

優秀修士論文概要

キアラ・ムラートワ『無気力シンドローム』論

— 病の映画人間学 —

衛藤萌子

本論文の目的は、ソヴィエト・ウクライナの映画監督キアラ・ムラートワ（1934-2018）のソヴィエト期最後の長編映画『無気力シンドローム Астенический синдром』（1989）をとりあげ、この映画の性質が監督の人間学的な問題関心によってこそ決定されているという見地に立ち、「映画人間学」の実践として新たに意義づけることである。本論文では、映画表現をととした人間学的な省察こそがムラートワの映画製作全体を貫く最も重要な要素であるという視座に立ち、『無気力シンドローム』がムラートワのフィルモグラフィにおいてまさにその要素を最も体現した作品であるという見地から、この要素を読解の軸に据えて作品論を展開した。そして『無気力シンドローム』が人間学的な省察の性質を持っているのは、物語的な展開やモチーフによってである以上に、なにより映画の構成、映像の性質によるものであることを明らかにした。

キアラ・ムラートワは、ルーマニアで生まれ、大学からソヴィエトで教育を受けた映画監督である。ムラートワは全ソ国立映画大学卒業後、ウクライナのオデッサ映画スタジオに監督として配属され、その後の監督人生をほぼ全てオデッサで過ごし、単独の監督名義の作品だけでも、15本の長編映画と3本の短編映画を監督した。1989年の時点では、ソ連映画の検閲はほとんど撤廃されていたが、『無気力シンドローム』は、おもにマート（罵倒語）を使用したことによって、ソ連邦内で例外的に半年間の上映禁止となった。

ソヴィエトにおいては上映禁止であった『無気力シンドローム』がベルリン国際映画祭で初めて上映されたさい、多くの批評家や研究者は、この映画を、崩壊直前のソヴィエト社会の倫理的退廃を表現した前衛的な作品として評価した。しかしムラートワ自身が述べるところによれば、この映画は、ある特定の国や時代についての映画である以上に、人間一般の普遍的な性質についての映画なのである。本論文ではある程度この発言を足がかりに『無気力シンドローム』を論じた。

また本論が出発点とするのは、ロシア語圏出身の哲学者・映画研究者のヤンポリスキーによるムラートワのモノグラフ『ムラートワ：映画人間学の経験』での問題提起である。ヤンポリスキーによれば、ムラートワは「人間とはなにか、人間には本質があるのか、あるとすればそれは何なのか」といった、「人間の本質についての考察、一種の芸術的人間学」を持つ、ソヴィエト後期の唯一の映画監督であるという。この「人間学」(антропология)は、ソヴィエト・ロシア語圏における、第2章で述べるような従来の人文科学(гуманитарные науки)の姿勢にたいするカウンターとして形成された新たなアプローチであり、一般的には必ずしも哲学的な意味での人間学が意味されるわけではないが、ヤンポリスキーは「人間とはなにか」という哲学的問いを展開するような映画として監督の作品を論じるにあたり、「映画人間学」の視座をムラートワ研究に持ち込んだのである。ただし、ヤンポリスキーの論は哲学や精神分析や芸術学の概念に基づいてムラートワの映画のモチーフを分析することに終始しており、序文で提起

した「映画と身体の関係」の省察を通じた「映画人間学」としての分析は、十全にはおこなわれていないと言わざるをえない。

本論では、ある程度ヤンボリスキーの問題提起を踏襲しながら、『無気力シンドローム』の人間学的な性質が、この映画の映画としての特徴の分析をとおしてこそ検討されるべきであり、また逆に映画の性格が人間学的な問題関心によってこそ決定されているという見地に立ち、映画全体の原理がどのように人間学的な問題と接続されているのかを論じた。ヤンボリスキーが「映画人間学」と呼ぶところの、映画における人間主体そのものへの批評・省察は、それが「人間学」ではなく「映画人間学」である以上、映像表現によってこそ成り立っており、また人間学的な思索は、映画というメディアの性質そのものを再考するような、映像表現上の探索と結びついているのである。

『無気力シンドローム』を人間の映像的な現象として考える場合、もっとも目立つ特徴は、病的な人間の映像的提示のあり方だと思われる。トラウマやショックをもたらすアトラクシオンの映像的提示も、そうした特徴と連動しており、人間学的映像現象を編集・モンタージュなどから読み解く必要があるだろう。また、そうした病的な人間のトラウマの現象、アトラクシオンの現象と関連するように、映画における言葉の映像的身体化、視覚化という試みが浮かび上がってくることも考慮に入れるべきである。

そこで、第1章「病と人間」では、広義の生理的な徴候・症状が、この映画で中心的なテーマとして据えられているという前提を順に確認したうえで、登場人物たちの病状として診断される生理的・情動的経験が、映画の製作原理や、映像上の性質と結びついていることを論じた。特に、ペレストロイカ期の自由化にあって、「これまで抑圧されてきたものを見せる」というこの映画全体に横たわる理念が、ガニングが初期映画に見出したような見せ物的なアトラクシオンの性質と連動していることを明らかにし、トラウマという病が物語上の中心的なテーマであるだけでなく、この映画の製作背景や、映画の構成や映像の性質にもまたがるものであることを提起した。また、ナルコレプシーのような具体的な病状すらも、この映画の映画としての性質と接続されていることを明らかにした。

この映画の「人間とはなにか」という問いは、ほとんど「病とはなにか」という問いと連動している。病という、作品全体に物語的なモチーフにおいても、編集などの映像表現の次元にも見ることのできる要素の導入によって人間の言動を症状・徴候として現象的に記述することが可能になるような装置として浮かび上がってくるだろう。このことによって、人間を言説的に構築された人格をとおして描くのではなく、映画というメディアにおける映像表現との相互作用によって人間を記述することが可能になるのであり、この映画を人間学的な「映画人間学」たらしめているのは、まさに病という要素なのである。ここでは、最終的にこの映画の「病の映画人間学」とでも呼びうる性質をこの映画の全体の創作原理に通ずるものとして取り出すための提起をおこなった。

さらにこの章では、ムラトワが映画製作のプロセスの中で最も重視していた編集・モンタージュにおいても、病であることと通ずるような人間学的思索が実践されていることを示した。特に本論では、「増殖モンタージュ」と呼ぶような特異な操作で、この映画がある程度サイレント映画、特に一部のソヴィエトのサイレント映画手法を取り入れながらも、単一ショット内の被写体同士の意味的連関の成立を不可能にし、それらがトラウマ的に増殖・反復するようなモンタージュを展開していることを論じた。

つぎに第2章「言葉と映画」では、この映画と言葉との関わりに注目した。本章の中心となるのは、ムラトワ自身の発言とヤンボリスキーの別の論文「映画なき映画」両方に通ずる、映画における文学

中心主義＝脚本中心主義的な傾向から逸脱という要素である。この映画が、映画と言葉、特に文学との慣習的な関係性を打破するという理念を根底に持っているという見地に立ち、発話という記号体系に回収されないパフォーマンスが映画の中心的要素となっていることを分析した。

この章の前半では、『無気力シンドローム』が、あるいはムラートワ自身が多かれ少なかれ映画における「文学中心主義」的な慣習を破壊しようとする志向を持っていることを確認した。映画における文学中心主義とは、つまるところ脚本・プロット中心主義であり、ムラートワは発話という方法を用いてこれを解体しようとしていること、オレグ・アロンソン『メタシネマ』のムラートワ論を参照しながら提起した。ムラートワは、『無気力シンドローム』についてのインタビューの場で、かつてロシアの小説家や詩人たちがそうみなされたように、映画監督がなにか大衆を啓蒙する道徳的使命を持つこと、また映画がそれに奉仕することを頑として否定し、あくまで映画の機能は「反映」させることであると述べている。このことに着目し、言語中心的な映画製作からいかにこの映画が逸脱しているのかを論じた。

章の後半では、具体的にこの台詞の発話がどのようなものなのか、台詞や俳優の分析を通じて論じた。ムラートワはこの映画で、さまざまな異なるコンテキストから引き抜いてきたようなロシア語のセンテンスを、俳優の身体の特異な身振りや、オデッサ的な訛りやオリジナルのイントネーションなどを用いて発話することで、言葉の意味を脱色し、等しく身体化・可視化されたものとして言葉をパフォーマンスとして見せているといえる。この発話の性格にこそ、まさにムラートワが自身の美学として掲げたキッチュの美学が発揮されているのである。

第1章と第2章を分析することをつうじて、少なくとも、『無気力シンドローム』全体が、トラウマの発露や昏睡のような病状として現れる、病という人間学的な問題と接続されて構築されていること、さらに単一ショット内のモチーフやモンタージュや台詞の発話や俳優の演技など、複数の次元に存在する、アトラクシオンの・キッチュ的な特徴が、このような人間学的な問題と連動していることを明らかにした。第1章で提起した編集の問題は、本論では増殖モンタージュと呼ぶ特徴的なモンタージュを分析することに終止してしまったが、このモンタージュに限らず、編集全体についても論じる余地があるし、これは今後『無気力シンドローム』に限らないムラートワ研究の重要なテーマとなりうるだろう。

優秀修士論文概要

転形期のシクロフスキー

——『第三工場』と映画論を中心に——

林 ゆかり

本論の目的は、ヴィクトル・シクロフスキー（1893-1984）の散文作品『第三工場』（1926）、及び同時期に書かれた映画論やエッセイを主な考察対象として、『第三工場』において描き出される、時代の「不自由」に対して芸術家として取るべき姿勢がいかなるものであるのかを明らかにするとともに、芸術形式・手法の刷新と密接に結びつくその姿勢を、シクロフスキーが同時代の芸術作品のいかなる点に見出しているのかを検討することである。

『第三工場』は『センチメンタル・ジャーニー』（1923）、『Zoo、愛についてではない手紙、あるいは第三のエロイズ』（1923）に続いて執筆された散文作品であり、前二作同様自伝的素材を多く含んでいる。

文学研究を他の学問から切り離し、作品に内在的な手法を取り出し分析することによる「文学性」の追求から出発したフォルマリズムの理論は、1920年代後半以降、その関心を動態としての歴史、及び文学系列と文学外諸系列との関連性へと向けることになる。それと同時に、彼らの理論においては同時代の日常生活や同時代の文学が重要性を増していくことになるが、『第三工場』の背景にあるのもまた、そうした同時代における作家としてのシクロフスキー自身の方向性の模索である。

同時代の批評や先行研究において『第三工場』は、フォルマリズムに終止符を打ったとされる論文「科学的誤謬の記念碑」（1930）と並ぶ「降伏宣言」とみなされる一方、それとは反対に、作品を貫くパラドキシカルな記述にフォルマリズムの成果の擁護・誇示が読み取られてきた。

こうした先行研究に対して、本論では『第三工場』の記述が持つそうした曖昧さや矛盾に踏み込み、『第三工場』における主題と、作中で用いられる比喻や素材、及びその構成方法とが成す有機的連関に着目した。加えて、執筆当時のシクロフスキーが勤めていた国立映画委員会の第三工場に表題が由来する『第三工場』において、「映画」のモチーフが担う意義にも焦点を当てた。それらの検討によって明らかになるのは、「芸術」、「芸術家／作家」、「同時代」の関係性についてのシクロフスキーの独特な見解であり、『第三工場』には政治的な圧力も含む同時代がもたらす否定的な要因の克服への志向が認められ、さらにその克服は、そうした否定的な要因を芸術形式の発展へ転換することでなされるとされていることである。

本論ではそのことが、『第三工場』において「第三の進路」として示される、時代の中で行動する芸術家のあるべき姿勢に関するシクロフスキーの見解に繋がっていることを確認した後（第一章、第二章）、そうした姿勢をシクロフスキーが実際に、同時代の映画作品のいかなる点に見出していたのかを、彼の映画論を読み解くことで検証するとともに（第三章）、『第三工場』をシクロフスキー自身によるそうした姿勢の実践として捉えることで、『第三工場』を書くことはシクロフスキーにとって、「加工」を通じた自身の「不自由」の克服の試みでもあったことを明らかにした（終章）。

第一章では、『第三工場』の主題を成す「加工」と「芸術の自由」の意義を検討した。その際に着目したのが、作中で特徴的に用いられる「干し場の亜麻」や「ナイフを研ぐこと」という「加工」をあらわす二つの比喩である。これらの比喩はいずれも「芸術」、「芸術家／作家」、「同時代」の関係性を表わすものとして解釈することができる。しかしこの二つの比喩の間では「芸術家／作家」の在り方が異なっており、「干し場の亜麻」の比喩においてそれは「加工」される対象とされる一方で、「ナイフを研ぐこと」の比喩においては自ら「加工」する主体として描出される。つまりこの二つの比喩が並置されることにより、『第三工場』における「芸術家／作家」の在り方は二重化されている。さらにこの二つの比喩の重なり合いを通して浮かび上がるのは、「芸術」、「芸術家／作家」、「同時代」の、相関しつつも直線的な影響関係には還元されえない関係性である。

そうした三項の関係性の特性は、『第三工場』のもう一つの主題である「芸術の自由」の意義に関わってくる。ここで念頭に置く必要があるのは、同時代の文学の形式をめぐるシクロフスキーの問題意識が、『第三工場』において大きな位置を占めていることである。また同時代の批評は、書簡や回想録、特に文学に関する理論的な記述といった「文学外」の素材を用いた『第三工場』自体を、同時代の散文における言語面・構成面の実験的な動向の中に位置づけ得ることを指摘している。つまり『第三工場』には、文学「外部」から素材を持ち込むことによる形式の刷新へのシクロフスキーの関心が認められる。それを考慮した上で「芸術の自由」の意義を検討すると、文学形式を社会・経済的状况や作家の心理から単純な因果関係として引き出す当時の「社会学的方法」とは異なる、文学とその「外部」の素材との創造的な結合を捉える方法を、シクロフスキーは「芸術」、「芸術家／作家」、「同時代」の関係性の独自の捉え方において模索していたと見なすことができる。

第二章では、まず『第三工場』執筆当時のフォルマリズムをめぐる状況、及びフォルマリストたちの「同時代」に関する認識を、『第三工場』へのエイヘンバウムの書評やトゥイニャーノフの論考において概観した。次に、第一章で論じた「加工」と「自由」の関係を、『第三工場』の「トゥイニャーノフへの書簡」の記述から検討した。そこにおいて「自由」は、「芸術家／作家」や日常生活との連続性を断ち、それらとの差を作り出すこと、つまりそれらに対する芸術の側からの「加工」に関わるものとされている。芸術の優位性をも示すこの「加工」の肯定的な意義は、『第三工場』において「第三の進路」として表現される、束縛や制限といった否定的な形でもたらされる時代の「不自由」を受け入れながらも、その中で創造的可能性を見出そうと努める芸術家のあるべき姿勢の拠り所となっている。

第三章では、そうした姿勢をシクロフスキーが、どのように同時代の芸術作品に見出し、評価しているのかを検討した。シクロフスキーにとっては、(同)時代と芸術の関わりという問題を考察するにふさわしい芸術ジャンルの一つが映画であったと考えられる。シクロフスキーによれば、プロットを志向するその映画の本質上、プロット構成の手法の自動化が顕著になった『第三工場』執筆当時において、映画はシクロフスキーが最も形式の刷新の必要性を認識していた芸術の一つだった。またシクロフスキーはこの時期から、映画作品において表象される歴史的出来事としての「時代」であるとともに、その製作者自身が帰属する同時代としての「時代」との関わりにおいて、特にエイゼンシュテインの映画作品を論じるようになる。

本章では、まず1925年までに書かれたシクロフスキーの映画論を検討し、そこにおいてシクロフスキーが映画を構成する要素としての「素材」を、ストーリーを形作る「行為」の意味を担い、ストーリー

転形期のシクロフスキー

に従属した「記号」として認識していること、またシクロフスキー自身の関心は「脱プロット」にありながらも、映画は定型的なプロットやストーリーを免れ得ないという見解を持っていたことを確認した。

しかし、エイゼンシュテインの映画を論じた1926年以降の論考において、映画の「素材」に関するシクロフスキーの認識に変化が生じる。ストーリーに従属した「記号」に代わる映画の素材として、シクロフスキーはエイゼンシュテインの映画にあらわれる「事物」に重要性を認め、定型的なプロットの枠組みを外す新しいプロット構成の可能性をこの「事物」に見出すことになる。

それと同時に、そうした「事物」に着目することで、シクロフスキーは「時代の注文」に応えつつも創造的可能性を探求しているとしてエイゼンシュテインを評価する。そのことを本章では、革命十周年記念作である『十月』を論じた「誤りと発明」(1927)を対象に、『十月』をめぐる『新レフ』誌上での議論を念頭に置いて検討した。それにより、シクロフスキーの評価の対象が、『新レフ』同人たちが重視した、革命という歴史的事実の再現方法の正当性にあるのではなく、「時代の注文」に対するエイゼンシュテインの向き合い方や、彼の「素材」の扱い方にあることを明らかにした。

終章では再度『第三工場』に戻り、シクロフスキーにとって、『第三工場』という作品自体が、時代の「不自由」の中に創造的可能性を探る実践でもあったことを示した。その際に着目したのが、『第三工場』におけるもう一つの「加工」の比喻としての「映画作品」であり、映画フィルムが編集（「加工」）されることが作中で担う意味を踏まえながら『第三工場』の構成方法を考察した。それによって、自伝的な記述から構成される『第三工場』こそが、転形期のシクロフスキー自身による「加工」の試みでもあったことを提示した。

以上のように、本論ではシクロフスキーにとっての転形期といえる1920年代後半の動向を、散文作品『第三工場』や映画論を中心に探ることを試みた。それにより本論は、1920年代後半以降のシクロフスキーの活動に新たな光を当て、時代に対するその独特な向き合い方を描き出すとともに、近年のシクロフスキー研究において注目されてきている彼の散文作品や映画論の重要性を示し得たといえるだろう。