

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 ——

岩本和久

1. 異邦人の目

キラ・ムラートヴァは1934年に、ベッサラビアで生まれた。第2次世界大戦後はソ連に併合され、モルダヴィアと呼ばれることになった地域である。

彼女の父はロシア人、母はルーマニア人であり、彼女自身は幼少期をルーマニアで過ごしている。ムラートヴァは結婚後の姓だ。

ルーマニア出身という彼女の出自について、ロシア国内ではそれほど知られていないようだ。たとえば、映画雑誌におけるインタビューでそのことが仄めかされはしても、詳しく語られることはない⁽¹⁾。

彼女はルーマニアのロシア語学校で学んだ後、1953年にモスクワの国立映画大学に入学した。卒業後は、オデッサ映画スタジオで映画製作に携わることになる。つまり、かつての彼女はソ連で活動するルーマニア人であり、ソ連崩壊後はウクライナのロシア語系住民となったわけだが、こうした異邦人としての立場は、反骨心に富むと言ってもよい、彼女の独特の映画スタイルと無関係ではないかもしれない。

彼女はその作品において、戦争や歴史的イベントといった大きな物語を題材に取り上げはしない。『短い出会い』 *Короткие встречи* (1967) で地方行政の停滞が取り上げられたり、『長い見送り』 *Долгие провода* (1971) でソヴィエトにおける個人と社会の関係について議論がなされたり、『灰色の石の中で』 *Среди серых камней* (1983) でかつてのウクライナにおけるポーランド人の弾圧が示唆されたり、『無気力症シンドローム』 *Астенический синдром* (1989) でソ連末期の社会の退廃が描かれたりするなど、その映画に政治性を読み取ることは不可能ではないが、明確な、あるいは一貫した政治的主張が声高に語られることはない。これまでメロドラマ、文芸映画、犯罪映画といった様々なジャンルを横断してきた彼女だが、その作品の題材となるのは常に、社会の下層で生きる「普通の人々」とその日常生活である。

彼女の作品では動物や（しばしば壊れている）人形のイメージが繰り返し用いられており、人間の悪や退廃とは別のところにある無垢や自然を表現している。『灰色の石の中で』は人形を盗む子供の物語だ。また、『無気力症シンドローム』における捕獲された野良犬たちの無力で哀れな姿も、きわめて印象的である。

1 本論の執筆にあたっては、Jane Taubman, *Kira Muratova* (London: I. B. Tauris, 2005) を参照した。

他方、80年代までの作品、たとえば『長い見送り』や『灰色の石の中で』、『無気力症シンドローム』において、人間はしばしば、墓碑の肖像として提示される。また、それ以降の作品、『無気力症シンドローム』や『感傷的な警官』 *Чувствительный милиционер* (1992)、『3つの物語』 *Три истории* (1997)、『二流の人々』 *Второстепенные люди* (2001) においては、エロスを欠いた即物的な裸体のイメージが繰り返し登場する。そうした映像に接する観客は、《想像された》ものである精神的な、あるいは理想的な人間像と、《現実的》なものである物質的な身体イメージとの関係を考察せざるをえない⁽²⁾。

また、ムラートヴァは身体障害者や狂人、露出狂を好んでしばしば登場させているが、それもまた彼女の人間観を示すものであろう。彼女の作品が提示する人間は、健常者、障害者を問わず、理知的な完成とは遠い、感情的で不条理な存在、損なわれ、傷を負った存在である。『3つの物語』では殺人を繰り返す看護婦オーファが、一方で露出狂の男性に追われることになる。知恵遅れの青年の助けを借りながら、夫の死体を隠そうとするエキセントリックな女性を主人公とした『二流の人々』にも、やはり露出狂の男性が現れ、主人公を当惑させることになる。

1994年の作品『情熱』 *Увлеченья* は、2人の競馬の騎手と2人の女性（サーカスの芸人と看護婦）の恋愛を描いているが、そこでは騎手やバレリーナの衣装、看護婦の白衣、あるいは手足をギプスに固められた怪我人の姿で提示される主要な登場人物たちが、たとえばフェリーニの映画のような、人工的かつ矮小化された人形のような水準にまで格下げされる一方で、繰り返し提示される馬の姿が、身体の力強さや実在感を観客に突きつけてくる。

題材やモチーフにも増して、彼女の独自性が現れているのは、映像のスタイルである。彼女は古典ハリウッド風のモンタージュも、ロング・テイクに付き物の流麗なカメラワークも同時に拒絶する。彼女の作品の場合、ロング・テイクにおいても、カメラはしばしば固定されたまま、方向を変えることがない。また、モンタージュがなされる場合には、不連続な短いカットがつながれたりもする。

そうした不連続性やコラージュ的性質は、ゴダールなどヌーヴェル・ヴァーグの映画を連想させないでもないし、固定カメラへの偏愛はジャームッシュやカウリスマキなどのミニマリズムを想起させもするのだが、実のところ、ムラートヴァの映画作りに直接、連なっているのは、エイゼンシュテインを始めとする無声映画の伝統と、ムラートヴァと同様、1960年代にウクライナで活動していたパラジャーノフであろう。

無声映画への関心は、『感傷的な警官』において主人公の警官がキャベツ畑で赤ちゃんを発見するシーンに見られる、パントマイムのような動きや、『チェーホフ的モチーフ』 *Чеховские мотивы* (2002) における、ロトチェンコの写真を思わせる眼鏡のアップにも、顕

2 ここではラカンの理論を念頭に置いている。イマジネールな身体像と写真の関係については、ロラン・バルト（花輪光訳）『明るい部屋』みすず書房、1997年、やフリードリヒ・キットラー（石光泰夫、石光輝子訳）『グラモフォン・フィルム・タイプライター』筑摩書房、1999年、を参照。ムラートヴァの映画に登場する裸体については、以下のヤンボリスキイの議論も参照。*Ямпольский М. В защиту крепкого сна // Язык-тело-случай: Кинематограф и поиски смысла. М.: Новое литературное обозрение, 2004. С.236-243.*

著に見て取ることができる。また、フランスの映画雑誌『ポジティブ』のインタビューに答えるムラトヴァは、好きなソヴィエト監督として上記の2人の名前を挙げているという⁽³⁾。

『3つの物語』以降、ムラトヴァの映画の常連となったアルメニア人ジャン・ダニエルにも、タウブマンはパラジャーノフとのつながりを見出している。トビリシ出身の彼は、かつてパラジャーノフのサークルに属していたというのだ⁽⁴⁾。

『灰色の石の中で』や『無気力症シンドローム』に出演しているセルゲイ・ポポフは、かつてムラトヴァに連れられてパラジャーノフのもとを訪れた経験を、インタビューの中で次のように語っている。

「ある時、ムラトヴァはある古い友人のもとへ私を連れて行った。彼は食事の支度をし、ワインをグラスに注いだ。会話が始まった。主人は何か映画とまったく関係のない事について、説明していた。この2人の人物が同じ精神を共有していることに、私は突然気づいた。彼が、このキラ・ゲオルギエヴナの友人が誰なのか、私は知らなかったし、彼の作品など何も見たことがなかったのだが、話し方や言葉の流れには、私の想像力を驚嘆させる何かがあった。その上、彼から出てくるエネルギーの流れもあった。それはセルゲイ・パラジャーノフだった」⁽⁵⁾

ムラトヴァの映画のもうひとつの特徴は、音声の演出である。ほとんどの映画で、彼女はいわゆる映画音楽を使用していない。音楽が用いられる場合、ベートーヴェンやシューベルトのようなクラシック音楽の有名な旋律が挿入されるか、あるいは弾き語りのような形で作中人物が音楽を奏でることになる。作中で登場人物が歌を歌う例としては、たとえば、『短い出会い』に登場する若き日のヴィソツキイや、あるいは、列車の車内でギターの弾き語りや、パーティに管楽器奏者たちが登場したりする『調律師』*Настройщик* (2004)の例を挙げることができるだろう。

彼女の映画では登場人物たちの台詞も、音楽と同様の効果をもたらすことになる。それは祈禱のように緩やかなリズムで語られたり、何度も反復されたり、多数の人物が声をずらしながら語り合うことで、言葉の意味よりもむしろ、リズムや感情を伝達するものとなる。そのもっとも端的な例が『チェーホフ的モチーフ』において延々と続けられる結婚式であり、そこでは儀式の終了を待ち望む登場人物たちの背後に、神父たちの声が朗々と響くことになる。

このような独特なスタイルを頑なに保持するムラトヴァの作品が、ソ連体制に迫害されることになったのは容易に想像がつくが、実のところ、彼女の過激な作風が強く現れているのは、ソ連体制下で上映が許されなかった初期のメロドラマではなく、体制と妥協して作られた80年代の文芸映画である。

自由な創作が可能になったペレストロイカ期以降も、彼女の作品は批判に晒され続けた。ソ連末期に製作された『無気力症シンドローム』は作中で卑語が使われていることを理由に、

3 Taubman, *Kira Muratova*, p. 10.

4 *Ibid.*, p. 95.

5 *Попов С.* Кинематограф – это сама ее сущность // *Искусство кино*. 1995. № 2. С. 101.

ソ連国内での上映が認められなかった。また、ソ連崩壊後に作られた『3つの物語』は、殺人者が肯定的に描かれているという理由で、「非難につぐ非難を浴びた」⁽⁶⁾。こうした一種のスクンダルは、ありふれた日常を題材としながらも、同時に不寛容な観客から苛立ちを引き出すという、彼女の作品の攻撃性を良く示している。

ムラートヴァ自身ももちろん、自らの映画が観客を苛立たせたり、観客に嫌悪感を抱かせたりすることは承知している。それはいわば確信犯的な行動なのだ。全ての映画監督は観衆に愛されたいと願っているなどと語る一方で、自らの映画の非商業性を頑なに主張する彼女なのだから。

「エリート的映画を撮りたいと誰かが語ったとしても、私はそれを信じられません。全ての監督は皆に理解され、愛されたいと願っているのです——チャーリー・チャップリンのように。と同時に、自分自身でありたいとも。残念ながら私は、この極端な方向を、この2つの存在の形態を一致させることが、めったにできないのですが、でも願っているのです……」⁽⁷⁾

「ヴォイナ：でもあなたの最新の映画は……。

ムラートヴァ：それは商業的な映画ではありません、やはり商業的な映画ではないのです。

ヴォイナ：なぜですか？

ムラートヴァ：わかりません。そこには何かがあるのです……。人を怯えさせるものが……。あれを見た人たちの話を聞いて、多くの人たちがあれを文字通り、受け取っているのだと分かりました。たとえば、年をとった人たちです。特に最後の短編を見て言うのです——『どうしたことだ、小さな女の子が殺人犯だって？いや、私にも孫娘がいるじゃないか……』あるいは『とにかく、こんなことは考えたくないんだ！』と。人々は彼らを怯えさせる何かを、何か複雑なものを、見たいとは願わないのです」⁽⁸⁾

2. メロドラマから犯罪映画へ

ムラートヴァの創作の変化については、メロドラマ期（1960-70年代）、文芸映画期（1980年代）、犯罪映画期（1997年～）と大きく3つに分けることができるだろう。

彼女の初期の主要作品『短い出会い』と『長い見送り』は、いずれも白黒で撮影されたメロドラマであり、タイトルからも対となる作品である。特に『長い見送り』は、国際的にはもっとも有名な作品であり、日本でも繰り返し上映されている（1994年の日本公開時には、蓮実重彦が絶賛してもいる⁽⁹⁾）。

6 アレクサンドル・クーリッシュ（とちぎあきら訳）「プレミア・ロシア版編集長が選ぶ90年代ロシア映画の50本」『ロシアでいま、映画はどうなっているのか？』パンドラ、2000年、80頁。

7 Муратова К. Искусство – это утеха, отрада, и опиум // Искусство кино. 1992. № 7. С. 13.

8 Муратова К. Мне всегда хотелось сделать тихий, скромный, нормальный фильм... // Искусство кино. 1997. № 11. С. 62-63.

9 蓮実重彦「ムラートワの発見 または甘美なまでの無知」『映画狂人日記』河出書房新社、2000年、137-138頁。

『短い出会い』は、世代の異なる2人の女性と放浪者の男性との間の三角関係を描いている。『長い見送り』は母と息子の葛藤を扱った作品だ。

この2つの作品は政治性の薄いメロドラマであるにもかかわらず、ソ連国内での上映が認められなかった。『短い出会い』は映画クラブのような場所でしか上映を許されず、『長い見送り』は1987年まで上映を禁止された。明確な人物造形やプロットが存在しなかったことが理由と考えられる。イデオロギーや想像力によって操作されていない「生の現実」を突きつけるというムラートヴァ作品の特徴が、常識的な世界と早くも衝突した例と言えるだろう。

その後、ムラートヴァにとっては不遇の時期が続いた。80年代に彼女は、『灰色の石の中で』と『運命の変化』 *Перемена участи* (1987) という2本の文芸映画を監督している。これらはそれぞれ、コロレンコ『悪い仲間』とモーム『手紙』を原作としたもので、実験的な映像が随所に見られるものの、全体としては地味な作品となっている。ペレストロイカ期の87年に解禁された『長い見送り』によってムラートヴァを知った欧米の映画ファンは、翌88年にカンヌ映画祭で上映された『灰色の石の中で』を見て、失望することとなった⁽¹⁰⁾。

1989年の映画『無気力症シンドローム』は、彼女にとっても、ソヴィエト映画にとっても記念碑的作品となった。夫の死によってヒステリー状態に陥った女医と、学級崩壊の中で気力を失った男性教師をそれぞれ主人公とする2つの物語によって構成されたこの映画は、絶望的に麻痺した社会を、絶望がアイロニカルな笑いに転じるまで突きつめて描いた奇怪な作品であり、ペレストロイカ期の祝祭的とも言える破天荒なエネルギーの産物と考えられる。この映画は翌1990年のベルリン国際映画祭で銀熊賞（審査員特別賞）を受け、国際的に認知されることとなった。

『無気力症シンドローム』が絶望を描いた作品であるとするならば、続く『感傷的な民警』は希望を描いた作品である。キャベツ畑に捨てられていた赤ちゃんを養子にしようと努力するものの報われることのない、若き民警を主人公としたこの作品は、主人公の妻が身ごもったという知らせで終わる。

『無気力症シンドローム』から『感傷的な民警』への移行をめぐって、タウブマンはムラートヴァの歩みを現代ロシア文学の作家ペトルシェフスカヤと比較している。『時は夜』(1992)でソ連末期の陰惨な世界を描いたペトルシェフスカヤがその後、お伽話を執筆し始めたように、ムラートヴァも「社会の暗黒面」(«чернуха»)からメルヘンへと移行したのである⁽¹¹⁾。

グリチェンコもまた、ムラートヴァをペトルシェフスカヤと比較している。タウブマンはペレストロイカ期からポスト・ソヴィエト期への移行の中で、ムラートヴァとペトルシェフスカヤを比較しているが、グリチェンコは「停滞の時代」と呼ばれた1970年代からペレストロイカ期への移行の中で、ムラートヴァとペトルシェフスカヤを並べてみせる。

「ムラートヴァの映画の進化は、ヴァムピーロフからペトルシェフスカヤへという我々の芸術の移行期と重なったのだ」⁽¹²⁾

10 Taubman, *Kira Muratova*, p. 38.

11 Ibid., p. 62.

12 Гульченко В. Между оттепелями // Искусство кино. 1991. № 6. С. 62.

ペトルシェフスカヤもムラートヴァも、「停滞の時代」、ペレストロイカ、ポスト・ソ連という3つの時期を駆け抜けてきた作家であり、そこには同じ時代精神、同じ変貌ぶりを見出すことができるのだ。

1990年代後半に入ると、ムラートヴァは思いもよらぬ変貌を遂げた。タランティーノの『パルプ・フィクション』に触発されたかのように⁽¹³⁾、3つの殺人事件を描いたオムニバス映画『3つの物語』以降、死体を隠そうとする女性を描いた『二流の人々』、有閑マダムから金を巻き上げようとする主人公を描いた『調律師』と、犯罪にまつわる映画を撮り続けるようになったのである。

それはコマーシャルな時代の要請に従ったものであると同時に、損なわれた人間というムラートヴァの主題に相応しいジャンルでもあった。振り返ってみれば、1980年代に製作された文芸映画『灰色の石の中で』や『運命の変化』もまた、犯罪とその暴露を描いたものだったのである。犯罪映画のジャンルでムラートヴァは、レナータ・リトヴィノヴァやナターリヤ・ブジコ、ジャン・ダニエルといったエキセントリックな常連俳優たちに囲まれながら、傑作を製作し続けている。

これらの犯罪映画は現代のウクライナを舞台としたものだが、そこにはゴーゴリやチェーホフなどロシア文化の影を見出すこともできる。『3つの物語』はチェーホフ「6号病室」やシェイクスピア『ハムレット』を参照している。『二流の人々』には元ロシア語教師のマフィアが登場し、ロシア文学の講義を行う。詐欺師を通じて社会を描く『調律師』は、ゴーゴリの『死せる魂』を思わせないでもない。

したがって、犯罪映画に挑むムラートヴァが、同じ常連俳優を使って文芸映画『チェーホフのモチーフ』を製作したことも不思議ではない。チェーホフのマイナーな作品「重苦しい人々」と『タチヤーナ・レーピナ』を原作とするこの映画は、きわめて儀式的な作品だ⁽¹⁴⁾。そこでは一家の食事風景と、教会での結婚式が拷問のように延々と続けられるのだが、『無気力症シンドローム』と同様、エキセントリックなまでの深刻さは逆に、アイロニカルな笑いを呼び出すことになる。

3. アトラクションと異化

概して映画と日常生活は深い関係にあると言える。映画の草創期、エジソンの「キネトスコープ」やリュミエール兄弟の「シネマトグラフ」が映し出したのは、日常生活の断片だった。

13 Рубанова И. Ты Моцарт... // Искусство кино. 1997. № 9. С. 92-93.

14 ヤンポリスキイはこの儀式的性について、ハイデッガー的な「存在」を伝えるものとみなしている。「かつて教会の儀式が時間の組織の実践を通して、あたかも鏡に向き合わせるかのように、我々を超越的なものに向き合わせていたとするならば、現在も儀式はやはり我々を我々自身に向き合わせているが、それは耐え難い完全な空虚という面においてだけである。この意味において、『チェーホフのモチーフ』は『無気力症シンドローム』で経験された原理のまさに継続なのだが、私の見解では、より深い哲学的な含意を伴っている。時間構造を実験にかけながら、ムラートヴァは視覚的な《経験》の本質をより深く見通しているものであり、ハイデッガーを信じるならば、存在それ自体の本質をも見通しているのである」 Ямпольский. В защиту крепкого сна. С. 242-243.

リュミエール兄弟が1895年に「グラン・カフェ」で上映した「最初の映画」、すなわち「汽車の到着」や「リュミエール工場の出口」は、そうした傾向を象徴する映像であると言える。身の回りの風景はスクリーンに再現されることで、スペクタクルとなったのである。

プロットを持った映画の先駆けとされるポーターの『大列車強盗』(1903)は、アメリカにおいて「ニッケルオデオン」と呼ばれた映画館を誕生させる契機となった大ヒット作品でもあるが、当時の観衆は物語ではなく疾走する汽車を目的にこのフィルムを見ていたという指摘もなされている⁽¹⁵⁾。そうした「アトラクションの美学」⁽¹⁶⁾はやがて、映画から失われていく。映画の中の驚嘆すべき風景ではなく、物語やテーマに注目が集まるようになる。

映画において、日常の空間に目が向けられた例としてはまた、第2次世界大戦後のイタリアにおける、いわゆる「ネオリアリズム」(ネオレアリズモ)を挙げられることもできるだろう。デ・シーカやロッセリーニによって代表されるこの一派では、特に社会の下層の生活に新たな光が当たられることとなった。なお、ジョン・ブルーアによれば、「ネオリアリズム」はカルロ・ギンズブルグらによる「ミクロヒストリー」と、同じ精神を共有しているという⁽¹⁷⁾。

ソヴィエト映画に日常という空間を求めるとするならば、それは何よりもまず、メロドラマというジャンルにおいてなされることになろう。ソ連の映画事典においては、イタリアの「ネオリアリズム」もまた、このジャンルに分類されている⁽¹⁸⁾。

ムラートヴァの映画、たとえば『短い出会い』や『長い見送り』もまた、このジャンルに分類されるものである。しかし、それは映画事典の定義するメロドラマとは大きく異なっている。映画事典の定義はオペラの世界の図式性を思わせる、次のようなものだ。

「メロドラマの特徴とはすなわち、緊迫した筋、徳と悪の対照的な対立、理想的な主人公、苦しむヒロイン、狡猾な悪人といった登場人物たちの役柄の明瞭さ、揺ぎなさ、プロットの展開を決定づける偶然的、あるいは運命的な状況の重要な役割、観客の感情へのアピール、分かりやすさと教訓性といったものである」⁽¹⁹⁾

こうした特徴がムラートヴァの映画とまるで合致していないことを、タウブマンは指摘している⁽²⁰⁾。ソ連体制下でのムラートヴァの受難の原因の1つは、この不一致であろう。

メロドラマは人々が想定する一般的な日常生活を基礎に製作され、また観客に日常生活のイメージを与える。モスクワを舞台としたソヴィエト映画の主人公の多くが、地方出身者であることをメーリニコワは指摘しているが⁽²¹⁾、それはモスクワの日常生活のイメージが映

15 北野圭介『ハリウッド100年史講義』平凡社新書、2001年。

16 トム・ガニング(濱口幸一訳)『驚きの美学』『新』映画理論集成①』フィルムアート社、1998年、102-117頁、を参照。

17 ジョン・ブルーア(水田大紀訳)『ミクロヒストリーと日常生活の歴史』『パブリック・ヒストリー』2号、大阪大学、2005年、19-37頁。

18 Юткевич С.И. (ред.) Кино. Энциклопедический словарь. М., 1986. С. 264.

19 Там же. С. 264.

20 Taubman, Kira Muratova, p. 11.

21 イリーナ・メーリニコワ「ソヴェート映画に見るモスクワ神話」『言語文化』2-1、同志社大学言語文化学会、1999年、91-107頁。

画を通じて地方に流布して行ったことと、恐らく無関係ではない。

他方、ムラートヴァの映画は、そうしたイメージの再生産とは無縁である。彼女はその映画の中でむしろ、観客が目を背けている、あるいは抑圧している醜い現実を掘り起こし、提示するのである。ムラートヴァ自身の言葉によれば、芸術は「禁止」から生まれるのだ。

「禁止されていることが多いほど、イメージは豊かになります。あらゆる芸術が禁止や恥や恐怖から生まれるように、イメージは概して禁止事項から生まれるものなのです」⁽²²⁾

そのようなタブー、すなわちグロテスクな現実もまた、「日常」の一部である。

20世紀前半のモダニズム芸術において、「日常」は否定的にとらえられることが多い。たとえば、ロシア・アヴァンギャルド芸術について論じる桑野隆は、その根底に「ブイト批判」を見出している⁽²³⁾。特に20世紀ロシア芸術を研究する者にとって、こうした視点は「生活／芸術」、「日常／祝祭」、「自動化／異化」、「リアリズム／モダニズム」（あるいはヤンボリスキイの映画論における「クロノス／カイロス」といった二項対立的図式と容易に結合しがちであるのだが、「ミクロヒストリー」のような視点を考慮する場合、そのような単純化については慎重であらねばなるまい。

「祝祭」という言葉を流行させるひとつの契機となったバフチンのラブレール論にしても、その基底にあるのは大文字の「History」とは異なる「下層の日常」への関心である。ルフェーブルの「日常生活批判」は、日常を軽視し、神秘化してしまうシュールリアリズムへの反発を動機としている⁽²⁴⁾。

こうしたことに注意した上で、ムラートヴァの映画における日常生活の在り方を考えるとすれば、やはりそれは無声映画時代の「アトラクションの美学」と共通するものであると言えるだろう。

既に述べたように、ムラートヴァの映画にはパントマイムのような動きや、対象の細部への関心など、無声映画やアヴァンギャルド芸術と共通するスタイルを見出すことが出来る。さらに、無声映画時代の「アトラクションの美学」との間にも、共通性を見出せるだろう。彼女は日常のグロテスクな風景を観客に突きつけ、観客はそれに目を奪われることになるのだ。

特に『無気力症シンドローム』において、彼女はソ連の日常生活を誇張することなく、つまりミニマルな表現方法で提示したが（たとえば、道端に寝転ぶ人々、地下鉄のホームに倒れている人々、路上で口論する人々）、それらの風景は通常の映画には存在しない、いわば、人々が意識の外側に抑圧しているものだったため、特に外国の観客には「異化」された風景として、一種の悪夢として受け取られることになった。ソ連の「リアルな生活」を描いたこ

22 Муратова К. «Искусство родилось из запретов, стыда и страха» // Искусство кино. 1995. № 2. С. 96.

23 桑野隆『夢見る権利』東京大学出版会、1996年。

24 アンリ・ルフェーブル（田中仁彦訳）『日常生活批判序説』現代思潮新社、1978年。

の映画が、ベルリン国際映画祭において「シュールレアリズム」として受け止められたという『映画芸術』誌のアイロニカルなコメントを、タウブマンは紹介している⁽²⁵⁾。

オレグ・アロンソンは、そうしたムラートヴァの「アトラクションの美学」を、フォルマリズムの「異化」と比較しながら、次のように語っている。

「シクロフスキイの手法とは無署名のものである。それは『《認知すること》ではなく《見ること》としての感覚を事物に与える』あらゆる手法のことである。

だが、文学において《見ること》とは何なのだろう？何よりもまず、それは対象を名前で呼ばないということだ。名前とは文学的知覚における最たる自動化なのであり、芸術はそれと戦っている。シクロフスキイにとって異化が詩的イメージの機能であったのは、偶然ではない。ムラートヴァも映画の中で《見ること》との作業を行っているが、映画もまたそれ自体の自動化を逃れられずにいる。彼女の手法も自動化の克服に向けられているのだが、映画において事物と事物の名前はあたかも混然としているかのようで、その境界はより不安定になっているのであり、映画とは原則的にそうした側面を一致させることを目指しているものなのだ。ムラートヴァの処理法は反対のものだが、それは（文学の実践とは違って）詩的なものではまるでない。彼女が志向している表現はあまりにも率直すぎるものであり、スクリーンに見えるものは、我々が生活の中では見ることを拒んでいるのに、映画館では見るよう強制されるものであるため、奇妙な形で浮上してくるかのようだ。そこでは、こうしたリアリズムが（あるいはマテリアリズムが）、映画手法に内在するいくつかの論理にもとづいて生み出される。彼女の課題はショックをもたらす素材をどこか別の場所で探すことではなく、我々がそうした素材に慣れてしまい、最早、自動化になってしまっている日常の中から、そうした素材を取り出すことなのだ。あるいは、我々が自動的に、反射的に視覚を閉ざしている瞬間を、抜き出すことなのだ。そんな時には、意識ではなく、身体自体が検閲を実行しているかのようだ。

地下鉄の中で卑語を叫ぶ女性、繰り返される裸体の男性、動物の解体場（『無気力症シンドローム』）、夫婦が迎える朝（『感傷的な民警』）、同性愛者や小便をする女性（『3つの物語』）、あるいは、至る所にある壁や壁紙やその他、突然、大型化された『背景となる事物』。それら全てが視覚によって選び出される。それはまだ手法ではないが、既にアトラクションだ⁽²⁶⁾

ムラートヴァの描くグロテスクな日常世界を、アロンソンは「アトラクション」として把握している。一方で、そこに我々が暮らす世界の「不条理」を見出す論者もいる。ロバーツによれば、それは確かさや超越性が失われた時代の表現なのだ。

「本質的に異なることが明らかなこれらの作品が共有しているものとして、私が示そうとしているのは、不条理の感覚、すなわち、もはや確実なものは存在しない、人間の存在は混沌としていて融和することがない、あらゆる人間の努力は結局、不可避な死によって無意味なものとなる、

25 Taubman, *Kira Muratova*, p. 60.

26 Аронсон О. Эксцентрика приема и материала // Метакино. М.: Ad Marginem, 2003. С. 208-209. 初出は Аронсон О. Между приемом и аттракционом // Искусство кино. 1997. № 9.

超越の可能性は存在しない、といった認識である」⁽²⁷⁾

「不条理」という考え方は通常、思想史的には実存主義と関係づけられているが、一方でムラートヴァの再現するグロテスクで「不条理」な日常世界を見ながら、たとえばカバコフのインスタレーションを思い出す者がいたとしても不思議ではない。

カバコフは「トイレ」や「アパートの部屋」、「ゴミ」を再現しながら、共産主義社会のグロテスクな空間を復元しているが、そうしたカバコフの創作に対しても、しばしば「不条理」という修辞がなされている。

ムラートヴァもまた、カバコフと同様、不条理なソ連社会の中から生まれた芸術家であり、社会的に抑圧された醜悪なものを拾い出すという点においては、カバコフらの作品に見られる「ゴミの美学」と同じ精神を共有していると考えられる。

とはいえ、戯れの要素が強いカバコフらの「コンセプチュアリズム」と、現実に対して真摯に向き合っているかのごときムラートヴァは、まったく逆の方向を向いているとみなされがちである⁽²⁸⁾。そのような印象を生み出しているのは、「コンセプチュアリズム」などポストモダニズムとされる芸術が世界の空しさや「空虚」を前提としているのに対し、ムラートヴァの映画が人間や身体を含め、グロテスクな要素の「存在」を強調しているためであろう。カバコフの作品においては、宙に浮かぶ人々がしばしば虚空に消えてしまうが、ムラートヴァの映画、たとえば『二流の人々』の死体が消えてなくなることはない。

4. 不可視の空間から文化的空間へ

ムラートヴァの映画全体については、以上のようなまとめが出来るであろう。とはいえ、彼女の映画スタイルが時代を追って微妙に変わっていることも事実である。

たとえば、ベロポリスカヤは、「停滞の時代」の『長い見送り』を「精神分析医」の映画と、ペレストロイカ期の『無気力症シンドローム』を「精神病医」の映画と、ソ連崩壊後の『二流の人々』を「患者」の映画とみなしている。

「ムラートヴァが『短い出会い』を撮った時、彼女は心理学者だった。『長い見送り』を撮った時には精神分析家だった（《女性の神経症》専門の）。『無気力症シンドローム』を撮った時には、精神病医だった（社会病理に専門的関心を向けた）。だが、いずれにしてもムラートヴァは常に——失敗することなく——症候と向き合ってきた。だが今、『二流の人々』を撮りながら、我が偉大な監督はあたかもヒステリックな笑いを浴びせ始めたかのようだ——ドストエフスキイの主人

27 Graham Roberts, “The Meaning of Death: Kira Muratova’s Cinema of the Absurd,” B. Beumers, ed., *Russia on Reels* (London: I. B. Tauris, 1999), pp. 144-145.

28 たとえば、タウブマンは「この映画はポストモダニズムの幻想を容赦なく破壊した」という言葉でムラートヴァを評価する、スヴィリリヤのコメントを紹介している。Taubman, *Kira Muratova*, p. 87.

公のうち、もっとも神経質な者に特徴的な笑いを。現在のムラトヴァは自らの映画の作者ではない。ムラトヴァは自らの映画の患者なのだ」⁽²⁹⁾

ベロポリスカヤの指摘はムラトヴァをアイロニカルに批判したもののだが、一方で、ムラトヴァの映画の変化を適切に表現しているとも言える。以下、精神分析家から精神病医、そして文学的空間の中の患者へと至る、ムラトヴァの視点を辿ってみたい。

(1) 『長い見送り』——不可視の世界

『長い見送り』は親離れしようとする息子と、それに慌てる母親を描いた作品である。ここでは不可視の空間を覗き見ようとする試みがなされる。

映画の冒頭で、息子は母に連れられ、祖父の墓参りに出かける。ここで息子は窃視するかのように、物陰から女性たちを見つめるが、物陰からの視線はこの映画の特徴でもある。この映画で、カメラはしばしば柵や草木越しに、登場人物たちを撮影しようとするのだ。

こうした視点はムラトヴァが好んで用いるものだが（たとえば、『灰色の石の中で』で主人公の少年が木に登り、廃墟の中の人々を双眼鏡で覗き見るように）、『長い見送り』においては登場人物たちの心理的距離感や無理解をよく表現しているもののように感じられる。

『長い見送り』の映像は、柵や草木などの障害ごしに眺められたロングショットと、極端なクローズアップによって構成されている。青年の心の揺れを表現するかのような、そうした映像は、最終的に、化粧の崩れた母親の泣き顔によって閉じられることになる。

この顔を見た息子は、母親の老いを理解し、家出を思い止まる。泣きながら歩く母親の表情を一瞬だけとらえたこの映像は、「ネオリアリズム」の映画、特にロッセリーニの作品に特徴的なドキュメンタリー・タッチを想起させるものだ。それは息子にとって不可視であった柵越しの世界、つまり母親の心理が、可視的なものになった瞬間の映像である。

(2) 『無気力症シンドローム』——グロテスクな風景の顕在化

『長い見送り』では、抑圧された不可視のものを可視的なものにするという、「精神分析」のような行為が目指されていた。それは、「停滞の時代」という、社会的抑圧の強かった時代の反映とも考えられる。

他方、開放的なペレストロイカ期に製作された『無気力症シンドローム』では、精神を病んだ人々が可視的な形で、世界の表面に登場している。たとえば、この映画の中で蛇の話をする人物は俳優ではなく、現実に気のふれた男であり、その話を映画で語ることを望んでいたのだという⁽³⁰⁾。社会の病理は既に明らかであり、「精神科医」はそれに向き合わねばならない。

『無気力症シンドローム』の前半部の主人公となるのは、夫を亡くして精神に変調をきたした女医だ。彼女は周囲の人々に当り散らしながら、町を彷徨する。やがて、彼女は道端に

29 Белопольская В. Режиссер средних лет на роль Достоевского // Русский журнал. 03. 04. 2001.

30 Муратова К. Никакие правила уличного движения надо мной не властны // Московский комсомолец. 8 мая 1998. С. 11.

寝転んでいる酔っ払いを家に連れ帰り、ベッドに招くが、抱擁の瞬間に嫌悪感に襲われ、彼を家から追い出してしまふ。

この映画も『長い見送り』と同様、墓地の場面から開始されるが、『長い見送り』で特徴的だった柵越しのロングショットは影を潜めている。『無気力症シンドローム』が描くのは、窃視される世界ではなく、全てが明らかにされた世界であり、ここではグロテスクな風景を観客に突きつけるという「アトラクションの美学」が志向される。

この映画でカメラは対象と一定の距離を保って配置され、最低限の動きしか行わない。また、カットの数も最低限にまで減らされている。画面の中の人物は横一列に配置され、画面は奥行きのない平面的なものとなっている。そうした奥行きのない、紙芝居のような世界は、作品の主題にばかり注目していると突飛な連想に感じられるかもしれないが、パラジャーノフと共通するものだ。街頭での小規模な撮影という方法も、パラジャーノフと同じ手法である。そうしたミニマルな手法は、以後のムラートヴァ作品において、継続的に用いられることになる。

(3) 『チェーホフ的モチーフ』——文学的世界

エキセントリックな人々ばかりが登場する不条理な映画『二流の人々』に、ベロポリスカヤはドストエフスキを想起しているが、ソ連崩壊後のムラートヴァの映画では、不条理ですらある社会が、文学的イメージを重ねられながら表象されていく。

『チェーホフ的モチーフ』には、『二流の人々』に登場したエキセントリックな俳優たちが再度、起用されている。『二流の人々』でヒロインを演じたナターリヤ・ブジコは、『チェーホフ的モチーフ』では花嫁として登場する。『二流の人々』でブジコは、精神病院を抜け出した青年ミーシャに助けられるものの、最後には裏切られるのだが、ミーシャを演じたフィリップ・ポポフは『チェーホフ的モチーフ』にも、父親と口論する学生として登場する。『チェーホフ的モチーフ』でブジコの花婿を演じるジャン・ダニエルは、『二流の人々』ではマフィアのボスを演じている。

『チェーホフ的モチーフ』の食事風景では、食器や眼鏡、食べ物や衣服といった日常生活の細部が、存在感を持って提示されている。日常的な事物に対するこうした繊細な眼差しは、ムラートヴァの初期作品から存在していたものだ。たとえば、『短い出会い』、『長い見送り』といったムラートヴァの初期作品の他、『感傷的な民警』以降の多くのムラートヴァ作品の撮影を担当しているカメラマン、ゲンナジイ・カリュクは、次のように語っている⁽³¹⁾。

「キラはいつも撮影の対象を、何か珍しい細部で満たすのですが、それによってフレームを豊かにし、そこにある種の『異化』を加えているのです。何かの人形を詰め込んだり、もっとエキゾチックな何かを光の下に引き出したりします。彼女の目的は、登場人物を個人的な物質空間の中に沈め、その空間を用いて、彼らの運命を照射したり、心理を明らかにしたりするのを容易にすることにあります」⁽³²⁾

31 カリュクがムラートヴァの撮影を行った作品としては、他に『情熱』、『3つの物語』、『アメリカへの手紙』 Письмо в Америку (1999)、『二流の人々』、『調律師』がある。

32 Карюк Г. Она научила меня снимать // Искусство кино. 1995. № 2. С. 105.

『チェーホフ的モチーフ』は19世紀の文学テクストを、舞台を現代に移して映画化したものだが、実のところ、そこには多様な時代の風景が混在している。生活の細部（たとえば、登場人物たちの衣服や眼鏡）は、現代性の薄いものばかりが選ばれている。テレビにはアンナ・パヴロヴァの踊る「瀕死の白鳥」が映し出され、時代の感覚を混乱させる。

食事風景の直前には、学生の父の顔がクローズアップで登場するが、既に述べたようにそこで大写しにされる眼鏡は、ロトチェンコの写真を連想させる。また、テーブルに横一列に並んだ人々を撮影した食卓の映像は、無声映画のスタイルに近いと言えるだろう。1920年代以前の古典映画においては、演劇の舞台を思わせるそうした奥行きのない風景が、しばしば登場する。

この空間を破壊するのが、トヨタの自動車である。実家を出て街に向かった学生は、ステッキに荷物をぶらさげるといふ、往時の旅人のような姿で歩いているところを、トヨタ製のSUV車に拾われることになる。唐突にスクリーンに出現する新型の自動車は、現代が舞台であることを観客に再確認させるものだ。

とはいえ、そうした現代的要素は、結婚式や食事といった伝統的な文化的空間の中に飲み込まれてしまう。様々な時代の要素を重層的に重ねた『チェーホフ的モチーフ』の空間は、ソ連崩壊や資本主義化とは無縁のところまで継続される日常的／文化的空間の揺ぎなさを示唆するものとも言えるだろう。

まとめ

以上、ムラートヴァの作品の特徴と、時代ごとの変化について語ってきた。

『短い出会い』や『長い見送り』のような彼女の初期作品においては、他者の心理というような不可視のものの探求がなされてきたが、『無気力症シンドローム』以降の作品では生活の中で容易に目にすることのできるグロテスクな風景、あるいは不条理な現実が再現されるようになった。

とはいえ、ムラートヴァは常に日常生活の空間に目を向け、その中で人々が見ようとしないうもの、見過ごしてしまうものを、スクリーンに顕在化させてきたと言えるだろう。そこには単なる反骨精神やリアリズムだけでなく、身体への関心や「アトラクションの美学」といった映画本来の在りようを見出すことができるはずである。

(付記) 本稿を執筆後、ムラートヴァの新作『2つで1つ』 Два в одном (2007) を見る機会を得た。前半は劇場の舞台裏で起きる首吊り自殺と殺人を、後半は同じ劇場で上演される芝居の中身をその内容としている。この芝居は近親相姦の関係にある父娘と、娘の女友達との三角関係を描くもので、娘をブジコが、女友達をリトヴィノヴァが演じている。裸体、排泄、人形、ギプス、知的障害、パントマイム、犬といったモチーフや、固定されたカメラといった本稿で指摘した特徴は、この映画にも認めることができる。