

アメリカ映画の虚と実――

エリツヒ・フォン・シュトロハイムの
作品に見るフィルム・リアリズム

中 村 光 一

序

一九二〇年代、映画は急速に産業化されていく一方、その芸術性を高めようとする動きも出現する。フランスではルイ・ドリュック率いるフォトジェニー派、ドイツでは『カリガリ博士』から始まる表現派、新生ソヴィエトではエイゼンシュテイン、プロドフキン、ヴェルトフラを中心とするモンタージュ派が芸術映画を実作で示していた。

二〇年代はまたアメリカ映画が第一次大戦で病弊したヨーロッパ映画から世界中のスクリーンを支配する地位を奪った年代でもある。アメリカ映画はその本拠地を、この頃には東部のニューヨークから西海岸のハリウッドに移していた。ユダヤ移民たちにより創立されたこの映画の都は、名実共に世界映画の中心地として華やかな話題を世界に提供しはじめていた。そのハリウッドの華やかさを彩るシンボルがスターという存在であった。チャールズ・チャップリン、ウィリアム・S・ハート、メアリー・ピック

フォード、ダグラス・フェアバンクス、ルドルフ・ヴァレンティノー、そしてグレタ・ガルボと数々のスターが登場し、ハリウッド神話を形成していた。

こうしたスター達と同じハリウッドで働く映画人の中に、俳優としても監督としても特異な足跡を残した人物がいた。エリツヒ・フォン・シュトロハイムである。強大化するハリウッドの商業主義と衝突を繰り返しながら映画のリアリズムの可能性を追求していたというこの人物は、二〇年代のアメリカ映画の歩みの中で最も不可思議な存在である。ニューヨークという当時のアメリカ文化の中心地から三千マイルも離れ、芸術上の支配的影響力からはさらに一層遠いこのハリウッドで、いかにしてヨーロッパ映画と同質のリアリズム映画を作りえたのか、華やかさにつつまれ、世界の人々の夢を商品として大量生産していた当時のハリウッドで、こうした人物がどのようにして生存しえたのか、疑問は果てしなく続く。

本稿ではそうした疑問を起点として、今や伝説ともなったフォン・シュトロハイムの映画歴及び不滅の名作と謳われる彼の『グリード』を詳細に吟味し、映画史の中で彼が受けるべき正当な評価について考察する。二〇年代アメリカ映画の中で作用していた最も興味深い美学的力の周辺を探ること、これが本稿の課題である。

一九二〇年代当時の観客には本名よりは「The Man You Will Love to Hate (皆やんが憎みたくなる男)」という宣伝文句の方が、ハリウッドの撮影所内では「フォン」というニックネームの方が通用した、エリッヒ・フォン・シュトロハイム（一八八五—一九五七）の出身は今だに謎が多い。生前の彼と交友のあった劇作家トーマス・クイン・カーティスがまとめた伝記『Von Stroheim』によれば、本名はErich Oswald Hans Carl Stroheim von Nordenwaldで、王室の女官であった母をもつオーストリア第六竜騎兵連隊大佐の息子として生まれ、本人も十七才の時騎兵隊の士官として軍務についたとある。¹⁾しかし、世界的に高名な映画史家ジョルジュ・サドゥールによれば、実は貴族出身などではなく、シレジアのユダヤ系帽子商の息子として生まれ、軍役にも就いたが一兵卒としてであった。²⁾以下シュトロハイムの前歴に関しては、カーティスの伝記とサドゥールを始めとする映画史家の定説とは各所で食い違いが生じている。真偽の程を詮索するのが本稿の主旨ではないので、ここでは彼が若くしてニューヨークに渡り、そこで各種の職業を経て、ハリウッドには一九一四年頃に姿を現わしたという事実を記するに留めたい。彼の映画歴は、これ以降アメリカ映画最大の功労者D・W・グリフィス監督と出会うことから、始まるのだから。

一九一〇年代ハリウッドで全盛を誇っていた一映画集団はグリ

フィス・ジョン・エマーソン帝国と呼ばれていた。この帝国に接近したシュトロハイムは特異な風貌を買われて、一九一四年『国民の創生』のエキストラにありつく。続いてジョン・エマーソンの『Ghosts』、『Old Heidelberg』にも出演、エマーソンは彼に助監督及び前歴を生かした軍事監修の機会も提供した。次に、シュトロハイムは幸運にも『イントレランス』の助監督として抜擢される。グリフィスの監督術を直接学ぶ機会を与えられ、グリフィス門下の一員として多才な仕事をこなす。のちに彼のトレードマークとなるミリタリー・ヘアカット、片眼鏡姿での悪辣なドイツ将校役は一八年の『世界の心』が最初であった。そして、この役で俳優として初めて世間の注目を集めることとなった。

野心家であったシュトロハイムはこうしたグリフィスとの知遇を足場にして、次にユニヴァーサルのカール・レムリに接近し、自身のオリジナル・シナリオ『Pinnacle』の映画化の説得に成功、このシナリオは『Blind Husbands』(邦題名—アルプス風)³⁾18と題名を変え、彼の監督デビュー作となる。仕事にとりつかれ、何事も独りよがりて妻を理解しようともしない医者^{おろし}の夫、その夫に欲求不満気味の妻、その妻に言い寄るオーストリア大佐(シュトロハイム自演)——以上の三人を軸に展開するこのドラマは、それだけで当時のアメリカの倫理基準から懸け離れたものであった。しかし、幸いなことに当時、品行方正な映画作品を見飽きていた観衆からは喝采を浴びた。また性の扱いについては殊の外うるさかった検閲機関、及びこの作品を「あなたの思い出に最も美

しいロマンスとして残るラブストーリー³⁾」として宣伝していたユニヴァーサル³⁾の目も、無事逃れられた。

第一作目では回避できた会社首脳部との衝突も二作目の『*The Devil's Puss Key* (悪魔の合鍵)』19からは顕在化してくる。撮影済みのフィルムが現像所に入っている間、装填した銃を持って彼と彼の助手が見張りをしたというエピソードが残っているのも、この作品の時である。「邪魔する者は誰でも射とうと思っていた」⁴⁾などと、物騒なことを彼自身告白している。

人妻の不義という、前二作と同一の素材を扱った次作『*Foolish Wives* (愚なる妻)』21は大変な作品であった。撮影日数、投じられた製作費、撮影フィルムの長さなど、あらゆる点で彼の師匠グリフィスの作品を凌駕するものであった。南仏のモンテカルロの賭博場を舞台に、素朴なアメリカ駐モナコ大使夫妻(のちに会社側のクレームにより単なる富豪夫妻に変更)をロシアの偽伯爵(シュトロハイム自演)が騙して大金を奪うが、最後には真相が割れ、偽伯爵は殺され、死体はマンホールに投げ捨てられるという勧善懲悪のドラマながら、アメリカ人夫妻への辛辣な風刺とか、死体処理の異常さ、全編を貫くリアリスティックな描写などにより、観衆及び批評界の間に一大旋風を巻き起こした。製作費の巨額さを利用した宣伝方法についてとか、ハリウッド近郊の海岸に建てられたオープンセットについてなど数多くのエピソードがこの作品には残されているが、アーヴィング・タールバーグとの宿命的な出会いは、ここに記す価値があるろう。

のちにMGMの大プロデューサーとなるタールバーグは、レムの信用を得て、当時二十代の若さでユニヴァーサルの撮影所の管理を任されていた。シュトロハイムが自身で編集した三十四巻ものフィルムを彼はアーサー・リプリーに再編集させ、一般上映用に何と十巻に縮尺してしまった。この編集作業の間、シュトロハイムを編集室から完全に閉め出してしまったと言う。⁷⁾

タールバーグとシュトロハイムの対立は、次作品『*Merry-Go-Round* (メリー・ゴラウンド)』22に持ち越された。ウィーンを舞台に描かれる貴族と美しい町娘とのこのラブ・ストーリーは、ウィーンの街角の忠実な再現といいセットの豪華さといい、決して前作に引けはとらなかった。変わらないのはセットばかりではなかった。シュトロハイムの演出態度も何ら変更はなかった。前歴故だろうか、彼は採用した軍人役のエキストラに撮影はそっちのけで軍事訓練させていたと言う。また、こうしたエキストラ用の下着に何と皇帝の紋章を刺しゅうさせているという噂までとんだ。⁸⁾ タールバーグの怒るまいことか。直ちに彼は製作費の予算超過を理由にシュトロハイムを製作からはずし、後任にルパート・ジュリアンを指名した。しかし、後任のジュリアンはここで不思議な体験をする。彼が撮影所に足を踏み入れて初めて会ったのが、この映画の助監督であった。彼はジュリアンに会うなりよそよそしく顔をそむけ、悲しげに山の方を向いたかと思うと、こうつぶやいた。「*Poor Master* (可哀想な監督)」。また貴族役の男優にジュリアンが語りかけるや、彼は「*Oh God* (神様)」と言って

すすり泣いた。ヒロインにいたるや「How I loved that man (どんなにあの方をお慕いしていたことか)」とセットの片隅で泣き崩れてしまった。⁹⁾

『メリー・ゴラウンド』での屈辱をきっかけに、シュトロハイムはユニヴァーサルを去り、ゴールドウィン社へ移り、フランク・ノリスの小説『マクティーン』の映画化、『Greed (グリード)』²⁴⁾の製作を開始した。しかし、快調に撮影をすすめていたシュトロハイムには、やがてこのゴールドウィン社がメトロ及びメイヤー社と合併し、MGMという新しい会社になるなどと予想だにできなかった。さらにその新生MGMの製作首脳に加わったのが何とタールバーグとは。

この『グリード』については次節で詳述することとし、ここではシュトロハイムとタールバーグの宿命の対決の顛末のみ記しておこう。細部のリアリズム描写のため全体で四十二巻もの長尺となってしまったこの作品は、まずMGMの首脳(もちろんタールバーグ)の命令によりシュトロハイム自身の手で半分近い二十四巻に縮尺される。それでも満足しないタールバーグはさらに短縮するよう要請、シュトロハイムは友人レックス・イングラム監督の協力を得てこれを十八巻にする。¹⁰⁾しかし、これ以上短縮すればストーリーの意味をなさなくなるとして、これを二部に分けて上映するよう抵抗した。タールバーグはこれにも不満で、MGMのストーリー・エディター、ジュース・マシスに縮尺を命じ、彼女はこれを十巻物に再編集した。この改変を到底シュトロハイム

が呑める訳もなく、タールバーグに抗議するが受け入れられず、遂に一九二四年十二月マシス版『グリード』は公開されてしまう。家、車、果ては生命保険まで抵当に入れて食いつなぎ編集に取り組んだというシュトロハイムは、この短縮版を見ることをあくまで拒み、彼が初めてそれを見たのは一九五〇年になってからだと言う。¹²⁾

『グリード』の膨大な負債を補填するためにシュトロハイムに課せられたのが、MGM首脳部の企画によるオペレッタの映画化『The Merry Widow (メアリー・ウィドウ)』²⁵⁾であった。この作品の製作中にもタールバーグとの確執は続いた。ヒロイン、メイ・マリールとダンスシーンの取り扱いについて衝突したシュトロハイムは怒ってセットから飛び出してしまった。タールバーグは即座に後任監督としてモンタ・ベルを指名した。しかし、ベルも『メアリー・ゴラウンド』の後任ジュリアンと全く同じ目に会う。エキストラ全員がシュトロハイム以外のもので仕事をするのを拒んだ。¹³⁾仕方なくタールバーグはシュトロハイムとマリールとの仲を取り持ち、作品を何とか完成させた。この作品は興行的には大成功となったが、シュトロハイムにとっては全くの妥協作であった。初公開の時、恥ずかしさで席で小さくなっていたと言う。¹⁴⁾完成後のある日、MGMにこれ以上留ることに耐えられなかった彼は、その事をタールバーグに告げた。彼の契約は即座に破棄された。シュトロハイムはMGMを自らが去ることで、二人の確執に終止符を打った。

MGMを去ったシュトロハイムはユニヴァーサルを去った独立プロデューサー、パット・パワーズに拾われ、次作『*The Wedding March* (結婚行進曲)』²⁶を手懸けた。これは『メリー・ゴラウンド』の再映画化とも言える題材ながら、前作での屈辱を跳ね返すかのような力の入れ方であった。撮影を担当したハル・モーアが製作中のシュトロハイムをこう回想している。

「私はシュトロハイムが好きだった。彼は本当に天才だったと思う。だけど折り紙つきのサディストでもあった。肉屋のセットの中で撮影している時、店の中に吊されていた肉が腐りはじめ、蛆虫がついていた。肉屋の役をしていたマシュー・ベッツはこの肉の塊を飲み込まねばならなかった。シュトロハイムはこの男が真青になって吐きはじめるまでカメラを回し続けた」¹⁵⁾

また、別の文献の中でモーアは次のように述懐している。

「ある時、彼(シュトロハイム)は彼女(ブーツ・マロリー)が泣くシーンが欲しかった。彼女は戸口に立っていた。雨が降っていた。何と彼は彼女を泣かせるために、本当に彼女の頬を強く平手で打った」¹⁶⁾

出来上がった作品はまたしても五十巻もの大長尺であった。仕方なく二部に分けられ、後半は『*The Honeymoon* (アルプスの悲劇)』と別題名となった。しかし、第一部は全くの不評で終わり、第二部は編集にもう一人の「フォン」、ジョセフ・フォン・スタンバーグの手を煩わせたにもかかわらず、ヨーロッパや日本で

公開されたのみで、本国ではお蔵入りとなってしまった。

シュトロハイムの映画歴も結末が近づいていた。『メアリー・ウィドウ』で彼がメイ・マリーに対してとった毅然とした態度に感銘していたグローリア・スワンソンから、彼女を主演とした作品の演出を依頼される。のちの大統領の父君にもあたる大富豪ジョセフ・ケネディを製作者としたこの作品『*Queen Kelly*』²⁸も、自我の強い者同士が衝突しない訳もなく、導入部を撮り終えた所で破談となってしまう。スワンソンは他の監督達に残りの演出を依頼して回るが、引き受け手が現われず、最後には自らの手で、それも自宅で何とか完成させた。それは現在でも充分鑑賞に耐えられる作品ながら、余りにスローリズム過ぎた。「当初フラッシュユとして部分的に使用しようと思っていたカットがこの作品ではそのまま全て使われていた」¹⁷⁾とシュトロハイムが述懐しているように、長編作品分の長さにするためにスワンソンが考えた苦肉の策の結果であった。

『*Queen Kelly*』の失敗にも懲りず、シュトロハイムはフォックスで彼の作品としては唯一のサウンド版『*Walking Down Broadway*』³²を演出するが、プロデューサーとフォックス首脳との衝突が原因でまたもお蔵入り、のちにプロデューサー、ソル・ワーツェルにより手直しされ『*Hello Sister*』³³として公開される。しかし、この再生版にはもはやシュトロハイムの世界は何一つ残されていなかった。

これ以後シュトロハイムは新しい作品を一本たりとも演出でき

なかった。もはやこの怪物監督にはどこからもお呼びがかからなかった。俳優として以外はハリウッドから完全に閉めだされてしまったのである。彼の初期の作品に深く影響を受けたと言うジャン・ルノワールの『*La Grande Illusion* (大いなる幻影)』³⁷で演じた没落を予知したオーストリア貴族という役柄、ビリー・ワイルダーの『*Sunset Boulevard* (サンセット大通り)』⁵⁰で演じた元大監督で、今はかつての大スター(グロリア・スワンソン)の執事という役柄に、自らの不運の一生を重ねて見せた。

一九五七年五月十二日、パリ郊外モールパでこの不運な天才は七十二歳の生涯を閉じた。埋葬の時、彼の棺にレジオンドヌール勲章が入れられた——¹⁸⁾勲章が好きでいつも数多く身につけていたシュトロハイムだが、本当に受章したのはこれのみであった。

二

映画『グリード』はこのように始まる。

まずオープニング・クレジット。

続いて字幕——

From the American Classic (アメリカの古典から)

ノリスの小説「マクティীগ」の本のカット。

その表紙がめくれ、カメラが移動。

ディゾルブ。

印刷された引用文のカット。

I never truckled; I never took off the hat to Fashion

and held it out for pennies. By God, I told them the truth. They liked it or they didn't like it. What had that to do with me? I told them the truth; I knew it for the truth then, and I know it for the truth now.

FRANK NORRIS.¹⁹⁾

(私は屈服などしなかった。私は流行に帽子を脱いで敬意を表したこともないし、金のためにそうしたこともない。神かけて、私は彼らに真実を語ってきた。彼らがそれを好んだのか好まなかったのか、それが私に何の関係があろうか？ 私は彼らに真実を語ったのだ——私はその時それが真実であるとわかっていし、今でもそれが真実であるとわかってい

フランク・ノリス)

この引用文は『マクティীগ』から取られたものではなく、実は『*The Responsibilities of the Novelist* (小説家の責任)』と題する、ノリスの死後(一九〇三年)に出版された文学評論集の一節「小説家の真の報酬」というエッセーの一部なのである。このエッセーの中でノリスは、小説こそ他のいかなる芸術より真実を描くに適したジャンルであり、したがって、小説家は真実を描く義務がある、と主張している。それ故、この引用文は確かにノリスが『マクティীগ』を執筆する際の基本姿勢と言えよう。シュトロハイムが『グリード』の冒頭シーンにそれを利用したのは、彼が単に『マクティীগ』の物語に興味をひかれたというよ

うな単純な動機などではなく、この原作者ノリスへの深い傾斜を示していると言えよう。『グリード』の吟味にかかる前に我々はノリスについても少し知る必要があるようだ。

一八七〇年三月五日にシカゴで生をうけたノリスは、十四歳の時両親と共に『マクティーン』の舞台ともなるサンフランシスコに移った。のち画家を志してパリに留学、この間彼の関心は次第に文学へと移り、パリでの二年間の滞在の後カリフォルニア大学に学びながら、主としてゾラの作品を読み、その強い影響を受けたと言う。そのため、『マクティーン』をはじめとする彼の初期の作品は、ゾラの模倣といえる程大胆にその手法をとり入れている。パークレーを去り東部のハーヴァード大学に再入学、そこで受けた講義が『マクティーン』文章作法に大きな影響を与えたという。『マクティーン』の献辞「Dedicated to L. E. Gates of Harvard University」のゲイト氏とは、この講義を担当した教授である。²⁰ ハーヴァード時代から構想を練っていた『マクティーン』は、その後ノリスがサンフランシスコに戻って勤めた文学評論誌『The Wave』の編集者時代に何度か書き直され、一八九九年になってやっと出版に至り、世に問われることになった。ほぼ同時代に書かれながら死後（一九一四年）出版された『ヴァンドーヴァーと獣性』とこの作品は共に、人間は自然という抗し難い力のみじめな犠牲者であるという、ゾラ、モーパッサンをはじめとする十九世紀の自然主義の影響を余すところなく示している。

ゾラと同年、一九〇二年に三十二歳の若さで死んだノリスは、

二十年後に発表されたシュトロハイムの『グリード』を見ることは叶わなかった。シュトロハイムのオリジナル脚本は細部に至るまで原作に忠実で、映画は原作の舞台であったサンフランシスコで実際にロケーションを行い、その脚本通りに撮影されたと言う。もし、ノリスが映画になった自作を彼の目で確かめたならば何と言ったであろう。一九二三年十二月、武装したガードマンが守る編集室でシュトロハイム自身により編集されたオリジナル版は、極限られた招待客にだけ上映された。その数少ない招待客の一人、ハリー・カーがノリスに代って証言している。

「私は先日すばらしい映画を見た。他の誰ももう見られないであろう。それは『グリード』の屠殺される前のオリジナル版である。それは壮大な作品であったが、四十二巻もの長さであった。私達は午前十時半に映写室に入り、出てきたのは何と夜の八時であった。どのようにこの作品を説明したら良いだろうか。まるで『Les Misérables』のようであった。エピソードが次々に起こる。その時はストーリーと直接何の関係もないように思われる。が、十二巻ないしは十四巻の後、あっと思ひ当たるといふ具合である。全く恐ろしい程のリズム、驚く程の芸術的手腕。今までに私が鑑賞した映画の中で最も偉大な作品である。しかし、これが四十二巻から八巻にまで縮尺されたら、どのようになってしまいか、私には見当もつかない。」²¹

現在我々が見ることのできる『グリード』はハリー・カーの見

たオリジナル版の四分の一、十巻のものである。このオリジナル版が短縮されていく過程は前節で既述した通りである。短縮版は、例えばオリジナル版で二時間半も費した導入部が七分間分を残して全て葬られていた。この導入部はシュトロハイムにより全く新たに原作に加えられた部分で、主人公マクティグの素性を細部にわたって描写していたと言う。²²⁾ また本筋に平行し、その効果を高めるために挿入された傍筋は全て除かれ、シュトロハイム流の象徴的なエピソードやグロテスクに誇張された部分も同じ運命に会った。²³⁾ 完全な形で残されたのは、マクティグと彼の妻トリナとの悲劇的な関係を示す本筋のみであった。しかし、そのリズムは何度ものカットで壊され、その精妙な表現力は筋の不自然さをもっともらしく言い抜けるために使われた粗雑な字幕のために台無しにされていた。では、その残された本筋の中から主なシーケンスのみを列挙してみよう。

——トリナの虫歯を麻酔をかけて治療しているマクティグ。彼女にキスしたい誘惑を抑えきれないでいる。

——海辺のカフェでマクティグにトリナを譲るマーカス。

——ピクニックを楽しむドイツ系家族。

——アパートでの結婚式。外の道路を通り過ぎる葬式が窓に映る。

——結婚式の飲みくらべ。

——富くじで当たった五千ドル以外の事を何も考えられない程興奮している結婚式の夜のトリナ。

——マーカスの密告により無免許で開業していたマクティグは

閉業に追い込まれる。

——トリナが出した腐った肉に顔をゆがめる一文なしのマクティグ。飲み代を得るためにトリナを殴る。

——ベッドの下に隠していた金貨を取り出し、大切そうに撫で回すトリナ。

——トリナの首を絞めて殺し、金貨を持って逃亡するマクティグ。

——死の谷で出会うマクティグと彼を追い掛けてきたマーカス。争いの末、マクティグはマーカスを殺してしまうが、二人の手は手錠で縛り合わされている。²⁴⁾

短縮版『グリード』では欠けてしまったが、原作に忠実に撮影されたというオリジナル版では含まれていたであろうかと気になる場面が原作にある。それは六章で、トリナに思いを寄せるマクティグがマーカスに勧められて、トリナ、彼女の母親、それに弟を劇場に招く場面である。劇場など入った経験もないマクティグは事前に下調べをするが、勉強不足のまま三人と入場する。小オーケストラによる演奏に続いてミュージカル、コミックショー、アクロバットなどの軽演劇が終わり、最後のプログラム（真打ち）が何と映画なのである。

The Kinetoscope fairly took their breaths away.

"What will they do next?" observed Trina in amazement.

"Ain't that wonderful, Mac?"

McTeague was awestruck.

"Look at that horse move his head," he cried excitedly, quite carried away. "Look at the cable car coming—and the man going across the street. See, here comes a truck. Well, I never in all my life! What would Marcus say to this?"

"It's a drick!" exclaimed Mrs. Sieppe with sudden conviction.

"I ain't no fool; do's nothin but a drick."²⁵⁾

オリジナル版を見る機会のなくなった現在では確かめようもないが、シュトロハイムがこの場面を読み落とすはずはないと思うのだが。これは紛れもなく映画の黎明期にありえた場面である。

なお、原文中に Kinetoscope (キネトスコープ) とあるのは、ノリスの思い違いであろう。キネトスコープとは映画史の冒頭に登場するエジソン研究所が発明した器械で、一度に一人しか見られない peep-show (のぞきからくり) である。マクティীগ達が見たのは、一八九六年に演芸場に導入され始めたシネマトグラフ (リュミエール)、ヴァイタスコープ (エジソン)、バイオグラフ (ディクソン) の内のいずれかであろう。マクティীগ達の映画体験は映画史研究の貴重な資料でもある。

再び『グリード』の分析に戻ろう。四分の一の長さに寸断されてしまった短縮版がなおシュトロハイムの作品でありうるのは何故なのであろう。そして、それが現在でも不朽の名作であると

讃えられているのは、どういう理由なのだろうか。まず最初に考えられるのは、彼が細かいショットを積み重ねてシーンを構成していく方法(つまりモニタージュ手法)ではなく、一つのショット内に細部を詰め込んでしまうロング・テイク(長回し)によりシーンを展開していく方法を好んだことが挙げられよう。それ故、実際に短縮に携った編集者は主要なシーケンスには全く手を入れないか、入れてもシーケンスの前後を少しトリミングする程度で済んだ。こうして残されたシーケンスを通して、演技者の能力を十分に引き出し、その上彼らの衣装からメイクアップ、小道具に至る隅々まで行き届いた彼の演出力を窺い知ることができるのである。

シュトロハイムの背景に対する考え方も驚く程現代的である。その当時のハリウッド映画のほとんどがそうであった撮影所内にセットを組む方法を拒み、彼は演技者達を外へ連れ出した。マクティীগとトリナが結婚生活を送った家のシーケンスはサンフランシスコの実在の家を借り、それを原作そのままに改築して撮影された。また、最後のシーケンスは実際に「死の谷」にロケーションを行い、そこで三週間に亘り灼熱と戦いながら撮影されたと言う。²⁷⁾

『グリード』にはシュトロハイムの他の作品と比較した場合、欠けている物がある。退廃した貴族的雰囲気、貴族と平民との階級意識への執着、軍事規律への郷愁などである。また短縮されて結果的に生じたことであるが、本筋と傍筋との混乱もこの作品に

は見られない。逆説的な言い方なれど、こうした物が欠けている故に、この作品が名作たりえるのではなからうか。ノリスの世界を忠実に再現することにより、そうした物が混入するのを防いだのだ。この作品の成功はひとえにシュトロハイムがノリスの小説を選んだことにあると言ってしまったら、言い過ぎであろうか。

三

次に、シュトロハイムの作品群を映画史の中にどのように位置づけるべきかについて考察してみよう。その作業を通して彼自身の正当な評価も固まるはずである。まず、シュトロハイムの作品が公開当時アメリカの批評界にどのように受け取られていたかを見てみたい。最初に、彼の監督二作目『悪魔の合鍵』の公開後、一九二〇年八月九日付のニューヨーク・タイムズに掲載された記事から引用してみよう。

「彼の二つの作品(『アルプス風』と『悪魔の合鍵』)は多くの点で従来の映画と似ている。外觀、全般的な構造は普通良く知られている写真劇である。筋があり、人物が登場し、字幕があり、演技があり、背景があつて主要な点は全て他の劇映画と同様である。……しかし、彼の作品は細かな点で他の大多数の監督のそれと比べた場合異なっているし、斬新である。というのは、彼が写真劇の本質とは劇的な映画、つまり字幕とか、壮大な背景とか、スターの見せかけの美しさとか、物語の感傷とか、番狂わせなどではなく、意味を持つ動

く画面であるという事に気付いているからである。²⁸⁾

評者は、シュトロハイムの作品が当初一部で言われた過激であるとか、革新的であるとかいう偏見を取り払い、冷静にシュトロハイム作品の奥底を見据えようとしているのが窺える。記事の末尾で『悪魔の合鍵』こそ写真劇の本質を体现した作品であると締めくくっているが、こうした好意的な批評は当時としてはむしろ稀で、一般的にはシュトロイムの作品は次のように評じられていた。一九二二年三月号の『Photoplay』誌からである。

「百パーセント・アメリカ的と宣伝されていた映画『愚なる妻』は、アメリカの観客に対するひどい侮辱である。考えでも見たまえ。アメリカ合衆国大統領により選任されモナコ王国へ派遣されるような人望と重要性をもったアメリカ人が、部屋の入方とか礼服の着方も知らない男として描かれているのだ。彼の妻は、女中から金をせびり取るようなロシア伯爵と浮気してしまう女として描かれているのだ。アメリカの理想への諷刺の連続は言うまでもなく、我々の伝統と我々の感情に対する陰險な悪ふざけ……彼(シュトロハイム)は監督としての特権を濫用した。この映画は儲かるかもしれない。しかし、それは何にもならない映画だ。良質で健全な娯楽でもない。芸術的にも大したことはない。本当に何の価値もない。²⁹⁾」

感情的な反発が先立ってしまい、冷静な批評眼が曇ってしまった。しかし、これが当時の平均的な受け取られ方ではなかつ

ただろうか。

いよいよ問題作『グリード』の出版である。『ライフ』の一九二五年一月一日号に載ったロバート・E・シャウウッドの批評である。「残忍、野蛮、暴力、粗野、残酷、赤裸々なリアリズム、そして真の天分の大きな塊りがシュトロハイムの『グリード』で見出されるはずである」と、シュトロハイム、『グリード』の枕詞であるかのような形容詞の羅列から始まるこの批評、これ以降の内容に期待をもたせるのだが、肝心のその内容が今一つ物足りない。例えば、この作品の欠陥について、彼はこう述べている。

『グリード』には二つの欠陥がある。その内の一つはほぼ致命的である。まず第一に、フォン・シュトロハイムはどころで象徴的になり、金貨の金色を強調するために非常にまずい手彩のカットを挿入している。これは画面のリアリズムを非常に損なっている。第二に、フォン・シュトロハイムは例によってフィルムをせいたくに消費したため、最終的な『グリード』は単なる残滓の連続になっている。粉々に切断されたため、完全なシーケンスと重要な人物が省かれてしまった。それ故、物語はまとまりがつかず、話の展開が唐突である。³¹⁾

第一の欠陥については分析が余りに表面的である。評者が語っているリアリズムとは単に画面構成上の自然さ位の意味合いしかない。本来この作品のリアリズムはもっと別の言葉で、別の文脈で語られるべきである。また第二の欠陥については既述したよう

に、シュトロハイムが関知しないものである。しかし、評者は「これはフォン・シュトロハイム自信の責任である」と言う。³²⁾そして「彼は時間の制限というもののへの配慮を学ばねばならない」と続き、「彼はストップ・ウォッチを持つ必要がある」と³⁴⁾と締めくくられると、これはもう批評などではなく、冗談かユーモアの世界の話ではないかと錯覚する。

シュトロハイムというハリウッドの異才は当時の批評家を随分戸惑させたようだ。全く批評家泣かせの監督であった。しかし、表面的でおどろきな批評の多かった中で個性的で独創的なものがないわけではなかった。その一つが一九二六年に出版された『Let's Go to the Movies』のシュトロハイムに関する記述である。著者アイリス・バーリーは次のように言っている。

「シュトロハイムはしばしば下劣であると評される。婦女誘惑の場面を描くのにながりの労力を割いているからである。しかし、シュトロハイム程悪役に酷い償いを与えている映画監督は他にいない。『アルプス嵐』の悪辣なロサリオは高い所から落ちて酷い死に方をする。『愚なる妻』の悪役の死体はマンホールに投げ出される。『グリード』では殺人者は砂漠で渴水して死ぬし、『メエリー・ウイドウ』の邪悪な皇太子は暗殺され、街路の水たまりの中で死んでいく。もしこれがモラルでないのなら、何がモラルなのか。……邪悪な役柄を反感を抱かせるように見せ、善良な方を魅力的に見せることは非常に道徳的ではないか」³⁵⁾

バーリーが指摘しているように、シュトロハイムの作品の筋立てを良く追ってみると、思いの外革新的ではないことに気付く。それはむしろ保守的である。アメリカ人の男女はあくまでも善良な人物として描かれ、ヨーロッパ人は大抵容易ならぬ人物として登場し、最後には不名誉な死を遂げる。その過程にアメリカ人への教訓がふんだんに盛り込まれている。シュトロハイムは実に道徳に忠実である。この時点でそこに目をつけているバーリーの批評眼は充分な評価に値する。

では、シュトロハイムの作品群を「最新作」として語った二〇年代の批評家の証言に対する検討はこれぐらいにして、次に同じ物を「古典」として論じる現代の映画史家、映画評論家の研究に目を転じてみよう。半世紀も経た現代の研究者の視点は、シュトロハイムの個々の作品から全作品へと移り、シュトロハイムがアメリカ映画の中で果たした役割とか貢献を正當に評価することに力が注がれている。アメリカの映画史研究の頂点に立つ人物、ルイス・ジェイコブズの見解がそうした視点の先導役である。

戦前までのアメリカ映画について最も詳しい研究書として定評のある『*The Rise of the American Film*』の中でジェイコブズは、シュトロハイムの作品を欲情のドラマと評している。³⁶⁾ 性欲、物質欲といった人間の本能への妄想が彼の作品の主要なテーマとなっているのは疑いのない事実である。またジェイコブズは二〇年代を監督集団の時代と特徴づけ、サイレント映画末期のハリウッドに登場した数多くの監督達を論じているが、シュトロハイム

についてはかなりのスペースを割き、その中で彼のアメリカ映画への寄与についてこう語っている。

「もしセシル・B・デミルが第一次大戦後の映画界を支配していたとすれば、エリッヒ・フォン・シュトロハイムはそれを最も活気づける推進力であった。フォン・シュトロハイムは彼が自身で成し遂げた事だけでなく、他の監督達への刺激とか、彼の芸術的誠実さにより、アメリカ映画史上最も重要な監督の一人となった。D・W・グリフィス以来彼程映画界を鼓舞した監督は他にいない」³⁷⁾

ジェイコブズと同様、戦前のアメリカ映画に詳しいデイヴィッド・ロビンソンは、自著『*Hollywood in the Twenties*』の中でシュトロハイムの貢献について、「もう映画が知ることもないだろう洗練さと成熟さを、衰退しているがまだ完全には消えていない古い世界の独創的で身の毛もよだつ程の映像を、無声映画に持ち込んだ」³⁸⁾と評している。そして、シュトロハイムに対してハリウッドのとった態度については、「この腹立たしい程の天分を包含できなかったハリウッドの失敗は芸術史の悲劇の一つである」³⁹⁾と断罪している。

現代のシュトロハイム研究の特色の一つに、彼と他の監督の業績を比較して論じる方法がある。比較される監督達の中で一番多いのが、やはりD・W・グリフィスである。あまたあるグリフィスとの比較論の中から、ジョエル・W・フィンラー著『*Straheim*』の記述を取り上げてみよう。シュトロハイム研究の第一人者を任

じるフィンラーは、まずグリフィスの作品に登場するヒロインと悪役が、シュトロハイム作品のそれらと近似していることを例証し、『シュトロハイムもグリフィス同様、本当はロマンティストである』⁴¹⁾と指摘している。その前提に立って、両作品の共通点、相違点について次のように語っている。少し長文になるが直接引用してみよう。

「両監督の相違は主題そのものよりは、その取り組み方にある。グリフィスの作品は暖かでセンチメンタルであるのに対し、冷やかで如才のないシュトロハイムは彼のロマンティズムをシニシズムで抑えている。グリフィスの作品は『イントレランス』の現代篇のように、最後の一瞬の救出によるハッピー・エンドがしばしばである。シュトロハイムの作品にハッピー・エンドが欠けているのは、彼のヒーロー、ヒロインが彼らの経験から無傷のまま脱出するのが稀であることを示している。『イントレランス』の乙女のようにグリフィスのヒロインは、一輪さし、マドンナ像、壁にかけられた十字架とか宗教画ぐらゐの飾り気のない部屋で生活しているのに対し、貧民街の銃士のアパートは、エロティックな銅像とか裸体画などで飾りたてられている。こうした役柄に関連させて室内装飾にコントラストをつける方法は、シュトロハイムも『グリード』を除いて、『メリー・ゴイラウンド』から『Queen Kelly』に至る全作品に用いている」⁴²⁾

比較論の対称になっている監督には他に、ロッチ・H・アイス

ナーによるエルンスト・ルービッチュ、ロバート・スクラーによるセル・B・デミルなどがいる。アイスナーはシュトロハイムの『メエリー・ウイドウ』と、同じオペレッタを原作としたルービッチュの『メリー・ウイドウ』³⁴⁾とを比較して、二人の映画手法の相違を論じ、スクラーはシュトロハイムのヨーロッパ人及びアメリカ人の描き方とデミルのそれとを比較し、前者の方がはるかにアメリカの道徳に固執していると結論づけている。⁴³⁾異色なのは、セルゲイ・M・エイゼンシュテインとの比較を試みているハーマン・G・ワインバーグだろうか。彼はハリウッド、ロシアと才能を開花させた場所の違いにもかかわらず、シュトロハイム、エイゼンシュテインという二人の天才がお互いの作品を賞賛し合っていた事実をとらえ、両者の作品の妥協しないリアリズムの相似について語っている。⁴⁵⁾

最後にこの稿に登場するのは、監督こそ映画における根本的創造力だとする批評理論——auteur theory——の提唱者であり、現在アメリカで最も活躍している映画評論家でもあるアンドリュ・サリスである。前述した映画史家達の評価が若干甘いのに対し、彼の評価及びその語り口はすこぶる辛い。

「映画内容の洗練さという理由でシュトロハイムとグリフィスを誤って対比させる事が定着しつつあるが、ある点ではシュトロハイムはグリフィスより旧式である。丁度皮肉さがいれば情熱より素朴であるように。多分、シュトロハイムのスタイルで最も注目すべき点はその技術的簡素さであ

る。『結婚行進曲』にはカメラの動きが一つもない。結局シュトロハイムの異常なまでのリアリズムは、最もロマンティックな背景においてさえ彼の構図へカメラを固定させてしまった。もし彼特有の個性を欠いてしまったなら、彼の作品は耐えられない程平凡であつただろうし、彼のリアリズムの限界も明白になっていただろう。⁴⁶⁾

サリスの評価の中で唯一肯定的なのは、シュトロハイムのリアリズムがサウンド時代を先取りしていたという点である。つまり、シーンの奮闘気を出すのにモニタージュを使わず構図を重視したこと、それにサイレント映画の演技の特徴であつたパントマイムを使わず、作品の文脈の前後関係を詳細に描写することにより役作りをしたという意味である。⁴⁷⁾しかし、サウンド時代には監督浪人を余儀なくされていたシュトロハイムにとって、この評価は皮肉としか言いようがあるまい。

結 び

シュトロハイムはサリスが批評したように、それ程注目すべき映画作家ではなかったかもしれない。第一節のエピソードにあつたような軍人の下着にまで心を配ることが果たしてリアリズムなのだろうか。セットに凝り、フィルムを浪費することも本来リアリズムとは無縁であろう。また、第三節でバーリー及びスクラーが指摘しているように、シュトロハイムが選んだプロット、テーマも、そして人物の描き方も保守的であり、アメリカの道徳に固

執している。

しかし、こうした批評になぜか『グリード』だけは免れている。第二節で述べたように、『グリード』は他の作品と比べてかなり異質である。ここで筆者は大胆な仮定を試みたい。それは「もしシュトロハイムの作品歴から『グリード』を外したら、彼の評価はどう変わるだろうか」ということだ。サリスの酷評はそのまま該当するだろうし、その他の諸氏の評価も変わっていただろう。批評の混乱もなかっただろうし、これ程注目もされていなかっただろう。逆に言えば、シュトロハイムは『グリード』のみで映画史に残っている。

短縮版とはいえ、『グリード』には人間の行動を無情ともいえる程解剖し、与えられた定めから逃れようとするが逃れられない悲しい人間の性を執拗な程追っている作家の眼がある。シュトロハイムはこの作品を客観的に観察された細部の塊で埋め、力強いが素朴な感情のなすがまま生きる人物群を描くことにより、ノリス同様ゾラの自然主義の後継者たることを自認した。

シュトロハイムの映画歴は不滅であるが、余りにも断片的である。また彼の作品は多くの疑問と矛盾に満ちている。しかし、『グリード』でもって視野の広さ、内容の濃さにおいて自然主義文学に匹敵する映画芸術の底力を実証した。そして、その遺産が映画で描く自然主義、つまりフィルム・リアリズムである。

註

- 1) Thomas Quinn Curtiss, *Von Stroheim* (New York: Farrar, Straus & Giroux, 1971) の書はシトロロハイムの映画歴を知る上で貴重な資料であるが、シトロロハイムの回想録などに信頼性に欠ける部分もあるようだ。本節を構成するにあたり、可能な限り多くの資料を参照し、定説と思われる物に従った。エピソードについては、主要な映画書では紹介されていない物を出来る限り選択した。
- 2) Georges Sadoul, *Dictionary of Film Makers* ed. and trans. Peter Morris (Berkeley: University of California Press, 1972), p. 243.
- 3) Kevin Brownlow, *Hollywood: The Pioneers* (London: Collins, 1979), p. 248.
- 4) *Ibid.*
- 5) 全米映画館市に「To date, \$423,000 has been spent on von Stroheim's *Foolish Wives*」と書いた看板を立し、中の数字を毎日変えて製作費が高騰していく様を宣伝したことを指す。Sadoul, *Dictionary of Films* ed. and trans. Peter Morris (Berkeley: University of California Press, 1972), p. 117.
- 6) サイレント映画だというのに、ホテルのベルが本当に鳴らないと満足しなかった程セットに凝ったというエピソードのことを指す。*Ibid.*
- 7) Brownlow, *Hollywood*, p. 248.
- 8) *Ibid.*, p. 249.
- 9) *Ibid.*
- 10) 実際はイングラム監督の編集者グラント・ウィットロックが短縮した。*Ibid.*
- 11) *Ibid.*
- 12) Sadoul, *Films*, p. 139.
- 13) Brownlow, *Hollywood*, p. 249.
- 14) *Ibid.*
- 15) *Ibid.*
- 16) "Camera on the Move: An Interview with Hal Mohr" in Marshall Deutelbaum, ed., *Image on the Art and Evolution of the Film* (New York: Dover Publications, 1979), p. 233.
- 17) Brownlow, *Hollywood*, p. 250.
- 18) *Ibid.*
- 19) "Restoring the Context" in Deutelbaum, ed., *Image*, p. 165.
- 20) Kevin Starr, "Introduction" in *McTeague: A Story of San Francisco* (Harmondsworth: Penguin Books, 1982), p. xviii. この稿のノリスについて記述はスターのこの「序章」を参照した。
- 21) Brownlow, *Hollywood*, p. 249.
- 22) Roy Arnes, *Film and Reality: An Historical Survey* (Harmondsworth: Penguin Books, 1974), p. 53.
- 23) *Ibid.*
- 24) Sadoul, *Films*, p. 139.
- 25) *McTeague*, p. 105.
- 26) 世界映画史上の優秀映画を十年毎に選ぶ「イギリスの映画研究誌『Sight and Sound』企画のトランプ・テンにちなむ」『ベリーズ』では一九五二年度は七位、六二年度は四位、七二年度はリストから姿を消すが、八二年度は次点として再登場している。『Sight and Sound 51 (Autumn 1982): 242-243.
- 27) Brownlow, *Hollywood*, p. 249.
- 28) *New York Times*, 9 August (1920), p. 6 in Stanley Hochman, ed., *A Library of Film Criticism* (New York: Frederick Ungar Publishing Co., 1974), p. 413.
- 29) *Photoplay*, March 1922, p. 70 in *A Library*, p. 414.
- 30) Robert E. Sherwood, "Review of *Greed*", *Life*, 1 January 1925 in *A Library*, p. 415.
- 31) *Ibid.*

- 32) *Ibid.*
- 33) *Ibid.*
- 34) *Ibid.* p. 416.
- 35) Iris Barry, *Let's Go to the Movies* (Payson & Clarke, 1926), p. 154. in *A Library*, p. 416.
- 36) Lewis Jacobs, *The Rise of the American Film. A Critical History* (New York: Teachers College Press, Columbia University, 1968) p. 345.
- 37) *Ibid.*, p. 343.
- 38) David Robinson, *Hollywood in the Twenties* (London: A. Zwemmer Limited, 1968) p. 134.
- 39) *Ibid.*
- 40) 前述のジェイコブズを始めとして、アメリカ人映画史家の多くがブリンズマンの正確性や指摘の正確さ。 Jacobs, *The Rise*, p. 349. William S. Pechter, *Twenty-four Times a Second* (Harper, 1971), p. 300.
- 41) Gerald Mast, *A Short History of the Movies* (Pegasus, 1971), p. 141.
- 42) Joel W. Finler, *Stroheim* (Berkeley: University of California Press, 1968), p. 130.
- 43) *Ibid.*
- 44) Lotte H. Eisner, *Film Culture*, April 1958, pp. 16-17.
- 45) Robert Sklar, *Movie-Made America: A Cultural History of American Movies* (New York: Vintage Books, 1975), p. 97.
- 46) Herman G. Weinberg, *Saint Cinema* (DBS, 1970), p. 68.
- 47) Andrew Sarris, *The American Cinema* (New York: E. P. Dutton & Co., 1968), p. 112.
- Ibid.*