

催眠術師の誘惑

—ワイマール映画の光と影— [I]

藤崎 康

ある朝、ベルリンの壁に貼られた女と骸骨のポスターを見たことを覚えています。ヘベルリン、おまえのダンスの相手は死神だ」という文字が書かれていました。表現主義の映画が生まれ、創造されたのは、この時期（一九一九年から二〇年にかけて）のことでした。

フリッツ・ラング

はじめに

ワイマール時代のスクリーンを飾った『カリガリ博士』、『吸血鬼ノスフェラトウ』、『ドクトル・マブゼ』、『メトロポリス』、『ファウスト』、『伯林—大都会交響楽』、『嘆きの天使』、『M』……などのドイツ映画は、今日でもなお、まばゆい光芒に包まれています。いや、それどころか、映画というジャンルが衰退しつつあるかにみえる今日、それらの映画はいよいよ輝きを増している、といっても過言ではありません。では、いったい、ワイマール映画の^ク尽きせぬ魅力はどこからくるのでしょうか？—この問いに、当時の政治的文化的状況をふまえつつ、まがりなりにも答えようとしたのが、以下のエッセーです。



一九一九年からヒトラーが政権を獲得する三三年までの一四年間にわたるワイマール共和国の時代は、周知のように、深刻な不況に見舞われ、血なまぐさい右翼テロがひん発した物情騒然たる時代でした。しかし同時に、「黄金の二〇年代」とも呼ばれるように、ワイマールは絢爛たる文化を生み落とした時代でもあり、とりもなおさず、フリッツ・ラング、F・W・ムルナウ、J・V・スタンバーグ、G・W・パプスト、などなどの才能豊かな監督たちが活躍した、ドイツ映画の黄金期でもあったのです。

そして、この時期のドイツ映画を特徴づけるのは、ひとことでは言えませんが、表現主義と呼ばれる幻想的なスタイルです。フランスの映画批評家ジャン・ミシェル・フロドンは、表現主義映画が、当時の「現実」の反映であると同時に、ドイツ文化特有の、暗い神秘的なもの、非合理的なものへの嗜好、つまりはドイツ・ロマン派的な、怪奇幻想や超自然的なもの、あるいは巨大なスペクタクルへの傾斜を受けついで様式である、と的確にのべています。

これ「表現主義」はドイツ文化における幻想的色彩を帯びたロマン主義の伝統を直接受け継いだ映画である。抽象的（さらには超自然的ないし形而上的）な問題を、現実の再現というよりもむしろ精神および感覚のあらゆる欲求に従う形式のうちに具現させるのがその特徴だ。光と影の偉大な術（演劇にインスピレーションを得たもの）、前代未聞の動きを示すカメラ、そしてアイデアに満ちた舞台装置が結びついて、当時の政治的現実と緊密な絆を保ちつつ、ゲルマンの神話や古典に想を得た主題を引き立たせるのである。

（ジャン・ミシェル・フロドン、野崎敏訳『映画と国民国家』岩波書店、二〇〇二、五六頁、傍点引用者）

ここでフロドンが言っている「当時の政治的現実」とは、もちろん、第一次大戦の敗北、帝政の崩壊、「ドイツ革命」の失敗といった歴史の変動をへたのちの、二〇年代前半からナチス台頭期にかけてのドイツの政治的狀況のことです。すなわち、ブルジョワ政党に対する中間層の欲求不満やヒステリックな反ユダヤ主義が渦巻くなか、ヒトラーというカリスマ的指導者に対する崇拜が沸騰し、古代ゲルマン神話が、ドイツ人とアーリア人種の^{リッセンスラム}血の同一性を根拠づける文化装置として利用され、東方の「劣等民族」の土地は侵略、奪取すべしという生存圏の拡張が叫ばれた時期の政治狀況をさします。しかし、この点については追いつ追いつれることにしましょう。ともかく、「表現主義映画」の名で呼ばれる、すぐれてドイツ的なフィルムが、この時期に数多く撮られたことは重要です。

ところで、さきにふれたように、ワイマール時代は政治的、経済的な状況は悲惨であったが、にもかかわらず豊かな文化を開花させた、というふうに言われます。しかし、こうした言いかたは、ともすれば、時代の危機的状況と文化とをまったく無関係なものとして切り離してしまう——少なくとも、そうした誤解をうむ——危うさをはらんでいます。フロドンがさきに引用した一節で、表現主義映画と「当時の政治的現実」との密接な関係を示唆したように、ワイマール期の映画には、この時代の「現実」の刻印が（なんらかのかたちで）押されている。つまり、ワイマールの「現実」が人びとの中に生みだした不安や恐怖や欲求不満、あるいはそれらと表裏した現実逃避願望といったものが、色濃く（または目立たぬかたちで）反映されている——このことを絶えず視野に入れておく必要があります。

もちろん、一般論として、「映画は現実を反映している」などと言うことは、ほとんど意味がありません。映画と「現実」の関係は、おそらく多種多様で、また複雑にねじれたものだからです。あるいは、映画と「現実」の関係には、いくつもの層（水準）が存在するといってもいい。早い話が、実際に起った事件に想を

得た映画でも、では、それをどう撮るか——「実録」ふうに撮るか、あるいはメタファーをまじえた寓話という形式で撮るか——によって、映画と「現実」の関係はずいぶん違ってきます。

また当然ながら、いわゆるドキュメンタリー映画でも、対象をどんな撮影角度で切りとり、それらをどう編集でつないでいくか（もつと端的に言えば何を見せ、何を隠すか）によって、そこに作り手の視点や意図を介入させることができる。というか、作り手が意識しようがしまいが、彼の視点や意図はいやおうなく、そこに映り込んでしまうのです。このことは、テレビの戦争報道などに露骨にあらわれています。つまり、そこではもはや、ドキュメンタリーとフィクションという区別はあいまいにならざるをえない。

さらに、役者の肉体やスタジオに組まれたセットも「現実」だと考えるなら、ことはいよいよ複雑になってきます。まあ、そこまでは話を広げずにおくとして、ここではともかく、「一般論」は不毛である点を強調しておきましょう。そして、その伝でいけば、ひとくちに表現主義映画といっても、個々の作品によって、その作風にいちじるしい（または微妙な）違いがあることを、無視することはできない。（たとえば後にみるように、おなじ表現主義映画でも、ロベルト・ヴィーネの『カリガリ博士』とムルナウの『吸血鬼ノスフェラトゥ』では、そのスタイルにはつきりとした違いがあります。）したがって、このエッセーでは、文化史的、映画史的なパースペクティヴを視野に入れながらも、個々のフィルムの細部の表情をおろそかにしないよう、心がけました。



というわけで、以下では、何本かの表現主義映画＝ワイマール映画を、少々ていねいに検討していきます。

そこでは、かならずしも映画に「現実」や「歴史」の反映を読むことだけでなく、映画を映画それじたいとして賞味するという、いわば享乐的——映画好きの——な視点も一度ならず導入されるはずです。誤解をおそれずに言えば、一本の映画を見て、わけもわからず震えてしまう、あるいは泣いてしまう（ジル・ドゥルーズのよう！）、という体験を出発点にしないかぎり、映画をめぐるどんな理論的な分析も、たんなる「映画の死体解剖」（たとえば映画をダシにした退屈な文化研究Ⅱカルチュラル・スタディーズ）と化してしまうからです。あくまで、初めにエモーションありきでなければならぬ、と思うのです。

しかしまず、ワイマール映画に視線を注ぐにさきだって、ワイマール期とはどんな時代だったのかを、ざつと見渡してみましよう。



ワイマール時代の文化、芸術には、じつに混沌とした、目のくらむような印象が渦巻いています。華やかさと陰うつさが交錯し、楽天性とペシミズムが入り乱れているような、まるで躁鬱病的な様相を呈しているのです。こうした文化現象の背後には、大衆社会の出現によって加速された汎ヨーロッパ的なモダニズムの開花があります（モダニズムはむろん、革新Ⅱ新奇さモダニティと陳腐化という、二つの相矛盾するベクトルをはらんでいます）。

そして、やがて到来するナチズムの時代には、ヒトラーおよび宣伝相ゲッベルスによって、文化の「強制的同質化」（健全なゲルマン精神々による文化の均質化）がめざされ、革新的なワイマール文化（表現主義、新即物主義など）に「退廃芸術」の烙印が押されて排除され、そのために多くの文化人、芸術家が亡命を余儀

なくされました。その結果、ナチス・ドイツにはいくつかの例外をのぞいて、画一化されたステレオタイプな文化、芸術しか育ちませんでした。そうした文化の不毛な同質化は、「上」からの統制であると同時に、あくまで巨大化した大衆社会を基盤にして（大衆の嗜好を反映するかたちで）こそ可能であったことを、見落としてはなりません。つまりそこでは、「大衆こそが最高の審判者である」ような、ワイマール文化の半面であった通俗性や大衆迎合主義（創造性や革新性ではなく）のみをグロテスクに肥大化したような、すぐれて今日的な文化状況が、十八世紀いらいドイツに伏流していた民族主義や反ユダヤ主義を前景化することで、出現したといえます。



さて、ワイマール文化には、敗戦および「ヴェルサイユ条約の屈辱」によってドイツ国民（とりわけ中間層）のなかに鬱積した不満や不安や閉塞感の投影——反ユダヤ主義やゲルマン至上主義はその典型的なあらわれ——を、みてとることが出来ます。⁽¹⁾そして、破局的なインフレ不況や、フランス、ベルギーによるルール地方占領、あるいは多発する右翼テロ⁽²⁾がひきおこした社会不安もまた、人びとの現実逃避願望と表裏するかたちでワイマール文化に反映していることも、前述のとおりです。

右翼テロといえば、準軍時的武装集団「国防団体」がおこなった「フェーメ」（秘密裁判）暗殺は、きわめて血なまぐさいものでした。元将校や失業した狂信的国粹主義者が、しばしば、「非愛国的行為」の糾弾という理由のもとに市民を撲殺したり、絞殺したりしたのです。しかも「国防団体」の殺人者のほとんどは、検挙されても厳罰には処せられずに無罪放免されました。⁽³⁾

ようするに、ピーター・ゲイのいうように、「ワイマール文化を特徴づけた興奮は、部分的には豊かな創造力と実験精神とから生まれたが、その大部分は、不安や、恐怖、そしてしのびよる破滅への予感から生まれた」⁽⁴⁾のであり、この時代の文化には、つまるところ、新生の兆しと崩壊の予感とが色濃く影を落としているのである。

ちなみに、一九三〇年代にナチス・ドイツを逃れて亡命した⁵ワイマール文化人⁶は、たとえば——物理学者アインシュタイン、小説家トーマス・マン、劇作家ブレヒト、舞台監督マックス・ラインハルト、画家ゲオルグ・グロス、カンディンスキー、マックス・ベックマン、美術史家パノフスキー、建築家ブルーノ・ワルター、映画作家フリッツ・ラング、F・W・ムルナウ、ダグラス・サーク、ビリー・ワイルダー、ロバート・シオドマーク、俳優コンラート・ファイト、ペーター・ローレ、映画製作者エーリッヒ・ポマー、映画撮影監督カール・フロイント……などなのですが、こうした顔ぶれを一瞥しただけでも、ワイマール文化のとはうまい豊かさが想像できるでしょう。

またそもそも、ナチに吸収されることになるドイツの民族主義⁷的な保守勢力は、一九世紀末から二〇世紀初頭にかけての世紀転換期に、「血と土」の農業ロマン主義⁸をかかげた大きな潮流として近代批判・文明批判を展開しましたが、そこで重要なのは、彼らの民族主義が同時に、近代合理主義といわば「共犯関係」をむすんでいた点です。つまり、ワイマール期のドイツ・ナシヨナリズムは、いっぽうで反機械文明、反科学主義をうたいながら、他方では、技術的進歩や大量生産、あるいは（機会均等を実現すべく）伝統的共同体の解体をめざしていたのです。それはまた、社会工学的ユートピア構想や人種優生学といった擬似科学思想、ないしは生物学的オカルティズム（狂信的な人種主義者A・ランツは「アーリア人の純粹培養コロニー」や「人種美コラント」を夢想！）などの、妄想的な科学主義をかかえこんでいました。（機械崇拜とオカルトの混交は、

のちに見るラングの『メトロポリス』などにも顕著にみとめられます。) 当時のドイツ民族主義はさらに、フランス革命を源流とする「大衆の国民化」(ジョージ・L・モッセ)⁽⁶⁾の唱道、そしてアメリカ型の大衆消費社会志向といった、もろもろの近代主義^{モダニズム}の性格をあわせもっていました。

デートレフ・ポイカートは、ワイマール期からナチ時代へかけての近代化、大衆社会化の様相を、以下のよう素描しています。

「ナチ時代の」ドイツ産業社会は、アメリカを手本とする現代的な大衆消費社会に移行した。それは最初「黄金の二〇年代」に出現し、世界恐慌で中断されたのち、三〇年代の景気上昇のなかに引きつがれた。現代的なさまざまな現象は、ファシズムの「血と土」派のロマン主義から批判を浴びた。しかし、ナチ体制は、いくつかの現代的な現象を選択して、撲滅しようとしただけであった。たとえば「退廃芸術」は美術館から消えたが、多くの消費物質の現代的デザインはのこった。「ユダヤ的」、「ニグロの」ジャズは、建前では抑圧されたが、戦争開始前までドイツでもジャズのレコードは買えたし、それどころか、かなりの量が生産された。現代風ダンスのなかでもおとなしい部類のもの、舞台のレビュー、華麗なミュージカル映画は、戦争中にもゲッベルスが強くおとした娯楽提供のなかにあった。

(……) また、ナチ支配は、農業ロマン主義を宣伝したにもかかわらず、近代技術も讃美した。それは、近代技術が「生存圏」を征服する軍備に必要であった、という理由からだけではない。非情さや機械のスムーズな動き、その効率性が、戦士や兵士の理想的な人間像、「クルップ鋼」「クルップは大砲製造などで知られるドイツの武器製造会社」のように強固な「人間と同一視されたからでもあった。(デートレフ・ポイカート、木村靖治・山本秀行訳『(新装版) ナチス・ドイツ―ある近代の社会史』三元社、一九九七、一〇八一―一〇九頁)

ようするに、世紀転換期からワイマールをへてナチズムへと収れんしていくドイツの民族主義や国粹主義は、もとより近代と反近代のあいだで引き裂かれた、いつてみれば両義的なものだったのです。小野清美はドイツ民族派の、ひいてはドイツ指導層の「近代」をめぐるジレンマを、「世紀末以後のドイツの二重の問題状況」⁽⁷⁾と呼んでいます。それはまた、前述の、ワイマール文化の革新^{モダニティ}新奇さをめぐるジレンマを連想させる事態ではないでしょうか。

いずれにせよ、「ワイマールは、短い期間に、猛烈なテンポで、われわれの近代世界の魅力的な可能性や忌まわしい可能性をあらかじめ演じてみせた」(ポイカート)⁽⁸⁾のであり、「共和国は敗戦の中で生まれ、混乱の中で生き、そして悲惨な死を遂げた」(P・ゲイ)⁽⁹⁾というわけです。

さて、こうしたワイマール時代についての概観をふまえて、以下では、この時期の映画のなかで、あたかも強迫観念のように反復される主題——「催眠術師」⁽¹⁰⁾、「憑依」⁽¹¹⁾、「分身」⁽¹²⁾など——、および表現主義という様式に視線をそそぎながら、あわせて、この時代の文化流行や人びとの集合的無意識をあぶり出してみたいと思います。

1 表現主義映画——カリガリからノスフェラトゥへ

誰が番人たちの番をするのか？ 私たちを治療すべき者たち自身が治療の必要があるとき
はどういうことがおこるのか？

P・P・プロウアー『カリガリ博士の子供たち』

I

ワイマール映画を語るうえで最も重要なキーワードのひとつは、前述のように、「表現主義（表現派）」ですが、事典類で「表現主義」の項を引くと、たとえばつぎのように記されています。——表現主義とは、外界の印象＝impressionを自分の中へうえつけようとする印象主義に対して、内面の表出＝expressionをめざす芸術をいい、アクセントの強烈な、非写実的なゆがみの表現をとまなうのが特徴。狭義には、主として一九〇五年ごろから、ドイツ革命期に至る時期に展開されたドイツの芸術をいう。ラテン的感覚主義に対するゲルマン的表現意欲のあらわれと解釈される場合もあるが、H・リードはそれをへ北方民族～にとって典型的なものゝとみなした——などと記されている。

いづれにせよ、表現主義と総称しうるような傾向が、二十世紀初頭からワイマール期にかけてのドイツ芸術の大きな特徴のひとつであったといえます。

ここで、表現派の画家たちについて手短かに触れておくと、彼らに共通する画風は——もちろん彼らはそれぞれ独自のスタイルを持っていましたが、それらの最大公約数的な特徴としては——、力づくよくシンブルな描線や色彩のほとばしり、意図的にもちいられた、素朴な技能、人物像の大胆なデフォルメなどが挙げられます。

こういった画風はむしろ、いわゆる写実とは異なる、内面や主観の表出という表現主義のコンセプトと合致します。ポイカートは、そうした表現主義をふくむアヴァンギャルド絵画が、すでに世紀転換期あるいは戦前の数年間に現われ始めていた点をふまえつつ、それはへ自然主義的な写実からの離脱を特徴とする、と明快にのべています。

アヴァンギャルドによる、ルネサンス以来のヨーロッパ芸術の伝統との決別は、世紀転換期以降、絵画の領域においていちばんはつきり行われた。対象の描写という絵画機能の拘束から、表現主義者は色を、そしてキュービストは形を決定的に切り離れた。この分離の最終的帰結である抽象画も、すでに第一次大戦直前に生まれていた。(ポイカート、前掲『ワイマル共和国——古典的近代の危機』、一三九—一四〇頁)

ただし、表現主義者は「色」だけでなく、キュービスト同様、「形のデフォルメ」においても旧来の画法を脱した、と補足したいところですが、それはともかく、では、表現派の画家にはどんな人たちがいたかという、マックス・ベックマン、ゲオルグ・グロス、リオネル・ファイニンガー、エミール・ノルデ、ヴァシリイ・カンデインスキー、カール・シュミットロットフ、エルンスト・ルートヴィヒ・キルヒナー、などなどです。

ここで、一般にはその名を知られていない、表現派の女流画家マリアンネ・フォン・ヴェレフキンの「警察官、ヴィリニウス」(一九一一)と題された一枚の絵に目を凝らしてみましよう。それは、対象の外皮をはぎ取るような表現派独特の攻撃的なタッチは影をひそめた、かなり具象的な作風の絵ですが、ゆがんだ遠近法の

構図の中に、深い青で染められた夜空、曲線で輪郭づけられた建物の壁や道路が描かれていて——こうした画調や構成はむしろ表現主義特有のもの——、さらに手前の道路の真ん中には大きな炎が、まるで巨大な瑪瑙のように発色し、道端には数人の外套姿の警官が立ち、その炎を無言のまま凝視している、そんなタブローです。しかも、建物の壁面には黒々とした窓がうがたれており、さらに、遠くにそびえる青味がかった灰色の塔の、やはり黒い穴のような窓に大きな黒いカーテンが、なにか不吉な合図のようにひるがえっている。まさしく、画家の内面によんだ正体不明の不安や恐怖が、画面をとおして見る者にじわじわと感染してくるような不気味な絵だといえます。そして、そうした画面に漂う不安や恐怖が、大戦を三年後に控えた第二帝政時代のドイツ社会の空気を映し出していることは、いうまでもありません——。

そういえば、そこに描かれた塔は、典型的な表現主義建築の一つである、曲面にかたどられ、奇妙な開口部のような窓をうがたれたアインシュタイン塔（エーリッヒ・メンデルゾーン、一九一九）を連想させもしますが、じつはヴェレフキンの絵にこだわったのは、この絵のゆがんだ構図や、事物をかたどる曲線や、あるいは黒い穴のような不吉な窓が、サイレント期の表現派怪奇映画の嚆矢である、あの『カリガリ博士』（ロベルト・ヴィーネ監督、一九一九）の映像をほうふつとさせるからです。じつさい、演劇や美術の表現主義の様式をストリートに映画にもちこんだこのフィルムでは、すべての場面が極端にデフォルメされた人工的なセットや書割りを背景に撮られています。いかにも表現派らしい、無視された遠近法、曲がりくねった街路や廊下、ジグザグ状の手すりのある急角度の階段、樹木風の唐草模様、あるいは不安定に傾いたゴシック様式の建物や天幕小屋、さらに斜めに立った煙突や、空に突き刺さるようになってしまった屋根の映像、白い地に黒い縞が放射状に描かれた床などには、強い視覚的インパクトがあります。また、そうしたキャンヴァス地に描かれた非現実的な背景だけでなく、登場人物たちの、目の縁を隈取ったどぎついメーキャップ、とりわけ、カリガリ博士

(ヴェルナー・クラウス)の巨大なシルクハットや、すそを引きずるような長いマントやびん底のような部厚いレンズの丸眼鏡、眠り男ツェザレ(コンラート・ファイト)の黒いタイトツなどの、ビーダーマイヤー調の奇抜なコスチュームも、この映画を特徴づける表現主義的な意匠だといえます。

II

さて、『カリガリ』の物語は以下のごとくです。——旅回りの見世物師で催眠術師のカリガリが、彼の操る眠り男ツェザレを使って主人公語り手(フランシス)の友人を殺し、その恋人を連れ去る、主人公はカリガリの正体をあばくが、しかし主人公自身がカリガリが院長をしている精神病院の患者であることが明らかになる——。

しかし、オーストリア生まれの脚本家カール・マイヤーとブラハ生まれの詩人ハンス・ヤノヴィッツによる原案では、カリガリはあくまで気の狂った催眠術師であり精神科医——専制君主ないしは戦争指導者のメタファー(隠喩)——である、という設定でしたが、それはデクラ・ビオスコープ社の重役エーリッヒ・ポマーの意向によって、現在あるような「狂人の回想」という物語に変更されたのです。腕利きのプロデューサーであるポマーは、「戦争批判」というメッセージがあつては、フランスなどの戦勝国にこの映画を輸出するさいに不都合だと考えたのです(当然ながら戦勝国にも戦争指導者はいたから)。そして後述するように、この、興行成績を配慮したポマーによるシナリオ変更は、『カリガリ』という映画の面白さやサスペンスをかって増幅したのですが、ともかく、マイヤーとヤノヴィッツの原案には、絶対主義批判という寓意的なメッセージがこめられていました。第一次大戦に駆りだされ前線で苛酷な体験を強いられたマイヤーは、軍隊や精神病医に対

して強い嫌悪をいだいており、ヤノヴィッツもまた、自らの戦争体験をつうじて、絶対主義や専制君主こそ最大の悪であると確信していたのです。つまり彼らは、カリガリを気の狂った独裁者として描くことで、戦争の恐怖や忌まわしさや、あるいは軍隊組織の不条理さを観客に訴えようとしたのです。

ワイマール期の映画にナチズムの徴候を——いささか強引な社会心理学的な手つきで——読みとるジークフリード・クラカウアーは、カリガリという人物を、やがて出現する独裁者ヒトラーのメタファー（隠喩）であると解釈しています。

カリガリは、その道具に自分の意志を強要するために催眠術の力——ヒトラーが大規模に実施した最初の人間であったあの魂の操作を、その内容と目的において、予表する技巧——を用いたという意味で、非常に特殊な前兆である。（ジークフリート・クラカウアー、丸尾定訳『カリガリからヒトラーへ——ドイツ映画へ一九一八—三三三』における集団心理の構造分析』みすず書房、一九七〇、七三頁）

ただし、さきに述べたように、『カリガリ』の原案者たちが意図したのは、ナチズム到来の予告ではなく、あくまで、第一次大戦中のプロイセンの軍国主義や権威主義を批判し、皮肉ることでした。そして、そうした彼らの軍国主義批判ははからずも、十四年後にドイツを支配することになるナチズムへの批判となったのです。この点について映画史家のジョルジュ・サドウールは、こう言っています。

マイヤーとヤノヴィッツが『カリガリ博士』のシナリオを書いた時、彼らはこの幻想的な物語によってナチズム（当時は現われたばかりだった「ナチ党結成は奇しくも一九一九年」）ではなく、プロイセン軍国

主義の（指導者原理^{フエーラブリンツィーブ}）、すなわち権力者の原理を意識的に攻撃しようとしたのだ。この二人のオーストリア^{II}ハンガリー帝国の国民は、第一次大戦中プロイセンの軍国主義によって苦しめられ、この軍国主義のもついくつかの方法はナチズムによって繰り返され、拡大されたのである。／こうして第二帝国への比喩的な批判が、前もって第三帝国の本質的諸相への批判となった。（ジョルジュ・サドウール『世界映画全史』第一〇巻、丸尾定十小松弘訳、国書刊行会、一九九九、三〇八頁）

さて、いずれにせよエーリッヒ・ポマーの変更によって、『カリガリ』の原案にこめられた寓意的メッセージは、「すべてが主人公の妄想であった」というかたちで、いわば括弧にくぐられたわけです。

クラカウアーに話を戻せば、彼はまた、くだんの変更をゆゆしき譲歩であると述べています。クラカウアーによれば、その「変更」は商業主義との致命的な妥協であり、無教養な大衆への迎合であり、その結果、原案にこめられたヒトラー的独裁者への批判というメッセージはかき消されてしまった、というわけです（前掲書、六六一―六七頁）。

私はこうしたクラカウアーの主張を全否定するつもりはありません。それどころか小論は、ワイマール映画の中に「催眠術的大衆操作」や「ファシズムの徴候」などのテーマを精力的に読み込んでゆくクラカウアーの論考に、多くを負っています。けれども、くだんの「変更」にかんしては、それがクラカウアーのいうような「後退」であるとは思えないのです。なぜなら、S・S・プロウアーも指摘するように、現在あるような「粹」が物語にはめられることで、いっさいの出来事が主人公の妄想かもしれない、という両義性（どちらとも解釈できること）が生まれ、⁽¹⁰⁾ 映画にはさらなる奥行きと微妙なニュアンスが加えられたように思えるからです。そしてまた、現存の物語のほうが、「民衆の調教師」としてのカリガリの不気味さがよりリアルに伝

わってくるように、思えるからです。つまり、いま言った「両義性」にかかわることですが、カリガリは催眠術を使う気の狂った精神病院の院長だった、という解釈の余地のある現存の物語のほうが、映画の恐怖やサスペンスはかえって増幅するのではないか——。そうした恐怖はまた、『カリガリ』以降、映画史上におびただしく登場することになる、あの気違い博士の物語にまつわる怪奇趣味に通じるものでもあります。

しかし、ここでまず注目したいのは、『カリガリ』に描かれたへとり憑くことへのりうつること、もしくはへ憑依——何者かの意思（あるいは霊）によって自分の身体をのつとられること——の主題です。つまり、主人公語り手フランススの語る物語をひとまず信じるなら、カリガリは催眠術を使って眠り男ツエザレを意のままに操り——いかえればカリガリの邪悪な権力意志が眠り男ツエザレにのりうつり——、残忍で狡猾な主人の操り人形となったツエザレは誘拐や殺人を犯すようになる……というふうには、へ憑依の主題は、へ催眠術的操作へ夢遊病的彷徨のモチーフとむすびつきながら、スリリングに展開していきます。

そして、いうまでもなく、サイレント映画特有の大仰でぎくしゃくした役者の動きや、彼らのエキセントリックな衣裳、あるいは極端にデフォルメされた街路や室内の表現主義的セット・デザインが、ここでは大きな力を発揮している。とりわけ、ツエザレに扮するコントラート・ファイトの、「壁があたかも彼をにじみ出させたかのような、壁にへばりつくよううろつき歩く姿」（クラカウアー）¹⁾は、ジョセフ・ロージー監督のサイコ・サスペンスの傑作『秘密の儀式』（一九六八）で、黒ずくめの衣裳で亡霊のように街をうろつき回る精神病の少女ミア・ファローの姿にまで影を投げかけている、へ夢遊病者の映画的イメージの決定版だといえるでしょう。

また、ツエザレが主人公フランススの婚約者（リル・ダゴファー）を誘拐して屋根づたいに逃げるシーンには、フランスのサイレント時代の大監督ルイ・フィヤードの連続活劇『ファンタマ』（一九一三—一四）の

顕著な影響がみられます（黒マスクに黒タイトの怪盗が変幻自在の活躍をする探偵冒險映画『ファントマ』は、ただし、全編がセット撮影である『カリガリ』とは対照的に、かなりの場面が戸外でのロケーション撮影です）。さらにまた、ツェザールの、棲み処である直立した棺桶状の箱は、『カリガリ』以後に撮られた数多くの怪奇幻想映画——『吸血鬼ノスフェラトウ』（ムルナウ）その他のドラキュラ映画など——に、さまざまに形を変えて受け継がれた、すぐれて表現主義的な小道具だといえます。

あるいはさらに、ドイツ表現派映画のトレード・マークである、光と影の強烈なコントラストをつくりだす照明法ライティングも、ツェザールがフランシスの友人アランを殺害する場面で効果的に用いられています。そこで肝心なのは、たんに光と影の対比が強調されるというだけでなく、殺人という行為が、いわば影によるへ間接描写によって描かれている点です。つまりそのシーンで用いられるのは、屋根裏部屋の壁にうつった、短刀を振り上げているツェザールと恐れおののくアランの（影）だけをとらえる照明法なのです。

こうした、明暗の鋭い対比をつくりだすドイツ表現主義映画の照明法は、のちに見るように、ラング、ムルナウ、パプスト、サーク、カール・フロイント（ラング『メトロポリス』、ムルナウ『ファウスト』などの撮影監督、渡米後『ミイラ再生』などの監督）、そして、ナチスの、政治の美学化グないしは、美学の政治化グに手をかしたレニ・リーフェンシュタール、山岳・郷土映画の名手アーノルト・ファンクといったドイツの監督の十八番おはこ——ファンクはそびえ立つ高峰や切り立った断崖を逆光で神秘的に撮った——となっただけでなく、デンマークの巨匠カール・テホ・ドライヤー（『吸血鬼』、『怒りの日』等）の偏愛する技法ともなりました。

のみならず、三〇年代のハリウッドで「B級ホラー」を撮ったトッド・ブラウニング（『魔人ドラキュラ』、『フリース（怪物団）』等）、ロバート・フロラー（フランス人、『モルグ街の殺人』）、エドガー・G・ウルマー（オーストリア人でムルナウの弟子、『黒猫』等）、ジェームズ・ホエル（『フランケンシュタイン』等）

らに引き継がれ、そしてさらに、ヒッチコック、ジョン・フォード、オーソン・ウェルズ、ジョセフ・ロージ
ー、衣笠貞之介、溝口健二などの名匠が好んで用いる技法となりました。(といっても、溝口は表現派映画
『血と霊』を早くも一九二三年に、衣笠も表現派映画『狂った一頁』を二六年に撮っています。) 急いで付け
加えれば、前記『フランケンシュタイン』、『モルグ街の殺人』を製作したユニヴァーサル社の社長カール・レ
ムレも南ドイツ出身です。

ようするに、光と影の対比をきわだたせる表現主義的なライティングは、ドイツ映画の専売特許ではなくな
り、いわば普遍的な映画文法としてグローバル化されたといえる。(もつともこの点については、ハリウッド
がそもそも、ナチス・ドイツを逃れた亡命者を含めて、ヨーロッパ各地から移住した多くの映画人が職を得て
いた、いつてみれば無国籍的な空間だったことも考慮に入れねばなりません。むしろ、アメリカはもとより
移民の国々でした。) とはいえ、こうした照明法、ひいては表現主義映画そのものが、あくまでドイツに
出自をもっていることは重要な点です。

さらにまた、フロドンが指摘するように、ドイツ表現派映画の作風は、一九三〇年代のフランス映画に大き
な影響をあたえました。フロドンは、労働者階級のうちに「世界の未来」を見ようとした、人民戦線のイデオ
ロギーおよび時代の敗北を「大きな物語」——終末論的神話、すなわち啓蒙思想およびフランス革命によって
引き継がれ、成就されるはずだった労働者の革命という神話——の失敗であるとしつつ、この政治的失敗に、
フランス映画における国民的・美学的失敗が重なり合っている、とのべています。

詩的リアリズムなる不適切な名称を与えられた当時のフランス映画の主流、つまりマルセル・カルネ、
ジュリアン・デュヴィヴィエ、ジャン・グレミヨンの映画は視覚的にいって「ドイツ表現派映画によって」

打ち負かされた映画なのである。せりふはフランス的だとしても（……）、映像はゲルマン的であり、ドイツ・ロマン派およびその現代的化身である表現主義に浸り切っていた。「ドイツ映画はフランス映画にとって決定的な重要性を持った。一九三五年から、フランス映画はゲルマン化した。高級な映画、良質な映画がドイツ流を採用したのである。最も典型的なのはカルネで、ドイツ流のカメラ、ドイツ流のセットを採用、俳優にもある種のドイツ流の演技をさせた。ジャン・ルノワールその人でさえ、流行に抵抗はしたものの、一九三八年の『獣人』ではカメラにドイツ人クルト・クラントを抜擢しドイツ風撮影を行った。」『優しい敵』でジャン・ドゥーシェはこう指摘している。「フランス映画のドイツ的な光」とは、フランス国内にドイツのベテラン技術者たちが来ていたことよって生まれた現象である。彼らはまさしく、ナチズムの反対者であったがゆえにフランスにやってきたのだ。（前掲『映画と国民国家』、八六頁）

フロドンはさらに、こうした三〇年代における「フランス映画の敗北」を、「フランス芸術のしるしであるところの、あのいくぶん乾いた光」（スタンダール）、つまりより明瞭かつ軽やかで、合理的な雰囲気に対する、ドイツ表現主義的な光、いわばドイツ趣味の勝利である、とのべていますが（同前、八七頁）、これは裏をかえせば、フランスにおいても、アメリカにおけるのと同様、ドイツ表現派映画のインパクトがいかに大きかったかを、また、ドイツの映画人たちがいかに秀逸な技術をもっていたかを示すものだと思います。



カリガリ博士 (監督ロベルト・ヴィーネ, 1919)



吸血鬼ノスフェラトゥ (監督F・W・ムルナウ, 1922)

III

ところで、クラカウアーは眠り男ツエザーレを、カリガリの催眠術によつて操られる「霊媒」であると述べています。¹²⁾ 霊媒とはもとより、神や死者の霊にのりうつられ、とり憑かれ、神や死者の言葉やメッセージを異言^{いげん}などのかたちで聴き、それをトランス状態（夢遊状態？）で伝える役目をする巫女（シャーマン）や口寄せといった人間のことで、彼岸と此岸とを、神と地上（現世）とを、あるいは死者と生者とを、文字どおり媒介する中間的存在だともいえる。だから、クラカウアーがツエザーレを、非合理的な威光^{カリスマ}を身におびた催眠術師カリガリに憑依^{エンペイト}され、力を込め、遠隔操作を施している。

そして、この点を一歩すすめれば、眠り男ツエザーレとは、カリガリという「父なる神」から生まれた「子」イエス・キリスト」という中間者（神人、ないしは神の分身）にも似た存在であると、いえないでしょうか。むしろこれは、一神教であるにもかかわらず、「父」が「聖霊」^{スピリット}とともに「子」を産出する、さらには聖者や使徒を産出するという、いわば神が増殖する教義をつくりあげた初期キリスト教の神話とのアナロジーにおいて、そういえるということなのです。¹³⁾ また、「神」ではなく、悪魔や吸血鬼や獣が人間にとり憑き、「子」を産出することによって自らの血族に分身を増殖する、というパターンの神話や民間伝承も数多く存在しますが、それについては、のちに『吸血鬼ノスフェラトゥ』や『メトロポリス』や『怪人マブゼ博士』などを論ずるさいに触れることにしましょう。

さて、『カリガリ博士』の枠物語——主人公語り手フランシスが語る、物語の中のもう一つの物語——において見落とせないのは、カリガリという人物が、キリスト教の神のような絶対的な超越者ではなく、じつはツ

エザール同様、やはり「霊媒」の一人であることが示される点ですが、その場面は以下のように展開します。

——カリガリが精神病院の院長であることを突きとめたフランシスは、ある夜、精神病院にしのび込み、古今東西の夢遊病者の臨床記録を集めた部厚い書物を発見します。その古い書物には、十八世紀の北イタリアで暗躍した「カリガリ」という名の神秘家の症例ものついで、それによれば、何とその神秘家はツエザールという男を催眠術で操り、次々と殺人を犯させていたというのです。ついでフランシスは、院長の日記を見つけますが、驚くべきことにその日記には、院長がくだんの「カリガリ」という死者に魅入られ、とり憑かれてしまったへ憑依の経緯が記されていたのです。つまり院長自身、死者によって催眠術をかけられた挙句、「カリガリ」という名を名乗り、ツエザール（長い眠りから覚めた？）を従えて見世物師になりすまし、定期市に登場したというわけです。ちなみに、「催眠術をかける」「催眠状態にする」という意味のフランス語「hypnotiser」には、「魅了する」「恍惚状態にする」という意味があります。

映画的な手法として興味深いのは、このへ憑依の模様が、一種のフラッシュ・バック（回想）によって視覚化される点です。そもそもフランシスの語る枠物語が回想なのですから、そのへ憑依の場面の時制は、英語の「過去完了」、あるいはフランス語の「大過去」のような、「過去における過去」だといえますが、そこで院長は、臨床記録の頁を繰りながら、気狂いじみた表情としぐさ（サイレント映画特有の誇張された演技）をみせる。そして、「私はカリガリになるのだ」、「今や私の行く手を阻むものは何もない」、「私にはすべてが可能だ。殺人さえもだ！」などと、いかにも狂った独裁者ふうの言葉をつぶやきます。そして、院長が恍惚状態で街路をさまようそのシーンでは、「CALIGARIE」という鋭い象形文字のようなレタリング——いかにも表現主義的な——をいくつも空中や壁面に浮き上がらせる合成トリック撮影が、ひじょうに効果を上げています。¹⁴ ちなみに後述するように、こうしたトリック撮影はフリッツ・ラングの『怪人マブゼ博士』のへ憑依

の場面でも使われることとなります。

ともあれこのシーンでは、フラツシユ・バックや特撮によって、すでに死者となっている十八世紀の神秘家が、あたかも邪教の聖典のごとき書物（狂人の臨床記録）を媒介にして院長にのりうつる、という（憑依）の主題がはっきりと描かれるのです。いいかえれば、ここではカリガリという死者の霊が、院長の肉体をかりてワイマール初期のドイツに「再臨」する憑依現象が、語りの複雑な仕掛けと巧みな映像のトリックによって、あざやかに表象されるのです（ちなみに『カリガリ』の物語は、一九九七年の日本で撮られたサイコ・ホラーの恐るべき傑作を想起させずにはおきません。その映画とは、黒沢清監督の『CURE／キュア』です。一人の青年——百年前に処刑された邪教の教祖にのりうつられた——が催眠暗示によって連続殺人を犯してゆく『CURE／キュア』のプロットは、『カリガリ』のそれに驚くほど酷似しています）。

IV

全編がセット撮影である『カリガリ』に対して、F・W・ムルナウの『吸血鬼ノスフェラトゥ』（一九二二）はおなじ表現派怪奇映画であっても、何よりもまず、野外でのロケーション撮影が強い印象をあたえるフィルムです。たとえば、主人公がドラキュラの棲むトランシルヴァニアの山奥に馬車で向かうくだりで、ムルナウは自然光の中でみずみずしく息づく野原や丘の斜面を、ドキュメンタルに生け捕りにしている——。カメラはそこで、風になびく草木や、谷間を走りぬける馬車の走行感や、あるいは晴れ渡った空の明るさを、のちにジャン・ルノワールやロベルト・ロッセリーニやヌーヴェル・ヴァーグの監督たちが撮るように、リアルにへ記録するのです。また、ドラキュラの隠れた棺桶をのせた帆船を画面にとらえるシーンでは、波頭を白くきら

めかせる海面を、カメラはまるでロバート・フラハティの記録映画のように、鮮やかに撮りおさえています。

このようなムルナウのヘリアリズム指向は、ドイツ・サイレント映画の名作とされる、ホテルの老ドアマンの人生を淡々と描いた『最後の人』（一九二四）で開花しますが、しかしながら、こうした「現実」を記録しようとする傾向の映画——「街路映画」、「新即物主義」とも呼ばれた——は、表現主義の息の根を止めたというわけではない。いつてみれば、それは表現主義と混じりあい、あるいは並行しながら展開していくのです。

（もつとも『カリガリ』のような、全編がセット撮影の室内劇的な表現派映画は短命でしたが。⁽¹⁵⁾）すでにふれたように、表現派の照明法はその後、ハリウッドの怪奇映画や犯罪映画、そしてフランスの「良質な」映画に受けつがれていきますが、ムルナウ自身、二六年の大作『ファウスト』では、スタジオにさまざまな巨大なセットを組み上げ、光と闇がせめぎあう壮麗なライティングを駆使し、カメラをローラー・コースターに乗せた（！）大がかりな移動撮影をおこなうことで、いわばバロック的表現主義——ないしはワーグナーの巨大スペクタクル——の頂点をきわめることとなります。

いやそもそも、野外撮影を中心にした『ノスフェラトゥ』においても、マックス・シュレック扮する、やせ細って耳が長くとり、禿げ頭に鉤鼻の、せかせか動く不気味なドラキュラが登場する場面では、ムルナウは必ずといつていいほど影を強調する様式化された照明法を使っています。たとえば、ゴシック風のアーチ型の通路や戸口にドラキュラが姿をあらわす場面でも、あるいはこの魔物が急な階段を昇っていく場面や、船倉におかれた棺桶の中からゆっくりと起き上がる場面でも、その影が黒くると画面に浮き上がるような撮り方がされている。また、ドラキュラが主人公の婚約者ニーナを襲おうとするシーンでも、吸血鬼の異様に長い指をもつ手の影がニーナの白いドレスの上にくつきりと映る、表現主義のお手本のようなライティングが見事です（吸血鬼の指は物語が進行するにつれ、いよいよ長く伸びていきます）。さらにムルナウは、ドラキュラが甲板

の上に出現する場面では、ロー・アングルからの仰角撮影によって、吸血鬼の威圧感をグロテスクに強調する、表現派ならではのけれん味たっぷりな撮り方をしている。——とするなら、『ノスフェラトゥ』が、『カリガリ』の系譜とは異なり、様式化されたセットではなく現実の背景を用いて、日常的な慣れ親しんだもののうちから恐怖をひき出すという方法をとっている」¹⁶という評言は、誤りではないにせよ、かなり不正確な説明ではないか。つまり、こうした見方は、いっぽうで「リアリズム」をめざしたムルナウが、にもかかわらず、やはり表現主義の申し子であったことをあいまいにしまうのです。

おなじようなことは、ウイーン生まれのアメリカの映画監督ジョゼフ・フォン・スタンバーグについても言えます。ハリウッドのギャング映画の歴史を開いた『暗黒街』（一九二七）を撮ったのち、ドイツに渡り、三〇年代をつうじて女優マレーネ・ディートリッヒを美しく妖艶に撮ることに執着したこのメロドラマの名匠も、じつはディートリッヒの初主演作『嘆きの天使』（一九三〇）のいくつかの場面で、ほとんどカリガリ的とさえいえる表現派的ライティングを駆使しています。——中年の高校教師エミール・ヤニングスが夜の街路をどぼとぼ歩くシーンでは、すそを引きずるような長い外套を着てシルクハットをかぶった彼のシルエツトが、塀に濃く映るように照明があてられているし、しかもそこでは、不安定に傾いた『カリガリ』ふうの書割りの家々が、黒っぽい魔窟のような陰うつな姿を見せている。また、学生たちが寄宿舎で戯れるシーンでも、やはり壁に映った彼らの影をきわだたせるライティングを、スタンバーグはみごとに使いこなしています。もちろん光の魔術師スタンバーグは、ヤニングスをとりにして骨抜きにするキャバレーの歌姫ディートリッヒが登場する場面では、おおむね彼女に軟調の光をあて、その顔がスクリーンに白く映えるように撮っており、黒さを強調する明暗の対比は避けていますが——。

ムルナウに話を戻せば、彼の渡米後第一作『サンライズ』（一九二七）は、表現主義と「街路映画」的リア

リズムとハリウッド的メロドラマが混交した興味深い傑作ですが、この作品のなかに、『ノスフェラトゥ』からの「引用」ともいべきシーンがあつて、驚かされます。それは、主人公(ジョージ・オブライエン)が妻を乗せたボートを湖上に漕ぎ出し、妻を殺害しようとする場面ですが、ボートの上で背中を丸めた姿勢でゆつくりと立ち上がる長身の主人公の姿が、『ノスフェラトゥ』で棺桶から立ち上がるドラキュラの恰好にそっくりなのです(それに、ボートとはもとより、棺桶によく似た箱状の乗り物ではないでしょうか)。つまり、ムルナウはその場面で、ジャンルをこえて表現派的なイメージを演出しているわけです。

V

『ノスフェラトゥ』が吸血鬼映画である以上、このフィルムにも当然ながら、〈憑依〉や〈催眠術〉、あるいは〈遠隔操作〉の主題が顕著にあらわれています。そもそも神話や伝承における吸血鬼は、人間の生き血を吸うことで、^{ノスフェラトゥ}不死なる者^クとして生き長らえる——しかし十字架や杭やニンニクによって退治される——夜行性の魔物です。そして、吸血鬼に血を吸われた犠牲者もまた、しばしば吸血鬼の血族^クもしくは配下となつて、あらたな獲物をねらつて活動するようになる。つまり吸血鬼とは、人間の生き血を吸うことで——いわば^ク血の配分^クというエロティックな行為によつて——、その犠牲者を自らの分身にすることで催眠状態におき、意のままに操作する存在にほかなりません。ちょうど眠り男ツェザレが、カリガリ博士によつて憑依^{スリット}され、力を吹き込まれ、遠隔操作されたように。(『ノスフェラトゥ』では、不動産屋のレンフィールドという邪悪な男がドラキュラに操られる彼の〈分身〉として登場します。)したがつて、クラカウアーのようにノスフェラトゥ^クドラキュラを、カリガリ同様、ヒトラー的独裁者のメタファー(隠喩)とみなすことは、かならずしも牽

強付会な解釈ではありません。

また、『ノスフェラトゥ』のドラキユラは、ブラム・ストーカーの原作とは異なり、トランシルヴァニア（ルーマニア北西部）の奥地からペスト菌をまき散らしながらブレイメンに侵入する魔物、として設定されています。ムルナウと脚本家のヘンリク・ガレーンは、著作権上の理由でドラキユラを疫病をもたらす魔物という設定に変え、舞台も原作のロンドンから、実際に疫病さわぎが起った一八三八年のブレイメンに移したのです。ここで興味深いのは、作り手の意図がどうであれ、『ノスフェラトゥ』が当時のドイツ人にきわめて身近な恐怖——すなわちドイツに災厄をもたらす東欧民族（異民族・よそ者）の脅威——をあたえたのではないかと考えられる点です。もともと、トランシルヴァニアには、ルーマニア人、ハンガリー人とともにドイツ人も住んでいましたが、とはいえ、一九一八年まで続くオーストリア＝ハンガリー帝国時代から首都ウィーンに渦巻いていた人種問題を視野に入れるなら、『ノスフェラトゥ』の吸血鬼が当時のドイツ人の目に、禍わざわいととも
に東欧からやってくる魔物＝異人として映ったとしても、さほど不思議ではありません。

横山茂雄は、ウィーン、ひいてはオーストリア＝ハンガリー帝国のかかえこんでいた人種問題、とりわけ反ユダヤ主義の根の深さについて、つぎのように言っています——「チエコ、ドイツ、ユダヤ、ポーランド、スロヴァキア、ハンガリー、ルーマニア、セルビアなど夥しい数の民族から成るオーストリア＝ハンガリー帝国にとつて最大の問題のひとつは、当然のことながら、人種問題であった。とりわけそのスケープ・ゴートに祭り上げられたのが、ヨーロッパにおいて長らく迫害を蒙ってきた歴史を持つユダヤ人であった……」（横山茂雄『聖別された身体——オカルト人種論とナチズム』白馬書房、一九九〇、十四頁）そして横山氏は、オーストリア人アドルフ・ヒトラーの、異人種に対する妄想的な恐怖をあらわにした次の言葉を引用しています。

この国の首都「ウィーン」が示している人種集団は、わたしにとって不愉快であり、チェコ人、ポーランド人、ハンガリー人、ルテニア人、セルビア人やクロアチア人等の諸民族の混交は、いとわしいものだった。(……) わたしにはこの巨大都市が近親相姦の権化のように思えた。(……) わたしがこの都市に住めば住むほど、この古いドイツ文化の地を蝕み始めた異民族混交に対する憎悪の念が、ますます高まってきた。(アドルフ・ヒトラー、平野一郎・狩積茂訳『わが闘争』角川文庫、一九七三、上巻、一八四―一八五頁)

もちろん『ノスフェラトゥ』は、直接人種問題やゲルマン至上主義をあつかっているわけではありません。しかしこの映画は、吸血鬼を祖国ドイツに疫病をもたらす呪うべき「異人」として描いている点で、やがてヒトラー＝ナチス政権が唱道することになる、「ドイツ帝国とオーストリア＝ハンガリー帝国の半身であるオーストリアとの合併を目指す汎ゲルマン主義」(横山茂雄、同前、十七頁)の流れの線上にある、と言えなくもないのです。(ヒトラーによるオーストリア併合は一九三八年。) 少なくとも『ノスフェラトゥ』の吸血鬼は、異民族や異人種への恐怖という、いわばドイツ人の集合的無意識の投影であるように思われます。ついですが、ヒトラーはユダヤ人を、「人類の永遠のバクテリア」と呼び、ウィーンを「多種族のバビロンの都市」と呼んでいます。

ところで風間賢二は、吸血鬼伝説を民衆の間に根づかせたのは、キリスト教であったとして次のように述べています。

(ギリシヤ正教ばかりではなく) 異教の信仰を厳しく弾圧したカトリックもまた、吸血鬼伝説を巧みに用いて、一七世紀頃に東欧諸国をキリスト教化していった。無知で素朴な農民たちが吸血鬼の存在に怯えていることを知ったカトリック側は、異端の魔物であり、かつ民衆の恐怖心が生み出した迷信に過ぎない吸血鬼の存在をひとまず認め、その死霊の脅威と勢力を誇張して伝播して、その魔物から救われる道は教会にしかないということを説いて、人々をカトリックに入信させたのである。(風間賢二『ホラー小説大全「増補版」』、角川ホラー文庫、二〇〇二、一五一—一五二頁)

風間氏がいうように、カトリック側は吸血鬼に、いわば汚れた(犠牲の山羊)の役割を負わせるといふ——いやでもヒトラーの人種主義を連想させる——狡猾とさえいえる政治的な布教戦略を用いて、自らを普遍化しようとしたわけです。しかし、それと同時に注意すべきは、吸血鬼が分身(子)を生み出すことによる増殖するというストーリーの構造は、前述したところの、「神の子」イエス・キリスト」を産出する(神が増殖する)という、キリスト教神話そのもののパターンに酷似している点です。そして、「子」や「使徒」や「聖者」という「父なる神」の分身を増殖させることで、あまねく世界を制覇しようとしたキリスト教は、やはり血の分配によって自らを繁殖させていく吸血鬼という存在が、もう一人の(陰画としての)「神の分身」であることに気づいたのではないか。また、だからこそキリスト教は吸血鬼を近親憎悪的に憎み、「悪魔」として実体化したのではないかと考えられるのです。

VI

さて、一九二〇年代以前に映画史をさかのぼってみると、『カリガリ』や『ノスフェラトゥ』にみられる怪奇幻想趣味が、かならずしもドイツ表現派固有のものではなかったことが明らかになります。もちろん『カリガリ』が、前述のもろもろの表現派的な技法やスタイルを確立したのは事実ですが、しかし怪奇幻想や超自然現象という題材をあつかったフィルムは、映画の創始者のひとり、フランスのジュールジュ・メリエスが撮った約二分の短編『悪魔の城』(Le Manoir du Diable, 一八九六)が世界で最初ではないかと言われています。古城の大広間を飛び回る巨大な蝙蝠こうもりが、悪魔メリエストフェレスに変身して美女を襲い、ラストでは十字架の前に煙となつて消える、といった単純なトリック撮影を使った映画ですが、その他にもメリエスは、おなじような趣向の『メリエストフェレスの実験室』(Le Manoir du Mephistopheles, 一八九七)、『尼僧院の悪魔』(La Diabla au Convent, 一八九九)などのトリック映画を撮っています。これらの映画が当時の観客に、身の毛のよだつような恐怖映画というより、奇術のような珍奇な見世物として——周知のようにメリエスはロベール・ウーダン劇場の奇術師でした——消費されたことは、想像にかたくありません。ちなみにシネマテーク・フランセーズの初代館長アンリ・ラングロワは、こう言っているそうです。「メリエスの魔法の芸術がドイツで『カリガリ博士』として」再生したが、それは恐怖の様相を呈していた」(ジュールジュ・サドゥール、前掲書、三一〇頁)

この時期にはまた、イギリスのG A S社がメリエス映画の模倣と、える『呪われた城』(The Haunted Castle, 一八九七)や、幽霊が登場する『コルシカ兄弟』(The Corsican Brother, 一八九八)を撮っているし、アメリカのエジソン社も、夢の中に悪魔が出現する『騎士の夢』(The Cavalier's Dream, 一八九八)や、『ファウストとマルゲリータ』(Faust and Marguerite, 一九〇〇)をつくっていますが、こうしてみると、映画は

その誕生期から、怪奇幻想譚やファウスト伝説とじつに相性がよかったといえます。

さらに一九〇〇年代（二〇世紀！）に入ると、アメリカのセリグ社が本格的な物語をもった怪奇SF映画『ジキル博士とハイド氏』（Dr.Jekyll and Mr.Hyde、一九〇八、約十三分）を製作しますが、これはむろん、その後何度もリメイクされる英国のステューブンスン原作の第一号です。また、エジソン社もメアリー・シェリーの原作を最初に映画化した記念すべき『フランケンシュタイン』（Frankenstein、一九一〇）を撮っています。この作品も前記『ジキル博士とハイド氏』同様、原作を大胆に翻案した一六分程度の短編ですが、黒魔術や分身（ドッペルゲンガー）や「マッド・サイエンティスト 気違い博士」などが主題化される点で、少なくとも題材においては表現派を予告するフィルムだといえる。

では、ドイツ映画の草創期はどうかといえば、周知のように、一八九五年にベルリンでスクラダノフスキー兄弟が世界最初の映画装置のひとつ「ビオスコープ」を発表しました（フランスのリュミエール兄弟がシネマトグラフを発表したのと同時期です）。しかしそれ以来、ドイツ映画は二十年にもわたって低迷していたのですが、ようやく一九一三年に、「ジキル&ハイド物」の系譜にたつらなる二本の画期的な映画が撮られることになる。パウル・リンダウの戯曲の映画化である『他人』（Der Andere、マックス・マック監督）と、ハンス・ハイント・エーヴァース原作・脚本の『プラーグの大学生』（シユテラン・リュエ監督）という、分身映画^々です。

前者は、落馬事故を起した男の精神が睡眠中に別人にへのりうつり、悪事をおこなうという、表現派を先取りするような主題と物語を視覚化した作品です。後者は、主人公が美女と巨万の富を手に入れるために悪魔と契約し、みずからの影を失い、その影（分身）と対決する……といった筋立ての、ドイツ・ロマン派の作家E・T・A・ホフマン、それにファウスト伝説、エドガー・ポウの小説『ウィリアム・ウィルスン』などを借用した、これまた「表現派映画の先駆」とよぶにふさわしい怪物物です（しかし、この作品は様式の点では、

明暗の強烈な対比、空間のデフォルメなどの表現派的な特徴はほとんど見られません。ちなみに、この映画は二度——二六年と三五年——リメイクされています。

『プラーグの大学生』で主人公に扮したパウル・ウエゲナーが、のちに『ノスフェラトゥ』の脚本を書くヘンリク・ガレーンと共同監督した『ゴーレム』（一九一五）も、表現派映画の先駆として重要な作品です。ゴーレムとは、中世のユダヤ教神話における泥人形もしくは人造人間のことで、ユダヤ教の司祭ツァヒがカバラ（ユダヤ教神秘主義）の呪文をつかうと、生命を吹きこまれ、ラビの意思のままに動くようになる、一種のロボットです。もっとも映画の中のゴーレムは、フランケンシュタインの怪物同様、人間によつては制御不可能な破壊的なモンスターと化しますが——。ともかく映画史的にみれば、ゴーレムとはまさに、『カリガリ』の眠り男ツェザレヤや『ノスフェラトゥ』のレンフィールド、あるいはラングの『メトロポリス』に登場する女ロボットマリリア（後述）の前身ともいえるべき、すぐれて表現主義的なへ自動人形へにほかなりません。

こうしてみると、ズ前表現主義ズないしはズ前カリガリスムズともいえるべき映画的傾向が、すでに十九世紀末以降、フランスやアメリカで胚胎していたことを、あらためて確認できたと思います。そして、そうした傾向がドイツでは、一九一九年に（一〇年代のズ分身映画ズをへて）、『カリガリ博士』というフィルムによつて一挙に開花したことは、もはや繰り返すまでもありません。また、前述のように、『カリガリ』に描かれた表現派的なもろの「主題」——へ自我の分裂へ分身へ催眠術によつて操られる自動人形へ気違い博士へへカリスマ的独裁者へ——が、以後のワイマール映画にあつては、あたかも偏執狂にとり憑いた強迫観念のように反復され、増幅される（あるいは当時の人びとの集合的無意識であるかのように表われる）こととなります。そして、それらの強迫観念や集合的無意識めいた「主題」群が——むろん「形式」と切り離せないかた

ちで——、もっとも卓越した映画的表现として血肉化されるのが、「表現主義の完成者」といわれるフリッツ・ラングの作品にはかなりません。したがって、次節では、ラングの映画について論じることにはしましょう。

(以下、次号)

注

(一)「ヴェルサイユの屈辱」以降のドイツ保守派の落胆やルサンチマンについて、J・ヘルマンはこう記す——「一九一八年十一月の第二帝政崩壊直後、ドイツ・ナシヨナリストの陣営は、当初心理的にかなり落ち込んだ状態にあった。天降る強き指導者であれ、理想に燃えた民族共同体であれ、ナシヨナリストの夢のすべてが遠い彼方へと先送りになった。ドイツ国^{ドイツ}の実権を握ったのは民族派の指導者ではなく、棚からぼた餅のように政治の主導権は社会民主党のグループに渡った。国粹主義者は社会民主党を「祖国なき輩」とか「名誉を忘れた裏切り者」と罵り、不敗のドイツ陸軍を背後から襲い、ヴェルサイユの「屈辱の講和条約」に調印した張本人と見なしていた。(中略) 国粹主義者に言わせれば、社会民主党のせいでドイツは植民地に加え大切な国境隣接地域を失ったうえ、「宿敵」フランスに何十年にもわたり「不当に」高額な賠償金を支払わねばならなくなったのである。(中略) 食糧事情の壊滅的な状態が続いたまま、超インフレの到来によって多くの市民の預金資産が奪われた」(ヨースト・ヘルマント、識名章喜訳『理想郷としての第三帝国』柏書房、二〇〇二、九五頁) ちなみに社会民主党は、ブルジョワ勢力と旧軍部・官僚から成っていた。また、ナチ党(民族へ国民)社会主義ドイツ労働者党)は一九一九年の創設当時こそ、いま触れたような、第一次大戦後ドイツ各地に族生した民族派国粹主義・反ユダヤ主義者の小政党の一つにすぎなかったが、主に独立自営業者・手工業者・会社員・農民など中間層を運動の基盤にしつつ、しだいに勢力を伸ばしていった。中間層の人びとは、ヴェルサイユ体制打破

を唱えるヒトラーに社会的困窮からの解放を期待したのである。

(2) 一九一八年から一九二二年の間に、右翼過激派が犯した暗殺は三五四件を数えた。そのうち厳罰に処せられたのは一人だけだった(！)。それに対して、左翼による暗殺は二二件だったが、うち一七人は厳罰を、十人は死刑を宣告された。右翼テロの犠牲者は、左翼急進派(革命派) スバルタクス団のローザ・ルクセンブルクとカール・リープクネヒト(一九一九)、バイエルンの首相クルト・アイスナー(一九一九)、ユダヤ人外相のラーテナウ(一九二二)、などなど。

(3) 「フエーメ暗殺団」の一人、エドムンド・ハイネスは、ナチ党の突撃隊(一九二〇年創設)の幹部(のち幕僚長)エルンスト・レームの仲間だったが、最後は皮肉なことに、一九三四年六月三〇日のナチによる突撃隊幹部の粛清、いわゆる「詩的な正義の行為」によって処分された。ちなみに、一九二〇年三月には、ワイマール共和国転覆をめざす右翼クーデター、(「カッツ一揆」)が起っている(ヴェルサイユ条約に反発する右翼・軍人グループがヴォルフガング・カッツ博士を新首相に担ぎ、蜂起)。その三年後の一九二三年、ヒトラーがいわゆる「ヘミュンヘン一揆」(ヒトラー・ルーデンドルフ一揆)を起したことは周知の通り。

(4) ピーター・ゲイ『ワイマール文化』亀嶋庸一訳、みすず書房、一九九九年「一九六八」、iv頁(序)。

(5) 「血と土のロマン主義」とは、民族と郷土、人種と土地の結びつきを重視する思想。十九世紀のドイツ郷土文学の流れのなかに見られたが、とくにナチの農業組織によってひろめられ、文学、芸術、哲学などのテーマになった。一九三三年には、同名のプロパガンダ映画も制作された。

(6) ジョージ・L・モッセは、『大衆の国民化』(佐藤卓巳、佐藤八寿子訳、柏書房、一九九五)で、ナチズムの勝利にいたるドイツの国家Ⅱ国民Ⅱ民族主義(ナシヨナリズム)について、つぎのように言っている——「ヒトラーの成功はどのように説明されるのか?」この問いは絶えず新しく投げかけられている。(……)問題は、主権在民に基礎づけられ、すでにルソーとフランス革命以来、近代の中心課題の一つと認められてきた政治様

式なのである。すなわち、いかに住民大衆を国民国家に組み込み、いかに彼らに帰属感を伝えることができるか、という問題である。(三頁、へ日本語版への序文) また、本書の訳者の一人、佐藤卓巳は、モッセの見解をこう敷衍ふえんしている——「(モッセは) ファシズムをフランス革命の人民主権とともに登場した、大衆の自己崇拜を視覚化する「新しい政治」の極致に位置づけた。それゆえ、国民社会主義の大衆運動を「宣伝」や「操作」という言葉で理解することをモッセは批判する。新しいメディア研究史研究でも「強力なナチの宣伝」という旧来の先入観は退けられている。宣伝の絶大な効果の神話化は、ナチ党を支持した国民一人一人の公共的責任の隠蔽装置であった。ホロコーストに至るナチ党支配への主体的責任を問われない大衆操作論のほうが、共感と参加を前提とするファシスト的公共論よりも国民にとつて居心地がよかつたからである。(……) ホロコーストのような「想像を絶する事実」を近代化Ⅱ国民化の「当然の帰結」と理解する柔軟な構想力が、来るべき破局を抑止するのではなからうか。また、大衆運動であるファシズムは反民主主義であつたことはないし、今後もないであろう。(……) 財産と教養によつて実質的に差別される「市民社会」よりも、人種と言語において平等な国民のみが福祉の恩恵を享受する「国民国家」の方を選ぶ人々は多いだろう。資本の国際的なボーダレス化によつて国民国家の枠組みが揺さぶられている現在、草の根レベルで国民主義が広がっていることは無視できない現実である。」(「ファシズムの時代——大衆宣伝とホロコースト」、へ世界を読むキーワード4 (「世界」臨時増刊) 所載、岩波書店、一九九七、一四—一五頁、強調引用者)

(7) 小野清美『テクノクラートの世界とナチズム』ミネルヴァ書房、一九九六、三五—一頁。なお小野氏は本書で、一八世紀に始まる啓蒙的近代主義が、ドイツにおいて反近代的な「文化革命」を唱えるナチズムへと統合されていった過程を、以下のように簡潔に素描している——「啓蒙主義の時代と西欧の諸市民革命をへて、自由・平等・友愛という価値規範を掲げ、国民国家原理のもとでひとまず民主主義的な政治的統合メカニズムをもつてわゆる西欧的近代が展開する。しかし、その胎内では資本主義の発達とともにマルクス主義と労働運動が台頭

し、さらに、一九世紀末葉にはネオ・ロマン主義による近代批判の思潮が膨れ上がる。ナチズムは後者の流れをうけた多くの保守革命的な、あるいはフェルキツシュな団体の一つとして第一次大戦のなから姿を現した。第一次大戦は、一九世紀のヨーロッパ世界の崩壊、ロシア革命と史上初の社会主義国家の誕生という、それまでの歴史からの大きな断絶を意味した。この大戦以後の打ち続く危機のなかで、ようやく西欧近代の規範と政治原理を導入したワイマル共和国に対して、最終的には、一方でマルクス主義、他方でナチズムという選択肢の対抗が先鋭化する。(三六五—三六六頁)

(8) デートレフ・ポイカート『ワイマル共和国——古典的近代の危機』小野清美、田村栄子、原田一美訳、名古屋大学出版会、一九九三、五頁。

(9) ピーター・ゲイ、前掲書、二頁。

(10) P・P・プロウアー『カリガリ博士の子どもたち——恐怖映画の世界』福間健二、藤井寛訳、晶文社、一九八三、二〇三頁。

(11) クラカウアー、前掲書、七〇頁。

(12) クラカウアー、前掲書、六四頁。

(13) この点にかんしては、中沢新一『緑の資本論』（集英社、二〇〇二）、八〇—一二七頁参照。たとえば中沢は、こう書く——「……増殖性が、キリスト教の原理のうちには、しっかりとセットされているのである。増殖するものは、「二」である神の多様な表出とは違って、神と人間の間に立つ媒介者を仲立ちにして、私たちの世界に投射されて（……）、とにかくなにかを増やすのだ」（八〇頁）。

(14) サイレント映画において、文字が映像そのものの中にあられる点、および、トーキー以降の映画でも文字が映像場面の中にあられる点について、『映画理論講義』（J・オーモン他、武田潔訳、勁草書房、二〇〇〇）は的確に要約している——「映画がサイレントだった頃には、書かれた言葉が字幕として登場し、それが頻繁に

用いられることも多かった。字幕のない映画でも、文字は映像そのものの中に現れた。例えばF・W・ムルノウ『最後の人』(一九二四)では、ホテルのポーターが配置転換されることになり、支配人から辞令を渡される場面で、その文面のクローズ・アップが挿入される。ジガ・ヴェルトルフの『カメラを持った男』(一九二九)も、無字幕映画の一例であるが、この作品にはポスターや、標語や、看板の文字がふんだんに採り入れられている。同様に、ジャン・リュック・ゴダールの映画でも、広告ポスターから漫画のコマ、さらには『気狂いピエロ』(一九六五)におけるフェルディナンの日記の大クローズ・アップに至るまで、書かれた文字が画面に氾濫する(二二一頁)

(15) 瀬川裕司は、「街路映画」と表現派的「室内劇映画」の接点を、以下のように記している——「……23年の『蠱惑の街』(監督・カール・グルーネ)に始まり、G・W・パプストが『喜びなき街』(25年)、『パンドラの箱』(29年)等で発展させた「街路映画」は、善良な市民が脅威にさらされ、転落を余儀なくされる悲劇的空間として都市の街路を設定したもので、「新即物主義」に分類されることが多いが、リアリズムを適度にとり入れながら、無名の人々が墮落し、悲惨な運命をたどるさまをグロテスクに提出するという点では「室内劇映画」と同じ精神のもとに撮られたものといえる。(『表現主義とドイツ映画』、『ドイツ表現主義の芸術展一九〇五—一九二五・カタログ』所載、二〇〇二、四六頁)

(16) 前掲P・P・プロウアー『カリガリ博士の子どもたち——恐怖映画の世界』、三三九頁(訳者による「付録人名小事典」、ムルナウの項)

★ 付記・小論執筆の機会を与えていただいた日吉設置科目「表象文化論」主任・小潟昭夫経済学部教授、ならびに慶應義塾大学アート・センター前所長・鷺見洋一文学部教授に感謝します。

