

映像文化と親密圏に関する比較社会学的研究

— 旧ソ・東欧圏と東アジアにおけるモダニティを対象として —

周東 夏希

(京都大学大学院文学研究科 博士後期課程)

菅原 祥

(京都大学大学院文学研究科 博士後期課程)

2011年3月



京都大学グローバル COE

「親密圏と公共圏の再編成をめざすアジア拠点」

Global COE for Reconstruction of the Intimate and Public Spheres in 21st Century Asia

〒606-8501 京都市左京区吉田本町 京都大学大学院文学研究科

Email: intimacy@socio.kyoto-u.ac.jp URL: <http://www.gcoe-intimacy.jp/>

1. はじめに

本研究は、近代においてもっとも影響力の大きなメディアの一つであった映画という視覚メディアの重要性に着目し、そこで 20 世紀のモダニティにおける親密圏がどのように表象され、また逆にそれが現実の親密圏・公共圏の再編成にどのような影響を及ぼしてきたのかを歴史社会的に検討することを目標としている。本研究はとりわけ、東欧の旧社会主義圏および東アジアに焦点を当てる。

本研究においてとりわけこの 2 地域の映画文化に着目するのは、これら 2 地域がいずれも、20 世紀のモダニティが進展する中で、西欧近代とはやや異なった形での「圧縮された近代化」のプロセスを辿ってきたからに他ならない。

朝鮮半島をはじめとした東アジア地域においては、この「圧縮された近代化」のプロセスは、20 世紀前半における帝国日本による植民地的な支配や統制と表裏一体のものであった。そこでは、帝国日本による国策的・啓蒙主義的な支配が、現地における民族意識やナショナリズムの高まりと複雑な相互作用を及ぼし合いながら、親密な関係性にかかわるさまざまな実践や想像力の領域を変容させてきたのである。それは単に、帝国日本による植民地朝鮮の支配・抑圧と、それに対する抵抗という、単線的な図式で完全に捉えきることのできるプロセスではない。そこにおいては、帝国日本の目指すある種の「文明化」「近代化」が決定的に重要なものとして問題になっていたのであり、それは現地のさまざまな実践や言説と複雑な形で影響を及ぼし合っていたのである。

他方、社会主義体制下で独自の文化と社会を経験してきた旧ソ・東欧圏において、このプロセスは体制側の主導による「社会主義建設」のユートピア的プロジェクトのかたちをとった。そこにおいては、単に政治・経済面のみならず、人々の親密な生活やそれにまつわる想像力・欲望の領域に至るまで、このユートピア的プロジェクトの想像力が決定的な影響を及ぼし、親密圏と公共圏を特異な形で編成してきた。当時の社会主義体制が目指していたのは、文化、社会慣習、家族制度や性役割、そして「感情」や「自己」のあり方の変容までも射程に含んだ、独自の「近代性」を作り上げることであったと言えるのである。

本研究は、特に映画文化を準拠点としてこうした問題を考察することを目指している。それは本研究が、まさに近代に誕生し、近代化の象徴とも言えるメディアである映画こそが、こうした近代化に伴う自己や感情・想像力の変容を最も強く反映しているものに他ならないと考えるからである。一方で映画は、それが伴う啓蒙的・教化的メッセージを通じて、まさにその社会が目指す「モダニティ」の鏡となる存在である。映画の中に描かれた細かな立ち居振る舞い、服装、慣習などは、それをまなざす観客が模倣すべきモデルとなる。他方、そうした映画をひとつの理解可能なストーリーとして把握し、そこから何らかの教訓を得るためには、人はそうした映画を鑑賞する「観客」としての近代的自己を内面化していなければならない。この場合、体制側による「上から」の教化・文明化のメッセージと、大衆の側がそれを受容するときに感じる欲望や快樂のあり方の間には、必然的に

ある種の「ズレ」が伴うのであり、時にそうした「ズレ」は、体制側の教化的意図を根底から突き崩して、当時の映画観客の側におけるより不定形な意味付けの存在を明らかにするのである。このように本研究は、映画を通じてモダニティにアプローチすること、とりわけ体制側の意味付けと大衆側の受容との間の「ズレ」に着目して分析を行うことで、近代における主体や自己、感情のあり方を考える上で新しい視座を提供することを目指している。

本研究は、7月～9月に研究分担者2名がそれぞれ韓国（周東）及びポーランド（菅原）における映画関係の資料・アーカイブを精査することで、これらの地域における映画表象とその受容のあり方を歴史社会的に解明することを目指して行われたものである。共同研究者2名の興味関心は、各々微妙に異なっているものの、共に映画メディアの分析を通じて「モダニティ」とそこにおける自己や主体の問題にアプローチすることを目指しているという意味で、両者は共通の視座を有している。

とりわけ本研究において中心的に扱われるのは、俗に「プロパガンダ映画」「国策映画」と呼ばれるような映画作品である。こうしたプロパガンダ的なメディアや報道は、古典的なプロパガンダ研究ではもっぱら国家による大衆の操作・誘導の技法としてのみ焦点が当てられてきた。だが、本研究は逆に、これらプロパガンダ映画がいわばその意図せざる結果として、単なる政治宣伝よりずっと深い部分で当時の公共圏・親密圏の再編成およびそこにおける人々の意識・感情のありかたと切り結び、それに影響を及ぼしていたということを目指したい。国家・体制の意図する「公共圏」のありかたと、そこにおける「親密圏」に生きる人々の自己のありかたとが互いにダイナミックに影響を及ぼしあう近代の縮図として、これらプロパガンダ映画を捉えなおすことが本研究のもくろみである。

以下、第2節において植民地朝鮮の映画体験、第3節において1950年代ポーランドの「社会主義リアリズム」映画を分析した後、第4節において両者の分析を突き合わせ、考察を行いたい。

2. 朝鮮映画の事例から：帝国日本と大衆の啓蒙化（周東）

2-1. 古典映画と植民地朝鮮映画

ここでは、植民地朝鮮における映画体験、とりわけ帝国日本による「国策映画」と朝鮮の観客との関係を検討してみたい。植民地であった当時の朝鮮で行われていたのは、「内鮮一体」という同化政策を映画において促進する試みであった。これら映画による「国策」推進を考える場合に準拠点となるのは、近代における「映画」という視覚装置の誕生と、それによる「観客」というイデオロギー的主体の形成という問題であろう。戦時に限らず、映画によるイデオロギー注入が前提としているのは、1920年代ころに成立したとされる「古典映画」パラダイムである。つまり、「物語装置」としての映画（一定のメッセージを伝達しようとする映画）があり、またそれを予測可能な一定の方法で受容する「大文字の

観客」が存在する状況である。アトラクション（注意喚起）を第一とする初期映画が終わり、映画の近代化が完成されている必要があるわけである。

このような「古典映画」という装置と、それを観る「大文字の観客」という主体の形成によって出現するのは、ある種の「親密圏」と「公共圏」の再編成、とでも呼びうるものである。佐藤卓己（2003）は、ナチス・ドイツが映画によって現出しようとしたのは、参加民主主義にもとづく「ファシスト的公共圏」であったとする。そしてそれは日本においてもモデルケースとして認知されていたのである。それは、いわば朝鮮の大衆を帝国「臣民」としてファシスト的公共圏へ編入することを最終目標とするものであったと言える。そこでは、帝国の理念とイデオロギーを直接的にプロパガンダすること以上に、むしろその前提となる、近代的「映画装置」とそれをまなぐ近代的「観客」という主体を作り出すことこそが、大きな重要性を持っていたのである。

当時の朝鮮の言説（たとえば李龜永 1927）においては、映画およびその観客が「高級／低級」という階層区分によって認識されていた。アメリカ、フランス、ドイツをはじめとする当時の映画先進国のように、製作者側の何かしらの深淵なメッセージを含んだ映画が、ここで言われる「高級映画」であり、それを集中的視聴によって読解するのが（ごく少数の）高級映画観客である。逆に「低級」な映画とはいわゆる B 級アクション映画であり、その観客は悪劣な態度で気散じ受容を行う「有象無象」の大衆であった。こうした「高級／低級」の区別は各国で見られる事態ではあるものの、帝国日本が戦争へと突き進もうとしていた時期に映画の「高級化」が叫ばれていた点に、朝鮮映画の特色がある。

さて、朝鮮映画を消費していた観客とは、そもそもどのような集団であったのだろうか。たとえば、1930 年に発行された記事「高級映画ファンになる秘訣十則」（스크린박쥐 1930）は、いかにすれば「高級映画ファン」になれるのかを教授する内容である。そこで挙げられている高級映画ファンの条件とは、たとえば「時間に余裕をもって上映前に映画館に到着しておく」とか、「トイレは上映前に行っておき、途中で退出しない」とか、「映写中に突然フィルムが止まっても怒号を上げない」とか、「映画のファーストシーンからラストシーンまできちんと見る」という程度のことである。逆に言えば、「低級」な観客とはそれすらもせず、途中で退出したり、騒いだり、きちんと見ていなかったりしていたわけである。

こうした「低級」な観客たちを、教化・啓蒙しようという映画監督たちの思惑が、1930 年代のはじめに存在していた。以下では、その試みを映画作品の中から確認し、さらに、いかにその「高級化」が、「国策化」となっていくのかを検討していくことにする。

2-2. 迷夢：映画製作の作法の受容

映画監督たちが朝鮮に「高級映画」を根付かせようと試みた作品として、トーキー初期

の『迷夢』（梁柱南監督 1936）をとりあげてみよう。

『迷夢』は、ある若い既婚女性を主人公とする物語で、あらすじは以下のとおりである。彼女は夫や子どもに束縛される状態を「籠の鳥」と言って嫌い、着飾るためにデパートへ買い物に行き、そこで知り合った資産家風の男性に魅かれる。夜帰宅した彼女の態度に夫は腹を立て、口論の末に家を追い出すが、娘（10才くらい）は母がいないことをひどく悲しむ。いっぽう女性は件の男性を頼り、高級ホテルの一室をあてがわれ、優雅な生活を送っていた。しかし、実は男性が実は貧しい洗濯屋で、資金源は連続強盗によるものであることが判明する。彼女は警察に通報して男性は逮捕され、すぐさま今度は憧れのダンサーに接近しようとする。まさにその時、彼女の乗っていたタクシーが、彼女の娘を偶然にはねてしまう。病室で娘に付き添っているうちに彼女は自らの不甲斐なさを感じ服毒自殺する。家庭を捨てた末に娘に怪我を負わせたということで、彼女に腹を立てた夫が病室に到着して遺体を発見したところで、映画は終る。



図 1 『迷夢』の悪役登場シーン 出典：韓国映像資料院発行”말굴된과거”

このように、『迷夢』は家庭の束縛から逃れる女性の願望と困難とを主題とする典型的メロドラマである。この主題を明確化するために、監督の梁は工夫を試みている。冒頭のクレジットの直後、軒先の「籠の鳥」が映し出される。画面は室内の夫婦へと転じられ、買い物をめぐる会話が始まる。しばらく会話が進んで、女性が反発して「私を籠の鳥にして

おくつもりですか」という台詞を発する時に、この「籠の鳥」が再び映し出される。鳥は、そののちの映画の中でもたびたび登場することになる。終盤の強盗犯の男性が警察に逮捕されるシーンでは、女性と強盗犯2名と警察2名の揉み合いがホテルの室内で展開されるが、空間上は全く隔たったはずの鳥かごが風に揺れている画面が挿入されるといった具合である。このように、女性の苦悩という主題は、執拗に籠の鳥に仮託されながら作品が展開されているのである。

また、音楽の使用についても、物語の展開説明を支持する役割が与えられている。強盗犯の男性と女性が初めて知りあい、飲食店で歓談している最中で、ビールが運ばれてくる。そこで会話の音声は中断し、陽気なジャズが挿入される。酒に伴われたジャズの陽気さが、このシーンにおける女性の浮かれた気分を説明するとともに、直後につづく夫婦の口論での、夫の非難の根拠ともなっている。

こうした演出技法は現在からすればありふれたものではあるが、画面や音楽に特別な物語的意味を付与しながら説明を展開するという、すぐれて古典映画的な——朝鮮映画の文脈でいうところの「高級な」——処理であるといえる。それは、旧来の（「低級な」）朝鮮映画には決して存在しないものであった。監督たちは、このようにして映画によって一意的な物語的意味を伝達させることを目指していたことがわかる。そしてまた、観客たちには、これを正確に読解することが求められていたのである。

そして、『迷夢』をはじめとして30年代に試みられた技法の向上をもとに、40年代になると、同じ監督たちが国策映画を製作していく。もちろんそれは帝国の圧力によって製作されている側面はあるものの、国策を伝達するために物語装置としての映画が重要な資源となっていたことは見逃せないであろう。映画人たちは、映画の技法を国策映画にいかん活用して伝達効果を向上させるかについて論じていくことになる。

たとえば製作統制が本格化していた1941年に、「シナリオ作法——シナリオとモンタージュ問題」と題された次のような記事がある。

（映画は：引用者注）魅力と美学的組織性をもって人民を教化ないし煽動する力を含んでいる。（……）朝鮮映画の質的向上のためにはモンタージュ論のシステムが当面の課題だ（朴松 1941: 249-250）

朴はシナリオやモンタージュの優秀性から導かれる「魅力と美学的組織性」が、教化・宣伝にとって重要であると認識し、折から国策化が進められていた朝鮮映画界には、そうした技術の一層の向上が必要であると考えていることがわかる。そして、じじつこうした

認識枠組のなかで国策映画が製作・消費されていく。このように、1930年代に映画作品と観客の「高級化」が試みられたことは、1940年代の「国策化」の下地となっていたわけである。

2-3. 映画監督たちの挫折

さて、30年代植民地朝鮮映画における古典映画パラダイムの導入が、それに続く国策映画を後押しすることとなっていた。しかし、同時に重要なのは、果たしてこうした映画と観客の高級化という試みがはたしてどの程度成功していたのか、その試みは、「低級」とされた一般大衆にとっていかなる意味を持っていたのか、という点である。いいかえれば、「高級＝国策」という映画が公的な次元で結びついて行く結果、その「上からの」メッセージとはいかに「下」、つまり低級な観客たちに受容されていくことになったのかという問いがあるといえる。ここでは朴基采監督の例を挙げて、この問題に接近してみよう。

朴は帝国日本の国策映画である『朝鮮海峡』（1943）というホームドラマを監督した人物であるが、彼は『朝鮮海峡』以前から次のように述べていた。

不幸にも、映画の現代性というものを、街頭ビルの科学的調整の美から、あるいは美男美女の恋愛逃避に拍車をかける盲愛の美をもって、映画の現代美と称してきた。(……)しかし、大衆のためになるのは、決して観衆を満足させる効能ではない。このような観衆の俗なる精神を向上させることに、(映画は：引用者注)任務をもっているのだ。(朴 1939: 106-7)

朴がここで批判するのは、視覚的新奇性（「科学的調整の美」）あるいはメロドラマ的想像力（「盲愛の美」）をもって観衆を満足させている映画の現状であり、またそれを求める「観衆の俗なる精神」である。そして、朝鮮映画を高級な芸術にすることを目指している。芸術としての映画は、観客に「作家の表現する一意的なメッセージ」を正確に解釈することを求める。そしてそれは、「俗なる精神」によって意図と異なる解釈を施してしまう不定形の観客を許さない。

朴のこの姿勢は、大衆に国策注入を図るという政治的権力者たちの目標とは異なるものの、大衆が意図された一意的なメッセージを受容することは、映画を通じた国策注入を可能とする要件のはずである。それならば、朝鮮大衆を（国策とは別の方向であるとはいえ）教化・啓蒙することで映画鑑賞のあり方を変えることは、決して国策に反することではない。

しかしながら、朴の意図は空転する。『朝鮮海峡』を製作・公開したところ、その成果

について、「低俗層で、ブロマイド・バリュー以外には効果がなかった」（李春人 1943: 79）と伝えられている。ブロマイド・バリューとは、映画作品ではなくもっぱら俳優を見て楽しむための価値を指し、高級芸術としての映画鑑賞と対極のあり方である。製作者の意図とは裏腹に、朝鮮大衆はこの映画を「朝鮮人スターを見て楽しむもの」と捉えた。朝鮮大衆は映画監督たちにとっては「低俗」とされる鑑賞様式を国策映画においても貫いており、楽しんでいただわけである。

それならば、こうした観客の存在は何を意味するといえるのだろうか。近代的映画観客としての主体性を未だ内面化していない彼ら「低級」観客は、物語装置から一定の方法でメッセージを受容するという「大文字の観客」とはまったく別のまなざしのもとに映画を見ていたと考えられる。そして、それゆえ「上からのメッセージ」である戦時プロパガンダを、そもそもまったく違うものとして巧みに誤読する可能性をもっていたともいえるだろう。

こうして、当時の朝鮮における国策映画の受容から垣間見えるのは、帝国が最終目標とする「ファシスト的公共圏」という表層に隠れたところで、不定形の観客たちによって隠然と醸成されていた、別のかたちの、より混沌とした「公共圏」のあり方にほかならなかったのである。

3. ポーランド映画の事例から：社会主義リアリズムとコメディ映画（菅原）

3-1. マリエンシュタットの冒険：「プロパガンダ映画＝ポピュラー映画」の成功例？

他方、戦後になってからソ連の影響下のもと社会主義圏となったポーランドにおいても、映画によって作り出されると期待される公共圏と、それを観る観客の感情・欲望との間には一筋縄では行かない関係があった。本節では、1950年代前半の、ポーランドに社会主義が本格的に導入されはじめた頃に多く作られた、いわゆる「社会主義リアリズム」映画に焦点を当ててみたい。とりわけ、『マリエンシュタットの冒険』（*Przygoda na Mariensztacie*, Leonard Buczkowski 監督、1954）という、当時記録的な人気を博したコメディ映画に注目してみよう。社会主義リアリズム映画は、その教条的・プロパガンダ的な内容、没個人的で決まりきったプロット、芸術的・娯楽的価値の低さなどから、当時においても既に圧倒的に観客に不人気であったとされる。だが、そうした一般的な社会主義リアリズムに対するイメージとは反対に、この『マリエンシュタットの冒険』は、当時の観客に圧倒的な人気を博し、その後も長らくポーランド映画史において観客動員数の最高記録を維持し続けたという意味で、例外的な映画である。一体この人気は何を意味していたのだろうか。

まず、この映画の人気を考える上で最も重要なことは、この映画が当時のポーランドでは数少なかった「コメディ映画」だったということである。当時のポーランドにおいて、

こうした娯楽映画・コメディ映画への飢餓感は非常に強かったため、「コメディ映画である」という事実そのものが、既に観客の大きな期待を集めるに十分だったのである。すでに戦後すぐには、『マリエンシュタットの冒険』と同じ監督による『財宝』 *Skarb* が公開されており、やはり好評を博した。また、1953年には、社会風刺的な色彩の強いコメディ『解決すべき問題』 *Sprawa do załatwienia* が公開されていたが、こちらはお世辞にも評判がいいとはいえない出来であった。『マリエンシュタットの冒険』は、戦後ポーランド 3 つめのコメディ映画であると同時に「ポーランド初のカラー映画」だったということもあり、それゆえ当初から観客の大きな期待を集めていたのである。

だが他方、この映画は単に観客に娯楽を与えることのみを目指したコメディ映画だったわけではない。そもそも、1954年という、いまだポーランドにおける「スターリニズム」の時代に制作されたこの映画は、いわゆる「社会主義リアリズム」映画に分類され、それゆえに当時のポーランドにおける社会主義建設を讃え、それを推進するということを使命としていたからである。そもそもポーランドにおいて社会主義リアリズムは、まだポーランドで始まったばかりの「社会主義建設」に寄与するために体制側が導入したパラダイムであった。それは、単に社会主義建設を讃え、その先にある輝かしい未来を称揚するのみにとどまらず、社会主義下に生きる人々の意識や主体のあり方までをも変容させ、「新しい人間」を創りだすことを目指していたと言える。だからこそ、当時の映画においては、資本主義を引きずった「古い人間」と社会主義の「新しい人間」がしつこいほどに対立させられ、最終的に「新しい人間」が旧世代に打ち勝つ、という図式が踏襲された。対立の軸となるのは、時に些末とも思えるような日常生活の細部に関わるさまざまな問題である。『マリエンシュタットの冒険』もこの点においては例外ではなく、とりわけこの映画でイデオロギー的な伝達内容として取り上げられているのは、女性の労働参加・社会参加という問題であった。ヒロインのハンカ・ルチャユヴナは（当時労働者の典型的な職業とされた）レンガ積み工になることを目指してワルシャワに上京し、そこで 320%のノルマを達成した労働英雄のヤネク・シャルリンスキと恋に落ちるが、頭の固い工場現場の上司チェピェレフスキは「女は家で働いていればいい」と言って彼女を弾圧する。彼の働きかけのせいでハンカとヤネクの仲もこじれてしまうが、最終的には男性労働者と女性労働者が一致協力してピンチを乗り越えることで、女性の労働を否定していた上司も彼女たちの労働者としての価値を認め、和解する。



図 2 『マリエンシュタットの冒険』の撮影風景 出典：film Polski.pl

こうして、この映画には、古典的コメディ映画のストーリーと、社会主義リアリズムのストーリーという、二つの全く異質なストーリー構成が併存していたと言える (Zwierzchowski 2000)。監督の L.ブチコフスキが既に戦前から映画産業で活動していたベテラン監督であったということもあり、一方ではこの映画は明白に古典的ポピュラー映画の文法に沿った形で作られている。そこでは、田舎から都会へとやってきた若い娘が、ハンサムなヒーローと恋に落ちる。二人の間にはふとしたきっかけで諍いが生じるが、最後の大団円で二人は無事に結ばれる。他方、そうしたロマンスの物語と並行して語られるのは、社会主義建設の時代における新しい世代と古い世代の対立と、その結果としての古い世代の敗北である。すなわち、新世代の代表であるヒロインに、偏見に満ちた旧弊な老人が激しく対立するが、彼は最後には自らの非を認め、彼女に協力するという筋書きである。

こうして、体制側の観点から言えば、『マリエンシュタットの冒険』はコメディ映画というポピュラーな形式の中で社会主義のイデオロギックな内容を伝達することで、大衆に効果的に働きかけることが求められていたと言える (Zwierzchowski 2000)。このような見方をすると、「古典映画」という装置を通じて巧妙に観客＝主体に体制側のイデオロギックを注入する「プロパガンダ映画」として、『マリエンシュタットの冒険』は理想的な成功例だったとも考えられなくもない。だが、本当にそうだろうか。これだけではこの映画の異常と

も言える人気を説明するのには不十分ではないだろうか。なぜなら、わかりやすさが優先された当時の社会主義リアリズム映画は多かれ少なかれ、たとえコメディ映画ではないにしろ、何らかの形で「ポピュラー映画」を意識し、それと共通の表現内容を有していたからである。そんな中で、なぜこの映画だけが異例とも言える人気を博すことができたのか。『マリエンシュタットの冒険』は、本当に成功したプロパガンダ映画＝ポピュラー映画だったのだろうか。そして、当時の観客はこの映画の中に、実際には何を見ていたのだろうか。

3-2. 女性の社会参加と映画

こうした疑問に答えるために、『マリエンシュタットの冒険』を取り巻く当時の言説をより細かく検討していこう。重要なのが、この映画のメインメッセージである「女性の社会参加」というテーマである。先にも紹介した通り、この映画のヒロインであるハンカは、レンガ積み工として男性と対等に働くことを目指すのだが、旧世代の代表であるチェピェレフスキはそれに激しく対立する。

女性の社会参加・労働参加の奨励や、従来女性にまかされていたような家事負担の軽減は、当時の社会主義体制が強く推進し、また当時のプロパガンダのなかでも盛んに主張された政策のひとつであった。こうした女性の社会参加を扱った映画としては、本作品のほかにも『バスは6時20分に出発する』*Autobus odjeżdża o 6.30*、『イレナ、家に帰れ!』*Irena, do domu!*、『ワルシャワよりほど近く』*Niedaleko Warszawy*などが存在する。これらの映画においては、主人公は若い女性であり、彼女は当時の「社会主義建設」を目指す社会の流れの中で自らもそれに参加して男性労働者と対等に働きたいと望むのだが、彼女の夫（あるいは恋人）が激しくそれに抵抗を示す、というストーリーが語られる。党の幹部などからの温かい援助などにも支えられて主人公が働き手として成功を収める一方で、最後には彼女の伴侶も女性の労働に理解を示すようになり、物語は終わる。

こうした画一的なプロパガンダ的ストーリーは、確かに現代の目から見ればこっけいに写るが、かといってこうしたイメージは当時の社会の現実と全く無関係にプロパガンダされたものでもなかった。現に、戦後のポーランドでは、一方では工業化に伴う労働力の不足から、また他方では夫の稼ぎだけでは家計がまかなえないことから、共働き世帯の割合が急速に増加し、一般的なものとなった。「女性の社会参加」というスローガンは、こうして当時の社会の現実において一定の土台を得ていたのである。ただし、しばしば指摘されるように、こうした社会主義ポーランドにおける建前上の「女性の社会参加」と「女性の家事労働の軽減」は、現実においては単に女性のみを外での仕事も家事労働も押し付ける、いわゆる二重負担の状態を招いただけであったとも言われる。逆に言えば、「女性の社会参加」という題材をテーマに映画を作るということは、それだけ重要で、大きな議論を引き起こす可能性を秘めていたのである。実際、ポーランドの「雪どけ」の時期に制作された『迷った心』*Zagubione uczucia* (1957) という映画は、建設現場で働いているために子

供の面倒が十分に見られないシングルマザーの母親の悲劇をリアルに描いて、こうした社会的現実の一部を切り取ることに成功しているのである。

こうした当時の文脈のなかで改めて『マリエンシュタットの冒険』を見た場合、同時期の他の映画と比べても非常に特徴的なのは、こうした女性の労働参加をめぐる新旧の対立と、旧世代の打倒による社会主義建設という課題が、非常に穏やかで、深刻な対立を伴わない物として描かれているということである。それゆえ、この映画の中では、女性の社会参加という社会課題は、あたかも既にほぼ達成されてしまっているものであるかのような印象を与える。例えば、チェピエレフスキは確かに旧世代的な物の考え方の持ち主としてヒロインに対立しはするものの、必ずしも完全なる「敵」としては描かれておらず、むしろ愛すべき部分を多分に有し、また自らの仕事においても有能な人間として描かれているということである。それゆえ、チェピエレフスキの女性への偏見は、イデオロギー的な対立のような激しいものではなく、むしろ時代に遅れた滑稽な人間の偏見として、時間が経てばやがて解消される程度のものである。現に、この映画の中では女性の社会参加はもはやチェピエレフスキの抵抗の及ばぬはるか先まで進んでしまっており、街中でことあるごとに「働く女性」に遭遇して目を丸くするチェピエレフスキの姿が滑稽に描かれている。そして映画のラストシーンでは、女工たちのピンチを目にしたチェピエレフスキは、自ら率先して上着を脱いで労働の輪に加わるのである。こうした、全てがほぼ理想的に解決された世界の中では、現実の「働く女性」が遭遇したであろうさまざまな問題や困難は、もはや見る影も無い。

こうして、「マリエンシュタットの冒険」は、「女性の労働参加」という単に体制側のプロパガンダにとって重要なスローガンであるのみならず、当時の社会的現実における労働力の再編成とそれに伴う親密圏の変容にかかわる、当時の人々の社会意識において非常にホットだったであろうトピックを扱っているにもかかわらず、実際にそこで描かれるのは現実の激しい社会の変容などと全くかかわりのない、一種奇妙な静止した世界なのであり、そこでは労働に参加する女性が現実と直面するであろう困難は決して正面から扱われることはない。なるほど確かに労働服を着て「レンガ積み」を行う若い女性の姿は、体制側の一種の自己宣伝のためのマスコットにはなりえたかもしれないが、だがそれは現実の働く女性の実像からは程遠いものだった。

実際、当時の体制側からのこの映画に対する評価は、決して芳しいものではなかったのである。当時の映画検閲の議事録からは、検閲会議の参加者たちもやはりこの映画に描かれた当時の社会のあまりの「非現実性」を懸念していたことが伺える。

[アダム・] ヴァジク：(……) この映画が際立って非現実的であるということを認める必要がある。ここではレンガ積み女工は、まるで休暇に出かけたお嬢さんたちが、女工ごっこをして遊んでいるようにしか見えない。(……)

ジヴルスカ：私たちはこの映画の非現実性をなしているのがなんなのか、それがどの

程度害があるのかから考えなければならないでしょう。それをなしているのはこの映画の雰囲気、その雰囲気は、多くの苦労や困難が要求される日々の仕事の雰囲気ではないのです。映画の最初の瞬間から、全てのことがあまりにスムーズに簡単に進み、全てのことがあらかじめ予測できてしまいます。映画のヒロインがノルマ超えの新記録を達成することも、彼女が労働英雄になることも、あらかじめわかっているのです。私にとってこの映画はおとぎ話です。この映画の音楽と、この映画がカラー映画であるということも、その感想に影響しているかもしれません。(……)

パンスキ局長：(……) 映画全体が非本来的なトーンになってしまった。私ならこの映画を、「モニュメント的コメディ」とでも名付けるだろう。(……) この映画に登場するレンガ積み女工は皆本当のレンガ積み女工ではなく、彼女たちが経験するのは真実のコンフリクトではない。彼女たちはこの世界の住人ではなく、そのことは非常に腹立たしいことだ。(*Protokół z posiedzenia Komisji Ocen Filmów i Scenariuszy w dniu 10 czerwca 1953.*)

こうして、体制側の提示する社会主義建設を称え、その啓蒙的・プロパガンダ的意図を観客へと伝達するはずだった『マリエンシュタットの冒険』は、そのあまりの行き過ぎによっていわばその表現内容そのものを無化させてしまい、それによってそうした体制側のプロパガンダ的意図とは全く関係のないものになってしまっているのである。では、この映画が当時の観客に大人気を博したということは、いったいどういう意味を持っているのだろうか。

3-3. コメディと「おとぎ話」

『マリエンシュタットの冒険』の当時における人気を考えるとやや意外なことだが、この映画を紹介した当時の雑誌記事の中でもっとも頻繁に見られるのは、おおむねのところはこの映画を褒めながらも、コメディ映画としてはこの映画はやや「物足りない」と評する意見であった。

『マリエンシュタットの冒険』の中には、そこに期待してしかるべきであるコミカルなシチュエーションはあまり多く登場しない。そのかわりそこにあるのは陽気さと微笑である。(Waglewski 1954)

スタルスキとブチコフスキによるこのコメディ映画は大傑作であるとは言えない。この映画はその多くの長所と共に、ひとつのあまり大きくない短所を持っている。それは、この映画が滑稽ではないということである。しかしこの映画はその代わり陽気である。これは単にありきたりの言い逃れをしているのではない。この映画は本当に陽

気なのである。映画館から出るとき、観客はスクリーン上で何が起こったのか何も憶えていないのだが、悪くないリリカルなのは雰囲気に含まれるのである。（“Co sądzicie o Przygodzie na Mariensztacie?”, 1954）

こうして、多くの批評家がこの映画に関して物足りないと評したのは、この映画に爆笑できるようなコミカルなシーンが少ないということに起因している。他方で多くの批評家がこの映画の中に認めたのは、爆笑ではなくむしろ微笑を誘うようなシーンであり、幸福感をもたらすような明るく牧歌的な雰囲気であった。そうした記事においてしばしば用いられたのは、「おとぎ話」 *bajka* という表現であった。

ある批評家はいみじくも『マリエンシュタットの冒険』を、我々の生活から作られたおとぎ話だと名付けている。確かにこれは気持ちの良いおとぎ話であるべき映画である——少し美化され、色付された映画、そこには善良な魔女たちと魔法の杖（この場合はつえではなく三角ごてだが）が登場し、映画はとて幸せな結末を迎える。

というのも、残念ながら、こんな豪華な労働者用のホテルや、こんなに美しく必要不可欠なものとして描かれている「ワルシャワレンガ積み工の家」は現実にはいまだ存在しないし、レンガ積み工の生活はこの映画のように甘いものでもなく、また、現実の党組織の書記たちすべてが、こんなに娯楽と恋に理解があるわけでもないからである。

（Olszewska 1954）。

現に、当時の一般観客、特に、実際にレンガ積み工として働いていた労働者たちもまた、この映画に描かれた労働の様子のであまりの非現実性を感じ取っていた。以下は当局がこの映画の評判について行った調査の報告書の一部である。

疑念を抱かせるのは、この映画に描かれたレンガ積み工の生活である。全ての議論〔当局が各所で行った聞き取り調査のこと〕において、労働者の生活があまりに甘いものとして描かれているという意見が出された。労働をこんなふうを描くことは虚飾であり、このような仕事はむしろ遊びに見えるというのである。「若い労働者の家」では以下のような率直な意見が聞かれた。「この映画に出てくる建設のシーンで、石灰が散らかってないのは不思議だ。」「映画製作者たちが、労働の現場をよく知らないことが見て取れる。この映画の建設現場のシーンで使われている労働者の言い回しは、正しくない。」（*Wnioski ogólne z dyskusji o filmie "Przygoda na Mariensztacie"*）

事実、『マリエンシュタットの冒険』はまさにユートピア的な「おとぎ話」のような映像に満ち溢れている。これにはこの映画がポーランド初の「カラー映画」だったというこ

とも影響しているだろう。そこに登場する当時のワルシャワの風景は、皆一様に美しく、暗さや貧しさを何一つ感じさせない夢のような風景として人々にとらえられたのである。だが、ここで考えなければならないのは、当時のどれだけの観客がこうした美しいユートピア的なイメージを信じていたのだろうかということである。後の「雪どけ」の時代にすぐに暴露されるように、こうした一見美しく欠点のない景観の裏には、さまざまな貧困や社会問題が溢れていたのであり、当時の観客は当然そうした裏面の現実には気づいていた。事実、「雪どけ」の時代に登場する「黒いシリーズ」と呼ばれる一連のドキュメンタリー映画では、こうした牧歌的なユートピア的イメージへの反動としての「暗い現実」がことさらに強調されることになる。

このような文脈を考えた場合、当時の観客たちはこうしたポーランド社会のさまざまな暗い側面を十分に知りつつも、あえてこの欠点のないユートピア的な映像を「おとぎ話」として受容し、そうすることによって楽しみを見出していたと言えるのではないか。極端に言えば、そこで描かれる社会像は、同時代の現実のポーランド社会とはなんの関係もない、一種のユートピア的社会像でしかなかったのである。

3-4. 小括

以上、『マリエンシュタットの冒険』を例に、当時の映画における体制側のプロパガンダと、それを楽しむ観客との関係を追ってみた。本節の分析が示唆するのは、映画におけるプロパガンダは単純な成功／失敗といった二項対立的な評価を下せるものではないということである。『マリエンシュタットの冒険』の例からも分かる通り、体制側の統制的・教化的意図と観客との関係はむしろ入り組んだものである。体制側が望んだのは、現実存在する社会主義建設の障害をより現実的に批判し、それを克服するような映画であったが、映画製作者たちが作ったのは、既にあらゆる問題が本質的に解決された、牧歌的なユートピア的イメージであった。それは、ある意味で誇張された時代の姿、もっと言えば「未来」に位置する社会のイメージである。そこでは、「社会主義建設」にまつわる根本的な対立も貧困もすべてはやがて解決するものであり、人々はみな明るく、都市は朗らかに満ちている。

ある批評家がこの映画へのレビューで指摘しているように、「女性の社会参加」という深刻なテーマと、コメディ映画としての面白さを両立させることは、映画製作者達にとってとりわけ困難なミッションだったということは想像に難くない。彼らが採った道は、きわどいギャグによる危険な社会批評を避けつつも、全体として穏やかな喜びに溢れた、ユートピア的な多幸感を観客にもたらすような、明るく気持ちのいい映画を作る、という解決策であった。それは、「笑い」を求められる古典的コメディ映画のジャンルに即せば、ある意味で妥協であったかもしれない。また、当時の体制は、より現実的に即した形で「社会主義建設」を推進するような映画を求めていたと言える。だが、当時の観客はまさにそうしたユートピア的イメージを、現実とは本質的に関係のない一種の「おとぎ話」として見

ることで、そこから快樂を引き出していたのである。

私は、『マリエンシュタットの冒険』が、プロパガンダ的に全く効果・意味のなかったものであると言いたいわけではない。社会主義体制下における「こうであるべき現実」を映画によってみせることは、多少なりとも社会主義体制に対する大衆の好感度を上げるかもしれないし、また、この映画に描かれた働く女性のテーマは、それがどれだけおとぎ話的で誇張されたものであったとしても、現に当時の多くの女性が経験していることでもあった。だが、私はそうした、この映画がどれだけ「プロパガンダ的」に意味を持ったかということ以上に、本節で紹介したような、この映画におけるユートピア的な未来像と、そこに観客が一定の快樂を見出したという事実こそ注目したい。そうしたユートピア的な意識とそれへの快樂は、体制側の意図をすり抜けて、また別様なかたちで当時の人々の想像力が組織されていた可能性を示唆する。そしてそうした想像力は、当時のポーランド社会における、親密圏と公共圏に関わる人々の自己意識や想像力の一部を成していたのである。

4. 考察

以上のように、本研究の二つの研究対象の比較・分析から見えてくるのは、映画という「装置」によって伝えられるイデオロギーや統制と、それを観る観客との間の複雑な関係性である。植民地朝鮮の例においては、上からの啓蒙・統制は、映画という近代的装置を内面化・理解していない大衆側の不定形の想像力によって根本から突き崩されている。ここでは、映画装置が創りだそうと試みる「公共圏」は、観客によって根本的にその意味合いを変えられ、全く別の「公共圏」のあり方へと変質してしまう。

他方、戦後ポーランド映画の例においては事情はやや異なる。というのも、戦前は西側文化圏に位置し、戦後社会主義体制へと編入されたポーランドにおいて、この古典的映画の物語装置は既に当時の観客に内面化されていた。社会主義リアリズムはそうした古典的コメディ映画の物語装置を利用・流用することで、自らが目標とする公共圏を創りだそうとしたのである。コメディ映画の大衆への人気は、一方ではこうした上からの教化・統制の試みの成功例としても読めるが、他方その意味内容は、観客側から一種の「おとぎ話」として読まれることによって、やはり根本的に変質し、突き崩されてしまっているのである。

いずれにせよ、本研究で明らかになったのは、近代化のプロジェクトの中で「上から」もたらされるさまざまな教化や統制が、大衆側の対抗的想像力によってその本来の意図から逸脱し、それとは別の形のプロジェクトを創出していくような可能性である。その意味で本研究の成果は、これら 20 世紀という時代における多様な「近代」のありかたの可能性を示唆するものであろう。

文献

李龜永, 1927, 「朝鮮映畫製作에對한一考察(一)」 『別乾坤』 7 호, 139-141 쪽.

李春人, 1943, 「映畫時評脚本・演出・演技—朝鮮海峽을보고」 『朝光』 9 권 8 호,
79-82 쪽.

佐藤卓己, 2003, 「「プロパガンダの世紀」と広報学の射程—ファシスト的公共性とナチ広報」津金澤聡廣・佐藤卓己編『叢書現代のメディアとジャーナリズム第6巻 広報・広告・プロパガンダ』ミネルヴァ書房、2-27.

스크린박쥐, 1930, 「高級映畫팬되는秘訣十則」 『別乾坤』 29 호, 120-122 쪽.

朴基采, 1939, 「映畫의現代性」 『朝光』 5 권 7 호, 105-7 쪽.

朴松, 1941, 「씨나리오作法—「씨나리오」와「몬타주」問題」 『三千里』 13 권 6 호,
249-253 쪽.

夏蘇, 1937, 「映画街百面相」 『朝光』 3 권 12 호, 231-241 쪽.

1954, “Co sądzicie o „Przygodzie na Mariensztacie”?”, Świat 6 (1954).

Olszewska, Barbara, 1954, “Przygoda na Mariensztacie”, *Przegląd Kulturalny* 6 (1954).

Protokół z posiedzenia Komisji Ocen Filmów i Scenariuszy w dniu 10 czerwca 1953, A-214, poz.18, Archiwum Filmoteka Narodowa. (ポーランド国立映画アーカイヴ所蔵の資料。)

Waglewski, Jerzy, 1954 “Roześmiany film o warszawskim murarzach”, *Żołnierz Wolności* 48 (1954).

Wnioski ogólne z dyskusji o filmie "Przygoda na Mariensztacie", A-329, poz. 15, Archiwum Filmoteka Narodowa. (ポーランド国立映画アーカイヴ所蔵の資料。)

Zwierzchowski, Piotr, 2000, “Przygoda na Mariensztacie, czyli socrealizm i kultura popularna”, Małgorzata Hendrykowska (red.) *Widziane po latach. Analizy i interpretacje filmu polskiego*. Poznań: Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół i Nauk.

2009年度次世代研究「映像文化と親密圏に関する比較社会学的研究 一旧ソ・東欧圏と東アジアにおけるモダニティを対象として一」(研究代表:周東夏希)による成果である。

【メンバー】()内は2009年度プロジェクト時点

周東 夏希 (京都大学大学院文学研究科 博士後期課程)

菅原 祥 (京都大学大学院文学研究科 博士後期課程)