

ドイツ表現主義映画の伝統と現代ドイツ映画

—ヴェンダースとヘルツォークの映画がみせる近代精神への批判—

服 部 裕

Eine Studie über Filme von W. Wenders und W. Herzog Rückkehr zum nur zeigenden Film

Hiroshi HATTORI

Zusammenfassung

Ab den 60er Jahren fangen junge deutsche Film Autoren wie Wim Wenders und Werner Herzog mit ihrem Schaffen an. Trotz der Unterbrechung der Tradition von der deutschen expressionistischen Filmkunst hat die neue Filmgeneration die Neigung zum zivilisationskritischen Ausdruck, der Filme von ihren Vorgängern bereits charakterisierte. Sie wurden zwar eher von Filmen der französischen "neuen Welle" bzw. von amerikanischen Filmen der vorangegangenen Generation wie J. Ford beeinflusst, zeigen doch die Realität in ihrer eigenen "Filmsprache", die sie von den amerikanischen sowie französischen Film Autoren unterscheidet. Sie zielen auf die "Filmsprache", die den Zuschauer nichts erklärt, sondern alles nur zeigt, was ihnen ermöglichen würde, ihre Filme als Realität zu beleben.

はじめに

1960年代後半、ドイツ映画は長い沈黙をすて再び自己表現を始める。長い沈黙の後とは、ドイツ映画の第一期黄金時代であったいわゆる表現主義映画の時代以来という意味である。

ワイマール共和国時代、つまり1919年から33年までのドイツは、巨大映画産業を興したハリウッドや映画発祥の地フランスと並んでヨーロッパ有数の映画先進国であった。この時代は『カリガリ博士』(19年)のロベルト・ヴィーネ、『ドクトル・マブゼ』(22年)や『メトロポリス』(26年)のフリッツ・ラング、あるいは吸血鬼映画の元祖『ノスフェラトゥ』(22年)のフリードリヒ・ヴィルヘルム・ムルナウ、それにハインリッヒ・マンの原作を映画化した彼の『嘆きの天使』(30年)のヨーゼフ・フォン・シュテルンベルクやアメリカのグリフィスの『素晴らしき哉人生』(23年)と同じモチーフながらより社会派的リアリズムの『喜びなき街』(25年)のゲオルク・ヴィルヘルム・パプストといった優れた映画作家たちを輩出した。第一次世界大戦で完膚なきまでに叩きのめされ、インフレと不況に喘いでいた敗戦直後のドイツに、何故これだけの優れた映画作家が誕生したのかは興味深い疑問である。こうした時代背景および社会状況と当時

のドイツ映画の関係をみれば、欧米の映画史のなかで当時のドイツ映画がもつ個性が浮き彫りになってくる。さらにファスビンダーやヘルツォーク、それにヴェンダースらの60年代後半以降のニュー・ジャーマン・シネマと呼ばれる一連の現代ドイツ映画がどのような系譜にあり、どのような性格を刻印されているのかがみえてくる。またそれは特にドイツ映画の場合、時々のドイツ社会そのものの深層に触れる機会を与えてくれるはずである。

以下本稿では、主にヴェンダースとヘルツォークの映画に焦点をあてて、ドイツ映画史を背景にした現代ドイツ映画の本質に迫りたい。

表現主義映画の伝統

ドイツ映画が固有の表現スタイルを確立するのは、第一次世界大戦の敗戦とドイツ革命⁽¹⁾によってドイツ第二帝国が崩壊し、ドイツ史上初の共和国(ワイマール共和国)が成立したのと時期を同じくしている。それ以前にももちろんドイツ映画は制作されていたが、国際的な映画界に説得力ある作品を提供できるまでには至っていなかった。大戦以前はしばしば、映画に文学的な主題を表現する媒体としての価値しか見いださず、「映画を演劇と文学の世界に引きずりこむことによって高尚化しようと

した」。⁽²⁾ この試みは映画のもつ表現媒体としての独自性を無視した形式で実行されたため、映画制作を可能にするのに欠かせない「大衆による受容」⁽³⁾を見いだせないまま失敗に終わった。またドイツ政府は大戦中、強力な敵国アメリカの反ドイツ・キャンペーンに対抗するために、国が3分の1を出資する形でウーファ社(Universumfilm Aktiengesellschaft)を設立し、国策的なキャンペーン映画を制作させた。ウーファ社は映像表現の質を高めるために才能あるプロデューサーや技術者を集めたため、ドイツ映画の表現技術は飛躍的に向上したが、まだ個々の映画人が独自の表現形式と主題を獲得するまでには至らなかった。

彼らが自己表現の欲求を映画という表現媒体のなかで爆発させたのは、先に述べたとおり1918年以降のことである。戦争に疲弊したドイツ人が、何故敗戦を境にそれほどまでに自己表現の場を求め始めたのか。この疑問に答えるのは容易いことではない。しかし、具体的な個々の要因を挙げる前に、近代史のなかでドイツを他の西欧諸国とは根本的に異質なものとしてきたドイツ固有の価値観のことは、少なくとも指摘しておかなければならない。それは、宗教改革以来プロテスタント地域を中心にドイツ人の精神性を強く規定し続けてきた権威主義への傾斜を意味している。⁽⁴⁾ ルター派やカルヴァン派の教義の根幹をなしている絶対的神への人間の隷属という世界観が、19世紀後半に始まるプロテスタントの信仰の後退後も、ドイツ人の権威主義的な世界観に残した影響は極めて大きかった。1918年、政治体制における権威主義という重石がドイツ史上初の共和制の成立によって表面的には取り除かれたように思われたにも拘わらず、ドイツ社会の権威主義的性格は本質的には払拭されなかった。しかし、君主制の崩壊によって得た自由への目覚めが、ドイツの知識人を社会の諸問題の根底にある権威主義的世界観に立ち向かわることになったのは当然の帰結であったといえる。ワイマール共和国の極めて不完全な民主主義とドイツ近代史を一貫して規定し続けて来た権威主義が、ドイツ人の自己表現欲求を増幅させた根本的な要因であったと考えることができる。

こうした形而上的な基盤的要因の上に、第一次世界大戦の敗戦と君主制の崩壊、並びに戦後の混乱といった具体的な要因が重なり、長く続いた権威主義の抑圧をはねのけたいというドイツ人の欲求は増大する。それは政治的には前に述べた「ドイツ革命」に表現され、芸術的には個人の内面を描く映画のなかに視覚的に表現される。このようにドイツ映画は、その草創期から強い自己表現への傾きを特徴とするようになる。クラカウアーの表現を借りれば、以下ようになる。

[...] この失敗に終わった [ドイツ] 革命まで伴った知的興奮状態の一掃は、価値判断と因襲についての古い階級制度の崩壊後にドイツ人が耐え忍んだ大変動を明らかにしている。しばらくのあいだ、ドイツ人の心は、祖先伝来の習慣を克服し、自己を完全に認識する珍しい機会に恵まれた。それは選択の自由を享受し、大気には、その自由を捕え、それを内面的な態度の再編成におびきよせようとする教義に満ちていた。⁽⁵⁾

『カリガリ博士』以降のドイツ映画にみられる強い自己表現への欲求は、表現主義の表現形式を得ることによってスクリーン上に実現される。絵画および文学の表現主義は映画に先んじて20世紀初頭に始まり、第一次世界大戦前にピークを迎える。資本主義の発展に伴う急激な工業化と第二帝国時代の権威主義的社会秩序のなかで、社会的並びに精神的抑圧と精神的退廃にあえぐドイツの知識人は、民主主義的な新社会の理念を文学や演劇のなかに「新しい人間」を描き出すことによって獲得しようとした。しかしそれは、本質的に単に知識人に限定された抽象的かつ現実逃避的な芸術運動に終わってしまう。表現主義から出発したプレヒトも、後にそれを越える表現形式を発展させ、大衆を前提とした演劇に芸術性と政治性並びに社会性を兼ね備えた独自の形式を付与していく。

表現主義は現実的には社会を変革するほどのエネルギーをつくりだせなかったにしても、民主主義的な体制を求めるその精神と形式は1918年以降の映画制作に引き継がれることになる。文学では掴みきれなかった大衆の関心を、大衆時代の芸術としての映画はおおいに喚起する。再びクラカウアーを引用しよう。

表現派の絵画と文学は、第一次大戦前の数年間に発展していたが、それらが大衆を掴んだのは1918年以後になってからであった。この点で、ドイツの場合は、短期間の戦時共産主義のあいだに、抽象芸術の種々の流れが真の全盛期を謳歌したソヴィエト・ロシアの場合とある程度似かよっていた。革命を起こした民衆にとって、表現派は、中産階級の伝統の否定と社会と自然を自由に形づくる人間の力への信頼を結びつけるように思われた。こういった効力のお陰で、表現派は、その世界の崩壊によって狼狽させられた数多くのドイツ人に魔力を及ぼしえたのであろう。⁽⁶⁾

このようにドイツの映画人はその初期の段階から、表現主義の影響を直接受けることで、明らかに商業的な映画の制作より制作者自身の自己表現に重点をおいた映画

制作に努めた。そして上記近代ドイツ史の特性と当時の混乱と希望が錯綜する世相のため、表現主義映画はその出発点において、テーマと表現法に関して他の国の映画にはみられない深い、しかし陰鬱な精神性を獲得する。欧米諸国からその表現技術と形式を高く評価された『カリガリ博士』は、しかし同時に「気味が悪い、不吉な、不健全な」⁷⁾などという印象を与えている。

『カリガリ博士』の後22年になると、同じ主題設定で2本の重要な作品がそれぞれ別々の映画作家によって制作されている。ムルナウの『ノスフェラトゥ』とラングの『ドクトル・マブゼ』である。これら3作品はいずれも一方で絶対的な権威と権力者を、もう一方でそれと戦う理性あるいは愛を描き、最終的に後者が前者の狂気に打ち勝つことをみせる。このようなプロットは明らかに、長く続いた封建体制と権威主義も初めての共和制とそれに伴う民主主義の成立によって克服できるはずであるという希望と、現実にはワイマール共和国に残された権威主義的性格を目のあたりにした過去の影への不安が入り交じったドイツ人の内面を反映している。これらの映画からおよそ10年後、カリガリやノスフェラトゥのような狂気の独裁者が現実にドイツを再び支配することになるのは、歴史の皮肉な偶然ではなく、これら映画作家がドイツの暗い未来を予見せざるを得ないほど、権威への隷属がドイツ人の本質であったということを意味している。

1924年以降ドイツ経済は落ち着きはじめる。ドーズ・プランによってドイツの法人組織を連合国の財政体系に組み入れたからである。ドイツ社会は東の間の明るさを取り戻し、人々は小市民的安寧があたりかも永遠に続くかのような錯覚のなかにいた。いわゆる「古きよき時代(黄金の20年代)」である。しかし現実はずっと違っていた。人々は胸の奥にある不安感を無理に押しやるように、危うい小市民的享楽を貪っていた。そんな世相を見事に表現したのが、世界的な大ヒットとなった『嘆きの天使』(30)である。この映画は権威主義的秩序に安住するドイツ市民の本質を、愚直なギムナジウム教師〈ウンラート〉のキャバレーの唄姫ローラ・ローラへの悲惨な恋と、ウンラートの権威に抑圧されながらも彼を蔑み陥れようとする生徒たちの悪辣さのなかに描いている。帝国時代の権威主義者ウンラート、彼を陰険かつ残酷にあしらう生徒やローラ・ローラら芸人たち。ウンラートの滑稽な恋心以外は、彼らは結局は権威主義的秩序のなかで自分の生活の維持にしか関心をもちえない、いわば「愛が欠落した人間たち」として描かれている。ウンラートに対するローラ・ローラの残酷かつ無機質な冷たさが、数年後に現実となるドイツ人の異民族に対する冷酷さと重なるとき、「ドイツ人の精神的未熟さ」⁸⁾を示したこの映画

がいかに鋭い批判眼をもっていたかがよくわかる。

表現主義映画として『メトロポリス』など他にも数多くの作品を挙げることはできるが、その多くはこれまで述べてきた映画と同様に、ドイツの歴史的・社会的現実を背景として映画作家自身の内的世界をわれわれにみせてくれるものである。いずれにしても表現主義映画は、その表現形式は必ずしもリアリズムではないが、つねに時代の状況を人間の内的世界に映しだしているといえる。この形式は、60年代後半以降の「ニュー・ジャーマン・シネマ」と呼ばれる世代の映画作家たちに引き継がれていく。

新しいドイツの映画作家たち

ナチの時代によって断ち切られていた表現主義映画の精神は、1960年代後半になるとファスビンダーやヘルツォーク、それにシュレンドルフやヴェンダースといった若い映画監督らの出現によって再び息をふきかえす。映画市場で「ニュー・ジャーマン・シネマ」と総称された新世代のドイツ映画は、それぞれ表現技法は異なっても、当時のいわゆるハリウッド映画とは本質的に相違する性格を共通項としてもっていた。彼らは共通して「映画作家」としての自意識を明確にもち、自分を反映させながら映画を撮っているという意味で、「映画的言語」⁹⁾をさがし続けていたといえる。もちろん、これは戦前のドイツ表現主義の映画作家からだけ受け継いだ伝統ではない。映画史の草創期、フランスのジョルジュ・メリエスが興行を優先した映画ではなく、自分の撮りたい映画を撮るために、商業主義的映画の制作をとおしてフランス映画産業の基盤を築いたシャルル・パテの制作依頼に応じなかったように、映画制作はその初期段階から商業主義的映画と並んで、興行より自己表現を優先させる映画作家の伝統をもっている。¹⁰⁾その後フランスではジャン・ルノワールやデュビピエなどのような偉大な映画作家が映像芸術の礎を築いたように、ドイツにおいては上でみたように表現主義映画が独自の社会批判的な映像表現を追求したのである。

映画作家としてのルノワールらの表現精神は、フランスではトリュフォーやゴダールのような「ヌヴェル・ヴァーグ」と呼ばれた作家たちに受け継がれた。そしてドイツの新世代の映画作家たち、特にヴェンダースは直接的にはフランスのヌヴェル・ヴァーグやフォード、ニコラス・レイそれにサミュエル・フラーらのような商業主義と自己表現が調和していた時代のアメリカ映画の表現形式に強く影響されている。このことに関しヴェンダースは次のように言っている。

[...]『パリ、テキサス』が完成したとき、サム・シェパードがそれを見て、これこそ真のアメリカ映画だ、もう誰も撮れなくなってしまったアメリカ映画だといってくれたときは本当にうれしかった。[...]

しかし、現在アメリカで作られているアメリカ映画を見ると本当に悲しくなります。私などと比べものにならないほどの財政基盤を持っているのに、テレビと違わないことをやってそれを裏切っているとしか思えないからです。私のやっていることは、たしかにフランスのヌヴェル・ヴァーグの伝統を継承することです。彼らもまたそこに自分を反映させながら、アメリカ映画を撮りました。⁽¹¹⁾

ナチ時代によるドイツ映画史の断絶のため、映画の視覚的世界（つまり表現技法）においてはフランスのヌヴェル・ヴァーグやアメリカの映画作家たちの影響下にあるとしても、新世代のドイツの映画作家たちはその主題設定においてやはり固有のドイツ精神を受け継いでいる。ヴェンダースがいくら自身のフランス映画的存在はアメリカ映画の性格を強調しても、文明批判的であると同時に社会批判的であり、しかもそれを内的世界をとおして表現する主題設定はやはりドイツ的、つまり表現主義的といわざるをえない。これは先に挙げた他の映画作家たちにもいえることである。フリッツ・ラングは自らの映画の本質を、社会のシステムおよび文明の両者に対する「社会批評」にあると証言しているのである。⁽¹²⁾戦後のドイツ映画不毛の時代⁽¹³⁾に育った新世代のドイツの映画作家たちは、アメリカ映画やフランス映画をみながら成長しながらも、映画表現の主題をとおしてドイツ映画の原点につながっているといえる。

近代精神に対する懐疑

60年代後半から70年代に大人になった西ドイツの新世代にとって、何とも理解しがたくそして悲しいことは、自分たちの両親の世代がナチの時代を許してしまったという事実である。戦後の西ドイツ社会の最初で最大の課題は、いかにしてナチの世界観から脱却し、ヨーロッパ諸国に新生ドイツとして認めてもらうかという一点に集約されていた。脱ナチ化は徹底していた。一方で学校や街そして家庭でも徹底的に否定されるナチス・ドイツ、しかしもう一方では自分たちの父親はナチの兵隊であり、ひよとしたら母親は隣のユダヤ人をゲシュタポに売ったことがあるかもしれないという事実。何故…？ナチを直接知らない戦後世代はこの単純な、しかし解きがたい疑問から解放されることはなかった。この解き難い疑

問は、自らナチの時代を体験し、一貫してナチと戦後のナチ的なものを批判し続けた作家ハインリッヒ・ベルにとってより、ベル自身が書いた『ある道化師の告白』（63年）のナチを知らない若き主人公ハンス・シュニアアにとっての方が、より不可解で許すことのできない問題として心に突き刺さるのである。このように、西ドイツの戦後第一世代はいわば親の世代との対立のなかで成長せざるをえなかった。（これは、前大戦の責任の所在を未だに明らかにしきれず、それによって戦前の世界観を今に引きずってきている戦後の日本社会とドイツ社会との決定的な違いである。）彼らにとっては、模範となるような父親も母親も存在しなかった。むしろ敗戦までのドイツ社会の本質を成していた権威主義的世界観を否定することの方が、彼らには倫理的必然だった。つまり父親の権威を否定することは、ごく当たり前のことだったのである。

こうした状況のなか、アメリカ映画やフランス映画で育った新世代の映画作家たちは、自分たちの生きている社会あるいは世界そのものを疑うことから自己表現を始めた。なかでもヴェンダースとヘルツォークは言語とそれを使う人間、それにもものとの三者の関係、並びに言語を介しての人間同士のコミュニケーションのありかたを描くことによって、言語の合理性を基盤にした人間（主体）中心主義的な近代ヨーロッパ精神に疑問符をつける。近代ヨーロッパの歴史は、人間が言葉によってものつまり自然を合理的・科学的に秩序づけようとする試みによって貫かれている。つまり人間は、自然を言葉の世界に置き換えることによって自然を支配することができる、というのが近代の科学主義である。ベンヤミンの言葉を借りれば、「事物の言語を人間の言語へ翻訳する」⁽¹⁴⁾のが人間主体であることになる。科学的言葉を獲得した人間は、もはや神を必要としなくなる。なぜなら世界を秩序づける言葉は、人間が支配していると考えられているからである。すべてが言葉の世界の内側にあり、人間はものそのものでなく事物の代理である言葉を意味として体験する。ここに事物の一般化と、意味への価値化がおこる。呼吸をし食べ、一回限り生きそして死んでいく一個の有限な人間は、「人間」、「男」、「優しいひと」etc. という風に一般化され、意味的存在として言葉の世界のなかに閉じ込められる。このように事物と同様にひとりひとりの人間も、言葉が作りだす秩序（制度）に統制された意味としての抽象物になる。ここで、人間が言葉＝世界を支配しているという人間自身の確信は、単なる幻想にすぎないことが判明する。自分は一体何なんだろう？これは、人間がどんなに主体意識をもとうが、絶対に解消されない疑問である。自分の実在感、あなたの実在感、そしてこのものの実在感…？

ヴェンダースはペーター・ハントケの同名の小説を映画化した『ゴールキーパーの不安』のなかで、われわれ観客におおよそ上記のような考えをみせてくれる。自明とされてきた近代的人間と人間主義がもつ危うさを、ヨーゼフ・ブロッホという分裂症の人間の知覚をとおしてみせてくれているのである。例えば、他の人間たちとコミュニケーションを営む際、ブロッホは世間では自明のこととされていることを奇異あるいは特別のことと感じ、逆に非常に奇異なことを当然のことのように受け入れる。この映画は終始このように、日常のコミュニケーションがよくみればとても奇異なものであることをわれわれにみせてくれる。一夜を共にしたゆきずりの女性を殺害する奇異な出来事は、あたかも自明な行為のひとつであるがごとく、何の説明もその後の展開もなくただ描かれているだけなのもその一つである。

ヴェンダースの場合、描かれている内容でなく、どのようにみせるかということだけが問題になっている。上で述べた言葉による事物の一般化あるいは意味化ではなく、人間を含む事物の「実在」にいかにも迫ることが可能か、という形式こそがヴェンダースおよびハントケの自己表現にとって最も重要なことなのである。つまり作品の形式こそが、内容そのものなのである。「〈フォルム〉」という概念も新しい意味のもとに、外被としてではなく、中身のいっばいつまった具象的でダイナミックな、それ自体内容のある、決して置き換えのきかないあるもの⁽¹⁶⁾である。これはロシア・フォルマリズムの文芸理論であるが、ハントケは自らの創作がこの理論に依拠していることを証言している。⁽¹⁶⁾つまりこれは、ハントケと一緒に脚本を書き、同方向を向いた創作活動をしているヴェンダースの考えであるともいえる。「物事の説明を拒否するのは正しく、その代わりそれを見せやうだけで良い」⁽¹⁷⁾というヴェンダースの表現形式そのものが、上で触れた言葉のなかに世界を支配するという近代精神への批判を意味しているのである。説明せず提示するだけで語る映画をつくりたいという目標だけを目指して、ヴェンダースは数多くの映画を撮影する。その代表的な作品が『ベルリン天使の詩』(1987)と、その続編の『時の翼にのって』(1993)である。見ることはできない、しかし何でも見ることができるとして、映画はただベルリンの街の人間たちをみせていく。しかし「見ること」の行き着く先は、「参加すること」である。「参加すること」とは「生きること」である。痛みを感じ、寒さと暖かさを感じ、泣きそして笑う。天使ダミエルもカシエルも、生きるためだけに天使である自分を捨て地上に落下する。彼ら人間が生きることの意味ではなく、生きていくことそれ自体を観念でなく映画に映っているその人間そのもの実在としてみせること、それが「生

きること」の映像表現である。この意味で、ヴェンダースは形式が内容そのものになる映画を撮ろうとしたといえる。

1979年にムルナウの『ノスフェラトゥ』のリメイクを撮ったヘルツォークも、『カスパー・ハウザーの謎』(1974)のなかで、言葉の問題を基底にした近代批判を行なっている。外界からまったく遮断された地下室で、人間との接触を一切もたずに成長したカスパー・ハウザーの史実をもとにしたこの映画は、人間が言葉を学習することで世界を認識する能力を身につけること、つまり社会的人間になることが、実は人間を社会秩序へ強制すること、人間の自由を奪うこと以外の何ものでもないということの意味していることをみせてくれる。脅えることすら知らなかったカスパーは、言葉を覚えることで恐怖や痛みを認識する。言葉の学習をとおして身につけた人間としての能力でも、例えば「編み物をする能力」は、女性の所業だとして蔑まれ禁止される。また、神など一切見えないし感じられないと言うカスパーに、神父たちは人間、つまり言葉を解する存在であれば神が感じられるはずだと迫る。高い教養を身につければつけるほど、カスパーには人間として存在すること、つまり言葉を身につけた社会的動物であることは、「転落」としか感じられない。このようにして、ヘルツォークは近代ヨーロッパ文化の本質を根底から問い直しているのである。

とはいっても、人間が言葉に依存した存在以外の何ものでもないこともヘルツォークは知っている。言葉は秩序あるいは制度として人間を規定するものであると同時に、人間は制度を超える自らの言葉ももちうる。それは芸術であり、社会的人間におさまりきらない「自分」という余剰をみつける行為でもある。もっと簡単に言えば、「自由」であるかもしれない。言葉を覚えたカスパーは、社会化への調教を強いられるが、同時に自分自身の言葉を見つけようとする。「嘘つきの村」と「正直者の村」から伸びる2本の道の交差点で、ひとりの通行人がやって来る。その人がどちらの村から来たのかを、一つの論理的な質問文で知ることができるが、それはどんな質問かという論理学の教授の課題に、カスパーは、「あなたは空を飛ぶ蛙をみたことがあるか？」という質問文を答える。教授はそれは論理的な文ではなく、単なる叙述にすぎないと一蹴する。単なる一エピソードにすぎないシーンに見えるが、これはカスパーが言葉の論理性だけの世界(秩序、制度)からはみだした自分自身の言葉＝ファンタジーを獲得しつつあることを象徴している。暴漢に襲われ死にゆくベッドのなかで、カスパーは自分だけの物語を自分の言葉で語ろうとする。その物語はプロローグだけで終わってしまうが、カスパーは自由な存在の可能性をそこにみる。一方、死んだカスパーの脳を解剖

する外科医たちはその一部の「異常」発達を発見し、カスパーという「異常な」存在の「科学的」説明がついたと納得し、安堵する。そしてその「事実」を懸命に書き取る書記。書記にとって言葉とは、言葉自体によって与えられた秩序を記録として再確認し、それを保持する機能しかもっていない。彼は自己主張が一切ない言葉で「美しい記録」を書くことだけを生きがい、いや使命と考えている。カスパーの解剖所見に関して満足のゆく記録を残せたという充足感を、その貧弱な身体いっばいに、しかし慎ましやかに表現しながら歩き去っていく書記を映すラスト・シーンは、静かな不気味さに包まれている。論理学の教授も外科医も神父たちも、みなこの書記が象徴する制度としての言葉の枠のなかに閉じ込められた近代的な人間たちであり、カスパーは新しい可能性を秘めた彼らのアンチ・テーゼなのだ。

ヴェンダースの場合と同様に、ヘルツォークは言葉(合理的な近代精神)に縛られた人間が自己を解放する新たな言葉をみつけ出す可能性を、言葉による説明ではなくみせることによってわれわれ観客に気づかせてくれる。ヘルツォークはそのゆったりとした、しかし粘り強いカメラワークで、そこにあるものの実在をあますことなくみせてくれる。冒頭のシーンで、強い風を受けて左右にたむむまだ青いぶあつい麦畑。遠く里を見下ろす丘からの長い沈黙のショット。映画のストーリーとは直接関係ない、こうしたものそのものをわれわれの心に刻みつけるシーンが、説明のないただみせるだけの映像で力強く語りかけてくる。ここに映画がもつ表現の独自性、芸術性が凝縮されている考えられる。ヘルツォークは、言葉による説明を排除したあくまでも美しい映像のなかで、われわれの時代や社会が抱える基底的な問題を提示し、そして痛烈に批判しているのである。

おわりに

以上みてきたように、ドイツ映画はその初期段階の表現主義映画に顕現しているように、それぞれの時代と社会に批判的に対峙し、ときとして文明批判的な性格さえもそなえている。この伝統はナチス・ドイツによる断絶にも拘わらず、戦後の映画作家たちに受け継がれている。戦後世代は必ずしも直接的に表現主義映画に育てられたのではないにしても、彼らが先人たちの軌跡をたどっているのは確かである。特にヴェンダースのようにアメリカ映画を観て育ち、過去のアメリカ映画を高く評価する映画作家でも、アメリカ映画の表現形式を我がものにすることはできない。それはヴェンダースが、表現形式が内容そのものとなるような映画を撮ろうとしているから

である。つまり、ヴェンダースが描くのはたとえそれが『パリ、テキサス』のようにアメリカであっても、そこに根を張ったアメリカ人が撮るのは違うアメリカなのである。その意味で、ヴェンダースは自分のなかにあるドイツ人の部分を完全に捨てることはできない。このことはヴェンダース自身よく知っている。彼は次のように言っている。

『ゴールキーパーの不安』の撮影中に、私は自分がアメリカ映画の監督ではないと悟りました。アメリカ映画の表現方法は気に入っていたのですが、それを踏襲することはできない。というのは、異なった文法を持っていたからなのです。ある意味では二つの対立する文法が存在するのですから、あらゆる映像が衝突したのです。⁽¹⁸⁾

「文法」とは「映画の言語」の文法、つまりいかにみせるかという映像表現の「文法」である。また、その文法には何をみせるかという問題も含まれている。ヴェンダースは結局、「いかにみせるか」という映画表現の本質を、『ベルリン天使の詩』(1987)を撮ることによって、「何をみせるか」という課題に直結させた。それは、フリッツ・ラングが『伯林 — 大都会交響楽』(1927)を撮ったのと同じ意味をもっているのかも知れない。すでに述べたとおり、ヘルツォークもムルナウの『ノスフェラトゥ』を忠実にリメイクしている。アメリカ映画やフランス映画の映画作家たちに育てられたドイツの新世代の映画作家たちは、独自の「映画の言語」を自分たちの先人たちの映画のなかにみつけたのである。

注

- (1) ドイツ革命は1918年10月軍港キールで起こった水兵の反乱に端を発し、たちまちドイツ各地に伝播した。なかでもベルリンとミュンヘンは革命運動の中心地となり、ミュンヘンでは人民評議会政府が樹立され労働者の共和国が宣言される。
- (2) クラカウアー、ジークフリート：『カリガリからヒトラーへ』、みすず書房、1995年、21頁
- (3) 拙論『映像文化に関する一考察 — 大衆時代の芸術としての映画 —』参照、秋田大学教育学部研究紀要(人文・社会科学)、第52集、1997年
- (4) 拙論『多様性のなかのヨーロッパ近代』参照、秋田大学総合基礎教育研究紀要第2集、1996年
- (5) クラカウアー：43頁
- (6) 前掲書：68頁
- (7) 前掲書：5頁
- (8) 前掲書：224頁

- (9) 『リュミエール1』：『パリ，テキサス』で私は最後のアメリカ映画を撮ったつもりだ(ヴィム・ヴェンダースのインタビュー)，筑摩書房，1985年，15頁
- (10) 拙論参照『映像文化に対する一考察 — 大衆時代の芸術としての映画 —』
- (11) 『リュミエール1』，15頁
- (12) 『作家主義 — 映画の父たちに聞く』，リプロポート，1985年，168頁
- (13) ムルナウやラングなどの重要な表現主義映画作家は，ナチを逃れてアメリカに亡命してしまっていたため，戦後のドイツ映画復興は新世代の成長を待つ以外になかった。
- (14) ベンヤミン，ヴァルター：「言語一般および人間の言語」：『言語と社会』所収，晶文社，1986年，34頁
- (15) エイヘンバウム，ボリス：「〈形式主義的方法〉の理論」：『ロシア・フォルマリズム論集』所収，現代思想社，1971年，23頁
- (16) Alfred Holzinger：Peter Handkes literarische Anfege in Graz. In：Peter Handke. (Hrsg. von Raimund Fellinger), Frankfurt am Main, 1978 (st 2004), S. 21
- (17) 『天使のまなざし ヴィム・ヴェンダース映画を語る』，フィルムアート社，1988年，44頁
- (18) 前掲書，41頁