



Title	ブロッホは何を見たか：ヴィム・ヴェンダースの『ゴールキーパーの不安』とペーパー・ハントケの原作小説
Author(s)	山本, 佳樹
Citation	言語文化共同研究プロジェクト. 2022, 2021, p. 11-21
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/88346
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

ブロッホは何を見たか

ーヴィム・ヴェンダースの『ゴールキーパーの不安』と ペーター・ハントケの原作小説ー

山 本 佳 樹

ヴィム・ヴェンダースとペーター・ハントケといえば、天使ダミエルを演じるブルーノ・ガンツが朗読する「子どもが子どもだったころ… (Als das Kind Kind war, …)」というハントケの詩が耳に残る映画『ベルリン・天使の詩』*Der Himmel über Berlin* (1987) がまず想起されるだろう。ヴェンダースがまだミュンヘン映画テレビ大学の学生だったころに『三枚のアメリカのLP』*3 Amerikanische LP's* (1969) で始まったふたりの共同作業は、『ゴールキーパーの不安』*Die Angst des Tormanns beim Elfmeter* (1971)、『まわり道』*Falsche Bewegung* (1975) を経て、『ベルリン・天使の詩』で頂点を迎えた¹。2016年にはハントケの戯曲をヴェンダースが映画化した『アランフエスの麗しき日々』*Les beaux jours d'Aranjuez* が公開され、久々のコンビ復活が話題を呼んだことも記憶に新しい。2019年のノーベル文学賞受賞によって、日本でのハントケの認知度もより高まっているだろう。

このふたりを結びつけているのは、アメリカのロック・ミュージックへの傾倒といった体験の重なりだけではなく、芸術に対する問題意識の共通性でもある。瀬川裕司がそれを的確にまとめているので、やや長くなるが引用しておこう。

誤解を恐れずにまとめてしまうなら、ハントケとヴェンダースに共通する姿勢、それは前者にとっては言葉、後者にとっては映像それ自体を疑ってかかり、旧来の作品において圧倒的な優位を誇っていた〈物語〉の虚偽をあばき、それと同時に、自らの体験を重視し、独自の主観的世界の構築する可能性を模索することである。

そのためには、最初に文学および映画というメディアについて深く考察し、構成要素を解体し、それぞれの機能を吟味しなければならない。ハントケの場合、それは〈現実〉に対する言葉の作用の本質を明らかにする作業から開始され、ヴェンダースの場合は、作為的なカメラの操作を否定し、長回しにこだわって〈編集によって生み出される嘘〉を可能なかぎり排斥していくという根本的方針として現れたことはよく知られているだろう。(瀬川 256)

¹ また、ハントケが自作を映画化した『左利きの女』*Die linkshändige Frau* (1977) と『不在』*Die Abwesenheit* (1992) に、ヴェンダースはプロデューサーというかたちで協力している。

メディアそのものへの省察に立脚するこのふたりの芸術家が試みた共同作業は、文学作品の映画化、文学と映画というテーマのための豊かな鉱脈だといえよう。小論は、ヴェンダースの商業映画デビュー作となった『ゴールキーパーの不安』をとりあげ、ハントケの原作小説との間テクスト的關係に目を配りながら、とりわけこの映画における視点や見るという問題に光を当ててみたい。

1. ふたつの『不安』²

ペーター・ハントケの小説『不安 ペナルティキックを受けるゴールキーパーの……』(1970)は、出版されるやいなやベストセラーとなり、批評的にも注目を集めた。元ゴールキーパーの主人公ヨーゼフ・ブロッホが、ウィーンの映画館の窓口嬢と一夜をともにした翌朝、わけもなく彼女を絞殺し、旧ユーゴスラヴィアとの国境付近の村でバーを開業している旧知の女性を訪ねる、というおおまかなプロットは認められるものの、この小説の主眼はブロッホが「現実の意味関連というものをつかめなくなっている」(平子 124)ことを示す点にあった。言葉と現実世界の乖離に苦しむ彼の分裂症的な精神状態は、消費社会のなかで世界の意味を見渡せなくなった現代人の心性の比喻でもあった。

すでにハントケと親交のあったヴェンダースは、この小説を草稿段階で見せてもらった。「その時、私は、これは映画を観ているように読めると思いました。つまり、ひとつひとつのセンテンスがひとつのカットとして読める、ということです」(ラオ 36)。この話をハントケにすると、「彼は冗談半分に、だったら君がこの小説を映画にすればいいじゃないか、と言いました」(ラオ 36-38)というのが、事の始まりのようである。また、ある対談では、ヴェンダースは映画化の動機について次のように語っている。

ある文章がどのように次の文章に受け継がれていくか、そこに存在する厳密さこそが、私にこの映画を作りたい、それもこの小説と似たやり方で作りたいという気を起こさせたものだ。つまりハントケの文章と同じような仕方で連続する映像、即ち、ひとつひとつがピタリと決まって、原作に劣らない厳密さを保っているような映像で撮りたいと思ったのだ。(ヴェンダース 18)

そして、そのためには、「アメリカ映画で慣れ親しみそこで知り得た」(ヴェンダース 18)精巧さが必要だった、としている。たしかに『ゴールキーパーの不安』は、たとえ一般の観客には難解に映ったとしても、ヴェンダースの学生時代の作品のような実験的性格は薄れ、アメリカ映画への接近を感じさせる。だがまたそうすることで、ヴェンダースは「私自身の視点とアメリカ映画へのコンプレックスとの葛藤」(梅本／鈴木／山下 40)を味わうことに

² 出版されている訳書名が『不安 ペナルティキックを受けるゴールキーパーの……』(羽白幸雄訳)、映画の邦題が『ゴールキーパーの不安』であるので、このような書き方にした。なお、原題は小説も映画も同じである。

もなった。

脚本を書くにあたって、ヴェンダースは「少しもカットしたりはせず、小説をあるがままの形で使った」（ラオ 38）としているが、出版された原作小説と完成した映画とを並べてみれば、映画に収められていない要素や、映画が変更したり新たに付け加えたりした要素は少なくない。後者の要素を中心に、ふたつの『不安』のいくつかの相違点を指摘しておこう。

まず目立つ相違は冒頭部である。原作のブロッホは元ゴールキーパーだが現在は機械組み立て工をしており、仕事をくびにされたとあって建築現場を去り、タクシーでウィーンの街に出ていく。一方、映画はサッカーの試合中のスタジアムから始まる。ブロッホ（アルトゥール・ブラウス）は現役のゴールキーパーであり、オフサイドの判定で審判に文句をつけたことで退場となり、路面電車でウィーンの街に出ていく。原作小説の巻頭におかれたエピソード「ゴールキーパーはボールがラインを越えてころがるのを見ていた……」³（Handke 5；ハントケ 3）を映像化したものとも考えられるが（Malaguti 98）、それでも機械組み立て工としてのブロッホの解雇を描いていないことには違いがない。いずれにせよ、映画の最後の場面もサッカーのスタジアムであるため（この点は原作も同様である）、これによって「サッカー場→ウィーンに滞在→バスの旅→国境の村に滞在→サッカー場」というシンメトリカルな、あるいは、円環的な構造が生まれる（Köster 146; Brady & Leal 125; Malaguti 105）。タイトルがかぶさる映画の最初の実写ショットと、エンディング・クレジットがかぶさる映画の最終ショットとが、いずれもスタジアムの俯瞰ショットであることも、その照応性を補強している。

次に、映画にはヒッチコックの影響が見てとれる。ヴェンダース自身が挙げている『めまい』*Vertigo*（1958）と『バルカン超特急』*The Lady Vanishes*（1938）⁴のほかにも、畑の上を低空飛行する飛行機（0:52:08-0:52:24）は間違いなく『北北西に進路を取れ』*North by Northwest*（1959）の引用であろうし、机の上に置き忘れたコインへのクローズアップ（0:29:37-0:29:38）は『汚名』*Notorious*（1946）におけるワイン倉庫の鍵へのクローズアップを連想させる。ヴェンダース自身のカメオ出演（0:31:25-0:31:29）も、ヒッチコックへの目配せといえよう。

さらに映画には、ヴェンダースが愛読していたパトリシア・ハイスミスへのひそかな言及がある（Malaguti 96-97, 109）。ブロッホが2度目にウィーンの映画館に行き、見終わってから窓口嬢を待っているとき、次回上映作として映画館の看板を飾っているのは「DAS ZITTERN DES FAELSCHERS」という文字であり、これはハイスミスの小説『変身の恐怖』*The Tremor of Forgery*のドイツ語題名なのである。ところが、この小説はこの時点で

³ 羽白訳を借用した。（以下でも原則として羽白訳を借用するが、筆者が若干手を加えた場合もある。）

⁴ 「主人公が目覚めて椅子にかかっている上着を見るショットでは、ヒッチコックが有名な塔のショットで使ったのと同じテクニックを使った。即ち、ズームを後ろに引きながらカメラを前方に進めたのだ。ブロッホがバスのなかで観察する老婦人に関して言えば、それは『バルカン超特急』から直接取られたものだ」（ヴェンダース 216）。前者は、上着がかけられているのは椅子ではなくベッドではあるが、1:32:38からのショットを指しているのであろう。

は映画化されていなかった⁵。ヴェンダースは架空の映画を自作に登場させたわけだが、そのうち自分で映画化したいと考えていたようである（梅本／鈴木／山下 115）。もし実現すれば、自作の先行引用が成立するところであった。なお、周知のように、後にヴェンダースは、ハイスミスの原作にもとづいて『アメリカの友人』*Der amerikanische Freund* (1977) を撮ることになる。

細かな点では、ブロッホに絞殺される映画館の窓口嬢の名前が、原作のゲルダから映画ではグローリアに変更されている。これについては、ヴァン・モリソン⁶の 1964 年のヒット曲（レコードはグループ名のゼム（Them）名義）の題名に由来するという説があり、この曲の一節でグローリアの綴りが G・L・O・R・I・A とアルファベットで歌われることは、映画のグローリアが自分の名前を名乗り、綴りをブロッホに教える場面（0:22:50-0:22:54）とも符合する（Köster 156）。なお、この曲「グローリア」*Gloria* は、ヘルタのバーでブロッホが地元の男たちと喧嘩になる場面で、ジュークボックスから流れている（1:17:19-1:19:50）。

2. 視点の問題

原作小説が描くブロッホと言語との困難な関係は、映画においてもいくつもの噛みあわない会話として再現されている⁷。また、ウィーンの街の最初のショットが、ヴィトゲンシュタイン・ハウスの前を通過する路面電車の映像であることは（0:02:59-0:03:08）、この哲学者が提唱した言語ゲーム理論をほのめかす。だが、ブロッホの自我とまわりの世界との乖離、彼の分裂症的な感覚は、映画では主に視点の問題として現れる。手法により 3 種類に分類し、それぞれ検討してみよう。

①はぐらかされる主観ショット⁸

ウィーンのホテルでの朝食。雑誌をめくるブロッホをカメラはゆっくりと右に移動しながらチェストショットで捉える（0:08:31-0:08:45）。このショットの最後で、外の物音に反応したブロッホは画面の左側を見る。すると食堂の窓に向けられた固定ショットに替わる（0:08:45-0:08:57）。その窓から、（おそらくさきほどまで隣のテーブルに座っていたアメリカ人夫妻が乗った）白い車が出発するのが見える。ショットの繋がりからすれば、これはブロッホが見たものを映した主観ショットだと思われる。ところが同一ショットの最後に、そ

⁵ 1993 年にペーター・ゲーデル監督によって『チュニスへの旅』*Trip nach Tunis* という題名で映画化されている。

⁶ ハントケとヴェンダースの最初の共同製作映画『三枚のアメリカの LP』で選ばれた LP の 1 枚はヴァン・モリソンの『アストラル・ウィークス』*Astral Weeks* (1968) であり、かけられた曲は「スリム・スロー・スライダー」*Slim Slow Slider* である。ちなみに、モリソンは 1998 年に『ベルリン・天使の詩』のハントケの詩を英訳して曲をつけ、「子どもであることの歌」*Song of Being a Child* という題名で発表している。

⁷ 映画用のダイアログの執筆にはハントケも協力しており、エンディング・クレジットにそれが明記されている。

⁸ 以下のふたつの例については、ブレイディとリールも指摘している（Brady & Leal 135, 152）。

の窓から、ブロッホ自身が右から左に横切る姿が見られるのである。

旧知の女性ヘルタが経営する国境の村のバーで、ブロッホはトランプのひとり遊びをしている（1:06:47-1:06:58）。カードを床に落としたので、拾おうとして手を伸ばした彼は、前方を見る。ここでショットが替わり、床に座ったヘルタの4歳の娘が、身をかがめたブロッホの視点に対応するようなローポジションで映される（1:06:58-1:07:02）。このショットは典型的な主観ショットといえるだろう。再びブロッホのショットに戻り、彼はカードを拾いあげてトランプ遊びを再開する（1:07:02-1:07:09）。するとまたショットが替わり、さきほどと同じローポジションからの同じフレーミングで娘が映される（1:07:19-1:07:23）。だが、あきらかにもう彼はその娘を見ていないのだ。さきほどの主観ショットが本当にそうだったのか、疑わしくなってくる。

主観ショットは編集によって成立する相対的なものであり、古典的アメリカ映画における約束事の産物である。ヴェンダースはそれに批判的に違反しているわけだが、こうした文法破りはすでにヌーヴェル・ヴァーグの映画作家たちの常套手段であった。それでも、ここでヴェンダースがしていることに意味があるのは、はぐらかされる主観ショットが、「できるだけ何も知覚しないようにしていた」（Handke 7; ハントケ 6）ブロッホの外界とのかかわり方に対応しているからだだろう。彼は自分の見たものを意味体系のなかに組み入れることができないのである。

② クローズアップ

グロリアを絞殺する朝のシークエンス（0:19:00-0:29:38）には、静物ショットとクローズアップが印象的に使用されている。第1ショットでは、緑のプラスチックの鉢に入れられた観葉植物がクローズアップで中央に配置され、左にも観葉植物、奥中央にはレコードプレーヤー、その右にテレビが見える（図1）（0:19:00-0:19:03）⁹。これと同じ構図のショット



図1 『ゴールキーパーの不安』（0:19:02）

が、殺人の後、ブロッホが目を覚ました際にも、再び挿入されることになる（0:28:07-0:28:09）。第2ショットでは、レースのカーテンの手前、画面右下に、サボテンの鉢が見える（0:19:03-0:19:06）。第3ショットでは、目を覚ましてベッドにすわったブロッホが画面左にロングショットで示される。ここまでは背景の飛行機の音で繋がれているが、先のふたつのショットがブロッホの

⁹ 後にヴェンダースが小津安二郎にオマージュを捧げることもあり、『晩春』（1949）の「壺のショット」との関連を考えたいが、ヴェンダースによれば、小津を見始めたのは『ゴールキーパーの不安』製作後のことだという（梅本／鈴木／山下 44）。

主観ショットだという感じは弱い。むしろ事物そのものの存在感が強く、ブロッホを圧迫しているかのようである¹⁰。

シャッターのすき間から飛行場がすぐ近くにあることを確認したブロッホは、シャワーを浴びることにする。殺人とシャワーといえど『サイコ』(アルフレッド・ヒッチコック、1960)が頭をよぎるが、このシャワーのショットは、目を閉じた彼の顔が画面に収まりきらない超クロースアップになるまで接近しながら20秒間続く(0:19:47-0:20:06)。その後、起きだしてきたグローリアとともに、ブロッホは赤いクロスのかかった食卓で朝食を摂ることになる。会話の途中からカメラはふたりの顔のクロースアップを交互に撮り始める(0:22:52-0:25:13)。向かいあわせにすわった対話場面で用いられる常套的なショット=切り返しショットのはずだが、それが通常と異なり、妙に不安定な気分をもたらすのは、ひとつには、180度ルールが守られているとはいえ、ほぼ横向きのショットが多いためであり、もうひとつには、ケスターが指摘するように、それぞれの顔をクロースアップで捉えたカメラが常にゆっくりとぎこちなく動くためである(Köster 159)。これは、先に触れた静物ショットが固定カメラで撮られていたのとは対照的であり、不自然なカメラの動きが被写体そのものを異化してしまう。

クロースアップは、物語の展開であれ、登場人物の感情であれ、何らかのものに注意を促し、意味を与えるショットである。しかし、この場面でのクロースアップは被写体を意味づけるといふより、むしろ「映像の断片化と記号化」(Köster 153)をもたらす。これもまたブロッホの世界との関係の表現だといえよう。

③特異なアングル

この映画には特異なアングルを採用したショットがふたつある。

ひとつは、ヘリコプターで撮影されたブルゲンラントの空中ショットである(1:02:34-1:03:12)。ブルゲンラントはブロッホが滞在している村がある州で、ハンガリーとの国境が近い。画面は暗く、夜に近い雰囲気、ユルゲン・クニーパーによる半音が上下・反復するテーマ曲が不安を煽るようなアレンジをされて流れている。続くショットで、ベッドに横になって目を開けているブロッホが映されるので、この空中ショットをこのとき彼の脳裏に浮かんでいたヴィジョンだとみなすことは可能だろう。サスペンス映画という枠組みで考えれば、捜査から逃れて国境を越えることと、その危険性について思案をめぐらせている、という解釈も成り立ちそうである。実は、原作にも「空中撮影(Luftaufnahmen)」という言葉が出てくる。それは次の一節である。

ブロッホはかなり酔っていた。すべての対象が彼の手の届かぬ所にあるかのようだ。彼

¹⁰ 原作小説の以下の一節に対応しているだろう。「ブロッホはいらだってきた。一方で、目を開けていれば周囲からのこの圧迫感、他方で、目を閉じていれば、周囲のいろいろなものを表す言葉からの、なおさらにひどいこの圧迫感！」(Handke 20; ハントケ 24)。

は先ほどからの出来事にずっと遠く離れていたの、彼自身は、自分の見たもの聞いたものの現場には、まったく姿を現さない。空中撮影みたいだ！ と彼は考えた。

(Handke 72; ハントケ 101)

場面は異なるし、比喩的に使われた言葉ではあるが、ひょっとするとヴェンダースはこの部分にヒントを得て、実際に空中ショットを撮影し、映画に挿入したのだろうか。卒業製作映画『都市の夏』 *Summer in the City. Dedicated to the Kinks* (1970) にすでに含まれていたパノラマ的な空中撮影は、この後、『都会のアリス』の最終ショットや『まわり道』の冒頭ショットなどによって、ヴェンダース映画のトレードマークとなっていく。



図2 『ゴールキーパーの不安』 (1:32:51)

もうひとつは、国境の村のホテルのベッドに座るブロッホを真上から撮ったショットである(図2) (1:32:50-1:32:53)。

これまた場面や状況は違うが、ブレイディとリールは、このショットと原作の「とっさには、なんだか自分が自分自身のなかから脱げ落ちたような気がした」

(Handke 74; ハントケ 103) という文

との関連を指摘している(Brady & Leal 134)。分裂し脱身体化した自分が自分自

身の身体を見おろしている、と考えれば、この映画においてはこのショットこそが真の主観ショットだといえるかもしれない。

3. ブロッホは子どもの死体を見たか

国境の村で人々の関心を集めているのは、数日前から行方不明になっている言葉の不自由な子どもである。村に着いた翌朝、ブロッホは朝食時にホテルのメイドからその話を聞く。ブロッホが毎日手にする新聞には、ウィーンの映画館窓口嬢殺害事件とこの村の子どもの行方不明事件とが並行するように報道され、捜査の進展が伝えられる。

ある日、理髪店に行ったブロッホは、ヘルタのバーに向かう途中で道を逸れ、川沿いを歩く。そして、少なくとも原作では、川に浮かぶ子どもの死体を発見する。それは次のように書かれている。

視野をはずれた辺りに、じっと水面を見おろしているブロッホの心を乱し始める何かがあった。彼はそれが目のせいであるかと瞬きしたが、しかしそちらの方へは目を向けない。だんだんその何かが彼の視界のなかへ入り込んできた。ひとときそれを見ていたが、何であるか知覚することはない。彼の全意識がひとつの盲点であるかのようだ。すると、たとえばコメディ映画のなかで、誰かが何気なしに荷箱を開けたままぺらぺらし

やべり続けているうち、やがて急に話をやめ、あわてて荷箱のところへ駆け戻る、ともいうように、彼は見おろす水のなかに子どもの死体を見つけた。(Handke 65-66; ハントケ 91)



図3 『ゴールキーパーの不安』(1:05:58)



図4 『ゴールキーパーの不安』(1:06:06)



図5 『ゴールキーパーの不安』(1:06:28)

映画では、この一節に対応するシークエンスは5つのショットから構成されている。第1ショットは、木に実った林檎のクローズアップである(図3)(1:05:57-1:06:01)。第2ショットでは、木の橋の上から川面を見おろすブロッホがロングショットで捉えられる(1:06:01-1:06:05)。第3ショットは、同じ姿勢のブロッホのウエストショットとなり(図4)、カメラは彼を中心にゆっくりと時計回りに動く(1:06:05-1:06:27)。このショットの最後で、それまで続いていたギターによる明るめの曲¹¹が終わると、弦楽器のスフォルツァンドとトレモロによる不気味な不協和音とともに始まる第4ショットは、見おろされた川面を捉える映像であり(図5)、カメラはゆっくりと右に動く(1:06:27-1:06:33)。第5ショットは、ブロッホの映像に戻り、列車の走行音で我に返った彼はその場を立ち去る(1:06:33-1:06:37)。

原作から切り離してこの映画を鑑賞したとすれば、観客はここでブロッホが子どもの死体を見たと思うだろうか。それはかなり難しいだろう。ブロッホが川面を見おろす第3ショットに続く第4ショットは、ショットの繋がりから、彼が見たものを示した主観ショットと考えられるが、そもそも子どもの死体がどこにあるのかよくわからないのである。筆者は、

¹¹ メインテーマと同じコード進行であり、たとえば、グローリアとの朝食の場面(0:24:18-0:24:56)では、メインテーマの伴奏となっている。

DVD で繰り返し見直し、さらに静止画にしてみてようやく、図 5 の左下に浮かぶ白っぽいものがそうかもしれない、と気づいた（おそらく頭を画面の下方に向け、白いシャツと黒いズボンを身につけている）。しかも、輪郭が定かでないうえに、もともと画面の中央ではなく左下にあって注意を引きにくいこの物体は、カメラが右に移動することで、ショットの最後には画面から消えてしまう（Malaguti 162）。目に映ってはいたが意識に入り込んでいなかったものを不意に認識する瞬間を描いたテキストの映像化とはいえ、「彼は見おろす水のなかに子どもの死体を見つけた」とする原作と、普通にしていればまず死体に気づかないであろう映画の表現とのあいだには、大きな差があるように思われる。

映画のブロッホが子どもの死体を見た、と思うかどうかは、原作との間テキスト的関係にある程度依存しているといえるだろう。ただし、映画自体にも、いわば見えない死体を見させるための仕掛けが施されている。それは前述したシンメトリカルな構造である。サッカーの試合を冒頭に置いたことによって生じるこの構造において、「バスの旅」をはさむ「ウィーンに滞在」と「国境の村に滞在」の部分には、多くの対応物が認められる。たとえば、喧嘩（ウィーンでふたり組の男に絡まれる（0:13:58-0:14:33）／ヘルタの酒場の外で3人の男たちに殴られる（0:18:20-0:20:03））、飛行機（グローリアの部屋のシャッター越しに見た飛行機の着陸（0:26:25-0:26:29）／畑を低空飛行する飛行機（0:52:08-0:52:24））、郵便飛行機への言及（グローリアの口から（0:22:21-0:22:24）／税関吏の口から（1:30:52-1:30:53））、開くバスのドア（グローリアを追いかけて乗ったバス（0:16:34-0:16:43）／村のバス停に止まったバス（1:34:58-1:35:01））などなど¹²。まるで、数字は2から数えるようにしている、というブロッホの信条（0:57:42-0:58:19）（Handke 48；ハントケ 65-67）にあわせるかのように、さまざまなものが対になっているのだ。そうだとすれば、たしかに映像化されていたグローリアの死体（図 6）——とはいえ、ブロッホの背後の画面左上にその体の一部が見え



図 6 『ゴールキーパーの不安』 (0:28:02)

るだけだが——の対応物が、「国境の村に滞在」の部分に存在してもおかしくはない。それはもちろん、行方不明の子どもの死体である。

グローリアの死体と橋の上から川を見おろす場面とを結びつけることを促す要素が、さらにふたつある。ひとつは音楽である。先に触れた、川面を映すショット（図 5 の場面）で流れる不気味な不協和音は、ティーカップなどについた指紋

¹² ここに挙げた例は、すべて何らかのかたちで原作に源泉が存在する。その意味では、サッカーの試合を冒頭に置くことで、原作に内在するシンメトリカルな構造が顕在化した、といった方がよさそうである。なお、映画オリジナルの要素としては、たとえば、ブロッホが人の部屋の壁にかかっているものを見ること（グローリアの部屋の絵の傾きを直す（0:20:15-0:20:16）、ヘルタの台所の時計をあわせる（0:56:48-0:56:53））、がある。

をふき取った後、グローリアの部屋の食卓に置き忘れたアメリカのコインを示すショットで使われたもの（0:29:37-0:29:38）と同じである¹³。なにか特別なことがあるのではないかと、観客に思わせるような音楽である。

もうひとつは林檎のクローズアップ（図 3）である。ヴェンダース自身は、このショットについて、編集のペーター・プルツィゴッダの勧めで挿入したものであり、「物語のコンテキストからは完全にはずれていて、一種秘密めいたものを作り出して」（ヴェンダース 215）いる、と説明している。聖書的な象徴として、記号論的樂園からの追放というハントケ的なテーマに引き寄せて解釈する論者もあるが（Köster 161）、ここでは別の読みを提出してみたい。この林檎のショットは、グローリアの部屋での観葉植物の鉢のショット（図 1）の対応物とみなすことができるのではないだろうか。たしかに、自然のなかの赤い林檎は、薄暗い部屋のなかに押し込められたプラスチックの鉢とは正反対といってもよいような、解放的な美しさに輝いている。しかし、画面の中心を静物が占める構図の類似が、あの鉢のショットのことを思いださせる。グローリアの死体が映された図 6 のショットに続くショットは、図 1 と同じ構図の鉢のショットであった。林檎のショットは、川辺のシークエンスとウィーンでの殺人の部屋のシークエンスとを結びあわせるのである。

こうして、図 5 の左下の子どもの死体は、原作の知識をもち、映画の構造と音楽との示唆に方向づけられた特定の推理をした観客には見えることになる。見えるはずだ、見たい、と思う者だけが、想像の目を借りて、見えるはずの、見たいものをそこに見るのである。ハントケの言語の問題を視点の問題に置き換えたヴェンダースの『ゴールキーパーの不安』は、原作と間テクスト的に戯れながら、見ることの自明性に疑問符を投げかけるのだ。

映画作品／引用文献

【映画作品】

『ゴールキーパーの不安』、ヴィム・ヴェンダース監督、アルトゥール・ブラウス／カイ・フィッシャー主演、1971 年、DVD（ハピネット・ピクチャーズ、1998 年）。

【引用文献】

ヴェンダース、ヴィム（三宅晶子／瀬川裕司訳）『映像（イメージ）の論理』、河出書房新社、1992 年。

梅本洋一／鈴木圭介／山下千恵子（編）『天使のまなざしーヴィム・ヴェンダース、映画を語る』、フィルムアート社、1988 年。

瀬川裕司『物語としてのドイツ映画史ードイツ映画の 10 の相貌』、明治大学出版会、2021 年。

¹³ この不協和音は映画のなかで 3 度使用されている。上記の 2 回のほか、あと 1 回は、国境の村に着いた翌朝、雑貨店でシャツなどを買ったブロッホが、店の窓越しに、警察の車が通りすぎるのを見たとき（0:42:41-0:42:48）である。

ハントケ、ペーター（羽白幸雄訳）『不安 ペナルティキックを受けるゴールキーパーの…』、三修社、1971 年。

平子義雄『言葉をめぐり物語をめぐる—ペーター・ハントケの世界』、鳥影社、1998 年。

ラオ、ラインホルト（瀬川裕司／新野守広訳）『ヴィム・ヴェンダース』、平凡社、1992 年。

Brady, Martin & Joanne Leal. *Wim Wenders and Peter Handke. Collaboration, Adaptation, Recomposition*. Amsterdam: Radopi, 2011.

Handke, Peter. *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1972.

Köster, Werner. *Wim Wenders und Peter Handke. ‚Kongenialität‘ – intermediale Ästhetik – Kommentarbedürftigkeit*. Marburg: Tactum, 2015.

Malaguti, Simone. *Wim Wenders' Filme und ihre intermediale Beziehung zur Literatur Peter Handkes*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2008.