

昭和34年4月23日第3種郵便物認可 昭和34年5月8日国鉄東局特別級承認雑誌504号 平成14年6月15日発行・毎月15日発行・第44巻第6号

# みすず 495



2002.6

## サラエヴォの映像 上

— 世界がバルカン半島にやってくる

サラエヴォが組織的に破壊されるにつれて、この都市の苦しみは、およそ考えられるかぎりすべての芸術形式によつて、組織的に再創造されることになった。映画作家やヴィジュアル・アーティストたちが、サラエヴォを生かしつづけるというプロジェクトのために、大きな役割をはたした。ペイルトとおなじく、サラエヴォは殉教都市となり、その瓦礫の姿は何度となく再発見され、複製されることになった。<sup>1</sup> 第一次大戦勃発の地という、不運につきまとわれた黙示録的世界の創始者ともいうべき、この都市の呪われた名声は、ただちに忘れられ、暗黒の方の餌食になった、流動的でコスモポリタンな場所というイメージがそれに代わった。

一九八〇年代なかば、私はドゥブロヴニクからベオグラードにむかう途中、サラエヴォを通った。そのとき見たのはこ

くふつうのバルカンの都市であり、駅から市街地の中心部まで広い目抜き通りが伸びていて、この地方の他の街と何も変わらなかった。ユーゴスラヴィアのバルティザンを題材とした大河物語『ヴァルターがサラエヴォを守る』(1972)を見たせいで私には親しい街の周囲の丘も、伝統的に丘陵地帯の谷間に街が作られるバルカン半島の、他の街を囲む丘以上に、印象的なわけではなかった。

けれども本物のサラエヴォを見ても、それは私の心においてもっと鮮明な像をむすんでいた、サラエヴォの決定的イメージに代わることはできなかった。それはトーマス・マンの『ファウスト博士』のドイツでの映画化作品(1982)にあるものだ。ある危機につづき、主人公はサラエヴォで短い休暇をとるのだが、そこで地元的女性と親しくなる。サラエ

ダイーナ・ヨルダノヴァ

(管啓次郎訳)

オはほんのちよつと出てくるだけだが、その提示は強烈な残像をのこす。朝霧をつらぬく幽霊じみたモスクの尖塔、坂が多く曲がりくねった道路、そして背景のサウンドトラックには声をのばすオリエント風な歌と、冷たい青い空気の中で凍る人々の息づかいが聴こえる。

たとえばこういったイメージが、<sup>①</sup>西が反応したサラエヴォのイメージだったのだと、私は思う。戦争と包囲がなければ、それがこの都市の決定的イメージでありつづけただろう。もし何か別の理由によってサラエヴォのイメージが変わり、もはやひどく田舎くさい眠たげなオリエントの街だと思われることがなくなつたとしても、それがバルカンの大都市のありきたりなイメージ以外のものになるとは、とても考えられない。つまり気がめいる画一的住宅群が立ちならび、特徴を欠いた社会主義的都市建築の刻印をうけた、あらゆる共產主義的計画の無力さを象徴する怪物都市だ。

もちろん戦争以前のサラエヴォを描いた映画のイメージは、包囲と紛争の時代をつうじて現れた緊張感みなぎるものとは、相当にちがう。この変化は、大部分、さまざまなヴィジュアル・メディアの仕事のせいだ。起こつたものだ。サラエヴォの苦しみは、もし戦火に苦しまなかつたならばありえなかつたほど、この都市のイメージを露出させることになつた。この露出によって、犠牲になつたサラエヴォ市民たちは、普通この地域の住民に対してはありえない、注意深い賞賛と尊敬を

集めることになつたのだ。

物語的視点のとり方しだいで、以前のサラエヴォの都市写真真は、ヨーロッパ的外観を強調するか、東方的性格を強調するか、いずれかとなつていく。ついで徐々に、街のパノラマ・ショットが、モスクと教会が共存する建築的景観に焦点を合わせはじめ、葛藤をはらんだ多文化社会を強調する。こうしてしだいに表象が変化してゆくことは、「サラエヴォ、包囲下の肖像」(1994)で見ることができ、それは新しいサラエヴォ像の決定的な概観であると考えることができる。この都市の苦境を捉えてきた各国からの一群の写真家たちによる多くの写真をつくむ、一冊の写真集だ。<sup>②</sup>この豪華版写真集は戦争以前の生活によってはじまり、戦争中の日々のようすへと移りつづ、さまざまなイメージを年代順に収録している——暴力、破壊、生存を。最初の一枚は芸術アカデミーと国立劇場の建物のそばにあるミリヤツカ河の土手で、煉鉄製の街灯やきれいに刈り込まれた街路樹の下を散歩している人々を映している——ほとんど何も東方的なものがないイメージで、この都市の完全にヨーロッパ的な外観と(おそらくは)氣質を記すものだ。本のあとのほうになつてはじめて、都市のパノラマ写真によって、町中のあちこちにそびえるミナレット(モスクの尖塔)が見える、全体の風景が出てくる。他の写真には平和で牧歌的な多文化的光景が見られ、それがやがて恐怖におびえる人々や、墓地や、破壊の、スナップシ

ヨットとなってゆく。ある戦争特派員が、倒れたミナレットの写真を撮影した。ミサイルによりまっぶたつに折れたのだが、それは奇妙に超現実的な、図体ばかりでかくて不器用な塊に見え、日干煉瓦のろうい家々を演じている。けれども他の写真では、走り、墓地を訪れ、地下室に隠れ、脅え、血を流し、怪我をし、死に、あるいは虐殺された、人々の姿が映し出されている。さらに写真を見てゆくと、牢獄にひとり入れられたボリスラフ・ヘラクの姿や、破壊されたビルの瓦礫の中のチトーの肖像、破壊された国立図書館、水を求めて並ぶ女たち、銃で遊ぶ子供たち、ティスコのティーンエイジャー、野良犬、難民の行列、結婚式、孤児、ストリート・ギャングたちなどが写されている。

ここでは私は、サラエヴォのイメージ創造のさまざまな面を語ってみたい。この都市の文化的抵抗、人々や場所の重要性、外国作家ならびに地元作家たちによる表象の媒介<sup>1</sup>、伝達における微妙な緊張関係について。私の議論は、いくつかの領域にまたがることになる。

第一に、かつてのサラエヴォはコスモポリタン都市ではなかったということ。なぜならばコスモポリタニズムは可動性の上に成り立っており、いたるところからやってきては、またあらゆる方向へと分散してゆく人々が関わっているからだ。ところが、このサラエヴォという街は、せいぜい十字路であるとしかえなかった。それは既知のいくつかの場所からや

つてきては既定のいくつかの方向へと旅をする、決まった交通の流れをもっているものだった。しかし、包囲の結果として、サラエヴォはたしかに、ゆたかで多彩な文化生活のあるコスモポリタン都市になった。皮肉にも、そのひどい苦境のせいで、この街はコスモポリタンになったのだ。「このクレイジーな、でもカリスマのある街」は「寛容と多文化主義をもっともよく体現している都市であり、だからこそ破壊される必要があった<sup>2</sup>」という見方とは反対に、私はサラエヴォはまさに破壊されたからこそ、寛容と多文化主義を体現することになったのだと信じている——その「クレイジーなカリスマ」は、破壊されることとともに出現したのだ。

第二に、行くか来るか、とどまるか去るかという決定は、表象の政治においてきわめて重要なものだった。サラエヴォが語られた語られ方は、この街の肖像を描く映画作家たちの到着と出発に依存していた。

第三に、外部の人間が見るサラエヴォと、この都会の住民たちがここはこう表象されるべきだと考えていることのあいだには、はっきりした緊張感がある。サラエヴォの物語は、それを生きた当事者たちによっては、ただ部分的にしか語られていない。サラエヴォ人によって製作され編集された映画は、ごくかぎられた範囲でしか見られなかった。ところが同時に、かれらが撮影したドキュメンタリー場面は、多くの場合クレジットもなしに、広く使われているのだ。かれらの生

のフィルムは〈西〉の映画作家たちが使えるだけいいものだが、それらを集め編集する過程には疑問が残った。都市の苦境を記録するかれらの能力が疑問視されたのではない。疑問視されたのは、かれらの視点の正当性だ。サラエヴォの包囲についての〈西〉による解釈は、地元の映画作家たちにはけつして経験しえなかつた規模で、流通することになった。

最後に、サラエヴォをめぐる長編映画は、程度の差こそあれ、このバルカン半島の街を、〈西〉からの旅人が議論の的となるような体験にぶつかり、問題をときばきと解決することによってかれらの優位を再主張する場所として、描いている。目下のところサラエヴォの決定的イメージでありつづけている、政治的に正しいヒット作「ウェルカム・トゥ・サラエヴォ」を、私はこの文脈において検討したい。

以下の議論の中で、私はサラエヴォとその住民が、まさしくかれらが生きること強いられた、犠牲者としての苦境のせいで、国際的な映画製作のスポットライトを浴びることになったのだという苦いアイロニーに、何度も立ち還るだろう。サラエヴォの包囲と虐殺が起こらなかつたならば、この街はいまだに半ば東方的な都市だと思われ、その住民たちのほとんど誰も、この内陸の共和国の国境の外で知られることがなかつただろう。サラエヴォの苦難の日々の恐怖とその絶頂——一九九二年四月のデモに対する発砲、パンを求める人々の行列に対する虐殺、市場での虐殺——が外国人の目によつ

て目撃されなかつたなら、そうした事件はニュースの最後になちよつと現れるだけで、翌日には忘れられていたことだろう。苦しみのイメージが世界中に放映されたのでなければ、ビデオに撮しとられたカーニバルみたいに種々雑多な若いアメリカ人たち、世界各国から集まった道化たち、ハレ・クリシュナの信者たちは、どこか他の都市の街路を行き交っていたことだろう。世俗的寛容の雰囲気がかくも暴力的に解消されたのでなければ、それは思い出されも、惜しまれもしなかつただろう。こうしたすべてを通じて、このボスニアの土地が真正銘の坩堝（脅かされたものではあるが）として概念化されなければ、ここはいまも野蛮で、真剣な探究をする価値のない場所だと見られていたことだろう。

こういう文脈のもとで、クールでコスモポリタンなサラエヴォのイメージ、現代の力学と古い伝統と多文化的調和が交差する都市、人もうらやむ魅力的な場所というイメージが出現してきたのだ——回復不可能なまでに失われてしまった何かに対する代償として。

サラエヴォについてのどんな本にも必ずつくようになってくる地図が、この街を視覚化することを助けてくれる。人はミリヤツカ河に沿ってヴァーサ・ミスキナやロガヴィナ通りを歩き、コシエヴォ病院やオスロボジエーニエ新聞社の新旧本社やマルカレ「市場」やホテル・エウローパやスケンデリヤ競技場を通り過ぎて、オリンピツク村とドブリーニャへ

といたる道のりを想像することができる。住民たちのほらわたをえぐるような体験を想像することができる——交差点を走る姿、白いプラスチック容器で水をはこぶ姿、寒くて長い夜、暗闇の中でゆらめく蠟燭の炎。古い、半ば東方的な都市建築の調和、おしゃべりな敷石の道路、戦火の瓦礫と落書きの入り交じった美学は、どんな魅力的なものになってきた。この風景から、さびしいことに欠けているのは、国立図書館という珠玉の建築で、そこでは一九九二年八月二十八日、〈ボシュニアカ〉コレクションが焼失した。この火災はその後、アレクサンドリアの図書館の焼失にたとえられ、「アービサイド（都市殺し）」や「キリング・メモリー」（一九九四年）といった映画の中で嘆かれている。残されているのは、まんなかにステンドグラスの窓のある、一方の壁だけ。それは、この街の中心的象徴のひとつとなった。フランソワ・リュネルの一九九八年作品『英雄たち』の主人公（意味深いことにかれらは「俳優たち」だ）が、作品の終わりで新しいサラエヴォ風景を眺めにくるのは、ここだ——前景には半分破壊された瓦屋根の住宅のあいだを流れる川、背景には残されたモスクの尖塔や迫撃砲弾がつけた焦げ跡のある高層住宅がならぶ風景を。

サラエヴォの文化的抵抗

戦前、サラエヴォでは数々の文化的イベントがおこなわれ

ていた——国際「詩の日」、毎年のユーゴスラヴ・ドクメンタ展、そして国際周縁・実験演劇祭などだ。エミール・クストリッツァの他にも、バート・チェンギッチやアデミール・ケノウィッチといった監督たちが、この街で仕事をした。サラエヴォは「サラエヴォ・プリミティヴス」の本拠地であり、またゴラン・アレゴウィッチのホワイト・ボタン『ピエロ・ドクグメ（白いボタン）』やネットレ・カライリッチのノー・スモーキング『サアラニエノ・フシェーニエ（禁煙バンド）』といったユーゴスラヴィアの人気ロック・グループの拠点でもあった。

戦争中、文化活動は活発になり、より多様性を増した。外国の知識人にとって、サラエヴォはスペイン内乱のときに見られたものにじゅうぶん比肩しうる、大きな連帯のプロジェクトとなった。ただ、新しいテクノロジー、現代メディアと現代戦争の性格のせいで、知識人たちは武器をとるのではなく、かれらの芸術によって戦った。破壊に抗して立ち上がったのは、創造性だった。

この国際的連帯のプロジェクトは、幅広い映画作品のうち二に記録された。包囲後に作られたものではあるが時代設定は一九九四年となっているイタリア映画『戦争のリハーサル』（一九九八年）は、ナポリのしろうと劇団がある芝居のリハーサルをしている過程を描いている。かれらは、それをサラエヴォで上演したいと考えている。かれらははけっしてそこにたど



ゴダール監督「フォイエヴァー・モーツァルト」より  
(フランス映画社提供)

りつけないのだが、かれらの芸術生活の全体が、この連帯の表現の必要性によって規定されている——サラエヴォにゆきそこで上演すること、演劇という方法によって抵抗すること、迫撃砲や狙撃兵に抗して自分の肉体を舞台に載せることに。おなじように、ジャン・リユック・ゴダールの『フォイエヴァー・モーツァルト』では、象徴的にも、けつして目的地にとどりつけない主人公たちは、サラエヴォをめざしている。そこでミュッセの戯曲を上演しようというのだ。(この二つの映画のグループがサラエヴォに到達できなかったのは、ひよっとしたら紛争の過酷な現実をまえにして芸術は無力であると認めるという意味なのだろうか、訝らずにはいられない。)『ユリシーズの瞳』のサラエヴォでは、街頭ミュージシャンたちがモーツァルトのカルテットを演奏している。角を曲がったところでは、街頭俳優たちが『ロミオとジュリエット』を演じている。霧がかかり霜が下りているけれども、誰もが通りに出て、半ば破壊された壁と積み重ねられた砂囊に囲まれておこなわれる、こうした演奏や演劇を見物し、楽しんでいようだ。『ウエルカム・トゥ・サラエヴォ』では、一群の人々が街の背後の丘に急ぐ。そこで若いチェリストが情熱的に演奏をしているのだ。サラエヴォの人々にとって音楽とはただ映画の中で演奏されるものではなく、しばしば生で聴かれるものであり、これもまた抵抗の行為となっている。タキシードを着た地元のチェリスト、ヴェドラン・スマイロ

ヴィッチが、一九九二年にバンを求める人々の行列の虐殺を目撃した場所で、アルビノーニの「アグージオ」を演奏する（「ウェルカム・トゥ・サラエヴォ」に出てくるチェリストとはこのスマイロヴィッチのことだ）。指揮者のズーピン・メータは一九九四年、モーツァルトの「レクイエム」を指揮するためにサラエヴォに旅行した。一九九五年には、スコットランドの作曲家ナイジェル・オズボーンが新作オペラ「ヨロップ」を書き、サラエヴォで上演した。U2のボノはサラエヴォに捧げる歌を作詞し、それをルチアーノ・パヴァロッティとともに歌った。

包囲下のサラエヴォの演劇界の活気は、いささかも衰えていなかった。おそらくもつとも国際的に話題になったのは、スーザン・ソントク演出の「ゴドーを待ちながら」だった。他にも外国からのゲスト演出家、あるいはハリス・パソヴィッチのような地元の演出家たちが、シェイクスピアから「ヘアー」にいたる数多くの舞台を製作した。同時に、サラエヴォの苦難は世界中で多くの演劇の主題となった。

美術展もまた抵抗の一部だった。ヌルセット・バシッチをはじめとする画家たちは、包囲期間中に作品を展示した。ネジヤド・ペーゴヴィッチの一九九四年の展覧会「戦争芸術」（およびそのドキュメンタリー）は、瓦礫や砲弾の破片といった素材を使ったオブジェを作品としている。ヴィジュアル・アーティストのアルマ・ハイリッチは彼女の連想的コラ

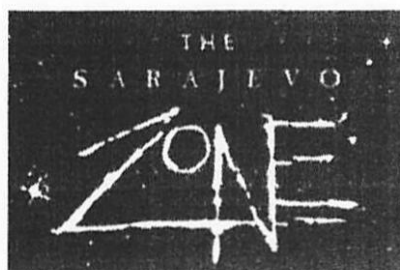
ージュを地下シェルターで製作したが、その場所はドキュメンタリー「黒い嵐」で再現されている。TRIOという、そのころにはすでにメンバーが二人だけになっていたグループのポップ・アートは、よく知られた広告イメージ「エンジョイ・コココーラ」や「アブソリュート・ウォッカ」あるいはアンディ・ウォーホルの「キャンベル・スープ」——を、包囲下のサラエヴォが世界に伝えたいと願うメッセージへと、大胆に翻案した作品で知られていた。廃墟の中で、カナダのグラフィック・アーティスト、ルイ・ジャムは、街中に彼が描いてまわった壁画で、サラエヴォの孤児たちと天使のイメージを組み合わせた。一九九四年のロンドンでのある絵画展では、イギリスの戦争アーティスト、ピーター・ハウソンによる、サラエヴォを主題とした絵画が展示された。サラエヴォから出てきた芸術作品ならびに写真は、アメリカ合衆国全土での多くの展覧会の主題となった。サラエヴォの人々の芸術的ヴィジョンに対する注目は、戦後もずっとつづいた。一九九八年夏には、ボスニアの子供たちが自分の家について覚えていた最後の記憶——戦車、燃える家、地面に倒れた死体といったショッキングなイメージ——が、グラスゴウの映画館のおしゃれなアール・デコのロビーに飾られた。インターネットは芸術的コミュニケーションの手段を拡張し、多くの注目すべきプロジェクトに使われた。数多くのボスニア関係のホームページが（西）の諸国のサーバーで運営され



た。たとえばサラエヴォ・インターネット・カフェ、TRIOのデザイン作品のすべて、サラエヴォ発の抽象表現主義の展覧会、あるいはポップ・アーティスト、ムラディフ・チェリマギッチの作品のヴァーチャル・ギャラリーなどだ。

たくさんの定期刊行物が、包囲下でも奇跡的に発行されつづけた。本が出版され、ラジオ局も放送をつづけた。各種の救援組織と並んで文化財団も活発に活動し、コンピュータやモデムやファックス器を提供した。プロ・ヘルヴェティア、ブリティッシュ・カウンシル、ソロス財団は、いずれも幅広い文化企画を積極的に支援した。文化はまた救援活動にも、関わってくることだった。一九八〇年代に設立されたオバラ文化センターは、戦争中もずっとその活動をつづけた。冬季芸術フェスティバルは、音楽と美術の毎年恒例のイベントとして維持された。この街は、ヨーロッパ全域から集められる国際基金の焦点のひとつとなった。

着飾り、メーキャップをした女たちは、けれども沈鬱な廃墟都市のイメージにはそぐわなかったため、ジャーナリストや映画作家たちはくりかえし驚きを表明した。サラエヴォでは、モデル業も、美人コンテストも、開催されつづけたのだ——一九九四年の「ミス・サラエヴォ」ページェントは、連続砲撃の音を背後に聞きながら開催され、ドキュメンタリー映画に撮影され、ジャーナリストたちによって広く報道された。オーストラリアのドキュメンタリー『エグザイル・イ



ボスニアのホームページの多くは、サラエヴォを主題としながらポップ・カルチャーのアイコンを大胆に改変して、〈西〉のサーバーで運営されている。

ン・サラエヴォ」(1997)のサブプロットのひとつは、前日に舞踏会でおこなわれたダンスによるデモのあいだにクルーが撮影していたひとりの少女が、狙撃兵の銃撃により死ぬというものだった。翌日、彼女が残したものとえばピンクのドレスだけ——ビーズやスパンコールや羽根飾りなどがついたドレスだけだった。

一九九四年十月、ハリス・パソウィッチとタナ・ロットベルグは一回かぎりのフィルム上映会を、なんとか開催し、それを「世界の終わりを超えて」と呼んだ。いくつかの国際組織の協賛をとりつけて、かれらはさまざまな国から作品をそつともちこみ、上映した。観客は、それを「包囲を破る方法のひとつ」だとうけとめた (Martini, 1995, p. 53)。主催者たちはイギリスの著名人、ジェレミー・アイアンズ、ヴァネッサ・レッドグレイヴ、タニエル・テイ・ルイスなどを招待していたが、かれらは結局最後になって、政府の禁令によってサラエヴォに旅行することを妨げられた。それでもスウェーデンの女優リヴ・ウルマンは、他にも多くの人がそうしたように、ユニセフ代表としてサラエヴォを訪れることができた。多数の国際組織の財政的支援のおかげで、オバラ文化センターのミルサド・ブリヴァトラとアログラマのフィリッパ・ポペールは、一九九七年十月、サラエヴォ映画祭をはじめた。第一回に参加した外国人審査員たちは、サラエヴォをめぐる作品に対するオーティエンスの反応に、特に注目して

いた。なぜならそれは、外国での上映に際しての受けとめられ方とは、しばしば異なっていたからだ。たとえば「ボスニア！」(原題は「美しい村、美しい炎」)は、ごく控えめな反応しか得られなかった。

包囲下のサラエヴォでの驚くべき多様さをもつ文化活動と、戦後の文化生活の不確実さは、(西)のジャーナリストによって広く報道されていた。包囲下にあつては、あらゆる障害や困難にもかかわらず、文化活動はかつてなく活発になっていたのだ。サラエヴォは外国の知識人たちにとって関心の的となり、ヴェネツィアやイスタンブールに較べることでできるコスモポリタンな場所になっていた。

このコスモポリタンな感覚は、しかし、それが外国の群衆の話題となるかぎりしかつづかなかつた——その季節は包囲の終結とともに終わった。それからまもなく、コスモポリタンな精神は消失し、あるいはただ単にどこかよそへと移っていった。戦後にサラエヴォを訪れたジャーナリストは、文化活動の衰退と外国人作家・芸術家の流れの減少に気づかないわけにはゆかなかつた。こうした人々がいるかぎり、たしかにサラエヴォはコスモポリタンだった。かれらが去つてしまつと、街はその多文化的調和を、多かれ少なかれ自力で再建しなくてはならなくなった。

行き来の政治学、去ること留まること政治学

「人々がひっきりなしに煙草を吸っている場所に、どうしてそんなに長時間いられるんだ、きみは？」と、彼がしばしばボスニアを訪れることに関して、ここニューヨークで誰かが私の息子、作家のデヴィッド・リーフにむかって訊ねた。

(Susan Sontag, 1995, p. 819)

マルセル・オフユルスの『戦争特派員』(1994)で、私たちは監督が一九九二年十二月末にパリを離れる姿を見る。

彼は一九九三年一月二日にサラエヴォに到着し、包囲下の街で数日をすごし、いろいろな場所を訪れる。病院で治療を受ける老人、暖をとるために公園の樹を切る若者を目にし、

「アイム・ドリーミン・オヴ・ア・ホワイト・クリスマス」の歌にのせて、母親と子供が雪の降る中を、狙撃兵が待ちかまえる広場を駆け抜ける場面を見せる。おなじころ、一九九二年十二月末、私たちはイギリス人のビル・トライブが「アービサイド」を撮影するためにロンドンを離れるのを目にする。彼は元旦の直前にサラエヴォに到着し、包囲された都市で数日をすごし、古い知人たちを訪ねてまわる。別れた妻の住む一二階のアパートメントへと階段をのぼり、破壊された図書館のままで文化遺産の破壊について語り、精神科医に転じて、戦争屋ラドヴァン・カラジッチの無能ぶりについて個人的な体験を語る。亡命ユーゴスラヴィア・フランス人監督

のラドヴァン・タディッチが、一九九三年にサラエヴォに戻り、じっと物思いにふけりながら街を歩きまわる姿が映し出される。彼の「サラエヴォの生者と死者」(1993)のある衝撃的なシークエンスでは、彼のカメラは、毎日の決死の使命にむかう十代の少年の姿をじっと追う。狙撃兵の銃撃をくぐって、水を汲みにゆくのだ。身をかがめ、地面と先を走る自分の影のクローズアップ、そして見なれた白いプラスチックの水タンクがときおりちらりと映る。弾丸が飛んでこないことはない。そして今回はなんとかまぬかれたものの、彼が明日また一からやり直さなくてはならないことを私たちは知っているのだ。そしてまた一日、また一日と、これからもずっと。

こうしたすべてのドキュメンタリーは「その場にいる」という視点から物語をかたっている。しばしばそれらは私たちが危機の瞬間の息遣いがわかるほど近くまで、戦争の本当に意味するものが何かを経験することのすぐそばにまで、連れていってくれる。しかしそのとき、語りは変わって、戦闘後のようすをかたりはじめるのだ――死体群、アスファルトの上の血だまりに落ちている鍵束、投げ捨てられた人形、などなど。死の瞬間、破壊の瞬間は、これらの映画作品においてはなぜか不在で、カメラの目は全体を追っているわけではない。もしそれが、一貫しておこなうことのできない語り方であるなら、なぜこんな視点から物語をかたるのだろうか。

死と破壊の文脈からすると、ここに來ること／ここに去ることの決定は、表象の正当性の鍵をにぎるものであり、こうした決定とそれにつづく動きが、何が映されるか、どのように表象されるかを、決めることになる。サラエヴォには決してたどりつかないものの、その心はひたすらそこに到着することはかりを求めている人々がいるのだ。苦痛にみちた旅をはじめることすらできないマルトーネの「戦争のリハーサル」の主人公のように。サラエヴォにたどりつくまえに死んでしまうゴダールの「フォーエヴァー・モーツァルト」の主人公たちのように。さんざんさまよった後でたしかにたどりつくものの、その到着が意味をもつにはあまりにも遅くやってきたことを知る、アンゲロプロスの「ユリシーズの腫」の主人公のように。そしてまた、行ったり来たりする人たちもいる——オフルスとそのクルー、トライブとそのクルー、タディッチとそのクルー、そして包囲中のサラエヴォにおける生と死を撮影しにきた、他にも多くの人々。撮影し、ついで、去ってゆく人々だ。

それからこんどは、そこに留まるという意識をもってサラエヴォにむかう人たちがいる。そのひとりの言葉を借りるなら「文明からサラエヴォへとみずから亡命してゆく」人々だ。かれらはしばしば〈西〉の若者で、広く旅する年齢だ。そんなかれらがサラエヴォにゆきつき、そのままこの街に居着く。かれらの経験の物語は、ある特殊なジャンルを形成する。一

種の映画的ビルドアップスロマン——かれら自身の成長が、かれらの生きる戦争と、平行的に展開するのだ。生と死をめぐるかれの記録は、成長の記録だ。死はそこでは切実な不在、生は強烈なトラウマとなる。

受賞作品「エグザイル・イン・サラエヴォ」を撮ったオーストラリアのタヒール・カンピスはじめてサラエヴォに行つたのは一九九二年、次は一九九五年で、このときには戦争が終るまで留まろうと決意していた。彼は文明から離れるのだと宣言し、サラエヴォが彼の自発的亡命のために選ばれた土地だった。そのような大胆な宣言は、映画撮影のペースベクティブを深く変え、彼が記録した日常生活のすべての情景は、異なつたかたちで知覚されるようになる。破壊のイメージ、建物や瓦礫のあいだに伸びる塹壕などは、食べたり飲んだり人と一緒にすごしたりという場面とおなじく、すべて彼自身の日常生活の一部をなすものだ。この街では、日曜日に開かれる子供たちの社交ダンス・コンテストも、それに参加した子供のひとりである一二歳のニルヴァーナが翌月曜日に狙撃兵の手によって殺されることも、おなじように起こる可能性のあるできごとなのだと思ひすることは、連続砲撃の記録以上に、観客を動揺させる。レイプや殺人を目撃した七歳の子アミラは、ただインタビュをうけるだけではなく、その日記とともに、タヒールの生活に毎日関わってくることになる。その日記に少女は、セラピストの勧めにしたがって、

恐るべき記憶を書きつけ、また描くのだ。カンピス自身、物語に彼自身のトラウマや困難を子供時代のことをちりばめてゆく。そして物語が展開するにつれ、彼は自分自身の見方に起きた変化を、はつきりと記してゆく。彼ははじめは友好的無関心といった接し方をしていた音響担当の助手、エンジン・アリング専攻の学生であるアルマと、恋に落ちるのだ。台本はなく、めざされているものもない。都市の生を記録しながら、そこで起こったできごとと平行して、語り手自身に関してもさまざまなことが起こるのだ。

おなじように、『ミス・サラエヴォ』の著者であるアメリカ人のビル・カーターも、もともとは一九九三年三月にサラエヴォにゆき、五か月間滞在し、爆撃をうけた建物での生活をビデオカメラで記録しつづけた。ティーンエイジャーの女の子たちとつきあい、狙撃の脅威がうすらぐ夜にディスコにゆき、音楽家や芸術家と会う。死に焦点をあわせる代わりに、カーターはいまも変わらず街に脈打っている生活を見つめ、ユーモアと芸術と音楽を見せることを選ぶ。

若いフランス人フランソワ・リュネルは、包囲期間の大部分をサラエヴォですごし、ここで映画作家となった。まずこの街をめぐるいくつかの短編を撮り、ついで独特な雰囲気のある長編に移り、日々の辛い生活というよりも意志の苦境に焦点をあわせる。『予期せぬ散歩』(Nocturnal schijn, 1994)は一九九三年のある夏の日を背景としているが、その

焦点は砲撃や狙撃兵の射撃からは非常に遠いところにある。主人公はボスニア軍の負傷兵で、病院から抜け出して恋人に会いにゆく。彼女を探すあいだ、他の友人や親戚に次々に会い、かれらの日々の、一見どうでもいいような心配事を聞かされ、ついで映画の終わりで国立図書館のまえで、ばかげた交通事故で死んでしまう。

『予期せぬ散歩』には主人公たちが公園に散歩に行くところがある——これはふつうドキュメンタリーで映されるサラエヴォの公園風景とは、ひどく異なったものに見える。凍える人々によって切り倒された木々やしげみの代わりに、この公園は緑で気持ちのいい、平和な場所だ。破壊ばかりに注目することをこうして意図的に拒絶することにおいて、リュネルによるサラエヴォの表象はきわだっているのだ。彼は包囲が街中に残した目に見える傷を映し出すが、それよりも主人公たちが生きてきたトラウマの目に見えない次元、一瞬の身ぶりやしげみの沈黙に浮上する苦しみ、焦点を合わせることを好む。緑のサラエヴォの公園のイメージは、破壊のイメージよりも強い。それはクロード・ランズマンの『シヨア——』で今日のアウシュヴィッツの緑の野原となった風景が響くのと、おなじように響く。

やはり包囲下のサラエヴォを舞台とする、一九九六年に制作されたリュネルの長編第二作が『英雄たち』と呼ばれるのは、偶然ではない。この映画は室内劇のように展開する。あ

る晩、緊張したようすで部屋に集い、その中のひとりの恋人が危険な任務から帰ってくるのを待っている、人々を追ったものだ。かれらがおこなうすべては毎日のルーティンの一部だ——夜間外出禁止令下、カーテンを引いたまま、かれらは食事をし、話をし、所在なくすごしている。かれらが生きている悲劇の見すこされやすい記号は、かれらが無理にもつづけなくてはならないと思っている活気ある会話の、全体にわたってちりばめられた、はりつめた沈黙に囚われている。この映画には血や弾丸は映らず、戦争をかたるものといえど翌朝になってやつと外に出た主人公たちが歩いてゆく周囲の、傷つき、廃墟となった建物ばかりだ。アスファルトの上に流れた血の映像を、リユネルは使わない。彼にとつて戦争の傷とは、どこかずっと深いところにある。死はたしかに重要だが、戦争を生きたことこそ彼の関心事なのだ。

カンピスやリユネルのような映画作家は、サラエヴォの人々がついていけない何かをもっていた——そう望むならここを出てゆくことができるということだ。けれどもかれらは留まることを選び、ふつうのサラエヴォ住民とおなじように暮らすことを選んだ。出てゆく機会をどうにかして得た、数少ないふつうの住民は、しかし、それが自分が本当に望んでいることなのか、決心せざるをえなかった。出てゆくとは、敵前逃亡ではないのか。出てゆくのは自発的降伏ではないのか——この街をみずから立ち退くとは、ここから自分を消すこ

とではないか。

サラエヴォの人間は誰もが、それぞれに、こうした問いに向き合わなくてはならない。出てゆくか留まるかは、かれらの芸術的創作において探究される大きなテーマとなる。「サラエヴォを離れるという決定は、私の人生でもっともむずかしいもののひとつでした」と「アトランティスの子供たち」(The Sons of Atlantis)の匿名の寄稿者のひとりには記している。またある人は、サラエヴォを出てゆくとは病気で頼るものもない子供を見捨ててゆくようなものだ、と書いている。

多くの者にとつて、留まることは、街を生かしつづけてゆくということの意味した。長編「心臓を打ち抜かれて」のムスリムの主人公ヴラドが選んだのは、それだった。彼の善意にあふれたセルビア人の友人「転じて」敵が、寛大にも脱出を手助けしようと申し出たとき、彼は留まることを選ぶのだ。それはまたドキュメンタリー「エグザイル・イン・サラエヴォ」の助手「転じて」恋人であるアルマの選択でもあった。彼女は脱出を可能にしてくれるジャーナリストとしての身分証明書を拒否し、戦争が終わってやつと、オーストラリアで作品の完成を手伝うためにサラエヴォを出てゆく。ボスニアの代表的監督であるバート・チェンギツチはサラエヴォに留まった。クストリツァがサラエヴォを題材に撮った初期の鋭い作品——「ドリー・ベルを覚えているかい？」や「バ

は出張中……のシナリオを書いた、詩人でシナリオライターのアドゥラ・シドランも、そうだ。ユーゴスラヴィア映画の生き字引、映画批評家のアツツォ・シユターカは、家族が数時間の暇をとれるように、三五年間におよぶ映画評のコレクションを燃やしたといわれている。

留まった者たちの日々のルーティンには、砂礫の山に守られながら歩くこと、狙撃兵の銃撃をうけながら水を汲みにゆくこと、墓地が拡大するのを見つめていることが含まれた。同時に、かれらの日常生活のこうじたことが、サラエヴォの表象において使われるイメージ目録の、不可欠の一部となりつつあった。

(つづく)

注

(1) サラエヴォと非常によく似たかたちで扱われるベイルートも、イエジー・スコリモフスキの長編『手を上げて』(ポーランド/イギリス、1968/85)やロバート・フィスクのドキュメンタリー『ベイルートからボスニアへ』(1993)からジアド・ドゥエイリの長編『西ベイルート』(1998)にいたる幅広い映画作品に登場している。

(2) 写真はロン・ハウイヴ、ピーター・ノーザル、デウィッド・ブラウチリ、ステイーヴ・コナーズ、アンドルー・リード、ジョン・ジョーンズ、パトリック・チョーヴェル、アントワーヌ・ジョリ、クリストファー・モリス、ならびに他の二十人による。こうした写真家およびジャーナリストの全員は、ベルリンの壁の崩壊、ルーマニア革命、クローチアの戦争、その他の世界の(熱い地点)の出来事を取材してきたという。

(3) オバラ芸術センターの所長ミルサド・プリヴラトウとアメリカ人監督のフィル・アルデン・ロビンソンの、映画批評家ケネス・ウィランとの議論での発言(『失われたシネマ・パラダイス』、「ロス・アンゼルス・タイムズ」1997年10月5日、8ページ)。

(4) このイベントについてのドキュメンタリーはオランダのドキュメンタリー作家ヨハン・ファン・テル・キューケンにより制作された(サラエヴォ映画祭、1994)。

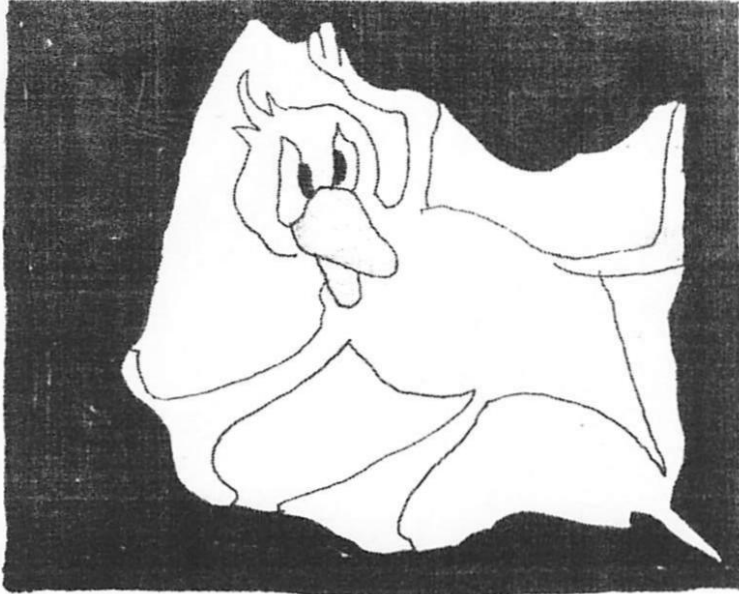
(5) 「リヴ・ウルマン——ある生活の情景」(1998)。

(6) 「戦争中、文化は抵抗の一表現だった」と芸術アカデミーの学長サルデーイン・ムサベゴヴィッチはいつている。「いま、国は破壊され、産業も破壊され、文化は周縁に追いやられている」と。

アラン・ライディング「サラエヴォにおけるカタルシスと文化の再生」に引用。「インターナショナル・ヘラルドトリビューン」1997年10月2日、20ページ。また以下を参照。W・F・アイズとウィクトリア・コム「戦後生活の情景、特集サラエヴォ——再生した都市」。「サンデー・テレグラフ」1995年10月8日、27ページ。ジャン・ミシェル・フロドン「文化的再生の不確実な夜明けにおけるサラエヴォ」。「ル・モンド」1996年4月13日。

(7) サラエヴォをめぐる外国で作られたドキュメンタリーには、不完全なリストだが以下のようなものがある。「サラエヴォの死における一日」(フランス、1992)、「アービサイド(都市殺し)——サラエヴォ日記」(イギリス、1993)、「観光客サラエヴォ、九三年」(イギリス、1993)、「サラエヴォからの脱出」(ドイツ、1993)、「アドゥラ・シドラン——サラエヴォの詩人」(スイス、1994)、「サラエヴォ——夢のきらめき」(スイス、1994)、「みんながサラエヴォという名前だった」(カナダ、1994)、「サラエヴォでゴドーを待ちながら」(フランス、1994)、「サラエヴォの春」(イタリア、1994)、「サラエヴォのある土曜日」(イタリア、1995)、「サラエヴォの犬」(イタリア、1995)。

(33ページにつづく)



池内紀の〈いきもの〉図鑑 ⑮

カルガモのなかでもとりわけ防衛本能が強いところからボーエイガモとよばれている。きまってこれに「一家」がつくのは、何かにつけて緊密な群れをつくって行動したがるからだ。ときおり「カルガモ一家のお引越し」といった写真が新聞を飾るが、正確にはボーエイガモ一家の引越しであって、堀一つ移るにも親ガモを先頭にして、子ガモたちがきちんと列をつくって進んでいく。

ふだんは目にとまらない。ひと目につかないところを好み、巣のまわりをたえず警戒しているからだ。左右に翼をひろげ、羽根飾りを見せていなないたりすると、なかなかたのもしげだが、実はいたって小心者で、防衛本能の赴くところ、しきりに鼻をきかせて、いたいけな小魚を嗅ぎまわり、威嚇する。そんなところからハナカギガモとよぶところもあるようだ。ドロガモの異名もある。由来は不明だが、不始末をしでかすと、あわててドロの壁をこしらえて身を隠そうとするだろう。