

連載5 モンタージュを遠く離れて  
：エミール・ヤニングスとサイレント映画の肉体

1927年の第二回『キネマ旬報』ベストテン第2位は『ヴァリエテ』（E.A.デュボン監督）、主演はエミール・ヤニングスだった。『ヴァリエテ』は妻子を捨てて若い娘と逃げ、曲馬団の空中ブランコ乗りになった初老の男（エミール・ヤニングス）が、大事な愛人を色男に奪われて刃傷沙汰になるというサスペンス・メロドラマである。

『キネマ旬報』1927年6月1日号は、岩崎昶<sup>あきら</sup>、飯島正、古川緑波<sup>ろっば</sup>、内田岐三雄、北川冬彦、芳原薫、田中三郎らの論客を迎えて「『ヴァリエテ』談話会」をひらいた。

岩崎昶は、ムルナウの「最後の人」よりもずっと観客を感動させるに違いないといい、古川緑波は「エミール・ヤニングスの巨軀をよく使用した」とその迫力に感心した。当日参加できなかった木村千疋男<sup>ちぎお</sup>は、ヤニングスのベスト、「従来の彼の偉大な演技につきまといつてゐた一種の畸型的な臭ひから全く脱却してゐる」と賛辞を寄せた。

1927／8年度の第一回アカデミー主演男優賞はエミール・ヤニングス（受賞作『肉体の道』『最後の命令』）に与えられている。

モノクロ、サイレントの時代、スクリーン上の肉体とはどのようなものだったのか、ヴァルター・ベンヤ

ミンは、ピランデルロの言を引用している。映画俳優は「自分が追放されているように感ずる。舞台からだけでなく、かれ自身の人格からも。かれの肉体が欠損して現象することから生ずる説明のしようもない空虚感のために、かれはなんとなく不快になる。なにしろかれ自身は揮発してしまうのだ。かれのリアリティーも生命も、かれの声も身動きにとまなう物音も、すべて奪い取られて、かれは沈黙した一個の映像となり、一瞬スクリーンの上で慄えたあと、音もなく消えてゆく。……かれの影を公衆の前で演技させるのは小さな機械装置であつて、かれ自身は、その装置の前で演技することで満足するほかはない」と。機械装置の前で演技し、機械装置によって再生されプロジェクトされる映画俳優は、したがって疎外され、彼らを包むアウラは失われている、というのがベンヤミン『複製技術時代の芸術作品』の主張である。

だがヤニングスは？ 色彩や声が失われても揮発しない肉体の迫力。その巨軀と表情が声や物音や心理や匂いを否応なく見せつけるのである。

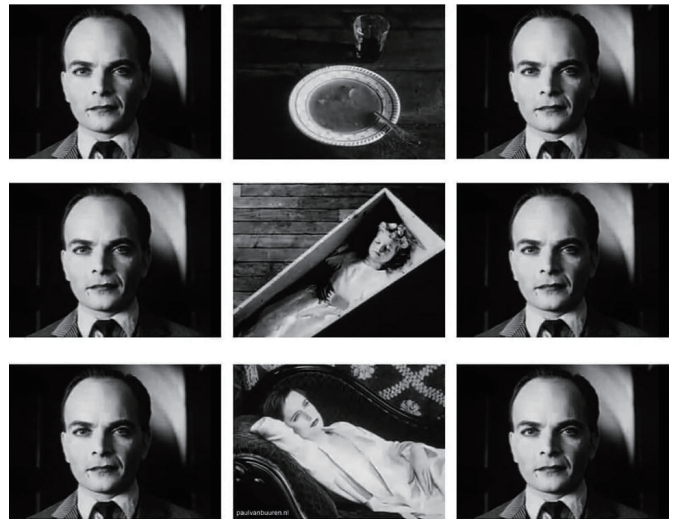
ここに「表情研究 エミール・ヤニングス」（『芝居と演芸』1928年1月）というグラビア記事がある。『タルチュフ』『最後の人』『ファウスト』などから切り取られた顔のショットだけを並べて「絶望」「まどわし」



「表情研究 エミール・ヤニングス」『映画と芝居』1928年1月

「恍惚」「満足」「愛撫」「疲労」「驚愕」……などのキャプションがつけられている。編集者がこういう記事をつくりたくなるような俳優が、エミール・ヤニングスなのだろう。

その対極に思い起されるのは、モンタージュ（編集）理論がよりどころにするクレシヨフ効果という、あれである。1922年レフ・クレシヨフは、名優イワン・モジューヒンのクローズアップのカットを選び、3つの異なる映像とつなぎあわせてみせた。第1のモンタージュでは、モジューヒンのカットの前に、スープ皿のクローズアップを置いた。第2のモンタージュでは、スープ皿のかわりに、棺の中の遺体を置いた。第3のモンタージュでは、棺の中の遺体のかわりに、ソファに横たわる女性を置いた。それぞれのシーケンスを見た後で、俳優があらわす感情について、観客は第1では空腹を、第2では悲しみを、第3では欲望読み取り、その名演技に感銘を受けたと伝えられる。



クレシヨフ実験

モンタージュどころか、ゴロゴロと生首のように切り取られたエミール・ヤニングスの表情から、わたしたちが何かを読み取らされてしまうというのはどうということなのだろう。彼の過剰な肉体はモンタージュといった映画の文法をつきぬけてしまう。