

# ドライヤーにおけるリアリズムの発生

——「不運な人々／互いに愛せよ」論——

小 松 弘

ドイツにおける映画製作によってドライヤーが獲得した映画形式

の特徴は、大きく見て二つある。彼は一九二一年に「不運な人々」(デンマーク題名「互いに愛せよ」)で初めてドイツにおける映画製作を経験し、さらにその後「ミカエル」(一九二四年)でもドイツのスタジオシステムの決定的な影響を受ける。最初の「不運な人々」では、ドイツ映画におけるリアリズムとも呼ぶべきものを実現した。一九二〇年代の中頃から終わりにかけてドイツでは非常に個性的な一群のリアリズム映画が開花するが、ドライヤーの実現したリアリズムと後に開花するリアリズムには何らかの共通する土台があるのか否か。そうした視野をも意識しつつ、本論では「不運な人々」で突如出現したかに見えるドライヤーのリアリズムの特徴について考えてみる。さらにドイツにおいて製作された第二番目の「ミカエル」では、室内劇映画というドイツ映画独特のジャンルがもたらされ、その後のドライヤーの映画の形式の核をこれらが作ってゆく。はっきりしているのは、リアリズムと室内劇という二つの特徴は、ドライヤーがドイツで映画製作をすることによって獲得したものである

ということだ。

ドライヤーが獲得したリアリズムとは何であろうか。それはドイツ映画のこの時代に固有のものとして存在しており、それをドライヤーが摂取したということだろうか。「不運な人々」におけるリアリズムは一見して明らかであり、ドライヤーがそれをドイツで見出したことも疑い得ないのだが、それは必ずしも当時のドイツ映画に固有なものとして存在していたわけではなかった。第一次大戦の終結直後、ドイツ映画界はかなり混乱しており、一九一九年には僅かな期間ではあったが、検閲が廃止されたこともあって、映画の表現は一方で完全な自由を獲得したかに見えたが、もう一方から見るとそれは、古い映画会社と新たな時代に泡のように出現した群小の映画会社の競合という現象を生み出した。群小の会社は、とりわけ現実的な話題に目を向け、ウーファーのような大会社は戦時中に失った海外マーケットを回復するための大規模な映画製作に関心を示した。リアリズムの可能性が出てくるのは、無論現実に対する関心からであろう。もちろん映画におけるリアリズムは、古典的システムの定

着とともに、アメリカでもフランスでもイタリアでも、そして北欧諸国でも例外なく見出される。一九一〇年代の半ばから後半にかけて、リアリストの映画とでも言うべきものの先駆的な作品がこれらの国々で登場した。無論それらの多くは、主題によってリアリズムの性格をもたされたもので（たとえばレオンス・ペレの「パリの子供」）、その意味では初期の映画におけるリアリストの性格（たとえば「アルコール中毒の犠牲者」とそれほど大きく異なるものではない）。

一般にドイツ映画におけるリアリズムの特徴というのは、何をさしているのだろうか。ベルギーのシネマテークが一九六九年に行なった回顧上映ヘドイツ映画における幻想とリアリズム一九一二年——一九三三年へのカタログを見ると、「不運な人々」以前のドイツ・リアリズム映画として、「コレッティはどこに」（マックス・マック、一九一二年）、「表階段・裏階段」（ウアバン・ギャズ、一九一三年）、「白薔薇」（ウアバン・ギャズ、一九一三年）、「夜への歩み」（F・W・ムルナウ、一九二〇年）、「輪舞」（リヒャルト・オズワルト、一九二〇年）、「裏階段」（レオポルト・イエスナー、パウル・レニ、一九二一年）、「破片」（ルプ・ピック、一九二二年）が上映されている<sup>(1)</sup>。つまり、幻想という概念ほどには、リアリズムはドイツ映画において明らかな形をとっていないということがこういった作品の選択からわかる。これらの作品は全て、いわゆる現代劇であり、現代劇という類型を持つ映画であるために同時代の風俗や時事的諸事物が映

像に納められている。実写映画はまさしくそうした時事的な映像を記録するのだが、劇映画が現代劇という同時代性によって自動的に獲得するそうした記録された現実に対して、それをリアリズムと呼ぶことができるのかどうか、はなはだ疑問である。とりわけムルナウの「夜への歩み」などは、リアリストの映画であるとは到底思えない。しかし興味深いのは、「裏階段」と「破片」という二つの室内劇映画がリアリストの映画として入っていることだ。

室内劇映画をドイツ・リアリズム映画に入れるという立場は、レイモン・ボルド、フレデイ・ビュアシユ、フランシス・クルタードの三人の著作「ドイツ・リアリズム映画」においてもはつきりしている<sup>(2)</sup>。しかしこの修正主義的著作において、筆者たちは、リアリズムは表現主義とそれほどかけ離れたものではないと考え、リアリズムが室内劇を吸収したという立場を取っている。「不運な人々」のリアリズムを考える時、これは到底受け入れられない立場である。室内劇の中に何らかのリアリストの立場があるにせよ、映画のリアリズムが映画の持つ記録的本質に関係しているならば、室内劇はそれとは別個のものとして考えられるべきだからである。——もともと「不運な人々」には室内劇的な要素が部分的に存在し、それはこの映画の様式上の不統一の一要素にもなっているのだが、この非常に重要な事実については後で議論することにする。——

ドライヤーは少なくとも、それまでのスカンディナヴィアのみでの映画製作体験から離れ、文化圏を異にするドイツで映画を作るこ

とによって、それまでのリアリスト映画とは異なった、新しい時代の、いわば二十年代の映画リアリズムを生み出すに到った。そうした新たなリアリズムの出現には、戦争直後に現れた群小の会社が一方向で目を向けた、現実的な話題を映画にするという傾向も当然影響したに違いない。しかし、大概の群小の映画会社による作品が、同時代の風俗に関心を示したのに対し、ドライヤーは現実を歴史との相関関係として認識することで、リアリズムに対する固有の視点をもつに到った。

これまでと同様、ドライヤーの出発点には小説があった。「不運な人々」の原作はデンマーク人小説家オーエ・マーゼリングが一九一二年に出版した「互いに愛せよ」である。オーエ・マーゼリングは十九世紀末から二十世紀初めにかけて十七年間エンジニアとしてロシアで生活した。彼の妻はユダヤ系ロシア人であったため、ユダヤ人の現実を彼は身近に感じていた。この小説に描かれたロシア人虐殺や日露戦争直後の革命の嵐はまさにマーゼリング自身がロシア滞在中に体験したことであった。一九一二年にデンマーク語で出版されたこの小説は、つい数年前に実際に起こった歴史的出来事を扱っており、さらにユダヤ人社会における反響もあつて大きな話題作となり、ロシア語をはじめとして、スウェーデン語、ハンガリー語、ドイツ語に訳された。南ロシア同様に大きなユダヤ人コミュニティを抱えていたドイツでは、とりわけこの小説のことが話題となった。ドライヤーがこの小説に興味をもった理由は容易に想像で

きる。D・W・グリフィスの「イントレランス」に大きな感銘を受けたドライヤーは、「サタンの書の数ページ」で歴史の時間として進行するエピソード映画の形式を模倣した。そして、オーエ・マーゼリングの小説「互いに愛せよ」には、まさしく「イントレランス」の一貫したテーマである宗教的な不寛容が描かれていた。

一九二〇年代に入つてデンマーク映画界は勢力を落とし、ドライヤーが企画するような野心的な作品は作ることができなくなっていた。ドライヤーが前作「牧師の未亡人」をスウェーデンで作ったのもそうした理由からである。第一次大戦後のドイツ映画界の勢いは相当大きなものがあり、ドライヤーが「互いに愛せよ」の企画をドイツの映画会社にとっていったのは、なんら不自然なことではなかった。映画会社としては弱小で、自前のスタジオを持っていなかったベルリンのプリムスフィルムという会社に彼がこの企画を持つていったのは、おそらくこの会社がデンマークの映画界と僅かながらの関係を持つていたからであろう。デンマークの映画監督A・W・サンベアがすでにこの会社でヘアマン・バング原作の「四人の悪魔」を製作していた。これはもちろんかつてのデンマーク映画のリメイクであり、ドイツ人がデンマーク映画に対して抱くある種のイメージがこうした映画の中にあるように思う。ドライヤーからの映画の企画持込みに、ノーデイスク社もしくはA・W・サンベアの紹介があつたことは推測されるが、ドライヤー自身のこれまでの作品がプリムスフィルムによって評価されたであろうことも確かであろう。

いずれにせよ、ベルリンのこの会社の社長オットー・シュミットはドライヤーに「互いに愛せよ」の製作を許可した。一九二一年六月までにドライヤーはベルリンに居を定め、ランクヴィッツの郊外に南ロシアのユダヤ人ゲットーを再現した。舞台装置の設計には「サタン」の書の数ページ」の撮影にも協力したデンマーク人美術家イエンス・G・リンがあたったほか、ロシア人亡命画家ヴィクトル・アーデン、建築家のクロル教授が参加した。

ドライヤーは撮影中にデンマークの日刊紙ヘナシヨナルチーゼネ（一九二一年十一月二十七日号）に撮影現場の様子を書いた記事を送っているが、これを読むと彼がまさしくロシアから命からがら逃げてきた人々と一緒に仕事をしていたことがよくわかる。<sup>(3)</sup>かつて人気のあるジャーナリストであったドライヤーらしい描写で、彼はこの映画のロシア人スタッフや俳優たちから聞いた話を伝えている。この撮影現場でスカンディナヴィア人はドライヤーを含めて僅か四人であり、あとはロシア人を中心にさまざまな国籍の人間がこの映画に参加した。とりわけエクストラとしてドライヤーは革命のためにロシアからドイツに流入したユダヤ人、さらにはポーランドやガリシア出身のユダヤ人を用いた。これらのユダヤ人たちはベルリンの北部地区にゲットーを築き、大都市ベルリンの人々とは際立って対照的な、昔ながらの生活を営んでいた人々で、この映画に描かれる一九〇五年から一九〇七年ころのロシアのゲットーにおける生活とそれはほぼ同じであった。ドライヤーの作り上げようとするリア

リズム、あるいは一九二〇年代のドイツやロシアの映画で発展するリアリズムの特徴の一つがここにある。それは実写映画と同じように、劇映画の中で本物の生活者を生活させるというものだ。ドライヤーにおいてそれは作家として首尾一貫したものであり、カメラが受動的に生活を記録するというのではなく、カメラによって映像の中に構築されるものであった。その点で、「不運な人々」のリアリズムは、ドライヤーの中では、「牧師の未亡人」における時代と環境再現の厳密さと同じ源泉を持っているとも考えられる。「牧師の未亡人」では時代考証という作業を通じて、ドラマに歴史的客観性が与えられた。それはもちろん再現された映像においてリアリズムとして表れてくるものではないが、歴史の中でいったい何が起こったかを知ることに対してとられた客観的立場という点では共通している。

「不運な人々」は、一九二二年二月七日に「互いに愛せよ」の題名でコペンハーゲンのパラス劇場で封切られた。製作国ドイツでは少し遅れて二月二十三日にベルリンのプリムスプラスト（プリムスフィルムが建築した映画館）のこけら落とし作品として上映された。一定期間の上映が終了した後、この作品は長い間上映されることもなく、プリントの所在も不明のものになっていたが、一九六一年にモスクワのゴスフィルムフォンドの倉庫でロシア公開版のプリントが発見された。発見したのはドライヤー研究者のウラジーミル・マツセーヴィッチである。<sup>(4)</sup>これは現在までのところ現存する唯一のこの映画のプリントであり、よって私たちはこれによってドライヤー

の「不運な人々」を判断せねばならないわけである。ロシア語版のこのプリントは中間字幕込みで二二九メートルあり、これに基づいてロシア語をデンマーク語に訳して中間字幕をつけたプリントは二〇一九メートルの長さである（ロシア語版との長さの違いは中間字幕の長さの違いであり、映像それ自体の長さは同一である）。ベルリンで一九二二年二月二十三日に封切られた時の長さ（検閲後の長さ）は二八三メートルだから、唯一私たちが見ることでできるプリントはだいぶ短くなっていることがわかる。上映時間にすればもともとは二時間を越える作品であったこの作品も、現在残されているプリントでは、十六コマ回転の映写速度で、一時間四十五分ほどである。ウラジーミル・マツセーヴィッチの述べるところによると、「ボグロム（ユダヤ人虐殺）」というロシア語題名で発見されたこのプリントは、当時ソヴィエトで上映されるにあたって、再編集された。つまり幾つかのエピソードが切り落とされたばかりでなく、シヨットの構成にも手が加えられたという。実際、ロシア語版のこのプリントの冒頭字幕には「編集監督」としてロシア人の名前が記載されている。ここで私たちが思い出すのは、エイゼンシュテインが映画の仕事を始めたばかりのころに、フリッツ・ラングの「ドクトル・マブゼ」のロシア語版の編集を行なっているという事実である。外国映画をロシア人向けに再編集するのは、このころのソヴィエトでは普通のことであったようだ。当時ドイツ映画は若い映画人の格好の研究対象になっており、エイゼンシュテインはこの編集作

業を通じて映画のテクニクを学び、彼自身のモニタージュ概念を築きあげていった。そして、「不運な人々」と「ドクトル・マブゼ」がソヴィエトで上映されたのは、まさしくほぼ同じころだった。ユダヤ系ロシア人のエイゼンシュテイン自身が、このロシアにおけるユダヤ人虐殺を扱っているドライヤーの映画を見たかもしれない。

ドニエプル河沿いの南ロシアの町を中心的な舞台にしているこの映画は、ロシア革命直後のソヴィエトで再編集され改変されることによって、現在ロシア語版で見ると、まるで初期のソヴィエト映画を見ているような印象すら与えるかもしれない。それほどまでに、この映画のリアリストの度合いは高い。だがこの映画を作る以前にドライヤーがソヴィエト映画を見ていたとは思えないし、ソヴィエト映画の内部でも同時期にリアリズムの路線が明確にあったとは思えない。もちろんアレクサンドル・サーニンの「ポリクシカ」（一九一九年）のような、農民の現実的生活を描いたリアリズムのレッテルを容易に貼ることのできる悲劇映画もこれ以前に撮影されている。ただし、この一九一九年に撮影された「ポリクシカ」にしても、実際にモスクワで封切られたのは一九二二年の十月のことであり、それ以前にはほとんど人々の目には触れられていなかった。つまり、ドライヤーが何らかのロシア映画をそれ以前に仮に知っていたとしても、せいぜい彼がジャーナリスト時代にデンマークで上映されていた帝政ロシア映画であっただろうと推察される。つまり容易に考えられることは、ドライヤーはドイツでこの映画を製作することに

よって、ソヴィエト映画のリアリスト的な類型を模倣したわけでもなかったということだ。

ロシアにおけるユダヤ人虐殺から逃れ、ポリシェビキ革命から逃れてベルリンに定住していたロシア系ユダヤ人の数は多く、それまで一度もロシアにいったことのなかったドライヤーはそうしたユダヤ人から多くの写真を見せてもらい、ロシアにおけるユダヤ人の生活、建築物、人々の表情などを研究した。またロシア系の人々が多く集まるカフェに通い、亡命ロシア人たちの様子を観察し、またそうした人々と語り合った。とりわけ彼がこうした場所に関心をもったのは、彼らの表情である。ドライヤーは映画「不運な人々」に登場する人物たちや名前を与えられていない群衆を、通常のエキストラでまかなうのではなく、ゲットーで生活している普通のユダヤ人の使用によって表現した。この映画において特筆すべきリアリズムの源泉は、第一に、これらの人々の表情にあるだろう。ドライヤーにかなり長い時間かけてインタビューしたジーンとデイルのドラマ夫妻は、この点について次のように書いている。

「ドライヤーは亡命者と彼らの顔に魅了された。彼らは映画製作について何も知らなかったし、彼らのうちの多くは映画というものを見たことすらなかったが、ドライヤーは彼らを信憑性のある、そして完成された俳優にしまった。ドライヤーは彼らをごく小さな役かその他大勢の役に使っているのだが、映画を見ただけでは、誰がプロの俳優で誰がそうでないのか見分け

ることが不可能である。」<sup>(5)</sup>

非商業俳優を用いることは、ほぼ同じころスウェーデンで映画「魔女」を撮影していたベンヤミン・クリステンセンによっても行なわれていた。そして、こうした一般の人々を映画に用いるという実践は、その後ソヴィエトでエイゼンシュテインやジガ・ヴェルトフによって徹底的に行なわれることになる。エイゼンシュテインにおけるティパージュの概念は、もちろんジガ・ヴェルトフの映画における対象物としての人間という概念と相違するものとして理解されねばならないが、少なくとも映画のフィクションという範囲内で、信憑性の付与という役割を果たしている。その際にエイゼンシュテインは、ティパージュとは選り取られねばならぬものであって、それがリアリズム的な表象の要素であることを指摘している。<sup>(6)</sup>ドライヤーの「不運な人々」にはエイゼンシュテインが後に定式化するティパージュの形式主義も機械論的な発想もない。ドライヤーは前作「牧師の未亡人」で自らが行なったような歴史的客観性を求める態度で二十世紀初頭の南ロシアのユダヤ人ゲットーの再現を行ない、そのなかで、彼は生活者の生活そのものに魅了されている。そうしたドライヤー自身の対象に対する強烈な関心が、リアリズムを作り出す大きな要因となっているに違いない。それは記録映画の作家が記録する対象に魅了されることと似ていなくもない。しかしドライヤーの場合は、物語映画の中にそうした魅惑の対象が要素として統合されることによって、リアリズムの総体が出来上がっていること

に注意せねばならない。その意味では、(これも二十年代にはいつてから出てくる概念だが)ドキュメンタリー映画でもエイゼンシュテイン的な映画の概念でもなく、やはりその後まもなく発展してゆく物語映画のリアリズムを先駆けるものであったといえよう。

一九一二年に出版されたオーエ・マーゼリングの原作小説「互いに愛せよ」はドライヤーの映画のデンマーク上映を機会に、一九二二年に映画のスチール写真入りの本として再販された。これをみると、現在残されているプリントにはない場面の写真などもあり、いくつかのエピソードがこのソヴィエト公開版では完全に削除されていたであろうことが、これからもわかる。確かにマーゼリングの原作小説の自身は大変込み入っており、このすべてを小説ではなく映像によって語ることは、かなり難しい印象を与える。ドライヤーがこの小説を基に書いたオリジナルのシナリオが残っているが、この分厚いシナリオを見ると彼はかなり忠実に原作小説の進行を追っているのがわかる。もともと後にドライヤー自身が友人のエベ・ネアゴーに語っているところによると、「不運な人々」を作ったころ彼はまだ脚本の書き方がわからず、あまりにもたくさん<sup>(1)</sup>のことを詰め込みすぎた、ということである。確かに現存するプリントだけから判断しても、さまざまな出来事がこの映画の中に詰め込まれている。映画はまず南ロシアの小さな町を紹介する。この町では日常生活の中で反ユダヤ的な噂話が始終耳にされている。この映画を通じて中心的な役を演じるのはハンネリーベという女性で、彼女

の幼年時代がこの映画の冒頭部分である。(デンマーク語のプリントでは、ハンネリーベの名前がハンナとなっているが、ここでは原作に準じてハンネリーベと記す。)現存するプリントで確認すると、この主人公の役は三人の人物によって演じられている。まず冒頭部分からロシア人学校に入学するところまでが、ハンネリーベの幼年期で、これが子役によって演じられている。次に少し成長した少女期のハンネリーベがまた別の子役によって演じられている。ただしこの少女期のハンネリーベの登場する場面は現在見られるプリントでは僅か一つ(二ショット)しかない。それは、先祖伝来の信仰を決して忘れることのないように、父から告げられるところである。現存するプリントではすぐに、ハンネリーベがまもなくギムナジウムを卒業する時期に飛ぶ。ここでは彼女はもう大きくなっており、ポリーナ・ピエコフスカによってこの役は最後まで演じられる。このポリーナ・ピエコフスカという女性はロシア革命でベルリンに逃れてきた伯爵夫人であり、生活のために映画に出演したいわば素人俳優である。この女優が登場したすぐ後に、この作品の技法上の特徴の一つが非常にはっきりと出ているシークエンスがある。それは、ハンネリーベとアレクサンデル(サーシャ)のペア、それにフェージャとマニーヤのペアという、二対の男女が平行して描かれるシークエンスである。

フェージャはハンネリーベの幼年期からの遊び友達で、ハンネリーベの家、すなわちセーガル家とは仲の悪い富裕なロシア人商

閉じる。

このシークエンスにこの映画の技法上の特徴がよく出ている理由は、一つには、いくつもの筋書きが同時に進行するという、この映画のプロットの上での多重性がこのような一シークエンス上の複数に進行する場面連鎖でも見られるところにある。ドライバーは後にこの映画の脚本上での混乱を反省してはいるのだが、この複雑な物語、さまざまな人物が入り組んで時代の状況を編み上げていくその手法を、平行して進行する出来事としてかなり独創的に描いていく。さらにもう一つ、この映画の技法上の特徴として、ショットの視点がさまざまに変化していることがあげられるのだが、その見事な例がこのシークエンスの中にある。マーニャとフェー ज्याの二人が河辺の草原に腰を下ろしている場面のカッティングについて、エズヴィン・カウは揺れ動くエロティシズムの表現という観点から、詳細な観察をしている。<sup>(8)</sup>この場面では、二人の人物の周りをカメラの視点がさまざまに変化してゆく。エズヴィン・カウが指摘するように、方向・近さ・動きのモンタージュがエロティシズムを作り上げてゆく。一九二〇年代初めの映画の中で、映像内対象をこれほど多様な視点から構成してゆく例は他にほとんどないのではなかろうか。ドライバー自身のこれまでの映画においても、これほど対象へのショット変化が自在な作品はない。映画の古典的システムは一九一〇年代の半ばにハリウッド映画によって安定したものとして供給されるようになる。それはフィクション映画、物語映画における信憑

人スホヴェルスキー家の長男だが、怠け者で遊び好きな性格の人物として描かれている。このシークエンスでは、大学に入るためにペテルブルグにいくアレクサンデルが、ハンネリーベに別れを言いに来るところから始まる。その後場面は成長したフェー ज्याと彼に色目を使うマーニャの二人に移る。川岸の草原で昼寝をしているフェー ज्याを見つけたマーニャは、小さな紙片をフェー ज्याの口元に投げつけ彼を起こす。そして二人は小船のところまで行く。このあとはハンネリーベとアレクサンデルが歩いている場面が続き、二つのペアの場面が平行して次のように進行する。(A)マーニャとフェー ज्या(B)ハンネリーベとアレクサンデル A—B—A—B—A—B—A+B

二つのペアの行動は対照的である。マーニャは小船に乗った後、スカートのすそを膝の上まで上げて、フェー ज्याを誘惑する。フェー ज्याは自分の頭を冷やしてこの誘惑から逃れるために、上半身裸になって、河の水の中に体を半分入れて、自分が仕掛けていた魚とりの籠を水の中から取り出す。一方、アレクサンデルとハンネリーベのほうは自分たちの将来のことを語り合い、アレクサンデルは自分が革命組織のメンバーであることをハンネリーベに打ち明ける。二つのペアはともにこのシークエンスを通じて移動しており、このシークエンスの最後に、マーニャとフェー ज्याが一緒に岸边にいるところに、偶然ハンネリーベとアレクサンデルがやってくる。つまり分離していた二つのペアの場面が一緒になってシークエンスを



性を支える映像の形式であり、主としてハリウッド映画を通じてまもなくヨーロッパの映画形式にも及んでくる。一九二〇年代の初めには、これは半ば規範的な文法とでも言うべきものとして機能していた。そうした状況においては、ドライヤーが「不運な人々」で行なった、例えばある人物を正面と側面と背面から見るというショットの視点の変化は異常である。こうした視点の変化は、視覚的效果が物語る機能に従属するという古典的システムの観点からは、好ましいものではない。ドライヤーは規範的な文法から外れるカットティングを行ないながら、物語を支えるイリュージョンである映画形式とはまた別の方法を選択しようとしている。映画がリアリズムの形式を得るのは、一つには物語映画のイリュージョンを拒否することによってであろうが、「不運な人々」は明らかに一つの物語映画ではあっても、ショットの視点の多様な変化という方法によって、通常の映画における物語イリュージョンから外れたリアリズムを構築しているように見える。

しかし、物語映画として、ここにはやはりイリュージョンが存在している。しかも際立った対照法のやりかたで、物語のリアリスティック基盤をそれは支えている。そのような物語のイリュージョンを作り出すことに役立っているのも、シークエンスの多重性である。「サタンの書の数ページ」のサタンを思わせる人物である、ヨハンネス・マイヤー演じる秘密警察の手先リロヴィッチュ（彼は僧侶にも変装してロシア人を扇動してユダヤ人を虐殺させる）は、表向きは革命

派の闘士である。彼は革命派の集会にアレクサンデルを連れて行く。一方ハンネリーベの兄で、ペテルブルグに早くから出て弁護士になり、キリスト教に改宗して、貴族の女性と結婚しているヤーコヴは、ロシア浴場に行く。この二つの場面が平行して進行する。この二つの平行する場面進行を一つのシークエンスと見ることは可能であろう。なぜなら明らかにこれら二つの場面進行は、多重的に登場人物の行いの対照的な側面を示しているからだ。前の二つの場面の平行する進行は最後にA+Bという形で場面は交わったが、このシークエンスにはそれとは異なった形の交わりがあり、それが物語のイリュージョンを作り出す役割をしている。場面の進行は大体次のようである。

A リロヴィッチュの手引きでアレクサンデルは革命派の集会につれてこられる。

B ロシア浴場にヤーコヴがやってくる（フェイド・アウト）。

A リロヴィッチュは、人々に行動を起こすよう促す（アイリス・アウト）。

B ロシア浴場の従業員が、ヤーコヴが一人で入浴することを訝る。

A リロヴィッチュは、誰が最初の爆弾を投げるのかと問う。集会に集まっている人々はみな躊躇するが、アレクサンデルは自分がやるという。

B ヤーコヴの相手をするようになった女が待機している。

A リロヴィッチュとアレクサンデルは外に出て、二人は別れる。

B ヤーコヴは浴室から出てきて、待っていた女に同じユダヤ民族だからといって、金を渡して帰らせる。

A 馬車に乗ってやってきた女とリロヴィッチュは言葉を交わす。

B 前の場面の女とリロヴィッチュはロシア浴場に来る。ヤーコヴはリロヴィッチュの姿を見つめた後、浴場を出る。

この映画の現存するプリントは、オリジナルよりもだいぶ短くなっていることは先ほど述べたが、このロシア浴場の場面はおそらくかなり削除されているに違いない。中間字幕によると、ヤーコヴはこの浴場の常連客だ。原作小説でははっきりと述べられているのだが、ここは一種の売春宿の役割をする浴場である。しかし通常の売春宿とは違って、上流階級の男たちが利用するところである。現存するプリントではそのあたりの状況が全くわからない。そして、リロヴィッチュが最後にここに来る理由も不明だ。実はリロヴィッチュは売春婦たちから情報を集めているのである。彼が言葉を交わした売春婦も、後の場面で秘密警察の手下であることがわかる。ヤーコヴはリロヴィッチュを怪しんでおり、まもなく彼が秘密警察の一員であることを確信するのだが、こうした状況も現在見られるプリントの上からは、ほとんどわからない。ただ、この平行する二つの場面の対照的な提示で、一方では革命運動に身をささげようとするロシア人アレクサンデル、他方では自分がユダヤ人であることを隠しキリスト教に改宗し名誉と地位を得たヤーコヴが、頻繁に訪れている売春を目的とした浴場にやってくることをみせ、同時に二つの

場面を結びつけるものとして、革命派の仮面をかぶった秘密警察のリロヴィッチュが情報収集をし、さらに、ヤーコヴに怪しまれるという物語の多重的な進行を作り出す。

ヤーコヴとリロヴィッチュの行動はさらにこの後も続く。ヤーコヴが家に帰ると、入り口のところで待っているハンネリーベと出会う。これに始まるシークエンスでは、ヤーコヴとハンネリーベの場面、それに革命のために死のうと決心するアレクサンデルの場面（人々が彼の墓を参拝する、シルエットで見せられたアレクサンデルの想像的ヴィジョンを含む）が、交互に提示される。ヤーコヴはハンネリーベを、友人で子供のいないフロロフ夫妻の秘書として預けることにする。このフロロフ夫妻の居間におけるドライヤーの演出は、エズヴィン・カウも詳細に分析しているように、ドライヤーの映画における空間表象を考えるうえでかなり重要である。まずエズヴィン・カウによる分析を少しばかり見ておこう。

「空間と映像の深さの中にいる人物による働きは、第一作から『牧師の未亡人』に到るまで次第に柔軟なものになってきたが、これをドライヤーは「不運な人々」で続けている。ペテルブルグでハンネリーベとサーシャが再会するところは、ハンネリーベが入ってきた部屋のドアからみられた、アイリスのフレームでこの再会がまず提示される。カメラはもう一つの部屋に移り、サーシャが背後から捉えられ、二人をドアから左に向かうパン撮影によって追う。次にカメラは最初の部屋に戻り、

その中の二人を示す。(中略)ドアをあけること、扉、廊下などにある深さやフレームの効果を結合し、多くの位置や方向の変化の中でカメラを動かすことで、環境と人物の位置を語っている。これは映画における三次元空間とその三次元空間及び二次元の映画映像の間を戯れさせることについての、ドライヤーによる追求の第一歩とも言うべきものである。<sup>(9)</sup>

この場面が続いて、フロロフ家の客間は奇妙な硬直した映像の連鎖となる。一室のソファに腰をおろしたハンネリーベとアレクサンデル(サーシャ)は正面を向いて将来のことを語り合っている。フロロフ夫人はピアノを弾き始める。フロロフ氏とヤーコヴは身じろぎ一つしない活人画のような姿勢をとり続ける。この場面連鎖で、例えばフロロフ夫人が映されるショットだけを注目してみるならば、五つの異なったカメラ・アングルが採用され、さらにフロロフ夫人に対するカメラの距離も接写から全景へと変化している。これは後にドライヤー自身が「ミカエル」や「あるじ」で接近する室内劇映画を予見するような映像ではないだろうか。もちろん「ミカエル」や「あるじ」のような意識的な室内劇的閉鎖空間が全面的に展開されているのではないが、こうした若干の室内劇映画を思わせる空間は、「ミカエル」以前にすでに「不運な人々」においてドライヤーがドイツ室内劇映画の非常に初期の段階に直接接触していたのではないかとすら推測させてくれるものである。最初の室内劇映画として知られるルプ・ピックの「破片」がベルリンで封切られたのは、

一九二二年五月二十七日である。ドライヤーが「不運な人々」を製作するためにベルリンに定住するのはほぼそのころである。彼が「破片」を見た可能性はある。また仮に見なかったとしても、ドライヤーは「破片」を撮影したフリードリヒ・ヴァインマンを「不運な人々」の撮影者としていたのである。この優れた撮影技師が、ルプ・ピックの室内劇映画の要素を自らの次の作品であるドライヤーの「不運な人々」の中に繰り返そうとしたとしても、不自然ではない。

フロロフ家では毎週土曜日に文学者や政治家が集まって、さまざまな意見を交換している。エズヴィン・カウはこのシークエンスにおいて、ドライヤーによる一種の視覚上のトリックを見出している。トリックというのはいささか強い表現だが、古典的システムに慣らされた観客の目には、ショット連鎖のシエーマが作り上げる予想に反するショットの意味的展開があるという意味では、トリック的と言えないこともない。このシークエンスの記述もカウの著作から借りてみる。

「ヤーコヴが秘密警察員であるクリモフ(リロヴィッチュ)を再び見つける場面では、ヤーコヴの目がクリモフを追う。スクリーン上では、彼の頭が左から右に動き、それからクリモフにカットされるので、これがヤーコヴの視点からの主観的なカメラであると思ってしまう。一方、カメラはクリモフを左から右に追いついて、われわれがヤーコヴの目を見ると、それは反対の動きになる。クリモフは坐り、それに続く短い言葉のやり取りの間向け

ている視線の方向によって、この二人が向き合つて坐っているのではなく、背中を同じ壁に向けて隣り合っていることが明らかになる。こうしてどの点でも主観的カメラではありえないのだ。<sup>(10)</sup>」

このシークエンスではリロヴィツチュとヤーコヴの上記のような視線だけでなく、この客間にいるあらゆる人々が視線をある一定の方向に送り続けている。これによって得られる効果は、こうした視線の束とそれに続くショットの対が生む、意味のフーガ的感觉である。「不運な人々」がそれまでのドライヤーの作品と際立つて異なっているのは、造形的な映像が際立つた美しさをみせているだけにとどまらず、カメラ・アングルやカッティングや、同一の対象をさまざまな面から捉えるこうした手法が、見るものの目に困惑をすら与えるものとして映っているところにある。ある意味では捉えようとすると逃れていくような特性がそこにはある。この映画に形式上の難解さが仮にあるとしたら、まさしくそれはこの捉えにくい映像の連鎖にあるだろう。後のドライヤーの作品にもそうした映像のフーガとも言ふべき、逃れ行く感覚が存在するが、しかし後の作品の場合（例えば「裁かるるジャンヌ」）それらの感覚は崇高な統一のもとにある。「不運な人々」にそうした統一が欠けているとするなら、恐らくそれは室内劇映画の側面を僅かに持ちつつも、「ミカエル」のようにそうした様式に統一されず、むしろ統一を犠牲にしてもリアリズムの強度を前面に出すことで、現代的問題（例えばアンティセミ

ティズム）を映画によって喚起しようという意図があるからだろう。現存するプリントにおいて失われてしまっている部分がかなりあることは、確かにこの映画を様式上不完全なもののように見せている。また、当時ロシア人によって、ロシア人向けに再編集されているという事実が、ショットの変化のめまぐるしさと関係しているのかもしれないと推測させることもあろう。だが、このカッティングの全てをロシア人の手によってなされたものと推測することは、大きな誤りであろう。前にも述べたように、この時期に、エイゼンシュテインは映画を作っていなかったし、ソヴィエトにおいてこの「不運な人々」に現在見られるような映画のカッティングは、一九二二年という段階では、全く標準的なものではなかったからだ。この映画がベルリンでプレミア上映された直後に書かれた批評は、この映画が元からきわめて異例ともいえるカッティングを行なっていたことを証言している。そこには「各場面が時折あまりにも短く、映像があまりにもすばやく通り過ぎてゆく」と記されている。<sup>(11)</sup>この感覚こそ現在この映画を見るわれわれのもつ感覚であり、ドライヤーがそれまでの彼の映画では採用してこなかった形式が生む感覚である。

ドライヤーは登場人物の視線に極めて特異な感覚を与えている映画作家だが、その徹底した使用は、特に「不運な人々」から目立つようになった。古典的システムにおいても、視線は極めて重要である。視線はそれが向かう先と対になって、意味を作る。また単に意味だけではなく、距離や位置関係、すなわち物語に從属するイリュ

ジョンの中心部分が視線によって創られるといってもいい。だから、視線が何を見、何を語り、映像のどこにむけられているのかが曖昧で、そうして視線の与える意味が時折物語から外れるようなこの映画の幾つかのシークエンスにおける性格は、イリュージョニズムを解体したり、当時のドライヤーの作家的特質を明確に示したりすることにもなる。とりわけ作家的特質という点では人物のまなざしは重要で、見たり覗き込んだりすることが、ドライヤーの映画ではそうした行為をするものの魂の現われをも示すほど強烈なショットを構成することがある。ハンネリーベのもとに秘密警察がやってきて、彼女にペテルブルグを出て行くよう命ずる場面では、近所の人々が何事かとその出来事を見下ろす。そして、その後リロヴィッチュが窓ガラス越しに外を見つめるクロースアップが続く。「サタンの書の数ページ」のフィンランド篇にもあるこうした窓越しのショットは、後の「怒りの日」の同様のショットと同じく、短い、顔を通してその人物の内面にまで貫通するような、露わな感情の表れでもある。

「サタンの書の数ページ」もずっと後の「怒りの日」も、いわば歴史的題材の中に日常を描き、そうした日常を超自然的な観点でとらえる。言い換えるなら、宗教というものを現実の素材の中で扱っている。「不運な人々」は、この点においてこれらの映画に必ずしも類似しているわけではないが、この秘密警察の回し者であるリロヴィッチュが一方で革命派の闘士に化け、また他方で僧侶に化けて

いるのはまさしくサタンであり、非常にドライヤー的な人物だといえよう。僧侶に化けたリロヴィッチュは、野外に一人でいるフェージャのところへやってくる。ここではまず、フェージャの姿が真上から見られ、彼のスリーブにリロヴィッチュが土を落とす。リロヴィッチュはフェージャのところへ降りてゆき、彼を誘惑する。これは「サタンの書の数ページ」と全く同じ物語パターンである。この——サタンによる——誘惑の場面では、フェージャがショットの中心に位置される。すなわち、彼を巡ってショットの平面は変化する。正面と背面から見られたフェージャの姿は、この人物を軸にしたカメラの一八〇度の位置変化を明確に提示しており、それはショットの中心に位置付けられたこの人物がサタンの誘惑を受け、このあと展開するこの映画の重要な人物になることを暗示する。実際、ハンネリーベとフェージャは、この映画の冒頭場面からすでに登場していた。怠け者のフェージャは、現存するプリントから推察する限り——マーニヤとの逢引場面を除けば——その後特に重要な役割を与えられていなかった。何に対しても情熱を込めて打ち込むということをしなかったフェージャが、僧侶の姿を借りたリロヴィッチュに会うことで、最後のクライマックスで悪の化身となる。

一方母が死にそうであるという連絡を受けたヤーコフは、妻の制止を振り切って故郷に戻る旅に出る。列車がストライキのために止まってしまったので、途中からは馬車に乗り換えて、彼は田舎道を進む。休憩のために立ち寄ったある酒場でヤーコフは農民たちの踊

りを見るのだが、そこでは男が死ぬまで踊りを続けている。酒場の踊りのダイナミズムを表現するカットティングは、まもなくフランスで亡命ロシア人であるアレクサンドル・ヴォルコフによって「キーン」の中で非常に短いショット連鎖によって巧みに実現される。ペフラッシュンという言葉で知られるようになる「キーン」の短いカットティングは有名になるが、ドライヤーの「不運な人々」におけるこの踊りのシークエンスもかなりダイナミックなカットティングによって表現されている。各ショットのカメラ・アングルには多様性もたされており、とりわけ俯瞰のアングルが極めて洗練された構図を作っている。ドライヤーは映像の連鎖がそれ自体でリズムを作り出すことを知っていた。それまでの彼の作品以上にここでは短いショットがリズムを作り出す。それは、まもなくフランスの映画において起こる現象をあたかも先取りしているかのようだ。

「不運な人々」は単に主題によって形成されたのではないリアリストの映画として、そして短いショット連鎖がリズムを作るといふ観点をもつものとして、二十年代に開花することになる一群の映画を先駆ける要素を持っている。その先駆的性格において、もう一つ指摘されねばならない技法がある。すなわち、象徴的なショットとしてモンタージュの中に統合されるようなショットがこの作品の中に存在しているのだ。革命運動が盛んになるにつれて、政府は政治犯を釈放して革命派の不満を和らげようとする。アレクサンドル（サーシャ）はこれによって自由の身になる。釈放されたアレクサンドル

の下に電報が来て、彼の故郷でユダヤ人虐殺が行なわれていると知らされる。革命の嵐と、地方におけるユダヤ人虐殺という動揺する状況の中で、沸騰している鍋の中で、卵が煮えたぎっているショットが二回出てくる。こうした象徴的なショットが、後のドイツ・リアリズム映画はもちろんのこと、その後まもなく登場するソヴィエトのモンタージュ派の作品の中でしばしば使われることはよく知られている。例えばエイゼンシュテインの「戦艦ポチョムキン」における、眠れる獅子の彫刻が起き上がるという有名なモンタージュは、革命に目覚める船員たちを象徴している。ドライヤーはその後必ずしもこうした直喩的なショットを好んで使うことはなかったが、彼がこの映画を作っている一九二一年の後半という時点で、こうした表現はかなり目新しいものであったに違いない。

ヤーコヴは死の床に伏している母を見舞うが、まもなく母は亡くなってしまふ。その夜彼は悪夢を見る。死んだはずの母が彼の寝室に入ってくる。横になっている彼の体からもう一つの半透明の体が発離して、母の姿を追う。後ろを向いて編物をしている母が彼のほうを向くと、その頭は骸骨である。この短いシークエンスはまさしく後の「吸血鬼」を思わせてくれる。夢の中で体からもう一人の自分が分離して出てゆくというのは、もちろん特に新しい表現ではない。古くはマックス・ラインハルトの「ヴェネツィアの一夜」（一九一三年）で同じような表現があるし、ドイツの撮影者グイド・ゼーバーはこうしたトリック撮影の名手であった。リアリストの映画に

も、室内劇映画にも全くなじまないこうした悪夢の表現は、それでも後の「吸血鬼」で全面的に用いられるように、ドライヤーの作家的ヴィジョンの中に存在するものであった。「不運な人々」は、詳細に見てゆくと、必ずしもリアリスト映画に最適の要素のみで構成されているのではないことがわかる。この悪夢のシークエンスなどは、ヘドイツ映画における幻想とリアリズムというキーワードを繰り返すなら、明らかに幻想に属している。あるいは、前にあげたロシア浴場の場面における浴場内のデザインにはモダニストの要素があり、二十世紀初めころのペテルブルグの浴場内部そのもののリアルな再現とは異なるものであるかもしれない。ドライヤーにおけるリアリズムとは、この意味では同時代の悲惨な現実を赤裸々にあらわす二十年代半ば以降のドイツ・リアリズム映画とは明らかに一線を画す。それは初めに述べた言葉を繰り返すなら、現実を歴史との関係係として認識することで生じるリアリズムなのである。

それまでは何に対しても意欲のなかったフェー ज्याが、サタンの誘惑を受けることにより、突然煽動者となる。彼はロシア人の群集を煽動して、ユダヤ人を駆逐するよう促す。虐殺と略奪と放火が始まる。故郷の町のボグロム（ユダヤ人虐殺）に関する知らせを聞いたアレクサンデルは、列車でこの町に向かう。アレクサンデルはロシア人であるが革命派であり、ユダヤ人に対するシンパシーをもっている。そして何より、彼にとっては恋人ハンネリーベの安否が気がかりなのだ。ロシア人の中にあるアンティセミティズムと、革

命派（もちろん一九〇五年から一九〇七年ころの革命派であって、ポリシェビキではない）のインターナリズムという構図がここではつきりとするが、このあたりの描写と若干似ている「サタンの書の数ページ」におけるフィンランド篇と比べた時に、ロシア人に対する見方は必ずしも一貫していない。つまり内容的には「不運な人々」のこの最後の部分は、原作にある図式をそのまま使用しているに過ぎない。だが、この映画におけるクライマックスともいえるべき、このユダヤ人虐殺の場面は、この時期のドライヤーの映画技法の傾向をはつきりとみせてくれる。「サタンの書の数ページ」のフィンランド篇のクライマックスと同様、ここにはグリフィスの救出のスイッチ・バックがある。フェー ज्याに暴行されそうになるハンネリーベが、ギリギリのところまで駆けつけたアレクサンデルに救出される。このまさしく絵に描いたようなグリフィスの救出は、この映画を最終的にはわかりやすい物語映画にしている。ドライヤーがこうした定式を使った理由はいくつかあるはずだが、これは必ずしも否定的に解釈される必要はなく、むしろこの時期のドライヤーが「イントレランス」の影響を依然として受け続けていたという素朴な事実として、この定式の使用を見るべきであろう。それよりもこのシークエンスで注目すべきなのは、群集演出である。エルンスト・ルービッチュの群集演出には整然とした幾何学的な塊のようなどころがあるが、ドライヤーがここでみせるのは混沌とした群集の動きである。グリフィスのなカッティングの教えが、こう

した強烈なまでのダイナミズムにおいては非常に効果的である。とりわけ俯瞰ショットを効果的に使っているこの群集の暴走する混沌は、ドライヤー作品の多くにはそれほど馴染みのあるものではないが、後に「裁かるるジャンヌ」の最後のクライマックス場面で暴徒化する群集の映像として再びわれわれの目に触れることになる。

ドライヤーがドイツで映画を作ったという事実は、彼の映画の様式上の特徴を考えるうえで、非常に重要である。「不運な人々」以前のドライヤーの映画は、たとえ「サタンの書の数ページ」にグリフィスからの大きな影響が認められるとはいえ、基本的には同時代のスカンディナヴィア映画の様式的特徴を踏襲するものであった。そこにおいてはリアリズム的な特徴が仮にあるとすれば、「牧師の未亡人」にあるような、演劇的リアリズムを受け継いでおり、それは特にスウェーデン映画の伝統に存在していた。ドイツでの映画製作の経験は、ドライヤーに全く新しい映画の可能性を与えた。それは新たなリアリズムである。物語映画がそのフィクション形式のイリュージョンをずらしていくような、後の時代にはほぼ定式化されることになるリアリストの映画技法が、スカンディナヴィアを離れたドライヤーの見出した大きな成果であった。だが、二十年代以降の映画史におけるリアリズムがドライヤーのこの「不運な人々」に始まるというわけではない。この映画はあまり広範には上映されず、僅かな痕跡のみを歴史の上に残しながら埋もれてしまった。この映画の先駆的なリアリズム様式が見出されるのは、一九六〇年代初め

にロシア語版のプリントが発見されてからのことである。つまり、後の映画のリアリズムをすでに知っている目によってこの映画が見られた。

これまで見てきたように、その後登場する一連のソヴィエト映画のリアリズムに類似した形式をこの作品はもっているし、二十年代の半ばから終わりのころまでのドイツのリアリズム映画を予告するような映像がここに存在する。しかし、「不運な人々」のリアリズムはそうした映画史の線分の中で位置付けられるわけではない。ドライヤー自身がこうしたソヴィエトやドイツの二十年代のリアリズム映画の方向へと進むことがなかった事実は大変大きな意味をもつ。「不運な人々」は一見そう見えるようには、これら後のリアリズム映画とは関係しない。ここにあるリアリズムは、むしろドライヤー映画全体の中でのリアリズムとして考えられねばならない。例えば「牧師の未亡人」や「裁かるるジャンヌ」における歴史を再現するということへの客観的アプローチは、彼の映画におけるリアリスト的な性格のものとして特徴付けられる。「不運な人々」の基本的性格もそうしたアプローチによってできている。しかしここには、二十世紀初めという近い時代の歴史へのアプローチがあった。さらに、アンティセミティズムの問題は、ドライヤーがこの映画を作っている段階でも全くアクチュアルなものであった。そのようなこの映画の主題上のアクチュアリティが、後の映画のリアリズムと類似した映像を生じさせる原因を作っているということはありうるかもしれない



い。ドライヤーは既存のモードとしての映画のリアリズムを借りたわけではなかった。「不運な人々」は確かにリアリストの映画であり、外見上彼のほかの作品との相違が見えるかもしれない。しかしそうした外見的特徴は映画史の中でその後現れてくる映画形式から、そしてこの映画の主題上のアクチュアリティから導き出されるもので、リアリズムの形式を生む可能性というのは、それ以前のドライヤーの仕事にも、その後の作品の中にも常に存在していた。そういう意味では「不運な人々」はやはり非常にドライヤー的な作品であり、同時に、映画史的に見出されることで映画史的なリアリズムというタームがそこに付与されうる、そのような作品であるともいえよう。

#### 註

- (1) Fantastique et réalisme dans le cinéma allemand 1912-1933 (La Cinémathèque Royale de Belgique, Bruxelles, 1969)
- (2) R. Borde, F. Buache et F. Courtade: Le cinéma réaliste allemand (Serdoc, Lyon, 1965)
- (3) Carl Th. Dreyer: Blandt landflygtige russiske kunstnere i Berlin., in Nationaltidende (27. november 1921)
- (4) Vladimir Matusевич: Den tabte og genfundne Dreyer-film., in Kosmorama (Nr.53, 1961)
- (5) Jean Drum & Dale D. Drum: My Only Great Passion, (The Scarecrow Press, Lanham, Maryland, 2000) pp.87-88
- (6) S.M. Eisenstein: Theatre and Cinema., in Selected Works. Volume II. (BFI, London, 1996) p.9

- (7) Ebbe Neergaard: Ebbe Neergaards bog om Dreyer. (Dansk Videnskabs Forlag, Copenhagen, 1963) s.33
- (8) Edvin Kau: Dreyers Filmkunst. (Akademisk Forlag, Copenhagen, 1989) s.66-67
- (9) Edvin Kau: op.cit., s67-68
- (10) Edvin Kau: *ibid* s.68
- (11) 「不運な人々」の批評。「フィルムクリアー」誌（この雑誌はページ番号を記していない） Film-Kurier (Freitag, 24 Februar 1922)