

映画における温泉保養地の表象

大橋 絵理

長崎大学 言語教育研究センター

Water and Spas in the Movies

Eri OHASHI

Center for Language Studies, Nagasaki University

Abstract

Since the period of ancient Greece and Rome, the spa water has been the object of faith as the miracle water given by the gods to heal the illness. Therefore, the spas are the special place where the people from many countries have gathered and the various cultures have been mixed. From the invention of motion pictures in the early 20th century, the image of water has fascinated the film directors. Gilles Deleuze asserts that the film directors find the most delicate and broadest perception inherent in the water. In this paper, we compare and analyze the representations of the spas in Fellini's *8 1/2*, Alain Resnais' *Last Year at Marienbad*, and Tarkovsky's *Nostalgia*.

Keywords: spa, waters, movies, *8 1/2*, *Last Year at Marienbad*, *Nostalgia*

1. はじめに

マルグリット・ド・ナヴァール（1492-1549）は、『エプタメロン』の冒頭でコドレ温泉場について以下のように記している。

9月のはじめになると、ピレネー山脈にある温泉の効き目があらわれてくる。フランスやスペインそのほかの諸国の人々が、コドレ温泉場に集まって、鉱泉を飲んだり、鉱泉に浴したり、あるいは泥土に浸るために来た。温泉の効き目は驚くばかりで、医者から見放された病人も、すっかり回復して帰国するほどであった¹。

このように温泉保養地は、16世紀にも多くの国から人々が集まり、様々な文化が入り混じる場所であった。それゆえにマルグリット・ド・ナヴァールは『デカメロン』²を模した『エプタメロン』の舞台に温泉保養地を選んだと推測される。近代になってもヨーロッパやロシアの数多くの作家たちが温泉保養地を作品の中で重要な場所として選択した。例えば、ジャン・パウルは『カツツェンベルガー博士の湯治旅行』³（1809）を執筆し、ジェーン・オースティンはバースを舞台に『説得』⁴（1818）を書いた。また、バルザックは『あら皮』⁵（1845）の中で主人公をエクス温泉に滞在させ、ドストエフスキーはバーデン・バーデンを舞台に『賭博者』⁶（1866）を執筆した。その後20世紀になって映画が発明されると、映画監督たちも温泉保養地に注目するようになる⁷。

なによりも、水、つまり海、川、雨、雪、湖、港のイメージは、映画製作の初期から監督たちを魅了してきた。ジル・ドゥルーズは『シネマ1：運動イメージ』の中で、フランス戦前派が水に見出したのは「人間的なもの以上の知覚、個体に合わせて裁断されていない知覚、個体をもはや対象としておらず、条件としておらず、環境としていない知覚」であり、「或る『映画眼』に固有な、もっとも繊細でもっとも広大な知覚」⁸であると分析している。また、松浦寿輝は『映画 n-1』の「液体論」で、雨は「湿度を高めていった大気がその湿潤化の運動の限界点で突如として閾を越えまったとき変貌を遂げるところに出現する絶対的な液体」であり、「映画において、雨とは中間項ではなく、究極の臨界点」⁹であると言う。

温泉保養地は病気を癒す鉱泉という特異な水が湧き出る場所であり、その水を中心に造られた村や町も他に類をみない空間となっている。それにもかかわらず、現在まで映画の中での温泉保養地が意味するものについての研究はほとんどないと言ってよいことから、本論においては、映画における温泉及び温泉保養地の表象を分析していく。

2. 『8 1/2』：回想としての温泉

1961年に公開されたフェリーニの『8 1/2』の主人公、映画監督ガイドはスランプに陥り撮影を中断する。医師は過労だと診断し、温泉保養地で鉱水を1日に3回飲み、泥風呂と温泉に入るように勧める¹⁰。イタリアでは古代ローマ時代から温泉を含む浴場は、文化的のみならず政治的な場としても発達してきた。

それもあってかイタリア人であるフェリーニは、『8 1/2』で温泉保養地を、中心的な舞台とし複雑な人間模様の空間に変貌させている。ガイドを追いかけてくる彼の既婚の愛人や若い女性と過ごすガイドの友人の中年男性の存在からもわかるように、まず保養地は性的な欲望の場として表出する。ガイドの愛人が、「ここは流行の温泉保養地ね」と言うとおりに、滞在客たちは豪華なホテルで過ごし着飾り庭園で食事をする。

しかし、実情は異なっている。ガイドは本心では愛人が追いかけてこないことを望んでいるし、愛人の「愛してる？」に対して「もちろん」と答えるガイドの答えには逡巡と虚偽しかない。また脚本家や彼の映画に出演したい女優たちなどの様々な映画関係者は、贅沢な温泉保養地での生活を一見楽しんでいるように見えるが、内心では孤独や不安や老いにおびえ、才能の枯渇を恐れている。ガイド自身も人生に倦んでおり、何にも興味を持つことができない。他の人々から話しかけられた時ガイドは無視することはないが、話し相手の質問に答えない。温泉保養地は、『甘い生活』のローマを縮小した空間とさえなっているのである。

しかし、温泉保養地はある言葉によって突然変貌する。庭園で映画の俳優やスタッフ、記者たちとの無意味な会話をかわし食事をした後、超能力者の女性であるマヤが、ガイドに「アサニシマサ」という言葉を伝える。その言葉によってガイドは、入浴の回想と幻想の世界へ入るのである。ジル・ドゥルーズは、マヤはフェリーニの映画の特徴であるひとりの人物の心的世界が、最終的には全員の中性的、非人称的な世界に転換するきっかけを作る重要な役割を果たしていると分析する¹¹。

『8 1/2』では入浴の場面は 3 つある。2 つは樽風呂で、一つは蒸気風呂の場面である。入浴は温泉保養地と関連した単なる挿話ではなく説話的な機能を果たしている。ガイドは、「アサニシマサ」の言葉のあと、子供が丈夫に育つために必要だと信じられてきた慣習である新酒のワインの搾りかすを入れた樽風呂に入るのを嫌がって母親から逃げ回っていたこと、いとこたちと遊びながらワイン風呂に入ったあとシーツにくるまれて母親にベッドへ運ばれたことを思い出す¹²。その記憶の中でのワイン風呂の樽が置かれた農家は、がらんとしていて他に家具はほとんどない。また子供達を風呂に入れている母親や叔母や祖母も質素な農民の服装をしている。子供たちが就寝する寝室も簡素なベッドがあるだけだが、それでも子供たちは女性達から抱きしめられキスされ、そこは完璧とも言える幸福感が漂う空間となっている。この回想の中の入浴の情景は、露骨なほど着飾った女性たちがいる大理石や贅沢な家具で飾り立てられている温泉保養地のホテルとは対極に位置する。

その回想の後、愛人と同様に保養地に来た妻から、ガイドは彼の度重なる浮気とその嘘によって侮蔑される。精神的に限界になったガイドは、ワイン風呂が置かれていた農家が再登場する幻想の世界に逃避する。そこでは、彼が関係してきたすべての愛人たちや妻が仲良く共同生活を送り、大人のガイドに完全に奉仕する。そのような彼女たちはガイドに樽風呂を準備してくれる。ガイドは女性たちが自分の思いのままになるので満足し幸福感に満ちて入浴する。入浴後、ワイン風呂の時と同様に女性たちは彼を白いシーツにくるむ。それは、まさに彼が夢見るハーレムなのである。しかし、幼年時代と違って徐々にその空間は気まづい空気に包まれる。それは、30 歳以上の女性は価値がないとして老人たちが住むという 2 階へと送られるという規則をグイ

ドが作ったからである。その理不尽な規則に対して女性たちは反乱をおこし、不穏な雰囲気では幻想は終わる。

自分の分身ともいえるガイドが主役の映画で、フェリーニが温泉保養地を舞台として選択したのは、ワイン風呂を巡る幼年時代のすべての女性たちから純粋に愛された幸福感を温泉が想起させることも一因だと推測される。そしてその幸福の記憶が、ガイドに樽風呂の幻想を見せるが、ガイドは自分の満足のために、そこに大人のエゴイスティックな理屈を持ち込もうとする。当然その幻想は矛盾が生じあけなく崩壊する。だがこれらの2つの樽風呂の場面には一つの共通点がある。それは、ガイドが入浴している時全く湯気がでていないという点である。そのためガイドの身体及び顔ははっきりと見え世界が輪郭を持って存在する。結果的には2つの樽風呂の場面はガイドの幸福と疎外という反対の状況で終わるが、そこに虚偽性はない。女性たちは考えや感情を率直に表現し、両場面ともガイドと彼女たちの間には明白にコミュニケーションが成立している。

それに反して、蒸気風呂では湯気がたちこめている。蒸気風呂の場面では一般の入浴客だけではなくガイドの妻、愛人、映画関係者、女優、映画関係者など彼の周囲のすべての人々が列をなして浴室に入っていく。ガイドが枢機卿との面会が許されたのさえ蒸気風呂の中である。そこはまた、仕事における焦燥感や生への絶望感、女性たちへの無理解というガイドの現実の人生が凝縮された空間になっている。蒸気風呂の中では、皆一様にシーツをまとい半裸であることに加えて、湯気により半ば見えないことから、個々の区別がつかずあたかも全体が一塊の物体のようで、不気味ささえ感じさせる。彼らは、様々な会話を交わすが、そこにあるのは常にコミュニケーションの断絶であり、枢機卿の言葉も無意味でガイドの心に全く響かない。二つの樽風呂の場面はガイドの精神世界だが、蒸気風呂は現実世界である。つまり蒸気風呂は、自分で作り上げたにもかかわらず、解決することができない人生の混乱とそれに対する恐怖の象徴となっている。

しかし、フェリーニはオリアーナ・ファラーチとの『8 1/2』についてのインタビューで次のように語っている。「あれは悲しい映画じゃないよ。やさしい気持ちを持った夜明けのような映画だ。メランコリー映画なんだ」¹³。さらに、フェリーニは「僕は人生から問題を引き出すのは止めにした。人生を愛し、すべてを愛したいと思っているんだ」と答えている。彼のこの「愛」という概念の結晶が『8 1/2』の最後の場面のパレードであろう。ガイドが妻に「人生はお祭りだ。一緒に過ごそう」と言うと、すべての登場人物が、様々な姿で音楽とともに出てきて手をつなぎ輪になって踊りこの映画は終わる。最終的には、蒸気風呂の虚偽に満ちた現実と樽風呂の真の幸福な回想の矛盾をそのままに受容することが人生なのであり、フェリーニにとってそれを表現するために最適だったのが異人種や異文化が混在する温泉保養地だったと言

えるだろう。保養地は、ガイドに現実には生きている世界を凝縮した空間であると同時に、樽風呂の回想と幻想によって彼自身の本来の姿、内面へと向かい、生きるとは、幸福とは何かという問いかけをする契機の間であり¹⁴、逃避をやめ生を肯定的に捉えなおすことが可能な空間として機能しているのである。

3. 『去年マリエンバートで』：不在としての温泉

アラン・レネにとっては、温泉保養地は異なった意味を帯びる。『8 1/2』では温泉保養地が舞台でも、フェリーニは保養地の名前を具体的にだすことはしなかった。他方、レネは有名なチェコの温泉保養地を映画の題名につけ、映画を見る前からそのイメージを観客に想起させる方法を取っている。しかし、『去年マリエンバートで』では、保養者達が温泉を飲用する場面もなければ、入浴する場面もない。しかも、「マリエンバート」という地名は一度口に出されるだけである。主人公の一人である男性 X がもう一人の主人公である女性 A に、「去年あなたにフレデリクスバートの庭園で会いました」と語りかけるが、彼女はそこを訪れたことがないので人違いだと否定する。その後、彼は反論するでもなく「それならきっと別の場所だったのでしょ、カルルスタットか、マリエンバートか、あるいはバーデン・サルサ、あるいはこの広間で、だったかもしれません」と返答するのだ。それゆえに、彼らが「現在」いる場所がマリエンバートかどうかは定かではなく、むしろ他の場所の可能性があると示唆されている。

しかし、それでも題名にマリエンバートという温泉保養地名がついたのには意味があるはずである。レネはフランス人であり、登場人物たちはフランス語で会話する。フランスでは、特に 19 世紀に温泉保養地は療養を兼ねた社交場として人気があった。その中で最も有名な保養地のひとつはヴィシーだった。だが、第 2 次世界大戦中の 1940 年にフランスはドイツ軍に侵攻され敗北したことから独仏休戦協定が締結され、対独協力のもと 1944 年にかけてヴィシーが臨時首都となった。『去年マリエンバートで』は 1961 年に公開されたが、戦後 16 年しかたっていなかったことを考慮すると、ヴィシーに象徴される温泉保養地はヨーロッパではまだ生々しい悲劇的なイメージを人々にもたらしていた可能性がある。

レネはヴィシー政権下に生きた女性の映画である『24 時間の情事』を『去年マリエンバートで』の 2 年前の 1959 年に公開している。『24 時間の情事』の主人公エマニュエルはヴィシー政権下にドイツ軍の兵士と恋愛関係に陥り、大戦終了後、国を裏切った者として弾劾され髪を刈り上げられ町中をひきずり回される。彼女が住んでいたのはヴィシーから 100 キロほど離れたヌヴェールの町であった。『24 時間の情事』で、エマニュエルの戦後の人生を決定しているのは、苦悩に満ちた過去であり、その記憶である。彼女が再び異性と関係を持つのは、フランスから遠く離れた異国の地広

島であり原爆を体験した日本人男性とであった。蓮見重彦は『映像の詩学』の中で、アラン・レネの作品は「存在は周囲の外界と決して安定した調和の関係を結ぶにいたらない」と語る¹⁵。フェリーニは、あくまでも母国イタリアの温泉保養地で世界のすべての矛盾と混乱を受け入れると言う楽観的な考えを示した。しかし、レネは登場人物たちに異国で、客観的に自分を見つめ直させる。そして、彼らを感じる疎外感も解決されるものではなく、人生の本質のひとつだということを示そうとする。

そのために、温泉保養地が有するあるイメージがレネの作品に適したのだと考えられる。なぜなら、そこは保養者たちが短期間だけ滞在し、慣れ親しんだ生活から離れるため多かれ少なかれ孤独を感じる特殊な空間であるからだ。さらに、温泉保養地は、古代から現代にいたるまで本質的には病気の治療のための場所であり、それゆえに死の影が常に付きまとっている。そこは人間の生と死の狭間に位置し先が見えない空間でもある。

その陰鬱な悲劇性は『去年マリエンバートで』でのすべての登場人物たちに共通する。ホテルの内部やその庭園は薄暗く、光や生命力を感じられない。20世紀でありながら、調度品は過去の遺物のように、ホテルは廃墟の雰囲気を持っている。美しく着飾った男女は動作もごこちなく、豪華な調度品や庭園の彫刻と同一化し、フェリーニの人物たちのように、大声で話したり、叫んだり、歌ったり踊ったりしない。さらに『8 1/2』ででてきたような、道化的な人物も生の質量を感じさせる太った女性たちも一切登場せず、彼らは一様にほっそりした体形をしており、見分けがつかず、表情にも変化がない。例えば、Aが庭園からホテルの中を見る時、男女とも静止したままで動いていない。小説や絵画とは異なり映画の本質は「動き」であることを考えると、『去年マリエンバートで』では、人間と事物の境が曖昧だけでなく、その一瞬において彼らは仮想的な死を体現していると言ってよい。

さらにこの作品には登場人物たちの自身の直接的な死も暗示されている。Aの夫であろう人物MがAを拳銃で撃つ場面がある。またXとAが逢引きをしているのをMに見つかって、それを避けようとしてXがベランダから落ちる場面もある。ただそれらのシーンのあとでも、彼らは何事もなかったかのように再登場する。『去年マリエンバートで』では生と死さえも曖昧であり、再度動き始めても、彼らは生命を喪失した黄泉の国の人々のように見える。

そのような状況の中で、XもAもMも、それぞれに過去にあった事実を口にするが、合致するべきであるはずの記憶はすれ違うだけである。その理由として、ここでもまた「去年」という映画のタイトルの一部が重要になってくる。ジル・ドゥルーズは『去年マリエンバートで』では、館の厚い絨毯の上を進む静かな歩みは、そのたびにイメージを過去へと導くのだ¹⁶と分析している。実際、ロブ＝グリエは『去年マリエンバートで』の題名が、最初は『去年』だけであったと語っている¹⁷。先にも

述べたようにレネは過去を重視する監督である。彼は 1955 年にナチスの強制収容所から生還したヴィクトール・E・フランクルの『夜と霧』も映画化しており、世界初の原子力爆弾が落とされ徹底的に破壊されたヒロシマも舞台として選択している。戦争は、加害者と被害者が混在しており、戦争が終結したからといって、両者が消滅するわけではない。その戦争の中で分断された悲劇的な過去は、過去という理由では決して消え去らない。レネは『去年マリエンバートで』で、私的なレベルにおいて本来なら一致すべきと考えられる「去年」の記憶の曖昧さをすべて正当であると肯定する。彼にとってはその確定不能性こそが重要であり、真実であり、現実なのだ。

映画全般に渡るこれらの曖昧さは、レネが作家に脚本を依頼する理由とも関係している¹⁸。彼は、『24時間の情事』はマルグリット・デュラスに、『去年マリエンバートで』はアラン・ロブ＝グリエに脚本を依頼している¹⁹。蓮見重彦は、レネが作家たちに脚本製作の共同作業を依頼するのは、作家たちを自分の鏡として必要としているからだと分析する²⁰。映画の登場人物たちと小説の中の登場人物たちの大きな相違のひとつは、観客及び読者が彼らに抱くイメージである。映画では、動きと映像の組み合わせによって、より現実的なものとして登場人物たちのイメージは可視化され固定化されるが、小説では各読者が自分の脳内でイメージを創造する自由が許されている。ジル・ドゥルーズによると、『去年マリエンバートで』でレネとロブ＝グリエの共同作業が成功したのは、「たがいにぶつかりあう対極的な二つの時間観念にもとづいているから」²¹である。レネはこの作品を「過去の諸相あるいは諸領域という形式のもとに理解しているのに対し、ロブ＝グリエは現在の諸先端という形式のもとに時間を見ている」²²とドゥルーズは言う²³。映像に作家的な視点を取り入れることによって登場人物たちは、過去と現在という時間軸の中で非整合的になる。その結果、小説の重要な特色である喜び、悲しみ、怒り等の感情の表現の横溢が抑えられると同時に映画での基本的な要素である動きも制限される。そうすると登場人物たちは視覚的イメージから解放され自律し、自らの存在の不確定さをそのまま提示することが可能となるのである。それは、ロブ＝グリエがシネロマン『去年マリエンバートで』の中で、最後に A が X の言葉を受け入れ、彼とともに去っていく場面について「名付けられない何か、何か別のもののほうへ。愛か、死か、自由か…あるいはおそらく死の方へ…」²⁴と結論づけることと連鎖していく。

また、19世紀から20世紀の初頭にかけてマリエンバートにはゲーテを始め、カフカ、ニーチェ、マーク・トゥエイン等が逗留し、この温泉保養地が彼らに創作のインスピレーションを与えたことも無関係ではないだろう。特に74歳のゲーテは、この地で19歳のウルリーケに失恋し、彼の晩年の詩の最高傑作とも言われる『悲歌1』²⁵を執筆した。映画と文学、時間と場所の偏在、相互的な無理解によって恋愛が錯綜する空間を多層的に象徴するマリエンバートという温泉保養地を映画の題名に選択する

ことにより、レネは存在の脆弱性と不確実性をつきつけ、それこそが人間であり世界であると我々に提示していると言える。

4. 『ノスタルジア』：聖なる泉としての温泉

アンドレイ・タルコフスキーは、水に憑かれた映画監督である。彼の映画では、「水」は、川や雨、霧等に変形し頻繁に出現するが、温泉保養地が舞台となるのは『ノスタルジア』だけである。『ノスタルジア』は、監督と同じ名前を持ち不治の病にかかっている主人公のアンドレイ・ゴルチャコフの追憶の場面から始まる²⁶。「ノスタルジア」の語源はギリシャ語である。「ノストス」は「回帰」、「アルゴア」は「苦痛」で、帰るべき場所に帰れない苦悩を表現する言葉である。ロシアの詩人であるゴルチャコフは、ロシアの作曲家パーヴェル・サフノフスキー（1745-1777）の伝記執筆のため、彼の軌跡をたどって、通訳のイタリア人女性エウジェニアとともにトスカーナ地方を旅する。サフノフスキーは農奴であったが、主人から作曲の才能をみがかためイタリアへ送られた。彼はイタリアで成功を収め、アカデミー会員までになったが、故郷のロシアへのノスタルジアに苦しみ祖国に戻った。彼は、帰りたい場所に帰らない苦悩よりも、栄光を捨て再度、農奴に戻る試練を選択したのである。その後、ロシアで彼は同じく農奴の女優を愛するが主人によって引き裂かれ、恋人はシベリアに送られ、彼自身は絶望して自殺する²⁷。

旅の最後にゴルチャコフとエウジェニアはトスカーナ南部のオルチャ溪谷にある古代ローマ時代から利用されていたという温泉が湧き出る小さな村バーニョ・ヴィニョーニ²⁸へと赴く。バーニョ・ヴィニョーニは簡素な保養地であり、豪華なホテルも庭園もない。そこに滞在している湯治客も、『8 1/2』や『去年マリエンバートで』とは異なり、アーティストやブルジョワや貴族などの裕福な特権階級の人々ではなく、庶民階級の人々である。バーニョ・ヴィニョーニの特徴は、村の中央にある 49m×29m の広い浴槽だ。ヨーロッパの村あるいは町の構造は基本的にどこも共通している。まず、教会があり、その前に広場があり、その広場を囲むように家々や商店やカフェ、レストラン、ホテルが建設される。村の中心でもある広場に温泉があるということは、温泉の存在自体が確固とした意味を持っていることを示唆している。

『ノスタルジア』の冒頭は、丘の上に小さな家がある霧が漂う雄大な自然の中に、若い女性から中年の女性、老年の女性達と子供がいるというゴルチャコフの回想から始まる。彼らの姿を超えたところには小さな湖があり周囲には濃霧が漂っている。タルコフスキーは「純粹に映画芸術的な構造はどこにあるのか。それは、おそらく時間をデフォルメする方法、または時間に変形しているという幻覚を作り出す方法であろう」²⁹と述べている。白黒の画像に出現する彼らは、すでに亡くなった人々なのか、生きてはいても遠い過去の記憶の中の人物たち、すなわちゴルチャコフの子供時代の

家族なのか、それとも彼が現在ロシアに残してきた家族なのか明確ではない。霧はそれが過去か現在か現実か単なる幻想かを曖昧にさせる。ただしその情景はゴルチャコフにとって人生そのものであり、おそらくサフノフスキーが絶望的な未来が待ち受けていると知りながらも帰国した理由でもあろう。それゆえにこのイメージは映画の中で少しずつ形をかえて何度も出現する。

霧と湯気はどちらも水の温度差から生じる。冷水が、それよりも高い温度の空気に触れる時は霧になり、温水がそれよりも冷たい空気に触れる時は湯気になる。霧と湯気は同質でありながらもその生成過程は対照的である。その相違は、『ノスタルジア』の中で顕著に表れる。回想シーンでの霧の中の人物たちは全身が見えているにもかかわらずその存在が不確かだ。他方、ゴルチャコフがエウジェニアと初めて浴場の周囲を散歩する時、温泉の濃密な湯気が入浴している人々の姿を隠している。そのため最初は彼らの声だけしか聞こえないが、次第に湯気の間隙から入浴している人々が見えてくる。ただし、入浴者の身体は湯気の中に隠れ顔だけしか見えない。それにもかかわらず、霧の中の人々とは異なって、彼らは奇妙な物質感を持っている。ヨーロッパでは温泉水の飲用が中心なので温泉保養地を扱った映画や小説では、ほぼ必ず飲用の場面がでてくるが、『ノスタルジア』では入浴の場面しかない。入浴者達は、これといった特徴のない退役軍人、未亡人などの人々で、彼らの会話も意味のない噂話にすぎない。彼らは、聖カテリーナのおかげで奇跡の水になったバーニョ・ヴィニョーニで入浴すれば自分たちは長生きできると期待している³⁰。そのうえ、彼らはゴルチャコフが唯一興味を持つことができた人物、世界の終末を信じ、家族を救うために家族とともに7年間自宅に閉じこもったというドメニコを狂信的だと断定し嘲笑する。これらのことから、湯気がたちこめ、陽光も通さない浴場は、卑近な日常生活にしか関心のない俗世間の象徴となっていると考えられる³¹。心臓病のため死が間近に迫っているゴルチャコフは「彼らは不死を求めて」といって入浴者たちの思慮のなさを軽蔑する。

しかし、この見通しがきかないほど湯気に覆われている温泉は、入浴者たちとは正反対の「世界を救いたい」という純粋な良心と信仰心を持つドメニコとも深くかかわっている。ドメニコは、世界を救うためにはこの浴場をロウソクの火を消さずに渡り切らなくては行けないと信じ、実行したいと考えているが、入浴者たちは彼が温泉に入ることを許さない。ゴルチャコフはそのようなドメニコに魅了され、彼の住居を訪ねる。そこは廃屋の様子を呈してはいるものの、広場の浴場とは対極の雰囲気と漂わせている。ドメニコの家内部では天の恵みのような雨が絶え間なく降り注ぎ、同時にやさしい陽光も射し込んでいるのである。ドメニコはゴルチャコフに赤ワインとパンを勧め2人で食べるが、もちろんそれはキリストの聖なる血と肉を暗示していると考えられる。つまりドメニコの家は神の家であり、一種の教会なのだ。その後ゴル

チャコフはドメニコの家で水たまりの中を歩き、屋根から降り注ぐ水に手をさし伸べる。それまでゴルチャコフは小川のほとりにたたずみ、ホテルのベッドでは外に降る雨の音を聞き、温泉の周囲を散歩するが、決して「水」に積極的に触れることはなかった。ドメニコの住居で「水」に触れる行為は、彼の身体が「水」によって清められるということであり、それは教会の聖水を想起させる。ローマに行くというドメニコは、自分の信仰を肯定してくれたゴルチャコフに対して自分のかわりにロウソクを持って浴場を渡ってほしいと頼み、ゴルチャコフもそれを受け入れる。この行為は「俗」の象徴であるバーニョ・ヴィニョーニの浴場に対してロウソクは「聖」の象徴であることを示唆している³²。ゴルチャコフとエウジェニアがバーニョ・ヴィニョーニに赴く前に、ピエロ・デラ・フランチェスカのフレスコ画「出産の聖母」を見に行くために訪れたトスカーナの小さな村モンテルキの教会での出来事を思い起そう。一人教会の中に入ったエウジェニアは、火のついたロウソクを手に持ち真剣に懐妊を聖母マリアに願う大勢の女性たちを目にするのである。

その後、ゴルチャコフは幻想の中で、雨の下、澄んだ冷水の中に腰まで浸る。そこは石造りの建物の中であるが霧も湯気も漂っておらず、全身が濡れた彼は、そこにいる子供と会話する。映画の中で読まれるサフノフスキーの手紙には「幻想は現実だ」と書かれている。つまり、彼は現実として聖水に全身を浸し、幼子の時のキリストあるいは天使を髣髴とさせる子供と会話するのだ。そしてそれによって彼はドメニコのかわりに聖なる役割を果たすことが可能になったと考えられる。タルコフスキーは主人公たちの主観的な体験を映像で表現することを最も重視しているので、彼らの夢や幻想は、現実と同様に知覚的物質性を与えられているとヴァテスラフ・イワノフは分析する³³。

他方、ドメニコはローマで3日間、マルクス・アウレリウス帝の銅像に登り、「耳と目に大きな夢の始まりを満たすのだ」と叫び、自分の体にガソリンをかけて焼身自殺する。火のついたドメニコの姿は、ロウソクの炎を想起させる。彼がカンピドリオ広場で焼身自殺するのは象徴的である。マルクス・アウレリウス帝はストア哲学に通じた五賢帝の一人であり、その像があるカンピドリオ広場は、至高神ユピテル、ユーノ、知の神ミネルヴァの古代ローマの神殿があった場所なのだ。つまりドメニコが、古代ローマの聖なる空間にある賢者の像の上で演説をしたということは、世俗的な欲望にまみれた現代のローマに対する非難であると捉えられる。そのうえで、自分自身をロウソクとし世界の救済を神に祈願したのである。

ドメニコの犠牲を知ったゴルチャコフはロウソクを持って浴場を渡ることを決意し、その試みは3度目にやっと成功する。ドメニコがローマで演説した3日間とアンドレイの試みが3度目で成功したことに共通する3という数字は偶然の一致ではないであろう。それは、キリストが息絶えた後、復活するまでの日と同じであるからだ。

アンドレイが浴場を渡る時、浴場の湯は掃除のために抜かれていた。そして空の浴場からは温泉の成分が癒着し白く濁った壊れたガラスの瓶等の日常生活の廃品が多く出てくる。それらは、ドメニコを嘲笑っていた濃密な白い湯気に覆われた入浴者と同質だと考えられる。自己の利益にしか興味がない彼らはいわば人間の廃品でもある。ロウソクの火を消さずに浴場を横切るとは、汚れた俗の空間を聖なる空間に変貌させ、人々を救いたいという祈りが神に聞き届けられたということを暗示する。映画の中ではタルコフスキーの父である詩人アルセーニー・タルコフスキーの詩が朗読される。「私は蝋燭、宴で燃え尽きた蝋燭だ。朝になったら私の蝋を集めなさい。[...] 3分の1だけ残った最後の慰めをいかに分け与え、どんな安らかな死を迎えるべきか、さらには、偶然の天蓋の覆いの下で、さながら言葉のように、死後もいかに燃え上がるべきかを」³⁴。父の言葉はタルコフスキーの2つの分身のゴルチャコフとドメニコによって実践されるのだ。

タルコフスキーは映画という「芸術は我々に信仰という感覚を与え」、「劇的な、痛ましい状況や希望のない状況を通じて人間を導き、平静、喜び、希望への出口を与えるのだ」³⁵と語る。また「芸術は我々にカタルシスの可能性、他人、つまり主人公への追体験を通しての浄化の可能性も与える」³⁶と言う。希望を失くし最後の手段である焼身自殺を図ったドメニコの代理として世界を浄化する役割を果たしたゴルチャコフは、心臓病の悪化のため倒れてそのまま息をひきとる。映画の最後では、その浴場に故郷ロシアの幻想と、雪が降りしきる中ゴルチャコフが静かに修道院の回廊の遺跡の中で穏やかに愛犬と座っている姿が映し出される。そして、われわれはそこに世界の救いと希望の可能性を見るのである。

5. 結論

これら3作品は、非常に異なっているがひとつの共通点が認められる。それは、記憶や幻想という非現実的なものが、実利世界である現実を凌駕するわけでも否定するわけでもなく、人間の内的世界で矛盾を抱えたまま現実と共存するという点である。その舞台として温泉保養地が選択されたのは当然だとも言えるだろう。古代ギリシャや古代ローマ時代から温泉は病をいやす神の力が宿った奇跡の泉として、信仰の対象になるという長い歴史を持っている。『新約聖書』の「ヨハネの福音書」第5章第3-4節でも、盲目や身体が麻痺した人々、病人がエルサレムの外壁の前のベテスダ池に身体を浸し治癒していたと記されている³⁷。そこに潜在的に秘められているのは、人間の力では及び難い神秘の力である。温泉保養地に来る前の映画の主人公たちは、それぞれ人生において倦怠感、絶望感、及び周囲の人々との不調和から生じる孤独感を抱いている。しかし、『8 1/2』に見られるような楽天的な解決法にしても『去年マリエンバートで』における曖昧なままの旅立ちにしても、また『ノスタルジア』における

救済としての死にしても、最終的には温泉保養地は内面的な調和を見出す契機を与え、人生を再考させる神秘的な空間としての役割を果たしている。また、そのような温泉保養地の特異性は最近の映画にも表われている。2016年にはフランス人の女優であり監督でもあるニコール・ガルシアがイタリア人作家ミレーナ・ガルス『祖母の手帳』をもとに映画『愛を綴る女』を製作し、温泉保養地を物語の核とも言える部分の舞台として選択している。また、パオロ・ソレンティーノ監督の『グレートビューティ/追憶のローマ』(2013年)では、おそらく『甘い生活』へのオマージュとして、シルヴィアとマルチェロが踊ったクラブがカラカラ浴場遺跡の中に設置されたことから、カラカラ浴場を印象的な前衛劇上演のシーンに使用している。アニメの世界でも『千と千尋の神隠し』の温泉旅館は千尋の通過儀礼の空間となっている。温泉保養地は、人々をそれまでの既存の秩序による閉鎖的な枠から解き放す再生の場として機能しており、おそらくこれからも映画や文学の世界でも生成と変容を繰り返しながらその魅力を失うことはないであろう。

-
- 1 Marguerite d'Angoulême (reine de Navarre), *L'Héptaméron des nouvelles : de très illustre et très excellente princesse Marguerite de Valois, royne de Navarre*, Benoist Preuos, 1559, p.2. 訳出にあたっては、マルグリット・ド・ナヴァール、『エプタメロン』、平野威馬雄訳、誠文図書、1982年を参照した。
 - 2 ジョヴァンニ・ボッカチョ、『デカメロン上、中、下』、平川祐弘訳、河出書房新社、2017年。1348年にイタリアで流行したペストから逃れるためにフィレンチェ郊外の館に避難した10人の貴族の男女が一人10話ずつ語る逸話からなっており、1348年から1353年にかけて執筆された。
 - 3 ジャン・パウル、『ジャン・パウル中短編集』、恒吉法海他訳、九州大学出版会、2007年。
 - 4 Jane Austen, *Persuasion* (1818), New York : Millennium Publication, 2014.
 - 5 Honoré de Balzac, *La Peau de chagrin* (1831), Paris : Charpentier, 1845.
 - 6 ドフトエフスキー、『賭博者』、原卓也訳、新潮社、1979年。
 - 7 Voir Christian Jamot, *Thermalisme et villes thermales en France*, Clermont-Ferrand : Presse universitaire Blaise Pascal, 1988, pp. 485-518. 20世紀におけるフランスでの温泉保養地の利用者の増加や施設の充実度等の様々なグラフがこの書籍の巻末に掲載されている。
 - 8 Gilles Deleuze, *Cinéma 1 : L'Image-mouvement*, Paris : Éditions de Minuit, 1983, pp. 115-116. 訳出にあたっては、ジル・ドゥルーズ、『シネマ 1 : 運動イメージ』、財津理、斎藤範訳、法政大学出版局、2008年を参照した。

- 9 松浦寿輝、『映画 n-1』、筑摩書房、1987年、15頁。
- 10 ジョン・バクスターは『ボッカチオ 70』の中の『アントニオ博士の誘惑』製作中のフェリーニについて次のように記している。「フェリーニのアイデアをどこから考えても必ず登場するのが温泉だったので、フェリーニとピネッリは温泉に行ってみることにした。トルコ風呂で幼児返りを体験したというゲラルディの話に想像を刺激されていたフェリーニが、温泉に行ったらというゲラルディの提案に乗ったのだった。2人は10泊の予定でキアンチャーノへ出かけた」(John Baxter, *Fellini. The Biography*, New York : St. Martin's Press, 1994, p.172)。訳出にあたってはジョン・バクスター、『フェリーニ』、棕田直子訳、平凡社、1996年を参照した。この時の体験をもとに1961年にフェリーニは次のようなアイデアを考える。ローマに妻と愛人がいる作家か舞台の演出家が休養のためにキアンチャーノを訪れる。温泉治療を受ける男の一日は2つのレベルで進行する。ひとつは現実のレベルで、ホテルで人に会い、別のホテルには愛人が隠れているが、そこに妻もやってくる。もうひとつのレベルは夢と回想である (John Baxter, *Fellini. The Biography*, op. cit., p. 185)。このアイデアはそのまま『8 1/2』で使用されることになる。
- 11 Gilles Deleuze, *Cinéma 2 : L'Image-temps*, Paris : Éditions de Minuit, 1985, p.16。訳出にあたっては、ジル・ドゥルーズ、『シネマ 2 : 時間イメージ』、宇野邦一、他訳、法政大学出版局、2006年を参照した。
- 12 子供たちの寝室の壁は一族の多くの肖像画がかかっている。夜中に、肖像画の目が動くことがあるが、「アサニシマサ」を唱えると呪いを免れることができると言われていたのである。また、「Asanishimasa」から「s」を除くと、男性が抱く女性像を意味するユングの用語「アニマ」になる。フェリーニは一時ユングに傾倒していた (John Baxter, *Fellini. The Biography*, op. cit., p.182)。
- 13 <http://www.orian-fallaci.com/fellini/intervista.html>
- 14 蓮見重彦はフェリーニの映画の特徴を「捏造された風景や肖像がその捏造ぶりを誇示しつつその捏造性の真実をそれこそ夢のようくり拵げてみせる」という「フェリーニの楽天性」を分析している (蓮見重彦、『映像の詩学』、393頁)。
- 15 同書、325-326頁。
- 16 Gilles Deleuze, *Cinéma 2 : L'Image-temps*, op. cit., p.56。ドゥルーズはレネが過去に沈潜するのではなく、彼が関心をもっているのは登場人物ではなく「感情」であることを主張している。「登場人物は現在に属する、だが感情は過去の中に沈み込む。感情が登場人物になる、太陽がないのに公園に描かれた影のように (『去年マリエンバートで』)」 (*Ibid.*, p.163)。
- 17 Alain Robbe-Grillet, *L'Année dernière à Marienbad*, Paris : Les Éditions de Minuit, 1961, p.10。ロブ＝グリエは映画の公開後に「シネ・ロマン」として、『去

年マリエンバートで』と題した小説を発表した。訳出にあたっては、アラン・ロブ＝グリエ、『去年マリエンバートで』、天沢退次郎訳、『世界文学全集 65：アンチ・ロマン集』、筑摩書房、1970年を参照した。

- 18 蓮見重彦はレネは「作家たちに執筆をまかせた脚本のあらゆる細部に至るまで、自分の精神のもっとも正確な反映をつくりあげよう」としている（蓮見重彦、『映像の詩学』、344頁）。また「作家は言うべきことを持った人間であるより、とまどいながらも現在を凝視しうる者でなければならず、その意味で、好んで演出家を自称するアラン・レネも、作家であることをまぬがれるわけにはゆかないのだ」（同書、352頁）と語る。
- 19 ロブ＝グリエは映画も製作している。1963年の『不滅の女』や1968年の『嘘をつく男』は、『去年マリエンバートで』に通じる真実の相対性を主題にした観念的な作風になっている（中条修平、『フランス映画史の誘惑』、集英社、2003年201頁）。
- 20 蓮見重彦、『映像の詩学』、341頁。
- 21 Gilles Deleuze, *Cinéma 2 : L'Image-temps*, op. cit., p. 137.
- 22 *Idem.*
- 23 『去年マリエンバートで』の前書きの中で、ロブ＝グリエがアラン・レネの作品共感したのは「純粹に心理的な時間と空間—おそらく夢の、あるいは記憶の時空であり、感情的な生の全体的な時空である—を構築する試み—それも慣習的な因果関係の鎖や、物語の純粹な時間的経緯には気にとられすぎることのない、時空世界構築の試み」（Alain Robbe-Grillet, *L'Année dernière à Marienbad*, op. cit., pp. 9-10）だと語っている。
- 24 *Ibid.*, p.182.
- 25 ゲーテ、『情熱三部曲』、渡辺格司訳、大日本雄弁会講談社、1949年。神崎 義一、『マリエンバートの悲歌についての覚書』、島根大学論集. 人文科学7、120 – 128頁、1957年参照。
- 26 『ノスタルジア』は1983年にイタリアでRAI（イタリア国営テレビ）との合作で撮影された。タルコフスキーは『ノスタルジア』製作のためにソビエト政府から1979年にイタリアへ行くのを許され、映画完成の1年後の1984年にアシスタントであった妻とともにそのままイタリアへ亡命し、1986年に癌のためパリで息をひきとった。息子はタルコフスキーが重病になるまでソビエトを出ることを許されなかった。彼の人生は偶然にも映画の最後でイタリアで亡くなるゴンチャロフの人生と重なる（Peter Green, *Andrei Tarkovsky : The Winding Quest*, United Kingdom : The Macmillan Press, 1993, pp. 3-4. 訳出にあたっては、ピーター・グリーン、『アンドレイ・タルコフスキー：映像の探求』、永田靖訳、国文社、1994年を参照した。

-
- 27 *Ibid.*, p. 107.
 - 28 この温泉にはイタリアの国の聖人サンタ・カテリーナやローマ教皇ピオ 2 世、メディチ家の当主ロレンツォ・ディ・メディチが湯治に訪れたという記録が残っている。
 - 29 アンドレイ・タルコフスキー、『タルコフスキーの映画術』、扇千景訳、水声社、2008 年、77 頁。
 - 30 ヴェーラ・シートワ、「魂の中心の旅」、大月晶子訳 in 『タルコフスキーの世界』、アネッタ・ミハイロヴナ・サンドレル編、沼野充義訳監修、キネマ旬報社、1995 年、205 頁。
 - 31 松浦寿輝は「タルコフスキーの空間は、濃密化していく水の粒子が構成する霧によって、雨によって、また『ノスタルジア』の村の広場からたちのぼる湯気によって、刻一刻と密度を増し、希薄さを排除していく。[...] つまり濃密化がすべてを凌駕するのだ」と分析する（松浦寿輝、『映画 n-1』、176 頁）。
 - 32 松浦寿輝は「画面の隅々にまで拡散し事物を回繞する〈環境〉としてある水と対照的に、空間的には画面を一点に凝集しまた時間的には物語の特権的瞬間を際立たせる〈中心〉としてあるタルコフスキーの火は、空間の濃密化に抗い内部を回復させようとする力を代表している」と語る（同書、177 頁）。
 - 33 ヴァチェスラフ・イワーノフ、「時間と事物」、桑野隆訳 in 『タルコフスキーの世界』、311 頁。
 - 34 ユーリー・ボゴモロフ、「私は蠟燭、宴で燃え尽きた蠟燭だ...」、宇佐見森吉訳、同書、224 頁。ボゴモロフは「ドメニコは文明が分別を取り戻すことを心に念じて、古代のモニュメントの上で焼身自殺」を図ったと分析する（同書、225 頁）。
 - 35 アンドレイ・タルコフスキー、『タルコフスキーの映画術』、33 頁。
 - 36 同書、34 頁。
 - 37 ベデスダとは「恵みの家」という意味で、主の使いがこの池に降りてきて水を動かすことがあり、その時に池に入るとどんな病気でも回復すると信じられていた。