

「チェルノブイリのあと」のおとぎ話

——ジャン＝クロード・ビエット『カルパチアの茸』
におけるカタストロフと歴史——

Le Conte de fées d'après Tchernobyl: la catastrophe et l'Histoire
dans *Le Champignon des Carpathes* de Jean-Claude Biette

新 田 孝 行

要 旨

フランスの地方で甚大な原発事故が発生した状況下のパリが舞台のジャン＝クロード・ビエット監督『カルパチアの茸』（1990年）は、放射能汚染をテーマとする多くの映画のなかでも異色の一本である。その危機は公開当時、チェルノブイリ原発事故がまだ人々の記憶に新しかったにもかかわらず、現実ではなく一種のおとぎ話として描かれる。例えば被曝者として唯一登場する女性マドレーヌは病を発症する代わりに声を失う。映画で沈黙する人物がしばしばそうであるように、彼女はある種の超人性を帯び、その謎めいた存在は観客の解釈を誘う。おとぎ話的側面の一方でビエットは大文字の歴史、とりわけ第二次世界大戦の痕跡をフィルム内に様々な形で配置する。こうして現在や過去の事実をおとぎ話化することで、『カルパチアの茸』は歴史的な出来事の必然性を宙づりにし、カタストロフの直前の瞬間における、それが起こらなかった可能性を映画的フィクションとして提示する。

キーワード

フランス映画、おとぎ話、カタストロフ、沈黙、原発

はじめに——おとぎ話としての原発事故

ジャン＝クロード・ビエット監督『カルパチアの茸』（*Le Champignon des Carpathes*, 1990年）の冒頭では、まず荒涼とした海浜の風景が映し出され、

画面右下に「Il était une fois...」という文字が浮かび上がる¹⁾。「昔々」という物語 (conte), とりわけ童話やおとぎ話 (conte de fées, 文字通りには「妖精たちの物語」) を始める際のフランス語の決まり文句である。少し間を置いて意外な言葉が続く。「... après Tchernobyl」, すなわち「チェルノブイリ (チョルノービリ) のあと」。「チェルノブイリ」は本作が公開される4年前に甚大な事故を起こした原子力発電所があるウクライナの都市の名前だが、ここではそれがもたらした災禍, カタストロフを指す。「昔々, チェルノブイリのあと」は本作がこの歴史的な災禍の後に続いて起こった昔話, おとぎ話であることを宣言する²⁾。

その矛盾は明らかだろう。チェルノブイリ原発事故は1986年に起こった。本作が公開されたのは1990年であり, 撮影は87年から始まっている。すなわち, 「チェルノブイリ」は「昔々」どころか当時まだ記憶も生々しい近過去, あるいは現在進行中の出来事だった。そもそも, おとぎ話という物語の形式において「チェルノブイリ」という具体的な地名や事件への言及がなじまない。「昔々, あるところに」と時間も場所も曖昧なのが普通だろう。この不自然さはもちろん意図的である。実際, 『カルパチアの茸』では大文字の歴史とおとぎ話というフィクションの関係が問われることになる。

本作は以下, 次のように進行する。フランス南東部ローヌ渓谷地方の原子力発電所で事故が発生した。ラジオはこの事故ですでに多くの死者が出たことを伝えている。パリにも放射能の脅威が迫る。人々は食べ物汚染されていないか, 身近な植物に放射能が付着していないか, 日々の生活で疑心暗鬼に駆られる。もっとも, 登場人物たちの会話に不安が垣間見えることはあるが表面上は誰もが平静を装っており, 街の様子にも特に目立った変化は見られない。『カルパチアの茸』の物語世界において原発事故もその犠牲者も確かに事実である。しかし破局的状況が画面に映し出されることはない。その不在はおとぎ話として災禍を語る本作の意図を証明する。

同時に原発事故、より精確にはその恐怖の原因である放射能汚染の映画的表现として、ビエットが選んだ方法は誠実だと言える。放射能は眼に見えない。ゆえに知らず知らずのうちに人は被曝してしまう。その恐ろしさは人体にもたらす致命的な作用だけでなく、不可視性にある。映像化は当然不可能である。確かに原発や原爆、核実験、あるいは原子力潜水艦の放射能漏れを題材とする映画は数多い。しかし、重要な例外があるとはいえ、そのほとんどは不可視の放射能を原因ではなく結果として、すなわちそれが引き起こした被害のイメージにすりかえてスペクタクル的に表現する。原爆が爆発した時の強烈な光やキノコ雲、破壊された街の惨状、大量の死者、被曝者たちの苦悶の表情、突然変異で誕生した恐ろしいモンスター——これらは放射能の偽りの可視化にすぎない³⁾。

『カルパチアの茸』で唯一被曝者として登場するのは、原発事故に遭遇し診療所に入院しているマドレーヌ（フロランス・ダレル）という名の若い女性である。彼女には外傷がない。だが全く言葉を発しない。放射能のイメージの欠如が、音声としての声の喪失として症状に現れたのだろうか。映画において沈黙する人は周囲に緊張と不信感を走らせる。様々な人物による会話劇として展開する『カルパチアの茸』ではなおさらその沈黙は際立つ。マドレーヌはいわば「負の焦点」を形成する。彼女はいったい何者なのか、彼女の命を救うことはできるのかというサスペンスが本作の一義的なフィクションを牽引する。

実はマドレーヌは俳優である。ある劇団の公演で『ハムレット』のオフィーリアを演じる予定だった。そのことから彼女がもともと話せなかったわけではなく、被曝した結果言葉が出なくなったことがわかる。マドレーヌの失語は彼女が経験したショックが引き起こした心因性のものと考えられる。いずれにせよ、自身の職業にとっては致命的な障がいである。舞台に立つことも、声を発することもないまま、マドレーヌはある晩あっさ

り亡くなる。

「言葉を失った役者」は悲劇的な存在というほかないが、オフィーリアになるはずだった彼女は「言葉を禁じられた王妃」でもあり、そのキャラクターはやはりどこかおとぎ話めいている。何かをきっかけに登場人物が口がきけなくなるという設定はこの種の物語に頻出する（一つだけ例を挙げれば、アンデルセンの『人魚姫』（1837年）で人魚姫は人間になることを許される代わりに声を失う）。ビエットは不可視の放射能を、それが大勢の人間に及ぼす惨状によってではなくたった一人の被曝者、しかも話せなくなり結局あつげなく死んでしまう若い女性の、おとぎ話のプリンセスのような静かで稀薄な存在感によって表現する。

本稿は歴史上の災禍をおとぎ話として語る映画として『カルパチアの茸』を定義し、その方法と目的を検討する。本作のおとぎ話的側面を担保するのはマドレーヌという登場人物であり、彼女の存在をどう解釈するかが議論のポイントとなる。ここでは「原発モンスター」、 「偏在する秘密の番人、遠くまで見通す証人」、 「言葉をなくしたプリンセス」、 「カタストロフの犠牲者、死の証人」という四つの観点からマドレーヌの人物像にアプローチする。

最初に、川村湊の『銀幕のキノコ雲』に拠りつつ原子力や核を描く映画の多くが不可視の放射能をそれが引き起こす災禍の表象によって描いてきたことを確認する。この偽りの可視化とビエットの方法は明確に区別されるが、一方で不謹慎な想像力におけるモンスター化した被曝者と『カルパチアの茸』のマドレーヌは、常人を超える能力を備えた存在として共通点をもつ。また、放射能はそれ自身は不可視だが不可視のものを可視化する。例えば、X線写真（レントゲン写真）は人体の内部を半透明の映像として記録する。この点で、リサ・カートライトの『X線と映画』が明らかにするように放射能は映画と相似的なメディウムとしての特性をもつ（第1章）。

『カルパチアの茸』のマドレーヌが外見は普通の女性でありながらただならぬ雰囲気を漂わせるのは、端的に話さないからである。『映画における声』のミシェル・シオンが述べるように、映画のなかで彼女のように沈黙する人は、主役ではないが「秘密の番人」として物語の鍵を握る人物となる。さらに、その寡黙さゆえに映画の到る所に存在しうるといって、一種の超人性を帯びる。通常の映画、あるいは演劇においても沈黙の曖昧さは言葉、すなわち台詞の意味の明確さと対比されるが、言葉遊びが頻出する『カルパチアの茸』においては言葉もまた曖昧である。結果的に本作では言葉の曖昧さと沈黙の曖昧さが相俟って重層的な謎が支配し、おとぎ話的側面を補強する。観客にはその謎を積極的に解いていくこと、言い換えれば諸々の映像や音声、人物の正体を解釈することが求められる（第2章）。

『カルパチアの茸』のおとぎ話的性格は、マドレーヌが出演するシーンをめぐる謎としてフィクションをつくりだす。例えば、映画開始直後のマドレーヌが救出されるシークエンスの視覚情報は、その後台詞によって明かされる情報と内容が食い違っており、この救出場面があたかも夢のなかの出来事であったかのような印象を与える。こうしたおとぎ話的側面によってアレゴリー化されるマドレーヌの人物像を、バンジャマン・エズドラフォは様々に推測している。そのなかで特に、外傷がなく言葉を発さない彼女の姿を、被曝する直前の犠牲者のイメージだとする解釈は注目に値する（第3章）。

現実の災禍からおとぎ話を紡ぐビエットの関心は、現在だけでなく過去の歴史的出来事にも及ぶ。『カルパチアの茸』では彼の長編第一作『物質の演劇』（1977年）同様、第二次世界大戦をめぐる様々な記憶が微かな痕跡によって召喚され、隠されたテーマを形成する。その検討から浮かび上がるのは、マドレーヌは戦争による死者、特にホロコーストによるユダヤ人犠牲者のアレゴリーではないかという仮説である。ビエットは劇映画を大文

字の歴史と対立するものと捉えている。おとぎ話として最も忌まわしい災禍を喚起する『カルパチアの茸』は、歴史の必然性に対するフィクションによる挑戦という目的を孕む（4章）。

「チェルノブイリのあとのおとぎ話」でありながら、『カルパチアの茸』には哲学者のアドルノが「野蛮」だと言った「アウシュヴィッツのあとの詩」の側面がある。しかしビエットの態度は高度に倫理的である。人類史的なカタストロフを、偽りの映像化によってみだりに表象するのでも、表象不可能な悲劇として重々しく崇高化するのでもなく、おとぎ話的な軽さによって脱崇高化し、それが起こった偶然性を露呈させる。一切のパトスを欠いたマドレーヌの死は、おとぎ話的な存在の稀薄さとともに、彼女がたまたま災禍に遭遇したこと、言い換えれば、遭遇しなかったかもしれないという真の悲劇を開示する（「おわりに」⁴⁾）。

1 原発モンスター

1. 「放射能映画」

批評家の川村湊は『銀幕のキノコ雲』と題する著作において原子爆弾や核実験、あるいは原子力発電所や原子力潜水艦の事故を題材とする映画作品を網羅的に検討している⁵⁾。副題にあるように「映画はいかに「原子力/核」を描いてきたか」という観点から、川村は水爆を含む原子爆弾の爆発やその被害者を描く「原水爆恐怖映画」、核戦争をめぐる政治的駆け引き、科学者の危険な核実験、放射能が生み出したモンスターを描く「冷戦・核戦争映画」、そして原子力発電所や原子力潜水艦の事故が引き起こすパニックを題材とする「原発恐怖映画」の三種類に分けて論じている。『カルパチアの茸』には触れられていない。分類するなら「原発恐怖映画」に含まれるだろうが、これから見ていくように残り二つの側面も本作にはある。

川村が対象としている三種類の映画をまとめてここでは「放射能映画」

と呼ぶことにする。原爆であれ、原発であれ、核実験であれ、その根本的な恐怖の原因は原子核の発するX線に含まれる放射能だからである。『銀幕のキノコ雲』で紹介される「放射能映画」の膨大な量が明らかにするのは、放射能が映画にとって格好のテーマだということである。洋の東西を問わず、ハリウッド大作から低予算B級映画まで、実に様々な「放射能映画」がつくられてきた。そのジャンルも恐怖映画、パニック映画、SF映画、政治サスペンス、そしてコメディに到るまで幅広い。核の脅威を訴える真面目な社会派映画が撮られる一方で、興味本位で放射能の恐ろしさを煽るエクスプロイテーション映画もある。

この不謹慎なタイプの「放射能映画」として「放射能によって巨大化するモンスターの映画」という系譜がある⁶⁾。それが製作され始めた1950年代から60年代の初期において、巨大化する的是アリヤクモといった小さな昆虫であることが多かった。そのほうがショックの効果が大きいからだが、次第に爬虫類のようなもっと大きな動物もその対象となり、最終的には地下深く眠っていた恐竜が核実験で眼を覚ますことになる。日本の怪獣ゴジラが「巨大な放射能モンスターの一員」であることはよく知られているだろう⁷⁾。

「巨大化し、モンスター化するのは、昆虫や爬虫類や節足動物だけではない。人間もまた放射能に被曝することによって怪物化する」⁸⁾。巨大化するだけでなく、縮小する場合もある。川村も、また『映画と黙示録』の岡田温司も挙げる前者の例が『戦慄！ プルトニウム人間』（パート・I・ゴードン監督）であり、後者の例が『縮みゆく人間』（ジャック・アーノルド監督）で、ともに1957年に製作されている⁹⁾。

放射能が生む人間モンスターは、巨大化と極小化の違いはあれど、外形の極端な変化によって視覚的にその存在を描く。一方ピエットは被曝したマドレーヌから話す能力を奪う。放射能という見えない恐怖が話せないと

いう能力の欠如として現れる。この消極性、控え目なモンスター化の描写はホラー的というよりおとぎ話的である。それでも『カルパチアの茸』が、放射能による人間モンスター映画としての側面をもつことは指摘しておきたい。次章で述べるように映画において沈黙は人間を異形の者と化すからである。

2. 「不可視のもの」

その前に放射能と映画との共通点に一言触れておく。いずれも見ることのできないものを見えるものにする。すなわち、一方で映画は、単なる現実の再現だけでなく、人間の視覚が捉えそこなう現実を可視化するメデイウムとして発展した。「放射能映画」もその延長上で生まれる。他方、放射能も見えないものを可視化する。すなわち、X線によるレントゲン写真は人体の内部を半透明の映像として視覚化する。まさに同年、1895年に発明・発見された映画とX線は、人間の眼には見えないが確かにそこにあるものを視覚化する点で共通しており、実際「X線映画」なるものも生まれた¹⁰⁾。

この「眼には見えないが確かにそこにあるもの」、すなわち不可視の原子的存在はビエットにとって重要な映画的主题だった。『カルパチアの茸』に関して、彼の友人でもあった映画監督・批評家のジャン＝クロード・ギゲは「放射能を映画化することで、この映画作家は最も映画的な主題を演出した。すなわち「不可視のもの」である」と述べている¹¹⁾。ビエットの長編第一作『物質の演劇』ではルクレティウスの『事物の本性について』が引用されるが、映画で直接触れられることはないものの、そこで中心的な議論となっていたのは「感覚不可能な原子」、すなわち人間の感覚が捉えることはできないが現実存在する原子（アトム）である¹²⁾。不可視の原子は可視的な「物質」、マチュールを形成する最小単位とされる。『カルパチアの茸』においてテーマは、古代ローマ哲学における原子から原子核融合に

よって生まれる放射能へと変わった。

いずれにせよ、ギゲの言う「不可視のもの」はビエットの映画美学の中核に位置づけられる。それはビエットが最も愛した映画監督の一人であるジャック・ターナーの映画のテーマでもあった。彼の作品で「不可視のもの」は、代表作の恐怖映画ではモンスター——キャットピープル、ゾンビ、悪魔——として描かれるが、謎めいた登場人物として人格化されることもあり、その代表例が『過去を逃れて』（1947年）に登場する口をきけない少年である。『カルパチアの茸』のマドレーヌはその姉妹と言える¹³⁾。

2 偏在する秘密の番人，遠くまで見通す証人

1. 映画における沈黙

『カルパチアの茸』のマドレーヌにどこかモンスターじみたところ，人間以上の存在感があるとしたら，それは彼女が被曝者であるという言語情報によってではなく，画面のなかの彼女が全くの無口だからである。ビエットは本作で，映画において沈黙する人が帯びる属性を存分に活用している。まず演劇における沈黙と比較してみよう。

佐々木健一は演劇の台詞について論じた『せりふの構造』の第5章「沈黙とパロール」で，台詞の不在としての沈黙について考察している¹⁴⁾。「舞台の上に沈黙を再現することは難しい。工夫もなしに沈黙を再現してみても，それはそこまで支配的だった言語という表現手段の空白を意味すること」にしかならないと佐々木は言う¹⁵⁾。沈黙には相対的沈黙と絶対的沈黙がある。相対的沈黙は例えば質問に答えない時のそれだが，佐々木が問題にしているのは絶対的な沈黙である。それは世界そのものの沈黙だが，これは言語によって成り立つ演劇においては原理的に表現しようがない。しかし映画はサイレント時代を経験した。そこでは人工的な技術によって再現された絶対的な沈黙が支配する。

『映画における声』のミシェル・シオンは、トーキー映画において沈黙を守る人物は、サイレントが有していた「失われた「大いなる秘密」の思い出」を体現すると言う¹⁶⁾。シオンによれば、映画においてはトーキーになってはじめて「沈黙を聞かせるだけでなく」、「本当に」黙っている人物を演出できるようになった¹⁷⁾。すなわち、沈黙が沈黙として表現されるようになった。脇役（黙役）なので台詞がないのではなく、沈黙する人という役柄で登場する人物は、主役にはなりえないが映画の中心の傍にいる。問題は「黙らせられたのか、あえて黙っているのか」¹⁸⁾、すなわち、能力的に話すことができないのか、意志としてあえて話さないのか、周りの人間には判断できないことである。したがって、このような人物は周囲に「疑いを登録する」¹⁹⁾。彼／彼女がどこまで知っているかわからないので、もしかするとすべてを知っているかもしれないと不安にさせる。いわば「秘密の番人」であり²⁰⁾、すべてではなくとも物語の鍵を、すなわち「最後の語（とどめの言葉）」を知っている²¹⁾。

沈黙する人はまた、どこにでも出没する。「沈黙する人は多かれ少なかれ偏在する。いずれにせよ、空間において占める位置に関しては定まっておらず、いかなる時にも画面外から現れうる」²²⁾。沈黙する人は通常は影のような存在であり何にも貢献しない。しかし、たとえそれまでシルエットにすぎないような人物だったとしても、いったんその存在が認められるやいなや「人を不安にさせる無限の能力を帯びる人物に変容する」²³⁾。しばしば主役の人物に決定的な事実——例えばその人物の死——を告知したりもする²⁴⁾。

以上のように、映画においては沈黙するという消極的な属性が、ただそれだけで超人的な能力をその人に与える。例としてシオンも挙げるのが、すでに触れたジャック・ターナーの『過去を逃れて』に登場する口のきけない少年である。彼は読唇術によって他の人間が何を話しているかは理解

できる。話せないが見てはいる。むしろ話さないがゆえに遠くまで見通す鋭い視力をもつ。「彼は証人である。それが起こった時、彼の眼はそこにあったのだ」²⁵⁾。偏在する秘密の番人であり、観察眼の優れた証人——この特徴は『カルパチアの茸』のマドレーヌにも共通する。ターナーを愛するビエットがマドレーヌという人物を創造するにあたって誰よりも参考にしたのは、この少年だったかもしれない。

2. 言葉遊びと沈黙——重層化する謎

映画において沈黙する人は周囲に疑いや謎を発生させる。『カルパチアの茸』の特徴は話す言葉も謎を呼ぶことである。「放射能映画」でありながら本作は実際の被害も、それが引き起こした心理危機もわかりやすい形、例えば登場人物が不安や恐怖から大声で泣き叫ぶといった具合に描くことはない。普段の会話の積み重ねによって映画は進行する。マドレーヌの謎めいた沈黙が対比され際立つのは自然だが、同時に言葉のほうも謎を孕む。というのも言葉の省略や言葉遊びが多く、それによって会話の意味が宙づりにされ、曖昧にされるからである。言い換えれば、沈黙の謎に、会話の言葉の意味が決定できないという別の謎が加わる。マドレーヌの黙秘は、明確に言葉が語られていても意味が曖昧化する言葉遊びの効果と共通の機能を果たし、相乗効果を生む。

この点に関して重要なシーンがある。『ハムレット』を上演する劇団に所属するアナ・マリア（イマ・デ・ラネード）はマドレーヌの事故について、劇団に照明係として加入したばかりのボブ（トマ・バテク）に「彼女はひどい火傷を負った」と話す。ボブは「発電所の事故で？」と聞き返す。ここで「火傷を負う」と訳した brûler には他に「燃える」という意味もある。場所が発電所だけに、ボブの返答には燃料として燃やされたという意味合いも生じる。言葉だけではどちらの意味かわからない。この場面をはじめと

して本作では、マドレーヌの沈黙と言葉遊び、そして次章で述べる彼女に関する視覚的情報と言語的情報の食い違いなどが相俟って謎が謎を呼び、おとぎ話のフィクションが重層化される。

前述の佐々木は劇作家モーリス・メーテルリンクの言葉を紹介している。「言われるあらゆる言葉はどれも結局似たようなものであり、沈黙はそれぞれ皆違う。」²⁶⁾。メーテルリンクの象徴主義的演劇は沈黙のいわく言い難い雰囲気を多用することで知られる。『室内』(1894年)のように話している人の話が聞こえない場合もあれば、口数の少ない人物も登場し、後者の代表例が『ペレアスとメリザンド』(1893年)のメリザンドである(後述するようにマドレーヌとの共通点も指摘できる)。メーテルリンクの演劇と異なり、ビエットの映画では言葉、しかも同じ言葉さえもが様々な意味を生み、「聞き違い」(malentendu)、すなわち誤解が生じる。

佐々木は「沈黙が心の真実を映し出す。言葉はだませても、沈黙をだますことはできない」と述べる²⁷⁾。『せりふの構造』で対象となっているのは言語芸術としての演劇であり、パフォーマンスのレヴェル、あるいは、言語だけでなく、パフォーマンスに関わるあらゆる要素を等価なものと思わずポストドラマ演劇は考察の範囲外である。その限りにおいて確かに演劇の場合、佐々木の言う意味では沈黙に嘘はないかもしれない。しかし、サイレントという特異な時代を経験した映画において、トーキーになっても黙る人物は特殊な能力を帯びる。意図的かどうかはともかく、周りの人物に対し、自分はだまされている、あるいは、相手にすべて見通されているのではないかという疑念や不安を掻き立てる。映画においては人は沈黙によっても嘘をつく。

3 言葉をなくしたプリンセス

1. おとぎ話の存在証明

「昔々、チェルノブイリのあと」と始まる『カルパチアの茸』は実際のカタストロフをめぐるおとぎ話である。被曝によって言葉を失ったマドレーヌはある面では「放射能映画」のモンスターたちに連なる。その異形の者としての存在感は沈黙という消極的な属性に依存する。彼女のように映画において沈黙する人は周囲に疑念を抱かせる。この疑念は観客に対しては彼女にまつわる不思議な出来事として描かれる。

「昔々、チェルノブイリのあと」という冒頭に続いて映画はマドレーヌ——もっともその名はまだ明かされない——の救出劇を描く。がらんとした廃墟のような建物の廊下。ヘリコプターの音が画面外から響いている（ヘリコプター自体は映らない）。全身を赤茶色の防護服に身を包み、ガスマスクを付けた人物——一応「男」と断定する——が現れ、ここが危険な場所であることが示される。「チェルノブイリ」という言葉を脳裏に刻んだ観客は、その姿が放射能から身を守る手段だと推測するだろう。

続いてマドレーヌが登場する。普段着の彼女が、防護服とガスマスクが辛うじて避けているであろう危険に対し全く無防備であることは一目瞭然である。よろめきつつ救護隊員を追う彼女は途中で倒れてしまう。それに気づいた男はマドレーヌを抱き上げ、ゆっくりと歩を進める。正体不明の、見ようによっては怪物のような防護服の男に両手で抱えられ、いわゆる「お姫様抱っこ」をされたマドレーヌは、この時点ですでにどこかしらおとぎ話のプリンセスの雰囲気感を漂わせる。彼女を運ぶ緩慢な歩みとずっと消えるヘリコプター音もその印象を強める。

防護服の男の足元だけを映していたショットは、黒い画面に白字で書かれたオープニング・クレジットへと移行する。その背景には周到にも二種

類の音響が重ね合わされている。一つは雨音で、のちの展開を考えれば「放射能の雨」が降っていること、被害が静かに、だが確実に拡がっていったことを表す。もう一つはオーケストラの演奏で、メンデルスゾーンがシェイクスピアの『夏の夜の夢』のために作曲した劇音楽の「葬送行進曲」である。これはマドレーヌを送る曲、すなわち彼女が亡くなったことを意味するのだろうか。もちろん、画面上は彼女は生きているが、本当だろうか。

このような疑いが生じるのも、救出劇とその後の会話によって明かされるマドレーヌの消息との間に食い違いが見られるからである。すでに触れたが、彼女がオフィーリアを演じるはずだったシェイクスピアの『ハムレット』の公演を主催する劇団のメンバーの一人アナ・マリアは、彼女が「発電所でひどい火傷をした」と言う。しかし別の会話でアナ・マリアは、マドレーヌは「発電所から数キロメートル離れた場所にいた」と言う。いったいどういうことだろうか。

さらに後の場面で、劇団に照明係として新しく加入したボブと、『ハムレット』で題名役を演じるはずだったジェルマン（ジャン＝フレデリック・デュカス）は、演出家に促され診療所にマドレーヌを見舞う。繰り返せば彼女には眼に見える外傷はない。深刻な火傷をしたばかりの人にはとても見えない。奇妙なことは続く。ボブとジェルマンはマドレーヌに直接話しかけない。それだけでなく、ジェルマンは「彼女は演じなければいけない」と言う。そこにいる人間のことを二人称（tuあるいはvous）ではなく「彼女」（elle）という三人称で指し示すのは不自然である。マドレーヌは劇団の仲間、あるいは人間ですらなく、すでに異形の存在へと変貌しているのかもしれない。

シオンが述べていたように、話せない人はその並外れた視力によって特徴づけられる。パンジャマン・エズドラフォはマドレーヌを「フィルムの眼」、あるいは「演出の眼」と呼び、本作が「全編死者の眼という視点から

見られた」映画ではないかと述べる。その証拠となるのが、アナ・マリアが劇団員を集め降霊会を行う一連のシークエンス——フリッツ・ラングの『恐怖省』（1944年）のそれを思い出させる——であり、その一部始終をそこにいないはずのマドレーヌが見ているとエズドラフォは仮定する²⁸⁾。前後にマドレーヌを捉えた印象的なショットが置かれているからである。それにしたがえば、マドレーヌは病室から抜け出しカメラの眼に憑依した。神出鬼没の偏在性も映画で沈黙する人の特徴である。

2. マドレーヌというアレゴリー、「マドレーヌ」という名前

マドレーヌとは一体誰なのか、何者なのか。すでに明らかなのは『カルパチアの葺』において彼女が、モンスターとまでは言えなくとも、他の登場人物とは明確に位相を異にする存在だということである。しかしその異形性の由来は言葉の不在という消極的な属性である。この謎めいた女性は何も話さず、自分について何も明かさないがゆえに周囲の関心を集める。必然的に彼女の人物像は寓意化される。正体不明の人物について、私たちは類推することしかできない。

実際、バンジャマン・エズドラフォはマドレーヌやその沈黙に関する諸々のアレゴリカルな解釈を披露している。例えば、彼女は死そのものを表す。なぜなら、フロイトら精神分析医が主張するように、話さないことは一種の「死の象徴」だからである²⁹⁾。あるいは、黙秘する彼女の視線は、「視線にたいする戦争であり、狂気である」ところの「パロール」、すなわち台詞として語られる言葉の本質を明らかにする³⁰⁾。あるいは「マドレーヌは「生きる屍」、幽霊である」³¹⁾。また彼女のキャラクターは、前述のビエットの友人、ジャン＝クロード・ギゲが監督した映画『美しい物腰』（1978年）に登場する、裕福な家庭に暮らす引きこもりの青年に³²⁾、そして、メーテルリンクの台本に基づくドビュッシーのオペラ『ペレアスとメリザンド』（1902

年)におけるメリザンドに比較される³³⁾。

しかし最も興味深く、かつ、本稿の以下の議論にとって重要な示唆となるのが、被曝したにもかかわらず、あるいは火傷を負ったはずであるにもかかわらず全く無傷のマドレーヌを、災禍の起こる直前で静止したイメージと捉えるエズドラフォの解釈である。「幻想的なものはいまや、より確実な証拠をともなって噴出する。マドレーヌの傷一つない身体(提喻による身体、というのも彼女の眼差しこそが身体全体を表すから)の頭上で、時間は止まった。それは彼女が病気を発症する「以前の」形のまま、マドレーヌを固定した。あたかもこの若い娘はすでに亡くなっていて、そのイメージが凝固し、ミイラ化し、その動きは幽霊の純粹な虚像であるかのように、時は止まったのである」³⁴⁾。この解釈については次章で再び問題にする。

ここではエズドラフォの提示するマドレーヌ像にさらに二つの解釈を補足しておきたい。一つはタイトルが由来するジュール・ヴェルヌの小説『カルパチアの城』に登場するオペラのスター歌手、ラ・スティラとの関係である。この小説で彼女は亡くなった後、現在ではホログラムとレコードとして実現した当時は架空の技術によって、一種の人造人間として東の間蘇る。マドレーヌもまた、原発の事故で亡くなり、その後診療所で表面上は傷一つない「幽霊」として蘇ったのかもしれない。いずれにせよラ・スティラにマドレーヌは対応する。確かに驚異的な歌を聴かせるラ・スティラに対し、マドレーヌは沈黙する。しかし歌と沈黙は実はコインの裏表ではないか。オペラ歌手も沈黙する人も超人的な性格をもつ。また、「ラ・スティラ」という名前はイタリア語の名詞 *stilla*、すなわち「雫」に由来するが、フェリシア・ミラー・フランクは英語の形容詞 *still*、すなわち「静かな」「物言わぬ」の意で捉え、この歌手の名前が「声を出さぬ者」を意味しているとしている³⁵⁾。

もう一つは「マドレーヌ」という名前に関する仮説である。エズドラフ

オによれば、ビエットは撮影の間彼女の役名を思いつかず、ずっと「オフィーリア」と呼んでいたが、死の場面を撮る段階になってマドレーヌと名づけたという³⁶⁾。エズドラフォはその理由を明らかにしていない。ヒッチコックの『めまい』(1958年)で死んだはずだとされた女性の名(Medeleine, マデリーン)とスペルが同じだが、ここで筆者が想起するのは別の映画、すなわちジャン・グレミヨンの『高原の情熱』(1943年)である。そのなかに登場する若い女性ミシェルは「マドレーヌ」・ロバンソンが演じていた。物語のクライマックスとなる仮面舞踏会で彼女はオフィーリアの扮装をする。三人の男性に求愛されるミシェルは「この映画で最も存在感のある人物だが、同時に最も物静かでもある」³⁷⁾。

このミシェルの人物造形は、フィリップ・ロジュールも指摘するように、グレミヨンの親しい友人でもあったロジェ・デゾルミエールが指揮したドビュッシーのオペラ『ペレアスとメリザンド』の録音(1941年)でメリザンド役を歌ったイレヌ・ジョアキムとその歌唱に基づく。彼女の歌によるメリザンドのイメージを人物化したのが『高原の情熱』のマドレーヌ・ロバンソン演じるミシェルであり、ジョアキム自身は両者を「いとこ」だと述べている³⁸⁾。一方指揮者のデゾルミエールはビエットの『物質の演劇』における間接的な登場人物だった。その音楽的個性がやはり、かつて彼の指揮するオーケストラでハーブを弾いていたというドロテ(ソニア・サヴィアンジュ)の人物像に反映されていたからである³⁹⁾。

前述のようにエズドラフォは『カルパチアの茸』のマドレーヌをメリザンドに比していた。そこで話をまとめるならば、デゾルミエールの録音でイレヌ・ジョアキムが歌ったメリザンドが『高原の情熱』でマドレーヌ・ロバンソンが演じたミシェルという人物をつくりだし、同作でオフィーリアに扮装するミシェルのイメージが、『カルパチアの茸』の、オフィーリアを演じる予定だった俳優マドレーヌに受け継がれている——以上は仮説だ

が、次章で述べるように、『カルパチアの茸』においては『高原の情熱』が製作された第二次世界大戦中の歴史が隠れた主題を形成している。可能性として、グレミヨンの作品への間接的な言及もその一部と言えるだろう。

4 カタストロフの犠牲者、死の証人

1. 第二次世界大戦の記憶

マドレーヌの死後、診療所の所長マダム・アンプロジャーノ（パタシュー）は治療法に疑問を持ち始めた看護婦に向かって長年の成果を強調する。彼女は「すべてを見てきた」と言い、ネヴァダの核実験、スリーマイル島の原発事故、水俣病、そしてチェルノブイリと、自らが治療してきた病の原因をつくった災禍を列挙する。この他にも、『カルパチアの茸』では具体的な出来事やそれにまつわる人物や言葉が唐突に、脈絡なく言及される。あたかもスープに混じった髪の毛のように、大文字の歴史の微かな痕跡がフィルムに紛れ込む。マダム・アンプロジャーノが語るのはいずれも戦後の事件だが、それ以外は第二次世界大戦関連の参照である。例えば、前述の降霊会で降りてくるのはアインシュタインの霊である（いわゆるコックリさんの要領で Einstein というスペルが浮かび上がる）。この高名な物理学者は戦争直前に、原子爆弾のもたらす災禍を警告していた。

『物質の演劇』のテーマだった第二次大戦中のフランスとドイツの関係については、様々な形で問題化される。例えば同じ書店で働くマリー（ヴァレクー・ジャネ）とジェニー（トニー・マーシャル）がレストランで食事をする場面。二人が注文しようとする度に、近くの男性客がそれは放射能に汚染されていると警告する。この奇妙な男は隣の芝居好きの客に『マリウス』を観ないかと誘われると、その作者マルセル・パニョルのマルセイユ三部作の題名、すなわち『マリウス』、『ファニー』、『セザール』を列挙し、続けて「労働、家族、祖国」というヴィシー政府のスローガンを表明すると、

『ニーベルングの歌』のほうがいいと言って観劇を断る。パニョルに関してはドイツ占領時代に撮った作品とヴィシー政府のイデオロギーとの関係が取り沙汰されており⁴⁰⁾、『ニーベルングの歌』はフリッツ・ラングによって映画化された北欧神話の題名であると同時に、ヴァーグナーの楽劇『ニーベルングの指輪』の原作でもある。

作品は異なるがヴァーグナーの音楽は最後に実際に流れる。冒頭と同じだと思われる海辺にマリーとボブが並んで座っている。そこで使用された音源はエンド・クレジットによれば以下の通りである。

ヴァーグナー『トリスタンとイゾルデ』第3幕前奏曲

ローラン・ラモルレット（イングリッシュ・ホルン）

[パリ] 音楽院演奏会協会管弦楽団

指揮：フェリックス・ワインガルトナー

1939年5月12日、ピガール劇場にて収録

『トリスタンとイゾルデ』第3幕の冒頭で、忠臣クルヴェナルとともに海辺でイゾルデの到着を待つ瀕死のトリスタンが聞く羊飼いの笛として奏されるイングリッシュ・ホルンのソロだが、映画ファンにとってはトッド・ブラウニングの『フリークス』（1932年）で聞き覚えがあるかもしれない。『フリークス』はビエットお気に入りの一本だが、当然『カルパチアの葺』で被曝したマドレーヌ、あるいは放射能に感染したかもしれない人々の「フリークス性」も示唆する。問題は演奏の時期と演奏者である。フェリックス・ワインガルトナー（1863-1942）はオーストリア出身の名指揮者であり、戦争勃発直前ナチス・ドイツを逃れパリ滞在中に行ったのがここで使用されたレコードである。ビエットはその録音の日付を銘記している。1939年5月12日のパリの歴史的痕跡が音として映画に刻まれる⁴¹⁾。

最も問題含みなのはある人名である。マドレーヌがオフィーリアを演じる予定だった『ハムレット』の公演における題名役の俳優——ボブとともにマドレーヌを診療所に訪ねる人物——は「ジェルマン・ブラズユク」(Germain Brasuch)と名づけられている。現在インターネットで検索してもヒットしない「ブラズユク」なる姓は、ほぼ架空のものと言ってよい。しかしこの語の響きはファシストの作家ロベール・ブラジヤック (Robert Brasillach, 1909-1945) を想起させずにはいない。ファーストネームの「ジェルマン」も、ドイツ占領期のフランス人对独協力者の名前のもじりとしてふさわしい。また、彼と診療所に同行するには「ボブ」、すなわちロベールである。ももとは王党派であったブラジヤックはエリザベス朝を理想化し、この時代の劇作家シェイクスピアをことのほか愛した。『ハムレット』のフランス語訳もある⁴²⁾。「文学者としてかれはジェノサイドをおこなった」と評されるほどドイツ占領下で激的な反ユダヤ主義的文章を書き⁴³⁾、戦後処刑されたこの悪名高き人物の名に、婉曲的な形とはいえピエットはなぜ本作で言及したのか。それはおそらく次節で述べることと関係する。

2. 「チェルノブイリのあとのおとぎ話」

ここですでに触れたアナ・マリアとボブの遣り取りを再び問題にしよう。マドレーヌは「ひどい火傷を負った」とアナ・マリアが伝える。画面外のボブの声が「発電所の事故で？」と茶々を入れるように返す。「ひどい火傷を負った」という語句は「徹底して燃やされた」と取れないこともない。ボブの軽口はこの意味合いを示唆する。つまり、「その人は発電所で燃料として燃やされたの？」というブラックジョークである（別の劇団員の反応もこれを裏付ける）。そう理解する時、黒焦げになった死体が観客の脳裏に浮かぶ。上述の戦争の記憶に敏感であるならば、ここでその犠牲者を想起しないわけにはいかない。さらに、燃料としての人間というニュアンスから、

強制収容所で非人間的なやり方で、あたかもモノを処理するように殺害され焼却されたユダヤ人を連想すること決して行き過ぎではないだろう⁴⁴⁾。

ボブの発言は軽い冗談であるがゆえになおさら事情を知る観客を震撼させる。しかしまさにこの軽さはおとぎ話のそれでもあり、災禍に関するおとぎ話という『カルパチアの茸』の構想から逸脱するわけではない。また、マドレーヌには火傷の痕などなかった。観客の頭に浮かんだイメージが、後から実際の画面によって確認されることはない。狐につままれたようなおとぎ話的展開、あるかなさかのカタストロフのイメージにこそ、映画作家の倫理的態度を読み取らなければならない。

不可視の恐怖をそれが引き起こしたパニックのスペクタクルとして映像化することを拒むビエツトはまた、人類史的なカタストロフの不可視性、言語や理解を絶する破局を表象不可能性として表象する否定神学的な表現⁴⁵⁾——例えばアラン・レネの『ヒロシマ、モナムール』(1959年)やクロード・ランズマンの『ショア——』(1985年)、吉田喜重の『鏡の女たち』(2002年)——も選ばなかった。ビエツトの映画においてカタストロフは、おとぎ話の妖精のように見えたり見えなかったりする、つまり観客の頭の中に浮かんでも画面上は不在のイメージとして可知化される。

ビエツトは1978年のインタビューで次のように語っている。「告白すれば、フィクションの映画以外私は興味がなくなってきました。映画とフィクションは切っても切れないからです。フィクションと異なるその唯一のライヴァルは「…」視覚的・聴覚的痕跡を残す客観的なフィクション、つまり大文字の歴史です」⁴⁶⁾。この発言の約10年後に撮られた『カルパチアの茸』はおとぎ話という映画的フィクションと、大文字の歴史という「客観的なフィクション」の間で揺れ動く。フィルムに残された歴史の痕跡を通じてビエツトは一方で、現在——「チェルノブイリ」——であれ過去——例えば「アウシュヴィッツ」——であれ、実際に起こったであろうこと——

例えば黒焦げの焼死体——を観客に見せることなくその脳裏にイメージさせ、他方で起こらなかったであろうこと——例えば大火傷したのに無傷の患者——を実際の画面として映像化する。

これがおとぎ話として災禍を描く『カルパチアの葺』の方法である。本作に頻出する言葉遊びとも共通するその目的は、実際に起こったことの必然性を疑わせること、言い換えれば、その偶然性を露わにすることにある。エズドラフォが述べた、災禍の直前で時が止まったまま固まったかのようなマドレーヌは、その死の偶然性を、それが起こらなかつたらどうなったかというイメージとして物語る証人である。この「チェルノブイリのあとのおとぎ話」はアドルノが「野蛮」と断じた「アウシュヴィッツのあと」の「詩」を標榜するかに見えて⁴⁷⁾、きわどくそれを逃れている。

おわりに——マドレーヌの死

最後にマドレーヌの死の場面を論じて本稿を終えることにしたい。すでにバンジャマン・エズドラフォは彼女を「死の象徴」、「生きる屍」、「幽霊」、そして災禍の直前に凝固したイメージと解釈していたが、その彼女の死はどのように描かれるのか。彼女において死は何を意味するのか。いや、何も意味しないのである。ある美しい夜、付き添いの看護婦が見守るなか、マドレーヌはベッドの上で身体を起こし、しばし画面の外を見つめる。暗がりであった顔に照明が当たるようになる。ほんのわずかながら無念さが読み取れる。そのまままたベッドに身を沈める。カットが変わり、カメラは仮面のような死者の横顔と無表情の看護婦を捉える。これで終わりである。死の前兆はなかった。というより、彼女のイメージはあの瞬間から止まったままだった。

この一切のパトスを欠いた死の描写は、本作におけるカストロフのおとぎ話化と軌を一にする。すなわち、脱崇高化である。人間の死も、災禍

も、たまたまの出来事として生じるのであり、ゆえに悲劇的なのである。「行為であれ、言葉であれ、思考であれ、テキストであれ何者も、先行する、後続する、あるいは他所に存在する何かと肯定的あるいは否定的に関連して起こるのではけっしてなく、ただ、死の力のように、その力はその発生の任意性による行き当たりばつたりの出来事としてのみ起こる」⁴⁸⁾。

『カルパチアの茸』のマドレーヌが迎える最期のように、映画において一人の人間の死が「行き当たりばつたりの出来事」として描かれることは稀である。本作におけるビエットの様々の方法——映画で沈黙する人としてのマドレーヌの人物造形、言葉遊び、俳優の声のもつ人格⁴⁹⁾、視覚情報と言語情報の食い違い、歴史の痕跡を劇映画のフィルム的現実として登録することなど——は、すべてを管理しようとする監督の手から離れた「発生の任意性」を映画に与える手段である。「チェルノブイリのあとのおとぎ話」、そのおとぎ話の妖精とはこの「発生の任意性」の別名にほかならない。

註

- 1) 本作は現時点でソフト化されていないが、シネマテーク・フランセーズの動画配信サイト「Henri」で視聴することができる。<https://www.cinematheque.fr/henri/film/46898-le-champignon-des-carpathes-jean-claude-biette-1988/>（最終アクセス：2023年3月1日）
- 2) 以下論じるように、本作はチェルノブイリ「に基づく」（d'après）おとぎ話でもあり、「後」と「跡」、二つの意を込め「あと」と表記する。
- 3) タイトルの「カルパチアの茸」は映画において、光を避けて保存されることで万病に対し効能を発揮するとされる不思議な茸を指す。それは一度も映し出されることはないが、一方で原爆の「キノコ雲」を連想させる。実際の画面では見せず、あくまで観客の脳裏にイメージを浮かばせる。この方法はおとぎ話的である。「カルパチアの茸」の名前がジュール・ヴェルヌの幻想文学的冒険小説——ヴェルヌ自身の呼称では「驚異の旅」——『カルパチアの城』（1892年）に由来することも、本作のおとぎ話的側面を補強する。邦訳は以下を参照。ジュール・ヴェルヌ「カルパチアの城」新島進訳、『ジュール・

ヴェルヌ〈驚異の旅〉コレクション5』、インスクリプト、2018年、7-185頁。

- 4) 本稿では主にマドレーヌに関するシーンを議論するが、『カルパチアの茸』全体のあらすじは以下の通りである。

チェルノブイリ(チヨルノービリ)原子力発電所の事故以後の世界。フランス・ロヌ渓谷地方にある原発で事故が発生する。被曝した若い女性マドレーヌ(フロランス・ダレル)が保護され、マダム・アンブロジーノ(パタシユー)の診療所で治療を受けることになる。彼女は俳優で、世間が半ば忘れかけてしまったアメリカ人演出家ジェレミー・フェアファックス(ハワード・ヴェルノン)の劇団「ポケット版シェークスピア・カンパニー」の『ハムレット』の公演でオフィーリアを演じる予定だった。演出家は彼女の回復を待っている。

エッフェル塔の近く、シャン・ド・マルス。放射能の危機が高まるなか、公園のベンチに座った老婦人(ポーレット・ブヴェ)が最後の日々を過ごしている。書店で働くマリー(ヴァレリー・ジャネ)は近くの樹木の根元で不思議な茸を発見する。「カルパチアの茸」なるこの茸は、光を避けて保存することであらゆる病気に効果を発揮するのだとマリーは弟のボブ(トマ・バデク)に話す。ボブは定職がなく、怪しい取引に関わっているらしい。心配する姉に促されボブはジェレミーの劇団に照明係として就職する。マリーにはリュドヴィク(ローラン・スイグレル)という恋人がいるがうまくいっていない。リュドヴィクはマリーとボブの姉弟の絆に疎外感を感じている。彼は「カルパチアの茸」の効用に疑問をもっており、二人が飲んでいる茸を煎じたミルクを拒否するが、噂を聞きつけた隣人には高い値でこれを売りつける。

マリーの書店の同僚ジェニー(トニー・マーシャル)は夫との間に娘がいるが、今は二人と別居している。彼女は実はジェレミー・フェアファックスの娘で、かつては彼女も母親もジェレミーの劇団の俳優だった。劇団のために尽くした母親が亡くなって以後、父と不仲となりその音信は途絶えていた。すでに亡くなったという噂を聞いて父の消息が気になったジェニーはその住処を探し、訪ねる。帰宅する父の姿を認めたジェニーは身を隠し、気づかれないようにしてその場を去ったがその後改めて訪れ、父親と再会する。二人の会話は噛み合わないが、ジェニーは父の演出する『ハムレット』にガートルード役で出演することを承諾し、稽古に参加する。

ジェレミーは劇団員たちに一度はマドレーヌの姿を見なければいけないと言う。ボブはハムレット役俳優ジェルマン・ブラズユク(ジャン＝フレデリック・デュカス)とともにマダム・アンブロジーノの診療所を訪れ、マドレーヌに面会する。一切の外傷はないマドレーヌだが、全く言葉を発さな

い。再び、今度は一人で診療所を訪れたボブは「カルパチアの茸」を看護婦（アイダ・カイヨー）に渡すが、結局マドレーヌの治療に使われることはなかった。彼女はある晩、あっさり亡くなる。

ジェレミーは旧知の俳優オランピア（ラウラ・ベッティ）の訪問を受ける。ジェニーは書店を訪れたリユドヴィクの知り合いの男性と一夜をともにする。二人はマルヌ川に出かけるが会話は無い。一方マリーとボブも二人で出かける。マリーは「カルパチアの茸」が一つだけ残してすべて消えてしまったとボブに告げる。二人は砂浜に並んで座って海を見ている――。

- 5) 川村湊『銀幕のキノコ雲―映画はいかに「原子力/核」を描いてきたか』、インパクト出版会、2017年。
- 6) 同書、54頁。
- 7) 同書、58頁。怪獣とえば『カルパチアの茸』でも、映画が始まってまもなく、公園のベンチに座っている老婦人がボブと交わす会話のなかで、英国のネス湖に棲むとされるネッシーが話題になる。
- 8) 同書、65頁。
- 9) 同書、65-67、70-71頁。岡田温司『映画と黙示録』、みすず書房、2019年、33-37頁。
- 10) リサ・カートライト『X線と映画―医療映画の視覚文化史』長谷正人（監訳）、望月由紀（訳）、青弓社、2021年。特に「第5章 分解される身体―X線と映画」（182-323頁）参照。
- 11) Jean-Claude Guiguet, *Lueur secrète. Carnets de notes d'un cinéaste*, Lyon, Éditions Aléas, 1992, p. 180.
- 12) Pierre Léon, *Jean-Claude Biette, le sens du paradoxe*, Capricci, 2013, p. 21.
- 13) ちなみにターナーはラジウムの発見に関する短編映画――「放射能映画」の一種――『ラジウムのロマンス』（1937年）を撮り、アカデミー賞にノミネートされている。
- 14) 佐々木健一『せりふの構造』、講談社学術文庫、1994年（初出：1982年）、268-306頁。
- 15) 同書、269-270頁。
- 16) Michel Chion, *La Voix au cinéma*, Paris, Éditions de l'Étoile, Cahiers du cinéma, coll. « Essais », 1982, p. 94
- 17) *Ibid.*, p. 93.
- 18) *Ibid.*, p. 94.
- 19) *Ibid.*
- 20) *Ibid.*

- 21) *Ibid.*, p. 95.
- 22) *Ibid.*
- 23) *Ibid.*, p. 96.
- 24) *Ibid.*
- 25) *Ibid.*, p. 95.
- 26) 佐々木健一, 前掲書, 272頁 (引用は, マーテルリンク「沈黙」, 『貧者の宝』片山敏彦訳, 新潮文庫, 1952年, 15頁)。
- 27) 同書, 273頁。
- 28) Benjamin Esdraffo, *Poétique de Jean-Claude Biette*, sous la direction de Jean-Louis Leutrat, mémoire de DEA, Université Paris III- Sorbonne Nouvelle, UFR Cinéma et Audiovisuel, 1994, pp. 106-108.
- 29) *Ibid.*, p. 98.
- 30) *Ibid.*, p. 108. 引用は, Maurice Blanchot, «Parler, ce n'est pas voir», *L'Entretien infini*, Paris, NRF, Éditions Gallimard, 1969, p.40 (邦訳: モーリス・ブランシヨ「言葉を語ることは見ることではない」, 『終わりなき対話〈1〉複数性の言葉 (エクリチュールの言葉)』湯浅博雄・上田和彦・郷原佳以訳, 筑摩書房, 2016年, 89頁)
- 31) *Ibid.*, p. 97.
- 32) *Ibid.*, p. 96.
- 33) *Ibid.*, p. 113.
- 34) *Ibid.*, p. 97.
- 35) フェリシア・ミラー・フランク『機械仕掛けの歌姫—19世紀フランスにおける女性・声・人造性』大串尚代訳, 東洋書林, 2010年, 305頁。
- 36) Benjamin Esdraffo, *op.cit.*, p. 23.
- 37) Geneviève Sellier, *Jean Grémillon, le cinéma est à vous*, Paris, Klincksieck, 1989, p. 196.
- 38) Philippe Roger, *Lumière d'été* de Jean Grémillon, Crisnée, Yellow Now, 2015, p. 41.
- 39) 以下を参照。新田孝行「『聞き間違い』の脱構築—ジャン=クロード・ピエット『物質の演劇』における音楽演奏のパラダイム」, 『人文研紀要』第98号, 中央大学人文学研究所, 241-265頁。
- 40) 以下を参照。Ginette Vincendeau, "Marcel Pagnol, Vichy and Classical French Cinema", *Studies in French Cinema*, vol.9, No.1, 2009, pp. 5-23.
- 41) 一方, オープニング・クレジットでかかるメンデルスゾーンに関しては演奏者(カール・シューリヒト指揮シュトゥットガルト放送交響楽団)は記さ

れるが録音の日付がないことから、この『トリスタン』のドキュメント性は明らかである。付言すれば、メンデルスゾーンはユダヤ人であり、一方のヴァーグナーは反ユダヤ主義者、かつその作品はナチス・ドイツによってプロパガンダに利用された。両者の音楽は映画本編を挟んで対比させられているとも言える。

- 42) フランス語訳を含むブラジヤックの演劇作品は以下に収録されている。
Robert Brasillach, *Œuvres complètes*, Tome IV, préfacé par Jean Anouilh, Paris, Club de l'Honnête Homme, 1963.
- 43) 福田和也『奇妙な廢墟—フランスにおける反近代主義の系譜とコラボラトゥール』, 「1945: もうひとつのフランス」別巻, 国書刊行会, 1989年, 229頁。
- 44) 『物質の演劇』の第二次世界大戦中のユダヤ人は、それぞれドイツとフランスを象徴する男女の主人公の傍らで、後ろ姿の写真としてのみ画面に登場していた。新田孝行, 前掲論文, 260-261頁。
- 45) イタリアの哲学者ジョルジョ・アガンベンは、「アウシュヴィッツは「言語を絶する」とか「理解不可能である」と言うこと」は「沈黙のうちにそれを崇めることに等しい」と、その否定神学の危険を述べている。ジョルジョ・アガンベ『アウシュヴィッツの残りのもの』上村忠男・廣石正和訳, 月曜社, 2001年, 39頁。
- 46) Jean-Louis Libois, «Le desir de cinéma et la machine cinématographique», entretien avec Jean-Claude Biette, *La nouvelle critique*, n° 115, juin-juillet 1978, cité par Benjamin Esdraffo, *op.cit.*, p. 115.
- 47) T.W. アドルノ『プリズム』竹内豊治訳, 法政大学出版局, 1970年, 26頁。
- 48) ポール・ド・マン「汚損されたシェリー」, 『ロマン主義のレトリック』山形和美・岩坪友子訳, 法政大学出版局, 1998年, 156頁。
- 49) これについては、言葉遊びとともに以下の拙稿で論じた。新田孝行「声のペルソナージャン＝クロード・ビエツト『カルパチアの茸』について」, 『人文学報』第519巻-15号, 東京都立大学人文科学研究科, 2023年, 117-142頁。

