

デジタル世代のための

テクノロジーアートとしての映画／映像史サバイバル講座

～ラスコーの洞窟からゴダールまで～

Part.3

ヒッチコック/ウェルズ

煉獄の中の自由あるいは生き残るためのレッスン

ここからはさらに具体的な各論に落とししていきたいと思っています。そこで今回選んだテーマが映画に興味のある人は100%ご存知のふたりです。アルフレッド・ヒッチコックとオーソン・ウェルズの顔や体型は映画ファンでなくともご存知でしょう。しかし映画監督としての本当の姿を知っているのでしょうか。いままでの作家主義あるいはハリウッド映画の著名な監督ではなく、もうちょっと違う見かたをしたらどのように見えてくるのだろうか。前回のハリウッドについてからの話を敷衍してくるのが今回のテーマです。「煉獄の中の自由、あるいは生き残るためのレッスン」ということで、煉獄はハリウッドのスタジオ・システムを指しています。そのなかで二人の映画監督、映画作家がどのような生存戦略を重ねてきたところを見ていくことによって、もう一度技術と技法の映画史とは何かを考えていきたいと思っています。

見えない映画のサイクル

映画を作家主義あるいはフィルム映画だけと考えてしまうと、どうしてもフィルムVSデジタルと対立して考えてしまいがちですが、美学的な関心や問題がありますが、もっとざっくりと映画をメディアとして考えていくとフィルムからデジタルへの移行は映画の必然だと言えます。映画をビジネスや産業から見るとより安く高度な技術へと進むのはメディアとしての宿命だと思っています。ではそこから映画をどうやって読み直すか。そのときに頼りになるのは、どのように見たら良いのだろうか。

私は「映画の見えないサイクル」があると考えています。映画は映像作家が主導して映画の芸術は進歩するという考え方は違うのかなと思っています。どちらかというともまずは観客や興行師、あるいは映画のカメラなどの機械の開発者たちが、どうやったら儲かるのあるいは観客のもっと珍しいもの面白いもの変わったものが見たいなという欲望を技術が形にしていく。分かりやすい例で言えば3Dやデジタル化、またはトーキーになって音が出てドルビーサラウンドになる、あるいはモノクロがカラーになる。それが全部それまでに作られた美学を壊す可能性をはらんでいるという問題がありますが、映画史のはじめから常に繰り返し起こっている現象だと思っています。

その技術・テクノロジーをスタイル、あるいはテクニクに変えていくのがクリエイターたち、

監督であり映像作家、そこに撮影監督やセットを作るデザイナー、あるいは役者、彼らが協力して協働で作上げて最終的に結実してくるものが作品であると思っています。残念ながら作品ができたからといって映像作家がそのままずっと芸術や娯楽を主導していくかというところにはならない。どうしても観客のほうに飽きてもっと面白いものを珍しいものを見たい、また新たな欲望が起きてそれに対して興行師がこれは儲かるだろうと、技術者が新しくこういう技術を開発したから、ということが繰り返されていくのが映画史の技術・技法のサイクルだと思っています。

このサイクルをじっくり見ることによって、フィルムからデジタルへの変化の必然がわかったり、次は何が起こるだろうか、それに対してクリエイターは何を見ていくのだろうかに分かってくる。今までの批評はいわゆる映っているもの、作品を見て分かれば良い、作っている業界人たちはプロデューサーがいて現場で作っているのだから批評は関係ないと分断されていたと思います。それがデジタル化によってデジタル一眼レフのカメラが数千万円する35ミリのフィルム映画カメラとほぼ同等な解像度を持っている。という怒る方もいらっしゃいますが現実としてはそういうことが起こっている。こういう時代になってしまった。作り手と観客の距離が近づいてきた。いわゆるプロシューマーの時代プロデュース+コンシューマーという形であれば、全体の部分を知る必要があるし、それを知っているほうが作品の見かたがもっと深まるとしています。



ハリウッドは夢のブラック企業か

そして今回は、ハリウッドというものを夢の工場と考えるのか地獄の煉獄という風に見ているかという問題です。ハリウッドは形を変えながらも100年続いている世界最大の映像ソフト産業の拠点です。形の無いものをこれだけ世界に広げて莫大な利益を上げるような産業にできたのか、その秘密を見ていきます。作家の作品ではなくて、芸術的な商品としての映画というものを作り出すのは何か、それはコントロール=制限する事によってスタイルという様式美を生み出す、いわゆるハリウッドのスタジオシステム、製作の過程での効率化と品質管理のためのスタジオシステムもありますし、完成した作品のパッケージの品質保証としてのハリウッドがある。ようするに世界でどこでも通用する平準化された商品ですよね。今で言えばアップルのiPhoneやiPad

とかと同じです。しかし映画は最終的には人がつくるもので、いくらお金を注ぎ込んだところで優秀な技術を持った人がいないとできないことは確かです。

二人の天才、変化し続けるスタイル

みなさんの頭の中には「これがハリウッドスタイルだ」というイメージがあるとは思いますが。しかしそれがイコール、すべて面白い映画かということ、万人向けの工業製品という部分が一番大きいので、個性ある映画を見言い出すことは難しいでしょう。そのなかで敢えて作家として活躍して良い商品を作りながら同時に作家の映画を作っていく人物をもしあげるとしたら誰になるかということ、この二人、アルフレッド・ヒッチコックとオーソン・ウェルズなるでしょう。

ここで作家をどういう風に考えて定義するか。ただ作品を実験的に作り上げる人なのか、それとも常に標準以上の面白い作品を作り上げるのか、果たしてどちらが作家なのかという問題ですが、それはどちらも正解だと思います。かつて、ヒッチコックは殺人事件のサスペンス映画しか撮れないただの職人じゃないかという言い方をされていました。未だにウェルズも第一作の『市民ケーン』を越える映画を作れなかったという言い方もされています。

職人と作家はどう違うのでしょうか。いわゆる職人はテクニシャンとなるのですが、今ある技術を最大に使って最上のものを作り出すのが職人。作家は、そこで要求どおりの最高の水準で作ったものすらぶち壊してしまってさらに先に進もうとするのが本当の作家だと思います。映画批評的な言葉では、スタイルのある人が作家という言い方もしますが、毎回映画祭に出品するたびに、前の作品と似たようなスタイルの映画を作っているが、それこそが作家のスタイルだと賞賛されることを度々見るのですが、わたしはそれは違うのかなと思っています。作家の一貫したスタイルという批評の言葉がありますが、それは批評する側にとっては非常に楽な言葉なのですね。以前の作品と比べて答えを出すためにはスタイルが同じほうが言葉にしやすい。まったく違うスタイルだとどのように比較して批評していいかわからなくなるから。しかしあなたがもし本物のクリエイターだったら、それを壊す、今までの自分が作り上げた世界に満足できなくなるのは当然の考え方だと思うのです。絵画だとピカソを見ると彼が歩みの中で作り上げては壊してまた新たな領域に踏み出していることがわかると思います。

話はさらに脱線するのですが、陶芸家で加藤唐九郎というスキャンダラスな事件を起こしたりして毀誉褒貶が激しかった方がいまして、亡くなったあとに開かれた展覧会を見に行った事がありました。陶芸は一度に何十個も作り上げて、それを窯に入れて焼くがその中で一個良いものがあればよくてほかは全部壊してしまうような世界で、それが自分の思い通りになるかどうかは、一番最後の最後は土の性質や窯の温度による火の状態という偶然に任せるしかない世界です。でもそこでできたものが自分の作品だと受け入れていく。彼の作品を古い年代順に見ると、素人目に見ても一番良いものを作り上げた途端に、全然違う実験的なものをつくる。いままで作り上

げたものを全否定する。そしてまた新たなものを作ろうと試行錯誤をはじめるとというのが作家の本来の姿だと思います。

もうひとつ指摘するとスタイルというのは本来外側から来るものではないと思います。例えば長回しをするとか、ある特定の色を使っているとかを作家性、スタイルというけれど、本当のスタイルというのはその人の内側から出てくるものであって、自分の外側から形にするためスタイルらしきものをつくるために持ってくる長回しにしてみました、退屈にしてみました、台詞を棒読みにしてみました。というのは違う世界だと思います。どうしても批評の言葉から入ってしまうと語りやすさから映画を読み解こうとして分類しがちですが、もっと創作に寄り添って考察してみると違うことが見えてくると思います。それをハリウッドで実現・実践したのがこの二人です。実現だけだと成功、ハッピーエンドですが、実験も含めての世界ですから実践が正しい言い方だと思います。

運命のライバル

この二人運命のライバルという言い方をしましたが、この二人をライバルと考えている人はそれほど多くないかと思えます。二人とも孤高の唯一無二な特別な作家とされているので、二人を並べて見ることはないかと思えます。これも何十年前に見た映画雑誌の記事で、「ヒッチコックが描くのは普通の人の異常な感情であり、ウェルズが描くのは異常な人の普通の感情だ」と書かれているのを読みましてそれがずっとアタマに残っています。

ヒッチコックはあなたの横にいるにこやかな隣人が実は殺人鬼であるのではないかというようなことを考える。一方のウェルズの場合はまったく逆で、尊大で誰にも理解されないような権力者が実は繊細な内面を持っている傷つきやすい人間だったりする。じゃあこのふたつってなんだろうと突き詰めて考えると対照的な人間像ですよ。それを象徴するのがこのふたりにたどり着きます。『切り裂きジャック』と『ハワードヒューズ』です。切り裂きジャックはイギリスのビクトリア期の末期に現れた娼婦ばかりを狙った謎の連続殺人鬼。未だ持って正体は不明で当時のロンドン市民を恐怖のどん底に陥らせた伝説的な人物です。ハワードヒューズは、大金持ちの変人の発明家で、映画会社のRKOを一時所有していたし映画監督もしている。マーティン・スコセッシの『アビエーター』(04)の主人公ですね。この切り裂きジャックとハワード・ヒューズの二人をモデルにした映画をヒッチコックとウェルズのふたりとも監督しています。それは『下宿人』(26)と『市民ケーン』(41)です。『下宿人』はイギリス時代のサイレント映画、『市民ケーン』は直接のモデルは新聞王のランドルフ・ハーストですが、ヒューズの姿も含まれています。『オーソン・ウェルズのフェイク』(75)にもハワード・ヒューズは声だけの登場として描かれているが、これは偽ドキュメンタリーのトリックになっている。面白いことにヒッチコックとウェルズは何度もこの二人の人物像を変奏しながら繰り返して映画の中で描い

ている。

サスペンス映画の巨匠

簡単にヒッチコックの経歴を紹介します。1899年にイギリスロンドンに生まれました。電信会社の広告デザイナーを経て映画界に入り『下宿人』を撮り、その後『暗殺者の家』（34）

『三十九夜』（35）『バルカン超特急』（38）と続けてイギリスの映画界のトップ監督に躍り出る。その実績を買われてハリウッドに招かれる。

彼はハリウッドのプロデューサー・システムの強固さに驚いた。イギリスのトップ監督がハリウッドでは、プロデューサーの下の単なる職人テクニシャンということがわかった。デビッド・O・セルズニックはハリウッドの中でも一匹狼のプロデューサーなので、映画会社の社員プロデューサーとはちょっとちがう。彼は自分で企画を立ててスタッフキャストを契約して映画会社に売るといった本当のプロデューサーです。ヒッチコックはMGMなどの大手の映画会社ではなくセルズニックと7年契約をした。セルズニックはやたら細かい指示を出すメモ魔で有名でそれをまとめた本も出ています。セルズニックが『レベッカ』（40）の一年前に作っていたのが、『風と共に去りぬ』（39）というアカデミー作品賞をはじめ9部門を受賞した作品です。そのときも2年間かけて製作したのですが、最初の監督はジョージ・キューカーで、彼が一年間準備とリハーサルをして撮影に入ろうとしたらいきなり監督がビクター・フレミングに交代させられた。またある部分セットを作った有名なウィリアム・キャメロン・メンジースが演出していて最終的には7人の監督がいたという。要するにすべてがシステムになっている。プロデューサーがコントロールしているために誰でも監督交代できるようになっていて、最終的なクオリティ・コントロールはプロデューサーが握っている。だからこれはセルズニックが撮った映画だといわれる。

では自らも映画を完璧にコントロールしたかったヒッチコックはどういうサバイバルをしたのかというと、セルズニックに編集されないように撮る。セルズニックが全部コントロールするためには撮影を編集するための素材撮りの作業にすることが必要だから、プロデューサーの権限で私が後で好きなように編集できるようにありとあらゆるアングルからたくさんの演技のパターンを撮れというのが基本的な考え方だった。一説によると『レベッカ』の撮影が始まったときにヒッチコックが現場でよいスタートの掛け声をかけようとしたら、セルズニックの秘書が来てセルズニックさんが来ないとそれはできませんと言われたというエピソードがある。ヒッチコックは自分にしか編集できないように必要最低限のカット数を撮影して、しかもパズルのようにはばばらにして撮影をした。このようにして自分の作品を守ろうとした。ハリウッドの場合はフィルムは素材なのでいくら回してもスケジュールが余程延びない限りは問題はない。だから複数のカメラで何度も回す。カットではなくセットアップという言い方でシーン丸ごとをあらゆ

る角度から撮影する。日本の場合は、いかに少なく回すか自慢になっていて、カチンコを何コマで入れるかとか、回しすぎると始末書を監督が書かされたとかの細かい職人芸世界になってしまった。

ヒッチコックの戦略では、面白いことに自由を守るために、自分のできることを制限＝コントロールしていくことで自分の作品世界を生み出している。この時期の作品の面白さは制約の中の自由という言い方もあるし、必然性が生んだスタイルという言い方もあると思います。それが成し遂げられた作品というのは『レベッカ』『汚名』（46）等々の作品の中に現れていると思います。このあたりの作品はパブリックドメンなので簡単に視聴することができます。

自由からの逃走

いわゆる悪名高きハリウッドの7年契約が終わると、ヒッチコックは自由になります。自分でプロデュースして、演出をすることで作品の完全なコントロール権を手にするようになる。そして作られた最初の作品が『ロープ』（48）です。しかしこのときヒッチコックはようやく手に入れた自由でこれまでのセルズニックの下で作品をつくっていた自分を、全否定するような手法の実験を行ったのです。これは最初のカラー作品でもあります。前編ほぼワンシーンワンカットで撮影するというとんでもない手法をおこなうのです。これまでセルズニックに編集させないためにカットを細かく積み重ねていたのに、自分がプロデューサーになった途端に、それまでに作り上げた美学スタイルを壊して正反対にカットを割らずに一本の作品を撮るという新しいことに挑戦することにした。それを作家の中の必然性とするのか、ヒッチコック自身のダークな性質とみるのかは意見が分かれると思います。



舞台は演劇の舞台と同じような一つの部屋のセットです。ヒッチコックの後方にある大きな箱はテクニカラー・カメラです。簡単に説明すると、フィルムを四本同時にセットしてRGBという光の三原色にプリズムで分解して記録します。それを現像で調整してきれいなテクニカラーのプリントを作る。クラシック映画の鮮やかなカラー映像はこのテクニカラーで作られました。そうなるカメラが大きくなるわけです。カメラだけではなく、カメラの回るモーターの音が大きいので、それを防音するブリンプと言う装置で囲うのです。だから四角い箱のブリンプの中にカメラ入っているのです。これをあわせると1.5トンあるとヒッチコックが言っています。当時のマイクの性能の問題があるので、役者が動いてもオン・オフにならないように何本もたくさん配置したそうです。このように今と比べて技術の限界がありましたが、その限界の中で最大限の効果を上げて表現するにはどうしたらよいのかということヒッチコックは考えました。それが『ロープ』という映画だと思います。

『ロープ』のアイデアは珍しかったので興行的には大成功しました。ヒッチコックは有頂天になって続いて『山羊座のもとに』（49）でこの手法をさらに発展させる。より複雑な動きのワンシーンワンカットを行った。『ロープ』の場合は原作の演劇を映画にしたもので演劇空間にカメラが入り込んで撮影したから基本的にひとつのセットなので客席の側にカメラを配置すればよかった。しかしこの作品では通常の映画のセットなので、大きなテクニカラーカメラを縦

横無尽に動かそうとすると無理がある。ヒッチコックは表現技術の限界を越えたがる人なので『ロープ』でできなかったことをしようとする。そこでどうしたかという、撮影監督を行ったジャック・カーディフが書いているのですが、外から数人の人がやってきて細長いテーブルに全員が座る。そのときカメラが外からやって来てテーブルの上をなめるように横移動する。このようなクレーンの動きをすると当然人がカメラにぶつかって邪魔になる。そこでカメラが近づくと同時に、自動的に座った人はテーブルの上の自分の皿を持って椅子ごとひっくり返る装置を作った。このようなわけの分からないセットを作ったのでほとんどカメラの外側はどたばた喜劇だったという。そこまで徹底的にやると映画の技術のための技術になってしまう。フレームの中では普通に見えるが、フレームの外ではスタッフとキャストがバタバタして混乱の状態が起きている。そうすると役者もなにをやっているのかわからない状態になる。普通にカットを割ればなんてことはないのだけど、それを違う形で挑戦していこうという衝動だけで作ってしまった。役者は目の前でカメラが動くたびにセットや人が消えていくので、主演女優のイングリッド・バーグマンは半狂乱になったという。そこでヒッチコックはひとこと「イングリッド、たかが映画じゃないか」という有名な言葉を述べた。これを本気で言っているのか、それとも揶揄として言っているのか、彼女はこんな撮影は耐えられないと思ったのだろう、当時は非常識な撮影と思われていたが、これはいまグリーンバックで役者が演技する時代ではもはや普通のことになっていると思う。映画の本質にかかわる問題でもある。本当の映画のリアルとはなんだろうか。

余談ですが、この極度に人工的なこの作品でイングリッド・バーグマンはハリウッド映画女優のキャリアを終えて、イタリアに渡り映画監督ロベルト・ロッセリーニと結婚して、彼のもとでハリウッド映画とは正反対のドキュメンタリー的なネオレアリズムの作品に出演するようになる。

ヒッチコックはワンシーン・ワンカットを突き詰めた結果ふたたびモンタージュに戻ってくるわけです。戻ってきてまた次のレベルに行くわけです。それが1950年代の今も残っているヒッチコック映画の黄金期である、『裏窓』（54）、『めまい』（58）、『北北西に進路をとれ』（59）です。作品的な質、プラスして興行売上の量も押さえてある意味ハリウッドの頂点に立ったといえるかもしれません。またこの時期は新しく開発されたビスタビジョンカメラを使っています。通常の35ミリフィルムを横走りすることでフィルムの面積を広くして画質をあげることができる仕組みです。これも美学と技術とプロデューサーとしての観客の欲望に答えるショーマンシップがうまく組み合わせられていた時代だったといえるでしょう。ここまでがヒッチコックがサイコを撮るまでの技術と技法についての流れです。

子どもが喜ぶ大きな機関車

では、オーソン・ウェルズとはどういう人なのか。ウェルズのキャリアは、いわゆるワンダー

ボーイと呼ばれる早熟の天才で二十代の前半から演劇ラジオ、天才と呼ばれていてブロードウェイでやられた「ヴードゥーマクベス」と呼ばれているシェークスピアをヴードゥー教、いわゆるカリブ海の土俗の宗教として舞台をカリブ海の部族で起きているように変更したというのが、黒人たちをブロードウェイに出演させる口実として作られた。あるいはシェークスピアの「ブルータスお前もか」の「ジュリアス・シーザー」をナチス風の制服を着させて上演した。非常に象徴的な照明で、レニ・リーフェンシュタールの「民族の意思」のナチスの党大会のような照明をして劇をやった。と破天荒な上演でブロードウェイで評価を得た。一方ではラジオという新しいメディアで、ハロウィンの夜にH・G・ウェルズ原作のSFの「火星人襲来」をセミドキュメンタリー風の演出をして全米をパニックに陥れた。ラジオドラマを作り上げたリアルにした。高度なテクニックによりみんなを驚かせた結果、騙されたと非難轟々になってしまった。

その実績を引っさげてハリウッドに来て、RKOという弱小の映画会社で製作に関する全権委任の自由を得て映画界に入った。これは7年契約に縛られたヒッチコックとは正反対の待遇ですね。

そして最初に撮ろうとしたのが、『地獄の黙示録』と同じ原作ジョゼフコンラッドの短編、「闇の奥」。これをI=Eyeという全編を一人称カメラ（POV）で、カメラが主人公の船員の目となってアフリカのコンゴ川を遡る、それをそのまま映像化しようというとてもない常識外れのアイデアだった。脚本やセットのスケッチ、ミニチュアモデルが完成したが途中で中止された。いまでは『REC』シリーズなどのホラーやシューティング、あるいは小型のアクションカメラHeroなどで撮影できるようになったが、似たコンセプトで撮られたレイモンド・チャンドラー原作の『湖中の女』（47）は、ハードボイルドなので一人称カメラで描かれた作品だったが評価は高くない。

ハリウッド映画の本質を暴き出した『市民ケーン』

『闇の奥』の代わりに製作されたのが『市民ケーン』（41）。いわゆる映画史上のベストワンと言われますが、豪華絢爛なハリウッド大作映画ではなく、意外と低予算だということがわかっています。実にスケジュールと予算を守った慎ましい製作現場でした。そのためにありとあらゆる映画のテクニックを駆使して作られています。合成特撮のマットペインティングなど今でいうVFXが、一説には全体の50%以上のカットになにかしらのエフェクトのためのテクニックが使われているといわれています。あるいは極端なアングルでセットを簡略化したり、光と影で画面作りやパンフォーカスというか、これは間違った日本語でディープフォーカスという被写界深度をつかった画面全体のピントを合わせて奥行きのある画面を作るテクニックを駆使しています。そのためにはたくさんライトを当てて、アイリスを絞る、画面がゆがむくらいの広角レンズを使用する。それだけでは無理なカットは二重合成してピントを合わせる。そこまでいなくて

も最新型のカメラとレンズ（ファーストスピードレンズという暗いところにも強いレンズ）を導入してディープフォーカスを利用している。スタジオのコンクリートの床に穴を掘ってそこにカメラを据えてローアングルにして天井を造った。スタジオでは天井が無く照明を吊るすのは暗黙の了解だったがそれを破った。

自らが伝説となりハワード・ヒューズの的な予算を考えない破天荒な人物と思われるが、実はカメラアングルやレンズのサイズまで指定できるテクニシャンだった。しかしその技術を具体的に達成できるためにはカメラマンの存在が必要だった。グレッグ・トーランドはハリウッド最高のカメラマンで実は『市民ケーン』の実験はすでに先行してジョン・フォードやウィリアム・ワイラーの作品で行われていた。だからその集大成が『市民ケーン』なのだ。グレッグトーランドは自らウェルズを訪ねて「もしカメラマンが決まっていなかったらわたしにやらせて欲しい。賃金は業界の最低規定でよいといった。」驚いたウェルズはなぜハリウッドで最高のカメラマンがここまでするのですかと聞くとトーランドは「新人とやると常識外れのことが起きるから」と笑ったという。撮影に入ってもウェルズは演劇時代の癖で照明を自分で決めていたが、ある日トーランドがウェルズに知られないようにこっそりと直しているところを見てそれ以後はすべて彼に任せたといい。クレジットを監督とトーランドが分け合ったのはその最大の敬意だろう。トーランドはのちに業界紙に、将来的には映画は3Dになりカメラはポケットに入れて持ち運べるものになるだろうと語っている。いまではどちらも実現しているし慧眼だといえよう。トーランドは技師を越えたアーティストだと言って良いだろう。またウェルズは音の使い方でも、ハリウッド映画とは違ってラジオの音響効果を駆使して映画の画面に奥行きを与えている。



ハリウッドの実験映画作家

次の『アンバーソン家の人々』（42）ではヒッチコックの『ロープ』の前に10分間の長回しを行っている。部屋を越えて大きなカメラが移動するときに壁の下にキャスターを付けてカメラを通して部屋のセットでのカット割りの概念を崩した。また冬の寒さを表すために吐く息を白くするために冷凍倉庫にセットを作った。これもリアリズムより観客を驚かせる稚気のような気がします。

『ストレンジャー』はビデオ化の時にナチス追跡と副題がついている通り、ヒッチコックの『汚名』と同じようなテーマ、ナチスの残党と平和な世界という闇を描いている。

『マクベス』（48）は低予算で作られた舞台のザードウ・マクベスの映画版。リパブリック社というマイナーな撮影所で製作された。ウェルズは低予算をどのようにテクニックとテクノロジーで実験して乗り越えたのか。シェイクスピアが生きていた頃の古語の英語ウェールズ語で全編を会話するので台詞によるNGを無くすために、撮影前に台詞を録音して撮影するときに流して役者はそれに合わせて唇を動かさず口パク、プレスコといいますがこれを採用した。そのためにものすごいスピードで撮影ができた。実際に23日間で一日に〇カット撮影できた。演劇とラジオという映画とは違う異業種出身ならではのアイデアで、最低の条件をひっくり返して自分の作家性を貫いた。ちなみにこの作品のカメラマンのジョン・L・ラッセルは『サイコ』を担当して、『黒い罨』のオペレーターとしてノンクレジットで協力している。完成した『マクベス』は演劇のように、前奏曲プロローグ音楽が十分間、幕が上がる前に黒味のまま流される予定だったが、公開時はカットされてしまった。

国際自主映画作家

予算とスケジュールを守る職人監督として面白い映画を撮っても、時間のコントロールを支配する秘法を暴きハリウッドの暗黙の掟に触れて真実を追求した者は、ハリウッドから仕事を干されてしまいヨーロッパへと向かい亡命作家になります。これは後の赤狩りで左翼映画監督のジョゼフ・ローゼーらが出国するより少し前の時期だったりします。彼のヨーロッパの仕事で印象深いのはご存知のところでは『第三の男』（49）のハリー・ライムです。面白いことにこの映画のアメリカ側のプロデューサーがセルズニックなのです。ヒッチコックが『ロープ』から自由を得てハリウッドの頂点を目指し始めた頃にウェルズはすべての自由を剥奪されてまったく反対の道を歩むことになります。その次の『ミスター・アーカディン』（55）はメキシコ、『オセロ』（52）はモロッコの外国資本で製作されていて国際自主映画作家と呼んでも良いでしょう。『オセロ』のときは衣装が間に合わなくて、シーンをサウナ風呂に切り替えて衣装を使わなかったり、ウェルズが他のハリウッド映画に出演した際に使った高価な衣装を出演シーンが終わったあと持ち帰って自分の映画で使ったり、ホテル代が払えずに出演者が軟禁されたり、窓から逃げ出すのは日常茶飯事と映画を撮るために涙ぐましい努力をしていた。

規格外のB級映画、『黒い罨』と『サイコ』

そして1950年代の終わりは若者文化とテレビの影響を受けてハリウッド映画は揺れていた。『黒い罨』（58）と『サイコ』（60）の重要性はいわゆるAランクの映画作家が予算と日程に厳しい不自由な制約があるB級映画を撮った。それによってフィルムノワールというジャンルを終わらせ、一方でより過激なスプラッター、あるいはショッカー映画というそれまでのホラー、怪奇映画とは違ったリアルな表現方法を観客の前に見せて、観客の映画に対する意識を永久に変

えてしまった。さらに言えば、それまでのハリウッド映画の持っていた神話性を破壊してしまっただけで済んでしまうでしょう。間違っただけで済むのは、それをウェルズとヒッチコックしかやらなかったのか、また最初にやったのは彼らだったのかということです。作家主義の発見で考えると、そのように言いたくなる誘惑に駆られますが真相は違います。無名な映画の製作者が悪条件の中でやるのであれば、リアルな表現として血が流れるとか手持ちカメラを多用することは行われていたはずですが、しかし彼らが行った表現が確実にハリウッドおよび映画史にインパクトを与えていることが重要なのです。映画界の製作条件の変化、技術やカメラの性能が上がったことで同じようなことを考える人、まあ人間の考えることはそれほど変わらないのでそういうことがおきます。映画の35ミリ24コマのフォーマット自体は世界共通なので偶然に発見することも可能でしょう。それをスタイルまで昇華してまとめ上げたのがこの二人の天才作家の力ということは大いだと思います。

この二つの作品においてさらに画期的だったのが、ヘイズコードと呼ばれる検閲に、わかりやすくいうとハリウッド映画では夫婦でもダブルベッドで寝るシーンは写さないというセックス、バイオレンス、ドラッグに関する自主検閲を巧みにあからさまに破壊したのです。それは何に繋がるかという、観客の知性に訴える現代的なものにどのようにアプローチしていくか、それこそが観客の欲望に訴える、実際同時期にテレビがあるわけで、ドラマだけではなくニュースで起こっていること、あるいはサブカルチャー、音楽、文学を含む、現実への挑戦であり、観客を目覚めさせ挑発する。まさに現実に対する表現者としての態度を示すわけです。それは一方でハリウッドの豪華絢爛な偽善を暴き、映画会社の重役たちの現状へ安穏とした姿をどうやって脅かすことができるかの賭けでもあった。ひとつ間違えば自分たちの世界を破壊してしまうか永久追放になるわけですからね。

テクノロジーとテクニックで制約を越える

『黒い罌』と『サイコ』の類似点。製作条件が予算100万ドル、撮影日数は変わらない。上映時間もほぼ同じ。しかし正反対なのは『黒い罌』はほとんどロケ。ロケでリアルに見せたいというのとスタジオで撮影していると撮影所の重役たちがスパイを送ってきて進行状況をチェックして口を出そうとする。それを避けるための二つの理由があったのです。

一方のヒッチコックの『サイコ』はほとんどがセット撮影、舞台のモーテルもユニバーサルスタジオに建てられた。クルマのシーンもスクリーンプロセスを利用している。『サイコ』の撮影は50年代のヒッチコックの黄金期を支えたロバート・バークスではなく、30分のテレビ番組「ヒッチコック劇場」で何本も早撮り撮影をしたジョン・L・ラッセルです。この早撮りを先ほど話したウェルズの『マクベス』ですで行っていたことも興味深いです。『黒い罌』で使われたカメラはミッチェルとカメフレックスです。ポイントとなるのはレンズサイズが30ミリある

いは17ミリ。ミッチェルカメラはハリウッドの業界ご用達のカメラ。先ほどの『ロープ』などで使われたテクニカラーからコダカラーへの転換が起きています。それまでの3本のネガから1本のネガへコストダウンを計ることができるし、カメラもテクニカラー専用ではなくサイレント時代からの旧型カメラでも対応できるようになったのです。話が逸れましたが、なぜミッチェルカメラなのか、ここでハリウッドの産業の面が現れてきます。映画というコンテンツにハリウッドの品質保証が必要なわけです。世界中どこに出してもおかしくない完成品であることが、作家や芸術作品であるが必須なのです。それを保障するのがカメラの安定性です。そこで事故があってはならないのです。今はビデオカメラですが、フィルムはワンカットごとにゴミが入ってフィルムに傷がついていないかを点検し、また現像所でもミスにより事故が起きないかを知る必要があるのです。それらがきちんと成立することが映画産業としては重要なことです。ハリウッドで忘れがちな側面です。機材の信頼性・安定性が最も重要な映画製作の条件なのです。しかしその一方でハリウッドは最先端テクノロジーを駆使して観客を驚かせることも特徴として行っているのです。『黒い罠』ではユニバーサルの撮影部門のトップのラッセル・メティが付きます。彼はダグラス・サークの50年代の傑作メロドラマを撮影しています。管理職の肩書きがあってもこの時代のカメラマンは映画の初期から携わっている強兵ばかりなので、メティもウェルズの冒険に喜んでついて来ます。

映画製作を工業製品のものづくりとして考えていただければよいと思いますが、ミシンとか工場にあるNC旋盤とかのデカくてゴツくて壊れないのが一番の条件だったわけです。いまでもカメラのコンシューマー用とプロ用で一番違うのは機能よりも耐久性といっても過言ではありません。プロが使うものですから取り扱いが難しい巨大なテクニカラー・カメラもいいんです。それが基本的な考え方です。逆に言うとそれを扱えるのが高度な技術者＝テクニシャンであり、職人だったというのがオールド・ハリウッドの見えない肝だったわけです。

一方のカメフレックスはフランス製のカメラです。小型なので○分しかフィルムを装てんできません。ゴダールの『勝手にしやがれ』で全編にわたって使われたカメラです。ニュース用に使われていたカメラで劇映画を撮った。しかしそれよりも前にこの作品で、ウェルズがハリウッドのメジャー作品の中で効果的に表現として使った。それがエレベーターのシーンです。カメラがエレベーターの中に入り込み1階から2階まで上がるのを1カットで捉えています。それまでも16ミリやアイモのような小型カメラを使った例はたくさんあります。例えばロバート・ロッセ監督の『ボディアンドソウル』（47）では、撮影監督のジェームズ・ワン・ホウがボクシングのリングに上がりローラースケートを履いて手持ちカメラで撮影しています。

ウェルズは国際自主映画作家としてヨーロッパ、アフリカを転々としながら映画を製作する過程で、製作資金が乏しく撮影条件にぜいたくはいえないから、彼の映画はほとんどがアフレコです。ラジオのテクニックで複雑なエコーをかけたりマイクの位置を工夫して距離、芯を外して

角度を変えて音質を変えたりフェーダーでは無くマイクを動かして音をわざと歪ませたバロック的な空間を生み出しています。

小型のカメフレックスの使用だけではなくレンズのサイズを 18.5 ミリという超広角レンズで遠近感が誇張されます。誇張された空間が作られるのと同時に、フレームから人が切れるNGが無くなるから、演技者も自由にできるし、カメラもより複雑な動きに挑戦することができるメリットがある。sのために製作時間を節約することができる。普通ならばカメラが入れないような狭いところに入りそのアングルから撮影できるために非現実的な画の世界を作り出すことができる。これは一歩間違えると観客にカメラを意識させ過ぎるが、スタイルまで昇華できたのはウェルズのセンスとハリウッドの優秀なスタッフの職人技だろう。



映画史上の最高のオープニングシーン

これがもっとも分かるのが、映画史上最高と呼ばれている冒頭の3分20秒の長回しだ。『黒い罠』はメキシコとアメリカの国境を挟んだ地区で起こる犯罪をメキシコとアメリカの捜査官が一緒になって捜査するというミステリー映画で、オープニングカットではメキシコの国境とアメ

リカの国境までクルマが走り国境を超えた途端に仕掛けられた時限爆弾が炸裂する事件が起こるまでをワンカットで撮影している。ウェルズは本当はメキシコの国境まで行って撮影したかったが、撮影所の重役側が目の届かないところに行ったら何をするかわからないと懸念したので、ハリウッド近辺をロケハンして見つけたのが、撮影所から西へ車で30分のところにあるヴェニスという地区です。ヴェニスビーチはサンタモニカビーチと並んで海岸沿いのリゾートの街です。アーチがある建物が特徴的なエキゾチックな風変わりな建物が並んでいます。ここは20世紀の初めに不動産デベロッパーがイタリアのベニスを模して作った街です。だからヴェニス風のアーチがあり、運河もあります。日本でいうと長崎オランダ村のような人工的に作られた街でしょうか。オープンした当時は休日に人が集まり大変な賑わいでしたが、すぐに飽きられてしまってこの頃には寂れていました。もっと後の80年代にはカラーギャングの抗争が行われる地区としてデニスホッパー監督の『カラーズ 天使の消えた街』（88）の舞台にもなりました。ウェルズはそんな俗っぽい街をまったく違う映画の舞台に変えてしまった。映画監督のサミュエル・フラーは『黒い罨』が大好きで「わたしがもし映画批評をするならこの映画について話す」と言っています。また「わたしはこの国境の町を良く知っているが彼はそれを見事に捉えている」というあたりはヴェニスビーチについて知るとあれと思いますがプロの監督であるフラーが騙されるほどのリアリティを感じさせることができた証拠ではないでしょうか。

撮影準備風景の写真を見るとカメラを載せるクレーンにはゴムのタイヤがついておりガファールと呼ばれる特機専用のスタッフがこれを動かします。この重たい機械を手動で完璧なタイミングで監督の狙い通りに動かす。しかも複雑で途轍もなく長い距離の動きです。ウェルズはハリウッドの特機のスタッフの力は世界一だと絶賛しています。組合の規定でクレジットには出ていませんが、カメラの操作は『マクベス』の時の撮影監督ジョン・L・ラッセルが担当したと彼は語っています。これはまた矛盾していますがハリウッドを追放されたウェルズの世界を再現できるのはハリウッドしかないことを表していると思います。

グーグルマップでロケ地を特定して見ると実は300メートルくらいしか移動していないことがわかります。今だともっと長距離を移動している長回しの映画はたくさんあるでしょう。実はカメラのフレームの後ろと右側はビーチなので、もうこの時点でカメラを向けられる方向は決まってしまう。ヒッチコックの『ロープ』のように長回ししているのだから、これはカット割をすればよいのではという意見もある。しかしこの場合、何の変哲も無い場所をエモーショナルな異次元の空間と奇妙で非現実的な物語に入るためにはそれなりの世界観を出す必要があります。予算的な制約もある悪条件の中、これを普通に撮ったら安っぽいただ近所でロケした映画にしかならないかもしれません。それを避けるために観客の度肝を抜くようなトリッキーな仕掛けを考え出したのです。時限爆弾の超クローズアップから大ロングショットで街並みが見渡せるところまでワンカットなのでカメラの動きもリアルに人やクルマの動きを追うのではなく、瞬間瞬

間で時間と空間を伸び縮みさせている。その作られたフレームの中に人々が飛び込んでくる。カメラが後退すると同時にものすごい勢いでエキストラが画面を横切る。さながら舞台の幕が開くと登場人物たちで舞台が満杯になるかのようだ。これは最近のデジタルシネマカメラとステディカムを使ったドキュメンタリーのような長回しとはまったく違い計算されつくした動きだ。ウェルズの『偉大なるアンバーソン家の人々』ヒッチコックの『ロープ』で真似て、『山羊座の下で』で失敗して止めた長回しを完成の域まで持ってきている。長回しのカメラ移動でモンタージュをするのではなく、カメラの中でスター時のシーンが完成してそれをパノラマ舞台のように動かしている。シアターの効果を駆使していることにヒッチコックは驚いたのではないだろうか。カメラが人物の動きを追うのではなく舞台の中の人物たちの動きはカメラによって制御される。リアリズムではなく振り付けされた動き、突然に人物が90度曲がったり不可解なルートを歩くが、カメラから見ると自然な動きに見えるトリック。リアルと非現実性が交互に現れる仕掛けだ。さらに非現実的な雰囲気を出すために撮影時間が、夜なのにほのかに地平線が明るい夜明け寸前という時間帯が選ばれている。

早すぎた未来の傑作映画

ほかにも9分くらいの長回しのシーンがあります。ここでは狭い部屋の中でカットは3つに分かれているのですが、なんと12人が出入りする複雑なカメラの動きです。これもカットを割ったらよいのだけど割っていないために非常に圧迫感があります。

また現在では普通に車の中にカメラを置いて撮影ができますが、大きなミッチェルカメラは車内に設置できないので、通常はスタジオに撮影用のクルマを置いて背景に映像を映すスクリーンプロセスの方法をとります。これなら女優の髪型も崩れないしライティングもコントロールできる。通行止めにする必要も無いし、余計な騒音を気にせずにきれいに録音ができる。カムフレックスに18ミリレンズを付けオープンカーのボンネットに固定して、スピードを出して狭いヴェニス裏通りをすり抜けると異様な迫力が出る。実際ににせりふを喋りながら運転したので主演のチャールトン・ヘストンは怖かったと語っている。ここではリアリズムでハリウッド流の定番を壊していくわけです。地図を見ると本当に狭い地区の範囲で巧みにロケをしている自主映画ですね。

またひとつの画面で手前ではチャールトン・ヘストンが部屋から電話をかけて、奥でオーソンウェルズが歩いている。これもワンカットで撮影する。普通はカットを割って目線でつなぐのが通常のハリウッドスタイルというか、シナリオでもそのように書かれるはず。しかしこのように撮ることである意味リアルに描写してシナリオの慣習を破ることができる。

予算内にスケジュールを守って撮影を終えたので、ユニバーサル映画の重役たちは喜んでウェルズと新たに3本の映画を作る5年契約を結ぼうとした。しかし試写を見て愕然とする。そうで

すよね。非常に保守的な映画を作ってきた者たちに痛烈なしっぺ返しですから。「あなたたちは古い」と宣言しているようなものですね。現代アートでは批評的創造は当たり前の行為ですが、映画はここでも芸術的な価値の高い商品かどうか問われたわけです。ハリウッド映画を壊そうとしていたわけではなく自分がヨーロッパでやってきたことを応用して世界最高級のハリウッドの技術を存分に駆使して斬新な映画を作ったと思っていたでしょう。しかしそれがハリウッドの暗黙のタブーに触れてしまったのです。『市民ケーン』の悲劇が再び起こったのです。

そのために両者は決裂してウェルズは編集権を失い、勝手に追加撮影と再編集されて公開されてしまった。数年前に一度だけ試写を見ることが許されたウェルズが書いた53箇所の変更指示のメモが発見されて、それに基づき『地獄の黙示録』の編集者ウォルター・マーチが再編集した版が作られた。それによるとポピュラー音楽が使われ、ヘンリー・マンシーニのテーマ曲がなくなるなど、非常に緊迫した現代的な作品に仕上がっている。

普通に期限内に仕上げた規格品が欲しかったのに、芸術作品ができてしまった。結果として重役たちはバカにされたような感覚を持ったと思う。それによって映画をズタズタにされてしまった。シナリオに書かれていても演出では書かれていないことが起こった。これまで通りのハリウッド映画ならばこんなことは起きなかったはずで重役が喜んだだろう。クラシック音楽の演奏が指揮者によって変わるように映画は監督の力で技術を知りスタッフ・キャストの技術者を使いこなす総合芸術ということが逆説的に証明されてしまった。

シャワーシーンの作者は誰か

『サイコ』は、『黒い罌』と似たような製作予算です。後々までたくさんの映画や小説などポップカルチャーへ影響を与えています。例えば『悪魔のいけにえ』や『羊たちの沈黙』が挙げることができるだろう。『サイコ』も『黒い罌』と同じユニバーサル映画社で撮影されている。カメラオペレーターだけでなく、ヒロインのジャネット・リーが両方の作品でとんでもないひどい目に遭わされる。セットデザイナーが同じだったためかモーターのセットが似ている。アンソニー・パーキンズのマザコンのモーター管理人が出てくるが『黒い罌』でもデニス・ウェーバーが同じようなキャラクターで出てくる。彼はスピルバーグのデビュー作の『激突!』の主演だけど、テレビムービーでは『警部マックロード』の主演。『黒い罌』のときもテレビの若手人気俳優だったが乞われて脇役で出演した。

ヒッチコックが『黒い罌』を意識していたことは間違いない。『サイコ』のオープニングショットはアリゾナ州・フェニックスの街の外からあるホテルの一室までワンカットで撮影したいと言っていた。『黒い罌』のオープニングを超えるために、これをしのぐ3キロに及ぶカットを撮るとインタビューで明言している。

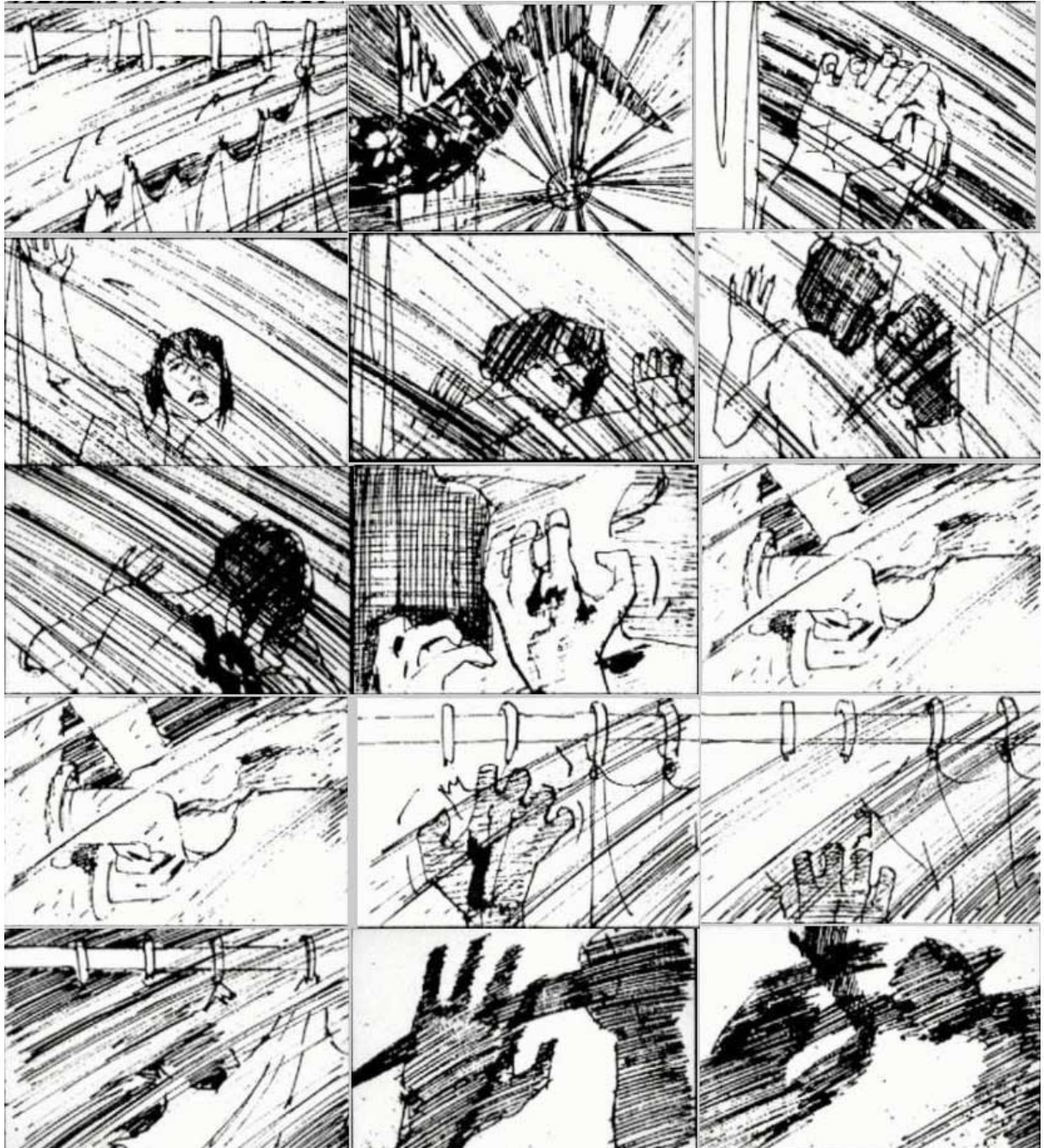
有名なシャワーシーンがありますが、いったい誰がこのシーンを監督したかという話があり

ます。ソウル・バスという映画のいろんなオープニングタイトルを作っている有名なグラフィックデザイナーでずっとヒッチコックと組んでいて、この『サイコ』のタイトルも作っていますが、彼がビジュアル・コンサルタントという肩書きで参加しています。このシャワーシーンの絵コンテを彼が書いています。そしてこの絵コンテ通りに撮影されていますし、バス自身がこのシーンを監督したと喋っていたりするので話が混乱しています。

しかしほぼ定説としては絵コンテはバスだが実際に現場で監督したのはヒッチコックだとなっています。なぜ完璧主義者のヒッチコックが他人に絵コンテを作らせて自分は監督に徹したのか、が問題だと思います。一般的にヒッチコック映画は細かく切り刻まれて編集されている印象がありますが、実はヒッチコックはテレビみたいな台詞での編集はせずにワンカットが長いのです。無意味にカット割をしていない。そこがまた通常の製品としてのハリウッド映画とは違う。理由がないとテンポでカット割をすることはない。機械的にルールだからといって雰囲気が決まりきった編集をしない。ただこのシャワーシーンというのはビジュアルショックなんですよ。これまでのハリウッド映画なら、バスルームの外から撮って悲鳴だけでカメラは部屋の中に入らないと思います。だからこのシーンをわざわざ細かく視覚的な衝撃を与えるように撮る必要はない。極端な話、ストーリー上の必然性はない。このシーンでこんなにカットを割る必然性はない。これはそれまでのヒッチコックの映画スタイルの美学に反するわけです。だからたぶんヒッチコックはこのような絵コンテを書けない。映画とミュージックビデオの編集が違うようなものではないでしょうか。だから別の分野の人に書いてもらってその通りに現場で監督して編集者に渡したのが真相だと思います。ある意味これは映画から逸脱してミュージックビデオやCMのカット割りであり、良くも悪くも現代風なシーンであると言えるでしょう。

またホラーというインパクトやショックだけの驚かしなので、映画と映像の時代はここら辺で分かれるのではないかと。その裏には若者文化や刺激の強さへの対応だと思われる。だから逆説的にオープニングタイトルを担当していたソウル・バスだからこういうカット割ができたのではないかと思います。

ヒッチコックの場合はこのシャワーシーンにはもうひとつの目論見がありまして、それは先ほどのヘイズコードという検閲がトイレを描写してはいけないというルールがありまして、それをシャワーシーンの強烈さのドサクサにまぎれて破っている。シャワーを浴びるバスルームはプライベートな空間なので見知らぬ人が突然入ってくることはありえないことです。純朴なアメリカ人を驚かしそのタブーを破ったことにヨーロッパ人であるイギリス人の意気地があったと思います。



こうして『黒い罌』と『サイコ』でいろんなものが壊れていった。これが古典的なハリウッドの崩壊の序曲だったと思いますが、B級映画がこれまでの良心的で安全で誰でも楽しめるハリウッド映画、スタジオシステムで作られた工業製品を壊した。じつはこのシーンでも『黒い罌』と同じく狭いバスルームのセットの中で撮影するためにカメフレックが一部で使われているといえます。

『サイコ』のジャネット・リーが逃亡する車のシーンは、スクリーンプロセスを使った人工的なシーンだが、豪雨のワイパーや対向車のライトなどを完全にコントロールしてサスペンスを作り上げている。これは『黒い罌』の屋外ロケの車の撮影へのヒッチコックなりの反歌だと思う

のは考え過ぎだろうか。

新しい時代の預言者としての映画作家

この時代を改めて俯瞰で見えます。58年に『黒い罌』、60年『サイコ』でその間の1959年には何が起きたのでしょうか。映画史的に重要なのは『勝手にしやがれ』（59）、そしてもう一方では『リオ・ブラボー』（59）のような爛熟した西部劇が現れます。『リオ・ブラボー』は西部劇映画の古典という位置づけですが、じつはこの映画は監督兼プロデューサーのハワード・ホークスが1本の映画と言うより、切り売りすればテレビ向けのシリーズになるといってアリゾナの映画村のようなところで作られた節約された映画なのです。そういう時代の狭間の映画なのです。60年に入るとイタリアのミケランジェロ・アントニオーニの『情事』、フェデリコ・フェリーニの『甘い生活』のようなヨーロッパから新しいアート映画が誕生します。これまでのハリウッド娯楽映画とは違った流れが現れてきました。その意味では『黒い罌』と『サイコ』はアメリカで最初にヨーロッパスタイルに対抗できたモダンな映画といえるでしょう。

そして60年代、ふたりはどこに向かっていくのでしょうか。彼らの次の作品は『鳥』（63）と『審判』（62）です。ウェルズは再びハリウッドを追放されてヨーロッパへ向かいます。フランツ・カフカの不条理小説の「審判」を『サイコ』のアンソニー・パーキンスが主演のヨーゼフ・Kを演じています。『審判』も『黒い罌』と同様にほとんどがロケセットです。屋外のシーンは当時の社会主義国家、東欧のユーゴスラビアで撮影されて、それ以外の巨大な曲がりくねった表現主義的な異様なセットは実は廃墟を利用したセットなのです。場所はパリの中心部にある使われなくなった鉄道駅オルセーの広大な施設です。これも『黒い罌』でヴェニスをメキシコの国境の町に変身させたのに似ています。このオルセー駅は現在は改装されて印象派のコレクションで有名なオルセー美術館になっていますがこの当時はまったくの廃墟でした。これを利用して不可思議な不条理な世界の舞台にしたのです。

一方のヒッチコックの『鳥』も非常に終末論的で不条理なストーリーです。興味深いことにこの二本の作品の63年にケネディ大統領暗殺という大事件が起こっています。61年にはキューバ危機があって核戦争の恐怖が実際にありまして、これが影響を与えているといえるでしょう。ケネディ暗殺もアマチュア撮った8ミリ映画のサブリーダーフィルムと呼ばれる映像が残されている。日本でも最初のアメリカからの衛星中継の映像がこの悲劇のニュースだった。小型映画とテレビが世界を記録・発信する時代の幕開けの象徴だったとも技術の映画映像史の観点からも見てとれるでしょう。黙示録の記録の時代の幕開けです。

天才の晩年

さらにヒッチコックは『マーニー』（64）、『引き裂かれたカーテン』（66）、『トパー

ズ』（69）、『フレンジー』（72）というどんどん世界を広げる一方で、個人的な世界に引きこもるようになってきました。『引き裂かれたカーテン』は東西冷戦を背景にしたスパイスリラーですが、ヒッチコックはここでも技術的な実験を行っています。これまでのハリウッド方式の照明がたっぷり当たった色鮮やかなカラー映像から、間接光を利用した照明を使った自然なライティングに変えています。これはヨーロッパ方式という流行に則っています。

そして〇年には未完の『カレイドスコープフレンジー』という作品があります。連続レイプ殺人鬼の話のなのですが、過激で直裁的な表現のシナリオだと言われています。スチルと短いテストフィルムがありますが、ここでも自然光を使いヌード表現を使っています。この時期フランソワ・トリュフォーと映画術のインタビューを受けていますが、ヌーヴェル・ヴァーグの旗手トリュフォーにもシナリオを見せたそうだが、全員がこの映画の製作に反対したという。しかしこの67年に、ミケランジェロ・アントニオーニが、ハリウッドのMGMの資本でイギリスで製作した『欲望』（67）が実質的にヘイズコードを終わらせたといわれています。これはスウィンギー・ロンドンの放埒な若者たちの姿と殺人事件を組み合わせた奇妙な映画ですが、カンヌ、ベルリン、ヴェネチアの三大映画祭で受賞している。ヒッチコックは悔しかったと思います。ヒッチ・ザ・リッチというほど富を持っていた彼にとって欲しかったのは名誉だったわけですから。実際にヒッチコックが名誉ある作家として認められるまでにはまだ時間がかかります。『カレイドスコープフレンジー』は、ヒッチコックが故郷ロンドンで製作した『フレンジー』になってその生々しい描写など設定の一部が残されています。スランプだったヒッチコックが復活したのではなく、50年代にハリウッドで頂点を極めて60年代『サイコ』で自らの安住の地であるハリウッドを崩壊に導き、最先端のヨーロッパスタイルを貪欲に取り入れて自分のスタイルに洗練させようとし続けた。

一方のウェルズは、74年に『フェイク』を撮るまでいくつもの未完のプロジェクトを抱えている。『フェイク』はこれまでのどの映画にも似ていない作品です。ドキュメンタリーというかモキュメンタリー、ウェルズはただ座ってほかの人が撮影した編集台でフィルムをつないでいるだけ。この作品ではB級映画どころかゼロ予算映画で自分で撮らなくても映画はできることを実験して証明していきます。極端に言うとなんでも映画は作れるという過激な試みですね。この頃ウェルズは元々得意だった音の使用をさらに音と画を分離独立させながら映画を作る作業に取り掛かります。実はこの時期にゴダールもソニマージュという自分のスタジオで映画の画と音の実験しながら製作を進めているんですね。彼のビデオエッセーは、ウェルズの映画エッセー『フィルミング・オセロ』や『フィルミング・トライアル』にヒントを得ているのではないかと思います。

ウェルズのフィルモグラフィはここで終わるのですが、85年に亡くなるまで彼は前進を止めません。『ジ・アザー・サイド・オブ・ザ・ウインド』では『サイコ』のシャワーシーン以上

の細切れな映像の断片の編集術を見せています。最後にどこまで到達したからという映画を変えたと言われるワンダーボーイはビデオにたどり着きます。ビデオを使って「リア王」のテストフットageをビデオ撮りしてモノクロフィルムにキネコしています。残念なことにこのフィルムは行方不明です。そして亡くなる直前には現在もテレビ番組の撮影に使われるソニーの一体型ビデオカメラ通称ベータカムを使って、何台も並べて大学で授業を撮影しようとしていた。この時代に映画人で真剣にビデオに取り組んだ人は少ない。ウェルズはこんな言葉を残しています。

「映画カメラは安直な機械だ。大切なのはポエジーだ」。

偉大な映画人が作り出した技術と技法はデジタル一眼レフで自在に再現できます。いやそれ以上に彼らが壊した制約と新たに築き上げたの自由と選択肢が私たちに与えられた自由なのです。そしてそれは私たちの手に委ねられている。