

カール・テオドール・ドライヤーの柩

堀家敬嗣

The coffins in the films by Carl Theodor DREYER

Yoshitsugu HORIKE

(Received September 30, 2005)

0.

カール・テオドール・ドライヤー Carl Theodor DREYER (1889-1968) は柩の映画作家である。事実、あの『奇跡』 *Ordet* (1954) を待つまでもなく、ドライヤーの映画作品にはいかにも多くの柩が登場する。このことはおそらく、サイレント期の絶頂にあった映画作家たちが執拗に囚われた、柩を映像に定着させることへの同時代的な強迫観念とも無関係ではいられない¹。しかしながら、たとえば上映時間わずか10分あまりの宣伝用短篇『彼らはフェリーに間に合った』 *De nåede færgen* (1948) においてさえ、乗船時間に間に合わせるために先を急ぎすぎ、迂闊にも死神らしき男の運転する自動車を追い抜こうとした瞬間ににわかにハンドル操作を誤り、オートバイ乗りの男女が道端の樹幹に激突してしまったあとには、ただ彼らのものと思いきひとつがいの柩だけが、死神らしき男の長い櫓で操る小舟に並び載せられて水面をゆっくりと運ばれていくだろう。もちろん、柩を載せた小舟が水面に漕ぎ出すそのさまを俯瞰で捉えるショットは、フリードリッヒ・ムルナウ Friedrich MURNAU (1888-1931) の『吸血鬼ノスフェラトゥ』 *Nosferatu* (1922) において、古城の中庭に次々に運び出されたいくつもの柩が馬車の荷台に山のように積み上げられていくさまを俯瞰するショットを容易に想起させるはずである。

そして柩を俯瞰するそれらの構図は、映画にあつてはすでに重い蓋の閉じられた柩はそのような画角をもって撮影されなければならないことを示唆する。実際、葬儀の場に集うわれわれ残された者の視線は、常に柩を上方から覗き込む。死者の亡骸を納めて平らかに安置された柩。最期の別れを告げるために死者の顔を下方に拝んで掌を合わせ、やがて柩の重い蓋を閉ざす遺族。死者を彼岸へと送り出すべく手分けして柩を抱え、悲嘆とともに掌で吊り下げながら運ぶ柩に上方から注がれる彼らの視線。それは死者を吊る視線であると同時に、それ自体が重石となって死者の亡骸を、さらにはひとたび塞がれた柩の蓋を上方から押さえつけ、柩の蓋が開かないように、そこから亡骸が二度と立ち上がることをないようにと、死者をそこに閉じ込める決別の意志でもある。

その証拠に、柩に注がれるそうした生者の視線とは対照的に、『吸血鬼』 *Vampyr* (1931) には馬車の荷台に載せられた柩の側から仰ぎ見られた上空の光景がある。墓地への埋葬に赴くべく出棺された死者は、地に背を向けるように平らかに寝かされたまま、柩のなかで正面に天を仰ぎ続ける。だが彼の視線は、ふたつの蓋、すなわち柩を塞ぐ重い蓋と彼の目蓋とによってその行方を遮られるだろう。にもかかわらず、『吸血鬼』にあつては、墓地への道行きで並木の枝葉のあいだから垣間見える空の切れ端が、あたかも街道を走る馬車の荷台に仰向けに寝そ

べった生者の見上げる主観的な光景であるかのように捉えられる。もちろんそこには生者ではなく死者の納まる棺が載せられているのだから、この光景は死者の瞳が棺の蓋と自身の目蓋とを透過し眼差したものであるのか、それとも棺そのものが目を持ったことによるのか、いずれにしてもドライヤーの映画作品には棺を介した生と死をめぐる視線の力学が作用していることを予感させて余りあるショットとなる²。

だが、そもそも重い蓋の閉ざされた棺には本当に死者の亡骸が納められているのだろうか。すでに重い蓋が閉じられてしまっている以上、われわれ観客にはそれを知るすべはない。われわれがそれを知るには、ただスクリーンのなかで息づく誰かが棺に打ちつけられた幾本もの釘を抜きとり、重い蓋が再び持ち上げられるのを待つよりほかない。そして実際、『吸血鬼』にあって、埋葬墓地で掘り起こされた棺から重い蓋が取り除かれたときには、死した老女の亡骸ではなく、もはやそれ以上の老化を放棄した吸血鬼の眠れる身体がそこに納まっているだろう。その超自然的な身体は、主人公の手で心臓と思しき箇所へ杭が打ち込まれることによって、長らく放棄していた時間の経過を回復し、にわかに骸骨へと風化していく。したがって、ここで主人公が打ち込む杭とは、死者が死者としてのまったき状態を獲得するために、死と眠りの区別がつかないまま棺のなかに平らかに安置された身体に対して、決別の意志を込めてあらためて死を宣告すべく物質化された生者の視線なのである。

とはいえ、ドライヤーの映画作品においては、重い蓋の閉ざされた棺よりはむしろ蓋によって塞がれない状態の棺に目を奪われる。そしてこのことが、棺のではなく柩の映画作家としてドライヤーを規定する根拠となる。たとえば『吸血鬼』の主人公は、靄の立ち込める朝を散策する途中で入り込んだ民家のなかで、まるで寝台のように安置された棺のうちに彼自身が眠るのを目撃する。単に彼の場合のみならず、『吸血鬼』ではもっぱら棺は夜明けに眠る吸血鬼たちの寝台であり、その蓋にはせいぜいのところ掛け布団程度の重みしかない。突然死する『怒りの日』 *Vredens Dag* (1943) の牧師の亡骸が納められた棺に掛けられるのもまた、重い蓋ではなく十字架の刺繍された聖布である。

さらには『奇跡』のあのシーケンス。死産のすえに生命を落とした主婦の亡骸は、葬儀の閉式に際してなお、彼女の夫が妻の生命の終焉をそれとして受け入れ、永遠の別離を決意するまで、あの白く柔和に輝く部屋の中央に据えられた棺のなかにいましばらく安置される。そこでは彼女の亡骸を納めた棺は、重い蓋を閉じられることのないまま、足もとから頭部に向かって縦の構図で捉えられる。だが、死者が横たわる空間をこうして捉える構図は、実のところ、サイレント作品『ミカエル』 *Mikaël* (1924) においてあらかじめ準備されていたものである。目をかけた青年画家に裏切られながら、死の床でもなお彼を信じ続けて天蓋つきの寝台のうえで息をひきとった高名な画家である主人公の亡骸は、棺に納められた『奇跡』の主婦の亡骸を捉えたものと同様構図のうちに収められている。『吸血鬼』にあっては棺は寝台であった。そして今度は逆に、寝台の側が棺へと生成するのはここでのことだ。とすれば、家中の人間が順に寝台から身を起こしていく場面から『奇跡』の物語が始まることは、いかにも象徴的であるといえる。つまりそこでは、誰もがすでに棺に納まっていたのである。

1.

棺と柩。だがいったい、その差異はどこにあるのか。なによりもまず、ここでの棺とは、葬送に際して死者の亡骸を囲い、その運動の可能性を制限する立体的な枠のものであるこの形態として規定したい。それがどれほどみすばらしい馬車の荷台に積まれようと、またどれほどき

らびやかな霊柩車の荷室に載せられようと、仮に死者の亡骸が棺に納められることなく剥き出しのまま葬送されるならば、火葬場や埋葬墓地に到着するまでに亡骸は荷台や荷室を転がり続け、相応の損傷を被らずにはいない。棺とは、亡骸という物体の運搬を慎重かつ容易に遂行するための立体的な枠＝箱である。しかしながら、ここで肝要なのは、そうした棺の機能ではなく、あくまでも物理的なその形態である。だから反対に、死者ではなく生者がそこに押し込まれる場合には、彼の身体はこの箱のかたちに拘束され、その行動の自由は陰画的に縁取られることになる。要するに、ただこの箱のかたちに適う範囲でのみ、彼の身体は行動の自由を保証されるわけである。

この限りにおいて、ひとりの死者も現われず、ドライヤー作品には珍しく喜劇的な調子も具え、それゆえもつばら棺とは無縁であるはずの室内劇映画『あるじ』*Du skalære din Hustru* (1925) にあってさえ、われわれは棺を見出すことになる。暴君のように自分や子供たちにつらくあたる夫に対する過労と気疲れからついに心身を病み、夫の乳母の勧めのまま実母とともに療養を兼ねて自宅を飛び出した妻が、田舎の空気に触れて次第にかつての健康を回復し、ようやく子供たちの待つ自宅へと戻ったとき、けれど乳母たちは、彼女をいきなり夫に再会させたりはしない。乳母らは妻を台所の物置きに押し入れ、夫からしばし匿う。そして彼女の不在のあいだに改心した夫が、かつての暴君ぶりが嘘のように肩を落とし、所在なく乳母の小言にいちいち肯くさまを、扉の上方に設けられた覗き窓と思しき隙間から妻は目撃する。

妻が匿われるこの物置きは、それが壁に立てかけられた棺でなくていったいなにか。ここに至ってはもはや、棺が水平に安置されるか、垂直に立てかけられるかは問題ではない。というのも、映画にあっては、三次元的な空間から二次元的な平面への圧縮が不可避である以上、縦×横×奥行きの三軸の関係性は相対的たらざるをえないからだ。ただ妻の両の目だけが箱で囲われた暗闇に鈍く光り、息を殺し、存在を消して周囲の出来事を見守るそのショット、棺が目を持つとは、まさにこのことではないか。つまるところそれは、『吸血鬼』において、墓地への道行きで並木の枝葉のあいだから垣間見える空の広がりや、あたかも街道を走る馬車の荷台に仰向けに安置された棺から死者の見上げる光景であるかのように捉えられたあのショット、すなわち棺による主観ショットを準備する、状況設定的ないわゆるエスタブリッシング・ショットにほかならない。してみると、物置きの影に潜んで固唾を呑みながら状況の推移をうかがう妻の視線とは、この世のものならざる死者の視線であるだろう。

行動の不自由を縁取る箱の内側に納まったまま、それが囲い込む闇に身を隠して視覚を、ただ視線だけを窓から解き放ち、箱の外側の世界を垣間見ること。ドライヤー作品のなかでそうふるまってみせるのは、なにも『あるじ』の妻ばかりではない。たとえば『奇跡』で、危篤的な義娘の難産の報を受け母体の安否を気に懸けながら夜道を帰宅した父と末子が、しかし医師の尽力のおかげか牧師の祈念のためか、いずれにせよ臨界的な状況から彼女が回復し、生命の危機を脱したことを彼らに告げて夜半に家を退出した医師の姿を部屋の窓越しに見届けるとき、彼らはまぎれもなくこの棺のなかの人である。閉じられる自動車のドアの音に続いてエンジンが始動し、灯されたヘッドライトの旋回して眩い光の筋が窓から部屋のなかに漏れ入り、束の間照らされる壁や天井に囲われたそこは、この場所に納められる人々の身体から行動の自由を完全に剥奪し尽くすにはいくぶん緩やかな、それゆえけっして短くはない彼らの一生のうち、おそらくは大半の時間をそこで過ごすだろう彼らの慎ましい生活に似つかわしい程度には寛大な、部屋という名の、さらにはその集合体としての家という名の棺であるに違いない。

したがって、そうした棺のなかでは生きることをそれ自体が死の一部を構成することになる。

ドライヤーの遺作『ゲートルーズ』*Gertrud* (1963) が屋外場面をほとんど持たない室内劇であるのも、おそらくはそうした理由による。その最後のシーケンスにおいて、かつては華やかな社交界に身を置きながら愛に生きた主人公ゲートルーズの老いて隠遁する屋敷を、旧知の精神科医がパリから訪ねてきた際、けれど孤独に棲まう彼女への彼からの最後の誘いは丁重に断られてしまう。そしてやはりここでも白く柔和に輝く彼女の部屋をあとに屋敷を退出する精神科医の後ろ姿に手を振り見送ったゲートルーズは、だが今度こそはついにひとりきり部屋に引き籠ることを決心し、そこへの再びのカメラの侵入を拒むかのように、部屋の厚い扉を穏やかに閉ざすだろう。暖炉の傍らで思い出のなかに浸りきり、ただ過去の愛だけを抛りどころに余生を過ごす彼女には、もはや現在はない。つまりそこでのゲートルーズはすでに死んでいるのであり、しかもなお彼女自身の思い出のなかに、あるいはむしろその思い出を生きている。眠って見る夢と覚めて見る幻と、そこではどれほど異なるまい。

この限りにおいて、ゲートルーズが閉ざすやいなや映画の物語にも終焉が告げられてしまう彼女の部屋の厚い扉、いうまでもなくそれは、ゲートルーズの亡骸を納めた棺の重い蓋にほかならない。してみると、スクリーンに正対するわれわれの瞳が『ゲートルーズ』としてそこに見守ってきた映画の一部始終とは、いわばスクリーンという棺に納められた彼女の亡骸そのものであり、と同時に、彼女の亡骸に最期の別れを告げる遺族の側から投影された、生前の彼女をめぐる甘美な思い出の断片であるだろう。そしてこの場合、ゲートルーズの死を弔うべく此岸に残されたものたち、名残り惜しく彼女をめぐる思い出を口々に語り合う主体とは、映画の上映という葬儀に集ったわれわれ観客であると同時に、過去の思い出に浸らずにはもはや余生を送れない老いたゲートルーズ自身であるかもしれない。自らの身体が棺に納まり横たわっている姿を計らずも客体視してしまった『吸血鬼』のあの主人公のように、死してなお死ねないゲートルーズもまたひとりの吸血鬼であったわけだ。

2.

ドライヤーはスクリーンさえも棺へと生成させる。だからこそ、不幸にも流産となり胎児を失いはしたものの、しかし母体だけはどうかその容態を回復させた医師が夜半に患者の家を退出する『奇跡』での既述のシーケンスにあつて、棺によって身体の行動を制限され、その不自由さを縁取られていたのは、なにもこの家の主である父とその末子ばかりではなかったのである。なるほど彼らは、家という棺に囲われ、部屋のなかから窓越しに医師を見送った。にもかかわらず、患者の容態に安堵してそこで一度は家路に赴いた医師の姿は、実のところわれわれ観客の視線がそれを直接的に目撃することはなかったはずである。もし仮に、ここでわれわれ観客が、父子が夜の暗闇に窓越しに見つめるものが家路に赴く姿であろうと理解できたとすれば、それは、窓越しの光景を見守る彼らの傍らで閉じられる自動車のドアの音に続いてエンジンが始動し、さらには灯されたヘッドライトが窓から漏れ入って、彼らを囲う壁や天井を東の間照らすからである。要するに、ここで身体による行動の不自由を縁取られていたのは、かろうじて医師の姿を認める視野だけは保証されたあの父子であるより以上に、スクリーンという枠、すなわち棺に正対し、その内側に直接的に提示された映像と音だけをもってその外側の不可視の出来事を間接的に帰納するしかないような、われわれ観客の側だったのである。

それどころか、ドライヤーの作品に対峙するわれわれ観客にとっては、まるで『あるじ』の妻がしばし匿われたあの物置きのように、もっぱら息を殺し固唾を呑みながら自らの身体を闇に潜め、ただ背後からのひと筋の光の束によって正面に開かれた窓に映る光景を直視するほか

ない瞳だけを手がかりに、そこからのみかろうじて世界と接触しうる映画館というこの大きな暗箱こそは、実のところもっとも根源的な棺であるに違いない。いかにも不自由で身動きのとれないこの棺の闇のなかで、眠っているとも覚めているともつかないわれわれの意識は、夢とも幻ともつかない光景を目のあたりにしながら、身体による行動をとおしてはいかなる作用をも波及させえず、それゆえ状況の変化になんら与することのない彼岸の出来事をひたすら見守り続ける。それは死者の視線であり、夜明けの暇に眠る吸血鬼の知覚である。したがって、『吸血鬼』における墓地への道行きにあつて、並木の枝葉のあいだに垣間見える空の切れ端を馬車の荷台で揺られる棺のなかから仰いでいたのは、ほかの誰でもない、われわれ観客自身だったのである。

とはいえ、そうしてわれわれ観客の視野の四辺を縁取る枠の存在を、そこに棲息する映画作品の登場人物たちは知る由もない。たとえば、家の軒先に広がる砂丘に杭を刺し立て、張り渡されたロープに並んで干された白い洗濯物が風を孕んではためく『奇跡』の冒頭のシーケンスの光景などは、一見したところ、ジョン・フォード John FORD (1895-1973) の映画作品、とりわけその西部劇においてわれわれがよく見知った瞬間であるかもしれない³。それでもなお、フォードの場合とは異なり、それが空や大地の広がり、果てなさよりはむしろ奥行き、なさを、爽快感や開放感よりはむしろ息苦しさや重苦しさを感ぜさせるとすれば、それは、当の光景が地平線や水平線を望まない角度で俯瞰され、「深みの欠如または遠近法の放棄によってミディアム・ショットやフル・ショットをクローズ・アップとして扱うという方法」⁴のもと、押し迫る砂丘の肌理で空の面積を上方に詰め狭めるカメラの枠、すなわちスクリーンの存在をわれわれに意識させるからである。ドライヤーの映画作品の登場人物たちは、たとえ家や部屋ないし物置き、あるいは寝台や棺そのものといった立体的な枠に行動の不自由を縁取られることなく、身体を戸外に遊ばせ、ひとときの自由を噛みしめたつもりでいても、その誰もがあらかじめスクリーンとして四辺を矩形に囲われた棺に囚われずにはいない吸血鬼なのである。

にもかかわらず、彼ら映画作品の登場人物には、家や部屋、物置きや寝台、そしてときには棺そのものといった立体的な舞台装置とは違い、自らの存立基盤であるところのスクリーンという枠の存在を認識することはできない。だからこそ、ひとたび家から抜け出したドライヤー作品の登場人物たちは、しかしけっして彼の意のままに行動することなく、スクリーンの磁場に一方で誘われ、他方ではそれに囚われながら、まるでなにかに憑かれた夢遊病者のように戸外を彷徨うことになるだろう。『吸血鬼』の主人公が宛てもなく導かれる朝靄のなかの徘徊とはそうしたものであるし、記憶を喪失した『奇跡』の次男が夜明け近くに繰り返す失踪もまた、棺としてのスクリーンの磁力に促されてのことである。そしてここで仮に、ドライヤーの映画作品にあつてそうした磁力に抗い、登場人物が自らの身体を自らの意志で規律し、行動させようと試みるならば、不幸な結末が招来されることは不可避である。『ゲートルーズ』の主人公が観劇を口実に弁護士に誘われた邸宅を抜け出し、その目を忍んで重ねる若い恋人との白昼の逢瀬は、地位も名誉も捨てて彼への愛に人生のすべてを懸けた彼女の思いを遅からず裏切り、以後は隠遁者となって死んだも同然の余生を彼女に強いることになる。

加えて、船着場に据えられた鉄製の門柱越しに沖のフェリーを囲い望むショットから始まり、まさに棺の映画作品として自らを規定する『彼らはフェリーに間に合った』のフェリーが棺であることは、後続するショットで今度はその到着を待つ埠頭の側ではなく、自動車やオートバイを抱えるフェリーの腹のなか、すでに乗降口を大きく開けた荷室の巨大な空隙の側から次第に目前に迫りくる埠頭の側に向かってカメラが据られたことにより、いつそう審らかとなる。

接岸に備える乗員や降船を待つ利用客たちを囲うように影として映し込まれたフェリーの内壁は、ついに接岸するに至るまで開口部から望まれ続ける埠頭の光景に対して相対的に不可動性を保持しながら、棺であるスクリーンの内側にいまひとつの棺を縁取る。だからフェリーを降りた男女が、二人乗りしたオートバイに大地を疾駆させながらひとたび行動の自由を満喫したつもりでいようとも、実際には彼らの身体はスクリーンの磁場に囚われたまま、その矩形の四辺の内側を右往左往しているにすぎない。海上のフェリーに押し込められた窮屈さに鈍りきった手足を十全に伸ばすべく、着岸から出航までの短い暇にこの土地に降り立った彼らは、出船時間に遅れまいと先を急ぐあまり、スクリーンの磁力が彼らに許した移動の速度制限を超過し、無謀にもこの磁場からの保護を逸脱することにより、束の間その身体を意のままに操ったかのような錯覚と引き換えに、自らの行方を見通すはずのスクリーンの柵を樹木の幹という重い蓋で塞がれ、その生命を死神に捧げる羽目に陥る。寄港したフェリーから下船する彼らもまた、結局のところ夢遊病者ないし徘徊者であり、あるいはむしろ操り人形ないし「ミイラ（精神的な自動機械）」⁵ だったのである。

3.

してみると、たとえば家であれ部屋であれ、あるいは物置きや寝台であれ、さらには棺そのものであれフェリーであれ、ドライヤーの映画作品にあってわれわれ観客が視認できる形態としての棺は、なんら棺としての機能を果たそうとしないことが結論される。棺の機能とは、すでに検討したように、葬送に際して死者の亡骸を囲い、その運動の可能性を制限すること、要するに亡骸という物体の運搬を慎重かつ容易に遂行することにあった。その機能に適った形態としての立体的な柵、ここではそれをひとまず棺として規定しておいた。そうした棺の立体性は、だが映画にあって真上もしくは真横から眺められるときには、あたかも平面であるかのように装うだろう。スクリーンが形態的に棺とみなされるとすれば、それはこの限りにおいてのことである。

けれどドライヤーの棺は、なるほど登場人物における行動の不自由を縁取りはするが、しかしその制限はあくまでも死者の亡骸に対してではなく、もっぱら生者の身体に対して及ぼされるものであり、それどころかこの不自由の縁取りは、それが囲う身体について、『彼らはフェリーに間に合った』の男女のように矩形の四辺が漲らせる磁力に抗わない限りその人生を保護し、たとえそれがどれほどささやかな幸福であれ、彼らが安寧にスクリーン上で呼吸し続ける権利を保証しさえもする生命の被膜なのだった。棺に納められた『奇跡』の主婦が、未だ重い蓋を閉ざされることのない棺のなかでにわかに目を見開き、その上半身を緩やかに立ち上げてみせるのも、おそらくはそうした理由による。もはや棺は本来の機能を反故にしてしまった。ドライヤーの映画作品のうちにわれわれ観客が見出すあれこれの棺、それが作動させようとする棺の本来の機能、つまり死者の亡骸を囲うこと、あるいはむしろ、そこで登場人物たちに対して棺が保証する権利を無効化したうえで、彼らの生命が死に向かって翳りつつあることを、そしてこの翳りの傾斜がついには死へと至ったことをわれわれ観客に宣告する徴候もしくは刻印、ここではそれを柩と呼ぶことにしよう。ドライヤー作品においては、死への徴候もしくは死の刻印としての柩は、棺から反故にされるその都度、仮初めのかたちで現われることになる。

ドライヤーが監督した映画作品のなかでもっとも名高い死の場面とは、いうまでもなく『裁かるるジャンヌ』*La Passion de Jeanne d'Arc* (1927) の主人公の火刑による死にぎまだろう。ではいったい、それ自体がかの救国の英雄の死に至る裁判ないし過程の刻印にほかならないそ

こには、彼女の死をめぐっていかなる徴候もしくは刻印が現われていたのか。

その公開当時をトーキー化の実現の一方でサイレント方式による映像表現の全盛期にあったと述懐する映画史が記憶するのは、なによりもまず、自らを聖女と称する救国の英雄を異教徒と決めつける教会側の判事たちの審問に対して、ひたすら自分の信心に誠実に、気丈にふるまうジャンヌすなわちルネ・ファルコネッティRenée FALCONETTI (1893-1946) の、スクリーンから溢れんばかりに大写しされた顔である。これがドライヤー最後のサイレント作品である以上、ジャンヌの苦悶や安堵、逡巡や決意といった内面的な感情が生起し、推移していくさまは、ただ彼女の顔や身体をもつてのみ表出させるよりほかない。事実、まるで自身の母親とドライヤーとの『ゲートルーズ』における共同作業を予言するかのように、ジャン＝リュック・ゴダールJean-Luc GODARD (1930-) 監督による『男と女のいる舗道』*Vivre sa vie* (1962) の一場面に引用されたその大写しに灰白く顔を照らされながら、主人公を演じるアンナ・カーリーナAnna KARINA (1940-) は映画館の闇のなかでそれに同調し、涙してみせる。そこに提示されるのは、卓抜した撮影および照明技術に支えられ、なんら化粧を施す必要のないジャンヌの顔の生々しい具体性、生に執着する存在の強度が提示する圧倒的な現実性である⁶。ジャンヌの魂、精神、生命とは、まぎれもなくファルコネッティの顔として出来る具体的な肌理そのものである。

毛穴の窪みまで映し出さんほどに大写しにされたジャンヌの顔ばかりではない。『奇跡』の白い部屋に安置された棺に横たわる主婦の顔もまた、なるほど彼女の魂を愛するのと同様にその身体をも愛したのだという彼女の夫でなくとも、その不可動的な状態を死として受け容れがたいほどの艶かしさにいまなお満ちている。確かに、嫁との別れを息子に促す老いた父のいうように、彼女の魂はすでにここにはないかもしれない。しかし夫の愛した彼女の身体はまだこうしてここにあるではないか。そして仮に、あのジャンヌの場合のように、魂とは身体という棺に囲われた取り出し可能な内容物などではなく、むしろ身体そのもの、その具体的な肌理であるとすれば、依然としてそこでの彼女は、タナトスの側にではなく、エロスの側にいるに違いない。実際、その直後に棺のなかの彼女は胸の前に合掌した手を自ら解き、呼吸を始める。そして棺に駆けよった夫の呼びかけに閉ざされた目蓋を持ち上げ、まるでしばしの睡眠から目覚めるかのように徐々に見開いた瞳で彼を眼差すとともに、その首に手を廻す妻の身体を腕で支えながら、夫は彼女をゆっくり抱え上げ、抱擁を交わすだろう。さらにはその傍らで、死者を弔い、重石となって死者の亡骸を棺に閉じ込める決別の意志のこもった大人たちの視線とは明らかに別種の、正気とも狂気ともつかない叔父の言葉になんの疑いもなく母の魅りを信じ、棺のなかの身体に視線を送っていた小さな娘の、あの期待まじりの生き生きとした無邪気な表情。

もはや魂が身体という棺の内側に囲われるその内容物ではなく、身体そのもの、その物質性の生々しい存在感に規定される具体的な肌理である限りにおいて、ドライヤーの映画作品にあっては彼女たち登場人物はおろか、生物を静物から分け隔てる垣根は無効化したといえる。『トーヴァルセン』*Thorvaldsen* (1949) の裸体彫刻はもちろん、たとえば『奇跡』の冒頭の光景で、砂丘を覆うように群生し、風に吹かれ揺れる野草の枯れた穂先に露呈するのもやはり、そうした具体的な肌理、その圧倒的な現実性にほかならない。自然の物体のみならず、『裁かるジャンヌ』でジャンヌを執拗に責め立てる数々の拷問器具や、風力で粉を挽く『吸血鬼』の巨大な装置に組み込まれた歯車といった人工的な物体さえが、ジャンヌらの身体における生々しい具体性を捉えるのと同様の配慮をもって撮影され、そこに圧倒的な現実性を提示している。そ

れらはジャンヌや医師といった登場人物の生命を死へと傾斜させるために作動する道具としてスクリーン上で息づく物体であり、そこではいわば登場人物の地を吸うことに生命力を注ぐ「時計仕掛けの自動機械」として扱われる⁷。

4.

ドライヤーの映画作品のうちいわれわれ観客が見出すあれこれの棺、それが作動させようとしない棺の本来の機能、つまり登場人物たちの生命が死に向かって翳りつつあることを、そしてこの翳りの傾斜がついには死へと至ったことをいわれわれ観客に宣告する徴候もしくは刻印。いわれわれはそれを柩と呼んだ。ドライヤー作品においては死への徴候もしくは死の刻印としての柩は、もはや棺に囲われることなく、その都度、仮初めのかたちで現われる。では、ドライヤーが監督した映画作品のなかでもっとも名高い死の場面、『裁かるるジャンヌ』の主人公の火刑による死にざまには、いかなる徴候もしくは刻印が現われていたのか。だから問題は、あれほどまで生に執着し、その存在をもって圧倒的な現実性を提示していたはずのあのジャンヌの顔から、どのようにしてドライヤーがその具体的な肌理を剥奪していったのか、その過程を明らかにすることに尽きている。

神から遣わされた使命を背負い、民衆を解放する革命をその手で成し遂げんがために生に執着するあまり、一度は自らの信心を偽って神に背いたものの、しかし牢獄の人となって短い髪をさらに丸く刈り上げられたジャンヌは、床に落ちた髪とともに茨の冠が塵取りに掬われるさまを見つめてにわかに翻意する。むしろここでは、その信念を貫きとおして死を選択し、神の教えに殉ずることこそが魂の救済に至る手段であると涙ながらに悟った彼女は、悪魔に唆されたとした嘘の証言を審問者たちの面前で撤回し、懺悔のすえに天を拜んで合掌する。やがて最後のミサが終わり、異端者を咎める火刑の準備を整えた教会の中庭に引き連れられた彼女は、手渡された十字架を抱きかかえながら、死に至るまでの道程に苦痛の少なからんことを神に願い、十字架を回収されてその腕を火刑台の太い垂直の支柱に後手に縛りつけられる。彼女の足もとでは、束ねられ山と積まれた焚木に焚きつけられた種火が、次第に炎の勢いを増しながら熱い舌先を延ばしはじめている。立ち昇ってくる大量の白い煙にジャンヌの意識は徐々に遠退き、彼女の苦痛に歪む顔もまた、煙の層に朦朧と覆われていく。

ここで煙に包まれるのはすでに火刑台のジャンヌばかりではない。あたり一面に拡散した煙は、彼女の生命の処遇を懸念して刑場に集った民衆や、ジャンヌを神の子と確信しつつあるひとりの牧師が彼女に向けて掲げた十字架をも覆い隠そうとしている。遠退く意識のなかでもっぱらそこに定められていたジャンヌの視線がついに宛てを失い、虚ろな眼差しでその首をうなだれてしまう瞬間、やはり煙に覆われながら、ここに聖女が死するところを民衆は目撃する。これを契機として、その死を贖うべく民衆が蜂起するとき、きりなく立ち込める煙の層に包まれた火刑台のジャンヌの姿は、ただ炎の先にわずかに垣間見える黒い影となって、火刑の灼熱が生む陽炎におぼろげに揺らめいているにすぎない。そして教会の軍隊と民衆とが衝突するその傍らで、いよいよ焚木の燃焼が進み、荒ぶる濃密な煙に加えて炎の勢いが絶頂に達した火刑台では、いずれ彼女の身体は燃え尽きて炭の塊となり、火焰のなかへと崩れ落ちる。

あれほどまで生に執着し、その存在をもって圧倒的な現実性を提示していたはずのあのジャンヌの顔からその具体的な肌理を剥奪したもの、さらにはそれをとおして彼女の生命の具体性を死に向けて抽象化したもの、それが火刑場のあたり一面に濛々と立ち込める煙であり、ジャンヌを縛った火刑台に轟々と立ち昇る炎であることは、もはや疑う余地がないだろう。しかし

ながら、ドライヤーのジャンヌは、これら煙に含有される有害物質を吸引した彼女が中毒に陥り、または炎の熱が彼女の気道を焼いてその呼吸を困難に陥れ、ついには身を燃やし尽くされ死に至ったのではない。そうではなく、煙だの炎だのといった薄い層がわれわれと火刑台のジャンヌのあいだに堆積し、われわれの視野がこれら薄い被膜で遮蔽されることによって、物質性の生々しい存在感に漲った彼女の顔の肌理はその具体性を抽象化させたのである。煙の薄膜がわれわれの視界に堆積し、炎の薄膜がわれわれの視野を次第に遮蔽していくその都度、ジャンヌの顔の肌理は覆い隠されて霞み、その生命は衰弱していく。そしてこの抽象化の極限に、単なる黒い影としてのジャンヌの死が設定されていたといえる。したがって、それが黒焦げとなり炭化し尽くした彼女の身体であるかどうかは、物語内容ないし意味の位相に存する派生的な関心なのである。

この光景は、『怒りの日』において再び繰り返される。その正体を魔女と名指された白髪の老婆が火刑されるシーケンスは、村の牧師の若い後妻が、火刑の執行を村中に告知する警鐘の連打が響く広場の様子を暗い家の二階から窓越しに窺うショットで始まる。そこでは山のように積み上げられた焚木にあらかじめ火が放たれ、相当の勢いで立ち昇る火があたり一面を煙で覆い隠そうとしている。彼女が転じた視線の先では、刑場へと連行されてきた老婆を執行人たちが抱え、やがて横倒しの火刑柱のうゑに寝かされた彼女は、その太い胴回りと足もととを格子状に組まれたそれにきつく縛りつけられる。その挙句、村の牧師を呼んだ彼女が最後の命乞いをしようとも、彼女の深く皺を刻んだ悲壮な顔には不吉に揺れる木の葉の影が落ち、すでに白い煙に覆われつつある。そして彼の裏切りを非難し罵る老婆の呪いの一声が牧師に浴びせられるころには、焚木の山の芯にまで火が回り、もはやそれは火焰の山へと姿を変えている。合唱隊の出番となり、執行人たちの押し出す添え木によって梯子状の火刑柱はひとたび垂直に立ち上がったあと、牧師の合図とともに焚木に向かって突き放され、縛られた身の老婆は断末魔の叫びとともに正面から俯臥せに火焰の山へと倒れ込んでいく。

煙と炎とが受難者を死に至らしめるまで支柱に縛られたまま火刑台に放置され、長らく燻され続けるジャンヌの場合とは異なり、拘束された身体が直接的に火中に投げ出されるぶんいっそう衝撃的なこの場面にあつて、しかし老婆の縛られた梯子状の火刑柱は、その執行を窓越しに見守る若い後妻にとっての家がそうであるように、矩形の形態からすれば本来はこの村で平穩に暮らす権利を彼女に保証する棺であったはずである。実際、この火刑に先立つシーケンスでは、緑輝く自然のなかで花を摘み野に戯れる若い継母と彼女の義理の息子とが、肩を並べてふと立ち止まり、高座に位置する木陰から下方に落とした視線の先の草原を、枝木を積んだ荷車が黒い馬に曳かれて横切っていく。これはまぎれもなく葬送の馬車の荷台に積載された棺を俯瞰する構図であり、それらの枝木が火刑のために集められたものだと呟く息子の言葉のとおり、火刑の焚木も梯子状の火刑柱の材料もそうして集められたものだろうから、ここでは火刑柱ばかりか焚木の山までが棺の資格を具えていたわけだ。にもかかわらず、村の広場に焚木が山と積まれたときにはあらかじめそこに火が放たれており、煙がそれを覆っている。

5.

その正体を魔女と名指された白髪の老婆の不運は、なにも焚木の山にあらかじめ火が放たれていたことや、大寫しの彼女の顔がすでに揺れる木の葉の影や煙に覆われていたことにもつばら起因するわけではない。そもそも、魔女狩りに狂乱する村人から逃れるべく自宅を抜け出た彼女が駆け込んだ先は、彼女のための家、すなわち彼女に固有の棺ではなかった。主である牧

師の後妻に強要してどうにか匿われたその家の二階で息を潜めながら、捜索者たちが彼女を追ってこの家に踏み込み、二階へと続く階段の入り口を塞ぐ格子戸が開けられる始終に老婆は怯えていたのである。彼女の棺ではない以上、当然ながらそれは彼女の生命を保護しようとはせず、厚く重いはずのその蓋もまたごく容易に開いてみせるだろう。生ではなく死についてのみ有効な自身の魔力のほかなんの保証も持たない老婆の生命は、だからその顔に深く刻まれた皺といった肌理の具体性がひとたび抽象化されるやいなや、不遇にもたちまち死に至ってしまうことになる。

ところで、たとえばジョセフ・フォン・スタンバーグ Josef von STERNBERG (1894-1969) が扱うマリーネ・ディートリッヒ Marlene DIETRICH (1901-1992) の肖像のように、白黒映画は大写して捉えた人物の顔にしばしば紗をかけるが、一般にはそれは、コントラストの強い光を紗の編目で拡散させ、その調子を和らげるとともに、皺や染みといった難点をも隠蔽し、とりわけ女優の顔を美しく見せるためであるといわれる。この、「両眼の部分だけに穴をあけた紗のヴェールをレンズにかけ、顔の輪郭をやわらかくぼやけさせ、それと対照的に瞳の黒さをきわだたせるモノクローム独特の審美的な撮影法」⁸ は、そうすることで女優ディートリッヒの顔の個別性を、その現実性を必要に応じてどれほどか抽象化したうえで、彼女が演じ、映画が物語る空間／時間のなかで息づく娼婦や間諜といった宿命の女の像に、それとは別の現実性を添付することに貢献する。だがしかし、誰もが自らの人生をそれぞれに背負って積み重ねた老いの結果である皺や染みは、単に死へと一方向的に傾斜するほかない生命力の、次第に衰弱しつつあることの忌むべき徴候であるばかりでなく、ときとしてそれ自体が、今なお持続する生命の表出として現在の相貌を絶えず更新し、あるいはそこから消去することも切離することも不可能な顔そのもの、その肌理の生々しい具体性となるに違いない。

老いの提示する圧倒的な現実性から目を逸らし、紗の膜をかけてそれを量かすこと。そうした抽象化は、けれどドライヤーの映画にあつては、火刑に処されるジャンヌの身体を包み込む炎や煙のように、ひとつの生命が慎ましいながらも安らかな死に至るまでの自然で緩やかな傾斜に対して、よりいっそうの斜度を与えてその到達をさらに加速させるだけだろう。もはやここでは、顔に刻まれた皺や染みが忌み嫌うべき徴候なのではない。そうではなく、こうした肌理の具体性が被膜で覆われ、なんらかの抽象化を被ることこそが、真に忌避すべき不吉な徴候となるのである。事実、主人公が隠遁する屋敷を旧知の精神科医がパリから訪ねてくる『ゲートルード』の最後のシーケンスで、カメラはレンズに紗をかけて老いた男女を見守っていたではないか。ただ過去の愛だけを抛りどころに、白く柔和に輝く部屋にひとりきり引き籠ることを決心し、部屋の厚い扉を穏やかに閉ざすゲートルードは、なるほど彼女自身の思い出のなかに、あるいはむしろその思い出を生きつつある以上、すでに現在を生きることがない。とはいえ、彼女の眠って見る夢と覚めて見る幻と、ここではどれほど異なるところがないとすれば、それは、現在を生きることの圧倒的な現実性、その肌理の生々しい具体性が、紗の被膜によって万遍なく覆われているためである。矩形のスクリーンすなわち映画の棺のなかに突如として浸透し、にわかにそこを覆う被膜、もしくはその被膜によって被写体が被らずにはいない抽象化の作用、ドライヤーの映画における枢とはそうしたものである⁹。

したがって、なにかに憑かれた夢遊病者のように宛てもなく戸外を彷徨う『吸血鬼』の主人公の徘徊を包み込んだあの朝靄もまた、おそらくは枢なのだ。この徘徊の果てに、棺に納められて眠る自らの身体と出会い、囚らずも自身を対象化してしまう彼の姿は、そこでは身体から乖離した精神のいわば可視化された状態であり、これが次第に朝靄に覆い尽くされたすえに、

そのまま輪郭を喪失してしまうとしてもなんら不思議はない。それはひとつの魂の消滅する瞬間である。にもかかわらず、彼が無事生還し、吸血鬼への恐怖に怯える村に平穩が訪れるとすれば、それは、幸運にもこの重苦しい靄の層が晴れ、空気の澄みきった爽やかな朝を迎えることができたからである。その一方で、埋葬墓地で掘り起こされた棺から重い蓋が取り除かれたとき、そこに納まっていた吸血鬼の老化を放棄した超自然的な身体が、長らく停止させていた時間の経過を一挙に回復し、たちまち骸骨へと風化していくのは、主人公の手によって心臓と思しき箇所太い杭を打ち込まれたことによるよりも、重い蓋が取り除かれることで霧に湿った夜気がその褥にまで忍び入り、死と眠りの区別がつかない老婆の身体の肌理に抽象化を施したことに一因があるかもしれない。ここで柩に包み込まれた棺は、死者の亡骸を囲う本来の機能をようやく復活させる。

その正体を魔女と名指された白髪のお婆のみならず、『怒りの日』の主人公であるあの牧師の若い後妻の顔もやはり、豊かな陰影の穿たれた生々しい具体性、生に執着する存在の強度が提示する圧倒的な現実性に満ちている。だがそれは、梯子状の火刑柱に寝かされ天を仰ぐ老婆の顔のように、月明かりが窓ガラス越しに落とす木の葉や格子状の窓枠の影に覆われ、瞳だけを妖しく輝かせてみせることもある。そしてなにより、二人きりの部屋で義理の息子を惑わせ口唇を奪った彼女が、ノックされた扉の音に慌てて椅子に着座し、太い木枠に張られた薄い布地に向かって刺繍の作業に戻るおり、白く細い糸で織られたこの布地の粗い編目越しに透かし見られる若い男のためらいまじりの微笑は、紗のかけられた女優の顔のごとく甘く軟らかい調子で抽象化され、その在りようはすでに義理の息子のものではない。加えて、仲間の死を看取って帰宅した牧師が後妻の呪いの言葉に倒れて息を引き取った夜、この義理の母子が駆け落ちる森の帯は濃い霧に包まれ、忍び逢う彼らの姿があつ火刑台のジャンヌのようにもつぱら黒い影として浮き彫りにされるのだから、それらの被膜はきわめて不吉な兆候、すなわち柩となるだろう。

いうまでもなく、刺繍のために木枠に張られたあの薄い布地は、色恋に目の眩んだ義理の母子の心理的な作用を視覚化する装置である。しかしながら、ここではさらに、翻ってカメラが後妻の側にレンズを向ける場合に注目したい。なぜなら、息子の顔を粗い編目越しに見上げて哄笑する彼女の逆光気味のミディウム・ショットでは、単にこの薄い布地ばかりでなく、それが張られた太い木枠までが映し込まれているからである。形態としての棺にほかならないこの太い木枠は、刺繍を施すために白く細い糸で織られた目の粗く薄い布地という被膜ないし柩に包まれ、一度は反故にした本来の機能を補完される。そしてのちに、老いた牧師にめとられ若さを奪われてしまったと嘆き罵ることになる後妻の顔は、自らを囲う棺ごと柩に覆われることによって、吸血鬼となってそれ以上の老化を放棄した『吸血鬼』のお婆の超自然的な身体と同様に、棺が保証する慎ましいながらも安らかな死に至るまでの自然で緩やかな傾斜に対して、よりいっそうの斜度を与えられ、その到達をさらに加速させてしまうだろう。

6.

だが結局のところ、『怒りの日』の主人公である牧師の若い後妻の生命をいよいよ死に至らしめ、あるいは少なくとも死の淵に手をかけさせる最後通牒としての柩をわれわれが目撃するのは、彼女が審問者たちの目前に引き立てられて亡夫の棺に腰かけ、涙ながらに夫殺しの罪を懺悔する物語の終盤においてのことだ。白くて薄いのが、ただし今度は相応に目の細かい布地で仕立てられた滑らかな衣装に頭の前から足の先まですっぽりと包み込まれ、それでもなお顔だ

けは剥き出しのままの彼女は、柩としての衣装を全身に纏うことで遠からず火刑による断罪の下される運命にあることが決定的なその瞬間にも、あくまでも生々しい具体性を、生に執着する存在の強度である圧倒的な現実性をその顔に提示し続ける。彼女の魂、精神、生命とは、まぎれもなく顔として出来る具体的な肌理そのものであり、依然としてそこでの彼女は、タナトスの側にではなく、エロスの側にいる。

そうした生への執着をこの若い後妻から剥奪し、それに対する諦念とともに死の受容を覚悟させるのは、それゆえに、夫である息子に呪いをかけて殺害した魔女として彼女を告発する義母の言葉でもなければ、その言葉によろやく覚醒し、ひとときの色恋に溺れた継母が差し出した手を裏切るように祖母の側に歩み寄った義理の息子の、蔑みと怯えをたたえた視線でもない。あくまでもそれは、彼女の剥き出しの顔を覆い、その具体的な肌理を、生に執着する存在の強度である圧倒的な現実性をにわかに抽象化したうえで、ついにはこれを消失させてしまう柩の機能によるものである。要するに、ここでのそれとは、懺悔を終えて視線を持ち上げ、微かに笑みを浮かべながら虚ろな視線を被写界の外側に投げかける彼女のバスト・ショットに多重露光される聖歌の譜面であり、そこに落ちる十字架の影であるだろう。つまりここでは、後続するショットが被膜すなわち柩となって先行するショットに覆いかぶさり、そこに囚われたひとりの魔女に死の宣告するのである。ドライバーの映画作品においては、単にカメラの被写界に捉えられた立体的な枠、いわゆる被写体としての事物ばかりが棺なのではなく、カメラの被写界を四方から限定する枠それ自体、つまりは矩形のスクリーン自身が棺となって、そこに息づく登場人物たちの慎ましやかな生活を保証してきたのと同様に、カメラの視線を遮るようにレンズと被写体とのあいだに介在する煙火や布地、木の葉の影といった被膜の層ばかりでなく、編集作業の段階であるショットに光学的に焼き重ねられる別のショット、もしくはセルロイドの薄片の厚みさえが柩として機能し、登場人物の生死を左右することになる。

その証拠に、この若い継母と彼女の義理の息子とが肩を並べて立ち止まり、あたかも荷台に棺を載せた葬送の馬車を見送るかのように、枝木を積んだ荷車が黒い馬に曳かれて眼下の草原を横切っていく様子を俯瞰したあのシーケンスにおいても、緑輝く自然のなかで花を摘み野に戯れる彼らの身体が人生を謳歌する空間／時間のそれぞれは、ショットひとつひとつに区切られたうえで、そのいちいちをディゾルヴによって接合されていたはずである。思えばあのシーケンスもまた、老いた牧師に嫁いだ後妻に暫時の若い生命の迸りを解放させるその一方で、この至福の瞬間が永続することを願って夫を呪わずにはいられない彼女にとっては、やはり死臭漂う不吉な徴候に覆われていたのではなかったか。だからおそらく、『吸血鬼』にあっても、埋葬墓地で掘り起こされた棺から重い蓋が取り除かれたとき、そこに納まっていた吸血鬼の老化を放棄した超自然的な身体が骸骨へと風化していくのは、重い蓋が取り除かれることで霧に湿った夜気がその褥にまで忍び入り、死と眠りの区別がつかない老婆の身体の肌理に抽象化を施したことにもまして、なによりも老婆の眠れる身体のショットに風化した骸骨のショットが多重露光されることに起因する。彼女の超自然的な身体は、にわかに風化したすえに骸骨になったのではなく、柩としての風化した骸骨に、そのショットに覆われることでにわかに消滅したのである。

冒頭のシーケンスでオートバイ乗りたちが上陸を待ちわびてエンジンを吹かすその都度、そこから激しく吐き出される排気ガスが荷室の巨大な空隙を埋めようと立ち昇る『彼らはフェリーに間に合った』のフェリーは、その乗降口を埠頭に向けて開くことでこの不吉な徴候を海上に逃し、接岸に備える乗員や降船を待つ利用客がそれに包まれることをかろうじて回避して

みせる。それにもかかわらず、フェリーに押し込められた窮屈さに鈍りきった手足を十全に伸ばすべく、着岸から出航までの短い暇にオートバイを疾駆させる二人乗りの男女は、出船時間に遅れまいと先を急ぐあまり、スクリーンの磁力が彼らに許した移動の速度制限を超過してしまった。束の間その身体を意のままに操ったかのような錯覚と引き換えに、スクリーンを樹木の幹という重い蓋で塞がれ、夢遊病者である彼らは、再びその褥に戻ることなく生命を死神に捧げる羽目に陥った。ところでこのとき、ハンドル操作を誤って急ブレーキをかけた彼らの視界に飛び込んできて立ちはだかり、その行方を塞いだ街路樹の幹のショットには、ほどなくフェリーの甲板の釣鐘を捉えたショットが多重露光され、即座に乗務員の手で出航を知らせる合図が打ち鳴らされるだろう。

それどころか、いよいよタラップを引き上げられ離岸していったフェリーを見送る埠頭の脇の、いまだ航跡が白く波間に残る海面のうえを、死神らしき男の長い櫓で操る小舟に並び載せられ、彼らのものと思しきひとつがいの棺が静かに運ばれていく様子を俯瞰する最後のショットにも、別のどこかを流れる水面のものともそこに反映された雲のものともつかぬショットが多重露光され、その肌理を抽象化してみせるのだから、そうして幾重もの忌避すべき不吉な徴候、すなわち枢の層に覆われた彼らの死はもはや疑いようがない。そもそも、切れ目なく連続するひとつのショットであるかのように構成されたこの最後のショットは、実際には、出航したフェリーを見送ったカメラがその視線を足もとに向けてティルト・ダウンする途中で、ひとつがいの棺を載せた死神の小舟の、しかもあらかじめ多重露光されて後続するショットに、短いディゾルヴをもって接合されている。

ドライヤーの映画作品にあって、これほどまでに多くの被膜に包み込まれてしまえば、彼らオートバイ乗りの男女がたとえどれほど堅固な棺にその身を潜めようとも、すでに生命をいかようにも保証されるものではない。「灰色、湯気、霧が、事物の手前に置かれた一枚の不明瞭な布切れではなく、《身体もイメージもない思考》であるような、《イメージの手前まるごと》を構成する」¹⁰そこでは、風力を伝える歯車で挽かれた大量の白い粉に埋もれ息絶えてしまう『吸血鬼』のあの医師のように、誰もが生命の輪郭を曖昧に滲ませながら、いずれ記憶の海へと運び出され、過去一般の波間に次第に沈み込んでいく。

- 1 「ドライヤーの同世代にあたるルネ・クレールやルイス・ブニュエルといった監督たちは、とりわけその前衛的な青年時代に、棺桶をスクリーンに登場させることに異様な執着を示していた。(…) そうした時代史的な風潮の反映をドライヤーに認めることは決して不可能ではないだろう」(蓮實重彦、『映画 エクリチュールの誘惑』, 筑摩書房, 1983, p234.)
- 2 同上, pp.218-237. を参照のこと。
- 3 蓮實重彦, 『映像の詩学』, 筑摩書房, 1979, pp.5-25. を参照のこと p.
- 4 Gilles DELEUZE, *Cinéma 1 L'image-mouvement*, Editions de Minuit, 1981, p.152.
- 5 Gilles DELEUZE, *Cinéma 2 L'image-temps*, Editions de Minuit, 1985, p.221.
- 6 「彼女が自分の化粧をおとし、われわれはカメラ・テストにとりかかりました。そして私は彼女の顔のなかに、私がジャンヌ・ダルクのためにさがし求めていたとおりのものを見つけたのです」(ミシェル・ドラエ, 「カール・Th・ドライヤーに聞く」, 『作家主義——映画の父たちに聞く』所収, 奥村昭夫/訳, リプロポート, 1985, p.387. (*La politique des auteurs*, Editions Champ Libre, 1972.))

- 7 DELEUZE, *ibid.*, p.350.
- 8 蓮實重彦, 『映画小事典』, エッソ石油株式会社広報部, 1985, pp.130-131.
- 9 したがって、ここでいう「枢」の概念と、ジル・ドゥルーズにおける「叙情的抽象」とは
けっして無縁ではいられない。DELEUZE, *Cinéma 1 L'image-mouvement*, pp.145-172.
を参照のこと。
- 10 DELEUZE, *Cinéma 2 L'image-temps*, p.220.