

悦楽のクリティイシズム 二〇一〇年代批評集成 目次

まえがき 8

第一章 欲望するアート

フラン시스・ベーコンとデイヴィッド・リンチ 12

北西部の風土をインスタレーションする デイヴィッド・リンチ

武満徹とラフカデイオ・ハーン 耳という身体器官 22

土方久功のフォークロア芸術 26

窃視者は蝶を夢見る 寺山修司の『蝶服記』 28

圧巻のラストと脱出口の浮上 モレキュラーシアター

フィルム・アンデパンダンの時代 大林宣彦 35

ニコトコ島はどこにあるのか？ 41

アピチヤッポンのアートと映画 46

31

15

第二章 文学のタナトス

キートンの身体、ベケットの沈黙

62

銀幕の上でデュラスと太宰が出会う美しさ	66
ジヨナス・メカス 日記文学から日記映画へ	68
gozoCiné 妖精博士のマチエール	72
呪術と死人 吉増剛造	76
憑り代としての手書	82
燃えあがる映画へのファンレター	87
世界の開いた傷口 福島と向き合う	93
第三章 映像のエロス	
監視映画というジャンル	102
女性の身体に刻まれた傷 『LINE』	107
灼熱の大地に刻まれたブラジル映画の現在	111
モダンボーイの憂鬱 中平康	115
共同体と鶴的なもの 『犀の角』	117
柳田國男と六ヶ所村の映画 『へばの』	121
いかにデジタルシネマを「映画」にするか	124
コラムニストの憂鬱	127

第四章 リアルへの誘惑

野性のアクティビズム『罵詈雑言』と無責任の体系	163
横浜のチャイニーズ・クレオール	168
実験的な映像としてのドキュメンタリー	168
映画のなかのヒトラーの肖像	170
映画に描かれたチエチエン	173
パレスチナ紀行	177
奄美群島・徳之島紀行	188
第五章 老いの悦楽	
自然と共に生きる人間——『老人と海』	196
他者との近接性——『ドライビング Miss デイジー』	196
芯の通つた逞しさ——『デンデラ』	198
祖国解放の歴史——『おじいさんと草原の小学校』	200
非日常の夢——『ドーバーばあ織姫たちの挑戦』	201
人々の生や記憶——『水になつた村』	202
親しい人の死——『ヤング@ハート』	203
スペイン現代史の暗部——『蝶の舌』	205

脱力系ミュージカル——『いい爺いライダー』	206
群像劇の醍醐味——『大鹿村騒動記』	207
「家」の構造の崩壊——『わが母の記』	209
旧共産圏の亡靈——『人生に乾杯!』	210
素人の演技の力——『晴れ舞台はブロードウェイで!』	211
真のヒーローとは——『改造人間哀歌 THE MOVIE (曼珠沙華の詩)』	212
最も有名なアイオワ州の人間——『ストレイト・ストーリー』	213
伝説の滝へむかう——『カールじいさんの空飛ぶ家』	215
東洋的な気品と強さ——『桃(タオ)さんのしあわせ』	216
沖縄戦の歴史——『歌えマチグワ!』	218
水の循環に寄りそう繊細な手つき——『天のしづく辰巳芳子“いのちのステップ”』	219
原爆体験と宗教的な風土——『夏の祈り』	220
削ぎ落としてたどり着く『原形』——『二郎は鮓の夢を見る』	222
同時代の心の呴き——『オース!バタヤン』	223
魂の苦難——『ポエトリー・アグネスの詩』	225
凄まじい舞台の姿——『そしてAKIKOは…あるダンサーの肖像』	227
カンフー俳優の俳優人生——『燃えよ!じじいドラゴン 龍虎激闘』	226
それぞれの記憶をたどり直す——『百年の時計』	229

ブリコラージュの人——『ソレイユのこどもたち』 230

「尊厳死」と『安楽死』——『母の身終い』 231

美の探求にすべてを捧げた人——『ビル・カニンガム&ニューヨーク』

英国的な階級社会のギャップ——『あなたを抱きしめる日まで』 234

「キネマ旬報」邦画第一位——『ペコロスの母に会いに行く』 236

音楽の力を描いた老年讃歌——『カルテット！人生のオペラハウス』

思いこみや偏見からの解放——『アンコール!!』 238

抑えた演出が効果的——『八月の鯨』 240

神様が与えてくれた贈り物——『毎日がアルツハイマー2～関口監督、イギリスへ行く編』

ディテールが物語に説得力——『クロワッサンで朝食を』 242

圧巻のラストシーン——『サンシャイン／歌声が響く街』 244

喜劇のポジティヴな力——『100歳の華麗なる冒険』 245

韓国の画家と日本人妻の愛——『ふたつの祖国、ひとつの愛／イ・ジュンソプの妻／』

他人とのやり取りから詩は生まれる——『谷川さん、詩をひとつ作ってください。』

繊細なタッチと深みのある人間喜劇——『しわ』 249

模索する人たちを勇気づける人生讃歌——『陽だまりハウスでマラソンを』 250

映画も人生もひとつのお芝居にすぎない——『愛して飲んで歌つて』 252

生かされて生きる命の確かなり——『61ha 紋』 253

233

231

230

234

236

238

237

240

242

244

245

248

249

250

252

241

男女五人のシニアが送る共同生活——『みんなで一緒に暮らしたら』

第六章 背徳の書棚^{ブックシェルフ}

天使よ、故郷を見よ——『異邦のふるさと「アイルランド』』佐藤亭

横田基地、アメリカ——『静かなアメリカ』吉増剛造

261

住みつき味わうこと——『わたしたちは難破者である』今福龍太

262

死刑執行人もまた死す——『小説家が読むドストエフスキイ』加賀乙彦

263

物語られる殺人の魅惑——『犯罪者の自伝を読む』小倉孝誠

264

視覚的欲求の歴史——『映画の考古学』C・W・ツエーラム

265

映像批評の新機軸——『イメージの進行形』渡邊大輔

266

実存批評とは何か——『正義から享楽へ』宮台真司

267

ゼロ年代の記録映像——『セルフ・ドキュメンタリー』松江哲明

268

砂漠の思想——『モノローグ——戦後小学生日記』沖島勲

269

【初出一覧】

286

まえがき

平成という時代が終わることに何の感慨も持たないが、二〇一〇年代が終わることには少なからず動搖させられる。

そのあいだ絶えず美術館やギャラリーの展示室で、試写室のスクリーンの前で、ひざの上にのせた書物を前にして、あるいは旅先の船のデッキの上で、目前に開かれた光景に恍惚としていた。9・11ではじまつた二〇〇〇年代は、大学を出たばかりで右左もわからず、手当たり次第に文章を書き散らした時期だった。3・11であけた二〇一〇年代には、自分の前を通りすぎていく時代を何とか書きとめようと必死になつた。もう、そのような書き方ができる日々は二度と戻つてこないだろう。本書には二〇一〇年代に書いた批評文のほかに、その前史にあたる時期に書いた文章もおさめている。

結局のところ、大胆でいて臆病な、社交的でいて人嫌いな、感激屋のくせに皮肉屋な「わたし」という、ちっぽけな矛盾した存在が世界とつながるためにには物を書くしかなかつたのだ。その行為を改めてフランス語風にクリティックというのも恥ずかしく、英語風にクリティシズムと呼んでおこう。大きな主義や思想が潰えたかのよう見える二一世紀初頭において、身のまわりで遭遇したアート、映像、文学、書物、文明、文化について書くことで自分を形づくろうとする「イズム」があるとすれば、そのことだ。もちろん、その都度の原稿依頼に応じて書いた文章が大半であるが、通読することで、今後回顧的に考察していくであろう二〇一〇年代の時代精神の片鱗が見えてくるかもしれない。

ときどき他人から多彩な仕事をしているといわれるが、実のところ、ひとつのことしかしていない。それは「つくること」だ。書物をつくり、雑誌をつくり、映画をつくり、旅をつくり、場をつくる。何かをつくりだすことにはしか関心がない。そのためには批評も書けば編集もするし、撮影もやれば照明もやるし、翻訳もすればコーディネートもする。刻一刻と死へとむかっている肉体を抱えながら、世界と呼ばれる無定形の集合体から、自分がどれだけの悦びと祝祭を引きだすことができるか。そこが勝負なのだ。

世界とのあいだに響きとわななきを生みだし、自分の身体や感覚を呼応させること。その行為の残滓が、本書ではそれぞれ「欲望するアート」「文学のタナトス」「映像のエロス」「リアルへの誘惑」「老いの悦楽」「背徳の書棚」と名立たれた各章になつていて。人は年をとるほど、天使を身近に感じるようになるという。この書物は、やがて最大の悦楽とともに消滅をむかえる「わたし」が、世界から贈られた恩寵を前にして、何かに恍惚となるたびに書きとめた文章の記録である。

+

この場を借りて、初出時に掲載してくれた各媒体の編集者のみなさんにお札を申しあげる。それから、本書の刊行を承諾してくださった論創社と、編集者の志賀信夫さんに心から感謝したい。志賀さんには「老いの悦楽」の章の元になつた雑誌の連載時からお世話になり、本書を創造するためのあらゆる努力をして頂いた。本書は編集の志賀さんや、他に関わってくださったすべての方々との協働によつて実つた果実である。

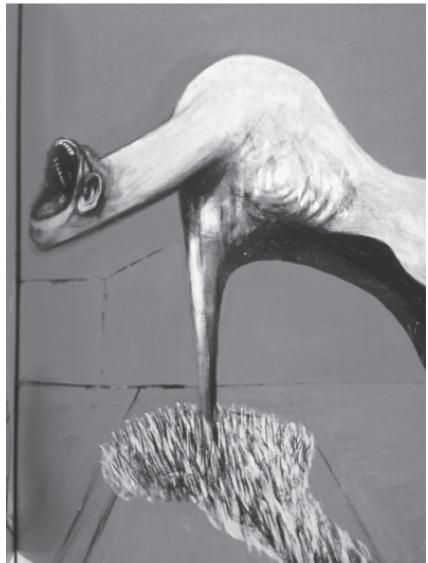
フランシス・ベーコンとデイヴィッド・リンチ

一九六五年、画家を志していた二一歳のデイヴィッド・リンチは、フィラデルフィアのアートスクールに入学した。父親の仕事の関係で幼いころからアメリカの各地を点々としてきたリンチは、二年後そこで知り合ったペギーという少女と二三歳の若い身空で所持を持つことになった。望んだのではない、ただ子どもができたからだ。学生だったふたりは、生活費が足りなくなると双方の親から金を借りてしのいでいた。ペギーは赤子にかかりきりで、リンチは昼間ずっと版画を刷る仕事をして、それが済んだあととの夜に絵を描いていた。

元妻のペギーによると、リンチの画風が暗いものに突然変わったのは結婚後のことであつた。ペギーが娘のジエニファーをあやしている横でリンチは、自分で中絶を行う女性の姿を描いた絵に「花嫁」という題をつけた。当時のことをリンチはインタビューの中で振り返っている。恐怖と希望がせめぎ合う日々のなかで、「僕はフィラデルフィアにいない、僕はフィラデルフィアにいない」と、ずっとつぶやいていたという。だからといって、それは現実からの逃避にはつながらなかつた。リンチは現実と少しズレた位置に立ち、ものごとの奥底にあるデロリとした感触に耳をますます。すると、やがて日常のうすい皮膜に小さな傷がつき、そこから臓物や昆虫が這いでてくるのだ。

その頃、リンチは人生を決定づける絵画と出会うことになつた。六八年にニューヨークのマールボロ・ギャラリーでフランシス・ベーコンの展覧会が開かれた。そのオープニングにはロンドンから初めて大西洋を渡つ

てきたベーコン自身の姿もあった。ベーコンはリンチのヒーローとなつたが、その頃からリンチの興味は絵画を離れ、急速に実験映画へと傾いていく。才能のある人間ほど、他人の才能を率直に認めてしまうものだ。リンチは、「ベーコンが映画を作つていたら、どこへむかつていつただろう」と考えた。この瞬間、デイヴィッド・リンチは画家から映画作家に生まれかわつたのだ。



『キリスト磔刑図を基盤とした3つの人物画の習作』
フランシス・ベーコン（1944年）

ドロドロの腐った肉の塊が、十字架の上を滑り落ちるキリストの磔刑図。凄まじいヒステリーの頂点で叫ぶ法王の肖像。象皮病か原爆病のように顔が醜く歪んだ人々の肖像群。ベーコンの絵画が二〇世紀後半の精神に落とした波紋は小さくない。映画界では、エイドリアン・ラインやデビッド・クローネンバーグ、そしてベルナルド・ベルトリッキなどがそれに敏感に反応した。この影響力の背後にはベーコンの「私たちは肉であり、いつかは死骸になります」、「肉屋に行くといつも驚くのは、そこに横たわっているのが自分ではなくほかの動物だということです」という徹底した現実認識がある。この認識が、ものごとを写実的にとらえず、直接的に生々しく描くため、意識レベルで自分を失つても偶然をくみ尽くそうとする、ベーコンの創作スタイルを形作ったのだ。過剰なまでに生々しさを欲望するこの姿勢は、そのままリンチ魔術の根本に触れている言葉のようにも聞こえる。

一九七〇年にリンチは家族を連れてロサンゼルスに移る。新しい映画の資金をAFI（アメリカ映画協会）

から得るためだつた。翌年から処女長編『イレイザーヘッド』の準備に入つてゐるが、完成したのは五年後の七六年のことだ。その間リンチは昼間に新聞配達の仕事をし、夜は映画の撮影を続けた。そんななかで、結局離婚というかたちで妻のペギーがリンチの元を去つていつた。『イレイザーヘッド』は、恋人に赤ん坊を産んだといわれたヘンリーが、胎児そのままの奇形児と新婚生活をはじめ、迷つたあげくそれを殺害するという話だ。ここにリンチの自伝的な反映をみようとするのは無意味であろう。リンチは私小説家の目ではなく、オブジェを見つめる画家の目でこの映画を構成しているからだ。ベーコン的な肉屋のリアリズムを駆使して、リンチはデフォルメされた非写実的な空間を映画に持ちこんだのだ。

ベーコンのいうように、人間が血肉でできた肉団子にすぎないのなら、リンチ映画の住人に決して救いはないのだろうか。無神論がすっかり定着した現代では、病気や死の脅威にたいして、人はただ動物のように怯えただけしかないのだろうか。リンチは曖昧だが、確實にそれにこたえている。『イレイザーヘッド』のラストシーンで工場地帯が光に包まれ、ラジエターの中の女がヘンリーに抱きつく。「僕はファイラデルフィアにいいない」とつぶやいていたリンチに、別世界からの使者が降臨するのだ。もちろん、それはすべての宗教とは無縁の存在だ。なぜなら、その女は両頬にコブをぶらさげた、つまりは肉塊の顔をした守護天使なのだから。いうなれば、リンチ映画の幕が下りるとき、映画館の座席では、まったく宗教的ではない人間救済の模索がはじまつてゐるのだ。

北西部の風土をインスタレーションする デイヴィッド・リンチ

わたしはテレビドラマのシリーズ『ツイン・ピークス』（一九九〇～九一年）の舞台となつた町の近くに一年ほど住んでいたことがある。ワシントン州のスパケーンという人口二〇万人の町だ。アメリカの北西部ノースウェストというと、シアトルやポートランドといった都市が頭に浮かぶが、オレゴン、アイダホ、モンタナ、ワイオミングの各州は自然が豊かで農業や林業が盛んである。海洋性気候のおかげで緯度のわりには、夏は暑く、冬は徹底的に寒く、ロッキー山脈のふもとに深い針葉樹林の森が広がっている。この地域のほとんどの住民が白人であり、伝統的に労働組合が力をもつていたせいか比較的リベラル色がつよい。だが、町外れのトレーラーハウスなどに住むホワイト・トラッシャーも少なくない。

北西部のなかでも特にワシントン州には、多くの先住民の部族が暮らし、インディアン保留地リザベーションが広い土地を占めている。シアトルやタコマといった英語的ではない地名は彼らの言葉に由来している。『ツイン・ピークス』でFBI捜査官のデイル・クーパーと協力する地元警察には、トミー・ホーク・ヒルというネイティブ系の警部補がいる。ホテルとデパートを所有する富豪ベンジヤミン・ホーンのオフィスの壁には、先住民の伝統的な模様や絵画が描かれており、ここから、北西部の風土を利用して金もうけに結びついているホーンの偽善性を見抜くことはむずかしくない。

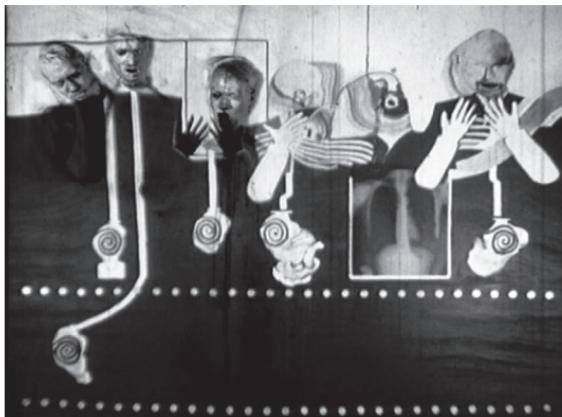
デイヴィッド・リンチ自身はモンタナ州に生まれ、子どものときの一時期をワシントン州第二の都市スボケ

ーンで過ごしている（リンチが監督した映画版『ツイン・ピーカス ローラ・パーマー最後の7日間』「一九九二年」に登場するF B Iの鑑識員サム・スタンリーはこの町の出身だ）。リンチは五〇年代に経験した少年時代における記憶から、さまざまなアート作品や映画的なイメージ、深層心理の感覚を引きだしてくる達人だといつていい。カナダ国境に近い片田舎にある五万人ほどの「ツイン・ピーカス」という架空の町を、リンチ（とマーク・フロスト）が創造したときに、リンチの少年時代の北西部の記憶が影響していないと考へるほうが不自然である。

二〇一六年に完成した『デヴィッド・リンチ アート・ライフ』（ジョン・グエンほか監督）というドキュメンタリー映画で、彼はスポーツで過ごした頃の記憶を語っている。^{註1}夜、家の外で弟と遊んでいたときに突然、暗闇のなかから何も身にまとっていない女の姿が現われた。「彼女は青白くて美しい肌をしていた。そして、口からは血が垂れていた」とリンチはいう。裸の女が近づいてくると巨人のように見えて、弟は恐怖で涙目になつた。女は曲がり角にしゃがみこみ、顔を手でおおつて泣きだした。リンチは女を助けたいと思つたが、まだ小さすぎて何もできなかつたという。ほとんど彼の映像のワンシーンをそのまま取りだしてきたかのような逸話だ。リンチの原体験的な記憶は彼の映像作品のさまざまなイメージにつながつており、それが北西部のスポーツで起きたことに、わたしは何か因縁めいたものを感じてしまう。

ドキュメンタリー映画『デヴィッド・リンチ アート・ライフ』の特徴のひとつは、彼が芸術家人生を自身のモノローグで語りおろしているところにある。そこから見えてくるのは、リンチがフランシス・ベーコンらに影響を受けた、現代的な画家からキャリアをスタートしたことだ。リンチが処女長編『イレイザーヘッド』（一九七七年）の前に、さまざまなアートフィルムの短篇を製作したことは知られている。それらは「絵画を動かして、そこに音を重ねてみたい」という欲望に突き動かされてつくつたものだという。それゆえに物語映画

の作家とはかなり異なる、アートやインスタレーションの方法論に彼の映像作品におけるイメージは根ざしているといつていい。



『病気になった六人の男』

デイヴィッド・リンクが二二歳のときに完成した一六ミリフィルムの処女短篇『病気になった六人の男』（一九六六年）は、文字どおり「動く絵」と形容するのがふさわしい四分間のアニメーション映画だ。六人の男たちの頭部と胸部、それがあらわになつた胃の内側が平面に描かれ、彼らが気分が悪くなつて嘔吐をくり返す一分間のアニメーションが四回ループする。時代的にはアメリカの実験映画にも位置づけられようが、フイラデルフィアの美術大学に通つて絵画を描いていた頃の作品であり、本人がいうように美術作品として製作されたと考えるほうがしつくりくる。『病気になった六人の男』では絵画としての枠を保持するかのように、カメラは固定され、映像のフレームが動くことはない。そのなかで、ひとつつの悪夢的な絵画が動きだす。「動く絵」というコンセプトも、四回ループするという方法も、映画館の暗闇でスクリーンに投影して見せるというよりは、ギャラリーや美術館の白い壁に投影して、その空間全体を作品として提示するインスタレーションに適した作品になつてゐるといえる。

インスタレーションという言葉は、英語の *install*（設置する）からきている。室内や屋外に、絵画、立体、彫刻、写真、映像、音声などの美術作品を設置して、その展示空間そのものをアーティストの作品として提示するジャンルだ。次に制作された一六ミリの『アルファベ

ツト』（一九六八年）もまた、実写と絵画のアニメーションを組み合わせた、四分のインスタレーション的な発想をもつ作品である。「妻のペギーの姪が夜いかな夢を見て、うなされながら苦しそうにアルファベットを唱えたんだ。それが『アルファベット』を作るきっかけになつた」とディヴィヴィッド・リンチはいう^{註2}。顔を白塗りにした少女がベッドのなかで、アルファベットを復唱する勉強にうなされる実写部分があり、徐々に絵画ができるあがる過程をコマ撮りで撮影したアニメーション部分が、彼女が見る不安な夢の一部として提示される。そこに赤ん坊だったリンチの娘の泣き声や、子どもがうたうアルファベットの数え歌がかぶせられる。『ツイン・ピーチス』のテレビシリーズでは、殺害されたテレサ・バンクスやローラ・パーマーの爪に、アルファベットの紙片が残されていた。それは犯人にたどり着くための謎というよりは、記号が人間に押しつけてくる強迫観念を表現していた。最初期の作品から、リンチはアルファベットを物語映画とはちがつた美術的な手づきで扱つていた。

それと同時に、次の中編『グランドマザー』（一九七〇年）や、製作に五年をかけた処女長編の『イレイザーヘッド』もそうなのだが、彼の初期の映画の多くが、美術家がアトリエにおいて想像力を純粹培養するようなやり方でつくられている。そこには外部の風景や社会といった要素が入りこむ余地がない。作品の舞台は室内であり、撮影をして編集するのも室内である。ここに、ディヴィヴィッド・リンチの映像作品が、画面内に映りこむもののすべてを自らのトーンに染めあげ、デザインした空間そのものを体験させるインスタレーション性をもつことの由縁があろう。それは『ツイン・ピーチス』のようなテレビシリーズでも変わることはない。たしかに屋外のシーンや風景カットは、ロケ地のワシントン州スノクワルミ町で行われた。だが、俳優が登場して会話をやりとりするシーンはすべて屋内のスタジオセットで撮影されている。テレビ番組の製作という多額の資金、多くの人手がかかるプロダクションをも、ひとりの芸術家がアトリエのなかで自由に薄暗い空想をこね

金子 遊 (かねこ・ゆう)

1974年生まれ。批評家、映像作家。著書『映像の境域』でサントリー学芸賞（芸術・文学部門）受賞。著書『辺境のフォークロア』（2015年、河出書房新社）、『異境の文学』（2016年、アーツアンドクラフト）、『映像の境域』（2017年、森話社）、『ドキュメンタリー映画術』（2017年、論創社）、『混血列島論』（2018年、フィルムアート社）。共編著に『クリス・マルケル』（2014年、森話社）、『アピチャッポン・ウイーラセタクン』（2016年、フィルムアート社）、『映画で旅するイスラーム』（2018年、論創社）など。

カバー写真：沧源国际旅游度假区

撮影：金子遊

悦楽のクリティシズム 2010年代批評集成

2019年2月15日 初版第1刷印刷

2019年2月25日 初版第1刷発行

著 者 金子 遊

発行人 森下紀夫

発行所 論 創 社

〒101-0051 東京都千代田区神田神保町2-23 北井ビル2F

TEL: 03-3264-5254 FAX: 03-3264-5232 振替口座 00160-1-155266

装幀／奥定泰之

印刷・製本／中央精版印刷

組版／フレックスアート

ISBN978-4-8460-1783-5 © Yu Kaneko 2019, printed in Japan

落丁・乱丁本はお取り替えいたします。