

イタリアの映画作家ロベルト・ロッセリーニ(1906-1977)が晩年期に抱いていた「映像による百科全書計画」あるいは「映画による啓蒙のプロジェクト」は、映像によって人類の歴史を網羅的に描き、対象を通俗的な歴史の視点ではなく解剖学的手法によって扱い、イメージと言葉によって映像に触れる人々の総合的な教育を行うという点において、映画史のなかで革新的なものだったといえるだろう(『使人行伝』『ソクラテス』『パスカル』『デカルト』『救世主』…)。1960年代当時、普及して間もない技術であり、万人に対して訴える力を持ったテレビジョンによる映像制作とは、映画に比して製作費を軽減し撮影時間の短縮を可能にすることに加えて、ロッセリーニ自身の啓蒙思想を実践・実験し、人々に新たなコミュニケーションの形式を構築する可能性に満ちたメディアであったはずだ。イメージによる歴史教科書、映像による人類史のアーカイヴともいえるその構想の新しさにもかかわらず、ロッセリーニ晩年期のこうした側面は、フランスのヌーヴェル・ヴァーグの映画作家や批評家たちをのぞけば、母国イタリアにおいてさえも論じられることがほとんどなかった。

本発表の目的は、イングリッド・バーグマンを女優として起用したドラマ仕立ての作品制作から離れ、草創期のテレビを映画に活かすことを方法論的に模索していたロッセリーニが、1960年代以降、その作品形式を大きく転換する契機となった長編劇映画、『インディア—母なる大地』(India Matri Bhumi/1958-59)をとりあげ、復元という視点から物質としての一本の映画の運命を辿ることにより、映画作家の思考を逆照射しようとするところにある。

インドの社会・文化をモチーフとした4つのエピソードから成るこの映画は、ロッセリーニ自身によって映画とは別に制作された、イタリア、フランスそれぞれのテレビ局向けの10話編成のルポルタージュ番組が下敷きとなっている。まず、映画作家本人の証言や当時の新聞・雑誌記事から、テレビ番組が下敷きとなった複雑な映画の成立過程や成立した映画では採用されなかったシノプシスがどのようなものであったかを検証し、テレビとは異なるメディアとして、どのような姿を本来の映画企画が目指していたかを確認する。

ところで、この作品には1991年にイステイテュート・ルーチェ(伊)、1995年にシネマテーク・フランセーズ(仏)によって制作された、異なる二つの復元版が存在する。監督本人の言葉が残されてない以上、イタリア語版とフランス語版のどちらのヴァージョンがロッセリーニ自身の意図に近いものであったのか、オリジナル・ネガの喪失した現在から最終的な判断を下すことはできない。にもかかわらず、両者がそれぞれの復元版を最良であると主張する理由はどのようなものなのか。本発表では、イタリアとフランスにおいて『インディア』が復元されるに至った経緯を整理しつつ、じっさいに復元に携わったアーキヴィストや技師の証言、作業工程の検証をもとに、両者の根拠がいかにか不確かなものであるかを指摘する。「オリジナル」を定義できないとすれば、『インディア』の二つの復元版の差異は、作品の「真正さ」を決定する争点とはならない。だが、作品の欠損部分を「創造」することなしに、どれほど豊かな解釈の余地を観客に与えることができるかという視点から復元版を比較した場合、結果として残ったイタリア語版とフランス語版の7分の差異は、ロッセリーニの60年代以降の思考を考察するうえで、作品の新たな読解可能性を示しているのではないか。二つのヴァージョンを具体的に比較することによって、復元の作業が物質的な「修復」であるにとどまらず、(とりわけ映画全体の形式を決定づける結末やナレーションの扱い方をめぐり)美学的な判断を要求されるものであることを論じたい。映画の場合、フィルムのデジタル復元が一般化するにつれて、復元の作業そのものが作品の解釈に恣意性をもたらす可能性は増加する。作品をオリジナルに忠実な「元どおりの状態」に戻し、文化財として保存するのみにとどまらず、なおかつ、作品を裏切ることなしに新たなかたちを与えることが、アーカイヴィストの使命として可能であるのか、問題を提起したい。