

ハリウッドの野望とドイツ国民映画の変容

田 中 雄 次

はじめに

ワイマール時代におけるすぐれたドイツ映画関係者のハリウッドへの流出は、1920年代初期の監督エルンスト・ルビッチと女優ポーラ・ネグリ、それにハンス・クレリ、ドミトリー・プロコウエツキにはじまり、ドイツ経済が安定期に入った1926年の<Parufamet>協定締結¹⁾を契機に、フリードリヒ・ヴィルヘルム・ムルナウ、ルートヴィヒ・ベルガー、ルプ・ピック、パウル・レニ、といった一流監督や、コンラート・ファイトやエミール・ヤニングス、それにワイマール時代最高のプロデューサーであるエーリヒ・ポマーなどの大量移住、そして1930年のマルレーネ・ディートリヒのハリウッド進出まで続く。しかし、それはドイツの頭脳の流出に留まらず、彼らの関わったハリウッド作品は、ドイツの国民性を代表するののかという複雑な問題を提起した。

この論考は、ハリウッドにおいて生涯重要な位置を占め続けたルビッチの幾つかの作品と、1920年代にハリウッドへ進出したF. W. ムルナウの作品、ドイツ最初の近代的なプロデューサーであり、映画のビジネスとしての要請と芸術上の要請を結びつけるすべを熟知していたE. ポマーのハリウッドでの活動、それにハリウッドで数本の作品に出演し第1回のアカデミー賞男優賞を獲得した名優E. ヤニングスの活動を中心に、ドイツ国民映画がハリウッドの影響下でどのように変容したかを検討することに主眼を置く。

1. エルンスト・ルビッチの『結婚哲学』・『三人の女性』(1924) とハリウッド

第一次大戦後、ハリウッドは外国人嫌いの波によって一時外国の映画人の到来を中断した。しかし、まもなく強力な競争相手として登場したドイツ映画界の監督や俳優の移入を組織的に進めた。その最初の映画人が、1922年にハリウッドへ渡り、以後ドイツに戻ることなくほとんどそこで活躍したE. ルビッチであった。以下に、ルビッチがハリウッドに招かれるきっかけとなった作品の内容から初めて、ハリウッドで最初に製作した作品の分析を通して、当時のドイツ人が彼の作品をどのように受け取ったのかを見ていくことにしたい。つまり、彼のハリウッド作品はドイツの特性を持ち続けたのか、完全にアメリカ化されたのか、あるいは二つの文化の間のどこかに着地したのかという問題についてドイツ人の見方はどのようなものであったかを考えていきたい。

ルビッチは1919年9月18日、ベルリン最大の映画館ウーファ・パラスト・アム・ツォーの開館にあわせて『デュバリー夫人 *Madame Dubarry*』(アメリカでの題名は『パッション *Passion*』)を上映した。ルビッチにつねに批判的な目を向けていたジークフリート・クラカウアーは、この映画は「強力なデモンストレーションが当時のベルリンの街頭を毎日練り歩いていた」個人的情熱を描いているに

過ぎないのであって、「あらゆる革命的な出来事を経済的、精神的原因に帰する代わりに、それらをも執拗に心理的葛藤の結果として描いている」²⁾と批判している。

しかし、その批判は必ずしも当たらない。ベルリン東部の小市民出身のルビッチにとって、革命の情熱と個人的情熱の厳密な区別などほとんど眼中になかったのではないだろうか。彼の関心は、フランス革命を示すパリの暴徒の蜂起する場面に代表される「冷笑的」「虚無的」スペクタクルと当時のベルリンの状況とを対照的に描くことで、ワイマール初期の内面的な精神状態を示すことにあったのではないか。ベルリンには「革命」の情熱と「個人」の情熱が並存していることを見事に映像化したのがルビッチの作品であった。

この映画は、ウーファ製作の最初の作品として、4万ドルでアメリカに売られ「パッション」という題名で1920年12月12日にニューヨークではじめて上映された。その後もアメリカ各地で熱狂的に迎えられ、「成功は計りがたいほど」であった。ルビッチ作品は翌年に上映された『アセプション *Anna Boleyn*』、『カルメン *Carmen*』、『龍姫ズムルン *Sumurun*』においても成功を収め、アメリカでの評価を不動なものにしたのである。ルビッチの成功は、その後のローベルト・ヴィーネの『カリガリ博士 *Das Cabinet des Dr. Caligari*』やパウル・ヴェゲナーの『ゴレム *Golem*』をはじめとするドイツ映画のアメリカ進出の基礎を作ったのである。

アメリカでのルビッチの喜劇は<ソフィスティケイテッド・コメディ>と呼ばれるが、それは洗練された喜劇の意味であり、「抑えられ、絞られ、ほとんど喜劇的要素を捨てた喜劇」³⁾である。彼はアメリカでも成功するが、そのスタイルは、単純で、陽気で、徹頭徹尾ヨーロッパ風、それもベルリン見風である。彼はアメリカ市民になることさえ拒絶した。しかし当時のドイツの批評家は『結婚哲学 *The Marriage Circle*』以後、その作風にハリウッドの要素が次第に大きくなってきたことに批判を向けるようになる。以下に、ルビッチのアメリカでの初期の代表作を素材に、ルビッチ作品のドイツでの受容の変容を見ていくことにしたい。

ルビッチがハリウッドで最初に撮った作品は、彼をアメリカに招いたメアリー・ピックフォードを主演にした『ロジタ *Rosita*』(1923)である。この作品は、ルビッチがデンマークから呼んだスヴェン・ガーデのセット建築の卓越さと快い映像美も与って、興行的に成功した。この映画についてドイツの映画批評家エルンスト・ウリツチュは「キネマトグラフ」誌において述べているように、ドイツ人作家ノルベルト・ファルク原作の作品でもあり、ドイツでのルビッチ作品に共通したテーマであり、ドイツの伝統に根ざしたものと一般に理解された。

何よりもルビッチをハリウッドにおける最も影響力のある監督にした1924年製作の『結婚哲学』は、ハリウッドとドイツ双方でどのように評価されたであろうか。この映画は彼の師マックス・ラインハルトから学んだ古典的な喜劇の法則を応用した艶笑喜劇であり、ウィーンの夫婦生活の機微を描いた洒落た家庭喜劇である。セクシーな場面を極力描写せずに、ハリウッドの映倫規定にかかわらず映倫をからかったルビッチの巧みな演出がハリウッドの驚嘆を生んだのである。この映画は、アメリカ各紙の映画批評で絶賛を博し、ワーナー・ブラザーズは彼と5本の製作契約を結ぶことになる。

では、ドイツ本国の評価はどのようなものであったであろうか。この映画はラインハルトの古典的な喜劇と室内劇を基礎にしたドイツ的な特性を十分に備えており、ドイツ映画の名声を国際的に高めた傑作であると賞賛された。たとえば、ハインツ・フレンケルはルビッチが断固としてドイツ的伝統を守り抜く決意の現れであるとして、次のように述べている⁴⁾。

「ルビッチの最近のアメリカで製作された作品は、疑いもなく最もすぐれた、最も上品で、技術的に最も成功した、最も楽しいものであり、これまで作られた最も非-アメリカ的なものである。このドイツの芸術性に富む人物はアメリカ化されることもなく、また新しい故郷に順応しない強固な意志を持っており、再三再四自分の作品の上に紛れもない痕跡を残している。」

また、ハインツ・ミチャエリスは、ルビッチの芸術的な映画はアメリカの喜劇を日曜学校のくびきから開放し、最高の喜劇の王国へと導いたのだと述べ、そこにはドイツの影響が決定的に出ていることを確認している⁵⁾。

しかしこの映画がドイツ的なものを前面に出しただけのものでなく、ドイツ的要素は強くともアメリカの要素も含まれていることを指摘したフランク・ヴァルシャウアーは、次の3点にユニークさが発揮されていると述べている⁶⁾。

「(ユニークな点は)ドイツ風のセット、そのアメリカ風な処理の仕方、それとなくドイツ出身のルビッチによる極度の非-アメリカ的なイントネーション(である)。この最後の要素は映画の心地よい進行において明らかである。」

ルビッチの『結婚哲学』は、相対的にみれば室内劇に代表されるドイツ的なものが大きく支配しているものの、大衆に訴えるアメリカ的なものも程よくブレンドされた悲喜劇であり、ハリウッド喜劇のジャンルに新しい旋風を呼びおこしたことは確かである。ドラマ的な要素、タッチの軽さ、真に人間的なタイプを創造する能力に裏打ちされた生まれ変わったルビッチを世界に示すことになった。

同じ年(1925年9月)に公開された『三人の女 *Three Women*』は、陽気で無害な『結婚哲学』からハッピー・エンディングの前の殺人と無罪放免を含んだよりシリアスな内容の作品である。この作品に対する主な評価は、アメリカとドイツの世界観の矛盾とドイツ的なものを犠牲にしてアメリカ的なものに適応しすぎているというものであった。

この映画は、三角関係のメロドラマで、『結婚哲学』型の艶笑喜劇を織り込んで、ハリウッド・メロドラマの紋切り型を脱却した。ドイツの保守的な新聞<ドイッチェ・アルゲマイネ・ツァイツUNG>紙は、ルビッチがアメリカ人になってしまい、純粋に平均的なアメリカ映画を監督したと非難した。脚本はドイツ時代のルビッチの右腕であるハンス・クレーリーであるが、これがアメリカ的趣味への大幅な譲歩であると見なされた。そして、ルビッチ本来の明るい喜劇を作り、これ以上アメリカ風にならないように警告したのである⁷⁾。

この映画の内容も議論を呼んだ。金持ちの未亡人(ポーリン・フレデリック)と彼女の清純な一人娘(メイ・マッカヴォーイ)、それに尻軽女(マリー・プレヴォー)の三人は、金が目当ての女たらしの悪漢(ルウ・コディ)が自分だけを愛していると信じきって、身も心も任せるという設定である。しかし、清純な娘が処女を失う直前に目がさめるというのがハリウッドの常識であったが、脚本では娘を悪漢と結婚させた上に、悪漢は母とも関係があり、妾までいるということを知って、娘は悪漢と離婚し、以前から娘を愛している青年と結婚するという筋立てになっている。女性心理を冷酷に分析することはハリウッドではタブーであったが、ルビッチは巧みな演出でそれを破って見せたのである。

クレーリーの脚本を非ドイツ的と判断した人たちに対して、批評家ウィリー・ハースは脚本のもつ独創性とヴァイタリティを賞賛し、ドイツのドラマに欠如している伝統と独創のバランスに強く印象づけられた。アメリカ的なヒーローは「理想的な平均的な人間」であるのに対して、ドイツのそれは明らかに因習をこえて生きる人間、最高の個人主義者であるとも述べている。ハースはこの映画に芸術と大衆文化を結び合わせる架け橋を認めたのである⁸¹。

ハースの見解に対して、ヘルベルト・イエーリングは芸術的な衝動と映画的な衝動の融合以上のバランスが、ドイツ映画をアメリカ映画から区別し、このバランスの転倒がドイツ映画に固有なものを死滅させる前兆となったのだと述べている。イエーリングはアメリカ映画との国際競争で弱まったドイツ映画の特性を弁護したのである。

2. F.W. ムルナウの『サンライズ』(1927)の評価をめぐって

ムルナウをハリウッドに招請したのは、フォックス・フィルム・コーポレーションの設立者であるウィリアム・フォックスである。フォックスはムルナウが「ドイツ映画の天才」であることを到る所で言明した。ムルナウは条件として、テーマの自由な選択権を求め、またどんな芸術上の検閲もしないことを求めた。フォックスはそれも認めたのである。ムルナウ自身も、次のように述べている⁹¹。

「フォックスは何も要求しなかったし、私たちに何も課さず、わずかに妥協が一つあっただけです。つまり、彼はこの都会がテイルジットでないことを要求しただけでした。私たちの側としては、それがアメリカの都会でもないという条件の下に、それを受け入れたのでした。」

こうした豊富な製作費と絶対的な権限を与えられてハリウッドでムルナウが最初に撮ったのが『サンライズ *Sunrise*』である。この映画は、ヘルマン・ズーダーマンの小説『テイルジットへの旅』を、表現主義映画『カリガリ博士』(1919)をはじめとするワイマール映画のすぐれた脚本を多く担当したカール・マイアーが脚色したものであった。

この作品のテーマは、若い妻を殺害しようとする夫の試みとそれに続く夫婦の和解である。ムルナウのドイツ映画に欠かせない背徳の観点が含まれていた。あらすじは次の通りである。三部から構成されている。

プロローグ：巨大な中央駅内部の俯瞰から雑踏の街路、明滅するイルミネーション、自動車の交錯、そして中央駅での豪華急行列車の発車する場面。サイレントにもかかわらず騒音や爆音が聞こえてきそうな状況。疾走する汽車、黄昏ゆく田舎の風景。そして、画面を縦に二分して、一方に客船の軸先の波しぶきと近づく船着場のショット、もう一方に避暑地の波止場に到着する汽車のショット。そして、主役の一人“都会の女”(マーガレット・リヴィングストン)が登場する。

前半部：都会の女が葦の茂る湖畔を歩く様子の長い移動撮影。女はある農家に近づく。屋内には粗野な農夫(ジョージ・オブライエン)と小柄な妻(ジャネット・ゲイナー)がいる。都会の女が口笛を吹くと、男は悪かれたように戸外へ出て、二人は出会う。男に興味を覚えた女は都会へと男を誘う。女が語る魔力を秘めた夜の都会が、カメラの乱舞となってつぎつぎと映

し出される。若者の群れる広場、ダンスホールの遠写、近写、回転する照明の幻惑。男は女の誘惑に負け、妻を湖に沈めて女と逃避行することを約束する。

都会に連れて行ってくれるという夫の言葉を疑うことなく、妻は小舟に乗る。殺意を抱く夫の顔は暗い。妻を湖水に落とそうとするが、恐ろしくなって断念する。岸に着くや、妻は街中を必死で逃げ、大通りで止まった電車で飛び乗る。夫も後から電車で駆け込む。夫は悔恨と反省の気持ちを強くする。

後半部：1時間後、二人は仲直りして、街の盛り場を手を取り合って歩き、教会前では新婚夫婦の幸せな姿を眺める。やがて、二人は村へ帰るために小舟に乗り沖へ出る。しかし天候が激変し、小舟は高波を受けて傾き妻は水中に叩き落される。夫は必死に妻を助けようとするが、見失い空しくひとり村に帰り、大勢の応援を求めて搜索するが、行方は依然不明のままである。搜索の最中、都会の女が現れて妻を殺してくれたと喜ぶが、妻への愛情を取り戻した夫は、狂ったように女の首を絞めつける。しかしそのとき、村人たちの妻が無事見つかったという叫びを聞く。

我が家のベッドで安らかに眠る妻の傍らで、悔恨の涙に暮れる夫。妻を見つめ続けるうち、新たな夜明けを告げる日が昇る。

この映画には、〈二人の人間の歌〉という副題がつけられているが、そのことについてムルナウ自身の言葉が残っているので引用しておく¹⁰⁰。

「男と女のこの歌は、どこにもなくてどこにもあるもので、いかなる時にでもどこでもありうるのです。陽が昇り、陽が沈むあらゆるところ、都会の喧騒、または農場の野外で、その笑いと涙、その過ちと許しでもって、ある時はほろ苦く、ある時はやさしい人生はいつも同じです。」

この映画の最高の見所は、カメラワークの見事さである。美術監督のロルフ・グリーゼは、「各セットはカメラの角度と動きの構図に応じて構成されている」と語っている。フォックス社の敷地は距離的に制限されていたにもかかわらず、グリーゼはすべてのタイプの風景を工夫して作り上げた。前半部後半の夫婦が電車で乗って田園地帯から都会へと移動する撮影に関して、オーストリアの新聞記者アーノルト・ヘルリーゲルの次のような証言がある¹⁰¹。

「最初は畑と草原、ついで工場地区、郊外の狭い庭、そして都会である。これらのものはすべて、カメラがこの夫婦と一緒に都会に向かって進む電車の旅程でその背景として役立つように構築されていた。この電車の上に陣取った美術監督はファインダーを用いて、どの構図を、どの見通し場面を使うかを決めていった。厳密に必要な箇所だけが構築され、カメラが必要としない箇所にセットが及ぶことはなかった。」

アメリカでの初公開（封切りは1927年9月23日、ニューヨーク〈タイムズ・スクウェア〉劇場にて）は、大成功に終わり、翌日の『ニューヨーク・タイムズ』は次のような絶賛の記事を掲載した¹⁰²。

「この新入りのドイツ人は疑いもなく映像の芸術家。光と影とセッティングから信ずべからざる効果と呼んだ。彼は本物のストーリー・テラー、こんなにも納得されるハッピー・エンディングを設定できる作者は皆無だった。必ずや彼はアメリカへ移って第二、第三の『最後の人』を物しうるに相違ない。」

ムルナウのドイツ時代の作品『最後の人 *Der letzte Mann*』（1925）も、『サンライズ』同様に、最後のどんでん返しによるハッピー・エンディングによって、当時のアメリカ人たちの喝采を得た。

魔性の女である“都会の女”の危険な罠にかかり、妻を殺害しようとする夫が田舎から都会へ、そして田舎へと戻る過程は、欲望から良心の呵責による和解を経てハッピー・エンディングに終わる過程に対応した、その劇的な映画術がアメリカ人の強い共感を得たのである。

しかし、本国ドイツ（初公開は1927年11月17日、ベルリンにて）では、ハッピー・エンディングに終わる後半部をめぐる賛否両論の議論がたたかわされた。

ドイツにおいても、ムルナウの「冷徹なエネルギー、その洗練された美学」と照明、セット、俳優たちの演技は高く評価された。製作はフォックス、俳優たちはアメリカ人であったが、監督（ムルナウ）、原作（ヘルマン・ズーダーマン）、脚本（カール・マイアー）、美術監督（ロフス・グリーゼ）などはドイツ人のスタッフで占められており、「すぐれてドイツ的」と理解された。また、すでに述べたように、フォックスはムルナウにドイツ時代を超える独創的な芸術作品を作れるように、財政的援助も惜しまなかった。こうしたドイツの映像の天才ムルナウに対するアメリカ側の金銭的、技術的なサポートは、理想的な援助のあり方とも考えられた。国民的メンタリティー間のギャップを橋渡しする真に国際的な意義を持った映画となったのだという肯定的な意見は多かった。また、チャップリンが喜劇で成し遂げたものを、シリアスなドラマにおいて実現したとも評された。

しかし、多くの好意的な批評においても、脚本に関しては疑念が表明された。映画は本質的にドイツ的特質をもった作品と考えられたけれども、ズーダーマンの小説は映画用に「アメリカ風にされて」しまっていると批判された。アメリカ人の好みに合うように譲歩した主たるものは、登場人物たちが露骨に対照されていること、劇的なセッティング、農夫とその妻が至福の夫婦に作り上げることでズーダーマンの意図を歪曲してしまったという批判があった。小説では妻を殺そうとした報いとして溺死する農夫を、映画ではその死から救うことで、脚本家マイアーが原作のドラマの決まりを破り、筋の展開の中に心理的な矛盾を創り出し、原作に不正を行ったという非難もあった。

また、別の観点からハリウッドへの迎合だとして批判的になったのは、後半部の夫婦で仲良く歩く都会の場面に点在する喜劇的な要素である。例えば、理髪店の場面、写真アトリエでの喜劇的エピソード、遊園地での豚を追跡するエピソードはマイアーの脚本にはないものであり、これらはムルナウがハリウッドで遭遇しなければならなかった避けられない要求であった。小松弘が指摘するように、「フォックスのスタジオをはじめ、当時のハリウッドの映画会社には専属のギャグマンがおり、喜劇的シチュエーションの多くはそのような専門家によって考案された」¹³ ののである。ドイツだけではなく、日本においても、都会に移ってから現れはじめる喜劇的な場面によって調子が一変するのは、ムルナウのアメリカへの屈服であるという批判がなされた。内田岐三雄は1928年8月1日号の「キネマ旬報」誌のなかで、この映画を高く評価しながらも、後半部の嵐の場面、引き伸ばされた筋、そして

ハッピー・エンディングに終わる平凡なメロドラマに不満を述べている。

このように、『サンライズ』はアメリカにおける映画の捉え方とドイツにおけるそれとの隔たりを露呈した作品であった。ドイツの批評家にとって、この映画は卓越した想像力によって作られたすぐれた作品であることは認めても、「精神」と「技術」の同調を目指すドイツ国民映画にとって、取り返しのつかない自信を失わせる大きな譲歩を伴ったものであったと受け止められたのである。

3. エーリヒ・ポマーとハリウッド

20世紀のドイツ映画の成功が「技術上の成果の完璧な共同作業」の結果とするならば、そのかなりの部分はエーリヒ・ポマーの功績であった。彼はビジネスの手腕と芸術上の理念を結びつけ、技術面での挑戦と組織運営上の責務、大衆の欲求と前衛的な要請を巧みに交差させながら、ドイツ映画を当時最高の水準にまで押し上げることに成功したのである。1926年1月末<ターゲブーフ>誌上で、シュテファン・グロスマンは、ポマーがドイツ映画において果たした功績を次のように述べている¹⁴⁾。

「ポマーはドイツの映画界から創始者たちのディレクタントイズムを一掃した。彼は系統的にかつ根気強く、ドイツ映画を小間使いの視線から引き上げたのだ。彼は映画にドイツの作家たちを送り込むすべを心得ていた。……監督の選択においてポマーはこの上ない勘の良さを見せつけた。私たちはみんな知っている。ときには精密な頭脳よりも鼻が利く方が価値があるということ。ポマーは多種多様な、独創力のある野心家の群れから四、五人の才能ある人を見つけ出し、確保することを心得ていた。今日会計検査者たちは、ポマーが財布のひもを厳しく締めつけていなかったという結果を引き出すだろう。しかしたんなる金銭の計算だけでは、ルートヴィヒ・ベルガー、フリッツ・ラング、ムルナウ、デュボンたちを獲得し、仕事に没頭させ、繋ぎ止めておくことは、けっしてできなかったであろう。」

ポマーが、F.ラングの大作『メトロポリス *Metropolis*』プロジェクトの失敗の責任を問われて、1月22日にウーファを事実上解雇され、アメリカに向かうことになるのは同年の2月のことである。ウーファがポマーの解雇を撤回して呼び戻すのは、1927年末のことになる。以下にポマーのハリウッドでの2年間の活動を探り、それがドイツ国民映画に及ぼした影響について考えてみることにする。

ポマーがパラマウント社からの招きに応じ、最初のハリウッド映画を指揮したのは、彼自身がM・G・M社から引き抜いたスウェーデン出身の監督マウリツ・スティルレルによる『帝国ホテル *Hotel Imperial*』(1927)である。主演女優はドイツからアメリカに移住して活躍していたポーラ・ネグリである。ラヨス・ビロの戯曲『ホテル都市レンベルク』を映画化したこの映画は、1916年頃オーストリア軍とロシア軍によって代わる代わる占領された小さな都会のホテルのメイド、アンナ(ポーラ・ネグリ)が美男子の将校ポール(ジェームズ・ホール)を救助するハッピー・エンディングに終わるメロドラマである。この作品は、アメリカやフランスでヒットしたスティルレル監督のハリウッドでの唯一の成功作であった。「シネア=シネ・プール・トゥース」誌(1927年10月1日号)に次のような評が残っている。

「『帝国ホテル』はムード映画であり、その主題よりも筋の運び、登場人物、セット、風景に染

み込んでいるある種の詩情によって優れている。(……)

M・スティルレルは決してアメリカ人ではない。(……) 彼の『帝国ホテル』は、私たちがかくも愛好するスカンディナヴィアの精神が浸透している。この映画の数々の美しい場面、私が前述したこの詩情を最も濃密に帯びている場面の中では、眼に焼きついて忘れることがない悲嘆の印象的な数ページである。出だしの撤退のエピソードを挙げなければならない。」

この映画に対するポマーの貢献について、ベンクト・イデスタム＝アルムクイストは「ウーファー社が『最後の人』(1925)の中で使い始めたような動き易い撮影機を使用するようスティルレルを説得した」ことを挙げている。

ポマーは1927年に『鉄条網 *Barbed Wire*』を指揮しているが、これは最初スティルレルが監督し、ローランド・V・リーによって完成されたものである。これも前作と同じドイツ人の戦争捕虜とフランスの農家の娘の間の恋愛ものであり、国民和解の物語であった。

ポマーがハリウッドでプロデュースした2作品は、はらはらどきどきのロマンスであり、善と悪の闘いであり、最後はハッピー・エンディングに終わるきわめてハリウッド好みの映画であった。このポマーの仕事に関しては、ドイツにおいてもおおむね肯定的な意見が多かった。ドイツの批評家はハリウッド脚本に強い敵意を抱いていたが、多くは主題の適切さと人間の描き方の卓越さを賞賛した。ポマーが一國に留まらず、幅広くアピールする主題を扱うようなテーマやセットを選択した賢明さを認めたのである。ポマーがドイツでそうした種類の映画をプロデュースしなかったことを遺憾に思うという意見も幾つか表明されるほどであった。

ポマーはハリウッドに向かう前にプロデュースした多くの作品、例えばムルナウの『ファウスト *Faust*』や『タルチュフ *Tartüff*』、ラングの『メトロポリス』は、多大の資金を投入したにもかかわらず、十分な回収ができずにウーファの経営危機を招く結果になった。ポマーがアメリカでプロデュースした2作品の成功は、国民映画の成功の鍵は、主題と映画的な洗練こそ国際的な成功を得る近道であることをポマー自身に教えることになったのである。そしてそのことは、ポマーがウーファに呼び戻されて多く指揮をとる作品に大きな影響を与えることになる。ポマーのドイツに戻ってからプロデュースした作品の分析は、別の機会に論ずることにしたい。

4. エミール・ヤニングスとハリウッド

ポマーと同じ時期にハリウッドに招かれた俳優エミール・ヤニングスは、そこで『肉体の道 *The Way of All Flesh*』(1927)、『最後の命令 *The Last Command*』(1927)に出演し、A・M・P・A・S(映画芸術科学アカデミー)の最初のオスカー(アカデミー賞)に輝くことになる。このドイツ最高の俳優のハリウッドでの活躍は、以後のドイツ国民映画にどのような影響を与えたかについて、以下に述べることにする。

『肉体の道』は、ルビッチ、ムルナウ、デュボン、ジョー・マイの作品のスターであったヤニングスの名演技と卓越した技術によって観客の涙を誘うメロドラマであり、アメリカだけでなくドイツにおいても大ヒットした。

この映画の前半は、ヤニングスを頭にしたドイツ人とアメリカ人からなる家族の理想的なライフスタイルを描いているのに対し、後半は、アルコールと誘惑によってヤニングスが面目を失い、貧困の

どん底に落ちていく姿を描いている。この悲劇的なエンディングは、ドイツ時代の『最後の人』の奇跡的で、御伽噺のようなハッピー・エンディングと同じようで不自然で、表面的だという批判を受けた。ハリウッドは計算ずくのお涙頂戴の映画にして、ヤニングスの偉大な才能を台無しにしたのだという批評が出て不思議ではない。一方で、W. ハースはヤニングスの名人芸的な演技はそうした涙を誘う演出によって損なわれたとあって彼を擁護した。

ドイツ的観点から指摘された脚本の様々な欠点にもかかわらず、『肉体の道』はアメリカ人だけでなくドイツ人の涙腺を絞るヒット作となった。それにはハリウッドが、ドイツ人のためにヤニングスにスポットライトが当たるようなクレジットタイトルにすると同時に、ドイツ的な雰囲気を出すように工夫したことが大きい。前半部はドイツの心理的室内劇に合ったモチーフを用い、後半部では心をしっかり掴み、涙を誘う大衆向きの主題を用い、ヤニングスの名演技もあって超一流の映画と認められ、第1回のアカデミー賞を受賞することになったのである。

ヤニングスとハリウッドの共同作業は、ポマーとハリウッドのそれと同様に、ドイツの映画人はアメリカ的システムの奴隷だったのか、それともそれへの積極的な意味での貢献者であったのかという疑問をドイツの批評界にもたらした。ルードルフ・アルンハイムは『肉体の道』のヤニングスの演技を酷評した¹⁵⁾、ヘルベルト・イェーリングは安っぽいメロドラマの役を選んで<ハリウッドの道>を歩むヤニングスを糾弾した¹⁶⁾。クルト・ピントゥスは、ハリウッドがみずからの映画の卓越を犠牲にしてドイツの室内劇に特有の長編映画を作ったのだと指摘した。喜劇映画、冒険映画、社会派映画においてドイツよりすぐれていると考えたアメリカ人は、ドイツの得意分野においても追いつこうと選択したのがこの映画なのだと述べている。しかしアメリカの観客にとってそれが一時的に珍しいと感ぜられても、ドイツ人の目には時代錯誤と映ったのである。ピントゥスによれば、ここで描かれている人物たちは、20年も前の映画を思い出させるものであった。彼はまた、ある意味でこの映画はヤニングスにとって有益な面もあったが、ドイツにおいて賞賛された役柄と演技の一貫性という点で衰退の面も露わになったとも述べている。ドイツにおける彼のベスト映画は最高級の作品であっても、アメリカではそうではなかったのである。ハリ・カーンは、この映画のドイツ的要素とアメリカ的要素の結合は、結果として「ハリウッドでもなく、バーベルスベルクでもなく、両者の甘いひどく感傷的な混合物であった」¹⁷⁾と結論づけている。ヤニングスのハリウッドでの一連の映画で展開される異文化間結婚は、成功の機会を減じていったことは確かである。彼は有り余る才能があったためにハリウッドの商業主義に押しつぶされることはなかったが、二つの文化の間で宙吊りにされ、ある時は一方に、またある時は他の方に傾斜したのである。ルビッチの『愛国者 *The Patriot*』とJ.フォン・スタンバークの『最後の命令 *The Last Command*』では、ドイツの観客の期待に添うものとなったが、他のアメリカ人監督作品におけるアメリカ的な道徳やひどく感傷的な作品ではあたら才能を浪費する結果に終わったのである

結 び

20年代初頭から中ごろにかけて、ドイツ映画の卓越した監督（ルビッチ、ムルナウなど）、俳優（ネグリ、ファイト、ヤニングスなど）、脚本家（マイアーなど）が多数ハリウッドへと流出した。ハリウッドが彼らを受け入れたのは、みずからの芸術水準を高めるためだけではなく、その主たる目的が当時の競争相手を排除することにあったことは疑いのない事実である¹⁸⁾。

しかし、ドイツ映画の衰退の原因は、大衆からそっぽを向かれたことも大きい。また、ムルナウの『最後の人』に見られる不幸のどん底から大金持ちへの悲喜劇な展開に、アメリカの観客への譲歩が感じとれる。また、1920年代半ば流布していたドイツ映画の＜アメリカ化＞の傾向にも一つの原因を認めることができる。これは主に輸出の必要性からであったが、ドイツのプロデューサーたちは、「彼らが真のハリウッド方式であると信じたものを真似することを夢想した」¹⁹⁾のである。

しかし他方、＜アメリカ化＞の試みは、ドイツの映画産業を国際化しようとする努力でもあった。20年代、イギリス＝ドイツ合作、ドイツ＝フランス合作など盛んに合作映画が作られた。こうした傾向を受けて、何人かの有力な批評家たちはドイツ映画の衰退は＜国民性の剥奪＞の過程によって引き起こされたと信じるようになったのである²⁰⁾。

しかし国民性の剥奪はすべてではない。ポマーはそのグローバルなアピールを歓迎されたし、ムルナウは画期的な映画づくりを称えられた。しかし、アメリカに移住した多くのドイツの芸術家たちは、ハリウッド組織によって二流のレッテルを貼られ、ドイツ時代のような傑作を作り上げることはできなかった。その原因はアメリカ人たちがドイツ監督たちに、耐えられないような公式的な脚本をあてがい、俳優たちに図式的な役を押し付けたことである。

上記のような主張に対して、ハリウッドに好意的でドイツ人たちのアメリカ映画への貢献の重要さを指摘する意見も少ないがあった。ポマーのアメリカでの業績や、条件つきながらルビッチ、ムルナウ、ヤニングスの作品の正当な評価には、ハリウッドの助力への感謝と、ドイツ＝アメリカの更なる協力の必要が込められていたのである。

ハリウッドへの移住は短期の現象であった。トーキーの登場は、移住者の存在を根本から変えた。ヤニングス、ファイト、ネグリらは20年代の後半にハリウッドを去ることになる。ポマーは1927年末にウーファに戻って仕事を始めた。パウル・レニは1929年に44歳で死亡した。ムルナウは『サンライズ』の予想外の不入りと『シティーガール *City Girl*』と『四人の悪魔 *Four Devils*』の興行的失敗の後、南海での生活を扱った『タブー *Tabu*』を撮った直後の、1931年に自動車事故で死亡した。30年以降もハリウッドで活躍できたのは、ルビッチとマルレーネ・ディートリヒだけであった。

(付記)

本稿は、平成16年度－平成17年度科学研究費補助金（基盤研究C－2）の研究課題「ハリウッドの野望とドイツ国民映画の危機—＜パルファメト＞協定をめぐる問題群」（研究課題番号16520164）。研究代表者：田中雄次）の成果の一部である。

注

- 1) 1920年代半ば、ドイツ国内だけでなくハリウッドの注目を浴びた作品にE.W.ムルナウの『最後の人』（1924）、E.A.デュボンの『ヴァリエテ（曲馬団）』（1925）、G.W.パブストの『喜びなき街』（1925）などがあった。

ドイツ映画人のハリウッド移住に一段と拍車をかけたのが、ウーファ（Ufa）とパラマウント（Paramount）とメトロ・ゴールドウィン・メイヤー（Metro）が一緒になった共同映画販売有限会社「パルファメト（Parufamet）」の設立である。

このときに結ばれた協定は、＜パルファメト協定＞と呼ばれ、ドイツが狂乱のインフレから安定期に入った1925年12月19日に締結され、1926年1月はじめに株主総会に提出され、承認された。その目的

は、1年にドイツで60本の映画を販売することである。3会社それぞれ20本ずつである。それにワーファ直営館の上映時間の75%がアメリカ側の要求どおり、バルファメトの作品として上映されなければならない、という内容である。

- 2) Kracauer, Siegfried.: *Von Caligari zu Hitler*. Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main 1979
- 3) クルト・リース 『ドイツ映画の偉大な時代』 フィルムアート社 1985 232頁参照
- 4) hfr., "Die Ehe im Kreise," *Lichtbühne*. 6. September 1924
- 5) *Film-Kurier*, 2. September 1924
- 6) *Weltbühne*, 20 (1924)
- 7) *Deutsche Allgemeine Zeitung*
- 8) Haas, Willy. *Film-Kurier*, 4. September 1925
- 9) ジョルジュ・サドゥール 『世界映画史⑩』. 国書刊行会 2000 253頁
- 10) 同上書 254頁
- 11) 同上書 256頁
- 12) *New York Times* 1927.9.24
- 13) 小松弘 「『サンライズ』を理解するために」. 紀伊国屋書店 2005 10頁
- 14) *Das Tagebuch* 1926
- 15) Arnheim, Rudolf, "Film". no.1 (Januar 1928)
- 16) Ihering, Herbert, *Von Rheinhardt bis Brecht*, Vol. II, S. 542
- 17) Harry Alan Potamkin, *The Rise and Fall of the German Film*. *Cinema*, I (New York, April 1930), no. 3: p.24
- 18) Vgl. Kracauer, S.145
- 19) a.a.O., S.145
- 20) Bardèche, Maurice, and Brasillach, Robert, *The History of Motion Pictures*, New York, 1938: p.258-259 ; Jeanne, René, "Le Cinéma Allemand," *L'Art Cinématographique* VIII, Paris 1931 p.45

主要参考文献

- 飯田道子 『映画の中のベルリン、ウィーン』. 三修社 2003年
- ジョルジュ・サドゥール 『無声映画芸術の成熟—第1次大戦後のヨーロッパ映画 [2] 1919-1929』 (世界映画史⑩). 国書刊行会 1999年
- ジョルジュ・サドゥール 『無声映画芸術の成熟—トーキーの足音1919-1929』 (世界映画史⑫). 国書刊行会 2000年
- 平井正・岩村行雄・木村靖二 『ワイマール文化—早熟な《大衆文化》のゆくえ』. 有斐閣 1987年
- ミヒャエル・ハーニッシュ 『ドイツ映画の誕生』. 高科書店 1995年
- リタ・タルマン 『ヴァイマル共和国』. 白水社 2003年
- 世界の映画作家33—『ルビッチュとワイルダーとアメリカ喜劇』. キネマ旬報社 1983年
- Eisner, L.: *The Haunted Screen. Expressionism in the German Cinema and the Influence of Max Reinhardt*. University of California Press Berkeley and Los Angeles 1965
- Elsaesser, Th.: *Weimar Cinema and after Germany's Historical Imaginary*. Routledge London and New York 2000
- Hake, Sabine: *German National Cinema*. Routledge London and New York 2002
- Hardt, U.: *From Caligari to California. Eric Pommer's Life in the International Film Wars*. Berghahn

Books Oxford 1996

Kracauer, S.: *Von Caligari zu Hitler*. Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main 1979

Kreimeier, K.: *Die UFA-Story. Geschichte eines Filmkonzerns*. Fischer Taschenbuch Verlag Frankfurt am Main 2002

Saunders, Thomas J.: *Hollywood in Berlin. American Cinema and Weimar Germany*. University of California Press Berkeley, Los Angeles and London 1994

Toeplitz, J.: *Geschichte des Films*. Band 1 1985-1928. Henschel Verlag Berlin 1992

Die Ambitionen Hollywoods und die Verwandlung des deutschen nationalen Films

TANAKA Yuji

In den zwanziger Jahren fuhren zahlreiche prominente deutsche Filmkünstler nach Amerika. Unter den ersten waren E.Lubitsch, P.Negri. 1925 und 1926 stieß der nächste Shub zu ihnen, u.a. die Starregisseure E.A.Dupont, L.Berger, P.Leni, F.W.Murnau sowie E.Jannings und E.Pommer. Nur einer fand in Amerika den ihm entsprechende Boden für seine Arbeit: E.Lubitsch. Den anderen erging es schlechter.

Der Leitgedanke des Hollywood war, einen damals gefährlichen Konkurrenten auszuschalten. Der Exodus der deutschen Filmkünstler führte zu der Amerikanisierung des deutschen Films. Zugleich ging der Versuch Hand in Hand mit dem Bestreben, die deutsche Filmindustrie international zu machen.