

『ラストタンゴ・イン・パリ』

——コミュニケーションの（不）可能性について——

弘島 礼奈

序

映画『ラストタンゴ・イン・パリ』（1972年、伊・仏）の舞台であるアパートの室内には、いつでも西日が差している。本来夕日の時間は、夜が始まるまでのほんの短いあいだにのみ存在するが、この空間ではすべての時間がたそがれ時なのである。

物語はこのアパートの一室を中心に展開する。主人公ポール（マーロン・ブランド）はこの部屋で見知らぬ若い女（マリア・シュナイダー）と出会う。互いに名前を明かさぬまま、性的な関係だけのために逢い続けようと彼は提案し、女もそれに従う。アパートの外、冬のパリの街へ出てしまえば、二人は全く関係ない人間としてそれぞれの生活へ戻っていく。そしてその満ち足りた限定的な環境における人間関係は、外の世界で成立させようとしたとたん崩れ落ちてしまうのだった。

イタリアの映画監督ベルナルド・ベルトルッチ（1941-）による本作は、その性愛描写によって公開4日にして上映禁止にされるなど、大いに話題となった。ベルトルッチは本作について次のようにのべている。

この映画が教えていることの一つは、今日見られる個人間の関係が困難だということだ。もしお望みなら、コミュニケーション不毛だといえる。しかし人間を裏切らないものがあるとするなら、それはセックスだ。私の映画では、マーロン・ブランドとマリア・シュナイダーが、二人にとって唯一共通言語であるセックスという言語を見出そうと試みる。⁽¹⁾

互いに自分の正体を隠し、閉鎖的な時間を過ごす二人は、社会において共有されているようなコミュニケーションを使用しない。それによってそこには通常の社会環境では成立し得ない「他者」との関係が生まれるのである。この奇妙な関係を肯定するかのように、印象的なオレンジ色が常にその部屋を照らしている。いつでも「たそがれ時」のその部屋は、社会的に考えられている常識的なコミュニケーションのあり方を批判しているようでもある。

本作がそうであるように、ベルトルッチ監督作では異国を舞台にした映画が多く作られている。まったく文化の異なる地域においてコミュニケーションを図ろうとするとき、そこには言葉が通じないという根本的な問題がある。ベルトルッチが描く主人公たちは、その異国においてディスコミュニケーションを体験するのである。言葉の問題だけではなく、たとえばコミュニストとファシストの関係においてコミュニケーションは可能か、ということがベルトルッチの映画には描かれている。ベルトルッチがいかに「他者」とのコミュニケーションを問題としているのかがわかるだろう。これらの映画の中でいつも考えられていることは、意思の疎通が困難な「他者」と共存していくのは果たして可能なのだろうかということである。

本作『ラストタンゴ・イン・パリ』もまた、コミュニケーションの問題を扱った一本である。これは、コミュニケーション不全の中でいかにして「他者」と向き合うか、という問題に対するひとつの回答なのである。

本稿は『ラストタンゴ・イン・パリ』を題材として「他者」とのコミュニケーションの可能性を探るものである。以下、第一節では主人公ポールについてのエピソードによって「異邦人」としてのコミュニケーションのあり方を考える。第二節ではヒロインであるジャンヌの置かれる状況から「名前」とその実体との関係を考察する。そして、第三節はジャンヌの恋人であるトムという人物に、ベルトルッチ監督による「映画」に対する批判を読み取っていく。

第1節 ポール＝異邦人として生きる

ベルトルッチ作品における主人公たちはよく旅をする。まだ見ぬ父親を探し

歩く少年を描いた『ルナ』(1979)や、砂漠にやってきた倦怠期のカップルを主人公とした『シェルタリング・スカイ』(1990)など、彼らは慣れ親しんだ居場所から未知の世界へと自分の意思で歩いていく。彼らはみな現状に対するジレンマを抱えており、そこから脱出するために自ら「異邦人」となるのである。

『ラストタンゴ・イン・パリ』における主人公ポールも故郷を捨て、異国に住むひとりである。「(故郷の)アメリカにはいやな思い出しかない」⁽²⁾という彼は、いくつもの国を流浪の末に結婚し、パリに住み着いた外国人である。定住を決め、その土地の言葉であるフランス語を話す彼は、いまやアメリカから来た男にすぎない。しかし、彼もまた受け入れたはずのその世界から逃避することになる。

ポールが見知らぬ女と出会う次のシーンで、彼の妻が自殺してから間もないということが明かされる。彼はこの現状にたえられずに、名前も知らない女との奇妙な世界を作り上げるのである。「いわば部屋の家具は単に光だけであるというふう撮った」⁽³⁾という、その密会のためのアパートは生活感のないがらんとした空間をつくりだしている。そこにおいて、ポールは女に「名前を言わないこと、外の世界のことはすべて忘れること」というルールを課す。名前を禁じ服を脱がされることによって、彼女は誰でもない人間となる。ぽっかりと出現した空っぽのアパートで、誰でもない女と会うことによって、彼もまた誰でもない男となるのである。

この閉鎖的な環境は、ポールの存在を孤立させる。そこには新たな関係を生み出すものがない。このアパートは、ポールが社会的な「何か」であることをやめ、単なる「彼」として生きる空間なのである。ポールはアパートの外の世界では常に、土地の言葉であるフランス語を話す、アパートの中では母国語である英語でそのフランス女と会話する。「外の世界」を否定し、その言葉を禁じることによって、ポールは再び「異邦人」のひとりとなるのである。

「異邦人」であるということは、その土地とは別の文化に属しているということである。言語をはじめとした文化の違いを他者に認めるとき、果たして自分の文化を理解し受け入れてもらえるかという問題がある。全く違った文化を持つ地域へ定住を決めながらも、あくまで自国の習慣を守り続ける「異邦人」

も多いだろう。郷に入ったところで郷に従わないような「異邦人」に対して、文化を同じくする者同士で行うようなコミュニケーションを求めるのは難しい。そもそも「異邦人」にはその地域が共有している言語や身振りなどの「記号」が通用しないのである。もちろんこの「記号」は学ぶことによって、それとして演じることができるようにはなる。しかし、それを習得しない、いわゆる「異邦人」であるということは、それだけでコミュニケーションの不可能性を既に含んでいるのである。

コミュニケーションの根本には、文化や言語を共有していれば、意思疎通の道具としての記号が働くはずだ、と考えられているところがある。記号が、狭い範囲ではことばこそが、もののすべてであるような、そのあり方は近代の文学者や哲学者によって批判されてきた。たとえばアルベール・カミュ(1913-1960)の『異邦人』という小説では、社会におけるコミュニケーションの齟齬によって異端の存在と見なされる人間が描かれている。カミュの考える「異邦人」の観念は、ベルトルッチによって描かれる「異邦人」が抱える問題にも共通すると考えられるので、カミュ自身によるその解説を以下に引用する。

母親の葬儀で涙を流さない人間は、すべてこの社会で死刑を宣告されるおそれがある、という意味は、お芝居をしないと、彼が暮す社会では、異邦人として扱われるよりほかはないということである。ムルソーはなぜ演技をしなかったか、それは彼が嘘をつくことを拒否したからだ。嘘をつくという意味は、無いことをいうだけでなく、あること以上のことをいったり、感じること以上のことをいったりすることだ。しかし、生活を混乱させないために、われわれは毎日、嘘をつく。ムルソーは外面から見たところとちがって、生活を単純化させようとはしない。ムルソーは人間の屑ではない。彼は絶対と真理に対する情熱に燃え、影を残さぬ太陽を愛する人間である。彼が問題とする真理は、存在することと、感じることとの真理である。それはまだ否定的であるが、これなくしては、自己も世界も、征服することはできないだろう...⁽⁴⁾

つまり、社会に共通の表現である記号が権力を持つ以上は、そのルールに従った表現を「演じ」ざるを得ない、記号の世界に生きるほかないということだ

ある。このような権力は必ずしも独裁的なものではない。スペインの哲学者であるオルテガ・イ・ガセト（1883-1955）は、その著書において非人間的な「大衆」というものの影響力を批判した。オルテガは習慣もまた権力をもったそれであると主張している。

社会を構成する事実は慣習である。慣習とは、どのような方法をもってしても、またどのように程度をかげんしても、他に方法がないゆえに個人が受け入れ逐行するところの人間のふるまいの形態である。それらは共存から成り立っている周囲世界、すなわち「他の人たち」、「人びと」……そして社会によって押しつけられたものである。⁽⁵⁾

このようにして、皆が守るべき振る舞いやルールとしての「記号」は絶対的なものとされている。それに反抗しようとする者だけが自ら進んで「異邦人」となるのである。「異邦人」として生きる彼らは、そのために「他者」とのディスコミュニケーションを前提としている。社会のルールに従って生きる他者と「私」とは異なる言葉を話すので分かり合えるはずがないのであると。

「異邦人」として生きる者にとって「他者」とは理解し得ない存在である。ポールは自殺した妻に向かって「君は一体誰だ」とたずねる。幾年も夫婦として過ごしてきた相手でありながら、彼には妻の自殺の理由がわからないのである。また、彼女が客の忘れ物をコレクションしていたり、彼女の愛人にポールと同じガウンを着させていたり、といった彼の知りえなかった些細な一面をそこではじめて知ることになる。明かされていく「彼女」の見えざる部分を見せつけられることによって、ポールは「彼女」という人間を理解していなかったことを知るのである。「君は嘘つきだ」「夫がたとえ200年生きたとしても妻を理解できないだろう」とポールは妻の死体に言い放つ。妻にとって彼はコミュニケーション不可能な「異邦人」ではないはずだった。相互的な理解を疑わない関係であった妻でさえ、その全体像は彼にとって不可解な存在となるのである。それは「彼女」が「生きる」存在であったことに大きく関係している。

生は変化である。新たな瞬間ごとに、かつてあったところのものとは違った何かとなる。したがってけっして決定的にはないのである。新たな変化を妨げる死だ

けが、人間を決定的かつ不変の彼自身に変え、彼を永遠に不動の姿にする。⁽⁶⁾

生の中にある「他者」が「私」に見せるのは、その変化におけるほんの一部分である。それらの断片を集めて「私」が見ている他者は、現実の「他者」にはとうてい及ばない貧弱な存在であるだろう。たとえばマルティン・ブーバー（1878 - 1965）はそれを次のように表現している。

メロディーは音から成り立っているのではなく、詩は単語から成り立っているのではなく、彫刻は線から成り立っているのではない。これらを引きちぎり、ばらばらに裂くならば、統一は多様性に分解されてしまうにちがいない。このことは、わたしが〈なんじ〉と呼ぶひとの場合にもあてはまる。わたしはそのひとの髪の色とか、話し方、人柄などをとり出すことができるし、つねにそうせざるを得ない。しかし、そのひとはもはや〈なんじ〉ではなくなってしまう。⁽⁷⁾

「他者」の持ちうる広がりには果てしなく、死して持続を止めてもなお「君は誰だ」と言わしめる部分を含んでいる。それらを把握することはとうてい不可能なのである。とらえようにもとらえきれない「彼女」の存在に絶望するポールは、彼女の母親の手によって葬儀の形にきちんと飾り付けられてしまった「彼女」を見て、思わず嘆くのである。

「彼女」という不確定な存在とともに、ポールは彼自身の「現われ」を見つけることになる。ポールと妻の愛人はその部屋や着るものによって、まるで分身であるかのように見立てられていたことが判明するのである。彼は本当に夫として必要とされていたのだろうか、「彼女」にとってはホテルの客の一人でしかなかったのではないかとポールは思い悩む。彼女が「彼」に対して抱いていた、彼の姿をポールは理解することができない。他者との関係において「私」がいかにかあられているのかは、「他者」の持つその性質ゆえに予想のつかないものだろう。妻は何を考えていたのか、自分は「彼女」にとって何だったのか、というポールの問いは、今まで築きあげてきた関係に隠れていた「隔たり」をあらわにする。彼についての経歴「ボクサーの次に俳優になり、あるときはボンゴ奏者で...」⁽⁸⁾をいくら並べたところで彼自身を理解したことにはならないように、「彼女」もまた「彼」をとらえることはできなかったのだ

る。「35セントのかみそり」によってこの世界からの脱出を果たした「彼女」もまた「異邦人」でしかなかったのかもしれない。互いの不確かな「現われ」によって幻想を壊されてしまった彼らは、その「コミュニケーション」の方法に不信感を抱かざるを得ないのである。

第2節 ジャンヌ＝「彼」と彼の名前

アパートの一室において、ポールとの奇妙な関係に巻き込まれたのはジャンヌというプチブルの娘だった。「名前」をいわないというルールのもとにポールと会い続ける彼女は、その空間では「子どもにかえる」という。言葉には、現実を記号で表わすことによって「現実」のもつ広がりをも単純化してしまうところがある。物を名指すことによってその実体を顧みることがなくなるように、大人になると言葉のみでコミュニケーションができるようになる。それは個々の事象を社会的な「記号」として他者と共有するということである。ジャンヌが「子どもにかえる」というのも、ポールとの限定された空間ではそれらの「記号」を使ってはいけないといわれているためである。

ポールが禁じているのは「名前」といっても個人の名前のことなので、二人の関係は全く会話ができないほど無秩序なものとはならない。しかし、ポールにあわせて英語を話すジャンヌにとってのそれは非日常的な会話であるに違いない。また彼らは「名前」を隠すことによって、互いを名指しえないものにする。名前のない存在である彼らは、「誰か」として社会的に位置づけられることから回避するのである。「私の名は私を社会的な関係の葛藤のなかに突き出してしまふ。名状しえない特別な私は、私を名指す名に異和を覚える。それは真の私ではない。」⁽⁹⁾

それぞれの「名前」をもつ他者ひとりひとりにも、「私」がそうであるように、名前の向こう側には見えざる実体があるはずである。つまり、「他者」も「私」も本来は定義できる存在ではないのである。それにもかかわらず、その「名前」を呼ぶことによって、いとも簡単に「彼」を指し示すことができってしまうのだ。彼の名前は「彼」を簡単に社会の構成の中へ納めてしまう。だからこそ彼女は名前の禁止を受け入れるのである。彼の名前は「彼」を限定する記

号である。一つの記号によって呼ぶことのできない「彼」という存在は、ジャンヌには謎めいた人物として非常に魅力的に現われるのである。

この閉鎖的な空間において描かれる性的な関係は一種の「言語」なのだとベルトルッチは述べている。⁽¹⁰⁾「子ども」である彼らは大人の使う記号を捨て、彼らだけの独自のルールのなかに生きるのである。二人はこの閉鎖的な空間において自分たちの世界を作り上げ、私的な言語を共有する。それはあらかじめ規格されていない、借り物の演じるべき記号でもない、いわば私的言語による世界なのである。

しかし彼らは決して同じ時間を生きていなかった。ポールは思い出の中にとどまり、ジャンヌは今を生きるのである。⁽¹¹⁾ポールが社会のことばを否定し閉鎖的な空間に住むのは、アパートの外の「現実」から逃れようとしたためだった。しかし、ジャンヌにとってはこの空間こそが「生きる」ことを発見した場所だったのである。

そのため、アパートという閉ざされた環境の外で、自らの名前を明かしたポールに対してジャンヌの気持ちは急激にさめてしまう。そこでの「彼」はもはやポールという記号でしかなく、本来彼が持ちえたはずのあらゆる可能性が消えてしまっているのである。

ブランドは、その匿名の秩序破壊者としての役割を捨て、自分の名前を告げ、自分は曖昧宿を経営していたある寡婦と結婚していて、ということを告白してしまう。マリアは、フランスのプチブル娘として、相手がロマンチックな存在である限りはそれをうけいれ、相手を利用しさえする。現実のものとして相手が自分の姿を示すと、これを拒絶する。⁽¹²⁾

ここでベルトルッチの言う「現実のもの」とは彼の名前の後ろにある「彼」自身のことではなく、社会的現実における彼のことであろう。つまりジャンヌにとっては「ポール」という名前がもはやゆるぎない「彼自身」としてしか現われなくなったのである。

絶望したジャンヌは「もう終わり」なのだと主張するが、「それならまた始めよう」とポールは強引に彼女をダンス・ホールへ連れて行く。そこではタンゴのコンテストが行われており、酔っ払ったジャンヌはポールに誘われるがま

ま、コンテストの輪の中で踊り始める。番号札を胸につけ、タンゴのリズムに合わせてステップを踊る参加者の中、二人はとうていタンゴとはいえないでた
らめな踊りをはじめ。「自動人形」のように音楽に合わせて踊る⁽¹³⁾ 人びとのなかで、タンゴのリズムをとらないのはポールとジャンヌの二人だけである。「権力とはリズムを強制すること」⁽¹⁴⁾ だとロラン・バルト（1915-1980）が指摘していたように、そこに生きる者はその社会が要求するルールによって行動することが求められる。タンゴを踊る場所では、タンゴのリズムで踊るとするのが社会のルールである。そのルールに従わずコンテストを乱すジャンヌとポールの二人は、係りの女性によって当然のごとく追い出されるのである。

外の世界であるにもかかわらず、ポールがなぜそのようにふるまうのかといえば、社会的なルールが権力を持つその場所において、二人だけの世界を持ち込もうとしたからにすぎない。つまりポールはあくまで権力に反抗する、「異邦人」として生きようとするのである。しかし、ジャンヌはそれに応えることができない。会場を追い出され、ジャンヌは「もう終わり」なのだと、何度もポールに告げる。婚約者に「ぼくたちはもう子どもではない」と言われ、さらにポールの「名前」を知ってしまった彼女は、既に大人としての「ルール」に従おうという気持ちがある。ポールはもはや広がりをもつ「彼」として彼女に現われ得ないのである。

しかしポールはその「他者性」を再びジャンヌに見せつけることになる。彼女の気持ちを理解せずに無理やり家まで追いかけてくるその行動は彼女を脅かす。今や彼女にとってポールはよくわからない「気持ちの悪いもの」として現われるのである。ジャンヌは彼を射殺し、つぶやき続ける「私は彼が誰なのか知らない…」と。この台詞はポールが自殺した妻に向かって放った「君は誰だ」と同じ問いであるといえるだろう。ジャンヌにはポールという人間が理解できないのである。「名前」に収まりきらなかった彼という実体は、大人としてのジャンヌに殺されてしまう。死んだポールの姿勢は「胎児」のそれであると、ベルトルッチ自ら指摘している⁽¹⁵⁾ ように、正当防衛という社会のルールによって彼は殺され「子ども」にかえるのである。

第3節 トム＝映画のフレーム

ジャンヌの婚約者トム（ジャン＝ピエール・レオ）はテレビ・プロデューサーであり、ジャンヌを主演としたドキュメンタリー映画を撮影中である。そのために、ジャンヌがトムと会うシーンでは必ず後ろからカメラを担いだスタッフがついてまわることになる。

始終彼女をカメラのフレームにとらえようとする彼は「機能的」なキャラクターなのだと言われ、ベルトルッチはいう。⁽¹⁶⁾ トムはカメラの前でジャンヌに再会し、カメラの前で彼女にプロポーズする。ジャンヌの現実生活はその都度カメラに納められ、トムによって管理されていくのである。

「映画」のために切り取られていく現実、時にその立場を反転しフィクションとなりうる。「私に演じさせようとしている」とジャンヌがトムに抗議する通り、彼は「彼女自身」を見ているのではない。彼は「映画」というフレームにおける対象として、彼女を位置づけようとしているのである。それを見抜いている彼女は「次のシーンの打ち合わせをしよう」というトムの提案に、「即興でいい」と言い放つのである。

映画狂は現実と直接的な関係を持つことが耐え難いので、いつもカメラを通してしか接触できないのだ。たとえば『ラストタンゴ・イン・パリ』のレオは、婚約者をよりよく知るためには映画に撮って見なければ分からない、といった具合だ。⁽¹⁷⁾

あるフレームにおいて対象を位置づけようとする物事のとりかたは、「対象」を記号化することに他ならない。特に「映画」というメディアに関していうならば、現われる物体の同一性がぶれてしまえば理解が困難となるため対象は「記号化」される必要がある。つまりフレーム内の人物はその環境に応じてその役を決定づけられていくのである。「演じる」ということはフレームにあわせて生きることなのである。そして映画をつくるトムはそれを当たり前だと思っている。

ポールが引き払ったアパートに、ジャンヌはトムを連れていき、新居にしたいと主張する。しかしトムはその空間を気に入らない。「このアパートは僕ら

にはふさわしくない。もう子どもみたいには遊べないんだよ」といって彼はその場所を却下するのである。

トムが用いるような対象のとらえかたは、記号と実体をいつしか同等のものに見なしてしまう、大人のそれである。フランス人である彼がフランスにおいて生きるとき、それは最もありふれた、当たり前の方法なのである。

トムが大人の言葉話を話す一方で、「異邦人」であるポールは記号でものを語らない。ジャンヌはこの二人とそれぞれ全く別の世界を生きているのである。

ベルトルッチがトムを批判的に描くことをはじめとして、『ラストタンゴ・イン・パリ』には記号的な人物のとらえかたを批判するようなシステムがある。通常、映画において「演じ」られる登場人物は映画のフレーム外に存在することのない、フィクションとしての存在である。しかし、本作においてはブランドがポールという役を演じるのではなく、「ポール」の中身がブランドになるようにとベルトルッチは指示している。つまりブランドはブランド自身を演じるように命じられたのである。⁽¹⁸⁾ また、「ポール」の語る幼年期のエピソードは、ブランド自身の思い出から書き起こしたものだという。ベルトルッチは英語があまりできなかったということもあり、ブランドは自分の出演するシーンの脚本のほぼ全部を自ら執筆しなくてはならなかったのである。⁽¹⁹⁾ ブランドはこの映画を撮るにあたって精神的に激しく追い詰められたらしく「最初から最後まで、毎日、あらゆる瞬間に犯されているように感じた」⁽²⁰⁾ と語っている。このようにして成立するポールというキャラクターには、その背後のリアルな人間の生を感じることができるだろう。つまり、本来映画のキャラクターがもつ独自性や記号性に「ポール」という役を収めることができないということである。

このようにしてベルトルッチは『ラストタンゴ・イン・パリ』を「他者性」に重点をおく作品として作りあげているが、初監督作である『殺し』（1962）から、『暗殺のオペラ』（1969）までは観客というものをまったく意識することなく作ってきたという。⁽²¹⁾

私が観客と結んでいた関係はたいへんサド＝マゾヒストなものだった。何ひとつ理解できない観客に劣等感や罪悪感を抱かせるのは姿勢としてサディスティックだ

し、一方観客とのコミュニケーションがないばかりか次作を撮るための資金も回収できない状態に耐えているのはマゾヒストだと言える。ちょうど精神分析を受け始めた頃のこと、私は他者との意思疎通の困難という私自身の個人的な問題とちょうど同じ形の問題がそこにあることに気づいたのです。つまりそれは観客への軽蔑ではなく恐怖だった。自分を与え、他者を受け入れることへの恐れだった。それを理解したとき、私は初めて自分の実生活を、そして自分の映画を、他者＝観客とのより容易かつ調和のとれたコミュニケーションへ向けて開くことができたのです。⁽²²⁾

『ラストタンゴ・イン・パリ』はベルトルッチのかかえていたコミュニケーションの問題を展開し表現したものであろう。社会の外へ閉じこもるポールの姿は、観客とのコミュニケーション不全を抱えるベルトルッチのものでもある。他者に現われる自らの姿を恐れるあまり、彼らは相互的な関係を避けるようになる。そこにおいてベルトルッチの出した、新たなコミュニケーションの可能性とは「私」を投げ出してみるということである。ポールが最終的に、ジャンヌに対して自分をさらけ出そうとしたことからその意思はうかがうことができる。

わかり合えない「他者」との新たな可能性が、ベルトルッチに本作を作らせたのだといってもいいだろう。本来ベルトルッチ作品には原作つきの映画が多いのだが、本作はベルトルッチの考案によって書かれたオリジナルである。

ぼくはだれのものとも分からない、家具のないアパートマンで女と出会い、その女がだれだか分からずに愛しあい、何も知らないままあひびきを無限に繰り返すことを望んできた。『ラストタンゴ・イン・パリ』はこの個人的な（おそらくありきたりな）妄想を発展させたものだ。⁽²³⁾

と自らのべるように、本作はベルトルッチ自身を大いに反映させたものである。「個人的な妄想」を観客に向かって開示することによって、彼は「他者」とのコミュニケーションにおけるひとつの可能性を得たのである。

ポールがジャンヌのことを知ろうとしなかったのは、ジャンヌが単なる対象であり、ポールにとっての「他者」とはなりえなかったためである。しかし彼

女が「異邦人」としての彼を理解しようとしたこと（「彼は普通のひととは違って謎めいている。私は彼に恋している。そしてそれはあなたなのだ。」とポールはジャンヌから告げられる。）によって、彼はジャンヌのとの関係を新たな形ではじめようとするのである。街頭で自らの正体を語り出す彼にとっての彼女は自分を理解してくれる可能性のある「他者」として現われる。一方的に他者を把握しようとするだけでなく、「私」を相互的な存在として「他者」に示し明かしてみせることが、互いを理解する可能性へとつながるのだと、ベルトルッチは考えるのではないだろうか。

結論

『ラストタンゴ・イン・パリ』のクレジット・タイトルにはフランシス・ベーコン（1909 - 1992）による二枚の作品が使用された。ベーコンの絵画がこの映画に大きな影響を与えたのだとベルトルッチはいう。

ちょうどその頃、グラン・パレで、フランシス・ベーコンの大きな展覧会があったのだが、彼の絵に満ちていた光が、ぼくたちが求めていた様式の最大の着想の源になったのだった。ぼくはマーロンを連れて、再び展覧会に行き、一所懸命になってベーコンの描いた人物たちの対比を行った。というのはその人物たちと同じように、ブランドの顔や体も、奇妙な、悪魔的可塑性をそなえているのが分かったからだ。⁽²⁴⁾

使用されたその作品はどちらも肖像画で、男性を描いたものが一枚、女性を描いたものが一枚である。ベーコン特有の歪んだ顔面のそれは「肖像画」であるにもかかわらず、「誰」を描いたものなのか全くわからない。

たとえ「肖像」として「彼」が写實的に描かれたとしても、それはその瞬間の彼であるにすぎない。絶えず流れていく時間の中で、人間は不変ではありえないのである。いわゆる「肖像画」は持続する「彼」を一つの記号として表象しようとするものである。つまり、ベーコンの肖像画はその「持続」を描いているのである。露出を長くして撮影した写真のようにぶれているその顔は、生きて変化している「彼」なのではないだろうか。それと同様に「彼女」もまた

決して一つの表象にとらえきれぬ存在ではないのである。パソコンによるそのイメージは『ラストタンゴ・イン・パリ』において見られる「他者性」を暗示するにふさわしいものだろう。

他者とともに生きる時、「私」は名指されることになる。その名前と共に「私」は何らかの決定された姿として他者の前に現われる。また習慣などによって、記号的なふるまいを覚えるようになると、自分自身さえもそのフレームにあわせた形として「現われ」るようになるのである。その「現われ」を受け止めてしまえば、本来の「私」が持っていた可能性を見えなくしてしまうことになる。

すなわち私の自我は、かつてそうあり、いまだ私の幼年期を通じてそうあったところの、あのはかり知れない、そこはかとなし、そして限界を持たない私が、生涯を通じて徐々に限定され縮小されて、私に現われてくるのである。⁽²⁵⁾

そして「私自身とおなじ存在のしかた、おなじ様式で現に存在していることのできるしづけられる」⁽²⁶⁾ 他者もまた「私」にとっては単なる記号と化すのである。

大人になるということは、自らと他者を限定し、社会のなかにおいて決定づけるようになるということである。しかしベルトルッチの映画の主人公はみな自分を「成熟した大人だとは思っていない」⁽²⁷⁾。彼らは自らを縛りつける社会の権力から逃亡しようとあらい、社会の言葉を話すことを拒否するのである。社会における彼らは「異邦人」という子どもでもあり、常に本当の生を求めているのである。以下のオルテガの言葉は、おそらくそれを肯定するだろう。

しかし実際はわれわれの真正なる生を生きてはいない。すなわちわれわれがその中に生き、そして通常「社会」と呼ばれるところの、他の人たちから受け入れたすべての解釈からわれわれ自身を解き放つことをせず、根本實在たるわれわれの生とエネルギーではっきりした接触を保つならば当然生きなければならないところの、あの真正なる生を生きてはいないのである。⁽²⁸⁾

『ラストタンゴ・イン・パリ』において、ジャンヌがポールとの関係に見つ

けたのは、まさしく生なのである。外の世界に縛られる大人であった彼女は、その「名前」を忘れることによって社会の解釈を超えて存在する「他者」と「私」を再び見出したのである。「ここにいると子どもにかえる」と彼女が言うように、その空っぽのアパートでは、彼女を「何か」として決定づけようとする環境が成立しない。そこではポールもまた、誰でもない存在、謎めいた魅力的な存在としてジャンヌに現われてくるのである。

しかし、その「魅力的」な性質をもつ彼が、名前をもった存在として現われたとたんに、つまらないものと化してしまう。ジャンヌは表象としてのポールとその「他者性」を混乱し、理解できない「気味の悪いもの」となった彼を殺害してしまうのである。それでは広がりのある「他者」との関係が成立するには、社会から切り離された場所で「異邦人」となるほかはないのだろうか。

ブーバーは社会に存在しながら「他者性」を兼ね備えることを可能と考えている。

〈それ〉となった〈なんじ〉は、いく度も〈なんじ〉へ変わる性格と定めをもちながら、事物の中の一事物として固定される。——精神の時間においては〈それ〉となったものは、再び人間の心を捉え、応答をひき起すとき——この対象的となってしまった〈それ〉は、いく度も〈なんじ〉の現存へと燃え上がり、もとのエレメントである〈なんじ〉に復帰することによって、人間は〈それ〉を現存の中に見つめ、現存に生きるようになるのである。⁽²⁶⁾

つまり、特別な〈なんじ〉としての「他者」を一度でも見つけたならば、それが社会の上に存在しようとも、その名前の中に広がりを見出すことは可能だということである。「他者」の断片はフェティッシュに、そのもちうる「可能性」を想起させることができるのである。ポールが外の世界でジャンヌに向かって「愛している」のだと言うとき、この秩序の世界においてはじめから出会い直したいと言っているのではない。アパートで見た「彼女」を、〈なんじ〉としての彼女を知っているがために、ポールは社会において彼女を求めるのである。

〈なんじ〉であるということは、そのたびに「君は誰だ」と問いかけたくなるような存在であるということだ。〈なんじ〉である「他者」との関係は、そ

の存在の不確定さゆえにコミュニケーションの不可能性を抱えこむだろう。しかし、「異邦人」であり「理解できないもの」であることが「他者」の本質なのである。なぜならそれは「私」と同じ方法で持続するものであり、「私」の幻想からはみ出した部分を常に増やし続ける存在なのだ。「他者」とは純粋な客体には納まりきらないもうひとつの主体であり、相互に影響を生じさせる存在なのである。それを認めない限りは、「他者」は単なる記号でしかないのである。「他者」をとらえることができないものとして認めることこそが、対象ではない、〈なんじ〉という「他者」とのコミュニケーションを可能とするのではないか。そこで使われるのは、あらゆる人に理解されるためのことばではなく、「私」から〈なんじ〉に向けたオリジナルなことばとなるだろう。

「異邦人」である者たちは言葉を知らないのではない。きちんとフレームの中に生き、言葉を共有することができながら、それを批判するのである。映画として、さらにはエンターテインメントというフレームのなかで、『ラストタンゴ・イン・パリ』はコミュニケーションの不可能性を訴える。不特定多数の観客である「他者」との不毛な関係の中で、ベルトルッチは自らの「妄想」としてこの作品を発表するのである。その言葉はもはや秩序を乱す「子ども」のようなそれではなく、「他者」へ向かって開かれている。

〈なんじ〉である「他者」とのコミュニケーションは不可能である。しかし、ベルトルッチが映画というメディアにおいて、不特定な観客に向けて「私」を表現してみせたように、そこから前進できるという可能性は残っている。コミュニケーション不可能な「他者」を認め、さらには「私」を提示してみることにコミュニケーションの可能性はあるのではないだろうか。

注

- (1) 『世界の映画作家 21 性に挑むシネアストたち』(株)キネマ旬報社、1973年、112頁。
- (2) 本文中の台詞はすべて 20 世紀フォックスホームエンターテイメントジャパン株式会社発売の DVD で使用されている、柴田香代子による字幕を参考に引用し

た。

- (3) キネマ旬報社 前掲書、105 頁。
- (4) アルベール・カミュ『異邦人』窪田啓作訳、新潮文庫、1963 年、138 頁、訳者あとがきに引用された英語版自序より。
- (5) オルテガ・イ・ガセト『個人と社会—人と人びと—』A・マタイス／佐々木孝訳、白水社、1992 年、12-13 頁。
- (6) オルテガ 前掲書、195 頁。
- (7) マルティン・ブーバー『我と汝・対話』植田重雄訳、岩波文庫、1979 年、15 頁。
- (8) ポールのこの経歴は、すべてブランドが今までに演じてきた役柄である。
- (9) 天野義智『繭の中のユートピア』弘文堂、1992 年、43 頁。
- (10) Gideon Bachmann, 1973, « Every Sexual Relationship Is Condemned : An Interview with Bernardo Bertolucci Apropos Last Tango in Paris », *BERNARDO BERLUCCI INTERVIEWS*, edited by Fabiens. Gerard, T.Jefferson kline, and Bruce Sklarew, University Press of Mississippi, 2000, p.94, 'In the film, sex is simply a new kind of language that these two characters try to invent in order to communicate. They use the sexual language because the sexual language means liberation from the subconscious, means an opening up.'
- (11) Jean A. Gili, 1978, « Bernard Bertolucci » 前掲書 p.130, 'in Last Tango in Paris, Marlon Brando is really the living matter of memory, made of memory. Maria Schneider on the other hand is without memory.'
- (12) 「テキストの快楽と映画的官能」蓮実重彦インタビュー・訳、『WAVE17 特集 ベルトルッチ』ペヨトル工房、1988 年、197 頁。
- (13) キネマ旬報社 前掲書、102 頁。「私の映画には以前から舞踏会のシーンがしばしば出てくる。(略)「タンゴ」においては、ダンサー達は一種のメカニック・バレエの自動人形のようなものだ。」
- (14) ロラン・バルト『いかにしてともに生きるか ロラン・バルト講義集成 I』野崎敏訳、筑摩書房、2006 年、16 頁。「母親は毅然とした足取りで歩いていくが、子供は手を引っ張られるがまま、ぎくしゃくとした足取りで、たえず駆け足にならなければならない。まるで家畜か、それとも鞭打ちを食わされるサドの小説の犠牲者のように。母親は自分のリズムで歩き、子供のリズムが自分とは違うことを理解していない。その子の母親だというのに！ 権力——権力の巧妙さ——は、リズム不全、リズムの不均衡を介して働きかける。」
- (15) ベルトルッチ作品では父殺しというテーマがしばしば描かれるように、ポールがジャンヌの父の帽子をかぶったとたん殺されることから、彼女は「父」を殺

したのだという解釈はベルトルッチ自身を初めとしてよく指摘されている。しかし「ポール」には「権力をもつ父」としての性格はない。彼はあくまで「秩序破壊者」であり、権力者によって殺されるのである。

- (16) キネマ旬報社 前掲書、103 頁。
- (17) キネマ旬報社 前掲書、84 頁。
- (18) キネマ旬報社 前掲書、101 頁。「ブランドは役を演じているのではなく、いわば彼自身を自ら演じているのだ。これはいかなる師匠や流派の影響もない、非常に解放された映画なのだ。」
- (19) マーロン・ブランド／ロバート・リンゼイ『マーロン・ブランド自伝 母が教えてくれた歌』内藤誠／雨海弘美訳、角川書店、1995 年、439 頁。
- (20) キネマ旬報社 前掲書、104 頁。
- (21) 『ベルナルド・ベルトルッチ頌』柳澤一博責任編集、芳賀書店、1988 年、45 頁。
- (22) 「快楽のシネアスト」松浦寿輝インタビュー・訳、ペヨトル工房 前掲書、161 頁。
- (23) ベルナルド・ベルトルッチ／エンツォ・ウンガリ／ドナルド・ランヴォード『ベルトルッチ、クライマックス・シーン』竹山博英訳、筑摩書房、1989 年、115 頁。
- (24) ベルトルッチ 前掲書、136 頁。
- (25) オルテガ 前掲書、210 頁。
- (26) カール・レーヴィット『共同存在の現象学』熊野純彦訳、岩波文庫、2008 年、130 頁。
- (27) 「テキストの快楽と映画の官能」蓮実重彦インタビュー・訳、ペヨトル工房 前掲書、188 頁。「そう、こうした映画は、自分が成熟した大人とは思っていない人間たちをを描いているわけだから、ベッドで抱擁することができない。ベッドで愛戯をするのは、大人になっていなければいけないのです。」
- (28) オルテガ 前掲書、124-125 頁。
- (29) ブーバー 前掲書、51-52 頁。