

カフカとストロープ&ユイレ

三原弟平

その生涯が無声映画の消長の時期と重なっており、映画をよく観に行っていたカフカの長編小説に映画的な手法がみられることは、よくいわれてきた。とくに『アメリカ』はそうで、という論文もあった。ストロープ&ユイレはその『アメリカ』を映画化した。しかし、そうした論者たちの頭にあっただらう映画のイメージを裏切って、これは世に充滿する映画を（異化）する映画だった。いや、この場合は（アレゴリー化）といったほうがいいのかもしれない。ではこの映画は、カフカの原作とはどういう関係にあるのか。

カフカの作品の舞台化・映画化はそのたいがい失敗してきた。が、驚くべきことにこの映画に限っては文学作品を映像化することで、むしろ作品の〈真理内実〉をきわだたせることになっている。《廃墟化としての批評》の名に値するものになっているのだ。そのことは、彼らがタイトルを『階級関係』にかえたことにも象徴的にあらわれている。

右は一九九八年一月二〇日から二三日にかけ神戸ファッション美術館で行なわれた『ストロープ&ユイレ映画祭』のパンフレットに掲載したものである。以下は映画祭二日目の一月二一日、『階級関係』上映に先立って行なわれた映画

講座「ストロップ&ユイレとカフカ」で話したことに加筆したものである。当日は時間が足りなくなって、用意してきたものの三分の二しか話せず、足を運んでいただいた方々には大変申し訳ないことをした。

私は映画はあまり見ないのですが、十年以上も前にこの『階級関係』が関西初公開されたのりに見ておりまして、そのときひとかたならぬショックを受けました。八六年の五月ごろでしょうか。パンフレットのなかから当時の新聞の映画評の切り抜きなどが出てきまして、こんなことはめったにしないので、それを見ても、やはりそうとうショックを受けたんだらうと思います。おそらく、今日初めてこの映画をご覧になる方も、そうしたショックを心の底にえりつけられることになるのではと思われれます。

そのショックの質を再度考えてみたいと思ってお引き受けしたのですが、でも、ファッション美術館のキュレーターの方に、難しいことを言っではいけないとあらかじめ釘をさされています。すなわち、皆さんは普通の映画館でご覧になるのとはまったく異ったストロップ&ユイレの禁欲的な映画を見ることで、すでに十分苦行を強いられているので、このうえ難しいことを言って皆さんを辟易させないように、とのことでした。

つまり、幕間劇、ないし、観るのに緊張を強いられる能と能の上演のあいだの幕間狂言としてやってほしいとの御意向なのですが、私は人に笑われることは得意でも、人を笑わせることはいたって不得手ですので、キュレーターの方々の期待を裏切ることになるのではと心配しています。

いまはからずも「能」の比喻を口にしましたが、能の要素はあると思うんです。明日ご覧になる『アンティゴネー』などを見ますと、まさにあれは能のイメージですね。この映画は、シチリア島のセジュスタにある古代の

円形劇場を、文字通りの舞台にして撮られているんですが、シテ方、ワキ方、アイなどが、アンチゴネー、クレオン、伝令として舞台上に登場したり、退出してゆく。とくにその退出の仕方などは、ほとんど能の舞台を見るようです。

能のようではあるのですが、抑圧的なところはないのですね。極度の様式化、ないし様式美はあるのですが、それを自己目的として求めるのがストロープ&ユイレの究極の意図ではないのです。彼らの映画は、作品主義ではないんですね。たとえば、昨日皆さんが見られた『アンナ・マグダレーナ・バッハの日記』、あれをビデオで見て名作なのか駄作なのかと問うてきた人がいました。名作でも駄作でもないというべきでしょうね。なぜなら彼らは名作を作ろうとする心組みで撮っているのではないから。では何をしているのか。それをここで考えてみたいというのがこの講座の目的なんですが、ここでその答を言ってしまうまえに、まず彼らの映画の表面に具体的にあらわれているものから始めるべきでしょうね。

禁欲の種々相

先ほど「禁欲的な」と、これもまた思わず言ってしまったのですが、彼らの映画にたいしては、だれもがこの形容詞を使いたくなるだろうとおもうのです。その禁欲ぶりを具体的に見ていくと、こういうことでしょうか。まず、「長廻しで撮る」というのか、いわゆるロング・ショットですね。そのため、普通の映画よりもショット数が極端に少なくなっている。九四分の『アンナ・マグダレーナ・バッハの日記』は、わずかに百ほどのショットで撮られています。しかも、少ないショットとショットのつながりが、これまた、そっけないというか、ひじょ

うに唐突です。観ているものを心理的に無理なく次のショットに軟着陸させてくれるといったところがないのですね。一見配慮を欠いている。

配慮を欠いているといえ、カメラ・アングルもまたそうですね。もっと違った角度から見たいという観客の欲望など顧慮せず、人間の心理とは無関係にカメラは据えられたまま。あるいはまた、動くとなると単調な移動撮影の場面がどこまでもつづきます。こうしたことによってもたらされるのは、いかにも冷やややかな画面の印象です。

今度はそうしたカメラで映される俳優のあり方のことを考えてみましょう。まずその身ぶり、ないし所作が、普通の映画とくらべ極端に少ない。演技という名に値するほどの動きがないのですね。身ぶりや動きが極端に禁欲されているため、たまに俳優の取る動きが、逆にひじょうに目立つことになる。これから見ていただく映画では、主人公のカールが火夫の前にひざまづく場面がありますが（これはカフカの原作にはありません）、この突然のひざまづきという身ぶりが妙にけば立ち、何だか謎めいたものに思えてくるのですね。

俳優のセリフのことを考えてみましょう。セリフの処理においても通常の映画になれている人にはひじょうな違和感をもたれるでしょう。ネイティヴのドイツ人にとっても異様に思えるセリフです。『階級関係』は、いわゆる〈文学作品の映画化〉とは違って、〈文学作品〉の再現をこととする映画（たとえば私の若いころしきりと上映されていたマストロヤンニ主演の『異邦人』などは見るたびにうんざりした記憶があります）ではありません。が、その反面、ストロープ&ユイレの映画は原作の文字テクストを異常に大切にするため、俳優たちは非リアリスティックな〈長広舌〉をしゃべることになります。ところでこの長広舌は、カフカの小説を読む場合の退

屈さとしてよく言われてきました。『城』や『審判』を読者が途中で投げ出すのは、あの長広舌の単調さにあると言われてきたのですが、ストロップ&ユイレはそれをそのまま残しています。これもまた一見すると配慮を欠いた仕打ちです。『アメリカ』は、『城』や『審判』ほどそうした長広舌ははびこってはいないのですが、それでも、随分と長いセリフに、これから皆さんは出会われることでしょう。

観客を大人とみなす映画

こうした緊張や単調さに近代人は長くは辛抱できなくなっています。昼の世界で、すでに緊張と単調さでクタクタにされている観客は、映画館の座席に座ってまで、そんなものに会いたくない。ですから、世にはびこるのは、観客の気を紛らわせ、楽しませ、慰撫してくれる映画です。観客を子ども扱いにする、それどころか、もっと悪いことに文字どおり子どもにしてしまうそんな映画。この場合の子どもには、ドゥルーズ・ガタリの言うような、大人にとっての〈生成変化〉としての子ども、なんて意味はない。大人の言うままになるという最悪の意味での子どもです。ブルーノ・ベッテルハイムというウイーン生まれの精神科医が言っていて、彼はダッハウとブッフエンワルトの強制収容所に一年ほど入れられていたのですが、収容所でのゲシュタポの主要目標が、囚人たちを文字通り子どもにする、指導者の意志にたいし子どものような依存性を作り出すことにあったのだ、と言っています。強制収容所とは、将来被占領国を支配することになる若いゲシュタポの訓練場であり実験場だったのだと言うわけです。歴史において一度起こったことは、これは消えないですね。強制収容所はなくなったように見えるけど、それはむしろ全世界に拡散されるかたちでなくなったのだ、と言える面があると思う。もちろんうすめ

られて、ではあるにしてもです。人間を自律的な個人の位置から引きずりおろし、人格というものを徹底的に破壊する——そのひとつの手立てが、たとえば世界に跳梁跋扈している昨今のアメリカ映画です。しかも厚かましいことに、人格を破壊するものにたいして戦うというのが、これまた判で押したようにアメリカ映画の主題なのです。〈ゲシュタポ〉にたいして戦うという姿勢を示すのだけれど、その示し方が、まさにゲシュタポ的な映画——これがアメリカの「個人主義的」映画の正体だ、そんなふうに言いたくなる映画が多いですね。今回のこの講座のため、借りてきてビデオで見たステイブ・ソダーバーク監督の『カフカー——迷宮の悪夢』（一九九一）もまさにそんな映画でした。彼はカフカが好きみたいですけれど。

それにはたいしストロップ&ユイレの映画は、見ている人を大人とみなす、注意力をたもてる、ひじょうに自律的な大人とみなした映画です。見る人を馬鹿にしていない映画。見る人に多くを求めている映画です。

ベンヤミンやブレヒトは長くは注意力をたもてない我々の貧しい現実から出発しながらも、むしろそこに、後光のまといついた権威的な芸術を礼拝する態度から脱する可能性を見ようとし、注意力をたもてない散漫な観客を、緊張せざるつろいでおり、考えるゆとりを持った観客に改変しようとはしました。が、そのやり方としてベンヤミンが挙げた、一九三〇年代には意味があったかもしれないやり方が、今ではその意味を変えているわけです。ベンヤミンはその映画論でもある『複製技術時代の芸術作品』のⅫ章で、人類の遊戯空間を拡げるものとして、クローズアップ、スローモーション、高速度撮影、拡大、縮小、アングルの上げ下げなどのカメラの技法を、まるで新しい玩具で遊ぶことをおぼえた子どものような無邪気さで挙げ、これらによって人類は無意識的な視界の世界を知ることになったと述べました。けれど、これらの技法はたちまちのうちにクリシェとなり、無意識のう

ちに見る者の思考や感情を操作するための悪辣な手段と化してしまった。そういう時代に我々はいらぬと思うので
す。

それにたいし、ストロープ&ユイレの場合は、感覚や官能を刺激し、さらには惑乱を起こすような画面はまったく使わず、禁欲した画面に出会わせることで、ブレヒトやベンヤミンが望んだようなくつろいだ観客、思考をするゆとりを持った観客を作り出そうとしているわけです。ストロープ&ユイレの定式だということです。《カメラが動かない分、観る人の方が動く》。さだめし、皆さんの頭脳や、内面は活性化されていることと思います。けれども、操作する映画になれた人は、これを退屈と感じるでしょうけど。

たとえば、『アンナ・マグダレーナ・バッハの日記』を初めて見たとき、私も途中から退屈さを感じはじめたのですが、それが微妙に変わっていったのは、指揮を採っているグスタフ・レオンハルトがはるか左端の方にいるままで、手だけが端の方で動いている場面が延々とつづくのを見ていたときです。おっかけをしないのですね。おっかけをしてほしいと私は思うのですが、そこを禁欲する。というより、禁欲が介在しているということさえ気づかせないように時間が推移していくのです。そのうち、私の意識のほうがかぶらが頭をもたげるように動きだしたのですね。ああこういうことを求めていたのか、とその時気づいたわけです。私は前衛病なのかも知れませんが、名作を見て感動するより、娯楽映画で楽しまされるより、こうなることをもっとも求めている。というより、こうなることが、もっとも楽しい。ストロープ&ユイレのは、クリシェな私たちでの感情移入、分かり合
い、馴れ合いを拒絶している映画だと思います。けれど、それで結滞するとか、詰まるというわけではない。堂
に入ったフィルムを廻し方がされているのですよね。堂々としている前衛映像作家——それが私にはストロープ

&ユイレの映画を見るときの驚きです。

氷山の比喩

もうひとつ、ストロープ&ユイレがベンヤミンの映画論を訂正している個所を挙げておきましょうか。ベンヤミンは『複製技術時代の芸術作品』のIX章の終わり方で、俳優がびっくりしてちぢみあがる場面が撮りたいのだけどうまく行かない。「そんな場合、監督は、その俳優がスタジオのなかにいる別の機会を狙って、不意に彼の背後で銃声を一発ぶっぱなす、といった手を使うこともできる。そして、この瞬間の俳優の驚愕の表情をカメラにおさめて、それを映画のなかにモンタージュするのである。ながいあいだ芸術が栄えうる唯一の場となっていた〈美しい仮象〉の王国から、芸術がすでに抜け出てしまっていることを、これほど鮮やかに物語る事実はほかにあるまい」と述べています。ところが、映画の可能性としてあったこうしたモンタージュの手法を禁欲し、技術的進歩に逆行するのがストロープ&ユイレです。つまり彼らは後で音をかぶせるということをせず、『アンナ・マグダレーナ・バッハの日記』のレオンハルトの演奏はすべて同時録音ですし、『モーゼとアロン』の俳優たちの歌唱は、滔々と流れ行くナイル河の映像にかぶさるところ以外は、やはりすべて同時録音なのだそうです。もっと驚くのは、一九七六年製作の映画『フォルティニー/シナイの犬たち』です。これはフランコ・フォルティニーという、一九一七年生まれのユダヤ系イタリア人の詩人・批評家で後に大学の学長にもなった人が、第三次中東戦争にさいして書いた自著「シナイの犬たち」を朗読する映画なのですが、彼の姿が画面にまったく映らないときも、フォルティニーはその風景が撮られているその現場で朗読しているのだそうです。こういうのは愚直と

いうんでしょうか。

ストロープ&ユイレの映画というのは、氷山の露頭部分としての映画なんです。氷山というのは、現われているのは、ほんのわずかでしかない。ですが、質量ともに、とんでもないものが水面下に隠れている。量がいえば、たとえばこれから見ていただく『階級関係』ではフィルムをひじょうにぜいたくに使ったんだそうです。「今度のように七四、八〇〇メートルもフィルムをぜいたくに使ったのは、戦後のドイツ映画にはないと、私は確信をもっている」とストロープはインタビューで言っています。残されずに捨てられた部分がいかに膨大だったか。だが、それは捨てられてはいないのでですね。残されたものに奥の深さとなってあらわれている。さらにまたさきほどのフォルティニの例に見るように、その質ですね。見えていない部分を大切にするとストロープ&ユイレの映画の取り方、これは彼らの哲学なんでしょうか。彼らの映画を見ると堂々としているという印象を私が持つのは、もしかしたらこうしたせいかもしれません。

カフカとの親和性

そんな映画を撮ってきたストロープ&ユイレが、カフカの『アメリカ』を映画にしたわけです。「ぼくはいつも自作の主題を親和力によって選んでいます」とストロープは言いますが、彼らは映画を自主製作で作りますから、会社の意向ではなく、まさに彼らの親和力でテーマを選ぶことができるわけです。そして、カフカとストロープ&ユイレのあいだには、たしかに親和性があると思うんです。

文章の禁欲性

カフカの文章の特徴を述べるのに、ジョイスと対比させたカフカ研究者がいます。一方は語彙を多彩に使うが、一方の語彙はきわめて少ない。ところで、その研究者は遡って、この対比を近世初頭のシェイクスピアとセルバテスにつなげてゆき、そして最後には西洋文明のひとつの源であるホメーロスと、もうひとつの源であるヘブライの聖書の伝統との差につなげていくのです。何とも大雑把で、引用するのが恥ずかしいくらいですが、乏しい語彙の強度的使用という点で、カフカの言葉は聖書の文章の伝統にあると思います。

さらにカフカのプラハ・ドイツ語は、生きたドイツ語ではなく、植民地語としてのドイツ語でした。プラハの詩人たちはそうしたマイナス性を補おうと、ことさら比喩をつらね文飾に溢れた絢爛豪華な文章、たとえていえば塚本邦雄のような文章に走ったのですが、カフカはぎやくにそのマイナス性に徹するというか、そのことを逆手に取ったような一見冷ややかなドイツ語を書いたわけです。

また、そのマイナス性には、官庁などで使われる公文書のようなおもむきもあります。カフカという人は法学部を出た法学博士ですし、労働者災害保険局という半官半民のお役所に勤めていたこともあって、意識的にそうしているところもあるのでしょうか。このように、カフカとストロープ&ユイレの両者とも、内部に入ってみるとまた違うにしても、外見の冷やかさというのがあるわけです。

未完性

さらに、ストロープ&ユイレがカフカに感じたであろう親和性のひとつに、未完性ということがあると思うのですね。カフカが残した三つの長編小説がごとごとく未完であることは、皆さんご存じのことと思います。ストロープ&ユイレが映画化の対象に選ぶ作品に未完のものが多くことは、これはもうただ事ではありません。今日、この後でご覧になる『エンペドクレスの死』は同名のヘルダーリンの未完の戯曲の第一稿を映画にしたもので、明日ご覧いただく『黒い罪』も、やはり同じ『エンペドクレスの死』の未完の第三稿の映画化です。さらに『モーゼとアロン』も、シューベルクの同名の未完のオペラの映画化なのです。最終日にご覧になる『歴史の授業』は、ブレヒトの『ユリウス・カエサル氏のビジネス』というまことにおもしろい小説（ブレヒトはこれを『三文歴史』と呼んでいましたが）の映画化ですが、これもまた未完。ひょっとしたら他にもまだ未完のものが隠れているかも知れません。

そうした中でのカフカの『アメリカ』なのですが、ところで『アメリカ』というのはカフカが「アメリカ小説」と呼んでいたための通り名です。正式には『Der Verschollene』＝『失踪者』というのですが、この邦訳名は主意的にすぎると思います。イメージとして思い描いてもらうには（行方知れず）の方がいいように思う。オクラホマ劇場に向かうというところで、ヨーロッパから追放された主人公カールの消息が、完全に途絶えると見た方がいい。行方知れずの完成ということですね。その『アメリカ』は、ブルネルダという太った女が又借りしている部屋に入り込んでからが未完。「カールとジャコモがオクラホマに向かう列車に二日二晩乗り続けている」と

いうところからはじまる終わりの章が未完。

ところで、カフカの小説には章と章のあいだに従属関係がありません。すべての章がそれだけで自立しうる、そんな書かれ方をしています。じじつ、最初の章は「ある断片」という副題を付けた『火夫』として発表されました。つまり、特権章はないのです。あるいは、特権章になりそうなところで、まさに途絶しているわけです。こうしたカフカの書き方に親和するように、ストロップ&ユイレの映画も、ショットとショットのあいだに価値のアクセントなんてものは置こうとしていない。つまり特権的なショットなし、ということですね。厚かましいフィナーレという盛りあがりがないカフカのテキストにたいして、ストロップ&ユイレの映画もまさにそうしたものになっている。

ところで、カフカの書くものの多くが未完になることと、ストロップ&ユイレがそうした作品に親和性をおぼえることとのあいだには、先ほど言いましたモニタージュの禁欲ということが、共通項として介在しているのではないかと思うのですね。カフカは今言ったように章ごとに書くのですが、その場合、終わりだけ別に作っておいて後でそれをはめこむというような、そうしたことはやらない。書くときは、一気に書くのですね。

『アメリカ』は、「判決」という作品を一九二二年九月二三日の夕方二〇時から翌三日の明け方六時までに「一気に」書いた興奮のあとをそのまま受け、九月二五日から、一週間に一章というまことに驚くべきペースで書きつづけられました。三ヵ月後の一九二三年一月二日、ブルネルダの入浴のあたりで途絶してしまいます。映画ではこの途絶されて断片になってしまった部分は省かれ、学生にとどまるようにいわれる夜のベランダの場面から、次に出てくるショットは、団地のようなところの壁に貼られたポスターをカールが見るところで、そこ

から最後の、列車に乗ってジャコモとともにミズーリ河の川べりをどこまでも遡行してゆくところ、じつはあの部分は、一年と九ヶ月ほどの時を置いた一九二四年一〇月の第二週に書かれています。つまり第一次世界大戦のさなかに、です。

この時期、ヨーロッパでは七月二八日に第一次世界大戦が始まり、七月三一日には、カフカの属しているオーストリア・ハンガリーで総動員がおこなわれました。その日の日記にカフカは、「総動員がある。(……)しかし、にもかかわらず、ぼくは書くだろう、無条件に。それが自己保存を求めるぼくの戦いなのだ」と記し、一〇月には西部戦線が膠着状態におちいる、そんな時代に『アメリカ』のこの部分は書かれているわけです。

一方、この時期アメリカは、ヨーロッパの戦争とはまだ何の関わりもない「革新運動」のさなかにあって、ウィルソン大統領のもと、クレイトン反トラスト法の成立をめぐって国中が政治的に大いに盛り上がっていた時期にあたります。カフカの『アメリカ』では、オクラホマ劇場の採用が行なわれるクレイトン競馬場の名に、その余韻がうかがわれます。つまり、クレイトン競馬場は現実の地名ではないんですね。

ちなみに、ストープ&ユイレの『階級関係』のほうは、インタビューによりますと、脚本が一九七九年一二月から八〇年一二月にかけて作られたみたいです。そして、撮影のほうは一九八三年七月二日から九月二〇日までハンブルクとブレーメンで、翌九月二一日から二五日までニューヨークとセントルイスで行なわれ、一九八四年にこの映画は配給されました。ストープ&ユイレにおける撮ることと同様、カフカにおける書くことも、ともに一回性の行為なのです。こうしたカフカの書くことの特徴については、『カフカとサーカス』の序「カフカ

のテキストの「特異性」に書いておきましたので詳しくお知りになりたいかたはそちらを見てください。

以上、カフカの文章の冷やかさ、その書き方の一回性や未完性などを挙げたわけですが、じつは、もっと本質的なところでカフカとストロップ&ユイレの映画はクロスしている。そのことを、ヤノーホの『カフカとの対話』から取り出せるように思えるのです。ストロップ&ユイレの映画は、《自分の物語は、むしろ何かを取り去ること》と言ったカフカの物語の性質にこそ、明らかに共振しているのですね。カフカの物語は引算としての物語だと言っていてと思います。何が引かれているのか。「法」が引かれていると言えるのかもしれない。法学部のあの法ですが、コードと考えてもらってもいい。カフカの作品をよむと、いずれも無意味ではない、意味にあふれていると感じます。けれど、その意味を解読することが残念ながら未だもってできない。たとえば精神分析学のコードでも、あるいは、マルクシズムのコードでも、ある部分までは解けるが、それ以上は解けない。まあ、べつに解く必要はないわけなんです。

ところで、これから引用しますヤノーホの『カフカとの対話』は、第一次資料としての価値が疑われていますが、私はカフカを考えるうえでほしいへんな手がかりになる貴重な本だと思えます。ストロップとユイレも『ゼザンヌ』において、ジョアシャン・ガスケによるセザンヌとの空想的対話を、その映画の全編にわたって感動的に引用し、監督である彼ら自身が朗読していますが、そうした態度に私も殉じたいですね。

これから話しますなかで、「わたし」として出てくるのは当時一七、八歳であったヤノーホです。

わたしがドクトル・カフカにある少年犯罪のケースを話したとき、わたしたちの話題は再び『火夫』の物

語のことに及んだ。わたしは、一六歳のカール・ロスマンの人物像には、何かモデルがあったのかと尋ねた。「モデルは多いといえば多かったし、ないといえばまったくありませんでした。しかし、すべてはもう過去の話です。」

「若いロスマンの姿も、火夫の姿も、じつに生き生きとしています。」

「それは副産物にすぎません。私は人間を描いたものではありません。私はある出来事(eine Geschichte)を物語ったのです。そこにあるのは一連の形象(Bilder)です。それだけです。」

「なら、やはりモデルがなければなりません。形象の前提となるのは見ることですから。」

ここでカフカは微笑んだのだそうです。

「人が写真撮るのは、ものを、意味から払い除けるためです。私の書く物語は、一種肉眼を閉じることで「す。」

カフカの形象は、見ることによって、ではなく、眼を閉じることによって生まれてくる。たとえば夢がそうであるように、意味が充満している形象です。しかし、その意味は、コードによる謎解きができないのですね。だから「形象、ただそれだけです」という言い方になる。ここでは写真がそうしたカフカの形象とは対極にあるものとして出てきます。つまり、コードによって解読できる形象、意味を払いのけてしまう形象、それが写真です。

ヤノーホの『カフカとの対話』には映画がよく話題になっていますが、だいたい、ここでの写真のように、否定的な言い方をされています。何故なのか。そのことにもまた対話のなかでカフカ自身が答えています。

「私は眼の人間なのです。しかし、映画（キーン）は視ること（Schauen）を妨げる。動きの速さや形象のすばやい転換は、人間に絶えまなく視過ごすこと（Überschauen）を強制します。視線が形象をとらえるのではなく、形象が視線をとらえる。そしてそうした形象が、意識に氾濫（überschwebmen）をおこすのです。映画（フィルム）とは、これまでは裸のままだった眼に、制服を着せることです。」

カフカに言わせれば、自分の物語は一種眼を閉じることであるのにたいし、世にある映画は、眼に制服を着せることです。その帰結は、観客が、見ることによって見ていない「盲人シネマ」（Blindenkinno）です。

ところで、一九二一年頃のプラハの労働者街ジジュコフには嘘のような本当の話ですが、「盲人シネマ」（ピオ・スレプツ）という変な名前の映画館がありました。この「盲人シネマ」、元は倉庫だった古い建物をアメリカ帰りの移民が買い取って、かなり原始的な映画館に衣替えた代物だったそうです。なぜこんな名前がついたか。第一次大戦後のチェコ共和国（すでにこの時には第一次大戦は終わっているわけです）で映画館を開くには特別の認可が必要でして、この認可は原則として個人ではなく「愛国法人」や、その他の公共団体に与えられていたのです。つまり、「盲人シネマ」の認可が与えられたのは「盲人保護協会」だったわけで、くだんのアメリカ婦りは、この盲人保護協会から認可を借り受けるかたちをとっていたわけです。

そうした名の映画館があることをヤノーホから聞いて、最初は眼を見張っていたカフカが、次の一瞬笑いだしたそうです。それは以前にもそれ以後にも、決して彼から聞くことのできなかつたほどの大笑いだったとヤノーホは言います。やがてカフカはこう言ったそうです。「ビオ・スレプツですって！ 本当は、どの映画館もそういう名前ではなくてはいけないのです。人々はちらちらする映像(Filmbilder)によって、現実をたいし盲目になる(wirklichkeitsblind)ばかりです。」

技法的にも思想的にもクリシエをなぞるだけの映画はそうでしょう。でも、現実をたいして盲目にならないために、現実をたいして目を開くために、そのために作られた映画というのもやはりあるわけです。カフカにとつて、自分の物語は一種眼を閉じることでした。だから、本質的な意味でそのことに通じている映画は、カフカが大笑いしたのとは違った意味での、やはり盲人シネマでしょう。ストロープ&ユイレの映画製作はこの意味での〈盲人シネマ〉を作ることだったといってもいいと思います。

ハリウッド古典映画にもっとも接近した作品

ところがそうしたストロープ&ユイレの盲人映画のひとつである『階級関係』は、彼らの映画のなかでは、もっとも映画的というか、映画として見やすいものと言われています。日本では商業的に一般公開されたのは、『アンナ・マグダレーナ・バッハの日記』とこの『階級関係』だけです。細川晋さんが去年出された『ストロープ&ユイレの映画』でも、『階級関係』はストロープ&ユイレがハリウッド古典映画にもっとも接近した作品だろうとされています。

ところで、ストロープ&ユイレの数ある映画のなかで（現在のところは短篇も含め二〇本ほどですが）、とくに小説を映画化したものだけを時代順に挙げますと、『マホルカームフ』、『妥協せざる人々』、『歴史の授業』、『雲から抵抗へ』となります。たしかに映画としての出来ばえを見た場合、『階級関係』はそれらのなかで一頭地を抜いている。何故なのか？ それは、カフカの小説が、先ほどのヤノーホとの対話からも引用しましたとおり、「そこにあるのは形象、ただそれだけ」と言っていたように（『ビルトシュプラッヘ』）、すなわち形象による語りの要素がよく、映画と同じく映像言語とでもいえますか、『アメリカ』に例を取りますと、傘（物語の冒頭で火夫と出会うきっかけになるのは、船室に傘を忘れたことに気づいたからです。それを取りにいこうと思ってトランクを無造作に落とすとこの映画は始まっています）、あるいはそのトランク、階級定着と階級すべり落ちの象徴ともなっているいくつかの帽子、りんご、上着、オペラグラス……これら言語で説明するとなると少々むづかしくなる一連の形象によって語られていること。そういった形象性の豊かさが、この『階級関係』をストロープ&ユイレのなかでも、映画としてももっとも成功した作品にしているのではないかと思われれます。

政治性とのリゾナンス

ところで、これからはちょっと、先ほど挙げたいいくつかの小説との親和性ということで話してみたいと思いますが、『マホルカームフ』はストロープ&ユイレの処女作ですね。彼らは『マフォルカームフ』を一九六二年に、『妥協せざる人々』を六四／六五年に撮っています。ストロープにとっては、第三作目にあたる『アンナ・マダレーナ・バッハの日記』（一九六七）の「バッハの音楽」こそが、じつは最初の主題だったので。スト

ロープがまだ故郷のメス市でシネ・クラブを主催していたころこの脚本を書き上げ、それを師と仰いでいたロペール・ブレッソンに見せ、映画化してほしい旨伝えたのだそうですが、ブレッソンは、ストロープ自ら映画化するように励ましたのだそうです。それほどまでに思い込みのあったバッハ映画を最初に撮れなかった。じつはそこには、ストロープの政治的なものとの遭遇があるわけです。

ストロープは一九三三年一月八日、ロレーヌ地方（ドイツ名ではロートリンゲンですね）メス生まれです。一九四〇年のドイツ占領で、その後五年間はドイツ語が公用語となる。つまり、日本でいうと小学二年生から六年生までは一応公用語としてドイツ語を課せられていた。一九五〇年から五四年ストラスブルとナンシーの大学で学ぶかたわらシネ・クラブ主宰し、暇があればヒッチハイクでパリにいき映画を見ていたのだそうです。最初は映画批評家をめざしていた。一九五四年一月、バッハの伝記映画の企画を胸にパリに向かい、このころ伴侶となるユイレに出会う、とまあ、本などを覗くところになっています。

ユイレのほうは一九三六年五月一日パリ生まれ。民俗学的な記録映画に関心を抱いていたんだそうです。ちなみにストロープ&ユイレの映画で多くの好きなのは、おそらくストロープの主導のもとにあるのだろう文学作品的の映画化ではなく、むしろこの民俗学的なドキュメンタリーの方向の映画で、おそらくユイエさんの趣味と興味に合っているであろう『早すぎる、遅すぎる』（一九八〇／八一）が一番好きだし、個人的にはこれが最高だと思っています。長廻しというのもこれが一番極端で、もっともハードな映画かも知れませんが、ストロープ&ユイレが好きな人はこの映画をもっとも好きになるんじゃないかなと思います。

そうした彼ら二人が出会って四年後の一九五八年、アルジェリア戦争がはじまり、ストロープは徴兵を拒否し

て、ユイレとともにドイツに移住。一九五九年末に結婚してミュンヘンに居を構え、その三年後に『マフォルカムフ』、五年後に『妥協せざる人々』を作ることになるわけです。

ハインリッヒ・ベルへのリゾナンス

ところで、この二つの映画の原作はいずれもハインリッヒ・ベルの小説なんですね。ストロップらはそれらどこに親和性を感じたのか。『マフォルカムフ』の原作は一九五七年、すなわちストロップが徴兵を拒否する一年ほど前にドイツで出版された「首都日誌」という短篇です。原作で読むと、これは明らかに政治的風刺の作品です。背景にはその前年に西ドイツで「一般兵役義務法」が成立し、再軍備が本格化しはじめたという事実があるわけです。

『妥協せざる人々』のほうは一九五九年、すなわちストロップ&ユイレたちが結婚して、ミュンヘンに居を構えた年に出た長編『九時半の玉突き』を原作としています。先の「一般兵役義務法」のもとで西ドイツの再軍備化がよいよ進み、ナチスを支えた旧勢力が復活しつつあった時期に書かれたこの長編小説は、ある建築家一族の三代にわたる運命を通して、カイゼルのもとの戦争から、ナチの勃興、ドイツの壊滅、そしてまたまた再軍備という、二〇世紀ドイツの暗い流れをあぶりだそうとする長大な作品です。長大ですが、「小羊」と「水牛」という二つの象徴のもとに、登場人物たちは「ナチ」と「反ナチ」の二つのグループにきれいに色分けされ、読者は比較的単純な正義感で主人公たちの方に感情移入できる仕組みになっている。ちょっと素朴すぎるような気も

するんです。が、身内のテロリストをかくまい、かばう家族、これはいいですね。正式のタイトルは『宥(なだ)められはしない、あるいは、暴力が支配するところでは、暴力だけが役に立つ』というものなんです。テロリストをかならずしも否定してはいないところで、ベルは単なる大衆的な素朴さの域を脱して、それほどこの時のベルは危機感を持っていたのでしょうが、そこが何より目を引きますし、ストロープたちもそこに共振しているんだと思います。ともかく、これらのベルの作品が発表された時期は、ストロープ&ユイレがドイツに亡命してきた時期と重なっているわけで、自分の兵役拒否とダブらせているんですね。その意味での親和性、その意味でのベルとのリゾナンス(共振、共鳴)なんです。

しかし、ドイツ人自身にもまだ清算のつけられていない自分たちの歴史を、フランスからやってきた二人が映画化し、しかもそれがこれまでの映画文法をはなはだしく無視したものだだったので(たとえば原作の圧縮が極限まで行なわれています)、ハインリッヒ・ベルの原作の出版社は上映禁止を要求し、ベルリン映画祭からも当初は参加を拒否され、辛うじて特別枠で上映されたのだそうです。そのときも観客たちは口々に非難の声を上げ、その後の討論で評価をめぐって激しい応酬があったそうですが、しかし、けっきょくこの五十五分の映画は、のちに、「ニュー・ジャーマン・シネマの原点」といわれる記念碑的なものになりました。

ブレヒトとのリゾナンス

つづく『歴史の授業』は、未完性というところでちょっと言いましたとおり、ブレヒトの小説『ユリウス・カエサル氏のビジネス』の映画化です。ストロープ&ユイレの映画をカフカの〈盲人映画〉の実現と言えると思われます

ば、彼らの映画は、また、ブレヒトの〈教材劇〉(Lehrstück)の実現とも言える面も持っている。ストローブ&ユイレはブレヒトからテーマだけでなくその生き方や技法全般にわたってひじょうに多くを汲み取っている。その意味で、「ブレヒトとストローブ&ユイレ」というテーマで語ることには、ひじょうに意味があると思うんですが、長くなりますので今回はやめます。

パヴェーゼとのリゾナンス

最後に挙げた『雲から抵抗へ』という映画は二部構成をとっています。その第一部はパヴェーゼの『レウコとの対話』という、ギリシャ神話の語り直しのような散文作品が原作、第二部はパヴェーゼ最後の小説となった『月とかがり火』を原作にしています。このパヴェーゼとのリゾナンスには、これからご覧いただく『階級関係』にとつて特別の意味があるのですね。ストローブ自身がインタビュのなかで、自分がカフカを見つけられたのはパヴェーゼのおかげだったと言っています。「パヴェーゼを読んでいなかったらカフカへの道も見つからなかっただろう。(……) 私がパヴェーゼからカフカへの道を見つけたのは、ひらめきだった。人間の一生には幾度かひらめきの瞬間があるものだ」、そう言ってストローブはまず、二人には共通点があると言う。パヴェーゼとカフカとは二十五年ほど生存の時期がずれているけど、二人は同じ年で死んでいるんですね。一九〇八年生まれのパヴェーゼは四一歳と一ヵ月で自殺し、一八八三年生まれのカフカは四一歳の誕生日の一ヵ月ほど前に病死しています。

さらに、ストローブは、政治的に共通点もあったと言います。「でも私はカフカをコミュニニストに仕立てあげ

ようとは思わない。シェーンベルクがやはりそうだったように、カフカもカフカ流のコミュニストだったのだ」と言い直しますが。

パヴューゼからの線というのは読んでみるとよくわかるですね。『月とかがり火』は、トリノとジェノバの中間地点のパヴューゼの生地サント・ステーファノ・ベルボが舞台となっています。ここはランゲ地方と呼ばれ、小山のような丘陵がいくつも葡萄畑となってつづく、緑がしたたるような美しいところで、私の友人のイタリア文学者和田忠彦さんに聞きますと、映画の最後にもありますが、朝日や夕日がこのあたりは不思議なくらい大きく出たり入ったりするのだそうです。でも、土地の貧農の生活は苛酷です。

『月とかがり火』の主人公の「わたし」は、私生児なんです。というより、母も知らないのですが、この土地の貧しい農民たちは、役場からもらえる毎月5リラの銀貨一枚をあてにして、そうした私生児たちをもらい子することがある。その養家での幼時の「わたし」の動物に近いような生活。少し長じたころ養父がやっていけなくなり、この土地を去ってゆく。そこで、老司祭の口利きによってその身柄を移され、近くの農場で作男見習いとなって過ごした少年時代のこと。小説のこの最初の回想部分を読んでいて大変すばらしいです。少年がさらに長じて、性に目覚め、農場主の娘たちのことなどに関心が移りはじめると、小説の世界は俄然ましくなってしまう。人間は性に目覚めると、あとは鉄の帯で縛られたロボットみたいなもので、運命は深刻になるかもしれないけれど、もう駄目なんです。

「わたし」はさらに長じてジェノヴァに兵隊に就いて従卒となり、そこで共産主義の非法運動に加わり、危なくなつてアメリカにわたり、と、このあたりはただ、ほんとに報告的記述で短く語られるばかりです。そのア

メリカから一応成功して帰ってきた「わたし」が、幼時を過ごした土地を歩きまわりながら回想するのです。『月とかがり火』の舞台となったこのランゲ地方は、現実にファシストとドイツ軍、丘に立てこもったパルチザンのレジスタンス運動とのあいだの激戦地となったところなのですが、結局何も変わらなかった。共産主義者も入ってきたのに結局何も変わらなかった。その空しさも含め、この村を歩く「わたし」の世界は、カフカの『城』のKが歩く村の世界にひじょうに近い。しかしまた興味深いことにカフカの『アメリカ』にも近いのです。つまりヨーロッパにあって、行ったことのないアメリカを描いているという点で。

でも、最早そのアメリカにはカフカほどにも可能性は置かれていない。むしろパヴェーゼのこの小説には、『アメリカ』を書いて、後にカフカが『城』に移って行った必然の道程のようなものが、ひとつの本のなかに折り畳まれているんですね。四一歳という年令で死ぬ人間が思うことは、やはり必然的に同じような方向性をとってくるのかもしれないと思うんです。その点で面白いし、じつに貴重な作品として私には読める。

主人公の「わたし」には、少年のとき、ある意味では導いてくれた友人が、村から去らずにとどまっただけで、彼ははっきりとしたコミュニズム思想の持ち主です。アメリカから帰ってきた「わたし」よりも、むしろこのヌートの方に、もはやこの時点でのパヴェーゼは価値をあずけている。主人公の「わたし」はジュノヴァで自分が非合法的なコミュニズム運動に携わったことをヌートに明かすのですが、アメリカにまた帰っていくその「わたし」に、ヌートは最後に、農場の三人の娘のなかで最も美しく生い立った末っ子のサンティーナ、通称サンタが、レジスタンス運動の時期に、二重スパイ、三重スパイを働き、パルチザンに撃ち殺されたことを打ち明けるところで、この小説は終わります。

ところで、この私生児の話を最後の小説として書いたパヴェーゼは、一九〇八年に『月とかがり火』の舞台と同じ場所に生まれましたが、私生児ではないですね。お父さんはトリノの裁判所に勤め、一家はトリノに住んでいた。けれど、お父さんの出身地であるベルボにも家を持っていた。お母さんは少し離れた町の商家の出です。生れつき虚弱だったため、母親とともにこのベルボの別荘で過ごすことが多く、小学校もここ。ところが、六歳の時に父が病死し、八歳の時にこの別荘を手放さなければならなくなる。パヴェーゼにはこれが傷となって残っているみたいです。

トリノ大学にはいつてギリシャ・ラテンの古典文学とアメリカ文学に興味を持ち、卒業論文はホイットマン。さまざまにアメリカの文学作品の翻訳をし、評論も書いていますが、終生あこがれのアメリカの地は踏まなかった。高校時代からイタリア共産主義のサークルに属し、大学卒業後、編集者、詩人として出発しますが、一九三五年には反ファシズム活動の理由で逮捕され、イタリア半島南端の僻村に流刑されます。この三〇年代にパヴェーゼはまず短篇を、それから中編、そして長編小説を書きはじめるようになる。

アメリカがあこがれだった彼は、戦後イタリアにやってきた、というより、マッカーシーイズムでイタリアに逃れてきたのですが、アメリカの女優コンスタンス・ダウリングに一目惚れするものの失恋。しかし彼自身は、戦後まもなくレジスタンス文学の象徴に祭り上げられるようになる。

ところが、ここ数年のあいだにパヴェーゼにファシズム協力の問題が出てきたんです。密告の問題です。共産党員として査問される運命がパヴェーゼを待っていた。ですから、サンティーナとおなじ運命をたどることが、精神的にはあった上での自殺であって、言われてきたような失恋（あのアメリカの女優とではありません。別の

女性たちとです)による自殺なんでもではない。

ストロップ&ユイレが『雲から抵抗へ』を製作した一九七八年では、まだこうしたパヴェューゼの密告の問題は浮かび上がっていないなかった。むしろこの時のイタリアは、第二次の「異議申し立て(コンテスタシオン)」運動がモロ誘拐暗殺事件によって急速にしばんでいき、「鉛の時代」の始まりだした時期です。映画はこの時期に作られているわけで、そうした社会風潮に抗し、『月とかがり火』はレジスタンス(抵抗)文学の、あるいは、コミュニスト文学の、汚れない象徴としての読み方になっている。

問題はストロップが、そうしたコミュニスト・パヴェューゼからカフカに入っていることです。つまりカフカの『アメリカ』ないし『失踪者』を、『階級関係』(ここでちょっと映画タイトルのことを言っておきますと、原題の「Verh\u00e4ltnisse」は複数ですから、「関係」というよりも、むしろ「階級情況」、「階級状態」、「階級による暮らし向き」と考えた方がいいように思います)として読み、映画にしたということです。でも、りっぱなもので、貧しくなっていない。文学作品を薄めたという印象はなく、コンデンスしたというか、濃くしたという印象です。ですから、やはり作品の真理内実を取り出しているとは言えるのかもしれない。パンフレットに書きましたとおり、『廃墟化としての批評』になっているのかもしれない。批評するということは、廃墟化することだという考え方があります。つまり作品における本質的なものを引き出すために、腐るべきところは腐るにまかせ、いや、むしろその腐っていく速度を促進させる、それが批評だ、ということ。ストロップ&ユイレはカフカの『アメリカ』における本質的なものを「階級状態」だと見た。

先行作品としてのオーソン・ウエルズの『審判』

ここで話は少し飛ぶのですが、同じくカフカの小説を映画にしたものとして、一九六二年に作られ、日本でも一九六三年に公開された『審判』(The Trial)のことに触れておきたいと思えます。私も若いころ見た時には、いたく感動しました。が、今回見てみますと印象が違ふんですね。まあよくできた映画だとは思いますが、ストロープ&ユイレの『階級関係』とは全然質を異にしている。やはり商品化ということがからまっているからなのかもしれません。オーソン・ウエルズは私と同じで、何もわかっていないという印象ですね。主人公を演じている俳優に余計な動きが多い。監督としてのウエルズは俳優たちにいわゆる名演技をする余地を残してやっている。さらにオーソン・ウエルズは、カフカのテクストから、映画的に成功しそうな部分を抽出・強調し、そこを斬新な手法による効果狙いで映画を作っている感じですね。けれど、当時は斬新だったのだろうそうした映画的手法が、今となっては鼻につくのですね。つまり、オーソン・ウエルズは『審判』という作品から作品を作ろうとしているのです。ストロープ&ユイレが映画にすることは、作品を作ることではなく、それは批評の行為なんです。

底が割れる映画、底が割れない映画

最初にちょっと挙げましたソダーバーク監督の『カフカ——迷宮の悪夢』(一九九二)は、見ていると底が割れます。オーソン・ウエルズの映画は底が割れません。なぜなら、彼は批評どころか、ほとんど解釈さえしてい

ないから。一方、ストロップ&ユイレの『階級関係』も底が割れない。なぜ底が割れないのか？ それは最初から底が割れているからともいえる。つまり階級関係、あるいは、われわれ皆がおぼえている職を失うことのおびえ、これを自分たちのカフカ映画を作るさいに、彼らがアリアドネの糸としてとりあげていることは、だれが見ても明白だからです。

ストロップ&ユイレは、たしかにテキストを尊重している。けれど、テキストに声が付与されることで、イントネーションやアクセントが入れられる。つまりそこに〈階級関係〉という解釈が生じてくる。そこに焦点をあてるため、とんでしまう部分がある。たとえば乳母車を先頭にしてクレイトン競馬場から列車に向かって求職者たちが走っていく印象的な場面、こういうのは省かれます。

一六歳(ちなみにカフカの手稿では一七歳です)のカール・ロスマンが、たとえ中年女に一方的に誘惑されたとはいえ、子を成していること。この子、ヤーク・ロスマン、ないし、ヤーク・ブルマーの問題は、皆忘れていくけれど伏流しているはず。それにたいする遠くからの応答のように、クレイトンの競馬場に乳母車と妻をつれた商人カラの三人連れが、ふとあらわれてくるのですね。

カフカのテキストを読めば、ストロップ&ユイレのこれがいかによい映画かがわかると思えます。彼らの大胆な処理の仕方にひじょうな批評性があることがわかりますから。けれども、映画を観てからテキストを読みなおすと、カフカの小説にはどんな細部が書き込まれていたのかがわかるようになる。以下、映画と小説というメディアの違いというか、その落差ゆえにおぼえた私のショックを二、三あげておきましょう。

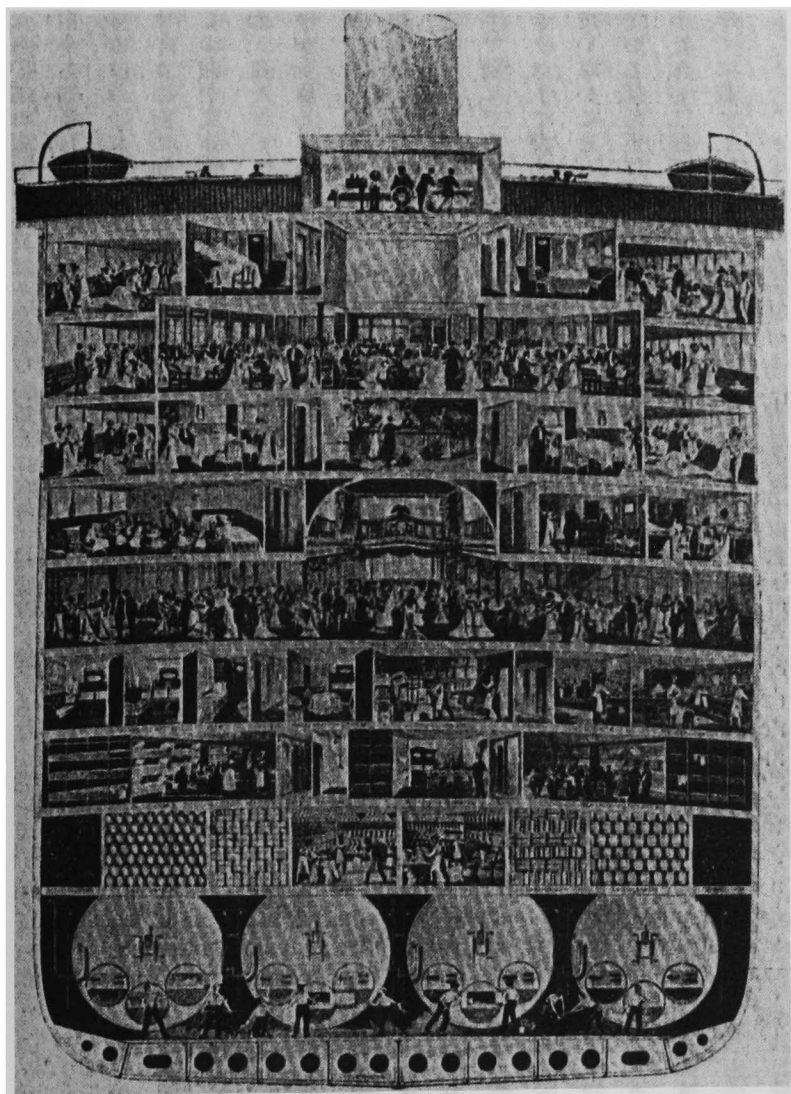
老いた両親の写真が出てくるところ。あそこには物凄い衝撃があります。伯父は、カールの母より年上なはず

です。なら、あの両親の写真はそぐわないことになる。母親は、途方もなく老いている。あれはカフカの死後、カフカ自身も知らない老いた両親の写真なんです。

カールがクララに求められて弾くピアノ曲もショックです。伯父の家でも六階の自分の部屋の窓を開け放って、ニューヨークの街に向かってカールが弾いていたこの曲のことは、読んでいても印象的だったので、映画だとこの曲が実体化されるわけで、シューベルトか初期ベートーベンあたりの曲なんでしょうが、ショックだったですね。

オクシデンタル・ホテルで、ポメルン（＝現在はポーランド領になっているバルト海ぞいの北ドイツ地方）からの移民で今は孤児であるテレゼが、カールに話して聞かせる、五歳の時、厳冬のニューヨークで体験した、職のない母親が自分の眼のまえで建築現場から飛び降りて自殺する話は、一度読むと忘れがたいものなんです。これをどう処理するんだろうと思って見えていますと、やはり延々と長広舌で語らせるんですね。これは、ぜひ後から文字で読んでみてください。『審判』のなかの掟の門の話みたいに、これだけ独立させても読めますから。

文字テキストで読んだときのイメージと違うなと思うのは、ブルネルダがそれほど太っていないこと、火夫が汚れていないこと。なんだかコンピュータ船の火夫みたいです。でも、なぜ火夫なんでしょう？ それは、船のなかでいちばん下にいるからです。階級関係なんですね。行ったことのないアメリカを書くさいにカフカが種本に使った本が二冊ほどありまして、まずその一つであるフランティシュク・ソウクプのアメリカ報告の本（一九一二年）に載っているイラストを二つほど見てください。





このように、船という場所は階級関係が最も明白に出てきてしまうところなんです。カールが上院議員の甥であるとかわかって、船長はきゅうに「三等船室は窮屈だったでしょう。われわれの船では三等のお客さまにも快適な旅ができるように努力しています」と言い出すように、乗務員たちのあいだのそれだけでなく、客たちのあいだの階級差もドラスティックに見せつけられるところ、それが船の中なんです。

では、ストロップ&ユイレの映画は、そうした階級関係がドラスティックに露呈する作品としての『アメリカ』といういかにもコミニユニスト的な解釈を、観客に植え付けようとする映画なのか？ その辺がおもしろい問題ですが、そうではない。監督は政治的にコミュニストとしての思想を持っているが、その示し方がおよそ政治宣伝的でない映画。様式によって、彼らの映画はいわゆる「政治的」な映画のおよそ対極にある。たとえば『ロートリンゲン』（一九九四）という彼らの映画を観ておぼえるショックは、モリス・バレスの小説の一部が、なんの批判の身ぶりもまじえずに引用されているため、見る人によっては、これは領土性にこだわる右翼的心性の監督の撮った映画だとも見れてしまえるものになっていくことです。『マフォルカムフ』にもそうしたものを感じたのですが、思想宣伝するのではなく、どう受け取るかは、ここまで自由に観客のほうに委ねてしまっていることと驚き！ しかし、そのゆえにこそ、彼らの映画は最も政治的な映画と呼ばれねばならないものになっていると思います。おそらくストロップは、カフカの小説もそのようなものだ、あるとき閃きのように感じとったのだでしょう。ですけど『アメリカ』は、カフカの小説のなかでは〈階級関係〉ひとつを見ても、まだそれほどみいったテキストではないですね。それに対応してストロップらの『階級関係』のほうも、観客は見方をそれほど屈折させずに、作った人の趣意を見てとれる映画です。だからこそ成功したのでしょうけど。このように、『ア

メリカ』に対しては、ストロープ&ユイレのやり方で『階級関係』という見事な映画を撮れたが、では彼らのこのやり方で『城』は撮れるのか。

というのも、ストロープはインタビュの中で次のように言っているからです。

ストロープ…「私は、あらゆる小説のうちもっとも偉大なのは『城』だと思う。」

質問者…「ではなぜ『城』を映画化しなかったのですか？」

ストロープ…「そういう問題じゃない。『城』はそれ自体で自立している。」

質問者…「では『アメリカ』はそうではないと……。」

ストロープ…「そういうことじゃない。『アメリカ』のカフカは、自然主義であるより現実主義だ。」

質問者…「どういうことですか？」

夫の形勢不利と見て、ここでユイレが助け船を出します。

ユイレ…「シュトロハイムは自然主義で、ルノワールは現実主義です。」

質問者…「シュトロハイムとルノワールの違いは？」

ユイレ…「ルノワールのほうが抽象的よね。」

ストロープ…「そうだ。彼はシュトロハイムの『愚かなる妻』を見て、〈これから私がフランス現実主義を

作るんだ」といったというんだけど……。」

ここにきておられる加藤幹郎先生のご厚意で、その『愚かなる妻』（一九二二）を見せていただきました。主役としても出ているシュトロハイムの顔は、一度見たら忘れられないもので、それは、よくできているうえに、まことに印象深い無声映画でした。ストロープはこの『愚かなる妻』に『城』を結びつけているようですが、そういわれてみると、この映画が作られた一九二二年にカフカの『城』も書かれているのですね。しかし、それ以上の関連性となると、正直いって私にはわかりませんでした。ただ、加藤さんの『鏡の迷路』という著作を見ますと、アンドレ・パザンという映画批評家に、「世界がその残酷さと醜さを遂に露呈するに至まで」凝視することをやめない自然主義作家エリッヒ・フォン・シュトロハイム、という捉え方があるようで、たしかにそうした自然主義なら『城』のほうにあるように思います。

ルノワールについては、ストロープ&ユイレの映画『セザンヌ』（一九八九）のなかに、一九三三年のルノワールの映画『ボヴァリー夫人』のなかから「農事共進会」の場面がそうとう長く引用されていますが、これは、見ていると驚くような、というか、匂い立つような映像で、ほんとうにびっくりします。そして『階級関係』と、たしかに画像の肌理がよく似ているのですね。それは感じました。ああ、ストロープ&ユイレにあっては、ジャン・ルノワールの映画『ボヴァリー夫人』からもカフカの『アメリカ』への線が伸びているのだなと感じたわけですが、しかし、ストロープが偶然持ち出してきてしまった、『城』は映画化（彼らの場合それは取りも直さず批評化ということですが）が可能なのか、もし可能ならどのようなかたちになるのか、もっと端的に言うなら、

その場合の彼らの映画はどのようなタイトルになるのかという実に興味深い問題には、ストロープ自身答えが出せません。それで、この問題に一先ずけりをつけるべく、ストロープは最後にこう言います。

「もし私が二年間『アメリカ』と取り組んでこなければ『城』も発見できなかっただろう。すべては『火夫』から出発した。わたしたちは物語を捜し求めているのだ。何も語らない映画なんて、もううんざりだ。たしかに『城』はすごい作品だが、『アメリカ』のほうが物語がある。」

そう、物語がある。『アメリカ』は、筋らしい筋のない『城』と比べるとロード・ムーヴィーのように筋にあふれています。ではそのその道行きの果てに主人公がたどりつくらしいオクラホマ劇場とは何か？

ハッピー・エンド？

オクラホマ劇場は何か、どう取ればいいのかとよく尋ねてくる人がいます。ストロープ&ユイレはそこに肯定的なイメージを見ている。私も原則的にその取り方には異存はないです。この小説ではすべての登場人物に民族名がラベルのように貼られて出てくるのに、ユダヤ人だけが出てこないんですね。伯父のヤコブの改名のくだりにうっすらとそれを感じるくらいです。ですけど、最後に出てくるオクラホマ劇場、これはアメリカのサーカスとか、当時のアメリカの労働組合運動とか、さまざまなものを思わせるんですが、また何となくその背後にユダヤ人独特のメシアニズムをかんじさせるんですね。



ところが、カフカはオクラホマをオクラハマと記しているんです。カフカの自筆原稿に基づく最新の改訂版（一九八三）では、すべてオクラハマとなっています。カフカが行ったことのない『アメリカ』を書くにあたって、種本に使った本がソウクプのほかにもうひとつありまして、それはアルトゥール・ホリチャーの旅行記『アメリカ——今日と明日』（一九二二）です。ソウクプといい、ホリチャーといい、いずれもアナーキズムに近い左翼系の著作家なんです。カフカのオクラハマという誤記は、この本からきていると言われています。そして、私もそうだろうと思いません。

この写真には「オクラハマの牧歌」とキャプションがついています。オクラハマ劇場に採用されるとき、カールは自分の名前を「ニグロ」と偽りますよね。そのオクラハマでは現実にニグロはリンチにあって吊るされている。ところでアドルノは『プリズメン』所収のカフカ論の中で、カフカが小説に書いているのはボグロムにあって吊り下げら

れながら死んでゆくユダヤ人に見えるこの世の風景なんだと述べています。以下その部分、ちょっと引用してみましよう。

「中世においてはユダヤ人にたいする拷問や処刑は、『逆さま』にするかたちで行なわれた。（それはユダヤ人の宗教が逆さまと見られたからです。）すでにタキトゥスはその有名な個所でユダヤ人の信仰を逆さまだとして非難している。犯罪者は頭を逆さまにして吊された。この刑に処せられた犠牲者の死ぬまでの無限の時間のあいだ、この地上の表面が彼の眼に映じたに相違ないその様子が、測量師カフカによって写真撮影される。このような決して和らげられることのない苦患よりも軽いものには、救済の光学は提供されないのだ。」

主人公のカールは、冒頭の船のなかでは火夫に、最後にアメリカ全体のなかではニグロにと、当時最低辺にあつた者たちに自己を結びつけます。では、ニグロと名を偽つた者にオクラハマで待っているのは、そのような死なのか？ だが、それも断言できない。そんなふうにするのも、一種の〈敗北のメロドラマ〉というものでしょうね。

カフカのオクラハマ劇場をあれ以上書いてハッピー・エンド的に作つても、真つ赤な詐欺の逆ユートピアとしてのその正体をばらしても、いずれも偽りになる。これ以上書いたら嘘になるといふところで、ぴたりとカフカの筆はとまっている。だからじつは、『アメリカ』は結末がつけられなかったという意味での未完ではない。ブ

ルネルダのところからの途中が未完なのです。その意味では『審判』と同じだ。カフカは『アメリカ』をそれ以上書き続ける意味を、オクラハマ劇場を書いたことで失ったのだとおもいます。カフカの小説のなかでは、『城』だけが、結末がないというかたちでの未完です。

映画の終わりでは、ミズーリ河の川岸を遡行していく列車の窓からの移動撮影が車輪の音とともにどこまでも続いていく。見る者との我慢くらべのようなそのはてに、画面は汽笛の響きと同時に黒一色にかわって、そこに白抜きタイプの文字によるクレジット・タイトルが出る。これはカールたちの乗った列車がトンネルに入ったという思い入れなのでしょうか、そのまま車輪の音だけが続くなかを、しばらくは出演者の名前が変わっていきませんが、再度汽笛の音が長く響く。そして勾配が急になるのか、車輪の音が思いなしか早くなっていく……。

準拠のための軸

今の時代、拠り所としていたものがどんどんと朽ちはたて忘れ去られていく、そんな時代ですね。そんな中でストロップ&ユイレの映画に接すると、「ここからはじまる」という気持がするんです。ストロップ&ユイレの仕事は、拠り所のないこの時代にあって、準拠のためのひとつの軸を作ってくれている。「自作の主題を親和力によって選んでいます」というストロップ&ユイレの親和力に、私もまた親和するのです。

でも、批評という行為は魂のたすきリレーみたいなものであって、決してストロップ&ユイレの映画で、たとえばカフカの『アメリカ』について最終的なことが言われ、批評はこれで打ち止めになった、といったふうなものではない。批評という行為には、この世がつづくかぎり、終わりはないわけです。明日ご覧になる映画『アン

『ティゴネー』のタイトルは、ドイツ語で書かれてある順に訳すと、『ソフォクレスのアンティゴネー、ヘルダーリンの翻訳にもとづき、一九四八年にブレヒトによって舞台のために改作された』となります。これがストロープ&ユイレの『アンティゴネー』の正式なタイトルです。つまりストロープ&ユイレの映画は、そうした先人たちの行為の果てにあるわけです。これこそが、批評というものの正しい姿をつたえているタイトルだと思います。

参考文献

- 『アンナ・マグダレーナ・バッハの日記』一九八五（欧日協会「ユーロスベース」）
『アメリカ』一九八六（欧日協会「ユーロスベース」）
『ストロープ&ユイレの映画』細川晋、一九九七（フィルムアート社）
『ドイツ・ニューシネマを読む』瀬川裕司、松山文子、奥村賢編、一九九二（フィルムアート社）
『鏡の迷路——映画分類学序説』加藤幹郎、一九九三（みすず書房）