

フェデリコ・フェリーニ論

水の変容『甘い生活』を中心として

田中千世子

序

「ああ神様、どうかこんな女と出会う機会を作らないで下さい！」。アメリカの雑誌に載ったアニタ・エクバーグの写真を見た時、そう思った。と、フェデリコ・フェリーニは語る。インタヴューの度に答が変わるのは、フェリーニの常であり、本人もそれを自覚しているほどだから、彼が初めてエクバーグの写真を見た時の反応の真実は、知るよしもないが、「作らないで下さい！」が「作って下さい！」であつても何ら不思議ではない。注目すべきは、「作らないで下さい！」と願つたという記憶を彼が好んだことだ。とまれ逆夢ならぬ逆望みが実現してアニタ・エクバーグが『甘い生活』（六〇年）に出演する。撮影は野次馬が押し寄せて大変だった。特にエクバーグがトレヴィ

の泉に入るシーンには本物のパパラッツォも出没する始末。『甘い生活』の最も神秘的、かつ官能的な泉のシーンは、最も世俗的な喧騒の中で生まれた。

トレヴィの泉ばかりでなく『甘い生活』にはさまざまな形で水が登場する。ラストで主人公のマルチェットロ（マルチェットロ・マストロヤンニ）が浜辺に引き上げられた醜怪な大魚を見つめ、その後、清純な乙女の呼び掛ける声が聞きとれず享楽仲間と去っていくシーンは、他のフェリーニ作品における海との関連でよく論じられる。

ところで、マルチェットロがマッダレーナ（アヌーク・エーメ）と一夜を過ごすエピソードにも水が深く関わっている。マルチェットロは有名人のゴシップネタを得意とするジャーナリストだ。ローマのヴェネト通りにあるカフェヤリストランテ



『甘い生活』上：空港シーン 下：トレヴィイの泉のシーン

は彼の狩場である。ある夜顔見知りの令嬢マッダレーナに出会い、ドライブに出る。途中で娼婦を拾い、娼婦のアパートに行く。娼婦は二人に自分の寝室を提供するのだが、彼女の部屋は地下にあり、大雨で水浸しになっている。そこで彼らは水の上に渡した板の上を歩く。これは当時のローマの低所得者の住宅事情の反映でもあるのだが、他の水との比較で考えると、なかなか興味深い。いや、興味深いどころか、ユング心理学を巻き込んでいくくらい謎に満ちている。何故わざわざこの場面に水が出てこなければならぬのか。

それも家のなかから出ていかないやつかいな溜り水でなければならぬのか。

マルチェットとマッダレーナの情事に水を配する意図をフェリーニが持ったとして、それが雨でも噴水でもなく、流れない水であるのは何故か。

アニタ・エクバーグ扮するアメリカ女優はトレヴィイの泉に入って恍惚の表情を浮かべるが、マルチェットは彼女にキスすることさえできない。それに対して溜り水をよけてベッドにたどりついたマルチェットはマッダレーナと愛をかわすことができる。そのふたつの場合の水と、ラストシーンで乙女とマルチェットのあいだにある浅瀬の水を比較すると、一体何が見えてくるか。

フェリーニの映画におけるさまざまな水の形態を年代順に整理した上で『甘い生活』の水について考えてみたい。

1 『寄席の脚光』の控えめな水

それまで映画の脚本を書いたり、助監督をしていたフェデリコ・フェリーニが、初めて監督としてクレジットされるのは『寄席の脚光』（五〇年）だが、これはアルベルト・ラットウアー²との共同監督である。主演がベッピ・ノ・デ・フィリッポ。彼が夢中になる若い女にカルラ・デル・ポッジョ、彼

女のせいで捨てられてしまう恋人にジュリエッタ・マシーナが配される。デル・ボッジョがラットウアーダの妻、マシーナがフェリーニの妻であるのは、バランス的に二人の監督の関係を示しているかのようだ。後のフェリーニ作品と比較してフェリーニらしさやそうでない点はいくつかあげられるが、ここでは水に注目したい。水は出てくるが、頻度は少なく、他の作品と較べて特に強い印象を残すわけではない。それでも水はちゃんと出てくる。

旅周りの一座の後を追いついてリリアーナ（デル・ボッジョ）が踊り子として舞台に立ち、男性客の喝采を浴びて人気者になる映画の前半。リリアーナの評判で満員御礼が続いた最終日に雨が降る。傘をさした人々が劇場にやってくる。中は大熱気だ。その夜、地元の名士の招待でリリアーナと一座の面々が夜の道を歩いて紳士の館へ向かう。彼らが外に出た時は、既に雨はあがっているが、道はまだ濡れている。長い間歩いた果てに一行は館に到着。ご馳走を堪能した後、紳士がお目当てのリリアーナと一夜を共にしようとしたところにケッコが飛び込んで、紳士の楽しみを阻止。結果一座の人々は館を追い出されて夜明けの道をトボトボ歩く。その時、ケッコ（デ・フィリップ）はリリアーナと寄り添って歩き、今まで世話女房のように彼に尽くしてきたメリーナ（マシーナ）は置いていかれる。

このシークエンスの最初に雨（水）が配されることによってリリアーナの存在が、ケッコに対して最重要課題になる契機が

控えめにアクセントをつけられたと言える。また、田舎町での最終日を大入りで迎えたリリアーナの華やかな成功を雨で祝ったとの見方もできるし、ヴァリエタ（寄席）が屋内スペクタクルである性格を雨によって外の日常と対比させた効果もあると言えるだろう。あるいは、もっと単純に、『甘い生活』のエクバークにトレヴィの泉を配さずにはいられなかったように美女に水はよく似合うと、フェリーニが考えたのだと理解することもできる。

この雨以外に水のかむシーンは出てこない。フェリーニがひとり監督していたら、海が出てきたかもしれない。海でなくともローマの噴水ぐらいは出したのではないだろうか。以後のフェリーニ作品で自ずとそのことが確認される筈だ。

2 『白い酋長』から『ボイス・オブ・ムーン』まで

田舎からローマに新婚旅行にやってきたカップルの一昼夜を描いた『白い酋長』（五二年）にはローマ郊外の海がたっぷり出てくる。花嫁のワンダは、当時流行ったフォトストーリーの白い酋長の主演俳優リヴォリに憧れ、花婿に内緒でリヴォリの事務所に行く。そして成り行きで撮影隊と一緒に海辺まで来てしまうのだ。おまけにエキゾチックな衣装を着せられ、リヴォリと共演し、オフの時間に二人で小舟に乗って沖に出る。

ここでの海は憧れとエキゾチズムと誘惑、そして罪の意識と結びついたものである。

海その他に水は噴水としても登場する。こちらはいなくなつた花嫁を探してローマの街をさまよう花婿イヴァンを迎える水である。イヴァンは伯父一家にワンダを紹介することができず、いろいろ取り繕いながらワンダの行方を探すが、疲れ果てて夜の広場で泣きだしてしまう。そこに噴水があり、通りかかった二人の娼婦が彼の話をきいてくれる。夜の広場で見知らぬ者同士が出会うのは、『寄席の脚光』にもあつたが、そこに噴水は出てこなかった。

『青春群像』（五三年）では冬の花が印象的だ。地方都市ののらくら者たちの青春を描いたこの話の舞台は、フェリーニの故郷リミニと考えられるが、実際の撮影はローマ郊外のオステイア海岸で行なわれた。その理由をフェリーニはこう語る。

「オステイアで私は『青春群像』を撮影した。何故ならそれは作られたリミニだからである。それは本物のリミニ以上にリミニなのだ」

フェリーニにおける本物と偽物の関係は、やがてピニールで海を作ることへと変化していくのだが、ここでは海が故郷の原風景となつてゐることを確認しておこう。原風景の海は時に意味ありげな表情を見せる。たとえば劇作家志望のレオポルドが尊敬する老俳優が彼を誘つて夜の海辺に行くシーンだ。怪しげな雰囲気を感じたレオポルドは引き返すが、その時の夜の海は

老俳優の不気味さそのものと言えよう。

雨もまたはつきりと印象づけられる。何しろ冒頭のミスコンテストを突然雷雨が襲うのだ。この時、ミス・シレーナ（海的美女）に選ばれたサンドラは雷雨騒ぎの後で失神し、妊娠が判明する。そして雨の中を家に戻つたブレイボーイのファウスト（サンドラのお腹の子の父である）は、慌てて旅支度を始めるのだ。この雨は『寄席の脚光』の時の雨と同じように登場人物の人生の転機を暗示するものである。

チエーザレ・ザヴァッティニの企画によるオムニバス映画『街の恋』の中の『結婚相談所』（五三年）は十七分の長さで、水や水に類似したものは見当たらない。

『道』（五四年）はジュリエッタ・マシーナ扮するジェルソミーナが海を見ているところから始まり、アンソニー・クインのザンパノが海辺で泣き伏すシーンで終わる。特にラストのザンパノの姿は、ジェルソミーナの聖性との対比で論じられてきたものである。海はザンパノの罪を抱きとめるか、それとも魂を震わせて泣くザンパノの証人となるのか。おそらくその両方の役割を海が担つてゐると考えられる。他の作品の海との比較が当然必要だが、ここではひとまず海のシーンが最初と最後を占めることを指摘するにとどめたい。雨も出てくる。また、サーカスで一緒になつたキ印（リチャード・ベースハート）がザンパノに水をかけて余計に彼を怒らせるシーンがある。

『崖』（五五年）は水を見落としそつになるが、しかし、ちゃ

んと水は流れている。『道』に出演したベースハートが詐欺師のひとりピカソの役で出ている。ピカソの妻にジュリエッタ・マシーナ。ピカソはリーダー格のアウグスト（プロデリック・クロフォード）や手癖の悪いロベルト（フランコ・ファブリーツィ）と違って、時々自分のしていることに嫌悪感を抱く。妻が彼の仲間を嫌っているのは、うすうす詐欺のことを感づいているからだろう。ある日、三人の仲間は車でドライブに出る。ガソリンスタンドに寄っては帰りに返すからと現金を借りる。金の担保に安物のコートを高級品だと偽っておいていくので、素朴な人々は簡単に騙される。最初ははしゃいでいたピカソだったが、夜になって見知らぬ界限の広場に辿り着いた時には自己嫌悪にとらわれるのだった。その時、水が画面に現われる。酒に弱いピカソはぶらつきながら道の脇の石壁によりかかる。と、ちょうどピカソの頭の上あたりから水がしみ出てチョロチョロ流れている。この時、ピカソは詐欺仲間「どこかに行っちゃえ」と言い、自分はもう詐欺をするのはいやだと言い始める。そして三人が広場に出ると、手前に水道があり、水が流れている。イタリアの街にはよく泉のように流れている水道があるが、これもそのひとつである。ピカソの悪態を聞きながらアウグストは次第に心動かされるようになる。彼はピカソの頭に水道の水をかけ、気をしずめてやるうとする。このシーンの水は清冽な印象となつて観客の目に映じる。実際、この水によって目がさめるのは水をかけられたピカソよりアウグストの

方であるのかもしれない。そしてピカソはアウグストが自分と同じ心になったと思う。「雨だ」とピカソが言う。この雨は降り始めの弱い雨である。しかし、ピカソには自分の再生を雨が祝ってくれているように思えたのであろう。嬉しそうな声の響きだ。ところが、アウグストはロベルトが話をつけた女と一緒に車に乗って立ち去る。

マシーナが心優しい娼婦を演じた『カピリア』（五七年）の水はヒロインにとつてはまず受難の水として登場する。恋人がカピリアを川に突き落とし、彼女のハンドバッグを奪って逃げてしまうのだ。そして最後もまた同じようなシチュエーションに水が出てくる。素朴なドノフリオと知り合い、彼と結婚することになったカピリアは家売り払った金を持って彼と旅行に出る。海を見ながらロマンティックな気分になっているカピリアは、途中で彼もまた金が目当てだったことに気付くのである。二人がもみ合うバックに海が映り最初のシーンと呼応する。ここでフェリーニが原案を書き、俳優として出演したロベルト・ロッセリーニ監督の『アモレ』第二部『奇跡』（四八年）の水について触れておきたい。フェリーニ扮する放浪の男が山を上ってくる時、背景に海が配される。彼をヨゼフだと思いつみ慕い寄ったところ、すすめられて酒を飲み、寝込んでしまふナンニーナ（アンナ・マニャーニ）はやがて身重の体になる。知能の発達が遅れているナンニーナは、これは奇跡だと人々に言いふらすので、村人はさんざんに彼女を笑い者にする。人々

の悪意に気づいたナンシーナはひとりで赤子の誕生を待つ。彼女が赤子を産む時は羊に導かれるように山の高いところを上るのだが、それまでは彼女は滝のそばにいる。聖なる構図における滝の水に注目したい。垂直の水は聖なるイメージや魂の純潔さと結びつく傾向があると言えるだろう。

この『奇跡』の垂直の水に対して『カピリア』のヒロインは水平の水（川や海）に受難の予感を持たされ、『崖』のピカソは垂直のチョロチョロ流れる水に純粋な心への回帰がかすかに見いだされるのである。

年代順にいくと次は『甘い生活』（六〇年）だが、別に論じることにする。垂直の水がこの映画ではトレヴィイの泉からエクバークに流れ落ちる水であることは言うまでもない。

オムニバス映画『ボツカチオ』⁷⁰の中の『誘惑』（六二年）では水はミルクの巨大な看板（コップに入ったミルクを持つのはアンタ・エクバークだ）となって現われる。その看板めがけて道学者のアントニオ先生が投げつけるインク壺から流れるインクもまた液体である。雷雨もやってきて、看板を覆った白い紙がはがれ落ちる。雨がもたらす大きな変化だ。作家のアルベルト・モラヴィアは映画批評をイタリアの週刊誌に書いていたが、『誘惑』はボードレールの詩「巨女」を思い起させるとして、詩の最後のフレーズ「その巨女の乳房のかげに、のびやかに、まどろむことを」（『ボードレール詩集』堀口大學訳）を引用している（『エスプレッソ』一九六二年三月十一日号）。

マルチェットロ・マストロヤンニがフェリーニの分身とも言われるべき映画監督に扮した『8½』（六三年）は水がおびたらしい。巨大な体を揺すって踊る海辺のサラギーナ、湯治場で主人公のガイド（マストロヤンニ）がふと想像する鉱水を差し出す清純なカルディナーレ（クラウディア・カルディナーレ）など女性たちと結びついた水もあれば、ガイドが入る湯治場の蒸し風呂や子供の頃の葡萄酒風呂、そして夢の中でハーレムの主人となったガイドが帽子姿のまま入る大風呂など風呂も色々出てくる。冒頭の車の渋滞シーンから抜け出て飛翔したガイドがロープで引つ張られて落ちていくのは海岸である。『8½』が『甘い生活』と共に水について考察すべき重要な作品であることは疑いない。

フェリーニ初のカラー作品『魂のジュリエッタ』（六五年）でジュリエッタ（ジュリエッタ・マシーナ）は海辺に行く興を見る。また夢の中で彼女は海から何かを引き上げようとしている老人の代わりにロープを引く。出てきたのは馬の死骸を乗せた筏や、戦闘で傷ついた男たちの乗った鉄の舟だ。おぞましいものが海から現われる点は『甘い生活』の醜怪な魚との共通イメージとして理解できる。また、雷雨のシーンもある。

エドガー・アラン・ポーの小説を三人の監督がそれぞれ映画化したオムニバス映画『世にも怪奇な物語』の中の『悪魔の首飾り』（六八年）は、水が霧や靄となって英国からローマにやってきた俳優トビー・ダミット（テレンス・スタンプ）につき

まとう。イタリアのオスカー賞の授賞式の会場に装飾としての水が配置され、着飾った女性たちの姿を映し出している。しかし、この映画では霧の印象の方がずっと強烈である。霧はフェリーニにとってリミニの思い出と結びついたものである。『フェリーニのアマルコルド』（七三年）のところで論じてもよいのだが、水の変容の一種として早めに位置づけたいのでジョヴァンニ・グラツィーニが行なったインタヴューからフェリーニの言葉を引用する。

「夏はぎらつく太陽、冬はすべてを覆いつくす霧だね。霧は人間の存在をゆるがすような体験だった。冬、リミニは存在しない。広場も、市庁舎も、マラテスタ家の聖堂も、みなすっかり消えてしまう。霧のため、自分の姿は他人に見えなくなり、地下に潜ったような、うきうきする気分になる。透明人間になるのだ。人には姿が見えないのだから、自分は存在しないのも同然だ。この事実が頭の皮をむすむささせるほど私を有頂天にした。少年時代の印象に残る思い出の大部分は、舞台背景のような自然現象に結びついている。私はそれを見つめるのが好きだったし、時には自分で作り出そうともした。」

フェリーニがアメリカのテレビ局のために作った『フェリーニ・監督ノート』（六九年）は筆者未見である。

『サテリコン』（六九年）は、フェリーニが古代に帰った唯一の映画である。世界的に反体制の嵐が吹き荒れ、イタリアでは

左右過激派による爆弾テロが頻発した時期と重なるのは決して偶然ではないであろう。ピエル・パオロ・パゾリーニもまた一九七〇年に『王女メディア』を撮り、続いて『デカメロン』（七一年）『カンタベリー物語』（七二年）『アラビアン・ナイト』（七四年）と、過去の物語世界へ向かうのである。パゾリーニと違い、フェリーニは『サテリコン』一作のみで現代に戻ってくる。だが、これ以後の作品が少年時代へのノスタルジックな帰郷の面を持っている点が、自分の分身を登場させながらノスタルジーに染まらなかつた以前の作品と異なるところである。

水 に戻る。『サテリコン』にはまだ本物の海が登場する。海に船が浮かんで金髪の青年エンコルピオ（マーティン・ポター）の変転する運命の舞台となる。ある時、海から不気味な怪獣の死骸が引き上げられる。海その他に川のシーンもあり、また古代ローマの大浴場や貴族の館の浴室も出てくる。

RAI（イタリア放送協会）のテレビのために作られた『フェリーニの道化師』（七〇年）ではサーカスと共に水が出てくる。幼いフェリーニはテントのそばで水浴びする象を見る。子供時代の思い出の雪投げ。現代のクラウンたちのさまざな芸。チャップリンの娘は若い道化師のシャボン玉の芸の助手をしている。フィナーレのサーカス・シーンでは道化師の消防隊がホースからさかんに水を噴出させる。

『フェリーニのローマ』（七二年）のルビコン川。先生に連れ

られて古代ローマの歴史を学ぶ子供たちはせせらぎをひよいと渡る。それが有名なルビコン川だ。ローマに出てきた青年時代の思い出から現在のフェリーニへと画面が切り替わり、撮影隊が雨に降られる。ある時、地下鉄の工事現場から古代壁画が発見され、リポーターが取材に行く。壁画が見つかった場所は水があふれ、取材班は水につかりながら古代と対面する。

『フェリーニのアマルコルド』（七三年）では本物と作り物の海が共存し、雪や濃霧が季節を彩る。この作品も『甘い生活』や『8½』と共に自然現象について精細に研究されるべきである。特に風は、春を告げる綿毛と一緒に冒頭シーンを印象づける重要な要素である。濃霧については、秋の朝、学校へ行く途中の少年ナソが神話の中から抜け出たような不思議な牛に出会うことと関連づけて考察することが必要だろう。その霧とファシストの幹部が街に到着した時に立ちこめる煙の比較。海に関してはグラディスカの妹分とも言うべき色情狂の女ヴォルピナのいる海辺と街の人たちが小舟を出して豪華客船レックス号を見に行く時の沖合の海の比較も重要である。雨や雪の諸相も興味深い。

『カサノバ』（七六年）の海ははっきりとピニールであることが強調される。ヴェネツィアのカーニバルでリアルト橋近くの海から巨大女神像が現われるところや、カサノバ（ドナルド・サザーランド）を誘いに尼僧姿のマッターレーナが、小舟をこいでやってくるところなど、いろんな場面で作り物の海が顔を出

す。カサノバはよく旅をするが、その時の天候は曇っていたり、暗かったり、雷雨だったりする。自殺の誘惑にかられたカサノバが、テムズ川へ入っていくシーンもある。この映画の水は死の影を宿したものが多く、例外は見せ物に出ている大女のアンジェリーナが双子の侏儒と風呂に入っているシーンである。雪上を行く母の馬車、老いたカサノバが暮らす雪のボヘミア、機械人形の貴婦人とカサノバが踊る氷上など、凍てついた水の諸相がいたるところに見受けられる。

RAIのテレビ映画として作られた七十分の『オーケストラ・リハーサル』（七九年）。舞台は元法王庁直属の礼拝堂で、法王や枢機卿の墓もある由緒正しい音楽練習ホールである。ここには川も海も出てこない。わずかな液体として、楽団員たちが「指揮者粉碎！」を叫んでリハーサルが混沌状態に突入した時に、バツハやモーツァルトの肖像にペンキが投げつけられたり、天井から黒い液体が降ってくるだけだ。霧もまた自然の霧ではなく、工事の影響で壁が崩れ、漆喰が霧となつて楽団員たちの前に立ちこめるのである。

フェミニズム運動に刺激された痕跡が明らかな『女の都』（八〇年）は、中年ドン・ファンの「不思議の国のアリス」体験である。中年晩期のスナボラツ（マルチェッロ・マストロヤンニ）は、急停車した列車を降りて森に入ってからさまざまな女たちと出会う。森のホテルのエレベーターを降りると、そこはスケート場だった。本作は全体がテーマパーク・ハーレムの趣

きで作られており、水との関連で言えば、海岸の女や湯治場の看護婦が彼の脳裏を駆け巡るのである。

『そして船は行く』（八三年）では作り物の海が、最後にスタジオの中に正体を現わす。海が作り物であるのは誰の目にも明らかだ。にもかかわらず、チネチッタ撮影所で撮影している光景をフェリーニは映画の中に入れてはいられなかった。

マストロヤンニとジュリエッタ・マシーナが共演した『ジンジャーとフレッド』（八五年）はテレビ局が主な舞台である。

局の中は勿論、ローマの街の至るところにブラウン管が見える。このブラウン管映像はいち早く『悪魔の首飾り』で空港にお目見えしている。これもまた水の変容と言つては言い過ぎになるかもしれない。しかし、『ボイス・オブ・ムーン』（九〇年）を先取りして、ビデオ映像は月の変容と言つことは可能であろう。もっとも、水も出てこないわけではない。テレビ局が用意したホテルに着いたアメリカ（マシーナ）は、ピッポ（マストロヤンニ）が来ないかと、ホテルの外に出る。そこに水溜まりがあり、バイクがやってきて小さな水しぶきをあげる。二人が番組に出て踊るステージはツルツルしてさながら氷の表面だ。

『インテルビスタ』（八七年）は過去と現在のチネチッタが主役である。スター女優がディーヴァと呼ばれていた頃の取材の思い出（女優はたまたまシャワーを浴びていた）や、今のフェリーニが撮影をしていて俄雨でライトが破裂したりするところに水がたくましく描かれる。が、この映画の一番の水は、『甘

い生活』の懐かしいシーンを見た後、アニタ・エクバークの目から流れ落ちるひとしずくの涙である。

遺作となった『ボイス・オブ・ムーン』（九〇年）では井戸と月がひとつの画面に配置される。月は水。水は月なのだ。

フェリーニが傾倒したユングは「結合の神秘」の第三章対立の化身の中で月「ルナ」の意味を次のように説いている。

ルナ(Luna)はすでに何度もふれたようにソル「太陽」の対立対(ついで)であって、それゆえ冷たく、湿つていて、光度は弱いか暗く、女性的で、肉体的で、受動的といった、ソルとは反対の性質をいろいろそなえている。したがってその最も重要な役割は「結合」におけるパートナーのそれである。それは女性的神性として柔らかな光輝につつまれている。それは恋人である。

そして、ユングは同じ章で月と水が古くから関係づけられてきたことを指摘して、「古典古代の伝統に従えばルナは湿気を与える者であり、水気を含む巨蟹宮の女主人である」と述べる。ところでフェリーニは、水瓶座だ。水にこだわるのは縁起かつぎだとも言われる。それが昂じて、一種の脅迫観念になっていたかもしれない。

実際、『ボイス・オブ・ムーン』はユングを意識して作られたかと思うほど、さまざまな要素が関連しあっている。幼い頃を

思い出す主人公イーヴォ（ロベルト・ベニーニ）が大人の格好のまま登場する点や、彼の姿が他の人に見えたり見えなかったりであるのも興味深い。リミニの冬は霧のために自分が透明人間になったようだと言っているフェリーニは、イーヴォに時々透明人間を試させているかのようだ。美女と月はこの作品ではっきり合体している。『悪魔の首飾り』のテレンス・スタンプは青ざめた月のようだし、幻影の少女の白い服は月の光、少女の持つ白いボールはまさに月である。

しかし、トレヴィの泉に入ったアニタ・エクバークは月ではない。ソル、太陽なのである。

3 『甘い生活』の水と月と太陽

ローマの空港に降り立つアメリカ女優シルヴィア（エクバーク）は、明るい太陽を顔に浴びて、大輪の向日葵のような金髪の輝きもまた、太陽を思わせる。それが前夜のヴェネト通りのブルジョワ令嬢マッダレーナとの大きな違いである。マッダレーナが月のイメージであることはシルヴィアとの対比で明らかだ。

シルヴィアはサン・ピエトロ寺院に上り、古代浴場を改装したナイトクラブで踊り、そしてトレヴィの泉の水を浴びる。突風や雨もまたシルヴィアと戯れる。同じ雨でもマルチェットと

同棲しているエンマが、聖母を見たという幼い姉弟の取材に行いた時の雨のすさまじいイメージとは全然別である。雨と風の中で人々が聖母が現われたという場所の木の枝を持ち帰るのと、もみあう様と、風でシルヴィアの帽子がドウオモの窓から飛んでいく優美さとの対比。

シルヴィアの後をついて回り、彼女が拾いあげた子猫のためにミルクを求めたマルチェットだったが、トレヴィの泉に入つてシルヴィアにキスをしようとした瞬間、今まで流れていた水が止まる。マルチェットに僥倖は訪れなかった。シルヴィアに降り注いだ至福の水が彼には降り注がなかったのである。彼が経験する垂直の水は聖母を見た姉弟を取材に行った時の激しい雨だけである。野次馬の大騒ぎの最中に奇跡を頼みに母に連れてこられた病気の子供は死んでしまう。

水平の水は海であり、娼婦の水たまりだ。この水たまりはトレヴィの泉の対にあたるが、不潔で不快な水である。何故このシーンにこうした水を配したのか。

ひとつは女のイメージを水や海と結びつけずにはられないフェリーニのコンプレックスと考えられる。

海に面した故郷のリミニ。海はやせっぽちのフェリーニ少年を海水パンツ姿にすることを恥ずかしがらせた張本人である。

「私はやせっぽちであることにコンプレックスを感じていたから（私のあだ名はガンジーだった）、海水パンツをはくのを拒んだ。私は離れて生きていた——詩人ジャコモ・レオ



「ある夢」 un sogno

バルディのような有名な手本を求めていた孤独な生。それは水着への恐れと、しぶきをあげて海へ入っていった友人たちのようには楽しめない自分の無能力とを正当化するためだった（たぶん、私が海にひどく魅せられるのはこのためだろう。決して征服したことのない自然の領分——私たちの怪物や幽霊がやってくる場所として）。

恐れは、同時に激しい憧れに転化する。

「昨夜、私はリミニの港の夢を見た。港は緑色の、もりあがってくる海に面していて、海は動く草原のように恐ろしく、

海面すれすれを低い雲が走っていた。

私は巨人で、小さな狭い港から泳ぎ出して沖に向かっていた。私はひとりごとを言った。『私は巨人かもしれないが、海はやはり海だ。もう少しいかなかったらどうする？』だが、私は心配しなかった。私は小さな港を大きなひとかきで泳ぎぬけた。溺れることなどありそうもなかった。というのも、私は海底に足が届いたのだから」。

リミニ時代の思い出はフェリーニが描いたさまざまなデッサンから想像することができる。海が恐怖と不安と願望の混淆したものであり、不安のイメージの方が強いこともわかる。だが、同時にそこにはサラギーナがいて少年の性を誘惑してやまない場所でもあったわけだから、『甘い生活』の始めの方で主人公が思いがけなく美女のマッダレーナと愛を交わす時に、水を配することをまずフェリーニが考えたという解釈も成り立つのではないが。性〓水〓月。という連想。豊富なアメリカ女優シルヴィアの太陽に対する細身の令嬢マッダレーナの月のイメージ。それにしても家の中にたまった水は、流れ落ちる噴水とは比べようもなく不潔である。そこにフェリーニは罪の意識を添えたのではないか。そう考えることもできる。他の水との比較からそう考える方が自然である。

海はどうか。海は水平の水である。実際、海から引き上げられるのは、死骸であり、グロテスクなものである。

『甘い生活』は、ヴェネツィア通りの享楽をはじめ全て創造したものだ、フェリーニは語るが、ローマで起きたさまざまな事件が下敷きになっている点も無視できない。たとえば、キリスト像を吊り下げたヘリコプターや聖母を見たという少女の話そしてオステリアに近い浜辺で発見された若い女性の死体（モンテシ事件）である。ここで重要なのは、フェリーニがローマで起きた事件をネタにしたということより、海と死体の結びつきが、『甘い生活』に影を落としていることである。若い女性の死の予感、乱痴気パーティーの中にもある。また、海から引き上げられた怪魚が死んだモンテシの暗喩ともとれる。撮影されて使われなかったシーケンスのひとつに船上パーティーにマルチェッロが招かれた時、海で泳いでいた少女が海に浮かんだガソリンに火がついて焼け死ぬエピソードがあるが、使われなかったシーンについて考察するのは、別のテーマの時に譲りたい。そのシーンがないことで、かえって海の近くのレストランで働く清純な乙女パオラに、フェリーニ映画の少女の系譜のある面が見えてきたりするのである。それは太陽よりは月に向かう少女のイメージである。このパオラに近いのは『そして船は行く』の美少女ドロテアである。船上に咲いた白い花のようなこの乙女は、月である。『ボイス・オブ・ムーン』の月が主人公イーヴォの憧れの美女アルディナであるように、『そして船は行く』に於いても少女は月、月は少女である。その月はまた水である。『甘い生活』のパオラは、したがって太陽のシル

ヴィアよりは、月のマッダレーナに近いのである。マッダレーナの時は溜り水の上に板を渡してセックスにたどりついたマルチェッロだったが、パオラの時には浅瀬の水に隔てられる。ここにはさまざまな水の諸相が共存している。

■フェデリコ・フェリーニ（一九二〇年一月二十日イタリアのリミニに生まれ、一九九三年十月三十一日ローマに死す）

■本文注

1 ユング心理学 フェリーニは、カール・グスタフ・ユング Carl Gustav Jung の心理学への傾倒について次のように語る。

「ユングの本を何冊か読み、彼の人生の見方を発見したことは、私には一種の喜ばしい啓示だった。自分でもその一部を前から考えていたある思想が、予期しない時に、素晴らしい形で確認できて、私は熱狂した。ドイツの精神療法家ベルンハルト教授のおかげで、私はこの刺激的で魅力的で幸運な出会いに恵まれることになった。ユングの思想が『82』以降の私の作品に影響を与えているかどうか分らない。ただ彼の本を何冊か読んだことは意識の深層との接触を容易にし、空想力をかきたてる刺激になった、と言うことはできる。」

（『フェリーニ、映画を語る』フェデリコ・フェリーニ、ジョヴァンニ・グラツィーニ著、訳者竹山博英、筑摩書房）

これに続いてフェリーニがフロイトよりはユングを好むこ

ととその理由が語られる。

「数少ない読書の中で、私は特にある事実に印象づけられ、記憶することになった。象徴を見る時のフロイトとユングの違いだ。私は映画監督として象徴的イメージを作品の中で使うようになったから、この問題には興味を持った。ユングにとって象徴とは、その他には適した表現方法のないある直観を、表現するのに適した手段である。フロイトは象徴を、抑圧されたあるものに代わるものとして考えている。だから象徴に表現は不可能で、むしろ忘れ去るべきものになる。ユングにとって象徴とは、あいまいな形ではあるが、表現不可能なものを表現する一つの方法である。フロイトにとっては、外に出してはならないものを隠す手段である」。

フェリーニの映画におけるさまざまな象徴をフロイトやユングの説で分析・解釈しようとする研究者は、本人があっさりユングへの傾倒を認めているので、拍子抜けするほどだが、それはフェリーニの意図であるのかもしれない。フェリーニはあくまで表現としての象徴の可能性をユングに見る。自身自身の精神分析や内面心理への洞察を彼の映画を見る批評家や観客に促すことは決してしていないことに注目したい。

フェリーニはかく見られたい自分をすすんで聞き手や読み手に提示する。それは彼が自分の人生のさまざまなエピソードを虚実を交えて語る癖のあることから容易に類推できるのだが、それを本人は「私は嘘つきだが、誠実な人間だ」(『私は

映画だ 夢と回想』フェデリコ・フェリーニ著、アンナ・ケール、クリスティアン・シュトリッヒ編、訳者岩本憲児、フィルムアート社)と、言い表わす。

かく見られたい自分はフェリーニ自身かく見たい自分でもあった。だが、かく見られたくない自分をこそフロイトやユングを応用して説き明かしてみたい誘惑に筆者はかられるのである。たとえばフェリーニの巨女願望こそがユング心理学に一番求められるべき課題ではないだろうか。巨女とはたとえば『8½』の海辺のサラギーナ。『カサノバ』で風呂に入る巨大な女戦士。その原型と言つべき『甘い生活』のグラマーな美女アンタ・エクバーク。巨女は地母神(グレートマザー)であり、ユング言うところの集合的意識のパターンである元型を、きわめて固有名ものとしてフェリーニは抱え込んでいたのではなかったか。

2 アルベルト・ラットウアーダ Alberto Lattuada が監督した映画のためにフェリーニは三本の脚本を、三十八人の複数執筆者のひとりとして書いている。『ジョヴァンニ・エビスコーポの罪』 *Il delitto di Giovanni Episcopo* (1947) 『無慈悲』 *Senza pietà* (1948) 『ポー河の水車小屋』 *Il mulino del Po* (1949)

3 フェリーニは語る。

「もし私が真実——つまり、あの映画のなかで、私が現実に存在しないヴェネト通りをこしらえたということ——を言っても、ますます信じてもらえないだろう。私はヴェネト通り

を拡大して、それを詩的效果のために変更し、大きなフレスコ画の規模に見えるくらいにしまったのだ」『私は映画だ夢と回想』。

■フェリーニの全作品の原題(製作年順)

- 『寄席の脚光』(1950) *Luci del varietà*
『白い酋長』(1952) *Lo sceicco bianco*
『青春群像』(1953) *I vitelloni*
『結婚相談所』(『街の夜』) *Amore in città* の一挿話 (1953) *Agenzia matrimoniale*
『道』(1954) *La strada*
『崖』(1955) *Il bidone*
『カピリアの夜』(1957) *Le notti di Cabiria*
『甘い生活』(1960) *La dolce vita*
『誘惑』(『ボツカチオ』) *Boccaccio '70* の一挿話 (1962) *Le tentazione del dottor Antonio*
『お』(1963) *8½*
『魂のジュリエッタ』(1965) *Giulietta degli spiriti*
『悪魔の首飾り』(『世にも怪奇な物語』) *Historiae Extraordinarie* の一挿話 (1967) *Toby Dammit*
『フェリーニ・監督ノート』(1969) *Black notes di un regista Fellini: A Director's Notebook*
『サテリコン』(1969) *Fellini-Satyricon*
『フェリーニの道化師』(1970) *I clowns*

- 『フェリーニのローマ』(1971) *Roma*
『フェリーニのアマルコルド』(1973) *Amarcord*
『カサノバ』(1976) *Il Casanova di Federico Fellini*
『オーケストラ・リハーサル』(1979) *Provati' orchestra*
『女の都』(1980) *La città delle donne*
『そして船は行く』(1983) *E la nave va*
『シンジャーとフレット』(1985) *Ginger e Fred*
『インテルビスタ』(1987) *Intervista*
『ボイス・オブ・ムーン』(1990) *La voce della luna*

■主要参考文献

- 『私は映画だ 夢と回想』フェデリコ・フェリーニ著 アンナ・ケール クリステリアン・シュトリッヒ編 訳者岩本憲児 フィルムアート社 一九七八
『フェリーニ』映画を語る、フェデリコ・フェリーニ、ジョヴァンニ・グラッツィーニ著 訳者竹山博英 筑摩書房 一九八五
『フェリーニを読む』岩本憲児編 フィルムアート社 一九九四
『フェリーニ』ジョン・バクスター著 訳者椋田直子 平凡社 一九九六
『ユングの象徴論』カール・グスタフ・ユング著 訳者野村美紀子 思索社 一九八一
『元型論』カール・グスタフ・ユング著 訳者林道義 紀伊國屋書店 一九九九

- 「コング・コレクション」 結合の神秘 「カール・グスタフ・
コング」著 訳者池田紘一 人文書院 一九九五
- 「世界の映画作家」4 フェデリコ・フェリーニ、ルキノ・ヴィス
コンティ」 キネマ旬報 一九七〇
- 「film di FEDERICO FELLINI」 Claudio G.Fava-Aldo Viganò
GREMESE EDITORE 1981
- 「FELLINI」Tullio Kezich CAMUNIA 1987
- 「Io FF il re del cine」cineteca del comune di Rimini 1994
- 「FEDERICO FELLINI disegni anni '30-'70」Gianfranco Miro Gori
TIPGIUSTI RIMINI 1994
- 「FEDERICO FELLINI」Franco Pecori la Nuova Italia 1978
- 「Federico Fellini」Mario Verdone EDITRICE IL CASTORO 1994
- 「I disegni di Fellini」Pier Marco De Santi Editori Laterza 1982
- 「MORAVIA al nel CINEMA」FONDO ALBERTO MORAVIA 1993
- 「Fellini the Artist」Edward Murray FREDERICK UNGAR PUBLISH-
ING CO. 1976