

研究随想；カフカの詩学 — K.とK.の末裔たち—

中尾光延

1) 新しいカフカ研究の視野：カフカ文学研究史のなかで、主たる潮流をなしてきたのは、文献学的研究である。そこでは、カフカ文学の、日記、書簡、創作などの全テキストの鑑賞、理解や了解、文体論的研究、表現スタイルの解明、カフカの思考の思想史的解明、作品の思弁的解釈など、さまざまな研究がなされてきた。また、かかる文献学的カフカ研究を、支援し、補強し、補完し、敷衍し、新たな研究視点を開発するために、カフカの生涯史、時代、環境、歴史、ヨーロッパ文学の伝統、カフカと関わりの深い古今東西の世界の文学思潮、カフカの文学的人格を涵養したもろもろの要素…などなどの研究も展開されてきた。文献学的なカフカ研究が、他の作家、作品の研究の場合と同様、カフカ文学研究の王道とされてきたのにはもとよりそれなりの理由があったのである。

たとえば、カフカという作家は、何を書くか、ではなく、なぜ書くか、という問題を最重要視したことがつとに知られている。じじつ、カフカはあまり長くない生涯を通して、ひたすら書き続け、多量のテキストを遺した。であるならば、カフカの文学研究には、何より文献学的研究が似つかわしくあったのである。しかし、ここでは、後述するように、カフカが言語テキスト芸術とは局相を異にする映画なる表象芸術に、別して強い影響を受け、その痕跡は彼の文学テキストにも深く残されている、ということが広く認知されるようになり、その結果、従来型の文献学的研究とは局相を異とする新たな研究の地平が開かれつつあると見なされる。すなわち、なによりも、無声映画芸術がカフカ文学に及ぼした甚大な影響の研究がめざましい成果をあげ始めたことは無視できないのである。それとともに、視点をかえて、カフカ文学が後の映画芸術に与えた影響を調査するの、意味が無いわけではないだろう。そしてその際、従来のカフカ文学の文献学的研究の射程が充分であるかどうか、という問題もまた提起されてきた。カフカの〈文学言語〉と、カフカが重要な示唆を得た〈映画言語〉との相互関係—影響、受容、共鳴、共和関係—を調査するのにも充分な意義のあることではないだろうか。

2) ある文献学的研究の極致：文献学的研究の辿り着いた成果の、その一例を、後に触れることになる『失踪者』(“Verschollene”)に関連して挙げると、ゲルハルト・ノイマンの『儀式と劇場 — フランツ・カフカの教養小説『失踪者』

一』(Gerhard Neumann "Ritual und Theater - Franz Kafkas Bildungsroman "Der Verschollene"-, in; "Franz Kafka, Der Verschollene, Le Disparu/ L'Amérique- Écritures d'un nouveau monde-?", Strasbourg, 1977) がその一つと言えるだろう。それは、精緻な文献学的研究の一極致を示してあまりない。ノイマンは、この考察において、1911年10月3日のカフカの日記を引用しつつ、カフカが役所勤めと書くこと、婚約問題その他の諸々の息苦しい境涯の狭間で苦悩していた時期に抱え込んでいた問題は、「いかにすれば、身体内部に渦巻く言葉を外部へと解放し、また、その言葉を意のままにできるか?」ということに集約できる、と定式化する。彼は、「カフカの諸々の(文学)テキストは、ある実験ないし試行錯誤に—そのような試行は、すでにフォンターネの長編小説に始まっているかもしれないが—、すなわち、第一義的に、世界や事物の秩序をではなく、知覚とその叙述そのものの瞬間を、小説と自己の語りのテーマにする、そのような試行実験に属している」、という結論を提出してみせる。ノイマンの考察の眼目は、日記、書簡、作品などのカフカの遺した全テキストから帰納される特性と特質から、カフカ文学の本質を抽出し、剔出することである。それはカフカの遺した全テキスト、わけても、カフカの文学的身体性の本質により近接した日記、書簡を中心に、文学者カフカの、その身体性の本質と発話された全言語テキストとの間の、容易に見通し難い深淵をのぞき込もうとする研究でもあった。ノイマンは、そのような仮説の証明のために、アリストテレスの詩学、フロイトの深層心理学、ヤコブソンの言語理論、バルトのテキスト理論などなどの多くを援用している。さらにここでは、ヴォルフガング・ヤーンの『カフカと映画の始まり』(Wolfgang Iser: Kafka und die Anfänge des Kinos, In: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft, VI. 1962) などの文学ジャンル以外の芸術とカフカ文学の関連を探る研究も引用されている。文学者カフカにとっては生死をわけたあの設問、すなわち、〈世界や事物の秩序をどのように書くか〉ではなく、〈いかにすれば、世界と事物の知覚の瞬間を表現することができるか〉、〈どのようにして、自己の内部に鬱積し、出口を探し求めて奔騰するそのような瞬間を、書くことによって外部に解放できるか〉、という設問に対する解法の試行錯誤がカフカの文学の本質であった、とするのがノイマンの結論であった。とするなら、ノイマンが、カフカのテキストのなかから、カフカの、とりわけその文学的身体性、文学的人格を涵養した、文学以外の芸術要素についての、たとえば、ヤーンなどの研究に眼を閉じることがなかったのは、当然のことでもあった。

3) 比較文学的文献学研究の射程：カフカ文学の文献学的研究の重要な副流は—上記文献学的研究と重複し、相互に影響する部分が多いのは言うまでもないが—ひとことで言えば比較・対比的文学研究である。この場合の〈比較・対比〉は、

むろんのこと、広義に理解されるべきものである。たとえばそれは、「カフカとゲーテ」、「カフカと表現主義芸術」、「カフカとその先駆者たち」、「カフカと語りの技法」、「カフカと映画」などと、対照、対比させる二項を指定するところから始まる。そして、両者の内的関連を照射させ合いながら、作家と作品についての研究を深める方法である。対照させる両者が照射し合う新たな光は、カフカ文学の隠された側面を照らし出すこともあるだろう。それゆえ、カフカ文学に対比・対照させる他文学なり、他思潮などは、それぞれがカフカと、言語を隔て、国境や民族を隔て、時代を隔て、思想を隔てていたとしても、両者が〈文学とはなにか〉といういわば永遠の設問に真摯に答えようとしている限り、いかなる文学もその研究対象でありうるだろう。それゆえ、この場合の比較文学は、たとえばそれを、〈カフカとイディッシュ演劇〉、〈カフカとユダヤの伝統〉、〈カフカと言語〉、〈カフカと女性〉などの形において行うことも可能であるだろう。あるいはまた、たとえば、〈カフカと実存主義〉、〈カフカ的なるものの系譜〉、〈カフカと精神分析学〉、〈カフカと古典文学〉、〈カフカと S. F.〉、〈カフカと映画、演劇、音楽、写真、漫画、絵画、…〉などのテーマもむろんのこと、比較文学の研究テーマとして見なされうる。なにより肝要な点は、カフカ文学に関する比較・対比的研究が、カフカ文学の本質を探求する新視点を創設できるかどうかにあるのではないだろうか。

4) カフカの映画的言語：上記の比較文学的研究のテーマのなかでも、〈カフカと映画、演劇、音楽、写真、漫画、絵画、…〉というテーマ下での研究は、〈カフカと文学以外の他芸術〉、すなわち、〈文学と文学以外の表象芸術〉との比較・対比研究は、一種の〈間芸術学〉的な学際研究として、従来の文献学的カフカ研究の新たな地平を切り開いてみせた。とりわけ、たとえば、〈カフカと映画〉という〈インター・メディア的研究〉は、前述のノイマンの研究のような専門文献学的研究の一部がすでにそのテーマの重要性を暗に明に指摘してきたこともあり、文献学的研究が示唆してきた方法論の延長線上に、こんにち新しい展開を見せ始めている、ということができよう。にも拘わらず、それが必ずしも十分な認知を得ていない理由は、たとえば、「どうやら文献学者にとって映画などというものは如何わしい研究対象であるため、詳細な分析は一切行われていないようである」(ハンス・ツイッシュラー『カフカ、映画に行く』)ということにあったのかもしれない。この、俳優にして非・専門文献学者の嘆きは、反転して、従来の文献学的研究の行き詰まりや、〈解釈遊び〉の迷宮入りに対する痛烈な批評ともなった。(Hanns Zischler: “Kafka geht ins Kino”, Rheinbeck in Hamburg, 1996)。〈非・文献学者〉ツイッシュラーはしかし、そのような嘆きを嘆ぎのままに捨て置くことはなかった。ツイッシュラーは、従来の文献学的カフカ研究が、テキスト解釈中心主義的な側面を強めるあまり、しばしば、いわば〈テキストそ

のもの（の聖化）へと強く傾斜して、聖化されたテキストから放射される強烈な眩光に眼くらまされ、テキストそのものに対する冷静な目を失ってしまっている、とでも言いたげである。

5) ツィツシュラーの実証研究：たとえば、従来の〈文献学的専門研究〉が、カフカが無声映画と遭遇したときの感動を記したカフカの日記については承知はしていても、カフカの感動と衝撃の大いさそのものを解釈しようとするあまり、テキストに記された無声映画そのものは、〈ただ、カフカの感動を呼び込んだものに過ぎない〉ところの副次的事項として、ないがしろにしがちであった、という側面があったかもしれないのである。カフカが出逢った無声映画そのものがいかなる映画であり、カフカとカフカの同時代の人々が、当時、それらの無声映画からどのような感動や衝撃を受けたか、という実証的研究はほとんど皆無であった、とツィツシュラーは言う。そして、彼は、カフカ文学研究の主流をなしてきた文献学的専門研究家ではまったくなく、カフカ文学研究の非専門家であればこそ、〈カフカ専門研究家〉がないがしろにしたり、あるいは、まったく無視してきた問題について、〈専門研究家〉にとっては目の覚めるような調査研究をなしとげてみせた。ここでは、〈文献学的カフカ専攻専門研究〉は、〈非・文献学的、非カフカ専攻専門研究〉によって、その視野の狭さを厳しく批判されている、と見なすことができるだろう。俗な表現を用いれば、非専門家が専門家の鼻を明かした、というところだろうか。ひょっとして、〈専門家〉は、しばしば、〈専門〉の蜻蛉に閉じこもり、蜻蛉の外に開かれる地平に吹く風や香りを、積極的に体感し、知覚し、認知しようとする意思是、皆目持ちあわせない、ということなのであろうか。

6) ツィツシュラーの研究の意義：それはともかく、「カフカと映画」というテーマ研究に関しては、独自のかつ創造的かつ実証的な考察を加えるのが至当である、ということ、ツィツシュラーはその調査研究を通じて強く訴えているようである。というのは、彼は、カフカの作品に関する〈インター・メディア〉的研究は、ある意味では、カフカ文学の文献学的研究を新視点から促進し、場合によっては、文献学的研究が陥りやすい驕逸と隘路から救済するための方途を示しているかもしれないからである、と主張しているからである。事実、カフカに関する〈インターメディア的〉研究—文献学的研究であれ、比較文学研究であれ—は、多くの人々がそれに携わり始めているのが実際である。ツィツシュラーの『カフカ、映画に行く』という研究は、カフカ自身が難問を抱え込んでいた最中であつたとき、映画芸術から目覚ましい刺激と示唆を受け、結果的に、〈映画言語〉を〈身体的に〉強く意識することになったのではないか、ということ強く示唆する研究であつた。この、ツィツシュラーの〈インターメディア〉的カフカ研究が契機となって、

カフカの文学的身体性の特徴を探り出す研究が発展させられたことは確かなことである。すなわち、映画芸術という〈非・専一言語芸術〉が、カフカ文学という〈専一言語芸術〉に与えた影響作用そのものを解明するだけでなく、カフカという作家の〈文学的身体性〉の解明という発展的研究が行われるようになったと言えるであろう。それは、たとえば、(後述の)ペーター＝アンドレ・アルトの『カフカと映画』のような研究としてすでにめざましい結実を見せている。そのような研究は、カフカに関して、言語芸術と他芸術の関係を論じる研究であるから、それは〈間芸術学的カフカ研究〉の一種であり、と同時に、文学研究における〈学際的研究〉の一種とも言える。〈学際的研究〉が、その出自であるそれぞれの〈専門研究〉に還元するものは少なくないどころか、〈聖化された〉テキストの前にひれ伏す〈専門文献学者〉の〈テキストの権威〉への盲従による迷宮入りを厳しく衝くこともあるのである。

7) 〈インター・メディア的〉カフカ文学研究：前述のように、文献学的カフカ研究に強い衝撃を与えたのは、ハンス・ツイッシュラーの研究であった。彼の研究は、次の二点において画期的であった。その一は内容にある。ツイッシュラー以前にも、〈カフカと映画〉の関係についてはかなりの数の言及があることは知られている。たとえば、未だ生産的な示唆に留まっていたゲルハルト・ノイマンの論考がすでにその一つであった。ツイッシュラーの方は、ノイマンの研究例に見られるような従来の〈文献学的〉カフカ研究を踏まえながらも、カフカが実際に見た映画、あるいは実際に見たかもしれない映画を、プラハやベルリン、ロンドンなどヨーロッパ各地の映画アルヒーフを尋ね歩きながら、カフカが実際に見た映画、見た可能性の極めて高い映画の存在を確認する所から始め、実地に鑑賞し、また終えている。従来の〈専門文献学的〉カフカ研究のなかにも、〈カフカがしかじかの映画を見たい〉とか、〈カフカの作品のある場面は、きわめて演劇的である、ないし、映画的である〉とか、〈カフカの作品にあつては、たとえば登場人物の身振りや仕草、風景の佇まいなどの叙述、描写がきわめて演劇的、映画的、非言語的表象的で、あたかも演劇の一場面や映画の一シーンを見ているかのように形象的である〉などという指摘は従前から数多くあった。また、そのような指摘の方向線上で、カフカの文体、表現、比喩法、寓話法、世界認識などとの関係性と、それぞれの事項の特性に言及する研究もあった。前記のノイマンやヤーンの研究は、この方向線上そのものの研究ではないが、カフカ作品の文章の文体に特徴的な、身振り、仕草などの特別な表象法などへの発展研究への示唆と刺激を含む研究として、〈インターメディア的〉カフカ研究の端緒であったかもしれない。

8) カフカと〈書くこと〉: カフカが、〈何をどのように書くか〉という、作家としては根元的な問題設定に真摯に取り組んだ作家であったことは既に証かされてきた。カフカの書庫に残された古典、文学仲間などの証言などからも、その事実が証明されてきた。しかし同時に、その後の文献学的研究により、カフカが、〈書くこと自体を問題とし、また物語のテーマとして書く〉〈ポスト・モダンの〉世界に分け入った作家の一人であることも、早くから指摘されてきた。また、ほとんどタウトローギッシュな表現の誹りを免れないにしても、カフカが〈書くことの意味を尋ね歩く作家〉であったことも、こんにちでは定説の一と見なしてきしつかえないのではないだろうか。前述のノイマンの示唆に触発されて言うことができるとするならば、カフカ文学は、自己の内部にあって、出口をもとめて狂奔する言葉を、いかに外部へと解放するか、あるいはどのように言語表現・表象としようかということ自体を〈文学表象に転化しようとした〉作家である、と定式化できるかもしれない。しかし、定式は定式に留まる。定式にさらなる生身の身体を与えることは、本質的な文学的研究のつとめであることもまた確かなことである。ツイッシュラーは、カフカが、映画・写真のような現代科学の産物たる新たな芸術と初めて出会い、衝撃的な経験を内面化することになり、そのような内面化が、カフカの文学的身体性の創出に、ひいてはカフカの文学的人格の形成に多大な影響を与えたはずだ、ということ、暗に示唆しているようだ。

9) P-A. アルトの研究: ペーター＝アンドレ・アルトの『カフカと映画—映画的語り—』(Peter-André Alt: Kafka und der Film —Über kinematographisches Erzählen—, München, 2009) は、ツイッシュラーなどの先行研究をふまえて、カフカの数多くの無声映画体験がカフカの文学の本質に決定的な刻印を残している、という仮説のもとに、カフカ文学研究の新局面を切り開いているように思われる。アルトはその「序言」(彼は“Vorspann”と書く。“Vorspann”とは、おおく、映画の字幕タイトルの意で用いられる語である!)で、自己の研究の意図を次のように記している。「(私の研究の意図は)、カフカの物語が〈映画的〉であることを証明しつつ、カフカの物語の内的論理を、その映画的構造から解明するところにある。もしもそのような解明がなされれば、それは、カフカの詩的想像力を分析するための、また、詩的想像力がいかに(物)語りへと転化され、具現化されているかを分析するための鍵となるであろう。」と。ここには彼の明確な研究の意図が示されている。いわく、カフカの物語が〈映画的〉(アルトは、この〈映画的〉という言葉によって、瞬間の静止、運動する映像表象、破天荒の筋の展開、、などを念頭に置いている)であることを証明しつつ、そして、カフカのテキストがすぐれて〈映画的構造〉であることを証明することができるならば、カフカの詩的想像力の特性と本質のみならず、その想像力をいかにして(物)語りへと転

移させているかを分析することも可能になるであろうとし、〈インターメディア〉的文学研究によるめざましい成果を示しえたのであった。

10) 詩的想像をいかに〈書筆化〉するか：アルトは、カフカが出逢ったか、出会ったであろう個々の（そのほとんどは無声）映画を精緻に分析しつつ、カフカの詩的想像力がどのようなものであるか、カフカはその独自の詩的想像をいかにして物語へと転化していったか、という点にたえず立ち返っているようだ。ある文学者、作家の詩的想像力の本質とともに、それがその作家において、いかにして物語として〈書筆化〉されているかを解明しようとしているのであるから、それはまさしく、文学と文学作品の根源、起源そのものに遡りつつ、〈カフカ文学とはなにか〉に答えようとする研究であるとも言えるであろう。むろん、アルトの試みの終局には、〈文学とはなにか〉あるいは〈文学するとはどういうことか〉、〈書くとはどういうことか〉という普遍的な問いに対する答えが透けて見えるのかもしれない。アルトは、ツイッシュラーが切り開いたカフカと映画の関係に関する考究テーマとして、はじめてカフカ文学作品に対する映画の影響関係を本格的に論じているのである。アルトは、この著作に先だって、すでに浩瀚なカフカ論を上梓している（Peter-André-Alt: “Franz Kafka” -Der ewige Sohn-, München, 2005）が、アルトはこのカフカ論において、映画とカフカの関連について、ごく示唆的にしかすぎないが、『死滅の谷』（Der Müde Tod, 1921）、『ドクトル・マブゼ』（Dr. Mabuse, der Spieler, 1922）、『ニーベルンゲン I , II』（“Nibelungen I , II”）、『メトロポリス』（“Metropolis” 1926）、『エム』（“M”, 1931）などを制作後、1933年にフランスへ亡命し、1936年以降はアメリカで『激怒』（“Fury”, 1936）、『暗黒街の弾痕』（“You only Live Once”, 1937）などの映画を作ったフリッツ・ラング映画監督（Fritz Lang ,1890-1976）などについても言及している。

11) カフカ、Rudolf Kassner の “Didoro” を読む：ところで、以下は、カフカと映画の関係について論じる多くの評者がこぞって注目する文章である。カフカが、巧みな比喩的表現でもって、これほど明快に映画言語の本質について記している文章は他に見うけられないかもしれない。この一文は、カフカが幾多の無声映画との邂逅から経験したものの本質を述べている文章である。と同時に、カフカの〈映画言語的〉文体の秘密を明かす鍵ともみなしうる。そしてまた、この一文に、カフカの青春時代に強い刻印を残した〈表現主義芸術〉の残照を認めるのも至当なことである。

「文学によって目の錯覚を生じさせること、遊技的でグロテスクな協奏曲を構想すること。…最近、僕はすでにカスナーその他について以下のような文章を書い

てみた。僕たちが見たことも聞いたこともない、あるいは単に感じたことすらないものが存在している。試みた者はまだ誰もいないが、証明できないもの。進行方向を見ていなかったにもかかわらず、すぐ背後を織っていくことができ、それに到達する以前にとらえられるもの。道に落ちた影にすぎなかった穴に落ちるように、衣服を着たまま、家族の思い出や社会的な関係とともにそのなかに落ちてしまうものが存在している」。(Max Brod: Eine Freundschaft/ Bd. 2 Briefwechsel. 『ある友情・第二巻』書簡集。邦訳は辻理、他。)

12) 〈カフカ的なもの〉の表象〈K.〉: ところで、カフカ文学について、文献学的研究の多くが〈カフカ的なもの〉として指摘してきたのは次のような点であった。「たとえば、作品の醸し出す雰意気が夢幻的」であり、「主人公が置かれた情況は悪夢的」であり、「表現は身振り言語の特性に色どられ」ており、「主人公の視界に限定された主人公の世界を見るパースペクティヴが支配的」であり、「そのパースペクティヴは、読者の想定を裏切るように、突然しばしばずらされ、読者は主人公の視点からの視界の方向線上に開かれた世界をのみ見ることに、あまりに強く限定されるために、そのようなパースペクティヴのずらしに対応できず、濃霧にまかれたような思いに陥る」のであり、「パースペクティヴのずらしによって、読者は、この物語世界は裂け目だらけであり、実世界もまた混乱と混沌に満たされたものではないか、という思いを抱かされるだけでなく、主人公も同様の思いをしているに違いない、という読者の予期はみごとに裏切られて、主人公が平然としているのを見て、なおさらに惑乱させられること」になり、「とどのつまりは、深く読み込めば読み込むほど、世界が迷宮に類似してくるように感じること」などなどである。

ここでは、とりあえず、上記のような〈カフカ的なもの〉を文学人格化したものが、〈K.〉である、と仮定してみよう。K. とは何ものか？ K. の末裔とは誰々のことか？ その問いに対する答えは、いまはさておいて、ここでは、カフカが映画から自己の文学的、詩的想像力を涵養するための決定的な滋養を得た、というのが、ツイッシュラーをはじめ、アルトに至るまでの、〈インター・メディア的〉なカフカ研究が提出した定式であったことを踏まえ、その定式の内実を推定し、さらに転じて、カフカの文学作品を〈映画化〉した作品やそれ以外の、〈K.〉が陰に陽に見え隠れする現代の映画作品の幾つかを覗いて見たい。すなわち、それらは、カフカの作品に因んだものであったり、もしくはカフカの生涯に関わっていたり、カフカ作品が暗示しているかもしれないあの〈カフカ的なもの〉を表現しようとしている映画などのことであるのだが。ここでは、作業仮説として、カフカの〈映画的〉な〈文学言語〉をかりそめに擬人化したものが、〈K.〉である、としよう。すなわち、〈K.〉は、映画を見る〈Kafka〉の〈K.〉であり、

『失踪者』の主人公 Karl Rossman の頭文字の〈K.〉であり、もしかしたら、〈Kino〉の頭文字の〈K.〉であるかもしれないとする。以下に言及するのは、二、三の映画のなかの謎の人物〈K.〉の痕跡の幾つかである。

13) 映画『階級関係』(“Klassenverhältnisse”)：奇妙な開幕である。タイトル字幕が現れる前の冒頭部、静止画面が何十秒かにわたって続く。行きずりに撮影されたスナップ写真のような〈静止〉画像が〈流れ続ける〉のである。かつてベーダ・アレマンが、カフカ作品に流れる、若しくは停滞する時間を〈静止する突進〉と表現したことが思い出される。この画像がこの映画にとって重要なエピソードだとすれば、いかなる全体メッセージの先触れとして選ばれたのであるだろうか。男が1人、頑丈な石塊の台座の上に揺らぐことなく立ちつくす。盛り上がった肩、突き出た胸板、割れた腹の筋肉、巨樹の根のような脚と太い骨、頑丈な筋肉が一体となって男の巨体を支える。首は右肩横上方に振り向けられ、視線は斜め上方の中空のいずこを見つめているのか、微動だにしない。彫像の視線の先が推し測ろうとするのは、もちろん無理無体のことであるかもしれない。とにもかくにも、黒くうす汚れ、崩落しそうな壁に包まれた建物を背景にし、断固たる全身不動のポーズを決め込み、両の掌を堅く組み合わせ、堅固な台座を踏みしめ、右斜め上方に視線を向けて立っているのである。男は、ギリシャ神話の英雄の誰かか？あるいは、ガレー船の奴隷か？さてはまた、ヨーロッパ古代の理想的な肉体の理念を具現したものか。産業革命以前の肉体労働者を表象しているのか。革靴か木靴で固められた足下がさらにその印象をつよめる。微動だにしないどころか、古くない死体のごとく硬直しきっているからこそ、この彫像は、次なる大いなる運動への契機を孕んでいると思わせ、運動への飛躍の予感のようなものを漂わせているのである。監督は、ひょっとして、ベーダ・アレマンのカフカ論を読んでいたかもしれない、と推測するのは故なしとしない。

14) 男の凝固の身ぶり：男の両肩は逞しく盛り上がり、永年の力仕事によって鍛え上げられてきたかもしれぬ肉体があからさまに誇示されている。だが誰に対して？通りすがりの通行人にか、それとも映画の観客に対してか？男は、今この瞬間の肉体の成し遂げた成果を誇示することで、過去の時間に決別を告げ、その決意を現在の一瞬に留めようとしているかのようだ。今この瞬間に至るまで、いかなる目的のためにか、全身の筋力・膂力を養い続けたその全瞬間を凝固させているかに見える。男は、両の掌を堅く組み合わせ、微動だにすることなく、立ち続ける。絶えず生命の中へと浸潤しつつ、生命とともに流れ落ちゆき、退廃し、いずこへとなく消滅するあの時間への、ささやかな抵抗の姿勢の誇示の一瞬であるのだろうか。表象思考を重視する映画作家にとって、映像も音楽も台詞も事物

の運動形態もそれぞれ重要である。それぞれの表象性を強調し、場合によってはより高次の象徴性を獲得させるためには、必要不可欠な要素であるだろう。であれば、この映画の映画作家は、人間の肉体が有する筋力・骨力の限りをポーズに留めた男の彫像に、全編の本質的メッセージを代理させている、と想定してもよさそうである。

ところが、である。観客の予想はみごとに裏切られる。観客は、観覧後、映画作家は、この映画の究極的なメッセージを彫像表象として冒頭に提示しているのではないかという想定が、間違っていることに気づかされて愕然とする。映画は、この彫像が有する強靱な肉体性を体現したヒーローが演じるかもしれない活劇ではなく、後述の、映画『ヨーロッパ』の、ひたすら闇の中へと疾走し続ける夜行列車に乗り込んだ車掌と同様の、救いのない破滅の物語なのである。映画作家の戦略は明らかである。彼は、観客の予期・予想を裏切るためのどんでん返しを冒頭に仕掛けているのである。どんでん返しがつりわけ効果を上げるのは、映像表象という感覚的手段を用いることにあることを映画作家は知り尽くしているらしい。一種の〈異化作用〉の仕掛けを用いているのかもしれない。では、この映画の冒頭部の、時間が止まったかのように思わせる静止映像には、この映画のメッセージに関わりの深い要素は反映されていないのだろうか。そうではないようである。

15) 男も建物も崩壊する：不滅への強固な意志を誇示するかのような彫像とは対照的に、人物彫像の背景をなす建物は、建築時からすでに永い歳月を経ているように見え、その証拠に、表壁はぼろぼろに朽ちかけているようである。建物の壁は、あたかも石炭の排気で燻されたように黒々とはしているが、その実、詳しく見ると、建物全体が長年にわたって雨風に晒され、歳月を作る時間の浸透を受け、腐食され、荒廃し、朽ち果てようとしているように見える。石であれ漆喰であれ、表壁は、触れずともぼろぼろと剥落しそうである。来るべき崩落の瞬間の予感に怯える建物の表面・表象にこそ、映画全体を象徴させているのではないか。筋骨逞しい男の彫像は、生命の輝きを誇示させ、誇示させることで、背景をなす建物の凋落と崩壊の死をきわだたせているかのようなのである。もしも、男が、わずかに身じろぎでもしたならば、不可視の波動の衝撃で、建物は音もなく崩れ落ち、男もまた崩れ落ちてくる壁の下に埋め尽くされてしまうのではないだろうか？

16) 映画という流動する時間芸術のなかの静止：男の背後、画面の左隅には、ごく一部だけ窓と壁だけでできた、一見バウハウス様式ふうの建物が垣間映っている。男は何ものか。あるいは、男のモデルは何ものか。男だけがこの画面のショットの眼目なのか。背景を形作っている崩壊と退嬰の予感に怯えているようにも見える建物との組み合わせに興味を感じたのか。男の硬直したようなポーズに意味

があるのか、ないのか。男は、来るべき未来のなにかを待ちうけているようでもあるが、いまかいまかと待ち受けているような、秘められた〈運動〉は男の姿勢からは読み取れない。むしろ、男は自立・自足・自律しているようであり、他者の視線の容喙を許さないような毅然・敢然・牢固としてゆるがないポーズを保ち続けている。彫像芸術は、それが創られている素材に印象を左右されることはあっても、ときに流動し、揺らめぎ、感覚では捉えきれない、時間に浸透しつくされた事物の存在の一瞬をイメージとして凝固させることがある。太陽に灼かれ、風雪に削られ、内部の深奥まで時間に浸食された建物を背景に、輝かしい肉体を誇示する男が立っている。ともあれこの静止画像の中の、男と建物の対比には、この映画作家がカフカの作品から察知した、或る時間の秘密が隠されているように思われる。

17) 時間の本質は比喩的にでしか表現できない：映画の映像イメージは、描写する対象が、具象的な表象物であってもそうでなくとも、抽象的表象のイメージを、〈比喩的に〉喚起するものである。現実の描写から現実以上の表象を抜き出す機能を映像イメージは有しているのである。この映画でもまた、男の彫像は、上記のごとく、具象イメージと抽象イメージの合一を印象づけるものとして、確固として立ちつくしている。にもかかわらず、解釈の多様性が生じるのは、イメージとして形象化された比喩の力である。男の静止像は一瞬の時間の凝縮を、崩壊と衰滅の予感を漂わせる建物像と修復に修復を重ねたかのような石畳は時間の経過を表象しているかのようなのである。いわば肉体の一瞬の凝結と凝固、凝集を表象した静止の時間と、運動への予感を、永遠運動にも似た時間の不可逆性を表象する崩壊しつつある事物に秘められた時間との対比。この静止映像は、人間の肉体の強固さと脆さを、建物の内部に潜む永遠性への欲求と時間の浸食を、同時に提示しようとしているかのようなのである。そのように想定してみれば、男はかつて何ものであったのか。男はいま現在何ものであるのか。男は何を見つめているのか。中空にさまよわせた視線はなにかを捉えているのか、未来への時間の到来に身構えようとしているのか、などと観覧者が果てしない夢想に誘われるのは、巧みに事物が配置され、組み合わせられ、それら全体が映像で表象されているからである。元となる事物を言語や映像や音楽で、別物に表象しようという表象化作用は、豊かな比喩の果実をもたらすことがあるのである。

18) 映画『変身』：ワレーイ・フォーキンの映画『変身』では、変身したグレーゴル・ザムザの肉体性がこれでもかこれでもかと強調される。タイトル画面に重複されて何十秒か映し出されるのは、巨大なカブトムシに似た〈虫〉の画像である。開幕は、雨の降りしきる雨のプラハの駅頭に降り立つグレーゴルの形姿である。「グ

レーゴルが戻ってきた」という遠くからの声。彼は、労苦に満ちた行商の旅路からプラハに戻ってきたのだ。グレーゴルはトランクを頭に乗せて雨よけにしつつ、石畳の道を辿って家路を急ぐ。グレーゴルを溺愛する母親が彼を待ち受ける。下手なヴァイオリンを弾きながら兄の帰着を歓迎する妹。ベッドに入るグレーゴル。枕元の壁には、3人の美女？（妹と恋人と母親？）を描いた絵が掛かっている。またしても列車に乗り込むグレーゴル。旅から旅への放浪がグレーゴルの日常生活である。指揮棒をもった妹も列車に乗り込んでくる。と、突如列車の天井から土砂が降り注ぐ。日常のなかに浸透してきた非日常。夢のなかにまで日常が浸透し、夢は日常のなかにその領国をおし広げる。ナレーションが被さる。あたかもギリシャ悲劇のコロスや能の謡のように。（グレーゴルはある朝目覚めたときに一匹の虫に変身していた）。グレーゴルの体は硬直し、手足は〈虫〉の手足のごとき、ぎくしゃくとした動きをしかしない。支配人がやってくる。出勤しないグレーゴルを不審に思ったのだ。〈虫〉のように床を仰向けに這いずり回り、〈虫〉のような声しか出せない。支配人と両親と妹の面前に〈変身〉したグレーゴルが物蔭から姿を現す。驚愕し狼狽する両親。その狼狽ぶりは、スローモーションで強調される。父親は、グレーゴルを部屋に追い立て、閉じ込める。グレーゴルは差し入れられたミルクに口をつけるが、もはやそれを飲み慣れた人間であったときのミルクは不味くて飲めない。様子を窺いに来た妹は、ベッドの下に這いつくばる兄の姿を見ておもわず顔を背ける。兄は両親と妹の希望の星、或いは頼りの綱であったというのに。妹は一計を案じ、食べ物屑を部屋に差し入れる。グレーゴルはそれにむしゃぶりつく。妹は、兄の身上に生じた異変にはやくも対応し始めているのだ。若い女性の能力とも、〈妹の力〉とも言えるか。天井を這いつくばるグレーゴル。あるいは虫。あるいは〈K.〉。カフカと妹オットラの関係が思い出される。

19) Samsa, Zamsa, Kafka : 弦楽器の不協和音が流れ続ける。窓辺に頭を下にしてへばりついたグレーゴルは、白昼夢をみる。好きな女のいる店の窓ガラス越しに女をのぞきこむ。すぐに飛んで帰る。家庭は日常生活に立ち戻る。グレーゴルの脳裏に幼年時の団欒がよみがえる。グレーゴルの姿をまともに見た母親は失神し、帰宅した父親は、逆上してリングを投げつける。生命の象徴のリングは、いずれ、グレーゴルの体に突き刺さり、腐敗し、命を奪う武器となるだろう。妹は、ドイツ語の学習を始める。〈Kommen Sie uns noch an〉、〈私たちの所へもう一度戻っていらっしやい〉と。なぜドイツ語の学習なのか。勤め先の主人に迫られる妹をグレーゴルはかいま見る。一家は3人の間借り人を家に入れる。頭のかぶり物からすれば3人はユダヤ系であるらしい。新たに雇い入れられた女中は、グレーゴルをゴキブリと呼び、フンコロガシと侮蔑し、南京虫と罵って痛めつける。そして、またしても白昼夢。広大な美しい墓地である。地面から顔を上げたグレー

ゴルは、墓石に刻まれた墓碑銘を見上げる。墓碑には、〈Gregor Zamza 1883-〉と彫り込まれている。カフカの原作では、〈Samsa〉であって〈Zamsa〉ではないのだが。意図的なアナグラム？墓碑名があるということは、彼はすでに死者に変じているはずなのだが、墓碑銘には死の年の刻印はない。グレーゴルはすでに死んでおり、しかも、なお生き続けている。あるいは、死にきれなかったグレーゴルがなお生き続けているとでもいうのだろうか。墓碑銘の刻印は、明らかに、この映画が暗示したかった究極的な表象像であるにちがいない。食卓に着いていた3人の間借り人は、グレーゴルの部屋から漏れ出る異様な不協和音に驚愕し、怯え、家を出て行ってしまう。妹は、最終的な言葉を放つ。〈もしあなたがグレーゴルという名前の自分の兄であるならば、自分で家から出て行くはずだ〉と。〈ゴキブリあるいはフンコロガシあるいは南京虫〉が斃死しているのを見出すのは女中である。両親は生来の明るさを取り戻した妹共々、外出する。3人の乗った電車は、遠く高みにそびえる（フラーチン）城を背景に、画面手前の方に走ってくる。開けた窓から春の大気を吸い込もうとする妹。年頃の娘の将来を慮る両親。（ヴルダヴァ）河にかかる（カレル）橋の背後に幾つもの石橋が映るのみ。映画のメッセージは明確である。日常のなかへの非日常の侵入。もしくは、存在と非在の境界域の消息。映画では、虫に変身したグレーゴルを、俳優がさもありなむというばかりに忠実に模倣する。人間の身体のままの俳優が、虫の模倣をするときに感じられる異和感こそ、この映画作家がもっとも観客に伝えたいメッセージであるようだ。異和感の惹起には確かに成功している。

20) グレーゴルと猟師グラッフスについて：カフカの『猟師グラッフス』のグラッフスは、死者の行く先を先触れる鳩の知らせを受けたリーヴァ市の市長に答える。〈黒森でアルプス羚羊を追いかけていて崖から転落したのです。それ以来、死んでいるのです〉。グラッフスの常在は死の日常である。仮死状態である、とも言える。死に対して抵抗せず、反逆せず、死を受容もできない。〈だけどあなたは生きていらっしゃるではありませんか〉と市長は言う。〈ある意味で、私は、死んではいるが生きてもいるのです〉。生死の中間の薄明の黄泉の水上を漂い流れるグラッフスにとって、そもそも生の〈意味〉を問う視覚や能力が残されているのだろうか。〈実は、あの世に渡してくれるはずの船頭が進路を間違えたからなのです〉。と、罪・咎を他者に帰するグラッフス。〈以来、私は、死んでからこのかた、地上のあらゆる国々を渡り歩いている始末なのです〉。猟師グラッフスは言う。何の咎・罪でか、肉体も魂も死に損ねて、この世に生き返ることもできず、あの世に我が身を委ねることもできない存在として、無常世界の時空間を放浪する。〈舵の無い小舟に乗せられて、死の国の底の底を吹いている風のまにまに流されていくだけ〉だけのグラッフスは、肉体を所有した亡霊のような存在である。亡霊は

靈的存在であって、靈的存在はそもそも肉体を備えていないとすれば、この世とあの世の境界域を、風のまにまに漂うグラッフスは亡霊ですらないのかもしれない。とすれば、この〈境界域の存在でしかあり得ない存在〉は、あのダンテが魂の遍歴の旅の途次に立ち寄りなければならなかった〈煉獄〉にすら立ち寄ることを許されない存在である。ダンテの日常は、地獄、煉獄、地上、天上世界へといわば永遠の遍歴を宿命づけられた存在であった。しかし、この遍歴の旅路には、変化への希望が無いわけではなかった。グラッフスは、〈自己とは無縁の死〉に侵された存在といえるだろう。リーヴァ市のサルバトーレ（救済者の意あり）市長に一時的に滞在を認められたとはいえ、グラッフス〈Gracchus〉なる存在は、『審理』のヨーゼフ・K.とも、『城』のK.とも異なる。〈G.〉から〈K.〉への道のりは、実に遠いのである。カフカは『隣村』に言う。〈私からみれば、隣村へ出かけて行こうとするひとの気が知れない〉と。

それはさておき、グラッフスも、ヨーゼフ・K.も、ゲーオルクも、〈K.〉も、身体の存在性を主張しながら物語世界を生き抜こうとする存在ではない。彼らは、たいていの場合、圧倒的な権力を持つ他者と対峙したときに、〈肉体を武器にして〉抵抗することはなく、ある場合には、その正体を決してさらすことのない最高裁判所を捜し求めて町を彷徨いながら、草臥れ、疲れ果てて、道ばたで眠り込むのがやっとの運動しかできない肉体しか保有していない。ある場合には、『城』のK.のごとく、城に近づくための決定的な情報が得られるかもしれない瞬間になって、突如として、うとうとと眠り込んでしまう。彼らカフカの主人公たちが、もしも自己の所有するなけなしの肉体性（Körper）においてその存在を主張しようとするとしたら、そのような所有を断念し、放棄し、自滅する時でしかないのだ。最小限の肉体性と最大限の精神性の挟間でK.は〈生きて〉いるかのようだ。

21) 映画『階級関係』“Klassenverhältnisse”：この映画は、タイトルを『階級関係』（Klassenverhältnisse）と称する。〈Klassenverhältnisse〉なる言葉は、ドイツ語の比較的自由的な造語法のことを勘定に入れても、通常頻用される単語ではない。とすれば、〈Klassenverhältnisse〉なる言葉はこの映画のために創られた新造語のようである。ところで、〈Klassenverhältnisse〉の〈Klasse〉の語からは、たとえば〈Klassenbewußtsein〉、〈Klassengesellschaft〉、〈Klassenkampf〉などの語が想起され、一方〈Verhältnis〉からは、たとえば、〈Liebesverhältnis〉や〈Haßverhältnis〉などの言葉が連想される。しかし、〈Klasse〉と〈Verhältnis〉の二語からなる〈Klassenverhältnisse〉という造語は、むしろのこと、二つのそれぞれの単語の概念内容を単純加算したものではない。新造語の常として、基礎単語を単純加算したものよりも、より比喩的な、より象徴的な新概念を表現すべく用いられたものに違いない。ではその〈より比喩的な、より象徴的な新概念〉

は、映画の意味内容、象徴内容、映画作家の意向、意思などという関わりの中にあるのか。この造語が内包する概念に、映画作家の明確な志向と思想が暗示されているのかどうか？それは、映画を終幕まで見終われば明らかになるのだろうか？

ところで、この映画を終幕まで見通した者は、この映画が、映画作家がカフカの言語テキスト『失踪者』(Der Verschollene)を映画化する際に引き出した解釈が、鮮明にかつ断定的にかつ決定的に、独自の映画言語として表象されている、ということを受容する。すなわち、ある言語表象・テキスト表象を、映像と音声、俳優の所作、仕草、身振り、音楽、背景、書き割り等々の要素を総合した映画表象と置換する、もしくは解釈像を提示しながら一すなわち〈単一芸術〉を〈総合芸術〉化する一映画に作り替える場合、両者の関係はかなり複雑であるに違いない。その際、大方の場合、言語表象を映画・映像表象(+音楽表象+音声言語表象)に転位させようとするれば、元となる言語・テキスト表象をどのように取り扱うか、という課題が最前面に出てくるだろう。映画作家は、何よりも先に、元となる言語表象・テキスト表象を、解明、解釈、敷衍、増殖、省略、台詞の創作などの作業を通じて、総合芸術たる映画言語への転換を図らなければならないからである。

22) 〈文学言語〉と〈映画言語〉の間：映画『階級関係』では、上記の課題を解決する際にさぞかし種々の工夫がなされたであろうという大方の期待はみごとに裏切られる。というのは、俳優たちの喋る台詞をカフカの原作テキストと比較してみれば、一部省略や一部置換、一部の言葉の差し替えなどをのぞき、その大半の姿形において異同がないことが明らかになるからである。(脚本の一部はインターネット上で公開されている。)。すなわち、この映画の場合、多くの文学作品の映像化の場合に見られるのとは異なり、映画の脚本は原作のテキストに〈忠実〉に基づいていることが明らかなのだ。それゆえ、『階級関係』の映画化に当たって、この映画作家は、原作のテキストを映画の台詞そのものに振り替えることで、原作テキストの理解や解釈をいわば映画の鑑賞者にゆだねている、という事実気づく。鑑賞者は、映画の中の台詞については、その理解、解釈、了解、鑑賞のすべてを委ねられ、鑑賞者のしなければならない作業は、原作のテキスト内容が、映画の舞台や風景や運動や、なによりも俳優たちの身振り、所作、仕草、発音の調子などいかに表象され、象徴されているかについて注意を払うことに絞られる。映画作家が、カフカの原テキストを、脚本のなかの台詞にほぼそのまま取り入れたのは、いわば、きわめて意識的、意図的な戦略であるように思われる。すなわち、彼は、いわば、鑑賞者がカフカの原テキストに〈煩わされることなく〉、カフカの文学作品を映画作品として鑑賞できるような仕掛けを用意している、と見なすことができる。とはいえ、もちろんのこと、鑑賞者は俳優の台詞を聞きな

がら、カフカの原テキストを思い浮かべないわけにはいかないだろう。となれば、原テキストを読解したときの記憶が映画を鑑賞する際に干渉してこないだろうか。もちろん、干渉はあるだろう。しかし、そのような、いわば〈過去からの記憶〉は、映画を鑑賞しながら〈現在まさに生起し、喚起されつつある記憶〉と入り混じり、ひいては、鑑賞者の内部において、言語テキスト作家カフカの『失踪者』と映画テキスト作家の「階級関係」は〈総合され〉、〈合体〉して、映画言語としてあらたな次元の芸術を体験する、という結果になるかもしれない。そして、そのことこそが、映画『階級関係』を創りあげた映画作家の目論見であったかもしれない。

23) 身ぶり、仕草、姿勢こそ最強の映画言語：ここでは、原作テキストを音声言語に置換して発話する俳優たちの、所作と仕草、身振り—いわば肉体化された〈身振り言語〉—に注目してみよう。ニューヨーク港に入っていく巨大船から望み見られた自由の女神像のシーンに続いて、カール・ロスマンが火夫の部屋を訪れるシーンが続く。もともと、彼は、〈母国〉では技師を目指していたのだが、訳あって両親から疎まれ、仕方なく異国での新たな人生に逃げ込まなくてはならなかったのだ。ところが、入港直前で、はじめて言葉を交わした初老の火夫も、機関長に疎まれ、首になりかかっている男であった。ロスマンは、あろうことか、その火夫に忠告する。船長に自分の権利を主張したことがありますか、と。とそのとき、狭い船室の中の火夫が、椅子から立ち上がり、直立して眼を閉じ、頭をわずかに下げて、遠くから船室に響いてくるアメリカ国歌の吹奏に耳を澄ます。火夫は、現在の境遇に対する絶望的な不満を抱きながらも、反面、アメリカ国歌への恭順と忠誠を示すことを恥じることはない。境遇へのやるかたない不満と権威・権力へのみじめな従属が火夫の中に共存する。一方、ロスマンの方は、堅いベッドの枠縁に腰掛けて、ただ火夫の言い分に耳をかすばかり。やがて火夫は、ロスマンに焼き付けられたかのように、船長室に赴く。彼は、上司の不当なやり方を〈上訴〉するが、その上訴を聞きつけた上司は、火夫が中傷のために船長室に来た、と主張する。ロスマンは、初見の火夫の言い分をほとんど〈自作し〉、船長に向かって述べ立てる。ここでも、ほとんど直立不動のロスマンの口から過剰なお喋りが漏れ出る。映像作家は、ロスマンの、過剰なお喋りと硬直したような姿勢を誇張して映像化する。硬直したような自由な生気を奪われた肉体と過剰な発話は、カフカの原テキストから伝わる〈DNA〉、原素子であることは、一目瞭然である。

24) 権力〈関係〉：船長室に同席していた男がやおら名乗りをあげる。「私は君の伯父のヤーコブで、君は甥だ」。男は上院議員エドワード・ヤーコブ。ところがロスマンは、アメリカに移住した母の兄たる伯父は、ヤーコブ・ベンデルマイヤー

である、と言う。ロスマンはなおも訴える。〈火夫の件については、事柄が正当かどうか問題である〉と。伯父は言う。〈正当か否か、と同時に規律の問題である〉と。伯父は、〈特に船の中では〉とも付け加える。火夫は〈そのとおりです〉と伯父の言葉を肯う。火夫は、ここでも、あろうことか、力をもった男の側に立つ。その意外感を見る者の苦笑いを誘うだろう。ロスマンは、もしも自分が火夫であったなら、自分同様に、なおも力ある側の不当を糾弾するか、体制の側に組みして生き残ることを選ぶか、と自問する。一方では権威や権力に従属しつつ、他方では権力に対する反感・抵抗の思いを抱きながら権威や権力の意に沿うことを選ぶ。それは、船長室という小世界にも、権威や権力がすべてを支配している、ということを知り尽くしているということである。権力の支配と被支配の、切っても切れない関係性の緊縛と緊張のなかで生き延びようとしているのが火夫である、と映像作家は言いたいようである。この関係性は絶対的であり、変更不可能であるのかどうか、ロスマンが最終的な答えを出すまで、観客は待たなければならない。ちなみに、カフカは、勝つ見込みのない戦いにおいては敵方に見方せよ、とどこかで呟いていたのではないか。〈ツイート〉を好むのは弱者も強者も同様である。

ロスマンのアメリカ生活は、権威と権威を背にこの小世界を支配する船長や伯(叔)父などに抗しての自己主張からはじまる。自己主張はするが、しかしそれは自己矛盾を蔵したものである。ただ〈体制〉側に立つ伯(叔)父に付き従うだけである。伯(叔)父の言うところによれば、ロスマンは、〈罪を犯し〉、〈両親からも見放され、アメリカへと追放された〉寄る辺ない身上の、年端もいかない若者である。ロスマンを断罪するのは、伯(叔)父の権力である。ロスマンは、自己の無垢をあくまでも信じているのだろうか？親族である伯(叔)父との間にも、すでに、あのディスコミュニケーションの隙間風が吹いている。

次のシーンでは、巨大な建物が陸続と建ち並ぶ光景が延々と続く。ロスマンの伯(叔)父は、この建物群の一面の所有者でもある。彼はアメリカ移住後、実業家として財をなした。いわば〈アメリカの夢〉を実現化した男であり、今は上院議員へと出世して自足している男である。この伯(叔)父なる人物の存在は実に面白い。映画『失踪者』では、主人公カール・ロスマンは、〈故郷〉たる欧州から〈女中に誘惑され、子をなした罪科により〉追放され、辿り着いたアメリカで偶然に伯(叔)父に出逢う。しかし、その実は、ロスマンはアメリカの伯(叔)父の存在については聞き知っただけであり、その伯(叔)父を頼ってアメリカに来たわけではない。ロスマンはただ〈罪を背負って〉新大陸に流れ着いただけである。しかし、実際は、伯(叔)父は〈ロスマンを誘惑した〉女中からすでに手紙を受け取っており、入港直前の船に乗り込み、船長室でロスマンの到着を待ち受けていたのであった。一方、ロスマンは、伯(叔)父の待機を知るよしもなく、いわば、〈正義が実践される〉ことを主張するお喋りに導かれ、偶然に伯(叔)父に行き当たっ

たのである。かたや重要な情報を所有し、あらかじめ優位に立っている伯(叔)父と、情報を遠い伝聞としてしか所有していない者との遭遇。権力は、むろんのこと、情報をより多く、より早く獲得する者の側に媚びる。年齢、地位、財産に支えられた権力と権威、情報を占有する伯(叔)父は、無力な甥に対してアメリカ社会のなかでどのように生き抜くかを教示し、説教をする。権力者はしばしば教育者や救世主の仮面を被るのである。その鉄面皮の背後に控える力を想像しただけで、ロスマンは、とりあえず、言いなりになるほかない。では、伯(叔)父とはいったい何者か？

25) 映画『ヨーロッパ』“EUROPA”：漆黒の闇のなかから、限られた灯りに照らされたレールと路床が浮かび上がる。レールと敷石が、手前の奥へと、延々と流れ続ける。あたかも観客の胸の中に溶け込もうとするかのようなのである。レールと路床は流れ続け、その連続性が時間の流れを喚起する。だが、無限に流れ続けているかのような時間は、むしろ、永遠の停止の様相を思わせ、一瞬一瞬の連続こそ、時間ではないか、と思わせる。継続し続ける運動は、観客の感覚を麻痺させ、あたかも、一瞬一瞬が凝固したものの総体が永遠ではないかとも思わせる。運動こそ時間の停止を表象するには最適である、と監督は信じているかのようなのである。

流れ続けるレールの響きには語り手のナレーションが被さる。〈私はヨーロッパの深奥にあなたを連れて行こう〉と。この、レールの彼方の世界をあらかじめ知っているかのような〈語り手〉は誰か？監督か、映画のなかの人物か。ニューヨークからブレーマーハーフェンの港に着いた男は、漆黒の闇について走り続ける列車に乗って、雨夜のフランクフルトに着く。1945年の10月のことであり、男はレーオポルト・ケスラーである、とナレーターは告げる。観客は知らされる。ドイツ系アメリカ人レーオポルト・ケスラーをフランクフルトで待ち受けていたのは、またしても〈伯(叔)父〉である、と。その伯(叔)父は、レーオポルトの父親から息子に職を世話してくれ、という手紙を受け取っていたのであった。映画『階級関係』では、故国で〈罪〉を得て、両親から疎んじられ、アメリカに〈追放〉されたカール・ロスマンをニューヨークの港で待ち受けていたのは、カールを〈罪におとしめた〉とされる女からあらかじめ手紙を受け取っていた〈伯(叔)父〉であった。両者の新たな門出を待ち受け、世界に導き入れる〈伯(叔)父〉とは何ものか。〈伯(叔)父〉は、両者とも、〈手紙〉によってあらかじめ〈甥〉の新たな人生に関わることを承知していたのである。1986年制作の『階級関係』と1991年制作の『ヨーロッパ』の、伯(叔)父-甥関係が、事態進行に弾みをつける装置になっていることは、一目瞭然である。『ヨーロッパ』の監督ラース・フォン・トリアーが、ダニエル・ユイレ/ジャン・マリー・ストロブ監督『階級関係』をのみならず、カフカの『失踪者』を踏まえているであろうことが推測される。

カフカの生涯を知る者は、想像上の新世界への導き手あるいは仲介者として、〈伯(叔)父〉がカフカに及ぼした影響のことを思い出すだろう。カフカの『田舎医者』では、作者の〈文学的人格〉の分身であるかのような語り手の背後に、伯(叔)父の存在があった。映画『ヨーロッパ』と映画『階級関係』では〈伯(叔)父〉は、権力に浸透されたその性格と人格をむき出しにした映像として提示される。フランクフルトでレーオポルトを待ち受けていた伯(叔)父は言う。レーオポルトがドイツに来て働きたいというその〈動機〉など知りたくもない、と。両方の映画において、伯(叔)父はいずれもそれぞれの甥を愛すべき厄介者扱いにしているのである。

26) レーオポルトはグラッフスの末裔？：映画『ヨーロッパ』の主人公レーオポルト・ケスラーは、直接的には、カフカの作品の〈G.〉でも〈K.〉でもない。にもかかわらず、大戦後のヨーロッパの、そのなかでももっとも深く闇に閉ざされていたドイツの、そのドイツのなかでも、ローマ人によって切り拓かれ、神聖ローマ帝国の皇帝が戴冠式を執り行い、ゲーテが生まれ、第二次世界大戦時には大空襲にさらされたフランクフルトという町が、〈ヨーロッパ・世界の闇〉を生きる人々の蠢く舞台に仕立てあげられたのにはそれなりの理由があったに違いない。レーオポルトは、〈ドイツにささやかな援助活動を奉げたい〉という希望だけを胸にドイツに渡ってきたのだが、レーオポルトの抱いていた希望は絶望の死へと変身するだけであった。監督ラース・フォン・トリアーは、希望は絶望にしか変身することはない、という、カフカの『変身』のメッセージを、映画でも忠実に伝えているかのようだ。主人公の肉体性、言い得くば、その身体性を監督は虐待する。『判決』のゲーオルク・ベンデマンが川に飛び込んで溺死するがごとく、レーオポルトは、爆破された列車に閉じ込められたまま、深い川の水底へと落下し、脱出することもできず、海へと流れ下る水中を漂う死体に変身させられているのだ。猟師グラッフスがこの世とあの世の薄明の黄泉の水上を漂う存在であったように、レーオポルトは、究極の絶望の流れ着く先の海へと、水中を漂い下るばかり。レーオポルトは、ゲーオルク・ベンデマンや猟師グラッフスの、末裔であるかもしれない。ゲーオルク・ベンデマンは溺死し、グラッフスは漂う黄泉の河を小舟に乗って漂流し、レーオポルトは、敗戦のどん底にあるドイツにささやかでも役立ちたい、とわずかばかりの生きるという希望を抱いたがために破滅し、海へと流れ下る川の水中をクラゲのように浮きつ、沈みつ流れ下る土左衛門でしかない。

27) 〈伯(叔)父〉は〈サルバトーレ〉(救済者)か？：ニューヨークからブレイマーハーフェンの港に着いた男は、漆黒の闇について走り続ける列車に乗って、雨夜のフランクフルトに辿り着いた。1945年の10月のことであった。その男の名前は

レーオポルト・ケスラーである、と語り手は名前を明かす。フランクフルトで待ち受けていたのは、レーオポルトの〈伯（叔）父〉であった。その伯（叔）父は、レーオポルトの父親からレーオポルトに職を世話してくれ、という手紙を受け取っていたのであった。カフカの『失踪者』を映画化した『階級関係』では、アメリカに〈追放〉されたカール・ロスマンをニューヨークの港で待ち受けていたのは、カールを〈罪におとしめた〉とされる女から、あらかじめ手紙を受け取っていた〈伯（叔）父〉であった。カールとレーオポルトの、両者を待ち受け、新世界に導き入れる〈伯（叔）父〉とは何ものか。〈伯（叔）父〉は、両者とも、〈手紙〉によってあらかじめ〈甥〉の新たな人生に関わることを承知していたのである。1986年制作の『階級関係』と1991年制作の『ヨーロッパ』の、伯（叔）父・甥関係が、事態進行の弾みをつける装置になっていることは、一目瞭然である。前述のごとく、『ヨーロッパ』の監督ラース・フォン・トリアーが、ダニエル・ユイレ/ジャン・マリー・ストロブ監督『階級関係』をのみならず、カフカの『失踪者』を踏まえているであろうことは確かなことである。ただし、この影響は、カフカの想像力の展開にとってこそとりわけ有意義であったという推定に基づいているようだが。カフカの『田舎医者』では、作者カフカの〈文学的人格〉の分身であるかのような語り手の背後に、伯（叔）父の存在があった。映画『ヨーロッパ』と映画『階級関係』では〈伯（叔）父〉は、甥に対する愛憎相反する感情を擁する、性格と人格をむき出しにした映像として提示される。

28) K. はディスコミュニケーションの遍在を形象する：さてここで再び映画『階級関係』に立ち戻ってみよう。主人公ロスマンの所作・台詞は、他者とどうしようもなく、噛み合わない。利害、立場、地位、身分、境遇、思念を異にする人々の間に発生するディスコミュニケーションもまた、カフカの作品の本質的な気質のようなものである。気質である、というよりは、これこそが、カフカが終生にわたって悩まされ続けた、ほとんどカフカの世界観に決定的な色づけを与えた基本的〈DNA〉の一であった。言語と言語内容との間の齟齬、人物間の、男と女の間、親と子の間の、伯（叔）父と甥の間の、同一言語を用いながら、主義、主張、意見、感想などは、総合的な結論に至ったり、対立が〈弁証法的に止揚〉されたりすることは、決してない。船室の場面から最終幕まで、徹底して、世俗的財産、政治的名誉、社会的地位、汎世界的情報などの所有者・占有者の顔を持つ〈権力者〉と、それらを持つことがないか持つことができなかつた〈非権力者〉との間の、コミュニケーションの究極的な不能、非権力者にとっての救済の欠如、等々がこの映画では描かれる。映画作者が、映画のタイトルを〈階級関係〉としたのには、明確な理由があったのかもしれない。かつまた、タイトルを〈権力関係〉としなかつたのは偶然でしかなかつたのかもしれない。

29) 〈身ぶり言語〉と〈映画言語〉の親和性：ここでは、原作テキストを音声言語に置換して発話する俳優たちの、所作と仕草、身振り—いわば肉体化された〈身振り言語〉—に注目してみよう。すでに早く、ヴァルター・ベンヤミンがそのカフカ論のなかで、〈カフカの物語は、ユダヤの律法に対する、伝承された解釈や教訓と同様の関係を教説に対して持つ。教説とはすなわち神の真理のことであり、神の真理を一義的に理解することは、神の真理が何であるかを明らかにしようとする。それゆえにこそ、カフカの寓話は—一義的な解釈を許さないような形で書かれている。寓話に頻出する動物は、〈発話〉しない動物であり、だからこそ彼らの存在を指摘しようとするなら、動物の身振り、仕草に注目しなければならず、それこそが〈注釈〉のもっとも適切な形である。それゆえにこそ、この注釈には〈古代的要素〉が混入しつつ、浸透している〉と指摘した、とされる。注釈には、身振り、仕草こそもっとも望ましい形態である、とも言っている。ベンヤミンが、ここでは、カフカの寓話的文体をユダヤ教の伝統から説明しようとしたのは明らかである。しかし、カフカの多用する比喩もまた、たとえばそれは、物言わぬ動物のジェスチュアや、身振り手振り仕草と同等のものである、ということを仄めかしているようだ。この一点からも、カフカの文体における〈身ぶり言語的特性〉に満ちた表現・表象が、映画芸術との親和性を秘めていると仮定することが可能なようだ。カフカ文学は、まさしく映画芸術が得意とするそのような表象表現ときわめて近い関係にある、と言えるようである。しかし、現今の〈インターメディア研究法〉は、無声映画がカフカに及ぼした甚大な影響を明らかにすることにより、カフカの〈身ぶり言語的特性〉こそが映画という他芸術から植え付けられたものである、と考えているようでもある。

30) 再び、映画『ヨーロッパ』：フランクフルトでレーオポルトを待ち受けていた伯（叔）父は言う。レーオポルトがドイツに来て働きたいというその〈動機〉など知りたくもない、と。両方の映画において、伯（叔）父はいずれもそれぞれの甥を厄介者扱いにしているのである。『ヨーロッパ』の伯（叔）父はレーオポルトに言う。おまえを〈ツェントローパ〉（Centropa）なる鉄道会社に押し込んでおいてやった、と。制服を自前で誂えることになったレーオポルトは、夜勤の鉄道員としての人生を始めることになった。夜勤明けの同僚が眠る宿舎にレーオポルトは横たわる。ナレーションが被さる。この場で用いられている二人称は奇妙である。三人称的に描写されるレーオポルトに呼びかけているようなナレーションが二人称なのである。レーオポルトには夜行寝台列車の車掌としての研修が始まる。乗務員伯（叔）父はレーオポルトを伴い、乗車勤務に赴く。ベルリンへ。ミュンヘンへ。ハンブルクへ。伯（叔）父は常のごとく、時刻表、領収書、配線

図、管理表、回数券、精算書、緑の報告書…多数の書類を携えなければならない。伯（叔）父の職場は鉄道会社であり、職種は車掌であり、列車は勤務表に定められたとおりに各地を走り回る。伯（叔）父とレーオポルトが生きていかなければならぬこの世界はドイツにあるのである。カフカの生涯を知るものは、みずから労働者傷害保険局の〈官僚〉であったカフカと世界を繋いだものが、権力と支配、生業と桎梏、の堅く結びついた世界を支配する官僚制度であったことを思い出す。それはカフカに、多くの苦痛と自虐的な〈悦び〉を与えた。であるだけでなく、なによりも、カフカが自らの世界像を組み立てるための、必須不可欠の素材であり、素材を生成する想像力を起動する動機、展開のための滋養ですらあった。たとえば、管理システムと書類は、会社の営業目的に沿った活動を支え、支配するための不可欠の装置なのである。レーオポルトは、〈幸運にも〉復活した一等寝台車で実務研修を受けることになる。列車が引き出されてくる。レーオポルトの顔が一瞬、モノクロではない色彩で示される。列車は、ベップラ、エアフルト、ハレ経由のベルリン行きである。レーオポルトは社長専用個室のドアを叩く。2人の顔は色彩で彩られる。女はツェントローパ社社長の娘カタリーナ・ハルトマンである。女はすでにレーオポルトの身許をあらかじめ調べあげている。女は、あらかじめ定められたごとくに、男を誘惑する。誘惑の根源に情報の所有がある。この誘惑者もまた、誘惑によって権力を誇示しようとする。列車はさらに夜の闇の奥深くへ潜り込んでいく。運命的な招待が舞い込む。ツェントローパ社を創設したハルトマン家に招待されたのだ。ツェントローパ社は、同国人を信頼できず、外国人を雇いたがっていたのだ。ハルトマン家の会食の席で神父が言う。〈どっちつかずの者は永遠の放浪へと追放される〉と。とそこへ、ハルトマン当主がベルリンとともに過ごしたアメリカ人のハリス大佐が現れ、レーオポルトは、ナチの残党をスパイするように頼まれる。レーオポルトはアメリカ出国の際の届けの不備を理由にハリス大佐につけ込まれたのである。ここでも情報を先取りしようとする権力志向者がいる。ドイツ系アメリカ人が、善意からドイツにやって来て、占領アメリカ人に、ドイツ人のナチ犯罪のためにスパイをするように脅迫されるのである。大戦後ヨーロッパのどす黒い深い闇がその素顔の一端をのぞかせる。ドイツの復興に寄与したいというヴォランティア精神にあふれたレーオポルトは、ことアメリカからドイツに赴いた当初の意思に反して、復興に役立つ仕事に就くどころか、なお残るナチの残党の情報を手に入れるよう、つまりは密偵の役柄を押しつけられる。アレクサンダー・ハリス大佐は、ハルトマン当主に対しても〈国家の犯罪を吟味する〉尋問表に記入するよう迫る。

31) 女への愛は畏か？：ハリス大佐は、レーオポルトに対し、ドイツ国内の〈抵抗勢力〉たる地下組織〈人狼〉の情報を与える。寝台車の車掌の職は、ナチに関

する情報収集にうってつけである、という理由を与える。レーオポルトは、カタリーナ・ハルトマンの部屋を尋ね、カタリーナはレーオポルトに告白する。女は〈無垢にして罪ある〉男に恋をする。米軍によってフランクフルト市長に任命されたラーヴェンシュタイン夫妻が乗り込んでくる。ドイツ生まれのユダヤ人一家も乗車している。ラーヴェンシュタインはユダヤ人一家の子供に撃たれ、子供はアメリカ占領軍の兵士に撃たれる。カタリーナは実はあの〈人狼〉グループの1人なのだ。ハルトマンは尋問表に書き込むが、ハリス大佐に呼ばれたユダヤ人は、ハルトマンが自分を匿ってくれたこと、〈ナチ党にも突撃隊〉にも関わりがなかったことを証言するが、実はそれはハリス大佐の仕掛けおいた罠であった。ハルトマンはむぎむぎと罠にかかり、自死を覚悟して、レーオポルトに〈人の言葉に踊らされず、正しいと信じたことを実行するのだ〉と教える。ドイツの暗闇のなかでいったい何が正しいのか？レーオポルトはただ流されるだけ。浴槽で自死したハルトマンの血がドアの隙間から流れ出る。〈人狼〉のメンバーが彼らの〈工作〉の先棒を担がされる。メンバーは、ダルムシュタットで列車を止め、ハルトマンをそこで手厚く葬ろうとする仲間の手助けをするために、非常ブレーキのノブを引き下ろす。カタリーナと結ばれていたレーオポルトは、元〈人狼〉のメンバーであったカタリーナへの愛ゆえに、〈人狼〉グループの活動と工作に加わり続けることを強要される。

32) 無垢の主張に被さる権力の網：高い教会の塔から雪が降りしきる。しかし、この雪は『城』の〈城村〉を埋め尽くした雪ほどに降り込めているわけではない。教会に赴いたレーオポルトは、カタリーナが神父の手から聖餅を受け取るのを目撃する。ふたたび車内。レーオポルトとカタリーナは、元のハルトマン社長の専用個室で旅行する。列車は、ユダヤ人たちを強制収容所に運び、大戦後は、アメリカの将校たちを一等車で運び続けている。ふたたび、夜の闇の中を流れ続けるレールと列車。レーオポルトは、元の仲間にフランクフルトに連れて行かれた妻〈ケイト〉を探し歩く。ケイトはふたたび〈人狼〉のグループに強要され、列車の爆破工作に加わらざるをえなくなる。再びナレーション。映画のなかでナレーションを担当しているのは、名優マックス・フォン・シドーである。レーオポルトは、いったんは客者室の下に仕掛けた爆弾を取り外すべく駆け戻る。待ち受けていたのは、見習いから正車掌への昇格を審査する試験官である。ハリス大佐が、手錠をかけられたカタリーナの所へ導く。ハリス大佐は言う。〈おまえは知らずして人狼の手助けをしたのだ〉と。ハリス大佐は、カタリーナの真の姿を暴こうとする。カタリーナは、レーオポルトが列車を爆破すればよかったという。なぜなら、カタリーナはレーオポルトを愛しており、愛の前には他の乗客の死など問題ではない、と。愛のエゴイズム？盲目的愛の真実の姿？レーオポルトは夜の闇の底で

のたうち、苦しみ続ける。〈ドイツに来てからみんなが僕を苦しめる〉と。

33) 醒めたくない夢から人は醒まされ、醒めたい夢から人は醒めることができない？：レーオポルトは最終的な自己保存の賭けに打って出る。この賭の賞金は死である。爆弾は爆発し、列車は橋上から崩れ落ちる。沈みいく車室に閉じ込められたレーオポルトは抜け出せず、息が詰まる。死へのカウントダウンをナレーションは淡々と告げる。父親から下された〈判決〉を唯々諾々と受け入れた『判決』のゲーオルク・ベンデマンは自ら橋上から身を投げた。ナレーションが被さる。レーオポルトは溺死する。溺死したのではない、眠り続けているだけだ、とナレーション。川底に沈んだレーオポルトに〈安らぎ〉が訪れる。この〈安らぎ〉は、しかし、この世の安らぎではない。レーオポルトは死体のまま、〈水の流れゆくままに〉海へと流れ下る。水草とともに川底に漂う。最終的なナレーションが被さる。彼はこの眠りから醒めたいと思う。〈ヨーロッパという幻から〉、と。〈しかし、それは不可能だ〉と。