

モホイ = ナジ
——理想社会像
としての映画
『大都会のジプシー』

飯田直人

(東京都写真美術館 インターン)

モホイ＝ナジ

——理想社会像としての

映画『大都会のジプシー』

飯田直人

はじめに

ラーズロー・モホイ＝ナジ(以下モホイ＝ナジ)はバウハウスの教師であり、モダンデザイン、メディア・アートのパイオニアとして知られている^{*1}。その活動は彫刻から写真、インスタレーションなど多岐にわたっており、「マルチメディア・アーティスト」という曖昧な肩書きで評価されることが多い^{*2}。フォトグラムの名付け親としても知られるように写真分野での功績も大きく、ニュー・ヴィジョンと呼ばれたドイツ新興写真の旗手として活躍し、後世に多大な影響を与えたとされている[図1]。それゆえモホイ＝ナジに関する研究は盛んになされてきたが、しかしその一方で「バウハウスの教師・芸術家であるモホイ＝ナジが制作した数本の映画は映画研究においてほとんど分析の対象とされてこなかった」とロビン・カーティスは2003年に書いている。そしてその状況は今でもあまり変わっていない。写真やデザイン分野での研究はこれまで盛んになされてきたが、なぜか映画はあまり注目されてこなかった。

より正確にいうと、モホイ＝ナジが製作した映画は全部で7本、抽象映画が1本、自主制作のドキュメンタリーが3本、企業や知人からの依頼を受けて製作した映像作品が3本ある。このうち抽象映画である『光の戯れ 黒・白・灰』(1930年)のみは、ハンス・リヒターやヴィキング・エッゲリングらの作品とともに絶対映画の代表作として論じられてきた[図2]。また、結局作られなかった未完の映画である『大都市のダイナミクス』のためのタイポグラフィとフォト・モンターージュによる視覚的シナリオ(1921年)も『ベルリン大都会交響曲』(1927年)などに先駆ける画期的な都市映画の構想として映画研究の中でしばしば言及されている^{*3}。しかし、それらを除いたモホイ＝ナジの映像作品が論じられる機会は極端に少ない。

このような状況をもたらした原因はいくつか考えられる。端的に言ってそれらの映画がモホイ＝ナジの他の功績に見合うだけのインパクトを備えていないように見えることが大きいだろう。彼の代表作といえばまず金属やガラスなどで構成されたキネティック・スカ

註1 井口壽乃は「いわゆるポストモダン時代の芸術論において、アートとテクノロジー、あるいは情報論などの観点から、モホイ＝ナジはその先駆者として位置づけられている」と書いている。『ハンガリー・アヴァンギャルド MAとモホイ＝ナジ』彩流社、2000年、p.9。『Toward the Third Culture, The Co-Existence of Art, Science and Technology』, Omikron Sp, 2011, ISBN = 978-83-61587-54-5. このポーランドのグダニスクで開催された現代美術の会合の出版物でもほぼ同様の扱いがなされている。

註2 井口壽乃監修「視覚の実験室 モホイ＝ナジ」『イン・モーション』, p.214

註3 Robin Curtis, "The Stranger in a City Filled with Strangers: Moholy-Nagy's Urban Gypsies", *Framework* 44, no. 2 (2003)



図1 《無題》
ラーズロー・モホイ＝ナジ 1922-29年
東京都写真美術館蔵



図2 『光の戯れ 黒・白・灰』
制作・監督・撮影：ラーズロー・モホイ＝ナジ
(製作協力：AGFA/AEG) 1930年
Hattula Moholy-Nagy Collection 蔵

註4 たとえばRichard Koeck, "Cine-Montage: The Spatial Editing of Cities", *The City and the Moving Image*, Palgrave Macmillan, 2010, p.208; 岩本憲見「眼と耳の組織者・ヴェルトフ」『文学研究料紀要本冊題三八編』1992, p.125を参照



図3 《ライト・スペース・モデュレーター》
ラスロー・モホイ＝ナジ 1930年
Hattula Moholy-Nagy Collection 蔵

註5 Laszlo Moholy-Nagy, *Vision in Motion*, Paul Theobald and Company, 1946, p.271
1925年の著作『絵画・写真・映画』のタイトルの序列は各メディアの生まれた年代順に沿っているという以上に、モホイ＝ナジが当時映画を最も可能性を持って未来へ開かれたものとして捉えていたことを暗示するものである

ルプチャーの運動により室内を多彩な光の運動で満たすインスタレーション「ライト・スペース・モデュレーター」[図3]が知られている。ほかにも電話による情報伝達を絵画制作の手段に取り込んだ「電話絵画」など、各メディアの用途を拡充して芸術作品としたものが彼の主要作品として認知されている。更に映画メディアに関しても、実際には製作されなかったものの、モホイ＝ナジはいくつもの革新的な提案をしており、1926年に『絵画・写真・映画』のなかに記された球面スクリーンの使用やマルチ・スクリーン、多重上映などは、ほとんど60年代のエクスパンデッド・シネマを先駆けていた。

実際に作られた彼のドキュメンタリー映像は以上のような様々なメディアを駆使した作品や企画に反して、すべてシングル・チャンネル、モノクロ、サイレントという通常の映画形式で撮影製作されたものであった。また、テーマの面でも、それらのドキュメンタリーはメディアの開拓者、バウハウス叢書の出版を主導するなどしたモダン・グラフィックデザインの草分けというイメージに反している。彼が自主的に映した映像には都市の浮浪者や犬猫、子供たちの遊びなど、モダンともメディアとも無縁なものが多かったからだ。このような経緯でモホイ＝ナジの映画はあまり注目されてこなかったのだが、彼は一貫して映画をもっとも優れた空間—時間の造形メ⁸⁵ディウムであると主張し続けていたことを鑑みればそれらの作品はもう少し議論されてもよいのではないだろうか。

本論文ではモホイ＝ナジの映画を論じる試みとして1932年のドキュメンタリー、『大都会のジブシー』に焦点をあて、その重要性を明らかにしたい。この作品は制作当時、検閲によって公開されなかったが、60年代になって妻シビル・モホイ＝ナジの倉庫から引き出され、ようやく日の目を見ることになった作品である。まず第1章ではモホイ＝ナジの経歴を概説し、第2章では『大都会のジブシー』の内容とその制作に至る背景を検証する。第3章ではモホイ＝ナジと同時代の映画作家ジガ・ヴェルトフの映画理論における両者の相似を明らかにする。第4章では理論の作品への反映のされ方を考察するため、ヴェルトフの代表作である『カメラを持った男』の実験的な手法を検証し、『大都会のジブシー』と比較する。特にモホイ＝ナジに強く影響を与えたものと考えられる「分裂—連合モンタージュ」という手法とその効果について詳しく述べる。第5章ではその手法が『大都会のジブシー』でどのように応用されているかの分析を通して、『大都会のジブシー』はモホイ＝ナジの理想社会像を反映した作品であると論じ、モホイ＝ナジの芸術活動において本作品がいかに重要であるかを明らかにする。

1 モホイ＝ナジの経歴

モホイ＝ナジは1895年に生まれ、1946年に病没したハンガリー人の芸術家である。活動の最初期にはハンガリー国内の前衛グループに属していたが、1919年にハンガリー革命が失敗したためオーストリア経由でドイツへ亡命した。その後1923年から1928年までバウハウスの基礎課程と金属工場の親方を務めたのち、ベルリン、オランダ、

イギリスでフリーの活動を経て、1937年よりシカゴでインスティテュート・オブ・デザイン、ニュー・パウハウスの校長となった。このように彼にはいくつかの活動拠点があったが、自身も認めるように芸術家としての造形思想に最も深い影響を与えたのはドイツでの初期の活動である。

1920年、モホイ＝ナジがはじめてドイツを訪れたとき、ベルリンは当時のアヴァンギャルドたちが最も多く集まる大都市だった。そこで彼はタダリストや表現主義者、構成主義者などの様々な芸術家たちに出会うことができた。1922年までには構成主義者やタダリストらの3つの国際的な会議に参加し、当時の前衛芸術運動の中心で活躍するようになっていく。こうして多様な人々と積極的に交流しあうことでモホイ＝ナジの造形思想は形成された。とくに国際構成主義と呼ばれるドイツ、オランダ、ハンガリー、ロシアの構成主義グループの影響は大きい。彼らは技術の進歩や機械化されていく都市への共感から幾何学的な抽象を好み、金属を素材とする作品も多数存在する。モホイ＝ナジの代表作「ライト・スペース・モデュレーター」もこうした環境のなかで1930年に製作されたものだ。『大都会のジブシー』が撮影されるのはその2年後である。

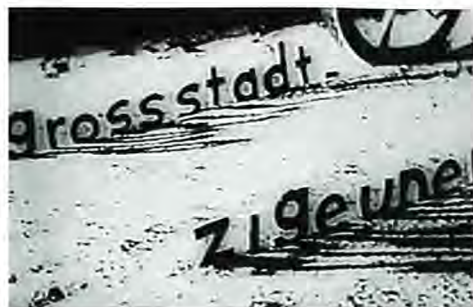


図4 「大都会のジブシー」
ラーズロー・モホイ＝ナジ 1932年
Hattula Moholy-Nagy Collection 蔵

2 『大都会のジブシー』とは

『大都会のジブシー』は1932年にベルリン近郊で暮らすジブシーの共同体の生活の様々シーンを手持ちカメラで撮影した白黒、サイレント、約11分半のドキュメンタリーである。内容は次のようなものだ[図4]。

まずは荒地でわずかな草を食む馬の映像から始まり、馬の売買(ジブシーの重要な収入源であった)や黒いリボンを回して遊ぶ子供たち、楽しそうに話しあう女性たち、賭けトランプ、とっくみあいの喧嘩の場面などが次々と、各ショット2、3秒程度のシークエンスでつなぎ合わされ、挿入字幕も物語もなしでテンポよく映し出されていく。中盤までは、何度かカメラに向かって語りかける人のクローズアップが挿入される以外は、概ね中距離から撮影されている。しばしばショット同士のつながりが分からない部分がある。

終盤にさしかかると、場所がめまぐるしくかわり、いつのまにか屋外にテーブルと食事が並べられ、パーティのシーンが映し出される。バイオリンとギターが演奏を始めると子供たちから徐々に踊りはじめ、ジブシーたちが盛り上がってくるにつけてカメラアングルも中距離から近づいていき、仰角で一人一人をアップで映してあたかもカメラごとダンスの輪に参加しているような視点からのショットに変わる。熱狂的に踊る人々は画面内に納まらなくなり、見ている側がめまいを起しそうな白と黒の影の揺れになって画面をうめつくしてしまう。最後は空を背に踊りながらカメラに笑いかける、一人の少女を仰角で映したショットで幕引きとなる。

たしかにこの素朴で多幸感にあふれた『大都会のジブシー』はモホイ＝ナジのイメージからは程遠い印象だ。これまで紹介してきた

抽象的な造形作品とは異なっているため、なぜ彼がこの映像を作ったのか不思議に思われるかもしれない。しかし、この作品が彼自身にとって非常に重い意味を持っていた事実は考慮すべきだろう。

妻シビル・モホイ＝ナジは、当時それを製作する事はモホイ＝ナジの長年暖めてきた計画であり、「外の世界に対する反抗の気持ちから、また、私たち自身のなかに発見していた世界に対する信頼の念から、わたしたちは『ジブシー』^{*6}といていた映画をつくることを決めた」と述懐している。どういことだろうか。

モホイ＝ナジは毎年夏にスイスのラ・サラスでド・マンドロー夫人の主宰する集まりに参加していた。そこでは夫人のもてなしのもと、ジークフリート・ギーディオンやエル・リシツキーなどの理論家・芸術家たちが語り合い、共同で作品制作を行っていた。こうした状況下でモホイ＝ナジは毎年これを楽しみとしていたのだが、その年には事情が変わってしまっていた。世界大恐慌のあおりを受けての社会不安が深刻化し（ドイツの工業生産は1929年に比べて半分にまで落ち込んだ）、同時にナチスがドイツで第一党になるまで躍進するなど、激しい状況の変化の中で政治的な緊張がかなり高まっていたのである。モホイ＝ナジはこれまで親しくしていた出席者たちから、共産党員ではないことを理由に臆病者呼ばわりされ、またナチスが強権を振るいつつあるなかドイツに留まっていることを理由に本心ではファシストなのではないかといった非難を浴びせられた。

このような政治の問題によって不和が生まれてしまったことは、「政治とは共同体の幸福を理解する方法だ^{*7}」と言い切っていたモホイ＝ナジには耐えがたかったはずだ。先述の外の世界とは、ようするに「芸術家の国際的な友情の失敗」とシビルが形容するこの出来事、人々が協力して製作することのできなくなった社会の到来だった。そして、『大都会のジブシー』は、当時の政治的緊張に分断された状況に対して、なんらかの形で反抗するために製作されることになった映像であった。それでは、バウハウスでの活動を終え、すでに前衛芸術家として世界的な名声を得ていた彼にとって、ジブシーの集落のドキュメンタリー映像を制作することがどのように反抗として世界に対峙しうるものであったのだろうか？

この問題を解く鍵は、同時代に政治的には正反対の特徴をもった映画監督ジガ・ヴェルトフと彼のドキュメンタリーの代表作『カメラを持った男』との類似にある。ヴェルトフはソ連のプロパガンダ映画監督として知られているように、政治色の強い人物である。一方でモホイ＝ナジは特定の党派には与せず、常に「政治」からは距離を保ち続け、映像のプロパガンダ的用法をことのほか嫌っていた。このように対照的な二人だが、彼らの映像には共通点が多く、『大都会のジブシー』にはヴェルトフからの影響が色濃く見うけられる。

3 モホイ＝ナジとヴェルトフの共通点

一般的にはヴェルトフとモホイ＝ナジの影響関係は判別しづらいとされている^{*8}。だが『大都会のジブシー』の挿入字幕なし、物語なし、すばやいテンポのモンタージュという構成は『カメラを持った男』

註6 シビル・モホイ＝ナジ著、下島正夫・高取利尚訳『モホイ＝ナジ 総合への実験』タヴィッド社、1973年、p.67（原文を参照しながら一部改訳）。Sybil Moholy-Nagy, *Experiment in Totality*, Harper & Brothers, 1950, p.12

註7 *Vision in Motion*, p.29

註8 *Moholy-Nagy: Photography and Film in Weimar Germany*, Wellesley College Museum, 1985, p.126

とまったく重なっていることは注目に値する。『カメラを持った男』は1929年公開のプロパガンダとして作られたドキュメンタリー映画でストップモーションや逆再生などの実験的な手法が多数取り入れられた初期前衛映画の傑作である。こうした実験性の面では『大都会のジブシー』とは異なるものの、後述するようにそこには明らかな共通点がある。

批評誌『October』の創刊者でもある映画研究者アネット・マイケルソンによれば、ヴェルトフとモホイ＝ナジは新しいメディアをめぐる当時の状況に対しての批判的な認識を共有していたという^{*9}。まず両者ともメディアの本質的な特性を活かさなければならないと考えていたことは大きい。これは素材に固有の表現方法を求めるというモダニズム芸術の典型でもあるのだが、彼らの「テクノロジー自身に計画された作品」(モホイ＝ナジ)や「映画眼による100%の映画言語」(ヴェルトフ)といった標語にはその考えが端的に示されている。また、マイケルソンは写真や映画が(彼らにとって)「二次的な」目的にしか使用されていなかった当時の状況への彼らの不満は大きかったことを指摘し、それを表す一文としてモホイ＝ナジの『絵画・写真・映画』における次の記述を引用している。

我々は一写真の百年と映画の二十年を通して—この点[客観的な視覚の獲得]で途方もなく豊かになった。我々は世界を全く別の目で見ていると言うことができる。それにもかかわらず今日までの全成果は視覚的百科事典を達成したにすぎない。これでは十分ではない。我々は計画的に生産することを欲する、^{*10}というのは生命にとって新しい関係の創造が重要であるからだ。

モホイ＝ナジはここで映像技術による「新しい関係の創造」というやや抽象的な主張をしているが、これはモホイ＝ナジと、そしてヴェルトフにとっても重要な概念である。

まずモホイ＝ナジにとってこの「新しい関係」とは何かというと、1920年代の著作から1947年の『ヴィジョン・イン・モーション』にいたるまで、つねに彼の視覚理論に位置していたものである。例えば1922年には論文の中で「造形はこれまで知られざる新しい関係を生産することにおいてのみ有効である^{*11}」と書いているし、『ヴィジョン・イン・モーション』の冒頭ではそのタイトルの意味するところを「同時理解。孤立した現象ではなく関係性の中で見、感じ、考える創造行為^{*12}」であると定義している。後者では新しさという観点は含まれていないが視覚を「関係性」において捉えるという点では一貫している。モホイ＝ナジはフォトグラム、フォト・モンタージュなどの実験的な手法のほかにX線写真や航空写真などそれぞれ異質に見える写真群を著作の中でも、1929年の写真と映画展(FIFO)の展示室でも並列的に扱っていたが、それらの写真は生身の人間の知覚とは異なる事物の関係性を生み出す映像という共通性に貫かれていたのである。

マイケルソンはモホイ＝ナジにおいては認識論的なものに留まっている「関係性」の概念は、ヴェルトフにおいては「労働者たちの

註9 Annette Michelson, "Introduction", *Kino-Eye: The Writings of Dziga Vertov*, University of California Press, 1984, xlii-xliii

註10 『絵画・写真・映画』、p.24

註11 「生産-再生産」「視覚の実験室」モホイ＝ナジ『イン・モーション』、p.68

註12 *Vision in Motion*, p.12

関係性』として具体的なものに置換されていると述べている。^{*13} マイケルソンはこの点について詳しく言及していないが、「映画眼」によって人間の眼には見えない真実を暴きだすというヴェルトフの信念は、確かに「労働者たちの関係性」を問題としていたと考えられる。たとえば「いちやつくブルジョアと脂ぎったブルジョアの正体をあばき、食物と事物を生産者である労働者と農民にとりもどさせながら、何百万の労働者に事実を見きわめさせ」とヴェルトフが書くとき、彼の暴こうとした真実とは、日常生活のなかでは意識しがたい経済および社会のなかで労働者が置かれている潜在的な関係性のことだったと言えるだろう。^{*14}

このように、映像技術は「関係性」を可視化するための手段とならなければならないとする考えにおいて、モホイ＝ナジとヴェルトフはほぼ共通の見解をもっていた。ただし、マイケルソンによればモホイ＝ナジはあくまで人間の知覚上の認識論的な問題として関係性を論じていたのに対し、ヴェルトフは労働者の生きる政治的、社会的な関係性という具体的な問題となっているという差異があるという。しかし、世界への反抗として作られたはずの『大都会のジブシー』も、人間の知覚という内的な事象のみが主眼にある作品だろうか。以下では、ヴェルトフ自ら「スクリーンを借りた理論的声明」と呼んだ代表作『カメラを持った男』の構成を参照し、『大都会のジブシー』との差異、共通性の考察を通してその意義を論じていきたい。

4 『カメラを持った男』と「分裂—連合モンタージュ」

『大都会のジブシー』と『カメラを持った男』には物語なし、挿入字幕なし、早いモンタージュという構造上の3つの類似点があるのは既に述べた通りだが、この点を論じる前にこの章ではまず『カメラを持った男』がどのような作品であるかを概説しておこう。

この映画は最初に映画カメラのクローズアップ、ついで映画館で映画の上映が徐々に始まっていく経過の映像から始まる。カメラは街中を移動し、夜明けと一日の仕事の始まり、電信、郵便、理髪、スポーツ選手、製鉄や建設などの様々な労働を、そして仕事の終わりと余暇を楽しむ人々を映し出す。物語はないものの朝から晩までの時間の経過に沿って映像は映し出され、それらのソヴィエトの都市生活のドキュメントはコマ撮りのアニメーションや画面の静止、逆再生などの実験的な編集方法を交えながら、めまぐるしく展開していく。また、冒頭のみでなく何度もカメラを持った撮影班、フィルムを切り貼りする編集者、映画館でこの映画の上映を見る観客の映像を映し出すといったメタ映画的な手法も取り入れられていることはよく知られている。

『カメラを持った男』の概要は以上のようなものである。ではさっそく、その構成について見てみよう。通常プロパガンダといえは政治的な意図に従って観客に特定のイデオロギーを喧伝するものであり、そのため物語あるいは恣意的な説明のための言葉が重要な役割を担っている。しかし、ヴェルトフの映画にはどちらも含まれていないことは、彼がそのような常識とは異なった地点に立っているこ

とを意味している。『カメラを持った男』に挿入字幕、物語を用いていないことに関して、ヴェルトフは「真に国際的な言語を、絶対的映画記述をうち立て演劇と文学から映画を分離することをねらったものだ」と説明している。^{*15}この一文からして明らかなように、その構成は「絶対映画記述」という映画固有の表現のために決定されたものであったということだ。さらに彼はこの映画の構造を高等数学に喩えて別の文で次のように説明している。

註15 *ibid.*, p.159

各々の被加数や因数は別々の小さなドキュメントだ。ドキュメントは互いにつながり合わされ、第一に映画は映像の一致した意味の断片のつながりによって構成される。第二にそれは挿入字幕を必要としない。^{*16}第三に、それゆえ、つながりの総計は有機的全体を表象する。

註16 *Kino-Eye*, p.84

ここでもヴェルトフの、映像の断片の構成だけで意味は十分に示しうるとする信念を読み取ることができる。ヴェルトフの理論的声明である『カメラを持った男』はこのようにモダニズム的な純粋性志向にのっとっているために挿入字幕も物語も排除しているのである。また、モホイ＝ナジも同様の信念を共有していたことは前章で述べた通りである。よって彼らの映画のこの2点における形式の一致はこの信念の一致に起因するものとまず見てよいだろう。

しかし、『カメラを持った男』が字幕、物語を排除するために革新的な手法を数々用いているのに対して、『大都会のジブシー』には変わった手法は見うけられない。前者がメタ映画として見られるような自己言及性も備えた複雑な仕掛けを施しているのに対して、『大都会のジブシー』はカメラアングルがダンスのシーンが盛り上がるにつけて徐々に近づいて、最終的には輪の中に入って参加者の視点のようになる。言わば没入的な映像となっている点はとくに大きな相違点である。

3点目の類似、素早いモンタージュ技法に関しては、『大都会のジブシー』は『カメラを持った男』から直接的な影響を受けていると考えられる。モホイ＝ナジは1930年頃に書いた文章の中で進歩的な映画の例として『カメラを持った男』を挙げ、その特徴として「個々の状況と全体の必然的なつながりを生み出す、時間的にも空間的にも異質なショットの素早いモンタージュ」に言及している。^{*17}時系列的に見てモホイ＝ナジがここから影響を受けて『大都会のジブシー』の制作に活かしたことは想像に難くない。

註17 Kostekunetz, *Moholy-Nagy An Anthology*, Da Capo Press, 1991 pp.134-135

この「時間的にも空間的にも異質なショットの素早いモンタージュ」は、ヴェルトフ研究においては「分裂—連合モンタージュ」と呼ばれるものである。^{*18}これは一見無関係に見えるショットを運動感や形態の印象によって関連付け、論理的な説明にたよらずに、つまり映画に固有のイメージ言語として、ショット同士の感情的なまとまりを感じさせるという技法である。

註18 Vlada Petric, *Constructivism in Film: The Man with the Movie Camera A Cinematic Analysis*, Cambridge University Press, 1987, p.95

例えば紡績機の回転と鉄道の車輪の回転の連続や、サッカーをする人、飛んでいくボール、ハードルを飛ぶ選手、疾走するバイクなどが連続して映し出される場面がある。観客にとってこれらの一連

の映像は個々として見れば無関係で意味の分からない配列なのだが、この方法でつながれることによって、遡及的にそれらの関連が分かってくる。つまり、それらのショットは互いに全く異なる主題にもかかわらず、画面を横切る運動や、回転する機械のリズムなどによって、映画の流れの中で一体化されたような印象をいくつかの場面を見終わったあとに生み出すのである。この分裂—連合モンタージュの手法は、いくつもの場面をかなり自由に関連づけられるために、『カメラを持った男』がヴェルトフの言うように「有機的全体を表象する」のに重要な役割を果たしているものと考えられる。

ここで、ヴェルトフが映画に対して「有機的全体」と述べていたことに注意したい。ヴェルトフを含め、この時代の構成主義的な芸術家の間では「要素の構成による全体」という関係性を言い表す時にこの「有機的」という言葉はある種の流行といってもよい程しばしば用いられていたものだ。^{*19}しかしヴェルトフの使用法はそのなかでも際立っている。先の引用文の中でヴェルトフは映画のショットの「つながりの総計」という「関係性」のことを「有機的」という言葉で表していたのだったが、彼は次の引用のように、その表現を映画だけでなく社会に対しても当てはめて述べている。

まだ若いソヴィエト有機的組織の成長を支えるために、生活のなかの現象の個々の特徴を記録し、一つの全体、一つの本質、一つの結論へと組織すること——それが緊急の目標である。^{*20}

このようにヴェルトフが社会と映画をどちらも部分と全体という関係性からなる有機的組織のアナロジーで記していることは興味深い。プロパガンダ映画を製作するにあたって「ヴェルトフには、社会主義建設とキノグラスによる創造とは構造的に一致している、パラレルに生成しつつあるという確信があったはずだ」^{*21}とされているが、それは同一のアナロジーによって映画と社会が等価物として把握されていたからではないだろうか。

また、マルコム・ターヴェイは「ヴェルトフはソヴィエトの観客たちを、彼らがより大きな有機的な全体の不可欠な一部なのだと思わす事で鼓舞し、新しいソヴィエト社会の建設へと積極的に参加させるようなという使命感を感じていた」と分析しているように、個々の部分、つまり労働者たちを相互に関連づけてみせるということはヴェルトフの重要な主眼のひとつだったようだ。

以上の考察を踏まえると、「個々の状況と全体の必然的なつながりを生み出す」分裂—連合モンタージュの手法をヴェルトフが生み出したのは必然的な結果だったように思える。そしてそれを応用している『大都会のジブシー』にはそれをを用いる必然性があったのだろうか。

5 『大都会のジブシー』、「世界」への反抗

モホイ＝ナジが『カメラを持った男』を高く評価していたのは先述のとおりである。彼がとりわけ高く評価していた分裂—連合モン

註19 Oliver AI Botar, *Prolegomena to the Study of Biomorphie Modernism: Biocentrism, László Moholy-Nagy's 'New Vision' and Ernő Kállai's Biomantik*, Ph.D. dissertation, University of Toronto, 1998, pp.395-455; Christina Lodder, *Russian Constructivism*, Yale University Press, 1983, pp.205-223. ボーターは、そうした傾向を生命中心主義的構成主義 (biocentric constructivism) と呼び、ロターは有機的構成主義 (organic constructivism) とそれぞれ呼んでいる

註20 *Kino-Eye*, p.47

註21 大石雅彦「〈映画眼〉は〈事実〉をどう見たか」『ECCE 2』森話社、2010年、p.46

註22 Malcolm Turvey, "Vertov: Between the Organism and the Machine", *October* 121 (summer 2007), pp.5-6

タージュは、『大都会のジブシー』の全体に影響を与えているようだが、特にクライマックスにいたる重要なシーン、ダンスパーティに至る直前の一連のシーケンスでは顕著に用いられている。私は第2章でこの場面を「終盤にさしかかると、場所がめまぐるしくかわり、いつのまにか屋外にテーブルと食事が並べられ、パーティのシーンが映し出される」と書いたがこれはつまり分裂—連合モンタージュによって構成されたシーンなのである。そしてこのシーンはこの映画の中で特別な意味を持っている。まずは場面の展開をみてみよう。

パーティ直前の場面は、トランプをしていた男たちのけんかが終わったあとにつづくシーケンスだ〔図5〕。まず、門をかくように走って遊ぶ子供のショットから始まり、それに続いて樽を転がして運ぶ男が映される。二つのショットは円環運動によって関連付けられている。さらに続けて、運ばれていく瓶の詰められた箱がカメラの目の前を横切り、おしゃべりする女性たち、カメラに向かって嬉しそうになにか語りかける女性、牛乳らしきボトルを持って店から出てくる少年のショットが次々と映し出される。これらの相互に関連があるのかないのかよくわからない一見関連しないショットの移り変わりは相当に早いので、見ている間に意味をつかむどころではない。観客がせいぜい理解できるのは各ショットの関連から「飲み物が運ばれていくなあ」と思い「何か話すべき事があるのだ」ということと、彼らがなにか興奮した雰囲気満ちていることをぼんやり感じるくらいだろう。その後、広場にテーブルが並び、ギターとバイオリンの演奏がはじまり、子供がステップを踏みはじめると徐々にまわりの大人たちも踊り始める。このあたりまで見て観客は、いつのまにかパーティが始まっていることに気がつくはずだ。それは一連の無関係な流れのなかで自然に展開していくので、観客が気づいた頃にはすでにジブシーたちの踊りは熱を帯びているだろう。

いつのまにか事態が進展してしまっているというのは私達の日常でもしばしば起こることだが、なぜそうってしまったかを説明するのは難しい。だが、この映画でパーティがいつのまにか始まってしまったように感じられる原因は明白だろう。パーティの前のシーケンスで準備をする人々(樽や瓶の飲み物を運ぶ人、テーブルを出す人)と楽しみに待つ人々(走る子供、おしゃべり)の映像が分裂—連合モンタージュによって構成されているためである。それでは、私は先ほどこの場面が特別な意味を持つと述べたが、このいつのまにかパーティが始まってしまうことの何が特別だというのか。

一旦ここで手法の意義と観客の経験にわけて整理しよう。分裂—連合モンタージュは、ヴェルトフが被写体および観客である労働者たちの相互関係を「有機的な全体」として表象しようと用いた手法



図5 『大都会のジブシー』
 ラースロー・モホイ＝ナジ 1932年
 Hattula Moholy-Nagy Collection 蔵

註23 「モホリ＝ナジ 総合への実験」、
p.72

であった。モホイ＝ナジはそれを「個々の状況と全体の必然的なつながりを生み出す」手法として理解していた。つづいて観客は体験としては、この場面は分裂―連合モンタージュによって構成されているために一見無関係な個々ショットの意味は把握できず、人々の興奮やなにか忙しさをほんやりと感じているうちに、いつのまにかダンスが熱を帯びていく。ここで観客は「個々の状況と全体の必然的なつながり」、個々人の参加によって成り立つ祝祭の場へと至る過程を気がつかない程ごく自然に体験しているのである。シビルは「ダンスに結晶する、互いに引き合う強い力」^{*23}がジプシーたちにはあったと述懐しているが、この準備からジプシーたちの熱狂的な踊りに至る一連の場面では共同体内に働くそうした不可視の関係性が映し出されていると言えるだろう。

『大都会のジプシー』のこの場面は幸福感と生気にみちていて、映像それ自体として魅力的なものである。しかしこの場面が特別だというのはその点ではない。『大都会のジプシー』は芸術家の国際的な友情の失敗した「外の世界」への反抗を契機としていることを思い出そう。私は第2章で、ジプシーを撮影することがいかに反抗となり得るかとの問いを立てたが、このクライマックスにいたる一連の場面がその答えとなっていることに注意したい。どういうことかという、「外の世界」とは具体的にいえば人々が政治的な立場の違いから対立し合い、協働的な関係を失ってしまった状況のことであった。それに対して『大都会のジプシー』のこの場面で映し出されているのは、観客が自然に体感し、直感的に理解できる「互いに引き合う強い力」であり、その結果としての一体感のある祝祭空間だ。つまり、モホイ＝ナジはこの場面で、争いが絶えなくなっていた当時の芸術家たちとは正反対の、より望ましい集団のありかたを表象しているのだと考えられる。それによって当時の状況に対して異議申し立てをし、状況を好転させること。これがモホイ＝ナジの反抗の方法だったのであろう。

あまりに平和な友情礼賛のように見られるかも知れないが、モホイ＝ナジにしてみればきわめて政治的な問題である。というのもモホイ＝ナジは政治を次のように定義しているからだ。

政治とは、汚職や党派やその場しのぎの策略から解放された、人間が共同体の幸福という観念を理解する方法だ。その“世界観(weltanschauung)”は芸術によって感情的なものになり、意識的存在のなかで遡及力をもつようになる。これは意識だけでなく無意識の心理があるメディアや芸術に現れる社会的な観念を受け取るということだ。そうでなければ、知的な言論^{*24}だけでは何も解決されないだろう。

註24 *Vision in Motion*, p.29

この引用はアメリカ移住後に書かれたテキストであるが、共同体を幸福の単位とする彼の政治観はドイツでのバウハウス期には既に打ち立てられている。『材料から建築へ』で彼は「人間の健全な生活計画」のために、「人間は生産共同体のなかに、自分の生活共同体を結晶させ、またこのなかに自己の生活を結晶させなければならない」

と書いている。^{*25} こうした独自の政治観は『ヴィジョン・イン・モーション』巻末に掲載された、カルチュラル・ワーキング・センター設立構想によってより具体的に提示されている。

このセンターは世界各地の各地域に設置され、地域共同体によって運営される国際的な文化施設として計画されている。そこでは人々がワークショップに能動的に参加し、共同作業を通して科学、工業、芸術や諸学問を探究することができる。そうして地域ごとに得られた成果は、定期的な国際会議において総合され、出版・放送によって再び各地域にフィードバックされる。このセンター構想は交通機関やマス・メディアまで含めた技術の発展により可能になる、生活共同体を維持しながら世界中をシームレスにつなぐ、大規模な文化の循環システムである。

この構想の前置きで、モホイ＝ナジはラ・サラスでの集まりが、かつてこの理想のセンターに近い機能を果たしていたと書いている。^{*26} 性急な物言いを許していただければ、ラ・サラスの集まりが失敗してすぐに作られた『大都会のジブシー』はセンター構想に結実するモホイ＝ナジの理想社会像の原イメージとして考えられるだろう。国家や特定のイデオロギーではなく、個人の生と共同体の関係性を政治の基本単位とし、大都市の機械的な環境でも「生物学的に正しく」生きられるユートピア。『大都会のジブシー』はタイトル自体が、工業技術と人間生活の調和を目指すというバウハウスの理念とそれを受け継いだモホイ＝ナジの理想を示唆しているようではないか。

6 おわりに

20世紀初頭といえど都市も人々の生活も根こそぎ変えていくような機械の時代であり、構成主義をはじめとしたアヴァンギャルドの芸術家たちはテクノロジーの可能性に魅了されていた。それゆえモホイ＝ナジや、とくにヴェルトフは「人間を機械になぞらえるという当時の機械主義的熱狂」のなかの「機械への盲目的崇拜」者として論じられることが多い。^{*27} だが実際の彼らはそうしたイメージに反して、本論文で扱ってきたように有機体のアナロジーや、生物学といった言葉への強いこだわりを見せていたことへの注意も必要だろう。『大都会のジブシー』はモホイ＝ナジ作品の中でも例外的に生命そのものや、リズム、触覚性といった原初的なものへ惹かれる傾向が直截的に表されている。

ここまで本論文では、ヴェルトフからの影響を透かし見ることで、モホイ＝ナジ作品の中では異質な作品である『大都会のジブシー』について論じてきた。そして「外の世界」への反抗として製作されたその作品は、その異質な見かけに反して実は彼の全活動の終着点であるユートピア像とパラレルなものとして読み解けるものだというのが本論の結論である。また、この作品の重要性を認識することによって、自他ともに認める楽道家であるモホイ＝ナジの特徴である明るい色彩の抽象や、ユーモラスなフォト・モンタージュなど、他の彼の作品の魅力の源泉を垣間見ることができるのではないだろうか【図6】。

(いいだ・なおと／東京都写真美術館 インターン)

註25 L. モホリ＝ナジ著、宮島久雄訳『材料から建築へ』中央公論美術出版社、1992年、p.13

註26 *Vision in Motion*, p.359

註27 江村公『ロシア・アヴァンギャルドの世紀 構成×事実×記録』水声社、2011年



図6 《運動すればお腹が空く》
ラーズロー・モホイ＝ナジ 1927年
Hattula Moholy-Nagy Collection 蔵