



HOKKAIDO UNIVERSITY

Title	ハンガリーの映画監督ヤンチャー・ミクローシュの空間表象に関する研究 [全文の要約]
Author(s)	Levente, Molnar
Description	この博士論文全文の閲覧方法については、以下のサイトをご参照ください。 https://www.lib.hokudai.ac.jp/dissertations/copy-guides/
Degree Grantor	北海道大学
Degree Name	博士(文学)
Dissertation Number	甲第15117号
Issue Date	2022-06-30
Doc URL	https://hdl.handle.net/2115/86465
Type	doctoral thesis
File Information	Levente_Molnar_summary.pdf



学位論文内容の要約

博士の専攻分野の名称: 博士(文学) 氏名: モルナール・レヴェンテ

学位論文題名

ハンガリーの映画監督ヤンチャー・ミクローシュの空間表象に関する研究

本論文の目的は、ハンガリーの映画作家ヤンチャー・ミクローシュ(1921-2014)の 1960 年代の作品群における空間表象の特徴を析出することにあつた。彼の映画世界を考察するにあたって、とりわけ権力と眼差し／視線の関係を問題化し、作品分析を行った。本論文は序論、本論(第 1～6 章)、結論(終章)というように三つの部分に構成されているが、内容は二つに分けることができる。序論と第 1 章では、ヤンチャーの人生、全作品の内訳、ハンガリー国内での評価の他に、その文化的／文学的な背景として 19-20 世紀の中央ヨーロッパを射程に入れ国家と権力の問題を検討した。そして、第 2 章以降は〈パノプティコン空間〉という概念を導入するうえで、ヤンチャーの映画に顕現する権力空間は、極めて恐ろしく耐え難い中央ヨーロッパ的な歴史の体験について教えてくれる、1950-80 年代のヨーロッパ現代映画が繰り返したり引用したりできない一つの功績として再評価した。

序論 ハンガリー映画史におけるヤンチャー・ミクローシュの位置付け

まずは、ヤンチャーと「自己言及性・内省性」について説明した。それは、自伝性や現代的な映画の特徴付けるとされる自らについて語る映画の問題をはるかに上回る、彼の映画空間を構築する方法と密接につながるものとみなしている。彼はインタビューなどでハンガリー映画の来るべき「自己言及性」と「内省性」を取り上げることは多かったが、それは、歴史記述に関わる問題を指している。すなわち、19-20 世紀前半におけるハンガリーの過剰なナショナリズム、ないしはヤンチャー自身が「ナショナル・ロマンス」と呼んだ表現形式に対する批判的な態度である。彼は、映画のみならず、小説や絵画、彫刻、建築などの諸芸術も内省すべき、ないしは内省することによって、ナショナル・ロマンスをその内部から無化することを求めていた。このことは、当時のハンガリーの先行研究にも示されているが、説話の問題として論じられている。ナショナル・ロマンスに抗し、それとは異なる現実を描写するとされるヤンチャーの歴史映画は、先行研究で「たとえ話」もしくは「パラボラ」と呼ばれる表現形式に基づいて成立したとされている。ヤン

チョーの作家性は、説話ではなく、まさに空間表象においてこそより正確に把握することができるものだと、本論文の問題設定である。

第1章 場所、空間、ヤンチョーの映画

ヤンチョーの空間表象を説明するためには、彼が映画を撮った社会主義時代、とりわけ 1956 年の革命以降のカーダール時代におけるハンガリー文化生活だけでなく、ハプスブルク帝国が占めた中央ヨーロッパという、様々な対立と自己矛盾によって常に切迫した状況下にあった空間システムの中のハンガリーの文化、言語、文学に孕まれる問題性を概括した。タマーシュ・ガーシュパール・ミクローシュ(1948-)という哲学者の研究書『部族的な概念』(1991)を援用しつつ、ヤンチョーが無化しようとしたナショナル・ロマンスについての理解を深めた。タマーシュが述べる「部族主義」は、ハンガリー人は自らをマイナー民族ではないという自己欺瞞に起因する。ハンガリーの文学は大規模な文学であり、ハンガリー語は大きい言語であるかのようにふりをして思考し、書き、歴史を次世代に言い伝え、さらには自らを、まるで二つの対立する部族のように分けてしまうことを指している。そのような部族的な対立は、まさにナショナル・ロマンスといった表現形式の文学作品や政治思想、スローガンによって正当化される、と。タマーシュは、部族主義を無化しようとする「対策」と考えられる概念として「横断者」を提供したが、それは、ヤンチョーの重要性を理解してもらうには欠かせない。「横断者」は、知識人の立場から自らの部族を上から批判し客観的に見直す能力をもつ者のように外部からではなく、まさに内部から自分の部族の自滅を目指しているかのように書き、思考し、映画を撮る者、とりまなおさずヤンチョー自身は「自己言及・内省」とみなし目指していた、そのような作家性を示している。

本章ではまた、上記の作家性に理論的ないし哲学的な背景を提供したのは、1965-70 年においてヤンチョーのマンションで定期的に集まったルカーチ・ジョルジュ、ヘッレル・アーグネシュ、フェヘール・フェレンツ、ビーロー・イヴェットは不可欠な協力者であったことを明らかにした。

第 1 章の後半部分で、先行研究に簡潔に触れるうえで、映画空間と眼差し、およびパノプティコンと視線を権力との関連で問題化し説明した。前者において、とりわけ映画空間は物語に能動的に参加するキャストのようで、観客と常に再構成される力関係にあるものとして再定義し、「映画を観る活動 Viewing activities」を考察した認知心理学的な映画研究を取り上げた。その考え方にのっとり、ヤンチョーの場合は物語の空間ではなく、むしろ空間の物語について語ることができるものと指摘した。この空間の物語を精密に説明するには我々観客が、ヤンチョーの映画を観るときの体験ではなく、彼の映画的世界の内部で生き残りを図る登場人物の経験に焦点を当てる必要があると主張した。そのときは、眼差し／視線が最も重要な要点となる。

しかし、それは、我々観客の眼差し／視線や我々の映画との力関係ではなく、ヤンチョーの権力空間の成立に決定的な役割を果たしたと考えられる、映画的な世界に内在する眼差し／視線と力関係を指す。眼差し／視線によって成立する権力空間と、とりわけその内部での体験を説明するには、フーコーの一望監視方式の概念が基本となる。

フーコーは急速に進む監視社会化について論じたとき、第一にフランスの現代社会を射程に入れ考察したし、一望監視方式に基づいて研究を推進する監視学の研究者も西欧的なリベラル・デモクラシーを批判している。その一方で、ヤンチョーの映画では 19-20 世紀前半のハンガリー王国が物語の舞台に設定されており、さらには、それらの映画が撮影されたカードール時代においても国は西欧的なリベラル・デモクラシーではなかった（むしろ、「東的」ないしソ連／ロシアのような絶対的な独裁体制でもなかったが）。それが故に、フーコーによる一望監視施設の概念を適切なフィルターを通して参照することを前提とし、ヤンチョーの空間表象を考察した。彼の映画においてより暴力的な一望監視方式が働き、生と死をより厳密にコントロールする、規律・訓練の特徴づける権力の手続きとして顕現するが、デヴィッド・ムラカミ・ウッドの言葉にのっとり、フーコーの直接的な社会／政治的な指摘にこだわりすぎないで、彼の方法ないし権力の問題を空間化し差異を見出すことによって、パラボラといったわなから抜け、ヤンチョーの映画的な世界を再評価することができるものと示した。

第2章 〈パノプティコン〉の入口・『僕はこのようやって来た』論

本章は、フーコーの〈ヘテロトピア〉と呼んだ《学》ないし分析方法を活かして、『僕はこのようやって来た』(1965)の空間システムを説明した。その空間システムは、二つの構造単位に分けることができよう。基本的に、物語の舞台ないし物語空間は、歴史上の事件が起きるハンガリー大平原である。主人公の「僕」は、その大平原を、赤軍とナチス軍、パルチザンと憲兵を避けようとし、彷徨いながら歩く。また、その物語空間＝大平原の内部で、修道院・池・監視所から成る避難所ないし庇護のように機能する場が、物語空間の現実にも異議申し立てをするかのような空間として現前化する。「僕」が、若いロシア人の兵士と一緒に、とりわけダンスのような自由運動ないしは遊びによって、本来の権力関係を再構成し、一時的に無化し得る差異の場を創り上げた。1965-68 年の作品群で成立し完成された〈パノプティコン空間〉が、まだスケッチのような形だが、『僕はこのようやって来た』においてすでに現前化している。しかし、監督はまるで、その中に入る一歩前で一瞬立ち止まったかのようにみえる。

第3章 〈パノプティコン空間〉の成立・『密告の砦』論

第3章の内容は、三つの問題点を軸に展開した。まず一点目として、大平原の表象がある。1965年製作の『密告の砦』にみられるハンガリー大平原は脱神話化している。それはつまり、神話上の無法者が、予測不可能なタイミングで現れ、貧しい人々を残忍に扱う貴族や領主に対し罰を与え、国家を代表する暴力組織が到着する前に抜け出し行方を眩ませる、そのようなロマンチックな御伽噺に相応しく、古典的な物語空間ではなくなる。しかし、それだけでなく、ヤンチョーはその物語空間を、その原始的でハンガリー的な特徴を保持しながらも、装飾的、ないし現代的な映画空間として再構成した。彼の大平原は、権力の代表者によって完全にコントロールされ、なおかつ間断なく監視が続けられる、そのような脱出不可能で予測不可能な空間システムとして、国家権力による処罰と報復が表象されるパノプティコンらしい映画的世界の基本となる要素である。

二点目の問題として、砦の構図ないしその内部における権力の働きに焦点を当て分析を行った。それによって、砦は国家の権力装置そのものであり、芝居を絶えず進行させ続ける機械のように働いていることを示すことができた。まさにその通り、砦に収容された無法者は、ある種の芝居＝遊びに参加しなければならず、しかも、その芝居は国家の権力装置を隠蔽するのではなく、むしろ透明であって、芝居の「裏」でその装置が絶えず現存することを誰にでも見えるように顕現させる。囚人でさえ芝居をさせられることがよく把握している。把握していながら、権力の遊びに参加するその体験が、ヤンチョー映画の最も重要な特徴と繋がっているのだが、この点においてすでに本章の三点目の主要問題に直面する。

『密告の砦』は、作家の実体験した時代とは懸け離れており、19世紀のハプスブルク帝国を舞台に、実際の歴史上の事件や、独立戦争の敗北後に起こった国家権力による報復を描写するが、その物語において、1956年の革命とその後の見せしめ裁判のモチーフを容易に読み取ることはむろんできよう。にもかかわらず、もっとも重視すべきと考えられる問題も当該作品にはっきりと姿を現している。とりもなおさず空間表象だ。それは、作家自身の体験を反映するとともに、ハプスブルク帝国の封建的な国家統制の時代からソヴィエト・タイプの一党独裁体制の時代にかけて中央ヨーロッパという特定地域のすべての民族／社会階級が体験した歴史について教えてくれる映画的世界、つまり本論が〈パノプティコン〉とみなすものであって、『密告の砦』では大平原とその只中にある謎めいた監獄＝砦として表象されている、脱出不可能で予測不可能、ないしはマイナー的な空間表象そのものである。

第4章 〈パノプティコン空間〉のリミット I・『星の者と兵士たち』論

『星の者と兵士たち』(1967)は、1917-1922年のロシア内戦においてボリシェヴィキ側で戦った、いわゆるインターナショナリスト軍(旧ロシア帝国の外部から来た義勇兵による部隊)の物語を語っており、当時のハンガリー／ロシアの映画界を股にかけた重要な作品である。とりわけ雪解け期の唯一のロシア／ハンガリー共同製作として、映画史的に重要だが、本章では別の観点から、すなわち表象の問題を中心に、雪解け期のロシア映画にみられる空間を考慮に入れたうえで、徐々に展開する〈パノプティコン〉を分析した。

ヤンチャーのショットが本作で長くなったが、注目すべきは長さだけではない。一つのロングテイクの中で、カメラを動かし、フレームの中で中心的に捉えている対象を何度も変えたりして、観客に誰の動きをみればよいのか分からないようにする構成は初めてだった。そのような運動の連続性を保つ中で隙間が発生する脱中心的なショット構成が、ヤンチャーはアントニオーニから見習い、彼自身は〈パサージュ passázs〉と呼んだ撮影技法によるものだった。ヤンチャーが、アントニオーニはロングテイクでも緊張感を引き起こすことができるのに対し、彼自身の〈パサージュ〉は主観的で冷静であって、謎ないしサスペンスを暴露してしまうものとして失敗だったと主張する。確かに、アントニオーニとまったく同じロングテイクではないが、それは失敗ではなく、むしろヤンチャーの〈パノプティコン空間〉に決定的な影響を与えていると考えている。すなわち、そのような〈パサージュ〉だからこそ、「盲点」が生み出されたのである。盲点とは、物語空間の見せ場を覆い隠すだけでなく、力関係の絶え間ない勝負＝遊びによって権力空間が再構成される、ないしは差異化する場そのものでもある。さらには、中心のない〈パサージュ〉が映し出しているのは、まさに盲点に覆い隠されたところで起こるアクションや急な転換に対する無力な反作用であり、より多くの場合は、動かずただそこを見ている登場人物である。

皮肉のだが、〈パサージュ技法〉で成立した物語空間の盲点は、実は意図的ではなく、むしろヤンチャーの意に反してこのようになったのである。監督は後にいくつかのインタビューで語っていることだが、本作までに常連の撮影技師をつとめたショムロー・タマーシュは、何を言われようと、カメラをもって周りをまわりたくなかった、と。そして、次作で現れた「カメラのダンス」により、盲点は段々と消えていった。

ヤンチャーは、西欧の映画作家から様々な技術的なノウハウを取り入れたが、それらの型にとらわれることなく、また自分なりに活かしていた。〈パサージュ技法〉によって、西欧の現代映画にみられるのとは明白に異なる、と同時に雪解け期のロシア製作の映像作品より見出された概念にもフィットしない、そのような映画空間を構築した。彼の映画空間は、「西」と「東」の間に挟まった、中央ヨーロッパ的な歴史の空間的な体験を表象するものであり続けていた。

第5章 〈パノプティコン〉のリミットⅡ・『静寂と叫び声』論

『静寂と叫び声』(1968)は、完全なる〈パノプティコン〉の映画である。「カメラのダンス」によって物語空間の盲点が修正され、ここではもはや、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。

本章の1では、脚本と完成作品を比較することによって、とりわけ場面の順番を変え、因果関係を断ち切ることや、登場人物の動機、人柄、性格までも教えてくれる台詞を必要最低限なまで減らす、等々を中心に、ヤンチャーは物語性をどのようにして弱めたかを分析した。2において、〈パサージュ技法〉の絶え間なく移動するフレームを活かしたうえで、さらに360°回ってまるで踊っているかのようにカメラをもって撮ることによって、『星の者と兵士たち』との関連で分析した映画空間の盲点が修正されたことの効果を明らかにした。そして、3では、本作品の空間システムで積み重なる空間の層について説明した。一つ目は脱出不可能な大平原、二つ目はその大平原の只中にある、国家権力の代表者による処罰ないし遊び＝芝居が起こる農村、および三つ目はその農村にある、自分の家庭のみならず村人の生き死にまでを左右する「女家長」支配下の農家、といった三つの層である。

『静寂と叫び声』では、ヤンチャーの〈パノプティコン〉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、ヤンチャーの前には一つの「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。

第6章 〈パノプティコン〉の出口・『ザ・コンフロンテーション』論

全部で31ショットからなる『ザ・コンフロンテーション』(1968)の只中、16番目のショットにおいて、あまりにも非現実的なダンスパーティーがある。カトリック教会の修道院にあるイエズス会附属の高等学校の生徒たちと、修道院に押し掛け、高校生と討論を行いたいと要求する若い共産主義者の一群れが参加する。年齢や性別、社会階級や地位、宗教や政治的思想等々に関係なく登場人物の全員が合流し踊るこのダンスパーティーは、5分にも及ぶロングテイクで映し出されている。このところが、『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と言え、そうでもないが、監督は60年代の作品群からみえてくるパノプティコンから脱出し、1945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で顕現し得る映画空間を創り上げたと考えている。

その空間では、「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。それは、本作品は、際限なく解釈可能な記号、および因果性の弱い開かれた状況から構成されているからだけではない。

ヤンチャーの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。要するに、ダンスという自由運動に目的(＝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)を与えようとしたら、そのいずれもが間もなく、与えようとするのと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／表象的な支配体制にある古き論理に陥ることを妨げる、ヤンチャーの方法だと、簡潔に言えよう。

19 世紀後半や 20 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、本論文は〈パノプティコン空間〉を見出した作品群の次に、ヤンチャーが現代の社会・政治問題を反映する映画を発表した。このことは、『ザ・コンフロンテーション』について述べないといけない事実である。しかし、映画的表现／表象の限界を押し広げたとまではいかなくとも、本作品の空間表象においてその^{リミット}極限に近づくことができたと言い切ってもよからう。

終章 結論

本章自体が要約的性格のため、文章化を省略する。