



HOKKAIDO UNIVERSITY

Title	コヴァーチ・アンドラーシュ＝バーリント教授へのインタビュー：ハンガリー映画、モダニズム、認知映画理論をめぐって
Author(s)	モルナール, レヴェンテ; 堅田, 諒
Citation	層：映像と表現, 17, 163-182
Issue Date	2025-03-07
DOI	https://doi.org/10.14943/112705
Doc URL	https://hdl.handle.net/2115/94238
Type	departmental bulletin paper
File Information	17_10_p163-182.pdf



コヴァーチ・アンドラーシュ＝バーリント¹教授への インタビュー

——ハンガリー映画、モダニズム、認知映画理論をめぐって

〈インタビュー・翻訳・構成・モルナール・レヴェンテ、堅田諒〉

本稿は、ハンガリーのエトヴェシュ・ロラーンド大学の教授であり（以下、ELTE）、認知映画研究学会 Society for Cognitive Studies of the Moving Image（以下、SCSMI）のフェローであるコヴァーチ・アンドラーシュ＝バーリント Kovács András Bálint にインタビューした記録である²。コヴァーチ氏がこれまでに著したモダニズム論、タル・ベーラに関するモノグラフの他に、認知映画理論研究に取り掛かるまでのキャリアやハンガリー民主化前後の映画業界、デヴィッド・ボードヴェルとの関係など、幅広い話題について語っていただいた。

〈第一部：教育・研究活動・一九七〇—八〇年代のハンガリー映画〉

——（堅田） このインタビューの目的は、映画研究に関心のある

日本の読者にコヴァーチ教授を紹介することです。私たちは、ヨーロッパのモダン映画やタル・ベーラのモノグラフなどのあなたの研究についてお聞きしたいのですが、その前に、先生の研究者としての人生についてのお話を伺いたいです。先生が大学生だった時代

のハンガリーは社会主義国家であり、文化に対して厳格な検閲制度が敷かれていた時代だと思います。一九七〇—八〇年代のハンガリーで、若い研究者としてどのような経験をされて、映画研究者になったのでしょうか。

コヴァーチ 大学に入学したのは一九七八年でした。ちょうどハンガリーの政治情勢が大きく変化した重要な時期です。ハンガリーの国内政治にリベラルな波が押し寄せ始めた時期でした。もちろん、大学が自由になったとまでは言いませんが、強い学生意識や自由主義的な意識が芽生え、私たちは多くの集会やデモを行いました。大学でも特に人文学部では、以前よりもずっと自由な教育が行われるようになりました。一九七〇年代後半にハンガリーで反体制派が生まれ始めました。ですから、七〇年代の終わりから八〇年代の終わりまでのこの時期は、反体制派の考え方が徐々に広がっていき、勢いを増していった時期でした。もちろん弾圧がなかったわけではありませんが、以前とは比べものにならないほど少なくなりました。間違はなく、それ以前の世代よりも自由でした。

私は研究者ではなく、制作者、特にカメラマンになりました。映画学校に二度応募しましたが、二度とも不合格でした。二度目のときは、「三度目は来るな」と言われました。「映画監督として応募しなさい。君はカメラマンよりも監督タイプだから」とも言われましたね。それで、三度目に挑戦しました。映画学校の入学審査はとても長かった。応募者はとても多く、毎年五〇〇人中五、六人しか

合格しませんでした。最終的に審査のプロセスをすべてクリアしたのですが、全く同じタイミングで研究資金が支給されることになりました。つまり、映画学者になるか映画監督になるかを選ばなければならなかった。最終的に学者になることを選びました。理由はとてもシンプルです。入学プロセスは三段階あり、最終段階では映画を撮影しなければならませんでした。それは私にとって大きなストレスでした。出来栄えにもあまり満足していませんでした。「ストレスが大きすぎるし、出来栄えも良くないから、映画研究者になろう」と自分自身に言い聞かせました。それで、大学が私に職を与えてくれて、私はもう四〇年もそこにいるのです。

——（モルナール） 大学はELTEですね。

コヴァーチ そうです。ただ、パリやアメリカでも教えていました。ELTEとそれらを行ったり来たりしていました。これが私の物語です。ちなみに、私がELTEで教員になったとき、映画研究学科はまだありませんでした。そのときはまだ美学学科でした。一九九三年に私が映画学科を創設しました。二八年間は学科長を務め、二年前に辞めました。

——（モルナール） 先ほど「ストレスが大きすぎた」とおっしゃいましたが、何がそのようなストレスを引き起こしたのでしょうか。ヤンチャー・ミクロシュは、「映画監督はある意味で独裁者にな

らなければならない」と言っていました。もしかして、「独裁者になる」ことは先生の性格に合わなかったのでしょうか。

コヴァーチ 大勢の映画監督を知っていますし、自分の父も映画監督でした。彼ら／彼女らの多くは独裁者ではなく、ただ人に命令することに慣れているのです。私はそういうタイプの人間ではありません。たくさんの人と一緒に仕事をする、さらに皆が私の指示を待っていること、どうすれば良いかを私が決めなければならなかったことなどで、すごくストレスがたまりました。私はけっこうマイペースなんです。撮影現場では考える時間がほとんどないし、同時に大勢の人に指示を出さないといけない。やっけていくうちに慣れたかもしれませんが、当時の私には図書館で本を読み、勉強する方が魅力的にみえました。研究者になるという決断を後悔はしていません。

——（モルナール） 先生の最初の本は、一九八七年に出版されたスィラージ・アーコシュ Szilagy Akos と共同で執筆したアンドレイ・タルコフスキーに関する研究書ですね³。その当時、先生はすでに論文、批評、さらに映画作家へのインタビューなども多く発表しており、『映画世界 Filmvilág』というハンガリーの映画雑誌の編集も務めていました。また、社会主義ハンガリーの自主映画に大変重要な役割を果たしていた「バラージュ・ペーラ撮影所 Belső Béla Studio」（以下、BBS）ではアドバイザーとして働いており、

『ダムネーション／天罰 Karhatalom』（一九八八）の撮影現場ではタル・ペーラと一緒に仕事をしていました。当時のハンガリー映画業界、とりわけBBS、およびコヴァーチ先生が体験した一九七〇年代後半から八〇年代後半までの映画製作と批評などの当時の雰囲気について教えていただけますでしょうか。

コヴァーチ BBSですね。BBSについてハンガリー人にも説明しにくい時代になってきましたね。非常に独特な「集団」でした。しかし、まずはハンガリーの当時の撮影所の制度について説明する必要があります。当時、すべての撮影所は国有でした。要するに、国家自体がプロデューサーだったかと思っていたで大丈夫です。五つの撮影所があつて、撮影所の内部にはいくつかの自立した製作集団もありましたが、すべての予算は文化省が管理していた。各撮影所には所長がいました。所長はプロデューサーの主任として、どの企画を映画にするかを決める職なのですが、実際に決定をしていたのは製作者、主に撮影所に所属していた映画監督と脚本家から構成された委員会でした。つまり、監督や脚本家たちが提出した企画を審査するのは監督と脚本家たちだったわけですね。しかし、撮影所の委員会で「はい、この企画を映画にする」と決めたあと、所長は企画書をまとめて文化省に提出しなければなりません。そして、その企画書をもとに撮影を許可するかしないかについて最終判断を下したのは文化省の政治委員会でした。

細かいですが、このプロセスは重要な部分です。つまり、撮影所

が企画書を文化省に送りますが、もし二週間以内に文化省から返事がなければ、それは映画を撮影しても良いという意味でした。文化省には、「何も言わない」という選択肢があったわけですね。許可を出すことと出さないことの他に何も言わないという選択肢が存在していた。文化省が何も言わない場合は、映画を撮影しても良いということです。公開する前に文化省で事前検閲の会議が開かれました。文化省は「NO」と言うことも多かったのですが、時々、撮影所の所長が提出した企画書をもとに判断できない場合は、何も言わないことを選ぶこともありました。「どうなるか様子を見よう」というふうに。ちなみに、撮影された映画は検閲に引っかかるからず公開されることが圧倒的に多かった。

BBSは、いわゆる「若手製作者のための撮影所」でした。撮影企画を文化省に提出する必要がなく、そこでは誰もが映画を撮ることができた。その意味でBBSは「自由の場所」でした。そこで撮った映画は一般公開しないで——普通は一般公開になりませんでした——内部で上映することが可能でした。BBSの中で映画を上映できる映写室がありました。社会主義国家のハンガリーにおいて、国家管理の外部にある撮影所は非常に特別な場所でした。もし監督が一般公開を望む場合、ほかの撮影所と同じプロセスを通過すればそれも無理なことではなかったのですが、BBS所属の映画作家はそれを希望することなく、作品をお互いで見たり、友達や他の芸術家に見せたりすることで満足していました。それで、映画作家だけではなく、音楽家や画家、演劇人や小説家が集まり、BBS

は、ハンガリーのアヴァンギャルド芸術家が交流する場所となりました。私はそこでアドバイザーを務めていました。BBSにも製作委員会があったわけですね。私はその委員会のアドバイザーとして主に撮影企画の審査に携わっていました。とても楽しい時期で、BBSでその当時のハンガリー芸術界の重要人物に会うことができました。

——（モルナール） タル・ベーラと初めて会ったのもBBSで
しょうか。

コヴァーチ タル・ベーラに初めて会ったのはBBSではありませんでした。他の撮影所で批評家を募集したとき、採用担当者が私を招待してくれました。その当時、私は批評をたくさん書いていました。結果的に、私はその撮影所で働くことになりました。ベーラに初めて会ったのはそこですね。一九七九年でした。彼はちょうど『アウトサイダー Szabadgyalog』（一九八二）を撮っていました⁴。『アウトサイダー』の撮影現場で知りあって、友達になりました。そのとき私はまだ映画を撮りたいと思っていました。しかし、カメラを持っていませんでした。8ミリのカメラを持っていましたが、ビデオカメラが欲しかった。それで「カメラを貸してくださいませんか」とベーラに頼みました。彼はそのとき、私が入試を受けていた映画大学の学生だったので、大学からカメラをこっそり持ち出してくれました。「カメラを壊さないように。責任を負うのが俺だから」と言

われたのですが、私はカメラを壊してしまいました。このようにして私たちは友達になりました(笑)。

——(モルナール) タル・ベーラはそんなことを許すほど優しい方には思わないのですが(笑)。

コヴァーチ 彼はもうそのときには有名でした。何をしても許されていたようです。結局、大学にも「俺がカメラを壊したけど、何か?新しいカメラをくれ」と何も気にせず彼が言って、話が終わったようです。

〈第一部：モダニズム、無の力とヨーロッパの芸術映画〉

——(堅田) コヴァーチ先生は、ハンガリー語、フランス語、英語など、複数の言語で研究をされてきたと思います。私の母国語は日本語ですが、世界的に見ると日本語はマイナーな言語です。マイナー言語とメジャー言語の両方を使用して研究を行うことについて、何か考えはありますか。

コヴァーチ ハンガリー語もマイナー言語ですよ(笑)。私のアドバースとしては英語で書くことです。誰もが英語を読みますから。長年わたしはハンガリー語で文章を書いていみせんでしたが、最近ある考えを試してみたかったので、ハンガリー語で二つの記事を書

きました。うまくいくかどうか自信がなかったのでハンガリー語で出版しましたが、うまくいけば英語に翻訳するつもりです。そうでなければハンガリー語で本を書いて、出版することはないでしょう。現代映画に関する本とタル・ベーラに関する本は英語で書きました。タルコフスキーのモノグラフはハンガリー語で書き、その後フランス語に翻訳しました。八〇年代の終わり頃はフランス語で書くことも考えましたが、ハンガリー語で書いて翻訳してもらう方が良いと考えました。フランス語でうまく書ける自信がなかった。でも今は、読んでもらいたいなら英語で書くべきですね。日本は人口が多い国でしょう。ハンガリーは人口がとても少ない。ハンガリーの人口は一〇〇万人ほどで、東京と同じくらいです。読者層は非常に限られている。ハンガリー語で書いても、それを読んでもくれるのはほんの一握りの人だけです。世界に向けて発信したいのであれば、英語です。

——(モルナール) 先生のタルコフスキーに関する本はもともとフランス語で出版されたと思っていたのですか。

コヴァーチ 少し違います。私たちはもともとハンガリー語で書いて発表したのですが、それは本ではなかった。ハンガリー国内で若手研究者が論文を投稿するとある定期刊行物がありました。その媒体に学術論文としてではなく、批評として投稿しました。長い雑誌記事のような文章だったから、あまり読まれなかった。その当時、

一九八五年ごろ、社会主義の国ではタルコフスキーの映画の上映が禁止されていました。ソ連からの命令で彼の映画が上映されず、彼について公の場で議論することすら禁じられていたため、私たちが書いた文章を出版する者は誰もいませんでした。文章が出来上がったのは一九八五年のことですが、いわゆる「地下出版」でした。それが後からフランス語に翻訳されて、フランスの出版局によって刊行されました。しかし、刊行されたときすでにハンガリー語で私たちは新しいバージョンを作っていたので、だから現在ハンガリー語とフランス語のバージョンは大きく異なっています。

——（モルナール） 実は、まさにそれについて聞きたいと思っていました。先生がさっきおっしゃったハンガリー語のバージョンは一九九七年出版だと思いますが、先生と共同著者のスィラージ・アールコシユは、映画史的な観点を導入したうえで、フランスで出版された本を部分的に書き直したのですね。

コヴァーチ 部分的ではなく、全部ですよ。別の本と考えていただけでも大丈夫です。そもそもフランス語のバージョンには、フランス人の研究者が書いた章もあります。一九八六年に公開された『サクリファイスOffet』を執筆時に私たちは見ていなかった。しかし、フランスの出版社がその映画についても一章割くことを求めていたため、その当時ローザンヌ映像アーカイブの館長を務めていたフレディ・ビュアシユ氏がその部分を書き下ろしました。

——（モルナール） 貴重な情報をありがとうございます。どちらにしても、ハンガリー語のバージョンの執筆から刊行されるまで一〇年余が経ってしまいました。先生が一九九七年に出版された原稿の前書きで書いていることは興味深いです。先生は「これが本書の最終版と言いつけることは今でもできません」と書いています。先生の次の本は『スクリーニング・モダニズム Screening Modernism』（以下、SM）⁵ですよ。SMは、ヨーロッパのみならず米国での研究活動の成果をまとめた学術書です。この本で展開される理論について質問する前に、一つお聞きしたいです。SMの出版から約二〇年が経ちましたが、今振り返って、「はい、これが最終版」と言い切ってもよいと先生は思いますでしょうか。

コヴァーチ ずる賢い質問ですね（笑）。ある意味ではそう思います。SMを最近読みなおしておらず、細かいところは覚えていませんが、理論の「足場」に大きな問題がないと、今でも思っています。なぜそう思っているかと言いますと、SMが今でも参照されているからです。ほかの研究者に参照されてきたということは、研究者にとって参照する価値のある理論を提唱していることを意味するわけですよ。また、今更内容を変更したいと思っても変更しようがない。というわけで、私は内容を変更しようとは思いませんが、ほかの人がヨーロッパの現代映画について全く違う意見を持つ可能性は十分あるでしょう。記憶が曖昧ですが、本書の中心となるアイデアは、モダニズムが一つの「映画のスタイル film style」ではなく、

様々な現代的な様式と映画の現代芸術への「適応 adaptation」であるということです。私は今でもそう思っています。しかし、この本で取り上げた映画作家をもう一度しっかり確認できるとすれば、いくつかの論点を訂正する可能性は決してゼロではないです。

特にスタイルの特徴について、より詳細な分析が可能な気がしないでもないです。たとえば、より詳細なカテゴリーに分類するなど。ミニマリスト、ナチュラリスト、装飾的、演劇的という、私がかこで作った四つ、あるいはブレッソンも含めた五つのカテゴリーは非常に概略的なカテゴリーですが、多くの研究者が利用します。これらのカテゴリーは間違っているわけではないですが、すべてが直観的です。今ならば、より細かい区別を目指して、さらに下位のカテゴリーを作ると思います。今ならこの問題に取り組むでしょう。そして、まさにこのことが、認知映画研究に興味を持つことになった理由です。本書で行なったスタイルのカテゴリー化はあまり正確ではないと考えていたからです。より正確で詳細な区別が必要だと思った。それだけでなく、より具体的な細部に近づくかと思っていました。これらのカテゴリーを「詩的」ではなく「科学的」に分析し表現しよう、と。SMの完成後、まさにそれを始めました。そのとき取り掛かった新しいプロジェクトが私を認知映画理論の方向へ導きました。

——（モルナール） ありがとうございます。SMについて二つのことを質問したいです。まずは理論について、そして本の構成につ

いてです。理論的な問題から始めたいと思います。本書は四部からなっています。第一部は、「モダンとみなされるものは何なのか」という問題を中心に、モダニズムと現代芸術をめぐる理論的検討ですね。SMの一番長い、一五〇頁も超える「モダニズムの諸形式」と題された第二部では、現代的な語り、ジャンル、形式のパターンの他にとりわけ、コヴァーチ先生が現代的とみなす一九五〇—八〇年代におけるヨーロッパ芸術映画のスタイルに関する包括的理論が提示されている。第三部と第四部は基本的にヨーロッパの現代映画の歴史ですね。モダニズムが現れた一九四九年から、ポストモダニズムがそれに引き継いだ約一九七五年までが扱われている。

この本は私には次のように思われます。つまり、一九五〇—八〇年におけるヨーロッパ映画にみられる表現方法、表象、そして語りにおけるいくつかの新しい、古典的とみなされる映画形式とは明らかに異なる特徴を容易に見出すことができるとしても、コヴァーチ先生が、現代映画あるいは現代的な芸術映画と呼んでいるものの中心的な問題は常に一つ、すなわち「無の力 power of nothingness」を認識することです。私の理解が正しいかどうかあまり自信がありませんが、先生が論じる現代的な芸術映画は、超越的価値としての「無の力」を認識した現代芸術の「映画版 cinematic version」なし「映画的な表現／表象 cinematic representation」にすぎない。したがって、SMにおける現代映画の歴史は、大文字の作家 Auteur が無の問題を認識するときに始まるわけで、大文字の作家が新しい問題を発見し、そしてその新しい問題を解決しようとしているわけ

ではなくとも、それらを表現／表象しようとし始めるときに「無」は舞台から消えてしまい、現代映画の約三〇年の歴史は幕を下ろしてしまいます。

無の重要性について、さらにS Mが出版されてからのこの二〇年間に於いて無が重要な問題として再び姿を現した映画運動、または、無の力を再認識した映画作家を先生がご存知でしょうかについて教えていただきたいと思います。簡単に言ってしまうえば、現代的な芸術映画は永久に終わったのか、それとも、もしかして違う形式で、あるいは、もしかしてヨーロッパの外部でもまた改めて現れる可能性があるかどうか、先生のお考え聞きたいです。

コヴァーチ 丁寧かつ簡単にまとめてくれてありがとうございます。あなたがこの本を今おっしゃったように理解してくれたのなら、私のほうから異議はありません。

無についてですね。ある文化的な現象について様々な観点から論究することができます。形式上の観点から、歴史的進化的な観点から、そして哲学的な観点からも。哲学的な観点とは、S Mで取り上げた映画の背後にある概念や世界観が何だったのかということですね。しかし、その三つの観点をまとめて、同時に考察することは不可能です。その三つの観点を同時に採用する概念体系が存在せず、だからこそこの本には理論的なパートと映画史的なパートがあります。あなたが言ったように、S Mの歴史的な部分は形式の進化ならびにその背景にある概念の進化を示しています。しかし、概念その

ものないし概念に網羅される諸要素の構成はそれとは違う。

ちなみに、この本は古いドイツ語の書籍のような構造です。二〇世紀初頭の哲学・思想の研究書、さらに一八一―一九世紀におけるヘーゲルやカントの書籍では、体系的な部分と歴史的な部分とを分けて論を展開する構造は一般的でした。それには理由があります。まずは、概念体系を作り上げておかないといけません。ある現象について語るとき「何と何が繋がっているのか」というような体系です。しかし、現象は当然進化します。始まりがあつて、終わりがある。体系は発展し、崩壊します。ある時点の現象を確認すると、体系のそのときの状態から全体は見えてこない。全体は体系の進化からしか示されないからです。それで全体を想像しなければなりません。ドイツの社会学者マックス・ウェーバーには「理念型」というタームがあります。ある現象や体系の理念型そのものを見出すことはできませんが、進化の全段階を概括したうえで重要なところをうまく抽出すると「モデル」が見えてくる。ヨーロッパの現代的な芸術映画の背景にある、そのような理念型ないし「概念のモデル model of an ideal」が無の問題をもたらすのです。

無という概念はヨーロッパ芸術の現代的な時期の中心的な問題です。一九世紀初頭からおおよそ一九八〇年代までですね。ニーチェがもちろん関わってくるし、実存主義も関わってくるわけで、無の問題が常に関係している。それはつまり、今ここで私たちの目の前にある物の「裏」には何も、ない、[nothing there]という問題ですね。神様なんて存在しない、超越なんて存在しない、「形而上学上の存

在 metaphysical beings」なんてありはしないが、あるいはむしろだからこそ、そこに無がある、[there is Nothing] わけです。我々はみな一人ぼっちであり、個人であって、我々は個人で自己定義をしなければならぬ。「私は誰」、「私はなぜここにいるのか」と。

私たちの存在の背景には無があります。無は多様な芸術形式において現れました。芸術家は様々な方法で無を表現しようとしてきました。意味を成すもの、芸術や芸術的な構造、さらに世界の構造に意味を与えるもの、我々がこれまでに信じてきたすべてが消えてしまいました。それで、構造において意味を探すしなくなるわけですね。我々の生きている世界に意味を与えるのは、もはや神様ではありません。世界に意味を与えるのは世界そのもの、人生に意味を与えるのは人生そのものです。人間一人一人が自らに意味を与えています。それで「実存的危機」のような概念が現れてきました。

私は次のように考えています。構造の背景にある中心的な問題は、構造の裏には何も無いのではなく、そこに無があるということです。人間の実存を中心に置いた現代芸術と現代思想は無を「あるもの something」と見なしていました。つまり周囲に境界線を引くことができるものとみなしてきました。空虚ではないです。何かを言うときに無を言うということが構造主義的な考えです。私が「本」という言葉を言うとしましよう。「本」と言って、ポトルとは言っていないのです。そこに無が出てきた。サルトルはこのことについて『存在と無』という巨大な著作を書きました。

——（モルナール）それで先生はSMの無の力に関する章でサルトルを参照したのですね。

コヴァーチ もちろんそうです。しかし、現代映画と言いますと、我々には何も見えないということとは、その場に「何か」がないというところが見いだされるわけですね。現代的な映画作家はまさにそのような、そこにない存在、[not being there]を表象しようとしていました。アントニオ・オニの全作品は、そこにないその何かの表象です。その欠如においてこそ、そこに「何か」があるというわけですからあなたがもし、今ここにない何か・誰かを思い浮かべて、「また見たいな」あるいは「また会いたいな」と考えたとすれば、そのものは今ここにない／いなくとも、存在していないわけでもありません。あなたの頭の中で、欲望の中で、希望の中で存在しているのです。ここにない／いないもの、我々に見えないそれこそが無なのです。私が考えているもの、欲しいもの、覚えているもの、それはタルコフスキーの映画のようにノスタルジーを感じるものなのです。ノスタルジーは無にすぎないです。そこにない／いないものに対する強い欲求そのものです。

現代的な考えは、何かが消えると、その場所に何も無い空間「empty space」が残るため、私はその「何もない空間」を見ているとき、そこにある無を見ているということになる。これこそがモダニズムとポストモダニズムの主な違いです。ポストモダンには無は見えず、何も見えない、[does not see anything]。絵の裏にはま

た絵があり、さらにその裏にも絵、その裏にも絵というような無限後退ですね。ドウルーズのチームで言えば「反復」ですが、自らを反復するものは同時に差異でもあり、ものの「背景」を覗いてみるとまたほかのものしか見えない。ここには無なんてなく、この本の裏にはまた本、そしてまた本があります。私たち認知映画研究者の考え方は実はそれに似ています。だから昨日私はあなたにドウルーズは神経科学にわりと近いと言ったのです。私が何かを見ると話しているこの場合は、この本のスキーマを引き出しているということです。このようにしてこれが本だと分かり、本を認識するわけですね。しかし、それと同時にこの本の背景には無などなく、また本があることになります。これで伝わりましたでしょうか。

簡単に言ってみれば、現代的な映画作家は無を、様々な方法で表象しようとしていました。今、現代映画を撮る可能性についてですが、現代的な方法では映画を撮ることは不可能だと、私は思います。現代的な様式を利用する、あるいは再利用することは当然できるはずですが。プレッソンやアントニオニ、ベルイマンの様式を垣間見せる映画は多くあります。使える見本があるわけですね。しかし、この一〇年間は無の概念に関する映画を見ていないですね。私の知る限りですが、それに一番近いのはミケランジェロ・フランマルティーノ Michelangelo Frammartino ですね。

——（モルナール） 未見です。

コヴァーチ 確認してみてください。彼の最高傑作は『洞窟』¹ buco というタイトルの映画です。この四〇年間で彼が最も現代的な映画監督だと思います。とはいえ、彼の「無」に対する考えがまったく同じかと言えれば決してそうではないです。彼は「何もなさ nothing」について語のですが、それは無ではなく、本格的な「何もなし」にすぎません。最後に本当に何もなしのです。だからこそ『洞窟』は大傑作だと思います。空洞への探検旅行についての映画です。何人かの洞窟探検家は空洞を探索しようとして、この巨大な「穴」の中に入り、ますます深く入っていきます。その空洞はずっとそこにあつたわけで、農民はその存在を知ってはいたけど避けていた。映画全体では、その洞窟が探索され、洞窟の奥に何かあるのかを調べるのです。非常に危ないから、洞窟の最深部に至るのにかかなりの労力を要する。映画の最後、洞窟の奥には何もなかったことがわかります。しかし、それは存在論的や現代的な無があるのではなく、ただ「何もなし」わけです。その「何もなし」のは終わりでもあるので、ポストモダンでもない。

——（モルナール） S M の構造についてもお聞きしたいです。第二部の一章は、先生が現代的な芸術映画に関する理論を立てるにあたって分析していたスタイル、ジャンル、一般的な美学上の概念およびそれらの映画が反映する文化的・芸術的な伝統の概括ですね。さらに、スタイルの類似性を示す現代的な映画作家の緩やかな「ネットワーク」として現代映画の「ファミリー・ツリー」を提供

しています。この章は結論ですね。本の只中にあるのですが、最終章であつても違和感を覚える人はおそらく誰もいないと思います。

コヴァーチ それは体系的な部分がここで終わるからです。理由はそれだけです。そのあと映画史的な部分が始まります。でも、たしかに第二章、あるいは二〇章の内容でもよかったかもしれないですね。すべてのまとめですから。おそらく、第三部と第四部で取り上げる映画作家の作家性についてあらかじめ説明しておこうと思つて第一章にしたと思います。でも、あなたのいうとおり、最終章にしても問題ありませんね。

〈第三部：映画様式、ボードヴェルと認知映画理論〉

——（堅田） 先生のSMにおける形式主義的な方法論は、デヴィッド・ボードヴェルから強い影響を受けているように思います。現代映画に対する先生の考えと、ボードヴェルの考えの違いはどこにあるのでしょうか。

コヴァーチ 大きな違いがあると思いますよ。私は「語り narration」についてデヴィッドとはまったく異なることを言っています。彼と同じことを言っているわけではなく、むしろ私の考えは異なっていることがSMを書いて明らかになりました。しかし、私はデヴィッドについてあまり批判的なことは言いたくありません。

——（モルナール） ボードヴェルの『フィクション映画における語り Narration in the Fiction Film』とSMの「現代映画における語り Narration in Modern Film」を論じる章にはやはり類似性があると思います。

コヴァーチ 思いだしました。彼が書いた、古典的ではない歴史的な語りの様式についてです（コヴァーチは目の前の書籍を次のように読みあげる）。私は「曖昧さは、語りのテクニクが一旦受け入れられると、いつでもどこでも誰にでも利用可能になるという事実から生じている。しかし、歴史的な「語りのモード Modes of Narration」は、特定の時代や地域において流行している特定のテクニクの集合体である。もしそうだとすれば、ある特定のテクニクが、ある時代には頻繁に用いられ、別の時代にはあまり用いられない理由を説明しないわけにはいかない。言い換えれば、もし私たちが、ボードヴェルが言うように、非古典的な語りのモードを「モダニスト」と呼ぶことが容易にできるとするならば、文脈に起因する厄介な説明に直面する覚悟があるし、むしろなぜそうしないだろうか」と書いています。

彼は基本的に「それらをモダニズムのテクニクだと言うことはできる」と書いていますが、はつきりとそうは言いたくないのでしょう。私は「これこそがモダニズムだ」と言います。これらはそれまでと異なるモダニズム独特の方法です。それゆえ、それらがなぜあちこちで現れたのかを説明できる。興味深いことに、デヴィッ

ドが言うこれらの古典的とは異なる語りはすべてモダニズムの時代に現れたものです。それらはモダニズムのテクニクそのものであるのに、なぜそれをモダニズムのテクニクと呼ばないのでしょ
うか。モダニズムの語りのテクニクは一九五〇年代に発展し始め、一九七〇年代まで続いた。引用します。「我々の観点からすれば、ボードウェルのカテゴリの大きな功績は、現代映画の語りが実際には単一の均一なシステムではなく、現代芸術のモデルに従うさまざまなモードやナラティブ・スタイルの集合体であることを示していることだ」⁷。

あと、私はこの本では指摘していませんが、彼の「史的唯物論的な語り Historical Materialist Narration」⁸。および「パラメトリックな語り Parametric Narration」⁹。という概念はうまく機能しないと思います。ノエル・バーチは、パラメトリック・スタイルという概念を作り出しました¹⁰。これは非常にうまく機能するのですが、「パラメトリックな語り」などというものは存在しない。彼はそれをブレッソンの説明に用いている。しかし、ブレッソンの語りのど
こが実際にパラメトリックなのでしょう。パラメトリックなのは彼のスタイルでしょう。私は、パラメトリックというカテゴリーをスタイルの問題から語りの問題に置き換えることはできないと思
います。デヴィッドはこれらのパラメーターを使用しており、そこ
には（バーチのパラメトリック・スタイルにおける）パラダイムが見
いだせます。しかし、それらは語りに当てはまりません。

——（モルナール） つまり、パラメトリックは語りのカテゴリーではないということですね。

コヴァーチ はい、それはスタイルです。スタイルは非常にうまく機能するカテゴリーですが、語りはそうではありません。よく分
りませんが、デヴィッドはブレッソンを分析しようとはしなかつた
そうすることはできたし、彼ならブレッソンの語りのすべてを説明
することもできたでしょう。しかし、それはパラメトリックなもの
ではありません。楕円形の語りだと言っておきましょうか。おそら
く、それが最良の表現だと思います。それはモダニストの形式です。
素晴らしいテクニクなので、ブレッソン以降、多くの人がブレッ
ソンが用いた方法を使ってきました。しかし、それを発展させたの
はブレッソンです。そしてもう一つ。「史的唯物論」は、まったく
意味がありません。唯物論は語りとは何の関係もありません。それ
はイデオロギーだから。デヴィッドのカテゴリーがすべての現代映
画に当てはまると思いませんが、語りの様式に関してはとてもう
まく正確に説明している。デヴィッドを批判しているわけではあり
ませんよ（笑）。

——（堅田） S Mの研究に対して、近年の先生の仕事の多くは認
知映画研究の分野に属するものだと思います。どうしてS Mの方法
論から現在の認知映画研究に重点を移すようになったのですか。

コヴァーチ 手短にですが、明日の講演でお話しします(笑)。私はずでに、S Mで扱ったような一般的なカテゴリーに満足していないと申し上げました。直観的には問題ないと思いますが、まだ正確ではない部分がいくつかあります。

——(堅田) その意味で、『タル・ペーラの映画——輪が閉じる
The Cinema of Béla Tarr: The Circle Closes』¹⁾(以下、C C)は、S Mと近年の認知映画研究に関するお仕事のあいだに位置しているように思えますが、どう思われますか。

コヴァーチ その通りです。S Mを書き終えた後、私はこれらのスタイルのカテゴリーをより正確にするにはどうしたらいいかを考え始めました。より正確な方法があるとしたら、それはどうすればいいのか。スタイルは技術的に記述することはできるが、それでは何も生まれないことに気づきました。なぜなら、そこに見出されるのは記述以外の何ものでもないからです。スタイルが何をするのかというと、それは心理学と関係していることに気づきました。スタイルには心理的な効果があり、スタイルは心理に影響を与える。それが認知研究に興味を持ち始めたきっかけです。私が初めて認知科学の学会に参加したのは二〇〇二年です。スタイルを分析する新しい方法を探し始め、ビッグデータ分析によってそれが可能であることに気づきました。そうでなければ、それは単なる直感的な分析に過ぎません。伝統的なスタイル分析を続けることもできたでしょう。

なぜなら、それには何の問題もないからです。人々はそれを「購入」しますから(笑)。しかし、私にはそれだけでは十分ではなく、もっと深いところまで知りたかった。そこで私は学生たちと研究グループを作りました。定量的なスタイル分析です。映画を定量的に分析し始め、そのような分析がより高次のスタイルや高レベルのカテゴリーに導いてくれるのではないかと考えました。その間にも心理学に関係する他の興味深い発見もありました。ですから、S MからC Cへとスタイルというものを通じて論理的に進むことができました。基本的に、これはボードヴェルが認知理論に興味を持つようになった経緯でもあります。

——(モルナール) ボードヴェル先生と言えば、映画研究のためになされた彼の貢献が極めて貴重であるに違いありません。事実、ボードヴェル先生は認知映画研究に限らずもっと幅広い研究分野において参照されている一流の研究者ですね、残念ながら、私たちにボードヴェル先生にお会いし、授業やセミナーに参加する機会がなかったですが、研究書や論文を読んでいてボードヴェル先生のイメージが頭の中に鮮明にあります。それで聞きたいのは、コヴァーチ先生はボードヴェル先生の認知映画研究のみならず、映画研究全体に対する重要さと影響力についてどのようなお考えでしょうか。また、コヴァーチ先生とボードヴェル先生は認知映画研究会SCSMIを設立された時から、一緒に仕事をされていたと思いますが、それについても少し話していただければ幸いです。

コヴァーチ デヴィッドがS.Mの紹介文を書いてくれたことを心から光榮に思います。彼は紹介文をあまり書かなかった。いくつか書きましたけど、そんなに多くではありません。彼が世界一の映画研究者だと私は思います。私の研究や考え方に与えてくれた影響も大きいですし、大変応援してくれました。友達でもあったし、頻繁に会話もしました。特にS.Mへの彼の影響は極めて重要です。この本の執筆中にデヴィッドはよく相談に乗ってくれて、そのときの意見交換は大変参考になりました。彼の指摘をそのままこの本の中に書いても問題がなかった。彼がくれた指摘の中で、「アメリカ的」な観点からの指摘が示唆的でした。デヴィッドは、この本が彼の研究を補完すると思ってくれて裏表紙の紹介文を書いたのだと思います。議論を行うに値する本だと彼が考えたはずです。

彼が作り上げた概念と彼の研究活動は、この四〇年間の映画研究のもっとも優れた業績だと思いますが、それ以上何を言えбайいですかね。私から見れば彼の最も重要な業績はまさに映画のスタイルをめぐるアプローチでした。私もスタイルに関心を持っていました。デヴィッドに初めて連絡したのは一九八〇年代後半のことです。映画のスタイルについて研究している専門家を探していました。その当時、私の周りには映画のスタイルに興味を示す人は誰もいなかった。私は主にフランスの映画研究者と連絡を取り合っていました。彼らはスタイルの問題にまったく関心がなかった。メッツや映画文法、精神分析などのアプローチが主流でした。言っておきますが、それでももちろんまったく問題ありません。ただ、私に関心を持つ

ていたのはそれではなかったわけですよ。それで、フランスの映画研究者に「ボードウエルという人がいるんだけど、連絡してみれば」と言われました。そういうわけで八〇年代後半にデヴィッドに連絡を取りましたが、直接会ったときに、私が探していたのは彼だったということがわかりました。

彼の映画のスタイルに関する細部に至るまでの正確さと、映画作家がやっていることとその理由をめぐる彼のアプローチは私にとって大変有益なものでした。つまり、この「マテリアルに深入りしよう」というような彼の姿勢がとても好きでした。まさにその姿勢こそが彼自身を認知映画理論まで導き、そして約一五年後に私をも認知心理学的なアプローチに導いたのだと思います。私は一九九〇年代に認知心理学的なアプローチに関心がなかった。一つの面白いアプローチにすぎないと思っていました。S.Mを書きたいと思っていましたし、映画史とりわけスタイルの歴史に関心を持っていました。そして、ドウルーズですね。そのときとても新しかったドウルーズの哲学を大変興味深く読んでいました。結局、ドウルーズと映画スタイルの分析が私を認知映画理論に導きました。言うまでもないでしょうが、デヴィッドは認知映画研究者にとっても極めて重要な存在です。創始者の一人ですね。それでも彼は認知映画研究者ではないと私は思っています。そうではなく、映画史の研究者です。映画史の研究者であり、スタイルの分析者です。彼が、スタイルをめぐる自らの論述を説明するために、認知映画研究のアプローチを採用していたのは事実です。しかも、それは非常にうまくいっていた。

その一方で、彼が認知心理学的な映画理論を展開したことがまったくないことも事実です。認知映画研究者の主要人物でありながらも、彼は常に映画研究者でした。彼は心理学と認知映画研究に関する知識が豊富だったため、人にアドバイスをできたり、研究を指導することもできたのですが、認知心理学的な分析をしなかったし、認知映画理論をめぐる論文も一本しか発表しなかった。A Case for Cognitivism¹²という論文ですね。

——（モルナール） しかし、その当時はその論文は大変重要でしたよね。

コヴァーチ そうですが、一九八〇年代の後半から一九九〇年代の初めにおいて認知主義が人気になっていったので、そのような論文は非常に多かった。内容は他の分野の研究者による論文とほとんど同じですが、彼は映画研究者を対象に書きました。認知主義的なアプローチがスタイルの分析手段として重要だったとはいえ、私は経験心理学に携わったとき、「その方向に行かない方がいいですよ」と彼に言われました。「心理学にあまり深く関わらない方がいい」と彼に注意されましたが、私は彼の言うことを聞かなかった（笑）。これは二〇一〇年のことです。そのとき、私は論文を執筆していて、未完成の原稿を彼に見せたら、「あまり面白くない」、「心理学的すぎだ」と彼に言われました。「理論化を促進し、映画史的な考察を展開すべきだ」と、彼は私によく言っていました。それはつまり、

ヨーロッパの映画を対象に、彼がアメリカとアジアの映画について行なった研究と同じことをやればよいという意味でした。しかし、そのとき私はもう心理学に興味を持っていました。

この点においてデヴィッドはとても面白かった。認知映画研究の重要人物でありながら、彼自身は、積極的に認知心理学的な論文を書こうとしなかった。彼はそれをしていなかった。その分野に入るには心理学、特に認知心理学や神経科学もある程度勉強しなければなりません。私はそれを数年前からはじめ、体系的に学んでいます。さらに、統計学を勉強する必要もあります。冒険好きな性格ではないとできないですね（笑）。手伝ってくれる、あるいは、指導してくれる認知心理学の専門家がなければ、認知映画研究は大変難しい。私はたくさん勉強してきたのですが、分析の「技術的」な部分に協力してくれる心理学者が今でも必要です。

〈第四部：政治、独創的自由と民主化以降のハンガリー映画業界〉

——（モルナール） ありがとうございます。それでは、次の話題に移りましょう。ハンガリー映画についてお聞きしたいです。さきほど一九七〇—八〇年代におけるハンガリーの文化生活と映画業界について聞かせていただきましたが、先生のハンガリー国立映画協会 Nemzeti Filmintézet（以下 NFI）における仕事について質問したいと思います。民主化以降のハンガリー映画業界は財政上の観点から言えば、二〇年間は危機的状況に追い込まれていましたが、

二〇一〇年の選挙後、新しい政権が映画業界の財政制度を再編し、NFIを設立しました。二〇一一年から二〇一九年まで、コヴァーチ先生は新しく設立されたNFIで脚本・撮影企画の選定委員会の長を務めていたと思います。新たな組織が設立されたと同時に、とりわけ二〇一三年から一八年までの六年間はハンガリー映画の新しい黄金期だったといっても過言ではないでしょう。ネメシュ・ラースローの『サウルの息子』と『サンセット』、エニエディ・イルディコによる『心と体と』、ムンドルツツォ・コルネルの『ホワイト・ゴッド少女と犬の狂詩曲』などの映画は多くの映画祭で賞を受賞しました。しかもそれだけではない。メーサーロシュ・マールタやトロク・フレンチツなどのような長い間映画を撮ることができなかった監督たちが新作を発表したし、さらに多くの若手映画監督がデビュー作を作るチャンスが与えられた。脚本選定のプロセスのほかに撮影企画の推進に当たる役割や、もしあったとすれば、撮影現場における役割も含めて、コヴァーチ先生がNFIで仕事していた時期について教えていただきたいと思います。また、すでに五年が経っていますので、いささか歴史的観点からもその当時のハンガリー映画製作に関して先生の個人的見解を聞かせていただければ幸いです。

コヴァーチ これはかなり話し難い話題ですね。

——（モルナール） すみません、話しにくい話題を聞くつもりは

ありませんでした。

コヴァーチ これは政治問題のほかに映画業界の政治、つまり党派政治だけではなく業界の内部の政治の問題、そして何よりも業界全体を再編することが伴う諸問題も含めて、さまざまな側面のある問題だからですね。まず、私はNFIの脚本・撮影企画の選定委員会の長ではなく、映画ファンド委員会の委員でした。この仕事を引き受けて多くの人に怒られました。私と口を利くのをやめた人も多くいて、実はベーラとの関係もこのとき悪化しました。

——（モルナール） そうでしたか。何も知らなくて、申し訳ありません。

コヴァーチ いえいえ、大丈夫ですよ。そんなことを知っているはずがありませんから。つまり、多くの人はこの仕事を政治的とみなしていました。私はそうではありませんでした。もちろん、政治と関係がないわけでもないですが、私は二〇一〇年の選挙で政権を取り、そして今も政権の座にある政治体制を応援しているから、その仕事を引き受けたわけでは決してないです。むしろ、この政府に私は反対するのですが、映画業界を再編する方針には一〇〇パーセント賛成でした。再編を主導したアンディ・ヴァイナ Andy Vajna という人物について知っていますでしょうか。

——（モルナール） 一九八〇—一九〇年代のハリウッドで有名なプロデューサーでした。『ランボー』や『ターミネーター』などの製作総指揮を務めた方ですね。

コヴァーチ そう、一九九〇年代までにインディペンデント系映画会社の経営者として大活躍し、約一五年間はハリウッドのもっとも成功を収めたプロデューサーの一人でした。最初は香港で映画館を経営していました。実は、彼は若いときかつらを作っていたのですよ。ハリウッドのためにかつらを作っていました。つまり、かつらをきっかけにハリウッドの映画業界に関わるようになった（笑）。アメリカに移って、『ターミネーター』や『氷の微笑』などをヒットさせ、大成功を収めました。その彼がハンガリー映画業界を再編するために任命されました。

当時のハンガリー映画業界は事実上破産していました。少なくとも一九九〇年代中頃から財政的に破綻していたのですが、二〇〇〇年に入るとさらに状態が悪化したのです。その原因は、業界が製作者、特に監督にコントロールされていたことです。映画監督は予算を気にしない。予算を気にせず、映画を自由に撮りたがるわけですね。映画の予算が国の予算から、ようするに納税者のお金から支出されているが、予算をしつかり管理するプロデューサーがいまませんでした。プロデューサーはいたのです。予算の管理をしつかりできる者は、実は誰もいなかった。ハンガリー映画業界のプロデューサーの立場は弱かった。納税者のお金を使って映画を撮る映

画監督は、映画製作はビジネスでもあることを認識しないで映画を撮る。しかし、国からお金を支出された監督は、プロデューサーの言うことを無視して自由に映画を撮っていたとはいえ、莫大な予算で映画を撮ったわけでもありません。むしろ非常に少なかった。つまり、二〇一〇年以前は、低予算でまったく自由に誰にも管理されることなく映画が作られていました。そのため、ハンガリーの映画業界は財政的にも、美学的にも破綻していました。美学上の管理もなかったからです。それでも、いい映画が全くなかったわけではありません。特にタルの映画は良かった。しかし、やはり彼は特別ですね。二〇一〇年以前のすべてが駄作とは言いませんが、生産品質[production quality]が、その言葉が持つあらゆる意味において、低かった。一流の映画製作ですね。

これが二〇一〇年より前の状態です。そして、ヴァイナが登場し、「これから映画の本数を減らすが、多額の予算を投じる」と決めました。映画監督にいいアイデアがある場合、それにふさわしい予算を決めようと彼が主張したのです。少額のお金でいい映画を撮ることも無理なことではありませんが、莫大な予算を必要とする企画は多い。それで、彼は「これから一年当たり四〇本や三〇本などではなく、多くても一〇本の映画しか作りません。その一方で、その一〇本には適切な予算を投じるだけでなく、映画にする脚本を適切に選定したうえで製作の全段階をハリウッドで行うように指揮しよう」と言いました。映画監督たちは激怒しました。これは検閲と創造的自由の抑圧だと彼らは主張してすべてに猛烈に反対しました。ヴァ

イナはいくつか苦渋の決断に迫られました。最初に決めたのは、映画監督の言うことを気にしないこと（笑）。私たちはそう決めました。監督が要求していたのは、創造的自由だけではなく——当然のことで、それを奪おうとする者は誰もいませんでした——予算の管理も含めた、コントロールのすべてですね。しかし、その前の二〇年間で製作予算を管理するプロデューサーがいなければ、どうなるかを私たちは見てきました。

ヴァイナが私を呼んだとき、私は仕事を直ちに引き受けたわけではありません。二つの条件があると、彼にはつきり伝えておきました。まずは、委員会の外部ないし与党の政治家から指示されないのが一つ。もし、外部から指示されたら私は直ちに離任します、と。また、一人一票は原則であり彼（Ⅱヴァイナ）に決定の権限が与えられることがない、というのも仕事を受ける条件でした。多数決による決定でないといけません。彼はそれらの条件でオッケーと言ってくれました。そのあと、彼は新たなNFIの方針を説明してくれました。私はそれに完全に賛成していました。なぜなら、その前にハンガリーでどのように映画が作られたのかを私は良く知っていたからです。映画製作において作品を客観的に見て、監督がある意味で指導する者が欠かせないと私が思っていました。例えばですが、脚本を一〇回も書き直す必要がある場合もあったりします。監督がそれを嫌がるとしても、そうしなければいけない。

というわけで、最初のうちは困難があったのですが、しばらくしてから製作者たちは把握しました。私たちは創造的自由を制限する

のではなく、製作にアドバイスをするということを。そして、二、三年後、映画が良くなってきました。多額の予算を投じた作品もいくつかが完成しました。エニエディ監督は私に、「最初はこの新しい制度のことで私も怒っていましたが、しかし、時間が経つと、私たちはより良い無料相談サービスを受けていると思うようになりました」と言いました。

——（モルナール） エニエディ監督は『心と体と』を撮りました。美しい映画ですね。

コヴァーチ 彼女の最高傑作です。それで、私は八年間そこで仕事をしました。私の役目は、基本的に脚本を読むことでした。年毎二〇〇本の脚本を読みました。その中で三、四回も読むものもあった。脚本を読むことが私の本業になっていたと言ってもいいです。研究活動を進めて論文を発表する余裕があまりなかったですが、映画製作をプロデューサーの観点から体験し、知ることができ、とても楽しかった時間でした。そして、プロデューサーの仕事の大変さと重要さも把握しました。しかし、二〇一九年にヴァイナが亡くなり、すべてが終わりました。それからハンガリー映画業界で起きたことについて話すのを遠慮させていただきます。非常に耐え難い話だからです。

——（モルナール） わかりました。ありがとうございます。

〈第五部…日本映画の過去と現在〉

——（堅田） 日本の現代映画についてはどう思われますか。一九

六〇年頃に登場した大島渚や吉田喜重といった監督たちは、政治やセクシュアリティ、暴力などをテーマにした作品を撮っていました。彼らは松竹ヌーヴェル・ヴァーグと呼ばれていました。大島渚の場合、閉鎖空間や国家権力をテーマにした作品が多い。例えば『絞死刑』（一九六八）は、日本で暮らす朝鮮人男性が死刑を免れたものの、記憶を失ってしまうという話です。当局は彼に罪を思い出させ、再び死刑にしようとしています。大島渚の国家や権力に対するアプローチや表現と、例えばコヴァーチ・アンドラーシュの『寒い日Hilleg Napok』（一九六六）や、ヤンチョー・ミクローシュの『密告の砦Szegénylegények』（一九六五）といったハンガリーの現代的な映画との間に類似性があると思うのですが。

コヴァーチ 『絞死刑』は観たことがありますが、あまりよく覚えていません。日本の現代映画は大面白く観ていました。ただ、私は日本文化について十分に知らないと感じていたので、S Mでは日本映画について言及しませんでした。北野武の映画は大好きだし、大島渚の映画も好きだし、『鬼婆』を撮ったのは誰でしたっけ。

——（堅田） 新藤兼人監督です。

コヴァーチ 新藤監督、そうですね。それらの映画は非常に好きで

すし、もちろん黒澤明監督の映画も好きです。ですが、演技スタイルのせいか、完全に理解したと思ったことは一度もありません。ヨーロッパやアメリカの演技スタイルとはあまりにも異なるので、日本の映画を理解するには、能や演劇をもっと理解する必要がありますと感じました。時には、彼らが表現していることが文化的に理解できなと感じることもありました。でも、仰る通り、カメラワークは、あなたが挙げた作品に共通するものがありますね。ところで、こうした「記憶を失う」というテーマは、カルロス・サウラ監督の美しい作品『快楽の園』などに見られるように、モダニズムのテーマとして非常に一般的です。あえて言わせていただくと、モダニズムを最も深く理解していたのは日本映画であり、ヨーロッパよりも理解していたと思います。その理由は小津にあります。特に小津のスタイルは、一九四〇年代ですら非常にモダンでした。また、五〇年代の黒澤もそうです。彼らはモダニズムの先駆者と言ってもいいでしょう。モダニズムはまさに適切なタイミングで登場し、日本映画は、そのスタイル、物語、テーマの特徴を容易に受け入れました。無もまた日本的発想ですね（笑）。小津の墓にそう書いてあったんですよ？

——（堅田） ええ、そうですね（笑）。

——（モルナール） 小津と無と花瓶…。

コヴァーチ ええ、あの花瓶。日本映画に限らず、一九六〇年代から七〇年代にかけてヨーロッパでは日本の演劇も非常に人気がありましたね。

——（モルナル） なるほど、ありがとうございます。そろそろ時間が来てしまいました。今日は様々なお話を聞かせてくださり、ありがとうございます。この会話は食事をしながら続けましょう。お時間をいただき、ありがとうございます。

1 Kovács, András Bálint. 本稿で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する。

2 このインタビューは、北海道大学文学研究院 映像・現代文化論研究室／創成研究機構（i-Station）のもと、二〇二四年一〇月五、六日において開催された認知映画研究をめぐる国際研究集会の前日に行ったものである。本企画は、若手研究者の支援制度「国際研究集会等開催支援制度」（創成研究機構研究人材育成推進室）の支援を得て実施した。詳細について、Cognitive Film Studies: An Introduction の ホームページ (<https://cognitivefilmokkaido.webnode.page/>) を参照されたい。インタビューは英語で行ったが、すべての日本語訳は投稿者たちによる。

3 Kovács, András Bálint – Ákos Szilágyi. 1987. *Les Mondes d'Andrei Tarkovski*. Lausanne: L'Age d'homme.

4 コヴァーチはここで言明していないが、タル・ペーラが『アウトサイダー』Szabadgyalog を製作した撮影所は MAFILM である。

5 Kovács, András Bálint. 2008. *Screening Modernism: European Art Cinema, 1950–1980* (*Cinema and Modernity*). Chicago: Chicago University Press.

6 *Ibid.*, p. 59.

7 *Ibid.*, p. 59.

8 Bordwell, David. 1985 (2014). *Narration in the Fiction Film*. New York: Routledge. pp. 234–273.

9 *Ibid.*, pp. 274–310.

10 Burch, Noël. 1973 (1981). *Theory of Film Practice*. Princeton Univ. Press.

11 Kovács, András Bálint. 2013. *The Cinema of Béla Tarr: The Circle Closes* (*Directors' Cuts*). New York: WallFlower Press.

12 Bordwell, David. "A Case for Cognitivism." *Iris* 9, pp. 11–40.