

[論文]

労働英雄を思い出すということ ——アンジェイ・ワイダ監督『大理石の男』を中心に——

菅原 祥

1. はじめに

東欧における社会主義体制の崩壊から20年以上が経ち、社会主義体制下での人々の生や体験が急速に歴史的な「過去」となりつつある現在、そうした社会主義時代の記憶をどのようにとらえるべきかという問題は、むしろ近年ますます重要性を増しつつあるように思われる。「自由と民主主義」による「悪の全体主義体制」の打倒、そして東欧諸国のEU加盟に象徴される「ヨーロッパへの回帰」という「勝者の物語」がますます支配的なものになる一方で、そうした「勝者の物語」の枠組みに必ずしも収まらないようなさまざまな記憶やアイデンティティの実践が、近年しばしば目につくようになってきた。ドイツの「オスタルギー」に代表されるような社会主義体制へのノスタルジアにはじまり、各地の「共産主義博物館」のような試み、または「共産主義ツアー」などの外国人向けの観光産業に至るまで、何らかの形で過去の社会主義体制を「思い出す」という行為が、近年の東欧諸国ではますます盛んになりつつあるのである。

これら、現在においてかつての社会主義体制とそこでの人々の生活を想起するという行為には、いったいどのような意味があるのだろうか。例えば、D. ベルダールがドイツの「オスタルギー」について指摘するのは、それがさまざまな集合的な記憶や感情を呼び起こすことで、現在のドイツにおけるヘゲモニックな文化の布置を明らかにし、それに対する対抗的な記憶や連帯の可能性を生みだしているということである(Berdahl 2010: 58)。かつて存在した社会主義体制は、現在において想起されることによって、現在のグローバルな資本主義秩序への「批評」の可能性を提供するのである(Berdahl 2010: 131-132)。同様に、S. バック・モースは、ソ連の社会主義のユートピアという「夢」の「失敗」を論じながら、そこにあった「希望を救い出すために、その残骸を徹底的に取り上げながら瓦礫を押しつけて進む」ことを主張する。「新しいグローバル資本主義のヘゲモニー」の勝利が声高らかに宣言された現在においてそうした「過去の断片」を改めて取り上げるという作業は、そうしたヘゲモニーに抗し、「われわれの時代の自己満足」に挑戦するような力を持っているとバック・モースは主張する(Buck-Morss 2008 [原著 2000]: 87-89)。

このように、かつて存在し、既に失敗に終わった「社会主義体制」を今改めて思い出すという行為は、東欧の社会主義体制の崩壊と西側諸国における「福祉国家の危機」によって国家が公的領域から「撤退」する一方、グローバルな資本主義の秩序がますます支配的になり、それへのオルタナティヴを構想することがわれわれの誰にとってもますます困難となりつつある「後期近代」の現在の中で、いかにして新たな抵抗のよりどころを見つけるか、いかに新たな連帯やユートピアを構想するか、といった問題意識と密接にかかわっている。社会主義体制という、過去の失敗に終わってしまった「ユートピア」は、それがもはや完膚なきまでの失敗に終わってしまったからこそ、逆にその実現されなかった「ありえたかもしれない」可能性を現在において開示することで、現在の支配的秩序に対する批判的視点と新たなユートピア的想像力の獲得を可能にするような力を持っているのではないだろうか。

このような問題関心から、本稿では「社会主義建設の過去」を「現在において想起する」ひとつの実践として、ポーランドの社会主義時代の「労働英雄」をめぐる言説と表象に焦点を当ててみたい。後に詳しく見るように、1956年の「雪どけ」以後のポーランドにおける労働英雄という存在は、非常に両義的で、取り扱いの難しい存在であったと思われるし、また現在においてもある程度まではそうであろう。一方で労働英雄という存在は、ポーランドの「スターリニズム」「過誤と歪曲の時代」と呼ばれた1940年代末から50年代前半にかけての急速な「社会主義建設」の時期において、体制側のプロパガンダの中心をなす象徴的なシンボルだったのであり、それゆえ、そうしたイデオロギーと熱狂の時期が過ぎ去った後の時代に彼らのことを思い出そうとすることは、どうしてもまごつきと当惑を引き起こしがちなものであった。ましてや、社会主義体制が過去のものとなり、多くの人々が社会主義の「失敗」をもはや疑問の余地なく認めている現在のポーランドにおいてはなおさらである。

だが他方、彼らは実際に文字通りの意味での「英雄」でもあった。すなわち、彼らは戦後ポーランドにおける復興と急速な工業化・都市建設に従事し、とにもかくにも新たな未来を切り開くために懸命に働いたという共通の経験を持つ、当時の多くの同世代のポーランド人たちをいわば代表・象徴する存在なのである。その意味で、「労働英雄」という存在は、単にスターリニズムの「過誤と歪曲」の象徴であるばかりでなく、より肯定的な意味において、当時の同世代のポーランド人たちの一種の集合的記憶のよりどころとして捉えられるかもしれない。

労働英雄という存在に、現在のわれわれはどのように向き合ったらいいのだろうか。単に、過去の抑圧的な社会主義の一種滑稽で時代遅れなシンボルとして、あるいはその悲劇的な犠牲者として、その存在を否認すればよいのだろうか。あるいはより積極的に、労働英雄を現在において「再発見」という試みを通じて、ひいては現在のポスト社会主義の東欧において社会主義の「過去」とどう向き合うかという問い

に、新たな次元を付け加えることができるのではないだろうか。このような問題関心のもと、特に以下では、「労働英雄を思い出す」ひとつの試みとして今日においても大きな意義を持っている作品として、アンジェイ・ワイダ（ヴァイダ）監督の映画『大理石の男』を中心に取り上げながら考察を進めてみたい。かつての「労働英雄」が社会主義ポーランドの現実の中で裏切られ、踏みにじられていくさまを描くことでポーランドの「スターリニズム」の欺瞞と抑圧性を暴き、後の「連帯」運動にも多大な影響を与えたとされる「政治的映画」として有名なこの1976年制作の映画¹は、現代の視点から再考した場合、ある意味で現代において社会主義を想起することの困難と可能性とを先取りしたものと読むことができるのではないだろうか。上記のような視点から以下本稿では、①『大理石の男』の内容、特にそこに描かれた「労働英雄」という存在はどのようなものだったかについて、主に1963年のプロトタイプ小説版『大理石の男』に沿いながら確認しつつ、1950年代～60年代のポーランドにおける「労働英雄」をめぐる言説について紹介した後（第2節～第4節）、②1970年代のポーランドにおいて「社会主義建設を思い出す」ということのより創造的な側面を開示した作品として、1976年の映画『大理石の男』の新たな「読み」の可能性を呈示することを目指す（第5節）。最後にこれらの議論を踏まえ、③ワイダの映画が、ポスト社会主義の現在において「社会主義を想起する」ことのどのような可能性を示しているのかについて結論を呈示したい（第6節）。

本論に入る前に、本稿の学術的な立ち位置と方法論を確認しておこう。本稿は、上述のような問題関心に基づいて、社会学者である筆者によって書かれたものであり、基本的には1950年代～70年代のポーランドにおける「労働英雄」に関する映画・ルポルタージュなどの言説を扱った社会学的考察である。と同時に、本稿では特にワイダの映画『大理石の男』を新たな視点から読み解くという課題が大きな比重を占めており、その意味で本稿のその部分はポーランド映画史・映画論の問題関心および研究蓄積に大きく依拠している。このような、ある意味で折衷的とも言えるスタイルを本稿があえて取るのは、先に述べたように本稿が「社会主義の『過去』を『現在』において想起する」という言説・実践をめぐる社会学的考察であり、従って『大理石の男』という映画もまたそうした言説・実践の一例として取り扱うことを本来の趣旨とする一方で、本稿の考察にとってはとりわけこの『大理石の男』という映画とそれが指し示す「想起」のありかたの可能性こそが重要であり、映画の成立過程や内在的な読解なども含めた映画史的・映画研究的側面からのアプローチが必要不可欠だからである。

2. 「労働英雄」の肖像

アンジェイ・ワイダ（Andrzej Wajda, 1926-）の映画『大理石の男』（*Człowiek z*

marmuru, rež. Andrzej Wajda, 1976) は、1950年代初頭の、いわゆる「労働英雄」(przodownik pracy)の「その後」をテーマにした映画である。映画大学の学位制作のためにテーマを探していた若い女性映画監督、アグニェシュカは、ある美術館の倉庫に眠っていたかつての「労働英雄」の大理石像に興味を抱く。マテウシュ・ビルクートという名のその労働者は、かつて製鉄都市ノヴァ・フータの建設に従事し、当時超人的なノルマ越えをなしとげたレンガ積み工として一躍名を馳せたものの、その後唐突に表舞台から姿を消してしまう。一体彼に何が起こったのか？そして、彼はどんな人物だったのか？この「ワンシーズンだけのスター」*Gwiazda jednego sezonu* (これは作中でアグニェシュカが制作しようとしている映画のタイトルである)の身に起こった出来事の真相を追うためにアグニェシュカが当時の関係者に次々とインタビューをする中で、ビルクートの実像と当時のポーランドの真実が徐々に明らかになっていく、というのが、映画の主な筋立てである。

映画の内容についてこれ以上深く言及する前に、まずはこの映画の主題となっている「労働英雄」という存在と、当時のポーランド社会においてそれが持っていた意味について考えておこう。「労働英雄」とは、「労働競争」(*współzawodnictwo pracy*)を通じて一日の生産ノルマを大幅に超えた超人的な「ノルマ越え」を達成したり、新たな労働システムを考案することによって生産効率の大幅な上昇に寄与したりした、模範的・英雄的労働者の呼称である。「労働競争」運動はもともとソ連で1930年代に「スタハーノフ運動」(1935年に1回のシフトで102トンの石炭を算出することに成功したソ連の炭鉱労働者アレクセイ・スタハーノフ(Алексей Григорьевич Стаханов, 1906-1977)の名に由来する)として広められたものが、戦後の東欧の社会主義化の時代にポーランドに移入されたものである²。労働英雄は、その献身的な労働や生産効率の向上によって、当時の「社会主義建設」と呼ばれた大規模な産業化プロジェクトの中で大きな意味を持ったことはもちろんだが、だが当時の体制側にとってそうした経済的側面よりさらに重要だったのは、これら労働英雄たちが社会主義の中からやがて生まれてくる「新しい人間」の模範像・理想像としてのプロパガンダ的役割を果たすことだった。そのため、労働英雄には単に仕事の上での有能さや肉体の頑健さといった、労働に直接かかわる要素のみならず、人格の高潔さやイデオロギー的正しさといった側面も強く求められたのである(Wilk 2009: 33)。ポーランドでは1940年代後半、シロンスク地方のザブジェにある炭鉱「ヤドヴィガ」で働いていた英雄的炭鉱夫ヴィンツェンティ・プストロフスキ(Wincenty Pstrowski, 1904-1948)の呼びかけ³を契機として急速に広められたこの「労働英雄」のイメージは、とりわけ1950年からはじまる「6カ年計画」において労働者たちを建設・生産現場へと動員するために広く利用されることになった。文学作品や映画などの題材として「労働英雄」や「労働競争」が頻繁に描かれたのみならず、実際に「労働英雄」として国家から表彰され

た当の労働者自身は、大きな名声や恵まれた給与、そして時には党や職場における特権的地位を手に入れることさえあった⁴。

さて、現代のわれわれの目から見て当然疑問に感じざるを得ないのは、これら驚異的な労働ノルマをこなしていたとされる「労働英雄」たちは、いったいどの程度まで本当の「英雄」だったのだろうか、そこに何か不正などはなかったのだろうか、ということである。後に見るように、1960年代以降、労働英雄という存在がポーランド社会においてある種の反省の対象となるにつれて、こうした疑念や問題点は労働英雄をめぐる言説の中で前景化することになる。そこで具体的に問題となるのは、労働英雄が、いわば「やらせ」によってノルマ越えの記録を達成していたのではないかという不正の疑惑や、あるいは労働英雄自身の人格的問題、さらに同僚の他の労働者たちからの怨恨ややっかみなどである。しかし当然ながら、1950年代前半の「スターリニズム」期のポーランドにおいて、労働英雄をめぐるこうした疑念はほとんど表だって問題化されることはなかった。当時の新聞や雑誌の紙面、あるいは記録映画で描かれる彼らのイメージは、常に高潔で、熱意に溢れ、合理性と効率性を最大限に追求する、模範的労働者のそれであった。

興味深いことに、後に『大理石の男』の脚本を書くことになる作家・脚本家のアレクサンデル・シチボル＝リルスキ (Aleksander Ścibor-Rylski, 1928-1983) は、当時まさにこれら「労働英雄」たちの伝記シリーズの執筆に関わった経験を持っていた。「労働英雄ライブラリー」と名付けられたこれらの伝記⁵は、偉大な業績をなしとげた労働者を「社会主義の英雄」として讃えるためのプロパガンダ的性格の強いものであり、したがってその記述の大部分は単に労働英雄と社会主義建設をほめたたえるだけの退屈な読み物でしかなかったが、しかしこうした伝記執筆に携わった時の経験（および自己反省）が、シチボル＝リルスキをして後に『大理石の男』において労働英雄という存在を改めて再考せしめることになったことは疑いがない。実際、当時の彼の書いた記述を読んでいると、時折単なる一面的な労働英雄賛美のプロパガンダではなく、当時の労働英雄が置かれた「現実」の状況をふと垣間見せてくれるような記述に出会うことがある。例えば、新しく登場した労働英雄に自らの記録を抜かされそうになるベテラン炭鉱夫の労働英雄、ヴィクトル・マルキェフカに取材したルポルタージュ風作品『鉱山の平和の鳩』においては、「労働英雄」とされた労働者と、彼の周囲の「普通の」労働者との間の関係性やそこにおけるやっかみや嫉妬、労働英雄同士での新記録の破りあい、さらには、「新記録」達成における「不正」や「えこひいき」の存在の可能性など、後に『大理石の男』で正面から描かれることになるような当時の労働英雄の「実情」が細かく描かれており、非常に興味深い内容を含んでいる⁶。

——〔シチボル＝リルスキ：〕 わかった、君たちはマルキェフカの例にならっているというわけなんだね、立派な労働者にふさわしく…。でも、僕に本当のことを言ってみなよ——君たちは一度も嫉妬したことがないのかい？

——嫉妬？

——ああそうとも、マルキェフカに嫉妬したことがないのかということさ。トゥンクは靴の先っぽで中庭の丸舗石をほじくりかえしている。彼は、もちろん嫉妬しているということを認めているのだ。彼を勇気づけるために、私は口をさしはさむ。

——そりゃそうだろう、彼はワルシャワやチェコスロバキアに連れて行かれ、大臣たちと一緒にコーヒーを飲んだりしてるんだから…。それからもちろん、お金だってそうだ。月に12万、13万ズウォティは…

——「同志！」—— トゥンクは慔然とする。言葉を探している。心の底から傷ついている。顔が紅潮してそばかすが消えかかっている。やっとな彼は誇りをこめてこう言う。

——同志よ、まず第一に、僕とヴェベルのコンビもちゃんと稼いでいるし、しかも稼ぎも悪くない。7万か、8万か——それより低かったことはない。炭鉱夫としては十分な額です。そして第二に——もし僕達がヴィクトル〔・マルキェフカ〕に嫉妬しているとしたら、それは別のことに対してです。もう仕事に行ってもいいですか？

私は彼に謝り、深く自分を恥じながら弁解をする（……）。(Ścibor-Rylski 1950b: 34)

(……) やっかみのある者たちのなかには、マルキェフカは管理部門から、彼がたやすく成功を取めることができるようにと、特別に選びぬかれた労働条件を与えられているのだと主張するものもいた。(Ścibor-Rylski 1950b: 18)

このように、「労働英雄」という存在は当時の社会主義ポーランドの公式プロパガンダの中で重要な役割を果たしていたのだが、実際の労働者の生活現場においては、「労働競争」や「労働英雄」を巡ってそうしたプロパガンダとはかなり異なる実情が存在していた。実際のところ、ポーランドにおける「労働競争」についてモノグラフを書いたH. ヴィルクが当時の資料から明らかにしているところでは、当時の「労働競争」および「労働英雄」のシステムは、その水面下で数多くの困難と矛盾を抱えていたのである。ポーランドにおける労働競争の始祖とも言えるプストロフスキが病気により急死した(1948年)ことなどから、労働者たちの間では「労働競争への参加が健康を害することにつながるのではないか」との不安が駆け巡っていた(Wilk

2011: 244; 277-279)。また、労働競争によってノルマ超えがなされることによって、それが後にノルマ自体の引き上げにつながってしまうということに関しても、多くの労働者が抵抗を示し、時には労働競争や労働英雄自身へのあからさまな敵意を生み出しさえしたのである (Wilk 2011: 282-284)。

3. ノヴァ・フータ建設と労働英雄：ピョートル・オジャンスキの半生

『大理石の男』の舞台となった町、ノヴァ・フータにおいてもやはり労働競争は強力に推し進められた。このノヴァ・フータという町もまた、ポーランドの「社会主義建設」において非常に重要な役割を果たした存在である。「新しい製鉄所」という名のこの町は、その名の通り、「六カ年計画」の一環として1949年に建設が始まったポーランド最大の巨大製鉄コンビナートに付随した町であり、「ポーランド最初の社会主義の町」として、当時の公的プロパガンダ、新聞、文学、そしてドキュメンタリー映画などにおいて盛んに賞揚された社会主義の「ユートピア都市」だった。当然、多くの労働力がノヴァ・フータ建設に動員されたが、労働部隊「ポーランドへの奉仕」*Sluzba Polsce*の少年たちをはじめとして、その多くは当時余剰人口を抱えていた農村部から募集され、生活の向上や立身出世を夢見て新しい環境に身を投じることを決意した貧しい若者・少年たちだった。

こうして、農村部から大量の若者が労働力として従事していた当時のノヴァ・フータ建設の現場において、「労働英雄」のイメージは彼ら若者を教化・啓蒙していくうえでうってつけの重要なシンボルであった。これらほとんど何の教育も受けておらず、時には文字を読むことすらできなかった、いわば白紙の状態の若者たちを、新しい体制の下で一から教化・統制することで、そこから模範的で優秀な労働者を造りだしていく、という当時のヴィジョンは、体制側にとっても、また新しい体制の下で立身出世を目指す当の若者たちにとっても、きわめて魅力的なものであったのである。

例えば、当時のノヴァ・フータで出版されていた地元当局の機関誌『社会主義を建設しよう』の紙面を見ると、大きなノルマ超えを達成した労働者の顔写真や名前だけでなく、彼らがいかにして「社会主義建設」に目覚め、模範的労働者として成長していったかという「体験談」が頻繁に掲載されているのが目につく。もちろん言うまでもなく、体制側からの「社会主義建設」のプロパガンダを主要な目的としていたこれら新聞記事に見られる「社会主義建設」への熱狂的献身を、当時の若者の生の感情を忠実に記録したものとして素直に受け取るのには一定の留保が必要である。しかしそれでも、歴史学者のK. ルボウが明らかにするように、これら当時の若者たちの熱狂は、多くの場合においてまぎれもなく「真正」なものであった。ただでさえ、いまだ電気すら通わぬ遅れた農村地帯からやって来て、当時のポーランドにおける工業化プロジェクトの中核での共同作業に従事するというのは、これらの少年たちにとって非

常に刺激的な体験であった。加えて、彼らにとって、ノヴァ・フータでの労働への参加を通じて社会主義の「新しい人間」へと自己を変革させるというヴィジョンが、多かれ少なかれ魅力的に映ったであろうこともまた、想像に難くない。ノヴァ・フータ建設への参加はこれらの若者たちにとって、「後進性から近代性へ」「子供から大人へ」「孤独から共同性へ」という、一種の通過儀礼のような重要性を持っていたのである。とりわけ、戦後の人口移動の波の中で農村からノヴァ・フータへと職を求めてやってきたような非熟練労働者の若者たちは、既に専門的な職能や戦前から続く労働者コミュニティといったバックグラウンドを持っていたベテラン労働者と比べて、体制側が呈示する「労働競争」や「生産性向上」などによる地位の向上の恩恵を真っ先に受け取るはずの存在であった。このように、彼らが労働競争などを通じてノヴァ・フータ建設に身をささげるということは、単に「社会主義建設」という体制側の呈示する大義への献身という意味を持っていただけでなく、同時に自分たち自身の生活水準を向上させるという目的にかなったものでもあったのである (Lebow 2013: 78-79)。

さて、『大理石の男』の主人公である労働英雄、マテウシュ・ビルクトには実在のモデルが存在したと言われている。1925年、ポーランド南東部（現在はポーランドとウクライナの国境近く）に位置するヤロスワフ近郊のモウオディチュという村に生まれたピョートル・オジャンスキ (Piotr Ożański, 1925-1988) という名のその若者は、1949年～50年頃に故郷の農村から出てZMP（ポーランド青年同盟）の第51番労働部隊に参加し、ノヴァ・フータでの建設作業に従事することになる。1950年7月14日、彼は自らのグループとともに8時間の間に34,728個のレンガをつみ、525.5%のノルマ越えを達成したことによって当時のレンガ積みの新記録を達成する。さらに同年9月26日には66,232個という記録を達成し、「英雄」となったオジャンスキは、同年ワルシャワで開催された「第2回平和擁護世界大会」⁷のポーランド代表委員にまで選出される。オジャンスキはまさに、農村の貧しい若者が労働者として立身出世を果たし、「労働英雄」にまでなるという、当時のノヴァ・フータのサクセスストーリーを象徴するような存在だったのである⁸。

だが、ノヴァ・フータで地位と名誉を手に入れたかに見えたこの若者の運命は、その後暗転していくことになる。このオジャンスキについて、1964年にアンジェイ・クシシュトフ・ヴルブレフスキ (Andrzej Krzysztof Wróblewski, 1935-2012) が「記念像なしで」というルポルタージュを書いている (Wróblewski 1964)。このルポルタージュは、オジャンスキをはじめとした3人のノヴァ・フータの労働者が、「雪どけ」が到来して「スターリニズム」が終焉した後⁹ どうなったかという「その後」を描いた文章である。

ヴルブレフスキによれば、自分が記録を塗り替えて「労働英雄」となった当時を振り返ったオジャンスキは、以下のように述懐したとのことである。

あれはレンガ積みの仕事ではなく、スポーツだった。誰にでもできることだとは言わない。腕力が必要だし、作業グループも結束していなければならぬ。でも、あの私の建設作業を、彼らは2週間にわたって準備したんだ。技師や技術者たちがね。それに毎日監督が立ち寄っては、すべてがきちんと、片づけられているかどうか見ていた。そして一番大事なことは、私が特別に選び抜かれた素材や、割れたりひびが入ったりしていないレンガを与えられていたということだ。(……) あの記録を作ったのは私だが、彼らはそれを助けたんだ。(Wróblewski 1964: 426-427)

この記録達成の結果、「翌日の新聞の一面にはピョートル・オジャンスキの名が踊り」、オジャンスキは当時の「社会主義建設」の理念を体現する存在になっていった。オジャンスキは、このようにある意味で「作られた英雄」だったのであり、こうしたオジャンスキの逸話は後に見るように『大理石の男』のビルケートの人物造型にも影響を与えている。

しかし、オジャンスキの凋落は早かった。ヴルブレフスキによれば、

彼が〔第二回平和擁護世界大会〕の後ノヴァ・フータに帰ってきたとき、謙虚な態度でいることが難しかったのは何ら不思議なことではない。そして人々が、彼が自分のほうが良く知っているのだから何かをしたくないとか強く主張した最初の好機をとらえて、彼が分割払いで買った後、酒に使得てしまい結局支払われなかった家具の代金について彼を咎めたのも当然のことだった。ピエルト同志を模範として彼と共に団結していた者たちは急にどこかにいなくなり、だれも彼を擁護しようとはせず、このようにしてつい最近まで代表使節だった男は今や仕事の退職のサインをすることを強いられ、次にはノヴァ・フータを去ることを余儀なくされた。誰も彼を惜しまず、誰も「さようなら」を言わなかった。沈黙の中、孤独に、ワンシーズンだけのプリマドンナは自らの大いなる名声という舞台を去るのであった。(Wróblewski 1964: 428)

こうして労働英雄としての名声を失い、ノヴァ・フータを去ったオジャンスキだったが¹⁰、1956年になって彼は再び戻ってくる。かつてノヴァ・フータ建設に貢献した自分に良い「仕事と住居」を党が(かつて宣伝した通りに)与えてくれるとの希望を持ってのことだったが、このオジャンスキの期待は無残にも裏切られることになる。初期の住宅建設ラッシュが過ぎ、製鉄所が稼働し始めて急速に「安定化」しつつあったノヴァ・フータの社会環境の中で、既に彼の居場所はなかったのである。

「あの時私が仕事をやめていなかったら、今頃私は何らかの管理職の立場についていたことだろうに」と彼は、おそらくコシヨロフスキ〔本ルポルタージュにて言及される別の労働者〕のことを念頭に置いて言った。彼は古い同志を訪ね歩き、仕事を獲得するための助力を乞うた。「建設現場以外の仕事を獲得するためにね」と彼は言った。「ノヴァ・フータ建設はもうすぐ終わる。だが私は身を落ち着けることが必要だった。私は妻も子供もいたのだから。製鉄所で仕事が欲しかったんだ。」

しかしノヴァ・フータでは誰もが建設現場以外で働くことを望んでいた。(……) だから彼は製鉄所での仕事は手に入れることはできなかった。ある期間彼は普通のレンガ積み工として建設現場で働いたが、他の者より抜きんでは全くなかった。その後やっと彼はコークス化学工場で仕事を得たが、仕事はとても辛く、圧縮機での仕事だった。(……) 教育を受けることはもはや問題外だった。もっとも、あるとき彼は「この仕事について教育を受けたい」と言ったことがあったけれども、おそらく彼自身も自分の言葉を信じてはいなかっただろう。彼は自らの運命がすっかり安定してしまったことにショックを受けていた。というのも彼はノヴァ・フータでは常に物事が前へと進むことに慣れており、そこでは安定状態は過渡的で長く続かないものだと思っていたからである。(Wróblewski 1964: 433-434)

ヴルブレフスキの文章から浮かび上がってくるのは、当時の社会主義体制によって「労働英雄」として祭り上げられたばかりに、かえって人生を狂わされ、社会に取り残されていった男の不幸な運命である。オジャンスキをはじめとした彼らかつての「英雄」たちは、まさに彼らが「英雄」として祭り上げられてしまったがばかりに、そうでなければ手に入れられていたかもしれない教育や地位も手に入れられず、誰からも顧みられることなくその後の人生を送っている。彼らは確かに、社会主義建設の初期においては英雄的な働きをし、大いに貢献した存在だったかもしれないが、しかし1956年の「雪どけ」によってそれまでの熱狂的な「社会主義建設」の熱も既に過ぎ去り、急速に「安定化」へと向かっていた当時のポーランドにおいては、ただ忘れ去られるしかない存在だったのである¹¹。

4. 労働英雄の末路：シチボル＝リルスキの「大理石の男」

こうして、おそらく1960年代中盤以降、「スターリニズム」の時代がますます過去のものとなるにつれて、かつての「労働英雄」を現在においていかに評価すべきか、という問題が人々の意識に上ってきたのではないだろうか。アンジェイ・ワイダが

初めて『大理石の男』の制作を構想したのも、ちょうど1962年から63年ごろのことであった。当時、歴史映画ではなくポーランドの同時代についての映画を撮りたいと構想していたワイダは、映画監督イエジ・ボッサクとの会話から、ボッサクが当時たまたま読んだ新聞記事で知った、既に忘れ去られてしまったノヴァ・フータのかつての労働英雄（オジャンスキのことと思われる）の話を耳にする。ワイダは、作家で映画脚本家のアレクサンデル・シチボル＝リルスキに脚本執筆を依頼することを決意する。シチボル＝リルスキが選ばれたのは、単に彼がかつて社会主義リアリズムの作家として活動していたことをワイダが知っていたためだが、そのワイダも、シチボル＝リルスキがかつて『労働英雄ライブラリー』なる労働英雄の伝記シリーズの執筆に携わっていたことまでは知らなかった（Wajda et al. 1996: 68）¹²。シチボル＝リルスキは、偶然にも、まさにこのかつての労働英雄に関する映画の脚本を書くのうってつけの人材だったのである。

こうして、シチボル＝リルスキによる原案の執筆が行われ、ワルシャワで発行されていた文学紙『文化』*Kultura* 紙上で1963年8月4日から5回にわたって連載が行われた（Ścibor-Rylski 1963a; 1963b; 1963c; 1963d; 1963e）¹³。この、いわばプロトタイプ版の『大理石の男』は、途中までの筋立てに関しては後の1976年に映像化されることになる映画版『大理石の男』とほぼ同様のストーリー展開を取るものの、いくつかの細かい設定や、とりわけラストシーンの結末などにおいて重要な差異が見受けられる。まずは、この1963年のプロトタイプ版において、後の映画版と共通するストーリーの骨子を簡単に追っておこう。

アグニェシュカはまず、ビルクートについての記録映画を当時撮影し、それによってビルクートを一躍「英雄」に祭り上げることになったポーランド映画界の大物、ブルス監督に話を聞く。彼が明らかにしたのは、ビルクートがいわばいかにして労働英雄として「作り上げられた」か、つまり、彼が最初からビルクートを労働英雄として祭り上げる映画をとるための企画を現場に持ち込み、それによってビルクートは入念な事前準備と最高のお膳立てを得て、レンガ積みの新記録を打ち立てたのだということだった。

その後ビルクートは新しいレンガ積みの方式によって生産性を大幅に向上させた若き労働英雄として、ポーランド各地でレンガ積みの実演に飛び回るようになる。事件が起こったのはちょうど彼がそのようなレンガ積み実演で地方のある町を訪れていた時のことだった。ビルクートが積むはずだったレンガの中に、熱く熱したレンガが紛れ込まされており、それを素手でつかんだビルクートは大火傷を負ってしまうのである。

この事件は、1950年9月26日にピョートル・オジャンスキの身に現実起こった類似の事件を基にしていると伝えられている。その日オジャンスキは、自らのグルー

ブ12人と共に10月革命33周年を記念して、8時間の間に50,000個のレンガを積む目標に挑むことになっていた。作業が順調に進んでいる最中、事故が起こる。熱く焼けたレンガを、オジャンスキがあやうくつかんでしまうところだったのである。タデウシュ・ゴワシェフスキの『ノヴァ・フータ年代記』の記述によると、すんでのところで焼けたレンガから手を引いたオジャンスキは¹⁴、近くに居たものの不注意をとがめたが、やがてすぐに、これは単なる不注意による事故ではなく、誰かが意図的に熱いレンガを置いたのだということに気づく。

(……) それは、ノヴァ・フータの建設を止めることをぜひとも必要としている誰かがやったことに違いないのだ。人だかりができたが、仕事はただちに再開された。

恐らくまさにこの出来事に対する怒りのおかげで、12人のユナク〔SPやZMPの隊員のこと〕は8時間の間に66,232個のレンガを積むことに成功した。これは偉大な達成であり、ノヴァ・フータの建設者たちは誇って当然であった。(……) (Gołaszewski 1955: 138)

こうして、現実にはそれほど重大な帰結には至らなかったオジャンスキの「熱したレンガ」事件だったが、映画の中でビルクートに起こった事件は、その後の彼の人生を大きく狂わせることになる。手に火傷を負ったことが原因でレンガ積み仕事を続けられなくなったビルクートは、労働者の権利擁護を行う社会活動家として活動する生活を送ることになる。他方、治安警察当局が真っ先に事件の「犯人」として疑ったのは、彼の助手で、事件当日はたまたま手袋をしていたためにレンガでやけどをしなかったヴィテクという男だった。親友のビルクートは、懸命にヴィテクを弁護するが、ヴィテクは秘密裏に拘禁され、当局に激しく抗議したビルクートも自らの地位を失ってしまう。自暴自棄になり酔っ払ったビルクートは、暴力沙汰を起こした末、自らも逮捕・投獄されてしまう憂き目に遭う。1956年の「ポーランドの10月」でようやく釈放され、ノヴァ・フータに戻ってきたビルクートは、かつての自らの最愛の妻を探すが、妻はとっくに彼を捨てて姿を消してしまっていた。「ポーランドの10月」に湧くヴィテクらかつての仲間たちを尻目に、ビルクートもまた彼女を追ってノヴァ・フータを去る。

こうしてアグニェシュカは、ビルクートの元同僚や元妻、元公安警察職員などを訪ね歩きながら、ビルクートの足取りを辿っていく。ここまでは、後に撮られることになる映画版のストーリーと大筋では同じである。ところが、この後に続くラストシーンにおいて、このプロトタイプ版は後の映画版とは大きな差異を見せるのである。

1963年の脚本では、アグニェシュカはついに現在のビルクートを見つけることに

成功する。彼は現在、働きながらある夜間学校の生徒として学んでいるということが判明したのである。アグニェシュカはさっそく彼に会いに行く。

扉の向こうでは授業が行われていた。若い女教師——アグニェシュカと同じ年頃の若い女性——が黒板のそばに立って何かを言っていたが、ガラス越しでは何を言っているのかは聞き取れなかった。生徒たちは注意深く彼女の言うことを聞き、時折分厚いノートに何かを書き取っていた。彼らもまた概ね若く、20歳過ぎか、それよりも少し年上と見受けられた。昼間は旋盤工や機関士、あるいは売り子として働いて、夜になると中等教育修了試験のための準備にいそんでいるのだろう。

ただ一人だけ、他より明らかに年配の生徒がいた。髪はすっかり白髪まじりで、丸まった肩は、これまでずっと辛い仕事を行ってきた男のそれであった。(……)

「彼の学業はどうですか？」アグニェシュカはやっと、ささやくような声で尋ねた。

「ええ、頑張っていますよ、とても頑張っています」校長は答えた。「とは言え彼は難しい環境で勉強していますからね。いえ、少なくとも私にはそう見えるというだけで、何も知らないのですが。ここでは彼については誰も知りません。何にせよ彼にとっては大変なようです。それに大きな遅れが出ていて……。残念ながら、去年は留年しなければなりませんでした。しかし誰に分かりましょう？彼にとってはこの修了試験が非常に大事なのです。その後は工科大学への進学を考えていると聞いています。」

「うまくいくでしょうか？」とアグニェシュカは尋ね、自分の声がなんと不安げに聞こえることかと我ながら驚いた。

校長は暫くの間答えにつまって考えた。

「願わくは」結局校長はこう答えた。「あなたは私に占い遊びでもして欲しいのですか？分かりませんよ、本当に。何も起こらず、邪魔が入らなければ、恐らくは？それに、まあ、彼は忍耐強いですからね。ひょっとしたらやり抜くかも？」

ベルが鳴った。教師は日誌を持って教室から出て行った。(……) 教室は空になり、中にはただビルクートひとりが残っていた。彼はまだ分厚いノートの前に座って、一生懸命何かを計算していた。

(……)

「ビルクートさん」校長はやさしく声をかけた。「ちょっといいですか？」

ビルクートはびくっとして振り返り、すばやく席から立ち上がった。アグニェ

シュカは広い、農夫のような顔と疲れた目を見た。

「この方が、あなたと少しお話したいことがあるそうですよ」校長は言った。
「さあどうぞ」

ビルクートは彼女の方を不可解そうに見た。

「ごめんなさい」アグニェシュカは言った。「私はただ、そう、単に学校を見学しているのです。どうかお勉強を続けてください」

校長は驚いた目で彼女に振り返った。

「いやしかし…」

「いいんです、いいの」彼の先を越すように、彼女は言った。「用事はこれだけです」

そしてビルクートのベンチからゆっくりと歩き去った。(Ścibor-Rylski 1963e: 7)

こうして、現在のビルクートを目にしたアグニェシュカは、ラストシーンで彼女の映画製作をあきらめることを宣言する。

「今はこの映画は完成させないわ」

「今は完成させない？」フリベスは憤慨した。「じゃあ、いつ完成させるんだ？」

「ひょっとしたら1年後、あるいはもっと先かも。でも今はダメ。」

(……)

「しかし君の卒業制作はどうするのかね？」フリベスは訊いた。「卒業制作をあきらめるつもりか？」

「何か他のことをしなくちゃね。そしてこの映画はいつかそのうち完成させましょう」そして心のなかで付け加えた。「少なくとも、完成させるつもりではいるわ。いずれにせよ彼のことを待たなくては」(Ścibor-Rylski 1963e: 7)

このように、1963年版『大理石の男』におけるビルクートの末路は、先に紹介したヴルブレフスキのルポルターージュにおけるオジャンスキの描き方を強く思い出させるものである。この痛切なラストシーンで強く印象に残るのは、「労働英雄」として華々しく国家によって祭り上げられたものの、その後の運命を大きく狂わされ、それでもなおかつての「社会主義建設」が呈示してくれた「よりよき生活」をはかなく夢見続ける、一種時代に取り残されたような中年男性の姿である。ある意味で、彼は1950年代当時の「労働英雄」だった頃と何も変わっておらず、相変わらず同じ目標・同じ理想を（既にその理想がかなわないと分かっている）目指し続けている。変わってしまったのは、彼を取り巻くポーランド社会であり、その中で彼は、自らの道

を見失いつつも、それを再び見出そうと闘い続ける、孤独な中年男性として描かれる。

この後、ビルクートがどのような人生をたどることになるのか、この1963年版の脚本は何も語っていない。最後のアグニェシュカのセリフ「彼のことを待たなくては」に端的に示されているように、これらかつての「労働英雄」たちの運命を最終的に判断するためには、まだ時間が必要だったのである。そして皮肉なことに、ワイダが撮ろうとしていた映画もまた、アグニェシュカの映画と同じ運命をたどることになる。というのも、この後、映画『大理石の男』が最終的に制作されるまでには、実に13年もの歳月を「待たなくては」ならなかったのである。映画が実現に移されなかったのは、政治的な検閲と介入のせいだった。シチボル＝リルスキの脚本は、政治当局から、「共産主義の礎石であるところの労働英雄システムへの攻撃である」とみなされたのである。当時ワイダは共産党の検閲当局から「君は人々から労働英雄運動への信頼を取り上げて、代わりに何を与えたいというのだ？」と幾度も聞かれたという（Wajda et al. 1996: 69）。

5. 労働英雄への新たなまなざしと映画『大理石の男』

このように、1960年代のヴルブレフスキのルポルタージュやシチボル＝リルスキの原案版「大理石の男」で支配的なのは、「労働英雄」という題材を、「雪どけ」以後のスターリニズム批判の延長線上で取り上げ、その時代の「過誤と歪曲」のいわばひとつの実例として、反省的・批判的に振り返るという態度であったといえる。ところが、1970年代になると、こうした単なるスターリニズム批判にとどまらない、より同時代にとってアクチュアルな存在として、かつての「労働英雄」を今一度想起する、という態度が現れてくるように思われるのである。

例えば1973年と75年には、ドキュメンタリー映画監督ヴォイチェフ・ヴィシュニェフスキ（Wojciech Wiszniewski, 1946-1981）がそれぞれ「552%のノルマを達成した男の物語」（*Opowieść o człowieku, który wykonał 552% normy*, rež. Wojciech Wiszniewski, 1973）および「ヴァンダ・ゴシチミンスカ——織物女工」（*Wanda Gościńska. Włóknianka*, rež. Wojciech Wiszniewski, 1975）という、いずれも1950年代の高名な労働英雄を題材にしたドキュメンタリー映画を発表している¹⁵。これらの映画の中でかつての労働英雄たちは、一方ではまるで当時の社会主義リアリズムのプロパガンダそのままに、そうした過去のプロパガンダに寄り添うかのように描かれるのだが、それと同時にそうした過剰にデフォルメされた過去の輝かしいイメージは、「現在」の労働英雄自身の（みじめな）姿、および彼（女）をとりまく現在の状況と直接衝突されることで、秘められた矛盾を露わにし、多義性と奇怪さを増していく。これらの作品においてヴィシュニェフスキは、通常のドキュメンタリーに見

られるように単に現実をリアリスティックに描くのではなく、監督自身の主観的フィルターを通した様々な演出や朗読、モノログなどといった表現技法を多用することで、「労働英雄」をとりまく過去と現在を、そしてそれを通じて戦後ポーランド社会そのもののグロテスクで不条理な本質を、映像表現の中で再構築しようと試みるのである¹⁶。

ヴィシュニェフスキの映画からは、1970年代前半のポーランドにおいて、労働英雄という主題にそれまでとは違う新しい次元が付け加えられつつあったのを感じ取ることができる。そしてこの頃、時代の変化によって、アンジェイ・ワイダの映画『大理石の男』の制作の可能性が再び復活する。かつて製作断念にまで追い込まれたこの映画が陽の目をみることになったのは、政治的な環境の変化と、ギエレク政権下の比較的自由的な空気、そして何よりも、かつてノヴァ・フータ建設をはじめとした「社会主義建設」を自らの身をもって経験した若い世代の台頭のおかげであった。以下はワイダ自身の説明である。

嫌われ者のゴムウカ〔Władysław Gomułka, 1905-1982〕は去り、彼と共に50年代のカルトも去った。他方権力の座には、若い政治家たち、かつてのZMP隊員たちが就いた。そしてまさに彼らとこそ、ようやく新しく〔『大理石の男』についての〕交渉を始めることが可能になったのである (Wajda et al. 1996: 69)。

とりわけワイダの『大理石の男』制作を強く支持し、それを強力にバックアップしたのが、当時文化芸術大臣の職にあったユゼフ・テイフマ (Józef Tejchma, 1927-) であった。彼はこの映画の公開が自分自身にとって「問題を引き起こす」ことを認識していたが、同時にワイダの映画の価値を非常に高く評価していた (Tejchma 1991: 229-230)。

テイフマが『大理石の男』を高く評価したのは、彼自身がかつてZMPの活動家としてノヴァ・フータ建設に関わった経験を持っていたということが大きかった。当時のスターリニズムにおける国家建設に現場に関わった者として、彼はノヴァ・フータ建設や「労働競争」といったトピックについて、非常にアンビヴァレントな感情を持っていた (Tejchma 1996: 118)。また彼は、ワイダの映画製作に非常に大きな価値を見出しつつも、その内容に不安を感じていた。ワイダが映画製作に入る前の1976年2月、テイフマはワイダに以下のような注意書きを送ったとのことである。

(……) われわれにとって2つの問題が決定的に重要である。第一に、われわれの歴史には大いなる希望やイニシアティヴ、運動の時期があり、また失敗と敗北の時期があったということである。労働競争の理念は (文字通りの意味に

おいても、またメタファーとしても) ヨーロッパの底辺から這い上がり、ポーランドの上昇のシンボルを作り出すための試みだったのであり、決して単なる大衆操作だったわけではない。第二に、我々はその失敗を愚行として見るのではなく、ひとつのドラマとして見ているということである。私にとって個人的に、経歴的に近い存在であるノヴァ・フータは、行動のシンボルだったのだ。最も大切なのは映画の終わり方であると思う。主人公は自分の失敗や屈辱に拘泥せず、人生の中で居場所を見つけ、より成熟するのである (Tejchma 1991: 193)。

このように、一方で60年代から続くワイダやシチボル＝リルスキの映画製作の意図と、他方ではその映画に関する体制側(特にテイフマ)の期待と不安が交錯する複雑な環境下において制作されたことによって、『大理石の男』は、現在一般にこの映画について連想されるような、ポーランドのスターリン主義を批判し、その「暗部」をえぐった政治的映画、といった一般的理解を超えた、非常に複雑で多義的な映画となったのである¹⁷。そしてまさにそうした多義性のおかげで、この映画はポスト社会主義の現在においてなお、驚くほどのアクチュアリティを持って我々の前に立ち現われてくるのである。

先に論じたとおり、この映画版の『大理石の男』は、途中までの筋立てにおいては大部分において63年版の脚本を踏襲している。にもかかわらずこの映画版『大理石の男』が以前のプロトタイプ脚本版と全体の雰囲気において大きく異なり、またそれとはまったく違った意義を持った作品として立ち現われてくるのは、作品内のいくつかの要素が変更されたからである。とりわけ重要な変更として挙げられるのが、①アグニェシュカの性格付けの変更、②50年代と「現在」との間の断絶の強化、そして③ビルクートの「その後」とビルクートの息子の存在、およびそれに伴う映画の結末の大きな変更、であろう。以下、順を追って見ていこう¹⁸。

まず、ヒロインであるアグニェシュカの性格付けの大きな変化である。63年版の脚本においてアグニェシュカは、内に意志や探求心を秘めつつも、それをそのまま表に出すことのない、どちらかというと寡黙でとらえどころのない女性として描かれていた。シチボル＝リルスキの描写によれば、この時点におけるアグニェシュカは、例えばモンタージュ系の女性から自分の近くに座るようにと勧められても、

彼女は、「そうですね」とも、それに類することも何も言わなかった。彼女は、自分が考えていることを自分自身のためにしまっておくことを好む世代に属していた。しかし、バッグの持ち方からは、彼女が怖気づいていることが見て取れた (Ścibor-Rylski 1963a: 6)。

このようなアグニエシュカの特徴づけは、最終的に彼女が映画製作を断念するという結末を迎えることになる63年の脚本においては、ふさわしいものだったかもしれない。先にも述べたとおり、63年時点での「大理石の男」の意義はあくまで、今では忘れ去られた哀れな存在である50年代の労働英雄を、一種の過去の「犠牲者」として再考することにとどまっておき、彼らの存在が「現在」の中においてどのような意味を持ちうるのか、また彼らの今後の運命がどうなるのかについては、作品はあえてそれ以上語ろうとはしなかったからである。だからこそ63年版のアグニエシュカはあくまで冷めた「現代っ子」、自分の考えや感情を表に出そうとしない寡黙な娘なのであり、最終的にビルケートその人を見つけ出しても、彼を無理やり映画カメラの前に引きずり出そうとはせず、ただ黙ってその場を去ることを選択する。彼女は、あくまで過去を発見し、それにまなざしを向ける外部の「観察者」の立場にとどまっておき、彼女が具体的なアクションによって周囲の現実や人々に介入することは、驚くほど少ない。

76年の映画版において、アグニエシュカは大きく変貌を遂げることになる。このアグニエシュカの性格付けの劇的な変貌は、ワイダによってアグニエシュカ役に抜擢されたクリ스티ナ・ヤンダ (Krystyna Janda, 1952-) の強烈な個性によるところが大きいのは衆目が一致するところだろう。ヤンダの演じるアグニエシュカは、とにかく身振りや表情が大げさで、感情とエネルギーに溢れ、そして大胆不敵である。自分がやろうと思ったことは最後までやり抜こうとし、そのために多少の強引な手段に打って出ることも厭わない。事実、このヤンダの強烈な演技は、当時他のクルーからは「あまりにカリカチュア的すぎる」と不評だったようであるが、ワイダ自身は彼女の演技を強く支持したという (Wajda et al. 1996: 71)。

いったいなぜ、76年版の「大理石の男」においては、ここまでアグレッシブでエネルギーッシュなアグニエシュカが必要とされたのだろうか。アグニエシュカのキャラクターがここまで大きく変化せざるを得なかったのは、それはすなわち彼女が探求し、掘り起こそうとする「過去」の意味そのものが大きく変化したからである。先ほどから述べている通り、63年の『大理石の男』において、ビルケートの過去は確かに興味を引きはするけれども既に「終わった」過去に過ぎないものであり、またその「過去」が現在においてどのような意味を持ちうるのかという問いは、最後まで留保されたままだった。ところが、76年版の『大理石の男』において、アグニエシュカはより積極的に皆が振り返りたがらない「過去」を現在の只中において掘り起こそうとし、そうした過去を現在に強引に持ち込むことによって「現在」に介入しようとしているかのようである。なるほど確かに、映画制作を開始した時点でのアグニエシュカにとって、スターリニズム時代の「労働英雄」は「1月蜂起の参加者」と同程度の

現実味しか持たない、遠い過去の歴史的存在に過ぎない (Ścibor-Rylski 1988: 27)。しかし、76年のアグニェシュカは徐々に、社会主義建設という「過去」の記憶が「現在」のポーランドにおいて大きな意味を持ち、そしてそれが「現在」のポーランドを大きく突き動かしていく可能性すら持っているということを本能的に察知していく。だからこそ彼女は、傍からは不可解なほどの情熱と野心を持ってビルクートの過去を掘り起こそうとするのではないだろうか。

つまり、一言で言えば、76年版の『大理石の男』においては、「社会主義建設」という「過去」と「同時代のポーランド」との関係が根本的に変化しているのである。そこでは社会主義建設の過去は、単に反省や清算を迫る過誤として、あるいは哀しい犠牲者を生んだ悲劇として回顧されるだけの存在ではなく、むしろ現在においてある種の非常に生産的な創造性を有するものとして捉えなおされているのである。この点と大きく関係しているのが、76年の映画版において大きく変化のあった第二の点、すなわち、50年代前半のポーランドと、「同時代の」ポーランドの間の大きな落差、あるいは断絶の感覚である。これはもちろん、単に映画版においては63年に脚本が書かれた当時よりさらに13年もの時が経過し、50年代の社会主義建設当時の記憶がさらに遠いものになったということもあるが、何よりも、70年代当時のポーランドの時代背景が大きく影響していると思われる。当時のポーランドは、1970年の危機の後に党第一書記ゴムウカの後を襲ったギエレク (Edward Gierek, 1913-2001) のもと、積極的な外資の導入によって産業への投資の拡大と国民の消費水準の向上に取り組み、それによって1970年代前半のポーランド経済は高い成長を記録した。それと共にギエレク政権は、国民の支持を取り付けるため、「社会主義的民主主義」「第二のポーランド」などのスローガンをういたプロパガンダによって、経済成長によって急速に文明化していくポーランドというヴィジョンを示そうと試みた。実際、1970年代前半のポーランドにおいては国民の消費水準は急速に伸び、自家用車やテレビなどの家電製品が急速に普及した。文化的にもギエレク政権は比較的寛容な政策を取り、西側の消費文化の流入が盛んになった (Roszkowski 2011: 23-36)。もっとも、外資の借款によって成り立っていたこの大胆な経済政策は1976年ごろには早くも破綻の兆しを見せ始め、70年代中盤以降の急速な経済状況の悪化、そしてそれを受けて起こった労働者の暴動などがやがて1980年代の「連帯」へとつながっていくのだが、少なくとも『大理石の男』が作品の舞台として想定している1970年代前半のポーランドは、東側の社会主義ブロックにあってかきめめの「消費文化」と「近代化」の空気を謳歌していたのである。

それゆえ、『大理石の男』で描かれる70年代当時のポーランドは、豊かなポーランド、進んだポーランドであり、それと同時に、そうした「豊かさ」がどこから来て、そこに至るまでに誰が犠牲になってきたのか、という過去を忘れてしまっているポー

ランドでもある。そこでは、50年代初頭当時に体制側の抑圧者だった者も、あるいはビルクートと同じような体制の犠牲者だった者も、共に贅沢で、現状に満足した暮らしを送っている。かつて公安警察のエージェントとして「焼けたレンガ事件」を捜査した男は今ではストリップ劇場の支配人になっている。ビルクートと共に収監されたヴィテクは今ではノヴァ・フータよりさらに新しく大規模なカトヴィツェの新製鉄所¹⁹の技師になっている。ビルクートを捨てたかつての妻は、今ではザコパネの裕福なレストラン経営者に引き取られて悠々自適の生活を送っている（もっとも、彼女はアルコール依存症になってしまっているが）。こうした70年代のポーランドの「豊かさ」は、皮肉にもかつての「過誤と歪曲の時代」、すなわち、1950年代初頭のポーランドにおける「社会主義建設」の土台の上に成り立っている。それにもかかわらず、あるいは、だからこそ、現在に生きる彼らは「過去」について口をつぐみながらる。

これら、70年代の「成功者」たちの中で最も重要であり、またポーランド映画史家 T. ルベルスキがこの映画の登場人物の中で最も大きな注目を向けているのが (Lubelski 2009: 375-377)、最初にビルクートについての記録映画を撮った映画監督、ブルスキ²⁰である。若き日にビルクートを一躍有名にした記録映画を作った彼は、現在ではポーランド映画界の重鎮となっている。だが彼自身、かつてのスターリズム時代の自分の仕事（そのおかげで彼は現在の地位に上り詰めた）に対する罪の意識と、より当時の現実を真正面から捉えた映画を撮ろうとして果たせなかったことに対する悔恨の意識を隠し持っている。若き映画監督アグニエシュカは、こうしたブルスキの過去の失敗と彼が果たせなかった仕事を引き継ぐのである。ルベルスキによれば、このブルスキとアグニエシュカの関係性の中には、監督ワイダ自身による過去の自分に対する自己批判²¹と、かつて自らが先導した「ポーランド派」映画の乗り越えという主題が込められているという。(Lubelski 2009: 375-377)。

重要なのは、現在と過去との間の断絶の感覚が強調されることによって、アグニエシュカの立ち位置だけでなく、かつての労働英雄ビルクートという存在の意味もまた、大きく変化しているということである。より詳しく述べると、ビルクートという人間の「変わらなさ」「頑固さ」という性格の持つ意味が、63年の脚本版から76年の映画版で大きく変化しているのである。このビルクートの「頑固さ」は、63年の脚本版においても既に描かれていた性格ではあった。しかし、63年版においてこの性格は、どちらかという時代に取り残された男が新しい時代に適応できないという意味で、否定的・悲劇的意味合いの強いものだった。時代は50年代初頭から大きく変わり、多くの者が今では自分の居場所を社会の中に見つけ出しているのと比べて、50年代初頭から「何も変わっていない」ビルクートは、今もなお働きながら夜間学校に通い、昔と変わらず「よりよい生活」という夢を追い求め続けている。ビルクー

トの元妻、ハンカは、自らの居場所を探し当てたビルクートについて語りながら次のように嘆息する。「彼は頑固者だったわ」(Ścibor-Rylski 1963e: 6)。

このハンカのセリフは、76年の映画版においてもやはり似たような形で繰り返されることになる。ただし、そこにおいて、このビルクートの「頑固さ」の持つ意味は、既に180度と言っていいほど変わってしまっている。先にも述べたように、76年版の『大理石の男』において「現在」として描かれる70年代のポーランドは、豊かではあってもある種「墮落」した時代、過去を忘れることによって現在の平穩に安住している時代であった。このような時代背景と対置させられることによって、ビルクートの「頑固さ」「変わらなさ」はその意味を反転させ、同時代の社会を根本的に揺さぶり、そこに新たな価値と可能性を持ち込むような、ある種の神話性を持ったものとして立ち現われるのである。『大理石の男』の「コラウダツィア」(検閲の一環として行われる、公開前の映画の試写と評定の委員会)に出席した出席者の何人かは、このビルクートというキャラクターの「道徳性」そして「自らに対する忠実さ」を、「肯定的主人公」(社会主義リアリズム小説に登場する主人公の類型)という言葉を使って表現している。

[ヘンリク・] ヤンコフスキ教授：

(……) 私が確信するところでは、この映画で我々が目にするのは真の映画的英雄であり、彼は典型的な労働英雄ではありません。彼はある意味、映画の中に描かれているような馬鹿馬鹿しい社会的状況の中に投げ込まれたようなものなのですが、しかし彼の英雄性はこの状況を超越し、彼はずっと自分自身に忠実であり続けるのです。彼は最初から最後まで首尾一貫した振る舞いと行動を取る、真に道徳的な人間なのですが、その彼を利用して人々はそこから操り人形を作りだすのです。彼は語の最良の意味における「肯定的主人公」と呼べるのであり、この問題は〔映画の中で〕首尾一貫して扱われています。(Anon. 1976: 17)

[レスワフ・] バイエル編集者：

(……) 私にはこれは、「肯定的主人公」を創りだしている映画であると思います。それゆえ、一瞬のためらいもなしに、これは私たちの人間だ、ということが出来るのですが、ただしこの男は、自らの活動を通じて、3万個のレンガを積んだ瞬間においても、恐ろしい困難と戦っていた時と全く同じ人間だったので。(……)

疑いなく、この主人公の際立った特徴は、彼の理想への忠実さです。というのも、彼は外部の変わりゆく状況にもかかわらず自身は変わらないからです。

この外部の状況は違うふるまいを要求するのですが、しかし彼は自らの理想への忠実さによって、肯定的な登場人物となるのです。(Anon. 1976: 18)²²

これらの、(映画理論家 A. ヘルマン (Helman 2000) の用語に従えば)『大理石の男』に対する「共産党」的読解を代表している²³ 討論者が「肯定的主人公」という語を使っていることに端的に示されている通り、ビルクートの「誠実さ」「自分自身の信念への忠実さ」といった特質は、かつての社会主義リアリズム小説の主人公の(しばしばカリカチュア的な)人間類型を強く連想させるものであった。事実、ワイダ自身が以下のように断言している。

そう、肯定的主人公だ。ご存知のように、この表現にはケチがつき、笑いものにされたが、私は平気だ。(Wertenstein 1991=2000: 192)

ところが、社会主義リアリズムにおける「肯定的主人公」が、多くの場合陳腐で平板な人間類型しか生み出せなかったのとは対照的に、ビルクートは、社会状況の変化によってそうした人間類型が既に無効となってからも首尾一貫して社会主義の「理想」に忠実であり続けることによって、逆説的にも新たな道徳的力を獲得するのである。最初は演出によって「作られた英雄」であったはずのビルクートは、「社会主義」の理念を心の底から、そして一貫して、信じ続けることによって、逆説的にも「現存する」社会主義、彼を利用し、裏切った、労働者を抑圧する現実の社会主義体制の欺瞞と対決するに至る。過去から一貫して「変わらない」ことによってビルクートはついに真の「英雄」に、「現在」のポーランドを揺さぶり、突き動かしていくような強烈な革新的・創造的力を有する存在へと昇華していくのである。ここでワイダは、過去の「ケチがつき、笑いものにされ」た「肯定的主人公」のクリシェをいわば巧みに逆手に取り、その意味をずらすことで、「労働英雄」という存在をある意味で脱神話化すると同時に、それを新たな価値と力を持った存在として再神話化してもいると言えるだろう。

さて、では映画『大理石の男』において、このアグニェシュカによる過去の探求はどのような結末を迎えるのだろうか。この結末こそが、63年版と76年版の間の最大の違いといってもいいだろう。76年版の映画の終盤では、現在のビルクートもその息子も発見できないアグニェシュカに対し、テレビ局のプロデューサーは映画製作の中止を命令する。意気消沈する彼女は一旦映画制作を諦めるが、父親に勇気づけられた彼女は再び活力を取り戻し、ついにビルクートの息子であるマチュク・トムチク(トムチクはビルクートと離婚した妻の苗字)をグダンスクで見つけることに成功する。グダンスクの造船所で労働者として働く彼に、アグニェシュカは父親のことを尋

ねるが、彼から返ってきた答えは、「ビルクートの死」という現実であった。マチェクはそれ以上何も語ろうとせず造船所の中へと消えるが、それでも諦めきれない彼女は、グダンスク造船所の門の前でマチェクを待ち続ける。造船所から出てきて再びアグニェシュカを発見したマチェクは、「あなたは僕をそっとしておいてくれないと分かっていた」と言って、アグニェシュカと共に歩き出す。映画のラストシーンは、マチェクを伴ったアグニェシュカが、自らの映画製作を禁止したプロデューサーに直談判するためテレビ局の廊下に現れるシーンで幕を閉じる。二人の力強い足取りと決意を込めたまなざしが、強い余韻を残す幕切れである。

ここで重要なのは、このビルクートの息子、マチェク・トムチクを演じているのが、ビルクートを演じているのと同じ俳優、イエジ・ラジヴィオヴィッチ (Jerzy Radziwiłowicz, 1950-) だということである (ただし、マチェクのほうはメガネをかけている)。つまり、ここで「労働英雄」ビルクートという存在はその息子という形を取って、50年代のノヴァ・フータから20年以上の時を飛び越えて、70年代のグダンスクに「転生」したのである。言うまでもなく、ここでは「グダンスク」という場所そのものが大きな意味を持っている。というのも、結局完成版の映画内で明示的に語られることはなかったが、ビルクートが死んだのは、1970年12月に起こったグダンスクの労働者暴動(12月事件)に巻き込まれたことだったとされているからである²⁴。この70年のグダンスク「12月事件」は、グダンスク造船所でのストライキに始まり、最終的に当局によって暴力的に鎮圧されることで多数の犠牲者を出した悲劇的事件であり、ゴムウカの失脚の引き金にもなった事件であった。事件の記憶とわだかまりは、ギエレク体制下でもグダンスク造船所の労働者の間でくすぶり続けており、結果的にそれが1980年の「連帯」運動の勃発の火種のひとつとなる。

つまり、ここでビルクートの「甦り」によって象徴的な形で表現されているのは、50年代のノヴァ・フータの労働者たちの経験・記憶と、70年代のグダンスク造船所の労働者たちの経験の間の「連続性」であり²⁵、もっと言えば、ポーランドにおける労働者の過去の集合的記憶が、70年代のポーランドにおける労働者の間の連帯と社会の変革へとつながっていく、という強烈なメッセージなのである。ここでは「社会主義建設」の過去は、もはや単に悲劇的な犠牲者を生んだ過去の体制側による失敗として、その反省と清算が求められるだけの対象ではない。この映画の中で、そうした「過去」において人々が有していた集合的な経験、夢、そして理想の記憶は、かつて「労働英雄」として体制側のプロパガンダによって祭り上げられながらも、一貫して「本来の」社会主義の理想に忠実であり続け、後には労働者の権利を擁護するという立場から体制に反旗をひるがえし、最後には1970年の労働者暴動で悲劇的な死を遂げたビルクートという人物を媒介として、現在に再び呼び覚まされる。そして、そのようにして現在に呼び覚まされた記憶は、現在を活性化させ、大きく突き動かしてい

くようなダイナミックな可能性を持ったものとして捉えられているのである。

6. さいごに

この『大理石の男』の結末は、まさにその後のポーランドの「連帯」運動の盛り上がりを見越したものであった。ビルクートの息子への「転生」が象徴しているのは、ノヴァ・フータ建設と「労働競争」という歴史的時代に含まれていた、過去の「失敗」に終わったユートピア的理想が、現在において再び想起され、現在の只中に置きなおされることによって、新たなユートピア的想像力を賦活させていく過程である。そしてそのユートピア的理想は、『大理石の男』ではビルクートの息子マチュクという形で現在に甦ることで、「現在」を再活性化させ、ひいては体制そのものを大きく揺り動かす抵抗・変革の可能性を有したものとして呈示される。

そして実際、この『大理石の男』という映画は、その後のポーランドの民主化運動において大きな影響力を発揮することになる。77年2月の公開に際して、党上層部はこの映画の影響力を最小限に抑えるため、上映をごく少ない数の映画館だけにとどめ、また、当時の雑誌や新聞の映画評においても否定的意見だけが掲載されるよう圧力を加えるなどの方策を取った。しかしながらそうした圧力にもかかわらず、この映画は当時の観客に熱狂的に迎えられた。責任を取らされる形で、映画制作にゴーサインを出した文化芸術大臣テイフマおよび副大臣ヴォイトチャクは更迭された(Lubelski 2006: 169-170)。また『大理石の男』は後に「道徳的不安の映画」として70年代後半のポーランドで一大潮流をなすようになった一連の社会派映画の先駆けとなった。

時代が80年代に、そして「連帯」による民主化運動の時代へと動いてゆく中、『大理石の男』の続編である『鉄の男』(Człowiek z żelaza, reż. Andrzej Wajda, 1981)は、まさにこの「連帯」運動のユーフォリアが絶頂に達する中で作られた。ポーランドの反体制運動を、労働者が学生に協力しなかったことで失敗に終わった68年の学生デモから語り起こし、その後今度は学生が労働者への協力を拒んだ70年の事件、76年の事件と語りいき、最終的に80年の「連帯」をポーランドの労働者と知識人が手を組んだからこそはじめて達成できた「勝利」として描いたこの映画は、まさしく戦後ポーランドにおける労働者の経験とその抵抗の記憶の総決算となるべきものであり、ワイダが『大理石の男』の中で見出した新たなユートピア的想像力が見事に現実のものとして結実した瞬間だったといえるだろう。だが皮肉なことに、カンヌ国際映画祭で金獅子賞を受賞さえしたこの続編を現代の目から見ると、そこには既にこの新たなユートピア的想像力の衰退と陳腐化の兆候が早くも見てとれる。「連帯」活動に身を投じるビルクートの息子マチュク・トムチクを主人公としたこの映画は、「連帯」運動にあまりに肩入れするあまり、ただひたすらに「連帯」および主人公マチュクの成長と勝利を賞賛するような勝ち誇った政治的アジェンダが主調になってし

まっている。P. ズヴィエシホフスキがポーランドの社会主義リアリズム映画を論じた著書のなかで指摘している通り、『鉄の男』はまさに「さかさまの」社会主義リアリズム映画そのものであり、主人公マチュク自身もまたステレオタイプな「肯定的主人公」そのものになりさがってしまっている (Zwierzchowski 2000: 153)。他方で、C. スクリプナーがいみじくも指摘している通り、『大理石の男』ではあれほどエネルギーに過去を探求し、またポーランドの伝統的な女性モデルから逸脱したフェミニスト的反逆性を体現していたはずのアグニエシュカが本作ではめっきり影が薄くなり、ビルクートに関する映画制作を完全に諦めてしまった上、活動家である夫を献身的に支え、その子供を産み育てる伝統的な「母なるポーランド」としての「女」の役割に貶められてしまっているということも見逃せない。(Scribner 2005: 45-60)²⁶。先にも見たとおり、ワイダは『大理石の男』においては「肯定的主人公」をはじめとした社会主義リアリズムのクリシェをいわばうまく逆手に取って換骨奪胎し、脱神話化＝再神話化することによって、ビルクートという人間に類まれな真正性を付与することに成功したのだったが、この映画でのワイダは自分自身がかつての社会主義リアリズムの隘路、さらにはより伝統的な家父長制的・男性中心主義的ヒロイズムの隘路にはまってしまったかのようだ。

Z. バウマンがいみじくも書いた通り、あらゆる「ユートピア」はそれが潜在的なものにとどまり続ける限りにおいて、その力を発揮する。逆に言えば、あらゆるユートピアは、たとえそれがどれだけ強力に人々を引きつけるものであったとしても、ひとたび現実のものとしてこの世に実現されてしまうやいなや、ただちにその創造的・秩序転覆的な力を失ってしまうものなのだ (Bauman 1976)。「連帯」に起こったのもまさに同様のことだったし²⁷、また映画『鉄の男』におけるワイダの映画表現を、前作と比較して著しく鈍らせてしまったのも、やはり同様のプロセスだったといえるのではないか²⁸。

他方、『大理石の男』は、まさにポスト社会主義の現在においてこそ、改めて再評価されるべき作品であるといえるのではないか。そこから読み取れるのは、社会主義という「過去」、とりわけ、その失敗に終わったユートピア的想像力のありかたを現在において再び想起し、問い直すという作業が孕む創造的な可能性である。そこでは過去の社会主義は、単純に「失敗」あるいは「犯罪」として断罪・否認されれば済むものでもなく、また逆に、過度に美化して現実には決して存在しなかったような「理想郷」として懐かしがれば済むようなものでもない。『大理石の男』が象徴的に示しているのは、それら過去のユートピアが「失敗」に終わったということを冷徹に認識しつつも、なおその記憶を掘り起し、現在において呼び覚ますという実践が持つダイナミックな可能性であり、そしてそうした作業が、現在において新たなユートピア的想像力、新たな労働者のエートスを再生させることへの希求である。

そして、こうした文脈においてこそ、本稿の最初の問いであった「労働英雄の再考」という行為の意義がある。ポスト社会主義の現在の東欧において、社会主義建設という過去の記憶は、単なる無意味な「失敗」や悪しき全体主義体制による「抑圧」の記憶として一面的に切り捨ててしまうべきものではない。むしろ、それら過去の「失敗」に終わった「ユートピア」の記憶は、現在において新たな形で想起されることによって、現在のグローバルな支配秩序を転覆するような、創造的な力を獲得する可能性がある。まさにワイダが、70年代のポーランドに50年代の「労働英雄」を復活させることによって、当時のポーランド社会において新たなユートピア的想像力の誕生を刺激したように。このような目で見ると、この『大理石の男』という40年近く前の映画は、現代の我々の前に驚くほどのアクチュアリティを持って立ち現れてくるのである。

以上の議論を踏まえて、いくつかの結論を提示しておきたい。第一に、本稿は、1970年代のポーランドにおける「労働英雄」へのまなざし、とりわけアンジェイ・ワイダの『大理石の男』におけるそれから、現在のポスト社会主義における「社会主義の過去を思い出す」という実践に根底で通じるものを見出し、それによって現在のポスト社会主義の経験を、単に現在の東欧という時代と場だけに限定されたものとして考えるのではなく、言わば、あるひとつのユートピアが過ぎ去った後の時代状況としての「ポスト・ユートピア」とでも呼ぶべきより広い概念の中で捉える可能性を示した²⁹。もちろん、1970年代のポーランドと、ポスト社会主義の現在とでは時代状況も社会的背景も、さらにはそこに生きる人々の希望や想像力のあり方も大きく異なることは言うまでもないし、いわんや本稿で紹介したような1970年代における過去の「労働英雄」へのまなざしを、そのまま現在の我々が過ぎ去った社会主義の「記憶」を想起するのと同じ構造を持ったものだと主張するのは単純化の誹りを免れないであろう。しかし少なくとも、ポーランドにおいて社会主義体制が最終的に崩壊する以前から、現代のポスト社会主義的状况にもある意味で通じるような過去へのまなざしのあり方が存在していたということ、そして、『大理石の男』という作品の中に、現在のポスト社会主義において社会主義の過去を新たな視点から捉え返すための、大きな示唆が含まれているのだということは、本稿での議論から示すことができたのではないだろうか。

第二の結論として述べておきたいのは、ではその『大理石の男』という映画が呈示した、「社会主義建設を思い出す」という実践の可能性は、具体的にどのようなものだったのかということである。本稿での議論から、主に以下の2点にまとめることができよう。第一に、過去の「ユートピア建設」において人々（労働者）が抱いていた「本来の」社会主義の理想や、そこで彼らが培ってきた集合的経験の記憶の、現在へと至る連続性である。本稿で見たとおり、『大理石の男』は、50年代の忘れ去られた

「労働英雄」「労働競争」の記憶を「現在」において呼び起こし、それによって「現在」における新たな変革を希求するものだった。そこにおいて「過去」を「現在」と繋ぐ鍵となっているのは、そうした過去において人々が抱いていた理想であり、夢であり、希望である。そうした過去において人々が抱いていた集合的欲望や想像力の領域は「現在」において再び想起されることによって、現在において新たな希望、新たな夢を準備することにつながるのである。第二に、この映画は、そうした過去の人々の集合的経験が現在へと流れ込んでくる回路として、そうした経験や記憶が「若者」の世代へと世代を超えて受け継がれるというプロセスを暗示する。『大理石の男』においてアグニェシュカがビルクートの過去を探求するのも、またビルクートがマチュクの姿を取って70年代の「現在」へと転生するのも、いずれもこうした世代間を超えて受け継がれていくことで新たなものとして活性化していく「記憶」のはたらきを象徴しているのである。

最後の結論として、本稿のそもそもの目的であった、「労働英雄の再考・再評価」という課題に関する結論を述べておこう。なるほど確かに「スターリニズム」期の抑圧やそのプロパガンダにおいて中心的な役割を果たした「労働競争」という現象は、それらが「過誤と歪曲の時代」として反省の対象となった後の時代の視点から見れば、もっぱら否定的にしか評価することはできない。しかしそれでも本稿はあえて、『大理石の男』という映画を導きの糸とすることによって、そうした現象の中に含まれていた人々の想像力や経験の中に、70年代のポーランドにおいて大きな変革の機運を準備した創造的な力のはたらきを見出そうと試みた。それはすなわち、社会主義建設において存在していた「労働者のための国家」という「本来の」社会主義のユートピア的理念や、そうした理念に影響を受けた労働者コミュニティの自生的なエートスや集合的な経験・実践の領域を、社会主義体制側のオフィシャルなプロパガンダの影響を強く受けつつも、なおそこからある程度自律した、独自の価値と抵抗の可能性を有していたものとして再評価するという試みなのである³⁰。

以上、映画『大理石の男』に寄り添いながら、社会主義の過去を想起するということの可能性を、特に「労働英雄」という形象に焦点を当てながら検討してきた。言うまでもなく、本稿が見出したようなワイダの映画に込められたメッセージを、そのままポスト社会主義の現在における記憶のポリティクスの分析へと援用するのは、単純化の危険を伴う。しかしそれでも、少なくともワイダの作品は、ポスト・ユートピアの時代において過去の「ユートピア」の記憶がどのような力を持ちうるか、それがどのようにして現代において再発見されうるかということに関する、ひとつのヒントを提供してくれているのではないか。そのヒントを、現実のポスト社会主義における人々の生のありかたの分析へとどのように繋げていくのかということに関しては、今後の課題としたい。

【補遺】

『大理石の男』1963年のプロトタイプ版と1976年の映画版の比較（主な違いのみ）。1963年版はŚcibor-Rylski（1963a, b, c, d, e）に従った。1976年版は映画そのもの、および1988年に出版された脚本（Ścibor-Rylski 1988）に従った。なお、アグニェシュカ = A、ビルクート = B と略記する。

『文化』紙掲載の『大理石の男』（1963）	映画『大理石の男』（1976）
	白黒のドキュメンタリー風のBの映像。
	テレビ局。プロデューサーとAが口論。
映画の題材を探しているAは博物館の女性職員に案内されて収蔵庫に入る。倒されている大理石像を見つけ、それに興味を抱く。	Aの撮影班が博物館を訪れる。館長の反対を押し切って半ば強引に収蔵庫に侵入し、こっそりとBの大理石像を撮影。
映写室でモニタージュ係の女性にBの映像を見せてもらう。ブルス監督の映画の断片などが流れる。	映写室でモニタージュ係の女性にBの映像を見せてもらう。ブルスキ監督の映画の断片などが流れる。
	映写室の外でAと撮影クルーたちが会話。
空港で帰国したブルスにフリベスがAを紹介。ブルスとAの二人は車に乗ってブルスの家へ向かう。ブルスの回想シーン。ブルスはノヴァ・フータの書記のヨドワと協力して、Bのドキュメンタリーを撮影。	空港の外でAは強引にブルスキの車に乗り込み、ブルスキの家へと向かう。ブルスキの回想シーン。ブルスキはノヴァ・フータの書記のヨドワと協力して、Bのドキュメンタリーを撮影。
Aたちは元公安局職員ミフニクに話を聞きに行く。ミフニクは刑務所に入れている。ミフニクの回想（Bが焼けたレンガで怪我をしてから、公安局の建物に煉瓦を投げつけるまで）。	Aたちは元公安局職員ミハラクに話を聞きに行く。ミハラクはストリップ劇場の支配人になっている。ミハラクの回想（Bが焼けたレンガで怪我をしてから、公安局の建物に煉瓦を投げつけるまで。ハンカは当時妊娠中）。回想終了後、ミハラクはAが撮影した素材を没収する。
	テレビ局。Aはプロデューサーからカトヴィツェ製鉄所のヴィテクに会いに行くよう指示される。
映写室。AはBとヴィテクの裁判の様子を写したドキュメンタリー映像を見る。	映写室。AはBとヴィテクの裁判の様子を写したドキュメンタリー映像を見る。
Aはコンビナートで監督を務めるヴィテクに会いに行く。ヴィテクの回想。Bは56年に釈放されてノヴァ・フータに姿を現した後、妻を追って姿を消す。	Aはカトヴィツェ製鉄所で監督を務めるヴィテクに会いに行く。ヴィテクの回想。Bは56年に釈放されてノヴァ・フータに姿を現した後、妻を追って姿を消す。
Aたちはザコパネのハンカ・コヴァルスカに会いに行く。Aたちはハンカの回想を撮影。Bがハンカが働くレストランに姿を現した時の回想。ハンカは現在レストランのディレクターと暮らしている。ハンカはBの現在の住所をアグニェシュカたちに教える。	Aたちはザコパネのハンカ・トムチクに会いに行く。閉めきった部屋の中、Aと二人だけでハンカが回想を語る。Bがハンカが働くレストランに姿を現した時の回想。ハンカは現在レストランのディレクターと暮らしており、アルコール依存症に陥っている。ハンカは息子マチェクの住所をAに教えることを拒否する。

A は夜間学校を訪れ、B を発見する。B と言葉を交わした A は、映画を完成させないことを決意する。(終わり)	
	A たちはヨドワに会いにノヴァ・フータに行く。ヨドワのインタビューシーンを映写室で試写。テレビ局のプロデューサーは、A にこれ以上の撮影を許可しないことを通達。
	B に関する新しい映像が見つかる。映像は 56 年、B の故郷の村の選挙会場で、息子を伴った B が他の村人に対し投票を行うよう語りかけ、自らも投票を行った時のもの。
	A の実家で A の父親と A が会話。父親は映画を完成させるよう A を励ます。
	グダンスク造船所の前で A はマチュクを発見する。マチュクは A の取材を受けることに同意し、二人はワルシャワのテレビ局に現れる。(終わり)

【注】

- ¹ 『大理石の男』の内容およびその成立過程、社会的・歴史的背景、さらにこの映画の（主に公開当時の日本における）受容のされ方について、日本語で大変詳細にまとめられた貴重な文献として、久山（2011）を参照。久山は『大理石の男』を、「近い過去を清算する政治映画として、世界映画史の頂点に立つ傑作」（久山 2011: 62）と評している。筆者も、こうした「政治映画」としての『大理石の男』評価に異論はないが、ただし本稿では少し違った角度からのアプローチを試みることで、『大理石の男』の新しい「読み」の可能性を提起してみたい。
- ² ソ連の労働競争に関しては、Siegelbaum（1988）が詳しい。ポーランドの労働競争運動については Wilk（2011）を参照。
- ³ 炭鉱夫のプストロフスキはベルギー在住のポーランド人移民だったが、戦後ポーランドに帰還し、1947年7月27日に新聞『労働者の演壇』*Trybuna Robotnicza* に宛てた公開状の中で全国の労働者に労働競争の呼びかけを行った。ポーランド全土で労働競争が活発化したのはこの呼びかけをきっかけとしている（Wilk 2011: 67）。
- ⁴ たとえば、弟のルドルフと共に労働英雄となった炭鉱夫のベルナルド・ブグドウヤ、織物工のヴァンダ・ゴシチミンスカは、国会議員を務めさせた（Wilk 2011: 317-318）。この二人については本稿第5節も参照。
- ⁵ *Biblioteka Przodowników Pracy*, Warszawa: Książka i Wiedza. このうち、シチボル＝リルスキが執筆に関わったのは、筆者に確認できたところでは以下の5冊である。シチボル＝リルスキ自身が作者であるものは、Ścibor-Rylski（1949; 1950a; 1950b; 1950c）の4冊、そして代筆として関わったものに、Gościmińska（1951）がある。

- ⁶ シチボル＝リルスキ自身は、この時の自らの経験について以下のように語っている。「冊子は次々と刊行されたが、そのすべての主人公たちが輝かしいアウラに包まれている訳ではなかった。そうすると、あれやこれやの事実に色を着ける方向に逃げてゆかざるを得なくなる。あるところを膨らませてみたり、別のところでは労働業績のスケールを大きくしてみたり——という風にして。わたしも、そうした伝説（そのある部分は層から捏ね上げられたものだが）作りに参加したことになる。」（Wertenstein 1991=2000: 179）。
- ⁷ 当時東側ブロックの国々を中心として開かれていた、平和擁護のための大会。
- ⁸ オジャンスキの経歴については、H. ヴィルクが詳細なモノグラフを書いている（Wilk 2009）。また、オジャンスキの達成した業績についての当時の記録は、Gołaczewski（1955）の他、ノヴァ・フータの地域紙『社会主義を建設しよう』*Budujemy Socjalizm* をはじめとした当時の新聞・雑誌において確認することができる。
- ⁹ ポーランドでは1956年に、一般にポーランドの10月と呼ばれる政変が起こり、スターリニズム時代逮捕されていた元第一書記のゴムウカが第一書記に復帰すると同時に、言論・表現活動が大幅に自由化し、それと共にそれまでのスターリニズムの路線は過ちとして部分的に否定・修正されることとなった。
- ¹⁰ 引用部分でも酒についての言及が見られることから分かる通り、オジャンスキの凋落の直接の原因は彼のアルコール依存症にあったと言われている（Wilk 2009:39-40）。
- ¹¹ 本稿はオジャンスキの生涯についての歴史研究ではなく、あくまで当時のポーランドの言説のなかで労働英雄という存在がどのようにまなざされたのかを扱っているため、ヴルブレフスキの記述に表されているこうした問題提起に重きをおいているが、実際にはオジャンスキが没落した最大の原因は先にも述べたとおり、酒であった。オジャンスキとアルコールとの関係はその後絶たれることはなく、73年には（それが原因かどうかは不明だが）妻との離婚にまで至っている。88年、脳卒中で死去（Wilk 2009: 41）。
- ¹² 以下本稿で何度かWajda et al.（1996）に収録のワイダ自身の『大理石の男』に関する言及を参照するが、ほぼ同じ文章がWajda（2000=2009）の第10章「1972年から1979年の四映画」にも収録されている。本稿での引用・参照は初出であると思われるWajda et al.（1996）に準拠した。
- ¹³ 後に単行本（Ścibor-Rylski 1972）に再録されているが、以下本稿における引用では初出の1963年 *Kultura* 紙に連載のものに従う。
- ¹⁴ 別の複数の出典や、オジャンスキの甥の証言によれば、オジャンスキはこの際実際に焼けたレンガを掴んでしまい火傷を負ったのだとも言われている（Wilk 2009: 38）。だが、仮にそうであったとしても、後述するように彼とその仲間がその後仕事を再開し、レンガ積みの新記録を打ち立てているところから見ても、いずれにせよそれほど大きな怪我はしなかったものと推測される。
- ¹⁵ 「552%～」は弟のルドルフと共に労働英雄として有名になった炭鉱夫ベルナルド・ブグドウを、「ヴァンダ～」のほうはタイトルの通り女性労働英雄として有名だったヴァンダ・ゴシチミンスカを描いた作品である。注4も参照。
- ¹⁶ この独創的な映像作家の作品については、別に独立した論考として論じる必要があろう。本稿では、あくまでワイダの『大理石の男』が議論の焦点となっているため、ヴィシュニェフスキについてはごく簡単に言及するにとどめ、いずれ稿を改めて論じたい。
- ¹⁷ 映画批評家・映画理論家のA. ヘルマンは、『大理石の男』を多声的（ポリフォニック）

な映画であると規定した上で、この映画にはいくつかの並行する「読み」の可能性がある」と指摘している。一方で、「共産党」的な読みに従えば、この映画は過去の「過誤と歪曲の時代」（スターリニズム期を指す）の政治的ゲームの犠牲者となった、「誠実な共産主義者」の物語である（テイフマのこの映画に対する願望は、恐らくこの読みに近いものであったろう）。他方で「連带的」な読みに従えば、ビルクートの悲劇は社会主義体制という「犯罪的な」システムそのものがもたらしたものに他ならない。重要なのは、これら複数の平行する「読み」のいずれもが、それ単一ではこの映画の解釈として不十分だということである。むしろこの映画は、そうした対立する複数の読みの可能性を同時に孕んだ多義的なものとして受け止めなければならない。（Helman 2000: 176-178）

¹⁸ ふたつのバージョンのより詳細な異同については「補遺」を参照。なお、76年の映画版の脚本は、後に Ścibor-Rylski (1988) として刊行されている。また、小説版（Ścibor-Rylski 1982）も存在する。

¹⁹ ギエレク政権のもと、1970年代に建設された。

²⁰ 先に63年版を紹介した時には「ブルス」と表記したが、これは誤植ではない。この登場人物の名前は76年の映画版においては Brus から Burski へと変更された。

²¹ 作中でブルスキ監督の映画として流れる「彼らが我々の幸福を造り上げる」のクレジットの中には、ワイダ自身の名前が助監督としてクレジットされている。T. ルベルスキは、実際ワイダ自身がスターリニズム時代にはチェスワフ・ペテルスキ監督やアレクサンデル・フォルト監督などの社会主義リアリズム的映画に助監督として参加していたということを指摘し、ワイダがこのような形で自分の名前を作中に登場させたことは、かつての自分に対する自己批判と読めると論じている（Lubelski 2009: 376）。

²² 本文中ではこの「コラウダツィア」について、本稿の論旨に関係のある部分しか引用・紹介できなかつたため、この注にて全体の概略を紹介しておきたい。記録によると、当日の参加者は25名、うち発言したのは15名だった。「コラウダツィア」で『大理石の男』はおおむね好意的に受け止められた。ほぼ全ての討論者に共通していたのは、この映画が稀に見る高い芸術的価値を持っていたという意見である。逆に、特にクリスティナ・ヤングの個性的すぎる演技に関しては意見が分かれ、批判的意見も散見された。

先に述べたように討論においてはこの映画に対する好意的評価が大勢を占めたが、しかしその「好意」の置きどころは討論者によって様々であったということは重要である。最も代表的な好意的評価は、「過誤と歪曲の時代」の暗部を正面から捉えたという理由でこの映画の「勇気」を賞賛するものであるが、他方、この映画を、そうした過去の「精算」を目的とした映画として見ることに反対する向きもあった。本文中で挙げたバイエル、ヤンコフスキらの発言はそうした文脈でなされたものである。これらの討論者は、スターリニズムの過去の批判・精算よりも、「誠実な」人間（共産主義者）の悲劇的ドラマにこの映画の価値を見ている。

逆に、ワイダの映画に対する比較的批判的な意見としては、映画監督ボフダン・ポレンバ（Bohdan Poręba, 1934-2014）の発言があった。彼は、ワイダの映画と同様に50年代のスターリニズムの時代を扱った『澄んだ空』（*Чистое небо*, 1961）というソ連映画とワイダの映画を比較し、『澄んだ空』が50年代という時代をより深く捉えているのに較べて、ワイダの映画はそのテーマから「逃げ」や「ごまかし」をしており、それゆえワイダの映画に描かれているのは「真実ではない」とすら述べ、

ワイダの反論を受けている。

なお、この「コラウダツィア」の記録は、当時文化芸術副大臣であり、映画産業を管轄する責任者のトップであったミュチスワフ・ヴォイトチャクの回想録にも抄録が収録されている (Wojtczak 2004: 315-323)。

²³ 注 14 を参照。

²⁴ 当初、『大理石の男』のラストは以下のようなになるはずであった。すなわち、アグニェシュカはグダンスク造船所の門の前で見つけたマチェク・トムチクから、父ビルクートが 12 月事件に参加して死亡し、墓石もないまま葬られているということを知る。アグニェシュカは彼が葬られている墓地を訪れ、墓地の門に花を捧げる。グダンスク駅前でアグニェシュカと会ったマチェクは、父の蜂起への参加の様子を語る。アグニェシュカは電車に乗り、自らの映画を完成させるためにワルシャワに向かう。

このように、当初の計画ではビルクートの 12 月事件への関与がかなり強調して描かれるはずであった。ところが、当時の社会的状況 (76 年 6 月にはラドムとウルススで労働者の暴動があった) からして、この 70 年事件への言及によって映画が検閲を通らない可能性が出てきたため、映画が無事に検閲を通るようにと、ワイダは 70 年の事件に関する描写を削除し、ただアグニェシュカが墓地を訪れるシーンのみを残すことにした。だが結局はこの墓地のシーンも、党上層部からの命令によって劇場公開版の映画から削除されることになる。なお、この削除された墓地のシーンのフィルムは、ワイダ自身によって密かに保管され、後に続編『鉄の男』の中で再利用されることになる (Lubelski 2006 168-169)。

²⁵ アンジェイ・ワイダ自身、後に 1980 年の「連帯」ストライキに際して次のように語っている。「私は今ここで起こっている出来事 [連帯ストライキのことを指す] は過去との連続性の同一線上にあるものだと思う。私はこの映画 [大理石の男] の続編 [後に『鉄の男』として実際に制作された] を作りたいと思っているが、それはわれわれが最も必要としているものはわれわれの連続性だと思うからだ。何一つまっさらのところから始まるものはない。あらゆるものごとは別の時と場所に由来しているのだ。Stam Persky and Henry Flam (eds.), *The Solidarity Sourcebook*, Vancouver: New Star Books, 1982: 90-91 (Cited from; Lebow 2013: 1)。

²⁶ 本稿ではその議論のごく一部しか紹介できないが、この Scribner (2005) の『大理石の男』『鉄の男』論は、まだ社会主義体制崩壊以前に作られたこの 2 つの映画の中に、社会主義体制崩壊後における過去の社会主義の記憶を思い出すこと (スクリプナーの用語に従えば「追悼」すること) を先取りしたものを見出しているという点で、本稿と類似の視点に立っており、大変興味深い論点を多く含んでいる。

²⁷ 当初、労働者による「自主管理」を目指していたはずの「連帯」運動が、体制転換によって権力を握ると共に「ショック・セラピー」などに代表されるむき出しの新自由主義路線へと変質してしまった経緯については、例えば Kowalik (2012) を参照。

²⁸ 先に紹介した Scribner (2005) もやはり、『鉄の男』の芸術的・政治的欠点を、「連帯」運動がその当初から内在的に胚胎していた限界と関連付けて論じている。

²⁹ 「ポスト・ユートピア」については、菅原 (2010) も参照。

³⁰ 歴史研究の立場からの Lebow (2013) の類似の指摘も参照。

【参照文献・参照資料】

- Anon., 1976, *Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 22 grudnia 1976r.*, Archiwum Filmoteki Narodowej, A-344, poz.132.
- Bauman, Zygmunt, 1976, *Socialism: The Active Utopia*, London: George Allen & Unwin Ltd.
- Berdahl, Daphne, 2010, *On the Social Life of Postsocialism: Memory, Consumption, Germany*, Bloomington: Indiana University Press.
- Buck-Morss, Susan, 2000, *Dreamworld and Catastrophe : The Passing of Mass Utopia in East and West*, Cambridge: MIT Press. (= 2008、堀江則雄訳『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』岩波書店。)
- Gołaszewski, Tadeusz, 1955, *Kronika Nowej Huty*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Gościmińska, Wanda, 1951, *Mój wielki dzień*, Warszawa: Książka i Wiedza.
- Helman, Alicja, 2000, “Żywoć człowieka uczciwego albo o wieloznaczności dyskursu Wajdy (*Człowiek z marmuru* Andrzeja Wajdy),” Małgorzata Hendrykowska (red.), *Widziane po latach. Analizy i interpretacje filmu polskiego*, Poznań: Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk: 168-179.
- Kowalik, Tadeusz, 2012, *From Solidarity to Sellout: The Restoration of Capitalism in Poland*, trans. Eliza Lewandowska, New York: Monthly Review Press.
- 久山宏一、2011、「世界映画の傑作——『大理石の男』(1976)』『大理石の男』(DVD)解説リーフレット、紀伊國屋書店。
- Lebow, Katherine, 2013, *Unfinished Utopia: Nowa Huta, Stalinism, and Polish Society, 1949–56*, Ithaca and London: Cornell University Press.
- Lubelski, Tadeusz, 2006, *Wajda*, Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie.
- , 2009, *Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty*, Katowice: Videograf II.
- Roszkowski, Wojciech, 2011, *Najnowsza historia Polski 1970-1980*, Warszawa: Świat Książki.
- Scribner, Charity, 2005, *Requiem for Communism*, Cambridge, Mass.: The MIT Press.
- Siegelbaum, Lewis H., 1988, *Stakhanovism and the Politics of Productivity in the USSR, 1935–1941*, New York: Cambridge University Press.
- 菅原祥、2010、「社会主義体制における現実の表象——ポーランド・ドキュメンタリー映画の検討から」『フォーラム現代社会学』第9号。
- Ścibor-Rylski, Aleksander, 1949, *Orczewski i jego brygada*, Warszawa: Książka i Wiedza.
- , 1950a *Staszek Kaluga staje do współzawodnictwa*, Warszawa: Książka i Wiedza.
- , 1950b, *Górnictwo gołębie pokoju*, Warszawa: Książka i Wiedza.
- , 1950c, *Panecz Józefa Szulca*, Warszawa: Książka i Wiedza.
- , 1963a, “Człowiek z marmuru,” *Kultura* (Warszawa) Nr 8 (1963): 6-7.
- , 1963b, “Człowiek z marmuru ²⁾,” *Kultura* (Warszawa) Nr 9 (1963): 5.
- , 1963c, “Człowiek z marmuru ³⁾,” *Kultura* (Warszawa) Nr 10 (1963): 8.
- , 1963d, “Człowiek z marmuru ⁴⁾,” *Kultura* (Warszawa) Nr 11 (1963): 8.

- , 1963e, “Człowiek z marmuru ⁵⁾,” *Kultura* (Warszawa) Nr 12 (1963): 6-7.
- , 1972, *Ich dzień powszedni. Opowiadania filmowe*, Warszawa: Iskry.
- , 1982, *Człowiek z marmuru. Człowiek z żelaza*, Londyn: ANEKS.
- , 1988, *Człowiek z marmuru*, Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
- Tejchma, Józef, 1991, *Kulisy dymisji. Z dzienników ministra kultury 1974-1977*, Kraków: Oficyna Cracovia.
- , 1996, *Pożegnanie z władzą*, Warszawa: Projekt.
- Wajda, Andrzej, 2000, *Kino i reszta świata*, Kraków : Wydawnictwo Znak, 2000. (= 2009, 『アンジェイ・ワイダ 映画と祖国と人生と……』西野常夫監訳、久山宏一・西野常夫・渡辺克義訳、凱風社。)
- Wajda, Andrzej (et al.), 1996, *Wajda - Filmy*. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
- Wertenstein, Wanda (red.), 1991, *Wajda mówi o sobie. Wywiady i teksty*, Kraków: Wydawnictwo Literackie. (= 2000, 『アンジェイ・ワイダ 自作を語る』工藤幸雄監訳、久山宏一・つかだみちこ・渡辺克義訳、平凡社。)
- Wilk, Hubert, 2009, “Piotr Ożański – prawda o “Człowiek z Marmuru”. Przyczynek do refleksji nad losami przodowników pracy”, *Polska 1944/45-1989. Studia i Materiały* 9: 31-45.
- , 2011, *Kto wyrąbie więcej ode mnie? Współzawodnictwo pracy robotników w Polsce w latach 1947 – 1955*, Warszawa: Instytut Historii PAN i Wydawnictwo TRIO.
- Wojtczak, Mieczysław, 2004, *Kronika nie tylko filmowa*, Warszawa: Wydawnictwo Studio EMKA.
- Wróblewski, Andrzej Krzysztof, 1964, “Bez pomników,” Stefan Kozicki i Zbigniew Stolarek, 1971, *Krajobraz ogni. Antologia reportaży o Nowej Hucie*, Warszawa: Iskry.
- Zwierzchowski, Piotr, 2000, *Zapomniani bohaterowie. O bohaterach filmowych polskiego socrealizmu*, Warszawa: Wydawnictwo TRIO.

Pamięć o przodownikach pracy O filmie „Człowiek z marmuru” Andrzeja Wajdy

Sho SUGAWARA

Niniejsza praca podejmuje temat znaczenia pamięci o minionym okresie socjalistycznym we współczesnej postsocjalistycznej rzeczywistości. W teraźniejszym globalnym systemie postkapitalizmu, pamięć o byłej, nieudanej próbie stworzenia socjalistycznej utopii ma twórczą siłę przewrotową wobec istniejącego ładu w świecie.

Niniejsza praca omawia znaczenie pamięci o przodownikach pracy w obecnej postsocjalistycznej rzeczywistości z takiego właśnie punktu widzenia, zwracając szczególną uwagę na film „Człowiek z marmuru” Andrzeja Wajdy, który próbował dokonać ponownej oceny przodownictwa pracy z lat 50-tych w rzeczywistości Polski lat 70-tych. Z teraźniejszego punktu widzenia, ten film można odczytać jako próbę zastanowienia się nad minionym nieudanym projektem utopijnym we współczesności.

W Polsce w latach stalinizmu, przodownictwo pracy zyskało ogromne uznanie w ówczesnej oficjalnej propagandzie stalinowskiej. Ale w rzeczywistości, system przodownictwa pracy zmagał się z wieloma problemami, szczególnie dotyczącymi stanu zdrowia przodowników, protestów robotników w sprawie podwyżek norm wynikających z bicia rekordów, faworyzowania poszczególnych robotników pod względem warunków pracy, jakości surowców itd. W latach 60-tych takie problemy i czarne strony przodownictwa pracy były przedmiotem refleksji, np. w reportażu Andrzeja Krzysztofa Wróblewskiego lub w pierwowzorze scenariusza filmu „Człowiek z marmuru” Aleksandra Ścibora-Rylskiego, który nie został wtedy zrealizowany.

W latach 70-tych, w polskim dyskursie, szczególnie w filmie, pojawiło się nowe ujęcie tematu przodowników pracy. Na przykład, filmy dokumentalne Wojciecha Wiszniewskiego („Opowieść o człowieku, który wykonał 552% normy” i „Wanda Gościmińska. Włókniaarka”), ukazując sylwetki dawnych przodowników pracy zgodnie z dawną stalinowską propagandą, jednocześnie pokazują je w sprzeczności z ówczesną sytuacją dookoła nich.

Film „Człowiek z marmuru” Andrzeja Wajdy, który ostatecznie został zrealizowany w 1976 roku, też traktuje problematykę przodowników pracy w realiach lat 70-tych. Ważne w tym filmie jest to, że on traktuje pamięć o przodownikach pracy nie tylko jako przedmiot rozrachunku „okresu błędów i wypaczeń,” ale raczej jako przeszłość która ma ogromną siłę ożywiania teraźniejszości.

Na podstawie niniejszej pracy można sformułować wnioski na temat znaczenia pamięci socjalistycznej przeszłości we współczesnym postsocjalistycznym świecie. Pamięć ta, przywracana na nowo w teraźniejszości, może stanowić siłę w tworzeniu nowej wyobraźni utopijnej, tak jak etos minionej robotniczej solidarności, odkrywany w „Człowieku z marmuru,” ożywił nową wyobraźnię ruchu robotniczego w latach 70-tych i 80-tych.