

ルドルフ・トーマ インタビュー

ルドルフ・トーマ監督の映画が初めて日本上映されたのは1984年にドイツ文化センターで開催された「ドイツ映画大回顧展」での『ベルリン・シャミッソー広場』(1980)である。以後日本で我々が見ることができた作品は1990年にビデオリリースされた『フィロソファー』、やはりドイツ文化センターによって紹介された『タロット』(1986)のみであった。私自身も2009年に『島の探求』(1978~79)を上映することができたのだが、その後トーマ作品の日本公開につながることはなく現在に至っている。今回の来日で行ったインタビューでは、監督本人の作品に加え、あまり日本語では語られていないニュージャーマンシネマ前史というべき「ミュンヘン派」の人々やドイツ亡命時代に交流を結んだストロブ＝ユイレについても語っていただいた。いつの日か「ルドルフ・トーマ特集」につながる言葉となれば幸いである。

-先程考えていたんですが、現在のところトーマさんの最新作『イントゥ・ザ・ブルー』(2011)はある意味での『島の探求』のリメイクであるような気がするんですよ。この場合リメイクというのは肯定的な意味で、ホークスの西部劇3部作やバッド・ベティカーのラナウン・サイクルの作品や、今だったらトーマさんが好きだと言っているホン・サンスの映画のように、限られた要素の組み合わせが豊かなバリエーションを生み出すという意味で、ですが・・・

ルドルフ・トーマ(以下 T)リメイクとは思わないが・・・

-『島の探求』はある研究者チームが、ホークスの『ハタリ！』の動物を捕獲するチームがアフリカに行くようにウレパラパラの島に行く、同様に『イントゥ・ザ・ブルー』の撮影チームも映画を撮る目的でイタリアの海に行くわけです。

T; OK(笑)『イントゥ・ザ・ブルー』はホン・サンスの映画を見てからズームというのは面白いなど思って使ってみた映画です。

-(2本の映画の)出発点は違うのかもしれませんが・・・

T;『イントゥ・ザ・ブルー』では女の子が映画を撮る、『島の探求』では女性チームが島に行って本を書くという意味では同じかもしれませんが。でも『イントゥ・・・』では自分の人生において年をとった監督＝プロデューサーであり、映画を撮り始めた娘がいるという人生と結びついています。

-『島の探求』の場合の出発点はどこだったんですか？あの島だったんですか？それともムルナウの『タブウ』のような映画を撮ることだったんですか？

T;シンシア・ビート(Beatt)です(笑)。ムルナウの『タブウ』を見てから長い間南の島で映画を撮りたかったのですが、シンシア・ビートと付き合い始めてから彼女がフィジーの生まれだということを知り、彼女と一緒に映画を撮ろうと思ったんです。自分にとっては常に映画が個人的な体験から出発しているんです。『イントゥ・ザ・ブルー』の場合は娘が出発点なんです。そうそう、カイエ・デュ・シネマの批評家は『島の探求』のウレパラパラ島の形がトマス・モアの「ユートピア」に出てくる島の形に似ている、と書いていました。『二枚の写真』(1984)に主演してくれたペトラ・ゼガースはあの島の形は女性の性器に似てるからあの映画を撮ったんでしょ、と言っていた(笑)。

-『島の探求』があなたの映画の転換点になったような気がするんですが。

T;そう、あの時期は即興的な作品への移行がありました。『日記』(1975)『メイド・イン・ジャーマニー & USA』(1974)とこの映画までインプロヴィゼーションで映画を撮っていきました。その後の作品からは脚本に基づく映画になっています。

-『探偵』(1968)『紅い太陽』(1969)にも即興があったんですか？

T;いや、ありません。マックス・ツィールマンの脚本がありましたから。『スーパーガール』(1970)の

後私がベルリンに移り住み、ツイールマンがミュンヘンに残ってコンビは解消した後で即興的作品になったのです。

-ある方法論を追求して、『島の探求』の後で前に戻ったということですか。

T;『ベルリン・シャミッソー広場』からヨッヘン・ブルーノウが脚本を書くようになったので、元に戻ったとは言えます。

-『紅い太陽』の時代は長い画面を撮ってシーンの続く間は時間省略がないけれど、『ベルリン・シャミッソー広場』の後はどうやって省略していくかという方向に行った気がしますけど。

T;『シャミッソー広場』でハンス・ツイシュラーがピアノ弾き語りで歌い、ザビーネ・バッハが眺めているのをカメラが引いていって二人をおさめるカットなどは長い画面ですよ。自分ではあまり(画面が)短くなったとは思っていませんが・・・『探偵』の中でマクヴァルト・ボームが客と話す4ページの長いシーンをワンカットで撮りましたが、あんなに長い画面は今日では撮れないでしょう。今の映画は90分の映画だったら大体2000カットくらいでしょうが、自分の映画は150~180くらいしかありませんでした。長回しで一気に撮ったほうが仕事もお金も少なく済むのです。

-そういう経済性にトーマさん自身が銀行に務めていたキャリアが影響していますか？

T;長回しはそこでお金を節約するために撮ったわけではなく、やはりそれが好きだったからです。例えばジョン・フォードの『馬上の二人』でも5分ほどの長回しがあります。

-ジェームズ・スチュワートとリチャード・ウイドマークの会話シーンですね。

T;ハリウッドの古典映画のああいうスタイルが好きなのですが、今日ではもうできなくなっているのです。

-できなくなっているんですかね。本当に？

T;観客が退屈だと思ってしまうからです。

-不思議なことがあって、美術方面から映像を手がけるようになる人は固定画面の長回しを好む人が多く、テレビやCMから映画に進出する人々は短く速いカットを様々な方向から撮る人が多いように感じます。どちらも古典映画に由来する方法ではないわけですが・・・現在古典映画の手法はその両方から責められている形になっています。

T;1950年代にはテレビがなく、小津やホークスやフォードの映画にはその影響はなかったわけですね。古典ハリウッドの映画作家たちは独自のスタイルを持っていて、カメラの高さにしてもホークスなら目の高さで、小津ならローアングルとか、フォードにも独自の構え方がありました。フォードに有名な面白い逸話があって、あるとき助手がカメラ前に瓶を置いて、これを通して背景を撮ったら面白いんじゃないですかと進言したら、フォードは「それは面白いよ。でもまずは瓶をどけよう」(笑)と言ったということです。

-初期の短編をマックス・ツイールマンやクラウス・レムケと撮ったときも、彼らと映画の好みは一致していたんですか？

T;クラウス・レムケは別で、彼は映画をあまり理解していませんでした。マックス・ツイールマンはニコラス・レイの『エヴァグレイズを渡る風』が大好きだったけれど、私はニコラス・レイはそれほど好きではなく、何といてもハワード・ホークスが好きだったんです。

-どのようにこの3人が出会ったんですか？

T;最初はマックス・ツイールマンと私、エックハルト・シュミットが出会いました。自分たちが批判していたのはクルーゲやシャモニー、エドガー・ライツらの美しい社会批判的な映画というものでした。

特にエックハルト・シュミットと私が一致していたのは社会批判と美しいイメージへの批判で、何よりも日常を描こうというものでした。自分は南ドイツ新聞に映画評を書いていたのですが、ちょうどその頃新しい「フィルム」という雑誌ができて、そこに自分とツィールマンが批評を書き始めました。『和解』を撮った頃にエックハルト・シュミットと私は喧嘩別れしてしまいました。そこにクラウド・レムケが現れたので、彼にシュミットにつくのか自分たちにつくのかと聞いたら、自分たちにつくと答えました。彼はその頃つきあっていた女の子のついでで舞台の演出助手をやっていて、私はレムケからどうやって俳優と仕事をするか、動かすかを学びました。そして『小さな女友達』というレムケの短編を撮るためにフランツ・ザイツという大物プロデューサーと話して制作を引き受けてもらったのです。それが1964,5年の頃です。

-ストローブはその頃もう亡命してドイツに来ていたのですよね。

T;カイエ・デュ・シネマの批評家ミシェル・ドラエに我々3人の映画を見せることになって、その機会にドラエだけでなくストローブもやって来ました。私の映画を見てからストローブは「これはとてもいい映画だ」と言ってくれました。

-それが『和解』(1964)ですね。あの映画は一見してロッセリーニ的な映画です。そのことは念頭にありましたか？

T;もちろんロッセリーニのことは知っていましたし、彼のテレビを含めたすべての作品について書いていました。ドイツの批評家たちは『無防備都市』『戦火のかなた』は好きだったが、後のイングリッド・バーグマン主演『ストロンボリ』『イタリア旅行』などはまったく認めていなかった。

-ちょうど先月『オトン』に主演している批評家アドリアーノ・アプラ氏に会ったんですが・・・

T;彼は当時ペザロ映画祭のディレクターで、ドイツ映画を上映していました。ペーター・ネストラーは自分の映画と私の『ステラ』(1966)のフィルムを持って行ってそこで上映していました。

-『和解』では一つのシーンをカットを割っていても一連の時間を組み立てるということを意識的にやっておられますよね。

T;もちろん言ったように我々は日常性を主張していたので、それをやったわけです。

-それと同時にこの映画の中でカメラに向かって女性が話しかけるということをやっていますよね。これはその日常性と対照的ですね。

T;ゴダールの映画を見ていてああしたシーンをやりたくなったのです。台詞はマーガレット・ミードの引用です。ゴダールの映画が公開されるたびに3人で見に行きました。ゴダールの映画は見ていて楽しいものでしたが、同時にこんな映画は自分に撮れないんじゃないかと悲しんだものです。とても感動していましたからね。最近またゴダールの『気狂いピエロ』の自由な撮り方に感銘を受けました。

-かなり厳密な画面つなぎでシーンを構築することはゴダールのように解体的ではないのですよね。

T;ゴダールは映画を撮りながら戯れているようだし、ストローブは厳密な法則に従って映画を作っているように見えますが、双方に共通するのは間違っただつなぎや余計な部分というものがないことです。自分もそうした映画を目指しているし、最近ではホン・サンスの映画もそう感じています。

-当時ロッセリーニの『不安』やフリッツ・ラングの帰国してからの作品をどう思いましたか？

T;個人的にはフリッツ・ラングの映画はロッセリーニほど好きではありませんでした。冷たい感じがしましたから。でも彼が1960年代に撮った『大いなる神秘』や『怪人マブゼ博士』は、ドイツの批評家たちはまったく評価しませんでした。自分は素晴らしいと思いました。とにかく自分がその時代に見た映画の評価は、当時の一般的なドイツの映画批評に一貫して反対していました。彼らが批判していたチャップリンの『伯爵夫人』も、自分はソフィア・ローレンが好きではないのですが、やはり素晴らしいと思いました。

-当時の批評は本にまとめられているんですか？

T; 新聞には載っているが本としては出していません。1984年に『影なきシステム』を撮ったあとで映画館アルセナルがトーマ特集を行ったおりに作られた本の中にいくつか収められています。ロッセリーニの本は共著として出したものがあります。

-古典映画と自分の作る映画との結びつきという点でストローブと共通点があるということですけど、当時ストローブは有名だったんですか？

T; 当時『マホルカ・ムフ』と『妥協せざる人々』で原作者ハインリヒ・ベルとの間で問題がありました。私は『妥協せざる人々』で小さな役を演じています。1962年か3年に南ドイツ新聞で映画批評を書き始めましたが、1964年にはミュンヘンの批評家協会長をやっていました。1964年にミュンヘン批評家協会の最優秀脚本賞を創設して、ストローブが最初にその賞を貰うように働きかけました。30くらいの候補脚本があったのですが、ストローブの脚本だけは協会の全員に渡るように手配しました。他の脚本は回し読みするくらいの感じにした。ストローブがその賞を貰った後で南ドイツ新聞の編集長は私が尽力したことに気がついて、この賞は無効だと言いました。再投票になってヘルツォークの『生の証明』が受賞してしまいました。

-『マホルカ・ムフ』はバッド・ベティカー(『暗黒街の帝王レグス・ダイヤモンド』の作者)に捧げられていますか？

T; それは知らなかった(笑)ストローブはジョン・フォードが大好きでしたが、ホークスは自分ほど好きじゃありませんでした。

-もう一つ、思い出の話から急に作品の話になって恐縮ですが、私は『紅い太陽』がすごく好きで、特にラストの男と女の銃撃戦が好きなんです。二人が車に乗り込もうとするが、女の方が乗り込まずいきなり撃つわけですが、脚本に書いてあったんですか？

T; 書いてありました。

-あのシーンは乗り込もうとしていきなり撃つという、意表をついたアクションですが、撃ち合いで意表を突くというのはもう古典映画の中にしか見られなくなってしまったものです。そういう点で今見ても素晴らしいと思います。

T; あのシーンはマックス・ツィールマンがキング・ヴィダーの『白昼の決闘』を見て脚本に書いたのかもしれませんが。自分はその映画を当時見ていませんでした。もしかしたら関係があるのかもしれませんが。『気狂いピエロ』にも同様のシーンがありますが、マクヴァルド・ボームはドアを開けて指で温度をはかるというところが違います。

-『影なきシステム』(1982~83)のブルーノ・ガンツと2人の仲間が銀行に押し入ると警備員に見つかって撃ち合いになるシーンも、不意をついた、一瞬で終わるアメリカ古典映画、B級映画のある種の伝統を引き継いでいらっしゃる素晴らしいシーンだと思います。

T; 自分とはとにかく単純に語ろうとしているだけです。

-例えば『影なきシステム』の少し前に撮られたヴェンダースの『アメリカの友人』にはあなたの映画よりも余計なショットが見られるのではないかと思います。

T; ヴェンダースは彼が自分が監督として自分がどんなに優れているかを見せようとしています。ドイツでは毎週日曜日にテレビ用犯罪映画が放映されていますが、そういう映画を撮っている人たちは常に有名になりたかったり目立ちたいという意識が作品から見えてしまうのですが、私はそれとは正反対の事をやっているのです。

-トーマさんたちの後の世代、いわゆるニュージャーマン・シネマのファスビンダー、ヘルツォーク、

ヴェンダースの世代の人々からすでに自分はこれができるんだよということを見せる時代に、次第になっていったのではないかと思うんです。私は「映画祭映画の時代」と呼んでいるんですが……。

T; ファスビンダーに関してはそう思わないんです。

- ファスビンダーはあなたの初期の映画に影響を受けていたのではないですか？

T; ええ、彼は私の映画をとて評価してくれて、『紅い太陽』は大好きだと言っていました。自分は彼が虚栄心が強かったり目立ちたがりだったとは思いません。彼は他の人々とは違っていました。ヘルツォークの映画は評価していません。1970年代にエディンバラ映画祭で彼と私のレトロスペクティブがあって、その時彼の映画を見直して、少し理解はしましたが、あまり好きではありません。

- 若い世代で評価している映画作家っているんですか？

T; (……) クリスティアン・ペッツォルドの感じている事は貴重です。彼は独特なものの撮り方を持っています。驚くほどとは言いませんが、注目していますし尊重しています。トーマス・アルスランの『Gold』は金を探す西部劇なんですが、これはすべてが間違っている映画です。機関車でさえ間違っています。一見当時走っていたもののように見えはするのですが、俳優もヒドかった。今日生きているドイツの監督が西部劇を撮ろうと思う事が間違いなんです。主役のプロンドの女性は演劇の人なんですが、とても西部劇を演じられる人ではありません。

- 日本で唯一ビデオリリースされた『フィロソファー』(1988)なんですが、日本でも何人か大好きだと言っている人々がいる作品で、特に日常の中にサイエンス・フィクションを入れていく方法が素晴らしいです。『Galaxis』(1967)もそうですが、しばしばSF的要素を日常の中に入れてくるのはなぜですか？

T; サイエンス・フィクションが好きだからです。映画を撮る前1960年代によくSF小説を読んでいた。もうタイトルはあまり覚えていないのですが……ダシール・ハメットのような探偵小説も大好きでした。

- 『フィロソファー』で主役二人が湖のほとりを歩いていて、女性の方が「時のエージェント」だと告白するシーンが素晴らしいんですね。何かごく普通の物事を言うように語る口調が、現実的でありながらも一方ではいかにもそんな感じがするといったような……演出の時に考えていたことは何ですか？

T; キューブリックの『2001年宇宙の旅』はよくない映画だと思う。なぜなら未来を未来として語っているからです。いい映画は未来の時間を日常の中に取り込んで感じさせなければいけないんです。だから彼女が時のエージェントだ(「別の時から来た」)と言うのなら、それを普通に言わなければいけないんです。それを何か特別の効果を狙って言ったのではまったくダメになってしまいます。『秘密』(1994)という映画の中で、ある夜女性のいる一軒の家を一人の男が訪ねていくシーンがありますが、その男は大きな十字架を背負っていて、ドアをノックします。そして女はドアを開けて彼を招き入れ、ちょうど作っていたバターとチーズのスパゲッティをテーブルの上において、彼は彼女とともにテーブルについて、自分と彼女のグラスにワインを注いでスパゲッティをとり分けながら、自分はイエス・キリストだと言います。すると彼女は「私はユダヤ人だからあなたを信じてません」と言うわけです。だから聖書を本当に信じているならそれはありうることです。突然男がやって来て「私はキリストだ」と言うようなことがね。バターとチーズのスパゲッティというのはミュンヘンにいた頃ストローブの家に行くときよくダニエルが作っていたものです。

- ストローブは実際食事のシーンを撮ることはなかったような……(註;これは筆者の完全な間違い。『妥協せざる人々』『アンナ・マグダレーナ・バッハの日記』にも食事シーンがある)

T; 彼はラブシーンも撮ったことはないよ(笑)

- 先程伺ったようにトーマさんはすでに『和解』で食事シーンを描いているように、食事というのは日常を描くのにも最もよいシーンということですよ。

T;毎日することですから。

-あの湖のシーンに戻りますが、水というのもトーマさんの映画では重要な要素です。湖や海が頻繁に出てきます。それは特に思い出がある場所なんですか？

T;子供の頃ずいぶん川で遊んだことがありますけど・・・川を塞ぎ止めたり魚釣りをしたり。

-水というものは非常にセンシユアルな要素として人物の背景に出てきて魅力的ですが・・・

T;(私は)水を撮っているのではなく、水際にいる人物を撮っているのです。水は過ぎ去る時間と結びついています。例えば海だったらそれは波です。それは死を思い起こさせます。

-ムルナウの『タブウ』へのオマージュである作品は2本撮られてますが、2本目の『女神』(1992)を撮ったのはどうしてですか？

T;あの映画の中では主人公のカップルが映画館で『タブウ』を見た後でベルリンのムルナウの墓を訪ねます。前にも言ったように個人的な要素と結びついているのですが、当時まだ小さかった娘のヨーヤがフロリダの海でたくさんのカモメが飛んでいる中で女神のようなポーズをとったのが出発点です。自分は映画を撮るときは「なぜ」は考えません。その時思いついたことが良かったらそれを映画にするのです。前もって何を語るのかとか何を映画にしようとか抽象的なプランを持っているわけではありません。

-ではアンゲロプロスの『永遠と一日』が嫌いだったために『パラダイス』(1999)を撮ったというのは例外なんですか？

T;フレッド・ジンネマンの『真昼の決闘』が嫌いだったハワード・ホークスが『リオ・ブラボー』を撮ったように(笑)。『パラダイス』はハイファの映画祭で見たアンゲロプロスの『永遠と一日』への抗議でした。でもそれは『パラダイス』の一つの面にすぎません。もう一つには自分が70歳になったときに、当時の妻が結婚祝いを盛大にやりたがって、彼女はベルリンの演劇学校で教えていて、当時私の映画のいろいろなシーンを再現させるというアイデアを持っていました。でも自分はそんなことを絶対にやってほしくなかったの、山へ行ってこの映画を撮ったというわけです。

-映画祭で受賞するような映画とトーマさんやエリック・ロメールのように、インディペンデントの低予算の映画を自分のシステムで作り続けていく作家とは距離があるのではないのでしょうか。

T;自分は観客を挑発したり、戯れたいとは思いますが、その方法が抑制されている方法なんです。その方法が重要なのであって、システムのようなものは自分は意識していないのです。

-ハンネローレ・エルスナーと何本も一緒に撮っていますが、彼女との作品はちょうどロッセリーニにとってのバーグマン主演映画のようなものなんですか。

T;自分が彼女主演で3部作を撮ったのは、まず製作資金が欲しかったからです。3部作の計画を立てて1本撮ればあと2本撮れるだろうと思ったからです。最初この種のことをやったのは「愛の形」というシリーズで、『ミクロスコープ』(1987)『フィロソファー』『7人の女たち』(1989)でした。その後でエルスナーとの3部作ができました。彼女はスターで出演料がとても高い。でも「あなたのためならタダで演じる」と言ってくれました。そこで彼女のための脚本を書いた時に、「3部作の第1部」と書いたのです。後の2本の資金も得ることができました。1960年代にゴダールがコロムビア映画と6本の契約を結んだと聞いたことがあります。それが自分にとっての夢だったのです。

-特定の出資先が念頭にあったのですね。

T;最初の3部作の時にはベルリンに新しくできた助成金がありました。2回目の時にはドイツのテレビ局が出資してくれました。

-その最初の段階で予算は一般的な映画よりずっと抑えられると企画書に書いているわけですね。

T;もちろんそうです。

-今最新作の資金を集めるのが難しいのはどうしてですか？

T;自分に協力してくれていた人が3年前にテレビ局を更迭されてしまったからです。

(2015年11月15日、同志社大学にて。通訳もつとめていただいた高木繁光教授、および西原多朱さんに深く感謝いたします。)