

パリ、東京

五木寛之と大島渚

四方田 犬彦

1

一九六八年は、世界のいたるところで反権力の闘争が行なわれた年であった。いや、このような抽象的で中性的な表現では、何も伝えたことにはなるまい。この年を端緒として、以後数年にわたって続けられた運動は、単に政治的な領域を越え、社会と文化のさまざまな領域に決定的な興奮を引き起こした。三十年以上の歳月が経過した現在から振り返ってみたとき、それはまるで全世界が熱病に浮かされていた時代であったように思われる。おそらくこの時期をもっとも適格に表現する言葉は、「解体と噴出」であろう。これは一九七〇年に大島渚がエッセイ集の題名としたものである。

この年、アメリカでは四月にキング牧師が暗殺され、黒人暴動が一気に火を吹いた。ジョンソン大統領は北ヴェトナムへの爆撃を開始し、国内での反戦運動は異常な昂まりを見せた。フランスでは三月にパリ郊外のナンテール大学で生じた反政府運動が瞬く間に拡がって、五月には学生、労働者、一般市民らによる「五月革命」が生じ、ドゴール大統領に退陣を要求した。中国では文化大革命が三年目を迎え、紅衛兵の内部対立に由来する壮絶な内ゲバと、北京から辺境へ労働に赴くという下放が行なわれていた。ブラハでは社会主義下の官僚制度に反発して自由化の運動が開始された瞬間に、ソ連の戦車が事態を抑制的に鎮圧した。カトマンズに、タンジエに、サンフランシスコに、長髪のヒッピーたちが溢れかえり、彼らは体制からの滑り降り（ドロップアウト）、薬物とセックスによる人間解放を主張して

いた。そしてヴェトナム戦争におけるアメリカ軍の軍事基地であった日本では、反戦運動が盛んとなり、大学を舞台とした抵抗運動が展開されていた。キャンパスというキャンパスはバリエードによって占拠され、それを排除しようとして機動隊導入を計る大学側と新左翼系学生たちの間で、熾烈な闘いが続けられることになった。在日韓国人の金嬉老がライフル銃を手に温泉宿に閉じこもり、民族差別に抗議を示したのも、まさにこの年であった。

東京、パリ、バークレー、メキシコシティ、ローマといった世界のいたるところで生じた学生による異議申し立て運動は、それぞれに固有の歴史的文脈をもち、原因と目的においてさまざまではあったが、世界的な同時性を共有しているという点において共通していた。それは第二次大戦の後に生まれた世代がそれ以前の世代に対して最初になじえた世代間の抗争であり、権威的な高位文化に対する下位文化、サブカルチャー、カウンターカルチャーからの攪乱運動でもあった。植民地主義と帝国主義による侵略行為、人種差別主義に対する怒り、冷戦構造のもつ抑圧からの解放の要求、啓蒙主義的言説の説く明るい未来像への不信任感。世界のもるもるの大学で学生たちが暗黙のうちにも共有していたものを纏めあげるならば、そのように要約できるだろう。それは社会的にも文化的にも、二十世紀の分水嶺ともいべき変革をもたらした。だが幸福な結果ばかりが遺されたわけではない。多くの政治闘争は、現実的には敗北に終り、

主導者たちのある部分ではブルジョワ的な社会制度の内側に、いとも簡単に回収されていった。あるところ（日本、西ドイツ、イタリア）で運動は暴力的なテロリズムと仲間殺しの形に頹廃化し、別のあるところ（メキシコ）では権力による虐殺という形をとった。

わたしが専門としている映画史の分野では、六八年から七二年あたりにかけて、世界的な規模で数多くの新しい実験的試みが行なわれている。アメリカではニューシネマが喧伝され、そのなかで「赤狩り」以来長らく沈黙を強いられてきたドルトン・トロンボが、『ジョニーは戦場に行った』で反戦映画のメガホンを握ることになった。NYを中心としてアンダーグラウンドの個人映画が興隆したのも、この時期である。ブラジルではシネマヌオーヴォが祝祭感覚に満ちた映画作りを発展させ、キューバは第三世界の映画制作における理論的中心として、大きな影響力をラテンアメリカ全体にもたらした。ドイツでは、後に「ノイエヴァーレ」を形成するフラスピンダーらが活躍を開始し、イタリアではバゾリーニ、ユーゴスラヴィアではマカベエフが、セックスを通しての人間解放の可能性をスクリーンの上で問うた。セネガルのセンベヌ・ウスマン、トルコのユルマズ・ギュネイ、ハリウッドのクリント・イーストウッドが監督としてデビューしたのも、一九六八年である。唯一の例外は共産党政権下の中国で、革命規範劇の映画化を別にして、

ほとんど映画の制作がなされなかった。

だが、もっとも興味深い試みは、日本とフランス、というより都市でいうならば、東京とパリにおいて行なわれた。まずパリについて説明しておこう。

この年の一月にシネマテックの館長であったアンリ・ラングロワが文化省のマルローによって誹首された事件に抗議して、パリの映画人はいっせいに立ち上がった。おりしも五月革命の興奮もあり、その年のカンヌ映画祭は混乱のうちに中止。ヌーヴェルヴァーグのトリュフォーやマルが中心となって「映画三部会」が結成された。ゴダールやクリス・マルゲルはもはや個人名のもとに映画を撮ることは反動的であるという認識のもとに集団の名前を名乗り、街頭に出るはシネトラクト（アジア映画）を作成した。とりわけゴダールはその後、数年にわたってプラハ、ローマ、パレスチナといった場所を転々とし、政治を表象する映画を撮ることが重要なのではなく、映画に内在する政治を政治的に撮ることこそが要請されているという主張を繰り返した。彼が撮ったTV作品の多くは放映拒否にあったが、一方で理論的に大きな影響を周囲に与えた。

東京では大島渚、松本俊夫、吉田喜重、若松孝二、足立正生、大和屋竺といった監督たちが、主題的にも文体的にも、既成の制作配給の体制では考えられないラディカルなフィルムを次々と発表していた。スタジオシステムのなかでアクション映画を撮っていた鈴木清順が日活を不当解雇されたことは、パリのラ

ングロワ問題に匹敵する、この年の日本映画界を象徴する事件となった。ラディカルな映画人は現実に東京で生起している反政府運動の昂揚にきわめて自覚的であったが、同様にパリや北京、アメリカの西海岸で生じている事態に対しても共感と連帯の意識を抱いていた。これは日本の学生運動全般についても、ある程度までいえることである。

世界で同時に生じた事件と発言の情報が、東京では他の場所では考えられないくらいに迅速に飛び交い、ただちに討議の対象とされた。一九六八年の日本の学生たちはレーニンとトロツキーの著作のみならず、毛沢東語録、ゲバラ日記、マルコムXの著作などを自由に日本語で読むことができ、そこにパリ五月革命のさいになされた落書き集までが加えられた（唯一の例外は文化大革命のもとにあった中国の悲惨な現状をめぐる正確な認識であったが、これはこの国の民族主義的鎖国体制のしからしむるところだった）。フランスやアメリカ、またメキシコ、イタリアといった国々では、自分たちの周囲で発生した情報を入手するのに精一杯であり、たとえ連帯を口にしようにもその先の相手がどのような状況にあるかを想像することはけっして容易ではなかった。

もちろんそれは、日本の学生運動家や映画人が、世界中で生起している異議申立て運動を正確に、大きな歴史的文脈において理解していたことを、かならずしも意味していたわけではない。というより海外への渡航がいまだに不自由であった六〇年

代後半において、日本人の外国認識はまだヨーロッパ中心の素朴な異国情緒の域を越えているものではなかった。それを物語る例を、思いつくままに二つ挙げておこう。わたしは一九六九年に流行した『フランシーヌの場合』という歌を思い出す。新谷のり子という学生歌手が、パリで自殺を遂げたフランシーヌという女子大生のことを素材としたこの謎めいた歌は、五月革命の挫折をなやら甘やかに歌いあげるものとして、大ヒットした。一九七〇年に市川崑が撮った『愛ふたたび』というフィルムでは、パリで学生運動に敗北したルノー・ベルレーが金沢を訪れ、浅丘ルリ子と愛しあうという物語が甘美に演じられている。こうしたメロドラマ的夢想は、全共闘の学生たちが声高に語る、国外との「連帯」のメッセージと、けつして矛盾するものではなかった。いや、むしろ相互の補完しあうものであったといえる。口々に唱えられる「連帯」の大半は、どこまでも実態を伴わない、観念的な次元に留まっていたことは否定できない。だが、それにもかかわらず日本の異議申し立て運動は外部との関わり合いを求め、そこから強い知的刺激を受けることを稀求していた。ちなみにそれが曲がりなりにも実現するようになったのは、七〇年代前半に日本赤軍がパレスチナの地に赴き、現地の解放闘争に参加するに至ったときである。

本稿ではこうした一連の事態のなから、小説と映画の分野で一九六八年になされた二つの試みを比較しておきたい。それらはともに騒乱のさなかにある東京を舞台としながら、パリの

五月を遠くに臨み、それを射程に入れながら世界的な同時性を作品の主題として取り上げようとしている点において共通している。ひとつは五木寛之の中編小説『デラシネの旗』であり、もうひとつは大島渚のフィルム『新宿泥棒日記』である。

2

『デラシネの旗』は一九六八年九月号の「別冊文芸春秋」に発表された、二七〇枚ほどの作品である。作者の五木寛之は同年の六月、五月革命の興奮が退潮しようとしているパリに滞在し、抵抗の最後の牙城のひとつともいわれた国立美術学校で学生たちが反ドゴールのポスターを制作している現場にたまたまいあわせた。おそらく日本人の小説家として、当時のパリの街角を目の当たりにし、それを作家として取材しようとした稀有の存在であったといえる。このときの強い印象が契機となって、彼は帰国後の七月に『デラシネの旗』を執筆した。それは五木が一九六六年に『さらば、モスクワ愚連隊』で直木賞を獲得した二年後に相当している。

『デラシネの旗』の主人公は、黒井と呼ばれる三十五歳のTVマンである。彼は一九五〇年代の前半に貧しい大学生活を送っていたころ、下宿の隣部屋にいた活動家である九鬼にすっかり魅惑され、彼に誘われるままにマルクスやレーニンを読み

耽り、学生運動に参加したという体験をもっている。九鬼は「反戦学生連盟」の指導者のひとりとして活躍を続けていたが、一九五九年に突然に失踪してしまつた。もつとも彼の理想主義的な生き方に強い印象を受けていた黒井はそれゆえに、六全協にいたる学生運動の混乱した季節を、手酷い挫折感もなく通過できたという感想を抱いている。

黒井と九鬼の間には、城野理江子というブルジョワ階級出身の令嬢女子大生がいて、彼らは作品のなかではけっして言及されてはいないが、トリュフォーの『突然、炎のごとく』のような微妙な三角関係を生きていた。理江子はひそかに九鬼の子供を妊娠し、中絶する。もつとも九鬼が失踪してしまつと、黒井と彼女の間は疎遠になつてしまひ、ふたりが再会を果たすのはそれから十年以上のちのことである。彼らはすでに三十歳台の中頃に達している。黒井は優秀なＴＶマンとして、組合委員長をやめ、幹部ジャーナリストとして目覚ましい活躍を続けている。一方、理江子は名前をジョーと変え、新宿二丁目の旧赤戦地帯で小さなバーを経営している。短く刈り上げた髪を栗色に染め、ボーイッシュな痩せた纏つきのジョーを、作者はあきらかに『勝手にしやがれ』のジーン・セバーグに似た雰囲気的女性として造型している。彼らは再会からしばらくして、愛人の関係となつてゐる。

『テラシネの旗』は、ＴＶ局の一室で黒井が、たまたまパリから帰国してきた同僚が撮影してきた五月革命の映像を眺めて

いる場面から開始される。ヴィクトル・ユゴーの彫像のある広場に集まつて赤旗を掲げ、政治集会を開いていた学生たちのなかに、彼は思いがけずも黒旗の下の九鬼の姿を認める。黒眼鏡にカストロ鬚と風貌こそ変わっているが、それは十三年前に姿を消した親友そのものの姿である。おりしも五月革命の運動の背後に職業的革命家たちがＡＩＳＩの名のもとに国境を越えて参加していて、日本の全学連関係者がそのなかに存在しているという噂を聞いた黒井は、是が非でも九鬼に再会しようと決心する。

こつした黒井の情熱に対して、上司の武田は最初反対するが、結局は特別取材を許可する。九鬼との再会が黒井にとつて単なる大スクープである以上に、喪失した暗い青春を回復しその意味を確認する作業であることを、敏感に察知したためである。だが愛人のジョーは真向から反対する。彼女は黒井にむかつて、なにも過去の亡霊を呼び覚ますことはない、他人の移動祝祭日を感じ傷みに追い求めたりせず、自分の「お祭り」を新しく創造すべきであると主張し、現実主義者として生き延びることの意味を説く。黒井はそれに対して、どこまでも理想主義的な世界観を抱き続けてきた九鬼の「天才」を主張し、どこまでも渡仏をいい張る。

「だがやつは確にいた。ソルボンヌの学生たちの中にいて喋つていた。パリの五月革命の見通しはたしかに悲観的かもしれぬ。部長の言うようにな。だが、パリは間違ひなく一度は火を噴い

たのだ。また燃えないと誰が言える。そしてその発火点に、九鬼瀧夫はいた。彼は少なくともおれや君と違つた生き方をしてきた。挫折して自分だけの中にとじこもつたり、研究室へもどつてアカデミズムの中に沈潜したり、転向して土建会社の幹部になつたり、アメリカ国務省の招きで留学したり、そしておれたちみたいに吹つきれないで生きている人間たちとは違つた、一本の道を歩いているんじゃないだろうか。あれから十三年、彼はひよつとすると国際的な学生運動の中で何かをやつて来たんだ。きつとそうだ。それに違いない。おれは彼に会つて、それを確かめてみたい。そのために行くんだ。」(註一)

ジョーと黒井が車のなかで激しい議論をしている間にも、ラジオからは日本の新左翼全学連が、フランスや西ドイツの学生運動と連帯するという声明を発表したというニュースが流れてくる。黒井の頭になかにあるのは五月革命とスペイン戦争を重ね合わせようとする意志であり、所詮自分は「遂に出発できなかったキャバ」(註二)ではないかという自嘲と後悔の念である。結局、彼は数日後、あらゆる反対を押し切つて、羽田空港からパリへ向かつて出発する。

六月最初のパリは混乱の極みにある。黒井は知り合いとなつた同世代の日本大使館員とともに、警官から暴行を受けた日本人商社マンの救済に関わつたり、ケネディの暗殺を知らされたりする。ジョーがフランスに留学していたときレズビアンとの関係にあったミシェルと知り合い、彼女と性交渉をもつ。ミシェ

ルの通う国立美術学校の学生たちを通して、「カマラード」とか「ジャポネ」と呼ばれている日本人活動家が、「反帝学生センター」A I S I にいることを知らされ、なんとか彼に連絡をとろうとするのだが、警戒されて接近できない。A I S I の重要メンバーはテロリストの対象とされているためである。そこへ突然、東京からジョーが到着し、黒井の感傷をどこまでも批判する。大使館員と東京の上司は電話で、緊急の帰国を勧告してくる。警官隊とデモ隊が熾烈な闘いを繰り広げるさなかに、黒井は一瞬ではあるがA I S I の黒旗の下に九鬼らしき人物を認め、必死になつて呼びかける。だが眼前で爆発音がし、混乱のなかに彼は問題の人物を見失つてしまふ。

翌日、黒井は五月革命の混乱が收拾に向かいつつあり、ドゴールの回帰が近いことを知らされる。A I S I のメンバーは、全員が国外退去となつた。帰国を決意した黒井にむかつてジョーが、自分たちは全部が根を喪つたテラシネなのだと言ひ、上半身裸になつてシャンゼリゼを歩いてゆく。

『テラシネの旗』では、あきらかに五月革命がスペイン市民戦争のモデルのもとに描かれている。多くの証言者による記録が残され、革命の錯綜した実態があきらかとなつた現在、五木寛之がこの時点で提出してみせた政治認識の単純さや、人物の発言の不正確さを批判することは簡単なことである。だが細部における誇張や事実誤認はさておいて、『テラシネの旗』が執筆された時期の早さに、まず注目したい。おそらくこの小説は、

五月革命を題材とした小説としては、世界で最初のものではないだろうが。そしてそこに描かれているのは、単に生起したばかりの出来ごとをめぐる表層の描写でないことにも、注意を払っておきたい。『テラシネの旗』を構成しているのは、実のところ複数の時間の層である。一九五〇年代前半の、日本共産党の路線変更に由来する左翼学生たちの挫折と、六〇年代前半の日本の高度成長をめぐる当惑。そうした時代の目まぐるしい変転の後に、深い失墜感覚と疲弊の感情を抱きながら再会することになった男女が、そうした変転の外側にいて不変の存在であった九鬼という人物にノスタルジアと罪償意識の合い混じった感情を抱く。六八年五月にパリで生じた革命は、彼らが長く抑圧隠蔽してきた感情を、一気に解き放つ契機に他ならない。

登場人物の描写や設定、パリの街角の光景などにおいて、『勝手にしやがれ』から『突然、炎のごとく』にいたるヌーヴェルヴーグのフィルムからの引用があからさまになされている。

一九六八年とは日本で「エル」の提携誌としての「アンアン」が刊行された年でもあった。海外旅行が今日からは比較できないほど困難で特権的な行為であった当時、「遙かに遠い」フランスを舞台に日本人の男女がゴダールの映画よろしく活躍する冒険メロドラマは、年少の読者を魅惑するに充分であり、われわれはそこに戦前の谷譲二や久生十蘭に由来する大衆小説のコスモポリタニズムの新しい発現を読み取ることができる。

六〇年代から七〇年代にかけて、五木寛之ほどに異郷への情

熱を小説として構造化しえた作家はいない。モスクワに発してソフィア、カレリア、スペイン、テヘランと、彼は次々と日本人がまだ手の届かない場所を舞台に甘美な物語を書き綴った。作者自身がそれを根なし草、つまりテラシネの作業であると認識していたことは、植民地であった北朝鮮からの悲痛な引上げを語った自伝的エッセイからも明らかである。『テラシネの旗』

の最後でジョーが口にする宣言は、その意味で作家五木寛之のそれ以後の方法の提示であり、その確認作業であったと考えることができる。パリの五月革命が舞台として選ばれたのは、それがスペイン市民戦争における国際旅団が携える越境の政治参加の神話を今日的に再現しうるものだと考えられたからであって、けっしてパリの闘争に固有の論理を作者が分析したからではない。『テラシネの旗』の根底にあるのはノスタルジアの感情であり、それを自己批判しながらコスモポリタニズムに読み替えて生き延びようとする意志であって、それは黒井とジョーという二人の相同的な主人公たちによって、すぐれて体現されている。五〇年代の学生運動における政治的混乱に対する五木の両義的な感情が、五月を契機にユートピア的物語を準備させることとなった。そして、おそらくは五月革命を描いた世界最初の小説であるこの作品は、当時の日本人が抱いていたメロドラマの夢想の地平に、みごとに合致するものであったと考えられる。

大島渚の『新宿泥棒日記』は、創造社によって、『テラシネの旗』の執筆とほとんど時期を同じくして制作された。ATGがそれを公開したのは一九六九年二月である。結果としてそれは、七〇年代に『愛のコリーダ』を通して国際的名声を獲得することになる監督が、まだ単なる日本のローカルな前衛であると思なされていた時期に撮られた、もっとも過激で実験的なフィルムとなった。

いうまでもなくこの題名は、フランスの作家ジャン・ジュネが書いた『泥棒日記』に由来している。この書物は当時新潮社から翻訳されて短くない歳月が経過しており、日本の文学青年であるならば一度は手にとってみるほどの人気を博していた。もっとも大島の作品には、幼少時より差別されてきたジュネの孤独も、ホモセクシュアリティをめぐる「禁断の」欲望も存在しない。登場するのはジュネの『泥棒日記』に示唆されて書物の万引きを重ねる青年、岡ノ上鳥男（横尾忠則）であり、彼の欲望の対象としての女性、鈴木ウメ子（横山リエ）である。二人が一九六八年夏の新宿東口を舞台に、窃盗とその発見を機掛（きかけ）けとして知り合い、ついに性交に到達するまでの紆余曲折（きずか）の経緯が、ときにパロディ的に、ときにドキュメンタリー的にと、さまざまに逸脱的な手法のもとに描かれている。そこに絡んで

くるのが、当時新宿の花園神社でスキヤンダラスなテント公演を続けていた状況劇場であり、その舞台と屋外での即興劇が随所に挿入されている。挿入と非連続性、逸脱と引用が、このフィルムを特徴づけている。

『新宿泥棒日記』はまず立て続けに、いくつかの字幕が説明もなしに連続して提示されるところから開始されている。

グリニツチ標準時 三時〇分
 ニューヨーク時間 二十二時〇分
 パリ時間 四時〇分
 モスクワ時間 六時〇分
 ブラザビル時間 四時〇分
 ペキン時間 十一時〇分
 サイゴン時間 十一時〇分
 日本標準時 十二時〇分

字幕の連続の背後に、微かではあるが音声が届こえてくる。それはシュプレヒコールであったり、群衆の喚声であったりする。ギターのリズムが短く流れたかと思うと、ふたたびデモ隊の立てる声になったりする。やがて画面には時計が現われる。顔は定かではないが、ある人物の手がその長針と短針とを乱暴に筆り（か）つてしまふ。プロローグをなす短いショットのカラー・ジュがここで終ると、それから打って変わって屋外での長い

移動撮影が、即興的な手持ちカメラによって行なわれる。そこでは新宿東口の広場を懸命に逃亡する青年（唐十郎）が、彼を万引き犯人と見なして追いかける男たち数人に取り囲まれ、ひとくさり口上を述べたあとで服を次々と脱ぎ出すというパフォーマンスが演じられている。たちまち黒山の人だかりとなるが、しばらく眺めているうちに、それが状況劇場の公演の宣伝のためのアトラクションであることが判明する。群衆のなかにひとりの憂い顔の青年が混じっていて、見世物の側を通り過ぎる。これが主人公鳥男の最初の登場である。

『新宿泥棒日記』では、『デランネの旗』とは対照的に、パリの五月革命をめぐる直接の言及はなされていない。一時間五十分のスクリーンに登場するのはどこまでも一九六八年夏の新宿、つまり紀伊国屋書店と花園神社をふたつの焦点とした空間の風景にすぎない。だがこのフィルムは、冒頭に脈絡もなく挿入される連続字幕の存在によって、まず世界的な同時性のうちにみずからが成立していることを自己提示している。そこではニューヨーク、パリ、モスクワ、北京といった、騒乱のさかなにある世界各国の首都の時刻と、サイゴン、ブラザビルといった戦乱のさなかにある「第三世界」の首都の時刻とが、東京のそれとまったく対等な形で差し出され、しかも最後に時計が破壊されることで、時間という観念そのものが棄却されてしまう。これから生じる出来ごとは、もはや世界のもろもろの時刻の差異など無関係となってしまうた、どこでもない都市における、

いつでもない時間のなかでの事件であるという宣言が、こうしてなされることとなる。時間の廃棄はユートピアの論理に繋がる。われわれ観客がそれから観ることになる新宿での荒唐無稽な物語は、現実原則を越えた魔術的空間でのものであり、ありえない新宿、虚構と現実の区別がつかなくなってしまうた新宿のものであることが、こうして示されることになる。

フィルムの中頃に、この架空の空間を再確認するような事件がもう一度生じる。それは主人公のひとりであるウメ子深夜に無人の紀伊国屋書店の売り場に忍びこみ、次々と本棚から書物を取り出しては薄暗い通路に積み上げ、書物の山を築きあげる場面である。最初にジュネの『泥棒日記』。続いてシモーヌ・ヴェイユ。萩原朔太郎、カシアス・クレイ、田村隆一、魯迅、フランツ・ファノン、ジョルジュ・バタイユ、アルチュール・ランボー、吉本隆明、李珍宇、プレヒト……。書物が抜き取られ、積み上げられるたびに、その著者の朗読する声が微かな声で聞こえてくる。やがて声と声が重なりあい、無人であるにもかかわらず群衆がその場に存在しているような錯覚が与えられることになる。

純粹に書物＝声からのみ構成された空間。生身の人間が徹底して不在であるにもかかわらず、そこに無数の声が交錯しあい、対話を続けるという空間。それはトリュフォーがブラッドベリのSFを原作として撮りあげた『華氏四五一度』といったフィルムを、ただちに想起させる。もっとも大島のこの場合には、



大島渚『新宿泥棒日記』1968

ほぼ同時期にフランスのTVのためにゴダールが撮った『楽しい知識』を比較の例として出したほうが、妥当かもしれない。現在にいたるまで一度の日本では上映も放映もされたことのないこの作品は、ニーチェの書物に題名を仰いでいる。ジャン＝ピエール・レオとジュリエット・ベルトという二人の男女が、薄暗い一室に閉じこもって、ただ一台置かれているTVから流れてくる五月革命やヴェトナム戦争の映像などを素材に、映画に内在する政治をめぐる議論を続けるという内容である。もちろん大島はこの実験的な作品の存在を当時知らなかったであろうし、ゴダールにしたところで『新宿泥棒日記』の企てについて、いかなる知識ももちあわせていなかったはずだ。だが一九六八年に撮られたこの二本の作品は、奇しくも騒乱の首都のさなかでありながら、密室で男女が無数の他人の声と映像を前に思索をパフォーマンズを行なうという設定において、共通するものを少なからずもっている。

大島渚はけつしてパリを物語の対象として操作しようと考えてはいなかったし、フランスと日本の政治的・文化的、あるいは映画的状况の間に単純に相同的な、また因果論的な関係が横たわっているとも考えていなかった。だが『新宿泥棒日記』でわたしが示した二つの場面は、彼が一九六八年の時点で、世界的同時性をめぐる強い自覚をもっていたこと、それをきわめて前衛的な手法でテキスト内部に体現させたことを如実に語っている。大島における字幕の突然の使用が、ゴダールのそれと



ゴダール『楽しい知識』1968

ともに、ベルトルド・ブレヒトの説く叙事的演劇の手法に由来すると指摘することは、困難なことではない。だが、単なる影響や模倣という関係をこえて、『新宿泥棒日記』における時間廃棄の主張と声〓エクリチュールの匿名的遍在のあり方は、それが制作された一九六八年という年に世界のいたるところを覆っていた同時的状况を、すぐれて体現しているように思われる。

註

- 1 新潮社版『五木寛之作品集』第1巻、一九七二年、二五二頁。
- 2 同、二六九頁。