

映画にとって現実とは何か

——バザンによるロッセリーニ

(映画を信じた男——アンドレ・バザン論 II)

野 崎 敏

1. トリノの聖骸布

1945年、パリ解放から時経ずして映画批評家アンドレ・バザンが発表した文章の一つに、「写真的イマージュの存在論」と題されたものがある⁽¹⁾。表題が示すとおり、そこで展開されているのはもっぱら写真論なのだが、同時にまた映画が成立する根底に写真技術があるという事実——映画とは毎秒二十四コマの「写真」の連続にほかならない——を正面から見据えることにより、映画に関するいわば原論としても貴重な価値を有するテキストとなっている。

「もし造形芸術に対して精神分析が行われるとしたら、死体の防腐保存の慣習は、造形芸術の発生にとってきわめて重要な出来事とみなされるだろう。」そんな一文から説き起こして、バザンは芸術の起源を古代エジプトのミイラに見られるような、時間の破壊力に抗おうとする人間の心性のうちに求め、外部の現実をその似姿によってそっくり置き換えたいという欲望が造形芸術の歴史を貫いていると述べる。写真の出現はその歴史におけるまさに画期的事件だった。写真とともに現実のメカニク的な再現が可能となり、芸術は自然の模倣という旧来の使命から解放された。さらに映画の登場により、「写真の客観性は時間の中で完成」(p. 14) されるに至ったのである。

美術史の推移のうちにリアリズム進展の歴史を見るバザンの論は、実は戦前、ある高名な文学者が発表した映画論に発想のかなりの部分を負うものである。アンドレ・マルローが1940年に発表した「映画の心理学素描」がそれである⁽²⁾。造形芸術に関する「心理学」的なアプローチ、あるいは写真術の発明をめぐる考察は、いずれもマルローのその文章に見られるものだ。「映画はまた、一つの言語でもある」というバザンの結語が、マルロー論文の最後の文章「映画はまた、一つの産業でもある」への密かな返答になっていることも、バザンがいかに先達を意識していたかを示している。た

だしアジアの美術とキリスト教美術との違いから説き起こして、映画におけるスター神話の分析にまで及ぶマルローの絢爛たる文章と比べ、バザンの文章は写真の客観性という一点に議論を絞り込むことにより、のちにエリック・ロメールが「映画理論の領域におけるコペルニクスの転回」と呼ぶ如き革新的意義を持つものとなった⁽³⁾。マルローによれば、映画による運動の再現は、バロック絵画における身体の表現から直接につながるものである。だがバザンは写真による複製が持つ、いかなる美術とも断絶した価値を強調する。つまり、ある人物とその肖像画とのあいだには「類似性」の度合いはどうあれ、ついに「同一性」は成立しえない。画家の作品である肖像画は、モデルになった人間とは「実質的かつ本質的に異なる小宇宙」(p. 16)に属するものだからである。写真においては事情は異なる。レンズの「冷やかさ」を通して得られるのは、人間の瞳を通さないことにより「無垢」を回復した世界そのものの姿である。すなわち「写真は自然の創造物に別の創造物を置き換えるのではなく、自然の創造物の中に実際に加わるのだ」(p. 16)。

技術的複製にエポックメイキングな価値を見出し、そこに芸術のまったく新たな可能性を探ろうとする姿勢は、われわれにとってマルローよりもむしろヴァルター・ベンヤミンを想起させずにいない。1945年の時点ではベンヤミンは未だ発見されざる思想家であり、草稿の多くは眠ったままの状態にあったが、しかしマルロー論文にはベンヤミンの名が注に引かれていた。従ってバザンがマルローに導かれて、1936年にフランス語で発表された「複製技術時代の芸術作品」を読んだ可能性は十分にあるだろう。

ただし、たとえばバザンがベンヤミンを読んだとしても、バザンの写真論に含まれる主張は、複製によるアウラの凋落を強調し、そこにこそプロレタリア芸術の来るべき地平を望見しようとするベンヤミンの主張とはまったく異質なものである。「写真は、事物からその複製へ実在性が移動するという恩恵にあずかっている」(p. 14)という指摘だけならば、ベンヤミン的複製芸術論の枠内に収まるものと見えるかもしれない。しかし今引いた文章には、奇妙な注が付されている。「トリノの聖骸布」をめぐる注釈である。

トリノの聖骸布とは何か？ イエス・キリストは磔刑に処された後、十字架から下ろされ、埋葬を待つあいだ遺骸は布にくるまれた。ところがその骸布には、茨の冠による傷や両手に打たれた釘の跡も含めて、キリストの姿がくっきりと浮かび上がり、以後消えぬまま保たれたという。それがトリノ大聖堂に秘蔵されている聖骸布なのである。近年行われた炭素年代測定により、十三・十四世紀頃に偽造されたものである

ことは証明済みとなったものの、なお聖骸布は幾多の謎により人々の好奇心をかき立て続けている⁽⁴⁾。だが、その聖骸布と、写真、映画をめぐる議論のあいだに、いったいいかなる関係がありうるのか。バザンは「写真的イマージュの存在論」を『映画とは何か』第一巻に再録するに際し、わざわざ聖骸布の写真——教会側の許可のもとにジュゼッペ・エンリエが1931年に撮影した、史上第二番目の聖骸布写真——を挿入しているのだが、この神秘的というよりもおどろおどろしい図版の意味するところは何なのか。

聖骸布に写っている像が聖なるものとされてきたのは、それが対象との無媒介の触れ合いによって奇蹟的に得られたものと考えられたがゆえにである（「アケイロポイエトス」すなわち「手で作られたものでない」というのが古来聖骸布に冠された形容だった⁽⁵⁾）。どんなに精密に描かれた傑作であろうと、一枚の絵がそうした種類の聖性を帯びることはありえない。その意味で聖骸布は、写真なるものの本質を照らす比喻として機能しうる。つまりピントがぼけていようが、褪色していようが、写真は出来ばえのいかに係わらずそこに写っているものの実在の証拠となる。写真は「成立過程からしてモデルの存在自体に由来する」以上、存在の実在性もまた対象から写真へと、損なわれることなく転移する。だからこそ写真は「われわれの信頼を勝ち取る不合理な力」を振るうのだ——聖骸布が不合理な力を振るってきたのと同じように——とバザンは主張するのである。

さらにバザンを敷衍して言うならば、聖骸布を映画の隠喩として読むことも可能であろう。遺骸をレンズが向けられる対象、布をフィルムに置き換えてみるならば、あらゆる写真、さらに映画は聖骸布の構造を持つと言えるはずだ。あるいは映像がそこに輝き出すスクリーンという布が、観客にとっての聖骸布ということになるのかもしれない。しかも興味深いことに、バザンの直観の確かさを遅まきながら裏付けるかの如く、聖骸布が実はもっとも初期の写真術によって作られたものだとする説が現在強力に主張され始めている。つまり贋造品であることは確かだとしても、しかしそれはいわば「俳優」による受難劇を定着した「写真」だったのである。逆にいえば「写真」であるからこそ、聖骸布はこれほどの信憑性を獲得しえたのかもしれない……。

いずれにせよ、映画をめぐるバザンの思考において、〈写真＝聖骸布〉という概念は常に見え隠れしながら、リアリズム論の構築上複雑な意義を担っていくことになる。一方でそれは写真的再現に依拠する映画芸術の独自性を明確にする。創造する主体の問題である以前に、客体、モデルの存在そのものに深く根ざすものであるという事実が映画を本質的に条件づけており、だからこそ映画は他の諸芸術とは異なる領域——

すなわち新たなリアリズムの領域——を切り開く力を持っているのだとバザンは考えた。ロメールの言う「映画理論の領域におけるコペルニクスの転回」とは、こうした映画を、芸術と世界との関係を更新するものと見る観点の導入をさすのである。また、ベンヤミンの主張を再度思い出してみるならば、バザンの説がベンヤミンのそれとは正反対の地点を目指すものであることも理解できる。かつて芸術作品が有していた「唯一無二」の性格を複製は破壊する、なぜなら「アウラの模像というのはいない」からというのがベンヤミンの主張だった⁽⁶⁾。だがバザンは、むしろ写真技術による複製がモデルとのあいだに持つ「唯一無二」の性格を重視しようとする。そのとき強調されるのは、言ってみれば〈模像のアウラ〉とでも名付けるべきもののなのだ。聖骸布などをことさらに持ち出す点から明らかなように、バザンは複製芸術としての映画が、複製であるがゆえに放ちうるアウラを肯定しようとする。バザンがロメールらを始めとする『カイエ』派の「映画愛」cinéphilieの先駆けと目されるのも、こうした事情に係わるものである。

だがまさにその点が、近年バザンの仕事がややもすれば映画学者、映画理論研究家たちの批判に晒されがちであることの一因となっている。「存在論」ontologie——言うまでもなくハイデガー経由でフランス哲学に導入され、実存主義とともに流行語になったこの言葉が、映画と現実とを無媒介に結ぶたぐいのイデアリズムを隠しているのではないかというのがバザン批判の典型的論法である。たとえばアメリカの映画理論学者コリン・マッケイブは言う。バザンによるリアリズム論においては、創造のプロセスが隠蔽されてしまう。つまりそこでは映画は一種の透明性として考えられ、プロセスを可能にする存在が捨象されてしまうのだが、そうした思考は抽象性を免れないのではないかと⁽⁷⁾。

コリン・マッケイブが自説の論拠として批判的に引用するのは、1949年にバザンが発表した『自転車泥棒』論である。ヴィットリオ・デ・シーカ作品を「ロッセリーニ『戦火のかたがた』に比較しうる純粋な傑作」とであるとして絶賛するその文章の中で、バザンはこう述べた。ここにはもはや、俳優もなければ、演出もない。物語も消滅している。見せ物的部分は決然と捨て去られている。これこそは最初の「純粋映画」なのだ、「つまりもはや映画そのものも存在しない映画なのである」(p. 309)。

現実と映画とがあっさりと等号で結ばれるとき、「映画」は消滅してしまう——そんな不可能な一点が、ここでデ・シーカに託して夢想されていることは確かだろう。『自転車泥棒』を今見直してみるならば、映画のリアリズムへの意志をおしのけるほどのメロドラマ的演出の濃厚さが鼻につき、ロッセリーニとの無条件の比較はとても承

服できないというのが正直なところであり、「ネオレアリスモ」に新しい映画への希望を託したのは無理からぬこととはいえ、この『自転車泥棒』論に「時評家」バザンのあやまちを見出したくなる気持ちは抑えがたい。だがまた、それだけのことから「理論家」バザンの限界を結論づけるのは性急の誹りを免れまい。バザンの仕事をもう少し詳細に見るならば、まさに「ネオレアリスモ」の映画をめぐって、多少の迂路を経ながらも、バザンが作品との緊張に満ちた対話を通して自らのリアリズム論を練り直していった事実がはっきりと浮かび上がる。以下にわれわれは、その軌跡を辿り直してみようと思う。バザンがもっとも真摯な対話を続けた作家、それがロベルト・ロッセリーニにはかならない。

2. 啓示の映画

1944年、終戦直後のイタリアでは「何もかもが破壊されていた」とロッセリーニは回想する。「映画界も同じだった。プロデューサーたちのほとんどは姿を消してしまっていた。」⁽⁸⁾ ファシスト体制から解放され、しかも映画の商業的システムが束の間不在になった、その二重の自由、「とてつもない自由」を利して、ロッセリーニはナチスの占領中から温めていたプランをゲリラ的に実現する。家具を売り払っては資金を作り、撮ったフィルムを現像する余裕さえないまま、ラッシュを見ることもできずとにかく先へ先へと撮り進められた作品、それが『無防備都市』(1945年)だった。イタリアでの公開当初、批評家の反応はむしろ冷淡なものだったと監督は振り返る。「カンヌ映画祭〔1946年9月―10月〕に出品されたとはいえ、イタリア代表団はこの作品を深く軽蔑していた。』『戦火のかなた』(1946年)も評価は「惨憺たるもの」だった。ところが「二ヵ月後、すっかり諦めた頃になって、私の二作はパリで熱狂を引き起こした。そのあまりの大成功に、イタリアの映画人たちも意見を改めたのだった。」⁽⁹⁾

二ヵ月後、すなわち1946年11月。パリ市化学会館の大ホールで、『戦火のかなた』のフランス初上映が、アンドレ・バザンの司会により催された。ロッセリーニは自家用車に新作のフィルムを積んでローマから一路駆けつける。最初にロッセリーニが手短かに挨拶し、『戦火のかなた』が上映された。集まった観客たちと同じく、バザンにとってもこの作品を見る最初の機会であった。上映終了後、バザンによる解説が予定されていた。ところが、目隠しをされ後ろ手に縛られたパルチザンが、小舟の上から次々と河に投げ棄てられていくあの残酷かつ崇高なラストシーンの後、場内に明かりがついたとき、バザンは感激のあまり呂律がまわらなくなり、ほとんど何を喋ってい

るのか観衆に聞き取れない状態になってしまった。とりわけ、肝心の「シネマ」の語をどうしても発音できなくなってしまったのだという⁽¹⁰⁾。

バザンにはもともと吃音癖があり、本来目指していた教職を諦めたのもそれが原因の一つだった。しかしさまざまなシネクラブ、映画上映会で旺盛に活動し、第二次大戦中から上映作品の解説や討議の司会に才覚を発揮していた事実を思えば、この取り乱しようはただごとではない。推測されるのは、自らの提唱するリアリズム理論が奇跡のように実現されるのを目の当たりにした驚愕が、彼からしばし言葉を奪い去ったのではないかということである。何しろ、ロッセリーニの作品ほど〈聖骸布〉の比喻に馴染む映画がほかにあるだろうか。『無防備都市』、そしてこの『戦火のかなた』は、いずれもまさに受難の劇の強烈さによって当時の観客を震撼させた作品だった。キリスト受難の痕跡をまざまざと転写したかの如き布の模様を前にして信者たちが感激にうち震えるように、観客はそれが「劇映画」であることを忘れて、ロッセリーニの画面の迫真性の前にこぞって跪いた。『戦火のかなた』が初お目見えし、さらに様々なシネクラブで上映される中、『無防備都市』が11月13日から劇場で封切られるに及ぶや、いたるところから称賛が巻き起こり、拝跪の列はいよいよ長くなっていった。バザンに先んじて多くの批評家たちが——詩人ポール・エリュアールまでもが⁽¹¹⁾——熱に浮かされたような文章で口々に感激を表明し始める。そこにはロッセリーニおよび「ネオレアリスモ」をめぐる一種の決まり文句あるいは紋切り型が、たちまちのうちに形成され始める。

「イタリア映画はカンヌ映画祭の啓示であった。ラットゥアーダの『山賊』は賛否相半ばしたとしても、ロベルト・ロッセリーニの『無防備都市』は誰もが称賛した。(中略)『戦火のかなた』をすでに見た者の多くは、映画のみが、それもごく稀にもたらしうる啓示を体験した。(中略) イタリア映画とともに、日常生活の奔流がスクリーンに流れ込んだのである。』⁽¹²⁾

「映画とは、何よりもまず真実である。その真実が血みどろのものだろうが過酷なものだろうが、それは映画の責任ではない。イタリア映画による啓示とは、それが真実だということである。(中略) スクリーンの芸術は、偉大な作品の数々を通して、人生を裸の姿のままとらえるような簡勁さへと向かっている。(中略) この作品のように、真実そのものによって偉大さに到達した映画が、いったいほかにあったろうか。』⁽¹³⁾

こうした評言を通して浮かんでくるのは、ロッセリーニの映画が戦争直後のフランスの観客に突きつけたのは、まさにバザン的な〈聖骸布としての映画〉にほかならな

かったという事実である。啓示の語、真実の語が、異口同音に発せられている。それはイタリア社会の裸形の真実の啓示であると同時に、これまでスクリーンに映し出されてきたドラマがいかに皮相な虚構性にとらわれていたかの暴露としても受け止められている。「物語や小説を後ろ楯にしてばかりいる現今のフランス映画の旧態依然ぶりが思われ、アメリカ映画はあたかも自然や人生とのあらゆる絆を断たれた温室の植物のように見えてくる」⁽¹⁴⁾というのが彼らの率直な印象なのだった。「芸術の嘘がここまで手管を捨て去って真実に近づいた例はかつてなかった」⁽¹⁵⁾という評価がすみやかに定着し、結局映画と「人生、人間、現実との絆を結び直した」⁽¹⁶⁾ことこそがロッセリーニの切り開いた「ネオレアリズモ」の最大の功績とされるに至るのである。

こうして、1946年11月のバリにおけるロッセリーニの勝利は、バザン的な映画の存在論の勝利を告げるはずのものだった。ところが奇妙にも、バザンはロッセリーニに関してさしあたり口を噤み、彼の映画を詳しく論じようとはしない。1946年、彼はロッセリーニについてまったく文章を残していない。『戦火のかなた』がフランスで一般公開された47年も同様である。ロッセリーニを始めとするイタリアの監督たちについてバザンがまとめた意見を述べるのは、ようやく48年になってからのことだった。こうした経緯には、自らの45年の記念碑的論文が包含していた映画の〈無媒介性〉なる神話を、ロッセリーニをめぐる誰もが口にする様子に苛立ったバザンが、自説を異なる次元で展開し直すための契機として「ネオレアリズモ」と慎重に向かい合おうとしたかのような気配が漂っている。同時にまた、46年から47年にかけてバザンがオーソン・ウェルズという事件を体験したことは、48年に初めてイタリア映画について「沈黙」を破ろうとするそのときにも、大きな意味を持たずにはいないだろう。

3. 内容か、形式か

1948年『エスプリ』誌に発表された長文の論考「映画のリアリズムと解放時のイタリア派」⁽¹⁷⁾を読んで印象に残るのは、そこに頻出する「エステティック」*esthétique* およびその派生語の数々である。冒頭にまず、イタリア映画が提起するのは「リアリズムとエステティスムとのすでに伝統的な対立」ではなく、「エステティックな対立」の新たな解決なのだという一節がある (p. 257)。イタリア映画史を概観した後、バザンはイタリア映画に特徴的な「シナリオの時事性、俳優の真実味」を指摘するが、それらは「イタリア映画のエステティックにとっては原料にすぎない」 (p. 267)。エイゼ

ンシュテインの時代のロシア映画は「エスティックな知識」を内包していたがゆえに偉大だった。イタリアの場合も同様で、イタリア映画のリアリズムは「エスティックな後退」を少しも招いていない (p. 269)。なかでも「エステテックな秘密をもっとも豊かに蔵している」のが『戦火のかなた』なのだ (p. 273), 云々。

ロッセリーニのあくまで武骨な画面に「エスティック」の語は一見いかにもふさわしくないものと響くのだが、むろんバザンが問題にしようとしているのは映画の「美しさ」にまつわる側面ではない (バザン自身、ロッセリーニの作品には「言葉の快い意味で『美しい』と言えるものは何もない」と後に述べている⁽¹⁸⁾)。「美学」の意味で繰り返されるこの語は、ここではむしろ後のいわゆるヌーヴェル・クリティックにおいては「作ること」poiesisの学すなわち「詩学」poétiqueと呼ばれることになる、作品の内的構造に踏み込んでその成り立ちを探る分析を指しているのである。また、バザンは「文体」style「文体論」stylistiqueあるいは「形態」formeの語も頻繁に用いるが、いずれも映画をその形式上の特徴に従って考察しようとする姿勢に結びつくものだ。当時ロッセリーニの映画について、文体をあげつらおうとすることの特異さを、単にバザンの文学趣味に帰することなく十分に認識すべきだろう。ロッセリーニ作品の直接性、透明さに感激している他の批評家たちを尻目に、バザンはわざわざ「美学」の語を持ち出すのである。

そこには重大な政治的葛藤の影が落ちている。それは共産党系の批評家たちも、バザンを代表とする若手のリベラルな批評家たちも、そろってロッセリーニの二作を高く評価したところから生じた葛藤である。両陣営ともにロッセリーニ、そしてイタリア映画を「リアリズム」の名の下に顕彰し、映画の現代的「前衛」と認めた。その結果、同じ「リアリズム」の語の内実をめぐる、両者はまさしく正面から対立し議論することになったのである。オーソン・ウェルズおよび新しいハリウッド映画の是非をめぐる論争の場合とは異なり、両陣営ともロッセリーニを相手の手に渡すまいとする情熱に突き動かされていたため、闘いはひときわ激しさを増したのだった。

共産党系の批評家たちは「内容」「主題」によってリアリズムを規定しようとする姿勢において共通している。その筆頭にジョルジュ・サドゥールの名を挙げなければならない。ウェルズ論争においてと同様サドゥールは、バザンと対立しバザンの立場を否定しようとするにより、むしろバザン固有の視点を明らかにし、バザンの思考の純化を可能にする、いわば得難い仇役を演じる巡り合わせであった。そこで、バザン48年のネオレアリズモ論を読むに先立ち、サドゥールによるロッセリーニ評の概略をまとめておこう。

46年11月、サドゥールは「ロッセリーニの方法で印象的なのは、それが世界のあらゆる国々における最良の監督たちの方法に近いものであるという点だ」として、『無防備都市』および『戦火のかなた』の作者を「フランスでは『鉄路の闘い』のルネ・クレマンや『ファルビーク』のジョルジュ・ルキエ」に近いとする見方を示している⁽¹⁹⁾。『鉄路の闘い』(1946年)は鉄道員組合の依頼による解放記念映画で、大勢の鉄道員たちを「俳優」として用いたレジスタンス叙事詩である。一方の『ファルビーク』(46年)は南仏の村ファルビークに住む農民一家の四季を、一年かけて記録した作品である。46年のカンヌ映画祭でこれら二作はロッセリーニと並んで注目され、劇映画へのドキュメンタルな要素の導入が盛んに話題となった。サドゥールは翌年の『ファルビーク』評において「自然をありのままにとらえる」その「誠実な単純さ」を称賛し、改めてこの作品をクレマン、ロッセリーニと並ぶ「ヨーロッパの新たな前衛」の台頭のうちに位置づけている⁽²⁰⁾。

ただしサドゥールは『ファルビーク』にかすかな留保を付ける。この作品が永遠の相の下に置かれた田園詩へと転じて、「農村の社会的生活」に触れずに終わったのは残念だというのである。このコメントに明らかなとおり、彼にとってリアリズムとは何よりも「社会問題」の描写に直結する概念なのだった。プロレタリアートの生活の直截な描写がリアリズムの使命なのである。それゆえたとえば、「労働者に捧げられたフランス初の映画」を目指して、北フランスの炭鉱を舞台に撮影されたルイ・ダカンの『夜明け』(1949年)を、サドゥールは「民衆の現実」を扱っているがゆえにイタリア映画と同じく「アヴァンギャルドの最前列」に位置するものと絶賛することになる⁽²¹⁾。だが、そうしたリアリズム観が示すのは、要するにフランスにおける「社会主義リアリズム」の確立を急ごうとする姿勢であり、その結果党派的な功利主義を何よりも優先させる弊害を招かずにはいなかった。49年、ソ連を訪問したルイ・ダカン、噂に反して芸術家への抑圧などどこにもなかった、それどころかソ連ではいかなる映画監督も職からあぶれることなく、しかもすでに90パーセントの作品はカラーで撮られている云々といった、バラ色の旅行記事を発表する⁽²²⁾。この時期のサドゥールは、そのダカンと完全に信条を共有していたのである。

バザンが48年始めに発表したイタリア映画論は、そうしたサドゥール側の反感をいわば大胆に煽り立てるものだった。審美主義、形式主義のレッテルを張られるのは承知の上で、バザンは「美学」の語を多用してはばからなかった。サドゥール流のリアリズム理解によって、作品内容の時事性・社会性が優先されるあまり、映画が重大なテーマを訴えるための道具とみなされ、さらには現実存在する問題をできるだけ

生のまま、何の技法も介さずに撮るのがリアリズムであるとされかねないことへの反抗がそこにはありありと読み取れる。ウェルズを始めとするハリウッド映画の革新性に打たれたバザンにとって、技法の変化なしにスクリーン上に新たな「現実」の姿が開示されうるとは考えられなかった。47年、ウィリアム・ワイラーの映画について彼は述べている。「リアリズムはその技法にまで影響を及ぼすとき、道徳的美徳であるに止まらず一個の美学となる。真実を語る（それならば映画監督のみならず教師、国家元首、司祭にもできることだ）という以上に、それは〈真実のスタイル〉の創造なのである。」⁽²³⁾ その確信を、バザンはスタイルへの配慮を振り棄てたと考えられがちなロッセリーニについても貫こうとした。いや、それどころかむしろバザンにとって、ロッセリーニはまさにリアリズムが主題の問題ではなく——つまり「民衆の現実」や「社会問題」を「ありのまま」にとらえているかどうかではなく——、様式の問題、すなわちカメラの前の素材をいかに扱うかに係わるものだということの決定的な例証を提供したのである。

48年の論文で正面きって主張されるのはその点だった。「トーキーの誕生以来、映画は常にリアリズムを目指し続けてきた」、「現実の可能な限り完全なイリュージョンを観客に与える」(p. 269) のが映画の目標であったとする見方を議論の前提としながら、バザンはそれが常にある矛盾との葛藤のうちで、矛盾を「糧として」試みられてきたことを強調する。つまり一方で現実を完全に復元しようとしながら——しかしそれが仮に可能になったところで、「われわれは現実へと単に戻っていくことになるだけ」(pp. 269-70) なのだという注記が付されている——、他方でそこにどうしても選択や抽象化が必要になり、現実の一部は犠牲にされざるをえない。要するに「芸術上のリアリズムは、人為的な手段からしか生じえない」のだし、「映画監督にとっての芸術は嘘から作り上げられるのである」(p. 270)。単純化して言ってしまうと、カメラの前にあるものはすべて素材にすぎず、映画にとっての〈現実〉とはその素材が何らかの形式化への意志を経ることにより初めて存在しうるのでとバザンは考えるのである。『ファルビーク』は「対象に関して現実には達した」のみであると述べるバザンは、この農村映画においては形式への意志の薄弱さゆえに映画的〈現実〉は創造されていないとみなすことになる。

ではロッセリーニらの「ネオレアリズモ」における現実の創造とは、いかなるレベルで分析しうるものなのか。グレッグ・トーランドらハリウッド・スタジオの優れた専門家たちが力を注いで実現したような撮影技法上の斬新さは、そこには認められない。大部分を屋外で、照明にわずかな表現上の役割しか負わずに撮ったイタリア映

画は、造形的特質においてよりもむしろ、「複雑で独創的な物語の美学」(p. 277)に特色があり、『戦火のかなた』はその最良の例を提供する。ここでバザンが「物語の美学」*esthétique du récit*を例証するやり方は、いわば物語の説話論的分析の先駆けとみなしうるものだ。彼は六つの挿話からなる『戦火のかなた』を「一冊の短編集に正確に匹敵する最初の映画」であるとして、その「語り口」を分析しようとする。だが映画を「文章の一段落のように括弧でくくって引用するわけにいかない」以上、シークエンスの概略を記すしかない。そう言ってバザンは、『戦火のかなた』第六話の一部を「引用」してみせる (P. 279)。

I——ポー河のデルタ地帯にやってきたイタリア人パルチザンたちが、沼地の漁師一家にざる一杯の鰻をもらって立ち去る。ドイツ軍のパトロール隊がそのことに気づき、漁師一家を全員処刑する。

II——たそがれ時、アメリカ士官とパルチザン一人が沼地のどこかを歩いている。遠くで一斉射撃の音がし、二人は漁師一家が銃殺されたのではないかとほのめかす。

III——たそがれの中、漁師の小屋の前に男女の死体が累々と横たわり、半裸の赤ん坊が泣いている。

これらのシークエンスのつながりに、バザンは注目すべき「物語の技法」を見出す。それぞれのシークエンスは、連続性が見えにくいわけではないが、「歯車の上のチェーンのようにかみ合っていない」(p. 280)。すなわち因果関係を示すあからさまな説明は不在であり、各シークエンスはそのまま投げ出されている。「事実は事実であって、われわれの想像力はそれらを利用するが、それらの事実が先験的に想像力に奉仕することを役目としているわけではない。」(p. 280) 意味を作り出す作業は「われわれの精神に委ねられ」ており、意味は「精神によって互いに関係付けられる他の〈事実〉のおかげで、後から引き出されてくるにすぎない」(p. 281)⁽²⁴⁾。

こうしたシークエンス間の連結をめぐるいわば統辞論的な考察に、さらに個々のシークエンスの成り立ちに関する範論論的とも言うべき考察が加わる。つまりバザンによれば、ロッセリーニにおける「映画の物語の単位は、現実を分析する抽象的な観点である〈ショット〉ではなく、それ自体複雑で曖昧な生の現実の断片にほかならない〈事実〉なのだ」(p. 281)。少々わかりにくい表現だが、〈ショット〉が最初から意味の明らかな記号としての映像を指し、〈事実〉が意味を一義的に定められない、それゆえリアルな映像を指すことは、「扉の把手」をめぐる説明によって明らかになる。死刑執行を待つ囚人のもとに死刑執行人がやってくるというシーンを撮るとする。苦悩の表情で扉を見つめる囚人。死刑執行人が入ってこようとするその瞬間、普通の監督であ

れば、ゆっくりと回る扉の把手のクローズアップを挿入せずにはいないだろうとバザンは言う。だがロッセリーニならば「扉の把手のクローズアップを、把手のみならずどの部分の具体的特徴もありありとわかる一枚の扉という〈事実＝イメージ〉と取り替えるはずだ」(P.282)。

『戦火のかなた』最後の挿話の背景となる、デルタ地帯の沼地。あの沼地を見よとバザンは言う。水平線まで一面に広がる葦、樹木にあたる波の音。それらは「人間の地位に匹敵する地位」を占めつつ、ある不可分の全体を構成している。それこそが〈事実＝イメージ〉である。「現実を、出来事に対する論理的ないし主観的な一連の観点にすぎない連続的なショットに分解する」(p.271)のをやめた時、「スクリーンの全表面は同じ具体的密度を示すに違いない」(p.282)。それがロッセリーニの選択した「美学」であり、映画における真の「出来事」の発見なのだった。

こうした議論の射程が、前年のウェルズ論のそれと重なることは言うまでもない⁽²⁵⁾。「曖昧」「稠密さ」といった概念を改めて鍵として用いながら、バザンはロッセリーニをウェルズと同じ地平で論じ切った。映画における現実をめぐって、ここにはある決定的な事柄が述べられていると言うべきだろう。扉の把手のクローズアップを拒み、一枚の扉まるごとを要求する姿勢。あるいはバルチザンの命運を注視するのと同じだけの緊張と執着とをもって、背景をなす沼のどんよりした水をカメラでとらえること。映画にとってそれは「美学的」な選択の問題である。しかもそうした選択を通してでなければ、作家が世界とのあいだに樹立する関係を明確に示すことは不可能なのだ。リアリズムに正当性を与えるのは、ファシズムとの闘いや、戦後の庶民の苦しみといった「現実」的テーマでは決してない。すべては対象をどのように把握し、いかに写し撮るかというその一点において裁かれるべきである——そうしたいわば苛烈な「形式主義」を掲げることで、バザンは映画のリアリズムに関する議論から、一気に映画の倫理にまで突き抜ける道を切り開いたのである。

4. 「証明することではなく、単に示すこと」

バザンのそうした主張に対し、サドゥールは現代のアクチュアルな諸問題を軽視しているとして徹底的に反対した。両陣営の盛んなやりとりを経て、ついに49年3月10日には『エクラン・フランセ』誌主催により、「映画における前衛について」という「サドゥール対バザンの一大公開討論会」が催されるに至った。社会的な主題はそのままの姿で表されなければならないというのは素朴な偏見にすぎないと説くバザンに

対し、サドゥールは「形式の問題は今日ほぼ決着がついている、前衛は今や形式ではなく内容のうちに存する」と主張して譲らなかったという⁽²⁶⁾。

「内容か形式か」の論争が続けられたこの時期、フランス共産党が重大な試練を経験していた事実を斟酌するならば、サドゥール派の立場にも同時代的な必然性を認める余地はあるのかもしれない⁽²⁷⁾。だがロッセリーニ論争に話を限るならば、結末ははっきりしている。サドゥールはロッセリーニのその後の作品をいっさい認めなかった。最初の二作はいい、しかし『ドイツ零年』(1948年)で「叙事詩的ルポルタージュの手法がその限界に達し」、『アモーレ』(48年)は「アンナ・マニャーニのリサイタルのようなもの」にすぎず、『神の道化師フランチェスコ』(49年)は「フラ・アンジェリコの熱っぽさも崇高な天真爛漫さも」ない「教化的」作品、『ストロンボリ』(50)の失敗の後撮られた『ヨーロッパ1951年』(52年)も『イタリア旅行』(53年)も、結局のところ『戦火のかなた』あるいは『無防備都市』に遙かに及ばないことを如何ともなしえなかった⁽²⁸⁾——それがサドゥールによる最終的な判定だった。サドゥールばかりではない。そもそも本国イタリアで、ロッセリーニは反動化しカトリック側に寝返ったとして共産党から叩かれ、冒瀆的描写を含むとしてカトリック側から非難された。ロッセリーニはあらゆる陣営によって見放されたのである——バザンおよび彼が編集長を務める『カイエ・デュ・シネマ』誌の若い批評家たちを除いては。

ロッセリーニにとって岐路となった戦後第三作『ドイツ零年』は、たしかに問題をはらむ作品だった。そしてバザンのロッセリーニ理解がさらなる深化を見せたのもまさに、この作品を一つの契機としてだったと考えられる。以下に、『ドイツ零年』およびそれ以後の作品に触れて、バザンがいかなる思考を刻んだのかを検討しよう。

1947年秋、ロッセリーニはイタリアを離れ、ベルリンの瓦礫の真ん中にカメラを持ち込んだ。そして第三帝国崩壊後のドイツ市民の苦闘を題材としたのである。ヒトラーの忌まわしい記憶がいささかも薄れぬ当時、それはタブーの侵犯にも等しい企図だった⁽²⁹⁾。しかも中心となるのは、一家極貧の果てに、善かれと信じて病気の父親を毒殺する男の子の話であり、ラストシーンはその男の子の飛び下り自殺である。筋立てのみから判断すればスキャンダルイズムと悲惨趣味でまぶされた代物と思われかねなかった。ロッセリーニが回想していわく、「ほかのどんな映画であろうとも、『ドイツ零年』ほどの悪口雑言を浴びせられることはありえないと思う。」⁽³⁰⁾

バザンも最初この作品に対する当惑を隠さなかった。『エクラン・フランセ』誌の五段階評価を付す新作時評欄では、「C」にあたる辛い点をつけている。「『ドイツ零年』を前にしてなぜ自分が失望したのか、その理由がわかったように思う。これは作

品ではなくエスキス、クロッキーでしかなく、ロッセリーニはそれを偉大な作品に仕上げてはくれなかったのである。」⁽³¹⁾ 86分の短さに、少年以外の家族たちのさまざまな挿話を詰め込もうとした結果、「バランスの取れた美学的結合」が得られぬままに終わったのではないかとバザンは考える。少年の最期が物語の鍵となるのに、そこに至るまでが長すぎないだろうか。「ドイツ版『戦火のかなた』を作れなかったせいで、ロッセリーニは20分に凝縮されたならば完璧であつたろうアクションをわざと引き延ばしているような印象を与える。」

だがこの、「短編作家」ロッセリーニというイメージにいささか拘泥しすぎたかに思える評の翌年、バザンは『エスプリ』誌上で『ドイツ零年』を再び論じる⁽³²⁾。前年の文章でも、「子供を描いた映画としてかつてないユニークさ」と讃えていた、少年の自殺までを辿るラストの部分にバザンは改めて注目し、「センチメンタルな同情に訴えたり、神人同形論に譲歩したりするやり方にきっぱりと背を向けた点」(p. 204)に深い独自性を認める。

「神人同形論」anthropomorphismeとは仰々しく響くが、それは「大人の縮図」として子どもを描く通俗なやり口を指す。「われわれのよく知っている感情を子どもたちが表情に表す」ように演技指導するのが常であるのに対し、ロッセリーニは子どもの顔にいかなる明白な感情も浮かべさせようとはしない。とりわけ最後の15分間、その表情から「恐らくは不安であるらしい」と推測されるのみで、瓦礫のあいだを延々とさまよい続ける少年の心中に去来するものはまったく確定できない。「自殺という最後の行為のみが疑問を解く鍵を与えてくれる」(p. 205)とバザンは言うのだが、しかし実際のところ、遡及して得られる事後的理解によって、それまでの画面の意味がくまなく照らし出されるわけでもない。だが、その曖昧さこそは、今日『ドイツ零年』を見直すわれわれにとっても、真に恐るべきなまなましさとして迫ってくる。戦争直後のベルリンの実景が記録されているとか、役者ではなく本物の子どもを使っているといったレベルの現実性とはまた別の、画面と観客の精神との葛藤のうちに現れ出る〈現実〉、その緊張に満ちた充溢をバザンはいち早く指摘したのである。

さらに子どもの表情をめぐって、バザンは映画に固有の「演出」という概念を提起している。父の茶碗に毒薬を注ぐ子どもの表情に、「われわれは注意深さと分量の計算以外のものを見出そうとしても無駄」である。だからといって彼の心中で「苦悩よりも無関心さと残酷さの方が」勝っていると判断してはならない (p. 204)。ロッセリーニのリアリズムが従来 of いかなるリアリズムとも異なり、「題材のリアリズムではなくスタイルのリアリズム」(p. 206)であるのは、こうしたシーンの演出によるのだ

とバザンは言う。自然主義小説や演劇に由来するドラマツルギーの残滓を鮮やかに拭い去ったロッセリーニの画面には、演出が、いわばフランス語におけるその字義どおり、人間や事物を「シーンの中に置くこと」*mise en scène* として実現されている。映画の演出の根源がそこに開示されたとバザンは見るのである。

1953年に執筆された『ヨーロッパ1951年』評で、そうした考えは端的に公式化される機会を得た。子どもに自殺された若い母親が、自責の念に駆られ贖罪の道を、慈善的な活動に求めるが、極端な行為の数々は周囲の人間の理解を得られず、ついに彼女は精神病院に幽閉されるに至る。そんなシナリオを一つの「材料」として、ロッセリーニは厳格な映画の演出を極度に押し進めた。「この映画では、大事なものは証明することではなく、ただ示すことなのである」(p. 360)。すなわち「ロッセリーニは俳優たちに〈演技〉をさせようとはしないし、特定の感情を表現させようともしない。何らかのやり方でカメラの前にいるようにしむけるだけなのだ」(pp. 360-61)。実際、イングリッド・バーグマン演じるヒロインがいかなる「感情」を「表現」しうるだろうとバザンは自問する。そこにあるのはおよそ心理学的範疇などというものはるかに越えた次元で演じられるドラマなのであり、彼女の顔は「ある種の苦悩の痕跡にすぎない」(p. 361) ものとして差し出されるほかないではないか？

そうした演出によって、作品は「対象をありのままにとらえる」と称するいわゆるリアリズムとは正反対の「簡素で厳密なエクリチュール」(p. 361) に辿り着く。そのときこそ「人間と世界の中にある精神的なものの存在」が「眩いばかりの明白さで示される」(p. 360) のだというバザンの言葉を、われわれはまさにロッセリーニ作品の光によって眩く照らし出された言葉として受け止めることができるだろう。

5. 聖骸布ふたたび

バザンのリアリズム論の核心は、上に見た「証明することではなく、単に示すこと」という言葉にいわば定式化されたと考えることができる。だが、この重要な表現は1953年『ヨーロッパ1951年』論で用いられる前に、実は1949年の『自転車泥棒』論⁽³³⁾ですでに使われていた。「プロパガンダ映画」であれば、主人公が盗まれた自転車を取り戻せないということを証明しようと躍起になるだろうが、デ・シーカの映画はそうした事情をわれわれに単に示すに留める——そうバザンは書いていたのである(p. 299)。

つまり、「証明する」*démontrer* / 「示す」*montrer* の二項対立の概念は、デ・シーカ

からロッセリーニへといわば流用されたのだった。そこにはこの両者を共に「ネオレアリズム」の概念のもとに包括しようとする姿勢が反映されているとともに、1950年代、バザンが映画のリアリズムという観点に立っての評価をデ・シーカからロッセリーニへと大きく移していったことのしるしも読み取れる。『戦火のかた』を詳細に論じた48年の頃から、バザンは「ネオレアリズム」を一人のシネアストに帰着させるのではなく、デ・シーカとロッセリーニを中心とする、複数の監督たちによる実践とみなそうとする態度を守ってきた。だがイタリア映画をめぐる彼の数々の時評から伝わるのは、流派としての「ネオレアリズム」の捉えがたさに対する批評家の困惑であり、迷いである。デ・シーカは、『自転車泥棒』でバザンを熱狂させた後、作品ごとにスタイルを変え、時に通俗的娯楽へのおもねりをも示す態度によりバザンを悩ませ続けた。その演出法の定義しがたさを何とか「ネオレアリズム」の本質と結び付けようとする彼の批評は、しかし結局のところデ・シーカとロッセリーニは両立しないのだという事実、二人が「まったく異なる美学上の種族」(p. 312)に属しているのだという事実に行き当たらざるをえなかった。1955年、『ナポリの黄金』を見たバザンは——それ自体としては俳優デ・シーカの優雅な名人芸を含む、決して退屈な作品ではないのだが——、そこに彼が「生まれつきのネオレアリストではなかった」証拠を見出すに至る(p. 155)。デ・シーカの映画は、実は「本質的に彼の俳優としての才能」に多くを負う、演劇性を巧妙に混ぜ合わせたものだったのではないかとバザンは考えざるをえなくなるのだ。

一方、もはやほとんど「アクチュアルな現実問題」とは無関係と見える題材をもとに、自らの演出スタイルの徹底を図るロッセリーニの歩みは、いよいよ模範的なものとして際立つ。『ヨーロッパ1951年』から『イタリア旅行』(フランス公開は55年4月)に至って明らかになるのは、ロッセリーニが「個人のネオレアリズム」(p. 176)を体現する存在であるという事実だった。そのとき「ネオレアリズム」とは、ある集団的潮流を漠然と指す呼称であることをやめて、一人の作家の世界そのものに捧げられるオマージュとなる。

「イタリアのすべての監督の中でネオレアリズムの美学を最も遠くまで押し進めたと私に思われるのはロッセリーニです」という文章を含む、バザン晩年の評論の一つ「ロッセリーニの擁護」は、屹立する作家ロッセリーニに捧げられた最後の美しい頌歌というべきテキストである⁽³⁴⁾。

イタリアで孤立無縁となったロッセリーニを擁護すべく、ロッセリーニ批判の急先鋒として影響力の強い批評家アリスタルコに宛てて書かれたこの文章で、バザンは

「社会的なリアリズムや時事的ニュースへの関心」が薄れたかに見える点がロッセリーニの「退化」と受け止められているのだらうと状況を分析する。そして言う、「私は論争をあまりにも取るに足らぬこの領域に降ろしてしまうことを直ちに拒否します」(p. 350) と。ではロッセリーニを論ずるべきポイントはどこにあるのか？ バザンはそこで興味深い比喻に訴える。「岩」の比喻である。

古典的芸術や伝統的リアリズムにおいて、人は煉瓦を用いて家を建てるように作品を構成してきたと彼は言う。その際煉瓦の組成や、鉱物としての本質などはどうでもいいことで、肝心なのは大きさが手頃か、材料として便利かという点のみである。あるいは石材で橋を造る場合を考えてもいい。

「石材は互いに完全に嵌まり込んでアーチを作り上げます。けれども、浅瀬のなかに散らばっている岩の塊は、岩であり、岩のままであって、それらの岩としての現実は見せかけのものではありません。なぜなら、次々と跳んでいくことで、私はそれらの岩を川を渡るために使うことができるからです。それらの岩が私にとって一時的に石材と同じ役割を果たしたのは、私が、それらの岩の並び方の偶然性に私の創意を補い、偶然性に対して岩の性質と外見とを変えることなしに、それらに一時的に意味と効用を与える運動を付け加えることができたからです」(p. 354)。

浅瀬の岩とは〈事実＝イマージュ〉としてのロッセリーニの各ショットであり、偶然による岩の配列は、ショットのつなぎ方に対応するだらう。一見、比喻を通して浮かび上がるのは1948年の時点ですでに主張されていた、分割不可能な塊としての映像と、因果関係に統御されない連結という考え方にすぎない（この岩の比喻自体、48年の文章にすでに見える）。だが、重要なのはそこに「運動」*mouvement* の概念が加えられていることではないだろうか。岩から岩へと次々に跳んでいく。それは物語の筋を辿る観客の精神の活動を指すだけではない。ロッセリーニの映画とは、岩を跳ぶような純粹な肉体的運動によって貫かれた映画の謂ではないだろうか？ バザンは言う。「彼の登場人物たちは運動の魔にとり憑かれているかのようであり、アッジジのフランチェスコの弟子たちは、足で歩き回ること以外に神の栄光を讃える手段を持っていません。それに、あの『ドイツ零年』の少年の、幻覚めいた死への歩み！」(p. 355)

1991年三百人劇場でのロッセリーニ特集上映によって、初めて『神の道化師フランチェスコ』に触れえたわれわれにとっても、このバザンの言葉は全面的に首肯しうるばかりか、ロッセリーニ作品の精髓をみごとに掴み取る表現と感じられる。そしてバザンが挙げた二つの例に、さらに他の例を重ねたい気持ちを抑えられなくなる。『戦

火のかなた』のフィレンツェ篇での、ファシストの占拠する町中を婚約者の姿をもとめて横断していく女性の歩み。『ドイツ零年』を見直してみるならば、バザンの強調するラストの部分のみならず、バンや移動撮影を多用して、冒頭から映画が少年の歩行に随伴していたことがわかる。そして『ドイツ零年』の最後で少年が廃墟の建物の屋上へと登っていく動きと呼応するかのような、「奇蹟」（『アモーレ』第二話）における、「神の子」を宿した乞食女アンナ・マニャーニがやみくもに丘をよじ登っていくシーン。さらには『ストロンボリ』における、はだしのイングリッド・バークマンがおぼつかない足取りで岩伝いに浜辺を進む場面。彼女が噴煙を吐く火山の山頂を目指して斜面を登っていくラストの衝撃。『イタリア旅行』のラストでの彷徨にまで続くこれらの運動はいずれも、まさにバザンの用いた「岩を渡る」比喻の具現そのものである。すなわち48年の時点で直観的に提起された比喻は、ロッセリーニの映画にとって主題の選択以上に本質的な運動の在り処をいわば予告していた。それは個々の作品を越えて作家の探求を脈々とするしづける運動なのだった。そのダイナミズムと、バザンの文章は見事な共鳴を示したのである。

最後に、バザン最初期の理論であった写真的イマージュの存在論が、この最後のロッセリーニ論において回帰していることを指摘しておこう。ゾラによって完成された伝統的写実主義の場合、芸術家は現実を分析し、それから、世界に対する彼の精神的コンセプトに合致するような、現実の総合を行う。だがロッセリーニは「現実を濾過する」とバザンは主張する（p. 352）。「濾過する」filtrer とはいったいどういうことか？「おそらく演出家の意識は、どんな意識であれそうですが、現実的なもののすべてを通過させはしないでしょう。しかし彼の選択は論理的なものでも心理的なものでもないのです」（p. 352）。バザンはそう言って、ア・プリオリな意味による映像の限定を再度否定しつつ、写真の比喻を持ち出す。写真とは、現実がある意図に従って分析、再構成して得られたものではないだろう。それは「現実的なものの真の刻印、光による鑄造」なのである。それと同じように、ロッセリーニの映像は「存在論的」なものなのだ（p. 352）……。

「光による鑄造」が指し示すのはまさに「聖骸布」としての映像という発想と重なる、「人間の手を触れぬ」現実の複製、再現という驚異にほかならない。だが、今やバザンはその聖なるイメージの超越性を、一人の人間の意識へといわば内向させようとする。映画の画面に溢れ出る現実の姿とは、決して世界の無媒介な再現ではありえない。ただし映像の背後にそれを支える作家が見出されるというわけでもなく、むしろ作家の存在はいわば映像の表面にくまなく露呈している——そうバザンは考えるので

ある。映画とは「一人の芸術家を通して見られた現実」(p. 351)である。ただし現実を——すなわちカメラの前にある素材を——、その全体性において尊重しようとする態度を芸術家が徹底するとき、その現実「彼の理性や情熱や信条」ではなく、「彼の意識によって、しかも彼の意識の全体によって」(p. 351) 必ずや濾過されることになるのだ。『イタリア旅行』に挿入されるナポリ風景は、決してナポリの全体像をくまなく描き出すものではないだろう。しかし美術館の彫像だの、ポンペイでの発掘だの、祭りの行列だのは断固「包括的」な性格を示している。それはヒロインの意識によって、そしてロッセリーニの意識によって「濾過された」ナポリなのであり、だからこそ「純粋な写真として客観的であると同時に純粋な意識として主観的でもある精神の一風景」(p. 353) としてのなまなましさを湛えているのだ。

すなわちバザンにとって、ロッセリーニ的映画はまさに聖骸布として機能するのである。それは対象をくまなく包み込み、そっくり写し取る。だが、その聖骸布に浮かび上がるのは無媒介に再現された現実の姿ではない。「純粋な写真」としてのイメージを通して、イメージを成り立たせた作家の存在こそがそこにありありと刻印される。それがロッセリーニのリアリズムがバザンに開示した真の奇跡だったのではないか。

終わりに

ロッセリーニを通してバザンが追求したのは、映画という虚構が、その虚構性を支える制度を問い直すことを通じて開く別のリアリズムの可能性であり、存在論的希求と演出の技法とが緊密に統合される可能性であった。そうした追求が一つの倫理にまで高まる地点があることを、バザンのロッセリーニ論は明確に示した。バザンの後に続く『カイエ・デュ・シネマ』の若い批評家たちが、自らカメラを回すことで到達しようと望むのも、まさにその地点にはかならない。1955年『カイエ』1月号に発表されたジャック・リヴェットによる『イタリア旅行』論「ロッセリーニについての手紙」⁽³⁵⁾ は、ヌーヴェル・ヴァーグの意志表明として歴史的価値を持つことになる文章だが、そこには「ロッセリーニは証明しない、示すだけなのです」⁽³⁶⁾ という一文が含まれている。バザンによる『ヨーロッパ1951年』論のこだまがそこに紛れもなく響いている。『イタリア旅行』こそがわれわれの映画であり、今度はわれわれが映画を作る準備をする番なのだという言葉で論を締めくくったリヴェットは、やがて自ら監督として立つ。バザンによるリアリズム論は、新たな映画創造の担い手によって受け継が

れていくのである⁽³⁷⁾。

注

1. André Bazin, “Ontologie de l’image photographique” *Problèmes de la peinture*, 1945, repris dans André Bazin, *Qu’est-ce que le cinéma ?*, Cerf, 1985, pp. 9-17. 以下バザンの文章に関し、この現行一巻本 *Qu’est-ce que le cinéma ?* 収録のテキストについては、引用に際しそのページ数を本文中に付記する。翻訳に際しては小海永二氏による訳書を参考にした（『映画とは何か』全四巻、美術出版社、美術選書、1967-77年）。
2. このテキストは1940年、雑誌 *Verve* に発表された後、47年ガリマール社よりパンフレットとして刊行された。雑誌、パンフレットともに稀覯本と化し幻の論文となっていたが、96年ガリマール社の雑誌 *NRF* の映画特集号で久々に蘇った。引用はその復刻版テキストによる（André Malraux, “Esquisse d’une psychologie du cinéma” *Nouvelle revue française*, mai 1996, pp. 4-19）。
3. “Bazin fait dans le domaine de la théorie du cinéma, sa révolution à la Copernic.”（Eric Rohmer, “La somme d’André Bazin” *Cahiers du cinéma*, jan. 1959, p. 38）
4. 以下聖骸布に関してはリン・ピクネット、クライブ・プリンス『トリノ聖骸布の謎』新井雅代訳、白水社、1995年を参照。
5. ピクネット、プリンス前掲書、p. 58。
6. ヴァルター・ベンヤミン「複製技術時代の芸術作品〔第二稿〕」久保哲司訳、『ベンヤミン・コレクションⅠ 近代の意味』ちくま学芸文庫、1995年、p. 608。
7. Colin Maccabe, “Theory and Film : principles of realism and pleasure” *Screen*, Vol. 17, Aut. 1976, reprinted in *Film theory and criticism*, edited by Gerald Mast, Marshall Cohen, Leo Braudy, Oxford Univ. Press, 4th ed., pp. 79-92.
8. Roberto Rossellini, *Le Cinéma révélé*, Flammarion, “Champs Contre-Champs”, 1984, p. 36.
9. *Ibid.*, p. 37.
10. Dudley Andrew, *André Bazin*, Editions de l’Etoile, 1983, p. 120.
11. Paul Eluard, “Païsa” *L’Ecran français*, 19 nov. 1946, p. 13.
12. Georges Sadoul, “Rossellini” *L’Ecran français*, 12 nov. 1946, p. 17.
13. Georges Altman, “Rome, ville ouverte” *L’Ecran français*, 19 nov. 1946, p. 6.
14. Georges Sadoul, *art. cité*, p. 17.
15. François Mauriac, *L’Amour du cinéma*, Albin Michel, 1954, p. 107.
16. Pierre Leprohon, *Le Cinéma italien*, Seghers, 1966, p. 103.
17. André Bazin, “Le réalisme cinématographique et l’école italienne de la Libération” *Esprit*, jan. 1949, *Qu’est-ce que le cinéma ?*, pp. 257-85.
18. André Bazin, “Défense de Rossellini” *Qu’est-ce que le cinéma ?*, p. 355.
19. Georges Sadoul, *art. cité*, p. 17.

20. Georges Sadoul, "Paysans d'aujourd'hui, *Farrebique*, de Georges Rouquier" *Les Lettres françaises*, 21 mars 1947, repris dans Georges Sadoul, *Chroniques du cinéma français 1939-1957*, UGE, "10/18", 1979, pp. 70-71.
21. Georges Sadoul, "Une nouvelle avant-garde, *Le Point du jour*, de Louis Daquin" *Les Lettres françaises*, 12 mai 1949, *Chroniques du cinéma français*, pp. 90-91. 『ファルビーク』、『夜明け』とも筆者は未見である。
22. Louis Daquin, "Je reviens d'U. R. S. S." *L'Ecran français*, 12 nov. 1946, p. 17.
23. André Bazin, "*Les Plus belles années de notre vie* et le film social américain" *L'Ecran français*, 7 oct. 1947, p. 12.
24. なお、バザンによるシークエンスの「引用」には誤りがある。Iの部分、「ドイツ軍のパトロール隊がそのことに気づき、漁師一家を全員処刑する」シーンは存在しない。だからこそバザンの説くとおり、因果関係を省いて各シーンが投げ出されているという印象が強烈に残るのである。この思い違いは、シーンの意味を「後から引き出そう」とする努力ゆえのいわば勇み足ということになる。
25. André Bazin, "La technique de *Citizen Kane*" *Les Temps modernes*, n. 17, fév. 1947, pp. 943-49.
26. 公開討論予告記事は *L'Ecran français*, 8 mars 1949, p. 3, その報告は同誌 15 mars 1949, p. 2, p. 13 に掲載されている。
27. 1947年、内閣総理大臣ラマディエが共産党系大臣数名を解任。それに対し共産党は抗議のデモを繰り返し、48年には鉄道・炭鉱ストが激化、「反乱」とみなされるに至った。同時期、ソ連による中央ヨーロッパの共産主義化が脅威として受け止められ始めていたことは言うまでもない。Cf. Jacques Siclier, *Le Cinéma français*, t. 1, Ramsay, 1990, pp. 80-81.
28. ジョルジュ・サドゥール『世界映画史 I』丸尾定訳、みすず書房、1980年、p. 284 および p. 286 参照。
29. Rossellini, *op. cit.*, p. 44.
30. *Ibid.*, p. 61.
31. André Bazin, "*Allemagne, année zéro* : l'esquisse d'une grande œuvre" *L'Ecran français*, 8 fév. 1948, p. 7.
32. André Bazin, "*Allemagne, année zéro*" *Esprit*, mars 1949, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, pp. 203-06.
33. André Bazin, "*Voleur de bicyclette*" *Esprit*, nov. 1949, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, pp. 295-309.
34. 「ロッセリーニの擁護」はイタリアの雑誌 *Cinema Nuovo* に宛てて書かれたテキストであるが、同誌を参照できなかったためイタリア語版初出の日付を特定できなかった。『映画とは何か』英訳版編訳者によれば1955年初出だという (*What is cinéma ?*, tr. by Hugh Gruy, Univ. of California Press, 1967)。なおフランス語版初出は、バザン没後ジャック・リヴェットが編集した『映画とは何か』第四巻(1962年刊行)である。André Bazin, "Défense de Rossellini" *Qu'est-ce que le cinéma ?*, pp. 347-57.
35. Jacques Rivette, "Lettre sur Rossellini" *Cahiers du cinéma*, avril 1955, pp. 14-24.

36. “Rossellini ne démontre pas, il montre.” (*Ibid.*, p. 20)
37. 本論考は拙稿「映画を信じた男——アンドレ・バザン論」『言語文化』vol. 32, 1995, pp. 23-42 に続き、アンドレ・バザンの仕事をめぐる考察の第二部として構想された。続いて「不純な映画のために」と題し、ハリウッド娯楽映画や文学作品の映画化に対するバザンの視点を分析する予定である。