

## 舞台という無慈悲の場所で

【書評】 渋谷哲也・平沢剛編『ファスビンダー』（現代思潮新社、2006年）

荒井 泰

若き戦後世代とよばれるにふさわしい1945年生まれファスビンダーは37歳もの若さでこの世を去った。13年間で40本以上もの映像作品を残すという、一瞬にして燃えつきするような短い創作期間をみても、彼の実人生そのものが、まさに映画のようであったといえるのだろう。さらに、スキャンダルに一度となく巻き込まれていたことを知る者にとって、その響きはますますたしかなものとなるにちがいない。

ファスビンダーは、同い年のヴェンダースのように、優等生になることはなかった。少ない予算で作家性の濃い作品を制作するという同時代の空気を共有しつつも、素直に受け入れられることのない不器用さを隠しきれない監督だった。広く流布した「反逆児」というイメージは、そのようなどこにも収まりきらない彼の不良気質とも関係するのだろう。さらに死後いっそう高まる世界的な評価は、反主流の流れにも馴染むことのできない彼のハリウッドに対する、とくにメロドラマに対するあこがれにも関心を向けてきた。こうして「アンチ」という言葉では捉えきれない、一人の作家としてのファスビンダー像が明らかになってきている。

日本では今日にいたってようやくファスビンダー作品が本格的に注目され始めた<sup>1)</sup>。アテネ・フランセでの特集上映、いくつかの作品のDVD化、そしてここで取りあげる論集『ファスビンダー』の出版など、具体的に「ファスビンダー」にふれる機会はふえている。批評対象が固定化しているように見える日本の状況からすれば、決して趣味がいいとはいえない彼の作品が、微かにでも日の目を見るということを、私たちはまず喜ぶべきだろう。しかしいつ消えるともされないわずかな火種を手にした私たちにとって、いかに絶やすことなく、ファスビンダーという監督について考え続けることができるのが問題である。

本論集は、ドイツ語資料の翻訳だけでなく、さまざまな分野で活躍する日本国内の論者たちによる新たなファスビンダー論からなる。ベルリン文化研究者の平井正（「二つの『ベルリン・アレクサンダー広場』」）は、デーブリーンの都市小説とファスビンダーの映画を

1) 1970年代後半から世界的知名度を獲得したファスビンダーが、かつて日本でも紹介されたことはあった。1981年10月下旬号のキネマ旬報では『リリー・マルレーン *Lili Marleen*』（1980/81）の特集がくまれ、またヴォルフガング・リマーによる評伝『ファスビンダー』（丸山匠訳、欧日協会、1983年）が出版された。だが、名前ばかりが先行していたファスビンダー受容のなかで、日本においてもやはり、通俗的な評判を紹介する以上のものはなかったといえる。またごく一部の大型作品をのぞいて、彼の作品に触れる機会は今日まで一般にはまずなかった。

比較し、ドイツ演劇研究の岩淵達治（「ファスビンダーと演劇」）は日本では取り上げられることの稀な彼の演劇活動を俯瞰する。ドイツ文学研究の初見基（「鏡に向かって撃て」）は、「68年」という時代性をふまえつつ、ファスビンダー作品における権力関係と政治性を論じる。

また映画研究者として、四方田犬彦（「すべて天の呪い給うところ」）、斉藤綾子（「絶望とエクスタシー」）、編者でもある渋谷哲也（「ライナー・ヴェルナー・ファスビンダーの大きな妄執」）、さらに映画監督の足立正生（「炙刑に晒される者」）と井土紀州（「ファスビンダーの作劇」）が本書に寄稿している。世界的評価の潮流をふまえると、すべてが独自のものとはいえないが、自分自身の専門分野からそれぞれにすすめられる論考は、私たちにファスビンダーについて考えるための土台と指標を与えてくれる。

このようにさまざまな角度からのアプローチが可能なのは、彼の作品が観客の思考を促すような訴えかけをするからでも、読みこむための余白をもったものであるからでもない。豊かさとはあまりにかけ離れた作品の単純さは、かえって批評をうけつけないかに思える。「一本一本のインパクトの強さや特徴に大きな振幅がありながらも、入れ子構造のようにさまざまな要素がつながり合っているだけでなく、単純に見えながらも複雑で、複雑に見えながらも単純」であるために「一つの見解を提示」<sup>2)</sup>することが困難であるという斉藤の指摘は、誰もがつきあたる障壁だろう。「同性愛」、「サド／マゾヒスティックな権力関係」、「移民」そして「ユダヤ人」という、どのファスビンダー映画にも執拗にあらわれる特有の諸問題をみてみると、彼は同じテーマを掘りつづけてきたのではないかという印象をおさえきれない。ただそれらの問題はそれぞれの作品のなかで、反復されながらも、毎度少しずつずらされ、複雑となるがゆえにその価値を生みだしている。そしてその雑多性を、一つの思想として読み解くことができればよいが、「裏読み」する必要がないほどすべてが「前景化」している物語は、つかみどころがなく、私たちの思考を横すべりさせ、当惑させる。

メロドラマは、ファスビンダー映画にはなくてはならない形式であり、その表面性をもっともきわだたせる戦略となる。処女作『愛は死よりも冷たい *Liebe ist kälter als Tod*』（1969）など、ヌーヴェル・ヴァーグ、そしてその原型の一つでもあるフィルム・ノアールを意識したスタイリッシュな実験的作品を発表していた彼は、『四季を売る男 *Händler der vier Jahreszeiten*』（1971）以降メロドラマ作品に取り組みはじめる。ナチ政権下での映画製作を経験したのちアメリカへと渡った、ダグラス・サーク、このハリウッドを代表するメロドラマの巨匠を知ることがきっかけとなったことは有名である。しかしながらこの出会いによるファスビンダーの作風の変化が、見る者の評価を二分することにもなる。メロドラマは「お涙頂戴もの」という大衆娯楽であり、また大型作品の制作と合わせて、作家性の衰退と捉えられたからだ。だが四方田が指摘するように、ファスビンダーがメロドラマをこよなく愛し、その方法を取り入れたということは、「純粹に論理的」な選択、つまり彼が

2) 斉藤綾子「絶望とエクスタシー」、本書 135 頁。

そこに娯楽だけでなく批判的な可能性をも感じていたと考えるべきである。

ここでドイツ映画、なによりファスビンダー研究者として著名なトーマス・エルセッサーによる映画におけるメロドラマ論「響きと怒りの物語」<sup>3)</sup>を思い起こしてもよいだろう。それはファスビンダーがメロドラマに着手したのとはほぼ同時期（1972）に発表されたという点においても十分興味深いものである。

エルセッサーは、特に50年代ハリウッドにおけるメロドラマ作品を、イデオロギー批判として再評価した。歴史的にメロドラマは、神なき世界の悲劇として考えられる。超越者の秩序ではなく、道徳や市民性という社会的な条件が運命を規定するのだ。フランス革命後はブルジョア悲劇として、メロドラマは共同体に居座る「封建的秩序に対する闘争を記録」するものであり、そこで運命を左右するものは、生まれながらに主体にまわりつく社会的属性、つまり階級であった。あらかじめ主体の自己決定権が奪われている以上、個人的な感情は軽視されざるをえない。心理的やりとりや因果関係が一つの直線的物語をつむぎだすのではなく、劇化された出来事が不連続に物語を支配する。しかしブルジョア悲劇は、自らの秩序を維持するためのハッピー・エンドを生産することに堕してしまい、メロドラマの可能性はながらく表舞台へとあがることはなかった。50年代ハリウッドは、そのイデオロギー的批判性をとりわけ家族という場に呼びおこし、階級、性、人種などの社会的属性が新たに登場人物の運命を翻弄する。さらにドイツ表現主義映画からの流れを直接的に汲んだ、不自然なまでに内面性を可視化させる演出方法がそれを完成させたのだとエルセッサーはいう。

その中心的人物であるサークは、独特の曖昧な結末によってその個性を発揮したが、それはファスビンダーへと受け継がれる。サークの『天はすべて許し給う *All That Heaven Allows*』(1955)のリメイク版といえるファスビンダーの『不安ハ魂ヲ食イ尽クス *Angst essen Seele auf*』(1974)<sup>4)</sup>は、ドイツ人老女エミとモロッコからの外国人労働者アリの恋物語。年齢、そして人種の差があるために世間は二人を排除するが、彼らはいっそう固く結ばれ合う。ところが唐突な状況の変化によって周囲が彼らを受け入れ始めようとするとき、二人のあいだに軋轢がうまれる。不意に起こるアリの病によって、その溝は最終的に解消されるといえるのだろうが、観客には違和感がのこる。彼らは愛によって危機を克服した訳ではないからだ。不具になったアリにとって、もとの鞘に戻り、エミに介護されながら生きてゆくしかない。すれ違いの行きつく果てに、老女と若くも不具者の男をのこす結末は、喜び、そして悲しみに耽溺しつつ映画を消費しようとする観客を真っ向から裏切る。

サークからの影響があまりに大きいとはいえ、メロドラマをファスビンダーはどのようにして自らのものとしたのか。その転向がはっきりとした断絶をうむわけではないが、前

3) トーマス・エルセッサー「響きと怒りの物語」石田美紀／加藤幹郎訳（岩本憲児他編『「新」映画理論集成』第二巻、フィルムアート社、1998年）を参照。

4) 邦題は『不安と魂』。原題は、ノンネイティブスピーカーであるアリが故郷の言い伝えを文法の間違ったドイツ語で述べたものであることを考え、ここでは『不安ハ魂ヲ食イ尽クス』とした。

面へとおしだされる歴史性を指摘してもよいだろう。「ドイツ人」や「外国人労働者」といった登場人物の担う社会的属性は、もちろん歴史的にも規定されている。エミの父親はナチ党員だった。しかしファスビンダーがもちいる歴史背景は、あまりに紋切り型で分かりやすい。さらに、ヒトラー御用達のレストランへと観光気分を訪れることのできるエミのように、罪深い過去にふれようとはしないドイツ人を描くことで、ファスビンダーは単に戦後ドイツにおける歴史的反省の欠如を批判しているかのようだ。

だが、ファスビンダー作品の難しさであり値打ちは、その歴史性そのものに存するのではない。むしろ、登場人物たちはファスビンダーが用意する戦後ドイツという現在の舞台の上で、その関係にこそ悩み苦しむ。それはスキャンダルとなった戯曲『ゴミ、都市そして死 *Der Müll, die Stadt und der Tod*』(1975)においてもっとも過激なものとなる。発表直後から上演を禁じられ、友人ダニエル・シュミットによって『天使の影 *Schatten der Engel*』(1975)という題名で映画化されたこの作品で、ドイツ人はユダヤ人によって支配されなければならない。両者の関係が負わされている歴史の重荷は明らかであるにもかかわらず、その歴史の作用を前景化させずに、ファスビンダーは自分の用意する舞台という閉じた空間で、ドイツ人の受難を演出する。

歴史を担いつつもそれとは関係のない配置によって、さまざまに変奏される複雑な権力関係は、あまりに単純な類型とは対照をなしている。彼の作品のなかでは、立場をかえれば態度をたやすくかえることのできる情けを知らない人物たちが、互いに抑圧関係を繰りひろげるが、その抑圧のベクトルは必ずしも一方向に向いているものではないだろう。被抑圧者はその暴力に快楽をも見いだすからだ。流動的な権力関係の動きに、快楽が加わることで私たちはその支配関係を見定めることができなくなる。

すでに『出稼ぎ野郎 *Katzelmacher*』(1969)において顕著に描かれる、そのような不安定な関係は、ファスビンダー作品すべてに通底するテーマといえるが、ファスビンダー自身の、そして登場人物の「見せる」身体性を考察するために、斉藤がエルセッサーと同様に導入する「露出狂性 *Exhibitionism*」という概念も、その一つと考えてもよいのだろう。確かに、ファスビンダー作品ではすべてが顕在的であり、登場する者は、死に至るときまで、自己の身体を見せようと欲しているかのようだ。さらに、一方から他方への不可逆的な視覚的暴力という考え方は映画という装置のあり方を問ううえでも重要である。しかし「露出狂性」という言葉によって、「見せる」という方向のみに偏ってしまわないようにしなければならない。

それはむしろ「眼差し」という言葉で考えるべきなのだろう<sup>5)</sup>。超越者の眼差しによっ

5) ファスビンダー作品における眼差しに関する議論は、特に Kaja Silverman: *Fassbinder and Lacan: A Reconsideration of Gaze, Look and Image*. In: dies.: *Male Subjectivity at the Margines*. New York/London (Routledge) 1992 に詳しい。主体表象の重要な要因として眼差しを捉えるラカン理論を、シルヴァーマンは精確に読解しながら、ファスビンダー映画へと適用する。「想像的カメラ」としての眼差しによって撮られること *photographed* で、主体は自己の表象を把握する。だがそこにはラカンそのものの難しさがある。つまり眼差しは他者と主体との関係のもとにあるだけでなく、主体そのものの欲望との関係でもあるため、より複雑になる。

て映しだされる世界という舞台から、世界の内在的な眼差しによって構成される舞台への変化は、メロドラマのさらなる可能性でもある。

眼差しは、見られることと欲望とのあいだに位置するものであり、ファスビンダー作品のなかでは具体的な装いをまとうてあらわれる。とりわけ『ベルリン・アレクサンダー広場』(1979/80)における眼差しは印象的である。ドアの所からじっと眺めるブリギッテ・ミラ演じる女家主の眼差しのもと、主人公ピーパーコプフは妻の殺害をおこなう。幾度も反復されるこのシーンの眼差しのほか、この長大な作品において、彼女の役割はないといっても過言ではない。また『不安ハ魂ヲ食イ尽クス』での眼差しの働きは両義的だ。社会的な偏見の眼差しが、異質なエミとアリの組み合わせを、差別し排除する。隣人は窓から身を乗り出して彼らを監視する。他方で、彼らの身体は見る者の欲望に満ちた眼差しによって映しだされる。エミによって見られる対象となるアリの裸体は、彼女の欲望によって貫かれるかのようだ。このように、ファスビンダー作品では身体の顕示と見られることとの関係が同時に描かれるといえる。

さらに女性による欲望の眼差しが男性身体を捕えるということも考えるに値する。男性的眼差し、つまり女性を見られるための対象として描くという、映画理論的なジェンダー関係の反転がおきているからだ。齊藤が取りあげるローラ・マルヴィなどの女性映画理論家が肯定的評価をくだすのも、このようなことに基づくのだろう<sup>6)</sup>。だが彼の作品がもつミソジニーの問題を払拭することは容易ではない。『自由の代償 *Faust der Freiheit*』(1974/75)などを例に、「破滅する男性主人公が描かれる場合には、感傷性が全面に押し出される」<sup>7)</sup>と述べる渋谷には説得力がある。ファスビンダー作品の男性同性愛志向は、ジェンダー理論の立場から評価するには具合が悪いものだ。かくして、私たちは再び袋小路へと追いつめられてしまう。

このことはもう一つの際どい問題であるユダヤ人の表象についてもいえる。たしかにファスビンダーは戦後においてタブー視されたドイツに住むユダヤ人の境遇を取りあげた。しかし、さまざまなマイノリティーを犠牲者として描くのに対し、ユダヤ人はむしろドイツ人を、ドイツそのものを牛耳る者として挑発的に描かれる。ほんとうは反ユダヤ主義者なのだろうか。これらの難問に対して、「このような議論のどちらに軍配があがるべきだというポジション自体が、逆にその問題そのものを見えなくしてしまうということをファスビンダー映画は示唆」<sup>8)</sup>するという齊藤の物言いしか、私たちにはできないのだろう。

ファスビンダー映画の主体表象の問題は解決されることを知らない。登場人物らの身体は、多くの場面で鏡に映しだされることによって私たちに提示される。上記のアリの裸体も鏡によって映される。鏡はファスビンダーがサーク映画から引き受けた道具の一つであ

6) Laura Mulvey: *Visual and other pleasure*. Hampshire/New York (Palgrave) 1989 を参照。マルヴィはファスビンダー・メロドラマにおけるヒステリーが女性ではなく、男性によって担われるという特徴を、メロドラマにおける新たな展開であると評価した。

7) 渋谷哲也「ライナー・ヴェルナー・ファスビンダーの大いなる妄執」、本書 243 頁。

8) 齊藤、本書 161 頁。

る。ファスビンダー的な映画空間は、閉じられていながら、この鏡によってその可能性を拡張されるかのようにみえる。だが、初見がファスビンダー作品に現われるいくつかのモチーフを考察するなかで指摘するように、「鏡面を挟んだふたつの像は対称的ではあっても、この閉じた関係は対等のものではなく、そこには歪みが生じざるをえない」<sup>9)</sup>。さらに、この鏡の不可能性は、ファスビンダー自身の言葉を使って言えば、社会という「諸抑圧装置 *Unterdrückungsmechanismen*」<sup>10)</sup>のなかに閉じ込められ、他の可能性を奪われている謂れでもあろう。

最後に、多くのファスビンダー論と同じく本書の論者たちによっても使われている、ファスビンダー作品を示すために当たり前ようになった「政治」という看板が疑わしいのではないかということを提起したい。ファスビンダーがドイツで起こるさまざまな政治的出来事を意識していたことは明らかである。ドイツ工業連盟会長シュライヤーの誘拐に始まる一連のドイツ赤軍事件への反応として制作されたオムニバス映画『秋のドイツ *Deutschland im Herbst*』(1978)にも彼は参加している。しかし、ファスビンダー作品としてもっとも政治に接近しているものとはいえ、初見の指摘するように、あきらかに他の作り手とは違い、政治へのかかわりは薄い。

ファスビンダーは、アントナン・アルトーを敬愛した。『デスペア *Despair*』(1977/78)ではアルトーへの献辞があらわれ、また『シナのルーレット *Chinesisches Roulette*』(1976)や『悪魔のやから *Satansbraten*』(1975/76)ではアルトーの『ヘリオガバルス』が引用されている。

アルトーの描くヘリオガバルスは、両性具有者であり、ローマの神々を太陽神だけに置き換え、自身がその神であると称したローマの狂える皇帝であった。アルトーが記す出来事そのものの強度は、ファスビンダー作品の表面性とはかけ離れているかのようだが、なぜアルトーなのだろうか。それは、ヘリオガバルスの身体はあらゆるものの混沌にもかかわらず、歴史という舞台の上で、そしてその関係の抑圧のなかで一つの身体として生きられるしかない、と考えられたからではないか。

自身の舞台をあらわすためにアルトーの使った「残酷」という概念は、舞台のあり方だけでなく、生そのもののあり方についてもあてはまる。生きることは潜在的なものを打ち

9) 初見基「鏡に向かって撃て」、本書 125 頁。初見はさらに銃やレコードというモチーフについても考えている。とりわけ銃は権力関係をより暴力的に解決しうる道具として重要だ。「銃の実現する、主体から客体への、つまり敵への一方的な力の行使関係」(本書 122 頁)が表される。さらに言えば、ファスビンダー映画において、その撃つという行為は、なされないうまま、またはなされたとしても違った方向に向かう暴力行為ともいえる。『シナのルーレット』の事態を把握できない銃声のみの映像、『悪魔のやから』における偽物の銃、そして『ペトラ・フォン・カントの苦い涙 *Die bitteren Tränen der Petra von Kant*』(1971/72)におけるマレーネの使われなかった銃などを考えてみれば良い。さらに十字架、人形などモチーフに関する詳しい考察は、Vgl. Sang-Joon Bac: *Rainer Werner Fassbinder und seine filmästhetische Stilisierung*. Remscheid (Gardez! Verlag) 2005. S.159-168.

10) Thomas Fischer(Hg.): *Fassbinder über Fassbinder. Die ungekürzten Interviews*. Frankfurt a.M. (Verlag der Autoren) 2004. S.341.

消すことでしか成立しない。つまり生は、つねに一つの選択肢を抜きとることによって、さらに一つの身体によってしか生きることがないため、「残酷」といえるのである。とすれば、元祖アナーキストと呼ばれるヘリオガバルスであっても、生き、演じられるためには、一つの身体として一つの行為をするほかはない。

『秋のドイツ』において、自分の部屋で身体を晒しだすファスビンダーは、「個人的なことは政治的」という同時代的スローガンを掲げたのではない。ある体制を批判するための政治性など彼は必要としてはいなかった。政治、性や愛などのあらゆる次元を混沌とさせつつも、なお一人の監督として、その身体を痛みとともに生きることしかできない、ということを提示することが大切だったのだろう。

ファスビンダー映画とは、単なるメロドラマ志向のものでも、B級映画でも、政治的なものでもなく、描くことの不可能なものを、一つの（映画の）身体に不可能なままに示すものである。ファスビンダーにとって、いわば常にある舞台の上で具体的に、すべてがその関係の抑圧のなかで苦しむことでしか生きることとはできない。自分の生だけではなく、あらゆる生は世界あるいは社会という舞台の上でのみ形をもつものだ。

メロドラマというジャンルの獲得は、彼の前衛的野心を削ぎ取ったのではない。それによってこそ彼は真にアナキーになることができた。舞台という無慈悲の場所で死せる運命を生きること、それこそまさに彼が描いたことであり、彼自身がそれを生きたのだろう。

本書の論者たちも、解決され得ない多くのファスビンダー的な問題を取りあげ、それに巻き込まれることで私たちに伝える。それについて苦しみ、思考し続けられなければならないのだ、という彼の思惑を。