

ニーチェと映画的思考

高木 繁光

映画が誕生して五年後の1900年にニーチェは死んだ。最晩年すでに精神障害に陥っていたニーチェが映画を見ることはなかったであろう。だが、ベンヤミンが、「永遠回帰の観念が、ほぼ同じ時期にボードレール、プランキ、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¹」と言うように、19世紀後半の思想状況の中で次第に重要性を増してゆく反復をめぐる思考が、1895年に複製技術による芸術として誕生した映画のあり方、コピー、分身、仮象、フェイクといった言葉で特徴づけられるそれと密接に結びついていることは十分に推察できる。以下においてはニーチェを、ボードレール、プランキ、あるいはマネ、マラルメ、フロイトらとともに、20世紀以降様々に展開される映画的思考を準備した先駆的存在として捉え、その思想的痕跡を今日に至るまでの映像作品のうちに探ろうとする試みである。

1 .

ニーチェにとって「俳優」とは何だったのか？ニーチェがこの問題を問うとき、そこにヴァーグナーとの出会いが影を落していることは言うまでもない。

私が俳優というとてもつもない問題について思いをめぐらしたこと、(…)そして、あらゆる芸術家の根底に俳優が、すなわち典型的に芸術家的なものがいることを発見し再認したこと、そのためにはあの男との接触が必要だった、そして、私はこの両者について、これまでの哲学者たちよりもより高遠に、かつより悪意をもって考えていると思

『言語文化』9-2 : 189 - 212ページ 2006.
同志社大学言語文化学会 ©高木繁光

える。²

一時期ヴァーグナーを「他の誰にもまして愛し、崇拜した」³ニーチェは、ヴァーグナーとの対決をとおして、やがてヴァーグナー的な演劇を克服し、あらためて「俳優」を「あらゆる芸術家の根底に」あるものとして発見する。ニーチェにおいて「俳優」は、一方で「教養」と「慰め」を求める「心の俗物」としての観客に、ハシシュの吸引によるような「精神的高潮のいわば猿真似」の機会を提供し⁴、「《最大多数》の平均化する魔力」に観客を屈伏させる「劇的なポーズ」という目的のために、音楽をもひとつの手段として用いるヴァーグナー的存在⁵として批判される。

しかし、また一方で、「俳優」は、仮面あるいは仮象という概念と結びつき、たえざる生成変化を生きる主体として、永遠回帰の思想の核心に位置づけられもする。

俳優の問題について 俳優の問題ほど長いこと、私の気にかかっていた問題はない。(…)良心の疚しくない虚偽、力として湧出し、いわゆる「性格」を押しつけ、性格の上に氾濫し、ときにはこれを消滅させてしまうような偽装への悦び、ひとつの仮面を被った役割の中へ、仮象の中へ入り込もうという内的な願望、手近な狭い利益への奉仕ではもはや満足されない、あらゆる種類への適応能力の過剰、 こうしたすべてはおそらく俳優それ自身のことだけではないであろう？⁶

「良心の疚しくない虚偽」、ときには本来の性格を消滅させてしまう「偽装への悦び」、仮面あるいは仮象の中へ入り込もうとする願望、「適応能力の過剰」を特徴とする「俳優」はまた、「だんだんといわば外套をあらゆる風の吹くままに靡かせ、そのためほとんど外套そのものになっていき、動物の場合に模倣ミミクリと呼ばれるところの、あの不断の隠れんぼう遊びがすっかり身についた腕達者」⁷とも言われる。つまり、偽装を演じてるうちに本体がなくなり、偽装そのもの、仮面・仮象としてしか存在しなくなった模倣の達人。ニーチェはこのような模倣の能力に長けた者として、ドイツが生んだ「ゲーテ

以外にたった一人の詩人」と評されるハインリッヒ・ハイネ⁸がそうであるようなユダヤ人（「およそ今日、ユダヤ人でないすぐれた俳優がいるだろうか？」）と女性（「女性はまず何をしても俳優であるよりほかないのではないか？」）を挙げている。⁹

このような「俳優」にとって、仮面＝仮象は、本体を欠いたままそれ自体で「生きて働く」ものとしてある。

私にとっていまや「仮象」とはなんだろう！確かに、なにかの本体の反対物ではない　なにかの本体について私が語ったにしても、それはたんにその仮象の述語にすぎないではないか！確かに、未知のXにかぶせ、また取り外すこともできるような死んだ仮面ではない！仮象は、私にとっては、まさに生きて働くものそのものであり、それはその自己嘲弄のきわみで私に次のように感じさせる。　すなわち、ここには仮象と鬼火と幽霊の舞踏があるばかりだということ、　すべてこれらの夢想者の中で、「認識者」たるこの私自身も、わが踊りを踊っているということ、（...）¹⁰

「コピーに対するオリジナルの優位を否認する」「プラトン哲学の転倒」¹¹がなされたニーチェの永遠回帰の舞台において存在者は、「生きて働く」仮象＝仮面、「背後にオリジナルも起源さえも控えていない無数のコピーをコピーしているもの」¹²としてみずからを認識し、「仮象と鬼火と幽霊の舞踏」をともに踊る者となる。演じること、偽装すること、仮面・仮象そのものとなることによって、もはや単一の<私>ではなく、スクリーンに投影される無数のイメージの交替のように複数の<私>を生きる者、演じることとおして、「私とは他者である」というたえざる変身を生きるこのニーチェ的主体は、20世紀以降、複製技術の芸術として誕生した映画の領域において様々な仕方で探求されてゆく。

2 .

ティム・バートンの『ビッグ・フィッシュ』（2003）において、現実か夢

か区別のつかないほら話ばかりする父に対して息子は、「父さんはフェイクだ。本当の父さんを知っておきたいんだ。」と非難する。しかし、父は「自分は目の前にあるとおりの自分であり、それが見えないのはお前のせいだ。」と反論する。いくつものほら話=フィクションという仮面を被った父は、その仮面こそが自分であり、それ以外に本当の自分などないと言う。彼は生涯、町から町へ旅しながら、たえず変身し様々な役を演じ続けたビッグ・フィッシュ=ほら話の化身であり、その姿は見る人によって異なると言われる。無数の仮面の連鎖としていくつものフィクションを語り、やがてその語りの力を息子に委ねることで永遠の命を得る、いわば映画そのものを体現するこの父に、ニーチェの主体のひとつの映画的表現を見ることができるだろう。

仮面、偽装、嘘、フェイクの力によって映画は、「本当のお父さん」あるいは「本当の私」という作られた〈本当らしさ〉を解体し、真偽の境界を失効させる。例えばセルゲイ・パラジャーノフの『アシク・ケリブ』(1988)において、盲人は〈本当らしく〉演じられるのではなく、たんに目隠しによって比喩的に表現される。目隠しをした人々が楽音をたよりに吟遊詩人アシク・ケリブのもとに集まる盲人の結婚式や、聾者の無音の世界を逆に流れ落ちる滝のさざめきによって表現した聾者の結婚式のように、音と映像の両面において映画は〈本当らしさ〉に逆らい、その作り物性を強調する。恋敵がアシク・ケリブから騙し盗った服を村人に見せ、彼が溺死したと吹聴した嘘のショックで盲目となった母の眼を、アシク・ケリブは、彼の帰郷を助けた聖人に教わった処方方で治癒する奇跡をおこなうことで、彼が地の果てから一日で戻ったというありえない話を信じない村人たちを納得させ、恋敵に勝利する。すなわち、操作された嘘によって盲目となった眼を、作り物としての映画のフィクションの力によって開かせること、嘘を、あえてそれとわかる嘘によって乗り越え、映画的嘘の勝利を観客とともに祝うこと。ラストに愛の成就として提示される鳩とカメラは、政治的弾圧と投獄を潜り抜けてなお映画的嘘の力を確信するパラジャーノフの平和への希求を表すものと見える。

フリッツ・ラングの映画においても、もはや真実はなく、偽りの見かけのみがあるとドゥルーズは分析する。見かけはそれが偽りであるがゆえに別の見かけにとって替われ、そこには相対的な見かけの交替があるばかりであ

る。『死刑執行人もまた死す』（1943）で、レジスタンスの闘士がヒロインとの情事に見せかけようと頬につけたキスマークがあまりに完璧すぎるために見破られるように、あるいはゲシュタポの密偵であるチャカがドイツ語のジョークに反応して正体を見破られるように、ラングにおいては見かけ自身が偽りであることを明かしてしまう。チャカは偽の証人たちによってパルチザンに見せかけられ処刑され、ゲシュタポはチャカが真犯人であるはずはないと知りつつ、面子のためにその見かけを受け入れる。このような見かけの連鎖によってラングの（とくにアメリカ時代の）作品は構成されているとドゥルーズは論じている。¹³

ダグラス・サークもまた見かけにこだわり続けた作家である。『悲しみは空の彼方に』（1959、原題『イミテーション・オブ・ライフ』）では、イミテーションに賭ける情熱と、イミテーションであることの虚しさが語られる。「演技をやめろ（ストップ・アクティング）！」というセリフが繰り返し発せられながら、誰もが見かけを演じることをやめられない。ラナ・ターナー演じる女優は、イミテーションの芸術としての演劇への情熱において、社会的には成功しながら、愛する男と結ばれず、娘に接する時間も十分にもてないという虚しさに伴われている。彼女のメイド、アニーの娘サラ・ジェーンは、黒人差別の社会で黒人の母親を避け、白人のイミテーションになろうとする。しかし、彼女のイミテーションは繰り返し見破られ、そのたびに彼女は母を呪いながら、白人ダンサーとしてクラブを渡り歩く。自分の死期を悟ったアニーが、娘にひと目会おうとクラブを訪ねるとき、娘のイミテーションが見破られないように乳母を演じるシーンは、イミテーションをイミテーションによって支えようとする二重の悲しみゆえに感動的である。そのイミテーションがサラ・ジェーン自身によって破られるのは、この物語で唯一リアルな存在としてあった母がすでに失われ、豪華な見かけに装われた葬儀という演劇空間においてである。「人はリアルなものに、届いたり、触れたりすることはできない。ただその反射を眼にするにすぎない。幸福そのものを掴もうとしても、指はただガラスに当たるだけだ。」¹⁴というサークの映画的思考がそこには表現されている。

サークの『心のともしび』（1954、原題『マグニフィセント・オブセッシ

ョン』)では、やはり見かけを演じるというテーマが扱われながら、ニーチェの言う「力として湧出し、いわゆる「性格」を押しつけ、性格の上に氾濫し、ときにはこれを消滅させてしまうような偽装への悦び」が描かれる。無謀で自己中心的な主人公ボブが、自分の命と引き換えに死んだフィリップ医師の肖像画を眺めるシーンがあるが、肖像画自体は示されることはない。フィリップ医師は、その不在によってボブの心に「取り憑いて」離れない「オブセッション」であり、ボブがその隣人愛を模倣し、演じることで、やがて同一化してゆくひとつの役柄である。すなわち、ボブ自身がフィリップ医師へと変身を遂げる主体であり、フィリップ医師とは実体のない仮面にすぎないがゆえに、それは肖像として提示される必要がない。自分のせいで失明した未亡人であるヒロインに、ボブは偽名を名乗り、他者を演じることをとおして彼女を支え、関係を築いてゆくが、やがて本名を告白すると同時に彼女を失ってしまう。彼が再び彼女を得るのは、フィリップ医師がそうであった外科医となって、いわばフィリップ医師の分身・コピーとして瀕死の彼女の手術をおこない、命を救うことによってである。ジャン・ルノワールの『黄金の馬車』(1953)において、ヒロインのカミーラは、コメディア・デラルテの舞台上でコロンビーヌを演じることをとおして、真のカミーラを見出すと言われるように、「私」は他者を演じ他者の仮面をつけることではじめて真の「私」となり、人生は私が他者を演じる舞台としてはじめて意味をもつとの認識がここには見られる。

ロッセリーニもまたこのような認識をサークヤルノワールと共有していたことが、『ロベレ將軍』(1959)から理解される。この作品において一度も登場することのないロベレ將軍とは、フィリップ医師同様、実体のない名前だけの存在である。ヴィットリオ・デ・シーカ演じる主人公、詐欺師バルドネは、ナチスが將軍を捕らえたという偽情報を流すのに協力して牢獄に入り、このロベレ將軍を演じることになる。そこで彼は、独房の壁に残された文字を読み、政治犯として囚われたパルチザンの声を聞き、將軍として拷問にかけられ、將軍の本当の妻から手紙を受取るうちに、次第に將軍そのものになりきり、最後にはロベレ將軍として妻に手紙を書き、みずからの意志で銃殺される。つまり、平凡な一人の民衆が、ロベレ將軍を演じ、その名前が象徴

する正義を体現する者へと変容してゆく。ここでロベレ将軍とは、正義のために戦うすべての民衆がそれを演じ、その名前を署名できる本体のない仮面にほかならない。ロッセリーニは、バルドーネの演技のカメラによる分析をとおして、演じること、偽装すること、仮面そのものとなることによってはじめて現れる正義を描いている。このようなシュミラークルとしての正義によって結ばれた無名の民衆の共同体を提示することにロッセリーニは、仮象の芸術としての映画が果たしうる〈教育的〉役割を見ていたのではないだろうか。

『マトリックス』シリーズのウォシャウスキー兄弟が原作コミックを脚本化し、ジェームズ・マクティエグが監督した『Vフォー・ヴェンデッタ』(2005)もまた、本体のない仮面としてあることをテーマとしている。この作品をとおしてマクティエグは、テロの脅威を理由に生活の隅々まで監視し、メディアによる情報操作をとおして国民を手なずけようとする国家権力を批判する。すでにアメリカがみずから引き起こした第三次世界大戦によって滅亡した未来社会において、キリスト教原理主義者たちによる独裁国家となったイギリスを舞台に、オペラ座の怪人を想わせる仮面男Vがひとりこの政権に対して反乱を起こす。Vはいつか真の素性を明かすことのできる日のために戦う素性のない男、仮面の下にあるのは自分ではないとけっして仮面を取らない男である。最後の戦いで銃弾を撃ち込まれなお向かってくるVに、「なぜおまえは死なないのか?」と問う敵に、「この仮面の下にあるのは、ただの肉体ではない、正義という理念なのだ」と彼は答える。Vは、1605年11月5日にウェストミンスター宮殿の議事堂地下に仕掛けた火薬を爆破しようとして捕えられたガイ・フォークスを反復する者であり、また独裁者をパロディー化する番組を製作して殺されるテレビ局のディレクターが、ヒロインの朝食に卵トーストを焼いて出すのを反復する者でもある。その反復は偶然だが、偶然とは幻想にすぎないとVは言う。すなわち、Vとはこの上司であり、Vの仮面を被り国会議事堂へ押し寄せる無数の民衆、つまり、国家の不正と戦うすべての無名の人であり、その人々をとおして物質的力として世界に現れる正義の理念にほかならない。ラストでガイ・フォークス・ナイトのそれ自体反復される記念日に、Vの仮面を被った民衆が一斉に仮面を取ると、

国会議事堂が打ち上げ花火のように爆破され、抑圧からの解放が祝われる。最後の戦いを前にヒロインにダンスを申し込み、「ダンスをとまなわない革命は無意味だ」と言うVの言葉は、やはり民衆の喜びの表現としてのダンスと正義の結びつきを、『シベリア人の世界』(1968)から『みなまた日記 甦る魂を訪ねて』(2004)まで一貫して撮り続けている土本典昭の作品を連想させる。

『Vフォー・ヴェンデッタ』とのタイトルからもわかるように、この作品はウェルズの『Fフォー・フェイク』(1974)へのオマージュでもある。ヒロイン、イヴィーの父の言葉として語られる「作家は真実を語るために嘘をつく」は、『フェイク』のラストのセリフの引用であり、Vがイヴィーの心を鍛えるために作り出し彼女を監禁する偽の監獄と、その獄中でイヴィーが読む死んだ女囚のメモにもとづく回想シーンというフィクションの入れ子構造は、ウェルズ的なフェイクとしての映画の＜教育的＞効果を示唆しているように見える。ウェルズの『フェイク』において、たえず新たなスタイルへと変容する画家ピカソの幽霊的分身としての贋作者が、やはり無数の仮面と無数の名前をもち、単一の＜私＞という枠を破り変身する者、自らの名を一度も署名したことがないという「無名の栄光」を与えられ、「人間は死ぬという真実」を生きる「裸の、貧しい」＜人＞であるように、Vもまた、素性をもたない仮面の男として、無名であるがゆえに、すべての民衆でありうる者、ゴダールの『新ドイツ零年』(1991)の「ひとつの形をもたない乙女たち」のように、反復的に歴史上に現れてはまた去る複数的主体にほかならない。

3 .

たえず何かを演じ偽装することにおいて存在する者、本体のない仮面として変身を繰り返す者は、けっして自分自身であることだけはないという無名性において存在している。「私は歴史の中のあらゆる名前である」¹⁵というニーチェ的な主体の複数性を生き、「背後にオリジナルも起源さえも控えていない無数のコピーをコピーしているもの」として仮面を被り続けることは、誰でもない者として無数のコピーの連鎖の中に紛れ込むことを意味してい

る。マノエル・デ・オリヴェイラの『世界の始まりへの旅』(1997)において、移民労働者の子としてフランスで生まれ育った俳優アフォンソは、父アフォンソの故郷であるポルトガルの寒村を訪ねるが、その村の男たちはポルトガルの開祖アフォンソ王にちなんでみなアフォンソと名づけられている。アフォンソとは、葡萄棚を背負う木彫り人形ペドロ・マカオのように、時空を越えて繰り返し現れ歴史の重荷を支える民衆であり、役者アフォンソはその幾多のアフォンソのコピーとしてやはりペドロ・マカオを演じる者である。ラストで楽屋の鏡に向かいペドロ・マカオを演じ、その詩を朗読するアフォンソが、マストロヤンニ演じる老映画監督に「あなたもまたあなたのペドロ・マカオを演じているのだ」と語るシーンは、無数のアフォンソとともに、すべての無名の<人>が、ペドロ・マカオという仮面のもとの結ばれることを示している。

来ては去る幾人ものアフォンソが、それぞれのペドロ・マカオを演じ、過去と現在をひとつの円環として繋ぐことで、反復としての演劇空間を形成してゆくように、ジャン・ヴィゴの『ニースについて』(1930)の反復として撮られたオリヴェイラの『ニース、ジャン・ヴィゴについて』(1983)では、現在のニースとヴィゴの撮った20年代のニース、ポルトガル人移民労働者の集いと娘ルースによって語られるヴィゴの映画仲間たち、ルースが3才のとき死んだ父ヴィゴの記憶と無政府主義者だったヴィゴの父の友人によって描かれたヴィゴ3才の肖像画など幾つもの過去と現在が、イギリス海岸近くの子供の遊戯広場でピエロの歌に合わせて回る飛行機遊具のように、輪を描いて回り、映画を現在における幾重もの過去の反復として提示する。

『わが幼少時代のポルト』(2001)においても、オリヴェイラにとって映画そのものであるドウロ河の街ポルトが、やはり過去と現在、光と影の交替・明滅として映像化される。演劇として再現される過去のカラー映像と、白黒のドキュメンタリー・フィルムの交替、再現映像における少年マノエルのセリフと老マノエルのナレーションのフーガのような反復。ドウロ河は、夜の街の光を水面に撒き散らしているかと思うと、古びた白黒映像となり、あるいは小船を浮かべ、あるいは鉄橋を渡る列車とともに夕日に染まり、またスクリーンのように静かな水面に古い映画の音楽と声を付され、また河沿

いを走る車からの移動撮影によって捉えられるというように、たえず相貌を変える仮面の連鎖として提示され、ポルトは、ラストで青く霞む海に赤く点滅する灯台の灯りのように過去と現在の間で明滅する。

オリヴェイラ作品において反復は過去と現在の間でのみ生起するのではない。『フランシスカ』(1981)など演劇性を強く意識した作品において、彼自身が「反動」的と批判する切り返しショットを排除するために用いられる同一シークエンスの反復は、登場人物に幽霊的な仮面性を与える効果をもつ。『フランシスカ』の冒頭、死んだジョゼ・アウグストの義母リタ・オーウェンからの手紙を、窓の光を背にして読むジョゼの義姉ジョゼファの姿を捉えていたカメラが、『ベニスに死す』(1971)を思わせるゆるやかな旋律とともに前進し、フレームアウトしたジョゼファの背後の白いカーテンを映すと、同じ手紙が今度はリタ・オーウェンの声でもう一度読み始められる。手紙を書くリタとそれを読むジョゼファの切り返しショットの代替として用いられるこのような反復が、この作品中で数度繰り返される。舞踏会で奥に MARIA とジョゼ、手前にファニーとカミーロが蠟人形のように向かい合いながら、奥の二人が存在しないかのように、「ジョゼに恋をするのは危険だ」とカミーロがファニーに警告するシーンでは、まず四人をミドルショットで捉えていたカメラが右へパンし、踊る人々の画面にフレーム外の二人の会話が重なるが、その舞踏の動きが突然止まり会話が中断されると、今度は先ほどの四人のバーストショットで同じ会話が繰り返され、ファニーが他の男にダンスに誘われて会話が中断されるまで続く。オーウェン家を訪ねてそこにカミーロが居合わせたことに不快感を示すジョゼに、MARIA、ファニー、カミーロの三人が歩み寄り、ファニーが英詩を朗読し、MARIA がジョゼに手を差し出して拒絶されるのを、母リタ・オーウェンが奥の椅子から眺めているシーンでは、まず門から入ったジョゼの背後に置かれたカメラによって、次いで奥にいる母の視点からの逆構図で一連の出来事が反復される。ファニーの遺体が安置された礼拝堂でのジョゼと女中との会話シーンでも同様に、まずジョゼのみを正面から捉えた長廻しのフレーム外から女中の声と立ち去る足音のみが聞こえてくるシーンの後に、今度は逆に女中が礼拝堂の中に入り、フレーム外のジョゼと同じ会話を繰り返し立ち去るまでを捉えた長廻しが続く。

これらの反復についてオリヴェイラは、彼にとって重要な「ある種の内面性、感情の内なる動き」を求める上で、「切り返しは常にある種のアクションを導入してしまう。人は常に外側にとどまる。切り返しは外的なアクションに運動を与える。だから、いや多分反動でもある」がゆえに邪魔であり、そのためあえてこれを避けて反復という手段を取ったと述べている。¹⁶ 自己と他者という近代的主体による立体的な運動空間を切り返しによって構築するのではなく、同じシーンを異なるアングルから反復し並列することでマチスの絵画のような平面性へと演劇空間を還元し、登場人物を仮面劇のようなアレゴリー的形象として提示しようとする意図がそこには見られる。反復は、硬直したままセリフを棒読みする登場人物の自動人形的画一性、様式性を強調すると同時に、パプストの『心の不思議』（1926）で先端恐怖症患者の無意識的衝動が精神分析医による治療過程で反復的に再現・上演されるのを眼にするときのように、不思議な既視感覚を与える。つまり、オリヴェイラが求める「内面性、感情の内なる動き」において登場人物は、アクションの主体として確立されないまま、夢と現実の境界が曖昧になった無意識レベルで相互に関連する。ジョゼと駆け落ちしたファニーがロデイロへ向かう船中で水のさざめきを聞きながら、花々の咲き乱れる温室にカミーロが彼女を訪ねて来る夢を見るシーン、あるいは館の前に停められた馬車を見つめるジョゼのもとに天使のようなファニーとマリアの幻影が現れる白昼夢のシーンの美しさは、この夢と現実の相互浸透に由来している。オリヴェイラ作品は、ニーチェ的な「仮象と鬼火と幽霊の舞踏」が演じられるバロック演劇のようであり、そこで「私」という主体は、ゴダールが『フォーエヴァー・モーツァルト』（1996）の出発点としたフェルディナン・ベソアの言葉のように、「様々な俳優たちが、様々な劇を演じながら通り過ぎてゆく、生きた舞台」¹⁷ となる。

4 .

このような仮面劇的演劇空間と、民衆的なものとの結びつきについて、ニーチェは次のように述べている。

良心の曇らぬ動物　南欧で人気のあるもの　イタリアの歌劇（例えばロッシーニやベッリーニのもの）であれ、スペインの悪漢小説（…）であれ　そうしたすべてものの中にある卑俗性を、私は眼にする、しかし、その卑俗性によって、私はなんら不快な感じを抱かない。（…）どういうわけだろう。そこに羞恥心が見られないためだろうか、すべての卑俗さが確固として、自信をもって登場するためだろうか、ちょうど同類の音楽や小説における高貴なもの、愛らしいもの、情熱的なものと同じように。「動物も、人間に劣ることなく、その権利をもつ。だから動物も自由に駆け回っていいのだ。そして、わが親しき同胞たる人間よ、君も所詮まだこの動物なのだ。なんと言っても！」　これが私には、この問題のモラルであり、南国的な人間性フマニテートの特性であると思われる。もし悪い趣味が大いに必要なものであり、確実に満足を与えるものであり、いわば普遍言語であり、無条件に理解できる仮面と所作であるならば、悪い趣味も善い趣味と同様にその権利をもつ、いや善い趣味以上の特権をもつと言える。（…）民衆的なものはいつだって仮面なのだ！だから、すべてのこうした仮面的なものを、これら歌劇の旋律やカデンツァの中に、リズムの跳躍と楽しさの中に跳ね廻らせておけばいいのだ！まったく古代人の生活ときたら！どうしてわれわれにそれを理解することができよう、もしわれわれが仮面の喜び、すべての仮面的なものの曇らぬ良心を理解しないなら！¹⁸

オリヴェイラの『世界の始まりへの旅』におけるペドロ・マカオ、ロッセリーニの『ロベレ將軍』における実体のないロベレ將軍、ルノワールの『黄金の馬車』において入れ子構造で演じられるコメディア・デラルテなど様々な仮面へと変容する無名の民衆を主人公とするニーチェの仮面劇の反復性は、複製技術の芸術としての映画の機械的反復性と表裏の関係にありながら、その反復をとおして<卑俗>な民衆の力とチャップリン的遅しさを表現するものとしてある。ゴダールが『映画史』（1998）において、「マネとともにシネマトグラフが始まった」と言うとき、マネとともに無名の民衆が芸術の対

象となったということ、映画もまた多様な仮面のもとでの無名の〈人〉の反復回帰を舞台化して見せるものであるということが表明されていたのではないだろうか。マックス・オフルスの『^{ロンド}輪舞』(1950)において物陰から登場人物たちの歩行を追う流麗な移動撮影は、特定の人物を中心化することなく、来ては去るすべての通りすがりの者が主人公となり、日々の反復を輪舞として踊る舞台を演出する。あるいは、小津安二郎における、よく似たシチュエーション・物語の反復、リメイクは、映画の無機質なコピー性を示しながら、同時にそれをとおして展開される庶民劇の生き生きした反復性となりえている。

ジガ・ヴェルトフの『カメラを持った男』(1929)において、映画は人生のあらゆる場面に入り込み民衆を見つめるもの、また人生とともに労働を、それもなによりも手によってなされる労働を記録する新たな労働のひとつとして捉えられ、何かを塗る手、洗う手、研ぐ手、電話回線を繋ぐ手、タバコ箱を作る手、タバコを詰める手、映画のフィルム編集をする手、カメラを廻す手など、映画それ自体をも含めた様々な手仕事、カメラの回転運動とともに反復的に提示され、その反復をとおしてカメラは民衆の姿を映し出す鏡＝スクリーンとなっていた。

ヴィクトル・エリセが子供の頃、映画館に潜り込み、当時スペインでは成人映画とされていたスタンバーグの『上海ジェスチャー』(1941)を見てジョン・ティアニーの魅力に圧倒されたという思い出から出発して、ファン・マルセーの小説『上海の呪縛』を映画化しようとしながらついには実現しなかった幻の作品『上海の約束』(*La promesa de Shanghai*)でエリセは、今では大衆の気晴らしになってしまった映画が、まだ「民衆芸術としてあった頃の何かを取り戻そうと試みようとした」¹⁹と語っているが、その副産物として成立した短編『ライフライン』(2002)においては、やはり手仕事によって結ばれた民衆の共同体が描かれる。裁縫やパン作りや草刈など各人が日々の手仕事に従事することで成り立つ1940年当時のこの共同体は、山に囲まれ聖母像に庇護されたユートピア的なものと見える。そこには二重の時間が、すなわち、少年が手首に鉛筆で描いた時計の秒刻のように響く手仕事のリズムカルな反復音が暗示するこのユートピア的共同体固有の円環的時間と、それと

並行して壁の振り子時計が刻む歴史の時間とが流れている。歴史の時間は過ぎ去った過去の静止画である白黒写真と新聞記事に載るスペイン国境のナチスの写真として示されながら、赤ん坊の臍の緒から流れる血が白い服をゆっくりと染めてゆくように、共同体固有の時間を徐々に浸蝕してゆく。母親の叫び声とともにすべての人々が手仕事を中断し、赤ん坊の周りに集まり、その命を見つめるこの共同体は、やがて歴史の時間の中で消滅することになるだろう。その消え去る寸前の夢のようなまどろみの時間の響きを、その子守唄を（「今はまだ逝かないで…」）、エリセは聞かせようとする。エリセの言う「民衆芸術」としての映画は、日々反復される手仕事をとおして結ばれる無名の民衆の共同体を、過ぎ去るものとして、だがけっしてノスタルジックな回顧においてではなく、赤ん坊に処置を施す産婆のような遅しさ（それは『エル・スール』（1983）のミラグロスのようにエリセ作品に繰り返し登場する）とともに、やがてまた反復回帰するであろうものとして提示する。

山形県の寒村の干し柿作りについて小川紳介が残したフィルムを引き継いで、生前の小川に師事した彭小蓮が完成させた『満山紅柿』（2001）もまた、映画は民衆の日々反復される手仕事を撮影しながら、その手仕事によって結ばれた民衆の、「ロウソクの灯が消えるようにぼつんぼつんと消えゆく」と小川が語る共同体を記憶するものであるという認識において、ヴェルトフ的作品となっている。繰り返し話題となる柿の皮むき機の回転運動は、『カメラを持った男』の手回しカメラの運動へとそのまま繋がりながら、もう一方で、酒井貞雄さんが語るどれも嘘っぽい紅柿の由来や柿商人・佐々木喜美子さんの感動的な回想談など、小川紳介を魅了してやまない民衆のみごとな語り、民衆の生活の中から生まれ、民衆の遅しさを表現するものとして採録される。

5 .

民衆を主人公とするこれらの作品においては、『満山紅柿』における語り、『世界の始まりへの旅』における民衆詩の朗読、『ライフライン』における子守唄、『黄金の馬車』におけるコメディ・デラルテ、『Vフォー・ヴェンデッタ』におけるVの長広舌のように、民衆によって反復され、受け継がれる演

劇的表現の声による再現という聴覚的要素が重要な位置を占めている。それはブレヒトの叙事演劇におけるソングのように物語の進行中に挿入されることで、画面をとおして物語に感情移入しようとする観客の意識を阻む異化効果を生み、映画を見るべきものであるよりも、むしろ聴くべきものとして提示する。この点でニーチェもまた、演劇における聴覚的なものを重視し、ギリシア人が演劇において演技の「自然らしさ」を犠牲にしてまでも、「美しい語り」を聴くことを追求したことを高く評価しているのは興味深い。

芸術と自然　ギリシア人（あるいは、少なくともアテナイ人）は上手な弁舌を聞くのが好きだった。いや、それは飽くことを知らぬ性癖といったものだった。この点こそ何よりもギリシア人を非ギリシア人から区別するものだ。こうして彼らは、舞台にあらわれる情熱についてさえも、それが上手に語られることを望んだ。そして、劇的な詩句のもつ不自然さを喜んで我慢した、(...) われわれはみな、ギリシア人のおかげで、こうした舞台上の不自然に馴れた。ちょうどあの別の不自然、すなわち歌う情熱を、イタリア人のおかげで我慢する、それも喜んで我慢するのと同じである。²⁰

情熱を<自然らしく>演じるならば、それは本来、「沈黙し、狼狽しているもの」である。しかし、ギリシア人は、悲劇の主人公がいかなる危機的状況にあっても「言葉や論拠や雄弁な所作」、「明晰な精神力」を失わないことを求めた。つまり、ニーチェによれば、ギリシア人は芸術を、「高尚で英雄的で不自然な コンヴェンション 約束事の表現」として愛したのであり、「この種の自然からの逸脱は、おそらく人間の矜持にとって、最も快い食餌」である。²¹ 演技における自然さを犠牲にしても「美しい語り」を求めるものとしてギリシア演劇を捉えるみずからの立場を、ニーチェはアリストテレスの悲劇概念に対立するものとして「異端の見解」と言う。

彼らが舞台をできるだけ狭苦しく構成し、奥行きのある背景が与える一切の効果を禁ずるように、彼らが俳優に表情の動きや軽妙な動作を

不可能にし、俳優を物々しく、ぎこちない、仮面を被った異形の者に変えてしまうように、彼らは情熱そのものからも深い背景を取り去り、その代わりに情熱に美しい語りの法則を課した、いや彼らは一般に、恐怖と同情を引き起こす情景のもつ自然的な効果に対抗するようなありとあらゆることをやった。彼らはつまり恐怖と同情を欲しなかったのだ。アリストテレスに対して最高に敬意の念を抱いているが！しかし、アリストテレスがギリシア悲劇の究極の目的を説いたときには、確かに的に当たらず、まして的の中心には当たらなかったのである！（…）アテナイ人は美しい語りを聞くために劇場に行ったのだ！そしてソフォクレスが狙ったのは、美しい語りであった！私のこうした異端の見解を寛恕されよ！²²

ニーチェにとってアリストテレス的悲劇は、恐怖と同情という「二つの気を滅入らせる情念」によって「下降運動に奉仕し、いわばペシミズムの奉仕者として、健康に害ある」「危険な芸術」であり²³、それは悲劇から諦念を学ぼうとするショーペンハウアーのニヒリズムや、弱者の精神を高ぶらせるヴァーグナーの「阿片的音楽」²⁴に連なるものである。アリストテレスが捉え損ねたギリシア悲劇とは、ニーチェによれば、むしろ逆に、舞台から奥行きを奪い平面化する不自然な演出によって役者を「物々しく、ぎこちない、仮面を被った異形の者」とし、感情移入を阻まれた観客に醒めた眼で舞台に向かわせ、そこで交わされる「美しい語り」に耳を傾けさせるという非アリストテレス的＝プレヒト的演劇にほかならない。²⁵

そこでは不自然でぎこちない演技と「美しい語り」との乖離において、見ることと聴くことの対立が先鋭化される。それは『アシク・ケリブ』であえて不自然に演じられる盲人や聾者の結婚式を、何よりも聴かれるべきものとして演出するパラジャーノフの映画の実験にも通じるものと言えようが、トーキー以降、このような盲目のテーマは映画における聴覚的要素の扱いに鋭敏な作家たちによって繰り返し取り上げられる。ゴダールは『ヌーヴェル・ヴァーグ』（1990）を盲人のための映画として撮り、これを映像なしで<聴く>ことを推奨する。サークもまた盲人のための映画という企画に関心を抱

いていたことが、『心のともしび』をめぐる発言から伺える。

私のいちばんお気に入りの企画は、盲人の家に映画セットを作ることでした。たえずあたりを叩き、眼に見えない物を掴もうとする人々だけがそこにいることになったでしょう。ここで私がじつに面白いと思うのは、この種の問題に映画という、それ自体眼に見える物とのみ関わるメディアをとおして挑み、向き合うことです。私の関心を掻き立てるのは、言葉がただ限られた重要性しかもたない世界と、言葉がほとんどすべてであるもうひとつの世界との間のコントラストです。これはきわめてドラマチックな区分です。²⁶

視力を失ったヘレンにとって世界は、他人を装い彼女を支えるボブが語る言葉によって喚起されるイマジネーションの世界としてあり、湖畔で少女ジュディーと三人で朗読するコミック雑誌のフィクション世界と同様にメルヘン的なスイスの山あいのドライブにおいても、風景は見られるよりも聞かれるべきものとして提示される。運転するボブが「ライラックの花が咲いている。お誘え向きに満月だ。」と言っても、その背後にはいかにも作り物めいたアルプスの写真が貼られているだけで、月もライラックも見えないまま、いかにも「お誘え向き」のメロドラマのシチュエーションが語られる。サークは、一方でこの見るのが意味をもたない盲人の世界を描き、ボブに言葉でそれを語らせながら、しかし、もう一方で山村の火祭りの天に燃え上がる炎のシーンのように、すぐに作り物とわかる映画的美をこの上なく美しく演出して見せることで、フィクションを聞かせることと作り物を見せることとのコントラストを際立たせる。眼の見えないヘレンがホテルの部屋の暗闇をひとり手探りで歩むシーンの美しさも、見るのが意味をもたない世界を、ダンスのように様式化された映画的美として見せようとするサークの演出によるものである。

「言葉がただ限られた重要性しか」もたず、「眼に見える物とのみ関わるメディア」である映画をとおして、「言葉がほとんどすべてであるもうひとつの世界」を提示すること、サークはこの視覚性と聴覚性のコントラストに

映画的ドラマの出発点を見出しているが、それはまた、「バイエルン地方の原生林を出自とする農民のために作られ」、「ベトコンに捧げられた」²⁷という『アンナ・マグダレーナ・バッハの年代記』（1967）以来、無名の民衆のための映画を何よりも聴くべきものとして撮り続けているストロープ＝ユイレの立場でもあるだろう。ストロープはインタビューに答えて次のように述べている。

私たちの映画は、ほんの少しではあれ、いわゆる口承文化のためのオルターナティヴ、代替物です、つまり、まだ活字が存在せず、人々が暖炉や焚き火の回りに集っていた時代の文化のための。人々は口承で口承文化として、口伝えで、様々な物語を語っていました。それが私たちの仕事の主要な点なのです。²⁸

イメージの氾濫によるコミュニケーションの加速化がとめどなく進行する今日のメディア社会において、映画を印刷術以前の口承文化を後継するものとして位置づけるストロープは、「芸術とはコミュニケーションに対する抵抗である」²⁹というドゥルーズの言葉を引用する。映画は、テレビのようなイメージによる即時的情報伝達メディアではなく、むしろ、そのような空間・時間を無化するコミュニケーションに抵抗し、ある一定の時間の持続において「美しい語り」を聞かせるものとしてある。

それはまた後期ロッセリーニが、テレビ映画製作をとおして試みたことでもあった。『メシア』（1976）においては、ほとんどそのまま聖書から引用されるキリストの説教を聞かせることに重点が置かれる。ロッセリーニは、後期の特徴であるズームによって遠方から役者に気づかせないまま顔をクローズアップで撮影する手法を用いながら、ロングショットで捉えられる無名の民衆の中の一人としてキリストを提示する。ゆるやかな移動撮影が捉える湖畔での原始共産主義的共同生活においてキリストは、それぞれの手仕事に従事する民衆に溶け込み、みずからも手仕事に従事しながら教えを説く。洗者ヨハネによる洗礼や弟子たちの召命も控え目な演出によってキリストを中心化することなく、あくまで民衆の中の一人という視点から描かれる。キリス

トがおこなう奇跡もその前後の民衆の反応によってのみ暗示され、例えばキリストの復活の奇跡の描写も天使にそれを告げられたのであろうマリアの顔のクローズアップが説明もなく提示されるだけである。この不自然に若く幼いマリアは、ほとんど黙したままつねにキリストにつき従い、注意深くその言動を見聞きする者として描かれるが、彼女が湖畔の共同生活の中でひとりの子供と交わす会話において例外的に、キリストと同じくらい雄弁に天国について語るシーンは、「天国はこの地上にある。人はそれに気づかないだけだ。」という内容からも他の聖書の引用部分と異質であり、ここにロッセリーニのキリスト教観が表明されていると思える。この子供とマリアの会話は、幼少のキリストが両親の知らぬ間に神殿に入る逸話とゴルゴダへ向かうキリストの十字架の道行きにおいて、それを映像として見せる代わりに挿入される子供たちのわらべ歌と呼応しながら、キリストの説教を主旋律とするこの映画に、マリアと幼子という別の音域を導入する。

オリヴェイラもまた『言葉とユートピア』（2000）において、17世紀ポルトガルのアントニオ・ヴェイラ神父の生涯をリカルド・トレバ（青年期）、ルイス・ミゲル・シントラ（壮年期）、リマ・デュアルチ（老年期）が演じ、ヴェイラ神父の説教と書簡を三者三様の仕方でも朗読するという聴覚性をとおしてのユートピアの探求をおこなっている。ブラジルの原住民の奴隷制からの解放を唱えるヴェイラ神父が、たえず国境を越え、ブラジルとリスボンの間を往き来することを示す海原の映像が反復的に挿入され、そこに教会内に反響する神父の説教の声が重ねられるが、その声はまた波の音、鳥の声、船の軋みと混ざり合い、言語的境界を越えて響き渡る。

ルイス・ミゲル・シントラ演じるヴェイラ神父が、世界という「大いなる舞台」における「二つの行為、二つのシーン」として音楽と言葉を挙げ、それをダビデの豎琴と投石器に喩えながら、自分には言葉という投石器が相応しいと語るおそらくこの映画中、最も美しく響く説教の途中で一瞬イタリア語を間違え、スウェーデン女王の失笑を買うとすかさず、「すべての言語を操る者は、どれひとつ十分に話せない」と弁明し、またゆっくりとイタリア語を一語一語かみしめるように話し始めるシーンのすばらしさは、言葉への愛によって偏狭なナショナリズムを破砕しながら、たえず外へ向かい越境す

ることをやめないオリヴェイラの普遍主義がそこに凝縮しているからにほかならない。七つの言葉で布教をしてきたというヴェイラ神父の言葉への愛は、なによりも言葉の響きへの愛であり、『永遠の語り』(2003)において多言語で交わされながら通じ合う食卓での会話のように、意味内容によるのではない、言葉の音声をとおしてのユートピアの共同体の探求がそこではなされる。

ニーチェもまた、ギリシア悲劇において「美しい語り」が演出の不自然さを生むように、イタリア・オペラにおいては意味内容を欠いた言葉の音調こそが「美しい不自然」なのだと言うとき、言葉を響きとして、その音楽性において聞かせることに、芸術の本質的働きを見ていると思える。

ロッシーニがもう少し厚かましさをもっていたら、彼は徹頭徹尾ラ・ラ・ラを歌わせたところだったろう、　しかも別におかしなことではなかったはずだ！われわれはオペラの登場人物の「言葉」ではなく、音調を信ずるべきなのだ！これが相違だ！これが、人々を歌劇場に惹きつける美しい不自然なのだ！³⁰

「本質的に劇場の人間であり俳優であり、かつてないほどの熱狂的なパントマイム役者　音楽家としてすらも　であった」³¹ヴァーグナーの「劇的」芸術に、ニーチェはギリシア人の「美しい語り」とイタリア人の「歌う情熱」を対置する。すなわち、ニーチェにとって、「ディオニソス的」仮面劇の舞台で発せられる言葉は、響きであり、音調であり、リズムであらねばならず、それはニーチェを魅了してやまない「南欧的」なもの、「良心の曇らぬ動物」の「卑俗性」をともなう「民衆的なもの」と深く結びついている（「民衆的なものはいつだって仮面なのだ！そこですべてのこうした仮面的なものを、これら歌劇の旋律やカデンツァの中に、リズムの跳躍と楽しさの中に跳ね回らせておけばいいのだ！」）。

「リズムの跳躍と楽しさの中に跳び廻る民衆の仮面の戯れを、言葉の音楽として聞かせることが芸術の働きであり、そこで仮面そのものとしてあることの喜びを歌う「俳優」は、ヴァーグナー的催眠術師のような大衆の扇動

家ではもうとうなく、卑俗さと高貴さ、「悪い趣味」と「善い趣味」の境界を失効させる「良心の曇らぬ動物」、「道徳を超えて舞い、戯れる」、「道化」³²であり、それこそがニーチェにとって「未来の芸術家」にほかならない。

未来の芸術家たちの中で。 私はここに、ロッシーニやモーツァルトの言語をおのれの母語のように語る一人の音楽家を見る、一切に対して、「卑俗なもの」に対してすら、悪戯っぽい寛大さを伴った音楽の、あの優しい、気遣いじみた、ときとしてあまりに柔弱な、ときとしてあまりに騒々しい民衆言語を語る音楽家を。³³

複製技術時代の到来とともに、その特性である反復性・コピー性を核として形成されたニーチェの思想が、未来の芸術の可能性を民衆の言葉の音楽性の自在な駆使に見たことに呼応するように、オリヴェイラ、ロッセリーニ、ルノワール、サークという1920 - 30年代にかけて映画を撮り始めたほぼ同世代の作家たちが発展させ、今日まで継承されている「民衆芸術」としての映画が、やはりニーチェ的な仮面劇の舞台をとおして民衆の言葉の響きを聞かせる聴覚的なものとして構想されていることは、これらの作家が映画という媒体と深く関わることをとおして、意識的にせよ無意識的にせよ、映画的思考の先駆者としてのニーチェと深く結ばれていったことを示しているのである。

注

- 1 ヴァルター・ベンヤミン、『ベンヤミン・コレクション1』、久保哲司訳、ちくま学芸文庫、2004、385-386頁。Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Frankfurt am Main 1974, Bd.I-2, S.673.
- 2 ニーチェ全集第九巻(第一期)『遺された断想(一八八五年秋 - 八七年秋)』、三島憲一訳、白水社、1984、110頁。以下、本論中の引用においては、全体との統一のために訳語に変更を加えた場合がある。Friedrich Nietzsche: *Kritische Gesamtausgabe*, hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Berlin/New York 1974, VIII-1, S.78f.

- 3 同。ibid.
- 4 ニーチェ全集第十巻（第 期）『華やく知慧』、氷上英廣訳、1988、149-150頁。
Nietzsche: *KG*, 1973, V-2, S.119f.
- 5 同書、368-369頁。ibid., S.299f.
- 6 同書、357-358頁。ibid., S.290.
- 7 同。ibid.
- 8 ニーチェ全集第七巻（第 期）『遺された断想（一八八四年春 - 秋）』、園田宗人
訳、1988、111頁、および第八巻（第 期）『遺された断想（一八八四年秋 - 八五
年秋）』麻生建訳、1983、262頁。Nietzsche: *KG*, 1974, VII-2, S.80, *KG*, 1974, VII-3,
S.192.
- 9 ニーチェ全集第十巻（第 期）『華やく知慧』、359頁。Nietzsche: *KG*, V-2, S.291.
- 10 同書、116-117頁。ibid., S.91.
- 11 ジル・ドゥルーズ、『差異と反復』、財津理訳、河出書房新社、1996、114頁。
- 12 同。
- 13 Gilles Deleuze, *L'IMAGE-TEMPS*, Paris 1985, p.180f.
- 14 *Sirk on Sirk conversations with Jon Halliday*, London, 1997, p.151
- 15 ニーチェ、一八八九一年一月六日ヤーコプ・ブルクハルト宛書簡、『ニーチェ書簡
集』、塚越敏・中島義生訳、ちくま学芸文庫ニーチェ全集別巻2、1994、287頁。
Nietzsche, *KG Nietzsche Briefwechsel*, 1984, -5, S.578.
- 16 『マノエル・デ・オリヴェイラと現代ポルトガル映画』、エスクァイア マガジ
ン ジャパン、2003、59頁。
- 17 『ゴダール全評論・全発言』、奥村昭夫訳、筑摩書房、2004、593頁
- 18 ニーチェ全集第十巻（第 期）『華やく知慧』、137-138頁。Nietzsche: *KG*, V-2,
S.108f.
- 19 *POSITIV*, No.519 mai 2004, p.63.
- 20 ニーチェ全集第十巻（第 期）『華やく知慧』、140-141頁。Nietzsche: *KG*, V-2,
S.111.
- 21 同。ibid., S.111f.
- 22 同、141-142頁。ibid., S.112.
- 23 ニーチェ全集第十一巻（第 期）『遺された断想（一八八八年初頭 - 八八年夏）』、
氷上英廣訳、1983、256頁。Nietzsche: *KG*, 1972, VIII-3, S.203f.
- 24 同、280頁。ibid., S.223.
- 25 ニーチェはここで、プレヒトの異化効果をある程度先取りすることによって、
アウラが消失した複製技術時代以降の演劇が向かうべき方向を指し示しているよ
うに思える。それは例えばプレヒトの叙事演劇において、演じられる事柄の演技
性 = <不自然さ> をあえて強調して見せる異化効果による舞台空間の二重化（あ
るいは多層化）をとおして、『マハゴニー』で舞台上に投影された大喰いの映像

の前で、俳優が大喰いを演じるというような反復性、コピー性を導入すること、つまり、舞台空間そのものの複製芸術化として現れる。プレヒトの叙事演劇と映画の関連については拙論「差異化される映画 プレヒト演劇と映画」(『言語文化 第9巻第1号』、同志社大学言語文化学会、2006年8月)参照。

26 *Sirk on Sirk*, p.111-112.

27 *shomingeki1*, S.6/15: <http://www.shomingeki.de/shomingeki%201.html>

28 *ibid.*, S.7/15

29 *ibid.*

30 ニーチェ全集第十巻(第 期)『華やぐ知慧』、142頁。Nietzsche: *KG*, V-2, S.113.

31 同、368頁。*ibid.*, S.299.

32 同、175頁。*ibid.*, S.141.

33 ニーチェ全集第九巻(第 期)『遺された断想(一八八五年秋 - 八七年秋)』、310頁。Nietzsche: *KG*, VIII-1, S.245.

NIETZSCHE UND DAS KINEMATOGRAFISCHE DENKEN.

Shigemitsu TAKAGI

Nietzsches Reflexionen zum Thema „Wiederholung“, das sich im 19. Jahrhundert als Grundthema des technischen Zeitalters etabliert, hängt eng mit dem kinematographischen Denken der Filmkunst zusammen. Entstanden als Kunst der Reproduzierbarkeit ist die Filmkunst geprägt von Begriffen wie Schein, Verstellung, Double, Falschheit, die auch in Nietzsches Denken eine entscheidende Rolle spielen. Das Subjekt der ewigen Wiederkehr verwandelt sich stetig wie ein Schauspieler, getrieben vom „innere[n] Verlangen in eine Rolle und Maske, in einen Schein hinein“. Es lebt die Pluralität des Subjekts, das zahllose Namen wie Masken mit sich trägt, das aber wegen dieser Vielnamigkeit im Grunde niemand ist. Solch ein plurales Ich zeigt sich bei den Helden der Filme wie *Viagem ao Princípio do Mundo* Oliveiras, *Il Generale della Rovere* Rossellinis oder *Le*

Carrosse d'or Renoirs. Sie bringen die ewige Wiederkehr des anonymen Volkes auf die Bühne des Maskenspiels und demonstrieren durch diese Wiederholung, die auch die Reproduzierbarkeit des Kinos darstellt, die Chaplin'sche Zähigkeit des Volkes. Eine wichtige Rolle spielen in diesen Filmen die akustischen Elemente wie Rede, Rezitation, Lied, die vom anonymen Volk wiederholt zum Gehör gebracht werden. Sie unterbrechen wie Songs im epischen Theater Brechts die Aufeinanderfolge der Bilder und bringen den Verfremdungseffekt hervor, der die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf das Akustische lenkt. Auch Nietzsche, der die verfremdende Unnatürlichkeit von schöner Rede der griechischen Tragödie hoch schätzt, sieht die Möglichkeit der zukünftigen Kunst im freien Gebrauch der „Volkssprache der Musik“, die voll von Lust an die Maske ist. Dass Oliveira, Rossellini, Renoir, Sirk und ihre Nachfolger das Kino als Volkskunst bzw. ein Maskenspiel der anonymen Volkes konzipiert haben, wo vor allem die Töne und den Rhythmus der Volkssprache zu hören sind, weist darauf hin, dass diese Regisseure im Lauf der Auseinandersetzung mit dem Kino, bewusst oder unbewusst, immer tiefer mit Nietzsche als Vorläufer des kinematographischen Denkens in Verbindung stehen.

Nietzsche and Cinematographic Thinking

Shigemitsu TAKAGI

Key words: Nietzsche, Oliveira, Rossellini, Sirk