

大いなる青——リュック・ベッソンの冥界

内 田 樹

1・序言あるいは「ぼくたちのホモ・カルチャー」

『昭和残俠伝』シリーズのクライマックスは、長脇差を片手に、現世と冥界の境界線上を、夢見るように歩く高倉健に、「あっしょお供させてもらいます」と声をかけて池部良が歩み寄り、二人の視線が無言のまま濃密に絡み合う瞬間である。「唐獅子牡丹」に送られて、二人は刀の鞘を棄て、「情死」への道行に突き進んでゆく。

1965年から75年までの10年間は、『昭和残俠伝』に表象される「情死する男たち」が思想的にも美学的にも「支配的」だった時代である。

ほとんど同時期に、フェミニズムがその進撃を開始し、セクシュアリティや人種的・文化的なマイノリティに対する差別の主題化が重大な思想的論件にせり上がり、「多様性」と「他者性」が哲学のキーワードに登録されたことを考えると、なぜ同じそのときに「ホモ・カルチャー」に私たちが熱狂したのかは、思想史的な謎である。

その10年間は、あきらかに「男たちの間」で濃密な情緒的関係を育むことが尖端的なみぶりとして認知されていた時代だったように思われる。政治党派でも同人誌でもロック・バンドでも劇団でも、その頃私がかかわった集団は、「同質的な少年たち」だけで構成されているものほど純度が高く、「異質なもの」（女性のことだ）を含むものほど通俗的であるとする「支配的なイデオロギー」に領されていた。

祝祭が基幹産業になりえないのと同じように、ホモ・カルチャーは何も生産

しない。そこは「同じもの」が永劫に回帰し、同質性の研ぎ出しだけに人々が熱中する「不妊」の空間である。

「宏大な共生感」につつまれて、男たちは「同胞」と睦み合う。彼らは手を携えて、暖かく温く湿った「ニルヴァーナ」に身を浸し、まどろみながら終わりのない夢を見る。「不妊」の共同体は「気持ちのよい空間」である。男たちはそこで「破壊」と「空虚」と「死」を語り、そして幸福な気分になる。

「異質性」、「多様性」、「他者性」。

70年代に私たちが出会ったそれらの新しい思想的なキーワードは私たちをこの安らかな眠りから引きずり出し、新しい「希望」（それは新しい「苦役」でもあった）をつきつけた。

私たちが見たことのないもの、触れたことのないもの、いかなる既知にも還元できぬものを求めて、「いまではない時間」、「ここではない場所」に向けて「出て行かなければならない」という思想が、その次の時代の「支配的なイデオロギー」になったからである。

『昭和残侠伝』の幕が下りてからの四半世紀は「他者性」が覇権を唱えた時代だった。

あらゆる「同質性」、「同一性」が告発された。

「他者」と向き合うこと、通じない言語で語り合うこと、読めない文字の痕跡をまさぐること、おのれの眼を潰すこと、自己の権力性を審問すること、共感しあえぬことこそを栄光と任じること。自分の殻を破り、包容力と想像力を限界まで拡大し、理解できぬメッセージに耳を傾け、共感できぬものに同調すること。それが「大人になる」ことだという新しい知見に私たちはしだいになじんでいった。

そうした厳しく、ストレスフルな課題の大気圧下に、この四半世紀は過ぎていった。私たちは、結婚したり、子供を育てたり、異邦人とかかわったり、異文化を学んだり、別の価値観に身体をなじませたり、さまざまな「他者」との

かかわりを、「自分が自分でなくなるための」修業として、いわばある種の哲学的 Bildung として受け容れてきたのである。

そして、ある日、遠い国からリュック・ベッソンがやってきて、フランス語で語られた『昭和残侠伝』をスクリーンに拡げて見せてくれた。『グラン・ブルー』(Le Grand Bleu 1988) というその映画に、私は不思議な懐かしさと違和感を同時に感じた。

それからリュック・ベッソンの映画を私は続けて三本見た。『サブウェイ』(Subway 1985)、『ニキータ』(Nikita 1990)、『レオン』(Leon 1994)。それらはいずれも私の心のある部分に触れた。それが何に、どのように触れたのか、それをこれから語ろうと思う。それはたぶん学術的なレベルではうまく語れない種類のことである。

私の興味は、1959年生まれのリュック・ベッソンが、今になって、なぜホモ・カルチャーを肯定的に描くようになったのか、そのことのも思想的な意味を考察することである。その考察はたぶんこんな問いに収斂するだろう。

「リュック・ベッソンよ、もしかするとあなたも他者に疲れてしまったのか？」

2・《マクガフィン》

リュック・ベッソン監督の四本の映画はいくつかの徴候的な映像記号群をまわりつかせている。本質的な問題に踏み込むためには少し迂回的になるが、ここではとりあえずアト・ランダムに次のようなラベルを貼って、それらの記号群を類別してみたいと思う。「マクガフィン」「閉ざされた場所と穴」「言語的コミュニケーションの欠落」そして「不妊のカップル」。

リュック・ベッソンの名がカルト的な認知を得たのは『サブウェイ』からである。プロットなんてないような映画だが、未見の方が多いだろうから、手短かに紹介しておこう。

映画は説明ぬきにいきなり早朝のパリのカー・チェイスから始まる。いわくありげな「書類」を盗んで、怪しげな男たちに追われているタキシードにトサカ頭のフレッド (Christophe Lambert) は車ごとパリのメトロの駅に雪崩れ込み、そのまま地下鉄構内に逃げ込む。

地下鉄構内にはメトロの職員さえ知らない「異界」がひろがっている。そこでは「ローラースケート男」(Jean-Hugues Anglade)、「ドラマー」(Jean Reno)、「花屋」、「ボディビル男」たちが、彼らだけの通り道であるドアや階段や地下道を自在に歩き回り、非合法活動で生計を立てて暮らしている。フレッドはその仲間に加えられる。

フレッドは「書類」の持ち主の妻エレナ (Isabelle Adjani) にコンタクトをとり、「書類」と引き替えにランデヴーを申し込む。「書類」を取り戻そうと躍起になる男たち、メトロの非合法住人を捉えようとする警察官たちの包囲網をくぐり抜けてフレッドとエレナは出会い、二人は「異界」の仲間たちとダンスと花火の一夜を過ごす。翌日、メトロを祝祭空間に変容しようとするフレッドのたくらみが端緒についたところで、フレッドはエレナの夫の雇った殺し屋に撃ち殺される。

あまり要領を得ない要約だが、もともと意味の分からない映画だからしかたがない。

プロットを中心にあって、人々がそれをめぐって奔走している「書類」は、ヒッチコックが「マクガフィン」と呼んだものである。

「マクガフィン」。

ヒッチコックの用語であるこの言葉についてはじめに少し話しておこう。たぶんリュック・ベッソンの映画を分析する上でこれはかなり本質的なてがかりになるはずだ。

「マクガフィン」とは何か。それは次のような小話に出てくる「もの」の名である。

列車のコンパートメントに二人の男が座っている。網棚に荷物が置いてある。

一人の男が訊ねる。

「それはなんだい？」

「マクガフィンさ。」

「そりゃ何のことだ？」

「アディロンダック山地でライオンを採るための道具だよ。」

「あそこにはライオンなんかいないぞ。」

「そらみる、マクガフィンは役に立っているじゃないか。」

マクガフィンとは「効果的に機能しているせいで無意味なもの」、あるいは「無意味であるがゆえに効果的であるもの」のことである。マクガフィンとは映画の最後までそれが何であるかが分からないままに人々を駆り立てる「暗号、メッセージ、密書、マイクロフィルム」など「アクションの中心に位置して、筋を動かしながら、その正体を知ることが、映画の実質になんら関係しない対象」である。

ヒッチコックは『北北西に進路を取れ』を例にとってマクガフィンをこう説明している。

「わたしがずっと映画をつくりつづけてきて、何を学んだかということ、マクガフィンはなんの意味もないほうがいいということだった。体験からこのことには確信がある。しかし、なぜそうなのかということを実証するのはむずかしい。」¹⁾

フレッドが盗んだ「書類」は、基本的にはE・A・ポウの『盗まれた手紙』における「手紙」と同じ機能を果たしている。それを所有しているために、フレッドはエレナを地下鉄構内に呼び寄せることができ、それを盗んだために、フレッドは撃ち殺される。しかし、「書類」の内容が何であるかは誰も知らない

し、誰も説明しない。「書類」はアクションの第一原因であり、物語を起動させるのだが、それを所有しているものに取り憑き、「それが意味するものの取り消しをもとめる」という効果としてのみ登場人物の行動と判断に関与する。

ヒッチコックのラカンの解釈という刺激的な仕事をしているスラヴォイ・ジジェクは「マクガフィン」をこんなふうに定義している。

「マクガフィンはまさにラカンが対象 a と呼ぶものである。それは実体としてはあるつまらないものを示す、欲望の原因としての対象である。この対象は相互主観的な関係を生み出すことにおいてのみ現実性を有する全くのみせかけであり、主体の欲望の原因となる完全に空虚な場所である。主体の欲望は、遡及的にこの対象によって規定される。」⁹⁾

「マクガフィン」「盗まれた手紙」あるいは「純粋なシニフィアン (le pur signifiant)」はベッソンの映画に、繰り返し、意匠を変えて登場する。

『ニキータ』の「マクガフィン」は「殺人指令」である。

ニキータ (Anne Parillaud) は政府の秘密工作員である。彼女は「待機」という状態で日常生活を過ごし、「指令」を受けると行動する。「指令」は「ジョゼフィーヌ」という暗号で彼女を呼ぶ電話の声からもたらされる。その指令もまた巨大な機構の末端から発されるに過ぎず、彼女を起動させるのが、ほんとうは誰の意志なのかを、ニキータは知らない。

名前のない意志に従い、空虚な場所から届く声の残響に導かれて、彼女は行動する。何のために、誰に奉仕し、誰に敵対しているのかを何も知らされないままに、彼女は行動を起こし、物語の中に巻き込まれてゆく。

もっと厳密に言えば、「自分は誰の意志に従って行動しているのかを遡及的に探求することができない」という無能性が、彼女が決して「指令」に抵抗できない理由なのだ。TVの『スパイ大作戦』シリーズで、すべての冒険が「なお、このテープは自動的に消滅する」と告げるカセットによって始まるように、「それが意味するものの取り消しを求めるシニフィアン」によって人々の行動は支

配される。

『グラン・ブルー』では映画の始めから終わりまで、ジャック（Jean-Marc Barr）とエンゾ（Jean Reno）はひたすら海に潜り、非人間的な水圧と酸欠状態に耐えて、素潜りの最深度を競っている。どれだけ長い間海中にいられるかが彼らの関心のほとんどすべてを占めている。

30人ばかりの同じメンバーが毎度集まるだけの貧相なカクテル・パーティーで、気のない拍手とともに手渡される安びかの賞牌。それが彼らが命を賭けている「国際」ダイビング・コンテストの報償である。この賞牌も、あるいは「名誉」も、彼らの欲望の対象ではない。何が生命を賭した競争に彼らを駆り立てているのか、映画はひとことも語らない。

分かっているのはこの競技の原理は「もっとも死に近づいたもの」が、「もっともすぐれたダイバー」であるということだけである。彼らの終わらない競争を支配しているのは、すべてを呑み込む「海の青」、それ自体は何も意味せず、あらゆる意味を無化する「大いなる青 (le grand bleu)」の効果である。

『レオン』の場合の「マクガフィン」は循環する「失せもの捜し」というやや複雑な話型をとる。

物語は、麻薬取締局の汚職警官スタンスフィールド（Gary Oldman）が「横領された麻薬」を捜しているところから始まる。彼は殺人現場から逃亡した少女マチルド（Nathalie Portman）を捜す。マチルドは弟の仇を捜す。レオン（Jean Reno）は連れ去られたマチルドを捜す。スタンスフィールドは部下を射殺してマチルドを連れ帰ったレオンを捜す。

物語の始まりからすでに、三人の主要登場人物は、「お互いを捜し合う」という宿命的なかわりに巻き込まれている。この人捜しゲームは、お互いの尻尾を囓り合うウロボロスの蛇のように循環しており、「捜すもの」と「捜されるもの」は場面が変わる毎にせわしなく交代する。ここにはかたちのあるマクガ

フィンは見あたらない。あるとすれば、それは彼らが「捜しものを見つける」たびに増殖する「死体」である。「死体」の「それまであったものが消滅する」という負の効果が「人捜しゲーム」をドライブしている。だから、スタンスフィールドとレオンが「同時に」死ぬと、ゲームは終わる。

どの映画でも、主人公たちは「それが意味するものの取り消しを求めるシニフィアン」である「虚ろな中心」をめぐる走り回っている。

どこかで、誰かが「スイッチ」を入れたために行動は始まったはずなのだが、彼らの行動を最初に起動させたはずのものが物語の中には欠如している。彼らは何か欠けているものを「穴埋め」するために行動を起こす。彼らを行動に駆り立てたそもそもの最初の欠如が何であるのか、いわば「欠如のシニフィエ」を誰ひとり知らないままに、彼らは夢見られた死へと向かって急いでいる。

3・《閉ざされた場所》と穿孔

「欠如」は記号論のテキストでは、だいたいいつも同じメタファーで示される。

「裂け目」あるいは「穴」である。

記号論的な「穴」というのはテキストという織物に走った「鉤裂き」のようなものではない。(それなら繕うことができる。)「穴」は縦糸と横糸の間にできる「隙間」のことだ。それは繕うことのできる欠損ではなく、それなしにはテキストを織り上げることができないような種類の「虚ろなもの」である。

バルトの言い回しを借りれば、物語を起動させた「最初の欠如」は、「その周囲を走り回ることはできるけれど、向こう側に突き抜けることができない」ようなかたちで物語を領している。

ジジェクの引用中にもすでに出てきたように、ラカン派の精神分析ではこの「穴」のことを「対象a」と呼称している。「対象a」とは、すべてがそれを中心として巡っているのに、それ自体は空虚であるようなもののことである。

「対象 a は『穴』をなして、これを穴埋めするために、部分欲動の諸々の対象（……）が次々出現する。（……）主体は、表象が欠如している享楽という穴に、その穴を埋め合わせにやってくる。」⁹⁾

このような断片的な引用だけで何かを説明することはできないし、さしあたりその必要もない。私たちはただ「運動を起動させる欠如」、「シニフィアンの欠如についてのシニフィアン」、「それゆえ無数のシニフィアンを呼び寄せずにはいないもの」を「穴」というメタファーで語る修辞上の習慣がある範囲にゆきわたっているということを確認すれば足りる。

リュック・ベッソンの映画の中に「穴」は繰り返し映像の表層に登場する。「抑圧されたものは症状として回帰する」というフロイトの言葉が真実だとすれば、リュック・ベッソンの「穴」は彼の症状である。

『ニキータ』は「穴」が重要な機能を果たす映画である。

警官殺人で無期懲役の宣告を受けた不良少女ニキータは、その過剰に暴力的な資質に可能性を認めた教官（Tcheky Karyo）に救い出され、戸籍を抹殺された上で、政府の秘密工作員として訓練を受ける。要人暗殺という卒業試験に合格したニキータは工作員となって世に送り出される。

マリーという偽名で暮らし始めた彼女は、マルコ（Jean-Hugues Anglade）と同棲するようになる。平穏な日常と、不意に到来する殺人指令。その落差のためにニキータははだいに精神の均衡を失い始める。ある任務で「清掃人」ヴィクトル（Jean Reno）という工作員と出会ったことがきっかけになって、ニキータは完全に均衡を失い、任務を放棄して逃走する。

要約してもこれまたよく分からない映画ではあるが、とりあえず、私たちは『ニキータ』には「閉塞状況と穿孔」という話型が反復されることに注目する。

「閉所」は映画の冒頭で銃撃戦が展開される薬局の机の下から始まり、鳥かご

のような留置所、刑務所、窓ひとつない作業員訓練所と続く。映画の前半、ニキータはずっと「出口のない空間」に閉じ込められている。

23歳の誕生日を祝うために三年ぶりに外の空気を吸ったニキータは、連れて行かれたレストランで最初の殺人指令を受ける。任務を終え、指示どおり「男子トイレの奥の小窓」から脱出しようとするニキータは、その窓が煉瓦で塞がれているのを知る。キッチンに追いつめられたニキータはかろうじて壁に開口したダストシュートから脱出する。

次の殺人指令は彼女がヴェニスのホテルの浴室にいるときにやってくる。狭い浴室の中で狙撃銃を組み立て、ドアの外から話しかけるマルコに答えながら、彼女は浴室の窓越しに標的を狙撃する。ドア越しに「マリー」はマルコと語り、「ジョゼフィーヌ」はヘッドフォンで伝えられる指令に従って標的を狙撃する。二つの名前で、二人の対話者と同時にかかわりながら、二つの行為をなし遂げるといふダブル・バインド的な極限状況にあるとき、狙撃のために開くはずの窓が開かず、しかたなくニキータは窓を叩き割る。

ソ連大使拉致計画の途中で出現した作業員ヴィクトルによって三度目の閉塞状況が作り出される。ヴィクトルは破綻しかけた任務の中断を認めず、ニキータをソ連大使に変装させ、大使館に送り込む。変装が発覚して、二人は大使館敷地内に閉じ込められる。ヴィクトルとニキータはメルセデスで煉瓦の塀を破って逃走するが、銃撃を受けてヴィクトルだけ死ぬ。

塞がれていて、出られない、しかたがないので穴を穿つ。この話型は『ニキータ』以外の映画にも見られる。

『レオン』では、警察隊に完全に包囲された建物から脱出するとき、レオンは壁に穴を開けて、エア・ダクトの空隙の中に少女を逃がす。

『グラン・ブルー』では、高原の極寒の湖に潜ったジャックが、氷結した湖面の下から出るときに出口を見失い、氷に穿った小さな穴から地上に戻る。

『サブウェイ』の舞台は閉塞された「地下鉄構内」である。しかし地下世界の

住人たちは、メトロの職員も気づかない無数の「ドア」と「穴」を通して、自由にその空間を移動している。

「穴」にかかわるこれらの話型に共通しているのは、あるものは「穴」を通り抜けることができるが、あるものは「穴」を通り抜けることができないということである。

フレッドは追っ手を逃れているうちに、いつのまにか地下世界に入り込む。暗黒の回廊で出会ったローラースケート男はフレッドに訊ねる。

「ここで、あんた何してるんだ？」

「ヴァカンスだ。」

「どうやってここまでたどり着いたんだ？」

「別に、偶然さ。(Comme ça. Par hasard.)」

エレナもまた簡単に地下世界への通路を発見する。そして、フレッドと同じ質問をされる。

「あんた、ここで何してるんだ？」

「迷子になったの。(Je me suis perdue.)」

『不思議の国のアリス』が兎を追いかけて穴の底に墜落してゆくように、「遊ぶのに夢中な子供たち」は《サブウェイ》の穴に入り込んでしまう。ふだんは開口していない穴、あるのに気づかれないこの穴を「遊んでいるもの」あるいは「無垢なるもの」はなにげなく通過してしまう。

「清掃人」ヴィクトルは穴を通過する前に撃ち殺される。レオンは穴を穿つことはできるが、穴を通り抜けることができない。警察官やメトロの職員は、目の前にあるにもかかわらず、地下の異界へ通じる穴を見つけ出すことができない。

堅牢な構築物に穿たれ、「無垢なもの」「小さなもの」だけが通過することの

許された穴がある。その穴を通れば、とりあえずある種の閉塞状態から抜け出すことができる。しかしその穴はどこか「別の場所」へ通じる特権的回路ではない。

ニキータはダスト・シュートを通して「ゴミ箱」に落下し、泣きながら裸足で訓練所に帰る。ソ連大使館の煉瓦の壁を突き破ったあとも、彼女はやはり泣きながら家に帰る。レオンが穿った壁の穴を通して脱出した少女マチルダは、そこから脱出してきたばかりの寄宿学校に帰る。

穴は「別の場所」には通じていない。それは、むしろ「そこを通れるものと通れないものを選別する」ためだけに機能している。ちょうどボウの描いた伝説的な渦潮「メエルシュトレエム」が、流動する破片の形状によって、あるものを吸い込み、あるものを吐き出すように、「小さいもの」「無垢なもの」を選別し、生還させるのがリュック・ベッソンの「穴」の機能である。

4 • Communication breakdown

「穴」は物語を起動させ、人々をその渦動のうちに巻き込み、「それを通して生還できるかどうか」の選別装置として機能している。穴を通して生還したものは、同じ母親の産道をくぐり抜けた新生児たちがそうであるような、ひとつの「同質的・同胞的な」共同体に結びつけられる。

彼らは生まれたばかりの同胞のように、互いに無垢である。彼らの無垢性は彼らのコミュニケーションの仕方にかかわりがある。彼らはたぶんお互いあまりに似ているので、言葉を介してのコミュニケーションを要さないのだ。

彼らは独特な仕方でもコミュニケーションする。あるいは独特な仕方でも「コミュニケーションしない」。彼らは語らない。彼らは「語らない」という仕方でもコミュニケーションする。

この言語的コミュニケーションに対する無関心、あるいは積極的な抵抗が、リュック・ベッソンの映画についての、私たちの次の論件である。

『サブウェイ』の地下世界の住人たちによる被害について、警察官が被害届や調書を取る場面が何度も出てくる。しかし、警官の人定質問には、被害者のエレナを含めて誰一人答えようとしなない。地下世界の住人たちにとって名前や住所や身分や経歴といった代理表象はなんの重要性も持たないのだ。

フレッドはエレナに電撃的に恋をして、彼女との接点となるべき「書類」を盗み出して、命がけて逃走したはずなのだが、そのあとになっても、自分が恋した相手の名前を知らない。彼は、二度目の電話の途中で、話題に窮したときにはじめて彼女に名前をたずねる。

「なんで午前二時に電話してくるの？」

「あなたと話がしたかったんだ。」

「用事は何？」

「……えーと、あなた、名は何て言うの？ (.....C'est quoi, ah, votre prénom?)」

『ニキータ』にも名前を問われる場面がある。

尋問する警官に氏名を問われたとき、主人公は「ニキータ」と名乗る。警官はそのふてくされた態度をとがめて「小娘 (cocotte) !」と怒鳴りつける。ニキータはそれに応じて、次はしゃがれ声で「ココット」と名乗る。警官に殴り飛ばされ、椅子に座り直すと、ニキータは態度を改めて紙と鉛筆を求め、「よし、氏名を書け」と命じる警官の手の甲に鉛筆を突き立てる。

『レオン』の場合、主人公は単に寡黙であるにとどまらず、「字が読めない」。彼は文字ばかりか、「記号が読めない」。おそらく何か別の何かを代理的に表象するというメカニズムそのものがレオンにはよく理解できないのだ。

レオンと家族を失った少女マチルドと一緒に暮らし始めてしばらくしてから、退屈しのぎにマチルドは「ものまね」ゲームを提案する。

マチルドは最初、頬にほくろをつけ、黒い下着姿でしなをつくって『ライク・ア・ヴァージン』を歌ってみせる。レオンはそれが誰の真似であるのか分からない。次にマチルドはハスキー・ヴォイスで『ハッピー・バースデー・ディア・プレジデント』を歌ってみせる。レオンはそれも誰だか分からない。次にマチルドは付け髭とステッキでどたどた歩いてみせるが、レオンはそれも誰だか分からない。

レオンには「ほくろと黒い下着」がマドンナの、「ハスキー・ヴォイスで大統領の誕生日を祝う」のがマリリン・モンローの「コンヴェンショナルな」シンフィアンであることが理解できない。

一方、レオンは自分の番になると、ジョン・ウェインのものまねをしてみせる。写実的にはかなり正確なこの模倣は、しかしながら「ものまねの記号体系」に登録されていないので、マチルドはそれを読み当てることができない。

レオンに分かっていないのは、このゲームが「モデルと模倣との間の相似」の再現能力ではなく、「模倣と模倣の間」「システム内の項間」の差異の識別能力を競うものだということである。

レオンは二度メタファーらしきものを操る。ひとつはまじめな顔で「台所にブタを飼っている」と言って「ブタのなべつかみ」を持ってくる場面。もうひとつは「大地に根を張らない」鉢植えの観葉植物を「自分と同じだ」と言う場面である。

しかしそんな場合でも、レオンは「もの自体」と「それを代理表象するもの」の位相の違いがよく分かっていないように見える。映画の最後で、レオンは窓際で銃撃にさらされている植物を命がけで救い出す。そしてマチルドよりさきに、まず「自分の上着で包まれた」観葉植物を穴から脱出させる。植物はレオンにとって「メタファー」ではなく、たぶんレオン「自身」なのである。

『グラン・ブルー』の主人公ジャック・マイヨールもレオンと同じようにある種の「記号不能症」を病んでいる。

全編がほとんど「コミュニケーションの不可能性」の話型に満たされているという点では、この映画は他のどれよりも「リュック・ベッソンの」である。そのことは、ストーリーの設定そのもののうちに含まれている。誰も水中ではしゃべることができないからだ。

天才的なダイヴァーであり、魚やイルカと戯れることに無上の喜びを見出しているジャックは言語的なコミュニケーションをほとんど重視しない。

少年時代に「なぜ、俺に質問しない。いつも質問するのは俺の方だ」と伯父に言われたジャックは20年ぶりに再会したエンゾに対してもコミュニケーションへの無関心を露呈する。

「20年ぶりだな。いろいろ聞きたいことがあるだろう？」

「うん、いろいろ聞きたいことがあるよ。」

「じゃあ、聞けよ。」

「質問の仕方を習ったことがないんだ。(je n'ai jamais su poser les questions.)」

言葉はジャックにとってほとんど無意味だ。彼が「自分の家族」だといって紹介するのは言葉を語らないイルカたちである。彼の無上の快楽はイルカとともに戯れること、「あまりに深いために、青がなくなり、空が思い出になるほどまで深く」にまで潜り、「セイレネスたち」が彼を「永遠に連れ去ってくれる」ことである。

一方、ジャックに恋するジョアンナは地上的な幸福と凡庸さを象徴している。彼女の夢は生きることだ。「私はあなたを愛している。あなたと暮らしたい。あなたと子供をつくりたい。私たちの家がほしい。車も、犬も。私は妊娠しているの。聞いているの、ジャック？」

ジャックは何も聞いていない。

セイレネスが誘いかける海と、ジョアンナのさし招く地上の間で、ジャック

がかろうじてバランスをとっているのは、その両方の世界に適応しているエンゾがジャックのために「ここにとどまる理由」を構成しているからである。だから潜水によってエンゾが死ぬと、ジャックを地上に引き止めていた理由もなくなる。

死ぬまぎわにエンゾはジャックに自分たちが棲むのは地上ではないと教える。

「お前の言うことが正しかったよ。」

「なんのこと？」

「海の中のほうがいい。俺たちの居場所はあそこだよ。(c'est là qu'il faut être.) 俺を海の底に連れていってくれ。」

ジャックはエンゾの最後の頼みを聞いて、彼の遺体を深みへと沈める。そして彼自身の身体もその潜水によって深く傷つく。衰弱しきった身体でジャックは最後の潜水を試みる。それをジョアンナは必死で引き止める。

「行かないで、お願い。ここにいて。どうして行くの？」

「会いに行かなくちゃいけないんだ。(Il faut que j'aille voir.)」

「何を見に行くの？見るものなんか何もないのよ (il n'y a rien à voir)、ジャック。他には何もないし、誰もいない。でも、私はここにいる。私は生きている。私は存在している！(Moi, je suis là, je suis vivante, j'existe!)」

ジャックはそれに答えず、迎えに来たイルカとともに暗黒の海の中に消え去る。

ジャックはジョアンナをふりきって、セイレネスに導かれて、父とエンゾの待つ冥界へ下ってゆく。「他者」とともに生きることを拒否し、「同類」とともに死ぬのだ。言葉が不可能な境域で、意思を伝えるのに言葉を要さない「同類」とともに、死を享樂するかのように、生者の世界と冥界の境界線を、ゆらめく

ようなあしどりでジャックは進んでゆく。

この選択には改まった思想性もことごとしい悲劇性もない。ジャックは「大いなる青」に魅せられて死ぬ。それは「その方が気持ちがいい」からである。あらゆる地上的なものは、おのれ自身の身体さえも、彼には「苦役」なのだ。

リュック・ベッソン自身の言葉を信じれば、彼は17歳のとき、伝説的なダイバー、ジャック・マイヨールの100メートルの素潜りの記録映画を見て『グラン・ブルー』を構想した。ジャック・マイヨールが浮上したときの様子を彼はこう記している。

「船員が、彼の肩を掴み、濡れた洗濯物を引き上げるように、水から引き上げる。マイヨールはぶつぶつと何事かをつぶやき、それから叫び、呻きはじめる。荒れる野獣の如く。肉体を呼び覚ますかのように、自らに生を、そして動物としての哀しい存在である厳しい現実を、思い起こさせるかのように。(……)彼の眼には悲哀があった。我々の中に戻ってきてしまった哀しさ。」⁹⁾

『グラン・ブルー』でリュック・ベッソンが描こうとしたのはこの「地上に生きることの哀しみ」である。別の言葉で言えば「愉悦のうちに死ぬことの魅惑」である。

5・結論あるいは「貧しい」時代

「私は生きている。私は存在する」と叫ぶジョアンナに背を向けて、ジャックは『快感原則の彼岸』へ歩み去る。「大いなる青」とは人間の「原状」である無生物の領域である。

もうそろそろ結論めいたことを書かなければならない。

リュック・ベッソンの物語はつねにこの「退行するもの、原状に帰還するものの魅惑」をめぐっている、これが私の結論である。

すでに論じたとおり、リュック・ベッソンは、無垢性として解釈されたある種の「記号不能症」を肯定的に描いてきた。記号を読むことのできないもの、それは「原抑圧」をまぬかれたもの、つまり「幼児」のことである。

レオンは幼児的なキャラクターを強調して描かれている。(ミルクしか飲まない。古いミュージカル映画しか見ない。植木と「ブタのなべつかみ」を大事にしている。) ジャックも「純真」というよりは「白痴」に近い。彼は何も語らず、ただ微笑みを浮かべているだけだ。

だからこれらの物語の中では、男女は嬌声を上げて戯れ合うだけで、成熟した男と女の出会いはついに果たされない。

フレッドとエレナ、ニキータとマルコ、レオンとマチルド、ジャックとジョアンナ。この四組のカップルは、お互いに相手のうちに、自分と同質の、反社会的なまでの「純粹さ＝幼児性」を見出し、惹かれ合う。だから、彼らの愛が持続するためには「幼児のままている」ことが必要だ。

彼らは「大人になる」ことができない。彼らは名前をもたず、定住せず、社会的に認知されるような定職をもたない。彼らは盗み、殺し、嘘をつき、旅をする。そういう生き方の中でしか、彼らの愛は呼吸することができないからだ。

繫縛を代償にしてしか、安全で平凡な愛の「場」は手に入らない。マルコとジョアンナはそれを試みて、パートナーを決定的に失う。ニキータは嘘をつくのを止めると同時にマルコの前から消える。ジャックは夫となり父となるという社会的責務が生じるや海中に身を投じる。フレッドはエレナを迎え入れようと立ち止まった瞬間に撃ち殺される。レオンは少女とともにどこかに「根づく」という夢に憑かれて職業的殺人者としての狡知を失ったとたんに殺される。

システムのうち自己定位すること、自己同一性を受け入れること。この悲痛な課題がせりあがってくるとき、「遊びの時間」は終わり、「無垢」な愛も終わる。

物語の中で、時間は不可逆的に流れ、「遊びの時間」は必ず権力的な仕方ewith 中断される。(夫によって、妻によって、警察によって、政府によって、つねに

「システム」への登録を強要する手によって。)そして映画は終わる。

「他者」は成熟したものに固有の現象であって、幼児の世界に「他者」はいない。その意味で言えば、リュック・ベッソンの世界には「他者」がない。

彼の世界には言語的なコミュニケーション、象徴操作の習得を動機づけるような力(「父の名」)が働いていない。この四作品には二人の「父」が出てくるが(マチルドの父、ジャックの父)、二人とも開巻冒頭にあわただしく死んでしまう。レオンの文盲も、フレッドの無法も、言語と法を教えたはずの「父」の欠落の「症状」である。

「私が私であることの自明性」と「言語や法や象徴によってではなく、友愛と共生感で結ばれた共同体」を守護するために人々は傷つき、死んでゆく。

私が「幼児」と呼ぶものを、ニーチェなら「アーリア種族」と呼ぶかもしれない。ラカンなら「神経症患者」と診断するかもしれない。ベルナル＝アンリ・レヴィなら「ファシスト」と切り捨てるかもしれない。だが、どのように名づけようと、地上の重力を逃れて冥界に歩み去るものが、私たちに抗しがたい魅惑を發揮することに変わりはない。

リュック・ベッソンの映画の分泌するこの「昭和残俠伝的」タナトスに触れて、私は「不思議な懐かしさ」と同時に「違和感」を覚えた。最後にそのことに少しだけ触れておきたい。

90年代のフランスにこのような「退行」の趨向性が顕在化したことの意味を私は以下のように考えている。

汎通的なコミュニケーションの可能性をあらかじめ断念し、いかなる社会的な功利性とも責務とも無縁な境域で、おのれの「同類」とまどろむように睡み合いたいという欲望がこの時代に噴出した。その欲望は、同時期の排他的なナショナリズムや非寛容な宗教的セクト主義と同じ水脈に賦活されている。

私たちはたぶん「他者性に耐える」ことに疲れたのだ。

これは「他者性への耐性」と「知的卓越性」のリンケージという、80—90年代の「支配的イデオロギー」のもたらした災禍であると私は考えている。

はっきりさせておきたいのは、「私は他者に対して開放的・親和的である」という言明はその人の知的卓越性の水準とはなんの関係もない、ということである。

多くの場合、この「開放性」は選択的なものであるし（すべての「他者」と同程度に親和的であるような人間は存在しない）、そもそも「異質なものに対する開放性」の程度を数量化して、それを「同質的な」知的ヒエラルヒー内の「差別化指標」にしようとするくわだて自体、「開放性」とは縁遠い営みである。

「自己審問」もまたひさしく知的位階制とリンクする仕方でも語られてきた。

「私はきびしく自己の権力性を審問している」という言明が「これほどきびしく自己審問しうる私の知的卓越性」を含意し、「私ほどにはきびしく自己を問わないもの」に対する武器として功利的に活用されているのなら、それは粉飾をこらした権力的な言説でしかない。

「私の方が異文化に対してより開明的だ」「私の方が他者に対してより寛容だ」「私の方が弱者の痛みに対してより敏感だ」……80—90年代に垂れ流されたこれらの言説パターンが、実はローカルな位階制のうちでの差別化の欲望に駆動されてきたことに私たちはげんなりしてしまったのだ。

「他者性に耐える」というような苦役には、それにふさわしいインセンティブが必要だ。そして結局、私たちが見出したのは「この苦役をクリアすれば、ローカルな位階制の内部では、他人よりも優位に立てる」という背理的な報償だったのである。

そうして90年代は他者性を最低の鞍部で乗り越え、倫理的な「向上心」を手放す代価に、こう言い放つ権利を回復したのである。

「ああ、そうだよ。俺は気持ちのいいことが好きだよ。俺は俺の偏見が好きだよ。俺は理解できないことには興味がないよ。悪いかい？」

私はリュック・ベッソンの映画が、ストレートなナショナリズムやセクト主義やアンチ・フェミニズムとイデオロギー的に等価であると言っているわけではない。そのような精神的トレンドと同質の「疲労感」を共有していると言っているのである。

その濃厚な「疲労感」において、リュック・ベッソンの描く「ホモ・カルチャー」は私の知っているそれとはかなり異質なものである。

もし同じ映画が60年代に作られていたら、『サブウェイ』の祝祭イベントは「ウッドストック」的なものであったはずだし、マルコはニキータと一緒に(『卒業』や『ゲッタウェイ』のように)すべてを棄てて国外逃亡しただろうし、レオンは国際的なテロリストになっていただろうし、ダイヴィング・コンテストの表彰式はモナコの王宮で開かれていただろう。

しかし80—90年代のホモ・カルチャーはそのような物質的「華やかさ」をあらゆる剥ぎ取られた。そしてこの「貧相さ」こそリュック・ベッソンがあらえて表現しようとしたものであるように私には感じられる。

他者に出会えば眼を背け、異質に衝突すればさりげなく回避し、コミュニケーションを要さない《情死》の愉悦に微笑みながら沈み込んでゆく男たち。彼らは、かかるホモカルチュラルなふるまいが倫理的に断罪されるべきものであるということを熟知した上で、なおそれを選択する。彼らは、たぶん自分たちの選択が「ある種の貧しさ」を「別の貧しさ」と交換するだけのことなのだ。と知っているのだ。

その先にひろがる光景はあまりに不毛なので、私はそれについてはもうあまり考えたくない。

【引用出典】

- 1) A・ヒッチコック、F・トリュフォー、山田宏一他訳、『映画術』、晶文社、1981年、127頁。
- 2) スラヴォイ・ジジエック編著、露崎俊和他訳、『ヒッチコックによるラカン』、トレヴィイ

ル、1994年、89-90頁。

- 3) 小川豊昭、「原幻想と音韻連鎖」、『ラカンと精神分析の基本問題』、弘文堂、1993年、26頁。
- 4) リュック・ベッソン、山崎敏訳、『グラン・ブルー リュック・ベッソンの世界』、ソニーマガジンズ、1996年、16頁。

[本論考は1996年度神戸女学院大学女性学インスティテュートの助成を得た「記号としての身体・記号としての性」の研究成果である。]

Summary

Le Grand Bleu–Le Royaume des Ombres de Luc Besson

Tatsuru Uchida

Avec Beineix et Annaud, Luc Besson (1959–) fait partie d’une nouvelle génération des cinéastes français. “*Le Grand Bleu*” de Besson a été un événement pour le cinéma français des années 80. Personne ne peut nier le fait que ce film a obtenu des appuis enthousiastes parmi les jeunes. Mais il n’est pas facile de répondre la question : “En quoi consiste la charme du film ?”

Beaucoup d’articles qui ont paru le lendemain du festival de Canne 1988 ont critiqué sévèrement le film en disant qu’il n’y avait rien que de l’image. Certes, il n’y a rien que de l’image. Mais il n’est pas impossible de trouver, dans les images éparses sur la surface du film, ce qui persévère à se répéter.

Dans le présent essai, je vais analyser quatre films de Besson : “*Le Grand Bleu*”, “*Subway*”, “*Nikita*” et “*Leon*” pour faire ressortir sa propre machine cinématographique, ce qui inconsciemment régit et relie les images apparemment fragmentaires.