

## ブラザーズ・クエイと「東欧的なもの」

赤塚若樹

ブラザーズ・クエイ (1947-) <sup>①</sup>の作品は「東欧的なもの」を抜きにして語ることはできない。ここではその「東欧的なもの」が具体的にどのようなものであるのか、あるいはどのようなものとしてあるのかを検証していきたい。「東欧的なもの」というのは、はなはだあいまいで、漠然とした表現だが、さしあたり明確には定義せず、東欧にかかわるもの、東欧を連想させるもの、東欧をイメージさせるものといったくらいの意味あいであらうと考えることとする。

### 東欧の作家・芸術家の想像力

まずははっきりとそれとわかる事例として、東欧の作家・芸術家の作品が原作となっている、あるいはそこから原案が採られているというような、作品が明らかに東欧の想像力にもとづいているものをみておくことにしよう。彼らの代表作のひとつ『ストリート・オブ・クロコダイル』(1986、以下『クロコダイル』と略記)がポ

---

<sup>①</sup> 商業的な上映、DVD リリース、あるいは書籍出版などで採用される名称を「正式」なもののみならず、この兄弟の「正式」な日本語表記はいまのところ「ブラザーズ・クエイ」と「クエイ兄弟」に二分されている。もともとは「ブラザーズ・クエイ」として紹介され(1988年のイメージフォーラム・フェスティバルと1989年のシネ・ヴィヴァン・六本木での上映によって)、それが定着していたといっている。ところが、2016年から2018年にかけて全国を巡回した彼らの展覧会はタイトルを「クエイ兄弟 フェントム・ミュージアム」といい、それまではいわば通称としてもちいられてきた呼び名を正式名称に格上げした。たしかに日本語表記としては「ブラザーズ」より「兄弟」のほうが文字数が少なく済むし、かならずしも固有名とはみなさなくてよい部分で横文字のカタカナ表記を通す必要もないが、この文章のなかでは、もっぱら慣れ親しんでいる——以前から彼らの作品を観てきた者にとっては、そのほうが慣れ親しんでいる——という理由でおもに昔ながらの表記を採用ことにする。なお、本論は、岡崎市美術博物館で上記展覧会が開催されたさい、関連イベント——スペシャル・トーク「クエイ兄弟の夢の世界」(2018年5月6日——)のなかで行なった、「ふたりの好きなもの」と題する講演の内容の一部重なっていることを断わっておきたい。

ーランドのユダヤ系作家ブルーノ・シュルツ（1892-1942）の同名の短編小説——さらというならそれを収めた短編集『肉桂色の店』（1933）——を原作としていることは確認するまでもないだろうが、彼らの活動の中心にある映画だけを見ても、東欧の想像力にもとづく作品がほかにもいくつもある。たとえば『イーゴリ——パリでプレイエルが仕事場を提供していた頃（1920-1929）』（1982）は、ロシアの作曲家イーゴリ・ストラヴィンスキー（1892-1971）のドキュメンタリー映画であり、そこではフランスの画家ジャン・コクトーとロシアの詩人ウラジーミル・マヤコフスキーの交流が描かれている。もう1本東欧の作曲家のドキュメンタリー映画があり、タイトルを『レオシュ・ヤナーチェク——心の旅』（1983）という。あつかわれているのは、いうまでもなくボヘミア／チェコを代表する作曲家（1854-1928）だ。チェコといえば、映画監督・芸術家ヤン・シュヴァンクマイエル（1934-）にオマージュを捧げる作品『ヤン・シュヴァンクマイエルの部屋』（1984）も制作している。以上はいずれも比較的初期の作品であり、これらのあとにつづくのが、ブルーノ・シュルツに触発されて制作した『クロコダイル』だった。2016年に日本で初めての大規模な回顧展が催されたときにつくられた書籍＝図録のフィルモグラフィによれば<sup>②</sup>、1979年の映画デビュー作『人工の夜景——欲望果てしなき子ども』から『クロコダイル』までに9本の映画がつくられている。すると、そのうち4作品があからさまに東欧の芸術に関連があるものだけということになる（のちほどあらためて取り上げるが、『人工の夜景』もじつは東欧的なものに深くかかわっており、それもふくめれば5作品、すなわち半数以上ということになる）。

その後の映画にもこの種の事例がいくつもみられ、なかには特定の芸術家たちへの偏愛とはいわないまでも、愛着ないし執着が感じられるものもある。たとえばポーランドの作家ブルーノ・シュルツがそのひとりで、彼が残したふたつの連作短編集のうちもう一方の『砂時計サナトリウム』（1937）も映像化している。厳密に言えば、構想されている長編映画のパイロット版だが、いずれにせよ、タイトルには『ブルーノ・シュルツ「砂時計サナトリウム」』（2006）という、そのものずばりのものが付けられている。ブラザーズ・クエイはシュルツの国ポーランドで育まれる芸術的想像力にはとくに関心があるようで、シュルツ以外にもさまざまな創り手の作品

<sup>②</sup> クエイ兄弟『クエイ兄弟』、37-107頁（第2章として設けられた「映画」セクション）。以下の記述ではこの文献を大いに参考にしていることを断わっていく。なお、作品の邦題は、映画だけでなく、ほかのジャンルの作品についても原則としてこの書籍にしたがうこととする。

を着想の源泉としている。とくに後期の作品にその傾向が強くあらわれており、そのひとつに『痕跡の目録——ワンツト宮殿のヤン・ポトツキ』(2008)がある。ヤン・ポトツキ(1761-1815)が有名な幻想椿物語『サラゴサ手稿』(1804)を著わしたポーランド貴族のことであることがわかれば、彼らがどこからインスピレーションを得ているのかが容易に想像がつく<sup>③</sup>。ポーランド文学とのつながりといえば、SF作家として著名なスタニスワフ・レム(1921-2006)の短編小説『仮面』(1976)を原作として、同名の短編映画(2010)も制作している。この映画ではポーランドの作曲家クシシュトフ・ペンデレツキ(1933-)の音楽が使われていることにも注意を払っておこう。彼らの映画においてペンデレツキの音楽が使われるのはこれが初めてではなく、最初期にフランツ・カフカ(1883-1924)の短編小説『兄弟殺し』(1917)を原作として制作した、同名の短編映画(1980)でもその音楽が使われていた。ところが、アメリカでのカフカの翻訳権とペンデレツキの音楽の使用許諾を得ていなかったために非公開になったという。

ブラザーズ・クエイの映画とポーランド音楽との関係は深く、たとえば『ヴィトルト・ルトスワフスキ——弦楽四重奏曲』(2013)は、タイトルがはっきりと示しているように、作曲家ヴィトルト・ルトスワフスキ(1913-1994)の作品を直接の素材として制作されている。このようなかちで作曲家ないし音楽作品を題材にしているわけではないが、『クロコダイル』から始まる、作曲家レシュ(レシェク)・ヤンフスキ(1956-)とのコラボレーションもここで思い出しておいてよいだろう。『失われた解剖模型のリハーサル』(1988)、『楡(眠りの博物館から)』(1990)、『人為的な透視図法、またはアナモルフォーシス(歪像)』(1991)、そして最初の長編映画『ベンヤメンタ学院、または人々が人生と呼ぶこの夢』(1995)といった、1980年代半ばから1990年代半ばの一連の作品——ことによると彼らの最盛期ともいえる時期の、いずれも彼らの代表作とみなすことができる映画——の印象的な音楽をつくり出したのがヤンコフスキだった。

ブラザーズ・クエイの映画とポーランド・アートのかかわりはひとまず以上のと

③ 『サラゴサ手稿』はポーランドの映画監督ヴォイチェフ・イエジー・ハス(1925-2000)によって映画化されており(1965、邦題『サラゴサの写本』)、ハスはまたシュルツの『砂時計サナトリウム』を原作とする映画(1973、邦題『砂時計』)も制作している。とりわけ後者の作品世界を特徴づける頹廢的なムードや雰囲気とそれを醸し出す事物のありようは『クロコダイル』にきわめて近いものがあり、ブラザーズ・クエイはおそらくそこから大きな影響を受けていることが想像される(赤塚「マネキン人形を手本として」)。

おりだが、東欧の想像力にもとづく事例はほかにもまだいくつかある。さきほどふれたように、最初期の映画『兄弟殺し』はカフカ作品を原作としている。執筆言語がドイツ語であるせいか、しばしばそのことが忘れられているようだが、カフカもボヘミア（チェコ）の作家であり、その意味ではこの文脈で取り上げてもらっても不都合はない。カフカといえば、もっともよく知られている作品に『変身』（1915）があるが、この小説にもとづく同名の映画（2012）も制作しており、そこでもヤナーチェクの音楽がもちいられている。このようにみえてくると、東欧の、とりわけ文学と音楽への愛着が作品に強くあらわれているように思える。音楽についてはさらに、ハンガリーを代表する作曲家バルトーク＝ベーラ（1881-1945）の作品にもとづく映画『ベーラ・バルトーク——道半ばで私は振り返った』（2011）を制作していることにも言及しておこう。ブラザーズ・クエイの映画が東欧の想像力にどれほど多くを負っているか、あるいはどれほど依拠しているか、それがはっきりとわかる部分だけでも以上のとおりと異なる。それにしても、この双子はどうしてこれほどまでに深く東欧文化に傾倒しているのだろうか。

## 東欧文化のイメージ

この点については2000年のあるインタビューのなかで彼らが語っている言葉が興味深い。「あなたがたの中欧文化への関心はどこから来ているのでしょうか」との質問にたいして、「まさに風変わり<sup>フニャリ</sup>で幻想的なものだからだと思います（I think it's just in terms of the fantastic.）」と答えてからほぼつぎのようにつづけている<sup>(4)</sup>。——誰もが知っているフランケンシュタインは、ルーマニアかハンガリーあたりに由来すると思われるが、実際にそこに起源がある。東欧は人形と仮面<sup>パペット</sup>の世界の素晴らしい先例をつくってきた。ほんの少し調べるだけで、そうした世界が存在していること、アメリカ人やイギリス人やフランス人とは人形の扱い方が違っていることがわかる。ドイツの〈黒い森〉の向こう側からやってくる心理的<sup>サイコロジカル</sup>なものや

(4) "Archive Interview [2000]." 映像の冒頭に表示される説明によれば、「フランスの批評家イヴ・モンマイユールによるこのインタビューは2000年2月11日、パリの人形博物館で録画された」という。いくぶん唐突に——この部分だけを観ると——「人形」が話題にされるのはその場所ゆえのことだろう。なお、「中欧」と「東欧」の使い方（使い分け）にはときに微妙な問題がふくまれてくるが、ここではさしあたり同義とみなすこととする。インタビューをみるかぎり、ブラザーズ・クエイも両者を意識的に区別するようなことはしていない。

暗闇のほうが深みがある。森のなかに深く入り込めば入り込むほど、暗闇も増していく。われわれが探したのはこの想像上の森 (mythic forest) であって、地図上の森ではなかった。森が地図のどこにあるかは興味がない。それは地図には載らない森だし、載せている地図もない。興味があるのはそちらのほうだ。——このように彼らは自分たちを惹きつける東欧文化の「風変わりな<sup>フウマワリ</sup>で<sup>スエラ</sup>幻想的な<sup>ソウソウ</sup>」ものを説明している。問題は芸術的創造のインスピレーションをどこから、あるいは何から得ているかということなので、彼らが東欧文化をどのようにみているのかというその見方がわかれば、ひとまずよしとしておこう。かりにそれが、あちら側のよく知らない文化、馴染みのない文化、そうしたものにまつわる異国趣味だったとしても、彼らが比類のない作品をつくり出すことに役立っているのであれば、そこには何の問題も存在しない。重要なのは、ブラザーズ・クエイにとって東欧文化が作品づくりにおいてきわめて大きな役割を担ってきたことであり、彼ら自身その探求を意識的に行なってきたということである。

同じインタビューのなかではこれに関連してその後こんなやりとりもなされている。「あなたがたには三つの故郷があるように思えます」という聞き手の言葉からそれは始まる。いわく、ひとつはフィラデルフィアで生まれたがゆえにアメリカ、もうひとつは仕事をしているイギリス。「しかし、見方によれば、あなたがたの想像力は中欧のもです」。これをうけて彼らは、カフカの日記があ時代の精神病ともいべきものの豊かな宝庫の扉を開いてくれたと語り始める。そして、南米や日本の文学も知っているが、「ポーランド、チェコスロヴァキア、ロシアはじかに<sup>フアースト・ハンド</sup>体験して知っている。その文学、音楽、演劇、映画をとともよく知っている。とても自然に感じられるし、とてもじっくりくる。ときにアメリカ映画よりもじっくりくるように思える」。「知っている (know)」という言葉が使われているが、これはもはや知的、理知的なものではなく、たぶんに感覚的なちかしさともいべきものだろう。彼らにとっては一方ではこのように他のどんな文化よりも親近感を抱きつつも、他方では上述のように未知の謎めいたものとして東欧文化はあったようだ。なお、ここでひとこと付け加えておくと、出身地のフィラデルフィアはヨーロッパ移民が多く暮らす、文化的に多様な場所だったために、彼らはヨーロッパ的な事象にも普段からふれることができたようだ。

さて、この種の話はどこまで一般化させられるかはわからないが、西側（あくまでも便宜的にこうしておく）にいる者からすると、東欧とその文化はたいいの場合、未知の謎めいたもの——彼らのように特別な関心を持たないかぎり、知的に、感覚的に、そしていうまでもなく地理的に、精神的に遠く隔たったもの——として

存在していたように思える。そういうものであるからこそ興味や関心の対象になったという部分もあるにちがいない。彼らが主要な作品をつくっているところは政治的にはまだ「鉄のカーテン」の向こう側でもあった。あえていうなら、「東欧の魅力」にはこうしたことが寄与した部分も少なからずあったことだろう。異論や反論が容易に想像される、紋切り型にもとづく見方ではあるが、これは実際にはたいへん重要なことでもあるように思える。というのも、「東欧のイメージ」はこうしたことがらを抜きにしては成り立たないだろうからだ。正当性を主張するつもりはないが、もう少しこの立場から話をつづけるなら、西欧／東欧という対比にはとく文化的見地からは中心／周縁（周辺）という見方を当てはめてみることもできるだろう。きわめて図式的な捉え方だが、このような視座からブラザーズ・クエイの東欧への関心に目を向けると、そのまま彼らの（作品の）ある種の特徴、特質を説明する手がかりになっているように思える。

ひとことでいうなら、文字通りの意味でも比喩的な意味でも、ブラザーズ・クエイには中心から外れていこうとする傾向があるということだ。作家にあってそれが意識的なものか無意識的なものか、あるいは意志によるものかそうでないかはさしあたりどうでもよい（いずれのケースもあるだろう）。辺境を目指すというのとも違うが、彼らのなかの何かが中央にはないものを求めているのではないか。彼らの作品づくりにあっては周縁へと注がれるまなざしが大きな役割を担っているのではないか。クエイ作品の形式的特徴のいくつか——たとえば、そもそも倒錯した存在であるともいえる人形たちの世界、影（光というよりも）の効果的な使用、歪んだ遠近法など——は、まさにその傾向、その感覚に重なってくるものだ。そしてもちろんアメリカ出身の彼らがイギリスを活動の拠点とし、「ヨーロッパ的」なテイスト、フレイバーの横溢する作品をつくっていることにもこうした側面から光をあてることができるし、東欧文化への傾倒についてはそこに認められるようなヨーロッパ文化へ憧憬という観点からも語ることもできるだろう。いずれにせよ、東欧（文化）の探求はこの傾向のいわば典型的な事例とみなすことができるはずだ。では、その探求の結果として作品にあらわれてくる「東欧的なもの」は、そこに何をもたらしているのだろうか。もちろんこれは決して「正解」は導き出せない問いだが、以上のような議論をつづけてきたのであれば、これについて何かしらの答えを提示しておかなければならない。とするならば、それは翳りであるといっておきたい。クエイ作品が帯びている翳り。もう一步踏み込んでいうなら、それはおそらく「歴史」に結びついていくことだろう。「東欧的なもの」（あるいは「ヨーロッパ的なもの」）がブラザーズ・クエイの作品にもたらしているのは、こうした歴史の翳り、そして

深みなのではないかと思う。とはいえ、こうした議論はある種の印象論にすぎないともいえる。このへんでクエイ作品にかかわる具体的な事象の検討にもどることにしよう。

### お気に入りのアニメーション映画

クエイ作品のアメリカでの配給を手がけているツァイトガイスト・フィルムズ社のウェブサイトには以前彼らを紹介するページがあった。略歴、フィルモグラフィ、作品紹介といった一般的な情報とともに、「Influences」なる項目もそこでは設けられていた。ふつうに考えれば「影響を受けた作家・作品」のことだろう。興味深く思いながらみると、「2003年4月、ヴァージニア州リッチモンドで開催されたジェームズ・リヴァー映画祭で、ブラザーズ・クエイは自分たちの作品に影響を及ぼした一連の古典的アニメーション映画の上映企画を立てた」という説明がなされ、以下のような作品があがっていた（制作年はウェブページにしたがう）。

- ヴワディスラフ・スタレーヴィチ『マスコット』（1934）
- チャーリー・バウアーズ『イツ・ア・バード』（1932）
- チャーリー・バウアーズ『ワイルド・オイスターズ』（1941）
- アレクサンドル・アレクセイフ『鼻』（1963）
- ヤン・レニツァ『A』（1964）
- イジー・トルンカ『手』（1965）
- ヤン・シュヴァンクマイエル『ジャバウォッキー』（1972）
- ユーリ・ノルシュテイン『霧の中のハリネズミ』（1975）<sup>⑤</sup>

このうちチャーリー・バウアーズ（1889-1946）は、チャールズ・チャップリン（1889-1977）と同時代を生き、同じようにスラップスティック・コメディを制作していた映画人で、そのかわたらですぐれたアニメーション作品もつくっていた。チャップリンは映画史に燦然と輝く「喜劇王」として名声を確立したが、バウアーズはいつの間にか忘れられていたようなところがあり、再評価はようやく 21 世紀に入ってからだった。現在から振り返ると、ブラザーズ・クエイがバウアーズ作品を 2 本選んでいるのはまさにそうした気運のなかでのことだったということになる。

---

<sup>⑤</sup> "Links (The Brothers Quay)."

さて、7作家(8作品)からなるこのリストのうち、バウアーズ以外のアニメーション作家が全員、東欧出身であるのは、これまでの議論を踏まえたうえでみるとじつに興味深い。ひとつとおり確認しておく、まず、ヴワディスラフ・スタレーヴィチ(1892-1963)はロシア生まれのポーランド人で、人形アニメーションの先駆者のひとりとして知られている。はじめはロシアで活動し、その後フランスへ渡った。『マスコット』(*The Mascot*)はフランスで制作された作品(フランス語タイトルは*Fétiche Mascotte*)で、ときに『悪魔の舞踏会』(*The Devil's Ball*)と呼ばれることもある。その別名のとおり、悪魔が主催する奇怪で異様な舞踏会を描くグロテスクな場面がとくに有名で、ティム・バートンの『ナイトメアー・ビフォア・クリスマス』に大きな影響をあたえたともいわれている。つづくアレクサンドル・アレクセイエフ(1901-1982)はロシアで生まれ、フランスで活動したアニメーション作家であり、ピンスクリーン・アニメーション——無数のピンを立てたスクリーンに斜め横から光をあて、その影によってできる絵を動かしていくアニメーションの手法——の創始者として知られている。『鼻』は19世紀ロシアの作家ニコライ・ゴーゴリが書いた同名の奇想天外な物語にもとづく、滑稽でありながら独特な緊張感をもった作品である。(スタレーヴィチとアレクセイエフはともにロシア革命後にフランスに亡命した。)

ヤン・レニツァ(1928-2001)はまず1950年代から1960年代にかけてポーランドで興隆したポスター芸術の動き——ポスターの「ポーランド派」と呼ばれる——のなかでデザイナー・ドローイング画家として活躍した。ポーランドでは1950年代後半——1956年の「雪解け」以後——アニメーションも転機を迎え、自由な発想にもとづく作品がつくられるようになった。レニツァはヴァレリアン・ポロフチク(1923-2006)——同じように「ポーランド派」ポスターを支える画家のひとりだった——とともにアニメーション映画もつくりはじめ、この分野においてもこの時代のポーランドを代表する作家となっている。『A』は不条理もので、部屋のなかへ侵入し、居着いてしまった文字「A」を男がどうにか追い出すと、つづいて「B」がやって来るという物語が展開する。

イジー・トルンカ(1912-1969)はチェコ(スロヴァキア)の人形アニメーションの巨匠であり、チェコスロヴァキアの「国民芸術家」の称号も授けられている。『手』もレニツァの『A』に似た一種の不条理もので、こちらでは大きな手が部屋へと侵入し、その住人の男は戦うが、最後に敗れて死んでしまう。同じくチェコ(スロヴァキア)のシュヴァンクマイエルはさまざまな芸術ジャンルで独自の美学にもとづく作品を作りつづけた芸術家で、アニメーションでも大きな足跡を残している。『ジ



『ジャバウォッキー』はルイス・キャロルの『鏡の国のアリス』に出てくるナンセンス詩「ジャバウォッキー」を原案とする作品で、立体のアニメーションを基調にさまざまな手法がもちいられている。日本ではとりわけ 1990 年代半ば以後チェコのアニメーションがわりと注目を集めることがあり、「チェコアニメ」なる表現がときにひとつのカテゴリー（芸術的というより、商業的といつてよいような）を意味するほどになった。トルンカとシュヴァンクマイエルの作品は、『手』と『ジャバウォッキー』もふくめて、ほとんどが上映され映像ソフト化された。すでにみたとおり、ブラザーズ・クエイはシュヴァンクマイエルにオマージュを捧げる作品も制作している。

ユーリ・ノルシュテイン（1941- ）は現代のロシアを代表するアニメーション作家であり、切り絵アニメーションの手法を駆使した作品は日本でも人気が高い。『霧の中のハリネズミ』は、夕暮れの霧のなかで迷子になったハリネズミの姿を詩的に描く作品で、この種のアニメーションのなかではもっともよく知られているもののひとつとなっている。『鼻』を映画化したアレクセイフと同様に、ノルシュテインもゴーゴリの小説の原作とする映画を制作しようとしている。作品は『外套』で、すでに 30 年以上にわたってつくりつづけているという。

以上が、ブラザーズ・クエイ自身が「自分たちの作品に影響を及ぼした古典的アニメーション映画」として選んだ作品（とそれをつくった作家たち）であり、くりかえしていえば、8 作品（7 作家）のうち 6 作品が東欧の作家（6 作家）によってつくられたものだった。ブラザーズ・クエイの芸術においてもっとも大きな場所を占めてきたアニメーション映画においても、「東欧的なもの」にたいして、ことによると偏愛といつてよいほど深く傾倒していたことが見て取れるだろう。そして、おそらくそこから多くを学んでいただろうということも想像されるにちがいない。

## 人形アニメーション映画の技法を学ぶ

事実、彼らは東欧の作家にアニメーション映画のつくり方を学んだのだった。2006 年に行なわれたあるインタビューのなかで、人形アニメーション映画をつくりはじめたころのことをこう振り返っている<sup>(6)</sup>。——ドローイングとペインティングを学ぶためにフィラデルフィア美術大学へ入学したとき、大学ではポーランドのポスターが展示されており、ふたりはすっかり魅了されてしまった。ポスターが提

<sup>(6)</sup> "Introductions by the Quay Brothers [2006]."

示している名前、ポスターをデザインした者の名前を調べていき、そうすることでさまざまな作家、音楽家、楽曲をみだしていった。未知の文化の探求が始まり、それによって新しい世界が開けていったということだ。その調査を通して、彼らはポスターのデザイナーとして知ったレニツァとボロフチクがアニメーション映画を制作していることも知るにいたる。最終学年が近づいたころ、とくにレニツァとボロフチクの切り絵アニメーション映画を観たことから、アニメーションにも興味を持つようになった<sup>(7)</sup>。ボレックス（カメラ）を借りて、部屋で映画を数本つくってみたという。

卒業するとき、ロンドンのロイヤル・カレッジ・オブ・アート（王立美術院、以下 RCA と略記）から来ている客員教授に、RCA に出願し、イラストレーションの勉強をつづけてはどうかと勧められる。関心があるなら映画を学ぶことも可能だろうとのことだったので、ポートフォリオを送ったところ入学を許可された。こうしてヨーロッパへ行くことで新しい冒険が始まることになった。RCA で実際には学科を変えることはできなかったものの、イラストレーションを学ぶ一方で、自力で短編映画を 3 本つくることができた。映画科の人びとに週末にボレックスを貸してもらい、切り絵アニメーション映画を夢中になって撮ったのだった。しかし映画制作はそこでいったん区切りとなる。

イギリス留学を終えて、アメリカに帰った兄弟は数年間かけて借金を返済しようとし、血洗いなどもしていたという。それを知ったアムステルダム友人が、ここで血洗いをしてもいいのではないかと誘うと、双子はそれにのった。オランダに向う途中、RCA でいっしょに学び、当時ブリティッシュ・フィルム・インスティテュートではたらいっていたキース・グリフィスを訪ねると、実験映画の資金援助を申請してみてもどうかと勧められた。実験映画はつくらない、と答えるクエイにグリフィスはそれでも何か申請してはどうかと勧める。「何か実験的なものについて考えが浮かぶとすれば、人形アニメーション映画をつくってみることもかもしれない」。双子がこう答えると、グリフィスは脚本を書くようにという。数日でざっと梗概を書いて、ふたりは出発した。オランダに渡った彼らは、ほうぼう旅行して歩き、各地で人形にふれる機会をもった。たとえばブリュッセルで〈トーン人形劇場〉を観たことが大きな刺激になったというし、ウィーンでは 20 世紀初めに活躍した人形師・

---

(7) ポーランドのポスター芸術がブラザーズ・クエイにとってどのような意味を持つのかについてはべつのところで論じたことがある（赤塚「ブラザーズ・クエイとポーランドのポスター芸術」）。

人形つかいのリハルト・テシュナー（1879-1948）の人形に出会い、その美しさに感銘を受けたという。またこのころトルンカとスタレーヴィチを覩たらしい。

そんな経験をしながら半年が過ぎたころ、グリフィスから、お金ができたからもどってくるようにという連絡が入る。「さあ、実験映画をつくるんだ、実験的な人形アニメーション映画だ」。そこで彼らは人形アニメーション映画のつくり方を解説した本をさがした。ところが当時はそういったものはどこにもなかった。そうこうしているうちに、トルンカと仕事をしていたチェコの女性と出会い、いろいろと教えられることとなる。そのうえさらに彼女は映画制作中のトルンカをとらえたドキュメンタリーも観せてくれた。その後彼らは失敗を重ねながら自力で人形アニメーション映画の技法、つくり方をみつけだしてきたのだった。

人形アニメーション映画に出会い、それをつくりはじめるまでのことを振り返って、ブラザーズ・クエイは以上のように述べている。これが事実なら、レニツァとボロフチクのおかげでアニメーション映画に出会い——そして切り絵アニメーションを試みることができ——、トルンカから人形アニメーションの技法を学んだと考えることもできるのではないか。このように「師」ともいうべきレニツァとトルンカの作品からは——2003年の映画祭での上映企画のためという条件がつくとはいえ——影響を受けた作品として『A』と『手』をそれぞれ選んでいる。このような背景をふまえて、さきほどのリストをみれば、この2作品についてはほかとは少しばかり違った意味あいを帯びているように思えることだろう。なお、2006年に制作された彼らの『ブルーノ・シュルツ「砂時計サナトリウム」』のクレジット・タイトルには「ボロフチクへのオマージュ」という言葉も出てくることを言い添えておこう。

## ポーランド体験

東欧のさまざまな国の文化に関心を寄せるブラザーズ・クエイだが、なかでも愛着が強いのはポーランドであるようだ。ポーランドの作家、芸術家に大きな影響を受け、作品においてもポーランドの素材や題材を使うことが比較的多いことはこれまでみてきたとおりだが、1979年に最初の映画『人工の夜景』を発表する以前から彼らはポーランドを「じかに体験して知って」いて、じつはそのポーランド体験がのちに彼らがつくる作品にはさまざまなかたちで反映されている。ブラザーズ・クエイとポーランドとのつながりにおいてキーパーソンとなるのは、のちにグラフィック・デザイナーとして名を成すアンジェイ・クリモフスキ（1949- ）であり、彼

らのポーランド体験についてはそのクリモフスキとの出逢いから話を始めなければならない。

クエイ兄弟がロンドンのRCAへと留学したのは1969年から1972年にかけてのことだった。卒業制作展のさい、ということは留学期間の最後の最後に、当時ロンドンのべつの名門美術大学、セント・マーティンズ・スクール・オブ・アートで彫刻とペインティングを学んでいた(1968-1972)クリモフスキと出逢った<sup>⑧</sup>。彼らはすぐに意気投合し、手紙のやりとりをするようになる。卒業後、クエイ兄弟はアメリカへ帰国するが、クリモフスキ——イギリス生まれだが、両親はポーランド人だった——のほうは1973年にポーランドのワルシャワへと渡り、以後1980年まで7年間そこで過ごしている。クエイ兄弟の芸術にも直接的にせよ間接的にせよ影響を及ぼしたことが想像されるので、彼らとのかかわりをあつかうまえに、このままクリモフスキの経歴をたどっておくことにする。彼は最初の2年間はワルシャワ美術アカデミーに在籍し、ヘンリク・トマシェフスキ(1914-2005)のもとでポスター・デザインを、カジミエシュ・ウルバンスキ(1929-2015)のもとでアニメーション映画を学んだ。トマシェフスキは「ポーランド派」ポスターのリーダー的存在だった人物で、当時すでにその分野の重鎮だった。ポスター・デザイナーでもあったレニツァとボロフチクが道を開いたポーランド・アニメーションは、60年代に入ると質、量ともにピークに達し、黄金時代を迎えたと考えられている。そのポーランド・アニメーションの黄金時代を支えた作家のひとりがウルバンスキだった。それぞれの領域の一流の作家に学んだクリモフスキはその後もポーランドに留まり、ワルシャワ、クラクフ、オポーレ、ウッチの文化機関のためにポスターをデザインし、主要な出版社の本の装幀を手がけた。デザイン以外に映像制作も行なっている(『死んだ影』、1980)。1980年になってイギリスにもどり、その後1983年から2016年までブラザーズ・クエイの母校、RCAでイラストレーションを教えていた。その後はワルシャワのポーランド日本情報工科大学の客員講師も務めている。

さて、1973年からワルシャワ芸術アカデミーで学び始めたクリモフスキはポーランドを訪れるようにクエイ兄弟を誘い、彼らはその招待に応じて、1974年夏にポーランドを訪問している(図1)。訪問はその1回に留まらなかった。1987年まで

⑧ クリモフスキについては作家のウェブサイト (<https://www.klimowski.com>) のほか、以下の文献を参考にして——Carels, ed., *The Quay Brothers*, 16; Klimowski, *Klimowski Poster Book*. ブラザーズ・クエイのポーランド体験については前者の文献でくわしくあつかわれている。

のあいだに何度も、それも映画用カメラを携えてポーランドへと赴き、ワルシャワ、クラクフ、ウッチ、ポズナン、ヴロツワフ、オポレといった街を旅しながらさまざまな情景をフィルムに収めた（図2）。そこに映し出される建物、鉄塔、アンテナ、ショーウィンドウ、街灯、路面電車などは、ちょうど同時期（1974-1977）に彼らが描いた一連の「黒のドローイング」の主要なモチーフとなっており、「黒のドローイング」はその後の映画を予告するかのようなイメージをいくつも提示している。たとえばドローイング《大聖堂のなかを走る路面電車》（1974-1977 頃）（図3）<sup>9)</sup>には、タイトルからもわかるように路面電車が描かれており、その後つくられた映画『人工の夜景』のなかでも路面電車が聖堂のなかで走っている（図4）。また「黒のドローイング」のなかで描かれる、闇が支配する夜の情景の数々は『クロコダイル』の物語世界を予示しているといつてよい。その『クロコダイル』のクレジット・タイトルに出くる、「謝意 (Acknowledgements)」を伝えるための名前の一覧にはアンジェイ・クリモフスキの名前も記されている。いまとなれば、その理由も容易に想像することができる。このようにポーランドはクリモフスキを介してブラザーズ・クエイと直接つながることとなり、その文化はやがて彼らにとって欠くことのできない、このうえなく大きく深いインスピレーションの源泉となっていった。

ブラザーズ・クエイと東欧文化のかかわりがどのようなものなのかをこれまでみてきた。映画の素材、題材を東欧の芸術や文化に求めている、というような事実もそれはそれでたいへん大きな意味をもっているし、それによって特徴づけられる色彩も彼らの作品にあっては決定的な役割を担っているのはまちがいない。だが、「東欧的なもの」が持つ意味、担う役割はそういったわかりやすいものだけではない。今回あつかえたのはかぎられた範囲でしかなかったが、それでもそれが表面的にははっきりとみえてこないところで途轍もなく大きな場所を占めていることが明らかになったのではないかと思う。それはブラザーズ・クエイの芸術創造のある本質的な部分が「東欧的なもの」に深く根ざし、それと不可分の関係にあるということにほかならない。

<sup>9)</sup> このドローイングの大聖堂のモチーフはチェコの写真家カレル・プリツカ（1894-1987）の作品から借りたもので、そこに路面電車を描いている（Carels, ed., *The Quay Brothers*, 49-50）。

〈引用・参考文献〉

- "Archive Interview [2000]," *Quay Brothers*, DVD, Disc 2: Footnotres.  
Carels, Edwin, ed. *The Quay Brothers: The Black Drawings: Philadelphia Pennsylvania 1974-1977*. Antwerp: Ludion, 2018.
- "Introductions by the Quay Brothers [2006]," *Quay Brothers*, DVD, Disc 2: Footnotres,
- Klimowski, Andrzej. *Klimowski Poster Book*. London: SelfMadeHero, 2018.
- "Links (The Brothers Quay)," Zeitgeist Films.  
<http://www.zeitgeistfilms.com/directors/tbrothers/links.html> (2006年2月21日閲覧、現在参照不可)
- Quay Brothers: The Short Films 1979-2003*, DVD. British Film Institute, 2006.

赤塚若樹「ブラザーズ・クエイとポーランドのポスター芸術」、『REAR』no.23. 2010年3月. 25-28頁.

——「マネキン人形を手本として——ブルーノ・シュルツの『芸術的イメージ』、  
『ブルーノ・シュルツの世界』、加藤有子編、成文社、2013年、141-166頁。  
クエイ兄弟『クエイ兄弟——ファントム・ミュージアム』、求龍堂、2016年。

〈図版出典〉

図1 Carels, ed., *The Quay Brothers*, 32 ; 図2 *Ibid.*, 17 (図版を4点抜粋し再構成した) ; 図3 *Ibid.*, 46 (部分) ; 図4 *Ibid.*, 51.

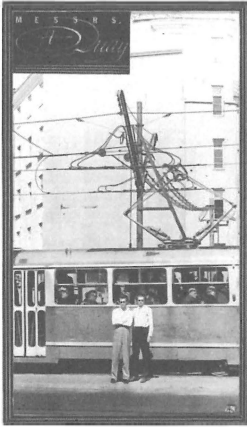


図1 1974年、ワルシャワでのブラザーズ・クエイ

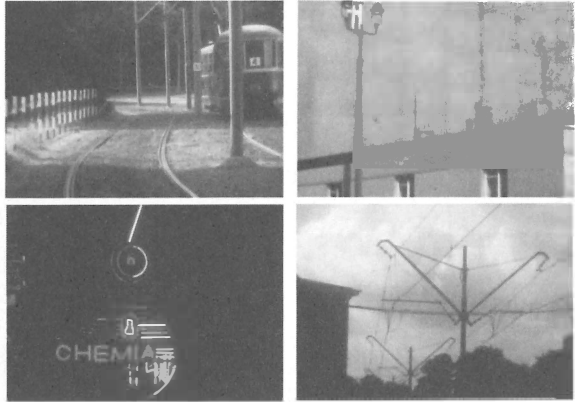


図2 ポーランド旅行中（1974年頃）に撮られた8ミリ映画より

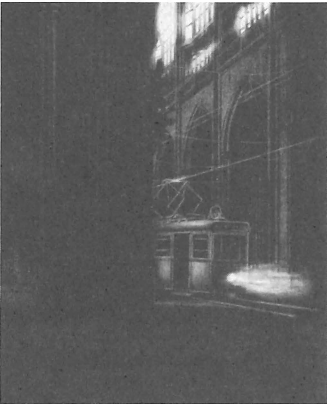


図3 《大聖堂のなかを走る路面電車》（部分）1974-1977年頃

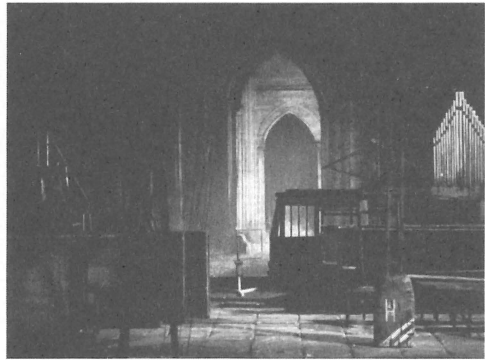


図4 『人工の夜景——欲望果てしなき子ども』 1979年