

伊東知剛

マルグリット・デュラス『アガタ』(1981年・仏・82分)

1

デュラスの『アガタ』は私にとって、まず何よりも、非常に語るに窮する映画体験だった。見た誰もが同様の所感を、とりあえずは抱くのではないだろうか。もし見終わった直後に、事も無げに縷々とした言葉を吐ける強い心臓の持ち主がいるとすれば、それはきっと途轍もなく明晰な頭脳を併せ持つ人か、逆にただただ無知で愚直な人か、あるいはこの映画の饒舌なダイアログにすんなりと感化された純朴な人か、このいずれかである。

しかし、とはいえ、語ること自体が億劫に感じられるような薄弱な映画体験だったというわけでは決してないのだ。あるいはまた、ある文化的方面における彼女のネームバリューに萎縮してしまい、寡黙を決め込んだほうがむしろ賢明だと算段する狡猾さによるものとも違う。

そうではなくて、私にとっての『アガタ』という映画体験とは、言い知れぬほどの退屈さに充ち充ちたものであったその一方で、同時に、疑問符の付いた闇雲で散発的な感情を無闇矢鱈と脳内に閃かせるような、滅多にない類いのものだったのである。

「闇雲で散発的な感情」を言語化して語ることは、夢を追憶するようなもので、下手に生のまま語ってしまえば実体からかけ離れた別物に変異してしまいかねない。しかし、何も語らずにあれこれ思案しているばかりでは、忘却の矢尻に掠められて二度と掴み取れなくなる。視聴後、語るに窮した事態とは、大方このジレンマに起因している。

ところで、映画における「82分」という長さは、私にとって、それだけで胸の高鳴るような非常に小気味の好いものだ。映画が二本立てだった良き時代の香りをそこに無自覚に嗅ぎ取ってしまうためだ。いつからとも知れず、私は映画の尺を聞くだけで、条件反射的に垂涎したり、逆に食べる前から満腹感を覚えたりするようになってしまった(嗚呼、息つく暇もない古典的活劇の潔い尺よ!)

しかし、『アガタ』においては、こうした身勝手な嗅覚の心得違いぶりを改めて知らしめられた。己の感覚では、82分の映画が、こんなにも長いはずはなかった。私は、冗長で緩急のないその画面を見つめ続けるとき、いつしか期待することを辞めて、画面そのものや私自身との対話を始めたのである。果てしなく続くかと錯覚する男女のダイアログに耳を傾けるとき、いつしかその細部を脳裏に焼き付ける意志を放棄して、己の中にこだまする曖昧な声の具体化に専念したのである。

「この作品は、『映画の現在性』をないがしろにしているのではないか？」

不信感に強く彩られたこの疑問こそ、その声の正体だった。それは大きなうねりを伴って無意識の側から周回的に押し寄せては、次第に意識の領域を侵していくのだった。

「この映画は確かに過去に撮られたものだが、しかし、当時そこにあったはずの『今』は一体どこに写っているのか？」

一向にその答えが見つけれないまま、やがて、この問いは理性を押しつけてムクムクと膨れ上がった。そして終いには、暴力的で不健康な感情へと肥大化するに至った。

「『芸術は不可侵』という免罪符がもしあるなら、そんなものは唾棄し、燃やしてしまえ！」

と、個人の意識の範疇においてのみ辛くも許される、偏屈で情動的な言葉が頭をもたげたのである。自分の信ずる（信じてきた）映画のあり方と、『アガタ』のそれが余りに異なっていたためだった。私はまだまだ稚拙な「映画好き」の域を出ていないことを図らずも自覚した格好だったのだが、ややもすると、私自身そこから出る意志が希薄であること、あるいは本質的にそこから出られないことを、この 82 分間に垣間見たような気もするのである。

……と、第一印象としての、あまり良い印象とは言えない前置きをこれ以上続けることもないだろう。要は、『アガタ』は極めて密度の高い映画体験だった、という一文で事足りるのかもしれない。いずれにせよ、これはこれとしてさて置き、先へ進もう。以後、視聴からややあつての、デュラスの反乱（氾濫）譚である。一応、本題は以下からだ。

## 2

私は、デュラス原作・脚本による、アラン・レネ監督の『二十四時間の情事』をこよなく愛する者である。『ヒロシマ・モナムール Hiroshima mon amour』という原題を持つ本作は、広島・長崎への原爆投下から 14 年後の 1959 年に撮られた。

主人公の男と女は、あるダイアログを反復する。

「君はヒロシマを何一つ見ていない」 / 「全てを見たわ」

重大な何かを「忘れてしまうこと」に対する畏怖をその内奥に秘めつつ、彼らは断続的に対話を継続する。語ることによって、その記憶を映画という記憶装置に留めようとするかのようでもある。現に、女の役どころは、「映画撮影のためにこの地にやってきた女優」という（メタ的）設定であった。

広島——あるいはヌヴェール、延いては WW2——これらの「記憶」と「忘却」とを主題とし、ナラティブ（≒フィクショナル）な叙述形式の作品を成すにあたり、「戦争の終わりから 14 年」という制作時期が果たして時間的な正当性を有するのか（早いのか遅いのか）、私のあずかり知らぬところである。だがそもそも、それを考えている私自身の立ち位置を思えば、生を受けたのもこの映画の存在をはじめて知ったのも、世界大戦や原爆投下はもとより、この映画が作られた時代からも何十年も後のことなのだ。しかしそうでありながら、「記憶」と「忘却」という映画の主題はいつまでもフレッシュな「現在」でありつづけ、強く私自身の人生（人性）に深く食い込んでくるのを感じた。

以来、『ヒロシマ・モナムール』は、私の一部分を成す特別な映画となった。殊に、あの大地震を経て、その感覚はより強くなった。震災の「記憶」あるいは「忘却」を思うときに、常に『ヒロシマ・モナムール』の主題に立ち返るのである。つまり、4 年ばかりの歳月で、当事者以外の人間はあらかた（私自身も例外なく）、生々しさとしてのあの「記憶」を容易くも手放してしまったのではないかと疑うのだ。今ではもう、あんなことなどまるでなかったことにして、惰性が拵えた虚構の上に安穏と生きつつあるのではないか——そうした「忘却」の速さ、変わり身の早さに、遣る瀬のない思いがするのだ。もちろん、このコインを裏返せば、「人は常に現在や未来を志向するのだから当然である」といった進歩史観的な立場を見出すこともできるわけであり、これを「悲観」と同等に強調することも可能である。しかし、やっぱりどうも、これはただの悪

しき「忘却」ではないのかと疑ってしまうのである。

極東の島国の災害に関して「この体たらく」と嘆く私である——ならば、八千万人とも言われる犠牲者を出した戦火の記憶が世界中から加速度的に忘却されていった時代（「もはや戦後ではない」が1956年である）に青年期を迎え、いよいよ作家としての旺盛期に足を踏み入れつつあったレネやデュラスは、一体何を思ったか——。

「記憶」と「忘却」とは、レネの初期における大きな主題だったはずである。現に、私たちは『ヒロシマ・モナムール』を知っているし、『マリエンバード』、あるいは『ミュリエル』を目撃したはずだ。さらにそこへ、『風にそよぐ草（2009年）』を持ち出して来て、「記憶」と「忘却」の主題を彼の生涯に渡る通時的なものだったと仮定することも、決して間違いには当たらないだろう。『風にそよぐ草』にも、当然のように、この主題は息づいていたのである（とりわけ感動的だったのは、冒頭、地面に生えた草を真俯瞰に捉えて映画が幕を開けたことだった。すなわち、『ヒロシマ』のそれと全く同じなのである。作品たちが互いに深く共鳴し合うような事態を、作家にとっての主題と言わずして他に何と言うのか私は知らない）。

そしていま、「記憶」と「忘却」の主題に関して、デュラスにおいても同様である、と言ってみたい。レネとデュラス、この二人の邂逅によって、『ヒロシマ・モナムール』という奇跡的な映画の磁場が生み出されたことはもはや言うまでもないが、しかし、その邂逅がもたらしたものは、単にあの作品のみに終わらなかったのではないか、と思うのだ。『ヒロシマ・モナムール』の纏う強い磁力は、その後の彼ら自身の歩みさえをも方向付けるようなものだったのではないかと、ある体験から思ったのだ。その体験とは、他でもない『アガタ』である。

### 3

『アガタ』とは、主人公の女の名前である。彼女が映画で終始語っていたあの「記憶」とは、一体何だったのだろうか。

あらすじとしてこれ記すのは容易である。すなわち、「若き日に体験した実兄とのすれ違い多き複雑な恋模様の『記憶』」——そのように端的に言ってしまえる。

しかし、実態は「端的」などとは程遠い。その「記憶」が、執拗なまでに引き伸ばされるのである。アガタはこれをいかにも大切そうに、相手（兄）との語りの内に掘り起こしては、細部まで丹念に、繰り返し、見つめ直す。そのダイアログに映画は終始するのだ。

正直なところ、彼らの思い出がどうであったかなどという仔細な叙述は、見ている私にとってはどうでも良いことだった。「あの日あの時どこで何をして、あの瞬間は実はこう思っていた」云々というダイアログの果てしない羅列……しかもこれを伝達する手段は音声のみにほぼ限られている。結果、私は先に述べたような言い知れぬ退屈さを感じたわけである。

だが、大きな目で見れば、どの映画も本質的には、見ている私にとってはどうでも良いことが描かれていると言えるのではないか——ある面では、まったくその通りだと言わざるを得ない。ならば、私の不満の原因の本質は一体どこにあったのか。

その答えは案外易しく判ぜられて、それは、「画と音の完全な不一致」である。その画面に映し出されるものとは、語られるダイアログとほとんど連動しない風景、悪く言えば「イメージ映像」のごときものだったのである。もちろん、語られる内容とそれとが、どこことなく関連してい

らしいことは見て知れる。しかし、これも言ってしまえば、画面と音声とが時間的な持続性を持つというただそれだけのことであって、画と音の融合体としては、見る者の「何かを見たい」という欲望を喚起することは決してない。そうした退屈な風景が初めから終わりまで続くのである――。

よしんばこうした風景に何らかの意味があり、仮にその意味を、「映画の時間軸たる次元の中に位置すること」だと（可能な限り譲歩して）仮定するとしよう。ではそのとき、これらの風景とは一体どんな映画内の時制に在るというのか？

なるほど、語られるのは「過去」の記憶であるがゆえ、それは過去の「回想的な風景」としてそこに映し出されているのかもしれない――否。理由を述べるまでもなく、それとは限りなく異質なものである。では、この「過去」を語り合っている「今」に属するものなのか――否。これも、聞こえてくる音と画の不一致からしてどうも違うようだ――否、否、否――私には、あの風景の映画内の時制を判別することができそうにもない。

もはや、「過去」「現在」「未来」などという映画内の時制の概念など飛び越えてしまい、画面には器械としてのカメラが非情にも写しとってしまう「現在性としての今」すらも映っていないかに思える。だから、カメラとカメラマンが鏡に写り込むあのカットに出くわしたとき、そこだけ妙にこれ見よがしの、作為的で言い訳めいた（ある種の）陳腐さしか感じなかったのかもしれない。

しかし、なおもこう思う。映らざる「現在性としての今」が、きっと、どこかに存在しているがゆえに、女の言葉に「出発すること」への意志が繰り返されるのではないのか？

.....こうしてまた巡り巡り、何もかもが判然としないまま、疑問はふりだしに戻ってくる。私が今、見聞きしているものとは、本当に、一体何なのか？ この今、私が見ている画面の奥行き（たとえば寄せ返す波）とは、声の主たちにとって、一体どんな「時空」なのか？――。

#### 4

『アガタ』では、過剰な「記憶」ばかりが、より細部へと枝分かれしながら語られていた。

「あなたはあの時このような素振りを取った、だから私は、このように思った」

「いや、実はあの時僕はそうではなく、こう思っていた」

――まるで、その世界には「忘却」という概念がどこにもないかのように、彼らは過去の一挙手一投足までもも全て覚えていて、あくまでもその細部を掘り下げていくことに執心する。冷静に、抑揚を欠いて、何一つ互いにとって欠如した記憶などないかのようにすべて通じ合いながら、極大化した細部をさらに穿っていく。周回的に鳴るあの音楽（ブラームスのワルツ）でさえ、「記憶」と結び付いたものとしての仔細な挿話を付随して現れるのだった。

しかし同時に、彼女は「出発」に拘っていたのではなかったか。半ば強迫観念のように、「出発」することを何度も繰り返していたではないか――しかし一向に、「出発」する気配はないのである。背反的な意志を内に抱えこんだまま、やはり結局は「記憶」に留まり拘泥する姿勢は、ほとんど偏執狂的ですからある。カウチに鷹揚に横たわるアガタ（らしき女）の姿は、その点で、停滞し続けるこれらの風景のすべてを象徴するものでもあった。

ところで、ダイアログが周回的に「出発」の話題へと回帰する度に、この男女から「記憶」を

語る時のような饒舌さが失われ、交わす言葉数や持つ語彙が極端に減るように思われた。それは、二人が未知なる対象(=出発)を語る術を知らないためではない。もしかすると二人は、「出発」という言葉によって、まだ見ぬ未来において彼らが迎えるであろう「忘却」の始まりを、おぼろげに予感していたのではないだろうか？ 出発=忘却への畏怖を抱いて、ただひたすらに「記憶」の内部で戯れ続けようという主体が、あの二人だったのではないだろうか？ 「現在性としての今」すら、決して画面に映し出されないかに見えるその理由を、この推測の延長線上に見出すことはできるだろうか――。

5

ここで改めて、次のことをもう一度繰り返しておく必要がある。すなわち、この映画の画面の中には、「過去」「現在」「未来」といった、時間に類する概念は何一つ存在していなかったのだ、と。

何一つ、である。

そしてそれは、映画の中の声の主たちにとっても、まったく同じことなのである。

あの不可思議な画面とは、どの時間にも属さないような「彼岸」の風景だったのではないか――。

このことは時間だけにとどまらない。空間も、こうした「彼岸」の領域に属する「場所ならざる場所」として、画面に映し出されていたのではないか――。

そこでは、だから、画面を見るこの私自身の存在が、声の主たちと同位にあったのである(同一ではない)。つまり、私は、アガタという主体とはまた別の、全く新たな主体的役割を担う存在として、「彼岸」の風景との交渉(画面や私自身との対話)に当たらなければならなかったのである。

しかし、よくよく考えてみれば、それはすべての映画が原初的に持つ純粋な機能の一つなのである。つまり、私という主体が、今ひとつの主体たる映画と対峙し、交渉するという事態のことである。ただし、この『アガタ』という奇怪な映画においては、その機能それ自体が限りなく純化されてむき出しになっており、見る者に、より純粋な形での主体的介入を要請するのである。つまり、そこにあらかじめ予定された不完全性を見る者の主体的関与によって補完させることを以って、映画が映画たりうるような映画なのである。

こうして私は、画面との積極的な関わり合いを無自覚に強いられ、「彼岸」の時空との連帯的な関係を取り結ぶこととなったのである。そしてもはや、アガタたちと同位の立場に立脚して、彼女らの饒舌な「記憶」に直に接する主体となったのだ。

しかし、この主体は、アガタらのような豊穡な「記憶」の海を持たない卑小な存在である。ある言葉に接したかと思ったその次の瞬間には、別の言葉を次々と「忘却」の淵へと追いやってしまう。82分間、私は「記憶」と「忘却」とがせめぎ合う臨界点としての役割を、知らず知らずの内に演じていたというわけである。そして、実は、この役割こそが、「彼岸」の風景の成立に大きく寄与する要素だったのである。つまり、この「彼岸」の風景とは、アガタらが未知の時空において予感した、あの「概念」としての「出発=忘却」を、限りなく引き伸ばして映し出した景色だったのであり、私がこれをその表層において体現する主体となっていたわけだ。

しかし、どのような理由であの風景を、『概念』としての『出発=忘却』だと言えるのか？

その理由を以下に述べよう。

冒頭の窓枠からはじまる画面の回帰性や寄せ返す波の風景を筆頭に、この映画は周回的な映像の積み重ねで成り立っていた。これらの要素は、各々がどこまでも引き伸ばし可能なものであり、また同時に、仮に「点」として収斂してもなお、独立して成立しうる自立性を備えたものだった。これらの風景が、時間や空間とは無縁のもの、つまり「概念」たる所以はこの点にある。ではこれが、「出発＝忘却」であると言えるのはなぜか。これに関しては、すべての風景に唯一共通していたあの閑散とした物憂げな仄暗さを考えてみれば良い。「出発＝忘却」が、彼女たちにとって畏怖すべき忌わしき対象だったとすれば、それは「忘却」が絶対的な空虚さを意味するからに他ならない。「出発＝忘却」とは、追憶そのものの絶対的な不可能性のことであり、彼女たちはこれを畏れたのである。つまり、何かがあったこと自体がもはや思い返せず、忘れてしまったことを悲しむことさえも不可能であるような「絶対的な虚無感」——それが「出発＝忘却」のもたらす荒野の風景なのだ。

あの誰もいない閑散とした海辺とは、そうした虚無の荒野を映し出したものであり、あの重く垂れ込めた黒い天蓋に覆い尽くされた世界とは、「出発＝忘却」という「概念」に侵食された虚ろな「彼岸」のありようなのだ。だがあくまで、「事後に残された風景」といった類いの、時間的前後性や空間的実在性をあの画面は持たない。「彼岸」とは頑なに、非時間的・非空間的な「概念」なのである。

ところで、当のアガタは今後も「出発＝忘却」することはないだろう。アガタとは、豊穡な「記憶」の海を持つ、「忘却」を知らない記憶装置（＝映画）の側にいるためである。「記憶」と「忘却」の臨界点たるこの私が、やはり、「出発＝忘却」する主体であることは改めて疑いがない。現に、私はすでに、『アガタ』を含めてその他あらゆることに関しての、「出発＝忘却」の道りを歩み始めている。震災の記憶も、どうやらこの系譜にあるようだ。

では、これに抗うために、私はこの先何をすべきなのか——。

あるいはまた、こうした映画の持ち得る可能性の、生々しい感触を知ってしまったいま、この先何をすべきなのか——。

この映画を見た者は、こうした未解決の疑問を抱き続けることとなるだろう。その問いに自ら解答を見出すまでが、『アガタ』の目論む映画的な時間の定義なのかもしれない。その意味において、『アガタ』は途方もなく「現在の映画」であり、いまだにこれが続くような「現在進行形」の映画なのかもしれない。それはちょうど、『ヒロシマ・モナムール』の真俯瞰で捉えられたあの雑草の意味をいまだに考え続けていることと同じように……。

楫野裕

『アガタ』。この映画は、海辺の別荘を舞台に男と女が人生や愛について語る映画、と一応言えるのか・・・86分、ほとんどが別荘からの景色と思しき退屈な海や退屈な建物が映っているだけで、たまに別荘内の男と女が映るが、その二人もたまに少し動くだけで最後まで一度も言葉を発しない。86分の上映時間で映る人間はその男と女と、もう一人、鏡に映った女を捉えたショットの背後に映りこんだ女を撮っているスタッフ（カメラマン or アシスタント）の男（たぶん男だった）。それは映り込みというか明確に意図的に画面に入れている。登場人物はその3人。言葉は画面外からの朗読で終始聞こえるその朗読は少々抽象的でいまいち何について語っているのかよくわからない。また、言葉が画面に映って

いる二人の言葉である保証もない（映画単体で見るとは）。つまりこれは「極力説明を排した」等という生易しいものではない。その姿勢はもはやハードコアの領域ともいえる。まるで目的に向かっていっさい後ろを振り向かず突き進む勇ましい男の背中のような（監督は女性だが）。背中で語ること、それはすごくかっこいい。

それは自閉的なシニカルな態度とは真逆に非常に積極的なコミュニケーションを要求する態度だ。安易な二元論を唾棄し、映画について、世界について、問い続けること、語り続けること、それでもなお何も得る事ができないとしても絶望してはならない。

仙元浩平

デュラスの生い立ち、彼女の主題、彼女の作品「群」・・・『アガタ』以外の一切を語ることが、『アガタ』を語ることになる。やや先走っていえば、人物としてのアガタの遡型はアンヌ＝マリ・ストレットであり、『アガタ』は『インディアソング』がその後の作品を経て結晶化した作品である。

こうした語られかたが一個の作品にとって、あるいはデュラスにとって幸いなのかどうか。相も変わらぬデュラス、といい放つことはたやすい。いずれにせよデュラスはそのようにして表現していく道を選んだ。彼女の来しかたを衝き動かしてきた執念（強迫観念？）を語ること、それが『アガタ』を語ることになるだろう。

この強迫観念の強度が、デュラスの映画を規定しているといってもいい。その観念は異常なまでに強く厳正であり、そっと指先に触れるだけで破裂する緊張がつきまとう。デュラスの映画はそれ自体が極度の緊張状態にある。この緊張に針を刺そうとてやまない恐怖が控えている。

前景にインテリアがあり、窓があり、窓越しにエクステリアが見える。デュラスが『インディアソング』以来リフレインさせている構図である。あえて還元的に言えば、前景のインテリアには緊張がはりつめ、背景のエクステリアには恐怖がたちこめている。この緊張と恐怖の内容が映画の題材に結びついてくるのであって、『アガタ』に即していえば、それは近親相姦ということになる。

インテリアがエクステリアに対して束縛的・閉鎖的であるとしても、当事者にとってその現場は守護されている。一方で外に出ることは解放的であるにもかかわらず、つねに不安定で浮動的である。インテリアは彼らの緊張を保障するが、その保障を身にまとえないエクステリアは恐怖を孕む。デュラスにとって海とは、底知れぬ、無限に広がる恐怖である。

恐怖の予感に戦きながら緊張の蜜の味を舐め続けるか、そうでなければ恐怖の海に飛び出るしかない。当然この海には死の予感が漂うことになるが、アガタが逃げ続け、兄が追いつけることは、死をも超越せんとする崇高な意志すら感じられる。

禁忌を犯すことは、それを禁忌として検閲するシステムの枠内にあるうちは、いささか甘い感傷にも浸れる行為であるわけだが、その枠の外に解き放たれることによって、もはや禁忌は禁忌でなくなり、それを真実の愛として自らの意志のみにおいて生き続けることが試される。その試練に堪えきれなくなることは愛を否定することである。愛が愛としてむきだしにされたとき、あなたは、私は、この愛に堪えきれぬか、この疑惑が恐怖である。

『アガタ』はまた、きわめて集中の度合いが高い映画である。

デュラスの偏執的妄想は、禁忌を犯し、ゆえに成就させようというアガタの愛の物語として紡がれる。この古典的ともいえる物語を紡ぐのが演者であり声であり、観客である。その物語の紡ぎかたは、彼ら各々と物語とのかかわりあいにおいて、ひどく陶酔的になされる。彼らが相互的に有機的な関係を築くことはしない。彼らは共犯関係にはない。しかしやがて彼らが邂逅するであろう至高の一点がある。この至高の一点とは、おそらく「驚異的な現実」であり、「生と死、現実と想像、過去と未来、伝達可能なものと伝達不可能なもの、高いものと低いもの」とが、そこ



から見るともはや矛盾したものに感じられなくなる精神の一点」であるだろう。

以下、まったく断片的なメモ――。

- ・アンヌ＝マリー・ストレットの登場は、デュラスの倫理に衝撃をもたらした。彼女は「姦通」する者であった。
- ・デュラスにとって音楽とはピアノである。そして「ピアノをあきらめる」ことが大きな意味をもつ。『インディアソング』『ナタリー・グランジェ』『アガタ』の女たちは、ピアノを断念することで一線を踏み越える。ピアノをやめることは、決定的な事件である。
- ・一人の役者が、演じる者・演じられる者・語る者・語られる者・見る者・見られる者を一つの役として体現するという了解を、デュラスは挑戦的に放棄する。デュラスの映画においては、これらの「者」たちが微妙にズレている。役者はいったい何を演じるのだろうか？
- ・デュラスは海や森を、魔女たちが自然と交歓する場所として見ている。これら原始的・野性的な自然においては、女こそが主役である。
- ・それはそれとして、デュラスの映画をフェミニズムの観点から語る誘惑に、僕はまったく駆られない。

宮下浩平

『アガタ』 監督 マルグリット・デュラス

冒頭、映画の舞台となるサロンと、そこに居る、そこに現れるはずの女と男についてのト書きのような簡単なテキストが映し出される。映画はこの舞台設定の状態のまま変わらない。サロン内、そこから見える海、砂浜、女と男がかつて見たはずの景色、それらの画の上に女と男の語りが被せられる。女の声はデュラス自身。男の声は当時デュラスと恋仲だったとされるヤン・アンドレア。声無き女／デュラスのかつての身体としてビュル・オジェが現れるのは冒頭からしばらく経ってからだ。女と男の声に、その語りに呼び覚まされるように、ソファに横になっていたビュル・オジェは静かに目を覚ます。男／ヤン・アンドレア自身もまたデュラスと自身の声に呼び寄せられたかのようにその場に現れる。ヤン・アンドレアはデュラスの知っているその場に連れて来られたのだ。彼らは互いに接触することなくサロン内を亡霊のように移動し、声無き身体としてその場に居るともなく居る。冒頭のテキストにあった30歳（に見える）女と男の身体が、声が見ているその場に現れなければならない。デュラスにとってもう一度愛し合うことが可能な身体、まだ若く美しい身体をその場に置いて、女と男の声はその身体に与えた記憶のあの時その場所確かに二人は愛し合ったことを獲得しようと試みる。その場に居る身体の記憶の彼方のあの日のあの瞬間、愛し合ったに違いないあの瞬間に向けて、声は語りのアプローチを、その角度を、強度を幾重にも変えながら語り続ける。しかし声はあの瞬間の輪郭に触れるのみで、決して今まさに声によってあの瞬間を獲得してしまうことなどできない。あの瞬間、女と男の若い青春の身体は行為として愛し合ったのか。わからない。それはわからなくて良いのだ。あの瞬間、女と男は確かに互いを愛したし愛し合っていた。女と男の間には大いなる熱があった。その熱を女と男の声のする今ここに立ち起こすこと、その時女と男はどうなってしまうのかという賭けなのだ。女と男はただ圧倒されて身動きが取れなくなってしまう方がいい。ラストのデュラスの声が語った。「思い出は、思い出を担っているわたしたちよりも強い（中略）わたしたちの美しさより、わたしのこの体よりも、もっと先へ進んでいた（後略）」。映画『アガタ』はまさにそんな映画だ。現実のデュラス／ヤン・アンドレアの関係性を超えて私たちの目前に確かに存在している。単なるメタ的な遊びではなく、愛の実践を、男と女の存在の実践を視覚可能にすることが映画という装置は可能であるということを、デュラスは私に教えてくれた。

森内旭

延々と様々な風景が映し出される。誰もおらず、殺風景だ。だがその「不在」は、相対的にそれらの風景の中にかつていた人物を想起させる。記憶というものは往々にして場所と密接に関係している。我々が特定の何かを語る時、同時に特定の何かが属していた「場所」を語ることとなる。そういった意味では、この映画は世間的に定義されている記憶とは異なり、本質的な意味における記憶の在り方を描き出そうとしているように思われる。

以前の議論において、登場人物の属する時制についての話題が上ったが、この映画において(もっと厳密に言うならば、映画という表現媒体において)時制というものはそれほど重要ではない。なぜなら映画とは文字通り映画であり、現実とは異なるものだからだ。よって本来なら現実における時制や物理法則というものを取っ払って鑑賞すべきなのだが、我々は現実について語ることが一種の習慣・癖となってしまうている。映画という非現実について語っているにもかかわらず、当然のように現実の範疇へと話が帰結してしまうのだ。だが映画において重要なのは「意識」であり、それこそが「本当の意味で」我々人間が生活している世界である。現実的な事物というものは意識を喚起するためのトリガーに過ぎない。

時制に話を戻そう。我々が現在について考えるとき、その現在というものは過去の集積によって成立するものであり、同時に過去について考えることとなる。また現在の行動が未来に影響を与えるため、現在について考えるということは未来について考えることである。つまり、現在・過去・未来というふうに時間を分断して考えることなど不可能なのだ。翻って一般的な意味における時制とは、実生活を円滑に進めるための便宜的なものであり、人間という孤独に耐えられない生き物が他者と繋がるために作り出したまやかさに過ぎない。現実の時計が時間を刻むのとは別に、我々はそれぞれが孤独な旅行者として、意識的・無意識的に様々な時制を行き交っているものであり、それを映し出せる媒体が「映画」なのである。

本質的な意味における記憶・時間が、この映画では重要なファクターであると考えられる。