

ペーター・ネストラー インタビュー

ペーター・ネストラー監督は「私はドイツで撮影していた年長の映画作家たち、例えばフリッツ・ラングやロッセリーニの『不安』を別にすれば、ペーター・ネストラーが戦後ドイツにおける最も重要な映画作家だと信じている。」「ネストラーの映画はまるで呼吸をしているかのようだ。ゴダールにもそんなことはできなかった」(ジャン＝マリー・ストロブ)という言葉とともに、日本では長らく伝説の映画作家だった。今回は広島国際映画祭のために来日され、東京と京都でのレトロスペクティヴも行われてトークも開催された。個人的には1980年代からその名を存じ上げており、new century new cinema では2003年に『逃走』を、2011年に『北の冠』を上映させていただいたこともあって、今回のインタビューであるサイクルを閉じることができたとも言え、感慨深い。願わくばこのインタビューの中でふれている(あるいはふれることができなかった)未上映作品の紹介につながれば、なお幸いである。



「ネストラーさんの初期の作品から拝見しましたが、素晴らしいと思ったのは、人を操ったり、煽動するような映画では一切ない、ということです。」

人を操る、操作するというのはよくないことだと思います。というのは観客が、自分自身を

信頼できなくなってしまうからです。何か知らないうちに、こういうふうを受け取らなければいけないという形にはめられてしまうということです。どういう映像を作るのかというのは、道徳的な、モラルの問題でもあります。それは、ただ目の前にいる人物をあるがままに受け止める、という撮り方をしなければならない、という問題でもあります。劇映画でも同じではないでしょうか。例えば小津の映画を見た時に、登場人物が出てきて、何か非常に誘惑的に動くというものではなく、本当にただそこに人物がいて、反応している表情があるがままに観客に受けとめられるというやり方がありますよね。

—小津の場合、今はよく知られていますが、彼が第二次世界大戦で従軍したということと中国では問題視していて、「我々の同胞を殺した小津が日本に帰って戦争に行かなかったかのような映画を作っている」と非難されているんですが、私は今も言われたような、「道具として映像を用いないようにすること」や、おや、この映画はどうなってるのかなと見ている人に疑問を抱かせるような、例えば視線のイマジナリーラインを越して一致しないとか、僅かなことで、懺悔とは言わないまでも、それに近いことをやっていると思っています。

小津は本当に小さなことで見事に表現できる(演出の)技術が素晴らしいのです。例えば『晩春』で父への娘の怒りをただ物の置き方で表現していますよね。

—ネストラーさんの映画ではカメラをじっと見る人が出てきて、合意で撮ってますよと(見ている人に)知らせるとか、隠し撮りはしないと、許可しない映像は使わないとか、両者の納得した映像を使うことを知らせるというモラルは素晴らしいと思います。

例えばずっと会話しているシーンでも、この映画がどういう映画で、どういった部分が大切なのかということをお話します。その意味では、ただ彼らが話しているのを上から覗いて撮る、ということではなく、出演している人々も映画の意図をわかっている、ただ撮られるのではなく、参加してシーンを作るということをしています。

—今それが大事だなと思うのは、ネストラーさんが撮り始められた頃は動く映像は映画館の中にしかなかったと思いますが、今はテレビやインターネットでそこらじゅうにイメージがあってそこに写っている人々が生きてるのか死んでるのかもわからない状況なので、なおのことネストラーさんの言われるようなモラルが重要になっていると感じます。

例えば身振りのことで例を挙げるとすると、『ミュールハイム(ルール)』(1964)の中で乳母車を押している若いカップルがいて、母親がカメラを見て髪をなで上げるカットがありますが、それは彼女の不満を表しているのではなく、まさにただ彼女自身の人物が出ている自然な身振りなんです。

—そうしろと伝えたわけではないんですよね。

まさに天からの恵みのようにそうした身振りをとらえたということです。ただしそうした(三人が出る)シーンをセッティングして、その日の穏やかな時間がなければそうしたものはとらえられなかったでしょう。『ミュールハイム(ルール)』の中で、遠くにいる子供が踊っているカットがありますが、あれも偶然なんです。

—あのシーンは大好きです。素晴らしいですね。

彼女はまったく自分の世界の中で踊っていたんです。今まで私が撮った中で一番素晴らしいカットかも知れませんが、映画を撮る時には、ストロブも言っていました、たっぷりと時間をかけなくてははいけません。『ミュールハイム(ルール)』の場合は3ヶ月この町に住んで、制作のライナルト・シュネルに場所を案内してもらい人を紹介してもらったりして15分のこの作品のために徹底的にリサーチを行いました。例えばこの映画の最初と最後に出てくる酒場もそうやって知ることができたのです。この前の作品『作文』Aufsätze (1963)で受賞(西ドイツ内務大臣文化映画賞)したこともあって、そのお金でボレックスのカメラを買うこともできました。

—ライナルト・シュネルはこの町に住んでいたんですか？

ええ、彼はルールの住人でした。彼の父親のロベルト・ヴォルフガング・シュネルはこの映画のコメンタリーを読んでいます。私は彼から息子のライナルトが8ミリで強制収容所を撮影したことがあると聞き、それを見せてもらいました。それはルール地方にあった強制収容所でした。そこで彼と別の映画を作ろうと話合ってこの『ミュールハイム(ルール)』になったんです。

—『ルール地方にて』(1967)に出演している、大戦中に反ナチス抵抗運動を行った人々を紹介したのもシュネルなんですよ。

そうです。特に、最後に出てくる組合の人々は彼の紹介です。

—彼はインタビューの中で、ネストラーさんに「映画を見ることは仕事だ」と言われたと語っています。それは、映画の約束事を観客が理解した上でそれを見ろ、ということなんですか。

そうですね、観客の方も自覚的に見る、ということです。つまり「見ること」は、映画が始まって座席にふんぞり返って流れてくる映像や音楽をただ受けとめるというものではない、ということです。

—私は当時のドイツと映画の状況を直接知らないのですが想像するしかないのですが、『水門にて』(1962)をエイゼンシュテインのストーリーボードに基づいて作られた話や、ヨリス・イ

ヴェンスの『雨』からインスピレーションを受けたという話も(上映時のトークで)伺いましたが、それでもネストラーさんの映画は彼らの映画にないことをやっていて、それは当時新しいことだったんじゃないかと思うんです。例えばコメンタリーは映像の説明ではありませんし、映像がコメンタリーに従属しているわけでもありません。カメラをじっと見る人もいますし・・・見ている観客は戸惑わなかったのでしょうか？

そうですね・・・いや、当時はこういう短編は長編の前に上映されていたのですが、『水門にて』はベルイマンの映画(『冬の光』)の前に上映されていたので、特に問題はありませんでした。

—そうは言っても・・・次の小学校を撮った『作文』ではコメンタリーを子供たち自身に読ませていて、これも当時はええっと驚かれたんではないでしょうか？

ええ、あの時は本当にいろいろなことを言われました。スイスの人々からは、スイスの子供たちがこんな酷い格好をしている映画はダメだ、と言われましたし、ドイツで上映した時は、方言がひどくて聞き取れないからベルリンの子供たちにアフレコをさせろと言われてたりしました。

—おまけにコメンタリーを読む時に咳払いをする子供もいますよね。

この映画も、撮影は4日なのですが、かなり長い準備期間をかけて、どのように撮ろうかと充分考えて撮りました。出演している実際の先生であるマリアンネ・ヴォイテもずっと準備に参加していたのです。

—具体的に、子供たちにはどのように読めと指示したのですか？

いえ、指示しませんでした。彼ら自身がずっと練習していたのです。

—その話を聞いて、ちょっとジャズ・ミュージシャンのオーネット・コールマンが10歳の息子をドラマーに録音して非難された話を思い出しました。ネストラーさんの映画のコメンタリーにしても、子供たちの奔放さが面白いんですが。

そう言えば以前見た、フランスのシャルル・ド・ゴール空港で置いてあったピアノに女の子がやって来て弾いていたら、もう一人がやって来て交替に弾き始めた光景を思い出しましたよ。

—ネストラーさんはプロフェッショナルやいわゆる大ミュージシャンではなく、生活の中で音楽やアートに親しんでいる人々をよく撮影されていますが、それもこうしたことと関係あるのでしょうか。

ええ、素人、アマチュアである人は、まさにその人としてそこにいて、物語を語ってくれる人だからです。

—近年の作品で音楽学校に通っているロマの女の子を撮った作品(『音楽とともに育つ』Mit der Musik groß werden (2003))がありますが、あれもメジャーな映画には絶対に出てこないような普通の女の子で、彼女は生活に密着した形で自分や家族のために音楽を続けていると思うんですが、それを撮影するというのはある意味(ネストラーさんの)映画でしかできないことのように思います。ハンガリーの画家やアーティストを撮った作品『時間』Zeit (1992) もそうですが。

そうなんですが、でも彼らの音楽や芸術に対する造詣は本当に深いものがあります。それは映画の中に出てくる作品の中にハッキリ見えています。彼らはずっと(生活の中で)芸術を作っていて、しかもそれを売るのではなく、家族のために続けているのです。

—『パチャママ 我らの大地』(1997) の中でも、ハーブを弾く人やギタリスト、ダンスを踊る人々が出てきます。彼らも同様ですか。

そうです。

—そういう人々の情報はどこから得たんですか？

まずストックホルムに行った時に、世界各地の民族文化を集めた国の企画 DVD を見つけました。その中で見たあるエクアドルのグループがあって、彼らを撮影しようと考えました。それと、大きな器を作っている女性がいますね。彼女はドイツの新聞の記事になっていて、その周辺の人々も撮影対象に入れようと考えたのです。その過程で笛を吹いている老人のことも知りました。そしてこの人々を主人公に映画を撮ろうと思ったのです。

—撮影期間はどのくらいでしたか？

まず、映画祭で賞を貰ったのです。その賞金で妻と(エクアドルに)2週間ほど旅行に行きました。そこでその地方にリサーチしたのです。その後で出資先が決まり、スタッフに支払えることがわかったので、皆でその土地に行って4週間で撮影しました。いろいろな場所で撮影しなければならず、とにかく時間がありませんでした。でも幸運なことにハーブを弾いている男性にも出会うことができました。彼は非常に貧しい環境の中で地元の人々のためだけにハーブを弾いている人です。

—『北の冠』(1991)の撮影はどうだったのですか？

まず非常に多くの資料を読んでいた期間がありましたが、その後2週間かけた現地に詳しいガイドの協力では、このラップランドの北側だけしかリサーチできませんでした。当時はちょうどソ連は転換期にあったのです。その後1989年にうまくいって入国することができました。私は青少年番組を制作していた関係で、モスフィルムの人を知っていましたから、その点で問題はなかったのです。ただ軍事施設、ロケット発射基地の跡地は撮影許可が通りませんでした。

—お話を伺っていて驚くのは、思いのほか短期間で撮られていることです。にもかかわらず、ネストラーさんが山や川を撮影した時に必ず見られる、ネストラーさん流の撮り方というのがそこにあるのは、素晴らしいし、驚くのですが・・・特に秘密というものがあるのかどうか・・・伺ってみたいところですが。

もちろんいろいろな山の撮り方もありますし、例えば『ギリシャについて』(1968)のように、当時は戦闘があつて、時間をかけて撮ることができず、さっと舐めるように撮ったこともあります。

—でもそこにネストラーさんの独特なリズムというものがそこに現われていると思いますが。

そう聞くと嬉しいですが、自分では何とも言えません。

—(撮影のライナー・コメルスから伺ったのは、『パチャママ』の中で子供たちが高い所から水に飛び込んで遊んでいるのを撮りたかったが、ネストラーさんは「わたしの映画には元気がよすぎるから」と興味を示さなかったということです。)

そんなことがありましたか。忘れてしまいました(笑)。撮影の時には、すでに頭の中で編集のことを考えています。テレビ用の作品でいいところは、撮影素材を最小限に抑えられるということです。日中に素材を撮影していて編集の時にどうしようかと考えるわけです。あれもこれもと大量の素材を撮ってきて編集の時に何とかしようとするのは私のやり方ではありません。

—それと音楽のことで少し・・・『ミュールハイム(ルール)』等で音楽を担当したディーター・ズーデュルクルプとはどのように出会ったのですか？

当時私は彼の楽器の使い方が大好きだったので、一緒にやらないかと頼んだのです。最初は編集台で素材を見てもらい、次いで編集の終わった映像を録音スタジオの壁に映写してアフレコをするように音楽をつけてもらったのです。言ってみれば音楽家の解釈で音をつけるようなものでした。自由に音楽をつけてもらいましたが、時々うまいぐあいにはびよんぴよんと跳ぶ子供や孔雀の動きと音楽がピタリと合ったりして面白かったりと、素晴らしいものになったと思います。

—楽器の選択も彼だったんですか？

もちろんギターがメインでしたが、口琴やメトロノームを使うのも彼のアイデアでした。

—『シェフィールドの労働者クラブ』Ein Arbeiterclub in Sheffield(1965)や『ギリシャについて』でドイツの仕事が終わったというのは、後の仕事が来なくなったということですか。

当時なかなか私のような映画に出資してくれる人は少なかったんですが、それでもオーヴァーハウゼン宣言以後は次第に新しい映画を制作する人は増えていました。しかし私の所までは来なかったようです。そのころ結婚したので妻の国であるハンガリーに行こうかとも思いましたが、ハンガリー語が話せなかったので仕事ができませんでした。というわけで母親の出身国であったスウェーデンを選びました。よくドイツを追い出されたように書かれていますが、実際は選択の一つとして選んだということです。確かにドイツを去る直前頃には私の映画が放送2日前にとりやめになるというようなこともありました。

—『ギリシャについて』は確かにアジテーション映画と言わないまでも、自由と平和を叫んでいますよね。ネストラーさんの映画としてその前までの作品からするとダイレクトな軍事政権反対の姿勢が鮮明な作品です。この映画を撮ったのはどういういきさつだったのでしょうか。

当時のギリシャ人の友人とアメリカのCIAとの間で大きな事件(CIAが極右と組んでパパンドレウ首相の息子を架空組織の首謀者だと捏造したアスピダ事件)が起きたということがあり、まずそれを伝えたいということで制作したのです。だからこの映画は明確に政治的な内容ではあるんですが、その前の『オーデンワルドシュテッテン』Ödenwaldstetten(1964)でも戦争やホロコーストに関する内容も間接的には入っています。これは表向きは非政治的な映画と言っても政治的な含みはあって、例えばフランス人兵士が泣いているシーンとかがありますので、そういう意味では政治的なものは入っています。

—最初の話に戻ってしまいますが、「観客に仕事をさせる映画」を作ることがすでに政治的なわけですよね。

もちろんそれはモラルの問題でもあります。

—この『ギリシャについて』では映像と音は互いに関係していても、ハッキリと映像と別にコメンタリーは自立したイメージを描いています。特に海辺で木が写っているシーンではそうです。

ええ、例えばディストモンの虐殺で生き延びた女性が話している画面上では、逃げる時に

水を靴に入れて飲んだという話をしているわけですが、一方で国家が人々にどんなに酷いことをしたかということについては元になる文書が資料館の中にあって、それを私自身がコメントリーの朗読に使ったわけです。

—最後のコメントリーでは確かに「ギリシャに自由と平和を」と呼びかけていますが、それを扇動的にしないように努められていたのではないのでしょうか。

もちろんそうです。これはライナルト・シュネルともずっと話し合っていたことなんですが、例えば最後の台詞に「ファシズムを克服せねばならない」とあるのですが、これは「ファシズムを打倒せよ」ではないのです。我々の中にあるファシズムというものをちゃんと考えなければならぬという意味でこういう言葉を使ったのです。それは意識して話し合ったことです。

—それも最初の話に戻りますが、映像がどこにでもある今、人を操って戦地に送り込むことが容易にできる時代にそのことを避ける手段ではないのでしょうか。その「克服する」というのは見る側も能動的にならなければならないわけで、それは素晴らしいと思うんですが、こうしたネストラーさんの姿勢のために撮ることができなくなったと感じておられますか。

もちろんそうです。制作したテレビ局の人はもっと全然違う映画を望んだでしょう。例えば人々に敵を殺せとかやっつけろとか呼びかける映画だったら、観客はああ、この人たちは怒っているなと感じてそのまま通り過ぎて映画は終わりです。でも私たちは自分の内側にも入ってじっくり考えさせるような映画を作りたいかったのです。

—そこにはブレヒトの影響もありますか？

そうであればいいと思います。

—特に影響を受けた本はありますか。

詩とか、彼の態度を語った言葉などですね。演劇もみな見っていますが、特に自分の映画とは関係ありませんから……。

—もう一つ、コメントリーについてですが、『水門にて』はライナルト・シュネルの父親がやっていたりということもありますが、次第にネストラーさんご自身がされるようになったのは、俳優の仕事もされていたりとか、経済的な理由もあるのでしょうか。

いえ、自分でしっかりコントロールしたかったからです。『水門にて』のテキストは彼自身が書いたのですが、戦死者の記念碑や十字架が出てくるところで、やはり彼自身が書いたことが正しかったということがわかります。ドイツの小さな村に住んでいる人々が、未来のこと

を考えずに過去のことばかり考えてそこに沈んでいく、というような描写も、彼らの状況を正確に表しているものになっていると思います。

—ご自身でテキストを書かれる時はどうするのですか。ストローブ=ユイレのような区切りや改行についての作業をされるのですか？(ネストラ監督は、ストローブ=ユイレの『アーノルト・シェンベルクの《映画の一場面のための伴奏音楽》入門』で出演し朗読しているが、この時は自分がストローブ=ユイレに紹介したブレヒトのテキストを自分で読む作業で、他の出演者と違って特に何も指導されなかったとのこと。)

自分でテキストを書く時は、できるだけ多くの資料を集めてきて、適当に書かずにまずじっくりと時間をかけて考えて、自分自身が納得できるテキストを作っていきます。自分で作って自分で読むわけですから、自分の感じたように読むのです。

—録音はスタジオでされていると思いますが、何度もやり直されたりとかは・・・

もちろん自分で書いたものですから、それほど間違えることもないですし、繰り返したりはしません。技術的な問題がある時は別ですが、それほど時間はかかりません。

—他の人が読む場合はどうするのですか？

他人に読んでもらう時は、あまり小細工や演技などせずに、とにかくまっすぐ読んで下さいと言っています。俳優だったら癖や特徴に嵌らないように、それを取り除くようにするという事です。それとスウェーデンでの作品は、スウェーデン語を話せる人々に読んでもらっています。

—それと外国語で話す人々が出てくる場合、その上からご自身のコメントリーを被せて読んでいますが、これは両方を聴いてほしい、ということなんでしょうか？

もちろん映画を見ている人に理解してもらうために重ねているんですが、オリジナルの音声も残したいからでもあります。『ルール地方にて』ではドイツ人の男が話しているとスウェーデン語で女の人の声が聴こえるのですが、彼女は私の姉で、そこに私自身のコメントリーが重なってきます。

—観客が能動的に聴き分けることを期待している、ということですか。

もちろんこれは一つの妥協ではあるんですが、でも正しい箇所に声が入るようにという作り方をしています。

—ネストラさんは写真や置物やアンティークなどの物や絵画のカットをよく使われていま

す。その時、音が消えたり、背景音だけだったりとか、背景の音が変わることを音楽的に意識して作られているような気がします。いかがでしょうか。

そこに静けさがある、ということが重要なのです。

一例えば誰もいないロングショットで背景音だけが入っているカットから、絵や写真の無音のカットに変わる瞬間が素晴らしいのです。『逃走』Flucht (2000) では登場する画家レオポルド・マイヤーの息子さんもネストラーさんと交替でコメントリーを読んでいます。それもあってさらに音楽的な感じがしましたが。

編集しながら、画面をつないでゆきながら、そういうことを発見してゆくことが、映画を作ることの楽しみなんです。

一ストロブ=ユイレがやっているように、一つのカットに一つの音ということも考えておられますか？

もちろんストロブ=ユイレがやっている、音声を守るということはとても重要なことです。ブレッソンも映画の80%は音声だと言っていましたよね。

一音についてもう一つ、『ギリシャについて』の中で、コメントリーの反響音が大きいですが、あれはどこで録音されたんですか。

あれはオットー・パンコック(ネストラー監督が敬愛していてよく引用する、ナチス時代に頽廢画家として禁止された画家で、ライナルト・シュネルとも親しかった)の自宅で録音されたものです。すごく大きな部屋で、反響したのです。彼は本当に静けさの中で生活していて、機材とマイクを持ち込んで、そこで録音させてもらいました。まず編集で映像を完成させて、コメントリーをどこで録音するかとなった時に、彼の家でやろう、となりました。

一あと、『ルール地方にて』で神父以外の人々、市長や炭坑会社の社長といった人々は、話すことを準備していたのですか？かなり長いモノログですが。

こういことを話して欲しいという内容の大体は決めて話してもらいました。実際に外で話していると、ビラを配りに来た人々や通行人が通ったりと色々なことが起きますので、きちんと自分の言葉で話してもらおうというのが重要だったのです。

一初期の映画はサイレントからコメントリー、トーキーまでを通過するという作業の体験をされていますが、これは意図されたことなんでしょうか。

ええ、でも『ジプシーであること』Zigeuner sein (1970) でまた静けさや沈黙の映画に戻

りましたけど。ジプシーの男性がナチス時代にどれほど酷い目にあっただかを回想して話している時に、子供を抱いていて、感極まって涙ぐんでしまうのですが、その瞬間娘たちが父親の声のトーンが変わったことに驚くところは、意図しなかった素晴らしいシーンになっています。だからあの時娘たちもおらず、ガッチリとした固定画面の前に彼を強いて語らせるようなことをしていたら、あの瞬間は耐えがたいものになってしまったでしょう。

—それと、『死と悪魔』Tod und Teufel (2009)のように、写真だけの映画を作られていますが、どの段階でこの映画は作れるなと思ったのですか?かなり冒険的なことだと思っ
たのですが。

あの映画については、祖父の写真をずっと持っていたので、なんとかしたいとは思っていたのですが、これだけでは作れそうもありませんでした。そこでアーカイブに行って資料や写真を集めてきて、これで作れるな、と思ったのです。

—『北の冠』はストローブ＝ユイレに捧げられていますが、そうした理由は何だったのでしょうか。

これという理由はなかったのですが、いつもそうしようと考えるはいたのです。これは自分にとって大切な映画でもありましたから、彼らに捧げることにしたのです。(ストローブ＝ユイレは『アンナ・マグダレーナ・バッハの日記』をゴダール、リヴェット、ミシェル・ドラエとともにネストラーに捧げている)ストローブから手紙を貰ったのですが、「涙で目を潤わせながら見ました」と書かれてありました。

—それはよかったですね!

—『外国人1 船と大砲』(1976)はギュッと圧縮された情報が詰め込まれた作品だと思います。テレビ用作品と伺いましたが、その枠というかプログラムはどういったものなのでしょう。

これは本来青少年向きで大人も見られるテレビ番組枠です。おそらく鉄鋼産業が盛んな地方で退職して暇になった老人たちが見てくれることを期待して作られた枠だと思います。

—何時頃からの放送だったんですか。

青少年向けには午後6時半から、大人向けには午後8時からの枠だったと思います。スウェーデンでは一度しか放送されていませんが、ドイツでは何度も放映されています。

—最初に子供が出てきますが、それは青少年向けを意識されたことなんですか。

最初に出てくる子供は私の息子です(笑)。息子にとっては重要なことでした。この後映画業界に入ることになったのですから。どうでもいい子供というわけではなく、このシーンで非常に美しい動きをして、その後で大人の世界に入っていきます。家族の話をして、港で鉄鉱石のかけらを捨てる女の子は私の娘です(笑)。自分たちの子供を示したかったからではなく、もちろん子供がそこにいることが重要だったのです。

—そういう意味では挿絵とか、アーカイブの資料とか、使われなくなった工具などを撮って語っていきますので、ちょっと童話のような雰囲気もありますね。

この映画の中では普段顧みられることのない絵画というものを見せようと思ったわけで、例えばその背景に船が描かれているということを示したかったのです。

—そういう意味では、フィクション映画だったら過去を再現する大作の時代劇映画になってしまうわけですが、それをせずに過去を語るにはどうしたらよいかという見本のような素晴らしい映画だと思います。

つまりこういうやり方をする方が、過去を再現したり創作するよりも真実が得られるだろうということです。もちろんここにフィクションやドラマのストーリーを入れてしまうと、うまく機能しなくなってしまうだろうと思います。もちろんそういうやり方をする映画もありますが。

—絵画やもう使われなくなった道具というものに対する信頼や信憑性についてはどうお考えなのですか。

ええ、まさにあの絵の中にそれぞれの道具がどのように使われるかという技術的な有様が克明に描かれているので、非常に使える資料なんです。もちろんここに出てくるブリュージュルの絵は記録というだけでなく絵画として素晴らしいものです。

—もう一つ、実際に仕事をしている労働者たちに対する敬意が感じられる撮影だと思うんですが、いかがでしょうか。撮影するときの心構えというものはありますか。

ええ、例えば鉄工所の大きな炉が出てきますが、あれは私と妻だけで撮影しています。本当に熱くてカメラが壊れてしまうのではないかと思ったくらいです。

—ここでも手作業というか、ネストラーさんの映画によく出てくる働く人やアーティストの作業シーンがあるわけですが、今回は上映されませんが『シェフィールドの労働者クラブ』という大好きな映画もありますし、働く人を撮る時に考えられていることをお聞きしたいんです。

もちろん働いている人たちを撮る時には、その人たちの手作業の見事さやスピーディさをいかに撮るかというだけでなく、その人たちがいかに仕事に誇りを持っているのかを撮るということです。もちろん仕事の過程を撮影する時には、どこかを一部だけ撮るというのではなく、その仕事の流れをずっと全部撮っていくということで、私たちが労働者たちへの敬意を持って撮っていきます。そのうちにいつしか働く人たちも私たちに敬意を持ってくれて、カメラの前で余計なことはせずいつもの作業をやって見せてくれます。その他にもこの映画の中では、風とか水という形で、労働者たちがいなくても、そうした仕事が進んでいくということを示すというのが重要なことでした。この映画では普通の映画では見られないようなものを撮ることができるという喜びがありました。多くのルポルタージュ映画では素材を抹殺するかのように示してしまうのですが、この映画では仕事の流れはどうなっているのかを撮影することができました。

—その喜びは見ている側にも感じられます。後半になると歴史的事情で武器を作っている方が儲かる、ということで武器工場の話になるわけですが、その武器工場の労働者たちにも敬意というものを感ずるのですが。

そうです。猟銃を作っている人たちはこれによって家族を養って生活しています。それは防音室でマシンガンを撃っている人々とは違うわけです。

—もう一つ、この映画ではたくさんの建築物を撮影されています。建物を撮る時に心がけていたことは何でしょうか。

建築物は、この映画の撮影中に発見していった、とても重要なディテールです。例えばアムステルダムの邸宅の壁にかかっていた絵がありますが、撮影中誰もこの絵に気を留めることはありませんでした。関心を払うことがなかったのです。

—ある種の考古学的な作業ということでしょうか。

そうですね。考古学的と言われましたが、現代から過去に向かっていくだけでなく、どこかで現在に残された遺物という意味では現在とつながっています。例えば過去の武器産業の仕事は戦争で大量の利益を上げましたが、そのために大量の労働者たちが奴隷として働かされたという歴史があります。それは一貫性を持って現在に戻ってくるものでもあるのです。

—ネストラーさんの映画制作のきっかけになるのは、かなり運や偶然や友人など、個人的なことから出発されているように思えますが。

いえ、それは場合によります。『良き隣人の変節』(2002)は知り合いが(ホロコーストを生

き延びた)トマス・トイヴィの書いた本を紹介してくれて、トイヴィがポーランドに来るという情報をくれたのです。トイヴィは高齢で、次はいつ来れるのかわからなかったのも、時間も予算もなかったのですが、私自身の小さなSONYのビデオカメラとDVXテープを持ってトイヴィの旅に同行したのです。

—最新作の『空洞人』(2015)ですが、これも寓話的なストーリーですね。

これはモスクワのドイツ文化センターで私のレトロスペクティブをやってくれて、そのセンター長の方がイスラエルに移った時に、この短編を撮る機会を与えてくれたのです。元になったのは短編小説作家として有名なエトガル・ケレットの小説6つをドイツ側6人とイスラエル側6人の映画監督が映像化するという企画でした。そして送られてきた中でこの「空洞人」という作品が私の心を打ったわけです。これは心を震わせるストーリーです。

—具体的に、ナチズムに関係のあるストーリーなんですか？

作家本人は違うと言っていますが、実際に彼の両親はホロコーストを穴の中に隠れて生き延びた経験を持っています。彼らはその後でイスラエルに移住したのです。

—監督自身の描かれた絵に関してですが・・・

私の個人的に感じたものを描きたかったのです。私自身ミュンヘン芸術大学で絵画を学んでから、ずっと描いています。同居していた友人で後に制作も手がけてくれたクルト・ウルリヒは映画を学んでいて、エイゼンシュテインやヨリス・イヴェンスの映画を教えてくれたのも彼です。そこで映画で何かができるのではないかと思ったのです。それと映画に出てくる母と子の描かれている絵は、ロベルト・ヴォルフガング・シュネルが描いた絵で、私の家に掛けてあるものです。木彫りの仮面は彫刻家である私の弟が作ったものです。私自身はドキュメンタリーとフィクションを分けて考えてはいません。どちらも真実に迫るものだと思うからです。カメラの前で人がどのように見えるか、動くのか、身振り一つでも真実を見せてくれるという意味では同じだと思います。

—ところで聞きそびれていたのですが、『外国人1』はどのくらいの撮影期間でしたか？

よく覚えていないのですが、調査期間は別にすると3、4週間くらいでしたね。

—『外国人1』もそうですが、ネストラーさんの映画はドキュメンタリーであれフィクションであれ、それを撮る方法自体をも提示する映画だと思います。

そのいい例としてはジャン・ルノワールの『トニ』を挙げたいと思います。ピエモンテからフランスに来たあの移民たちが列車の中で歌うシーンがありますが、その姿は劇映画かドキュメンタリーかで分けられるものではありません。

ー『外国人1』を見ていてもう一本の映画を思い出すとすればストロブ＝ユイレの『歴史の授業』のような映画です。それは過去を語る俳優たちの演技と撮影当時の時間や空間のドキュメンタリーです。それもまた過去を語るもう一つの方法だと思います。

確かにその通りです。

(2018年12月1日、アテネ・フランセ文化センターにて、点線後は上映後トークからの抜粋) パーター・ネストラ監督、通訳いただいた渋谷哲也、藤原敏史(写真提供も)、および高木繁光(カッコ内の質問も)、松本正道、高崎郁子、葛生賢、津田健、アテネ・フランセ文化センター、ゲーテ・インスティトゥート東京、広島国際映画祭の皆様へ深く感謝いたします)

©Akasaka Daisuke

