

# 〈詩人〉の肖像

## —— *Nuestro cine*におけるビクトル・エリセの 批評活動についての考察

三宅 隆司

みやけ たかし

立教大学大学院 現代心理学研究科映像身体学専攻博士課程後期課程 映像身体学

### はじめに

『ミツバチのささやき』(1973)などで知られる、スペインの映画作家ビクトル・エリセは、『挑戦』(1969)での監督デビュー以前に、活発な批評活動を展開していた。エリセが批評文を寄稿していた雑誌は複数あるが、その活動の主たる舞台は映画雑誌『ヌエストロ・シネ』(*Nuestro cine*)であった<sup>1</sup>。創刊時のメンバーでもあったことから、エリセの活動は映画批評だけに留まらず、映画祭のレポート<sup>2</sup>や映画監督へのインタビュー<sup>3</sup>、地方都市への調査活動<sup>4</sup>など多岐にわたっている。その量の豊富さや内容の一貫性から、この時期のエリセの活動は、ほぼこの『ヌエストロ・シネ』に集約されているとみていい。後に言及する、この時期のエリセの活動に関する考察として最も代表的なものの1つといえる、カルメン・アロセナの「映画について考えること、映画について書くこと」<sup>5</sup>も、「この映画作家の発展を理解するためには、映画雑誌『ヌエストロ・シネ』に寄稿していた時期にまで遡らなければならない」(Arocena 1996: 11)と、その重要性を指摘している。

001

〈詩人〉  
の肖像

1 『ヌエストロ・シネ』に関しては、Tubau (1983: 39-44) 参照。1961年から1971年にかけて刊行された『ヌエストロ・シネ』は、スペイン共産党との結びつきが強く、その「非公式の組織」(Tubau 1983: 40)とさえ呼びうるものであった。後述する影響関係にもそのことが表れている。『ヌエストロ・シネ』におけるエリセの文章の書誌情報に関しては、小池・金谷 (2010) に詳しい。なお、2つの文章には邦訳がある (Erice 1966 = 1987; Erice 1967 = 1985)。

2 1962年のカンヌ国際映画祭のレポートである、Erice (1962a) など。

3 『ある夏の記録』(1961)に関して、共同監督者のエドガール・モランへのインタビューを行なっている、Erice, Fontela (1962) など。

4 トレド郊外にある街キスモンドに訪ねた、Eceiza, San Miguel, Erice (1962) など。

5 このアロセナによる論考は、リンダ・C・エーリッヒによって世界中のエリセ論が編纂された論集において、この時期のエリセの活動を紹介するものとして唯一収録されている (Ehrlich 2007: 65-78)。

『ヌエストロ・シネ』は、映画批評家グイド・アリストアルコを介して、ジェルジ・ルカーチの美学論に強い影響を受けており、その活動期間の中でも特にその影響が濃厚な時期に、エリセの活動は集中している<sup>6</sup>。エリセもまた、ルカーチの唱えた「批判的リアリズム」の概念の影響下に、批評活動を開始するのであるが、やがてその道程は、全く彼独自の軌跡を拓くのだ。その中でエリセが遂げようとしているのは、〈詩人〉の存在の肖像を描き上げることであり、その描出によって、彼独自の〈映画のリアリズム〉の概念を構築することなのである。本論考は、この時期のエリセの文章の中でも例外的な長大さをもつ、あるいは内容の凝縮された4つの文章を主たる軸として<sup>7</sup>、その概念の結実を、そしてそれが孕んでいる意義を辿り尽くそうとするものである。

## I エリセとリアリズム

アロセナも指摘しているように (Arocena 1996: 15-16)、エリセの『ヌエストロ・シネ』における批評活動において、リアリズムのモチーフが表れるのは、極めて初期の頃<sup>8</sup>からである。4度目の寄稿において既に、「芸術家が社会の内に占める位置とは何であったか。まさに彼が存在することの理由は、その時代に向き合い、それを理解し、また批判することを促すことである」(Erice, San Miguel 1961b: 3)などと記しつつ、現実 *realidad* と、「芸術家」との結びつきを強調している。しかし、そのモチーフが最も尖鋭に極められるのは、1962年の第15号に掲載される「国家的批評の責任と美学的意義」(“Responsabilidad y Significación Estética de una Crítica Nacional” 以下、「国家的批評」)である<sup>9</sup>。「国家的批評」は、その分量、内容からいっても、この時期のエリセの活動を代表するものと言っていい<sup>10</sup>。それどころかこの文章には、『ヌエストロ・シネ』という映画雑誌の姿勢

6 イヴァン・トゥバウは、『ヌエストロ・シネ』の活動期間を3つに区分し、エリセの活動がとりわけ旺盛であった最初の期間(1961年から1965年)を、最も急進的であった時期として分類している。エリセは、その時期の中心メンバーの1人でもあった(Tubau 1983: 39-42)。

7 この4つの文章については、本文中の題名の邦訳に続けて原題を記す。

8 エリセの『ヌエストロ・シネ』への寄稿は、第2号から開始される(Erice, San Miguel 1961a)。

9 この文章は、インターネットサイト *Marienbad* にて閲覧が可能である(<http://www.marienbad.com.ar/documento/victor-erice-responsabilidad-y-significacion-estetica-de-una-critica-nacional/>)。

10 この文章を、アロセナは、この時期のエリセの批評スタンスを端的に例証するものとして取り上げており(Arocena 1996: 16-17)、またキム・カサス・モリネールは、「エリセの最も傑出したエッセーの1つ」とし、ウィム・ヴェンダース『エモーション・ピクチャーズ』などと並べて一節を割いている(Casas Moliner 2006: 138-140)。

を理論化し、代弁している性質が備わっており、一種の批評的マニフェストとさえ受け止められるものである。

「国家的批評」は、鋭い社会批判を伴ったジャーナリストとしての活動で名高い、マリアーノ・ホセ・デ・ラーラの、ほとんど叫びのような文章の引用を冒頭に掲げている。そしてこのラーラの叫びが、この「国家的批評」という文章の内に、一貫した通奏低音として鳴り渡り続けるのだ。

マドリードで書くように書くこととは、メモをとることであり、回想録の中で書くことであり、独唱のためのやりきれなく物悲しいモノローグを行なうことである。マドリードで書くこととは、抗し難く、暴力的な悪夢の中にあるように、泣くことであり、出会うことなき声を探し求めることである。なぜなら、それは彼らの仲間のために何かを書くことでさえないからだ。一体誰が彼らの仲間なのだろう？ (Erice 1962b: 8)<sup>11</sup>

まず「国家的批評」は、当時のスペイン映画批評の状況を整理しつつ、エリセの属していた『ヌエストロ・シネ』と、フランスの『カイエ・デュ・シネマ』の強い影響下にあった『フィルム・イデアル』(*Film Ideal*) という2つの映画雑誌の対立<sup>12</sup>に代表される状況を、ルカーチの『批判的リアリズムの現代における意義』での考察に倣いつつ<sup>13</sup>、「リアリズム」と「反リアリズム」の対立として総括する。先述した初期の文章に表れていたように、エリセにとって「芸術家」の存在とは、現実との密接な関係の内に位置すべきものであって、そこから独立した、「国家的批評」の表現でいえば、「非時間的 intemporal」な美学的領域などというものは、空想の産物にすぎない。したがって、端的に言えばこの対立とは、現実との密接な関係を維持する立場と、そこから乖離した「非時間的」性向をもつ立場との対立のことを指している。エリセの表現によれば、それは、現実に向き合い、その理解や批判を通じて革新を試みる、「理性を信じ(…)歴史内における人間の有効

11 エリセによるこの引用の原文は、Larra (1960)。

12 『ヌエストロ・シネ』は、その内容を重視する姿勢から、しばしば内容主義との批判を浴び、『フィルム・イデアル』は、その美学的、形式的側面に着目する姿勢から、耽美主義、あるいは形式主義との批判を浴びていた (Tubau 1983)。「国家的批評」も含めて、エリセの文章には、しばしば『カイエ・デュ・シネマ』に対する批判が見受けられるが、そこには、敵対関係にあった『フィルム・イデアル』に対する批判が含意されていることに留意する必要がある。

13 『ヌエストロ・シネ』での文章において、数は少ないが、エリセによるルカーチ本人の著作への言及は、常にこの文章である。

な行動を信じるもの」と、革新はおろかそれに向き合おうともせずに美的遊戯にふける、「非合理主義の威光に身を委ね(…) 歴史内における人間の有効な行動の絶対的否定へと通ずるもの」との対立である(Erice 1962b: 10)。

以上のような「リアリズム」と「反リアリズム」の対立として、当時のスペインの映画批評界を概観した先で、エリセは前者の必要性を訴える。「非合理主義の威光に身を委ね」るような後者は、たとえば過剰な民族意識を煽って、恐るべき殺戮行為に走ったナチス・ドイツの狂気へと通じうるものであり、戦後になってその誤りがはっきりした後は、『カイエ・デュ・シネマ』の引き写しのような文章を発表する『フィルム・イデアル』のように、今度は外国産の思想の無批判な輸入に執心している<sup>14</sup>。そんな「反リアリズム」のやり方が、スペインの現実から乖離してゆくことは明白であるにもかかわらず、それを自覚するどころか、現実以外の場所において語られうる、抽象的な《美》なるものの存在を主張し続けている。こうした「反リアリズム」の潮流に対して、エリセは、いまだ独裁制の下にあった時代に書かれた「国家的批評」の中で、自国のあらゆる側面における後進性に繰り返し言及する。それはたとえば、「今世紀の間ずっとこの国に影響を及ぼし続けてきた、政治的、経済的な出来事の一連によって引き起こされた遅れ」(Eric 1962b: 10) などといったようにである。こうした言及に込められているのは、それ以外を論じる余裕などないほど問題の山積された現実がこの国の現実なのだという、エリセの強い問題意識であり、この問題意識が、「国家的批評」の激しい論調の内に通底しているものの1つなのだ。したがって、「リアリズム」とは選択肢の1つであるどころか、このスペインという国においては、「リアリズム」以外にはあり得ない。これがエリセの主張なのである。その必要性を求める背後にあるのは、このような鋭敏な現実認識なのだ。そして「国家的批評」は、自らのリアリズムのモチーフを高らかに宣言するのである。

作品というものは、その現実の文脈の内に位置付けられることなしに判断されることは不可能である。(…) ある批評というのは、接触なしに諸事象を認識することは不可能である。すなわち、彼の仕事の実践が、諸事象そ

14 「国家的批評」の中には、エリセが、敵対関係にあった『フィルム・イデアル』に掲載された、ジッロ・ボンテコルヴォ監督の『ゼロ地帯』(1960)の批評文を非難する箇所がある。この映画は、ジャック・リヴェットによる批評文「卑劣さについて」で有名であるが、『フィルム・イデアル』に掲載された文章が、ほとんどその引き写しであることをエリセは激しく非難している(Erice 1962b: 14)。

れ自体の属する状況の内に展開されることなしには、それを認識することは不可能なのだ。(Erice 1962b: 17)

批評、あるいは作品というものは、現実との結びつきを抜きにしては成立し得ない。『ヌエストロ・シネ』における初期の活動から、エリセに潜在していたこのリアリズムのモチーフが、ここでははっきりと顕在する。そして、この結びつきを決して手放さずに、問題山積の現実の深い理解を得、その批判を通じて革新をもたらさなければならない。したがって、

問題はまた、——望むにせよ、望まないにせよ——互いの間に接点をもちつつ、リアリズムを追求するそうした態度が、全面的な実践へと組み込まれること、また、放棄ではなく現行の様式の克服を意味するものへと組み込まれることである。(Erice 1962b: 17)

ここに、〈映画作家エリセ〉が誕生している。「何よりも、人間的、倫理的克己を意味する試み」(Erice 1962b: 18)であるリアリズムの実行を志す、1人の映画作家が誕生している。しかし、その眼前に広がる当時のスペインの状況の内には、こうしたリアリズムの存在が、絶望的なまでに欠如していた。国に蔓延していたのは「反リアリズム」の潮流であり、しかもそれは、この国の文化教育に根を持つものでさえあった(Erice 1962b: 15-16)。したがってエリセは、この圧倒的窮地の底から、数少ない同士たちと共に、ほとんど我が身一つでそのモチーフの結実を果たさなければならなかった。このとき、彼もまた叫んでいるのだ。「一体誰が彼らの仲間なのだろう?」、と。

## 2 エリセのリアリズム

### 2.1 アロセナによる読解——《内容》から《形式》への関心の移行

既に言及したアロセナの論考は、本稿と同じく、「国家的批評」の内に、エリセのリアリズムのモチーフの結実を見出している。そして、全体的に見受けられたエリセの作品の内容への関心に対して、初期の文章の内にも潜在していたという「形式への関心」に着目し、ルカーチ美学からの影響だけでは読解しえないよ

うな、エリセ独自の「詩的リアリズム」についての考察へ進む (Arocena 1996: 23-25)。ここには、『ヌエストロ・シネ』での活動におけるエリセの動向を、大局において《内容》への関心から、《形式》への関心に至る過程として読み解いている、アロセナの手法が見てとられると思われる。しかし、ここに次の疑問が生じざるを得ないのである。

1つは、その両者の間に移行関係を許すような、内容／形式という区別に対してである。この時期のエリセの文章において、形式の用語はしばしば批判的論調と結びつきやすく<sup>15</sup>、アロセナの指摘しているその「形式への関心」は、たしかに異質な要素と言えなくもない。しかし、それこそ早い時期から、その「関心」が表れていたというのであれば、アロセナが設けているような区別は、エリセを論じる上で適切なものでありえるのだろうか。もう1つは、その論考において、この時期に繰り返しエリセによって言及される、当時の通俗なルカーチ美学的批評に対する批判が取り上げられていないということである。アロセナの論考は、いくぶん網羅的にこの時期のエリセの文章を取り上げつつ、いくつかのキーとなる要素を押さえてゆく方式をとっている。しかし、であれば、繰り返し表れるこの要素は、本来であれば、決して看過されるべきものではないのではないか。

## 2.2 エリセによるルカーチ美学的批評批判——図式批判

まず、後者に関して見ていこう。1964年の第26号に掲載された、ルキノ・ヴィスコンティ<sup>16</sup>の『山猫』(1963)を論じる「歴史と夢の間(ヴィスコンティと『山猫』)」「(Entre la Historia y el Sueño (Visconti y 'El Gatopardo'))」以下、「歴史と夢の間」は、来るべきリアリズムの展望を開きつつ、最も仔細に、当時の通俗なルカーチ美学的批評に対する批判を展開しているものの1つである。このほとんど冒頭から、エリセは次のように記している。

多少なりとも正式な批評家と認められている者たちが、無意識の内に、こ

15 この姿勢が最も顕著に出ているものの1つが、Erice, San Miguel(1961/1962)である。この中でエリセとサンティアゴ・サン・ミゲルは、当時大変な議論を呼んでいた『去年マリエンバートで』(1961)を、内容のない形式を弄ぶ「非合理主義」と激しく非難している(Erice, San Miguel 1961/1962: 41-45)。この時期のエリセが警戒しているのは、前衛の見かけをとった内実のない形式主義であり、ゆえに、本文中に述べたような性格をもっている。

16 ヴィスコンティは、『ヌエストロ・シネ』のメンバーにとって範例的な映画監督の1人でもあった(Tubau 1983: 40)。また、エリセ自身、彼が映画研究養成所在籍時に回答したアンケートの中で、より関心の引かれる映画監督の1人に挙げている(AA. VV. 1961/1962: 25)。

の『山猫』という映画に凌駕されていたことは、驚くべきことではない。この映画は、ある文化や歴史的状況の決定的要素に固く結びつけられているのであり、また、そうした批評家たちによって慣例的に用いられていた図式が、この機会においてはとりわけ効力を喪失する、或る具体的な美学的処置に固く結びつけられているのである。(Erice 1964a: 13)。

この文章のエリセが一貫して批判するのは、ここに言われている、当時のリアリズム批評家を自称する者たちによって「慣例的に用いられていた図式」である。この「図式」とは、先のルカーチ美学における「リアリズム」、「反リアリズム」の考察を過度に踏襲し、後者の特徴に用いられた「ブルジョワ的」、「デカダンス的」、「前衛主義的」などの表現の濫用によって、極端な反リアリズム批判を行使させる図式のことである。たとえば、この文章で論じられている『山猫』は、以前にヴィスコンティによって監督された、貧しい人々を主人公とする『揺れる大地』(1948)などに比して、その舞台背景や作りの豪華さから、「ブルジョワ的」とみなすことも、とりあえず不可能ではない。これほど浅薄な捉え方もないのだが、そうした把握の仕方に足を取られて『山猫』を非難の対象とさせてしまうのが、先の「図式」なのである(cf. Erice 1964a: 13-14)。エリセは、当時のリアリズム批評に蔓延していたこの「図式」に、激しく異議を唱えるのである。

こうしたリアリズム批評の趨勢に対して、エリセは「デカダンス芸術の克服から始めることの必要」(Erice 1964a: 23)を主張する。つまり、「反リアリズム」的とみなされうる作品を、その特徴だけから拘子定規的に切り捨てるのではなく、仔細な検討に付することでリアリズムの発展に結びつけるべきである、と主張するのである。そうすることこそ、「リアリズムが空疎な形式の内に留まることがないために(…)発展されることの必要な本質的努力」(Erice 1964a: 23)なのだからと。この点において、やはりヴィスコンティは、「現代における最も偉大なリアリズム作家の1人」なのだとエリセはいう。実際に歴史ある貴族の家系に属しているヴィスコンティには、「ブルジョワ的教育による否定不可能な制約」が、絶えず付きまとっている。しかし同時に、その作品には、「その貴族的出自と社会における進歩的立場が共存しており、また、理想主義的伝統の蓄積と、それに対する批判的態度が共存している」(Erice 1964a: 20)。つまり、ヴィスコンティにあるのは、「反リアリズム」と称されるものをその内側から突き崩しうるといふ、特異な可能性なのだ。エリセは、この映画の主人公サリーナ公爵に対する監

督の強い自己投影を指摘しつつ、この映画の最後に、夜明けの薄暗い街頭へと消え去ってゆくサリーナ公爵の姿に、ヴィスコンティが過去に属してきたものの別離を見出している (Erice 1964a: 23-24)。すなわち、その「貴族的出自」ゆえの、「反リアリズム」的伝統からの別離であり、その克服をである。エリセによれば、ここにある優れたリアリズムによる所産は、「反リアリズム」の単なる否定ではなく、その仔細な検討によってこそ初めて見出されるのである。このようにして、当時の自称リアリズム批評家たちによって用いられていた、「図式」への批判は果たされる。ただ、ここに示されているエリセの考察は、特定の図式に対する批判を超えて、もはや、図式的思考一般に対する批判として成立しているようにさえも受け止められうるのである。

しかし、やはりというべきか、この文章は反発を引き起こしたようで、次の号でエリセは、この文章を補完する形の文章を発表している (Erice 1964b)。依然として「図式」に拘泥する者たちにとって、「歴史と夢の間」のようなエリセの言い分は、「ブルジョワ社会から生じた美学体系でもってリアリズムを豊かにすること」 (Erice 1964b: 22) と受け止められる。つまり、それは、リアリズム批評の許されざる妥協だという訳である。しかし、こうした発言は、まさに彼らの拘泥している「図式」の存在こそが可能にさせるものに他ならない。この反発に対して、エリセは、ペルトルト・ブレヒトの文章を引用する。その内容が、彼らを根本から沈黙させるだろう。

リアリズムに適切であるのは、狭い考え方ではなく、幅広い考え方である。現実それ自体は、広大で、変化に富み、無数の矛盾に満ち満ちているのだ。ある作家をリアリズム作家たらしめるのは、外的な形によってではない。もし、現実というものが無数の仕方によって観察されうるものであるならば、我々は、リアリズムとは形の問題ではないということを見出すだろう。(…) 真実というものは、無数の仕方では清算されうるものであり、また限りなく多様な形で清算されうるのである。(Erice 1964b: 23)

何よりリアリズムにとって肝要なのは、現実と向き合うことである。それ以外のことは、全く二義的なものに過ぎない。この文章の中で、エリセは、当時のリアリズム批評家たちによって「ブルジョワ的前衛」と呼称されていたものの過小評価を戒めている (Erice 1964b: 24)。また他の文章の中では、はっきりと「デカ



ダンス的前衛に関する評価」の必要性を訴えてさえもいる (Egea, Erice, Monléon 1965: 52)<sup>17</sup>。「ブルジョワ的」と「デカダンス的」の表現の違いは、些末なものである。要するに、当時図式的に「反リアリズム」と切り捨てられていた多くの作品のことであって、それらに対する評価の必要性を、エリセは訴えているのである。つまり、もはや諸々の呼称も「図式」も、エリセには一切関係がない。彼にあるのは、ただリアリズム、それだけであって、彼が「反リアリズム」の表現を用いるのも、それとの相関関係の内においてのみである。当時のリアリズム批評家の多くには耐え難かったこの単純性が、この時期のエリセの文章には、決して見過ごされえない要素として存在しているのである。

## 2.3 ただリアリズムであること——アロセナによる読解との相違

エリセにあるのはリアリズム、ただそれだけである。先に触れたエリセのブレヒトの引用は、アロセナの論考の中でも言及されており、それもまた、この点を強調しているかのようではある (Arocena 1996: 24-25)。しかし先述したように、その背後に読み取られているのは、エリセの《内容》から《形式》への関心の移行であり、またそうした読解を可能にさせるような「図式」が、その論考には見透かされるのである。エリセが繰り返し糾弾し続けたのは、まさにそうした図式的思考であったにもかかわらずである。アロセナの論考に、エリセによる形骸化したルカーチ美学的批評に対する批判への言及が存在しないのも、おそらくこのためなのだ。その批判は、アロセナの論考そのものに対しても差し向けられているのである。

むしろ問題は、エリセの思考の内に図式を拵える骨折りを重ねることよりも、その内に脈動している、思考の図式の構築にさえも抗い、全く新たな思考のあり方を求めている、その特性の存在に目を向けることではないか。あるいは、エリセもまたそうした特性の生成を強いられた、〈映画〉という存在の特異性に目を向けることではないか。まさにその特異性こそ、エリセが唯一握り締めて離さなかった、彼独自のリアリズムのモチーフの彫琢を導いたに違いないのである。

17 アンケート形式のこの記事は、エリセによる当時の通俗なルカーチ美学的批評に対する批判を、最も端的な仕方で見せているものである。この中でエリセは、用意されていなかった項目を自ら追加してまで、この批判に言及している (Egea, Erice, Monléon 1965: 52-53)。

## 2.4 リアリズムの新たな展望——映画独自の歴史批判

先述したように、「歴史と夢の間の間」は、以上の批判とともに、新たなリアリズムの展望を開いている。エリセが『山猫』に関して称賛するのは、その「歴史映画というジャンルを前にした姿勢」である (Erice 1964a: 13)。実際『山猫』は、イタリアのリソルジメントの史実に関連した「歴史映画」としての側面も持ち合わせており、エリセは、この史実に関する最新の議論にまで食い入っているという映画の性質を論じ上げながら、この点を強調している (Erice 1964a: 17-20)。この強調があるのは、エリセにとってこの映画が、現実中存在する歴史との間に確かな結びつきをもった、リアリズム映画に他ならないからである。

その一方で、『山猫』に批判的な論調の内には、この映画が、『白夜』(1957)の時期付近に位置づけられるものに似た、「ヴィスコンティ映画における余談」に相当する作品とみなすものがあった (Erice 1964a: 20)。つまり、寓話的な様相も伴った『白夜』は、エリセの表現によれば「歴史への定着」を欠いており (Erice 1964a: 20)、本来優れたリアリズム作家であるはずのヴィスコンティにおいて、例外的にその性質を欠如した作品であって、それに相当すると考えられた『山猫』もまた、『白夜』同様の「反リアリズム」的な作品とみなされたのである。当然エリセの見解は、真っ向から対立する。その反問にあたって、エリセは、先の強調に加えて、ヴィスコンティ映画における「過去へのノスタルジー」に着目するのである。

エリセは、『山猫』の主人公サリーナ公爵の生きている葛藤に、繰り返し着目する。それは、旧社会と新社会との狭間にあって彼が生きる葛藤、つまり、過去と現在との間の葛藤である。新社会の勃興に浮かれる世の中にあって、旧社会の側の身であるサリーナ公爵は、そうした現在にただ迎合するのではなく、自らの属してきた過去への結びつきを断つことはない。だが、彼はまた一方で旧社会の限界も自覚しているのであって、既に過ぎ去ってしまった過去へのノスタルジーに浸ることもない。この現在と過去との間にとる、彼独特の立場が、かつての恩義を忘れ、成り上がりの好機を逃すまいとあくせくする人々によって成立する、現在に対する鋭い批判眼をもたらす。エリセが着目するのは、この源にある、単なる回想の対象ではない「過去へのノスタルジー」の存在なのである。それと同時に、エリセは、映画の主人公たちの抱える葛藤を明確に歴史的文脈の内に置き入れる、ヴィスコンティの「美点」を指摘している (Erice 1964a: 22)。『山猫』であれば、それは、リソルジメントという歴史的事象のことである。すなわち、この

特異な「過去へのノスタルジー」を伴う葛藤から生み出される批判とは、エリセにとって、映画が独自に結び上げる、文字通りの歴史批判なのである。そして、『山猫』と『白夜』とが歴然と分たれる点が見出されるのも、その有無においてである。エリセは書いている。

『白夜』で生じてるように、[制作された映画が] 歴史への定着を備えていないとき、ヴィスコンティは、極めて内的で感傷的な世界の中へ深く閉じられてしまう。そして、そこで過去へのノスタルジーは、第一の水準にとどまるのである。(Erice 1964a: 20, [ ] 部は筆者)

「過去へのノスタルジー」を共有する『山猫』と『白夜』には、確かに共通した性質が存在する。しかし、その次元にとどまる視座には、前者の実現している、いうなればその《第二の水準》への超出が見えていない。その水準へ至らなければ、確かに「過去へのノスタルジー」は、『白夜』のような、現実から乖離した絵空事に終始することになるだろう。だが、それが《第二の水準》へと超出するとき実現されるのは、特異な歴史批判という、他ならぬ傑出したリアリズムの所産なのだ。「現代における最も偉大なリアリズム作家の1人」であるヴィスコンティが『山猫』において果たしているのは、そうした新たなリアリズムの展望の創造なのである。そのことを、「歴史と夢の間」は思考し抜いている。

### 3 〈詩人〉と〈映画のリアリズム〉

#### 3.1 〈詩人〉

エリセの思考は、リアリズム批評家の陣営からしても容易に理解しがたい、独自の軌跡を描き始めている。彼は、そこをただ前進してゆくのみであるが、その道を追走してゆくと、その思考において多大な意義を担っているキーワードに出会う。それは、〈詩〉である<sup>18</sup>。

18 〈詩〉のキーワードは、先述したアロセナのものも含めて、多くのエリセ論に着目されている。ただ、本稿は「ヌエストロ・シネ」におけるエリセの文章の中に表れている限りでのそれに着目し、その意義を読解しようとするものである。エリセの活動全般にわたるこのキーワードの読解に関しては、また稿を改めたい。

しばしばエリセは、秀でた表現力に対し「詩的 *poético*」の表現を用い、優れた映画作家を「詩人 *poeta*」と呼ぶ。つまり、端的に言えば、詩の語彙は、彼の賞賛の意を象徴するものであるが<sup>19</sup>、しかし、単なる文飾としてそれは用いられているのではない。この言葉の内に、エリセは無数の意義を凝縮させているのであり、そこに、彼独自のリアリズムの核心へと通じる道が開かれているのだ。1965年の第46号に掲載された、ピエル・パオロ・パゾリーニの『奇跡の丘』(1964)を論じた「詩人のパッション『奇跡の丘』」(“*La Pasión del Poeta. El Evangelio según San Mateo*” 以下、「詩人のパッション」)において、〈詩人〉の存在を通じて、自己注釈されてこなかったその凝縮された意義が一挙に披瀝される。

この文章の中で、エリセは、パゾリーニ作品における「根無し人 *desarraigado*」の存在、すなわち、「不正な社会の内部で異議の叫びを上げる根無し人」の存在に着目する。この「根無し人」とは、「〈歴史〉の外に身を置き、また団結するということを知らず、或る呪いとしてその実存を生きているかのようであって、敵意にまみれた世界の内部に生き、そして死ぬ」人間であるが、しかし、「特例的な反抗の最後の砦」である。『奇跡の丘』のイエスは、こうした「根無し人」としてエリセに捉えられる。だがそれは、「特例的な反抗」を為した人物であるイエス・キリストを題材にとっているという、この映画の特性からのみ述べられているのではない。たとえば、この「根無し人」は、パゾリーニの処女作である『アッカトーネ』(1961)の主人公に、既に現れているという。働くことを嫌い、極めて放蕩した生活を送るこの男は、単に自堕落なだけの人間なのではない。彼は、「搾取の歯車に組み込まれることを拒む人間」であり、そこには独特な抵抗が存在しているのだ (Erice 1965b: 30)。さらに、エリセは次のように述べる。

パゾリーニにとって、統合されることとは、ブルジョワのメカニズムの受諾を意味するのであり、また倫理的存在として、そこで人は功利的な共同体の内に消失し、いかにして彼の個別性が解体され、ある種の原初的な純潔さを失うのかを認めることとなるのだ。(Erice 1965b: 30)

パゾリーニにとって、「統合されること」は、それ自体が抵抗の対象である。す

19 たとえば、先に取り上げたヴィスコンティに関しては、その「詩的インスピレーション」(Erice 1964a: 25)が指摘されており、後述する溝口健二に対しては、文中にあるように、「詩人」(Erice 1965a: 28)の呼称が用いられている。

なわち、先の「根無し人」にあった抵抗とは、まさにパゾリーニ自身における抵抗なのであり、その人物像は、この作家と本質的な関係をもっているのである。しかし、それは何故なのか。

パゾリーニには、革命への深い熱望がある。このことから、彼の活力に満ちた内的矛盾が生じるのである。なぜなら、詩人とは、その矛盾との闘いの中で、〈歴史〉との結びつきを断ち、一人孤独に在る存在だからである。そうした存在であるとき、詩人の役割というのは、《否定すること》の立証人たることへ還元されるのだ。(Erice 1965b: 30)

「根無し人」とは、「団結することを知ら」ないと同時に、「〈歴史〉の外に身を置く存在であった。引用文で言われているのは、そうした「根無し人」のあり方、すなわち「〈歴史〉との結びつきを断ち、一人孤独に在る存在」が、パゾリーニ自身そうであるような、「詩人」のあり方だということである。このゆえに、「根無し人」とパゾリーニの間の本質的な関係があるのだ。また文中に述べられているのは、そうした「根無し人」としての「詩人」がもつ、「革命への深い熱望」である。続くエリセの考察は、その点を掘り下げている。

詩人が《否定すること》の立証人たることに対して支払わなければならない代価は、あまりにも大きい。すなわち、おのれの消耗である。その実存は、革命への熱望と、それを実行するための力の欠如との間に損なわれる我が身を、ゆっくりと磨り減らしてゆく受難同様に生きられるのだ。共同体の拒絶に取り囲まれながら、詩人の言葉は、あらゆる倫理的な価値基準の崩壊を告げる預言としてあり、そしてその言葉とは、彼自身の死なのである。(Erice 1965b: 30)

前の引用文でも述べられていたように、「《否定すること》の立証人たること」が、「詩人」の「役割」である。「根無し人」が、「不正な社会の内部で異議の叫びを上げる」人物であったように、この「否定」は、「あらゆる倫理的な価値基準の崩壊を告げる預言」としての、状況に対する苛烈な批判である。しかし、「共同体の拒絶」に取り囲まれ、その批判が人々へ届くことはない。唯一届くのは、詩人の「死」においてのみなのだ。これが、状況に対する批判に全てが注ぎ込まれ

た、詩人の「革命への深い熱望」の迫る、悲劇的宿命である。エリセは、ジャン＝ポール・サルトルの詩論にも言及しつつ<sup>20</sup>、こうした詩人のあり方が、「現代における詩の大部分に適用可能なものである」(Erice 1965b: 31) とする。またエリセは、現にパゾリーニが置かれている「孤独な状況」を考察する。すなわち、彼は、「レジスタンス運動のモデルの下に育った人々」の1人であるが、かつてその運動を突き動かしていた「社会主義運動」が、「市民的感情に組み込まれた一観念と化してしまった」(Erice 1965b: 32) 現代において、彼の「革命への深い熱望」は行き場を失っている。そのために、「パゾリーニの異議は、孤独な状況に苦しんでいる」(Erice 1965b: 32) と。

エリセによって描き出される詩人の肖像は、あまりにも孤独であり、悲劇的である。しかし、エリセが何よりも浮かび上がらせようとしているのは、その絶望的状况の果てに創出される「否定」の存在、批判の存在なのだ。エリセは、パゾリーニにある「レジスタンスへの、すなわち、挫折した革命の希望への明白なノスタルジー」(Erice 1965b: 32) を指摘する<sup>21</sup>。この「ノスタルジー」は、現代における孤立の内であっても、かつての「レジスタンス運動のモデルの下に育った」パゾリーニの、「革命への深い熱望」、そしてそれが結実させる批判の源泉である。もちろんその「ノスタルジー」のゆえに、現状との齟齬によって、パゾリーニは苦境へ追い込まれるのであるが、しかし「この引き裂かれが(…)彼の芸術の酵母」なのであり、「唯一の武器が詩である人間の表現」(Erice 1965b: 32) を生み出すのだ。「歴史と夢想の間」が思考していたのは、まさにこうした批判の源泉としての、「過去へのノスタルジー」の《第二の水準》であった。詩人の「〈歴史〉との結びつき」の断絶とは、その源泉へと超出し、特異な歴史批判の行使を果たすための、歴史に対する決死の抵抗なのだ。「詩人のパッション」が、詩人の肖像を通じて思考しているのは、このリアリズム独自の道程なのである。

「国家的批評」に火蓋を切られたエリセのリアリズムの思考は、「詩人のパッション」に至って、その起点から驚くほど隔たった所にいる。現実との結びつきを手放さないことにこそ、その核心があったにも関わらず、「詩人のパッション」においては、現実存在する歴史と断絶し、しかもその断絶こそが、現実革新

20 言及されているのは、『文学とは何か』にある詩論である (Sartre 1948: 85-87 = 1998: 41-44)。

21 「挫折した革命」と称されているのは、史実として、1943年から1945年にかけて行なわれたイタリアのレジスタンスが、旧体制の完全な刷新に至らなかったことを踏まえていると思われる。歴史に関しては、北原 (2008) 参照。

をもたらす、希有なりアリズムによる批判をもたらすという所にまで至っているのだ。しかし、エリセのリアリズムの思考は、この未踏の道を切り拓いてゆくのではなくてはならない。現実との空前の対峙のあり方を誕生させた映画についての思考は、それもまた空前の思考を創造するものでなければならない。エリセの思考が全く独自の道を切り拓くのは、それが、紛れもない〈映画のリアリズム〉の思考であるからなのだ。

### 3.2 〈映画のリアリズム〉の地平——徹頭徹尾現実にいること

「預言」といった言葉が用いられていたように、「詩人のパッション」の考察には、《宗教》や《神話》などといった表現が表れている。それはあたかも、現実から限りなく遠い所へ行き着いた先で、かつて激しく非難していた「非時間的」な性向を、エリセの思考もまた纏い始めているかのようでもある。しかし、断じてそうではないのだ。「国家的批評」での「反リアリズム」批判を、改めて仔細に捉え直しておく必要がある。要約すれば、その批判は、「非合理主義」に対して差し向けられたものであり、その現実から乖離した「非時間的」性向に対する批判であった。ここで捉え直しておきたいのは、その徹底性である。すなわち、その批判は、「超越的なもの」に対して差し向けられるまでに至っているということである (Erice 1962b: 14-15)。エリセが眼目とするのは、何より現実であり、その革新へと繋がってゆく思考である。それは、いいかえれば、自らの内に現実以外の所に想定されうる一切を引き入れない思考の体制であり、その徹底が、究極的に「超越的なもの」に対する批判にまで行き着かせるのである。したがって、先の《宗教》や《神話》などといった表現も、このパースペクティヴの内に捉えられなければならない。すなわち、それは「非時間的」なものを表すものではなく、むしろ現実に属するもの、その特異な水準を表すものとしてある。

エリセには、徹頭徹尾現実の存在しかない。その〈映画のリアリズム〉の思考が創出されるのも、その地平に根ざしてでしかない。したがって、特異な歴史批判の源泉である、「過去へのノスタルジー」の《第二の水準》もまた、現実の内に存在するものとしてある他はない。「詩人のパッション」が開いているのは、それが位置する所としての、この現実の特異な水準なのだ。しかし、エリセの詩人の肖像に描き出されている、その特異な水準への超出とは、いかなる〈映画〉についての思考を結び上げているのだろうか。その内実を究めようとするとき、「あるがままのこの世界に対する信頼」(Deleuze 1985: 224=2006: 240) において、エ

リセと全く同一の地平上にある、ジル・ドゥルーズ『シネマ』の思考が、その進む先を開いている。

### 3.3 〈機械による知覚〉としての映画——映画による或る人間的限界の超出ということ

『シネマ』<sup>22</sup>は、映画が「自然的知覚」に対して持つ、ある「利点」を指摘している。それは、

映画によって操作されるもろもろの切断面は、映画には投錨の中心や地平の中心がないというまさにその理由で、自然的知覚ならば下ってゆく道を映画には自由に遡らせるだろう、という利点である。(Deleuze 1983: 85=2008: 104)

映画もまた或る視覚像（これが、引用文で言われている「切断面」に相当する）を形成するものであるが、それを作り出すのは、機械であるカメラという物質である。したがって、そこには「自然的知覚」を形成する、行動する身体マチエールの存在がなく、すなわち、その存在によって知覚にもたらされる作用が欠如している。その作用とは、総じて言い表せば、行動の有用性に応じた世界の縮減であるが、映画はそれと無縁であり得る。それゆえ、「映画は、中心なき事物状態から、中心のある知覚へ向かうのではなく、反対に、中心なき事物状態に向かって遡り、それに接近することができるだろう」(Deleuze 1983: 85=2008: 104)。『シネマ』が思考するのは、映画のこの遡行の力である。

しかし、この『シネマ』の思考を成立させている知覚論、ひいてはそこから生まれる視覚論は、極めて異様に映るものかもしれない。アンリ・ベルクソンから引き継ぐその知覚論において、視覚とは、端的に光の縮減、あるいは、『シネマ』の引用する『物質と記憶』の表現によれば、光を堰き止めるために「乾板」の背後に位置する「黒いスクリーン」(Deleuze 1983: 90=2008: 110) に比せられるものである。つまり、この知覚論において、知覚は、完全にマテリアルな次元において捉えられている。ここには、たしかに驚異的なまでの単純性がある。だが、そこで限りなく重要なことは、「運動」を、いいかえれば物質世界を、「超越的なエレ

22 『シネマ』の訳文は、第1巻、第2巻ともに邦訳に従う。



メント」ではなく、「内在的な物質的なエレメント」(Deleuze 1983: 13=2008: 9)に結び付け切った思考の体制が、そこにはあるということなのだ。

先述したように、映画の視覚像を形成するカメラは機械であって、その一切がマテリアルなものから成立する。《内在》のキーワードを最大モチーフの1つとする哲学者ドゥルーズが、映画を題材としたのも、この特性のためだろう。だが、その特性に即し切って映画を思考し抜くことには、著しい困難が伴う。『シネマ』が、現象学による映画批判を取り上げるのは、その例証を目的としているものと思われるし(Deleuze 1983: 84-85=2008: 102-104)、『シネマ』での表現を使えば、その思考のためには、「哲学の伝統全体との或る断絶」(Deleuze 1983: 89=2008: 109)が、つまり、根本から新たにされた思考の体制が要請されるのだ。『シネマ』が実践し、やり遂げているのは、まさに〈映画〉という存在そのものが強いている、その困難である。そして、そこで果たされている最大のものの1つこそ、先の「内在的な物質的なエレメント」に、本稿での表現でいえば、〈現実〉に徹頭徹尾結合し切った思考の体制の創出なのである。

ここに開かれているものこそ、〈映画のリアリズム〉の思考の打ち立てられる地平である。そこには、ただ現実しか存在せず、映画の存在もまた1つの知覚としてある。それは、カメラという〈機械による知覚〉<sup>23</sup>なのだ。この知覚は、知覚でありながら行動する身体をもたないという特性のゆえに、行動の有用性に相関した世界の縮減と無縁に、現実の、いわば《零度》へ廻りうる力をもっている。そして、その廻行において、映画は、その独自の知覚において現実を把握し、それを再び人々のもとへと与え返す<sup>24</sup>。この映画の創造した、いわば特異な往復運動において実現されるものこそ、まさにエリセによって思考し続けられていた、現実それ自体の内でその革新を探求する、〈映画のリアリズム〉に他ならない。

この実現にあたって、映画が為すのは、「自然的知覚」という或る人間的限界の超出である。ここで再び、エリセの文章へ戻ろう。「詩人のパッション」において描き出されていた、詩人の歴史との断絶とは、それもまた或る人間的限界の超出である他ない。詩人もまた、歴史の内にあらざるを得ず、それに生かされてもい

23 これは、映像身体学という思考領域のモチーフの1つである(前田・江川 2016)。

24 築地正明氏は、『シネマ』における映画の「システムの総体」を、「(…) 前者 [カメラ] は伝播する即自的な光を堰き止める最初のスクリーンであり、後者 [映写機] はその〈光=イマージュ=運動〉を、新たな「平面」(スクリーン)において現働化し、実在する世界へと与え返すことを可能にする、「特異性」としての「作用」』と考察している(築地 2014: 44-45, [ ] 部は筆者)。

るからだ。それでもなお、特異な歴史批判の源泉としての現実の特異な水準へと超出し、現実の革新に挑むのであれば、詩人は、死に至るまで己の身を磨り減らすことでしか、その限界を超えることはできない。しかし、そこに映画の存在があるならば、その超出の戸口が、まさに身体をもたないカメラによってもたらされるのだ。前進することを止めない、エリセのリアリズムの思考が踏み入れているのは、この完全に映画固有の領域である。エリセの描く詩人の肖像が描き上げられるのも、ただこの領域においてのみなのだ。そしてその肖像に、エリセは、カメラという〈機械による知覚〉の存在を描きつけたのである。

エリセのリアリズムの思考は、決してこの詩人の存在と切り離すことができない。それは、彼が偉大なリアリズム作家たちを、繰り返し詩人と呼ぶことにも表れている。しかし何よりも、その起点である「国家的批評」において、絶対的孤立の淵から絶叫されていたあの〈詩人〉の叫びこそが、彼にその思考の種子を萌させたのである。

## 4 人と生命との和解

### 4.1 「詩人」溝口健二

では、〈機械による知覚〉が行使する、特異な歴史批判のもたらす革新とは、「国家的批評」で言われていた、「人間的、倫理的克己」とは、いかなるものであるのか。1965年の第37号に掲載された、映画監督溝口健二を論じる「溝口健二の道程」(“Itinerario de Kenji Mizoguchi”)において究められるのは、そのことである。そこに描き出される詩人の肖像にあるのは、それが孤立した歴史批判の内に果たす闘いの克明な記録であり、また、その先に見出される、或る光の存在であるのだ。そしてそこに、これまで辿ってきた、エリセの〈映画のリアリズム〉の思考の根底が開示されるであろう。

「溝口健二の道程」において、溝口は、何よりも19世紀末から20世紀中期までの日本の歴史を生き抜いた一人間であり、「詩人」である。それは、「彼の映画が反映している、日本社会の多様な側面、矛盾を集結させるならば(…)現代の日本人が直面してきたものを代弁する、一証言を形作るだろう」(Erice 1965a: 20)とまで言うほどにである。この時代において、日本は、関東大震災、広島への原爆投下という、「日本人の、つまり溝口自身の意識を揺り動かした2つのカオ

スの極み」(Erice 1965a: 22) を経た。この激動の歴史の中を、溝口は生き、闘ったのである。たとえば、『都会交響楽』(1929) には、関東大震災の後に生じた社会混乱の中で、左翼思想に傾倒する若き日の溝口の姿が、『元禄忠臣蔵』(1941-42) には、戦時下の日本の帝国主義的な政況に翻弄される溝口の姿が、そして『わが恋は燃えぬ』(1949) には、戦後になって戦時中の精神的混乱を発露する溝口の姿が見出されるだろう (Erice 1965a: 21-22)。以上に描き出されているのは、歴史に、とりわけ戦争に翻弄される溝口の姿である。しかし、彼は決して屈しなかった。「こうした悪夢の終わりに、いささか疲弊し、幻滅を味わったこの芸術家は、彼の被ってきた転変、彼を取り巻く世の中、そして、その不確かな未来のことを思索し始めるのである」。こうして、『西鶴一代女』(1952)、『雨月物語』(1953)、『山椒大夫』(1954) という、溝口の「最後の道のり」(Erice 1965a: 22) が歩み出されるのである。

以上が、エリセによって描き出される溝口の像である。この視座からすれば、溝口の「最後の道のり」の3作品は、それまでに彼が辿ったものの「思索」であるが、エリセは、その中でもとりわけ『山椒大夫』に、強い「自伝的趣」を指摘する。すなわち、「主人公の厨子王の生的発展を考察することで(…)その主たる特徴の内に、溝口の実存を取り巻いてきた歴史的変遷の反響を見出さずにいることは困難である」(Erice 1965a: 25)、と。つまり、エリセにとって『山椒大夫』にあるのは、「詩人」溝口の辿った道程の圧縮された表現なのだ。

エリセによれば、『山椒大夫』において厨子王が辿るのは、「認識へと至るために経巡らなければならない痛ましい道のり」である。それはすなわち、幼い頃父から伝えられ、残酷な山椒大夫の支配下にあって失われた、「人道的な価値体系との再会」(Erice 1965a: 25) へと至る道のりである。そしてその「再会」において、つまり映画の結末である、生き別れとなった母との再会において、厨子王は、「人間を生命と和解させる感情」(Erice 1965a: 26) という、「人道的な価値体系」の「認識」へと到達するのだ。先述したように、この厨子王の「生的発展」に、エリセは溝口の辿った道程を見出す。すなわち、「溝口は、この映画の主人公を介して、栄光の夢に血塗れの代償を支払った社会における、荒れ狂った激動の発展の内に消え去った、倫理的-宗教的な価値体系を取り戻し、乗り越えようとしている」(Erice 1965a: 26) のである、と。

この引用文にあるように、エリセは、山椒大夫の圧政を可能にした、この映画における封建制の社会に、「栄光の夢」に我を忘れ、戦争の悲劇へひた走って

いった、戦時中の日本社会の投影を見出している。エリセによれば、こうした過酷な社会の内にあって、厨子王、あるいは溝口とは、その状況の中に消え去った「倫理的－宗教的な価値体系」の回復、そして革新を試みる、「過ちを正す「罪人」」(Erice 1965a: 26)なのだ。すなわち厨子王が、従来の掟を破り、奴隷制度の廃止や山椒大夫の逮捕を断行することによって、「人道的な価値体系」の「認識」を得たように、溝口もまた、あらゆる既存の概念に抗って、或る歴史の中に消え去ろうとしていた「倫理的－宗教的な価値体系」の回復、革新に尽力したのである。エリセによれば、溝口とは、この抵抗を闘い抜いた「詩人」、「豊かな想像力と、疑う余地のない人間的深さでもって、彼の世代における倫理的ドラマを表現することのできた、比類なき詩人」(Erice 1965a: 28)なのだ。次のエリセの文章にあるのは、この詩人の生き抜いた闘いの見事な描出である。

晩年期において、溝口は、時代の矛盾した危険に関わり合いつつ、あらゆる種類の嵐に吹き曝されてズタズタになった“帆柱”とともに帰港を果たした、善意のモラリストである。しかし、この痛ましい帰港の中で、溝口は、絶望を乗り越えて(…)人を生命と和解させる倫理的な価値基準を見出すことに努めている。この意味において、彼の詩学は、可能的で望ましい幸福の土台として、生命の真正さへの回帰や、実存の現実的状况と向き合うことの必要性を指し示しているのである。(Erice 1965a: 28)

厨子王が、その「痛ましい道のり」の先に、「人と生命を和解させる感情」の「認識」へ到達したように、溝口がその闘いの果てに至るのは、「人を生命と和解させる倫理的な価値基準」である。この溝口という「詩人」の生き抜いた闘いの描出において、エリセは、「詩人のパッション」において詩人に背負わされていた、悲劇的宿命の本当の意義を描き出している。すなわち、詩人は、歴史に対する苛烈な批判のために、我が身を削ぐ絶対的孤立へ追い込まれる宿命にあった。しかし、その歴史に対する抵抗とは、ある歴史の内に消え去ろうとしている、この《人と生命との和解》のためにこそ、詩人によって闘われるのである。エリセによって描き出される詩人の肖像にあるのは、この《和解》の僅かな契機を掴み上げる、そのふるまいである。そして、そのふるまいこそが、詩人が歴史との断絶の果てに実行するものであり、すなわち、〈機械による知覚〉の特異な歴史批判によってもたらされる、現実の革新、「人間的、倫理的克己」なのだ。そこに与えられる、

現実の特異な水準からもたらされる《人と生命との和解》、ここに、エリセの〈映画のリアリズム〉が完遂されるのである。

## 4.2 詩人と戦争

その完遂へ至るまでに、「溝口健二の道程」においては、戦争の存在があった。エリセによれば、「溝口の引き出した様々な結論が、帝国主義による戦争において亡くなった無数の日本人、またヒロシマや国の分裂、そして外国による占領の犠牲者のことを慮って引き出されたものであることは、疑う余地のないこと」(Erice 1965a: 28)なのであり、そこで詩人が批判を行使するのは、何よりも戦争という歴史であったのだ。

エリセの描き出す詩人と戦争との間には、深い因縁がある。というのは、「詩人のパッション」において、既に、詩人には戦争の影が存在していたからである。それは、彼に抱かれていた、「挫折した革命の希望への明白なノスタルジー」である。この「ファシズムにたいする内戦とドイツ軍にたいする解放戦争という二つの性格が重なった複合的な戦い」(北原 2008: 508)であった、レジスタンスへのノスタルジーにおいて、詩人と戦争との間には本性的な関係が結ばれている。詩人が苛烈な批判を行使する歴史とは、戦争の歴史なのである。「溝口健二の道程」に描き出されているのも、そのことなのだ。

また戦争の存在は、これら2つの文章に限らず、これまでに見てきたエリセの文章の中でも、たびたび表出していたものである。たとえば、「国家的批評」における「非合理主義」批判の要点の1つは、それが戦争へ導きうる危険性をもっていることにあった<sup>25</sup>。また、そこで繰り返されていた、国内のあらゆる側面における後進性への言及には、明示はされていなくとも<sup>26</sup>、はっきりとスペイン内戦という戦争の暗い影が落とされている。内戦後に樹立された独裁政権は、国の国際的孤立や多くの知識人の亡命を引き起こしたのであり<sup>27</sup>、これらのことが、エリセの語る国の後進性の原因となったのだ。戦争と深く結びついているのは、詩人の存在だけではない。それを描くエリセ自身にも、戦争との間には深い結びつき

25 また、Erice (1964b: 21-23) においては、独特な観点から、リアリズムの概念と戦争の存在との緊密な関係が考察されている。

26 「ヌエストロ・シネ」のメンバーであったヘスス・ガルシア・デ・デュエニャスは、インタビューの中で、雑誌の編集過程には、時の政府に配慮した自主規制があったことを語っている (Tubau 1983: 140)。したがって、当時内戦関連の言及は、かなり困難なものであったと思われる。

27 スペイン内戦の歴史に関しては、斉藤 (1992)、関・立石・中塚 (2008) 参照。

があるのだ。

後年のインタビューの中で、エリセは、この内戦後のスペインの社会にいた「内的な亡命者」の存在について語っている。この「内的な亡命者」とは、内戦後のスペインにおいて、「社会から押しつけられたモラルを持たされ、自分自身から亡命しなければいけなかった」人々のことであり、エリセは、その例として『ミツバチのささやき』の登場人物や、『エル・スール』（1983）の主人公の父親アグスティンを挙げている（エリセ 1993: 64）。内戦後のスペインでは、戦争末期に制定された政治責任法などによって、敗戦した共和国側の支持者には厳しい弾圧がかけられた。この社会の空気の中、元共和国側の人々は、敵対していた反乱軍の設立した社会を押しつけられ、当然自らの素性を示すこともできなかった<sup>28</sup>。この板挟みの状況の最中に、エリセの言う「内的な亡命者」が生まれ、致命的な孤立の内に、多くの人々が押しやられたのだらう<sup>29</sup>。

この「内的な亡命者」のあり方には、エリセの描き出す詩人の肖像と、驚くほど重なり合うものがある。詩人の、「根無し人」としての絶対的孤立は、その「挫折した革命の希望への明白なノスタルジー」ゆえの、現状との齟齬から引き起こされていた。それとほぼ同様に、「内的な亡命者」の孤立も、過去の「挫折した革命の希望」のために引き起こされたと考えられるのである。共和国側にとって、スペイン内戦とは、国の近代化や民主化、あるいは資本主義社会の打倒を目標とした、革命の運動であったのだ（斉藤 1992: 174-175）。内戦の敗北とは、この「革命の希望」の挫折であり、その残骸が、「内的な亡命者」を社会から孤立させるのである。しかし、エリセの描き出す詩人と、この「内的な亡命者」の間には、決定的な違いがある。そしてそこに、エリセの〈映画のリアリズム〉の思考の根底が開示されるのである。

詩人は、その峻厳な孤立の先に、『人と生命との和解』という一筋の光を見出す。しかし、「内的な亡命者」の絶望の先にあるのは、ただ底無しの闇だけである。この決定的な違いが、両者の間に著しい懸隔を穿っている。しかし、であればこそ、エリセが詩人の肖像の描出に碎身する中で挑み続けていたのは、こ

28 若松隆は、スペイン内戦の歴史的考察を踏まえて、『ミツバチのささやき』の主人公の母テレサと、『エル・スール』のアグスティンに、元共和国支持者の痕跡を指摘している（若松 2010: 91-93）。

29 またエリセは、この「内的な亡命」を、現代における普遍的な問題としても語っている（エリセ 1993: 64）。このエリセの視座は、たとえば『マルメロの陽光』（1992）などにおける、内戦とは直接的な関係を持っていないと思われる彼の作家活動の内にも、独自の一貫性を通底させるのではないが。

の「内的な亡命者」の暗闇に光をもたらす方途を見つけ出すことだったのではないか。己からさえも亡命し、生きる理由をほとんど根絶されていた彼らに、再び生命と和解する契機を与えることだったのではないか。その過去の記憶が回想の対象に留まるのであれば、それはいっそう彼らを孤独の淵へ追いやるだけであろう。しかし、その《第二の水準》へと突き抜けるならば、彼らは、自らの現実に関今なお現存する、あの希望に燃え立つ、輝く生命力の存在と再び合流できるのではないか。では、映画は、いや映画だからこそ、そこへ寄与できることとは何であるのか。この問いこそが、エリセの〈映画のリアリズム〉の思考の根底であったに違いないのだ。

その思考を創り上げるとき、エリセは、それでもなお悲惨な過去を背負った現実と向き合った。それ以外に信じられるものの一切は、内戦の歴史が根絶やしにしたのである。内戦で、人々は、味方と信じた外国の不干渉政策に直面し、五月事件のような味方同士の殺戮まで経験した。それに、「住民には密告が推奨され」さえした（関・立石・中塚 2008: 157）戦後の社会の中で、人々にはどれほどの不信が刻み込まれたことであろう。この状況の中であって、「内的な亡命者」たちは、まさに『山椒大夫』の厨子王が、一度父の形見を投げ捨ててしまったように、一切の信仰を失ってしまったのである。であれば、向き合うことができるのは、彼らの眼前にある現実しかない。ここに、「超越的なもの」の批判にまで至っていた、エリセのリアリズムの過激さの根幹があるのだ。しかし、誤解されてはならないのは、これが単純な意味での無神論ではないということ、すなわち、信じることの意味は、そこで些かも否定されていないということである。他ならぬエリセ自身が、全身全霊で現実を信じ抜いているのだ。その現実がいかに救い難いものであっても、彼もまた「過ちを正す“罪人”」となり果てるまでに、生きることの理由を、その中に探し続けたのである。この不屈の信頼こそが、彼の〈映画のリアリズム〉の思考を前進させるのであり、またその不屈の信頼を、映画は可能にするのである。

## おわりに

『ミツバチのささやき』での長編映画デビュー以降、スペイン内戦の存在は、

エリセのほとんど終生のテーマの1つになっている<sup>30</sup>。本稿の考察を通じて、その映画に見出されるのは、以上のような〈生命〉の探求の、数々の功績に違いあるまい。そこに結実されている、我々の身体へ真っ直ぐに繋がっている、貴い映画の思考の肖像を描き上げること。このことが、エリセを論じようとする者に課せられている、使命に他ならないであろう。

---

30 『ミツバチのささやき』、『エル・スール』はもちろん、近年の『ライフライン』(2002)、『ラ・モルト・ルージュ』(2006)にも、スペイン内戦の存在が影を落としている。



- AA. VV., 1961/1962, "Alumnos de Dirección del I.I.E.C.", *Nuestro Cine*, núm. 6/7: 24-29.
- Arocena, Carmen, 1996, "Pensar en el Cine, Escribir sobre el Cine", en *Víctor Erice*, Madrid: Cátedra, col. Signo e Imagen/Cineastas: 9-38.
- Casas Moliner, Quim, 2006, *Análisis y Crítica Audiovisual*, Editorial UOC: Barcelona.
- Deleuze, Gilles, 1983, *Cinéma 1: L'Image-Mouvement*, Paris: Les Editions de Minuit. (= 2008, 『シネマ 1 \* 運動イメージ』財津理・齋藤範訳、法政大学出版局。)
- Deleuze, Gilles, 1985, *Cinéma 2: L'Image-Temps*, Paris: Les Editions de Minuit. (= 2006, 『シネマ 2 \* 時間イメージ』宇野邦一・石原陽一郎・江澤健一郎・大原理志・岡村民夫訳、法政大学出版局。)
- Eceiza, Antonio, Santiago San Miguel y Víctor Erice, 1962, "Quismondo: el Cine Visto en un Pueblecito Español", *Nuestro Cine*, núm. 8: 23-27.
- Egea, José Luis, Víctor Erice y José Monléon, 1965, "La Nouvelle Vague en la Filmoteca Nacional", *Nuestro Cine*, núm. 39: 44-58.
- Ehrlich, C. Linda, ed, 2007, *The Cinema of Víctor Erice: An Open Window*. Rev. ed, Lanham, Md.: Scarecrow Press.
- Erice, Víctor, 1962a, "Cannes 1962: XV Festival Internacional 1", *Nuestro Cine*, núm. 11: 15-37.
- Erice, Víctor, 1962b, "Responsabilidad y Significación Estética de una Crítica Nacional", *Nuestro Cine*, núm. 15: 8-18.
- Erice, Víctor, 1964a, "Entre la Historia y el Sueño (Visconti y 'El Gatopardo')", *Nuestro Cine*, núm. 26: 13-26.
- Erice, Víctor, 1964b, "Realismo y Coexistencia", *Nuestro Cine*, núm. 27: 21-25.
- Erice, Víctor, 1965a, "Itinerario de Kenji Mizoguchi", *Nuestro Cine*, núm. 37: 15-28.
- Erice, Víctor, 1965b, "La Pasión del Poeta. *El Evangelio según San Mateo*", *Nuestro Cine*, núm. 46: 28-32.
- Erice, Víctor, 1966, "Wells 1939. Pat Hobby, Orson Wells y el Tranvía de Charles Chaplin", *Nuestro Cine*, núm. 55: 39-43. (= 1987, 「ウェルズ一九三九年 パット・ホビー、オーソン・ウェルズ、そしてチャールズ・チャップリンの路面電車」石井康史訳、『季刊リュミエール』10: 150-153。)
- Erice, Víctor, 1967, "La Aventura Secreta de Josef von Sternberg", *Nuestro Cine*, núm. 58: 15-28. (= 1985, 「スタンバーグの秘かな冒険」野谷文昭訳、『季刊リュミエール』1: 68-75。)
- ビクトル・エリセ (インタビュー)、1993, 「人間データバンク93 14回ビクトル・エリセ 『世界一寡作な映画監督』の誰にもいわない私生活」、『週刊朝日』4月23日: 62-65。
- Erice, Víctor y César S. Fontela, 1962, "La Discutible Verdad del Cinéma-Verité", *Nuestro Cine*, núm. 10: 8-22.
- Erice, Víctor y Santiago San Miguel, 1961a, "Segundas Jornadas Internacionales de Escuelas de Cinematografía", *Nuestro Cine*, núm. 2: 2.
- Erice, Víctor y Santiago San Miguel, 1961b, "Rafael Azcona: Iniciador de una Nueva Corriente Cinematográfica", *Nuestro Cine*, núm. 5: 3-7.
- Erice, Víctor y Santiago San Miguel, 1961/1962, "Un Año de Cine Europeo", *Nuestro Cine*, núm. 6/7: 37-46.
- 北原敦編、2008, 『新版世界各国史 15 イタリア史』山川出版社。
- 小池梢・金谷重朗、2010, 「外国語文献一覧」、遠山純夫編『紀伊國屋映画叢書 2 ビクトル・エリセ』紀伊國屋書店: 198(09)-194(13)。
- Larra, Mariano José de, 1960, "Horas de Invierno", en Carlos Seco Serrano ed., *Obras de D. Mariano*

- José de Larra (Figaro) II*, Madrid: Ediciones Atlas: 289-291.
- 前田英樹・江川隆男、2016、「何を〈映像身体学〉と呼ぶのか」、『立教映像身体学研究』4: 1-15。
- 齊藤孝編、1992、『世界現代史23 スペイン・ポルトガル現代史』山川出版社。
- Sartre, Jean-Paul, 1948, *Qu'est-ce que la Littérature? (Situations. 2)*, Paris: Gallimard. (= 1998、『文学とは何か』加藤周一・白井健三郎・海老坂武訳、人文書院。)
- 関哲行・立石博高・中塚次郎編、2008、『世界歴史大系 スペイン史2——近現代・地域からの視座』山川出版社。
- Tubau, Iván, 1983, *Crítica Cinematográfica Española. Bazin contra Aristarco: la Gran Controversia de los Años Sesenta*, Barcelona: Universitat de Barcelona.
- 築地正明、2014、「ドゥルーズ映画論の本性——イメージ、記号、言語の関係について」、『思想』1077: 23-48。
- 若松隆、2010、「スペイン内戦から見た『ミツバチのささやき』と『エル・スール』」、遠山純生編『紀伊國屋映画叢書2 ピクトル・エリセ』紀伊國屋書店: 80-93。