



Title	ヤンチャー・マイクロシュ監督の『静寂と叫び声』におけるダンスと権力空間について
Author(s)	モルナール, レヴェンテ
Citation	層 : 映像と表現, 14, 153-170
Issue Date	2022-03-24
DOI	<a href="https://doi.org/10.14943/101736">https://doi.org/10.14943/101736</a>
Doc URL	<a href="https://hdl.handle.net/2115/84723">https://hdl.handle.net/2115/84723</a>
Type	departmental bulletin paper
File Information	14_09_153-170.pdf



## ヤンチヨー・ミクローシュ監督の

# 『静寂と叫び声』におけるダンスと権力空間について

## モルナール・レヴェンテ

### 1. はじめに

ヤンチヨー・ミクローシュ監督はとりわけロングテイクが世界的に知られている。この事実はあるパラドックスを孕んでいる。すなわち、極端に長いショット（平均は一〇分以上）は一九七〇年代の作品群において現れてはいたものの、国際的な注目を集め最も評価されたのは一九六〇年代の「古典的」な編集技法を用いている映画である。例えば、『密告の砦』(Szegetnyelgények、一九六五)においてはショットが一五〇回も切り替わった。その次の『星の者と兵士たち』(Csillagosok, katonák、一九六七)も九一ショットから構成さ

れていた。ショットの切り替わる回数が最低限にまで減り、ワンシーンワンカット構成となったのが、本稿が分析対象とする『静寂と叫び声』(Csend és kiáltás、一九六八)である。本作品は僅か二八ショットからなっている（七〇年代に入ると、ショット数は七―八にまで減る）。しかし、ショットの長さは、実際には、撮影技術上の問題に過ぎない。それらのロングテイクの「内部」において発見されるものの方がより興味深い。本稿ではそれを、ジャン・リュック・ナンシー／マチルド・モニエの表現を借りて「非表象的な運動の自律性」と呼んで、分析する。

ヤンチヨーはカメラには自律して動いてほしいと考えていた。

それについてインタビュアーで、次のように語っている。

カメラが動くというよりも、その動きの内容に持続が重要だ。私は、私の周りに静止したものの、運動の止まったものがあれば、イライラする（略）とりわけカメラが動かなければ、私は不安になる。この世界にある（運動の）止まったものが、つまらない。新しい情報だけが興味深い。そしてあらゆる運動が情報なのだ。私にとっては、常に情報であって好奇心に満ちたのは、（カメラをもつて）たった一つの現存、ないしはたった一人の人物の顔を軸に歩き回ること、その運動そのものである。<sup>2</sup>

そのような「たった一つの現存ないしはたった一人の人物の顔を軸に歩き回る」カメラの動きをヤンチョーの映画に実際にもたらしたのが、カメラマンの交代である。一九六八年制作の『静寂と叫び声』において、それまでに常連の撮影技師を務めたシヨムロー・タマーシュを、大学新卒の新人カメラマン、ケンデ・ヤーノシュに代えた。カメラの長回しに基づくヤンチョーの形式、ケーズディコヴァーチ・ジョルトが監督の「内心に」最も相応しい「ダンス的な本質」<sup>3</sup>と呼んだものが、このようにして成立した。このプロセスでは『静寂と叫び声』が重

要な分岐点となつていくに違いない。監督自ら「（私の）『映画辞書』がここで出来上がった」と語っている。論者はそれに賛同するが、おそらく監督が考えたような意味ではない。

これから見ていくように、「ダンス的」なカメラワーキングが本作品に現れた。それは、とりわけ『シロッコ』(Shokko、一九六九)以降、他の諸運動を制覇し、説話や空間のすべてがそれに従属されてしまう。それが故に、説話は段々と抽象化し、それまでにもあまりにも厳密に構築されていた空間システムすら解体されてしまう。監督の言うように、形式が確実に「出来上がった」のであるが、それと同時に、非常に残念なことに、何かより重要なものがなくなってしまったのである。まさにそれが、ヤンチョーの六〇年代の作品群を世界的にもユニークで、まねできないほど優れたものにしつつも再現性を失わせた、本稿が「パノプティコン空間」とみなすものである。それは、常に「東」と「西」の間に、二つの「世界」の間に、二つの帝国（つまり、神聖ローマ帝国、後ほどハプスブルク帝国という「西」と東ローマ帝国、後ほどオスマン帝国やソヴィエト帝国という「東」）の間に挟まれた、中央ヨーロッパのマイナー民族が共有した歴史の体験をめぐりに表象した空間システムである。

本稿で見えていくように、『静寂と叫び声』は完全なる「パノ

プティコン空間」の映画である。ここではもはや、『密室の砦』と『星の者と兵士たち』と大きく違つて、あらゆる反・場所や差異の場が、一時的にでも、生まれる隙間がない。空間は完全に自閉しており、登場人物は重層化した権力空間の内部で動き、判断し、生き残らなければならない。このような完全なる「パノプティコン空間」を分析するにあつては、「非表象的な運動の自律性」をもたらししたヤンチャオー的なダンスを検討する必要がある。本稿はそれを二つに分けて、すなわち、画面内に見られる運動としてのダンス、及びダンスとしてのカメラの動き「フレイミング」に絞つて『静寂と叫び声』からみえてくる、極めて耐え難く、人間らしい生活を送ることが全くもつて不可能な環境を表象する映画空間について考察していく。

## 2. 物語と登場人物

繰り返しになるが、『静寂と叫び声』は、ヤンチャオーの最初のワンショット「ワンシーン構成をみせている長編劇映画である。全二八ショットの中においてインターカーットを挿入したショット切り替えショットは一回のみである。ショットの平均の長さは二分半であり、ばらつきはあまり見えない。一番短いショットは七五秒で、最も長いのは五分余となつている。

脚本家ヘルナーディ・ジュラは、ハンガリー大平原の只中にある閉鎖群落、つまり全員が顔見知りの小さな農村を舞台に、一九一九年に起こつたハンガリー「白色テロ」事件に関して一貫した物語を構築した。一九一九年の「白色テロ」とは何か。

ハンガリーでは、一九一九年の三月において革命が勃発し、その結果、中央ヨーロッパで最初の共産主義国家体制「ハンガリー評議会共和国」（もしくは「ソヴィエト共和国」）が成立した。しかし、その国家体制は僅か五か月しか存在していなかつた。旧オーストリア・ハンガリー帝国の軍隊がそれを打倒した後、新政府が革命に携わつた労働者、農民、知識人（主にユダヤ系）に対し処罰措置を執行した。それが「白色テロ」と呼ばれている。一九二一年生まれのヤンチャオーは、「白色テロ」を自分の眼でみて、自ら体験することはむろんなかつたが、彼が幼少期、少年期、青年期を過ごしたのはこの虐殺事件で始まつた時代である。その封建的な国家体制は第二次世界大戦で崩壊し、最終的には国がロシアの同盟国となつたのである。歴史的な背景の問題をさておき、映画の登場人物と物語を簡潔に見ておきたい。

『静寂と叫び声』は、基本的にハンガリー王国の国家憲兵隊に強制徴用された大平原の農村を舞台に、村人の日常生活を描写している。ナラティヴが一連の限界状況を表している。家が

壊される者もいれば、近くの砂丘まで連れて行かれ撃ち殺される者もいる。村の全員が常に監視下におかれて人生を送らなければならない。主な登場人物は、四人家族と国家憲兵隊の隊長である。後者の名は映画内で口にされないが、家族の名は次の通りである。夫はカーロクであり、彼は赤軍側で戦った容疑者として常に憲兵に観察されている。彼の妻はテレーズ、その妹はアンナと呼ぶ。そしてテレーズの母も彼らと同居している。

さらに、彼らは家の屋根裏で一人の元赤軍兵士である青年を隠している。その青年が何回も脱出を試みるが、憲兵に囲まれた農村から抜け出すことはできない。元赤軍兵士である彼と憲兵隊長の関係は不明だが、後者が青年を危ない状況から何回も助け出す。映画の最後のショットでは、結局逮捕された青年が隊長を殺してしまう。ヤンチョーの方法について多くのことを教えてくれる場面なので、詳細にみておこう。

青年は、テレーズが母と夫カーロクに毒を飲ませていることを知ると、憲兵司令部に行つて通報する。隊長は、「通報の際には、自分を証明してもらおう」と言い、司令部の扉を開けて、しかし中に入らず、将校に書き取らせる。「通報者、チエルズイ・イシュトバーン、生年月日は一八九四年三月一九日、部隊は第三労働者連隊」と。調書が出来上がると、隊長が青年に言う。「あなたを町に送る。しかし、砂丘を通つてな」。これは

つまり、「死刑」ということだ。憲兵の士官が青年を連れて行く。そして、最後のショットでは、士官と青年が画面の奥から砂丘に近づいてくると、隊長が走ってくる。「気が変わった」と言う。「君が自分でやった方がいい。弾が一個入っている」と言つて、青年に拳銃を手渡す。青年は銃を受け取ると、フレーム外にいる隊長を撃ち殺す。とたんに、すべての運動が静止し風の音しか聞こえなくなる。数秒経つとショットが静止画に切り替わつて映画が終わる。

上記のような最後を見て、青年が国家憲兵に直ぐに殺されたであろうことは、むろん推測できる。ここではまず、すでに引用した「私の周りに静止したもの、運動の止まったものがあれば、イライラする」という監督の言葉をまず思い出すことができよう<sup>4</sup>。しかし、この決定的な瞬間においてすべての動きを止めることが、ヤンチョーの感じる不安よりは明らかに重要なもの、彼の映画空間を構築する方法を示唆する要素なのである。『静寂と叫び声』のこの最後との関連で、ハンガリー人の哲学者フエヘル・フェレンツが『映像文化』一九六八年二号に掲載したエッセーにおいて「ヤンチョーの芸術思想では、動くのをやめた者は、みなすでに死んでいる」と指摘した。確かにその通りだが、ヤンチョーのこの運動中心の本質についてさらに考える必要がある。なぜなら私たちは、この点において本稿

の最も注目したい問題点、すなわちヤンチョー映画に見られる「ダンスらしき」運動とそれがもたらす「自律性」に直面するからだ。

### 3. 「死のダンス」と「大平原でのダンス」

一九六〇年代のヤンチョー映画には「ダンスらしき」運動、つまり二人以上が参加する共同運動が頻繁に垣間見られる。そして、それらの共同運動について、クラカウアーの表現を借りて、参加する人々の、参加者同士以外の誰にも見せる／見られるべきではない「奇妙な身振りや歪んだ顔の表現」が見られてしまう、そのような「禁止された領域内」に起こるものである。見せる／見られるべきではないからこそ、ダンスはとりわけ「映画的な運動」<sup>6</sup>であると、クラカウアーは主張したのである<sup>7</sup>。『静寂と叫び声』では、「ダンスらしき」共同運動の数はより多くなる。それらは二つに分けて説明する必要があるだろう。すなわち、フレーム内にみえる「ダンス」とフレーム自体の動きとしての「ダンス」である。とりわけ後者は、ヤンチョーの映画空間に決定的な影響を与えている。

前者から始めよう。前作『星の者と兵士たち』において、ロシア白軍の士官は美しい看護婦たちを集めて、森の中に連れて

行った。そして彼女たちは、士官の前でワルツを踊らなければならなかった。それがヤンチョー映画の典型的な限界状況である。つまり、本来は、参加者の最もプライベートなジェスチャーや顔の表現を垣間見ることができ、最も自由で開放感をもたらすはずの運動を、権力者から命令され、その興味津々の視線にさらされながらやらなければならない、そのような非常に耐え難い状況。事実、『静寂と叫び声』では、ほとんどの運動を権力者に命令されてやるのである。しかし、逆説的なことに、二人以上が参加する、最も耐え難くかつ見せる／見られるべきではない「ダンス」が、むしろその正反対の性質をみせている。つまり、自らの意志で参加する自由運動になっているのである。カーロユやテレーズによる母を挟んで行われる、毒を飲ませてからの「死のダンス」がまずそうである。それはショット（八）と（二五）においてみられる。前者は食事の場面だが、老婆（テレーズの母）は、食べ物ではなく毒を混ぜた水しか与えられない。毒をおとなく飲んで倒れてしまうと、カーロユとテレーズに立たされ、農家の前で両脇を抱えられながらその辺をぐるぐる歩き回らせられる。カメラは家の中から動くことなく、扉をちようど画面のフレームに合うところまで位置調整して、死にかけている老婆とその娘、義理の息子による「ダンス」を捉えている。この「ダンス」の最も恐ろし

いところは、まさに静寂と「振り付け」されたかのような流れである。毒を飲ませる側も飲む側も一言も発することなく、すべてを何度も「練習」したかのように、さらには繰り返し返されるもの、毎日の型どおりの「演目」として実行されている、ということである。青年だけが、状況について問う。「大丈夫か」と。ただ、返事はもらえないが。

農家の家庭において年寄らないし労働できなくなった者に、家族が「死ぬことに手を貸す」ことが一般的だったことについて、ハンガリーの田舎（農村や農家の家庭も含めて）の日常生活を研究した一九二〇—三〇年代におけるいわゆる「民族文学運動 *népi mozgalom*」や「農村研究運動 *falukutató mozgalom*」（監督自身は、大学時代に積極的にそれに参加していた）は豊富な文献を残している。それは冷徹な論理上、つまり経済的な必要性による現象だったわけだが、シヨット（二五）と（二六）からなるシークエンスから分かるように、本作品ではそうではなく、純粹な罰なのである。まさに、テレーズは自分の母と夫を死の刑に処している。彼女は、その理由について、シヨット二六で青年の前ではつきりと言いついでいる。つまり、母の罪は「どうしようもない義理の息子（カローユ）を選んだ」ことであり、カローユは国家憲兵に掛けられたプレッシャーにもはや「耐え切れなくなった」だけのことに過ぎ

ない、と。夫がそのことを認めると（シヨット（二五）で「もう疲れた」と言う）、テレーズとアンナは、憲兵に囲まれて観察されている中で、彼の体を洗い、着替えさせ、毒を混ぜた水を飲ませる。そして、「死のダンス」を始める。

死にかけて倒れそうになっている者を二人で挟んで、ぐるぐると歩き回るといふ点は、むしろシヨット（八）でみた運動、母の「死のダンス」の反復ではあるが、差異も見受けられる。カメラがダンスに参加する三人を軸に三六〇度を回ると憲兵も映し出される。権力の代表者はつまり、この恐ろしい光景を、この「死の振り付け」を、何も言わずに、また手を出すことなく、そこでただ見ているのである。

本作品には、権力の上下関係ないしは処罰装置から分離された自由運動を映し出すシヨットが一つしかない。論者が本作品の最も重要なシヨットとみなしているシヨット（一九）、「大平原でのダンス」である。それについてフェヘルは次のように述べている。

無言のダンス、すなわち恋人たちの「バレエ」について。諸々の運動の両端点も見えてくる。まず、姉妹（テレーズとアンナ）の青年に対して抱く愛がある。ヤン・チヨールはその共通の愛を非常に良い芸術的な感覚をもつ



図一 「大平原でのダンス」



図二 「大平原でのダンス」



図三 「大平原でのダンス」



図四 「大平原でのダンス」



図五 「大平原でのダンス」



図六 「大平原でのダンス」

て、無言のイメージで描写している。なぜなら、この二人のふしだらな女は喋り出すと、ひどく不快な性格や下品さはこれ見よがしになるからだ。それでも、彼女たちが見せている堅い表面下からは、欲望と苦しみを同時に表す身振り、やとりわけ顔の表現において、何らかの親切な女性性も蘇ってくる。

フェヘルがこのように述べるショット(二九)には、何が描写されているのだろうか。青年、テレーズ、アンナという三人

が踊っているかのように互いの周りを回り、一時的に合流し、そしてまた分離して移動する。フェヘルも示すように、三分一〇秒に及ぶこのロングテイクにおいて言語によるコミュニケーションはまったくなく、大平原の風の音しか聞こえない。カーロクは観客の位置に置かれている。ヤンチャーの「ヘパノプティコン空間」では、二人以上による運動には、その運動を見る者の現存が欠かせない。ショットの最初は、カーロクがカメラから数百メートル離れた奥にある農家から出てきて、農家の前で立ち止まる。そこは、憲兵から別の指示を出されない限り

り、彼が立っていないなければならない場所だ。青年は、左側からフレーム内に入る。カメラに近いので姿は大きく映し出される(図一)。少し時間が経つとテレーズも入ってくる。

しばらくの間見詰め合つてから、テレーズが近寄つて青年を抱く(図二)。少しの間そのまま抱き合うが、青年は突然、彼女から離れ右へと移動する。カメラが彼をフォローし、テレーズがフレーム外に移る。青年がアンナのところに行き、二人は抱き合う(図三)。しばらくしてテレーズも画面内に入り、二人に近寄ってくる。三人が集まつて抱き合う姿をカメラは一八〇度程度、彼らを軸に回つて撮っている(図四)。その後、青年は二人から離れるが、テレーズとアンナは抱き合つたままだ。彼女たちは接吻しているかのように見える、このホモエロチックな瞬間を青年は彼女たちの周囲を回りながら見ている(図五)。突然、青年は、譫妄状態から目が覚めたかのように、農家とカーロユの方へと走り出し、カメラから離れて、奥へ向かうところだとショットが終わる(図六)。

上記のような「大平原でのダンス」が、非常にヤンチョー的な限界状況である。というのは、憲兵が何時、どの方向から現れてきてもおかしくないからだ。つまり、恋人たちによるこのような滅多に見られない無言のからかいは、(恋愛の)三角関係(カーロユも含めて四角関係となるが)という曖昧で、常に

変化し再構成される関係性を孕んでいるのみならず、実に参加者の人生をも危険にさらしているのである。「ダンス」に参加した三人だけでなく、観客のカーロユもそうだ。憲兵や秘密警察の将校、もしくは村人の日常生活について権力の代表者に報告する(映画内は、かなり皮肉的な言い方で、ただ「お隣さん」と呼ばれる)密告者が一人でも出現したら、身を隠すことも、逃げることもできないからである。

以上のことから、『静寂と叫び声』には、『密告の砦』と『星の者と兵士たち』にみられるダンス(もしくは、ダンスらしき諸運動)とは異なるところがみえる、と簡潔に言えよう。それはすなわち、命令されて参加する共同運動(『星の者たちと兵士たち』の森の中のダンスのみならず、『密告の砦』にみえる軍事パレードや二人の義勇兵による戦いのデモンストラーション等々)に取つて代わる、自ら参加する運動である。なぜなら(非常にグロテスクなことではあるが)、テレーズの母と夫も自ら了承した上で毒を飲み「死のダンス」に参加しているからだ。また、「大平原でのダンス」も強制的にさせられたものではない。しかし、本稿は最も重視したいのは、それではなく、非表象的な自律性である。

言うまでもなく、上記のいずれもがバレエのように微に入り細に穿つて振り付けされたダンスではない。むしろ、麻薬中毒

者もしくは譫妄状態にある者による、より原始的ないしラフで、さらにはメッセージとして受け取れない、非表象的な運動であろう。ということは、ダンスの、すでに触れたクラカウアーも論じたような「本質」に反する訳でもない。むしろ、ジャン・リュック・ナンシーがコンテンポラリーダンスを巡るエッセー「アリテラシオン」<sup>10</sup>において主張したように、バレエもまさに非表象的な身振りの自律性を極めるときこそ優れた芸術となるのである。ナンシーの論は、ダンスがすべての神話・大規模な物語、さらには諸々の「言語活動」に先行することを出発点とする。ダンスはすなわち原始的・太古のスペクタクルそのものであるとされる。次のように述べている。「ダンスは、感覚的・可感的となるまさにその手前で、始まるように思われる。あるいは、われわれが感覚的な諸器官を備えるよりも前に。ダンスは、感覚作用の手前で、感覚＝意味 [sens] 一般に先行して――この「sens」という語はどのような意味で捉えよう」と、始まるように思われる」<sup>11</sup>、「ダンスの意味＝感覚とは、さまざまに意味＝感覚の開放性に先立つある意味＝感覚と言えよう」<sup>12</sup>と。結論としては、あらゆる意味作用に対し「遊び＝緩みを与えるもの」ないし「遊び＝演じる(のを)始めるもの」としてのダンスを、生＝生成が表現／表象可能な芸術そのものとみなすまでに至らせる、ということである<sup>13</sup>。とりもなおさず「生

ける者はダンスする」ないし「生成をリズム化する」<sup>14</sup>とされている<sup>15</sup>。

『静寂と叫び声』では、「生ける者」ではなく、まさに死に掛ける者がダンスをする、及びそれらのダンスが「生成を」ではなく、むしろ死の準備をリズム化する、と言つてよからう。ヤン・チョーのダンスは、「禁止された領域内に起こる」、参加する者の「見せる／見られるべきではない」顔の表情と身振りのであつて、映画の物語性を弱める、そのような非表象的な身振りの自律性を極める運動でもあるに違いない。しかし、クラカウアーとナンシーが論じた開放感をもたらす、なおかつ「遊び＝緩み」を与えるないし「遊び＝演じる」を始めるのではなく、まさにその正反対に、「締めまり」を与え「遊び＝演じる」の最後の手段を示している。『静寂と叫び声』の最後との関連で、「動くのをやめた者は、みなすでに死んでいる」とフェールが述べたが、「ダンスをやめた者は、みなすでに死んでいる」と言つた方がよからう。さらに言えば、ヤン・チョーが表象する権力空間では、ダンスが、終わればもはや死ぬし、かなくなる、というような極めて耐え難い限界状況として機能する。

『静寂と叫び声』においては、フレイム内にみえるダンスの他に、別の「ダンスらしき動き」、すなわちフレイム自体の動

きも目立っている。続いては、クラカウアーとナンシーの上記のような美しい指摘に則り、ヤンチョーのフレーミング／カメラワークを非表象的な自律性を極める運動として分析する。

#### 4. カメラの「ダンス」と完全なる〈パノプティコン空間〉

『静寂と叫び声』の前にも、ヤンチョーは登場人物だけでなく、カメラワークにおいてもより解放した動きを求めていた。シーンの内部で発生した隔たりは、一般的には編集作業の段階においてつなぎフィルムのカットで解決するものである。ヤンチョーは『星の者と兵士たち』までに、彼の常連撮影技師をつとめたシヨムロー・タマーシュと一緒に、それらの隔たりを、カットすることなく、カメラが連続的に動いて「踏み越える」撮影技法を開発した。彼らは、その独特なトラベリング・シヨットをハンガリー語で（フランス語由来の外来語ではあるが）「パツサージュ passazs」<sup>16</sup>と呼んでいた。ヤンチョーはその撮影技法をアントニオニの映画から取り入れており、しかしそれを常に自分なりに進展させ、最終的に彼の作家性を特徴付けるとされる「ロングテイクの形式」が成立した。シヨムローは、簡潔に言ってみれば「昔ながらの」撮影技師だったが故に、カメラをもって三六〇度を回ることに断固として抵抗し

た。彼にとってこれは技術上の問題だった。というのは、俳優たちに真正面から照明を当てるため、車載したカメラの回転可能な範囲が限られていたからである。シヨムローのこのような撮影手法は、ヤンチョー映画の〈パノプティコン空間〉に決定的な影響を与えた。とりもなおさず物語空間に「盲点」が発生したのである。その「盲点」は、権力（の代表者）による運動を我々観客から覆い隠すだけでなく、より重要なことに、諸々の権力関係がそこで解体され再構成され、さらには、画面内に映し出されている登場人物が影響を与えかつ反作用を与えることとの全くできない権力空間の差異化もそこで起きるのである。

しかしヤンチョーは、一周回転し、人物による行動から自律して動く「解放された」カメラを期待した。本当にその期待のためだったかどうかは、今となって確認しようがないが、『静寂と叫び声』ではシヨムローを代えることになった。

『静寂と叫び声』の撮影担当には、フランス生まれで、ブダペストの演劇映画大学を一九六五年に卒業したばかりの、「ヌーヴェル・ヴァーグを観て育った」<sup>17</sup>と言う新世代<sup>18</sup>を代表するケンデ・ヤーノシュが採用された。あらかじめ確認しておきたいのは、ヤンチョーが求めた「カメラのダンス」とは、ケンデにとつてまずは技術上の挑戦に過ぎなかった。本人は下記のように振り返っている。

当時使っていたカメラでは一五〇メートルのフィルムを使用して、それはつまり約五分を撮影することが出来たわけ。すべてのヤンチャー映画ではアフレコを用いたため、撮影中で指示を出すことも、俳優たちと対話するのにも別に演技と現場スタッフの仕事の邪魔にはならなかった。カメラマンのアシスタントに任じた第一の役目は、五分以内にカメラを回すのを終わらせるため、四分三〇秒に至ったところで合図をしてもらう、それだけだった<sup>19</sup>。

ケンデがヤンチャーの撮影現場に導入した最も重要な革新はむしろ、カメラと共に車載でき、カメラと同時に回る照明を使うことである。そのことによつて、カットせずに一周三六〇度を回り、映像を撮ることが可能となった。それについて、ケンデは次のように語っている。

私は、新しいカメラ機械、新たな種類のフィルム素材、ステディカムに至るまでの（カメラ安定支持）機材（だいたいそれが出てきた頃までにヤンチャーとの共同制作を続けていた）などの技術上の改善をできる限りフォローしようとしていた。それで、例えば、クレーンを車載することで“二次元的な”な前後移動を“三次元的”

な運動に上達させる技法を導入した。ヤンチャーがそのような技術上の革新を見事に活かして映像化してくれた<sup>20</sup>。

これらの「技術上の改善」、とりわけ「盲点」を「修正」することによつて、ヤンチャーの映画空間は根本から変化していった。その変化を具体的に見てみよう。

『静寂と叫び声』のショット（一）―（四）においては、前作品にもみられた「パッサージュ」しか用いられていない。つまり、登場人物による画面の奥行きでの行き来と、ミニマルな回転をしながら前後移動するカメラなのだ。大きな変化が起るのは、ショット（五）においてである。

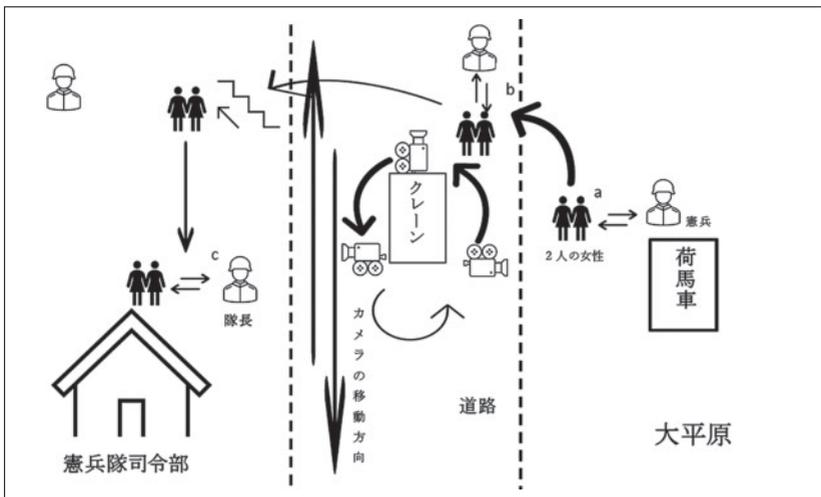
ショット（五）において何が描写されているのだろうか。テレーズ、アンナとカーロユが荷馬車で登場する。パトロール隊に止められる。憲兵が馬車を検査しているそばでカーロユはそのまま待っているが、女性たちは降りて、道路を渡ろうとする。若い憲兵が彼女たちに言う。「お嬢さん、ちよっと」。アンナが「彼（隊長）が私たちを待っている」と言うが、憲兵はしつこく言う。「胸をみせる！」。二人は仕方なく胸を露出する。憲兵は二人の胸を揉むと、笑みを浮かべながら「もう行つていよ」と言う。女性たちが道路を渡って階段を上がり、農家に到着する。一人の老人が、隊長に何かを報告している。なるほ

どここは憲兵隊の司令部だった（農家は強制徴用されたのである）。女性たちがただちに隊長に向かって「あの人が胸を揉んだの」と告げる。隊長が「どいつだ?」、と。「あいつよ!」、彼女が指さして見せる。隊長がその憲兵を呼び出して、「カエルの行進!」<sup>21</sup>と命令する。彼女たちが外で待っていると、隊長が聞く。「なぜ中に入らない?」「言いたいことがあります。私たちと一緒に来てください」と。こう言ったところで、ちょうど三分のショットが終わる。

続いては、図七を参照にショット内にみられる運動を細かく見ておきたい。ショットの最初は、カメラが荷馬車の隣に立っているテレーズ、アンナ、カローユの三人の姿を大きく映し出すところから出発する。三人の周りをゆつくりと歩き回る二人の憲兵もフレーム内にある。しばらくすると、カメラが後ろの方へと引かれ、三人の後ろにある無限の大平原が広がる。このようにしてカメラの動きによって空間を開くことが初めてだった。しかし、それだけではない。

当該ショットでは、俳優たちがフレームに入ったり出たりするのではなく、カメラの動きによってフレーム内に置かれたり外されたりする。このことも初めて見られる。要するに、カメラがみえている行動から自律して動くのである。

さらに上下運動も見られることから、クレーンが使われてい



図七 ショット（五）における俳優とカメラの動き

ることも明らかだ。「もう行ってよい」と、憲兵が二人の女性に許可する(図7a)と、二人は歩き出して道路を渡ろうとする(図7a↓b)。カメラは二人との距離を保って、二人をフォローして回る。道路の向こう側にある階段に至る前に、別の憲兵が女性たちを止めて、セクハラをする。

続いては、女性たちがカメラから離れて階段を上がることを、クレーンが上昇しながら捉え続ける。しかし、ここで変化が起こる。憲兵隊司令部の全景を映し出すために、カメラが彼女たちから離れて先行する(図7b↓c)。憲兵らが次々と画面内に置かれていき、農民のおじさんから報告を受けている隊長のところに至ってカメラの動きが止まる。ショットの最初からここまでに至ったところで、ヤンチョーのカメラは初めて一八〇度を超えて回ったのである。この決定的な瞬間以降は、三六〇度どころか、一つのショット内でもぐるぐる回ったりして踊っているかのようなカメラの動きが頻繁にみえるようになる。階段を上がって女性たちがフレーム内に到着すると(図7b↓c)、カメラは少しばかり彼女たちに近寄る。アンナが隊長に言う。「あの人が私にいやがらせをした。胸を揉んだ」。隊長が犯人を呼び出し、罰を与える。すると、隊長が二人の女性と話し始めるところをカメラがだんだんと近寄りながら捉えている。「私たちと一緒に来てください」と言い、女性たちは右へとフ

レームから出て行くと、一人でフレーム内に残った隊長に、バストショットになるような距離までカメラが寄っていく。少し躊躇ってから隊長も右へと去ってゆき、ショットが終わる(図7c)。

シヨムローが撮影を担当した作品群において、カメラが一八〇度以上を回るショットは一つしか見られない。『星の者と兵士たち』の、後景から行軍してくる白軍が画面内に映されるように、ヒポクラテスの誓いをとる看護婦の動きをフォローしていたショットである。しかし、『静寂と叫び声』のショット(五)は、技術の面でまったく違うレベルのものである。車載したカメラだけでなく、クレーンもあるため、二次元的な前後移動に加えて「三次元的」な奥行きも積み重なり、さらには中心も切り替わる。また、道路と境界線に据付けられたカメラが、一つの空間システムから別の空間システムへと渡る二人の女性に、文字通り付いて行く。すなわち、開かれたパノプティコンとしての大平原から憲兵隊に強制徴用された農家としての権力空間へと、である。

限界と制限を知らないかのように三六〇度回って踊るカメラは、とりわけ以降のショットではより興味をかき立てるものとなる。例えば、ショット(一一)の内部には、『静寂と叫び声』を特徴付ける諸要素がまとめて凝縮されている。舞台は農家で、

テレーズ、アンナ、カローユが日常的な業務を行っているところに、登場人物にただ「ヴェロンおばさん」と呼ばれる初老の女性が助けを請う場面である。カメラは、まるで捉えようとする中心がないかのように、農家の前の庭園をぐるぐる回っている。その過程で、そこらでゆったりとした態度を見せて歩き回っている権力の代表者も画面内に置かれたりする。憲兵もいるし、秘密警察の将校もいる。タバコを吸ったり、耳を澄まして話を聞いたり、家の中を覗いたりするほか、彼らは何もしない。暴力をふるう訳でも、命令する訳でも決してない。ただそこにいるだけだ。たとえ彼らがフレーム外にいても、たいいていの場合、画面内に映し出される登場人物が権力の代表者に常に監視されていることはこれまでも明らかだったが、このような日常生活の設定でも、大平原の只中にある農家でも人々がこのようにして監視の目にあからさまに囲まれていることは、初めてである。ここはもはやソ連軍の監視所（『僕はこのようにやって来た』、一九六五）でも、ハプスブルク帝国の監獄Ⅱ砦（『密告の砦』）でも、また収容所Ⅱ処刑台として機能する修道院や病院（『星の者と兵士たち』）でもなく、これ以上ないほど狭くてプライベートな生活空間である。権力はそこにまで侵入しているのである。何かが変化する、差異が発生するかもしれない「盲点」も、もはやない。この物語空間は、まさに「巡視

がたえず行われること。いたるところで視線が見張る」<sup>22</sup> というような、完全なる権力空間となっている。逮捕もされずに犯罪者として生きること、監獄でなくとも囚人のように制限されていること、そのような絶え間ない限界状況なのだ。テレーズが一度だけちらつと将校に視線を向ける他には、全員が権力の代表者を無視し、できる限り自然な態度で振る舞って作業している。「ヴェロンカおばさん」の為様はとりわけ示唆的である。彼女は憲兵隊から「守ってほしい」とテレーズに請い求めるが、「私の家族が大変な状態にあるのをおまえには分かってももらえないはず。テレーズ、テレーズ、お願い、助けて」と、権力の代表者にバレないようにこそそ隠れて小さい声で言うのではなく、なんと将校の前で大きな声で言う。我々はここで、絶望した者の叫び声というより、むしろ芝居がかったお祭りに直面する。「すべてを心得る天才の眼」<sup>23</sup>の前で展開する芝居に。

権力の代表者もはや、監視をやめ、行動を起こすときにカメラの後からフレームに入り込むのではなく、カメラの動きによってフレーム内にまるで無作為に置かれるようになった（これは決して無作為ではあるまいが）。このようにして物語空間の「盲点」が修正されることによって、我々の前にはヤン・チョーの完全なる「パノプティコン」が現前化したのである。フーコーが権力の力学を生み出した、そのような空間システム

だ。

非常に残念なことに、ヤンチョー／ケンデのコンビは、とりわけ一九七〇年代に入ると、ショット（一九）「大平原でのダンス」のような運動中心のロングテイク形式にあまりにもこだわらずすぎたと思われる。一〇分にも及ぶショットをどのようにして構成し、何を入れるかを考えることよりも、ショットを何とかして一〇分にまで延ばすことに力を入れ過ぎたかのようである。<sup>24</sup>そして、最終的には、このような長回しを八一〇個ぐらいつなげて一本の映画を完成することになった。当時のハンガリーでは主流だった記号的な分析は、そのような長回しから構成された映画内容の解釈不可能性を強調した。このことについて、ケンデはやや皮肉を込めて、「作品の完成後は、様々な記号的な分析をいつも楽しく読ませてもらった。『そんなことを（撮影中に）誰しもが思ったりしていないよ』としか言うことはできなかったが」と述べている。

一九七〇年以降のすべてのヤンチョー映画を失敗作と言いたい訳ではない。一九六九年の『空の羊』（Égi barány）や一九七三年制作の『民にはまだ願ひ事がある』（Még ker a nép）、及び一九八七年の『怪物の時期』（Szörnyek évada）などのような傑作もある。ただ、論者の考えるに、旧ハプスブルク帝国の領域で成立した現代中央ヨーロッパを特徴付ける権力のメカ

ニズムを、あまりにも厳格に、的を射た形で表象することができた映画空間は、残念なことに、『静寂と叫び声』をもって自らの限界までに至ってから、アレゴリーの際限のない深い沼地に沈み込んで解体されてしまったのである。

## 5. 結論

『静寂と叫び声』の権力空間を絶え間なく回つて映し出すカメラ、つまり本稿は中心的な問題として分析したカメラのダンスは、前作『星の者と兵士たち』に見られる映画空間を特徴付けた「盲点」を修正している。これはむしろ、観客の体験にも決定的な影響を与えている。これまでの作品群でも、権力の代表者がフレーム内には現前しなくとも常にいる、（どこか物語空間の中に）こと、画面内の人物の行動を常に監視していること、さらには次の瞬間にでもフレーム内に入り作用するかもしれないことを、我々観客は知っていたのである。そのような権力の代表者が、本作品では（パノプティコン空間）の内部に閉じ込められている人物の周りを歩き回ったり、監視したり、待ち受けたりする姿がたびたび映し出される。それによって、これまでのヤンチョー映画が孕んでいた予測不可能性はかなり弱められる。上映時間が進行するにつれて無化される。しかし、我々観

客の体験よりも、この映画的な世界の内部で動き、生き残らなければならぬ人物の体験の方を重視すべきだろう。

『静寂と叫び声』では、ハンガリー大平原の只中にある農村のコミュニティであるその〈パノプティコン空間〉の内部に閉じ込められている人物には、個人のあらゆる隠れ場や自由運動の可能な公共空間は、一か所も残っていない。つまり、パブリック・スペース、もしくはハンナ・アーレントの表現を借りれば「現れの空間」がないどころか、人と個人的な話すらできない、そのような農村である。しかしそれは、村人が逮捕されて、合目的性を極めた「超監獄」に収容されるというのではなく、より恐ろしいことに、彼らの日常生活の空間が一望監視施設に化したということの意味する。

ここでは多様な権力空間が積み重なっている。大平原の内部にある農村と、その農村の内部にある農家である。カメラがどこを見渡しても、権力空間しか見つかからない。常に動いて、三六〇度を回るカメラによって、前の作品まで見られた物語空間の（ヤンチョーの独特なトラベリング・ショットへ「パッサージュ」技法が伴った）「盲点」が修正された。そのため、権力の占有者が変わるなどのような物語の転換が起こるかもしれない、というような差異の場が無化してしまった。ここでは、2. で述べた物語の最後をもう一度思い出してみよう。青年は隊長

を殺した後、憲兵にその場で撃たれることが映像で映し出されることはない。必要もない。なぜなら、『静寂と叫び声』の積み重なる権力空間からの「出口」はたった一つ、とりもなおさず動くのをやめること＝死ぬことだからである。また、その権力空間の内部では、抵抗する＝差異を生み出す可能性は全くなくとも、人もカメラも絶えず動かなければならないのだ。

『静寂と叫び声』においてヤンチョーの〈パノプティコン空間〉は完成した。しかし、それと同時に自らの限度にまで至った。この時点では、ヤンチョーの前には一つの「出口」しか見えていなかったはずである。それは、とりわけ非表象的な自律性を極めた運動としてのダンスを中心に、その運動に自由に参加する人々によるコミュニティが成立し得る空間システムを構築する試みであった。それが、次作『ザ・コンフロンテーション』（Fényes szelék）にみえる、当時の人気の革命歌であり大学時代の監督自身も参加した教育運動の行進曲の歌詞に出てくる言い回しを用いて「明るい風が吹く Fényes szelék fújja」場、と呼ぶことができる空間システムである。

#### 注

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 “A “karate-trilógia”, vagy a jobboldalság természetrajza. Beszélgetés Jancsó Miklóssal és Hernádi Gyulával” *Filmkultúra*, (1971/1) pp.5-7.  
3 Kézdi-Kovács Zsolt “Egy stílus alakváltozásai. Jancsó táncá”, *Filmvilág*, (1981/09) pp.22-25.

4 脚本上では、青年は隊長を撃った後でその場で撃ち殺られるところから、うちに物語は終わる。タイプ打ち形式の原稿「静寂と叫び声」は、フダプストの演劇・映画大学の資料室で確認可能 (Hernádi Gyula, Jancsó Miklós “Csend és kiáltás” *Filmforagatókönyv*, Színház- és Filmművészeti Egyetemi könyvtár, D2025)°

5 Fehér Ferenc “A Harmadik stáció. Csend és kiáltás” *Filmkultúra*, (1968/2) pp.24.

6 追ひかけは「追ひかけ」たどちね°

7 次のように述べている° “Records of dancing sometimes amount to an intrusion into the dancer’s intimate privacy. His self-forgetting rapture may show in queer gestures and distorted facial expressions which are not intended to be watched, save by those who cannot watch them because they themselves participate in the dancing. Looking at such secret displays is like spying; you feel ashamed for entering a forbidden realm where things are going on which must be experienced, not witnessed. However, the supreme virtue of the camera consists precisely in acting the voyeur.” (Stegfried

Kracauer, *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality* (With an introduction by Miriam Bratu Hansen), Princeton University Press, 1997, p.43-44).

8 フェールはここで述べた「諸々の運動の両端点」のもう一つとは、映画の最後で青年は憲兵隊長を撃ったあとの「静止画に化ける」という切り替わりである。彼の解釈によれば、まさにこの最後の銃声は、映画タイトルの「叫び声」に相当する。次の通りである「自殺する代わりに銃をきって抵抗するところこの最後の射撃—まさにこれが、自らを轟唾せよる振りをするハンガリーの静寂を無化する叫び声そのもの° (Fehér Ferenc, *Ibid.*, p.19)°

9 Fehér Ferenc, *Ibid.*, p.18.

10 シャン＝リュック・ナンシー／マチルド・モニエ『ダンスについての対話 アリテラシオン』、大西雅一郎、松下彩子訳、現代企画室、二〇〇六年。

11 前掲書、一八六頁。

12 前掲書、二〇二頁。

13 一点述べざるを得ない。すなわち、ナンシーと聞き手マチルド・モニエはダンスを語るとき、とりわけ変容、変形、可塑性、柔軟性、生成の問題について語っており、ダンスを何よりも「遊び＝緩み」として、「解放＝解きほぐし」の芸術として説明している。『ダンスについての対話』のキーワードと云えば、論者は「分離」という語

を選ぶ。

14 前掲書、二〇二頁。

15 「生ける者はダンスする」というこの最後との関連で、監督の次作『ザ・コンフロンテーション』（一九六八）を中心にさらに考える必要がある。

16 ナンシー／モニエによれば、バレエにおいても、このような「踏み越え」＝「移行」＝「パッサージュ」が必要となる瞬間が度々発生する（用語について「この語の意味（トランスの中にいる）、さらには「他界」踏み越え [trépas]」の同義語となります。「他界」踏み越え」はまた移行パッサージュ (trépasser) を意味する別の用語です」(と)。(前掲書、七二頁)。

17 ケンデとのインタビューは、"Belső montázs a harmincharom évről. Kende Jánossal Vidovszky György beszélget" METROPOLIS, Magyar operatőrök (2000/1) もしくは下記のリリンクを参照されたら <http://metropolis.org.hu/bels-337-montazs-harmincharon-ewr-337-1-1> (2021.06.23)。

18 ショムローは一九二九年生まれで一九四九年に演劇映画大学を卒業したのである。

19 METROPOLIS, Magyar operatőrök, *Ibid.*

20 METROPOLIS, Magyar operatőrök, *Ibid.*

21 軍隊でよく与えられた罰である。銃を両手で持ちあげながら、しゃ

がんだ姿勢でジャンプをしてその辺りをぐるぐる回る（もう一つの「ダンスらしき」運動でもある）。

22 ミシェル・フーコー『監獄の誕生 監視と処罰』田村俶訳、新潮社、

二〇一〇年、二二六頁

23 前掲書、二四九頁。

24 ケンデはこのように語った。「ヤンチャーと次のような遊びをした。パリのサン＝ジェルマン＝デ＝プレ地区で歩き出して、ショーウィンドウを眺めているながら回って、私は時間を図った。10分経つと『これまでだ』、と言った。つまり、これぐらいの見世物を（一つのショットの中に）入れなければならぬ、ということが分かった」(METROPOLIS, Magyar operatőrök, *Ibid.*)。

25 METROPOLIS, Magyar operatőrök, *Ibid.*