

産炭地をめぐる記憶と表象

——ポーランドの炭鉱住宅ニキショヴィエツとギショヴィエツをめぐる——

菅 原 祥

要 旨

炭鉱はかつて、ポーランドにおいて最重要の産業として大きな重要性を有していた。ところが近年、ポーランドにおいては炭鉱や石炭がますますネガティブに表象されるようになりつつある。そのような中、本稿は、ポーランドの代表的な産炭地である上シロンスク地域に焦点を当て、そこにおいて社会主義時代から現在に至るまで炭鉱の経験がどのように可視化され、表象され、またいかなるまなざしを向けられてきたのかを、この地域に現存する有名な炭鉱住宅、ギショヴィエツとニキショヴィエツに着目して論じることで、そうしたローカルなコンテクストの中における炭鉱へのまなざしが、現在においてどのような意義や重要性を有しているのかについて検討する。

分析の結果、ニキショヴィエツおよびギショヴィエツをめぐるには、単なる「工業施設」としての炭鉱というイメージ以外に、少なくとも以下の3つの炭鉱をめぐるイメージが確認できた。①「自然」を破壊するものであると同時にそれ自身も「自然」とみなすことができるような、両義的かつ神秘的なトポスとしての「炭鉱」、②「文化遺産」「産業遺産」としての炭鉱、あるいは「小さな祖国」としての産炭地、③戦前から社会主義期、さらにはポスト社会主義の現在へと連綿と続く炭鉱夫の集合的経験・集合的記憶の領域を、支配的秩序に対する一種の「抵抗」の足がかりとして再発見することの可能性。

このように、ポーランドにおいては「炭鉱」をめぐる上記のようなさまざまな記憶、経験、イメージ、言説が複雑に絡み合っている。本稿の分析の結果、そのような多様なイメージや記憶が交錯する場として「炭鉱」を再考することには大きな意義と可能性があるということが示唆された。

キーワード：炭鉱、ポーランド、ギショヴィエツ、ニキショヴィエツ、文化遺産

1 はじめに

近年、地球温暖化への関心の高まりから、「脱石炭」へ向けた動きが世界的にますます活発になっている。そんな中、伝統的に石炭にエネルギー源の多くを依存してきたポーランドも大きな転機を迎えている。

ポーランドは上シロンスク地方を中心に豊富な石炭資源を有し、それゆえ社会主義時代のポーランドにおいて石炭採掘は最重要の産業であり、そこから得られる安価な石炭エネルギーは国の工業化の基幹であり、また石炭はポーランドの主要な輸出品目でもあり、そして炭鉱夫は「労働者のための国家」である「ポーランド人民共和国」における最も重要な労働者として、多くの特別な労働条件や特権を有していた。だが、1989年の体制転換とともにこの事態は一

変する。社会主義体制下の計画経済のもと、大量のエネルギーと労働力を投資した「放漫経営」が許されていた石炭産業は、経済自由化と共に採算が取れなくなり、経営合理化および再編・統廃合の必要性に迫られることになった (Frużyński 2012: 167-168)。その問題は体制転換から30年経った現在でも続いている。

エネルギー安全保障などの観点から現在でもポーランドでは石炭を自前のエネルギー源として擁護する声も多い。だが経済合理性の面から見て、ポーランドの石炭採掘は現在ますます採算が合わない産業になりつつあると言われている。18世紀から炭鉱開発が始まった上シロンスク地方には古い炭鉱が多く、そのため現在これらの炭鉱においてはより深く、より採掘が難しい鉱床から採掘を行うことを余儀なくされ、それがポーランドの石炭採掘のコストを押し上げている。加えて、ポーランドで取れる石炭の品質は海外のものよりも低いと言われており、現在ポーランドの石炭はコスト面でも品質面でも外国の石炭に全く太刀打ちできていない状況にある (Popkiewicz 2015)。自前の石炭が高額すぎるため、近年ではポーランドは多くの石炭をロシアなどの外国から輸入し、それによって国内の需要を賄うというなんとも皮肉な事態になっており、それに対する炭鉱労働組合の抵抗なども起こっている (Czoik 2020)。

上に述べた採掘の技術的困難さに加えてもうひとつ、ポーランドの石炭のコストの高さの大きな要因となっているのが、炭鉱労働者たちの高すぎる人件費であり、これもまた炭鉱が人々の怨嗟を集める原因となっている。ポーランドでは(危険な重労働に対する報酬として)炭鉱労働者の人件費は高く設定されており、彼らは通常のサラリー以外に様々な年間ボーナスや追加の恩恵を受け取っているとされる (Popkiewicz 2015: 98)。炭鉱労働者がこのように会社からさまざまな特別待遇を受けている一方、当の炭鉱会社は経営難から国からの多額の公的支援に恒常的に頼っている状況のため、ポーランドでは国民が払う税金によって炭鉱労働者の異常に高い賃金が賄われている、という不満が一部で強い (Popkiewicz 2015: 122-123)。賃金切り下げやボーナスの廃止などに強硬に抵抗する炭鉱労働組合は、社会主義時代からの「既得権益」の象徴としてしばしば批判の対象となっている。

加えて近年、石炭産業への強い逆風となっているのが、いうまでもなく市民の環境問題への意識の高まりである。もちろん、世界規模での地球温暖化への危機感の高まりもこの「石炭悪者論」の背景にあるのだが、それよりも何よりもポーランドで人々の関心を集めているのが、いわゆる「スモッグ」の問題である。ポーランドではこれまで個人住宅用の暖房として石炭を燃やすことが一般的であり、これによって発生するスモッグによる大気汚染が大きな社会問題となってきた。近年は特に住民のスモッグに対する意識の高まりが顕著で、中でも「スモッグ対策条例」を制定したクラクフ市では2019年9月以降、暖房用に石炭を燃やすことが全面的に禁止されることになった¹⁾。この「石炭禁止条例」には他にも追随の動きを見せている都市があり、今後この動きがさらに全国的に広がることが予想される。

このように、「環境」という課題が現代ポーランド社会においてますます重要なものとして前

景化される一方で、石炭および炭鉱はポーランドではますます「悪者」として扱われるようになりつつあるのだが、それとは逆に社会主義時代のポーランドにおいて「炭鉱」という場所は政治的にも経済的にも最重要の拠点として特権的な地位を与えられていた場所であり、また「炭鉱夫」という職業は社会主義ポーランドにおける「労働者」の象徴的存在として大きな尊敬を集めていた。その影響はこんにちにまで残っており、実に体制転換から30年経った現在でもなお、炭鉱および炭鉱夫という存在はポーランド人の意識の中で象徴的な重要性を有している。それを端的に示すのがポーランドの「世論調査センター」(CBOS)が毎年行っている「尊敬される職業」に関する世論調査である。2019年の調査結果によれば、炭鉱夫は依然としてポーランドで尊敬される職業の第4位につけているのである。これは大学教授や医師、教師よりも上のランクである(CBOS 2019: 3)。

さらに言えば炭鉱および炭鉱夫という存在は、社会主義体制よりはるか以前にさかのぼる歴史や文化、伝統とも結びついている。これは特にポーランドの代表的な産炭地である上シロンスク地域に関して言えることである。歴史的にドイツ・ポーランド・チェコという3つの大きな文化圏の間に位置し、様々な文化が混じり合う中で複雑な歴史の変遷を遂げてきた上シロンスク地域は、現在でも「シロンスク語」(ポーランドでは一般にポーランド語の方言として扱われることも多い)をはじめとした固有の文化的伝統と民族的アイデンティティを有しているという意味で、ポーランドのなかでも特異な地域である。そしてこの地域の文化的伝統は、この地で栄えてきた炭鉱およびそこで働いてきた炭鉱夫の民衆文化と切っても切り離せない関係にある。後に見るように、上シロンスク地方において「炭鉱夫」という存在は単なる職業のひとつという以上に大きな象徴的・文化的意味を有しているのである。

このように、現代のポーランドにおいて「炭鉱」および「炭鉱夫」という存在は、さまざまな対立するまなざし、文脈、記憶、そして感情が交錯する非常に多義的な位置を占めている。そこにおいては、ポーランドにおける社会主義体制以前の記憶、社会主義の記憶、体制転換の記憶、さらにはナショナルな記憶とローカルな記憶、トランスナショナルな記憶が複雑に層をなしている。社会主義体制が崩壊して30年以上が経ち、社会主義がますます「失敗した過去」として忘却の対象となりつつある現在、単なる炭鉱悪者論 v.s. 石炭必要論といった対立を超えて、ポーランドにおける「炭鉱」という対象をそれにつまわるローカルな記憶やコンテキストの中に置き直して考えてみることは、現代の中東欧地域における記憶とローカルなアイデンティティの問題、さらにはこの地域におけるエコロジーの未来を考える上でも大きな意義があるのではないだろうか。

本稿はこのような問題意識のもと、特にポーランドの上シロンスク地域に焦点を当て、そこにおいて社会主義時代から現在に至るまで炭鉱の経験がどのように可視化され、表象され、またいかなるまなざしを向けられてきたのかを、この地域に現存する有名な炭鉱住宅、ギンジョヴィエツとニキショヴィエツに着目して論じてみたい。そのようなローカルなコンテキストの

中における炭鉱へのまなごしの変遷を追いつつ、同時にそうしたこれまで炭鉱に注がれてきたまなごしが、現在においてどのような意義や重要性を有しているのかについても考えてみたい。以下、まず第2章においては本論に入る前の予備的な考察として、現代のポーランドにおいて「炭鉱」とりわけ「シロンスクの炭鉱」をめぐるどのような言説・表象が存在し、またそれがどのような形で人々によってイメージされるのかを整理しておきたい。それを受けてつづく第3章以降において、第2章で整理したような表象・言説のありかたのひとつの代表事例として、炭鉱住宅ギショヴィエツとニキショヴィエツをとりあげ、それらをとりまく主要な文化現象をいくつか紹介してみたい。第3章では導入として第二次世界大戦終結までの歴史を簡単に追ひ、続く第4章で社会主義時代のギショヴィエツとニキショヴィエツをめぐる文化現象の代表的なものとして、当地を中心に活動したアマチュア画家グループ、いわゆる「ヤヌフ・グループ」の絵画、およびギショヴィエツの破壊を題材に取ったカジミエシュ・クツの映画『ひとつのロザリオの数珠玉』について論じる。第5章では体制転換後の近年のギショヴィエツとニキショヴィエツをめぐる表象・言説の代表的なものとして、ニキショヴィエツにあるカトヴィツェ歴史博物館の民族学分館について、およびノンフィクション作家 M. シェイネルトによるギショヴィエツの年代記『黒い庭』について論じる。最後の第6章において暫定的なまとめと考察を行う。

2 炭鉱のイメージ、シロンスクのイメージ

まず、社会主義時代のポーランドにおける炭鉱経験が、社会主義体制崩壊後の現在のポーランドにおいてどのように捉えられているのか、というところから確認してみよう。一方には、主に主流メディアを中心として、前章で紹介したような「炭鉱」「石炭」「炭鉱夫」に関するネガティブな言説が存在する。すなわち、環境破壊や大気汚染をもたらすものとしての石炭であり、これは炭鉱開発のみならず社会主義体制下の工業化による環境破壊全般への批判ともつながっている。これに加えて社会主義時代のお役所主義と非効率性をそのまま引き継いだ組織としての炭鉱経営会社のありように対してもメディア等で批判的に取り上げられていることは、これまで見てきたとおりである。「社会主義＝汚染＝石炭＝非効率＝時代遅れ」という連想のつらなりが、ここでは見られる。

だが、このような主流言説からすこし外れたところに目を向けてみると、ポーランドでは炭鉱及び炭鉱夫に対するより多様で複雑なイメージが存在しているのが観察できる。以下、それらのうちのいくつかを列挙してみよう。

(1) 社会主義時代の労働者の集合的経験とその記憶

まず、社会主義時代のポーランドの（そしてシロンスクの）労働者の集合的経験の象徴とし

での「炭鉱夫」という存在についてである。先にも述べたとおり、社会主義ポーランドにおいて炭鉱夫は「労働者」の中でも最も「格上」の存在として扱われ、大きな象徴的重要性を有していた。とりわけ、戦後の1940年代～50年代の「社会主義建設」の時代においては、多くの炭鉱夫たちが「労働競争」の呼びかけに呼応し、中でも驚異的な「ノルマ超え」を達成したものは「労働英雄」として国家のプロパガンダのなかで称揚された。多くの欺瞞と矛盾に満ちていた労働英雄および労働競争運動は、社会主義時代のポーランドの歴史の中でも恥すべき歴史の1ページとして、現在では否定的に言及されることがもっぱらである。だが、最初は「労働英雄」として党のプロパガンダに利用されたもののやがてポーランドの社会主義体制の欺瞞に気づき、最終的にはそれと対決するに至った架空の労働英雄マテウシュ・ビルクトを主人公とした映画『大理石の男』(1976)が見事に描いているとおり、この時期のポーランドの労働者の集合的経験は、単に否定的な歴史の暗部としてだけ捉えられるものではなく、むしろ1970年代・80年代のポーランドにおける労働者の政府に対する抵抗運動や反体制運動へとひとつらなりに繋がった経験の一部をなしているのである(菅原2015)。そしてそうした社会主義体制下における労働者の集合的経験の延長線上に、炭鉱の閉鎖とリストラ、そしてそれに抵抗するストライキといった、現在の新自由主義の現実におけるポーランドの労働者の受苦の経験がうかびあがってくるのである。

社会主義時代の炭鉱夫の集合的経験が現在においてもシロンスクの人々の想像力のなかに強く根付いていることを示唆する端的な例が、2018年にザブジェ市でもちあがった「労働英雄プストロフスキ像」の撤去を巡る騒動である。シロンスク県の中規模都市ザブジェは炭鉱で有名な都市で、「炭鉱博物館」や炭鉱の坑道ツアーなどの観光スポットがあることでも知られているが、このザブジェ市には1940年代に活躍した有名な労働英雄で炭鉱夫のヴィンツェンティ・プストロフスキの像(1977年建造)が存在する。2018年、いわゆる「脱共産主義法」の改正によって、ポーランドでは「共産主義を宣伝する記念像」を公共の場に置くことが禁止されることになり、この法改正を受けてザブジェのプストロフスキ像もまた2018年3月末までに撤去されることが予定されていた。ところが、市のシンボルであるこの像を撤去することに多くの住民が反対したことから市当局はこの像を(新法に抵触することなく)残す方法を模索し、最終的にプストロフスキ像は隣接する「炭鉱博物館」の所蔵品という扱いになり、さらに名称を「プストロフスキ像」から「炭鉱夫の兄弟」像へと変更することで、撤去を免れることになったという(Watoła 2018; 菅原 2019)。現在のポーランドの主流言説においては一般的に「歴史の暗部」としてしか扱われることのないこの「労働英雄」の像の撤去をめぐる地元で反対運動までもが持ち上がり、最終的に像の保存が決定されたというこの事例は、シロンスクの人々の記憶の中において「労働英雄＝炭鉱夫」という存在が単に過去の社会主義体制による抑圧の象徴としてではない、別の意味合いを帯びているのだということをわれわれに教えてくれる。シロンスクの美術史の専門家であるS.ホイェツカは、プストロフスキ像撤去に反対して新聞に

寄稿した記事の中で、プストロフスキを『大理石の男』の主人公マテウシュ・ビルクートになぞらえ、「われわれにとってプストロフスキはビルクートになったのだ」と述べる。

(……) シロンスク県の住民もまた、この像の中に本来〔体制のプロパガンダによって〕意図されたものとは異なる意味内容を感じ取っているのだ。

2016年、ベアタ・ピェホタ＝ヴァン＝シャーゲンによる『ザブジェ地方の炭鉱夫の語り』という本が出版された。この本は炭鉱夫の記憶を描き出している。(……) それらは、今や炭鉱の閉鎖とリストラのカタストロフに直面して、ノスタルジアと不安にいろどられた記憶だ。われわれがここに見出すのはブロンズの冷たいモニュメントとは全く異なる、血肉の通った人々の運命である。ザブジェの炭鉱夫たちもまたビルクートと同じような錯綜した運命のもつれの中を生きてきた。われわれがここに見出すのは、そうした運命の象徴としてのプストロフスキなのである。そしてこれは、一部の原理主義者が考えるような白黒ははっきりつけられるような歴史ではないのだ。だから、われわれのプストロフスキ像は多くの顔を持ち、ひとつではない意味を持っているのである (Chojecka 2017)。

(2) シロンスクの民衆文化と炭鉱

社会主義時代の炭鉱の記憶の次に考える必要があるのは、社会主義時代の到来よりもはるかに遡る伝統と文化を持った「シロンスク」というローカルな場所における「炭鉱」の重要性である。先にも述べたとおり、ポーランドにおいてシロンスクという地域は、ドイツ・チェコ・ポーランドのはざままでその固有の文化と伝統、および民族的アイデンティティを維持してきた地域である。シロンスクのアマチュア美術史の専門家S. ヴイスウォツキによれば、シロンスクは「様々な意外性でわれわれを驚かせる、秘密の国である。この国のなかを一步步くごとに、その内部では神話や幻想がきわめて確固とした生活の現実ともつれ合っているのをわれわれは見出す」。この地においては何世紀にもわたるドイツ人支配の結果、「土着の住民はポーランドという木の幹からも切り離され、また言語的・階級的にドイツ人のエリート階級からも隔絶していたため、この地では多くのアルカイックな文化的要素が生き残った。白魔術、魔法、呪いが実に奇妙な形でシロンスク住民に広く普及したカトリック信仰および(……)少数派の福音主義と共存してきた(……)」。ヴィスウォツキによれば、こうしたキリスト教以前からの土着の信仰とカトリシズムが、特に近代になるとグノーシス主義や神智学・人智学などの神秘思想・オカルト思想と結びつくことで、この地に固有の奇妙な宗教性とスピリチュアリズムを形成してきたのだという (Wislocki 2008: 10-11)。

こうしたこの地の民衆文化や信仰は、炭鉱での労働と分かちがたく結びついてきた。有名なのが炭鉱夫の守護聖人である聖バルバラに対する信仰で、これは今日までシロンスク地方において広く信仰されているものである。また、キリスト教以前の伝説や神話の要素が炭鉱での労

働の現実と結びついているのも非常に興味深い。なかでも有名なのが「スカルブニク」と呼ばれる炭鉱に住む精霊についての伝承で、彼らは地下の財宝（石炭）を人間（炭鉱夫）から守っていると同時に、逆に炭鉱夫が石炭を手に入れるのを助けたり、炭鉱夫に落盤などの危険を知らせたりもするという両義的存在として伝えられている（Frużyński 2012: 167-168）。ヴィスウォツキによれば、こうした信仰や伝承に見られるのは「善」（天空）と「悪」（地底）の二項対立であり、そこにおいて炭鉱夫とは、魔物や怪物の住む「悪」の領域である地底（地獄）からその財宝（石炭）を奪い取ってくる職業として捉えられる（Wisłocki 2008: 12）。

こうした伝承や伝説における炭鉱の表象のされ方は、そもそも「炭鉱」というものが人間社会にとって孕んでいる両義的な意味付けのありようをわれわれに示唆するものではないだろうか。一方で、現代のわれわれの多くにとって、炭鉱とは人間による人為的な「開発」の象徴であり、それゆえ人間による「自然」の破壊の最たるものである。だが、こうしたシロンスク土着の信仰や伝説においては、むしろ炭鉱という存在は人智を超えた神秘的な力に満ちた場所として表象されているのであり、そこから炭鉱を運び出す人間の営みは、こうした神秘的な自然力と人間との絶えざる交渉（それは決して単なる一方的な「開発」ではない）の歴史的なプロセスとして把握される。そこにおいて炭鉱という存在は逆説的にも「環境を破壊するもの」であると同時にそれ自体が「環境」「自然」そのものでもある両義的存在なのである。

(3) 「歴史的環境」としての炭鉱、「場所」の記憶

このように考えてみると、「炭鉱」を単純に「環境」「自然」と対立するもの、単に環境を「破壊」するものとして捉える見方が非常に一面的であるということがわかる。むしろ、「環境」という概念を、その中に「炭鉱」やそこにおける人々の歴史的経験までもを含みこむような複合的なものとして捉える必要があるのではないだろうか。日本の環境社会学の用語を借りれば、ここにおいて炭鉱を一種の「歴史的環境」（片桐編 2000；堀川 2018）としてまなざすような視点が重要になってくるのである。

実際、炭鉱やその関連施設、および 20 世紀初頭以前の工場や工業施設を「産業遺産」として保存の対象とみなすようなまなざしは、近年のポーランドにおいても徐々に一般的になりつつある²⁾。そして、そのようなまなざしの初期における形成過程を非常によく表しているのが、本稿でも取り上げるギシヨヴィエツの破壊と国の指定文化財登録（1978 年～1987 年）ではないかと思われる。これについては後の第 4 章で詳述するため、ここでは簡単な言及にとどめておく。

もうひとつ、炭鉱の歴史的環境に関するキーワードとなるのが、1990 年代以降のポーランド文学・文化においてしばしば言及された「小さな祖国」*mała ojczyzna* という概念である。この言葉はふつう、ナショナルな（イデオロギー上の）「祖国」に對置されるような地域固有の記憶やアイデンティティ、生まれた場所や地域に対して人が有する感情的つながり、および喪

れた故郷に対するノスタルジアなど、さまざまな意味合いを持った重層的な概念として用いられることが多いが、特に1989年の体制転換を契機としてポーランド全体で「個人的なもの」「地域的なもの」が関心を集める中で一種の流行語となった言葉である。そのような中で、シロンスクというポーランドの中でも複雑な歴史的経緯および文化的・民族的アイデンティティを持つ地域においても、この地域の固有性や地域への愛着、地域と結びついたアイデンティティに言及する中で「小さな祖国」という言葉が使われることがしばしばある³⁾。第5章で取り上げるマウゴジャタ・シェイネルトの著作『黒い庭』は、シロンスクの炭鉱および炭鉱住宅における共同性の中にこのような「小さな祖国」のありようを見出した代表的な試みだといえるだろう(Szejnert 2007)。

以上、石炭および炭鉱を全面的な「悪」として否定するような主流言説からはずれたところに、どのような炭鉱への言説・イメージがありうるのかをいくつか紹介してみた。もちろんこれらは決して網羅的でも、また代表的なものでもなく、単に炭鉱に対する「べつの見方」を可能にするような言説・イメージの例として挙げたに過ぎない。それでも、このような例示から、ポーランドにおける「炭鉱」を考えるに当たって重要な問題意識を析出することが可能なのではないだろうか。それはすなわち、「社会主義体制」＝「炭鉱」と「ポスト社会主義」＝エコロジーの二項対立で単純に前者を批判し後者を称揚するのではなく、社会主義体制下における工業化・炭鉱開発とそこにおける労働者の生活経験、地域コミュニティ、エコロジー、環境などの関わり合いをより複合的に考察する必要があるのではないか、ということである。そしてまたそのような複合的な考察からこそ、この地域固有の環境や地域、場所に関する新たな想像力への可能性が生まれてくるのではないだろうか。

3 ギショヴィエツとニキショヴィエツ：建設から第二次世界大戦終結後まで

前章までの観点を踏まえ、本章以降ではカトヴィツェ市郊外にある炭鉱団地、ギショヴィエツ Giszowiec とニキショヴィエツ Nikiszowiec (およびそれらを含むヤヌフ Janów 地域) を事例として取り上げ、それらをめぐる社会主義時代から現在に至るまでの特徴的な言説及び表象を検討していきたい。なぜここで特にこれらの団地に注目するかというと、それはこれらの団地がある意味でこの地域の炭鉱文化の象徴するような存在に他ならないからである。まずは、建設から第二次世界大戦終結後に至るまでのギショヴィエツおよびニキショヴィエツの歴史を簡単に紹介したい(以下、Matuszek, Tofiliska i Złoty 2008; Tofiliska 2007, 2016; Szejnert 2007 に依拠した)。

そもそも、ギショヴィエツおよびニキショヴィエツは、20世紀初頭にシロンスクで非常に有力な鉱工業企業であった「ゲオルク・フォン・ギーシェの相続者鉱山会社」(Bergwerksgesellschaft Georg von Giesche's Erben, 以下 GvGE 社と表記)によって建設され

たものである。この GvGE 社の歴史は、その始祖である商人・実業家のゲオルグ・フォン・ギーシェ (1653-1716) が 18 世紀はじめ (当時シロンスクはオーストリア領) に皇帝からシロンスクにおける亜鉛鉱の独占採掘権を得たことにさかのぼる。19 世紀なかば (当時シロンスクはプロイセン領に移っていた) にはギーシェ家の直系嫡子が途絶えたため、親族の共同経営による GvGE 社が設立される。その後、GvGE 社はやがて亜鉛鉱採掘だけではなく亜鉛精製や炭鉱経営事業までをも手掛ける一大企業に成長していく。

20 世紀初頭、カトヴィツェ市近郊に GvGE 社が新しく開いた「ギーシェ炭鉱」(後の社会主義体制下のポーランドではヴィエチョレク炭鉱と改名された) で働く労働者のための住宅地が必要となり、当時 GvGE 社の総監督を務めていたアントン・ウーテマン (1862-1935) の計画のもと、ドイツ人建築家エミール・ツイルマンとゲオルク・ツイルマンの設計によって相次いで「ギーシェヴァルト」Gieschewald (後のポーランド領時代にギシヨヴィエツと改名される) および「ニキシシュヤフト」Nickischschacht (後のポーランド領時代にニキシヨヴィエツと改名される) が建設された。この 2 つはどちらも炭鉱労働者のための団地として計画されたものだが、それぞれ全く異なった特徴を持った対照的な団地であり、現在ではどちらも高い歴史的・建築学的価値が認められて文化遺産として保存されている (もともと、第 4 章で詳述するようにギシヨヴィエツの建物はその大半がすでに破壊され、今や 3 分の 1 程度しか現存していないのだが)。以下、これら 2 つの団地の特徴を簡単に紹介したい。

まず 1907 年に建設が開始されたギーシェヴァルト (現在のギシヨヴィエツ) のほうから見ていこう。この団地は、当時 GvGE 社の総監督だった A. ウーテマンの発案によって建設されたものである。その最大の特徴は、当時の炭鉱団地としては一般的であった集合住宅 (ファミロク) の形態を取らず、庭付きの平屋建てからなる住宅地として建設されたという点にある。ギシヨヴィエツがこのような形で構想された根底には、当時の上シロンスクの農民の家を再現した住宅地を建設するというウーテマンのアイデアがあった。当時のシロンスクの炭鉱夫の多くは農民出身で、集合住宅よりも庭で作物を育てたり家畜を飼ったりできるような戸建ての住居を好んだため、このような住宅形態が彼らに最も適したものだとうーテマンは考えたのである (Szejnert 2007: 32)。また、このような都市計画思想の背景にはエベネザー・ハーワードの「田園都市」をはじめとした当時のイギリスの都市構想の影響もしばしば指摘される。

ギシヨヴィエツの全体は縦約 750 メートル、横約 1000 メートルの長方形をなしており (図 1)、その長方形の内部に 46 タイプのそれぞれに異なったデザインの住宅が、合計 300 ほど点在していた (Tofilska 2016: 31)。個々の建物は通常、2 家族用の住宅として設計されている。すなわち、1 軒の建物が真ん中で 2 つに分かれた長屋のような形になっており (図 2)、その各々が専用の庭に通じていたのである (近年の写真は図 3 を参照)。



図1：1910年頃のギーシェヴァルトの地図。

出典：Hermann von Reuffurth, *Gieschewald ein neues oberschlesisches Bergarbeiterdorf*, Kattowitz: Verlag von Gebrüder Böhm, 1910. (パブリックドメイン)

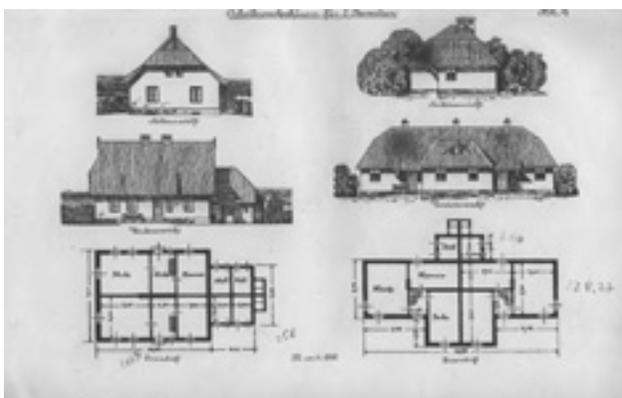


図2：ギーシェヴァルトの2家族用住宅の例：

出典：Hermann von Reuffurth, *Gieschewald ein neues oberschlesisches Bergarbeiterdorf*, Kattowitz: Verlag von Gebrüder Böhm, 1910. (パブリックドメイン)

このように「田園都市」の影響を受けたギーシェヴァルトが平屋建て住宅からなる一個の独立した「村」のような見た目であるのに対し、ニキシュシャフト（現在のニキショヴィエツ、地元住民からは「ニキシュ」という愛称でも呼ばれる）の方は同じツィルマンの設計によるにも関わらず、ギーシェヴァルトとは対照的な見た目の、シロンスクで一般的に「ファミロク」と呼ばれる赤レンガ造りの集合住宅から成る団地であった(図4参照)。ギーシェヴァルト完成後もまだ炭鉱労働者用の住宅の不足が予想されたことから、ギーシェヴァルト建設中の1908年から早くも次の住宅地としてニキシュシャフトの建設が開始された。こちらもギショヴィエツと同様、一見同じデザインの建物が並んでいるように見えて実は門の形、窓の形などのディ



図3：ギショヴィエツの住宅，ポド・カシュタナミ通り（筆者撮影，2019年2月）。背後に見えるのはヴィエチョレク炭鉱のロジジェンスキ・シャフト。



図4：ニキショヴィエツの町並み（筆者撮影，2017年2月）

テールには建物ごとに変化がつけられており，それが全体として調和を保ちつつも個性豊かな建物が並ぶこの町の美観を成り立たせている（Tofilska 2007: 7-8）。

こうして20世紀初頭にドイツの巨大コンツェルンのもとで建設されたこの2つの団地は，第一次世界大戦後のヴェルサイユ条約の結果ポーランド共和国が独立を遂げると，シロンスク地方のポーランドへの帰属を求めて戦われた3度にわたる「シロンスク蜂起」の舞台ともなった。蜂起および地域の帰属を決める住民投票の結果，上シロンスク地方はドイツ領にとどまる地域とポーランド領に編入される地域とに分かれることとなり，カトヴィツェとその周辺（ギショヴィエツ・ニキショヴィエツを含む）はポーランド領となった。また，その結果として

ギーシェ炭鉱を含む GvGE 社の資産の大半はポーランド側に存在することになったため、GvGE 社の本社はドイツ側に置かれたまま、ポーランド側の支社である「株式会社ギーシェ」が設立されることとなった。1926 年、GvGE 社はアメリカ資本であるアナコンダ・クーパー社およびアヴェレル・ハリマンと提携を結び、持ち株会社シレジアン・アメリカン・カンパニー (SACO) を設立した。SACO の株式の 51% はアメリカ資本が保有し、残りの 49% は GvGE 社が保有、また SACO は「株式会社ギーシェ」の株式の 100% を取得することになった (Tofilska 2016: 74)。その後、第二次世界大戦中のナチス・ドイツ占領下の時代を経て、戦後カトヴィツェは再びポーランド領に復帰し、新しく成立した社会主義政権のもと、GvGE 社の鉱山、工場、団地などはすべてポーランド政府によって接収・国有化されることとなった。

4 社会主義時代のギシヨヴィエツとニキシヨヴィエツをめぐる文化と表象

(1) アマチュア画家グループ「ヤヌフ・グループ」

社会主義時代のこの地域をめぐる文化現象としてまず紹介する必要があるのが、ヴィエチョレク炭鉱の労働者たちを中心メンバーとして活動を行っていたアマチュア画家グループ「ヤヌフ・グループ」の活動である。ヤヌフ・グループの活動について詳しく見る前に、まず上シロンスク全体におけるアマチュア芸術の歴史を概観しておこう⁴⁾。

S. ヴイスウォツキによれば、上シロンスクはポーランドでも他に類を見ないほどアマチュア芸術が盛んな地域であり、その伝統は戦前の 1918 年 (愛国的アマチュア芸術サークル「応用芸術愛好家連盟」発足の年) にまで遡るといふ (Wislocki 2008; Fiderkiewicz 2018)。こうした現象が特に上シロンスクにおいて見られる要因として、ヴィスウォツキは工業化による社会変動のなかでのアイデンティティの模索の必要性を挙げる。上シロンスク地域は 20 世紀初頭のポーランドで最も急速な工業化の進んだ地域であり、仕事を求めて炭鉱や工場へやって来た農村出身の多くの労働者たちが、急速な近代化の中でそれまで自らが慣れ親しんでいた伝統的生活や世界観の危機を経験していた。ヴィスウォツキによれば、自らの起源やアイデンティティを模索するようなアマチュア芸術がとりわけこのような地域において盛んになったのは必然的なことであった (Wislocki 2008: 16-18)。

もうひとつ、この地域のアマチュア芸術の特性を語る上で欠かせない要因が、社会主義政権下における国家からの支援である。とりわけ、戦後の「社会主義建設」の時代のポーランドでは、「労働者のための芸術」というイデオロギーのもと労働者の文化活動への支援・振興が大規模に行われ、ポーランド全国の各工場や炭鉱、製鉄所などが擁していた職場の文化サークル・芸術サークルなどを通じて労働者たちの文化活動・芸術活動に対する手厚い支援 (あるいは、悪く言えば統制) が行われていた。とりわけ、ポーランド国内でも最重要の工業地帯であった上シロンスクにおける体制側からの支援・介入は非常に強力なものであったとされる。体制側

が望むイデオロギー的に「正しい」テーマを描くことが推奨され、また多くの画家達はしばしばプロパガンダ的目的へ奉仕することを目的とした作品制作を余儀なくされた。ヴィスウォツキによれば「アマチュア芸術運動に対するこれほどまでに見境なく暴力的な虚飾が行われたのは上シロンスクだけであった」という (Wisłocki 2008: 19)。

このような当時のポーランドの状況下にあつて、主にニキショヴィエツを中心に活動し、真に個性的といえる画家たち多くを輩出した「ヤヌフ・グループ」は一種の特権的・例外的地位を占める存在であったといえる。このグループのはじまりは、1945年、社会活動家のオットン・クリムチョクによってヴィエチョレク炭鉱の文化サークルがニキショヴィエツに設立されたことにさかのぼる。この文化サークルに集って絵を描き始めた労働者＝画家たちが後に「ヤヌフ・グループ」と称されるようになった。グループの最盛期は1948年から71年ごろまでとされ、テオフィル・オチェブカ、エヴァルト・ガヴリク、パヴェウ・ヴルベル、エルヴィン・スフカなど、後に国内および国外で名声を博することになる錚々たる画家たちがこのグループに集って創作活動を行っていた (Wisłocki 2008; Fiderkiewicz 2018)。また、上に書いたようにアマチュア画家グループが発足したのは戦後のことであるが、実はその母体となったのは戦前からテオフィル・オチェブカを中心に活動していた地元のオカルティストのサークルであり (Wisłocki 2008: 135)、そのため——特にオチェブカやスフカの作品に顕著だが——彼らの作品にはオカルティズムから影響を受けた神秘主義やスピリチュアリズムの影響が色濃く見える。

特に1940年代末～50年代前半の、ポーランドの社会主義体制が非常に統制的・抑圧的だったといえる時期にこのグループがここまで個性的な活動を行うことができた背景には、当時政府の公安局の将校だった作家イザベラ・チャイカ＝スタホヴィチによる庇護があったとされる。戦時中にドイツによって略奪された美術品の回収・収集活動のために国内各地を回っていた彼女は、1946年にカトヴィツェで開催されたアマチュア芸術の展覧会でたまたまテオフィル・オチェブカの作品を目にし、ただちにその潜在的価値に気がついた。オチェブカを「ポーランドのアンリ・ルソー」として売り出そうと決意した彼女の庇護のもとでオチェブカは1948年にワルシャワで初の個展を開くなどして名声を博し、体制側の要求するテーマや手法からは自由に自らの望む作品制作を行うことが可能となった (Wisłocki 2010: 51-53)。

オチェブカのビドゴシュチュヘへの転居 (1968年頃)、クリムチョクの自殺 (1971年) などにより、ヤヌフ・グループの活動はやがて衰退し、現在ではスフカを除いて主な画家たちはほとんどが故人となっている。以下、ヤヌフ・グループの画家の中から、特にテオフィル・オチェブカとエヴァルト・ガヴリクについて詳しく紹介してみたい⁵⁾。

a) テオフィル・オチェブカ (1891-1978)

ヤヌフ・グループで最も早くから名声を得た画家であり、また長い間グループの精神的指導

者の地位にあったのが、テオフィル・オチェブカである。彼の経歴、そして創作活動における最大の特徴は、その奇矯とも言えるオカルティズムへの傾倒にある。炭鉱労働者（とは言っても後述するように地上労働者で、坑夫ではなかった）として働いていた彼は若い頃から神秘主義に興味を示し、ドイツ軍兵士として第一次世界大戦従軍中にオカルティズムと出会う。第一次世界大戦後はドイツのヴィッテンベルク在住のオカルティスト、フィリップ・ホフマンなる人物と定期的にコンタクトを取り、彼から神智学や錬金術などオカルティズム関連の文献を入手したほか、彼の手引でカリフォルニアの「薔薇十字協会」にも入会したという。また、自らの住むヤヌフ地域でオカルト思想を広める活動を行い、ボレスワフ・スクリク（後にヤヌフ・グループのメンバー）などの弟子を得ることになった（Wisłocki 2007, 2008, 2010）。

オチェブカが絵画の創作を始めたのは、こうしたオカルト思想からの影響の一環であった。すなわち、オカルティズムが唱える世界の「真実」を世に広く知らしめる手段として、絵画という創作手法に注目したのである。このような目的のもとでオチェブカが創作活動を開始したのは戦間期からだが、当時は評価されず、一時期創作を中断する。第二次世界大戦後、ヤヌフ・グループにおいて再び創作を始めることになるが、彼の人生の転機となったのは先述の1946年にカトヴィツェで開催されたアマチュア芸術の展覧会であった。この展覧会に出品されたオチェブカの作品をイザベラ・チャイカ＝スタホヴィチが見いだしたことがきっかけで、以後オチェブカは彼女の庇護のもと「ポーランドのアンリ・ルソー」として売り出され、世界的名声を得ることになる。オチェブカはヤヌフ・グループの中心的存在で、グループ内の他の画家にも多大な影響を与えたが、人間関係の悪化、特にかつての彼のオカルティズムの弟子であったボレスワフ・スクリクとの対立などの結果、1968年にポーランド中部の都市ビドゴシュチュ（妻の出身地）に移住し、そこで生涯を終えた（Wisłocki 2007, 2008, 2010）。

オチェブカの作品の特徴は、何よりもその幻想性・超常性にある。例えば彼の作品に頻繁に描かれるのは、シロンスクの森林を思わせるジャングルやそこに住む幻想上の生物・精霊であり、これらはシロンスクのフォークロアから題材をとっている。これら幻想上・伝説上の獣や植物たちが、原色を多用した強烈な色彩によって鮮やかに描かれている。このような彼の作品を見ると、多くの鑑賞者はそこに炭鉱夫としての日常的経験とシロンスクのフォークロアを題材とした「民衆画家」というイメージを抱くかもしれない。実際、社会主義時代における彼のイメージはそのようなものであった。「素朴派」と称されるフランスのアマチュア画家アンリ・ルソーになぞらえて、オチェブカのことを「ポーランドのアンリ・ルソー」と呼ぶような当時の評価は、こうした彼のイメージを如実に表したものであったろう。

だが、実のところ、こうした当時のオチェブカの一般的イメージは、そのほとんどが「作られた」イメージであったということが今日明らかになっている。そうした虚飾のイメージが作り出されたのは、彼の庇護者であり、彼を「ポーランドのアンリ・ルソー」として売り出したチャイカ＝スタホヴィチの存在が大きかった。例えば、実際にはオチェブカは厳密な意味にお

ける炭鉱夫ではなかった（地下で仕事をしているわけではなかった）にもかかわらず、チャイカ=スタホヴィチのアイデアで、当時の新聞等では彼は「模範的炭鉱夫」としてプロパガンダされたという。社会主義体制の「民衆画家」という彼のイメージのためには、彼が炭鉱夫であったほうが都合が良かったからである（Wisłocki 2007: 36-37; 2010: 52-53）。

では、オチェプカはどのような意図を持って絵画を制作したのか。オチェプカ研究の第一人者であり、それまでのオチェプカに対する一面的評価を激しく批判したセヴェリン・A・ヴィスウォツキによれば、オチェプカの関心の中心にあったのはあくまで彼が傾倒していたオカルティズムの教義であり、その教義における「世界の真実」を絵によって人々に広めることに他ならなかった。

（……）彼の絵画はオカルティズムの専門文献の内容に厳密に従ったものとなっていた。彼は単に美しい絵画を制作するためだけに絵を描いたことは一度もなかったのである！彼がしようとしていたこと、それは——アストラル界の世界の本質、それらの相互の関係、およびわれわれの世界との関係を見せることによって——超常的な秘密に関する真の知識を万人に提供することに他ならなかった。これらの絵は何よりも認知的・教化的目的に役立つためのものであったので、オチェプカは（中世の宗教画家と同様に）色のシンボリズムを使用した。ある特定の善もしくは悪の価値付けを有する存在は、それに割り当てられた決まった色を持っているのであり、それゆえオチェプカの絵の色彩効果は、美的効果を狙った作者自身の意図によるものというよりは、制作される作品の中の物語や説話に絵の具のパレットを厳密に従わせる必要性から生じたものだった。そこから、あの見るものを驚かせるような、互いに衝突するような色彩の配置が生まれたのであり、またそこからあの稀有な強度を持った色使いと、自然からは全くかけ離れたその使いかたが生まれたのである。（Wisłocki 2007: 29）

こうして、オチェプカの創作活動における関心がもっぱらオカルティズムにあった一方で、彼の絵の中に登場するシロンスクのフォークロアなどのモチーフは、彼が本来描きたかったのではなく、彼を当時の社会主義体制からの弾圧から守ろうとした理解者たちに勧められて描き始めたものだったとされる。オチェプカはこの勧めに応じてシロンスクのフォークロアを描き始めたが、その動機はあくまで、これらのモチーフを彼の本来興味のあるオカルト的モチーフと合体させることによって、人々に受け入れられやすいかたちでこの世界の真実を伝えたい、というものに過ぎなかった（Wisłocki 2010: 122）。このように彼の作品を彼自身の創作の動機から見ると、彼の絵の中に何らかの地域性（「シロンスク性」）であるとか、炭鉱での労働経験・生活経験から生まれた何らかの表現などを見出すことは、不可能であるしまた不適切であるように思える。実際、彼の作品の中には炭鉱や工場、あるいは炭鉱夫の日常生活を直

接的に描いたと思しき作品は極めて少ない。だが、芸術作品とは、ひとたび生み出されるやいなや、ただちに作者の意図から離れてそれ自身の意味を伝えるものでもある。その意味で、オチェプカの作品も、オチェプカ自身の本来の作家的意図とは別に、ある独特な形で彼が生きた炭鉱と炭鉱団地の生活経験を描いたものとして読むことも可能ではないだろうか。

オチェプカが炭鉱やそれに関連する施設・町などを直接的に描いた数少ない作品の一つが、製作年不明の「発電熱所」*Elektrociepłownia* と呼ばれる作品である（カトヴィツェ歴史博物館所蔵、現在は後述のニキショヴィエツにある同博物館の「民族学分館」に展示されている）。その巨大さと異様さで見えるものを圧倒するこの作品に描かれるのは、画面中央に鎮座する巨大な怪物——竜のようにも、巨大な亀のようにも見える——である。その怪物の背後には、シロンスクの典型的な工業地域の風景、すなわち何らかの工場と思しき建物や、炭鉱の堅坑の巻き上げ機などが見える。巨大な牙のある怪物の口は大きく開かれ、そこにベルトコンベヤーで石炭が供給されている。その石炭が赤い炎をあげて燃え盛っているのが怪物の口の中に見える⁶⁾。

オチェプカの死後、ヴィエチョレク炭鉱の倉庫を整理していた時に偶然見つかったというこの絵に描かれた怪物は、プワスキ堅坑に隣接した発電熱所（発電と暖房を同時に供給する施設）を表現したものとも、またヴィエチョレク炭鉱を表現したものとも言われているが（Szejnert 2007: 529）、この石炭を喰らう怪物が見るものの心を強烈にざわつかせるのは、それが一方では自然を破壊する巨大な近代的産業化の恐ろしいエネルギーを表現しているように見えるのと同時に、他方では同時に太古からこの地に生き続ける神秘的な魔物のようにも見えるという、奇妙な両義性を有しているからではないだろうか。つまり、ここでは「自然」は炭鉱（工業化）によって失われたものであると同時に炭鉱そのものが「自然」であるという、第2章でも指摘したあの炭鉱という存在の両義的性格が見事に表現されているのである。

もっとも、先に紹介したヴィスウォツキの論考に従うならば、オチェプカ本人がこのような意図を自らの絵の中に込めたという可能性は限りなく低い。実際、この絵を紹介したカトヴィツェ歴史博物館の図録においても、この怪物に何らかの文明批評的な意味合いを読み込むのは「拙速であるし、正当化されない」と論じられている（Gerlich 2010: 55-56）。だがそれでも、そうしたオチェプカ自身の意図からは離れて、彼の絵が結果的にわれわれに提供することになった「シロンスク」のイメージ、というものについては論じることが可能だろう。それはすなわち、超常的な生命に満ち溢れた「自然」としてのシロンスクであり、そこにおいて自然を破壊すると同時に自らが自然でもある「炭鉱」の両義的イメージなのである。

b) エヴァルト・ガヴリク (1919-1993)

「ヤヌフ・グループ」の一方の側面を代表するのがオチェプカのような超常的・オカルトの主題を好んで描いた画家であったとすれば、もう一方の側面を代表するのは、当時消えつつあった古き良き上シロンスク、とりわけ彼ら自身が住んでいたニキショヴィエツとギショヴィエツ

の風景および人々の風俗を、ノスタルジアと愛惜を込めたタッチで描いた画家たちであった。こうした作風を代表するのはエヴァルト・ガヴリク、パヴェウ・ヴルベルなどの画家たちであり、彼らはしばしば「小さな祖国」の巨匠と呼ばれる（Wisłocki 2007: 164）。ここでは特にエヴァルト・ガヴリクについて詳しく紹介してみたい（以下、ガヴリクの生涯についての記述はWisłocki 2007: 164–182, Gerlich 2003, Lipońska-Sajdak 2002 に依拠した）。

エヴァルト・ガヴリクは1919年、ギーシェ炭鉱で事務職員として働いていた父マクシミリアンの子として生まれた。炭鉱労働者の子どもがよく通っていた職業訓練学校ではなく中学校に通い、そこで美術への興味を持ち始めたという。中学校中退後、一時期は金物製造工を目指すのが美術への情熱はやみがたく、しばらくの間カトヴィツェ在住の画家パヴェウ・ステレルの個人レッスンを受けた後、カトヴィツェに新しくできた私立の美術中等学校に入学する。クラクフ美術大学への進学を夢見つつ同校で勉学に励むが、第二次世界大戦が勃発。ガヴリクもドイツのドレスデン周辺での強制労働に従事するが、父の嘆願でやがて強制労働から免除され、ドレスデンの美術大学への入学が叶う（このドレスデン在住時代、ガヴリクはドレスデンの美術館でヴァン・ゴッホの作品に親しみ、以来彼は生涯に渡ってヴァン・ゴッホに私淑するようになる）。だがその喜びもつかの間、数カ月後にはドイツ軍に招集され、東部戦線に派遣されそこで重症を負う。治療のため移送され、最終的にはフランスで連合軍の捕虜となって終戦を迎える。

戦後、クラクフ美術大学への進学を希望するものの、戦時中にドイツ軍に所属した経緯から「民族的・政治的不穏分子」として公安局からの厳しい尋問・拷問を受け、一切の進学を諦め以後一生肉体労働に従事するという誓約に署名させられる。失意の中、ヴィエチョレク炭鉱で炭鉱夫として働き始め、そこでヤヌフ・グループに出入りし、再び絵を描くようになる。ただここでも当局からの圧力は続き、彼が政治的に好ましくない題材で絵を描いているということで同僚から密告されるということもあったという。1951年にギショヴィエツ出身の女性と結婚し、以来ギショヴィエツの妻の家で暮らし始める。1956年にポーランドで「ポーランドの10月」と呼ばれる政変・自由化が起きると当局からのガヴリクへの弾圧も減ったが、依然として画家としての彼は過小評価され続け、半ば無視された存在であった。転機となったのは1968年、クラクフで開催された上シロンスクのアマチュア芸術の展覧会でのことで、この展覧会で注目を集めたのをきっかけに、以後1974年には初の個展が開かれるなど、美術界での評価は着実に高まっていく。晩年の彼の創作活動を支えたのは、当時スタツ炭鉱の支配人だったズジワフ・センデルであった。既にガヴリクが炭鉱を退職していた1987年、センデルは、ガヴリクが自由に創作活動に打ち込めるよう特別に取り計らい、彼を「非常勤職員」の扱いで雇用し、画材等を提供したうえでギショヴィエツ中心部近くの建物「シロンスクの部屋」の一部をアトリエとして彼に提供したのである⁷⁾。こうして、苦難に満ちた人生を送ってきたガヴリクも、晩年は周囲からの評価と経済的安定の中で生涯を終えることになった。

ガヴリクは何よりも、自身が住んでいたギショヴィエツおよびニキショヴィエツを舞台に、上シロンスクの美しい風土、町、およびそこに住む人々の風俗、生活を記録した一連の絵画で知られる (Gerlich 2002, 2003; Pawlas-Kos 2002)。そこに描かれるのは、特に戦前の、幼年時代・青年時代の彼の記憶の中にある古き良き世界であり、同時に、彼の目の前で今まさに消えつつある世界であった。単に、当時の社会主義ポーランドの現実の中でかつてのシロンスクの伝統的風俗が減びつつあったというだけではない。彼の愛した世界は、文字通り物理的に消えつつあった。というのも、のちに詳しく見るように (次節参照)、1970年代から80年代にかけて、ツイルマン設計のギショヴィエツのかつての古い炭鉱住宅は順次取り壊しが進み、かわりに新しい巨大高層団地が続々と建ちつつあったからである。消えつつある世界を自らの目に焼き付け、その記憶を絵画のキャンバスの中に永久に留めることこそ、ガヴリクが自らに課した使命であった (Gerlich 2003: 79-81)。だからこそ、ギショヴィエツを描いたガヴリクの風景画においては、ギショヴィエツの炭鉱住宅が極めて精密に、詳細なディテールに至るまで描かれている。そうした作品のうちの一つ、「ギショヴィエツ、ラドスナ通り」*Giszowiec, ulica Radosna* (製作年不明) は、とりわけその美しさで目を惹く作品である。「ラドスナ (喜びにあふれた)」という通りの名前にふさわしく、春の陽光に包まれた家々の赤みを帯びた屋根と、それをとりまく木々の緑が、ほとんど幻想的と言ってもいいような多幸感溢れる色彩で描かれている。そこに描かれているのは喜びにあふれた楽園、だが、今まさに消えつつある楽園であった⁸⁾。

ガヴリクにとって、彼が描くギショヴィエツの家は「具体的な通りの具体的な番地に存在し、具体的な家族によって住まわれている家」(Gerlich 2003: 82) なのであり、一軒一軒がかけがえない、他と代替不可能な家であった。ガヴリクの妻の証言によれば、生前のガヴリクは自らの絵について次のように語っていたという。

「こうする必要があるんだ。だって、一つ残らず消え去ってしまうんだから。絵の中になら、少なくとも残り続けるだろう。だからこうする必要があるんだ。だって、俺等が死んだあとにはもう何も残らないんだから(……)。少なくとも絵は美術館の中には残り続けるだろう」(Gerlich 2003: 79)。

こうして、ガヴリクの絵画を特徴づけるのは、失われつつあるシロンスクの炭鉱町の伝統的風土および風俗への愛惜であり、それを何らかの形で「残さなければ」という強烈かつ痛切な使命感に他ならなかった。ここには、ギショヴィエツおよびニキショヴィエツという場所に対する、当時生まれつつあった新しい感情の発露が見て取れる。それはすなわち、この場所を何らかのかけがえない、残すべき価値と歴史を有した「歴史的環境」としてまなざす視点へと道を開くものだったのではないだろうか。次節では、ガヴリクの絵の背景をなしているギショ

ヴィエツの破壊と保存の経緯を紹介しながら、この問題について考えてみたい。

(2) ギショヴィエツの破壊と保存、文化遺産化

ガヴリクがカンヴァスの上にとどめようと試みたギショヴィエツの美しい風景は、1970年代から80年代にかけて、文字通り物理的な破壊の危機にあった。その背景には、当時カトヴィツェの行政当局が推し進めようとしていた新しい高層団地の建設計画があった。

1959年、それまでこの地で操業していたヴィエチョレク炭鉱に加え、新たに近隣にスタシツ炭鉱という新しい炭鉱の開発が開始された。ここで当然問題になったのは労働者用の住宅供給の不足であり、労働者の交通の便宜の観点から、ギショヴィエツが目をつけられた。経済合理性の観点から、戦前に建設され、既に老朽化が進んだ広い庭付きの平屋建て住宅を残しておく価値はないと判断され、ついに1969年、ギショヴィエツの古い住宅地を爆破解体してその跡地に順次高層団地を建設する計画が持ち上がり、徐々に実行に移されることになった(Tofilska 2016: 138-146)。

ギショヴィエツの破壊が決定された背景には、前述のような経済合理的観点以外に、イデオロギー的理由もあったと言われている。すなわち、ギショヴィエツはドイツ支配下の資本主義が遺した「孤児」であり、従って新しい社会主義ポーランドの新しい現実にはふさわしくない、とみなされたのである(Szejnert 2007: 346)。こうした論調の背後には、当時地元の最大の権力者であったカトヴィツェ県ポーランド統一労働者党第一書記、ズジスワフ・グルジェンの強い意向が働いていたとされる。グルジェンを描いた、1980年代に地下出版された非合法書籍『皇帝』によれば、ギショヴィエツを実際に訪れて自らの目で視察したグルジェンは、「このような資本主義の残滓が社会主義の都市〔カトヴィツェ〕を脅かすようなことがあれば、実にスキャンダラスなことである」と述べ、「短期間の間にギショヴィエツを地面に平らにならし、その跡地に『近代的な住宅団地』を建てるように」と指示したと伝えられる(Szulecki [1987] 2015: 74)。

こうして、1970年代にはギショヴィエツの北側および西側を中心に古い住宅の破壊と新しい団地の建設が順次進み、この間にギショヴィエツの西側部分は完全に破壊されてしまった。長年住み続けた自宅からの退去を余儀なくされた住民たちは、新しく建設された高層団地の一室をあてがわれたが、長年、自分の家に住み、庭では野菜や果樹を植え、動物を育て、馴染みの隣近所のコミュニティに囲まれて暮らす生活をあたりまえのものとしてきた多くの住民にとって、その慣れ親しんだ家が破壊され、無機質な団地に移り住まなければならないという経験はショック以外の何物でもなかった。とりわけ多くの高齢住民にとってこの経験は耐え難いものであり(Tofilska 2016: 142)、失意の中亡くなってしまう者も多くいたという(Szulecki [1987] 2015: 74; Simonides 2000: 90-91)。この、立ち退きと団地への引っ越しを迫られた住民たちの悲劇的な運命は、次節で紹介するカジミエシュ・クツの映画『一つのロザリオの数珠玉』

のテーマとなった。

ギショヴィエツのモノグラフを書いているヨアンナ・トフィルスカによれば、ギショヴィエツの破壊が決定された1960年代末当時、「芸術史や建築史の観点からギショヴィエツの価値についての問題提起が公になされることはなかった。古い炭鉱住宅は当時まだ文化遺産というカテゴリーに属するものとはみなされていなかったのである」。だが、1970年代後半に事態は急展開を迎える。1978年、シロンスク県の文化財管理官だったアダム・クドワの尽力により、ギショヴィエツの中心部分が文化遺産リスト登録されたのである(Tofilska 2016: 144)。この決定はスタシツ炭鉱およびグルジェンとの対立を生み、クドワはグルジェンからの報復として2年間の間文化財管理官の職務停止処分にあったという(Kondziołka 2013)。ギショヴィエツの保存を主張する世論の高まりにも関わらず炭鉱当局によるギショヴィエツの破壊はその後も続き、最終的に1987年、まだ破壊を免れていた東側部分の住宅が全て文化遺産リストに登録されるまでに、オリジナルのギショヴィエツ全体の3分の2の建物は失われてしまった(Tofilska 2016: 144-146)。そのため、現在のギショヴィエツには残念ながらかつての「田園都市」の面影はあまり多くは残されていない。われわれが現在のギショヴィエツで目にすることができるのは、一部に残された古い住宅群のみであり、その背後には社会主義時代のポーランドに典型的な高層団地が高く聳えているのである(図5)。



図5: ギショヴィエツの古い住宅の背後に聳える団地, ポド・カシュタナミ通り
(筆者撮影, 2019年2月)。

(3) 『ひとつのロザリオの数珠玉』

シロンスク出身の著名な映画監督、カジミエシュ・クツの1979年の映画『ひとつのロザリオの数珠玉』⁹⁾は、このギショヴィエツの破壊に題材を取った映画である。古い炭鉱住宅に住む引退した元炭鉱夫で元労働英雄のカロル・ハブリカとその妻ブロンカは、新しい高層団地建設

のために炭鉱当局から立ち退きを迫られる。彼らの隣人たちは失意に涙を流しながらも、一軒また一軒と当局の立ち退き要求に応じて新しい団地に引っ越していく。

この映画がギショヴィエツの住民たちにとって大きな意義があったのは、まさにこうした、慣れ親しんだ古い家を追い出され、近隣コミュニティからも切り離され、失意の中高層団地に引っ越していかざるを得なかった住民たちの失意と苦悩、悲嘆を、痛切に描き出している点であろう。この痛切さがもっとも際立って表現されているのが、映画の序盤、立ち退きを迫られたカロルの隣人たちが新しい住居に入り切らない古い家具を家の前で燃やすシーンである。ひとりの高齢男性が怒り狂ったように家具を叩きつけ、火の中に投げ込みながら、何を燃やすかについて妻と激しく言い争う。この、見るものの心を搔きむしるような悲惨な光景の横では、ブルドーザーが既に立ち退きの済んだ土地を無慈悲に均している。

こうして、周囲の家がどんどん取り壊されていく中、主人公のカロル・ハブリカだけは頑として立ち退き要求に応じず、自分の家にダイナマイトを仕込んでまで当局に抵抗する。いったいなぜ、カロルだけがここまで頑強に当局に対して抵抗することが可能だったのか。その抵抗のよりどころは、いったいどこから来ているのか。

これに関してまず興味深い点は、カロル・ハブリカが「元労働英雄」として描かれているという点である。映画の序盤、立ち退きを拒否するカロルへの対処を話し合うために、カロルと同居する次男アントニー(やはり炭鉱で働いている)を事務所に呼び出した炭鉱支配人マルチェフスキは、次のように言う¹⁰⁾。

君のお父さんが非常に功績のある人だということは明らかだ。現役時代は優れた労働英雄だった。そうだ、確か私の記憶違いでなければ、炭鉱業界全体でもプストロフスキに次ぐ第2の存在だったんじゃないかな。まさにそうした貢献のおかげで父さんはあの家を自分のものとして手に入れたんだ。(映画『ひとつのロザリオの数珠玉』 *Paciorki jednego różańca* より引用; Kutz 1995: 126)

こうして、この映画の中で主人公カロルは「労働英雄」、しかもただの労働英雄ではなく、ポーランドの伝説的労働英雄プストロフスキに次ぐ存在という、社会主義ポーランドの労働者の中でも際立って高い地位を授けられている。興味深いのは、まさにこのカロルの「労働英雄」としての権威が、彼の当局に対する「抵抗」に対する一種の権威付けを与えているように見える点だ¹¹⁾。カロルは、かつての労働英雄であるからこそ、体制側の欺瞞を超えて「本来の」社会主義の理念に忠実であり続けるのであり、そのことによって彼は最終的に体制との全面対決に至る。映画全体の山場の一つである、マルチェフスキがカロルと直接対話をするシーンにおいて、この対決の構図は明白に表現されている。

〔マルチェフスキのセリフ〕「ハブリカさん、あのあごひげを生やした賢い男が何を言ったかご存知ですよ？」

〔カロルのセリフ〕「どの男かね？あの、ヨーロッパの上を何かが飛び回っていると言った？」

「そう！その男です！」

「あの男かい。そいつのことなら知っている。彼は労働者から金を生み出すにはどうすればいいかを非常に正確に記述したんだ。あんたが彼のことを思い出させてくれてよかったよ」

「そう…でも、彼は他のことについても言っています。例えば、自由とは、他人を侵害しない限りにおいてあらゆることをする権利のことである、と。私が思うに、これは今日、この場所においてすらも、有効な言葉だと思いますよ。」

「ああ、それに関しては100パーセント同意するとも。そしてその言葉は、誰よりもあんたたちに向けられた言葉なんだ。だって、わしらから自由を奪っているのは、あんたらに他ならないんだから。まるで豚から飼葉桶を奪うみたいに。だってあんたらは、炭鉱の利益を人間の幸福よりも上に置いているからだ！（……）」（映画『ひとつのロザリオの数珠玉』より引用；Kutz 1995: 146）

このシーンにおいて、カロルはマルクスの言葉を引用して自らを丸め込もうとする支配人に対して一步も引かず、自らが拠って立つところの「本来の社会主義」の理念を強く主張するのであり、また同時に、その土地に住む人間の事情を一切考慮せずに炭鉱経営の都合を優先させる炭鉱当局を、そうした本来の社会主義の理念から外れたものとして痛烈に批判する（この批判が、現実世界におけるスタイツ炭鉱の経営者にも同様にあてはまるものであったということは、言うまでもないだろう）。このように見てみると、この映画におけるカロル＝労働英雄は、ある意味でヴァイダの映画『大理石の男』のマテウシュ・ビルクートとパラレルな存在であるということが明らかになる。両者はともに、「労働英雄」であるからこそ、ある意味で愚直に社会主義の理念を信じ続けるのであり、その愚直さに拠って立つことによって最終的に体制の欺瞞と対決するに至る。第二章で既に論じたように、ここにおいて労働英雄という存在は、単なる体制側のプロパガンダの道具という意味付けを遥かに超えて、それを内側から内破するような労働者の集合的経験の象徴として扱われているのである。

だが、『大理石の男』のビルクートが体制に反旗を翻した結果、最終的に1970年12月のグダンスク暴動で死んだのとは対比的に¹²⁾、『ひとつのロザリオの数珠玉』のカロルはそのような英雄的な死を迎えることはない。なぜなら、物語の終盤、カロルと炭鉱当局は電撃的な和解に至るからである。カロルとの直接対話の後、彼の人間性に心を動かされた炭鉱の支配人マルチェフスキは、それまでの方針を転換し、カロルに団地の一室ではなく戸建ての高級住宅を提供す

ることを発案するのである。炭鉱の関係者たちとの会議の場で、マルチェフスキは次のように演説する。

ハブリカ氏と私は一昨日個人的に接触しました。そして、彼との話し合いの後、私は恥ずかしさでいっぱいになりました。私はこう自問しました——「これはいったいどういうことだ？ こんな人物が、今の今までその存在を知られていなかったなんて、そんなことがあっていいものか？」だって、ハブリカ氏は、素晴らしい人間なのです！ 偉大な炭鉱夫であり、真の模範となりうる存在なのです。われわれは、そういう手本となる人物を、どこか遠くで探していたのに、彼はずっとここにいたのです、われわれの近く、すぐ手が届くところに！ そのあと、わたしはこうも自問しました。これら全て〔窓の外を指差す〕は一体誰のためのものなのか？ 皆さん、どうです？ 誰のためでしょう？ それで、私は自分たちが間違いを犯していたということを確信しました。〔……〕間違いは正さなくてはなりません。それゆえ、私は提案させていただきます〔……〕ハブリカ氏とその妻に、彼の貢献と偉大さに対する評価の証として、この素晴らしい、真の尊敬に値する人間が余生を送るにふさわしい一戸建ての家を、炭鉱の負担において提供することを。（映画『ひとつのロザリオの数珠玉』より引用；Kutz 1995: 144-155）

映画を観ているわれわれにとってはなんとも拍子抜けなことに、カロールはいとたやすくこの提案に応じる。こうして、カロールは炭鉱当局から「模範的労働者」として改めて認知・表彰され、それによって新しい住宅を与えられることによって、当時の社会の価値観に整合的に取り込まれてしまう。彼は古い家具を、特に惜しむ様子もなく淡々と古い家の前で燃やし、ついに古い家は取り壊され、ハブリカ夫妻は大邸宅へと引っ越してくるが、人気がない、新しい広大な邸宅のなかで、夫妻はいかにも居心地悪そうに見える。がらんどうの邸宅内部の空白は、長年暮らした家と子や孫、そして近隣コミュニティから切り離された夫婦の孤独感を浮き彫りにする。そしてある朝、ブロンカはカロールがベッドの中で冷たくなっているのを発見するのである。こうして、この映画の結末は、人間にとって彼が長年住み、馴染んできた「歴史的環境」がいかにかけがえのないものかということを強く訴えるものとなっている。人はひとたびそこから切り離されると、まるでロザリオから切り離された数珠玉のようにバラバラになり、やがて死んでしまうのである。

これに関連して興味深い点は、カロールが自らの家を守ることにこだわり、それに固執した際の正当化のロジックである。なんとカロールはここで、自らの家を「博物館として残すのだ」という、時代を先取りしたアイデアを披露するのである。父と話し合うために家に帰ってきた長男のイェジと話しながら、カロールは次のように言う。

「世界は変わる。バカみたいに早く時間が過ぎる。ある一つの世界で寝たと思ったら、翌朝全く違う世界で目覚めたように思ったことが何度もあった。だが今や、そのわしの世界が散り散りに飛び散っていく。ここで何が起きているかおまえも見たらろう？これが定めだというのは、わしにも分かるとる。一つの世界が死んで、別の世界が生まれる。わしらの町のような住宅は、ほかにもいっぱいあるだろう。そしてその多くがもう壊されちまっただろう。だがそしたら、わしらの後には何も残らんのか？ わしは思うんだが、この場所に、炭鉱夫のあばら家が一軒残っているべきなんだ。それが誰の邪魔になるもんかね？高層団地の真ん中に、ただ家だけ立っているんじゃなくて、中にはつるはしや、カーバイドランプや、カナリヤの入った鳥かごを置いてやって、それからこの古い林檎の木や、家畜小屋…どんなに美しいことだろう。ここにあるものと、それからもう存在しないもの全てを残すんだ。なんのために奴らは地面を掘り返したりしなきゃならないんだ？放っておいてくれたらいいものを」(映画『ひとつのロザリオの数珠玉』より引用; Kutz 1995: 130)

こうして、『ひとつのロザリオの数珠玉』のなかには、「歴史的環境」としての炭鉱住宅、あるいは近年のポーランドの言葉で言えば「小さな祖国」としての炭鉱住宅という、当時新しく生まれつつあったまなざしが見て取れる。人々の生活は、彼らが長年暮らしてきたローカルな場所と分かちがたく結びついているのだということが、ここで示唆される。そして同時に、これは炭鉱や炭鉱住宅を「文化遺産」「産業遺産」という新しいカテゴリーのもとでまなざす視点の登場とも重なり合っていた。それまで「資本主義の残滓」として扱われてきた戦前の炭鉱住宅は、ここに来て「残すべきもの」「保存すべきもの」としての価値を見出されたのである。

5 社会主義体制崩壊後のギショヴィエツとニキショヴィエツ

(1) 文化遺産化と地域の記憶

社会主義体制の崩壊とともに、シロンスクの炭鉱をめぐる状況は大きく変化することになった。体制転換に伴う経営合理化と国営炭鉱の再編により、多くの炭鉱が閉山となり、また炭鉱で働く従業員の数も劇的に削減された。さらに炭鉱がかつて人々に提供していた様々な公共サービスや文化活動への助成などもそのほとんどが廃止・縮小の憂き目を見ることになり、これまで一貫して炭鉱と結びついて発展してきたギショヴィエツおよびニキショヴィエツの地元社会も大きな変容を被ることになった。

このように炭鉱とそこで働く労働者たちが新自由主義時代の新たな受苦にさらされる一方、ギショヴィエツとニキショヴィエツはその「文化遺産」あるいは「歴史的環境」としての価値をますます認められるようになりつつある。特にツイルマンの設計した赤レンガの美しい集合

住宅が完全な形で保存されているニキショヴィエツは現在カトヴィツェ市を代表する観光スポットのひとつになっており、2011年には「歴史の記念碑」(Pomnik historii)という、ポーランドで最も重要な文化遺産のカテゴリーに登録された。こうした文化遺産化と並行して、地元の歴史や記憶を保存・展示しようという動きも活発になりつつある。例えば1990年代後半には、ヴィエチヨレク炭鉱の所有するニキショヴィエツのかつての公共洗濯場の建物が地元の文化活動団体に提供され、地元の生活史や炭鉱での労働の記憶にまつわる物品などを展示した「マギエル・ギャラリー」という公共博物館がオープンした。この「マギエル・ギャラリー」は経済的理由から2000年代にカトヴィツェ市に売却されてカトヴィツェ歴史博物館の分館となり(Tofilska 2007: 115)、現在では同博物館の「民族学分館」として運営されている(以下、同分館のことを「ニキショヴィエツ博物館」と表記する)¹³⁾。

ニキショヴィエツ博物館そのものの内部に存在する主な展示は、オチェプから「ヤヌフ・グループ」の絵画をあつめたギャラリー、および「ニキシユのわたしの家で」と題された、ニキショヴィエツのかつての住居を再現した展示などであるが(図6)、この博物館の一番の魅力と言えるのはそうした建物内部の展示よりもむしろ、いわばニキショヴィエツの町そのものを「展示」として用いたオーディオガイドツアーである。このオーディオガイドツアーは、博物館で専用のオーディオガイド機器を借りることによって利用できる。機器にはGPSがついており、オーディオガイドの案内に従ってニキショヴィエツの町並みを歩きながら指示された地点で立ち止まると、そのスポットにちなんだ解説や、(元)住民による回想などを聞くことができるという仕組みになっている。ここでは、ニキショヴィエツという町の歴史的環境が、そこに住んでいた(そして現在も住み続ける)住民たちの個人的記憶や、そこから生起する「物語」に媒介されることで、そこを訪れる人々にとっていわば「生きた」歴史として——別の言葉で



図6: 「ニキシユのわたしの家で」、カトヴィツェ歴史博物館民族学分館の展示(筆者撮影, 2019年2月)。

言えば「小さな祖国」として——立ち現れるような工夫がなされていると言えるだろう。

(2) 『黒い庭』：「小さな祖国」としてのギシヨヴィエツとニキシヨヴィエツ

ニキシヨヴィエツやギシヨヴィエツ（そしてさらに広く言えば、上シロンスク地域全体）をこのような「小さな祖国」としてとらえるようなまざざしの形成に一役買ったのが、ノンフィクション作家マウゴジャタ・シェイネルトの著作『黒い庭』であろう（Szejnert 2007）。建設から現在に至るまでのギシヨヴィエツ（およびニキシヨヴィエツ）の歴史を、同地に住んできたいくつかの家族の歴史をたどる年代記として描いた本作は、ポーランドで最も権威ある文学賞であるニケ賞の最終候補にまで残るなど当時大きな話題を呼んだ作品である。

ギーシェー族のシロンスクでの採鉱事業開始をまず「前史」として語り、その後ギーシェヴァルトの建設から第一次世界大戦、シロンスク蜂起とポーランドへの帰属、さらには第二次世界大戦下のドイツ占領時代から戦後の社会主義時代、そして社会主義体制崩壊後の現在に至るまでのこの地域の約100年の歴史を描いた長大なクロニクルであるこの作品の大きな特徴は、ギシヨヴィエツおよびニキシヨヴィエツに住むいくつかの家族（その多くは炭鉱夫の家族）に焦点を当て、主に彼らのオーラル・ヒストリーに基づいてこの地域の歴史を再構成しているということである。「あとがき」において、シェイネルトは本作の執筆において用いた手法をこのように説明している。

この年代記はとりわけ個人の語りから成り立っている。私はそれらの語りの正確性に気を配ったが、他方さまざまな比較対照を行った経験からわかったのは、記憶がその語り手をしばしば欺くということだった。彼らは記憶の助けとなるものを持っていなかった——炭鉱夫の家族というものは一般的に、書かれた歴史記録というものを作らないものであったし、仮にそういうものがあっても、新しい政府や新しいイデオロギーがやってくるたびに、彼らはそうした手紙や、メモや、記録といったものを捨てた。従って、記憶が役に立たないとき——時に幻想がその余白を埋めた。いくつかの情報に関しては私は様々な情報源に当たってその内容を検証したが、しかし家族や風俗に関する情報の一部は、私がたどり着けなかった別の証人の持っている知識と食い違っていることがあるかもしれない。

当時の状況を再構成するのに必要な証言や記述が手に入らなかったような場合には、私は「ルポルタージュ的推測」とでも名付けられるような手法に逃げた。（……）これらの推測はしかしながら、常に周辺の状況に関して集められた情報の中に確固とした基盤を持っていた。これは決して当てずっぽうの空想ではない。当時本当にそのようだったかもしれないし、そうでなかったと想像するのは難しいのだ。（Szejnert 2007: 486）

このように、個人のオーラル・ヒストリーをベースとして、さらにそこに家族の記録や日記、学校の日誌、当時の新聞記事や文学作品、専門的な歴史書から得られた情報を加え、さらにはそれでも空白が埋まらないところは筆者による想像（「ルポルタージュ的推測」）まで交えることで、この作品は実に多面的な角度から、しかも豊かな密度を持って、この地域の年代記を見事に描ききることに成功している。それはとりわけ「家族」の歴史であり、彼らが祖父母から父母へ、父母から子へといったかたちで脈々と受け継いできた生の記憶の歴史である。個人の語りというプリズムを通して析出されたそうした記憶は、互いに組み合わせさって万華鏡のようなひとつの模様を形作ることで、個人の記憶を超えたひとつの「場所」そのものの歴史へと昇華している。

本作の最後を、シェイネルトは「ヤヌフ・グループ」の最後の生き残りであるエルヴィン・スフカの語りによってしめくくっている。

〔自分の絵の中の〕棺型の荷車にスフカはこう書き込んだ。ウィルソン、リゴン、カルメル、ニキシユ¹⁴⁾。

「これを書いておく必要があったんだ。だって、そのうち誰も覚えていないようになってしまうから。これらはみな、いつか消えるんだ。

わしはベシミストでもオプティミストでもありゃせん。わしは単にこれら全てが何によっているかを知っている人間だというに過ぎんのだ。自転車に乗っていれば転ぶかもしれないし、自動車事故にだって遭うかもしれん。船は沈むし、飛行機は落ちる。人間の運命っていうのはそういうもんだ。じゃあ人生とは一体何なのか？それはあなたがここに来てここから立ち去るということだ。人はやって来てまた立ち去るし、服を着なくちゃならんしその後は脱がなきゃならん。ベッドに横になったら、その後また起きる…鍋に穴があいてりゃそこから水がこぼれるし、靴に穴があいてりゃそこから水が入ってくる。そういうもんさ。」(Szejnert 2007: 468)

6 さいごに

以上、社会主義時代から社会主義体制崩壊後の近年に至るまでの、ギシヨヴィエツとニキシヨヴィエツをめぐる重要な文化現象を概観してきた。その結果明らかになったのは、本稿第2章で概観・整理したような炭鉱をめぐる多様な言説やイメージのありかたを、ギシヨヴィエツとニキシヨヴィエツをめぐる様々な文化現象の中にもやはり見出すことができるということであった。テオフィル・オチェブカの絵画が（本人の意図はどうあれ）結果的に描いたのは、「自然」を破壊するものであると同時にそれ自身も「自然」とみなすことができるような、両義的かつ神秘的なトポスとしての「炭鉱」であった。またエヴァルト・ガヴリクの絵画や、『ひと

『つのロザリオの数珠玉』におけるカロルの「博物館」の構想からは、炭鉱をとりまく歴史的環境を「文化遺産」として残すべきという新たな価値観の萌芽が見られ、これは近年のギショヴィエツおよびニキショヴィエツの「文化遺産化」「産業遺産化」の動きへとつながっている。さらには、ガヴリク作品に見られる炭鉱をめぐる環境への痛烈な愛惜や、『黒い庭』に代表されるような近年の文学・文化におけるギショヴィエツ・ニキショヴィエツの描かれ方においては、産炭地を「小さな祖国」として再発見するようなまなざしが見て取れる。最後に、『ひとつのロザリオの数珠玉』において顕著に見出すことができるのは、戦前から社会主義期、さらにはポスト社会主義の現在へと連綿と続く炭鉱夫の集合的経験・集合的記憶の領域を、支配的秩序に対する一種の「抵抗」の足がかりとして再発見することの可能性である。こうした視点は、社会主義体制が崩壊し、新自由主義経済がますます貫徹されていく現在の東欧とポーランドにおいて、ますますアクチュアルなものとなりうるような可能性を秘めている。

これら、本稿で分析した炭鉱をめぐるさまざまなまなざしや意味付けの交錯を、グレマスの意味の四辺形をアレンジして整理してみると、以下のようにまとめられるだろう（図7）。

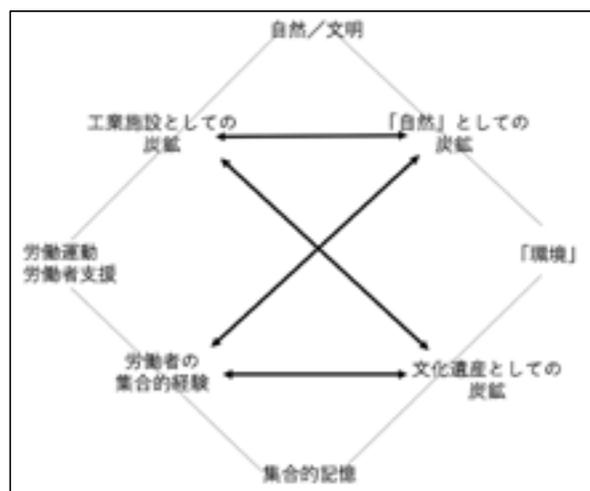


図7：炭鉱をめぐる意味づけ

以上見てきたように、ポーランドにおいては「炭鉱」をめぐるさまざまな記憶、経験、イメージ、言説が複雑に絡み合い、互いに層となって積み重なっている。そのような多様なイメージや記憶が交錯する場として、とりわけ、労働の記憶や労働と結びついた固有の「場所」の記憶が沈殿する場として、今あらためて炭鉱を考えることは、ポーランドに限らず日本を始めとした他の地域においても同様に意義のあることであろう。本稿はあくまでポーランド（そして東欧）における「炭鉱の記憶と表象」をめぐる本格的な考察に向けた予備的な素描を目的としたものであるため、そのようなグローバルな文脈における炭鉱の意味付けやそれらの比

較研究の可能性については、今後の課題としたい。

【謝辞】本研究は、JSPS 科研費 JP15K21088, JP20H01587, JP20K01482 の助成を受けたものです。

注

- 1) マウオポルスカ県の特設サイトを参照 (<https://powietrze.malopolska.pl/antysmogowa/>)。
- 2) 例えばシロンスク県では 2006 年から、シロンスク県内の主要な産業遺産を観光ルートとして繋ぐ「技術遺跡の道」(Szlak Zabytków Techniki) というプロジェクトが進められており、本稿で取り上げるギショヴィエツおよびニキショヴィエツもその中にリストアップされている。公式サイト (<https://www.zabytkitechniki.pl/>) を参照 (最終アクセス日: 2020 年 4 月 8 日)
- 3) 「小さな祖国」の概念はポーランドやシロンスクにおいてここで紹介した以上に幅広く、また様々な対象にわたって用いられているのだが、「炭鉱」の記憶を主題とした本稿の趣旨からは脱線してしまうため、本文では深く立ち入れなかった。本注釈において簡単な補足をしておきたい。
「小さな祖国」に類似する概念としては既に 1946 年にポーランドの社会学者スタニスワフ・オソフスキが自身の論考で「イデオロギー上の祖国」に対置されるものとしての「個人的な祖国」ojczyzna prywatna について言及していた (Ossowski [1946] 1984)。1989 年の体制転換を契機としてこの「個人的な祖国」および「小さな祖国」という言葉は注目を浴びようになり、文学をはじめとした各文化領域における一種の流行語となった。例えばポーランド文学においては 1989 年以降、ローカルな「場所」への関心が急速に高まったと言われる。そこにおいてはいわゆる「大文字」の歴史からより個人的な歴史、あるいは個々のローカルな「場所の歴史」への関心の移行が見られる (Dutka 2011: 11-14)。ポーランドにおけるこうした「場所」への関心の高まりに大きな影響を及ぼしたのが、戦前ポーランド領で戦後にソ連領になったポーランド東部国境地域 (クレスィ) を描いた、いわゆる「クレスィ文学」の流れである。戦前のクレスィはポーランド人、ウクライナ人、ベラルーシ人、そしてユダヤ人など、さまざまな民族が共存する多文化地域であった。体制転換後の 1990 年代のポーランドの若い作家たちは、自分たちは直接経験していないこのクレスィのなかに、神話化されたトポスとしての「小さな祖国」を見出したのである (小椋 2013: 104)。クレスィ文学に端を発した「場所」への関心は、90 年代においてさらに広がっていき、そこにおいて関心を向けられる対象となる地域もクレスィに限らず、ポーランドの他の地域にも拡散していく。このような中で、従来「灰色の醜い工業地帯」というイメージが強く、従ってあまり文学的に興味深い地域とはみなされてこなかったシロンスクに対しても、その場所の固有性やそこに住んできた人々の多文化混交性、記憶の重層性などを見出す視点が生まれつつあるという (Dutka 2011: 15-33)。
- 4) ここで「アマチュア芸術」と呼んでいるのはおおむね、美術大学などの専門教育を受けておらず(ただし後に紹介するエヴァルト・ガヴリクは短い期間であるが専門教育を受けた経験がある)、また他に仕事を持っており芸術制作で生計を立てているわけではなく、その多くは肉体労働者などの庶民階層出身の芸術家によって制作される芸術作品のことである。ポーランド語では「アマチュア芸術」「非プロフェッショナル芸術」「非エリート芸術」などと呼ばれるがいずれもおおむね同じものを指す。本稿では「アマチュア芸術」で統一した。
- 5) 以下、オチェブカに関してもまたガヴリクに関しても、本稿で紹介できるのは彼らの創作のほんの一側面に過ぎないということを断っておきたい。本稿は彼らの芸術作品の十全かつ網羅的な紹介・解釈を目的としたものではないし、またそのような作業は本稿の限られた紙面においては不可能である。いずれまた稿を改めて、スファ、ヴルベルら他のメンバーも含めた「ヤヌフ・グループ」の本格的紹介を行いたいと考えている。
- 6) 著作権処理の関係上、この作品の図版を本稿に掲載することは叶わなかった。この作品がどのような

- 絵画か知りたい場合、「teofil ociepka elektrociepownia」とインターネット検索すると確認できるはずである。
- 7) この建物の現在については注 13 を参照。
 - 8) 先のオチェプカの作品と同様、本作品も著作権処理の都合上図版は載せていない。この作品がどのような作品か知りたい場合は「ewald gawlik ulica radosna」とインターネット検索すること。
 - 9) 『ひとつのロザリオの数珠玉』*Paciorki jednego różańca*, reż. Kazimierz Kutz, Zespół Filmowy „Kadr”, 1979.
 - 10) 『ひとつのロザリオの数珠玉』のシナリオは、Kutz (1995) に収録されているが、実際の完成版の映画とは細部のセリフなどが異なる。以下、同作品からのセリフを引用する際は、実際の映画のセリフを忠実に書き起こしたものの(日本語訳)を引用するが、Kutz (1995) の該当シーンのページ番号も併記する。
 - 11) と同時に、カロールがそうした社会主義体制下の価値体系とは全く別のところからもその道徳的権威の源泉を得ているということも見逃してはならない。それはすなわち、「シロンスク蜂起の参加者」という、シロンスクのローカルなナショナリズムにおける権威である。カロールが第三次シロンスク蜂起の参加者として勲章を受けているということは、同じシーンでアントーニの口から語られる。
 - 12) もっとも、ビルクートの死の原因は映画の中で直接的には語られない。この映画の制作に関わる事情については菅原 (2015) を参照のこと。
 - 13) 他方、ギショヴィエツの方にはこの地区の歴史や記憶を展示するような本格的博物館は現在のところ存在していない。だがそのかわりに、ギショヴィエツの中央広場に面して存在するかつての「旅籠屋」の建物、およびそれと隣接するかつてエヴァルト・ガヴリクのアトリエとしても使われていた「シロンスクの部屋」という建物が、現在では市の文化会館の分館になっておりこの地区の歴史を象徴する建物として扱われている。また「シロンスクの部屋」はガヴリクの作品およびこの地域の風俗を伝える古い家具などを展示するギャラリーにもなっている。カトヴィツェ市文化会館のサイトの「シロンスクの部屋」に関するページ (<http://mdk.katowice.pl/gawlikowka-izba-slaska>) を参照。
 - 14) ウィルソン、リゴン、カルメル、ニキシュはそれぞれギーシェ炭鉱(ヴィエチョレク炭鉱)のかつての堅坑の名前である。ニキシュはニキショヴィエツの名前の由来となった堅坑でもあり、しばしばニキショヴィエツのことを指してニキシュとも呼ぶ。

文献

- CBOS, 2019, *Które zawody poważamy?* „Komunikat z badań CBOS” nr157/2019, Centrum Badań Opinii Społecznych.
- Chojcka, Ewa, 2017, *Wincenty Pstrowski był Birkutem. Zostawmy jego pomnik w spokoju*, Wyborcza.pl (Katowice) 1/XII/2017, <https://katowice.wyborcza.pl/katowice/7,35055,22719603.html> (dostęp 18 marca 2020).
- Czoik, Tomasz, 2020, *Górnicy zablokowali linię kolejową przy elektrowni Łaziska. "Nie wjedzie tu żaden ruski węgiel"*, Wyborcza.pl (Katowice), 31/I/2020, <https://katowice.wyborcza.pl/katowice/7,35063,25651259.html> (dostęp 18 marca 2020).
- Dutka, Elżbieta, 2011, *Zapisywanie miejsca. Szkice o Śląsku w literaturze przełomu wieków XX i XXI*, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Fiderkiewicz, Maria, 2018, *Od „Lubowników Sztuki Zastosowanej” do mistrzów „małej ojczyzny”. Sto lat amatorskiego uprawiania sztuki w Województwie Śląskim*, [w:] *Amatorski ruch plastyczny w Województwie Śląskim 1918–2018. Katalog wystawy: Stulecie amatorskiego ruchu plastycznego w Województwie Śląskim*, pod redakcją Klaudii Nowak-Maško, Zabrze: Muzeum Górnictwa Węglowego w Zabrzu.
- Frużyński, Adam, 2012, *Zarys dziejów górnictwa węgla kamiennego w Polsce*, Zabrze: Muzeum Górnictwa Węglowego.

- Gerlich, Halina, 2002, *Tęsknota za czasem minionym. Ewalda Gawlika malarstwa wizja małej ojczyzny*, [w:] *Ewald Gawlik. „Z malarstwem przyszedłem na świat”*, praca zbiorowa, Katowice: Muzeum Historii Katowic, Muzeum Miejskie w Zabrze.
- , 2003, *Giszowiec i Nikiszowiec, czyli skansen pamięci mistrza Ewalda*, „Journal of Urban Ethnology” 6.
- , 2010, *Twarze, sylwetki, pejzaże. Ociepka, Wróbel, Gawlik, Sówka*, Katowice: Muzeum Historii Katowic.
- 堀川三郎, 2018, 『町並み保存運動の論理と帰結——小樽運河問題の社会学的分析』東京大学出版会。
- 片桐新自, 2000, 『歴史的環境の社会学』新曜社。
- Kondziotka, Bartosz, 2013, *Konserwator, który uratował Giszowiec*, „Śląsk” 1/2013: 12–14.
- Kutz, Kazimierz, 1995, *Paciorki jednego różańca*, [w:] *Scenariusze śląskie*, Katowice: Videograf.
- Lipońska-Sajdak, Jadwiga, 2002, *Ewald Gawlik – życie i twórczość*, [w:] *Ewald Gawlik. „Z malarstwem przyszedłem na świat”*, praca zbiorowa, Katowice: Muzeum Historii Katowic, Muzeum Miejskie w Zabrze.
- Matuszek, Piotr, Joanna Tofilska i Andrzej Złoty, 2008, *Nikiszowiec, Giszowiec i inne osiedla Katowic*, Katowice: Archiwum Państwowe w Katowicach.
- 小椋彩, 2013, 『『シベリアのレッスン』——ドキュメンタリーフィルムとポーランドの『小さな祖国』』高橋和・中村唯史・山崎彰編『映像の中の冷戦後世界—ロシア・ドイツ・東欧研究とフィルム・アーカイブ』山形大学出版会。
- Ossowski, Stanisław, [1946] 1984, *Analiza socjologiczna pojęcia ojczyzny*, [w:] *O ojczyźnie i narodzie*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Pawlas-Kos, Jadwiga, 2002, *Pejzaże spełnionej nostalgii*, [w:] *Ewald Gawlik. „Z malarstwem przyszedłem na świat”*, praca zbiorowa, Katowice: Muzeum Historii Katowic, Muzeum Miejskie w Zabrze.
- Popkiewicz, Marcin, 2015, *Polska bez węgla*, [w:] *Polski węgiel*, praca zbiorowa, Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.
- Simonides, Dorota, 2000, *Paciorki śląskiego różańca. Historyczno-kulturowe zaplecze śląskiego filmów Kazimierza Kutza*, [w:] Andrzej Gwoździ (red.), *Kutzowisko. O twórczości filmowej, teatralnej i telewizyjnej Kazimierza Kutza*, Katowice: Wydawnictwo „Książnica”.
- 菅原祥, 2015, 「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」『スラヴ学論集』(18): 85–120。
- , 2019, 「書評に込めて」『ソシオロジ』64 (2): 108–112。
- Szejnert, Małgorzata, 2007, *Czarny ogród*, Warszawa: Znak.
- Szulecki, Stefan (Michał Smolorz), [1987] 2015, *Cysorz (wspomnienia kamerdynera)*, JaWa48 (e-book).
- Tofilska, Joanna, 2007, *Katowice Nikiszowiec. Miejsce – ludzie – historia*, Katowice: Muzeum Historii Katowic.
- , 2016, *Giszowiec. Monografia Historyczna*, Katowice: Muzeum Historii Katowic.
- Watoła, Judyta, 2018, *W Zabrze wymyślili, jak uratować pomnik Wincentego Pstrawskiego*, Wyborcza.pl (Katowice) 6/II/2018, <https://katowice.wyborcza.pl/katowice/7,35063,22987482.html> (dostęp 18 marca 2020).
- Wisłocki, Seweryn A., 2007, *Janowscy „kaptani wiedzy tajemnej”. Okultyści, wizjonerzy i mistrzowie małej ojczyzny*, Katowice: Muzeum Śląskie.
- , 2008, *Mit, magia, manipulacja i orbis interior. Śląska sztuka nieelitarna* (wyd. II), Katowice: Wydawnictwo Naukowe „Śląsk”.
- , 2010, *Mistrz Teofil Ociepka. Między władzą a prawdą*, Katowice: Wydawnictwo Naukowe „Śląsk”.

Memory and Representation in Two Coal Miners' Settlements in Silesia, Poland

Sho SUGAWARA

Abstract

Although coal mining was once in the forefront of the Polish industry, it is now negatively represented in the official discourse, due to its roles in climate change and air pollution. This article investigates the complexity of representations of coal mines in Poland. In particular, it examines the case of two coal miners' settlements during the inter-war period in Silesia, namely, Giszowiec and Nikiszowiec.

Analyses of cultural phenomena related to the two settlements brought out three main images related to coal mines: (1) a coal mine as an ambiguous topos, normally thought of as the destroyer of nature but also playing a partial role as nature itself; (2) a coal mine is an item in cultural heritage, where a coal miners' settlement is a "little fatherland" (*mała ojczyzna*), strongly connected with local memory and identity in Silesia; and (3) a coal mine is a locus of collective memory and the collective experience of coal miners as well as a locus of resistance to the neo-liberalist order of post-socialist Poland.

This investigation made it clear that there are memories, discourses, images, and experiences regarding coal mining in Silesia, and it suggests the great importance of rethinking the representations of coal mines in post-socialist Poland.

Keywords: coal mine, Poland, Giszowiec, Nikiszowiec, cultural heritage