

収容所の過去を再解釈ということ

——『パサジェルカ』映画版と小説版をめぐって——

菅 原 祥

要 旨

戦時中を囚人としてアウシュヴィッツ＝ビルケナウ収容所で過ごしたゾフィア・ポスミシュの実体験を元に強制収容所における女性看守と女性囚人の関係性を描いたポーランド映画『パサジェルカ』（1963年）は、制作途中に監督であるアンジェイ・ムンクが急死し未完成の映画として公開されたという経緯もあり、強制収容所を描いたフィクション映画の中でもとりわけ謎めいた作品として知られている。本稿はこの映画『パサジェルカ』をポスミシュによる小説版『パサジェルカ』とともに考察の対象とすることで、収容所におけるトラウマ的経験がいかに事後的に想起され、再解釈されるかということの可能性を検討する。

本稿が明らかにするのは、この『パサジェルカ』という作品が、ドイツ人看守のリーザとポーランド人の囚人マルタという二人の人間をめぐる物語の多様な解釈を生み出すことによって、取り返しのつかないトラウマ的な過去に対するある種の現在からの「介入」を可能にするような作品であるということである。ポスミシュの小説版『パサジェルカ』とムンクの映画版『パサジェルカ』は、それぞれ異なった形によってそうした介入の可能性を示唆している。さらに、ムンクの『パサジェルカ』におけるユダヤ人の子供のエピソードが示唆しているのは、子供に象徴されるような「絶対的に無垢な犠牲者」の死や痛みを媒介とした、ある種の共感の共同体の可能性である。そこにおいては、マルタとリーザという本来であれば「被害者（＝ポーランド人）」と「加害者（＝ドイツ人）」に明確に分けられる両者の間にもしかしたら存在し得たかもしれない、この「哀しみの共同体」のかすかな可能性が示唆され、それによってすでに固定され、変えられないはずの過去のトラウマ的経験は、存在し得たかもしれない別の可能性へとダイナミックに開かれていくのである。

キーワード：『パサジェルカ』、アンジェイ・ムンク、ゾフィア・ポスミシュ、強制収容所、トラウマ的記憶

1 はじめに¹⁾

ナチ・ドイツの強制収容所を描いたフィクション映画のなかでも、アンジェイ・ムンク（Andrzej Munk, 1921–1961）監督のポーランド映画『パサジェルカ』*Pasażerka*（1963年公開）²⁾はひとときそのユニークさで注目に値する作品である。本稿はこの映画版『パサジェルカ』をその小説版であるゾフィア・ポスミシュ（Zofia Posmysz, 1923–）の『パサジェルカ』（1962年）³⁾と共に考察の対象とすることで、そこにおいて収容所経験のトラウマがいかなる再解釈のプロセスに付されているかという問題を検討したい。

本稿で『パサジェルカ』を考察するにあたって第一に取り上げたい論点は、本作品がアウシュ

ヴィッツの女看守という「加害者」の立場から強制収容所の記憶を描いているということである。すなわち本作品においては、かつて自らが目をかけ特別待遇を与えていたマルタという名のひとりの女囚との奇妙な愛憎関係を想起する元女性看守・リーザの回想を通して、いわゆる「加害者トラウマ」の問題が前景化されているのである。そこにおいて看守という存在は、例えばポーランドにおける「収容所映画」の古典であるヴァンダ・ヤクボフスカ監督『最後のステップ』*Ostatni etap* (1948年公開)⁴⁾に典型的に見られるような徹底的なサディストとして描かれるのではなく、逆に愛着、葛藤、ためらい、策謀、嫉妬、被害妄想など多くの複雑な感情の動きを内包した存在として描かれる。

第二の論点は、この映画が極めて豊かな多層性・重層性を内包した作品であるということである。『パサジェルカ』を高く評価するこれまでの評論は、主にこの映画の中における「記憶」の重層性に着目してきた⁵⁾。すなわち本映画においては、語り手である元看守リーザが自分の過去を正当化するために意図的に美化した第一の記憶と、その第一の記憶の欺瞞を暴くより完全な第二の記憶という、相互に矛盾する二種類の記憶の表現が対置されているのである。これは例えば黒澤明の『羅生門』において用いられたような複数の対立・矛盾する視点の並列による過去の記憶の表現としばしば比較される手法であり、『パサジェルカ』においてもやはりこの手法によって物語の解釈の多層性・多義性という効果が生み出されていると考えられる⁶⁾。

また、『パサジェルカ』という作品が有する多層性にはこの作品の複雑な成立過程も関係している。本作品はそもそも、元アウシュヴィッツの囚人であった作家ゾフィア・ポスミシュの実体験に基づいたものである。例えば、主人公の女性看守「リーザ」はポスミシュが囚人としてアウシュヴィッツにいたときに知り合った実在の看守、アンネリーゼ・フランツがモデルであり、他方リーザが目をかけているポーランド人女囚「マルタ」は、ポスミシュ本人の経験が強く反映された人物として描かれている。戦後、ポーランド国营ラジオのリポーター・放送作家として働いていたポスミシュはこうした自らの実体験をヒントに1959年に45分の短いラジオドラマを執筆したが⁷⁾、これが当時テレビ劇のための題材を探していた映画監督アンジェイ・ムンクの目にとまったため、ポスミシュはラジオドラマをテレビ劇用の台本に翻案し、それをムンクが監督することになった(1960年)⁸⁾。さらにその後、ムンクはこの物語から本格的な長編劇映画を作ることを構想し、ポスミシュから詳細にアウシュヴィッツでの経験を聞き取りながら彼女と共同で映画化のための脚本を作り上げる。映画版においては、それまでのラジオ版やテレビ版においてはリーザの口から間接的に語られるだけだったアウシュヴィッツの過去の記憶が独立した回想パートとして映像化され、映画のメインパートに据えられることになった。こうして、『パサジェルカ』という作品は、元はポスミシュ自身の実体験を基盤としつつも、そこに彼女自身によるフィクション的創作、さらにはそれに対するムンクによる解釈および改変、さらにはムンクの死後の1963年に作品を完成させたヴィトルト・レシェヴィチやヴィクトル・ヴォロシルスキらの解釈など、多くのレイヤーが積み重なった上に成り立っている作品なので

ある。またムンクの影響は、ポシミシュがムンクのために書いた映画原作をもとに後日加筆・出版した小説版『パサジェルカ』（1962年）にも色濃く反映されていると見るべきであり、従って小説版と映画版はどちらかが原作でどちらかがその翻案といったような一方的関係ではなく、相互に絡み合いながら互いに影響を与え合う関係にある。

こうした事情に加え、さらに映画版『パサジェルカ』をきわめて多義的な作品にしている最大の要因は、それが根本的に「未完成の作品」であるという事実にある。すなわち、本作品の監督であるアンジェイ・ムンクが制作途中の1961年9月に自動車事故で急死したため、本作品はヴィトルト・レシュヴィチ監督をはじめとした彼の友人たちが遺されたフィルムを再編集して完成させたものなのである。さらに興味深いのは、本作品それ自体の中においてムンクの死と、その後の本作品の完成の経緯が明示的に語られており、またムンクが生前に満足なかたちで撮影ができなかった現代パートのシーンはあえて動画として完成させず、全てスチル写真による静止画像のモンタージュとボイスオーバーのナレーションで代替するなど、この作品が明らかに未完成であるとあえて観客にわからせるような形でこの映画全体が構成されているという点である。ポーランドの映画理論家・映画史家のパウリーナ・クフィアトコフスカはこの『パサジェルカ』の「未完成性」を積極的に評価し、そこにこの映画固有の意義を見出している。

[『パサジェルカ』が未完成であるということとは] この映画に関するさらなる考察を阻害するどころか、そうした考察を同時に多くの様々な方向へ発展させることを許し、一見空っぽに見えて、実はそこに豊かな内容を見出すことができるような場をこの映画に付け加えるのである。この映画が「未完成であること」を意識し、それを受け入れることは、結果としてこの作品をより大胆に見ることにつながる。ここで重要なのは「完成させる」大胆さではなく、「未完成なもの」を理解することにおける大胆さなのである。

したがって最終的に『パサジェルカ』はきわめて複雑な映画の構築物として立ち現れることになる。[...] 私にとってまさにこの「未完成性」こそが、単なる事実であるという以上に何にもましてこの映画全体の構成要素をなしているものなのであり、そしてそれこそが大きな意味を持っているのであり、また私をして『パサジェルカ』を開かれた作品として扱わせしめているものなのである。⁹⁾

こうして、『パサジェルカ』という作品はまさにそれが「未完成」であるということが作品の一部をなしているということによって、それを見た観客がこの映画の「真の意味」をめぐる多様な解釈を無限に生み出すことができるような構造を作品内に内包した作品となっているのである。

さらに言えば、この〈パサジェルカ〉という物語はそもそもラジオドラマ版を原型とし、そこからテレビ劇版、映画版、小説版、さらにはオペラ版とさまざまな形に派生していくことで、

そこにおいて収容所経験というものがさまざまなかたちで新たに語り直され、また再解釈され続けてきた場であるということができただろう。1968年にソ連で作曲されたオペラ版『パサジェルカ』¹⁰⁾が2010年によく初演を迎え、それによってまた新たな観客を獲得したことに示されているように、このさまざまに連鎖する収容所経験の再解釈のプロセスは、もはや終わったものとしてではなく、逆に未来に向かって開かれたものとして見るべきである¹¹⁾。

以上、『パサジェルカ』という作品を論じる上での主要な論点を概観したが、従来、映画『パサジェルカ』について論じられる際は、これら個々の論点の各々に注目する論考はあっても、収容所における加害者トラウマがほかならぬこのような多層構造の中において描かれることにはいったいどのような意味があるのかという問題については、あまり明確に論じられてこなかった¹²⁾。本稿はまさにこの点に着目する。管見では、収容所経験、とりわけ加害者の経験がこのような作品内のおよび外的な多層構造のもとに描かれているという点にこそ、『パサジェルカ』という作品の最大の意義があると言えるからである。結論を先取りして言えば、『パサジェルカ』という作品は収容所経験をめぐる多様な解釈を立ち上がらせることで、取り返しのつかないトラウマ的な過去に対するある種の現在からの「介入」を可能にするような作品であるということが出来る。それは、リーザとマルタという二人の人間をめぐる物語の多様な解釈を生み出す中で、ふたりの「そうでありえたかもしれない関係性」という「可能性」としての過去の存在を示唆し、それによって収容所というシステムが孕んでいた絶対的な非人間性に抗するような契機を生み出すような構造を有した作品なのである¹³⁾。

本稿では以上のような観点から、映画版『パサジェルカ』に加え、ポスミシュによって書かれた小説版もあわせてとりあげ、両者を詳細に検討する。

2

さて、まずは小説版の『パサジェルカ』のほうから検討していきたい。ドイツ人ヴァルター・クレッチマーは西ドイツ政府の外交関係の役職に就くため、妻であるリーザを伴い豪華客船でブラジルのリオデジャネイロへと向かう途上である。ところが妻のリーザは、船の甲板で45号室の船客だという奇妙な女性を目にしてから様子がおかしい。不審に思ったヴァルターが聞いたと、リーザはかつて自分がSS所属の将校としてアウシュヴィッツ＝ビルケナウ収容所で勤務した経験を持ち、45号室の女はその時に自分が知っていたマルタというポーランド人女囚に瓜二つであるという衝撃の告白をする。啞然とするヴァルターに対して、リーザは自分の手は汚れていない、自分はマルタの命を助けたのだと釈明する。彼女を自分の「秘書」として採用し、恵まれた待遇を与えてやったこと。自分の食事を分けてやったこと。男子収容所にいるマルタの恋人タデウシュとこっそり会わせてやったこと等々。話を聞いたヴァルターは、「私には君を裁くことはできない […] 君を信じよう」¹⁴⁾と言って、一旦はリーザを免罪する。

だが、ヴァルターが船室を出ていくと、一人取り残されたリーザの脳裏に自分自身ですら抑圧していた本当の記憶がよみがえる。それは、彼女がヴァルターに語った美化されたバージョンのストーリーとは異なる、もうひとつのストーリーだった。そこに見いだすことができるのは、マルタという一人の人間に奇妙な形で惹かれつつも、看守としての立場から彼女を精神的に支配し、手に入れ、わがものとしようとするリーザと、それに抵抗するマルタとの間の隠然とした駆け引きである。それとともに、リーザが当初ヴァルターに語ったストーリーに含まれていた虚飾や欺瞞も徐々に明らかになっていく。

先にも述べた通り、この女性看守リーザのキャラクターは、かつてアウシュヴィッツで実際にSS所属の女性看守として勤務していた実在の人物、アンネリーゼ・フランツ¹⁵⁾をモデルとしている。このアンネリーゼ・フランツこそ、ドイツ語が話せたポスミシュを自らの「秘書」という、アウシュヴィッツの囚人の中では極めて恵まれた立場に抜擢し、また個人的にも彼女にさまざまな特権と庇護を与えた、ある意味でポスミシュの命の恩人に他ならなかった¹⁶⁾。このかつてのアウシュヴィッツの女性看守と元囚人の「再会」のストーリーをポスミシュが思いつき、1959年にその最初の原型であるラジオドラマを執筆するきっかけとなったのは、戦後に自身が経験したある出来事であったという。

[インスピレーションとなったのは]一見何の意味もない出来事でした。ちょうどポーランド航空がワルシャワ・パリ間の航空便を開通したところで、ラジオ局が私を派遣したんです。[…]

パリの街に数時間立ち寄る時間がありました。私はコンコルド広場へ急ぎました。そこは観光客でいっぱい、その多くはドイツ人でした。その時突然、私を身震いが襲いました。誰かが「エリカ、こっちへ来て！」とドイツ語で叫んでいるのが聞こえたのです。そしてそれは、彼女[アンネリーゼ・フランツ]の声でした。[…] 私は絶対にあれは彼女の声だと思ったのです。もちろん、実際には彼女ではありませんでした。[…]でも、それ以来私は考えるようになったのです。もしあれが本当に彼女だったとしたら、私はどうしたのだろうか、と。

——どうしたと思いますか？

だから、わからないんです。おそらく、あの船上の女性と同じじゃないでしょうか。つまり、何もしないのでは。¹⁷⁾

私は夫に[そのことを]話しました。そして彼の励ましが決定的に重要でした。彼は言いました。「そのことを書くんだ！」と。私は——そのときはもう口に出して——私はあのコンコルド広場でどうするべきだったろうかと考えてみました。あの声が聞こえなかったふりをする？ それとも、彼女のことを警察に通報する？ それとも、もしかしたら彼女の

ところに行こうと言うべきだろうか。「ゲーテン・ターク、看守どの！」¹⁸⁾

「戦後におけるアンネリーゼ・フランツとの偶然の再会」という現実には決して起こりえなかった架空の体験がもし実際に起こったとしたら、その時一体何が起きるのか？ この空想上の経験をめぐる問いかけこそが、『パサジェルカ』という作品の出発点となっている。小説版『パサジェルカ』を論じたアレクサンドラ・ジワはまさにこの点に着目し、『パサジェルカ』という作品を、作者の身に過去に実際に起こった出来事を素材としながらもあくまでフィクションとして語られる物語形式である「オートフィクション」の一種であるとみなしている。『パサジェルカ』においては、あくまでポスミシュの過去の収容所経験という現実の出来事が背景に置かれつつ、その上に「戦後におけるアンネリーゼ・フランツとの再会」という空想上の「現在」とそこにおける虚構化された「私」が描かれる。ジワによれば、オートフィクションとしての『パサジェルカ』はこのようなかたちで「自己物語のオルタナティブなバージョン」を生み出しているのである¹⁹⁾。

ジワが論じている通り、『パサジェルカ』においては実際にポスミシュが経験したアウシュヴィッツの経験が実際にはポスミシュが経験していない「ありえたかもしれない出来事」（戦後におけるフランツとの再会）と重ね合わされている。このジワの議論を踏まえてさらに本稿の視点から論じるとするならば、ここで重要なのは、このような形で想像上の現実には起こっていない「現在」が現実には起こった「過去」と関連づけられ、重ねあわされることで、過去全体がある種の虚構化作用に委ねられるということなのである。それによって、それまで既に確固としたものとして存在し、確定していたはずの「過去の経験」は、ある種の「ゆらぎ」を帯び、「自己物語のオルタナティブなバージョン」が生み出されることになる。言い換えると、現実には存在しない想像上の「現在」の観点からの再解釈に付されることによって、「過去」はそこに隠されていたもうひとつの別の意味、別の可能性をおのずから明らかにすることになるのである。この点は『パサジェルカ』という作品の構造を考える上において決定的に重要な点である。もし仮に、今リーザと再会したら、リーザは一体自分の過去の行為についてどういう説明をするだろうか？ とりわけ、私にあれほどまでに「親切」にしてくれた、その理由を彼女はどのように語るだろうか？ そのような想像上の「現在」からのさまざまな解釈が付されることで、本来「変えられない」はずの過去のトラウマは、そこに潜在していたかもしれないさまざまな「ありえたかもしれない可能性」「ありえたかもしれないリーザとマルタの関係性」に向かって開かれていく。それらの可能性は、現実には決して起こりえなかったけれども、しかし「もしかしたらこうなっていたかもしれない」という可能性であり、われわれ読者は『パサジェルカ』という作品を読むことで、そうした実現しなかった可能性をまるで作品を通してその背後にかすかに見える無数の幻のようなものとして垣間見ることになる。それは、取り返しのつかないトラウマ的な「過去」に対する現在からの介入のひとつのかたちなのであり、そしてそれはま

さにこうした一種の過去の虚構化を通じて可能になるようなトラウマへの介入の戦略なのである。

他方、最初にラジオドラマのアイデアを思いついた際にポスミシュが抱いていた作品のテーマについては、後年の1964年に映画雑誌『銀幕』*Ekran*に寄せた短文の中で、ポスミシュ自身が次のように説明している。

[このラジオドラマの] 意図と目的は、どちらかというとき事的なものだった。当時、かつてナチの殺人機構のなかで主要な役職についていた者が、今や西ドイツの政府高官として盛んに活躍しているという記事を、ほとんど毎日のように新聞などで目にするのができた。この作品はそのような状況から生まれた。私は、かつてのオシフィエンチムの囚人のひとりとして、この問題についてどう思うか、これらすべてをどのように感じるか、彼らの「無実さ」なるものが私の目にどのように映っているか、こういったことについて発言したかったのだ。それだけだった。²⁰⁾

このポスミシュの問題関心は、後年の小説版『パサジェルカ』において、「犯罪の是認」という名を与えられて詳細に検討されることになる。本作品においてこの問題が集中的に取り上げられているのが、リーザの夫ヴァルターが同じ船に同乗しているアメリカ人ブラッドレーとドイツ人の過去の戦争責任について長々と議論を繰り広げるシーンである。このシーンにおいて、ブラッドレーはヴァルターに対して、現在のドイツが抱えている最大の罪は「犯罪の是認」という罪に他ならないと指摘する。つまり、戦時中自らは直接犯罪に手を染めなかったものの、ナチ・ドイツが行っていた残虐行為に見て見ぬ振りをしてきたような大多数のドイツ人の態度をブラッドレーは批判するのである。それに対してヴァルターは、戦時中ナチ党に抵抗したわけではないものの、かと言って積極的に加担したわけでもない「普通の人々」を擁護し、彼らを免罪しようとする。

これらの「時事的な」シーンは本作品全体の中でいささか浮いており、また文学的に見ても面白みに欠けるシーンとしか言いようがないが、しかしながら先述のポスミシュの発言から伺えるのは、これこそがまさにポスミシュが当初『パサジェルカ』において描きたかったテーマそのものであったということである。いうまでもなく、ここにおける「犯罪の是認」という態度を本作品のなかで最も象徴的に表している人物は、リーザ自身に他ならない。彼女は執拗に「自分の手は汚れていない」「自分は誰も殺していない」と自らの無罪をヴァルターに訴えるが、他方彼女は自分の身の回りでどんなひどい残虐行為が行われようと、それには一貫して目をつぶったままである。ただしここで決定的に重要なのは、このリーザの態度に象徴的に示されているような自分の身の回りの犯罪行為に対する無言の同意は、アウシュヴィッツにおいては実はリーザのようなドイツ人看守だけではなく、ほかならぬポスミシュ自身のような囚人の中で

は比較的特権的立場にあった囚人たち、さらには、そのような特権的立場を持たない囚人たちですら、ある意味において共有していた「かもしれない」ものだったということである²¹⁾。この、囚人である自身もまた分有していた「かもしれない」ある種の「加害者性」「嗜虐性」とでも呼ぶべきものへのポスマイシュのまなざしを本書の中に鋭く見出しているのは、比較文学者・ポーランド文学者の西成彦である。

いずれにしてもポスマイシュは […] 被害者の立場から一人称でアウシュヴィッツ経験を書くということもできたはずだが、むしろ加害者としての立場に翻弄されるドイツ人看守を、間近から盗み見るようにして、あわよくば、ポーランド人もまた分有していたかもしれない「加害者性」（もしくはサディズム）の問題にメスを入れようとしたのが、ポスマイシュであった。自分を「アウシュヴィッツの女囚人」と「ドイツ人女性親衛隊員」に分割してみせようとするその大胆さは、これを「ポーランド語で書かれたドイツ人文学」にさえふさわしい内容に変えているのである。²²⁾

リーザとマルタというふたりの登場人物を、収容所におけるポスマイシュ自身のありかたの「ありえたかもしれない可能性」をふたつに分割したものとして読むこの西の大胆な解釈は多くの示唆を与えてくれるものである。そこに見いだすことができるのは、アウシュヴィッツにおいて囚人自身すら有していたかもしれないような他者に対する加害・加虐への無言の同意（もしくは欲望）、あるいは逆に、看守ですら有していたかもしれないようなある種の被傷性の問題であった。アウシュヴィッツという場所は、そのような「他者に加虐を行うこと」「自らが加虐を被ること」そして「他者の加虐を傍観すること」が分かちがたく入り混じった場所だったのである。「犯罪の是認」という当初のやや時事的なテーマを突き詰めた先にポスマイシュが最終的にたどり着いたのは、まさにこのような問題系であったと言える。

だが他方、このような観点から本作品を読んだ場合、ほかならぬ本作品の結末がある意味でポスマイシュ自身のこの卓見を裏切り、あるいはそれを弱めてしまっているところがあるのは否めない。それはなぜかという、西が指摘したような「加害者」／「被害者」の両面を自身の内部に見いだすようなポスマイシュの振る舞いが、その結末においては単に自身の加害者性を被害者性から分離した上で、前者（ドイツ人加害者）の決定的な「敗北」とそれを断罪する後者（ポーランド人被害者）の圧倒的な道徳的優位を描くような態度へと変質してしまっているからである²³⁾。

しばらくの間、二人の女性は互いに見つめ合っていた。二人の間には一言の会話すらなかった。壁の奥まった部分に隠れて、ヴァルターは見知らぬ女の顔——無関心で軽蔑に満ちたその顔を見た。そして、彼女が自らの進路に立っているリーザを避けて通るのを見た

——彼女はまるでそれが何かきたらしいものであるかのようにリーザを避け……そして
もはや一瞥もくれることなく、先へと進んだ。²⁴⁾

3

こうして『パサジェルカ』の小説版は、「犯罪の是認」というテーゼを通してアウシュヴィッツにおいて被害者自身もまた有していたかもしれない加害者性の問題にメスを当ててはいるが、結末においてはその問題に正面から向き合うことに失敗してしまっているように思われる。だが、実はこの「被害者／加害者」の問題系の上にはもう1つ別の問題系のレイヤーが重なり合わされており、それによってこの作品における「被害者／加害者」の関係性はまたさらに別の可能性へと拡げられていく。この点に関して示唆的なのが、映画『パサジェルカ』の脚本執筆段階におけるアンジェイ・ムンクとの共同作業についての、ポスミシュの次のような回想である。

私は、この稀有な人物との共同作業のことを決して忘れない。とはいえ、それは決して簡単なものではなかった。アンジェイ・ムンクは絶えず私に材料や新しい事実をもっとたくさん出すようにと要求しつづけた。[...] その際、彼はあらゆる事実²⁵⁾に批判的評価を行い、それに対する完璧な動機付け——心理学的にも、知的にも——を求めた。例えば彼が尋ねたのは次のようなことだ。「どうしてリーザはここまで熱心にマルタを守るのか？」現実にそういうことがあったのだ、似たようなことを私自身が見聞きしたのだ、という答えは、彼を満足させなかった。「マルタのことを『BH』、つまり特別待遇の囚人の仲間に加えたかったからだわ。そういう囚人は収容所のSSの管理部門と協力し、彼らの手足となって働いたんです」しかしこの説明もまた彼には納得できないものようだった。「誰か他の囚人ならマルタよりも簡単に手に入れられたはずだ」と彼は言うのであった。困惑しきって、また自分自身が書いたことに自信が持てなくなり、私はついにこう言った。「ごくあたりまえの人間同士の共感のせいだわ」そのときアンジェイ・ムンクは考え込むような表情で目の前をじっと見つめ、長い間黙り込んだ。²⁵⁾

以上の引用からも分かる通り、ポスミシュがムンクとの対話を通じて〈パサジェルカ〉という物語の中に見出したのは、収容所というシステムの内部における「ごくあたりまえの人間同士の共感」という問題に他ならなかった。実際、本書を一読して何より強い印象を受けるのは、リーザが、どれだけ汚い策略を使ってマルタを支配しようとしてはいても、結局のところ人間としてのマルタにどうしようもなく惹かれており、であるがゆえにマルタと「人間的」な信頼関係を築きたいと強く欲しているという、これ以上ないほど明白な事実なのである。その欲望

が最初に強く表明されるのが、物語のまだ序盤、リーザが自分がいかにマルタを「対等な人間」として扱ってやったかをヴァルターに説明するシーンである。

わたしはマルタに「あなた」と呼びかけたものよ。そもそも私はどんな囚人のこともそう呼んでいたのだけれど。[...] だって「あんた」というのは親しい人に、自分が親しいと思った人に使う言葉でしょう。でもSS将校たちの大多数はこういう繊細さとは無縁だったわ。たぶん彼らは、このくだけた「あんた」を概して侮辱的な意味で使っていたからでしょう。そういうことをしていなかったのは、女性看守長を除いてはただ私だけでした。そして彼女たち、あの「番号たち」はそのことを評価してくれたものです。私に感謝していた。尊敬してくれていた。マルタもそう。少なくとも私は最初そう思っていた。時折、私が彼女に対して「あんた」と呼んだとき、実はその言い方で私が言い表していたのは、規則から外れたような特別な好意であり、つまり目をかけてやっているということだった。そして彼女もそう理解していたわ。彼女の顔が赤らんで、私の心は温かい気持ちになったわ。²⁶⁾

ここに描かれているのは、自らの権力性に無自覚なまま、収容所のような環境でもなお温かな人格的関係を求めるリーザの屈折であり、そしてさらに広く言えば、収容所という非人間的なシステムの中におけるコミュニケーション一般の問題にほかなるまい。リーザは自らが口にする「あなた」によって囚人たちの人格に対する尊重を、そしてごくたまに口にする「あんた」によって、マルタに対する自らの特別な好意を表現しようとする。だが他方でリーザは、自らが行っているこのような通常の言語表現による「好意」の伝達が、収容所という環境の中においては本質的にひどく歪んだものになってしまっているということを見逃している。それは、リーザが強く希求するこの看守と囚人の間の信頼関係なるものが収容所の現実の中ではいかにグロテスクなものにしかなりえないかということに関して、彼女がいつまでも目を背けたままだからである。収容所という絶対的に非人間的なシステムと、そこにおける看守と囚人の立場の絶対的な非対称性が、リーザからマルタへ向けられた好意のコミュニケーションを根底のところ歪め、それを不可能にしてしまうのである。

であるからこそ、リーザにはなぜ自分と他の囚人との板挟みになったマルタが、自分ではなく他の囚人との連帯を選ぶのかも、決して理解できない。タウベという看守によって晒し者にされているジュータという女囚の前を行進するとき、マルタはジュータに顔を上げて堂々としているよう、声を掛ける。それを見とがめたリーザは、マルタを問いただす。

「タウベ報告官は退廃したサディストです。あんなやり方ではせっかくの刑罰の教育的機能が台無しだわ。でも、それでも刑罰を科すことそのものは正しいのです」

マルタは黙っていた。私はもっと問いつめてみることにした。

「あなた、ジュータに連帯感でも感じているの？」

一瞬ののち、彼女は答えた。

「私と彼女は同じ境遇にいるのです、看守どの」

そのとき私はこう思った。あれらの他の囚人たちと間の共同性の感情は、マルタを私と私の目的から引き離してしまう。それを打ち破らない限り、私は負ける。というのも、私たちの間で行われているこれは、まさに戦いに他ならなかったからだ。²⁷⁾

こうして、本来はマルタとの間の人間的な共感を求めていたはずが、いつの間にかマルタを他の囚人たちとの共同性から引き離し、自分のものにするための「戦い」へと変質してしまう。なぜそのようなことになるかという、この収容所という巨大な非人間的システムの中では、そのようなあたりまえの人間同士の共感はそもそも存在しえないからである。

あなた [ヴァルター] が「人間的な」という言葉を使うとき、あなたはその言葉で「人間本来のもの」という意味で使っているでしょう。私もその理解を覆そうというわけではないわ。ただ私があなたに思い出してほしいのは、私がまだほんの子供の時に習った道徳に関する言葉遣いにおいては、この言葉は「ぐず」や「のろま」の類義語だったということです。[…]

[...] 私は、彼女に対して人間的に振る舞いました。それはつまり、私が人間的なものを撲滅することができなかったということです。私は彼女を人間として扱いました——彼女は単なる「番号」でしかなく、SSの中で最もつまらない隊員ですら、いつでも好きな時に殺すことができるような存在でしかなかったというのに。私は「人間的」でした、そしてまさにそれゆえにこそ、あるとき彼女の「人間的」な意図が私を欺いたのです。[...] 彼女は、私の「人間的」な部分をさぐりあてようとしていましたが、それは私の弱い部分を見つけだすためでした。[...] そして、それを見つけ出すやいなや彼女は、何の良心の呵責もなくそれを私に対して利用したのです。その時私は、彼女の絶対的な忠誠を、ほとんど献身とも言っていよいよなものを信じきっていたというのに。このように見ると、私の「人間性」なるものが、「ぐず」や「のろま」ではなかったとしたらいったい何だというのでしょうか。²⁸⁾

収容所の現実にあっては、人間らしさという言葉さえもがそこにつけ込むための「弱み」としか理解されなくなってしまう。であるからこそリーザはマルタにそのような弱みを握られたと焦り、また逆に自分自身がマルタの弱みを握ることで彼女を支配しようとする。そこにはもはや人間同士の当たり前の共感影も形もない。最終的にリーザは、むき出しの「恐怖」という手段によってしかマルタに勝ち、彼女を手に入れることができないのだと悟る。

そしてそれにもかかわらず、最終的にリーザはマルタに敗北を喫する。マルタの部隊が連帯責任で全員懲罰房に送られることになったとき、すでに他の任地への転任が決まっていたリーザはマルタだけ自分のところに呼び出して「私と一緒に来るか、他の囚人と一緒に懲罰房送りになるか、選びなさい」と言う。ところがマルタはその申し出を拒絶し「私は部隊と一緒にいきます」と言ってほかの囚人たちと共に懲罰に向かう。ここにおいて、マルタは決定的な形でリーザとのつながりを拒絶し、ほかの囚人たちとの共同性の方を選ぶのである。そしてそれは、リーザが完膚なきまでにマルタに敗北した瞬間であった²⁹⁾。

以上、ポストミシュの小説『パサジェルカ』が、ムンクの影響を受けて収容所内における「人間同士の共感」の(不)可能性という問題、さらに言えば、収容所というシステム内部におけるコミュニケーションの不可能性という問題を扱っているということを見てきた。そこに見て取ることができるのは、リーザからマルタへの「好意」の伝達の挫折の物語である。収容所という非人間的なシステムの中では、ごく当たり前の人間同士の好意や共感ですらも、やがて支配-被支配をめぐる駆け引きや脅し、そして最終的には憎しみや嗜虐性へと転化してしまう。だが、このリーザの口から事後的に語られる失敗に終わったコミュニケーションの物語を通じて、逆説的にも我々読者は、そこにもしかしたら存在したかもしれないリーザとマルタの間の「共感」の可能性を垣間見ることができるのである³⁰⁾。もちろん、再三述べてきたとおり、本作品に描かれる収容所というシステムの内部においてそのような共感が(本来の意味において)存在する余地はそもそもありえない。だが、その失敗に終わった共感の可能性を事後的に語るリーザの物語を通じて、ポストミシュの『パサジェルカ』は、そうした共感がもしかしたら存在しえたかもしれない別の可能性、そうありえたかもしれない別のコミュニケーションのかたちへとわれわれの想像力を導いてゆく。それは、「過去は実際に起こったとおりではなく、こうでもありえたかもしれない」という想像力のはたらきを通じた、強制収容所というトラウマ的な経験に対するひとつの事後的な介入のかたちなのではないだろうか。

4

映画版『パサジェルカ』の幕を開けるのはムンク監督本人である。ムンクの顔写真が映し出される中、友人であったヴィクトル・ヴォロシルスキによって執筆されたナレーションがこの映画の制作の経緯を語る。

アンジェイ・ムンクは、この映画の制作を最後まで終えることなく。1961年9月20日に自動車事故で死んだ。われわれは、彼自身が完成させられなかったものを完成させるつもりはない。彼のものかどうかわれわれには判断できない結末を探したり、監督の死によって開かれたまま残されたストーリーを無理に閉じようとしたりはしない。われわれが望む

のはただ、すでに撮影されたものを、そのあらゆる欠落や言い残しとともに読み取ること、物語の意味へと、その物語の中に生きている重要なものへと、辿り着こうと努力することだけである。

アンジェイ・ムンクはわれわれの同時代人だった。彼の抱いていた不安はわれわれに近い。そしてわれわれは、彼が目指していた答えを言い当てることはしないまでも、もしかしたら、彼が自分自身に問いかけた問いを繰り返すことくらいはできるかもしれない。³¹⁾

その後、ムンクが生前満足なかたちで撮影を終えられなかったとされる現在パートのシーンについては、ムンクが撮影した素材はそのまま使われず、かわりにスチル画像によって構成されたモンタージュの上にナレーションであらすじの推測が流されるという独特の形式によって進行する。ドイツ人女性リーザは、長年新大陸に滞在し、現地で夫ヴァルターと結婚した後、現在はともに再び故郷のドイツへと戻るために豪華客船に乗っている³²⁾。寄港地のイギリスでタラップを登ってくる一人の女性を目にしたとたん、それまで笑顔だったリーザの表情は不気味に豹変し、かつてのアウシュヴィッツのトラウマ的記憶（裸の女囚、犬、囚人の選別の場面、囚人の腕に番号の刺青を入れる場面など）がフラッシュバックのようにリーザに襲いかかる（このシーンは動画によって表現されている）。その後気を取り直したリーザは、ヴァルターにこれまで隠していた自らのアウシュヴィッツでの過去を語り始める。ここから始まるのが本作品の中心部分を占めるリーザによる過去の回想パートであり、この過去パートについてはムンクが生前にはほぼ撮影を終えた素材が残っていたため、静止画モンタージュの現代パートとは違い、通常の映画と同じく動きのある映像になっている。ただし、この回想パートにおいても語り手であるリーザのモノローグ（映像の上からボイスオーバーでかぶせられている）を書いているのはナレーションの執筆を担当したヴィクトル・ヴォロシルスキであり、ムンクの構想どおりにはなっていないことには注意が必要である³³⁾。

この回想パートは大きく二つに分かれている。第一の回想シーンは、リーザがヴァルターのために語る、極度に美化されたメロドラマ的と言ってもいいような自己正当化の物語であり、そこでリーザは徹頭徹尾マルタと彼女の恋人タデウシュを助けようとした「善意の第三者」としてしか言及されない³⁴⁾。リーザの手引でマルタとタデウシュは密会できるようになり、またマルタが病気で劣悪な病棟に収容されたときも、リーザがそこからマルタを出して自分の手元に引き取ったおかげでマルタは命をとりとめた。だが、マルタとタデウシュは収容所内の何らかの陰謀に関与しており、そのため看守のリーザにもどうにもならないような形でマルタは逮捕され、「死のブロック」に連行されてしまう。そして今日に至るまで、リーザはマルタがそのまま死んだと思っていたという。

その後、再び静止画とナレーションによる短い現在パートが挟まれた後、この映画のメインパートとも言える第二の回想パートが始まる。この第二の回想パートにおいては、第一の回想

におけるリーザの虚偽が明らかになる。例えばマルタの恋人タデウシュがマルタと頻りに密会できたのはリーザのおかげでもなんでもなく、四人たちの策略によるものだったということ。リーザがそれを見逃したのは、マルタの弱みを握ることによって彼女を支配しようとしたことだったのだということ。こうして、第一の回想に含まれていたリーザの虚偽が次々と暴かれる中、マルタを精神的に支配し、わがものとしようとするリーザと、それに抵抗するマルタとの間の暗黙の「ゲーム」が描かれる。リーザとマルタの対決がクライマックスへと至り、追い詰められたリーザがついにマルタの顔を平手打ちし、「看守」としての本性をあらわにするに及んで、映画は再び唐突に静止画の現在パートに戻る。マルタによく似た女性は去り、船が再び海上を航海しはじめ、映画はそのまま幕を閉じる。

この映画を解釈する上でのひとつの手がかりとなるのが、この映画と方法論的に強いつながりがある別のムンク作品である。それは、ムンク監督の長編劇映画第一作であり、彼が1950年代前半のポーランド映画界を支配した社会主義リアリズム映画との訣別を試みた記念碑的作品『鉄路の男』*Człowiek na torze* (1957年公開)³⁵⁾である。重要なのは、この作品が『パサジェルカ』と同様の「複数の視点の並列」という手法を用いて構成された作品であり、それゆえこの作品においてムンクが表現しようとしたものも『パサジェルカ』とある程度共通した部分を有しているように思われるということである。それはすなわち、何らかの非人間的・全体主義的なシステム内におけるコミュニケーションの問題、あるいはその不可能性の問題である。ムンクは『鉄路の男』においては1950年代前半のポーランドのスターリニズム社会を組上に載せることによって、そして『パサジェルカ』ではナチ・ドイツの強制収容所を取り上げることによって、この問題にアプローチしているのである³⁶⁾。

『鉄路の男』で中心的に描かれるのは、機関士オジェホフスキの事故死の真相をめぐる究明である。この事件を解明するために会議室に集まった関係者たちは、3人の証人からそれぞれ話を聞く。この3人のうち、特に最初の2人の証人の回想シーンがこの映画のメインパートをなし、そこでは各々の異なった視点から見たオジェホフスキの姿が描かれる。最初の証言者は熱心な共産主義者である駅長のトゥシカで、彼はオジェホフスキのことを妨害工作を目論む「社会主義の敵」として強く疑い、自分の信用できる手下である機関士助手のザボラをオジェホフスキと組ませることでオジェホフスキを見張ろうとしていた。そして案の定、生産力向上のための労働者集会の席上で、オジェホフスキは（彼の助手のザボラが彼に呼びかけた）石炭の節約の義務に署名することを拒み、席を立ってしまう。トゥシカによれば、これこそがまさにオジェホフスキが「敵」としての自らの正体をあらわにした決定的瞬間だったのである。

だが、映画が次の証人であるオジェホフスキの助手、ザボラの回想シーンに移ると、映画は全くその様相を異にしはじめる。オジェホフスキは「社会主義の敵」でもなんでもなく、誠実で職務に忠実な機関士だが、スターリニズム社会における相互不信と疑心暗鬼によって徐々に追い詰められていったのだということが、ザボラの語りからは明らかになるのである。オジェ

ホフスキは、助手のザボラはトゥシカが自分を見張るために送り込んだ人間であるということを知っており、それゆえにザボラに対して心を許すことができず、その結果ザボラが好意から行った「生産性向上」のための呼びかけにも応えることができない。こうして、スターリニズム社会における相互不信の連鎖がある一人の人間を追い詰め、最終的に破滅させるありさまがここでは描かれる。

とりわけ『パサジェルカ』との比較において重要なのが、駅長トゥシカの視点による回想パートの描かれ方である。そこにおいては、後に見る『パサジェルカ』にも見られるような「映像」と「ナレーション」との間のある種の緊張関係を見出すことができる。トゥシカの回想シーンでは、例えばオジェホフスキがただ単に友人たちと雑談をしていただけのなんでもないシーンが、トゥシカのナレーションによってオジェホフスキが人々を「扇動している」場面にほかならないものと解釈されてしまう。後のザボラの回想シーンにおいてようやく、オジェホフスキは「扇動」とは正反対のこと、つまり「生産力向上」のためのノルマを引き受けることは必要だ、ということと同僚と喋っていたのだということが明らかになるのである。

このように、トゥシカの語りは一貫して典型的な社会主義リアリズム小説・映画のそれをなぞっている。この公式社会主義リアリズムの価値システムは、ここではそのままトゥシカの世界解釈の枠組みとして機能している。なぜなら、党の理念を代弁する立場にある彼、社会主義リアリズムの価値システムを内面化した彼にとっては、それ以外にものものを解釈するために利用可能な「語彙」がないからであり、彼の住むシステム内には「敵」「味方」「進歩的」「反動的」といった言葉による以外に、他者を理解するための方法がないからである。こうして、トゥシカの語りに代表されるような当時のスターリニズム社会の価値システムのナラティブにおいて、ある重要な「何か」が根本的に「アクセス不能」なものとして排除されている、ということ、ムンクの『鉄路の男』は暴き立てるのである。

トゥシカだけではない。この映画に登場する全ての登場人物にとって、スターリニズムの価値システムはそれが媒介するコミュニケーションをある意味で決定的に不可能なものに変えてしまう。だからこそ、トゥシカのみならずザボラとオジェホフスキの間の相互理解もまた失敗に終わる。トゥシカよりも間近にオジェホフスキの「人間らしさ」を目にする機会のあったザボラは、オジェホフスキの人間的魅力に確かに気づいており、であるからこそ彼はオジェホフスキにある種の好意を抱かずにはいられない³⁷⁾。しかしスターリニズムの価値システムの中で生きる彼にとっては、公式社会主義リアリズムの語彙を通じてのみ、つまり「仕事の生産性を上げましょう」といったような呼びかけを通じてのみ、そうした好意を「贈る」ことが可能なのである。それゆえ、この好意の贈答は失敗に終わる。そして、このコミュニケーションの不成立をもたらしているのはまさに、公的システムの言説の網の目の中でなにもものがそれを語ることを根源的に禁止されたまま排除されており、それゆえその大切な「何か」にアクセスすることがシステム内の成員にとって根本的に不可能であるという事実には他ならないのである。

5

以上、『鉄路の男』という映画についてやや詳しく見てきたが、この作品と『パサジェルカ』を比べてみた時にわれわれの目に明らかとなるのは、この二つの作品が単にその手法を同じくするのみならず、実は本質的に同じテーマを描いた作品であるということにほかならない。すなわち、いずれの作品においてもそこにおいて問題とされているのは何らかの非人間的・抑圧的・全体的なシステム内部におけるコミュニケーションの不可能性の問題なのであり、そこにおいて大切な「何か」が根本的に排除され、言語によってアクセス不能になっているということなのである。『パサジェルカ』という作品においてその大切な「何か」は、『鉄路の男』におけるのと同じく、それが映画の中において根本的に言語化不可能なものとして現れていることによって、逆説的にもその存在を浮かび上がらせているのである。先に小説版『パサジェルカ』の検討においてすでに明らかになったとおり、その「何か」とはすなわちここでは収容所という非人間的なシステム内部における人間的な相互理解と共感の可能性にほかならない。そしてさらに興味深いのは、この『パサジェルカ』という映画においてはムンクが撮影した映像とヴォロシルスキが執筆したテキストとが互いに対立し、ぶつかりあうことによってこの効果が生まれているということである。すなわち、この映画においては、テキストのなかで言語として「語りえないもの」の存在が、テキストと矛盾・対立する映像によってはじめてその存在を明らかにされ、浮かび上がってくるのである。それはまるで、ヴォロシルスキが書いたナレーション（リーザのモノローグ）の頭越しに、死んだムンクが自らの撮った映像を通じてじかにわれわれに語りかけてきているようでもある³⁸⁾。この点について、以下では本作品のメインパートとも言えるリーザの第二の回想シーンからいくつかの重要なシーンをとりあげて検討してみたい³⁹⁾。

リーザの第二の回想においてまず何よりも観客に奇異な印象を与えるのは、リーザがその最終盤に至るまでほとんど一言も「喋らない」という事実である。もっとも、この回想シーンの最初から最後まで、リーザは絶えず喋ってはいる——ただし、それはもっぱら「現在のリーザ」によるボイスオーバーのモノローグ（ナレーション）としてなのである。回想シーンの中に映像として登場する「過去のリーザ」は、回想シーンがほとんど終わり近くなるまで、一言も言葉を発さない。この異様な「沈黙」とは対象的に、この映画ではリーザの「視線」がひどく印象的で雄弁な存在として画面上を支配している。実際、リーザがマルタやタデウシュといった囚人たちの前に現れるとき、彼女は一言も言わず、ただ自らのその強烈なまなざしを彼らに向けてることによって、彼らに無言の圧力を与え、彼らを服従させようとする。リーザにとって、言葉よりもまず視線こそが、囚人たちとのコミュニケーション手段であり、また囚人たちを支配する手段なのだ。さらに指摘するならば、リーザとマルタとの間の「ゲーム」において、リーザの力の源泉となっているのは、ひとえにリーザがマルタとタデウシュの逢引きを「目撃した」

という事実である。このように、リーザは収容所というシステムの中で一貫して、「視線」や「視覚」を駆使し、それによって他者を支配しようとしている。「視覚性」とそれによってもたらされる意味の透明性こそが彼女の依拠するコミュニケーションと権力の源泉なのだ。

そしてこの回想シーン内部のリーザの「沈黙」と、あらゆることを視覚的明示性によって捉えようとするこの態度は、回想シーンの外部から「神の視点」で物事を語ろうとするリーザのモノローグの過剰なまでの「能弁さ」と表裏一体をなしている。モノローグのリーザは、彼女の回想シーンの映像内で起こるあらゆることを彼女にとって理解可能な言語、すなわち強制収容所内の価値システムを支配する言語によって説明しようとする。逆に言うと、これらの映像に実際に何が描かれていようと、リーザのモノローグにおける明示的な意味作用から逃れ出るような価値や意味は、リーザ自身にとって根本的にアクセス不能なものとなってしまっているということである。これら回想シーンにおける「映像」と「ナレーション」(モノローグ)の対立が暴露するのは、リーザが一方では「視覚性」に強く依存しつつも、他方では自分の目に写っているものを真の意味で理解していないということである。すべてを見通す全知の語り手たるリーザは、皮肉にも自らの語りそのものが依拠する収容所内の価値システムの公的言語の中において表現可能な意味内容にしかアクセスできないのである⁴⁰⁾。

この点に関して最も印象的で、また本作全体の構造に関わる重要なシーンは、リーザがガス室に送られる子供の行列を見守っているシーンである。このシーンにおいては、輸送列車に乗って連れてこられたたくさん子どもたちが何も知らずにそのままガス室の中へと消えていく様子を、リーザが遠くから痛ましげな表情で見守っている。そのとき、リーザに伝達事項を伝えに来たマルタがリーザの背後に駆け寄ってくるが、リーザは気づかない。しばらく後、マルタはようやくリーザに声をかける。それを聞いてリーザは振り返る。

残念ながら、私にも弱くなる瞬間というものがあつた。マルタはたまたまそれに気づいたのだ。⁴¹⁾

重要なのは、ここではリーザは自分がマルタに見られたというエピソードを単に「自分の弱みをマルタに握られた」としか解釈していないということである。だが実際のところ(この映画を見る観客には明らかなのだが)、ここでマルタが抱いた感情はそのようなものでは決してなかっただろう。むしろマルタは、死にゆく子どもたちの列をじっと凝視するリーザの姿を見て、自分たちと同じ人間的感情がこのSS隊員の制服をまとった女の中にも存在すると知り、そこにある種の「共感」を覚えたに違いない。そこには、子供の犠牲者という、誰が見ても痛ましい存在を前にした、立場の違いを超えた共感と相互理解の可能性が存在していたのである。しかし、収容所というシステムの中のオフィシャルな言語においてそのような人間的な「共感」というものはリーザにとって根本的にアクセス不能なものなのであり、だからこそリーザは、そ

れを自らの「弱み」としか受け取れない（それはちょうど『鉄路の男』のトゥシカが、雑談するオジェホフスキの姿を見て「敵による扇動」としか解釈できなかったのと同型である）。結果、マルタからリーザへの「共感」は、リーザによって受け取られないまま消えてしまう。

このエピソードにはさらに続きがある。そのしばらく後、倉庫で囚人たちの物品を整理していたとき、リーザの前を乳母車が通り過ぎ、そこから赤ん坊の泣き声が聞こえる。その場にいたインガというもう一人のSS隊員は「赤ん坊がいる！」と驚くが、マルタが「ありえません。私が見てきます」と言って乳母車の方に走る。マルタが赤ん坊のようなものを抱えて戻ってくるのを見て、リーザの顔に緊張が高まる。しかし、それはよく見ると本物の赤ん坊ではなく、ただの人形だった。マルタが「ゾンダーコマンドのいつもの馬鹿な冗談です」と言ってその場はそれで収まるが、リーザは、実際に赤ん坊がそこにいたのに、マルタが機転をきかせてそれをごまかしたのではないかと疑う。

私は屈辱を感じた。私の弱さをあてにして、マルタは私を厭らしい事件に引きずり込み、私をユダヤ人の赤ん坊を救うための沈黙の共犯者に仕立て上げたのだ。

マルタを手に入れるための私とマルタの間の戦いに私が本気で夢中になりはじめたのは、おそらくまさにこのときだったのだ。⁴²⁾

ここで重要なのが、さきほどのガス室のシーンでも、この赤ん坊のエピソードにおいても、リーザとマルタの間のやりとりの中心にあるのが「子供」という、絶対的かつ純粋な犠牲者であるという点だ。絶対的な「弱者」をめぐる共感を通じて、リーザとマルタの間にある種の共同性の可能性が芽生える。画面の中で異物のように響く赤ん坊の泣き声は、まさにこの不明瞭で言語化不能な「泣き声」という形式によって、収容所内部で語ることが不可能なこの共感の位置を指ししめしているのだ。だが、あらゆることを「視線」および自らにとって理解可能な「言語」によって把握し支配しようとするリーザは、この共同性の、この共感のかすかな可能性を聞き逃してしまう。

こうして、『鉄路の男』の登場人物たちにとってそうであったのと同じく、リーザはその看守という立ち位置（さらに言えば『パサジェルカ』という映画における「全知の語り手」という立ち位置）によって、収容所の価値システムの中では言語化不可能なものの存在に決して気づくことができないし、またそれを受け入れることもできない。それによって、マルタとリーザの間にもしかしたら存在しえたかもしれない「共感」は、十全に展開されることなく立ち消えていき、やがてリーザとマルタの間にはむき出しの憎悪しか存在しなくなる。

第二の回想シーンの終盤、囚人棟で発見された「隠し文」をめぐるリーザとマルタの攻防は、この二人のあいだの決定的なすれ違いが見事に表現されたシーンである。このシーンは、あるカポが囚人部屋の中で（カポやリーザには読めない）ポーランド語で書かれた「隠し文」を発

見する場面から始まる（のちにこの隠し文は、収容所内の抵抗組織が収容所の内情を国外に暴露するための伝達文だったということが明らかになる）。リーザはただちに部隊の囚人全員に点呼をかける。リーザは囚人たちの中にいたマルタを呼び、前に出てきて隠し文の内容を「翻訳」して朗読するように命じる。マルタは隠し文を見て一瞬動揺した表情を浮かべるが、やがて朗読を始める。マルタが読み始めたのは「愛するあなたへ」という言葉から始まる「愛の手紙」だった。朗読の途中から、マルタはもはや隠し文を全く見ずに顔を上げて朗読をしており、それゆえ観客にとってはマルタが隠し文の内容を書かれたとおりに翻訳しているのではなく、自分の言葉で「あなた」に対する愛を伝えているのだということが明らかなのであるが、隠し文の作者を発見しようとマルタ以外の囚人たち一人ひとりの顔を懐中電灯で照らしながら見回っているリーザは、そのことに決して気がつくことがない。マルタが朗読を終えるとリーザはその内容を「愚かで無意味だ」と吐き捨てる。

重要なのは、このシーンで用いられている言語である。このシーンは本来、「リーザがポーランド語の隠し文を（リーザにも分かるように）ドイツ語に翻訳するようマルタに命じる」というシーンであり、従って本来であればマルタによる手紙の朗読はドイツ語によってなされたはずである。ところが、この映画では全編においてポーランド語が映画内の標準言語として用いられることが「お約束」となっており、映画内のドイツ語は全てポーランド語に置き換えられている。それゆえ、このシーンのマルタの手紙の朗読も映画の中ではポーランド語によってなされており、従ってこのシーンにおけるマルタの「翻訳」行為は、「ポーランド語で書かれた隠し文をマルタがポーランド語に『翻訳』して読み上げる」という、一見して無意味でトートロジカルとも取れる行為になってしまっているのである。だがここでわれわれは、「ポーランド語からポーランド語への翻訳」というこの奇妙な「翻訳」行為を、単なる映画内のよくある「お約束」として片付けてしまうのではなく、この『パサジェルカ』という作品内においてある決定的な重要性を持った行為として考察してみるべきではないだろうか。そこではやはり、何かがかかへと「翻訳」されているのである。

ではここでマルタによって「翻訳」されているものとは一体何なのだろうか。それはすなわち、収容所のオフィシャルな言語のなかでは根源的に表現不可能なものとしての「愛するあなたへの思い」にほかならない。これまで再三見てきたとおり、収容所内の言語システムにおいて、そのような「愛の言葉」は直接的に表現することが不可能なものであった。しかしこのシーンにおいてマルタは、そのような本来収容所という環境の中では陳腐なものになってしまうはずの言葉を、「翻訳」という形式を取ることによってかろうじて収容所内の言語システムへと導入することに成功している。このように、このシーンにおいて「翻訳」とは、ある価値システムの内部において言語によってアクセス不可能・表現不可能なものとして排除されているものを、それでもかろうじて表現するための手段としてマルタによって用いられているのである。それは、収容所の非人間的なシステムの網の目をかいくぐって、その公的な言語システムの中で

は表現不可能な「何か」を表現するための一つの可能性だったのである。

だが、ここでもやはりリーザは、手紙の表層的な意味内容と、「視覚」によって補足可能な囚人たちの「顔」だけにとらわれて、マルタの「声」そのものを決して聴き取ろうとせず、だからここのマルタによる「翻訳」行為によってもたらされる意味を決定的に理解しそこねる。だからこそリーザにとって、マルタが朗読する「あなた」へ宛てた愛の言葉は、単なる「愚かで無意味な手紙」としか捉えられず、従ってマルタが「翻訳」という行為によって収容所内のシステムへと導き入れた「愛」のメッセージは、決してリーザに届くことはない。こうして、マルタとリーザの間の相互理解の可能性は、リーザがあくまで収容所の価値システムと其中での「ゲーム」にのみ囚われ、その外部を思考することができないがゆえに、最終的に実現しないものとして潰えてしまうのである。

手紙の朗読の最後、マルタは急に絶望したような目で投げやりな読み方をしはじめ、そのまま朗読を終えてしまう。そしてその後のクライマックスのシーンにおいては、マルタは自ら隠し文の作者であると名乗り出で、さらには隠し文の内容が単なるラブレターよりもはるかに危険なものであるとほめかし、リーザを挑発する。それによってリーザは思わずマルタを殴ってしまう。こうしてマルタは、「リーザが明白に処刑人そのものになってしまうように、彼女を追い詰める」⁴³⁾のである。

彼女はそうするように私を強いた。彼女は私を破滅させようとした。だから私は身を守らねばならなかったのだ。⁴⁴⁾

こうして最終的にマルタは、リーザが自分を処罰せざるをえないようあえてしむけることで、リーザが抱えて立っている収容所というシステムの絶対的に非人間的な本質を暴露する。小説版と同様、ここに至ってリーザはマルタとの「ゲーム」に完全に敗北するのであった。

6 さいごに

以上、小説版『パサジェルカ』と映画版『パサジェルカ』を検討しながら、この〈パサジェルカ〉という物語が描き出している「トラウマ的な過去への現在からの介入」の可能性について論じてきた。小説版『パサジェルカ』と映画版『パサジェルカ』は、それぞれ異なった形によってそうした介入の可能性を示唆している。小説版『パサジェルカ』は、作者の実体験の上に「戦後におけるリーザとの再会」という架空の現在を重ね合わせることで、過去の収容所経験の再解釈のプロセスを始動させ、「もしかしたらそうになっていたかもしれない」ような過去の可能性を浮かび上がらせる。そして映画版『パサジェルカ』は、映画内における映像と言葉の間の対立によって、収容所というシステムの中では表現不可能な「人間同士の共感」というも

の存在を浮き彫りする。そしていずれの場合も、われわれの想像力はリーザとマルタというこのふたりの人間の間に存在しえたかもしれない別様の関係性へと導かれていくのである⁴⁵⁾。

さらに、『パサジェルカ』におけるユダヤ人の子供や赤ん坊のエピソードが暗示しているのは、このリーザとマルタの間の「ありえたかもしれない」関係性において示唆されているのが、子供に象徴されるような「絶対的に無垢な犠牲者」の死や痛みを媒介とした、ある種の共感の共同体の可能性なのではないかということである。文化人類学者の田中雅一の言葉を借りるならば、それは「名誉の共同体」に対置されるような「哀しみの共同体」とでも呼ぶことができるような共同性であろう。個人の痛みや苦悩をあくまで共同体側の「名誉」の論理から位置づけることで、それら苦悩を抱えた当事者の人生を否定し消し去ろうとするのがナショナリズムを典型とする「名誉の共同体」だとすれば、「哀しみの共同体」とはそうした特定の集団的アイデンティティによらず、ただそうした痛みや苦悩を共有・分有しようとする者たちの間で発生する、一時的で部分的な共同性のことである⁴⁶⁾。『パサジェルカ』という作品（群）においては、収容所のトラウマの過去の再解釈を通じて、マルタとリーザという本来であれば「被害者（ポーランド人）」と「加害者（ドイツ人）」に明確に分けられる両者の間にもしかしたら存在しえたかもしれない、この「哀しみの共同体」のかすかな可能性が示唆され、それによってすでに固定され、変えられないはずの過去のトラウマ的経験は、存在しえたかもしれない別の可能性へとダイナミックに開かれていくのである。

この点から見れば、2010年に初演を迎えたオペラ版『パサジェルカ』は、素晴らしい音楽と演出によって印象的な作品に仕上がっていることは確かであるものの、ことストーリー面においてはやや物足りない作品であると言わざるをえない。アレクサンドル・メドヴェージェフによって執筆されたオペラのリブレットが先行する小説版や映画版と最も異なる点は、作品全体を通じてマルタとそれ以外の女囚たち、特にロシア人女囚のカーチャとの交流や助け合いのシーンの比重が極めて多くなっており、そこにおいて女囚同士の連帯や共同性が強調されているという点である。他方でリーザはもっぱらそうした女囚共同体の「外部」にあらかじめ排除された存在となってしまっており、マルタとの間に何らかの「共同性」を構築しうる存在とはそもそもみなされない。結果として、オペラ版におけるリーザは、もっぱら邪な意図を持ってマルタを手懐けようとし、そして失敗する、悪辣で愚かな看守以外の何者でもなくなってしまっており、小説版や映画版において顕著だったリーザという人間の複雑さやマルタに対する感情の両義性といった要素は、オペラ版においては著しく失われてしまっている。

2010年にこのオペラを見たポスミシュは、インタビューに答えて次のような感想を残している。

リブレットに関して言えば、私の本からはかなりかけ離れていました。全てがより大きかったです。[…]

そしてエピローグではマルタは不幸に襲われた収容所の友人を思い出して叫びます。「彼らを決して赦すな！」と。

私はこんなことは絶対に書きませんでした⁴⁷⁾。

ポスミシュのこの感想にこれ以上何か付け加えるべきことはないだろう⁴⁸⁾。他方で、このオペラ版もまた〈パサジェルカ〉という物語の可能な「語り直し」のひとつであることは確かであり、そこにおいては本稿で論じた映画版および小説版『パサジェルカ』とはまた異なるかたちで収容所経験が想起されているのである⁴⁹⁾。2010年のオペラ初演によってまた新たな観客を獲得したこのふたりの女性の忘れがたい物語は、おそらく今後もまた別のさまざまな「語り直し」を新たに生み出していく可能性を秘めているし、それによって収容所の過去はまた新たなかたちで再解釈され続けていくのかもしれない。

【謝辞】本研究は、JSPS 科研費 JP20K20413 の助成を受けたものです。

注

- 1) 本稿は書き下ろしであるが、第4章の『鉄路の男』に関する記述は、筆者が2008年に京都大学大学院文学研究科に提出した修士論文「社会主義文化における『モダニティ』に関する社会学的研究——ポーランド映画文化の分析から」の第3章第2節「『鉄路の男』：システムの網の目を越えて」（未公開）の内容の一部もとにしていることを付言しておく。
- 2) *Pasażerka*, rež. Andrzej Munk, Witold Lesiewicz, Zespół Filmowy „Kamera”, 1963.
- 3) Zofia Posmysz, *Pasażerka*, Warszawa: Czytelnik, 1962. 『パサジェルカ』の翻訳としては佐藤清郎訳（ゾフィア・ポスマイシ『パサジェルカ〈女船客〉他』恒文社、1966年）が存在するが、本稿で引用する際は筆者の独自訳を用いる。なお、小説版『パサジェルカ』に関する日本語での先行研究として以下のものがある。Urszula Styczek「アウシュヴィッツ収容所の生存者が語る：女性作家ゾフィア・ポスマイシの文学証言」『広島修大論集 人文編』48（1）、121–163頁、2007年。
- 4) *Ostatni etap*, rež. Wanda Jakubowska, Przedsiębiorstwo Państwowe „Film Polski”, 1948. なお、『最後のステップ』と『パサジェルカ』の間には、主人公の囚人の名前がどちらも「マルタ」であったり、看守役を演じている女優がどちらの場合もアレクサンドラ・シロンスカであったりなど、登場人物の名前や演じている俳優などの点において注目すべき「偶然の一致」が多く見られる。このようなことを踏まえると、ムンクは『パサジェルカ』において『最後のステップ』とのある種の論争を意図していた可能性もある。この点についての指摘は以下を参照。Bolesław Lewicki, *Temat: Oświęcim*, „Kino” 1968 nr 6, s. 12-18; Marek Haltof, *Polish Film and the Holocaust: Politics and Memory*, New York – Oxford: Berghahn Books, 2012, pp. 99 – 107. また、『最後のステップ』と『パサジェルカ』などを比較して論じた論考として以下のものがある。Monika Talarczyk-Gubała, *Więźniarki i polityka. Ostatni etap Wandy Jakubowskiej i inne filmy obozowe w perspektywie studiów kobiecych w badaniach Holokaustu*, „Kwartalnik Filmowy” nr 92, 2015, s. 142–158.
- 5) 例えば『パサジェルカ』における「記憶の構造」を分析したものとして以下を参照。Paulina Kwiatkowska, *Struktury pamięci. Obrazy czasoprzestrzeni w filmie Pasażerka Andrzeja Munka*, „Kwartalnik Filmowy” nr 43, 2003, s. 22–47.
- 6) 後述する通り、アンジェイ・ムンク監督自身、1957年公開の『鉄路の男』において既にこの手法を

用いている。

- 7) Zofia Posmysz, *Pasażerka z kabiny 45*, słuchowisko radiowe, Polskie Radio, 1959. 後の映画版・小説版などと違い、このラジオドラマはもっぱら現在のリーザとその夫ヴァルターの会話だけで成り立っており、アウシュヴィッツでの過去の記憶はリーザの口から間接的に語られるに過ぎない。
- 8) 残念ながらこの1960年のテレビ劇版『パサジェルカ』の映像は残っていない。このテレビ劇版はラジオドラマ版と同じく、もっぱら現代のみを舞台とし、アウシュヴィッツでの過去の出来事はリーザのモノローグで語られることによって表現されていたという (Maria Oleksiewicz, *Pasażerka czyli podróż powrotna*, „Film” 1963 nr 34, s. 10-11)。テレビ劇版『パサジェルカ』については、残されたシナリオなどを手がかりとして映画史家のエヴェリナ・ヌルチンスカ＝フィデルスカが以下で詳細に分析している。Ewelina Nurczyńska-Fidelska, *Andrzej Munk*, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1982, s. 133-144.
- 9) Kwiatkowska, *Struktury pamięci*, s. 23.
- 10) このオペラを作曲したのはポーランド生まれのユダヤ人で戦後はソ連で活躍していた作曲家ミエチスワフ・ヴァインベルクである。リブレットはモスクワのポリショイ劇場の文学監督であったアレクサンドル・メドヴェージェフによって執筆がなされ、オペラは1968年に完成したものの、その後長らく上演が叶わないうままとなっていた。なお本稿執筆に際しては2010年の初演を収録した下記のBlu-rayを参照した。Mieczysław Weinberg, *The Passenger*, NEOS 51005, 2010.
- 11) 本稿における〈パサジェルカ〉という物語に対するこのような理解は、オリジナル（原作）とそのコピー（翻案）という伝統的な区分を脱却し、むしろある物語が多様な形で繰り返し語り直され、解釈し直されるというプロセスにこそ創造性を見出す近年のアダプテーション研究の趨勢とも一致するものであろう (リンダ・ハッチオン『アダプテーションの理論』片淵悦久・鴨川啓信・武田雅史訳、晃洋書房、2012年；小川公代・村田真一・吉村和明編『文学とアダプテーション：ヨーロッパの文化的変容』春風社、2017年；岩田和夫・武田美保子・武田悠一編『アダプテーションとは何か：文学／映画批評の理論と実践』世織書房、2017年)。この文脈に即して言えば、本稿の目的は、収容所経験のトラウマがさまざまなメディアによっていかに事後的に想起され、再解釈されるかということの可能性をこの〈パサジェルカ〉という物語のさまざまな「語りなおし」の中に探ることにあると言えるだろう。
- 12) 映画『パサジェルカ』に関する代表的な論考としては、既に本稿で参照した各論考 (Haltof, *Polish Film and the Holocaust*, pp. 99 - 107; Nurczyńska-Fidelska, *Andrzej Munk*, s. 121-165; Kwiatkowska, *Struktury pamięci*) を参照のこと。
- 13) 本稿は『パサジェルカ』という作品を論じるにあたって、仮にムンクが生きていたら完成していたであろう「真の」『パサジェルカ』の姿を再構成しようとしたり、あるいはこの作品にムンクが込めようとしていた「本来の」意図を読み取ろうと試みたりするようなことは目指していない。ワルシャワのポーランド国立映画資料館 (Filmoteka Narodowa) には、ムンクが残した『パサジェルカ』の脚本および撮影台本が保管されているが、ムンクはアウシュヴィッツでのロケ現場においてその場で新たなシーンを加えたりするなど、撮影台本からかなり逸脱して撮影を行い、それによってアウシュヴィッツのシーンは当初予定よりもどんどん長大化していったという (Andrzej Brzozowski, *Widziany z bliska*, [w:] *Andrzej Munk*, praca zbiorowa, Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1964, s. 57)。これには、ムンクの中でアウシュヴィッツの過去パートの比重が当初構想よりもどんどん大きくなっていったということも影響している。他方、ムンクは船上で撮影した現代パートの出来にはますます不満を募らせるようになっていったとも言われており、一説では現在パートに関わる脚本を全面的に書き直すことも計画していたとされる (Agnieszka Polanowska, *Przerwana podróż Pasażerki. Dzieje ostatniego (niezrealizowanego?) filmu Andrzeja Munka*, Filmoteka Narodowa, 2011, <http://www.fn.org.pl/archiwum/data/other/pasazerka.pdf> [dostęp: 20/IX/2021], s. 15, 18)。このように映画『パサジェルカ』の全体的な構想はムンクが制作を行っている

途中においてすら徐々に変化していき、この映画が最終的にどのようなかたちをとることになるのか、恐らく生前のムンク本人にもわかっていなかった。今日では、残された脚本や撮影台本などの資料からだけではムンクが撮ろうとしていた映画の最終的な姿を推測することは不可能であるというのが定説となっている。

- 14) Posmysz, *Pasażerka*, s. 51.
- 15) フランツは1943年から44年にかけてアウシュヴィッツ＝ビルケナウ強制収容所で勤務していた。1960年12月になって、戦時中スロヴァキア人女性カーチャなる人物をガス室送りにした等の罪によりフランクフルト・アム・マインの裁判所から逮捕令状が発令されている (Zofia Posmysz (wywiad: Katarzyna Surmiak-Domańska), *Byłam dla niej dobra*, „Duży Format” nr 36, 2010, s. 2)。ドイツ人オペラジャーナリストのルートヴィヒ・シュタインバッハが行った近年の調査によると、フランツはビルケナウでの勤務の後ミュールドルフ強制収容所に転任となったが、ミュールドルフが連合軍の手に落ちた際には何らかのかたちで逃げ延び、戦後の1948年には娘を出産している (ただしこの娘の父親が誰なのかは明らかになっていない)。1953年には再婚し、1956年3月にはその夫との間に息子が生まれたという。しかし息子を産んでからしばらく後の1956年8月に42歳の若さで病死している。(Ludwig Steinbach, „Auf den Spuren von Anneliese Franz“, 2017, <https://www.deropernfreund.de/gelsenkirchen-mir.html> [accessed: 20/9/2021]; Zofia Posmysz, *Królestwo za mgłą. Z autorką Pasażerki rozmawia Michał Wójcik*, Społeczny Instytut Wydawniczy „Znak”, 2017, s. 232-236)。
- 16) ポスミシュとフランツの当時の関係性についてはポスミシュ自身がいくつかのインタビューの中で詳細に語っている。以下はあるインタビューでの彼女の語りの抜粋である。「彼女はいつも私に親切でした。[...] [フランツにとっては] もしある囚人が何も違反を犯したりしなければ、その囚人は大丈夫だし、彼女も親切にしてくれました。でももしその囚人が何か害になることをしたときには、彼女は報告書を書きました。誰のことも決してぶつたりしませんでした。少なくとも私は見ていません。彼女がこう言っていたのをよく覚えています。『私は誰かのことを殴ったりして自分の手を汚すようなことはしないわ』でも、彼女が報告書を書けば、誰か他の者が彼女の代わりに汚れ仕事を引き受けることになるのですが。[...] 不可解だったのは彼女の私に対する態度です。彼女は2回、私のことを懲罰に送ってもおかしくなかったはずなのですが、そうしませんでした。どうして? どうしてだったのか、ずっとその答えを探し続けています [...] 彼女は間違いなく、私のことを特別扱いしていました。ときには私に何か打ち明けごとをすることすらあったのです。覚えているのは、あるとき事務室に私が入ると、彼女が机の前に座って泣いていたときのことです。私は思い切って尋ねてみました。『どうして泣いていらっしゃるのですか? 何があったのです?』彼女は言いました。『夫が前線で戦死したの』私は答えました。『とてもお気の毒に思います!』」Posmysz, *Byłam dla niej dobra*, s. 2-3.
 なお、ポスミシュとフランツとの間のさらに詳しいエピソードについては、ミハウ・ヴァイチクとのインタビューによって構成された回想録『霧の向こうの王国』のなかで読むことができる。Posmysz, *Królestwo za mgłą*, s. 157-198.
- 17) Posmysz, *Byłam dla niej dobra*, s. 4.
- 18) Posmysz, *Królestwo za mgłą*, s. 212.
- 19) Aleksandra Żyła, *Autofikcja jako sposób opowiadania siebie na przykładzie Pasażerki Zofii Posmysz*, [w:] *Kobiety i historia. Od niewidzialności do sprawczości*, pod redakcją Katarzyny Bałzewskiej, Dobrosławy Korczyńskiej-Partyka i Alicji Wódkowskiej, Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2015, s. 249-264.
- 20) Zofia Posmysz, *Kariera Tematu*, „Ekran” 1964 nr 46, s. 16.
- 21) ポスミシュにとってこの問題が重要なものであったということは、回想録『霧の向こうの王国』における懲罰部隊に入れられた時の経験を語った次のくだりからもうかがうことができる。「そうです、誰かの死に対する同意という罪です。私達の同意です。犠牲者の同意です。[...] 死を自分から遠ざ

- けるために、私たちの誰もが心のなかで、死が誰か他の人を襲うことに同意していました。私じゃなければ誰でもいい！ 左側のあの人でも、右側の人でも。私でさえなければ！」「[労務作業中、ある囚人がカポに目をつけられて虐待が始まると]私たちは黙って立っています。私も黙って立っています。誰も誰かに止めてくれと懇願したりしません。逆です。これでようやく私たちはほっと一息つけるのです。休むことができるのです。この殺害行為は長く続きました。延々と続く間、虐待されている囚人の上げる声が聞こえてきましたが、私たちににとっては——何よりも——仕事の休憩時間がそれだけ伸びたということだったのです。貴重な一瞬一瞬、さらに休むことのできるもう数分間だったのです」 Zofia Posmysz, *Królestwo za mgłą*, s. 99-102.
- 22) 西成彦, 「[ブログ版] 複数の胸騒ぎ (423)」2019年9月16日, <http://blog.livedoor.jp/masnis24/archives/30312911.html> (最終アクセス: 2021年9月20日)
- 23) おそらくアンジェイ・ヴェルネルが以下の文章において小説版『パサジェルカ』を批判しているのはまさにこの点においてであろうと思われる。「ナウコフスカにおいて、そしてとりわけポロフスキにおいて切り開かれた哲学的・文化的省察の領野は、ここ [ポスミシュの『パサジェルカ』] においては切り詰められ、たしかに有益で高い水準にはあるものの、本質的に限界があり、さらに踏み込んだ問いかけの可能性を排除してしまうような時事評論によって取って代わられてしまっているのである」 Andrzej Werner, *Zwyczajna apokalipsa. Tadeusz Borowski i jego wizja świata obozów*, Warszawa: Czytelnik, 1981, s. 227.
- 24) Posmysz, *Pasażerka*, s. 149. (強調筆者)
- 25) Posmysz, *Kariera tematu*, s. 16. なお、類似の回想は以下にも見られる。Posmysz, *Byłam dla niej dobra*, s. 4-5; Posmysz, *Królestwo za mgłą*, s. 217-218.
- 26) Posmysz, *Pasażerka*, s. 42-43.
- 27) Posmysz, *Pasażerka*, s. 59.
- 28) Posmysz, *Pasażerka*, s. 65-66.
- 29) ポスミシュのインタビューによると、このエピソードはアウシュヴィッツで実際にあった出来事をもとにしているようだ。アンネリーゼ・フランツの管轄の部隊で隠し文が見つかったことがあり、アンネリーゼ・フランツは報告書を書き、隊全員に対して連帯責任で二時間の懲罰訓練が課されることになった。そのとき、ポスミシュはフランツと一緒に働いている事務所を出て、自分も懲罰を受ける仲間に加わろうとした。フランツはそれを引き止め、「仕事があるならこのまま事務所になさい」と言ってポスミシュを罰から免れさせようとした。ポスミシュは「私は隊に所属していますから」と答え、その申し出を拒絶した。フランツは「あなたの好きにしてください」と答えたという。Posmysz, *Byłam dla niej dobra*, s. 3; Posmysz, *Królestwo za mgłą*, s. 178-179.
- 30) 現実に、ポスミシュとアンネリーゼ・フランツとの間にある種の「共感」が間違いなく存在していたということは、ミハウ・ヴィテクとのインタビューの中でポスミシュ自身が明言している。「彼女 [フランツ] は私に対して [...] ある種の共感を贈るようになりはじめたの。ねえ、そしてそれは逆方向にも作用したのですよ。私もまた彼女に共感を示したのです。[...] 彼女は私にとってはいい人でした。ある時、彼女が夜のパーティの翌日に仕事に来たときのことを覚えています。私は彼女を、そう……じーっと見つめました。それに対して彼女は『どうしたの?』と。でもその時彼女は笑みを浮かべていて、つまり私にはお見通しだということが彼女にもわかったのです。私は言いました。『お疲れのようですね』そう、彼女は二日酔いだったの。そういう出来事が私たちを近づけました。」 Posmysz, *Królestwo za mgłą*, s. 177.
- 31) 映画『パサジェルカ』の書き起こし (翻訳は筆者)。なお、ヴォロシルスキが書いた元のテキストは以下に引用されている。Wiktor Woroszyński, *Wokół «Pasażerki»*, [w:] Andrzej Munk, praca zbiorowa, s. 106-107.
- 32) 小説版とは異なり、映画版ではリーザとヴァルターの移動の方向が逆になっていることに注意。
- 33) Polanowska, *Przerwana podróż Pasażerki*, s. 17. 現代パートのナレーション及びリーザのモノローグ

の執筆作業については、ヴォロシルスキ本人が以下で言及している。Wiktor Woroszyński, *Wokół «Pasażerki»*, s. 106-108.

- 34) P. クフィアトコフスカは、この第一の回想パートにおいてはリーザ本人の姿がほとんど直接映し出されることがないという、興味深い指摘をしている。Kwiatkowska, *Struktury pamięci*, s. 41-43.
- 35) *Człowiek na torze*, reż. Andrzej Munk, Zespół Filmowy „Kadr”, 1957.
- 36) 1956年、ポーランドでは「ポーランドの10月」と呼ばれる政変が起り、それまでの「スターリニズム」と呼ばれる強権的・抑圧的な政治・社会体制の軌道修正が行われた結果、一時的な政治的自由化の時期が訪れた。これと前後して文化・芸術領域においても「雪どけ」が進み、それまで従うことが義務づけられていた社会主義リアリズムの路線がほぼ全面的に放棄され、従来のタブーに挑戦するような様々な野心的作品が生まれた。『鉄路の男』もこのような時代背景から生まれた作品である。なお、『鉄路の男』に関しては例えば以下の著作での分析が詳細である。Tadeusz Lubelski, *Strategie autorskie w polskim filmie fabularnym lat 1945-1961*, Kraków: Uniwersytet Jagielloński, 1992: s. 148-154; Nurczyńska-Fidelska, *Andrzej Munk*, s. 37-58.
- 37) Lubelski, *Strategie autorskie...*, s. 152-153.
- 38) 『パサジェルカ』における「言葉」と「映像」との対立関係はヌルチンスカ＝フィデルスカも自身の著作の『パサジェルカ』を論じた章のなかで詳細に分析している (Nurczyńska-Fidelska, *Andrzej Munk*, s. 121-165)。特に彼女は映像の後景の中にリーザのモノローグが決して言及しないアウシュヴィッツの現実が描かれていることを指摘し、そうした後景こそがこの映画の物語に対するより深い注釈・解釈を提供していると論じている (Nurczyńska-Fidelska, *Andrzej Munk*, s. 158)。また、他ならぬヴォロシルスキ自身もまたヌルチンスカ＝フィデルスカと同様の感想を漏らしているのは示唆的である。「[リーザのモノローグの執筆の] 作業がもうほとんど終わりに近づいてから、私は、自分がモノローグを書くことで『リーザになりきって』いたその物語の中にさらに別の意味が隠されていると気づき始め、それゆえ物語からさらに距離を取る必要性を感じ始めたのである。ムンクがそれに気づいていなかったと考えることは難しい——というのも、そのことをはっきりと明かしているのは、彼自身によって作り出された映像、より正確にいうと、その映像の後景に写っているものだからである」Woroszyński, *Wokół «Pasażerki»*, s. 108。ただ、ここでヌルチンスカ＝フィデルスカやヴォロシルスキが挙げている映像の中の「別の意味」とは、本稿が論じているのとはかなり異なる文脈においてではあるのだが、しかしいずれにせよムンクの撮影した『パサジェルカ』の映像が、ナレーションやモノローグといった「ことば」によっては完全に汲み尽くせないような意味を豊富に触発するような複雑な構造を有したものであるということは確かであろう。
- 39) なお、以下本稿でとりあげる3つのシーン（ガス室に送られる子どもを見守るシーン、ユダヤ人の子どもの泣き声が聞こえるシーン、マルタが隠し文を読み上げるシーン）は、全てポスマシユの小説版『パサジェルカ』にもエピソードとして存在している (Posmysz, *Pasażerka*, s. 126-136)。だが、ポスマシユの小説がもっぱら文学的な記述・描写によってこれらのエピソードを扱っているのに対し、ムンクの映画版『パサジェルカ』においてはそれが映画固有の表現手法によって描かれることで、小説とは全くニュアンスの異なる、極めて印象的な効果が生み出されているのはまさに驚くべきことである。
- 40) こうした『パサジェルカ』の特徴は、アンジェイ・ムンクがそのキャリアをスタートさせたのが『進路、ノヴァ・フータ！』(*Kierunek - Nowa Huta!*, reż. Andrzej Munk, 1951)をはじめとするプロパガンダ的ドキュメンタリー映画の監督としてだったということを考え合わせると、なかなか示唆的である。というのも、これら当時のポーランドのプロパガンダ的ドキュメンタリー映画を特徴づけていたのは、映像の意味を全て一義的に解釈し、それを観客に押し付ける「全知のナレーター」の存在だったからである (菅原祥「社会主義体制における現実の表象：ポーランド・ドキュメンタリー映画の検討から」『フォーラム現代社会学』9, 2010年, 113-125頁)。
- 41) 映画『パサジェルカ』の書き起こし (翻訳は筆者)。

- 42) 映画『パサジェルカ』の書き起こし（翻訳は筆者）。
- 43) Aleksander Jackiewicz, *Wokół «Pasażerki»*, [w:] *Andrzej Munk*, praca zbiorowa, s. 102.
- 44) 映画『パサジェルカ』の書き起こし（翻訳は筆者）。
- 45) 一部の観客は、このリーザ-マルタの関係性をさらに一步踏み込んで解釈して、そこにある種の同性愛的欲望への暗示を見てとることだろう。例えば映画批評家のコンラット・エベルハルトは映画版『パサジェルカ』の映像表現の中にリーザのマルタに対する性的欲望を読み取っているし (Konrad Eberhardt, *Trzy barwy czasu*, [w:] *Film jest snem*, Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, s. 149-164), また公開当時日本で『パサジェルカ』を見た評論家のなかにもやはり類似の感想を抱いた者がいたようである (山下恒夫「映画『パサジェルカ』についての覚書き」『茨城大学教育学部紀要 (人文・社会・芸術)』55, 2006年, 142頁)。ほかならぬポスミシュ本人がヴィチクとのインタビューのなかで (小説に関してもまた映画版に関しても) こうした読みの可能性を明白に否定していることを考えると、このような解釈はやや行き過ぎであるように筆者には思われる (Posmysz, *Królestwo za mgłą*, s. 201-202)。ただし、他方で女子収容所内における同性愛関係の存在はポスミシュのもうひとつの代表作である『アドリア海の休暇』(Zofia Posmysz, *Wakacje nad Adriatykiem*, Warszawa: Czytelnik, 1970) においてもまた描かれているということには留意が必要であろう。
- 46) 田中雅一・松嶋健「トラウマを共有する」田中雅一・松嶋健編『トラウマ研究2:トラウマを共有する』京都大学人文科学研究所, 2019年, 3-4頁。
- 47) Posmysz, *Byłam dla niej dobra*, s. 5. オペラの第二幕のある山場のシーンのひとつで、カーチャたち数名が処刑のために連行される。そのときカーチャはマルタたち残された仲間に向かって「私たちのことを忘れないで。赦すものか——絶対に！」と叫ぶ。それを受けて、エピローグでマルタは川岸にひとり佇み、死んでいった仲間たちのことを思いながら歌う「あなたたち、親友たちよ、あなたたちは私とともにここにいる [...] 私にはまだ聞こえる。『赦すものか——絶対に』 [...] 決して、そう決して、あなたたちのことを忘れない」。ポスミシュの上記発言はこのシーンを念頭に置いてのものである。オペラの台詞は次から引用した。Aleksandr Miedwiediew (według powieści Zofii Posmysz), *Libretto opery „Pasażerka”*, tłum. Agnieszka Kłopotcka. [w:] Zofia Posmysz, *Pasażerka oraz Libretto opery „Pasażerka”*, Warszawa: Axis Mundi, 2010, s. 159; s. 164.
- 48) ただし、2017年に出版されたインタビュー集においてはポスミシュはこのときの感想から一転して、オペラのエピローグに対して極めて肯定的な評価を述べている。「私はワルシャワでメドヴェージェフに「オペラの結末部分のテキストを」見せられた時には、感心しなかったのを覚えています。[...] 今では、このエピローグと音楽ほど作品の最後を飾るのにふさわしいものはないと感じます。これがないことなど想像できません」Posmysz, *Królestwo za mgłą*, s. 287.
- 49) ポスミシュ自身、次のように言っている。「[オペラは] 私にとっては良い教訓になりました。つまり、他の芸術家たちが私の作品の中に何か他のものを見出したとしたら、彼らに私のヴィジョンを上から押し付けることなどできないということです」Posmysz, *Królestwo za mgłą*, s. 288.

Reinterpreting the Trauma of Concentration Camps with Reference to the Film and Novel *Pasażerka*

Sho SUGAWARA

Abstract

The Polish film *Pasażerka* (1963) depicts the relationship between two women, a SS-Aufseherin and a prisoner in a concentration camp and is based on the real-life experience of Zofia Posmysz, a prisoner at the Auschwitz-Birkenau camp. The film is one of the most intriguing films capturing concentration camps, partly because of the sudden death of director Andrzej Munk during the film's production. This paper examines how traumatic experiences in such camps are recalled and reinterpreted, by considering both, the film and Zofia Posmysz's novel of the same name.

The findings reveal that *Pasażerka* is a work that allows a kind of "intervention" from the present into the irreversible and traumatic past by creating a variety of interpretations around the stories of two characters, Liza and Marta, a German guard and a Polish prisoner, respectively. Posmysz's novel and Munk's film suggest the possibility of such an intervention in different ways. Additionally, the film's episode with the Jewish child suggests the possibility of a kind of an empathic community mediated by the pain and death of innocent victims. By suggesting such a "Community of Sorrow" between Liza (persecutor) and Marta (victim), the traumatic experiences of the past, which are already fixed and unchangeable, are dynamically opened up to other possibilities that might have existed.

Keywords: *Pasażerka*, Andrzej Munk, Zofia Posmysz, concentration camp, traumatic memory