

洪水のあとに流れる曲は

—— 映画『暗い日曜日』を「読む」(3) ——

大 野 真

アンドラーシュの葬儀の後、物語は急速に終末へ向けて走り始める⁽¹⁾。

だがその雪崩のような一連のシーンの前に、2つの小さな、しかしストーリー展開の上で重要な鍵となる場面が挿入されていることに注目したい。

1つ目はハンスの執務室。

深夜、抑えた灯りの下、ユダヤ人老教授タイトルバウムの姪が、ハンスのもとに国外脱出のためのパスポートを貰いに来ている。アンドラーシュの葬儀の折、ハンスがラズロに囁いた「一人1,000ドルでお前の知り合いのユダヤ人を助けてやる」という言葉に従い、ラズロが連れて来た、言わばハンスの「秘密の客」である。タイトルバウム教授もその姪も、レストラン“サヴォー”の「上客」であったことはすでにメンデル一族の来店の折にさりげなく紹介されていた。

パスポートと引き換えに教授の姪が机の上に置いた小さな錦繡の袋には、紙幣の不足分を補う宝石の類が詰め込まれており、ハンスはその中から真珠のネックレスを取り出して値踏みするようにちらちらと眺める。この首飾りが、映画冒頭の「現代におけるレストラン“サヴォー”」のシーンで、「老ヴィーク教授」の老妻の首から引きちぎられてバラバラに飛び散ったあのネックレスと同じものであると気付いた観客は果たしてどれくらいいただろうか。倒れた夫を介抱する前に、床に散らばった真珠の粒を必死に拾い集めようとしていたあの老妻の姿を思い浮かべた観客はどれほどいただろうか。

無論それと気付いた者は少なからず存在したであろうし、たとえ明確に思い出さずとも、記憶の奥底を無意識のうちに揺さぶられた者は数多くいたはずだ。製作者たちによって巧みに忘却の淵へと追いやられていた冒頭のシーンの記憶は、ここで初めてゆらぎの中で立ち上がりかける。しかし未だ物語が円環を閉じるには時期尚早であり、陽炎めいたゆらぎの向こうに見えかけたものは、再びストーリーの流れの中に呑み込まれて行く。

このシーンでもう一つ重要なことは、教授の姪が泣きながらハンスの手に何度も接吻をし、繰り返し感謝の言葉を述べていること（これはハンスの「客たち」が示す共通の態度であったと考えてよいだろう。このカットを挿入した意味は、映画のラストで明らかになる）と、彼女が叔父の老タイトルバウム教授の命乞いをハンスに対して訴えていることである。

教授はすでにナチスによって身柄を拘束され、アウシュヴィッツに「輸送」されかけていること、彼はユダヤ人社会での著名人であり、もしその命を救ってくれたなら必ず彼（及びその背後のユダヤ人社会）はハンスに対して深甚の感謝を捧げ続けるはずであることを、この姪は涙ながらに訴える。一連の流れの中でさりげなく処理されているこの場面が、実は後に来る「最初のどんでん返し」に深く関わる重要なシーンであったことを、我々観客はその時に至って激しく思い知らされることになるだろう。

ハンスは彼女をなだめながら体よく部屋から追い出し、カーテンの陰に隠された「棺桶」の中に、今手に入れたばかりの宝石類をこっそり詰め込む。かつてシュネフケ隊長と謀り合っていた、ユダヤ人たちが巻き上げた金品をノーチェックで国外へ持ち出すために、「お国のために命を捧げた者の遺体」として棺桶に詰めて送るという悪賢い策である。棺桶を観客の目にちらりと見せておくことで、やはり「さりげなく」処理されているこの場面も、実はラストシーンに向けての皮肉な伏線となっていることがいづれ明らかになるだろう。

まだある。この部屋にはラズロも同席しており、教授の姪を送り出す際に一瞬ハンスと視線がからむ。ちょうど件のネックレスを値踏みしていたハンスは、言わば「油断」していた瞬間をラズロに見られたことになる。ユダヤ人を救ってやるという行為の裏の、恥ずべき本質を、ラズロだけは「見てしまった」。つかの間、ハンスの表情に気まずい気配が流れるが、すぐに彼は傲然と顔を上げてラズロを見つめる。ラズロは顔を背けるように視線を逸らして部屋から出て行く。

これもまた、特にハンスのリアクションが思わせぶりに強調されることもなく、自然な流れの中でさりりと処理されるシーンだが、前述の「最初のどんでん返し」への大きな伏線であったことに、後になって我々は思い至るのである。

ハンスの執務室で繰り広げられたこの一連のシーンは、時間にしてちょうど2分という短いものであった。その2分間の中にロルフ・シューベル監督は上に挙げたすべての「情報」を詰め込み、しかもそれらが伏線であることを殊更強調してみせることもなく、全く過不足のないストーリー展開のうちに、後に来る「どんでん」を完璧なものとするための準備を完了させた。見事な職人技というしかない。シューベル監督のこうした無駄のなさ、もしくは完璧主義を、「ドイツ人らしさ」と言えばいかにも通りが良さそうだが、実の所、戦後のドイツ系映画監督に最も欠落していたのはその部分、つまりは観客の普遍的心理に精通し、彼らを高いレベルにおいて楽しませる「職人としての技術」に他ならない。

娯楽と芸術の間で折り合いをつけられずに来た戦後ドイツ映画の歩みは、そのまま戦後ドイツ文学の負の歴史と重なっている。演劇界も含めて、ドイツにおけるこれらの芸術ジャンルが「ナチス体験の呪縛」⁽²⁾ からようやく解き放たれ始めたのは、実に1990年代の半ば以降と言えるだろう。世界的ベストセラーとなった小説『朗読者』⁽³⁾ (DER VORLESER, 1995)の作者ベルンハルト・シュリンクは1944年の生まれであり、42年生まれのシューベル監督とは2歳違いの同世代であるが、両者の作品に共通して言えることは、抵抗のない滑らかな文体、芸術性とエンターテインメント性の高次元における融合、書き手と対象との「程良い距離感」といったところであろうか。我が国で言えば1949年生まれの村上春樹から川上弘美、宮部みゆき、吉本ばななまでの世代がほぼそれに近い資質を有している。彼らの文章はロマン主義的な「過剰」とも、自然主義的な「貧しさ」とも、政治的イデオロギーの「硬直」とも無縁な、言わば「過不足のない」「自在な」「情・知ほどよく兼ね備えた」文体で構築されており、それらを読み進めることは読者にとって何処までも「心地良い」行為に他ならない。『暗い日曜日』も『朗読者』も、共にナチス体験を素材として扱いながら、そこに過剰な「良心の呵責」も、殊更な「無関心」のポーズも持ち込むことをしていない。『朗読者』で語られる、元強制収容所の女看守と、息子ほども歳の差のある「僕」との間の、長きに亘る愛と確執は、「ナチスと寝てしまった」ドイツ人（「西欧人」あるいは「人間」と言ってもよい）たちの子や孫の世代が、過去のその体験といかなる距離を保てば「人間が人間で在り続けられる」のか、一つのモデルケースを提示したものと言えよう。そして「人間が人間で在り続ける」とは、言うまでもなく、アンドラーシュの葬儀の折にラズロが口にした「人間の尊厳を守る」とこと同義である。映画のラストシーンに遭遇した時、我々はそれこそが『暗い日曜日』の中心テーマで

あったことに改めて気付くだろう。同世代の小説家と映画監督がほぼ同時期に創造した2つの作品は、すでに述べたようにジャンルの違いを超えて多くの共通点を有するが、特に最後のその1点において最も深い共鳴音を奏でるのである。

挿入されたもう一つの短い場面。

前稿でも少し触れた、ラズロとイロナの2度目の入浴シーン。

長いバスタブの両端に頭を乗せ、2人は向かい合う形で湯に浸かっている。すでに述べたように、最初の入浴シーンを飾っていた色とりどりの花も食事もシャンパンもここにはもはや見られない。「暗い日曜日」の曲が弱音でレコードから流れ、仰向いたままの2人はいつまでも目を開かないため、もしや死んでいるのでは、と観客の心がざわめき出す瞬間を狙ったように、ラズロが目を開け、湯船から身を乗り出してスリッパを拾い、それを蓄音機に向けて投げ付けるのである。

音楽が止まり、驚いたように自分を見つめるイロナに対し、「この曲に引きずり込まれそうになる」と答えるラズロ。その顔には疲労と焦燥が滲み、かつてなかった怯えの色がその瞳を落ち着かなくさせている。死への想いがラズロを捉えつつあることに気付いたイロナは、それを紛らすように、静かに言葉をかける——「ラズロ、私はここでずっとあなたとお風呂に入り続けたいのよ」。哀しげに、少し微笑むラズロ。

この短い科白はイロナという存在の有りようをよく表わしている。イロナは何も変わっていない。そこに在るのは持続する愛と友情、そして輝くばかりの美しい裸身だ。状況がいかに痛ましい変化を遂げようと、彼女は無垢な裸身のままラズロと共にゆったりと湯船に浸かり続けるだろう。死んだアンドラーシュの魂は彼女の内にすでに在る。「大洪水」が全てを押し流そうとしている時代であって、イロナのこの「持続」こそが、彼女の「健康な逞しさ」の証しであり、「原母」のイメージに繋がる「無限の生命力」の証しであると言ってよい。前述の「人間が人間で在り続けること」の証明と共に、我々はやがて来るラストシーンの「最後のどんでん返し」において、イロナの内なる「持続」の意味を知るだろう。

挿入された上記の入浴場面は、イロナの科白を受けたラズロが、一瞬間をおいた後、冗談めかして「店にジャガイモが届いた頃だから、見てくるよ」と言いながら、イロナを置いて、一人湯船から立ち上がるところで終わる。勿論ここでイロナと一緒に湯から上がらせることも出来たはずだが、シュール監督は彼女を一人湯船の中に残したままにした。この処理が、次の場面以降雪崩のように続く急展開の数シーンにとって必要不可欠なものであったことに、我々はすぐに気付かされるだろう。エピソードを単にエピソードのままで終わらせず、1つのシーンが常に次のシーンを「生み出して行く」という、映画芸術の基本的な文法を忠実に守った一場面だが、『暗い日曜日』ほど全編に亘ってそれを徹底的に貫き通した作品も現代においては珍しいと言えよう。そうした意味でこの映画は古き良き時代の香りを残すクラシカルな作品であり、その中に身を置くことは、あたかもバッハの音楽を聴くような、音が音を次々に生み出しては消えて行く、生成と消滅の豊かな流れを体感することになるはずだ。「映像論」の授業で『暗い日曜日』に触れた女子大生たちの多くにとって、それは或いは初めての体験であったかも知れない。なぜなら、映画の「古典」と呼べる作品をほとんど観たことのない彼女たちにとって、テレビアニメや漫画から日常受ける「快感」とは、多くの場合「キャラ（キャラクターに非ず）」への「萌え」であって、それは決して動くことのないもの、流れることのないものであり、生成・消滅の運動に伴う「音楽的快感」とはどこまでも無縁のものであるからだ。

ここから先は一気呵成である。速いテンポで進行する一連のシークエンスの流れを、箇条書きで追ってみよう。

1. イロナを残して外に出たラズロは、入れ違いに踏み込んできたナチスの手を辛くも逃れる。
2. まだ湯船の中にいたイロナは、ぶしつけな兵士の視線にさらされながら、ラズロの行き先を知らないと答える。
3. “サヴォー”の店内。自分の机で遺書を書くラズロ。鍵付きの引き出しから、アンドラーシュが遺して逝った「心臓を止める薬」の小瓶を取り出す。
4. 髑髏が描かれた小瓶と遺書をピアノの上に置き、これまで愛しんで来た店を最後に眺め回そうとするが、それさえも許さぬようにドアが激しく叩かれ、ラズロは急いで遺書をピアノの中に隠す。荒々しく踏み込んで来た兵士たちに逮捕されるラズロ。
5. 洗い髪のまま、下着も着けずワンピースを濡れた身体にまとっただけの姿で店に駆け付けるイロナ。他のユダヤ人たちと共に、幌付きトラックの荷台に乗せられて連行されて行くラズロに手を伸ばすが、兵士の銃に阻まれて届かない。「あの人には〈特別許可証〉が出ているのよ！」と叫んでも、「それは既に取り消された」という兵士の答え。
6. 何かを決意し、走り去るトラックとは逆方向に走り出すイロナ。停めてあった自転車に飛び乗り、全力で漕ぎ始める。かつてアンドラーシュの身を案じて自転車でブタペストの街を切り裂くように走った⁽⁴⁾、あの時と同じ曲が、慌しく駆り立てるようなテンポで再び背後に流れる。ここから先は、短いカットが畳み掛けるように切り替わって行く。
7. 連合軍のブダペスト侵攻を目前に控え、「資産管理局」を畳んで街を脱出するための準備に忙しいナチスの兵士たち。「秘密の棺桶」に金目のものを詰め込む制服姿のハンス。
8. この期に及んでなお、ドゥーデンの辞書を引き合いに、ハンスの口述する文章の文法的誤りを指摘する女性秘書に対し、ついに切れるハンス。「ドゥーデン、ドゥーデン、ドゥーデン！　ドゥーデンなんぞ糞喰らえ！　破滅への道だ！」
前々稿で述べたように、ドゥーデンの辞書とはドイツ語に関する最高の権威であり、ハンスによるこうした否定は、彼自身の田舎者としての無教養さを表すと同時に、日頃彼の口にする「祖国ドイツへの愛と忠誠」がどれほどいかがわしいものであるかをよく語っている。ドゥーデンの否定は、この場合「母国語の否定」と同義に解釈されうるからだ。
9. 狂って行く秘書。自らのネクタイを引きちぎり、ドゥーデンの辞書を振りかざして叫ぶ。「ハイル・ヒトラー！　仰せの通り。ドイツはドゥーデンから解放されるべきです！　彼の文法も要らない。ユダヤ人も、規則ももう要らない！」狂気の笑いに駆られながら後ずさって行く彼女を、おぞましいものを見る目で見つめるハンス。秘書の狂った姿は、ナチス・ドイツの行き着くべき最期の場所に他ならない。同時にこの場面は、ハンスがそうしたナチス・ドイツの運命とは距離をおいた地点に立っていることを表わしてもいる。
10. 濡れた髪をなびかせ、再びブダペストの街を自転車で走り抜けるイロナ。かつてはアンドラーシュを救うため、そして今度はラズロを救うために彼女は全力でペダルを踏む。あの時はラズロが共にいたが、今は彼女一人だ。あの折の、ドナウの向こうに広がる大きな青空も、そこに浮かぶ無数の千切れ雲も、すでにない。彼女が走り抜けるのは、荒れ果てて人けの失せた青空市場と、石畳で出来た長い上り下りの坂であり、急な階段も自分で自転車を担いで駆け上がらねばならない（かつてはラズロが担いでくれた）。それにしてもイロナの何と言う力強さ！　彼女のこの男勝りのタフネスぶりと一途さの強調は、次に来る

ハンスとのやりとりの場面で突然引き出される「女性性」を、前後の対比の中で際立たせるための、言わば「前振り」である。

11. 兵士たちを急がせ、例の「棺桶」を車に積み込ませるハンス。抵抗する女秘書も、恐らくは何処かで「処理」されるために別の車に押し込まれる。彼女が狂ったのは、上司であるハンスのおぞましい仕事内容を全部「知ってしまった」からに他なるまい。ハンスにしてみれば、たとえ彼女が狂わなくとも、いずれは「処理」する必要があるだろう。
12. かつてのメンデル一族の別荘、今ではハンスの統括するナチス「資産管理局」に到着するイロナ。ハンスの名を呼びながら部屋から部屋へ渡り歩くが、すでに全員逃げ去った後とみえ、館には人けがない。
13. 或る部屋の前でイロナの足が止まる。ハンスが一人、入口に背を向けてしゃがみこんだまま、暖炉の火で書類を燃やしている。声を掛けたイロナに気付き、慌てて残りの書類をすべて火の中に放り込むハンス。
14. うつむいて子供のように泣きじゃくりながら、ラズロが連行されたことを訴えるイロナ。彼女にとって今はハンスだけが最後の抛り所だ。濡れた髪のまま、イロナは無防備にハンスにすがって言う——「お願い、私のためにあの人を救けて」。
15. 泣き続けるイロナをなだめるようにそっと抱きとめ、「大丈夫、私が何とかする」と囁くハンス。さらに何事かを小声で囁きかけながら、無防備なままのイロナの唇に自らの唇を押し付ける。
16. この時、「えっ」という声が観客である女子学生たちの間から上がった。イロナも同じ思いであったに違いない。ハンスの唇を受けながら、一瞬何が起きたのか理解出来ずに目を見開いたままでいたが、彼が唇を離す頃にはその意図を悟ったものと思われる。ハンスは交換条件を要求している。数年前、初めて会った時からずっと彼が欲しがっていたもの。それを手に入れるためにナチスになってブダペストまで戻って来たもの——私の心と身体。この人は今ようやくそれを手中にしようとしている…。

ハンスの意図を察した時、イロナは小さく震え出し、微かに嫌々をするが、もはや彼を止めることは出来ない。ハンスは相変わらず何事か囁き続けながら口付けを重ね、やがて彼女の襟元に両の手をかけ、ゆっくりとだが、服のボタンを上から引きちぎって行く。下着を付けていないため、すぐに両肩と胸元が露わになり、イロナは少女のように首を横に振りながらそれを両腕で隠そうとする。シューベル監督が彼女だけを湯船に残した理由がここにあった。湯上りの格好のまま、なりふり構わずラズロのために自転車を疾駆させる彼女の「一途さ」を効果的に表すという目的の他に、ハンスとのこの場面でのからみを可能な限りスムーズに進めるために採られた処置であったと、今にしてそれは言えるだろう。湯上りという「無防備」な姿でハンスの前に現われてしまったことも、彼の「行動」を無意識の部分で挑発したかもしれない。そのことも含めて、この場面での2人のからみは、実に自然でスムーズな流れを保っているのである。

やがてハンスはイロナをベッドに連れて行き、腰を下ろすと、彼女に横たわるよう促す。イロナはハンスの目を見つめたまま、途中からは明らかに自らの意志でベッドに倒れ込んで行く。彼女は心を決めたに違いない。肉体などこの男にくれてやる、それでラズロの命が救われるならば。けど心は決して渡しはしない。前々稿でイロナを「聖なる娼婦」と呼んだ理由の一つがここにある。彼女が最終的には自ら選び取ったこの痛ましい自己犠牲の形は、同姓である女子学生たちにどう受け取られたのであろうか。その痛みを自らの痛みとして深く感受した学生たちが多くいたことは、

彼女たちが後に提出したレポートに明らかである。イロナへの共鳴が深まるための、ここは極めて重要なポイントであったと言えるだろう。

画面はすぐに「事後」のシーンに切り替わる。この切り替えはとてつもなく素早い。前のカットでイロナがベッドにゆっくり倒れこんだと見えた次の瞬間には、彼女は裸の背中を見せてベッドに半身を起こしており、ドアの近くではすでにハンスが親衛隊の制服を身に付け終わるところである。一切の無駄を省くのがシューベル監督の流儀だということはすでに述べたが、それにしてもここでの切り替えの早さというか「途中省略」の徹底振りは、いささかの不自然さを感じさせずにおかない。「濡れ場」とまでは行かなくとも、そこには「時間の経過」を観客に感じさせる何らかの処置が取られるのがごく普通の映画の「文法」であろう。一般的によくあるパターンとしては、前の場面でイロナがベッドにゆっくり倒れ込みながらスクリーンのフレームから外れて行った後、カメラはそのまま移動してベッドのそばに脱ぎ捨てられた彼女の靴あるいは服を映し出す。或いはハンスに組み敷かれたイロナの瞳が宙を凝視し、カメラはそれを捉えた後、そこで行なわれている行為から目をそむけるようにベッドの枠を伝いながら他のポイント、例えば暖炉の燃える火なり、壁に掛かる絵なり十字架なり、窓の外の風景なりを捉え、そこで数秒間静止してみせれば、観客に対して「時間の経過」を充分暗示したことになるだろう。同時に、「性行為の完了」も。

シューベル監督はしかしそうした「通俗的な」時間処理を一切施そうとしなかった。ではそれに代わる「芸術的な」或いは「前衛的な」手法がここで採られたのかと言えば、そうしたわけでもない。この切り替わり画面での不自然さは、ひとえに監督が「何もしなかった」ことに因るものだ。そして彼が「何もしなかった」理由は、恐らく、前稿で触れた、アンドラーシュの自死の場面でイロナに叫び声を上げさせなかった「不自然さ」と同じ理由に起因するものと思われる。あの折、そうした処置が採られたのは、これ以上彼女の痛ましい姿を見せるべきではないという監督と製作者たちの「見識」であり、イロナ（＝エリカ・マロジャン）への彼らの「愛」に因るものだと述べた。無論それらはイロナに向けられた「観客たちの愛」を代表するものとして、である。つまり、シューベル監督たちは、彼女がハンスにこんな形で抱かれるところなど、見たくもないし、見せたくもなかったということだ。他ならぬイロナ（＝エリカ）自身のために。だから彼らは敢えて不自然なスピードで「途中省略」することで、観客たちに対して密かに目配せしながら「同意」を求めたに違いない——「君たちだってそんなシーンは見たくないだろう？」と。

結果的に我々観客はハンスとイロナの間で行なわれた情交がどんなものであったか、想像する時間も情報も与えられることなく、ストーリー展開の波に呑み込まれて行くことになる。

裸のまま上半身をベッドから起こしたイロナは、鋭いまなざしでハンスを見つめ、ハンスはその視線を受け切れず、気まずげな（むしろ本来の気弱さを覗かせるような、同時にどこか哀しげな）表情のままナチスの制帽を被り、部屋から出て行く。無論イロナのまなざしの意味するものは、「交換条件」をすでに果たした彼女からの、ラズロの生命を救うという約定の実行を迫る、ハンスへの「無言の脅迫」である。この時のハンスには、勝利者の余裕や満足感、或いは悦びの表情といったものが全くと言ってよいほど見られなかった。彼のそのみじめな表情を理由に、イロナは最後までハンスを拒み通したに違いないとレポートに書いて来た学生もいたほどである。

慌しく総司令部の建物に入り、司令長官に面会を求めるハンス。司令長官を演じているのはセバスタン・コッホ⁽⁵⁾。かつて“サヴォー”の店先で酔ってラズロに暴行を加えたあの男である。挨拶もそこそこに、要件を切り出すハンス。

「アウシュヴィッツ行きの列車はもう出てしまいましたか？」

「まだだ。今〈積み込み中〉だよ」

「一人免除をお願いしたいのですが」

「？」

「リストに間違いがありまして」

ハンスの顔を見つめる司令長官。しかしすぐに「まあよかろう」と口の中で呟き、改めてハンスに向き直って尋ねる。

「その名前は？」

ハンスの答えを待たずに画面は切り替わる。

駅の構内に急ぎ足で入って行くハンス。かつてイロナに求婚して断られ、失意のあまり夜のドナウに飛び込んで自殺未遂を起こした彼を、ラズロが助け、“サヴォー”秘伝の「ビーフロール」のレシピまで教え、励まし、永遠の友情を誓いながらドイツ行きの列車に乗せてブダペストから送り出してやった、あの時と同じ駅である。

構内では、今まさにアウシュヴィッツ行き列車へのユダヤ人たちの「積み込み」が行なわれている最中である。力なく順番を待つユダヤ人たちの列。ハンスは作業の指揮を執る兵士に近付き、1枚のメモを渡し、一言二言彼の耳に囁く。了解した兵士は、ナチス式の敬礼をし、ハンスから離れ、メモを手にしたままユダヤ人の列に向かって近付いて行く。そのあとをゆっくり歩むハンス。移動するカメラが、兵士の近づく先の列にラズロの姿を捉える。

自分の方に近付いて来る兵士と、その向こうから歩いて来るハンスに気付くラズロ。憔悴の色を隠せぬその顔に、「やっと来てくれたか」という表情がわずかに浮かぶ。ラズロの視線に気付いて立ち止まるハンス。

すぐそばまで来た兵士に向かい、列から半歩前が出るラズロ。だが兵士はそれを無視し、別の名前を呼びながら、ラズロの近くに並んでいた男の腕を掴む。

「タイトルバウム！」

この瞬間、暗闇の中で目をこらして画面を見つめていた女子学生たちの間から、息を呑むような、悲鳴にも似た小さな叫びが幾つも上がった。今、何が起きたのか？

ラズロもまた、一瞬何が起きたか判らず、混乱したまま、自分の脇をすり抜けて行く兵士とタイトルバウム老教授のあとを目で追うが、その視線がハンスを捉えたとき、彼は瞬時にすべてを理解する。これ以上ないほどの、「完璧な裏切り」がそこにあった（タイトルバウムの名前が呼ばれた時から、カメラは、ラズロに向かってぐんぐん近付き、彼がすべてを悟ってハンスを見つめる瞬間に、正面からのバスト・ショットの状態動きを止める。前稿で述べた、アンドラーシュの死ぬ直前の緊迫した場面でのカメラ・ワークが、ここで再び絶妙なタイミングで用いられている）。

ハンスはタイトルバウム教授の腕を掴むと、プラットフォームを出口の方に向かって引き返ししながら、早口で老人の耳に囁く。

「タイトルバウム教授ですね？」

怯えたようにうなづく老人。

「私は命がけて貴方を救いました」

「有難う」

「早く安全な場所へ」

老タイトルバウムをカメラのフレームの外に押しやったハンスは再び振り向いてラズロを見つめる。制帽のひさしの陰で昏く光るその瞳。挑むような、或いはこれが現実だと告げているような、しかし何処かに一抹のやましさを含んだような、実に多くの感情を凝縮したまなざしを、このとき

ハンス役のベン・ベッカーは演じてみせた。その視線を受け止め、見つめ返すラズロの、正面からのバスト・ショット。我々の肉体が虚空を宿す器と化し、その中を吹き抜ける暗い風の音が気疎く己の耳朶を打つといった体験の瞬間がこの世にあるとすれば、この折のラズロがまさしくそうであっただろう。ハンスの陰惨なまなざしの奥に燃えて輝く幾つもの欲望の束を、ラズロはその小動物めいた、二重瞼のつぶらな空洞のような瞳で、すべて受け止め、「理解」した。ナチスもユダヤも友情も人間としての誇りも、一切を地獄の釜に放り込み、その業火を踏み越えて伸し上ろうとするハンスの真実の姿をそこに見てとった。そしてその奥底には、決して報われることのないイロナへの愛の焔^{ほむら}が燃え続けていることも。

思えばラズロはこれまでずっとハンスの実像から目を逸らして来た。とっくに風化しているかも知れぬ友情を信じ続ける「善き人」を、自他に対して演じ通して来た。ハンスもまた、或いはそうした一片の友情のかけらをどこかで信じていたのかも知れない。少なくとも、イロナを抱いたあとの、彼女のあの視線に刺し貫かれるまでは。微かに在り得たかも知れぬ愛も友情も、ハンス自身がその手で無残に握り潰してしまったことを、彼女のまなざしによって思い知らされたあの時まで。

同じ美しい女性を愛し、異なる血の流れを内に有した2人の男は、友情と裏切りの果てに、この「どんでん」の瞬間、初めて互いの「存在」を真の意味で「確認」し合ったのかも知れない。とすれば、これもまた一つの「邂逅」と呼べるものではないだろうか。ユダとイエスが、恐るべき裏切りを籠めた接吻の瞬間にこそ、真の意味で「出会った」かも知れぬように。偽りの接吻によって残った、師の唇の感触こそが、ユダの羞恥と心の底からの号泣を引き出し、その後の彼の自死を用意した。弟子は、己の「なすべきことをなし」て聖書にその名を残したのであって、同様に師イエスもまた、あの接吻によって、ゲッセマネの園での迷いと懊悩を振り捨て、己の歩むべき道、果たすべき役割を覚悟した。彼もまた、あの瞬間、一介の預言者であるユダヤ青年ナザレのイエスから、イエス・キリストと呼ばれる者に「なった」のではなかったか。

無論ハンスがラズロではなくタイトルバウム教授を救った理由は複合的なものであったはずだ。考えられるものを以下に挙げる。

1. ユダヤの著名人であるタイトルバウムに恩を売り、戦後における自らの身の安全を図る。
2. 「知り過ぎた」ラズロを葬り去る（執務室での、二人の視線のからみが甦る）。
3. イロナを巡る積年の嫉妬と敗北感（殊に先刻レイブに近い形で彼女を抱いた折に、改めてそれを絶望的に思い知らされた）。そこから生じた、ラズロとイロナへの復讐心。

以上は少なくともハンスの意識の表面に昇りえた幾つかの理由であり、彼の立場に立って見た場合の理由である。しかしそれ以外にも、先程挙げた、ハンスの意識では捉え得ぬ、言わば「作品構造上の」、或いは「劇的必然性」としての理由というものが存在する。即ち――

4. 仮面をかなぐり捨てさせることで、2人の男の間に真の「邂逅」を用意する。
5. イロナの自己犠牲によって観客たちの間に生まれた「予定調和」の幻影を、考えうる最も「見事な」方法で叩き壊す。

5番目に挙げた理由を、俗に「どんでん返し」という。この場面でのそれは、すでに何度か触れた「最初のどんでん返し」である。

イロナがラズロの救出と引き換えに自らの肉体を供物として差し出したあの行為と、作品前半に

おける、同じ駅でのハンスとラズロの別れのシーンを共に記憶している観客は、この場面で当然ハンスの「友情の甦り」に期待する。「感動したがっている」我々観客は、目の前にぶら下げられた「和解の予定調和」を餌に、シューベル監督の掌の上で手もなく踊らされ、ほとんど無防備の状態で、現代のユダの誕生の瞬間を突然目の前に突き付けられることになるのだ。我々の甘い期待と幻想を打ち砕く、その手付きの何と鮮やかなことか。もっとも、注意深い、或いは疑り深い観客であれば、裸のイロナを後に残して部屋から出る折のハンスの、何処か臆したような昏いまなざしと、司令長官の「(死のリストから外す者の) 名前は？」という問いかけにハンスが答える間もなく場面が切り替わったあの瞬間に、ここでのシーンに仕掛けられた罠をおぼろげにであれ予感出来たはずである。

明らかにさせておかねばならぬことがある。ハンスが最終的にラズロたちを裏切るに至った理由として上に挙げた1～4は、いずれもスクリーンのこちら側、観客席の側からみた「推測」であるに過ぎない。ハンスの内面の声というものを、思えば我々ははっきりと耳にしたことは一度もないのだ。「最初のどんでん返し」に直面して初めて我々はそのことに思い至る。シューベル監督が巧みに観客の視線から逸らし続けて来たもの、それはハンスという男の「内なる風景」の「不在」という事実に他ならない。

シューベル監督がハンスの内面に関してそうした「処置」を施した理由として、2つのことが考えられる。

1つ目は、「最初のどんでん返し」の衝撃を完璧なものにすること。これは見事に成功したと言ってよい。観客席を支配するのは、やられた、という劇的興奮であり、それが生じたのは、目の前で起きた出来事への「驚愕」が、すぐに「納得」の思いに切り替わるからだ。観客がそこで「納得」する理由は、ハンスの内なる「裏切りへの可能性」が、充分有り得たにも関わらず、ここまで巧妙に隠され続けて来たことに対し、一様に感嘆の思いを禁じ得ないからである。ハンスの内面を覆ったヴェールの、程よく透けて見えながら肝心なものは隠さずにはおかぬという絶妙な「薄さ」こそ、特筆に価するだろう。

2つ目は、ハンスという存在の、この映画における意味合いについてである。彼は何のためにこの作品に呼び寄せられたのか？ 言うまでもなくそれは、イロナとラズロとアンドラーシュ、あの「聖トライアングル」に悪意の楔を打ち込み、悲劇的崩壊へと導くためである。掻き回し、もてあそび、裏切り、破壊する——それだけが彼の「役割」であり、そのためだけに彼はこの映画に呼ばれたのだ。大事なのは彼の「性格」ではなく、「役割」に他ならない。「キャラクター」には薄いヴェールが掛けられたままでよい、というよりむしろ、そうしたトリックスターとしての役割をまっとうするためには、明確なキャラクターは反って邪魔だったと言えるだろう。謎めいた動機こそ、トリックスターと呼ばれる者の行動の条件に他なるまい。

『オセロー』の魅力的な悪役イアーゴーに、作者シェイクスピアは「性格」と呼べるものを付与しなかった。従って彼の「悪意」の因って来たところが何であるかは観客にとって永遠の謎である。明らかなのは、主人公オセローの、自らの悲劇をまっとうし、その運命の定める道を生き切りたいという隠された深い欲望に従って、「敵役」としてのイアーゴーが舞台に呼び出されたという事実だ。「愛するすべを知らずして愛しすぎた男の悲劇」^⑥を完結させたいというオセローの「過剰な意志」こそが、この芝居の一切を支配し、自らを破滅させる「掻き回し屋」を、奈落の闇から舞台上の光の中へと引き上げたのである。

イアーゴーが妖精パックやファルスタッフと並んで、シェイクスピアの生み出したトリックスターの傑作であったように、『暗い日曜日』におけるハンスもまた、現代映画というジャンルが生み落

とした秀逸なトリックスターの一人に他ならない。常に慌しく小走りに画面を横切り、早口でしゃべりまくり、役割を終えればさっさと退場して行くその素早さは、古代ギリシャのトリックスターである、足に翼を持ついたずら者、ヘルメス神をも連想させる。思えば、イエスを銀30デナリで売り渡すという「役割」を果たした後、金など要らぬと放り捨て、たちまち自ら縊れて死んで行ったあのユダは、『新訳聖書』における最大のトリックスターではなかったか。

プラットホームでの裏切りの瞬間、ラズロとハンスの間に真の「邂逅」が生じた可能性があるかと先程述べた。それもまた、ハンスの内面に薄い紗幕が掛かっている以上、当然のことながらこちら側からの推測に過ぎない。ヴェールの向こう側に見え隠れするものは明確な像を結ぶことなく、可能性は可能性のまま取り残される。

場面は切り替わり、アウシュヴィッツ行きの列車にユダヤ人たちが詰め込まれて行くシーンがスクリーンに映し出される。粛々とタラップを上り、家畜用の貨車に乗り込む彼らの後尾に、ラズロが続く。このとき、「暗い日曜日」の曲がヴァイオリンの独奏で低く、短く流れる。このヴァイオリンの入るタイミングと、音色と、「短さ」のバランスは絶妙である。列の最後に貨車に乗り立ったラズロは、こちらを振り向き、瞬時の間に必死に総てを呑み込もうとし、呑み込み、そして幽かに微笑む。このわずか数秒の葛藤とその果ての微笑みこそは、役者ヨアヒム・クロール畢生の名演技と言ってよいだろう。カメラは斜め右下から仰角で彼の上半身とその表情を確かに捉えた。

イロナを愛し、アンドラーシュを愛したこと、自分もまた彼らに深く愛されたこと、必死で自分の店を切り盛りしたこと、ハンスとの友情の果てに手酷い裏切りにあったこと、熱心なユダヤ教信者ではなかったが、はからずも最後はユダヤ人として、他の同胞たちと同じく「無名性」の中に消えて行く宿命を背負っていたこと。それらの総てをラズロは瞬時に想起し、呑み込み、恐らくは丸ごと肯定した。自分は確かにそれらによってこの世に存在した、と。

役者ヨアヒム・クロールがラズロに同化して最後に見せた微笑みはそういうものであった。そして彼が微笑んだ次の瞬間、これもまた絶妙のタイミングで、貨車の重い扉が画面の右から左へ、彼の微笑みと、音楽と、その他の一切をことごとく断ち切るように、猛スピードで、激しい音を立てて閉め立てられる。後に残るのは、閉ざされた扉の薄汚れた赤錆色と、鉄と鉄とが打ち合わされた重く耳障りな轟音の余韻ばかりである。

上記の場面で、女子学生たちの中にはすすり泣く者もいた。彼女たちが後に提出したレポートの中から、このシーンについて優れた感想を述べているものを以下に引用しておく。

ラズロの死はとても興味深いものでした。列車で連れて行かれる時に少しだけ「暗い日曜日」の曲が流れ、彼は微笑を浮かべます。「人としての尊厳」を守りたいが自分は死を受け入れられない弱い人間だと言っていた彼ですが、あの去り方はどう考えても自分の死を覚悟した、戦った者の表情だったと思います。ラズロは「人間の尊厳」に重きを置いている人でした。ユダヤ人らしいところは少し垣間見ることが出来ましたが、宗教的な部分は映画では採り上げられていなかったのをつかめないところではあります。しかし、ナチスの独裁は顕著に浮き彫りにされていました。彼は去ってゆく間にこの時代を悟ったのだと思います。このようなやり方で人を人として扱わず殺戮を繰り返すナチスを、彼はもはや同じ人間とは認めなかったでしょう。そうして彼らは軽蔑すべき何かなのだと、自分との間に壁を作ることによって、自らの尊厳を守ったのではないのでしょうか。壁の上から見下ろした、まるで勝者のような最後の微笑みは、これから死に行く者とは思えないほど穏やかで、きっと彼の頭の中にもあの「先を望むこと

洪水のあとに流れる曲は

「絶望や苦しきから人を救う曲」が巡っていたことでしょう。(加瀬由美, レポート提出時⁽⁷⁾2年生。一部語句を修正して引用。傍点は引用者による)

この短い場面を最後に、ラズロは二度とスクリーンに姿を見せない。アンドラーシュも死に、ハンスも去った。残されたのはイロナ一人である。彼女はハンスに陵辱を受けたあの折の青い服のまま、誰もいない“サヴォー”の店内に現われる。床に落ちた「心臓を止める薬」の小瓶に気付いたイロナはそれを拾い上げ、ラズロの眼鏡と共にピアノの上にそっと置く。髑髏のマークを付けた赤黒いその小瓶は、ラズロがアンドラーシュから取り上げて保管し、先程彼自身が中の液体を飲み干そうとしてわずかの差で果たせなかったものであった。観客は、彼女がそれを自らのために使おうとしないことにひとまず安堵するだろう。

ピアノの蓋を開けたイロナはラズロが隠した遺書に気付き、それを読み始める。懐かしいラズロの声。

「愛しいイロナ。今はっきりとあの歌のメッセージが判る。汚物を浴びることが我慢出来なかった。アンドラーシュと同じように、私も闘う術を知らなかったのだ。我々の計画とは違ってしまったが悲しんではいけない。なぜならイロナ、洪水の後に残るのは君だからだ」。

読みながらイロナは涙を流し、声を震わせて嗚咽する。しかしそれは身も世もない号泣とは違う。彼女が泣く時間は短い。遺書を読み終えたイロナは、ピアノに凭れ掛けた左腕の上に、涙で濡れた頬を静かに伏せる。

このとき我々は彼女の顔が思いがけず明るい光に照らし出されていることに気付くだろう。惨い一日が終わろうとするとき、窓から差し込む夕方の光が人けのない店内を穏やかな輝きで充たし、イロナの行末をも暗示する。彼女はこれまでも、これから先も、決して自ら命を絶ったりすることはないだろう。シューベル監督たちはこの透明な光をイロナの顔に照射することによって、明らかに彼女に「祝福」を与えている。洪水の後に生き続ける者への、それは励ましに充ちた贈り物であったと言えよう。ラズロと、アンドラーシュと、観客すべての思いを、撮影者たちはこの光に籠めて、明々とイロナを照らし出した。スポットライトのような殊更な光線ではなく、さりげない、しかし或る種の力強さと、秋の日の澄んだ大気を感じさせる、どこか「突き抜けた」ような光。

場面は変わる。アンドラーシュの墓石の間に生えた柔らかな若草を、ピアノの鍵盤に触れるように軽く横に撫でていくイロナの指。たったそれだけだが、一瞬どきりとするほどエロティックなカットだ。「もう草が生えたのね」という彼女の科白で、前の場面から幾許かの月日が流れたことが判る。こざっぱりとした身なりで、しゃがみ込んだまま墓に語りかけるイロナ。アンドラーシュとラズロのことがどんなに恋しいか、彼らの愛撫がどれほど懐かしいか（前述の、若草を撫でるイロナの指にその思いが滲み出していた）。ハンスによってアウシュヴィッツで「煙」にされたラズロには墓さえないこと。ハンスは終戦後を睨んで、商売の役に立つ人間ばかり助けたこと。それらを語った後、彼女は吐き捨てるように呟く——「あんな奴、地獄に落ちるがいい」。

その呪句を口にした後、イロナは気を取り直したように持参した紫の花束（彼女が好きな色だ）に頬を寄せ、微笑みながら言う——「もう行かなくちゃ。お店の準備があるの。今日から再開するのよ」。

そう言いながら立ち上がった彼女の全身を、カメラはこの時初めて真横から「引き」で映し出す。

その腹が大きく膨らんでいることに気付いたとき、そしてそこに愛しげに手を置くイロナを見たとき、我々はまず驚愕し、次に条件反射的に思うだろう。誰の子？と。

イロナは我々のその問いに答えることなく、優しく墓に語り掛けるばかりである——「幸運を祈ってね、洪水のあとに残った“私たち”の」。

差し替えた花束を片手に、ブダペスト中央墓地の並木道を去って行くイロナ。その後姿は颯爽として生命力に満ち溢れている。初夏の風に並木の鬱蒼とした葉叢が青々と揺れ、彼女の肩に触れそうになるのを、イロナは軽やかに首を傾けてかわし、鼻歌を歌いながら遠ざかって行く。踊るように揺れる黒いワンピースの裾。

この美しいシーンは恐らく、『第三の男』の映画史上最も名高いラストシーン、ウィーン中央墓地の冬枯れの並木道、画面奥からまっすぐこちらに向かって歩みを進め、道端で待つジョゼフ・コットンを遂に一顧だにすることなく通り過ぎて行ったアリダ・ヴァリの、あの毅然としたトレンチコート姿を強く意識したものであったに違いない。思えば、アリダ・ヴァリ演ずるヒロイン、アンナ・シュミットもまた、イロナと同じくハンガリー国籍を持つ人物として設定されていた。そして彼女もやはり、2人の男（ハリー・ライムとホリー・マーチンス、即ちオーソン・ウェルズとジョゼフ・コットン）に同時に愛されるという宿命を身に纏っていたのである。

キャロル・リード監督制作の『第三の男』という、戦後のウィーンを舞台にした、知的で見事に「隙のない」作品を、ロルフ・シューベル監督が多くの意味で『暗い日曜日』の手本としたであろうことは容易に想像がつく。戦後の焼け跡も生々しい1948年から49年にかけてのウィーンの街を、その古い石畳や妖しげな路地を、光と影の強烈なコントラストによって、あれほどエロティックに濡れて匂い立つ街として美しく描き出した映画は、今に至るも『第三の男』をおいて他にない。そしてそこには、ユダヤ人アントン・カラスの掻き鳴らすチターのテーマ曲が、さまざまな変奏を経ながら、全編を通じて鳴り響いていた。

シューベル監督の映画においてもまた、「暗い後曜日」の変奏曲がすべての局面を支配している。そしてその曲はウィーンならぬブダペストの夜を彩り、石造りの街並の陰影をさらに濃いものに変え、そこに深々とした奥行きを与えながら、レストランの喧騒を逃れ、路地から路地へ、細く静かに流れて行き、やがて何処へともなく消えて行くのである。

揺れる葉叢と戯れるように遠ざかって行くイロナを、カメラは定点で追っていたわけではない。彼女が立ち上がりかけた時点でカメラはゆっくりと右に移動を始めている。この緩やかな横移動には、観客が「イロナと共に立ち上がった」感覚になるという効果がまず有り、イロナが座っていたその場に「余計な想いを残さない」という、彼女の再出発を後押しする製作者の意図がそれに伴う。同時に、まっすぐ画面奥に向かって去って行く彼女の後姿を緩やかな横移動で追う（イロナの歩みの方向とカメラの移動の方向は丁度直角になる）ことによって、どこまでも続く並木の奥行きがさらに強調されるだろう。アンドラーシュの自死に至る一連のシーンでも明らかなように、この映画では移動カメラによる撮影法、いわゆるトラッキング・ショットあるいはドリー・ショットにおいて特に卓越した技術が見て取れる。撮影監督のエトヴァルト・クオシンスキはこの作品でバリアン映画賞の最優秀撮影賞を手中に収めており、それはシューベル総監督とクオシンスキとの幸福な出会いが呼び寄せた恵みであったと言えよう。

カメラの移動はイロナの軽やかな鼻歌と共にブリッジして次のシーンに続く。

即ち、遠ざかるイロナの姿にかぶせて、額に入った彼女のモノクロ写真が二重映しで浮かび上がっ

て来る。並木の風景は次第に消え、テーブルの上に置かれた写真だけが大きく映し出される。斜め横から回り込みながらその写真を正面から捉えたとき、カメラは初めて移動を止め、歌声も消える。それはつまり、舞台が半世紀以上の時を飛び越え、映画冒頭の場面、1990年代末のレストラン“サヴォー”の店内に戻ったということだ。「枠構造」の最後の枠が今ようやくその姿を見せ、観客は物語の円環が閉じられようとしていると感じ取るだろう。移動カメラによる流れるような映像は、前後の場面をブリッジして繋ぐことによって、そのまま「時の流れ」をも象徴していたことになる。

「棺桶」(!)の中に横たわる老人の遺体がちらりと映されるが、すぐに蓋が被せられる。傷心の未亡人に、あの「床に飛び散った真珠の粒」が入ったグラスを優しく手渡す“サヴォー”の支配人。我々観客は急速に記憶のフィルムを巻き戻され、冒頭で起きた「事件」のことを思い出させられる。それは今この瞬間に至るまで、何と巧みに「忘れさせられていた」ことか。

あの折、今日が80歳の誕生日だという上品な老人が、ドイツ大使たちの祝福を受けながら、店の楽師たちに「暗い日曜日」をリクエストし、かつて大好物だったというこの店の名物料理「ビーフロール」を頬張った後、イロナの写真に目を留め、思わず懐かしそうに微笑んで立ち上がった。だがすぐに胸を押さえて苦しみだしたかと思うと、その場に倒れ込み、あっという間に目を見開いたまま絶命してしまったのだ。倒れた夫を気遣うよりも先に、床に散らばった真珠を掻き集めていた老妻も、さすがに叫び声を上げ、店は騒然となったが、支配人は誰にともなく確かこう言っていたはずだ——「あの曲のせいだ。呪われた曲だ。愛のために創られたものだったのに」。

我々の中で何か繋がりかける。そう言えば死んだこの老人は確か「ヴィーク教授」と呼ばれていたのではなかったか。そして老妻は彼のことを「ハンス」と呼んでいた…。

そのおぼろげな記憶は次の場面ですぐに確認されることになる。

棺桶が店の外に運び出されると、そこはテレビのクルーや野次馬でごった返しており、何台ものテレビカメラに向かって興奮気味に語り掛けるレポーターたちの声が喧しい。

「ここブダペストでハンス・ヴィーク氏が今夜心臓麻痺で亡くなりました」

「ドイツの全国民が、ユダヤ人を千人も救った人物の死を悼んでいます」

「戦後、ゼロから国内最大の商社を築き上げました」

「何と“暗い日曜日”になったことでしょう」…

マイクを手に語り続けるレポーターたちの間を縫って移動する支配人。がっしりした体つきの、表情をほとんど変えない、いかにも実直なマネージャーといった風貌の中年男である。

ドイツ大使夫妻がインタビューを受けている。

「今日我々は彼の80歳の誕生日を祝う予定だった。良い思い出が沢山あるというこの地でね」

あの老人はやはりハンスだった。しかも彼は戦後（恐らくはユダヤ人たちから巻き上げた財産で）「国内最大の商社」を築き、さらにあることか「ユダヤ人救済の英雄」に成りおおせていた！

それにしても歳月は人を変えたのか、或いは仮面がそのまま貼り付いてしまったのか、年老いたハンスは穏やかで品の良い「善人」にしか見えなかった。冒頭で死んだ上品な老人と、その後（その前に、と言うべきか）悪鬼のように「美しい庭」を荒らして廻ったハンスとが同一人物であると俄かに我々に気付かせぬための、これはシューベル監督のたくらみであり、その巧みな記憶操作はこの場合見事に功を奏したと言えるだろう。

我々は思い出す。そう言えばイロナの写真を見つけたとき老人は思わず懐かしげに微笑んだ。それは何と言おう、実に「良い顔」であった。老人がハンスだったとすれば、あの「穏やかな微笑み」を顔に浮かべられたということは、歳月が彼を、彼の罪を許したということなのか——我々はこの

時点でそのようにさえ考えてしまう。ユダヤ人たちから奪い取った金品を「秘密の棺桶」に詰め込んで国外に運び出していたハンスが、最後に自ら同じ形の棺桶に収められて運ばれて行ったのは皮肉だが、それも彼が天寿を全うしたということなのだろうか。しかしそれでは――。

だが物語はまだ終わっていない。

棺桶を載せた車が去って行くのを見届けてから、支配人は店に入り、入口の扉を閉ざす。外の喧騒が嘘のように遮断され、誰もいない静まり返った店内に彼の靴音が響く。

灯りが半ば以上落とされた店内は、先程までとは別の顔を見せている。

カメラは、彼の靴音と共に、我々を店の奥へと導いて行く。奥には灯りが点っていて、我々はそこに不思議な懐かしさと暖かさを感じるだろう。何故？ だがそれもほんのつかの間のことだ。

冷えたシャンパンの壺を取り上げ、ちらりと奥に目をやる支配人。誰かが「暗い日曜日」のメロディーを口ずさんでいる。女性の声だ。支配人は壺の蓋を慎重に開け、用意した二つのシャンパングラスに中身を注ぐ。弾ける泡と、注がれる透明な酒の、柔らかく心地良い響き。観客の内に或る予感が走る。

「暗い日曜日」の鼻歌はブリッジして次の場面に続き、流して皿を洗う女性の手が映し出される。皺と血管の浮き出た、細い老女の手だ。その手が80と浮き彫りにされた金属製の飾りを洗っている。ハンスの皿のビーフロールに刺さっていた、金色の飾りであることを我々は思い出す。洗い終わったその飾りを脇に置く仕草からも、鼻歌の調子からも、老女の機嫌の決して悪くないことが伺えるだろう。

彼女の手が流しの脇に置かれた赤黒い小瓶に向かって伸び、それを洗い始めたのを目にしたとき、我々の背中を戦慄が走る。それは確かにアンドラーシュからラズロを経てイロナに渡された、あの「心臓を止める薬」の入った小瓶に他ならない。それではハンスの死は？ この老女は？

彼女の後ろから支配人が優しく微笑み、両手のグラスを軽く打ち合わせながら声を掛ける――「誕生日おめでとう、母さん」。そう言えばハンスの誕生日とイロナのそれは同じ日であった…。

鼻歌をやめ、蛇口をひねる老女。水の音が止まり、カメラは彼女の背中と後ろ髪を映し出す。凛とした背筋。後姿からだけでもかつて彼女が強い意志を持った美しい女性であったことが感じ取れる。白髪に留められて青く輝く大きな髪飾りは、かつてラズロから最愛の人の誕生日に贈られたものだった。

イロナは生きていた。生きて、半世紀の時を経て、息子と共に復讐を成し遂げた。アンドラーシュとラズロの遺したあの毒薬で。しかもその復讐はとうの昔、映画の冒頭のシーンですでに完結していたのだった！ 自分たちが「その場」に「立ち会って」さえいたのだということに、我々はこのとき初めて気付くのである。暗闇の中、女子学生たちの息を呑む気配が伝わって来る。

歩み寄り、静かにグラスを交わす母と息子。そして抱擁。この、互いを労わり合う、万感の想いの籠った静かな抱擁こそ、二人が復讐の「共犯者」であったことをはっきりと物語っている。「暗い日曜日」を単旋律で奏でるヴァイオリンの音色がそこに穏やかにかぶさる。老いたイロナ（！）の顔は最後まで巧みに隠されたままだ。

画面が切り替わると同時に「暗い日曜日」の演奏は調子を変え、女性ヴォーカルとバンドによるポップス調とでも言うべきアップテンポなものになり、それに乗せてカメラは映画冒頭と逆方向に、ドナウにかかる橋を渡ってブダペストを出て行く黒塗りの車を映し出す。ハンスの棺桶を載せた車だ。そのまま画面は冒頭のシーンをなぞるように、橋桁に聳えるモニュメントの頂と同じ高さからの俯瞰で、青銅の大鷲の広げた翼を嘗めながら、以前とは逆方向に、ドナウの右岸から左岸に向け

てゆっくりとパンし、暮れなずむブダペストの街と、未だ夕焼けの残照を宿した空と紫色の雲とを名残の挨拶のように映し出し、やがてエンドロールへと移行して行くのである。

スクリーンからドナウとブダペストの夜景が消え、黒い背景にエンドロールが流れ始めると、未だバックに流れる歌と演奏が終わっていないうちに、学生たちは興奮気味にざわめき出す。私は映画がまだ終了していないことを告げ、静粛を求める。彼女たちは再び静まり返り、画面に集中する。

ここで歌われる「暗い日曜日」の曲調は実に良く考え抜かれたものと言える。アップテンポなポップス調で演奏されるシャンソン曲を、伸びのある女声が突き抜けるように「歌い抜く」。それはほとんど「痛快」とさえ言える歌いぶりだ。この歌により、イロナの復讐は初めて完結すると言ってもよい。この爽快極まりない「暗い日曜日」の演奏は、復讐というものに本来伴うはずの忌まわしさやおぞましさの一切を、見事に「浄化」してみせる。そうした余計なものに観客の意識が向く前に、復讐成って抱擁する母と息子の映像に感情移入する間もほとんどない素早さで、画面は一気に前述の「冒頭のシーンの陰画」に切り替わり、曲調も一変したのであった。それまでと打って変わった現代的な曲調は、イロナの「想い」が単なる過去の完結したエピソードではなく、「今」に繋がるものであることを観客の心に植え付ける。我々は彼女の想いを「引き受けた」気になるのである。後に提出された学生たちのレポートに、「すっきりした」、「〈やられ方〉が実に爽快だった」という意見が幾つも見られたのは、最後のどんでん返しからエンドロールのこの歌に至る、計算され尽くしたリズムカルな流れによるところが大きいと言えよう。

エンドロールが終わりに近付いた頃、テロップより先に歌と演奏が終わる。ここでメンデルの妹が自殺した時の手法が再び繰り返される。すなわち、流れ続けるテロップのバックに、演奏の終わったレコードのプツプツという針音のみが聞こえて来るのである。あれはまるで人の心臓の鼓動のように聞こえた、と後に書き記す学生もいた。

テロップが消えてスクリーンが漆黒の闇ばかりとなっても、針音（心音）はしばらく続くが、やがてそれも途絶える。あとは、虚空。

教室の灯りを点けたとき、期せずして学生たちの間から歓声と拍手が起こった。決して大きな歓声ではない。むしろ低く押し殺したような、うめきに近い「歓声」であった。前々稿でも記したが、それは演劇で言うところの「劇場の神が降りて来た」瞬間に等しかったかもしれない。彼女たちの上気した頬と「何かを語りたくて仕方がない」といった眼差しは、この映画の息吹が、彼女たちの内奥の、日常滅多に覗き見ることのない深い沼のような場所にまで達し、その水面に幾許かのさざなみや波紋を今この瞬間も立て続けているに違いないことを、よく物語っていた。

ひとしきり興奮が収まると、学生たちは、あの支配人は一体イロナと誰の間に生まれた子なのかと質問して来た。ラズロ、アンドラーシュ、あるいはハンス？ シューベル監督のほくそ笑む顔が目浮かぶ質問だ。無論その問いに結論を出すための決め手は何もない。出来ることならラズロかアンドラーシュの子供であって欲しいが、しかしハンスの子供であれば実の息子に親を殺させたことになるのだから、復讐としては最も残酷で完璧な形に違いないというのがおおよそ共通した感想であった⁽⁸⁾。

この「復讐」ということに関して、後に興味深い内容のレポートを書いて来た学生がいる。その一部を次に引用してみよう。

老いたイロナが2人の仇を討つ最後のシーンでも明らかであろう。彼女は自分の人生の総てをかけて、彼らを愛し続けたのである。息子に殺人の一翼を担わせなければならなくとも。だからこのハンスへの復讐シーンは、復讐そのものを示すものではなく、彼らの永遠の愛、三角関係の普遍性を表現するためのものではあるまいか。

さらにその繋がりを保持する者はイロナでなければならなかった。(中略) 子供の産めない男性が生き残っても、物語は進行しない。映画の劇的なラストは、イロナとその息子が抱き合うシーンでしかありえない。

こうしてこの映画は「続いて行くもの」を描き、横への広がりばかりでなく、縦への繋がりをも表現することが出来たのである。(田村裕美、レポート提出時⁹⁾ 2年生。一部語句を修正の上で引用。傍点は引用者による)

イロナ、ラズロ、アンドラーシュの「永遠の愛、三角関係の普遍性」を、この学生は「続いて行くもの」と呼び「縦への繋がり」と呼んだ。それは即ち、ラズロが口にした「人間の尊厳」の別名に他なるまい。「大洪水の時代」を乗り越え、イロナは生きて子を成し、店を守り、ラズロとの約束を守った。彼の想いは、最愛のイロナの中に、そしてその息子に受け継がれたのである。

感嘆の思いを禁じ得ぬのは、あの見事な「最後のどんでん」によって、即ち、見ようによってはあざといとも言える、極めて「映画的な」解決方法によって、「人間の尊厳」というものが確かに保たれたと我々が感じさせられてしまうことであろう。

作品の冒頭にイロナの復讐が完成していたのであれば、この映画全編を貫いていたのは、復讐こそが「人間の尊厳」を守ることに繋がるという彼女の強固な意志と、それが成し遂げられたことによる彼女の満足感(と悲しみ)であったということになる。我々はエンドロールを眺めながら、そのことに思い至る。展開するストーリーの背後で、観客の耳に届かぬ場所で、イロナの口ずさむ「暗い日曜日」の歌はずっと歌われ続けていたのだ。

学生たちが感じた「爽快感」は、毒薬の小瓶や青い髪飾りや他のあらゆるピースがあのだんでの瞬間に向かって収斂することで、それまでのマイナスのカードが一気にプラスの強力なカードに切り替わったような感触を味わったことにもよるが、同時に、密かに持続していたイロナの歌を彼女たちが確かに聴き取り、そこに溢れる生命感と、「変わらぬもの」への強い意志とを、己れの体感として肯じて受け入れた結果であるとも言えるのである。

「毒薬の小瓶」に関しては、先程の学生が、レポートの「あとがき」に「死の薬を巡るもう一つの物語」と題して面白い内容の文章を書いているので、こちらも引用してみたい。

『暗い日曜日』で私が気になったのは、「毒の入った小瓶の旅」でした。

人を死に向かわせるための存在である毒は、

アンドラーシュ→ラズロ→イロナ

の手を渡し、遂にハンスに辿り着きました。

この毒がなぜアンドラーシュでもなくラズロでもなく、ましてやイロナを殺さなかったのか、ということには何か理由があるのではないか? そんな疑問が浮かんだのです。

そして行き着いたのは、ハンスの死は、あの時代、無碍に殺された全てのユダヤ人からのささやかな復讐であったのではないか、という答えです。

だから、毒は決してハンス以外の者を殺すことが出来なかったのです。それはハンスを殺すた

洪水のあとに流れる曲は

めにのみ存在していたのです。

どんなに時が過ぎようとも忘れ得ぬユダヤの憎しみと悲しみの啜り泣きが、この一連の秘薬を巡る物語で明らかになったような気がしました。(田村裕美。一部語句を修正して引用。傍点引用者)

ユダヤという被差別の民を愛人に持ったとき、そして彼らの呪いの凝縮した毒薬の小瓶を委ねられたとき、我々はイロナのように勁く逞しく涼やかに人生を送れるだろうか。ああも見事に復讐を貫徹出来るだろうか。

無論それはすべて映画と言う虚構の中で終始する物語に過ぎない。良く出来た「お話」に過ぎない。しかし『暗い日曜日』というこの、言葉の最も正確な意味での「最良質のメロドラマ」は、観終わった後にそうした素朴な問いかけを観客一人ひとりが思わず自らに投げ掛けてしまうだけの、映画としての「強度」を有している。数年後、或いは数十年後、ふとした折に、かつて学生だった彼女たちの胸の中を、何処か大きな橋の上で自転車の荷台に男を乗せて疾駆する美しい女性の姿が、背景に流れる青い空と無数の千切れ雲と共に、つかの間よぎることがあったとすれば、その題名さえ忘れられていたとしても、作品は以て瞑すべしと言えるだろう。ましてその時、彼女たちの背筋が無意識の内にほんの少し伸びたとすれば、この映画の紹介者にとっても望外の喜びである。映画の強度とはそうしたものであり、映画史に残る作品であるか否かを問わず、我々の記憶の底に微かな震えを呼び覚まし続けるものに他ならない。

イロナはいつでも甦り、風の中を後姿もしなやかに歩き出す。

了

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) 本稿は「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)——」(『大妻女子大学紀要文系38号』所収、2006年)、
「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)——」(『大妻女子大学紀要文系40号』所収、2008年)に続くものである。
- (2) ドイツの芸術家たちにとってナチス体験が半世紀に亘る大きな足枷となったことは確かだが、哲学者アドルノの言った「アウシュヴィッツの後に詩を書くことは野蛮である」という有名な言葉が、それ自体「呪縛」となって彼らの手足を縛ったこともまた事実であろう。
- (3) Bernhard Schlink, 1995, Diogenes Verlag AG Zürich, 邦訳：松永美穂訳、2000年、新潮社。
- (4) 前々稿参照。
- (5) Sebastian Koch (1962～) 彼については前稿の注(4)を参照。
- (6) 終幕におけるオセロー自身の言葉。
- (7) 2008年度前期「映像論I」。
- (8) アンドラーシュの墓前で立ち上がった折の、「幸運を祈ってね、洪水の後に残った〈私たち〉の」というイロナの科白と、愛しげに大きな腹に手を置いたその仕草から、支配人の父親は間違いなくラズロかアンドラーシュだという学生たちもいた。
- (9) 注(7)に同じ。