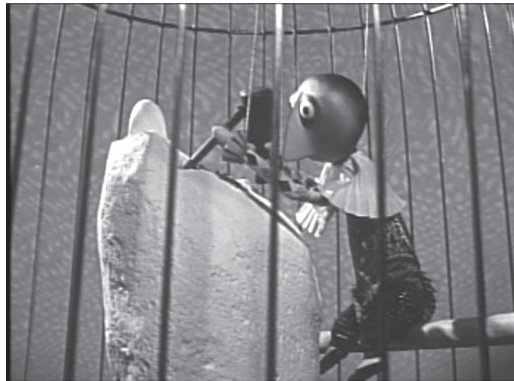


## チェコの人形アニメーションに見る女性像

森 田 和 夫\*

### The Female Impression in Czech Puppet Animation

Kazuo MORITA\*



トルンカ『手』より

#### 1 背景

チェコがスロバキアと分離しチェコ共和国時代を迎えるのは1993年である。この平和的な分離はビロード離婚といわれた。本稿においては、それ以前、チェコスロバキアの時代に制作されたアニメーション映画作品を引いているが、特に「チェコスロバキア」と言う必要がある場合を除き、便宜的に「チェコ」を呼称として用いる。

チェコの歴史は政治的抑圧と混乱の時代が長く続くが、ドヴォルザークやスメタナそしてヤナーチェクといった優れた音楽家たちを生み、アルフォンス・ミュシャを生み、イジー・トルンカを生んだ芸術の国、文化の国である。イジー・トルンカ (Jiri Trunka, 1912~1969) は、

ブルゼニ出身の絵本作家であり、アニメーション映画監督である。父は鍛冶屋で母は仕立屋だった。トルンカは幼い頃から人形劇に興味を持ち、小学校の美術教師、ヨゼフ・スクーバに師事し木製人形の製作技法を学んだ。その後トルンカは人形劇団「木の劇場」を自ら主宰した。アニメーション映画と関わるのは第二次大戦終結以降からである。

チェコの人形アニメーションは、そのルーツを人形劇に見ることができる。マリア・ヴェネソヴァによれば、1840年代には少なくとも79の人形劇団がボヘミア地方を巡回し、オーストリア・ハンガリー二重帝国の支配下においてのドイツ文化の強制に対する抵抗を煽動していたという。厳しい言語統制の中で、人形劇において

\*人文学部 映像コミュニケーション学科

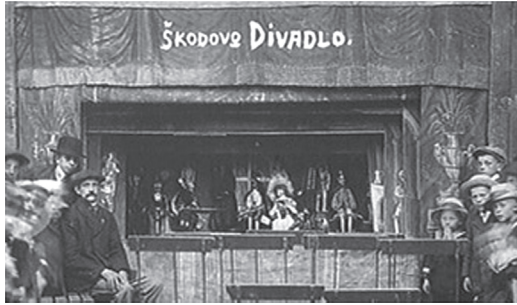


写真1 ボヘミア地方を巡回する人形劇団

はチェコ語の使用が許されていたのである。

1918年にチェコスロバキア共和国（第一共和国）の時代が始まり、1938年にチェコ＝スロバキア共和国（第二共和国）時代が始まる。しかし翌1939年にはナチス・ドイツの侵攻によりボヘミア、モラヴィア地方がドイツの保護領となりチェコ＝スロバキア共和国は解体される。その後1945年にソ連軍によって解放されるが、以来、1989年の共産党体制の崩壊を見るビロード革命まで、この国はチェコスロバキアとして東欧諸国に位置づけられることを余儀なくされたのである。

東欧諸国の映画は当然ながら「国家映画」である。ソ連では地方分権化が実施され、チェコスロバキアもこれに倣い映画制作部門は地方都市に設置された。映画制作部門には制作をはじめ、公開のための配給から劇場運営にいたるまで映画に関するすべての分野が包括され、当然アニメーション映画制作部も設置されていた。アニメーション映画は子供が受け入れやすいという理由で、多くは子供向けに制作されたが、新しい視野を持った作品を国家が要求することはなく、作品はすべて社会主義リアリズムに則った同じ型の中に終始した。それが厳格な統制目的を持つ「国家映画」なのである。だが結果的には、この歴史がチェコアニメーションの芸術性を高め、強烈な個性を作り上げたと言っても過言ではない。20世紀を特徴づける様々な

革新的芸術運動は、東欧諸国の映画制作者にとっては、隔絶された別世界での出来事なのであった。この状況下でアニメーション作家たちは、具体的なシチュエーションやストーリーを求めて、民間伝承あるいは民話や民謡から着想を得るのだが、これはしばしばマンネリズムに陥るのだった。この時期、トルンカは『おじいさんの砂糖大根』（1945年／カラー作品／11分）、『チェコの四季』（1947年／カラー作品／83分）などの作品を発表し、満足のいく結果を引き出した。これに追随するかのごとく、イデオロギーによる表現の抑圧も緩和される方向に進み、さらに第二次世界大戦が終結しスターリン主義が衰退すると、東欧諸国のアニメーション制作現場は当然ながら徐々に活気を取り戻すのだった。1946年、「今は実験する絶好の機会です」と、トルンカは仲間のアニメーション作家たちに呼びかけ、以降チェコの人形アニメーション制作はいよいよ勢い付くのである。

チェコの代表的アニメーション作家といえるトルンカとその周辺に位置する作家たちの、政治的抑圧の中において表現された女性像に、おそらくチェコ固有の女性観を見ることができる。そして現代のチェコのアニメーション作品にもその女性観は受け継がれ、チェコアニメーションの魂として作品を支えている。

## 2 ヘルミーナ・ティールロヴァーの作品

チェコの人形アニメーションは、カレル・ドダル (Karel Dodal) による『ランタンの秘密』（1935）において始まった。ドダルは第二次大戦前にアメリカに移住し後にアルゼンチンで制作したが、協力者であり妻であったヘルミーナ・ティールロヴァー (Hermina Tyrlova, 1900～1993) はチェコに残り、1941年以降グリーンにおいて子供向け作品を多数制作した。このときのスタッフに、アニメーターとしてカレル・



写真2 『ミーチェク・フリーチェク』

ゼーマン (Karel Zeman, 1910~1989) やガリク・セコ (Garik Seko, 1935~1994) が、トルンカもまた美術で参加している。

チェコにおいてもアニメーション作家の多くは男性である。その中においてティールロヴァーの作品は、言わずもがなきわめて女性的であり、そこに登場するキャラクターたちそのものがチェコの「女性像」を表出しているといえる。またそれらは、男性アニメーション作家が表現する女性像の本質を見極めるための鍵でもある。

『ミーチェク・フリーチェク』(1956年/カラー作品/18分) は、チェコの人形劇をもとに制作された作品である。

ツバメたちが電線にとまり翼を休め、子供たちがボール遊びをしているのどかなある日、二人暮らしの老夫婦の家の窓を破り、ちょうど子供の頭ほどの大きさのボールが飛び込んでくる。このシーンの直前に、老夫婦の暮らす家であるにも関わらず、なぜかさりげなく置かれているベビーベッドを見ておばあさんが涙を拭うカットがある。かつて子供を亡くしたのか、あるいはただ子供を欲しいと願っているのか。真意はともかく、なぜここにベビーベッドがあるのかの整合をとろうとするさりげないカットである。物語は間髪入れず進行し、鑑賞者に疑問の暇を

与えない。飛び込んできたボールはこのベビーベッドにうまく収まり、それは、まるで赤ちゃんの頭そのものに見える。おばあさんどころかおじいさんまでもが愛くるしい赤ちゃんの突然の来訪に大喜びし、どうやら一緒に暮らすことにしたようである。二人は早速赤ちゃんのためのおもちゃを買いに出かけていく。このボールの赤ちゃんは、老夫婦の留守中に仄にさらわれ、物語は波乱の中に展開するのであるが、ボールをさらっていった仄にもやはり、送電線の鉄塔の上に陣取る雲の中に暮らすファミリーが存在する。いかにも女性作家らしいのどかで家庭的なシチュエーションである。女性作家の描くこの老夫婦は、おばあさんはもとより、おじいさんまでもが母性愛あふれるチェコの女性を表現しているように見える。ここにほとぼり出ている母性愛こそが、チェコの女性像の根幹を成すものであろう。ただし、男性作家の描く女性像には、この母性愛は隠蔽され表面化されることはむしろ少ない。チェコの男性アニメーション作家たちはまるで少年のように、この母性愛を当然であるかのごとくして甘え、往々にして女性たちを粗野に描く。か、あるいは無視する。彼らは、最後にはきっと女性に対するそんな無礼な振る舞いを優しく受け入れ、あるいは受け流し許してくれる恋人の豊かな胸に頭を埋めて安らかに眠ろうと密かに夢見ているに違いない。

女性像を見いだそうという見地において作品を鑑賞していると、ティールロヴァーの『仕返しの日』(1960年/カラー作品/11分) に登場するやんちゃな少年が、ティールロヴァーがすべてを受け入れ慈しむ男性そのものの比喩であり、仲間の男性アニメーション作家たちへのオマージュであることがわかる。

このアニメーション作品は、机に向かい勉強している少年の実写映像から始まる。「ハハハ、この時代のチェコの少年はペンとインクを使っ

て算数を勉強していたんだ」、などと漫然とその文化を感じていると、ペン先からインクが一滴垂れてノートを汚し、鑑賞者に物語への集中を促す。少年はノートに付いたインクの汚れを指でこするが、汚れはかえって広がってしまう。吸い取り紙を使うがもはや汚れは消えない。いらだつ少年はペンを投げつけ机に突き刺し、ノートのこのページを破り丸めて投げ捨てる。それは金魚鉢に入り水を含みじわりと動く。床に散乱する、ちぎられ丸められた紙くずや書物、そして脱ぎ捨てられた服が状況の混乱をあからさまに表現している。この作品のタイトルから察する通り、少年がベッドに入り眠りについた後、乱暴に扱われた物たちの少年への仕返しがオブジェクトアニメーションにより展開される。だが、インクで汚れたノートが気に食わなかったこの少年は、裏を返せば、物事を上手にこなせるようになることを望んでいるのである。それがなかなかうまく行かず、もどかしさゆえのやんちゃであり、じつは几帳面で健気な良い子なのである。ティールロヴァーの同僚の男性作家たちへの慈しみの思いがこの少年の性格付けに如実に現れている。案に違わず、仕返しされる夢から目覚めた少年は、粗暴だった自分自身からも覚醒し、部屋を整頓し、昨夜は乱暴に扱ったジャケットの袖を丁寧にたたむのである。



写真3 『仕返しの日』

『迷子の人形』（1959年／カラー作品／19分）では女の子が登場する。その子が幼い少女であるとはいえ、このキャラクターは女性作家の描く女性像としてたいへん興味深い。果たしてそこに、女性作家だからこそ描くことのできる真の女性像を見ることができのだろうか。あるいは、女性作家による同性ゆえの表現の誇張を見ることになるのだろうか。そしてそれは女性の原点といえるのか。

ティールロヴァーのこの作品も実写映像から物語が始まる。

公園で子供たちが楽しそうに遊んでいる。母親たちはそれを優しく見守っている。我が主人公の年齢は5～6歳ほどであろうか。彼女は母親が自分にしてくれたようにぬいぐるみの女の子人形をブランケットにくるみ寝かしつけると、友達の輪に加わろうと走っていく。だがそのとき俄に突風が吹き荒れ、あたりは騒然となる。各々の親子は後片付けもそこそこに慌てて帰宅を急ぐ。我が主人公母子も同様であるが、バスケットに急いで入れた可愛がっているぬいぐるみ人形を落としてしまう。しかし母子共々これに気付かず、強風から身を守るようにして小走りに去る。不安で悲しい光景である。踏みつけられ、蹴飛ばされ汚れていくぬいぐるみ人形のカット。部屋で涙を流す少女のカット。慟哭したのであろうか、吸う息が盡ならない。しかし荒れ狂う暴風雨の中を、今ひとりで人形を探しに行くことなどできやしない。だから今夜は諦めて、明日きっと雨が上がるから、そうしたら探しにいこう。このシーンはティールロヴァーがきわめて優秀な監督であることを証明している。この涙している少女はティールロヴァー自身であり、この時代のチェコの女性そのものなのではあるまいか。なぜならば、このシチュエーションは男性においては未知なるものであり、未知なるが故に、いかなる男性作家にもその表



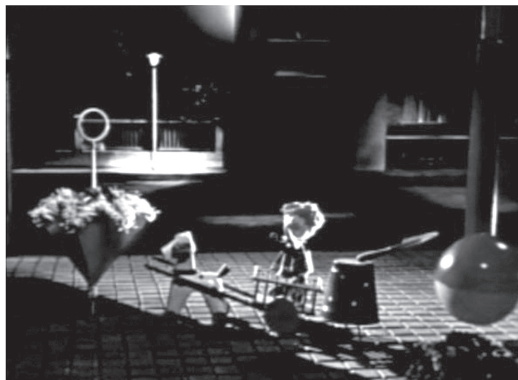


写真4-1 『迷子の人形』

現は出来得ないのだから。

その頃、暗闇の嵐の中でぬいぐるみの人形は目を覚まし途方に暮れていた。そこに、やはり置き去りにされた、足に車輪の付いている木製の犬のおもちゃ、ピンク色の日傘、ボール、ブリキのバケツとスコップのおもちゃが調子の良い二拍子のリズムに乗って登場する。このリズムはスコップがバケツの底を叩いているのだ。このシーンはもちろんティールロヴァーの得意分野であるストップモーションアニメーションの手法で表現されている。犬のおもちゃが荷車を曳いてくる。みんなはそれにぬいぐるみ人形を乗せ、持ち主の少女の住む家まで送り届けることにしたようである。風雨も弱まった真夜中の町を、愉快的な二拍子のリズムに乗って、奇妙な行列が行進する。荷車に乗ったぬいぐるみ人形はリズムに合わせて前後に揺れて、それがまたその揺れを楽しんでいるようにも見える。やがて愉快的な行列の一行は一軒の家の前に到着した。ぬいぐるみ人形はその家の二階を仰ぎ見て思う。あの窓の向こうにママ（持ち主の少女）が眠っているのだ、と。ぬいぐるみ人形は一行と別れ喜び勇んで家の壁をよじ上る。だが、辛うじて少女の眠る部屋に入ることの出来たぬいぐるみ人形は愕然とする。ママの傍らに他の子が寝ているではないか。それは少女の母親が悲しむ娘



写真4-2 『迷子の人形』

を慰めるために置いてくれた代わりの人形である。だが嵐の雨と風に汚れやっとの思いで少女のもとに辿り着いたこのぬいぐるみ人形は、打拉がれて雨のまた降りだした外に出て行くのであった。

翌朝、嵐は去り日が射している。早朝の公園にぬいぐるみ人形を探す少女の姿。子供たちが集まっている橋の欄干から少女も川をのぞき見る。誰かが流れの方を指差す。それは鉄柵状の排水溝の蓋に支えられ流されずに留まっている少女のぬいぐるみ人形である。少女は喜び、川辺に下りて人形をすくいあげ胸に抱く。そして石畳の河川敷を愛する人形を胸にしっかり抱き寄せたまま走り去っていく。その後ろ姿は清く神聖でさえある。人形を胸に抱く後ろ姿が合掌しているさまを思わせるからなのか、嵐が去った後の涼やかな朝の光のせいなのか。これが女性作家ティールロヴァーの描く女性像である。母と子の関係が作品の中に常に存在し、それは必ず愛という絆で結ばれている。

### 3 川本喜八郎の作品

我が敬愛する川本喜八郎（1925～2010・前日本アニメーション協会会長）は、1950年にフリーの人形美術家となり、劇作家・飯沢匡等と共にグループを作り、日本で最初の人形アニメー

ション『ほろにが君の魔術師』(1953年)を制作した。この頃、トルンカの『皇帝の鷲』(1948年)に衝撃を受け、1963年、ついに単身チェコスロバキアに渡りトルンカに師事した。川本は絵本作品を持参しトルンカに批評を仰いだ。このとき「人形劇(表現)の本質は民族的であるべきだ」という厳しい助言を得ている。

(TV インタビューより。YouTube <http://www.youtube.com/watch?v=fHxvKAp0BTI>で確認可能)

「自信作だったのだが」と川本は語るが、トルンカから見れば、若い川本にとっての自信とは技巧的な部分についてであり、その表現は主情的な異国趣味に彩られたロマンチズムにすぎず、それはヨーロッパへの迎合と映ったので



写真5 『鬼』



写真6 『道成寺』

あろう。

「民族的であるべき」とは、自国の歴史を踏まえることであり、自分の知っていること、つまり血として体に流れている真実を表現すべきであるということである。以降川本は、『鬼』(1972年/カラー作品/8分)、『道成寺』(1976年/カラー作品/19分)など、日本の古典をテーマにした作品を主に制作する。それらは情念の物語であり、ここに登場する女性はどちらも狂気の中に生きている。

チェコのアニメーション作品に表現される女性像は、我が国におけるアニメーション作品に表現されるそれと如何に異なるのか。チェコのアニメーション作家の抱く女性像とは果たして本当にチェコ固有であるのか。トルンカのもとで修行を積み帰国した川本の作品は、チェコの作品との対比という意味においても重要である。

年代はやや下るが、帰国後だいたい年月を経た川本があえてトルンカスタジオで制作した作品がある。『いばら姫またはねむり姫』(1990年/カラー作品/22分)である。いわゆる『いばら姫』あるいは『眠り姫』とは異なる物語である。原作は女優の岸田今日子であり、岸田はナレーションも担当している。従ってこの作品は、チェコで制作されたとはいえ、また登場人物が異国的であり人形および衣装の製作にチェコ人が参加しているとはいえ、そしてまた、作品の冒頭にトルンカスタジオのクレジットが挿入されている正真正銘のチェコ作品であるとはいえ、その魂は「日本」の物語である。

ここに表現されている女性像とチェコのアニメーション作品に見る女性像との明確な違いを、写真7に見て取ることができる。姫の幼少期を表現したシーンである。姫は人形で遊んでいるが、このとき姫は人形を自分の方に向けていない。なぜなのか。前出のティールロヴァーの『迷子の人形』に見る、少女とぬいぐるみ人形の「愛



写真7 『いばら姫またはねむり姫』

の絆」の関係とは異なり、この姫にとって人形は自身の子供つまり愛する対象なのではなく所有物であり、それを誇示しているように見えるのである。しかし、このカットで川本は、人形を愛していない姫を表現しようと考えていたわけではない。素直に人形で遊ぶ姫を表現しようとしているのである。それではなぜ、姫は人形の顔を自分に向けていないのか。それは、日本の伝統的芸能においてよく見るように、姫が遊んでいるそれが人形であることの説明を観客に対しての然るべき態度であるとする、制度ともいえる様式に基づく表現だからである。このような、リアリティーよりも過剰説明を優先する表現は日本の一般的な劇映画やテレビドラマにおいてもしばしば見られる。川本はそれを無意識的に行ったのではないか。

もう一つ、それは献身をいさぎよしとする思想の反映。戦で死んだとされた恋人の生還を諦めた女性は仕方なく王と結婚する。が、姫の誕生後にその恋人は帰還する。男は自分を騙した王を恨み、王妃になり姫まで生んだ恋人に絶望してその場を去っていく。年頃になった姫はこの男に会いにゆき、ドアの前でこの魅力的な男に恋した母の気持ちを瞬時に悟り、「母を許してください」と言っただけ、「母の代わりに私を」と言って身を差し出す。性に献身という衣を着

せ、自分は本当は淫らな女ではないと念を押し込んでいるかのようなのである。このように物語に対し違和感を覚えてしまうのは、性を忌み嫌い隠す日本の慣習に対して、子孫繁栄の要である性を前向きに捉え享受する中世ヨーロッパ的なシチュエーションを借りたためではあるまいか。つまりこのシチュエーションであるならば、姫は自分の母親のかつての恋人に恋をしたにすぎない、とする方が自然である。そうでなければ姫の態度は男に対しあまりにも無礼であり、小娘が母親の昔の恋人を哀れむこと自体が常軌を逸する。それは慈悲ではなく傲慢である。やはりこの作品は日本の物語なのである。これは情念の物語なのである。情念の物語としてこの作品を見れば違和感は消失する。トルンカがかつて川本に指摘したように、あくまでも表現の本質は「民族的であるべき」なのである。外国作品の中にしばしば表現される「日本の情景」においても見られるように、外国を表現するために、たとえその土地において制作しようが、異邦人にその国を表現することはできない。またそれをする事自体無意味なのである。作者の民族性は、好むと好まざるとに関わらず作品に表出する。

#### 4 ガリク・セコの作品

ガリク・セコ (Garik Seko, 1935~1994) の『サボテンさん、ちょっと』(1986年/カラー作品/13分) は、外側から見たアパートの窓枠がステージの物語である。窓の中央にいつもぶら下がるブラインドの引き手、帽子をかぶったコルクが、この物語の狂言回しを努めている。窓の向こう側に住人の姿は見えない。咳払いやトイレに水を流す生活音から察すれば、今はどうやら老人が住んでいる。窓枠にはサボテンの鉢と老眼鏡と老人愛用の陶器のパイプが置かれている。





写真8 『サボテンさん、ちょっと』

少しのっぼのサボテンは、窓枠に新たに加えられたため小さいサボテンと知り合い恋をする。すぐに結婚して4つの子供のサボテンが生まれる。定番のおおらかな展開である。ある日住人の老人が、水やりの最中にカーテンの向こう側で倒れ、やがて車の止まる音がする。老人は運び出されていき、車は走り去る。老人愛用の陶器のパイプがその様子を見ようと窓枠から身を乗り出すが、誤って下の石畳に落ちてしまう。それは老人の死を予感させるごとく象徴的に割れ、部屋の中は静まり返る。

綺麗に修理された帽子をかぶったコルクの引き手がブラインドを開けると、窓枠は塗り替えられカーテンも新しくなっている。レースのカーテンがまぶしいくらいに美しい。サボテンたちもネクタイや帽子で着飾っている。唐突に洗濯物が干された。新しい住人である。洗濯物は派手な靴下とパンティーである。新しい住人は若い女性なのだ。派手な靴下はそれを説明している。パンティーの持ち主は若い未婚の女性でなければならないのである。我が主人公のサボテン君はうきうきしだし、背伸びをしたりジャンプしたりして洗濯物に触れようとする。奥さんサボテンと子供たちは上手の隅でもじもじしている。お父さんがどうかしっちゃった、とでも思っているのだろうか。恥ずかしがって

るのだろうか。そうこうするうちに靴下とパンティーは部屋の中に引き下がり、こんどの洗濯物はブラ。我がサボテン君はますます興奮する。奥さんサボテンのクレームも耳に入らず、いつもみんなが収まっている植木台を持ち出してきた。それを踏み台にしようというのである。サボテン君がなんとかブラに触れようと奮闘していると、ブラは下げられてしまう。住人の恋人が訪れたのである。カーテンが閉められ、中で恋人たちの愛し合う物音がする。サボテン君は少々焦っているようである。再び洗濯物が干された。しかし、今度は住人の恋人の持ち物、ボクシンググラブと赤いトランクスそして黄色のTシャツである。Tシャツには「KARATE」と書かれている。我がサボテン君は敵わぬものと諦めて、しょげきって奥さんに今までのことを言い訳する。奥さんサボテンと子供たちは、お父さんサボテンの血迷った行動を優しく許し、それからはみんなで仲良く暮らしました、とさ、というエンディングである。ここで安易に、チェコの奥さんは少しくらいの男の過ちは受け入れるのだ、と書いてしまえば響感を買うだろう。だが作品の中での女性の下着を操るセコのおおらかなアニメーションを見て、ティールロヴァーの作品に見たものと同質の愛情を感じずにはいられない。川本喜八郎は、ひたむきな情念に突き動かされる狂気の女性像を表現し、またそれがいかにも日本的であるのだが、チェコのアニメーション作家による「性」は、少なくとも作品においては陰性な次元に位置してはいない。

## 5 ブジェチスラフ・ポヤルの作品

ブジェチスラフ・ポヤル（生誕年確認できず。2004年にNHK BSの番組「地球に好奇心一人形に命を吹き込む」が放送された。この時点でポヤルは80歳と紹介されていた）はトルンカ





写真9 『ロマンス』

の弟子であり、トルンカの人形アニメーションの精神をもっともよく受け継いだひとりである。ボヤルの『ロマンス』（1963年／カラー作品／14分）に描かれる女性は象徴的である。

星空のもと、小高い丘の上にはばばらの男の体が落ちている。ばらばら死体といったグロテスクな表現ではなく、むしろ文学的であり詩的なシチュエーションである。まず頭と腕が接続し、他の体の部分を探し始める。試行錯誤の末、かろうじて一人の若者が誕生する。だが足が一本余分に付いている。取り外してそれが何なのか若者は考え、そっと撫でるとなぜか心がときめく。するといきなり頬を一つ張られ、それを取り上げられる。それは女性の片足なのだった。持ち主の女性も若者と同じようにしてばらばらの体から誕生したのである。若者は彼女に恋をし、文字通り天にも昇る気持ちで空に上り星を一つとってきてプレゼントする。星は女性の髪に付けられ、彼女は手鏡でそれを見る。するとそこにはまるで空の星のようにきらびやかに明かりを灯す街が映っているのではないか。彼女はそこに興味を持ち、若者を振り切って、通りすがりのスクーターの後ろの座席に乗り、きらびやかな街へと出て行くのである。街の広場でスクーターの若者とダンスをしていると、車に乗る男に声をかけられる。彼女はスクーターの若

者を振り切って車に同乗する。ダンスホールで踊り、男の車より少し大きい車の男に声をかけられその男の車に乗る。ホテルでレースの手袋をプレゼントされ、その男の車よりさらに大きい車の男の車に乗り換え、つば広の帽子をプレゼントされ、さらに大きな車の男に付き合い、最後に大金持ちの男に随いていき、その男の邸宅に行く。大金持ちの男とその邸宅に入るとき、彼女は赤い絨毯で迎えられる。だが気まぐれな大金持ちはすぐに他の女と去り、彼女は邸宅を追い出される。無論そこに赤い絨毯はない。彼女は大金持ちの男の前に付き合った男のもとに走るが、その男の傍らには既に他の女がいた。彼女はその前に付き合った男のもとに走るが、その男も既に他の女がいた。その前の男のもとに走るが、そこも同じであった。彼女はついに、10キロの道のりを歩き、生まれ故郷の星をプレゼントしてくれた最初の恋人のもとに帰るのである。若者と再会し、恋を語ろうとするのだが、人生は無情である。その若者も既に他の女性と家庭を持ち、子供までいたのである。泣き崩れる彼女に赤毛の野良犬が歩み寄り彼女を慰めてこの物語の幕は閉じる。なんということであろうか。この悲劇的なエンディングはティールロヴァーやセコの作品とは明らかに異なる。日本の鑑賞者にしてみれば、この若い女性は少し放埒に映り、物語の顛末は予期されたものだったのかもしれない。だがその見解は日本人の想い描く女性像である。そしてまた、この女性も、今まで見てきたように、チェコのアニメーション作家の想い描く女性像とは異なるのではないか。この作品が制作された時代、チェコはまだ旧ソ連の影響下にある。たわい無い失恋物語にボヤルは何かメッセージを託しているのではないのか。この女性は、思うにチェコの女性像なのではなく、ボヤル自身ではないのだろうか。チェコのアニメーション作家の描く女性像であ

るならば、この主人公は最後に戻った若者と結ばれて然るべきである。この物語の結末は裏切りの表現に他ならない。体制下の中で、ポヤル（つまり市民）はこの女性のように無力なのである。ポヤルがトルンカの弟子であることを忘れてはならない。そしてこう考えると、我が川本喜八郎も俄然存在感を帯びてくる。もちろんチェコと日本の作品の違いは歴然としている。だが、川本喜八郎も紛れもなくイジー・トルンカの弟子なのだという実感を、トルンカの遺作『手』から得ることができる。

## 6 イジー・トルンカの作品、そして芸術家の死

イジー・トルンカ (Jiri Trunka, 1912~1969) の『手』(1965年/カラー作品/19分) に登場する女性は、唯一、主人公を誘惑するためにエロチックな衣装を纏った実際の人間の手である。だが、ここにチェコならではの女性像を見いだすことは出来ない。それはこの手の演ずる女性が単に誘惑の象徴にすぎないからである。

人間の手は、男性も演じている。この手は体制の象徴であり、主人公の自由を奪い労働を強制する。この体制としての「手」こそが物語の中核的存在であり、「手」が演ずる女性は脇役にすぎない。道化の衣装を身に着けた主人公は、

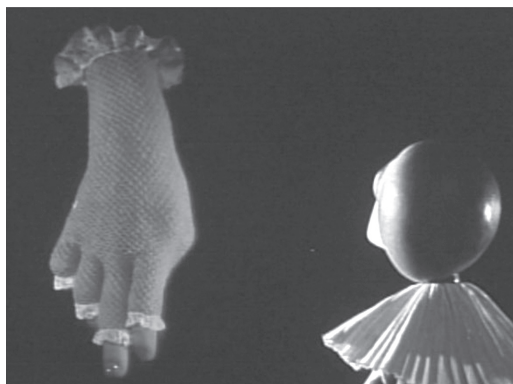


写真10-1 『手』 エロチックな衣装を纏った手

好戦的な態度を好まず、礼儀正しく、プロポーションは非常に中性的である。つまり男女を問わず弱い立場の一般市民を象徴している。象徴主義的表現は意味を強要し、鑑賞者が作品の中に浸る自由を許さない。一般的にはむしろ解釈しやすい表現にはなるのだろうが、抽象芸術とは真逆のベクトルを持たざるを得ない。象徴主義的表現手法は、ある意味においてそれはマネエリスムに帰結し、現代作家にとっては自殺行為ともなりかねない。現に、作品についてこう指摘されることによりトルンカは気力を失い、結果的に命を失うことになるのである。だがトルンカは、この時代の政治的抑圧に抗するために、あえて象徴主義的表現、すなわち意味の強要という毒をもって挑んだ。この毒は強制的ドグマを持つという意味において政治的抑圧と同質である。だがこの時代において、他に何をどう表現できただろうか。これこそ体制下においてトルンカの成すことのできるささやかな抵抗なのだから。「表現の本質は民族的であるべきである」かつてトルンカが川本喜八郎に語ったように、表現者にとって「民族的」とはすなわち「政治的」を意味するのである。

『手』の主人公はロクロを使い、愛する鉢植えの花のためにせっせと植木鉢を作りつづける「市民」である。強いていえば「芸術家」であり職業として植木鉢を作る職工なのではない。これは象徴主義的作品なのだから。ある日、ロクロを使う主人公の部屋に軍靴がたてるような足音を響かせて誰かが訪れドアをノックする。これが「手」である。「手」は、はじめは主人公と懇懇な挨拶を交わすものの、主人公が形作ったロクロの上の鉢を壊し、シンボリックな「手の像」の制作を依頼する。主人公はこれを拒否するが、依頼は次第に強要へと変わる。主人公はあまりにもしつこい「手」を部屋から追い出すが、「手」はなおも接触をもくろみ、物

質文明のコミュニケーション手段の象徴である電話を送り付け、テレビを送り付ける。主人公はそれらもドアから外に掃き出すが、遂に主人公は、この物語に登場する唯一の女性、じつは「手」の演ずる悪女の色仕掛けに幻惑し、「手」に捕われてしまう。主人公は「手」に操られるまま、檻の中で「手の像」の制作を強要されるのである。隙を見て主人公は逃げ出すが、「手」は執念深く追ってくる。命からがら自分の部屋に辿り着き、ベッドを壊しその残骸をドアと窓の内側に打ち付け開かないようにする。愛でる鉢の花を「手」から守るために衣装ケースの上におき、その扉にも板を打ち付けるのである。だが、主人公の頭に鉢が落ちて主人公は死んでしまう。それでも「手」は執拗に迫り、衣装ケースを倒し、それを柩にして主人公の死骸を納め形式に則って丁重に葬る。芸術家である死せる主人公は拒否することも敵わず強引に勲章を与えられ、国葬にされるのである。

「手」とはなにか。「手」とは、体制を意味すると同時に、じつは主人公の技術的才能そのものをも意味するのではないか。主人公の技術はその気になればどんなものでも創ることが出来るのである。だが、主人公はかたくなに強要を拒まねばならない。なぜなら、この「手」こそトルンカの抱える矛盾であり、加担するか否か



写真10-2 「手」

の問題を抱えるトルンカ自身の魂でもあるのだから。芸術家は芸術作品を創らねばならない。芸術家は体制の手先であってはならないのである。この物語からチェコの女性像を直接的に見いだすことはできない。だが、トルンカとその弟子たちの創作の真のモチベーションが、体制下における種の保存、つまり女性の守護にあることが容易に想像できる。三たび書くが、「表現の本質は民族的であるべき」とトルンカはいい、民族的であるとは、政治的であることと同義であった。そしてさらに、種が危機にさらされたと感じたとき、人の行動は本能に支配される。つまりこの時代のチェコのアニメーション作家の表現する女性像の本質は種の保存に関わるのである。

「トルンカは、自己に厳しく妥協せず勤勉であった。トルンカは身を以て我々に規律を教えてくれたのだ」。イジー・ブルデチカはこう語っている。トルンカは常に生きることに真剣であったがゆえに作品作りにも真摯に取り組んだのである。トルンカ以前、人形アニメーション制作現場の工具箱には人形の顔のパーツが詰まり、表情の表現が微視的になる傾向にあった。だがトルンカは、かつて主宰した人形劇団「木の劇場」で培った経験から、人形の顔が演劇の仮面と同じく神聖であることを知っていた。人形に微細な表情のパーツを施すことが人形アニメーションなのではなく、照明や配置による心理的要素が人形に生氣を与えるということを知っていたのである。ブジェチスラフ・ポヤルは述べている。「トルンカが人形の顔を彩色しているとき、目を曖昧に描いていることに気づいた。その人形の首を回転させ、照明を変化させると、微笑んだり哀しんだり、夢見るような表情にもなる。このことから、人形は見かけ以上のものを内包し、人形の持つ木の心臓は魂を宿しているのだという実感を得た」と。人形は



写真10-3 『手』

俳優と同様に観客の鏡であるのだろう。観客は人形と通じたとき、人形に心の存在を発見する。人形の心と見えたものは、観客の心の鏡像なのである。微細なパーツでシチュエーションを説明するのではなく、イマジネーションを提供することにおいて、トルンカは観客とのコミュニケーションを実現したのである。

「私は田舎の人間である。都会にいては気が休まらない」トルンカにこう言わせしめた元凶は忌まわしい批評家たちであった。彼らはトルンカの技巧を賛美し持ち上げる反面、トルンカのどうしても譲ることのできない芸術上の方法論についても否定的な意味においてマネエリスムであると評したのである。そのマネエリスムが批評家自身の心の鏡像に他ならないことに気付きもせず。「手は動くのに、私の心は空っぽだ」トルンカは死の前年にこう語っている。自分は誰のために、何のために作品を創り続けてきたのか。観客のためではなかったのか。観客の喜びのためではなかったのか。その観客の代表者たるべき批評家たちが自分の芸術の方法論を侵害し否定したのである。もはや創作意欲は愚かイマジネーションそのものが喪失し、トルンカに残るものといえば絶望ばかりであった。芸術の敵は支配体制にばかりあるのではなかった。常識として不可侵であるべき作家の方法論

に至るまで安易に言及した無知な批評家たちは、遺作『手』があたかもトルンカ自身の予言であったかのように、ついに、民族の種の保存のために啓蒙する芸術家の命を奪いその魂までも抹殺してしまったのである。

\*本稿は、文部科学省 科学研究費補助金：基盤研究(B)19320140「映像に記録された女性像に関する文化人類学的研究」の成果の一部です。

### 参考文献および映像資料

Giannalberto Bendazzi,

1995 *Cartoons : One hundred years of cinema animation*, Indiana University Press.

YouTube <http://www.youtube.com/watch?v=fHxvKAp0BTI> (2009年8月現在)

「地球に好奇心—人形に命を吹き込む—」(2004年 NHK BS)

DVD 『毎日映画コンクール 大藤信郎賞 受賞短編アニメーション全集 5』(2000) IMAGICA / 紀伊国屋書店

DVD 『毎日映画コンクール 大藤信郎賞 受賞短編アニメーション全集 6』(2000) IMAGICA / 紀伊国屋書店

DVD 『毎日映画コンクール 大藤信郎賞 受賞短編アニメーション全集 7』(2000) IMAGICA / 紀伊国屋書店

DVD 『Hermina Tyrlova『結んだハンカチ』その他の短編』(2004) コロムビアミュージックエンタテイメント

DVD 『Hermina Tyrlova「二つの毛糸玉」その他の短編』(2004) コロムビアミュージックエンタテイメント

DVD 『Garik Seko ガリク・セコ短編集』(2004) コロムビアミュージックエンタテイメント

DVD 『チェコアニメ新世代 I』(2006) コロム



ピアミュージックエンタテイメント  
DVD 『チェコアニメ新世代Ⅱ』(2006) コロ  
ムビアミュージックエンタテイメント  
DVD 『チェコアニメ新世代Ⅲ』(2006) コロ  
ムビアミュージックエンタテイメント  
DVD 『イジー・トルンカの世界Ⅰ』(2001)  
日本コロムビア(株)  
DVD 『イジー・トルンカの世界Ⅱ』(2006)  
日本コロムビア(株)  
DVD 『イジー・トルンカの世界Ⅲ』(2006)  
日本コロムビア(株)  
DVD 『チェコアニメ傑作選Ⅰ』(2001) 日本  
コロムビア(株)  
DVD 『チェコアニメ傑作選Ⅱ』(2006) 日本  
コロムビア(株)  
DVD 『チェコアニメ傑作選Ⅲ』(2009) 日本  
コロムビア(株)  
DVD 『イジィ・トルンカ作品集 Vol. 1』(2003)  
パイオニア LDC 株式会社  
DVD 『イジィ・トルンカ作品集 Vol. 2』(2003)  
パイオニア LDC 株式会社  
DVD 『カレル・ゼーマン作品集』(2002) パ  
イオニア LDC 株式会社