

フリッツ・ラング、またはマブゼ博士の呪い

藤 崎 康

指導部のおかれている部屋では——それがどこにあるのか、またそこにはいかなる人がましますのやら、誰にたずねても一人として答えられなかったが——その部屋では必ずやありとあらゆる人間的思念と願望が渦を巻き……。

——フランク・カフカ『万里の長城』

I 時代の表象

76 (1)

一八九〇年にウィーンで生まれたフリッツ・ラングは、一九一九年にドイツのデクラ社の監督としてデビューし、三三年にナチスを逃れてパリ経由でアメリカへ「亡命」します。ということは、二〇年代に『死滅の谷』などの数々のサイレントの名作を発表し、ナチス政権前夜に『M』、『怪人マブゼ博士』というトーキーの傑作を撮り、世界的な名声を確立したラングのワイマール時代とは、奇しくも彼の「ドイツ時代」にぴたりと重なるわ

けです。(もつとも、ハリウッド時代——二〇本以上の犯罪スリラー、西部劇、戦争映画などを発表——を終えたラングは、五〇年代末には西ドイツで二本の映画を撮っていますが^①)。しかしそれにしても、第一次大戦に従軍したのち、サイレント後期からトーキー移行期までをワイマール・ドイツで過ごし、ヒトラー政権が成立するとドイツを逃れてアメリカへ「亡命」したラングは、まさしく、二〇世紀前半の激動の時代を生きた稀有なシネアストだといえるでしょう。(ラングは七六年にこの世を去りました。)

ところで、すでに述べたように、一九年から二〇年代前半にかけてのワイマール初期は、超インフレに見舞われ、右翼の一揆、共和派の政府要人の暗殺、共産党の蜂起が相ついだ物情騒然たる時代でした。そしてまた、数多の^{あまた}前衛芸術がエネルギッシュに開花するいっぽうで、売春、麻薬、衣裳倒錯^{トランスマス・システム}、同性愛、小児愛^{ペドラスティ}などが大都市の「夜の生活^{ナイト・ライフ}」をいほどった享樂的で退廢的な時代でしたが、ラングの九本目のサイレント作品『ドクトル・マブゼ／二部作』(一九二二)は、そうした時代の空気が色濃く投射された映画です。もつといえば(ラング自身が第一部「世紀の賭博師」に「時代の表象」という副題を付けたことから明らかなように)、『ドクトル・マブゼ』は同時代の政治的、経済的混乱や猥雑な性風俗現象、あるいは当時大流行した念力実験や交霊術などのオカルト文化に着想を得た、きわめてアクチュアルな映画なのです。⁽²⁾ つまるところ、この作品には、ラングにおける怪奇幻想性(ないしはエンターテインメント性)とリアリズム志向という対照的なふたつの傾向がみごとに——ムルナウの場合よりもいっそう顕著に——融合しているのです。⁽³⁾

★『ドクトル・マブゼ』のあらすじ

第一部「世紀の賭博師」 マブゼ博士(ルドルフ・クラインロツゲ)は窃盗と変装術によって証券取引所で大金をかせ

ぐと、今度は念力や催眠術を使ってカードゲームで青年ハル（パウ・リヒター）から五千ドルを巻き上げる。ハルがヴェンク警視（ベルンハルト・ゲッゲ）に助けを求めると、悪辣なマブゼは自分の情婦カーラ（アウド・エゲーデ・ニッセン）にハルを誘惑させる。ヴェンクはマブゼの跡を追ってある売春宿にたどり着くが見失う。マブゼはハルを殺し、カーラは逮捕されると博士に手渡された毒薬を飲んで死ぬ。

第二部「犯罪地獄」 ヴェンク警視は催眠術をかけられて車を走らされるが（！）運よく助かり、やがてマブゼの隠れ家を発見する。隠れ家は包囲され、銃撃戦が始まるが、傷ついたマブゼは地下道を通って贖金造りの工場に逃れる。が、退路を断たれたマブゼは発狂し、逮捕される――。

ここで、いま触れたこの作品の同時代的背景をもう少し細かく見ておきましょう。

クラカウアーは例によって、初期ワイマール・ドイツにおける性風俗の退廃や、第一次大戦直後に右翼と左翼が展開した市街戦の直截な反映を、『ドクトル・マブゼ』にみえています。

この映画が描きだす世界は、無秩序と墮落の犠牲となっていた。ナイト・クラブの踊り子は、明らかに性的象徴からなる舞台装置「巨大な男根のような天狗の鼻の模型など」の中で踊っている。乱痴気騒ぎは一つの名物であり、同性愛に耽る人たちが売春行為をする子供たちは、日常的に見られる人物である。この世界に燻っている無秩序は、マブゼの家を警察が襲撃する見事なエピソード――その映像をとおして、『共産党の』スパルタクス団と『国粋主義派の』ノスケ指揮下の軍隊が市街戦を展開した、あの騒然たる第一次大戦直後の数ヶ月を意識的に思いださせるエピソード――の中にはっきりと表現されている。（クラカウアー、前掲書、八四頁）

さらにクラカウアーは、映画の細部に周到に目配りしたうえで、マブゼ博士をカリガリの後裔こうえい——しかもカリガリをさらに複雑にしたような「悪の化身」——であり、典型的なヒトラー的独裁者であると指摘しています。もちろん、ここでもクラカウアーの見方は誤りというわけではない。いささか図式的であるにせよ、ひとつの可能な社会心理学的な解釈だと思います。重要なのは、何はともあれ、『ドクトル・マブゼ』は当時のさまざまな政治的、社会的現象を題材にしている、という点です（さきにふれたように、ある映画が「時代を映しだす」という言い方はあまりにも単純ですが）。じつはこの映画の題材および背景をめぐる、ラング自身の貴重な証言があるので、それを以下に引用しましょう。

『ドクトル・マブゼ』の「背景は当時の現代、第一次大戦直後の数年のことだった。この時代の人たちは、前代未聞のインフレーションと初めて直面する羽目になった。それは不安定で、ヒステリックな、ひどい腐敗の時代であった。／＼私は意識的にドイツやその他の所で現実[・]に突発したエピソードから、着想を得ようとした。たとえばこの映画の第一部の終わりで、マブゼ博士が仲間の一味とともに自宅にたてこもり、警察や軍隊に対して武器を用いて応戦するところがある。このエピソードの出発点には、有名なシヤブロールの事件「シヤブロールという自動車泥棒の首領に率いられたならず者アパッチの一味が、バリケードを作って家にたてこもって、警察と一戦を交えた（バリにおける「事件」）があった。これは自動車を使った強盗団が、フランス警察による自分たちの巢窟への侵入に力に対応するという事件であった。これから私が見せる映画の冒頭では、すばやい映像によって、戦争に負けた一時期のドイツに現れたものに似た、バリケードや市街戦が見られる。短い場面では、一人の大臣の殺害は、「ユダヤ系の共和国外相」ラーテナウの暗殺「一九三二」に着想を得ている。友人の映画監督がアメリカからアル・カポネに関する本を送ってくれたこともあったように思う。たぶんこれも私に少し影響を与えてくれたかもしれない。（サドウール、前掲書、四二一ページから引用、強調藤崎）

このラングの言葉は、『ドクトル・マブゼ』には「同時代」が刻印されている、とのべている点で、クラカウアーの所見とさほど異なるところはない。しかし注意すべきは、ラングがここで、図式的な「現実反映論」を無効にするような——いわば優れた映画作家ならではの着想の現実——を、おそらく無意識のうちに語っている点です。つまりラングは、フランスの強盗団事件を「エピソードの出発点」であると言っているだけでなく、その他の着想源として、ユダヤ人外相ラーテナウの暗殺、そしてシカゴを席卷したギャング団の首魁アル・カポネに関する本をあげているのです。したがって、同時代のもろもろの現象（それについての書物を含めて）は、「作家」にとって映画のフィクションをつくりあげるための一つの触媒にすぎない——煎じつめれば、ラングはそう言っていることになります。

だとしたら、「映画は現実を反映する」という言いかたは（前述のように）あまりにも素朴すぎるでしょう。（問題は〈現実の反映〉ではなく、〈反映という現実〉だ」という、ジャン＝リュック・ゴダールの有名な箴言が思いだされます。）

もちろん実際には、シナリオの作成段階や撮影現場において、ラング自身のこの発言だけでは到底見えてこない複雑なプロセスをたどって『ドクトル・マブゼ』は——あらゆる映画がそうであるように——完成されたのですが、しかし繰り返し返せば、肝心なのはあくまで、映画作家の「着想の現実」だということです。いいかえれば、劇映画の監督にとつては、どのような「現実」であれ、それらは素材Ⅱ題材にすぎないのであって、監督は、そうした素材をみずからの映画的理想力（作家性）によっていったん解体しなければならない。さらに、それらの部分部分を配列し直し、加工し、つまりは作り変えることで、いわばフィクションとして昇華しなければならぬ。このことは、たとえば私たちがワイマール時代について何も知らなくとも『ドクトル・マブゼ』をじゅうぶ

んに愉しめる、という事実からだけでも明らかでしょう。しかし逆から見れば、ある映画作家の想像力（ないしは彼の執着する主題や物語）は、「同時代の現実」によって大なり小なり影響され、刺激され、制約されるのですから、同時代の現象に比重をかけて映画を論じるクラカウアーのような評論も、けっして無意味だとはいえないのです。

II 物語装置としての陰謀説

さて、いずれにせよラングは、同時代のさまざまな現象を触媒にしつつ『ドクトル・マブゼ』を撮ったのですが、まさに「マブゼ博士」という人物像において、同時代とラングの作家性は最もスリリングに響きあっています——。つまり、マブゼを姿の見えない謎の犯罪王として描くことで、ラングは当時のドイツ国民をとらえていた得体の知れない不安、ないしは集合的無意識に、ひとつの明確な——まさに表現派的な怪奇幻想趣味にいろどられた——表象をあたえたのです。

もちろん、「姿が見えない」といつても透明人間ではない以上、マブゼは映画のいたるところで姿を現わします。ただし、「あらずじ」でも触れたように、彼はとりもなおさず、いくつもの〈顔〉をもつ、アイデンティティのあいまいな、変装術にたけた怪人であり、秘密結社的な犯罪組織の首領である。つまり正確に言えば、マブゼは「姿の見えない」というより、「正体不明の」人物なのですが、さらに彼は、株価を操作して大儲けをする金融界の大物、テレパシー（透視術）や念力を使う賭博師、あるいは催眠術を用いる精神科医、といったさまざまな〈顔〉を変幻自在に使い分ける点で、クラカウアーのいうようにカリガリの人物像を何倍にも増幅したような、

機略に富んだ〈悪の化身〉である。(「自我の分裂」などの、人物のアイデンティティの混乱や不安定さが、表現派映画の主題のひとつであったことを思いだしましょう。)

ところで前述の、当時のドイツ国民をとらえていた危機感、ひん発するテロや一揆や市街戦、そして生活を逼迫する深刻なインフレ不況によって生まれました。それはさらに、社会構造や文化の急速な現代化(とそれへの反動の交錯)によって、生じたものでもある。そして、人びとのそうした危機感の中にはおそらく、自分たちが直接知りえない何らかの〈陰謀〉——一揆やテロをめぐる——が、どこか秘密の場所では何者かによって企まれ、計画されているのではないかという不安が、大きな場所を占めていたと思われます。だとするなら、『ドクトル・マブゼ』とはまさしく、社会の裏面に潜んで陰謀をめぐる正体不明の黒幕を描いている点で、人びとのそうした不安(集合的無意識)を鋭く表象化した映画だといえるでしょう。

そして、自分たちが直接知りえない〈陰謀〉を、どこかで何者かが企てているという思考、ないしは空想は、文字どおり〈陰謀説〉とよばれるものであり、その典型例が、あの「ユダヤ(人)陰謀説」です。すなわち、金融界、学界、法曹界、ジャーナリズムなどを牛耳る(共産主義者と結託した)ユダヤフリーメーソンが世界支配をもくろんでいる、という、今日でもなお隠然と生き続けている妄想的な言説にほかならない。周知のように、一九世紀の人種論が生んだ反ユダヤ主義のイデオロギー装置であるユダヤ陰謀説は、ヨーロッパ各地、とくに東欧やロシアに強く根を張っていましたが、初期ワイマール・ドイツにおいては、その端的なあらわれを、あの第一次大戦における「背後からの一撃」説——ドイツは戦場で敗れたのではなく、本国のユダヤ人の裏切りと社会主義者のストによって敗北したと主張する説——にみることもできます。⁽⁴⁾

さてこうしてみると、いささか奇妙なことです。マブゼという人物をめぐる、ほとんど正反對の二つの解釈が可能となる。——そのひとつは、もちろんクラカウアー流の、マブゼをやがて登場するヒトラー的独裁者のメタファーであるとする解釈です。もうひとつは、社会の裏面に潜んで〈陰謀〉をめぐる黒幕マブゼを、「ユダヤ陰謀説」という文脈において悪魔化された「ユダヤ人」のメタファーである、とする解釈です。後者の解釈が可能であるのは、自分たちには知りえない何か企てられている、という当時のドイツ国民やラング自身の不安や危機感が、マブゼの物語というかたちで「ユダヤ陰謀説」を無意識のうちに表象化したのではないかと考えられるからです。

しかし、この後者の解釈が可能だからといって、当時のドイツ国民のすべてがユダヤ陰謀説にとらわれていたわけではない。また、当時の観客が例外なくマブゼという人物のうちに「ユダヤ人」を見ていたわけでも、あるいはラングがマブゼを意図的に「ユダヤ人」のメタファーとして造型したわけでも、毛頭ない（いうまでもなく、ドイツには多くのユダヤ人が国民として住んでいたし、また、ラングの母親はユダヤ系でした）。筆者はあくまで、第一次大戦直後のワイマール共和国を覆った得体の知れぬ不安やラングの作家的無意識が、『ドクトル・マブゼ』というフィルムに、「ユダヤ陰謀説」の影を図らずも刷りこんでしまったのではないか、という推測をのべているのです。筆者はまた、マブゼにヒトラー的独裁者の影を読みこむクラカウアーの解釈を、前述のようにいささか図式的ではあるにせよ、ひとつの有効な仮説であると考えますが、マブゼとヒトラーの類似性については、それがさらにいっそう精妙に描かれるラングの傑作『怪人マブゼ博士』（三三）を論ずるさいに、ふれることにしよう。

III 異種混交？

『ドクトル・マブゼ』が、主人公（タイトル・ロール）の人物像においても、また主題や物語の点でも、『カリガリ博士』同様、典型的な表現派映画であることは繰りかえすまでもありませんが、しかし様式という点では、この二本のフィルムにはきわだった相違があります。

それは、全編をデフォルメされた人工的なセット空間のなかで撮られた『カリガリ』に対して、『ドクトル・マブゼ』はやはりスタジオでのセット撮影が中心であるにもかかわらず、表現派的なゆがんだイメージを、いくつかの限られた場面でしか用いていないという点です。つまり、ラングは『ドクトル・マブゼ』の大部分を、物語を過不足なく語るハリウッド古典映画的なショットの連鎖（話法）で撮っているのです。ハリウッド古典の話法とは、むしろ映画の草創期にD・W・グリフィスによって確立され、その後三〇年代のハリウッドで完成された映画話法、すなわち、特定の画面の視覚的強度——凝った装飾性や撮影角度の急変による画面の強度——を突出させることのないスムーズな映画話法のことです。そこでは、ほとんどのショットが目の高さのフィックス（固定カメラ）やパンで撮られ、それらのショットが物語を効率よく語るべく編集されるわけ⁽⁶⁾です。

そして重要なのは、『ドクトル・マブゼ』の大部分がそうした「古典的」な場面で構成されているからこそ、表現主義的にデフォルメされた場面も視覚的な威力を発揮する、という点です。これはラングが、ハリウッドへ亡命する（一九三三年の）はるか以前から、古典的ハリウッド映画の物語技法への親和性を——作家的資質として——そなえていた、ということをも示していますが、ただし逆の面からいえば、ラングは表現派的な画面構成をハリウッド古典映画へ移入するかたちで、『激怒』（三六）、『暗黒街の弾痕』（三七）などの犯罪スリラー、『西部

魂』(四一)などの西部劇、あるいは『飾り窓の女』(四四)、『スカーレット・ストリート』(四五)などのフィルム・ノワールを撮ることになりますが、それらのハリウッド時代のラング映画については後述します。ついであるが、映画の黄金時代を生きたラングについて、ゴダールはいかにも彼らしい見事なアフォリズムを書きつけています。

フリッツ・ラングはカル・ドライヤーとともに、グリフィスやエイゼンシュタインやムルナウらの才能が互いに結びつくようにして開花したあの輝かしい時代を代表する最後の人である。(ジャン・リュック・ゴダール『ゴダール全評論・全発言Ⅰ 一九五〇―一九六七』奥村昭夫訳、筑摩書房、一九九八、一五四頁)

では、『ドクトル・マブゼ』における表現主義的なシーンとはいえば、まず、トルト伯爵(アルフレート・アーベル)の邸の大広間が挙げられます。定期的に怪しげな交霊会が催されるその邸の大広間の壁面は、目もあやな唐草模様で覆われていて、きわめつきの表現派的なセット・デザインだといえる。また、トルト伯爵邸での交霊会の場面における、円いテーブルを真上からの俯瞰でとらえたショット——参会者たちの手がぐるりとテーブルを取り囲んでいる——にも、表現派的なきれんとラングの作家的刻印ともいえるべき「円」や「球体」への執着が顕著にあらわれています。

さらに、マブゼに催眠術をかけられた警視ヴェンクが車を走らせるスリリングな場面では、『カリガリ』のあの「憑依^{ひようい}」の場面同様、文字そのものが視覚的オブジェとして画面に映しだされます。—— “MERIOR” (メリオール、地名) というゴシック体の白い文字が亡霊のように空中に浮かび上がり、まるで生命を吹きこまれたか

のように輪郭をふるわせながら画面を横切ったりするのですが、これもサイレント期の表現派独特の映像トリックだといえます。もちろん、靈魂を実体化し物質化したような幻想的なこの文字ショットは、ヴェンクの心の状態——マブゼに「メリオールへ行け」という催眠暗示をかけられたまま車を運転する——をあらわす非写実的表現主義的なイメージです。

IV 破壊神マブゼ

『ドクトル・マブゼ』の続編である『怪人マブゼ博士』は、ヒトラーが政権の座につく直前の三二年に撮られたフィルムですが、翌年ヒトラー・ナチス政権が成立すると、宣伝相ゲッベルスはこの映画を公開禁止処分になります。この経緯については後述しますが、原題「マブゼ博士の遺言」が示すように、『怪人マブゼ博士』では、前作のラストで発狂し逮捕されたマブゼが精神病院で死ぬ、ということから物語が佳境に入ります。

★『怪人マブゼ博士』のあらすじ

発狂して精神病院に入れられたマブゼは、彼の症状に興味を持った院長バウム博士（オスカー・ベレギ）に催眠術をかけて、彼に病院の外での組織の犯罪活動を指揮する。マブゼ（ルドルフ・クライン・ロッゲ）は死ぬが、バウムはマブゼの亡霊（靈魂）につきまとわれ、やがて自分がマブゼの生まれ変わりだと信じ込むに至り、マブゼの計画を実行に移し始める。ローマン警部（オットー・ヴェルニケ）に真相を見破られると、バウムはマブゼのいた独房に逃げ込み、そこで完全に発狂する。

——このように、『怪人マブゼ博士』では、『催眠術』『憑依』『陰謀』などのいわば「マブゼ的」表現主義的「主題は、『ドクトル・マブゼ』よりさらに奇怪なたちで増幅されています。そして、『怪人マブゼ博士』が第一作をしのぐ出来ばえを示している背景には、二本のフィルムをへだてる十年の間に、映画がサイレントからトーキーへ移行したという映画史上の「革命」も少なからず関係していると思われます。しかしこの点についても順を追ってふれるとして、まずはこのフィルムに描かれた「マブゼ的主题」を具体的にみていきましょう。

『怪人マブゼ博士』の主人公は、機略にとんだ天才的な犯罪者である点では第一作のマブゼと変わりありません。しかし新たなマブゼは、死者となつて院長バウムにのりうつり、暗殺や放火などのテロルを用いて「世界浄化」をめざす悪魔的救世主として登場する、という超自然的な設定がいつそうユニークです。つまり「三三三」版「マブゼは、生きている死者 living dead、ないしは〈霊〉と化すことで他人の肉体に憑依し、他人（宿主）を意のままに操作し、文字どおり「見えざる黒幕」となつて活躍しはじめるわけです。いってみれば、この「新生マブゼ」は、二九年の大恐慌がひきおこした経済的混乱を引きずるワイマール末期のスクリーンに、あたかもアンチ・キリストのように再臨した「聖なる悪魔」なのかもしれない。そして、そのようにある種の擬似宗教性を体現している点で、このマブゼは、情欲、金銭欲、権勢欲などの現世的な「煩惱」にとらわれていた「三三三」版「マブゼ」とは、はつきりと異なっているのです。

いずれにせよ、新たなマブゼは、墮落したこの世を劫火で焼き尽くそうとする「破壊神」として登場しますが、映画の中盤、マブゼの死体の置かれた病室で彼の「犯罪教義」を賛美するバウムは、つぎのようなセリフを口にします。

マブゼ博士の死でどれだけの損失をこうむったか。だれも知らない。この天才は我々の腐った世界を破壊する力があつた。
 利己主義や不平等をなくし、破壊しか知らない人間どもを打ち倒すことができた(……)。マブゼの伝説がこの世界を変える。
 (傍点引用者)

一見して明らかのように、これは「平民宰相」「ヒトラーの唱えた『国民革命』」の戯画ともとれるフレーズです。すなわちヒトラーは、ゲルマン民族共同体に属する「国民」^{ナチオン}は、身分、血統、学歴、地位などのあらゆる特権を取つぱらった完全平等主義の恩恵に浴する権利があると、喧伝したのです(もちろんその「平等思想」は、妄想的な人種主義にもとづくユダヤ人嫌悪やスラブ人蔑視と表裏をなしていたのですが)。

また、おなじ場面でパウムが読むマブゼの手記(すなわち「遺言」)には、以下のような記述があります。

「犯罪による支配」——目的は一つ、人類を恐怖で震え上がらせるのだ。犯罪の最後の工程は平凡な人間を恐るべき犯罪者に仕立て上げることだ。「恐怖による支配」——人類が否定した価値観にもとづいて、不安定な世界を築く。人類が犯罪に支配され恐怖で正気を失うとき、カオスが世界を支配するとき、犯罪世界が出現する。

ここには、かのSA(ナチス突撃隊)の狂気じみた暴力主義にも通ずる、恐怖政治的なテロリズムの神聖化が読みとれるでしょう。¹⁰ また極言すれば、ある種の宗教「原理主義者」による無差別テロの目的のひとつが、「いつでも何が起るか、もはや誰にもわからない」という切迫した危機感を人びとに植えつけることを、つまり「もはや安全な場所はどこにもない」という恐怖を人びとに与えることにあるとすれば、右の「マブゼ教」の聖典にみえる「恐怖が不安定な世界を築く」とは、まさにそうした無差別テロの論理そのものだと言えます。¹¹ 急いで付

け加えておけば、この場面でくだんの手記を読み上げるバウムの声が、途中からルドルフ・クライン・ロッゲ扮するマブゼの声に変わるといふ演出は、トーカーならではの注目すべき聴覚的工夫です。ちなみに『怪人マブゼ博士』は、『M』（三一、後述）とともに、二〇年代半ばから三〇年代初頭にかけての、サイレントからトーカーへの移行期に撮られたラング作品であり、サイレントとトーカーの要素がいりまじっている点——たとえば背景音楽（BGM）が極端に少ないなど——においても、すこぶる興味深いフィルムです。

V 「霊」の声

ではラングは、「見えざる黒幕」として暗躍し始める“新生マブゼ”を、どのように描くのでしょうか。

まず、死者マブゼの霊がバウムにのりうつる場面は、二重映しという合成トリック——今日の特撮撮影の技術からすれば非常にシンプルではあるけれど、しかし今日風のCG合成などより何倍もの強度を帯びた——によって撮られています。たとえば、文字どおり白い幽体として自らの肉体から離脱したマブゼの霊は、ひとしきり空中を浮遊してからバウムの肉体に入り込む、というふうな幻想的な映像で描かれますが、そうした、表現派怪奇映画のエッセンスが凝縮されているような特撮の部分にも、ラングの優れた手腕がいかなく発揮されています。

しかし何より注目すべきは、ラングが「見えざる黒幕」マブゼを、「幽霊」や「変装」といった視覚的なイメージではなく、「声」という、文字どおり見えないものとして現前させた場面です（厳密に言えば、物語のこの時点ではマブゼはすでにバウムにのりうつっているのだから、マブゼ＝バウムと表記すべきでしょうが、ここでは便宜的にマブゼとのみ記します）。

それは秘密結社のアジトの、暗色のカーテンに仕切られた陰気な部屋にマブゼの声が響き渡る場面なのですが、結社のメンバーの誰ひとりとして、その部屋に入ることには許されていない。また、彼らはマブゼが指示する偽札製造や破壊活動の真の意味をまったく理解しないまま、命令どおりに行動するだけです。つまり、マブゼの姿を見ることができない彼らは、カーテンの向こう側に身を隠したマブゼの〈声〉に操られるだけの存在にすぎない（ラングはこの場面で、椅子にすわった人影（？）がカーテン越しに透けて見える短いショットを挿入することで、「見せること」と「隠すこと」を巧みに使い分けて映画のサスペンスを高めています。ちなみにカーテンとは、扉やトンネルとともにラングが偏愛する舞台装置です）。

しかも、ラングの演出はさらに手が込んでいて、カーテン越しに見えたと思われる人影がじつはマブゼではなく、黒っぽい木製の人形であることを、やがてカメラが暴いてしまう。そしてさらに、くだんの「禁断の部屋」には人形とともに蓄音機が置かれていた、という事実を知らされると、観客はいわば二重の驚きに連打されてしまうのです。部下に指示をあたえていたマブゼ（＝バウム）の声は、すべてその蓄音機から流れていたというわけですから。しかしいったい、そこでは何が起こっているのか。たんに物語のレベルで異様な状況が描かれるという以上に、ラングはそこで、いわば映画というメディアの臨界点にふれてしまっているように思われます。

つまりこの場面では、声がその主（真の音源である人間）から切り離されて、それ自体で存在するものであるかのように響くのです。あたかも「霊」の声、ないしは「神の啓示」であるかのように――。もちろん、トッキー以降の映画は、〈音源〉から切り離された音声の使用を、さまざまな形で発展させることになります。たとえば、ナレーションなどの画面外への声（ボイス・オーバー）や、背景音楽（BGM）として、場面内には存在しない音声を録音する方法を発明していきます。しかしそれは、あくまで作り手と観客とのあいだに暗黙の

了解として成りたっている、ひとつの虚構上の約束事として物語を伴奏し、あるいは方向づける音響にすぎない。むしろサイレント映画に添えられる弁士の声や伴奏音楽も、そうした約束事を前提にしています。また、映像に従属しない音づくりに腐心したゴダールの手法も、虚構上の約束事を突き崩す「異化」であるかぎりで、やはりそうした約束事を前提にしていることに変わりはない。

それに対して、『怪人マブゼ博士』のくだんの場面が私たちを動揺させるのは、そのような暗黙の了解とはまったく無関係に、声そのものが、その主である人物の肉体から（幽体？）離脱し、何やら死後の世界からの呼びかけのように、グロテスクに現前してしまうからです。もつといえ、この——トーキーの技術によってのみ可能——シーンが凄いのは、もっぱら視覚にうったえる物語装置だと思われるいた映画が、映像を欠いた音声として、いわば偽の音源としての蓄音機の映像とともに、私たちの耳を幻惑するからです。（この場面はまた、パウロがダマスカスに向かう途上、不意にまばゆい光に打たれて視力を失いキリストの声を聴いたという、あの新約聖書中の挿話を連想させます。¹⁹）

さらにこの場面には、録音された声を人物の映像にシンクロさせるというトーキー技術が、いわば自らをスクリーン上で反省^{リフレクト}しているかのような（自己言及的な）不思議さもあります。つまり、この場面を見ていると、録音された声を人物の映像にドッキングさせるというトーキー技術の、いわば種明かしに立ち会っているかのような奇妙な思いにとらわれるのです。さらにこの場面が映画というメディアの臨界点にふれていると言いましたが、それは声と映像の関係をこのように錯綜させることで、ラングが、映画が映画として存在しうるぎりぎりの地点に踏みこんでいると思われるからです。

Y・イシャグプールはいみじくも、ラングが「トーキー移行期に」音を独立した素材として使用した最初の監

「督のひとりである」と言っていますが、しかし『怪人マブゼ博士』の問題の場面をめぐる彼のつぎの発言は、やや正確さを欠いていると思われる。イシャグプールはこう言うのです——「音声は舞台上に載せられ、可視化されている」と（ユセフ・イシャグプール『ル・シネマ 映画の理論と歴史』〈三好信子訳、新曜社、二〇〇二、六三頁〉）。繰り返すまでもなく、音声はそこでも（原理的に当然のことながら）、あくまで不可視のまま——物質を超越した〈神〉のごとき状態のまま——蓄音機をとおして響きつづけるばかりです。

もともと、比喩的なレトリックとしてなら、ここでは音声は蓄音機という機械の形をとって可視化されている、ということは可能でしょうが——。それと細かいことですが、イシャグプールがこの場面をカーテンに区切られた〈舞台〉に見たてている（「音声は舞台上に載せられ……」）のは、卓見です。

VI 声と催眠

このように、「姿なき黒幕」というマブゼ的＝表現主義的、ないしは結社カルト的な主題のうえでも、蓄音機と人形というからくりが、これ以上は考えられないほど絶妙な効果を發揮しています。ここではないどこかに身を潜めて部下を遠隔操作する正体不明の「黒幕」にとつて、カーテンの背後に隠された蓄音機と人形ほどお詭あつちえむきの仕掛けは、またとないからです。ラング自身、マブゼの人物像についてつぎのように述べています。

私「ラング」は、いたるところに存在しているが、どこにおいても認めることのできないマブゼのいる社会全体を表現するアイディアに導かれたのである（……）。この映画は、マブゼを局限化されないで遍在する脅威にしたることに成功して

おり、かくて、専制政治体制下にある社会——誰でもが専制君主の耳となり腕となりうるがゆえに、各人がすべての他人を恐れなければならないといった種類の社会——を反映している。(クラカウアー、前掲書からの引用、八四頁)

ようするにマブゼを、肉体から離脱した〈声〉ないしは〈霊〉として存在させた——時間や空間に制約されない〈神〉のような超越者として——ところに、『怪人マブゼ博士』におけるラングのめざましい独創性があつたと言えます(また、ラングが右の引用の後段で、マブゼの物語が、「疑心暗鬼の状態に置かれた隣人どうしが互いに監視しあうファシズム社会」を反映している、とのべている点も——二十一世紀の今日の社会状況との関連においても——きわめて重要です。この点については後述します)。

ところで、前述のように『怪人マブゼ博士』は、ヒトラーが権力を掌握した三三年、宣伝相ゲッベルスによって公開が禁止されます(このフィルムは政権成立の二カ月後に公開予定でした)。この件については二つの説があります。ひとつは、マブゼとヒトラーのあいだに存在する明らかな類似性ゆえに、ゲッベルスはこの映画を恐れたという説。もうひとつは、そうした政治的な理由からではなく、民族の精神的健康“^{アナロジイ}”の見地からして犯罪スリラーは(ボルノグラフィー同様)、「退魔的」であり「不道徳」であり好ましくない、とゲッベルスが判断したという説です(ナチスが表現主義などを「退魔芸術」として排撃するのは一九三七年。また周知のようにナチスは、「清潔さ」や「健康」という観念に——病的なまでに——とりつかれていました)。

筆者自身は、これまでみてきたように、ヒトラー的独裁者やナチの大衆宣伝がネガティブなかたちで寓意化されているがゆえに、ナチは『怪人マブゼ博士』を危険視したのではないか、と(従来どおりに)考えています。もつとも、ラングがこの映画に反ナチ的なメッセージをこめたという説(彼自身そう述べているのですが)⁽¹⁴⁾には、

やや首をかしげたくなります（そもそも、この作品の脚本を担当したのは、当時から親ナチ派だったといわれるラングの妻、テア・フォン・ハルボウです）。十年前に撮った『ドクトル・マブゼ』同様、やはりラングの鋭敏な感性が、彼の意図をこえて当時のドイツ国民の集合的無意識と共振した結果、マブゼというヒトラー的怪物を生み落としたと考えるのが、いちばん妥当ではないでしょうか。

しかしまた、芸術にかんしてはかなり素朴で雑駁な感性の持主だったと思われるゲッベルスが、『怪人マブゼ博士』を、国民を堕落させる「退廃的」な犯罪映画であると考えたとしても、なんら不思議はありません。したがって、実際のところ、なぜゲッベル스가この映画を上映禁止にしたかについての真相は、いまだに明らかにされていないのです。

『怪人マブゼ博士』のくだんの場面でいまひとつ見のがせないのは、例の蓄音機が、ナチスが大衆宣伝の手段としてフル活用したラジオというメディアを連想させる点です。すなわち、あたかも天空から響いてくる（啓示）のように総統フュルラーの声が、ラジオをとおして国民ひとりひとりの耳に侵入してくる——このようなメディア環境こそ、ナチスの催眠術的Ⅱマブゼ的な大衆操作にとってきわめて好都合なものだったはずです。

原克かみの『悪魔の発明と大衆操作』によれば、一九三三年にベルリンでラジオ産業界をナチス一色にするための官民合同の大イベント、「ベルリン・ラジオ展覧会」がひらかれましたが、その公式パンフレットにゲッベルスはつぎのような献辞を寄せたといいます——「新しいラジオは、われわれの時代の声であり耳である。／新しいラジオには、永遠なるドイツの鼓動が響いている。／新しいラジオは、国家社会主義の意志の直接かつ熱烈な表現

である（……）。（集英社新書、二〇〇三、一九九頁）まあ、なんとも辟易（へきえき）とするような紋切り型のフレーズの連発ですが、ここでもゲッベルスは、人びとを「国民化」し、「国家」という、個人を超えた大いなるもの（というフィクション）のもとに人びとを統合すべく、粗雑なレトリックを並べているわけです（むろん原が後段で言うように、「国家がひとびとを優先して、国家として自己破産を宣言した例など聞いたことがない。国家はあくまでも国家として護持されるのであって、ひとびとのところに国家が膝を屈して降りてきたことなどない」のです——〈同前、二〇三頁〉）。が、ともかく、「ベルリン・ラジオ展覧会」の前年に撮られた『怪人マブゼ博士』において、黒ぬりの凶々（まがまが）しい蓄音機が、ラジオという、ナチスが大衆宣伝の道具として盛んに利用した音響メディアのメタファーとして登場する点には、やはり映画と同時代との不気味な符合がみてとれるのです。¹⁵

VII 浄化の炎

バウムにのりうつったマブゼが部下に実行させるテロルの場面のなかで、もつとも戦慄的なスペクタクルとして描かれるのが、ラスト近くの化学工場の放火シーンです。——腹にこたえるような爆発音とともに火の手が上がったかと思うと、それは何か巨大な生き物のように恐ろしい速度で燃えひろがっていき、あつという間に工場全体を覆いつくしてしまふ。ラングはその光景を、短いカットをたたみかけるように重ねて描いていくのですが、まったくもって、めらめらと建物を舐め（な）つくっていく炎が、まばゆい白色光となって画面いっぱい燃え上がるモノクロ映像は、ぞつとするような美しささえ放っています。見事なシーンというほかはありません。

そして今日ふりかえってみると、この化学工場の放火シーンは、いやでも一九三三年二月二七日夜にベルリン

で起きた国会議事堂放火・炎上事件を連想させます。知られているように、この事件が共産党の陰謀であると断定したヒトラーは、数千人の共産黨員や社会民主黨員を逮捕拘禁し、あらゆる反対勢力の徹底した弾圧を開始し、ナチス一党独裁への決定的第一歩としました（事件の犯人として、オランダ人の元共産黨員マリウス・ファン・デル・ルッベが逮捕されましたが、ナチスの謀略説もあり、今なお真相は不明）。もちろん、この場合の映画と現実の符合はたんなる偶然かもしれませんが、といえ、三二年に撮られたくだんの場面の異様な現実感と、翌年に起きた国会議事堂放火事件を思いあわせるなら、ラングはある種の「現実予知能力」をもっていたのではないかとさえ想像したくなります。

ところで、この化学工場の放火・炎上場面について、もうひとつ指摘すべきは、この破壊活動が「腐敗した現世」を浄化しようとするマブゼのテロリズムの教義にもとづいて実行される点です。つまり、極言すればマブゼは、世界を浄化し救済するために世界を聖なる火で焼き尽くそうとするのです。ここで興味深いのは、J・H・モッセのいうように、こうした火の浄化機能がナチスの祭祀的儀礼（カトリック）において、ひいてはゲルマンの神祕主義的伝統において、ひじょうに重要な役割を担ってきたという事実です。以下にモッセの所見を要約しておきましょう。

ドイツ・ゲルマンの神祕主義的伝統においては、火はもとより「浄化」という機能をそなえており、暗闇をしのぐ光明（啓蒙）を象徴し、民族に活力と生命力をもたらす、生命の源である太陽の神秘的力の反映であると考えられていた。ナチ党にとっても炎は「浄化」を意味し、同胞共同体を象徴し、黨員たちに「生命の永遠の過程」を気づかせるのに役立った。そこでは古代アーリア伝説がその役割を演じた。というのも、それは十九世紀初めに再発見されたからである。インド古代は、しばしば「カルマ」、つまり魂の永続的再生という概念を含んだアーリア民族の遺産の一部として人口に膾炙した。このような神祕主義は世紀末にかけて多くのドイツ民族理論に組み込まれた。（モッセ、前掲書、五三頁（要約））

モツセはここで要約した部分の前段で、ドイツ人の文化的芸術的嗜好においては、十九世紀以前から、いわば諸説混交シンクレタリズム的な雑食性が顕著であったと指摘しています。すなわち、古典主義的建築とロマン主義的景観がまじりあい、神秘性と非日常性を称揚したロマン主義の勃興をつうじてインド文化やエジプト文化への（オリエンタリズム的）愛好が流行し、さらにゲルマン神話が、太陽崇拜や聖火や松明などの「火の神聖化」という形をとって復活し、もろもろの国民的式典を壮麗に飾りたてた様相を詳述しています。さらにモツセは、ナチスによるさまざまな火のシンボリック的使用——輪転花火フレイヤハート、キャンプファイヤー、松明行進など——は、そうした一連の儀礼的演出の流れを汲んだセレモニーであることを指摘しています。¹⁶

ここで付け加えておくべきは、つぎの二点です。まず、ナチスが国民感情を鼓吹するために——また自らの支配・統治を正統づけるために——、祭祀カルト的儀礼の典拠として仰いだ古代ギリシャ思想なりゲルマン神話なり、あるいはアーリア伝説なり古代インド思想なりは、まさしくごった煮ゴッタナシ的な文化の断片として寄せ集められ、再利用されたものであったという点。そしてそれゆえ、それらはほとんど悪趣味バッド・テイストすれすれのキツチュ（まがいもの）に見えてしまう、という点です。¹⁷

こうした、ナチスによる「典拠テクニスト」のキツチュな再利用という点については別の機会にのべるとして、ここではあらためて強調しておきたいのは、『怪人マブゼ博士』という映画は、ナチ党を呪縛することになる（火）による世界浄化という「神話」を——あたかも先取りするかのよう——鮮烈に映像化している点です。ちなみに『怪人マブゼ博士』の冒頭近くでも、マブゼの部下たちが元刑事のホフマイスター（カール・マイクスナー）を殺害しようとして、火薬を詰めた数個のドラム缶を道路に転がすスリリングな場面があります。ドラム缶が爆発し燃え上がると、部下のひとりには「炎の魔術だ」とつぶやくのですが、ラングはここでも明らかにナチを意識している

と思われれます。

VIII サイレント 無音の活劇

サイレントからトーキー移行期の映画である『怪人マブゼ博士』には、サイレントならではの技法を巧みに生かした場面がいくつありますが、なかでも注目すべきは、事件の真相を嗅ぎつけたバウム博士の助手、クラム医師（テオドル・ロース）が狙撃される夜の街路の場面です。そのシーンはこんなふうに展開します。——クラム医師が運転する車を、マブゼの部下の車が尾行している。渋滞に巻きこまれた医師の車が停車すると、あたりにクラクションの音が喧しく鳴り響く。マブゼの部下は拳銃を構え、前方の標的をねらって引き金をひく——。が、拳銃の発射音はしない。（むろん、その銃は消音器付きではない。意図的にサイレント的な演出がなされている）。そして拳銃が発射された次の瞬間、画面は俯瞰（ふかん）に変わり、カメラはほぼ真上から、ボディを黒光りさせて停車している数台の車をとらえる。やがて、信号が変わり、車がいっせいに発進する。しかし、その中で一台だけ、停車したままの車がある。それこそ、たった今射殺されたクラム医師の車なのだが、そこで世界が不意に音を回復したように、いっせいにクラクションが響き渡る——。

このように、ここでは画面が継起していく簡潔な運動だけが強く印象づけられます。音は部分的に省略され、説明的なショットも省かれる。しかし、そのことによって、狙撃の描写にはかえって鋭い活劇性が刻みつけられる——。まさに犯罪活劇（ハートボグ）の精髓が脈うっているような、素晴らしい場面です。そして、ここに見られるのはいうまでもなく、『死滅の谷』や『メトロポリス』を装飾していた表現派的な巨大趣味（メガロマニア）とは異質な映画的テイスト、す

なわちラングがハリウッド時代に開花させる、フィルムから一切のぜい肉をそぎ落としたような、あの研ぎすまされた物語話法にはかなりません。(もつともこの場面でも、対象をかつちりとした描線で切り取る幾何学的な表現派的な、いかにもラングらしい構図感覚は冴えわたっています。)

サイレント的な描写といえ、この作品における〈文字〉の映像も逸することはできません。サイレント時代にも字幕以外の〈文字〉が画面に頻出したこと、さらにそれを引き継ぐかのように、トーキー映画でも〈文字〉がさまざまに映像化されたことは前述のとおりですが、『怪人マブゼ博士』では、マブゼによって書かれた、紙面をびつしりと埋めつくす文字の列——例のテロリズムの教義をしるした——が何より印象的です。カメラはむろん、白い紙を覆いつくす黒い文字の群れを俯瞰で写しますが、意味不明の線や記号の混じった、みるからに偏執的な文字の連なりは、狂気というものを、役者のどんな「名演技」よりも雄弁につたえています。また、机に向かったマブゼはバウムが、おびただしい紙片を床に散乱させながら必死にペンを走らせている精神病院のシーンは、表現派怪奇映画が到達したひとつの頂点ともいえるべき、恐ろしくも美しいイメージではないでしょうか。

ハリウッド時代のラングも、いくつかの忘れがたい〈文字ショット〉を撮っていますが、なかでも見事なのは、ラング初のカラー映画である西部劇『地獄への逆襲』(四〇)で、ジーン・ティアニー扮する女性記者が電信用の便箋に書きつける黒い文字でしょう。英語なのに、何やらドイツ語の角張ったゴチック体を連想させる、その鋭角的で硬質な字体は、やはり表現派ラングならではのものです。

IX 永遠のマブゼ

ラングがナチス・ドイツを逃れた「亡命」の経緯については、二つの説があります。ひとつは、ゲッベルスからナチの映画制作主任のポストにつくよう要請されたラングは、その日のうちに——銀行に駆けつける間もなく、あり金だけをひつつかんで——着の身着のままパリ行きの列車に飛び乗った、という逸話です。この説が真実だとしたら、ラングは強い反ナチ感情の持ち主だったことになります。（ついでながら、かりにこの逸話がラングの作り話だったとしても、私たちは映画作家ラングの物語的な才能に感嘆するばかりです。）

いまひとつは、ラングがゲッベルスの誘いに対する返答を留保したまま逡巡したあぐく、最終的にはナチス・ドイツを離れることを決意した、という説です。明石政紀によれば、ゲッベルスからくだんの要請を受けた直後、ラングはパリに亡命していた製作者エーリッヒ・ポマーに、映画づくりの可能性を打診していたといいます。さらに、当時のラングのパスポートには、何度もパリとベルリンを行き来していたことを証明するスタンプが押さされているそうです。（明石政紀『フリッツ・ラング または伯林^{ベルリン}聖林^{ハリウッド}』、アルファベータ、二〇〇二、一一二—一二五頁。）

後者の説を信じるなら、ラングは少なくとも強固な反ナチ感情を抱いていなかった、ということになります。しかし、だからといって、非アーリア人のラングが親ナチだったとは到底考えられない。ともかくにもラングは、ゲッベルスの誘いがあつたにもかかわらず、ドイツでナチの国策映画を撮ることを選択せず、パリ行きの列車に乗ったわけですから——⁽¹⁸⁾

いずれにしろ、ラングがナチス・ドイツを離れ、ハリウッドで映画づくりに専念しえたことは、ラングにとつ

でも私たちにとっても大きな幸運だったといえるでしょう。ちなみに、『メトロポリス』や『ニーベルンゲン』の巨大趣味や英雄崇拜を絶賛し、ラングの映画的な才能に惚れ込んでいたゲッベルスは、レニ・リーフェンシュタールを嫌っていました。これは少なくとも（そこにはさまざまな事情があったにせよ）、ラングの映画にはゲッベルスさえも虜にするほどの魔力があったということでしょう。もともと、リーフェンシュタールを高く買っていたヒトラーも、ラングのサイレント大作は絶賛していたのですが――。

ところで、ラングが六〇年に西ドイツで撮った遺作『怪人マブゼ博士』（原題「マブゼ博士の千の目」）は、テーマが時代錯誤的で演出も弛緩している、などと評されることが多いフィルムです。しかしながら、これはラングのマブゼ物の中でも、いやラングの全作品のなかでも、最高傑作の一本といえる映画です。まずは、六〇年版『怪人マブゼ博士』のプロットを以下に記しましょう。

★六〇年版『怪人マブゼ博士（マブゼ博士の千の目）』のあらすじ

舞台は西ベルリン。コーネリウスと名乗る盲人の透視者の予告どおり人が殺される。その手口はかつてのマブゼ博士の犯罪を思わせた。やがて警察は、ここ数年に起きた一連の事件の犠牲者がすべて同じホテルの客だったことを突き止める。億万長者のトラバース（ペーター・ファン・アイク）はそのホテルから飛び降りかけていたマリオン（ドーン・アダムス）という女を救う。しかしそれは彼を巻き込むための罠だった。マリオンは組織を裏切り、彼と逃亡を図るが、ふたりは彼女の主治医ヨードン博士によって地下室へ閉じ込められる。客室はそのモニターによってすべて監視されていた。博士とコーネリウスは実は同一人物で、マブゼの継承者だった……。

それにしても、盲目をよそおい、予言の実現を自作自演する透視者＝悪徳医師に、”千の目”（無数の監視カメラ）で街じゅうを注視するマブゼ博士がのりうつる、などというところは、ラング的な、余りにラング的な展開ではありませんか！ しかも、そもそもナチスが外交官を監視するために建てさせたというそのホテルには、いたるところに監視カメラが設置され、おまけに各部屋の衣裳ダンスの裏にはマジック・ミラーさえ備えつけられている、という設定の妙！ もちろんラングは、強じんな演出力によってこうした道具立てをぞんぶんに活用し、息づまるような視線の劇を展開しています。さらに、交霊会、爆弾テロ、白昼のアウトバーンでのカーチェイスなどの場面が、簡潔きわまりない「B級タッチ」でフィルムを沸騰させる——そう、あらゆる装飾性をふり捨てた裸形の「B級精神」こそが、三十二年版をも突き抜けた六〇年版『マブゼ』を傑作たらしめているのです。それはたとえば冒頭の、車中のテレビ記者が別の車から消音器付きのライフルで狙撃される場面にも見てとれますが、それはこんなシーンです。——「迫力」や「インパクト」という固定観念から完全に解放されているようにみえるラングは、テレビ記者を真横からとらえる短いカットを、狙撃者をこれまた短く写すカットに、ほとんど投げやりとも思える素っ気ないモニターージュでつなぎ、消音ライフルの「カチッ」という乾いた発射音とともに、その殺人場面を涼しい顔で撮ってしまうのです。そしてあの、信号が変わっても一台だけ停車したままの車という、三十二年版でクラム医師が射殺されるくだりを、ラングはぬけぬけと「引用」する——。ようするにここでは、ワイマール時代およびハリウッド時代のラング作品さえもが到達しえなかった異様な簡潔さが、あっけなく実現されているのです。¹⁹⁾

ところで、この作品の同時代的意味をラングはこう語っています——「マブゼみたいな犯罪者を三十年近くたった今またスクリーンに登場させて、この時代について何かを語ってみるのも面白いかもしれない、——われわ

れの文明が砕け散り、その瓦礫の上に新たな犯罪王国が築かれるという危険について語ってみるのも面白いかもしれない……」(前掲『映画監督に著作権はない』、一八六頁)。

ラングの言う「この時代」とは、第二次大戦後の、ドイツが東西に分断された冷戦の時代、すなわち核による危うい力の均衡のもとで米ソが対峙し、ナチズムの恐怖に代わって核戦争Ⅱ最終戦争の脅威が人びとの身近に迫り、東西の熾烈なスパイ合戦がおこなわれた、「新たな不安の時代」のことです。したがって、「われわれの文明が砕け散ったあとに築かれる新たな犯罪王国」をラングが語るとき、彼の脳裡にあったのは、核戦争後の廃墟化した世界に立ちあらわれる「帝国」の亡霊だったにちがいありません。

もっとも、ラングがこう語ったおよそ三十年後に、ソ連も、ベルリンの「壁」も、あっけなく崩壊しました。しかしその後、冷戦の箍^{なわ}がはずれた結果、人びとは自己のアイデンティティを民族や宗教に求めるようになり、各地で民族問題が噴出し、人種主義や排外主義を唱える極右勢力——ル・ペン、ネオ・ナチ、ハイダー、ブキヤナン、などなど——も伸張しました。そして、唯一の超大国となったアメリカと非国家的な「原理主義」勢力とが「非対称の戦争」状態に入ったというのが、現在の世界情勢の大まかな見取り図です。

加えて、そうした世界状況は人びとの生活のなかに、セキュリティ(安全性)への神経症的なまでの配慮を浸透させる——アメリカの「要塞住宅地 Gated Community」に典型的なように²⁰——ことになりました。テロやその他の暴力犯罪への恐怖から、人びとは自らの周囲に防犯カメラなどの監視網を周到に張りめぐらし、究極的には自分以外のあらゆる他者を疑惑の視線でながめる、あるいは「他者が存在していることそのものに耐えられない」(大澤真幸²¹)、という閉塞状態へ向かいつつあります。さらに皮肉なことに、こういった監視システムを徹底化すれば、人びとはあらゆる私生活を公権力の視線のもとに明け渡し、思考や感情さえもが点検され管理され、つま

りは一切のプライバシーを失うという、何やら古典的なSF小説が描くファシズム国家の住人のようになりかねない。ようするに私たちが向かっているのは、徹底的に「同質化」された人間だけで成りたつ、「安全で清潔なユートピア（ディストピア）」かもしれないのです――。

いうまでもなく、こうした「監視」や「自警」や「疑惑」は、「無数の監視カメラ」などの形で六〇年版『マブゼ』に、いわば予知的に描かれていた主題です。しかし実は、これらの主題は（さきに少しふれたように）、ラングがすでに『M』、『激怒』、『暗黒街の弾痕』などで鋭く表象化しているテーマにほかなりません。

注

(1) その二本とは、『大いなる神秘／二部作』（一九五九）、『怪人マブゼ博士』（原題・「マブゼ博士の千の目」、一九六〇）。この二本は、いわばラングの「西ドイツ時代」の作品であるが、アメリカを永住の地としていたラングは、西ドイツでの映画撮影のさいにはホテル住まいをしていた。なお知られているように、ラングは引退後、ジャン・リュック・ゴダール『軽蔑』（一九六三）に、ホメロスの「オデュッセイア」を撮影中の「監督フリッツ・ラング」として出演した。

(2) 「ワイマール文化からナチズムの霊的熱狂へ」というきわどい副題をもつ『倒錯の都市ベルリン』には、ワイマール期の「世界に名高い伯林の夜間生活」が、いささかセンセーショナルな筆致で紹介されている。――売春婦やコールガールの飛躍的な増大。フリードリヒ街の裏手で営まれていたヌードショウや性行為の実演。「梅毒模型展覧会」なる見世物小屋に陳列された、男女の局部の蠟細工。当時、七〇軒以上を数えたという男色者相手の「美少年カフェ」。(ベルリン性科学研究所)の創設者ヒルシュフェルド博士によれば、当時のベルリンには五万六千人の同性愛者がいたというが、博士の著書はナチスによる〈焚書〉(三三三)によって火中に投ぜられた。あるいはまた、性衝動を高めるためのシューネー(雪)Ⅱコカインやモルヒネの大流行、などなど。(長沢均+パピエ・コレ著、大陸書房、一九八六、五四―六三頁)なお、ナチの「焚書」については後述。

ところで、オカルトや神秘主義は当時——今日と同様に——、非合理的なものへの漠然とした嗜好、ないしは現実逃避願望を糧とする大衆娯楽のひとつだったが、しばしば指摘されるように、それは「民族霊」を称揚する狂信的な人種主義や国粹主義と渾然一体となって、いわばナチズムの思想的「孵化器」のひとつとなった。といっても、オカルトがナチ・イデオロギーの中心を占めていたわけではないが、たとえば一九一八年に設立された「トゥーレ協会」は、ゲルマン至上主義、神秘主義的な反ユダヤ主義を旗印にする秘教的な結社であった。「トゥーレ協会」の有力メンバー、ゼボッテンドルフは、のちにナチ党機関紙となる「フェルキツシャー・ペオバハター」の前身、「ミュンヘン・ペオバハター」を買収し、その紙面をルーン文字と鉤十字^{ヘッケンクロイツ}で飾り、自らも占星術にのめり込んでいた。しかし、三四年にはナチスによる大々的な「オカルト・パージ（弾圧）」が始まる。これについては、ヒトラーがオカルトの秘密結社のうちに、「ユダヤ・フリーメーソン」的な要素を嗅ぎとったからというのが、最大の理由とされている。しかしモッセによれば、ヒトラーがオカルト的なものと人種差別的なものを注意深く公衆の目から隠したのは、たんに政治的・戦略的な配慮からであり、それらは彼の「私的領域」では依然、マニアックな偏愛の対象であった。つまりヒトラーのマニ教的二元論は、アーリア人対ユダヤ人という、狂信的な〈友／敵〉論を作りあげたのであり、「ヒトラーがオカルト力を信じたことで、世界を善と悪の戦場と観る彼の見解は深められた」という。（J・L・モッセ、前掲書、二〇六―二〇七頁）いづれにせよ、ナチやその周辺のオカルティズムは、今日的にいうならサブカルチャー的な大衆文化が培養した、ひどく通俗的な仇花であったが、しかし、それは通俗的であればこそ威力を発揮した点を忘れてはなるまい。

ところで、木村靖二がいうように、ナチスの民族共同体建設は、人種主義的イデオロギーと〈近代的社会工学〉の相互補完的組み合わせのもとで推進された。すなわち、遺伝的疾患をもつとされた心身障害者、「反社会分子」の断種は、社会工学によっている（三三年に法制化）。近代科学技術によって社会や人間は改造できるというのが、社会工学的発想であるが、これはナチ・イデオロギーではなく、アメリカや北欧の一部でも実行されていた、いわば〈テクノロジー神学〉のひとつである。（『ドイツ史』木村靖二編、山川出版社、二〇〇一、三一九頁）ここにも、科学と疑似科学をめぐる危うい関係が露呈している、といえるだろう。

(3) <Dictionnaire Du Cinema III (Les films)>, Robert Laffont, 1992, p.865 に、ラングの『ドクトル・マブゼ』における、「空想性とリアリズムというふたつの要素の驚くべき結合」についての的確な要約がある。—— *Mabuse* (……) repose sur une dualité esthétique extraordinairement fécondé, ou d'une part irréalisme du sérial, sa mythologie fantaisiste, fantastique et populaire, d'autre part le profond réalisme que donne à ces aventures déliantes leur immersion dans contexte social et moral tout à fait véridique. (拙訳・『ドクトル・マブゼ』は並はずれて豊かな美学上の二重性へのつとっている。そこでは、いっぽうで連続活劇的な非現実世界への傾斜、つまり空想的な神話体系、ファンタスティックで大衆娯楽的なものへの著しい傾きがある。そして他方では、濃密なリアリズムが生き生きと脈うっている。そのリアリズムが、この映画で描かれる狂気じみた冒険の数々に、きわめてアクチュアルな社会情勢や同時代人の精神状況を色濃く刷りこんでいる。)

(4) 本論でもふれたように、狹義の「反ユダヤ主義」は、一九世紀の生物学的人種論によって生まれた(「反ユダヤ主義」という言葉は、一八七九年に作られた)。しかしむしろ、ユダヤ教やユダヤ教徒、ないしはユダヤ人に対する憎悪、迫害の歴史はひじょうに古い。キリスト教世界では、その初期から、ユダヤ教徒は「キリスト殺しの民」であるとする教義にもとづき、彼らを排斥する傾向があったが、とくに十字軍時代以降、しばしば暴力をともしう迫害・差別・隔離が定着するようになった。すなわち、キリスト教はその勢力を広げながら、「神の救いは異邦人(≠非ユダヤ教徒)に向けられました」(使徒言行録)という教えをうち立て、ユダヤ教徒を、福音の対象外であるとした。さらに前述のごとく、キリスト教は、イエス、すなわち神を殺した責任をユダヤ教徒は永遠に負うべきである(新約「マタイによる福音書」とし、イエス自身もユダヤ人に向かって「汝らは己^{おの}が父、悪魔より出^いでて己^{おの}が父の慾を行わんことを望む」(ヨハネによる福音書「八章四四節」と語っている。また、新約外典のひとつ「ニコモデによる福音書」では、悪魔自身が「私の古い民、ユダヤ人」とのべている。このようにキリスト教はその初期から、ユダヤ人を悪魔という超自然的存在と結びつけ、彼らがキリスト教世界の滅亡計画に手を貸している、という、いわば原型的な反ユダヤ主義、および「ユダヤ人陰謀説」を胚胎させていた。——そしてやがて、第一回十字軍(一〇九九)らしい、遠征に先立って、キリスト教世界の内なる異教徒であるユダヤ教徒をまず襲撃する、といった行動が常態化していった。

ちなみに本論でもふれたごとく、反ユダヤ主義は、一九世紀末以降、とくに東欧、ロシアで激化した。

いうまでもなく、直接的にはかかる一九世紀以降の人種的反ユダヤ主義の流れの延長線上に、ヒトラー・ナチスによる「ユダヤ人問題の最終解決」という大虐殺（ホロコースト）は存在する。「優性なる」ゲルマン・アーリア民族（共同体）にとつての忌むべき異物、細菌として、「劣性なるユダヤ人」が犠牲の山羊（スケープゴート）にされたのである。またそもそも、ユダヤ人という存在を、単純に民族や人種として定義することはきわめて困難である、という点は看過されるべきではない。前述の点を繰り返しつつ補えば、一九世紀後半、出生、すなわ血の問題、したがって人種として「ユダヤ人」をとらえる論調が力を得てくるのだが、それはとりもなおさず、「セム人」（元来は「セム語族」という語族概念）としてのユダヤ人を攻撃する反セム主義（反ユダヤ主義）の台頭にほかならない。（また、シオニズムの側も、国家を形成するのにふさわしい、独自の民族としてのユダヤ人観を展開した。）——（以上の記述は、『角川世界史辞典』（阿部勤也・他編、二〇〇二）、前掲『ドイツ史』（山川出版社）、および前掲『聖別された身体』（横山茂雄）を参照した。

（５） こうした妄想的な陰謀論ないし陰謀史観は、むしろドイツの専売特許ではない。ここでは荒俣宏が『神秘学マニア』で記している一例のみを挙げよう。フランス革命の起きた一七九八年に、エディンバラ大学の自然学教授で保守主義者のジョン・ロビンソンが唱えた大革命をめぐる陰謀論である。——ロビンソンは、自由と平等をうたうフランス革命をドイツのアナキスト結社（イルミナティ＝啓蒙派）の陰謀としたうえで、それに手を貸したフランス啓蒙主義者たちを断罪した。そして、啓蒙派の首領はヴォルテールであり、加担者はダランベール、ディドロ、コンドルセなどであり、彼らの真の狙いは、キリスト教をはじめとする全宗教の撲滅と世界制覇にあった、と主張。（集英社文庫、一九九四、九三—一〇頁）また、荒俣もいうように、イギリスはしばしば、巨た金融資本と植民地主義を拡大するために、「フリーメーソンの陰謀」説を利用した。（同前、一〇六頁）

（６） 映画研究者の北野圭介は、グリフィスによって確立された映画の物語技法について、簡潔に要約している——「一般に物語というものは一連の出来事の連なりとして捉えることができますが、『グリフィス』以前の映画では、一つの出来事に一つのショットが対応していました。ところが、この映画『淋しい山荘』（グリフィス、一九〇九）では、

一つの場面に複数のショットが用いられるようになっていくのです。すなわち、一つの出来事が展開する（シーン）と、その（シーン）を構成する、さらに下位の映像単位である（ショット）が明瞭に区別されるようになっていて、ある出来事を描き出すシーンを、さまざまなサイズや角度をもつ複数のショットによって分解し、それらをあらためて繋ぎ合わせることで、より表現に膨らみをもたせ立体的になった映像世界が構成されているのです。」（『ハリウッド100年史講義——夢の工場から夢の王国へ』、平凡社新書、二〇〇一、五〇—五一頁）なお北野が、古典的ハリウッド映画は、「語る映像の文法」を体系化しただけでなく、「スターの魅力」などの、非物語的な「見世物性」の映像化をも洗練させた、と指摘している点も重要（同前、六九—七八頁）。もともと今日のハリウッド映画は、「見世物性」に傾斜するあまり、魅力を失いつつあるのも事実だが。また、ラングの『メトロポリス』なども、「見世物性」が物語技法の洗練を抑圧している一例。

（7） 交霊術とは、ひとことでいえば、霊媒を媒介にして死者と交信することを目的とするオカルティックな技術であるが、ラングはハリウッド時代の傑作スリラー『恐怖省』（一九四四）で——『ドクトル・マブゼ』のそれを遙かにし——驚くべき交霊術のシーンを撮っている。また後述するように、ラングは六〇年版『怪人マブゼ博士』（後述）でも交霊術の場面を撮っている。なお、ラングにおける〈円環〉のテーマについては、蓮實重彦の瞠目すべき主^{テーマ}題論的な論考がある（『フリッツ・ラング、または円環の悲劇』、『映像の詩学』（筑摩書房）所収、一九七九、本書のちに「ちくま学芸文庫」に収められた）。

（8） 『怪人マブゼ博士』はドイツ版と同時撮影（いわゆる「二本撮り」）のかたちで、フランス版も制作された。フランス版は一部フランス人の俳優を使っている。

（9） イアン・ケルショーは、ヒトラーが国民に対して、臨機応変にさまざまな自分のイメージを演じ分け、ショー・アップする能力にたけていた点にふれつつ、彼がとりわけ、自分の「卑しい出自」や「実力社会（業績主義）」の到来を力説していたことを指摘している——「一九三二年にナチに投票した一三〇〇万人の国民に対して、ヒトラーという人物は、——カメレオンのように——ナチズムが民衆にアピールするさまざまな面のすべてを象徴する存在であった。彼は公衆に対してみずからを、民衆出身者として描き出した。彼の卑しい素性は、特権を否定し、不毛化した古

いしきたりを克服して、新しく力強い、強さと能力があつて業績をあげた者が出世することのできる社会が近づいていることを、暗示するものであつた。」(「ヒトラーと民衆——ヒトラー神話、その虚構と真実」柴田敬二訳、〈リチャード・ベッセル編『ナチ統治下の民衆』所収〉、刀水書房、一九九〇、九九頁)

(10) 「褐色の(制服の)軍隊」として有名なS A Ⅱ突撃隊は、一二年、ナチ党の集会防衛のために創設。一三年の〈ヒトラー一揆〉後禁止されるが、二五年再建、街頭テロや宣伝活動を担う。三一年エルンスト・レームが幕僚長となつた頃から、大恐慌で大量発生した失業者が殺到。ヒトラー政権成立後も「第二革命」を唱え武力行使を続け、財界・官僚の不安を招き、また準軍隊組織として、ユンカー(土地貴族)中心の国防軍と対立した。ヒトラーは三四年六月からレームら幹部を暗殺・粛清し、突撃隊を弱体化した。突撃隊はナチの行動主義の最右翼を形づくっていたが、みずからの「男らしさ」を証明したがっている若者に強くアピールした「男性同盟」であり、その内部で同性愛が蔓延したこともヒトラーの不興を買う一因となつた。もちろん、レーム暗殺の実行部隊であるS S (親衛隊) は、ナチ党の主要組織となり、ゲシュタポとともにテロル支配を行つた。

(11) この映画で〈寓意的〉に描かれるヒトラー的テロリズムについては、クラカウアーが引用しているラング自身のつぎの発言が興味深い。——「この映画は、ヒトラーのテロのやり方を示す寓話劇として作られました。第三帝国のスローガンや教義は、この映画では犯罪人が言つたことにされています。このようにして、私は、人びとにとつて貴重なあらゆるものを慎重に破壊する必要性というナチの隠された理論を暴露しようと望んだんです。……それから、あらゆるものが崩壊し、人びとが完全な絶望に投げこまれていた時、人びとは〈新体制〉に助けを見出そうと努めるでしょう」(クラカウアー、前掲書、二五五―二五六頁) もつともクラカウアーいうように、たしかにこのラングの自己弁解には、「あと知恵」めいたところがある。とはいえ、とにかくにも『怪人マブゼ博士』に、ナチ的テロルの寓意や隠喩を読みこむことは十分に可能である。なお、この映画についてのクラカウアーの記述を読めば、彼がけつして社会心理学的な方法によつてワイマール映画を裁断しているだけでなく、フィルム細部のイメージや音響をきめ細かく分析していることがわかる。たとえば、映画の冒頭で響く印刷機の無気味な音(「たえまなくうなっている単調な低音でゆさぶられているように見える荒れはてた工場」、同前二五六頁)に着目するクラカウアーの視線は鋭い。

ちなみに、クラカウアーというところのラングの「あと知恵的自己弁解」、ないしは映画監督ならではの「パフォーマン
スとしての発言」については、後述（注14）。

(12) このように、「幽体離脱」というオカルト的「非科学的な現象が、まさにトリック撮影という科学的テクノロジーによつてこそ可能となった点は、一八世紀以来の——大衆的欲望における——、科学とオカルト（という疑似科学）の「共犯関係」を考へるうえでも興味深い。吉見俊哉はメディア研究の視点から、松山巖の論考を援用しつつ、大革命の直前、フランス全土を席巻したメスマーの動物磁気説および催眠治療を論じながら、明治三〇年代半ば以降の日本における催眠術の大流行についてこう言う——「日本における明治末期以降の」催眠術の流行は、決して近代的な科学や技術の浸透と矛盾していたわけではない。写真や無線電信やレントゲンのようなテクノロジの出現こそが、「千里眼」のような超能力や催眠術を人々が現実のものとして受けとめることを可能にしていたのだ。ここにはおそらく、メスマーに熱狂した一八世紀末のフランスの大衆心性が置かれていたのと似た状況が認められるであろう。」（吉見俊哉『「声」の資本主義——電話・ラジオ・蓄音機の社会史』、講談社選書メチエ、一九九五、四二—四三頁）。なお、吉見が援用している松山巖の著作は、『うわさの遠近法』（青土社、一九九三）。いうまでもなく、吉見の社会的視点は、科学やオカルトそのものの分析よりも、それらが大衆の欲望や関心をどんなかたちで惹起したか、という分析に重点を置いている。

(13) 肉体から遊離する「声」というモチーフについては、英文学者・武藤浩史による、ジョセフ・コンラッド『闇の奥』における「身体なき声」の分析もひじょうに示唆的である。武藤はつぎのようにのべている——「『身体なき声』とは、声の源となる発話者の身体性を何らかの方法で剥奪することで、結果として『声性』(vocality)が強調される声のことを指す。物理的な身体性が消されるとそこに逆説的に、『声性』に基づいた想像の身体——『声の身体』——が立ち現れる」（『武藤浩史「一九〇〇年英国の身体なき声と声の身体」、『身体医文化論——感覚と欲望』慶應義塾大学出版会・所収、二〇〇二、二九〇頁）。『怪人マブゼ博士』のくだんの場面でも、声の主の肉体が消去されることで、声は逆説的に、かりそめの想像的な肉体（武藤のいう「声の身体」）——それはまさに人影＝人形として視覚化される——を現前させる、ともいえるだろう。

(14) ラングはアメリカでの『怪人マブゼ博士』の初公開時に、こう書いている——「マブゼから、ハイドリッヒ（ナチ〈国家保安部〉長官）が、ヒムラー（親衛隊最高指導者）が、ヒトラーが生まれるのだ。」（フリッツ・ラング『映画監督に著作権はない』〈P・ボグダノビッチによるインタビュー集〉、井上正昭訳、一九九五、筑摩書房、二〇七頁）もちろん映画監督には、作品の興行価値を高めるために、誇張や韜晦^{とうかい}などのさまざまなパフォーマティブな発言が求められるわけで、かならずしもそれを顔面どおりに受けとる必要はあるまい。

(15) 吉見俊哉も、ナチの大衆宣伝とラジオの密接な関係に光をあてている。吉見は、ナチが「帝国ラジオ院」のもとでヒトラーの声と国民の耳を一元的に統合させようとしたメディア戦略を分析し、ヒトラーのつぎの言葉を紹介している——「ラジオは毎日ドイツ国民への政治的指導の伝声官となるであろう。今や国民首相、宣伝相ゲッベルスのスローガンは、ラジオをすべてのドイツの家庭にもたらし、ドイツ国民の運命に対して決定的な意味を持ち始めている。この時に当って、ラジオ装置が無いような家が、ドイツに存在してはならない。（……）」。（吉見俊哉、前掲書、二四八―二四九頁）

(16) ナチによる「焚書」(二三三)も、いうまでもなく「火による浄化」の儀式である。大学のナチ化＝強制的同質化政策の一環として、マルクス、ブルースト、フロイト、トーマス・マン等々の著作が図書館から持ちだされ、「非ドイツ的文献」の名のもとに焼かれた。ゲッベルスに煽動された「学生団」が実行。ところで大澤真幸は、ジャック・デリダの次の説に注視している。——デリダによれば、ハイデッガーの使う「精神 Geist」という語が、「霊気」、「気」といった気体であり、さらに「炎」であり、それはつまり、アウシュビッツでユダヤ人を焼いたホロコーストの毒ガスの炎——白い灰だけを残す——である（ジャック・デリダ『精神について』港道隆訳、人文書院、一九九〇）。そして大澤は、ハイデッガーによってこの「精神」という語が、ナチス支持を表明するさいに使用された点にふれ、ハイデッガーの「自己―外―存在」（植民地に向かい、再び回帰する民族霊）と、デリダの「脱構築」の運動性における類似性を指摘し、さらに、くだんの「炎リガス」がオウム真理教によって使用されたサリンに通じる、という大胆な仮説を述べている。（『戦後の思想空間』、ちくま新書、一九九八、二二―頁以下）

(17) リーフェンシュタールの映画美学を精緻に分析した瀬川裕司は、この女流監督の作品に横溢する（ファシストの

美学」、およびその〈キツチュル悪趣味〉^{ぐうきずみ}の魅力について、いみじくも次のように書いている——「リーフエンシユタールが崇高な美を追求した結果として」避けがたく生ずるのは、全体が〈本物ではない〉という印象、まがいものを突きつけられたときに特有の不安定な気分である。(……)その〈どこか本物ではないという印象〉は、現在も北朝鮮や中国で生み出されている〈芸術作品〉と似ている。あるいは、東独やソ連にあった労働英雄を讃える絵画や彫刻、教科書の挿し絵にあるような、なにかのパロディーでしかないような不自然な感じと似ている。(……)リーフエンシユタール作品に見出せるキツチュルな感覚は、〈ファシストの美学〉の貫かれていた場所には必ず存在している……」(瀬川裕司『美の魔力 レニ・リーフエンシユタールの真実』、パンドラ／現代書館、二〇〇一、二九八頁)「キツチュルには、むしろ奇妙なほど人々の心を惹きつける力がある。(……)リーフエンシユタールの映画の魅力を解く鍵は、〈芸術的なもの〉と〈キツチュルなもの〉との絶妙な混合にあるといえるのではないか」(同前、三〇〇頁)。しかし、ここでひとつの疑問が生じる。リーフエンシユタールや、ナチ文化の担い手たちには、自分たちが意図的に、いわばアート(作為)として〈キツチュル〉を演出しているというアイロニカルな意識は、はたして存在したのか、ということだ。彼ら彼女ら自身は、大真面目な〈本物志向〉だったのではないか。少なくとも三島由紀夫には、強烈なアイロニーの意識が認められたが――。

(18) しかし、これらの説をすべてご破算にするような有力な新説もあらわれた。瀬川裕司によれば、「『ラングは』ヒトラー政権に対して彼の側から積極的に売りこみをしてまで作家生活の延命をはかっていたという事実が確認されている」、という。(瀬川裕司『ナチ娯楽映画の世界』平凡社、二〇〇〇、五三―五四頁)。むしろ瀬川もいうように、当時の少なからぬドイツ文化人のとったこうした姿勢は、かならずしもナチに同調したのではなく、「とりあえず体制に身を委ね、活動の制約から逃れようとする(同前)」苦肉の策であった。

(19) 「マブゼ」はフランス映画の中にも「転生」した。(ヌーヴェル・ヴァーグ)出身のクロード・シャブロールが、ラングおよびマブゼに捧げた一種のオマージュ、『ドクトル・エム』(一九九〇)として。さらに西ドイツでも、ハラルト・ラインル『怪人マブゼの挑戦』(六一)、ヴェルナー・クリングラー『マブゼ博士の遺言』(六〇、三三年版ラング作品のリメイク)、パウル・マイ『スコットランド・ヤード、マブゼ博士を追跡す』(六三)、ヒューゴー・フレゴ

ネーズ『マブゼ博士の死の光線』（六四）とシリーズ化された。そしてさらに、スペインでもジェス・フランコがフランク・マローネの変名で、『マブゼ博士の復讐』（七〇）を撮った。以上シャッポル作品以外は筆者はすべて未見。

(20) 「要塞住宅地 Gated Community」とは、現在アメリカで増加しつつある、周囲を城壁のように塀で囲み、銃で武装したガードマンと監視カメラなどのハイテク警備システムによつて、〈完全無欠なセキュリティ〉を確保すべく設営された住宅地。その中には、図書館やスポーツ・ジムやクラブハウスなどがあり、富裕層、中流の比較的豊かな層が、完全な治安と、経済的・文化的に同質な人びとの生活を求めて住居を構えている。「要塞住宅地」は、現在アメリカには約二万あり、総人口の三パーセントにあたる約九百万人が入居しているという。住民の「同質化」が求められる点で、これはソフト・ファシズムの典型例のひとつだろう。ハイテク監視システムをテーマにしたSF映画には、S・スピルバーグ『マイノリティ・リポート』（二〇〇二）などがあるが、この系列の映画で逸することができないのは、『監禁 戦慄のユートピア』（一九九五、ロブ・ヘデン監督、原題 The Colony）。この映画では、監視者がやがて犯罪者と化していく恐怖がブラックなタッチで描かれる。なお Gated Community については、五十嵐太郎のきわめて刺激的な論考、「セキュリティ戦争の都市」がある（五十嵐太郎『戦争と建築』〈所収〉、晶文社、二〇〇三、一七八頁以下）。

(21) 大澤真幸「能動的な自己放棄——他者の不確実性まず受け入れを」（東京新聞・夕刊、二〇〇三年八月十五日付）、なお引用した一句は、二〇〇二年に提起されたアメリカの国防戦略、いわゆるブッシュ・ドクトリン——先制防衛を掲げた——についての大澤のコメント。