

報復、または白い闇——テオ・アンゲロプロス『ユリシーズの瞳』にみる越境性のアポリア

亀山郁夫

1

不安定なリールの回転とフィルムわずかな撓みを、心地よい横の揺らぎに残しながら、「最初のまなざし」がスクリーンに映し出すのは、石の壁のまえで糸を紡ぐギリシャの女たち——。この「瞳」を求めて、民族抗争に揺れるバルカン半島を、時計とは逆周りに旅を重ねるのが、テオ・アンゲロプロス『ユリシーズの瞳』の主人公Aである。しかし、ここでの「瞳」の意味するところは、幾重にもあいまいな層をなして、ついに一義的に「肉眼」を意味することはない。人間が世界といまだ神秘的な関係を切り結んでいた古代、ギリシャ人は、「暗い部屋（カメラ・オブスキュラ）」の壁にうがたれた穴を通して入る光が、外界の光景をさかしまに映し出すことを発見した。しかし人間は、この「暗い部屋」に閉じこもり、おのれの身体を闇に同化させつつ、幻を見るところという邪な喜びを実現するまでに、二千年の時を待たなくてはならなかった。そして二十世紀とともに明けた映画百年の歴史の終わりに、神はついに、その闇にいつまでも留まろうとするものに報復を下すのだ……。

ホメロス原作の叙事詩『オデュッセイア（ユリシーズ）』は、トロイア之都を攻め落とした主人公が、地中海の島々を転々として遍歴と冒険を重ね、ついに妻ペネロペイアの待つ故郷イタカへ帰還するまでの十年間を描い

ている。帰還後のオデュッセイアを待ちうけていたのは、ペネロペイアへの求婚者たちを退治し、一国の主として、混乱した祖国に秩序をもたらすための大事業だった。では、二十世紀末に現れたオデュッセイアはどんな運命をたどるのか。果たして彼は、どのような意味でオデュッセイアなのか。アンゲロプロスがこのオデュッセイア神話に見たのは、鬱屈した放浪、実現せざる帰還、国家の分断という、ホメロスとはおよそ対極にあるアンチ・ヒーローの物語である。彼は、叙事詩のディテールをいくつか加工し、一九九〇年代の旧ユーゴ諸国の現実にそれらを重ね合わせた。みごとに着想というしかない。しかし、かりにアンゲロプロスの関心が、分断された国境を渡りあるく男の内的世界を描くことにしかなかったら、何も大げさにオデュッセイアの物語を持ち出すまでもなかったろう。なぜなら、これほどに錯綜した現代を表象化するにあたって、何がしかの神話的アーキタイプにすぎすることは、現実に対する生きたアプローチを失わせ、美的趣味への逃避ともとられかねない図式化にはまる危うさを孕んでいるからだ。しかしそれでも、半島と内海を反転させ、地中海に浮かぶそれぞれの島々を、半島内の分断された少数民族のイメージへ転化させたアンゲロプロスの着想と手腕に驚かされる。もともと、原作の主人公において、その遍歴の目的が、ホメロスによつてはついに明かされることがないのに対し、主人公Aの旅は、あまりにも明確な意思に貫かれている。Aの旅は、遍歴では

あつても、放浪ではなく、その遍歴は、オデュッセイアのように自己目的的でもない。

ハーヴェイ・カーテル扮するギリシャ系アメリカ人の映画監督Aが、自分の故郷であるギリシャ北部の一都市に戻ってくる。これまで彼がアメリカで製作してきた映画を回顧上映するというのが目的らしいが、反米感情のつよい土地柄ゆえ、上映中止をもとめるデモが生じ、町全体は騒然たる空気に包まれている。しかし、彼の帰国にはもう一つ、別の、秘められた目的があつた。二十世紀の初めに登場し、歴史上はじめてバルカン半島をフィルムに収めた映像作家マナキス兄弟についての記録映画を作ることである。彼はそのために、マナキス兄弟が未現像のまま遺したとされる幻のフィルムの行方を求めて新たな旅に出る。最初に向かった土地は、アルバニアだつた。彼はその国境の前で、強制送還させられる一群の男どもを見、何十年ぶりで妹に会いにいく一人の老女を道連れにする。まずこのシーンで、アメリカ帰りの映画監督と、バルカンの住民に対してもつ国境の意味が、根本から異なることが暗示される。Aの前で、国境はまるで魔法のようにあるいは暖簾のような気安さで開かれてしまう。それは、彼がアメリカ国籍だからなのか、あるいは偶然、ないし一種の恩寵だろうか。いずれにせよ、幻のフィルムに対する彼のこだわりが、妄執の色を強めるほどに、彼の身体に課されるべき試練は和らぎ、その旅に見出している目的も見失われていく。「あんた、何か探しているのか」というタクシー運転手の問いにも、Aはその目的をはっきりと告げることができない。現代のオデュッセイアたるAには、目標こそあれ、厳密な意味での目的はなく、いわば、それを見つけないこと自体が旅の目的なのだ。

アルバニアからマケドニアへと逆時計回りに方向を転じた主人公は、次

にマナキス兄弟の博物館があるモナステイルを訪ね、さらに首都スコピエを経由して、ブルガリアに入る。そこで彼は、パスポートの不備を理由に、国境駅の検問所で取調べを受けるのだが、その際、唐突にも、第二次大戦のさなか、ブルガリア陸軍から国家反逆の罪で銃殺刑の判決を受けた（後に減刑となる）マナキス兄の霊が彼に乗り移ってくる。

国境線上で起こったこの事件は、一見、映画監督Aの人となりを根本から変容せしめてしまうかのように見える。少なくとも、マナキス兄はその経験をぬぐいたい傷として記憶に刻みつけたことはまちがいない。ところが、現実に主人公Aの身に生じたのは、むしろ一段と深い「退行」であり、一種の「人格喪失」だつた。魂をのつとられたAは、この後、あたかも陽炎のようにみるみる自分の存在感を失っていく。

退行、そして人格喪失の危機は、あらかじめ、映画監督Aをこの旅へと駆り立てた動機でもあつた。その彼を苦しめている内面の問いが、国境駅で検問を受ける直前のシーンで告白されている。映画をはじめてみた人間の目、あるいは「カメラ・オブスキュラ」とおして、はじめて動く世界を記録しようとする人間の目の、もつとも無垢で、プリミティブな驚きを取り戻したいという願望――。Aは「最初のまなざし、失われたまなざし、失われた無垢」とみずからの言葉で表現してみせた。だが、「まなざし」と「無垢」の喪失は、映画百年の歴史がたどりついた宿命である以上に、アメリカに亡命した映画人たる彼自身の悲劇でもあつたのである。「忘れようとしたが、どうしても心を離れない」幻のフィルムは、彼がその「最初のまなざし」を取り戻すための、言ってみれば、一種の回春術にほかならなかつた。

二年前、デロスでロケハンをしていた。太陽に照らされたまぶしい遺跡。

私は壊れた彫刻の間を歩きまわった。おびえたトカゲが墓石の下に逃げ込む。どこかでセミが鳴いている。からっぽの風景、荒廃の雰囲気。その時、何かきしむような音が地の底から響いてきた。見ると、丘の上のオリーブの木が倒れていく。オリーブの木がゆつくりと孤独に自分の死にむかつて倒れていく。倒れた木の衝撃でアポロンの彫像の首が落ち、首は獅子たちの像や、男根像の間を転がって、アポロ生誕の地とされる秘密の場所に着いた。わたしはそれを簡易カメラに撮った。が、出てきた写真を見てがく然とした。何も撮っていない。角度を変えてもう一度撮った。写らない。黒い闇しか写っていない。私が眼を失ってしまったのか。何度も何度もシャッターを切ったが、どれも同じ四角いブラックホールだ。やがて太陽が沈んだ。海を見捨てたかのように。私も闇に沈んだように思えた」。

一九九二年十月のトルコ地震の余波を暗示すると思われるこのエピソードをとおして、Aが語ろうとするは、目の全能性を信じるものに対する神の報復である（しかも彼が用いたのは、簡易カメラだった）。世界に対して、神と同じ鳥瞰的なまなざしを注ぐ映像作家の傲慢に対する、と言いつつ、神と同じ鳥瞰的なまなざしを注ぐ静けさのなかで、神のまなざしを浴びることで恩寵の時を生きてきたデロス島での体験は、彼に、カメラとフィルムが全能ではないこと、世界のすべてを写し取ることができないわけではないこと、別の言い方をすれば、世界には撮し取ることができないものが存在するということを、知らしめた。同時に、恍惚の体験そのものも、報復の対象となった。なぜなら、恍惚とは神の怒りを忘れることを意味するからだ。孤児のように置き去りにされた日没後の海は、神の報復として彼が授かった盲目という罰であり、仮死の隠喩でもある。

では、なぜ、Aの前にそうした裁きが下ったのだろうか。大戦終結後、

共産主義政権の支配するコンスタンザからギリシャに移民したAが、アメリカに亡命し、そこで築いてきた映画人としてのキャリアとそれはおそらく無縁ではないだろう。デロス島でのロケハンが暗示する映画の内容も、たぶんそれと深く関わっているにちがいない。そしてここに、問題を解く手がかりが一つある。それは、映画のなかで一度だけ言及されるエイゼンシュテインの存在である。

一九三〇年代初め、十月革命の理想にすてつよい疑いを感じはじめたエイゼンシュテインは、異教の神々のもとに生きるメキシコ土着民の生活にふれ、それまで彼が抱えてきた世界観を根底から揺すぶられた。ソビエトに帰国した彼は、永遠回帰的な時の流れに革命を、スターリン権力そのものを置くようになった。メキシコ体験をきっかけとするエイゼンシュテインのこの変貌を、主人公Aのデロス体験に比較してみると面白い。なぜなら、『ユリシーズの瞳』の主人公が遭遇しようとしているのは、むしろ、内なる、永遠回帰的なまなざしに対する断罪だからである。「四角いブラックホール」の報いとは、神のまなざし（つまり永遠回帰的なまなざし）ではなく、生きた人間の目で世界を見よ、という教えではなかったろうか。

2

『旅芸人の記録』以来、アンゲロプロスにとって国境とは、それを乗り越えようとするもののゴルゴタである。いや、国境は、アンゲロプロスにとってというより、むしろ、世界にあふれかえる亡命者や難民にとって、恐怖と恍惚のすさまじいせめぎ合いが現出するこのうえなく危険で熱い場所なのだ。夜行列車の中で、マナキス博物館の女性館員とAが交し合う激

しい抱擁が、どこか発情とでも形容するしかない動物的な匂いを放つのは、国境越えという特異な気分二人が突き動かされているからだ。その抱擁は、異なる性が境界を越えようとする、バタイユ的なエロティシズムにどこか似ている。しかし、エロティシズムの後光が、それぞれの個性性の崩壊、つまりは死によっていつそう煌めきたつのに対し、国境越えという行為には、つねにその後光に対する恐怖と不安がつきまとう。なぜなら、国境の向こう側とこちら側には、それぞれに別の法が存在し、一線を越えようとするものの行動と思考のメカニズムを暴力的に変えてしまうからだ。アングロプロスの映画には、いくつもの印象的な国境のシーンがあるが、先に書いたゴルゴタとの連想においていうなら、おそらくアルバニア国境の鉄条網に磔となった死体をもつとも衝撃的なものの一つといつてよい(『永遠と一日』)。実存的ともいべき生死の体験を強いられた人々とはうらはらに、映画作家Aの国境越えは、予定調和的ともいえる恩寵に導かれている。その恩寵の導き手となる「永遠の女性」的な存在が、『オデュッセイア』に登場するニンフ、カリュプソであり、妻ペネロペイアである。アングロプロスが、このいずれの役も、同じマナキス博物館の女性館員であるモルゲンステルンに演じさせたのは、それなりの理由があった。というのは、妻ペネロペイアの行い、すなわち、夫の帰還を待ちわびつつ、果てもなく糸を紡ぎつづけた彼女の行いに、アングロプロスは、映画の隠喩(リールⅡ糸車)そのものを見たからである。彼女(たち)の導きのもと、あるいは逆説的に思えるだろうが、遍歴者の前に立ちはだかるはずの国境は幻のように消えていく。それを可能にしているのは、オデュッセイアの英雄的な行為でも、一種の聖杯として意味づけられた未現像のフィルムでもなく、まさにこれら「永遠の女性」たちだ。『パルシファル』や『インディ・ジョーンズ』

にも似て、「聖杯」へと向かう道は、たとえどれほどに困難な障害が待ちかまえて、複雑怪奇な迷宮をなぞりつつも、本質においてはつねに直線である。さて、コンスタンツァに辿りついたAは、女性館員と一夜とともにしたホテルで、大戦後まもない少年時代の夢を見る。夢のなかのAも、やはり写真を撮る少年である。自己同一性に対する確信が欠落しているという点で、約半世紀の時を経たいまも、Aは何一つ変わっていない。だから、検問所できるといったマナキスの霊は、マリオネットのようにAを操ることができるのだ。自分は、マナキス兄であるのか、それともAであるのか。コンスタンツァまできた女性館員に「愛することができない」と涙をまじえて告白するシーンで、アングロプロスが暗示するのは、肉的な存在である彼女を愛せない男の「自己喪失」である。ハーヴェイ・カーテルの逞しい肉体は、つねに受身に、仰向けのかたちでしか、女性を受け入れることがない。その無用な逞しさこそは、まさに現代のオデュッセイアの前に立ちはだかつた不条理の現実でもある。

翻って考えるなら、「愛することができない」というこの言葉こそ、「個人的な旅」へとAをうながした動機の根本であり、デロス島で彼に突然襲いかかった神の報復だった。しかし、Aが喪失したのは、「はじめての瞳」だけではない。アメリカへの亡命の後に彼はおそらく、たつた一つの信念、一つの「人類的な夢」も失ったのだ。主人公Aは、いま、はじめての瞳への道を辿りながら、青春時代の追求めた夢をもう一度、掘り起こそうとしている。

ブカレストの港で彼は、衝撃的な光景に出会う。オデッサの港から切り刻まれて運ばれてきたウラジミール・レーニンの像である。クレーンによって、ヨカナーンの首のように持ち上げられるシーンが物語るのは、いうま

でもなく、国境なきユートピアの終焉であり、人間の理性に根ざした共同体の崩壊である。寸断された白亜のレーニン像は、ガラス片のように破碎したソビエト連邦の、あるいはチトー政権下でのユーゴスラヴィアの隠喩となる。一方、レーニン像を積んだ船の舳先に立つAの姿には、かつてパリに学び、五月革命に熱狂したAⅡアングロプロス自身の像が重なりあう。レーニンと理想の埋葬をみずからの手で執り行うA——。ドナウのほとりで膝を屈してまでレーニン像に十字を切る民衆をまのあたりにした彼は「理想」を追い求める虚しさをいやというほど思いさらされたことだろう。

3

「ここはサラエボか、ここはサラエボか」——。戦火のサラエボに着いたAは、その声をあげる。その声は、Aの魂と身体がすでに現実の歴史と同じ線のうえを歩んでいないことを意味する。カメラのフォーカスへと向かつて走っていく彼の前方を、ポリタンクを抱えた市民が横断する。映画博物館の館長イヴォ・レヴィイ（エルランド・ヨセフソン）に、フィルム of 像をうながす言葉にも、歴史の重さ、現実のリアリティは感じとれない。イヴォ・レヴィイは言う。「たとえ現像に成功したとしても、この虐殺のなかで何の意味があるのか」。一方、Aは、「戦争と狂気と死の、そんな時代だからこそ」現像する意味はあるという。しかし、Aの口からその理由はついに明かされることはない。ユダヤ人レヴィイとAの間に、芸術の有効性をめぐる意見の対立があることが浮彫にされる。にもかかわらず、レヴィイは決断する。「一九九四年十二月三日、次第に大きくなる輪を描いて私は生きる。いろいろな物の上に載る輪を、最後の輪を閉じることはできない

だろうが、これを試してみよう。最後の大きな輪を。私は神のまわりを回る」。レヴィイがここで言う「次第に大きくなる輪」とは、時間の経過とともにリールに厚く絡めとられていくセルロイドの層——、つまり死に向かつて加速する彼の人生そのものだ。「最後の輪」が閉じられるとき、もう一方の生というリールは空になる。しかし最後のものとも大きな輪が、白い闇のなかでの銃殺という恐ろしい事態によって閉じられるなど、Aは予想もしていない。二月三日という具体的な日付には何らかの意味があるわけではないが、歴史的には、ボスニア救済のための会談が行われ、四ヶ月間の休戦協定が結ばれた時期にあたり、その日付によって、映画の最終シーンのもつ歴史的な奥行きが暗示される。

三巻のフィルムは現像に成功した。その成功を（そして休戦協定を）寿ぐかのように、サラエボの町を霧が覆う。フィルムが乾くまでのわずかな時間、レヴィイの娘（モルゲンステルン）とAは、再会した恋人同士のように抱擁を交わしあう。だが、「サラエボで踊るなんて夢のようだ」と一言発した彼の心に、突き上げるような喜びはない。なぜなら、Aの旅は完遂しておらず、そもそもレヴィイの娘は、「最後の」ペネロペイアではないからである。では、Aの故郷はどこにあるのか。マナキスの未現像フィルムを手にしたAは、故郷に辿りついたのではなかったか。そうではない。なぜなら、この旅はユリシーズたるA自身の死によつてしか完結しないからである。

映画館長のレヴィイは言う。「ここでは霧の日は祭りの日なのだ」。たしかに霧は、一切の境界線を失わせ、時間を消しさり、人々を開放へと導くだろう。だが、霧は闇と同じく、いつさいの無法をはびこらせるカーニバルの空間でもある。国境が存在しないなどと考えるのはまやかしであり、霧の日にも、厳然とそれは存在している。白い闇のなか、壁に仕切られた居

住区では、セルビア人、クロアチア人、回教徒からなる「民族混成交響楽団」が音楽を奏で、二人の男女は、引き裂かれた恋人たちの物語（『ロメオとジュリエット』）を演じる。これらの断片的な映像は、ごく瑣末なエピソードではあるが、映画全体のテーマを同心円状になぞるものだ。やがて、砲弾によって穿たれた映画館の壁の穴に太陽の光をまぶした霧が這いこみ、レヴィとAはしばらくそこにたたずむ。この映画館こそ、まさにカメラ・オブスキュラそのものであり、穿たれた穴とは、写真、あるいは映画という、光と闇のコントラストによって織りあがなわれる芸術の原点であり、さらにいうなら、芸術と現実の接点でもある。やがて、レヴィとAは、この穴を通じて現実の世界へと這い出していく。そこで彼らを待ち受けていたのが、歴史であり、「神」の報復であった。墓地に近い公園を散策中、レヴィとその娘、家族全員が銃殺される。その殺害のシーンは、深い霧によってAから目隠しされる。彼らは、霧の犠牲者であると同時に、この、無力なるオデュッセイアの傲慢と好奇心の犠牲者である。霧のなかでは、神でさえ過ちを犯しかねない、と復讐の血に飢えたセルビアの民族主義者たちは殺人を正当化する。完全な無力をさらけ出すA、盲目となったA・その白い闇は、デロス島でAを絶望に突き落とした「四角いブラックホール」であり、蝕である。映像作家たるAから現実を遮断し、覆い隠したものの、それは、彼が取りつかれた幻のフィルムではなく、じつは、「カメラ・オブスキュラ」に留まりたいという欲望そのもののものだ。ここに隠されているギリシャの主題は、オデュッセイアよりもさらに文明化されている。仮に、この盲目と傲慢のモチーフを手がかりに神話を手繰りよせるとしたら、それはオディプスの神話に他ならない。

永遠の妻ペネロペイアはオデュッセイアの帰りを待ちわびながら、毎日、

糸を紡ぎつづけた。そして奇しくも残されたマナキスのフィルムが描き出していたのも、糸を紡ぐギリシャの女性たちであった。彼女たちは、オデュッセイアの野心に虐げられた犠牲者たちともいえる。彼女たちが紡ぐ糸は、映画のリールのようにより大きな輪を描いていく。糸を紡ぐ女性にカメラを向けたマナキス兄弟は、果たして、それが、リールにフィルムを巻きとる自分の姿でもあることに気づいていたのだろうか。

マナキス兄弟の未現像フィルムに取りつかれた主人公のAが、越境のモチーフに絡め取られたアンゲロプロス自身の分身であることはおそらく疑いない（Aとはアンゲロプロスの頭文字でもある）。アンゲロプロス自身、インタビューの中で、少年時代に経験したギリシャ内戦について、「死、別離、武器をとって街頭に出ると呼びかけ、夜に響き渡る歌。そしてそれから銃声」とともに長い年月を生きてきたと答えている。しかし、それだけでは、国境のモチーフに対する執拗ともいえるこだわりは明らかにならない。国境越えの恐怖を、あるいは恐怖を感じることなく国境を越えるものたちに対する断罪を、彼はなぜ、いつ、どこで手に入れたのか。半壊した映画館の闇のなかで、「最初のまなざし」を見通したAは、フィルムの白い闇に向かい、胸に手を押しあてながら、つぶやく。

「今度わたしが戻るときは、他人の服を着て、他人の名をのり、唐突に戻るだろう。君が私を見て夫ではないと言ったら、印を見せよう。信じられるように。庭の隅のレモンの木のこと、月光の入る窓のことを話し、身体の印を見せよう。愛の印を。二人して昔の部屋に登ってゆき、何度も抱き合い、愛の声を上げ、その合間に旅の話をしよう。夜が明けるまで。その次の夜も、次の夜も、抱き合う合間に、愛の声の合間に、人間の旅のすべてを、終わりのなき物語を語りつづけよう」

叙事詩『オデュッセイア』のモチーフを素直になぞるこの台詞を、Aは、ほとんど茫然自失のまま朗読する。「他人の服を着て、他人の名を名乗り……」——、そこに秘められた思いとは、つねに「その印」をあばかれ、無名性のなかに沈むことのできなかつたヒーローの切なる祈りではないだろうか。他者のまなざしによつて纏わされたアイデンティティという衣服、そのまやかしの衣服を脱ぎ捨てたときこそ、みずからの「最初のまなざし」を取り戻すときだ。映画のラストで、主人公Aは、マナキス兄弟の「最初のまなざし」を手にし、終わりなき旅の「目標」にたどり着く。だが、みずからの掌に握られた「目標」にどのような意味があるというのか。留まることしらない遍歴者のAに残された放浪とは、みずからの「瞳」を短剣で突き刺したオイディプスの放浪であり、そうすることではか、現代のオデュッセイアは、自らの人生のまことの主人公とはなりえないのである。