

「底が突き抜けた」時代の歩き方 363

幻の国境から民族の顔が浮かび上がってくる映画

－『遙かなるクルディスタン』『酔っぱらった馬の時間』

第14回高松宮殿下記念世界文化賞の演劇・映像部門を受賞した今年71歳のジャン＝リュック・ゴダール監督が36年ぶりに日本にやって来た際、いくつかのインタビューを受けている。産経新聞では02年11月13日、20日の紙面で、その“歴史的”記者会見の一問一答が掲載されており、そのまま全部ここに転載したいと思うぐらい、味わい深い発言が連なっている。たとえば、9・11テロ後の米国の強硬的な外交について聞かれて、「ただ映画的な見地から言えば、テロの一周年式典で、世界貿易センタービルの内部で死んだ人たちの名前は読みあげられたが、飛行機で死んだ人たちの名前は読まれなかった。この点に違和感を感じた」と述べている。米国は9・11の死者を国益に回収する立場から差別しているのではないかと、いっているのだ。もう少し突っ込めば、いまの米国には「飛行機で死んだ人たち」が等しく、いや等しい以上の意味をもって自分たちの目に飛び込んでくるほどの立場の公正さと懐の深さは無縁ではないか、ということなのだ。

「映画的な見地から言えば」と、見過ごしてしまいそうないいかたをしているのに、思わず目が引き寄せられる。どうして「映画的な見地」なのか。次に、「映画が現実に対して貢献できることは」と聞かれて、「映画は文学や絵画と同じで、世界の見方を示すだけ。映画でよい見方を示すことができれば、観客が現実に対して貢献するだろう」と応えており、彼にとって「映画的な見地」とは映画によって育まれてきた世界の「よい見方」であることがわかってくる。「(作家で映画監督の)マルグリット・デュラスが『映画はとても簡単だ。すべて機械とスタッフがやってくれる。あなたはただ見て、聞いていればいい』と言っていた。でも年を取るにつれ、見ること、聞くことがとても難しいことだということが分かってきたよ」という彼の言葉も、「見ること、聞くこと」の本当の難しさは年を取らなくてはわからず、死が一番押し迫ってきたときにこそ、「見ること、聞くこと」が本当にできるようになるかもしれないと考えながら受けとめると、身に沁みてくる。

他にも、「確かに私の作品はカップルを中心に据えたものが多かったが、だんだん疑問を感じて、社会そのものを主題にすることが多くなり、カップルを単に男と女としてではなく、より大きな意味でとらえるようになった。ただ、興行ということを考えると、男と女が主題として出てこざるを得ないだろう」とか、「米映画の世界支配はミステリーだ。米国にはもはや本物のプロデューサーはいない。いるのはエージェントと弁護士だけだ。彼らは夢を工場でつくることに成功したが、夢は本来、工場でつくるべきもの

ではないという批判がある。／私は『反米的だ』と言われることが多いが、いつも笑ってしまう。私は金曜や土曜の夜にどうせ駄作を見るなら、ノルウェー製や日本製の駄作よりは米国製の駄作を見る。」とか、「映画編集はデジタルになってすべてが速くなった。ボタンを押すだけでシーン５０から１００に飛んだり戻ったり、一瞬のうちにできる。しかしそれによって、過去にさかのぼる時間がなくなってしまった。過去、現在、未来すべてがなくなっている。すべてが、すぐ手に入れられる。そのうちビデオからPLAYボタンがなくなってしまったらどうしようか」という興味深い発言もみられる。

インタビューの締め括りは、「米連邦準備制度理事会のグリーンズパン議長の言葉を紹介して終わりとしたい。『私が言ったことが分かってもらえたのであれば、自分はヘタに語ったのである』」と皮肉混じりのユーモアで包み込んでいるが、しかし、このインタビューでなんといっても忘れることができないのは、「日本映画についてどう思いますか」と訊かれたときの発言である。「溝口健二、黒澤明、成瀬巳喜男といった優れた作家がいた。大島渚の『青春残酷物語』（１９６０年）は真のヌーベルヴァーク。また、北野武も素晴らしい。しかし、私が北野の『HANA-BI』を好きなのは、それが普遍的であるからだ。この作品は出演者が東洋人だということを忘れるほど、内容が普遍的なのだ。日本映画だからということではない。／日本には日本人という民族の顔が見えるような作品は存在しない。かつて、仏、独、露、伊にはそういう意味で『映画』が存在した。しかし、その他の国では優秀な映画作家は生み出したものの、『映画』は生まれなかった。日本も同じように優秀な作家が何人かいるが、『日本映画』というものは存在していない」

「内容が普遍的」であることによって、「日本も同じように優秀な作家が何人かいるが」、しかしながら、「日本には日本人という民族の顔が見えるような作品は存在しない」ことによって、「『日本映画』というものは存在していない」ということなのだ。北野武の『HANA-BI』は普遍的な作品ではあるが、「日本映画」ではない。ゴダール監督は、日本人の映画作家はどうして「日本映画」を撮ろうとしないのか、挑戦してみようとするのか、と問うているのである。最近観た映画で「民族の顔が見えるような作品」を思い浮かべると、南北問題を真正面から見据えた韓国映画『シュリ』や『JSA』からは確かに民族の顔が浮かび上がってくるし、ボスニア内戦の悲劇をどちらの陣地にも属さない塹壕に引き絞って描写した『ノー・マンズ・ランド』にも民族の顔が浮き彫りにされていた。メキシコ映画『アモーレス・ペロス』や中国映画『鬼が来た！』からも、民族の声はよく伝わってきた。ハンガリーのユダヤ人一家三代を描いた『太陽の雫』にも、ハンガリー民族の血流が脈打っていた。

「日本には日本人という民族の顔が見えるような作品は存在しない。」と真っ向から突きつけられると、日本人の一人としては返答に窮することは確かである。頭を巡らせてもすぐには浮かんでこないが、そういえば、金大中事件の闇に取り組んだ阪本順治監督の映画『KT』がかりうじて、「日本人という民族の顔」に切り込む気概をみなぎらせていたことに気づく。この映画はその気概において評価されなくてはならない作品であ

ることに、改めて感じ入る。ゴダール監督は「『日本映画』というものは存在していない」という発言に続いて、「仏映画に今後、何ができると思いますか」と問われて、こう答えている。

「私は当時の仏映画のあり方に反対して映画製作を始めた。その後、仏映画界とは一定の距離を保っている。

仏映画でよい点の一つある。それは国家が映画を保護しているということだ。これは同時に悪い点でもあるのだが。仏映画は病人のように保護されているので、注射を打たれすぎているのに自分が健康だと勘違いしている。かつては『仏映画』というものが存在したのに今はもうない。もちろん私が理解している『映画』という意味だが。

映画とは、ある国民が自分自身の姿を見極めようとするやり方だと思う。真の意味でのレジスタンスを描いた唯一の映画は1945年の『無防備都市』（ロベルト・ロッセリーニ監督）だけだ。あの作品が、なぜナチスドイツと組んで最も早く戦争に負けたイタリアで生まれたのかを考える必要がある。

とにかく、国民全体の顔が分かるような映画が現代には存在しない。映画は難しい時期に来ていると思う」

「映画とは、ある国民が自分自身の姿を見極めようとするやり方だと思う。」ということとは、国民のアイデンティティーに関わる問題に映画は取り組むべきだということであり、「国民全体の顔が分かるような映画が現代には存在しな」くなったということは、国民のアイデンティティーが現代では見えなくなってしまったということにほかならない。ゴダール監督のこれらの発言を念頭に置きながら、一ヶ月程前に連続してみた二本のクルド問題を描いた映画、『遙かなるクルディスタン』と『酔っぱらった馬の時間』について考えている。「『日本映画』というものは存在していない」し、「かつては『仏映画』というものが存在したのに今はもうない。」という映画の状況の中で、他方、映画の後発国であるイランや東南アジアなどでは、「国民全体の顔が分かるような映画」しか撮るに値しない、あるいは、撮る余裕がないというようにして、「民族の顔が見えるような作品」が目白押しである。

作家の橋本治が『方向のある国とない国』（『婦人公論』02・8・7）というエッセーで、『ワールドカップの決勝トーナメントに進んだ日本が、トルコと戦って敗れた日の夜、韓国がイタリアに勝った。その試合を見ていて』、試合会場のみならず、「日本全体」の熱気と「祈り」に包み込んで日本の女子バレーチームを勝たせた、東京オリンピックの《日本対ソ連戦を思い出した》と書き、次のように述べる。

《韓国対イタリア戦の結果を報道する新聞の見出しだったか、テレビニュースのコメントだったかは忘れたが、「スタンドを包む異様な熱気」という言葉があって、それに私はちょっとだけ驚いた。あれは「異様」ではない。あれが本来なのである。「本来」だということをもう忘れてしまったから、あれを「異様」と言うのである。だから私は「そうか、日本人はもうそういうことを忘れちゃったんだな」と思ったのである。

日本チームを応援する日本の競技場には、「熱狂する多くの日本人」がいた。一方、

韓国には、「一つになってしまった結果の熱狂」があった。日本では、「非常に多くの個人の集合」だが、韓国では、ただ「一つ」である。それが、今の日本と韓国の差だと思った。

もう日本人は、「一つになる」がよく分からないのである。「一つになった集団」があっても、その外側には、冷静なものがある。しかし韓国は、どこまでも「一つ」である。お祭りの熱狂とは、そういうものだろう。

私は別に、「愛国心」とか「ナショナリズム」の話をする気はない。今度のワールドカップでは、「愛国心」とか「ナショナリズム」というものが、古いものになりかかっていることがよく分かった。「愛国心」とか「ナショナリズム」にすがらざるをえない人達は、自国チームが敗れると、暴動を起こす。それが今度は、極端に減った。韓国人は、勝っても負けても暴走しない。日本人には、川に飛び込むやつがいる。勝っても負けても、機会さえあれば川に飛び込みたいと思っているのは、「一つになれない」という欲求不満があるからだろう。私にはそうとしか思えない。

韓国には、一つにならなければならない必然がある。それはまだピークを極めていない、上り坂の国だからだ。日本は、それを通り越してしまった。だから、「一つ」がよく分からない。ある意味で、韓国には「方向」がある。日本にはない。「なくてもいいんじゃないか」という冷静もある。しかし、それがいいことなのか悪いことなのかは、よく分からない。》

多くの示唆を受ける文章だが、一つ、これは違うぞ、と思った箇所がある。それは、韓国が一つにならなければならないのは、《それはまだピークを極めていない、上り坂の国だからだ。日本は、それを通り越してしまった。》というところだ。日本はもうすでにピークを極めたが、韓国はまだピークを極めていない、という問題ではないと思う。朝鮮半島はいまだに南北に分断されているという紛れもない事実があり、そのことへの思いこそが、「一つ」になろうとする韓国の熱狂ではないのか。日本が「一つ」になろうとする必然をもっていないようにみえるのは、ピークを通り越してしまったからだと確かに感じられなくはないが、本当はそれも嘘の感じなのかもしれない。なぜなら、日本もまだ一度もピークを極めてなぞいないからだ。どこにピークを極めた日本が存在していたらう。

ワールドカップの時にも聞かれ、他の場合にもよく聞かれる「コリアは一つ」という掛け声は、橋本治がみるような国内向けの「一つ」であるよりも、北朝鮮に向けての「一つ」であることは間違いない。「韓国映画が南北問題を扱わなかったらこの先どこに進めるんだ」という映画批評家の四方田犬彦の発言があったように、ワールドカップを含む国際的なイベントはすべて、「コリアは一つ」を合唱する場であったと思われる。韓国の「一つ」についてははっきりそういえるとして、問題は「一つ」ではない日本についてである。

先の四方田犬彦の発言が掲載されている『世界』(01・6)では、映画『シュリ』や『JSA』について、「民主化世代として若い映画人が、いままでの歴史的な禁忌と

いうものに踏み込んでいけるという自信をもって、しかし韓国映画が南北問題を扱わなかったらこの先どこに進めるんだという自覚、志を持って映画を撮るようになった。ベルリンが『どうして自分たちはこういう映画を撮れなかったのか』というのは日本についても言えます。日本映画のいま30代、40代の監督や製作者たちは、天皇についてこういう映画をなぜ撮れないのか」と語り、映画が公開されると、人間的な南北兵士の描写に多くの共感が寄せられる中で、「北の兵士を兄貴と呼ぶなどありえないことだ」「戦友たちの名誉を棄損した」と、製作会社へ抗議に押しかけた非武装地帯の元軍人たちもいたことに触れて、《それらを含めてこのフィルムが撮られたというのは韓国では一つの事件なんですね。韓国映画史の事件であると同時に、映画が歴史をつくるという20世紀の歴史の中で、これが南北関係に対するある共通了解というものを一歩進めたということが言えると思う。》と評価する。

「日本映画のいま30代、40代の監督や製作者たちは、天皇についてこういう映画をなぜ撮れないのか。」という四方田犬彦の言葉が、日本映画にぐさりと突き刺さったままである。この彼の言説と、日本はピークを極めて通り越してしまったという橋本治の指摘を前に置くと、より一層日本がピークを極めたなんていうのは嘘と思われてならない。バブル期に“ジャパン アズ ナンバーワン”などとおだてられた経済大国として上り詰めた感があるから、そして国民もそう思い込んでいる様子を見て、橋本治はそういっているのかもしれないが、一面を捉えるのでなければ、断じて日本はピークを極めてなぞいない。気分だけはそうだとしても、天皇についての映画も撮れないほどに、日本は厄介な禁忌とも思える問題をずっと回避しつづけてきたことに気づく。

民族が南北に引き裂かれているのが韓国民のみならず、誰の目にもみえるかたちをとっているが故に、韓国ではどうしても「一つになる」方向を目指すし、そうせざるをえない。だが、日本はどのようにも引き裂かれていないが故に、「一つになる」方向は目指されない。しかし、本当に日本は引き裂かれてはいないのだろうか。ただ単に目にみえないだけではないのか。確かに韓国のような明確な南北の分断は存在していないようにみえるけれども、別のかたちでの目にみえない大きな亀裂が日本列島を縦断しているのではないだろうか。その裂け目が目にみえるかたちをとってはいいから、みないようにして、ないもののようにして日々をやり過ごしているだけではないのか。引き裂かれとか亀裂という言葉を使わなければ、なにか大事なことを失ってきた喪失感といってもかまわない。「映画とは、ある国民が自分自身の姿を見極めようとするやり方」であり、その意味で「『日本映画』というものは存在していない」とすれば、このことは戦後日本が「喪失」の中に沈んでいることと深くかかわっているにちがいない。

さて、クルドも民族を大きく引き裂かれている。したがって、クルド映画もまた、その現実を過酷に見据えるかたちをどうしてもとらざるをえない。前号で言及したように、クルド人が歴史的に居住するクルディスタン（クルドの「土地、国」の意）はイラン、イラク、トルコ、シリア、アゼルバイジャンなどの山岳地帯にまたがっており、54万平方キロメートルの大きさはほぼフランスと同じ、日本の1.4倍である。各国のクル

ド人は自分たちの住む国で、さまざまな差別や抑圧を受けている。99年のベルリン国際映画祭でベストヨーロッパフィルム賞と平和賞を受賞し、トルコ人女性のイエスィム・ウスタオウル監督の手で製作された『遙かなるクルディスタン』は、トルコに住むクルド人に焦点を当てている。トルコはもともとはギリシャ人やアルメニア人やユダヤ人なども共存する多民族国家だったが、連邦制から共和制に移行した時、彼らは出て行き、クルド人だけが残ったために、「トルコ人しか存在しない」という徹底した同化政策を取り、クルド語を話すことも、クルド人と名乗ることも、自分の子供にクルド人の名前をつけることも、クルド人は禁止されてきた。

したがって、公共の場でのクルド語の使用が禁じられているためか、作品中にも「クルド」という単語はほとんど出てこない。厳しいトルコの検閲を通るための術なのか、幸い上映禁止にはならなかったものの、配給会社や映画館が自主検閲を課するという事態が起こり、自分たちで配給・宣伝活動を行って小さな映画館での上映を重ねたという。99年2月、ベルリン国際映画祭の上映当日、その前日にトルコ特殊部隊がPKK（クルディスタン労働者党）のオジャラン議長をケニアのナイロビで逮捕し、ヨーロッパを中心にクルド人による抗議行動が広がっていることと、トルコ移民が多いドイツでの上映に反対する勢力の過激な行動を予想して、会場は厳戒態勢が敷かれた。映画は住民が強制退去させられて3千以上もの村が廃墟となり、村人の多くは大都市へと移動し、偏見と差別を経験しながら、見知らぬ都会に生きる方法を模索している人々を背景とし、90年代半ばより頻発し、今も続く刑務所でのすでに100人近い犠牲者が出ているハンスト事件や、96年に起きた警察のジャーナリスト拷問傷害事件、チグリス川上流域でのダム建設によって水没したクルド村のウルスダム問題がモチーフとなっている。『世界』（02・12）での重信メイとの対談の中で、ウスタオウル監督は三人の主人公について、「私が描こうとしたのは、イスタンブールという大都会で出会った、三人の異なる背景をもつ若者です。一人がメフメット、トルコ西海岸の小さい町で育った、性格的にもナイーブで大都市に出てきてなんとか生きていこうとする若者。もう一人がベルザン、南東部で育ち、自分の運命もわかっているし、アイデンティティもしっかりもち、政治的な立場もはっきりしている人。そしてもう一人がメフメットのガールフレンドのアルズ、はるか北のドイツ生まれで、ヨーロッパ社会の中で、しかし保守的な両親のもとで育ち、ヨーロッパのこともトルコのこともわかる。都会の暮らしがどのようなものかもわかっている。心が広く、芯の強さももち、保守的な親との折り合いのつけ方もわかっている。ただ非常にイノセントな心をもっているため最初はベルザンに疑いをもつが、徐々に心を開いて、メフメットにとってベルザンが重要な存在であることを理解し、最終的には助け、その友情を尊重しようとする。」と説明している。

手にしたラッパ状の器具で水道管の漏水をみつける仕事をしているトルコ青年のメフメットは、テレビのサッカー中継で興奮した暴徒に襲われたことがきっかけで、カセットテープの露天商をしているクルド青年のベルザンと出会う。ある日、メフメットは誤って警察に拘留され、「クルド人＝テロリスト」として拷問を受ける。保釈後、「クルド

人」のレッテルを貼られて仕事も住居も失い、世界は一変する。行く所々でクルド人を表す赤い×印が何者かによってつけられ、苦境に陥るが、ベルザンに救われる。しかし、そのベルザンも独立運動を続けるクルド組織のメンバーとして警察に逮捕され、拷問の末に殺害される。遺体を引き取ったメフメットは車に乗せて、はるか東方にあるクルディスタンの故郷の村に送り届ける旅に出る。その道中で彼は廃墟と化したクルドの村を目の当たりにし、クルド人たちがどのように抑圧され行き場をなくしているかを知る。メフメットが声を掛けた老人たちはトルコがわからず、何も答えてはくれない。クルド語は禁じられ、トルコ語も話せないクルド人たちの「無言」が彼の胸中に切々と響く。

街中を行き交う戦車を目にするメフメット。異様なほど物々しい戦車の列がどこからやって来て、どこに向かうのか、彼の悲しみに満ちたまなざしは目にするものすべてを焼きつけていく。ようやく故郷に辿り着くと、村は水没している。彼はベルザンの遺体を納めた棺を水面に浮かべて、静かに見送る。このラストシーンは水資源が豊富なトルコのクルディスタンを象徴しているようにもみえるが、なんともやりきれない哀しさのなかに浮かび上がってくる美しさを際立たせている。「いつか故郷に戻って恋人と結婚したい」と語っていたクルド青年が、都会で官憲の手によって殺され、遺体となって故郷に運ばれたものの、その故郷もなくなって水没している。日本の精霊流しのような風情のあるものではなく、棺はすぐに水底に沈んでいくことが想像され、故郷さえも奪われている（ようにみえる）クルド人の無惨な現実がそこに象徴されている。

先の対談で重信メイから「クルド人ではないあなたが……」と尋ねられて、ウスタオウル監督は「世界の片隅で起こっていることに目をそむけるのは簡単ですが、そうではなく、学ぶものがあるならそれについてたくさんのものを見、たくさんのことを語ろうと思った」と述べているが、「自分の感じるもの、信じるもの、見るもののなかから、自分でこれが現実の中で重要な問題だと思ったことに対して、少しでもその問題の解決に役立つような作品を作りたいというのが私のスタンスです。」という発言と共に、『キネマ旬報』（02年11月下旬号）での、トルコ映画界に占める女性監督は「10%ぐらいしかいませんが、近年イイ映画を撮っているのは断然女性監督たちですね」という発言が非常に印象的である。

00年カンヌ映画祭カメラドール新人監督賞と国際批評家連盟賞をダブル受賞したイラン映画『酔っぱらった馬野の時間』は、イラクとの国境に近いイランの山岳地帯に住むクルド人を描いている。監督のバフマン・ゴバディはイランの国籍を持つクルド人であり、この映画が彼の長編劇映画第一作である。33歳の彼は99年にアッバス・キアロスタミ監督の『風が吹くまま』のチーフ助監督を務め、続いてサミラ・マフマルバフ監督の『ブラックボード 背負う人』では主演俳優の一人になっている。映画は当然ながら自費で、現地の実際のクルドの子どもたちを使い、家族全員の力で完成したという。クルディスタンではいつでもゲリラが銃撃戦を繰り広げているという誤解に晒されている中で、ニューヨーク・タイムズのインタビューに答えて、彼は「（カンヌでの受賞のあと）故郷の町を歩くと、老いも若きも私に脚本を見せようとやって来ます。今、人々

はカメラを買っています。彼らは子どもたちに（ゲリラではなく）、映画監督になって欲しいのです」と語っている。

イラクとの国境に近いイラン領クルディスタンの小さな村に5人姉弟の次女アーマネと兄アヨブは長兄マディの病気を医者に見せるために、町に来ている。一家は母親を未婚の出産の際に失い、長女が母親代わりをし、父親がイラクとの密輸の仕事で生計を立てているが、難病の長男マディが心配の種である。診察後、便乗する同じ村のトラックが出るまでの間、12歳の次男アヨブは町のバザールで賃仕事に精を出し、妹のアーマネもガラスを新聞紙でくるむ仕事を手伝う。帰る途中、密輸品の運び屋が地雷を踏んだという噂を聞く。帰りのトラックで子どもたちは大量のノートが服の中に隠すよう言われ、検問所の手前で子どもたちは飛び降りる。検問所でアーマネがトラックから降りるとき、セーターの中に入れたノートを落としたために、子どもたち全員が並べられ、次々とノートを押収される。トラックと運転手は取り調べられ、子どもたちは徒歩で雪山を越え、途中、嫌がるマディに薬を飲ませて、村に帰る。

村の入り口の吊り橋をマディを抱いたアヨブとアーマネが見下ろしていると、国境から戻った密輸の一行が遺体をラバに載せて橋を渡っており、長女が駆けつけてその遺体にすがって泣き叫ぶその姿に、アヨブとアーマネも泣きながら駆け寄る。8人の子どもを抱え、彼らの面倒まではみれない叔父は、「今後はアヨブが家長だ。学校はあきらめて働け」という。村の医者はマディに注射を打ったあと、このままではあと一ヶ月の命で、手術を急げ、「ただし、うまくいったとしても、一年はもたんだらう。不治の病だ。助からん」と告げ、アヨブは手術代の工面を迫られる。結局、密輸品をラバに載せてイラクまで行く、亡き父と同じ運び屋の仕事に就くために、アヨブと叔父は元締めに頼み込み、ラバを持たないアヨブは自分で荷を運ぶ。

イラクに向かう途中、アヨブは父親を地雷でラバと共に失った、同じ荷運びの少年と知り合う。「土地は持ってる？」と聞くアヨブ。「たんまり」「じゃあ農業をやれば？」「地雷だらけだよ」「取ればいい」「星の数だぜ」と少年。イラク国境近くで運び屋たちがケンカを始め、叔父は腕を骨折するが、無事に一行はイラクで荷を引き渡し、支払いを求めると、「運び屋に現金は渡せない」と拒絶される。帰途の喫茶店で店番の少年から「金はもらった？」と訊かれる。「いいやまだ」「なぜ」「払うのはイランの親方だと言われて」「新入りかい？」「ああ」「前払いじゃない限り仕事は受けるな。連中はヤミ業者だ。言うことなんか信用できない」

学校でライト兄弟の人類初飛行を学んでいるアーマネのもとにアヨブがノートを届けるが、二ヶ月働いても手術代は貯まらない。腕を骨折した叔父からラバを借りて、アヨブは国境警備隊の待ち伏せを受ける中、密輸品を運ぶ。

アヨブの留守中、叔父の手で長女の縁談が、マディの手術をイラクで段取りするという約束のもとに進められる。家長の自分に内緒で姉の縁談が取り決められていることを知ったアヨブは怒るが、叔父に殴られる。悔し泣きするアヨブに長女は、マディの手術代も自分が結婚すれば何とかなるとなだめる。嫁入りの日、アヨブも叔父と同行し、花

婿側の人々が待つ国境に向かう。花嫁はラバに揺られ、マディも嫁入り道具を運ぶラバに積み込まれる。独り残るアーマネは大きな声で姉とマディに別れを告げる。ところが、到着するとマディは花婿側の女たちに「厄介者」と拒絶され、長女はマディを連れて遠くから見送っていたアヨブと叔父に事情を説明する。「破談にする」と憤る叔父に、花婿側の女は一頭のラバをあげるからという。

家へ戻ったマディはひどく弱っていたが、イラクでラバを売って手術代にし、そのあと手術を受けさせて一緒に帰ってくるという予定を立て、アヨブはラバとマディを連れてバザールへ出かける。バザールで密輸の一行の隊列に加えてほしいと懇願するアヨブに、連れてきているマディをみて親方は躊躇し、地雷原を抜けて行くし、警備隊の待ち伏せもあり、子どもには無理だと頭を横に振るが、自分で責任を持つとアヨブは食い下がる。結局、タダ働きで大きなタイヤを二本運ぶことを条件に許される。一行がラバに酒を飲ませ、出発の準備を始めている時、アーマネが食料のパンを届けてくれてもう一冊のノートをねだる。

密輸隊のキャラバンが雪深い国境にさしかかると、国境警備隊の待ち伏せに遭い、一行は谷に逃げ込もうとする。ところが、べろべろに酔っぱらったラバたちは両側に積んだタイヤの重さに足を取られて、一度倒れたら起き上がらない。荷をほどいてタイヤが谷底へと転がり落ちるにまかせ、続いて人間たちも必死に谷を駆け下る。マディを背負ったアヨブはラバを起こそうと泣きながら必死に助けを乞うが、自分が逃げることに精一杯な連中は目もくれない。アヨブはタイヤをほどいて、ラバを引いてなんとか歩き出す。鉄条網の国境線にまでやってきたアヨブは、マディとラバを連れてイラクに踏み入って行く。

一切の手抜きが感じられないこの映画を観終わったあとで考えれば考えるほど、「映画とは、ある国民が自分自身の姿を見極めようとするやり方だと思う。」というゴダールの言葉がつくづく思い返されてくる。監督のゴバディには、クルド人として「民族の顔が見えるような作品」を撮る必然性があった。その必然性に突き動かされてこの作品が我々観客の前に押し出されることになったが、その必然性の強さが、この映画を撮らずにはもはや今後自分は映画監督としてどんな映画も撮ることはできないだろうというようにして、この映画を我々の前に差し出していることが圧倒的に伝わってくる。別に映画に限らない。これなくしては生きられないと思えるようななものを持ちえていない点で、我々はおそらくあらゆる領域で敗退しているのが感じられる。映画『酔っぱらった馬野の時間』は、確かにそのことを我々に気づかせてくれるような映画なのだ。

題名は、出発前にラバにウイスキーを飲ませ、酔った勢いで一気に雪山に登らせるといふ光景に因んでいるが、ラバですら素面でいられない世界を生きるクルドの子供たちがバザールから村に帰るトラックの荷台で、「人生は苦労ばかり、子どもですら老いてゆく／つらい仕事がぼくらを死にみちびく」と歌うシーンがある。感傷でもなんでもなく、馴染んだ歌をこともなげに大声で歌っているのだ。カメラもまた、なんの感傷も交えずにありのままをまるでドキュメントのように映しだしていく。現実がいかに過酷で

グロテスクであろうとも、その中で生まれ育ってきた子どもたちは、大人たちが生きてきたようにして自分たちも生きていこうとする。別の人生などもととないことが初めからわかっているとでもいうように。ただ酔っぱらったラバを引く大人たちも幾分酔っぱらっているのに、子どもたちは大人になって酔っぱらうまで素面の辛さをあふれるほど自分の中に溜め込んでいくのだろう。

この国日本にはなんでもあるが希望だけはないといった作家に倣って、ここにはなんにもない（ようにみえる）が愛だけはあるといいたいくなるほど、人間の生は愛をくぐり抜けて死へと向かう、という人生のシンプルな原型をも思い起こさせてくれる。難病で死に晒されている兄のマディが愛を一身にまとわなければ一瞬も生きていくことのできない存在であるなら、姉や弟妹はそのマディの難病を自分たちも背負うのが当然であるかのようにして、彼を中心に日々の暮らしを支えていく。そのことを端的にあらわしているのが何度も繰り返される彼へのキスである。コラムニストの中野翠は『サンデー毎日』の連載エッセー（02・10・13）で、そのキスについて秀逸な形容を行っている。《そのお兄ちゃんは、きょうだいたちに面倒を見てもらわなければ生きて行けない存在でありながら、同時に、きょうだいたちにとっての「守り神」というか、気持のよりどころになっているのだ。そういう濃密な^{きずな}絆が、さりげなく、しかもじつくりと描かれていた。

きょうだいたちは、この「守り神」のようなお兄ちゃんにさかんにキスをする。貧乏で何もしてあげられないけれど、キスだけはしてあげられる - といったふうに。

貧乏ドラマなのに、そのキス場面は不思議な贅沢感に満たされていた。絶望的な状況だからこそ、人間にとって何が一番たいせつなことなのかがシンプルに浮き上がって見えてくる - 。そんなキスなのだった。》

《不治の病に冒されているマディの描き方》については、映画評論家の上野昂志が映画パンフで適切に語っている。《アヨブやアーマネが彼に薬を飲ませる場面にしても、医者注射を打たれる場面にしても、少しの感傷も交えないというより、むしろそこはかたないユーモアを感じさせるタッチで描いているのだ。マディが、ロジーンの“嫁入り”の際に、荷物同様ラバにくくりつけられていくさまは、その極致で、まさに悲惨さと滑稽さがないまぜになっているといいだろう。また、それゆえに、そのあとの、結婚の相手側から引き取りを拒否されたマディが、雪のなかにおぼつかなげに立った姿が、彼のこの世界における孤立と同時に、尊厳をも感じさせて、見る者の胸をうつのである。》

ゴバディは《まさに悲惨さと滑稽さがないまぜになって》描かれているマディの存在に、自分たちクルド人が置かれている姿を覗き込んでいる。周囲の関係によって自分たちの力で自由に歩くことができなくなっているクルド人のありようは、まさにマディの姿そのものといってよい。したがって、《彼のこの世界における孤立》とはクルド人のこの世界における孤立にほかならず、《同時に尊厳をも感じさせ》るマディの姿とは、クルド人の立ち往生の中に見出される、けっして根腐れしていくことのない精神の屹立にほかならない。

現実が過酷であればあるほど、過酷な現実には人々に寄り添って生きていくことを促しつつづける。人々のほうもその過酷な現実に向きあって、家族が切り離されずに生きていくことを当然の前提としている。マディの難病が絶望にみえればみえるほど、その絶望を家族全員で受けとめていくことが自分たちの努めであるように組み込まれた生き方が鮮烈に提示されているのである。

アヨブもアーマネもロジーンも家族の一員として存在しているために、いつもマディを背負っていた。ロジーンの嫁入りがマディの手術との取引として成立したことが、そのことを端的に物語っている。彼女はマディを背負って嫁入りしようとしたが、マディはラバ付きで追い返されて、アヨブとアーマネがこれまでと同じように背負って生活することになる。家長としての役目を負ったアヨブが家族を飢えさせないために、そしてマディの手術代も稼ぐためには、密輸品を国境の向こう側に運ぶ仕事に就く以外になかった。その仕事の所為で命を落とした父親と同じことをしなくてはならなかった。譬えとしてではなく、実際にアヨブはマディを背負って酔っぱらったラバを引きながら、国境に向かう。マディを背負ったアヨブ（とアーマネ）の生活の前に立ちはだかる国境を踏み越えるために。

生活のためにアヨブたちが国境を越えねばならないとするなら、クルド人は非合法な生活をしいられているといわねばならない。もちろん、人間の生活そのことに合法も非合法もありえないから、クルド人の生活からすればなんの実体もない国境そのものが非合法であるのは明白だ。非合法な国境はしかし、武装された警備隊に監視されている。それでも生きていくためには国境を踏み越えなくてはならない。たとえ銃撃されて命を失うことになったとしても、生きるために故郷を踏み越えなくてはならない。ここに、過酷な現実とは単に苦労の山が積み重なってくる現実であるばかりでなく、生存にとっての命懸けの現実であることが明かされる。

《映画のラスト、国境監視兵に追われ、たった一人になったアヨブが、降りしきる雪のなかを、イラクとの国境線に張られた鉄条網をラバとともに乗り越えていくが、そのあと彼はどうなったのか？ 無事にラバを売ることができたのか、それとも監視兵に捕まるのか撃たれるのか、あるいは地雷の犠牲になるのか？ どちらに転ぼうと、それを避けては彼の生きるすべはない。》と上野昂志は結ぶが、生活（への意志）が国境によって阻止されている有様が、このラストに浮き彫りにされている。いうまでもなく生活が国境によって侵食されているから、生活はたえまなく国境を踏み越えようとするのである。このことは、人間の生活の中に国境は存在しないことを照射している。つまり、人間の生活を離れたところでしか国境線は引かれないということだ。そして国境線が引かれれば、必ず戦争が起こる。マディを背負ってラバを引き連れていくアヨブが、単独で国境を踏み越えていくであろうその姿は、生きようとする事自体が人間にとっての本質的で根源的な武装にほかならないことを改めて遠くから呼び起こしてくれる。

2003年4月9日記