

見ることの限界

——アレクサンドル・ソクーロフ論——

平松潤奈

1. はじめに

アレクサンドル・ソクーロフの作品『痛ましき無関心』(1987)がベルリン映画祭のソ連公式出品作として上映された際、「いくつかの町では、「世論」が映画をスクリーンからはずすよう要求した」¹という。あるいは、次のようなエピソードもある。『ストーン』(1992)を見ていた観客の幾人かは、登場人物どうしの会話の間があまりにも長かったため、彼らがふたたび話しはじめたときに笑い出した²。日本で配給の機会が少ない現代ロシア映画の中では最も頻繁に上映され、その多くがビデオ化されているソクーロフの作品は、今では一定の観客層を持ち、「ソクーロフ映画」という一つの評価ジャンルを確立しており、上述のような観客の「無関心」や「嘲笑」は公の場から消え去ったようである。また研究レベルでも、「難解なエリート映画」や「タルコフスキーの継承」³という名のもと、ロシ

¹ Художников одиноких нет // Советский экран. 1988. №19. С.5. モスクワ大学生とのインタビューでソクーロフ自身が述べた。彼は悪意ある手紙を大量に受け取りもしたという。また『痛ましき無関心 Скорбное бесчувствие』というタイトルの二つの英訳 (*Mournful Unconcern, Acute Psychic Anaesthesia*) は、この映画に対する観客の反応を予見するものであり、実際映画はグラスノスチ後のソ連のヒステリーとして扱われ、理解の努力は払われなかったという回想もある。Ian Christie, "Returning to zero," *Sight and Sound* 8, no.4 (April 1998), p.14.

² Robert Buckeye, "Mother and Son," *Film Quarterly*, Spring (2000), p.42.

³ 検閲のため作品公開ができなかったソクーロフの不遇の時代、彼を擁護し精神的に支えたのがタルコフスキーであったことはよく知られている。両者の作品スタイルは、緩慢なテンポや難解さがよく似ているとされ、また世俗から超越しているがゆえに人々の道徳的支柱となりうる作家として、二人を並べることがロシア映画史の常道となっている。また、ソクーロフは1920年代に途絶したエイゼンシュテイン的な映像叙事詩や実験性を復活させた点で、タルコフスキーよりも視野が広いと見る向きもある。Ковалов О. и Плахов А. Голос поколения // Искусство Кино. 1987. №8. С.62-64 ; Ian Christie, "Cinema," In *Culture and Media in the USSR Today*, edited by Julian Graffy and Geoffrey A. Hosking (London: St. Martin's Press, 1989), pp.54-57 ; Nicholas Galichenko, *Glasnost: Soviet Cinema Responds*, edited by Robert Allington (Austin: U. of Texas P., 1991), p.123 ; Anna Lawton, *Kinoglasnost: Soviet Cinema in Our Time* (Cambridge: Cambridge U.P., 1992), p.132. しかし、タルコフスキーが何らかの形而上学的な答えを待つかのように長廻しを使うのに対し、ソクーロフはそのような出口をどこにも想定しないという点で、両者は根本的に異なる映画をつくっているのであり、その比較から得られるものは少ないように思われる。

作品の共通点ではなく、文化生産の場におけるスタンスの取り方が似ているとして(商業的・政

ア映画史に確固とした地位を与えられている。しかしそうした前提で扱われるとき、ソクーロフ映画が呼び起こす素朴でフィジカルな体験や反応が捨象されてもいる。

ソクーロフの映画が見ることへの抵抗感を伴うのはなぜか。端的に言えば、それが「商業映画的なもの、そしてエンターテインメント的な観客サービスの全面拒否」¹を標榜しているからだろう。だがわたしたちは、ソクーロフの映画を見ることができないという事実を知るために映画館に赴くこともできる。そしてこの事実こそ、映画が見せようとしているものなのだとしたら、見ることができないという苦痛を、映画の経験の内部で語るべきではないだろうか。

そもそも、ある映画作品を見た、と宣言するためには、何をどこまで体験すれば、「見た」という語り直しの権利が与えられるのか。蓮實重彦は、「わたくしは誰々の何々という映画を見た」という一句を発することの陥穽について繰り返し述べている²。もちろんこれは、わたしたちが日常的に何らかの知を得ようとするときに生じる問題と全く同様のものだとも言える。わたしたちは、これこれという書物を読んだ、これこれの音楽を聴いた、と胸を張って言ったとして、いったいそのすべてを読んだ、聴いたと言えるのがどのような地点なのか、誰にもわからないのだから。しかし、相対的であるとしても、大がかりな装置である映画を体験するとき、わたしたちが時空間的により具体的な制限を受けていることは確かであろう。一定の上映時間内に、スクリーンを横切る映像運動と音のすべてを知覚対象とすることが潜在的に可能であるならば（だが現実的にはそれは不可能である）、映画を見ることとは、本来、何かを常に知覚し損ねているのではないか、という不安につきまといわれた経験のはずである。また決められた時間、断続的にスクリーンを凝視しつづけることによって初めて成り立つのが映画を見ることだとしたら、それは苦痛と隣りあわせの経験でもあるだろう。

ソクーロフの映画は、まるでそのような映画メディアの限界を辿ることに目標を定めているかのようだ。わたしたちが見ることの苦痛を知るのも、それが「見る」という行為とその外部とを分かち境界線を引きなおそうとするからである。見ないということは、見られるために存在する映画の限界を知ることであり、映画という場の輪郭に多少なりとも触れることではないだろうか。

治的なものから自律した芸術的地位を確保する戦略により成功しているという)、ソクーロフをタルコフスキーの継承者とする見方もある。George Faraday, *Revolt of the Filmmakers; the Struggle for Artistic Autonomy and the Fall of the Soviet Film Industry* (Pennsylvania: Pennsylvania State U.P., 2000), pp.164-165.

¹ 沼野充義「ソクーロフを求める旅からの覚書」『ユリイカ 総特集：ソクーロフ』28巻10号、1996年、52頁。「彼[ソクーロフ]自身が書いた『ストーン』への注釈は、次のように結ばれていた。「『ストーン』とは決して観客を求めることのない映画である。その声はあまりにも低い […]」。

² 蓮實重彦『映画 誘惑のエクリチュール』ちくま文庫、1990年、302頁。

2. 視覚と言語

『タイタニック』は、あなた方のどんな望みでも察して、素敵に微笑みながら、すばやくどんな料理でもだす、天才的なウェイターです。彼は1分後にあなたが何を注文するか知っていて、良いボーイのように、待たせません」。このように語るソクーロフは、スペクタクルを提供しつづけるハリウッド映画も、観客サービスをしない自らの映画も、同様に「その窮屈さのせいで、抑圧の芸術」であり、「監督はあなたに全てを押し付け […] 少なくともあなたの人生の一時間半ほどを奪う」¹という事実を自覚する。「注文」をやりとりする客とウェイターとの共謀関係をとおし、映画を一義的なプロットに押しこめていくような「抑圧」を、ソクーロフは否定しつづけてきた。だがそれゆえに、彼の映画は新たな「抑圧」を観客に課すことになる。

映画を見ることとは、プラトンの『国家』における洞窟の囚人の比喻のように、暗い空間に拘束されてスクリーンを見つづけるという不自然である。その不自然を忘却させるため、映画は次々と映像物語を繰り出し、わたしたちを強いられて行う知覚から解放してくれる。こうして見る行為の強いられた能動性が、ウェイターの差し出すサービスを受け入れる受動性と入れ替わるところに映画を見ることの一つの快樂が生まれるのだとしたら、サービスを「全面拒否」するソクーロフは、見ることを観客に強いることで、抑圧の上にさらなる抑圧を重ねている。

ソクーロフの映画が見る者への「忍耐力テスト」²となってしまうのは、まずそれらが劇映画であれ記録映画であれ（多くの作品においてこの区分は意味をなさない）、説話性に乏しく、会話が希薄だからだと言える。アンドレイ・プラトノフ『ボツダニ川』（『孤独な声』（1978））やストルガツキー兄弟『世界終末十億年前』（『日陽はしづかに発酵し…』（1988））、フローベール『ボヴァリー夫人』（『救い、守りたまえ』（1989））など、様々な文学小説に基づく映画があるものの、小説を読まずに映画を見ても、物語を読みとることはほとんど不可能だろう。それらは原作の映画化や大胆な解釈というには程遠い。最小限のエピソードが長く引き延ばされ、動機づけを欠き、大幅に省略され、あるいは暗示的な映像の中に隠されていく過程で、見る者はそれを見失うか忘却を余儀なくされる。

ソクーロフを擁護する文章を書きつづけてきたミハイル・ヤンポリスキーは、ソクーロフの映画が「ふつうの映画と違う」ことを強調するとき、それが「言葉を持たない」点に意義を置く。「言葉は一見、我々の現実と直接結びついているように見えるが、実際には

¹ 西周成訳「アレクサンドル・ソクーロフとのインタビュー」『サンクト・ペテルブルグ大学』no.13 (3480), 1998年5月15日より抜粋。「西周成の映画世界」URL: <http://www.ne.jp/asahi/shusei/home/>

² Vincent Canby, "Save and Protect," *The New York Times Film Review*, July 10, 1992.

今日では、意識から現実を追い出すことにおいて主要な役割を演じている」¹。それに対し、「ソクーロフの映画の登場人物たちは、概してその道徳的あるいは知的内省の異常な薄弱さによって、時にはほとんど完全な言語能力の欠如によって驚かせる」²。あるいはまた、『ソヴィエト・エレジー』（1989）におけるエリツィンやゴルバチョフの沈黙、『単純なエレジー』（1990）におけるリトアニアの政治家の「沈黙した電話が一行に並ぶ官僚的な執務室」——これらは、「現実が一見して言葉による激情の政治的発作に集中しているような場所で、静寂やグロテスク、空虚、虚構を暴き出す。まさにこうしたコンテクストにおいて、ソクーロフの非常に長いショット群はそのあらゆる意味を得るのである。それらは我々に、主人公を観察し、注意深く検討する機会を与える。観察は真実に対して言葉とは全く異なる関係を持っている」³。

ここで映画が映画たることを根拠づけているのは、言語に対する映像であり、事物と意味の指示関係に則った記号連鎖を無効にするような純粋な視覚である。このような対置は、言語による視覚の抹殺という、ソ連文化固有の状況として論じられてきた。ヤンポリスキーによると、ソヴィエト映画は基本的にロゴセントリックでプロットに頼りすぎており、映画にとって本質的な、観客を催眠術にかける豊かな視覚イメージを欠いている。そのため、ソ連の映画産業（1980年代当時）は危機に瀕しているのだという。ソヴィエト映画では、ヒステリックな言葉の奔流が視覚を圧倒してきたのに対して、「西側」の映画（当然ながら、ここでの「西側」映画は「西側」で製作される映画すべてを指すわけではなく、また「西側」という言葉自体、社会主義国と対置するために仮に使われているにすぎない）あるいは「ワールドシネマ」、特にソ連に欠けている娯楽ジャンルの映画は、視覚的快楽によって見る者を引きつける。精神分析映画理論が示すように、「西側」映画の視覚的快楽は、「知性的ではない磁力」を発する俳優の性的身体を介して映画に同一化することで引き出されるが、ソ連映画においては、エロティックな同一化を促すような顔や身体が観客から奪われている⁴。

ヴィダ・ジョンソンは、サイレントに近い上述のソクーロフ映画をタルコフスキーと並べ評じて、「ほとんどラジオで聴けてしまうような」社会主義リアリズム映画において失われていた映画本来の視覚性が、再び観客にもたらされたのだと述べている⁵。すでに見

¹ ミハイル・ヤンポリスキー「沈黙のトラウマ」リュボーフィ・アルクス編、西周成訳『ソクーロフ』パンドラ、1996年、187頁。

² ミハイル・ヤンポリスキー「肉体の真実」、上掲書、199頁。

³ ヤンポリスキー「沈黙のトラウマ」、188頁。

⁴ Ямпольский М. Кино без кино // Искусство Кино. 1988. №6. С.88-94. 映画に関するこのような見解は、文化全体で共有される問題でもある。ミハイル・ルイクリン「言語文化における意識」『ミハイル・バフチンの時空』せりか書房、1997年、204-221頁参照。

⁵ Vida Johnson, "Russia after the thaw," In Geoffrey Nowell-Smith, ed., *The Oxford History of World*

たように、ヤンポリスキーもジョンソン同様、ソヴィエト映画の言語偏重自体を告発するものとしてソクーロフの映画を位置づけている。

しかし、ソクーロフの映画を見る者は、視覚が必ずしも見ることへの衝動をかきたて快楽を与えるものではないことを知らずにはいられない。ヤンポリスキーは『ソヴィエト・エレジー』や『単純なエレジー』についての文章を次のように締めくくっている。「これらの場面のトラウマ的でショッキングな性格は、まさに政治家の沈黙の重苦しさと関係がある。私の考えでは、まさにこのことが、多くの観客や批評家にこれらの映画が受け入れられなかった理由を説明している。今日、我が国の人間は、自分が大声の主人公を見ることを熱望しているところ、馴染みの言葉と馴染みの虚構を熱望しているところで、沈黙の真実（それは虚無の真実でもあるかもしれない）を耐え難いほど長く見つめたいとは全然思わないのだ。政治家の沈黙はトラウマ的な場面に、我々の社会のヒステリー症的な兆候に変わる。多分、まさにそこに、我々の魂の病の最も本質的な兆候（見ることの忌避）が現れている」¹。

こうして映画を見ること自体の拒否という事実が語られるとき、ソクーロフの映像は、いくら人間の身体を十全に映し出しているとしても、それによって見る者を魅了する意志を最初から放棄しているようだ。ヤンポリスキーが「西側」映画について言う性的身体の視覚イメージは、ソクーロフの映画の視覚性とは根本的に異なっている。

ヤンポリスキーが依拠していると思われるクリスチャン・メッツらの理論は、視覚イメージを介して観客が映画に同一化していく道筋を、フェティシズムによって説明してきた。見えないはずの対象を見たと認めると同時に否認することが、対象の周辺部への固着を開始させるというフェティシズムの過程は、映画鑑賞において特別な意義を持っている。メッツによれば、観客は、スクリーンが映し出す事物が実際はそこに存在していないことをよく承知していながらも、やはり存在していると信じながら映画を見るほかない。事物の存在を否認すると同時に、その存在を認めることが可能、という分裂において鑑賞される映画は、事物の不在を映像によって覆い隠しながら、なおかつその不在の事物を求めながら展開される²。

この理論においては、映画における視覚が見る者を魅了するのは、「磁力」が直接的に観客に働きかけるからというよりも、性的身体の魅力的な存在（フェティッシュ）が、その不在との示差的・記号的な関係においてのみ保たれるからである。言葉なき身体イメージの視覚的な現前も、それ自体で成り立ちほしないということである。

Cinema (Oxford U. P., 1996), p. 650.

¹ ヤンポリスキー「沈黙のトラウマ」、188頁。

² クリスチャン・メッツ著、鹿島茂訳『映画と精神分析：想像的シニフィアン』白水社、1981年、140-158頁。

ソ連映画における視覚性軽視の傾向に対して、「西側」映画・映画学が、言葉なき視覚性に映画メディアの固有性を求めてきたのは確かだろう。語らないショットどうしの間に観客の主体的判断を求めること、映像の分割不可能性において語られずただ示されたものに真実を見出すこと、あるいはスチール写真の中に物語の意味作用から切り離された説明不可能な情報の過剰さを発見すること……。しかし、記号の外部にあるこうした意味の不確定な領域が求められるのは、「西側」映画においても、それらが、無数の映像言語を介して結果的に出現するものでしかないからだ。ソクーロフの映像が指摘したソ連映画の「ヒステリー症的な兆候」という視覚の外部は、「西側」映画において巧みに視覚イメージに回収されているとしても、そこから排除されているわけではなく、むしろ視覚イメージへの衝動を根本から支えていると考えるべきだろう。

そして、典型的なソ連映画に対置されるソクーロフの映画が、純粋な視覚性を実現させていると言うこともできない。『ソヴィエト・エレジー』や『単純なエレジー』における沈黙の映像も、本来は言葉を発すると想定される音声映画の中の肉体に、無言の言語的暴力¹が加えられたからにはほかならない。そこに記号的要素がない、という状況は、きわめて記号的・選択的なものだ。「言語的人間たち […] に対して最も敵対的な環境——沈黙、予測不可能性、事物の物理的存在の真実性」²は、ソクーロフの穏やかな表現に即していえば「眼差しのイントネーション」³という、声に出されぬ言語が回帰してくるところに初めて現れる。

だが、人間の行動や声が抑制された映像を「耐え難いほど長く見つめる」ことの苦痛、本稿冒頭の例が示すように、これがソクーロフの映画を見るという経験なのだが、そうした限界の果てに現れるグロテスク——そこでは人間や事物の外郭が見分けられない——は、身体の不在を遅延させながら、その身体イメージの魅力で観客を引きつける映像からは遠い。これらの映画は、言葉を抜き取り映像を歪めるというそれ自体記号的な操作を通して、フェティシズムによって語られうるような映像の根拠をも崩してしまったのではないだろうか。だとしたら、「トラウマ的でショッキング」という言葉はソクーロフの映像

¹ ヤンポリスキー自身次のように述べている。「ソクーロフは自分の映画の映像に対して純粋に物理的な操作を行うことを好む。[…] 映画の映像的素材に対するこれら全ての攻撃的な働きかけ[映像を細分化し、引き延ばし、歪めるといった操作]は、それ自体がある種の可塑性と抵抗力を備え、分解したり「拷問」にかけたりできる肉体としての映像を相手にする仕事なのだ」。ヤンポリスキー「肉体の真実」、201-202頁。

² ヤンポリスキー「沈黙のトラウマ」、188頁。

³ ソクーロフは映画の登場人物の動作について語っているのだが、そうした演出は、フィルムそのものを作り出す作業に含まれるものとしてよいだろう。アレクサンドル・ソクーロフ／前田英樹著、児島宏子訳『ソクーロフとの対話』河出書房新社、1996年、107-110頁。

には不適切だとも言える。彼の映画が「ショッキング」で「虚無」だとするならば、それは、思考や言語といった視覚の外部に支えられる統一的な身体への参照が不可能で、欲望を備給すべきフェティッシュが発見されえず、ショックの体験が成立しえないという点でのみショッキングなのではないだろうか。

3. 微分的な運動へ

『ストーン』や『セカンド・サークル』(1990)には、『ソヴィエト・エレジー』とは逆の過程が記録されている。新しいショットが開始される時、我々は暗い空間に浮かび上がる光が何を示しているのか確認できない。それは光源なのか、モノにあたる光なのかさえも区別ができず、ただ不定形な闇と光のマッサとして現れる。この遠近感の欠けたモノとモノとの重なりあい、光と影の入り組みが何であるかを理解するまで、わたしたちは光学的状況の微妙な変化をじっと見守らなければならない。というよりも、黒と白のコントラストのうちに浮かび上がる奇妙な形が、名づけられるものへと変化していくかどうかさえ予測できないまま、変化自体を見つめつづけなければならない。

『セカンド・サークル』について論じるヤンボリスキーは、「対象同士の貼り合わせのようなことを可能にするレンズの選択」について指摘している。「生者と死者と物体は、[...] それらを分かち空間を「押し出し」、互いに接着し合う」のであり、ふつう当然のごとく確保されている、生者の肉体のための「自律的な表象空間」は、「個別的な部分へと洗い流されて」いく¹。また彼の『ストーン』論²が辿っていくのも、「ある男」——しかしそれはぼんやりとした光のかたまりにすぎない——が、「自己ミメシス的」に、写真でよく見かける「チェーホフ」になっていく過程である。

こうして映像は、微分的に変化しつづけていることが確かであるにもかかわらず、その確証がとれないような、ダイナミズムの欠落した画面を見せることによって、目の限界を印づける³。映像の微細な動きを見つづけることは、目の苦痛である。わたしたちが感じ

¹ ヤンボリスキー「映画における死」、リュボーフィ・アルクス編、西周成訳『ソクーロフ』、301頁。ソクーロフは、クローズ・アップを嫌い、ヴィヴィッドな線や色で対象を描くことを避け、リアリスティックな表象の追求から後退するために、わざわざロシア製のフィルムを選ぶ。また、フィルターを多用したり色処理を施すことによって、表象を平面へと一元化しているようである。「対談：アレクサンドル・ソクーロフ×蓮見重彦」『キネマ旬報』第1143号(平成6年9月上旬号)、107頁。「レンフィルム祭対談 アレクサンドル・ソクーロフ×蓮見重彦」『キネマ旬報』第1095号(平成4年12月上旬号)、106頁。

² ヤンボリスキー「ソクーロフ/チェーホフ——家への帰還」を参照。リュボーフィ・アルクス編、西周成訳『ソクーロフ』、619-325頁。

³ このような映像を作り出す「緻密な作業」は、非常に自覚的かつ実験的に行われている。『ストーン』でチェーホフの容貌が次第に浸食されていくシーンの撮影について、ソクーロフ自身がこう語

はじめるのは、映像のすべてを見ることはできず、それを期待することが間違っている—— 一見名づけられる形を結ぶに至ったこの映像は、本当にそれを示そうとしているのだろうか—— ということである。この映像は、わたしたちが映画を見るとき、まばたきやよそ見をして何かを見逃すことへの不安、眠ってしまい物語の筋を見失ってしまったことへの後悔、怖いもの見たさに目を閉じようとするがやはり見たくて手の隙間から見ようとする、こうした諸々の、見ることへのあくなき欲望を、すべて逆転してしまう。わたしたちの目が連続した映像を見ていることが確かだとしても、それはまばたきをせずに見つめつづけ映像と一致してしまうわけではないし、また一秒間に24の不連続なコマが生み出す残像効果の範囲内で、限定的な運動を受け取っているにすぎない、という事実(見ることの限界)が、ソクーロフの映像において剥き出され肯定されるのである。

連続する映像運動への欲望が極限に達し逆転する過程は、90年代初期の三部作『セカンド・サークル』『ストーン』『静かなる一頁』(1993)に見られる色彩の抑制、人やモノの動きの緩慢さにのみ帰されるものではない。初期の記録映画『マリア』(1975-88)は、明るい陽光のもとで機械が行う農作業の凄まじいスピードを全体の基調としている。だが、映される事物が運動するスピードは、映像そのもののスピード感に必ずしも対応しない。

映画の後半部の冒頭で、農婦マリアと彼女の村を撮った記録フィルム(これが『マリア』の前半部である)を携え、9年後に撮影班が再び農村へと向かう。一本の道—— まっすぐ画面の奥へと伸びていくような、木々と家々と街灯に縁取られた道路のロングショット—— が、車中から撮影されていくのを5分間に渡って見つづけるとき、わたしたちは、それが速い空間移動であるにもかかわらず、ほとんど静止に近い映像のわずかな変化にすぎないと感じ始める。標準的なショットの長さを超えて見ることを強制されるうちにもたらされるのは、カメラは移動していると同時に固定されている、という認識の分裂—— 撮られている事物から撮り映しているもの(カメラ、フィルム、スクリーン)が引き剥がされていく段階—— である。これは、先に『ストーン』で示された知覚の問題をより際立たせている。

この道路の場面で、わたしたちは実際何を、どのような変化を見ているのだろうか。それはカメラが映し出す道路の変化なのか、画面そのものの変化なのか。そもそも変化は起こっているのだろうか。

『マリア』の道路がとりわけ興味深いのは、それが、余計な事物を切り捨てた単純な一点透視法の構図であるからだ。よく知られているように、アンドレ・バザンは、このシー

っている。「結果を予測して計算することは全く不可能でした。これがスクリーンにうまく映るかどうか、目が感じとるものを、フィルムが捉えてくれるかどうか。[...]カメラマンと私は、ショットが真に視覚的な出来事となるまで、根気強く努力しました。」*Сокуров А. Изображение и монтаж // Искусство Кино. 1997. №12. С.123.*

ンのように画面の手前から奥のほうまで鮮明に映し出すディープ・フォーカスを、観客の知覚や意味獲得に選択の自由が与えられる画面として称揚した。バザンの主張は後に、カメラ＝単眼の支配を延長しつづける遠近法に基づくものとして批判を浴びることになるが¹、しかし、この長い道のりの、長いショットを見るわたしたちはもはや、カメラが支配しているはずのいかなる奥行きも、それによって可能になるはずのいかなる自由な想像力も体験できていない。わたしたちが見ているのは、深度ではなく、反復、流れ、平板なスクリーンなのである。

変化は起こっているにちがいない。なぜならカメラと映写機が休みなく回りつづけていることだけは、おそらく保証されているからである。そして、カメラが固定されつつも車と同じスピードで移動していることをふたたび認めるとき、映像が映し出すはずの変化のすべてを、わたしたちの両眼は捉えていなかった、ということがよりはっきり自覚される。それは、名づけられうるものが失われていく過程でもある。一つ一つが異なる木、異なる家、異なる道、異なる空間——こうしたあらゆる個体の差異が時間の経過とともにそこに記録されているはずであるにもかかわらず、わたしたちが思考に取り込めるのは、わずかに変化していきだけの同じ木、同じ道、同じ空間、移りゆく同一の映像、そしてついにはスクリーンという抽象にすぎなかったということだ。

目の能力の失墜というこの問題は、『マリア』の道路と対照的に、『ロシアン・エレジー』(1993)のように動かない写真を長廻しで映していくときにも持ち上がる。動いていないように見えるもの(写真という紙切れそのもの、そしてそこに定着した映像)も微細な変化をかみならず持続させており(光の移ろい、表面の埃の動き、紙の劣化)、この経過をカメラは記録しているかもしれない。だがわたしたちの目はそうした変化を補足することが不可能だろう。ソクーロフの映像から引き出されうるこうした挫折感がふたたび明らかにするのは、映像一般が、機械の記録と人間の知覚、無意識と意識のはざままで、目が捉えられないすべてを捉えていると錯覚するよう、目の能力を絶対化させていくよう、わたしたちを拘束しているということだ²。

¹ ジャン＝ルイ・コモリ著、鈴木圭介訳「技術とイデオロギー」、岩本憲児・武田潔・斉藤綾子編『新』映画理論集成②』フィルムアート社、1999年、54頁参照。

² 従って、『精神の声』(1995)に関する次のような記述も、目の能力の失墜という経験に反するものではなく、見ることの限界への欲望を語っているものとして読みなおせるだろう。「空回りする生のダイナミズムを充填され、奴隷のようにプロットを追うことに慣れていたわたしたちの知覚装置を再建することへの呼びかけ[...]。視力を鋭敏にすることへの呼びかけ[...]人間はおそらく、一度に5分から10分以上見ることに慣れていない。肉眼が活発に動ける絵画を見るときでさえも。だがわたしたちが見ているのは映画のショットであり、それも5分ではなく50分なのだ。あまりにも緩慢な和音の感覚的正当性によって、突如、わたしたちの内部にほとんど情熱的とも言える感覚が生まれる」。Шепотинник П. Духовные голоса // Искусство Кино. 1996. №3. С.5-6.

『マリア』を論じた前田英樹の著書には、レオス・カラックスの三部作に捧げられた「見ることの苦痛について」という章がある。ここで『汚れた血』の一シーンは、先述の『マリア』の道路と同じように語られている。カード賭博をする主人公の手の「度はずれた速度」は、「カメラによる知覚だけが捉えることのできる運動＝存在の一水準としてそこにあり、撮影段階において為されるその知覚は、映写段階において活動する私たちの肉眼にまぎれもない一種の苦痛を与える」¹。だが、意志を持たない撮影機械の「即自的」知覚と、意志的・生理的選択を行う観客の「中枢的」知覚との差異に基づいて論じられるカラックスの「苦痛」は、前田の『マリア』論においては完全に消え去ることになる。

前田は、『ロシアン・エレジー』における写真と映画の関係について次のように述べている。「知覚の非中枢的な律動の進展は、写真による持続の切断、切断から生じる〈物質〉の充満を、存在の最も深い静止へともたらし、ある巨大な過去、ソクーロフが〈ロシア〉と呼ぶ潜在性の「不動のまま」の一水準へと、一気に到達させずにはいない」²。「瞬間的切断」としての写真の静止に対して、それを見せる映画は「律動」しながらより深い静止をもたらす。この持続による静止は、先述した『マリア』の過ぎ去る道路が同一の映像に見えてくる瞬間とも重なるが、それを前田は、ソクーロフが「ロシア」と呼ぶものだと解釈する。『マリア』についても、前田は似たことを語っている。前半部の終わりに画面の外から聞こえるマリアの「私たちは働き者なのさ」という声は、「マリアという農婦を生み出した人類の膨大な労働の総体を一息に貫くかのようにして成り立つ」³。わたしたちは『ロシアン・エレジー』において写真やニュース・リールという過去の生活の断片的な痕跡を見ているにすぎないし、映画『マリア』のなかではマリアやその仲間の労働のごく一部を見ているにすぎない。にもかかわらず、それが「ロシア」や「労働」という抽象的な概念を呼び込んでしまうのだとしたら、それはどのような地点においてなのだろうか。

前田は、『マリア』の前半部が、題字を囲む黄金の輪の映像で4章に区切られていることに注目し、その各章が、ベルクソンの図式化した知覚の再認回路の諸水準にあたりと考える。8月を起点として月ごとにマリアを回想し再認する行為は、複数の章によって重層化され、分岐しながらも、8月に回帰する。この再認回路をとおして、マリアという固有の人物の「実在の深さ」が確証されていくのであるが、それは、ベルクソンのイマージュ論に則り、カメラが知覚するマリアの映像＝イマージュと、マリアという人物そのもののイマージュが一致すると見るからである。ソクーロフと対談する前田が、「〈ある〉ことの

¹ 前田英樹『映画＝イマージュの秘蹟』青土社、1996年、32-33頁。

² 前田『映画＝イマージュの秘蹟』、110頁。

³ 前田『映画＝イマージュの秘蹟』、194頁。

一つの真実を、映画という知覚機械は一気に、直接に私たちに示す「…」記号の助けも借りることなしに」¹というとき、スクリーンに分割不可能な空間とその運動が現れていることの確信は、一面では正しい。しかし、そうした「真実」への確信は、わたしたちがスクリーンに映った映像運動を何かの運動として「中枢的」に見ることと、「機械による知覚それじたいの持続という、映画カメラの真に驚くべき本性」²への信頼とのあいだに生じる隔たりをとおしてのみ獲得されうるものである。カメラは、目がスクリーン上の運動をコマのつながりとして識別しない程度には十分に微分的であり、目は、ベルクソンが『創造的進化』において「偽の運動」とした映画の錯覚を見破るほどには差異を識別しないだろう。

しかし前田の『マリア』論は、カメラの「非中枢的」な知覚記録をモンタージュによって切り刻み、章立てすることで生まれた一本のフィルムを、「中枢的」な人間の知覚形式である再認回路に見立てることで成り立っている。だから、この記録映画が「労働の総体を一息に貫くかのよう」であるとするとき、「非中枢的」なカメラは、「労働の総体」を「中枢的」に再認していることになってしまう。一方では、スクリーンに映るすべての運動のなかからマリアだけを選択して幾度も再認する人間の目の能力（「目という器官がひとつのものを見ることは、膨大な他のものを見ないことによって成り立つ」³）が、『マリア』の章立てに実現されている。他方で、人間の知覚の無能力、視覚の不確実性に対置されるカメラの「非中枢的」な知覚が、目への不信を埋め合わせるかのように、マリアの労働のすべてを記録している。この二つの能力の絶対的な差異（前田が最初に前提としていたカメラの知覚と観客の知覚の質的差異）が忘れられ、人間の再認回路がカメラの目を通して働くかのような混同が起こったときに、スクリーンに「労働の総体」が現れるだろう。

ここでの問題はふたたび、言語的思考の領域が覆い隠されていることでもあろう。わたしたちが語ることができるのは、カメラが捉えているものでも目が潜在的に見ているものでもなく、思考できるものである。わたしたちは、言語によって語る者である限り、「ロシア」や「チェーホフ」や「労働の総体」という名を口にしよう。しかし、「労働の総体」を思考し語ることができても、「労働の総体」を見ることはできない（前田は、「私たちは働き者なのさ」と言うマリアの言葉に触発されて「労働の総体」を持ちだしている）。そして、たとえカメラの「即自的」知覚が「労働の総体」を捉えていたとしても、わたしたちの目は、再認によってその一部を切り取り選択的に見るほかはないのである。

だが先に論じたように、ソクーロフの映画は、名づけられうるものと、純粋な光学的状

¹ ソクーロフ／前田『ソクーロフとの対話』、59頁。

² 前田『映画＝イメージの秘蹟』、110頁。

³ 前田『映画＝イメージの秘蹟』、20頁。

況との境界を見せていくものであった。それは、スクリーン上の運動の微分的差異を識別することや、事物の映像を錯覚とみなすことの可能性と不可能性が交錯する地点（再認が始まる、あるいは終わる場所）を見出す過程である。だから、前田がこれらの映像に「ロシア」や「労働の総体」といった名を与えようとするのは、逆説的にもそうした映像に、はかない部分的な対象（『ロシアン・エレジー』における過去のロシアの風景写真や、『マリア』のなかの農婦や子供たちの姿）の成立を可能にするような、対象（それをフェティッシュと言いかえてもよい）として名指すことのできないものを見ているからではないだろうか。おそらく、ソクーロフの映像に現れるそうした名指しえない無限のものを、前田は考えられうる最も「総体」的な言葉へと還元したのである。

しかし、前田が当初そうしたような潜在性（「即自的」知覚）と顕在性（「中枢的」知覚）の区別を守り通すならば、わたしたちが語るべきなのは、名づけられないものを全体的な概念へと転じることではない。そうではなく、名づけられうるものを想起させつつも、それを名づけられない運動へと解体していく映画を、どのように受け止めるか、ということである。『マリア』の後半部、長い道りを経てマリアの村にたどり着いた撮影班は、9年前に撮った農村の記録（『マリア』の前半部にあたる）を人々に見せるため、苦勞して上映会を催す。『マリア』の前半部が映画内映画に変わるこのシーンで、上映会を訪れた人々は、そこに9年前の自分たちの姿を再認するだろう。しかし観客のなかにマリアはいない。彼女は、自殺ですでに亡くなっていたのである。

ここでの「マリア」の再認は、『ストーン』で「チェーホフ」と呼ばれうるものが徐々に現れてくるのと同様の可能性において見られるべきである。ペレストロイカ以降の比較的新しい文化的世代に属する批評家セルゲイ・ドブロトヴォルスキーは、このシーンについて次のように記している。「我々は薄暗いホールをスクリーンの側の視点から見ており、生気のないモノクロの粒子の上でショットのカラー生地が分解するのを、ほとんど生理的に感じている。だが最後に、かつては親しかった人々が無関心に散っていく時、我々は理解する——彼らは単に母を、妹を、妻を二度葬っただけではない。彼らは物理的実体としての映画を埋葬したのだ…」¹。このようにしてソクーロフの映画が名づけられないものをわたしたちに経験させるのは確かである。だがモノクロの上映会場を映すショットの合間には、9年前のフィルムの断片がカラーで差し挟まれている。その明るい光が見る者を圧倒させ、マリアの前夫や娘も交えた農村の人々が、上映会に欠席しているマリアをスクリーン上に認めるとき、この映像は、人々の記憶から消え去るにまかせるほかなかったかもしれない者についてのかけがえのない記録となるだろう。実際には、このシーンに

¹ セルゲイ・ドブロトヴォルスキー「仕事を終えた死」、リュボーフィ・アルクス編、西周成訳『ソクーロフ』、311頁。

挿入された9年前の映像のなかにマリアは映っていない。しかし、亡くなったマリアが彼女の村で上映されるフィルムに偶然にも記録されており、スクリーンの中でかろうじて「マリア」という名のもとに立ち現れえたことを推測するとき、わたしたちはこの出来事の幸運について語る事ができる。

「働き者」であることは、なぜこれほどの悲しみを負うのか。「マリアという、あくまでも比類のない農婦の生きる悲しみそのもの」について、前田は「答えのでない質問」を発する¹。1978年に製作された『マリア』の第一部は、集団農場をあまりにも悲観的に描いているという理由で、当時の検閲を通らなかった。だが、そうした時期をかえりみる西側の研究書においても、この映画について、「説明はされないが、映画の陰鬱な雰囲気暗示するのは、共産主義の神話が […] 平凡で素朴で善良なマリアを殺したことである」²と語られる。両者は、立場は違うが同じストーリーにおいてこの映画を読んでいるのである（それは、ヤンポリスキーが指摘したようなきわめて「ソ連的」な映画受容のしかたでもある）。そして、マリアを「労働」の「悲しみ」として語る前田も、カメラの潜在的な知覚能力に「総体」的な言葉を与えることによって、「平凡」なマリアを「比類のない農婦」に変えようとしている。『マリア』が無言の社会的告発の力を持ったり悲しみを喚起することは確かであろう。だが、この映画が真に反体制的であったとするならば、それは、検閲機関が予測できるストーリーによっては把握しきれない無数の映像運動の上に、マリアという人物が成り立っていることを明らかにしているからではないだろうか。そうであるならば、この映画のタイトル『マリア』は、見ることの限界をより謙虚に認めること、「総体」ではなく、最大でもマリアのごく一部についてしか語りえないことを示しているのだと言えよう。

4. 目を閉じること

『マリア』という記録映画では、後半部に知らされるマリアの死があったからこそ、マリアがフィルムに記録され、農村の人々がスクリーンに彼女を再認しえたことの奇跡が示されうる。このマリアの死が、後半部の撮影計画に対して予想外の出来事だったのか、あるいはソクーロフはマリアの死を知った上で村を再訪し、意図的に物語化したものなのかと問うことには意味がない。ただ、ソクーロフの多くの作品が、死という出来事をとおして、映画が見られるものになることを確認しているのは確かである。

死は不在ではなく、映画が構成される過程そのものである。映画は微分化された運動を

¹ 前田『映画＝イメージの秘蹟』、206頁。

² Andrew Horton and Michael Brashinsky, *The Zero Hour: Glasnost and Soviet Cinema in Transition* (Princeton: Princeton U.P., 1992), p.152.

再現するが、しかしそれが再現である限り、運動の切断という死を経ている。切断があらわになる（「ショットのカラー生地が分解する」）ほどの見ることの限界にまでソクーロフの映像を遡行させるのは、映画メディア自体が持つ死の問題だとも言える。

そしてこの問題は、ソクーロフ作品の最小限の物語内容からも切り離せないものとなっている。『ストーン』はチェーホフが死から甦り、チェーホフ博物館の夜警に迎えられる場面を扱っており、『セカンド・サークル』は、若者が死んだ父を埋葬していく過程を追っている。『マザー・サン』（1997）では、若者が死にゆく母と最後の時間を過ごす。これらの作品が扱う死の局面はそれぞれ異なるものの、そのどれもが、死と、死を受け止める者たち（それは映画を見る者でもある）とのあいだのやりとりを問題にしている。

『ロシアン・エレジー』も、そうした作品の一つであり、映画は瀕死者の知覚世界から始まる。開いた目が捉えるべき外部世界からの遮断を伝える黒みが画面を完全に覆い、物音と声——苦しげな氣息（瀕死者自身も聞いているはずのこの音は、彼が発する唯一で最後の声である）と、彼を看取る他者の声——による両者の頼りないやりとりだけが、彼がまだ生きていることを告げる。聴覚世界と閉じられた視覚世界との交信は、かろうじてつづいている。しかし、対象の失われた画面は、声の所在を宙づりにしてしまっている。呼吸の声は、黒みという瀕死者の視覚とともにあり、瀕死者の身体から発せられているはずにもかかわらず、それは黒いスクリーンのなかで、回帰していく身体を見失っているからである。黒みによって作りだされる肉体を欠いた声の音響的状况は、声を欠いた肉体を映していた『ソヴィエト・エレジー』と逆である。

脈が止まったことを告げる声のあと、死にゆく者の唯一で最後の主観ショットとしての黒みは、死者と生者の重ねられた手へとディゾルヴでゆっくり繋げられる（片方の手が動くまで、わたしたちは、どちらが息を引き取った者の手なのか区別がつかない）。こうして瀕死者から最後の黒い視界さえも奪われる瞬間が訪れる。視覚世界の二重の遮断と、それにつづくだろう聴覚の遮断は、死を看取る二人の女性の対話によって、次のように描かれている。

（黒み）

「脈がとまったわ」

（かすかに青い光が現れる）

「ないのね？」

（なにかの形が見えはじめる）

「ほら少しだけ… 見て… あの辺り… 少しだけ」

（重なり合う手であることがわかってくる。しばらくのち上の手の指がかすかに動く）

「涙が流れたわ」

「苦しみ終えたのね」

「死後二時間は聞こえるそうよ」

「だから二時間は触れてはだめ」

「そうね、二時間は触れてはだめね」

(上の手がやや大きめな動きをする)

[…]

「もう脈は聞こえないわ」

「待って、鏡を当ててみて」

[このあと彼女たちは、他愛ない日常の些事について、二三の言葉を静かに交わす]

ここでは、黒みから手への移行をとおして、生者の視覚世界が現れると同時に、死にゆく者の聴覚世界の遮断（「死後二時間は聞こえるそうよ」）が語られている。死を示すこの目立たない一シーンにおいて、最小限のショットの交替と音の配置により、統一的な対象を同時に見聞きする、という通常の映画の条件が破られ、死にゆく者の視覚、聴覚、生きた人間の視覚、聴覚が分離して現れ、同時に、相互不可侵のこれらの知覚領域が不条理に接合されていく。

『ロシアン・エレジー』は、その冒頭から、生きたものを描くための奥行きのある表象空間を放棄し、このシーンにつづいて見せられていく昔の写真やニュース・リールのような、平らな物質の性格を前面に出している。奥行きをもつ顔を映し出すはずの鏡が、死者にとっては何も映さない平らな物質であると同様に、スクリーンは、表象空間を生み出しながらも、黒みという平板さをも表現する。

黒みの使用により、死にゆく者は盲者となり、他者をとおしての、他者に対する最後の自己呈示をしていく。しかし、鏡やスクリーンが、媒体の物質的平板さと媒体性を無化する奥行きという二重性を持っているのだとしたら、この黒みは、ただ瀕死者から視界が奪われる過程を示しているわけではない。黒みは盲者の主観ショットを表し、手の出現は彼を看取る女性の視覚を指す、という対比以上のことが、ここで提示されているのではないだろうか。

黒いショットの平板さは、映画スクリーンの物質性を強調し、この後に現れる写真やニュース映画の物質性を先取りしていると言えるだろう。映画や写真を見るためには、記録する対象をフィルムや紙やスクリーンという平板な媒体を通過させた上で再現しなければならない¹。カメラは、シャッターをわずかな時間開放して光を受け入れることによっ

¹ この媒体の平板さの問題について、ソクーロフは自身の絵画への関心に言及しつつ語っている。

て、媒体に映像を刻み込む。そして、この開放に前後する遮断というネガティブな過程があって初めて、対象の再現が可能になる。しかしこれは、複製メディアだけに必要な過程なのだろうか。

盲者を描いた絵画を検証するジャック・デリダは、わたしたちが何かを見、それについて思考し想起するときには、一旦視覚を遮断し、「盲者」になるのだと論じている。目を見開いたままただ見つづけるならば、見たものに関する思考は妨げられるだろう。わたしたちにとっての記憶や表象、そして見ていると同時に思考することさえも、見られたものに対する盲を前提としている。むしろ、盲目になること、目を閉じることこそが、見られたものについての思考や記憶の活動を促しているのだと言える。『ロシアン・エレジー』が写真やニュース・リールから過去についての思考を呼び起こそうとする映画だとすると、その冒頭部の黒みは、記憶の表象へと移行するための視覚の遮断を促しているのだと考えられるだろう。夢を見る者が目を閉じているように（この映画の副題は『眠りのためのエチュード』である）、死の直前の盲者は、黒みと同時にそれ以外の何かを見、回想しているかもしれないのであり、逆に、生きた知覚者としてのわたしたちも、黒み、そして盲を経験しているのである。

映画を見るということは、スクリーンに映っているはずのすべての運動を何一つもらさず見ることではない。見る者は、視覚を遮断し、思考しつつも見つづけている。こうして『ロシアン・エレジー』では、目という器官は見るために常に開かれているべきだという、目への強制が解除されていくだろう。

この死者から他者への移行のシーンには、わたしたちが被っている出来事としての盲を考えるための要素がいくつかある。生きていることを証明していた脈が止まり呼吸の音が聞こえなくなると、それと引き替えに手が見えはじめるのだが、この映画で初めて目にされるものはなぜ、盲者＝死者となった者の手なのだろうか。デリダは、「盲者の演出は、つねに、手の演劇の中に、あるいは手の行列にして観察のなかに書き込まれている」¹と述べている。手は、見る器官としての目の補足手段である（見えにくい脈は手によってはかられる）が、同時に表現器官となりもする。手は、自己を他者の目に向かって指し示し、

「私がまず考えるのは、四角に囲まれた空間をいかに平面に変えるかということです。私は、空間の立体性よりも平面性に興味があります。絵を学び、画家の職業意識がいかに展開するのかを懸命に追ってきた人間としては、第一に「平面の奥行き」に注意を払うべきだと思います。本質的に、私はすべてを平面に変えねばならないのであり、すでに芸術の根幹として平面に携わっているとさえ言えるでしょう。」*Сокуров А. Изображение и монтаж. С.113.* ソクーロフの映像における平面性の意義については、18世紀の画家に関する短編『ロベール：幸福な生涯』（1996）を扱ったヤンボリスキーの論考を参照。*Ямпольский М. О близком. Очерки немиметического зрения. М.: Новое литературное обозрение, 2001. С. 124-146.*

¹ ジャック・デリダ著、鶴飼哲訳『盲者の記憶』みすず書房、1998年、33頁。

他者は手で彼に応じ、彼にとっての導き手となる。他者に向かって差し出された手を引き受けるのは、画面のなかで死者の手に置かれた生者の手だけではなく、初めてこの映画の映像に導き入れられた、わたしたち観客という他者の目である。

涙はどうだろうか。女性の声が「見て」と言うが、わたしたちはそれを映像のなかに見ない。そして涙自体、見るための器官から発せられながらも、視覚を曇らせ見ることを妨げつつ、表現するものだ。失明してもわたしたちは涙を流すことができる。「根底においては、目の根底では、目の用途は見ることではなく泣くことだということになるだろう。眼差しがそれを覆蔵している忘却の外へと涙が進らせるもの、それこそは […] 目の真理にはほかならないことになるだろう」¹。涙は、見られるものを隠すことによって、思考を記憶や想像の領域に逸らせていく。そのような涙を見る者のほうもやはり、涙そのものを見るのではなく、涙が訴えていること（「苦しみ終えたのね」）を思考し始めるだろう。「視覚よりも哀願を主眼にする」²表現器官としての目は、もはや見ることを望んでいるのではなく、伝えること、受け取ることにおける他者との関係を問題にしている。

脈が止まったことを確認した二人の女性が、最後に死者に与えたのは鏡である。だが盲者に向けられた鏡は、彼に何も映しはしない。ただ、彼の声の一部としての息が鏡に映らないことを、彼自身にではなく女性たちに証明するだけである。自己に対して自己を見せるはずの鏡は、ここでは、自己像を見せることも、自己の声（息）を見せることもせず、それらが不可能であることを、わたしたちに伝えるにすぎない。

デリダは、鏡を見ながら自画像を描く画家について次のように述べている。「まさに自分を見るためにこそ、この両目を、彼はただちに放棄しなくてはならない。この目を彼は、ただちに、この目的のために、この表象を目指して、鏡の場所で、他の目によって置き代えなくてはならない。彼を見ている目、われわれの目によって」³。鏡において、見ている目を見ることはできない。目を見るとき、それは、見ている目が鏡を見るのではなく、鏡の位置にある他者の目がこちらを見ている。自画像の観賞者がその絵を見る位置から、鏡の目は画家を見ている。このとき、画家の目は、見ているのではなく、ただ見られていることを知るにすぎない盲の状態にある。「凝視する目はつねに盲者の目に似ている、ときには死者の目に、喪が始まるまさにあの瞬間の。それはまだ開いているが、敬虔な手がやがて閉じてやらなければなるまい。凝視する目は瀕死者の人の肖像を思い出させよう。自分が見ているのを眺めることで、この目はまた、素描がそれを絶望的に捕らえ直そうと

¹ デリダ『盲者の記憶』、154頁。原文強調

² デリダ『盲者の記憶』、154頁。

³ デリダ『盲者の記憶』、79頁。

する瞬間におのれが消滅するのを見る」¹。黒みを見ている瀕死者は、ただ視覚を遮断されているわけではなく、自己を見ようとしすぎたその果てに、外的な視覚を奪われたかのようだ。わたしたち観客が見ているのは、そのような瀕死者の視力を失った視覚そのものである。そしてまたわたしたちは、死者の代わりに、死者が失った視覚を、死者自身に返してやる。黒み、手、スクリーンに映らない涙、それらは、盲者＝死者が凝視しすぎてついに見失った視覚を反映する鏡像であり、わたしたち自身に与えられる死者の姿である。

これらはすべて、死にゆく者の自己呈示であり、それを受け取る他者とのやりとりである。しかしこうしたやりとりの手段は、どれ一つとして決して、死にゆく者を統一的表象としてわたしたちに見せることはない。黒みから手へ——この不連続な引き渡しの作業において、不連続を不連続のまま引き受けるために現れなければならないのは、わたしたち観客の身体である。不連続的に提示された黒みや手を目撃し、息を聞き届けるとき、それらの間隙を、わたしたち観客の目や耳が埋めていかねばならない。しかしこのときわたしたちは、見えないものと見えるものをつなぎ、聞こえるものから何かを想像することによって、死者の姿を再現できるわけではないだろう。死者の自己提示を引き受けることとは、それを見ることができない、という前提に基づいている。「視力を失ったからといって、人間は目を失うわけではない […] それどころか、人間は、そのとき、初めて目を思考し始める。任意の動物の目ではない、彼自身の目を」²。画面に映らない涙について聞くことによって、死者の引き渡しに応じるべきなのは、わたしたち観客の身体であるが、それは、わたしたちの目が、それらを見届けることができるからではなく、見届けられない身体について、わたしたち自身の盲について考えなければならなくなるからである。

映画の副題が示すとおり、この作品は死への眠りで開始され、死者の思い出とでもいべき古い写真や映画の合間に、病に伏した者の眠り、疲れ果てた者の眠りなどが差し挟まれる。これらは、使い古され、ひからび、生命力を抜き取られ、もはや肉体と呼ばれることの限界に近づいた肉体である。そして、映画の終わり近くに現れる赤ん坊の寝姿もまた、一見新鮮で美しいにもかかわらず、目の耐久時間を超えるほどの長廻しにより、わたしたちの穿鑿的な視線によって貫かれることを拒否しはじめる。歪んだ平面に閉じこめられ、目を閉じ、活動を停止したかのような身体は、わたしたちの思考を拡散させていくだろう。わたしたちにできることは、忘却するか、忘却自体を思考するかのどちらかである。この映像にかぶせられていく寝息の音は、歪んだ身体に対して非同調的で、まるで赤ん坊のいる場所とは全く別の次元から聞こえてくるようである。それは、冒頭の瀕死者の氣息と同

¹ デリダ『盲者の記憶』、74頁。

² デリダ『盲者の記憶』、158頁。強調原文。

様にやはり、映像の中の身体には還元されることのない音であり、まるで観客から発している寝息のようでもある。

自らを見ることの不可能性に達し、視界を黒く覆われた死者と同じく、わたしたち観客の目は、赤ん坊の像に、写真に、スクリーンに向かうとき、そこに映っているものを十全に見ることができない。見るための映画を見ないこと、あるいは見ることのできない映画を見ること、という矛盾、「抑圧」を観客に課し、見ることの限界についての思考を促すのがソクーロフの映画であった。彼の映画が呼び出す「見ることの忌避」(ヤンポリスキー)とは、『タイタニック』やソ連文化の「病」である以上に、「視覚」という映画における映画的なものへの欲望の、裏返しなのである。これまで本稿で見てきたように、そこにあるのは、映画という夢を見させる催眠術の装置でもなく、また視覚的知をあますところなく征服するための機械でもなく、見ることの外部、視覚の遮断を含み込んだ表象である。

見ることの限界を介しての、目を閉じることの許可 —— それはソクーロフの映画自体が求めている観客の行為のようである。ソクーロフの映画を見るとよく眠れるという話がよく耳にされるが、ソクーロフ自身それを肯定する。「何かを創造する可能性が私に授けられることを神に望みます。もし私が罵られたとしても、私はこういう人間で、私の映画はこのようなものでしかありえませんが、結局は、立ち上がって映画館から出ていっても構わないのです。あるいは、こちらのほうがさらによいことですが、スクリーンの前で眠り込んでしまうとか。ところでこれは、とてもよい鑑賞のしかたです、作家にとっても……」¹

Пределы зрения — о фильмах Александра Сокурова

ХИРАМАЦУ Дзюнна

Зрители фильмов Александра Сокурова часто признают затруднение или мучительные ощущения при их просмотре. В исследованиях по русской кинематографии такой затруднительный характер его фильма объясняется элитарностью, наследующей традицию Тарковского. Но эта предпосылка не дает возможности рассуждать о значении физической

¹ Сокуров А. Тени звука // Искусство Кино. 1994. №12. С.17.

реакции зрителей, с которой сокуровский фильм снова и снова начинает проводить границу между «смотреть» и «не смотреть» при просмотре.

Кинокритик-философ Михаил Ямпольский указывает на то, что отсутствие слова в фильмах Сокурова делает их необычными в советском кино. Снижение роли сюжета и разговора персонажей приводит к обнаружению «истины тела», по словам Ямпольского, которое покрыто потоком слов при изображении человека в обычных советских фильмах. Но с другой стороны, в фильмах Сокурова это отсутствие слов не может провести нас к какой-то конкретной истине, а обнаруживает пустоту на экране. Очертание человека и вещи часто растворяется в гротескное, плоское, ничем не отличающееся от других изображение. Когда такое изображение тянется и длительность кадра выходит за пределы дозволенного для глаз, до основания распадается наше утверждение, что мы смотрим что-нибудь, и наше желание найти какую-нибудь истину (кроме «истины пустоты» или «истины тела фильма») на экране.

Падение способности зрения в тот момент, когда именно оно нужно, достигается не только медленным, но и быстрым движением. В середине фильма «Мария» есть длинный план, который показывает одну дорогу впереди, снятую из быстро едущей машины. По мере того, как мы смотрим на дорогу, протянутую в глубину экрана, мы чувствуем, что эта глубина начинает теряться и превращаться в неподвижную плоскость. С этим превращением все дома и деревья вдоль дороги тоже начинают терять свою индивидуальность и становятся повторением одного и того же. В чисто оптической ситуации, где выясняется, что глаза в действительности не могут следить за дифференциальным движением, мы испытываем ощущение того, что называемое разлагается в неназываемое, неузнаваемое. При неспособности глаз сокуровский фильм показывает именно эту границу между мыслимым словами и нередуцируемым к словам, которое может быть потенциально поймано глазами и киноаппаратом. Желание все увидеть заменяется позволением закрыть глаза.

«Элегия из России» другим образом включает в себе позволение закрыть глаза и отмечает пределы способности зрения. Первый кадр фильма, черная проклейка, блокирует наше зрение и в то же время показывает нам субъективный план слепого умирающего. Через этот кадр с дыханием умирающего и голосами женщины мы узнаем о контакте между видящими и слепым, живыми и умирающим. После того, как голос женщины сообщает, что пульс перестал биться, на экране постепенно появляются руки умершего и женщины. Для слепого руки обычно считаются дополнением функции глаз, но здесь они одновременно становятся выразительным средством. Когда женщина говорит, что слезы потекли из глаз

умершего, глаза тоже изменяют свою функцию. Они не видят, а сообщают что-то и умоляют. Контакт этих несовместимых сфер (видящих и слепого, живых и умершего) освобождают глаза от их сконцентрированности на задаче «смотреть».

Как намекает черное зрение умирающего, сокуровский фильм основан на том, что наше зрение тоже заблокировано, и с этим блокированием мы можем начинать мыслить о (не)способности своих глаз.