

ベルリンと映画 二つの「零年」をめぐる

高木 繁光

0

ベルリンと映画という結びつきには、何か幽霊的なものがある。

例えばパリと映画と言う時、そこには埃のように降り積もりこの街を幾層にも蔽う記憶の堆積がある。ジャン・ヴィゴの『新学期操行ゼロ』(1933)でユゲ先生とわんぱく坊主たちが散歩したパリは、その三十年後にフランソワ・トリュフォーが『大人は判ってくれない』(1959)でこのシーンをリメイクした時も同じようにそこにあったし、ドワネル少年が徘徊した夜のクリシー広場には、今もブラスリー・ヴェプラーの明かりが灯っている。だが、ベルリンにとって過去は、帰る場所のない幽霊のようである。二十年代ワイマール文化のベルリン、UFAがヨーロッパ映画界に君臨し、ハリウッドと勢力を競っていた映画都市ベルリンの時代は、ナチスの支配を経て一九四五年、第一の「零年」において消滅する。フリッツ・ラングもダグラス・サークもエドガー・G・ウルマーもウィリアム・ディッターレもビリー・ワイルダーもすでにハリウッドにいた。ゴダールに言わせれば、「ドイツにもはや映画はなかった」(『映画史』)。さらに、戦後のベルリン、壁によって二つに分断されたベルリンは、一九九〇年、第二の「零年」において消滅する。ドイツ民主共和国は歴史の誤謬として葬られ、壁は切り分けられて土産物として売られる。映画都市ベルリンの記憶は、二つの「零年」によって現在から二重に切断され、虚空をさまよっている。それは闇に白く浮かぶ幽霊のように、いつのまにか映画そのものに似てしまっているのではないか。ベルリンとはその幽霊性¹において、映画によく似た都市なのではないか。

「言語文化」8-2 : 355 - 379ページ 2005.
同志社大学言語文化学会 ©高木繁光

1

一八九五年に誕生してからほぼ三〇年を経て、映画は二つの方向で円熟期を迎える。一つはスターの顔を撮ることに重点をおくフィクション映画の系譜において、もう一つは名もない人々の顔を撮ることに重点をおくドキュメンタリー映画の系譜において。古典ハリウッド映画によって代表される前者は、カメラ、照明、美術、衣装、メイクなど技術を総動員して、いかに女優の顔を美しく撮るかを追求する。それは技術による美、本来対象からアウラを奪う複製芸術としての映画が、技術によって対象にアウラを装わせることを目指して発達したものであるとして、いわばユージェント様式の肖像写真の延長にあるだろう。後者は、むしろスナップショットの延長、無数の名もない人々の顔を収集し、その人々が生を営む土地あるいは都市の相貌を浮かび上がらせようとするものであり、フラハティーの『ナヌーク』(1922)、『アラン』(1934)、エイゼンシュテインの『メキシコ万歳』(1931)、ムルナウの『タブー』(1931)、ジガ・ヴェルトフの『カメラを持った男』(1929)、ジャン・ヴィゴの『二スについて』(1930)、カヴァルカンティの『時よりほか何もなし』(1926)など、この系譜における映画史上の偉大な作品の多くが一九三〇年前後に集中して現れている。もちろん、例えば最初ムルナウとフラハティーの共同企画として始められた『タブー』では、フィクション性が強すぎるという理由から途中でフラハティーが降りたとか、フラハティー自身においても『アラン』は『ナヌーク』に較べかなりフィクション性が強いとかいう事実が示すように、一つの作品においてフィクションとドキュメンタリーは混在しており、むしろ両者の間の往還から映画は芸術としての力を汲み上げるのであるが、いずれにせよ、十九世紀の写真芸術の後継者として映画はまず顔を発見することから始まった。

二十年代のベルリンで最初に都市の大衆にカメラを向けたヴァルター・ロットマンの『伯林 大都会交響曲』(1927)は、ベルリンの早朝から深夜までの時間の推移を、その時々様々な場所での似通った情景(朝、次々に開くドア、出勤する人々、昼食をレストランで、テラスで、ベンチで食べる人々、餌を食べる動物たち、あるいは各種スポーツに興じる人々、夜のキャ

パレーでの様々な出し物、ショーウィンドウに飾られたマネキン、自動人形たち等)をリズムカルな編集で繋ぐことで映し出しているが、そこでは都市の動力としての機械類(新聞の輪転機、紡錘機、歯車、電話のダイヤル、回転ドア、ルーレット、ミラーボール等)の円環的運動の反復性と、都市の日常における人々の動作・行動の画一性、反復性が結ばれて、一つの巨大な時計仕掛けのような都市ベルリンが表象される。そこに見られるのは、ベンヤミンが言うように、大都市に生きることが神経に与える「一連のショックと軋轢」への防御反応として「『自分の運動を、自動装置の様な恒常的運動に』(『資本論』) 調和させること」²を学んだ都市生活者の姿である。

この作品に少なからず影響されながら、後にハリウッドへ渡り活躍するベルリンの若者たち、ウルマー、ロベルト&クルト・ジオドマーク兄弟、ピリー・ヴィルダー、フレッド・ツィンネマン、カメラマンのオイゲン・シュフタンが撮った『日曜日の人々』(1929)は、ベルリンの平日を対象とした『大都会交響曲』に対して、日曜日を過ごす人々に視線を向ける。日曜日とは、ベンヤミンによれば、一秒ごとにショックを課する都会の均質な時間の進行の中で、一回限りの突出した瞬間の想起というアウラの経験を失くした者が、「祝祭日によって、想起のための場所をいわば空けておく曆」から「締め出されているのを感じる」³日である。それゆえ、この日に都市生活者たちは、アウラの経験という「遺失物」⁴を探して、郊外の自然やパサージュへと出かけてゆく。『日曜日の人々』は、そのようなベルリンの人々とともに、日曜日という束の間の時間を見つめ、そのアウラを捉えようとする。

シュフタンのカメラは、スクリーン上を横切り過ぎ去るもの、列車、路面電車、自動車、運河を行く船、そして街を行き過ぎる人々を繰り返し映し出す。その中から都市生活者のサンプルとして抽出された五人の(プロの役者ではない)若者のごく普通の週末の過ごし方がフィクションとしてユーモラスに語られながら、同時に彼らと同じく週末を過ごす大衆の姿、その一人一人の顔、ベルリンという都市の相貌が記録される。そこではフィクションとドキュメンタリーがみごとに調和し、例えば水浴に来た湖のほとりで昼食を食べながら笑い合うエルヴィン、ヴォルフガング、ブリギッテ、クリストルの笑顔のアップから、どこか別の場所でふざけ合うベルリンっ子の一団の笑

顔のアップへと、また、ヴォルフガングの手に頬擦りしながら昼寝するクリストルの恍惚とした顔のアップから、昼寝時で静まり返ったベルリン市街のマネキンを飾った美容店へと、両者の境界は軽々と越えられる。

エルヴィン夫妻の自宅の壁には、グレタ・ガルボなどスターの顔写真がハリウッド的な装われた顔のコレクションとして一面に張られている。それらが夫婦喧嘩によって破り捨てられると、それと入れ替わるように、休日の水浴場で写真屋を前にポーズを取る名もない人々の顔のアップが、次々にスナップ写真として提示される。行き過ぎる人々の一瞬の表情を映像として固定すること、運河や湖の水面に反射する光の刻々と変化する様、束の間の休日の輝きに充ちた時間を映画としてとどめること、つまり、『日曜日の人々』が目指すのは、過ぎ去るもの、束の間のもので、一回限りの躍動する瞬間を、映画という複製装置によって再生可能な反復的イメージへと変換し保存することである。もちろんそこでは、一回的なもののアウラ、生命の輝きは失われ、イメージはスナップ写真に固定された顔のようにどこか幽霊的なものにならざるをえないのであるが。

この映画のカメラマン、シュフタンが、フランスへ亡命してマルセル・カルネと組んだおりに助手であったアンリ・アルカンが、晩年にヴィム・ヴェンダースに招かれ撮ることになる『ベルリン天使の歌』(1987)もまた、歴史の「エキストラ・ピープル」、ベルリンに暮らす名もない人々の顔と、その内面の眩きを収集する試みであった。そこでも永遠の相から天使が振り返るヘーゲル的な灰色の直線的歴史における人々の存在が、過去と現在が重なり合う幽霊的なトラヴェリングによって捉えられ、ホメロスを朗誦する老いた語り部の語りの反復的円環性、子供とサーカスが表象する遊戯的円環性、そして男女の出会いと誕生という生命の反復性と結ばれることで、無名の人々の詩として歌われていた。

すなわち、映画が反復であること、反復性において一回限りの人々の顔、逃れ去るその一瞬の表情を捉えようとするものであること、映画は誕生以来そのような複製装置として存在してきたのであり、生みの親のリュミエールが「映画に未来はない」と言った時も、『ベルリン天使の歌』が『日曜日の人々』の試みを反復するように、映画の未来は直線的な時間の先にはなく、

反復のうちにあることを、すでに映画は自覚していたのではないだろうか。

ナチスの時代も、壁による分断もまだ知らないワイマール時代の記念碑的作品『日曜日の人々』において捉えられたベルリンは、二度の「零年」によって二重に消滅する。だが、映画はベルリンを見つめ続ける。第一の「零年」に撮られた二つの映画、ロベルト・ロッセリーニの『ドイツ零年』(1945)ハリウッドのB級映画監督ジャック・ターナーが、『日曜日の人々』の後ハリウッドでB級ホラー映画作家となっていたカート・シオドマク(クルト・ジオドマーク)と組んで撮った『ベルリン特急』(1948)における廃墟と化したベルリン、第二の「零年」にジャン＝リュック・ゴダールの『新ドイツ零年』(1991)が捉えた寂寥としたベルリン、しかし、そこにも『日曜日の人々』の記憶は遠くから微笑みかけている。この二つの「零年」を映画はどのように表象しているのだろうか。

2

ゴダールは、『映画史』と題されたモントリオール映画芸術コンセルヴァトワールでの一連の講話集において、ロッセリーニの『ドイツ零年』を、トッド・ブラウニングの『魔人ドラキュラ』(1931)とアルフレッド・ヒッチコック『鳥』(1963)さらに赤狩り時代のアメリカへの憤怒に充ちたアンソニー・マンの『ローマ帝国の滅亡』(1964)と結びつけてこう述べている。

これらのどの映画にも、一種の失墜が、地獄落ちが見られます...(中略)生きるために血を奪うということはまた、ヒトラーが他の国の人々にしたのと完全に同じことです。そしてロッセリーニが映画を作り始めたのは、〔ヒトラーという〕この一種のドラキュラ...他のドラキュラよりも才能があったこのドラキュラが支配した時代の後期です。(中略)

事実、言葉の単純な意味で完全に^{ファンタスティック}幻想的な映画である『ドイツ零年』には、魔物たちの最後を見ることができます...魔物になるべき宿命をもって生まれたある子供が、魔物にはなりたくないと思いついには自ら姿を消すのを見ることができます。⁵

ゴダールが「地獄落ち」と呼ぶように、『ドイツ零年』においてロッセリーニは、廃墟と化したベルリンを、魔物が奔く地獄絵図として描き出す。冒頭、少年エドムントが配給券を得ようと年齢を偽って掘る墓穴は、やがて魔物＝大人に促され少年が毒を盛り殺すことになる父、ラストに棺に納められ運び去られる父を入れるためのものにほかならない。続くシーンにおいて路上で死んだ馬の肉を切り取ろうとナイフを手に群がる人々は、死んだ父から衣服を奪おうとする共同住宅の住人たち、ヒトラーとエヴァの死体が焼かれた場所で記念撮影するアメリカ人観光客とそれを商売にする大人たち同様、死体に群がりそれを食いものにする魔物である。

ロッセリーニは、ベルリンに巢食うこうした魔物たちの顔を提示する。墓掘りの仕事から少年を追い出す大人たち、いつも少年一家を罵る吝嗇な家主、強制労働に従事しながらナチス時代を懐かしむ戦犯、少年が売ろうとする秤を缶詰二個で奪い取る男。劣悪な魔物ほど、少年にやさしく、下心を隠して近づき、少年の体、首筋を撫で回す。例えばかつての担任教師（ナチス時代、第三帝国の没落を願う父を彼に密告することで、少年はすでに父殺しを始めていた）。孤独を恐れる少年の心が魔物を引き寄せ、少年もすすんで魔物＝大人の世界に自分を組み込もうとする。

繰り返しスクリーン上を横切る路面電車はこの教師と少年を、魔物たちの館へと運んで行く。玄関を入ると荒れたラウンジのソファの間をブリッジして歩く奇妙な少女クリステルがいる。そこは〈閣下〉と呼ばれる変態小児性愛者が支配するボッシュの魔界画のような世界である（クリント・イーストウッドはこれをもとに『ミスティック・リヴァー』（2003）において、少年を食らう〈吸血鬼〉の世界を描いて見せた）。後に少年が再度、教師のもとに病弱な父のことを相談に行く時、この〈閣下〉に自分の獲物（＝別の少年）を横取りされた教師が気もそぞろに弱肉強食を説く言葉が、少年を父殺しへと追いやることになる。

この館で教師が住む上階の部屋まで少年は螺旋階段を上る。この映画において螺旋階段を上るという行為は、少年をついには死へと導く上昇運動として反復される。少年は家族が住む共同住宅の螺旋階段を二回、この魔物の館

のそれを一回、そして最後に自宅の向かいの廃屋のそれを駆けのぼり、死へと身を投じる。この反復的な垂直方向の運動とともに、街を走る路面電車の、『日曜日の人々』において幾度となくスクリーン上を横切るそれを反復する水平方向の運動が、映画の構図上の基本線をなしている。

館で知り合ったクリステル、ジョーとともに、再び路面電車は少年を、すでに半魔物と化している不良少年たちのもとへ運んで行く。しかし、この路面電車はまた、警察での取り調べの後に自由の身となった兄を家へ送り届けるものであり、死の直前の少年の視界を魔物の叫びのような鋭い金属音とともに横切るものであり、路上に倒れた少年の死体の傍らを何事もなかったかのように通り過ぎるものである。それは都市を流れる非情な時間の刻みを示すもの、侯孝賢が『珈琲時光』（2003）で東京を血管のように巡る電車のリズムに聴いた都市の鼓動そのものである。地下鉄ホームで詐欺を働こうとするジョーを追いかけて階段を降りようとする少年とクリステルの目の前を路面電車が走り過ぎる一瞬のシーン、街の破壊の跡がほとんど映らないこのシーンを、ゴダールが『新ドイツ零年』に引用するのは、それがまるで『日曜日の人々』のベルリンのようにも見えるから、ワイマール時代にすでに都市の鼓動として動いていた路面電車の映画史に刻まれた幽霊的記憶がそこに幾重にも重なって見えるからにほかならない。

やがて魔物たちとの交わりにおいて少年の顔は、闇から浮き上がる白のトーンを強めてゆく。ジャガイモ列車を襲撃した後の夜闇の中でジョー、クリステルとともに焚き火に照らされ浮かび上がる顔のように、この白さは少年が魔物になりつつあることを示している。蠟燭の炎に照らされながら父に毒入り紅茶を運ぶ時も、父の死体の傍らで一人苦悶する時も、孤独に耐えかねて不良たちの巣窟からクリステルを連れ出そうとする時も、自宅の螺旋階段を最後にのぼり、もはや帰れない家族の扉を前に踊り場に座りこむ時も、その顔は闇から白く浮かび上がる。

家族のもとを去り、魔物にも帰属できないまま、クリステルに拒まれ、教師に裏切られた少年は、廃墟の街をさまよい、これまで遊ぶ姿を（はじめて教師に声をかけられる噴水で）見ているだけだった子供の仲間に加わろうと空しく試みる。そして、それが失敗に終わった時、ロッセリー二映画に特徴

的な啓示の瞬間が訪れる。突然、崩れかけた教会からオルガンの音が響き、一瞬、時が止まったかのようにすべてが静止する。この啓示の瞬間は、映画前半で少年がナチスの大本営跡のアメリカ人観光客を相手にヒトラーの肉声レコードを売るために蓄音機で再生し、突然その廃墟にヒトラーの演説が響き渡るシーンと聴覚的に対をなしている。つまり、ベルリンに君臨していたヒトラーは、いまなお亡霊としてこの街を蔽い、みずからの死体（例えばその肉声）を商品として与え切り売りさせている。それゆえに大人たちは、死体に群がりそれを食らう魔物と化している。もし少年がそのような魔物になりたくないのであれば、彼は死を選ぶしかない、それがここでの啓示であるだろう。

この瞬間以降、少年はもはや誰とも接触を求めず、死の圏域を幽霊のように歩いてゆく。だが、「芸術において子供は、死においてはじめて真に子供として表象される」と岡崎乾二郎がこの映画を参照しつつ言うように⁶、この時、少年ははじめて子供として遊び始める。自宅の向かいの廃屋で一人拳銃ごっこや滑り台で遊ぶ少年の耳に、彼の名を呼ぶ姉の声はもはや届かない。しかし、遊びながら死の直前まで、父の棺が運び出されるシーンを挟んで、少年が、繰り返し自宅のある建物へ投げかける視線は、何を語っているのか。その醒めた眼差しは、過ぎ去った家族との想い出を追っているのではないだろう。むしろ、その眼差しは、崩れかけた建物の白い壁面に、白い魔物の顔を見ることに耐えつつ、この世界への決別の意志を伝えている。

3

『ドイツ零年』が、反ハリウッド的なイタリア・ネオレアリズモの作家ロッセリーニによるホラー映画であるのに対し、最初の「零年」におけるもう一つの記念碑的作品、ターナーの『ベルリン特急』は、ハリウッドの職人監督によるネオレアリズモ的映画である。RKOのプロデューサー、ヴァル・リュートンのもとで製作した『キャットピープル』（1942）、『豹男』（1943）、『私はゾンビと歩いた』（1944）など一連のB級ホラー映画でキャリアを築いたターナーは、やはり透明人間シリーズや狼男シリーズのB級ホラー映画作家として活躍していたカート・シオドマクと『私はゾンビと歩いた』で初め

て組み、美と死、ヴェールと素顔、見かけと真実の見分け難さをめぐる美しい映像詩を、ニコラス・ムスラカの撮影で作り上げた。この真と偽の二重性のテーマをさらに発展させた『ベルリン特急』は、ターナーとシオドマクが組んだ二度目の、そして最後の仕事である。それは『ドイツ零年』がそうであったように、ホラーであると同時にドキュメンタリー的である映画、ドキュメンタリーとホラーが映画の本質において分かち難く結ばれていることを示す作品である。

この映画は、分身を表す2、死を表す4（アルファベット四番目の文字DとDEATHの繋がり）、見せ数（つまり、内実がない）である10の反復によって構成されている。ある日のパリ、エッフェル塔を掠め飛ぶ伝書鳩が何者かによって撃ち落され、それを拾った二人の子供の母親がドイツ語の暗号メモを見つけ近所の女性と二人で警官に届ける。さらに警官と母親は二人でフランス軍情報部＝「第二局」にそれを届ける。その数時間後、ベルンハルト博士は、戦後ドイツの運命を決めるベルリンでの国際会議に出席し、米英仏露四ヶ国によるドイツの分割統治を終わらせ、ドイツを再び一つにするために、パリ東駅からフランクフルト行き列車の二号車に乗り出発する。こうしてベルリンとベルンハルトという二つのB（＝アルファベット二番目の文字）をめぐる二日間の旅の物語が始まる。

冒頭から繰り返し提示される2という数は、この映画の主題である分身性、真と偽の、敵と味方の、あるいは国籍のすり替え、すり替わるものとすり替わられるものの二極性、また類似した仕草（タバコを吸う、紙片を拾う）の、シチュエーション（二つの暗殺劇）の、風景（廃墟のフランクフルト、廃墟のベルリン）の反復を予告する。ジャック・ターナーはB級作家としての手早さとしたたかさをもって、このような映画の手品師的、詐欺師的性格を強調して見せることで、そこに映画の本質を浮かび上がらせる。

ベルンハルト博士とともに列車に乗車する人々のうち、パリ東駅にまず最初に姿を現すのがドイツ人シュミットであるのは、彼が博士を影のように密かに護衛するスパイという分身的存在であり、ある時は博士の傍らで鏡のように博士の身振りを反復し、ある時は敵の道化師とすり替わり博士の救出に向かう擬態の達人として、いわばこの映画の影の主役であるからにほかなら

ない。

すり替えは繰り返しおこなわれる。博士の秘書、フランス女性ミルボーは、同じ車両に乗り合わせる各国の男たちにホームで声をかけられるたびに各国語を操り、フランス人にはロシア人のふりを、ロシア人にはアメリカ人のふりを、アメリカ人にはドイツ人のふりをすることで相手を煙に巻く。当のベルンハルト博士はまず偽名で登場し、偽の博士が二人の護衛に伴われて到着する。フランクフルト駅で誘拐された博士が囚われているローマー広場の敵のアジトへ、アメリカ人リンドリー（ロバート・ライアン）とミルボーを案内する米兵は味方と見えて敵であり、そこに居合わせる敵の道化師はシュミットがすり替わった味方である。最後まで味方を装うフランス人ペローは実はドイツ人で、博士の命を狙っている。

人と人のすり替えだけでなく、例えば複数の人物によって反復されて物語にリズムを与えるタバコを吸うという仕草においても、博士は医者から一日十本と制限されているため、日頃、特注の大サイズのタバコを吸うことで10という数の内実を消去しているのだが、誘拐された博士の手掛かりを求め訪れたフランクフルトのキャバレーで、敵の女占い師がこの大サイズのタバコを吸っているのに気がついたリンドリーに、博士の習慣をより良く知っているはずのミルボーが「博士は普通サイズのタバコよ」と言うことで、言葉上のすり替えが起こり、どちらが真であったか見る者を混乱させる。確かに画面で見ると博士は大サイズのタバコをふだん吸っており、この女占い師の捨てたタバコの巻紙をリンドリーが拾い、そこに博士の特注品の印であろうBという文字が読まれることで、博士発見の手掛かりが得られるのであるが、にもかかわらず彼女の言葉によって真と偽の境界が攪乱されるのである。

ヒトラー直筆という証明書を（やはり内実のない）タバコ十箱で土産に買い自慢していたロシア人が、フランクフルト駅で同じものを今度はタバコ二箱（分身数）で買わないかともちかけられ、リンドリーにやはり偽物だと揶揄されて「でもどっちが？」と呟く言葉ほど、この映画の核心を言い表しているものはない。キャバレーで道化師がもち上げるバーベルの片方の鉄球（と見せかけた風船）が突然割れて、もう片方からは女占い師の水晶玉が出てくるように、真と偽は見分けがたく入り混じり、どちらもが正体を欠いた

仮象であるかのように二重化され対をなして現れる。

だが、映画とはそもそも、このような仮象の、似たものの反復、コピーのコピーによって作られるものではないか。『ドイツ零年』が路面電車と螺旋階段の反復によって構成されていたように、この映画もタバコを吸うという仕草の反復、あるいは、パリで暗号の紙片が拾われてから最後にベルリンで別れ際にロシア人が一度捨てたリンドリーの住所の紙片を拾い上げるまで何度も目にされる紙片を拾うという仕草の反復によって構成されている。

フランクフルト行の列車中とベルリン特急2号の車中でそれぞれ展開される二回の暗殺劇もまた、似たものの反復、一つの作品内におけるリメイクとして、微妙に差異化されながら反復される。一回目では、ロシア人がコイン勝負で負けてイギリス人に下段の寝台を譲り、車掌が回って来て銃を預かってゆくというシーンがあり、次に独仏国境から四キロ（死の数字）のズルツバッハ駅で停車した列車が再び走り始めた後、偽ベルンハルト博士がみなにサンドイッチを振舞おうと自分のコンパートメントD（アルファベットで四番目）に入ったとたん爆発が起きる。二回目には、フランクフルトで救出された博士が自分のコンパートメント4でやはりみなにパンを振舞った後、各自部屋に戻ると、博士の命を狙う偽フランス人ペローと同室になったロシア人はコイン勝負で負けて下段の寝台を譲り、上から吊るされた彼の銃をペローが抜き取ろうとするところへ車掌が回って来て預かってゆく。武器を入手できなかったペローは、そこで博士の警護役を最初に引き受け、殺害を実行しようとするのだが、この時、リンドリーとミルボーがいる隣のコンパートメントの夜間をバックにした車窓に、博士の部屋の様子が鏡のように反射し映されることで、犯行が発覚し未遂に終わる。初回には爆発によって破られ風に舞っていた車窓＝スクリーンが、二回目はスクリーンとして機能することで殺害は防がれるのである。

すなわち、この映画で車窓は、スクリーンとして、つまり映画の中の映画として機能しており、それによってこの作品全体がメタ映画として、映画の本質を露呈させるように作られていると考えられる。映画はまず、例えば殺人という出来事を映し出す鏡、それを映されたイメージとして観客のもとへ届けるものである。だが、このような複製としてのイメージを、ターナーは

どのようなものとして捉えているのか。

初回の暗殺劇の後、リンドリーとペローがいる映画館のように暗いコンパートメントのブラインドが開けられ、突然明るくなる車窓に映し出されるのは瓦礫と化したフランクフルトの風景であった。この風景は破壊され瓦礫となることでどこも似ったものになったと言われるが、それがもう一度ベルリンにおいて相似した風景として反復的に映し出される時、二つの都市は、それぞれの都市としての固有性、一回性を失い、偽の風景、幽霊のような類似した二つのイメージ、互いの分身となって重なり合う。一回限りのものからその固有性を剥奪し、そこから複製、偽物、コピー、分身という生気を欠いた反復的イメージを作り出すことが映画の機能であるならば、それは本質的に幽霊的なものであるだろう。

博士の旧友ウォルターが、敵に拉致された妻の思い出として抱き続けるハイデルベルクの塔のオルゴールが、その形状から瓦礫の都市の風景を連想させるものとしてあるのは、それ自体、実際の塔の複製品としてウォルター夫妻の過去の記憶を宿しながら、その奏でる旋律が、妻を失いほとんど幽霊のように生きるウォルターと、すでに殺害され墓地に眠る妻とを結ぶ絆として、あの世とこの世の境界を越えて流れるものであり、それゆえに、あの相似した瓦礫の都市のイメージ、映画における反復的イメージの、生気を欠いた仮象としての幽霊性を喚起するものであるからにほかならない。

4

ベルリンの第二の「零年」に捧げられたゴダールの『新ドイツ零年』は、最初の「零年」を映し出す二つの映画に似ている、というより、あえて似せること、模倣、分身、反復こそがこの映画の主題であると言えよう。

まず、この作品中に二つのシーン（少年の前方を路面電車が横切るシーン、廃墟をさまよう少年の後姿）が引用される『ドイツ零年』との類似は、何よりも舞台がベルリンへ移るたびに幾度となく視界を横切る路面電車である。それは「零年」の路面電車を反復、引用し、さらに『日曜日の人々』のベルリンの、あるいはまたフリードリヒ・W・ムルナウの『サンライズ』（1928）のそれをも想起させながら走り去る。

またそれが別れ = 「LES LONGS ADIEUX」の映画であるという点でも両者は似ている。少年エドムントが魔物の都市ベルリンと決別するように、「最後のスパイ」レミー・コーションもまた東独に別れを告げる。消えゆく東をさまよう彼の後ろ姿は、廃墟の街をさまよう少年のその模倣であり、また東の港町ロストックを立ち去る若いソ連兵の姿の反復でもある。

またそれが、「アウシュヴィッツとヒロシマを発明する」「金銭」という恐るべき「ドラゴン」、ゴダールが『ドイツ零年』の大人たちと結びつけた吸血鬼あるいはヒッチコックの「鳥」のように、ベルリンの夜空を不気味に群れ飛ぶ鳥 = 魔物たちについての映画である点でも両者は似ている。

では、この映画の中で一度も触れられも引用されもしないターナーの『ベルリン特急』、最初の「零年」においてまさに列強がドイツを2へと分断しようとしていた時に1であることを夢見るこの作品は、「新零年」において国家が1であろうとするのに反して2であることを説く『新ドイツ零年』の対極に位置しながら、いかなる点で似ているのか。まずそれが似ているのは、両者がともに個人の夢を国家の夢の対極にあるものとして描いている点においてであり、さらに、何よりも似せるという主題において、映画とは相似であり反復であり2という数字への固執であるという徹底した認識においてである。ともに「B級」スパイ物であること、そして「最後のスパイ」レミー・コーションと対をなすゼルテン伯爵が、『ベルリン特急』冒頭に登場するフランス軍情報部 = 「第二局」の諜報員であることも両者の類似性を示している。

『ベルリン特急』同様、『新ドイツ零年』も2の反復によって構成されている。レミーとゼルテンという分身、前者はかつて愛した「緑青女」の消息を求めワイマール、ロストック、バーベルスベルクと東を迂回して西へ至る旅に出かけ、後者はベルリンにとどまりデルフィーヌと呼ばれる女性と二人でヘーゲルのドイツ語テキストをフランス語へ翻訳する作業を続ける。そこでは、地上から観念的世界への人間の逃避を叙述する『哲学史講義』の一節と、理性が非理性を利用して世界に現れるという理性の狡知に関する『歴史における理性』の一節、すなわち、一方で地上から逃れ去ること、一方で地上へ回帰することという二つの相反する運動に関するテキストが、ドイツ語

とフランス語で反復され、両者の類似と差異を浮き彫りにしながら、フーガのように朗読される。そして、この言語の二重性は、映画全体へ広がり反復されてゆく。

さらに、ゼルテンの部屋で髪を梳るデルフィーヌの姿は、その手許に置かれたヨハン・ハインリヒ・フュースリの画集の『沈黙』と題された女性像の模倣であり、レミーは内に二つの魂をもつファウストを自分の似姿と言い、また旅先で彼が会おうサンチョパンサとドンキホーテの二人のうち、後者とレミーは、「われらの人生におけるドラゴンは、美しく勇敢なわれらを見ようと待ち望んでいる姫にほかならない」というフレーズをそれぞれドイツ語とフランス語で反復することにおいて、肩に担ぐ槍の角度と西の方角を問う腕の角度の一致において、互いの分身であることを示している。ウィーンを指し示す標識の前を走り抜ける二匹の犬、「ロシア」と「幸福」という一つになれない二つの言葉、二度挿入されるアエロフロートの青いネオンサイン、パーベルスベルクで再会したゼルテンとレミーの傍らを走り抜ける二人の子供、壁沿いに歩く二人の足下に横たわる二つの死体、水によって死を暗示したムルナウの映画の記憶を辿るようにレミーが水辺に沿って旅した果てに至る西側で眼にする『最後の人』(1924)のホテルマンの複製は、やはりレミーの分身として、二人の娼婦(その一人は彼の「緑青女」)を迎えており、さらにこのシーンはムルナウ自身の映画からの引用によって二重化されていた。

2の反復によって構成されたこの映画は、にもかかわらず「孤独な歴史」に、「歴史の孤独」に捧げられたものであり、ゴダール自身が言うように、孤独に苦む歴史という女性(たち)に男たちが力を与えにゆく物語にほかならない⁷。冒頭に登場するライブニッツと呼ばれる(しかし、スピノザを連想させる)レンズ職人同様、「大きく担うのが困難な」「孤独」のうちに住むレミーは、その「ドラゴン」のように重い緩慢な足取りで歴史という女性(たち)を迎え、孤独に耐える彼女(たち)と、しばし歩みを共にし、また見送る者である。そのような彼の役割は、彼が東独に潜伏してゼルテンによって発見されるまで、美容院という女性のための場所にいたこと、そこでカメラが固定ショットで鏡を前にした老婆の横顔をじっと捉えるように、女性

たちの横顔を見つめながら歳月を過ごしてきたことによって暗示されている。

歴史という女性（たち）の孤独、それは哲学の灰色に対する白色、ゲーテの色彩論が参照されつつ、「暗さを重ねても明るさは生じない」と同様に、「他の色の中間色ではない」白色によって表象される。それは、レミーがワイマールで出会うシャルロッテ・ケストナーのドレスの色であり、翻訳作業をするゼルテンとデルフィーヌの手許を照らす照明の色であり、旅の終わりに西側に現れるハンス&ゾフィー・ショルに捧げられる白バラである。

ワイマールのシャルロッテ、それはゲーテの『若きウェルテルの悩み』のシャルロッテであり、トーマス・マンが彼女を再び登場させた『ワイマールのロッテ』のシャルロッテであることによってすでに時代を越えた分身的存在であるが、その彼女は「昨日はドラだった」と言う。ドラとは、フロイトが『あるヒステリー患者の分析の断片』において二つの夢解釈をおこなっている女性であり、またカフカの人生最後の伴侶であったユダヤ人女性でもあるが、映画においてはこれがナチスのドラ強制収容所の名前でもあることが示される。つまり、「われらの人生におけるドラゴンは、美しく勇敢なわれらを見ようと待ち望んでいる姫にほかならない」と言われるように、ドラはいわば収容所というドラゴンの城に囚われた姫であり、名前によって結ばれたその分身である。それは繰り返し引用されるフリッツ・ラングの『メトロポリス』（1926）の「美しく勇敢な」マリアが、邪悪なロボット「マリア」を分身としてもつと同様である。

このドラ＝シャルロッテに伴われてレミーはワイマールの街を歩き、ローラ・モンテスがリストからピアノを習った家、シラーが『群盗』を書いた家、プーシキン像などへ案内されるのだが、その過程で実は彼女が時空を越えて様々な時代の敷居を出入りする歴史という女性（たち）にほかならないことが明らかになる。そのことは、レミーを先導する彼女のドレスが橋を渡った瞬間に黒から白へ変化することによって、ゲーテの家の遠近法的連なりにおいて捉えられた複数の部屋から部屋へそのつど敷居で振り向きながら足早に過ぎ去る彼女の後ろ姿によって、また戸外で彼女が、「おととい私はマルガレーテ・キルヒナーでもあったけど、明日は、グレタ、フリーダ、ヘルタ、

パウラ、クラウディア、マルシア、アレクサンドラ、ヴィヴェカ、グリゼルダ、アスタ、アンナ、マグダレーナという名前なの」と走りながら叫ぶ姿に、『日曜日の人々』の少女クリストルが駆けてくる躍動的な映像が一瞬スローで重ねられることによって示される。すなわち、彼女は、ドイツ精神史において、「私はインド人の中では仏陀で、ギリシアではディオニソスでした、アレクサンダーとシーザーは私の化身で、同じものではシェークスピア、ベーコン卿。最後にはなお私はヴォルテールであったし、ナポレオンであったのです。多分、リヒャルト・ヴァーグナーでも...」⁸とコージマ・ヴァーグナーに宛てて書く狂気のニーチェを、あるいはジャン・パウルの『巨人』で「私は確かに自分をショッペ、あるいはスキオピウスと呼ぶことができたでしょうが、それは私と同姓同名で、多くの名を持つ名付け親(...)が自分自身を、時にはこれこれ、時にはしかじか、時にはジュニペール・ダンコーヌ、時にはデニウス、ヴァルガス、あるいはグロジッペ、あるいはクリグゼーダー、ソテロ、時にはヘイと名付けていたからです。」⁹と語る〈自我〉恐怖症の狂人ショッペを反復する者、幽霊的な主体の複数性において、ある時代ある場所に現れ、また逃れ去る「ひとつの形をもたない乙女たちJEUNES FILLES SANS UNIFORME」として示されており、この映画は、「存在と非存在」、「ドキュメンタリーとフィクション」、歴史と精神の間を「揺れながら」、無数の分身として回帰と逃走を繰り返すこのような歴史という女性(たち)の「物語」であるがゆえに、「非誕生日おめでとう」というゼルテンの言葉で始まっていたのである。

ゼルテンの傍らにいるデルフィーヌも、ロストック駅のホームの女駅員も、バーベルスベルクの廃墟で合唱する女も、ベルリンの壁ぎわに横たわり呟く少女の死体も、西側のショーウィンドウに飾られた「緑青女」のマネキンも、「TEST THE WEST」と書かれたタバコのポスターの娼婦も、「最後の人」が迎える二人の娼婦も、資本主義という「収容所」で「ARBEIT MACHT FREI」という合言葉をレミーに告げるホテルのメイドも、このような「乙女たち」の幽霊的出現にほかならないのだが、しかし、この無数の反復回帰の中から選別され、ニーチェの「超人」のような特権的形象として、レミーにとってほとんど祈りの対象となる女性(たち)とは、ドラのように、カフカの『城』

への暗示とともに映される巨大な掘削機のように機械的に作動し死をもたらす強制収容所＝国家機構という「ドラゴン」との分身の結びつきにおいて最も孤独でありながら、なおそれと対峙する「美しく勇敢な」女性（たち）であり、今は疎外され商品化されマネキン化されている女性も、やがてはそのような「美しく勇敢な」存在へと変容することを期待されているのである。

それゆえ、この選別的な存在としてのドラの分身は、「生ではなく、ただ侮蔑された存在のみからなる暗く重い流れ」の中で「過ぎ去ったすべての者たちのうち、私の前に立つこの乙女ほど、その無意識の忍耐において悲壮に見えた者はいない」とゼルテンによって語られるデルフィーヌである。彼女は「恐怖の地勢学」と呼ばれる「ドラゴンたち」の過去の探索においてベルリンの街に迷い込み、レミーの歩みを模倣するかのよう、ローザ・ルクセンブルクの死体が投げ捨てられたティーアガルテンの橋の上など、繰り返し水辺に佇みながら廃墟を巡り歩き、その姿にエドムント少年の映像も重ねられる。その過程で彼女の周りに召喚されるのは、『メトロポリス』で焚刑にされる邪悪な MARIA、ロッセリーニの『無防備都市』（1945）で拷問される男といった恐怖のイメージとともに、スパルタクス団のローザの同志クララ・ツェトキン、子供たちの庇護者として立つ『メトロポリス』の MARIA、バルネットの『青い青い海』（1933）の MARIA といった歴史上、映画史上の「美しく勇敢な」女性（たち）である。

彼女が橋の上で呟く「迷うことは、離れること」、「そっと逃れ去ること」という言葉のとおり、この「恐怖の地勢学」の空間のギリシャ風円柱（それはパーベルスベルクの廃墟で、またレミーがボートで渡る西側の岸辺で反復的に想起されるドイツ＝ギリシャ的なものの記憶である）が並ぶ美術館を彼女が確かな足取りで横切り、クールベの海への目配せから『青い青い海』の海のイメージを経て、レミーのいる港町ロストックへと舞台が転じると、その逃走は、やはり気丈な女性音楽家のもとを立ち去るロシア兵に引き継がれ、それに重なるレミーの歩みと、去り行くロシア船の映像によって、フーガのように反復される。

しかし、この別れのフーガの後、「ロシアの微笑」と題された章において、ロストックの海を遠く望む駅のホームに、デルフィーヌの逃走の分身的回帰

としてドラがもう一度、老紳士と連れ立って現れ、レミーが読むフロイトの『あるヒステリー患者の分析の断片』におけるドラの二つの夢に関する結語が、ヘーゲル翻訳で聴いたテキストを反復するように再び逃走と回帰の二つの運動を告げると、この映画において最も感動的なドラの微笑のアップの後、帆に風を受けて走る複数の帆船の映像とともに「希望」という文字が示されることで、複数のドラの反復的回帰が未来へ向かって開かれる。

これによってはじめて東に別れを告げ、すでに存在しない壁を越える決心をしたレミーは、バーベルスベルクで再会したゼルテンに方角を示されて西へ渡るのだが、すでに何度か反復されたベートーベンの『交響曲第七番イ長調』第二楽章のゆるやかな旋律とともに、レミーが映画のスクリーンのように静かな湖面をポートで横切り、資本主義という「ドラゴン」が支配するクリスマスの夜の街で、「緑青女」がマネキンとなってショーウィンドウに飾られているのを見つけると、彼の旅の終わりを告げる弔鐘が鳴り響く。

ドイツ銀行のネオンサインの上を、ヒッチコックの『鳥』のように不気味な鳥影が舞うこの西側で、だが、これから始まる「金銭と血の戦い」に抵抗する「美しく勇敢な」ドラの分身として、レミーが最後に迎えるのが、新車展示販売場に現れるハンス&ゾフィー・ショルである。ゾフィーの「明かりをつけておいて」という言葉は、二人が歴史の闇に光を灯し続ける者であることを示している。「国家の夢は一つであること、個人の夢は二人であること」という2であることへの愛が、「定言的命題」として提示され、冒頭で路上に落ちたカール・マルクス通りの標識にゼルテンが投げ捨てた花束を反復するように、2であることに捧げられる白バラは、同時にすべてのドラたち、孤独に耐える歴史という女性（たち）に捧げられる花であることは言うまでもない。

ところで、これに先立つ章では、かつて20年代の映画都市ベルリンにおける<ハリウッド>として栄えたバーベルスベルクの廃墟を舞台に、DEFAという東ドイツ政府の映画機関をめぐる、国家と芸術の結託、それと歴史との関係が考察されるが、そこで提出される「闇の音楽」への問いかけについて考えてみたい。

闇間で映像を見るゼルテンの「歴史をもたない者たちに歴史を返し与えた

い」という言葉に続いて『日曜日の人々』のブリギッテの瑞々しい姿が映し出され、さらに彼女がヴォルフガングのキスを拒みつつ受け入れるシーンに、「夜中に会いに来て」、「パパは寝ているから ママは寝ているから」、「私は一人で寝ているから」、「ドアをノックして」、「パパは風だと思うから ママは風だと思うから」という『ファウスト』のマルガレーテを連想させる詩句が、バイリンガルでリフレインされながら重ねられ、ロマンチックな愛の歌として聞かれると同時に、それがやはり夜中にドアを叩くゲシュタポの記憶、国家による歴史の蹂躪の記憶とも結びつくことにおいて、「DEFAのドキュメンタリーフィルム」として提示される。

次に「最後のDEFAドキュメンタリーフィルム」として、マレーネ・ディートリッヒのパーベルスベルクへの郷愁を伝える肉声が聞こえ、「みなさんさようなら、がんばって」という台詞とともにそれが消え去るまでの間、その声に（あるいは画面手前で風に揺れる草に）耳を澄ますかのような姿勢で撮影所の廃墟に立つゼルテンの傍らを、レミーが早足で通り過ぎ、やがてその後をゼルテンも追うフーガの構成のシーンにおいて、うち捨てられたスタジオセットのギリシャ風円柱とマルクス、レーニンの肖像が捉えられるが、この国家と結託した芸術の廃墟に来てレミーがゼルテンに問うのが、「闇の中に至った時、そこにも音楽はあるのか」という問であり、それに対してゼルテンは、「そうだ闇の音楽は存在する」と答える。

「歴史をもたない者たち」の音楽、「生ではなく、ただ侮蔑された存在のみからなる暗く重い流れ」の音楽についてのこの問は、「本当に最後のDEFAドキュメンタリーフィルム」としてエーリヒ・フォン・シュトローハイムの『結婚行進曲』（1928）（王子＝国家との身分不相応な悲恋によって虐げられる女性の物語）の暗闇から不気味に浮かび上がる壮麗な国家権力の映像（『映画史』4bではこれにパウル・ツェランの「死のフーガ」の朗読が重ねられる）が、東ドイツ国家の亡霊のように挿入された後、東独の人々による「プレヒト」風小劇によって引き継がれる。ゼルテンの「そうだ闇の音楽は存在する」という台詞に呼応するように、名もない人々の合唱が、荒れ果てた国境監視塔の下、壁を越えようとして倒れた者たちの死体があるこの亡霊の土地に響きわたり、それに続いて、「民主共和国が貧民を抑圧して

いた時代」。「列強が貧民に対抗して同盟を結んでいた時代」といった政治的視点からの歴史把握によっては捉えられず闇に逃れ去る瞬間、例えば胡桃の木が風に揺れる瞬間、子供が石切り遊びをする瞬間、女が部屋へ入る瞬間への思いが、レミーとゼルテンの掛け合い、それに唱和する倒れ臥した少女の死体の「だが、時代は暗かった、と人は言わないだろう」という台詞の反復によって告げられる。

この一連のシーンが、サイレント映像への声の付与、ドアを叩く音＝風の音の喚起、ディートリッヒの肉声、合唱という聴覚的なものによって、何よりも聴かれるものとして作られているのは、それが闇の音楽の存在を暗示しているからにほかならないが、この映画において音楽は、すでに冒頭のナレーションから物語と対をなすものとして繰り返し言及されてきた。すなわち、ここではこれまでフーガという音楽形式を擬態してきた物語のいわば分身として「闇の音楽」が提示されている。物語が、「フィクションとドキュメンタリー」の間を揺れながら、「例外的意識」、つまり無数の生の回帰と反復へとおのれの主体性を散乱させる意識によって充たされるならば、五分の物語が「千倍も長い期間に広がることができる」と言われるのに対して、音楽は、「五分のワルツが、五分しか続かない」ように、時間とのより緊密な関係を保持している。第一章に登場したレンズ職人は、その重い孤独とレンズを覗くという行為において映画そのものの表象でありうるが、彼がアップで捉えられる間、秒針の刻む音が持続的に聞こえていたのは、ゴダールにとって映画が、「物語」であると同時に、「一つの同じ音、同じ和音を一時間鳴らして」それを音楽と呼ぶような単純性において、「時間そのもの」を聴かせるという「狂気じみた企て」でもあり、『映画史』4bにおいて言われるように、「自分のコンポジションの中に時間を聴く耳を示し、時間を聴かせ、それを未来に出現させる」ことであるからにほかならず、そこで物語＝「コンポジション」と音楽＝時間は不可分に結ばれているのである。

パーベルスベルクをめぐる章の冒頭、民衆が国家によって墮落させられると、単純であること (schlicht) を悪 (schlecht) と見なすようにというゼルテンの言葉は、それに先だって引用されるドイツ語には欺瞞 (tromperie) を表す語彙が多く、それが大抵、勝利 (trionphe) と結びついているというリ

ヒテンベルクの断章について、「それは人が物事をあまりに難しく考えるからだ」と述べられていたことを、ドイツ語のschlichtとschlecht、フランス語のtromperieとtriompheという語の分身性において反復しつつ、国家に加担する複雑さに対して欺瞞なき単純さを擁護するものであるが、そのような直接性、単純性（「プレヒト」風小劇のB級映画の単純性）において第二の「零年」という一回的な時間を、映画において持続する「闇の音楽」として聴かせること、それも超時間的な、回帰と逃走の反復的物語をとおして、すなわち「フィクションとドキュメンタリー」の相互作用において聴かせることが、この映画の意図するところと言えよう。

5

映画とは反復である。この反復の思考が、思想史においてみずからを強く主張し始めるのは、「永劫回帰の観念が、ほぼ同じ時期にボードレール、ブランキそしてニーチェの世界に入り込んでくる様を、力を込めて叙述しなければならない」¹⁰とベンヤミンが言うように、複製技術時代が到来する十九世紀においてである。では、ゴダールにとってマネが十九世紀の芸術としての映画の始まりを告げる画家であるように、「ボードレール、ブランキそしてニーチェ」とともに映画は始まったと考えることもできるのではないか。例えば、ニーチェの「女性たちとその遠隔作用」という断章において、虚空を「幽霊のように黙々とすべてゆく大きな帆船」とは、映画のスクリーンそのものの形象化ではないだろうか。

おお、この幽霊的な美！なんという魅力でそれが私を捉えることか！なんということだろう？この世の一切の安静と沈黙がこの船に積み込まれているのか？私の幸福そのものがこの静かな場所に坐っているのか？私のより幸福なる自我が、私の第二の永遠化された自身が？まだ死んではいないが、それにもかかわらずもはや生きてはいないで、精霊のような、静かな、観想的な、すべるがごとく、漂うがごとく中間存在として？その白い帆を揚げ、巨大な蝶のように、暗い海洋の上を渡ってゆくこの船にも似て！そうだ！生存の上を渡ってゆくのだ！¹¹

ニーチェの永遠回帰の思想とは、この「白い帆」という仮象の意識のスクリーン上に、無意識の闇からみずからの分身として投射される無数の幽霊的イメージの交替にほかならない。それは、プロジェクターという思考装置をとおして、スクリーンへ投影され、他者へと差し向けられてはじめて形をなす思考である。この生きてもおらず、死んでもいない「幽霊的な美」を前にして「私」は、「単なる耳にすぎなくて、それ以上の何ものでもない」者として、「彼自身の騒音」、無意識というプロジェクターの「騒音のただ中にあり」ながら、スクリーン上の、そこでは「耳を聳するような奔騰さえも死の静けさと変わり、人生そのものが人生についての夢となる」¹²という静寂に耳を澄ましている。

ならば映画とは、そもそもの始まりから聴くべきものとしてあったのだろうか。ベンヤミンにおいても、一回的なものと反復的なものの出会いは、複製技術時代において眼はすでに見つめる能力を失っているがゆえに¹³、何よりも聴覚的なものとして、例えば「ゴボゴボという水の音、次いで私が水差しを置いた時の音、それからコップを置いた時の音　それらの音がみな、反復として」¹⁴耳に響く瞬間に生起するものとしてあった。そして、そのような瞬間には、「世界の非在が、この非在に目くばせしているらしい世界の存在以上に疑わしいものだとは、私にはいささかも思えなかった」¹⁵とベンヤミンは言う。

映画もまた、「存在と非在」、「ドキュメンタリーとフィクション」の間を揺れながら、一回限りの逃れ去る瞬間、闇に沈む無形のものに「形」(それはせいぜい「眠りの形」であるとゴダールは言う)を与え、「闇からの応答」、「闇の音楽」=時間としてそれを「聴く耳を示し、時間を聴かせ、その耳を未来に出現させ」ようとする。それはターナーのあの世とこの世の境界を越えて流れる音楽のように、「静かな、観想的な、すべるがごとく、漂うがごとく中間存在として」の映画の幽霊性を喚起するひそやかな旋律として響くだろう。

注

- 1 ケン・マクマレンの映画『ゴーストダンス』において「映画に精神分析を足せば、亡霊の科学ができます。」と語るデリダは、彼の「幽霊の論理」についてこう述べている。「幽霊とは、目に見えるものでありながら目に見えないものです。現象的でありながら現象ではないものです。幽霊の論理は事実上の脱構築的な論理です。幽霊の論理は憑依の境位であり、そこでデコンストラクションは最も歓迎される自らの場を見つけるのです。」(ジャック・デリダ+ベルナルド・ステイグラー『テレビのエコーグラフィー』(NTT出版、2005) 原宏之訳、188-189頁) 本論においては、このようなデリダの意味での「幽霊」という語を、存在と非在の中間に位置する映画のイメージの特性を言い表すのに用いている。
- 2 ヴァルター・ベンヤミン『ベンヤミン・コレクション1』(ちくま学芸文庫、2004) 久保哲司訳、450 - 451頁。Walter Benjamin, Gesammelte Schriften. Frankfurt am Main 1974. Bd.I-2, S.630,631.
- 3 同書、465頁。Ebd., S.643.
- 4 『ベンヤミン・コレクション3』(1997) 浅井健二郎編訳、久保哲司訳、86頁。Benjamin, GS. 1972. Bd.IV-1, S.119.
- 5 『映画史』(筑摩書房、1990) 奥村昭夫訳、355 - 357頁。引用に際しては奥村訳を用いながら論文全体の語句の統一のため若干細部に変更を加えた。
- 6 2004年5月京都大学における浅田彰との対談。
- 7 DVD『新ドイツ零年』(紀伊国屋書店、2002) 解説冊子、10頁。
- 8 フリードリヒ・ニーチェ『ニーチェ全集別巻2』(ちくま学芸文庫、1994) 塚越敏・中島義生訳、282 - 283頁。Friedrich Nietzsche, Kritische Gesamtausgabe. Berlin, New York 1984. Ab.3, Bd.5, S.573.
- 9 Jean Paul, Werke. München 1966. Bd.3, S.784. 訳出に際してはジャン・パウル『巨人』(国書刊行会、1978) 古見日嘉訳、706頁を参照した。
- 10 『ベンヤミン・コレクション1』、385 - 386頁。Benjamin, GS. Bd.I-2, S.673.
- 11 ニーチェ『ニーチェ全集10』(白水社、1988) 氷上英廣訳、126 - 127頁。Nietzsche, KG. Berlin, New York 1973. Ab.5, Bd.2, S.100.
- 12 同。Ebd., S.100-101.
- 13 『ベンヤミン・コレクション1』、472頁。Benjamin, a.a.O., S.648.
- 14 『ベンヤミン・コレクション3』(1997) 586頁。Benjamin, GS. Bd.IV-1, S.301.
- 15 同書、588頁。Benjamin, Ebd.

DER FILM UND BERLIN IM JAHRE NULL.

Shigemitsu TAKAGI

Die vorliegende Abhandlung fragt an Hand einer Analyse von drei Filmen über Berlin, *Germania Zero* Roberto Rossellinis(1945), *Berlin Express* Jaques Tourneurs(1948) und *Allemagne année 90 neuf zero* Jean-Luc Godards(1991), nach dem gespensterhaften Wesen der filmischen Bilder im Sinne Derridas. Die Filme Rossellinis und Tourneurs wurden kurz nach dem zweiten Weltkrieg, der Film Godards kurz nach der Wiedervereinigung, also alle kurz nach den beiden „Jahren Null“ in der deutschen Geschichte gedreht.

Im Film *Germania Zero* zeichnet Rossellini die zerbombte Stadt Berlin als eine Hölle, wo die Erwachsenen, so Godard, zu Vampiren geworden und auf Leichen losstürmen. Der Knabe, der sich weigert, ihresgleichen zu werden, geht im Gang des Films wiederholt die Spiraltreppen hinauf, die ihn zuletzt zum Tod führen. Zusammen mit diesen vertikalen Bewegungen bestimmen die horizontalen Bewegungen der Straßenbahnen, die auch wiederholt die Leinwand durchqueren und den gleichgültigen Zeitrhythmus der großen Stadt darstellen, die Grundkomposition dieses Films.

Der *Berlin Express* Tourneurs wird durch die Wiederholung von Zahlen konstituiert. Zum Beispiel zeigt die „2“ als zentrales Thema des Films die Ambiguität des Wahren und des Falschen, die des Originalen und der Kopie. Wie dem Attentat im Zug durch die Spiegelung des Tatortes aufs Fenster des nächsten Abteils vorgebeugt wird, funktioniert hier das Fenster als Leinwand, die metafilmisch das Wesen des Films enthüllt. Auf dieses Fenster werden auch die Anblicke der zerstörten Städte Frankfurt und Berlin projiziert. Die beiden Stadtbilder sind durch die Zerstörung ähnlich

geworden: sie haben ihre Eigenartigkeit und Einmaligkeit als Stadt verloren und ähneln sich wie gespensterhafte Doppelgänger. Dies entspricht dem Wesen des Films, der seinen Gegenstand der Einmaligkeit beraubt und daraus ein lebloses Bild als Kopie oder Fälschung reproduziert.

Auch *Allemagne année 90 neuf zero* ist durch die Wiederholung der Zahl 2 gekennzeichnet, die auf Ähnlichkeit und Doppelgänger hindeutet. Hier ist von „jeunes filles sans uniforme“ die Rede, die als gespensterhafte plurale Erscheinungsform der Geschichte selbst zwischen Sein und Nichtsein, Geschichte und Geist oszillierend immer auf die Welt wiederkehren und wieder erneut verschwinden. Durch diese überzeitliche Erzählung der Wiederholung von Kommen und Gehen zielt Godard darauf, den einmaligen Zeitverlauf im zweiten Jahre Null Deutschlands als „Musik der Finsternis“ zu Gehör zu bringen. Die überzeitliche Erzählung und die Musik=Zeit werden wie Doppelgänger verbunden und konstituieren den Ort des Films als Zusammenwirken von „Fiktion und Dokumentation“.

The Film and Berlin in the Year Zero

Shigemitsu TAKAGI

Key words: Rossellini, Tourneur, Godard