

映画の創造の不純さ

アラン・ベルガラ『不良少女モニカ』によせて

角井 誠

「映画とは何か」という問いに対して、アラン・ベルガラ(1943-)は創造の観点から次のように答えている——「映画とは何か。それは生身のスペクタクルを除いて唯一、その記載の瞬間における[...]、実在の被造物の持続的かつ肉体的な現前によってのみ創造が可能となる芸術である¹⁾。画家や小説家であれば、モデルが存在する場合でも、その不在において一人で創作する自由が残されているのに対して、映画作家は撮影にあたって「実在の被造物」たる俳優の現前を欠くことはできない。映画には、被造物によって引き起こされたエモーションを、その被造物自身の現前において表現せざるをえないという「存在論的猥褻さ」があるのだ²⁾。だが映画理論は、そうしたいかがわしい問題から目を背けることで自らを構築してきた。「映画における創造者と被造物の関係」の副題をもつベルガラの『不良少女モニカ』(1953)論が挑むのは、そうした映画の創造の不純さである³⁾。

発話行為から創造行為へ

本書の著者アラン・ベルガラは、『カイエ・デュ・シネマ』出身の批評家で、現在はパリ第三大学やフランス国立映画学校(FEMIS)にて教鞭を執る傍ら、ドキュメンタリー映画の監督から教材DVD「エデン・シネマ」シリーズの監修、ポンピドゥー・センターでの「ヴィクトル・エリセ／アッバス・キアロスタミ 往復書簡」やシネマテーク・フランセーズでの「ブロンド／ブルネット」などの展覧会の企画に至るまで幅広く活躍している。それらの活動を貫くのは「創造(création)」ないし「創造行為(acte de création)」への関心だといえるだろう。ベルガラにとって映画は単なる「読解可能な読解の対象」ではなく、何よりもまず「創造的な過程の最終的な痕跡」、「創造の身振りの痕跡」としてある⁴⁾。それゆえベルガラは自分の分析方法を、もっぱら作品の内的な分析に終始する「古典的な分析」と区別して、「創造的分析」あるいは「創造行為

の分析」と名付けている(両者の関係は、精神分析における治療を目的とした分析と、分析家の養成を目的とした「教育分析」にも譬えられる⁵⁾。それは完成した作品をただ読解することに満足せず、その作品がさまざまな可能性へと開かれていた未決定の状態へと遡って映画作家の創造の身振りそのものを掴みとり、分析者を新たな創造の実践へと手ほどきするものなのだ。

もちろん従来の映画理論も作品の創造に対して関心を持ってこなかったわけではない。1980年代以降の映画理論もまた、言語学から「発話行為(énonciation)」の概念を借用することで、映画の発話の生産過程を理論化しようと試みた(一連の試みは、クリスチャン・メッツの『非人称な発話行為あるいは映画の場』に総合されることになる)。だが、それは生成の過程に遡るのでなく、あくまで出来上がった作品のなかに作り手の刻印を読み取ろうとするものだった。言語的な発話では人称代名詞などによって発話の主体や受け手を特定することができるが、映画ではそれは困難である。そのため映画の発話行為は、具体的な状況に送り返されるのではなく、むしろそこから切り離されて非人称的なものへと純化されることになった——「映画の発話行為は非人称的で、テキスト的、メタ言説的なものであって、それは臨機応変に自らの発話に対して注釈を加え反省する⁶⁾。それはカメラ目線や撮影装置の露呈といった手続きを介して、フィクションの流れを中断しつつ自らの発話に考察を加えてゆくメタレベルの行為なのである。メッツは実在の人間を想起させてしまう「発話者」や「受話者」に代えて「発話の源」や「発話の的」の用語を採用することで(それらの支持体となる「受肉の具現域(instances)」は想像的なものでしかない)、一切の人格化を退けようとした。

以上を踏まえれば、ベルガラの創造行為の理論が発話行為の理論を乗り越えようとするものだということがわかるだろう。実際、ベルガラはこの理論に対して激しい批判を加えている

——「発話行為の概念の限界は、肉体も情動ももたない知的な抽象という純粋主義と、発話行為は作品を統御する具現域としてのみ読解されるという要請への悲壮なまでの思い込みにある⁽⁴²⁾。分析のための編集台やコンピューターの画面を離れて一度創造の過程へと思いを馳せれば、映画の作り手もまた肉体や情動をもった生身の存在として立ち現れてくる。しかもその作り手の前にいるのは、単に「実在の被造物」たる俳優や女優であるばかりでなく、そこに自らのファンタスムの産物たる「想像の被造物」が不可分に混じりあった「混成的な被造物」だ⁽³⁰⁾。それゆえ「創造者」たる映画作家たちはしばしば「被造物」と恋に落ちてきたのである。そして、そうした創造者と被造物との関係は、フィクションの人物たちと同じ空間で演じられる。恋人たちが二人きりで愛を交わすシーンには、嫉妬深い第三者としての映画作家が隠れている。ベルガラは作品分析にそうした視点を導入することによって、映画作家にその肉体と情動とを取り戻させるのである。

創造者と被造物の不純な関係

ベルガラによる『不良少女モニカ』は小著ながらも、分析それ自体が一つの創造であるような美しい書物である。そもそもイングマール・ベルイマンの『不良少女モニカ』は創造的分析にうってつけの作品だといえる。奔放な少女モニカ(ハリエット・アンデルソン)と恋に落ちた青年ハリ(ラルス・エルクボイ)は、モーターボートで息苦しいストックホルムの街を抜け出してオルノ島の自然のなかで二人きりの暮らしを始める。だが、その撮影の最中に監督であるベルイマン自身がモニカ＝アンデルソンと恋に落ちてしまったのだ。日常から切り離され島での生活では撮影クルーのあいだに「つかのまの濃密な関係」が築かれる。またあらかじめコード化されたセットや都市と違って、より自由な創造を可能にする島での撮影は映画作家に「支配的な言語のコードから自由になって、タブラ・ラサの状態を経ることを受け入れさせる⁽¹⁹⁾。それによって通常の映画制作から離れた革新が可能になるのである(それゆえルノワールからロッセリーニ、ゴダールまで「現代映画の歴史は島から島へ飛び越えながら語ることができる」だろう)。かくしてベルイマンは「人物たちが島へ到着するやいなや、発話行為の

具現域の主人でしかないことを拒否して、自身自身の世界へ、自分の思うままに介入し始める」(44)。『モニカ』において「初めて、創造者＝被造物＝観客の関係が、作品のフィクションに対して優位に立ちその真の賭け金となる」という事態が生じるのだ(7)。

俳優と監督および観客の関係がフィクションを凌駕するというと、すぐさま名高いモニカのカメラ視線を思い浮かべられるかもしれない。だがベルガラはまず、ともすれば見逃してしまいそうな些細なシーンへと注目する。それは島へ着いた翌朝、ハリリーが眠っているあいだにモニカが一人ボートの外に出て、お湯を沸かし、木陰でおしっこをして水辺を歩き回るくだりである。ベルガラはそこに「映画作家による女優の誘拐」(46)の瞬間を見てとる。ベルイマンはそこで、ハリリーを眠らせておくことによってモニカをフィクションから引き離し、愛する彼女と二人きりでつかの間の戯れを演じているのである。わざわざ画面奥の木陰に隠れておしっこをする彼女が意識しているのはハリリーではなく、ベルイマンの視線に他ならない。「彼女はベルイマンとそのカメラの眼差しを相手に、恋人同士のかくれんぼを演じている」のである。そこには「発話行為の具現域の全能性から、人間的な弱さ、個人的な関係の不純さへの突然の変化」があるのだ(51)。

モニカのカメラ視線もまた単なる発話行為の徴としてではなく、そうした創造の力学のなかで分析されなければならないだろう。ストックホルムに戻ったモニカは、ハリリーが出張に出かけた隙を狙ってひとり街に出かける。カフェでコーヒーを飲んでいた彼女は、向かいの席の見知らぬ男からタバコを貰い椅子にもたれかかったその瞬間に、視線を相手の男から逸らしてふとカメラの方を——観客の方を——まっすぐに見つめる。そしてカメラが前進するにつれて周囲の照明が消えて、観客はモニカと差し

向かいの状況に置かれる。ベルガラは、ベルイマン自身がカメラ視線をモニカ＝アンデルソンに帰している点にも注目しつつ、そこでカメラを見る決意をしたのは映画作家ではなくむしろ人物自身だと指摘する——「フィクションの世界というよく知られた囲いを侵犯するように強いたのは、散々言われてきたように映画作家であるというわけではない。率先して観客のほうを見たのは、島に着いて以来、自分が人物であることを自覚している人物なのである」(94)。ベルガラはこのカメラ視線を、島での介入の延長においてとらえようとする。それは「島において直感的に始まった、フィクションの世界の神聖にして犯すべからざる囲いを浸食しようとする試みの、よりラディカルなさらなる一歩」なのである(98)。

映画を分析する者はいくつかの映画作家による創造を、分析の裏返しとして、論理的で明快な過程として思い浮かべてしまいがちだ。発話行為という概念こそがそうした「滑稽な反転可能性」(42)を保証する魔法の言葉として機能するのである。そうした分析者＝発話者はたえずモニカ＝アンデルソンを自らの論理のなかに絡めとろうとしてきた。ベルガラは創造の主体たるベルイマンを引き連れて、今にも窒息しそうなモニカ＝アンデルソンに「人物として、また被造物としての自由」(104)を与え返す。かくしてベルガラは創造に、論理に還元できない「否定性」や「不純さ」、「猥褻さ」を取り戻させるのである。そのとき分析者の解剖台のうえに張り付けられていた作品は、ふと息を吹き返すことになるだろう。



図版
『不良少女モニカ』(1953年)

¹ Alain Bergala, « De l'impureté ontologique des créatures de cinéma », *Trafic*, n° 50, 2004, p. 23. これは『トラフィック』創刊50号を記念した特集「映画とは何か」に寄せられた論考である。

² *Ibid.*, p. 30.

³ Alain Bergala, *Monika de Ingmar Bergman : du rapport créateur-créature au cinéma*, Crisnée, Yellow Now, 2005. 以下、本書の参照頁は括弧内に記す。

⁴ Alain Bergala, « Quelque chose de flambant neuf », *Les Colloques de Cinémémoire 1991-1992*, Toulouse, Cinéma-thèque de Toulouse, 1993, p. 24.

⁵ Alain Bergala, *L'hypothèse cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, 2002, p. 128-129.

⁶ Christian Metz, *L'Énonciation impersonnelle ou le site du film*, Paris, Librairie des Méridiens Klincksieck, 1991, p. 210. ベルガラは、モロッコでの教員時代に知り合った

ロラン・バルトの紹介を受け、メッツの講義を聴講したことがある。

⁷ 「ハリエットはパートナーに向けられていた眼差しをずらして、カメラのレンズをまっすぐに覗き込む。映画史において初めて、突如、観客とのあいだに直接的で不純な関係が結ばれたのだ」。Ingmar Bergman, *images*, Paris, Gallimard, 1992, p. 282.