

遊動する精神の記録

港千尋

ジョセフ・クーデルカの展覧会を初めて見たのは、パリの国立写真センターだった。当時セーヌ河岸にあった展示施設「パレ・ド・トーキョー」だったが、広い全館を使った個展で、その迫力に圧倒された記憶がある。エントランスを飾った写真は、雪景色の庭園をうろつく犬を、まるで後をつけるように撮った一枚である。展覧会名は「亡命(エグザイルズ)」。黒い犬の背中に誘われて、彷徨いつづける写真家の姿を追う写真展の、鮮烈な導入だった。「ジョセフ・クーデルカ プラハ1968」(二〇一一年、東京都写真美術館)につづく大規模な個展となった東京の回顧展の会場で蘇ったのは、この時に見た犬の姿だった。

不条理の劇場

クーデルカは、森山大道と同じ年に生まれている。美術館では、森山の初期の代表作となる「につぼん劇場」が別会場(MOMAT「コンクッション」二階)で展示されており、そのこと自体が興味深いイベントでもあった。出自もバックグラウンドもまったく異なる二人の作家だが、スナップショットとコントラスの強いモノクロームへのこだわりという点では共通している。現代写真史を代表する二人を続けて見るようになったことで、以前は気にしていなかったことを考えるきっかけになった。

それはクーデルカが初期に撮影していた舞台写真についてである。それは雑誌用に撮影した写真で、それだけではクーデルカの強い個性を読み取ることは難しいものではあるが、彼が当時どんな芝居を見ていたかは分かる。チェーホフは当然としても、ジロドゥやベケットそしてイヨネスコの名がキャプションにある。いわゆる不条理演劇の最盛期をクーデルカはその舞台の上で共有していたことになる。

一九六〇年代という、後に共産主義政権に対し抵抗運動を指導するヴァーツラフ・ハヴェルも劇作家としてのデビューを果たした時代である。ハヴェルの代表作のひとつは最初プラハで上演されているから、おそらく若きクーデルカも見ていただろう。その舞台を撮影していたかもしれない。いずれにしても後にビロード革命を成し遂げるにいたる政治的指導者と、「プラハの春」を撮影しそれが匿名で西側に発表されることによつて、亡命を余儀なくされた写真家が、六〇年代の不条理劇の劇場空間を共有していたことに、私はあらためて強い感慨を覚えた。

展覧会ではこの劇場のシリーズの反対側の壁に、「ジブシー」のシリーズが掛けられていた。「ジブシー」は社会学やジャーナリズムの枠組みを超えた、主観的なドキュメンタリーの古典と見なされているクーデルカの代表作である。その個性が確立されたものもこのシリーズを通してだったが、そこには不条理演劇を撮影していた経験が強く作用していたのではないかと思う。それは技術的な問題というよりは、対象との距離の問題にかかわっている。「ジブシー」が高く評価されているのは、ジブシーを社会的な問題として取り上げるのではなく、これを「他者」として描くことに成功したからだろう。この「他者」への視線を得たのは、舞台ではなかったかと思うのである。

ちなみに森山の最初の写真集となった『につぼん劇場写真帖』はよく知られるように大衆演劇、芝居小屋、ストリップといったアンクラな劇場空間から始まり、寺山修司の散文詩が添えられるが、その猥雑さの中でこそ写真家の鋭い視角が鍛えられていた。プラハと東京と離れた二都市で、六〇年代の演劇が果たした役割に期せずして気づかされることになった。

亡命者と分身

さてチェコスロヴァキアで写真家として活動を始めたクーデルカが、いわゆる「プラハの春」をきっかけに故郷を離れ、以後ヨーロッパ各地を放浪したことは、よく知られている。一九七〇年にイギリスに亡命し一九八七年フランス国籍を取得するまでの十七年間、彼は亡命者としての身分を生きたのだった。ふつうの人が持つパスポートは無効である。ヨーロッパ域内を通行できる許可証がその代わりとなったのだが、なにしろ政治亡命申請中の身である。常識的に考えれば、彼にとつて国境はどんな危険が待ち構えているかわからない、危険な場所だろう。ひとつ間違えば、祖国に残した家族に危険が及ぶともかぎらない不安定な身分である。それなのになぜ、彼は旅を続けたのだら

うか。

「エグザイルズ」のシリーズには、その問いに対する答えがある。というよりも、これらの作品がすなわちひとつの答えとなっている。それは彼の厳しい精神が、そうさせたのだ。身ひとつで祖国を追われたクーデルカに残された道は、ひとつしかなかった。写真を撮り続けること以外に生き延びる道は、なかったのである。その時点で彼の記憶にあつたもつとも重要な人間像は、祖国で抵抗する人間、そしてジプシーである。クーデルカは、自分の記憶に焼き付いた人間像に従うことを、どこかで意識したのではないだろうか。

「エグザイルズ」に含まれる写真をひとことで要約することは難しい。人間、風景、動物とあらゆる要素が含まれており、モノクロームのトーンだけがそれらを統合している。だが誰もがそこから、強い孤独感や疎外感を受け取るのは、写っているモノの中にクーデルカの心の状態を感じてしまうからだろう。

その画面にはしばしば影が現れる。それは壁に落ちる影のこともあれば、正体不明の人形や、テレビ画面に映る人物のこともある。実体が何なのかはわからないモノの影、あるいは実体から取り残されてしまったようなモノが、微妙なバランスで画面に現れるのである。それは、たとえば森山大道やリー・フリードランダーが撮る自分自身の影とは異なる。鏡像的な影でもなければ思弁へ誘うような影でもない。言ってみれば、人間から切り取られて浮遊する、根無し草としての影である。

亡命者の心をほんとうに理解することは難しい。だがその影から、亡命という状態を想像することはできる。おそらく画面に現れる影



ジョセフ・クーデルカ 「エグザイルズ」より《ウェールズ、イギリス》1974年
© Josef Koudelka / Magnum Photos

は、亡命者の分身であり、彼につきそう伴侶である。辺境を彷徨い続けることができたのは、影という伴侶がいたからではなかっただろうか。

越境する精神

展示会場の最終部分は「混沌(カオス)」と題された大型サイズのプリントで構成されている。パノラマカメラで撮影されたこのシリーズは一九九九年に発表され、それまでとははつきりと異なるスタイルで写真界を驚かせたが、今回はそれ以降の新作も加えられた充実した内容だった。発表当時聞かれた批評の中には、クーデルカは変わってしまったのか、もはや人間は撮らないのか、とか、パノラマ画角に頼る一種の構成主義ではないかという意見もあつたように記憶している。そのいっぽうで、当時これほどストリートにパノラマ表現を行った写真家はいなかったことも事実で、いずれにしてもクーデルカは風景写真に独自の表現を確立したのだった。

今回、はじめてこのシリーズを回顧展の中で眺めてみて、クーデルカその人にとっては何ら変わるものではないことがわかる。少なくともそこにはいくつかの理由がある。ひとつはその最初期に、パノラマサイズの作品が現れていることだ。ただしそれはパノラマカメラで撮影されたものではなく、横長にトリミングされている風景作品である。その初期には、おそらく写真を志す者が誰もするように、多くの実験を試みている。総じてグラフィック的な実験を多く行っていたようだが、その中にパノラマが出てくるのである。

パノラマという画面は、ふつう一目では把握できない長さを持っている。撮影する者は一目でシャッターを切るが、それを眺めるほうは、視線を移動して初めて初めて知覚できるような画面ということになる。言い換えれば、目に足が生えて画面上を移動してゆくのが、パノラマ写真なのだ。その意味でも遊動するクーデルカにとっては必然的な展開ということができよう。

さまざまな「境界」が撮影地に現れる点でも、そうである。内戦後のバイルトや分断されたパレスチナは、統合され域内の移動が自由化される欧州とは真逆に、域内の移動が不可能になってゆく土地である。その現実にはクーデルカが、変わらぬ犬の視線をもつて執拗に挑むとき、わたしたちは彼の半生が、もうひとつの「抵抗」ではなかったかと思いがたがる。祖国が解放されベケットもイヨネスコもハヴェルもいなくなったその後にも、ひとときも休むことなく遊動し問い続ける、抵抗する精神の証である。

(写真家、映像人類学者)