

恍惚とニヒリズムの境界

——ベルトルッチとドストエフスキー（1）

亀山 郁夫

On the Border between Ecstasy and Nihilism — Bertolucci and Dostoevsky (1)

Ikkuo KAMEYAMA

はじめに——回想

ベルナルド・ベルトルッチが逝った。享年七十七歳。

奇しくも「一九六八年」から五十周年にあたる記憶すべき年の死となった。あたかもそのベルトルッチの死が予告したかのごとく、隣国フランスではガソリン税引き上げに反対する市民暴動が各地で起こった。その「騒乱」を目の当たりにした老世代のパリっ子のなかには、一九六八年の「五月危機」に懐かしく思いを馳せたものも少なからずいただろう。また、イタリア国営テレビの前でその「騒乱」を食い入るように見つめるローマっ子のなかには、そのひと月前にこの世を去った巨匠ベルトルッチの最晩年の「問題作」を思いおこし、現実に取りつつある事件のあまりの夢のなさに苦笑した向きもあったかもしれない。いずれにせよベルトルッチもまた、一九六八年五月、世界を揺るがした「パリ危機」を見守りつつ、青春の一時期を過ごした「革命世代」の一人だったのである。

改めて説明するまでもないことだが、一九六八年五月、フランスのパリで巻き起こった「危機」は、瞬く間に世界の若者や労働者の心をとらえ、ヨーロッパの周辺地域はおろか、アメリカや日本ほかアジア各地にまで飛び火した。背景には、日ごとに泥沼化を見せはじめるベトナム戦争や公民権運動、中国で進行中の文化大革命の不穏な動きがあった。私たちの記憶にも刻まれているソニミ村虐殺事件（カリイ中尉の指揮のもとで、無抵抗のベトナム人村民約五百人が虐殺された）が起きたのがこの年の三月、パリ五月革命の余波を受け、同じ五月から秋にかけて、日本大学、東

京大学を中心に次々と全共闘運動が起こっている。一年半後に日米安保条約の改定という重大な節目が迫っていたこともあって、全国のキャンパスで、「造反有理」「反戦」「安保阻止」などのシュプレヒコールがひととき高くこだまははじめた。

今も懐かしく思い起こす。

大学四年間をノンポリで通し、キャンパスに吹き荒れる学生運動の嵐にひたすら背を向けつづけた私も、七〇年六月十五日の安保改定当日だけは朝早く下宿を出て、親しい友人と日比谷公園のデモ隊の一つに飛びこんだ。機動隊から放たれる催涙弾の煙には友人が用意したレモンの汁で手当てし、思いもかけず生々しいメガフォンのかけ声にたじろぎつつ、「安保反対！」を唱和した。だが、その声はいかにも弱々しかった。群衆の一人として行動するというそれ自体にたいする違和感だけでなく、過去一年半におよんだ無為をたった一日のデモ参加で償おうとする浅ましい自分には否応なく気づかざるをえなかったからだ。

他方、人一倍映画が好きで、週末になれば、池袋、大塚、板橋の名画座に通いつめる生活を送っていた私は、若く幼い価値観を根本から突き崩すような映像との出会いを重ねていた。今村昌平の『神々の深き欲望』、羽仁進の『初恋・地獄編』、篠田正弘の『心中天の網島』、大島渚の『東京戦争戦後秘話』など今も記憶に焼きついている作品の数は十指を下らない。多くは、当時A T (アートシスター)系と呼ばれる実験色の強い作品だったが、同じA T系の外国映画でもっともつよく心を揺さぶられたのが、ピエール・パオロ・パゾリーニの『アポロンの地獄 (Edipo re)』(一九六七)である。ソフォクレスの『オイディプス王』を下敷きにしたこの映

画と出会わなければ、ひょっとして現在の私のドストエフスキー熱もなかったかもしれないとさえ思うときがある。物語のラストで縊死する妻イオカステ役を演じたシルヴァーナ・マンガノーの仮面のような美しさにしびれ、憐憫と悲しみがなくまぜとなったふしぎな官能に酔いしれた。しかしそれらの映像との出会いが、現実の人生にも通じる何かであると気づくのは、はるか後になってからのことである。

今にして思うのだが、当時の日本の映画界は、一般の常識ではほとんど理解できない複雑な相関模様を描いていた。ハリウッドの衰退をしり目にアメリカンニューシネマの台頭があった。ヨーロッパからはネオリアリズモの流れをひく古典的な大作が次々と押し寄せてきた。国内の映画市場を見れば、東映による任侠路線が爆発的人気を呼んで、その任侠路線に熱中するファンが同時に、当時のヨーロッパの最先端ジャン・リュック・ゴダールらの映画を熱く論じるという奇怪な光景が現出した。その複雑な図を解きほぐすのは、まだ二十歳前の私にはとうてい手に余ることだったが、ただ一つ共通するものがあるとすれば、それは、いわゆる戦後の高度成長と高度資本主義化に対する素朴な疑念であったろう。そしてその背後には、ベトナム戦争に苦しむ人々や、中国文化大革命を推し進める人々の影が落ちていたのである。

任侠映画にも、ゴダールにも関心を持つことのなかった私が、当時、惹きつけられていた映画は、骨太な物語性を持ち、なおかつ人間心理の深淵を抉り出すようなリアリズムの作品である。戦後イタリアで始まるネオリアリズモの流れをくみ、大資本の助けを得てスペクタクル映画へ傾斜しはじめたルキノ・ヴィスコンティ、

古代や中世へと物語の舞台を広げていくピエール・パオロ・パゾリーニ、逆に同じリアリズムながら徹底してドライな映画作りをめざすロベール・ブレッソン。それぞれに特異な作風をもつこれら三人の映像作家が私の理想とする映画界の主役だった。この三者と比較すると、ゴダールの画面づくりはひどく作爲的で浅薄なものに映り、敢えてこれを受け入れようという気持ちは起こらなかった。思うに、右の三監督が頼もしく感じられたその理由というのは、彼らの作品のどこかにドストエフスキーの匂いがあることだった。事実、ヴィスコンティとブレッソンの二人は、すでにドストエフスキーの原作の映画化に取り組んでいたし、ドストエフスキーとそうした接点をもたないパゾリーニにしても、たとえば『テオレマ (Teorema)』(六八)のような作品には、どこことなくドストエフスキーに通じる問題意識の存在をうかがうことができた。最近、ベルトルッチ関連の資料を漁るなかで知ったことだが、パゾリーニは、あるインタビューに答え、十五歳のときにドストエフスキーの主だった作品をすべて読み、なかでも『白痴』は、『啓示 (revelation)』¹⁾だったと述べている。

ところが、私の極端なゴダール嫌いをせせら笑うかのように、映画ファンの間でのゴダール神格化は日に日につよまり、池袋の文化拠点アールヴィヴァンの書棚に並べられた美術関連の書籍、雑誌、書評紙でもゴダールに関する特集が目立つようになった。ついながら述べておくと、私のゴダール嫌いにはある根本的な理由が潜んでいた。友人たちの影響から日本の学園紛争に対しては一定の共感を抱きつつも、中国の文化大革命に対しては、それこそ吐き気を覚えるほどつよい違和感を覚えていたのだ。当時の私

は、はじまったばかりの大学生活に完全に自足しきっており、もろもろの秩序と権威にたいするほとんど盲目的といっている従順さのなかで生きていた。そんな私の心につよい違和感をともなうて記憶された事件のひとつが、同じ六八年五月にカンヌ国際映画祭で起こった事件である。この事件では、ゴダールを先頭とする何人かの監督（フランソワ・トリュフォー、クロード・ルルーシュ、ルイ・マル）が映画祭会場に乗り込み、各賞選出を中止へと追い込んだ。今にして思えば、当時、映画祭のコンペティション部門には、ソ連を代表してアレクサンドル・ザルヒ監督の『アンナ・カレーニナ (Anna Karenina)』(六七)が鳴り物入りで名前を連ねていたので、このカンヌ粉砕にはそれなりに政治的狙いがあったのかもしれない。フルシチョフ解任から四年、ソ連国内は急速に右傾化を強め、折からの「プラハの春」に対しても陰に陽に圧力をかけ続けている事実が知られていて、そうしたソ連に対し否定的な態度をとる五月革命のリーダーたちが、ザルヒ監督の作品を標的の一つとした可能性がなくてはならない。この考えは、たんに私の仮説にすぎないが、その仮説をここに述べる理由とは次のようなものである。すなわち、カンヌ粉砕の首謀者で、中国文化大革命への熱烈な支持者だったゴダールは、その前年『中国女 (La Chinoise)』(六七)を発表し、文化大革命へのシンパシーを公言すると同時に、ソ連文化大臣の暗殺というモチーフを同じ映画に取り込んでいたのだ。つまり、『中国女』で行った暗殺の予言を、カンヌ粉砕によって実現しようとした図った可能性もあるということだ。また、より総体的な視点から見てこのカンヌ粉砕は、少し乱暴な言い方になるが、世界の映画界の大御所たちと旧来の映

画制度にたいする反逆であり、彼が主張する「造反有理」は、まさに一種の「父殺し」の意味を帯びていたということである。当時、ゴダールは三十八歳——。

ただ、ゴダールのためにここでひとこと付けくわえておくと、同時代の映画界に殴り込みをかけるその行動が、彼なりに周到な目配りをきかせた戦略の結果だったことが明らかである。当時のゴダールは、中国の文化大革命のみならず、ソ連初期の文化革命にも怠りなく目を向けていた。彼の念頭には、映画界の巨匠たちに代わる父として、ロシア・アヴァンギャルドの映画界を一時期リードしたジガ・ヴェルトフの存在があった。「キノ・グラス（映画目）」を標榜し、モンタージュと「異化」の手法を駆使してドキュメンタリー映画を撮影するヴェルトフは、「ロシア・アヴァンギャルド」という名称すら十分な知名度を得ていないこの時代にあつて、一般におそろしく疎遠な存在だった。そもそも、なぜ、ヴェルトフであつて、エイゼンシュテインではないのか？ そんな疑問も上がつたはずである。いずれにせよ、ソ連の芸術史に通じた当時のファンでさえ、ゴダールのこの選択を歴史的な文脈に照らして理解することは困難だったと思う。事実、私などは、当時のゴダールファンが待望していた『中国女』を、欠伸を嘸み殺しながら眺めるばかりで、若いジャン・ピエール・レオにしろ、新人のアンナ・ヴィアゼムスキーにしろ、彼らの素人臭い演技に何ひとつ共感を覚えることはなかった。逆に、ゴダール嫌いが高じるあまり、ゴダールがこの映画で、ドストエフスキー『悪霊』のパロディ化を実現していた事実にすら気づかなかったほどである（その時点で、私はまだ『悪霊』を読んでいなかった）。要する

に、私が映画芸術に求めているものが、当時の映画フリークとは根本から違つていた、というべきか、私自身、骨太などと言いながら、映画そのものに対してはごく世間並みの欲求を抱いていただけにすぎない。その、もつとも幸せな出会いが、「父殺し」を主題とした『アポロンの地獄』であつたということだが、しかしそれが、イタリアの若き巨匠の作品でなくてはならない理由はどこにもなかった。そして当のパゾリーニは、すでに神話、古典、中世の世界へと物語の舞台を広げ、常識人の想像力ではそう易々と近づけない境地に入り込んでいた。そうした状況のなかに突然姿を現し、八方ふさがりの私を救い出してくれたのが、ベルナルド・ベルトルッチだったというわけだ。

さて、私が初めてベルトルッチの名前を知つたのは、それから約五年後の一九七三年の暮れのことである。池袋東口の芸芸坐地下で『ラストタンゴ・イン・パリ』(*Ultimo tango a Parigi; Last Tango in Paris*) (七二) を観た。中年男と若い女性がはだかで向き合う刺激的なポスターに好奇心をそそられ、勇気を鼓してチケットを買つた。成人映画に指定されたその映画は、私の想像をはるかにこえる存在の深みを湛えているように感じられ、ニヒリステイックな中年男を演じるマーロン・ブランドにすっかり魅了されてしまった。

ある日、パリのアパルトマンの空室でたまたま出会つた中年の男ポールと若い女ジャンヌ（マリヤ・シュナイダー）が、おたがい名前もつげることなく突如、性行為に入る。行為が終わつたあと、二人は何事もなかったようにアパルトマンを後にするが、不自然な始まり方をした愛は、不自然な速さで変質を遂げる運命に

あった。おたがいの名前が明らかになった瞬間から男のうちに執念がめざめ、男が自虐的になったときに愛は曲がり角をむかえ、性のユートピアは終焉にいたる。

若い私は、この映画から、欲望をむきだしにした愛の虚しさと脆さを学んだような気がしたが、薄汚い中年男に一時ながらも入れあげる若いジャンヌの心にはほとんど理解が及ばなかった。そして最後の場面で、ジャンヌの父親の帽子をかぶったボールが銃で撃たれ、ベランダの手すりにチューインガムをこすりつけたあと、殺伐としたベランダに赤子のように身を丸めたボールに、い哀れみを覚えた。何かしらこの男に、救いような母性的な存在への憧れを見出したような気がしたのである。

その後、ベルトルッチのファンとして、新作が封切られるたびにレンタルビデオで借り出しては、その変貌ぶりに目を奪われてきた。総じて、私がベルトルッチに揺さぶられたのは、生きることに望みがないというニヒリスティックな感覚とそのニヒリズムゆえによりいっそう輝きを帯びよせる官能性の世界である。それはまさに、ベルトルッチ自身一時期影響下にあったジョルジュ・バタイユが『エロディシズム』に記した定義（死に至るまでの生の高揚）を地で行くものでもあった。そしてあるとき、私は、自分が『ラストタンゴ・イン・パリ』にこだわりつづけるもう一つの理由に思いあたった。それはほかでもない、大学時代の四年間、夢中で読みふけたドストエフスキーとの繋がりにある。中年男ボールのジャンヌに対する自暴自棄的な愛に、私は、ほかならぬドストエフスキーその人と彼の「宿命の女」アポリナリーヤ・スースロワの愛を重ね合わせていたのである。

1

一九六八年、当時二十五歳のベルトルッチは、きわめて辛口のデビュー作『殺し（La Commune Secca）』（六二）と、先鋭的な方法的意識のうちにいくぶんロマンティックな「告白」をにじませた『革命前夜（Prima della rivoluzione）』（六四）で一定の評価を勝ちえ、その後、長い空白の時を迎えつつあった。その間、破竹の勢いで映画製作に邁進していたのが、パゾリーニであり「わが師（my real Gulu）」ゴダールだったのである。

そのパゾリーニの原作によるデビュー作『殺し』は、一人の売春婦の死を種々の証言によつてたどりなおす一種のポリフォニー劇である。そこには明らかに黒澤明の『羅生門』の影響がみられるし、カメラワークも斬新である。ゴダールの後のヴェルトフ礼賛を予言するかのように、彼は、アレクサンドル・ロトチェンコの構成主義写真の手法（ラクルスまたは「遠近短縮法」）に肩入れしている印象すら受ける。しかし、映画全体の作りは、明らかに彼の関心が「敬愛する」ゴダールよりむしろブレッソン風の即物主義に深く傾斜している。けつしてラディカルすぎるということとはなく、方法と物語性の緊密な一体性をめざそうという意欲がはつきりと見てとれるのである。他方、物語性の側面から彼が描こうとしていたのは、戦後十五年を経てなお生々しい荒廃の爪痕をとどめるローマ郊外の風景であり、そこに生きるアウトローたちのやさぐれた声々だった。嫌疑を受ける者たちの表情を凝視するカメラは、権力側のまなざしを暗示しているが、荒廃したローマ郊外の風物を浮かびあがらせるその姿勢は、言ってみれば、社会

派、共産主義者のそれであり、前年に『アッカトーネ (Accattone)』(六二)で彼が助監督を務めたパゾリーニの影響をもろに見てとることが出来る(この時期、映画人としてパゾリーニは、いまだ大きな仕事を残してはいないが、彼との初仕事から得たものは小さくなかった)。そのパゾリーニの影響から逃れるために、ベルトルッチは外部に向けてさらに方法と視点を開いていく必要があった。そしてその手段として、ジャン・リュック・ゴダールの手法への接近がはじまった。ゴダールを受け入れることで、ネオリアリズモの伝統からも、尊敬するパゾリーニからも自由になれるだろう。

ところが、第二作、『革命前夜』においても、自由への逃走の企ては実現しなかった。「シネマ・ヴェリテ」の手法を一部にとりこみ、登場人物の一人には、ゴダールへのオマージュさえ語らせながら、一人称的なこだわりを重くとどめる作品となった。この映画のもつ自伝的な性格に注目して、ブルジョアの退廃に後戻りすることへの若いベルトルッチ自身の恐怖ととらえる研究者がいるが、必ずしもそのようなセンセメンタリクな解釈にとらわれる理由はない。映画全体をとらえる視線は、より俯瞰的というのが正しく、事実、共産主義者をめざす主人公ファブリツィオは、友人の映画ファンのゴダール礼賛にとくに熱心に耳を傾けるふうもない。逆に主人公の一人称告白そのものが、いわばこの映画のもつ方法上の先進性を脇に追いやり、映画のもつ思想性を前面に押し出す結果となっている。翻って、『革命前夜』を「自伝的」な映画に仕立てようとしたとき、彼はすでにゴダールとは別の独自の道をひそかに決意していたと思われる。

ベルトルッチのゴダールに対する関係は、このように、初めてからアンビギュアスで謎めいていた。当時のインタビューで彼は次のように述べている。

「私が好きな監督は、パゾリーニとゴダールです。彼ら双方に憧れています。二人とも偉大な精神の持ち主であり、偉大な詩人です。私がパゾリーニやゴダールに対抗する映画を作りたいと思うのはそれが理由なのです。なぜかといえば、とにかくにも前に進み、人にうまく何かを与えるには、自分がかつとも愛する人たちとつねに戦いを繰り広げなくてはならないと思うからです」⁽³⁾

ベルトルッチは、ゴダールと初めて顔を合わせた際、緊張のあまり彼の前で嘔吐したと告白したが⁽⁴⁾、その実、その嘔吐は、たんに「巨匠」を前にしての緊張というより、内心の迷い、一種の面従腹背に近い何かが原因だったのではないかと想像する。事実、「ぼくたちはみな、ゴダールになりたがっている」⁽⁵⁾との賛辞まで送り、映画史におけるゴダールの出現を「イエス・キリスト」のそれになぞらえるほど熱狂しながら、彼のフィルモグラフィには(後にくわしく触れる一作をのぞいて)、彼のゴダール礼賛を全面的に裏づけてくれる作品は見当たらない。したがって、この賛辞自体どことなく「二枚舌」(褒め殺し)的なニュアンスを放っており、その「二枚舌」の存在を決定的に裏付けたのが、一九七〇年に制作された『暗殺の森 (Le Conformista)』(「順応主義者」の意味)だった。

アルベルト・モラヴィアの同名の小説をもとにしたこの映画でベルトルッチは、原作をたくみに加工しつつ、反ファシズム運動の指導者の一人で恩師のクワドリ教授の暗殺に手を貸す哲学講師マルチェロの矛盾に満ちた内面を描き出した。そして後に彼は、

このマルチェロ青年にみずからを模し、「あれは、ほんとゴダールのめぐる物語なのです」⁽⁶⁾と半ば冗談めかして語った。ここで再び強調するなら、『暗殺の森』とは、『順応主義者』たるベルトルツチ自身によるゴダール殺し、「父殺し」⁽⁷⁾でもあったということである。また、実際の暗殺行為には関わらず、恩師が確実に暗殺されるのを知りつつ、その妻にさえ救いの手を述べようというしないマルチェロは、まさにイワン・カラマゾフ的な「父殺し」の状況に立っていたという仮説さえ成り立つかもしれない。

では、「父殺し」ないしより直接的に「ゴダール殺し」は、『暗殺の森』において初めて覚醒されたテーマだったのだろうか？ そもそも、ベルトルツチの右に述べた、権威への意識過剰と、それが必然的におびき出す二枚舌的な性格はどこに由来するものだったろうか。ゴダールとの資質の違いについては、プロテストタントとカトリックという幼年時代の教育の違い、父親の存在の大きさの違い、あるいは同時代の映画的環境に原因を求めることができそうである。高名な詩人で作家のアッティリオ・ベルトルツチを父に持ち、父にならって文学の道を志し、ローマ大学在学中に若干二十一歳で映画監督デビューを果たしたベルトルツチだが、彼の前には、この偉大なる詩人の父親のほかに、映画界の偉大な父たち、すなわちネオリアリズモの流れをくむ巨匠たちが控えていた。ヴィットリオ・デ・シーカ、ロベルト・ロッセリーニ（『革命前夜』でも言及されるとおり、ベルトルツチが最も敬愛した映画作家）、ルキノ・ヴィスコンティ、ミケランジェロ・アントニオーニ、フェデリコ・フェリーニ——これらの名前を挙げるだけでも、若いベルトルツチが遭遇した壁の厚さが推し量れる。⁽⁸⁾では、これら

巨匠たちの前で、二十五歳の青年に何ができただか、といえば、若さにまかせた体当たりとしかいいようがない。いいかえれば、ゲリラ戦略である。では、どのようなゲリラ戦略が有効と考えたろうか。考えるのは、先ほども述べた、ゴダールとの連携ないしはゴダールの模倣である。ゴダールの方法をうまく活用できれば、自由への逃走の企ては第一段階において成功である。なぜならベルトルツチは、すでにこの時点で、ゴダールにできない何かが自分にはあることを確信していたふしが伺えるからである。では、そのゴダールのなから果たして具体的に何を利用することが有効だったろうか。第一の「模倣」、それは、ほとんど冒瀆的とはいえないような道化的身振りである。といってもそれは、ベルトルツチその人のというより、登場人物たちの演技に発露する道化的な身振りである。かりにそれをドストエフスキーの文学にあてはめるなら、ミハイル・バフチンが規定した「奪冠」の演技になぞらえられるだろう。「奪冠」の前提をなすのは、あくまでもカーニバル劇ないしはカーニバル劇的状况であり、このカーニバル的状况がいま隣国フランスの首都で起ころうとしていたのだった。

思うに、ベルトルツチのこうした戦略と試行錯誤の結果生まれた最初の「父殺し」の試みが、ドストエフスキー『分身(Dvoynik)』を下敷きにした『パートナー(Partner)』(六八)だったのである。そして極端な言い方をすれば、ゴダールとドストエフスキーの両者を天秤にかけつつ、最終的に後者の優位を宣言しようとしていたとみることができる。主人公ジャコベの、情性化した世界に対する苛立ちは、むしろゴダールの主人公たちの苛立ちそのものである。ところが、『パートナー』が制作された一九六八年の時点

で、彼は、パリにみあうカーニバル劇的狀況をローマに期待することはできなかった。逆にパリほどにドラマティックな展開をもたない分、イタリアに生まれた「分身」たちの道化的身振りはよりいっそうラディカル度をつよめ、ますます一人芝居としての性格を露わにしていた。しかもこの一人芝居こそ、ドストエフスキーの文学が示唆した最大の武器でもあったのである。

2

二〇一三年三月、東京・渋谷のシアター・イメージフォーラムでベルトルッチ監督デビュー五十周年を記念するイベントが企画され、そこで上映を予定されたある映画の推薦文を書いてほしいという依頼が舞い込んできた。映画の専門家でもない私になぜ、と怪訝な思いを抱きながら説明を聞くと、上映される三作品の一つに、ドストエフスキーの中編『分身』をパロディ化した実験映画が含まれており、それも今回が日本初公開だという。説明を聞き終えた私は、逆に期待を裏切られたような思いを抱きながら依頼に同意し、デモ用のDVDを送ってくれるようにお願いした。落胆の理由は、ほかでもない、ベルトルッチがパロディの対象とした作品が初期の『分身』だったという点である。彼ほどの巨匠であれば、後期の四大小説のどれかに挑戦するくらいのことをしてほしかった。しかしとにもかくにも、『ラストタンゴ・イン・パリ』での出会いから四十年経て、ベルトルッチとドストエフスキーが一本の糸で繋がった。

日本で初公開となる作品のタイトルは、『パートナー (Partner)』

(邦題は、『ベルトルッチの分身』ただしイタリア語の原題は、*Il Sostituto*で「ダブル」の意味であり、ロシア語の「分身」により近い)。一九六八年のパリの五月革命に触発された作品で、ローマの演劇アカデミーで演劇を講じる若い教師に『分身』のジャコベ役が与えられていた。それにしても、一九六八年の「革命」を映画化するのに、なぜ『分身』なのかと怪訝に思い、一九六〇年代前後のイタリアの映画状況を調べはじめて明らかになった事実がある。この映画が撮影されるより前の約十年間、イタリアでは、一種のドストエフスキーブームと呼んでもよい現象が起こっていたのだ。ステファノ・アローエの文章を引用する。

「戦後世界のイデオロギー的な二極性はイタリアの土壌にも現れ、ドストエフスキーの精神的な原理をはげしく強調することで、カトリック系の思想家たちは、ソヴィエトの無神論文化の礎との論争の手段としたが、他方、マルクス主義者たちは同じドストエフスキーに革命の予言者を見出したのだ」⁽¹⁰⁾

だが、ドストエフスキーはたんに思想界における論争の試金石となっただけではない、戦後の映像作家たちの興味をも大いに惹きつけていたのである。何よりもヴィスコンティは、マルチェロ・マストロヤニを主役に立てて『白夜』(五七)を、その三年後には『白痴』を題材にした『若者のすべて』(六〇)を撮り、それと前後して、ヴィットリオ・コッタファヴィーが『虐げられた人々』(五八)、『白夜』(六二)の二本を、ジュリオ・マジジャーノが『罪と罰』(六三)、サンドロ・ボルチ『カラマーゾフの兄弟』(一九六九)、『悪霊』(一九七二)を製作していた。ということは、ベルトルッチにとってドストエフスキーは決して耳新しい作家で

はなかったということなのである。

ローマのある演劇アカデミーで、俳優術を教える主人公のジャコベ（ジャコベのロシア名は、ヤコフ。ドストエフスキー『分身』の主人公ヤコフ・ゴリヤートキンの名を忠実になぞっている）は、ある夜、教授の娘クララの誕生日の祝いに駆けつける。ジャコベの懇願にもかかわらず追い払われるが、諦めずに勝手口からひそかに潜入を試みる。だが、その常軌を逸した道化的な振るふるまいが客人一同の顰蹙を買い、ついに教授宅からつまみ出されてしまう。その夜、ジャコベの身体に巨大な影を生まれ、その影をひきずりながら帰宅したジャコベは、突如現れた、もう一人のジャコベと同じアパートの一室で起居をともしはじめる。ところが、そのジャコベのもとに思いもがけず、愛するクララからのラブレターが届き、念願のランデブーが実現するが、はたしてこの羨むべき役割を演じるのが、ジャコベ本人なのか分身なのか、観客にはほとんど区別がつかない（分身の二人は、声の高低で見分けるしかない。甲高い囁き声は、旧ジャコベ、低い声は、新ジャコベということだろうか）。他方、ジャコベは、アカデミーの教室や街頭で、「禁止は禁じられている」「不可は不許可だ」なレトリカルな言辞を弄しながら、世界を演劇の舞台に変え、学生たちに一斉蜂起を呼びかけるアナキスト革命家である。舞台上のフットライトを取り払えというメッセージ、すなわち、舞台と観客の一体化の理念は、革命初期にメイエルホリドらが唱導された「演劇の十月」の理念そのものをなぞるものだろう。

そして劇場が革命の舞台となり、舞台と革命の一体化が成就された暁には、当のジャコベ自身（旧）がギロチンによってうち捨て

てられるべき運命にある。だが、ジャコベの革命は失敗に帰する。それは、ジャコベの分身（新）が根本的に抱えている怯懦と恐怖が原因であり、分身の怯懦と恐怖が革命の続行を希求する（旧）ジャコベを自殺の道連れにする。最後の問いは、「われわれは二人なのか、一人なのか？」だが、いずれにせよ、ジャコベとその分身とは、革命が抱え込まざるを得ない理想と現実の二つの顔といってもよい。では、旧ジャコベとはだれであり、新ジャコベとはだれなのか。

ちなみに旧ジャコベが企図した「革命」のプログラムは、擬似爆弾を装置した乳母車を階段から転げ落とすところから始動する。エイゼンシュテイン『戦艦ポチョムキン』の中の有名な「オデッサの階段」のパロディである。革命がどれほどの狂気をもたらすか、ジャコベは、すでにその「真の恐怖」に駆られている。狂気とエクスタシーの脳を持つということが、「分身」の出現をうながした正体だとすれば、その狂気とエクスタシーを持続できないかぎり、革命に未来はなく、分身の存在にも意味はない。芸術史家のシュテレンベルグは、「エクスタシーにおいて魂は肉体のドッペルゲンガーに姿を変える」と書いたが、ジャコベとその分身もまた、いままさに現出しようとする革命を生き延びていくうえで不可欠な狂気とエクスタシーの体現者である。革命を実現する主体は、ドストエフスキー『分身』における旧ゴリヤートキンが新ゴリヤートキンとの一体化を画策して一時的な万能感にひたるように、分身同士の強力な一体性が欠かせない。ところが、分身は、先ほど述べたように、最初から死の衝動にかられ、路上の簡易トイレでカミソリ自殺を図ろうとするほどの、怯懦を絵に描いたような男なの

だ。いずれにしても、分身とは、革命の予感のなかではじめて誕生した、あらたなアウトロー主体、あるいは革命という名の身体である。分身は分身に向かって言う。「舞台が成功したら、君を殺して、自分に戻るつもりだった」¹¹。

だが、『パートナー』はすでに、「革命」の夢が早々に閉ざされかけていることを暗示している。ジャコベとその分身以外、狂気とエクスタシーをになう真の主体が存在しない。書を捨てて町に出よ、のアピールは効を奏さず、役者志願の学生たちは、日常の時間と日常の生活を頑なに譲ろうとはしない。やがて、予定の時間にローマの廃墟に集まり、ジャコベの帰還を待ち受ける彼らが、もはや革命の主役たりえないことは火を見るより明らかである。恍惚の消滅は、分身の消滅と同義である。

さて、この作品は何を語ろうとしているのだろうか。そこには何かしら内的論理と呼べるものが隠されているのだろうか。たとえばこの分身関係に、ゴダールとベルトルッチの関係性を見ていることは可能だろうか。

率直に印象を述べると、『パートナー』を通して私が最初に感じたのは、一種の名状しがたい混沌である。その混沌の核には、ピエール・クレメンティが演じる主人公ジャコベの怪物的な欲望とサディズムと小心のグロテスクな三位一体がある。語られるセリフは、すべて俳優クレメンティの即興のように感じられるほど、まさに引用のつづれ織りであり、一読して前後の脈絡を欠いているように見える。ベルトルッチにとって屈辱の「四年間」の空白のあとの作品にしてはあまりに大胆にすぎ、すさまじく内向きである。たしかに個々の場面で披露されるアイデアの閃きに驚かさ

れるが、¹²他方、ゴダールのもつリズムと一貫性、あるいは明晰さには欠けていると感じた。つまり方法的にゴダールを超えるものはない。ただし、そうした否定的な印象が、方法論への過剰な思い入れが必然的に招く結果であることは十分に納得できるし、他方、逆にそれによってゴダールには感じられない、一種の存在論的ともいえる深みを感じとることもできる。

では、この作品の隠された内的動機とはどのようなものか。

ドストエフスキーの原作は、旧ゴリヤートキンの新ゴリヤートキンに対する印象が恐怖から一時的に万能感へと高まり、いわば彼の病的な猜疑心が、新ゴリヤートキンの登場によって一時的に解消するかに見えて、最後は逆にその万能感が仇となって、破壊するという展開をとる。それに対して、ベルトルッチの『パートナー』では、両者の間にそうしたダイナミックな関係性は存在せず、きわめて曖昧なあたりで両者の一体性が保たれている。つまり、旧ジャコベと新ジャコベの支配／被支配の関係が明確ではないということだ。ただし、旧ゴリヤートキンも旧ジャコベも、最後は同様に破壊の道を辿る。つまりこうした物語の構図に、ゴダールとベルトルッチの関係性を見ることが可能かという点が問題なのである。

次に問題となるのは、『パートナー』とその前作『革命前夜』との間に横たわる関係性である。断絶か、継承か？

省みるに、当時まだ二十代後半に入ったばかりの新鋭ベルトルッチは、すでに危機に直面していた。危機をもたらししたのは、『革命前夜』で明示された「告白」への誘惑だった。共産主義者から一介のブルジョワへと転向するファブリツィオはおそらくベ

ルトルツチの内面の自画像でもあったことだろう。「父を殺すか、父にキスをするか、それこそがベルトルツチの映画そして彼の人生の中心をなしていた問題だった」とは、レオ・ロブソンの言葉だが、ベルトルツチは、父を殺すことも、父にキスをするこゝでもできない宙ぶらりんな状況に置かれていた。「父を殺す」とは、政治的に、反ファシズムの闘士として、あるいは共產主義者としてテロリストであることも辞さない態度であり、父への「キス」は、現実の社会に大人しく順応することである。逆に映画人として父を殺すことは、イタリアの映画の土壌に彼を産み落としたネオリズムの巨匠たちやパゾリーニと戦うことであり、逆に「キス」をするとは、ネオリアリズモの、いやパゾリーニの後継者として折り目正しく振舞うことを意味する。だが、時代の流れが加速するなかで、政治人としての「父」も、映画人としての「父」も大きな変更を強いられようとしていた。少なくとも映画人として「父」を否定することは、彼が「もつとも愛する人たち」との闘争に入ることを意味しはじめたのだ。「もつとも愛する人たち」とは、パゾリーニとゴダールである。パゾリーニ殺しは、ゴダール殺しでもなくてはならない。では、どのようにしてその双方を実現することは可能か。

父殺しの道は、先ほども書いたように、「若さにまかせた体当たり」ないしはゲリラ戦略にあった。『パートナー』が描き出すのは、現状にたいするベルトルツチの内心のいらだちである。そのいらだちのなかで、彼は、世界が先に狂うか、それとも自分が先に狂うかという切羽詰まった自問自答を繰り返してきた。ほぼ同じ時期、同じ苛立ちを表現するためにドストエフスキーの『悪霊』

に素材をもとめたのが、ゴダールである。しかしゴダールが、『中国女』で『悪霊』をパロディの対象とした理由は、結果として大きな矛盾をはらむにいたった。なぜなら、『悪霊』を当時の政治的文脈に重ねて読み替えるなら、明らかに文化大革命批判として理解されるべき小説だからである。そもそもゴダールは、何をもつてみずからのドストエフスキーへの共感の証としたのか？

他方、ベルトルツチは、なぜ、ドストエフスキーのあまたある作品のなかから、よりよって『分身』に目を向けたのか。パゾリーニとゴダールを敬愛する彼が、『中国女』の存在を知らなかったということはありえない。ゴダールやトリュフォーの同伴者として、当然のことながら「五月革命」の側に身を置くことは不可避である。しかし、その具体的表現が、現実的に『分身』に結びついた理由とは何だったのか。たんにゴダールの『中国女』に対する競争心からだったろうか。「愛する」ゴダールを乗り越えるために、同じドストエフスキーで勝負に出たにすぎなかったのか。つまり彼は、ドストエフスキーの文学への格別の思い入れもなく、純粹にアイデア勝負に出た、ということなのか。¹⁴

ベルトルツチが、ドストエフスキーの小説にしばしば現れる「分身」のモチーフに、時代を超えて映画人を惹きつけるリアルな何かを感じたと考えることは十分に可能である。ベルトルツチ自身がこの映画について語った「統合失調症（分裂症）をめぐる統合失調症（分裂症）的映画」というひと言は、彼のそうしたリアルな感受性を示唆するものだろう。と同時にこの言葉は、この作品を失敗作とみていた彼の自嘲とみるのが正しく、作品そのものに彼なりの計算とアイデアと問題意識を凝集させていたことはいう

までもない。そこには「空白」の四年間の思索が生きていた。では、「分身」のテーマ、いや「統合失調症」のテーマが、なぜ一九六八年の「革命」のテーマと結びついたのか。⁽¹⁶⁾

第一に考えるべきテーマは、『パートナー』全体に満ちわたる驚くべき暴力性である。旧ジャコベはすでに完全に理性のコントロール圏外にあって、同僚のピアニストをこともなげに銃殺し、愛するクララを市外電車の車中で絞殺し（依頼殺人のように見える）、洗剤を売りにやってきた女性をも自室の洗濯機の前で殺してしまう。旧ジャコベは、まさに異常このうえない連続殺人犯なのである。

では、この「暴力性」の根拠とは何か。注意深い観客は気づいただろうが、ジャコベの部屋のドアの壁に飾られているのは、フランスの演出家アントナン・アルトの肖像写真である。つまり、『パートナー』における「分身」そのものの意味について、ベルトルッチは、アルトの演劇理論を参照せよと語っているのだ。アルトがその「残酷演劇」の理念を明らかにした『演劇とその分身』(Le Théâtre et son Double) で主張したのは、演劇と人生との間には、明確な境界線は設けられず、分身とは、演劇と人生の相互関係を示す言葉であり、そこでは「残酷」を介した霊的な関係性が保たれていなくてはならないということだった。アルトを引用しよう。

「あらゆるスペクタクルの基盤に、残酷という要素がなければ演劇は不可能である。我々が今日のように墮落した状態にあるときには、形而上学を精神に到達させるには皮膚を通すほかない」⁽¹⁷⁾

『パートナー』におけるジャコベにとって革命とは、まさに「皮

膚を通す」痛みをとまなう「残酷演劇」の最たるものであって、そこでは現実の確実な印として暴力が運命的な役割をになわなくてはならなかった。思うに、アルト主義者のジャコベは、暴力をとまなう革命の正当化のために、「残酷」の刻印としてこれをとらえる観点が不可欠と考えたのだ。ベルトルッチがこの『パートナー』について、「統合失調症的映画」と呼んだとき、彼はひそかに「残酷演劇」のみならずアルト自身を念頭に置いていたことはまちがいない。演劇と人生の境界線の消失は、ジャコベ自身による三度の殺人によってすでに裏付けられていた。アルトの演劇理論を拡大解釈すれば、舞台上での殺人の演技は、現実における殺人の実践と何ら異なるところがなく法による裁きの外にある。ジャコベの演劇論は、こうして限りなく「残酷演劇」の最高の分身としての「革命」という観念にたどりつく。そして敢えていうなら、『パートナー』の作者ベルトルッチがこの演劇を駆動させる根本理念として想定していたのが、マルクス主義とフロイト主義であり、もつというなら、この二つの主義が、演劇と人生の二元論を超え、彼の芸術作品のすべてに「残酷」の証として定着しなければならなかったのである。⁽¹⁸⁾だが「暴力性」という側面でのアルトへの依拠もある意味でゴッダーの二番煎じを出ることはなかった。⁽¹⁹⁾

さて、『パートナー』におけるベルトルッチは、『殺し』や『革命前夜』と一線を画して、驚くほど乾いた視線で物語世界を構築している。しかしそこには、むしろ彼の生来の資質である抒情的な（と同時に、現実的な）視線もまぎれこんでいた。叙情的とは、多少、逆説的に聞こえるだろうが、ニヒルなという意味に限りな

く近い。なぜなら、ベルトルッチのニヒルとは、世界観として確立されたものというより、あくまでも心情告白として顕在化するまなざしのありようだからである。ヴェルトフへの傾倒に見られる徹底した非人称の世界を志すゴダールに対し、ベルトルッチがどこまでもこだわろうとしていたのは、一人称的な抒情の運命である。そしてその一人称が二つの自我の間を揺れ動く世界、すなわち「パートナー」がベルトルッチにとってなしうるぎりぎりの選択だった。そして、二つの自我の関係は、ソシユールの「意味するもの」と「意味されるもの」との関係にも似た、演じる主体としての人間と演じられる主体としての人間の「恣意性」というラディカルな関係性にたどりついた。道化的身振り、ないし道化性の本質とはまさにそのようなものである。スタニスラフスキーの演技術を否定し、「ジオメハニカ」の理論を展開したメイエルホリドが意図したものは、まさにこの道化性であり、それこそは演じる主体の一人称の喪失だった。ベルトルッチのいう「統合失調症」の意味もそこにあった。演劇アカデミーの教師ジャコベが俳優志願の学生たちに伝えようとしたメッセージとは、演技という恍惚のさらなる極みにおける「分身」への変貌である。ところがそもそもその恍惚が、早くも失われようとしていた。

このようにしてみると、『パートナー』が、ベルトルッチ本来の美学といかに異質であったか、そして彼がいかに努力してゴダールの試みに接近しようとしていたかが明らかとなる。そしてそこに生まれたのは、ゴダールよりはるかに難解で、道化的という表現すらもはや不要となるような、「統合失調症」の世界だった。逆に『パートナー』は、その分、先ほども述べたある種の深みが増した

のだのだといえるだろう。くだいようだが、演劇における「統合失調症」とは、けっして人格が二つに割れる状態を言うのではない。演劇そのものがまさに「統合失調症」を前提とし、そこにいたるまでの「自我の灼熱」をエネルギー源とするのである。『パートナー』以降のベルトルッチが、次の主題として射程におさめるべき対象こそ、この「自我の灼熱」が失われたあとの世界の再生だった。では、この作品のどこに一人称的な抒情は埋め込まれているのか。そしてその「告白」をとおしてベルトルッチは何を語ろうとしていたのか。それこそは「ゴダール殺し」の不可能性という自覚ではなかったろうか。

注

- (1) Barron, E., *Popular High Culture in Italian, Media*, Pargrave, Mcmillan, 2018, p. 61.
- (2) Kline, T. J., Bertolucci's dream loom: a psychoanalytic study of cinema, University of Massachusetts Press, 1987, p. 41.
- (3) Bernardo Bertolucci: Interviews (Conversations With Filmmakers): T. Jefferson Kline (Editor), Bruce H. Sklarew (Editor), Univ Press of Mississippi, p. 37.
- (4) Robson, L., Is this truly son of Godard? (<https://www.the-its.co.uk/articles/public/bernardo-bertolucci-retrospective/>)
- (5) Robson, Ibid. からの再引用。
- (6) Robson, Ibid. からの再引用。
- (7) ちなみにベルトルッチは、映画製作そのものが「父殺し」の行為だったと述べ、次のように語っている。「フロイド流の分析をもって私は悟ったのです。映画を作ることは、私の父親を殺す私なりの方法なのだ。ある意味で私は、何と云いますか、罪の快楽のために映画を製作するのです。ある瞬間に私はそれを受け容れ、私の父も自分がそれぞれの映画が生まれるたびに自分が殺されているということを受け入れなくてはなりませんでした。父があるとき私に書いてくれた面白いくだりがありま

す。『おまえはとても頭がいい。おまえはこれまで監獄に行くこともなく私を何度もころしてきた』(Bernardo Bertolucci: 'Films are a way to kill my father') (<https://www.theguardian.com/film/2008/feb/22/1>)

- (8) 同時代の先達の中から二人、しかも六十年代に限って言えば、ヴィスコンティの『山猫』(六三)『異邦人』(六七)、『地獄に堕ちた勇者ども』(六九)、フェリーニの『8½』(六三)、『魂のジュリエッタ』(六五)、『サテリコン』(六八)などの問題作が挙げられる。彼が具体的にゴダールとの資質の違いを確認したのは、『革命前夜』において映画そのものに「自伝」としての性格を与えた時ではないかと思われる。ここで「抒情」への道が大きく開かれる結果となったが、次作『パートナー』でゴダール寄りの軌道修正を行なった。そこには、一九六八年という時代状況の圧力が働いたという見方も可能だろう。だからこそ、『パートナー』は、ゴダールを超えるラディカルさを孕むものとなったのだ。

- (9) パフチンによれば、『カーニバル劇の主流は、カーニバルの王のおどけた戴冠とそれに続く奪冠である……王の戴冠と奪冠という儀式劇の根底には、カーニバル的世界感覚の確信をなす交替と変化、死と再生のパトスが存在する。カーニバルとは万物を破壊しまた再生させる時間に捧げられた祭である』(ミハイル・パフチン『ドストエフスキーの詩学』(望月哲男・鈴木淳一訳、筑摩書房、一九九五年)二五一頁)。

- (10) Аноз, С., Достоевский в итальянской критике // Достоевский. Материалы и исследования. Т. 20. СПб, 2013. С. 324.

- (11) E・リトヴィーンが指摘しているように、主人公のジャコベが、原作のヤコフ・ゴリヤートキンにもまして、どこか「罪と罰」のロジオン・ラスコーリニコフを思い起させるところだろう。ラスコーリニコフが現実変革のために老婆殺害をもくろむように、ジャコベもまた暴力の有効性について思いをめぐらす。ジャコベと彼の教え子である俳優志望の男女たちが演じる革命劇は、最終的に火炎瓶でローマ市街に火を放つことだが、火炎瓶そのものの製造は一個にとどまる。ラスコーリニコフの斧に通じるギロチンはまさに、自殺願望にかられるジャコベ(分身)の最終決断である (См., Литвин Е.А., Достоевский и послепоемное итальянское общество: «Партнер» Бертолуччи. Язык и текст langrsyul 2018. Том 5. No 4. С. 25-31)。

- (12) ゴダールへ最接近したとされるこの映画について、ベルトルッチは、イ

ンタビューのなかで、『革命前夜』以降の空白の四年間「映画のことだけを考えていた」「できるかぎりオートノマスなものであるようなショットを撮ろうと心がけていた」と述べている (Bertolucci, Interview, p. 39)

- (13) Robson, op. cit.

- (14) ドストエフスキー文学そのものへの思い入れのなさ、という点で若干気になるのは、ベルトルッチのドストエフスキーに関する言及が少ないことである。二〇〇〇年に出た『インタビュー』でも、ドストエフスキーに関しては二度限り、『リトルブッダ (Piccolo Buddha)』(九三)との関係で『白痴』が、『おかしい男の悲劇 (La tragedia di un uomo ridicolo)』(八一)との関係で『おかしい男の夢』が言及される程度である (See, Bertolucci: Interviews, op. cit. p. 162, p. 222)。それに対して印象的なのは、ベルトルッチの執務室の書棚には、レフ・トルストイの書籍が多数収められていたとされる事実である (Op.cit. p.90)。ただし、トルストイに関する言及は皆無である。

- (15) 『パートナーは皮剥ぎにあったある人間の叫びであり、統合失調症をめぐる統合失調症的な映画である』(Kline, op. cit., p. 62)

- (16) まず、あらかじめ片づけておきたい問題がある。タイトルの問題である。そもそも『パートナー』はあくまで配給用に用意されたタイトル名で、イタリア語の原題は、『Il Social』とされている事実である。Soniaは、『ダブル』の意味で、古代ローマの劇作家プラートゥスの書いた戯曲にまでさかのぼる可能性がある。詳しくは、リトヴィーン論文を参照のこと (Литвин, выше указ. http://psyjournals.ru/langpsy/2018/4/Litvin_full.html)。ただ、映画のラストで、ジャコベの分身が、相手に向かって「君は完璧なパートナー (partner) だ」と告白する場面がある。

- (17) アントナン・アルトール『演劇とその分身』(安堂信也訳「アントナン・アルトール 著作集」1、白水社、一九九六年)一六一頁。また、アルトールは「必要な演劇的条件の下に上演された一犯罪のイメージは、同じ犯罪が現実犯されたときより、精神にとって遙かに恐るべきものをもつ」と描いている (同書、一三九頁)。ただしここでいう「残酷」は、必ずしも流血沙汰や暴力を意味するわけではなく、「生の欲望 宇宙の苛酷 仮借ない必然」の意味で使用している。ある意味で、残酷とは、生命に不可避の要件ということになるが、ジャコベはこれを、一連の連続殺人の動機として利用する。

(18) 坂原眞里は、アルトーの「残酷演劇」における「分身 (double)」の意味について、「重なる動きであり、重なることによって、変容を起こす、つまり残酷を誘発する動きであり、また、霊のように演劇に寄り添うもの、演劇に重なることによって演劇を変容させる神話のエネルギーである」(坂原眞里「アルトーの残酷演劇と分身 double に ついて」(Études de Langue et Littérature Françaises, 1986, p. 17)と書いている。『バートナー』

においてはジャコベの分身がその役割を果たしていることになるが、同時に、ジャコベに率いられた演劇アカデミーの学生たちもまた「分身」ということができる。偉大な演劇である革命には、アルトーにならば、「残酷」が刻印されていなければならない。ジャコベが教室でこしらえて見せる火炎瓶も、彼の部屋に設置されたギロチンも、現実の生のダブルである演劇の「残酷」のシンボルであり、逆に演劇のダブルである人生における「残酷」のシンボルとなる。「革命」の現実においてそれらは、確実に使用されなくてはならないとジャコベは考える。なお、演劇と革命の一体化の理念は、ベルトルッチの関心の的であったロシア・アヴァンギャルド(この映画では、火炎瓶に使用されるスピリッツのブランドが「マヤコフスキー」の名前をもつ)とくに十月革命時のメイエルホルドの演劇観にも新しい起源を持っている。アルトーとメイエルホルドを結びつけているのは、中世の「世界劇場」(theatrum mundi)というゴシック的な演劇観であり、これが、次の『革命のオペラ (Strategia del ragnò)』(七〇)において全面的な展開を見る。

(19) デビュー作『勝手にしやがれ』以来、ゴダールほど殺人と死のモチーフを日常化した映画監督はいないといえるが、世界の劇場化にそれは欠かすことのできない要素である。ベルトルッチにおけるこの暴力性を喚起したゴダールの作品として想定される作品が、『中国女』と同年の一九六七年に制作された『ウィークエンド』である。土曜日の朝、マイカーでウィークエンドの旅行に出た夫妻は、車の渋滞に巻き込まれることをきっかけに、世界の終末とも見まごう事件に遭遇する。そこでは、殺人はおろかカンニバリズムまでが現出し、現実とフィクションの境界は溶解する。J・R・マックビーンはこの『ウィークエンド』のこぼれ「ゴダールによるアルトースタイルのスペクタクル (Godard's Artaud-style spectacle)」と呼び、「自」批判的な残酷映画 (cinema of cruelty)」と定義した。『バートナー』を構想する中で、ベルトルッチが、この際限もな

いスラップスティック『ウィークエンド』をどう咀嚼するか、という難題に巻き込まれたことは容易に想像がつく。『殺し』『革命前夜』の二作しかまで制作していない二十七歳のベルトルッチの絶望が推し量れるようである (Macbean, J.R., Godard's Week-End, or the Self Critical Cinema of Cruelty, Film Quarterly, Vol. 22, No. 2 (Winter, 1968-1969), pp. 35-43)。