切なくも心温まる「恋愛映画」――《おてんとうさまがほしい》における身体と現代映画の新たな地平をめぐって

北小路 隆志

映画史に残る、とか、偉大である、といった、過剰な印象 を伴いがちな賛辞をまるで拒絶するかのように、そしてまた 社会に何かを声高に訴える、といった分かりやすい自己主張 (?) からも自ら遠ざかり、慎ましさやささやかさ、あるいは 気恥ずかしさといったものをその身に纏うがゆえに美しく、 ともすれば消え入りそうな、その微かな存在の佇まいそれ自 体に対し、誰に向けてとも明確にいえない類いの感謝の念を 捧げたくなる……。そんな映画、そして、だからこそ、上映の 機会があるたびに何度でも見直したくなる映画というものが 確実に存在し、僕にとって《おてんとうさまがほしい》(1994 年) はそうした大切な映画の一本である。本稿では、その素 晴らしさや意義について、できれば過剰な物言いに陥らない よう気を配りながら僕なりに記していくつもりだが、その前に まず確認しておくべきことがある。それは、慎ましさや気恥ず かしさといった、この映画から受ける印象におそらく関わるも ので、《おてんとうさまがほしい》は誰の「作品」なのか、とい う作家性を巡る問いである。

もとよりそれは映画作品全般につきまとう問いである。集 団制作を基本とする映画は、たとえば、小説や絵画と違って 「作者」が誰であるかが判然としない。かつてスターシステ ムが強固であった時代には、人はお気に入りのスターを目当 てに映画館に足を運び、そのスターの映画として「作品」を 享受しただろう。あるいは、優れたプロデューサーの仕事を 辿ると、その人物ならではの署名を何本もの映画に共通して 見出すことも難しくない。もっとも、ここでそうした終わりのな い問いに拘泥するつもりはなく、乱暴にいえば、1950年代に フランスの雑誌『カイエ・デュ・シネマ』周辺に集った批評家 らが標榜した「作家主義」などを契機に、映画監督こそが 作品に独自性をもたらす「作家」であると見なすことが、少な くとも映画理論や批評の領域で一般化されたとしておく。た とえば《羅生門》(1950年)は、三船敏郎や京マチ子といっ たスターや、後に名カメラマンとして世界に認知される宮川 一夫、あるいは製作した大映京都撮影所の作品である以上 に――もちろん、そうした観点から映画を論じる可能性も 担保したうえで――、黒澤明の名のもとに語られるべき「作 品」として認知され、同作への国際的な評価をきっかけに、

「映画監督(作家)・黒澤明」の名が映画史に残り、無数の 研究や称賛の対象になり続けてきた。

監督個人の作品として語ることのもろもろの限界を承知

のうえで、それでも映画を監督の「作品」であるとひとまず仮 定すること……。そうした慣行があると認めるとして、しかし 困ったことに(?)、《おてんとうさまがほしい》には「監督」 のクレジットがないのである。もちろん、この作品が存在する ためには、まず誰よりも渡辺生という、長らく照明技師として 映画界で働いてきた人物がいなければならなかったし、彼 の妻のトミ子さんがアルツハイマー型認知症を発症した事実 が映画制作のきっかけとなった (渡辺生のクレジット上の役 割は「製作・照明・撮影」である)。だから、この作品が存在 すること、それを見るたびに思わず捧げたくなる感謝の対象 が、まず誰よりも、この仲睦まじかっただろうことが映画から も伝わる夫婦であることは疑いなく、《おてんとうさまがほし い》は渡辺生と坂本トミ子というカップルの「作品」であると いって差し支えない。だが、本作で僕らが見聞きする映像と 音の連なりや積み重なりは、「構成・編集 | とクレジットされ た佐藤真の手で最終的に具体化されたものであるはずだ。

日本のドキュメンタリー映画の伝統のなかで、少なくとも ある時期までは、「構成・編集」が劇映画でいう「監督」に 近い立場であったことが知られている。たとえば、日本のド キュメンタリー映画界で最初の「巨匠」である亀井文夫は、 彼の監督作に数えられる作品であっても「編集 | や「演出 | とクレジットされることが多く、彼自身、自分の主だった仕事 を「構成・編集」と捉えていた。確かにカメラマンが現場で いかなる映像を撮り集めるかも重要だが、結局、それは「素 材」に過ぎず、それらをいかに「構成・編集」するかが「作 品 | の質や意義を決定づけると考えられていた。そして逆に、 そうした「慣行」に業を煮やした若かりし頃の小川紳介らド キュメンタリー映画の「新しい波」の担い手たちが、現場に 足を運びさえしない編集者による改ざんめいた介入に抵抗す るかのような映像を撮る決意を固めたのだとされる。もちろ ん、小川たちにとっても「編集」が重要であることに変わりは なく、単純に「編集中心主義」から「撮影中心主義」への移 行が目指されたわけではない。ただ、一方による他方への支 配といった従属関係とは別のそれへと、「編集」と「撮影」 の関係性を変換させることが、ドキュメンタリー映画の革新 にとって不可欠なプロセスであった。

《おてんとうさまがほしい》に参加した時期の佐藤真は、 小川紳介らの仕事を深くリスペクトしながらも、ドキュメンタ リー映画の「その後」を果敢に切り拓こうとしていた若き映 画作家であった。《おてんとうさまがほしい》を佐藤真の「作品」とすべきだ、などと主張したいわけではない。繰り返すが、彼は一方で「編集中心主義」による既存のドキュメンタリーへの小川らの戦いを継承する作家であって、「構成・編集」がすなわち「監督」であるとは考えない。だが他方で、彼が残した膨大なドキュメンタリー論で「編集」の重要性がしばしば語られているのも事実である。たとえば、《阿賀の記憶》(2004年)の撮影をほぼ終えたであろう段階で書かれた彼の文章は、いま着手している作品がどのような完成形態になるか見当もつかないと告白したうえで、次のように締め括られている。「私にとって、映画とは、いつも編集台の上で突如、天啓のように立ち現れてくるものなのである」(佐藤真『映画が始まるところ』凱風社、2002年)。



《おてんとうさまがほしい》編集中の佐藤真 写真提供:貞末麻哉子

注目すべきは、それが「誰の」作品であるかに関わりなく、映画が「天啓のように立ち現れてくる」、その場が「編集台」であるということである。そして、渡辺生が主に妻を被写体に撮った16ミリフィルムと編集台で対峙するなかで、佐藤が「天啓」の立ち現れを目の当たりにしたことは確実であり、その「天啓」が《おてんとうさまがほしい》という一本のかけがえのない「作品」に結実した。《おてんとうさまがほしい》の素晴らしさは、それが誰の「作品」であるかといった「作家性」への拘泥をむしろ無頓着に遠ざけるかのような、その慎ましさや匿名性において宿るのだ。しかし、それでもここまでのやや長い「前置き」が必要だったのは、《おてんとうさまがほしい》が、その後の佐藤真の「作家」としての仕事に深い影響を及ぼし、ある意味で、それを方向づける重要な契機

になったように僕には思えるからだ。以下の文章でその点に 言及するであろうことへのあらかじめの「言い訳」でもある かもしれない。本作は佐藤真の「(監督)作品」ではなく、も ちろん彼のフィルモグラフィでもそう位置づけられている。し かし、本稿で取り組みたいのは、《おてんとうさまがほしい》 に佐藤の「作家性」の徴を探すことではなく、むしろ逆に、 この作品での仕事、「編集台」において訪れた「天啓」が、 その後の彼の仕事(作家性)に与えた影響の在り方を想像 し、辿り直す作業なのである。

映画は、豊かな木々の緑に囲まれた道を走る小型バスを 対象とした一連のショットで幕を開ける。通過するバスをパ ンで追うローポジションのショットから、その後ろ姿を車窓越 しに見やる前進移動、やや高めの位置から俯瞰気味に捉え る固定のロングショットと続き、最終的に山間にある病院に 通じる坂道を上るバスをカメラが迎え、本作で主要なロケ場 所となる日立梅ヶ丘病院に到着する。それまで聞こえていた 手拍子を交えた大勢の人たちによる歌声に代わり、いかにも 夏の盛りを思わせるセミの鳴き声が耳に届き始める。白い病 院の建物の全景ショット、病院の見取り図の看板、ひまわり をはじめ、病院の周囲に咲き誇っているのだろう各種の花々 を映す短いショットを経て、まだ入院前の姿であろう、帽子 をかぶり、ワンピースを着た坂本トミ子さんがはじめて画面 に現れる。傍らで撮影者でもある夫(渡辺生)が「歌ってく ださい」と声をかけると、彼女は素直に歌い出す。僕には曲 名はわからないが、身振りを交えて朗々と歌う彼女の手が膝 を叩いてリズムを取り出すと、それまで固定だったカメラがそ の手をズームアップで映す。やがて、画面は素朴なタッチによ る太陽の絵に切り換わり、「おてんとうさまがほしい」とタイ トルが浮かぶ……。僕らを「不思議の国」としての映画のな かへと招き入れる、素晴らしく簡潔で的を射た導入部である (冒頭のバスは佐藤真のフィルモグラフィでいえば 《阿賀の 記憶》を連想させる)。

その後も映画に頻出することになる病院(日立梅ヶ丘病院老人性痴呆疾患センター)内の廊下をガラス越しに縦の構図で映すショット。遠くにトミ子さんの後ろ姿が見え、撮影者である夫の姿もガラスに反映される。やはりガラス越しに妻と女性看護師、他の患者のやり取りを映す寄りの画面に切り換わると、次のような渡辺生のヴォイスオーバー(以下、

VOと略)が被さる。「本当に僕だって最初こんなの撮って悪いなあ、と思ったんだけれども。やっぱり、毎日病院に行ってて退屈でね(笑)。トミちゃんの手を引っ張って、歩いてばっかりだと退屈だし。下手ながらも何か撮りたいなあ、という気がしましてね」と病院での撮影の動機が語られる。カメラマンではないが、長年映画界で働いていた渡辺が「下手」を自称するのは、ある種の謙遜だろうし、そうした彼の態度が本作から受ける「慎ましさ」や「気恥ずかしさ」の印象の源でもあるだろう。ただ、これも《阿賀に生きる》(1992年)の作家である佐藤真らしい選択だが、この映画では実際に露出オーバーで白飛びしたり、ピントがボケたりする映像など、通常でいえば失敗として破棄されてしまいそうな「下手」な素材が積極的に活用されるのだ。

たとえば、トミ子さんがアルツハイマーを発症する模様を 振り返る渡辺のVOは、ピンボケのいくつかの風景ショットを 背景に流れる。世界がもはや明快に輪郭づけられることなく 崩れ落ちようとしている、その予兆とともに……。あるいは、 トミ子さんの入院生活が続くなか、患者たちが屋外でボール 遊びなどに興じる場面も美しい。陽光を浴び、病院で幽閉 状態に置かれた人々がいったん脱出を果たすかのような解 放感のある場面だが、そこでの映像もほぼピンボケ状態で あり、しかしだからこそ、天国の光景のように見える。そして そこで僕らが耳にするのは、その映像と直接的に関係があ るかどうかも不明な、謎めいた、そしてどこかユーモラスな看 護師らしき女性の画面外からの声である。彼女は「~さん」 と患者の名前を何度も口にし、「おしっこ?」と声をかける。 こうした映像と音の乖離は、この映画の「構成・編集」に横 溢する魅惑の源である。主に16ミリで撮影された本作は一種 のサイレント映画であり、だからこそ、映像に被さる音の実 験、両者の関係性が刺激的な効果をもたらすのだ(「整音」 として滝澤修の名前がクレジットされている)。あるいは、高 熱を出して寝たきりになったトミ子さんがリハビリのために転 院を余儀なくされるシークエンス。車椅子に乗ったまま自動 車で移動する彼女の様子を追いかけるなか、これもややピ ンボケ気味の屋外の遠景ショットがほんの短いあいだだけ 挿入される。転院先の病院の庭なのか、芝生が広がる、その もっと先に長い物干し竿とそこにかかる洗濯物がおぼろげ に浮かび上がる。そのショットの前に彼女が車椅子生活にな ることを告げる字幕が置かれ、また、すぐそのあとで憔悴し

切った本人が画面に現れるだけに、現実の厳しさを良い意味で緩和してくれる光景である。

このドキュメンタリー映画では、いくつもの手法が重層的 に活用される。構成に当たってあらためて敢行されたのであ ろう渡辺への聞き取りは、いわゆるインタビュー映像として 画面に現れることなく、これまで記してきたようなオフのVO で処理され、字幕も効果的に挿入される。たとえば、導入か ら間もなくして、トミ子と渡辺それぞれの人生の来歴が簡単 に紹介される際には、まずインタータイトルで「坂本トミ子/ 大正十四年/茨城県日立市/に生まれる」と示され、彼女の 少女時代から若かりし頃の何枚かの写真が画面に現れる。 一目でモダンとの印象を受ける服装で、自信溢れる快活な 笑顔。そこに重なる夫の言葉、「うちのトミちゃんは、まあ、 活発な女性だったんですよね。その頃にしてみれば」も十分 頷ける。「戦後/語学力を生かし/通訳として活躍」と字幕 で説明され、外国人とともに映る写真も確認できる。そして、 「渡辺生/大正六年/新潟県小千谷市/に生まれる」と紹 介される夫のほうはといえば、「映画界に/憧れ/二十歳で 上京/照明技師となる」の字幕も交え、いかにも「カツドウ ヤ」といった風情のハンチング帽姿の写真を何枚か目にする ことができる。そして2人が昭和36 (1961) 年に結婚した事実 が字幕で告げられた後にツーショトのカラー写真。トミ子さ んの服の赤さが鮮烈な印象を残す。

VO、字幕、音楽に加え、写真などの資料が効果的に活用 される「構成・編集」は、佐藤真の2000年代以降の作品、と りわけ《SELF AND OTHERS》 (2000年) でのそれを予 告するかのようで興味深い。特に前半部分、症状の悪化が 渡辺のVOで説明される際に現れるトミ子さんの手帳のシー クエンスが素晴らしい。「LADY`S 1989」と書かれたやはり 赤い手帳がまず画面に映し出され、1989年の2月13日から の1週間の頁がカメラに収められる。13日には「あめがふって いるが、あたたかい」と書かれ、16日には「今日もよいてんき であるが、グランドはぬれている」とある。夫の言葉による説 明だけでは見えてこない何かが、その不安定な筆跡によっ てはっきりと可視化される。トミ子さんの文字はほぼ平仮名 だけで、その文字の連なりや内容から、明らかに何かがお かしい、崩壊しつつある、との感触が僕らにもたらされるの だ(「資料撮影」として柳田義和の名がクレジットされてい る)。

資料を交えてのドキュメンタリーの先鋭化に関連して、佐 藤真の「構成・編集」がある種の冴えや遊び心も交えた「残 酷さ」に達するのは、映画の終盤、それまで見たことのない 「D棟」と書かれたパジャマを着て、寝ているのだろうか、下 を見て、うなだれるかのようなトミ子さんを映すショットに続 き、前述の来歴が紹介される際に使われたものとはまた別 の、しかしそれらと同様に若くて溌溂とした彼女の何枚かの 写真が不意に挿入されるシークエンスだろう。同じように下 を向く姿勢である点で両者は緩やかな相似関係を結ぶが、 写真での彼女は職場でデスクに向かい、タイプライターを 打っている。そして、それらの写真のモンタージュのあとで、 画面は再び「D棟」のパジャマ姿の憔悴し切った彼女に戻 る。そこでの写真は彼女が夢のなかで思い起こす若き日の自 分ということなのか。似た姿勢の同じ人物や類似した形態を モンタージュで繋げるという映画編集における基本的な原則 は、このシークエンスにおいて鮮やかさや軽やかさの印象の みならず、苛酷な現実をも僕らに突きつける。彼女があの溌 潮とした自分に戻ることはもはやありえないのだから……。



《おてんとうさまがほしい》 写真提供:貞末麻哉子

佐藤真の仕事にあって《おてんとうさまがほしい》での「構成・編集」が占める位置について、あらためて確認しておこう。デビュー作である《阿賀に生きる》を発表し、高い評価を受けた佐藤は、この時期、次の作品が長く待たれる状態にあった。どのような経緯でこの仕事を佐藤が引き受けたのか、その事情を把握できているわけではないが、少なくとも映画を純粋に見る限り、この作品での仕事をひとつの

契機に、佐藤は次回作の長編《まひるのほし》(1999年)、そして尺数として《おてんとうさまがほしい》に近い《SELF AND OTHERS》や《花子》(2001年)、そして《阿賀の記憶》といった一連の仕事に歩みを進めることができたのではないか、と僕は想像する。佐藤真の代表作とされることの多い《阿賀に生きる》や《エドワード・サイード OUT OF PLACE》(2005年)といった堂々たる長編以上に、尺として1時間弱のそれら3本こそ、ある意味では、より佐藤らしい軽やかさや遊び心を帯びた映画であるように僕には思え、《おてんとうさまがほしい》はその端緒に位置する作品なのだ。

そして、さらに重要なのは、ある種の「身体」やそれに関 わる「運動」という主題が、《まひるのほし》へと至る過程 にあった佐藤真のなかで自作の主題として焦点化されたよ うに思われる、という点である。なるほど、《阿賀に生きる》 にもそれはすでにあった。同作における新潟水俣病の患者 たちは、土本典昭のドキュメンタリー映画に登場する水俣 病患者のように明らかな身体的スティグマを刻まれるわけで はなかった。ただその細部に、たとえば、少し曲がった手の 指に、火傷をしても気づかない、その足に、ある身体的な固 有性を帯びるのだった。そして、いわゆる知的障害者のアー ティストたちを被写体とする《まひるのほし》でその主題が 明白になるのであり、そこに至る過程に《おてんとうさまが ほしい》が置かれる。「ケアを受ける身体/ケアを与える身 体」への差し迫った関与は、僕らが慣れ親しんできたものと は別様の「身体」の焦点化を否応なしに促すだろう。何らか の理由があって行動が始まり、その目的が達成されることで 終わる……といった活発で機能的な身体とは別の身体の運 動(の不可能性)が描かれなければならない。優れた「福祉 (ドキュメンタリー)映画」の数々は、「若さ」を称える時代 であった高度経済成長への熱狂が終わり、社会が「老い」や 「病」に直面せざるを得なくなった日本において、機能性や 生産性とは別の観点による「身体」や「運動」との出会いを 僕たちに促した。そしてそれらの成果は、福祉政策の刷新や 拡充の必要性が現実に顕在化する流れにも共鳴しつつ、(ド キュメンタリー)映画そのものの在り方をも変貌させ、「現代 性」へと導くことになった。それらは、ハリウッド産のアクショ ン映画とは似ても似つかないが、それでも僕らが確実にその 「アクション」(の困難や停滞、不可能性等々)に釘付けにな り、胸を打たれることになる、別種の「アクション映画」なの

であり、佐藤真も敢然とそこに参戦することになるのだ。

フランスの哲学者ジル・ドゥルーズが書いた『シネマ2*時間イメージ』の第8章「映画、身体と脳、思考」が、身体との関わりのもとでの現代映画の在り方を考えるうえでいまも重要な参照点になる。そこでの議論を部分的に参照しつつ、それを《おてんとうさまがほしい》での「身体」に繋げることで本稿を締め括ることにしよう。

身体はもはや思考をそれ自体から分離するような障害なのではなく、思考するにいたるために思考が克服しなければならないようなものでもない。反対にそれは、思考が思考されないものに到達するため、つまり生に到達するために、その中に潜入する何か、潜入しなければならない何かなのである。だからといって身体そのものが思考するのではなく、身体が執拗に頑固に思考することを強い、また思考から逃れるもの、つまり生を思考することを強いるのである(ジル・ドゥルーズ『シネマ2*時間イメージ』宇野邦一他訳、法政大学出版局、2006年)。

同章のほぼ冒頭に記されるこのドゥルーズの文章は、あま りにも西洋的な発想に読めるかもしれない。しかし、次のよ うに嚙み砕いて説明すれば、僕らにとってもいたって身近な ものと響くはずだ。思考にとって身体は邪魔ものである、と 僕らはついつい考えてしまう。私は思考したい、なのに身体 がさまざまな「障害」として立ちはだかる、というわけだ。い ま僕はこの締切りを過ぎた文章を急いで仕上げなければな らず、そのためには僕なりの思考の継続が必要である。なの に、先ほどから空腹に苛まれている。もう少し我慢しよう、い まはそのタイミングではない、と言いくるめようとしても、空 腹は頑固に消え去らず、ついに頭が動かなくなる。仕方がな いので思考と執筆を中断し、何か食べ物はないかと冷蔵庫 を開けるが、それだけでは終わらない。簡単な調理や食事に 時間を割く必要があり、食後すぐに仕事が再開できるとも限 らない……。お腹が減る、寝不足である、体調を崩す、親や 友人と喧嘩してしまった、誰かに恋をして、他のことが考えら れなくなる……。そうしたもろもろの「身体」の要求が僕たち の思考を乱し、十分な思考の妨げになる。だからこそ、思考 はそうしたわがままな「身体」の克服を目指す。しかし、事態 は逆になるのではないか、とドゥルーズは言うのだ。いまや思

考は、そうした「身体」の障害を無きものにすることで、つまりは「身体」を括弧に入れることで「思考しえるもの」に安住するのではなく、「思考されないもの」に向かわねばならず、そのために「身体」に潜入を果たさなければならない。それでも身体は頑固である。お腹が減るとそれを満足させなければならないし、便意を催せばトイレに走らなければならない。恋に破れた心がいつ癒され、思考を再開できるかもわからない。しかし、思考は「思考から逃れるもの」に迫る。むしろ(思考しない)「身体」によってそれが強いられるのだ。

《おてんとうさまがほしい》で僕らが目の当たりにするトミ

子さんの「身体」は、そうした「思考から逃れるもの」への思 考、「生を思考すること」を頑固に、そして執拗に僕らに強 いるのではないか。トミ子さんの入院直後の映像なのだろう か、当初は不安定に動く手持ちカメラが病院の玄関の自動ド アの前で止まり、ガラス越しに屋外を見やる、そんなショット がある。それはまるで閾を映すかのようだ。逆光でシルエット になった人々の慌ただしい出入りに従って自動ドアは開閉を 繰り返し、それほどまでに緩やかな、しかし厳格な閾がそこ にある。そして、自分の妻はもはやこちらの、病院の側にいる ……。そんな素晴らしいショットに、以下のような渡辺のVO が重なる。人類は月にロケットを送り届けるまで科学を発達 させた、なのに何が原因で妻がアルツハイマーになったかわ からず、それを治す薬もない。不思議に思うんですね……。 「痴呆症のなかにも色々なしぐさを示す人がいて、トミ子の ように大きな声を出したりね。何もしゃべらない人もいるし ね。世のなかには考えれば考えるほど、考え切れないことが ありますよね」。別の箇所で渡辺は、病とは「終わりがあって 終わりがないもの」であり、「地球がくるくる回る」のと同じだ という。そして、人間は病にとり憑かれているのだ……と。考 えれば考えるほど考え切れないこと、それは「思考から逃れ るもの|である。妻の頑固な「身体|に日々接しながら、彼は そんな「思考されないもの」への思考を促される。そして、そ れは、映画を見る僕らにしても同様なのだ。

ドゥルーズに戻ろう。先に引用した記述に続き、思考の諸カテゴリーを確固とした前提とし、そこに「生」を出頭させる従来の手続きを破棄し、むしろ思考を生の諸カテゴリーに投げ込むこと、それによって生じる眩暈めいた動揺にこそ、思考が到来すると彼は述べる。それでは、生の諸カテゴリーとは何か。

生の諸カテゴリーとは、まさに身体の態度であり姿勢なの である。「われわれは身体が何をなしうるか、ということさ えわかっていない」、その睡眠、その酩酊、その努力、また その抵抗において身体は何をなしうるのか。思考するとい うこと、それは一つの思考しない身体がなしうること、その 能力、その態度あるいは姿勢を学ぶことである。まさに身 体によって(もはや身体の媒介によってではなく)、映画 は、精神と、また思考と結びつく。「だからわれわれに一つ の身体を与えてください」、それはまず日常的な身体の上 にカメラを据えることである。身体は決して現在に属してい るのではなく、以前と以後を内包し、疲労、待機を内包し ている。疲労、待機、また絶望さえも、身体の態度なので ある(ドゥルーズ、前掲書)。

これ以降、ドゥルーズの文章はミケランジェロ・アントニ オーニへの短めな言及に移るが、僕らはこうした記述を《お てんとうさまがほしい》のトミ子さんに引きつけて読む誘惑 に駆られる。入院初日のエピソードだろうか、「疲れた?」と 慎重に訊ねる夫に対し、「疲れた、疲れた、私は」と妻は遠 慮なしに応える。彼女の身体が映画で見せる、あの疲労、酩 酊、そして抵抗……。そんな「身体の態度」や「姿勢」を「学 ぶ ために、この映画はあるのだと思われるし、またそのた

めに渡辺は「本当は自分の家内がこうした姿になったのを撮 りたくなかった | にもかかわらず、妻の 「日常的な身体 | にカ メラを向けるのだ。女性看護師ら(ケアを与える身体)が患 者 (ケアを受ける身体) を風呂に入れたり、彼らのための食 事を調理したりする様子が綴られ、食堂を横移動で映した りする、そうした点描のモンタージュを背景とするVOで、渡 辺はいつもにも増して語気を強めながら次のように語ってい る。「だから皆さんが、ボケたら子供みたいになるという、そ れは嘘ですね。人生の長い色々なね、生活してこられた方が ね、こういう病気になったからといって、やっぱりね、私は痴 呆症になっても子供になったとは思いません。やっぱりね、一 人のね、社会人としてね、見なくちゃいけませんね。絶対子 供じゃない。何でも知っていますよ。ただ、口で言えない。言 葉が出ないというだけでね」。

何か意味不明な片言を繰り返し、うなだれる。だが、その 身体は「何でも知っている」。言葉に出せない思考、顔の表 情などからは容易に読み取れない何か……それを学ぶこ と。トミ子さんが映画のなかで示す態度や姿勢は、単に現在 に属するものではなく、「以前と以後」を内包している。彼 女は「以前」の堆積に疲労し、何かを、「以後」を待機して いる。すなわち、それは「時間」を注入された身体である。ア ントニオーニとモーリス・ブランショの思考との共通点を示



《おてんとうさまがほしい》 写真提供:貞末麻哉子

唆したうえで、ドゥルーズは次のように続けている。「それは何らコミュニケーションをめぐるドラマではなく、身体の途方もない疲労であり、『さすらい』【引用者註・アントニオーニの初期作品のタイトル】の背後にある疲労であって、思考に『伝えがたい何か』、『思考されないもの』、つまり生を提起するのである」(ドゥルーズ、前掲書)。実際、僕らはトミ子さんの疲労した身体に「伝えがたい何か」、「思考されないもの」、つまりは「生」を見出す。力なくうつむき、ほとんどコミュニケーションに抵抗するかのようなトミ子さんの身体に、彼女が颯爽としていた頃の写真を、その姿勢の類似を介してモンタージュするシークエンスについて、僕は佐藤真の遊び心と残酷さが垣間見えると先に書いた。しかし、それだけでなく、それは彼女の身体が単に現在に属するものではなく、「以前と以後」を内包したものであることを示す試みでもあっただろう。

エンディングが近づくにつれて、映画はいくらか「主張」じ みた言説に近づく部分がある。だが、その終わらせ方は佐 藤真らしく軽やかだ。飲む動作を目の前でやってみせること で、何とかトミ子さんに液体を飲ませることに成功した渡辺 は、なぜかその病院のラウンジのような場所から立ち去り、 後ろ姿を見せる。落ち着きを取り戻し、ちょっと困った様子に なったトミ子さんは、ふと傍らの三脚に固定されたカメラ(と 観客) に視線を向ける。あるいは、それに続く、縦の構図によ る病院の廊下を歩くトミ子さんの後ろ姿を映す最後のショッ ト。オフの声で誰か女性が彼女の名前を呼ぶ。すると、彼女 が振り返る。まだ入院から時を経ず、映画後半での憔悴の 「以前」にある彼女なのだろう。しかし、そこで僕らが思わ ず微笑むのは、彼女が呼びかけに応じ、コミュニケーション が成立するからではおそらくない。振り返る、という、その単 純な身振り、仕草そのものが、まるでそれを初めて見るかのよ うな感動を孕み、それに心を動かされるのだ。

若い頃なら手をつないだり、キスしたりして、それが愛だと思えるものだが、本当に試されるのは、互いに年齢を重ねてからで、妻がこうした状態になっても私は彼女を支えるし、立場が逆であったら彼女が私を支え、毎日病院を訪ねてくれただろう、それが夫婦の愛なのだ……と映画の終盤で渡辺は語る。なるほど立派な正論であるとは思うが、自分には配偶者の介護などできない、無理であると諦める人たちもた

くさんいるだろうし、それをもって彼らに愛がないと断じるこ とができるのだろうか。佐藤真は、本作を、誰かが相手のた めに献身的に奉仕する、そんな自己犠牲を手放しで称える類 いの映画ではなく、むしろ人目をはばかることなく手をつな ぎ、キスを交わしてもおかしくはないカップルの映画、だから こそ、少しばかり気恥ずかしくもある恋愛映画に仕上げてい る。そしてそのことが、「極私的」な設定である本作に、プラ イヴァシーの覗き見めいた閉鎖性や悪意を一切欠いた、豊か で開かれた地平をもたらすのではないか。ちょうど本作が作 られた頃からデジタルビデオの一般化に伴う「私的ドキュメ ンタリー映画」の流行が若い世代を中心に見られ、佐藤はア ンビヴァレントな態度でそれに臨んでいた。「自己表出の表 現領域」の広がりを否定するつもりはないが、それらの映画 が「生の素材の魅力だけで作品が完成してしまう危うさを孕 んでいる | と釘を刺すことで批判的(保守的?) な立場をも 引き受けたのだ。そして、そうしたアプローチの成否は、「私 性の孕む本質的なフィクション性をいかに自覚して戦術、戦 略を練り上げるかにかかっている」のだとも映画作家は付け 加えていた (佐藤真『ドキュメンタリーの修辞学』 みすず書 房、2006年)。そう、渡辺が撮った「生の素材の魅力」を「恋 愛映画 | として 「構成・編集 | する 「戦略、戦術 | を佐藤真は 立て、それは見事な成功を収めたのではないか。《おてんとう さまがほしい》は、卓越した「身体」の映画であり、だから当 然のごとく、切なくも心温まる「恋愛映画」でもあるのだ。

きたこうじ たかし/映画批評家、京都芸術大学教授新聞、雑誌、劇場パンフレットなどで映画批評を中心に執筆。著書に『王家的恋愛』、最近の共著に『青山真治クロニクルズ』(近刊)、『エドワード・ヤン 再見/再考』、『アピチャッポン・ウィーラセクタン 光と記憶のアーティスト』、『ジャン=リュック・ゴダール(フィルムメーカー

21) 』 などがある。

第 24 回中之島映像劇場 ケアする映画をたどる一配布資料をウェブに再掲 発行:国立国際美術館 資料発行日:2023 年 3 月 18 日