

「底が突き抜けた」時代の歩き方 359

ピアニストの戦場をひたすら描いた映画「戦場のピアニスト」

『夜と霧』の新版を訳した池田香代子は「あとがき」で、1947年刊の旧版には多出されていた「モラル」ということばが、新版ではほとんど削られ、二カ所だけが残ったという異同を指摘しながら、更に、《旧版と新版のもっとも大きな違いは、旧版にまつわる驚くべき事実から語り起こさなければならない。》として、次のような見落としてしまいそうな些細な記述の仕方に視線を止める。

《旧版には、「ユダヤ」という言葉が一度も使われていないのだ。「ユダヤ人」も「ユダヤ教」も、ただの一度も出てこない。かつて何度か読んだときには、このような重大なことにまったく気づかなかった。

まずなにより、フランクはこの記録に普遍性を持たせたかったから、そうしたのだろう。一民族の悲劇ではなく、人類そのものの悲劇として、自己の体験を提示したかったのだろう。さらにフランクは、ナチの強制収容所にはユダヤ人だけでなく、ジプシー（ロマ）、同性愛者、社会主義者といったさまざまな人びとが入れられていた、ということを踏まえていたのではないだろうか。このことに気づいたときは、思わず姿勢を正したくなるような厳粛な衝撃を受けた。

ところが新版では、新たに付け加えられたエピソードのひとつに、「ユダヤ人」という表現が二度出てくる（143ページ）。ついにアメリカ軍と赤十字がやってきて収容所を管理下においたとき、ユダヤ人グループが収容所長の処遇をめぐってアメリカ軍司令官と交渉した、という逸話である。彼らユダヤ人は、この温情的な所長をかばったのだ。

ここに敢えて「ユダヤ人被収容者たち」と名指したのはなぜか。それまでの書き方を踏襲するなら、ただの「被収容者たち」になったはずだ。ここからは、改訂版を出すことにした著者の動機に直結する事情が伺えるのではないだろうか。つまり、改訂版が出た1977年は、イスラエルが諸外国からのユダヤ人移住をこれまでに増して奨励しはじめた年だ。それは、1973年10月の第4次中東戦争でアラブ側がはじめて勝利したことを受けて、国力増強のためにとられた政策だった。

そう、1948年の「イスラエル建国」と同時に勃発した第一次中東戦争から30年足らずの間に、この地は4度も戦火に見舞われたのだ。戦争とカウントされなくても、流血の応酬はひきもきらず、難民はおびただしく流出しつづけた。パレスティナは、世界でもっとも人間の血を吸いこんだ土地になった。

そのような同時代史がフランクの目にどのように映ったかは、この本の読者なら想

像に難くない。さらにあいにくなことに、17カ国語に訳された『夜と霧』は、アンネ・フランクの『日記』とならんで、作者たちの思いとは別にひとり歩きし、世界の人びとにたいしてイスラエル建国神話をイデオロギーないし心情の面から支えていた、という事情を、フランクは複雑な思いで見ているのではないだろうか。

だからこの時期、『夜と霧』の作者は、立場を異にする他者同士が許しあい、尊厳を認めあうことの重要性を訴えるために、この逸話を新たに挿入し、憎悪や復讐に走らず、他者を公正にもてなした「ユダヤ人被収容者たち」を登場させたかったのだ、と私は見る。ちなみに、この逸話が語っている収容所には、解放時わずかな被収容者しか残っておらず、フランクは医師として、対立がますます深刻化しようとしていた彼らを束ねる立場にあった。したがって、所長擁護はフランク自身が主導したと見て間違いない。その主体を「たち」と複数で語っているのは、作者の謙譲はもちろんだが、それがユダヤ人の集団的行為だった、と強調したかったのではないか。》

この記述から、池田香代子が新版の改訳に携わった理由がくっきりと透けてみえる。なぜフランクは1977年に新版を刊行したのか。そしてその際、新たなエピソードを付け加えたのはどうしてか。この二点にかかわって、彼女にはフランクにどうしても訊ねてみたい問いがあった。それは、『夜と霧』の旧版の刊行の翌年から発生した「パレスチナ問題」だ。もしフランクが新版を刊行するなら、その新版は「パレスチナ問題」を視野に収めていなければならないし、「パレスチナ問題」を視野に収めていないような新版の刊行はありえないと彼女は直覚していた。その問いに対する応答を訊ねていくなかで、彼女はたぶん旧版には使用されていなかった「ユダヤ」という言葉を、新版でかろうじて見出すことになったのだ。

ナチスが猛威をふるった戦前の「ユダヤ人問題」は、ヒトラーのナチス政権が崩壊し、生存していたユダヤ被収容者たち全員が絶滅の危機から救い出された時点で終了し、解決されたわけではけっしてなかった。戦後、「ユダヤ人問題」は「パレスチナ問題」のかたちをとって引き継がれていくことになった。したがって、もしナチス時代の「ユダヤ人問題」に戦後言及するなら、「パレスチナ問題」のかたちをとった戦後における「ユダヤ人問題」を射程に入れないかぎり、その言及は決して戦後にまで及びえないというのはもはや自明の理であった。訳者がその当然の観点を共有していることは、つづけて《受難の民は度を越して攻撃的になることがあるという。それを地でいくのが、21世紀初頭のイスラエルであるような気がしてならない。フランクの世代が断ち切ろうとして果たせなかった悪の連鎖に終わりをもたらす叡知が、今、私たちに求められている。そこに、この地球の生命の存続は懸かっている。》と記されていることからわかる。

彼女の「あとがき」の日付が02年9月30日と刻まれていることにみられるように、「9・11」の一年後の世界的な状況のなかから『夜と霧』新版の改訳が差し出されていることを踏まえながら、「新版では、新たに付け加えられたエピソードのひとつに、『ユ

ダヤ人』という表現が二度出てくる」箇所に触れておきたい。フランクはそこで、親衛隊員である収容所の所長が、《こっそりポケットマネーからかなりの額を出して、被収容者のために近くの町の薬局から薬品を買って来させていた》ことを、解放後に知ったことを記している。訳者あとがきのなかの、ユダヤ人被収容者たちがかばった「温情的な所長」とはこの親衛隊員のことであろう。この男は解放後、アメリカ軍指揮官からあらためて収容所長に任命され、《わたしたちの食糧を調達し、近在の村の人びとから衣類を集めてくれた》として、つづいて被収容者のことを取り上げている。

《いっぽう、この同じ収容所の被収容者の班長は、収容所の親衛隊員からなる監視者のだれよりもきびしかった。この班長は、時と所を問わず、また手段も選ばずに、手当たり次第に被収容者を殴った。他方、たとえば先の所長は、わたしの知るかぎりではただの一度も「彼の」被収容者に手を上げたことはなかった。

このことから見て取れるのは、収容所監視者だということ、あるいは逆に被収容者だということだけでは、ひとりの人間についてなにも語ったことにはならないということだ。人間らしい善意はだれにでもあり、全体として断罪される可能性の高い集団にも、善意の人はいる。境界線は集団を越えて引かれるのだ。したがって、いっぽうは天使で、もういっぽうは悪魔だった、などという単純化はつつしむべきだ。事実はそうではなかった。収容所の生活から想像されることに反して、監視者として被収容者に人間らしくたいすることは、つねにその人個人のなせるわざ、その人のモラルのなせるわざだった。そのいっぽうで、みずからが苦勞をともしている仲間に悪をなす被収容者の卑劣な行為は、ことのほか非難されるべきだ。品位を欠くこうした人間が被収容者を苦しめたことは、他方、監視者が示したほんの小さな人間らしさを、被収容者が深い感動をもって受けとめたことと同じように明らかだ。》

被収容者ではない現場監督が自分の朝食から取りおいた小さなパンをそっとくれたとき、《わたしに涙をぼろぼろこぼさせたのは、パンという物ではなかった。それは、あのときこの男がわたしにしめした人間らしさだった。そして、パンを差し出しながらわたしにかけた人間らしい言葉、そして人間らしいまなざしだった……。

こうしたことから、わたしたちは学ぶのだ。この世にはふたつの人間の種族がいる。いや、ふたつの種族しかいない、まともな人間とまともではない人間と、ということ。このふたつの「種族」はどこにでもいる。どんな集団にも入りこみ、紛れこんでいる。まともな人間だけの集団も、まともではない人間だけの集団もない。したがって、どんな集団も「純血」ではない。監視者のなかにも、まともな人間はいたのだから。》

収容所監視者（ドイツ人）は被収容者（ユダヤ人等）に対して、残酷な虐待を振る舞い、被収容者はなべて監視者からの手酷い仕打ちを一方的に被る側であるという、そう思い込まれがちな図式をここで打ち砕いて、フランクは状況が作りだしている集団的な行動の殻を突き破って個人の貌がどうしてもあらわれてこざるをえなくなる局面に、

監視者も被収容者も立たされていたことを指摘している。収容所において監視者はナチスのドイツ人として被収容者に対してだけでなく、ドイツ人でも誰でもないただの一個の個人として被収容者の前に立っていた。同様に、被収容者にしてもユダヤ人として収容されているだけでなく、ユダヤ人でも誰でもないただの一個の個人として収容されていた。ナチスのドイツ人としてであれば、被収容者に対して専横的に振る舞うのは当然であったが、個人の思想としては被収容者であれ、誰であれ、相手の人間に対して横暴な振る舞い方をしたくないという思いが募ってくることもありうる。

「収容所の生活から想像されることに反して、監視者として被収容者に人間らしくたいすることは、つねにその人個人のなせるわざ、その人のモラルのなせるわざだった。」とフランクは記述している（と訳されている）けれども、本当はここで問われていることは、監視者としての行動と個人としての行動とのあいだにどんな齟齬もきたさず、人間的葛藤が惹き起こされることがないのかどうかということであろう。この人間的葛藤については、同じ被収容者でありながら、有利なポジションを得るために監視者に取り入って、他の被収容者に対して監視者以上の残虐さを発揮する者たちにも突きつけられている問いであった。お前はこの場面でどんな人間的葛藤も感じることがないのか、もしいくらかでも人間的葛藤を感じることがあるなら、その人間的葛藤にふさわしい個人としての行動を導きだすべきではないか、という声を自分の内心に深く響かせているかどうか、決定的な分かれ目であった。

この世には、「まともな人間とまともではない人間」の二種類しかいない、とフランクが語っているのは、この人間的葛藤の問題にほかならなかった。そうであればこそ、「まともな人間とまともではない人間」という訳には、「品位ある善意の人間とそうでない人間」という旧版の訳同様、些か疑問を感じる。養老孟司は「誠実な人と不誠実な人」といっているけれども、このほうがはるかにフランクの真意に近い気がする。なぜなら、「まともな人間」は自分自身に対して誠実に生きようとする人間であり、「まともではない人間」は自分自身に対して不誠実というか、誠実に振る舞うべき自分自身を持っていないことが感じ取れるからだ。したがって、「みずからが苦勞をともにしている仲間に悪をなす被収容者の卑劣な行為」とは、なによりも自分自身に対する「卑劣な行為」にほかならなかった。

《強制収容所の生活が人間の心の奥深いところにぽっかりと深淵を開いたことは疑いない。この深みにも人間らしさを見ることができたのは、驚くべきことだろうか。この人間らしさとは、あるがままの、善と悪の合金とも言うべきそれだ。あらゆる人間には、善と悪をわかつ亀裂が走っており、それはこの心の奥底にまでたっし、強制収容所があればいたこの深淵の底にもたっしていることが、はっきりと見て取れるのだ。》とフランクが書いていることを、別の言葉でいってみる。強制収容所ではいうまでもなく、監視者も被収容者も社会的な存在として拘束されている。そこでは個人的に存在すること

のできる余地はほとんど皆無であろう。しかしながら、人間はどこでも個人的に存在しようとする。では、個人的存在が許されない強制収容所の生活において、個人的存在としての自分というものは一体、どこに消えてしまうのだろうか。

監視者であれ、被収容者であれ、その社会的存在の仕方の中に常に個人的存在としての自分がかかえこまれている。社会的存在のまま収容所生活が営まれていくなら、監視者の被収容者への対応は例外なく一様に横暴極まる光景が見出されるにちがいない。ところが、自らの社会的役割への同調を拒む個人としての自分を心の奥に堅固に持ちつづけている人々も、少数ではあるが存在している。収容所以前の生活においても、そのような人々は個人としての自分に背かないような生き方を常にしてきただろうし、また個人としての自分が彼の社会的役割に強く滲み出てくるように不断に振る舞っていただろう。つまり、強制収容所で明らかになった「誠実な人」とは、突然そのときに「誠実な人」として出現することになった人ではなく、収容所以前の生活においても自分に対して誠実であることを貫いてきた人なのだ。同様に「不誠実な人」は収容所以前の生活においても、そのような人であったのだ。

強制収容所は監視者や被収容者にむかって、これまで自分に対して誠実に生きてきたかどうかを、曖昧さを許さずにはっきりと白黒をつけることを突き迫ったのだ。「不誠実な人」は収容所生活においても「不誠実な人」でありつづけたし、「誠実な人」はどこでも「誠実な人」であった。これまで自分に対して誠実であったのに、収容所生活によって不誠実をしいられたということがありうるなら、それは彼自身の誠実さのありようの限界を浮き彫りにしていたのだ。収容所はそのことをくっきりとさらけだしたにすぎなかった。人間は収容所であろうとどこであろうと、自分が生きてきたようにしか生きることができないという当然の冷厳な事実を、鏡に映しだされた素顔に対面するように、なんの幻想もなく突きつけられることになるのだ。

《わたしたちは、おそらくこれまでどの時代の人間も知らなかった「人間」を知った。では、この人間とはなにものか。人間とは、人間とはなにかをつねに決定する存在だ。人間とは、ガス室を発明した存在だ。しかし同時に、ガス室に入っても毅然として祈りのことばを口にする存在でもあるのだ。》強制収容所とは、人間とはどのような存在であるかを、じっくりと観察できる恰好の実験装置にほかならなかった。強制収容所をつくりだした人間は当然、収容所の中でも強制収容所を不可欠とするような生き方を選択していた。しかしながら、そこでは収容所につながるよりも、なにかへの祈りにつながれるような生き方を選択している人々も確かに存在していたのである。

《人間はひとりひとり、このような状況にあってもなお、収容所に入れられた自分ごのような精神的存在になるかについて、なんらかの決断を下せる》存在だ、とフランクフルという。《収容所にあっても完全な内なる自由を表明し、苦悩があってもこそ可能な価値の実現へと飛躍できたのは、ほんのわずかな人びとだけだったかもしれない。けれど

も、それがたったひとりだったとしても、人間の内面は外的な運命より強^{きょうじん}韌なのだということを証明してあまりある。》この証明は、《過酷きわまる外的条件が人間の内的成長をうながすことがあ》りうることを示すことによって、《人間の真価は収容所生活でこそ発揮された》という現実に向き合っていたのだ。収容所の現実^{現実}は苦悩の渦中から「なぜ生きるか」という問いを不断に繰り出し、《生きるとはつまり、生きることの問いに正しく答える義務、生きることが各人に課す課題を果たす義務、時々刻々の要請を充たす義務を引き受けることにほかならない。》、要するに、「なぜ生きるか」という問いへの答えは、その問いに最も気に入られる生き方を自分自身の手で作り上げていくことのうちにある、という点で、収容所生活を自分の生涯の深いところに沈ませていく。

人間とはけっして現実に拘束されない、まだみえてこない遠い祈りを自分の手許にたえず引き寄せようと願っている存在でもあり、そのまなざしによって目の前にいる人間を識別しようとする。そのとき、「誠実な人」は自分の内に、「人間とはなにか」という問いをどこまでもかかえこんで生きていこうとするし、「不誠実な人」の場合は逆に、「人間とはなにか」という問いが予め圧殺されているだろう。ナチスの強制収容所のイメージから導きだされる、残忍なドイツ人と哀れなユダヤ人という単純化された図式に囚われないフランクルのこのまなざしは、ロマン・ポランスキーの映画『戦場のピアニスト』でも共有されている。というより、現下の「パレスチナ問題」に目を閉ざさずにナチス時代の「ユダヤ人問題」をテーマにするなら、「ユダヤ人」の悲劇のみを拡大して取り上げるような描き方がもはや通用しないのは明白であった。つまり、スピルバーグの『シンドラのリスト』のような党派的で脳天気な映画に騙される時代ではもうなくなっていた。

したがって、ユダヤ人を主人公にするナチス時代の映画を作るなら、残忍なナチスの将校に迫害されるユダヤ人の悲劇という、予め与えられている物語をどこまで無化できるかという課題から出発しなければならなかった。いいかえれば、ユダヤ人を主人公にしながら、どこまでユダヤ人以外の悲劇が、あるいは観客個人に通じるなにかが主人公として迫り上がってくるかにかかっていた。ユダヤ人であれ、パレスチナ人であれ、民族の受難を一度も体験したことのない者たちにむかって、俺たちはこんなひどい目に遭っているんだと繰り返し強調したところで、それは、相手にいわれない負い目意識を押しつけるだけのことであった。なにかを共有する地点へ一歩でも踏み入るという方向性とは全く無縁であったのだ。

幼い頃、ナチスの強制収容所でユダヤ人の母親が殺され、彼自身もユダヤ人ゲッターの悲惨な生活を経験している監督のポランスキーは、実在のピアニスト、シュピルマンの自伝をもとに製作したことについて、インタビュー（映画パンフ）で《私の個人的体験に近すぎるということがなかったからです。勿論そこに描かれてるのは私のよく知っていること、とてもよく覚えていることでした。そしてこれなら私自身のことを語らずに、当時の出来事を再現することができると思ったのです。》と語っているが、この言

葉が象徴的に思えるのは、映画で描かれるシュピルマンに寄り添うようにして、ポランスキー自身も自分のことを語っているのがありありと伝わってくるからである。たとえば、シュピルマンが収容所へ送られる家族から独り引き離される場面で、原作では彼はその場から走って逃げたことになっているのに、クラクフのゲッターを脱出してドイツ兵に見つかった幼いポランスキーが、目立つから走らない方がいいといわれて命拾いした時の体験に基づいて、シュピルマンを歩かせたように。

ゲッター体験を持つポランスキーは、実はスピルバーグから『シンドラのリスト』の監督を依頼されて、断っている。舞台がクラクフで彼自身の体験にあまりに近かったためらしいが、ユダヤ人を助けたシンドラを善意の隣人として前面に押し出す題材の裏面に、ユダヤ人を迫害したナチス・ドイツを告発する臭いを強く感じ取ったからではなかったかと推測される。『シンドラのリスト』では、「私自身のことを語らずに」、私自身も一緒に描かれているというモチーフからあまりにも遠かったのだ。99年にポランスキーがシュピルマンの回想録に出会って、この映画を作ろうと思ったのは、『ザ・ピアニスト』の題名をもつこの原作がおそらくユダヤ人として迫害されてきた自伝ではなく、ピアニストとしてナチスの時代を生き抜いてきた自伝であったからだと思われる。

シュピルマンもポランスキーも、ユダヤ人迫害を告発する場所から遠いところに佇んでいたにちがいない。(註 - 犠牲者・加害者の姿を公正に描いたシュピルマンの回想録が共産党当局によって長い間、発禁処分になっていたという事実も、ポランスキーの関心を大いに惹いたと思われる。)『夜と霧』の فرانクル がそうであるように、彼らは迫害の「まっただなか」を体験したために、迫害の図式が到底一本線で描くことのできない複雑さを味わってきたのである。無邪気な告発映画を作ることができるのは、アメリカ生まれのスピルバーグのように、迫害の「まっただなか」にいなかったユダヤ人たちなのだ。「まっただなか」に身を置くなれば、外からは見えない代わりに内での赤裸々さが大きく見えてくるだろう。監視者であるドイツ人の中にも「誠実な人」は存在したし、被収容者であるユダヤ人の中にも「不誠実な人」は存在した。ただそのことがくっきりと浮かび上がってくる。ポランスキーはそのようなまなざしで綴られたシュピルマンの自伝なら、自分も一緒に呼吸することができるのを感じ取った筈だ。

「誠実な人」と「不誠実な人」の二種類にくっきりと分かたれていくまなざしに添えば添うほど、ドイツ人とユダヤ人の分別は消えていき、個々の人間そのものがより大きく迫り上がってくるにちがいない。そうであるなら、シュピルマンは自身ではどう考えてもピアニストであって、ユダヤ人ではなかった。ポランスキーもただの子供であって、ユダヤ人ではなかった。シュピルマンが果敢に抵抗するわけでもなく、ひたすら逃げまわって生きのびたピアニストであったように、ポランスキーもまた、ゲッターを脱出して隠れ家を求めながら、親戚の家などを転々とした8歳の子供にほかならなかった。シュピルマンがユダヤ人としてではなく、ピアニストとして生きのびたように、ポランス

キーもユダヤ人としてではなく、子供として生きのびたのである。

しかしながら、シュピルマンが生きのびれば生きのびるほど、彼にかかわった周囲の人々のほとんどが命を落としていく運命に見舞われねばならなかった。家族は収容所でガス室に送られたし、彼の逃亡を助けてくれた反ナチ闘士たちも次々にドイツ軍に処刑されていくことになった。ゲッターから脱出して隠れ家に身を潜めたシュピルマンが、ゲッターで武装蜂起したユダヤ人が捕らえられてドイツ兵に処刑されていくのを窓から見下ろす場面につづいて、「ぼくはゲッターを出るべきではなかった。あそこに留まるべきだった。そしてドイツ兵と戦うべきだった」と知り合いの女性に自分を責めるように語る印象的なシーンがあるが、生きのびたフランクが「いい人は帰ってこなかった」という思いを持ちつづけたように、シュピルマンも「よく戦った者たちは帰ってこなかった」という思いに沈み込んでいたのだ。

だがシュピルマンは徹頭徹尾、ピアニストであった。ピアニストがピアノの代わりに、銃で演奏することはできなかった。ピアニストはピアニスト以外、何の役にも立たなかった。だから、ただひたすら逃げまわり、多くの人々の手助けに頼る以外なかった。このシュピルマンの姿に、ひたすら逃げまわる以外に8歳の子供として何の役にも立たなかったポランスキーが自分自身を見出していたことは間違いない。ピアニストとして逃げまわるだけだったシュピルマンと、子供として逃げまわるだけだったポランスキー、迫害の「まっただなか」にしながら、何の抵抗も示せなかったばかりか、彼らを助けるために命を落としていった人々のことを想うと、生きのびた自分自身に彼らが罪責の念を抱くことになるのも当然であった。ひたすら生きのびながら、生きのびたことに悲しみを感じてしまう点でも、シュピルマンとポランスキーは重なっていた筈だ。

いうまでもなくいくら繊細なピアニストが逃げまわる映画だからといって、ユダヤ人迫害につきものの残虐シーンが省略されているわけではない。老人も若い女も簡単に撃ち殺され、家ごとユダヤ人が焼き殺されたり、うつ伏せにさせられた何人ものユダヤ人の頭にドイツ兵の銃弾が次々に撃ち込まれるシーンもあるが、すべて「事実」として描かれているために、矢継ぎ早に襲ってくる残酷な「事実」の中を最も非力そうなピアニストが次々と逃れていくことが、逆に奇跡と思われてくるほどなのだ。人に頼ってばかりのシュピルマンであっても、誰にも頼ることのできない絶体絶命の危機がやはり訪れてくる。隠れ家で彼は一人のナチ将校に発見されるのだ、ただし、ユダヤ人としてではなく、ピアニストとして。シュピルマンが曲を弾いている最中にナチのポーランド爆撃による爆発音が起こるという冒頭シーンと、ナチ将校の前でピアノを弾くこのラストシーンを観ただけでも、この映画がピアニストの戦場を描いていることがわかるだろう。

音楽評論家の黒田恭一は産経新聞(03・2・19)で、次のように書いている。

『戦場のピアニスト』はピアニストが主人公の映画にもかかわらず、使われている音楽はかならずしも多くない。それだけにかえって、この映画で使われているショパンや

ベートーベンの音楽が映像やセリフでは伝えきれない多くのことを、まさに無言のうちに雄弁に語っているともしえる。

映画の中でシュピルマンがひくのはショパンの作品に限られている。放送局がドイツ軍の攻撃を受けたときにひいていたのはショパンのノクターンだった。廃墟と化した建物の中でドイツの将校にうながされてひくのはショパンのバラードである。そのようなことから、この映画を見る人は、シュピルマンにひかれるショパンの音楽がポーランドの人たちにとっての祖国愛として機能していることに気づくに違いない。

そのことに気づけば、おのずと、廃墟でシュピルマンの耳にするベートーベンの「月光」ソナタをひいているのが、かりにその姿は見えなくても、ドイツの将校だとわかる。「月光」ソナタはロマンチックな情感にとんだ名曲ではあるが、それにしても、この映画での使われ方はきわめて効果的で、被害者と加害者とを公平に描こうとしたポランスキーの姿勢をもの見事に代弁している。

ショパンの音楽がポーランドであれば、ベートーベンの「月光」ソナタは、どうしたって、ドイツである。ショパンの音楽も美しいが、「月光」ソナタも美しい。その両者の美しさに優劣はない。残酷な戦争のさなかにあっても、「月光」ソナタは美しく、シュピルマンを救ったドイツ軍将校ホーゼンフェルトの心も美しかった。》

ナチ将校に発見されたシュピルマンがもしピアニストではなく、ただのユダヤ人であったならどうなっていたか、という思いが一方で湧き上がってくるけれども、彼がピアニストとしてナチ将校に向き合い、自分の運命を勝ち取ったことははっきりしている。一人のピアニストとしてホロコーストをどのように切り抜けたのか、という問いに集約されるこの映画を評するのに、「詩の勝利」という言葉を浮かばせるのは、『週刊新潮』（03・2・27）の福田和也である。ここでの「詩」とは、《あらゆる意味における、表現や創造の謂い》にほかならない。「アウシュヴィッツのあとに叙情詩を作ることは野蛮である」というT・アドルノの有名なアフォリズムに対する回答が、この映画によってなされ、終止符を打たれたのではないかと賞讃しているのだ。

そのアフォリズムには、《ナチス・ドイツによるユダヤ人・マイノリティの組織的、計画的、包括的殲滅 - まさしく工場による流れ作業のようにして「死」を大量生産する - を、音楽なり文学なりの「作品」として作りあげるといふこと自体が、事の重大さにたいしての敬虔さを欠いた、不遜かつ、傲慢な行為ではないか》という問いかけだけではなく、《そこでは、ホロコーストの前での芸術の無力、不可能性と表裏一体となった形で、「叙情詩」という言葉に象徴される、ヨーロッパ的な文化全般にたいする懐疑も示されています。つまり、このような事件が、ドイツという、18世紀以降のヨーロッパ的教養の中心地、カントからニーチェにいたる哲学と、バッハからワグナーにいたる音楽の中心地においておこったことは、文化そのものの野蛮さの露呈ではないのか、という問い》も示されている、と福田和也は説く。

85年に公開されたクロード・ランズマン監督の全上演時間が10時間近い『ショア』は、《構成的、演出的意図を極力排し、アウシュヴィッツなど強制収容所の生還者や、その周囲に暮らしていた人々、そしてドイツ人たちなど生存している証人たちを全ヨーロッパを舞台に探し出し、追跡し、肉声での証言を集めたドキュメンタリィ》の手法を取ることによって、《ホロコーストが「表現」を禁じる出来事であったこと、人が芸術や創造などに憂き身をやつすことを禁じ、その前では沈黙し、うなだれ、聞き入ることしか出来ない事件だということをつきつけ》たが、その方法論が《広く受け入れられ、前世紀末における美学、芸術論の一方の主流をなし》たことを紹介して、福田和也は「アウシュヴィッツのあとに叙情詩を作ることは野蛮である」というアフォリズムの問いかけへの《一つの画期的な回答としてとらえられ》たことを報告する。

その『ショア』と比較すると、《映画的技术を駆使して、ドイツの侵攻から、ユダヤ人差別の高まり、ゲットーへの隔離、収容所への移送、ゲットー蜂起、そしてワルシャワ蜂起からソビエト軍の到来まで、大戦下のワルシャワを生きぬいたユダヤ人の体験を表現している、表現しきっている》点で、『戦場のピアニスト』は対極に位置しており、シュピルマンの実体験を回想録に基づいてほぼ忠実に再現しながら、《すべての場面が完璧に演出され、編集され、一部のすきもなく作品化されていて、ドキュメンタリィ的な事実への依存はまったくない》ことにおいて、彼は『ショア』が指し示した「詩の敗北」に対して「詩の勝利」というのである。その《透徹した「映像美」》による描写や、ゲットー内部やワルシャワの街路の再現の見事さかどに触れた後、彼はこう締め括る。

《四半世紀前、13歳の少女と性交渉をもった廉で有罪判決を受けて以来、アメリカには一步も足を踏み入れたことがないポランスキーですが、アカデミー賞をとったならば、アメリカとの和解が成立するのでしょうか。もちろんそれは、世界の悪に対する詩の勝利、その勝利とは、人間は悪を克服できないが、表現することはできるという敗北に裏打ちされた勝利なのですが、それを今のアメリカが受け入れるとしての話ですけれど。》

最高で禁固50年までの可能性があったため、判決が出る前に国籍を取得していたフランスに逃れたポランスキーが、米国に入国すれば身柄を拘束される虞おそれがあることを考えると、彼はゲットーを脱出した少年時からずっと逃げまわっているのが感じられる。ピアニストとして逃げまわって遂に生きのびたシュピルマンを描いた『戦場のピアニスト』は、ポランスキーからすれば、シュピルマンがピアニストとしてのみ評価されて生きのびたように、自分もまた映画監督としてのみ評価されて生きのびたいという思いがこめられた作品でもあったのではないだろうか。映画の中のシュピルマンだけでなく、そのシュピルマンをピアニストとして描いた映画としても、ポランスキーは「詩の勝利」を自分の手に掴み取りたかったのではないかと、つくづく思われてくる。

2003年3月15日記

