The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

Title	1960年代チェコスロヴァキアの映画ポスターに関する考察
Author(s)	中川, 可奈子
Citation	デザイン理論. 2013, 62, p. 55-68
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/56316
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

https://ir.library.osaka-u.ac.jp/

The University of Osaka

1960年代チェコスロヴァキアの映画ポスターに関する考察

中　川　可奈子

キーワード
チェコスロヴァキア　映画ポスター
Czechoslovakia, Film poster

はじめに
１　1960年代チェコスロヴァキアの映画ポスター概要
２　映画製作国のオリジナルポスターとの比較
３　1960年代チェコスロヴァキア映画ポスターのデザイン分析
　３－１．分析方法
　３－２．分析結果
　　分析１《技法の割合》
　　分析２《タイスィクのコラージュ》
　　分析３《具象的表現と非具象的表現》
おわりに

はじめに

1960年代にチェコスロヴァキアで制作された映画ポスターは，作家の意思が前面に押し出されているような，個性的なポスターが多く見られる。チェコスロヴァキアの映画ポスターは，表現に多様性があり芸術的な面白さを持っているのが特徴である。しかし同時に，ポスターのデザインが抽象的であるために，映画の内容を認識させにくくしているという点も考えられる。1990年，チェコスロヴァキアは共産党の独裁政権が崩壊し，民主化され資本主義国となった。かつて大きな違いを見せていた他の国々と同じ様な映画ポスターを制作するようになり，当時のようなチェコスロヴァキア独自の映画ポスターは消えていってしまった。本稿では，これまで詳細に論じられたことのない[1]チェコスロヴァキア映画ポスターの「デザインの特徴」及び「当時の作家たちの具体的なデザイン制作のアプローチ」を，以下の二つの方法で調査し明らかにする。一つは，京都工芸繊維大学美術工芸資料館が所蔵しているチェコスロヴァキアの映画ポスターを取り上げ，チェコスロヴァキアの映画ポスターデザインと映画の内容の関係について調査し，映画の製作国が作ったオリジナルの映画ポスターと比較することである。もう一つは，1960年代チェコスロヴァキア映画ポスターのデザインがどのような技法で表現されていたか，テリー・ポスター（Terry Posters）のデジタルアーカイブを使用して，1960年代に

活躍した主要な作家12名が1958年～1970年に制作した計533点の映画ポスターを分類し，技法と表現の割合について分析することで，当時の作家たちが具体的にどのようなアプローチでポスターのデザインを行ったかを調査することである。これらの調査で明らかになった点を踏まえて，社会主義政権という特殊な状況下で制作され使われたチェコスロヴァキア映画ポスターが，どのようなコミュニケーションツールであったかを考察したい。

１．1960年代チェコスロヴァキアの映画ポスター概要

1950年代初期のチェコスロヴァキアの映画ポスターは，独占映画配給会社（セントラル・フィルム・ディストリビューション：以下 ÚPF）の宣伝部に属する少数のデザイナーによって制作されており，プロパガンダの作品が多く生まれていたが，1950年代後半になると，配給会社の宣伝部が廃止され，新しく雇われた編集者が若い芸術家に映画ポスターを依頼し，国内で発行される印刷物を管理していた承認委員会のメンバーに加わった芸術家が，芸術的な映画ポスターを制作するよう働きかけた結果，芸術性の高いポスターが多く制作された[2]。ÚPFの本部にある小さな試写室では，配給予定の映画が週に二回上映されており，事前に映画が入手できない場合は，編集者が物語の内容をアーティストに説明し，映画の概要や台本をアーティストに渡すこともあった[3]。しかし，ヤロスラフ・スーラ（Jaroslav Sůra, 1929-2011）が「映画の内容を知ることはそんなに重要ではなかった。アーティストは，グラフィックデザインを通して映画を表現することが大切であり，一方で，ポスターを観る人のために想像の余地を残すことも同時に大切である[4]」と述べているように，アーティストは個人的な印象に全力を注いでおり，映画の内容を細かく説明することは重要とされていなかった。チェコスロヴァキアの映画ポスターを制作したのは，画家だけでなく，建築家，彫刻家，タイポグラファー，イラストレーター，写真家，舞台芸術家など，あらゆるジャンルの芸術家だった。そこで，絵画やイラストレーションだけでなく，写真のコラージュや大胆なタイポグラフィなど，幅広い表現手法が用いられ，それぞれの芸術活動において独自の表現を追求していた芸術家の個性が映画ポスターの中で発揮された。1960年代は，チェコスロヴァキアは共産主義体制下にあり，映画の配給権が行使されず，経済的な圧迫がなかった。またソ連による政治的な規制が緩和されてきており，検閲がほとんど機能しなかったことも社会的要因であった。このような社会的背景に，独占映画配給会社の取り組みと，芸術的なアプローチに挑戦したアーティストたちの創造力が合わさり，独特なデザインが展開された。1968年８月にソ連の軍事介入が行われると，共産主義の検閲が厳しくなり，アーティスト達は承認委員会に拒否されないようなポスターをデザインしなければならなくなった。そして，1960年以降，映画ポスターに代わる他のメディアが到来し，映画館のロビーを飾る映画スターのポートレート写真，映画のスチール

写真，パンフレット，映画の上映前に見ることができる新しいプログラムの宣伝スライドが充実していった[5]。

２．映画製作国のオリジナルポスターとの比較

実際に，京都工芸繊維大学美術工芸資料館が所蔵しているチェコスロヴァキアの映画ポスターと映画の内容の関係性について調べ，さらに映画の製作国が制作したオリジナルの映画ポスターとを比較するために，傾向の違う四人のアーティストが制作した，チェコスロヴァキアの映画ポスター４点を選んだ。ヨゼフ・ヴィレチャル（Josef Vyleťal, 1940–1989）の『黒いチューリップ』，カレル・ヴァツァ（Karel Vaca, 1919–1989）の『素晴らしきヒコーキ野郎』，ツデニェク・ツィーグレル（Zdeněk Ziegler, 1932–）の『誘惑されて棄てられて』，カレル・タイスィク（Karel Teissig, 1925–2000）の『困難な年』のポスターである。それぞれのポスターはいずれも海外で製作された映画のために作られたチェコスロヴァキア独自のポスターである。現物調査のメリットとして，当時の紙の質や肌合い，印刷，色の階調を詳しく調査できること，また大きさの把握ができることが挙げられる。

①　映画『黒いチューリップ』

図１　『黒いチューリップ』（1964／フランス）

図２　『黒いチューリップ』（1967／チェコスロヴァキア）（AN.4738-45）

『黒いチューリップ』（原題：La Tulipe Noire）は，1964年にフランスで製作された映画である。フランス版のポスター（図１）は，主人公のイラストが大きく描かれているのが特徴である。文字情報は，映画のタイトル，監督，脚本，出演者の名前，プロデューサー，音響，美術，映画に関わった制作会社や配給会社の名前がもれなく記載されている。一方，チェコスロヴァキア版のポスター（図２）は，処刑台や馬など映画に登場する要素や，足が消えかけた主人公や切り落とされた腕など，映画の出来事を象徴するようなモチーフが断片的に散りばめられて構成されている。映画の時代背景や雰囲気を直接的に説明するのではなく，作家が映画の内容から創造したイメージを表現している。文字情報は，映画のタイトル，監督名，スト―

リーに関する短い説明と作家のサインのみである。チェコスロヴァキア版のポスターをデザインしたヴィレチャルは，1957年から60年までブラチスラヴァ工科大学で建築を学び，1960年から61年まではプラハ応用美術学院で画家のアドルフ・ホフマイステル（Adolf Hoffmeister, 1902–1973）に学んだ[6]。そして，ヴィレチャルは1964年から79年までの15年間に約120点の映画ポスターを制作している。ヴィレチャルのポスターの特徴は，彼がシュルレアリスムの画家であったこともあり，ほとんどのポスターに自らの絵画を用いている。ヴィレチャルは映画の内容を解釈し，創造したイメージを表現する。また映画タイトルは，画像の範囲外に配置する場合が多く，綿密な絵画によるコラージュが強調されており，そのタイポグラフィは映画のポスターに合わせてこだわって選ばれている。ヴィレチャルのポスターは絵画のタッチやモチーフの使い方まで，作風が一貫しており，画家としての芸術活動がポスターのデザインに生かされている。

② 映画『素晴らしきヒコーキ野郎』

図３　『素晴らしきヒコーキ野郎』（1965／アメリカ）

図４　『素晴らしきヒコーキ野郎』（1966／チェコスロヴァキア）（AN.4738-40）

『素晴らしきヒコーキ野郎』（原題：Those Magnificent Men in Their Flying Machines or How I Flew from London to Paris in 25 hours and 11 minutes）は1965年公開のアメリカ映画である。アメリカ版のポスター（図３）は，映画のオープニングとエンディングのアニメーションに使われているイギリスのイラストレーター，ロナルド・サール（Ronald Searle, 1920–2011）のイラストが使われている。映画の中にも登場するサールのイラストを使用したアメリカ版のポスターは，この映画のポスターであるという目印となっている。また，映画のタイトルに加えて，ポスターの下の部分には出演する俳優の顔写真と映画の関係者の名前がもれなく記載されている。一方，ヴァツァによってデザインされたチェコスロヴァキア版のポスター（図４）は，文字情報は映画のタイトルと映画監督名，さらに“アメリカのコメディ映画”と短い説明文があるのみである。ヴァツァは，映画に登場する有名なイラストを使用せず，

独自のポスターをデザインしようとしている。映画の中には，各国がレースに出場するために調達した飛行機のような物体が登場しているが，ヴァツァのイラストは映画のモチーフをそのまま使用するのではなく，あくまでも自分が選んだイメージを使用している。ヴァツァは，1945年から50年はプラハの応用美術学院で画家のエミール・フィラ（Emil Filla, 1882–1953）に学んだ画家であり，ポスターや本の装丁，イラスト，舞台美術を手がけるデザイナーでもあった。1958年から88年にかけて約290点の映画ポスターや展覧会，演劇のポスターを制作している。ヴァツァの映画ポスターは，絵画を使ったものや，デフォルメしたイラスト，写真と絵画のコラージュなど，手法と表現の幅が広かったことが特徴である。さらにヴァツァは，どの映画に対しても彼なりの解釈で膨らましたイメージをポスターの中に表現しようと努めていたと思われる。ヴァツァは，独占映画配給会社の体制が変わった時に，承認委員会のメンバーに選ばれた芸術家であり，チェコスロヴァキアの映画ポスターの芸術性を高める重要な役割を果たした[7]。

③　映画『誘惑されて棄てられて』

1964年のイタリアで公開された『誘惑されて棄てられて』（原題：Sedotta e Abbandonata）は，主人公の女性が自分の姉の婚約者によって妊娠させられるが，対面を気にしてふたりを結婚させようとする親族に対し，シシリー地方の風習を重んじてお互いが結婚を拒絶する，風刺の効いた艶笑映画である。イタリア版の映画ポスター（図５）は，映画に登場する出演者の顔を背景に，主人公の女性が中央前方に描かれている。文字情報は，映画のタイトル，監督，主演者，制作会社，配給会社，プロデューサーの名前がもれなく記載されている。一方，チェコスロヴァキア版（図６）の映画ポスターは，主人公の女性の顔が大きく横向きに描かれ，耳元に女性を悩ませる最大の犯人である姉の婚約者が蛇のようなとぐろを巻いて纏わり付いている。コメディ的な要素と深刻な問題とが折り重なった複雑な映画の内容を，ポスター作家の解釈で表現している。文字情報は，映画のタイトルが最も大きく書かれ，下の部分に小さくイタリア映画，監督名が書かれている。後は，左下にポスター作家「ZIEGLER 65」のサインがある。

図５　『誘惑されて棄てられて』（1964／イタリア）

図６　『誘惑されて棄てられて』（1965／チェコスロヴァキア）（AN.4738-43）

チェコスロヴァキア版ポスターをデザインしたツィーグレルは，1955年から61年まで，プラハのチェコ工科大学で建築を学んだのち，ポスターや書籍の表紙デザイン，テレビ，広告，

販促物，機関や企業のロゴなどのデザインを手がけている。1962年から現在までに約300点の映画，展覧会，演劇のポスターを手がけた。ツィーグレルは，カレル・ヴァツァに続いて承認委員会のメンバーに選ばれたアーティストでもあり[8]，ヴァツァ同様，承認委員会でデザインの視覚的な質を守りながら，自身がアーティストとして，チェコスロヴァキア映画ポスター全体の水準を上げることに貢献した。ツィーグレルのポスターは，1960年代初期はフォトモンタージュと色の組み合わせを使った表現やタイポグラフィの遊びで芸術的な可能性を取り入れており，その後，多色のシュルレアリスムやポップアート風のポスターに変化していった。

④　映画『困難な年』

『困難な年』（原題：Anni difficili）は1948年イタリアで製作・公開された映画である。イタリア版のポスター（図７）は登場人物がイラストで描かれており，文字情報は映画のタイトル，プロダクション，キャスト，監督の名前が書かれている。一方，チェコスロヴァキア版のポスター（図８）の文字情報は映画のタイトル，映画を説明する短いコピー，監督名のみである。ポスターはコラージュ技法を使っており，主人公が首に幾つもの重そうな鎖を付けられている犬に喩えられて，映画の中で象徴的なモチーフとなっている勲章を三つ付けている。この映画には，犬のような怪物はいっさい登場しない。チェコスロヴァキアの映画ポスターに共通する点として，映画のキーワードとなるモチーフや俳優の顔をアレンジして，何かと組み合わせて構成することで映画の表層的な部分を切り取るのではなく（例えば，登場人物のイラストや，一場面のみを載せるなど），映画から生まれるイメージや，作家の中にこみ上げてくる感情を表現しているのではないだろうか。映画の解釈が人それぞれ自由であるように，チェコスロヴァキアのポスターは作家の解釈が自由であるために，受け手の解釈も自由に広がるのである。「素晴らしい映画ポスターは美しくあるべきで，さらに多少ミステリアスで高度な知的さをもち，簡潔で独創性があるものだ[9]」とタイスィクは述べている。

図７　『困難な年』（1948／イタリア）

図８　『困難な年』（1967／チェコスロヴァキア）（AN.4738-48）

チェコスロヴァキア版のポスターを手がけたタイスィクは，1943年から45年に，プラハのマーネス芸術家クラブ絵画学校，1945年から50年にかけて，プラハ工芸美術大学で学び，1948年にブリュッセルの王立芸術学院に留学している。1967年から69年には，プラハにあるアメリカ大使館の美術学校校長も務めた。

以上の４作品の映画について，製作国で作られたオリジナル・映画ポスターとチェコスロヴァキアで作られた映画ポスターを比較した結果，映画製作国のオリジナルポスターとチェコスロヴァキアの映画ポスターの特徴は以下のように挙げることができる。

【映画製作国のオリジナルポスター】

・映画に登場する俳優や重要な名場面を切り取ってイラストで仕上げているものが多い

・関わった企業や人々を記載しなければならず，文字情報が多い

・映画の情報をわかりやすく正確に伝達する

【チェコスロヴァキアの映画ポスター】

・作家個人の解釈によって映画が表現される

・得意な手法を持った作家の個性が発揮される

・映画の雰囲気を正確に表現するものではない

３．1960年代チェコスロヴァキアの映画ポスターのデザイン分析

図９　各作家の映画ポスター

テリー・ポスター[10]は，2005年に設立された映画ポスター，映画のＤＶＤや書籍を扱う販売店であり，映画ポスターのコレクションはチェコ共和国最大である。テリー・ポスターは映画ポスターの販売だけでなく映画ポスターの展覧会を国内外で開催している。またテリー・ポスターは，公的に利用可能な映画ポスターの画像データベースを公開しており，1930年～1989

年の間にチェコスロヴァキアで生まれた約１万２千種類の映画ポスターの詳細な画像と情報（ポスター作家名，映画の製作国，ポスターの制作年，映画監督名）をWeb上で自由に閲覧することができる。そこで，テリー・ポスターが公開している映画ポスターのアーカイブを使用して主要な作家12名（図９），カレル・ヴァツァ，カレル・タイスィク，ツデニェク・ツィーグレル，ヨゼフ・ヴィレチャル，の４人に加えて，ツデニェク・パルクル（Zdeněk Palcr, 1927–1966），カレル・マハーレク（Karel Machálek, 1937–），ヤン・クビーチェク（Jan Kubíček, 1927–），ツデニェク・カプラン（Zdeněk Kaplan, 1940–），イジー・ヒルマル（Jiří Hilmar, 1937–），ミラン・グリガル（Milan Grygar, 1926–），ベドジフ・ドロウヒー（Bedřich Dlouhý, 1932–），イジー・バルツァル（Jiří Balcar, 1929–1968）が1958年から1970年に制作した計533点の映画ポスターを対象にして，1960年代チェコスロヴァキア映画ポスターのデザインがどのような技法で表現されていたか，以下の分析を行った。

３－１．分析方法

まず分析１《技法の割合》では，1960年代チェコスロヴァキア映画ポスターを以下の７種類の技法に分類し[11]，用いられている技法の割合を明確にした（図10）。

図10　技法の分類の仕方

① 写　実…対象をありのままに描写する表現。
② 抽　象…具体物が全く断定できない，抽象絵画のような表現。
③ 半抽象…ある対象をデフォルメして表示する表現。
④ コラージュ…既製の印刷物・版画などを切り取って貼り合わせたような画像。
⑤ 写真の加工…写真をそのまま使用，あるいは写真を加工して作ったイメージ。
⑥ 版画による表現…表現方法として版画の技法を用いているもの。

⑦　タイポグラフィ…文字・書体による字配りなどの構成・および表現。

さらに分析２《タイスィクのコラージュ》では，タイスィクのコラージュの技法を使ったポスターを構成している素材の組み合わせ別に分類し，分析した。続いて，分析３《具象的表現と非具象的表現》では，チェコスロヴァキアの映画ポスターの具象的な表現と非具象的な表現の割合を求めた。

３－２．分析結果

分析１《技法の割合》

1960年代チェコスロヴァキア映画ポスターの技法の割合は，【写真の加工（42％）】，【半抽象（32％）】，【コラージュ（27％）】の技法の割合が高く，【タイポグラフィの表現（６％）】，【抽象（３％）】，【版画の表現（２％）】，【写実（２％）】で低い割合であった（図11）。【半抽象（32％）】の割合が２番目に高いのに比べて，【抽象（３％）】の割合はかなり低い結果であった。図９「技法の分類の仕方」で，【②抽象】の例に挙げた，1962年に彫刻家のツデニェク・パルクルが制作したソビエト映画『一年の九日』（1961）のポスターは，黒いシミが原子科学者を象徴する爆弾を表現している。しかし，あまりにも徹底的に抽象的なデザインであるために「伝達性の限界を越えている」と非難され議論まで巻き起こったが，結局許容される例外として認められた[12]。このように抽象に分類される映画ポスターは，伝達の限界を越えていると非難されることがあるので，コンセプトが非常に重要となっていたことがわかる。1959年頃からは，映画ポスターは自由でクリエイティブな表現方法に変わっていったが最初はジャーナリズムに酷評されていた。しかし，ÚPF は映画ポスターに自由でクリエイティブで実験的な表現方法を取り込むことを奨励し，アーティストたちは個性の追求をポスターに示し，より芸術的な手法でポスターの効果を表現できる要素のレパートリーを広げていった[13]。その結果，映画のストーリーを隠喩的に表現する【半抽象】や【コラージュ】などの技法を使ったポスターの割合が高くなったと思われる。【写真の加工】も，写真の技術による再現性を求めるのではなく，シルクスクリーンを使用して，意図的に表現を潰すことで，芸術的なポスターを目指した。また【①写実】の例に挙げた，1965年にベドジフ・ドロウヒーが制作したイタリア映画『ステップ』（1962）のポスターは，ぼんやりとした背景に写実的なハエが描かれている。ここでも，映画ポスターは，観る人に映画のストー

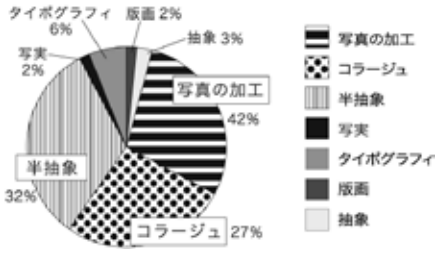

図11　技法の割合（全体）

リーを説明するのではなく，映画の情景を想像させるようなヒントを与えているのである。

続いて，技法の割合を作家別に見ると（図12），タイスィクの【コラージュ】の技法の割合がチェコスロヴァキア映画ポスター全体におけるコラージュ技法の割合よりも高くなっていることがわかった。カレル・タイスィクは，チェコスロヴァキアで初めて映画ポスターにコラージュを取り入れ[14]，様々な素材を使ったタイスィクのコラージュポスターは，芸術的な評価も高い。そこで，分析２ではタイスィクのコラージュの技法について詳しい分析を試みた。

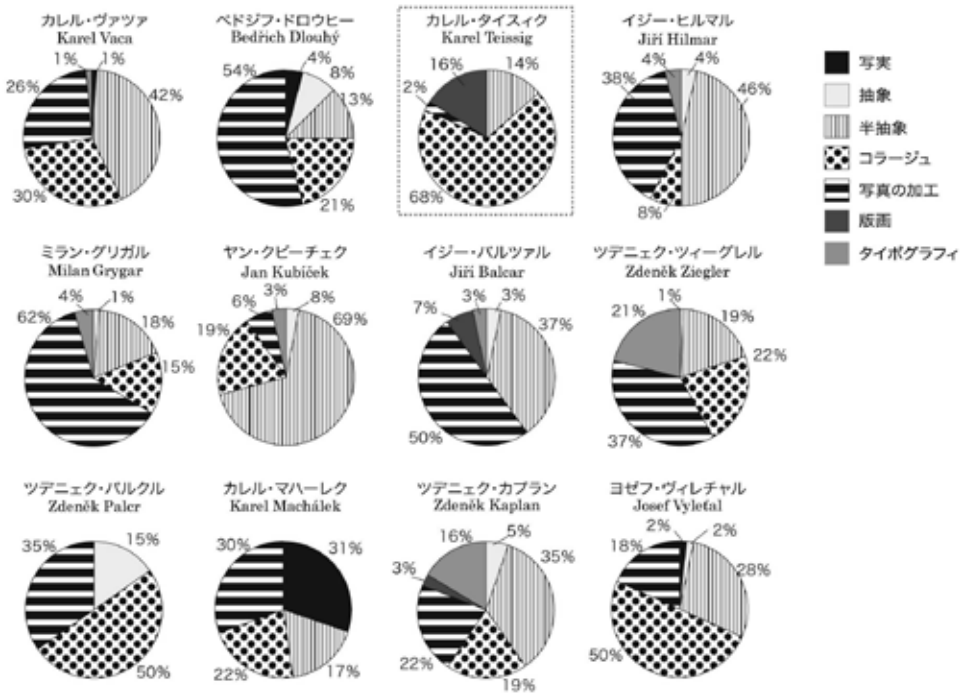

図12　技法の割合（作家別）

分析２《タイスィクのコラージュ》

タイスィクは，映画の主題によって絵画とコラージュを使い分けていた。コラージュの技法では，手描きの紙や版画で作った模様，布やレースなど様々なテクスチャを写真や絵と上手く組み合わせて使うのが特徴である。そのタイスィクのコラージュを使ったポスター30枚を，素材に『①写真』，『②絵』，『③テクスチャ』を使ったコラージュ【単体型】と，『④写真とテクスチャ』，『⑤絵とテクスチャ』，『⑥写真と絵とテクスチャ』，『⑦写真と絵』を組み合わせて使ったコラージュ【複合型】に分類した（図13）。その結果「1960年～1970年までに作られたコラージュ技法を用いた映画ポスターの種類別年間の枚数」をあらわすグラフが得られた（図14）。グラフから，【単体型】のポスターは1960年代初期に多く，素材の組み合わせを用いた

【複合型】のポスターは1960年代半ばから割合が圧倒的に大きくなっていくことがわかった。これは，タイスィクがコラージュの技法を習得してから，10年の間に独自の表現を深めていった結果であると言える。

図13　コラージュの分類の仕方

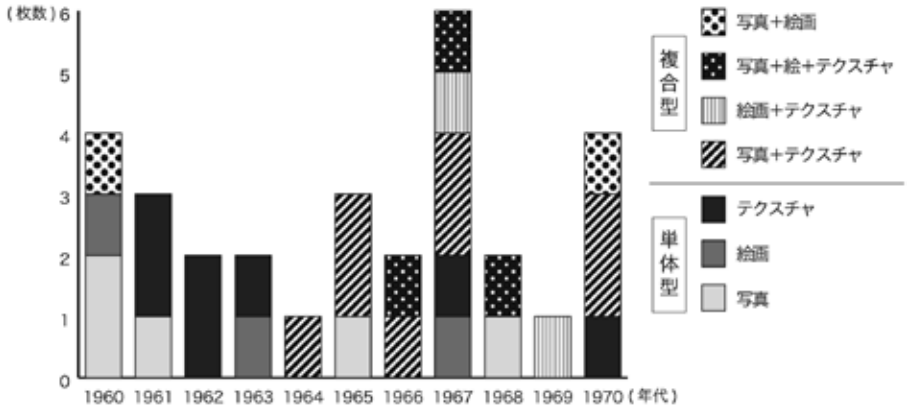

図14　コラージュを構成する要素で分類した年間の種類別枚数グラフ（1960年～1970）

分析３《具象的表現と非具象的表現》

最も割合が多かった技法「写真の加工」に分類されたポスター（183点）を，表現が【具象的】か【抽象的】かのどちらかに分類した。図15に示したように，「人物を扱う場合」は，俳優の写真をそのまま載せているものを【具象的】な表現，俳優の写真にアレンジを加えているものは，【抽象的】な表現とし，「場面を扱う場合」には，場面の写真をそのまま載せるもの，あるいは組み合わせているものを【具象的】な表現，場面の一部を使ってアレンジを加えてい

るものは，【抽象的】な表現に分類する。その結果，技法「写真の加工」に分類されたポスターのうち，【具象的】な表現は53枚，「写真の加工」の【抽象的】な表現は129枚で，１対２の割合で「写真の加工」のポスターは抽象的な表現が多い事がわかった。

図15　技法「写真の加工」について，表現が具象的か抽象的か（分類の仕方）

さらに1960年代チェコスロヴァキアの映画ポスター計533点において，【具象的表現】と，【非具象的表現】に分類した（図16）。ここで【具象的表現】は，「写真，または絵画を用いて，対象物を具象的に描いたもの」と定義する。【具象的表現】は「写真の加工（具象的）」と「写実」に分類されたポスターを含み，【非具象的表現】は「写真の加工（抽象的）」，「半抽象」，「抽象」，「版画」，「コラージュ」，「タイポグラフィ」に分類されたポスターを含む。その結果，【非具象的表現】が全体の89％を占め，【具象的表現】が11％であった。これは作家ごとに見ても，ほぼ同じような結果となり（図17），どの作家も【非具象的表現】の割合が大きくなっていることがわかった。

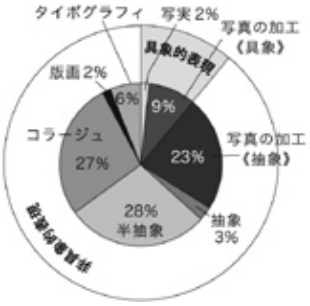

図16　【具象的表現】と【非具象的表現】の割合

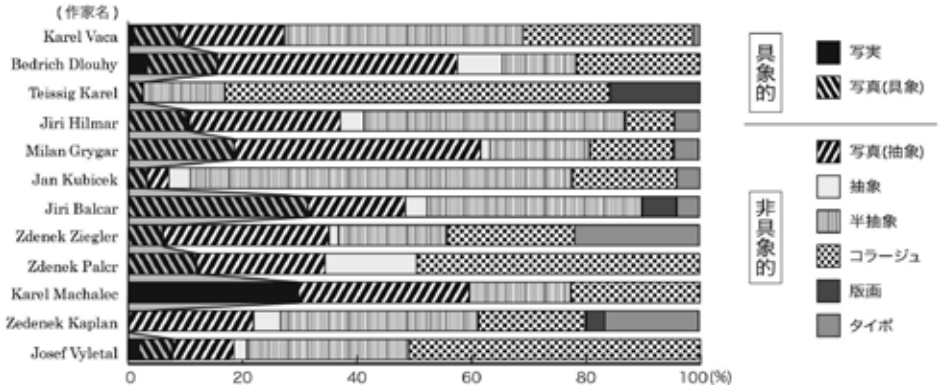

図17　【具象的表現】と【非具象的表現】の割合（作家別）

おわりに

1960年代のチェコスロヴァキアでは社会的な背景や，映画配給会社の取り組みにより，多くの独創的な映画ポスターが生まれ，その後のデザインには見られない特徴を示した。

２章，映画製作国のオリジナルポスターとの比較では，「具体性に乏しい，情報が少ない，作家の個性優先」といった，チェコスロヴァキア映画ポスターデザインの特徴を明らかにした。

さらに３章では，現在のチェコ共和国に保存されているそれらの時代のポスターのデザインを分類し，数値的に分析することによって作家のデザインの方法が具体的に見えてきた。

分析１《技法の割合》では，1960年代チェコスロヴァキアで使われていた技法を七種類に分類し，その割合を調べた。チェコスロヴァキアの映画ポスターは絵画を用いたものだけでなく，多様な技法を取り入れているため表現も多彩である。同じ技法を選択していても，使われている技法自体が手作業で行うものなので，作家によって個性の違いが見えてくるし，作家が映画から何を読み取り，何をイメージし，どう表現するかといった個人的な感情がポスターに表現される。【抽象】の例に挙げた映画ポスターの事例のように，完全なる抽象表現は絶対に受け入れられない訳ではないが，その内容によっては非難される場合がある。映画ポスターは，芸術的な表現を追求したものであったが，作家個人のために作られたわけではなく，ポスターを観る人の想像力を掻き立てるようなアイデアを持ち合わせたものでなければならなかった。

分析２《タイスィクのコラージュ》では，タイスィクという，一人の作家が独自の技法や表現を追求し続けることで生まれる新たな展開を読み取ることができた。タイスィクをはじめとする作家たちは，個人的な芸術活動を映画ポスターの制作に生かし，また他の芸術家による芸術作品から着想を得ながら，映画ポスターの表現やコンセプトを生み出していた。映画ポスターは，どれ一つとしてパターン化されたものはなく，一つの技法に関しても作家の試行錯誤していく様子を窺うことができる。このような作家の情熱が，観る側に伝わり，ポスターの中に作家の姿が見えるような関係が生まれたのではないか[15]。

分析３《具象的表現と非具象的表現》では，【具象的表現】と【非具象的表現】に分類した結果，映画ポスターの約90％が【非具象的表現】であることがわかった。【非具象的表現】と【具象的表現】は，表現の仕方は異なるが，ポスター作家は，映画の内容を説明するのではなく，映画の内容からインスピレーションを受けて自分なりの解釈を持ってポスターに表現するという点は共通している。非具象的な表現の方がより強く想像力を働かせる必要があったが，どちらの表現も観る側が想像力を働かせる必要がある。1960年代は，そのようなポスターが街中に溢れていたようだ。チェコスロヴァキア映画ポスターに特徴的な抽象性は，作家達の多様な芸術的表現の追求が根底にあったために，情報伝達の精度を下げることなく，むしろ積極的なコミュニケーションを成立させる役割を担ったと推察される。すなわちチェコスロヴァキ

ア映画ポスターの掲示空間は，観る人が積極的に関与して初めて成り立つ世界だったということである。それは制約の多い社会主義社会に暮らす大衆に，親しみや楽しみをもたらしていたと考えられる。現在は，チェコスロヴァキアにおいても他の資本主義国と同じようなポスターが制作されるようになり，1960年代に見られるような芸術的な作家性の強いポスターは少なくなった。1960年代は，チェコスロヴァキアのデザインを考察する上で重要な時代であり，引き続き研究を進めたい。

註

1 日本ではこの時代のチェコスロヴァキア映画ポスターについて言及された論文は見られないが，京都工芸繊維大学美術工芸資料館「ヨーゼフ・フレイシャーを中心とした現代チェコ・ポスター展」（2009.3.23–5.1）や，チェコセンター「チェコスロヴァキア時代の日本映画ポスター展」（2012.4.2–4.27）では，当時の映画ポスターを実見する機会があり，チェコセンターの「チェコスロヴァキア映画ポスター制作史」（2012.4.25）は，テリー・ポスターのオーナーであるパヴェル・ライチャン氏による講演会で，当時の時代背景やポスター制作事情を理解するのに非常に有意義であった。

2 Pavel Rajčan, *CONFRONTATION*, Prague: Terry Posters, 2010, p. 44.

3 Marta Sylvestrová et al., *Czech Film Posters of the 20th Century*, Prague: Moravian Gallery in Brno and Exlibris Prague, 2004, p. 42.

4 Ibid., p. 42.

5 Ibid., p. 44.

6 ２章の４人の作家（ヴィレチャル，ヴァツァ，ツィーグレル，タイスィク）の経歴については，Sylvestrová 同書 “Poster artists’ biographies” pp. 469–485を参考にした。

7 Rajčan, op. cit., p. 44.

8 Ibid., p. 43.

9 Ibid., p. 46.

10 Terry Posters http://www.terry-posters.com/

11 多摩美術大学ポスター共同研究会編『構成的ポスターの研究 ── バウハウスからスイス派の巨匠へ』，中央公論美術出版，2001年，68頁の分類による。

12 Sylvestrová, op. cit., p. 47.

13 Ibid., p. 45.

14 Rajčan, op. cit., p. 46.

15 同書，45頁には，「チェコの芸術家達は作品を展覧会で見せることは許されなかった。しかし，街中にあらわれた彼らの名前の書かれたポスターが街を公共のギャラリーに変え，街の人々はポスターを見るために次々と立ち止まり，サインを解読しようとする人さえいた（筆者訳）」という記述がある。