

Kyoto

International

Festival

of

Contemporary

Culture

PARASOPHIA

PARASOPHIA CHRONICLE

01

AKIRA MIZUTA LIPPIT



目次

CONTENTS

河本信治「オープンリサーチプログラム01」	i
Shinji Kohmoto “Open Research Program 01”	ii

PARASOPHIA: 京都国際現代芸術祭2015
オープンリサーチプログラム01 [レクチャー]
リビット水田堯
「猫と犬のように——映画とカタストロフ」
講演録

I. 猫と犬のように	2
II. 国民の創生	5
III. 意志の勝利	8
IV. ヒロシマ・モナムール	12
V. 猫を猫と呼ぶ	15

Parasophia: Kyoto International Festival of Contemporary
Culture 2015
Open Research Program 01 [Lecture]
Akira Mizuta Lippit
“Like Cats and Dogs—Cinema and Catastrophe”
Essay based on the lecture

I. The Birth of a Nation	19
II. Triumph des Willens	21
III. Hiroshima mon amour	22
IV. J'appelle un chat un chat	23

講師について	25
About the author	25

奥付	26
Publication data	27

オープン リサーチ プログラム 01

河本信治

PARASOPHIA: 京都国際現代芸術祭2015
アーティスティックディレクター

今日はお足下の悪い中お集まりいただきありがとうございました。私は、PARASOPHIA: 京都国際現代芸術祭2015のアーティスティックディレクターを務めます河本信治と申します、よろしくお願いいたします。今日はPARASOPHIAの最初の活動として、リピット水田堯さんをお迎えしたレクチャーを開催いたしますが、お話しいただく前に、少し2015年の京都国際現代芸術祭についてお話ししたいと思います。

京都国際現代芸術祭は、例えばヴェネツィア・ビエンナーレとかヨコハマトリエンナーレのような、現代芸術の国際展を京都で開催しようとするものです。ただし、PARASOPHIAが他の国際展と大きく違うのは、このプロジェクトを着想されたのが民間人の方、京都経済同友会の方だということです。民間人の着想と熱意に府・市という行政が賛同し支援に回ったという、日本では非常に珍しい例だと思います。私たちは京都市民の自発的な動きをしっかりと応援し実現させていきたいと思っています。

PARASOPHIAは今まで何の組織もなかった地点から、ゼロから出発しなければならない、そしてPARASOPHIAが2015年に何を目指しているかを、できるだけ速やかに、多くのみなさんに知っていただきたい、ということで開始するのがこの「オープンリサーチプログラム」です。これは、PARASOPHIA事務局が2015年に向けて調査をしているプロセスの一部を公開して、それをみなさんにできるだけ広く共有していただき、PARASOPHIAが何を目指しているのかを、みなさんの方でも少しずつ掘んでいっていただきたいという気持ちを込めて開始したプログラムです。

2015年の本番では京都市美術館と京都府京都文化博物館が中心会場になります。第1回目の「オープンリサーチプログラム」を京都府京都文化博物館で開催できることは、私たちにとってとても幸運なことでした。PARASOPHIAが2015年に取り上げるであろう作家たちの仕事の多くは、映像作品／シネマ＝映画の構造と深く関わっています。そういう意味で、日本映画研究を長年積み上げてきた京都府京都文化博物館とパートナーとして仕事ができるのは、PARASOPHIAにとってすごく光栄なことだと思っています。

では、今日の講師のリピット水田さんを紹介します。リピット水田さんは南カリフォルニア大学を拠点に映画研究、特に東アジアの映画を研究されて、とても素晴らしい研究論文を発表されています。本当に頭脳明晰で、映画解説の視点が極めてユニークで発想も広く、映画の話をしてながら実は言語の問題について話されています。詳しくはお話を通じて理解していただけたと思います。

OPEN RESEARCH PROGRAM

Shinji Kohmoto

Artistic Director

Parasophia: Kyoto International Festival of Contemporary Culture 2015

01

Thank you, everyone, for taking the time to attend this lecture. My name is Shinji Kohmoto, and I am the artistic director of *Parasophia: Kyoto International Festival of Contemporary Culture 2015*. Today we will present our very first event, a lecture by Mr. Akira Mizuta Lippit, but before that, I would like to speak briefly about the exhibition in 2015.

The Kyoto International Festival of Contemporary Culture is an international exhibition of contemporary art, like for example the Venice Biennale or the Yokohama Triennale, that will be held here in Kyoto. There is however a major difference between Parasophia and most other international exhibitions: This project was initiated by the private sector, by a member of the Kyoto Association of Corporate Executives. In other words, the project was conceived by the private sector and has won the support of the public sector, an extremely rare case in Japan. We would like to continue to fully support this voluntary action taken by a citizen of Kyoto and to work toward its realization.

As a brand-new project starting from absolute ground zero, with no previously existing organization on which to be based, and with the intention of communicating the direction our team is taking, Parasophia is presenting the Open Research Program. In this program, we will open part of the Parasophia Office's research process to the general public, so that it can be shared with as many people as possible and to gradually build an understanding of what we are working for.

The main venues for the exhibition in 2015 will be the Kyoto Municipal Museum of Art and the Museum of Kyoto. It is very fortunate that the first Open Research Program can be held at the Museum of Kyoto. Many of the artists who will be participating in the exhibition in 2015 will most likely be deeply involved in film/cinema, or the structure of film. In this sense, we feel deeply honored to have the opportunity to work in partnership with the Museum of Kyoto, an institute that is highly respected for their longstanding studies in Japanese film.

Without further ado, I would now like to introduce our lecturer for this evening, Mr. Akira Mizuta Lippit. Mr. Mizuta Lippit is based in the University of Southern California. His specialty is film studies, particularly East Asian films, and he has published excellent research papers on the subject. He is absolutely brilliant. His perspective in reading films is extremely unique and also very broad, and when he talks about films, he is actually talking about the problems of language as well. I trust you will see what I mean by this by listening to his lecture today.

PARASOPHIA: 京都国際現代芸術祭2015

オープンリサーチプログラム01[レクチャー]

リピット水田堯 猫と犬のように—— 映画とカタストロフ

2013年6月21日

京都府京都文化博物館 別館ホール

講演録

Parasophia Chronicle 第1巻 第1号(通巻第1号)

京都国際現代芸術祭組織委員会

I.

猫と犬のように



こうしてPARASOPHIAの第1回オープンリサーチプログラムに呼んでいただいて非常に光栄です。みなさまもこの激しい雨の中、いらしてくださってありがとうございます。先ほど河本さんからいただいた紹介とともに、PARASOPHIAに向かって、こうして僕も参加できるのは非常に嬉しいです、PARASOPHIAという素晴らしい企画がどんどん見えてくることも楽しみにしています。PARASOPHIAのアーティスティックディレクターの河本信治さん、事務局のみなさま、それから今回のきっかけを作ってくださった一色與志子さんに感謝を申し上げたいと思います。

今日は「猫と犬のように——映画とカタストロフ」という題名で発表させていただきたいと思いますが、その前にまず謝っておきたいことがあります。実は、自分でもこの研究の目的がよく分からないのです。なんで「猫と犬のように」なのか？ 特に猫が好きだからこの研究をしているわけでも、犬が好きだから研究しているわけでもないのです。別に嫌いでもありませんが、特に「好きだから」というわけでもないのです。なんで「猫と犬」なのか、自分でも非常に気になっています。僕は普段、アメリカの南カリフォルニア大学というロサンゼルスで教えてるんですけども、去年の秋から日本に来ていまして、本当は滞在中には日本映画研究をするつもりでした。その研究もとりあえず続けてはいるんですけど、同時になぜかこの「猫と犬」という

テーマに引っかかってしまいました。今日は個人的なこだわりにつき合わせて申し訳ないと思って、前もって謝っておきます。なんで「猫と犬」なのか？今日は「猫と犬」のうち、主に「猫」の方について話させていただきます。

ちなみに英語の表現で大雨のことを「raining cats and dogs」と言います。

rain cats and dogs

《話》雨がひどく降る, どしゃ降りである(しばしば進行形で)

—ウィズダム英和辞典 第3版

昨日、一昨日もそういう状態だったらしいですけれども。その表現の元というのが、英語では不明なのです。なんで「猫と犬のように雨が降る」のか？

● エティエンヌ=ジュール・マレーの猫の写真の画像

こちらはエティエンヌ=ジュール・マレー (Étienne-Jules Marey, 1830–1904) が1890年に撮った、猫が上から落っこちてくる様子の画像です。これはクロノフォトグラフという時間を写す写真ですが、彼は実際にこれを動画化もしています。猫が上から落ちてくる。これはまさに雨のように猫が降ってくる様子とも言えます。今日は上から猫が落ちてくるというテーマをいくつかのかたちで取り上げたいと思うので、「raining cats and dogs」という表現を頭に入れておいてください。

「猫と犬のように」という表現は、英語の「like cats and dogs」の直訳です。

like cats and dogs = 《英》 *like cat and dog*

《副詞的に》激しく, すさまじい勢いで〈けんかするなど〉

—ウィズダム英和辞典 第3版



日本語では特に意味はないかもしれませんが、英語の「like cats and dogs」という表現は、「混ぜてはいけないもの」「混ざらない」「混ぜようがない」「あまりにも違いが大きすぎて混ざらない」という意味です。日本語では、「水と油」というふうによく言われます。「水と油」は非常に客観性のある、非常に具体的で物理的な表現だと思います。水と油は確かにサラダドレッシングのように混ざらない。振って、一時的に混じって、そしてまた分かれていくわけです。でも犬と猫というのは、また違うかたちで混ざらないとされているわけです。なんで犬と猫が混ざらないのでしょうか？なんで犬と猫というのはそんなに仲が悪いとされるのか？誰がそれを決めつけたのか？YouTubeなどを見ると、犬と猫が仲良くしている映像がたくさん出てきます。だからこれは現実的な問題ではないんです。犬と猫は仲が悪い。犬と猫は混じらない。これは水と油の問題じゃなくて、血の問題だと思うんです。一種の不和。それを今回は取り上げたいと思います。一種の「混血」という問題がこの表現の中に含まれている。「猫と犬」を「水と油」とは違う、生物、生命、生き物の問題として、これから取り上げたいと思います。

そして、今回のレクチャーを紹介するコピーにも入っていますけれど、「なぜ猫なのか？」。カタストロフには必ず猫が出てきます。——それは大げさな言い方ですね。必ずとは言えない。だけどカタストロフ(catastrophe)という言葉の最初の三つの文字はC-A-T、キャット(cat)。キャットという言葉がカタストロフに含まれているから、猫がいます。これこそ言葉の濫用、間違った使い方です。それについても少し語りたいと思いますが、まずはいくつか映像を見ながら進んでいきたいと思います。みなさんから後から質問を受け、このプロジェクトの目的を一緒に探っていきたいと思いますので、是非よろしくお願いします。

ca·tas·tro·phe */kətæstrəfi/

名詞〔初16c；ギリシア語 katastrōphē(転覆)〕

- 1 大異変, 大災害, 大惨事.
- 2 不幸, 災難; (悲劇の) 大詰め; 破局 (cf. protasis).
- 3 大失敗, 命とり.
- 4 (洪水や地震などによりもたらされる地表面での) 激変 (cataclysm).

[…]

——ジーニアス英和大辞典

カタストロフという言葉の頭にあるのは、実はキャット(cat)ではありません。ギリシア語のカタ(kata)という言葉とストロペー(strophe)という言葉が組み合わさって、カタストロペー(katastrophe)という言葉が造られました。そのカタというのは「押し付ける」、特に「上から押し付ける」「プレッシャーをかける」「反対する」「抵抗する」という意味です。ストロペーは、実は「歌」のことです。「カタストロフ」というのは古代ギリシアの演劇用語であり、ちょうど演劇の物語の終わりのところ、終局を指します。英語ではフランス語からの外来語の「デヌマン」(dénouement)という言葉が使われますが、「カタストロフ」は、全部が押さえつけられる、結論が出る、結末に向かっていくことを指す演劇の言葉です。動きとしては、上から物が落ちてくる、押さえつけられる、そういう動きが非常に重要です。

今日はその動きについても、いくつか例を取り上げながら考えたいと思います。上から降りてくる。まさにこれが一種のカタ+ストロフなんです。捻るような動きのスパイラル。渦巻きのように降りていく。上から下へという動きがカタストロフの正式な意味だと言えます。

国民の創生

原題: The Birth of a Nation

邦題: 『国民の創生』、『國民の創生』

監督: D.W.グリフィス

原作: トーマス・ディクスンの小説『クランズマン』

公開年: アメリカ1915年、日本1924年

出演: リリアン・ギッシュ、メイ・マーシュ、ヘンリーB.ウォルソール、ミリアム・クーパー、メアリー・オールデン、ラルフ・ルイス、ジョージ・シーグマン、ウォルター・ロングほか

約190分、白黒、無声



「猫と犬のように」。混ぜてはいけない、混ぜてしまうと何か大変な結果が出てしまう。あり得ない、または不自然なものが生まれてくる、誕生するという意味もある。そこで最初の例として取り上げたいのがD.W.グリフィス(David Llewelyn Wark “D. W.” Griffith, 1875–1948)という、アメリカの映画界において演劇、物語としての映画の父と呼ばれる存在です。彼は1908年くらいからバイオグラフ社という会社で短編映画をいくつもつくっていて、それから1915年に『国民の創生』という非常に長い、3時間くらいの映画をつくりました。英語の題名は*The Birth of a Nation*。『国民の創生』という日本語訳は間違いではないんですけど、「創生」と訳すると、「誕生」という意味もある「birth」の生物的なニュアンス、メタファーが少し消えてしまうかと思います。

『国民の創生』の内容は、非常に問題視されています。非常に差別的な、特に反黒人的な差別が含まれている映画です。1915年、ちょうど南北戦争(1861–65)終戦50周年というタイミングでつくられた作品で、当時は南北戦争の再考という大きな文化的プロジェクトが行われていました。まだこの映画を観ていない人のために全部説明しようとするとうる長くなってしまうので割愛しますが、物語の最初に二つの家族が取り上げられます。北部に住んでいる一家と南部に住んでいる一家がいて、戦前から二世代に渡って非常に仲良くしている

んですけども、戦争が起きて、やっぱり北の文化と南の文化の違いがどんどん現れてきます。この映画が一番の問題として取り上げるのが、北部(上)が自分たちの考え方、思想、政治、ポリティクスを南部(下)に押し付ける様子。それに対する抵抗が、この映画の物語の筋となっています。そこで、最初の部分のワンシーンを観たいと思います。

これから映るのはキャメロン一家という、南部に住んでいる家族です。ちょっと年配の方がこの一家の父親で、息子が隣に立っています。北のポリシーや法律、制度がこれから南部に押し付けられるという内容の新聞記事を二人で読んでいます。これは戦争の後の戦争、戦後の争いや戦いが始まっていく様子を表しています。ここで注目してもらいたいのは、この父親の膝の上にいる一匹の猫です。ここに映る猫には、この物語における重要性は全くありません。

●『国民の創生』からの抜粋動画(1分11秒)

これは不恰好なほどに分かりやすいメタファーですよね。これが「猫と犬のように」。猫と犬は混じってはいけない。上に猫がいて下に犬がいて、お互いに離れた、距離を置いたところで生きていけば問題はないわけです。しかし、上から猫が落とされて、子猫が子犬と絡み合うことによってカタストロフが起こる。これはまさに北と南の関係を表している単純なメタファーです。犬と猫というのは、お互い別々に暮らすべき生物であり、こうして強制的に上から落とされると絡み合ってしまうという問題がここで表れているわけです。これがこれからの北と南、北部と南部の関係を表現しています。今の映像をよく見ると、あの猫は最初から犬を狙っていますよね。じーっと上から見つめている。その猫が既にその関係を表しているのです。

この場面からメタファーが広がっていくんですけども、これは北と南の関係の問題だけではありません。この映画では、犬と猫は人種も表しています。これは白人と黒人の問題です。白人と黒人が混ざる。この



シーンをもう一回観ましょう。ここにメイドさんがいて、これが娘です。この女の子と彼女の世話をするメイドは、白人と黒人。お互い自分の居所、自分の場所を分かっていたら、それはそれで問題はないわけです。それを強制的に北部が、黒人と白人の間に既に成り立っている関係を壊してしまう。壊してしまうきっかけというのが、白人と黒人が共同で暮らす問題ではなくて、白人と黒人がもっと親密な、インティメイトな関係をもって、そこから生まれる混血、「blood」（血液、血筋、血統など）という問題なんです。この映画の主題となっているのは、血が混じった一種の怪物的な人間、存在の問題。犬と猫が混じってしまうと、不自然なものが誕生するだけでなく、一種の怪物性、モンスターが現れてしまう。この映画は3時間続くわけですけど、一番の悪役とされるのが、いわゆる「blood」、血が混じっている、白人と黒人の間で生まれた一種の怪物的な存在です。

だけど、このメタファーの中にはもう一つのメタファーが含まれています。これは北と南、白人と黒人だけではなく、まさに男と女というメタファーが、この猫が上から落ちてくるイメージに含まれています。

今のシーンの前のシーンに戻ります。先ほど映ったのが、南の方にいるキャメロンという家族です。北から訪ねてくるのがストーンマンという一家です。そのストーンマン一家には男二人、娘一人がいます。その娘がエルシー・ストーンマンで、役者は最も初期の女優、大スターのリリアン・ギッシュ。彼女が南部へ訪ねてきます。彼女が来ることによって、またトラブルが発生するわけです。

●『国民の創生』からの抜粋動画(45秒)

こういう建築がどの程度アメリカで一般化していたかはちょっと分かりませんが、この奥がストーンマン一家の家です。家を出たところに、こういう暖簾のようなカーテンが張ってあって、この後ろにリリアン・ギッシュ、エルシー・ストーンマンが立っています。このカーテンの一番下のところに映っているのが、この猫です。ここではまさに彼女の隠された身体、姿が画面に映る猫によって描かれている。このカーテン、いわゆる演劇の幕みたいなもの後ろに彼女の姿が隠されています。彼女があるときに、舞台に出てくるかのようにカーテンの後ろから現れます。それで猫が彼女より先に映っている。彼女が猫を抱える。そして兄弟、二人の兄のところへ行くわけです。まさに猫と彼女というのがこのシーンで結びつけられている。なので、上から猫が落ちてくるという動きは北から南への動きとも理解できますし、猫と犬が混じるというのは、非常にポリティカルな面では、北部と南部、北と南が混じるということ。また人種的な面では、犬と猫、全く混じらない、混ぜてはいけない生き物が、白人と黒人でもあるわけですが、最終的に一番複雑な部分は、このセクシュアリティの問題だと思えます。女性と男性。彼女が北からやって来ることによって、南部の男たちが白人も黒人も含めて全員狂うんです。まさに北から降りてくる一番の危険というのが、この彼女。彼女が猫の姿になって来る、降りてくる。

またこのカーテンの後ろから彼女が現れるという動きも、服を脱ぐということの一種のメタファーでもあると思えます。裸になることのメタファーがこのカーテンを引いて、そこから現れること。まさに最初に映る彼女の足元の部分から、姿が見える。もちろん現れる彼女は上から下まで全部洋服を着ているんだけど、その動きが裸になることのメタファーになっています。猫の前で裸になるという問題については、後ほどもう少し考えてみます。この映画を紹介した一つの理由は、このメタファーを一番分かりやすく表現しているものだと思うからです。犬と猫は混ざらない、混ぜてはいけない。混ぜることによって、大変な結果が生まれてしまう。これは人種とかいう問題を越えた、まさに国民の問題でもある。まさにこれは猫によって起きるカタストロフ。これは白人という人種にとってもカタストロフ。アメリカの国民、国にとってもカタストロフなのです。

意志の勝利

原題: Triumph des Willens

邦題:『意志の勝利』

監督: レニ・リーフェンシュタール

題材: 国民社会主義ドイツ労働者党(ナチ党)第6回全国党大会
(1934年9月4日-10日 ドイツ・ニュルンベルク)

公開年: ドイツ1935年、日本1942年

出演: アドルフ・ヒトラー、ハインリヒ・ヒムラー、ヘルマン・ゲーリング、ヨーゼフ・ゲッベルス、その他ナチス幹部ほか
114分、白黒



二つ目の例です。これは一種のカタストロフを描く1934年の『意志の勝利』というドキュメンタリーです。ちょっと戻りますと、第一のカタストロフは、アメリカにおける人種問題。奴隷制度が終わった後にもずーっと続く、もう百年後の今でも続いているアメリカにおける人種差別の問題です。二つ目の例は、レニ・リーフェンシュタール(Helene Bertha Amalie “Leni” Riefenstahl, 1902-2003)が1934年、35年にアドルフ・ヒトラーを紹介するような形でつくった『意志の勝利』という映画です。これはニュルンベルクの1934年のナチス大会を描いています。この映画をつくるときに彼女は、自由にヒトラーに接近することができました。本当にもうヒトラーのすぐ側から映像を撮ってきて映画を撮影していた。全部で撮ったフィルムというのが60時間近くあるという話ですが、それから2時間くらいの映画をつくっていったわけです。偉大なるヒトラーが、最初はまた空からこう降りてくるんです。最初に映るのが、ヒトラーが乗っている飛行機の窓の外、外に映るのは全部雲ですね。空からヒトラーが飛行機で降りてきて、着陸をして、オープンカーに乗って党大会まで車に移動する。その移動をする最中に沿道の様々な人たちが彼を応援するわけです。そういう映像が映る中でのワンシーンにちょっと注目してもらいたいと思います。

● 『意志の勝利』からの抜粋動画(45秒)

実はこのプロジェクトの一つの出発点というのが、このシーンなんです。先日、非常に映画に詳しい人と話をしていたのですが、その人はこの場面を覚えてないんです。これは全く重要性がない。ヒトラーが街の中を歩いて行く。あらゆるところから、彼のサポーターがナチスの合図、「ジークハイル」を叫ぶ。その中で猫が一匹映っている。しかも非常に複雑な仕草ですよ。猫が体を捻って、自分の体を舐めているんです。後ろからヒトラーを見て、カメラが前を通るのをじっと猫が見つめている。カメラを追っている。そのカメラを追っていく動きが、猫がヒトラーを見つめていることを示唆します。カメラの動きを猫がじっと見ているんですけど、そのカメラの位置というのがヒトラーの体、身体の上でもあります。

実際にヒトラーがこの瞬間に猫を見つめているとは限りません。猫が映ったときも、必ずしも猫がヒトラーを見ていたとは限らない。全く別の違うシチュエーションで、ヒトラーが全くいない街の中で撮影した映像かもしれない。でも結果的には、これとこれを繋げると、ヒトラーと猫の目が合っていることになる。これは映画づくりの非常に貴重な典型です。目と目が合った映像を編集する、というか編集によって目と目を合わせてしまうと、お互いに見つめ合う。その身振りがお互いを結びつける結果を出すのです。なんでヒトラーがここで猫を見たのか？なんで猫がここでヒトラーを見なきゃいけないのか？60時間分のフィルムからだいたい114分の作品にまとめている。なんでその中でヒトラーと猫が見つめ合うのか？非常に不思議でたまらない。この映画全体がプロパガンダで、全て何か人の感情、人の気持ちを動かすためにつくられている。そういうわけで、いくつかの可能性はある。

一つは、実はヒトラーも非常に優しい人間でもあり、猫にも好かれていたということ。実際にナチス政権の上層部が動物好きだったのは有名だし、ヒトラーもベジタリアン(菜食主義)だったし、党内にはベジタリアンの人がかなりいた。人間に対する残酷さは別として、猫を含めて、動物が非常に好きだったことは確かな事



実なんですけど。でも、なんでここでヒトラーと猫の目が合うのか？それから、この位置を考えてみたら、ヒトラーは猫より低い立場にいて、猫が上から見下ろす。猫が上から見下ろして、ヒトラーはその猫の身振りに気付くかのように一瞬、顔を上に向ける。ヒトラーに向けて猫の体が曲がる。その捻っていく、曲がっていく動きについてちょっと考えてみたいと思います。カタストロフの一つの意味はスパイラル。スパイラルとはつまり一種の渦巻き、落ちていくという意味でもあります。

二つ、単純に考えれば、ヒトラーは人間を超えたカリスマである。つまり、彼に惹かれるのはここに映っている子どもとか女性だけではなく、人間以上の生き物全部を惹き寄せるその力を、カリスマ性をヒトラーが持っている。猫もナチスになってしまう。全ての生き物がナチスに、サポーター（支持者）になってしまうという考え。

もう一つの考えは、これは外から目撃している。この人間の狂気、これから起きようとするカタストロフを一種の目撃者として猫が見張っている。そういう場合、この猫が一種のカメラマン、カメラの役割を果たしていると考えられる。猫が歴史を見つめる。猫がこの歴史を録画する、保存する、記録するという考え方もできる。

でも、二つの見方によって、この映画の意味が全く変わってしまう。一つは、この映画を撮ったリーフェンシュタールは非常にヒトラーと親しく、ずっと仲良くしていた。仲がいいということで、本当に肩の後ろから撮影できる。そこまで彼女は信頼されていた。だからヒトラーの魅力を描くために、魅せつけるために、この場面が入っているという解釈。もう一つの解釈だと、人間がこれから本当にカタストロフに落ちていく瞬間をこの猫は見つめている。全く関係のない人間の世界がある。自分の目の前に起こったときに、猫はそこに気づいてしまう。体を捻りながらカメラをじっと見つめている。それにヒトラーが気付く。ヒトラーと猫の間で一種のメタファーが、映画の制作によってつくられる。

おそらくこのシーンは文学、小説では書けないし、「猫がヒトラーを見つめる」、そういう文章を書いた瞬間に、もう既に猫の意志、猫の意識というものが描かれてしまう。まさにこの瞬間は一種のPARASOPHIAだと言えます。人間がアクセスできない、離れた外部の知識、外部の意識がここで捉えられている。これはおそらく映画だからつくることができる。ヒトラーとこの猫の関係を、映像を編集することによってつくっている。これを文章にした途端に、全てバカバカしくなってしまう。あり得ない話になってしまう。この大騒ぎの中で、「ヒトラーが一匹の猫に気付く」。ちょっとやりすぎの、大げさな文学的なものになってしまう。でもそれが映像だから、映画だからできる。映画による一種のレトリックとしてこのシーンは可能になる。

でも最後まで残るのが、なぜこのシーンがこの映画に入ってなきゃいけないのかという問題です。60時間の映像を撮っている。それをだいたい2時間ぐらいのドキュメンタリーに絞ろうとしたときに、ほとんどの映像が切られていくんです。なんでこれを残す？映像が足りなくて、ちょっと伸ばそうという感覚でこれを入れるんだったら分かるけど、溢れて、ありすぎて60時間を2時間に絞ろうというときに、なんでこのシーンが？なんでヒトラーと猫の目がここで合わなきゃいけないんでしょう？

ここでもう一つキャットを紹介したいと思います。これはレトリックで使われる、「カタクレシス」(catachresis)という、ギリシャ語に由来する言葉です。

cat-a·chre·sis /kætə'krísɪs/

名詞(複-ses/-si:z/)

1 (単語の)誤用、俗綴法《luxuriousをluxuriantとつづることなど》。

2 〔修辞〕比喩的表現の矛盾した〔謝った〕用い方。

[…]

—ジーニアス英和大辞典

カタクレシスは日本語に直訳すると、「言語の誤用」「言語の濫用」。これは言葉を暴力的に、凶暴に扱う、乱暴に扱うという意味です。小学生や中学生も使うような日常的な言葉ではありませんが、言語の間違った使い方のことをカタクレシスと言います。特にメタファーの場合、混ぜてはいけないものを混ぜることがカタクレシス。やっぱりキャット。カタクレシスにキャットがいると考えてしまうのもカタクレシス。カタクレシスにはキャットはいない。だけど「キャットがいる」と勝手に考えてしまうのがカタクレシス。

これ(映像)もカタクレシス。ヒトラーが猫のことを見ている。猫もヒトラーのことを見ている。これを勝手に繋げてしまうのが、「猫と犬のように」という、独特な映画における文法の、映画における言語の一つなんです。僕はこのシーンに非常にこだわっています。

いただいた情報で、実は「ヒトラーに似た顔をした猫」というウェブサイトがあります(www.catsthatlooklikehitler.com)。猫の写真をそこに送ると、その猫がヒトラーに似ているかどうか判定されます。一つだけ例を見てみます。

● 「ヒトラーに似た顔をした猫」の写真(www.catsthatlooklikehitler.com/cgi-bin/seigboardbest.pl?5249:2)

ウェブサイトでは「Kitler」(「kitten」[子猫]+「Hitler」[ヒトラー])と呼ばれています。キャットとヒトラーが混じってる。これも一種の混血ですよ。混ぜてはいけないものが混ざる。だけどころかなり自然。よく起きる現象みたいです。このウェブサイトにも、事例とされる写真が何百と出てくるんです。自然にヒトラーに似たような顔で生まれてくる猫というのがかなりいるらしいです。そう考えると、あのヒトラーと猫の目線というのも全くの偶然でないかもしれない。何かの深い縁があるのかもしれない。一種のカタストロフというのがもうすでにこの猫に表れています。ちなみにこの猫には何の罪もない。たまたまこういう顔で生まれてきただけです。ちょっと表情が厳しいですけど。

ナチズムという歴史的な20世紀のカタストロフも、やっぱり血の問題ですよ。血の純粋化をしていく。他の民族を排除することによって、ナチス政権は純粋なアーリア人を創造する。つまり、汚れた血、混じった血というのをどんどん出していく、消していくことによってナチズムは純粋な、純潔な将来を、人種を、生物を、生き物を創造している。その中でユダヤ人を筆頭に様々なエスニシティ(民族)をどんどん消していくわけなんですけれども、ナチズムにおける動物というのは、大きな問題かもしれない。この映画の全く読み取れないレトリックの中に猫が現れる。このカタストロフの中に、また猫が登場する。

IV

原題: Hiroshima mon amour
邦題: 『ヒロシマ・モナムール』、『二十四時間の情事』
監督: アラン・レネ
脚本: マルグリット・デュラス
公開年: フランス・日本1959年

ヒロシマ・モナムール

出演: エマニュエル・リヴァ、岡田英次ほか
90分、白黒



三つ目の例にこれから入りたいと思います。これはアラン・レネ (Alain Resnais, 1922-) というフランスの映画監督が1959年に撮った『ヒロシマ・モナムール』。フランスのヌーヴェルヴァーグのリヴ・ゴージュ (左岸派) の一員だったアラン・レネが1954年に『夜と霧』(Nuit et brouillard) という、フランスにおけるナチズムの一種の責任を描くドキュメンタリー映画を撮った。その映画をつくったということで、同じようなものをヒロシマのちょうど15周年にあたる年につくることになりました。——「記念事業」がこの三つの映画を統一する筋でもあります。その記念がきっかけでレネが日本に来て、広島で撮影をしていくわけです。彼が広島で資料館とか、原爆ドームとか、被爆者の姿を撮影していくわけですが、途中で彼は、映しても作品にならない、何も映らない、映したものが映らない、と思うのです。つまり、確かにそこには広島が映っているんだけど、ヒロシマという一つのコンセプト、概念、原爆、原爆の恐ろしさなどが映らない。映るのは単なる「もの」。そこで、レネがいろいろ考えて、例えばマルグリット・デュラス (Marguerite Duras, 1914-1996) のような、日本でも非常に広く知られている小説家のような人が脚本を書いたら自分は作品をつくれる、と思ったのです。そこから彼はドキュメンタリーではなくフィクション映画、物語映画にも入っていく。デュラスはその依頼を引き受けて、マルグリッ

ト・デュラスという非常に著名な作家によって脚本が書かれました。

この物語は舞台が広島だけど、恋愛物語です。こっち側に映っているのが、岡田英次が演じる、名前が最後までずっと使われないんですけど、「彼」という人物。それでこっち側がエマニュエル・リヴァです。ミハエル・ハネケの映画にも出演していますが、エマニュエル・リヴァがフランス人の女優の役をやっている。彼女は反原発映画の撮影のために広島にやってきた役者なんです。一人で来ている間に、岡田英次が演じるのは建築家なんですけど、彼と出会って、二人は一晩一緒に過す。この映画のこの場面で始まるのは、一緒に過ごした一晩のあくる日の朝。二人は朝、同じ部屋で起きて、そこで別れるはずなんだけど、なんかこう別れきれないところがお互いにあるって、彼は彼女の撮影現場まで追いかけてくる。彼女とまだ別れられないという、恋に落ちたという発言かわからないけど、発言をする。彼女もそう感じているのだけど、その発言のインパクトにちょっと衝撃を受けている。それが、二人が別れた後にもう一度再会する場面。字幕が英語で出ていますが、デュラスの小説をご存知だったらだいたい分かると思います。非常にこう……。なんというか、デュラスの書き方は、簡単なことを難しく言う。ごめんなさい(笑)。ここで彼は、「あなたと出会うと恋をしたくなる」というようなことをつぶやきます。彼女がそれを受けているシーンです。

●『ヒロシマ・モナムール』からの抜粋動画(1分6秒)

彼がしつこい目で彼女のことを追いかける。朝にはもう別れているのに、やっぱり別れきれないということ、昼間、彼女の撮影が終えた後に、その現場に、彼女の仕事場に現れて、じっと彼女を見つめている。彼が、彼女が頭に巻いているスカーフをちょっと乱暴に引っ張る。頭から外していく。彼の熱烈な感情、情動から、彼女は抜け出すような形で、下を向いてしゃがむ。だけど、しゃがんだら猫がいる。

なんでこの場面に猫がいるのか？非常に気になります。彼が彼女を追ってくるわけです。彼女は別れたつもりなんだけど、別れたくない。まだちょっと後が続くような。彼が彼女を見つめながらスカーフを頭から引き外す。彼女は抜け出すような仕草で体を捻りながらしゃがむ。でも、しゃがんだらそこに猫がいる。彼女は彼から逃げているとは限らないわけです。猫の方へ彼女は進んでいるだけかもしれない。彼が「あなたと恋をしたくなる。恋をしたい気持ちにさせられる」と言う。彼女はその瞬間に、「あ、猫がいる」と思ったかのようにしゃがんで、猫がいる。

それで「トゥジュール」(toujours)、「いつも」。彼は「あなたといると恋をしたい気分になる」と言う。彼女は「いつもそう。こういう短い恋愛」——「恋愛」というか「関係」というか、『二十四時間の情事』というふうに日本語では訳されてたと思いますけど——「二十四時間の情事、そういう気分させているんだ」というふうに、「トゥジュール」と言います。この映画を観ている人はご存知だと思いますが、彼女がこだわる出身地の街はヌヴェール(Nevers)と言います。これは英語で「ネバー」(never) [決して～ない]という意味です。——ヌヴェールというフランスの街の名前を英語の「ネバー」と考えるのもカタクレシス。「ネバー」というのはトゥジュール、「いつも」の反対でもあります。ヌヴェールとトゥジュールというのが、一つのバランスをとるわけなんですけど。ここの「トゥジュール」という台詞は、[街の]ヌヴェールとは全く関係ない、とはいえ、ヌヴェールの英語での隠された秘密の意味とも言えるものをここで示唆している。その瞬間にこの猫が、ほんの一瞬ですが、直接カメラを見ます。

後から分かることですが、カメラが向けられているこの角度、下から上に見上げるというのがもう既に猫の視点を表している、猫がいるところから見上げているとも考えられます。そうでなければ、これは単なるスタ

イルです。必要のないスタイル。これも一種のカタクレシス。映画におけるカタクレシス。でも実際に、このポジション、ここから見上げるポジションには、実は猫がいる。ここに猫がいることは、後になって分かる。ここに映る猫というのは、あっちこっち動いたりするんですけど、この角度から見上げている。ヒトラーの映画では見下ろす猫。こっちの場合は、上から捻りながら降りていく、上から下へ降りてくるのがエマニュエル・リヴァの身体。上から降ってくる。その「上から落ちてくる」、「上から降ってくる」一種のカタストロフというのは、原子爆弾の投下なわけです。

それからこのシーンの一番最後、このシーンが終わる瞬間には、この看板で分かると思いますが、空が映る。また空から降ってくる、落ちてくる、降りてくる。上から降りてくるカタストロフ。これは描けない、表現できないカタストロフを、この男女の物語で描こうとしている。アラン・レネは、つくれないドキュメンタリーを物語として、表現できない、映らないものを映そうとしている。そのときに、彼女が身体を捻りながら、曲げながら下へ降りていく。降りていくシーンの一番下に、ここに猫がいる。これもカタクレシス。





猫を猫と呼ぶ



まだ他にもあるんですけど、今日はこの三つの映画だけにしたいと思います。その中で、アメリカにおける人種問題と奴隷制度、一つの歴史的な大きなカタストロフ。もう一つは、ヨーロッパにおける人種問題、ナチズム。それから、1945年に広島と長崎に起きた原子爆弾の投下という、大きな三つのカタストロフが描かれる。その三つのカタストロフの中に、猫が三匹映っている。これは全くの偶然かもしれないし、もし、たまたま自分のこだわりが他のものだったら、犬だったり蛇だったり鳥だったりしたかもしれない。でもなぜか猫。様々なところに猫が出てくる。いずれはもっと他にも取り上げたいと思うんですけど。

キャロリー・シュネーマン (Carolee Schneemann, 1939-) というアメリカのパフォーマンスアーティストが1964-67年につくった『Fuses』という実験映画があります。

●『Fuses』からの静止画

『Fuses』では、当時パートナーだったジェームズ・テニーという作曲家とのセックスシーンを映像化しています。純粋にこれを撮ったというよりも、その上にフィルターをつけたり、直接フィルムに傷をつけたりしていて、自由に覗ける、覗き見として楽しめる、いわゆるポルノグラフィーではありません。でも大きなスキャンダ

ルになったし、様々な視点から彼女は攻撃されたし、いろんな形でこれは問題として取り上げられました。この『Fuses』という映画が語られるときは、60年代のセクシュアリティを映像化するという点で、当時彼女が仲良くしていたアンディ・ウォーホルが撮ったセクシュアリティと一緒に、この映画はよく取り上げられます。実際に女性の身体を女性自身が映す、映されるという。だけど、彼女が長年活躍してきたパートナー、このすぐ後にジェームズ・テニーと別れてしまうんですけど、この後の映画というのはずっとパートナーと自分を取り上げています。だけど、ジェームズ・テニーを超えて生き残る存在というのが、この猫なんです。これがキッチ(Kitch)という自分の猫で、その猫の晩年に、『Kitch's Last Meal』という、ずっと自分の猫と口づけている写真を連続で撮っている写真シリーズを彼女はつくっています。その彼女といつかこの作品について話してたんですけど、その猫が自然に自分が寝ている間にベッドに入ってきて、自分も知らないうちに猫が自分にキスをしてくる、口をくっつけてくる。彼女はそれで起こされるわけです。彼女は寝ているベッドにいつもカメラを置いていて、起こされると写真をパチッと撮って。非常に重要な存在なんです。このキッチという猫が消されちゃうんですけど、シュネーマンとテニー、人間同士、男女のセックスをずーっと覗いているのがこの猫なんです。必ずしもこの猫が見つめるのはこの人間の身体だけではなく、ときどき窓から外を見つめるという猫の姿がカメラに映ったりしています。

この映画でも、人間のセックスを猫が見ることが、ある意味で、ヒトラーのあの狂気、人間の狂気を見つめる猫と同じような気がしてしまうんですね。何をこの猫が見る？ 何が見えている？ この猫に。この猫の眼には何が映っているのかという問題。これは一種の、映画そのもののメタファーとして考えてもいいんじゃないかと思います。これも一種のカタクレシス。想像できないもの、表現できないものが、何かシンボルとして映されている。

レトリックにおけるカタクレシスのもう一つの意味は、名前を持たないものに名前をつけること。名前がつかないもの、言葉が当てはまらないものに名前をつけることがカタクレシス。これによってシネマというものをカタクレシスとして考えてみる。これを小説にしたら、この二人を見つめる猫に一種の主体性を与えなきゃいけないわけです。そうするとこの動物は動物ではなく、人間化してしまう。人間ようになってしまう。さっきのレニ・リーフェンシュタールの映画の中に映る猫も一緒だと思うんですけど、この猫が猫で残るためには、言葉には絶対表現できない、映像でなきゃいけない、映像のまま残らなきゃいけない。映像として残るから、この猫は猫として考えられる。猫を猫として考えるという問題が、この三つのシーンでも含まれていると思います。これは、描けない、描きようがない、不可能な歴史とカタストロフの関係を、この猫がある意味で身体化している、物理化している、映像化している、一種のイメージとして考えられると思います。

最後になるんですけども、猫とセクシュアリティという問題です。ジークムント・フロイト(Sigmund Freud, 1856-1939)、精神分析の創始者として有名ですね。1901年に書いて1905年に刊行されたヒステリーの研究で、彼がドーラと名付けた患者の分析の文章があります¹。そこで彼は、精神分析の歴史にとってかなり重要な発見をいくつかした。それは言葉なしで伝わる感情、情動の繋がり、動き。それからヒステリー、身体における、理由がない、原因がない問題が発生するという。そこでフロイトは、それから自分が書く分析の前書きのところに、「自分は(当時一種の、ビクトリア朝社会の中産階級の)読者にとっては聞きづらい内容をこれから語る」と書いています。これは聞きづらいというよりセクシュアルなものに触れていく、人間コミュニ

1 Freud, Sigmund. "Bruchstück einer Hysterie-Analyse". *Monatschrift für Psychiatrie und Neurologie*, XVII, no. 4 (1905): 285-467. 和訳はジークムント・フロイト著、金関猛訳『あるヒステリー分析の断片——ドーラの症例』(筑摩書房 2006年)など。

ティーのセクシュアリティに触れていくということです。それを、自分は医者だから直接的に、非常にフランクな言い方で語る。言葉を隠さずに、直接的に話す。それが医者責任でもあり、学者責任でもあるという。そこで彼は突然フランス語で、「J'appelle un chat un chat」(私は猫を猫と呼ぶ)というふうを書く。なんで直接ものを語るということを指して彼はこういう表現を使うのか? 「猫を猫と呼ぶ」。それからなんでドイツ語で書いている文章の中で突然フランス語になってしまうのか? なんで「J'appelle un chat un chat」(私は猫を猫と呼ぶ)という表現になってしまうのか? これはある意味で自分が求めている直接的な、純粋な言語というものが掴めない、表せないために、一種の表現、諺、メタファーで、「私は猫を猫と呼ぶ」と言い表す。しかしそれもまた自分の言葉で言えないわけです。

ちなみに、ジャン=ポール・サルトル(Jean-Paul Charles Aymard Sartre, 1905-1980)も1947年に『文学とは何か』²というエッセイの中で、作家にはそれぞれ政治的な責任があるという意見を表明する。作家というものは、政治の世界から離れて、ただただ物を書くことはできない。書くということは既に政治的な行為だというポジションからそのエッセイを書いた。その中で彼は、「作家の責任というのは猫を猫と呼ぶことだ」³と、同じ表現を使っています。「作家は猫を猫と呼べ」と。それができないと作家にはなれない。ある意味で、「猫を猫と呼ぶ」というのが、一種のリアリティ、一種の現実を表現する大きなチャレンジになってる。その猫はなんで? なんで猫? なんで猫じゃなきゃいけないの? というところでまた、「猫と犬のように」に戻ってくるんです。

犬と猫とペアリングされてますが、猫はこのペアリングの半分ですよ。猫には一種のシンボリックな意味がここで含まれている。猫にカタストロフ、歴史がカタストロフの連鎖だというふうに考えれば、人間がつくってきた歴史、人間がつくってきた文明、文化というのが、次から次のカタストロフへ。カタストロフはカタストロフに続いていくものである。そのカタストロフを繋げていく一種の身体、シンボルがこの猫じゃないか。キャット(cat)。カタストロフ(catastrophe)に必ず潜むキャット。そのカタストロフにキャットがいると思うことがカタクレシス(catachresis)。これもキャット。カタクレシスにキャット、猫がいると思うのはまさにカタクレシス。言語の間違った使い方、言葉の濫用、言語の乱暴な扱い。これは文章では、特にものを書くときにはしてはいけない、不可能なことが映画によって可能となる。まさにカタストロフを描くのは映画しかない。映画でしか可能でないというふうに考えられる。その中で、やっぱりカタストロフには猫がいる。——ありがとうございます。

2 Sartre, Jean-Paul. *Qu'est-ce que la littérature ?* Paris: Gallimard, 1947. 和訳はジャン=ポール・サルトル著、加藤周一・海老坂武・白井健三郎訳『文学とは何か』(人文書院 1998年)など。

3 「La fonction de l'écrivain est d'appeler un chat un chat.」

Parasophia: Kyoto International Festival of Contemporary Culture 2015
Open Research Program 01 [Lecture]

AKIRA MIZUTA LIPPIT LIKE CATS AND DOGS— CINEMA AND CATASTROPHE

Essay by Akira Mizuta Lippit based on the lecture
delivered on June 21, 2013 at the Annex Hall, The Museum of Kyoto

Parasophia Chronicle vol. 1 no. 1 (iss. 1)

Kyoto International Festival of Contemporary Culture Organizing Committee

I. THE BIRTH OF A NATION

The incommensurability of cats and dogs provides a rhetorical frame for D. W. Griffith's *The Birth of a Nation* (1915), a revisionist history of the American Civil War (1861–65) and its aftermath. Early in the film, Griffith visualizes the expression “like cats and dogs” to underscore the absolute divide of race. The differing views of race and race relations between the North and South take on, in Griffith's paranoid history, an evolutionary dimension. The Cameron family patriarch reads news of the coming war with his son, while petting the kitten in his lap; at his feet are two puppies, which the kitten spies. As the two men discuss the state of affairs, the camera notices the kitten's gaze and tilting downward, and reframes the shot around the kitten above and puppies. After some more family scenes including Ben Cameron's interactions with his youngest sister—identified in the film only as “Pet Sister”—and views of the family's Mammie in blackface, another daughter Margaret descends the staircase, and discovers a letter from their family friends to the north, the Stonemans. At that moment, the father drops the kitten onto the puppies below. A single-word inter-title, “Hostilities,” interrupts the scene, which concludes with the kitten assaulting the puppies. The meaning is not particularly subtle: just as cats and dogs don't get along, North and South ought to remain apart. But the invocation of animal species extends the metaphor beyond Northerners and Southerners to the races, whites and blacks. From above, from the north, blacks will descend onto the south, and with them, catastrophe. The downward movement is important; everything falls from above. Catastrophe, from the Greek “kata-,” also means “down,” a force pressing downward. Unnatural forces from the North bear down upon the South, and the perverse unions it seeks are rendered in metaphor, like cats and dogs.

The north brings not only Blacks but also Elsie Stoneman, whose appearance in the film is also associated with a cat. Although she appears once in an earlier scene with her father, Griffith introduces the film's star, Lillian Gish, from behind a curtain. With only her feet visible at first, Elsie's debut is preceded by her cat. When she finally steps out from behind the curtain, Elsie appears cradling her cat like a Madonna and child, an emblem perhaps of her unavailable sexuality that drives everyone in the film crazy. It is also Elsie Stoneman and her sex that rains down from above, like a kitten descending on the sleepy dogs below.

North and South, Blacks and Whites, women and men, cats and dogs—these are the immiscible and unnatural couples that *The Birth of a Nation* abhors. The true targets of Griffith's film are the mulattoes, the mixed. In this imaginary history, the racist phobias are directed most vehemently against

the phenomenon and phenomenology of miscegenation, while proclaiming the virtues of historical purity, and the fantasy of a pure cinema “written in lightning,” as Woodrow Wilson is alleged to have said of the film: “It’s like writing history with lightning. And my only regret,” he says, “is that it is all terribly true.” The terrible truth is cinema’s ability to write history with lightning (photography) without figures and without even language. Griffith’s film, however, mobilizes an arsenal of mixed metaphors, the substitution of figures for events, a rhetorical and filmic miscegenation that mimics the very phenomenon it assails. Mixing the immiscible is like comparing cats and dogs, or like breeding cats with dogs to be more precise, and such intercourses, along with the discourses they engender, threaten to pervert natural order irreversibly. The mulattoes that populate *The Birth of a Nation* are the specters and spooks of this perversion incarnate, *monsters* mixed black and white, cat and dog. If the North and South—the values, races, and ideologies that define each—are as immiscible as cats and dogs, then Griffith’s own blend of history and fiction, fact and fantasy under the authority, if not authenticity of “the Bible and Shakespeare,” two immiscible literary works invoked in the film’s prologue, introduce the figurative dimension of literature into Griffith’s history, and with it an array of rhetorical tropes, perhaps none more conspicuous than catachresis. Griffith’s scene of cats and dogs offers a mixed metaphor about mixing metaphors.

Catachresis, the misuse or strained use of words, refers more broadly to misapplied figures of language, especially mixed metaphors. The “abuse or perversion of a trope or metaphor,” says the *Oxford English Dictionary*. Catachresis includes one of the worst abuses of language, mixing metaphors. But what exactly is wrong with mixing metaphors? It presumes that figurative systems should remain closed and kept apart one from the other, that the integrity of a rhetorical system rests with its *purity*. Mixing metaphors mixes not only elements of different systems together, but mixes the entire systems, putting at risk those very systems. Still, how does one abuse or pervert a trope if tropes are in some basic sense already abusive and perverse uses of language? Metaphors are by definition mixed systems (systems of mixing) in which meanings from one system are *carried over* to another in the effort to illuminate an idea in one with the force of signification from another. The very point of metaphor is to transpose figures from an outside register to supplement a meaning where no viable figure already exists. In this sense, the very expression “mixed metaphor” is redundant, and could be considered itself a catachresis. The trespass of mixed metaphors, perhaps, is the confusion of secondary systems of meaning that produce figures for figures without end, an infinite regress without return to a primary system of meaning. Mixed metaphors threaten to displace meaning further outside until meaning can only take place outside in a state of permanent eccentricity. But what if such out-sides were in fact the destination of meaning? What if this is where one finds meaning—always—in the abusive and perverse inscription of tropes?

What disturbs the protocols of fiction and figurative language is not necessarily disruptive in other media, like cinema for example. While weak metaphors, such as the cats and dogs in *The Birth of a Nation* are weak regardless of their medium, the logic of aligning non-contiguous materials into a

single economy forms the very basis of film editing and the celebrated montage of the Soviet School, among many others. The dialectical “copulation,” as Eisenstein calls editing, generates meaning where none was previously visible, a logic taken to extreme by the Surrealists. It is the rhetorical basis on which cinema operates. Given the structure of montage, are mixed metaphors even possible in cinema? When isn’t a film metaphor mixed?

II. Nowhere more or less so than in Leni Riefenstahl’s epic catachresis, *The Triumph of the Will* (1935). The film’s opening sequences follow Hitler as he travels by motorcade toward the site of the 1934 Nazi Party Congress in Nuremberg after his symbolic descent from the heavens. (The catastrophe from above.) The cheering masses, many of them women and children, salute and wave to Hitler, who acknowledges them benignly as he moves through the city. The views are often from behind Hitler’s shoulder, looking downwards from his vantage point and also from above. The constant verticality of the film reaches an apex when at one point in the procession, the camera finds a cat perched on a windowsill, shot in low angle, an unfurled swastika by its side. With its back turned toward the Führer (although peering from behind), the cat is licking itself until the camera passes by, when it seems to take notice and turns its attention to Hitler, whose place in the scene is occupied by the camera. The film cuts to Hitler who appears to notice the cat: he turns his head to the right and glances upward in the direction of the cat. Once again the cat above. The sequence is a classic example of film grammar. It is unlikely that this exchange took place beyond the diegesis. Most likely, the encounter is an invention of the film, created in montage. High and low, feline and fascist; the downward look of the cat, like Griffith’s falling cat, can be seen as a figure of catastrophe. That to come and which is already here. How to understand this instance of eye contact forged in the edit; why is it there, this encounter between the Führer and the feline? Are even Germany’s cats Nazi? Is this the meaning of Riefenstahl’s catachresis? Is Hitler’s charisma, on display in Nuremberg, so powerful that even cats fall under his spell? Or is this cat licking itself an obscene gesture directed at Hitler, a refusal of fascism, anti-Semitism, and National Socialism, like “Bobby,” the dog beyond the fence that Levinas calls “the last Kantian in Germany”?¹ Is the brief flash of recognition between Hitler and a cat a figure of something otherwise unnamable in this insufferable film, its redemption?

Amidst the energetic masses, the scene also frames a moment of solitude, the singularity of a look, a shot-reaction shot, between Hitler and one other. Riefenstahl’s choice of a cat for this exchange with Hitler may not be so accidental. According to a website, “Cats That Look Like Hitler” (www.catsthatlooklikehitler.com), some cats are born with a strong resemblance to Adolph Hitler. The website calls such hybrids “Kitlers,” and features hundreds of portraits sent in by its visitors. Given the apparent frequency of such likenesses, what if the union that Riefenstahl engenders between Hitler and the cat in her film was already part of an illicit grammar, one that found points of contact where

¹ Levinas recounts the appearance of a dog while imprisoned in a Nazi labor camp. Levinas and the prisoners named this dog, the only living being that acknowledged them as beings, “Bobby,” and “the last Kantian in Nazi Germany” (Emmanuel Levinas, “The Name of a Dog, or Natural Rights,” in *Difficult Freedom: Essays on Judaism*, trans. Seán Hand [Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1990], 153).

there are none, or where none should exist? Are cats and Hitler really *less dissimilar* than cats and dogs?

From another side of history, Jacques Derrida invokes the scene or obscene of a cat, his cat, which looks at him naked. Derrida describes at length his own embarrassment at finding himself the object of his cat's look, at finding himself watching his cat looking at him nude. Derrida's embarrassment effects a feeling of shame (and of feeling ashamed of his shame) when he recognizes himself naked in the eyes of his cat. It is a moment of self-recognition in Derrida's account, an instance of the gaze like the one Sartre describes at the keyhole in *Les Mots*. Like Derrida, the cat is also naked, stripped of all its figures: "I must immediately make it clear," says Derrida, "the cat I am talking about is a real cat, truly, believe me, *a little cat*. It isn't the *figure* of a cat. It doesn't silently enter the bedroom as an allegory for all the cats on the earth, the felines that traverse our myths and religions, literature and fables."² But unlike Derrida, this cat—and all animals—can never be naked the way that human beings are, since only human beings, according to Derrida, are capable of being naked. Dressed and undressed, or *adressed*, Derrida is naked before his cat, who is, in this instance, a tropeless cat.

Derrida's cat, however singular, is not the only one. Carolee Schneemann's *Fuses* (1964–67), an experimental film that includes sequences of sexual intercourse between the filmmaker and her partner, composer James Tenney, features her cat Kitch as a spectator, witness, voyeur. Not unlike the cat that looks at Hitler, Kitch plays the role of a camera inscribed within the film's diegesis. Looking and looked at, at once seeing and seen, the cat embodies the figure of the look as a bioscope. Is it bad taste for a cat to look at human sex? Is it kitsch; is Kitch the cat a figure for kitsch, another instance of catachresis in the form of a cat?

There are more, everywhere it seems, in catastrophes. Elsewhere, a cat intervenes in Alain Resnais and Marguerite Duras's interracial love story, *Hiroshima mon amour* (1959), a film that names one catastrophe—a downward gesture, the bomb that drops from the sky—only to turn away from it. The film features an endless series of catachreses, He and She, Hiroshima and Nevers, Japan and France, documentary and fiction, disaster and its disavowal or erasure, each bound together by Duras's extreme French. This cat appears unexpectedly in a scene of unrelenting tension, one of many that characterizes the film. After gazing intently into each other's eyes, she turns away, and in a gesture that recalls Griffith's tilt downward ("cata-"), drops to the ground and begins to pet a white cat. He follows her downward and says, "You give me a tremendous desire to love." ("Tu me donnes beaucoup l'envie d'aimer.")

If one of the film's themes is absolute incommensurability, then the cat seems to appear at this moment as its figure, its embodiment. But where did this cat come from, this real cat in an imaginary French film about catastrophe? Does every catastrophe involve a cat, a real cat? It was always there, beyond the frame, until the camera's tilt downward brings into view. (This cat appears moments be-

2 Jacques Derrida, "The Animal That Therefore I Am (More to Follow)," in *The Animal That Therefore I Am*, ed. Marie-Louise Mallet, trans. David Wills (New York: Fordham University Press, 2008), 6, original emphases.

fore, when he finds her resting after her shoot.) Indeed, one could ascribe the original low angle of the shot to the cat's perspective. Duras's writerly dialogue notwithstanding, this is a textbook example of catachresis in any language. In any tongue, even a cat's. But does a real cat (and cats are always real, it seems) have to be in every scene of catachresis? Is this the way to underscore the rhetoric as if there were some natural and thus non-catachrestic relation between the image of the cat and the trope of catachresis? Are cats the real figures of catachresis? Is a scene of catachresis without a cat incomplete, a catalexis?

IV. Are cats essential figures for the visualization of catachresis? Isn't a system that recognizes the shared letters of each already a catachresis *par excellence*? As if the sequence of letters provided an essential affinity between the two? Like when Freud tells it like it is and says, "*J'appelle un chat un chat.*" Resolute in his determination to speak frankly about sexual matters *like* a "gynecologist," Freud turns to the French tongue to characterize his technical language without figures. Isn't this also a catachresis? He calls a cat a cat in French, this French *chat* or chatter meant to emphasize his insistence that "the best way of speaking about such things [bodily organs and processes] is to be dry and direct."³ At which point he offers a metaphor about calling cats "cats" in French. A double catachresis and anacatachresis: Freud restores his French metaphor to the scene of its obscenity by stripping away the figure until a cat is just a cat. This wish to call a cat a cat is not only Freud's; it is an originary desire embedded in language to name properly all things, a deictic fantasy more photographic than linguistic. Sartre invokes the same expression in his call for writers to engage politically: "The function of the writer," he says, "is to call a cat a cat."⁴ To tell things as they are, to bear witness, and to render language photographic. "*J'appelle un chat un chat*" can be understood as the desire for a language that can never come to pass, a language lost always in the essential catachreses (figures) that form all language. Freud's gynecological expression is remarkable for bringing this language to bear hysterically upon the body in the figure of a cat. *La chatte*, a female cat is also French slang for the female sex, a figure folded within a figure in French. This pun, conscious or unconscious, works in multiple tongues, and in several translations. When Freud says "I call bodily organs and processes by their technical names, and I tell those to the patient if they—the names, I mean—happen to be unknown to her" and then calls them all a "cat"; isn't his fantasy of a catachresis in reverse, of assigning technical or defigured names to "bodily organs and processes," in fact an exemplary instance of catachresis?⁵

It all comes down to catachresis, marked by the downward spirals or catastrophes that bring human figures to their knees, pushing them to all fours: Griffith's Northern catachreses, Riefenstahl's German catachreses, Resnais's Franco-Japanese catachreses. (These catachreses are as much about races as they are about species. Could one see the bad rhetorical form of catachresis as a

3 Sigmund Freud, "Fragment of an Analysis of a Case of Hysteria," in *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, ed. and trans. James Strachey (London: Hogarth Press and the Institute of Psycho-Analysis, 1953), VII: 48.

4 Jean-Paul Sartre, *What Is Literature?*, Bernard Frechtman (Gloucester, Mass: Peter Smith, 1978), 278. In the English translation: "The function of a writer is to call a spade a spade."

5 Freud, "Fragment of an Analysis of a Case of Hysteria," 48.

mode of desegregation, would such a claim be yet another example of catachresis without end?) And what if it turned out that catachresis, far from defining a failed rhetorical form in cinema, came to exemplify the medium's very rhetorical foundation? What if the scene of a cat looking at Hitler, at Schneemann and Tenney, at Derrida figured the essential impurity of pure cinema? The catastrophic end of this and every grammar? And what about Chris Marker's many cats, peering into his camera as the figure for the possibility of cinema, not least of all his "Grinning Cat," an echo of the Cheshire Cat that leaves behind nothing but its affect, a smile or grin (or leer), a stencil, an obscenity embodied at the precise moment of its disembodiment, of its disarticulation? Roland Barthes imagines the film spectator "disarticulated" and "limp like a sleeping cat," "Mou comme un chat endormi, il se sent peu quelque désarticulé."⁶

If the cinema's signifiers are imaginary, as Christian Metz says, then aren't all of its signs, its visual and aural images, its movement and time images, "transferred from some other realm to name improperly what has no proper name"? Film images are formed as likenesses, indices of signs formed from referents. It is this simultaneous likeness and unlikeness of sign to referent that makes cinema possible; cinema is most what it is, when it is *like* cinema, which is also to say when it isn't at all like cinema. This is also the logic of catachresis, the immiscible mixture of elements that can never be truly alike, and yet whose incompatibility, like cats and dogs, makes meaning possible. Isn't catachresis then the rhetorical figure that drives cinema, and aren't each of these cats figures of catachresis? Isn't every film image ultimately a cat? Like a cat, and not a dog?

Akira Mizuta Lippit

University of Southern California, 2013

6 Roland Barthes, "En sortant du cinéma," *Communications*, 23, 1975, 104–107: 104.

講師について

リビット水田堯[リビットみずたあきら]

1964年生まれ、アメリカ出身。南カリフォルニア大学映画学科学科長、比較文学学科教授、東アジア言語・文化学科教授。城西国際大学メディア学部客員教授。専門は映画史、映画論、実験映画、比較文学など。主な著書に、『電氣的動物——野生のレトリックへ』[未訳] (*Electric Animal: Toward a Rhetoric of Wildlife*, University of Minnesota Press, 2000)、『エクス-シネマ——実験的な映画とビデオの理論から』[未訳] (*Ex-Cinema: From a Theory of Experimental Film and Video*, University of California Press, 2012) がある。初の日本語訳著書『原子の光(影の光学)』「芸術論叢書」(門林岳史+明知隼二訳)が2013年5月31日に月曜社より発行。

ABOUT THE AUTHOR

Akira Mizuta Lippit

Born 1964, United States. Professor and Chair of Critical Studies in the School of Cinematic Arts, and Professor in the Departments of Comparative Literature and East Asian Languages and Cultures in the University of Southern California Dornsife College. Publications include *Electric Animal: Toward a Rhetoric of Wildlife* (University of Minnesota Press, 2000), *Atomic Light (Shadow Optics)* (University of Minnesota Press, 2005), and *Ex-Cinema: From a Theory of Experimental Film and Video* (University of California Press, 2012). He regularly teaches, lectures, and publishes in Japan, where he is a founding editor of the visual culture journal *Ecce*.

PARASOPHIA CHRONICLE 01

Parasophia Chronicle 第1巻 第1号(通巻第1号)

発行日: 2013年10月29日

編集: 池澤茉莉(PARASOPHIA事務局)、永田絵里(PARASOPHIA事務局)

発行: 京都国際現代芸術祭組織委員会

ISSN 2187-9451

写真撮影: 光川真浩(合同会社バンクトゥ)

PARASOPHIA: 京都国際現代芸術祭2015

オープンリサーチプログラム01[レクチャー]

リビット水田堯「猫と犬のように——映画とカタストロフ」

日時: 2013年6月21日(金) 18:00-19:30

会場: 京都府京都文化博物館 別館ホール

主催: 京都国際現代芸術祭組織委員会、一般社団法人京都経済同友会、京都府、京都市

共催: 京都府京都文化博物館

後援: 国際交流基金

www.parasophia.jp/events/a/akira-mizuta-lippit

PARASOPHIA: 京都国際現代芸術祭2015

会期: 2015年3月上旬～5月上旬

会場: 京都市美術館、京都府京都文化博物館ほか府・市関連施設など

アーティストックディレクター: 河本信治(元・京都国立近代美術館学芸課長)

主催: 京都国際現代芸術祭組織委員会、一般社団法人京都経済同友会、京都府、京都市

後援: 国際交流基金

認定: 公益社団法人企業メセナ協議会

www.parasophia.jp

Parasophia Chronicle: EPUB版

現在ご覧になっているのはPDF版です。電子書籍リーダーに適したEPUB版は下記のURLから無料でダウンロードできます。

www.parasophia.jp/publications

京都国際現代芸術祭組織委員会事務局(PARASOPHIA事務局)

〒604-8152 京都市中京区烏丸通蛸薬師下ル手洗水町645 flow-ing KARASUMA 2階 | TEL 075-257-1453 | FAX 075-257-1454
info@parasophia.jp

PARASOPHIA: 京都国際現代芸術祭2015とは

京都国際現代芸術祭は、京都国際現代芸術祭組織委員会、京都経済同友会、京都府、京都市が主催する現代美術の国際展です。豊かな文化遺産と自由な学術環境をもつ京都という街の力を結集し、魅力に満ちた芸術祭の実現を目指します。今回は「PARASOPHIA: 京都国際現代芸術祭2015」として、2015年3月上旬から5月上旬にかけて京都市美術館、京都府京都文化博物館ほか京都府、京都市の関連施設等で開催する予定です。

オープンリサーチプログラムとは

2015年の開催に向けて、アーティストックディレクターとキュレトリアルチームは、いま注目すべき表現活動や、現代のアクチュアルな状況や問題について調査研究と情報収集を行っていきます。このプログラムでは、国内外のアーティストや研究者との対話、世界各地で開催される国際展のレポートなど様々な切り口を計画しています。そのリサーチのプロセスを広く一般に公開し、刺激的な対話の時間を参加者と共有することも、オープンリサーチプログラムの目的のひとつです。

Parasophia Chronicle[パラソフィア・クロニクル]とは

京都国際現代芸術祭事務局(PARASOPHIA事務局)の編集による、オープンリサーチプログラムなどの調査記録の公開を主な目的とした不定期発行の電子書籍です。

PARASOPHIA CHRONICLE 01

Parasophia Chronicle vol. 1 no. 1 (iss. 1)

Published on: October 29, 2013

Edited by: Mari Ikezawa (Parasophia Office), Ellie Nagata (Parasophia Office)

Published by: Kyoto International Festival of Contemporary Culture Organizing Committee

ISSN 2187-9451

Photography: Takahiro Mitsukawa (bankto LLC)

Parasophia: Kyoto International Festival of Contemporary Culture 2015 Open Research Program 01 [Lecture]

Akira Mizuta Lippit "Like Cats and Dogs—Cinema and Catastrophe"

Date: Friday, June 21, 2013 6:00–7:30 PM

Venue: Annex Hall, The Museum of Kyoto

Presented by: Kyoto International Festival of Contemporary Culture Organizing Committee, Kyoto Association of Corporate Executives (Kyoto Keizai Doyukai), Kyoto Prefecture, Kyoto City

Co-presented by: The Museum of Kyoto

Under the auspices of: The Japan Foundation

www.parasophia.jp/events/en/a/akira-mizuta-lippit

Parasophia: Kyoto International Festival of Contemporary Culture 2015

Dates: Early March to early May, 2015

Venues: Kyoto Municipal Museum of Art, The Museum of Kyoto, and other locations in Kyoto

Artistic Director: Shinji Kohmoto (former Chief Curator, The National Museum of Modern Art, Kyoto)

Presented by: Kyoto International Festival of Contemporary Culture Organizing Committee, Kyoto Association of Corporate Executives (Kyoto Keizai Doyukai), Kyoto Prefecture, Kyoto City

Under the auspices of: The Japan Foundation

Approved by: Association for Corporate Support of the Arts, Japan

www.parasophia.jp/en

Parasophia Chronicle: EPUB version

You are currently reading the PDF version of this publication. The EPUB version is available as a free download at the following address.

www.parasophia.jp/en/publications

Parasophia Office (Kyoto International Festival of Contemporary Culture Organizing Committee)

645 Tearaimizu-cho, Nakagyo-ku, Kyoto 604-8152 JAPAN

Phone +81-75-257-1453 | FAX +81-75-257-1454

info@parasophia.jp

About Parasophia: Kyoto International Festival of Contemporary Culture 2015

The Kyoto International Festival of Contemporary Culture is an international exhibition of contemporary art presented by the Kyoto International Festival of Contemporary Culture Organizing Committee, the Kyoto Association of Corporate Executives, Kyoto Prefecture, and Kyoto City that brings together the rich cultural heritage and the vibrant academic environment of Kyoto. The first exhibition, *Parasophia: Kyoto International Festival of Contemporary Culture 2015*, is scheduled to be held from March to May in 2015 at the Kyoto Municipal Museum of Art, the Museum of Kyoto, and other locations in Kyoto.

About the Open Research Program

In preparation towards the official program in 2015, the artistic director and the curatorial team will conduct research on artists and projects as well as situations and issues that are particularly relevant in the present day. A portion of this research will be conducted publicly through dialogues with artists and researchers from Japan and abroad, reports on international exhibitions held around the world, and other events in the form of the Open Research Program.

About the Parasophia Chronicle

The Parasophia Chronicle is a series of electronic publications edited by the Parasophia Office. Its main purpose is to present a public record of the office's research, such as lecture transcripts and other records of the Open Research Program.