

# 洪水の前に地上を去る者への哀歌

—— 映画『暗い日曜日』を「読む」(2) ——

大 野 真

この映画のタイトルに一つの疑問を抱いた学生がいる。

『暗い日曜日』は何故日曜日なのか？ 月曜でも水曜でも土曜でもなく、 どうしてそれは日曜日でなくてはならなかったのか？

彼女自身が出した答えはこうだ。

『暗い日曜日』と聞いて、最初に浮かんだのは「世界の終わりの前日」だった。正確には、世界が明日終わるということを知ってしまった日、である。

私の抱く日曜日のイメージとして、「喜び」や「安らぎ」と共に、「休暇の終わり」でもあるという避けようのない現実がある。今ここにある確かな喜びや安らぎも、明日には終わってしまう。そのことに気付いたときの、 どうしようもない虚しさ。それが『暗い日曜日』というタイトルを聞いた際のファースト・インプレッションであった。(中村公美, 2005 年度レポート提出時 4 年生)

中村の言う「世界の終わり」のイメージに関しては、この映画の中では「洪水」という言葉に置き換えられて、登場人物たちの口に何度も上っている。終末近く、自らの死を覚悟したラズロは、走り書きの遺言の中でイロナに対してこう語りかける。

洪水の後に残るのは、イロナ、君だ。

洪水とは無論、旧約聖書に描かれた地表を蓋う大洪水に起源を持ち、ここではラズロたちユダヤ人に対してナチスが仕掛けた未曾有のホロコーストを指していることは言うまでもない<sup>(1)</sup>。人間と、人間が作り上げた文化の大規模な崩落、直前に迫ったその未聞の現象への予兆に怯えつつ、最後の「美しい一日」を抱きしめ、いつくしみ、享受する——『暗い日曜日』とはそういう日のことだと中村は言っている。

映画の前半で「神話的な」トライアングルをなしていたラズロ、イロナ、アンドラーシュの関係<sup>(2)</sup>は、後半、ナチスの将校となって再び彼らの前に現われたハンスにより、悲劇的に崩壊して行く。アンドラーシュは「洪水」の前に自ら命を絶ち、ラズロはその流れに抗い難く押し流され、イロナはラズロの言葉通り一人奔流の中を生き延びる。

問題はアンドラーシュの自死である。ユダヤ人ではない彼は何故自ら死を選ぶ必要があったのか？『暗い日曜日』を観た女子学生たちが挙げた問題点の中で、最も解釈が分かれたのがこの点に他ならない<sup>(3)</sup>。実は前出の中村公美が、この疑問に関してまことに的確な答えを出しているのだが、それを紹介する前に、後半開始からアンドラーシュの自死に至るまでのストーリーを追いながら、場

面ごとに詳細な分析を加えて行こう。その過程で、この作品の持つ「映画の教科書」とでも呼ぶべき側面もおのずと明らかになって行くはずである。

「暗い日曜日」の大ヒットと共に、作曲者アンドラーシュの名声は日に日に高まって行く。だがそれは彼にしてみれば、この曲を聴きながら自殺する若者たちが何故か後を絶たないという事実を、否応なく目の前に突き付けられることでもあった。劇場で流されるニュース映画では、ヒトラーの名声と栄誉を称える映像の直後に、「成功して名声を得た者は他にもいます」というナレーションに導かれ、アンドラーシュの肖像が画面に大写しにされる。自らが嫌悪するヒトラーと同列に並べられたことに、客席で不快さを隠せないアンドラーシュ。さらに「この曲は世界を制覇しました」という語りと共に、北欧で、パリで、ニューヨークで自殺した者たちの遺体が次々に映し出され、ご丁寧にもレコードを載せた蓄音機が川の中にゆっくりと沈んで行く場面まで流されるのである（この「やらせ」的な蓄音機のシーンの挿入は、かつて巷を賑わした「暗い日曜日」を巡るニュース自体が、やっかみ半分で面白おかしく作られた都市伝説の側面を多分に有していたことを、我々現代の観客に巧みに「匂わせて」いる。匂わせたのは、無論、映画『暗い日曜日』の製作者たちである）。

劇中のニュース映画のナレーターは最後にこう付け加える——「この曲は、聴くものには死を、反対に作曲者には莫大な富をもたらすのです」。客席の暗闇で、アンドラーシュの顔色が変わる。

市場に出回る商品は激減し、闇の物資が売買され、世相は日増しに荒んだ様相を呈して来るが、レストラン“サボー”は変わらぬ繁盛を続けていた。そんなある日、ナチス親衛隊の黒い制服に身を包んだ一人の将校が“サボー”に姿を現す。ハンスである。喜ぶラズロ。だがハンスは「人前では隊長と呼んでくれ」とラズロに釘を刺し、「部外者が入れないことは判っているが」と前置きした上で、「ぜひ厨房を覗いてみたい」と要求する。さらにかつてそれに触れてアンドラーシュの怒りを買ったことのあるピアノに、ハンスはためらいもなく触れ、鍵盤を叩く。

明らかにハンスは変貌を遂げていた。立ち居振る舞い、目つき、言葉つき、背筋を伸ばした姿勢に至るまで、ナチスの将校に成り切り、以前のおどおどした弱気な田舎者の彼は、親衛隊の制服の下に覆い隠されて姿を消した。今の自分には何でも許されている——ラズロとの再会の直後にハンスがとった一見無邪気な二つの行為は、いずれもかつてタブーとされたこと、即ち「お客は店の中の何に触れても構わないが、ピアノと厨房だけは駄目だ」とラズロにたしなめられていた行為だったのである。

ある日ハンスが客として連れてきた親衛隊の司令官<sup>(4)</sup>が、酔ってラズロに暴行を働き、倒れた彼に銃口を向けながら「ユダヤ人どもを残らずミンチにしてやる」と叫ぶ。ハンスは司令官を押しとどめてラズロをかばうが、事後のどさくさの中、2人だけの部屋でイロナを口説き、接吻を迫ろうとする（ハンスはこの時点ですでに結婚しており、妻子の写真をイロナたちに見せてもいる）。「僕の天使」と呼びながら唇を近付けるハンスに対し、イロナはしかし、「私たち天使は保守的な存在なのよ」と微笑んでこれをかわす。悄然として部屋を出て行くハンス。だが階段でアンドラーシュとすれ違う際、口笛を吹き、さもイロナとの間に何かあったかのような気配を漂わせてみせる。この演技は功を奏し、アンドラーシュの中にイロナへの疑念がきざす。彼は踵を返し、イロナの部屋に向かう事をやめるのである。

イロナに傷の手当を受けながらラズロは言う——「洪水の後に生き残るのは我々だ」。この時点でラズロはまだ楽観的であり、生き延びるために店の名義をイロナに移すことを提案する。承諾するイロナ。

「あ奴らが死絶えたら公証人の下で名義を元に戻せばいいわ」

「そうだ。洪水の後にな」

「ええ、洪水の後にな」

翌日、“サボー” 営業継続許可の証書を発行してもらうためにハンスの元を訪れるイロナ。そこは、かつてあのメンデル一族の別荘であった豪邸であり、今は「資産管理局」としてハンスの支配下に置かれている。イロナと入れ違いに、黄色い「ユダヤの星」を胸に付けたメンデルの御曹司が、莫大な財産をすべてハンスに奪われ、悄然として自らの屋敷を後にするさまが描かれる。以前“サボー”を訪れた時に見せた「場の読めなさ」<sup>(5)</sup>が、この場面で見事に伏線として生きて来るのだ。

『暗い日曜日』というこの映画は、伏線のオンパレードであり、すべてのシーンが有機的にからみあって、無駄な場面というものがない。同じようなシーンがシンメトリックに「2回ずつ」登場するのも、その表れと言えよう。冒頭の、夕暮れのドナウを左岸から右岸へとゆっくりパン<sup>(6)</sup>するカットは、末尾の、夜のドナウの右岸から左岸へのパンに対応する。さらにイロナとラズロが2人で風呂に入る場面、ハンスとラズロの駅での「別れ」の場面、イロナが自転車疾駆させる場面、ハンスの秘書がドゥーデンの辞書を引き合いにハンスの言葉の誤りを指摘する場面、メンデルの妹が自殺した時とエンドロールでの、レコードの盤面を刻む針音（心音にも聞こえる）の繰り返し。それらのいずれもが正確に2回ずつ繰り返される。前の場面は後の場面の伏線となり、両者は同じシチュエーションであるがゆえに、その間の状況の変化、時間の無慈悲な経過がそこに正確に表れることになるのだ。

イロナとラズロが2人で同じ湯船に浸かっているシーンはその典型と言えよう。開始早々の入浴場面ではワインやカナッペがガラスの盆にずらりと並び、色とりどりの花と愛撫と口づけとが彼らの豊かで幸せな生活を歌い上げていたが、終末近くの2人の入浴場面ではそうした彩りは何一つ存在しない。そこにあるのは、疲労と、死への恐怖と、苛立ちばかりであり、レコードから流れる「暗い日曜日」に「引きずり込まれそうになった」ラズロは、思わず湯船からスリッパを蓄音機に向けて投げつけたりもするのである。

1度目の入浴シーンをA、2度目の入浴シーンをA'とすると、この映画では、A-A', B-B', C-C'といった幾つもの小さなエピソードの「枠」が、入れ子のように全体枠に組み込まれながら、互いに乱反射しつつ影響を及ぼし合っていることが判る。こうした、本来単純な構図であるはずの左右対称構造をあえて複雑に絡み合わせたところに、監督であるロルフ・シューベルの、ドイツ人特有の「枠構造」への志向が、あたかも強迫観念に近い形で潜在していることが見て取れよう。ここからは製作者のほとんど偏執的とも言えるシンメトリーへのこだわりが垣間見え、『暗い日曜日』というこの作品に、「隙」<sup>すき</sup>と呼べるものが侵入することを一切許すまいとする強固な意志を感じ取る事が出来るのだ。

そもそもイロナを中心としたラズロとアンドラーシュの関係自体が正三角形、あるいは二等辺三角形という完璧な左右対称図形を作り成しているのであって、ドナウの岸辺での、男2人がイロナのむき出しにされた左右の二の腕を枕にしたあの「聖」三位一体図が、この映画の基本的構造をよく象徴していると言ってよいだろう。

さて、首尾よくハンスに証書を書かせたイロナは上機嫌でメンデルの館から出てくるが、門の外で待っていたのはアンドラーシュであった。イロナとハンスの仲を疑う彼は、彼女の接吻を拒絶し、「57分も中にいた」「これ以上まだ男が欲しいのか?」「今度はドイツ人なのか?」と矢継ぎ早に侮辱的な言葉を浴びせ掛ける。顔色を変えたイロナは、アンドラーシュの頬に思い切り平手打ちを加え、足早に去って行く。頬を押さえたまま、一人取り残されるアンドラーシュ。

物語はここからアンドラーシュの死のエピソードへと踏み込むことになる。それは全編を通じて

最も緊迫感に溢れたシーンとなるだろう。主演の4人がそれぞれ最高の演劇とアンサンブルを見せているが、就中、アンドラーシュ役のステファノ・ディオニジのまなざしと佇まいが素晴らしい。表情の乏しい、不器用な役者かと見えていたが、そうではなかった。

賑わう“サボー”の店内。ピアノを弾きながら、給仕するイロナの方をもの言いたげに見やるアンドラーシュ。その視線を無視してピアノの傍らをすり抜けるイロナ。二人の気まずい雰囲気はまだ続いている。

制服のハンスと、同僚のシュネフケ隊長が入って来る。「ハンス」と声をかけて親しげに近寄るラズロに対し、厳しい視線を返すハンス。慌てて「隊長殿」と言い直すラズロ。席に着いたハンスはいつものようにビーフロールを注文する。たまには他の料理もいかがで、というラズロの勧めを無視し、再度ビーフロールを要求するハンス。実は材料が手に入らなくて、とためらいがちに釈明するラズロに対し、「そいつは最悪だな。それでは私の顔が立たん」と脅すように一頻り絡んだ後、「最高の料理を用意しろ」と居丈高に「命令」する。一礼して去ろうとするラズロの背中に、「ただし魚料理は駄目だぞ」と曇り掛けるシュネフケ。さらに「気取るな!」というハンスの罵声も。怒りに声を震わせながら、「ハンスの様子がおかしい」とイロナに耳打ちするラズロ。

ハンスとシュネフケは戦後を睨み、今のうちからいかに財を蓄えておくかの策謀を小声でささやき交わしている。

「やり過ぎると足が付くぜ」とシュネフケ。

「ああ、だが法律のいい点は境界線があいまいなところだ」薄く笑うハンス。

ユダヤ人たちから奪い取った金品や宝石をノーチェックで国外に持ち出すために、ハンスは「お国のために死んだ者たち」の遺体を入れた棺桶の中にそれらを詰め込んで運び出すことを提案する。ほくそ笑み、乾杯する二人。

機嫌が良くなったハンス（ただしこの「機嫌の良さ」は、「明るさ」や「善良さ」とは結び付かない、言わば「邪悪な高揚」とでも名付け得るものである。ハンス役ベン・ベッカーの、意識的な演技分けが見事だ。彼の演劇はそこにハンス本来の「田舎者の単純さ」をも、微かに匂わせてみせる）は、近付いて来たラズロに向かって笑いながらこう呼び掛ける。

「ヘイ、ラズロ！ たまには冗談でも言ってみろよ！ ユダヤのジョークでいいからさ」（この時ハンスは腰に下げていた拳銃ケースを、ベルトごと外して、空いている椅子の背に掛ける。中には銃が入ったままである。）

驚き、困惑するラズロ。アンドラーシュがピアノから顔を上げる。一瞬、二人の視線が交錯する。店の空気が変わった。

重苦しい沈黙。ラズロの頭の中で何かが高速で回転していることが判る。やがて彼は思い出したように「ユダヤのジョーク」を語り出す。

「ある収容所の司令官の話です」

ハンスとシュネフケの顔からずっと笑いが消える。覚悟を決めたようにラズロは続ける。震える声で、途切れ途切れに。

「その司令官は片方の目が義眼でした。彼はドイツの技術の精巧さを確かめたくないと、収容されている人間の一人を呼んで質問するのです。どちらが義眼か判るかね、と。答えられなければ…その場で銃殺です」

座ったままラズロを見上げるハンスとシュネフケを、カメラは左から右に少しずつ横移動しながら、わずかな仰角で斜め前から仰ぎ見る。ラズロの話の内容如何によっては、突然彼らが猛禽のように爪立てて襲い掛かるかも知れないという恐怖と緊張を観客の内部に掻き立てるカメラワークで

ある。ハンスたちの、装われた無表情が、さらにその効果に拍車を掛ける。

こうしたカメラの移動撮影（トラッキング・ショット、もしくはドリー・ショット）は、これに続く2つの場面で絶妙の効果を発揮する。即ち、次のラズロのセリフの間、カメラは黒いスーツに身を固めたラズロの、正面からのバスト・ショットに始まり、少しずつ、注意しないとほとんど気付かぬほどのゆるやかな速度で、（先程とは逆方向に）左に向けてすべるように横移動する。そして同時に、これもまた横移動と全く同じゆるやかな速度で、ラズロの顔に向けてズーム・イン（ズーム・アップ）して行くのである。

結果的に、正面からのバスト・ショットは、次第にまわり込むような形で斜め前からのラズロの顔のアップに変化して行き、最終的にはスクリーンのフレームいっぱいに彼の引きつった右の横顔が映し出されることになる。

この恐ろしい恐怖と緊張に充ちた数十秒のシーンの間に、ラズロが語る「ユダヤのジョーク」の続きは次のようなものであった。

「ある日、司令官はヤコブという男をつかまえていつものようにこう尋ねました。

“私の目のどちらが偽物か判るかね？”

ヤコブはすぐに答えました。

“簡単ですよ、司令官様。左が偽物です。”

“ほう、どうして判ったかね？”

と司令官。

“だって左目のほうが…（ここでラズロは一瞬言葉を呑む。静かに移動とズーム・インを続けて来たカメラは、フレームいっぱいにラズロの横顔を捉え、びたりと静止する。最悪の結果をもたらすかも知れない最後の「落ち」を、ラズロはしかし抑え切れずに口にしてしまう）…左目のほうが私を見るときに優しそうだからです…”」

親友であったはずのハンスへの挑むような思いと、屈辱と、最後まで語り切ったことへの満足感と、ユダヤの矜持と、これから起こることへの恐怖と極度の緊張感とで、画面いっぱいのラズロの横顔は筋肉が痙攣し、引きつったような泣き笑いのまま、固まって動かない。カメラもまた、その横顔を映したまま、息詰まる沈黙の中、数秒の静止を続ける。

ここで用いられたトラッキング・ショット（移動撮影）とズーム・インの併用は、無論観客の中に「何か忌まわしい出来事が起きる」ことへの期待と恐れと緊張を産み出すための、極めて効果的な手法として使用されている。すでに述べたように、ここでは移動とズームの絶妙の「のろさ」と「なめらかさ」が、その効果をさらに加速させているのである。

ドリー・ショット（トラッキング・ショット）は、具体的にというよりは心理的啓示を強調するために使われるのが一般的である。一人の人物にゆっくりと近付いて行くことで、監督はもっと残酷なものに接近して行くことを目論んでいる。その動きは観客への合図として作用し、結果的に私たちは何か重要なこと目の目撃者になろうとしていることを覚悟することになる。（ルイス・ジアネッティ『映画技法のリテラシー（I）』<sup>(7)</sup>）

この場面で最も「残酷」なことは、これまで常に冷静に事に対処して来たはずのラズロの内面、その「奥深い場所」が、図らずも我々の前に「露呈」されてしまったことかも知れない。観客であ



る我々は、彼の「<sup>バツ ション</sup>暗い情熱」とでも言うべきものをそこに見出してしまったのだ。ジアネッティは言う――

クローズ・アップへ切り替える方法は間髪入れずに発見へと導くが、ゆっくりと移動して行く  
ドリー・ショットは徐々に何かを発見して行く期待感を抱かせる<sup>(8)</sup>。(同前)

さてラズロの横顔の大写しから、画面は彼を見上げるハンスとシュネフケのバスト・ショットに移る。前のカットから続く重苦しい沈黙。しかし無表情な彼らの顔に、あっけに取られたような色が微かに見て取れる。それが読み取れるのは、カメラワークのおかげと言ってよい。なぜなら、これまで一定のリズムで移動とズームを繰り返す事によって緊張をあおって来たカメラが、ラズロの横顔のアップでそのピークに達し、次に来るハンスとシュネフケの（アップではなく）バスト・ショットまで引いたこのカットでは、すでに移動もズームも止めているからである。放物線を描いて高まっていた緊張は、カメラが動きを止め、ハンスたちの「引いた」静止画でそのリズムが壊れることによって、すでに観客への「恐怖のロック」を「解除」したと言えるのだ。

ハンスたちの数秒の沈黙には、従って「笑いの予兆」が潜在していた。案の定、ハンスは笑い出す。つられたように、シュネフケも笑い出す。ハンスの声はよく通る。次第に高まるその笑いは、「哄笑」となって店内を圧するように響き渡る。

「傑作だ。面白かったぞ、ラズロ！」

緊張は解かれた。危機は去った。誰もがそう思う。店の客たちは再び食事に意識を戻し、ラズロも一礼してその場を数歩去りかける。

だがハンスはまだ笑いを残した声で、ピアノの前で一部始終を見ていたアンドラーシュに向かい、こう呼びかけるのである。

「おい、お前、あの曲を弾け！」

驚いて立ち止まり、アンドラーシュに弾いてくれるよう目配せをするラズロ。アンドラーシュの心を知るラズロのその動作には、すでに懇願の要素が紛れ込んでいる。親友の自分が屈辱的な振る舞いをさせられるのを目の当たりにして、彼がすんなりピアノを弾く気になろうとは思えない。だが自分は我慢した。アンドラーシュにもここは耐えてもらわなくては――ラズロはそう考える。

しかしアンドラーシュのとった行為は、ラズロの不安を遥かに超えるものであった。

アンドラーシュは、ピアノの前の椅子に腰掛けたまま、ハンスの方に向き直るのである。足は組んだまま、両の手も組んだまま膝の上に置かれており、そのまなざしはハンスを正面からひたと見据えている。ピアノを弾くことを完全に拒否した、見事な無言の抵抗の姿勢である。

「聞こえなかったのか？ あの曲だ」

アンドラーシュの意志を感じ取ったハンスもまた、椅子に腰掛けた姿勢のまま、彼の方に向き直る。同じ姿勢で、無言のまま対峙するアンドラーシュ。この時、彼に向けてカメラが寄り始める。緊張が再び店内を支配する。先程のつかの間の安堵は観客への「フェイント」だった！ しかも今度はアンドラーシュが明らかに敵意を態度で表明している以上、ラズロの場合よりも事態は深刻である。その分、わずかだが、アンドラーシュに寄って行くカメラの速度が、ラズロに対する時よりも速い。このフェイント（間）と微妙な「寄り」の速度差は、観客に与える心理的效果というものを知り尽くした絶妙のカメラワークとしか言いようがない。

状況がより深刻であることを明かすように、先程は耳をそばだてながらも見ぬ振りをしていた店の客たちが、今度ははっきりとこちらを向き、息を殺して事態の推移を見つめている。

「早くしろ」

苛立つハンス。アンドラーシュは微動だにしない。

「あくまで拒む気か？」

言いながらハンスは懐中時計を取り出し、蓋を開けてテーブルの上に置く。無論アンドラーシュを脅すための行為であるが、その先のことをハンスが具体的に考えていたとは思えない。時間を計るという威嚇行為が相手に通じなかった場合、ハンスはどうするつもりだったのか。衝動的に「思わせぶり」な行動に走ってしまったが、彼もまた、目の前のこの事態に実は困惑しているのだ。であればこそ、この後、イロナが「事態の収拾」のために登場したとき、ハンスは子供が母親に「すぐするような目」で彼女のことを見上げるのである<sup>(9)</sup>。

今や店内の視線はすべてハンスとアンドラーシュの一挙手一投足に注がれている。カメラが再びわずかに斜め仰角でアンドラーシュに近付いて行く。椅子に掛けられたままのハンスのピストルをちらりと見やるアンドラーシュ。ラズロの場合と異なるのは、膝の上に組まれたアンドラーシュの手が、上半身へのズーム・インの際も、常にカメラのフレームの中に映し込まれていることである。その手は即ちピアノを弾くことを「拒否」する手であり、同時に数分後には視線の先のピストルを「掴む」ことになる手であるからだ。さらに言えば、それはイロナの肉体を何度も繰り返し愛撫した手でもある。製作者たちの計算は、ここでも恐ろしいほどに行き届いていると言えよう。

堪らず、二人の間に割って入るために前に出ようとしたラズロを、イロナがそっと押しとどめる（この「そっと」の仕草が、逆に彼女の決意の固さを感じさせる）。客たちが注視する中、ハンスと対峙したままのアンドラーシュの背後に歩み寄りイロナ。その足取りは落ち着いていて優雅さを失っていないが、覚悟を決めた者の必死さが全身に漲っている。

「弾いて」

後ろから小声で懇願するイロナ。当然のようにアンドラーシュは前を向いたまま動かない。イロナは無言の非難を籠めた視線をハンスに投げる。この時ハンス役のベン・ベッカーが見せた表情は秀逸だった。イロナを見上げた彼は微かに嫌々をしたように見えた。その視線は「この先どうしていいのか判らない」と訴えているようであり、その表情は子供が母親に「何とかして欲しい」とすがっているようでもあった。つまりは判断停止状態に陥った少年の、独りぼっちの顔がそこに浮かび上がりかけていたのである。ナチス親衛隊の制服の下に隠されていたハンス本来の弱気と愚かしさとよるべなさが、図らずも露わになった瞬間と言えるだろう。

いや、その言い方は正確ではない。それらは「露わになった」のではなく、「垣間見えた」と言ったほうが正しいだろう。ベン・ベッカーはそうした「源感情」を露骨に観客に提示したのではなく、ハンスの内部からせりあがって来たそれらを、薄い皮膚の皮一枚下の所でとどめて見せた。よるべない少年の顔は、ハンスの表に「浮かび上がった」のではなく、あくまでも「浮かび上がりかけた」のである。だが薄皮を突き破りそうになりながらぎりぎりのところで噴出を抑えられたが故に、反ってそれらはたわめられた強い感情の塊となって観客の心に届く。ベン・ベッカーの演戯は、それほど絶妙のバランス感覚に裏打ちされたものだったのである。

アンドラーシュの無言の拒否は、恐らくイロナの予期していたところだったに違いない。彼女はそこに積んであった楽譜の山の中から、ためらうことなく一枚を選び出す。アンドラーシュが書き上げたばかりの、歌詞付きの「暗い日曜日」の譜面である。

かつて二人が初めて結ばれた日の朝、「君の歌が聴きたい」と言うアンドラーシュに対し、「人前では決して歌わないと決めているの」と告げたイロナであった（イロナはかつて音楽を学んでいたが、何らかの理由でそれを中断した過去があるらしい）。しかし今、自らの禁を破り彼女は歌い出

す。皆が見つめる中、独り切りで、伴奏も無く、それが愛するアンドラーシュを救う唯一の方法であることを信じて。それはまた、「暗い日曜日」という曲が、歌詞と共に人の声に乗って巷に流れた初めての瞬間でもあった<sup>(10)</sup>。

イロナの声は決して声量豊かとは言えないが、しかし澄んだ、どちらかと言えば可愛らしい声質である。男を想う、その想いの一途さが女の声を透明な結晶のように澄ませることがあるとすれば、イロナの歌声はそういう声であったに違いない。

暗い日曜日

じきに夜の帳<sup>とぼり</sup>が降りて

(アンドラーシュが振り向く。)

暗い影 孤独が憂う

目を閉じて

私の前を 君が行く

(アンドラーシュ、はっきりとイロナの顔を見上げる。その表情に、驚きの色が浮かぶ。)

眠る君の傍らで

明日が来るのを待つ

(イロナ、アンドラーシュに優しく微笑みかけ、そっとささやく――「弾いて、私のために」。

アンドラーシュ、憑かれたようにピアノを弾き始める。)

影が見える

君よ 伝えておくれ

天使に 私の場所を

残してくれるように

(歌うイロナを見つめるラズロ。その表情に浮かぶ「痛ましさ」は、誰よりもイロナの心を理解している証である。彼はその表情のまま、ハンスに鋭い視線を走らす。「お前にイロナの痛みが判るか」とその視線は語っているようだ。)

暗い日曜日

日曜が何度巡ろうと

私は独り 影の中

(伴奏を続けながら再度イロナを見上げるアンドラーシュ。先程と明らかに異なる表情。そこに見て取れるのは「悦び」に他ならない。何かがほどけ、滑り落ち、そのあとから花が咲き出るようにアンドラーシュの奥底から開花した「悦び」。アンドラーシュを演じたステファノ・ディオニジの畢生の名演戯と言えるこの美しい表情を見逃すと、これに続くアンドラーシュの自死は決して理解出来ないことになる。)

もう行こう 夜と共に何処かへ

蠟燭の炎に

瞳が濡れる

(口を半ば開いたままイロナの歌声に聴き入るハンス。唇が微かに震える。魂を驚掴みにされた者の表情。この時のハンスからは邪気が抜け落ち、一人の女性を崇拜する田舎者の青年にすっかり戻っている。)

友よ 嘆くな

私の心は軽い



洪水の前に地上を去る者への哀歌

息絶えて 私は故郷に戻り

（ここでアンドラーシュがまた違う表情を見せる。今度は一点を見つめ、自らに問いかけ、そして答えを見出したのだろう、そのまなざしには深い色が湛えられている。彼はついに己が産み出した「暗い日曜日」の意味と、自分の採るべき道を理解したのだ。）

安らかに 影の国をさまよう

暗い日曜日

歌が終わり、ピアノが終わる。静まり返った“サボー”の店内。

イロナはハンスを見、次いでアンドラーシュを見る。見上げるアンドラーシュ。見詰め合う二人。アンドラーシュは明らかに「静かな興奮」に捉われている。目で掻き抱く、とはこういう視線を言うのだろう、そのまなざしが無言のままに告げているのはたった一つのことだ。

—イロナ、判ったよ。今はっきりと。

—判った？ 何が？

—私たちの間に存在する「確かな愛」が。そしてこの曲に秘められた意味と、自分の採るべき道が。

二人の視線がからまり合ったとき、瞬時に交された「声無き会話」はそうしたものだっただけだ。

次にイロナは再びハンスを強く見据える。瞳にはうっすらと涙が浮かび、身体は小刻みに震えているが、その視線の強さに射抜かれて耐え切れる者が何処にしよう。口を半開きにしながら、感に堪えぬ表情をしていたハンスは、やがてゆっくりと手を叩き始める。その音に目を覚まさせられたように、客席のあちこちから拍手が起き始め、たちまちそれは店中を蓋い尽くして行く。

イロナはアンドラーシュを守り抜いた。必死の思いで、文字通り身体を張って。鳴り止まぬ拍手の中、極度の緊張から解放された彼女は、これ以上その場にいたたまれず、身を翻し、たたくラズロの傍らをすり抜け、逃げるように洗面所に走り込む。一瞬強い不安に捉われたラズロが、振り向きざまに声を掛けようとしたが、それさえ間に合わぬほどのイロナの速さであった（ここでも、走り去るイロナの後姿を目で追うラズロへの、今までとは違う高速のズーム・インが、彼らを取り巻く緊張状態が実は未だに持続したままである事を、観客に対して瞬時のうちに暗示している。何かが、まだ起こるのだ）。

洗面台に両手をついたイロナは、鏡の前で荒い息を吐きながら、やっとの思いで身体を支えている。目を硬く閉ざし、肩を波打たせて、彼女はゆっくりと呼吸を整えて行く。1回、2回、3回…正確に5回目の、やや落ち着きを取り戻したかと思われる息を吐き終わったとき、まさにこれ以外あり得ないというタイミングで、重い銃声が鳴り響く。0.5秒早くても遅くても効果は半減していたに違いない、それほど絶妙の一撃であった。

はじかれたように顔を上げ、息を呑むイロナ。悲鳴と、客たちが椅子を蹴立てて立ち上がる音が聞こえて来る。愛する者の直感で、イロナは恐らく客室で何が起こったかをすでに察知している。イロナを演じたハンガリー人女優エリカ・マロジャーンは、ここでそういう顔になっていた。黒い髪、深い色を称えた瞳、どこかインドの女神を髣髴とさせる面差し（肉体も含めて）の彼女でなければ、ここまでイロナに成り切ることは不可能であっただろう。自らが撃たれたかの如く、銃声に「はじかれた」とき、その無惨な「はじかれよう」に、我々はこの一撃がイロナのいかなる深みまで達したかを理解し、同時に、イロナとエリカがこの瞬間分かち難く一体化しており、イロナの痛みはエリカの痛みに他ならないことを、客席の暗闇で、ある感慨を以って確認する。ドナウにかかる大きな橋の上を、荷台にラズロを乗せて、青空に浮かぶ無数の千切れ雲を背景に、男勝りの脚力

で自転車を疾駆させたイロナを、我々はすでに知っている<sup>(11)</sup>。あれもまた、アンドラーシュの身を一途に案じての行為であった。だからこそ、この銃声と、それにはじかれたように飛び上がったイロナ＝エリカの姿（肉体）を見ることは、我々にとって何よりも「むごく感じられること」なのだ。

イロナは怯えた表情のまま洗面所を出て、客室に向かう。始めはゆっくりと、次第に早足で。皆が呆然と立って何かを見下ろしている。背中を見せて立ち尽くしている料理長を突き飛ばすようにして、イロナは前に出ようとする。その腕を掴んで押しとどめようとする料理長（彼はいつもイロナに親切であった）。彼女に気付いたハンスが、言い訳をするように言葉を掛ける——「私のピストルで…」。カメラが、横顔をこちらに向けて床にうつ伏せに倒れているアンドラーシュを捉える。その脇に膝まづくラズロ。アンドラーシュの右手にはピストルが握られ、顔の下には生々しい血溜まりが広がっている。

画面はすぐにアンドラーシュの葬儀のシーンに切り替わるのだが、この映画の製作者たちは、床に横たわる彼の死体を目にしたイロナに、「叫び声」を上げさせなかった。その瞬間の表情も映さなかった。ただ彼女の背中と腕越しに死体を捉えたのみで、2, 3秒の間をおいて葬儀の場面に移行する。このわずかな、ある意味で不自然な「間」の間に、イロナに叫ばせることは充分可能であったし、その方が「自然」な演出ではあっただろう。しかし製作者たちが敢えてそれを避けたのは、やはり見識というものであるに違いない。イロナが叫ばなくとも、その表情を見せなくとも、我々にはもう充分なのだ。ここに至る過程で、イロナ＝エリカの心と身体（そこにはラズロとアンドラーシュが受けた傷も彼女自身の傷として刻み込まれている）に理不尽な鈍のような力が、どれほど残酷に何度も振り下ろされて来たか、我々観客はよく知っている。だから痛ましさの極まるこのシーンでイロナにこれ以上痛ましい叫び声を上げさせないのは、製作者たちの、観客をわずかなりとも「うんざり」させないための「演出上の配慮」であり、同時にイロナ＝エリカという存在に対する彼らの「愛情に基く配慮」であったと言えよう。「見識」と呼ぶにふさわしい処置であると、これは思われる。

最初の問いに戻ろう。

アンドラーシュは何故自ら死を選んだのか？

すでに述べたように、『暗い日曜日』に感銘を受けたという女子学生たちの中にも、この点が読まなかったと言う者、あるいは見当違いな解釈を施している者たちが少なからず存在した。彼女たちが一様に置く大きな理由は、人が自ら死を選択するのは、その人生に絶望した時以外にはあり得ないと思込んでいる、あるいは思込込まされているために他ならない。人間の生と死に、敢えて一面的な——功利的な——解釈しか与えようとして来なかった戦後教育の、見事な成果がここにあると言ってもよい。昨年（2006年）上映されて散々な評判だったスタジオ・ジブリのアニメ『ゲド戦記』の中で、歳若い宮崎吾朗監督（宮崎駿の子息。この映画が初監督作品）が、ヒロインの少女に、劇中何度か、前後の脈絡を全く欠いた状態で、「命を大切にしない奴なんか大嫌いだ！」と唐突に叫ばせていたのと同じ、プラスチック板のような「イデオロギー」がそこには見て取れるのである。

無論アンドラーシュという人間は、毒薬の入った小瓶を常に持ち歩いていたことから明らかなように、最初から死への志向、寂滅の世界への誘いを自らの内に抱え込んでいた。世渡りの下手な芸術家、死の神に愛された憂愁の美青年といった役どころであろうか。だから彼がいつ自ら命を絶っても、観客がさほど違和感を覚えずに済むだけの予防線は一応張ってあったと言えよう。

そのことを踏まえた上で、なぜこのタイミングでの自死であったのか。

先程、傍らで歌うイロナを2度目に見上げたアンドラーシュの顔が「悦び」の色に美しく輝いていたと述べた。その「悦び」とは、無論、イロナの歌声の中に、一時は疑った自分への愛の存在を、今一度ははっきりと感じ取ったからに他ならない。あの時彼女は小さな声で、しかし明確にこうささやいた——「Spiel, für mich（弾いて、私のために）！」。私が今ここで歌っているのはあなた（アンドラーシュ）への愛、だからあなたも私に愛を弾き返して、とイロナは無言のうちに語っているものであり、それを理解したアンドラーシュもかたくなに組んでいた両の掌をほども、鍵盤の上に再び指を置く事によって彼女の愛に応えた。

つまりあの時のイロナの歌とアンドラーシュのピアノは、二人だけの相聞歌であり、性的エクスタシーに匹敵する愛の確認作業であったと言えるのだ。

とすれば、愛の絶頂において、死ぬのは今しかないアンドラーシュが「悟った」としても、それに何の不思議があるのか。「悦び」の表情を見せた後、彼が遠くの一点を見つめ、何かに思いを馳せているように見えたのは、今だ、この瞬間だ、他にはない、という声のはっきり脳内に聞こえていたからに違いない。アンドラーシュは、だから、絶望のために死んだのではない。彼は絶望の手前の、幸せの極みにおいて自らの命を絶ったのだ。前述の学生たちが読み誤ったのは、その点である。

彼が一点を見つめていた時、イロナが歌っていた最後の歌詞はこうだった。

友よ 嘆くな  
私の心は軽い  
息絶えて 私は故郷に戻り  
安らかに 影の国をさまよう  
暗い日曜日

それはアンドラーシュが本来属すべき「影の国」、すなわち寂滅の支配する「死の国」の安らかな風景である。イロナとの愛の恍惚のうちに、つまりは「日曜日のうちに」、その国へ、自らの「故郷」へと旅立つことこそが、今お前のなすべきことであり、お前に定められた「宿命」なのだ——アンドラーシュが「暗い日曜日」という曲から最後に読み取った「メッセージ」とはそうした内容だったに違いない。

この論文の冒頭に引用した中村公美という学生が、アンドラーシュの死について真に的確な意見を述べていると先程書いた。その文章をここに引用しよう。冒頭の引用箇所の少し後に続く部分である。

ナイーブなピアニスト、アンドラーシュ・アラディは、その豊かな感受性と少年のような誇りゆえ、自ら命を断つ。

ラズロは言う。「人間の尊厳」を忘れてはならない、と。尊厳とは何と美しい言葉だろう。それを持ち得て生きられるならば、何と美しい人生だろう。

そうして、気付く。

美しく生きられないことが判ったとき、我々はどうしたら良いだろう。人生の中で捨て去った美しさを知ってしまったとき、我々はどうしたら良いのだろう。美しさを捨てなければならぬ時、我々は。

美しきものの名は、愛であり、友情であり、青春であり、貞淑であり、約束であり、芸術で

あり、感受性であり、夢想であり、自尊心であり、尊厳である。それらはまた、人生における輝きであり、魂の根源であり、帰還する場所でもある。ゆえに人は、追い求めるのだ。追い求め、掴み、翻弄され、破滅する。それでも尚、人は追い求める。それが人生の意味であるかのように。

人生に意味を求めるのは人間だけだ。そして、それは恐らく、自殺が人間だけの行為であることと同義なのであろう。

イロナの歌声は、アンドラーシュの中で最も美しい愛の結晶であり、また、絶望の手前の最後の歌であった。そう、彼らは絶望のために死んで行くのではない。絶望から逃れるために死んで行くのだ。(傍点引用者。一部語句を修正して引用)

『暗い日曜日』を論じた文章の中で、これ以上核心を衝いたものを筆者は不明にして他に知らない(若さゆえの気負った表現はこの際大目に見よう)。冒頭に引用した、『暗い日曜日』という題名から「世界の終わりの前日」を最初にイメージしたという中村の直感と、ここで述べられているアンドラーシュの死の解釈とは、見事に円環をなしている。アンドラーシュは(中村は「彼らは」という表現を用いている。これも正しい。彼は「彼ら」の代表なのだから)、『暗い日曜日』即ち「世界の終わりの前日」に、絶望のためにではなく、目前に迫った絶望から逃れるために、「人間の尊厳」の内に誇りをもって踏みとどまるために、イロナとの愛の至福の中で死んで行く。これを彼の「敗北」とのみ解釈するのであれば、それは前述のように人間の生と死を単に功利的な、損得を基準とした側面からしか理解していないことの証明となるだろう。イロナを見上げたアンドラーシュの顔の輝きは、彼と同じ運命をたどる「彼ら」すべてを救う輝きであるに違いない。

中村がこの文章の中で引用した「人間の尊厳 (Menschenwürde)」というラズロの言葉とは、アンドラーシュの葬儀の後、イロナと二人きりになった折、涙ながらに彼が語った言葉である。その場面の直前に、初夏の木漏れ日が風に美しく揺れるブダペストの中央墓地で、ラズロは、ついに邪悪な側面をむき出しにしたハンス(ここでもハンス役のベン・ベッカーは、始めイロナの前で見せていた殊勝な顔をラズロと二人になってから次第にかなり捨てて行くプロセスを、何段階かに分割して、実に見事に演じ分けている)から、金持ちのユダヤ人をこっそり連れて来れば、一人千ドルで助けてやってもいいという相談を持ち掛けられている。ここはすでに地獄であり、自分たちユダヤ人の命など、この地獄にあってはもはやゴミ屑以下に扱われていることを、ラズロは初めて思い知らされるのである。ハンスたちがラズロとラズロの民族に正面から浴びせ掛けたもの、それは紛れもなく「汚物」であった(ラズロはしかし、この期に及んでなお、ハンスとの友情に一縷の望みを繋いでいる)。

ハンスが去り、イロナと二人切りで向かい合ったとき、ラズロはこう切り出す。その声は震えを帯びている。

「あの曲のメッセージが今判ったよ」

「アンドラーシュが探していた意味？」

「人間には誰しも“尊厳”がある。傷付けられ、中傷されても、人間の尊厳が残ってさえいれば耐えられる。だが汚物を次から次へ浴びせられるくらいなら、“去る”ほうがいいかも知れない。威厳をもって、旅立つほうがね」

アンドラーシュがその死と共に抱えて去ったもの、それが最後に残された「人間の尊厳」と呼べるものであったとすれば、彼の晴れやかな微笑もうなずける。彼はそれを守るために引き金を引いたのであり、彼がそうせねばならなかったのは、ユダヤ民族に浴びせ掛けられた「汚物」という

#### 洪水の前に地上を去る者への哀歌

ものが、アンドラーシュをも含めた人間そのものへの耐え難い侮辱に他ならなかったからである。

これまで常に冷静で、何があっても的確に自分たちをリードして来たラズロが、今日の前で身も心も崩折れようとしているのを見て、イロナは涙で汚れた顔で気力を振り絞ってこう言う。

「誰が“去れ”なんて言ったの？ ここで私たちの幸せのために闘うのよ」

「闘える者もいる。(イロナ、ラズロの頬にそっと手を置く。ラズロ、初めて激しく嗚咽しながら) …アンドラーシュは違った」

目の前で汚物を浴びせられ侮辱されていたのが親友の自分でなければ、アンドラーシュは或いは死なずに済んだかも知れない——ラズロは恐らくそう考えている。ラズロの無念の想いは深い。だが彼はアンドラーシュがイロナとの相愛を確認しつつ死んで行ったことも無論了解しているはずである。だからこそアンドラーシュにはもっと生きていて欲しかった。そのことが哀しみをさらに深め、ラズロはもはや身体を震わせて嗚咽するしかない。

イロナはゆっくりとラズロを抱きしめ、その髪を撫でてやる。イロナの胸に顔をうずめ、すすり泣くラズロ。イロナの「母性」が際立つシーンだ。彼女は「恋人」を失った自らの悲しみよりも、「兄弟」と呼べる親友を亡くしたラズロの悲しみに、より深く共鳴しているからである。一人の子供を失った母親が思うことは、恐らく、今自分の腕に抱きしめているもう一人のこの子だけは、これ以上何があっても絶対に失うまいという決意であるに違いない。現にこの後、窮地に陥ったラズロを救うために、イロナは文字通り「身を挺して」行動することになる。かつてアンドラーシュの身を案じてブダペストの街を自転車で疾駆したことが、今度はラズロのために再び繰り返されるであろう。あの折はラズロが一緒だったが、二度目はイロナ独り切りであり、自転車を担いで階段を駆け上がるのも彼女独りだ。その上、「宿敵」ハンスの前に、ラズロの命と引き換えに、自らの肉体を投げ出さねばならぬ時が来るだろう。それらはいずれも、観客としての女子学生たちの内奥に宿る「母性」と「女性性」を、共に激しく揺さぶる場面となるだろう。

イロナにとってのその「時」は、すぐそこにまで近付いている。そして我々観客は、さらにその後仕掛けられた二重の「どんでん返し」に遭遇することになるだろう。製作者たちが入念にしつらえたその「最後の罠」に絡め取られたとき、年若い観客である女子学生たちは、「映画の快樂」というものがこの世に確かに存在することを、身を以て識ることになるはずだ。なぜならそのラストシーンは、「暗い日曜日」を過ぎてなお、「大洪水」の日々を越えてなお、色褪せることなく生き延びた「人間の尊厳」というものがこの世に在ることを、どんでんの驚きのうちに証明しているからである。そこには「映画の叡智」とでも呼ぶべきものがエンドロールの消えた後に至るまで、力強く漲り亘っているのである。

その、どんでんと共に浮かび上がる見事な映画の決着に関しては、次回改めて論じてみたい。

(この稿続く)

使用テキスト：DVD『暗い日曜日』（メディアファクトリー、2002年）

#### 〈注〉

- (1) 映画では Sintflut という言葉が使用されている。普通ドイツ語で「洪水」という場合、Hochwasser 或いは Überschwemmung といった単語が使われるが、Sintflut は特に「ノアの大洪水」を意味する場合に用いられることが多い。
- (2) 拙論「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)——」(『大妻女子大学文系紀要第38号』所収、2006年)参照。



- (3) 注(2)で挙げた前稿に引き続き、本稿でも「映像論」の授業における女子学生達の、『暗い日曜日』に対する反応を元に論を進めている。
- (4) 司令官役を演じたのはセバスチャン・コッホ(独)。この映画(99)での小さな役の後、『トンネル』(01),『飛ぶ教室』(03),『善き人のためのソナタ』(06),『ブラック・ブック』(07),さらにTVシリーズ『ヒトラーの建築家 アルベルト・シュペーア』(05)等で主演・準主演を演じ、数々の賞を受賞している。
- (5) 前掲拙論参照。この時、メンデルと共にレストラン“サボー”を訪れた彼の妹は、「暗い日曜日」の演奏を繰り返しリクエストして聴いた後、邸宅の自室で手首を切って自殺している。
- (6) カメラの垂直軸を固定の回転軸とし、水平状態で左右にカメラを振る撮影方法。
- (7) 堤和子他訳, フィルムアート社, 2003年, 126頁。
- (8) 前掲書, 126頁。
- (9) ハンスだけでなく、ラズロもアンドラーシュもイロナを「母のように」見ていたことに関しては、前掲拙論参照。
- (10) 「暗い日曜日」にはこれまで歌詞がなく、メロディーのみが演奏されていた(メンデルの妹がこの曲を耳にした時には、女声の誘惑的で不気味なハミングが挿入され、聴く者を死の淵へと誘う効果的な演出が施されていた)。
- (11) 前掲拙論参照。

#### 参考文献

- 『映画技法のリテラシー(Ⅰ)——映像の法則——』ルイス・ジアネッティ著, 堤和子他訳, フィルムアート社, 2003年
- 『フィルム・スタディーズ事典』スティーヴ・ブランドフォード他著, 杉野健太郎他訳, フィルムアート社, 2004年

本稿執筆にあたり、その優れたレポートによって多くの「文学的刺激」を与えてくれた中村公美さん(文学部コミュニケーション文化学科2005年度卒業生)に感謝します。