

復元の光学

——ロベルト・ロッセリーニ『インディア』の異なる復元版をめぐる考察——

土田 環

目次

はじめに

1. 映像による百科全書計画
 2. 映画の成立過程
 3. 映画の運命
 4. 複製物の諸相
- おわりに

はじめに

1895年にフランスのリュミエール兄弟によって開発されたシネマトグラフを嚆矢とする実写映画の歴史は、その草創期から「オリジナル」を記録するという役割を担ってきた。対象を光によって焼き付けて「現実」の像として定着させる写真技術は、ニエプスやダゲールらによって19世紀前半に完成したが、その誕生時より、この新たなメディアに対して多くの自然科学者が関心を示し、軍隊や警察が調査・捜査の資料として着目していた理由は、写真の持つ「記録性」にあったとあってよい。写真は、絵画がそれまで担っていた現実の模倣という役割を引き受ける、あるいは、それを終焉させるメディアとして登場した。19世紀半ばから20世紀にかけて、肖像写真、旅行写真、医学写真といった「ドキュメンタリー写真」が積極的に試みられるのも、人々の「見たい」「知りたい」といった欲望を満たすうえで、写真の記録性が優れていたからである。だとすれば、写真技術を原理的な基盤とする映画もまた、現実の運動を再現するという意味において、「記録性」という特徴をはじめから帯びていたとあってよいだろう。じっさいに、シネマトグラフを発明した後、リュミエール兄弟は世界各地に技師を派遣して上映と同時

に撮影を行ったが、その映像の多くが、風景、風俗、人物であったことはよく知られている¹。映画は、記録することによって「オリジナル」に近づくことをあらかじめ目的としていたのである²。

映画は、現実世界を再現し、複製する。そして、プリントが量産され上映回数が増すほど、より多くの人々によって、「オリジナル」のイメージは共有される。しかし、よく考えてみれば、美術の分野において顕著であるように、ある作品が「芸術」として認められるのは、それが世界に一点しか存在しないものであるがゆえではないだろうか。歴史的に唯一無二であること、複製不可能であることこそ、芸術性や「オリジナリティ」を保証する。人々はそのように信じてきたはずだ。だが、実写映画のイメージとは、紛うことなき対象の記録であると同時に、その「コピー」でもある。すなわち、写真の技術によって、完全な模倣へ至る美術史の神話に終止符が打たれる一方で、複製可能性において、映画のイメージは「オリジナル」を裏切り続けるのだ。「唯一無二

¹ 映画草創期に世界各地に派遣されたリュミエール商会のカメラマンたちの活動に関しては多くの研究がなされているが、主に以下の文献を参照した。吉田喜重・山口昌男・木下直之編『映画伝来／シネマトグラフと（明治の）日本』、岩波書店、1995年。蓮實重彦編『リュミエール元年——ガブリエル・ヴェールと映画の歴史』、筑摩書房、1995。

² 映画誕生以降、風景や風俗の「記録」は映画史のなかで重要な役割を果たすことになるが、こうしたアーカイヴ映像を単に「過去」の記録にとどめることなく、現代において読み直す興味深い試みを行っている映画作家として、イタリアのイェルヴァン・ジャンキアンとアンジェラ・リッチ・ルッキの名を挙げることができる。彼らは、主として1910年代から20年代にかけてのストック・フッテージ（撮影済みの編集されていない「素材」としての映像）を彩色し、フィルムの回転速度を変化させるなどの操作を行いながら映像を編集する。『東洋のイメージ *Image of the Orient: Vandal Tourism*』（2011）と題された作品では、イギリス人によって撮影されたインド観光の記録フィルムを素材として、植民者の無意識の差別構造が明らかにされる。また、『戦争捕虜 *Dal polo all'equatore*』（1986）では、イタリアのドキュメンタリー映画のパイオニアであるルカ・コメリオが残したフィルムから、主としてアフリカの植民主義とファシズムとの関係が問い直される。

性」という文化的な価値に関する通念は、写真や映画の誕生によって、脆くも崩れ去ることになる³。

では、複製可能であることを本質とする映画においては、何が「作品」とされ、「真正」なのだろうか。一枚の写真も、一本の映画のプリントも、映画作家がひとつしか素材を作らなければ、作品としては「オリジナル」だということができるのかもしれない。けれども、焼増しを行い、複数の映画館で同時に上映するために制作されたプリントは、それぞれが同一のものである。言い換えれば、「コピー」だからといって、「オリジナル」との差異が存在するわけではない。

むしろ、「オリジナル」を規定する上で考慮しなければならないのは、作品の「完成」をどの段階とし、誰が「作品」を決定するのか、ということだ。作家に決定権を委ね、本人が作品とするものはすべて「作品」として認めるのか、あるいはまた、発表時の状態・形式こそが「オリジナル」であり、作品の確立を意味することになるのか、さまざまな立場を想定することができるだろう。

留意しなければならないのは、仮に、作家自身が作品の「オリジナル」について言及したとしても、そのことによって作品の唯一無二の永続性が最終的に保証されるわけではない、ということである。美術作品と同様に、映画も素材の劣化を止めることはできないうえ、作品の同一性を判断する作家にも寿命がある。有限である映画と人間は、時間の不可逆的な流れに抗することができないのだ。

にもかかわらず、修復をすれば「オリジナル」の状態に戻ることができるという反論があるかもしれない。だが、欠損し、劣化したプリントもまた、状態の悪さを別とすれば、「作品」に変わりない。五十年前に封切られた映画を今日見ようとすれば、当然、プリントは褪せし多くの傷が生じているに違いないが、若い観客は、現在のプリント状態においてのみイメージを受容するしかない。生きる時代の相違によって、作家がそれを批判する権利はないのだ。デ

ジタル・リマスターから作られた同一作品のニュー・プリントが、修復によって公開当時の美しさを映し出しているからといって、新たに処置の施されたヴァージョンを「オリジナル」であると作家自身は断言できるだろうか。発表時の作品を「オリジナル」として判断することができるのであれば、準拠すべき条件が公的に記されている場合か、五十年前の記憶が、作家と観客とのあいだで等しいイメージを取り結ぶ場合でしかない。作品の発表とは、他者に見られ、認知されることを前提とする以上、作家自身の言及によって「作品」の「完成」や「オリジナル」を完全に規定することはできないのである。

逆にいえば、作品を「作品」足らしめる「オリジナルリティ」とは、他者性の介入によって成立する、ということだ。ある種の「契約」にも似て、他者からの証言や複数間の承認に基づいて「作品」は保証される。このことを念頭においたうえで問題となるのは、復元ないしは修復と呼ばれる作業における「真正さ」の問題である。映画作家に死という限界があるのと同様に、映画もまた、寿命を有している。フィルムが物質であるかぎり、朽ちていくことを避けることはできない。その際に、何を「定本」とし、いかなる規準によってひとつの作品を甦らせていくべきなのか——映画誕生より百数十年を経たいま、技術的な問題を論じるばかりでなく、どのように「作品」に向かい合って復元を行うのか、倫理的な姿勢を問う必要があるのではないか。

本論文では、イタリアの映画作家、ロベルト・ロッセリーニ(1906-77)が制作した『インディア *India Matri Bhumi*』(1959)の成立過程と復元作業を考察することによって、映画における「オリジナル」の位置づけ、作品の「真正さ」という問題に光を照射する。『インディア』には、イタリアとフランスの公的アーカイブによって復元された二つの異なるヴァージョンを含む、複数のプリントが存在している。ロッセリーニ自身は、どれが「正当」なヴァージョンであるかを確定することなく、1977年に急死した。死後、散逸していたプリントから復元がなされたのは、90年代に入ってからのことである。この際に問題となったのは、二つの復元版に7分の上映時間の差が発生し、イタリア側とフランス側の双方が、そ

³ 芸術における「オリジナル」の変遷を考察するにあたり、「複製可能性」という性質を帯びた現代美術、とりわけ、マルセル・デュシャンの作品をアーキヴィストの視点から論じた以下の文献を参照した。松本透「現代美術とオリジナル」、東京文化財研究所編『“オリジナル”の行方』、平凡社、2010、101頁-117頁。

それぞれのヴァージョンをより「オリジナル」に近いものだと主張したことである。

しかし、繰り返すが、編集作業にも立会った監督自身は、各地で公開されたいずれのプリントが自身の意向に合うものであったのか、まったく言及をしていない。では、7分の差は何に起因するのだろうか。本論文においては、一本の映画の運命をたどりながら、複雑な作品の素材構成を生み出すに至った制作プロセスを明らかにしたうえで、イタリア版とフランス版、それぞれの復元版の差異を具体的に論じる。それが両者の技術的なレベルの相違によるものでないとするれば、必然的に介在する他者の倫理的・美学的な姿勢こそが、差異を生み出す要因となったのではないだろうか。この世にはすでに存在しない「作家」が遺した言葉や素材を、後世に残されたアーキヴィストが受けとめ、判断や評価を下しつつ「作品」を現代に甦らせる——それは、「死後の生」(ヴァルター・ベンヤミン)を与え返す作業にほかならない。復元から歴史を逆照射することは、「オリジナル」を「過去」へと閉じ込めてしまうのではなく、作品に対する新たな読解の可能性をはらむものなのである。

1. 映像による百科全書計画

『インディア』(1959)は、ロベルト・ロッセリーニにとって、転換点を示す作品である⁴。『無防備都

⁴ 『インディア母なる大地 *India Matri Bhumi*』(1959)：監督・原案：ロベルト・ロッセリーニ、製作：アニエネ・フィルム、UGC、脚本：ロベルト・ロッセリーニ、ソナリ・セン・ロイ・ダス・グプタ、フレイドン・ホヴェイダ、撮影：アルド・トンティ、音楽：フィリップ・アルトゥイ、フランス語版ナレーション：ジャン・ロト、イタリア語版ナレーション：ヴィンチェンツォ・タラリコ、フォーマット：35ミリ、カラー、1:1.37、上映時間：88分(イタリア語復元版)、95分(2605m、フランス語復元版)、プレミア：1959年5月9日(カンヌ国際映画祭)、公開：1960年3月12日(ミラノ)、5月26日(ローマ)、配給：チネリッツ、映画の概略：第1話：ひとりのマフー(象使い)が木材の輸送、水浴など、象とともに働いている。旅回りの影絵芝居の劇団が村に到着する。マフーは劇団の若い女性に恋をする。しばらく後、彼らは結婚をして、新しい命が宿る。第2話：マハナディ河を遮ってダムが作られる。労働者の一人である主人公は、この地を去る前に巨大な建造物を見て回る。工事中の事故では、弟を含む多くの死者が出た。別荘の宴の翌日、妻と子供たちを連れて、彼は別の仕事の現場へ出発する。第3話：ジャングル。ひとりの老人が妻と慎ましい生活を送っている。森にも文明が押し寄せて、それに驚いた動物たちは逃げ惑う。飢えた虎が人を襲う。ある朝、老人は動物たちを逃すため、森林に火をつける。第4話：猿使いの村々を巡業している

市 *Roma città aperta*』(1945)、『戦火のかなた *Paisà*』(1946)、『ドイツ零年 *Germania, anno zero*』(1948)といった作品で「ネオ・レアリズモの巨匠」と称され、戦後のイタリア映画を牽引してきた映画作家の50年代は、自身の伴侶であったイングリット・バーグマン主演による『ストロンボリ *Stromboli, terra di Dio*』(1949)、『イタリア旅行 *Viaggio in Italia*』(1954)、『不安 *Angst*』(1954)などを発表したものの、度重なる興行的な失敗に見舞われて、フランソワ・トリュフォーの記憶によれば「失意のどん底」にあり、「映画をやめようときさ深刻に思いつめて」いたという⁵。1950年代後半から60年代前半にわたる、「奇跡の経済」と呼ばれた経済復興を背景として、フェリーニ、アントニオーニ、ヴィスコンティといった映画作家たちが精力的に活動を展開していく一方で、かつての巨匠は、イタリア映画史のなかから存在感を失っていく。こうした状況のなかで、ロッセリーニが自国の映画界から離れようとしていたとしても不思議ではない。

しかし、ロッセリーニが映画界に対して距離を取り、インドで映画を撮影しようと思ったのは、消極的な理由ばかりではなかった。後述するように、インドへの旅が可能になったのは、フランスとイタリアのテレビ局によるドキュメンタリー番組の制作のためだった。フランスでテレビ放映が開始されたのは1948年、イタリアではやや遅れて1954年のことだったが、普及し始めた新たなメディアのために「ソフト」が求められていた。テレビの枠組みのなかで映画を制作することに対して、ロッセリーニは躊躇しない⁶。むしろ、「テレビ映画」への移行は、晩年まで続く自身のプロジェクトに合うものであり、積極的な意義のあるものだった。

ロッセリーニが晩年に抱いていたプロジェクトは、「映画における啓蒙」、あるいは、「映像による百科全書計画」であったが、視覚的啓蒙の可能性をテレ

が、道中で突然倒れてしまう。猿は危険から逃れながら、どうにか村へとたどり着き、新しい主人のもと、再び曲芸を演じる。なお、文中では特別な注記のない場合、作品タイトルを『インディア』と記す。

⁵ François Truffaut, *Les Films de ma vie* (Paris: Flammarion, 1975), p. 284.

⁶ ロッセリーニが早い時期からテレビに着目していたことを示す例として、以下の座談会を挙げることができる。“Cinéma et télévision, entretien d'André Bazin avec Jean Renoir et Roberto Rossellini”, *France Observateur*, n°442, 23 octobre 1958.

びに結びつけたのは、17世紀のモラヴィア出身の教育思想家、ヨハン＝アモス・コメニウス(1592-1670)の存在だった。ロッセリーニは、その「汎知学[pansophie]」の概念に自身の思考のモデルを借りている。コメニウスは、「すべての人にすべての事柄をあまねく教授する」という汎知の理念にしたがって、絵入りの言語教科書として名高い『開かれた言語の扉 *Brána jazyku otevřená*』(1629-31)、『世界図絵 *Orbis Pictus*』(1658)を作りあげた人物である。『世界図絵』は、「1-神」「2-世界」「3-天空」から始まり、「149-神の摂理」「150-最後の審判」で終わる、世界に対するひとつの寓話的な見方を示したもののだが、百以上にもおよぶ項目に分類しつつ「教科書」を制作する必要があったのは、17世紀後半の「言葉と物」(ミシェル・フーコー)の分断が背後にあったといっても過言ではないだろう。物との関係において、本来的に恣意的な構造を持つ言葉が、市場経済や植民地拡大で増大していく「物」に追いつかずに切り離され、国境や人種によって、その関係はさらに複雑化して意思疎通の問題が発生する。こうした時代にあって、コメニウスが「^{ピクチャー}絵」ないしは「^{イメージ}画像」に託したのは、それ自体なかば「物」でもあり、なかば「言葉」でもある「絵」が媒介することにより、言葉と物との乖離を和らげようとする、普遍言語確立の夢だったにちがいない。ロッセリーニが視覚的啓蒙に見出していたのも、百科事典的な断片的な知識から体系的な知へ私たちを導く、イメージによる新たな言語にほかならない。ロッセリーニは、自著のなかでコメニウスに度々言及し、『大教授学 *Didactica magna*』(1638)から引用している⁷。

教育が行き詰まっているのは、「直接的な物の見方[vision directe]」を習得させないで、煩わしい叙述によって生徒たちにものを教えようとするからである。媒介を経由したのでは、事物のイメージが知性に刻印されることは難しい。記憶のなかにうつつらとしか焼き付けられないのであれ

ば、イメージはすぐに消え去ってしまい、本来の姿から離れた理解がなされてしまうのである。

「直接的な物の見方」、あるいは、(元来、「自分自身で見る」ことをも意味する)「検死/死体解剖[autopsie]」といった言葉を引用するロッセリーニは、新たな視覚言語を創造することで、言葉と物を安易に結びつけた既成のイメージを解体し、言語化される以前の事物のすがた、「本質的なイメージ[image essentielle]」を取り戻そうと試みる。「テレビジョン[télévision]」が遠く離れた[télé]ものを視野[vision]へもたらすとすれば、それは字義どおり、イメージを正しく知覚に焼き付けるものでなければならない。自身が取り組む「映画における啓蒙」、「映像による百科全書計画」とは、この映像をとおした新しい言語の創出のためにある。映画からテレビへ移行したロッセリーニは『鉄の時代 *L'Èta del ferro*』(1964)を皮切りに、主に歴史を主題とした、『使徒行伝 *Atti degli Apostoli*』(1969)、『ソクラテス *Socrate*』(1970)、『ブレーズ・パスカル *Blaise Pascal*』(1972)、『コジモ・デ・メディチの時代 *L'età di Cosimo de Medici*』(1974)、『デカルト *Cartesius*』(1974)、『元年 *Anno uno*』(1974)といったテレビ映画作品を発表していくが、『インディア』は啓蒙を志す映画作家にとって、転換を告げる時期に位置しているのだ⁸。

むろん、歴史や偉人、社会や風俗を扱った作品が多い理由として、大衆の知的欲望に応える(ソフト)がテレビに求められていたということは十分に考えられる。だが、ロッセリーニにとって、「インド」は、単なる文化的な対象にとどまらない。それは、自身の旅をとおして科学的に観察を行い、分析されるべき対象であり、それまでのいわゆる「ドキュメンタリー」の視点や方法そのものが問われる主題として存在しなければならない。ロッセリーニは、1963年に放映されたテレビ番組のなかで、『インディア』がいかに「実験的」な作品であるかについて述べている⁹。

⁷ Roberto Rossellini, *Un esprit libre ne doit rien apprendre en esclave* (Paris: Fayard, 1977), p. 101.

⁸ ロッセリーニの歴史を主題とする作品の分析に関しては、以下の拙論を参照されたい。「途切れなき地平線——ロベルト・ロッセリーニ『ルイ14世の権力奪取』における力の発生/派生」、『表象文化論研究』、No.5、東京大学大学院総合文化研究科超域文化科学専攻表象文化論、2006年3月、58頁-77頁。

⁹ Roberto Rossellini, Ed. Adriano Aprà, *Il mio metodo* (Venezia: Marsilio

私はこの映画を、言ってみれば、実験的な手法で作りました。フィルムの上で、おそらくは理論的な方法を試したつもりです。一本の映画のなかで可能な、限界まで突き詰められた調査を実施しているともいえるでしょう。インドのような新しい国、植民地主義から脱して自由を取り戻した国—すでに十年が経ちます。新たに出発して、他と同様に、ひとつの国になろうとする莫大な努力がどのようなものか、私は探求したのです。どのようにして、映画は構成されたのか？純粋にドキュメンタリー的な部分もありますが、ふだん、旅行者が訪れるモニュメントのようなものすべてを回避しようとはしました。私の視線は、道や人々やごく基本的な日常生活のすべてに向けられています。[中略] この作品は私の好きなものですが、それは、私が知ること、情報の領域において、それまでとは異なる方法を実践したからです。情報とは、厳密な意味で科学的でも統計的でもないかもしれません。しかし、人間の感情と行動に関する、ある研究なのです。

ロッセリーニが『インディア』を「実験的」な作品であると規定するのは、私たちのコミュニケーションのあり方を再考するうえで、メディアとしての映画・映像の果たす役割に、新たな側面を見出そうとするからである。単に旅行記としてインドの「事実」を受けとめるわけでもなければ、情報を消費するだけにとどまるものでもない。百科全書を構成するように、人間の知を再編成することが企図されている。映画作家のジャン＝リュック・ゴダール(1930-)は、この作品が1959年にカンヌ国際映画祭で初上映された際に、『インディア』は、技術者による映画である」と述べているが、「技術」とは、私たちの知覚が手放してしまった、事物と「イメージ」を再び結びつけようとするロッセリーニの手法に対して向けられた言葉だった¹⁰。映画作家は、『インディア』の撮影を振り返りながら、次のように述べている¹¹。

『インディア』で試みたことは、すでに着手していた、より壮大なプロジェクトの実験でした。今日では、文化を普及させるあらゆる技術が不毛なものとなってしまいました。何故ならば、人間がどのようなものであるのか、探求することをやめてしまったからです。人間のステレオタイプ、感情、愛、死、セックス、道徳の代用品ばかり生み出されています。[中略] 物事を知ること、思考を広めること、世界には別のことが存在しているのではないかと問うこと、それが映画作家の使命なのです。

こうした思考にたどり着いたロッセリーニは、自らを「芸術家」ではなく「教育者」として位置づける¹²。インドへの旅は、視覚的なコミュニケーションの新たな方法を考察するためのプロセスであり、啓蒙的なプロジェクトを先鋭化させていく契機でもあった。『インディア』を撮ること——それは、以後、晩年にかけて深化する作家自身の思考の「扉」だったのである¹³。

2. 映画の成立過程

2.1. インドへの旅

インドで映画を制作することを最初に企図したのは、『戦火のかなた』を見て感動した、インド人プロデューサーのボルケイ兄弟だった¹⁴。ロッセリーニとは、フィルムと費用の大半をロッセリーニ側で負担する代わりに、インド以外の国々の興行権を得るという約束だった。当時のインド情報ラジオ省は、2万5千ドルとカメラ一台、助監督1人にスタッフ2名、移動手段に対するサポートを供出したが、予算的にはまったく十分なものではない。最終的に、

¹² “Entretien avec Roberto Rossellini par Fereyoun Hoveyda et Eric Rohmer”, *Cahiers du Cinéma*, n°145, juillet 1963.

¹³ 1950年代には、ルノワール、ラング、キューカーなど、多くの映画作家が撮影のためにインドへ赴いているが、その目的や作品形式の比較に関しては、以下の拙稿を参照されたい。「東への道——1950年代の西洋映画における『インド』」、『クアドランテ』、12/13号、東京外国語大学海外事情研究所、67頁-86頁。

¹⁴ 『インディア』の成立過程に関しては、主として、以下の文献を参照した。Tag Galagher, *Les aventures de Roberto Rossellini* (Paris: Editions Léo Scheer, 2006), p. 646.

Editori, 1987), pp. 202-203.

¹⁰ Dominique Paini, “Pellicule, site, poussière”, *Cinéma 02* (Paris: Editions Léo Scheer, 2001), p. 44.

¹¹ “Entretien avec Roberto Rossellini par Fereyoun Hoveyda et François Truffaut”, *Cahiers du Cinéma*, n°94, avril 1959.

フランスの大手映画製作会社 UGC [Union Générale Cinématographique] が配給権を買って最低保証金を支払ったことで、ロッセリーニは、自ら取り仕切っていたアニエネ・フィルムの名義で、ローマ銀行から1万6千ドルを借りることが可能になった。また、友人のエンリコ・フルキニョーニの協力により、ドキュメンタリーのシリーズ番組を制作するという名目で、情報ラジオ省にユネスコが資金援助を行った。シリーズのテーマは、現代社会における諸問題を取り上げることだった。

映画の撮影に至るまで、ロッセリーニとインドを結びつける出来事といえば、若い頃（1931年9月）に、ロンドンで開催された第二次円卓会議に出席する途中、ローマを訪れたマハトマ・ガンディーをたまたま見かけたことくらいだった¹⁵。ロッセリーニがインドについて再び思いを寄せるようになったのは、1955年のことである。ドイツ人のジャーナリスト、マックス・ゴードンによれば、「インドを主題として選択したのはロッセリーニではない。じっさいは、ローマ在住の映画プロデューサーが撮影の2年ほど前に監督本人に極東で映画を制作することを提案し、国際共同製作によって資金を調達し、インド滞在費用や機材費をまかなうことになっていた」という¹⁶。この話の信憑性は疑わしいが、ロッセリーニはユネスコにいたフルキニョーニとパリで会い、自身の計画を伝えている¹⁷。それは、トルコ、イラク、イラン、アフガニスタンを車で移動しながら撮影も同時に行い、インドへ向かうというものだった。

当時、「カイエ・デュ・シネマ」誌で活動していた、イラン出身の批評家、フレイドウン・ホヴェイダは、のちにロッセリーニの伴侶となるソナリ・センロイ・ダス・グプタとともに、脚本家として『インディア』にクレジットされている人物だが、1955年に彼がロッセリーニに初めて会ったときには、すでにインドで映画を制作する準備が始まっていたという。ホヴェイダは以下のように回想しているが、ロッセ

リーニの構想が当初より固まっていたことは、復元の「オリジナル」を規定するうえで示唆的かもしれない¹⁸。

インドへ出発した際に、ロッセリーニはパリで完成したシナリオを持っていた。これが制作の過程で書き直されたとは思わない。シナリオ作成の際にはよく一緒に作業をする機会があったが、彼はインドの文明について熟知していた。[中略] この映画に取りかかってからというもの、彼は（大部分は英字新聞だったか）インドの新聞を取り寄せ、三面記事に至るまで目を通していた。1年のうちに、宗教、歴史、ルポルタージュ、小説、さまざまな文献を彼は読み尽くしていた。

様々な作業が遅れたため、フェリーニの『カピリアの夜 *Le Notti di Cabiria*』(1957) で知られるカメラマン、アルド・トンティとともに、ロッセリーニがボンベイ（現ムンバイ）に到着したのは1956年12月9日のことだった。「[史跡を訪ねたとしても] 死んでしまって、防腐処理の施された事実にか、扉は開かれない。そこに歴史が宿されていたとしても、現実のインドと何の関係もない」と述べるロッセリーニは¹⁹、まず、現代都市ボンベイから撮影を開始している。ロッセリーニは、16ミリのカメラを二台使用していたが（一台はアフレコ用、もう一台は同時録音用）、1957年1月から2月の間に、フェラニアとコダックのフィルムで撮影された映像は、長編映画『インディア』の資金獲得のために制作されたテレビ放映用のドキュメンタリー番組を制作するために使用された。その後、1957年3月から6月のあいだに、ガヴァカラーの35ミリフィルムを使用して撮影された映像が、新聞の三面記事から着想を得た4つのエピソードから構成される映画の母胎となった。長編映画を撮影している間も、ロッセリーニは止むことなく移動している²⁰。ネルーを追いか

¹⁵ Roberto Rossellini, *Fragments d'une autobiographie* (Paris: Ramsay, 1987), p. 148.

¹⁶ Max Gordon, "L'aventure indienne di Roberto Rossellini", *Tempo*, il 21 novembre, 1957.

¹⁷ Ed. Adriano Aprà, *Roberto Rossellini, India* (Roma: Cinecittà Estero S.p.A., 1991), p. 7.

¹⁸ Fereydoun Hoveyda, "Photo du mois", *Cahiers du Cinéma*, n°69, mars 1957.

¹⁹ Roberto Rossellini, *Fragments d'une autobiographie*, p. 159.

²⁰ ロッセリーニの旅の行程に関しては、以下の文献を参照。Bernard Bénoliel, "A la recherche du pays réel" *India, Rossellini et les animaux* (Paris: Cinémaèque Française, 1997), pp. 13-14.

けてオリッサ州やベンガル地方へ飛んだかと思えば、ボンベイに戻ってきて、すぐに南部のカラプール・ジャングルへ向かい、マドゥライ、マラバル、ケーララ州でも撮影を行っている。こうして、各地で異なる時期に撮影された素材は、編集の段階で統合され、16ミリで撮影されたドキュメンタリー映像も35ミリにブローアップされた。テレビ番組と映画の両者に使用されているのは、主として、インドに生息する動物の映像である²¹。

2.2. 『インディア』のシナリオ構成

ホヴェイダによれば、当初の予定では、映画は11のエピソードから構成されるはずだった。インドに着いてすぐに2つのエピソードが削られたが、これは、監督自身が「カイエ・デュ・シネマ」のインタビューで答えているように、盗賊の首領だった女性の話と、億万長者の男が富を投げうって物乞いとして生きる物語だった²²。削除の規準となったのは、「技術的、説明的であり、それがゆえに詩的となっている」からだった。これを裏付けるように、インド滞在中、映画の助監督を務めたジャン・エルマンは、新たに作成されたシナリオには、9つのエピソードが書かれていたと証言している²³。

9という数字は、イタリア共産党の文化雑誌ともいえる「イル・コンテンポラネオ」に、1958年1月11日に掲載された、アントネッロ・トロンバドーリの取材記事とも一致するものだ²⁴。トロンバドーリによると、ロッセリーニは映画を三つのテーマに分けて構成していたという。「国の構造変化—農村問題および人間と自然との関係」というテーマでは、エピソードとして、①「土地の寄与者 *Il donatore di terre*」、②「コミュニティ・プロジェクト *Community*

Project」、③「ヒラクード・ダム *La diga di Hirkud*」がとりあげられる予定だった。また、「伝統と近代化の葛藤」というテーマにおいては、④「未亡人 *La vedova*」、⑤「瞑想の重要性 *L'importanza della meditazione*」、⑥「結婚 *Un matrimonio*」のエピソードが準備された。そして、「人間と動物」と題された三番目のテーマは、⑦「マフーと象 *Il mahut e suo elefante*」、⑧「アショクと虎 *Ashok e la tigre*」、⑨「猿デュリープ *Un maschinia Dulip*」という三つのエピソードによって構成されるものだった。

このうち、『イル・コンテンポラネオ』には、6つのエピソードの内容が詳細に記述されているが、長編映画にじっさいに採用されたのは、登場する順番に、「マフーと象」（第1話）、「ヒラクード・ダム」（第2話）、「アショクと虎」（第3話）、「猿デュリープ」（第4話）の4つである。完成した映画はこの4話のエピソードによってほとんどが構成されており、トロンバドーリの記事が1958年1月のものであることを考慮すると、撮影中に付け加わった要素はほとんどなく、準備した脚本をできうる限り削除する方向で最終的な作品の形態ができあがっていったのではないかと推測できる。あえて、記事と映画との相違を指摘すれば、第1話と第4話の終わり方であろう。映画の第1話では、マフーは妊娠した妻を実家へ送っていくのだが、掲載されたシノプシスでは、妻と象の出産が重ね合わされている。また、第4話には一匹の猿が放浪の末に見世物小屋へ行き着き、曲芸を演じる場面があるが、シノプシスの段階では構想されていなかった。

10ヶ月に及ぶ撮影の間、ロッセリーニは当初の計画を変更し、脚本を削らなければならなかった。そこには、資金面の問題だけでなく、個人的な理由があった。共同脚本家としてクレジットされたソナリは、『河 *The River*』でジャン・ルノワールの助手を務めた人物の妻だったが、二人が恋に落ちたのである。ソナリに会うためにロッセリーニはインド国内を移動し、撮影はしばしば中断されたという²⁵。結果として、インド社会のなかで二人の関係がスキャンダルとなり、ロッセリーニは滞在を大幅に切り上

²¹ Aldo Tonti, *Odore di cinema* (Firenze: Vallecchi Editore, 1964), p. 121.

²² “Entretien avec Roberto Rossellini par Jacques Rivette et Fereydon Hoveyda”, *Cahiers du Cinéma*, n°94, avril 1959. また、ロッセリーニからエンリコ・フルキニョーニに宛てられた1957年1月25日付の手紙には、「映画の構成は基本的には変わらないが、変更をしなければならぬことが多少あると思う。幾つかのエピソードを削り、新しいものも加えた。君に最新版のシナリオを送る」と書かれている。

²³ Jean Herman, “Rossellini tourne India 57”, *Cahiers du Cinéma* n°73, juillet 1957.

²⁴ Antonello Trombadori, “India di Roberto Rossellini”, *Il contemporaneo*, il 11 gennaio 1958.

²⁵ Tag Gallagher, *op.cit.*, p. 650.

げなければならなかった。予定していたエピソードが撮り切れなかったとしても不思議ではない。

シナリオの度重なる変更に応じて、撮影中の映画作品のタイトルもまた修正された。表1は、撮影の開始された1957年から、フランスとイタリアにおける公

開前後までの間に、この作品がどのように表記されていたのか、仏伊両国のプレスを中心にその変遷を示すものだ。フィルムのクレジットにも記載されている『インディア母なる大地』という公式なタイトルが長いとしても、正確に記述しているのは、公式プレミア上映となったカンヌ国際映画祭のカタログだけである。

表1：『インディア母なる大地』のプレス表記の変遷

刊行時期	作品タイトル	雑誌名	執筆者
1957年7月	<i>India 57</i>	<i>Cahiers du Cinéma</i>	J. Herman
1958年1月11日	<i>L'India tra il vecchio e il nuovo</i>	<i>Il Contemporaneo</i>	A. Trombadori
1958年7月1日	<i>India 58</i>	<i>Tempo</i>	V. Bonicelli
1959年1月	<i>India</i>	<i>Filmcritica</i>	B. Rondi
1959年4月	<i>India 58</i>	<i>Cahiers du Cinéma</i>	F. Hoveyda et J. Rivette
1959年4月1日	<i>India 58</i>	<i>Arts</i>	J-L. Godard
1959年5月	<i>India 58</i>	<i>Cinéma 59</i>	R. Rossellini
1959年5月	<i>India 58</i>	<i>Cahiers du Cinéma</i>	F. Hoveyda
1959年5月9日	<i>India Matri Bhumi</i>	Festival de Cannes	Festival de Cannes
1959年5月10日	<i>India</i>	<i>Corriere della Sera</i>	A. Lanocita
1959年5月10日	<i>India</i>	<i>L'Unità</i>	U. Casiraghi
1959年5月20日-26日	<i>India</i>	<i>Arts</i>	C. Bitsch
1959年6月	<i>India</i>	<i>Cahiers du Cinéma</i>	J-L. Godard
1960年3月29日	<i>India</i>	<i>Tempo</i>	V. Bonicelli
1960年4月-5月	<i>India</i>	<i>Schermi</i>	M. Morandini

映画は、公開前は『インディア 57』、撮影の最中は『インディア 58』と呼ばれた。むろん、これを制作進行中の作品に対して便宜的に与えられたタイトルとみなすことも可能である。しかし、『ドイツ零年』をはじめとして、『ヨーロッパ 1951 年』、『ナポリ 43 Napoli 43』と通称では呼ばれた『半世紀の愛 *Amori di mezzo secolo*』(1954) など、作品タイトルに年号を入れることによって、ロッセリーニ自身が映画を時代のなかに正確に位置づけようとしてきたことに着目すれば、数字を作品に対するある種の署名とも読み取ることができる。仮に、「57」「58」といった数字への固執が映画作家の意識的な行為であったとするならば、「未完成」な状態であったとしても、それぞれを「作品」として認めることができるのではないだろうか。映画は、公開という「最終目的」のためにのみ存在するのではない。『インディア』におけるタイトルの変奏は、その制作段階に応じて、ロッセリーニの「作品」に対する認識が更新されていたことの証ともいえるだろう。

いずれにせよ、公式名称の一部を成す「母なる大地」という言葉は、ありのままの人間という原点回帰への欲望、インドを人類の揺りかごとみなす認識であることとらえることができよう。インド滞在中のロッセリーニによって書かれながらも、投函されなかった手紙には次のように記されている²⁶。

インドへ出発した前日の晩のことを正確に記憶している。眠ることができなかった。[中略] 私は着替えて、星の輝く冷たい夜のなかへ出かけていった。まるで巡礼者が再び故郷であるローマを目指すかのように。二人の男が舗石の敷き詰められたローマの古道を歩いていた。彼らは低く、喉の奥底から絞り出されたような重々しい声で話をしていた。そのうちの一人、声の低い男の言葉が冒頭だけはっきりと耳に入った。彼は、「Mi'mma!」と言ったのだが、その後続く言葉は足音の響きにかき消されて聞き取ることが

できなかった。二人が再び話し始めた時、さらに明瞭な声が聞こえた。「ミア・マンマ!」——私の母——ローマ人の生活のなかで、母親とは何と重要な存在なのか!

2.3. 『インディア』の素材構成

ヒラクード・ダムのエピソードを撮影した後、撮影クルーがボンベイに戻ってきたのは、1957年4月の終わり頃だったが、ジャン・エルマンの記憶によれば、35ミリにブロー・アップされたコダクロームのフィルムを大量に抱えての帰着だった。長編映画『インディア』を制作する際に調達した資金のため、テレビ向けのドキュメンタリー番組を早急に制作する必要があった。テレビ用に撮影されたストック・フィルムが、すでに4万8千フィートほどあった。これは、(エルマンが16ミリ・フィルムで換算をしているのであれば)25時間分の素材に相当する。最終的に、ロッセリーニがインドを発つことができたのは、1957年10月20日のことだった。ジャーナリストの眼から逃れ、喧噪から身を隠したソナリがパリで待っていた。

1958年7月1日に掲載された「パリにおけるロッセリーニの生、プロジェクト、苦悩」と題された「テンポ」誌のインタビューで、ヴィットリオ・ボニチェリはインドで撮影された素材の構成について興味深い記述を残している²⁷。その時点で編集作業は始まっていなかったが、「何千メートルものフィルムを使って、ロッセリーニが通常の長編劇映画と同じ長さの映画を撮り、タイトルは『インディア 58』になるだろう。[中略] 映画は9つのエピソードから構成される。[中略] 編集するには十分な撮影済みのフィルムがあり、映画に加えて、10分のドキュメンタリー映画を10本程度制作する予定」とボニチェリは記している。ここで言及されている10分の「短編ドキュメンタリー映画」が、16ミリのコダクローム・フィルムによって撮影された、テレビ用の作品を示し

²⁶ Roberto Rossellini, "Mi'mma, Lettera dall'India", *Linea d'ombra*, avril 1992, pp. 60-64. Traduit par Jean-Claude Biette dans *Trafic*, n°1, P.O.L., Paris, 1991, pp. 53-60.

²⁷ Vittorio Bonicelli, "Vita, progetti, amarezze di Rossellini a Parigi", *Tempo*, 1er juillet 1958.

ているのかどうかは分からない²⁸。撮影を終了した段階で、9つというエピソードの数が再び登場することにも混乱させられるが、撮影した素材の処理に関してロッセリーニにも「揺れ」が見られるのは、同インタビューのリード文のなかで、次のように書かれているからである。

ロッセリーニは、イタリア、フランス、イギリスのテレビ局に各30分、13本のドキュメンタリーを売るようになった。現在、その編集作業の最終段階であり、修正は少ない予定。それぞれが20分程度のドキュメンタリーで、イントロダクションの部分では、著名な東洋学の研究者に映画作家も加わって会話がなされる。

じっさいのところ、テレビ番組は、各20分から30分程度の尺で10話構成のうえ、イギリス版は存在しない。さらに、イントロダクションにあたる部分はスタジオで撮影され、ロッセリーニと司会者が質問形式で議論を進める。リード文の記述が誤っているか、10本の短編で構成されるドキュメンタリー映画とは別に、13本のテレビ・ドキュメンタリー番組を作り、海外販売を狙ったものの諦めたのか、映画作家の死んだ今日においては真偽を確かめることはできない。だが、テレビと映画、ドキュメンタリーとフィクションという、メディアとジャンルの混交が、『インディア』の「オリジナル」の姿をより不明瞭なものとした。

パリでは、まず、テレビ・ドキュメンタリーが編集され、次に、1959年のカンヌ国際映画祭に間に合うように映画の編集作業が行われた。インドで撮影された素材を元に制作されたテレビ向けのドキュメンタリー番組は、イタリアでは『ロッセリーニが見たインド *India vista da Rossellini*』、フランスでは『私は素晴らしい旅をした *J'ai fait un beau voyage*』とい

²⁸ 後年、ロッセリーニの助監督を務めたベッペ・チーノの証言によれば、国連のために制作された『人間の問題 *A Question of People*』(1974)において、1957年にインドで撮影された映像が用いられたという。このドキュメンタリー映画のインドを扱った部分では、テレビ・ドキュメンタリーとも映画とも異なる映像が使用されている。このことから、アドリアーノ・アブラは、短編制作のために取っておいたフッテージがあったと考えることもできる、と指摘している (Adriano Aprà, *op. cit.*, p. 9)。

うタイトルで、それぞれの国営放送局 (伊: イタリア放送協会 *Radiotelevisione Italiana* [通称 RAI]、仏: フランス放送協会 *Office de radiodiffusion-télévision française* [通称 ORTF]) によって1959年に放映された²⁹。イタリア版ではマルコ・チェザリーニ・スフォルツァがナレーションを務め、フランス版は映像を見ながらエティエンヌ・ラルーがロッセリーニから話を聞く形式で進行する。内容は、インドの政治、文化、社会を十話に分けて紹介するというもので、物語的な要素もなく、むしろ、主題に関する様々な映像素材をそのまま見せるというスタイルである。使用されている言語がイタリア語とフランス語で異なっている以外は、とりたてて大きな違いはない。

テレビ向けドキュメンタリーの映像は、先述したように、35ミリ・フィルムにブロー・アップされて映画の素材としても使用された。より詳細に論じれば、ボンベイの町を映し出す『インディア』のプロローグ部分は、10話で構成されるテレビ番組の3話までの素材であり、映画の冒頭と結部に示される群衆へのズーム・ショットの使用は、テレビと同一である。また、インドの歴史建造物はテレビ第5話、ヒラクーダ・ダムのエピソード冒頭は、第8話の映像を元としている。逆に、当初から映画のために撮影された素材としては、虎、鹿、ハリネズミ、血の痕跡といった動物に関するものを挙げるができるだろう。これらは、ボンベイの動物園で撮影された。アルド・トンティの息子で、撮影助手を務めていたジョルジョ・トンティは、映画を構成する4つのエピソードは、基本的にガヴァカラーのフィルムで撮影され、フェルニアおよびコダックの16ミリ・フィルムで撮影された素材は、ブロー・アップによる質の劣化を見越して、それぞれのエピソードの導

²⁹ イタリア版のテレビ・ドキュメンタリー『ロッセリーニが見たインド』は、RAIの「テレビニュースの旅 *I Viaggi del tele-giornale*」のために制作された。総放送時間251分。1959年1月7日から一週ごとに一話を放映し、3月11日に完結した。フランス版の『私は素晴らしい旅をした』は、総放映時間239分30秒。放映は、1959年1月11日から8月6日。イタリア版の全十話のタイトルは以下の通り。①「神話なきインド *India senza miti*」、②「ボンベイ—インドの玄関口 *Bombay, la porta dell'a India*」、③「ボンベイの建築と服装 *Architettura e costume di Bombay*」、④「ヴァルソヴァ *Varsova*」、⑤「南へ *Verso il sud*」、⑥「マラバル・ラグーン *Le lagune di Malabar*」、⑦「ケララ *Kerala*」、⑧「ヒラクーダ—マハディ河のダム *Hirakud, la diga sul fiume Mahadi*」、⑨「バンデイト・ネルー *Pandit Nehru*」、⑩「インドの動物 *Gli animali in India*」。なお、フランス版に放送回りのタイトルはない。

入部やインサートに用いられたと証言している³⁰。同じフッテージ映像からテレビ番組と映画に使用する素材とを抜き出したこと、16ミリフィルムで撮影された映像を35ミリにブローアップをしたことによって、素材構成はより複雑なものとなり、後述するように、『インディア』の復元の際に多くの困難が生じることになる。

3. 映画の運命

3.1. 朽ちてゆくフィルム

ロベルト・ロッセリーニの『インディア母なる大地』は、同時に制作されたドキュメンタリー番組のテレビ放映から間もない1959年5月9日、コンペ外ではあったが、カンヌ映画祭でプレミア上映された。この作品について書かれた当時のプレス総数から見れば、好意的な反応が多かったといえる。だが、幾つかをのぞけば、作品に対する純粋な批評はイタリア国内では少なかった。イングリッド・バーグマンとのスキャンダルによって完全に汚れたイメージを被ったかつての「巨匠」に「赦し」を与える機会であるかのような論調さえあった。

フランスでは、「アール」誌や「カイエ・デュ・シネマ」誌の周囲の若者を中心にして、この作品を擁護する動きが見られた。のちに映画監督になるリュック・ムーレにとって、『インディア』は「崇高な」作品であり、「あらゆる映画に比して、眩暈を覚えるほどに展開が速く、それと同時に、気が遠くなるほどにゆったりとした時間の広がる」映画だった³¹。また、当時は批評家としての活動で知られていたジャン＝リュック・ゴダールは、この作品とともに、ロッセリーニの新たな時代が始まると指摘している³²。

『インディア』はまた、完全に論理的な映画、ソクラテス以上にソクラテス的な映画である。この映画の映像がどれも美しいものであるのは、この映画の映像が、『メキシコ万歳!』の各カット

のようにそれ自体として美しいものだからでなく、真なるものの輝きだからである。それにまた、ロッセリーニが真実から出発しているからである。彼はほかの人たちがおそらくは二十年後にしか到達しないはずの地点からすでに出発しているのである。『インディア』はリーマンの理論とプランクの理論がそれぞれ幾何学と古典物理学を包含するものであると同様に、世界中の映画を包含する映画なのだ。私は次号で、『インディア』がなぜ天地創造の映画であるかを証明するつもりである。

ゴダールの批評は、同年になされた「カイエ・デュ・シネマ」誌のインタビューにおけるロッセリーニの発言をパラ・フレーズしたものだともいえよう³³。

重要なのは思想であり、映像ではありません。極めて明晰な思想があれば、理想を表現するのに最も的確な映像に到達することができるのです。思想そのものを表現する手段は映画以外にも数多くあります。私が作家であれば著作によって思想を伝えるのです。映画の利点は、フィルムの一コマに、十の事柄を同時に詰め込むことができるということです。映画では、分析的である必要はありません。原理的に、その機能が備わっているのです。

だが、1959年のカンヌは、ロッセリーニではなく、フランスの「ヌーヴェル・ヴァーグ」の年だった。アラン・レネの『二十四時間の情事 *Hiroshima mon amour*』(1959)、フランソワ・トリュフォーの『大人は判ってくれない *Quatre Cents Coups*』(1959)が上映され、注目されていた。とりわけ、批評家でもあったトリュフォーは、その攻撃性ゆえに映画祭を追い出されたこともあったが、監督賞を受賞した。アメリカの映画史家タグ・ギャラガーは、「1970年代には主流となる映画のスタイルを『インディア』が先取りしていたにもかかわらず、皆がトリュフォーの“カメラへの愛”に熱狂していた」とロッセ

³⁰ Aprà, *op.cit.*, p. 10.

³¹ Luc Moulet, *Cahiers du Cinéma*, n°99, septembre 1959.

³² Jean-Luc Godard, *Cahiers du Cinéma*, n°96, juin 1959.

³³ “Entretien avec Roberto Rossellini par Jacques Rivette et Fereydon Hoveyda”, *Cahiers du Cinéma*, n°94, avril 1959.

リーニを擁護するが³⁴、映画界に新たな世代が台頭する時代を迎えていたことは確かだった。

このような状況のなかで、1959年にカンヌで上映された『インディア母なる大地』の唯一のプリントは、復元が行われた90年代まで、長らく失われてしまう。同時期の『ヴァラエティ』誌によれば、このプリントは、95分の上映時間、ナレーションはフランス語だったという³⁵。製作に出資したUGCは、映画をフランスで配給せず、「未完成」であるとみなした。ロッセリーニは次のように述べている³⁶。

UGCは恥を知るべきだ。映画は、インドのガイド本とはまったく異なるものだ。彼らにとって、おそらく衝撃だったのは、映画のナレーションが劇の外側から与えられないということだったのではないだろうか。私は、それぞれのエピソードの登場人物によって語らせる方法を選択した。フランス語を話すインド人も沢山見つけた。もちろんアクセントはあったけれども。

モスクワ国際映画祭では、上映の最中に観客が騒いで劇場から出て行ってしまった。インドでは、この映画が上映されることは一度たりともなかった。そして、『インディア』は、ロッセリーニの母国イタリアにおいて、1960年3月12日にミラノ、同年5月26日にローマで一般配給されたが、1961年4月の時点で、映画は2万4千ドルしか収入を得ることができず、興行的な観点からみれば「失敗作」となった³⁷。

また、イタリアにおいて、『インディア』は決して良い条件で上映がされたわけでもなかった。1960年3月13日付の「コリエレ・デラ・セーラ」紙は、次のように報告している³⁸。

イタリアで公開される『インディア』は、カン

ヌで上映されたものとは異なっている。威風堂々とした雰囲気を与え、連想を豊かなものとする大きなスクリーンは存在しない。再編集、フィルムに裂傷、(つねに心地の良いとはいえない) ナレーションの挿入。こうしたすべてのことが、本作品を傷つけている。

ローマ国立チネチカのアーキヴィスト、マリオ・ムジューメチに筆者が行ったインタビューによれば、当時、カラーで撮影された映画のプリントが、テレビ放映のためにモノクロで現像されるケースは、イタリアにおいて少なくなかったという。『インディア』も例外ではなかった。「カラー・プリントが、[オリジナルとは] 別物で、ざらざらとした感じも強い以上、おそらく、この作品をモノクロ・プリントで見るのがいいだろう」と書いたヴィットリオ・ボニチェリの苦悩のなかにも、フィルムの現像に関する、同様の指摘を見出すことができる³⁹。

こうして、ロベルト・ロッセリーニの『インディア』は、公開からしばらくの後、映画史のなかで忘れ去られていく。この作品に再び注目が集まるのは、イタリアでは1991年、フランスでは1996年、忘却に抗い、「オリジナル」へ遡ろうと試みる復元作業が行われた時のことだった。

1991年、イタリア観光・興行省(現イタリア文化財・文化活動省)の支援により、エマヌエレ・ヴァレリオ・マリーノを責任者として「マルチメディア・ロベルト・ロッセリーニ」と名付けられたプロジェクトが発足し、チネチッタ・エステロとエンテ・アウトノモ・ジェスティオネ・チネマ(両者は統合され、現チネチッタ・ホールディング)で復元作業が開始された。作業の始めから、資源となる素材に関して、多くの問題があることが分かった。マリーノは「作業日誌」に次のように記している⁴⁰。

ロッセリーニは、ネガ・フィルムを自由に手にすることができなかった。そのため、ワーク・プリント[ネガ・フィルムを現像したポジ・

³⁴ Tag Gallagher, *Les Aventures de Roberto Rossellini*, traduit de l'anglais par Jean-Pierre Coursodon. Léo Scheer, Paris, 2006, p. 698.

³⁵ *Variety*, Gene Moskowitz, 20 mai 1959.

³⁶ Roberto Rossellini, *Fragments d'une autobiographie*, p. 187.

³⁷ Peter Brunette, *Roberto Rossellini* (London : Oxford University Press, 1987), p. 124.

³⁸ Arturo Lanocita, *Corriere della Sera*, 13 mars 1960.

³⁹ Vittorio Bonicelli, *Tempo*, 29 mars 1960.

⁴⁰ Emanuele Valerio Marino, "Notes sur la restauration", *Roberto Rossellini, India*, p. 14.

表2：ローマにおける『インディア』のプリント保存状況（2007年9月15日現在）

ローマ国立チネテカ				
プリント提供先	登録番号	フォーマット	登録日時	プリント状態
1. 観光・興行省	7S06	35mm/カラー	記載無し	伊字幕/現地語にも字幕有
2. テクノスタンパ社	6Z01	16mm/モノクロ	1972/06/02	50%欠如
3. インスティテュート・ルーチェ (観光・興行省より寄贈)	15B05	16mm/モノクロ	1972/01/08	薄暗く状態不良
4. 外務省 (保存委託)	08105	35mm/モノクロ	1994/05/11	
5. 外務省	08106	35mm/モノクロ	1994/05/11	状態不良/仏字幕+アラビア語字幕
6. アドリアーノ・アブラ (ベサロ映画祭)	23E 02	35mm/カラー	1998/08/01	
7. 記載無し (おそらくインスティ テュート・ルーチェ)	15F04	16mm/モノクロ	1972/??/??	
8. ジャンパオロ・サンティーニ	15Z05	35mm/カラー	1999/11/02	状態不良
チネチッタ・ホールディング				
9. 記載無し	India No.128	35mm/カラー	1999/08/??	仏字幕。状態不良、チェック不可
10. 記載無し	India No.1	35mm/カラー	1991/12/10	伊字幕/現地語にも字幕有
11. 記載無し	India No.3	35mm/カラー	1991/12/10	
12. ワーク・プリント	—	確認不可	1992/03/26	
13. ワーク・プリント	—	確認不可	1992/03/26	

フィルムで、編集のために使われるフィルムのリールのこと]を使って修正などの作業をしなければならなかったはずだが、それは最良の状態を導き出すことにはならなかった。[中略]復元作業に耐えうるとはいつても、傷だらけの素材が私たちには残されている。プリントに焼き付けられていたオリジナルのカラーは失われ、モノクローム化など、ひどい状態が進行しつつある。

復元作業の主たる問題は、35ミリと16ミリのフィルムを使用して映画の撮影が行われたために、色彩のバランス調整が難しいことだった。また、ガヴァカラーで撮られた部分は、ヴィネガー・シンドローム[酢酸臭を伴うフィルムの劣化]を被っており、かなり赤みを帯びていた。ここでは引用しないが、マリーノの「作業日誌」には、1991年1月から4月にかけて作業を進めていくなかで、劣悪な保存状態によるフィルムの損傷に対する苛立ちが書き記され

ている。また、復元にあたっては、ヨーロッパ各地から『インディア』のプリントが集められ、デュープ・ネガの作成が試みられたが、満足のいく状態だったものがほとんどなく、その絶望が色濃くにじんでいる。

復元作業は1991年5月に終了したが、権利の問題を処理しなければならなかった。現チネチッタ・ホールディング・アーカイブ部門統括者のパオラ・ルッゲロに対する筆者のインタビューによれば、結果として、復元されたプリントが、チネチッタ・インテルナシオナル(現チネチッタ・ホールディング)のコレクションに公式登録されたのは、1995年のことだったという。複数の機関が統合されたチネチッタ・ホールディングに、復元に際してどこからプリントが集められたのかを記した書類は、現在残されていない。2007年9月の時点における筆者の調査では、ロッセリーニの『インディア母なる大地』のプリントは、ローマ国立チネテカ、チネチッタ・ホールディングに表2のように保存されている。

このうち、『インディア』公開時の配給業者、シネリッツの先付け〔映画本編の頭に付けておく会社などのロゴやメッセージ〕を含む、プリント1は「リーガル・デポジット」として登録されており、復元がこのプリントを主として参照にして行われた可能性が高い。また、映画のなかで現地の人々同士の話す場面が数箇所あるが、そこにイタリア語字幕が入られているのは、プリント1とプリント10である。

復元作業から創造されるように、概して保存状況は悪く、16ミリに現像されたプリント2は、全体の半分が失われている。また、プリント4は、状態は悪くないものの、フィルムが誤ってつながれている。これは、上映時の映写技師によるミスだと思われるが、象使いのマフーが影絵劇団の娘に出会う前後の順番が間違っている。

情報に関しては比較的正しいローマ国立チネテカに比べると、チネチッタ・ホールディングに残された記録には不確かなものが多い。データベース上にも6つのプリントが登録されているものの、じっさいには5つしかないほか、復元版だと彼らが主張するプリント9は、ローマ国立チネテカに残されている復元版のテレシネされたVHSと比しても異なっている。プリントをチェックした結果、むしろ、プリント9は、プリント6と同じ素材を用いて作成されている。アドリアーノ・アブラに対する筆者のインタビューによれば、このプリント9は、1987年6月19日、ペサロ国際映画祭で特別上映されてからしばらくの後、ロッセリーニの養子で映画監督のジル・ロッセリーニの許可を得て、チネテカに寄贈されたものだという。現在、市場で手に入る『インディア』の唯一のDVDは、日本でIVCによって販売されているが、マスター素材はプリント9から作られている可能性が高い(とすれば、「復元版」という言葉に私たちは騙されていないだろうか?)。

フォトグラムの欠如、先付けの有無、字幕などを除けば、ローマの二つのアーカイヴに保存されているプリントには、映画の物語構成の上で大きな相違はない。編集とそれに対応する音楽も同一であり、復元時に「イタリア版」を確定する作業がそれほど困難であったとは思われない。後述するフランス版に対してイタリア版に固有な要素を挙げるとすれば、

ナレーションをヴィンチェンツォ・タラリコが担当していることだろう。シチリア生まれのジャーナリストで、ロッセリーニの作品『自由は何処に? *Dov'è la libertà?*』に脚本や出演で協力した人物である。カンヌ映画祭におけるフランス語版の初上映を「プレミア」と考えれば、スケジュール上、その編集に続いて公開用のイタリア語版を作成する流れになり、タラリコの起用が必要となったにちがいない。タラリコの読みあげるフレーズは、フランス語版の「翻訳」に相当するものであり、「(後から作成された)イタリア語版は、フランス語版の修正」(アブラ)と考えることもできよう⁴¹。復元版に仏伊7分の差が生じているとするならば、この事実は大きな意味を持っている。つまり、「7分」を「余分だから削除した」とみなすか、「抜け落ちているから補った」と考えるかは、復元の作業において、決定的な姿勢の差を示すのである。

3.2. 再生の日

カンヌで初めて公開されてから35年後の1994年、『インディア母なる大地』のフランス語版プリントが発見されるまで、1991年に復元されたイタリア語版が、ロッセリーニ自身の望んだ映画の姿に最も近いものであるとされてきた。フランス語版の発見は、「ロッセリーニによる真正ヴァージョン」(ドミニック・パイニ)として受けとめられた。パイニは、このプリントがどのようにして見つけられたのか、回想している⁴²。

ジャン・ルーシュがセヴェリーニ=フランキーナ家にこのプリントが眠っていると私に伝えてきた。サンドロ・フランキーナといえば、『ヨーロッパ1951』の子役で、その後、アート・ドキュメンタリーの個性的な映画監督になった人物だ

⁴¹ Adriano Aprà, « India par Roberto Rossellini et Jean L'Hôte », *Trafic*, n°28, hiver 1998, pp. 134. アブラは、ロッセリーニが、作品をいったん完成させた後、一般観客の反応を確かめながら再編集をしばしば行ったと指摘する。ロッセリーニ映画に関する、ヴァージョンの比較の研究として、以下の文献も参照。Elena Dagrada, *Varianti trasparenti: i film con Ingrid Bergman di Roberto Rossellini* (Milano: LED, 2005).

⁴² Dominique Païni, *op.cit.*, p. 44.

が、1998年に没する前に、彼はプリントを私に託してくれた。フィルムは褪色し、ネガ・フィルムは失われていた。私は復元することを決意した。

シネマテーク・フランセーズによって復元された『インディア』のプリントには、フィルムがいかにかして再発見されたのか、紹介文が先付けとして添えられているが、パイニの回想をより詳細にしたものである。

この『インディア』のプリントは、ロベルト・ロッセリーニ監督作品のフランス語版であり、1959年5月9日にカンヌ国際映画祭で上映された。このプリントは、その後、失われたと考えられてきた。じっさいには、アンリ・ラングロワによって、ジノ・セヴェリーニの未亡人ジャンヌ・セヴェリーニにプリントは預けられていた。孫のサンドロと妻のジェニファーは祖母からその話を聞き、彼女の死後、数ヶ月を経てプリントを発見し、シネマテーク・フランセーズに託した。シネマテーク・フランセーズは、失われたフィルムを救ったセヴェリーニ＝フランキーナ家に謝意を表明する。

技術チームの責任者として『インディア』の復元作業に携わったクローディーヌ・カウフマンの証言によれば、大きな困難が生じる要因となったのは、イタリア語版の復元と同様に、カラーの変質だった⁴³。ネガ・フィルムが消失してしまっていることに加えて、16ミリと35ミリという、異なるフィルムが使用されていることもまた、作業を複雑なものとしていた。特に、このような条件の下では、カラー・コレクション〔色彩補正〕によって全体の統一感を得ることが難しく、フィルムの一部で試験を行ってから、他の部分にも適用していったという。

復元の完了後、映画はパイニの友人ジェラルド・ブルジョワの手に委ねられ、1999年1月20日、レ・フィルム・ド・アタラントの配給によって、フランス語版の『インディア』が公開された。CNCの

データベースによると、その年の観客数は、6805人だった。カウフマンの指摘によれば、復元版から複数のプリントが作成され、そのうち、4つがシネマテーク・フランセーズに保存されている。

フランス語版の公開は、ロッセリーニに好意的な議論を巻き起こした。それは、かつて「カイエ・デュ・シネマ」誌の同人たちが、バーグマンとのスキヤンダルによって危機に瀕した映画作家を擁護したときの光景が再来したかのようでもあった。タグ・ギャラガーにとって、この作品をめぐる問題は、イタリア公開当時の興行的な失敗から今日に至るまで、いまだに終わりを迎えることのないものである。彼は、イタリア語版を批判して次のように書いている⁴⁴。

『インディア』が、1987年〔筆者註：1991年の誤り〕に行われた「復元」とは名ばかりの、恐ろしいほどに教養を欠いた作業によって作られた、イタリア語版の破壊的なプリントで上映される。映画の結尾では、半分以上、3分ほどが失われている。〔中略〕映画のなかの色彩は薄くなって、魔術的な効果のあった部分は消えてしまった。16ミリのコダクローム・フィルムや、35ミリのオリジナル・ネガに関して真剣な調査が実行されたとは思えない。幸いなことに、唯一存在していたフランス語版のプリントがあり、色彩などに配慮しつつ、シネマテーク・フランセーズによって1994年に復元がなされた。不幸でならないのは、字幕が入っていて、世界各地で上映されているのが最悪なイタリア語版の復元プリントであることだ。おまけに、それを促進しているのは、イタリアの至宝を保存する公的機関なのである。

今日、『インディア』のイタリア語版（88分）とフランス語版（95分）の二つの復元されたプリントのヴァージョンを比較してみると、約7分の差がみとめられる。たしかに、イタリア語版では、いくつかの場面が短縮化されている。森のなかの象の労働風景や2度目の影絵芝居の公演（いずれも第1エピソード）、ダム建設の現場を撮影したドキュメンタリ

⁴³ 筆者とクローディーヌ・カウフマンとのインタビューによる。パリ、2007年7月27日。

⁴⁴ Tag Gallagher, *op. cit.* p. 697.

一的な光景(第2エピソード)、虎(第1エピソード)、水汲みにやってくる女性たち(第1エピソード)などは、フォトグラムが欠けてしまったというよりは、痕跡すら存在しない。また、声という点では、イタリア語版ではタラリコ、フランス語版ではジャン・ロトがナレーションを担当し、その挿入位置にほとんど差はないが、フランス語版の第2エピソードで登場するダム工事現場で働く労働者の声には、ロッセリーニ本人が出演している

決定的な差は、ギャラガーも述べていたように、映画の結尾にある。フランス語版においては、放浪する猿のエピソードに続いて、種の多様性を示すかのように、家畜の群れ(羊、ヤギ、牛)や人間、木が映し出され、映画の冒頭と同様のボンベイのイメージへつながれていく。猿とボンベイとを結ぶ中間的なカットはイタリア語版に存在しない。猿のエピソードが終わるとすぐに、カメラはボンベイに向けられ、ズームとパンの運動によって群衆と交通機関をとらえながらフェイド・アウト、「Fine」の文字で映画は終わる。一方、フランス語版では、群衆と交通機関を映し出しながらカメラがパンをすると、鳥と町を映した6つのカットにつながっていく。そして、空を舞う鳥たちを追いかけながら「Fin」の文字がスーパーインポーズされて、映画は終わる。

3.3. 「真正」の不在

パイニーニとカウフマンは、復元の際に取った選択の根拠を映画作家の証言に求めている⁴⁵。しかし、ロッセリーニがフランスとイタリア、いずれの国で公開されたヴァージョンを「作品」として認めていたのか、その痕跡はどこにも存在しない。フランス語版が「真正」なものであるとは書かれていないのだ。たしかに、フランス語版は、イタリア語版よりも長くショットも多様であるが、それをもって正当な位置を保証することはできない。逆に、アブラは、イタリア語版の復元が、上映に使用されていたプリントを素材として用いたことで、映像の質的に貧しくなったことを認めながらも、短さが映画の優劣を

決めるわけではなく、むしろ、削っているからこそ「本質」なのである、と反論している⁴⁶。ここでは、作品の「真正さ」求めて、二つの立場が対立している。フランス語版を好む人々は、映画作家の言葉を金科玉条として、絶対的な作品の位置を確立しようとし、イタリア語版を擁護する側は、美学的な規準によって作品の価値を比較しようとする。しかしながら、映画のオリジナル・ネガが失われ、死者を甦らせて問いただすことができない以上、どちらのヴァージョンが「真正」なものであるのか、誰にも分らないのだ。

たしかに、コマ落ち、コマ飛びといったフォトグラムの傷は、「欠損」として考えることができるかもしれない。しかし、そのことで、映画のショットの全体的な意味を理解することができないというわけでもない。また、アブラの反論が示唆するように、映画の結尾部分、鳥の群れが空を飛ぶ3分程度の場面をイタリア語版において「欠損」ないしは「欠落」とみなすことはできるだろうか。フィルムの長短によって単純に比較を行うことはできないのだ。両者の対立には、歴史的な側面と美学的な側面との混同がある。

美術史家・修復家のチェーザレ・ブランディが定義するように、「修復家の行為にとって、正当性が付与される唯一の機会、受容者の意識における現在」でしかない⁴⁷。その瞬間においてのみ、芸術作品は成立する。だが、その一方で、芸術作品とは、歴史の流れのなかで「現在」であると同時に、「過去」にも属していることを忘れてはならない。修復が、現在と過去にも属していることが理解できなければ、芸術作品が人間の意識のなかに入ってくることはない。したがって、「修復が正当な作業であるためには、時間を逆行することができるものとしてとらえられてもいけないし、歴史を削除することができるものだ」とみなされてもいけない」とブランディは述べる。

「オリジナル」としての作品を確定することだけが重要なのではない。芸術作品に刻み込まれた「歴

⁴⁶ Adriano Aprà, "India par Roberto Rossellini et Jean L'Hôte", *Trafic*, n°28, hiver 1998, pp. 134.

⁴⁷ Cesare Brandi, *Théorie de la restauration*(Paris: Morum, Éditions du patrimoine, 1996), p. 50.

⁴⁵ Dominique Païni, *op.cit.*, p. 44.

史の二重性」(ブランディ)——その間を生きることこそが、修復または復元には求められている。映画の形成された時と、見る者が意識のなかで映画を再創造する時が交差するところにしか、復元は存在しないのだ。『インディア』のイタリア語版の「欠損」を認めれば、それは再現不可能な「全体」としてのオリジナルをあらかじめ想定していることになる。また、フランス語版だけに存在する素材が「余分」であり、ロッセリーニの美学的な「本質」からみて削除されてもよいと解釈するのは、歴史を裏切っている。より重要なことは、両者の差を優劣とも善悪ともとらえるのではなく、差異から生まれる思考そのものとしてとらえ直すことにある。すなわち、異なるヴァージョンを作り出した背景を歴史的のなかに位置づけるとともに、差異そのものが、どのような美学的な作品解釈の相違を生み、表現としての豊かさともなるのか、考察すべきなのである。

4. 複製物の諸相

4.1. 声の複製 ヴァリエーション

ロッセリーニがインドで撮影したイメージは、生きられた経験、個人的な記憶である。しかし、テレビ向けに制作されたドキュメンタリー番組(『ロッセリーニが見たインド』、『私は素晴らしい旅をした』)は、旅の日記というよりは、対象への「客観的」な姿勢を保ち、「教育的」な文化番組の側面を崩さぬかのように作られている。その理由のひとつは、画面外からイメージに対して加えられる声にある。その「ナレーション」は、テレビ版において、あくまでもイメージの理解を情報として補足するにとどまっている。

それに対して、映画『インディア』のなかでは、声は複数の視点から私たちに語りかける。「現実」なのか「フィクション」なのか、「個人的」な経験なのかインドの文化的・社会的な「情報」なのか、その境界から発せられたかのような声は、言表行為自体を問い直すかのように映画のなかに響く。『インディア』における画面外の声は、イタリア語版において

一人のナレーターに託されている。それに対し、フランス語版では「ナレーション」を与える人物が二人存在しているが、いずれもロッセリーニ自身の声には対応しない。目にした光景について証言者として語るのでもなく、声を発する身体すら画面に姿を現さない。「非人称的」(クインターナ)であるかのような声は、画面に映し出された事物を描写することなく、第三者でありながら、観客の傍らでインドについての知を与え続ける⁴⁸。ロッセリーニ自身は、先述したように、フランス語版の第2エピソードのみに登場し、ダム建設労働者としての仕事が終わり、家族とともにその地を去っていく男の声を演じている。なぜ、そのような選択がなされたのかは分からないが、ある意味で、映画界と母国を追われた自身の姿を「自伝的」に投影したと考えることもできるだろう。

また、第1エピソードと第2エピソードのなかでインド人の登場人物たちが土地の言語で話す場面があるが、フランス語版では、その会話に字幕が全く入っていない。画面に集中させるために字幕を省いたのか、異文化を前にしたコミュニケーション不全の象徴として字幕の不在をとらえるべきか分からない。だが、仮に後者を正しい理解とすれば、ロッセリーニ自身の声も収められたフランス語版には、映画作家と「インド」との距離がより一層はっきりと焼き付けられているのではないだろうか。

4.2. 韻における差異

インドにおいて時間は回帰する。ロッセリーニがテレビ番組のなかで説明していたように、肉体的な死が絶対的なものとはならず、万物は転生する。『インディア』のなかでも、あらゆるものが反復し、甦る。映画は、ボンベイの映像で始まり、ボンベイの映像で終わる(イタリア語版)。あるいはまた、出会いから始まり、別離、死へ向かうように、それぞれのエピソードは、同じような展開をたどる。

⁴⁸ Angel Quintana, "Voix plurielles, voix distantes", *India, Rossellini et les animaux*, p. 88. また、『インディア』における声の主題をめぐっては、以下の文献も参照。Giorgio De Vincenti, "L'India di Rossellini, arcipelago di materiali per una geografia dello spirito", *Il Concetto di modernità nel cinema* (Parma: Pratiche Editrice, 1993), p. 189.

各エピソードは、「水」(第1エピソード、第2エピソード)、「火」(第3エピソード)といったイメージによって結びつけられている。第3エピソードの最後では、ジャングルに放たれた「火」のイメージがディゾルヴし、第4エピソード冒頭の早魃の大地＝「土」のイメージへつながれている。明確な編集の原理を読み取ることができるわけではない。けっしてあざとくない方法で、物語的には連続性のないエピソード間に、四大元素のイメージが挿入され、リズムが刻まれる⁴⁹。

こうした「分節化」あるいはイメージによる「韻」の踏み方という観点から『インディア』を考察すれば、イタリア語版におけるフォトグラムの欠落は、性急なモンタージュの印象を否めない(第4エピソードの枯れ木のイメージは完全に失われている)。それに対して、フランス語版はそれぞれの要素がほぼ完全なかたちで残されており、作品に詩情をもたらすことに成功している。フォトグラムの欠損は、その多寡にのみ議論が終始してしまいがちだが、作品解釈のレベルにまで広げれば、保存状態の優劣が大きな意味を持つのである。

4.3. 循環性の思考

復元された『インディア』のフランス語版とイタリア語版を比較する際に、その大きな相違が、映画の結尾部分にあることについてはすでに述べた。イタリア語版は、ズームによる運動を繰り返しながらボンベイの群衆を映し出し、「またしても群衆、巨大な人の塊」というナレーションが被せられて、インドの人口の多さと様々な人々が流れ込む現代都市の姿が強調される。フランス語版では、第4エピソードとボンベイのエピローグとの間に家畜や人間のカットが挿入され、空を飛ぶ鳥の群れで映画の幕が下ろされる。

仮に、ボンベイの群衆で始まり、群衆で終わるイタリア語版の作品構成の原理をとれば、「インドの玄関口」とナレーションされる都市が映画の「扉」として機能し、映画において「循環性」が生まれる。これは、『無防備都市』、『イタリア万歳 *Viva l'Italia!*』

(1961)、『ヴァニーナ・ヴァニーニ *Vanina Vanini*』(1961)といった、都市や限られた空間を舞台とするロッセリーニの映画にも共通する概念である。『無防備都市』では、カメラのパン移動によって撮影されたヴァチカン周辺の遠景が、映画の冒頭と結尾で示されるが、家々の隙間や屋根の上を伝いながら移動するバルチザンたちの運動が、ローマという都市の血脈となり、映画にある種の循環をもたらす。同様に、『インディア』における群衆イメージは、インド固有の歴史や思考に結びつくものであり、特に、動物や人間のイメージによって強調される生と死の関係を浮き上がらせるものとして機能しているといえよう。

他方、「循環性」という観点からすれば、フランス語版の飛翔する鳥のイメージは、形式の上で、それを裏切るものである。映画の結尾に描かれる「鳥」は、ロッセリーニの他の作品にも共通するものだ。例えば、『ストロンボリ』では、神と人間との境界をつなぐかのように、火山の上を舞う鳥が映画の最後に映し出される。『神の道化師フランチェスコ *Francesco, giullare di Dio*』(1950)もまた、鳥のイメージによって映画は終わる⁵⁰。

鳥は、閉ざされた空間を再び開くものとして機能してはいないだろうか。『使徒行伝』の第3エピソードでは、使徒たちの状況が行き詰まり、緊張の張りつめた空気の中かで、聖パウロの言葉が次第に熱を帯びて厳粛なものになっていくが、その言葉を断ち切って鳥が飛翔する。堅固に構築された物語構造に対して穴を穿つように、映画の内部から生まれる力がショットを貫き、閉塞感に苛まれた登場人物を解放するのだ。『インディア』における鳥もまた、インドの大地で生死を迎えると同時に、その空間から抜け出し、旅立つ人間の姿を表わすものだということができるだろう。そして何よりも、映画撮影のために滞在したインドを離れていく映画作家の自画像だといえるのではないか。

⁴⁹ ロッセリーニの編集技法に関しては、以下の文献を参照。Valérie Loisreux, "La question du montage", *India, Rossellini et les animaux*, p. 101.

⁵⁰ ロッセリーニ映画の鳥についての言及は少なくないが、以下の文献を参照。Philippe Arnaud, "Son aile indubitable en moi", *Rencontres cinématographiques de Dunkerque*(Crisnée: Yellow Now, 1996).

終わりに

復元または保存には、決定的もしくは最終的なものは存在しない。まして、一本の映画から複数のプリントやネガ・フィルムを元にした様々なヴァージョンがある場合には、なおさらのことである。しかし、復元が企図するのは、「オリジナル」や「真正」なヴァージョンと考え得るものに可能な限り近づこうとすることでもある。そのために、時間の刻印は消され、作品に対して誤った読解を行ってしまう可能性が生じることもある。復元とは、相反する倫理と欲望とを同時に受け入れなければならない作業なのである。

したがって、修復家に求められるのは、一見矛盾した二つの姿勢であるかのように思われる。まず、修復家は、作品の「真正さ」を確定することができない場合には、絶対的な中立を保ち、可能な限り主張を控えなければならない。これは、歴史に対して倫理的であることによって、作品の「再構成」を拒否するということでもある。だが、それと同時に、修復家は、作品を完全な状態へ再構築することにも取り組まなければならない。「完全」とは、過去の姿をそのまま再現することではない。それは、過去に対して解釈を示すということの意味している。修復家に創造の権利があるとすれば、この点においてしかない。

ロベルト・ロッセリーニの『インディア』の二つの復元版の考察が意義を持つのは、復元という作業が抱えざるを得ない不可逆的な時間と、それに対する「抵抗」が問題とされるからである。作品を保存・復元するということは、作品が持つと信じられている美的価値の永続性を保証するものではない。古いものであれ、新しいものであれ、あらかじめ「死すること」、「消失すること」を運命づけられた作品に、とりあえずの「延命措置」を施すことが修復家の仕事なのだ。あらゆる作業は、この認識から始まる必要がある。

しかし、それと同時に、現代において作品を受容することの意味が、復元において問われなければならない。過去を一義的にとらえるのではなく、「過去」と「現在」の差異において読解可能なものを見出し、

解釈自体を富ませていくこと。それは、事実を歪曲することでもなければ、根拠のない主張を行うことでもない。あるいはまた、「オリジナル」を過去に押し込み、自由に作品を享受しながら相対主義に陥ることでもない⁵¹。オリジナルとコピー、またはコピー同士の間にあるものが真実なのだ。プロジェクトの直面した歴史的な条件の相違もあるが、「オリジナル」に対する美学的な評価の相違が、フランスとイタリアで二つのヴァージョンを創出し、七分の差を生み出す結果となった。その差異自体が、作品の持つ豊かさであり、現在なのである。

音楽が「音」でないと同様に、映画とは「像」ではない。フィルムの客観的な時間こそが、映画のなかの時間、感情、意味を生み出すのであり、多様な上映環境の失われた現在、物質としての映画の存在を再考する必要がある。映画は、撮影された後もまた、あらゆる面において構築され続ける。「人にはそれぞれ、土地に根ざした感情があり、旅はそれを豊かなものにしてくれる。インドへの旅を私が忘れることはないだろう」——ロッセリーニは、晩年にこう記したが⁵²、「映画による啓蒙」のプロジェクトは、『インディア』を起点として、次第に先鋭化していく。

(つちだ・たまき 映画専門大学院大学)

⁵¹ この点で、「修復家」の仕事は、カルロ・ギンズブルクが述べる「歴史家」の仕事にほぼ一致するだろう。ギンズブルクは、歴史家のアルナルド・モミリアーノの文献を引用しながら、その仕事を次のように規定している。「(1) 歴史家は証拠にもとづいて仕事をする。(2) レトリックは歴史家の職務ではない。(3) 歴史家は彼自身の証拠を判定するにあたっては一般に通用している常識規準を採用すべきである。(4) 歴史家は、彼の真実規準が相対的なものであるとか、今日の彼にとって真実であるものは明日の彼にとってはもはや真実ではないだろうといった考え方に屈するようなことはあってはならない」このうち、ギンズブルクは(4)の「相対主義の拒絶」を重要視して、「翻訳者の使命」(ベンヤミン)と重ね合わせている。カルロ・ギンズブルク『歴史を逆なでに読む』、上村忠男訳、みすず書店、2003、96頁-97頁。

⁵² Roberto Rossellini, *Fragments d'une autobiographie*, p. 211.