

アレクサンドル・ハッケンシュミートをめぐる 覚え書き マヤ・デレンとのコラボレーションとアメリカでのさまざまな出逢い

赤塚 若樹

1. — 1943年に制作された映画『午後の網目 (*Meshes of the Afternoon*)』といえば、アメリカのアヴァンギャルド映画の新しい時代の幕開けを告げるきわめて重要な作品（前衛の古典?）とみなされており、その方面の映画——たとえばアヴァンギャルド映画、実験映画、個人映画など——の文脈ではしばしば話題にされ、論じられている。ところが、そうしたとき創り手（監督）として脚光を浴びるのはマヤ・デレン（Maya Deren, 1917-1961）ばかりで、アレクサンドル・ハッケンシュミート（Alexandr Hackenschmied, 1907-2004）のほうはあまり顧みられないことがない。忘れられているわけでは決してないが、撮影監督として言及されるのがせいぜいで、共同監督であることがあまりに軽くあつかわれているのではないかとさえ思えることがある。映画の冒頭でしめされるクレジット・タイトルには——DVD等で容易に観ることができる、現在流布しているヴァージョンでも——「マヤ・デレン／と／アレクサンダー・ハミッド（Alexander Hamid）／による映画／ハリウッド 1943年」とある。アレクサンダー・ハミッドとはハッケンシュミートがアメリカに渡ってから使いはじめた名前であり、ハッケンシュミート以外の誰でもない（ただし、姓のスペルはほかではたいていの場合、mを重ねてHammidとなっている）。『午後の網目』はこのようにデレンとハッケンシュミートが共同で監督をし、さらにいうならふたりで出演することによって作りあげた個人映画だったのだ。デレンがウクライナ出身で、ハッケンシュミートがチェコスロヴァキア出身であることを考えるなら、アメリカのアヴァンギャルド映画の新時代の幕開けは、東欧の想像力によって告げられたとみなすこともできるだろう。まったくの偶然にせよ、このような時代を画するアヴァンギャルド映画が、少なくとも地名のうえでは映画産業の中心地と同じハリウッドでつくられたという点も興味深い。まずは以上のような事実を確認しておくことにしよう¹。

2. — 『午後の網目』はデレンひとりの映画ではなく、デレンとハッケンシュミートの共同監督作品として創られた、という事実を踏まえたうえで、さらに注目しておきたいのは、いまではときにハッケンシュミートの個性のほうが際立っていると考えられることもあるという点だ。たとえばアメリカの実験映画を代表する映像作家スタン・ブラッケージ（Stan Brakhage, 1933-2003）はつぎのように述べたことがある（サシャといわれているのは、後述するようにハッケン

シュミートのこと)。

本質的にハミッドは写真家であり、映画の真の力の源はマヤだった。事実、『網目』はおもに彼女の映画であるとおもに考えられてきた。しかし彼女と直接知り合い、この映画を研究したことから、サシャの映画であると考えるのが理に適っていると思うようになった。『午後の網目』を観るとヨーロッパにルーツがあることがわかる。映画のなかでは異常なことが起きるにもかかわらず、すべての撮影スタイルに、昔ながらのヨーロッパ的感性——サシャはそれゆえに知られるようになった——の、巧妙で、洗練され、最後のとっていい職人芸があらわれている。²

アメリカのアヴァンギャルド映画研究の第一人者、P・アダムズ・シトニー (P. Adams Sitney, 1944-) もまた『午後の網目』をめぐってつぎのように書いている。

最近までこの映画にコメントする者はアレクサンダー・ハミッドの協力を軽視し、作家というよりもむしろ技術アシスタントとみなしがちだった。彼が映画全体を撮ったことを思い出すべきだ。マヤ・デレンは彼が出演する2つの場面でカメラのボタンを押したにすぎない。カメラのスタイルの全体をとおした滑らかさ、自由な動き、シュルレアリスムの効果——スローモーションから同一ショットに3人のマヤ・デレンが同時にあらわれることまで——は彼の貢献である。『午後の網目』は、パーカー・タイラー (40-50年代のアメリカのアヴァンギャルド映画のもっとも重要な批評家) の言葉を借りるなら、「彼女のナルシスティックな若さの終焉」ではあるが、それはまたハミッドによる若い妻の肖像でもあるのだ。³

こうした見解には、この映画がデレンのものであるという従来の見方への反動といった側面も少なからずありそうだが、作品の特質の、少なくとも一部分は的確に表現しているといえるだろう。実際に『午後の網目』にはどちらの個性のほうが色濃く反映されているのか、という点はひとまずおくとしても、ハッケンシュミートがそこで果たした役割が決して小さいものではなかったことは忘れないようにしよう。

3. ——映画 (というジャンル) におけるハッケンシュミートとデレンのコラボレーションにはもうひとつ『陸地にて』がある。1944年に制作されたこの映画は、『午後の網目』とはちがいが、デレンの作品といってよいもので、彼女が単独で監督 (と構想) を手がけている。ハッケンシュミートはヘラ・ハイマン (Hella Heyman) ——クレジットでは誤って (?) ヘラ・ヘイモン (Hamon) ——とともに撮影に協力し、前作同様デレンとともに出演している。翌1945年に制作された『ネコの私生活 (The Private Life of a Cat)』でもふたりのコラボレーションがみられる。これはハッケンシュミートの監督作品で、デレンはこの映画のためにナレーション

原稿を書き、みずからそれを録音している（ハッケンシュミートはのちにナレーションと音楽を外したサイレント・ヴァージョンをつくっており、ナレーションと音楽の入ったオリジナル・ヴァージョンのプリントはわずかしかなかったという）。

この2作品でのコラボレーションはいずれもその役割が映画のクレジットで明示されたものだが、とりわけ1940年代につくられたデレンの映画のなかには、クレジットに名前の記載はなくても、ハッケンシュミートが協力しているものがあるようだ（『カメラのための振り付けの研究（*A Study in Choreography for Camera*）』[1945]、『変形された時間での儀礼（*Ritual in Transfigured Time*）』[1946]）。当時ふたりは結婚しており（1942-1947）、そもそもデレンに写真と映画の撮り方を教えたのはハッケンシュミートだったのだから、そうした「明示されない」コラボレーションがあってもなんら不思議はない。ふたりが出逢い、結婚するのは1942年、ハリウッドでのことだったが、ハッケンシュミートはそのときすでに写真と映画の世界では、チェコスロヴァキアのみならずアメリカでも、それなりに名を知られる存在になっていた。

4. —たとえば1928年にはグスタフ・マハティー監督の『エロティコン（*Erotikon*）』（1929）に美術アドバイザーとしてかわり、1930年には彼にとって最初の——そしてチェコ（スロヴァキア）のアヴァンギャルド映画の先駆的作品のひとつとみなされている——映画『目的のない散歩（*Bezúčelná procházka*）』を撮り、1935年からはチェコスロヴァキア東部の街ズリーンに拠点を置く世界的な靴メーカー、バチャの広告部門に所属し（のちに『大通りの店』（1965）でオスカーを獲るエルマル・クロスもそこにいた）、広告映画、ドキュメンタリー映画、教育映画の撮影監督を務める……といった活動をチェコスロヴァキアで行っていたハッケンシュミートがアメリカのドキュメンタリー映画作家、ハーバート・クライン（Herbert Kline, 1909-1999）と仕事をしはじめたのは1938年のことだった。当時ヨーロッパではナチス・ドイツが抬頭しており、その年の9月にチェコスロヴァキアのズデーテン地方を併合し、翌年にはこの国を「解体」してしまう。このような歴史的背景のもと、クラインとハッケンシュミートは1938年春にまず映画『危機（*Crisis*）』でズデーテン地方の政治状況をあつかい、映画は翌年3月13日にニューヨークで初公開された。それはナチス・ドイツがチェコスロヴァキアのボヘミアとモラヴィアを占領する2日前のことだった。つづいてふたりは1939年にイギリスの戦前の状況を映す映画『ヨーロッパの消灯（*Light Out in Europe*）』を制作し、1940年にはメキシコでジョン・スタインベックの原作・脚本による『忘れられた村（*The Forgotten Village*）』を撮っている。翌1941年のはじめにハッケンシュミートはロサンゼルスで『忘れられた村』の編集を行っており、またこの年には短期間ながらパラマウント・スタジオの技術アドバイザーも務めていた。

マヤ・デレンに出逢うまえの、映画の領域におけるおもな仕事はざっと以上のとおりだが、ハッケンシュミートの芸術家としての活動は写真からはじまっている。もともと芸術には関心があったらしいが、12歳のころ伯父にフォクトレンダーのカメラをもらったのをきっかけに写真を撮りはじめ、15歳のころには暗室までつくっていたという。この頃映画への関心も持ちはじめ

たようだ。やがて戦間期のチェコスロヴァキアにあらわれた新しい傾向の写真を代表する写真家のひとりとなり、1930年と1931年にはそうした新しい写真の動きをみわたす「新しい写真 (Nová fotografie)」展をみずから企画・開催している。その後、映画の仕事の影に隠れてしまったようなところがあるが、写真家としての活動もつづけていた。

なお、彼が生まれたのは1907年、現在はオーストリア（当時はオーストリア＝ハンガリー帝国）のリンツだが、幼少のころからプラハで育っている。

5. ——モダン・ダンスの先駆者のひとりとして知られる舞踏家・振付師キャサリン・ダナム（ダンナム）(Katherine Dunham, 1909-2006) の秘書を務めていたマヤ・デレンは、1942年にキャサリン・ダナム・ダンス・カンパニーとともにロサンゼルスにやってきた。ハッケンシュミートと出会うのはそのときだったが、当時はまだ「マヤ」とは名乗っていなかった。1917年にウクライナの（当時はロシアの）キエフで、ユダヤ系の家族（デレンコフスキー家）のもとに生まれたとき、彼女はエレアノーラと名づけられた。エレアノーラ・デレンコフスカヤ (Eleanora Derenkovskaya)。ウクライナに暮らすユダヤ系住民にたいする「ボグロム」から逃れるため、家族は1922年にアメリカに移り住むことにした。父親のソロモン・デレンコフスキーは医師だったが、アメリカで仕事をするにはアメリカの学位を取らなければならなかった。資格を得たあと、彼はシラキウスで精神科医としてはたらきはじめ、1928年にアメリカに帰化した。そのさいデレンコフスキー夫妻は姓を正式に「デレン」とすることにしたという。エレアノーラ・デレンはジュネーブのインターナショナル・スクールで3年過ごしたあと、シラキウス大学に入学し、ジャーナリズムと政治学を専攻した。在学中の1935年には、18歳でグレゴリー・バーデキー (Gregory Bardacke) と結婚して、ニューヨークに移り住み、ふたりで学生運動に深くかかわっていった。その年にデレンはニューヨーク大学に登録し、「若者は行進する! (Youth Marches On!)」と題された詩を活字にしている。翌1936年に大学を卒業すると、彼女は青年社会主義同盟 (YPSL) の活動に参加し、その活動をつづけながら、1937年にはニュースクール・フォー・ソーシャル・リサーチでも学んでいる。この年には社会主義の活動を通して、のちに日本研究でも知られるようになる文化人類学者のハーバート・パッシン (Herbert Passin, 1916-2003) と知り合い、短期間ながら親密な関係になったらしい。当時すでにグレゴリーとの関係は悪くなっており、翌1938年12月には離婚に至っている。その年、彼女はスミス大学の大学院に登録し、1939年には英文学の修士号を取っている。その後作家の秘書や助手として生計を立てたのち、1941年3月にはキャサリン・ダナムに秘書・編集助手として雇われ、ダナムと彼女のダンス・カンパニーのメンバーが出演するミュージカル『天空の小屋 (Cabin in the Sky)』の巡業に帯同した。デレンは黒人たちのなかにいるたったひとりの白人だったという。彼女のおもな仕事はダナムがアメリカのダンスにかんする文章を執筆するさい手助けすることと、巡業に関連するさまざまなことから（出演契約、宣伝広告、宿泊施設など）を準備・手配することだった。こうしてダンス・カンパニーとともにエレアノーラ・デレンはロサンゼルスを訪れることとなる。1942年1月のことだった。

6. —そのころアレクサンドル・ハッケンシュミートはロサンゼルスに暮らすダナムの友人、ドロシー・グレイと付き合っていた。グレイはかつてダナムのカンパニーで子役のスターだった女性で、カンパニーのなかで唯一の白人だったという。こうしたつながりからデレンとハッケンシュミートとはあるパーティで出逢うこととなる。彼はサシャ (Saša) —アレクサンドルの愛称—と呼ばれており、デレンが彼のところにやってきたのは、そこにロシア語のような響きを感じ取ったからだという (この点に着目するなら表記は「サーシャ」のほうがいいようにも思えるし、チェコ語のこの名前にも長母音のかたち [Sáša] があるようだが、ハッケンシュミートにかんするチェコ語の文献には上記のような短母音のかたちしか出てこないで、さしあたりここでは「サシャ」としておく)。ふたりは出逢って数日でローレル・キャニオンでいっしょに暮らすことにした。そのためにデレンはダナムのカンパニーを辞め、ハッケンシュミートはグレイと別れ、当時クラインとシェアしていた家を出たのだった。

ハッケンシュミートがデレンに写真と映画の撮り方を教え、実験映画や前衛映画の古典を紹介したのはこのときだった。ということは、ハッケンシュミートとの出逢いがなければ、その後『午後の網目』はつくられていなかっただろうし、そもそも彼女は映像作家として活動していなかったかもしれない。そしてもうひとつ、彼との出逢いがあったからこそ、「マヤ」・デレンも生まれてきたともいえるのだ。当時デレンはまだエレアノーラと呼ばれていたが、この名前がどうも気に入ってなかったらしい。『午後の網目』を撮り終えたころ、彼女は映画のクレジットにのせる新しい名前を欲しがった。このとき「マヤ」を提案したのもサシャだったということだ。彼は神話的な意味にもとづいてこの名前を選んだわけではないというが、その一方でこの言葉にまつわるさまざまな神話的な意味を彼は語ってもいる。いずれにせよ、「マヤ・デレンの『午後の網目』」は、ハッケンシュミートの存在なくしてはありえないものだったということだ。

ところで、1942年11月にクラインとの仕事でハッケンシュミートとデレンがメキシコへ行こうとしたとき、ふたりがテキサス州ラレードで引き留められ、国境を越えることが結局許可されなかったという出来事があった。これはFBIが1940年以後デレンを—以前、政治活動に参加していたことから、共産主義の信条を抱き、犯罪行為にかかわっているのではないかと疑い—調査していたからだった。嫌疑が晴れたがゆえに、1944年に事件は「正式に」は終結したが、その後1950年代のマッカーシズムの時代に、ハッケンシュミートは国際経営者団体連盟に召喚され、エレアノーラ・デレンとのかつての関係について取り調べられている。ラレードの件は、デレンが国境を越えてクラインから手紙を受け取り、検閲を逃れようとしたのではないかと疑われていたが、クラインとの連絡はすべて自分の今後の仕事にかんすることであり、「共産主義の政治信条」とはまったく関係がなかったと答えている。

7. —デレンはハッケンシュミートを、彼の芸術をどうみていたのだろうか。パッシンへ書き送った1943年1月16日付けの手紙のなかで、彼女はハッケンシュミートの個展のことをこんなふうに伝えている。

昨日はパサデナ・アート・インスティテュートでサシャの写真展の初日でした。写真はここ、ハリウッドでは3月に展示されることになっています。すばらしいものです。写真展は大いに楽しんでいただけるでしょう。偶然ながら6、7点わたしを写した習作もふくまれており、個人的な視点からは、とくにいいと評価していただけるでしょう。〔……〕 展覧会には特別な自負のようなものを感じています。というもわたしは4ヵ月間も気を使いながら努力を重ね、サシャのほとんど病的な謙虚さを克服し、彼が作品を集めて展示する気にまでさせたからです。客観的に評価すれば、彼の作品はマン・レイ（偶然ながらこの近辺にいて、上流社会の写真を撮っています）とさえ並ぶと思っています。サシャは形式主義とヒューマンイズムの素敵な組み合わせなので、作品にはすばらしい抒情性もたらされます。彼には形式にたいするずば抜けた感覚があるので、感傷性を受け付けませんし、事物と優しさへの子供のような深い愛があるので、形式主義を受け付けません。その結果、最良のおとぎ話のように、あるいは無伴奏のフルートの即興演奏のように〔……〕 まったくこの世のものとは思えないかたちで最高の抒情性を受け取るでしょう。彼のことを話題にしているのは、彼が多くを語らず、ほぼ純粋に視覚的なものの見方をし、そのうえとても内気だからです。まったくの純粋さともいべきものをまえにすると、わたしの理知的な思考とこじつけの分析はときに余計で厄介なものになってしまいますが、彼にはそういった純粋さをもつ事物が理解できるのです。⁴

比較の対象としてマン・レイという具体的な名前が持ち出されていることも——この時代にこのシュルレアリストがどう評価されていたかがわかるという点でも——興味深いのが、それはさておき、結局のところ、その後もハッケンシュミートの写真の評価はそれほど進んだとはいえない。その後も、というのは、当時のアメリカでその後も、という意味でもあり、いまにいたるまで世界で、という意味でもある。もちろんチェコ本国ではいままではいくつかの文献も刊行されているし、世界的にみてもこれまで「チェコ・アヴァンギャルド」（の写真）の文脈でふれられることがなかったわけでもないが、いま一度、少なくとも当時のチェコスロヴァキアの「新しい写真」とともに光が当てられ、映画とともに再評価されるようなことがあってもいいのではないかと思う。

8. ——誰でも人生においては何度か、その後の人生を大きく左右するような人物との出逢いがある。ハッケンシュミートにとってデレンとの出逢いは（そしてその逆も）まさにそうした「決定的な出逢い」だったはずだ。デレンにとっては、そしてデレンを介してハッケンシュミートにとっても、ダナムとの出逢いも同様のものだといえるだろう。デレンとハッケンシュミートが出逢って間もなく、ふたりはダナムを介して、さらにガルカ・シャイヤー（Galka Scheyer, 1889 - 1945）と「決定的な出逢い」を果たしている。シャイヤーはドイツ出身の画家であり、

美術商・美術収集家としても活動した人物だが、何よりも知られているのは「青の四人」の事実上の創立者としてその作品をアメリカに（そして世界に）紹介したことだった。1920年代のはじめに彼女がバウハウスを訪れたさい、以前より知り合いだった画家のアレクセイ・フォン・ヤウレンスキー（Alexej von Jawlensky, 1864-1941）をとおして、ヴァシリー・カンディンスキー（Wassily Kandinsky, 1866-1944）、リオネル・ファイニンガー（Lyonel Feininger, 1871-1956）、パウル・クレー（Paul Klee, 1879-1940）という、当時そこで教鞭を執っていた3人の画家と出逢った。その才能に魅せられたシャイヤーは、この4人のグループ展をアメリカで開催することを思い立ち、そこから「青の四人」ははじまったのだった。シャイヤーは1920年代の終わりからロサンゼルスに暮らし、「青の四人」の作品をあつかう美術商として、美術教育者として、芸術家たちの後援者として大きな影響力を発揮しながら活動をつづけていた。

1942年1月ダナムのカンパニーが巡業でカリフォルニアに来たとき、しばらくのあいだシャイヤーのハリウッドの家に滞在しており、デレンとハッケンシュミートが彼女と知り合ったのはこのときだったという。ハッケンシュミートはシャイヤーの邸宅をこんなふうに描写している。

画家でもあったジョン・プラットがガルカを知っていて、私たちを引き合わせてくれました。ガルカは私たちを気に入ってくれて、家に招待してくれたのですが、それはたいへん名誉なことでした。なにしろ彼女と知り合いになれるなんて考えられませんでしたから。[……] 彼女の家は城のようでした。誰かが近づいてくると、彼女は無視するか、「そこに誰がいるの！ 向こうへ行って！」と叫びます。本当にひとりでいるのが好きなのでしょう。

家は丘の頂上に、曲がりくねった道を上ったところにありました。[……] 美しい家で、設計したのはリチャード・ノイトラです。彼は現代建築家そのもので、ミース・ファン・デル・ローエとその流派の伝統にありました。[……]

彼女はときおり私たちを招待してくれましたし、クレーがいくつも掛かっている部屋で眠りました。ファイニンガー、クレー、カンディンスキー、ピカソに囲まれて眠るのはすばらしい体験でした。ハリウッドを見渡せるテラスがありました。小さなバスルームがあり、床には苔が、野生の苔が生えていて、外に面したふたつの壁はガラス製でした。そこで私たちはシャワーを浴びました。⁵

9. —— 1944年制作の『陸地にて』でハッケンシュミートとともにヘラ・ハイマンという人物が撮影を担当していることはさきほどふれたとおりだが、このハイマンはほかでもないガルカ・シャイヤーの秘書を務める若い写真家だった。1944年にデレンはハイマンと出会い、自分の映画の撮影をしてもらえないかと依頼した。約束事にとらわれず、映画にたいして自由なアプローチをしたいと思っていたときに、格好の人物があらわれたというわけだ。デレンとハッケンシュミートから映画用カメラモレックカメラの使い方を教わり、ハイマンはその夏に『陸地にて』の撮影を行なった。ハッケンシュミートも多少は手伝ったが、いくつかのシーケンスだけで、ほとん

どがハイマンの仕事だったという。ハイマンはその後デレンの『カメラのための振り付けの研究』と『変形された時間での儀礼』でも撮影を担当している。なお、ハッケンシュミートとハイマンは、彼がデレンと離婚した翌年（1948年）に結婚している。

『陸地にて』には作曲家のジョン・ケージ（John Cage, 1912-1992）も出演しており、デレンとハッケンシュミートが彼と出逢ったのもシャイヤーを介してだった。ケージは当時ロサンゼルスに住んでいたが、ふたりと知り合ったのはニューヨークでのことだった。1943年5月にハリウッドで『午後の網目』を制作したデレンとハッケンシュミートだったが、夏にはニューヨークに移り住み、後者は戦争情報局の映画監督としてはたらきはじめていた。『陸地にて』の撮影は1944年の夏にロング・アイランドのポート・ジェファーソンとアマガンセットではじまった。ニューヨーカーにとってはこの撮影はちょっとした遠足気分を味わえるものでもあったようだ。ケージもこのときのことを「地方」に行った経験として記憶して、こんなふうに述べている。「地方に移り住み、自然に魅せられるようになったのは1954年からです。ですから、このとき私が街を去り、地方に行ったのはつかの間の経験にすぎません」⁶。ケージも登場する室内のシーンはその後秋になってマンハッタンで撮影され、映画は完成したという。デレンとハッケンシュミートに、そしてその作品にこんなふうに大きな影響を及ぼしているシャイヤーだが、ちなみにケージは彼女についてこんなことをいったことがある。「ガルカは私の古い友だちでした。私が絵を諦めたのはガルカがいたからでした。彼女と知り合った当時、絵と作曲の両方を手がけていましたが、私に尊重すべき意見をいつてくれる人たちは絵よりも音楽のことをほめてくれました」⁷。

10. — デレンとハッケンシュミートが『陸地にて』の海岸のシーンを撮っているちょうどそのとき、まったくの偶然ながらアナイス・ニンが通りかかり、その情景を眺めていた。アナイス・ニンとはあの性愛の小説で知られるアメリカの作家のアナイス・ニン（Anais Nin, 1903-1977）のことであり、しかもその有名な日記のなかにこのときのことをつぎのように書き留めている。

アマガンセットでのある夏の午後、わたしたちはみな海辺の長い探索から歩いて帰るところだった。午後も終わりになりかけていた。

遠くのほうに、波によって海岸のほうに転がされてくる死体^{ボデー}のようなものが見えた。ふたりの男がそれを見守っていた。彼らの足許まで転がってくると、その身体は立ち上がり、すぐに波のなかに走って行って、同じことをくり返した。近くに来たとき、わたしたちは当惑した。女だった。波に転がされているとき、長く豊かな髪が水のなかを漂った。彼女は何度かこれをくり返し、若い男がそれを撮影していた。わたしたちはしばらく見物してから、微笑みあい、立ち去った。

あとでそれがマヤ・デレンとその夫サシャ・ハミッドだということを知った。彼はジョン・スタインベックとハーバート・クラインの映画『忘れられた村』の仕事をしたことがあった。彼女はほかにシュルレアリスム映画も作っていた。わたしたちは友

だちになった。マヤから映画が完成したら観に来ようといわれた。〈ヴィレッジ〉という最上階の広い場所にある彼女のスタジオに行った。そこを満たしているのは風変わりな品物だった。太鼓、仮面、小像、録音物、写真機、灯り、スクリーン、衣裳。浴室と大きな白い寝室が奥にあった。映画は独創的なものだった。夢だった。多くの不思議な効果があり、コクトーのことを思い出した。友人たちが演じていることがわかった。海岸の場面も出てきた。マヤは魅力的な顔をしている。彼女はロシア系のユダヤ人。伸ばしっぱなしの豊かな巻き毛が彼女の顔を光輪のように取り囲み、その下に淡いブルーの目と、原始的な顔があった。口が大きく、唇は厚く、鼻には南洋諸島の人びとのようなふくらみがあった。サシャが愛するように、美しいと感じるのようにマヤを撮ったときにとらえたのは、マヤがガラス窓の向こう側にあらわれ、ガラスのせいで輪郭が和らいだ彼女が、まさしくボッティチェリの絵のように見える瞬間だった。丸い顔、丸い光輪のような髪、離れた目。

彼女は意志が強く、押しが利く、ということをおたしたちはみな感じていた。わたしたちはまた映画づくりにも魅了された。最初の日に、わたしたちは彼女の「理論」には賛成できなかったけれど、イメージには夢中になった。彼女は象徴的な意味はすべて否定した（ナイフ、顔のない人物、花など）。父親が精神科医だったので、彼女は心理学的解釈のすべてに抵抗した。シュルレアリストやコクトーとのいかなるつながりも認めなかった。わたしたちも主張はしなかった。

その夜、映画を見たあと、わたしたちは踊り、レコードをかけた。マヤはパブロやマーシャルやデイヴィッドがすっかり気に入った。つぎの映画を計画し、わたしたち全員を監督の目で見ているのだった。⁸

11. —こうしてアナイス・ニンはデレンとハッケンシュミートと親しくなり、翌年制作されるデレンの『変形された時間での儀式』には出演までしている。ところが、スクリーンに映る自分の姿が気に入らなかったようで、ふたりに相当腹を立てたらしい。ハッケンシュミートが振り返っていうには、「アナイスと私たちふたりはひどく仲が悪くなりました。彼女を美しく撮らなかったからと、私とマヤに敵意を抱いたのです。〔……〕私たちは彼女が出てくれたことをとても誇りに思っていました。映画にとっても望ましい結果をもたらしていると私たちは思いましたが、彼女は違いました。わざとそうしているといって非難したのです。〔……〕まったくばかげています」⁹。画面に映るニンは十分に魅力的だと思うが、きっとあまりに自意識が強かったのだろう。

いずれにせよ、このようにしてマヤ・デレンの映画に出演したアナイス・ニンは、アヴァンギャルド映画なるものによほど関心があったらしく、その後ケネス・アンガー (Kenneth Anger, 1927-) の『快楽殿の創造 (*Inauguration of the Pleasure Dome*)』(1954) にも出演している。アンガーの映画らしく、かなりシュールな、それでいてじつに格好のいい登場の仕方でも、もしこれに文句をいっていないのならニンの美意識も相当なものだ。ともかく、こうしてアナイス・ニンを介してデレンとアンガーがつながるのはじつにおもしろい。さらにいえば、この作家 (の

ある種の感性)をとおしてふたり映画を読み解くこともできるかもしれない。

それに関連していえば、テイジ・イトウ (伊藤貞司, Teiji Ito, 1925-1982) とアメリカのアヴァンギャルド映画の関係も一度はきちんと調べておくべきテーマではないかと思う。もともとはサイレントとしてつくられた『午後の網目』だが、1959年になってイトウの音楽がつけられており、現在そのヴァージョンが流布している。その2年後に完成するマリー・メンケン (Marie Menken, 1909-1970) の映画『ケネス・アンガーのためのアラベスク (Arabesques for Kenneth Anger)』(1961) の音楽もイトウが担当している。マヤ・デレンが1952年からその死を迎えるまでいっしょに暮らしたのもテイジ・イトウだった。

デレンとのかかわり、その存在の大きさも手伝ってはいるだろうが、アレクサンドル・ハッケンシュミートのアメリカでの活動をたどってみると、以上のような芸術家とのじつに興味深いつながりやかかわりがみえてくる。なにかしらのグループと呼べるほどのまとまりがあったわけでも、ネットワークとみなしうるほど相互に密接な結びつきがあったわけでもない。しかし、いささか大仰な言葉を使うなら、この時代の芸術にこれまでとは違った角度から光を当てるための、少なくともきっかけくらいはそこから得ることができるのではないかと思う。

12. — 1944年にグッゲンハイム財団に提出した助成金の申請書のなかで、デレンは注目すべきことにつぎのように書いていた。「『午後の網目』の多くの部分が、最初期のアヴァンギャルド映画作家のひとりハンス・リヒターによる35ミリ映画『金で買える夢』に組み込まれます。公開は春(1945年)の予定です」¹⁰。『金で買える夢 (Dreams That Money Can Buy)』とは、ドイツの画家・映画作家ハンス・リヒター (Hans Richter, 1888-1976) が監督し、脚本や演出ではマックス・エルンスト、フェルナン・レジェ、マン・レイ、マルセル・デュシャン、アレクサンダー・カルダーが、音楽ではダリウス・ミヨー、ジョン・ケージ、ポール・ボウルズなどが協力した、7つのエピソードからなる長編映画のことだが、1948年に公開された完成版にはデレンの映像は収められてはいない。彼女のいうように、ここに『午後の網目』の一部がもし収められたとしたら、アヴァンギャルド映画の歴史、あるいはデレンの映画の評価も微妙に違っていただろうのではないか。いずれにせよ、なかなか想像をかきたてる逸話ではある。

この作品でリヒターに協力した芸術家のひとりマルセル・デュシャン (Marcel Duchamp, 1887-1968) も、未完に終わった作品ながら、デレンの映画に出演したことがある。『魔女のゆりかご』と題された作品で、1943年にハッケンシュミートとともにニューヨークに移り住んだデレンが8月から9月にかけて制作しようとしたものだ。

13. — 1930年代後半から1940年代前半にかけて、ハッケンシュミートと同様に数多くの芸術家や知識人が、ファシズムが抬頭するヨーロッパから逃れてにアメリカに渡っており、たとえばニューヨークに移り住んだ芸術家のなかにはモンドリアン、ミロ、レジェ、アルプ、モホイ＝ナジ、タンギー、ブルトン、エルンスト、マッタなどがいた。デュシャンもそのひとりだった。1930年代にアメリカに本格的に紹介されたシュルレアリスムは、その有力な芸術家

がいたことも手伝って大きな勢力を持つようになった。とくに 1942 年はニューヨークでシュルレアリストの活動が際立った年で、たとえばブルトンとエルンストの協力のもとに雑誌『VVV』が創刊され、ブルトンとデュシャンがフランス救済協会のために「ファースト・ペイパーズ・オブ・シュルレアリスム」展を実現し、また当時マックス・エルンストと結婚していたペギー・グッゲンハイムが〈今世紀の芸術〉ギャラリーを開いている。

このギャラリーのためにフレデリック・キースラー (Frederick Kiesler, 1890-1965) が手がけた展示空間のデザインは注目を浴び、とりわけシュルレアリスム・ギャラリーのそれはたいへんな評判となった。アメリカの作家レオ・ラーマン (Leo Lerman, 1914-1994) は当時を振り返ってこうしている。「新しい動きがいろいろとありました。〈今世紀の芸術〉もです。ニューヨークにはあのようなギャラリーがありませんでした。キースラーのデザインです。変わった掛けられ方をした絵画でいっぱいトンネルがありました。1913 年 [のアーモリー・ショー] 以後、あれだけ多くの新しく、刺激的なものは誰もみたことがありませんでした。しかもそれをつくった人たちがそこにいたのです」¹¹。マヤ・デレンもたいそうこのデザインが気に入ったようで、『魔女のゆりかご (Witches' Cradle)』をこのギャラリーの室内装飾と展示品を背景に撮った。登場人物のひとりがデュシャンで、屋外で絡んだ紐を手にして、あやとり (cat's cradle) のようなことしている場面が残っている。しかしこの映画が完成に至ることはなかった。ハッケンシュミートからすると、デレンにはまだ自分の意図を映画として実現するだけの素養が身につけていなかった。彼は助言をしようとしたが、デレンは自分の考えにこだわったという。

デレンの友人で、1940 年だから 50 年代にかけて彼女のアシスタントを務めていたミリアム・アーシャムが当時のふたりの住まいにデュシャンの作品があったことをこんなふうに思い出している。「そのころ寝室の一角には丸いテーブルとアイスクリーム・パーラーの椅子が置かれていました。窓にはカーテンの類いがありませんでした。そこにあったのはデュシャンのすばらしいオブジェで、彼女は『魔女のゆりかご』をつくっているときにデュシャン自身からそれをもらったのです。[……] 特殊な方法で装飾された窓ガラスです。ガラスでできた一種のコラージュで、じつに見事なものでした」¹²。べつの部屋にはガルカ・シャイヤーから買ったパウル・クレーの水彩画も掛かっていた。

14. ———ところで、この文章のなかでは引用以外はアレクサンドル・ハッケンシュミートと表記してきたが、前述のように、チェコスロヴァキア出身のこの写真家・映画作家はアメリカに渡ってからは名前を短くして、アレクサンダー・ハミッド (Alexander Hammid) と名乗っていた (ただし、『午後の網目』と『陸地にて』のクレジットでは表記が Hamid となっている)。そして 1946 年にアメリカの市民権を取得すると、この通称を正式の名前とし、その後ももちろんアメリカを拠点に活動をつづけていく。その一方で、ときには社会主義の時代のチェコスロヴァキアでも彼にかんする書籍が刊行されたり、展覧会が催されたりすることもあった。こうしたアレクサンダー・ハミッドの芸術活動もじつに興味深いだが、それについてはまたべつの機会に譲ることにしたい。

注

1. ハッケンシュミットをはじめとするさまざまな人物の伝記的事象ならびに逸話・挿話の類いについては、「引用・参照文献」としてあげた文献にもとづいている。とりわけ Anděl, Alexandr Hackenschmied; Clark, Hodson and Neiman. *The Legend of Maya Deren, Vol. I, Part Two; Omasta, Alexander Hackenschmied* には多くを負っている。
2. Brakhage, *Film at Wit's End*, 93.
3. Sitney, *Visionary Film*, 9.
4. Clark, Hodson and Neiman, *The Legend of Maya Deren*, Vol. I, Part Two, 35-36.
5. Ibid., 47-48.
6. Ibid., 173.
7. Ibid., 49.
8. Ibid., 123.
9. Ibid., 538.
10. Ibid., 141.
11. Ibid., 137.
12. Ibid., 140.

引用・参照文献

- Anděl, Jaroslav. *Alexandr Hackenschmied*. (Fototorst 1) Praha: Trost, 2000.
- Brakhage, Stan. *Film at Wit's End: Eight Avant-garde Filmmakers*. Kingston, N.Y.: Documentext/McPherson, 1989.
- Clark, VèVè A., Millicent Hodson and Catrina Neiman. *The Legend of Maya Deren: A Documentary Biography and Collected Works, Vol. I, Part One: Signatures (1917-42)*. New York: Anthology Film Archives / Film Culture, 1984.
- . *The Legend of Maya Deren: A Documentary Biography and Collected Works, Vol. I, Part Two: Chambers (1942-47)*. New York: Anthology Film Archives / Film Culture, 1988.
- Keller, Sarah. *Maya Deren: Incomplete Control*. New York: Columbia University Press, 2015.
- Kudláček, Martina. *In the Mirror of Maya Deren*. DVD. Zeitgeist Films, 2004.
- Matějů, Martin, a Martin Štoll. *Praha dokumentární*. Praha: Malá Skála, 2006.
- Nichols, Bill, ed. *Maya Deren and the American Avant-Garde*. Berkeley: University of California Press, 2001.
- Omasta, Michael, ed. *Alexander Hackenschmied: (Bez)účelná procházka*. (Edice Iniciály, sv. 3) Praha: Casablanca, 2014.
- Sitney, P. Adams. *Visionary Film: The American Avant-Garde 1943-2000*. 3rd. ed. New York: Oxford University Press, 2002.
- . *Eyes Upside Down: Visionary Limmakers and the Heritage of Emerson*. New York: Oxford University Press, 2008.
- Sudre, Alain-Alcide. *Dialogues théoriques avec Maya Deren: Du cinéma expérimental au cinéma ethnographique*. Paris: L'Harmattan, 1996.