

叙事詩的映画の一考察

アンゲロプロス監督作品から

上原 康雄

ONE CONSIDERATION OF MOVIE OF AN EPIC from Director Angelopoulos work

UEHARA Yasuo

Abstract

It has been hundred ten years since Lumiere brothers delighted the audiences with their cinematograph in the late nineteenth century.

Today in film industry, Theo Angelopoulos regarded as a director, who captures history, society, custom and people into creating a spectacles film.

His interests vary from actual events of people, ethnicities, immigrants, boundaries, family ties to alienations of human beings, which are structured into one spectacle film

Also he finds sources for film making from a Greek myth, epic and tragedy and overlaps the past with the present need we feel for human community.

Although his directing style is regarded as realism, at the same time his humor and pathos used in his films fascinate audiences.

He shoots sources of all the raw material as they are and still his cinematographic style is no mach. His emphasis on techniques that using one shoot in a single take, 360 degree pan and off scene helps construct a scene such as "simultaneous shooting of pastime and presence" and "coexistence of reality and fantasy" in a screen.

Moreover, traditional Greek theatrical act and dance combined with sentimental music provide a film nostalgic image.

This paper explores the film works of director Angelopulous from "Reconstruction" to "A trip of ELENI" and attempts to search hints for our picture making.

Key Word: Greece, History, Society, Thought, Human being

[要約]

映画は19世紀末のルミエール兄弟のシネマトグラフを起源として、110年の時間が経過した。

今日の映画界において、歴史と社会と風土と人間を一体として、壮大な映画を制作する監督の一人にテオ・アンゲロプロスがいる。彼のテーマはギリシアの現代社会の動向、民族、

移民、国境、家族の絆、人間疎外など幅広い。そしてギリシア人独特な神話、叙事詩、悲劇を映画に取り入れ、現代と過去を融合させる。

演出手法は徹底したリアリズムであるが、ユーモアとペーススを滲ませ秀逸である。

彼は映像をあくまでも実写の迫力で描き、その絵画的な美しさは比類がない。

映像表現は1シーン=1カット、360度パン、移動ショット、オフシーンの重視により、「現在と過去の同一画面での描写」「現実と幻想の共存」など斬新な表現で映像空間を構成する。そしてギリシア独特の演劇と演舞が哀愁をこめた音楽と共に演じられる。

この研究ノートではアンゲロプロス監督の「再現」から「エレニの旅」を分析し、我々の映像制作の参考にしたい。

キーワード：ギリシア、歴史、社会、思想、人間

1．テオ・アンゲロプロス監督の略歴

1935年4月27日 アテネ生まれ

アテネ大学 法学部を卒業後 兵役

1961年 パリの映画高等学院入学

1964年 日刊新聞の映画批評を記述

1970年「再現」を監督 以後「1936年の日々」「旅芸人の記録」「狩人」でギリシア現代史三部作を発表。「アレクサンダー大王」ではヴェネチア映画祭金獅子賞を受賞。「霧の中の風景」はヨーロッパ映画祭金獅子賞、「ユリシーズの瞳」はカンヌ映画祭グランプリ受賞、「永遠と一日」はカンヌ映画祭パルムドール賞など様々な優れた作品を監督。

2004年「エレニの旅」を監督。（全作品は資料 - 1 に記述）

2．アンゲロプロス監督の社会的背景

（1）ギリシアの独立から第二次世界大戦

ギリシア人は誇り高い民族である。なぜなら、ヨーロッパの源泉はギリシアにあり、芸術も科学もすべてこの地から発生したという認識があるからである。

しかし、15世紀半ばからオスマントルコに支配されたギリシアはルネサンス、宗教改革、17世紀の科学革命、産業革命などのヨーロッパの大変革からは隔絶された。1830年によろしくトルコから独立したが、イギリス、フランス、ロシアの保障下にある王国であった。

独立後はオスマン帝国に離散したギリシア人の統合、失地回復運動、新たな国家建設で、政治経済体制は安定しなかった。第二次世界大戦ではイタリア、ドイツがギリシアに侵攻しイギリスの支援を得るが、結果的にはドイツ協力者の内閣が成立した。

1941年にはソビエトが世界の共産主義者に団結を呼びかけ、反ファシズム運動が展開された。だが、この運動は思想上の一致はなく、内部抗争が繰り返された。この時代、アンゲロプロスの父親は親族に密告され、死刑の判決を受けた。彼は母親と2人で探した。この7オでの恐怖の体験をアンゲロプロスは映画で再現する。

(2) 戦後から1970年まで

戦後はイギリスの支配となり、王制復古となる。そして1946年～49年の内戦を経て、1952年にはアメリカの支配を受け右派政権が誕生した。

アンゲロプロスは留学先のパリ映画高等学院で遠近感のある構図、長回しの映画制作手法を学んだ。

帰国した彼を迎えたのは国王から首相が罷免され、それに民衆の抗議する激動の時代であった。この絶対的な国王の権力の下で首相の無能、無力ぶりは後にカリカチュアされて再現された。そして、1967年には軍事政権になり国王は国外追放の身となった。

左翼系新聞は発刊停止され、アンゲロプロスは失職した。彼の同僚の多くは国外に追放された。映画は娯楽作品ばかりとなった。

こうした過酷な時代に彼の映画活動は開始され、劇映画第一作「再現」(1970)を監督した。そして、軍事政権下でうごめく人間の愚かさを描いた「1936年の日々」(1972)を監督。次いで「旅芸人の記録」(1974)を撮った。

1975年、この映画はカンヌ映画祭で公開されたがコンクールには出品できなかった。軍事政権が圧力をかけたからである。

しかし、識者からはその演出手法、カメラワーク、オフシーンの処理、音響効果などで称讃された。1960年から開始されたギリシアでのサロニキ映画祭には出品し、主要部門を総ざらいし、9部門で賞を獲得した。

続いて、アンゲロプロスは彼にとって現代史3部作目となる「狩人」(1977)を監督した。この映画は不毛な政治情勢をシニカルに描き、そして日和見主義者たちの共産主義者を弾圧した恐怖の幻影を描写した。これは一見政治体制が安定したかに見える状況下で過去の後ろめたい記憶、即ち暴力で弾圧した側の「忘却したい意識」を演劇手法による証言形式で描いた。

(3) 1980年以後

ギリシア社会が安定期に入るとアンゲロプロスは「心の旅」をテーマにした「蜂の狩人」(1986)「霧の中の風景」(1988)「永遠と一日」(1998)を監督した。

これらは現実社会をギリシア神話、叙事詩、悲劇の構造で重層的に描いたこれまでの作品とは異質である。それは人生そのものの孤独、生きることの苦悩、自己探求の旅を少女、中年、老年の世代で描写した。

歴史劇から個人の悲劇へと演出の視点に移され、抒情詩の色彩をおびた作品である。ヨルゴス・アルヴァニティスの流麗なカメラワーク、そしてエレニ・カラインドルーの音楽が劇的效果を高めた作品である。

1981年になってギリシアはECに加盟。民族の融和政策により、第二次世界大戦中のレジスタンスの正当性が認められ、近隣諸国に亡命した共産主義者に帰国許可が与えられた。

そして難民、国境を主題にした国境三部作「シテール島への船出」(1984)「こうのとりのたちずさんで」(1990)「ユリシーズの瞳」(1995)を監督した。これらは理想社会の建設に尽力した人間が現実との戦いに敗れ、新たな指針を模索する姿を描いた。

特に「シテール島への船出」の老理想主義者は30年におよぶ放浪から帰国する。だが、孤高な精神の羅針盤は霧のベールに隠され、見いだすことは困難であった。未来には暗くよどんだ荒波が待ち受けていることを暗示している。

2004年、アンゲロプロスは再び現代史をテーマにした超大作「エレニの旅」を監督した。これは彼の母親世代の一代記とも言える。1919年から1948年まで、激動の時代を生きた女を叙事詩的に描いている。

ギリシアの現代史を素描し、この時代の中でアンゲロプロスの作品を見てきた。

彼の作品はギリシアの現代、トルコからの独立、そして神話の世界までの歴史が重層されている。アンゲロプロス映画を理解するには彼の叙事詩的映画を検討する必要がある。

3．叙事詩的映画

叙事詩は本来の意味では劇詩、抒情詩とともに詩の三大部門の一つである。多くは民族その他の社会集団の歴史的事件、特に英雄の行動を叙述する。ホメロスの「イリアス」「オデッセイア」などの記述に見られる「個人と集団が一体化」した物語である。

しかし、アンゲロプロスは過去の英雄・豪傑の活躍による国家救済の物語を映像化する安直な手法はとらない。彼はギリシャの政治、社会、演劇にいたる文化的遺産を継承し新たな叙事詩的映画を監督している。

アンゲロプロス映画の重厚さは現実の奥に隠された「歴史の重さ、深さ、広がり」を現代のテーマに内包して重層的に映像化しているのである。単に叙事詩を過去の物語としてではなく、現代から見て人類の普遍的な課題として描くのである。連鎖する歴史の中で現代社会の矛盾を描くことでその意味を強調していく。

アンゲロプロス映画の主なテーマは「内戦の軋轢、政治体制の腐敗、国境、難民、人生の孤独、孤高な精神」である。これらを映画の時間・空間で再構成する。

彼の映画は「観客と映像との対話」を求めている。現代の諸課題を共に語り合い模索するテキストを「叙事詩的映画」で提示しているのである。

映画はモンタージュ（映像の組み立て）の芸術であるが、アンゲロプロスは安易な切り返しやカットの組み立てをしない。視点の変化による意識の断絶を嫌い、ワンカットの持続する緊張の中で映像の意味を問い続ける、ドキュメンタリストなのである。

ましてや、CGや合成映像を駆使した視覚的スペクタクルで興味をひきつける手法はとらない。あくまでも実写映像の迫力、リアリティを追求し、演劇で再構成する。

アンゲロプロスは1シーン＝1カットなど独自の映像話法をもっている。彼の叙事詩的映画を理解するにはこれまでの叙事詩的映画作家と比較し、検証することが重要である。

4．グリフィスvsアンゲロプロス

デビッド・ワーク・グリフィス（1875～1948）は「国民の創生」（1915）を監督した。この作品は1861年から5年間にわたるアメリカの南北戦争を背景して、戦場シーン、リンカーン大統領の暗殺などの歴史的事件を叙事詩として壮大に描いた。そして人種差別闘争を中心

に南部、北部の2つの家族が敵対して戦い、両家の結合を引き裂く物語である。

そして「イントレランス」(1916)は古代バビロンの崩壊を描く「バビロン編」、キリストの悲運を描く「ユダヤ編」、聖パーソロミューの虐殺を描写した「中世編」、ストライキで職を失った青年と娘の純愛を描いた「現代編」の4つの物語が完全に平行して進んでいく叙事詩的映画である。全体のメッセージは「人間のイントレランス(不寛容)に人類の不幸な歴史がある」ことを伝えている。そして「人類が真の道徳を得る時、地上は楽園になる」という人類の夢と希望を映像化した。

グリフィスの偉大さはこれらの作品を通じて映画制作手法を確立した事である。その主なことは次ぎのような点である。

- (1) アップ、バスト、ロングなどサイズの多様性...カメラポジションの明確化による独自の視点の設定。
- (2) パラレル・アクション...追跡のシーンの場合、追う者のショットと追われる者のショットを交互に示し、その2つが同時進行していることを表現する。そのテンポを段々と早める“グリフィス最後の救出”として独自の手法を成立させた。
- (3) フラッシュ・バック...シーンの途中に過去のシーンを挿入し、映画における時制にバリエーションを持たせる。
- (4) 巨大なセット...俯瞰ショットでの群衆シーンを描き、城の回廊を馬が走るなど大ロングショットを撮る映画のセットを作った。
- (5) マスキング...画面の一部を光学的に開閉する。

これらの映画制作手法を作った功績は大きく、グリフィスが映画の父といわれる由縁である。

「国民の創生」はアメリカが南北戦争をへて国家が誕生する叙事詩であり、アメリカの歴史の開始を描写している。そこには過去は存在せず、未来への展望が重点になっている。

一方「イントレランス」は理想社会の実現を啓蒙、啓発した映画である。あくまでも精神的価値の重要性を訴えているのであり、社会の矛盾や人間の業を暴くことは描かない。グリフィスとアンゲロプロスは内戦や思想の対立を題材にする点では共通している。しかし、両者の演出には歴然とした相違がある。

アンゲロプロスは映画の対象の背景には過去2500年におよぶ人間の歴史が蓄積されていると見る。彼の背後にはギリシアの説話が重くのしかかっている。その中には人生の不幸・悲惨を題材にした悲劇が歴然として存在している。彼はその延長線上で映画を創っているのである。彼は映画を観念的・精神的な価値だけの理想の彼方に追いやることはしない。ましてや、この時代にリンカーン(指導者)は存在しないのである。アンゲロプロスは現実を直視するリアリストなのである。

グリフィスと同様にソビエトのエイゼンシュタインも叙事詩的映画を数多く制作している。エイゼンシュタインの映画と比較することもアンゲロプロス映画を理解する一助になる。

5．エイゼンシュタイン vs アンゲロプロス

エイゼンシュタインは「戦艦ポチョムキン」(1925)を監督した。

この作品は革命と社会主義の正当性を啓蒙する映画である。しかし、制作の目的が政治的にもかわらず、様々な映画的手法が駆使され、芸術的価値は高い。この映画の「オデッサの階段」(6分41秒・128カット)はエイゼンシュタインのモンタージュ論の実践的な成果である。

そして個々の画面を次のように構成した。

- (1) 黄金分割を多用した構図のダイナミズム、直線的、曲線的構図の美。
- (2) 短いカットの積み重ねるテンポの良さ。
- (3) ロングショットとアップショットのリズムを重視する。階段を落ちる乳母車などの緊迫感あふれる移動ショット。
- (4) 軍医のメガネなどで象徴される映像の隠喩。
- (5) 映画のセオリーを守った動線や方向性を明確にする。

エイゼンシュタインの叙事詩的映画「ストライキ」「戦艦ポチョムキン」などの群衆劇の主役は支配階級の圧制に立ち上がる労働者である。彼らは社会主義革命の戦士として雄々しく描かれる。そして、後期作品の「アレクサンドル・ネフスキー」(1938)「イワン雷帝」(1944)は建国の英雄像であり、国家救済の立て役者である。

アンゲロプロス映画でも群衆が主役になるが、現実変革のエネルギーは持ち合わせていない。むしろ国家・政治体制からの被害者として描かれる。

「アレクサンダー大王」(1980)はヘレニズム時代を築いたマケドニアの国王をモデルにし、20世紀初頭のギリシアを舞台にして展開した。当初、この主人公は救済者として登場するが、独裁者に変貌し周囲の者を次々と殺害していく。そして村の共同体が崩壊する物語である。大王の人物像はてんかん病の持ち主にカリカチャイズされている。これらはソビエトの独裁者の足跡を暗示しているのであり、偶像崇拜の誤謬をシニカルに描写している。この予感は1990年代に社会主義国が崩壊したことを考えると意義深いものがある。

モンタージュを考えると両者は対極をなす。エイゼンシュタインは個々の画面構成を重視し、短いカットを対立・衝突させ観念の形成を意図した。アンゲロプロスは長回しの映画作家であり、1カットの中で様々な要素がモンタージュされる。即ち、非モンタージュ的モンタージュ論者である。

続いて、第二次世界大戦後に起こったイタリア・ネオリアリズムと対比検証してみる。

6．ロッセリーニ vs アンゲロプロス

ロベルト・ロッセリーニ(1906～1977)は「無防備都市」(1945)「戦火のかなた」(1946)などの作品により、第二次世界大戦下での自由と民主主義を求める民衆の戦いを鮮烈に描いた。ロッセリーニに代表される手法は「1940年代から50年代でのイタリアの文学・映画における現実凝視の態度・手法とその作品群」であり、イタリア・ネオリアリズムとして定着した。

題材はイタリア社会の敗戦と解放直後の生々しい現実である。つまり失業、廃墟での人間の存在、精神状況の荒廃、弱者（女性や子供）の視点を強調している。そして、ファシズムに対するレジスタンス運動をリアルに描き、市井に生きる労働者の新しい民主主義精神の確立を目指している。

その描き方はリアリズムである。客観的事実として表し、撮影手法としてはニュース映画の実感を重んじた。カメラの視点を特定の人物に固定しない。人物、状況をダイナミックに認識させる手法である。したがって、ワイドレンズでの移動ショットやパンフォローが多く、長いカットが多い。

プロの俳優は否定しないが、アマチュアが主人公を演じる。演技の巧拙より実話や実景にマッチする実在感を追求した。

そして、ネオリアリズム映画は「現実の問題を提示し、見る人と一緒に考える映画＝歴史の証言＝」として燦然と映画史上に輝く制作手法であった。

ロッセリーニは戦時下の現実を直視するため、資産を売却し生命の危険を顧みず撮影を敢行した。その現実を凝視する視線は見る者を感動させた。

「無防備都市」(1945)ではレジスタンス運動に協力した神父が公開銃殺されるシーンがあった。後ろ手に縛られ、椅子に座らせられた神父の背景にサン・ピエトロ寺院が見える。そして銃殺の瞬間を少年達が見ている。この映像は神に見捨てられた哀れな人間の姿であり、その救いようのない現実を少年たちが実感する衝撃的なものであった。

同僚のビスコンティ(1906～1976)は投獄され生死の境をさまよった。だが直ぐに復帰して「揺れる大地」(1948)「若者のすべて」(1960)などの名作を残した。

しかし、1960年代に入ると、ネオリアリズムの作家達の作風は変化していく。ロッセリーニは宗教的神秘主義に傾斜し、ビットリオ・デ・シーカは人情的な作風を強め、ビスコンティは華麗な審美主義に、ピエトロ・ジェルミは社会派風にと独自性を強めていく。

そのことをフェデリコ・フェリーニは『批判的で、けっして充足されることがない「期待」- それこそ私はネオリアリズムの中心感覚とよびたい』と回顧した。

ネオリアリズムの精神はミケランジェロ・アントニオーニ、フェデリコ・フェリーニらによって新たな展開をみせ21世紀のイタリア映画に生きている。

こうした映画人の矜持はアンゲロプロスに引き継がれている。初期のロッセリーニとアンゲロプロスは現実にリアリズムで迫る手法では共通している。

しかし、アンゲロプロスは実証主義の映像作家ではない。ネオリアリズムの精神を受け継ぎ、事象の積み重なった歴史を重層させて描写する。

アンゲロプロスは制作手法について「自分にとっての現実のイメージを素描し、それを実際の現実に投影する。この二つの現実を融合させて第三の現実を生み出す」と語っている。アンゲロプロスは単に現実を模写するのではなく、その因果関係の総体を表現する。そして、その過程で彼の芸術家としての知的資質の高さから壮大な作品を作り出すのである。

ましてや、彼は「社会の実態が見えにくい時代」「思想の不透明な時代」の映画人である。同様に宗教的な救済も不可能な時代に生きている。(ギリシア正教の国に育ちながらアンゲ

ロブросの映画に教会は描かれていない。ただし、「エレニの旅」では水没する村を憂い、アイコンを掲げてたき火の周りを回るシーンがある。）

寄る辺のない思想が不毛な時代でアンゲロブросは映画を撮り続けている。観客に現実の事象と対峙させ討論の輪ができることを期待しているのであろう。

アンゲロブросがパリで映画を学んだ時代はヌーベル・ヴァークの最盛期であった。その映画から多くの手法を得たのであり、ジャン・リュック・ゴダール映画と比較することは有意義である。

7. ゴダールvsアンゲロブрос

1950年代後半にフランスでは映画革新運動が起きた。すなわちヌーベル・ヴァークである。若い映画作家たちが大資本による映画制作に反旗を翻した。彼らはフランス映画の伝統である良識的で文芸調の室内で展開される物語に飽き足らなかった。つまり、類型的な人物が主人公になり起承転結で構成される映画に反発したのである。彼らは身近なテーマを自分の感性で描くことを望んだ。

したがって、個人的な資金による制作スタイルである。役者は素人を起用し、その存在感の魅力を重視した。スタッフは少人数で、オープンロケを多用しノーライト撮影、早撮り、編集も監督が行った。

この潮流は日本の映画界にも大きな影響を与え、自主映画のさきがけにもなった。

ジャン・リュック・ゴダール監督（1930～）の「勝手にしやがれ」（1959）の物語は次ぎの様なものであった。

「自動車泥棒を生業としているチンピラ男（ジャン・ポール・ベルモンド）はマルセイユから車を運ぶ途中、警官を射殺してしまう。パリに着いた彼はアメリカ娘（ジーン・セバーグ）を捜し、同居する。やがて、警察は彼がパリに潜伏していることを突き止める。そして、アメリカ娘の密告で射殺される。最後に“最低だ”とつぶやき絶える。」

この映画の撮影手法は次ぎのようである。

（1）モンタージュの否定。

関連性を無視した映像の結合

開始から展開される逃亡する男と追う警官のシーンはアクションラインが無視されちぐはぐな繋がりである。そして、男が車の窓に頭を突っ込み、拳銃をとろうとする。その背後から警官が「撃つな」と言う。次ぎのアップは拳銃をもつ男の手を撮っているが、この手の方向は警官の側から強盗に向かっていているように見える。この時、2人の位置は全く不明である。続く画面は銃声になり警官が茂みに倒れ、男は草地を走っている。

男と女が街角にいるカットから、フレームアウトしないまま次ぎの別場所で会話している。つまり、中抜きカットの連続となる。

壁塗りパン

会話のシーンで、セリフのある人物を往復パンでとらえる。視点は監督が聞いているポジションに観客を参加させる手法。

(2) 即興演出

即興とは撮影段階まで自己を純粹状態の自由のまま保持しておく。台本を読み、稽古によって役作りをしてしまうと実感が薄れることを警戒する。役者の自在な個性を反映させ存在感を重視する。オープンロケの多用、ノーライト、セリフはアフレコ。

(3) 手持ちカメラ撮影

全編手持ちカメラで撮影された。ラストカットは逃げることを拒んだ強盗が警官に撃たれる。よろよろと逃げる強盗をカメラは後ろからフォロートラックしていく。これは郵便配達の車に隠れて撮影され、見物人が写る映像となった。

「勝手にしやがれ」は現代の愛の不毛やコミュニケーションの不在を描いた。ヌール・ヴァーグは若い世代の作家主義に基づく映画制作法であった。その新しさはスター主義や舞台調の物語を否定したことである。そして、個々の映像の持つ力を信じ、独自の感性により構成される映画運動であった。

こうしたヌーベル・ヴァーグの手法とアンゲロプロス映画は対極をなすものである。アンゲロプロスに即興演出は不可能である。カメラリハーサルの時点で各シーンのリズムと時間は計算されている。

主役への演技は厳格に行われる。フランスの大女優・ジャンヌ・モローは「アンゲロプロス映画に出演すると身体中がふるえる」と述懐している。その主役に合わせた数百人をこすエキストラ一人一人の動き、カメラの移動、フレームからはずれ再度フレームインするタイミングなど寸分狂わぬ画面が構成される。それが観客に緊張と持続をもたらし、現実と幻想、現実と過去の対比を思考させる。

映画の制作は監督の飽くなき執念が全スタッフに浸透するとき優れた作品が誕生するのである。

緻密に考案された演出・映像話法が、アンゲロプロス映画の本流である。

8. 代表作

(1) 「旅芸人の記録」(1974)

この映画は3時間52分の長編である。旅芸人の一座が「ゴルフ、羊飼いの少女」的一幕舞台劇をもって、ギリシア各地を移動していく。この一座の苦難な動向と1939年から1952年までのギリシアの歴史を重ねて描く。(第二次世界大戦前夜から軍事政権の誕生までの13年間)

そして、この時代の思想的対立、スパイ行為による自己保身、転向と拷問死といった政治的・思想的な闘争は一座の人間関係の中で具象化される。さらに愛憎や母親の殺害と言った人間のドラマはギリシア古代から伝承されている「アトレウス家の血塗られたの復讐の物語」を包含している。

この神話は「トロイア戦争で勝利したギリシア軍大將・アガメムノンが10年ぶりにミケーネに戻る。その間、妻(クリュタイムネストラ)には愛人(アイギストス)ができていた。彼らはアガメムノンを殺害する。父が殺害されたことを知ったオレストスは姉(エレクトラ)

の助言もあり、母を殺し、父の仇を討つ。しかし、復讐の神に追われたオレストスは放浪の旅に出る。そして、太陽の神・アポロンにすがり、裁判を受け、母殺しが父の死への報復であることが酌量され許される」という物語である。この神話は叙事詩となり、悲劇を生成しているが、1876年にシュリーマンによって発掘されたミケーネ遺跡から史実が証明されている。アガ멤ノンの円形墓地は王宮の城内にあり、裏切り者の妻や愛人は城外に眠っている。

ミケーネ遺跡（2006.1 写す）



獅子の門



円形墓地

アンゲロプロスはこの悲劇を現代に蘇生させ、愛憎劇を現代にも通じる普遍的なドラマとして描く。一座の人々がこの悲劇の人物と同一名称なのも興味深い。さらに一時代を画す政治的動向は長口上で語られる。

アンゲロプロスはこの時代を叙事詩として描くが、その固有な現象だけを描写していない。4時間におよぶ131の各シーンを一幕の舞台劇のように描き、それらを重層して時代の客観的描写と人間の行動を一体化する。

絵画は消失点により立体化する。この映画は現代から過去を透視図法によって歴史・政治・人間・悲劇を総体として描く叙事詩的映画である。

この映画では独自の演出・映像手法が発揮される。映像は1シーン＝1カット、360度パン、移動ショット、オフシーンの重視により斬新な映像空間を構成する。

その具体例を見てみる。

1シーン＝1カットの魅力

S#6（シナリオナンバー6）は「一行がホテルに到着し、リハーサルを始める」シーンである。

カメラワークは次ぎのように展開する。

最初にカメラはホテルの中庭に入ってくる一行を撮り、人々が階段を登っていくのを右横にフォロートラックする。そして2階の部屋に入る人々をクレーンアップしながらさらに右にトラックフォローする。一旦空白となり、カメラは先行して左にトラックする。その画面

に人々が出てきて2階テラスの左端に固まった一行の映像になる。カメラはその人々の視線を受けて左に180度パンして中庭となる。そこに画面の右からピュラデスが入ってきて芝居の稽古を始める。さらに左からエレクトラが入ってきて2人で稽古を行う。その画面に座長・アガメムノンが入り、芝居の注文を出す。アガメムノンは中央の階段へ移動するのでカメラは左にフォロートラックし、妻・クリュタイムネストラの2人になる。クリュタイムネストラは芝居に注意を与えるが、心はそぞろで間男・アイギストスに目配せをし、入り口にいるアイギストスに寄っていく。その動きをカメラはフォローし、最後は去っていくアイギストスの映像となる。

この約4分のシーンは連続してレールに搭載されたクレーンカメラで撮影されている。

芝居に合わせた寸分の狂いのない極めて高度なカメラワークである。

この映像表現によって演出の視点は次ぎのように変化していく。

客観描写 一行がホテルへ着いたことの説明。

人物が観客になる 一度部屋に入った人々がいつの間にか観客になる。

舞台稽古 中庭での稽古、座長の注文、演劇空間への変化。

座長と座員の人間関係 母親も芝居の範を示す。

妻と間男のドラマ 近親増悪の暗示へ。

このシーンはアンゲロプロス演出を理解する良い例である。1シーン=1カットの手法で視座が変化していく「内的モンタージュ」である。巧みなカメラワークによる連続映像で表現され、一座の動向、人間関係、そして各人の心理を一連の流れとして表現する。映像はワイドレンズでパンフォーカスの奥行き深い構図により、人物と背景を一体化させ、連続した時間・空間は持続した緊張感を生みだし、観客に映像の意味を思考させる。

再フレーミングによる時制の逆行

S#41は「大通り、屋外、昼間」とシナリオには書かれている。

最初に1952年11月、大通りにパパゴス元帥への投票を呼びかける拡声器つきの車が現れる。カメラはその車を180度パンフォローしてフレームアウトさせる。その空ショットにナチスの黒ベンツがフレームインする。カメラはパンもどししてベンツは奥に消えて行くが、大通りに検問所の立て看板があり、時代は1942年に逆行している。同様な手法は様々なシーンで展開する。「狩人」では、ある人物がフレームアウトし、空の空間に時代の違う同一人物を登場させて新たな時代の物語が展開される。つまり、時代・時間を越えて、人間の思想や行動の不可思議さの表現として効果を発揮する。まさに「同一画面内で異次元の時制」を共存させるアンゲロプロス独特の表現である。

民衆のエネルギーを描く

英雄が不在の時代で、民衆を主人公とする叙事詩的映像を構成する。S#72は民衆が解放記念集会を開いているシーンである。突然、銃声が聞こえ民衆は逃げるが映像はそれを追って360度パンすると民衆の姿は見え数人の死体だけが残る。この画面にイギリスの兵士が入ってくる。この兵士が画面から消えると死体に見えた人は画面の左に動く、カメラはそれを追って再度360度パンすると広場に通じる道から「人民の政治」を歌う人々が広場を埋め

尽くす。この720度のパンによる映像空間に民衆の逞しいパワーが表現されている。アンゲロプロスは自由と独立を勝ち取り、時代を開拓するのは民衆の力であることを待望しているのであろう。したがって、場面サイズはフルショットで描かれ、個人にフォーカスが合うショットは少ない。但し、S#112では拘禁され、拷問死されるオレストスにドリーインするカットがある。アンゲロプロスは権力に屈せず非転向を貫いたオレストスに人間的な尊厳を描写している。

オフシーンの効果

S#30は「ゴルフ、羊飼いの女」の舞台をロングショットで写すシーンである。この映像にギリシアとイタリアの戦争が開始される轟音を挿入し、その時代をオフシーンの音響で表現する。悲惨な戦闘シーンやスペクタクル的な視覚効果はなならない。この演出により観客は非日常性の中で時代の実在感を覚醒させられるのである。

演劇表現の効果

S#87は「劇場、夜間」のシーンである。

オレストスの母と間男の殺害は舞台上の演劇で再現される。この復讐劇は近親増悪と父親を密告した裏切り者の両面で描かれる。生々しい殺害現場といった手法ではなく、演劇として描写することでギリシア悲劇は普遍的な価値が再生される。

アンゲロプロスは人物の精神感情を、舞台劇の様式美で表現する。芝居、セリフ、歌と群衆舞踊の劇的效果も秀逸である。

歌合戦

アンゲロプロスの映画では政治・思想的な闘争を歌で視覚化する。S#5はレストランで食事のシーンだが、老俳優が「お前は戻ってくる」という反体制派の歌を歌っている。カメラは子供をフォローして店外の映像になると体制派の若者は「人々はなぜ喜び、微笑むのか」と歌いながら行進してくる。再度カメラは店内となり、アイギストスは体制派に迎合して口笛を吹く。映像がピュラデスになると彼は「お前は戻ってくる」と歌う。さらにパンすると椅子に立ったアイギストスは体制派の歌を叫ぶ。このシーンは政治・思想的な対立と一座の中での葛藤を同時に表現している。そして歌という心理的表現で暴力の世界を描く。まさにギリシア演劇のコロス（合唱歌）が活かされている。

映像のトーン

この映画はギリシアの風光明媚な気候を嫌い、曇天でアンダー、黄色・茶色がかった色調で、影の出ないローキーな映像空間を撮る。カラーフィルターなどの巧みな使用による表現である。ギリシアの現実には暗く、よどんでいる。これまでのギリシア映画のイメージを変える独自の映像空間である。

(2)「狩人」(1977)

1976年12月31日、6人の狩人（栄光館主人、元知事、老政治家、実業家、大佐、建築業者）が冬山で内戦時代での共産兵の死体を発見する。

彼らにとって、共産主義の復活は経済的にも脅かされる危機である。なにより、自ら犯し

た罪への良心の呵責がある。この死体は現実のものではなく、狩人たちの暗い記憶であり、彼らの恐怖の投影として描かれる。そして悪夢が実体として顕現されることに脅威を抱く権力者たちの心理を暴く。

アンゲロプロスは6人をそれぞれ個性的に描く。特に建築業者を過去への悔恨、屈辱的な恥という視点で描写する。この男に共産党への忠誠と離反をくりかえす普通の人間の弱さ、迷いを繊細に描く。しかし、転向者の後悔や恥を冷厳に見つめる視線は冷徹である。

1976年の栄光館（以前は共産党の本部）の広間が中心舞台であるが、そこに置かれた死体を前にして6人の狩人が過去の自分を証言する。その映像は演劇的な手法によって演出され、現在のシーンに過去の自己弁明が1シーン＝1カットの画面として入り込む。

この映画では大佐夫人が想像上の王とダンスを踊り、恍惚の境地に達するシーンがある。この17分におよぶ連続撮影は王制を復活させようとする狩人たちの欲望を表している。

この映像は政治が性的な官能と同一の次元で表現されている。そして現実と幻想、希望、期待、夢が混在し、死体の恐怖を性的エクスタシーで忘却させる狩人たちを卓抜な手法で描いた。

（3）「霧の中の風景」（1988）

「お父さん、とても会いたいです。お顔をみたらすぐに帰ります」見知らぬ父を訪ねる幼い姉弟の冬の旅。姉弟は父がドイツにいと聞かされて、毎晩国際列車に乗り込もうとするがお金はない。2人は無賃乗車で列車に乗るが捕まり伯父を訪ね、ドイツにいる父親は母の嘘であると知らされる。旅の途中、姉はトラックの運転手に犯される。弟は食べ物をもらうためレストランで皿の片づけをする。旅芸人の一座に出会い、姉は青年（オレストス）に恋心を抱くが、青年は兵役につかねばならず初恋は実らない。姉は駅で男を誘惑してお金をもらい、列車に乗るが国境でパスポートがないのが発覚し下ろされる。夜、発砲される中姉弟はボートで川を渡り国境を越える。朝がきて霧が徐々に晴れてくると、草原の奥に一本の木が立っているのが見える。

アンゲロプロスは新聞の記事から比類ない映像美を創出した。そして、不毛な1980年代にあって、父親（精神的柱）という思想・理想を探求しているようである。

この映画の中で姉弟が町中で父親を探すシーンでは走る2人だけが動き、周囲の人々は静止しているシーンがある。まさに映像に時間が凝縮され、現実には生きていないのは2人だけという優れた映像である。そしてラストの木の前にはたえず2人もストップモーションで描写された。

（4）「こうのとりの、たちずさんで」（1990）

この作品は「ユリシーズの瞳」「シテール島への船出」と合わせてアンゲロプロスの国境三部作をなしている。これらの作品は90年代の新たな課題に取り組んだ秀作である。

ギリシアとアルバニアの国境を背景にして「地理上の国境」「他者と分かり合えない心の国境」そして「アイデンティティー」を求めてさまよう人間の姿を鮮烈に描いている。物語

はテレビ局のレポーターが失踪した政治家の謎を解くことを中心に展開する。

アンゲロブ罗斯はこの政治家に「時には雨音の背後に音楽を聴くために沈黙が必要だ。政治理論は役に立たない。人生の真の音楽を偽っている」「私はいくつもの国境を越えてきた。しかし本当の家にたどり着くには一体いくつの国境を越えるのか」というテーマを語らせる。そしてアルバニア、クルド、イランなどからの難民の流入、同じ民族同士の争い、国境に引き裂かれた少年と少女の恋などのエピソードを組み合わせる。テレビ局のレポーターは少女を恋するが、その代理の父は失踪した政治家である。

この映画にはアンゲロブ罗斯独特の華麗な映像美が数多く展開されるが、その一つは少年と少女の結婚式で再現される。

沈黙の映像美学

映像は土手の下からクレーンアップして河全体を写し出す。そこに警備兵の車が通過し、しばしの空間ができる。この「再フレーミング」される一瞬の空白が独特な緊張感を生み出す。そして、年1回会う、アルバニア人が河を挟んで向かい合う。今日はレポーターと親しくなった少女と故国に残った少年の結婚式が行われる。対岸から少年は愛の証である花を掲げる。土手に司祭が現れ、結婚式の儀式を行う。立ち会い人は失踪した政治家である。対岸の少年が花を河に流すにつれて少女は河岸に出て白い冠をはずし河に投げる。そこへ銃声が聞こえる。人々はちりぢりに逃げるので空の空間ができる。

河音だけが沈痛な響きを奏でる。しばしの間合いがあり、少女と少年は向かい合い、手をさしのべて愛を誓い合う。

こうしたシーンは映像のみで状況・心理などの意味を語るアンゲロブ罗斯の演出手法が際だって表現される。カメラポジションは常に少女の側に置かれているが、これはイタリア・ネオリアリズムの手法が継承されている。

台詞のないドラマ

政治家は全編で登場するが台詞は「時には雨音の背後に音楽を聴くために沈黙が必要だ」のみである。アンゲロブ罗斯はセリフ（言葉）に限定されたドラマは制作しない。あくまで映像から喚起される想像力に訴える。彼の映画は「観客と映像との対話」である。したがって、仕草・表情といった芝居が重要になる。マルチェロ・マストロヤンニとジャンヌ・モローの沈黙の演技が際だった秀作である。

そして、ラストシーンの描写はさらに重厚で壮麗な美学で描かれる。

コミュニケーションの断絶

ラストはレポーターが「失踪した政治家が河の彼方に消えた」と、聞くシーンである。彼は茫然と土手にたたずむ。そして立ち上がろうとするのに付けて画面はロングショットになり、その後ろに黄色いコートを着た難民たちがたわんだ電線を修理している。

この映像ほど国・民族・人間同士が異邦人化した状況を的確に表したものはないだろう。レポーターの背景には薄青色の空があり、工事人、そして手前の土手の雪が一枚の絵画として秀逸に描かれる。

レポーターは失踪した政治家の謎を追いかけていくが、結局なにも得ないのであった。こ

の映画はレポーターの行動は無為・無償の幻影として結末をむかえる。それにより、この作品がレポーター自身（アンゲロプロス）のドキュメンタリー映画の性格をおびる。

そして、複雑で解決不能なテーマが現実性を増して「国境、心の壁、アイデンティティーの不在」が浮かび上がる。

しかし、レポーターはわずかに土手を降りようとする。そこにコミュニケーションの有用性を求めるアンゲロプロスの姿勢を見つけ出すことができる。

（５）「永遠と一日」（1998）

老人の孤独を浮き彫りにした映画である。孤高な老著述家はアルバニアの難民少年を救い、母国へ帰還させる。その道中のバスに様々な人物が乗ってくる。はじめに赤旗をもった男女が乗り込み言い争いをしている。次ぎのバス停留所で、コントラバスを引く青年と入れ替わり演奏を始める。次ぎに老人が研究していた詩人が現れ、「人生は美しい、そう人生は美しい」と詩を唱いあげる。このカットはアンゲロプロス独特な1シーン＝1カットで「現実と幻影が交錯」し「時間が圧縮」されて描写される。それにより老人の若い時期の義憤、恋愛の感情、音楽への追慕、詩人の魂への敬慕などが人生の回想として表現される。

少年を送った後、老人は大通りの真ん中で車を止めたロングショットに変わり、そのまま朝を迎える。この「時間の凝縮」された映像には老人の孤独が秘められている。この撮影手法は危険極まりないものだが、孤独な老人の死への旅立ちを暗示している。

そして、老人は海辺で死を目の前にして妻に「私は向こうへ渡る。言葉で君を連れ戻す」と語る。さらに後ろ姿のニーショットになり「よそ者、よそ者」と自己を責め続ける。

最愛の妻とも完全には一体になれなかった悲しみ、苦渋を表している。

このシーンは老人の孤独と死を意味するが、作品全体が厭世的に描かれているので、初めて老人の生命の蘇生を視る者に与える。つまり「生の苦しみから開放される時、生の尊さ」を象徴的に描くのである。

アンゲロプロスはギリシアの風光明媚な気候を嫌い、曇天でアンダー、黄茶色がかった色調で、影の出ないローキーな映像空間を撮ってきたが、この映画では青い海を背景にし、死のイメージを対比させている。そして、建築物の白い色調が透明感を付与している。

（６）「エレニの旅」（2004）

この作品は時系列をリアルに描き、1シーン＝1カットの映像美に溢れた作品である。

1919年、ロシア革命の勃発でギリシア人が母国へ逆難民として帰還した。その中に一行の長スピロスとその家族、そして息子（アレクシス）と手を結ぶ少女がいた。名前はエレニ。オデッサで両親を失った孤児だった。数年後、エレニはアレクシスの子供を身ごもる。しかし、義父に結婚を迫られ、2人は逃げ音楽家に助けられてさまよう。劇場で演奏中、義父が現れエレニと踊ったあと、ショックで死ぬ。弔いは水上で沈黙の葬儀である。

義父の死で4人の生活が始まると大洪水で家は水没しかかり丘に避難する。

1937年、ファシズムの嵐が吹き荒れ、音楽家は殺害される。アレクシスは夢と希望を持ち、

アメリカへ旅立つ。エレニは音楽家を匿った罪で投獄された。アレクシスからの手紙「一家を呼び寄せるため兵士になりアメリカの市民権を得る決心をした」

エレニが釈放されたのは内戦が終結した1949年。息子ヤニスは国軍兵士として戦死した。エレニは老婆に案内され内戦の戦場に行く。そこで息子2人は敵同士で戦い、母親は牢獄で死んだと知り、号泣し別れる。ヤニスは死んだが、ヨルゴスは？ 老婆はあの丘の上と言う。駆け上るエレニ、丘の向こうに水で沈んだ懐かしい家が現れる。水没した家にヨルゴスの遺体。泣き叫ぶエレニ。

凝視する視線

エレニが戦死したヤニスを探すシーンは4分の1カットで表現される。最初に鉄橋を渡る列車をタイトショットで撮り、動きに付けレール上のクレーンカメラはトラックフォローして駅に入る列車の映像になる。列車が通過していくと線路をはさんで喪服をきた女たちの群が現れる。カメラは憲兵隊に誘導される女たちを追うため線路を越えてドリーインし、その中でズームを併用してエレニ中心の映像になる。さらにカメラは走るエレニを撮る。そして、エレニは川の対岸に倒れているヤニスを発見する。最終カットはエレニとヤニスの間に河を挟んだタイトショットになる。アングロプロスはエレニのアップショットやヤニスの死に顔などは撮らない。この物語をエレニに集約しない。一つ時代の1コマとして描く。これもネオリアリズムの手法と一致している。

アングロプロスはカット割りをも自分の呼吸だと言う。物事は集中して見た時、ベールがはがされ真実が見えてくると考える。対象から視線を逃してはならないのである。しかし、こうした連続撮影は困難を極める。300mのレールに搭載したクレーンカメラの移動に合わせてすべてのタイミングを計らねばならない。どこかで呼吸が乱れたらNGである。

1シーン＝1カットの迫力は全スタッフの意思が統一された凝視の視線から創られる。

幻影の映像表現

内戦下で2人の息子に会うシーンはエレニの幻影として表現される。悲しみの底でエレニは幻覚に襲われる。その脳裏には夫と息子が亡霊のように現れる。

映像は土手の上で息子2人が母は狂い死んだと話し合い、敵同士で別れる。画面は2人が去る動きでフォーカスアウトとなり、エレニが手前から背中中でフレームインしてくる。映像は幻覚の中の現実と幻影が交錯されるが、母と息子が互いに幻影の中で二重の悲劇が構成される。

そして、水没した村でヨルゴスを探すエレニのロングのバックショットに、沖縄で戦死する前夜のアレクシス手紙の音が聞こえる。「この誰も知らない島で、銃を担いで進んでいる。まもなく6万人の兵が死を覚悟で出撃する」

さらに、アングロプロス映画は悲劇の本質に迫る。それは幼少期にエレニとアレクシスは「いっしょに水の源泉を探しに行こう」と誓いあっていた。その「幼い純愛」の消滅をエレニの悲哀に重層している。

「昨夜、夢で君とふたりで河の始まりを探しにいったよ、君が緑の葉に手をさしのべ、水がしたたり落ちた、地に降る涙のように」この抒情あふれるアレクシスのナレーション

とそれを挿入するタイミングは彼の真骨頂である。

こうした映像と音響の相乗効果により、この物語がエレニだけでなく観客に共通する悲劇としてクローズアップされていくのである。

モンタージュは詩

アンゲロプロス映画は一見すると分かりにくい。1カットは長く、間合いは独特のリズムとテンポがある。彼は決して言葉（台詞）で語らないし説明はしない。反対に省略し、凝縮した映像を構成する。

アンゲロプロスはモンタージュを「映像で語る詩」として組み立てている。詩は言葉を凝縮させ韻を踏んで表現される。詩人は言葉に様々な想いをこめる。自分が存在する社会の危機、知識で得たこと、その他喜怒哀楽の感情を言葉のイメージで記述する。詩の美学は言葉の底に秘められたイメージである。

しかし映画は映像で具象化しなければならない。アンゲロプロスの映画は凝縮された具象のイメージが連鎖、交錯し、重層して一つの画面で表現され、映像から言葉（詩）を想像させる。そしてなにより、映像の美学を追究する。したがって彼のモンタージュは「一画面の中でのモンタージュ」である。その意味では非モンタージュ的モンタージュ論と言える。その魅力を観客が発見するとき、その魔力は強烈な引力になって人々の心をとらえる。

映像のリアリティ

この映画では難民たちが生活する村をセットで作った。200軒以上の家を建て、家畜を集め、数百人のエキストラを1シーン＝1カットで映像化している。監督を含めてキャスト、スタッフはそこに寝泊まりして撮影を実施した。彼は全スタッフに創造的な仕事に携わっている意識を持たせる。そして、天候のつながりに注意し、曇天の日を選んで撮影を行う。この制作スタイルはアンゲロプロス独特のものである。この方法から迫真に迫る映画が作られる。

この映画のハイライトは水没する村である。湖の水位の上下に合わせてスケジュールを組み、水位が高くなった時、水没する村のシーンを撮影している。

「私は生身の肉体とだけ愛を交わした、デジタル処理された人間やセットでなく」と彼は語る。アンゲロプロス映画は最新のCGや合成はいっさい使用せず、実写映像の荘重な美を追究している。ここから映画本来の迫力が生成されるのである。

「エレニの旅」は20世紀の初頭から中葉にかけて、アンゲロプロスの母親世代の「女の悲劇」を描いた。この物語は三部作の第一作であり、これから、エレニは夢の国アメリカへ旅立つ物語が展開されるという。

アンゲロプロスは「放浪の旅を繰り返したオデュッセイアやすべてのギリシア人のごとく、人間は旅をすることで世界を知る。そして疑問やアイデアが生まれる」そして「映画は撮り続けていますが、いまは自分のため、友人のため、そして時の流れを心地よくするため仕事をしています」と語る。

アンゲロプロスは人間の幸福をあくなき芸術家の魂で荘厳な映画を制作する。

第二作でエレニが「どのような旅を行い、彼女が何を得的のか」楽しみは尽きない。

資料 - 1 アンゲロプロス作品

年代	作品名	賞歴	時間
1965年	フォルミンクス物語		
1967	放送		21m
1970	再現		1h38m
1972	1936年の日々		1h45m
1974	旅芸人の記録	カンヌ映画祭へは出品できず。サロニキ映画祭で9部門で賞を獲得	3h58m
1977	狩人	公式映画祭には出品不可	2h58m
1980	アレクサンダー大王	ヴェネチア映画祭金獅子賞	2h28m
1982	アテネ、アクロポリスでの三度の帰還	テレビ・ドキュメンタリー（イタリア・テレビ局）	43m
1983	村ひとつ、村民ひとり	テレビ・ドキュメンタリー（ギリシャ・テレビ局）	
1984	シテール島への船出		2h14m
1986	蜂の旅人		1h58m
1988	霧の中の風景	ヨーロッパ映画祭金獅子賞	2h
1990	こうのとりの、たちずさんで	カンヌ映画祭出品作品	2h17m
1995	ユリシーズの瞳	カンヌ映画祭グランプリ	2h49m
1998	永遠と一日	カンヌ映画祭	2h13m
2004	エレニの旅	バルムドール賞	2h50m

参考文献

- ・アンゲロプロス ヴァルター・ルグレ著 奥村賢訳 フィルムアート社
- ・アンゲロプロスの瞳 若菜薫著 鳥影社
- ・アンゲロプロスシナリオ全集 池澤夏樹著 愛育社
- ・ギリシアの歴史 リチャード・クロググ著 高久暁訳 創土社
- ・エイゼンシュタイン全集 キネマ旬報社
- ・ゴダールの神話 現代思想 青土社
- ・ギリシア悲劇全集 高津春繁編訳 筑摩書房
- ・オデュッセイア ホメロス著 松平千秋訳 岩波文庫
- ・ギリシア紀行 川島重成著 岩波書店
- ・映画の読み方 佐藤忠男著 じゃこめてい出版
- ・アンゲロプロス／岸恵子 対談 テレビ朝日「岸恵子輝きのギリシャ紀行」2004.7.25放送