

イディッシュ期のエドガー・G・ウルマー ——『グリーン・フィールド』(1937) にみるイディッシュ文化と フィルム・テキストとの軋み——

平 井 克 尚

京都大学大学院 人間・環境学研究科 共生人間学専攻
〒 606-8501 京都市左京区吉田二本松町

要旨 ウルマーのイディッシュ期の映画『グリーン・フィールド』を論じる。これまでこの映画に関しては、文化的側面とフィルム・テキスト的側面の差異がさして意識されることなく調和的に論じられてきたが、本論では、これまで論じられてこなかった、イディッシュ文化とフィルム・テキストとの軋みの部分に焦点をあて、この観点を軸に論じる。それは、ウルマーによるこの映画がマイノリティの文化的共同性を単に補強するものではなく、様々な映画の記憶により織り成されたテクスチャーであることを示すことになるであろう。最初に、この期の映画を検証するにあたりイディッシュ、ウルマー、イディッシュ期のウルマーについて見る (I)。次に、この期のウルマーの映画『グリーン・フィールド』の製作経緯を見る (II)。引き続き、この映画の最後のシーンに着目する (III)。最後に、この映画のフィルム・テキストを分析する (IV)。

「イディッシュ語…ノマダ的な脱領土化の運動」
(ドゥルーズ = ガタリ)

は じ め に

2003 年に出版された S・グリッセマンによる初めてのモノグラフィにより¹⁾、エドガー・ウルマーの全体像が知られることになる。これまで「B 級映画の帝王 the king of the B's」として知られることの多かったウルマーであるが、断片的にしか知られていなかったそれ以外の様々な映画の遍歴が全体像との連関のなかで描かれることになる。つまり「B 級映画の帝王」としてのウルマー以外にも、イディッシュ映画をはじめとするマイノリティ映画を製作していたことなどが一部シネフィル以外にも広く知られることになるのである。

ところでイディッシュ映画への着目は小さな流れながらも過去に遡る。1976 年に P・エレンズが『フィルム・コメント』誌にアメリカにおける

イディッシュ映画について小品を書く (Erens 48-53)。それは、その 2 年前の 1974 年に『フィルム・カルチャー』誌に掲載された P・ボグダノヴィッチによりなされたウルマーに対するインタビュー (Bogdanovich 558-604) に部分的に刺激されたものである (Goldman x)。そのインタビューにおいてウルマーは自らのイディッシュ映画製作について語る。そしてその後、1936 年から 1939 年にアメリカで製作されたイディッシュ映画に主に焦点をあてた論文がわずかながらも現れる。1979 年には E・A・ゴールドマンによる労作 *Visions, images, and dreams: Yiddish film past and present* が出版され、1910 年代から 50 年代までに製作されたイディッシュ映画が、その製作に携わった者たちのインタビューなども織り交ぜられながら年代記的に構成される。しかしここには作品のスタイルに対する美学的、批評的考察はない。そして 1991 年には J・ホバーマンによるイディッシュ映画を手際よく整頓した著作 *Bridge of*

light: Yiddish film between two worlds が出版され、そこではゴールドマンらの成果を受け、より緻密、詳細に同じく年代記的に構成される。しかしここには作品に対する美学的、批評的考察は若干あるものの、あくまで比重はインタビュー、時評、製作経緯等に置かれる。いずれも重要な著作であるが、そこではウルマーの映画における文化的側面とフィルム・テキスト的側面との差異がほとんど意識されることなく調和的に論じられる。

本論においては、論じられてこなかったこの部分に焦点をあてる。つまりウルマーのイディッシュ期の映画『グリーン・フィールド』をイディッシュ文化とフィルム・テキストとの軋みの観点を軸に論じる。それは、ウルマーによるこの映画がマイノリティの文化的共同性を単に補強するものではなく、様々な映画記憶により織り成されたテクスチャーであることを示すことになるであろう。I章では、この期の映画を検証するにあたりイディッシュ、ウルマー、イディッシュ期のウルマーについてみる。II章では、この期のウルマーの映画『グリーン・フィールド』の製作経緯をみる。III章では、この映画の最後のシーンに着目する。IV章では、この映画のフィルム・テキストを分析する。

I. イディッシュ、ウルマー、 イディッシュ期のウルマー

1. イディッシュ期のエドガー・G・ウルマーということであるが、まずはイディッシュという言葉、それからウルマーという人物に関して必要な限りで見ておきたい。イディッシュというのはイディッシュ語のことであるが、それは特に東欧、ロシアのユダヤ人において使われていた言葉である。そこに住むユダヤ人たちにとっての書き言葉としてはヘブライ語あるいは現地の言葉があったが、話し言葉としてはイディッシュ語という古いドイツ語とヘブライ語との混ざり合った言葉が使用されていた²⁾。そんな彼らの使用していた言葉がイディッシュ語である。

ところで映画はおよそ19世紀末(1895年ごろ)から製作され始めるが、イディッシュ語が用

いられた映画はそれから十数年後(1911年)から製作され始める。そして、イディッシュ語は東欧・ロシアに住んでいたユダヤ人たちの間で使用されていた言葉であるので、イディッシュ語の映画の製作場所は東欧・ロシアであり、そこに住んでいた人々を観客とすることになる。しかしイディッシュ映画というのは、知られているようにアメリカ合衆国においても製作されている。理由は、東欧・ロシアから移民などの形で合衆国に渡ったユダヤ人たちが存在していたからである。彼らは合衆国に渡ることになるが、何も好んで慣れ親しんだ土地を離れて異国の土地へと渡ったわけではない。ロシアを中心にしてなされたユダヤ人排斥としてのポグロム、それから1930年代にドイツにおいてナチが政権をとることによってなされたユダヤ人排斥といったことが主要な原因となる。ウルマー自身はそれを直接の原因とするような形で亡命者ではないが、彼もまた東欧出身で合衆国に渡ってきたユダヤ人である³⁾。

2. さて一般に「B級映画の帝王」の一人として知られるウルマーであるが、彼は1904年に当時のオーストリア・ハンガリー帝国、現在のチェコ領オルモウツに生まれる。その後ウィーンに出て、さらにはベルリンに移動しベルリンでは映画監督F・W・ムルナウのアシスタントをし、ムルナウがハリウッドのフォックスで映画を製作することになった際にもそれに随行しベルリンと合衆国の間を行き来する。その後西海岸ハリウッドのメイジャー・レイベルで映画を製作するが、事情によりメイジャー・レイベルでの映画製作に携われなくなり(Krohn 61)、西海岸から東海岸に移動し映画製作の活動の拠点をニューヨークに移す。そして1930年代の半ばからは、ここでも取り上げているいわゆるマイノリティの映画製作に関わっていく。

ところでウルマーはイディッシュ映画を4作製作している。1937年の『グリーン・フィールド *Grine Felder*』、1938年の『シンギング・ブラックスミス *Yankl der Schmid*』、1939年の『ライト・アヘッド *Fischke der Krumer*』、1940年の『アメリカの結婚仲介人 *Amerikaner Shadkhn*』である。しかもウルマーは巨匠的な映画作家のように、これら

のイディッシュ映画を時間をかけて構想を練りあげて準備をして製作にあたったのかと言えば、そうではない。これらのイディッシュ映画を製作する合間に他の作業をする。フィルモグラフィからも窺えるように、他のマイノリティ映画、例えばウクライナ映画、アフリカン・アメリカン映画などを製作する⁴⁾。さらにこういった劇映画の製作のみならず、例えば全米肺協会の肺病予防のための短編教育映画製作にも同時に携わりもする⁵⁾。

さて「B級映画の帝王」の一人として知られるウルマーであるが、ウルマーがいわゆるB級映画と言われるものを製作していたのは1940年代のことである。それは西海岸にあるハリウッドのメイジャー・レイベルにおいてではなく、PRCといわれる、モノグラム社、リパブリック社などと同じような弱小の無数の製作会社においてである。しかも同時代的に「B級映画の帝王」と言われていたわけではなく、合衆国でB級映画に興味をもったアメリカ人に、1960年代、70年代になって遡行的に発見される⁶⁾。ただ同時代的にはほとんど脚光など浴びるようなことはなかったが、着目している人々もいた。知られているように、フランスのヌーヴェル・ヴァーグの人々である⁷⁾。彼らの活動から再びウルマーの映画を見直すという作業は別の機会に譲りたいが、注目すべきことの一つに即興撮影というものがある。しかしその即興撮影にしても何もこの1940年代におけるB級映画製作において唐突に現れてきたものではなく、それ以前に準備されていたものと考えられる⁸⁾。それがまさにイディッシュ映画製作をもその内に含むところの1930年代半ばからの一連のマイノリティのためのマイナー映画の製作なのである⁹⁾。

3. それではイディッシュ期のウルマーに関してみていきたい。ウルマーがイディッシュ映画を製作した時期はイディッシュ映画の第4の製作期にあたる。イディッシュ映画の製作期は大きく5つに分けられるが、その4つ目の時期である。それはおよそ1935年から1939年まで続く。それはポーランドの映画産業の若返りで始まり、ポーランドでの最初のイディッシュ・トーキーがアメリカの製作会社に刺激を与え、ワルシャワとニュー

ヨークとの間の対話が始まる¹⁰⁾。これが第二次大戦でイディッシュ語市場から関係を絶つまで続く。この時期はイディッシュ映画製作期においても最も充実した映画が製作された時期であるが、代表的な3つの映画が1936年にポーランドにおいて製作された『ヴァイオリンを持ったアイドル *Yid'l with the fiddle*』¹¹⁾、1937年に同じくポーランドで製作された『デブブック *Dybuk*』¹²⁾、そして1937年に合衆国で製作されたウルマーによる『グリーン・フィールド』である。なかでもウルマーによるこの映画はニューヨークに住んでいたユダヤ人以外の多くの人々にも見られ、高い評価を得るものであった。

では最も充実したイディッシュ映画の製作期を支えるといってもいいウルマーのこの映画『グリーン・フィールド』であるが、どのようなものなのか。これらいずれの映画も、イディッシュ映画であるので、(a)：東欧におけるユダヤ人たちの住む自然、さらには(b)：ユダヤ共同体における宗教的行事の行われるユダヤ・シナゴグなどといったものを見ることができる。それに加えてそこで語られている物語にしてもユダヤ教の戒律に基づくようなものが語られ、視覚的雰囲気のみならず物語的雰囲気にしても実にユダヤ教の宗教色の強く感じられるものとなっている。ここでウルマーの『グリーン・フィールド』から2つのシーンを見たい。一つは東欧のユダヤ人農村共同体における自然描写である(1:16/1:08:50、図1)。そしてもう一つは同じくユダヤ人共同体にお



図1 自然描写 (『グリーン・フィールド』)



図2 ユダヤ・シナゴークから出る主人公の学生
（『グリーン・フィールド』）

ける宗教的行事の行われるユダヤ・シナゴークから主人公の学生が扉を開けて外に出るシーンである（6：25、図2）。これらはどこで撮影されたものなのかと言うと、東欧において撮影されたものではない。前者の豊かな自然描写のシーンにしてもニューヨークのマンハッタン島の西ニュー・ジャージーでのロケーションによるものであるし、後者のユダヤ・シナゴークにしてもニュー・ジャージーのリッジ・フィールドにあるプロデューサーズ・サーヴィス・スタジオという撮影所のセットによるものであり、いずれもウルマーによる合衆国における東欧の創出である。あえて創出と言ったのは、また後で触れなおすことになるが、これらいずれのシーンも被写体に単にカメラを向けて容易に得られるものではないからである。これに関しては後ほど再び触れたい（IV章）。

II. 『グリーン・フィールド』製作の経緯

1. さて『グリーン・フィールド』が製作される前年の1936年にウルマーは『ナタルカ・ポルタフカ *Natalka Poltavka*』というウクライナ映画を製作している。そしてウルマーはこの映画の成功をきっかけに、16ミリ映画の配給業者ら（L・ランディとアム・キノのR・レブシュ）とコレクティヴ・フィルム・プロデューサーズという製作会社を作り、イディッシュ映画の製作にかか¹³⁾。ところで30年代の半ばにハリウッドから

ニューヨークに移動して来るようになったウルマーであるが、実はイディッシュ映画はもとよりイディッシュ演劇についてもほとんど何も知らなかった。そんなウルマーはニューヨークでイディッシュ・アート・シアターを訪れ、そこに沸き起こっていた熱狂に驚かされる。そしてそんな豊かなイディッシュ演劇から素材を取り入れ映画に採用するという考えがウルマーを刺激する。

もう一方でコレクティヴ・フィルム・プロデューサーズのプロデューサーのレブシュもウルマーと似た夢を描く。それは劇場にキリスト教信者もユダヤ教信者も両方とも来てくれるような優れたユダヤ映画を製作するということであった。そのためにもこれまでに製作されてきたユダヤの民族映画に費やされた努力よりもはるかに大きなものが、予算、監督、俳優、脚本でも必要とされることになるだろう、と。そしてレブシュはその脚本としてペレツ・ヒルシュベインの戯曲『グリーン・フィールド』を選ぶ。理由は、それが以前に演劇化され成功し、イディッシュ演劇の古典ともなっていたからである。演劇『グリーン・フィールド』がイディッシュ演劇の古典となったのと同じように¹⁴⁾、映画『グリーン・フィールド』もイディッシュ映画のために同じ役割を果たしてくれるだろうと考えたのである。

2. しかしプロデューサーのレブシュとウルマーらの協力によりうまく製作されていくかに思えた映画『グリーン・フィールド』であったが、問題があった。脚本を提供するヒルシュベインが、この映画に友人のジェイコブ・ベン・アミを主演に起用することを条件に提示してきたからである。ヒルシュベインは15年前にベン・アミが舞台で名演を見せたことを覚えていた。このベン・アミの名前は、ニューヨークではモリス・シュバルツと共にジューイッシュ・アート・シアターを代表するほどのものであった。

しかしここには問題があった。つまりベン・アミを映画『グリーン・フィールド』における主演の学生に起用するには、彼はその時既に45歳であり年をとりすぎていた。またベン・アミ自身にしても主演の学生を演じることを望んでいなかった。そこで結局ベン・アミはウルマーと共同で監

督することを選択し、配役と演技指導をすることになる。そしてベン・アミはニューヨークのイディッシュ劇場からヒルシュベインの精神に合うと感じられる俳優を選んでくる。選ばれた俳優の多くは以前ベン・アミと共に働いたこともある人々で、そのうち何人かは過去に演劇『グリーン・フィールド』でもベン・アミと共に演じたこともあった。そしてウルマーは技術者と共に働き、ショットやロケーションを選択する。俳優たちは、上にも触れたように演劇で活動している俳優たちであったので、カメラの前で演技をしたことがほとんどなかった。そのような彼らに、どのように反応し動けばいいかをウルマーは示すことになるが、実はウルマー自身イディッシュ語を全くといっていいほど知らなかった（このことはウルマーとユダヤ的なものとの距離を計測する際の大きな要因となると考えられる）。したがってベン・アミが共同監督として参加してくれるという選択は、ある意味では都合がよかった。さらに1本の映画にこのように2人の監督がいるという現在からみれば少し変わった体制も、実はウルマーは以前に経験していた。すぐさま念頭に浮かぶのは1929年にロバート・シオドマクらと共にベルリンで製作された映画『日曜日の人々 *Menschen am Sonntag*』である。しかしそうではなく、それ以前に仕事をしていたドイツの映画製作会社ウーファ（UFA）における映画製作においてである。サイレント時代のウーファのスタジオでは、俳優と演技を見る監督と、映画そのものつまりカメラ・アングルやその動きなどを決める監督がいた（Bogdanovich 563）。したがってかつてウーファで仕事をしていたウルマーにとっては、共同監督体制というのは難しいものではなかった。

しかしそのようなウルマーであったが、今回はどうもうまくいかなかった。ウルマーがベン・アミに紹介された時、2人がうまくやっていけないことは明らかであった。2人とも強い意志を持ち、お互いの作品を見てみようという心持もなかった。ウルマーの第一の関心は、映画に技術的に音を付け俳優をうまく演じさせ、映画がうまく製作されることを確実にものにするににあった。しかしそれに対してベン・アミの意図は、映画をヒル

シュベインの意図に一致させることにあった。つまり元々の戯曲通りに映画『グリーン・フィールド』を製作するということである。したがって、Ⅲ章において詳細に見る映画『グリーン・フィールド』の最後のシーンがいかにユダヤ的農村共同性を確認するかのようになっているのも、ウルマーの意図というよりも共同監督者ベン・アミの強い要請によると考えられる¹⁵⁾。

3. さて映画『グリーン・フィールド』と演劇『グリーン・フィールド』を、Ⅱ-1, 2においてこのようにみているわけであるが、もう一点少なくとも考えなければならないことがある。それは演劇『グリーン・フィールド』が上演された1900年代初頭にあつてのニューヨークにおける社会的状況と映画『グリーン・フィールド』が上映された1930年代半ばのその社会的状況の差異である¹⁶⁾。先にイディッシュ映画の第何期ということに触れたが、実は第1期以前の黎明期と言える1900年代から既に、ニューヨークでは映画とイディッシュ演劇（劇場）との間には観客を呼び込むことにおいて闘争があつた¹⁷⁾。そして1900年代初頭においては、上にも触れたように、いかにユダヤ的共同性を強く感じさせる演劇『グリーン・フィールド』が受容される素地があつたのである。つまり1900年代初頭のこの時期においては、ヨーロッパやロシアから合衆国に移民として渡って来るユダヤ人にとって、イディッシュ語の演劇あるいは映画はまだ自分たちが祖国においてきた文化を異国の土地（合衆国）でノスタルジーにひたらせてくれるものとして機能することに大いに力点が置かれたものであつたのである¹⁸⁾。ここで仮にそのようなものからずれる試みがなされたなら、そのようなイディッシュ語の演劇あるいは映画の受容は難しいものであつたであろう。しかもこの映画の観客たちの多くは、かつてはユダヤ的農村共同体に所属しそこから移民として合衆国の都市ニューヨークに移って来た者たち（都市生活者）である。ここにおいてイディッシュ語の演劇あるいは映画といったものが、ユダヤ的農村共同性をノスタルジーをもって想像的に回復する機能を果たすことになる。

しかし時代が推移し 1930 年代も半ばともなると事態は変容する。先に (II-2) ウルマーが映画製作にあたりイディッシュ映画的なものを撮るという意図にはほとんど興味を示さず、いかにうまく映画を製作するかということに興味を示していることに触れた。それはこのような時代の経過にも理由がある。つまり合衆国に移民として渡ってきた人々にも世代間の変遷がみられ、彼らの文化的ノスタルジーの慰撫の欲求の度合いも次第に希薄なものとなってきたのである¹⁹⁾。したがってウルマーは表向きは、もう一方の監督ベン・アミの意図でもある戯曲『グリーン・フィールド』に忠実に沿った映画を製作しようとするが、フィルム・テキストにおいてはそうとは思えない試みをするようになるのである²⁰⁾。以下ではそれを見る。

Ⅲ. 『グリーン・フィールド』の 最後のシーン

I-3 にも触れたように、ウルマーの『グリーン・フィールド』はいかにも同時期に製作されていたイディッシュ映画に近いものと考えうる。なるほど第 4 期の優れた映画とされる他の 2 作(『ヴァイオリンを持ったアイドル』(1936)、『デュブック』(1937))も優れたものとされるだけに、よい出来栄のものとなっている (Koch 13-34)。しかしそれはいかにもある種のユダヤ共同体の共同性を確認させるもののように思われる。そのことはウルマーの映画にあっても言えるように思われる。例えばウルマーの『グリーン・フィールド』の最後のシーンは次のようなものである。この映画の主人公の青年は旅の途上、ユダヤ人の農村に滞在する²¹⁾。当初は短期間だけ留まる予定であったが、村の子供らに勉強を教えているうちに村の人々に歓迎され、村を立ち去ることができなくなる。彼はどうか村を立ち去ろうとするのであるが、徐々に村人たちの素朴な生活に感じ入ることになる。そして神は土地と律法(トーラー)の両方を求めている、といったことを悟ることになる。またこの青年は村の娘と恋仲になり、村に留まることを決心する。そして最後のシーン



図3 最後のシーンにおけるエンド・マーク
(『グリーン・フィールド』)

は、この青年と娘とが手を握り合い歩いて行くのであるが、そのような 2 人の(画面)手前に農具(鋤)が映り、エンド・マークが提示されるといった心打つものである (1:37:44, 図3)。

これはどのように解釈されるのか? これは、ユダヤ教の律法に裏打ちされるようなユダヤ的共同性を確認するものと考えるのがごく普通の理解かと思われる。実際、或る研究者グリッセマンもそのような線で解釈を展開している。「ハシディズム的精神性、共同労働、家族愛を賛美すること」によって、「聖なる地へのシオニズム的ノスタルジーを伝える」と (Grissemann 115)²²⁾。しかしこの映画が製作された経緯を辿った II 章から窺えるように、映画『グリーン・フィールド』の最後のシーンがいかにユダヤの農村共同性を確認するかのようになっているのも、ウルマーの意図というよりももう一方の監督であるベン・アミの強い要請と考えられる。そしてこの映画がそのようなユダヤ的共同性の確認を色濃く反映するばかりなのかと言え、そうではない。フィルム・テキスト上の実践においては、そのようなユダヤ的共同性の確認といったことよりも別のフィルムとの類縁性を強く感じさせるものとなっている。次章ではフィルム・テキスト上の実践におけるそれを見る。

IV. 自然描写, 書割のような チープなセット, ロング・テイク

1. I-3にも少し触れたように, 例えば『グリーン・フィールド』における, (a): 東欧のユダヤ人農村共同体が存在していた自然描写にしても, (b): ユダヤ共同体における宗教的行事の行われるユダヤ・シナゴグから主人公の学生が扉を開けて外に出てくるシーンにしても, これらは外的対象としての自然に, あるいはセットに単にカメラを向けてフィルムを回したからといって得られるものではなく, 非常に制限された条件のなかにあっても入念に工夫されて得られたものと考えられる。これはウルマーによるイディッシュ期の他の3作品における自然描写にあってもそうであるが, 『グリーン・フィールド』におけるその自然描写(図1)は, I-3でも触れたようにニューヨークのマンハッタン島の西ニュー・ジャージーでのロケーション撮影によるものであり, ここにはロケーション撮影による魅力といったものがあり, ドキュメンタリー的な肌理を見せる。しかしそれは単なるロケーションの魅力でもなく, ドキュメンタリー・タッチでもなく, しかも物語的なものに馴致してしまうようなものでもない。それは, まるで『ニースについて *A propos de Nice*』(1930), 『アタラント号 *L'Atalante*』(1934)などにおけるジャン・ヴィゴの光や風などの自然描写を想起させるものとなっている²³⁾。それについては, 例えば或る研究者ホバーマンは, 「太陽の光が隙間から流れ込んでくる, 風が吹いてくる, ……」, それはジャン・ヴィゴの映画を思い出させる, としている (Hoberman 252)²⁴⁾。

2. またこのことは, 『グリーン・フィールド』においてではなくウルマーにとってのイディッシュ映画第3作『ライト・アヘッド』において顕著なものであるが, そこでは家屋を模した書割のようなチープなセットが見られる (59: 06 他, 図4)。そしてこのセットの前で主人公の男女を中心としたやりとりが展開される。東欧におけるユダヤ人共同体における家屋はおよそ豊かなものとは言えず, 屋根の角度は傾き窓の枠も斜めに走り, と



図4 家屋を模した書割のようなチープなセット
(『ライト・アヘッド』)

いったものである。したがって現実の家屋を模倣しようが適当に作ろうが変わりはないのかもしれないが, 一見適当に作られたかに見えるセットも, 実はそうではない。ここには映画史的にみれば明らかにドイツ表現主義の刺激をみることができる。ドイツ表現主義の刺激をウルマーなりにこなして, ウルマーのイディッシュ映画においてこのような様式が発見・造形されることになる。そしてそのような様式は「ハシディック・ゴシック (Chasidic gothic)」(Hoberman 300) と呼ばれたり²⁵⁾, 「詩的表現主義」(Grissemann 134) と呼ばれたりもすることになる。

3. さらにイディッシュ期のウルマーの映画に通じて言えることであるが, 非常に少ないセット・アップで非常に長いロング・テイクを見ることができる。例えばこの映画『グリーン・フィールド』にあって, (a) 主人公の青年が農家の家族の前で近所の人々を交えて6人で会話を交わすシーンがある (図5)。他のシーンでは, ショット一切り返しショットの積み重ねによる構成が見られるにもかかわらず (例えば主人公の青年と子供が家の中でラビになることを巡って話をするシーン (38: 18-42: 49)), このシーンは意図的に非常に少ないセット・アップで固定カメラによる延々たる長回しによるショットで構成されている (29: 54-32: 12)。途中画面外の男のウェスト・ショットが1度挿入されるぐらいである (実はこの短いショットの挿入によりそれ以前, 以後のロング・テイクにアクセントが加えられる)。これは同時



図5 主人公の青年が農家の人々とあわせて6人で会話するシーン（『グリーン・フィールド』）

期に製作されていたハリウッド映画にあって特徴的なショットー切り返しショットの映像の頻繁な積み上げによる構成とは異質なものである。

さらにまた (b) 女性が主人公の青年にこの村に留まって欲しいと懇願するシーンがある (42:50-48:23, 図6)。そのシーンで、青年が家の一室におり部屋を動き回り窓から空の様子を眺めたりなどしている際、カメラは彼の後を追うこともなく彼が窓から眺める空の様子を捉えることもなく、ただ固定されたまま左右にパンする。そしてそこに彼に好意を寄せる女性が入って来るが、ここでもカメラは移動して彼女を追うこともせず位置を斜めから横へと変え、固定されたまま彼、彼女を捉え続ける。その際の構図は、画面奥の中央にテーブル、右手に腰掛ける若者、手前に窯で作業をする女性である。この際、彼と彼女の交わす



図6 主人公の青年に、村に留まるよう懇願する女性（『グリーン・フィールド』）

会話は、ショットー切り返しショットによる映像の積み重ねを排し、固定カメラのロング・テイクにより提示される。そしてその後固定状態にあったカメラが突然ゆっくりと動き始める (45:02-、実はこの映画を見る者の心を打つのは、映画の記憶からするなら本論における以下の記述からもこのシーンにおいてである)。つまり彼の腰掛けてあるテーブルへと向かう彼女に、カメラは背後からゆっくりとついて行きながら彼の斜め正面へと向かい、フレーム内に2人を捉える。このシーンは彼に好意を寄せる彼女が彼にこの村に留まって欲しいと懇願するものであるが、一連のシーンにおいて、彼女が思いを寄せる彼の方へ近づこうとする昂揚感 (emotion) と、静止していたカメラがゆっくりと接近運動 (motion) を開始することとが絶妙のタイミングで呼応することになる。

たしかにこれらのシーンに見られるロング・テイクは普通に見れば退屈なものかもしれない。この映画『グリーン・フィールド』のこれらのシーンにおいてはまだ萌芽的とも言えるロング・テイクは、イディッシュ期第4作『アメリカの結婚仲介人』の冒頭シーンにも、これと類似するがより洗練された仕方で見ることができる (2:42-10:18, 図7)²⁶⁾。普通に見ればたいしたことが無いように思えるということもあって、よく見ればウルマーによる入念な工夫を見ることができるとしていたホバーマンも、このロング・テイクを肯定的なものへと転じて行くことには困難を覚えた。



図7 主人公の結婚仲介人の男が友人たちと談笑するシーン（『アメリカの結婚仲介人』）

つまり、このロング・テイクには「眠気を催させるカメラ」がみられると否定的に評価される(Hoberman 317)。なるほどホバーマンによる批評は総じて優れたものであるが、もう少し考えてみる必要がある。つまり一見弱さとも思えるこのようなロング・テイクを肯定的なものへと転じて行くことが必要である。つまりウルマーのこの映画『グリーン・フィールド』に見られるロング・テイクこそかつてドイツではウーファで、ハリウッドではフォックスで共に作業をしたこともあるF・W・ムルナウの幾つかの映画において見られるロング・テイクに呼応するものなのである。なるほどムルナウという映画監督は映画史的には1924年の『最後の人 *Der Letzte Mann*』により「移動カメラ」のムルナウとして知られる²⁷⁾。つまり「移動カメラ」のムルナウという視点は、映画史においてはS・クラカウアーにより先鞭をつけられL・アイスナーに継承され、そして彼女にオマージュを捧げるJ=L・ゴダールにまで受け継がれる²⁸⁾。しかしムルナウは実はそれと呼応する強度で固定カメラによるロング・テイクを提示した人物なのである。例えばそれは『最後の人』における老ポーターが配置転換を命じられるシーンに見られる(18:49-29:49)。そのシーンでは、ホテルの支配人と老ポーターの様子が窓の外に据え置かれた固定カメラによるショットで提示される(図8)。その際彼らのやりとりはショットー切り返しショットで見せられることなく、1分13秒に渡るロング・テイクの持続の後、カメラは見る者の情感に呼応するかのように突然ゆっくりと窓の外から建物の内部の老ポ

ーターへと接近運動を開始する。このようにムルナウにおけるロング・テイクは「移動カメラ」により開かれた空間の構成要素として新しい意味合いを帯びることになる²⁹⁾。ウルマーはこのようなムルナウを発見し、ムルナウの刺激を自分なりに消化し様式化する。

このように、イディッシュ語期ウルマーの映画の自然描写にジャン・ヴィゴが見られ(IV-1)、さらには一見適当に作られたかに見えるセットにもドイツ表現主義の刺激が見られたように(IV-2)、少ないセット・アップでロング・テイクにより構成される、一見退屈さを感じさせるシーンにもムルナウによる強度を秘めたそれ(少ないセット・アップでロング・テイクにより構成されるシーン)を見出しうる(IV-3)。つまり一見弱点に感じられる映画の手法も、転じて肯定的に捉え返し別の線を引いて行くことが可能なのである。

お わ り に

最後にもう一度『グリーン・フィールド』における最後のシーンに戻ってみたい。心を打つそのシーンは、そこだけを見れば、なるほどユダヤ的農村共同性を確認するといったものになっているかもしれない。しかしこれまでにみてきたように、マテリアルな表現の水準においては横断的に映画の記憶を喚起するものとなっており、およそそのようなユダヤ的共同性を確認するといったものにとどまるものではなく、そこから逸脱しようとする運動をみせている。しかもそもそもイディッシュ語とといったものの可能性が、「宗教的共同体の言語であるということよりも、むしろ民衆の劇の言語であるということ」にあり、「ノマド的な脱領土化の運動」にあるのなら、イディッシュ語はユダヤ的文化的共同性を補強するものではなく、そのような文化的閉域からオルタナティブな外への可能性を示唆するものである³⁰⁾。そして仮にウルマーがユダヤ性で語られることがあっても、それは一般に考えられるユダヤ的共同性を確認するといったようなものではなく、そのような閉域から出て行こうとするものとしてである³¹⁾。本論稿においてはそのようなところにイディッシュ



図8 ホテルの支配人と老ポーター(『最後の人』)

期のウルマーの映画の可能性をみようと、1930年代半ばから製作された一連のマイノリティのためのマイナー映画の一つ、イディッシュ映画『グリーン・フィールド』に焦点をあてて論じてきた。そしてここで言われるマイナー映画におけるマイナー性は、それは何もウルマーによるこの映画がマイノリティを捉えたマイナーなイディッシュ語による映画であることにとどまらず、本論において論じたように、被写体でもあり製作集団でもあるマイノリティにより製作されたこの映画の物語内容とフィルム・テキストとが不協和を示しながら創造されているという極めて稀なことにあるのである。

注

- 1) Stefan Grisseman, *Mann im Schatten. Der Filmemacher Edgar G. Ulmer*, Zsolnay-Verlag, 2003.
 - 2) イディッシュ語とは中部・東部ヨーロッパのユダヤ人の方言で、英語のように融合的な言語。中世後期のドイツ語、ヘブライ語、アラム語、様々なスラブ語の混合物であるが、イディッシュ語は中世に発展した2つのユダヤ人の言語の一つ。Hoberman 11.
 - 3) 他に例えばウルマーとの連関で言えば、当時のオーストリア・ハンガリー帝国出身で、合衆国に渡ったユダヤ人として次の者たちが挙げられる。ドイツのドレスデン出身のロバート、カートのシオドマク兄弟 (Robert Siodmak 1900-73, Curt Siodmak 1902-2000, 元々はロベルト、クルト (Kurt)・ジオドマーク)、ポーランドの Sucha Beskidzka 出身のビリー・ワイルダー (Billy Wilder 1906-2002, 元々はサミュエル・ヴィルダー Samuel Wilder), そしてオーストリアのウィーン出身のフレッド・ジンネマン (Fred Zinnemann 1907-97, 元々はフリードリッヒ・ツィーマーマン Friedrich Zimmermann). 彼らはいずれも1929年にベルリンで製作された『日曜日の人々 *Menschen am Sonntag*』に共に携わっている。
 - 4) Belton 173-80, Grisseman 371-81. u. s. w.
 - 5) これら全米肺協会の肺病予防のための短編映画であるが、当時抗結核キャンペーンを推し進めたかったルーズベルト夫人から政府に圧力がかかり、全米肺協会割り当て用の予算が得られたことにより製作される。ウルマーに、『グリーン・フィールド』製作後のある日、政府関係者により抗結核のための教育映画製作に関する話が持ちかけられる。つまりウルマーによるこれら短編教育映画はニューディール政策と非常に緊密な連関を持つ。ウルマーによるこれらの映画、ひいては同時期のウルマーによるイディッシュ映画とニューディー
- ル政策との関係、さらにはこの政策と強い関連にあるその他の映画に関しては稿を改めて論じられる必要があるであろう。ただ同時期に製作されたJ・イヴェンスのバルチザン・ドキュメンタリー *The Spanish Earth* (1937) との連関で言えば、『グリーン・フィールド』は人民戦線文化に非常に類縁的なものである。そもそも『グリーン・フィールド』はタイムズ・スクエア西の劇場で1937年10月12日から8週間公開されているが、その前には同じこの劇場でJ・イヴェンスのその映画が公開され、『グリーン・フィールド』が公開される際には、フロンティア・フィルムズによる別の人民戦線ドキュメンタリー *China Strikes Back* と共にプログラムに組まれ公開されている。また1936年夏に勃発したスペイン市民戦争における人民戦線には合衆国のユダヤ系の人々が支持表明し、『グリーン・フィールド』の製作集団コレクティヴ・フィルム・プロデューサーズの政治的傾向はアンチ・ファシスト的姿勢を強調するものであった。さらにこの映画の脚本にはトーラーと労働の統一の議論が含まれることを意図した人民戦線の変容が加えられてもいる。Hoberman 249-52.
- 6) Charles Flynn and Todd McCarthy, *Kings of the Bs*, New York, 1975.
 - 7) 以下にそのうちの幾つかを挙げておきたい。Francois Truffaut, Edgar Ulmer *The Naked Dawn*, in *The films in my life*; translated [from the French] by Leonard Mayhew. London: Allen Lane, 1980, p. 155. ここではウルマーによる *The Naked Dawn* (1954) が *Jules et Jim* (1961) をどのように撮ればいいのかの刺激を与えたことが言われる。Jean-Luc Godard, *Détective* (1985) 作品の最後の部分で3人のシネアストにオマーージュが捧げられているが、そのうちの一人がウルマーである。さらに注31)を参照。
 - 8) そもそもイディッシュ映画をはじめとするマイノリティ映画は、後にウルマー自身がそこに属することになる *Poverty Row* とされるハリウッドのインディペンデント系の製作会社とその会社の短命さ低予算性などの悪条件を共有する。またそういったマイノリティ映画製作においては、最小限の機材、設備が使われ、しばしば東海岸にある時代遅れのスタジオあるいは自宅が利用される。Taves 342.
 - 9) 1930年代半ばからの一連のマイノリティのためのマイナー映画として、先述した4つのイディッシュ映画以外に以下のものがある。ウクライナ映画『ナタルカ・ポルタフカ *Natalka Poltavka*』(1936), 『コサック・イン・エグザイル *Cossacks in Exile*』(1938), アフリカン・アメリカン映画『ムーン・オーヴァー・ハーレム *Moon over Harlem*』(1938). 前2者のウクライナ映画はいずれも、ウクライナ本国において製作されたものではなく、ウクライナから北米に渡って来たウクライナ系マイノリティのために、カナダ、合衆国で製作されたものである。また先述した全米肺協会の肺病予防のための短編教育映画も合衆

国のマイノリティ向けのものである。例えば *Let My People Live* (1938) はアラバマにおけるアフリカン・アメリカンを、*Cloud in the Sky* (1939) はサン・アントニオにおけるヒスパニックを、*Another to Conquer* (1940) は北米インディアンの大部族ナバホ族を、それぞれその対象とするものである。

- 10) 第1期は1911年から1917年までである。第2期はツァーの凋落期、1917年から12年間続くことになる。第3期は初期のサウンド期のもので、ほぼまったくアメリカ的な現象であった。第5期は第二次大戦直後の1945-50年に集中する。Hoberman 5-8.
- 11) この映画については以下を参照。Hoberman 238-43, Guenter 67-70.
- 12) この映画については以下を参照。Hoberman 279-84.
- 13) 前作『ナタルカ・ポルタフカ』からそうであるが、このイディッシュ映画製作においても独立製作会社の形態がとられることになる。もちろん同時代のハリウッドの大手の映画製作会社と異なり、イディッシュ映画製作会社は一般的に財政的にも不安定な独立製作会社であり、少数に限られたマイノリティ集団に応じるものである。Erens 48.
- 14) ペレツ・ヒルシュベイン (Peretz Hirschbein, 1880-1948) は、旧帝政ロシア、現ベラルーシの Grodno の Melnik 出身の、イディッシュ語の脚本家。彼は1908年にウクライナのオデッサにヒルシュベイン劇団を設立し、帝政ロシア内を巡演する。1911年には単独でウィーン、パリ、ロンドン、NY を訪問し、1914年にはNY に移動。NY のイディッシュ・アート・シアターに強い影響を与え、第一次世界大戦後間もなく始まった第二次イディッシュ・シアターの礎を築くことになる。1916年に書かれた脚本 *Green Field* は、1918年に多くのユダヤ系移民により成る劇団 Fraye Yidishe Folksbine (the Free Yiddish People's Stage) により公演され成功を収めることになるが、この初演がイディッシュ・アート・シアターの誕生を告げることになる。Liptzin 82ff. Nahshon 611-17.
- 15) そもそもベン・アミは、1908年にウクライナのオデッサでヒルシュベイン劇団が組織された当初から、自らは俳優として、脚本家ヒルシュベインとは強い盟友関係にある。そのことは例えば次のことから窺える。1918-19 シーズンには、NY のイディッシュ・アート・シアターでヒルシュベインによる *Farvorfn Vinkl* (*A Secluded Nook*) を上演するように、M・シュヴァルツを説得していること。そして1919-20 シーズンには、『グリーン・フィールド』上演の際には、その興行を優先させ、M・シュヴァルツのもとを去っていること。そしてヒルシュベインによる『グリーン・フィールド』も、「空の下」でのユダヤ人の生活を表現した一連の叙情的田園詩の系列にあるものであり、その叙情的田園詩では、それを見る者に工場やゲットーでの悲哀を思い出させないように、ヒルシュベインの田舎、リトアニアでの幼少時代の思

い出が描かれたものであった。さらにウルマーにしても、イディッシュ・アート・シアターを指導し、イディッシュ映画製作もしているM・シュヴァルツとは違った、自分のスタイルで映画製作に取り組むつもりであることを語っている。つまり「汚れた」様相をもってしてではなく、「威厳のある」様相をもってして、ちょうどM・シャガールがなしたのと同じように、と、Bogdanovich 578f.

- 16) 1880年から1914年の間に約200万人の東欧ユダヤ人がよりよい生活を求めて合衆国に移民として渡る。1910年までに1,200万の様々なバックグラウンドのユダヤ人がNYに住んでおり、これはニューヨークの人口のほぼ4分の1を占める。マンハッタンのローワー・イーストサイドには東欧ユダヤ人がダイナミックなイディッシュ語を話すコミュニティを形成し、1910年までに50万人以上のユダヤ人がローワー・イーストサイドに住む。そのコミュニティは広い範囲での娯楽を支え、酒場、ダンス・ホール、ニッケル・オデオン、イディッシュ語のヴァラエティ劇場、正規の劇場が存在した。そして劇場に行くことは多くのユダヤ人移民の社会・文化的生活において主要な役割を果たすものであり、イディッシュ劇やその有名な俳優の人気はユダヤ系アメリカ人による回想から窺えるという。ただNYのユダヤ人移民の生活の回想ではほとんどニッケル・オデオンには言及されていないという。つまり映画はアメリカ文化をもつばら連想させるものであるように思われ無視されたようである。他方、正規のイディッシュ劇は世紀転換期の旧世界の香りの移民文化の本質となりノスタルジックな追憶の対象となった。Thissen (1999) 15-28. Merritt 80-84.
- 17) Thissen (2003) 29.
- 18) 「イディッシュ語は単に言語や民族文化のみならず、一つのユダヤ世界、つまり一つの「イディッシュ・ランド」なのである」とされるのも頷ける。Hoberman 5.
- 19) トーキーが導入されるまでは、イディッシュ演劇、映画の観客はまず何よりも移民として最初に渡ってきた世代であった。Desser 41.
- 20) 確かに、ミディアムとしての映画が教育とコミュニケーションに責任を持つこと、また映画が映画から利益を追求しようとする人々に属するのと同じぐらい民族的アイデンティティーをはっきりさせようとしている人々に属するものであることをウルマーが信じていたとする見解もあると思うが (Lipsitz 198), そこには幾分か斜めの視線が必要であろう。
- 21) そもそも東欧・ロシアのユダヤ文化圏にはロシア、ポーランドのユダヤ人コミュニティを旅して回る放浪の伝道者というものが存在していた。彼らは行く先々で教えを聞てくれる様々な会衆の寛容に依存していた。Spalding 84. またこの映画の物語に関しては以下を参照。Hoberman 245-53, Goldman 112-16, 柳下毅一郎『興行師たちの映画史』(青土社、2003) 7章.

- 22) ただ主人公の青年が学生であり彼の旅が真理探究のものであること、そしてそのことが滞留することになった農村に強く残っている宗教的信仰との間で葛藤を起こすものであることも、この映画の重要なモチーフの一つとなっている。
- 23) これはフィルム・テキストにおけるさらなる検証を必要とするものであるが、上記の映画においてジャン・ヴィゴの眼となったのがボリス・カウフマンであること、そしてそのような彼が『カメラを持った男 *Tschelowe s kinoapparatom*』(1929)においては監督を担ったジガ・ヴェルトフ、撮影を担ったミハイル・カウフマンと協力、兄弟関係にあること、そして『カメラを持った男』の刺激のもとウルマーらによる初期の映画『日曜日の人々』は撮られていることを想起しておくことは余計なことでないと思われる。
- 24) ホバーマン自身は簡略な記述にとどめ、J・ヴィゴの作品への具体的言及は行っていないが、「風が吹いて」いるのが見られるシーンとして、例えば『グリーン・フィールド』と同じく劇映画の構成をとっている『アタラント号』の以下のシーンを私たちは想起することができであろう。そのシーンは、船上での新婚生活を始めることになった花嫁のディタ・パルロが、純白の花嫁衣裳を纏ったまま船上をゆっくりと船の進行方向とは逆に歩いている様子を捉えた印象的なロング・ショットで始まるものである(9:10-)。そこにおいて私たちは、蒸気船が吹き上げる煙、棚引く純白の衣裳、髪から、まさに自然の風を見ることになる。
- 25) ハシディズムは Israel Baal Shem-Tov によって 18 世紀のポーランドで提唱された神秘的傾向に富むユダヤ教内の運動。ハシディック・ゴシックは、M・シュバルツ脚本によるイディッシュ映画『デュブク *Dybuk*』(1937, ポーランド)などにおいて様式化されているものであるが、一般に思われているほど近代イディッシュ文学の主流とされるものではない。『デュブク』の脚本で、ユダヤ神秘主義が強調されているが、それは霊的というよりも部族的なものとされる。Hoberman 280
- 26) このシーンは最初のエスタブリッシング・ショット以下 7 分 36 秒の持続を持ち、わずか 9 つのショットによってのみ構成される。
- 27) しかもウルマーはこの映画の製作にあたり R・グリーゼらと共に移動式撮影機台の創案にかかわっている。Bogdanovich 569.
- 28) Kracauer 136-38, Eisner 210-12, *Histoire (s) du cinéma* (Jean=Luc Godard, 1988-1998): 3B (Une Vague nouvelle)
- 29) 例えば演劇的なものからの変容。ムルナウにおけるロング・テイクが「移動カメラ」の導入により開かれた空間の構成要素として新しい意味合いを帯びることに関しては、この視点からの別のムルナウ論を要するであろう。
- 30) Gilles Deleuze, Felix Guattari 46.
- 31) またこのことは、その他の時期のウルマーの映画の可能性にも繋がるものと思われる。例えば、

「疑いもなく 2 つのハリウッドが存在する。多数のためのハリウッドと少数のためのハリウッド」(Jacques Rivette 17) と言う J・リヴェットや「歴史のない人に歴史を返したい」というナレションとともに「無名の人々」を登場人物とするウルマーらによる初期の映画『日曜日の人々』(1929)から一連のシーンを引用するゴダール (*Histoire (s) du cinéma* (1988-1998), *Allemagne 90 neuf zéro* (1991)) らのヌーヴェル・ヴァーグの人々が呼応し、何かしらのものを感じ取り、既存の映画史の余白への書き込み作業をするものであるのなら、それはこの論稿においてみてきたようなウルマーにであろう。

引用 文 献

- Belton, John, *Howard Hawks ; Frank Borzage ; Edgar G. Ulmer*, London : Tantivy Press, New York : Barnes, 1974.
- Bogdanovich, Peter, Edgar G. Ulmer : An Interview, *Film Culture*, No. 58-60, 1974 ; deutsch : *Filmhefte*, Nr. 1, Sommer 1975 (u. a. über Murnau). in *Who the devil made it : conversations with Robert Aldrich, George Cukor, Allan Dwan, Howard Hawks, Alfred Hitchcock, Chuck Jones, Fritz Lang, Joseph H. Lewis, Sidney Lumet, Leo McCarey, Otto Preminger, Don Siegel, Josef von Sternberg, Frank Tashlin, Edgar G. Ulmer, Raoul Walsh* / [interviewed by] Peter Bogdanovich. Alfred A. Knopf, 1997.
- Deleuze, Gilles, Felix Guattari, *Kafka : pour une littérature mineure*, Paris : Editions de Minuit, 1975. (『カフカ : マイナー文学のために』, 宇波彰, 岩田行一訳, 法政大学出版局, 1978)
- Desser, David, Review of *Bridge of Light : Yiddish Film between Two Worlds*, by J. Hoberman, *Film Quarterly* 47, no. 1, Autumn 1993.
- Eisner, Lotte H., *Die dämonische Leinwand : überarb., erw. und autoris. Neuaufl.*, 3. Tsd. Frankfurt am Main : Kommunales Kino, 1976.
- Erens, Patricia, Mentschekhkayt Conquers All, *Film Comment*, Vol. 12, No. 1, January/February 1976.
- Flynn, Charles and Todd McCarthy, *Kings of the Bs : working within the Hollywood system : an anthology of film history and criticism*, 1st ed. New York : E. P. Dutton, 1975.
- Goldman, Eric A., *Visions, images, and dreams : Yiddish film past and present*, Ann Arbor, Mich. : UMI Research Press, 1983.
- Grissemann, Stefan, *Mann im Schatten. Der Filmemacher Edgar G. Ulmer*, Zsolnay-Verlag, 2003.
- Günter, Winfried, Misrach un marew. Zu den jiddischen Filmen Edgar G. Ulmers und Joseph Greens, *Das jiddische Kino*, Ronny Loewy (Red.), Frankfurt : Deutsches Filmmuseum, 1982.
- Herzogenrath, Bernd, Introduction : The Return of Edgar G. Ulmer, in : *Edgar G. Ulmer : Essays on the King of the B's*, ed. Bernd Herzogenrath, McFarland & Company,

- Inc., Publishers, 2009.
- Hoberman, J, *Bridge of light : Yiddish film between two worlds*, Philadelphia : Temple University Press, 1995.
- Koch, Gertrud, Auf halbem Weg zum Engel des Vergessens, *Das jiddische Kino*, Ronny Loewy (Red.), Frankfurt : Deutsches Filmmuseum, 1982.
- Kracauer, Siegfried, *From Caligari to Hitler. A Psychological History of the German Film*, Princeton : University Press, 1947 ; dt. : *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films (Schriften. Band 2)*, Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1979.
- Krohn, Bill, King of the B's, *Film Comment*, July/August 1983.
- Lipsitz, Georges, *Time Passages : Collective Memory and American Popular Culture*, Minneapolis : University of Minnesota Press, 1990.
- Liptzin, Sol, *A history of Yiddish literature*, Middle Village, N. Y. : Jonathan David, c1985.
- Merritt, Greg, *Celluloid Marvericks : A History of American Independent Film*, New York : Thunder's Mouth Press, 2000.
- Moeller, Olaf, Borderline : Arkham, Arkadien, *Filmdienst*, Nr. 12, 7. 6. 1994.
- Moulet, Luc et Bertrand Tavernier, Entretien avec Edgar G. Ulmer, *Cahiers du Cinéma*, No. 122, Aout 1961.
- Nahshon, Edna, "Theater, Yiddish" in *Jewish-American history and culture : an encyclopedia*, edited by Jack Fischel and Sanford Pinsker, New York, Garland, 1992.
- Spalding, Henry D., *Encyclopedia of Jewish humor : from Biblical times to the modern age*, compiled and edited by Henry D. Spalding ; with a glossary by Dorothy H. Rochmis, Middle Village, NY : J. David, 2001.
- Taves, Brian, *The B Film : Hollywood's Other Half, in Grand Design : Hollywood as A Modern Business Enterprise 1930-1939*, ed. Tino Balio, Berkeley : University of California Press, 1995.
- Thissen, Judith, Jewish Immigrant Audiences in New York City, 1905-1914, in : M. Stokes/R. Maltby (Eds.) : *American Movie Audiences*, London, 1999.
- , Charlie Steiner's Houston Hippodrome : Moviegoing on New York's Lower East Side, 1909-1913, in Gregg Bachman and Tom Slater (eds.), *American Silent Film : Discovering Marginalized Voices*, Carbondale : Southern Illinois University Press, 2002.
- , Movies vs. Yiddish theater : 'the grand scandal', in : J. Hoberman and Jeffrey Shandler, with contributions by Maurice Berge [et. Al], *Entertaining America : Jews, Movies, and Broadcasting*, Jewish Museum, New York, 2003.
- Green Fields (Grine Felder)*, USA, 1937, 97 minutes B & W, Yiddish with new English subtitles, Directed by Edgar G. Ulmer, Jacob Ben-Ami, The National Center for Jewish Film (NCJF), 1989.
- The Singing Blacksmith (Yankl Der Schmid)*, USA, 1938, 105 minutes B & W, Yiddish with new English subtitles, Directed by Edgar G. Ulmer, NCJF, 1989.
- The Light Ahead (Fishke der Krumer)*, USA, 1939, 94 minutes B & W, Yiddish with English subtitles, Directed by Edgar G. Ulmer, NCJF, 1989.
- American Matchmaker (Amerikaner Shadkhn)*, USA, 1940, 87 minutes B & W, Yiddish with English subtitles, Directed by Edgar G. Ulmer, NCJF, 1989.
- Yid'l with the fiddle*, Poland, 1936, 86 minutes B & W, Yiddish with English subtitles, Directed by Joseph Green, Sphinx Films Corp., N. Y. : Yiddish Film Collection, 1994.
- Le Dibbouk*, Poland, 1937, 100 minutes B & W, Yiddish with English subtitles, Directed by Michel Waszynski, Brooklyn Video, 1999.

Edgar G. Ulmer in the yiddish period
—— the dissonance between the yiddish culture and the film text in
Green Field (1937) ——

Katsunao HIRAI

Graduate School of Human and Environmental Studies,
Kyoto University, Kyoto, 606-8501 Japan

Summary This article sets out to argue about the film *Green Field* directed by E. G. Ulmer in the yiddish period, from a viewpoint of the dissonance between the yiddish culture and the film text. This film is not just an attempt to reinforce the cultural community of the ethnic minorities. It should be seen as a landmark film for Ulmer with a whole array of cinematic memories behind it. First we survey the yiddish film, E. G. Ulmer and his yiddish period to examine his films in the yiddish period (I). Second the making process of the film *Green Field* in his yiddish period is examined (II). Third we take notice of the last scene of this film (III). Finally through a close analysis of the cinematic text, we try to place *Green Field* in the context of Ulmer's career as well as American film history (IV).