

「ミカエル」

——美術と映画空間のあいだ——

小松 弘

ドライヤーがドイツで一九二四年に作った映画「ミカエル」は、デンマークの作家ヘアマン・バングが一九〇四年に発表した同名の小説に基づいている。ヘアマン・バング（一八五七—一九一三）は舞台演出などの仕事もしたきわめて多彩な才能のあった作家で、文学の上ではゾラやモーパッサンといった同時代のフランスの作家の影響を受けながらも、独自のデカダン文学の世界を築き上げた。「ミカエル」は彼の半自伝的な小説である。同性愛者であった彼はかなり年齢の離れたヨアン・フレゼリク・ベーセンという俳優と長い間関係を持っていた。バングは彼のことをフリッツと呼び、自己告白的な手紙を彼に数多く送っている。⁽¹⁾一九〇二年に書かれたフリッツへの手紙の中で、バングは次のように書いている。「僕が本を書き始めたかかって？僕の哀れな頭脳はそれほど敏速ではないよ。炎の剣を持つ聖ミカエルから取って、この小説の題名を『ミカエル』にしたことは君に言ったと思う。炎の剣はすべてに打ち克つ愛を意味する。僕が病気でなかつたら、宝石箱に飾りを、ルビーの飾りをしまひこむように、僕の魂のすべてをこの本にしまひこむだろうに。」

ヘアマン・バングのフリッツに対する愛は、同時に様々な困難と苦痛を伴うものであった。フリッツがヘアマン・バングのもとにやってきたのは一八九五年のことである。それはまさにバングが舞台演出家として本格的な仕事をしようとしていたときで、フリッツは自分を俳優としてバングに売り込もうとした。当時フリッツは18歳、バングは38歳であった。バングはフリッツを愛するようになり、一八九七年の夏にはフリッツをカシノ劇場と契約させることに成功する。またバングがフォルケテアートルツ（民衆劇場）と契約し、この劇場の主任演出家になると、フリッツを自分の演出する芝居の主役に抜擢したりした。しかしこのフリッツという人物は必ずしも優れた俳優ではなかったようで、芝居の批評では彼の演技は辛辣に批判された。そして批判はこうした俳優を個人的な理由で使っているバングにまで向けられた。心労のためバングは病気になるほどであった。そして一九〇〇年にフォルケテアートルツ（民衆劇場）の劇場主セヴェリン・アブラハムスが死亡すると、バングはこの劇場との契約を解消せざるを得なくなる。それはバングにとっ

ては舞台演出の終わりを意味し、その後三年間彼は舞台の仕事から遠ざかった。⁽²⁾ バングが「ミカエル」を構想し書き始めたのは、まさにこの時期、舞台演出の仕事をやめていた時期である。

頻繁に旅行に出たバングは何度も「ミカエル」の執筆を中断したが、一九〇四年の一月にフリッツにあてた手紙の中で「今日『ミカエル』が完成した」と書いた。こうして間もなく小説「ミカエル」はデンマークで出版され、また同じ一九〇四年にドイツ語版も出版された。ヘアマン・バングはドイツで最もよく知られていたデンマーク人作家の一人であり、代表的な小説のほとんどはドイツ語に翻訳されていた。「ミカエル」はデンマークにおける以上にドイツで話題となった小説で、バングは通常受け取る額の7倍もの翻訳料をドイツの出版社から受け取っている。この小説が話題になった理由は、そのスキヤングラスな内容にかなり負うところがあつた。バングの半自伝的なこの小説の中で、フリッツは表題にもなっているミカエルという人物として登場する。そして、バング自身を思わせる芸術家は画家クロード・ゾレとして登場する。このクロード・ゾレという名前は、明らかにクロード・モネを彷彿とさせるが、この印象派の画家とヘアマン・バングは嘗てノルウエーで出会っている。このほかにも、画家クロード・ゾレの研究書を書こうとしているジャーナリストのスウィットは、ヘアマン・バングの生涯の友人で後にヘアマン・バングの研究書を発表したP・A・ローセンベアを思わせる。また彼はこの小説の中に幾つかのサブプロットを置いて

いるが、スウェーデン人の画家とその妻の間の危機―妻が別の男性と不倫関係を持つ―は、彼の代表作の一つ「希望なき一族」(一八八〇年)で描かれた名家の最後の人物を描くプロットを借用しているように見える。

ヘアマン・バングの半自伝的小説の映画という枠組みで考えるなら、デンマークの映画監督でまずこの小説を映像化するのに最も適した人物はホルガー・マッセンであつただろう。ヘアマン・バング流の耽美趣味、同性愛、イロニー、これらすべてにホルガー・マッセンの映画は接近しうる。アーノルド・ヘンディングは、実際ホルガー・マッセンをバングの「弟子」として捉え、この監督自身がこのバングの小説に関心を抱いていたことを述べている。「ホルガー・マッセンのようなバングの「弟子」がこの小説の映画化をするのが適切であつただろうに。いずれにせよ私は、ホルガー・マッセンがこの「化粧漆喰」を映画にすることに、大いなる関心を抱いていたことを覚えている。だいたい以前にホルガー・マッセンは、バングから多くのことを学んだと、私に語ってくれた。『この作家は言いました。へわれわれは「空間幻想」を機能させよう」と。私は撮影所で、彼のこの言葉を思い出したのです』⁽⁴⁾だがホルガー・マッセンがヘアマン・バングの小説を映画化する機会はなかつた。

ドライヤーがドイツでこの小説を映画化する前に、すでにスウェーデンでこの「ミカエル」は映画化されている。一九一六年にマウリツ・ステイルレルが監督した「翼」がそれだ。一九一六年の

マウリツ・ステイルレルは小説をそのままの形で映画化するという考えをすでに持つてはいなかった。この年のシェーストレームの作品もそうだが、一九一六年のスウェーデンでは様々な意味で目新しい技巧をもった映画が作られていたような印象がある。バングの「ミカエル」を映画化した「翼」に於いては、まず「ミカエル」の話は映画内映画として展開される。つまり、映画全体はスヴェンスカ・ビオ社でステイルレル自身が映画を製作するという内容で、その映画が「翼」という「ミカエル」の映画化作品で、映画全体の中にこの映画の中の映画が差し挟まれる、という凝った構成がなされている。⁽⁵⁾この映画内映画としての「翼」に於いて、ステイルレルは小説にあったあらゆるサブプロットを削り、物語をもっぱら中心的なプロットである、クロード・ゾレとミカエルとザミコフ侯爵夫人の三角関係に絞り込んでいる。この映画と原作小説の決定的な違いは、小説に於いては画家であったクロード・ゾレがこのステイルレルの映画では彫刻家になっていることだ。たしかにこの映画でもゾレはザミコフ侯爵夫人の肖像画を描き、ミカエルがその肖像画の眼を描き入れるが、イカロスの彫刻をゾレが作ることは、この映画を原作とは幾分異なったものになっている。実際、この映画の始まりに於いて、ステイルレルはイカロスを描いた彫刻〈翼〉を見て、新映画の構想を始めるのである。ステイルレルのこの映画は一九一八年の六月になってコペンハーゲンの映画館でも上映されたが、上映は僅か三日間で打ち切られ、ドライヤーもこの映画を見ることはな

かった。

ドライヤーの映画「ミカエル」に関しては、すでに一九二一年にこれの映画化の企画が立てられた。ドライヤーは「不運な人々」をドイツで製作すべく、当時ウーファー社の一セクションになっていたデクラ・ビオスコープの製作主任エーリヒ・ポマーとコンタクトを取ろうとした。しかしドライヤーがポマーのオフィスに行ったとき、たまたまポマーは外出中で、一時間半ほど待ったドライヤーはポマーに会うのを諦めて帰ってしまった。その後ドライヤーはプリムスフィルム社と「不運な人々」の製作の契約を結ぶ。ドライヤーを待たせてしまつてポマーは丁重に詫び、是非とも一緒に仕事をしようとして出て、よく知られたデンマークの作家の作品を映画化することをドライヤーに提案した。こうしてヨハンネス・V・イェンセンの「車輪」・「マダム・ドーラ」、I・P・ヤーコブセンの「マリー・グルツベ」それにヘアマン・バングの「ミカエル」といった小説が候補に挙げられ、最終的に「ミカエル」の映画化が決定した。「ミカエル」はドイツにおいて極めてよく知られていたし、そのスキャンダラスな内容は映画の興行面においてかなりの貢献をしてくれるに違いない。ドライヤーもヘアマン・バングには関心があり、ジャーナリストの仕事をしていた頃、ベルリンに住んでいたヘアマン・バングに会いに行ったこともあった。小説「ミカエル」は美術の世界を舞台としており、映像の絵画的構成に強い関心を示していたドライヤーにとっては「ミカエル」の映画化は映画と美術を対峙

させる大いなる実験の機会を与える可能性をも持っていた。ポマーとしてはドライヤーに「ミカエル」を作らせることよって、これをアメリカにもつて行き、当時ヨーロッパ映画をブロックしていたアメリカ映画界にこの映画で突破口を開こうとする心づもりがあつた。⁽⁶⁾

一九二一年にウーファー社は「ミカエル」の映画化権を取得しようとして試みる。しかし一九二二年に亡くなったバングの作品の著作権を管理する者が誰なのか、すぐにはわからず、一度は映画化の企画は挫折してしまふかに見えた。だが暫くして、著作権に関して何人かの人物との交渉が開始された。当時バングの作品の著作権を管理していたのは、法廷弁護士オールフ・ハイゼ、編集者グルマン、弁護士ニールセンの三人の人物であつた。また生前バングの著作を出版した出版社のギュレンダール社、さらにバングの遺産相続人との映画化権取得交渉が行われた。最終的に映画化権は3500クロウネでウーファー社に取得されたが、これは国際的にドイツ・マルクの価値がほとんどなかつた当時においては巨大な額であつた。⁽⁷⁾コペンハーゲン郊外のフレリクスベアの自宅で脚本を仕上げ、一九二三年の秋にドライヤーはベルリンに渡つた。ドライヤーは仕上げた脚本をポマーに渡した。当時ウーファー社で映画化される事実上すべての脚本の点検を行つていたのは、フリッツ・ラング夫人のテア・フォン・ハルボウで、ポマーはドライヤーによつて書かれた脚本をこのハルボウに渡した。ハルボウが改定した「ミカエル」の脚

本が現在残されているが、これにはドライヤー自身の手によつて「……この脚本は使われなかつた。われわれは私自身の脚本によつて仕事をした。」と書かれている。⁽⁸⁾ドライヤーはヘアマン・バングの小説にかなり忠実に脚色している。

ドライヤーにとつて幸いだったのは、ポマーが彼に製作上の全面的自由を与えてくれたことだ。クロード・ゾレの役に彼は初めアルバート・パッサーマンを起用することを考えていた。しかしパッサーマンは舞台の仕事で忙しく、映画に出演する時間がないということだ。諦めざるを得なかつた。われわれはパッサーマンが演ずるクロード・ゾレの役を想像することができるとは。これもおそらく素晴らしいものになつたことであろう。だが、ゾレの役はドライヤーと同じデンマーク人の映画監督ベンヤミン・クリステンセンが演ずることとなつた。当時クリステンセンはウーファー社で映画を作つており、ベルリンに住んでいた。ドライヤーとクリステンセンはこの町で偶然出会つた。ドライヤーは嘗てクリステンセンが「復讐の夜」などで見せた演技を思い出し、「ミカエル」のクロード・ゾレの役を演じてくれないかと彼に申し出た。映画監督が映画監督に役を依頼するということだ、ポマーもこの人選には仰天したが、ドライヤーに俳優選択の自由も与えていたポマーはこれに反対はしなかつた。だが問題なのは、この非常に個性的で独自の世界をそれぞれに持つている二人の映画監督が一つの映画で仕事をすることだ。ドライヤーはクリステンセンを非常に尊敬していたし、クリス

テンセンの作品に関する考察を行った文章も発表している。しかし、そのことと自らの創作上の方針は全く別物であった。クリステンセンの演技に関してドライヤーは多くの注文を出し、クリステンセンは自分のやり方をなかなか変えようとはせず、この二人の芸術家は撮影中何度も衝突した。しかし最終的にはドライヤーはクリステンセンの抑制された表情から芸術家の強いパッションを引き出すことに成功し、クリステンセンのほうも出来上がったこのドライヤーの作品を高く評価した。

ゾレの役にパッサーマンを得ることができなかったドライヤーは、このほかの登場人物には有名俳優を起用せず、むしろ意識的に無名の俳優を使用した。後のスター女優であるノラ・グレゴールですら、この頃はまだ駆け出しの女優であった。ミカエルの役にドライヤーはヴァルター・シユレザックという新人俳優を起用している。このチェコ系の俳優はコペンハーゲンで人気のあったチェコ人歌手の息子であり、おそらく原作小説でクロード・ゾレがミカエルと初めて出会うのがプラグであることから起用したものである。バンゲの小説に於いて舞台となっているのは、パリである。原作にかなり忠実に映画化を進めているドライヤーは、しかしながらあえて舞台をパリと特定せず、コスモポリタンな環境を作っている。ミカエルは名前から見てもフランス人には思えないし、かと言って、原作のようにチェコ人とも特定されていない。ザミコフ侯爵夫人もおそらくは革命後没落したロシア貴族なのであろうが、彼女の名刺を見た

ミカエルが「ロシアの貴婦人だって、是非とも先生に絵を描いてもらいたいと望んでいる」と言うにもかかわらず、属性や国籍等は基本的に曖昧なままにされている。原作でははっきりとスウェーデン人画家という肩書きがついているにもかかわらず、アーデルスキョルドは映画では国籍どころかその職業すら明らかにされていない。ザミコフ侯爵夫人と同様に、アーデルスキョルドという名前によって、漠然とスカンディナヴィア人であるだろうことが感じられるだけである。実際、ザミコフ侯爵夫人についても、この人物の実体はその他の人物たちと等しくほとんど故意にと思えるほど明かされておらず、見るものが知りえるのは、ただ強烈な、映像の上での彼らの表象のみである。別の言い方をすれば、登場人物の扱いから見えてくるのは、この映画における人物たちは所属する場所を欠いた、ゆえにリアリティーを欠いた存在と言えるのではないか。御伽噺の「むかしむかし」を別にすれば、これはそれまでのドライヤー作品にはなかった人物たちの映像の中の様態である。出来事の起こる場所に根ざさないこうした人物は、ドライヤー作品では「ミカエル」のほかに、この前作「むかしむかし」があり、その後は「吸血鬼」「二人の間」そして「ゲートルーズ」の作品世界に大きな特徴を与えている。

ドライヤーは「ミカエル」の中で美術世界を描いている。この作品の視覚的側面において、舞台装置を担当した建築家フーゴー・ヘーリングの貢献は非常に大きい。モダニズム建築の第一人者の一

人として数えられるフーゴー・ヘーリング（一八八二—一九五八）がベルリンにやってきたのは一九二二年のことで、彼はルドヴィヒ・ミース・ファン・デア・ローエの事務所を拠点として、建築における新たな課題に取り組んでいった。美術世界を描く映画「ミカエル」の舞台装置家として、優れた造形作家を求めていたドライヤーは、当時建築に関する新しい理論を形成しつつあったヘーリングに注目し、この映画への参加を求めた。ヘーリングは映画美術の仕事がそれまでに一度もしたことはなく、また、その後も彼が映画の仕事を行うことはなかったが、画家ゾレが住む邸宅のデザインを見事な世紀末の様式に仕上げ、この唯一の映画のための仕事で独特の映画空間を作ることに貢献した。つまり、その独自性は、人物と舞台装置を等価なものにするというより、むしろ舞台装置が人物を凌駕してしまうところにある。俳優の仕事を非常に大切なものと考ええるドライヤーにとつて、これは俳優の存在価値を低くすることに繋がりほしくないだろうか。この映画は公開当時も、あるいはドライヤー自身によつても（室内劇映画）とされているが、映画のこの演劇的な側面が、その存在を舞台装置によつて圧倒される俳優たちの価値と互いに交わるのが、この映画の主要な課題の一つとなっている。

「ミカエル」の映像上の形式的特徴は一見して明らかのように、その黒と白の際立った陰影法にある。全体は黒を基調にしており、その上に白い対象としての人物や美術調度品が浮き上がるような映像

である。映画の大部分はクロード・ゾレの館内で進行し、野外場面はごく僅かである。大部分の場面はカール・フロイントによつて撮影されており（一部分の撮影はルドルフ・マテが担当）、この「ミカエル」の室内撮影の極度に美的な側面は、フロイントがこの作品の後F・W・ムルナウの「最後の人」で行う撮影の中でも十分に発揮されている。だが、「最後の人」と違うのは、この作品があたかも映像自体が絵画作品であるかのごとくステージ化され、フレーム付けられ、タブロー化されていることだ。「最後の人」でムルナウがカール・フロイントの撮影によつて、カメラを映画スタジオ内空間に自由突き進ませ、視覚的なものが空間を貫通しているのに対して、「ミカエル」のドライヤーはカール・フロイントのカメラを、空間内に存在する人物と家具調度品の手前に留める。空間の深さは（そして浅さは）、カメラがそれを貫通することによつてではなく、与えられたステージのフレームから視覚的に、そして想像的に眺められる。黒い背後の空間上に浮き上がる、白い立体としての人物や家具調度品あるいは美術品は、レリーフ（浮き彫り彫刻）のような存在感を映像上に構成する。後にドライヤーは短編映画「トールヴァルセン」において、これに似た映像を展開させるが、それを考慮に入れるなら、「ミカエル」における人物たちは、短編映画「トールヴァルセン」のなかの彫刻と同じように、ほとんど美術品として形体化しているとすら言えるかもしれない。すなわち、ここでは人物がそれ自体美術の対象とされるのだ。まさしく生きている人物たちは、舞台装置

に凌駕されてしまう。そこにはドイツにおける当時の映画作り（とりわけウーファアのそれ）の特徴が見出される。

一九二〇年代のドイツのスタジオにおける舞台装置と照明が織りなすある種の人工美には、独特の特徴があった。あのジャン・ルノワールですら、「女優ナナ」をドイツのスタジオで撮影することによって、映画を完璧にドイツ的スタジオ美の人工的建造物に従属させている。最も典型的なのはフリッツ・ラングの映画で、「ニーベルンゲン」の二部作などは、舞台装置がもう一方の主役を演じているとすら言える。そもそも第一次大戦後出現した表現主義映画は、歪んだ舞台装置に俳優たちの演技を従属させようとした点で、舞台装置は俳優たちを凌駕していた。そしてまた、一九二一年以降幾つか作られることになる（室内劇映画）は、俳優たちの微細なまでの演技に依存する映画であったが、その中で無機物や無生物も俳優たちの演技に参加する。それはあたかも舞台装置や小道具のアニミズムであるかのようだ。第一次大戦後のドイツ映画の芸術的特異性を端的に示すこれら二つの特徴は、ドライヤーの「ミカエル」の映像の形式を大きく支えている。「ミカエル」は確かに室内劇映画である。しかしもちろん、この映画は表現主義映画ではない。ここにあるのは室内劇映画が遺産として相続した、表現主義映画の舞台装置の生命ある強烈な自己主張である。

「ミカエル」における最大の美的側面は、この映画の特異な主題がこうした映像における舞台装置の役割によって、俳優の演技を重ん

じるドライヤーの映画美学の新たな方向性を作り上げていることであろう。その方向性はこの映画が美術の世界を舞台にしていることで、きわめて明確に美的問題として現れている。別の面からその方向性を見てみるなら、例えばムルナウの「最後の人」がカメラの自由な動きによってスタジオ内の空間を立体化していくとするなら、ドライヤーの「ミカエル」は美術の問題として、フレームの中に収められた俳優たちがいかに舞台装置に囲まれてタブローの意味を作っていくかが焦点となる。映画のフレームは一種の額縁になり、それ自体が絵画と同じ資格でタブローと看做され得る。映像の内部にある絵画や彫刻や家具などは、まず舞台を飾るものとして機能するが、同時にシンボルの意味も担わされる。それらがシンボリックな意味を持たされるとき、絵画や彫刻などの無生物は、映像内の人物との相互関係に参加する。いわば、生物と無生物のアンサンブルがここに実現する。そしてこの映画の主題としての芸術、孤独、愛、そして愛に付随する死はそうしたアンサンブルによってはっきりとした形を帯びてくる。

映画はその始まりからゾレの館を舞台として、人物と館の中の芸術品とタブローとしての映像それ自体が完璧に交わる。館はそれらが交換される場として機能している。この館はすなわちシンボリックな交換機能の場であり、それは主要な登場人物たちが全員入れ替わり立ち代りこの場を通過する最初の数分間ですでにはっきりと提示される。全景で示されたゾレの館の広間には、ゾレ、ジャーナリ

ストのスイッチト、モンテイウー公爵、執事長がすでにいる。広間はロング・シヨットの全景で提示される。このロング・シヨットの全景は、クロース・アップとともにこの映画のシンボリックな交換機能の視覚的な面を支えている。ここでは、館の巨大さがこれによって実感されると同時に、その館の空虚さがそれに付随し、その中に主要な登場人物が数分間のうちに出入りすることにより、ゾレの孤独の表象ともなる。そしてこの巨大な広間はそれ自体が美術空間を構成し、空間のフレームは映像のタブローを構成する。

ゾレは執事長に命じ、ミカエルにアルジェリアのスケッチを持ってこさせる。次に館の玄関にはザミコフ侯爵夫人がやってきて、ゾレと話がしたいと言って名刺を渡し、また後で来るからといって去る。モンテイウー公爵はミカエルに、ゾレのモデルになった経緯について聞く。原作ではチェコのプラークでの場面が、この映画では場所の特定なくフラッシュバックで現れる。その中で、当時画学生であったミカエルがゾレのところへ絵を見せに行くが、才能のないことを指摘される。しかしミカエルの美貌に気づいたゾレは彼に自分の絵のモデルにならないかと誘う。デビュー作「裁判長」できわめて様式的にフラッシュバックを使用して以降、ドライヤーは敢えて自分の映画の中でこの技巧を使うのを避けていたが、「ミカエル」におけるこの短いフラッシュバックは、一見したところ物語のもっともありきたりな因果律の説明にすぎず、「裁判長」における物語のほとんどアルカイックとすら言える技巧とも、後の「ゲートルズ」

の記憶像のように通過する短いフラッシュバックの美的感覚とも違う。「ミカエル」において物語の因果律を説明する時間的技巧は、僅かにこのフラッシュバック一つのみである。

しかしモンテイウー公爵が、ミカエルの個人的な過去について親密に問うことは、この後の映像の連鎖と関係付けられていることで、このフラッシュバックは単なる物語の因果律以上のものになる。このフラッシュバックに続いて、ゾレの館の客としてアーデルスキョルド夫妻が到着する。到着した客人はロング・シヨットで捉えられ、それを見るモンテイウー公爵の恍惚とした表情は接写によって捉えられる。彼の頭が向かって右から左に動き、客人の動きがこのモンテイウー公爵の頭の動きによって表される。こうした人物の頭の動きはもちろん視線の動きであって、全景と接写を組み合わせて空間内にいる人物の移動を表すためにドライヤーによって「不運な人々」においても使われた。表情や視線は人物と人物の関係を動機付ける。ここでは、モンテイウー公爵が新たに到着した客人に並々ならぬ関心を示していることが、これによって動機付けられている。ミカエルの個人的な過去に立ち入ったモンテイウー公爵（それはこの映画を見る観客にも交換される）は、次に自らの秘密の個人的な関係に立ち入る（同様に観客もモンテイウーのプライベートシーに立ち会う）。つまり、アーデルスキョルド夫人アリスとモンテイウー公爵は明らかに親密な関係となっているのだ。

こうして映画の開始から10分もたたずに、われわれはロング・

ショットにより極めて客観的に捉えられたゾレの大邸宅の広間と、入れ替わり登場する人物たちのある種のインティマシーに触れる接写ショットを立て続けに見る。ロング・ショットはとりわけ映画のフレームの役割を額縁のようなものとし、映像がタブローとしてはつきり意識化されていることを示している。先ほどのムルナウの「最後の人」との比較をまた繰り返すなら、ロング・ショットは「ミカエル」では映画をあたかも舞台であるかのように見せることに貢献している。その映像は舞台のフレームであり、また美術のフレームなのだ。

客人を迎えたゾレは客全員と食卓につき、死を描いた絵を見せて、各人が死についてどう思っているのかを訊ねる。芸術、孤独、愛といった主題が次々に視覚的に入れ替わりながら登場した後、最後に死の主題がはつきりとゾレによって、今度は言葉で発せられる。死についての意見は客人からのみ答えられ、ゾレとミカエルはこれについてこの席で意見を言うことはない。初めに答えるのはアーデルスキョルド夫人アリスだが、彼女の答えは全く慣習的なもの、すなわち単に死が怖いというものに過ぎない。しかしこれは愛する者（すなわちモンティウー公爵）の死を漠然と予言しているという意味で、表面上は慣習的答えであるが、十分にシンボリックな意味をも持っている。アリスのこの慣習的な答えがシンボリックな意味を持っていることは、次のモンティウー公爵の発言ですぐに明らかになる。彼は「私は死を恐れない。古い予言が成就するだろうから。」

「ミカエル」

と答える。アリスとモンティウー公爵を結び付けるこの予言は、明らかに愛と死の結びつきを意味させている。愛に付随する死は、映画「ミカエル」の明確な主題でもあるのだ。しかもこれが、アーデルスキョルド夫人アリスとモンティウー公爵の間の関係だけではなく、むしろ主旋律としてのゾレとミカエルの関係を際立たせる役割を果たしている。アリスとモンティウーの不倫愛とその顛末は「ミカエル」におけるサブプロットではあるが、それははつきりとシンボリックな関係をもつサブプロットである。

アーデルスキョルド夫妻は、いわばゾレとミカエルの関係をシンボル化している。妻アリスはモンティウー公爵と密かな恋愛関係にある。アーデルスキョルドはそれに気づいていない。だが、二人の関係を知ったアーデルスキョルドはモンティウーと決闘し、モンティウーはこの決闘で死ぬことによって、予言は成就する。モンティウーの予言は大いなる幸福を命と引き換えに体験するというものである。つまりモンティウーにとって死とはアリスとの真の愛を体験した代償であるわけだ。その意味で、モンティウーは殆ど喜んで死へ向かってゆく。

食卓でのアーデルスキョルドの死についての答えは、「最も深く愛する者の死以上に美しい終わりを考えることはできない。」というものである。死はこのようにポジティブに捉えられている。愛を知ってその代償に死を迎えるモンティウーとこのアーデルスキョルドの発言は、ゾレその人の愛と死をシンボル化している。ゾレとミ

カエルは養父と息子という関係だが、それは同性愛的関係という点から見れば男女の関係としても見做され得る。その点ではアーデルスキョルド夫妻は、ゾレとミカエルの関係とシンボリックにパラレルな存在である。アーデルスキョルドは妻アリスを愛しているが、知らない間に妻に裏切られる。ゾレもまた、ミカエルに裏切られるが、それにずっと気づいていない。一方、パラレルな存在はさらに外延をもつ。すなわちアリスとモンテイウー公爵の関係とミカエルとザミコフ侯爵夫人の関係がそれである。

食卓での死に関する会話で最後に発言するのはジャーナリストのスウィットである。彼は死を最も客観的に捉え、「私には死は全く単純なものだ。それは人生の最終章だよ。」と答える。こうした死に関する客人たちの発言を聞いて、ゾレは新たな絵画を描く刺激を与える。それは「養子のブルータスに殺されたシーザー」の絵である。ミカエルはすぐにブルータスがどのような姿をしているのか訊ねるが、ゾレはその問いには答えない。もちろんそれは養子のミカエルをモデルとした絵に相違なく、ここにはゾレの死に関する予言がある。

死に関する食卓での会話の後、ゾレはアーデルスキョルドに女性の裸体のトルソを見せる。ゾレとアーデルスキョルドの間では、このトルソは明らかに芸術の意味しか有していない。しかしこのトルソがアリスとモンテイウーの間に渡されると、それは愛とエロティシズム、そしてそれに付随する死の意味に変貌する。

アーデルスキョルド夫妻が迎えの馬車で帰るのとはば入れ替えに、ザミコフ侯爵夫人が館にやって来る。サブプロットと主要なプロットが交替する。ザミコフ侯爵夫人はゾレに肖像画を描くよう頼みに来たのだが、ゾレは注文で肖像画を描くことはしないと一度は断る。しかしザミコフ侯爵夫人の美貌に惹かれ、肖像画を描いてみることにする。これはこの映画においてフラッシュバックで示されたミカエルとゾレの最初の出会いの場面とパラレルである。ゾレはミカエルが絵を見せに来たとき、最初は追い払おうとするが、ミカエルの美貌に惹かれて彼をモデルとして採用する。ゾレの関心は常に美的対象なのである。原作小説では、この没落貴族であるザミコフ侯爵夫人は、ゾレの関心を惹くためにはこの画家を誘惑しようとさえ考えるのだが、映画ではザミコフ侯爵夫人の美貌のみが強調される。ゾレにとつてのもう一方の美的対象であるミカエルも、初めからこのザミコフ侯爵夫人に魅せられる。

ゾレはミカエルにライトを持つてくるよう命じ、ミカエルが持ってきたライトで壁に飾られた絵画を照らし出させる。ゾレの代表作「勝利者」がライトによって照らされる。ザミコフ侯爵夫人はすぐにこの絵画のモデルがミカエルであることに気づくが、裸体をさらけ出したこの絵画のモデルとなったミカエルは、若干羞恥の表情を見せる。この後ゾレはザミコフ侯爵夫人に別の絵を見せるために移動するが、その際ミカエルは後ろからザミコフ侯爵夫人の全身にライトの光を当てる。こうして侯爵夫人は絵画と同様の美的対象となる。

ゾレが侯爵夫人に見せるのは、裸で抱擁しあう男女を描いた絵画だが、これはミカエルと侯爵夫人のこれからの関係を予言するものとなる。それまでそれぞれ単独でフレーム付けられながら視線を交わらせてきたミカエルと侯爵夫人のショットが、ここで融合する。すなわち一つのショット内で、ザミコフ侯爵夫人が頭につけている羽飾りが、ミカエルの顔の手前にかかってくる。ここでは絵画が愛のモチイヴェーションを与えている。ザミコフ侯爵夫人が明日からのモデルの仕事に約束して去ったあと、ゾレとミカエルは「勝利者」の絵を再び見る。ゾレはミカエルにこの絵を与えることで、彼への愛を確認させる。この館の美術品の中でひととき目立つ、巨大な頭部の彫刻を右手に、ロング・ショットでミカエルが出かけるのが見える。

デイヴィッド・ボードウエルは、「ミカエル」に特徴的なのは、美術世界の環境がタブロー／顔の弁証法を極度な複雑さへ押ししていること¹⁰として、顔とタブローの関係を4つの局面に分類している。

このなかで、この巨大な頭部がロング・ショットのアクションの上か後ろにぼんやりと現れるとし、「これはショットのスケールを混乱させるだけでなく、巨大な頭部と人物によって形成されたタブローを並列させてもいる。」と述べている。前にも指摘したように、映画「ミカエル」は最初からロング・ショットと人物の表情を捉えるクロース・アップが何度も繰り返される。ロング・ショットは通常室内場面では殆ど用いられることはない。別の言い方をすれば、

「ミカエル」

ロング・ショットは野外の広大な景色などを捉えるときに効果的に使用されるのが普通である。仮に室内でロング・ショットが使用されるとするならば、その室内はある程度広大な面積を持つ必要がある。ジャン・エプステインの「アツシャー家の末裔」(一九二八年)などは、荒れ果てた館の内部空間をロング・ショットで捉えることに成功した例であろう。だが「ミカエル」におけるロング・ショットで捉えられたこの巨大な頭部の彫刻は、ボードウエルが述べるように確かにロング・ショットの内部にあっても、フレームのかなりの部分を占め、クロース・アップでフレーム付けられた人物の顔と並列的關係になる。ここではこの巨大な彫刻が頭部であることが重要である。クロース・アップが人間の頭を胴体から切り取ってしまうように、この彫刻は美術品として胴体から切り取られている頭部であるといえる。クロース・アップのフレームが人物を切り取り、その表情を拡大するだけでなく、ここではロング・ショットによってもあたかもクロース・アップ内にあるような頭部が室内に置かれている。

前に述べた箇所、食事の後ゾレがアーデルスキョルドに手渡す女性の裸体のトルソがあつたが、トルソはやはり頭部と四肢が切断された彫刻である。映画カメラが人物たちをショットのスケールに応じて切り取り、フレーム付けるように、映画の内部の美術品もこのように切り取られ、全体の中のある部分だけが映画の内部にいる人物たちによって見つめられる。同様に、ザミコフ侯爵夫人に絵画

を見せているゾレがミカエルに命じて絵画にライトの光を当てさせるとき、絵画は当てられた光のゾーンによって切断される。要するに美術作品はこの映画の中で、タブローとしての映像の、切り取られ、フレーム付けられた枠組と同じ資格で枠付けられる。

映画「ミカエル」の空間構成は、こうして、切り取られたり、大きさが歪められたりする内部の美術品と、比喩的に対応している。こうした対応は、ミメーシスあるいは模倣というレヴェルでは、人物と美術品の間でも起こっている。ポードウエルは顔とタブローの関係の4つの局面的分類の中の二番目として、この美術品を模倣する人物に注目している。例えば、ゾレがザミコフ侯爵夫人に「勝利者」の絵を見せるとき、ランプを持つミカエルは彼自身がモデルであるこの絵の人物と同じ姿勢をしてみせる。⁽¹⁾また、ゾレが最後に発表する三幅画の大作の一つに描いたうち捨てられた老人の姿は、ゾレ自身の姿の隠喩である。

ザミコフ侯爵夫人の肖像画の製作が始まるが、ゾレはなかなか思うように描けない。とりわけ彼女の目が描けないゾレは、居合わせたミカエルに絵筆を渡し、目を描かせる。ミカエルはたちどころに見事な目を仕上げてしまう。ザミコフ侯爵夫人およびゾレの描いている彼女の肖像画を前にしたミカエルがゾレの代わりに絵筆を取るシークエンスは、映像それ自体が殆ど目の対話になっている。ザミコフ侯爵夫人の視線はゾレからミカエルに移される。アイリスのマットショットがゾレから横のミカエルに移動する。肖像画の創造

者の役はこれによってゾレからミカエルに移される。ゾレはミカエルに肖像画が似ているかどうか訊ねるが、ミカエルはそれには答えずゾレの勧めで絵筆を取る。侯爵夫人を見つめるミカエルの視線は、ほぼカメラの中心に向かい、カメラはミカエルの眼差しめがけて直進してゆく。侯爵夫人の顔のクロス・アップがそれに続くが、ここではフレームの下方がマスクされ、彼女の目だけが際立たされる。ゾレの肖像画を仲介して、ミカエルとザミコフ侯爵夫人は見つめ合う。そしてこれ以降、ミカエルとザミコフ侯爵夫人は急速に親しくなっていく、それとともにミカエルはゾレから次第に離れていく。

映画では省略されているが、この後ミカエルは自分自身のアパートに引越し、必要などき以外ゾレの館には寄り付かなくなる。映画に於いては、ゾレが大切にしているイギリス製のグラスをミカエルが執事に自分の住まいに持つてくるよう命ずるときに、ミカエルのゾレからの独立が暗示される。

ザミコフ侯爵夫人の目が的確に描けなかったゾレは、ミカエルの描いた目に対して若者のみが察知しようと語るが、同時にそれはゾレが比喩的に盲目になっていることも意味している。スウィットは「知らないのは君だけだ」と言って、ミカエルと侯爵夫人の仲をゾレに教える。スウィットは常に冷静で、客観的に物事を見ている。彼は長い間ゾレの傍にいて、ゾレの芸術の秘密を探求してきた。このジャーナリストはいつかは自らこの巨匠画家の評伝を発表しようと考えている。客観的な真実をゾレに伝えようとするのは、唯一この

人物だけである。しかしスウィットが忠告しても、ゾレはそれをスウィットのミカエルに対する嫉妬であると捉える。ゾレはこうした点から見て、きわめて曖昧な人物でもある。その曖昧さは彼が芸術家であつて、その精神には計り知れない秘密があるところから来ているように見える。それが一体何であるのか、芸術家ゾレを観察するスウィットですらその真実を把握することはできない。この曖昧さ、不確かさは、ゾレの内面を暗がりの中に置いたままにする。ミカエルが離れていくと、ゾレは館の中に閉じこもるようになる。ミカエルとザミコフ侯爵夫人の仲をスウィットから指摘されたゾレは、館の窓をすべて閉めさせる。

ゾレの内面がこうして閉ざされて曖昧なものにされるのとは対照的に、ミカエルとザミコフ侯爵夫人の関係はあからさまにされるし、またアーデルスキョルド夫人アリスとモンティウー公爵の関係もそうである。ゾレの館の窓が閉じられた次のシヨットでは、オペラ劇場の幕が開き、この劇場にバレエを見に来ているミカエルと侯爵夫人、アーデルスキョルド夫妻、それにモンティウー公爵の關係に焦点が移される。客観的な観察者であるスウィットもまたこの劇場に來ていることは言うまでもない。バレエの幕間に、階上のボックス席にいたアーデルスキョルドが、階下のスウィットに会いに行つた後、ボックスにはアリスとモンティウー公爵の二人が残される。このシークエンスでは同時にミカエルとザミコフ侯爵夫人のペアも示されており、これら二組のペアは、いわばパラレルに描写されてい

る。バレエの次の幕が始まるとモンティウー公爵は劇場を出る。同様に、ミカエルも侯爵夫人を残して先に劇場を出る。二組のペアのパラレルな描写はこの後も続く。モンティウー公爵は外を歩いていく。そのあと、気分が悪いといつて途中で劇場を出てきたアリスの乗った馬車がやつてきて、二人は馬車の中で合流する。ミカエルのアパートでは先に戻つていたミカエルがいるところに、侯爵夫人がやつてきて二人は合流する。

ゾレの内面が不明確にされるに依じて、そのほかの主要な登場人物たちはますますあからさまにされる。ゾレはミカエルが多額の借金をしていることを知り、またミカエルが新聞記者にザミコフ侯爵夫人の肖像画の目を描いたのがゾレ以外の人物であることをばらしまつたことも知る。そして決定的打撃としては、ゾレのミカエルに対する愛情の証でもあり、ミカエルに与えた絵画「勝利者」が今美術マーケットに売りに出ていることを知つてしまふ。そして、ゾレが大切にしていたイギリス製グラスを黙つて自分のものにしたことをゾレに知られると、ミカエルはもう自分はゾレの名声のための道具にはなりたくないと言ふ。ゾレはアトリエにこもつて大作の三幅画の製作に専念し、ついにそれを完成させる。だがその披露パーティーにミカエルの姿を見つけないことができなかったゾレは、多数の人々の賞賛の声を聞きながらも、落胆してしまふ。三幅画の中央の打ち捨てられた老人の絵は、ゾレの比喩となる。この絵の前に立つゾレの姿に当てられた光は次第に消え去り、ゾレの姿は暗く

され、最後には完全にシルエットになってしまふ。

ゾレの三幅画の披露パーティーには、モンテイウー公爵の母親も来ている。彼女は自分の息子が見当たらないため、周りの人々に息子の所在を尋ねる。息子の不在を心配する母親が動機付けとなつて、このパーティーのシークエンスは、モンテイウー公爵とアーデルスキョルドの決闘とパラレルに語られる。このパラレリズムは一見、単にモンテイウー公爵の母親が息子を探していることだけに動機付けられているようだが、さらにシンボリックな意味を持っている。すなわち、モンテイウーの決闘は彼の人生の完結（予言の成就）と死を意味しているのであるが、三幅画の披露パーティーもゾレの芸術家としての完結を意味し、さらには死にもつながりを持つ。モンテイウー公爵は「最後のモンテイウーはその幸福の代価を支払った」と、アリスに言つてくれ」という遺言を残して死ぬ。これはこの映画の標語であり、ゾレの最後の「やつと静かに死ぬことができる。私は偉大な愛を見たからだ」という言葉とほぼ正確に対応する。

披露パーティーに來なかつたミカエルは、ザミコフ侯爵夫人の多額の負債を支払い、また自分の生活を維持するために、再びゾレの館を訪れ、アルジェリアのスケッチを勝手に持ち出す。ミカエルが次々に美術品を持ち出していくために、ゾレの館は次第に空虚になつていく。それはまさしくゾレの内面の比喩でもある。これまでゾレの精神性は曖昧なものとなれ、暗闇の中に置かれたままであったが、ミカエルを失い、しかも自分の残された財産をすべてミカエ

ルに与えるという遺言すら記述させたゾレは、映画の最後で初めてはっきりとした意思を語る。それは彼の埋葬場所の指定である。「畑の真ん中で、私は休息する。そこでは作物が芽生え、草は新芽をふく。その場所を知るものは誰もいない。そこに私は埋葬される。」

「ミカエル」は芸術家についての映画である。芸術について、愛について、孤独について、死について、エロティシズムについての映画である。こうした主題から見て、ドライヤーの最後の作品「ゲートルーズ」との共通点は指摘されねばならないだろう。「ゲートルーズ」の視覚的にはミニマル化された美の世界は、「ミカエル」においてははっきりとした美術世界として構成され、映画は美術的対象と対話する。「ゲートルーズ」と「ミカエル」の間にある極めて大きな視覚上の差異は、無声映画と発声映画の差異であるということもできる。語り続ける「ゲートルーズ」の登場人物たちに対して、「ミカエル」で最も多弁であるのは視覚的な修辭法（ロング・ショット、クロース・アップ、移動撮影、ローキー撮影）であり、きわめて特徴的な舞台装置であり、切断された映像に対応する美術品である。ヘアマン・バングの半自伝的小説は、ドライヤーによつてここで美術と映画の境界線を行き来する枠付けられた視覚に変貌させられているのだ。

注

(一) この手紙はフリッツへの書簡集として出版されている。Herman Bang:

Breve til Fritz. (Copenhagen, 1951)

(2) Mette Borg: Scenenstrukturen Herman Bang. (Copenhagen, 1986) s. 21-22

(3) Herman Bang: Mikael (Copenhagen, 1904)

(4) Arnold Hending: Herman Bang paa film (Copenhagen, 1957) s. 50

(5) 現在残されている「翼」のフィルムには、残念ながらプロローグとエピソードの部分が欠落しており、欠落部分はスチール写真で補われている。映画内映画の部分、すなわち「シカエル」の物語に相当する部分はほぼ保存されている。

(6) Arnold Hending: op.cit., s. 58

(7) Arnold Hending, op.cit., s. 58

(8) この脚本は現在デンマーク映画協会映画アーカイヴのドライヤー・コレクションの中にある。

(9) 雑誌「リビトビルトリビューネ」はこの作品を「もっとも高貴なドイツの傑作」と評している。Lichtbild-Bühne (27. September 1924) S. 38

(10) David Bordwell: The Films of Carl Theodor Dreyer. (Berkeley and Los Angeles, 1981) pp. 56-58

(11) David Bordwell: ibid. p. 56