

映像という詩のかたち

—— ジョナス・メカス監督『リトアニアへの旅の追憶』をめぐって ——

今 村 純 子

はじめに

現在、ニューヨークで活躍する映像作家ジョナス・メカス (Jonas Mekas, 1922年～) は、その本性からして詩人である¹⁾。だが、亡命を余儀なくされ、母国語を奪われた詩人は、声のないカナリアに等しい。「彼が彼である」ための表現として編み出した、劇映画でもドキュメンタリー映画でもない、ホームビデオで撮影された「実験映画」という様式は、映像と外国語の発語と音楽との共振のうちに、いくなれば、「映像という詩のかたち」を誕生させている。そしてこの「詩」は、実のところ、言葉における以上にメカスを詩人たらしめることになった。というのも、シモーヌ・ヴェイユ (Simone Weil, 1909～43年) が述べるように、どこにも救いのない、苛酷な労働条件を余儀なくされている労働者に必要なものは、美であり、詩であり、その詩とは、「その人の日常生活の実体そのものであるような詩である」²⁾からである。ヴェイユが提示するこの詩が、メカスの作品という具体的な表現において生きられ感じられている。

ひとたび歴史を振り返れば、「ありえないこと」が「ありうること」に、生が死に、いともたやすく取って代わる現実が到来する危うい基盤の上にわたしたちは生きることが知られよう。そしてもっとも恐ろしいことは、この非日常をいつしか当たり前のことだと捉えてしまうわたしたち自身の心性があるということである。だが、自らに降りかかる非日常を直視しつつ、自らの日常をつねにたゆまず創造するならば、非日常そのものを解消することができる。そのとき自らが直面する苛酷な必然性のその裏面は、わたしたちを活かす美となる³⁾。このことは「魂の闇夜」のうちに待機し、そして洞窟を出て、太陽の映しである月を見た、すなわち、「善の映し」である美に触れえた、メカスとヴェイユに共通する世界への眼差しである⁴⁾。このようにして誕生した詩

は、「わたしたちから詩を奪うものは何か」を照らし出す強度と深度を有していよう。

本小論では、ジョナス・メカス監督映画『リトアニアへの旅の追憶』 (*Reminiscences of a Journey to Lithuania*, イギリス/西ドイツ, 1972年) を取り上げ、記憶、イメージ、現象の交差のうちに、シモーヌ・ヴェイユの眼差しがどう生きられ感じられるのかを考察してみたい⁵⁾。そうすることで、本来けっして言葉になりえない⁶⁾、「映像という詩のかたち」をわずかなりとも浮き彫りにできるのではないかと考える。

1. 沈黙とイメージ

『リトアニアへの旅の追憶』は三部からなっている。映画の核となる「1971年8月のリトアニアの100の瞬間 (100 GLIMPSES OF LITHUANIA AUGUST 1971)」と題される、1971年のリトアニアへのメカスの帰郷を描いた第二部を柱とし、それを両側から支えるかのように、1950年代のニューヨークでの生活を描いた第一部と、戦争の記憶が渦巻くハンブルクと戦時に到着できなかったウィーンを描く第三部が裾野をなしている。こうして、つねにたゆまずメカスの生を動かす源泉となっている故郷の人々や風景や事物が映し出される第二部が観る者の心に息づくことになる。銘記すべきは、ここで描かれる美は、実のところ、第一部で描かれる苦しみや痛みから到来するものであり、それは、美と苦しみや痛みが絡み合う第三部へと引き継がれるということである。観る者の心に抱かれる鮮烈なイメージは、この美と苦の弁証法によって誕生する。このことをシモーヌ・ヴェイユは次のように譬えている。「たとえば、子どもが具合が悪いので学校に行けないと言ったのに、伸のよい友だちが遊びにくると途端に、遊ぶ元気が出る場合がある。このとき、心配した親は怒って、子どもが嘘をついたのだと思い、

こう言う。『遊ぶ元気があるのに、どうして学校にいけないの?』と。子どもは本当に真面目なのである。子どもは本当に病気だったのである。だが、仲のよい友だちに会って、遊びたい気持ちが病気を解消させてしまったのである』⁷⁾と。非日常そのものに取り込まれ、そこから脱出する気力すらも失わせる悪は、圧倒的な美の閃光に照らされることによって解消し、そこから善が誕生しうる。

わずか10分あまりの第一部は、メカスが実際に生活していた1950年代のニューヨークが舞台となっている。そして、メカス自身がキャスكيل山脈を散策する場面、メカスが実際に住んでいたブルックリン通りの場面、移民たちがたたずむアトランティック通りの場面の三つが柱となっている。ここで一貫して問われているのは、自らの「生のリアリティの喪失」である。1950年代のニューヨークは、景観としてはすでに戦争の爪痕は喪失している。すなわち、直接的に生々しい、残酷な映像はいっさい映し出されない。だが、そうであっても、いなそうであるからこそ、けっして消えない心の深い傷が、観る者の胸をつくイメージにおいて映し出されてくる。

「その初秋のある日、木々のあいだを歩いていたとき、アメリカでわたしははじめてひとりではないと感じた」⁸⁾

メカスと弟アドルフアス、さらに、かつてのかれらを想わせるふたりの子どもが、山の中を落ち葉を踏みしめながら歩いている。1957年から58年の秋、すなわち、戦争が終わって12、3年、アメリカにやってきて8、9年経った初秋のことである。そのときはじめてメカスは「ひとりではない」と感じたという。自然のただなかで、世界の秩序と自らが一致し、世界の美のひとかけらとなる瞬間である⁹⁾。そのとき自らを呪縛していた戦時と戦後のおぞましい記憶から解き放たれる。そこには、自殺を暗示するドキリとさせる映像が挟まれている [映像-1]。

「それはわたしの……故郷を忘れる瞬間だった。これはわたしの新しい故郷の始まりであった。『やあ、時間の縄からふたたび自由になったよ』とわたしは言った」

場面は1950年のブルックリンへと移る。子どもた



映像-1

ちが戯れ、老人たちは静かな時間を過ごしている。そこに「ヘンリー・ミラーはここで育った」と、誰もが知る作家 (Henry Valentine Miller, 1891-1980) の名が書かれたスポークン・タイトルが挟まれる。ここで生まれ育ったヘンリー・ミラーにとってこの通りはかけがえのない場所である。そこにはヘンリー・ミラーの過去・現在・未来が生き活きとしたイメージの翼に載せられて息づいている。そうしたヘンリー・ミラーのような人は大勢いるであろう [映像-2]。だがそのまったく同じ通りが、メカスにはきわめて残酷なものとなる。

「わたしはブルックリン通りを歩いた。だがわたしがそのとき思い出していた記憶や匂いや音はブルックリンのものではなかった」

わたしの身体はいま確かにブルックリン通りを歩いている。だがわたしの心に去来するすべてはブルックリン通りではない場所からやってくる。この



映像-2

心身の分離が堪え難い生のリアリティの喪失を生む。

つづく場面では、難民たちがアトランティック通りに行んでいる。映し出される難民の姿に苦しみや痛みの色はない。否むしろ、かれらは笑顔を絶やさず、軽快な音楽にのってダンスをしていたりする。だがメカスが向けるカメラにかれらはこう映る【映像-3】。

「かれらは悲しい、死にゆく動物のような目をしてわたしを見た。かれらがいる場所はかれらとは何の関係もない、よく知らない場所であった。かれらはここ、アトランティック通りにはいたが、どこかまったく別の場所にいた」

映像作家ジョナス・メカスの誕生の契機はここにこそある。平時には、戦時のような剥き出しの悪はあらわれえない。悪を被った人はそれを吐露する術を知らず、往々にして深い羞恥心がそれを差し止め、むしろ、悪をいっさい被っていないかのように装う。他方で振りかざされる悪意は、当事者にも意識されずに、しばしば、優しい、満面の笑顔の善意の相貌をもってあらわれる。

「わたしは戦争に抵抗して、映画を撮りたいと思った。わたしは叫びたかった。戦争があったのだ、と。なぜなら、街を歩いていても戦争があったことを知ろうとする人はいなかったからである。世界には、一晩中、兵士と警官のブーツで家のドアを蹴られ続け、眠れぬ夜を過ごす家があることを誰も知ろうとはしなかった。わたしはそういう場所からここにやってきたの



映像-3

だ。だがこの街の人は誰ひとりもそのことを知ろうとはしなかった」

セリフの後半部分は、「括弧 (PARENTHESIS)」と「括弧閉じる (PARENTHESIS CLOSED)」のスポークン・タイトルで括られている。これは、メカスのきわめて個人的かつ切実な経験である。こうした恐怖のもとに眠れぬ夜を過ごしている人が、今日も、世界のどこかに居るとイメージしうること、それが戦争を知ることである。というのも、「人間のなかの不幸な条件のひとつひとつは沈黙地帯をつくり、人間は島のなかのようにそこに閉じ込められる。島から出るものは後ろを振り返らない」¹⁰とシモーヌ・ヴェイユが述べるように、ひとたびすぎさった苛酷な経験は、容易に「ないこと」ないし「なかったこと」にされてしまうからである。

「わたしたちはいまなお難民であり、世界は難民であふれている。どの大陸も難民でいっぱいだ」

ここで語られる難民とは物理的に難民状態に置かれている人々のみを指すのではなからう。実際に難民状態にある人、そして難民状態の人がいることを知らない、ないし知ろうとしない人、さらには、戦争がこうした人々を生み出したことをイメージしえない人、そうした人たちがすべてが、自らのリアリティを喪失しているがゆえに難民なのではないか、と映画は問いかける。

「タイムズ・スクエアに立って、突然、すぐ近くに樺の木の新鮮な匂いを感じたことがありますか？」

突如挿入されるこのセリフは、わたしたちの生の逆説、生の矛盾を見事に言い当てている。自らの生のリアリティを享受しているとき、実のところ、わたしたちは日常的な自我から解放放たれている。別の言い方をするならば、自己の奥底に他者が映し出されることによって、自らの生の創造がなされている。そのときわたしたちは真に、リアルに対象を感受しうる。それが、表向きは自由を標榜する、異郷の大国のよそよそしい都会の雑踏のなかでなしうるのか、と映画は問いかける。

「弟は、平和主義者なので、戦争には反対だと言った。すると弟は軍隊にぶち込まれ、戦争の記憶が渦巻くヨーロッパに連れ戻された。木の葉をとって食べ始めたので、弟は頭がおかしくなったのだと思われ、船で合衆国に送り返された」

ここで弟アドルフアスが本当に頭がおかしくなったかどうかはさして重要ではない。銘記すべきは、本当に正気を失うか、狂気を詐病する狡猾さをあわせもたなければ帰還しえなかったということである。善は悪のただなかで見出され、美は醜のただなかで見出される。そのことが、メカスの個人史において映し出されることによって、第二部への転調の役割を果たしている。

2. 大地性と霊性

第二部「1971年8月のリトアニアの100の瞬間」において、稲刈りが終わった耕地や、風に揺れる花々、卵、車道、恥ずかしがる少女や老女など、第二部を先取りする数々のジャンプショットに続いてあらわれるのは、メカスの母親である [映像-4]。

「そして、そこにいるのはママである。彼女は待っていた。彼女は25年間、待っていた」

「ママ（1887年生まれ）」というスポークン・タイトルに続く映像と言葉は、メカスが恋人のように思慕する故郷の核には、日々、年々、片時も忘れることのない、メカスに向けられた母の愛情がみなぎっていることを指示している。25年という年月は、子



映像-4

の帰りを待つ親にとっては永遠とも思われる時間であろう。だが観る者が享受するその持続性は、突如、伯父のショットによって遮断される。

「わたしたちの伯父さんだ。伯父さんはわたしたちに、西へ行くように言った。『子どもたちよ、西へ行きなさい、世界を見てきなさい』、と言ったのだ。それでわたしたちは行った。いまも行き続けている。イチゴ、変わらないイチゴ。ウオゴスのイチゴだ」

姉や兄や従兄の映像が、つねにたゆまず、観る者に温かさや軽やかさを促すのとは対照的に、伯父の映像だけは、故郷のこの地になじまない、ある種のよそよそしさを感じさせる。だが、メカスが戦争を生き延びることができたのは、伯父のこの助言あったことであろう。もしもドイツ占領下のリトアニアの村に留まっていたとしたら、他の多くの旧友と同様に命を落としていたにちがいない。さらに、メカスが苛酷な現実を凌駕する想像力と、それを作品に移す表現力をもちえたのは、ひとえにこの知的な伯父の存在あったことである。だがこの伯父の存在は同時に、近代西洋文明、わけても、経済効果のためとあればなんら痛みを伴わずに盲目的に伝統文化を破壊しうる、近代の科学技術の象徴ともなっている。だからこそ、故郷の大地に根を張り、何が起ころうともけっしてその場を動かず、年々たゆまず実を結ぶイチゴの尊さが対照されるのだ [映像-5]。

「そして徐々になじみ深い場所に近づいてくると、突如目の前に森があらわれた。わたしはこの場所がどこかわからなかった。故郷を離れ



映像-5

るとき、木々はなかった。わたしたちはいたるところに小さな苗を植えた。そう、いま小さな苗は生長して、大きな森になったのだ

メカスたちを乗せた車はまっすぐ道を進んでいく。すると突然、目の前に知らない森があらわれる【映像-6】。幼い頃、芽が出て、木となり、やがて森になることを夢見て植えた苗が生長して、いま目の前に森となってあらわれている。だがメカスはその過程を知らない。突然あらわれた森は、「セメニシュケイ(世界の中心)[SEMENISKIAI (CENTER OF THE WORLD)]」というスポークン・タイトルが挟まれていることによって、なおいっそう空白の時間を思わせる。

「25年ぶりに家に帰った人は、何をするだろう？ もちろんわたしたちは井戸にいて水を飲んだ。どんな水でも味わえない。ここだけの水。おお、セメニシュケイの冷たい水！ どんなワインもかなわない」

25年ぶりに戻った我が家において、すべてが変わっても変わらないもの、それはこの地の水を格別においしいと感じる自らの心である。井戸から水を汲き上げる音は、時を刻む時計のチクタクという音と重なり、食事の準備や果実の収穫や種の選別など、木になる色とりどりの果実や、戯れるペットの猫や家畜の鶏の姿を背景に、絶え間なくせわしく働き続ける母親の姿に連なっていく。それはわたしたち人間が大地に根をもつとは、とりもなおさず、働くということを示している。子の帰りを待つ25年間の刻一刻はこのような働く労苦によって刻まれている。



映像-6

そのことがこの母親の存在をきわめて美しいものにしてている。そう感じられるのは、「見習い修行をしている人が怪我をすると、仕事が身体のうちに入ったのだ、と言われる。このことを理解するならば、同様に、あらゆる苦しみについても、美の本体が身体のうちに入ったと考えることができよう」¹¹⁾とシモーヌ・ヴェイユが述べる「見習い修行」をメカスの母親自らがなしているからにほかならない。

とはいえ、1972年のリトアニアは、ソビエト連邦政府の統制下にあり、母親をはじめとしたメカスに親しい人々の労働はもとより、この撮影そのものもその監視下でおこなわれている。映画は、一瞬の憲兵の姿を映し出すことも厭わない。それにもかかわらず、この映画が観る者に抑圧を感じさせないのは、被写体となった、メカスの母親や兄弟・姉妹が、どのような状況下にあれ、けっしてかれら自身の生のリアリティを手放すことがないからである。とりわけ、いかなる状況下でも、嬉しいことを嬉しいと、悲しいことを悲しいと、そのまま素直に感じられる感受性をもち続けているからである。

「そしてここでは、コンバインの高いところに、ジョナス・リュプレナスが座っている。わたしとジョナスと一緒に学校に通っていて、ジョナスはいつも牧草地で牛や羊の世話をしていた。いまやコンバインの高いところに座っているジョナスはととても大きい。コンバインはととても大きい。畑はととても広い。兄コスタスは集団農場の労働歌を歌い、わたしたちも一緒に歌う」

メカスの兄コスタスが集団農場を案内してくれる。そこでは旧友のジョナスが農作業をしている



映像-7

【映像-7】。旧友がメカスの目にとても大きく、畑がとても広く感じられるのは、「根こぎ」にされ、世界をさまよう自分と旧友とが対照されるからである。旧友がコンパインで作業する映像には、メカスの兄弟・姉妹が歌う歌が重ねられている。この歌は、あたかも歌わなければ生きられないとでもいわんばかりの、絶叫のような力強さを有している。ここにおいて、「^{エロース}愛は、他の者を詩人にするほど詩に造詣が深い。というのも、^{エロース}愛に触れられた人は誰しも、たとえそれ以前にはまったくムーサに与っていなくとも、詩人となるからである。この詩人という一語で、^{エロース}愛が音楽とかかわるあらゆる芸術創造に関する優れた芸術家であることがわかる」¹²⁾とプラトンが述べる意味における詩人の姿が見られる。太陽と雨の恵みへの畏敬がなければ、木々に実がなることも、麦穂が稔ることもない。畏敬は賛美となり、そこに歌と詩が生まれる。そしてそうでなければ、わたしたちは食べることも排泄することもできない。映画は、「わたしたちのトイレはそのままだ (OUR OLD TOILET IS STILL THERE)」というスポークン・タイトルと一瞬の映像を挟むことを忘れない。

「わたしは難民です。帰郷の途上で、故郷を探し、過去の断片をたどり、はっきりとした過去の痕跡を探しています。セメニシュケイでの時間は、この帰郷まで、ずっと宙づりにされたままでした。いま、その時間がゆっくりと、ふたたび動き始めようとしています」

童心に戻り、大の大人たちが子どものように、背比べをしたり、バイクの二人乗りをしたり、合唱したり、フォークダンスをしたりしている【映像-8】。



映像-8

そしてそれが、太陽の光、木々、草花、家屋、そしてなにより、母親の眼差しによって見守られている。同じダンス、同じ歌が、第一部の「見知らぬ場所」と第二部の「故郷リトアニア」とでは、まったく異なる意味をもつことが対照されている。「根こぎにされた者」と「根をもつ者」が、「詩のない者」と「詩をもつ者」とへと転回されている。だが突如、観る者の多くが聞き取ることができない、リトアニア語でまくしたてる母親の言葉が挿入される。それはメカスの英語への翻訳を介して、彼女の戦後の一年間とは、憲兵が家の背後でメカスの帰りを待ち伏せしている恐怖の日々であったことが伝えられる。

「でもわたしは若くて、世間知らずで、愛国心が強かった。そしてわたしはナチズム、ナチス・ドイツを糾弾する地下新聞を編集していた。わたしは、家のそばの、戸外に山積みされた薪のなかに、そのタイプライターを隠していた。だがある晩、泥棒が入り、タイプライターを見つけて盗んだ。ドイツ人がこの泥棒を捕まえるのは時間の問題だった。わたしが逃げるためにはわずかな時間しかなかった。まさしくこのために、賢い伯父はわたしたちに、『子どもたちよ、西に行きなさい。世界を見てきなさい。そして帰ってきなさい』と言ったのだ。ウィーン大学に入学するための偽造文書が作成され、わたしたちはウィーンへ向かった。だが、わたしたちはついぞウィーンには行けなかった。ドイツ人たちはわたしたちが乗っている列車をハンブルクに向かわせ、行きついた先はナチス・ドイツの奴隷収容所であった」

メカスの個人的な経験であるこのセリフにも、「括弧」、「括弧閉じる」のスポークン・タイトルが挟まれ、家の周りを映し出すカメラは、湖を隔てた遠くの教会の鐘楼をおさめ、そしてぞっとするような20秒間の黒味となる。そこに西洋近代文明の明暗が垣間見えよう。「正義であること」と「正義と認められること」との絶対的な差異についてプラトンは、次のように述べている。「何ひとつ不正義を冒していないのに、不正義であるという最大の悪評を受けさせるのだ。というのも、そうすることがその人の正義の試金石となるからである。[...]こうして正義の人が正義の極に、不正義の人が不正義の極に至る

ならば、両者のいずれがよりいっそう幸福であるかがはっきりとわかるだろう。[…]このような魂の状態にあって、正義の人は鞭打たれ、拷問され、縛られ、目を焼かれ、ついには、ありとあらゆる辛酸をなめた末に磔にされるだろう。そうして、正義であることではなく、正義と認められることを望むべきだと思ひ知らされるだろう」¹³⁾、と。そして戦時に、「正義と認められること」ではなく「正義であること」を望むのであれば、まさしくそれは、不正義であるとの最大の汚名を着せられ、捕えられ、鞭打たれ、殺されてしまう運命を意味する。そしてこの運命から逃れるためには、血縁者のなかでただひとりアリティが薄く、また西洋近代文明の象徴ともなっている伯父の助けを借りる必要があった。このようにわたしたちの「善への欲望」は、われ知らず、いつしか悪と混じり合っている。とりわけ、生命か真実かの選択を迫られるときはそうである。

「家のまわりを歩いていてわたしたちは昔、仕事に使っていた様々な耕具を見つけた。もちろんそれらはいま畑で使われているものではなかった。だが、それを使って家のまわりの草を刈ろうとすると、記憶がよみがえってきた。記憶のなかでそれは十分リアリティがあった」

自己自身は根こぎにされても、自らに代わって親しい人々がその地に根をもち続けるならば、記憶はふたたび息を吹き返し、現在において生きられ感じられる。耕地のただなかで、夢中になって身体がそれを憶えている耕具を使うしぐさをするとき、瞬間的にせよ、自らの誇り、自らの軽やかさを取り戻しうる。

「わたしたちは昔の校舎を見に行くことにした。わたしたちはみな同じ学校に通っていた。毎年訪れる、寒さの厳しい長い冬に、野原を抜け、凍った河を抜け、森を抜け、学校へ歩いて通った。鼻は凍てつき、冷たい風と雪で顔がひりひりしていた。でもああ、それは美しい日々であった！ わたしは学校時代の冬を忘れることができない。幼少時代の友人たちよ、あなたたちはいまどこにいるのですか？ あなたたちのうちの何人が生きていますか？ 墓地や拷問部屋や監獄や西洋文明の強制収容所のその先

で、あなたたちはどこに行ってしまったのですか？ でもわたしにはあなたたちの顔が見える。かつてそうであったままの顔が。わたしの記憶のなかでかれらはひとつも変わらない。かれらは若いままだ。わたしだけが年をとってゆく」

メカスたちはかつて通った小学校の校舎を訪れ、童心に戻ってかけっこをしている。この地に根をorosす兄たちの人生が、そうであったかもしれないメカスの人生だとしたら、拷問され、投獄され、処刑された友人たちの人生もまた、メカスが担うかもしれない人生である。不在の他者、すなわち死者であるかれらは、幼い笑顔のままですつまでもメカスの記憶に息づいている。それは生命を保つことはできたが、魂の純粹さを失ってしまったメカスの反照でもある。

それでは、夫や父や息子がむごい目に合った、あるいは合うかもしれない恐怖に打ち震えていた女性たちはどうであろうか。苦心しつやつと火を起し、ひとつひとつ食事の準備をする母親の姿やそれを手伝うメカスの姿につづいて、母と姉をはじめとして、それぞれの墓の傍にたたずむ女性たちが映し出される。

「子どもの頃から知っているわたしの村の女性たちはみな、いつもわたしに、悲しい、秋の鳥たちを思い出させる。鳥たちは、野原の上空を悲しく鳴きながら飛んでゆく。わたしの幼少時代の女性たちは、苛烈で悲しい人生を送ってきた」

大地に根を下ろすとは、このような悲惨さを引き受けることでもある。そして第二部の主人公であるメカスの母親がその存在の強さと美しさを発揮するのは、故郷の村セメニュシケイにかざられる。この女性は、この地を養分としてしか生息できない。ひとたび都会に出れば、たちまち影の薄い存在となってしまう。「貧困には他にいかなる等価物も見当たらないような詩がある。それは、悲惨さという真理のなかに見られる悲惨な肉体から発する詩である。春、桜の花の散る光景は、もしその儚さが、あれほどまでに感じられるのでなければ、人の心を打つことはないであろう。一般的に言って、極限の美

の条件は、距離が置かれることによるのであれ、儚さによるのであれ、ほとんど不在のものであるということだ。星座は不変である。だが非常に遠くに存在する。白い花々はそこにある。だがすでにほとんど破壊されようとしている。同じように、人間が純粹な愛をもって神を愛することができるのは、神をこの世界の外に、天にあるものと考えた場合でしかない。それは、神が人間の姿をしてこの世に存在している場合、か弱い、侮辱され、殺害されるものとして存在している、あるいはまた、さらに大きな度合の不在にほかならない、食べられてしまう微小な物質として存在しているということである」¹⁴⁾とシモーヌ・ヴェイユは述べている。この言葉を、メカスの母親をはじめ、メカスの兄弟・姉妹たちは生きていると言えよう。そしてそれを遠くから見つめるメカスが居る。いよいよ旅立たねばならない日がやってくる。

「わたしが故郷を離れる日は雨が降っていた。空港は湿っていて、悲しかった。だが、おかしくもあった。わたしは脚を見続けていたのだ。『男の人が女の人の脚を見つめているあいだは、結婚できないのよ』と旧友のナルピュタスがそう言ったことを思い出した。それで、わたしは当然結婚しないだろうと思った」

とても悲しいときに、わたしたちはとてもおかしなことを思い浮かべる [映像-9]。それはその悲しみに、愛が渦巻いているときにかぎられる。そのとき、「亡くなった愛する女性が使っていた針を、その恋人が優しく眺めるがごとくに」¹⁵⁾というシモーヌ・ヴェイユの比喩のように、自らに痛みを与える



映像-9

必然性が美へと転回してゆく。

3. 「聖なるもの」のゆくえ

第三部の舞台は、第二部のリトアニアの村セメニシュケイとは異なり、西洋近代文明が隅々まで浸透した大都市ハンブルクとウィーンである。ハンブルクでは、極私的な経験を語ることから始められる。それは、もっとも向き合いたくない過去の記憶であり、けっして吐露しえない、ナチス強制収容所での日々である。それゆえ、ここでも映像は「括弧」、「括弧閉じる」のスポークン・タイトルで括られることになる。

「エルムショーンの、まさに強制労働収容所のわたしたちのベッドがあったその場所にアドルフアスは寝ころんでいる。わたしたちがまわりの人々に尋ねても誰もここに強制収容所があったことを知らない。草花だけがそれを知っている」

第二部で、弟アドルフアスはしばしば地べたに寝転がっていた。だがその癖がこの場で再現されるとき、得も言われぬ恐怖が、まさしく草花の美しさのあいだから漂ってくる [映像-10]。かつて働いていた工場を訪れ、構内を見て回るアドルフアスの映像に次の言葉が重ねられる。

「1945年3月、わたしたちは逃亡して、デンマークへと走った。だが、デンマークの国境近くで捕えられ、船で送り返されるさなか、わたしたちはふたたび逃亡した。そして終戦までの三カ



映像-10

月間、シュレスヴィッヒ=ホルシュタイン州の農場に隠れていた]

もしこの命がけの脱走がなかったならば、メカスと弟アドルフアスは存命できたかどうか危うい。だがこの恐怖の経験は、かれらの生のリアリティを奪うのに十分なものであった。

「工場の外に出て、弟が、あたりを感慨深げに見つめ、物思いにふけていると、子どもたちがまわりに集まってきた。風変わりな人たちがやってきて、感慨深げに見まわしていることにおかしさを感じたのだ。ガイジン。ああ、ほんとうに、走れ、子どもたちよ、走れ。わたしもかつてここから走ったことがあった。だがわたしはわたしの生命のために走った。きみたちが、けっしてきみたちの生命のために走らなくていいようにと願う。走れ、子どもたち、走れ」[映像-11]

「宇宙が何のために運行するかはまったく超越的で、想像しえない」¹⁶⁾とシモーヌ・ヴェイユが述べるように、芸術家の芸術創造と同じく、神の創造であるこの宇宙にも目的がない。そうであるならば、わたしたち自身がその担い手であるわたしたちの生の創造にも目的がない。ましてや、生命維持そのものが目的などにはなりえない。走るという行為が、目的がなく、無心でなされるとき、やがて、わたしたちの生は星々の運行のように、世界の秩序に連なり、世界の秩序のひとつかけらとなる。そのとき、否そのときにのみ、わたしたちの生は、美としてきらめく。



映像-11

場面は、1971年8月のウィーンへと移る。ここでは、一貫して宗教音楽が流されており、登場するメカスの三人の友人の名を記したスポークン・タイトルには、聖職者ではないにもかかわらず、「聖なる(St.)」が付けられている。

「わたしはペーターを見つめていて、かれを羨んでいる自分自身に気づいた。平和で、平穏で、自分の周りの物事を自分のものとしているかれのことを。自分の家にいるように、時間と空間のうちに、心のうちに、文化のうちに、その物事を自分のものとしていることを」

故郷セメニュシェケイに生きる人々とは異なり、「聖ペーター」は、人の手が介在した事物に囲まれ、自分の家の庭ではなくレストランの庭で料理人が作った料理を食べている。城跡を劇場にしようという大胆な発想をもつ二人目の友人「聖ニッチェ」に続いて、三人目の友人「聖アネット」が紹介される。

「アネットは、ニューヨークとウィーンとを、同じ自信と勇気をもって歩く。わたしは彼女を讃える。わたしはアネットが、彼女の根のうちに、彼女の生命のうちに、文化を創造していることを讃える」[映像-12]

アネットが「聖なる人」と呼ばれる理由は、実際に生活するニューヨークの街においても、まったく異郷のウィーンの街においても、同じく彼女自身であるということである。どのような場所にあっても絶えず、たゆまず、彼女が彼女自身を創造しているからである。



映像-12

場面はクレストミュンスター修道院へと移り、宗教音楽の音量はさらに高まる。修道院の中庭で友人たちが昼食をとるシーンに次の言葉が重ねられ、一瞬ドキリとする静止画が挿入されている [映像-13]。

「わたしは当時どうしてもウィーンに辿り着けなかった。だが奇妙なめぐり合わせによって、ずっとのちになってウィーンに連れ戻された。わたしはいまウィーンにいる。ペーターと話をしてしながら、画廊や修道院やデメル菓子店を回り、ワイン貯蔵庫や葡萄畑を見て歩くうちに、わたしはふたたび信じ始めていた。わたしたち人間の精神のうちには、ある一定の質と水準において、破壊されえぬものがあることを。人間は何千年もの年月を経てそれらを創り、そしてわたしたちがいなくなったあとも、それらはここに存在するだろう」

メカスが自分のなかにも自分自身がしっかりと根を下ろしているのを見出すのは、聖なる場所とされているこの修道院そのものよりも、その場所にたえず親しい人々の存在の強さによってである。修道院の庭の木にもリングはなり、聖なる水は水道水から引いてこられ、魚たちは人工的な池に生息している。そしてメカスと友人たちは、築1200年の修道院の屋上で夕暮れを迎え、メカスの心のざわめきは次第に収まってゆくように思われる。だが、ウィーンからの帰路、火事を目にする [映像-14]。

「ウィーンへ戻る途中で、遠くに火事が見えた。ウィーンが燃えていた。果物市場は火に包まれ



映像-13



映像-14

ていた。残念だ、とペーターは言った。それはかれの市場であった。それはウィーンで一番美しい市場だとかれは言った。街はおそらく、市場を取り除くために、火を放ったのだと、ペーターは言った。かれらはいま近代的な市場を望んでいるのだ、と」

ここにはいまなお連続と続く、文明化という名の優しい笑顔の暴力が映し出されている。そしてまた、否応なくここに向かってしまうわたしたち自身の欲望が描かれている。そして映画は何も語らず、この笑顔の暴力に抗するものは何か、少なくとも西洋合理主義の理性ではない何かであることを暗示して、幕を閉じるのであった。

結びに代えて

映画『リトアニアへの旅の追憶』を言葉であらわそうとするのは困難である。だがそれにもかかわらず、この映画はわたしたちにわたしたち自身の表現を促す「触発する映画」となっている。リトアニアの小さな村セメニシュケイの記憶の断片をかき集め、再構成してゆくことは、なによりもまずメカスの魂の糧である。誰にも模倣しえない無数のジャンプショットの組み合わせは、ジョナス・メカスというひとりの人間の個性と資質による記憶の紡ぎにほかならない。そしてそこにあらわされている美は、美そのものとしてあるのではなく、最愛の人、最愛の事物から切り離され、心が切り裂かれ、ずたずたになった魂が渴望することによってのみ叶えられたものである。ここにおいて、「自らを根こぎにしなけ

ればならない。木を切って、それで十字架を作ること、そしてそれを毎日身につけること¹⁷⁾と、「根こぎにされたものは、他者をも根こぎにする。根をもつものは、他者を根こぎにすることはない¹⁸⁾というシモーヌ・ヴェイユのふたつの章句は重なり合う。そしておそらく普遍性とは、このように自我の破壊を経た後に見られる純粋性を通してのみあらわれ出るものであろう。そのとき、ひとりの人間の渴望が、映画を観る人それぞれの渴望となるのだ。

メカスとメカスに親しい人々が被った苛酷な運命に象徴されるように¹⁹⁾、わたしたちは自らに襲いかかる様々な必然性から逃れることができない。それにもかかわらず、西洋文明の根幹にはつねに理性による必然性の克服が説かれてきた。これは矛盾する事柄であろう。さらに必然性は、わたしたちを単に息をしているだけのモノに変える。すなわち、必然性はつねにわたしたちを隷属状態に貶める剣を振るうのである。必然性から逃れる手立ては、ただひとつ、自らのうちに「詩をもつこと」である。本作品は、まさしく自らのうちに詩をもつ人々の生きざまによって、わたしたちに光を与えている。

注

- 1) メカスは自らを回想して次のように語っている。「しかしその一方でわたしには、自分にも不思議な一面があった。自分の人生、過去、生い立ち、先祖たちについてまったく興味がなかったのだ。日々の暮らしにも身近なものにもまったく関心がなかった。たとえば、二〇歳になるまで自分の食べたものを憶えていなかった。憶えているのはただ、母がいつもわたしをせきたてていたことだけで。『お食べ、お食べ、その本を置いて。なにも食べないで、おまえの鼻はいつも本のなかだね』。いまでも、だれかにリトアニアではなにを食べているのかと訊かれれば、わたしの答えはこうだ。『さあ、なんでしょうかね』。一七歳のころには、リトアニア語の出版物はバックナンバーの雑誌や新聞まで、ほとんどすべてを読んでいた。そして内容すべてを記憶していた。だから、首都から来た年上の文学仲間たちが、なにかの記事がどの出版物に載っているのかわからなくなると、よくこう言った。『そうだ、村のあの若僧がいるじゃないか。訊いてみるよ。知っているから』。わたしはいつも知っていた。しかし、だれが自分の姪、いとこ、叔母なのかなど、いろいろな親戚の人たちの人

間関係は知らなかった」Jonas Mekas, *I had Nowhere to go*, New York, Black Thistle Press, 1991. ジョナス・メカス、飯村昭子訳『メカスの難民日記』みすず書房、2011年、2-3頁。

- 2) Simone Weil, «Condition première d'un travail non servile», *La Condition Ouvrière*, Paris, Gallimard, folio, 2002, p.424. シモーヌ・ヴェイユ、黒木義典・田辺保訳「奴隷的でない労働の第一条件」『労働と人生についての省察』勁草書房、252頁。
- 3) シモーヌ・ヴェイユは、プラトン『ティマイオス』(90 a-d) を注釈する過程においてこう述べている。「必然性は美の一面にすぎず、美のもうひとつの面は善であることを心底理解するならば、そのとき、必然性と感じられているものすべて——困難、苦しみ、痛み、障害など——は、愛を促す根拠となる」Simone Weil, *Intuitions Pré-Chrétiennes*, Paris, La Colombe, 1951, Fayard, 1985, pp.36-37. シモーヌ・ヴェイユ、今村純子訳『前キリスト教的直観』法政大学出版局、2011年、40-41頁。
- 4) シモーヌ・ヴェイユは、プラトン『国家』(211b-212b) を注釈する過程で次のように述べている。「洞窟の比喻で人は、太陽の直前に月をじっと見つめる。月は太陽の映しでありイメージである。太陽は善なので月が美だと想定するのが自然である。美に到達した人はほぼ完全なものに到達したと述べることでプラトンは、至高の美は神の子であることを示唆している」ibid. op.cit, pp.87-88. 前掲書、102頁。
- 5) シモーヌ・ヴェイユは、論考「ピタゴラス派の学説について」でこう述べている。「人がある対象を愛するのは、自分のささやかな過去や望ましい未来を、思考によってその対象に宿らせているからである。あるいはまた、その対象が他の人物にかかわっているからである。わたしたちは、愛する人の思い出となる品を愛したり、天才である人の仕事となる芸術作品を愛したりする。宇宙はわたしたちにとってひとつの追憶である」ibid. op.cit, p.149. 前掲書、175頁。
- 6) メカスがマヤ・デーレン(Maya Deren, 1917~1961年)の作品について語る次の記述は、メカスその人の作品に当てはまるであろう。「[...] 本質的に詩である映画、その物語性ではなく視覚的な関連と象徴によってわたしたちに働きかけてくる映画を、言葉で捉えようとするのは不可能である。[...] 詩人はすべて感覚の特殊な領域で作品を作る。マヤ・デーレンがかかわる領域は、彼女の個人的な潜在意識である以上にひとつの普遍的

- な無意識の世界である。[...] マヤ・デーレンの内容の深さにかかわらず、わたしたちを虜にするのはまず視覚的なりズムの密度であり、その知性ではない」Jonas Mekas, *Movie Journal*, Collier Books, New York, 1972. ジョナス・メカス、飯村昭子訳『メカスの映画日記——ニュー・アメリカンシネマの起源 1959-1971』フィルムアート社、1974年、12頁。
- 7) Simone Weil, « Ya-t-il une doctrine marxiste? », *Oppression et Liberté*, Paris, Gallimard, 1955, pp. 234-235. シモーヌ・ヴェイユ、石川湧訳「マルクス主義学説はあるのか?」『抑圧と自由』東京創元社、1965年。
- 8) セリフはすべて拙訳による。以下同様。
- 9) シモーヌ・ヴェイユはこの点についてこう述べている。「おそらく、美の感情の本質とは、一面では過酷な強制であるにもかかわらず、また一面では神への従順である、という点であろう。摂理の寛容さのおかげでこの真理はわたしたちの魂の肉の部分と、いうなればわたしたちの身体にさえ感じられるものとなっている」Simone Weil, *Intuitions Pré-Christiennes*, ibid., p.158. シモーヌ・ヴェイユ『前キリスト教的直観』前掲、185頁。
- 10) Simone Weil, « *Expérience de la vie d'usine* », *La Condition Ouvrière*, Paris, Gallimard, folio, 2002, p. 342. シモーヌ・ヴェイユ、黒木義典・田辺保訳「工場生活の経験」『労働と人生についての省察』勁草書房、247頁。
- 11) Simone Weil, *Intuitions Pré-Christiennes*, ibid., pp. 36-37. シモーヌ・ヴェイユ『前キリスト教的直観』前掲、41頁。
- 12) プラトン『饗宴』196d-197c. Simone Weil, *Intuitions Pré-Christiennes*, ibid., p.60. シモーヌ・ヴェイユ『前キリスト教的直観』前掲、68-69頁。
- 13) プラトン『国家』(361b-c)。Simone Weil, *Intuitions Pré-Christiennes*, ibid., p.79. シモーヌ・ヴェイユ『前キリスト教的直観』前掲、90-91頁、強調引用者。
- 14) Simone Weil, « Fragments et Notes », *Écrits de Londres et Dernières Lettres*, Paris, Gallimard, 1957, pp.180-181. シモーヌ・ヴェイユ、田辺保・杉山毅訳「断章と覚書」『ロンドン論集とさいごの手紙』勁草書房、1969年、216頁。
- 15) Simone Weil, « L'Amour de Dieu et le malheur », *Pensées sans ordre concernant l'Amour de Dieu*, Paris, Gallimard, 1962, p.97. シモーヌ・ヴェイユ、渡辺義愛訳「神への愛と不幸」『神への愛についての雑感』、『現代キリスト教叢書6』白水社、1973年、87頁。
- 16) Simone Weil, *Intuitions Pré-Christiennes*, ibid., p.24. シモーヌ・ヴェイユ『前キリスト教的直観』前掲、25-26頁。
- 17) Simone Weil, (*Œuvres complètes de Simone Weil, Cahiers 2 (septembre 1941- février 1942)*), Paris, Gallimard, 1997, p.421. シモーヌ・ヴェイユ、田辺保・川口光治訳『カイエ2』みすず書房、1993年、317頁。
- 18) Simone Weil, *L'Enracinement*, Paris, Gallimard, folio, 1990, p.67. シモーヌ・ヴェイユ、山崎庸一郎訳『根をもつこと』春秋社、1967年、79頁。
- 19) たとえばメカスは自分の村に住むひとりのユダヤ人の詩人について次のように語っている。「10歳か11歳のころだった。わたしの願いはどうしても、このやつれた感じの、髪黒い、苦行者風の、背の高いユダヤ人のような作家か詩人になることしかない、心に決めていた。わたしの人生の目標は突如決まった。ドイツ兵がやってきて、彼を撃った。私はとうとう彼が誰なのか知らなかった。ドイツ兵は郵便局の男まで撃った。郵便局のなかからだれかが通行中のドイツ兵たちに向けて発砲した。ドイツ兵はみな歩みを止め、建物のなかにいる人たち全員を撃った。わたしたちが生きてきた時代や生まれた土地とこの事件がどう関わっているのか、わたしにはわからない。しかし、わたしの幼年時代の主人公たちは、ほとんど死んだ。不慮の死だった」Jonas Mekas, *I Had Nowhere to Go*, op. cit. 前掲、ジョナス・メカス『メカスの難民日記』、14頁。
-
- Jonas Mekas, *Reminiscences of a Journey to Lithuania*, United Kingdom West Germany, 1972.
- 映像-1 : 0 : 02 : 16
映像-2 : 0 : 03 : 07
映像-3 : 0 : 05 : 46
映像-4 : 0 : 13 : 41
映像-5 : 0 : 14 : 11
映像-6 : 0 : 16 : 14
映像-7 : 0 : 27 : 29
映像-8 : 0 : 29 : 28
映像-9 : 1 : 02 : 17
映像-10 : 1 : 02 : 48
映像-11 : 1 : 04 : 19
映像-12 : 1 : 09 : 06
映像-13 : 1 : 12 : 58
映像-14 : 1 : 17 : 09