

# 禁止と抵抗

——大島渚という運動体への問いかけ

キム・ソンウク  
崔 盛 旭 訳

私は十数年にわたり、韓国でプログラム・ディレクターの仕事をしてきました。今回のシンポジウムに参加するにあたって、これまでの自分の仕事を振り返ると同時に、その仕事の底に横たわる無意識がどのようなものであったかについて考えていきたい。

本稿では、二〇〇〇年代以降の韓国における一九六〇～七〇年代の日本映画の受容について、主に経験的レベルから考えてみよう。なぜ二〇〇〇年代以降なのか、そしてなぜ経験的レベルなのか。これについては二つの理由が挙げられる。今回のシンポジウムのテーマは（一九六〇～七〇年代の日本映画の国際的な受容）であるが、韓国において当時の日本映画は、二〇〇〇年代以降になってからようやくともに紹介されたため、少なくとも三十年以上の時間差をおいて現れたものであ

る。かつての韓国の映画人たちは、密かに日本映画を見てシナリオやアイデアを真似ることもあったが、これは韓国に限らずどの国でも見受けられたごく一般的な現象であり、影響の歴史において議論されるべき問題である。したがって本稿では、一九六〇～七〇年代の日本映画の受容を、韓国のシネフィルや映画人たちにとって遅れて起こった「事件」と位置付けることにしよう。ではなぜ遅れたのだろうか。

周知のように韓国において日本映画は、政治的な理由から一九九八年まで公式的には上映することのできない「禁止された映画」であった。だが九八年の金大中民主政権の発足、そして九六年の日韓ワールドカップ共催決定といった、「政治的」な日韓関係の和解ムードの流れの中で、一九九八年十月の日本大衆文化の開放から二〇〇四年の第四回目の開放までに、ほと

などの日本映画の上映が可能になった。ところが当時上映された映画の多くは、『HANAABI』（北野武、一九九八年）や『影武者』（黒澤明、一九八〇年）といった、国際的に知られる映画史に残る名作か、もしくは『Love Letter』（岩井俊二、一九九五年）のような若い観客向けの青春ものであった。これらの日本映画は、当初は良好な興行成績を残していたにもかかわらず、現在に至るまで韓国国内の映画市場ではわずか二%前後を占めるにとどまっている。そして、一九六〇～七〇年代の日本映画が正式に劇場公開されることはなかった。

だが、一九九〇年代後半に日本映画が韓国に紹介されていく過程には、テクノロジの発展による別の流れも存在していた。一九九〇年代前半以降のビデオの登場、BS1、BS2などの日本の衛星放送の放映（韓国のシネフィルが最もよく見ていたチャンネルで、日本映画や海外の映画を見ると同時に、録画したビデオテープをこっそり仲間の間で回していた）、そしてインターネットの普及により日本映画を見ることが難しいものではなくなっていたのである。このようなメディア環境を考えると、日本映画を見るといふことを禁止するのは実際には不可能な状況であった。

韓国における国際映画祭も、日本映画紹介の重要な場となった。一九九六年の釜山国際映画祭に始まり、全州国際映画祭、プジョン国際映画祭、そしてソウル国際女性映画祭など、次々と登場する国際映画祭において、日本映画の上映は欠かせない

ものであった。映画祭では、映画祭のためだけに限定された形での上映が可能であり、例えば一九九六年の第一回釜山国際映画祭では、アン・ソング主演の小栗康平監督作品『眠る男』など十五本の日本映画が上映された。

日本大衆文化の開放という政治的な政策、テクノロジの発展、国際映画祭での上映という、韓国において日本映画が見られるようになったこれら三つの過程はそれぞれ、日本映画のエネルギーが韓国という国家的な枠、技術的な枠、そして公共的な枠を捉えていく過程であったと言いうことができるだろう。だが逆の見方をすれば、メディアが持つ強力な展示的価値が、タブーであった日本映画の闇を吹き飛ばしたとも言えるのではないか。タブーとされ、上映禁止という隷属の過程を経た日本映画をメディアが公の展示による光の中に露出することによって、日本映画はその特有な政治的価値を喪失し、日本映画が持つていたラジカルなイメージは権力機構に捕らわれたのである。

注目すべきは、こういった日本映画の一般市民の受容が、IMF（金融危機）以降の韓国社会の新自由主義的な再編の過程、韓国映画のプロックバスター化、そして民衆の周辺化やマイノリティー化——ここにはさらに、パートタイムの失業問題、反FTA闘争、ロウソクデモ、デチュリ・セマンダム問題、ハンジン重工のリストラ反対闘争、済州島米軍基地建設反対闘争といったマイノリティー運動の前景化が含まれている——と同時期に行われた点である。この時期の韓国では、社会運動にお

ける大衆の限界とともに、性的マイノリティーやマイノリティーの政治と倫理に対する自覚が生まれていた。こうした状況を日本映画の受容と結び付けて考えてみると、日本映画は、国家的、政治的レベルでは開放されたものの、マーケットに進出しから利益を出せず、その限界が露わになって、マイノリティー化が進んだと言えるだろう。韓国における日本映画は、二%前後の観客のみが見るに過ぎないもの、韓国風に言えば「多様性の映画」の範疇に入ってしまったのである。こうして日本映画は、開放以前には韓国社会に対して持ち得ていたその突発的な力を失い、歴史的な枠に捕えられて、実質的な限界をもつマイナーなジャンルになっていったのである。

このように韓国社会における日本映画の位置づけが変化していく中、一九六〇～七〇年代の日本において抵抗の実践を意味していたある種の日本映画は、韓国ではその否定性を国家権力とマーケットに吸収され、一般化してしまった。こうして、もはや禁止でもタブーでもなくなった一九六〇～七〇年代の日本映画は、危険視されることなく、そのイメージは美的価値に還元されるにとどまっているように見える。だが私が日本映画を発見した九〇年代に日本映画が持っていた限界やラジカルなマイノリティーの力を今や喪失したことは、改めて考えるべき問題である。

そのためにもっとも重要なのが——そしてそれはまさに私の経験にあてはまることなのだが——、自主上映の形式による日

本映画の紹介であった。大学の映画サークルにおけるビデオを活用した日本映画の紹介、若いシネフィルが中心となり、私自身九〇年代前半にプログラマーを務めていたビデオテーク・シネクラブの登場、九〇年代末に始まった小規模のビデオテーク「文化学校ソウル」や映画雑誌が主催するシネクラブでのフィルム上映会、さらにインディペンデント映画祭などを通じて日本映画は上映されてきた。一九六〇～七〇年代の日本映画について、現在では作品論や作家論の試みは見受けられるものの、日本映画の受容に関わる議論はそのほとんどが、二〇〇〇年代以降の「日本映画の輸入開放」という非常に限られたテーマと結びつくものであるため、一九六〇～七〇年代の日本映画を受容の歴史と関連づけた議論はほぼ皆無と言ってよい。

だが九〇年代末に始まったシネマテーク運動とともに日本映画を上映するようになったシネマテークは、輸入開放措置の過程とは異なる形で一九六〇～七〇年代の映画に注目した。その理由として以下の三点が挙げられる。第一に、最初に述べたように一九六〇～七〇年代の日本映画は韓国のシネフィルにとって、一種の歴史の「ミッシング・リンク」地帯にあったこと、第二に、一九六〇～七〇年代の日本映画の紹介は、先に述べた隷属の過程とは異なる目的で行われており、特に自主上映の運動的な立場から展開されたと考えられること、そして第三として、振り返ってみると、一九六〇～七〇年代の日本映画の上映は、上映者たちの無意識の中で、若い映画、政治的な映画、自

主的な映画のイメージとして存在し、それが九〇年代半ば以降の新しい韓国映画の登場にある種のエネルギーを与えたと云えるのではないかとつい思いがあったことである。以下では、このような経験的な歴史性の中で受容の問題について考えてみたい。

はじめに、私にとって印象深いいくつかのエピソードを紹介しよう。本シンポジウムの発起人である平沢剛氏の協力のもと、二〇〇六年にシネマテーク・ソウルで、一昨年亡くなられた若松孝二監督を紹介する初めての上映会を開催したときのことである。一人の観客が監督に次のような質問をした。「監督の映画を見ると、国家権力としての日本に対しての怒りと、破壊したいという欲望を持っているように思われますが、同時に、誰よりも日本の過去、現在、未来に対する愛着と希望、つまり今よりきつと良い日本があるはずだという希望のようなものを持っているように感じました。監督を怒らせる国家権力としての日本ではない、監督が生きてきた、映画を作ってきた日本という国で幸せを感じた瞬間があったのか、日本での監督の幸せな記憶があれば聞かせてください。」それに対し若松はこう答えた。「私は、どこの国の人なのかと問われると、在日日本人と答えます。日本人が良い悪いということではなく、問題は国家というものであり、私は何かを抑圧する考え方がとても嫌いです。ならば日本から出て行けと言われることもありましたが、そうしなかったのは、日本に生きていければ言葉が通じるからで

す。言葉が通じるから偉い人に立ち向かうことができる。言葉が通じなければ批判もできないからね。」

私は、若松の「在日日本人」という発言を印象深く記憶している。そして、この言葉に込められた歴史性と、この言葉が働きかける政治的な意味が、一九六〇〜七〇年代の日本映画の韓国的受容と深い関係を結んでいると考える。「在日日本人」という発言は、私には抵抗の象徴のように聞こえた。なぜなら、この言葉は自然と「在日朝鮮人」を想起させるからだ。この発言によって彼は、日本人であることを安易に受け入れるのを拒否し、日本という国家と距離を保ちながら、積極的にマイノリティーになろうとしたように見受けられたのである。

「在日」という表現には二つの側面があることを確認しておこう。沖縄の事例が示しているように、在日という表現は、日本人と同一化することに抵抗し、日本人の名前で記述される歴史から距離を取ろうとする態度を示す概念である。それは何よりもまず、在日朝鮮人によって作られた距離と亀裂を表すが、朝鮮人に限らず、他のどのマイノリティーにとっても日本の外部として日本に住むことを選ぶ場合に共有できる概念である。したがって、「在日」はまず同一化に対する抵抗の態度だと言えるのである。「在日」はまた、公式的な歴史と距離を置く表明としての意味を持っている。いかなる国家の名にも還元されない抵抗の場所、マイノリティー同士の偶然あるいは必然の出会いが起こりうる場所を、若松は切り開こうとしたのでは

ないだろうか。それは、韓国であれ日本であれ、国家には回収されえない特有の政治と生き方を持つ場所を作り出すことである。公式的な日本映画の受容が辿ったような韓国と日本の国家対立に回収されない政治性を考えること、それは未知の可能性を生み出す行為である。マイノリティーの歴史は、公式の歴史に取り上げられることのなかった事件を、再び歴史化する地点に置くのである。

続いて、二〇〇三年に開催された大島渚監督の大回顧展に参加した、韓国の代表的なインディーズ映画人であり、ソウルインディペンデント映画祭実行委員長であるチョウ・ヨンカクが、「大島渚回顧展を見て…フィルムに残っているエネルギーは伝染する」というタイトルで「インディーズ・スペース」という季刊誌に寄せた文章を紹介したい。チョウは「映画を見ている間ずっと、自分も作品を作りたいという創作意欲に燃えた」と述べつつ、『日本の夜と霧』（一九六〇年）を見て不思議だったのは、激しかった我らの八〇年代をラジカルに評価した作品はなぜないのか、ということだった。一種の後日談とも言える『時間は長く続く』（キム・ウンス、一九九六年）や、キム・ドンウォン監督のドキュメンタリー『ミョンソン、六日間の記録』（一九九七年）などがあるにはあったが、韓国の主流映画界はいまだに『日本の夜と霧』のような映画を作ろうともしない。ぜひ、熾烈な作品が作られることを望むばかりだ」と記している。また『絞死刑』（一九六八年）について、「この映画は

ATG映画で、利益を逆算し、損をしない製作費を計算して作ったそうだ。すでに六〇年代の日本にはメジャーとは違う文化空間があり、それがインディーズ映画の配給を担っていた。そして日本の戦後のインディーズ映画人たちは、我々には未だできていない形のインディーズ映画を実践して成果を上げたのだ。その例が『絞死刑』だ。一瞬恥ずかしくなった。もちろん、韓国にも我々がモデルにすべきものはたくさんある。『ストライキの前夜』（一九九〇年）、『お母さん、あなたの息子』（イ・サンイン、一九九一年）、『ナヌムの家』（ジョン・ヨンジュ、一九九五年）などがそれだ。労働組合や市民団体と連携したビデオ・ドキュメンタリーは現在も存在している。しかし、その過程で私はどのような貢献をし、また何をしてきたのか。そして周りの仲間たちは映画を作り、それを配給するためにどのような努力をしているのか。あるいは、我々に『絞死刑』のような映画を作ることができる創作のエネルギーと社会を貫く革新的な視点、そして戦慄するような創造性が存在するだろうか。漠然とはあるが、このようなことを考えさせた大島監督が私には大きな力になったのだ。」と語っている。このようなインディーズ映画人の感想からは、一九六〇〜七〇年代の日本映画の受容が、単に美学的なレベルにとどまらず、実践的、行動的、運動的レベルにおいても大きな刺激を与えたことがわかる。

このように、我々は新しい可能性として六〇年代の日本映画を受容したのである。そして九〇年代の韓国映画は再び注目を

浴び、その一方で「突発事故」としての映画の可能性も試みられた。一九六〇～七〇年代の日本映画は、日本では「力の消滅」と認識されたとしても、少なくとも我々にはむしろ「力の思惟」となってくれたのだ。どうすれば新しい形態の製作や自主上映、配給ができるのか、またどうすれば政治的、社会的素材を映画にすることができるとかなど、さまざまな疑問が、一九六〇～七〇年代の日本映画を生きている「運動体」——これは韓国で大島渚回顧展を開催した際に、平沢氏が提案した言葉である——として我々に突きつけられた。日本映画のマイナーな受容が、映画の「突発事故」的な力となって別の事件と接続し、それが一九六〇～七〇年代の日本映画の受容を、美学に回収されるのではなく、運動として政治的な問題提起へと向かわせたのである。これまで、二〇〇二年の「鈴木清順回顧展」、二〇〇三年の「大島渚回顧展」、二〇〇四年の「ATG特別展」、二〇〇五年「日本アンダーグラウンド特別展」、二〇〇六年には「若松孝二特別展」といった具合に、一九六〇～七〇年代の日本映画をシネマテーク・ソウルで紹介してきたが、その中でも特に平沢氏との協力のもと実現した二〇〇四年の「ATG特別展」は、映画の新しい在り方を追求するための刺激という点において非常に重要なものであったと言えるだろう。

ところで日本映画には、二つの象徴的な時期があったように思われる。それは一九六八年と一九七二年である。この時期に鈴木清順は、日活で『殺しの烙印』（一九六七年）を完成したの

ち、会社をクビになったわけだが、この出来事は彼だけの不幸にとどまらず、日本の撮影所システムの危機そのものを反映していた。『殺しの烙印』は、非常に前衛的で抽象的な遊戯のような作品で、緻密に錯覚と幻影を起こさせ、虚構としての映画の可能性を極限まで、いや、不可能性にまで突き詰めた作品であった。この不可能性は、一方では大島が同時期にATGで発表した『絞死刑』を通して、他の可能性への糸口を提示したものであった。

一九七二年は、政治と映画がともに衰退していた点において象徴的な時期であった。一九七一年に大島は『儀式』を作るが、この作品はATGの十周年記念作品であると同時に、政治と映画に対する決算を試みた作品である。大島はこの作品の後、『夏の妹』（一九七二年）を完成させるとATGとの協力関係も解消し、新たな道を模索していく。大島はあるインタビューで、当時を「六〇年代が終わって振り返ってみると、その瞬間まで現実だと思っていたことがすべて崩壊し、抱いていた夢も消えてしまった。僕は一九七二年にプロダクションを解散し、一人になってやり直したいという気持ちで『愛のコリーダ』を作った。そしてそのときから、映画のテーマはすべて過去に戻った。つまり、現実をテーマにして何かをやるうとはしなくなったのだ。それで素材がすべて過去のものになり、今に至っているが、これからも現実を撮りたいという気持ちはあまりないので、どうなるかわからない。」と語っていた。

同時期に若松孝二は『天使の恍惚』（一九七二年）という、闘争の「記録」ではなく闘争を「促す」作品を作ったが、これは不可能性に直面して可能性を追求しようとした試みだったと考えられる。日本映画に対して私が持っているイメージは、日本映画を上映してきた歴史のなかで見た「消滅と限界」の過程というものであるが、時期は異なるものの、同じ文脈で韓国は「消滅と可能性」への試みを行ってきた。これは一種の時代錯誤と捉えられるが、次にこの「時代錯誤」について、若松と大島の作品から考えてみたい。

若松の『ゆけゆけ二度目の処女』（一九六九年）では、レイプされた女性と殺戮を行った男性が屋上で出会い、心中する。死に追い詰められた彼らは、結局自らの判断で屋上から飛び降りるのだが、私にとってこの作品は知性や感性に訴えるというよりも、身体をもつて強烈に訴える作品であるように感じられ、彼らは自殺したというより「身を投げ出した」という表現がふさわしいだろう。若松の言葉通り、屋上が巨大な密室であるとするならば、そこから身を投げ出すことは、死を越えて新しい世界へと飛翔することである。この作品の中に見られる、まるで想像的に浮かび上がる海辺と波、非現実的に見える女性の身体を濡らすシャワーの水と、突然降り出す雨は、屋上から落ちるといふ重力とは逆の、重力から逃れようとする無重力、あるいは浮力の力を思い起こさせる。主人公の男女は、屋上で繰り返される暴力の世界から脱出し、身を投げ出すという行為に

よってこのような重力から脱出しようとしたのではないだろうか。彼らは死に向かう存在であるが、死の真ん中で呼吸し、互いに命を分かち合う。彼らは絶望を乗り越え、詩的な疎通の可能性を成し遂げながら、愛と友情といった新しい共同の可能性を作り出すのである。

『ゆけゆけ二度目の処女』が作られた一九六九年、韓国では、軍事クーデターを起こして政権を握った朴正熙が「三選改憲」を企んでいた。これは「維新時代」と呼ばれる七〇年代の長い「冬の共和国」の始まりを告げる事件であった。若松の作品はこのような絶望の時期の渡来を予見したかのような内容である。翌年一九七〇年十一月には「俺の死を無駄にするな」と叫びながら、チョン・テイルという若い労働者が焼身自殺を遂げる。一九六八年、韓国の詩人キム・スヨンは死の直前に「詩よ、つばを吐けー力としての詩の存在」という文章を書き、混沌とした時代を乗り越えることを全身で主張した。既存のすべての意味を越える移行、つまり愛、自由、混沌、死、そして革命への移行は、知性や感性ではなく全身を通して導かれなければならない、そして詩は、今までなかった世界が繰り返されるかのような衝撃を与えなければならぬ。私は若松の映画を、韓国のこうした時代と結びつけて考えているが、この試みこそが私の主張する「時代錯誤」的なことである。

私が大島の映画を初めて「ちゃんと」見たのは、九〇年代初めだった。『愛のコリーダ』はすでに見ていたが、「文化学校

ソウル」という小さなビデオテープで『日本の夜と霧』と『東京戦争戦後秘話』（一九七〇年）を初めて見て衝撃を受けたのだ。学生運動をめぐる政治的な攻防を描いたストーリーとスタイルに非常に惹かれたと同時に、安保闘争以降、左翼政治運動をめぐる敗北感と絶望、学生運動の内部から生じた政治的立場の違いを「デイスカッション・ドラマ」の形式で描いたオリジナリティに深く共感した。三十年前の作品とは思えないほどのリアリティがあり、まるで当時の韓国の現実を叱咤するような映画に思えた。当時韓国でも、社会・政治的な問題を扱った映画が多く作られており、一九九〇年には『ストライキの前夜』が自主製作されたが、韓国政府の上映禁止措置に対抗した大学での自主上映をめぐる学生と警察が激しく闘っていた。同年、韓国のバルチザンを描いたチョン・ジョン監督の『南部軍』と、挫折した学生運動家を描いたパク・クァンス監督の『彼らも我らのように』が公開され、熱狂的な支持を得た。チャン・ソヌ監督の『ウムクベミの愛』（一九九〇年）も注目され、新しい社会派映画が作られ始めた時期であった。

しかし、九〇年代初めに韓国社会が直面した現実、映画が提示した問題をはるかに越えるものだった。一九九一年四月二十六日、デモの最中にミヨンジ大学の学生が警察に殴られて死亡する事故が起こった。これをきっかけに、一か月にわたって大規模なデモが行われ、さらに十一人が命を奪われた。一九八七年六月の闘争との連続性の中で、当時の政権の権力型

不正腐敗と公安統治、長期執権を狙った野合に対抗した「五月闘争」と呼ばれる一連の闘争は、象徴的な事件として人々の記憶に残っている。だが結果的に闘争は失敗に終わり、革新運動に対する反動的なイデオロギー攻勢が激しく起こることになる。「遺書代筆事件」や、正しい教育を主張していた全教組の教師たちを解雇した国務総理に学生たちが卵を投げつける事件などが起こったが、当時のメディアは、そんな学生たちを「極悪」と罵倒し、一部の知識人は当時の学生運動を批判する文章を方々に発表した。金芝河は朝鮮日報に「死の祭りを今すぐによめる。ファンタジーをもって誰を扇動しているのか。」という文章を掲載し、西江大学学長は「今我らの社会には死を扇動する闇の勢力がある」と語った。九〇年代の現実はい速いスピードで変化していった。

まさにこのような時期に、『日本の夜と霧』を見た私の経験がいかに特別なものだったか、おわかりいただけるだろうか。私はこの映画が現実の政治問題を大胆に描いたことに驚くと同時に、隠された物語を追求していくスタイルに惹かれ、タブーになった物語や思い出すのもつらい過去の記憶を再現する方法に感嘆したのであるが、大島作品における死は、このような時代錯誤によって格別なものとなっている。よく知られているように、大島の映画は死のイメージで満ちている。大学の同期生の結婚式に突然現れた学生活動家が、闘争に参加して行方不明になった友人を話題にしたとき（『日本の夜と霧』）、理想的な



農村共同体を作ろうとした青年たちの試みが挫折した後、自殺や暴力、性と狂気の行為を振る舞うとき（『白昼の通り魔』）、あるいはレイプ・殺人罪で起訴された在日韓国人Rが死刑執行後、記憶を失って蘇り、韓国人女性の幻影と出会うとき（『絞死刑』）、あるいは、死んだと思っていた夫が幽霊となり妻に会いたがるとき（『愛の亡霊』）、そしてインドネシアの戦地に連行された朝鮮人の兵士が処刑されるとき（『戦場のメリークリスマス』）、死はどのようなイメージとして残るだろうか。

『映画で遺書を残して死んだ男の物語』という副題を持つ『東京戦争戦後秘話』で、映画で遺書を残して死んだ男は、そのような死のイメージの痕跡をもつとも強烈に残している。しかし「何も残せないほど貧しいままに死ぬ人間は誰一人いない」。この作品は、昼間経験した時間を夜に夢見るイメージ、つまり映画によって満たされているようだ。映画のイメージは主観的で曖昧な内的経験によって構成されているが、このイメージは証言であると同時に、生成する政治的歴史に関する予言とも考えられる。ここには死にゆく者の権威という問題設定があるが、大島映画の「消滅と限界」の過程では我々は皆、そのような危機に置かれていて、（死を前にした）無力な時間的条件と対面している。映画を研究している我々は、明日を約束できない文化的条件を生きていると言っただろう。しかし、この遺書は身体が残したものであり——この映画は身体とイメージを絶えず結合させる不可能な試みに挑んでいる——、だからこそ無

気力が遺した叫びは、むしろ全く異なる秩序に属する反論の権力 (puissance) を構成することができるのだ。マイノリティー、欲望、共同体と運動体を渴望し、関係性を作ろうとする我々の意志は、消滅と死から、時代錯誤的な別の時間との関係性を作り出すことができるだろう。したがって死は二重性を持つことになる。我々が映画の中に彼ら（大島映画の青年）の死を見るとき、おそらく日本の歴史の中で何かが消滅する過程を目標しているのだ。しかし同時に、その死に、私は（韓国における我々の）暗い同時代性の政治的歴史の死を見ている。

しかしそれで終わりなのではない。このような死と消滅は、同時に政治的・歴史的な問いかけでもあるのだ。死と消滅は、確かに、その痕跡を追いかける者が諦める限りにおいては消滅してしまふものである。しかし、我々は別の場所、若松や大島の映画の中の若者たちの身振りの記憶とそれに伴う欲望を見つけ、過去の力を現在のエネルギーに変え、消費の回路に置かれ、その芸術性さえも権力に回収されてしまった、限界にぶつかった日本映画を追いかけて、発見してきたのである。時代錯誤性、それこそが真の意味で、一九六〇～七〇年代の日本映画を見る私の態度である。そしてかつて『ロゴバグ』（一九六三年）というオムニバス映画でパゾリーニが『意志薄弱な男』という作品を通して語ったように、このような時代錯誤の中から現れるものこそが真に同時代的なものなのだ。私は、一九六〇～七〇年代の日本映画がマイノリティー化していることにむし

ろ喜びを感じている。なぜなら、我々にはチャンスが残っており、依然としてあの時代の映画が我々の映画館の小さな灯りになつてくれているからだ。ジョルジュ・ディディユベルマンがパゾリーニの『蜚の残存』について記した文章で述べたように、これから我々は「我々の想像する方法の中で我々の政治の方法のための条件を考慮」しなければならないのである。