

社会主義ポーランドの「雪どけ」と性愛の表象

—— 映画『地下水道』を中心に ——

菅 原 祥

1 はじめに：映画文化と「もうひとつのモダニティ」

1-1 「もうひとつのモダニティ」としての社会主義文化

本論は、1989年の東欧革命とその後のソ連崩壊によってこの地球上から消滅し、今やその存在すら徐々に忘れ去られようとしている旧ソ連・東欧圏の社会主義体制の文化を、われわれのモダニティとは異なる生の体験・可能性を含んだ「もうひとつのモダニティ」として捉えることで、そこに今一度新たな光を当てることを最終的な目的としている。20世紀を席卷したこの社会主義的モダニティという現象は、東西冷戦において資本主義陣営が最終的に「勝利」した現代の一般的理解においては、しばしば歴史の「寄り道」「袋小路」に過ぎないものと見做され、最終的にそれが消滅したことは、歴史の必然に過ぎないとされる（フクヤマ 1992）。そこでは、現実には生かれた体験としての社会主義文化が有していたかもしれないさまざまな可能性やその萌芽は、ほとんど検討されることがない。

他方、近年一部の研究領域において、20世紀のユートピア的プロジェクト、とりわけ社会主義的ユートピアが人々の生と意識にとってどのような意味を持っていたのかを改めて問い直すような動きが盛んである。「ポスト・ユートピア」という言葉に表されるように、これらユートピア的プロジェクトは全て、今ではその希望が最終的に挫折した「過去のもの」であるにもかかわらず、そこに生きた人々の生をどう捉え、さらにそこからどのような新たな可能性を探っていくかという問いをはらんでいるという意味で、今なおアクチュアルなものでありつづけている（石塚他編 2008）。近年のソ連文化史・社会史研究を中心とした、かつての社会主義文化の中にひとつの「文明」としての固有の独自性を認めるような研究（Hellbeck 1996; Hoffman 2003）もまた、こうしたアクチュアルな問いと無関係ではありえないだろう。

こうした一連の研究のなかにおいて本論は、とりわけ映画文化を通じて当時の社会主義

文化へのアプローチを試みる。ここであえて映画表象を研究対象として取り上げるのは、本論がまさにこうした文化的・表象的側面を検討することで、現実社会に存在した制度・実践を検討するのでは見えづらいもの、見逃しやすいものをその最大の探求目標とするからに他ならない。それはすなわち、当時の社会における私的なイマジネーションと感情・欲望の領域である。この私的な想像力の領域は、当時のユートピア的プロジェクトとどのような相互関係にあったのか。映画表象とそれをめぐる言説の絡み合いを通じて、社会主義体制下の私的な感情・想像力の領域の探求をめざすことが、本論の第一のねらいである。

1-2 ポーランド1956：雪どけと文化変容

以上のような視点から、本論は1956年の、いわゆる「雪どけ」前後のポーランド映画、とりわけ映画『地下水道』における性愛関係の表象と、それをめぐる言説の交錯を検討したい。ここであえて映画における性愛関係を取り上げる理由は次の1-3節にて検討するとして、本節では1956年のポーランドを研究対象とする意義について簡単に述べておきたい。

1956年という年は、戦後ポーランドの歴史において注目に値する年である。この年、戦後ポーランドを支配してきた「スターリニズム」の時代が、「ポーランドの10月」と呼ばれる大きな政変によって終焉を迎えたからである。ポーランドには一時的な言論の自由が到来し、様々な議論と政治的沸騰を巻き起こした。ここで重要なのは、「雪どけ」と呼ばれるこの時期の変化が、単に政治的領域にのみとどまらなかったということである。そもそも、戦後になってソ連主導の社会主義体制が導入されたポーランドにおいて、当時の体制はこの外部から新しく輸入された「社会主義的近代化」によって、それまで遅れた農業国だったポーランドに進歩的な「社会主義国家」を建設しようとしていた。それは、単に経済的・制度的な領域のみにとどまらず、社会全体の慣習や文化・自己意識、そして主体のあり方までもその射程に含んだプロジェクトであったのである（Kochanowicz 2000）。と同時に、この外部から押しつけられたモダニティのプロジェクトは、それによってはどうしても汲みとることのできないようなさまざまな対立する意識や意味、実践を、オフィシャルな言説・制度の下に数多く沈潜させたままであった。1956年の「ポーランドの10月」は、まさにこうした戦後ポーランドにおける社会全体の自己意識にとっての一大転換点であった。この時期、スターリニズムの「過誤」が公然と批判の対象となる一方で、それまでオフィシャルな言説の下に埋もれていた様々な意味や実践、そして感情が、一挙に公的

言説の中に噴出してきたのである。

ここで何よりも重要なのは、この「モダニティ」という語をどのようにとらえるべきかということだろう。映画研究者のI. クシュもやはり、「雪どけ」期ポーランドにおいて一挙に花開いた「モダニティ」に着目しているが⁽¹⁾、彼女の研究においてこの「モダニティ」という語はもっぱら西側の大衆文化とそれ関わる欲望に関連付けられており、社会主義体制（スターリニズム）における文化的抑圧は、むしろそうした「モダニティ」に対立しているものとしてとらえられているようである。だが、社会主義的近代の可能性を探るといいう本論の立場から言えばむしろ、社会主義体制そのものの中に、西欧近代と根底の部分で繋がりが合いながらも、それとは別種の想像力に基づいた「モダニティ」のありようを見出すべきだろう。その意味で本論の立場は、ソ連とアメリカの文化的想像力を比較したS. バック・モース（2008）の立場に近い。彼女によれば、これら20世紀の2つの大衆的ユートピアの試みは、全く異なった型の想像力のあり方に基づきながら、その基底においては共に、相似形のヴィジョンやプロジェクトをまるで合わせ鏡のように有していたのである。

このように考えた場合、西と東の間に位置し、ソ連由来の社会主義と西側由来の大衆文化の影響を共に被っていた「雪どけ」期のポーランドを考察する意義がはっきりするだろう。そこでは戦前からの「資本主義的」伝統や、戦後ソ連から輸入された社会主義プロジェクト、そして当時勃興しつつあった西側大衆文化といった、さまざまな要素が複雑にからみあい、交渉し合う場を作り上げていた。この点にこそ、雪どけ期のポーランドを社会主義研究の一環として扱う意義がある。やや大げさな言い方をすれば、これらの地域は資本主義的・社会主義的モダニティ双方に通じ合う、20世紀のモダニティの在り様の縮図をなしているのである。

1-3 モダニティと性愛関係

このような文脈の中に位置づけられる戦後ポーランドの「モダニティ」の探求の場として、映画とそれをめぐる言説は格好の研究対象である⁽²⁾。言語ではなく映像による表現に

⁽¹⁾ 本論は彼女の議論にその多くを負っている。Kurz 2005; 2006aを参照。彼女の議論は、さまざまな歴史的・文化的コンテクストを通じてポーランドのモダニティの特異性を論じるものだが、私のここでの議論は、彼女のそれよりも社会主義のユートピア的プロジェクトがそこで果たした役割により大きな重点を置き、その可能性を論じるものである。

⁽²⁾ 社会主義国家だったポーランドにおいて、映画産業は制作も配給も全て国家の資本・管理の下に行われていた。「雪どけ」以後のポーランド映画に活況をもたらしたのは、その頃設立された独特の「映画ユニット」制度である。監督・カメラマンといった各映画人が所属する映画ユニットは映画の立案から完成に至るまで全てのプロセスを取り仕切るもので、映画制作の現場は当局に対して大幅な自律性を獲得する

よって観客に訴えかける映画というメディアは、政治的検閲の大きな圧力が存在した社会主義体制においては、多義的な意味をその映像にすべり込ませることによって、公的言説の中で言語化することが不可能な表現内容を観客に伝えることを可能にした⁽³⁾。そればかりではない。I. クシュが示唆するように、1956年という大きな社会的変動の時期にあった「雪どけ」期のポーランドにおいて、モダニティに関わる人々の感情・欲望の領域は多くの場合、それを表現するための適切な語彙、適切な言語表現を欠いたままであった。映画はそのようなまだ言語化されざる曖昧な想像力や欲望の領域に敏感に反応し、それを表現することにしばしば成功したのである (Kurz 2006a)。

これら当時の社会状況の中で大きな変容を蒙り、とりわけ「モダニティ」と重要な関わりを持ったものとして議論の対象となったもののひとつに、以下本論で中心的に取り上げるような、私的な性愛関係へのまなざしと価値付けがある。スターリニズム期のポーランドにおいては、この私的な性愛の領域は、極力公的言説の場から排除され、規制されるべきものだった。だが、こうした特異なまなざしは、1956年を境として大きく変容することになる。このような性愛をめぐる欲望・まなざしの変容は当時のモダニティのプロジェクトのなかでどのように位置づけられるのか、そしてそこには、当時の社会のどのような自己意識が表れていたのか。本論が最終的に答えようと試みるのはこれらの問いである。

2 社会主義リアリズムと映画

2-1 社会主義リアリズムの詩学

戦後の混乱が落ち着いた1949年ごろを境として、ポーランド社会は本格的にスターリニズムの時代に突入する。ソ連式の政治体制・経済体制が確立されたこの時期は、同時に文化の領域においても一元化の時代であった。文学、美術、演劇などあらゆる文化領域において「社会主義リアリズム」が倣うべき教義とされ、それに則らない作品を発表すること

こととなった。これによりポーランド映画界は「ポーランド派」と後に呼ばれることとなる良質な作品を続々と輩出することになる。また、この時期は映画館数などのインフラも大幅に改善されるなどし (Toeplitz 1980)、映画産業は活況を呈した。

⁽³⁾ 例えば映画監督A. ヴァイダの以下の発言を参照。「厳しい監視の下で作り出されたポーランド映画は、自らの過去を恥じる必要はありません。というのも映画というのは映像の芸術であるからで、他方イデオロギーとは言葉によって表現されるものだからです。そこにわれわれの自由が存在していたのです。検閲は個々の言葉を追いかけたのですが、映像に対してはなすすべがありませんでした。映像が意味するところの内容をはっきりさせることは時に困難だったのです。しかし映像は影響力を有していました——必要なのはまさに受容、映像を理解してくれる受け手だったのです。」(Wajda 1991)

がほぼ不可能になってしまったのである。映画もまたその例外ではなかった。

現在、社会主義リアリズムの芸術は、その画一的・教条的な詩学や芸術的価値の低さから、20世紀の芸術史の中においていわば「鬼っ子」扱いされているようなところがある。だが、本論の文脈において重要なのはそうした個々の作品の「芸術的価値」の評価ではなく、むしろこの社会主義リアリズムのドクトリンが、ある固有のユートピアのプロジェクトを提示する試みの一環であったという事実である。当時の映画・文学の多くが描いていたのは、「社会主義建設」へと向かうポーランド国家とその使命に目覚めた労働者階級であり、その建設に至るまでの様々な困難や「敵」との闘いであり、そして最終的に社会主義建設が実現された暁に到来すべき「新しい人間」の姿であった。

2-2 社会主義リアリズムと私的領域：欲望の置き換えと働く女の形象

このような極度に目的論的・二元論的な社会主義リアリズムの価値システムにおいて、私的領域と性愛関係の領域は、とりわけ注意深く取り扱われるべきものであった。というのも、そもそも「私的領域」というものの存在そのものが、集団性・集合性を旨とするスターリン主義のイデオロギーと根本的に対立していたからである。ここで何よりも価値が置かれるのは「集団」であり、集団の理念に対立する者、集団を否定して個人主義に走りたがる者は、「反社会主義的」だとして激しく非難された。

このように、スターリン主義の公式教義を全般的に特徴付けると、それは私的領域の存在する場を極力減らし、それに変わって公的領域、集合性の領域によって社会全体を覆おうとする試みであったといえる（Kosiński 2006）。だが、ここにおいて問題となるのは、そのようにいくら私的領域を切り詰め、排除しようとしても、そこにはどうしても完全に排除しきれない私的な場が残されてしまう、ということであった。加えて、そのようにして排除することができなかった私的な場の残存物こそ、しばしば当時の人々の想像力において重要な役割を果たしていたのである。性愛関係の領域もまた、そのような場のひとつであった。

したがって、社会主義リアリズムの美学はそうした領域を何らかの形で代替するようなものを提供する必要に迫られた。そのような代替物を国民に示すことで、公式システムの定義を逃れ出るこの親密性の領域に対処し、あわよくばそれを自らのうちに取り込もうとしたのである。

アンナ・シチェパンスカは社会主義リアリズムにおける「生産文学」に関する論文の中で、こうした性愛に対する代替物を提供するための戦略を紹介している。そうした戦略の

中で最も特徴的だったのは、愛し合う男女の関係を「友情」に置き換えるというものである。多くの場合彼らは、「秘密の恋人同士としてではなく、陽気な共同作業の仲間として描かれる」。そこに描かれるのは、伝統的ロマンスにおけるような個人的で非対称な愛の形ではなく、対等な男女同士が「社会主義建設」という共通の目標に向かって共に歩んでいくという姿である (Szczepańska 2006)。

当時のポーランド映画におけるこうした「戦略」の例を見てみよう。『マリエンシュタットの冒険』⁽⁴⁾ は、農村から出てきた若い娘がレンガ積み女工になることをめざして働く物語である。彼女は若くハンサムなレンガ積み工と恋に落ちるが、彼が「女が建設現場で働くなんて認められない」という上司の意見に組したため、二人の仲はこじれてしまう。彼らが再び結ばれるのは物語のクライマックス、男性労働者たちが女工たちを手伝って彼女たちの危機を救う瞬間である。ここにおいては「恋人として結ばれる」ということが、「労働の対等なパートナーとして認め合う」ということによって初めて可能となるのであり、幸福な性愛関係は社会主義建設が達成された暁に与えられる「褒賞」として位置づけられる。

このように、「非理性的」な性愛が労働者同士の「理性的」友愛的性愛に取って代わられた一方で、当の「非理性的」性愛に存在したエロティックなまなざしそのものは、しばしば性愛関係ではない他の関係性の中にこっそりもちこまれ、イデオロギー的目的のために利用されている。しばしば見られるのは、党や警察・軍隊の幹部といった体制側の権威に対してロマンチックな欲望を投射する方法である (Szczepańska 2006)。典型的な例は『ワルシャワよりほど近く』⁽⁵⁾ に見出せる。工場労働者である主人公の女性は、ある殺人事件に関して重要な証言をするのだが、工場の同僚は誰も彼女の言うことを信じてくれない。仕方がないので彼女はワルシャワの治安当局まで出向いて自分の話を聞いてもらおうとする。最終的に彼女は、大佐との面会を許される。登場した男性は、若くハンサムで、不安そうな顔をしている女主人公の腕に手をやりながら、力強くこう言う「あなたを信じます!」。社会主義体制の権威を象徴する彼は悩める女主人公に信頼と助言を与え、それによって力づけられた女主人公は再び障害を克服する力を取り戻すのである。

⁽⁴⁾ マリエンシュタットの冒険 *Przygoda na Mariensztacie*, Leonard Buczkowski, 1953。

⁽⁵⁾ ワルシャワよりほど近く *Niedaleko Warszawy*, Maria Kaniewska, 1954。

2-3 ユートピアと性愛

スターリニズムの文化はその極度に全体的・ユートピア的なプロジェクトを通じて、現実の人々が抱く様々な欲望・感情を自らのうちに取り込もうとしていた。社会主義リアリズム映画におけるエロティックな欲望は、労働と「社会主義のための戦い」へと回路付けられることでシステムが描くモダニティの中で意味を与えられ、それに奉仕するよう誘導される。

過去の社会主義体制全体を「過ち」とみなし、また社会主義リアリズムに否定的な反応を示す多くの論者にとって、こうしたスターリニズムの性愛に対する戦略は、しばしば「本来的な」性愛のあり方、男女の「自然な」感情に対する「抑圧」に他ならないものとしてとらえられる。例えばシチェパンスカによれば、社会主義リアリズムにおいて愛は「不可能だった」、なぜなら愛は「イデオロギーの時代においては不可能だった」からである、と言う (Szczepańska 2006)。だが、こうした単純な「本来の性愛 - 抑圧」という二項対立図式は、フーコーの議論を引き合いに出すまでもなくあまりにナイーヴであると言わざるを得ないのではないだろうか。むしろここで重要なのは、社会主義のプロジェクトが、自らの目指すユートピアの理念に従って、そこに存在すべき理想的性愛関係のあり方を描き出そうと試みていたという事実である。社会主義のプロジェクトにとってはそうした性愛のあり方こそが本来の、理想的な性愛のあり方だったのであり、それを単なる「自由な性の抑圧」と見做すことはできない。これらの映画表象は、性愛とそれをめぐる欲望を、「社会主義建設」というユートピアへと回路づけようとしていたのであり、それは、彼らなりのひとつのモダニティの試みだったのである。

無論、この戦略がどれだけ成功したかはまた別の話である。実際、1953年にスターリンが死に、最終的に1956年の政変へと至る「雪どけ」の兆しが現れはじめるにつれて、こうした社会主義リアリズムの詩学によっては汲み取れないような欲望のあり方もまた徐々に人々のまなざしを惹きつける対象となっていく。ポーランドの公的言説の中に、それまで語られることがなかったような「私的」な感情や生活が徐々に侵入し始めるようになるのである⁽⁶⁾。そこでは、公的言説の中では汲みつくされることのないような「私的な感情」

⁽⁶⁾ この頃相継いで起こった重要な社会現象としては、1953年末の文学雑誌『新文化』における「女性徒の日記」の掲載、若者向け雑誌『直言』による、ポーランド社会の「暗部」を暴きだすような一連のルポルタージュの掲載、1955年8月にワルシャワで開催された「第五回世界青年・学生フェスティバル」などが挙げられる。詳細は (Kurz 2005; Codogni 2006) などを参照。これらの出来事はいずれも、それまでの公的言説において文字通り「語ることの出来なかった」ものがシステムの表面に急に浮かび上がってきたということを象徴する出来事であったといえる。

「個人的な真実」こそが、「真正」で「純粹」なものとして立ちあらわれてくる。それは、既存のスターリニズムのシステムの枠を超えうるような、何らかの「価値」の探求の試みであった。

1956年を境として、それまで守ることが義務付けられていた社会主義リアリズムは事実上放棄され、ポーランドの映画製作は一挙に盛んになる。それらの映画の中で探求された「価値」とはどのようなものだったのか。次節で論じてみよう。

3 雪どけと性愛関係

本節では、56年以後のポーランド映画において性愛と私的領域の問題がどのように考察されたのかを、とりわけ映画『地下水道』に焦点を当てて分析したい。まず、この時期の一連の映画における性愛関係への注目がどのようなものだったかを概観しておこう。先にも述べたとおり、「雪どけ」以前の社会主義リアリズムの詩学は、性愛関係にある意味で排除することによって成り立っていた。「雪どけ」の到来と共に、これらそれまで抑圧されていた想像力の領域が一挙に注目を浴びたのは、当然のことであった。それまで物語の背景に退いていた性愛関係のプロットが、ここに来て映画の中心的な要素として扱われるようになるのである。

興味深いのは、こうした私的領域と性愛関係への注目が、当時のポーランド映画においてはしばしば大戦の記憶における国民的大義、あるいは公的・社会的な使命や秩序と表裏一体のものとして現れる、ということである。一方において、「性愛」というものは、ここでは何か非常に大切なもの、「真正」なもの、かけがえのないものとして大きな価値を置かれている。そこでは、性愛関係の問題は主人公をはじめとした登場人物にとって人生の一大転機であり、それによって彼の人生がまったくその装いを変えてしまうような、決定的な重要さと破壊力をもった要素として描かれる。だが他方、この「かけがえのない」性愛関係の領域は、同時に何らかの国民的・公共的「大義」と矛盾・対立するものとして描かれることで、最終的に不可能になってしまうようなものになってしまっているのである。最も有名な例であるアンジェイ・ヴァイダ監督の『灰とダイヤモンド』⁽⁷⁾においては、「女性への愛」が「国家への愛」と対置され、主人公はその板ばさみになって苦しみがら、最後には国家への愛を選び、それによって悲劇的な死を遂げる。それは、社会主義リアリズムにおける性愛が「大義」が達成された暁に与えられる「褒賞」として、「大義」

⁽⁷⁾ 灰とダイヤモンド *Popiół i Diament*, Andrzej Wajda, 1957。

と何の矛盾もなく同居していたのと比べると対照的である。

こうした「愛」と「大義」の対立、より広く言うとも「私的領域」と「公的領域」の対立というテーゼは、「雪どけ」期の文化的想像力において非常に特徴的なものだった。当時、ポーランド文学における若手作家を分析したヤン・ブウォンスキによれば、当時の文学においては一種の「エロティズムの神話」とでも呼ぶべきものが誕生し、そこでは「愛が政治にとって代わる」こととなる。だが、このようにして高い価値を付与された愛は、「聖なるものであると同時に不可能なものである」(Błoński 1961)。「雪どけ」期の若者世代の代弁者と目され、花形作家として絶大な人気を誇った作家マレク・フワスコの小説に典型的に見られるように、若い恋人同士の間で純粋でかけがえのないように思われた性愛関係は、彼らを取りまく現実の醜さ、厳しさによってただちに不可能なものとなり、またそれ自身も醜いものになり果ててしまう⁽⁸⁾。こうした個人的性愛と公的領域の対立、あるいはそこに見られる一種のコンプレックスや不能感は、フワスコをはじめとした当時の若者世代にとって、とりわけ危機的な体験であった。

1. クシュによれば、こうしたポーランドにおける性愛関係にまつわる言説の複雑さを特徴付けていたのは、戦争による社会・家族の紐帯の破壊と社会主義リアリズムの性的ピューリタニズムを経た当時の社会における、性に関する「行為のモデルの欠如」に他ならなかった(Kurz 2005)。そこでは、戦前からの価値観の残余、強力なカトリシズムの影響、そして、戦後の社会主義体制のイデオロギーなど、様々な価値体系や規範が交じり合い、一枚の複雑な絵を形作っていた。当時のポーランドにおいて性的行為はこうした様々な価値のシステムのはざまで、未だ適切な文脈やふるまいに関するモデルを欠いたままだったのであり、それゆえに当時の社会的想像力において非常にデリケートなものであったのである(Kurz 2005; 2006a)。

こうした中、以下で論ずる映画『地下水道』は、一見ワルシャワ蜂起という近過去の国民的悲劇を題材にしている「歴史映画」でありながら、実はまさにこうした当時の社会における性愛の位置づけという議論に積極的に関わっているものとして読めるという点で、非常に興味深い論点を含んだ映画である。以下で詳しく論じよう。

⁽⁸⁾ 例えば、『週の第八の日』(Hłasko 2004 (1957)) など。

3-1 ポーランド派と『地下水道』：大義と性愛

アンジェイ・ヴァイダの『地下水道』⁽⁹⁾は、当時のいわゆる「ポーランド派」の代表的な映画の一つである。この「ポーランド派」は、そのスタイルにおいても、扱うテーマにおいても多岐にわたっており、それゆえこれらの映画全てに共通するような何らかの特徴を挙げることは困難である。しかし、この時期に制作された「ポーランド派」の映画の中でも、とりわけ当時の観客・批評家の注目を集めた主題を扱っている一連の映画があった。ここで紹介する『地下水道』のように、第二次大戦にまつわる国民の記憶を扱った映画がそれである。とりわけそこにおける当事者たちの「英雄性」をどう解釈するかという問題は、当時のポーランド社会にとって非常にプロブレマティックなトピックであった。

第二次大戦にまつわる過去を扱った映画がとりわけ当時の観客・批評家の関心を集めたのは、そうしたテーマがまさに当時のポーランドにおける大きなトラウマを成していたからに他ならない。ここで紹介する映画『地下水道』で扱われたのは、1944年の対独ワルシャワ蜂起の失敗である。多大な犠牲を出しながらもいわば「無駄死に」に終わってしまったワルシャワ蜂起の犠牲については、戦争終結直後から複雑なまなざしの交錯が見られた。蜂起が起こった時、ソ連軍は既にヴィスワ河対岸まで進軍しているながら「あえて」手助けをせず、結果的に蜂起を見殺しにした。これは一説では反ソ的でロンドンの亡命政府をバックとしていた蜂起軍の政治的意図を嫌ったためだとされている。こうした経緯もあり、スターリニズム時代には、公的な雑誌・メディアの言説において、ワルシャワ蜂起に関する話題は一種の「タブー」であった (Szacka 2006)。体制側は自らに対立するロンドン亡命政府をバックとしていた蜂起指導者たちを、自分たちの個人的な政治的意図によってワルシャワを灰燼に帰した張本人として強烈に批判したが、他方、蜂起に参加した一般の兵士たちの記憶やトラウマは、こうした公的言説の中で決して回収されることはなかった。

「雪どけ」と共に、それまでタブーだったワルシャワ蜂起やAK兵士の名誉回復についての言説が、徐々に現れるようになってくる中、『地下水道』は「ワルシャワ蜂起を描いた最初の映画」として、公開前から大きな注目を集めた。だが、公開後のこの映画がもたらした反響は非常に両義的なものであった。わが国でもよく知られている通り、『地下水道』は1957年のカンヌ映画祭で絶賛され、銀棕櫚賞を受賞することによってヴァイダの名を世界的に有名にした作品である。だが他方、この映画がポーランド国内では大きな批判的意見と議論を巻き起こしたことは海外におけるヴァイダ評価においてはほとんど知られてい

⁽⁹⁾ 地下水道 *Kanał*, Andrzej Wajda, 1956.

ない。海外の観客が絶賛したのはもっぱらヴァイダの映画の高い芸術性であったが、ポーランド国内においてヴァイダの映画は、まさに公的言説におけるタブーとそれにまつわるポーランドの国民的トラウマをじかに揺さぶるものに他ならなかったのである。

『地下水道』をめぐる一般的評価は当時から現代に至るまで以上のようなコンテキストにおいて、すなわち、ワルシャワ蜂起の悲劇とそれにまつわるトラウマをポーランドの伝統的なロマン主義的モチーフの延長線上において描いたという評価において分析されることが多い。だが、本論はとりわけ、この映画における性愛関係の描かれ方にこそ注目したい。興味深いことに、このヴァイダの映画をめぐる蜂起の「真実」とそこにおける「英雄性」をめぐる議論において、性愛関係の表象はそれと表裏一体のものとして登場するのである。そしてそこにこそ、この映画が当時の一部の観客の間に巻き起こした強い拒否反応の原因を解く鍵がある。だが、当時の言説をめぐる分析は後に回すとして、まずはこの映画における性愛関係の表象を詳細に分析しておこう。

ヴァイダの『地下水道』は、ワルシャワ蜂起に参加したある一部隊の「最後の日」を描いたものである。冒頭、荒れ果てたワルシャワ郊外を歩くこの一部隊の姿が映し出される。この映像と共に流れるナレーションによって観客は、この映画で描かれるのがこの一部隊の最後の日であるということ、この部隊の中からは誰も助からないということ、あらかじめ知らされている。そもそも、ナレーションに教えられるまでもなく、ポーランドの観客はみな、このワルシャワ蜂起が悲劇的な敗北に終わったという、最終的な結末をも、あらかじめ「知っている」。従って、この映画の中心に据えられるのは、彼らが「勝つかどうか」「助かるかどうか」ではなく、「いかに死ぬか」ということである。

続く映画前半部の一連のシーンで何よりも眼を引くのは、そこで描き出される性愛関係のグロテスクさである。というのも、この部隊はもはやドイツ軍に追い詰められており、彼らは死と隣りあわせでいるにもかかわらず、そしてわれわれはあらかじめ彼らが全員死ぬことを「知らされている」にもかかわらず、そこで描き出されるのは、ある種退廃的・快楽主義的な、それゆえにその場の状況に「ふさわしくない」と思われるような、性愛関係の姿だからである。

もうまもなく戦闘が始まろうというとき、ヤツェク・コラブがひげを剃りに蜂起軍のアジトの2階に上がっていった扉を開くと、そこには副官のモンドリと彼の愛人ハリンカが裸でベッドに寝ている。ヤツェクはあわてて扉を閉めようとするが、モンドリは「構わん」と言って彼を押しとどめる。ヤツェクが「今はそんなことをする時じゃないだろう」というと、モンドリはこう応える「今はその時さ。しかも最高のな」。彼はハリンカと見つめあいながらこう言う「俺たちは愛し合っているんだ」。こうした彼の一連の振る舞いは、

まるで自らの男性性と性的放埒さをヤツェクに見せつけようとしているかのようなのである。しかも、モンドリのマッチョな外見、がさつな喋り方、ハリンカの扱い方は、自らの「俺たちは愛し合っているんだ」という言葉とは裏腹に、彼のハリンカへの気持ちは真剣なものではなく、単なる一過性の欲望によるものだということを如実に示してしまっている。

ヤツェクは洗面所に入ってひげを剃りはじめる。と、そこへ地下に潜っていた連絡係のデイジーが帰ってくる。デイジーはどうやらヤツェクの恋人のようである。だが、親しげにヤツェクに近づいてくるデイジーに対して、ヤツェクはわざとそっけない態度を取る。彼はデイジーのことを、誰とでも寝る「尻軽女」「売春婦」だと思っているのである。「(地下水道から戻ってきたので) 身体を洗え！臭うぞ！」と言い放つ彼のセリフは、こうした彼のデイジーに対する態度を典型的に表している。それに対してデイジーのほうは、「わたしはあなたのためだけにここに帰ってきたのよ」と言って彼への忠実さを主張しはするものの、大部分においては彼のこうした扱いを受け入れ、「売春婦」としての自分の役割を楽しんでいるようさえ見える。実際、彼女の不敵な様子、コケティッシュな外見などは、観客の目にも彼女を「誰とでも寝る」尻軽女だという印象を与える。こうした一連の会話の後、彼らは愛撫を始めるが、その行為は敵の砲撃によって中断されることとなる。

こうした一連のシーンは、その異様な存在感と雰囲気観客の目を打つ。実際それは、まったくその場に「似つかわしくない」のであり、ヤツェクが言うとおり、敵の攻撃を間近に控えた今は、まったくもって「そういう時じゃない」のである。しかも、そのように自らの命さえも賭した戦いのさなかだというのに、彼らの性愛関係は異様なほど快楽主義的な印象を与え、そのことがこれらのシーン全体に奇妙なグロテスクさとナンセンスを生んでいる。あたかもそれは、彼らの命を賭した崇高な「大義」、そこにおける彼らの「英雄性」を、そうした性愛関係が不思議な形で侵食しているかのようである。実際、後に見るように、当時の観客の多くはこうしたシーンに違和感を覚えたのである。だが、それについては後にまた見るとして、今はこの性愛関係のプロットがこの先どう展開するのか見てみよう。

敵の攻撃を受けて追い詰められた部隊は地下の下水道に潜って逃げることになる。ここからが映画の後半部であり、この映画の最大の見せ場である。地下水道に潜った兵士たちを待ち構えていたのは、暗く閉ざされた地獄のような世界であり、そこから来る閉所恐怖、集合的パニック、狂気、絶望である。部隊は徐々にばらばらにはぐれ、その各々が死んでいく。ある者は気が狂い、ある者は自殺し、またある者は地上に出たところでドイツ軍に捕らえられてしまう。映画の最後、司令官が無事地上に脱出することに成功するが、彼は後ろを振り返って驚愕する。彼は、副官から「みんな後ろからついてきている」とずっと

言われ続けていたのに、それは全て嘘で、無事に出てきたのは彼と副官の二人だけだったのである。「助かったんですよ」と言って喜ぶ副官を撃ち殺し、司令官は再び「彼の部下たちが待つ」地下へと戻っていく。もちろんその部下たちは、観客にとっては明らかなのだが、皆既に死んでしまっている。

では、この後半部では、映画前半部で快楽主義的に描かれた性愛関係は、どのような形で展開したのだろうか。驚くべきことに、前半部で既に「その場にふさわしくない」効果をもたらしていたこの性愛関係は、後半部になるとさらに反転し、そのことによって前半部以上にその場に似つかわしくないものとなっているということである。というのもここでは、前半部では退廃的・快楽主義的に描かれていた性愛関係が、その「真正さ」と「かけがえのなさ」を露わにし、そのことによってより大きな「大義」をすら乗り越えてしまうからである。

モンドリとハリンカの性愛関係は、共に地下水道をさまよっていた二人が袋小路に行き当たってしまうことで文字通り「行き詰る」。「必ずどこかに出口があるはずだ」と先を急ごうとするモンドリに対して、ハリンカのほうは「私もう動けないわ。もうこれで最期よ」と言う。彼女の言葉に感じられるのは悲壮感どころか、愛し合う二人で共に最期を迎えることに対する満足感のようでさえある。だが、その言葉にいきり立ったモンドリは、「最期であってなるものか。他の人のためにも俺は生きなきゃならないんだ」と叫ぶ。彼の自分への愛情を信じて疑わないハリンカは、「他の人って誰よ。だってあたしはここにいるじゃない」と問うのだが、モンドリはそれに対して「何を馬鹿なことを。俺には残してきた妻子がいるんだ」と怒鳴り散らす。ハリンカは暗い目で「おかしいわね、妻子なんて始めて聞いたわ」と言いながらじっと彼を凝視する。だが、そのハリンカの異様な雰囲気になんか気づかないモンドリは、「さあ、立つんだ」とハリンカをせかしながら自分が先頭に立って先を急ごうとする。彼が歩き出したとき、背後で銃声が響く。ハリンカが自殺したのである。

このハリンカの自殺は、G. スタッフナが論じるとおり、国家の「大義」と明白に対立する性格を持っており、それゆえにこそ「真正な」ものである。

従ってハリンカの自殺は、裏切られた愛による古典的な死であり、打ち捨てられ深く幻滅した女性のメロドラマチックな死であり、敵に包囲され、自殺によって自らの名誉を守る兵士の死ではないのである。戦時下においては、個人的理由、センチメンタルな理由による自殺は禁じられ、祖国のためにのみ死ぬことができる。この観点から言えば、ハリンカの愛、そしてその後の地下水道での死は、「強権的な愛国主義的命令」に対する少女的・ロマン主義的な反抗として読める。(Stachówna 1998: p. 55-56)

では『地下水道』のもうひとつの恋愛プロットである、デイジーとヤツェクの恋愛はどうであろうか。興味深いのは、こちらにもまた別の形で、「大義」というものに対立しており、その中でデイジーのヤツェクへの愛はある意味で成就するということである。重傷を負い動けなくなったヤツェクをデイジーは必死で支え、出口へと導こうとする。彼女は以前から連絡員として地下水道を頻繁に行き来していたので、地下水道の地理や出口の場所に詳しくいたのである。彼らは河へと出る出口にやっとのことでたどりつき、その瞬間二人は希望に満ち溢れるが、近づいてみるとその出口には鉄格子がはめられていて出られないようになっている。デイジーはそれを見て絶望にうちひしがれるが、もはや目も開かないほど消耗しきったヤツェクは、出口が鉄格子にふさがれていることさえ気づかない。「もうすぐ助かるわよ」と慰めるデイジーの言葉を信じながら、彼は微笑みながら死んでいく。

ここで何よりも明白な形で観客の胸を打つのは、映画前半部で「尻軽女」として登場したデイジーが、実は本当にヤツェクを愛していたということであり、しかもその愛情は心からのものであったということである。彼女は、自分ひとりならいくらでも地下水道から出ることができたにもかかわらず、傷を負ったヤツェクに最期まで付き添い、彼と運命を共にしたのだから。ここに、前半部では退廃的なものとして描かれた二人の性愛関係は、「真正なもの」となるのであり、二人の死による挫折にもかかわらず、ある意味では完全に成就している。そしてそれは、国家の「大義」に対立するばかりでなく、それを乗り越え、超越するような次元さえ持ったものとして描かれているのである。

3-2 当時の雑誌記事から

こうして、ヴァイダの映画は、当時の社会・文化においてホットなトピックであった第二次大戦における「国家的大義」という問題に、より個人的で私的な「性愛関係」の問題を重ね合わせることで、単に国民的オブセッションであったワルシャワ蜂起に関する議論という次元を超えて、より広い文脈で当時のポーランド社会における「性愛」というものの位置づけについての議論を提供していたのだといえる。そこでは私的な性愛は、もはやかつてのようにそれより大きな「大義」に一方的に尽くし、その大義が達成された暁に褒賞として与えられるのみではない。むしろここでは、性愛はそれ自体独立した、固有のかけがえのない価値を持ったものとして、大義をも超越するような独自の次元を内包したものとしてまなざされる。実は、この個人的・私的な幸福と公的・国家的大義との対立と

いうテーゼは、19世紀以来のポーランド・ロマン主義の神話・伝統に典型的なものであり、ヴァイダの映画もまさにそうした国民的「神話」に言及・参与するような性格を持ったものとしてしばしば論じられてきた。だが、ここで注目したいのは、この映画で議論の対象となる個人的幸福、つまり性愛関係は、奇妙なまごつきや戸惑いを喚起させるような形で描かれているということなのである。このような場面では、性愛関係はそれと対立する「大義」と直接的に対立するというよりは、むしろその違和感によって大義を内部から侵食していくような、不気味な破壊力を持った両義的存在であると言える。

事実、当時の観客はこのヴァイダの映画における「性愛」が持つ違和感に敏感に反応した。意外にも、公開後に『地下水道』を待っていたのは、多くの批評家・観客からの猛烈な非難だったのである。そのすぐ後に『地下水道』がカンヌ映画祭で審査員特別賞を受賞するという、当時のポーランド映画としては画期的な快挙を成し遂げた後も、批判はおさまらなかった⁽¹⁰⁾。さらに驚くべきことは、これらヴァイダの映画への批判の多くが、強烈に感情的なものだったということである。一言で言えば、彼らはヴァイダの映画を見て「気分を害した」のである。一体ヴァイダの映画の何が、これほどまでに彼らを怒らせたのだろうか。

典型的な批判のひとつは、ヴァイダの映画がワルシャワ蜂起に関する「真実」を全く描いていない、という批判であった。こうした批判は、実際に蜂起に参加した経験を持つ観客から多く寄せられた。

何よりもここで明白に指摘すべきは、『地下水道』の上映に際して、「ワルシャワ蜂起に関する最初の映画」という宣伝が伴っていたということだ。このことによって、われわれ観客は次の問いに対する答えを出す義務があるかもしれない。『地下水道』は、イデオロギー的、歴史的、心理的、そして物語的に、蜂起という出来事、あるいは少なくともその断片の忠実な描写を提供しているか？この問いに対する答えは最大限に批判的なものになるだろうし、いわんやこの映画を賞賛することなど決してありえないだろう。

まったくのところ、『地下水道』はワルシャワ蜂起に関する歴史映画ではないし、蜂起に関する心理描写にもなっていない。(……) それゆえ『地下水道』[の制作者たち]にとっては、この映画を単に死に脅かされた人々の内的なコンフリクトや体験、感情を描写したものと評価してもらうほうが安全であろう。だが、こうした評価はたいへん一方的なものである。というのも、制作者の意図がどの程度宣伝と一致していたかどうかに関係なく、何十万もの観客は『地下水道』の中にワルシャワ蜂起に関する何らかの簡潔な真実を捜し求めてしまうのだし、また今後も捜し求め続けるだろうからである。だが、彼らはこの映画の中に真実を見出すことはないのだ。

⁽¹⁰⁾ もちろん、他方では多くの絶賛の声も聞かれた。なお、『地下水道』をめぐる当時のさまざまな言説の錯綜に関しては、Kurz (2006b) が分析を行っている。本論はこれらの言説の中でもとりわけ性愛関係の描写に関連したものを中心に紹介する。

(Bartoszewski 1957)

こうした批判は、一見『地下水道』の歴史的な「リアリティ」や事実への「忠実さ」を問題にしているかのように見える。実際、こうした事実レベルにおいて映画に描かれた表象が実際のワルシャワ蜂起の現実と「一致していない」という批判は、単純な事実関係に関するまちがいから、登場人物の喋り方や服装といった細部の指摘に至るまで、非常に多くなされた。だが、注意深く読まなければならないのは、こうした一見純粋に客観的な事実レベルの問題を取り上げているように見える批判が、実は非常に感情的な動機に基づいているものだということである。上に引用した論者のその後の具体的な批判を見てみよう。

規律正しく統制の取れた蜂起軍の部隊は（そしてザドラ中尉の部下たちはそのように振舞っている）、われわれの多くが自分たちの経験から知っているように、最も悲劇的な瞬間にさえ助かる見込みはもっと大きかったのだ。というのもそうした場合において決め手となったのは、平常心と自制心であったからだ。

部隊の指揮官、すなわち、地下活動において何十人規模の中隊を組織し、指導することのできるはずの人間が、この映画の中では自分の部下たちに向かってひっきりなしに状況の希望のなさを説く、悩んでばかりの無能な男として描かれているのだ。(Bartoszewski 1957)

こうした批判において明白に読み取れるように、この論者が実際に腹を立てているのは、単にヴァイダの映画が「事実に忠実でない」ということ以上に、それが蜂起参加者たちの有能さや優れた人間性、そして「英雄性」をある意味で貶め、軽んじているということに對してなのである。そもそも『地下水道』は、ポーランド国民にとって大きな悲劇であり、しかも長い間それについて語る事が禁止されてきたテーマであるワルシャワ蜂起を扱った「初めての映画」だったがゆえに、それに対する観客の期待は非常に大きなものだった。多くの観客はこの映画に、蜂起に関する一種の叙事詩的な総決算を求めていたのであり、それによって蜂起の体験を一種の「国民の記憶」の中に整合的に包摂してくれることを望んでいたのだと言える。こうした観客にとって、ヴァイダの映画がショック以外の何物でもなかったということは、容易に想像できることである。

そして何よりも重要なことに、まさにこの『地下水道』における英雄性の貶め、蜂起に関する「真実」の損ないという点に直接関わってくるのが、上で分析した性愛関係のプロット、とりわけそこに描かれる女性の表象に他ならなかった。この点において、『映画』*Film*誌や『銀幕』*Ekran*誌といった、一般映画ファン・大衆観客向けの映画雑誌に寄せら

れた読者からの声は興味深い。というのも、これら読者からの声は、その非常に直観的な物言いによって、ヴァイダによる「英雄性」の貶めを、上に見たような「私的領域」の描写、とりわけ性愛関係に関する描写に関連付けているからである。

映画監督さんたち、あなた方は、一体どんな夢想の中からこんな蜂起を、こんな蜂起参加者たちを思いついたのですか？あなた方が自分たちの映画で見せているもの、それは、あの英雄的な蜂起参加者たち、英雄的な少女たち——彼らが、自堕落な軍人たち、放埒な小娘たち、恋にうつつを抜かしのお嬢さんたちであったということです。あなた方がわれわれにくれたもの、それは、全く虚偽的な、受け入れがたい、幼稚な蜂起の像です。——モコトゥフから来た男（スウブスク在住）（Anon. 1957a; ただし強調は筆者による）

地下水道で自殺した女性のキャラクターが私には不愉快でした。こんなメロドラマチックな行為は、花柄模様の壁紙の張られた少女チックな部屋の中でもすばいでしょう。ハリシカの銃声は映画の中の不協和音のように響きました。——バルバラ・コシンスカ（ワルシャワ在住）（ibid.; ただし強調は筆者による）

（……）例としてあの下品なラブシーンを取り上げてみよう。あのシーンでは、〔蜂起軍の〕若い女性が、あたかも西側の従軍売春婦をモデルにしたような描かれ方をしている。私は、自分自身これらの女性と共に戦った経験を持つ若い男性としての立場からだけでなく、また専門的な社会学の研究者（私は例えば、『女性の社会学』の著者である）としても次のように言うのだが、私は、こんな状況でこんな性的体験をするような、こんな男性たちやこんな少女たちを誰かが思いついたということに、まったく驚いているのである。もちろん、戦時においては性的関係は道徳的規範の欠如を強くこうむるものだし、また激情的な形をとるものでもある。だがそうしたことは、（性別が混合しているような）こうしたグループにおいては、グループの自己防衛の観点から、制限された境界線上で起こるものなのである。対して『地下水道』におけるこうしたエロティシズムの自由な多用は、この重要な現象についての社会的・心理学的理解を欠いたものであり、単に観客に不快感を起こさせるのみならず、自分の人生の法則の感覚を持っている観客を侮辱するものでもある。こうした心理学的矛盾は人間の心や魂をぞっとさせるようなものである。とりわけ、こうした矛盾が国民的聖域を侵すようなときはなおさらである。ポーランド人にとってワルシャワ蜂起はまさにこうした聖域なのであり、そこではわれわれの最良の息子・娘たち、兄弟姉妹たちが散っていたのである。この聖域に戦場売春宿のような要素を持ち込んだのは許されることではない——というのも実際そんなものはあの不幸な英雄たちの間には全く存在しなかったからだ。（……）——スタニスワフ・シャンテル博士（Anon. 1957b）

これらの観客にとって、「性的」な存在としての女性は、ワルシャワ蜂起の「大義」や「英雄性」とは全く両立不可能なものだった。彼らが見せる怒りや戸惑いは、当時のポーランドの公的言説において、性愛関係というものがいかにプロブレマティックなトピックであったかということを如実に示している。それは単に（現代におけるわれわれもしばし

ばそうした反応を示すように)、ワルシャワ蜂起という「悲劇的事件」の中に安っぽいメロドラマを持ち込むことに対する単純な拒絶感ではなかった。むしろここでは、性愛そのものが徹底的に何か不適切なもの、スキャンダラスなものとして立ち現れるのである。

そして、この性愛関係と大義との間の二律背反は、単にワルシャワ蜂起という「過去の歴史」にのみ関わるものではなかった。むしろこの映画は、1950年代中頃という「現代」における性愛関係の問題を直接名指ししているのである。というのも、しばしば多くの観客が最も困惑したのは、ヴァイダの映画に登場する男女の性愛関係が、まるで「1956年の若者」の性愛関係にしか見えないということに対してだったのである。ある論者は『地下水道』の登場人物たちの会話やふるまいについて次のように嘆いている。「これは一体ワルシャワ蜂起の参加者たちなのだろうか、それともフワスコの小説の登場人物なのだろうか？」(Czechot 1957)。当時の観客たちが『地下水道』の登場人物たちに関して違和感を抱き、「1956年の若者のようだ」と思ったのは、とりわけ彼らの喋り方や服装に関してであった⁽¹¹⁾。だが、こうした演出上のアナクロニズム、あるいは単なる歴史考証の不備と受け取られかねない問題は、決して単なるミスではなく、当時の映画制作におけるヴァイダの意図と密接に関連していたと見るべきである。Lubelski (1992) が指摘するように、実は当時ヴァイダが最も制作したいと願っていたのは、当時の同時代の若者を扱った映画であったと思われるふしがあるのだが、いくつかの事情が重なって結局ヴァイダはそうした映画を撮れなかったのである。かわりに彼は、歴史映画である『灰とダイヤモンド』や『地下水道』において、こうした現代的テーマに言及しようと試みたのであるLubelski (1992)。こうした点を考慮すると、『地下水道』の若者たちの描き方に見られるアナクロニズムは、むしろヴァイダが意図的に行ったものと推察することができる。ここでヴァイダは、1956年当時の若者たちの想像力における性愛を直接的にテーマにし、それをワルシャワ蜂起という国民的神話の中にあえて「不協和音」として持ち込むことで、性愛というものの位置づけに関する一種の国民的議論を提供しようと試みていたと考えられるのではないか。

従って、ヴァイダの映画の中に見られるのは、まさに1956年当時のポーランド社会の想像力において性愛というものが置かれていたジレンマそのものであったのである。ここでは性愛は、それ自体で固有の価値を有した純粹でかけがえのないものとして再発見されるのだが、他方においてはそれは依然として、それと対立・矛盾する「大義」を何らかの形で参照することによってしか存在し得ず、そのことによって根本的に不適切なもの、当惑を与えるものともなりうる。ヴァイダの映画は、それに対する観客の反応も含めて、当時

⁽¹¹⁾ この点に関しては、Kurz (2006a, b) が詳しい。

の社会における性愛に関する複雑なまなざしの交錯を、そのまま反映していると見る事ができるのである。

4 考察

以上で概観してきたポーランド映画における「性愛関係」をめぐるまなざしの交錯に見られるとおり、性愛関係と親密性の問題は、スターリニズムを経た56年以後のポーランド社会においてもなお非常に微妙な問題を含んでいた。56年以後のポーランドにおいて、かつてのスターリニズムのシステムの枠を超えるような可能性への期待が、まさにスターリニズム期においてその存在が「否認」されていた性愛関係の領域へと向かったのは、至極当然のことであったといえよう。

そこで前景に現れる性愛は、非常に両義的な存在である。一方で性愛は、いわゆる「近代的性愛」、すなわちギデンズによれば、純粹で、再帰的で、個々人にとってますます重要な自己自覚的達成課題として達成されるべき「純粹な関係性」としての特徴を全面的に現している（ギデンズ 1995）。社会主義的モダニティが呈示した、合目的的でユートピア的な性愛のあり方は、同時にそれに回収しきれないような大衆的欲望を取り残してしまう。そうした欲望が自らの受け皿として見出したのはまさにこうした「資本主義的な」性愛のあり方だったのだと言えるのではないか。そこではこうした純粹な性愛のありかたはますます「自然なもの」「本来のもの」「かけがえのないもの」として本質化・神秘化されるのであり、他方社会主義プロジェクトの抑圧的なシステムは、そうした「本来の」性愛のありかたを歪め、抑圧するものに他ならないと捉えられる。

だが、1956年以後のポーランドにおいて、この新たに発見された性愛は、なお依然として、その参照項としての社会主義的プロジェクトとの関係において、独特の問題構成を有していた。だからこそ、性愛関係をどのように位置付けるかという問題は、常にまごつきと戸惑いを引き起こしかねないものであった。

このまごつきと戸惑いの存在を如実に示す興味深い証言がある。『地下水道』に関する当時の雑誌評の中でもその意外さと奇妙さでひととき目を引くその証言は、当時『地下水道』を鑑賞した映画館の観客に関するものである。何人かの論者が指摘するところによると、映画の最も「悲劇的な部分」で、しばしばこれらの観客から「忍び笑い」が聞こえたというのである。

デイジーが地下水道の中で簡潔にコラブに語りかけながら、躊躇せずに例の有名な「カンプロ

ンヌの言葉」〔罵倒などに使われる卑語のこと〕を使うとき、映画館の中でわれわれの観衆は長く続く笑いを爆発させる。このデイジーの口から発せられた乱暴な言葉や、他のこれに類するいろいろなシーンが、観客たちのうちに騒ぎを引き起こす。彼らはとたんに自由の戦士たちの英雄的な死の恐怖すべてに背をむけてしまうのである。(Żdzarski 1957)

別々の場所で別々にこの映画を鑑賞した複数の論者もまた、これと類似の記述をしていることから察して、『地下水道』を前にしたこうした反応は、当時の一般観客、とりわけ若者の間においてはかなり一般的なものだったのではないかと推察される。だが、この奇妙な忍び笑い、現代の我々の眼から見ると、『地下水道』の悲劇的なイメージにはまったくそぐわないように思われるこの失笑は、いったいどこから来たものなのだろうか。これらの雑誌記事からは、これらの観客たちが正確に映画のどの部分に影響されて笑いをもらしたのか、確実に特定することはできない。だが、これまで見てきたような、この映画における性愛の描き方に対する多くの観客の強烈な反応を思い浮かべると、これらの若者たちが笑いをもらしたのも、まさにこうした性愛関係の描写に対してではなかったかと仮定してみたい。先に指摘したとおり、『地下水道』は一見して歴史映画のように見えながら、実はまさに1950年代中ごろという「現代の」若者たちの生を直に意識し、彼らに向けてることを意図して作られた映画だった。マレク・フワスコをはじめとした若者文学において端的に見られたように、性愛関係の領域はこれら若者たちにとってとりわけ危機的な問題であった。あの映画館の若者たちの忍び笑いは、まさにこの彼らにとって最も感じやすい部分を目の前に突き出されたことに対する、当惑を表していたのではないか。

先に紹介したI. クシュの論にあったとおり、性を前にしたこのとまどいやまごつきは、戦後の荒廃と社会主義体制の導入という、戦後ポーランドが置かれた特殊な政治的・社会的環境によるところが大きかった。だが、1956年の「雪どけ」がひと段落つき、ポーランド社会が1960年代の「小康状態」という相対的安定と現状追認主義の時代に入ってから、社会主義的モダニティの中で性愛というものをどう位置づけ、どう扱うかという問題は、ポーランド社会にとって依然として答えの出ない問題であり続けたのである。「ポーランドの10月」から10年後、映画批評家のジグムント・カウジンスキは、現代ポーランドの性愛における「ネオビューリタニズム」について述べている。

知られている通り、過去の動員の時代〔スターリニズム時代を指す〕は、私的感情生活の熱狂に多くの場所を与えなかった。このよろいからの解放は爆発的でスキャンダラスな形でもたらされたが、だが同時にそれは表面的なものであった。文学は、これまでもっぱら人目につかない場所の壁

に落書きされるだけだった言葉に溢れ、雑誌には、さらに自由な西側の週刊誌から引き抜かれた服を脱いだ女の子たちの写真が現れ、ショーはボルノグラフィーのような様相を呈しだした。これは単に、そうしたことが犯罪であった長い時期の後で、言語を幼児的に見せびらかしているだけではないだろうか。残念ながら、今も昔も、真のブレイクスルーにはまだ程遠いのである！（……）

それは、「ネオピューリタンの」とでも名づけられるようなコンプレックスである。これは大きなイデオロギーの下で育ったパートナーたちが、つつまじやかな夫婦生活に入るときに起こる特別な種類の問題である。この、両性の間に存在する障壁は、既に「生産」文学〔社会主義リアリズム時代に多く書かれた、社会主義的生産をテーマにした文学のこと〕に見出すことができる。そうした文学は労働者や活動家の愛を不器用な動作のかたちで示すのであり、そうした動作は（……）その感情の素直さと形式のナイーブさの間の不均衡のために、こっけいでさえある。（……）

この問題は少なくとも、私的悦びを抑圧するイデオロギー的障壁が消えたことによって自動的に解決されるものではない。価値のヒエラルキーが変わったという事実、新たな感情的価値を持った人生を拡大することを妨げるものはもはや何もないという事実も、依然このコンプレックスを解消しはしない。（Kałużński 1966）

こうした、一見フーコー（1986）が指摘した「抑圧仮説」に基づいて、ナイーヴな「性の解放」を唱えているに過ぎないように思われる言明の裏に隠れているのは、まさにこれまで検討してきたような、社会主義ポーランドにおいて「性愛」というものをどのように位置づけるかという困難に他ならなかったのではないだろうか。カウジンスキにとって、この「コンプレックス」は「イデオロギー的障壁が消えたことによって自動的に解決されるものではない」。当時のポーランドではもはや、性愛関係の領域はユートピア的イデオロギーと完全に無関係なものとしては存在できなかった。社会主義体制が性愛の領域を自らのプロジェクトの中に取り込もうとしたのに対して、それに回収され切らない欲望・快樂が新たに見出した「かけがえのない」私的な性愛のあり方は、だが依然として「大義」との関係性において自らを定位せざるを得なかった。そこでは性愛は、時にその存在そのものによってとまどいや幻滅を引き起こし、不可能なものとなってしまう。それは、社会主義プロジェクトが呈示した性愛が「不自然」で「抑圧的」であったとすれば、それに抗する「本来的なもの」として発見されたはずの西欧的な「私的な」性愛のあり方もまた同程度に「不自然」で「抑圧的なもの」でありえたからである。マレク・フワスコの小説に典型的に見られたように、そして、『地下水道』のデイジーの描写にも見られたように、理想化された「かけがえのない」女性との性愛関係は、容易に「売春婦」としての女性への嫌悪感と幻滅へと揺れ動きうる。そこでは、西側の「資本主義的」な性愛のありかたは、本来的なもの、「自然な」ものとして憧れの対象となると同時に、汚らしいもの、「大義」を侵すもの、「ボルノグラフィーのような」ものとも捉えられうる。

社会主義ポーランドにおいて、性愛をめぐる欲望や想像力は、既存の枠やシステムを超

越したところに、汲み尽くされない自らの可能性を見出そうとしていた。ヴァイダのように「大義」に抗して、それを超えるような価値を性愛の中に見出すのであれ、あるいは逆に体制側の立場から、性愛にまつわる幻想を積極的に体制維持のために取り込もうとするのであれ、これらの映画は皆、社会主義ポーランドのモダニティのなかにおいて、「性愛関係」というものがどのようにあるべきか、またありうるかという問いを自らに発し続けていたといえるのである。

5 さいごに

本論では、社会主義のユートピア的プロジェクトは、それ独自の問題構成を通じて、さまざまなやり方によって個人的感情や欲望の領域、本稿のトピックに沿って言えば、性愛関係をめぐる社会的想像力の領域に影響を及ぼしていたということを検討した。J. Hellbeck (1996) がスターリニズム期のソ連で書かれた日記の分析から明らかにしている通り、社会主義体制研究は、スターリニズムのイデオロギーの中で、それとの関係においてどのように自己を位置づけ、自己を形作っていくかという、社会主義プロジェクト下における「自己のテクノロジー」という問題系を有している。「雪どけ」期のポーランドを検討することによって、こうした問題系に新たな一面を付け加えることができる。一般的には、雪どけ期における個人的感情・欲望の噴出は、それ以前の抑圧的なスターリニズムからの、「本来」の感情の「解放」であると単純にとられやすい。だが、本論はそうした本質主義的な見方を排し、雪どけ期以降においても依然として社会主義プロジェクトが性愛関係に対して複雑な関係を有していたということを指摘した。

こうした戦後ポーランドの文化状況を評して、現代の多くのポーランド人の論者はそこに一種の抑圧的状况、あるいは社会主義ポーランドにおける「自己実現の不可能性」(Kurz 2005)を見出すのかもしれない。だが他方、私はそうした意見とは逆に、こうしたポーランドの文化状況の「特異性」の中に、現代の文化状況とは一線を画したある種の可能性を見出さずにはおれない。イデオロギー的圧力、規範の欠如と公的言説における自由の制限の中、これら当時の映画の想像力は、観客にとまどいやまごつきを与えながらも、ポーランドにおける「モダニティ」のかたちを模索していた。それは、社会主義体制のユートピア的プロジェクトおよび西側から流入してくる大衆文化双方の影響をこうむりながら、そのどちらにも完全には回収されきらないまま、独特で不可思議な文脈を形作っていたのである。本稿は映画という媒体を通じて、この不確かで複雑な領域へとアプローチを試みた、一つの試論である。

文献

- Anon., 1957a, "Opinie czytelników o filmie 'Kanał'", *Film* 27 (1957).
 —, 1957b, "Dyskusja o 'Kanał'". Listy do redakcji", *Ekran* 19 (1957).
 Bartoszewski, Władysław, 1957, " 'Kanał' czy film o Powstaniu Warszawskim?", *Stolica* 23 (1957).
 Błoński, Jan, 1961, *Zmiana warty*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
 バック・モース, スーザン, 2008, 『夢の世界とカタストロフィ：東西における大衆ユートピアの消滅』
 (堀江則雄訳) 岩波書店.
 Codogni, Paulina, 2006, *Rok 1956*, Warszawa: Prószyński i S-ka.
 Czechot, Z. G., 1957, "Film 'Kanał' czyli nieco o odpowiedzialności historycznej", *Ekran* 9 (1957).
 フーコー, ミシェル, 1986, 『性の歴史I：知への意志』(渡辺守章訳) 新潮社.
 フクヤマ, フランシス, 1992, 『歴史の終わり』(渡部昇一訳) 三笠書房.
 ギデンズ, アンソニー, 1992 (1995), 『親密性の変容：近代社会におけるセクシュアリティ、愛情、エロティシズム』(松尾精文・松川昭子訳) 而立書房.
 Hellbeck, Jochen, 1996 (2000), "Fashioning the Stalinist soul: The diary of Stepan Podlubnyi, 1931-9", Sheila Fitzpatrick (ed.), *Stalinism: New Directions*, New York: Routledge.
 Hłasko, Marek, 2004 (1957), *Ósmy dzień tygodnia*, Warszawa: Wydawnictwo Elf. (= 1959, 佐藤亮一訳, 『週の第八の日』 角川書店.)
 Hoffman, David L., 2003, *Stalinist Values: The Cultural Norms of Soviet Modernity*, Ithaca and London: Cornell University Press.
 石塚道子・田沼幸子・富山一郎 (編), 2008, 『ポスト・ユートピアの人類学』 人文書院.
 Kochanowicz, Joanna, 2000, *ZMP w terenie. Stalinowska próba modernizacji odpornej rzeczywistości*, Warszawa: TRIO.
 Kosiński, Krzysztof, 2006, *Oficjalne i prywatne życie młodzieży w czasach PRL*, Warszawa: Rosner & Wspólnicy.
 Kurz, Iwona, 2005, *Twarze w tłumie. Wizerunki bohaterów wyobraźni zbiorowej w kulturze polskiej lat 1955-1969*, Izabelin: Świat Literacki.
 —, 2006a, "Dziwki, anioły i rycerze. A 'moment nowoczesny' w polskim filmie po 1956 roku", unpublished paper from the author.
 —, 2006b, "Obraz Powstania Warszawskiego w filmie. Przykład *Kanału*", unpublished paper from the author.
 Lubelski, Tadeusz, 1992, *Strategie autorskie w polskim filmie fabularnym lat 1945-1961*, Kraków: Uniwersytet Jagielloński.
 Stachówna, Grażyna, 1998, "Pożegnania czas już przekroczyć próg. Wątki melodramatyczne w filmach 'Szkoły Polskiej'", Ewelina Nurczyńska-Fidelska and Bronisława Stolarska (eds.), *Szkoła Polska: Powroty*, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
 Szacka, Barbara, 2006, *Czas przeszły, pamięć, mit*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe SCHOLAR.
 Szczepańska, Anna, 2006, "Miłość erotyczna w polskiej prozie produkcyjnej", Krzysztof Stępnik and Małgorzata Piechota (eds.), *Socrealizm. Fabuły, komunikaty, ikony*, Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej.
 Toeplitz, Jerzy (ed.), 1980, *Historia filmu polskiego Tom 4*, Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
 Wajda, Andrzej, 1991, "Moment deziluzji. Spotkanie z Andrzejem Wajdą", *Kino* 7 (1991)
 Żdżarski, Wacław, 1957, "Dwugłos o »Kanał«", *Słowo Powszechne* 104 (1957).

(すがわら しょう・博士後期課程)

The Representation of Love and Intimacy in Socialist Poland: An Analysis of Polish Films in the 1950s

Sho SUGAWARA

What was the relationship between the utopian project of the former Socialist Bloc and the private desires of people who lived there? Considering this question, this paper focuses on the representation of private love and intimacy in Post-War Polish films.

In the official propaganda of socialist Poland, intimacy and erotic love were generally treated as troublesome, because it was thought that they were in opposition to the Stalinist ideal of “collectivity”, and therefore were “anti-revolutionary”. Such view about private love dramatically changed in 1956, when Poland went through the “Thaw”. Since then, love was rediscovered as a precious thing which had great importance in the life of an individual person. From then on, many filmmakers eagerly took up this theme in their films.

In analyzing representations of love in these films, however, it becomes clear that even such “private” and “precious” love still couldn’t exist by itself, having a complicated relationship with the greater “cause” that was above it. In conclusion, this paper emphasizes the importance of the socialist utopian project itself in understanding the context about people’s private desires and erotic imagination.