

広島大学学術情報リポジトリ

Hiroshima University Institutional Repository

Title	F.W. ムルナウの都市のイメージ：『最後の人』と『サンライズ』の風景をめぐって
Author(s)	三木, 恒治
Citation	ドイツ文学論集, 49 : 38 - 54
Issue Date	2016-10-25
DOI	
Self DOI	
URL	http://ir.lib.hiroshima-u.ac.jp/00041469
Right	(c) 日本独文学会中国四国支部
Relation	



F. W. ムルナウの都市のイメージ

——『最後の人』と『サンライズ』の風景をめぐって——

三木 恒治

1. はじめに

J. ロートは映画評論の中で、「ムルナウは、カール・マイヤーと出会ったとき、映画監督として人生のクライマックスを迎えることになった」¹⁾と些か誇張気味に述べている。ムルナウは1919年映画デビューを果たすが、着実に銀幕の世界に歩を踏み出すことができたのは、マイヤーの脚本に拠るところが大きい。マイヤーの名を一躍有名にしたのは、ドイツ表現主義映画の傑作『カリガリ博士』(1919)である。彼が得意としたのは、登場人物にあえて名前を付さないことで寓話性や類型性を与えて、ごくありきたりの人間に潜む情熱や衝動を描くという手法であった。彼の描いた都市社会のスケッチをムルナウが映画化した作品が『最後の人』(1924)である。²⁾主人公の辿る軌跡は、百万長者になるという予想外な結末も含めて、ロートが『謀反』(1924)で描いた傷痕軍人の没落や悲哀と重なるものがあり、その映像は時代を移す鏡ともなっている。³⁾ロートが指摘しているように、ムルナウにとってマイヤーとの出会いが映画人として成長してゆく大きな転機となったことは確かであろう。

1920年代は、都市の多元化が急速に進んでいった時期であった。時を経てムルナウのハリウッド時代に製作された『サンライズ』(1927)では、『最後の人』とは違った視点から新しい時代の都市の実相が描きこまれている。本稿ではこの二作品を中心に、さまざまな点景に彩られた光と影の織り成す都市のイメージの視点から、ムルナウ作品の演出技術を考察したい。

-
- 1) Vgl. Joseph Roth: Drei Sensationen und zwei Katastrophen. *Feuilletons zur Welt des Kinos*. hrsg. und kommentiert von Helmut Peschina und Rainer-Joachim Siegel. Wallenstein Verlag, Göttingen 2014 S.138
 - 2) 「キネマ旬報」193号(大正14年5月11日)で、評論家の岩崎秋良(昶)氏は「映画への素晴らしい理解と人間の弱さへの熱愛とを示した」とカール・マイヤーを讃え、「一つの大都会の黄昏」とこの映画の基本的性格を規定している。
 - 3) Vgl. Karl Prümm: Die bewegliche Kamera im mobilen Raum Der letzte Mann von Friedrich Wilhelm Murnau. In: *Diesseits der Dämonischen Leinwand. Neue Perspektiven auf das späte Weimarer Kino*. hrsg. von Thomas Koebner in Verbindung mit Norbert Grob und Bernd Kiefer. 2003 Richard Boorberg Verlag. S.45

2. 『最後の人』の都市空間

『最後の人』は、生活に困窮して自殺したトイレ番に関する記事に触発されたマイヤーが、ホテルのドアマンの物語を着想して成立したとされている。⁴⁾ 1920年代から30年代にかけて、雑多な人々が入り出りを繰り返す都市の象徴としてのホテルが、文学作品や映画の舞台として意識され始めた。前述のロートが『サヴォイホテル』(1924)を著し、共同体への帰属感を失った根無し草の群像劇を描いたのもこの時期である。『最後の人』は、コスチュームプレイを十八番にしていたエミール・ヤニングスの名声を確立した作品として知られている。彼はホテルのドアマンからトイレ番へと降格させられた庶民の純朴な虚栄心と悲哀を、制服という小道具を使って見事に演じきった。当然のことながらヤニングスの演技に注目が集まることが多いし、カール・フロイントのいわゆる《解放されたカメラ》はこの映画を語るキーワードともなっている。しかし、両者の持ち味を引き出したのがムルナウの演出術にあったことを忘れてはならない。ここにはドイツ表現主義と室内劇の延長線上に位置するムルナウならではの先端的な技巧が集積されているのである。その技法について、「都市表象の空間としてのホテル」という文脈で具体的に見てみよう。

物語は、ヤニングス扮する恰幅の良いドアマンが、ホテルの前を往来する人や車を交通整理する場面から始まる。彼は車から荷物を降ろし、ホテルのロビーに運び入れようとするが、その瞬間よろけてしまう。そして、フロントの脇にしゃがみこんで一息つく。一連の場面を目にした支配人が後で彼を呼び寄せ、トイレ番への配置転換を言い渡すのだが、その情景の一部始終を移動カメラはパンとクローズアップを織り交ぜて追っている。体力の衰えの他にドアマンの降格の一因となっているのが、歓迎されざる「後継者」の出現である。異界からの闖入者が主人公の小宇宙の秩序を崩壊させる構図は、ムルナウの作品ではお馴染みである。その際、小道具として最も大きな役割を果たしているのが、玄関からロビーへと通じる回転扉である。

この映画では扉の開閉シーンが頻出し、それが登場人物の場所の移動と状況の変化を特徴づける記号として「視覚的な韻」⁵⁾を踏んでいる。回転扉は近代化された都市環境の所産であり、曲線を描く厚板ガラスは周囲の事象を映し出す鏡としても使用されている。ホテルのロビーへと通じる回転扉は、都市社会の特徴でもある人々の単調な出入りの繰り返しを合理的に推し進め

4) Vgl. Klaus Kreimeier: Die Ufa-Story Geschichte eines Filmkonzerns. Frankfurt am Main, Mai 2002 S.173

5) ジル・ドゥルーズ著 宇野邦一他訳『シネマ2*時間イメージ』法政大学出版局 2008年 316頁参照

る。同時に、回転扉はホテルを外の世界から画然と切り離す閾ともなっており、主人公の行動空間を二つの領域に分断する。回転扉が人を水平方向に導くとすれば、垂直運動の磁場となっているのは、これもガラス張りのエレベータで、上昇と下降の繰り返しは社会の流動性と符合している。そしてエレベータをカメラが移動することを通じて、ホテルの多層構造が開示される。ドアマンの没落の物語は、回転扉を皮切りにホテルの重層的な空間で繰り広げられるのである。降格を言い渡される事務所のシーンは、導入部の「陽」の基調を「陰」に反転させる。

表舞台からの退場を余儀なくされた彼の心の動きは、身体の動きと並行して示される。まずカメラはロングショットでそのイメージを俯瞰的に映し取る。窓枠によって分割されたその映像は、主人公の自尊心がズタズタに切り刻まれる様子を淡々と示す。次にカメラは一転して微細な部分に目を向ける。彼は即座に制服を脱がされるが、ボタンが外れて下に転がる何気ない一コマを素早く捉え、主人公の没落を暗示する。⁶⁾ 傷心の彼の背後で閉まる扉は、表舞台への復帰を遮断するかのようである。彼はさらに奥の扉で仕切られた地下へと降りてゆき、奈落に沈み込むようにしてトイレの片隅に落ち着く。回転扉、事務所の窓枠、地下のトイレへと通じる扉の開閉の連続は、漸増的かつ無機的に主人公を華やかな世界から切り離してゆく装置として効力を発揮する。縦横の直線で構成されるガラス扉の枠組みは、都市景観を構成する硬質で直線的な輪郭を想起させ、内外の空間を殺伐と分離し、主人公を中心に部から周縁へ、孤立へと追い込んでゆくのである。またガラス扉は原像を乱反射させて歪めることによって、現実を解体するのに大きな役割を果たしている。

室内劇の影響も、ここでは顕著である。舞台芸術において、扉は哀歎を生み出すための重要な小道具であり、その効果をムルナウもある程度意識していたと思われる。映画において扉を巧みに使用したことで知られるのは、ムルナウとほぼ同時代人のE・ルビッチュである。彼は『パッション』(1919)など数多くの作品でドアによる場面転換を用意し、登場人物に悲喜こもごもの対応の多様性を促した。⁷⁾ ルビッチュの扉を媒体とした情感の案出技法はロマンティック・コメディの名手であるビリー・ワイルダーに受け継がれ、

6) Vgl. Lotte H. Eisner: Die dämonische Leinwand. hrsg. von Hilmar Hoffmann und Walter Schobert. Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 1980 S.208

7) ハーマン・G・ワインバーグ著 宮本高晴訳 『ルビッチュ・タッチ』 国書刊行会 2015年 176-180頁参照 彼の代表作『ニノチカ』(1939)では、ドアを通じたユーモアのヴァリエーションはそれまでの作品と比べ多様性を帯び、さらに進化したものとなる。

さらに機知に溢れる洗練されたものとなる。部屋の共有をめぐって騒動が繰り広げられる『アパートの鍵貸します』(1960)で、彼は扉の開閉によって人物事象を巧みに見え隠れさせ、主要人物を次の行動へと駆り立てて興趣を盛り上げている。⁸⁾ 彼らの作品における扉の開閉は男女関係の機微や因果関係の連鎖と密接に絡み、小市民を主役とした軽妙洒脱なストーリー展開には欠かせない小道具となっているが、見る者に背景となる情報を伝えるというのが主な目的であった。一方ムルナウの場合、扉は当意即妙を意図したものと性格が異なり、孤立した主人公を悲惨な境遇に追いつめる装置であり、日常の表層を突き抜けて人間の内奥に迫る状況を作り出す書割と化している。あらゆる角度に傾斜して前進と後退、横移動を繰り返す移動カメラは、身振り表情を多様に、時には誇張して映す。それは往々にして演技の連続性よりも中断を導くものとなり、時折不自然に静止する仕種を交えた登場人物のゆっくりとした動きに繋がっている。⁹⁾ 日常の所作と様式化された動きが巧みに組み合わせられたヤニングスの演技は、演劇出身ならではのものかもしれない。扉を介した彼の身体表現が、日常の地平を超えて存在の根底に脈打っている人間的真理を我々に垣間見せてくれるのである。

こうした機能的な書割とともに主人公を破滅へと追いやる演出に重要な役割を果たしているのが、撮影アングルの工夫と照明技術による光と闇の演出である。たとえば、複数の画像を重ね合わせる多重露光や焦点をぼかすアウト・フォーカスの技法によって、主人公の内面世界の分裂が浮き彫りにされてゆく。¹⁰⁾ 冒頭では光の乱舞によって、都市の持つ限りない可能性とともに方向性の喪失が暗示されている。まずはそうした導入部の延長線上で主人公は眩いばかりのスポットライトの中で光彩を放ち、姿も画面全体を覆い尽くすように大写しとなっている。しかし配置転換後は一気に精彩をなくし、無気力で前かがみの姿が弱々しく映し出される。カメラはまず威厳と緊張感を失った彼の姿勢をパンフォーカスで捉え、同時にその表情をクローズアップで追ってゆき、遠近両方の角度から落胆、悲哀を浮き彫りにする。光は冒頭の場面のように彼に輝きを与えるのではなく、分節された空間の狭隘さを明示し、社会から拒絶された主人公の状況と対応させている。カットバックとして挿入された華やかな姫の婚礼シーンとの対照効果も手強い、彼の没落は惨めさの度合いを増してゆく。

8) 瀬川裕司著『ビリー・ワイルダーのロマンティック・コメディ』 平凡社 2012年 128-135頁参照

9) Vgl. Lotte H. Eisner: Die dämonische Leinwand. a.a.O. S.214. L・アイズナーは、『最後の人』における室内劇の影響を指摘している。

10) Vgl. Lotte H. Eisner: Die dämonische Leinwand. a.a.O. S.209

ホテルという職場での「自己」を喪失した主人公に残されたのは、路地裏のアパートというもう一つの生活空間だけとなる。このアパートは、高さ60メートルの巨大なオープンセットとして裏側の壁面が作られ、無数の窓と限らない単調さが大都市を象徴するようになっていた。¹¹⁾ 彼は返上した制服をこっそりとクローゼットから取り出し、それを着用して家路につく。しかし彼には街を闊歩していた前日までの威厳は失われている。建物が人物に向かって倒れ掛かるかのようなショットは、社会機構から脱落して街路に放り出された彼の状況を冷静に切り取っている。彼は出勤の時は駅のクロークに制服を預け入れ二重の自己を演じることとなるが、この偽装は彼の自己同一性を引き裂いてゆくこととなる。こうした人間崩壊のプロセスを、カメラは鋭く追跡してゆく。ホテルとアパートの間にある都市の街路の人混みと車の流れは、自己解体を倍増するかのようには主人公を呑み込む光の渦として描かれている。制服を身にまとして外見は威厳を取り繕っているものの、彼はその中をよるめくようにアパートに辿り着く。部屋では婚礼の夜のパーティーが宴たけなわで、主人公は酩酊し、やがて夢の中へ入ってゆく。ホテルとアパートの往復という水平運動と階段の昇降という垂直運動、それに非日常的な祝祭の気分が加わって、自己解体の流れは加速してゆく。

光と影のコントラストの手法は終盤になるとますます効力を強め、主人公を破局へと誘ってゆく。トイレの片隅で灰色にくすんだ壁をバックに作業着姿の主人公が所在無げに佇んでいる場面では、彼の白衣を押し潰すかのように闇の空間が拡大されて描かれ、悲哀と屈辱感を深めている。暗闇を広げることによって主人公の苦境を表現するシーンは、夜警のランプの光が実体よりも影を大きく映す場面でも繰り返され、影が恰も人間を支配しているかに見えることにより、主人公の存在感を掻き消してゆく。¹²⁾ 降格を告げられた後、彼の影は実体から解き放たれたように流離う。彼がアパートに帰ったとき通路にはまず影だけが現れ、実体がそれにつき従うように描かれている。主人公は、影の従者であるかのように不自然で機械的な動作を見せる。こうした実像と虚像の分離は、主人公の夢の場面で最高潮に達する。

この夢では、彼の分裂した心象風景が現実の倒錯像として展開し、自己乖離の証左となっている。社会との正常な接続を絶たれた自我は閉塞した状況で病的に肥大し、主人公は微睡のうちに幻想に陥ってゆく。笛を吹き鳴らしトランクを片手で軽々と持ち上げ指先で回転させる夢のシーンは、空疎な

11) Vgl. Klaus Kreimeier: a.a.O. S. 119

12) Vgl. Mark Bozza, Michael Hermann (hrsg.): Schattenbilder—Lichtgestalten: Das Kino von Fritz Lang und F. W. Murnau. transcript Verlag, Bielefeld 2009 S.53

願望の投影であり喪失感の裏返しでもある。そうした主人公の虚栄心を嘲笑うかのように、夢想シーンでの回転扉は縦長に引き延ばされ、彼を圧倒する。¹³⁾そして、アウト・フォーカスとオーバーラップの技法で、輪郭が曖昧になった周囲の情景と主人公の歪んだ内面が融合する。ここでは、社会から逸脱したにもかかわらず既成の価値観から逃れることのできない主人公の屈折した感情が露呈している。翌朝目を覚ました彼の視界に入ってくる歪な住人たちの表情は、同一性をなくして宙吊りとなった主人公の内面の鏡像でもあるのだ。

衣装の「白」と「黒」のコントラストは、ムルナウ得意の技法である。『ノスフェラトゥ』(1922)、『タルチュフ』(1925)、『ファウスト』(1926)では、いずれも黒い影が白い服の主人公につきまとい、その安寧を脅かすおぞましい存在として画面を覆っている。こうしたモノトーンの対照に加え、『最後の人』ではカメラの角度が登場人物の勢力関係を暗黙の裡に作り出してゆく。黒い制服姿の主人公については、英雄的な威厳を与えるために仰角のアングルが導入され、威風堂々たる姿が大写しにされるのに対し、白い作業着姿になるとカメラは惨めさ、卑小さを際立たせるため、俯瞰的に猫背で縮こまった姿を視覚に収めてゆく。¹⁴⁾ 駅に制服を預けた彼は回転扉を抜けて地下へ降り、職場のトイレへと入ってゆく。そして片隅で一人さびしくスープを啜る。ここでも、終始うつろな表情と小さく丸めた背中が上から見下すように撮られている。『ノスフェラトゥ』でも、フッターが伯爵を見上げるカメラ視線が伯爵の不気味さを浮かび上がらせ、それに屈服せざるを得ないフッターの恐怖、不安と伯爵への従属関係を巧みに演出することに成功している。『最後の人』では、こうしたカメラアングルがより完成度の高いものとなっている。そこには対象を正面から捉えようとする人間中心の視点は失せ、客体に過ぎない対象を流動的に捉えようとする《解放されたカメラ》の変幻自在ぶりが窺える。

物語のその後は、やがてアパートの住人の詮索によって、ついに真相が発覚するという顛末を辿る。彼女がトイレから勢いよく表に出る時の度重なる扉の開閉は、主人公の命運が尽きるに至る急転回を声高に告げるものとなっている。致命的な事態を目の当たりにして、主人公は扉の向こう側に呆然と立ち尽くす。彼にとっては唯一の拠り所であった虚飾の世界すら崩れ去った瞬間である。動揺を隠せないまま彼はアパートに戻るが、まず大きめの影が先行して現われ、小さくなった彼自身が影につき従うように続く。その後ア

13) Vgl. Mark Bozza, Michael Hermann (Hg.): a.a.O. S.54

14) Vgl. Mark Bozza, Michael Hermann (Hg.): a.a.O. S.52

パートは大騒動となり、住人達はあからさまな哄笑を隠そうともせず、勝ち誇ったような身振り手振りで主人公を追い込んでゆく。カメラは左右上下に彼らの侮蔑に満ちた嘲笑を追ってゆき、主人公を逃げ場のないように包囲して出口なしの状況を視覚的に作り上げ、最終局面に彼を誘導する。主人公のアイデンティティーは隣人たちに代表される他者の眼差しに支えられた脆弱なものであったことが、カメラを通じて明らかとなるのである。家族にも責め立てられて行き場のなくなった主人公は、這う這うの体でホテルに戻る。夜警に制服を渡すと、彼は頰れるように壁に寄りかかる。夜警はそんな主人公に優しく外套をかけてやり、耳元で慰めの言葉をささやく。洗面台に置かれたランプが最後にスポットライトのようにその場面を照らし出し、映画はひとまず幕を下ろす。冒頭の煌々とした光の乱舞と好対照を成すかのように、明るさよりも暗闇を強調する仄暗き光で締めくくられているのである。

この作品でのカメラの動きは「お互いに修復不可能なまでに引き離された領域や事象を観客に知らしめるのに役立っている」¹⁵⁾とS・クラカウアーは述べているが、近代的な生活空間である都市に暮らす人間が新たに抱えることとなった個と世界の確執は、相克不可能なまでに深刻な問題と化していたのだ。

3. 『サンライズ』における対極構造

『サンライズ』は、ムルナウとマイヤーがフォックス映画で再びコンビを組んで生まれた作品である。ここでも『最後の人』と同じく、具体的な地名人名は省かれている。¹⁶⁾時間の構造も、プロットの単純さに比例するように二日間の出来事に絞られている。しかし『最後の人』では異界からの闖入者は主人公とは何ら接点を持たず、その凋落の要因を成す端役に過ぎなかったが、ここでは主人公に直接動きかけ、その存在感を見せつけてやまない。さらに、農夫が貞淑な妻と都会の女の間を右往左往するという三角関係が前面に出されている。『最後の人』と比べると戸外ロケが多くなっているが、そ

15) Vgl. Siegfried Kracauer: From Caligari to Hitler. A Psychological History of the German Film. Princeton University Press Hardback Reprint Edition, 1966 S.105

16) 1928年の「映画評論」9月号には、「サンライズ」合評会の記事が掲載されている。興行価値の優先性には遺憾の意が表明されているものの、概ねこの映画の評判は良く、とくにムルナウの俳優やカメラマンの動かし方、郊外から都会に入っていくときの感じがよく表されていることに賞賛が集まっている。一方、1928年の「キネマ旬報」9月号では、「今秋中に見られる最良の映画の一つであることには異存はない」と評価しつつも、「近代的な躍動に乏しく、感傷的な徘徊に過ぎている」「マイヤーとムルナウは映画の形式的完成にのみ精進し過ぎている」「その精神的な生活は之と反して昨日に停滞している」との批判も述べられている。

れがアトリエ撮影と相互に補完し合い、¹⁷⁾ 虚実が程よく融合した映像に仕上がっている。しかしマイヤーとムルナウの協力関係は『最後の人』におけるほど緊密ではなく、ハリウッドでのマイヤーの発言力はかなり低下していたらしい。たとえば、理髪店、写真のアトリエ、子豚が飛び出すルナパークのシーンなどは、ムルナウのメモ書きだけが残されている。街のトラムに乗り込んだ農夫の顔に映る光と影、都会の女の顔面に揺れ動く葉影に言及したト書きもマイヤーの脚本にはなく、ムルナウ独自の手法に基づいていると推測される。¹⁸⁾

『サンライズ』では、「都市」と「村落」という二極を登場人物が行き交う形で物語が展開するが、カメラはその足取りを追いながら二つの世界を切り離し、相反性を露わにしてゆく。サイレント映画ではあるが、車のクラクション、鐘の音、カフェやダンスホールで流れる音楽などの音声が混入し、都市の情景を補助的に演出している。都市と村落の二律背反は、二人のタイプの異なる女性の対置によって一層明確となる。ヴァンプを思わせる都会の女は、暗闇の中で狩りをする猛禽にも似て¹⁹⁾ 古い村社会を食い尽くそうとする。片や良妻賢母である農夫の妻は、穏やかな村落の秩序を体現している。都会の女は男を誘惑するだけでなく村落の平和を乱そうとし、彼女の妄執が夫妻、ひいては村落を騒動に巻き込んでゆく。導入部から中盤にかけて物語は夫妻が暮らす村落を中心に展開し、後半では都市に移行する。ここで都市と村落の地勢的構図は、直接的にそれを体現している人物によって生み出されているわけではない。たとえば都会の女は村落でのみ姿を現し、夫妻の行動する主な舞台は街である。つまり、二つの世界はそれぞれ対極の存在を通じて相対化され、その対照性を明らかにしてゆくのである。²⁰⁾

巨大な駅舎とガラス越しに見える都会のビル、人と車の往来が俯瞰的に映し出されるシーンで物語は幕を開ける。駅舎の規模と壮麗さはアメリカの技術文明と生活水準の高さを誇示し、ガラスと鋼鉄の醸し出す無機質の透明性は、生活空間の一部でありながら人間の感情を排除したような冷たさを漂わせている。それでいて、鉄道は産業の発展に不可欠なツールとして人々の生

17) Vgl. L. H. Eisner: Murnau. Der Klassiker des deutschen Films. Friedrich Verlag, Velber/Hannover 1. Auflage 1967 S.91

夫妻がボートで湖に漕ぎ出す場面は、カリフォルニア山間地帯のアローヘッド湖でロケ撮影された。霧の発生も自然のものであるが、人工の月がセットされ、舟が転覆する場面なども、悪天候のためスタジオで撮影されたという。

18) Vgl. L. H. Eisner: Murnau. Der Klassiker des deutschen Films. a.a.O. S.86

19) Vgl. Hans Helmut Prinzler (hrsg.): Friedrich Wilhelm Murnau. Ein Melanchoriker des Films. Stiftung Deutsche Kinemathek und Bertz Verlag GbR, Berlin 2003 S.193

20) Vgl. Mark Bozza, Michael Hermann (hrsg.): a.a.O. S.131

活に深く入り込んでいる。20世紀前後には、鉄道網の整備により外の世界への移動が容易になったのである。列車が疾走し船が航行するシーンで映像は動的イメージを付与され、都市の雑踏が避暑地に押し寄せることが暗示される。ここでは左右に分割された画面を列車がスピード感をもって交差するさまがオーバーラップで描き出されることで、二つの領域が接近し境界が溶け合うことが先取りされる。続いて都会の女性が村落に数日間滞在していることが、字幕によって告げられる。彼女は20年代のモダンガールの典型的なファッション（ショートヘアに帽子）で登場し、蠱惑的な女性の出現によって平穏な村落に波風が立とうとしていることが仄めかされる。²¹⁾ 自立性を飛び越えて自由奔放ともいえるイメージは、農夫の妻の従順で家庭的な母性と対峙する。彼女の纏う黒くゆったりとした衣装は、人の心を意のままに操ろうとするメフィストを連想させる。実際に彼女は農夫に接近して、妖艶な容貌に潜む獣性を剥き出しにする。月光に照らされて農夫を抱擁する彼女の姿は、狼を髣髴とさせるものがある。彼女の動向、視線を通じて村落は相対化され、牧歌性とそこに暮らす人々の純朴さが浮かび上がる。同時に彼女に誘惑される男の苦悶を通じて都市の魔性も明らかとなり、表面的には接近するかに思えた都市と村落が互いに相容れることのない対極的な空間であることが顕在化する。

『最後の人』で、内と外の世界の境界となっているのは扉であった。『サンライズ』でも都会の女という異界の者が農夫の家の扉を開いて侵入する場面や、ガラス窓から中の様子を覗うといった秩序の破壊を予感させる動作が見受けられ、安全なはずの空間が扉や窓を通じて危険な外界と連結する可能性が暗示される。しかしそれ以上に都市と村落という二つの世界を隔てる境界となっているのは、その間に位置する「湖」である。そこは自然の野性に包まれ、制御しがたい人間の情念と共鳴しあう空間となっている。湖は、都会に包摂された空間でありながら自然が手つかずで残されているという点で、まさに都会の女と相似形である。彼女に唆されるまま農夫が妻を溺死させようとする場面はフラッシュフォワードで先取りされ、都会の女と湖の強い相関性を示している。そして葦草などの小道具を使った伏線も巧みに施され、凶行の前提が周到に仕掛けられてゆく。農夫は妻を殺すよう仕向けられ重い足取りで家に帰るが、その苦悩をカメラは地面を滑るように長回しで追い、画面の周縁から暗闇が近づくような構図で男の内面の苦悩を映し出している。彼は殺害を決意するが、その場面が脳裏をかすめると良心の呵責に苛ま

21) アメリカでは、こうしたモダンガールがフラッパーと呼ばれていた。この呼称はモラルの束縛を逃れた浮ついた少女を意味し、あまり肯定的には捉えられていない。

れる。彼の感情の揺らぎはリフレインによって増幅され、背後の情景も内面のドラマと連動するように設定されている。また、多重露光によるモンタージュ映像で、男の脳裏の情景として都会の女が彼に魔の手を伸ばす姿が重ね合わされている。

光と動きの演出効果が、ここでも映画の基調を決定している。たとえば夫婦のベッドの映像では、夫の姿を右奥の影の中に配置することで心の闇を映し、左の明るい空間には妻を配置しその純潔さを対比的に強調している。²²⁾ 暗がりの夫、光の中の妻という構図は、ボートの場面でも対位法のように描写されている。またボートによって生じる湖の波紋が農夫の重苦しい葛藤を映し出し、映画に情動のダイナミズムを与えている。

農夫は湖上で殺害を執行しようとするが、逡巡したため逆に妻に殺意を氣取られる。岸に着くや否や妻は逃げ出してしまい、駆け足でトラムに乗り込む。物語はここから都市のイメージが頻出する展開となる。トラムの中の二人はクロースアップで映され、その背後ではガラス窓越しに都市の景観が流れてゆく。さらに都市の遊歩者となった二人の周囲の情景は目まぐるしく変化し、イメージの断片の連鎖と化す。二人の緊張を孕んだ心の動揺に呼応するように、浮遊するイメージは焦点を定めることなく過ぎ去ってゆく。はじめ二人は、映像的にも心理的にも都市の風景と一体化することなく、異邦人として浮いた存在であるが、次第に都市の点景として街に溶け込んでゆく。やがてカフェ、教会など街中を彷徨ううちに、妻の夫に対する不信感も徐々に解消する。都市生活の特徴でもある消費と娯楽の仕掛けに絡め取られ、二人は至る所に足を運ぶ。そしてルナパーク（遊園地）で、風景と一体化すると同時に完全に和解を果たすに至る。その有様はロングショットで撮られ、二人と都市の風景の相互浸透が視覚的に演出されている。物語は、村落で生じた夫婦の亀裂が人との繋がりが稀薄なはずの都市で埋められてゆくという逆説的な展開となり、最終的には危機を乗り越えて夫婦の絆が強められ、村落と家庭の秩序が回復される。

都市空間という劇場で、彼らは「見る」観客であると同時に「見られる」演技者となる。観察者としての二人の視界には多くの情景が飛び込んでくるが、彼らは写真のアトリエでポーズを取ったり、ルナパークでは衆人環視のもとでダンスに興じたりと演技をする者にも変じる。また、都市では見知らぬ者同士が出会いと別れを繰り返す。こうした都市の持つ多様性、交換性、刹那性を彩るのが、昼間の雑踏を照らし出す自然光と夜の闇に浮かび上がる人工光の絶妙な組み合わせなのである。物語全般にわたって多彩な光が中心

22) Vgl. Hans Helmut Prinzler (hrsg.): a.a.O. S.196

的役割を果たしているが、特にルナパークの場面では光の幻想的なヴェールがスクリーン全体を覆い、現実と幻想の境界を曖昧にしている。

20年代のアメリカは禁酒法の時代であるが、都市では人口が爆発的に増加し、ダンスホールと酒場は大盛況で、ジャズ音楽は黄金期を迎えていた。娯楽とスペクタクルに満ち溢れたルナパークのシーンには、まさに当時のアメリカの都市文化が凝縮されている。ガラス張りの中で群衆がひしめき舞踏に興じる歓喜の場が光の中で繰り広げられ、人々は幻想的な雰囲気の中で陶酔に浸る。そこでは熱狂の渦の中で酔いしれる幸福感、日常から切り離された解放感が喚起され、俯瞰撮影による視界の広がりも手伝って光が万華鏡のように拡散している。この光と動きの連続性が、主体と外界が渾然一体となる高揚感をもたらす。いわば集合的無意識が呼び覚まされ、神話的な共感覚が再生されるのである。ここでは和解し抱擁し合う二人の背後で、メリーゴラウンドが走馬灯のように回転し、夢見心地の二人の心象風景を彩り、運命の好転を祝福するような演出となっている。人と物が群れ蠢き、過密にひしめき渦巻き模様を成す有様は、イメージの氾濫と光のダイナミズムをもたらす、物語の方向性を決定づける。

都市の書割の背景が物語のテンポを加速させ、クライマックスを準備する様子を見てきたが、都市は単なる自然喪失のトポグラフィや秩序ある村落の対極のネガティブな表象ではなく、心のわだかまりを抱えて迷い込んだ二人にとっては癒しの空間、解放の空間となっている。新しく着飾って入り込んだ都市は生まれ変わりの場であり、物語を組み換え変容のダイナミズムをもたらす転調の空間である。ルナパークで収斂する都市に暮らす者の潜在的な情念、その爆発的なエネルギーが、村落での二人の閉塞的な状況を打開するのである。しかしこの虚構の空間は「新しく生まれ変わる」ための場ではあっても、安住の空間とはならない。

その後も光は物語の展開に寄り添うように空間を彩り、結末へと導く通奏低音のような役割を果たしている。ルナパークを後にした二人は、船着き場に向かい、湖にボートで漕ぎ出すが、月明かりがやさしく二人を包み込む。湖面に月が反射し、その光の中で妻の晴れやかな顔が浮かび上がる。しかし直後砂塵が舞い、嵐が到来する。湖は、復路でも死と隣り合わせの空間として設定されている。嵐は和解した夫妻への都会の女の復讐でもあるかのように、二人に襲い掛かり生命を脅かす。稲光がフラッシュのように点滅し、ボートの灯影が湖面に揺らめき、いずれも二人を席巻する戦慄的な情調を形成している。嵐が収まった後、遭難した妻の行方を探すボートの光が照らす葦草

が白骨のように浮き沈みし、救出の希望をいったんは打ち砕く。²³⁾ここでは光と影の境界をくっきりと浮き立たせるよりは、不明瞭にぼかすディープフォーカスが使用され、それによって映像に深みが増し、主人公の内面の陰影が掘り下げられている。²⁴⁾そして村人たちの手にしたカンテラ（これは『最後の人』の終盤の夜警のランプを連想させる）が闇の中で行き交い、事態の深刻さを匂わせる。一方その光は密かに農夫の凶行を期待している都会の女の表情を禍々しく照らし出し、葉影を顔面で戯れさせることで邪悪な不気味さを助長する。光と影の手法のハイライトは、夫妻の寝室に射し込むラストシーンの曙光である。そこでは窓枠が十字の影をベッドのシーツに投げかけ、救済のイメージを象っている。²⁵⁾これは、主人公の没落の運命を決定づける『最後の人』の事務室の十字に交差する窓枠と好対照である。

演出面では『最後の人』と同じように、意図的にゆっくりした動きと静止によって隠されていた深層意識を表面化しようとする試みが見られる。²⁶⁾この作品の撮影担当はカール・フロイントではなく、チャールズ・ロッシャーであった。彼は乗り物の場面を除いてほとんど移動カメラを使用していないが、ドリー（移動式撮影台）、ハンドカメラを有効活用することによって、表情や身振りを多角的に捉えている。²⁷⁾また背景を小さく見せることで空間に奥行きを与えるなど、映像の立体化による人物像の深化にも努めている。光とパースペクティブに精を凝らした撮影技術は、テーブルについてスूपをすすっている夫妻の背後で戸が開きヴァンプが姿を現す場面や、遭難後の捜索シーンで画面左隅の船の灯によって右側面をゆっくりと流れる葦草が照らし出される場面でも、不吉な前兆を暗示する有効な手立てとなっている。

場面ごとの有機的な連関性は、少ない字幕と単純明快な筋立てに支えられての成果ともいえるが、²⁸⁾反面夫妻の和解への道程があまりにも短絡にすぎ、「暗」から「明」への反転が唐突感を与える結果となり、そのために相反する世界の対立の緊迫感が薄まっている印象は否定できない。また、ゲオルク・ヘルツベルクとハインツ・ポールが指摘しているように、この作品で夫妻を

23) Vgl. L. H. Eisner: Murnau. Der Klassiker des deutschen Films. a.a.O. S.86

24) Vgl. L. H. Eisner: Murnau. Der Klassiker des deutschen Films. a.a.O. S.88

25) Vgl. L. H. Eisner: Murnau. Der Klassiker des deutschen Films. a.a.O. S.91

26) Vgl. L. H. Eisner: Murnau. Der Klassiker des deutschen Films. a.a.O. S.92.

登場人物の不自然で緩慢な動きは、表現主義映画の一般的特徴である。内面の葛藤を軸とした心理的な手法や仰々しい身振りの表現にはその影響が確かに窺われるが、ムルナウの場合、表現主義特有の前衛的な意匠はほとんど見られず、背景書割等はリアリズムの色調が強い。

27) Vgl. Hans Helmut Prinzler (hrsg.): a.a.O. S.201

28) 「映画時代」(早稲田大学図書館編) 1928年9月号 77頁参照

演じたゲイナーとオブライエンの力量不足は否めない。ゲイナーが夫と一緒に街へ出かける場面の心の葛藤、湖に落とされそうになる場面での恐怖感の表現は著しく臨場感を欠いており、オブライエンのやや陰りのある表情は農夫の純朴さのイメージからは程遠い。²⁹⁾ こうした細部への拘りの有無に関しては、フォックス社の意向とは別に、主な観客層となるドイツ人とアメリカ人の映画観、嗜好の違いが反映されている部分もあったようだ。³⁰⁾

4. 結び

『最後の人』は、百万長者の急死の場に居合わせた主人公が全財産を譲り受けるというエピローグで幕を閉じる。つまり、効率重視の近代産業社会が個の抱える悲哀を突き放して眺めるという構図で進行した物語が、最後は一転して起死回生を遂げた主人公が幸福を掴み取る締めくくりとなっているのである。この少々不自然なハッピーエンドは、必ずしも脚本を担当したマイヤーの意図したところではない。彼は「メルヘンのような楽天的なエピローグにはけっして賛同できなかった」³¹⁾ と言われている。ハッピーエンドはヤニングスの個人的な希望が尊重された結果ではないかとの風評もあるが、³²⁾ 真相は定かではない。1924年頃からドイツ映画においてハリウッドの影響力が大きくなり始めたことは、クラカウアーも指摘している。³³⁾ もちろんハッピーエンドは商業的な観点から当然の落としどころであったことは確かである。一方、この結末こそムルナウの映画に取り組む姿勢の一端を示すものだったとも考えられる。

『最後の人』は、表向きは主人公の栄光からの転落が主題となっているように見える。しかしドアマンとしての彼に降格以前から敬意を払っているのは、最初からアパートの住人だけなのである。物語の内実は、実体のない他者の視線によって構築された主人公の自己満足の小宇宙が、配置転換を契機に崩壊したというものにすぎない。問題は、主人公が虚像に執着し、それを演じ続けなければならないという悲劇的状况である。主人公の破滅は、つねに他者の視線に晒される都市という仮象の世界を生きる者の宿命とも言えよう。最後の場面で彼の相伴に与るホテルの夜警、馬車に同乗することを許される浮浪者にしても、都市が置き去りにした「社会の底辺に位置する人た

29) Vgl. Hans Helmut Prinzler (hrsg.): a.a.O. S.194

30) Vgl. Hans Helmut Prinzler (hrsg.): a.a.O. S.194

31) Vgl. Klaus Kreimeier: a.a.O. S. 174

32) クルト・リース著 平井正・柴田陽弘訳『ドイツ映画の偉大な時代』フィルムアート社 1981年 146頁参照

33) Vgl. Siegfried Kracauer: a.a.O. S.101

ち」³⁴⁾である。ヤニングスは「敗北者たちの挫折感、虐げられた者、辱められた者たちの生きようとする意志を図抜けた感情移入の力で体現した」³⁵⁾とされている。こうした社会的弱者への同調は、ムルナウも持ち合わせていたと思われる。『サンライズ』は「最後の笑い」（アメリカではこのタイトルで上映されている）とも揶揄されているが、単なる笑劇ではなく、都市の周縁部に位置する人たちへのムルナウの暖かい共感が見て取れるのである。

『サンライズ』は、夫婦生活の倦怠からか、悪女の出現で道を踏み迷い良からぬ方向へ進みかけている屈折した男性を、純真無垢な女性が正しい道へと軌道修正するという魂の浄化の物語となっているが、この種の筋書きはハリウッド映画では常套のものであったようだ。ただし、その手法は幻想的なドイツ・サイレント映画の伝統を受け継いでおり、映像はロマン派のヴィジョンの発展形と見做すこともできる。しかし、この作品でムルナウが意を注いだのは、個別の特殊性を超えた社会的な側面ではなかっただろうか。いったんは村落における人間関係の綻れが夫婦の危機を招来することとなるが、死に瀕した妻が最終的に救出され『サンライズ』に至るのは古き良き共同体の絆の力に負っていることを見過ごしにはできない。

本稿で扱ったムルナウの二作品では、当時流行した「街路映画」に見られる都市の暴力的で危険な側面は最終的には捨象されている。むしろ未知の世界への越境、旧弊からの解放の可能性を感じ取ることができる。ムルナウの演出術はメルヘン的な逆転構造を導き出し、現代の文明社会の中でヒューマニズムが生き延びるすべを問題提起しているようにも思われる。³⁶⁾「未来の映画はスクリーンの芸術や、人間、ヒューマニズムを映し出さなければならない」³⁷⁾とムルナウ自身語っているが、人間疎外に対するアンチテーゼとも読める両作品の『サンライズ』は、そうした彼の流儀を裏打ちしているといえよう。『サンライズ』における「都市」と「村落」の対極の構図は、最後の作品となった『タブー』（1931）では「文明社会」と「未開の集落」の対立項として受け継がれる。呪術的な習俗に縛られ、かつ交換経済システムの搾取に苦しめられる若者の悲劇を描いたこの作品で、ムルナウの眼差しは自然との調和を奪われ新旧双方の社会制度の犠牲となる弱者へと向けられることとなる。

34) Vgl. Siegfried Kracauer: a.a.O. S.100

35) Vgl. Klaus Kreimeier: a.a.O. S.346

36) Vgl. Mark Bozza, Michael Hermann (hrsg.): a.a.O. S.138-9

37) Vgl. Mark Bozza, Michael Hermann (hrsg.): a.a.O. S.139

映像資料 _____

『最後の人』 VHS 72分 I・V・C クラシック・フィルム・コレクション

『サンライズ』 VHS 90分 ジュネス企画

Das Stadtbild von F. W. Murnau Über die Landschaften von *Der Letzte Mann* und *Sunrise*

Koji MIKI

In diesem Aufsatz geht es um Stadtbild und Inszenierung in den zwei berühmten Filmen *Der letzte Mann* und *Sunrise* von F. W. Murnau. Besonders möchte ich die Kameratechnik im Wechselspiel von Licht und Schatten betrachten. Sie bildet den Kern seiner Inszenierungskunst, so dass man daran die Tendenz seiner Schaffensweise ablesen kann. Die Filme rücken mit ihren unterschiedlichen Stadtkulissen die verschiedenen Seiten des urbanen Lebens in den Mittelpunkt.

In *Der letzte Mann* wird die Hauptperson, ein Hotelportier, zum Toilettenwärter degradiert, weil er zu alt für die ursprüngliche Arbeit geworden ist. Mit der Uniform, die seine soziale Identität nach außen hin sichtbar gemacht hatte, verliert der gedemütigte und verzweifelte Mann auch seinen Stolz. Die sogenannte „entfesselte Kamera“ folgt dynamisch seinen Bewegungen und macht so seinen Verfallsprozess klar erkennbar. Seine Stimmungen werden durch Ausleuchtung, Kamerabewegung und traumhafte Sequenzen dargestellt. Die Kameraeinstellungen ermöglichen es dem Zuschauer nachzuvollziehen, wie er aus der Selbstverständlichkeit des Alltags heraussrutscht. Aus der Untersicht aufgenommen erhält die Figur heldenhafte Würde, dagegen sieht sie in der Aufsicht wie gefangen und erniedrigt aus. Die verschiedenen Perspektiven bringen dem Zuschauer nahe, wie sich der Gefühlszustand des Mannes und sein Verhältnis zu den Menschen um ihn verändern. Zusammen mit dieser Kameratechnik hat die dramatische Akzentuierung der Licht- und Schatteneffekte eine starke suggestive Wirkung. Die kontrastierenden Beleuchtungseffekte bestimmen wirkungsvoll den Grundton und unterstreichen die Entwicklung der Handlung. Die Tür, nicht zuletzt die Drehtür, spielt hier als Kulisse auch eine wichtige Rolle. Sie grenzt den Mann von den hellen Außenräumen ab und treibt ihn in den katastrophalen dunklen Innenraum hinein. Sie ist kein statisches Objekt, sondern Gestalter und Träger des Schicksals der Hauptperson. Die vertikale Bewegung wird durch den gläsernen Fahrstuhl veranschaulicht. Das Hotel, in dem sich die Handlung abspielt, hat mit seiner vielschichtigen Raumaufteilung als Symbol der Stadt zu gelten. Es gibt in diesem Film viele für Stadt typische Kennzeichen, z. B. die vergängliche Scheinwelt, die systematisch kontrollierte Gesellschaft, die Isoliertheit und Einsamkeit der Menschen usw. Murnaus kunstvolle Inszenierung führt uns diese städtischen Phänomene eindrucksvoll vor Augen.

In *Sunrise*, der Verfilmung von Sudermanns Erzählung *Die Reise nach Tilsit*, werden Lichteffekte und Topologie vermehrt eingesetzt. Am Anfang erscheint der Bahnhof und anschließend sehen wir eine Szene, in der sich schnelle Züge kreuzen. Damit werden Begegnung und Verschmelzung der beiden gegensätzlichen Welten „Stadt“ und „Dorf“ angedeutet. Diese Welten gewinnen eine spezifische topographische Bedeutung, nehmen die menschlichen Figuren auf und wirken in dem sich entwickelnden Dreiecksverhältnis ineinander. Eine Frau, die aus der Stadt kommt, nähert sich in erotischer Absicht einem Dorfbewohner, der ihren Reizen nicht widersteht und seine moralischen Grundsätze aufzugeben droht. Er verliebt sich in die unmoralische Verführerin und wird von ihr überredet, seine Frau zu töten. Der ländliche Raum steht hier in Opposition zur Stadt. Signifikanterweise repräsentiert die städtische Frau zwar einerseits die Moderne, andererseits aber durch ihre Sexualität auch unbezähmbare Wildheit, mit der sie den ländlichen Frieden bedroht. Zwischen Stadt und Dorf liegt ein See. Es ist ein naturbelassener idyllischer Raum, aber auch ein außersozialer Bereich der Wildnis. Er hat eine andere Funktion als das kultivierte Dorf und gibt die Bühne für den Wendepunkt der Handlung ab. Die Stadt, die für das Ehepaar eigentlich eine Gegenwelt darstellt, verstärkt paradoxerweise seinen Zusammenhalt. Im Lunapark, der mit Merkmalen der modernen Zeit, wie Jazzmusik, Tanz oder Karussell ausgestattet ist und als Symbol für die Stadt steht, treffen auf mannigfaltige Weise Lichter, flanierende Menschen und Verkehrsmittel zusammen. Sie formieren die Rhythmen der Stadt und lassen die beiden Ehepartner in hellem Licht erstrahlen, bringen ihre Aussöhnung mit sich und führen die Handlung so zu einem glücklichen Ende. Die lasterhafte Verführerin kehrt besiegt in die Stadt zurück, und die gesellschaftliche Ordnung ist letztendlich wiederhergestellt.

Anders als in den zeitgenössischen expressionistischen Filmen gibt es in den beiden Filmen Murnaus keine Kriminalität oder Gewalttätigkeiten. Im Happy End kommen Murnaus humanitäre Haltung und seine liebevolle Einstellung zu den armseligen und erniedrigten Leuten zum Ausdruck, mit denen er gegen die Entfremdung der Menschen, Armut und Verbrechen usw. Stellung bezieht. In *Tabu*, seinem letzten Werk, führt er diese positive Sichtweise fort.