

「記憶の箱」としての映画観客 ——パトリシオ・グスマン『チリ、頑固な記憶』における記憶、 情動、オブジェクト——

The Film Audience as “Memory Box”: Memory, Affect and Objects in Patricio Guzmán’s *Chile, memoria obstinada*

新谷 和輝
NIIYA Kazuki

東京外国語大学大学院博士後期課程
Tokyo University of Foreign Studies, Doctoral Student

著者抄録

アジェンデ社会主義政権とその崩壊を中心とする「チリの記憶」を継続的なテーマとするパトリシオ・グスマンのフィルモグラフィにおいて、『チリ、頑固な記憶』（1997）は、過去作を振り返りながらも、とりわけ積極的に当時のチリの記憶の体制に介入しようとする作品である。作中では当時チリで上映されていなかったグスマンの過去作『チリの闘い』をチリの観客に見せる様子が記録され、映画による記憶の継承が主題となる。先行研究はこの作品の主観的な記憶表象について指摘してきたが、本稿は、グスマンの前作『騒擾の村』から引き継がれたミクロストリアの手法や、過去のラテンアメリカ映画運動と比較した今作における情動のあり方に注目し、とくに観客の経験に焦点を当てることで、個人的記憶と集合的記憶が重なり合う局面を検討する。作中に映る『チリの闘い』で被写体となった人々の証言や、次世代の観客の様子を分析することで、今作が『チリの闘い』を、記憶の継承のプロセスを記録する「証言するオブジェクト」として具現化していく様を明らかにする。そのうえで、『チリ、頑固な記憶』を見る観客が、自身の身体を様々な記憶が収められた「記憶の箱」として捉えられるようになると論じる。

Summary

In Patricio Guzmán’s filmography, which has represented the memory of Allende’s socialist regime and its collapse, *Chile, the Obstinate Memory* (1997) is a work that looks back on his previous works, but actively seeks to intervene in the Chilean memory regime at that time. Documenting the screening of Guzmán’s previous film, *The Battle of Chile* (1975–1979), which had not been shown in Chile, the film treats the theme of transmission of memory. While previous studies have pointed out the subjectivity of the representation of memory in this film, this paper focuses on the overlap between individual and collective memory in the audience’s experience with the reference to “Microhistory” method inherited from Guzmán’s previous film, *Pueblo en vilo* (1996), and the nature of affect compared to the past film movement in Latin America. By analyzing the testimonies of the people who appeared in *The Battle of Chile* and the reaction of the next generation audience, the film reveals how *The Battle of Chile* is embodied as a “testimonial object” that records the process of passing on memory. It will then be argued that the audience of *Chile, the Obstinate Memory* will come to see their own bodies as “memory box” containing various memories.

キーワード

記憶 証言 上映 運動 パトリシオ・グスマン

Keywords

Memory; Testimony; Screening; Movement; Patricio Guzmán

原稿受理日：2021.12.22.

Quadrante, No.24 (2022), pp.255–275.

目次

はじめに——運動の記憶から、記憶の運動へ

1. 本稿の構成——記憶の体制に介入する映画

1-1. 先行研究の整理

2. 映画『騒擾の村』——映像のミクロストリア

3. 「証言するオブジェクト」としてのフィルム——
『チリ、頑固な記憶』

4. 観客の情動

5. 「記憶の箱」としての映画観客

おわりに

はじめに——運動の記憶から、記憶の運動へ

チリの映画作家パトリシオ・グスマンほど、あ
る1つのテーマに生涯をかけて取り組んできた



作家はほかにもあまり見当たらない。『チリの闘い』（1975～1979）から最新作『夢のアンデス』（2019）まで、アジェンデ政権とそれを破壊したクーデター、その後の独裁という「チリの記憶」を語ることは、グスマンのライフワークとして続けられてきた。クーデターによって亡命を余儀なくされたグスマンの作品において、チリの記憶とは、1973年9月11日を震源として時間を前後して広がっていくものだ。その記憶は、たとえばモネダ宮殿爆撃の記録映像のような具体的なイメージを伴って、彼の諸作品で何度も回帰してくる。とくに、グスマンの名を世界に知らしめ、彼の映画作家としての人生を決定づけた大作『チリの闘い』の映像や制作背景は、その後の作品でたびたび引用または言及されている。

もちろん、ある映画作家が、自らのかつての作品に対して、再帰的にそれを言及対象として別の作品を制作することは珍しいことではない。ジャン＝リュック・ゴダールは複数の自作を引用し、他の映画作品とモンタージュすることで『映画史』を作り上げた。また、ブラジルのドキュメンタリー映画作家エドゥアルド・コウチーニョも、『死を刻んだ男』でかつての自作の出演者を訪ねて上映会を行い、彼らのその後の生を記録した。本稿で扱う『チリ、頑固な記憶』（1997）も、『チリの闘い』を民主化後のチリ社会で上映する様子を映した作品であり、そうした映画史の系譜上に位置付けられる。

しかし、映画と社会、そして記憶の動態的な関係を考えるうえで、グスマンの取り組みはとりわけ重要である。流動的に再構築されうる社

会的産物として記憶を捉えるグスマンは、自作が異なる時代の人々に共有され、そのときどきの社会状況に応じて、新たな意味が見出される局面を重視する¹。彼が『チリの闘い』をその後の作品で再び取り上げることは、単に作家個人のフィルモグラフィを補完したり、過去を懐古したりするためというよりは、チリ社会におけるアクチュアルな記憶の状況に対する遂行的な応答行為として見たほうがよい。『チリ、頑固な記憶』において、グスマンは、当時のチリで日の目を見ていなかった『チリの闘い』をプロジェクト（映写）し、新たな観客と出合わせ、そこに込められたかつての社会運動やその崩壊の記憶を呼び覚ます。このとき、過去の「運動の記憶」としてあった『チリの闘い』は、民主化後のチリにおける「記憶の運動」を引き起こすための触媒として再起動される。亡命者として孤立した状況にありながら、グスマンはかつての作品にその後の生を生きさせることで、こうした記憶をめぐる運動を展開する。グスマンによるこうした持続的な「記憶のプロジェクト」²とでも呼ぶべき取り組みに、本稿は『チリ、頑固な記憶』から光を当てる。

1. 本稿の構成——記憶の体制に介入する映画

1998年10月、チリの元大統領アウグスト・ピノチェトは、病氣療養のために立ちよったロンドンで、スペイン司法当局の要請を受けたロンドン警視庁によって逮捕された。17年に及ぶ独裁体制ののち、終身上院議員としての地位を得て、過去の人権侵害の責任を逃れたかに見えたかつての国家元首は、異国の地で裁かれることになった。この衝撃的な展開がチリ社

¹ 『チリ、頑固な記憶』が発表された1997年に、グスマンはサンティアゴドキュメンタリー映画祭を設立し、それまで上映機会のなかった、1960～1980年代にチリで制作されたドキュメンタリー映画のレトロスペクティブが行われた。このように、映画制作だけでなく、作品と観客が出会う上映の場を生み出すことに、グスマンは大きな関心をもってきた。

² 『チリの闘い』から最新作まで、グスマンは自作が受け入れられる社会状況をその都度鑑みながら、記憶の語り方を変化させてきた。筆者は、「証言」の観点から『チリの闘い』を分析した論文（新谷 2021）を発表しており、今後2000年代以降のグスマン作品における記憶表象についても論じることで、グスマンの継続的な取り組みの意義を明らかにしていく予定である。

会に与えた反響は大きかった。キャサリン・ハイトらは、彼の逮捕によって、チリではピノチェト支持派と反対派だけでなく「政治的または非政治的な市民の間、親と子の間、公共の場と私的な場の間で、議論と口論が巻き起こった」と指摘している (Collins・Hite・Joignant 2013: 18)。かつての独裁者の逮捕によって顕在化したのは、アジェンデ社会主義政権を破壊した武力クーデターとその後の独裁政治を主とする「チリの記憶」を民主化後の人々はどうのように扱えばよいのか、という問いであった。

パトリシオ・グスマン監督『チリ、頑固な記憶』(*Chile, la memoria obstinada*) は、このピノチェトの逮捕から遡ること1年前に発表された、まさにチリにおける記憶の現在性を主題とする作品である。アジェンデ政権の最後の日々を記録した『チリの闘い』3部作はグスマンの代表作であるが、この作品は独裁政権下ではいうまでもなく、民主化後のチリにおいても一度も上映されたことがなかった。『チリ、頑固な記憶』は、グスマンがこの『チリの闘い』のフィルムを携えてチリの首都サンティアゴに赴き、映画に映る年長の当事者や当時を知らない学生たちに向けてこの映画を上映する過程を記録する。作中では、世代や境遇の異なる観客たちが映画を見つめる表情や、上映後に彼らが自身の経験を交えながら討論する様子が映る。ここでグスマンが試みたのは、自らがかつて制作した『チリの闘い』が約20年後の観客たちに引き起こす反応を記録するとともに、映画上映という行為によって当時のチリにあった記憶の体制に介入することであった³。

本稿は、この『チリ、頑固な記憶』という作品が、『チリの闘い』を起点にして、どのような記憶の様態を生み出しているかを、とくにこの映画における「観客」の視点から考えてみたい。

これまで『チリ、頑固な記憶』については、『チリの闘い』の集団的な歴史の視点と比べてより個人的な視点からの記憶表象が見られる点や、映画を見ることで観客に生ずる情動について指摘されてきた。まずはこれらの先行研究を検討し、そこから批判的に継承できる論点を明らかにする。次に、議論の補助線としてグスマンのフィルモグラフィのなかであまり触れられてこなかった映画『騒擾の村』を、歴史学における「ミクロストリア」の観点から分析する。そこで明らかになった視点から、『チリ、頑固な記憶』を、微細な記憶の語りとその継承からなる「証言するオブジェクト」として『チリの闘い』を捉えていく作品として考察する。そして、この作品で示される観客の情動的な反応を、映画によって社会運動への観客の動員を目論んだ過去のラテンアメリカ映画運動における情動のあり方と比較する。以上の議論を通して、クーデターとその後の人権侵害という歴史を経てきたチリにおける、映画が生み出す記憶の形を明らかにする。

1-1. 先行研究の整理

『チリ、頑固な記憶』についてこれまでの研究で主に指摘されてきたのは、この映画における「私的」または「主観的」な記憶の語り方である。ここでいう「私的」とは、『チリの闘い』の「歴史的出来事の客観的な記録」という側面と対比されて導き出された見方だ。『チリの闘い』はチリにおける左派と右派の衝突を政治組織集団の視点から描き出し、アジェンデ政権が崩壊する過程を記録した作品であるとみなされてきた。そこではアジェンデ政権を支持する市民運動の最後の高揚や、社会主義の理想を追う大衆運動の挫折が強調されていた。一方、それから四半世紀が過ぎようとする独裁後のチ

³ チリでは1990年の民政移管後も依然として軍部の影響が強く、過去の人権侵害の究明が遅れていた(杉山2011: 104-140)。

りを舞台にする『チリ、頑固な記憶』では、イデオロギーにもとづいたかつての大衆が消えてしまった後で、個々人がその運動の記憶をいかに想起するかが焦点となる。作中では、『チリの闘い』で被写体とされた人々が映画を見て思い出した当時の出来事や人間関係を証言し、より個人的な心情を吐露するシーンが多々ある。先行研究はこの点に着目し、チリの歴史を集団的でマクロな視点から記録しようとした『チリの闘い』の手法を離れ、グスマンが『チリ、頑固な記憶』では主観的な語り口で、より個人的な視点から記憶を語っていると指摘してきた(Middents 2005)。

チリの批評家ネリー・リチャードは、こうして記憶を私的な視点から描く『チリ、頑固な記憶』を、公的な歴史の語りがこれまでとりこぼしてきたものを掬い上げる新たな試みであると評価しつつ、記憶が個人に内面化されることで、社会的に記憶を共有する領域と私的な想起の行為とが切り離されてしまうことを懸念する(Richard 1997)。また、『チリ、頑固な記憶』で映される記憶はトラウマやノスタルジーにもとづいた閉鎖的なものであり(Klubock 2003)、社会における集団的記憶にはつながらず、孤立してしまうと指摘する研究者もいる⁴。

こうした議論では「集団」と「個人」、「客観」と「主観」といった対立項が設定され、一方が強調されるともう一方の視点が弱まるとされている。しかし、記憶が主観的に語られるからといって、それを社会性や集団性の欠如と即座に結びつけることは妥当だろうか。『チリの闘い』にあった集団的な革命運動の挫折を踏まえたうえで、民主化が達成されたチリにおける記憶の現在性を問うことが『チリ、頑固な記憶』の狙いであるとするならば、かつてとはちがうあり方で記憶における「個人」と「集団」の関係性を考える

必要がある。よって本稿は、クーデターとその後の人権侵害という「破壊の歴史」を経験してきたチリを舞台に『チリ、頑固な記憶』が見せる、個人的記憶と集合的記憶が重なり合う瞬間を検討する。

この映画の「私的な記憶の語り」と結びついてこれまでよく指摘されてきたのが、映画が喚起する感情や情動である。『チリ、頑固な記憶』ではクーデター当時まだ幼かった学生たちに『チリの闘い』を見せるシーンがあるが、とくに終盤に置かれた演劇学校での上映のシーンでは、上映後一様に呆然とした表情でうちひしがれている学生たちが映る。その後涙を流しながら当時の思い出を語るか、嗚咽がとまらずなにも語ることもできない彼らの姿は、『チリの闘い』が観客に引き起こす情動的なショック作用を鮮烈に伝える。

映画を見ることで発生する情動のあり方をまざまざと示すこのシーンに着目する研究は多い。ホルヘ・ルフィネリは数あるグスマンの作品のなかでも、『チリ、頑固な記憶』は「最も感情的な作品のひとつ」とであると述べた(Ruffinelli 2001: 283)。ラウラ・ポダルスキーは、映画という媒体が個々人の物理的な身体反応を引き起こしながら他の個体を触発する局面を重視し、今作において観客の情動が想起の実践と密接に結ばれていることを指摘する(Podalsky 2011)。ブラッド・エプスは、記憶が市場経済や政治的な規範によって安全に飼い慣らされているチリにおいて、この映画では不規則かつ多様な想像や感情、想起からなるパフォーマンス的な記憶の上映空間ができあがっているとする(Epps 2017)。

以上の議論から、『チリ、頑固な記憶』でなされる個々の記憶の語りは個人の内面で完結するのではなく、他者を触発させ、その記憶を

⁴ グスマンは公的な記憶の戦略についてはまったく映画で触れておらず、個人的なもの、または公共圏でさまよっている記憶を取り上げているという見方もある(Murphy 2015)。

情動によって透過的に伝えていくある種の集団性を備えているものとして考えることができる。ただし、情動と映画という組み合わせは、なにも『チリ、頑固な記憶』がはじめて取り上げたものではない。ポダルスキーが指摘するように、そもそもラテンアメリカでは1960年代における映画運動で、映画によって観客の情動を運動への参加に向けて導いていくことが大きな課題とされていた。本稿では情動に注目する先行研究の成果を引き継ぎつつ、かつての映画運動における情動の捉え方との比較を通して、『チリ、頑固な記憶』に映される情動の具体的な様態と、その情動が生み出す集団性にどのような性質が備わっているかを詳しく見ていきたい。

2. 映画『騒擾の村』——映像のミクロストリア

『チリ、頑固な記憶』の分析に入る前に、先に論じておきたい作品がある。『チリ、頑固な記憶』の前年にパトリシオ・グスマンが発表した『騒擾の村』(*Pueblo en vilo*)である。これまで『チリ、頑固な記憶』を扱った研究のほとんどは、『チリの闘い』との対比からこの作品を論じてきた。一方で、この作品の前年に発表された『騒擾の村』は、作品の構造や主題において『チリ、頑固な記憶』と多くの共通点を持つにもかかわらず、テレビ局出資の尺の短いドキュメンタリー番組という形態のせいか、これまでのグスマン研究においてほとんど触れられてこなかった⁵。

映画『騒擾の村』は、メキシコの歴史学者ルイス・ゴンサレスが1968年に発表した同名の書物『騒擾の村——サン・ホセ・デ・グラシアの

ミクロイストリア』(González 1968)を題材とするドキュメンタリーである。メキシコの地方にある小さな村の歴史を描いたこの本は、のちにカルロ・ギンズブルグらが提唱する「ミクロストリア」⁶の先駆けとして知られるようになるが、グスマンはその書物が発表から30年後に同地の住人・読者によってどのように語られるかを記録している。本稿でこの映画を論述の補助線として導入するのは、それが『チリ、頑固な記憶』と同じように、書物であれ映画であれ、過去に一度形を成したある作品が時をおいて語りなおされる局面を取り上げているからであり、またそのプロセスにおいて、映画自体もミクロストリア的な実践を試みていると思われるからだ⁷。ミクロストリアは歴史におけるより個人的な出来事やミクロな視点を詳細に検討し、それをマクロな歴史と接続する手法である。この手法こそが個人的記憶と集合的記憶を結びつけ、歴史を語るアクターとしての観客を考えるための鍵となる。

映画『騒擾の村』はフランスのテレビ局出資のドキュメンタリーシリーズ「人間の土地」の1エピソードとして1996年に制作された。歴史学者ルイス・ゴンサレスが自身の生地であるメキシコの地方農村サン・ホセ・デ・グラシアの歴史を1860年から1967年の期間で記した同名の書物が取り上げられる。

ゴンサレスが『騒擾の村』で記した「ミクロイストリア」という歴史学の手法は、イタリアのカルロ・ギンズブルクやジョバンニ・レーヴィらに代表される「ミクロストリア」派の歴史学に連なるものである⁸。世界中に見られるミクロストリア

⁵ 例外として、ホルヘ・ルフィネリはこの映画と『チリ、頑固な記憶』がどちらも記憶をテーマにしていると指摘しているが、表面的なテーマ分析にとどまっている(Ruffinelli 2001: 267-278)。

⁶ 「ミクロストリア」の呼称についてはゴンサレスの著作におけるスペイン語圏での「ミクロイストリア」や英語圏での「マイクロ・ヒストリー」など様々であるが、本稿では最も一般的と思われる「ミクロストリア」を基本的に使用する。

⁷ 作品の形式についていうと、ホルヘ・ルフィネリが指摘しているように、『チリ、頑固な記憶』以降のグスマン作品に特徴的なグスマン自身の声によるナレーションの読み上げが本作ではすでに取り入れられている(Ruffinelli 2001: 273)。

⁸ ギンズブルクはミクロストリアの歴史的経緯を追った論考のなかで、ゴンサレスの『騒擾の村』を取り上げている(Ginzburg 2006=2008: 167)。

の実践と理論、その系譜を詳しく検討したマグナッセンとスジャルト（シヤールトー）の『マイクロヒストリーとはなにか——理論と実践』によると、ミクロストリアとはある地域や人物、出来事といった小さな単位に注目して歴史的調査を行う手法である。様々な地域で行われてきたこの手法について、マグナッセンらは統一された学問的見解を与えることは避けつつも、その特徴的な要素を3つ挙げている（Magnússon・Szijártó 2013: 4-5）。第1の特徴は、「ミクロな視点」だ。望遠鏡（telescope）がとりこぼしてしまう小さな対象を、顕微鏡（microscope）を用いてより詳細に観察するイメージである。ミクロストリアは「ある特定の出来事や人物、環境に焦点を当てることで、民族や国家、社会集団を対象とする長期持続の、何世紀にもわたる調査とはまったく異なる過去の姿を描き出す」（Magnússon・Szijártó 2013: 5）。次に挙げられる特徴は、個別のケーススタディにおわらない「大きな問いへの挑戦」である。ミクロストリアにおいては単に瑣末な対象を取り上げるのではなく、それをマクロな歴史のヴィジョンと接続することが求められる。これについてはギンズブルグも「接近したまなざしは全体的ヴィジョンからこぼれ落ちてしまうものを捕まえることを可能にしてくれるのであり、全体的ヴィジョンは接近したまなざしが捕らえそこなってしまうものを捕らえることを可能にしてくれる」（Ginzburg 2006=2008: 190）と、両者を組み合わせる利点を述べている。そして第3の特徴として、「行為者の重視」がある。ミクロストリアは、歴史上の個人を、歴史や社会に翻弄されるがままの従属的な主体ではなく、自律的に文化や歴史を生み出していくアクターとして考えようとする。

ルイス・ゴンサレスもこのようなミクロストリアの手法を意識的に取り入れようとしていた。『騒擾の村』の序文では、一見取るに足りない

ように思える出来事や村人の経験もより近くからつぶさに見てみるとその特異性がわかると指摘されている。また、そうした各々の特異性を消さないようにしながら、そこから導き出された典型性をもとにマクロなメキシコの歴史も語る、という方針が示されている（González 1968: 3-4）。現地調査に際して、ゴンサレスはあらかじめ用意した質問をもとに期待した答えを引き出そうとするインタビュー形式ではなく、住人と雑談のようなとりとめのない会話を交わすことで得た気づきを記していくという手法を取った（González 1968: 9）。住人を研究対象として固定して眺めるのではなく、彼らの主体的な語りを尊重していたのである。また、探偵のように事実を積み重ねていくのではなく、人々の感情や共感といったものを大事にすると書かれている箇所（González 1968: 10）からは、ゴンサレスの歴史記述において、ミクロストリアのうえに感情史の手法が重ねられていたこともうかがえる。

書物『騒擾の村』を出版から約30年後に映画で取り上げるにあたって、グスマンは当時と撮影時のあいだに流れた時間を踏まえて、次の2点の狙いを立てたと考えられる。まず、写真や映像などのアーカイブ資料や本に書かれた情報の提供者によるオーラルヒストリーをもとに、『騒擾の村』が記した歴史を視覚的かつ聴覚的にさらに肉付けすること。次に、その書物が当時とは異なる世代の読者／村人によってどのように受け取られるかを記録すること、である。

第1の点について、映画のなかでは書物『騒擾の村』で扱われた村の歴史が、当時の写真やフィクション映画、ドキュメンタリー映画の断片といった雑多なアーカイブ資料および、著者であるゴンサレスや当時を知る高齢者の証言が組み合わされることで明らかになる。カメラをまっすぐ見つめながらポーズを取るように画面

に映り込んでくる村人の姿からは、グスマンによるカメラ前の演出の痕跡がはっきりとうかがえる。つまり、この映画は『騒擾の村』が描いた歴史を厳密な手法で再検証することよりも、そこに描かれた情報を新たに別の形で提示しようとしている。紙に書かれた文字情報は、映像や証言者の肉声による音声を通じて再生されることで、書物からは得られないより具体的な手触りとともに当時の記憶を観客に伝える⁹。

作中で中心となる証言者は、ゴンサレスの叔父であるベルナルドである。ゴンサレスが本を書くにあたって主な情報源としたベルナルドに、グスマンは革命戦争時代の村の様子などについていくつかの質問を投げかける。ベルナルドは耳が遠いのか質問に対して直接答えることができず、そばにいるパートナーの女性に質問を繰り返してもらうことではじめて答えられるようになる。映画はこうしたベルナルドの時間のかかる想起のプロセスを省くことなく記録する。彼の年老いた身体から絞り出されるように記憶が語られる様子を映し出すことで、ベルナルドが語る数々の記憶は、彼の身体性が染み付いたものとして観客に差し出されていく。ベルナルドはゆっくりと1つずつ確かめるように記憶を語るが、そのぶん当時の状況を自身の感情を交えながら詳細に述べる。彼がハレー彗星を見たときの驚きを口にするシーンからわかるのは、過去にあった出来事そのものよりも、それが人々に与えた経験や感情を映画が映し出そうとしていることだ。随所で用いられる記録映像やフィクション映画の断面も、それ自体で直接的に観客に当時の情報を伝えるのではなく、あくまで30年という時間の経過を経た証言者の身体とともに提示されることによって、重層的な歴史のイメージを与えることになる。

こうして映画『騒擾の村』は、書物『騒擾の

村』で描かれた出来事を証言者の語りを中心とした視覚・聴覚イメージによって肉付けすることで、文字情報として書物にあった歴史を身体的に捉えようとする。ここでいう「肉付け」とは、単にイメージが文字を補足または具現化・映像化し、理解の手助けをするという意味ではない。むしろ、文字で説明されればすんなりと読者に了解されてしまいかねない出来事を、より時間をかけて「遅らせて」知覚するために映像や音声は用いられている。映画を見る者は、この村の過去を即座によどみなく受け取るのではなく、ベルナルドら複数の証言者たちがその記憶を召喚する想起のプロセスにその都度立ち会うことによってはじめて過去に触れることができる。ここでは、個人の身体に根ざした語りから入ることしか、この村の記憶は掴めないということが強調されている。

このように、映画『騒擾の村』は、メキシコのある地方の村を対象にしたミクロストリアの実践として著された書物を、その30年後という地点からより詳細に、さらにミクロな個人の視点から映像に移し替えている。1926年のクリステロ戦争についてのシーンでは、サン・ホセ・デ・グラシアでも多くの人が亡くなったことがベルナルドらによって語られたあと、村の反乱軍の集合写真を見ながら当時を知る老人がそこに映る一人一人の名前を読み上げていく。現在の視点から大枠の「当時の村人」として括られてしまいそうな人々に、それぞれ固有の名前を取り戻させようとするのだ。「大勢が死んだ」というマクロな描写と、そこに生きた一人一人の人間というミクロな視点とがここでは両立する。

その後、映画はこの本が撮影当時の村人たちにどのように受け取られているかに関心を移

⁹ エンツォ・トラヴェルソはクリス・マルケル『空気の底は赤い』におけるクローズアップのモンタージュをミクロストリアの歴史叙述と結びつけたが(Traverso 2017=2018: 131)、そのような映像に特徴的な演出は、グスマンの『騒擾の村』にも見られる。

す。グスマンはとくに村の若い世代の住人たちに、「ゴンサレスが書いた『騒擾の村』を読んだことがあるか?」という質問をする。10人ほどがそのインタビューに答えるが、彼らのほとんどは「そんな本は知らない」と答える。なかには「見かけたことはある」や「序章だけ読んだことがある」という若者もいるが、それも有名なその本について表面的に知っているというだけで、『騒擾の村』を読んでなにかを感じたという具体的な読者としての経験には話が及ばない。証言者として過去を詳細に語り、驚異的な記憶力を見せる老人たちとは対照的に、若者たちは村の記憶や歴史にはほとんど関心がないように見える。

ここで映画が示そうとしているのは、先祖の記憶を語るという点で本来もっとも切実な意味を持つであろうサン・ホセ・デ・グラシア当地において、書籍『騒擾の村』が忘れられようとしていることである。ゴンサレス自身も映画のなかで「この村では過去はあまり価値を持たない」と口にし、世代交代によってすっかり変わってしまったこの村では、その変化を含めた新しい歴史の本を書かねばならないと述べる。作中ではかつての「処女信仰」について現在の村人に意見を聞き、それがいまだに一部で根強く生きていることから、マチスモ的な伝統が過去から現在に連綿と続いていることも示されている。しかし、やはりグスマンが映画全体で強調しているのは、30年という時間の流れのなかでこの村が変わってしまったこと、かつてミクロストリアを先駆的に実践した著名な歴史書に誰も関心を示さないこと、そして、それによって村の歴史が忘れられようとしている現実そのものである。ここでは、映画はこの現実に積極的に介入することはない。年長世代に比べて、記憶を語る行為者としての新しい世代の力は注目されない。

先に見たように、グスマンは、著者であるゴン

サレスだけではなくベルナルドら住人の証言を軸にして、複数の個人の微視的な観点から村の記憶を描こうとした。しかし、この映画はそれを若い世代の記憶への無関心とのちに結びつけることで、やがて風化していくものとしてこの村の記憶を捉えている。歴史を個人の視点から語るアクターとしての働きは高齢者には見受けられても、次世代の若者たちにはあまり期待されていない。ミクロストリアの手法を映画に持ち込みながらも、グスマンはここでは村の記憶が衰退し、忘却されていくことを、静的に観察するにとどまっている。『騒擾の村』におけるミクロストリアの視点を受け継ぎながら、映画という装置の特性を生かしてより遂行的に社会的記憶に関わろうとする試みは、次作の『チリ、頑固な記憶』で行われることになる。

3. 「証言するオブジェクト」としてのフィルム——『チリ、頑固な記憶』

1973年のクーデター以降国外へと亡命していたパトリシオ・グスマンは、1995年から1997年にかけて幾度かサンティアゴを訪れて『チリ、頑固な記憶』を制作する。グスマンの狙いは故郷への帰還によって自身の個人的な記憶を辿りながら、『チリの闘い』というかつてのフィルムを持ち込むことでチリの記憶の体制に介入することだった。この映画が制作されたのと同じ時期にグスマンは『チリの闘い』にある「改変」を施しているが、そこから当時のグスマンの思惑が明らかになる。

1995年にグスマンはある財団の支援をうけて、『チリの闘い』のフィルムをデジタル化することになった。このデジタル化に際して、もとのフィルムから変更されたのが、映像に付されたナレーションの文言とその話者である。2021年現在にいたるまで、『チリの闘い』3部作のナレーションには3つのバージョンが存在している。最初のバージョンは制作当時の1975

～1979年にかけてキューバで編集が行われた際、キューバ人ナレーターのゴンサレス・ビラの声で吹き込まれたもの、次が1995年、スペイン人ナレーターのアビリオ・フェルナンデスの声によるもの、そして最後が2005年に吹き替えられたとされる、グスマン自身の声によるものだ¹⁰。1995年のデジタル化では、話者だけでなくナレーションの文章にも変更が加えられた。たとえば、「帝国主義」(imperialismo)という言葉は「ホワイトハウス」(La Casa Blanca)に、「右派」は「特権階級」や「反対する政党」に、「革命」は「変化」というように、要所所で単語が置き換えられたのである。また「ブルジョアジー」という単語は全編にわたってあまり登場しなくなった。

こうした文言の変更について、グスマン自身は「それまでとあまり変わったところはない」(Scherbovsky 2017)と述べている。しかし、変更された単語を見ているとそれがかつての革命闘争の文脈で使われていた特徴的な言葉であることに気づく。1970年代であれば広く共有されていた当時の社会的文脈や政治情勢と結びついた単語が、1995年の新しいナレーションでは文脈をぬきにしてもわかるように変更されている。また「帝国主義」や「革命」、「ブルジョア」といった単語の頻度が少なくなることで、最初のバージョンにあった左派的な闘争の雰囲気も薄まっている。したがって、デジタル化とともに『チリの闘い』はかつての観客とは異なる新しい世代に向けて作り直されたと考えられる。それは『チリの闘い』を過去の政治闘争を記録したイデオロギー重視の作品としてではなく、より広い観客に見てもらうために普遍化しようとする試みだ。

『チリ、頑固な記憶』は、そのような世代を超えた記憶の継承の取り組みとして捉えられる作品だ。前作『騒擾の村』と同じように、今作も主に2つのパートによって全体は構成されている。1つはグスマンが『チリの闘い』でカメラに収めた被写体の人物と再会し、彼らとともにモネダ宮殿などかつての記憶の場を訪ねたり、『チリの闘い』の映像を見せて彼らから証言を引き出すパートである。もう1つは、クーデター当時は幼かったか、まだ生まれていなかった高校生や大学生にむけて『チリの闘い』を上映し、彼らの反応を記録するパートである。つまり、『チリの闘い』の時代をより直接的に体験した年長世代と、映画を見ることではじめて当時の様子を理解する若い世代という2つの世代が対照的に示されることになる¹¹。

さきに年長世代のほうからみていこう。彼らは『チリの闘い』の時代を生き、当時の社会を具体的に証言できる。ここでも前作と同じように年長者の証言と映像を組み合わせたミクロストリアが実践される。映画の最初では、モネダ宮殿を23年ぶりに訪れるフアンが登場する。フアンはクーデターの後まで生き残った数少ないアジェンデ大統領の警護兵の一人だ。彼は綺麗に整備された1996年のモネダ宮殿を眺めながら、クーデターのときに軍にピストルを向けられながら、婚約していたパートナーと死別する覚悟をしつつ命からがら家へ帰ったことを語る。「フアンは『チリの闘い』に登場した無名の人物の一人である」とグスマンの声でナレーションが入る。今作での証言者たちは、アジェンデ政権の著名な政治家やそれを支えていた運動団体のリーダーではなく、その周縁にいた人々だ。そうした歴史上の「無名の人々」にこ

¹⁰ ナレーションの文面と話者の変遷についてはグスマンのインタビュー(Scherbovsky 2017)のほか、ルフィネリの調査を参考にした(Ruffinelli 2001: 161-165)。

¹¹ より厳密に言えば、1970年代当時の運動に積極的に関わり、クーデター後も自身や家族への迫害を経験した年長世代と、当時まだ10歳に満たないような子供でありクーデター当時の記憶がわずかにある20代中盤の若者、そして当時は生まれておらず、その後のテレビや教育、映画によって二次的にアジェンデ政権とクーデターの意味を知ることになる10代の若者、という3つの世代が『チリ、頑固な記憶』には登場する。

そ焦点を当てようとするこの映画の姿勢は、たとえばアジェンデがパレードを行っていた際に大統領が乗る車の周りで警護を行っていた四人の男性にグスマンが話を聞き、当時の様子を再現してもらう箇所からも明らかである。

『チリの闘い』は4時間以上の長大な作品であり、フィルムに記録されたイメージのなかには膨大な数の人々が映されている。そうした人々は当時の俯瞰的な政局分析にしたがって「アジェンデ支持派」や「反対派」、または「大衆」といった、特定の集団として抽象的に理解されがちである。このことを反省的に問い直すのが、フアンがクーデター当日の1枚の写真を検証するシーケンスだ。この写真では、モネダ宮殿の外で銃を構える兵士たちと、その傍で折り重なるようにして地面に倒れている複数の人々を確認できる。しかし、そこで倒れている人々が何人いるのか、個々の人物がどのような顔や格好をしているかまでは識別できない。この写真をもとに絵画を描いているホセ・バルメスが作中で語るように、この写真は「どこからが服で、どこからが頭や体なのかすらわからない」、「曖昧」なイメージであり、そこに映る人々はまさに一塊の「人々」としか見た目には理解できないからだ。この写真を見ながら、フアンは腕を突き上げている人物こそが自分であると同定する。このシーンでは、映像だけでは伝えきれないイメージのなかにある人々の個別性が、当人の証言によって発見される。同時に、フアンと同じ状況にあった複数の人々の経験がその写真にはいまだ眠っていることも明らかになる。

別のシーンで、グスマンは『チリの闘い』のなかで特に大勢の人々が路上に集まっている映像を、1973年当時をよく知る人々に見せて、そこに知っている人がいるかどうかを尋ねる。その結果、アジェンデ支持派がデモ行進を行って

いるショットのなかでカルメン・ビバンコという女性が映っていることを上映会の観客が発見する。その女性は、デモの様子を映す持続する1つのショットのなかに偶然一瞬だけ映り込む人物だ。彼女を知ることがわずかな観客以外であれば気にも留めない顔だろう。グスマンは1996年の彼女のもとを訪ね、その箇所の映像を見せながらインタビューする。一時停止された映像のなかにあるかつての自分の顔を見ながらカルメン・ビバンコは、「若い頃の自分です。もうずいぶん古い映像で、確証は持てませんが……」と控えめに口にする。本人も確信が持てないような記憶が、映像には残されている。次のシーンで、アジェンデの元側近たちが『チリの闘い』を見ている最中にも、「ウーゴ・ガルシア」、「シルバーノ」、「マヌエル」といった個々の名前が映像のなかの人物に見出されていく。こうして、当時を生きた人々の証言によって、『チリの闘い』はいくつもの個人の記憶が潜在的に収められた記憶の保管庫としての相貌を見せはじめる。

ケイトリン・マーフィーによると、『チリ、頑固な記憶』における上映会は、フィルムに物理的な痕跡として残る「マテリアルな記憶」が観客の身体に埋め込まれた(embodied)身体的記憶と出会う場である。そこでは、フィルムという物質に触発されることで、公的な歴史からこぼれ落ちる個人的な記憶が顕在化される(Murphy 2015)。本稿はこのようなマテリアルな記憶の側面を重視しながら、今作は過去の作品にミクロな証言を付加していることと、その映画が次世代の観客に経験されるプロセスを映していることに注目する。そのため、『チリの闘い』のフィルムを、マリアンヌ・ハーシュが提唱する「証言するオブジェクト」(testimonial objects)¹²という概念によって考えてみたい。移民やホロコーストの犠牲

¹² 「証言するオブジェクト」という訳語は三村(2021)を参照した。

者の記憶の継承について扱った著書『ポストメモリーの世代』（Hirsch 2012）において、ハーシュは、持ち主の記憶を宿し、その記憶を別の人物と共有するきっかけを生み出す物品＝オブジェクトに着目した¹³。収容所など危機的な状況で作られた事物が、その持ち主の記憶や情動を宿しながら、次の世代へと受け継がれていく過程をハーシュは丁寧に辿る。ハーシュによると、「証言するオブジェクト」とは、「過去から記憶の痕跡を運んでくるものだが、その伝達のプロセスそのものを宿し」、「その物品が作られた歴史的状況や過去の日々の性質、そしてその物品が次世代へと記憶の痕跡を届けていく方法を証言する」（Hirsch 2012: 178）。『チリの闘い』の当時の撮影状況や、そのフィルムが軍政による破壊から逃れた経緯¹⁴、被写体となった人々の経験、そして次世代の若者たちによる『チリの闘い』の受容といった問題系を立てる『チリ、頑固な記憶』は、まさしく『チリの闘い』を「証言するオブジェクト」に見立てている。

トランスニストリアの収容所から残された小さな本について、ハーシュは、自分のように現在の地点からそれを見る人には決してわからない謎や仕掛けがそこにはあり、それらに意味を見出せるのはオブジェクトが制作されるその場にいた人々だけだろうと述べている（Hirsch 2012: 186）。『チリの闘い』についても同じことが言える。映画の関係者たちの証言によって明らかになるのは、彼らだけにしか読み取れない人々の個別の生や運動への思いが『チリの闘い』には無数に埋まっているということだ。『チリの闘い』はその制作経緯や内容から左翼イデオロギー的な政治性を中心に論じられ

ることが多かった¹⁵。そうした大局的な視点よりも、グスマンは様々な視点からのミクロな証言によって『チリの闘い』を細分化することで、そこにいまだ明かされぬ記憶の痕跡や可能性が漠として眠っている「証言するオブジェクト」としてフィルムを具現化していく。

このようにフィルムを1つのオブジェクトとして見ることで、それが様々な「持ち主」の手にわたりながら意味を編んでいく過程を捉えることができる。この場合の映画の「持ち主」とは誰だろうか。まずはフィルムという物自体を所有している人物として、監督であるグスマンが挙げられる。次に、その映画のカメラマンも直にイメージを写し取った人物という意味で、その映像の所有者である。『チリ、頑固な記憶』で数人の証言者によって明かされるように、『チリの闘い』のカメラマンのホルヘ・ミュラーは映画撮影後の1974年にパートナーとともに軍政によって「行方不明者」とされた。『チリの闘い』というフィルムはホルヘ・ミュラーの「遺品」でもある。一方で、映像に映される人々自身がそのイメージの持ち主であるという解釈もできるだろう。『チリの闘い』をそこに映る本人が後に見るとき、かつてのその人のイメージが現在の本人の手元に返されていく感触がある。それは被写体となった人々が膨大な量の映像のなかからかつての自分の断片を選び取るからだ。撮影者によって一方的にカメラに収められるにとどまらず、その映像を目にし、そこにある自らの存在の証を口にすることで、被写体は映像の「持ち主」としての地位を示す。これらの映画の持ち主の記憶を織り込んだうえで、『チリ、頑固な記憶』は、観客もまた映画に新たな

¹³ 同書では、第二次世界大戦下のドイツの収容所でユダヤ人の女性たちが紙片に残した伝統料理の「レシピ集」や、1940年代のトランスニストリア（治ドニエストル・モルドバ共和国）における共産主義者や反政府主義者用の収容所でひそかに製作された、収容所の生活がグラフィックとともに綴られた小さな本が具体例として挙げられる。

¹⁴ 作中では警察によって押収されそうになったフィルムが間一髪で救われ、スウェーデンへと秘密裏に輸送される過程を、グスマンの叔父が詳細に語る。

¹⁵ とくに1970～1980年代にかけては、ポーリン・ケイルら海外の評論家によるマルクス主義イデオロギーと強く結びつけた論考が目立つ（Guzmán 2020: Chapter 14）。

意味を見出し、そのイメージの持ち主となりうることを示す。

『チリ、頑固な記憶』がこのように作品の作り手や被写体、観客の記憶を辿っていくことは、前節で取り上げた『騒擾の村』の手法と重なる。しかし、『騒擾の村』は同名の本を「証言するオブジェクト」として成立させるには不十分であった。なぜなら、ハーシュが『ポストメモリーの世代』においてドイツの収容所で女性たちが残したレシピがその後どのように様々な人の手にわたっていったかを詳細に描き出しているように、「証言するオブジェクト」は、その持ち主自身の記憶だけでなく、それが後の時代の人々に受け継がれ、記憶が共有されるきっかけを生むことにこそ価値があるからである。前節で見たように、グスマンは映画『騒擾の村』において、次世代の読者たちには大きな関心を寄せていなかった。そこで中心になっていたのは、あくまで本に書かれていた当時を知る関係者であり、彼らの記憶を受け継ぐ可能性のある次世代の姿は後景に退いてしまった。「証言するオブジェクト」を作り上げるためには、そのオブジェクトの持ち主(当事者)のみではなく、それを継承していく人々の経験こそが重視されねばならない。

4. 観客の情動

この意味で、まさしく『チリ、頑固な記憶』は、オブジェクトに込められた記憶を引き継ぐ次世代の観客の経験に焦点をあてた作品である。この過程を検討するにあたって注目したいのは、フィルム＝「証言するオブジェクト」を見ることで生まれる「情動」である。三村尚央は、『ポストメモリーの世代』で取り上げられたレシピ集のエピソードについて、「そこに込められているのは料理の情報以上に、女性たちの情動の記録であ」と指摘する(三村 2021: 145)。そして三村は、カズオ・イシグロの『わたしを離

さないで』のエピソードを紹介しながら、過酷な状況のなかで残された人々の思考や情動の記憶に私たちが触れることによって、「自分のものではない他人の記憶の物語をまるで自分のものであるかのように想像的に楽しむことができるだけでなく、それが自身のうちに取り込まれて自分のものと区別がつかないほどに「溶け合って」作り替えられ」る、と述べている(三村 2021: 148)。本稿がこれから見ていきたいのも、このように映画が上映されることによって、そのフィルムに宿った様々な情動や記憶が観客自身のそれらを触発し、新たな形相を見せはじめる瞬間である。また、先行研究においては『チリ、頑固な記憶』が見せる情動的な記憶は、その性質から個人的な水準に止まっているという指摘がなされてきたが、本稿は作中における4つの上映の場を総合的に検討し、そこで生まれる情動・記憶がどのような集団性や社会性を備えたものであるかもあわせて検討する。

伊藤守によると、情動とは、たとえば背後でものすごく大きな音がしたとき、それがどんな音かを認識する前に身体が咄嗟にとる反応である。そうした反射的な身体反応のあとに、しばらくたって「怖かった」などの感情が持続的継起として出てくる(伊藤 2017: 38)。「悲しい」や「嬉しい」といった言語によって規範化され明示される感情の手前にある、よりあいまいでミクロな知覚が情動であるといえる。『チリ、頑固な記憶』の場合、学生たちは『チリの闘い』を見た後にそれぞれの感想を話し合うが、そのときの発言内容や身振り、表情は、明確に分けられた感情にもとづいて整理されたものとしてよりも、映画を見た直後のショックから引き出される強烈な身体性を伴った情動的反応に見える。また、「情動的な身体とは、他の個体と呼応する身体であり、そこにおいて成立しているのは他との意識を解したコミュニケーションではな

く、物理的な接触による「伝播」や「感染」といった集合的な伝達回路」（野澤・難波（阿）・難波（純）・仁井田・近藤 2017: 6）であるという指摘や、「情動の超個人的経験が最もはっきりと見えるであろう場所」（Rosenwein・Cristiani 2018=2021: 136）として空間と情動の関係を重視する研究からは、人々が身体を寄せ合いながら同じスクリーンを見つめる映画の上映空間に充満する相互浸透的な情動のあり方を考察できるだろう。

『チリの闘い』がアジェンデ時代の記憶をよみがえらせ、それを見る観客の情動を揺さぶることに対して、チリ社会の警戒心は強かった。とくに若者に向けて当時の様子を知ってもらおうと考えたグスマンは、まずチリにある40の教育機関に『チリの闘い』の上映を打診したが、その申し出を受け入れたのはわずか4校だけだったのだ。「他の学校からは、子どもたちを怖がらせて (traumatizar) しまう、つまり、過去は忘れられねばならない、と言われました」（Fernández-Santos 1997）とグスマンはのちに振り返っている。「怖がらせる」(traumatizar)という言葉からは、アジェンデ政権とそれを潰したクーデターの記憶が、民主化が達成された後もなお共同体の安定を揺るがしかねないトラウマ的な記憶として、触れてはならないタブーとして社会に存在していることがわかる。『チリの闘い』を上映することは、当時のチリにおけるこうした記憶および情動の社会的規範に挑戦する行為だった。

グスマンの提案を受け入れた4校での上映会において、観客が示す反応は様々であった。まず映画の中盤で映る最初の上映会では、大学の講堂のような場所で上映後の議論の様子が映されている。観客は大半が大学生のように思われるが、なかには中年の男性も混じって

いる。ここでの観客の感想は、グスマンが『チリの闘い』で示していたアジェンデ支持派への共感とは正反対の内容になっている。たとえば、ある中年の男性は「あのクーデターはマルクス・レーニン主義に対する軍事的な成功でした」と述べ、「17年間で死んだのはわずか2132人であり、これはラテンアメリカにおける反動勢力との争いにおいてももっとも軽微な犠牲だった」と極めて冷静に語る。また、アジェンデが引き起こした混乱のためにクーデターは必要であったと断言する若者や、ピノチェトは世界ではじめて共産主義を叩きつぶしたのだと嬉しそうに語る若者も映る。アジェンデに賛成はしないが彼の一貫性は素晴らしかったと述べる年配の男性もいるが、この上映会場では、悪魔的な共産主義からチリを守ったとされるピノチェトらへの共感が強調され、従来の『チリの闘い』の典型的な読みを真っ向から裏切る観客の姿が示されている。

次に映るのは、クーデター当時は生まれていなかったこの映画のなかで最も若い世代、フランス系の修道女学校の高校生たちの上映後の様子である¹⁶。この空間は、作中で最も議論が紛糾する場所でもある。「クーデター以外に方法はあったの？」と問う生徒に対し、別の生徒が「自分の親族を拷問されたり殺されたりすれば考えが変わる」と答える。行き詰まっていた当時の状況のままではキューバより悪い結末になると誰かが言えば、もっと民主的な方法があったと言う生徒がいる。この高校での討論の様子からわかるのは、アジェンデ派の記憶だけでなく、それに反対する人々が抱く当時の社会の混乱に対する恐怖や戸惑いも、無視できないある種の切実さを帯びていることである。「ねえ聞いて、人民連合は土地を取り上げてたのよ」、「なんで彼らは工場を占拠して混乱を起こす

¹⁶ 上映会場や観客の情報について作中ではほとんど示されないため、その後の資料や研究から得た情報をもとにした（Fernández-Santos 1997）（Ruffinelli 2001: 161-165）。

の? どうして働かないの?」と声をあげる彼女たちの姿からは、アジェンデ派の人々をどうしても理解できないというもどかしさが滲んでいる。アジェンデ派にシンパシーを感じている生徒とクーデターは必然であったと考える生徒の間ですぐに和解は生まれない。クーデター後に生まれた新しい世代においても、記憶をめぐる分裂がすでに生まれていることをこのシーンは示す。

3つ目の上映会場は大学の教室のような場所で、学生たちが討論している。ここでも、労働者たちの混乱を指摘する意見やアジェンデを批判しながらもその職務に忠実な姿勢を評価する意見、または歴史的現実に対するすべての観点に価値がありそれが歴史を形作るのだという中立的な意見まで、様々である。統一的な視点はやはりここでも見られない。

そして、映画の終盤には演劇学校の学生に向けた上映会の様子が映る。この4つ目の上映が、これまでの先行研究でこの映画の情動性を示す箇所としてとりわけ多く取り上げられてきた箇所である。このシーンでは上映後の様子だけではなく、『チリの闘い』第2部終盤を見ている学生たちの表情をカメラが捉えている。呆然とした表情でスクリーンを眺める学生たちのなかにはすでに涙をこらえきれない者もいる。上映後もしばらくの間はすすりなく声が室内のあちこちから聞こえ、誰も何も言おうとしない。すると一人の女性が口を開き、クーデター当時自分は6歳でありこれまでいろいろな映画や知り合いから歴史を学んできたが、「この映画を今このような形で見る」ことができ、自らの夢のために戦った人々のことを誇りに思う、と一つ一つ言葉を確かめるように語る。「この映画をこのような形で」という言及は重要である。クーデター当時まだ幼かった同世代の演

劇を学ぶ人々が、同じ空間で『チリの闘い』を共に見ること、この形式によって彼ら観客の間で悲痛な情動が浸透していく。この場所ではカメラを向けられながらも、むせび泣くのをどうしてもやめることができず一言も話せない観客も映るが、その姿からは映画から受けた衝撃にただただ圧倒される、情動的な観客の身体が見えてくる。

以上4つの上映会場の分析からわかるように、観客が口にする映画の感想は様々であり、『チリの闘い』の内容に正確に対応しているというよりも、自身のそれまでの経験と結びついた個人的な性質が強い。しかし、その記憶の語りには、1973年以降のチリで徐々に形成されてきたいくつかの記憶の社会的枠組みを確認できる。チリにおける記憶の社会的枠組みについて分析したスティーブ・スタンによると、1973年から1989年にかけて、クーデターとその後の人権侵害をめぐる政治や社会運動により、4つの象徴的な記憶の枠組み(「エンブレムの記憶」)ができあがったという。①軍部を支持し、クーデターは共産主義の脅威からチリを救ったとする「救済の記憶」、②軍部の暴力によってトラウマ的な被害を心身に刻まれた被害者やその家族による「断絶の記憶」、③抑圧と暴力を受けた被害者とともに立ち上がり軍部の罪を糾弾する「迫害と目覚めの記憶」、④これらの記憶の議論に蓋をして忘却しようとする「閉ざされた箱としての記憶」、である(Stern, 2006)。

この分類にそって考えれば、まずグスマンの上映の申し出を断った学校の言葉は④の枠組みに当てはまるだろう。最初の上映会で目立った、クーデターを評価し、行方不明者や拷問は些細に必要な犠牲だったとする意見は①に該当する¹⁷。また、2つ目の高校での上映であがつ

¹⁷ 1996年のチリではクーデター後の人権侵害の被害を矮小化しようとする動きが広く見られたことをスタンは報告している(Stern 2010: 194)。

た人民連合の政策への違和感やクーデター直前のチリ社会の混乱への恐怖は、スタンが①の枠組みを分析する際に挙げた、とくに中流階級以上の市民の間にあった当時の記憶とつながる (Stern 2004: 7-38)。そして、トラウマ的な②の記憶や目覚めとしての③の記憶の枠組みは、最後の上映会での学生達に顕著に表れている。

作中で観客たちが口にする考察や感情は、その人物の内面に還元されるのではなく、社会的な枠組みのうちで形成されたものである。『チリの闘い』がきっかけとなり、彼らはチリにおける記憶の勢力図のうちで自らがどこに位置するかを口にするのだ。エラ・ショハットとロバート・スタムは映画の観客性を「各レベルの緊張関係、すなわちテキスト、装置、歴史、言説が観客をつくる多様な方法、主体や対話者である観客が遭遇をどのように具体化するか」(Shohat・Stam 1994=2019: 439-440)に注目して分析すべきとした。この意味で、『チリの闘い』というテキストは、その読み手がどのような言説をこれまでに蓄えてきたか、その言説はどのような社会的背景を持っているかをあぶり出す装置として機能している。

しかし、『チリ、頑固な記憶』は観客たちの言説をマクロな視点から分析し、記憶の枠組みを類型化していくことを目的としているわけではない。どんな個人的な記憶もなんらかの社会的プロセスを通過したうえで作られることを指摘しつつ、スタンが自身の著書3部作で繰り返し強調しているのは、特定の社会的記憶に必ずしもぴたりと当てはまらない些細な個人の記憶がたしかにあり、そうした小さな記憶を含めた異種混濁的な記憶の地図から社会的記憶を柔軟に捉える必要があるということだ。『チリ、頑固な記憶』が映そうとするのも、社会的記憶の枠組みというマクロな視点を前提としたうえで、むしろより細分化され既存の枠組みを絶えず

問い直していくようなミクロな記憶のほうである。

とくに最後の上映に注目して、そこでの観客の情動をより細かく検討したい。このシーンで印象的なのは、映画を見てショックを受けた観客が感想を述べる時、理性的な分析ではなく当時の自分の記憶を描写しながら、ひきつったり泣いたりというきわめて情動的な反応を見せていることだ。学生たちの大勢が口をしばらく開かず、沈痛な表情を浮かべ涙を流している。ここでは映画が喚起する過去の記憶によって身体を圧倒されるトラウマに近い状態に一時的に集団全体が陥っている。ほかの3つの上映会場で相反する意見の活発な交換があり、観客が分裂していたのに比べると、この最後の上映では皆一様に似通ったメランコリーの状態に置かれているように見える。

こうした集団的なトラウマ的状况に陥りながらも、彼らはそこでなんとか言葉を探ることで、ただ集合的な情動に飲み込まれてしまうのではなく、この体験を個別化し取り込もうとする。映画を見た後、一人の学生は、「あのとき子どもだった私は9月11日の朝ベッドにいて、学校が休みになってよかったと思っていました。でもいまこの映像を見ると……どうして人がこんなにも野蛮になれるのか……どうして考えがちがうという理由でその人を殺せるのか……」と、とぎれとぎれに泣きながら言う。自らの子どもの頃の思い出や感情が映画のイメージに浸透することで、ここでは『チリの闘い』にある記憶が彼自身の記憶と混ざり合い、新しい記憶の形を成そうとしている。彼らは映画には描かれていない自らの記憶と情動を重ねて語ることによって、自分自身の想起の実践を行っている。映画を見た直後という段階にいる彼らは、その体験を明確に言葉で定義するよりも、自らが受けた衝撃の重さを受け止めつつ、その情動になんらかの形を与えようとしているのだ。この

場面からは、主体（観客）が外部（映画作品）からのショック作用にさらされながら、それをもとに自らの記憶の形状を作り直していく、記憶の可塑的な側面を読み取ることができる。

映画の記憶と観客の記憶が結びつき、新しい記憶の形が生まれるきっかけとなっているのは、『チリの闘い』がもたらすメランコリックな情動である。これまでのラテンアメリカ映画と情動の分析においては、こうした否定的な性質の強い情動の持つ可能性についてはあまり問題にされてこなかった¹⁸。というより、映画と情動の関係について触れられるとき、その情動がどのような性質のものか自体あまり議論されてこなかった。ラウラ・ポダルスキーは『チリ、頑固な記憶』における学生たちの情動的反応をトラウマを「克服する」行為とみなし、これをきっかけにかつての活発な政治参加が若い世代によって再びよみがえるだろうと指摘している（Podalsky 2011: 25–30）。ポダルスキーは1960年代以降のラテンアメリカ映画と情動の関係を読み込む際の導入としてこのように『チリ、頑固な記憶』を論じているが、こうした論述は60年代の映画運動における政治変革に向けた情動と、『チリ、頑固な記憶』の情動とを安易に接続してしまわないだろうか。ここでは個人的なトラウマ記憶やメランコリックな情動が「克服」されるべきものとされ、フロイト的な喪の作業によってそれを解消してしまうことが前提とされている。しかし、否定的な情動を肯定的な情動へとただちに変換するのでもないやり方で、「トラウマとともにある」方法はないだろうか。『チリ、頑固な記憶』では同世代の観客による集団的な映画鑑賞と意見の交換を経て観客それぞれが己の考えを話せるようになっ

た。重要なのは、トラウマ的記憶が、個人の内側にとどまらず、かといって集団性に回収されるのでもないやり方で、分有される過程を考えることだ。

そのために、かつてのラテンアメリカ映画運動と『チリ、頑固な記憶』における情動の回路を比べることで、この作品において集団的に経験される否定的情動から、それぞれの観客のうちにミクロで可塑的な記憶が生まれる過程を見ていく必要がある。今作が示すメランコリックな情動は、かつてのラテンアメリカ映画において典型的に見られた運動への参加のための肯定的情動と区別されるべきである。そのように考えたときに、否定的情動の可能性がいっそうはっきりする。

ラテンアメリカでは映画によって観客の情動を刺激しようとする試みが60年代の映画運動において積極的に行われた。フェルナンド・ソラナスら代表的な映画人は、ハリウッドの商業映画が促すキャラクターへの観客の一方的な感情移入を批判し、観客がイメージから距離をとり理性的な思考を働かせることで、映画から読み取ったものを能動的に自身の行動へ変換せねばならないと主張した。そのために、当時は、ハリウッドのメロドラマやアクション映画のよどみない透明な編集と完成されたストーリーによって観客を陶醉させるのではなく、断片的な映像でリアルな現実を叩きつけ、意識を活性化させることが目指された。

ソラナスの方針は、受動的な情動に対して能動的な理性や思考を優位に置くことである。しかし、彼は、「見世物としての映画には行為・行動の映画を対置」することで、観客の「睡っていた怒る能力は目覚める」（Getino・Solanas

¹⁸ ジョン・カサヴェテスの映画を情動の観点から分析した鈴木啓文は、情動を喜びと悲しみの性質に分け身体の活力を増大させる肯定的情動を称揚するスピノザの倫理的思想からこぼれ落ちていた、否定的情動に囚われ危機的な状況にある身体から生まれる肯定的情動の可能性を論じた（鈴木 2018）。本稿は『チリ、頑固な記憶』にそうした肯定的情動を読み込むことはしないが、鈴木が示した危機的な身体に生まれる「複数の情動」や「情動の揺れ動き」といった概念は、今作におけるトラウマ的な情動から生まれる記憶の形を理解するうえで重要な概念である。

1969=1973: 131)ことを期待しつつ、最終目標を「集団的な革命運動への参加」に設定する。個人としての観客が能動的に思考した次の段階として、その思考は高次に置かれた単一的な集団性に最終的には統合されねばならない。このときソラナスは個々人を集団へとまとめあげる手段として、革命運動への肯定的情動、つまりただ現実を傍観するのではなくそこに参加するための熱狂や決意に頼っている¹⁹。このように、映画運動が目指したのは、現実社会の変革のために、映画によって肯定的情動を観客のなかで増幅させ、それをすぐさま集団的な行動へと結びつけることであった。ウルグアイの映画『私は学生たちが好き』(*Me gustan los estudiantes*)を見た学生たちが、上映会場を飛び出してすぐさまバリケードを築いたという有名な逸話(Getino・Solanas 1969=1973: 128)は、こうした運動における模範的な情動の回路を象徴している。そこでは、個人の情動は、運動への共感・参加を肯定するものとして集合的に整理され、統合され、現実の行動へとできるだけはやく直結されねばならない。

このように、個人の肯定的情動を集団的な情動へと接続し、それを現実社会における具体的なアクションへと導いていくことを目指したかつての映画運動とはちがう、否定的情動を軸としたもう1つの情動の回路が『チリ、頑固な記憶』にはある。4つ目の上映会場の観客は、『チリの闘い』を見ることで集団的に似通った否定的情動を体験した後に、映画の感想を言葉にすることで、先に経験した集団的情動を個人のなかへと取り込み、それを分割し個別化していく。つまり、個人から集団に向かっていたかつての映画運動の情動の経路とは逆に、集団から個人へと分節化が進んでいる。この過程を経ることで、クーデターから生じたトラウマ的な記憶

はマクロな社会的枠組みに回収されることもなければ、喪の作業を通じて個人的体験として解消されて終わるわけでもない。ここで観客たちは、映画や他の観客が口にする記憶や意見に触発されながら自らの経験や感情を語り、クーデターの記憶を自分の記憶へと時間をかけて形成していく。彼らは映画が示すイメージに圧倒されながらもその体験を能動的に読み込もうとすることで自分なりの想起の実践を行っている。彼らは否定的情動を拙速に消してしまうのではなく、それを自らの生を形作る一部分として受け止め、共存しようとする段階にいる。ここには、映画から受け取った情動や記憶を即座に意味づけるのではなく、時間をかけてそれらと付き合っていく姿勢がある。

同時に重要なのは、クーデターという強烈な記憶でさえも、外部からの影響や時間の経過によって、個人のうちでその形を変えていく可能性をこの映画が示していることだ。3つ目の高校での上映で議論が加熱していると、それを横でずっと聞いていた教師が自身の記憶について語りはじめる。クーデター当時はそれを喜ばしく思っていたが、のちにそのことを後悔するようになった、自分は間違っていたと彼女は振り返る。この場面からは、一人の個人のうちでも記憶のあり方は変化すること、ある人物の内側にあるクーデターにまつわる記憶の枠組みは1つだけでなく、複数的なものであることが明らかになる。作中で描かれた個々の観客の記憶は、上映後の議論で異なる視点を得ることですでに変化しだしているかもしれないし、その後時間をおいて少しずつ彼らの内面で変わっていく可能性がある。トラウマ的な記憶であっても、その受け止め方は個人や集団がその後の時間を生きていくなかでその形を変えていくかもしれないのである。

¹⁹ 「認識の積極的役割は、感覚次元から合理的認識へと積極的に飛躍することだけではなく、とりわけ重要なことは、合理的な認識から革命的実践への積極的な飛躍にあるのだ」(Getino・Solanas 1969=1973: 131)という説明からは、映画が観客を革命運動に導く最後のステップとして、理論的な思考だけではなく感覚的・情動的な飛躍が必要であると解釈できる。

5. 「記憶の箱」としての映画観客

そして、これこそ本稿がとくに指摘したいことであるが、様々な観客の姿を提示する『チリ、頑固な記憶』における最も重要な観客の位相は、この映画を見る観客自身のポジションである。この映画の観客は、作中で『チリの闘い』が当事者たちの語りによって微細な記憶が堆積するフィルムへと変容していく過程と、次世代が自らの経験にもとづいて記憶を引き継ごうとする過程の両方を目にし、1つの記憶ではなく複数の記憶が集まった「証言するオブジェクト」として『チリの闘い』が生成されていく過程を目にすることができる立場にいる。

この観客の立場を考えるうえで、作中2つ目の上映会場でアジェンデ政権とクーデターへの相反する意見を聞きながら、ある生徒が述べる次の言葉に注目したい。「私たちはクーデターの結果としてここにいる。(……) 私たちのいる大学が右派的であろうと左派的であろうと、あのときの権力者たちに説明をしてもらわないといけない」。そして映画の最後にある人物が述べる次のセリフもきわめて重要である。「私たちはいわばお墓なのです。そこには、今まで私たちがそうであったもののすべてが眠っている」。ここで言われている「私たち」とは、たとえばクーデターを支持する者またはそれに反対する者といったどれか特定の集団を指すのではなく、それら様々な人物の記憶や情動の「すべて」をひっくるめて「結果」として受け止める存在である。この言葉から導き出されるのは、観客という存在を単一で一貫した主張を持つ個人として扱うのではなく、その身体を様々な記憶や情動が収められる空間として読み解くモデルだ。ここで言う「私たち」とは作中の観客たちであると同時に、彼らを見ることで様々な記憶のあり方を経験してきたこの映画の観客という存在も含みうる。先行研究と同じく本稿でも4つ目の上映会場における被害者よりの記憶

の語りにとくに注目してきたが、別の会場で見られた、クーデターに対する加害者に近いポジションからの情動的な反応も決して無視できないものである。ここで言われている「墓」とは、それら様々な記憶をひとつとして忘れず、それを踏まえてなお自らの想起を行うための拠り所である。

この「墓」という言葉のもつ空間性に着目し、それをスタンが示した「記憶の箱」と置き換えてみてもいいだろう。スタンは前述した4つのエンブレムの記憶のような記憶の社会的枠組みや、それが捕捉しきれない個人的で些細な記憶が収められ、社会情勢にあわせてそれらが競合したり協力したりしながらその位置や関係性が変化していく社会空間全体を「記憶の箱」と呼んだ(Stern 2004)。『チリ、頑固な記憶』に映される観客、またはこの映画を見る観客は、『チリの闘い』が引き起こす様々な記憶の語りを見ることで、それぞれの身体の中に既にある記憶の箱を可視化し、そこに新たな記憶の断片をしまっていく。個々人が1つの記憶を持っていて、それらが集まって社会的な大きな箱をつくるだけではない。各々の身体の中にはすでにあらゆる記憶の枠組みや、その枠組みから漏れていくようなゆるい記憶がつまった箱のようなものが潜在的に埋め込まれているはずである。自らの体験や他人から聞いた話、または本や映画から拾った記憶や歴史の断片はその箱のなかに堆積していく。そこから意識的または無意識的に記憶を選び取ることで、人は過去を想起する。

『チリの闘い』が「証言するオブジェクト」となっていく過程を映しながら、『チリ、頑固な記憶』はそれを見る観客自身のうちに様々な記憶が収められる「記憶の箱」を組み立てる。重要なのは、この箱は、そのなかに収められた記憶を外部から守ろうと頑なに閉ざされたものではないということだ。記憶の形が変わりうること

を示す本作から見えてくるのは、他者や他の事物が放つ記憶や情動を内側へと浸透させながら、つねに自らの記憶の編成を変えていくような、半透膜的な境界を持つ記憶の箱の姿である。自らの記憶とそのまわりにある様々な記憶を編み直していくことで、この映画の観客は「証言するオブジェクト」を引き継ぎ、また別の人間へとつないでいく記憶のメディアとして自らの存在を捉えていくだろう。

おわりに

本稿では、『騒擾の村』におけるミクロストリアの手法からはじめて、『チリ、頑固な記憶』を「証言するオブジェクト」や「情動」といった視点から分析してきた。大枠の歴史よりも微細な個人の想起によって、かつての歴史書に書かれた出来事を個別化・身体化していく『騒擾の村』は、記憶を継承する次世代への働きかけがなかったために「証言するオブジェクト」としては不十分であった。同様の構成を備えた『チリ、頑固な記憶』では、ミクロな記憶の語りによって『チリの闘い』を無数の小さな記憶が埋まっているオブジェクトとして示しながら、同時にこの作品を次世代の観客に見せることで彼らの情動や記憶を刺激し、さらにその経験が個別化されていく様子を捉えている。映画が喚起するトラウマ的な記憶と否定的情動は昇華されるのではなく、観客のうちにあるそれぞれの記憶と結びつきながら、彼らのなかで新しい形を成していく。そのようにして「証言するオブジェクト」としての『チリの闘い』が継承されていく過程を眺める私たち観客も、様々な記憶が収められる「記憶の箱」が自らのうちにあることを確認しながら、自らそのオブジェクトを引き継ぎ、記憶を語っていく輪の一部に入っていくのである。映画上映の経験から見えてくるのは、集合的記憶のうちにある個人的記憶、そして個人的記憶のうちにある集合的記憶という相補的な記憶の

あり方だ。

このように、『チリの闘い』はそれを見る観客によって様々な物語を生む、開かれたオブジェクトである。そう考えることで、*Chile, la memoria obstinada* という本作のタイトルの意味を捉え直すことができる。「頑固な記憶」という既存の訳語は、ある特定の形の記憶を、忠実に変形させることなく後世へ伝えていこうとする、記憶の不変性を強調しているように思われる。しかし、社会や政治の枠組みの影響や、当事者から非当事者へ記憶の主体が変わっていくなかで、チリの記憶を継承していこうとする本作の試みを念頭に置けば、「la memoria obstinada」は「執拗な記憶」と訳したほうがよいのではないだろうか。アジェンデ時代の闘争やクーデター、独裁の記憶に対し、模範的な見方を示し、その記憶を安寧に葬ることをグスマンは望まない。現在に絶えず回帰してくる執拗な記憶に対し、今作もまた、『チリの闘い』の上映によって、かつての記憶に新たな形を与えて生き延びさせるという、執拗かつ柔軟な姿勢をもって向き合おうとする。そうして様々な記憶の形を積み重ねながら、それらをつなぎとめる「記憶の共有地」を映画によってつくること、そしてその取り組みを未来に開いていくこと。『チリ、頑固な記憶』が映すのは、ある1つの映画から伸びていく、そのような終わりのない「記憶のプロジェクト」なのである。

【参考文献】

- Collins, Cath, Katherine Hite, and Alfredo Joignant eds., 2013, *The Politics of Memory in Chile: From Pinochet to Bachelet*, Lynne Rienner.
- Epps, Brad, 2017, "The Unbearable Lightness of Bones: Memory, Emotion, and Pedagogy in Patricio Guzmán's *Chile, La Memoria Obstinada and Nostalgia De La Luz*," *Journal of Latin American Cultural Studies*, 26(4), 483–502.
- Fernández-Santos, Elsa, 1997, "'La batalla de Chile' regresa a su país," *El País*, 1 May.
https://elpais.com/diario/1997/05/01/cultura/862437611_850215.html
[Accessed on October 1, 2021]
- Getino, Octavio and Fernando Solanas, 1969, "Hacia un tercer cine," *Tricontinental*, 13.
(= 1973, 佐々木武訳, 「第三世界の映画に向かって」『映画評論』第4巻第1号, 116–127, および第4巻第2号, 122–132.)
- Ginzburg, Carlo, 2006, *Il filo e le tracce*, Feltrinelli. (= 2008, 上村忠男訳, 『糸と痕跡』みすず書房.)
- González, Luiz, 1968, *Pueblo en vilo: Microhistoria de San José de Gracia*, El Colegio de México.
- Guzmán, Patricio, 2020, *La batalla de Chile. Historia de una película*, Kindle ed., Editorial Catalonia.
- Hirsch, Marianne, 2012, *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust*, Columbia University Press.
- 伊藤守, 2017, 『情動の社会学 ポストメディア時代における“マイクロ知覚”の探求』青土社.
- Klubock, Thomas, 2003, "History and Memory in Neoliberal Chile: Patricio Guzman's Obstinate Memory and The Battle of Chile," *Radical History Review*, 85, 272–281.
- Magnússon, Sigurður Gylfi and István M. Szijártó, 2013, *What is Microhistory? Theory and Practice*, Routledge.
- Middents, Jeffrey, 2005, "Memoria: Aesthetics, Documentary and the Creation of Nostalgia in Patricio Guzmán's *Chile, memoria obstinada*," Silvia Nagy-Zakmi and Fernando Leiv eds, *Democracy in Chile: The Legacy of September 11, 1973*, Sussex Academic Press, 2005, 185–191.
- 三村尚央, 2021, 『記憶と人文学 忘却から身体・場所・もの語り・そして再構築へ』小鳥遊書房.
- Murphy, Kaitlin, 2015, "The Materiality of Memory: Touching, Seeing, and Being the Past in Patricio Guzmán's *Chile, Memoria Obstinada*," Rosemarie K. Bank and Michal Kobialka eds, *Theatre/Performance Historiography Time, Space, Matter*, Palgrave Macmillan, 153–173.
- 新谷和輝, 2021, 「証言映画としての『チリの闘い』——闘争の記憶を継承するために」『映像学』, 106, 34–55.

- 野澤俊介, 難波阿丹, 難波純也, 仁井田千絵, 近藤和都, 2017, 「情動の出来事性——インターフェイス・ライブ性・交感——」『東京大学大学院情報学環 情報学研究 調査研究編』, 33, 1-30.
- Podalsky, Laura, 2011, *The Politics of Affect and Emotion in Contemporary Latin American Cinema: Argentina, Brazil, Cuba, and Mexico*, Palgrave Macmillan.
- Richard, Nelly, 1997, “Con motivo del 11 de Septiembre Notas sobre «*La Memoria Obstinate*» (1996) de Patricio Guzmán,” *Revista de critica cultural*, 15, 54-61.
- Rosenwein, Barbara H. and Riccardo Cristiani, 2018, *What is the History of Emotions?*, Polity. (= 2021, 伊藤剛史, 森田直子, 小田原琳, 館葉月訳, 『感情史とは何か』岩波書店.)
- Ruffinelli, Jorge, 2001, *Patricio Guzmán*, Ediciones Cátedra.
- Scherbovsky, Natacha, 2017, ““La Batalla de Chile”: acción, movimiento, lucha de clases y ocaso de una Revolución,” *SinPermiso*, 16. <https://www.sinpermiso.info/textos/la-batalla-de-chileaccion-movimiento-lucha-de-clases-y-ocaso-de-una-revolucion> [Accessed on October 1, 2021]
- Shohat, Ella, Robert Stam, 1994, *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media*, Routledge. (= 2019, 早尾貴紀監訳, 内田(菱沼)理絵子, 片岡恵美訳, 『支配と抵抗の映像文化 西洋中心主義と他者を考える』法政大学出版局.)
- Stern, Steve, 2004, *Remembering Pinochet's Chile: On the Eve of London*, Duke University Press.
- Stern, Steve, 2006, *Battling for hearts and minds: memory struggles in Pinochet's Chile 1973-1988*, Duke University Press.
- Stern, Steve, 2010, *Reckoning with Pinochet: The Memory Question in Democratic Chile, 1989-2006*, Duke University Press.
- 杉山知子, 2011, 『移行期の正義とラテンアメリカの教訓 真実と正義の政治学』北樹出版.
- 鈴木啓文, 2018, 「カサヴェテス作品に見る揺れ動く情動、変様する身体 もう一つのスピノザードゥルーズ的な映画身体」『映像学』, 100, 73-91.
- Traverso, Enzo, 2017, *Left-Wing Melancholia Marxism, History, and Memory*. Columbia University Press. (= 2018, 宇京頼三訳, 『左翼のメランコリー——隠された伝統の力 一九世紀～二一世紀』法政大学出版局.)