

自転車を駆る女、或いは聖なる娼婦

—— 映画『暗い日曜日』を「読む」(1) ——

大野 真

自転車を効果的に用いた映画というものを考えてみると、1948年の『自転車泥棒』⁽¹⁾(イタリア)のように題名そのものにそれが現れているケースもあるが、邦画ですぐに思い浮かぶのはやはり戦後の同時期に今井正監督によって作られた『青い山脈』(1949年)であろうか。

あの「変しい変しい新子様」で有名な偽ラブレター事件も落ち着いた終幕、池部良、杉葉子、龍崎一郎、原節子といった若い男女六人が、海辺に向かって自転車を走らせる。夏の陽光に肌は汗ばみ、屈託のない笑顔がはじける。きらめくように流れる風景に、藤山一郎の歌う軽快な主題歌⁽²⁾がかぶさるこのシーンを、川本三郎は「戦後民主主義の最も幸福な場面」⁽³⁾と呼んだ。

さらに川本は池部良と杉葉子が川べりで自転車に跨ったまま並んで立ち、視線を右やや斜め上の同じ方向に向けている宣伝用スチール写真に注目する。二人の乗った自転車の前輪カバーには、矢羽根に〈光〉の文字をデザインした金属製の飾りがはっきりと見て取れる。これは大手メーカーである大日本自転車が作った戦後の代表的車種で、〈光〉というネーミングは公募によるものだという事だが、「この自転車の名前が〈光〉というのもいかにも当時の明るい再出発の気分をあらわしている」⁽⁴⁾と川本は指摘する。映画の中の新子は自称160cmだが、新子を演じる杉葉子の、実際には170cmはあったらしい伸びやかな肢体と共に、さらにまた原節子扮する島崎先生の真っ白なブラウスと共に、生まれたばかりの「戦後民主主義」は、未だまばゆく輝いていた。そしてこの借り物の政治システムに誰よりも先に生々しい「肉感」を付与して見せた石坂洋次郎の作品には、『青い山脈』や『山のかなたに』ばかりでなく、実にしばしば、若い男女が楽しげに自転車を走らせる場面が登場していたのである。

そしてもう一つ、自転車と言えば『二十四の瞳』(木下恵介監督、1954年)を忘れるわけには行かない。昭和三年の小豆島という閉鎖的で旧弊な土地に赴任してきた若い大石先生(高峰秀子)は、分校に通う初日から、洋装に自転車というスタイルで颯爽と風を切り、村人たちの度肝を抜く。口をぽかんと開けたまま見送る子供たちのセリフが面白い。「おなごのくせに自転車に乗ってやがる」「ごっついモダンガールじゃなあ」等々。

このとき以来、大石先生＝自転車のイメージは切り離し難いものとなり、中盤、先生が足を挫いて自転車で登校出来なくなったとき、これまでの疲労がどっと彼女の上に押し寄せたかのように、大石先生＝高峰秀子は一気に歳を取って見えたものだった。

であればこそ、終幕、厳しかった戦争を生き延びた生徒たちが、久方振りに大石先生を囲んで同窓会を開いた時に、真っ先に先生にプレゼントしたのは、他ならぬ真新しい自転車であったのだ(自転車は何と床の間に飾られていた!)。大石先生という存在そのものに励まされてここまで来られた生徒たちが、万感の思いを込めて贈ったこのプレゼントを前に、先生が激しく嗚咽したのは言うまでもない。最愛の夫を亡くし、子供を亡くし、幾人もの生徒たちを失った大石先生にとって、

それはただの贈り物ではなく、同じように辛い過去を背負った教え子たちからの、先生自身の〈再生〉への促しであり、何よりも力強い励ましだったのである。

近年、スクリーン上で先の二作以上に効果的に自転車を走らせた作品があったらどうか。スピルバーグの『E・T』（1982年）や宮崎駿の『魔女の宅急便』（1989年）といった或る種の御伽噺であれば、それは最終的な〈飛翔〉を促すための滑走の段階で用いられるもの、つまり未成熟な少年少女である主人公たちが冒険や人の心の深い悲しみを知る事によって大人に一步近づく事の、言わば通過儀礼のための装置として暗喩的に用いられている。全力でペダルを漕ぎ疾駆する事の苦痛と速度とが或る臨界点に達した時、ふっと身体が自転車と共に浮き上がり、選ばれた少年と少女は「風に乗るもの」「空を行くもの」となるのだ。

だが自転車が効果的なのは滑走の最後の瞬間までであって、一旦宙に浮いてしまった後はその鉄の固まりは、形態的に見ても、軽やかな飛翔を妨げるものでしかない。しかも宙にあってなおペダルを漕ぐとすれば、それはおよそ「風に乗る」グライダー的なイメージからは遠いものとなる。同じジブリの『耳をすませば』（1995年）におけるヒロイン月島雫と男爵猫の、身一つで「風を読み、風に乗る」シーンのほうがよほど快感原則に則っていると言えよう（無論『魔女の宅急便』にあってはヒロインである魔女キキが思春期を迎え、身体と心が重くなり、「上手く飛べない」こと自体が作品のテーマとなる訳だから、飛翔がなかなか快感に繋がらないのは止むを得ない事なのだが）。

『暗い日曜日』という作品がある。ニック・バルコウの小説⁶⁾を元に、1999年、ロルフ・シュール監督によりドイツ・ハンガリー合作映画として作られ、日本では2002年5月から日比谷シャンテ・シネで8週間放映された（当初の放映予定期間は4週間だったという）のち、幾つかの地方都市を単館で回っている。映画の原題は“Ein Lied von Liebe und Tod – Gloomy Sunday”（「愛と死の歌 — 憂鬱な日曜日」）、ドイツ語による上映である。

『キネマ旬報』2002年6月号を開くと、四人の評者による新作の星取表のコーナーがあり、同時期の八本の上映作品の中で、『暗い日曜日』は一位の『スパイダーマン』⁶⁾（星の合計13個）に続き、『アリ』⁷⁾と並んで星12個で二位になっている。もっとも、四人の評者の中には随分的外れなコメントを書いている者もいるので、当然の事ながらこうした順位は端から無視されて然るべきものではある。

昨今の多くのヨーロッパ製映画の例に洩れず、この作品も我が国ではさほど大きな話題になった様子はなく、『キネマ旬報』でも小特集すら組んでいない。目立つところでは、朝日新聞に連載されている「銀の森へ」という映画批評のコーナーで、沢木耕太郎が「ひとつのメロディーが人々の運命を支配したという」という題でこれを取り上げていることぐらいであろうか。その沢木でさえ、「…あるいは、この映画に心を動かされてしまったのは、私にブダペスト（引用者註・この作品の舞台）という都市に対する特別の思いがあったからなのかもしれない」と言ってみたり、あるいは作品の出来に対する或る種の「物足りなさ」を指摘した上で、「ところが、映画の中で繰り返し変奏される『暗い日曜日』の旋律が、私のその〈冷静な判断〉を鈍らせてしまったらしい。むしろ、その物足りなさが、数奇な物語にリアルさをもたらすことになっているのではないかと思えてきてしまうほどなのだ」⁸⁾などと弁解めいた一文を加えてみたりで、妙に腰の引けた、一定の留保なしにはこの作品に評価を与える事がどこか憚られるといったような態度が目につくのである。沢木耕太郎から、いつもの歯切れの良い文体を奪ったものは何だったのか？

だが日本での反応はともかく、お膝元のドイツでは大ヒットを記録し、バイエルン映画賞の最優

秀監督賞と最優秀撮影賞を獲得した上、ユダヤ人ラズロ役のヨアヒム・クロールがドイツ映画賞主演男優賞候補にノミネートされている。さらに韓国やニュージーランドでは半年以上に亘る異例のロング・ランを記録したという。この二つの国で起きたロング・ラン現象はなかなか面白い。それはつまり、受け入れる側が或る幾つかの条件を充たしてさえいれば、『暗い日曜日』という作品は突然、ほとんどカルト的と言っていい吸引力を発揮する要素を秘めているという事実他にない。

この映画の中で、二回、しかも重要な場面で、ヒロインの漕ぐ自転車が第二次大戦前と大戦末期のブダペストの街を走り抜ける。スクリーンを切り裂くような力強さが、そのとき画面いっぱいになりわたる。

この画面の強度に呼応して、つまり或る種の精神性を帯びて輝き躍動する風景に積極的に同化することによって、自らを客席の闇の中で十全に解放出来るか否かが、観客にとっての分かれ道となるはずだ。

『暗い日曜日』というこの作品は、本年度（2005年）筆者が担当している「映像論」の前期の授業で、85人程の女子学生（数名の三年生を除き、ほぼ全員が二年生）を相手に全編を二回に分けて上映し、当方が幾許かの解説・コメントを加えた後に、彼女たち全員に原稿用紙五枚程度の感想文を書いてもらうと言う事を試みた作品であった。

そもそもこの授業は、映像に表れたナチスとユダヤの関係を解析することに主眼を置いた内容であったため、前期では西欧におけるユダヤの位置を解説する機会が多く、この映画の上映時には学生たちの中にすでに作品の背景への理解力とアンテナがある程度備わっていた事は確かであろう。だがそれにしても、『暗い日曜日』に対して示した彼女たちの反応は、ある程度予測していたとはいえ、こちらの期待をはるかに上回るものであった。個人的な感想ではあるが、ほぼ四半世紀近くに亘り様々な映画や映像を授業中に見せて来た筆者にとって、これほど学生たちが「入れ込む」さまを目の当たりにしたのは初めての経験だったと言ってよい。

上映中の暗闇の中で光る彼女たちの瞳や、身を乗り出すような姿勢、息遣い、時折上がる歓声とため息、辺りをはばかりしわぶき、幽かなすすり泣き、そして再び教室に電灯が点いたときの拍手とざわめき。それらのすべてが教室の中の稀なる一体感を物語っていた。演劇でよく言うところの「劇場の神が降りてきた瞬間」に、それは近かったのかも知れない。後に提出されたレポートを読めば、80数名の学生のうちの九割以上がこの映画に深い感銘を受けた事を証言している。その中にはどうしてもこの作品を自分の手元に置きたくてDVDを購入してしまった者や、両親や恋人に見せたいために地元や都内のレンタルビデオ店を探し回ってやっと手に入れたという者が数名含まれていた。それを観た学生の両親は「良い映画を観せてくれた」と言って彼女に感謝したという。

上映前にこちらから学生たちに向かって特別なことを言ったわけではない。ただ簡単な時代背景と登場人物たちの国籍、幾つかの見所等をチェックした後、「ハリウッド製の子供向け映画に慣らされてしまっている君たちに、本物の大人の映画を見せてあげよう」などといささか冗談めかして見得を切ってみせただけである。

この作品の題名は、むろんあの有名なシャンソン曲、1936年にダミアが歌って世界的に大ヒットし、その後も多くの名だたる歌手によって歌い継がれてきた⁽⁹⁾名曲『暗い日曜日』(Gloomy Sunday)に由来している。1930年代半ばにブダペストのレストランで生まれたこの曲は、作曲者自身を始めとして、何故かそれを聴きながら自らの命を絶つ者が後を絶たなかったために、いつし

か「自殺の聖歌」と呼ばれるようになり、そのことがまた人気にさらなる拍車をかけた。戦前の暗く不安な世相と音叉のように共鳴したためか、この曲の犠牲者？は国境を越えて数百人単位に達し、その結果、ハンガリー政府と英国 BBC 放送はこれを放送禁止処分とせざるを得なかったのである。

映画は、上記のエピソードを下敷きに、虚実織り交ぜた内容の、男女の愛憎を中心に置いた、一言で言えば極めてハイ・レベルな〈メロドラマ〉の形に仕上がっている。主たる登場人物は四人に絞られる。

レストラン“サボー”のオーナー、ラズロ・サボー（ユダヤ系ハンガリー人）

その美しい恋人、イロナ・ヴァルナイ（ハンガリー人）

“サボー”のピアノ弾き、アンドラーシュ・アラディ（ハンガリー人）

実業家、後に SS 隊長、ハンス・ヴィーク（ドイツ人）

物語はこのように始まる。

1990 年代後半の現代。ドナウの広々とした流れをはさんで、左岸から右岸へと夕暮のブダペストの街並を俯瞰しながら、ゆっくりとパンするカメラ。『暗い日曜日』の旋律が同じようにゆっくりと流れる。ドナウの彼方にはなだらかに連なる丘陵とハンガリーの大平原。カメラは橋桁のモニュメントの上部の、金色の玉を掴む巨大なブロンズの鷲を手前に捉える。その鷲の広げた青銅の翼越しに、黒塗りの高級車が何台も列をなして橋を渡り、市内へと入って来る様子が映し出される。

車列はやがて市内の高級レストラン“サボー”に到着する。ドイツ大使を始めとする上流階級の人々に囲まれて、今宵の主演であるヴィーク教授が、嬉しげに席に着く。上品な老紳士。隣にはその妻。教授の 80 歳の誕生祝が今夜ここで開かれるのだ。彼はレストランのオーナーに「先代とはとても親しかった」と懐かしそうに語りかけながら、楽師たちに「あの有名な曲」をリクエストする。店内に流れる「あの曲」、『暗い日曜日』。それに耳を傾けながら、「80」の飾りを付けて出された店の名物料理「ビーフロール」を、「これが昔大好きだった」と満足げに頬張る教授。そのとき楽師の後ろに飾られた一枚の写真にふと彼の視線が止まる。古いモノクロの写真に映し出された、一人の若い女性。静かな微笑を湛えたその顔は、輝くばかりに美しい。

写真に魅入られたように立ち上がる教授。その頬に懐かしげな微笑が一瞬走る。だが次の瞬間彼は突然胸を押さえて苦しみだし、隣の老妻のネックレスを掴んだまま、それを引きちぎるように倒れこみ、その場で絶命する。悲鳴を上げて席を立つ人々。教授の妻は倒れたままの夫の脇で、床に散らばった真珠を必死にかき集めている。「あの曲のせいだ」と叫ぶオーナー。「呪われた曲だ」やや声を落として「愛のために書かれたのに。」あの写真に目をやりながら「—— そう、彼女のために。」カメラは写真の女性を写したまま、一気に 60 年遡り、モノクロの画像だった彼女が、そのままカラーになり、現実の存在として動き出す。すなわち、1930 年代半ばのブダペスト、レストラン“サボー”の店内。本当の物語はここから始まる。

前述の冒頭シーン、老人が倒れてから画面が 60 年前に切り替わるまでは極めて速いテンポで短時間に処理されるため、観客である我々には、ヴィーク教授と呼ばれたその老人が何者であったのか、ほとんど考える余裕が与えられていない。いや、ヴィークという名前も、さらには彼が「このレストランで懐かしそうにビーフロールを食べ、『暗い日曜日』を聴きながら急に苦しみだして死んだ」という出来事さえも、完全に忘れるとは言わぬまでも、ほとんど意識の隅に追いやられてしまうのだ。この時点での処理の見事さ、観客の記憶の「ほどよい消し去り方」が、二時間後のラス

トシーンでの衝撃を完璧に用意したと言ってよい。

ヒントはほぼ出揃った、だが余計な説明は一切されていない。以後のストーリー展開の中で、死んだあの老人が誰であったのかとか、なぜ死んだのかといった疑問は、ラストシーンで画面が再び現代の“サボー”店内に戻るまで、観客の意識にはまずのぼらない。ただし観客の誰もが気付く「説明的な」シーンが1箇所だけあった。それは前述の、倒れ込んだ夫を介抱するより先に、床に散らばった真珠を必死に拾い集めていた、老いたる夫人の姿である。無論そこで明らかになるのは、上流の名士であろうこの老夫婦の間には、真の愛情と呼べるものなど一切なかった、しかも恐らくずっと以前から長期に亘って、という事実である。そのことは、死の直前、老教授が写真の女性を見て驚き、かつ一瞬懐かしげに微笑もうとした事と合わせて観客に「情報」として提供されることで、さらに「説明的」となるだろう。

先を急ごう。

写真の女性の名はイロナ。レストラン“サボー”の「先代の」オーナーであるユダヤ人ラズロの恋人であり、彼と二人で店を切り盛りする良きパートナーであり、彼女目当てに訪れる客も多い、店の「看板娘」でもある。ちなみにILONAとはハンガリー名であり、“Reclams Namenbuch”によればHELENEと同義であるという。言うまでもなくヘレネとは「絶世の美女」の代名詞であり、スパルタ王メネラオスとトロイア王子パリスという二人の男に愛され、トロイア戦争勃発のきっかけになった存在とされている。

この映画でのイロナもまた、三角関係の美しい中心人物であり、そこにもう一人「異物」が加わる事によって、理想的でさえあったこの関係が崩れ、それぞれの上に死がもたらされるという結果を招く。その意味でイロナは確かにファム・ファタル（宿命の女）に属する者の一人なのだが、この言葉から我々が通常受ける「男に破滅をもたらす美しい悪女」といったイメージとはいささか異なる存在であることが、物語の進行と共に明らかになって来る（教室ではこの映画を時間の都合上やむなく二回に分けて上映したが、そのため反って前半と後半の、女子学生達のイロナに対するイメージの変化が判って面白かった。それについては後で述べる）。

店で新しく仕入れたピアノのために、ラズロとイロナはピアニストの面接を行なうのだが、そこに現れたアンドラーシュの暗い憂愁を湛えたまなざしに、イロナはたちまち魅せられてしまう。アンドラーシュもまたイロナの美しさと優しさに心奪われ、二人は急速に惹かれあって行くことになる（この面接の際にアンドラーシュが弾いた曲が、『暗い日曜日』と並んで、後に何度も変奏される。特にイロナが自転車を走らせる場面で、極めて効果的に用いられている）。

ラズロは、美男でしなやかな瘦身のアンドラーシュとは対照的に、ずんぐりとした体形の、商売第一のユダヤ人中年男なのだが、その瞳には、イロナへの深い愛と、彼女のためなら自らを犠牲にすることさえ厭わぬであろう優しさとが、この世の仕組みを見抜く理知の光と、その光を薄い膜のように覆う民族固有の疲労感、或いは諦念と共に、静かに湛えられている。

イロナの誕生日の夜、客たちの前でラズロは店の従業員一同と共にイロナを祝福し、青い髪飾りをプレゼントする。アンドラーシュは「僕には何もないので、自作の曲を」と言ってピアノに向かい、静かに弾き始める。憂いに充ちた旋律が店内に流れ、その流れに乗ってカメラが客たちを順に映し出すと、彼らは次々に顔を上げ、どこか不思議そうな表情で耳を傾ける。寄せては返す波のような三連符の繰り返し。『暗い日曜日』が初めて人前で演奏された瞬間である。陶然とするイロナ。曲を弾き終え、二人の唇が自然に合わさろうとしたとき、客の一人が鍵盤に触れ、アンドラーシュは激怒する。この客はハンス・ヴィークという若いドイツ人実業家で、イロナ目当てに店に通って

おり、ライカを手にドイツの技術の高さを自慢しながら彼女に言い寄っているのだが、生来の気弱さが邪魔して、イロナには全く相手にされていない。それでも今日が偶然自分の誕生日でもあるというハンスは、勇を鼓して髪飾りを付けた彼女に向けフラッシュを焚く（これがのちに冒頭の場面での写真となる）。

店が引けた帰り道、ハンスは「ドイツは目覚めたのです」と言いつつイロナにプロポーズするが断られ、悄然として夜の街に消えて行く。ラズロは二股の分かれ道で、自分とアンドラーシュ、どちらに附いて行くのも君の自由だ、僕のことは気にするな、とイロナに告げる。しかし彼女がアンドラーシュを選んだことでやはり傷つき、ハンスと同じく夜のブダペストをさまよっただが、ここで偶然、絶望してドナウ川に飛び込んだハンスを身を挺して助ける事になる。ずぶ濡れのまま、震えてべそを掻くドイツ青年の肩を抱くようにして、ハンスの好物である「ビーフロール」の作り方を教えてやるラズロ。一夜を共に明かした二人の間には確かな友情が芽生え、翌朝、熱い抱擁を交わした後、ハンスは命の恩人のラズロに深く感謝しつつ、ドイツ行きの列車に乗ってブダペストを去ろうとする。

列車が発車する寸前、ハンスはラズロに向かい、「いつか必ず君の友情に報いるよ。“目には目を、歯には歯を”（Auge um Auge, Zahn um Zahn）だ」という言葉を吐くが、これは無論旧約聖書（出エジプト記）やハンムラビ法典に見られる「同害報復」を意味するたとえの、明らかな誤用である。つまりハンスという青年は、着丈の合わぬ背広をだらしなく着て、大きなバッグとライカを肩からぶら下げた格好で不正確な言葉を口にする、典型的な「田舎者の無教養なドイツ人」なのだ。

ハンスのこの言語的無教養は、後に彼の秘書である女性から、ドイツ語の最高権威であるDUDENの辞書を引き合いに、度々その文法的誤りを指摘されることになる。己れの弱点を突かれた苛立たしさから、「ドゥーデンなんか糞喰らえだ！」とハンスが叫ぶとき、それは彼が常に口にする「祖国ドイツへの愛と忠誠」というもののいかがわしさをも明るみに出さずにはおかないだろう。しかもこの場合の“目には目を”のたとえの誤用は、念の入ったことに、映画の終盤「友情に対し、裏切りを以て報いる」ことになるハンス自身を、ねじれた形で予言してさえいるのである。やがてもつれ絡まり合うであろう互いのそうした運命を知る由もなく、「また会おう」という言葉を残してハンスはブダペストを去って行く。

翌朝、至福の一夜を過ごしたイロナとアンドラーシュは、互いが互いの空白を充たし合う存在であることを確認する。その後、連れ立って買い物に出た市場で、二人はジャガイモの値引き交渉をしているラズロと偶然出くわしてしまう。一瞬流れる気まずい空気。だがラズロはこう切り出す。「イロナに会って四年、彼女の事がだんだん判って来た。僕は肉体と心の両方を満足させたい。イロナもそうだ、君と僕、両方を欲しがっている。」

これをラズロはあたかもユダヤ人が得意とする「商談」の範疇であるかのように持ちかける。現に彼はジャガイモの値引き交渉もこれと同時にこなしているのだ。だがこの滑稽かつ哀切な場面に、観客はラズロの交渉術の巧みさと同時に、彼が自分にとって一番大事な内容をこんな風にしか表現できぬ事の悲哀を感じずにはいられない。それがユダヤの民としての哀しい矜持であることが、痛切に伝わってくるからだ。

そしてラズロは最後にこう彼らに語りかける。「僕は全部を失うより、半分で我慢する。」交渉は成立した。三人は微笑み合い、男二人は重たいジャガイモの袋を両側から分け持って、朝の光がまぶしく降り注ぐ青空市場を後にするのである。

ハンスがブダペストを去る上記の場面で、ナチスを扱った映画や演劇にこれまで何度か触れたこ

とのある観客であれば、次に彼が画面に再登場する時には、恐らくナチスの制服を身に着けているに違いないと言う事が容易に想像できるはずである。ライカを始めとするドイツの技術の優秀さや、国力の急速な増大を誇るセリフの端々からそれは推測できるが、何よりもまずハンス自身の見苦しいまでの「気弱さ」「小心さ」がナチスという存在に直接結び付く事を、そうした観客たちはよく知っているからだ（後で学生たちに確認したところでは、この時点で後のハンスの変貌を予測した者は極めて少数であった）。

その代表例としては、ルキノ・ヴィスコンティ監督の傑作『地獄に堕ちた勇者ども』（1969年、イタリア）が挙げられる。三島由紀夫が絶賛した⁽¹⁰⁾この映画で、ヘルムート・バーガー扮する「大資本家一族の役立たずの長男」は、その女装癖、その幼児性愛、そのマザー・コンプレックスと近親相姦願望、その臆病な権力欲、その嫌人癖といった病的変態性と退廃的資質のすべてを、ナチスという組織に完全吸収され、あたかも悪魔の翼の下で生まれ変わったかのごとく、最終シーンにおいて、親衛隊将校のりゅうとした制服に身を包んで画面に登場することになる。そしてそのまま、これまでのおどおどした彼の態度とは全く異なる、確固たる意志と非の打ち所のない優雅な立ち居振る舞いで、実の母親とその愛人を非情な自死へと追いやるのである。

制服、とくにナチスのそれが、人間のあらゆる欲望とコンプレックスと憎悪を吸い上げ、カッコつきの「美しい目的」へと変質させ、屑に過ぎなかった者を光の中に「再生」させるための見事な「装置」となることを、三島由紀夫は誰よりも知悉していた。であればこそ彼は、自身の死の年に観たこの映画を、「嫌悪に充ちた美の世界」と呼び、「生涯忘れ難い映画作品の一つになろう」と讃えたのである（だが三島の場合、ここでは「嫌悪」の前に「自己」を付けたほうがより正確かも知れない。すなわち「自己嫌悪に充ちた美の世界」）。

ヴィスコンティ以後の映画や演劇では、実にしばしばこの構図が再利用されている。ヴィスコンティはこの作品でソフォクレスやシェイクスピアの悲劇作品をふんだんに引用しながら、ナチスという濾過システムを通過することによって、それらが「悲劇」とは似て非なるものに変質してしまう歴史の宿命を描こうとした。形の上では『オイディプス』であり『ハムレット』であり『マクベス』であったとしても、ナチスの時代にあってはその内実はすでに陰惨でグロテスクな笑劇＝ファルスと化していることが明らかにされて行く。それはジョージ・スタイナーが『悲劇の死』（“The Death of Tragedy” 1961）で論証した世界の絵解きであり、つまりは西欧文明あるいは西欧精神が辿り着いた末期の姿の炙り出しであったのだ。その地獄絵めいた図柄は、『地獄に堕ちた勇者ども』というこの映画で作者が引用したもう一つの文学作品、ドストエフスキの『悪霊たち』の世界に最も近いと言えるかも知れない。だがヴィスコンティ以後の映像作家たちは、そうした壮大な文明論的構図とはほぼ無縁な、「メロドラマ」に不可欠な構成要素としてのみ、青年がナチスに吸収されて行くこのパターンを、繰り返し踏襲してきたのである。ヴィスコンティ以前で言えば、『サウンド・オブ・ミュージック』（1965年、アメリカ）における、トラップ家の長女の恋人である少年の場合などが、このケースにやや近いと言ってよいだろう。

『暗い日曜日』もまた、こうしたメロドラマのパターンを忠実に踏襲しているかに見える。だがナチスに吸収されるまではそうだとすると、ハンスの場合、戦時中からすでに敗戦後の事を見据え、自らの財を成すために、そのナチスとユダヤの関係さえも利用し、しゃぶり尽して踏み越えて行く狡猾さとしたたかさを持っていることが次第に明らかになって来る。これは従来のナチスがらみのメロドラマにはほとんど登場しなかった人物設定であり、スピルバーグの『シンドラーのリスト』（1993年、アメリカ）などで「感動的に」描き出された、ハリウッド製ナチス映画の「英雄的」世界に対する、ヨーロッパに身を置く者の側からの、痛烈な皮肉を込めた一突きであったと言えよう。

なぜならハンスが戦後被り続けた仮面の表には、「自らの危険を顧みず、多くのユダヤ人たちの命を救った国民的英雄」と刻印されていたからである。

さてラズロは、店に客として来たウイーンのレコード会社の重役たちを言葉巧みにくどいて、『暗い日曜日』のレコード化にまで話を進める。この際の印税率の吊り上げと店の売り込みの交渉術の巧みさは、ラズロがユダヤ人であることをいやが上にも観客に再認識させることになる。ステロタイプな描き方ではあるが、この場面が伏線としてあればこそ、後半においてハンスがそれを上回る悪辣な商人振りでラズロさえも手玉に取ってしまったとき、観客は驚き、戦慄さえ覚えることになるのだ。

ラズロとアンドラーシュはイロナを共有する喜びを味わいながらも、時折激しい嫉妬にかられる日々を送っている。イロナが官能に身を震わせ、嬉しげにラズロに抱かれている夜、アンドラーシュは路上に座り込み、引切り無しに煙草を吸いながら二人の部屋の窓灯りを一晩中見上げているといった具合に。ラズロの側も同じで、イロナとアンドラーシュがウイーンでのレコーディングに二人だけで出かけている間、普段穏やかな彼には珍しく、ワインの壺を床に叩きつけて荒れたりもするのである。

初めてラジオから『暗い日曜日』が流れてきた日、正装した三人は祝いの美酒に酔いながらバルコニーから夜のブダペストを見下ろす。しみじみとした美しいシーンだ。作曲者のアンドラーシュが口を開く。「この曲は何かのメッセージを僕に伝えているような気がする。だがそれが何であるか僕にはどうしても判らないんだ。」

帰りの路上で三人は口喧嘩になり、男二人は酔った勢いで、誰のせいで我々がこんなに苦しんでいるか判っているのか？ もう限界だ、とイロナを責める。ショックを受け、駆け去るイロナ。その後二人はハンガリーが国際連盟を脱退した事を祝う民衆の行進に出くわす。アンドラーシュ、吐き捨てるように「ドイツの飼犬どもめ！」

男たちは酔いつぶれてくだを巻きながらも、人種の違い、あるいはオーナーと使用人という関係を超えた友情を誓い合い、一つベッドで共に眠りに落ちる。

翌朝の“サボー”の店内。悪さをした兄弟が母親の前におずおずと立つように、肩を並べてイロナに近づく男二人（掃除をするイロナを奥に捉えながら、そこに向かって近付いて行く男たちの肩を背後から追って行くカメラワークが、無性に可笑しい）。イロナ「もうやって行けない。三人とも別れましょう。」ラズロ「僕らは不幸じゃない。不幸な時もあるけど、君が必要だ。」アンドラーシュ「僕ら二人ともだ。」いいコンビなのである。

そこへハンスからの郵便が届く。件のイロナの写真とともに、手紙が同封されている。読み上げるイロナ「ドイツ帝国とともに私の会社も発展しています。ドイツはさらに大きくなる。今のままでは狭すぎます。」アンドラーシュ「他の国は狭くたって戦争なんかしない。」ラズロ「経済的な意味だろう？」（ラズロはここでもハンスを庇っている）。この時、メンデルという鋼鉄と織物のユダヤ系大資本家から店の予約が入る。食事の際に「あの曲」を聞かせて欲しい、と。興奮して何度もうなづくラズロ。アンドラーシュ「僕たち三人のことは？」イロナ、微笑みながら「やり直しでしょう、もう一度。」ほっとして顔を見合わせる男たち。和解する三人。

第一回目の授業で学生達に見せたのはここまでだった。その時点で提出させたごく短い感想文には、「男二人を手玉にとるイロナは大変な悪女」「イロナは許せない」「ラズロとアンドラーシュが可哀そう」「イロナはひどいけどうらやましい」「自分はとてもイロナのようにはなれない」「あの

三角関係は理解できない。なんで男たちは平気なの？」といった意見が相次ぎ、当方としてはいささか意外な反応であった。筆者自身はイロナに対して「悪女」の印象を持ったことは一度もなく、三人の関係についても不自然なものは何一つ感じたことがなかったからである。しかし考えて見れば、この時点で切った場合、そうした反応はやむを得ぬことかも知れず、まして彼女たちの年齢であれば、その多くの者にとって、「三角関係」そのものがあまり考えたくもない「おぞましい」世界であり、単純に「悪」として切り捨ててしまいたい「不安定な」心的状況であることは容易に理解出来る。

のちに提出させた正規のレポートで、一人の学生がその間の事情を巧みに描出しているのので、次に引用してみよう。

まず、一番初めに授業で途中までこの映画を観たときは、はっきり言って、ただ単にイロナが最悪な女で、二股をしている映画だという感覚になっただけでした。私の中には、これまで二股という恋愛の形への理解が全くなかったし、周りにもそんな形で恋愛をしているような人はいません。それに、一般的に二人の異性を同時に愛し、恋をすることはタブーとされています。この固定観念を自分の中で壊すことにとっても抵抗があったのだと思います。でも、なぜか凄く続きが気になり、内容も面白く、私達学生の間でも話題に上がったりするようになりました。今思うと、それはみんな同じように体験したことのない恋愛の形を、映画という映像の中で目にすることが出来たからではないかと思います。(畑 美希、二年生)

これがすべてとは言わないが、ここまで観て来た学生たちの多くを代表する意見と言えるだろう。だが彼女たちのこのイロナに対する否定的な「思い込み」を大きく突き崩すことになる場面が、二回目の上映開始早々スクリーンに現れる。それがあの、イロナと自転車のシーンなのである。

後半の上映は次のような場面で始まった。

メンデル一族の若き当家が、妹や取り巻き連中とともに、車を連ねて華やかに来店する。「妹がどうしても来たいと言うものでね」「魚の味は“グンデル”に勝るとも劣らない」いずれのセリフもメンデルという大金持ちのユダヤ人青年の〈悪い人間ではないが、いささか軽薄〉な面をうまく表している。特にあのセリフの“グンデル”とは、以前にラズロが「あそこの魚料理はドブ臭い」と散々けなしていたライバル店であるからだ。メンデルのこの軽薄さ、あるいは「場の読めなさ」は、のちに彼がハンスによって莫大な財産のほとんどすべてを巻き上げられてしまう伏線となっている（この場面では、のちにラズロの「命」と大きく関わる事になるユダヤ人の著名な数学者、タイトルバウム老教授も、店の客としてさりげなく紹介されている）。

兄の軽さとは別に、メンデルの妹はアンドラーシュの弾く『暗い日曜日』を真剣に聴いている。「哀しみと甘さのバランスが絶妙ですわ」「もう一度弾いて下さる？」繰り返し演奏される曲。妹の斜め前からの顔へのズーム。瞳に深い色が射し、頬の筋肉がわずかに震える。彼女の身体と心の深い部分にこの曲の旋律が届き、極めて危険な共鳴現象がそこで生じている事が見て取れる。このとき、『暗い日曜日』は初めて人声（ハミング）を伴う。甘く、柔らかく、誘い込むようなハミング。ローレライのニンフたちの歌声が船乗りたちを甘美な死へといざなったように、このハミングの挿入によって『暗い日曜日』という曲は突然そのデモーニッシュな側面を露わにしたと言えよう。

音楽は途切れずに、次の場面へとブリッジして続き、さらに不吉に高まる。切り替わった画面では、夜目にも豪華な邸宅に向かってカメラが地をなめるようなローアングルでぐんぐん近付いて行

く。鳥肌が立つような場面だ。二階の灯りの洩れる窓のカーテンが音立てて風に翻り、室内の様子が窺える。ベッドの上でメンデルの妹が手首を切ってうつぶせに息絶えている。ベッドから力なく垂れた右腕から血がしたたり、下に置かれた洗面器の血溜まりを定期的に打ち続ける。音楽が止み、カメラは鳥籠の中で騒ぐオウムと、空しく回転し続けるレコードを映し出す。プツプツという、盤を刻む針の音⁽¹¹⁾。

翌朝、カフェのテラスで作曲をしているアンドラーシュに二人の記者が近付き、写真を撮り、『暗い日曜日』を聴きながら自殺した者が、ブダペストだけで三日間で五人も出たという記事を見せる。衝撃を受け、逃げるようにその場を去るアンドラーシュ。一方“サボー”では、同じ記事を読んだイロナが、まだ店に出勤して来ないアンドラーシュの事を心配している。だがラズロは、コインには裏と表がある、記事のおかげで店の予約がいっぱいと嬉しそうな顔をしてみせる（これは多分にイロナを安心させるための、彼なりのジョークも含まれていると思われるが、彼のこうしたブラックな笑いは、なかなか周りに通じない）。怒ったイロナはアンドラーシュを探しに店を飛び出す。高価なワインの搬入とぶつかったラズロは、身動きが取れずに焦るしかない。

外に立て掛けてあった自転車に飛び乗ったイロナは、猛スピードで石畳の路地を駆け抜け、アンドラーシュの住む地区へと向かう。ペダルを踏みつけるその足腰の力強さ！ 小さな中庭のある貧しげなアパートメントに辿り着いた彼女は、その一室の扉を必死に叩きながらアンドラーシュの名前を呼ぶが、返事はない。このときのイロナは、声も仕草も不安のあまりすっかり「よるべない子供」に帰ってしまったかのようにであり、それはつまり愛する者のためには計算よりもまず身体が動いてしまうという、彼女自身が「無垢であること」の証明でもある。であればこそイロナは、大人にではなく、そこで遊んでいた子供たちに、「同じ目線で」アンドラーシュの行方を尋ねるのである。「橋の上にいたよ。」子供たちに礼を言い、再び自転車に飛び乗るイロナ。

（この時点で、イロナに対する学生たちの思い込みはまず大きくゆらいだはずである。続くシーンでその揺らぎはさらに増幅されることになる。）

自転車を走らすイロナは、心配で探しに来たラズロと出会う。「イロナ、奴はいたか？」うなづきながら走り抜けようとする彼女。「イロナ！」叫びながらラズロは彼女の後ろの荷台に、これも子供のように助走を付けてピョンと飛び乗る。軽快な音楽。この時学生たちの間から起こった何とも言えない歓声と、笑い声と、拍手とは、すでに彼女たち自身がイロナやラズロとともにブダペストの街を自転車に乗って走り出している事を如実に物語っている。イロナはすでに半ば以上彼女たちに許され、受け入れられようとしているのだ。

この直後、我々は奇蹟のように美しいシーンに出くわす事になる。

荷台にラズロを乗せたまま、イロナは走る。カメラは彼らの自転車を真横から映しながら並走する。そこはドナウに架かる大きな橋の上だ。彼らの向こうに欄干が流れ、そのさらに向こうにドナウと、大きな青い空、そしてそこに無数の千切れ雲が、どれもすぐに手をつかめそうなほどくっきりとした輪郭を見せて浮かんでいる！ この広々とした空と雲の美しさはたとえようもない。音楽は流れる風景と共にアップテンポで高まるが、曲自体は劇的な短調であるため、これを軽快に演奏することで独特な効果が生まれる。（“サボー”の採用面接でアンドラーシュが弾いた、あの曲である。）それはつまり、この場面で初めて、イロナとラズロとアンドラーシュ、三人の魂が互いに呼び合い、求め合い、一つに溶け合おうとしていることを、そしてそれが悲劇的な運命であるにも関わらず、彼ら自身もその呼応する魂の震えを、悦ばしい肯定を以て受け入れようとしている事実を、この音楽と、青空と、数え切れぬほどの千切れ雲と、疾走する自転車とがはっきりと物語っている

のである。

数年後、今回の授業に参加した学生たちの多くが、『暗い日曜日』という題名さえ忘れてしまったとしても、このシーンだけは彼女たちの記憶の片隅に必ず残り続けるに違いないと筆者は思う。映画の「強度」とはそうした断片としての場面の強度のことであり、『青い山脈』や『二十四の瞳』の自転車のシーンも、そのようにして人々の記憶の中で再生され続けてきたはずである。

『暗い日曜日』のこの場面の「強度」を支えているものが、風景であり音楽であったとしても、その中心にあるものはやはり、荷台にラズロを乗せて走るイロナと自転車であることに変わりはない。そもそも自転車に乗ることで「絵になる」のは、男性よりも圧倒的に女性のほうではないだろうか。『青い山脈』も『二十四の瞳』もそうであった。不思議な事に、女性が上に乗った時にこそ、自転車は自転車である事を自ら意識し、淋漓として存在の光彩を放ち始めるのである。

その理由を一言で言えば、「女性性の解放」ということになるだろうか。もしその言い方がいささか「フェミニズムの政治的な臭み」を感じさせるとすれば、「女性性の強度が爆発的に高まる時」と言い換えてもよい。サドルに「跨る」、スカートが風に「めくれる」、太腿とふくらはぎの筋肉が躍動し、汗ばむ。それらはいずれも性的なメタファ足り得る。そしてペダルを「漕ぐ」とは即ちペダルを「踏む」ことであり「踏みつける」ことであって、女が踏みつけるものと言えばそれは男しかあるまい。つまり自転車とは男性性そのものなのだ。そもそも自転車というものが「馬の代用物」であったことを思い起こせば、馬＝男性性のシンボル＝自転車という図式が、フロイトならずとも容易に理解できよう。「おなごのくせに自転車に乗ってやがる」という『二十四の瞳』の男の子の叫びは、従って意識下での「踏まれる痛み」を伴った、極めて自己防衛的な性本能から発せられた言葉だったと言えるのである。

そして『青い山脈』がよくそれを物語っていたように、自転車の機能とは、本来体力的に劣る女性であっても、それに乗りさえすれば男性と並んで走る事が出来る、あるいは歩いている男たちを傲然と追い越す事が出来る点にある。つまり「男を駆って男を抜かす」ことこそが、自転車に跨って風を切る女性たちの美しさと強さとエロティシズムの本質にあるものと言えよう。男性であるラズロを後ろの荷台に乗せて疾駆するイロナは、まさにこの構図を目に見える形で体現していたのであり、二十歳の女子学生たちが恐らくこの場面でイロナにほぼ完全に同化し、自らの女性性を彼女との共鳴・共振のうちに「爆発的に」解放していたであろうことは容易に想像がつく。

そうした構図が彼女たちの意識下で納得され、しかと植え付けられたからこそ、続く場面で自転車の漕ぎ手が入れ替わり、サドルの前のバーに横向きに腰掛けたイロナを後ろから抱きかかえるようにしてラズロがペダルを漕ぐ構図も、「力を合わせてアンドラーシュを探す」微笑ましさと共に、力強いヒロインに奉仕する「召使いの悦び」の図として、ごく自然に、余裕の微笑を以て彼女たちの中に受け入れられたのである。「タイタニック」の舳先に立つヒーローとヒロインにも似たこの構図は、別の橋の上にたたずむアンドラーシュを見つけたイロナが、むき出しの二の腕から先をまっすぐに伸ばして「あそこよ！」と凛々しく指し示す場面において、その象徴性の強度の頂点に達するのだ。

橋の上から楽譜を千切っては捨てているアンドラーシュに近付き、両側から無言で彼に寄り添うラズロとイロナ。イロナはアンドラーシュの頭を抱き寄せる。ア「二度と作曲なんかしない。僕のせいで五人も死んだ。僕はこの世にいない方がいいんだ。」ラ「馬鹿言うな。あの連中は勝手に死んだんだ。彼らの最期の瞬間に君は慰めを与えたんじゃないか。」ア「ではなぜ僕の曲を聴きながら死ぬ？」イ「あなたが前に言っていた“メッセージ”と何か関係があるのかも。それがどんな内容か、もう判ったの？」ア「まだだ。」ラ「(アンドラーシュの髪を手でくしゃくしゃにしてやりな

がら)それを突き止めてから死ねよ。」イ「(微笑みながら)川に飛び込む時は三人一緒だわ。」何かがほどけるように笑い合う三人。

これに続くシーンもまた、限りなく美しい。

前景よりいっとき後。川べりで遊ぶ三人。一人浅瀬に入り、薄いワンピースの裾をたくし上げ、太腿も露わに水を何度も蹴り上げるイロナ。逆光の中で水しぶきがまぶしい。岸辺の草の上にシートを広げ、並んで寝転がり、時折ワインの壺を口に運ぶ男二人。子供のようにしゃぐイロナの姿を嬉しそうに見つめている。彼女が嬌声を上げると、彼らは互いに満足げに微笑み交わすのである。

「まだ水が冷たいわ。」裸足のまま浅瀬から戻って来て彼らの間に腰を下ろすイロナ。ラズロがワインを注いでやる。アンドラーシュの脱ぎかけた上着(多分イロナに掛けてやるつもりだった)のポケットから、小さな壺が転がり落ちる。それを拾い上げ、不安げにアンドラーシュを見つめるイロナ。「心臓を止める薬だ。(イロナに向かって微笑みながら)もう必要ないけどね。」「僕が預かっておこう。」小瓶を取り上げるラズロ。イロナは今のこの時間をいとおしみ、味わい尽そうとするかのように、仰向けに横たわりながら深々と深呼吸をする。「もう帰らなきゃ。」「まだだ」そう言いながら男二人は、左右に大きく伸ばしたイロナの剥き出しの腕を枕にし、彼女を中心に川の字に身を横たえる。男たちの顔を見比べ、満ち足りた微笑を浮かべるイロナ。それはまるで二人の子供を抱えた母親のようだ。やがて男たちは両側から幼児さながら彼女の頬や脇や胸に接吻を始め、わずかに驚いた顔を見せたイロナも、すぐに彼らをその両腕でいとおしげに抱きしめる。自転車を疾駆させていた時のあの音楽が三人を祝福するように明るく高まり、カメラはもつれ絡まり合う彼らをその場で好きにさせておこうとでも言うかのように、彼らからどンドン遠ざかって行くのである。

この牧歌的、というよりほとんど神話的とさえ言える「至福の」シーンが我々にもたらすものは何か。

それは観客たちの誰もが、この三人の関係が無垢な愛情の一つの形として十分に「成り立ちうる」と納得させられ、もはやそこに疑念のまなざしを向けることがほぼ不可能になったということの意味している。学生たちの証言に耳を傾けて見よう。

私がこの話の中で一番不思議に思ったのはやっぱり三人の関係でした。イロナは二人を好きで、その二人はお互いにその事を知っていて、しかも常に三人でいるという状況は、これまでの映画でも見たことがありませんでした。でもだんだん話が展開して行って、男たちのどちらかが窮地に立たされたとき、イロナが二人のどちらの事も真剣にそして必死で考えているのを見て、彼女はただ純粋に二人の事が大好きなんだというのがわかりました。そして、その二人もイロナを通して仲が良くなっていくのがわかり、このような三人の関係を少しずつ認められるようになっていきました。イロナは一見、二人の男がいて、きれいで、他の人たちにも人気があって華やかな感じがして、初めは彼女が何を考えているのか理解できませんでしたが、実は素朴で純粋な人柄だと思ふようになりました。きっと二人を同時に好きになり、それが三人という変わった形になったのは、イロナに不器用なところや、無邪気さがあったからだだと思います。それを受け止め、認めているラズロとアンドラーシュの優しさも画面によく表れていますが、同時にどうしようもない切なさもまた伝わってきます。(森田咲貴、二年生)

これなどは、文体からして明らかなように、この学生の本来所有している純朴さが、イロナのそれと良く共鳴した例であると言える。

その純朴さの根底にあるものは、恐らくは母性、それも「聖なる」母性を指すものであると思わ

れる。「同時にどうしようもない切なさもまた伝わって」来ると感じた彼女が、無意識のうちに捉えていたのは、自己の内奥に眠る、あるいはざわめき、目覚めつつあるその「母なる感情」に他なるまい。自分より先に死ぬかも知れぬわが子を抱く聖母の想い、それこそがこの学生がイロナの中に見た「どうしようもない切なさ」の実態であったはずだ。

その間の事情を良く言語化し得た別の学生の証言を次に挙げよう。映画の筋書きの紹介としては少し先走ることになるが、削らずに引用する。

初めこの映画を前半だけ見た時、ラズロとアンドラーシュとイロナ、この三人の関係は成立しないだろうと思った。何故そんなにも愛と友情を共有しえたのか。確かに、もし自分が戦争という暗く重い足音が鳴り響く中にいたのなら、誰かを求めて止まなかったに違いない。自分の存在意義を見出したかっただろうし、自分の存在場所を確立させたかっただろう。自分の中の拭い去れない空虚感をどうにかして埋めようとしたはずだ。そう考えるとこの三人の気持ちの共有は十分に有り得るのではないだろうか。

しかし私には何だかこの三角関係が、人間臭を帯びない、穢れない関係に見えて仕方なかった。ラズロにとってイロナはかけがえのない支えであった。これはアンドラーシュにとっても同様であったと言えよう。ハンスがイロナを天使とみなし、彼女に対して手を差し伸べ続けたように、かれら二人にとってもイロナは聖なる母だったのでなかろうか。それは特に、「自殺の聖歌の作曲者」というレッテルに耐え切れなくなったアンドラーシュを挟んで、彼ら三人が同じ時を過ごした川辺での出来事に象徴されているように思う。

イロナが二人を両脇に抱えた時、イロナの存在がいつも以上に大きく感じられたし、ラズロとアンドラーシュにも安心がもたらされたように見受けられた。だからこそ、ナチス台頭という血生臭い時代の荒波に呑まれた「洪水」の後、最後に残ったのは聖母であるイロナだったのではないか。聖なる母は、失った命と引き換えに、また新たな命を宿した⁽¹²⁾。そうして独り世の中を見据えながら生き続けた。神はまた、時として人に罰を与える。ナチスに翻弄されつつも、これを利用し続けてきたハンスは、最後に自分の命と引き換えになる最大の罰を、「聖母」によって与えられる事になる⁽¹³⁾。偏りのある見方かも知れないが、私はそう解釈することで、この物語に納得がいった。聖母は特定の人間のものではない。万人の母なのだ。(菊池真貴、二年生)

この学生の論旨の興味深いところは、イロナの「聖母性」が、ラズロとアンドラーシュだけでなく、敵役となるハンスの上にもまで及んでいると解釈する点である。この映画のクライマックスで、命の恩人であるラズロを、そして彼の友情に期待した観客たちを、見事に裏切って見せたハンスに対し、こうした形で筋道立った「理解」を示したのはこの学生だけであった。「聖母は特定の人間のものではない。万人の母なのだ」と述べた後、彼女はすぐにこう続ける。

…(引用者註：イロナの、我が身を捧げての懇願にも拘らず、土壇場でラズロを裏切り、アウシュヴィッツ行き列車から彼を救い出さなかった)ハンスの行動は一見酷い事のように感じられる。しかし、イロナはハンスにとって天使であった。もしハンスがラズロを助けたとしたらイロナはどうするか。迷わずラズロの所へ向かうはずだ。イロナの瞳がハンス自身を映し出すことは決してない。自分の天使が誰か特定の人間のものになってしまうのなら、天使は天使のままにしておこうと思ったのではないだろうか。(中略)ハンスも初め自殺しかけたよう

に、もがき続ける弱い人間の一人であった。それが時代の歯車の中で、三人とは違う別の方向に回り出してしまった。(同前)

幼な児のように甘えるラズロとアンドラーシュを両腕で抱えたイロナの満ち足りた微笑は、確かに穢れない聖母のそれであった。聖画のモチーフに当て嵌めるならば、ラズロとアンドラーシュはそれぞれ聖母の裾に戯れる幼子イエスとバプティスマのヨハネと言う事になろうか(ラファエロの名画を思い出して頂きたい)。ヨハネはメシアとしてのイエスの出現を予言し、ヘロデ王の宮廷でサロメとヘロディアのために命を落としたが、アンドラーシュは『暗い日曜日』という「死の寂滅の中へと引き込まれて行く世相」を「予言」した曲を作り、やがて自らその予言を証明するかのよう痛ましい自死を遂げる。

他の多くのユダヤ人と共に「無名性」の中に滅して行こうとしているラズロを、かつて数多くいたであろう殉教者たち、そしてその頂点に立つイエスに、無理を承知で仮になぞらえるとすれば、ハンスの役割は当然イスカリオテのユダのそれと言う事になるだろう。この映画のクライマックス、アウシュヴィッツ行き列車が発車する寸前に駅構内に駆け込んだハンスが、護送されるユダヤ人たちの中から一人だけ命を救うために叫んだ名前は、ラズロではなく、後にハンスのために役立つであろうタイテルバウム教授のそれであった。ハンスへの期待に、列から一步前に踏み出そうとしたラズロは、この信じ難い裏切りに一瞬凍りつき、とまどい、目の前で何が起きたのか必死に理解しようとする。イエスに対するユダの「死の接吻」は、この場合、その名を呼ばぬ事によって、ラズロに対して確実に実行されたと言えるのである。

この後、列車の扉が音立てて閉められる直前、ラズロが見せた複雑極まる微笑は、役者ヨアヒム・クロールの畢生の名演戯と言ってよいだろう。そのことは後半で詳しく述べる。だがその何とも言い表し難い表情が、十字架上のイエスもかくやと思わせる、極めて美しいものであった事だけはこの場で言っておきたい。

先を急ぎすぎたようだ。岸辺の場面に戻ろう。

この「神話的な」シーンを「体験」することによって、観客である学生たちは、恐らくイロナたち三人の関係を「完全に認めた」と言えよう。無論それはこの場面に先立って、あの「自転車による道行き」の美しく力強いシーンがあったればこそその話である。

それにしても、学生たちがイロナに対する前半での拒否反応を、わずかの間に急速に変化させたのは何故であったのか。単にイロナの聖母的側面が明らかになったことで、彼女たちの内なる母性といったものが肯定的に反応したというだけの事であろうか。

もしイロナが、美しくはあっても「肉体」を伴わぬ、「聖なる母」の顔しか持ち合わせていないヒロインであったならば、学生たちはここまで彼女に共鳴しなかったに違いない。ここに至るまでに、観客である彼女たちは、ハンガリー人女優であるエリカ・マロジャン演ずるイロナの、東洋のルーツというものを確かに感じさせるエキゾチックで官能的な裸の肉体を、すでに何度か目にしている。そのむせかえるようなエロティシズムが、前半ではむしろ学生たちのひそかな反発を呼んでいたとも言えるのだが、そこに「子供のような純真さ」と「聖母性」が加わることによって、それまでマイナス要因として機能していたカードが、一気に逆転してすべてプラスの強力なカードに切り替わったと言ってよいだろう。なぜならそこに現出した「イロナ」は、アイデアとしての「完璧な女性性」を体現しつつある存在だったからである。

イロナは、ラズロとアンドラーシュという二人の男と関係を持ちつつ、どちらとも結婚はしてい

ない。近代市民道徳からすれば「淫ら」の一言で片付けられてしまいかねないアウトローな生活を送っている。のちに、ラズロを救うためとはいえ、アンドラーシュを間接的に死に追いやったハンスにまで身を任せる事を思えば、これをイロナの「娼婦性」と呼ぶことも可能である。

だがなぜ彼ら三人は、傍から見ればいつ壊れてもおかしくないほど危うい関係を最後まで維持出来たのか。男たちの理性と資質とがそれを可能にしたということは勿論確かだが、何よりもまず第一の理由としては、イロナの内から湧き出る愛情が、「汲めども汲みせぬ」性質のものだったと言う事が挙げられるであろう。汲めども汲めども、とはつまり、与えても与えてもなお満ちて、なお溢れ出る過剰なまでの愛。これ無しには彼らの特殊な関係の維持は不可能であった。イロナの愛が天びんのように二人の男の間を揺れ動く、つまり一定の容量しか持ち合わせぬものであったなら、破綻はとうの昔に訪れていたはずである。

聖母は人々に無限の愛を与え続け、娼婦もまた己の肉体を切りなく与えることで男たちを慰撫し続ける。ドストエフスキ『罪と罰』のヒロインである娼婦ソーニャは、自らが地獄に墮ちることは覚悟の上で、その恐怖と戦いながら、家族を養うために男たちに身体を与え続けた。神を認めぬラスコーリニコフは、そうした彼女の中に、自分が否定して来た筈の「聖性」が奇蹟のように輝くさまをはっきりと見てとるのである。我々は汚濁の極みにあるとき、底の底まで墮ち切ったとき、それと気付かず「聖なるもの」への扉に手を掛けていることが確かにある。

すでに述べたように、ILONA というハンガリー名は HELENE と同義であり、美と官能の化身を意味すると言ってよい。ネオ・プラトニズムに基くルネサンス期の美術では、ヴィーナスもしくはアフロディーテと聖母マリアとがしばしば同一視されたように、イロナもまた、美とエロスと聖母性を一身に兼ね備えた、言わば「完璧な女性性」の体現者として、スクリーンの中で変貌を遂げつつあったのである。

学生たちはそこに敏感に反応し、暗闇の中で自らをイロナに寄り添わせ、彼女と共に自転車を駆り、共に男を踏むようにペダルを踏み、共にブダペストの街を切り裂くように走り抜け、共に浅瀬で水を蹴り、共に二人の男の接吻を受けながら彼らを両腕に抱きしめたのだ。そうしながら、彼女たちは自らの内なる女性性を、イロナと共に、「爆発的に」解放させていたのである。上映終了後の感想文に、「すっきりした」と書き記した学生が多かったのは、ラストシーンでの意外な結末がもたらした効果もさることながら、前半の山場とも言うべきこの場面での体験が、長く彼女たちの中で尾を引いていたためであるとも言えるだろう。

(この稿続く)

* テキストとして用いた DVD:『暗い日曜日』(メディアファクトリー, 2002 年)

* 学生の引用文は語句等に若干の修正を加えてある。

〈注〉

- (1) 監督: ヴィットーリオ・デ・シーカ
- (2) 西条八十作詞, 服部良一作曲。
- (3) 『映画の昭和雑貨店』川本三郎著 (小学館, 1994 年), 38 頁。
- (4) 前掲書, 38 頁。
- (5) Barkow, Nick: *Das Lied von traurigen Sonntag*. (Rowohlt Taschenbuch) Reinbek bei Hamburg, 1988.
- (6) 監督: サム・ライミ (米)。
- (7) 監督: マイケル・マン (米)。

- (8) 『シネマと書店とスタジアム』 沢木耕太郎著（新潮文庫，2005年）所収，311-314頁。
- (9) ビリー・ホリデイ，ルイ・アームストロング，ビョーク，ビリー・エクスタイン，サミー・デイヴィス・ジュニア，エタ・ジョーンズ，ジミー・ウイズアスプーン，ポール・ロブソン，エルヴィス・コストロ，ピョートル・レシチェンコ，アーティ・ショウ，スタン・ケントン，アッカー・ビルク，レイ・チャールズ，ジョゼフィン・ベイカー，モーリス・シュヴァリエ，トム・ジョーンズ，オスカー・ピーターソン，カーメン・マクレエ，マントヴァーニ楽団，東海林太郎，淡谷のり子，越路吹雪，美輪明宏，等々。（劇場用パンフレットによる。）
- (10) 「性的変質から政治的変質へ——『地獄に堕ちた勇者ども』」（『三島由紀夫映画論集成』ワイズ出版，1999年所収，482-487頁）。
- (11) この，曲が終わった後も回転し続けるレコードの針音は，物語が終わった後のエンドロールのバックで，もう一度極めて効果的に用いられることになる。
- (12) イロナは後にラズロ，アンドラーシュ，ハンス，いずれの子とも観客には判別し難い赤子を宿す。
- (13) ラストシーンの，意外な結末のこと。