

ヴァージニア・ウルフと映画

—新たな文化資本をめぐる闘争の狭間で—

清水知子

1

かつてエイゼンシュタインは、『ユリシーズ』をモンタージュの勉強のための必読書として推賞したという。絵画、写真、映画、文学、ダンス、音楽、建築といった個々独立した領域はどれも、その時代のイデオロギーへの反応として、あるいはその表象自体がイデオロギーの反映として、互いに交錯し、つむぎあげられたインターテクスチュアルな文化現象である。しかし、例えば、文学と絵画について——ヴァージニア・ウルフと印象派、後期印象派について——これまでなされてきた研究は、互いの影響関係を考察するものが主流であった。初期の伝統的な手法による『夜と昼』(1919年)の中の描写に、英国印象派の父ホイッスラー (James Abbott McNeill Whistler, 1834-1903) 調の手法を見いだしたもの、あるいは次作『ジェイコブの部屋』(1922年)では、印象主義と後期印象主義との相互作用による手法で、<不在>のジェイコブを「ヴァン・ゴッホの椅子／古靴」にたとえてしかるべき青年像として見事に表現しているといったもの。その多くは、ウルフが、姉のヴァネッサ・ベルやダンカン・グラントとともに、ホイッスラー調の手法を後期印象派の美学のなかへ、文学的に開花させているといった議論である。¹

あるいは、写真について——ヴィクトリア朝の代表的な肖像写真家である大叔母キャメロンは、写真によって「もくぜんに現れた美という美のすがたを捕らえたくてしかたなかったのですけれど、あこがれはついにみたされました」といった。²しかし、姉たちとたくさんの写真を撮って楽しんでいたにも関わらず、ウルフにとって写真は表面的で、「真実」とはかけ離れたものであった。エッセイ“Modern Fiction”(1919年)のなかで、ベネット、ゴールズワージー、ウェルズなどを「物質主義者」として非難し、伝記『ロジャー・フライ』のなかで「なぜ、イギリスの小説家たちは、幼稚な、写実的な見せかけに夢中になるのか」と問うフライに同感であ

ったように——。ウルフが求め、描きたかった「真実」とは、ロジャー・フライがセザンヌらの後期印象派の特徴に見た「色彩のヴェールの背後の堅固なるもの」であり、「ヴィジョンの瞬間」であった。ウルフにとって「美のすがた」は、大叔母のように、簡単に手に入るものではなかったのだ。

私たちが、今、考察しなくてはならないのは、こうした絵画、あるいは写真との相互の影響関係を見ることではなく、いかなる理由から、その時代に、そのような芸術思想、イデオロギー、文化現象が生じたのかということであろう。ジェイムソン、あるいはイーグルトンによれば、モダニズムとは、「帝国主義的国家独占資本主義の根無し草的状況」であり、モダニズム的描出が現れるのは、19世紀後半から20世紀初頭にいたる植民地略奪の帝国主義的構造を基本とした状況においてである。例えば、フォースターの『ハワーズ・エンド』(1910年)は、帝国主義の心臓部ともいべきイギリス空間的な経験を「映画撮影法的手法」によって知覚し、描写したものである。それは、フォースターに限らず、初期の映画がモダニズム小説一般に影響を及ぼす可能性があるということではなく、「一方では映画技術の、他方ではある様式のモダニズム的、あるいは最初のモダニズム的言語の二つの異なった形式的発展の合流」なのである。ともに、「主体と客体との第3の条件ともいべきある空間」を同じように提供している。その意味で、「映画撮影法的知覚」は主観的でも心理的でもないモダニズム的描出である。³

さて『燈台へ』のなかで、「人生はここで静止する」といったラムゼイ夫人。青い絵の具とともに、トンネルを掘るように、過去のなかにつかっていくリリー。リリーが、重視するのは、「客観性」であり、「空間の問題」であった。そして『燈台へ』の舞台は、ヘブリディーズのスカイ島である。「客観性」、「空間」、舞台となった〈場〉、そして「映画撮影法的手法」とが、まさに交錯しあうこのテキストに、ジェイムソンのいうモダニズムを分析することは可能であろう。

本論では、「映画撮影法的知覚」による「空間」をテキストに見ていく前に、まず草創期のイギリスの映画状況を見ていきたい。その上で具体的に、『燈台へ』と、同時期に書かれたエッセイ“The Cinema”(1926年)を考察していく。映画という新たな文化資本をめぐる、国際的な場では、イギリスとアメリカ、そしてイギリス国内では、ブルジョワ階級とアヴァンギャルド芸術家とのあいだに、いかに複雑な力学がはたらいていたのかをさぐっていきたい。ウルフのような女性アヴァンギャルド作家にとって、映画はいかなる意味をもっていたのだろうか。技術、あるいは科学によってもたらされたもの、それは、必ず何かその時代の欲望のもとに生み出された、その時代の無意識の反映の一つであろう。「沈黙から発する言語」を生涯求めた作家は、言語とは異なる、まだ新しい表象形態——サイレント期の映画—

—をどのような目で眺めていたのだろうか。

2

今世紀初頭、ロンドンのランベス・ウォークで初めて「動く写真」を目にしたジョージ・ピアスは、おさえきれないほどの興奮と感動を味わったという。この日以来、ピアスは、すっかりこの「動く写真」の魔力にとりつかれていった。のちにハリウッドでイギリス映画を作ることになる彼が見たのは、ジェイムズ・ウィリアムスン作の『火事!』(1901年)だといわれている。それは、腐りかかったキャベツの葉や埃が漂う小さな果物屋でのことだった。たった24人しか入れない小さな空間であり、そこで上映された映画は、今日私たちが思い描く映画というより、あくまで「動く写真」であり「見せ物」であった。それでも、ピアスにとって、わずか1ペニーで見られる奇跡だったのだ。⁴

パリ、グランキャフェでリュミエール兄弟が、世界初の映画公開をおこなったのは、1895年12月28日。ドーヴァー海峡を越え、映画がイギリスへやって来たのは、翌年、2月20日。ロンドンのロイヤル・ポリテクニク・インスティテュートに登場した。その間、わずか2ヶ月もない。この早さは驚きである。しかし、ロンドン初の映画公開は、イギリス人パート・エイカーズである。つまり1896年——この年は、イギリスに映画が上陸した年であると同時に、誕生した年でもあるのだ。エイカーズは、携帯可能になったカメラでダービーやボートレースを撮影し、1月14日にロイヤル・フォトグラフィック・ソサイエティで披露した。⁵イギリスにはフランスのリュミエール兄弟に当たるような唯一の創始者は存在しないが、1890年代にはロバート・ウィリアム・ポール、エドワード・J・マイブリッジやウィリアム・フリーズ＝グリーンなど何人もの発明家たちが「魔法の箱」の開発に取り組み、巡回興業もはじめていた。技術的進展も、きわめて早い時期から見られる。たとえば、「ブライトン派」の実績があげられよう。⁶もともと肖像写真家だったジョージ・アルバート・スミス(1864-1959)や薬剤師を本業としていたジェイムズ・ウィリアムスン(1855-1933)をはじめ、ロンドンから少し離れたこの避暑地は、映画の発明者の一人、ウィリアム・フリーズ・グリーンやそのパートナーであった肖像写真家のエズミ・コリングスの出身地でもある。この時期、ブライトンでは、写真がかなりのブームになっており、ジョルジュ・サドゥールは、彼らがアメリカのステュアート・ブラクトンよりも早くクローズ・アップを用いたのは、肖像写真によってすでにクローズ・アップを知っていたからだと指摘している。こうした写真への情熱が、動きを伴う映画への興味へと進展していくのは、当然のながれだったのか

もしれない。実際1898年、R・W・ポールは「大飲み」で初めて超クローズアップを導入し、G・A・スミスは『トンネルの中のキス』(1899)で初めてモンタージュ技法を用いた。

また映画は、ヴィクトリア朝最後の爛熟期、ウィンザー宮でも上映されている。『戴冠60周年記念パレード』を見終わったヴィクトリア女王は、「こうした奇蹟を観られたのはうれしい限りですが、眼はいささか疲れますことね」と語ったという。そしてその3年半後、1901年には彼女の豪華絢爛な葬儀の一部始終が撮影され、国民の脳裏に強く焼き付けられたのだった。⁷ 1909年、初のシネマトグラフ・アクトが制定される頃には、映画は、新たな産業として、その社会的存在をものはや無視できないほどになっていた。⁸

このように、映画が産声をあげたばかりのころ、イギリスの果たした役割はかなり大きく、その普及の早さは、アメリカを凌いでいた。しかし、それもつかの間、イギリス映画界が、アメリカをはじめとした他の国々にたちまち追い越されてゆくのは今さらいうまでもないだろう。

3

さて20年代前半といえば、ハリウッド、ドイツの表現主義映画、ソ連のモンタージュなど、映画が芸術、娯楽、産業として確実に力をつけた時期である。そんな中で貧弱極めていたのがイギリス映画であった。輸入映画はともかく、国内生産は、まったくふるわなかった。20年に公開された映画878本のうち、イギリス映画はわずか144本(17%)である。23年には18%、24年には自国で製作された映画は1本も上映されなかった。1914年に何とか25%あった国内製作映画比は、25年には2%という悲惨な状況であった。⁹ 20年代前半に奮闘していたのは、セシル・ヘブワース、ジョージ・ピアスン、そして21年から始まった『シャーロック・ホームズ』シリーズの監督モーリス・エルヴィぐらいである。イギリス映画観客の心を占めていたのは、なんとといってもハリウッド映画であった。カール・レムレの引き抜いたフロレンス・ロレンスやメアリ・ピックフォードは、イギリスでもすっかり人気を獲得していた。

しかし一方で、こうした国内映画の低迷に対して製作者側から反動の声があがっていた。1917年から、製作者シドニー・モーガンは公開作のうちの3分の1をイギリス映画にゆずるよう興業者に提案していた。しかし、利益の多い外国映画、特にハリウッド映画を興業者がそんなに簡単に手放すはずはない。

1921年11月には、イギリス国内映画連盟が結成される。国内産映画の促進が訴え

られ、同時にアメリカ映画のブロック・ブッキング制が攻撃された。1923年には、イギリス帝国教育大会に「イギリス人として大英帝国内の幾百人という人々が毎日夜、外国で製作された映画プログラムを観賞しているという事実について本気で考えるべきである」という苦言が持ち込まれた。それについてヴィクトリア地方の教育局長F・テイト氏は、次のように述べている。

映画は平易でかつ魅惑的の伝達手段に秀でているという点で非常に力の大きい道具であるという厳然たる事実からすれば、シネマトグラフは最も油断のならない狡猾なプロパガンダの媒体にされるかも知れない。イギリス流でない物の考え方や行動及び話し方を描いた外国映画がイギリス国内の映画観客に大きな影響を与えている。その事実には大いに考えさせられるところであった。¹⁰（下線引用者）

イギリスの政治家らは、本気で政治的に映画を利用しようとはしなかったが、アメリカの映画よりもイギリス製の二流映画の方がまだ害が少ないと考えていた。映画という未知数のジャンルの脅威／不安の前に、「大英帝国」という「想像としての共同体」、国民、ナショナリズム、こうしたフィクションの強化がみてとれる。

25年に、ようやく上院がこの問題を議事にのせると、翌年の産業連盟の提案のもと、27年に「シネマトグラフ・フィルムズ・アクト」が改訂され、28年から向こう10年間有効であるという法案が通った。自由貿易の放棄を意味するものであるとして反対した労働党、自由党の存在にもかかわらず、これによって「イギリス映画」は、大英帝国内の撮影所で、イギリス国民の手によって書かれたシナリオで、イギリス国民、あるいはイギリスの会社によって製作されることになった。劇場側の反対にもかかわらず、「スクリーン・クォータ」がとりいれられ、定められた割合だけ自国映画を上映しなければならなくなった。最初の6カ月は5%、その後どんどん割合が増し、35年には20%になった。¹¹ クォータ制により、確かに国内の製作界は活性化した。しかし、「早撮り、低予算、粗雑な映画」が増えた。いかさまの安物映画の大量生産。いわゆる「クォータ・クイッキー」の問題が浮上するのも時間の問題であった。当時の監督協会の会長でもあったジョージ・ピアスは、早くからこの問題を懸念し、クォータ反対のキャンペーンをしていた。

イギリス政府は、映画を見る国民の心が、アメリカに支配されてしまうことを懸念するとともに、この新たな資本としての映画を統制していくことになる。自由貿易擁護を主張する興業者らの主張にも関わらず、保護貿易政策が国会を通過した。しかし、イギリスのみならず、もはやヨーロッパのどの国もハリウッド映画の興隆

には歯が立たなかったのだ。こうして新しい産業資本をめぐって、ヨーロッパ対アメリカという図式が浮かび上がってくるのである。

4

It is an art of the people. This, to my mind, is a merit, but one cannot deny that the cinema lacks *chic*.

(Iris Barry, *Spectator*, July 11, 1925)

国内の製作を活性化させたクォータに対して、映画の内容に知性を求めたのが「フィルム・ソサイエティ」である。その発端は、ずいぶん単純だ。「なぜ、演劇にステージ・ソサイエティがあるように、映画にフィルム・ソサイエティがないのだろう？」1924年、「フィルム・ソサイエティ」は、ケンブリッジ大学を卒業したばかりの20歳のアイヴァ・モンタギューと俳優ヒュー・ミラー (Hugh Miller) による電車の通路でのこんな会話から始まった。¹²ミラーの紹介によってモンタギューは、エイドリアン・ブリューネル (Adrian Brunel) に、そしブリューネルからアイリス・バリーに会う。アイリス・バリー——フェミニスト、ボヘミアン、エズラ・パウンドのサークルのメンバー、詩人。その活動領域は広い。しかし、何よりもイギリスにおいては、映画の普及者であり、*Spectator*、のちに *Daily Mail* で映画のコラムニストをつとめることで有名である。モンタギューが‘Skinhead’というニックネームで親しんだこの女性こそ、モンタギューとともにイギリスの映画界にとってかかせない人物である。

「フィルム・ソサイエティ」は、1925年10月にロンドンで創始された。映画という媒体について真剣に考えていた。イギリスに映画思潮を創り出すことを助成し、アルフレッド・ヒッチコック、ジョン・グリアソンらの手になる初期の映画製作を大いに力づけることになった。ときどき「ロンドン・フィルム・ソサイエティ」として紹介されているが、これはアメリカの出版社による誤称からなる。モンタギューによれば、設立当時は、「フィルム・ソサイエティ」であった。¹³このころ、ドイツ、フランス、ロシアなど諸外国の優れた映画は、一般の商業劇場では公開されなかった。そこで、それを見たいと欲する会員にだけ見せることを目的にしたあくまで自主的な組織で、条件はきわめて簡単である。都市、地方、大学、病院——どこでも、映画を見る場所と、映写機、運営委員会、フィルム、会員、予算があり、主催者がBFFS (British Federation of Film Societies)、あるいはBFI (British Film Institute) の会員であればよかった。フランスの「シネ・クラブ」をモデル

にしたこともあり、一般には「シネ・クラブ」とも呼ばれる。週一回、月一回のところもあるがほとんど連日上映していた。なかには、かなり贅沢なものがあり、25人くらいの収容人数の会場に、ふかふかした椅子、そして無料でサンドウィッチがつまめたり、アルコール（有料）も飲むことができた。¹⁴ さらに「フィルム・ソサイエティ」は、未検閲映画上映の許可をロンドン州議会から与えられていた。ラルフ・ポンドは、その理由を支援者の中に著名知識人が多くいたからだと指摘している。実際、ロジャー・フライ、メナード・ケインズ、バーナード・ショー、H. G. ウェルズ、ジュリアン・ハックスリーなど多くの著名知識人がいた。ヴァージニア・ウルフもその一員だった。ウルフが、「物質主義者」と非難した「エドワード朝作家」も、そのメンバーであることは興味深い。また、そのプログラムは、ウルフの夫であるレナード・ウルフが文芸欄を担当する *Nation and Athenaeum* にも掲載されるなど、ハイ・カルチャーのにおいを感じさせる。映画は、「フィルム・ソサイエティ」によって、ようやくエリートらの興味の対象になってきた。彼らは、ここにおいて初めてロシアの革命的映画を目にしたのであった。とりわけエイゼンシュタインとブドフキンの映画は大評判となった。『セント・ペテルブルグの最後』の上映中、ボルシェビキの労働者が「すべての権力を労働評議会（ソビエト）へ」と叫んだとき、観衆の大部分は、立ち上がり歓声をあげたという。¹⁵

しかし、上記の状況からも明らかのように、肝心の労働者階級の人々は、こうした映画をほとんど目にするのができなかった。彼らが見ることができたのは、もっぱら検閲を通った娯楽映画であり、婦人も子供も安価な娯楽映画に夢中になっていた。

「我々にとって、映画は芸術のうちで最も重要なものだ」と言ったレーニンとは対照的に、エイゼンシュタイン、ブドフキン、ドフシェンコなど「ブルジョワの因習」を打破し、「生活の現実」をスクリーンに映し出した新しい世代の映画は、イギリスでは厳しい検閲のために全く上映されなかった。¹⁶ ある時、エイゼンシュタインの『戦艦ポチョムキン』が密輸入され、イートン校の前で上映された。その映画の中で、反乱を起こした水兵らが士官を海に投げ込む場面を見て、学生たちは歓声を上げた。それを聞いた当時の主任検閲官J・ブルック・ウィルキンソンは、イギリスの支配体制の終わりを確信したという。¹⁷

ある年には、検閲によって245本の映画が場面を削除されたという。検閲の専門家でもあったモンタギューは、29年の *Kino News* のなかで、映画の政治的検閲について次のように記録している。

皇太子への言及、
極東の原白人たちの中で墮落している白人、
白人の娘と他種族の男の間のいかがわしい関係、
イギリスの軍服を着た将校が不名誉な描かれ方をしている、
極東駐在イギリス高級官僚の妻をあげつらっている、
無防備の住民に発砲する警察、
酔っている娘や女たち、
父の情婦との恋に落ちる息子、
無作法な入浴場面、
いっしょに床に入っている男女。¹⁸

きわめて保守的な政治性が表明されていることがわかる。「外国人の感情を害しそうなもの」、「社会不安と不満をかもし出す可能性があり、おそらくはそのような意図を持つ物語や場面」は禁止されていた。こうした厳しい検閲は、当然のことながら反対運動を引き起こすことになった。何千人もの人々が、請願書に署名した。グリアスンらによるドキュメンタリ運動は、労働党イデオロギーと過分に結びついていくことになった。1929年設立した労働者映画協会は、驚くべき盛況ぶりで、幾百人もが加入を申し込み、すぐに月一回二晩の上映にスカラ座は満員になった。恐慌により政権は保守党へ移ったが、国の保護政策は変わらず、30年代を通してイギリス映画は、ようやく復興をとげる。以後、30年代において、映画は、製作者や監督の政治的・社会的観点が 대중とうまくかみあい、階級闘争の武器として用いられていくのである。

「フィルム・ソサイエティ」が創始されたのは、「クォータ」に対する反発、あるいは、単に「ステージ・ソサイエティ」を模倣しようといった動機からだけではない。きわめて保守的なイデオロギーを強制しようとする当時のイギリスの映画検閲ゆえに、このような私的な映画の組織が作られなければならなかったのである。検閲をうまく回避した「フィルム・ソサイエティ」の活動は、安価な娯楽としてロマンス映画に夢中になっていた労働者らに大きな力を与えることになったのだ。

5

すでに述べたように、イギリスでは、映画は所詮「見せ物」という意識が根強く、文学や演劇といったいわゆるハイ・カルチャーからは、ほど遠いものであった。そうした状況のなかで、「フィルム・ソサイエティ」の会員が目にするのできたのは、先に述べたソビエト映画、ドイツの『カリガリ博士』、そして何よりもフラ

ンスのアヴァンギャルドである。同じ頃、パリではスウェーデン・バレエ団が最もパリのな舞踏団であり、映画は、その「幕間」に上映されたにすぎなかった。たとえば1924年11月、スウェーデン・バレエ団の最後の上演が次のように発表された。

『休演』

二幕の即興バレエ、および幕間の映画とフランシス・ピカビア作の『犬の尾』。
音楽＝エリック・サティ氏。装置＝ピカビア氏。幕間の映画＝ルネ・クレール氏。振付＝ジャン・ボルラン氏。¹⁹（下線引用者）

一度は、まさに文字どおり「休演」に終わったこの公演であるが、数日後、いよいよ開幕を告げた。バレエの前半は、大好評で、スクリーンが降りてきても拍手がなりやまなかったという。そしていよいよ映画『幕間』の上映が始まった。映画を担当したルネ・クレールは、そのときの様子を次のように回想している。

最初の映像が現れるや、しのび笑いや、よく聞き取れない非難の声で形成された雑音が観客のなかから吹きだし、ざわめきが場内を駆けめぐった。それは、嵐の前兆で、やがて嵐が襲ってきた。……ごうごうたる非難の声と口笛は、サティのメロディアスで滑稽な曲と混じり合った。……髭をつけたバレリーナや葬儀用のラクダが違和感なく受け入れられ、そして観客自身がルナ・パークの遊園地のジェットコースターのなかで押し流されているように感じた時、わめき声は混乱を極め、私たちの喜びは絶頂に達した。沈着なデズルミエールは髪を振り乱し、厳しい顔でオーケストラを指揮すると同時に、威厳のある魔法に棒で滑稽な騒動をけしかけているように見えた。かくして、音と熱狂のなかで、この小さな映画が生まれた。そして映画の終わりは、拍手のみならず、非難の口笛と喚声を引き起こした。²⁰

映画は大反響をよび、フランシス・ピカビアをはじめとする多くの批評家たちは、この映画を非常に寛大に受け入れたという。

さて、このシュールレアリスト映画『幕間』は、イギリスでは、1926年1月17日、「フィルム・ソサイエティ」で初めて公開された。アイヴァ・モンタギューは、そのときの様子を次のように回想している。

There was the day of our sole riot. This was over *Entr'acte*, our first surrealist film (by René Clair). Strange what passions can be roused, far

more savage than by politics, by the pros and cons of challenges to logic. We had just thought the picture delightful, a witty cod. But cries and cat-calls rang out; pundits within the audience came within an ace of punching each other. Frank Dobson was sitting near Clive Bell, whose excitement was fever pitch in defense of what he regarded as an unjustly denigrated opus of genius.²¹ (下線引用者)

「フィルム・ソサイエティ」でも、大成功だったことがわかる。例えば、それまで映画を軽蔑のまなざしで眺めていたことの多かったクライヴ・ベルも、この時にはすっかり魅了されている。ベルは、のちにこのときの感動をヴィタやウルフと食事をしながら、ずいぶん熱心に語っている。『幕間』は、こうしてロンドンでも大ヒットした。知識人、前衛芸術家らは、芸術として映画の存在に眼を向けるようになっていく。彼らを惹きつけたのは、何よりもその奇抜な表象方法であった。

イギリス映画の特徴は、早くから映画の助成に国家の財源が融資されていたことである。しかし、同時に政府は、映画という新興ジャンルをブルジョワ文化の保守的な価値観のなかに組み込もうとし、強烈な検閲を試みていた。そうした状況のなかで、アヴァンギャルド芸術家らは「フィルム・ソサイエティ」を結成し、巧みに検閲を回避していったのである。保守的なブルジョワ階級による閉ざされた世界から映画を奪回し、新たな息吹を吹き込んでいたこと、またフランスの前衛映画を目にすることで、それまで大衆の娯楽にすぎないと思われていた映画に、芸術として目を向けるようになったことは注目すべきことであろう。

6

People say that the savage no longer exists in us, that we are at the fag end of civilization, that everything has been said already and that it is too late to be ambitious. But these philosophers have presumably forgotten the movies.

(“The Cinema”)

さて、これまで見てきたことをふまえた上でウルフのエッセイを見ていきたい。アイヴァ・モンタギューによれば、「フィルム・ソサイエティ」設立当時、映画批評は、アイリス・バリーが書いていた *Spectator* 以外、主流の新聞には皆無であった。実際、初の主流な映画批評誌 *Close-Up* が出版されたのは、1927年7月のことである。²² ウルフがエッセイ“The Cinema”(1926年)を書いたのは、映画批評が、

まだきわめて未発達なころであった。この時期は、実験小説『ダロウェイ夫人』(1925年)と『燈台へ』(1928年)の間にあたる。他のウルフのエッセイと比べてみても、このように直接、映画について述べているものは異色である。このエッセイは、はじめ1926年6月にニューヨークで*Arts*という雑誌に発表され、同年7月3日に*Nation and Athenaeum*で“Cinema”として増刷されている。そして8月4日にニューヨークの*New Republic*に“The Movies and Reality”というタイトルで、ウルフの許可なく再録された。芸術、学術、政治と出版された雑誌の分野がきわめて広範囲であることから、当時、映画がいかに様々なジャンルから関心を寄せられていたかがわかる。

エッセイの中で、でウルフがまず取り上げているのはニュース映画である。「フットボール・チームの選手らと握手する国王、トマス・リプトン卿のヨット、障害競馬の優勝者ジャック・ホーナー」——どれも日常的な出来事であるが、おもしろいのは、スクリーン上で戯れる混沌とした模像について、絶えず眼と脳のあいだで会話が交わされていることである。

The eye is in difficulties. The eye says to the brain, 'Something is happening which I do not in the least understand. You are needed'. Together they look at the King, the boat, the horse, and the brain sees at once that they have taken on a quality which does not belong to the simple photograph of real life. They have become not more beautiful, in the sense in which pictures are beautiful, but shall we call it (our vocabulary is miserably insufficient) more real, or real with a different reality from that which we perceive in daily life. We behold them as they are when we are not there. We see life as it is when we have no part in it. As we gaze we seem to be removed from the pettiness of actual existence, its cares, its conventions.²³

(下線引用者)

スクリーンに繰り広げられる像に、実生活を撮った単なる写真には見られない特性を見だしている。ここでいう‘reality’とは、「運動」が付加されることによって、日常生活で知覚するものとは異なった、より真に迫った「現実性」とでもいうのだろうか。さらにこの後、時間と美について、ベンヤミンの「目覚めの哲学」を思わせるような一節がある。

Watching the antics of our kind from this post of vantage we have time to

feel pity and amusement, to generalise, to endow one man with the attributes of a race ; watching boats sail and wave break we have time to open the whole of our mind wide to beauty and to register on top of this the queer sensation——beauty will continue to be beautiful whether we behold it or not. ²⁴ (下線引用者)

言葉を発することのないサイレント映画にウルフが見出した美は、このエッセイと同時期に執筆されていた『燈台へ』のラムゼイ夫人がつくりだしたものを思わせる。リリーは、10年前の海辺の光景——浜辺で戯れる自分とチャールズ・タンズリの姿を、眼鏡越しに手紙を書きながら見守ってくれていたラムゼイ夫人——に思いを巡らす。

Mrs. Ramsay. When she thought of herself and Charles throwing ducks and drakes and of the whole scene on the beach, it seemed to depend somehow upon Mrs. Ramsay sitting under the rock, with a pad on her knee, writing letters. ...But what a power was in the human soul! she thought. That woman sitting there, writing under the rock resolved everything into simplicity ; made these angers, irritations fall off like old rags ; she brought together this and that and then this, and so made out of that miserable silliness and spite ...something——this scene on the beach for example, this moment of friendship and liking——which survived, after all these years, complete, so that she dipped into it to re-fashion her memory of him, and it stayed in the mind almost like a work of art.²⁵

まるで芸術品でもあるかのように、長い年月を経ても、なお完全に存続し続けるもの。一つの生きた記憶。そういえば、『燈台へ』のリリーが最後まで苦悶するのは、「記憶」をめぐる「空間の問題」であった。リリーは、過去の闇に光を当て、記憶の淵でうごめく美の瞬間を捕らえようと、青い絵の具とともに、過去のなかにつかり、正しい釣り合いと平衡を求めてキャンパスを見つめるのである。

さらに、続くエッセイの次の一節を見てみよう。

Further, all this happened, we are told, ten years ago. We are beholding a world which has gone beneath the waves. Brides are emerging from the Abbey ; ushers are ardent ; mothers are tearful ; guests are joyful ; and it

is all over and done with. The war opened its chasm at the feet of all this innocence and ignorance. But it was thus that we danced and pirouetted, thus that the sun shone and the clouds scudded, up to the very end. The brain adds all this to what the eye sees upon the screen.²⁶ (下線引用者)

エッセイでは、こうした出来事は、すべて10年前におこったことであるという。それは、『燈台へ』において、ちょうど10年の月日を経て、リリーがラムゼイ夫人の記憶をめぐる、あの構造と似ているとは言えまいか。ウルフが映画の叙述の特徴として述べていることは、『燈台へ』における時間処理の方法を連想させずにはおかない。『燈台へ』のなかで、第一部「窓」と第三部「燈台」を結ぶ10年の時の経過を表すのは、第二部「時はゆく」である。美と静寂に取り囲まれ、人里離れた池のように沈黙が支配し、がらんとした部屋。朽ちていく別荘。第二部は、「海も陸も区別がつかない」ような闇と眠りへの入り口から始まる。混沌とし、ただ風が、流動しながら世界の表面と戯れる。第一部で、「黒い楔形の芯」を持つラムゼイ夫人を思わせる燈台の閃光だけが別荘に入り込む。真夜中になり、カーマイケルがろうそくを消し、すべての者が眠ってしまうと登場人物の意識に変貌自在に出入りしていた語り手は、5章でマクナブ夫人が登場するまでしばらく姿を消しているように見える。ジェイムス・ハフレイが“central intelligence”と呼ぶこの語りのなかで、一部にでてきたラムゼイ家の人々の相次ぐ不幸が、ブラケットにくくられて、挿入されている。²⁷——ラムゼイ夫人の死。夜明けにただ一人、報われることもなく手をさしのべるラムゼイ氏。長女プルーの結婚、そしてお産による死。不吉な音とともにひびいる茶碗。第一次世界大戦。そして長男アンデュリュウの戦死。こうした、個人ではどうにもならない大きな力を感じさせる出来事が、まるで、〈像〉の運動のなかに、いきなり一画面全体に、くっきりと〈文字〉がくい込まれる初期のニュース映画の字幕のような存在感をもって現れる。²⁸

もともと、『燈台へ』の目的は、ウルフが13歳の時に死んでしまった母のヴィジョンを作り直すことであった。リリーが、10年たって断片として記憶に残るラムゼイ夫人の像にヴィジョンの瞬間をとらえ、絵を書き上げたように、ウルフは、父、母そして兄トウビーらとともに生きてきた時間のなかで、脳のスクリーンに〈像〉として残っているヴィジョンを、記憶の様々な断片から組み直すことが必要であった。しかしそれゆえに、主観的な追憶に陥り、センチメンタルな弱々しい作品になることをひどく懸念していたことは、日記のあちこちからうかがえる。日記によれば、第二部が最も叙情的な部分である。だとすれば、ブラケットを用いたこうした映画の字幕の手法は、センチメンタルな追憶に陥ることをうまく回避するためにあ

み出されたものといえるかも知れない。

さて、エッセイでは次に、感情を運動に融合させるフィルムの力について、映画の独自性を指摘している。具体的に取り上げられた映画は、ドイツ表現主義を代表する『カリガリ博士』である。

For instance at the performance of Dr. Caligari the other day a shadow shaped like a tadpole suddenly appeared at one corner of the screen. It swelled to an immense size, quivered, bulged and sank back again into nonentity. For a moment it seemed to embody some monstrous diseased imagination of the lunatic's brain. For a moment it seemed as if thought could be conveyed by shape more effectively than by words. The monstrous quivering tadpole seemed to be fear itself, and not the statement 'I am afraid.' In fact, the shadow was accidental, and the effect unintentional. But if a shadow at a certain moment can suggest so much more than the actual gestures, the actual words of men and women in a state of fear, it seems plain that the cinema has within its grasp innumerable symbols for emotions that have so far failed to find expression.²⁹ (下線引用者)

一見してわかるように、全くストーリーについては触れられていない。ウルフの興味をひいたのは、スクリーンの片隅に偶然現れたお玉杓子のかたちをした影である。ウルフは、肥大化し、ゆらゆらと揺れるその影に、言語以上に効果的に無数のシンボルを操る映画独自の表象力を見る。映像は、言葉が語ることのできない人の心の深層を、むしろ手軽に露呈させるのかも知れない。そしてそこには、時代の無意識が集中している。映画には、感情を呼び起こす、思考のきっかけとなるイメージがたくさん詰まっている。作家なら、それを言葉によって生み出す。映画は、それを運動によって生み出すのである。静的な絵画とは異なり、かたちを変え続ける<イメージ・運動>。ウルフは、自分が、言語で構築しようとしていた生の詩的イメージ、<像>の具現化を、映画のもつ可能性としてみている。スクリーンに揺れるお玉杓子のかたちをした影は、「恐い」という言葉以上に「恐さ」を感じさせる。運動を伴うヴィジョン、<像>とは、言葉によって作られる意識の体制と、言葉にならない混沌との間に、記憶と忘却との境目に、生産され消費されるおびただしいイメージに他ならない。

『燈台へ』の第二部は、『燈台へ』として出版される前に、すでに短編としても

独自に出版されている。ここにいたるまでも、何度も練り直しされている。第二部が、「きわめて抽象的な書きもの」であること、そして『燈台へ』の叙情的な部分がここに凝縮されていることはすでに述べたが、残された草稿を見て気になるのは、この第二部の構成と思われるメモの最後に“slept through life”とあることである。³⁰「人生をずっと眠っていた」。そういえば、第一部では、皆は、晩餐を終え、一日の終わりとともに幕を閉じる。そして第二部の最後で、“Awake”という声とともに、まるで一夜の長い夢から目覚めたかのように、リリーが目を開いたところで終わる。そして第三部は、10年の時を経ているにもかかわらず、あたかも一夜開けた朝のように、再び別荘で朝食をとっているところで始まるのだ。このように見てみると、第二部の機能を、「夢」としてとらえることも可能かも知れない。第二部の三節ですべての者が眠ってしまうと、いきなり時制が過去から現在に切り替わる。そして、“seem”と“as if”からなる文が、頻繁に繰り返される。様々な記憶＝心象の相関関係である詩が、わずかに二語の“I”と“like”によって媒介されるのと似ている。こうした語の反復には、魔術的な力がある。なぜなら、そうした修辭の反復によって、読む者は、ここに紡ぎだされていく奇妙な現象を、現実的な感覚でもって受け入れてしまうからだ。つまり、ここには、詩的で、比喩なしには表象しえない沈黙した世界が顔をのぞかせているといえる。眠っているとき、意識が<像>となって、夢のなかに紡ぎだされているのなら、ここに繰り返されるエクリチュールと、それによって生じる<像>は、夢といえるかも知れない。夜、眠りのなかで見る夢は、真つ暗な映画館という空間で、黙ってスクリーンに向かう、あの体験とどこか似ている。夢は、映画のように、視覚に訴え、常に現在進行形で見ている者に迫る。その中では、どこまでも移動することが可能である。時間も伸縮自在である。目覚めたときに、かすかに記憶に残る夢は、ずいぶん長い体験のように感じられる。夢を見ている者は、常にその中心に位置を占め、どんなに目前の状況がめまぐるしく変化しても、まるでカメラが映し出したものを映画館で観客が見るときのように、あらゆる出来事から等しい距離をおいて存在する。

第二部の次の一節を見てみよう。再びめぐってきた春に、私たちは、庭の植木鉢とともに、木や花というまったく自然で見慣れた風景が、「不気味なもの」に変わっているのに驚く。

In spring the garden urns, casually filled with windblown plants, were gay as ever. Violets came and daffodils. But the stillness and the brightness of the day were as strange as the chaos and tumulet of night, with the trees standing there, and the flowers standing there, looking before them, look-

ing up, yet beholding nothing, eyeless, and thus terrible.³¹

まるでシニフィエを伴わないシニフィアンのような奇妙な感覚。燈台の光、風をはじめ、すべての要素に何か隠喩的な意味が込められているようなこの不気味さは、ドキュメンタリーとフィクションの境界にこそ生じるものなのかも知れない。まるで、肉体を伴っている主体によって見つめられているかのような、何か律動的な鼓動だけが存在している。しかし、どこにも、語り之声を持つ肉体など見いだせない。なぜなら、ここに存在しているのは“I”ではなく“eye”だから。その眼差しによってとらえられた眠る者たちの夢のなかの〈像〉。

さて、このエッセイ以前に書かれた“‘The Movie’Novel”(1918年)では、映画の連続した「運動」に注目してはいるものの、人間の内面の心理的描写とはほど遠い、見せ物的なレベルで映画をとらえることにとどまっていた。そのころと比べると、新たなメディアに対するウルフの期待度がうかがえる。

また初期の映画や映画理論に足を踏み入れたのは、活動的で生産的な女たちであったことも注目に値する。ウルフは、26年、レナードが持っていた *Cinéma* でジェルメーヌ・デュラック (1882-1942) の製作した二つの映画のスチールと出会う。デュラックは、「視覚のシンフォニー」を生み出したフランスの前衛的な映画監督である。 *Gossette* と *Le Diable dans la Ville*。ウルフは、動きと感情を見事に捕らえたこの女性監督による実験映画のスチールに深く引きつけられたという。³² この時期、多くの女性の芸術家、作家は、男性による前衛芸術グループの中に位置づけられることはなかった。アウトサイダーにすぎなかった彼女たちが興味を示した表象手段は、まだ男性に支配されていない映画であったともいえよう。 *Close-Up* にあるドロシー・リチャードソンのエッセイ“‘The Film Gone Male’”は、フェミニスト映画理論の先駆けといえるし、ジェルメーヌ・デュラックは、「前衛芸術の母」と呼ばれていた。³³ また理論だけでなく、製作においても、アイヴァ・モンタギューが「私たちは、特に先駆的な女性監督を探し出した」と述べているように、女たちが映画という未開の領域に積極的に取り組んでいたことも指摘しておきたい。³⁴

他の芸術と比べると、(当時の文化の中で) 映画は、まだほんの産声を上げたばかりのものである、といった見方が大半を占めていた。劇場がブルジョワ階級の娯楽場であったのに対し、映画館は大衆の安価な娯楽施設であった。20年代の大衆は、ロマンス映画に夢中になっていた。1933年、ようやくブリティッシュ・フィルム・インスティテュート (BFI) が創立され、映画を文化・芸術として助成する基盤ができてあがる。ピーター・マイルズとマルコルム・スミスは、精鋭な前衛芸術と労働者階級の文化間のイデオロギー闘争を、「映画—大衆文化」と「文学—高級文

化」の交差するところに位置づけている。³⁵映画は、それまで「知的エリート」のものであった文学とは対照をなし、大衆文化として「見せ物」以上にはみなされていなかった。しかし、知的エリートとされる著名な文学者を介在させることで、その文化的ステイタスを発展させていった。また、スクリーン・クォータをはじめ、映画の助成に国家の財源が融資され、バイアスがかけられたなかで、著名な文学者を中心とする「フィルム・ソサイエティ」の活動は、きわめて早い時期から検閲をうまく回避し、のち30年代の労働運動へつながるラインを生み出した。ウルフのエッセイは、そのような状況のなかで、一足先に、表象芸術として、文学と対等に映画を取り上げ、映画の独自の美的理論を展開したものである。そこには、イギリス国内における規範のハイ・カルチャーと大衆文化とのあいだの溝を埋めていくとともに、大衆文化としてのイギリスの映画界と知的エリート、前衛芸術家らが中心となっていたフランスの映画界を橋渡しする機能を読みとることができよう。ウルフは、知的エリートとしてレッテル付けられているものの、同時代において、やはり女というアウトサイダーな立場にすぎないという事実を敏感に感じとっていたにちがいない。純粋に文学と映画の美学を追究するこうした姿勢は、既存のハイ・カルチャーにコミットすることを阻まれた映画と同様、どこかアウトサイダー的な立場ゆえに生み出された視点であったといえるかもしれない。

註

- 1 ホイッスラーの絵画との比較は、例えば、福島比呂子「Night and Day : Chelsea Nocturne—ホイッスラーの絵画と比較して—」『ヴァージニア・ウルフ研究』第8号(1991)30-47。福島比呂子「『ジェイコブの部屋』：〈不在〉の造形——道具としての部屋——」、『ヴァージニア・ウルフ研究』第10号(1993)42-56。に詳しい。
- 2 Julia Margaret Cameron, *Victorian Photograph of Famous Men and Fair Women* (Boston : David R. Godine, 1973), 18.
- 3 フレデリック・ジェイムスン「モダニズムと帝国主義」、『民族主義・植民地主義と文学』(東京、ユニベルシタス、1996), 62.
- 4 George Pearson, *Flashback* (London : Allen and Unwin, 1957), 14が原著であるが、入手不可能なため、D. J. ウェンデン『映画の誕生』(東京、公論社、1980年), 1-2.を参照した。
- 5 Rachael Low and Roger Manvell, *The History of the British Film, 1896-1906* (London : Allen and Unwin, 1973) 23, 113。以下、初期のイギリス映

画史については主にこのテキストの1巻から4巻を参照。

- 6 ブライトン派については、ジョルジュ・サドゥール『メリエスの時代 1897-1902』(東京、国書刊行会、1994年)、219-248. に詳しい。
- 7 高橋裕子、高橋達史『ヴィクトリア朝万華鏡』(東京、新潮社、1993年)、274.
- 8 Neville March Hunnings, *Film Censors and the Law* (London: Allen and Unwin, 1967), 43-44.
- 9 Rachael Low and Roger Manvell, op. cit., 92.
- 10 D. J. ウェンデン. op. cit., 169-170.
- 11 より詳しくは、Ernest Betts, *The Film Business : A History of British Cinema 1896-1972* (London: Allen and Unwin 1973) を参照のこと。
- 12 Ivor Montagu, “Old Man’s Mumble: Reflections on a Semi-Centenary,” *Sight and Sound* 44 (Autumn 1975): 220. 尚、*Screen* 13 (Autumn 1972): 71-113には、当時の映画状況について Ivor Montagu へのインタビュー記事があり、これにも詳しく述べられている。
- 13 Ibid., 220.
- 14 *International Film Guide* は、1975年に「フィルム・ソサイエティ」創立50年目を記念して特集を組んでいる。尚、「フィルム・ソサイエティ」そのものは、30年代をもって終わっている。
- 15 ラルフ・ポンド「30年代の映画」、J・クラーク、M・ハイネマン、D・マーゴリーズ、C・スニー編『危機と文化——30年代のイギリス』(東京、三友社、1989年)、277.
- 16 Jay Leyda, *Kino* (London : Allen and Unwin, 1960), 161.
- 17 ラルフ・ポンド op. cit., 276.
- 18 Ivor Montague, “On Film Censorship,” *Kino News* (Winter 1935): 2.
- 19 ルネ・クレール『映画をわれらに』(東京、フィルムアート社、1980年) 18.
ルネ・クレール、本名ルネ・ショネット。24年、監督第一作『眠るパリ』によって一人立ちした彼が、マルセル・レルビエ、ルイス・ブニユエルらとともにフランスの代表的なアヴァンギャルド映画をうみだしたことは、今や周知の事実である。
- 20 Ibid., 20.
- 21 “Old Man’s Mumble,” 224. 尚、Leslie Kathleen Hankins は、ヴァージニア・ウルフの『オーランド』のジェンダー変換や、『幕間』のタイトルが、ルネ・クレールの『幕間』から、ヒントを得たのではないかと述べている。Leslie Kathleen Hankins, “‘Across the Screen of My Brain’: Virginia Woolf’s

- 'The Cinema' and Film Forums of Twenties," Diane F. Gillespie, ed., *The Multiple Muses of Virginia Woolf* (Columbia: University of Missouri Press, 1993), 154.
- 22 Ibid., 221.
- 23 Virginia Woolf, "The Cinema," *The Essays of Virginia Woolf* volume 4: 1925-1928 (London: The Hogarth Press, 1994), 349.
- 24 Ibid., 349.
- 25 Virginia Woolf, *To the Lighthouse* (London: Oxford University Press, 1992), 217.
- 26 "The Cinema," 349.
- 27 James Haffley, *The Glass Roof* (New York: Russel & Russel Inc, 1963), 90.
- 28 例えば、長女ブルーの結婚と死は、次のようにある。

The spring without a leaf to toss, bare and bright like a virgin fierce in her chastity, scornful in her purity, was laid out on fields wide-eyed and watchful and entirely careless of what was done or thought by the beholders.

[Prue Ramsay, leaning on her father's arm, was given in marriage that May. What, people said, could have been more fitting? And, they added, how beautiful she looked!]

As summer neared, as the evenings lengthened, there came to the wakeful, the hopeful, walking the beach,... Moreover, softened and acquiescent, the spring with her bees humming and gnats dancing threw her cloak about her, veiled her eyes, averted her head, and among passing shadows and flights of small rain seemed to have taken upon her a knowledge of the sorrows of mankind.

[Prue Ramsay died that summer in some illness connected with childbirth, which was indeed a tragedy, people said. They said nobody deserved happiness more.]

And now in the heat of summer the wind sent its spies about the house again.

Virginia Woolf, *To the Lighthouse*, 179-180.

- 29 "The Cinema," 350.
- 30 Virginia Woolf, *To the Lighthouse: The Original Holograph Draft*, tran-

- scribed and edited by Susan Dick (London: The Hogarth Press, 1983), Appendix, 51には、「時はゆく」のアウトラインが23行に渡ってメモしてある。
- 31 *To the Lighthouse*, 183.
- 32 Leslie Kathleen Hankins, "A Splice of Reel Life in Virginia Woolf's 'Time Passes': Censorship, Cinema and 'the usual battlefield of emotions,'" *Criticism* 35 (Winter 1993): 100.
- 33 Dorothy Richardson, "The Film Gone Male," *Close-Up* 9 (March 1932): 35-8.
- 34 "Old Man's Mumble," 223.
- 35 Peter Miles and Malcolm Smith, *Cinema, Literature, and Society: Elite and Mass Culture in Intewar England* (London: Croom Helm, 1987), 10-11.