

映画における哀悼的想起

大島清、パソリーニ、ファスピニター

四方田 犬彦

1

想起という問題は、ブルーストの研究者でもあったウォルター・ベンヤミンにとって、宿命的とも呼べる主題であった。彼は『パサーージュ論』において、この行為が歴史という観念といかなる関係にあるかを考察するなかで、きわめて興味深い警句を遺している。ベンヤミンは友人のホルクハイマーが書簡のなかで「歴史が未完結であるという主張は、もし歴史が完結していることをその中に取り込んでいなければ観念論的なものです」と記していることを、まず引用する。歴史が未完結であると信じることは、ただひとつ最後の審判を信じるしか方法がない。では、ひとたびなされ、完結してしまっ

過去の不正や恐怖や苦悩を、観念論に訴えることなくして、人間はどのようにして修復すればよいのか。これがホルクハイマーが定立する問いである。それに対してベンヤミンは、歴史とは通常に考えられているような単なる科学ではなく、それ以上に哀悼的想起 *Wingedenken* の一型式でもあることに留意すべきであると、記している。「科学が『確認』したことを、哀悼的想起は修正することができる。哀悼的想起は未完結なもの（幸福）を完結したものに、完結したもの（苦悩）を未完結なものに変えることができるのである。」「多くのベンヤミンの発言がそうであるように、この一文もまた十分に謎めいた印象を与える。まず現在にいたるまで歴史的にも道德的にも解決されないまま放置されていて、幸福という帰結に到達していないものが存在している。その一方で、もはや歴史的にも道德的にも

解決され、その苦惱が解消されたものと公式的に見なされ、封印を施されてしまったものが存在している。両者は一見関係がないように思われるが、現下の状況において無視され、排除されていることにおいて共通しており、見えないところで対峙の構造をなしている。ベンヤミンによれば、哀悼が個人的な次元で人間が体験する悲嘆とは異なっているように、哀悼の想起もまた個人を越えて、より広い意味である社会が服さねばならない作業であると考えられる。ある時代にあつて歴史家の役割とは、悲嘆 *Grief* を服喪 *lamentation* に変えることであるという確信が、その背後には横たわっている。だがそれは同時に、詩人から映画監督にいたる芸術家の役割でもある。もう少しベンヤミンの言葉を敷衍してみよう。歴史家はいまだに完結されずにあるものになんらかの完結を与えなければならず、同時にすでに完結していると信じられてきた（あるいは信じこまされてきた）ものに対しては、実はそれがいかなる本質的な完結をも見えないことを批判的に指摘する責務を負っているのだと。人類の歴史を、それ自体では無意味で偶然に満ちた事象の連続としてではなく、ある哀悼の眼差しのもとに眺めるという行為は、けつして消極的な悲観主義に陥ることを意味しているのではなく、むしろかかる能動的な批判精神をみずから引受けることでなければならぬ。

ちなみにベンヤミンは先に引用した一節に続けて、「これは神学である」という謎めいた註釈を残している。ひとたびな

れてしまった歴史を未完結の相のもとに眺めることは、精神の緊張を喪つてしまふならば、最後の審判といった観念の虞となつてしまふ危険をつねに孕んでいる。しかし哀悼の想起において私たちは、歴史を原則的に非神学的に捉えることが禁じられるような経験をするのだ。歴史を直接神学的概念によつて描いてはならないと同様に、こうして彼が提示する哀悼の想起は、つねに相反する二つの力の競合する場所での、緊張感に満ちた作業となるだろう。それは社会が過去を制度的に完結させるために行なう記念碑の建立や、アカデミズムの名のもとに行なわれる事件の相対化とは鋭く対立し、いずれの立場に対しても刃を突き付ける醜聞として、しばしばたち現われることだろう。

数日前のことだが、大学のわたしの研究室に韓国のドキュメンタリー作家がヴィデオカメラをもって現われ、日本映画における従軍慰安婦の映像の変遷についてインタヴューを求めてきた。わたしが以前にソウルに滞在していたときに、元慰安婦たちの集会に参加したり、『李香蘭と朝鮮人従軍慰安婦』という論文を書いたことを知つてのことで、彼はかつてわたしが論文で言及した谷口千吉の『暁の脱走』の脚本検閲過程を確認するために、わざわざメリーランドにあるアメリカ国立文書記録センターにまで資料収集の足を延ばしていたのだ。わたしは黒沢明と谷口千吉がいかに慰安婦問題をスクリーンに登場させようと努力しては、連合軍総司令部の手で挫折を強いられか

をカメラを前に説明し、それから二十年近い歳月の後に、鈴木清順がこの問題を継承に預かったという主旨の話をした。加えて、日本軍が戦時下において行なった慰安婦制度をドキュメンタリーとして発表することはいうまでもなく重要であるが、日本人においてもっとも恐ろしいのは、彼らの残虐さではなく、むしろその感傷主義ではないかという発言をした。すべての歴史的悲慘を感傷的な物語の秩序のうちに馴化し、神話化を施してしまうことで、それを非歴史的なものに代替させてしまうシステムこそ、日本映画が得意としてきたことであつた。わたしは、この韓国のドキュメンタリストがこのいささか抽象的な発言を、はたして採用してくれたかどうか、それを確かめるすべを知らない。だが表象しえぬものに遭遇したとき、映画はきまつてそれを美しくもノスタルジアに満ちた物語に仕立てあげること、巧みな旋回を重ねてきた。われわれが所有している映画史とは、こうした記憶をめぐる回避の積み重ねの物語であるかもしれないのである。

今、映画史のなかでベンヤミンのいう哀悼的想起の問題を考えてみる。たちどころに浮かびあがってくるのは、大島渚、ピエル・パオロ・パゾリーニ、そしてライナー・ヴェルナー・フアスピンダーといった監督たちの名前である。彼らはいずれもイタリア、日本、ドイツという、かつての枢軸国に生を受けた。そしてともに第二次世界大戦後の混乱のなかで、ひとたびは瓦礫の山と化した都市がふたたび高度な資本主義社会として再生

し、ものの見事にポスト・ファシズム社会を形成してゆくさまを傍らに見据えながら、フィルムを撮り続けた。大島渚が生涯にわたつて対決してきた問題とは、戦後もなお巧妙に形を変えて生き延びた天皇制をめぐる、日本人の両義的な感情であり、ポスト植民地社会が必然的に抱えこむことになった大量の外国人居住者の存在であつた。パゾリーニにとつてはそれは、法王庁に代表されるカトリシズムと欺瞞的な共産党の癒着、大衆消費社会の到来、さらにそこに走る亀裂から立ち登ってくる暴力という問題であつた。ただ一人戦後世代に属しているフアスピンダーにとつてそれは、強制収容所による大量虐殺をめぐる罪障意識と、それをめぐる歴史の巧妙な隠蔽であり、これもまた大量の移民労働者を社会の最下層に置くことで成立している、西ドイツの資本主義体制の存在であつた。三人のうちの二人、すわなちパゾリーニとフアスピンダーは、みずからがホモセクシュアルであることを公言し、自作のなかにさまざまな形で同性愛者を登場させた。大島渚は逆に、ホモセクシュアルの対立物であるホモソーシャリティに深く囚われていて、ほとんど男たちしか登場せず、女たちが添え物であるにすぎないフィルムを延々と撮りながら、ホモフォビア的な傾向を強く示していた。パゾリーニが寓話というモードに訴え、フアスピンダーがメロドラマに枠組を借りたとき、大島渚だけは既成のいかなる演劇的モードに頼らず、むしろ画面を非感性的な次元に留めておくことに腐心してきた。この三人の本質的な映画人が自国

の禍々しき歴史をめぐる、いかなる服喪と哀悼の作業を行なってきたのかを同時に思考してみることは、映画という、二十世紀を代表する表象体系が歴史という観念といかなる関係をとりに結んでいるかを検討するうえで、きわめて重要なことであるように思われる。以下にわたしがこの探求の試みとして取り上げるのは、彼ら三人が歴史的な犠牲者をめぐっていかなる映像を築き上げてきたかという問題であり、そのためにサンプルとして特権的に言及されるフィルムとは、大島渚のTVドキュメンタリー『忘れられた皇軍』、パゾリーニのフィルム『サロあるいはソドム二〇日』(邦題は『ソドムの市』)、フアスビンダーの戯曲作品『塵』、都会、死』である。ちなみに『サロ』はパゾリーニにとつて遺作に当たる作品であり、作者の衝撃的な死の手伝つて、大きな醜聞を巻き起こした。また『塵』、都会、死』は発表当時から大きな物議を醸したため、生前には作者によって一度も上演されず、ダニエル・シュミットによって『天使の影』という題名のもとに映画化がされたものの、これもまた大きな論争を引き起こしたことを記しておきたい。それぞれの作品は独立した探求であり、わたしは事情も状況も異なつた場所で作られた彼らの企てを、早急に比較検討しようとは思わない。以下の論者は、ベンヤミンの「哀悼の想起」という概念に導かれて個別になされた探求として、お読みいただきたいと思う。

パゾリーニの翻訳者であるわたしにこの探求を個人的に提案

してくれたのは、フアスビンダーについて著書を持ち、メロドラマ研究に先鞭を投じたアムステルダム大学のトマス・エルセツサー教授であった。教授の手になるフアスビンダー作品の分析に、わたしはきわめて多くのものを負っていることを、まづもつて言明しておきたい。彼との対話のなかで、ふとどちらからともなく口にされてしまったこの三人の固有名詞の組合わせが、二年の間を経てわたしに以下の文章を書かせることになつた。わたしはそれを、ある感慨のもとに記しておきたいと思う。

2

大島渚は日本の旧植民地であつた朝鮮をめぐる、映画監督としてさまざまな言及を行なつてきたという意味で、戦後の日本映画界において特異な存在であつた。『青春残酷物語』(一九六〇)におけるソウルの学生デモへの言及に始まり、『戦場のメリークリスマス』(一九八二)で割腹自殺を強要される朝鮮人軍属まで、彼は機会あるたびに、古代史における天皇家と朝鮮半島との交渉にはじまり、現在の在日韓国人にいたるまで、戦後の日本社会が隠蔽し禁忌としてきた問題に積極的な姿勢を示してきた。とりわけ六〇年代後期には、『日本春歌考』(一九六七)『帰ってきたヨッパライ』(一九六八)『絞死刑』(一九六



大島渚『忘れられた皇軍』

八)といった作品を矢継ぎ早に発表して、日本社会に内在する韓国人問題を黒い諧謔のもとに描いたことは、映画史的に記憶されるべきであろう。もっとも本稿では、しばしば言及されるこうしたフィルムはさておいて、今日ほとんど観る機会がなく、言及もされないでいる初期ドキュメンタリー作品である『忘れられた皇軍』(一九六三)について、分析を施しておきたい。

『忘れられた皇軍』は、日本テレビの「ノンフィクション劇場」のために牛山純一が制作し、大島渚が監督した二八分のTVドキュメンタリーである。まず題名が現われる前に、ひとりの中年男の傷ついた顔面から義足までが、クローズアップで映し出される。この最初の映像は、観客に動揺を与えるのに十分な暴力的衝撃力をもっている。やがて十七人の傷痍軍人たちが渋谷の八子公前で募金活動を訴える場面が現われ、小松方正のよるオフの声で、彼らが一般に信じられているように日本人の元兵士などではなく、朝鮮人志願兵として第二次世界大戦に参加し、日本からも韓国からもいかなる戦後補償のないままに打ち捨てられてきた存在であることが、客観的に語られる。ちなみにこの作品が制作されたときは、まだ戦争が終結して十八年の歳月しか流れていなかった。大島は、いかにも偶然に眼についたかという風に、電車のなかにいあわせた傷痍軍人にカメラを向ける。彼らが街頭に立ちながら「手足なし、職なし、補償なし」といった垂幕を掲げて訴えるさまを、至近距離から捕らえる。にもかかわらず、けっして彼らの内面にむかって不用意なメロ

ドラマ的感情移入を許すことなく、ときにきわめてアイロニカルな注釈を映像に与えている。傷痍軍人たちが首相官邸へとテロ行進する姿の背後には、かつての帝国陸軍の軍歌が高らかに流され、もはや彼らがかつての栄光の過去と同じくは行進できないという意味の語りが添えられている。軍歌こそが彼らの心の支えであり、現在の困難な示威活動を支える矜持の由来であることを、大島は示すことを躊躇しない。もっとも傷痍軍人たちは官邸前で門前払いを食わされ、外務省では韓国大使館に行けといわれる。そこで赴いた大韓民国大使館の前でも、まったく相手にされずに追い払われる。一日の終わり、疲れきった彼らは居酒屋の二階でささやかな酒盛を開始するが、そこでも歌われるのは旧日本軍の軍歌であって、彼らの故郷である朝鮮の民謡などではない。その一方で、大島は渋谷駅の付近を通行する一般の日本人にカメラを向ける。彼らは傷痍軍人の抗議運動に当惑するか意図的な無関心を示し、カメラを避けるかのように通り過ぎてゆく。この作品をたまたまTVで観ることになった観客たちもまた、彼らと連続した存在であることが、ここで明確に提示されている。大島の作品は、単に戦後社会が隠蔽してきた傷痍軍人の真実を提示しようとするばかりではなく、それを知る者、知ってしまった者に、ある種の態度決定を迫るという暴力性をもっている。ここで注目しておかなければならないのは、大島がけっして主人公たちを英雄的に美化したり、観客に感情的同一化の契機を与えないという点である。作品の後

半部、居酒屋に集まった傷痍軍人たちは軍歌を放唱しているうちに、怒りと失望から感情的に激昂し、やがて喧嘩がはじまる。ひとりの元兵士が、全盲にして義足義手という、もっとも重度の障害をもった同胞に対して、童謡の「目んない千鳥」を歌えと絡み、絡まれた相手がこれまで堪えていた鬱屈が爆発して、殴りあいが生じる。大島は彼らが、そもそもの悲慘の根源にあった旧陸軍の軍歌を歌うことに、啓蒙主義者として批判を下すこともなく、ただ喧嘩をカメラに収録し続ける。その手つきは、一九三〇年代初頭にスペインの寒村を訪れ、『糧なき土地』を撮ったルイス・ブニュエルを連想させなくもない。だがブニュエルと大島が異なっている点といえばそれは、大島がけっして撮影者としての自分の位置を中性的で客観的な場所に置いていないということに尽きる。群としての傷痍軍人たちを描いてきた大島は、ここでこの全盲の元兵士に焦点を当てる。トラック島でアメリカ軍の爆撃を受け不具の身となったこの人物は、朝鮮籍を韓国籍に変更してまでして補償を求めたのに、いかなる国家にも裏切られたとみずから語る。彼が最後に黒眼鏡を外して、空ろな眼窩を見せるさまを、カメラはクローズアップする。大島はのちにこの衝撃的な場面を撮影したときのことを、次のように回想している。彼はもとよりこの元兵士の潰れた両眼をカメラに収めたいと思っていたが、被写体はそれをどこまでも忌避していた。ところが喧嘩が契機となって、彼は撮られていることを意識しすぎた余りに感情がたかぶり、その高ぶっ

た感情が自分の境涯を私に説明しようとして急いでしまつて、遂にカメラの存在を忘れ、黒眼鏡を外してしまつたのでした。そしてその時、私自身もカメラを廻していることを忘れていた程だったのですが、結果的にフィルムには、その男の眼から涙がこぼれるのがはつきりうつっていました⁴。『忘れられた皇軍』は、「わたしたちは、この人に何もしていない。日本人たちよ、わたしたちよ、これでよいのだらうか」という語りによつて幕を閉じる。それは犠牲者を蔑如にしてきた日本社会すなわち大島本人をも含む社会への、呵責ない自己告発である。だがこの短い作品は、戦後の日本社会が触れることを恐れ、ただひたすらに封印してきた傷痍軍人の存在を、歴史の真実として提示するだけのフィルムに留まつていない。悲惨な犠牲者たちは特権的に美化されるわけでもなく、かといつて啓蒙的文脈のなかで喧伝されるわけでもない。大島は彼らに接近し、彼らの主張に深く耳を傾けながらも、すべての光景を日本人にとつてアブジェクション、すなわち悼ましきものとして提示している。ここに登場している元兵士たちは、身体障害者であることによつてまず視線を回避されるべき存在であり、次に軍歌を高唱する兵士であることによつて、戦時下の記憶をめぐる健忘症を旨とする戦後民主主義社会が禁忌とすべき存在である。そして最後に、韓国人であることによつて、戦後強烈に神話化されることになつた日本人の純粹民族信仰がもっとも忌み嫌つ存在なのである。共通了解によるヒューマニスティックな馴化をど

こまでも拒否するという姿勢において、このけつして長くない作品は一貫している。冒頭に登場する毀損された身体の映像は、観る者に暴力的な衝撃を与え、それは末尾にふたたびより決定的な形で反復されることで、この作品の基調を決定づけている。アブジェクションと化した犠牲者という映像を提示することにおいて、『忘れられた皇軍』は日本映画史上、きわめて重要なフィルムとなつた。ここで彼がドキュメンタリーをめぐつて体現したテーゼ、すなわち「撮る人間と撮られる人間との緊迫した関係こそが映像記録においてもっとも重大」であるという指摘は、原一男にはじまる七〇年代以降のラディカルなドキュメンタリー作家によつて継承され捻転されることになつた。

大島がもう一度、韓国人の兵士を作品に登場させるのは、『忘れられた皇軍』の五年後に撮つた『帰ってきたヨッパライ』においてである。もっともここで登場するのは旧日本陸軍の朝鮮人志願兵ではなく、作品が撮られた一九六八年の時点でヴェトナム戦争への参加を忌避して日本へ密航してきた韓国人脱走兵である。彼が日本人になりすまそうとして日本の官憲に逮捕され、軍法会議によつて銃殺刑が実行されるまでが、コミカルにして実験的な話法のもとに語られることになる。この作品の半ばで大島は、『忘れられた皇軍』同様にカメラを街頭に出し、さらに一歩進んだ形で通行人にインタヴューを行なつている。あなたは日本人ですか？ いいえ、韓国人ですと、一人の例外もなく通行人たちは答える。いうまでもなくこれはフェイク・

インタヴューであるのだが、かつて植民地統治を通して圧倒的な加害者の位置にあった日本人と、被害者であった韓国人とが外見においていささかの区別もつかず、日本社会の匿名的な空間において混在を続けているという現状について、これほどに痛烈な批判はありえないかもしれない。大島の韓国人との関わりは、その直前に撮られた『絞死刑』において頂点に達しているが、この錯綜きわまりないフィルムについては稿を改めることにしよう。ここでは彼の犠牲者をめぐる映像が『忘れられた皇軍』において、方法的に確定されたことを確認しておこう。以後の大島は「撮られることを厭がるであろう対象、撮られることを拒否するであろう対象、そのことによって記録者としての私を破壊してくれる対象」³を求めて、韓国へ、ヴェトナムへと向う。『忘れられた皇軍』から五年後の一九六八年に戦時下のニュース映画だけを再編集して、『大東亜戦争』というドキュメンタリーを発表したとき、彼は短くない探求にあたかも終止符を打つかのように、ひとつの警句めいた言葉を発する。

「敗者は映像を持たない」といつ、今日ではよく知られているその発言は、それならば敗者が所持すべき映像とはどのようなものであるべきかという、強い問題意識によって支えられている。今、この言葉を「犠牲者は映像を持たない」と置換えてみると、『忘れられた皇軍』で彼が、いくたびも拒否されながらも執拗に元兵士の潰れた両眼を撮影することに固執した理由が、はじめて理解されてくる。見捨てられ、排除されてきた者

たちに、彼らにふさわしい映像を回復させてみせようと努めること。ドキュメンタリーと劇映画を問わず、大島渚の作品の根底にあるのは、そのような原理である。

3

同じ犠牲者の表象を主眼にすえたフィルムであっても、パゾリーニの『サロ』は、大島渚の『忘れられた皇軍』と比べて、はるかに複雑な語りの文体をもち、その晦渋な構造が多くの誤解を招いてきた作品である。一九二二年生まれのパゾリーニは、大島より世代的にひとまわり上で、ファシストであった父親を憎み、戦時中に弟をバルチザン内部の対立から殺害されたという経験をもっている。彼は『テオレマ』や『豚小屋』(ともに一九六八)において、現代ヨーロッパのブルジョワジーに横たわる腐敗と歴史的隠蔽を、きわめてラディカルな寓話という形式で批判してみせた。前者ではひとりの匿名の美青年の出現によって、ミラノのブルジョワ家庭が性的に攪拌され、ついに崩壊にいたるまでが、いかなる説明も註釈もなく描かれる。後者では、強制収容所のユダヤ人の死体から金歯を集めて戦後の財の基礎を作ったドイツ人と、その娘の婚約者である青年の醜聞が語られる。彼は腐敗した西ドイツのブルジョワ社会に疲れ、田園への尽きせぬ憧れから豚と性交することを覚え、ついに豚



パゾリーニ『サロ』

によって食べられてしまうのである。

一九七五年に発表された『サロ』は、パゾリーニの多様な作品系列にあって、こうした批判的精神の系譜の延長上に位置している。だが偶然にもこの作品の完成直後に監督が非業の死をとげるという事件が生じ、『サロ』を契機としてそもそも構想されていた三部作が実現されずに終わったこともあって、従来それはきわめて難解な作品、あるいは失敗作という烙印を押されるか、監督本人の倒錯した性的欲望の発現にすぎないといった評価を受けてきた。パゾリーニの十一本に及ぶ長編フィルムの中だけでも、もっとも陰惨な内容をもつこの作品は、いかなれば研究家にとって躓きの石であった。監督本人が私淑して示唆を仰いだロラン・バルトにしてからが、このフィルムを前に大きな当惑に陥り、そもそもサドとファシズムの間に類縁関係を認めるという作者の前提自体が誤っていると、否定的な言説を口にするほどであった。にもかかわらず、『サロ』は、犠牲者という観念をめぐってきわめて本質的な提言を含み、支配者が定めた法秩序がひとたび超越性の審級に到達するや、逆に彼らを規定し、さらに最終的には無秩序へと雪崩落ちるよう自己崩壊してゆく過程をつぶさに追跡したのもとして、大きな意味をもっている。けっして安易な要約を許さないこのフィルムを、もっぱらこの観点から考察してゆくことにしよう。

『サロ』はサド侯爵の『ソドム二〇日』を原作に仰ぎ、舞台をナチス占領下の北イタリアに移して語られたフィルムであ

る。もっともサドから借り受けられたのはゴシックロマンズ風な閉鎖空間のなかで四人の権力者が性的乱交に耽るという枠組だけで、ここには同じ原作への言及が醜聞を呼んだブニユエルの『黄金時代』のような流神主義もなければ、大概の観客が予想するであろうボルノグラフィ的興奮も存在していない。むしろ典拠とされるのはダンテであり、神学的ともいふべき厳密に秩序づけられた構成のなかで、権力と法の問題がフアシズムという舞台装置を通して描かれることになる。四章からなるフィルムは、『地獄編』に倣ってそれぞれ「地獄の門」「変態圏」「糞尿圏」「流血圏」と名付けられ、章が進行してゆくにつれて観客はあたかも地獄をくだいに下降してゆくかのようにより陰惨な光景を目の当たりにすることになる。このフィルムは、兵士たちが村に赴いて、四人の青年を徴用するところから始まる。彼らはただちに衛兵として、権力者に協力することになる。男女それぞれ九人の犠牲者が連行され、出自と身体を検査される。彼らはいずれもブルジョワ階級の子女で、サロ郊外の別荘に監禁されると、四人の権力者の命令に絶対に従従することを求められる。ここで反発の意志を示した者が、ただちに射殺される。ここで選ばれる犠牲者が、現実には第二次大戦においてナチズムが殺戮を続けたユダヤ系イタリア人やパルチザンなどではなく、ブルジョワジーの階級から選ばれていることに注目しておきたい。『サロ』が大島の『忘れられた皇軍』のように、現実の犠牲者への服喪に基づくというより、犠牲者とい

う観念をめぐる虚構の構築であることを、まず確認しておきたい。

三つの圏を取り仕切っているのは、語り手と呼ばれる三人の女性である。彼女たちはめいめいに漆黒や純白の衣装のもとに大広間の内側を動きまわり、権力者の性的興奮を喚起するためにエロティックな小話を語る。たとえば「変態圏」では、語り手は幼女のころに神父に性的な悪戯をされたという回想を語り、それに刺激された権力者たちは少年少女を別室に連れ込んで、性的な欲望をはたす。「糞尿圏」ではスカトロジーが話題とされ、家族から引き裂かれて泣いている少女が、無理やりに権力者の大便を食べさせられる。最後の「流血圏」では拷問の悦びが語られ、犠牲者たちは中庭に連れ出されて、舌を切られたり、眼を抉られたり、最後には死刑に処せられたりする。語るという行為はきわめて儀礼的な秩序のもとに整然と進められ、実際にそれぞれの圏では犠牲者どうしの強制的な結婚式や大便の晩餐会、権力者と犠牲者の結婚式が演じられる。もっともパソリーニは、犠牲者と権力者という二項対立を静的で不動のものとは考えていない。両者の中間に設定された衛兵という協力者は、彼らの関係をきわめて錯綜したものに変わってしまう。具体的にいうならば、「地獄の門」では抵抗する犠牲者が射殺され、権力者が定めた法の全能性が高らかに宣言される。だが「変態圏」に入ると、犠牲者のうち二人の少年は、権力者たちが機嫌よく歌うイタリア民謡に、つい口を合わせてしまい、無意識的

に彼らへの迎合の身振りを見せてしまふ。「糞尿圈」では犠牲者の間から次々と密告がはじまり、衛兵のひとり黒人メイドと寝ていたことが発覚して、即座に射殺される。正常な欲望に基づく性行為は、この館内では法によって禁じられているのである。このとき犠牲者側の少年のひとりが、死せる衛兵を「変態」だと罵倒し、彼の後釜に座る。「流血圈」ではさらに密告が盛んとなり、積極的に権力者に接近したこの少年とその連れだけは、中庭での処刑を免れる。彼らはあたかも同胞たちの処刑が存在しないかのように未来派の絵画が飾られた広間でダンスを踊り、自分たちの女友たちについて自慢話をし、無邪気に性的欲望を披露する。彼らこそが、ファシズムの滅亡の後に戦後のイタリアで権力を継承するブルジョワジーの子弟であるという暗示が、ここでは明確になされている。

『サロ』ではこのようにして、厳密な秩序のもとに拷問と性的倒錯が描かれてゆくのであるが、その喧騒のなかにあつてひとりの女性ピアニストだけが表情ひとつ変えることなく、黙々と音楽の演奏を続けている。彼女は権力者とも快楽を共有しなければ、犠牲者の側に立つてこの不条理な惨劇に抗議するわけでもない。誰にも注視されないままに、あたかもオルゴールのように伴奏に終始している。サドの原作には存在しないこの不思議な人物について、今少し考えておきたい。

ピアニストがわれわれを印象づけるのは、「流血圈」における、二つの例外的な行為によってのみである。ひとつは、犠牲

者たちが結婚式の席上でいつこうにこやかな表情を見せようとしぬいのに業を煮やした権力者が、式をひとたび中断して処刑を実行しようとした瞬間に生じる。彼女は手にしたアコーディオンを床に置き、突然に空間の中央に歩いて行く。彼女は語り手の夫人を巻き込んで寸劇を披露すると、犠牲者たちを陰鬱な表情から一瞬解放して、彼らを笑わせてしまふ。こうして事態が収拾され、結婚式が継続されることを見届けると、ピアニストはふたたび席に戻り、何ごともなかったかのように、ふたたびアコーディオンを手に儀礼の伴奏を再開する。彼女の寸劇は背後と前面に巨大な鏡を並べた、きわめて抽象的な空間で演じられる。併せ鏡が生み出す映像の無限の反復は、いかなる内面をももたず自動人形のように楽器を弾き続ける彼女の無限制性が、空間的に転移されたものになっている。彼女がこの修復行為に出るのは、結婚式という、ひとたび定められた秩序が破綻しかけたためであり、その法の行使の前には、たとえ法の制定者である権力者であろうとも、従属しないわけにはいかない。その意味で、どこまでも表層の存在であるこのピアニストは、権力者と犠牲者からなるこの館のなかで超越的な地位に置かれているといえる。

やがてナチス軍とパルチザンとの戦闘が激化すると、館外からの爆音がしだいに感知できるまでに大きくなってゆく。時を同じくして、中庭で痛ましい処刑が開始され、大広間の権力者たちは挙つて双眼鏡を片手に、窓越しにその光景を観覧し、興

奮のあまりに自慰に耽る。狂乱の無秩序が外部で大輪の花を咲かせていると知ったピアニストは、二階の窓を開き、直接に惨劇を眼にした後で、静かに飛び下り自殺をとげる。彼女は現実の光景に人間として衝撃を受けたために自殺を思い立ったのではない。みづから永久原理となつて体現してきた秩序がついに瓦解したがうえに、終焉を選択するのである。ピアニストは権力者でもなければ犠牲者でもなく、この長々と続いた儀礼的倒錯のなかで、見えない法として君臨する存在であり、法が対象とするふたつの種族の洞落を前にして自滅するのだ。

『サロ』では、あらゆる暴力と倒錯が法によって正当化されている。とはいふものの、法そのものはいかなる根拠も正当化もなされず、ただ厳然たる法として現前しているばかりである。冒頭で権力者はみづからが法であつて、いかなる意味でも法に抵抗することは許されないと宣言する。とはいふものの、犠牲者のみならず、彼らもまた法の前に服属することを強いられる。犠牲者は抵抗ゆえに権力者の倒錯的快樂の動機となるが、同時に権力者の優れた後継者でもありうる。ピアニストはこうした法が超越的に行使されるために設定された触媒に似た存在であるが、法が無根拠性の代償にみづから抱え込んだ自滅性が原因となつて消滅する。

パゾリーニが服喪の対象としたは、直接的な意味でのムツンリーニ政権でもなければ、ファシズムの犠牲となつて虐殺された者たちでもない。『サロ』において意図されているのは、犠

牲者が容易に権力者となり代わりうるというシステムが、けつして明言されないままにどこまでも継続し再生産されてゆく戦後イタリア社会をめぐる寓話であり、いかなる権力者も法の前に全能ではありえないという矛盾の提示であつた。このフィルムがそれまでの彼の作品とは違つて、欲望とその抑圧という図式を採用しなかつた理由は、そこに求められるだろう。こう考へてみたとき、これまでこのフィルムを覆い尽くしていた晦渋さの神話は、虚構のものと判明する。大島がきわめて直裁的な文体を用いて、隠蔽された真実という図式のもとに歴史への哀悼を語つたとすれば、パゾリーニは寓話という形式を借りて、その構造を提示することに成功したといえるだろう。

4

さて、ここでファスピンダーの『塵、都会、死』について論じる前に、戦後のドイツ連邦共和国の映画において、ナチズムの犠牲者であつたユダヤ人がどのように描かれてきたかを、簡単に記しておきたい。

これまでわたしは日本映画が第二次大戦後に、朝鮮人慰安婦から在日韓国人までをいかに表象してきたかという問題をめぐつて、いくつかの論考を発表してきた¹⁰。この問題を調査してわかつたのは、日本映画が中国人や欧米人については道

化的なステレオタイプを形成してきたにもかかわらず、韓国人にかぎってはついに現在にいたるまでそれを築きあげることができなかったという事実である。その一方で在日韓国人はつねに道徳的であり、貧困と深い苦悩に苛まされながらも民族の歴史に心を寄せ、周囲の日本人たちよりも一段優位なところから発言をするという紋切型が、さまざまなヴァリエーションのもとに用いられてきた。たとえ日本人が卑劣で怯懦に満ちていても、在日韓国人は冷静な判断を行ない、けっして悪や愚行に走る存在ではなかった。少なくともごく一部のヤクザ映画を別にすれば、在日韓国人である崔洋一が『月はどつちに出ている』（一九九四）や『犬、走る』（一九九八）を撮るまで、在日韓国人が手を汚す場面が日本映画に登場することは絶えてなかったということが出来る。わたしはこうした奇妙な現象の背後に、戦後の日本人が暗黙のうちに共有してきた、韓国人をめぐる記憶の隠蔽が行なわれていたと考えている。彼らを模範的な映像のもとに表象することによって、歴史的な現実からの回避を試みようとする力が働いていたといえるのではないだろうか。

では西ドイツの映画界では、事態はどのように進んでいたのだろうか。よく俗説に、戦後の日本は戦争責任を曖昧のうちにしてきたが、ドイツは徹底して戦争責任を追及したおかげで、過去の悪夢を克服しえたといった粗雑な比較論が語られることがあるが、つぶさに眺めていくと、これがきわめてイデオロギー的な言説であって、西ドイツにおける戦後処理の問題は

けっしてそれほど単純なものではなかったことがわかる。これは日本と比較してみたとき、その類似に呆れ返ることはあるが、戦後のドイツ人もまたみずからナチズムの狂気の被害者であると見なし、個人的に贖罪意識に捕らわれるどころか、公共の場においても歴史的な恥の感情から身を遠ざけようとしてきた。ドイツが国民的な形でナチズムを信奉し、ユダヤ人迫害に荷担していた事実は急速に忘れられ、五〇年代には過去の戦犯が堂々と公職に復帰するようになった。正負は一方で東ドイツに代表される全体主義国家への警告を繰り返し、自由と秩序を歌い上げながらも、もう一方で過去の隠蔽に終始し、結果としてユダヤ人問題は、個人的にも公共的にも克服できないままに取り残されることになった。なるほど都市という都市に、虐殺されたユダヤ人を記念する慰霊碑が建てられ、目抜き通りにはユダヤ系の著名人の名前をつけるといった作業が制度的な形でなされてきたことは事実であるかもしれない。だがドイツ人はこうした歴史の馴化を通して現実のユダヤ人を遠ざけ、彼らの再現前によって恥と悔恨の歴史が想起されてしまうことを、なによりも恐れてきた。五〇年代から六〇年代を通して、ユダヤ人をめぐる記憶は抑圧され、彼らについて言及することはほとんど禁忌であるといった時期が続いてきたといえる。フアスビンダーの回想によれば、幼い頃、建物の廊下を歩いていたとき、人々がいつせいに黙りこみ、「あそこにユダヤ人が歩いていくから、お行儀よくしなさい」といわれたことがあったとい

うま

一九五〇年代から六〇年代の西ドイツでは、ユダヤ人を主人公に据えたり、強制収容所を描いたフィルムというものは、ただの一本も制作されていない¹²。これはフランスでアラン・ネが『夜と霧』を、またポーランドでアンジェイ・ムンクが『パサジェルカ』を撮っていたことを考えあわせると、興味深い事実のように思われる。七〇年代に入ってハリウッドでボブ・フォッシーが『キャバレー』を撮り、ナチズムへと向う大衆心理をワグナーの荘重な楽曲から引き離して、軽妙なミュージカルの素材に仕立てあげたときにも、ドイツの映画人は沈黙を続けなければならなかった。もちろんそこには、先に述べたように、ドイツ社会においてイデオロギー的に組織された健忘症が一役買っていたことは事実である。だが、今ひとつ忘れてはならないのは、映像を通してあの大量虐殺の悲惨を十全に再現することがはたして可能なかという根源的な問いかけが、映画人のなかに深く横たわっていたことにも触れておかねばならない。アウシュヴィッツの灰がハリウッドで黄金に変わることで、「いまやヒトラーはアメリカを制覇した」¹³と喝破したのは、ファスビンダーと同じくノイエヴァーレで活躍したハンス・ユルゲン・ジーバーベルクの言葉である。劇映画という形式、フィクションというモードをひとたび採用してしまつたとき、すべての映像は虚偽の奈落に転落してしまうが、できればナチズムが本来的に美学の中心に据えていた危険な魅惑

の側へと回収されてしまうのではないか。直接に加害者ではありえず、むしろ被害者ともいうべきユダヤ系映画人亡命者を多く抱えたハリウッドがユダヤ人の受難を素材としてフィルムを制作してゆくことはさておき、かつてナチズムを拝した国民の裔である西ドイツの映画人が、映画という表象行為の限界に抵触するこうした問題をめぐり、逡巡の姿勢を続けてきたことは、十分に推察できるところである。こうしたユダヤ人問題をめぐる封印状況に変化の徴候が見えだしたのは、一九六七年に第三次中東戦争が生じ、イスラエルのパレスチナへの侵略が大きく報道された辺りであつたように思われる。ミュンヘン五輪における「黒い九月」事件と、その後のパレスチナ情勢は、これまで絶対の道徳的正義を体現しているはずであつたユダヤ人をめぐって、ドイツ人の意識のなかに懐疑を生じさせ、移民問題をめぐって反アラブのレイシストがイスラエルへの親近感を表明したり、逆に反ユダヤ主義者がパレスチナに関心を寄せるといった現象を一時的に招くようになり、台頭してきたネオナチと新左翼は、ともにレイシズムという問題をめぐって再検討の必要に迫られることになった。映画界はこうした社会的変動にきわめてヴィヴィットに対応した。ノイエヴァーレがドイツ映画史において記憶されるべきことのひとつは、七〇年代にいたつてこうしたユダヤ人の表象をめぐる忌避の傾向に一矢を投じ、ジーバーベルクの『ヒトラーあるいはドイツ映画』やシュレンドルフの『ブリキの太鼓』といったフィルムを通して、ド

イツ人の歴史的健忘症に揺さぶりをかけたことである。ファースピンダーがオムニバス映画『ドイツの秋』において、自分の母親に、思いがけずモナチス時代へのノスタルジアを言明させてしまったのが、一九七七年であった。彼はまた『絶望』から『リリー・マルレーン』『マリア・ブラウンの結婚』『ヴェロニカ・フォスのあこがれ』といったフィルムを通して、二十世紀のドイツ人がナチズムという災禍をみずから招き寄せ、その体験をいかに偽善的に隠蔽してゆくかという過程を、精力的に描いてきた。その際に彼が手法として選択したのは、レネのようなドキュメンタリーでもなければ、ジーバールクのようなスペクタクルでもなく、ダグラス・サークから学んだメロドラマの手法である¹⁴。では、このメロドラマというモードは、いかなる形で歴史的記憶と向かいあい、犠牲者をめぐって表象行為がなされるかにつねに手繰り寄せてしまう困難の問題に対処してゆくことができるのだろうか。以下では、大島渚のドキュメンタリー、パゾリーニの寓話に対して、ファースピンダーのメロドラマを向き合わせることで、この問題を考えてみたい。

5

『塵、都会、死』*Der Mill, die Stadt und der Tod* は一九七四年にファースピンダーが発表した戯曲で、翌一九七五年暮れにダニ

エル・シュニットの手で、作者みずから出演して『天使の影』*Schatten der Engel* の名のもとに映画化された作品である。両者には若干の異動があるが、ここでは邦訳もある原作戯曲に基づいて論じてゆくことにしよう¹⁵。

舞台は現在のフランクフルトの場で、娼婦とそのヒモ、チンピラたちが思い思いに人生を呪ったり、微かな希望に縋って生きている世界である。ヒロインのロマBは娼婦で、ヒモのフランクBに日がな殴られ、病気で街角で客を取らされるといふ悲惨な生活をしている。彼女の父親ミューラーは元ナチスで、現在は障害者の妻を抱えながら、キャバレーで女装ショーをして生計を立てている身である。フランクBはいえ、ロマBの稼ぎをあらかた博打で擦ってしまふという有様である。この場末に「金持ちのユダヤ人」が現われたところから、物語が動きだす。彼は地上げを生業とし、警察署はおるか政財界のあらゆるところに顔が利く存在であり、「星の王子様」や「矮人」といった乾児を引連れて、街角を闊歩している。「金持ちのユダヤ人」は、じぶんの両親を殺害したのがひよっとしてロマBの父親ではなかったかという疑いから、彼女の客となり、彼女を通してミューラーに接近する。ロマBはフランクBへ渡す金欲しさに「金持ちのユダヤ人」を受入れるが、やがて報復と復讐の連鎖のなかで疲れきつてしまい、自分を殺害してくれる相手を求めるまでになる。フランクBはホモに走り、みずから求めてマゾヒスティックな拷問を受けて破滅する。最後に「金持

ちのユダヤ人」がロマBを望み通りに絞殺して、このみことなメロドラマは幕を閉じる。

フランクフルトでの演劇活動の最後に執筆されたこの戯曲は、ファスピンダーの作品集に収録されて刊行されるや、たちまちに大きな社会的問題となった。作者はたちまち反ユダヤ主義として糾弾の矢面に立たされ、出版社はたちちに書物を回収しなければならなかった。もちろん計画されていた戯曲の上演は中止され、その処置はファスピンダーが三十六歳で生涯を閉じた後も続いた。それは文化行政を誇りとする西ドイツの地方自治体が、いかに社会的扇動に対して脆弱であるかを示すばかりか、より大きな意味で、ナチズムという忌まわしい影のもとに文化的アイデンティティを探索せざるえない社会の病理を端的に証し立てる文化的事件であるとされた。一九七五年の暮れに、この戯曲が映画化されたときにも、パリを始めとするさまざまな都市で、上映館を爆破するという脅迫が相次ぎ、監督のシュミットもまたひどい苦境に立たされることとなった。

ファスピンダーが悪質な反ユダヤ主義として糾弾されたのは、いくつかの理由が考えられる。フランクフルトという都市は、本稿の冒頭に引用したホルクマイヤーやベンヤミンといったユダヤ系知識人が戦前に学派を形成していたことから明らかにかなように、ユダヤ人による文化的貢献が、都市の国際的アイデンティティに大きな貢献をはたすという伝統を誇ってきた。もっともこの戯曲が執筆された七〇年代中頃には、ナチズムに

よる大量虐殺を生き延びたユダヤ系人口はわずかに五千人を数えるばかりで、大半が貧窮の生活に甘んじているという状況であった。他の登場人物と異なつて固有名詞をもたず、ただ曖昧に「金持ちのユダヤ人」としか呼ばれない人物が戯曲に登場するという事態は、現実のユダヤ系市民ばかりか、多くの非ユダヤ系市民にとつても、きわめて禍々しいものであつて、それが差別表現に他ならないという主張が声高く叫ばれた。この人物が貧民を搾取する地上げ屋として警察を牛耳り、けつして表舞台にこそ立たないものの、ドイツの政治と経済を闇で支配しているかのように描かれている点に、非難は集中したのである。

もちろんこうした非難の根底に、当時にいたるまでユダヤ人の表象は、規範的かつ道徳的な犠牲者という映像を一步も逸脱してはならないという社会的通念が頑強に横たわっていたことは、指摘しておくべきであろう。だが非難の原因となつたのはこの謎めいた人物の形象ばかりではなかった。この作品のかなに、戦後三十年にわたつて西ドイツの住民がみずから抑圧し隠蔽してきた、ユダヤ人をめぐる複雑な感情が、無意識からの噴出のように登場人物たちの科白に表白されていることもまた、十分に衝撃的であつたのである。加えて作品全体がケバケバしいまでに挑発性を湛えていたことも、付言しておかねばなるまい。「マリー・アントワネット」とか「星の王子様」といった、いかにメルヘンチックな名前の登場人物たちが、機会があるたびに性器や性行為をめぐる卑語を口にしたり、流石的な罵倒



シュミット 『天使の影』

語の応酬を続けたかと思うと、ヴェルディからワグナーまで、オペラの著名なアリアを朗々と歌いまくるといって、文化的な不均衡が意図的に導入され、観客を苛立たせる仕掛けになっている。ともかく人を不愉快にさせることを積極的な目的の一つとして執筆された戯曲なのである。

ファスビンダーは反ユダヤ主義という最初の非難に対して、歴史的にユダヤ人にとって許された唯一の職業であった金融業が、逆に彼らへの迫害の根拠となったという事実を想起すべきだと語り、次のように反論している。「事情はここでも同じだ。この街は、不可欠だとされる汚い仕事をする人間、それも恥すべきことにタブー化されているユダヤ人にやらせるのだ。(…:) タブーの結果として、タブー化されたもの、はっきりとしないもの、秘密に包まれたものが恐怖心を起こさせ、最後にそれに対する敵を生み出すことになるからだ。」¹⁵⁾

またジル・ドゥルーズは、シュミットのフィルムを弁護するという名目で、その名も「金持ちのユダヤ人」という文章を草し、この作品が反ユダヤ主義といかなる関係もないばかりか、この言葉に過剰反応すること自体、が安全性と平和秩序を口実に抑圧構造を招くミクロな次元でのファシズムであると喝破し、シュミットの次のような言葉を引いている。「自分としては三〇年代のファシズムを描くフィルムは好きではない。新しいファシズムはかくのごとく、より精緻であり、より偽装したものである。このフィルムが描いたるように、それはおそらく社

会の原動力として、問題を馴化し、怒りを圧殺してしまつばか
りなのである」¹⁷。

だが、ここでわれわれがなすべきことは、これ以上こうした
論争を蒸し返すことではない。まずこの「金持ちのユダヤ人」
がいかなる存在であり、他の登場人物といかなる関係を結んで
いるのかを、冷静かつ分析的に取り上げてみるの方が、先
決である。

『塵、都会、死』には二十人近い人物が登場しているが、そ
のなかで明白に反ユダヤ主義と見なされる人物が二人存在して
いて、ファスピンダーはそこに、西ドイツの反ユダヤ主義の二
つの典型を投影している。一人はミューラーである。彼はかつ
てテクノクラートとしてユダヤ人虐殺に積極的に荷担したこと
を、娘であるロマBの前に隠しもしないし、長い歴史のうちに
自分の権利が快復されて、ファシズムがふたたび勝利すること
を確信している。彼は現在こそ零落して女装ショーの踊り子で
はあるが、戦前の秩序は現在でもいささかも変わることなく続
いているという自信を抱いている。いかなればエルサレムで処
刑されたアイヒマンに近いタイプの老獪な反ユダヤ主義者で
あつて、実際にキャバレーの舞台がハネた後で「金持ちのユダ
ヤ人」を紹介されたときでも、けつして語気を荒立てることな
く、きわめて紳士的に対話を交わすことができる。もう一人は
場末に屯するチンピラの一人、フォン・グルックである。彼は
ミューラーとは対照的に、ヒステリックなまでにユダヤ人への

憎悪を口にする年少者である。もっともそれは、戦後ドイツ社
会が罪過として背負つたことになつた虐殺の記憶を動機とするも
のであり、その意味で現在の「自虐史観」に苛立つて右翼的言
辞を周囲にまき散らしている日本の漫画家に似ていなくもない。
彼はユダヤ人が自分たちを徹底的に搾取していると確信し、
「彼がそこにいるだけで、俺たちは有罪になつちまう。彼が生
まれ故郷にいてくれたら、でなけりやガス処理されていれば、
今度はもつとよく眠れるのだがな」と独白する¹⁸。ミューラー
とフォン・グルックはいずれも反ユダヤ主義者のステレオタ
イプを形成している。その言葉遣いは対照的であり、世代的に
も、階級的にも、彼らは異なつてはいるが、ここに戦後の西ド
イツ社会が抑圧してきたレイシズム感情をめぐるファスピン
ダーの、鋭利分析を見ることができるといふことができる。『塵、
都会、死』はこ
うして、いたずらに消費される言語を通して、フランクフルト
という大都会が隠蔽してきた政治的人種の無意識を、悍ましく
も大胆な形で浮かびあがらせるのである。

こつした卑劣な反ユダヤ主義者たちの取り囲まれながら、
「金持ちのユダヤ人」はいかなれば超然とした立場にあり、自
分が置かれている位置と状況とを、一種の空虚感のもとに把握
している。彼は自分がこの都市のなかで地上げ屋という賤業を
押しつけられていることを熟知しており、その位置が個人的な
内面や権力欲とは関係のない、空虚そのものの位置であること
すら、冷静に認識している。「弱い者にも報復を辞さないユダ

ヤ人」と批判されても、それを「定め」として受入れ、その一方で「俺たちみたいな人間が幸福かどうかなんて奴にわかるものか」と、捨て科白を吐く。彼を悩ませているのは、罰を受けようと思いつても、実際には人々に罰を与えてしまう自分のあり方である。

ロマBは最初、金目当てに「金持ちのユダヤ人」に接近するが、やがて彼の目的が父親であると知って、激しく動揺する。彼女はあるときは「金持ちのユダヤ人」から距離を取ろうとし、また別のときには父親の償いみずから生命を絶つことで、犠牲者として救済される自分を夢見る。「金持ちのユダヤ人」を愛していくほどに、彼女は西ドイツ社会とユダヤ人との間の錯綜した関係に捕らわれてゆき、報復と復讐の怨恨劇を前にして、生の氣力を喪失するようになる。ここで「金持ちのユダヤ人」とロマBを共有することによって、知らずとホモソーシャルな関係を結んでしまうのが、彼女の暴力的なヒモであるフランツBである。彼はロマBを前に動揺し、彼女をめぐる憎悪愛から恐怖のうちに破滅する。一方、「金持ちのユダヤ人」はいささかも動揺しない。汚穢の最底辺に生きるロマBが、聖女として宗教的な救済に、望み通り到達できるように、その手助けとして彼女を絞殺する。だが警察権力は不可触な存在である彼を犯人として逮捕せず、代わりにフランツBを下手人として連行してしまう。フランツBとロマBを排除し破滅にいたらしめたこの都市は、それによっていささかも傷つくことなく、股賑を極

めることをやめない。

ここまで説明していくと、「金持ちのユダヤ人」とはいささかもリアリステイックな設定ではなく、むしろ作者がドイツ社会が抱えている無意識を浮彫りにするために作り上げた他者の形象であることが、明確に理解されてくる。彼はそれ自体が内面も欲望ももたない空虚な存在であるが、現前しているという事実ゆえにドイツ人が長らく隠してきた罪と怨恨と憎悪を想起させるのだ。ファスビンダーを非難する者は、この人物に固有名詞がふり当てられていないことをその理由のひとつとするが、それは彼が現実のユダヤ人ではなく、ドイツ人が心理的に他者として投影しているユダヤ人であるために他ならない。おそらくこの点において、フランクフルトに現実に居住している貧しいユダヤ人なり、心正しきユダヤ人を代わりに戯曲に登場させよという主張は、無意味なものに終わるだろう。それは日本映画における朝鮮人の映像と同様に、歴史を馴化させるステレオタイプを築きあげてしまうためにすぎないからである。

ファスビンダーにとって、ユダヤ人とはどのような存在であったか。彼について浩瀚な書物を著したエルセツサーは、それがドイツ人が心理的な投影をはたすさいに呼び寄せられた原型論的他者であり、彼らにとつて、「第二の原罪」である大虐殺に由来する、抑圧の証言者としての鏡像であることを、指摘している⁹。彼らは異邦人として外部からドイツを観察する存在

であるとともに、ドイツが自己反省と決断、さらに過去との断絶をみずからに迫るときに必要とされる、必須の存在なのだ。

初期の『出稼ぎ野郎』や『不安と魂』における外国人労働者に始まり、『十三回の新月がある年』の性的倒錯者にいたるまで、ファスビンダーはけっして社会的周縁にある少数派に、肯定的でヒューマニスティックな映像を与えようとはしてこなかった。被差別の立場に置かれている者を明るく肯定的に描くことは、彼らをめぐる差別を助長し延命させることだという信念から、彼はつとめて彼らのアイデンティティが崩壊し、彼らが差別者の側から与えられる映像と自分たちの自己像との間の乖離と不一致に、みずからを引裂かれてゆくさまを描き続けてきた。

「マイノリティの抑圧を記述する最上の方法とは、彼らが抑圧されていることでやむをえず犯してしまつことになる過ちや犯罪を提示することである」²⁰と、彼は語っている。

ここまで考えてくると、ファスビンダーは、『忘れられた皇軍』において長らく隠蔽されてきた犠牲者の映像をスクリーンに提示することに第一義的な意味を見出だしていた大島渚といふよりも、その数年後の一九六八年に『絞死刑』を撮つて、在日朝鮮人Rが抱いている自己像と、彼に外部から与えられるさまざまな映像との不一致と亀裂に焦点を当てた大島渚の側に、より近い位置にあるといえるだろう。犠牲者は、現実には筆舌に尽くし難い迫害を受けることによって犠牲者になるばかりではない。彼は、犠牲者という映像を外部から与えられ、その規範

秩序に従属することを要求されることで、さらに二重の意味で犠牲者の審級に到達してしまつのである。

ファスビンダーが『塵、都会、死』における「金持ちのユダヤ人」の形象を通して訴えようとしていたのは、こうした犠牲者の二重の過程に他ならならず、その過程を凝視するかぎりにおいて犠牲者の映像はつねに二律背反に満ち、亀裂そのものの現前として現われることになった。もつともこの作品は、彼の生前には、けっして満足のいく形で議論されることがなく、社会的醜聞として騒がれたのちに封印されたままになつてしまつた。この戯曲をめぐつて西ドイツの社会がただちに見せた防御的な反応こそが、現在からすれば多くのものごとを語っているといえる。ファスビンダーという、うさん臭くも危険な才能をめぐつて、われわれがなおも語り続けなければならないとすれば、それはひとたび完結されたと思はれたこの戯曲が、いまだに未完結であるという事実を、哀悼的想起のもとに見つめなおさなければならぬためである。

註

1 ヴァルター・ベンヤミン『パッサージュ論』第四巻、今村仁司他訳、岩波書店、一九九三、三八頁。

2 同、三八頁。

- 3 大島渚のホモソーシャルリティについては、四方田大彦「狂人知道狂人」、『アジアのなかの日本映画』岩波書店、二〇〇一、一六三—七二頁。
- 4 大島渚『同時大作家の発見』三一書房、一九七八、二二三頁。
- 5 大島渚、前掲、二二三頁。
- 6 大島渚、前掲、二二三頁。
- 7 大島渚『体験的戦後映像論』朝日新聞社、一九七五、九—二三頁。
- 8 ジル・ドゥルーズは「サロ」こそが、言葉の真の意味で「テオレマ」、すなわち定理という語にふさわしいと語っている。彼によれば、すべての家族の成員がある通過儀礼の後に「外部」へと向い、円錐運動めいた投影と変身をとげる。「テオレマ」には、定理というよりも、むしろ生者のための問題をめぐるフィルムという言葉の方がふさわしい。一方、生気に満ちたファシズムではなく、閉鎖され窮地に陥ったファシズムの純粹内部空間を舞台とする「サロ」こそが、「死せる純粹定理」、死の定理の名に値している。Gilles Deleuze, 『Image—Temps』, Minuit, p.228)
- 9 Roland Barthes, 『Sade—Pasolini』, 1976, 『vres Completes』, tom.3, Seuil, 1995, pp.391—92.
- 10 四方田大彦「在日韓国人の表象」、『アジアのなかの日本映画』、岩波書店、二〇〇一、五一—八三頁。「李香蘭と朝鮮人慰安婦」、『李香蘭と東アジア』、東大出版会、二〇〇一、一—九五—二三〇頁。
- 11 Rainer Werner Fassbinder, *Die Anarchie der Pantomie*, Michael Tetzberg (ed.), Fischer, P82.
- 12 Robert C. Reinar and Carol J.Reinar, *Nazi-Retro Film: How German Narrative Film Remembers the Past*, Twayne, New York, 1992.
- 13 ハンス・ユルゲン・ジーバーベルク『悦びなき社会』、細見和之訳『世界文学のフロンティア』第六巻「怒りと響き」、岩波書店、一九九七、二六一頁。
- 14 ファスビンダーとメロドラマの関係については、四方田大彦「すべて天に呪われしところ ファスビンダーとメロドラマ」、渋谷哲也、平沢剛編『ライナー・ウエルナー・ファスビンダー評論集』(現代思潮新社、二〇〇三)を参照。
- 15 園田みどりによる邦訳が『世界文学のフロンティア』第四巻「ノスタルジア」(岩波書店、一九九六、一三—五四頁)に収録されている。ダニエル・シュミットによる『塵、都会、死』の映画化である『天使の影』*Schatten der Engel*には、原作とは若干の異動が見受けられる。たとえばフランツBはラウルに、ロマBはリリーに、名前を変えられ、フォン・グリュックによる長い独白は、寝台のなかで彼が譫妄状態で口にするものであると設定を変えられることで、より無意識的言説である側面が強調されている。また最後に「金持ちのユダヤ人」がリリーを絞殺する場面は、彼らがタンゴを踊るといふ風に変えられている。

- 16 ファスビンダー『塵街、死』に関する意見表明、『映画は頭を回報する』明石政紀訳、勁草書房、一九九八、一五八—五九頁。
- 17 Gilles Deleuze, 'Le Juit Riche', *Le Monde*, 18 février 1977.
- 18 ファスビンダー『塵街、死』前掲、一三七頁。
- 19 Thomas Elsaesser, *Fassbinder's Germany: History Identity Subject*, Amsterdam University Press, 1996, pp.189–95.
- 20 Fassbinder, ob.cit., p.88.