

イデオロギーか様式か

——「サタンの書の数ページ」にまつわるプロブレマティック——

小松 弘

監督第一作「裁判長」を完成させた後、この映画の一般公開の予定すら全くなっていない一九一八年の末に、ドライヤーはすでに次の監督作品の構想をたてていた。一般に良く知られているように、彼の第二作「サタンの書の数ページ」はグリフィスの「イントレランス」からの影響によって作られた作品であると考えられている。確かにドライヤーに関するエピソードも、そしてこの映画の形そのものも、「イントレランス」と「サタンの書の数ページ」を結びつけることに異論をさしはさむ余地を与えていないようにも見える。しかし外見上思われるほどは、ここには「イントレランス」の強力な影響がないかもしれない。

これに関して問題点を整理するために、ドライヤー論において繰り返し引用されている、「イントレランス」を見た夜のドライヤーについてエベ・ネアゴの記述を確認しておこう。¹⁾

「一九一八年のある夜、フレイゼ・スコールプはノーディस्क・フィルムス・コンパニの監督たちを集め、彼らのために何本かのアメリカ映画を上映した。それはこの会社にとっては、何年か前に戻

ることであつた。第一次大戦が強烈な影響を与え、アメリカが大躍進を始め、かつてはトップの地位にあつた会社は今では古びたものになってしまつており、アメリカ映画から何かを学ぶことができるのではないかと思つたからだ。

上映が終わつたのは朝の四時ごろであつたが、この上映後、最年少の監督の一人であつたドライヤーは、夜の静かな通りを歩きながら、上映された映画の中の一本、D. W. グリフィスの「イントレランス」の印象から逃れられないでいた。当時まだ三〇歳にも満たなかつたカール・Th・ドライヤーは第一作「裁判長」を仕上げたばかりだつた。その夜がこの若い監督の心に強烈な一撃を与えたであらうことは想像に難くない。彼は自分が生き、読み、見、感じ、考えたすべてのことを集め、映画という新しい芸術形式によって表現しようと考えた。そして映画は彼にとって想像を絶するような可能性をもつていた。

ノーディस्क社内では確かにこれ以前に大作映画が作られていた。しかしそれらはナイーヴで道徳的なメルヘン的でロマンティックな

様式を持つものばかりであった。例えば大戦中の一九一六年に製作された「永遠の平和」では、高貴な看護婦が貴族や民衆に働きかけ、ヨーロッパ合衆国を形成することによって、永遠の平和を作り上げる。一九一八年二月に公開された「火星旅行」は火星に人間を運ぶ飛行機を描いたファンタジーである。彼らは火星に住む野蛮な人々に地球の文化を与えようとして火星に行くのだが、火星の住民は白い衣装に身を包み、地球人以上に高貴であったという話である。

グリフィスは別のやり方で道徳化した。彼は時代を通じて人間のとどまることなき悪を暴き、鞭打った。高貴さは慣習的によりき環境やありきたりな回心に結びついてはおらず、攻撃的な物語の強調と驚異的なもの、すなわち映画的なものに結びついた。高度な要求は新しい芸術として形成された。その前代未聞の大胆さは、様々な時代の場面を燃え上がるような解放の進行に連合せ、そして次の瞬間にはメー・マーシユの苦しみの顔の長く大きなクロース・アップというゆっくりとした吸収のなかに静かにとどまらせる。

ドライヤーの第二作の基礎を作っているマリー・コレッリの小説「サタンの嘆き」は大袈裟でありまたヴィクトリア朝的でもある。しかしこの映画は「裁判長」とは違うものとなった。これら二作の間には「イントレランス」があったからである。^②

ノーディスク社の大作映画は一九一三年の「アトランチス」によって開始されるが、その後大戦が始まるとノーディスク社は外国における映画の販路が絶たれたことも関係し、大作映画を製作すること

が出来なくなった。そして年間製作本数が激減するなかで、ノーディスクが打ち出したのは一点大作主義であり、そうした傾向の中で作られたのが、エベ・ネアゴーが挙げているような「永遠の平和」や「火星旅行」であった。そしてまたこれら第一次大戦中の大作映画は、かつての「アトランチス」のような大作とは違って、明らかに理念的な内容をもっていた。すなわち明確なイデオロギーによって貫かれた作品であった。そしてまたここに存在するイデオロギーがネアゴーの言うように「ナイーヴで道徳的なメルヘン的でロマンティックな」ものであることも明らかである。「永遠の平和」でも「火星旅行」でも、人間たちは完全ではありえず、より高次の理念を持つ必要があると訴えられている。

一方でグリフィスの「イントレランス」はどうであったか。ネアゴーによると、グリフィスの作品にある理念的なものは映画的な表現に直結する。ここで言う「映画の」とは、曖昧ではあるが、「イントレランス」における特徴的な映画形式、すなわち各時代をバラバラにして、映画の「現在」を時間及び空間を越えたものとして提示するという形式のことを述べているように思える。とすると、イデオロギーとしての理念的なものが、特異な形式と結びつくことで「イントレランス」は「新しい芸術」を形成するということになる。ドライヤーがこの新しい芸術によって受けた啓示が彼の第二作「サタンの書の数ページ」の中でどのように現れているとネアゴーは考えているのだろうか。引き続きネアゴーのテキストを読んでみよう。

「サタンの書の数ページ」は脚本において明らかに弱さをもつ。

それはあるところではかなりナイーヴであり、また四つの互いに独立して進行する物語という構成は確かに単調である。グリフィスが巧みに過去と現在の場面を交差させ、純粹に時間的なテーマ以上に人間のテーマを強調するような非常に表現的な構成を、それは与えてはくれない。しかし二作目の映画を作った者と十年近くもの経験を積んで巨匠の域に達した者を比較するのは理に適っていないと言うことも確かであろう。第一作と比べるなら、「サタンの書の数ページ」は格段の進展を見せており、これはこうした特殊な〈大作〉ジャンルにおいて成功した唯一のデンマーク映画である。³⁾

ここには外見上の「イントレランス」と「サタンの書の数ページ」についての明確であるように思える類似点が指摘されている。すなわちこれら二つの映画は共に各時代を通じての四つのエピソードによって成り立っている。そして両者の相違点としては、「イントレランス」はそれを時間的に・空間的にシャッフルして提示し、編集のダイナミズムをイデオロギーの表現の欠くべからざる一部分とみなしている。これに対して「サタンの書の数ページ」のほうは、時間の秩序と空間の秩序を守り、それぞれの物語は独立してそれぞれのパートで完結している。

ドライバー自身後に「サタンの書の数ページ」について、「イントレランス」からの影響を認めている。しかし彼の述べるところによると、その影響はネアゴーによって指摘されるような、そしてま

た外見上明らかに思えるようなこれら二つの映画の類似とは違うところにある。ドライバーは述べる。「私はグリフィスに大変強く影響されました。彼は偉大な映画を作り、それから私たち残りのもの全てが彼に従い、彼から学んだのです。「イントレランス」がノーディスク社の監督たちと首脳陣のために映写されたとき、他の人々は彼の映画を好みませんでした。しかし私はそれを見て深く感動しました。三つの歴史的パートはそれほど私の関心を惹きませんでした。しかしメー・マーシュとロバート・ハーロンが出演する現代の話は素晴らしいものだと感じました。特に印象深かったのは、夫のことが心配で彼女がハンカチを歯で噛む場面です。」(一九六七年五月四日のインタビュー)³⁾

このドライバー晩年のインタビューは、それ以前の彼の「イントレランス」に関するコメントと大きく変わるものではなく、よって彼は「イントレランス」の各時代を通じての物語展開よりも、むしろこの映画の現代のエピソードの俳優の演技とその演出法に関心を持ったということがわかる。「イントレランス」と「サタンの書の数ページ」の関係について、モーリス・ドルジは次のように書いている。「もし「イントレランス」がドライバーに対してそうした印象を与えたのだとしたら、それはただグリフィスによる形式的な発見、映画言語の革新だけのためではない。彼は何ヶ月か前に同じグリフィスの「国民の創生」を見ていた。そしてそのときは「イントレランス」と同じようには大きなショックを与えられなかった。

この若い映画作家ドライヤーをこの度もっと親密に感動させたのは、映画の主題であった。彼の―そして彼の母の―あらゆる不幸は、妥協なく偏狭な社会のせいであった。スクリーン上で寛容（トランス）の歌を歌い上げることは、最大の秘密の琴線を振動させることに他ならなかった。グリフィスの映画によって、ドライヤーは第二作目の映画で扱われるべき主題を決定した。⁽⁵⁾

ドライヤーの映画に母の原像を見るドルジーは、「イントランス」が「サタンの書の数ページ」を決定付けたものは、むしろ「イントランス」のなかにある社会の不寛容であると考えている。この不寛容によって特に犠牲になるのは女性であって、「イントランス」の現代のエピソードにおけるメー・マーシュが演ずる女性の姿は、ドライヤーの心を揺さぶるものであったかもしれない。

実際「サタンの書の数ページ」の脚本は「イントランス」よりもずっと以前に書かれていた。脚本作者はエドガーズ・ホイヤーである。ホイヤーは一九一三年にこの映画用脚本を書き、それを遅くともこの年の一〇月までにノーディスク社に手渡した。当時ノーディスク社で脚本選定の仕事をもっていたドライヤーはこの脚本を一九一三年に読んでおり、「イントランス」を見た後、この、書かれた当時は映画撮影されることのなかった脚本のことを思い出したのである。「イントランス」における各時代を通じての同一の主題を語るといふ構成は、ホイヤーが書いた「サタンの書の数ページ」にも存在していた。サタンが地上に降りて人間の姿で人間たちを誘

惑するという発想は、イギリスの大衆女流作家マリー・コレッリのベスト・セラー小説「サタンの嘆き」を借用したようにも見える。

一八九五年に刊行されたこの小説の映画化権をノーディスク社が取得していた可能性はあるが、ドライヤーの映画のクレディットにはマリー・コレッリの名前は出てこない。さらに物語自体はコレッリの小説と全く異なっており、何らかの着想という点では小説「サタンの嘆き」への参照があるのかもしれないが、内容自体はエドガーズ・ホイヤーのオリジナルである。⁽⁷⁾

エドガーズ・ホイヤーが映画的にインスピレーションを得たのは、明らかにルイジ・マッジのイタリア映画「失楽園のサタン」（一九一二年）であった。サタンが地上に降りて人間たちを誘惑し、墮落させるというテーマを、各時代を背景にエピソード映画として作られたこの作品は世界中でヒットした。アメリカでも大ヒットしたこの映画をグリフィスは当然見ていたに違いない。一九一一年から一九一四年までの時期にグリフィスは意識的に多くのイタリア映画を見てそれらからインスピレーションを得ていたのである。グリフィスが一つの主題をいくつもの異なった物語によってエピソード映画の形で描くというこの試みを最初に行なったのは、一九一四年の「ホーム・スイート・ホーム」であろう。もちろんそれ以前にもバイオグラフィの時期にグリフィスはアレゴリカルな観点から複数の（通常二つの）物語を対比させるといふ試みを行なっているが。いずれにせよ、イタリア映画「失楽園のサタン」から得た方法は

「ホーム・スイート・ホーム」を経て、「イントレランス」のような大胆な試みに発展してゆくのである。

デンマークでも公開された「失楽園のサタン」は、すぐにもエドガーズ・ホイヤーによって映画脚本として取り入れられた。一九一三年一〇月にノーディスク社に手渡されたこの脚本は、あまりにも長すぎ、またいくつかの場面が適切でないとして、一度は却下されてしまう。しかし翌一九一四年にホイヤーは今一度この脚本をノーディスク社に提出した。長さは以前のものと変わらず、ノーディスク社は依然としてこの脚本を買うかどうか躊躇していたが、しばらくして著名な舞台役者であるカール・マンツイウスがノーディスク社の映画に出演するという契約を交わすこととなった。名前の知られた劇作家ホイヤーの脚本について、この機会にノーディスク社はマンツイウスの意見を聞くことになった。だがマンツイウスはこのホイヤーの脚本を却下し、自分のノーディスク社における映画出演作品として、ヴィゴ・カウリングの小説「黄金の球」を選んだ。この小説はドライヤーによって映画用に脚色され、マンツイウスの監督・主演で「宮殿の秘密」の題名で公開された。

一九一八年になって「イントレランス」を見たドライヤーがこの脚本のことを思い出すまで、この脚本はホイヤーの元に戻されたままになっていた。一九一八年の秋にドライヤーはエドガーズ・ホイヤーのこの脚本を映画化すべく、ノーディスク社の当時の首脳の人ハラルズ・フロストを通じて、映画化権の交渉に入った。しかし

かつて二度もノーディスク社に却下されたという経緯があったためでもあろうか、ホイヤーは様々な異議を挟んで、簡単にはこの脚本をノーディスク社に売ろうとはしなかった。映画化権が得られたのは一月に入ってからである。一九一八年一月二〇日付けのハラルズ・フロストにあてたドライヤーの手紙が残っている。

「フロスト様 エドガーズ・ホイヤー氏は契約に対して多くの異議を唱えましたが、どうにかあなた自身が行なった修正をもって、契約に署名してくれました。私はそれが、ノーディスク社が十分に調整できる程度以上の過大な修正ではないことを望んでおります。今日あなたとお話できるならば、もう一つお願いがあります。それは一万四千クローネについての私たちの同意について、文書による確認をいただきたいのです。(後略)」^③

この手紙には、ドライヤーがフロストにスウェーデンの女優マリー・ヨンソンの写真を送る旨が記されており、すでにドライヤーが次回作の出演俳優に関して具体的なイメージを作りつつあったことがわかる。

一九一三年に書かれたエドガーズ・ホイヤーの脚本は、結局のところグリフィスの「イントレランス」と同じく、そのルーツをイタリア映画「失楽園のサタン」にもっていたと考えられる。それは「プロローグと五つの場面とエピローグ」から成り立っていたように^④、ドライヤーの「サタンの書の数ページ」は全体で四つのエピソー

ドから成り立っている。すなわち、第1話「紀元1世紀のパレスティナ」第2話「一六世紀のスペイン、セヴィリア」第3話「フランス革命」第4話「一九一八年のフィンランド」である。このうち最後のエピソードは一九一八年を舞台にしており、一九一三年に書かれたホイヤーの脚本にはこれはもちろん含まれていなかった。一九一三年の脚本の構成は不明だが、少なくともドライヤーの演出によって映画になった第一のエピソードから第三のエピソードまではこの一九一三年の脚本に存在していたと思われる。「プロローグと五つの場面とエピソード」と記されているところを見ると、もともとあったエピソードのうち削除されたものがあったのかもしれない。いずれにせよ、現代のエピソードとして急遽フィンランド篇が書き加えられた。ハラルズ・フロストにあてた一九一九年一月三日付の手紙の中で、ドライヤーは次のように書いている。

「話し合いの結果、ここにエドガーズ・ホイヤー氏によるフィンランドの物語をお送りします。月曜日の夕方ホイヤー氏と会ってこれについて話をしますので、月曜日中にあなたがこれについてどう思われるかも一度お聞きしたいと思っています。三つのすでに出来上がっている部分については、明日あなたのところに届けます。ホイヤーによるオリジナルの脚本を持参することをお許しただたく存じます。これによってあなたが各エピソードをオリジナルと比べて、私がどうすべきかを指摘することが出来ると思うからです。」¹⁰⁾

フロストはドライヤーが送った脚本に満足した。ドライヤーはエドガーズ・ホイヤーの脚本に手を加え、一月二一日までにはフィンランド篇の脚本を完成させた。一月二一日付で彼はフロストとノーディスク社の製作部長ヴィルヘルム・ステアーにそれぞれ手紙を出し、ホイヤーのオリジナル脚本と自分が手を入れた脚本を比較するように求めている。¹¹⁾ノーディスクの首脳陣が特にアクチュアルな話題を取り入れた第四エピソードを気に入ったのは確かであったようで、ドライヤーは早速映画化の準備に着手した。彼は一月末から二月にかけて、スタッフやキャストの決定はもとより、必要な機材や道具の調達を行なう一方、「サタンの書の数ページ」の中に描かれる各時代に関する研究調査を行なった。だがまもなく、自分のこの作品に対する没入と、ノーディスク社のこの映画に対する見方にあまりにも大きな差があることをドライヤーは知る。それはドライヤーの見積もったこの映画に必要な予算とノーディスク社のそれとの大きな差によって現れた。ドライヤーに対して理解を示してくれるフロストが外国に出て不在の間、ドライヤーはノーディスク社の製作部長ヴィルヘルム・ステアーと製作費の交渉を行なった。会社側の提示している金額は最大で一五万クローネであったが、ドライヤーは二三万から二五万クローネを要求した。もし自分の要求する金額がノーディスク社によって受け入れられない場合、自分のこの企画に對して関心を示しているスウェーデン人があるので、映画はスウェーデンで撮影されることになるかもしれない、と脅迫めいた主張をド

ライターは行なった。ステアーに対するこのライターによる一九一九年三月二四日付手紙に返答したのは、ステアーではなく、ノーディस्क社社長オーレ・オルセン本人であった。ドライヤーの要求に対してノーディस्क社では緊急の対策会議が開かれたのであろう。オーレ・オルセンは製作費の増額を次々に要求するドライヤーに対して手紙のなかであからさまに不快感を示し、ノーディスク側の提示する予算で映画を作るか、それが出来なければもはやドライヤーはノーディスク社で仕事をするのではないだろうと述べた。ドライヤーはあわてて弁解の手紙をオルセンに出し、予算内で仕事をする約束をした。

ドライヤーは構想をかなり縮小せざるを得なかった。例えばプロローグは映像による語りではなく、長い説明字幕に替えられている。第三エピソードでは、マリ・アントワネットの裁判場面が全てなくなってしまう。この場面はエドガーズ・ホイヤーの最初の脚本では最も重要な部分であったようで、この映画が公開された際、この映画を初めて見たホイヤーは、裁判場面の削除に憤慨している。¹³

ドライヤーにとって「サタンの書の数ページ」は歴史的題材を用いた最初の映画であった。ノーディスク社首脳陣への手紙のなかで彼は自分がこの映画のために歴史研究を行なっていることを明言している。自分が再現すべき歴史的リアリティーに対して納得が行くまで調査を行い、大掛かりな場面のみならずディテールにおいても、

それを再現するためには惜しみなくお金を使おうとする後の（製作会社にとって）（悪名高き）ドライヤーの方法はすでにこの第二作において見られた。だがノーディスク社の金銭に関する理解が得られなかったドライヤーは、省略できそうなのは映画に撮影することなく、この映画を完成させた。会社側との衝突はドライヤーにとって大変な精神的苦痛であったに違いない。この後彼は最後の作品に至るまで、二度とノーディスク社で映画の仕事をする事はなかった。

一九一九年の夏に撮影され一九一九年の冬もしくは一九二〇年の初めまでには完成された「サタンの書の数ページ」¹⁴は、すぐには公開されず、一九二〇年一月にまずノルウェーのオスロで封切られ、その後一九二一年の一月二四日にやっとコペンハーゲンで一般公開された。ノーディスク社はこの大作映画をドイツを初めとする外国において熱心に宣伝した。同時期にドイツではF・W・ムルナウがローベルト・ヴィーネの脚本を得て「サタン」を作り、ドライヤーと同じように各時代を通じてのサタンによる人間の誘惑を描いたが、この二つの映画の比較はほとんどなされなかった。ドイツではこのほかにもサタンの策略を主題にした連続映画形式の映画が第一次大戦中に製作されており、「イントレランス」とは直接関連しない、こうした各時代を通じての同一のテーマを映画にするという企画が確かに存在した。大戦後に作られたフリッツ・ラングの「死滅の谷」（一九二二年）も、サタンは死神の姿に変わってはいるが、似たよ

うなエピソード映画の形式を作り上げている有名な例であろう。ロシアでもヤーコヴ・プロタザーノフの「狂気せるサタン」(一九一七年)を初めとして、サタンが人間を誘惑する連続映画は存在した(もっともこのプロタザーノフの作品は各時代を通じての物語ではないけれど)。

ドライヤーの「サタンの書の数ページ」では、最初の三つのエピソードが歴史的背景を持つのに対して、最後の第四エピソードは現代のフィンランドを舞台としており、同時代には非常にアクチュアルな主題であった。そしてまたこのフィンランド篇はドライヤーのこの映画にある種の反動的なイデオロギーを持つものとして、作家論的な枠内で、左翼的な批評家や映画史家たちから攻撃される余地を与えてしまった。だがそれについて言及する前に、この映画はすでに一九二一年の段階で、キリスト教教会から攻撃されたことをまづ押さえておかねばならない。これについてモリス・ドルジの記述を引用してみる。

「デンマークの観客に対して上映される前に、反撃が開始された。この映画を見てもいないしまた見る気もなかった内的使命派のプロテスタント牧師が、一月二一日にこの映画を冒瀆であるとする記事を書いた。あえてイエスを見世物にするということ、それどころかスクリーン上に登場させるということとは、全てのクリスチャンが非難すべき冒瀆的な行いである、というわけだ。一月二八日、ピューリタン・ルター派キリス

ト教教会の機関誌である日刊紙「クリステリッツ・デーブラズ」は、非難の度合いをさらに高めた。「容認できず」という見出しのもとに、この新聞は長い社説を載せた。この社説のなかで次のように述べられている。『この上映について書き記すには、一つの言葉しかない。それをけしからぬものだと呼ぼう。それがけしからぬのは、このような役を演ずることを承知した人々がいるということであり、また二重にけしからぬのは、デンマークが望むことは何でも、神聖なものを冒瀆すら出来る国であることをまたもや確認せざるを得ないということである。』そして神聖なるものに当然払われるべき敬意の名において、この記事の匿名の筆者は検閲を求めている。¹³

「クリステリッツ・デーブラズ」紙のこの映画に対する批判は、特定の映画に対するものというより、映画においてキリストの姿を俳優が演ずることに対する、より広い問題に対する批判であった。ドライヤーはこの批判に対してすぐに反応し、別の日刊紙に反論を寄せている(「フォルケツ・アヴィス」紙一九二一年一月一九日)。「クリステリッツ・デーブラズ」紙による批判は全く的を得たものではなかったが、神学的にはサタンの役割に曖昧さがある。かつてドメニコ会の修道士であったモリス・ドルジは次のように指摘する。

「このサタンの役割はカトリック的ではないしまたルター派プ

ロテスタント的で、奇妙な神学を反映している。というのも、プロローグを信ずるなら、サタンに人間を誘惑せよとして遣わすのは、他ならぬ神であるからだ。サタンは全能の神の道具として、同意することなき道具として示される。サタンは人間を畏にけることを嘆いているのだ。それでも利益は何もない。というのも、導入部のテクストに書かれているように、『誰かが誘惑に堕ちる度に、サタンの不運は百年間延長される。これに対して、抵抗する者がいた場合、サタンに対する裁きは千年短くなる。』^⑤

一九一三年のイタリア映画、ルイジ・マッジ監督の「失樂園のサタン」を初めとして、この種の映画ではサタンは単なる悪の権化として、様々な人間の姿になって各時代で人々を誘惑し堕落させる。エドガーズ・ホイヤーのオリジナル脚本及びそれに手を加えたドレイヤーの脚本においては、サタンがなぜ人間の姿になってそのような行いをするかがはっきりと語られる。サタンはその行いを嘆いているのだ。死神という姿によってではあるが、フリッツ・ラングの「死滅の谷」やヴィクトル・シェーストレームの「靈魂の不滅」(一九二一年)に登場する死神も、自分に対して運命付けられた、人間を黄泉の国に連れてゆくという仕事を、悲しみをもって続けている。だが「サタンの書の数ページ」のこうしたロマン主義的側面は、とりわけ第四エピソードの反ソヴェートの描写によってほとんど評価されず、この映画を反動的な作品として評価させるきっかけを作っ

てしまった。最も早くこの映画の反動的なイデオロギーに関する批判を述べたのはデンマークの左翼新聞「ソリダリテーツ」(一九二一年二月五日)である。「サタンの書の数ページ、パラス劇場の恥ずべきアジテーション映画」と題された記事の中で、この映画は「最初からブルジョワの検閲を容易に通過するよう保証されていた。結局は正當に浄化する革命の法廷を前にして、来るべき審判の日を恐れる怠け者にとっては歓迎すべき映画として仕えている」と断定された。^⑥確かに時代はボリシェヴィキ革命を実現したソヴェートの政治的前衛にインテリたちの期待が集まっていた頃である。第四エピソードであるフィンランド篇の反ソヴェート、反革命に関する物語が、当時の左翼インテリたちをこの映画に対する批判に駆り立てたことは容易に想像できる。また、宗教をアヘンと同じようなものと看做したことから、革命思想そのものを悪魔的であると見る見方が当時のキリスト教社会に存在したことも事実である。「サタンの書の数ページ」には、こうして宗教と革命というイデオロギー的対立が存在し、明らかに革命は否定的観点から捉えられた。こうしたイデオロギーはドライヤーのものとして捉えるべきなのだろうか。あるいは、別の言い方をするなら、ドライヤーはここで反動的な立場を取っているのだろうか。モリス・ドルジは、ドライヤーがエドガーズ・ホイヤーのような裕福なブルジョワの書いたシナリオの言いなりになっていると結論付ける必要があるのだろうか、と問いただしている。そしてドルジはジャン＝ルイ・コモリによっ

て提示されたドライヤーと反動の間の明らかな結託に関する説明を支持する。¹⁷ドルジはジャン・ルイ・コモリの有名な文章を引用する。

「ドライヤーがブルジョワを嫌悪し、道徳や宗教の名においてブルジョワが企てるあらゆる抑圧を嫌悪していることは知られている。それではフランス革命のエピソードで深刻なものであるように見えたこの（赤軍とサタンの間の）興味深い共謀はどのように説明されるだろうか。そこではサタンが人民委員に化けて、明らかに無実の人々を破壊させようとしている。二通りの説明が可能であろう。一つ目は多分少しばかり単純であろうが、ドライヤーは常に弱い者や虐げられた者の側につき、抑圧者、抑圧者の属する側に反対するといふもの。二つ目は、ドライヤーにとって抑圧はその不寛容と暴力の表示をもって、断罪すべきであればあるほど、正義を保証するとみなされるものたちから来ていると告発すべきであればあるほど、ますますよき理想の傷となる。より悪いことには、宗教裁判が神の名において行なわれ、恐怖政治が公平の名の下に、抑圧が革命の名のもとに行なわれたことだ。」

（ジャン・ルイ・コモリのテキスト）

このコモリのテキストから、ドルジはドライヤーにとって社会的な法則となるものは、「権力は自動的にそれを行使するものを腐敗させ、また社会はそれが腐敗させないものたちを傷つける」と

いう法則であると考えている。¹⁸

この観点から見えてゆくなら、ドライヤーにとって、イデオロギーとは自分の強く訴え出る主題を形成するものとはなり得なかったと考えられよう。物語の外見上から単純に判断するなら、特に第四エピソードは反動的である。だが当時ソヴェートに対して批判的である言説は、自動的に全て反動的であるとみなされたという範囲内で、そのように言えるのと付け加える必要があるだろう。イデオロギー上の右でも左でも、ドライヤーにとっては社会的な抑圧こそが問題となった。エドガー・ホイヤーのオリジナルの脚本にあったブルジョワ・イデオロギーは、とりたててドライヤーの強い関心を惹くものではなかった。ドライヤー自身、映画監督になる以前から自分の政治的立場を「エスタブリッシュメント」としてきた。¹⁹「サタンの書の数ページ」を除いて、他の彼の作品には政治的テーマがほとんどない。「不運な人々」に若干の政治的要素が認められる程度である。この点から見て、「サタンの書の数ページ」のイデオロギー的側面は、ドライヤーの作家論においてはロマン主義的な語りの副産物として捉えられるべきなのではないだろうか。

多くの無声映画に認められるように、語りのロマン主義は、映画の様式上の拘束によって変わり得る。ドライヤーの映画においてはその第一作「裁判長」においてすでにロマン主義的な語りが見られた。第二作の「サタンの書の数ページ」では、第一エピソードのキリスト篇は別にして、第二、第三、第四のエピソードにおいて、ド

ライヤーは歴史的な激動の時代を背景として、それぞれの時代の主として女性の運命を描いている。第一エピソードですら、マグダラのマリアとイエスの場面は非常に美しい絵画的な構図によって演出されている。「裁判長」においてはハーマスホイとホイスラーの絵画からインスピレーションを得たイコノグラフィを作り上げたドライヤーは、「サタンの書の数ページ」の現存する撮影台本に、ヴェラスケス、レンブラント、エル・グレコ、レオナルド・ダ・ヴィンチ、デューラーらの画家の名前を挙げている。ドライヤーはこうした画家の作品からモチーフやイコノグラフィを摂取しようとしたに違いない。イコノグラフィの面で明確に引用が確認されるかどうかは別にして、少なくとも画像における人物配置やとりわけ明暗法、さらには絵画的な遠近法などにおいてドライヤーは絵画から多くを学んでいる。語りのロマン主義的な側面は、このように絵画的図像によって展開される。その点から言えば、ドライヤーの方法の一つはF・W・ムルナウのそれに類似しているといえよう。

「サタンの書の数ページ」の各エピソードはそれぞれの様式を持ち、あえて統一的な一つの様式によって貫通されていないという点で、ドライヤーの作家論という面において大変興味深い事例を見せてくれる。多く語られているのは第四エピソードのダイナミズムである。対照的に、第一エピソードのスタティックな進行も顕著である。第一エピソードに関して典型的な見解は、例えば次のような記述に見られる。「かなりゆっくりとし、荘厳な行動が、最後の晚餐、

裏切り、キリストの裁判、磔刑を見せる。サタンは高慢に突き動かされ、嫉妬のためにユダを買収する高僧の一人として現れ、こうして磔刑において役割を演ずる。数年後に作られたデミルの「キング・オヴ・キングス」と比較するなら、そして今日の目で見ると、キリストのシーケンスはステレオタイプ化され、ありきたりのもののように見え、聖職者たちを驚かせるものは何もないように見える。」²⁰

この第1エピソードの緩慢さと第4エピソードの速度の対照は、むしろ非常にドライヤー的であるように思える。第2・第3エピソードも含めて、ここには様式の点においてこの後のドライヤーの映画のカタログがある。第1エピソードの緩慢さは、もちろん荘厳な主題を表現するものであって、当時キリスト教会から攻撃されたように冒険的ではなく、その反対に新約聖書のなかの場面を格調高く表現している。緩やかな動きの格調の高さについて、ドライヤーはずっと後の晩年の映画の中で非常に美的に表現するようになるのだが、直接的にキリストの生涯のいくつかの場面を題材としたこのエピソードにおいて、すでにそのような様式をもとうとしている点で興味深い。

この映画が作られた一九一九年、そして公開された一九二〇年―一九二一年という時期を考えれば、こうした緩慢さは映画芸術において排除される傾向にあったことは間違いない。この映画が世界で初めて封切りされたノルウェーのオスロにおいては、劇場によって

定められた上映時間に合わせるため映写技師が映写機のクランクの回転を猛烈に速く回したという逸話が伝えられている。とりわけ動きの緩慢なこの第一エピソードは、すばやく終わらせるための標的となったようだ。⁽²⁾

第四エピソードの速度はこれに対して、ドライヤーのこの作品におけるグリフィスの編集法を顕著に示している。それゆえに、「サタン」の書の数ページ」において最もポジティブに言及されるのが、通常はこのエピソードである。とはいえグリフィスのヘラスト・ミニッツ・レスキューは、形式的には採用されるものの、内容的にはクララ・ポントピダン扮するヒロインは救出されない。ドライヤーはこの後「不運な人々」で同様の形式を使うが、その際にはヒロインは救出される。「サタン」の書の数ページ」の各エピソードにドライヤーの映画の演出カタログのようなものを見るとすれば、この第四エピソードのグリフィスの編集はその後のドライヤーの作品において、必ずしも優勢なものにはならなかった。しかしそれでもこのエピソードの各ショットの短さは、明らかに「不運な人々」や「裁かるるジャンヌ」のショット連鎖の特徴につながっているであろう。「サタン」の書の数ページ」はF・W・ムルナウが「サタン」で、フリッツ・ラングが「死滅の谷」で見せているように、各時代における悪の誘惑という形式が作り出すロマン主義的な映画と特徴から発展し、ドライヤーがこの後に発展させるであろう様式をそれぞれのエピソードで提示した作品であり、表面的に見られるような

イデオロギー的側面は、ドライヤーの作家論においてはそれほど大きな意味を持たないと考えられる。

注

(1) エベ・ネアゴールの記述の初出は一九四〇年に出版された「ある映画監督の仕事(カール・Th・ドライヤー)」En Filminstruktørs arbejde (Carl Th. Dreyer) である。これは英訳されて一〇年後にBFIのニュー・インテックス・シリーズCarl Dreyer New Index Series No.1 (British Film Institute, 1950) に入った。チャールズ・ネアゴールの死後「ドライヤー」についてのエベ・ネアゴールの本「Ebbe Neergaards bog om Dreyer」について一九六三年にデンマーク語版が増補決定版として刊行された。「サタン」の書の数ページ」に関する該当箇所は上記三つの本でそれぞれ異同が見られるが、ここでは一九六三年の増補決定版から引用する。

(2) Ebbe Neergaards bog om Dreyer (Copenhagen, 1963) s22-23

(3) ibid., s23

(4) Jean & Dale Drum: My Only Great Passion (Lanham, Maryland, 2000) p.59

(5) Maurice Drouzy: Carl Th. Dreyer né Nilsson (Paris, 1982) p.180

(6) 劇作家であり弁護士でもあるエドガーズ・ホイヤーEdgard Høyerの名前は、ドライヤーに関する本のなかで、ほとんどの場合エドガー・ホイヤーEdgar Høyerと書かれる。この誤記はホイヤーが生きていた時代ですらしばしば見られた。

(7) 興味深いことにD・W・グリフィスは一九二六年にマリー・コレリ原作の「サタン」の「嘆き」を映画化した。

(8) M.Drouzy: Kildemateriale til en biografi om Carl Th. Dreyer (Copenhagen, 1982) s.39-40

(9) Casper Tybjerg: Red Satan: Carl Theodor Dreyer and the Bolshe-

vik Threat., in (Ed.) John Fullerton & Jan Olsson: *Nordic Explorations: Film Before 1930* (London, 1999) p.21

- (10) M.Drouzy: *Kildemateriale...* s.42-43
- (11) Cf. M.Drouzy: *Kildemateriale...* s.44-45
- (12) Edgard Høyer: A propos Blade af Satans Bog., in *Politiken* (9 Januar, 1921)
- (13) ドライヤーは一九二〇年二月一九日付のウィルヘルム・ステアーにあてた手紙のなかで、この映画の題名を「サタンの伝説」にすると書いている。
- (14) M.Drouzy: Carl Th. Dreyer ne Nilsson., p.183
- (15) M.Drouzy: *ibid.*, pp.183-184
- (16) Casper Tybjerg, *op.cit.*, p.33
- (17) M.Drouzy: *op.cit.*, p.186
- (18) M.Drouzy: *ibid.*, p.186
- (19) M.Drouzy: *ibid.*, p.186
- (20) Jean & Dale Drum: *op.cit.*, p.64
- (21) M.Drouzy: *op.cit.*, pp.187-188