

南下するソヴィエト映画 ティッセの映したメキシコとユーゴスラヴィア

亀田 真澄

はじめに

エドゥアルド・ティッセ(1897-1961)は、ソヴィエトの報道カメラマン・撮影監督である。セルゲイ・エイゼンシュテイン(1898-1948)による初の長編映画『ストライキ』(1924)に参加して以来、ほぼすべてのエイゼンシュテイン映画を撮影した、ソヴィエトを代表する撮影監督の一人である。エイゼンシュテインは常にティッセとの話し合いを経たうえで画面構成を決定していたが、それでもティッセに関して、「どんな技術的手段によってなのか、知るのには悪魔のみだが、ティッセは間違いのない色彩のイリュージョンを創造するのに成功した¹」とその技術を称賛しており、また映画監督グレゴリー・アレクサンドロフ(1903-1983)²は、「エイゼンシュテインと我々にとって、ティッセは第一の、本当の先生だった³」と述べている(図1参照)。ティッセは、物質的にも技術的にも映画撮影の技術が高かったとは言えないソヴィエトにおいて、様々な実験を行うことで計算しつくされた濃淡の構成を創出し、エイゼンシュテインによるモンタージュ理論の発展と実践に大きく貢献した撮影監督として知られている。



<図1>左から、エイゼンシュテイン、アレクサンドロフ、ティッセ。(『メキシコ万歳!』)

しかし、撮影監督の仕事に着目されることが本来稀であることに加えて、本人の証言が非常に少ないため、その影響力についてはしばしば言及されるものの、ティッセの功績がまとまったかたちで紹介されることはほとんどない。したがって本稿ではティッセの活動を概観しながら、いくつかの作品を取り上げながらティッセによる画面構成の特徴について指摘する。まず『戦艦ポチョムキン』における撮影技法の革新に着目したうえで、ティッセがロシアの外で撮影した『メキシコ万歳！』および『ユーゴスラヴィア山地にて』に焦点を当て、ソヴィエトの映画スタッフからすればエキゾチックな、この2つの国における革命的瞬間がどのように撮影されていたかを検討したい。

1. エイゼンシュテインとの出会い

ロシア人の母親とスウェーデン人の父親のもと、ラトヴィア西部の沿岸都市リエパーヤに生まれたティッセは、1913年には海軍学校を退学し、写真技術を学ぶためにストックホルムへ向かった。第一次大戦中にはロシアへ戻り、戦場カメラマンとして前線での様子を撮影したのち、ロシア内戦に騎兵隊のカメラマンとして従軍し、1918年からは中央映画委員会からの委託で4年間に200本にも及ぶニュース映画を手がけている。また装飾された列車内部で即興演劇や映画上映を行う「アジ列車」のメンバーとして観衆と直接向き合うプロパガンダにもかかわっていた。このころ、モスクワ映画委員会の主導によって制作されたソヴィエト初の長編映画『シグナル』（アレクサンドル・アルカートフ監督、1918年）に撮影監督として参加し、劇映画の世界にも進出している。1921年、フセヴォロド・ブドフキン『飢え、飢え、飢え』⁴の撮影を担当したほか、1922年にはジガ・ヴェルトフの『キノ・プラヴダ』シリーズにミハイル・カウフマンらとともに参加した。ティッセの仕事がエイゼンシュテインの目に留まったのは、ティッセがウラルの金属工場で撮影したドキュメンタリー『ナデジュディンスキー工場』（1923年）がきっかけである。鉱石の荷卸しから鋼材の注入といった金属の製造工程が明瞭に記録されており、エイゼンシュテインはそのディテールの鮮やかさに深い感銘を受けたと言われている⁵。

ティッセと知り合ったころのエイゼンシュテインは、モスクワ・プロレトリクト劇場で演劇上演に従事しており、1923年に演劇理論「アトラクションのモンタージュ」を発表したばかりであった。エイゼンシュテインはここで、「情緒的ショックの集積によって、提示されるものの思想的側面、つまりイデオロギー上の究極の結論が受容できるようになる⁶」というテーゼのもと、アトラクション⁷を組み合わせる「モンタージュ」の効果を理論化している。このころティッセのほうもエイゼンシュテインの理論に共鳴し、プロレトリクト劇場に何度も足を運ぶようになっていた。ティッセによると、なによりも簡潔性が

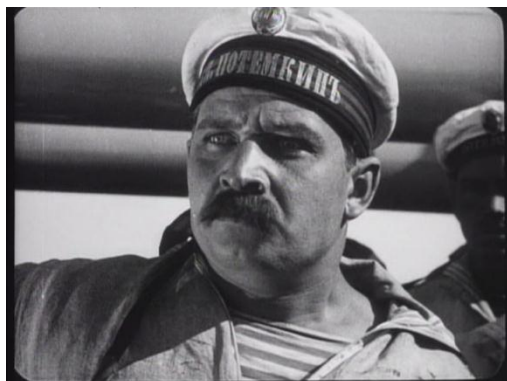
求められるニュース映画制作において既にモンタージュ的な考え方を実践していたため、エイゼンシュテインのモンタージュ理論に賛同するところが多かった⁸。このころエイゼンシュテインは、映画への興味を強めており、セルゲイ・トレチャコフ(1892-1937)とともに『どんな賢人にもぬかりがある』(1923年)を演出した際には、プロレトリクト劇場の俳優であったアレクサンドロフを主演の一人として短編映画『グルーモフの日記』を自ら制作し、演劇の合間に上映している。ティッセは『グルーモフの日記』のスタッフではないが、制作にあたってエイゼンシュテインはティッセから多くの助言を得ていたという⁹。

1924年、エイゼンシュテインは演劇の世界から身を引き¹⁰、映画制作に着手することとなる。演劇の演出家としてキャリアを始めたため、当初は映画制作の技術に関して詳しくなかったエイゼンシュテインに、映画制作の技術的基礎を伝えたのは主にティッセであった。最初の長編映画『ストライキ』(1925)の制作時の様子を、スタッフでも、また主演の一人とでもあったアレクサンドロフは、「ティッセにとって、我々は、映画のことを何も知らない素人だった。我々はティッセから少しでも多くを学ぼうと、まるで威厳ある教授を見つめるかのように、いつもティッセのすることを観察していた¹¹」と回想している。

『ストライキ』はエイゼンシュテインによると、ニュース映画的手法で撮られた初めての劇映画であった。ポスターのように一義的なショットを組み合わせることで、強い印象を与えるという手法が採られていたが、ティッセはこのことについて、「私にとってエイゼンシュテインとの映画『ストライキ』は、ニュース映画の影響のもとで生まれた新しい方向性を、実践的に確認する可能性を与えるものであった¹²」と述べている。しかし画面の簡潔さは、「同時にある種の無味乾燥さをもたら¹³」すものであったため、作品全体のテーマをより統一的に示し、画面を展開的に構成するための手法が求められた。それは早くも、同年、『戦艦ポチョムキン』の撮影において実現することとなった。

2. 『戦艦ポチョムキン』

『戦艦ポチョムキン』は、1905年のロシア第一革命期を題材にした作品で、労働者たちによるストライキの最中であったオデッサを舞台に、ポチョムキン号での水兵たちの反乱を描いたものである。そのドラスティックなモンタージュ構成によって映画史上もっとも有名な作品のひとつとなった。『戦艦ポチョムキン』でのティッセの貢献として挙げられるのは、当初のシナリオにはなかった霧のシーンの撮影に成功したことだ。ポチョムキン号での反乱の首謀者であった水兵ワクリンチュク(図2参照)は、将校たちとの乱闘の



＜図 2＞『戦艦ポチョムキン』



＜図 3＞『戦艦ポチョムキン』

なかで撃たれ、海に落ちて死亡する。その後、ポチョムキン号は霧に包まれながらオデッサ港に向かうが、このシーンはワクリンチュク葬送のレクイエムとして作品中で大きな意味を持っている（図 3 参照）。当時の技術では困難であった霧の撮影について、助監督のアレクサンドロフが回顧するところによると、『戦艦ポチョムキン』撮影時にオデッサでは他にも 2 作品の映画撮影が行われており、濃い霧のために他のスタッフたちは撮影をあきらめた日があったが、この日にティッセは霧のなかでの撮影を実験するため、エイゼンシュテインとアレクサンドロフを連れて港へ出掛けたという。ティッセは濃い霧の合間に太陽の光が現れる一瞬をとらえ、霧の中で水面の一部が光を受けるシーン、港に停泊する船々がぼんやりとした影絵になるシーン、そしてポチョムキン号が荘厳さをまとうてオデッサ港へと到着するシーンが撮影されたのである。

また、『戦艦ポチョムキン』のハイライトに、反乱を支持したオデッサの市民たちがポチョムキン号の停泊する港へと続く階段に集まったところを、突然コザック兵たちの一斉射撃が襲う階段シーンがある。階段のうえから迫りくるコサック兵が逃げ惑うオデッサ市民たちを射殺するという、6 分間にも及ぶシークエンスは、カメラを載せる台車が階段全体を移動出来るように設置された、ドリー撮影によって可能になっている。ティッセは、『戦艦ポチョムキン』において初めて反射板を利用することで、野外においても様々な影の形状を撮影することに成功した。コサック兵たちが市民を虐殺する場面では、コサック兵たちの影が、ストライプ模様をなしながら画面を横切るダイナミックな構図によって、階段上での緊張が表現されている（図 4 参照）。混乱の中で殺された幼い息子を抱きながら、母親がコザック兵たちのほうへと訴えに向かうシーン（図 5 参照）では、群衆の死体であふれる階段の中央部に、鏡によって白い光が長方形のかたちが作られる（図 6 参照）。母親がコザック兵たちのもとへ進むと、長方形の光のなかに母親の大きな影があらわれ、



<図 4> 『戦艦ポチョムキン』



<図 5> 『戦艦ポチョムキン』



<図 6> 『戦艦ポチョムキン』



<図 7> 『戦艦ポチョムキン』

階段を下りるコザック兵と階段を上るひとり母親との劇的な対立が強調されている（図 7 参照）。

このように『戦艦ポチョムキン』では、光線の効果を計算することによって場面ごとに様々な陰影が創出され、感情的高まりが表現されるとともに、画面展開に統一的なテーマを持たせる演出が実現した。『十月』（1927）、『全線—古きものと新しきもの』（1929）で引き続きエイゼンシュテイン作品の撮影監督を務めたティッセは、サウンド・フィルムをはじめとする最新の技術を学ぶという目的のもと、エイゼンシュテインやアレクサンドロフとともにヨーロッパ各地への長期旅行に出かける。このときティッセはエイゼンシュテインの監修のもと、スイスで妊娠中絶の合法化を訴えたるドキュメンタリー映画『女性の悲しみ、女性の喜び』（1929）を監督している。やむを得ない事情のために不法な堕胎を選ぶ女性たちの悲劇が、黒と白のコントラストの強いクローズアップを組み合わせることによって、静かなトーンで描かれている¹⁴。

3. 渡米、そしてメキシコ滞在

欧州旅行の間に、エイゼンシュテインはハリウッド・パラマウント社から映画制作の依頼を受け、1930 年春にはティッセとアレクサンドロフを連れて渡米し、セオドア・ドライザー(1871-1945)原作の『アメリカの悲劇』(1925)の映画化にとりかかった。ただしエイゼンシュテインの脚本には左派的要素が強すぎると批判が相次ぎ、パラマウント社との契約は打ち切られることとなる¹⁵。しかし国外での映画制作を熱望していたエイゼンシュテインは、すぐにソヴィエトへの帰路に就こうとはせず、ティッセとアレクサンドロフを連れてのメキシコ行きを決める。

エイゼンシュテインは既に演劇にかかわっていたころ、ジャック・ロンドン原作の『メキシコ人』(1921 年)に携わっていた。演劇のクライマックスであるボクシングの賞金試合は、当初は演劇の慣習にしたがって舞台裏で起こることとなっていたが、エイゼンシュテインは観客席の中央にリングを模したステージを設置することで、観客に本物の試合を見ているように思わせる舞台設置を計画した。エイゼンシュテインはのちのこの演出を「映画的傾向の萌芽」と見なした¹⁶。演劇から映画の世界へと活躍の場を移したエイゼンシュテインであるが、『メキシコ人』を上演した経験はエイゼンシュテインのなかにメキシコへの憧憬を募らせることとなる。1927 年、メキシコ人画家ディエゴ・リヴェラがモスクワに滞在した際、『戦艦ポチョムキン』に感銘を受けたリヴェラはエイゼンシュテインのもとを訪ねたが、エイゼンシュテインのほうがりヴェラの話に熱心に耳を傾け、メキシコ文化に深い興味を示していたという。さらにエイゼンシュテインは、アニタ・ブレナーによるメキシコ民衆文化論『祭壇の後ろの偶像』(1929 年)に感銘を受け、このころからメキシコを舞台とした映画制作の構想を温め始めていた¹⁷。

アメリカ滞在中にチャーリー・チャップリンから紹介された作家アプトン・シンクレアと、メキシコでの映画制作の可能性について話われた結果、シンクレアの設立する「メキシコ映画トラスト」がエイゼンシュテインに資金提供する旨の契約が交わされた。しかしこの契約書には、シンクレアの妻が著作権を有することが明記されており、このことがのちに、エイゼンシュテインによって『メキシコ万歳!』が完成されることがなかったことの大きな要因となる。

1930 年 12 月、エイゼンシュテインはティッセとアレクサンドロフの 3 人でメキシコ入りし、リヴェラなどメキシコ文化人たちの協力を得ながら、2 か月にわたる現地調査を行った。なお、1931 年 1 月にオアハカ地震が発生すると、エイゼンシュテイン一行は急遽現地へ飛び、未だ余震の続くオアハカで地震の惨状を撮影した。これは、エイゼンシュテインとティッセによる記録映画「オアハカの地震」(1931)として、同月にはメキシコシティーで上映されている¹⁸。エイゼンシュテイン一行は、メキシコでは地域ごとに古代から

現代までが共存しており、タイムスリップしたかのように、地理的な移動によって歴史的発展の様々な段階を観ることができるという点に深い感銘を受けた。これは『メキシコ万歳！』における、古代から現代までのそれぞれの段階を短編のかたちで辿るという構成に反映されている。

撮影隊がエイゼンシュテイン、ティッセ、アレクサンドロフの3人のみであることや、雨季のために撮影困難な時期が続いたことで、『メキシコ万歳！』の撮影は予定されていた製作期間を大幅に超えることとなり、出資者であるシンクレアとの不和は深まっていった。1932年1月、シンクレアは製作費をこれ以上提供できないとして、ついにエイゼンシュテインに製作中止を通告する。このときまでにエイゼンシュテインは予定の半分以上の撮影を終えていたが、撮影済みのネガフィルムがソヴィエト帰国後のエイゼンシュテインのもとに届けられることはなかった。エイゼンシュテインのネガフィルムはハリウッドの制作会社によって次々と買い取られ、ネガフィルムを独自に編集して『メキシコの嵐』をはじめとするいくつかの作品が、エイゼンシュテインの手を完全に離れた状態で制作された。エイゼンシュテイン、アレクサンドロフ、ティッセは、ネガフィルムの返還を何度も主張するものの、ついにエイゼンシュテインとティッセの生前にその切望がかなうことはなかった。シンクレアは切り売りした残りのネガフィルムを近代美術館に委託していたが、それらのフィルムは1973年、ソヴィエトに返還されることとなった。現在観ることのできる『メキシコ万歳！』は、エイゼンシュテインの構想通りになるように最大限配慮しながら、アレクサンドロフがネガフィルムを編集したものである。

4. 『メキシコ万歳！』

『戦艦ポチョムキン』での成功以降、エイゼンシュテインは発展途上の国々で革命を起こした民族の過去・現在・未来についての作品群の構想を練っており、中国革命やハイチ黒人革命などをテーマとした映画制作を企画していた。その中で唯一、撮影が実現したのが、未完の作品『メキシコ万歳！』であった。『メキシコ万歳！』はプロローグとエピローグに囲まれた4つの物語から構成されており、それぞれがメキシコにおける古代から1931年現在までの各段階を、異なるリズムと軽視駅で表現することで、全体として「メキシコに関する映画シンフォニー¹⁹」となることが期待されていた。

『メキシコ万歳！』はまず、マヤ文明に取材した記録映画風のプロローグで始まる。石造と人々の顔のクローズアップを並置し、その類似性を強調するシークエンスのほか、「市の崇拜」の儀式が映し出され、ユカタン半島においては古代マヤ文明の信仰が脈々と引き継がれてきたことが示される。第一部「サンドウンガ」では、伝統的な母権性社会に育つ

一人の少女の成長が辿られている。村を挙げての華やかな結婚式、そして夫や子供たちとの幸せな結婚生活までが、民謡サンドウंगाのゆったりとした調べにのせて牧歌的に描かれている。

第二部「フィエスタ」と第三部「マゲイ」は、植民地化のメキシコがテーマである。第二部では16世紀のスペインによる侵略を追憶する、聖処女グアダルupesの祭日の様子が詳細に至るまで呈示されており、祭日の最後を飾る闘牛の場面では闘牛士の兄弟に焦点があてられている。第三部はこれまでとは違って劇映画の要素が強く、ポルフィリオ・ディアス(1830-1915)独裁政権下を舞台に、アシエンダ(大農園)制が農奴を苦しめていた時代を描いている。インディオのペオン²⁰であるセバスチャンが、決まりに従って「顔見せ」のために婚約者を地主の館に連れて行くが、婚約者は酔った客によって乱暴されてしまう。セバスチャンと仲間たちが復讐のためにアシエンダに放火するが、農園での銃撃戦を経て、仲間とともに処刑される。

第四部「ソルダデーラ」とエピローグは、メキシコ革命とその後をテーマにしている。1910年のメキシコ革命における先住民たちによる抵抗、虐殺、そして武装化による蜂起を、兵士たちの妻「ソルダデーラ」の物語として描く予定であったが、資金不足のために撮影はかなわなかった。アレクサンドロフの編集した版では、メキシコ革命時の様子、兵士たちやソルダデーラ(女兵士)たちの写真に解説が加えられる形式になっている。エピローグは、1931年のメキシコにおける、「死の日」の祝祭の様子を撮影したものである。死を徹底的にキッチュ化し、嘲笑するメキシコ民衆の生命力を礼賛しつつ、物語を締めくくっている。

『メキシコ万歳!』は、撮影技法の革新という点でも映画史上意義ある作品と見なされている。その代表的なものが、ティッセによるディープフォーカスの成功である。第二部



<図8> 『メキシコ万歳!』



<図9> 『メキシコ万歳!』



＜図 10＞『メキシコ万歳！』



＜図 11＞『メキシコ万歳！』

で示される仮装行列の合間には、スペインによるメキシコのカトリック化をメタフォリカルに表現するショットがある。それは、最前列に3つの骸骨が並べられ、その後ろにはキリスト教の黒衣をまとった僧たちが、さらに背後の丘の上では黒衣の子供たちが十字架を掲げるという三段階の構図になっている。スペインによる支配が、先住民たちを強制的に改宗させるか、さもなくば処刑することによって異教徒を滅亡させた歴史が、斬新なカメラの位置によって表現されている。これは、焦点深度の深いレンズを活用したティッセが、当時世界的にも類を見なかったディープフォーカスの技術に成功したことによって実現したショットなのである（図8参照）。

ティッセによる撮影の特徴が、光と影のコントラストの創出にあることは前述の通りであるが、『メキシコ万歳！』は初めから終わりまで、光と影の明確な対比によって彩られており、日差しの強い南国メキシコを強烈に印象付けるものになっている。特に第三部「マゲイ」では、農奴たちの運命と階級闘争への意志を濃い陰影の側に置くことで、抵抗への意志が蓄積されていく過程が表現されている。

第三部では、セバスチャンと婚約者や家族、そして彼らに対立する、アセンダード（大農場主）の親族や客人たちといった主要登場人物たちのほかに、各場面でペオンたちの存在が映し出されており、一連の出来事がペオンたちによって目撃されていることが示される。これは、アシエンダ制のもとでの搾取への抵抗が、メキシコ革命の原動力となっていたという点で、撮影されなかった第四部へとつながる重要な伏線でもあった。目撃者のペオンたちは、陰のなかから目を見張る存在として撮影されていたことが特徴的である。第三部の冒頭ではアシエンダの中庭で、サラッペに身を包んだペオンたちが壁にもたれながら祈りの歌を吟んでいる（図9参照）。定間隔で一直線に並ぶペオンたちは、強い日射のもとで壁に三角形の濃い影をつくっているが、彼らの列は建物の陰になっている部分へ

も続き、奥の方は人影が判別できないほどに暗くなっている(図 10 参照)。別の場面では、銃撃戦ののちにセバスチャンたちが支配人に捉えられ、中庭で縛られてひざまずかされているところを(図 11、12 参照)、中庭の隅からサラッペをまとったペオンたちが静かに見つめる様子が、ペオンたちの人影と、彼らの視線のクローズアップの組み合わせによって示されていた(図 13、14、15 参照)。また、映画全体のハイライトである、セバスチャンたちが農園で馬蹄にかけて処刑されるシーン(図 16 参照)でも、ペオンたちの目が、つば広帽が濃い影をつくる顔から一部始終を目撃している(図 17 参照)。これらのシーンにおいては、被支配層が蜂起への意志を、静かに、しかし着実に募らせていっていることが、濃い陰影のなかの視線のクローズアップによって表現されていると言える。



<図 12> 『メキシコ万歳!』



<図 13> 『メキシコ万歳!』



<図 14> 『メキシコ万歳!』



<図 15> 『メキシコ万歳!』



＜図 16＞『メキシコ万歳！』



＜図 17＞『メキシコ万歳！』

5. ソヴィエト帰国から第二次大戦まで

エイゼンシュテインとともにソヴィエトに帰国したティッセは、全ロシア映画大学で教鞭をとるかたわら、連邦機関グラフ誌『ソ連邦建設²¹』の制作にも携わるなど、ソヴィエトのプロパガンダ事業に積極的にかかわっていた。撮影監督としても、ドヴジェンコによる『アエログラード』(1935)のほか、未完成の『ベージン草原』(1937)や『アレクサンドル・ネフスキー』(1938)といったエイゼンシュテイン作品において手腕を発揮していた。特に『アレクサンドル・ネフスキー』は、ティッセ独特の陰影の構図が完成されたと見なされる作品である。エイゼンシュテインは、その功績について、『アレクサンドル・ネフスキー』には、色彩連想の分野でサイレント映画が達成したことのすべてが含まれている[…中略…]ティッセはこの点でさらに前進したのであった²²と述べている。しかし 1944 年、『イヴァン雷帝』第一部の撮影中、ティッセとエイゼンシュテインとの対立が浮上する。『イヴァン雷帝』においてエイゼンシュテインは、歌舞伎の所作などを採り入れた様式美を徹底的に追求したが、ティッセはこれを「紋切型」と見なししており、意向の違いは解消されなかった。ティッセは、「我々の映画は、内容において深く、芸術的形式において鮮明でなければならない²³」と述べ、大胆な革新を行うことで印象深い場面展開を行うことは重要であるが、それが社会主義リアリズムにそぐわない、型にはまった様式に陥る危険性について言及している。そうして、ティッセとエイゼンシュテインの長いパートナーシップは、『イヴァン雷帝』第 1 部にて終わることとなった

『イヴァン雷帝』第 1 部の直後、ティッセはロシアを離れ、モスフィルムからの派遣というかたちで、解放直後のベオグラードに向かうこととなった。第二次大戦中の旧ユーゴ地域は、共産主義のパルチザン、クロアチア民族主義団体「ウスタシャ」と大セルビア主

義を掲げる軍事組織「チェトニク」が三つ巴の様相を呈する戦闘状態に陥っていたが、ヨシブ・ブロズ・ティトー率いるパルチザン運動が次第に優勢となる。1944 年 9 月、ティトーはスターリンとの会談のためにモスクワへ赴き、ユーゴ地域の最終的な解放のシナリオについて話し合った。第二次大戦後の東欧共産圏における覇権掌握を画策していたソヴィエトは、旧ユーゴ地域の解放が現地のパルチザン運動のみではなく、ソヴィエトがあつてはじめて勝ち得たものであると示すことが重要であると考えていた。その結果、翌年には 30 万のパルチザン兵士がソヴィエト赤軍とともにベオグラードに入城することでベオグラード解放を実現し、共産党中心の臨時政府が設立される。ソヴィエトは、ベオグラード解放はソヴィエト赤軍の強力なバックアップのもとに実現したというナラティブに歴史的事実を付け加えるのに成功したため、次にはそれをソヴィエトと旧ユーゴスラヴィアの人々に知らしめる段階である。このようにしてソヴィエト政府は、ユーゴスラヴィア解放の様子をモスフィルムによって映画化することを決定する。映画の脚本はポリカルプ・ムディヴァニが書き、アブラム・ローム(1894-1976)が監督を、ティッセが撮影監督を務めることとなった。

1944 年末、ティッセはロームなどのスタッフとともに解放直後のベオグラードへ向かい、社会主義ユーゴスラヴィア初の映画となる『ユーゴスラヴィア山地にて』を撮影する。『ユーゴスラヴィア山地にて』は、村民が外部からの暴力によって革命に目覚め、コミュニストとして闘争するというプロット、現地人キャスト、民族衣装での輪舞など、村での伝統的な生活への着目、山地と亜熱帯風の場所を組み合わせた風景など、多くの点において『メキシコ万歳!』と類似するものであった。

6. 『ユーゴスラヴィア山地にて』

『ユーゴスラヴィア山地にて』は、ティトーをはじめとするパルチザンの英雄や、クロアチア独立国の総統アンテ・パヴェリッチ、チェトニクの指導者ドラジャ・ミハイロヴィッチといった敵役が登場し、第二次大戦下の旧ユーゴ地域を、ボスニアの村民スラヴコを通して描く歴史映画である。ボスニアの山間部で伝統的な暮らしをしていたスラヴコ(図 18 参照)は、枢軸軍の村への侵入を機に、他の村民たちとともに武器をとって立ち上がる。枢軸軍やチェトニクたちとの銃撃戦に勝利し、次第に仲間を増やして快進撃を続けるスラヴコは、パルチザン軍の一部隊としてティトーに合流し、最後にはソヴィエトの赤軍戦車とともにベオグラード解放を遂行する。しかしベオグラード解放の直後、チェトニクによって誘拐された妻が殺されてしまったことを知ったとき、スラヴコ自身もチェト

ニクの残党によって射殺されてしまう。仲間たちはスラヴコの死を悼みながら、多くの犠牲の上に成り立つ共産主義国家の発展のために尽くすことを誓う。このようなプロットは、ソヴィエトのプロパガンダ映画に典型的なものと言えるだろう。また、ロシア国外における、長らく支配されていた民族が共産主義革命に向けて団結するというモチーフは、エイゼンシュテインが何度も企画しながらも、ついに『メキシコ万歳！』以降は撮影がかなわなかったものであった。

『ユーゴスラヴィア山地にて』においても、ティッセに独特な陰影の構図は存分に生かされていた。ボスニア山間部とクロアチア沿岸部を舞台とする『ユーゴスラヴィア山地にて』は基本的に強い日光のもとで撮影されていた（図 19 参照）。特に草木のない山地での枢軸軍との遭遇の場面における、コントラストの強い影の表現は、互いに気配を伺いながら銃を構える銃撃戦における緊張感を強調している。『ユーゴスラヴィア山地にて』にはニュース映画的要素も組み込まれており、煙のなかのパルチザン行軍のシーンでは、スラヴコの顔のクローズアップと、英雄スティエパン・フィリポヴィッチの処刑²⁴など、パルチザン兵士たちが殺戮される場面が、様々な度合のフォーカスで重ねあわせるシークエンスが印象的である（図 20 参照）。このなかでは、パルチザンたちを横一列に並べて、枢軸軍が一斉に銃殺刑を執行するというシーンがあるが、ここでは『戦艦ポチョムキン』の階段シーンにおけるコサック兵の影の表現と同じく、枢軸軍兵士の影が画面を斜めに横切るかたちで、殺されるパルチザン兵士へとストライプ状に延びている（図 21 参照）。

また、抵抗への強い意志を示すために、表情のクローズアップを濃い影の部分に据えるというショットがしばしば見られる。たとえば、枢軸軍に対して武器をとるべきだとスラヴコが村民たちに演説を行う場面では、光の部分には戸惑う村民たちの集団が据えられ、



<図 18> 『ユーゴスラヴィア山地にて』



<図 19> 『ユーゴスラヴィア山地にて』

村民たちと対峙し、熱弁をふるうスラヴコのほうは、人影として画面に映っている（図 22 参照）。その後、スラヴコに同調せずに逃げ出す村民をスラヴコが撃つ場面では、スラヴコに駆け寄って戸惑う妻には強い光があてられている一方、妻を抱くスラヴコのほうは完全に陰影のなかに位置している（図 23 参照）。スラヴコを陰にもってくるショットは、『ユーゴスラヴィア山地にて』においてしばしば見られるものであるが、抵抗と革命に向けた強い意志を陰の黒で表現する傾向は、『メキシコ万歳！』における、目撃者としてのペオンたちの映し方と共通するものである。物理的に近接する登場人物たちが、光と影のコントラストをなすよう撮影されることで、彼らのあいだの心理的葛藤が視覚化されるとともに、対立関係の緊張と画面展開のリズムが形成されていた。

『ユーゴスラヴィア山地にて』は、旧ユーゴでのパルチザン勝利についてのナラティヴを、ソヴィエトの意向に沿う形で提供するという目的で制作された映画であったが、同時に、旧ユーゴにおける映画制作の発展を推進することが期待されていた。ムディヴァニと



<図 20> 『ユーゴスラヴィア山地にて』



<図 21> 『ユーゴスラヴィア山地にて』



<図 22> 『ユーゴスラヴィア山地にて』



<図 23> 『ユーゴスラヴィア山地にて』

ロームは、それぞれ「シナリオから映画まで」（ムディヴァニ）、「監督の仕事について」（ローム）などの講義を行っていた。ティッセは講義よりも個別に指導することを重視しており、旧ユーゴに滞在中は定期的に現地スタッフやキャストを集めて、具体的な撮影技術を伝えていた。『ユーゴスラヴィア山地にて』で一人二役を演じ、監督助手も務めたヴィェコスラヴ・アフリッチ(1906-1980)は、「モスフィルムから来たソヴィエトの人々は、我々が質問をすると必ず丁寧に答えてくれ、我々は映画をめぐるさまざまな対話のなかで、ソヴィエト映画の歴史と、その発展を知った」²⁵と述べている。ソヴィエト映画の第一線で活躍するスタッフとの共同作業は、旧ユーゴでこれから映画制作に関わろうとする人々にとって、理論的にも技術的にも進んでいたソヴィエト映画の方法論を惜しみなく学ぶことのできる貴重な体験であった。アフリッチは『ユーゴスラヴィア山地にて』撮影中、脚本の執筆を開始していた『スラヴィッツァ』（アフリッチ監督）は、1947年に旧ユーゴ初の長編映画として公開され、大きな反響を呼んだ²⁶。『スラヴィッツァ』はのちに、旧ユーゴ映画の先駆的存在として、また国策にのっとって制作され、民衆からも高い人気を誇ったユーゴ・パルチザン映画の典型を築いた作品として、映画史上のメルクマールの作品となった。

『ユーゴスラヴィア山地にて』は旧ユーゴにおいて多くの観客を動員することもなかったし、またコミンフォルム追放以降の旧ユーゴではソヴィエトの影響からの脱却が図られていたため、旧ユーゴでは本作品は1950年代には完全に「お蔵入り」した作品であった。そのため、この作品自体が旧ユーゴの人々に知られていたとは言えない。むしろ『ユーゴスラヴィア山地にて』は、映画撮影技術の遅れていた旧ユーゴで製作スタッフを育成した点、そしてパルチザン映画の基礎を築いたという点において、旧ユーゴ映画の源流となった見なすことができる。

おわりに

エイゼンシュテインが1948年に死去したのちも、エイゼンシュテインの助監督であったアレクサンドロフは、『ヴォルガ、ヴォルガ！』（1938）以降のミュージカル作品によって成功をおさめて、スターリン期を代表する映画監督となっており、またティッセも、映画撮影に関わり続けていた。ティッセは旧ユーゴからの帰国後、アレクサンドロフの『エルベの出会い』（1949）と『作曲家格林カ』（1952）の撮影監督を務めたほか、監督としてもザハール・アグラネンコ(1912-1960)と共同で『不滅の守備隊』（1956年）を制作している。『不滅の守備隊』は、第二次大戦中、ナチス＝ドイツとのブレスト要塞の攻防に敗れて捕虜となるものの、希望と愛国心を捨てずに脱出を試み続けた赤軍少佐の物語である。

ソヴィエト映画の誕生以降、常に第一線で活躍したティッセは、多様なフォーカスとすぐれた陰影表現によって、民衆の革命への意志に焦点を当て続けていた。『メキシコ万歳！』が打ち切りにあったのち、エイゼンシュテインが叶えることのできなかった、ロシア国外での革命映画制作をはからずも受け継いだティッセであったが、『メキシコ万歳！』と『ユーゴスラヴィア山地にて』を比較的に扱う試みはこれまでなされてこなかった。もちろん、『メキシコ万歳！』と『ユーゴスラヴィア山地にて』は双方ともソヴィエト映画ではあるが監督が違っており、またこれらの作品自体が現地での共産主義プロパガンダとしての役割を果たしていたわけではなかった。さらに、ティッセの貢献は撮影監督としてのことであるし、ティッセがメキシコ革命と旧ユーゴスラヴィアのバルチザン闘争を結び付けたというようなものでは全くない。ただし、メキシコと旧ユーゴスラヴィアにおける容赦のない日差し、そこで営まれる伝統的な暮らしと、先住民族たちが共産主義の旗印のもとで抵抗に立ち上がる熱情は、強い濃淡に特徴づけられる大胆な画面構成を通して表象されることで、エキゾチズムの魅力と普遍的テーマの両方を備えた作品となったと見なすことができる。メキシコと旧ユーゴスラヴィアという、それら自体では関係の薄い2つの国が、どちらもその映画史の冒頭にエドゥアルド・ティッセの名前を冠していることは、あまりにも知られていない事実であり、いまこそ光をあてられるべきではないだろうか。

注

¹ Эйзенштейн С.М. Не цветное, а цветное // Избранные статьи. М., 1956, С. 309. 訳出にあたっては、以下の翻訳を参照した。エイゼンシュテイン全集第6巻、キネマ旬報社、1980年、237頁。

² アレクサンドロフは、演劇時代から長らくエイゼンシュテインの助手を務めており、ほとんどのエイゼンシュテイン映画の助監督を務めた。のちにスターリン期の社会主義リアリズムの典型となるミュージカル・コメディの代表的監督となる。

³ Александров Г. В. Эпоха и кино, М., 1976, С. 42.

⁴ 『飢え、飢え、飢え』におけるティッセの貢献について、以下の箇所を参照。Amy Sargeant, *Vsevolod Pudovkin: Classic Films of the Soviet Avant-Garde*, p.2

⁵ Александров. Эпоха и кино, С.41.

⁶ Эйзенштейн С. Монтаж аттракционов // Избранные произведения в шести томах. Т.2. 1964. С. 269-273.

⁷ Эйзенштейнによる「アトラクション」の定義とは、「演劇のあらゆる攻撃的契機である。知覚する側に一定の情緒的ショックを与えるべく緻密に計算され、経験的に選ばれた感覚的・心理的作用を観客に及ぼす要素」である。Ibid. С. 270.

⁸ Тиссэ Э. Как снимался «Броненосец Потемкин» // Броненосец Потемкин. М., 1969. С.292-295. 以下の邦訳がある。エイゼンシュテイン全集第2巻、キネマ旬報社、1976年、105-108頁。

⁹ Эйзенштейн С. М. Моя первая фильма // Советский экран. 1928. № 50. С. 10.

¹⁰ 1924年、エイゼンシュテインはトレチャコフの戯曲『ガスマスク』（1924年）を上演し、ガス工場を主題とする『ガスマスク』の舞台として、ガスの匂いの充満する本物のガス工場が選ばれた。観衆に直接的な経験を与えるべく作品世界を現前させたエイゼンシュテインの試みは、大道具やコ

スチュームなどの演劇的要素と、ガスの匂いのする実際の工場のギャップを生み出した。エイゼンシュテインは後に、本物のガス工場というロケーション選びが失敗であったと明かしており、それを機にエイゼンシュテインは演劇からは完全に身を引くこととなる。

¹¹ Александров. Эпоха и кино, С.42.

¹² Тиссэ, Как снимался «Броненосец Потемкин», С. 293.

¹³ Ibid.

¹⁴ 妊娠中絶が合法となった時代を想定し、女性が安全に堕胎手術を受ける様子を描いた「女性の喜び」のパートは、エイゼンシュテインとティッセがスイスを去ったのち、ドイツ人の撮影クルーによって完成された。

¹⁵ エイゼンシュテインのハリウッド滞在について、詳しくは以下の文献を参照。

¹⁶ 安全上の理由により、実際の上演の際にはリングは通常の舞台上に設置されたものの、周囲エキストラが囲むことで本物のボクシング試合を模した。エイゼンシュテインはこの演出について、「私の参加によって、『出来事への反応』という純粋に演劇的な要素と区別される、『出来事それ自身』という純粋に映画的な要素がもちこまれた」ために、「私の写実的な表現によって、新しい鉱石、演劇における現実的、すなわち物質的な要素が発見された」と述べている。自然主義演劇においては出来事そのものが観客の前に展開するよりも、それについて登場人物が語ることによってエピソードが進むという慣習があるため、『メキシコ人』においてボクシングの試合そのものを見せたことは、伝統的な演出手法への挑戦状であった。Эйзенштейн С. М. Средняя из трех // Советское кино, 1934. № 11-12. С. 52-83.

¹⁷ Inga Karetnikova, *Mexico According to Eisenstein* (Albuquerque: Univ. of New Mexico Press, 1991)

¹⁸ Harry M. Geduld, Ronald Gottesman, *Sergei Eisenstein and Upton Sinclair: Making and Unmaking of "Que Viva Mexico!"* (London: Thames and Hudson, 1970), pp.44-46.

¹⁹ *Mexico According to Eisenstein*, p.37.

²⁰ 主に農業労働に従事する先住民族。

²¹ 『ソ連邦建設』とは、国外に向けた貿易拡充および、国内外を想定した共産主義イデオロギー宣伝のため、1930年から1940年（のち1949年にも発行される）のあいだに制作されていたグラフ雑誌で、スターリン期の代表的な発行物でありながらアヴァンギャルド芸術家たちの多くがデザインや写真を担当していたことでも知られている。

²² Эйзенштейн. Не цветное, а цветное, С. 308-309.

²³ Тиссэ Э. Против серости и штампа в операторском искусстве // Искусство кино 1955. №5. С. 88.

²⁴ ドイツ軍に捕らえられて処刑された、クロアチア人パルチザン兵士。死刑執行の直前、絞首台において「ファシズムに死を、人民に自由を！」と叫びながら万歳のポーズをとった写真が残っており、パルチザンによる抵抗活動の象徴的人物のひとりとして知られている。のちに旧ユーゴスラヴィアの人民英雄に選ばれた。

²⁵ Vjekoslav Afrić, "Saradnja sovjetskih i naših umetnika na filmu," *Jugoslavia-SSSR*, br.6 (April 1946), pp. 24.

²⁶ ヴィエコスラヴ・アフリッチについて、以下の箇所を参照。Daniel J. Goulding, *Liberated Cinema: The Yugoslav Experience, 1945-2001* (Bloomington: Indiana University Press, 2002), pp.16-17.

Mexico and Yugoslavia Filmed by Eduard Tisse

Soviet Cinema Made in Foreign Countries

KAMEDA Masumi

In this paper I trace the life and activity of Eduard Tisse, a Soviet cinematographer, who is well known for his collaboration with Sergei Eisenstein, and his role in developing Eisenstein's theory of montage. Although Tisse was one of the greatest cinematographers of revolutionary films, little attention has been paid to his contribution. I demonstrate his technique by focusing on the creation of the shadow effect which emphasizes the emotional tension in revolutionary films: *¡Qué viva México!* (1931) and *In the Mountains of Yugoslavia* (1945). I argue that these works filmed in two foreign countries, Mexico and the former Yugoslavia, clearly reflect Tisse's tonal composition which illustrates the tensed conflict and the expression of darkness that foregrounds the native people's strong intention for the Communist resistance.