

## 病・露出・モンタージュ

——キーラ・ムラートワ『無気力シンドローム』の編集美学について——<sup>(1)</sup>

衛 藤 萌 子

### はじめに

本稿の目的は、キーラ・ムラートワの映画作品『無気力シンドローム Астенический синдром』(1989)において、映画の主題である人間の病と、不可視化されたものを露出的に見せるという創作理念、さらに映画の編集、特にモンタージュがどのように関わっているのかを明らかにすることである。本稿では、この作品のなかで、崩壊前夜のソヴィエト社会において人々が分有する「病」が、物語上のテーマであるだけでなく、映画の創作原理と映像の性質そのものと結びついているという視点から出発し、病の症状・徴候の前景化という力学が映画全体に働いていることを確認したうえで、それがどのように映画表現の拡張、特にムラートワが重視したモンタージュの探求と関わっているかを論じたい。

キーラ・ムラートワは、1934年にルーマニアに生まれ、ソヴィエト時代にモスクワで映画製作を学び、2012年まで、およそ半世紀にわたりウクライナのオデーサで映画製作をおこなった映画監督である。ムラートワはソヴィエト映画の一つの黄金期である「雪どけ」の時期に映画製作を始め<sup>(2)</sup>、その後も停滞期、ペレストロイカ期、ソヴィエト崩壊、ウクライナの独立とその後の経済的・外交的混乱の時期にいたるまで、長い映画監督としてのキャリアを持ち、自身の単独名義の長編だけでも15本の作品を監督している。1989年に製作された『無気力シンドローム』は、自身のソヴィエト時代の映画製作の集大成としての長編映画である。

ソヴィエト崩壊前夜の1989年10月5日、オデーサ映画スタジオがムラートワ監督の長編映画『無気力シンドローム』を Goskino に提出すると、Goskino は即座に公開禁止の判断をくだした。

---

(1) 本稿は日本ロシア文学会関東東北支部春季研究発表会(2025年6月7日、東京大学)における口頭発表原稿に加筆したものである。

(2) ムラートワ自身は、同時代に全ソ国立映画大学に在籍していた「雪どけ」世代の映画監督との結びつきを、頑として否定している。1986年のロカルノ国際映画祭におけるインタビューでは、「雪どけ」世代の映画について、「もちろん、それらの映画は観ました。でも、ムーブメントの存在には気づいていませんでした。わたしはルーマニアから ВГИК に来たことを忘れてはいけません。わたしは違う精神性を持っていました。[...]あの時代についての議論はわたしには意味がありません。わたしには別の伝記があります」と答えている。B. Bollag, M. Cimentl, "Entretien avec Kira Muratova", *Positif* 324 (1988), p. 9.

ペレストロイカ期にあり、ほとんど映画の検閲制度が撤廃されつつあった当時のソ連において、この禁止は例外的なものであった。

映画の公開禁止の最たる理由となったのは、作品の終盤の、地下鉄の車内のシーンであった。乗客の一人の女性が、カメラを見ておもむろに、それまであらゆる芸術表現の場でタブー視されていた、ロシア語の最も下品なスラングである「マート（罵倒語）」を用いて、カメラを直視しながら誰かを罵っている。ムラートワ自身が述べるところによれば、このマートによる罵倒のシーンは、ソ連崩壊直前のオデーサの日常生活で、通りを歩けば頻繁に聞こえてくる会話を単に再現したような「率直なりアリズム」の状況であるという<sup>(3)</sup>。

ゴスキノはこのシーンを削除するように要請したが、ムラートワは断固としてそれを拒否した。この抗議もむなしく、ゴスキノは同年に『無気力シンドローム』の上映禁止を宣告した。この映画はソ連映画史上初めてマートを使用したことによって、ソ連映画史上最後の公開禁止作品となったのである。ソヴィエト連邦内では半年間上映がかなわなかったが、この映画のコピーが違法にベルリンに輸出され、ベルリンの壁崩壊以降初開催の第40回ベルリン国際映画祭で銀熊賞を受賞するにいたった<sup>(4)</sup>。

ムラートワ自身は、1999年に、『無気力シンドローム』の製作を、「捉えられないものを捉えること、理解しえないものを理解すること——百科事典的な映画を撮ること」<sup>(5)</sup>であったと語っている。それまでの自身の映画で、あるいはソ連の映画製作において、「捉えられないもの」「理解しえないもの」であったものを、スクリーンのうえに現出させ、百科事典を編むように映画を撮ることのうちには、同時代の人々がしたように、ペレストロイカという祝祭的な自由化のなかで、従来の視覚表象の禁止を破ること、あるいは、これまでは映画のカメラが映さなかった、ムラートワ自身の生きる当時の社会生活の、ごく日常的な細部にカメラを向けるということも含まれているだろう。2014年、80歳となったムラートワは、改めて、「『無気力シンドローム』は百科事典的な映画でした。最近好奇心でもう一度観ました。なんという映画だろう、この映画にはどれだけのことが描かれているのだろう、どれだけの小さなことが描かれているのだろう！」<sup>(6)</sup>と驚きをこめてこの映画を振り返っている。

『無気力シンドローム』は二部の独立したエピソードから構成されている。断片的な構成から

---

(3) Кира Муратова отвечает зрителям (Материал подготовила Л. Герсова) // Киноведческие записки. 1992. № 13. С. 157.

(4) 上映後のベルリン国際映画祭での評価は満場一致ではなく、上映の最中に退場する観客も多く、ムラートワ自身が振り返るところによれば、「およそ五分の一の観客が途中退出する」ような有様であったという(Кира Муратова отвечает зрителям. С. 159.)。

(5) Муратова К.Г. «Люблю называть вещи своими именами» // Искусство кино. 1999. № 11. С. 85.

(6) Муратова К.Г. «Я вышла на финишную прямую, понятно?» [https://daily.afisha.ru/cinema/9196-kira-muratova-ya-vyshla-na-finishnyuyu-pryamuyu-ponyatno/] (2025年8月18日閲覧)。

かろうじて抽出しうるあらすじは以下のようなものである。

第一部は、夫を亡くした医師ナタリアの物語である。彼女の物語は共同墓地で夫の葬式に参列する場面から始まる。墓地では、非常に多くの人々が、彼女と同じように葬儀を行い、死者を悼んでいる。彼女は悲しみに暮れ、勤務先の病院を辞職する。その際彼女は、道ゆく人々や同僚や上司を次から次へと罵倒し、支離滅裂な言動で人々を攻撃する。

その光景がスクリーンに投影されている小さな映画館が映し出され、第二部が始まる。第二部は、いつでもどこでも眠ってしまうナルコレプシーという病気に罹患した学校教師ニコライと、彼の生きる日常生活の周囲の人々についての物語である。映画が終わり、司会とナタリア役の女優がステージに現れ、観客に質問や議論を促すが、観客たちは押し合うようにして帰ってしまう。客席には行動を統制された軍人たちと、深く眠っている学校教師ニコライだけが残っている。

ニコライは朝の地下鉄駅のホームでも倒れて眠ってしまう。学校に遅刻し、空き教室で、自身が書いた小説のテキストを朗読して時間を潰している。街の人々の生活は経済的にも道徳的にも混迷している。ニコライは家で妻や義母との会話でも文語的な口調で話し、不信任感を募らせている。彼のどんな現実に接しても眠くなってしまう病気は悪化し、ついに精神病院に入ることになる。ニコライに恋する女子生徒二人が彼を迎えに来る。その後病院を出て地下鉄に乗り、電車は終点に着くが、眠ってしまって動かないニコライを残したままどこかへ発車し、車内は暗闇に飲み込まれる。

この映画は、第一部と第二部がそれぞれ異なるスタイルで構成され、前半部を「ソクーロフ、アレクセイ・ゲルマン、ムラートワのような」、ある「別の作家」<sup>(7)</sup>によるものという設定に落としこむことで、形式上一人の映画監督による作家映画であることを免れているだけではなく、脚本もムラートワを含む三人の脚本家によって、共同執筆の形で書かれたものである。脚本家のアレクサンドル・チェルニフが考案した第二部のエピソードに、監督と、ニコライを演じる俳優セルゲイ・ポポフで脚色を加え、さらにムラートワの日記や、街で出会った実在の人物の語るエピソードなどを加え、そこに第一部を付け足し、最終的に各自が持ち寄った断片的なエピソードの集積として完成したという。つまりこの映画自体が、複数の作家による複数のエピソードのコレクションとして形成されているのである。ムラートワ自身は、この断片の寄せ集めとしての映画の脚本を、「巨大なモザイク」<sup>(8)</sup>と形容している。

この「巨大なモザイク」を構成するエピソードは、それぞれ断片的でありながらも、ただ「病であること」だけを分有している。人々が漠然と共有する病の総称としての「無気力シンドローム」の症状・徴候の描写こそが、この映画全体の通奏低音であるとひとまずはいえよう。

(7) *Абдуллаева З.К.* Кира Муратова: искусство кино. М., 2008. С. 124.

(8) *Муратова К.Г.* «То, что называется „кич“ или „безвкусица“, мне не чуждо.» [https://drugoe-kino.livejournal.com/697459.html] (2025年8月18日閲覧).

この映画では、病の症状・兆候は物語上の中心的な主題であるだけでなく、病にともなう情動的・生理的経験は、人間の生態の記述による人間学的な思索という中心的な理念に沿って展開される<sup>(9)</sup>。そしてこの記述は、モンタージュというもっとも映画的な方法によってこそなされている。では、こうした病の記述は、どのように映画の創作原理や、映画の映像の特質と連動しているのかを明らかにしたい。

## 1. 病、アトラクション、露出症

この映画のタイトルとなっている「無気力シンドローム Астенический синдром」とはなにか。イリーナ・サンドルミスカヤによれば、一般的には、Астенияは、「無気力」「無力」あるいは「虚弱」状態のことであり、Астенический синдромは、「無力症候群」という、医学上の神経症・精神病質の一種である。ソヴィエトの精神医学用語では、「ゆっくりと進行する精神分裂病」の意味を含有しているという。

また、「無気力シンドローム」という病名は、主に知識階級の非イデオロギー的な主体の、思考と現実とのギャップによって引き起こされる感情的・行動的障害に対して、体制側から侮蔑的に用いられるレッテルでもあった。つまりこのタイトルには、当時のロシア語では、医学的病理・精神的傾向の意味と、反体制的な社会集団に対する侮蔑のニュアンスの二つの含意があることを理解する必要がある<sup>(10)</sup>。

つまり、この映画のなかで、「無気力」という病は、第一部第二部の主人公たちによって体現されているだけでなく、「同時に、社会と人間たちの象徴、状況」<sup>(11)</sup>であり、人々に分有されていると考えられる。そこでここでは、この映画の人々の病が、どのように映画全体に伝染しているのかを論じてみたい。

すでに見たように、第一部は、夫の死というトラウマを抱えた女性の、周囲の人々への攻撃性の発露の断片によって構成されている。トラウマを抱えた人間は、記憶や感情の連続性を失う。したがって、ナタリアの攻撃性の発露は、突発的で文脈を欠いており、エピソードごとの連続性

---

(9) ミハイル・ヤンポリスキーは、ムラートワについてのモノグラフ『ムラートワ：映画人間学の経験』において、ムラートワの映画を「人間とはなにか」という問いを通して、「さまざまな状況に置かれた人間」のあり方を考察し、発展させていくような、人間学的可能性をもったものとして論じている。ムラートワの映画の人間学的な思索は、文字による人間学とは異なり、カメラと人間の身体の関係性を新たに創出することによってなされる点で、「映画人間学」という独自の記述哲学を持っているのだという。この「人間学 антропология」というロシア語は、哲学的な人間学だけを指すわけではないが、ムラートワはたしかに、フィルムグラフィ全体で一貫して、人間の生態の記述を中心に映画製作をおこなっており、これは有用なアプローチであるように思われる。Ямпольский М.Б. Мурагова. Опыт киноантропологии. М., 2015. С. 6-7.

(10) I. Sandmirskaia, "A Glossolalic Glasnost And The Re-Tuning Of Soviet Subject: Sound Performance in Kira Muratova's *Asthenic Syndrome*", *Studies in Russian and Soviet Cinema* 2 (2008), p. 66.

(11) Кира Мурагова отвечает зрителям. С. 160.

も極めて希薄である。

また、トラウマは再帰性、反復性を伴う。そのため、「回る」ことや「繰り返す」ことはナタリアの重要な動作であり、またその動きは時としてカメラワークによっても反復される。同じ場所を「回る」、再帰・反復の動きが最も極端に結実しているのは、第一部のナタリアが病院の廊下を歩くシーンである。廊下を歩くナタリアを、カメラが俯瞰の正面からの移動撮影で捉え、ある地点でカメラをナタリアが追い越し、今度はカメラがナタリアを後ろから追う。廊下は正方形に繋がっており、一周したところでナタリアとカメラは立ち止まるが、両者はもう一周まったく同じ動きを反復する（図1, 2.）。

特徴的なのは、夫についてのナタリア自身の夫の記憶や、夫の死という出来事のフラッシュバックが、映像上ではまったく描かれないことである、夫の死因は明らかにされることはなく、夫がスクリーンに現れるのは、ただ一度、出棺されるシーンで提示される、死人としての横顔だけである。第一部は、トラウマの根源に時間的に遡行することもないまま、ナタリアの突発的な攻撃性の発露が時系列に沿って提示されていく。もしこの映画が、トラウマという病状に精神分析的にアプローチする映画であったなら、フラッシュバックや回想シーンが使用されていたろう。



図1. 廊下を回る



図2. 廊下を回る（続き）

ところで、ペレストロイカ期の映画製作において、この作品で行われているように、暴力、性、死、社会不全など、これまでの映画のスクリーンで不可視化されていたものを可視化することを試みたのは、ムラトワだけではない。『無気力シンドローム』と同時期の多くの映画が、暴力や犯罪やセックスなど、従来の表象のタブーを扱い、これらが蔓延する社会の退廃、機能不全を主題とし、これらの一連の映画は「チェルヌーハ」（暗黒もの）という呼称で一連の傾向として理解されていた。1991年のゴスキノへの報告書によれば、1989年と1990年にソ連で撮影された映画の82パーセントに、「人生、現実、人間の相互関係に対する否定的な態度、恐怖、絶望、暴力の再現」が見られるという<sup>(12)</sup>。「裸の真実、裸の肉体、裸の暴力」を映画のスクリーンに現出さ

せることは、同時代的な傾向と連動するものとみなすことができるだろう。

そしてヴォルハ・イサカワは、このようなチェルヌーハの諸作品が、本質的にトラウマの言説であって、暴力やセックスによって形成された情動的な身体空間は、まさにトラウマの表現なのであり、過剰な剥出しの性や暴力を主題化することは、「規範からの逸脱やタブーへの耽溺から来るのではなく」、「トラウマ的な経験を克服できないこと、あるいはむしろそれに固執することから来る」<sup>(13)</sup>と述べている。ここでいうトラウマとは、ソヴィエトの公共空間において身体が強制的に公共的なものとして扱われた経験であり、チェルヌーハの映画が性や暴力をスクリーン上で過剰に現出させることは、表象の禁止からの解放ではなく、むしろこれらのトラウマ的な記憶の回帰である、というのが、イサカワの主張である。つまり、『無気力シンドローム』に限らず、同時代の映画のかなりのものが、多かれ少なかれ過去のトラウマ的な症状の表現だったのである。

さらに、ここで強調したいのは、トラウマという状態が、『無気力シンドローム』の創作動機そのものと根源的に結びついていることである。

映画の製作の一年後の1990年とその2年後の1992年に、ムラトワはこの映画の製作について、それぞれ以下のように振り返っている。

わたしは、ある強迫的な観念やモチーフ、人生に関するわたし自身の悲観的な状態から抜け出したいと願って、『無気力シンドローム』に取り組みました。しかし、再びこの地球上の生きとし生けるものの存在の恐ろしさに飛び込んだだけでした……。映画の最後に出てきた下品な罵りは……地下鉄の中でのある種の「政治集会」でした。これ以上は何も言うことはありません。<sup>(14)</sup>

わたしはこの映画を、恐怖と絶望の状態から解放されるために作りました。わたしが見て、感じ、考えていることのすべてを反映することで、なにか安堵を得られるのではないかという希望を持っていました。成功したとは言えません。これら全ては、ほとんど同じように手厳しくわたしを不安にさせています。なぜなら、反映した問題は、存在そのものと不可分だからです。わたしが話しているのは、不可逆的で、解決しようのないことです。<sup>(15)</sup>

---

(12) Справка ВПТО. Союзкинорынок для коллегии Госкино СССР // Искусство кино. 1991. № 3. С. 11.

(13) V. Isakava, "The Body in the Dark: Body, Sexuality and Trauma in Perestroika Cinema", *Studies in Russian and Soviet Cinema* 3 (2009), p. 210.

(14) J. Taubman, *Kira Muratova*, (KINOfiles Filmmakers' Companion 4), (New York and London I.B. Tauris, 2005), p. 58.

(15) Кира Муратова отвечает зрителям. С. 162.

これらのインタビューの場で、監督は一貫して、『無気力シンドローム』における暴力の蔓延した世界が、監督の生きる現実の生活そのものの反映であり、この映画を製作したのは多かれ少なかれその状態を克服するセラピーであったこと、さらにその治療が失敗に終わったことを述べている。つまり、この作品の製作自体に、トラウマとその治療の試みという原動力が働いているといえるだろう。ムラートワがその最たる例として挙げているのは、地下鉄の「政治集会」、中年女性が性器の名前を口にし、マートを用いて口汚く人を罵っている光景である。このシーンもまた、それまでソ連映画史において禁じられていたマートが、誰もそれを予測できない瞬間に、堰を切ったように唐突に溢れ出す、トラウマの放出のような瞬間である。「マート」以外にも、従来映画において可視化することを禁じられたもの、例えば人間のフルヌードや死を連想させる墓地や病院などを過剰に映すことは、それ自体がイサカワに言わせればトラウマ的な症状だとみなせるのだろう。

この、抑圧されたものを過剰に「見せる」というトラウマ的徴候は、『無気力シンドローム』においても中心的な力学となっている。そして、この映画全体の、病という身体的・感覚的なものを前景化させる試みは、まさに「見せる」という性質とこそ密接に関わっているのである。従来のムラートワ研究で頻繁に言及される、アトラクションの映画の性質との類縁関係も、まさにこの特質によってこそ理解できよう。

エイゼンシュテインがかつて、演劇論「アトラクションのモンタージュ」で提起し、その後映画論にも拡張した「アトラクション」という理念は、すでに述べたように、ムラートワ研究でしばしば参照されるものである。例えば岩本は、『無気力シンドローム』が、それまではスクリーンに現れることのなかった、ソヴィエトのグロテスクな日常の光景を提示していることと、「アトラクションの映画」の性質を関連づけて論じている<sup>(16)</sup>。本論では、ショット内に映る被写体のアトラクション性そのものの分析に加えて、この映画のアトラクション性がトラウマや昏睡という作品の登場人物たちの症状・徴候とも、映画の創作原理そのものとも結びついていることを明らかにしたい。

エイゼンシュテインにとっては、アトラクションとは「演劇のあらゆる攻撃的瞬間」であり、「経験的に選ばれ、一定の情動的ショックを与えるように綿密に計算された、観客に感覚的な心理的作用を与えるあらゆる要素」<sup>(17)</sup>である。この概念は映画にも適用され、映像の持つ、観客の注意と情動に効果を及ぼし、そうした注意や情動を圧縮する性質がアトラクションと呼ばれ

(16) 岩本和久「禁忌とアトラクション：キラ・ムラートワの映画に見る日常的空間とその異化」『スラブ・ユーラシア研究報告集』1号、2008年、66-70頁。

(17) *Эйзенштейн М. Монтаж аттракционов*. В кн.: М. Эйзенштейн. Указ. соч. т. 2, С. 270. 以下の日本語訳を参照し、一部引用者によって訳を変更している。セルゲイ・エイゼンシュテイン（エイゼンシュテイン全集刊行委員会訳）『エイゼンシュテイン全集6』、キネマ旬報社、1980年、14頁。

た。単一のショットで提示される被写体そのものに、モンタージュという結合の操作を加えることによって、この性質は引き出される。

1970年代おわりから80年代になると、トム・ガニングをはじめとする映画研究者たちが、初期映画研究に着手するさいに、ふたたびアトラクションの概念に着目した。ガニングは、エイゼンシュテインがかつて、演劇論として提起し、その後映画論にも拡張したアトラクションの概念をとおして、古典的物語映画とはまったく異なる初期映画の「アトラクションの映画」としての性質を論じた。

映画は発明当初から、サーカスや見せ物小屋のような、興行的なスペクタクルと密接に結びついている<sup>(18)</sup>。特に映画におけるそのような見せ物としての側面は、1906年以前の初期映画に強く見られる性質であり、1906年以降の、物語を伝達するための媒体としての古典映画とは異なり、ガニングが「アトラクションの映画」と呼ぶ初期映画は、「観客の注意をじかに引きつけ、視覚的好奇心を刺激し、興奮をもたらすスペクタクルによって快楽を与える」ものであった。そこで映画内の情動は、登場人物たちよりも、その場に居合わせている見物客＝観客に直接的に作用する<sup>(19)</sup>。この時期のフィルムスタディーズの一領域では、エイゼンシュテインのアトラクション概念を導入することで、古典的物語映画の持つ説話的な統一的構造の慣習を瓦解させることが試みられたのである。

『無気力シンドローム』に話を戻すと、これまで確認してきたように、病がもたらす生理的な感覚や、トラウマといった情動的な経験こそがこの映画の主要なテーマであり、禁じられた視覚的にショッキングなモチーフを可視化する理念が創作の根底に横たわっている。そして、ムラートワ自身も、この映画の創作の根底に、視覚的強度を持った対象をスクリーンに現出させ、視覚的衝撃を与えることであると言明している。

わたしにとってのこの映画のクライマックスは、主人公の苦難ではなく、動物たちの苦難、屠殺場のエピソードです。わたしが屠殺場へ行ったのは15年ほど前のことです。[...] わたしがそこにいたとき、もちろん、どんな犬も命も、問題外でした。数日間の間、わたしはほとんど発狂状態でした。そしてそれはわたしの存在のライトモチーフになり、強迫的な苦悩となりました。いつか撮影すれば、苦悩から解放されると思っていました。そして撮影しましたが、残念ながら、解放されませんでした。

---

(18) 「見せ物」としての映画という性質は、競馬がテーマとなった『パッション』(1994)においてカリカチュアされている。『パッション』において監督は、パフォーマーとしての人間(サーカス団員のヴィオレッタ)と動物(競う主体としての馬)は、等しく見せ物に参加する生き物として描かれている。

(19) トム・ガニング(中村秀之訳)「アトラクションの映画」『アンチ・スペクタクル―沸騰する映像文化の考古学』、東京大学出版会、2003年、305-308頁。

[...] わたしにとっては、動物虐待ほど恐ろしいことはありません。なぜならそれは、わたしたちが飼い慣らした、全く罪のない生き物に対する人類全般の罪だからです。

[...] わたしは、わたしたち全員、わたし、あなたがたを、振り向かせ、突き刺したかった。つまり、目を開かせたかったのです。もしあなたが気に入らないのであれば、憤慨する権利があります。私もまた気に入らないから、見せているのです。<sup>(20)</sup>

この「屠殺場のエピソード」は、第二部の後半、物語上の脈絡なく、唐突に挿入されるシーケンスである。ニコライの勤務校の職員である三人の女性が、保健所の管理人に賄賂を渡し、中に入ると、そこには蠅がたかった無数の保護犬たちや、猫など、人間社会で見捨てられた動物たちが閉じ込められている。女性たちはその光景に衝撃を受ける。この場面のラストショットでは、「人々はこれを見ることを好まない。これについて考えることも好まない。これが善と悪についての議論と関係するべきではない」というサイレント映画のようなインタータイトルが挿入される(図3, 4.)。



図3. 屠殺場の動物たち

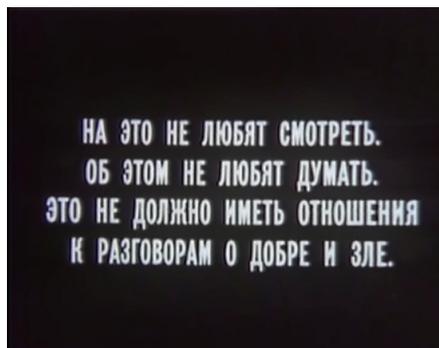


図4. インタータイトル

この一連のシーンは、物語的な必然性を欠いた場面で登場し、唐突に観客を「振り向かせ、突き刺す」ような、まさしくアトラクシオンのな衝撃を与える道徳的契機として考案されているのである。

オレグ・アロンソンは、ムラトワの映画の、「私たちが日常生活において見ることを拒否している」ような、現実を素材とした「スクリーン上に見えていることが奇妙なほど直接的なイメージ」を扱う特徴こそが、アトラクシオンのな性質であると述べている。アロンソンによれば、ムラトワは、視覚的強度を持った、それ自体でアトラクシオンのな光景を、日常生活の中の、人々の身体が生理的に検閲をおこなってしまうようなものの中から選択しているという。我々が

(20) Кира Муратова отвечает зрителям. С. 158. 下線は引用者による。

慣習上、スクリーン＝自動的な意識の上には現れないと思っているような、日常生活の中の視覚的要素、これらはモンタージュという弁証法的な手法を経る以前の、素材としての現実に備わったアトラクションである。裏をかえせば、アトラクション性は、モンタージュという事後的な処理の段階で発生するのではなく、現実の被写体の所与の性質そのものにあるということである。したがってアロンソンは、映画の、作家性と呼びうるような監督の手つきの痕跡と、扱う素材そのものの性質への依存が混淆したムラートワのスタイルを、「アトラクションと手法のあいだ」と表現している<sup>(21)</sup>。

ここで提起したいのは、『無気力シンドローム』におけるアトラクションの性質が、「病」という主題と連動していることである。観客にじかに身体的な刺激を与える、「突き刺す」ような映像のアトラクションの性質は、身体的徴候・症状の描写と、それを経験した人間の生態の記述という、作品全体の理念の一端として考えられるのである。

ところで、アトラクションの映画の特徴である、カメラに向かって「見せる」というトラウマ的徴候は、露出症という病と合併して、『無気力シンドローム』全体に通底している。

ガニングによれば、古典的物語映画が、暗闇にいる不特定多数の観客から窃視症的に見られるものであったのにたいして、映画史初期のアトラクションの映画は、俳優がカメラを頻繁に見つめるように、その場に居合わせる観客にたいしてなにかを見せるという理念をもった、露出症的な映画である<sup>(22)</sup>。したがって、古典的物語映画の慣習では、カメラ目線は過剰な俳優の存在感を与えるためにタブー視されていたが、まずなにより観客の注意を惹きつけることを志向するアトラクションの映画においては、頻繁に使用されていたという。

『無気力シンドローム』でも、俳優のカメラの直視は、まさに映画がもっとも見せ物的なアトラクションの性質を帯びる、男性のフルヌードが提示されるシーンで使用されている。第二部のパーティーのシーンでは、性器まで丸出しの男性が、カメラ目線で立っている光景が立て続けに挿入される。このシーンは、男性のフルヌードという、視覚表象であり見慣れていない対象が被写体となっていることと、その身体が、理想的で人工的な裸体ではなく、エロティシズムを欠いた即物的なものとして提示されていることで、なにか得体の知れないグロテスクさが生まれている。グロテスクもまた、エイゼンシュテインにとって、アトラクションと接続しうる重要な概念であったことが思い出されよう。

窃視と露出という二極の視覚的体制のあいだを移行する変遷は、この監督のフィルモグラフィそのものにも見ることができる。岩本は、『長い見送り』で柵越しのロングショットなど、窃視的なカメラワークが見受けられたのとは対照的に、『無気力シンドローム』の世界は、グロ

---

(21) *Аронсон О.В. Эксцентрика приема и материала // Аронсон О.В. Метакино. М., 2003. С. 208-212.*

(22) ガニング (中村秀之訳) 「アトラクションの映画」、305-306頁。

テスナ風景を観客に突きつけるという露出症的なアトラクションの美学が志向されていることを指摘している<sup>(23)</sup>。奥行きを欠いた平面的な空間における被写体の存在感を強調するような画面構成は、『無気力シンドローム』以降の、ウクライナ期の映画に特に顕著な傾向として引き継がれていく。

いずれにせよ、「振り向かせ、突き刺す」という、この作品に特徴的な力学は、アトラクションにおける情動や生理的なものに光を当てる性質とのあいだに明らかな類縁性を持っているだけでなく、さらに、アトラクション的な初期映画の特徴として挙げられる、露出症的であるという性質も包摂している。そもそも、トラウマとして抑圧されていたある禁忌を可視化すること自体が、見せ物的な性質を帯びていることを考えれば、この映画は一貫して、ある意味で原初的な、露出症的な欲望に突き動かされたものであるともいえるだろう。

## 2. 増殖モンタージュ

これまで、登場人物たちの生理的な徴候・症状が、映画のトラウマ・アトラクション的な性質と結びついていることを論じてきた。ここでは、被写体を切り取り、並べる、編集・モンタージュの原理にも、トラウマ・アトラクション性に通ずる特徴があることを論じたい。

映画製作における「編集」は、ムラートワが制作プロセスの中でもっとも重視し、好んでいた作業である。ムラートワは、アンドレ・バザンやタルコフスキーのように、カメラが人間の知覚を超えて偶然記録した事物の瞬間的な姿には興味を持たず、もっぱら編集という、撮影後の人為的な操作にこそ映画製作の真髄を見出していた。編集作業への偏愛を表明している発言として、以下の例を見てみよう。

**質問者：**映画制作においてあなたが最も好んでいる編集であることは明らかです。ゴダールは映画制作のプロセスを大陸に喩えました……。

**監督：**ゴダールとまったく同感です。わたしは編集がとても好きで、編集は大好きな気晴らしです。これを仕事と呼ぶのは難しいです。確かに疲れますが、これこそわたしが好きな気晴らしなんです。編集室に座ることは、わたしにとって最も重要な生き方の一つです。わたしには長い編集が必要なので、素材がすぐに届かないとき、すぐに受け取れないとき、とても苦しみます。モノクロフィルムで撮影するとそうなります。めったに誰も撮らないから、ラボはフィルムを溜め込んで、一ヶ月後か数ヶ月後に急に送ってくるのです。一方わたしは、二日後くらいには受け取って、編集を始めるのが好きです。二つショットがあるときは、そのまま貼り合わせるし、三つショットがあれば、ヴァリエーションが増えます。わたしは本

---

(23) 岩本「禁忌とアトラクション：キラ・ムラートヴァの映画に見る日常的空間とその異化」、70頁。

当に編集が好きで、編集は映画における最も偉大なもので、他に多くの可能性があるにもかかわらず、編集は手工芸のような、人間の手による、美しい作業です。機械でやっても美しいですが、手でやった方がいつもいいのです。<sup>(24)</sup>

ゴダールは、「編集＝モンタージュ」を、「まだ存在してはいない大陸」に喩え、編集による映画言語の創造というユートピアを構想した<sup>(25)</sup>。グリフィスやエイゼンシュテインなどに代表される映画監督たちによってサイレント期によって始まり、トーキーの登場によって減速するも、ゴダールやストロブ＝ユイレといった映画人たちによって進められてきた、存在しない大陸としての編集の可能性の探求。ムラートワもまた、映画史において、この未完のプロジェクトに参加した監督だといえるだろう。

また、ムラートワが「編集」と言うさいに指している作業は、撮影後の編集室でフィルムを切り貼りし、そこに音などを加える作業であると推測されるが、『無気力シンドローム』以前のソ連の映画製作では、この作業のかなりの裁量が監督から奪われていたことも、事実として理解する必要があるだろう。『無気力シンドローム』でどの程度監督が編集のイニシアチブを持っていたのかは、事実としては確認できないが、この映画の製作の根底に横たわる、諸制約からの解放・表現の自由化には、多かれ少なかれ編集の自由化が含まれていたと推測される。

またここで提起したいのは、編集・モンタージュが、ムラートワの「キッチン」の美学にある程度奉仕していることである。ムラートワが好んだのは、「あらゆる混合物、コラージュの構成」、「寄せ集め」としてのキッチンである<sup>(26)</sup>。この映画で編集はまさに、異質なものを寄せ集めて、差異が最大化されたグロテスクなものとして対象を提示する点で、キッチンの美学と結びついているのである。ここでは、この映画に何度か登場する、特徴的な「増殖モンタージュ」と呼ぶるモンタージュを分析することを通じて、編集もまたこの映画の病という身体的症状・兆候の描写と、病をともなう人間の生態の記述という理念と深く連動していることを明らかにしたい。

『無気力シンドローム』においては、特に『短い出会い』『長い見送り』で顕著な、編集を前景化させる手法が使用されているように思われる。ただし『無気力シンドローム』のとりわけ第二部で目立つのは、先にも述べたように、ロングショットや特異な移動撮影といった、特徴的なショット同士の結合を扱う高度な編集というよりは、フィックスの動かない対象の近接ショットを連続的に提示する、サイレント映画のモンタージュを彷彿とさせるような、ある意味では原始的なモンタージュである。そのなかでも特に目立つのは、作品内で五回使用される、極めて短い

---

(24) *Muratova*. «То, что называется “кич” или “безвкусица”, мне не чуждо».

(25) ジャン・リュック・ゴダール (彦江智弘訳)「編集 (モンタージュ)・孤独・自由: FEMIS での講演」『現代思想臨時増刊号: 総特集ゴダールの神話』、1995年、278頁。

(26) *Muratova*. «То, что называется „кич“ или „безвкусица“, мне не чуждо».

フィックスショットを連続的に挿入するモンタージュである。これらのショット単独の持続時間は、1秒未満から、長くて3秒程度であり、被写体は生物であれ非生物であれほとんど静止している。この映画のワンショット平均持続時間が14.09秒（小数点第三位以下切り捨て）であることを考慮しても、この極端に短いショットで構成されるモンタージュは唐突に挿入されたような印象をもたらす<sup>(27)</sup>。さらに、フィックスショットで動かない対象を連続的に捉えていることや、環境音も排され、無音であるか、あるいはオフの音としてクラシック音楽のサウンド・トラックが背景に流されることも相まって、このモンタージュが挿入されるシーンは、トーキーの作中に急にサイレント映画が挿入されたような印象すら与える。本論では仮にこのモンタージュを「増殖モンタージュ」と名付けることにする。

すでに言及しているシーンもいくつかあるが、この映画でこの増殖モンタージュが用いられているシーンをあらためて順に見てみよう。

第一部、墓地にて、ナタリアは大量の死人の肖像画、レリーフ、写真など、生前の死人のシミュラクルに立ち会うことになる。夫の葬儀を終えて一人で墓地に来たナタリアの周りを、墓石が取り囲んでいる。ナタリアは一つの墓石の前に立ち止まって、女性の肖像画を見ている。すると、カメラはナタリアを映すことをやめ、墓地にある死者の肖像画、写真、レリーフなどの短いショットを次々と大量に連続的に映していく。場面は写真館の前に変わり、ナタリアが壁面に飾られた肖像写真群の前に立っている。今度はカメラは色々なパターンで並べられた肖像写真をやはり短いショットで連続的に提示する。これらのショットは合計で20ショットにおよび、目視で確認できる範囲だけでも、80人以上の人間の顔が連続的に提示されている（図5-8.）。

次にこのモンタージュが使用されるのは第二部である。地下鉄ホームで昏睡してしまい、勤務校に遅刻して出勤したニコライは、そそくさと空き教室に入り、自作の小説を朗読する。彼の朗読の様子を映したのちに、カメラは同じ教室に放置されている、大小のレーニン像や雑貨を連続的に近接ショットで映す（図9-12.）。

そこから50分程度経過すると、三たびこのモンタージュが出現する。ニコライの勤務校の校長の自邸のシーンと、学校の会議のシーンの間に、唐突に物語的な連関を欠いて、どこにあるのかわからない種々の壁紙の模様が投影される。直前のシーンで校長が趣味で吹いている下手なトランペットの演奏にオーバーラップする形で挿入された、「ストレンジャー・イン・ザ・ナイト」がオフの音として流れており、このシーンはさながらオープニングのようである（図13-16.）。

その直後の学校の会議ののち、若者たちのエロティックな戯れに巻き込まれてしまったニコライは、女子生徒の誘惑を受けて眠りに落ちる。すると彼の見る夢のように、裸で立ってこちらを見つめている男性が、フルフィギュアからニーショット程度のショットサイズで、連続して挿入

(27) ショット数、ワンショット持続時間などの数量的解析には、動画解析ツール ELAN を用いている。

される。(図17-20)。

最後に、会議のあとに唐突に挿入される屠殺場のシーンでもこのモンタージュが使用される。屠殺場には、これから殺される運命にある犬や猫たちが、不衛生な檻の中とところ狭しと閉じ込められており、それを檻越しに捉えたショットが、14回連続して挿入される(図21-24)。



図5-8. 共同墓地の写真、肖像画、レリーフ



図9-12. 空き教室のレーニンたち



図13-16. 壁紙



図17-20. 裸の男性たち



図21-24. 屠殺場の動物たち

これらの単一ショットは共通して、ある場面において、空間的に隣接している（壁紙を除く）対象のクローズアップのフィックスショットであり、物語的な必然性を欠いた場面で大量に挿入される増殖モンタージュを構成している。これらのモンタージュは、ただ空間的隣接性や、対象の同属性を根拠に、生物・無生物を問わず無差別的に映すショットを連なりとして提示する連結である。ここではこのような操作によって、類似したもの（死人のシミュラクル、レーニン像、壁紙、人間の裸体、動物）が、文脈を欠いたまま、単に連続的に投影され、その数を延々と増殖させ続けている。

あまり映画史で類を見ないこのモンタージュは、サイレント映画のモンタージュとある程度親類性を持ちながら、新たな形式としてこの映画のなかで創出される。例として、アレクサンドル・ドヴジェンコの『大地』（1930）における、村人たちがトラクターを待つシーンと比較してみよう。トラクターを待つ人々は、村という同じ空間にしながら、ロングショットで集団として提示されることはない。村人たちは一人一人、同じような持続時間の、クローズアップやバストショットで連続的に映し出されて、ショット内では他の人々や空間からは孤立したもののよう提示されている（図25, 26.）。これらのショットの構図は空間的な条件に沿って作られているわけではなく、彼らの顔は等しく同じような角度からのショットで、ただトラクターを待っているという共通項のみで結びつけられて、似たように提示されるのである<sup>(28)</sup>。



図25. 『大地』より トラクターを待つ村の人々



図26. トラクターを待つ人々

しかし、『大地』のこのトラクターを待つ村人たちのモンタージュが、トラクターの到着というエピソードのクライマックスに向けて、高揚感を増大させるように弁証法的に組み合わせられるものであるのにたいし、『無気力シンドローム』のこれらのモンタージュは、対象をただ意味付けも統合もされないまま延々と増殖させる、非意味的な連結である。このようなモンタージュ

(28) 『大地』の該当シーンのモンタージュについては以下を参照している。G. Perez, *The Material Ghost: Films and Their Medium*, (Baltimore: The John Hopkins University Press, 1998), pp. 174-175.

においては、レフ・クレシヨフが構想したように、二つ以上のショットのつながりが、単独のショットに含まれていない新たな意味を生成する、弁証法・思弁的役割を果たすのではなく、無性生物が細胞分裂によって繁殖するように、類似したものが無際限に増えるのである。

最もラディカルな形でこのモンタージュを使用している、第一部の墓地のシーンをもう少し詳しく見てみよう。墓地のシーンにおいて、このモンタージュに突入する直前、ナタリアは墓石が入り組んだ墓地の間を、周りをきょろきょろと見ながら歩き回っている。もしかしたらナタリアは夫の姿を探しているのかもしれない。しかしそこで彼女の前に現れるのは、夫ではない不特定多数の人々の顔であり、彼ら・彼女らの顔は、夫のものではないという絶対的な差異だけを伴って、しかしそれらの個別の対象同士の見分けはつかないものとして、無際限に増幅していく。こうしてナタリアは、夫の死という二人称的な経験を、ドラマ的に経験することに失敗するのである。

アロンソンはこのシーンを、死と共同体という問題意識と接続して、以下のように論じている。

[...] 共同の存在の経験の基本的なものの一つとしての非個人的な死は、我々を、例えば、映画に現れるところの共同性というテーマに導く。この共同性の性格にこそ、エイゼンシュテインが普遍的なものとして考えたアトラクション性（性的な第一のイメージに従属する）が包含されており、ムラートワはそれを自身に固有のものとして実践した。<sup>(29)</sup>

おそらくアロンソンは、ナンシーが『無為の共同体』で提起した、死という絶対的な経験を基盤に、差異を内包する形で緩やかに形成される共同体を念頭に、この映画のこのシーンでそのような共同性が描かれていることを述べている。そしてここで形成される、「非個人的な死」という共同体の基盤となりうる経験の提示には、ムラートワの映画のアトラクション性が包含されている、というのが、アロンソンの論である。

実際にこの墓地のシーンで、ナタリアが夫という個人を観想するさいの、死者を匿名的なソヴィエトの偉人のように提示するクリシェを連続させるモンタージュは、夫の死を非個人的なものたらしめている。しかし、このモンタージュをとおして現れ出るのは、ナタリアが会う死者たちが夫「ではない」という否定的な差異だけであり、この事実と個人の死を非個人的なものとして扱うようなクリシェの間に横たわる衝突が、暴力的なものとして増殖的に提示されていると読むほうが妥当であろう。つまりここでは、統合されえない差異を提示し続ける増殖的なモンタージュによって、対象を意味付けされないままキッチュ的に増殖させることで意味的なものとの間に生じる衝突を、プロットの整合的同一性から逸脱させる暴力的なアトラクションとして提

---

(29) *Аронсон. Экцентрика приема и материала. С. 100-101.*

示しているのである。

もう一つ、増殖モンタージュにより視覚的な強度がアトラクションとして機能している場面として、男性の裸体のモンタージュが使用されるシーンを見てみよう。

第二部、学校の会議のシーンから、急に場面はアパートの一室に転換する。そこではニコライの勤務校の生徒を含んだ若い男女が集まり、乱痴気騒ぎをしている。ある男女は裸で向かい合って座り、まるで西洋絵画のような光景を作り出している。ニコライはそこに迷い込んでしまうが、若者たちは彼をからかって去ってしまう。残された女子生徒が服を脱いでニコライを誘惑すると、ニコライは霧のようなものに包まれて眠りに落ちる。するとどこか別の部屋で、こちらを見つめているフルヌードの男性の絵画のような静止画ショットが連続的に挿入される。最後の裸体は女性のもので、彼女だけは国旗を連想させるような布の前に立っている（図27-30.）。



図27. 「彫刻」の光景



図28. ニコライを誘惑する女子生徒



図29. 裸の青年



図30. 裸の青年②

断片的なエピソードのパッチワークのように構成されているこの映画の中でも、このシーンは前後との物語的連続性を欠いて極めて唐突に挿入される。

先に述べたとおり、裸体や性行為をスクリーンに可視化することは、『無気力シンドロームと

同時期の映画監督たちがもっとも関心を寄せた課題の一つであった。同時代のチェルヌーハの映画は、時として、必然性を欠いた裸体や性行為の現出によって、自然主義的な様相すら帯びている。『無気力シンドローム』のこの一連のシーンも、地下鉄内で女性を使うマートによる罵りが堰をきったように溢れ出す瞬間のように、これまでの映画製作や視覚表象の場で禁じられた対象（裸体、性的なもの）が、連続的な意識＝プロットの制御を離れて、反復強迫的に回帰する、トラウマの原理に即したシーンだともいえるだろう。

このようにこの映画では、ある現実の被写体が、増殖モンタージュによって、連続的な意識＝プロットの制御から離れ、無際限に増殖する。そしてその統御しえない増殖が視覚的強度として現れる点で、トラウマ・アトラクションの理念と連動するモンタージュを形成しているのである。このモンタージュをとおして、まさに病がそうであるように、映画そのものが統御しえない症状・徴候のようなものとなって現出するといえるだろう。

## おわりに

このように、『無気力シンドローム』で、病の症状・徴候は物語上の中心的なテーマであるだけでなく、登場人物たちの病のトラウマや昏睡という生理的経験が、映画の創作原理や、アトラクションという映像の性質と結びついていることを明らかにしてきた。ソヴィエト社会の現実の細部を、ただプロットに還元させないまま増殖させる「突き刺し、目を開かせる」という力学は、増殖モンタージュという特異な表現としてこの映画のなかで創出されているといえよう。

こうしてみると、第二部の主人公ニコライの「無気力シンドローム」であるナルコレプシーについて言及することは叶わなかったが、現実に接するたびにシャットダウンするように眠りに落ちてしまう病もまた、『無気力シンドローム』の力学と密接に結びついていることも明白だろう。序章で述べたように、この映画全体が断片的なものの統御しえない集合のように成り立っており、眠りによる中断という力学は、この映画の断片的な構成の基盤を形作っている要素のひとつとなっている。さらに、現実を前にして眠りに落ちてしまうことは、ムラートワにとって人間の「生物学的な問題、生命そのものの問題」<sup>(30)</sup>であり、映像をとおした人間の生態の記述というこの映画全体の人間学的な企図ともっとも結びついた人物がニコライであると考えられる。

ところで、冒頭でも論じたように、『無気力シンドローム』全体で、ムラートワがカメラを向け、編集・モンタージュによって記述しようとしたのは、ソヴィエト社会の病的な様相だけではなく、地理的・時代的コンテクストに限定されない、「人間一般」の生態であった。この作品にかぎらず、ムラートワの映画製作全体を特徴づけるのは、人体の像、動物、死者といったモチーフによって境界的になされる、人間とはなにかという思索である。重要なのは『無気力シンドローム』にお

---

(30) C. Taboulay, "Entretien avec Kira Mouratova", *Cahiers du Cinéma* 442, (1991), p. 60.

いて、増殖モンタージュのような映画的創造が、まさに死者や偉人の像、動物の屠殺場、描かれる・撮られる静物としての裸体を対象としたシーンといった、人間学的な施策がなされる瞬間にこそなされることである。「人間とはなにか」という生涯のフィルモグラフィに通底する問いかけを、編集・モンタージュという映画的方法をもってなしている点で、ムラートワは映画人間学的な映画監督なのである。