

足立ロマンと自伝的協定

マーク・ノーネス 訳 山本直樹

平沢剛による足立正生の長大なインタビュー集の書評を始めるにあたって、私が最近出会った、二人の足立監督の崇拜者について述べたいと思う。まず一人目は、山形にある小さなバーのママさんだ。私が日本のドキュメンタリー、とりわけ小川プロを中心に執筆していることを告げると、彼女は学生運動における自分の体験を話し始め、そのうちに足立正生の話題となった。すると突然、それまでとは様子が一変し、彼女は自分の敬愛する政治的映画作家のことを、うっとりとした詩的な言葉で表現するようになったのである。彼女の心のなかでの足立とは、永遠に若者のままなのであり、さながらそれは革命的なジエームス・アイーンのものであった。

二人目との出会いは、つい数週間前に起こったもので、パレスチナ人の映画作家ハニ・アブ・アサッドが

サンダンス映画祭の帰りに、ミシガン大学の私の授業を訪ねてきたときのことだ。この五〇〇頁の大作を読んでいる最中だったので、私は彼に足立について聞いたことがあるかと尋ねてみた。アブ・アサッドの顔色はパツと明るくなり、もちろん知っているさと答えてから、この日本人監督の「勇気ある政治参加映画」を尊敬していると語ってくれた。現実には足立に会ったこともなければ、彼の映画を一本も見えていないにもかかわらず、やはりアブ・アサッドも東北のバーのママと同じく、そのスター性に魅せられていたのであった。

これら二人の崇拜者のあいだにみられる類似と相違は、映画史を彩る芸術家たちのなかで足立監督が占めている、かなり独特な位置を象徴するものである。すなわち彼自身は、みずからの伝記の創出に関わってこ

情状 (2009) (2009) 4.6

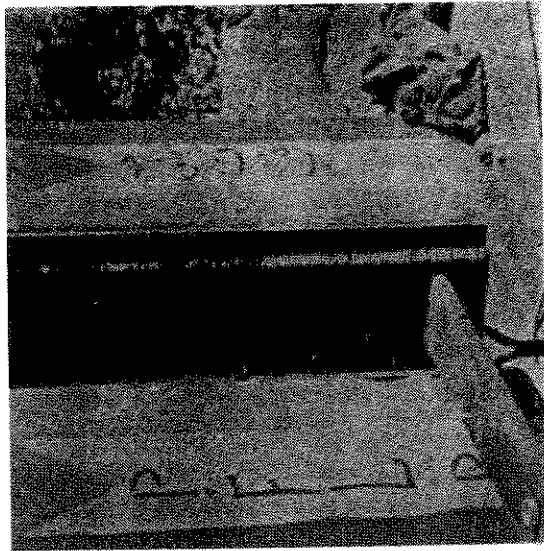
なかつたということだ。思いつくかぎりでも近い例をあげればクリス・マルケルだが、彼は単にインタビューを拒み、写真を避け、つねに誤った情報が飛び交う状況にすることで、歴史家たちを混乱させているに過ぎない。それとは対照的に足立は中東へと発つてしまったのであり、残されたものにも出来ることと言えば、一九六〇年から一九七四年までの華々しくも生産的であった年月以後に、彼がどこにいたのか——あるいはむしろ、彼がどういう人物であったのか——を憶測することくらいのものである。

ミツヒロ・ヨシモト (吉本光宏) は、黒澤明に関する最近の本 (Kurosawa: Film studies and Japanese cinema (Durham: Duke University Press, 2000)) のなかで、自伝的協定について興味深く論じていた。ヨシモトは、映画作家たちと観客たちや批評家たちとのあいだの複雑な折衝から、「プロフィール」の権力が生み出されてゆく過程を明らかにしている。批評家たちや観客たちが自らの作品に何かしらひねった解釈を与えるよう、映画作家たちはインタビューや自分の書いた文章を利用する。つまり映画監督にとつての自伝とは、フィルムにもとづく私たちの作品評価に対する権威をふ

りかざすための絶好の機会であるのだ。

足立正生は、傍観者として居座らねばならない特異な立場にあつたことから、彼の残した作品に関する協定の形成を観客たちや批評家たち自身の手に乗せてきた。なによりもこうしたプロフィールのほとんどが、印刷されたものではなく、話し言葉によって共有されてきたために、ひとつの共通した物語があつたわけではない。だが足立の伝記における一貫したテーマとは、政治的なものにおいても映画においても幅広い転換を経験しながら、「出口出」という彼のペン・ネームに含まれるヒントを実行に移し、映画製作を放棄して二度と帰還することのないゲリラとなつた、政治的映画作家の側面を強調するものであつた。そしてこのような物語は、これまでずっと魅惑的な力を保持してきた。なぜなら、運動が終焉した後はどうやって運動映画を撮るのか——引いては、いかにして政治と深く関わつた生活を送るのか——といった政治活動家たちのジレンマを、はつきりと浮かびあがらせるように見えるからだ。足立とはある意味で、政治の季節に複雑な感情を抱く全共闘世代のノスタルジア、怒り、失望感などがさまざまなかたちで投影された存在だといえる。

足立ロマンと自伝的協定 / マーク・ノーネス



【赤軍—PFLP—世界戦争宣言】 1971

しかしながら、行動によって暗に示される彼のメツセージからは、政治のために人は厳しい選択を行わねばならず、映画（芸術、人生その他）を犠牲にしなければならないかのような印象を受けてしまうのである。

映画史には、何らかの大義のためにすべてを投げ打った献身的な映画作家たちの伝説がちりばめられてい

る。だが実際のところ、銃のために映画そのものと関係を絶ったのは、足立が唯一の存在かもしれない。私が「かもしれない」と述べるのは、この書によって、足立がレバノンに向かったときには、それが全くもって映画も日本も放棄するものではなかったことを教えられるからだ。『映画／革命』を手にした読者が最初に頁をめくることになるのは、たぶん最後の八〇頁だろう。何故、彼は日本を去ったのか？ 一体何だつて、彼はそれらすべての年月を捧げたのか？ 私はここで、そうした読書の楽しみを奪うつもりはない。ただ彼が『赤軍—PFLP—世界戦争宣言』の続編を撮影しようとしてカメラを携えて出発し、新たなる「映画への戦略」とともに日本へ戻ってくるつもりであったと言えれば十分だ。歴史が障害となってきたからこそ、私たちが足立正生と協定を結ぶには、『映画／革命』の刊行まで待たなければならなかったのである。

この読み応えのある本書には、二つの興味深い点がある。ひとつは歴史的な関心であり、それは戦後の実験および政治映画の全盛期において、足立のキャリアがそれらと緊密に絡みあっていたことに拠るものだ。この点に関して平沢剛は、とことん当時の事情に精通

した一連の質問をたてて足立を紹介しており、さらには監督の回答も非常に得るところが多いだけでなく、人を惹き付けるような魅力にあふれている。

しかし本書におけるもうひとつの興味は、一九七四年以降の足立の生活と思想に関わるものである。ここ四半世紀の彼の真意と動きについてまさに教えられる一方で、何かがこの五〇〇頁の議論からは欠落しているような気がしてならない。私にはそれが、表紙を横切つて映画と革命を分け隔てている、大きな赤い斜線と関係があるように思える。一体この線はどういった性質なのか？ 『映画批評』時代ならば、足立は間違はなく別の弁別記号——おそらくイコールを使つていたはずだ。

もちろん足立と平沢が、これら二つの言葉のあいだの親密な関係性や、相互作用ないしは統合といった意味を示そうとしていることは疑いようがない。だが表紙デザイングラフィック上の特色は、この分断線を強調するのである。たしかに二つの言葉は線を侵犯してはいるが、互いに触れあうまでにはほど遠い。その背景では足立の顔が天を仰いでいるものの、妙な位置に配された親指が彼の視界をさえぎっている。あなか

もそれは、回想にみちあふれ、今後の見通しを欠いた書にこそふさわしいような表紙となっているのだ。

九・一一以降、暴力の政治的な利用法は変化してしまつた。あるいは少なくとも、その規模自体が変わつてしまつたといえる。だんだんと一般市民がこの種の暴力の襲撃にさらされるようになり、私がこの文章を書いているときにも、ブツシュ政権は市民権をかなぐり捨て、残忍で侵略的な先制権を用いることで戦争法を書き換えようとしている。足立は芸術と政治と生活のあいだの強力な関係性を明確に位置づけ、世界でも比較しうるもののない独自の立場から語っている。とはいえ、たとえこの書を読み終わった後であっても、映画と革命のあいだの線は壁が棒のように見えてしまつたらう。この足立正生との長い対話を終えた後で感じるのは、彼ほど類まれな経験と優れた才能を持つ政治的意識の高い知識人であれば、過去と同じような熱意をもつて現在に対しても積極的な関心を示して欲しかつたということだ。いずれにせよ私たちは、足立監督がこの新たなスタート地点からどこへ向かうことになるのかを、これから見守つてゆかねばならないのだと思う。