

R・W・ファスビンダー映画における権力の政治

——『ペトラ・フォン・カントの苦い涙』（1972）の

マレーネを中心に ——¹⁾

角 田 哲 史

序論

西ドイツの映画作家ライナー・ヴェルナー・ファスビンダー（1945-1982）の作品の形式的特徴は、様式性や人工性を際立たせる点にある。例えば俳優達の身体表現には極端に緩急がつけられ、鏡や照明などの舞台装置は過度に装飾的に用いられる。一方物語を考えると、ファスビンダーは一貫して社会のアウトサイダー（犯罪者、性的マイノリティ、移民労働者、ユダヤ人）を表象してきた。愛を求めるアウトサイダー達は必ず周囲の環境に抑圧され、自己疎外や自己放棄に陥る。まさに作り手自身が一貫したテーマと述べる「感情の搾取可能性（die Ausbeutbarkeit von Gefühle）」²⁾の物語である。とりわけハリウッド・ファミリーメロドラマ映画やドイツ民衆劇から影響を受けた1970年代初頭のメロドラマ映画群では、人間達の搾取・被搾取の関係とそこから生まれる権力関係が結婚や家庭といった社会的制度と共に描かれている。

こうした形式的・内容的特徴³⁾を備えたファスビンダーの作品は、当時の西ドイツ内外で対極的に受容された。後に詳しく検討するが、大まかに言えば前者は否定的、後者は肯定的である。例えば『ペトラ・フォン・カントの苦い涙』（1972）は公開当時西ドイツにおいて、登場人物の極端な演技とレズビアン達の絶望的な愛の物語とが結びつけられることで、「女性同性愛者への揶揄」や「ミソジニー」と評されていた。一方、渋谷哲也が指摘するようにドイツ国内の政治的文脈を遠ざかった土地では、ファスビンダー映画

は古典ハリウッド映画、ヨーロッパのモダニズム映画やアート映画の系譜、あるいはキャンプ・カルチャーの文脈の中に位置付けられて美的評価を確立した。⁴⁾ さらに英米圏の映画研究は、ファスビンダーをハリウッド映画には顕在化していなかった階級間や人種間のヒエラルキーを明示する作家として評価した。つまり1970年代の西ドイツ社会という共時的文脈よりも映画史や芸術史という通時的文脈に位置付けられることで、ファスビンダーの芸術性と政治性は主張されたのである。

こうしたファスビンダー映画の受容において争点になったのは、その形式・内容の相互関係、つまり映画の人工性や様式性と権力関係や搾取関係に置かれたアウトサイダー達の物語をいかに考えるのかという問いである。この問題は、ファウンデーションの設立やアーカイブの促進によって彼の巨匠としての立場が定まったことで一応の解決が見られた。世界各国での回顧展や特集上映を通じて、ファスビンダーのメロドラマは人種、階級、性、ナチズムといった多様な政治的主題を描いたアート映画として評価されている。ライ・ガンドラがファスビンダーのレトロスペクティヴに際して「芸術的方法としてのクィアネス」と題したエッセイを寄稿し、ファスビンダー映画に一貫して登場する性的マイノリティをクィアの文脈から再評価した⁵⁾ことは、ファスビンダーのアウトサイダー表象を政治的に肯定する潮流の一つの結節点とも言える。

ではこうした評価の変化の要因は作品内部においていかに説明することができるのか。本稿の目的は、ファスビンダー映画の形式と内容は独立的にではなく相互的にテキストを形成しており、尚且つそれは美学的観点からのみならず政治的観点から考察することが可能であるという仮説を検証することである。ファスビンダー映画の政治性のうち、とりわけ人間関係における抑圧や搾取といった権力に関する政治は形式と内容の双方からの分析の余地がある。この問いに答えるにあたり、1971年に上演された同名戯曲の映画化である『ペトラ・フォン・カントの苦い涙』（以下『ペトラ』）を取り扱う。

本作は、主にブレーメンの女性デザイナーペトラ・フォン・カントと若いモデルカーリーンという二人の女性のメロドラマを通じて支配と隷従という主題が展開される点、さらにそれが密室劇構造やマネキン、人形など舞台装置的モチーフ、絵画の一場面を再現する活人画のように硬直する俳優達の身体といった極端な形式的特徴によって描かれる点から本稿にとって有効である。特に注目したいのは、ペトラに仕える使用人マレーネというキャラクターである。物語に参入せずにただ無言で佇むばかりという奇妙な佇まいによって「謎」⁶⁾と称されていた彼女が、本作の権力構造に対して果たす機能を解明することが問いに答える手段となる。

まず第一節では、本作の同時代的受容や先行研究を検討し、そこで用いられていた「左翼メランコリー」や「マゾヒズム」という観点でファスビンダー映画を分析する際の限界を指摘する。その問題意識を元に第二節ではファスビンダー映画における形式と内容の政治性について考える。その際トーマス・エルセッサーによる「犠牲者 (Das Opfer)」と「視線 (Die Blick)」についての論考を参照しながら、『ペトラ』の権力構造の特徴を考察する。最後に第三節ではエルセッサーが指摘し得なかったマレーネの役割を検討することで、ファスビンダー映画の主題と形式の双方が権力の勾配に対する政治性、批評性を確立していることを明らかにする。

1：『ペトラ・フォン・カントの苦い涙』の受容の変遷

まず本節ではファスビンダーのメロドラマ映画の受容の変遷を振り返る。先述した通り同時代の西ドイツの映画批評は、『ペトラ』に対して否定的な見解を示した。例えばシュピーゲル誌は本作を以下のように評している。

パロディ？ いや意に反してキッチュだ。女性の本質についての根本的な知識を、贅沢な装飾、わざとらしい台詞回し、ひどく昂った演技を通じて、最高級の表現へと高めようとする試みは、脚本の弱さと主演女優の酷使によって挫折している。⁷⁾

重要なのは「女性の本質についての根本的な知識」を表現しようとする試みへの言及が見られている点である。この箇所は、それまで男性が主人公のギャング映画を主に監督していたファスビンダーが、初めて女性しか登場しない『ペトラ』を制作した事実を踏まえていると思われる。つまり彼にとって初の「女性映画」となるはずだった『ペトラ』は、その極端で誇張された演技や演出のおかげで失敗したというわけだ。同様にツァイト誌においてハンス・C・ブルーメンベルクも、『マルタ』(1974)を「ハリウッドの陰鬱な映画シリーズの淡いミソジニーで強化された」⁸⁾ 作品と評する過程で『ペトラ』を引き合いに出している。

もちろんファスビンダーはこの物語に真剣に関わり合っているわけではなく、その演劇的な可能性にただ戯れ、大袈裟な情緒をそれに没頭することなく距離を置いて冷静に讀めるのである。マーギット・カーステンセンの圧倒的な存在感以外にも『マルタ』とかなりの共通点を持つ『ペトラ・フォン・カントの苦い涙』のように、ファスビンダーは異化的な様式化(Stilisierung)に取り組み、ドラマの緊張感を硬直したタブローに溶かし、状況や人物の完全な人工性を繰り返し指し示すために、暴露的な鏡像や分析的なパンショットを用いる。⁹⁾

ブルーメンベルクは、画面の人工性を隠さない演出を、作り手が映画の事象に対して距離を取る姿勢によるものと指摘している。『ペトラ』や『マルタ』には、搾取的な恋愛関係や家父長制に苦しめられる女性主人公を冷ややかに見つめる視線、つまり女性性の貶め、ミソジニーが見受けられると分析されるのだ。これらの批評は、ファスビンダー映画に繰り返し見られる登場人物の大袈裟な芝居や人工的に作り込まれた画面を、「キッチュ」あるいは「異化」という言葉で説明しているが、その意味合いは明らかに否定的である。このように『ペトラ』は、人工的な映画形式と女性の抑圧の物語を以てジェンダーの観点から西ドイツで批判されたのである。

もっとも、演技の様式性への批判は歴史的に根拠づけられている。という

のもファスビンダーが現場で高圧的な演出をしていた事実が確認されるからである。劇団アンチテアター俳優達に対する彼のサディスティックな言動を裏付ける言説は数多存在する。例えばミヒャエル・テーテベルクは、ドキュメンタリー映画『ファスビンダーの女性達』（ローザ・フォン・プラウンハイム、2000）の証言などを根拠に、ファスビンダーが現場で絶対的な権力者として振る舞っていた事実に言及している。¹⁰⁾ 実際本稿で分析する『ペトラ』に出演したハンナ・シグラ、イルム・ヘルマンらは撮影の際に、監督が指示を一方的に与えるばかりで共同作業の余地がなかったことや、自分が演じることを望んでいない人物を押し付けられたことへの苦悩を告白している。¹¹⁾ つまり不自由で大袈裟な演技に囚われた俳優達の芝居はファスビンダーの抑圧的な演出の賜物であるのも間違いがなく、したがって劇中の表象から作り手のサディズムやミソジニーを読み取る批評には、議論の余地はあるものの一定の妥当性がある。

ではドイツ国外の映画研究者達はこうしたファスビンダーの一筋縄ではないかなメロドラマ映画にいかに対処したのだろうか。英米圏の映画研究には、ハリウッド・メロドラマの再評価や装置論の潮流を踏まえファスビンダー映画を内容と形式双方から政治的に評価する言説も見られる。¹²⁾ しかし『ペトラ』に関しては、西ドイツと同様評価が分かれる。リチャード・ダイアーはファスビンダーの「性の政治 (sexual politics)」を検討する際に、イギリスのゲイ批評誌において同性愛者が主人公の『ペトラ』と『自由の代償』(1974)について賛否両論が巻き起こった事例に言及している。¹³⁾ ダイアーは、こうした激しい議論が生まれた理由を、作品の物語 (narrative) とそれ以外 (ミザンセーン = mise en scène、ショット配置など) の二点から考える。この区別は本稿が念頭におく内容・形式という区別に呼応する。まずファスビンダー映画のナラティブは、結末の解釈が開かれているなど曖昧な性質を持つために賛否両論を生むと分析される。一方ナラティブ以外の要素は「左翼メランコリー (left-wing melancholy)」の範疇にある。ヴァル

ター・ベンヤミンが用いたこの概念をダイアーは「資本主義社会の搾取性を認識しながらも、それに対して根本的な変革をもたらすようないかなる手段も認識できないような生への視点」と定義している。¹⁴⁾ 左翼メランコリーは、労働社会階級、さらに女性や同性愛者など性の政治に関わる対象を、資本主義社会の犠牲者とみなす。ダイアーが例示するファスビンダー映画の左翼メランコリーの性質とは、柵や壁の間に登場人物を挟むことで「囚われている (entrapment)」状態にあることを暗示するショット構成などである。

ダイアーは、こうした演出が登場人物達を犠牲者とし表象すること自体を目的にしてしまっていると指摘し、とりわけ女性主人公達が過剰に美しく表象される点を批判した。つまり作品自体がブルジョワ的、あるいは家父長的ではなかったとしても、左翼メランコリーのミゼンセースを通じて犠牲者の立場を強調する演出は、政治的闘争を不毛なものとしてしまうモデルを暗示する危険性があるのだ。¹⁵⁾ ダイアーの議論の背景には、1970年代のゲイ・レズビアン運動の文脈がある。ストーン・ウォールの反乱に代表されるように1960年代末から1970年代にかけて同性愛解放運動が世界的に広まり、西ドイツでも同性愛行為を犯罪化していた刑法175条が度々改正された。ダイアーは、こうした性の政治と資本主義社会において下層階級が被る搾取や抑圧といった階級の政治を区別し、『ペトラ』や『自由の代償』は同性愛者を主人公に据えた作品であるにも関わらず前者への意識が希薄である点を問題視するのである。

こうした同時代の『ペトラ』受容は共に、作り手と登場人物や現実の社会問題との距離から作品の政治性を検討していた。それらの議論には説得力があるものの、作品の内容と形式、ダイアーの言葉を借りればナラティブとミゼンセースを詳細に分析しているとは言い難い。ファスビンダーの演出は、キッチュ、あるいは左翼メランコリーへと還元され、その機能や意味が論じられていたわけではなかったのである。

一方ファスビンダーの死後、彼の作品群をマゾヒズム的に読解する言説が

現れた。それらの功績は、作品外部の言説よりも物語世界に焦点を絞り多様な読みを提示した点にある。例えばカジャ・シルバーマンは、『秋のドイツ』（1978）などファスビンダー本人が演者として現れる作品の分析を通じて、サディズム的言動と不可分であったファスビンダーをテキスト内の被抑圧者へとマゾヒスティックに同一化する存在として読み替えるという作家論を試みた。¹⁶⁾『ペトラ』についてはブリジット・ペッカーによる優れたマゾヒズムの読解がある。ペッカーは、本作に演劇性（theatricality）を与えるような、物語の進行を遅延させるほど様式化された登場人物の身体表現、壁に架けられたニコラ・プッサン『ミダス王とバックス』の絵画、人形、マネキンといった小道具を、テオドル・ライクが唱えたマゾヒスティックな情景において現出する舞台性や幻想性と結びつけた。権力関係の逆転を経験するペトラとカーリーン、およびそれを側から観察するマレーネの役割は、それぞれライクが示したマゾヒズムのシナリオにおけるドラマの演者と目撃者に付合する。また社会的に優位な階級にあるペトラがカーリーンに支配されるというようなアイデンティティーの意味や役割が逆転・多層化する物語構造も、ゲイリン・スタッドラー、ミヒャエル・フィンケなどの研究者が繰り返し探究したマゾヒズムにおけるアイデンティティーの転換や反復性の原理から捉えることが可能とされる。¹⁷⁾ この場合、マゾヒズムは個人のセクシュアリティというよりも、複数の登場人物によって成り立つ舞台やシナリオ、あるいはアイデンティティや役割の交換が発生するモデルなのである。

マゾヒズムを俳優たちの身体表現にまで敷衍して検討する分析は説得力が強く、同時代の言説が見落とした作品の細部を入念に検討している点で意義深い。しかしペッカーの議論には、物語世界の独自性をもマゾヒズムに還元する傾向がある。その最たる例がマレーネである。ペッカーは、ペトラにマゾヒスティックに依存するはずの彼女が、物語を冒頭で始め結末で閉じるという演出家的な役割と事態の進行を窃視するサディスティックな役割を果たす点に注目し、ペトラ、カーリーンと同じくアイデンティティの転換を見出

している。¹⁸⁾しかしマレーネにサド・マゾヒズムを見出す議論では、ペトラとカーリーンの関係の蚊帳の外に置かれ被抑圧の立場にあった彼女がペトラを克服し家を出るという結末が不問にされている。

こうした『ペトラ』の受容の変遷を辿ることで、本作における権力の政治を考察する余地が明らかになる。要は、マレーネは単にマゾヒストではなく、愛するペトラから抑圧されるという感情が搾取された状態にあり、かつ結末で彼女を捨て抑圧を生き残る人物であり、本作の権力の政治が投影されたキャラクターなのである。ところが同時代の批評家や研究者は、ファスビンダー映画における性の政治の希薄さを指摘する際に映画形式の詳細な分析には至らなかった。また本作の主題と形式の双方をマゾヒズムの観点から分析したベッカーも、マレーネをサド・マゾヒストと考え、ファスビンダー映画の搾取や権力にまつわる政治を解き明かさなかった。

ダイアーはマレーネについてナラティブから言及していた。つまりテキストの曖昧性故に、彼女がなぜ家を出ていったのかは理解しようがないのだ。¹⁹⁾確かに台詞を持たないマレーネの内面は、物語や内容の次元では如何様にも解釈が成立し得る。ではミザンセース、形式の次元ではどうだろうか。ペトラやカーリーンをじっと見つめるマレーネを演じたイルム・ヘルマンの身体表現は、第三節で詳しく検討するように能動的な意志表現と受動的な抑圧性のどちらにも属さないという特殊な性質を持つ。ダイアーとベッカーの論考は共に、『ペトラ』の物語と、ペトラやカーリーン、マレーネに振り付けられた身体表現といった形式を同時に論じない点に問題がある。これに対して、本稿の立場は先述した通り、ファスビンダー映画の政治性を内容と形式の双方から検討することであった。愛情関係に生まれる権力の勾配を描いた『ペトラ』の政治性はナラティブだけでなく、映画の形式、とりわけ身体表現を考慮することで初めて浮かび上がる。この問いを深めるために、次節ではファスビンダー映画の政治性を分節化し体系化したトーマス・エルセッサーの議論を参照しながらマレーネの機能を探る。

2：ファスビンダー映画と犠牲者の政治

本節では『ペトラ』における権力の勾配についての政治性を探るために、ファスビンダー映画に積極的に政治性を見出した先行研究を参照する。中心的に用いるのはトーマス・エルセッサーが提起した「犠牲者（Das Opfer）」と「視線（Die Blick）」についての議論である。

2-1.：犠牲者の政治

そもそも『ペトラ』に権力の政治を見出す議論自体は真新しくない。例えば斉藤綾子は、本作をメロドラマの中心にあるジェンダーの問題が何よりもまず権力の問題であることを表すと作品と述べている。²⁰⁾ メロドラマ映画の主人公をヘテロ女性からレズビアンに書き換えたファスビンダーは、従来のジェンダーやセクシュアリティの規範を砕くだけでなく、本来メロドラマ映画は非対称な権力関係を描いていたことを顕にするのである。またレットガーとブッテも、カーリーンに捨てられたペトラが娘や母親の前で激情する終盤に、権威や規範の転覆を見出す。レットガーらはそこに家父長が不在であることを以て、フォン・カント家の危機はメロドラマ的情動と社会的な身振りを結びつけ、社会的アイデンティティーの所与の分類を問いに付すような社会的危機へと変貌すると述べる。²¹⁾ つまり愛する相手に傷つけられて泣き喚くといういかにもメロドラマ的な感情表現が展開される場面において、実は父親という社会的役割の持つ権威の絶対性が削がれているのである。これらの議論に共通するのは、異性愛者の女性を被抑圧者として描くメロドラマの図式を同性愛者の女性達によって書き換えた『ペトラ』に、異性愛主義や家父長制といった規範への批評性を見出す姿勢である。その際ペトラ達は社会的に構築された権力関係の網目に取り込まれた人物であると想定される。いわばファスビンダーは、メロドラマのジェンダー図式をずらすことでその根本にある社会的権力を提示しているのである。

斉藤やレットガー、ブッテらが議論の前提としているのは、ファスビンダー

のアウトサイダー達を数十年に亘って体系的に検討したトーマス・エルセッサーの論考である。ファスビンダー研究の第一人者であるエルセッサーは彼のフィルモグラフィーを網羅的に分析した『ライナー・ヴェルナー・ファスビンダー』²²⁾ という書物において、ファスビンダー映画の登場人物達を「犠牲者 (Das Opfer)」として論じた。エルセッサーの議論が有益なのは、アウトサイダー達が悲惨な末路を辿る物語の内容とファスビンダーが頻用する鏡を取り入れたショット配置や視線繋ぎの編集など映画形式の双方を検討したことで、従来の研究を大きく更新している点にある。以下順に見ていこう。

まずエルセッサーは、ファスビンダーは登場人物達に「幸福を追求することが、むしろ自分達から幸福を永久に取り下げるような悪循環」を投げかけていると考える。²³⁾ 無知で単純な登場人物達は、自分を搾取する社会制度への批判的な視点を持たず、むしろ幸福を求めて積極的にそれに突き進むという悪循環に陥る。そこではしばしば欲望の代用やそれによる願望の挫折が生じる。エルセッサーは悪循環の例として、『不安は魂を食い尽くす』(1974)における、自らの家族が忌み嫌う移民労働者のアリと婚約した主人公エミ、彼女に拒絶されたことで本当は愛していない女性と不貞を働いてしまうアリをあげているが、その際ダグラス・サークの『風と共に散る』(1956)についてのファスビンダー自身の批評を引用しているのは重要である。²⁴⁾ この記述には、エルセッサーによるハリウッド・メロドラマ映画の主人公達は社会や世間に対して徹底的に受動的で状況を打破するような主体的な行動を取ることができないという指摘が共鳴する。²⁵⁾ つまり登場人物が願望を果たすことができないどころか、むしろ絶望的な状況に積極的に進んでしまうというファスビンダーの悪循環には、ハリウッド・メロドラマからの影響が如実に現れるのである。

一方でこうした悪循環にこそ、登場人物＝犠牲者の「主体的な立場」が書き込まれるとも述べられる。²⁶⁾ なぜか。エルセッサーはファスビンダー映

画に頻出する「見ること」が倍化された画面に注目する。具体的には画面に扉や窓枠などフレームを多重に仕込むフレーム内フレームや鏡像を用いた演出である。視線や視界を前景化する演出は、カメラの視線と登場人物の視線の不一致を生み、観客がカメラに同一化して登場人物達を窺視する古典的映画構造の暴露につながる。しかしエルセッサーはさらに読解を深め、視線が強調された映画世界における犠牲者達の「見られる」ことへの欲望を読み取る。ファスビンダーは、悪循環に追い込まれた犠牲者達、具体的には同性愛者、移民労働者、女性らを、「他者」として認識し排除するマジョリティの視線を描く。エルセッサーに言わせればこれを単に順応主義に対する批評と理解することは不十分である。なぜなら犠牲者達は、順応主義的な他者から「アウトサイダー」として「見られる」ことを通じて、初めてアイデンティティを形成するからである。もちろん他者の視線に晒されるだけでは、犠牲者はただの客体であり主体的なポジションを持つことは困難である。しかしエルセッサーは、客体化されながらも主体性を求めるという矛盾的でダブル・バインド的な要求に対して、自己を開いて応答しようとするような犠牲者達の自己放棄的な立場、あるいは自己を外在化する立場にこそネガティブな形だとしても力が現れると述べている。²⁷⁾

この議論の興味深い点は、犠牲者に関する主題的、および形式的戦略を、マイノリティ表象の問題にもリンクさせている点である。先述したように観客がカメラに同一化することで登場人物達に視線を向ける構図は画面内の過剰な視線によって先回りの妨害される。したがって観客の犠牲者達に対する同情の視線も妨害される。不可能性を帯びた要求に応えることで主体的なポジションを勝ち取るとする主人公達を、単に哀れな弱者と「見る」ことはマイノリティ達を客体化して距離を取って見る態度に他ならない。²⁸⁾ こうしたエルセッサーの分析は、第一節で検討した公開当時のファスビンダー映画の性と階級の政治をめぐる議論に一種の終止符を打つ。エルセッサーはダイアークが分割的に考えていたファスビンダーの性と階級の政治に対して、資

本主義、家父長制、異性愛規範といった制度に抑圧される「犠牲者」という包括的な表象概念を提示した。作り手が登場人物達を揶揄しているわけではなく、むしろ犠牲者達に不可能性を帯びた行為を通じて主体的なポジションを与えていること、さらに観客達の客観的な視線もまた映画の中に書き込まれることで妨害されていることの2点によってファスビンダー映画における犠牲者の政治が主張されるのである。

2-2. : マレーネは見物人か？周縁者か？

本稿の争点である『ペトラ』の多重的な権力構造を担うマレーネについてエルセッサーは以下のように論ずる。

彼女の前でペトラとカーリーンがスタンドプレーをしているのに対して、マレーネはこの二人の女性によるサド・マゾヒスティックな見せ物に対する必要不可欠な補遺を具現化する。重要なことは眼差しを惹きつけるという能力であるから、マレーネのような人物が、彼女の視点から物語が語られるにも関わらず、なんら主体的な役割を持たないということは不思議ではない。こうした人物達は観客であり、怪しげなほど受動的な小道具である。その受動性は、不気味で時々悪意を覗かせる。まさにマレーネ達は見るという権力を持っているように見えて、しかし同時に物語に干渉するような動機づけを持っていないからである。²⁹⁾

ここでマレーネは、犠牲者たるペトラやカーリーンが引き受ける視線を具現化するにも拘らず物語に直接関与しない不気味な「小道具 (Requisiten)」として捉えられている。ファスビンダー映画の犠牲者には他者からの視線がアイデンティティ形成にとって最重要であるという論旨を踏まえるならば、エルセッサーがマレーネを他の犠牲者達と一線を画す存在であると考えていることは明らかだ。視線の受け手ではなく担い手としてのマレーネは、また映画を見ている観客の分身 (Double) であると解釈される。³⁰⁾ ショット・切り返しショットの原則に代表されるように古典ハリウッド映画が観客の視

線をカメラの視線に代理させ物語の中に組み込んでいたのに対して、マレーネは観客の視線を具現化し、映画に対して「見る」ことの過剰をもたらすのである。ところが結末でペトラの家を出るマレーネは観客にとってもはや自己の投影ではなくなる。

こうした虚構の外側、もしくは淵にある彼女の存在は、観客にとって自らを投影する人物ではなく、むしろ映画の進行につれてどんどん不気味になっていく自らのドッペルゲンガーの意識となる。こうした策略に気づくことで観客は、マレーネを『ペトラ・フォン・カント』と呼ばれるメカニズムの糸を手緩く掴んだ人形の操り手として理解する。ここで我々は再び語り手の存在を再び意識するようになり、映画全体をコントロールしようという試みにおいて、自分達をさらにコントロールしている因子としての作者をでっちあげる。この時我々は、二重底付きのトランクのような映画が開示する入れ子構造の深淵に沈んでしまう。³¹⁾

観客にとってマレーネは、当初自らの視線の担い手であった。しかし彼女がラストで映画世界に対して超越的な立場に置かれることで、彼女はその操り手としての機能を持つように思われる。この発見によって観客は、さらにマレーネという存在自体を作り出す語り手や作者という入れ子構造をでっちあげてしまう³²⁾ 仕掛けが張り巡らされているというわけである。

繰り返すようにエルセッサーの議論は視線の演出を媒介にして形式と内容をリンクさせたうえで映画の政治性を考えていた。観客の視線を代理していたはずのマレーネが観客を入れ子構造の罠に落とすという読解も、犠牲者達の悪循環を安全圏から「見つめる」観客の立場の混乱を指摘する点で政治性を持つと言えるだろう。しかしエルセッサーの議論の最大の問題は、権力者であるペトラが転落するという結末を、その引き金を引くマレーネの不気味さによって説明する、つまりマレーネをアブジェクトな存在とみなすことで説明する点である。権力構造の崩壊を、不気味な登場人物が引き起こした謎や罠として不問にしまっているのである。

ここで思い出したいのはペトラ達とマレーネの間には、中心と周縁、支配と隷従といった権力の勾配がある点である。この状況をファスビンダーは部屋の手前から奥へという奥行きの構図を用いて視覚的に図示する。ペトラやカーリーンはベッドが置かれた部屋の中央を占め、マレーネはペトラに仕える時以外は奥のアトリエで活動する。マレーネはペトラ達の小さく配置され、主人公達の権力関係のドラマに参入できない。(図1) ベッドの手前には本作唯一の男性表象であるブッサンの絵画に描かれたミダス王やバックスが配置され、女性を抑圧する男性身体が強調される。(図2)

このように手前から奥へと権力が階級づけられている部屋は暗転する毎に次々と様相を変え、それに伴ってペトラやカーリーン達も権力関係の網目を推移する。一方マレーネは彼女達のパワーゲームから排斥され周縁化された存在である。ラストショットでマレーネが部屋を出ていくショットは、こうした関係の破綻を端的に示す。(図3)

背景の白い壁によって深さを欠いた部屋を横向きに捉えたショットは、奥行きが強調された今までの部屋のヒエラルキーの消失を物語る。権力の場合であったベッドに座るペトラは破滅し、素早く去っていくマレーネが優位な立場に置かれている。このように『ペトラ』における権力の物語はショット構成によって図示される。エルセッサー的に考えるならば、ペトラ達が権力争いに巻き込まれた犠牲者であるのに対して、マレーネは犠牲者達からも排斥



(図1)



(図2)

された周縁者である。ショット構成が犠牲者の傍らに周縁者を配置するという多層的な勾配を示し、周縁者がその構造を崩してしまうという結末によって、『ペトラ』は権力の政治を描く映画たり得ている。

エルセッサーの議論を参照することで明らかになったのは、ファスビンダー映画は差別や抑圧を被る犠牲者達をめぐる物語内容と、視線を強調する映画形式とが絡み合い犠牲者の政治を形成していたということだった。しかし視線に拘るエルセッサーは『ペトラ』について、ペトラを他者からの視線を受ける犠牲者、マレーネを彼女に視線を向ける人物として分析したために、最終的にはマレーネの不気味性に権力の主題を還元してしまった点に問題があった。エルセッサーは視線というファスビンダー映画の根本的な形式を徹底的に分析する。したがって権力の勾配とその破綻を描く『ペトラ』の内容を分析するだけではその議論に十分に応答できない。一方『ペトラ』は、第一節で確認したように「キツチュ」と批判された様式的な身体表現を形式的特徴とする。ならばマレーネとペトラ、カーリーンの間にある身体表現や身振りの差異に着目することで、権力の政治を描く上での本作の形式的戦略が明らかになるのではないだろうか。第三節ではエルセッサーが視線に限定していたファスビンダー映画の形式性の議論を問い直しながら、『ペトラ』におけるマレーネの身振り表現の特異性と権力の物語との関連を検討す



(図 3)

る。

3：権力の政治とマレーネ

本節では、エルセッサーが主張した犠牲者の政治では捉えようのなかった『ペトラ』のマレーネが担う特徴的な身振りを伴った周縁者としての役割を、具体的なテキストに即して検討することで、本作の権力の政治を論ずる。

3-1：視線から身振りへ

まずあらすじを確認すると、当初モデルのカーリーンに対して経済・階級的に優位な立場にあったデザイナーのペトラが、映画が進むにつれてむしろカーリーンに感情的に搾取され隷従するというのが物語の骨子である。権力や立場の逆転を体現する二人を、使用人のマレーネが側からじっと見つめるショットが頻発する。例えば家を出ていくカーリーンにペトラが唾を吐きかける瞬間は、部屋の奥にいるマレーネのショット（図4）に彼女の視線の対象である部屋の手前のペトラ達のショット（図5）が切り返される。

こうした編集はエルセッサーが指摘した通りマレーネが視線の担い手であることを示す。また事態を傍観する立場はマゾヒズムとも親和する。ジークムント・フロイトによる「子供が叩かれる」幻想の第三段階についての論述



（図4）



（図5）

には、女兒は能動的な愛情行為を失い受動的な傍観者の立場から大人の男性（父親）に叩かれる男児に対してマゾヒズムの充足を獲得するとある。³³⁾ ここでフロイトは女兒の両親コンプレックス、つまり父親への近親相姦的愛情の抑圧とそれに対する罪の意識の進行を前提としている。女兒の父親への愛情は、嫉妬の対象である他の子供が叩かれる第一局面、罪の意識を覚え自分が叩かれる第二局面、能動性を捨てただ男児が父親に叩かれる様を傍観する第三局面へと推移する。フロイトによる精神分析が異性愛前提である事実を差し引いても、苦痛を感じる他者を傍観することにマゾヒズム的快楽を感じるというモデルを用いれば、レットガーとブッテが分析したような父親が不在の状況下におけるマレーネのペトラに対するマゾヒズム的な情愛を説明することも可能であろう。中心に犠牲者たるペトラ、カーリーンのサド・マゾ関係、その周縁に傍観者・周縁者たるマレーネのマゾヒスト的立場を置くというのが、本作の基本的な人間関係の構図である。

しかし物語が進むにつれてマレーネは徐々に内面を不透明にする。第二幕の冒頭でカーリーンが呼び鈴を鳴らしてもマレーネはなぜかタイプライターを打ち続け、ペトラの指示を受けてようやく立ち上がる。（図6）重要なのはこうしたマレーネの不透明性がペトラの転落と結びついている点である。カーリーンに捨てられて自暴自棄になったペトラに呼応するようにマレーネ



（図6）

は使用人としての役割を捨て彼女を激しく苛立たせる。つまり先行研究が指摘していたナラティブ上の謎や空白としてのマレーネは、内面が徹底的に不透明な佇まい自体を用いてペトラの権力を突き崩すのである。こうしたマレーネの内面に精神分析、あるいはマゾヒズム論を用いて迫ったとしても、そもそもナラティブが彼女のキャラクターを曖昧にしている以上その論証は困難である。むしろ彼女の佇まいを様式化された身体表現という映画形式と捉えることで、権力の崩壊というナラティブに対して果たす役割を論じる必要がある。

『ペトラ』の俳優の身体は、自然な運動性を欠き頻繁に静止・硬直する。ペッカーはこうしたポーズ (Pose) を 18 世紀の西欧演劇の伝統におけるパントマイムやジェスチャーと結びつけた上で、それがペトラやカーリーンの相互関係性を描くために用いられていると分析した。³⁴⁾ 二人の相補性が、絵画内の男性身体、あるいはアトリエに置かれたマネキンに並置されることで、人間と無機物が浸透し合う構図へと敷衍されるというペッカーの論述は鋭い。しかしマレーネの身体は、あらゆる他者との関係性が常に挫折し合うという点で、ペトラ達のポーズとは決定的に異なる機能を持つ。例えばペトラがシドニーにベッドの上で二人目の夫との性愛関係を話す場面では、画面の奥のマレーネが作業を辞めてペトラに視線を向ける。カメラはマレーネに大胆にクロース・アップを始め彼女の表情が「苦い涙」に暮れる様を捉えると、視線の対象であるペトラへとパンする。(図7・8・9)

マレーネは、その眼差しを通じてペトラに対して強い執着を表しているが、それを具体的な行動に転ずることができない。彼女の身振りは、内面の能動性と外面の非能動性、硬直性の間で分裂する。確かに作業を止めて顔を横に向けて止まる動作は機械的に振り付けられておりまさにポーズと呼ぶに相応しいが、シドニーにむかって話し続けるペトラとマレーネの間には決定的な断絶がある。失墜したペトラは徐々にマレーネの身振りを認識するが、両者の断絶は埋まらない。それが最も象徴的に現れるのはガラスに手をつく



(図 7)



(図 8)



(図 9)

マレーネの二つのショットである。一つ目は序盤、ガラス越しに見えるシドニーとペトラから目を背けガラスに手をつくマレーネを捉えるショットである。(図 10) 二つ目は終盤、ケーキを持ってくる指示を聞かないマレーネをペトラの側から捉えるショットである。(図 11) 前者では図 7・8・9 と同様にペトラとシドニーのドラマから排斥されたマレーネの姿が観客だけに示される。ここで彼女は物言わぬ傍観者ですらなく、前景で起こる出来事が過ぎ去るのをただじっと耐え忍ぶだけである。彼女が内心に抱える苦痛や苦悩は垣間見えるものの、やはり台詞と視線を奪われガラスに手をつくという硬直的な身振りが彼女の意思表示を遮断している。後者では遂にペトラがマレーネの身振りを認識するという重要な転換が起こるが、ここでも遠景にいるマレーネのじっと佇む身振りだけが描かれる。それにペトラの怒号が被さるこ



(図 10)



(図 11)

とで、マレーネは彼女にとって得体の知れない脅威であることが示される。

こうした一連の身振りに着目することで視線を用いて不気味に物語を操る存在ではなく、他者との関係性が絶たれたマレーネの周縁者の立場が明らかになった。彼女は映画が進むにつれて目的性を欠き、遂にはペトラを脅かす存在となるのである。そもそもメロドラマにおいて無言であること (muteness)、言葉ではなく身振り (Gesture) を用いることは重要な表現手段と理解されていた。メロドラマを西洋近代文学のモードとして論じたピーター・ブルックスも、言語の持つコードからは生まれえないような別の意味へと到達するものとして身振りを捉えていた。³⁵⁾ つまり身振りとは、言葉 (台詞) による説明では失われてしまうような感情や精神の状態を視覚的に表す技法として、メロドラマに起源から備わっていたのである。ただしこうした言葉では名付けえない (ineffable) 意味を表現する技法としての身振りが、『ペトラ』においてマレーネという周縁者に与えられている点が重要である。マレーネの身振りは一つの表現技法を超えて、イタリアの哲学者ジョルジョ・アガンベンによる「身振り」の定義を思わせる役割を果たす。アガンベンは「身振りについての覚書」と題されたテキストにおいて、身振りをただある手段性を晒し出すこと、手段としての手段を目に見えるものとするものと定義した。³⁶⁾ 身振りとは何らかの目的に裏打ちされた制作や行為と

は異なり、ただ「欲望と遂行の間」³⁷⁾で宙吊りにされたものであり、さらに人間が実はそうした「間にある」性格を持つことをも露わにするのである。マレーネに結びつけて考えると、彼女の身振りはペトラに対して愛情、あるいはマゾヒズム的欲望を抱くという能動性と、他者と関係できず権力勾配の下層や傍にとどまり続けるという受動性の間で、硬直する身振り性だけを露わにする性格を持つと言える。

ローラ・マルヴィは『紳士は金髪がお好き』（ハワード・ホークス、1953）の冒頭のマリリン・モンローのダンスを、ブルックスとアガンベンの子振りをそれぞれ引用しながら論じている。³⁸⁾マルヴィは先行研究が定義した子振りを、自身が再生速度を遅延させた映画（Delayed Cinema）において1フレーム毎に現れるモンローの子振りと重ね合わせる。映画の進行から分離したモンローの子振りは、過剰な、あるいは捉えどころがない、究極的には言葉で表し得ないような意味を持つ点でブルックス的であり、直線的な物語から断片へと分離する点でアガンベンの間にある性質を獲得する。³⁹⁾物語上の空白と形容されていたマレーネの存在もまた意味に還元されることはなく、その子振りは間におかれている。しかしマルヴィが映画を操作して子振りを見出したのに対して、マレーネのアガンベンの子振りは最後まで映画内世界に留まり、権力の物語と関係し続ける。マレーネは意味や因果律によって完全に説明されることはないものの、ペトラによって認識され権力を巡るドラマへとはっきりと参入するのである。

終盤、カーリーンと家族からの抑圧に耐えかねて地面を這いつくばるペトラを、周囲の人間が取り囲む。（図12）ここでマレーネは劇中で初めて他の人物、つまりシドニーやペトラの母娘と共に配置される。ペトラが権力の座から完全に失墜する時に初めてマレーネの子振りは他者と共有されるのである。アガンベンにとって人間を手段性のうちに曝け出す子振りは、生産や行動ではなく、引き受けや負担をさせるという意味で人間を倫理的次元に開くものであった。⁴⁰⁾このショットにおける子振りの共有は、アガンベンのな



(図 12)

倫理的次元と同一視はできない。なぜならその身振りはたとえ各々が手段性を曝け出すとしても、集合的に配置されることでペトラを見下ろすという目的性を帯びてしまうからである。ただ本作が権力の政治を主題にした映画である以上、このショットがその決着を示したと考えることは可能だろう。ペトラ達のポージングやジェスチャーとマレーネの身振りという身体表現の差異は、ペトラ達の人間関係とそこから排斥されるマレーネという権力勾配の物語と不可分であった。この中心と周縁、支配と隷従という構図は映画が進むにつれて逆転する。ペトラが権力を失う時、泣いて震えるというメロドラマ的ジェスチャーを行うのはペトラだけで⁴¹⁾、マレーネの不自然なまでの硬直した身振りがペトラ以外に共有されるのである。

3-2: ファスビンダー映画の二元性とマレーネの立ち位置

最後にこうしたマレーネの身振りがファスビンダー映画にとっていかなる意味を持つのかを考える。

まず『ペトラ』の1971年の上演台本には、第一幕の「肩をすくめる」⁴²⁾ 第三幕のペトラの「異変に気づき留まる」⁴³⁾、などマレーネの身振りに関するト書きは散見するものの、3-1節で確認したような身振りを強調する表現の多くは映画版に加えられたものである。戯曲から映画への変更点のうち最

も重要なものは映画の冒頭に「ある症例　ここでマレーネとなった者に捧げる（ein Krankheitsfall gewidmet dem, der hier Marlene wurde）」という文言が付加され、結末でペトラから「あなたの人生について話して」と言われるとマレーネが部屋を出ていく展開が追加された点であろう。前者に関してはファスビンダー本人がこの物語を自伝的な作品と語った⁴⁴⁾ことから、彼の当時のパートナーであったペーア・ラーベン、もしくはギュンター・カウフマンを指す言葉と解釈されることもある⁴⁵⁾が、こうした伝記的読解が特別有益とは言えない。後者に関してファスビンダーは、命令を受けて自分で決断することに慣れてないマレーネが新たな自由を手に入れることはないと言ひ、彼女がまた別の依存関係を見つける展開を示唆している。⁴⁶⁾ ファスビンダーに言わせれば映画版において格別存在感が増したマレーネも、依存と搾取の関係性から抜け出たわけではないのだ。

『ペトラ』における依存と搾取というテーマを渋谷哲也はジェンダーとセクシュアリティの観点から分析している。異性愛前提であったメロドラマの図式を女性達の同性愛図式に置き換え、さらに寝起きのペトラが鬘やメイクによって徐々に女性性を纏うなど、本作においてジェンダーやセクシュアリティは仮装やパフォーマンスと結びついている。しかしこの表象が、ファスビンダーが繰り返し描く強者と弱者の二項対立に依拠している点を渋谷は問題視している。なぜならファスビンダー映画は女性身体によって従順さや弱さなど受動性を表すため、結局ジェンダー規範は温存されるどころか暴力装置として発動してしまうからである。『ペトラ』における支配者カーリーンの怪物性と隷属者ペトラの被抑圧性という構図は、他のファスビンダー作品で輝かしいヒロインを演じたハンナ・シグラと、抑圧に耐えて苦悩する女性を演じたマーギット・カーステンセンという二人の俳優のイメージと合致して形成されている。つまりファスビンダー映画が男らしさ＝支配者、強者と女らしさ＝隷属者、弱者という典型的なジェンダー図式を本質的に転覆することはないのである。⁴⁷⁾

ジェンダーパフォーマンスの内奥に閉塞する旧来的な二項対立図式は確かにファスビンダーのメロドラマ映画において頻発する。『四季を売る男』においては、同じくイルム・ヘルマン扮するイルムガルトが酒に溺れる夫ハンスを見舞うショットがある（図13）イルムガルトの硬直的な表情を極端なクロス・アップで捉えるこのショットは、彼女の威圧性をハンスの卑小さと対置する。ハンスは、家父長制の中で抑圧されイルムガルトの眼差しを浴びて破滅するという、まさにエルセッサーが指摘した犠牲者そのものである。制度に敗北する男性と生き延びるという女性という構造は、確かに家長＝男性＝強者、妻＝女性＝弱者という構図をずらしている。しかし本作の主眼は専ら崩壊する父性への憐憫に向けられており、男性の優位性を崩すイルムガルトは伝統的な家族制度におけるハンスに対する脅威として描かれている。したがって渋谷の指摘通り男女の二項対立的な図式が転換されても、それ自体が崩されることはないのである。

しかし3-1で論じたマレーネの身振りはこの二元性に回収されない。周縁者としての彼女の身振りは意思や目的とは切り離され、強者と弱者のどちらかの主体に当てはめることができないからである。さらに重要なのは二元性の外にある身振りが、ペトラを脅かし最終的に権力勾配を崩してしまう点である。この展開を以て渋谷が指摘した二項対立は初めて相対化されたことに



（図13）

なる。劇中で唯一服装と髪型を変えないマレーネはまさにペトラ、カーリーンのパフォーマンスの傍、二項対立の外に置かれた存在である。ラストで彼女はコートを纏いペトラの家を出ていく。この時アガンベン的な身振りは捨てられ彼女の足取りは軽やかである。なるほどマレーネは新しい依存先を見つけにいくのかもしれない。しかし劇中で彼女だけが一つの勾配から別の勾配へと移動する自由を手に入れる。それは能動と受動、強者と弱者という二元性から離れた周縁者の「身振り」によってもたらされたのである。

本節の議論をまとめる。一見傍観者のようなマレーネは意思や目的が不明瞭なままだ硬直するという身振りを持つ。彼女にマゾヒズム的欲動やペトラへの愛情を読み取ることは可能だが、そうした内面へのアクセスは身振りによって閉ざされている。アガンベンが指摘したような手段性を曝け出し言葉に表し得ない領域に置かれた身振りによって、マレーネは他の登場人物と共にペトラの権威を破壊してしまう。イルム・ヘルマンによる沈黙し硬直した身体表現という映画形式が、権力構造の崩壊という内面と連携することで、支配と隷従、強者と弱者というファスビンダー的な二項対立を相対化し脱臼する。マレーネは物語上の謎であり空白であり、ファスビンダーの言葉を借りれば「症例」である。しかし身体表現という形式が生み出した身振りは権力勾配の崩壊という展開を導く。『ペトラ』における権力の政治性はこの点にある。

結論

以上ファスビンダー映画における形式と内容が担う政治性について『ペトラ』を中心に検討してきた。まず同時代の西ドイツ国内外の受容を分析することで、人工的な映画形式とアウトサイダー達の絶望的な生という内容を持つ『ペトラ』が、女性や性的マイノリティが置かれている現実社会への批評性を欠いた作品と捉えられていることが明らかになった。この問題はファスビンダーの死後、シルバーマンやベッカーによるマゾヒズム論を用いたテク

スト分析によって見直されたが、作品の政治性が論じられることはなかった。第二節ではファスビンダー映画の政治性を積極的に評価したトーマス・エルセッサーの先行研究を検討した。エルセッサーは、視線をめぐる映画形式と犠牲者の物語を接合させることでファスビンダー映画における犠牲者の政治を主張した。しかし権力構造を崩すマレーネの役割については、その傍観する性質だけを取り上げ「不気味なもの」としてしか説明しなかった。この問題を踏まえて第三節では映画テキストに即して、マレーネの役割を周縁者という立場と身体表現から検討した。マレーネはペトラ達のドラマから排斥された周縁者であり、同時に伝統的なボーシングとは異なりアガンベンの身振りを担っている。この身振りが他者に共有されることで劇中の権力勾配は崩れる。更にファスビンダーのメロドラマ映画に見られた強者と弱者、支配と隷従という二項対立はマレーネに付与された硬直的な身振리によって破壊されるという点を示すことで、身体表現という映画形式と物語の双方から『ペトラ』は権力の政治を展開する作品であることを明らかにした。

ファスビンダーによるアウトサイダー表象の政治性は視線の問題に限定されることはない。今回は身振りに着目したが、更に他の要素を検討しテキストに現れる政治性をより広く捉えることがファスビンダー映画にとって重要である。

注

- 1) 本稿は、筆者が2023年12月に早稲田大学文学部ドイツ語ドイツ文学コースに提出した卒業論文「R・W・ファスビンダー映画における身振リ」を大幅に発展させたものである。
- 2) Rainer Werner Fassbinder, *Die Anarchie der Phantasie Gespräche und Interviews*, ed. Michael Töteberg (Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1986), 179.
- 3) 本稿における「形式」と「内容」という区分は、ロバート・スタムらが整理した映画分析の基本原則を元に行っている。スタムらは、シーモア・チャトマンの議論をまとめた上で「物語言説 (DISCOURSE)」を語り手がストーリーを語るのに

用いる形式的仕掛け、「物語内容（STORY）」を物語の内容面、物語世界と分類している。ロバート・スタム / ロバート・バーゴイン / サンディ・フリットマン＝ルイス『映画記号論入門』丸山修ら訳，松柏社，2006年，212頁。

- 4) 渋谷哲也「ライナー・ヴェルナー・ファスビンダーの大いなる妄執」『ファスビンダー』渋谷哲也・平沢剛編，現代思潮新社，2005年，227頁。
- 5) Rai Gandra, "Queerness als künstlerische Methode" in *Methode Rainer Werner Fassbinder Eine Retrospektive*, ed. Kunst und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn & DFF - Deutsches Filminstitut & Filmmuseum, Frankfurt am Main (Bohn: Hatje Cantz, 2015), 55-61.
- 6) Kati Röttger & Maren Butte, "Das andere Melodrama Vom Pathos der Fremdheit in Fassbinders ANGST ESSEN SEELE AUF, DIE SEHENSUCHT DER VERONIKA VOSS und DIE BITTEREN TRÄNEN DER PETRA VON KANT" in *Prekäre Obsession Minoritäten im Werk von Rainer Werner Fassbinder*, ed. Nicole Colin & Franziska Schöbler & Nike Thurn (Bielefeld: transcript Verlag, 2012), 141.
- 7) Der Spiegel, July 2, 1972.
https://www.spiegel.de/kultur/berlinale-filme-brutalitaet-und-liebe-a-f769324f-0002-0001-0000-000042891649?sara_ref=re-xx-cp-sh（最終閲覧 2024年9月11日）
- 8) Hans.C. Blumenberg, "Lüstern und sadistisch". *Die Zeit*, May 31, 1974.
<https://www.zeit.de/1974/23/luestern-und-sadistisch>（最終閲覧 2024年9月11日）
ハリウッドメロドラマ自体に否定的なこの映画評の論旨からして、「ハリウッドの陰鬱な映画シリーズ（Hollywoods schwarzer Serie）」と形容されている作品群は、苦悩する女性が主人公のメロドラマ映画を指すと思われる。
- 9) Ibid.
- 10) Michael Töteberg, *Rainer Werner Fassbinder* (Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2002), 12.
- 11) ゲルトルート・コッホ「カメラの前の女性—作家映画における女性の役割について」 桑田文訳『ファスビンダー』、2005年、59–71頁。
- 12) 例えば Judith Mayne, "Fassbinder and Spectatorship", *New German Critique*, (No.12), Autumn 1977 / Laura Mulvey, "Fassbinder and Sirk" in *Visual and Other Pleasures (Language, Discourse, Society)* (London: Palgrave Macmillan, 1989), 45-49.
- 13) Richard Dyer, "FASSBINDER'S SEXUAL POLITICS", in *The Culture of*

Queers, (London: Taylor and Francis Group, 2002), 175.

- 14) Ibid., 176-177
- 15) Ibid., 179-181
- 16) Kaja Silverman “Masochistic Ecstasy and the Ruination of Masculinity in Fassbinder’s Cinema” in *Male subjectivity at the margins*. (New York: Routledge, 1992), 255-256.
- 17) Brigitte Peucker “Un-framing the Image: Theatricality and the Art World of *Bitter Tears*” in *A Companion to Rainer Werner Fassbinder*, ed. Brigitte Peucker (Hoboken: Wiley-Blackwell, 2012), 366-368.
- 18) Ibid., 365-366.
- 19) Dyer, op.cit., 176.
- 20) 斉藤綾子「絶望とエクスタシー」『ファスビンダー』2005年、153頁。斉藤は抑圧を言語化するペトラと、言語能力を奪われる『四季を売る男』（1971）のハンスを一つのペアとして考えるべきであるという興味深い視点を示している。
- 21) Röttger & Butte, op.cit., 147.
- 22) Thomas Elsaesser, *Rainer Werner Fassbinder*. (Berlin: BERTZ und Fisher GbR, 2012). 本書は1998年の『ファスビンダーのドイツ』という英書のエルセサー本人によるドイツ語訳であり、筆者が確認する限りでは細部に加筆修正が見受けられるものの論旨の大きな変更はない。Thomas Elsaesser, *Fassbinder’s Germany History Identity Subject* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 1996)
- 23) Elsaesser, 2012., 75.
- 24) Ibid., 80-81.
- 25) トマス・エルセサー「響きと怒りの物語 ファミリー・メロドラマへの所見」石田美紀・加藤幹郎訳、『「新」映画理論集成1 歴史／人種／ジェンダー』岩本憲児ら編、フィルムアート社、1998年、28頁。
- 26) Elsaesser, op.cit., 101.
- 27) Ibid., 102-103.
- 28) Ibid., 101.
- 29) Ibid., 97.
- 30) Ibid., 133.
- 31) Ibid., 134.
- 32) この箇所は2012年のドイツ語版では「erfinden（考え出す・考案する）」、1998年の英語版では「phantasmatisen（幻想化する）」と表記されている。Elsaesser,

2012, 134. および Elsaesser, 1998, 87. を参照。

- 33) ジークムント・フロイト「子供がたたかれる」『フロイト全集 16』本間直樹ら訳、岩波書店、2010 年、145 頁。もっともフロイトのサド・マゾヒズム論は混乱や逆説を孕んでおり、観察者とマゾヒズムが一对一で対応するわけではない。フロイトのマゾヒズム論の理解には、以下の論文を参考にした。片岡一竹「マゾヒズムの誘惑—ジャン・ラブリランシュと共に読むフロイト」『表象・メディア研究』第 11 号、2021 年、105-124 頁。
- 34) Peucker, op.cit., 357.
- 35) Peter Brooks, *The Melodramatic Imagination Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*. (New York: Columbia University Press, 1985), 72.
- 36) ジョルジョ・アガンベン「身振りについての覚え書き」『人権の彼方に 政治哲学ノート』高桑和巳訳、以文社、2000 年、64 頁。
- 37) 同上
- 38) Laura Mulvey, "Cinematic gesture: The ghost in the machine", *Journal for Cultural Research*, (No.19), 2015, 7.
- 39) Ibid., 7. アガンベンも上記の論考の前提として 19 世紀末に誕生した無声映画を身振りを記録するものとして論じている。アガンベン、前掲書、58-60 頁。
- 40) アガンベン、前掲書、62 頁。
- 41) レトガーとブッテは、ペトラの感情表現を「典型的なメロドラマのレパートリー」と指摘した上で、それを支えるのが音楽（melo）ではなく、カーリーンからの連絡を求めてペトラが何度も繰り返す電話の呼び鈴であるという鋭い分析をしている。Röttger & Butte, op.cit., 147.
- 42) Rainer Werner Fassbinder, *Die bitteren Tränen der Petra von Kant. Tropfen auf heiße Steine*. (Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 1999), 11.
- 43) Ibid., 48. 映画版には、この直後に苦悩を示すように激しく動くマレーネの手のクローズ・アップが追加されている。
- 44) ライナー・ヴェルナー・ファスビンダー『ファスビンダー、ファスビンダーを語る 第 2・3 巻』ローベルト・フィッシャー編、明石政紀訳、boid、2015 年、125-126 頁。
- 45) Röttger & Butte, op.cit., 14. マレーネになった者がファスビンダーの同性パートナーを指しているということの根拠には、dem, der がドイツ語では男性を示す指示代名詞であることも挙げられている。
- 46) ファスビンダー、前掲書、40 頁。
- 47) 渋谷哲也、前掲書、240-241 頁。

映像作品

- ・ Händler der vier Jahreszeiten (Rainer Werner Fassbinder, 1971) / 『四季を売る男』(ライナー・ヴェルナー・ファスビンダー、1971) DVD、紀伊国屋書店、2011 年
- ・ Die bitteren Tränen der Petra Von Kant (Rainer Werner Fassbinder, 1972) / 『ペトラ・フォン・カントの苦い涙』(ライナー・ヴェルナー・ファスビンダー、1972) Blu-ray、シネマクガフィン、2024 年

文献

- ・ アガンベン、ジョルジョ
- 「身振りについての覚え書き」『人権の彼方に 政治哲学ノート』高桑和巳訳、以文社、2000 年
- ・ Blooks, Peter
- *The Melodramatic Imagination Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess.* (New York: Columbia University Press, 1985)
- ・ Blumenberg, Hans.C.
- „Lüstern und sadistisch“. *Die Zeit.* May.31.1974.
<https://www.zeit.de/1974/23/luestern-und-sadistisch> (最終閲覧 2024 年 9 月 11 日)
- ・ Dyer, Richard
- “FASSBINDER'S SEXUAL POLITICS”, in *The culture of queers*, (London: Taylor and Francis Group, 2002)
- ・ Elsaesser, Thomas
- *Rainer Werner Fassbinder.* (Berlin: BERTZ und Fisher GbR, 2012)
- *Fassbinder's Germany History Identity Subject* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 1996)
- 「響きと怒りの物語 ファミリー・メロドラマへの所見」石田美紀・加藤幹郎訳、『新』映画理論集成 1 歴史 / 人種 / ジェンダー』岩本憲児ら編、フィルムアート社、1998 年
- ・ Fassbinder, Rainer Werner
- *Die Anarchie der Phantasie Gespräche und Interviews*, ed.Michael Töteberg, (Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag, 1986)
- *Die bitteren Tränen der Petra von Kant. Tropfen auf heiße Steine.* (Frankfurt am

Main: Verlag der Autoren, 1999)

- 『ファスビンダー、ファスビンダーを語る 第2・3巻』ローベルト・フィッシャー編、明石政紀訳、boid、2015年
 - ・フロイト、ジークムント
- 「子供がたたかれる」『フロイト全集 16』本間直樹ら訳、岩波書店、2010年
 - ・Gandra, Rai
- “Queerness als künstlerische Methode” *Methode Rainer Werner Fassbinder Eine Retrospektive*, ed. Kunst und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn & DFF - Deutsches Filminstitut & Filmmuseum, Frankfurt am Main (Bohn: Hatje Cantz, 2015)
 - ・片岡一竹
- 「マゾヒズムの誘惑—ジャン・ラブランシュと共に読むフロイト」『表象・メディア研究』第11号、2021年
 - ・コッホ、ゲルトルート
- 「カメラの前の女性—作家映画における女性の役割について」糸田文訳『ファスビンダー』渋谷哲也・平沢剛編、現代思潮新社、2005年
 - ・Mayne, Judith
- “Fassbinder and Spectatorship”, *New German Critique*, (No.12), Autumn 1977
 - ・Mulvey, Laura
- “Fassbinder and Sirk” in *Visual and Other Pleasures (Language, Discourse, Society)*, (London: Palgrave Macmillan, 1989)
- Cinematic gesture: The ghost in the machine, *Journal for Cultural Research*, (No.19). (2015)
 - ・Peucker, Brigitte
- “Un-framing the Image: Theatricality and the Art World of *Bitter Tears*” in *A Companion to Rainer Werner Fassbinder*, ed. Brigitte Peucker (Hoboken: Wiley-Blackwell, 2012)
 - ・Röttger, Kati / Butte, Maren
- “Das andere Melodrama Vom Pathos der Fremdheit in Fassbinders ANGST ESSEN SEELE AUF, DIE SEHENSUCHT DER VERONIKA VOSS und DIE BITTEREN TRÄNEN DER PETRA VON KANT” in *Prekäre Obsession Minoritäten im Werk von Rainer Werner Fassbinder*, ed. Nicole Colin & Franziska Schöbler & Nike Thurn. (Bielefeld: transcript Verlag, 2012)
 - ・斉藤綾子

- 「絶望とエクスタシー」『ファスビンダー』2005年
 - ・ 渋谷哲也
- 「ライナー・ヴェルナー・ファスビンダーの大いなる妄執」『ファスビンダー』2005年
 - ・ Silverman, Kaja
- “Masochistic Ecstasy and the Ruination of Masculinity in Fassbinder's Cinema” in *Male subjectivity at the margins*. (New York: Routledge, 1992)
 - ・ Der Spiegel, July. 02.1972
https://www.spiegel.de/kultur/berlinale-filme-brutalitaet-und-liebe-a-f769324f-0002-0001-0000-000042891649?sara_ref=re-xx-cp-sh (最終閲覧 2024年9月11日)
 - ・ スタム、ロバート / バーゴイン、ロバート / フリットマン＝ルイス、サンディ
- 『映画記号論入門』丸山修ら訳 松柏社、2006年
 - ・ Töteberg, Michael
- Rainer Werner Fassbinder*. (Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2002)