

喪失を生きる想像力

—— ハンス＝ユルゲン・ジーバーベルク「モノローグ」について ——

荒 井 泰

1

ドイツの映画監督ハンス＝ユルゲン・ジーバーベルクは1985年から94年にかけて、演劇と映像の双方の領域にまたがる「モノローグ」という総題のもとに6つの映像作品を発表した。それらは『夜』（1985年）、『モリー』（1985年）、『エルゼ嬢』（1987年）、『ペンテジレアー』（1988年）、『O 公爵夫人』（1989年）、そして『夢、ほかになにが？』（1994年）と個々の表題をもつが、全作品を通じて、女優エーディト・クレヴァーひとりが、その名のとおり、モノローグ劇を演じるものである。ギリシア悲劇をふくむ小説・戯曲のコラージュ作品である『夜』と『夢、ほかになにが？』、さらにJ. ジョイスの『ユリシーズ』の最終章が朗読される『モリー』を除くと、それぞれの「モノローグ」作品は、タイトルと同名の既存の小説または戯曲の映像化である。

この連作「モノローグ」は、ジーバーベルクが世界的に認知されるきっかけとなった作品『ヒトラー、ドイツ生まれの映画』（1977年）⁽¹⁾と比較すると、ナチズムと結びつく近代ドイツ文化への批判性が欠如しているように捉えられるかもしれない。たとえば、日本において唯一「モノローグ」までを視野にいたしたジーバーベルク論を展開している田中純は、そこにジーバーベルクの「右傾化」と「親プロイセン」的な趣味を読みとっている⁽²⁾。なるほど「モノローグ」は広義の「ドイツ・ロマン主義」に属するテキストを多用しており、さらに『ペンテジレアー』や『O 公爵夫人』からは、プロイセンの軍人一族の出身であるH. v. クライストの作品への偏愛を垣間みることができる。また『ヒトラー』以降になされるジーバーベルクの保守的な言動は、政治的に危険視される傾向に拍車をかけている。しかしながら、ジーバーベルクの創作は、もともと近代の屈折した精神史をその背景としており、それ自体が近代の産物であるイデオロギーの対立構図を当てはめることは、彼の作品の解釈には不適当だろう。

ここでは、ジーバーベルクの後期作品である「モノローグ」連作を、彼の発言やエッセイとともに分析することで、いわゆる「ドイツ三部作」すなわち『ルートヴィヒ——童貞王のためのレクイエム』（1972年）、『カール・マイ』（1974年）、『ヒトラー』以降の作品に底流する、彼の一貫した創作理念を探ってみたい。そのためにわたしたちは、ジーバーベルクはいったいなぜ、映画という現代の芸術様式を扱うにもかかわらず、いつも19世紀の題材ばかりを選ぶのか、という疑

問からはじめることにしよう。それをふまえた上で、彼がなぜモンタージュという映画特有の技術を無視して、演ずる場所にあえて劇場空間を選び、時代錯誤にもみえるモノログ形式によって擬古典的な映像作品をつくるのかを考察しよう。これらの一見安易な問いに映画理論の助けを借りながら取り組むことで、近現代（モデルネ）批判と結びついた芸術作品としてのジーバーベルク映画の可能性がみえてくるはずである。

2

ジーバーベルクの19世紀趣味は、彼の保守性に由来するのではない。それは、19世紀もしくは18世紀末に発生した社会・文化的な状況は、今日になっても解消されておらず、わたしたちはその袋小路に陥ってしまっている、という彼の苛立った現状認識から導きだされたものだ。すなわち、超越的な価値基準の消滅、いわば「神の死」によって生みだされた、自由意志と理性は持つが全体性から孤立した「人間」による世界の支配が相も変わらず続けられている、とジーバーベルクは一貫して考える。たとえば『ヒトラー』では、そのような理性の肥大化に対する、芸術という「非合理的」な想像力による抵抗が意図されていた³⁹⁾。なによりもその映画は、戦後ドイツの言説空間のなかで、ある種タブーと化した「ヒトラー」という表象から目を背けず、それと対峙し、解体した上で克服しようとするジーバーベルクの姿勢のあらわれであった。

では、なぜ『ヒトラー』以降のジーバーベルクは「ドイツ」と闘うのではなく、「ドイツ的なもの」への回帰を謳いはじめたのか。これでは退行といわれても仕方がない。その退行の実践の中心に「モノログ」は位置している。この退行は、しかしながら、ジーバーベルクのナチズムへの批判の欠如を意味するのではなく、そのような批判の射程の拡大を意味していると考えられる。それを確認するために、「モノログ」制作中に書かれ、東西ドイツの壁の崩壊直後の1990年に出版された著作『第二次世界大戦後のドイツにおける芸術の幸不幸について』から、「フランス革命」と題された章の一部をみておこう。

フランス革命が進むなかで、パリ・ノートルダム寺院の正面入口の頭上にある王たちの彫像の首を落とすことが、布告によって決定された。……それはひとつの文化の終焉、この末世の時代の始まりとなった。王たちの首、つまり、それら人々の手で作られた神々は、生ある者と同じように埋められた。この18世紀末において告示されたことは、20世紀の初頭にロシア帝国で継承され、ヒトラーが階級ではなく、人種にもとづいて大衆の地位を上げることで、エリート集団をもう一度作ろうと試みたドイツで実現されることになった⁴⁰⁾。

この短い文章の中で、ジーバーベルクはフランス革命から第二次世界大戦に至る時代を一息に下っている。ここでは『ヒトラー』における、ナチズムによる蛮行へとドイツが突きすすむ土台

となった理性の支配への憂慮がよみとれるとともに、その起源が「フランス革命」であると特定されている。つまり彼は、その革命以後を連続するひとつの時代として理解している。そのようなモデルネの開始地点、とくにフランス革命への精神的な反応という側面をもっている、広義のドイツ・ロマン派に属するテキストを、ジーバーベルクが「モノログ」のために用意した動機もそこから理解できる。彼はその出発点に立ち返り、モデルネへの抵抗の可能性を模索したかったのである。

また引用のなかで、彼が「人の手で作られた」芸術作品を「生ある者と同じように」みている点を簡単に指摘しておきたい。なぜなら、その芸術観が「ドイツ三部作」から「モノログ」にいたるまで、彼の創作態度を決定しているからである。彼に言わせれば、歴史を作るのはわたしたち「生ある者」であるというより、むしろ芸術作品だといえる。だから彼にとっては、悲劇を生み出すのも克服するのも芸術の役割となる。アドルノに対抗して、ジーバーベルクはある講演のなかで断言する。「苦悩と没落、そしてわれわれを存在せしめる哀しみを記憶するために、詩、つまり芸術だけが、アウシュヴィッツ以降のわれわれを救い出すことができる」⁽⁵⁾のだと。

モデルネの問題に戻ろう。ジーバーベルクに関する唯一包括的な研究を著しているオルセンも指摘するように⁽⁶⁾、モデルネに対するジーバーベルクの批評眼は、彼自身のオリジナリティをあらわしているというよりも、ミュンヘン大学の学生時代に教えも受けた美術史家ハンス・ゼードルマイヤーの時代診断の書『中心の喪失』（1948年）から少なからぬ影響を受けている。

ゼードルマイヤーはその著作で、造形芸術の分析からモデルネの精神史を辿る。その輪郭をなぞるのはむずかしくない。共同体の超越的な中心、すなわち宗教的秩序が存在していたときには、芸術形式は神聖であるがゆえに美的であった。その芸術形式の根拠は超越的な次元にあり、それによって地位が守られていた。だが、絶対的な後ろ盾が喪失してしまえば、その形式は他の形式との差異しかあらわさない。単純に言えば、共通の価値観を失った共同体は内側から分裂していき、価値の決定は最終的には個人にゆだねられる。だから、それは「大きな物語の終焉」という言葉で置き換えられる、今日的な問題ともいえる。

中心の喪失は、文化の相対化を招いただけではない。「人間」による「精密な悟性」が「無機的な世界」⁽⁷⁾を形作りはじめたとゼードルマイヤーは嘆く。人間は人間の認識を越えた価値基準ではなく、人間自身の知性にもとづく判断によって世界の測量と設計をはじめたのである。つまり、「精密な悟性」による合理性の追求が科学技術の発展を飛躍的に加速させ、自然との調和のとれた人間の「有機的」な生を蝕んでいく。共同体の価値観の分裂を招いた中心の喪失は、世界をひたすら知識によって理解するあり方と共犯関係にある、と彼はみている。

ジーバーベルクは、以上のようなゼードルマイヤーの批判的なモデルネ分析に共感し、さらにそこから視野を第二次世界大戦まで拡張して、そのような合理的な近代社会がなによりも「ヒトラー」の誕生に手を貸し、「アウシュヴィッツ」が成立するきっかけとなったのだと慨嘆する。

彼によると「かつて文化 Kultur は農業 Agricultur から発生した」にもかかわらず、今日ではそれが単なる知識と化してしまったことに、現代の本質的な問題があるという。つまり「農業の工業化は、原子爆弾やアウシュヴィッツと同様、ハイデガーが考える現代の悪夢であったが、それはわれわれの合理化された消費社会における文化の知識化と対応」しているのである⁸。

時代の流れへの抵抗、すなわち時間のなかで喪失したものを元に戻すのは不可能である。もし、過去の回復が可能であると主張しているだけなら、ジーバーベルクの表現は単なる「保守志向」以外のなにものでもない。だが、彼の提案はそれとは異なる。「モノローグ」について、ジーバーベルクは高々とうこう宣言していた。「芸術が売り物となれば、それは死んでしまう」し、「学問によって丁寧な磨かれたり、理性的で美学的なわたしたちの時代の技術によって、あらたな関連のなかへと移しかえられたり、生気のない美術館の芸術」などではなく、「喪失を前提とした創造的な出来事」の創作を目指すのである、と⁹。「喪失」とは、もちろん、「中心の喪失」であるが、「歴史の喪失」をも含んでもいる。つまりそれは、第二次世界大戦におけるナチズムの政治的破壊によって、自らの文化について語ることを禁じなければならなくなった戦後ドイツの精神状況のことである。現代の成立基盤である喪失を、「創造的な出来事」、いわば生ける現在に変えて捉えようとする作業が「モノローグ」というプロジェクトなのである。

3

実際に「モノローグ」を論じる前に、ジーバーベルクが、映画を表現の手段として選ぶ基本的な理由に触れておこう。彼が『ヒトラー』についてのエッセイのなかに書いているように、映画は「呪われながらも進歩として賛美された大衆時代の寵児」¹⁰であるといえる。つまり、大衆の時代に欠かせない複製技術である映画と、真っ向から向かいあうことがそのまま、技術的なモデルネを批判的に受け継ぎながらも、それを乗り越える可能性を意味する。そして「モノローグ」によって、ジーバーベルクはさらに徹底して、近代精神のありようと映画の関係について考える。

ジーバーベルクの解釈によれば、「映画作品においては、カメラは王の場所、この芸術の物語の精神的な観客の位置におかれる。だから、物語の理想的な観客としての王の目でもって」¹¹その上演を眺めているのだという。この言葉を理解するためには、ベラスケスの絵画『侍女たち』に関するミシュル・フーコーの分析をおもいだせばよい。その絵のなかには、こちらを向いて王を描く画家の姿と侍女たちの王への眼差しが描かれていた。とはいえ、キャンバスは背を向けているために、王の姿は向かいの壁のはなれた鏡のなかに微かに認められるだけである。つまり、その絵の中心を占める王の姿、つまり「表象を基礎づけるもの」¹²がほぼ消滅している。侍女たちは王とではなく、誰ともわからぬその絵の鑑賞者たちとの関係におかれているのだ。いわば「中心の喪失」が視覚的に暗示されている。ジーバーベルクからすれば、「大衆時代の寵児」である映画もまた、それとまったく同じ喪失を刻印されていると言いたいのだろう。しかし彼は、王

に代わってその場所を占めるカメラを「理想的な観客」と肯定的に呼んでもいる。それはなぜか。それが「モノログ」の指向する「創造的な出来事」の生起には必要だからだということにひとまずしておこう。以下の「モノログ」の具体的な分析から、それは明らかになる。

4

ジーバーベルクのモデルネ批判を経由して、ようやくわたしたちは、「モノログ」はいかに彼の反抗的な芸術理念を体現するものであるかを考えられる。さっそく、「モノログ」において彼の意図した点について、彼自身の言葉を聞いてみよう。

技術的にあらたに可能にされる個々の登場人物、場所と時間による仮装や役者の交代としての映画でなく、こちらの世界のわれわれの目と耳が認識する、大地の重みのある時間と空間の彼岸にあるような、古代の人々がそれを精神の像や音と考えたような、流れる動きが目的であった⁽¹³⁾。

「仮装」や「役者の交代」という言葉が示すのは、登場人物にそれぞれ物語に必要な個性が割り振られ、それらによって出来事が再現される、近代リアリズム演劇にもとづいた映画のあり方である。ここで重要なのは、彼が目的とする「流れる動き」である。それはまず、言語化に抗う映像づくりと理解してかまわないだろう。「映画言語」という言葉があるように、編集技術が発明されて以来、撮影された映像は言語のように「映画の文法」に従って組み立てられることで、意味あるひとつの映画作品へと姿をかえる。たとえば、ソシュール等の言語学にならった、クリスチャン・メッツによる『映画記号学の諸問題』（1972年）など、言語活動としての映画の理論化の試みが一般に知られている。ジーバーベルクはモンタージュを、つまり映像の分節化を機能させないことで、言語としての映画に抵抗する。それは、編集された映像と音とのシンクロナイズが生む物語によって、観客を圧倒するハリウッド的な商業映画への抵抗であると同時に、「モノログ」において彼の発想が依拠するドイツ・ロマン派の音楽観にもとづいているのだろう。「ロマン主義」を概観するリカルダ・フーフによれば、ロマン主義者たちにとって、音楽は「もっとも高次の芸術」であった。E. T. A. ホフマンは、音楽を「あらゆる芸術のなかで最もロマン主義的な芸術」と名づけたが、それは、音楽にとって「無限」すなわち「響きのなかで自然のサンسكريット、すなわち原初の自然の言葉を表現すること」が使命だからである。また別の言い方をすれば、音楽は、理性の担い手である「言語が言い表さんとする物自体、無意識の自己」だというわけだ⁽¹⁴⁾。内面世界であれ外的世界であれ、わたしたちは自分たちの認識を超えた世界を、音楽を通じて垣間みるというのである。

ジーバーベルクはすでに『ヒトラー』制作中の1976年に出版したエッセイ集『ジーバーベルク

のフィルムブック』のなかで、自身の映画構想をヴァーグナーに倣って「未来の音楽としての映画」と呼んでいた³⁵⁾。では、彼の映画の特性である音楽のような「流れ」とは、単に編集をしないことなのか、と誰もが訝るだろう。だがそれは、質素な舞台ながらも、それを構成する要素がいくつもの層を織りなし、精神としての、音楽としてのひとつの「流れ」になろうとするところにある。「モノローグ」以外の作品でも、舞台をただ撮影しただけの映画にみえるために、そのようなコンセプトが掴みづらい。まず、「モノローグ」における演劇的な舞台づくりからみていこう。

「モノローグ」の舞台は、物質と言葉、音、ときに背景に投影される映像、そしてひとりの女優の身体からなる。物質に関していえば、それは二つに分類できる。ひとつには、歴史的人物の彫像である。それら彫像は「モノローグ」がテーマとする近代に生きた人物たちのものだ。そして、彫像は古きヨーロッパの時代、そこで営まれていた生との関係で捉えられるので、机やソファといった舞台に使われる数少ない調度品もまた「彫像」のカテゴリーと関連させて考えてよいだろう。たとえば『ペンテジレーア』と『O 侯爵夫人』では、プロイセン王妃ルイーゼとフリーデリケ姉妹の彫像（ヨハン・ゴットフリート・シャドウ作、1797年）が舞台におかれる。この彫像によって、ジーバーベルクは複数の歴史的喪失を同時に示している。ひとつには、モデルとなった王妃らが背負ったプロイセンの崩壊である。他方、この芸術作品が被った第二次世界大戦による旧きドイツの消滅である。というのも、ベルリンの王宮が空爆で破壊されてしまったために、この彫像は本来あるべき場所を失い、現在ではベルリンの美術館（アルテ・ナツィオナルガレリー）に陳列されている。要するに、それはジーバーベルクの嫌う「美術館の芸術」に墮してしまった。

他方では、水、土、火、大気、いわゆる四大元素が、それぞれの演出に取り入れられている。それらは生々流転して世界を形成しているものだから、「モノローグ」は具体的な時と場所ではなく、世界の生成を舞台にしていると指摘できるだろう。『ペンテジレーア』における「火」を例にとってみれば、それは舞台の照明ともなる蠟燭の焰である。ジーバーベルクはこの焰に、「内面の光」や映画技術の起源としての「人工的な光」などいくつかの含意をこめているが³⁶⁾、そのなかでもとくに「本」との関わりに注目しておきたい。ジーバーベルク自身は、本は「精神」であると指示している³⁷⁾。そこから、精神には二つの様態があることがわかる。『ペンテジレーア』のなかで、クレヴァーは本をちぎっては燃やす。つまり、本という具体的で物質的な姿をとって固定された精神と、火によって大気へと溶解した精神がある。要するにここで、歴史のなかでおこる精神の状態変化の運動が視覚化されているといえるだろう。さらに、バシュラールはその著『蠟燭の焰』（1961年）のなかで、「火も薔薇もひとつのもの」³⁸⁾という T. S. エリオットの詩を引用している。ジーバーベルクは『ペンテジレーア』において、その重要なモチーフである薔薇を小道具に取り入れていた。そのため、わたしたちには薔薇が蠟燭の焰の変態であるかのよう

にも感じられる。さらに、あるシンボル辞典によると、薔薇は再生を象徴するという⁽¹⁹⁾。そのため、もしかすると、薔薇そのものがまた万物の流転を暗示するのかもしれない。「モノローグ」の興味深いところは、視覚的にきわめて禁欲的でありながらも、このように豊かな想像力の連鎖をひき起こすところにある。それも一種の想像力による生成と呼ぶことができるだろう。

それらの小道具が置かれた舞台のうえで、唯一の演者クレヴァーが「モノローグ」の主演を演じる。テキストに登場するすべての役回りを演じるクレヴァーは、役から役へとつぎつぎに変身する。もしくは、彼女は「テキストの化身」⁽²⁰⁾ともいえる。その上、クレヴァーは作者としてのクライストをも体現している。『ペンテジレア』の冒頭でゲーテの胸像がカメラに捕らえられるが、それは史実としてのゲーテとクライストとの関係をあらわす。この関係は映画のなかでも字幕によって示される。事実、クライストは手紙を添えて『ペンテジレア』の断片を掲載した雑誌『フェーブス』をゲーテに送ったが、ゲーテはそれを評価しなかった⁽²¹⁾。クレヴァーがクライストであることは、彼女がまるで作者であるかのように「クライストの机 Kleist-Tisch」⁽²²⁾に座り、本に向かうといった演出によって一層あきらかになる。その上、この映画ではルイーゼとフリーデリケの彫像とともに、ルイーゼの夫の父であり、プロイセン王であったフリードリヒ二世のデスマスクが用いられている。要するに、クレヴァーはクライストであり、そして、それらの歴史的彫像の配置のあいだをまるで空気のように漂う、プロイセンの時代精神そのものののだ。クレヴァーのゆっくりとした、流れるような動きも、それをあらわすためのものだ。ジーバーベルクのいい方を借りれば、クレヴァーは「精神的空間の地理学」⁽²³⁾をもとにした舞台空間のなかで、空気のように役者を生きるのである。

すでに触れたことだが、歴史という観点から「生きた者」と同じく、もしくはそれ以上に「人の手で作られた」芸術作品を重視するジーバーベルクの思想をおもい起こしてほしい。作品もしくは調度品のような人工物そのものが単体で伝える意味には限界がある。つまり、それらの作者や使われていた文脈に、作品の意味は回収されやすい。しかしそれらの組み合わせが、単一の意味や作者という個人を越えて、ここでは、喪失を経験するかつての一時代の精神をあらわしている。その精神の「地理」を舞台に、ひとりの女優が悲しみを生きる。その喪失の悲しみを今のなかで受け止めることが、芸術にできる救済であるともいえる。また「プロイセン」という歴史的・地理的に固有の文化空間の召還は、近代産業化によって文化的に均質化した世界に異議申し立てをおこなう、と付け加えておこう。

そのような演劇・映画のあり方は、近代のリアリズム演劇が個々人の心理の緊張関係を描くのととは、まったく異なる演劇的な場の試みである。ジョイスの『ユリシーズ』の最終章におけるモリーの独白が、「モノローグ」に含まれているというのは象徴的である。「普遍的な汎人間性がぼやけてくるだけではなくて、何枚もの仮面の背後でそもそも人格が消えていってしまうような感じが生じてくる」⁽²⁴⁾とメレチンスキーは、その最終章について書いた。その感覚は、モノローグ

という演出様式に当てはまる。この個性を無化する変成の演出は、商業的な演劇と映画にその手法を貸している近代リアリズム演劇への反抗である以上に、それぞれが個性を所有するとおもわれている近代生まれの「人間」への抵抗であるだろう。その抵抗の理由はすでに述べたとおりだ。

5

前章では、モデルネ批判とからみあう舞台としての「モノログ」についてみたが、ここでは、映画としての作品の意義を明るみにだそう。そのために「モノログ」の悼尾をかざる『夢、ほかになにが?』を例にとってみたい。

『夢、ほかになにが?』では、冒頭の沈黙するクレヴァーに、牧歌的な情景、宮廷生活をおもわせる風景、または廃墟の写真が重ね合わされる。その静けさは、第二次世界大戦末期にアメリカ軍によるアーヘンの占領を伝えるラジオ放送や、1945年の終戦直前にゲルリッツでおこなわれたゲッベルスの演説によって、突如、破られる。戦闘機の音や空襲警報もまた聞こえてくる。この廃墟と戦争の音は、ケルンやドレスデンの空襲を、わたしたちに想起させる。つまり、ジーバーベルクはこの作品で、破壊された「ドイツ的なもの」の悲劇を語るのである。

ここでわたしたちは「モノログ」を通底するテーマである、近代と現代における「喪失」に、もう一度気づかなければならない。ゼードルマイヤーが近代の兆候として診断した「中心の喪失」につづくドイツの「歴史の喪失」である。ジーバーベルクの創作はつねに、この二つの喪失を意識している。「喪の作業」(フロイト)であった『ヒトラー』では、生きた役者ではなく、シンボルや人形によってヒトラーという出来事が語られていた。つまり、そこではすべてに死が刻印されていた。「モノログ」の諸作品もまた「喪の作業」であるといえるが、『ヒトラー』とは対照的にそれらは、芸術によって喪失と死を、生き生きと現在のなかで捉えようとするものである。

ジーバーベルクは『夢、ほかになにが?』の冒頭のシーンで、クロースアップとオーバーラップの映画的手法の助けを借りている。「モノログ」全体を通じて、その二つの手法が取り入れられている。カメラによって映された映像世界の切断を好まない彼も、自分の意図する「流れ」を邪魔しない限りで、それらの手法を認めており、これらによって自身の映画を映画足らしめようとする。クロースアップは「おのれの対象を、時空座標の全体から抽出する」³⁵とのドゥルーズの定義は、ジーバーベルクの映画構想の後ろ盾となるだろう。クロースアップは「個別化を保留する」³⁶と他所でいわれているので、「抽出」される「おのれの対象」とは、特性をそなえた個々の事物や人物のことではない。つまり、クロースアップの際に、具体的な物語の空間は消滅し、映像内に、ストーリーを展開させる人物たちの個性とは関係のない次元が開示される。それが「情動イメージ」³⁷であるという。ドゥルーズの映画論は晦渋なので、わたしたちの関心あるクロースアップに関わる「情動イメージ」について、ひとつだけ確認するにとどめよう。すなわち、クロースアップがその能力を発揮するのはとりわけ、その対象が顔の場合であり、その顔が表現す

るのは「純粋な情動」⁽²⁸⁾である。また、彼のほかの表現を探してみれば、それは「非心理的な精神的生」⁽²⁹⁾という言葉で置き換えられる。

この映画論は、近代にはじまった物質と精神の二元論への抵抗でもある。なによりもその二元論にもとづいて、人間は世界の形を自分たちの都合にあわせて変形させてきた。映画にはこの二元論を乗り越える可能性がある、とドゥルーズは考えている。彼は、外的世界の内面への移し替えでも、精神の外部への投影でもない、外的世界と内的世界の間にあられてくる「イメージ」というベルクソンの概念によって、映画を理解しようとつとめた。だから、「映画によって、世界がみずからのイメージへと生成する」⁽³⁰⁾のだと定義した。そのような意識をもって、ジーバーベルクもまた映画を表現媒体として選んでいるようだ。その可能性への憧れが、「モノローグ」にはっきりと認められるのではないか。それゆえジーバーベルクは、カメラを「理想的な観客」と肯定的に捉えたのだ。つまり、観客の誰かが特権的になるのではなく、「理想的な観客」の眼差しが、上のような豊かな「イメージ」を生起させるというのである。

演劇的につくられた精神の劇場が、さらに映画手法であるクローズアップによっていわば補強される。「モノローグ」のクレヴァーが体現する「純粋な情動」とは、喪失という悲劇への眼差しに宿る悲しみだといえる。では、オーバーラップが意味するところはどこにあるのか。それは『夢、ほかになにが?』において、クレヴァーに与えられた複数の役どころとかかわっている。この映画は、エウリピデスの『ヘカベ』と『トロイアの女たち』、ゲーテの『ファウスト第II部』、そしてタイトルである「夢、ほかになにが?」という言葉の出典元であるクライストの『公子ホンブルク』の引用からできている。また、作品のなかでは明示されていないが、ジーバーベルクによると、アンティゴネーという神話的形象を下敷きにして、ここでクレヴァーが体現する悲しみを演出したのだという⁽³¹⁾。さらに、上演プログラムをみると、クレヴァーは東プロイセンの伯爵令嬢であったマリオン・デーンホフの悲しみまでをもあらわしているという。ヒトラーが起こした戦争によって、彼女の故郷である東プロイセンは滅びた。つまりクレヴァーは、国家と戦争の犠牲者、故郷喪失者の代表者たちの、歴史を越えた悲しみそのものののだ。いい方をかえれば、クレヴァーという悲しみのなかに、まるでオーバーラップするかのように、彼女たちが浮かんで消えていくのである。むしろ、ジーバーベルクの音楽的映画論をふまえて、積み重ねられた悲劇の形象のなかに、悲しみの精神が、歴史を越えて流れているのが聞きとれるかのようだ、といった方がよいのかもしれない。

その悲しみの音色は、ひとつの色彩をともなっている。全「モノローグ」作品を通して、クレヴァーは黒の服に身を包んでいる。なによりもまず、ここで黒は喪を含意しているだろう。しかし、先に述べたように、「モノローグ」は喪に服しているだけではない。おそらく、この黒によって「モノローグ」は、独自の芸術作品としての映画になる。黒はなにを意味するのか。黒は、映画そのものとかかわりがある。『ヒトラー』に登場した、エジソンのスタジオ、映画の起源とし

での「ブラック・マリア *Black Maria*」をおもい起こしてほしい。映像の投影されるスクリーンをおもえば、それには白が似合っているかもしれないが、他方で映画は光の芸術であり、そのためには闇が必要である。「ブラック・マリア」はそれをあらわすための象徴であった。だから、映画の起源には、映すためのスクリーンの白よりも、その光が生まれるための黒という色がふさわしいといえる。「モノローグ」では、クレヴァーがこの黒を身に纏う。すなわち、それぞれの役柄はクレヴァーに投影されるのではなく、クレヴァーという悲しき光が、黒き源泉から溢れ出すのだ。ジーバーベルクが、映画を、その基本的特性である投影を忌むにはそれなりの理由があった。すなわち、ヒトラーとはドイツ国民の隠された欲望の現実への投影であったのだ。それは『ヒトラー』における「われわれの内なるヒトラー」という表現からわかる。ドイツ人のなかの忌まわしい理念の現実への投影が惨事を招いたのだ、とジーバーベルクは考えている。それゆえに二部作『夜』の第一部において、ジーバーベルクはクレヴァーの口を借りて「あまたの古びた仕掛けと投影の技術よ、去るのだ」と映画を祓い清める。

『夢、ほかになにが?』では『ヘカベ』冒頭の、ヘカベによるモノローグが引用されるが、それがクレヴァーと黒とのかかわりをはっきりあらわしている。「……ああ、暗鬱な夜よ! / どうしてわたしは夜ごと / 恐怖の権化である亡霊に / 襲われるのか。おまえ、聖なる大地 / おまえ、黒い翼を持つ夢の母よ」^[32]。この呼びかけのなかで、黒は「夜」と「聖なる大地」、そして「母」と意味的に併置されている。すなわちそれは、わたしたちに恐怖と同時に生をもたらす。要するに、クレヴァーが演じていたのは、誰でもないと同時にあらゆる者であり、生の根源であると同時に死の戻りゆく、母なる大地であったのだ。だから、ジーバーベルクは明言する。「彼女は自分自身から生まれるすべてである」^[33]と。彼は、この「モノローグ」という演出方法を「森羅万象の役を演じるひとりの役者による宇宙を表現するシステム」^[34]であるとも定義している。とするなら、生成する大地としての舞台もまた、クレヴァーから湧きでた「音楽のような有機的なまとまり」^[35]であるといえよう。

最後に、この生の根源は単なる暴力的な神話の起源ではない、と強調しておきたい。たしかにクレヴァーは起源であるには間違いないが、故郷喪失者であったことも忘れてはならない。つまり、あらゆる起源には同時に喪失があり、それは悲劇的である、とジーバーベルクはいう。だから、ヒトラーのような暴力的な神話の使い方のように、その起源を現実的ななかで埋め合わせることなどできない。また「モノローグ」のなかでは、ナチズムが否定した母権的なあり方が肯定されているのも注目に値する^[36]。

ジーバーベルクの「モノローグ」作品は、一見すると冗長に見えるが、実際にはその構造は複雑で映画、舞台、歴史など複数の層が織り込まれている。こう言うと、ジーバーベルクは嫌うかもしれないが、映画というよりも、映像作品を中心においた「コンセプチュアル・アート」という側面がなくはない。だからわたしたちは、その構造と意義をひとつひとつ読み解かなくてはな

らない。おそらく、頑迷固陋にみえる彼の保守的な発言についても、同じことがいえるのではないだろうか。

注

- (1) 以下『ヒトラー』と略記。
- (2) 田中純「キッチュな黙示録」(田中『政治の美学』、東京大学出版会、2008年に所収)、47頁以下を参照。
- (3) Syberberg: Hitler, ein Film aus Deutschland. Reinbek bei Hamburg (Rowohlt) 1978, S. 19を参照。
- (4) Syberberg: Vom Unglück und Glück der Kunst in Deutschland nach dem letzten Kriege. München (Matthes & Seitz) 1990, S. 69 f.
- (5) Syberberg: „Rede.“ In: Reden über das eigene Land: Deutschland, von Stefan Heym, Hans Jürgen Syberberg, Alexander Kluge, Gerd Bucerius, Günter Gaus. München (C. Bertelsmann) 1983, S. 58.
- (6) Sloveig Olsen: Hans Jürgen Syberberg and his film of Wagner's *Parsifal*. Lanham (University Press of America) 2006, S. 412-413を参照。
- (7) Hans Sedlmayr: Verlust der Mitte. Salzburg / Wien (Otto Müller) 1948, S. 161.
- (8) Syberberg: Der verlorene Auftrag. Wien (Karolinger) 1994, S. 31. ちなみに、この引用のなかでジーバークは、ハイデガーが1949年にブレーメンで行った、悪名高い連続講義を意識していると推測できる。それについてはハイデガー『ブレーメン講演とフライブルク講演』森一郎・ハルトムート・ブフナー訳、創文社、2003年、37頁を参照。
- (9) Syberberg: Programmheft zu *Marquise von O...* Berlin (Hebbel-Theater) 1989, S. 39.
- (10) Hitler, ein Film aus Deutschland, S. 11.
- (11) Syberberg: Penthesilea. Berlin (Hentrich) 1988, ohne Pagierung, Nr. 5.
- (12) ミシェル・フーコー『言葉と物』渡辺一民・佐々木明訳、新潮社、1974年、41頁。
- (13) Syberberg: Programmheft zu *Ein Traum, was sonst*. Berlin (Hebbel-Theater) 1990, S. 8.
- (14) Ricarda Huch: Die Romantik. Tübingen (Rainer Wunderlich Verlag Hermann Leins) 1951, S. 582 f.を参照。
- (15) Syberberg: Syberbergs Filmbuch. München (Nymphenburger Verlag) 1976, S. 11.
- (16) Syberberg: Penthesilea, Nr. 5を参照。
- (17) 同上, Nr. 3.
- (18) ガストン・バシュラール『涙燭の焰』澁澤孝輔訳、現代思潮新社、2007年、113頁。
- (19) ジャン・シュヴァリエ / アラン・ゲールブラン『世界シンボル大辞典』金光仁三郎ほか訳、大修館、1996年。「バラ」の項目を参照。
- (20) Penthesilea, Nr. 5.
- (21) Curt Hohoff: Heinrich von Kleist. Reinbek bei Hamburg (Rowohlt) 1958, S. 85-87を参照。
- (22) Penthesilea, Nr. 2.
- (23) Syberberg: Briefe über Raum. In: Theaterschrift. Sept. 1992, S. 158.
- (24) エレアザール・メレチンスキー『神話の詩学』津久井定雄・直野洋子訳、水声社、2007年、363頁。
- (25) ジル・ドゥルーズ『シネマ1』財津理・斎藤範訳、法政大学出版局、2008年、170頁。
- (26) 同上、183頁。
- (27) 邦訳では、フランス語原文にみられる affect と affection の区別をつけるため、「情動」と「感情」と訳し分けているが、ここでは便宜上ドイツ語訳にならって、どちらも「情動 Affekt」としておく。なおドイツ語版は Gilles Deleuze: Das Bewegungs-Bild. Kino 1. Übersetzt von Ulrich Christians / Ulrike Bokelmann. Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1997を参照した。

- (28) 『シネマ1』、171頁。
- (29) 同上、164頁。
- (30) 『シネマ1』、103頁。
- (31) 「アンティゴネー、この悲劇的精神から生まれた古典古代的な行為の原型が『夢、ほかになにが?』のモデルとなった」(Der verlorene Auftrag, S. 60)。
- (32) これは以下のドイツ語版からの引用であると推測される。Euripides: Hekabe. In: Schriften und Quellen der alten Welt. Hrsg. von Zentralinstitut für alte Geschichte und Archäologie der Akademie der Wissenschaften der DDR. Berlin (Akademie-Verlag) 1975, S. 217.
- (33) Hiroshi Arai: Imagination des Verlusts oder die Kunst, in Nossendorf zu leben. In: Film nach dem Film. Hrsg. von Hans Jürgen Syberberg / Gerald Matt. Nürnberg (Verlag für moderne Kunst) 2008, S. 37におけるジーバーベルクの注釈を参照。
- (34) Penthesilea, Nr. 6.
- (35) 同上。
- (36) ヒトラーの『我が闘争』(1925/26年)と並んで、ナチ時代に影響力のあった理論書『20世紀の神話』(1930年)において、アルフレート・ローゼンベルクはバッハオーフェンが唱える「母権制」に意義を申し立てながら、次のように断言する。『後期「ギリシア」の世界観の象徴は男根となる』と。[Alfred Rosenberg: Der Mythos des 20. Jahrhunderts. München (Hoheneichen) 1938, 119.-112. Aufl., S. 45]。『後期』の「ギリシア」とは、父と光を原理とする、アポロンの世界観にもとづいており、これがアーリア人種を形づくっている、とローゼンベルクは考える。ここでは『20世紀の神話』の理解のために、上山安敏『神話と科学』岩波現代文庫、2001年、340-345頁、また平井正『ドイツ・悲劇の誕生3 ゲダ／ナチ 1926-1932』せりか書房、1994年、285-296頁を参照した。