

「上演の映画」とメディア批判

赤坂太輔 (映画評論家)

「劇映画とは何か」を問いかける映画として、映画の中で演劇を「使う」映画が数多くある。映画の中に入れ子状になった演劇、あるいはカメラに向かって俳優が「これは芝居だ」と語りかける手法をとる映画などだが、優れた映画作家の手にかかる、そこでは観客の視線が安易に映像に感情移入され操られることを防ぎ、むしろ視線を躊躇させ、立ち止まらせ、疑わせる＝すなわち距離をつくる。例えば今回の山形コンペ出品作『サンティアゴの扉』のイグナシオ・アグエロもその晩年作に主演したラウル・ルイスの『真実の存在 (La Présence réelle)』(1983)は、ある俳優のガイドによるアヴィニヨン演劇祭のドキュメンタリーから出発し、最後には舞台上の演技なのかその背景の映像の中の演技なのかバックステージなのか……その舞台も映画のためのものなのか演劇祭の出し物なのかも判然としなくなる。それはチリのアジェンデ政権で与党の文化機関に務めピノチェト軍政時の亡命を体験し、権力による民衆のメディア・コントロールを熟知したルイスが、それを免れる手段として、演劇＝メディア

を相対化する手づきとしてとった表現だと考えれば納得もいく。

かつて私は、1974年のポルトガル民主革命直後のオリヴェイラとアントニオ・レイス&マルガリーダ・コルデイロ(彼らは元々ドキュメンタリー作家だった)をはじめとする映画群を語るために、「上演の映画」という言葉を使ったが(「オリヴェイラと二世紀の劇映画」、『マノエル・デ・オリヴェイラと現代ポルトガル映画』E/M ブックス、2003年)、おそらくこの時代のポルトガルの作家たちにとってもやはり、独裁政権下のコントロールから映像と音を解放する手段として「劇部分をカッコにくくる」＝つまり劇映画とはカメラ前の芝居の上演ですよ、と観客に知らせるというフォームが必要だったのではないかと思われる。

「上演の映画」は、主要メディアの座がテレビに移行する動きが既に始まっていた1950年代末～1960年代の初めに、世界的な動きとして見てとることができるものでもある(前掲拙稿参照)。それは情報に特化するメディアへの批判であり、さらに、このことを考え実践していた映画においては、たとえ

フィクションであっても演技者または演奏者の労働の時空間の記録としての側面が強くあらわれてくる。それは主要メディアが常にとらえこなう人生の重要な記録である。ストロブ＝ユイレの『アンナ・マクダレーナ・バッハの年代記』(1967)とペーター・ネストラーの『シェーフィールドの労働者クラブ (Ein Arbeiterclub in Sheffield)』(1965)は、両者ともに「バックステージもの」としてあるいは演奏者の労働(後者においては労働者の演奏でもある)をとらえたドキュメンタリーとして見ることができる。あるいはヨハン・ファン・デル・コイケンの『偶像破壊——イメー지의嵐 (Iconoclasm — A Storm of Images)』(1982)とフランス・ファン・デ・スタークの『バールーフ・デ・スピノザの仕事 1632–1677』(1973)は、前者が音楽や演劇に取り組む若者の、後者はスピノザを朗読する若者の、ともに上手下手を超えた記録としてとらえるオランダの映画作家たちの手腕を経て、「労働」のドキュメンタリーなのである(そのことについて彼らは話し合っていた)。ごく普通の人が皆メディアを通じて暮らすようになった今、これらの作品はますます重要なものとなっているが、同時にそれが本当に受け入れられるようになるためには映像教育の普及が必要なことは言を俟たない。