

【シンポジウム】

ピョートル・シュルキンの〈ディストピア四部作〉

——外部への脱出を求めて——

菅原 祥

はじめに

ポーランド映画の歴史において、「SF映画」は決して盛んに制作されてきたジャンルであるとは言えない。しかし、1970年代から80年代のポーランドにおいてはいくつかの特筆すべきSF映画が相次いで作られ、中にはアンジェイ・ジュワフスキ監督の『シルバー・グローブ／銀の惑星』(1977-1987年)¹のような伝説的作品や、ユリウシュ・マフススキ監督の『セックスミッション』(1983年)²のように今日に至るまで大衆からカルト的な人気を博している作品も存在する。本稿ではこれらポーランドの社会主義体制後期から末期にかけてのSF映画の中から、特に一連の注目すべきディストピア映画を制作したピョートル・シュルキン (Piotr Szulkin, 1950-2018) 監督の作品を取り上げてみたい。

まず、当時のポーランドの状況について簡単に確認しておきたい。1970年代前半はエドヴァルト・ギエレクがポーランド統一労働者党の第一書記に就任した時期にあたる。この時代は一般的に「ギエレク時代」と呼ばれており、外資の導入による積極的な消費刺激と投資拡大が行われた結果、ポーランドには一時的な好景気と消費文化の時代が到来する。しかしこれは長続きせず、1970年代後半には経済の行き詰まりが深刻化し、1976年には食料品の値上げに端を発した労働者の暴動が起こり体制を揺るがすことになる。以後、反体制運動・地下運動が活発化していき、最終的に1980年代の「連帯」運動と戒厳令の時代へと突入していくことになる。

このような時代背景を受けて、当時のポーランドにおいては社会的な問題意識や社会批判・体制批判の意図を持った野心的な映画作品が多く作られた。代表的なのが、1970年代後半の「道徳的不安の映画」Kino moralnego niepokoju と呼ばれる一連の社会派映画である。この潮流は1976年に作られた2本の映画、すなわちアンジェイ・ヴァイダの『大理石の男』³およびクシシュトフ・ザヌッシの『保護色』⁴に端を発するも

¹ *Na srebrnym globie*, rež. Andrzej Żuławski, 1976-77, 1986-87.

² *Seksmisja*, rež. Juliusz Machulski, 1983.

³ *Człowiek z marmuru*, rež. Andrzej Wajda, 1976.

⁴ *Barwy ochronne*, rež. Krzysztof Zanussi, 1976.

ので、以後ヴァイダの映画ユニット「X」やザヌッシの映画ユニット「トル」の監督たちを中心として、当時のポーランドの社会的・道徳的危機や腐敗を扱った野心的な作品が続々と制作されることになる⁵。やがて1980年代になると、「連帯」運動や戒厳令など、当時の政治的激変を背景とした映画も作られた。

また本稿では直接扱わないが、同時代の関連する重要な現象として当時のポーランドにおける「社会学的SF小説」*fantastyka socjologiczna*の潮流についても言及しておきたい。特に1980年代にポーランドのSF界において人気を博したこの潮流は、何らかの全体主義的な社会システムを描いた一連のアンチユートピア的・ディストピア的SF小説によって知られている。そうした設定の背景にあるのは当然のことながらポーランドの社会主義体制に対する批判的な問題意識であり、それゆえこれらの作品はしばしば当時のポーランドの社会的現実のアレゴリーとして読まれていた⁶。

本稿で論じるピョートル・シュルキンの映画は、これら同時代の文化現象ときわめて近い問題系を扱いつつも、それらからはっきりと一歩距離を置いたスタンスの作品として独特の存在感を有している⁷。であるからこそ、「道徳的不安の映画」や「社会学的SF」の多くの作品が社会主義体制崩壊後にそのアクチュアリティの大部分を失ってしまったようにも思える現代においてなお、シュルキンの映画はその輝きを失っていないのである。本稿は、当時のポーランド社会においてのみならず、現代においてもなおこれらの映画が有している批評性を明らかにすることを目的としている。

1. 『ゴーレム』と『宇宙戦争——次の世紀』

以下、ピョートル・シュルキンの〈ディストピア四部作〉(『ゴーレム』『宇宙戦争——次の世紀』『オ＝ビ、オ＝バ：文明の終わり』『ガ、ガ：英雄たちに栄光あれ』)⁸

⁵ 「道徳的不安の映画」に関しては、以下のモノグラフが詳細である。Dobrochna Dabert, *Kino moralnego niepokoju*, Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2003.

⁶ ポーランドの「社会学的SF」については例えば以下が詳しい。Mariusz M. Leś, *Fantastyka socjologiczna. Poetyka i myślenie utopijne*, Białystok: Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, 2008.

⁷ 特に「社会学的SF」に関してはシュルキンの映画との類似点がしばしば指摘されるが、シュルキン本人の言によれば、彼は当時これらの作家たちの作品をひとつも読んだことがなかったという。加えて彼はこれまで出会ったポーランドのSF作家全般に対してあまり良い印象を持っていないということを述べ、自身とそれらの作家たちとのスタンスの違いについて強調している。Piotr Kletowski i Piotr Marecki, *Piotr Szulkin. Życiopis*, Kraków: Korporacja Ha!art, 2012, s. 126.

⁸ なおこれら4作品には全てシュルキン本人の筆になる原作(短編小説)が存在する。『ゴーレム』『宇宙戦争』『オ＝ビ、オ＝バ』の3作品の原作は短編集*O bi, O ba i inne prawdziwe nowele filmowe*(Warszawa: Wydawnictwa ALFA, 1984)に、『ガ、ガ』の原作は短編集*Ga, Ga. "Szpital"*(Bydgoszcz: Pomorze, 1988)にそれぞれ収録されている。また2006年にはこ

の分析に入っていきたい。これらの映画は、社会主義時代の末期に制作されたこと、いずれも何らかの全体主義的なシステムを批判的に描いていることから、しばしば狭い意味での政治的風刺、すなわち当時のポーランドの社会主義体制への批判を意図した作品とも受け取られがちであるが、そのように矮小化した形でシュルキンの作品を理解することは、これらの作品の真の価値を捉え損なうことにつながるだろう。むしろこれらの作品は、そうした単なる政治的風刺にはとどまらないより普遍的なテーマを志向したものであるし、また、監督本人もインタビューのなかで自身の映画の意義をそのようなものと再三強調しているのである⁹。とりわけ興味深いのは、これら四部作のいずれもが何らかの形で全体主義的な社会システムを描きつつ、その結末においてはシステムの外部への〈脱出〉を志向しているという点である。以下、この点に特に注目しながら四部作を順に紹介していきたい。

四部作の最初の作品が、1979年の『ゴーレム』¹⁰である。これはもともとはグスタフ・マイリンクの『ゴーレム』¹¹に着想を得た作品であるが、シュルキンおよびシナリオの共同執筆者のタデウシュ・ソボレフスキによってかなり自由な翻案がなされており、マイリンクの『ゴーレム』とはほぼ別物になっている。舞台は、核戦争後の放射能汚染で人類の生存が脅かされている荒廃した未来社会で、そのような環境の中、「より優れた人類」を生み出す実験によって生み出されたペルナートは、体制側の密かな監視のもと、元のペルナートと入れ替わって生活を送り始める。次第にペルナートは「新しい人類」には必要のない「自我」や「感情」「良心」を発達させ、周囲の女性を誘ってどこかへ逃亡しようとする。やがて大家のホルトゥルムが殺害されたことを口実にペルナートは殺害容疑で逮捕され、おそらくそこで再び何らかの人格改造手術を受ける。釈放され荒れ果てた自分の部屋に戻ってきたペルナートは、ホルトゥルムの隠し部屋を見つけ、そこの窯でホルトゥルムがペルナートをモデルに作り上げようとしていたと思しき焼成された黒焦げのゴーレムを発見する。ペルナートはゴーレムの口に警察の荷物預け係から受け取った「GZ 565」という自分の番号札を咥えさせることでゴーレムに生命をふきこみ¹²、その後路上を行進する楽隊とともに町を去る。その後、エンドロールの途中で唐突に政治家（ヒトラーのような、人間性を喪失した扇動政治家のように見える）の演説シーンが流れる。政治家はペルナートと同

れら映画原作4作品をまとめて収録した短編集 *Socjopatia* (Kraków: Korporacja Ha!art, 2006) が出版されている。

⁹ Kletowski i Marecki, *Piotr Szulkin. Życiopis*.

¹⁰ *Golem*, rež. Piotr Szulkin, 1979.

¹¹ グスタフ・マイリンク (今村孝訳) 『ゴーレム』、白水社、2014年。

¹² 口に呪文を描いた札を入れてゴーレムに生命を吹き込むという中世のゴーレム伝説がもとになっている。

じ顔をしており、カメラがズームすると政治家が手許に「GZ 565」の札を持っているということが明らかになる。

奇妙な不安感と謎めいた暗示的描写に支配された『ゴーレム』は、筋の通った合理的解釈が極めて困難な作品である。作中で起こっている出来事には極めて曖昧だったり意味不明だったりする箇所が数多く存在し、また前後のつながりがよくわからないようなシーンも散見される。そのため、上に述べたこの映画の「あらすじ」も、あくまで映画の中に断片的にちりばめられたさまざまな手がかりから最も蓋然性の高そうな解釈を再構成したに過ぎない¹³。このような、まるで夢の世界のような奇妙な浮遊感を持つカフカの世界を描いているところが本作品の最大の魅力で、そこにおいては「人造人間」というモチーフによっても明らかな通り、自己同一性と記憶の不安定さや、それらの揺れ動きというテーマが追求されているように思える¹⁴。

『ゴーレム』の結末は、主人公が自らをとりまくシステムからの脱出を志向するというものになっている。先にも述べたとおり、この「外部への脱出」は四部作の後の作品とも共通するモチーフなのだが、第一作の『ゴーレム』においてはそれはまだ曖昧な暗示的描写のレベルにとどまっている。本作のラストにおいて自分の荷物札を黒焦げのゴーレムに与えたペルナートは、それによって体制側からの一方的な管理・操作の対象となる自らのアイデンティティを捨て去り、街中を演奏して練り歩く楽団についていってそのまま姿を消す。ペルナートのその後の運命は不明である。こうして、ペルナートはここではないどこかへと「脱出」を試みるが、その運命は明らかにはなっていない¹⁵。

『ゴーレム』においてはぼんやりと示唆されるだけだった「外部への脱出」は、後のシュルキン作品においてはより明示的に描かれるようになる。四部作の第2作であり、1981年に制作された『宇宙戦争——次の世紀』¹⁶は、H. G. ウェルズ『宇宙戦争』¹⁷やそれをもとにしたオーソン・ウェルズの有名なラジオドラマから着想を得ているが、やはりこちらも物語は完全にシュルキンのオリジナルになっている。またこの作品は、1981年の戒厳令のちょうど直前の時期に制作された作品であるが、作中

¹³ この作品のストーリーに関しては、以下の Kino 誌に掲載された映画評が詳細な解釈を行っており、本稿も基本的にこの解釈に従っている。Hanna Książek-Konicka, *Parabola świata zdegradowanego*, „Kino” nr 2/1980, s. 11–15.

¹⁴ Sebastian Jakub Konefał, *Piotr Szulkin: katastrofy logosu i absurdu istnienia*, „Kwartalnik Filmowy” nr 104, 2018, s. 218.

¹⁵ 結末に関するこの解釈はあくまで筆者の視点からのものに過ぎない。多くの別の解釈では、ペルナートの楽団への参加をよりネガティブなものとして、すなわち別の全体主義的支配のシステムへの新たな従属を示唆したものとして理解しているようだ。

¹⁶ *Wojna światów – następne stulecie*, reż. Piotr Szulkin, 1981.

¹⁷ H・G・ウェルズ（井上勇訳）『宇宙戦争』、東京創元社、1969年。

に描かれる火星人と治安維持部隊に支配された都市の風景が後のポーランドの戒厳令下の風景を連想させるため、しばしば「戒厳令を予言した作品」とも評される。実際、この映画はその内容を危険視した当局によって公開禁止処分にあり、2年後の1983年ようやく公開されることとなった。

物語は西暦2000年、突如として火星人が地球に襲来してから12日後から始まる。主人公アイロン・イデムの視点を通して、人類の血液を要求する火星人に協力して暴力的な全体主義的国家体制を作り上げる権力側や、そのもとで行われるマスメディアによる情報の歪曲が描かれる。主人公アイロン・イデムは有名なテレビ司会者であるが、火星人に協力して「火星人と地球人の友好」のプロパガンダ放送をすることを余儀なくされる。ただしそれによってイデムが何らかの恩恵を得ることはなく、むしろ妻を秘密警察に誘拐されたり住んでいるマンションを追い出されて路上生活者になったりと、体制側によって散々に痛めつけられ、脅されることになる。やがて侵略から2週間後、火星人は地球を去ることになり、華やかなお別れコンサートが開催される。しかし火星人がいなくなったあともメディア操作と一体化した全体主義的な国家体制は何一つ変わらないまま残り、火星人がいなくなるや否や今度は一転して苛烈な反火星人プロパガンダによる支配が行われるようになる。火星人とのお別れコンサートの場でメディアに耽溺する大衆に対して目を覚すよう呼びかける演説を行ったイデムは、メディアによる事実の歪曲によって逆に火星人への盲目的な服従を説いたことにされてしまい、見世物裁判で死刑を宣告される。

これらのあらすじから明らかなように、この『宇宙戦争——次の世紀』は四部作の中ではもっとも直接的に当時のポーランドの社会主義体制への批評が行われているようにも思える。苛烈な全体主義体制を背後から操る火星人の存在は、ポーランドの社会主義体制の背後に控えているソ連の存在をたやすく連想させるし¹⁸、また作中に描かれる治安部隊によって制圧された都市の風景は、やがてやってくる戒厳令の予感と不気味に重なりあう。また、テレビメディアによって支配され作られた「現実」と、そうしたメディアの操作や歪曲に唯々諾々と従いつつただ現状に満足しているだけの大衆の姿が極めて批判的に描かれている点にも、本作のメッセージ性の強さが現れている。メディア批判・スペクタクル批判のテーマはシュルキンの他の作品にも共通するものであるが、それが最も正面から描かれているのがこの『宇宙戦争』なのである。

¹⁸ ただし既に述べた通り、映画の中にこうした直接的な政治的含意を読み取るような解釈に対しては他ならぬシュルキン監督本人が抵抗を示しているということには注意が必要である。『宇宙戦争』に関しては、あれを極限状態に置かれた社会とそれに向き合おうとする個人を描いた映画だと見てくれた人は少なく、ただみんな私に向かって「火星人はロシア人のことだろう？」とピークパーク言うばかりだった」Kletowski i Marecki, *Piotr Szulkin. Życiopis*, s. 79–80.

アイロン・イデムがいかに自らの生命をかけて人々に目を覚ますよう呼びかけても、スペクタクルに目を奪われた人々に彼のメッセージは全く届かない。彼らは現状に満足し、自分たちを一時的に楽しませてくれるものしか必要としていないのである。街頭テレビでイデムの演説を見ていたある男は、その後たまたまそこを通りかかった本物のイデムに気づいて次のように食ってかかる。

今日あんたを見ましたよ。おれは配管工でね。それにしても、今日のあんたは失敗でしたよ。おれはこういうことを正面から言っても平気なんです、何があってもおれはびくともしませんから。だって、配管工はいつだって必要ですからね。だからおれは何も怖くないし、あんたにもこういうことが言えるんだ。今日のあんたはダメだったね……。おいあんた、見てみろよ、ここは何もかもが素敵にセッティングされてるじゃねえか？ いろんな屋台が一本の〔街頭テレビの〕柱の下に集められて、新鮮な空気が吸えて、健康的で、ビールも飲めるし……。何だよあんた、言ってみてくれよ、これ以上何を欲しがると言うんだ？ え？ おれはあんたにこういうことを言っても怖くないんだ。だってあんた、おれに何ができる？ 何もできないだろ！ だっておれは配管工だから。¹⁹

さて、この作品においてもやはり結末においてシステムの〈外部〉の存在が登場する。銃殺刑に処されることになったアイロン・イデムは刑場に連れてこられ、その様子をテレビ画面が捉えている。銃殺隊がイデムに向けて発砲した次の瞬間、テレビ画面の中には銃弾を受けたイデムがその場に崩れ落ちる姿が映されているが、現実のイデムは銃弾を受けておらず、無傷のままである。イデムはその場から立ち去り、刑場のテレビセットの外周を囲んでいる巨大な鉄壁の扉を押し開ける。すると、鉄扉の向こうに光に包まれた霧のようなものが見え、イデムはその霧の中へと足を踏み出していく。

映画批評家のセバスティアン・ヤクブ・コネファウが言う通り、この結末は多義的である。鉄の壁の外に出たイデムが目にしたものは何なのか。そこで彼はこの世界の「虚偽」を暴く「真実」を知ることになるのか。それともこの結末は、イデムによるこの世界の「ゲームのルール」の最終的な受け入れを示唆しているのか²⁰。その点の解釈にはさまざまな可能性の余地があるが、いずれにせよイデムはテレビカメラによって作り出された「現実」の〈外部〉へと足を踏み出していくのである。

¹⁹ *Wojna światów – następne stulecie* からの台詞の書き起こし。

²⁰ Konefał, Piotr Szulkin: *katastrofy logosu i absurdu istnienia*, s. 220.

2. 『オ＝ビ、オ＝バ』と『ガ、ガ』

さて、四部作の3作目は1984年制作の『オ＝ビ、オ＝バ:文明の終わり』²¹である。核による最終戦争によって地表に住めなくなった未来、人類は生き残りのため建造された「ドーム」で悲惨な生活を送っている。彼らの唯一の拠り所となっているのが、やがて人類を救済するためにやってくるという「方舟」への信仰である。実はこの「方舟」の伝説は指導者たちが人々をドームに連れてくるために流したプロパガンダなのだが、指導者たちが方舟の嘘を認めたあとでも人々はその事実から目をそらし続け、相変わらず「方舟」による救済の物語にしがみつくとことで過酷な現実から逃避している。そんな中、ドーム内の秩序をなんとか維持しようとあれこれ奔走するのが、ドームの指導者の手足となって働く主人公のソフトである。主人公のソフトは4部作で唯一の「体制側」の主人公であると言えるが、出口のないドームの閉塞的な現実の中では、そんな彼もまたシステムに囚われた一人の囚人と何ら変わるところがない。そんな中、ドームの外壁がついに耐久限度を迎えて崩壊する危機に陥る。

ほとんど全編が閉ざされたドームの中で展開する『オ＝ビ、オ＝バ』は、四部作の中でも最も暗鬱な作品であるということができよう。『宇宙戦争』と同様、この映画からもまた多くの社会批評的な含意を読み取ることは可能である。例えば「ドーム」の社会は社会主義体制末期のポーランドの社会状況（恒常的な物資の不足、闇市場、体制への不信感 etc.）のアレゴリーとも読めるだろう²²。しかしこの映画の中で何よりも重要なのは、「方舟」の嘘の伝説に（それが嘘だと明らかになったあとも）しがみつき続ける住民たちのみじめな姿そのものではないだろうか。住民たちがゾンビのようにうろろとするホールの中では、スピーカーから次のようなメッセージが絶えず流されている。

「方舟は存在せず、決して到来しない。噂や流言、迷信を信じてはならない。あなたたちの今日と未来は全てあなた達自身にかかっている」²³

こうして、指導者たちは必死で方舟信仰から住民たちの目を覚まさせ、現実の活動へと人々を向かわせようとするのだが、住民は誰もこの放送を信じず、方舟信仰を捨てようとしな。皮肉なのは、ここにおいては体制側が流すプロパガンダ放送が、まぎれもない「真実」であるということである。しかしそれにもかかわらず、それら真実を語るプロパガンダ放送は（虚偽を語るプロパガンダと全く同様に）人々の耳を素

²¹ *O-bi, o-ba. Koniec cywilizacji*, reż. Piotr Szulkin, 1984.

²² Krzysztof Loska, *Piotr szulkin – wyobraźnia apokalipsyczna*, [w:] Grażyna Stachówna i Joanna Wojnicka (red.), *Autorzy kina polskiego*, Kraków: Rabid, 2004, s. 171–181.

²³ *O-bi, o-ba. Koniec cywilizacji* からの台詞の書き起こし。

通りしていくのだ。ソフトと老エンジニアが交わす次の会話は、真実に目をつぶり、偽りの救済を受動的に待つこれらの人々の心理を見事に描いている。

ソフト:まさかあなた、方舟の到来を信じていらっしゃるわけじゃないですよ？

エンジニア:いや、方舟は存在しない……だが存在するかもしれない。そこに方舟の偉大さがあるのだ。

ソフト:からかっているんですか！

エンジニア:いやちっとも。空虚は何かで埋める必要があるのだ。どうして信じてはいけない？方舟というのは素敵な考えじゃないか。理にかなった、役に立つものだ。やってきて私を連れて行ってくれるもの。言ってみればこの信仰は、私の切望を慰めてくれるのだ。

ソフト:あなたは、自分で自分を騙していると知りながら、そんなたわごとを信じているというんですか！

エンジニア:あの方舟の到来を待っている人たちの中に身を置いていると、とてもいい気分なんだよ。²⁴

さて、それではこの『オ＝ビ、オ＝バ』においては「システムの外部への脱出」というモチーフはどのように描かれているだろうか。最後、他の住民たちとともに崩壊したドームから外へ逃れでたソフトは、死んだはずの娼婦ゲアを乗せた気球が自分のもとに降りてくるのを目にする。気球が降ろした縄梯子を伝って、ソフトの「分身」がゲアとともに気球に乗り込み、地上に残されたソフトはそれを見送る。こうして、この映画のラストにおいては「方舟」による救済という願望がきわめて個人的・現実逃避的な形で充足されるという結末を迎える²⁵。

四部作の最後を飾るのが、1985年制作の『ガ、ガ：英雄たちに栄光あれ』²⁶である。この映画は四部作の中では唯一、地球以外の惑星が舞台という設定になっている。宇宙探査に囚人が使われるようになった未来、主人公の囚人スコープは惑星「オースト

²⁴ *O-bi, o-ba. Koniec cywilizacji* からの台詞の書き起こし。

²⁵ シュルキン本人もやはりこのシーンが自身の個人的逃避願望に由来することを認めている。「私は、私が経験しているあらゆることすべてを経験しなくてすむ自分の『アルター・エゴ』を作りたい。こんなにたくさん石が入っていないリュックを背負ったシュルキンになりたい。この疲れ切ったシュルキンから脱出したいのだ。毎日彼から解放されたいと思っているのだが、なかなかうまくいかない」Kletowski i Marecki, *Piotr Szulkin. Życiopsis*, s. 203.

²⁶ *Ga, ga. Chwała bohaterom*, rež. Piotr Szulkin, 1985. なお、この作品の着想元が何だったかということに関しては諸説あり、またシュルキン本人の言い分にもはっきりとしない点があり、事実関係が判然としない。詳細は以下を参照のこと。Kletowski i Marecki, *Piotr Szulkin. Życiopsis*, s. 207–241.

ラリア 458」に探査のために投下されるが、そこで主人公はその星の住民たちからなぜか「英雄」として祭り上げられ、特別待遇を受ける。だがやがてこの惑星における「英雄」というのが何らかの犯罪を犯したあと見世物として杭に串刺しにされて殺される役目であるということが明らかになり、スコープは一目惚れをした若い娼婦のワンスとともになんとかこの惑星から脱出しようとする。この映画が印象的なのは、「英雄」への拷問と処刑という不条理極まりない「儀礼」によって人々を支配する全体主義社会を描いている点で、それゆえ本作は四部作の中で最も戯画的に強調されたグロテスクさが前面に出た作品になっている。だが、それにもかかわらず、シュルキン本人によれば本作こそが彼の作品中で「もっとも現実に関与した作品」なのである。それは、この映画に描かれたあまりにグロテスクな現実が、当時の社会主義体制末期のポーランドの現実そのものであるからに他ならない。

この現実ではあらゆるもののボタンが外れている。この現実は退廃そのものなんだ。官僚の中央集権組織でさえも——一見まだすべてが機能していようできて、すべてが崩壊し、すべてがバラバラになりつつあるんだ。これはちょっとだけ政府の〈連帯〉に対する対処の仕方を思わせるところがある。まだ厳しく対応しているように見えて、実は全てが侵食されつつあって、この場で崩壊しているのさ。²⁷

この崩壊しつつある現実に対するシュルキンの態度は、ある意味で馬鹿馬鹿しいと言ってもいいような本作品のエンディングにも現れている。主人公と娼婦ワンスは、主人公が着陸した脱出艇とともに人類のいない星へと向かうことにする。ふたりが抱き合っただけキスする中、宇宙船は発射し、その後宇宙を描いた画面の上に「二人は長い間幸せに暮らし、新たな文明の始まりを築きました」というクレジットが流れる。この、まるで現実味のない、取ってつけたような「外部への脱出」の描き方は何を意味しているのだろうか。例えば、四部作を論じたクシシュトフ・ロスカは、四部作の中でこの『ガ、ガ』が最もペシミスティックな作品であると論じている。それはこの作品が表現しているのが、システムが何らかの形で「変化」することの可能性への信仰そのものの喪失であるからである。だからこそ、『ガ、ガ』において最終的に、

主人公はうまくシステムを出し抜き、(カタジナ・フィグラ演ずる)美少女とともに逃げ出すことに成功する。ここにおいて、終末論的な想像力は敗北を被ることになる。なぜならそこには本質的に変化のチャンス、すなわち現存する体制の

²⁷ Kletowski i Marecki, *Piotr Szulkin. Życiopis*, s. 223.

崩壊と新たな秩序の誕生のチャンスや、それとともに人間が内面から変化するチャンスが欠けているからだ。²⁸

ロスカが指摘するような本作を貫く深いペシミズムは、シュルキン本人の発言からもうかがい知ることができるだろう。娼婦ワンスを連れて惑星を脱出する主人公スコープの決断を、シュルキンは次のように代弁している。

俺の周りにいるこいつらは、みんなバカばかりじゃないか。このサロンから出ていかなければ。もうこいつらには我慢できない。²⁹

このサロンから逃げよう、このパーティーから逃げよう、もうこんなところにいるのはごめんだ。³⁰

3. むすびにかえて

本稿では、1970年代から80年代のポーランドの文化的・社会的文脈を踏まえてピョートル・シュルキンの〈ディストピア四部作〉を紹介した。これらの作品は共通して、一見して当時のポーランドの社会主義体制を強く連想させる何らかのディストピア社会を描いている。そのためしばしば、これらの映画は当時のポーランドの社会的現実をアレゴリカルに描いたものとみなされてきた³¹、またその意味でやはり当時のポーランドの社会的現実をアレゴリカルに描いた「社会学的SF小説」の潮流としばしば比較されてきた。ただしシュルキン監督本人が再三強調している通り、彼の映画は決して「社会主義体制批判」や「共産党批判」のような、狭い意味での政治的風刺を意図したものではなかった。シュルキンの映画は、あくまで当時のポーランド社会の現実を出発点としつつも、同時に社会や文明に関するより普遍的な問題意識に支えられたものであった。ヤクブ・マイムレクがいみじくも論じているように、彼の映画は当時の東欧の社会主義体制のみならず、後期資本主義をも含んだより大きな「近代」そのものに関する批評を志向するものだったのである³²。その意味で彼の作品は、ちょ

²⁸ Loska, *Piotr szulkin – wyobrażenia apolaliptyczna*, s.180.

²⁹ Kletowski i Marecki, *Piotr Szulkin. Życiopis*, s. 223.

³⁰ Kletowski i Marecki, *Piotr Szulkin. Życiopis*, s. 224.

³¹ Krzysztof Loska, “The Apocalyptic Imagination in the Films of Piotr Szulkin,” *Maska: Magazyn antropologiczno-społeczno-kultury* 35/2017, pp. 11–22.

³² Jakub Majmurek, 2010, “Utopia, dystopia, escape: Surrealism and Polish science fiction / fantasy cinema,” Kamila Wielebska and Kuba Mikurda (eds.), *A Story of Sin: Surrealism in Polish Cinema*, Kraków: Korporacja Ha!art, pp. 160–185.

うど彼が賞賛する H. G. ウェルズの『タイム・マシン』がそうであるように³³、作者をとりまく当時の社会的現実からの類推（アナロジー）によって架空の世界を構築し、それによって近代社会に関する根源的な思惟を可能にする、優れたユートピア SF 作品であると特徴づけることができるのではないだろうか³⁴。

言うまでもなく、SF 文学・ユートピア文学における「類似」（アナロジー）のはたらきを強調したのは文芸批評家のダルコ・スーヴィンである。よく知られているように、彼は SF を他の文学ジャンルと区別しているのは、SF の物語において導入される何らかの「新事象」（ノーヴム）の存在であると論じた。

物語の核に新事象をすえれば、論理的必然として、そこから別の現実世界が発生する。そしてこの新たな現実世界が機能するには […]、作者の現実との往復的フィードバック運動は欠かせなかった。いうまでもなく、この別の現実は総体としてみると——あるいは焦点となる関係のいくつかをみると——作者の属する経験的現実の《アナロジー》となっている。たとえ、（経験論的に実証できないという意味で）どれほど空想的であろうと、描かれる人物なり世界はつねに《寓話の様式で語られる私たち》*de nobis fabula narratur* なのだ。³⁵

シュルキン作品を論じる上で欠かせないもう一つの特徴は、そこにおいて主人公が自らをとりまく全体主義社会の〈外部〉へと脱出を試みるという点である。『宇宙戦争——次の世紀』において典型的に見られるように、これらの全体主義システムをその根底において支えているのはテレビをはじめとしたメディアによる擬似環境なのであり、シュルキン作品においてはそうしたスペクタクルに覆い尽くされた世界の「外

³³ シュルキンはウェルズの『タイム・マシン』について次のように言っている。「こんにちは『タイム・マシン』を読んでみると、これが社会に関する隠喩に他ならないということがわかる。これは時間装置や時間移動をするための装置の話なんかではなく、産業社会の変容に関する深い思惟の果実なのだ」Kletowski i Marecki, *Piotr Szulkin. Życiopis*, s. 132.

³⁴ シュルキン作品における作品世界が当時のポーランドの社会的現実との連続性を強く感じさせる要因のひとつとして、これらの映画において登場する「風景」の存在があるだろう。この点についてミロスワフ・プシリパクは次のように述べている。「シュルキンは自身の『醜い SF』を、未加工の、ほとんど手当たりしだいにひとつの袋に突っ込まれた我々の同時代の要素から組み立てているのである。『宇宙戦争』の主人公たちが歩くのはワルシャワの路上だし、『ガ、ガ』に登場するアパートの管理人の住居は（他の惑星が舞台であるにもかかわらず）グダンスクのザSPA地区やワルシャワのウルシヌフ地区をまざまざと思いつくさせる […]」Miroslaw Przylipak, *Światy Piotra Szulkina*, „Kino” nr 2/1988, s. 20.

³⁵ ダルコ・スーヴィン（大橋洋一訳）『SFの変容——ある文学ジャンルの詩学と歴史』、国文社、1991年、130頁。

部」へと逃亡しようとする主人公たちの絶望的な試みが物語のプロットの中心となっているのである。ここにおいてもシュルキンの問題関心は、単なる社会主義の全体主義体制批判という狭い枠組みを超えて、後期資本主義社会批判とも通底するより普遍的なスペクタクル社会批判へと向かっている。

ではシュルキンの映画における「外部への逃亡」のありかたは、四部作全体を通じてどのように変容してきたのだろうか。まず、『ゴーレム』においては、「番号札」という不確かな借り物の（押し付けられた）アイデンティティしかもたない主人公ペルナートによる自己の真正なアイデンティティの探求が描かれる。次に、『宇宙戦争——次の世紀』においてはメディアによる「つくりもの」に支配された世界において、その外部の「真実」へと到達する主人公が描かれる。他方、三作目の『オ＝ビ、オ＝バ』の最後に描かれたのは、個人的・現実逃避的な「妄想」による願望充足という結末であった。そして最後の『ガ、ガ』のあの取ってつけたようなエンディングが意味しているのは、システムの「外部」への脱出という願望は結局は空虚な「絵に描いた餅」でしかない、つまりは根本的に不可能なものでしかないというペシミスティックなメッセージにほかならないのではないだろうか。こうして、シュルキンの四部作は全体として全体主義的なシステムの「外部」への希望を描きつつも、同時にそうした外部への到達が根本的に不可能であるということを示しているようである。

四部作の最後が『ガ、ガ』のような作品になった理由については、シュルキン本人も次のように語っている。

この四部作がグロテスクによって終わらざるを得なかったのは、もうそれ以上先に進むことができなかったからだ——他にはもうこれらすべてにケリをつけるための選択肢がなかった。グロテスクによって終わらせなければならなかったのだ。[...] 私の周囲で現実が不条理になりつつある中で、その不条理に対する唯一可能な反応は、不条理に頼ることだけだったのだ。³⁶

ポーランドの社会主義体制がその末期において急速に崩壊へと向かう中、シュルキンが同時に予感したのはそれよりもさらに不条理でグロテスクな新たな時代の到来だったのかもしれない。であるからこそシュルキンの映画は今日に至るまでその批判的なアクチュアリティを寸分たりとも失っていないのだし、彼の映画を1989年以降の東欧やポーランドの状況を予言したものとして読むこともまた可能なのである³⁷。

皮肉なことに体制転換後、シュルキンは新たな「資本主義的」な映画業界において

³⁶ Kletowski i Marecki, *Piotr Szulkin. Życiopis*, s. 235.

³⁷ Majmurek, “Utopia, dystopia, escape,” p. 80; 84.

周辺へと追いやられ、思うように自分の映画を作ることができない状況に置かれていたという。1990年代以降に彼が監督した長編劇映画は1990年の『フェミナ』³⁸、および2003年の『ユビュ王』³⁹の2作品のみであり、『ユビュ王』のあとは映画監督としては完全に沈黙してしまうことになる。筋金入りの人間嫌いで「アナーキスト」だったシュルキンの後年の様子は、彼へのインタビューによって構成された回想録『人生記』(2012)⁴⁰からうかがい知ることができる。最後まで妥協なき現実批判者であり続けたシュルキンは、2018年に68歳でこの世を去った。

【謝辞】

本稿は、2021年度日本スラヴ学研究会オンライン・シンポジウム「スラヴ世界のSF——K. チャペック『ロボット』初演100周年によせて」(2021年11月28日開催)における口頭発表をもとにしたものです。このシンポジウムを企画・立案し、私に発表の機会を与えてくださった故・三谷恵子先生に深い感謝の念を捧げます。

なお本研究は、JSPS 科研費 JP20H01587 の助成を受けています。

³⁸ *Femina*, rež. Piotr Szulkin, 1990.

³⁹ *Ubu król*, rež. Piotr Szulkin, 2003.

⁴⁰ Kletowski i Marecki, *Piotr Szulkin. Życiopis*.