

INTRODUCTION

一度でも撮影現場を訪れたことのある者なら、映画が一人の作り手によって作られるものだという認識など、どうしたつてもてるものではない。撮影現場は蜂の巣のように見えることもあれば、あらゆる階層が躍動し、あらゆる商いが活気を呈していたルイ十四世王朝の社会を髣髴^{ほうふつ}とさせることもある。ところが一般的には、その映画のストーリー、スタイル、デザイン、ドラマ性、センス、さらには完成品の質にいたるまで、その功績を讃えられるのは、ただひとり、太陽王（^{四世}ルイ十四世）だけだ。実際には数え切れないほどの人々による大変な努力に支えられているのに。

本書『映画もまた編集である』（*The Conversations*）は、映画の制作には不可欠な才能である映画編集者の目を通し

て、フィルムメイキングという作業にフォーカスをあてたものである。編集という作業が映画にとつてこのうえなく重要である割に、これについて想像を巡らせる者は少なく、人々から見過ごされていることは明らかだ。映画業界の者なら編集の重大な価値を認識しているかもしれないが、それ以外の世界では、未知のミステリアスな作業として、むしろ巧妙な手品や画像修正や黒魔術のようなものとして受け取られているのが現状だ。その証拠に、デデ・アレン、セシル・ドキュジュス、ウイリアム・チャン（張叔平）、セルマ・スクーンメイカー、ジェリー・ハンブリング、マーガレット・ブースといった偉大な映画編集者たちの名が日常会話に出てくることはまずない。

つい先頃、私は知人からある本をもらった。それは二十年前ほど前にダイ・ヴォーンが著した本で、その題材は第二次世界大戦中に活躍した素晴らしいドキュメンタリー映画編集者スチュワート・マカリストアだった。いみじくも *Portrait of an Invisible Man*（透明人間の肖像）という表題のこの書籍には、二十一世紀を迎えた現代でも十分に通用する指摘を見ることができる。

《イングリッシュ・ベイシエント》完成版より、ハナを演じたジュリエット・ピノシュの1シーン。

マカリストアが無名であった理由は、無関心や無頓着や悪意からくるものだとは言い切れない。彼について積極的に議論したいと思っている者にとつてさえ、どこからどうはじめれば良いのかわからなくなってしまうのだ。参考になる前例もなければ、その知識をどこから引き出せばよいのかもわからない。つまり映画を語るうえで彼の仕事について言及するべきが見あたらないのである。

その理由をすべてあげようとすれば枚挙に暇がない。しかしヴォーンはここで、ピンポイントで本質について見せている。「一般に、映画作品について語るとき、それが雑誌評論であつても組合の会合であつてもゴシップ記事であつても飲み屋での会話であつても、内容が曖昧でしかないときでも、逆に明快な解釈だったとしても、その議論は決まつてあるひとつの愚鈍な思いこみによつて歪曲されている。その思いこみとは、映画というものがたつたひとりの創造主の手で作られるものであると考えることだ」と。

だから本書がその逆を強調しているのが、ときに一方的な偏つた見方のように映るとしても、それはいまだに不公平を是正する必要があるからなのだ。ウォルター・マーチ

本人は監督の仕事を軽視するような発言は一切していない。ただ、あのナポレオンでさえ軍の司令官たちを必要としていたことも事実だ。

私の本はどれもそうだが、本書もまた、純然たる好奇心から生まれた。ウォルター・マーチとの出会いは映画《イングリッシュ・ペイシエント》の制作中のことだ。何ヶ月にもわたつて、この作品を編集している彼と会っているうちに、私たちは友人になった。とにかくウォルターの話はいつも興味深いのだ。そんな彼とはじめて本格的に面と向かつて映画について話したのは、奥さんのミュリエル（ニックネームはアギー）から、カリフォルニア州バークレーにあるラジオ局K P F Aの番組に出演依頼されたのがきっかけである。私はその依頼を受けるとき、ウォルターにも出演してもらい、三者による会話にすることを提案したのだ。アギーとウォルターと私の三人は、創造作業という全員に共通する話題で盛り上がったが、その結果、もつと彼と会話を続けたいという思いが私の中で大きくふくらみはじめることとなり、「近いうちにきつ」と私は決心していた。小説や映画において、その原案と完成品を隔てるどうにも越えられそうには見えない溝の存在について、私はかねて

からずつと興味をもっていた、いや、悩まされていたと言ったほうが正確かもしれない。いったいどのような旅路を経れば、彼方から此方までたどりつくことができるのだろうか。フィルムメイキングという作業に強く興味を引かれた瞬間を私はいまでも覚えている。それは一九六二年、ケベックのレノックスヴィルでデデ・アレンの《ハスラー》の編集作業を見たときのことだ（彼女の作業はこの映画の完成品そのものよりもずつと興味深いものだった）。《イングリッシュ・ペイシエント》が公開されてからも、私とウォルターは幾度も落ち合っており、小説『アニルの亡霊』の出版キヤンペーンツアーで私がサンフランシスコに立ち寄った際にも昼食をとりにした。昼食後、彼は編集室に招いてくれ、作業を見せてもらった。当時はちょうど《地獄の黙示録》の再編集を開始したところであると同時に、トーマス・エジソンとウィリアム・K・L・デイクソンによる17秒の映画を再構築しようとしているところでもあった。これは映像とサウンドが融合された映画として現存するものとも古いものだ。そこで二時間過ぎしてから私は編集室を出た。その数日後、私はミネアポリスにいた。七年かけて小説を書き上げたいま、次にやりたいことは、ウォルターの仕事のディテールを、また映画作りについての彼の視点を、そ

して具体的な映像編集作業についてを、彼の口から聞き出すことだと私は気がついた。その夜、彼に電話をかけてこのアイデアを提案すると、快諾を得ることができ、その数ヶ月後にはこの企画が開始されていたというわけだ。

本書は二〇〇〇年七月からの一年間のうち、数度に分けて行なわれた私たちの会話を編纂したものだ。会える機会さえあれば、いつでもどこでも落ち合うようにした。そして毎回ウォルターは私を驚かせてくれるのだ。ジョージ・ルーカスは、彼がウォルターに惹かれた理由について「私のような変わり者」だったからだと述べている。本書の中で私が一番気に入っている逸話は、ある映画で技術的な解決策を導いたある出来事について語っている部分だ。「ちよつとしたわけがあつて、私はそのアフリカン・ホールの端に録音機を設置し、私自身は反対側の端に立つて理解できない耳障りなスピーチをがなりたてたんだ。その反響音はとても美しいものだったよ」。この逸話を話す彼には、この行動がちよつと変わっているということ、それが深夜に行なわれたという事実を考えれば、むしろ奇行に属するものであるという意識は少しもないのだ。

もうひとつ、この企画で私が幸運だったのは、ウォルターがいつも興味深い現場にかかわりつづけているという事

実だ。彼が手がけてきた映画の数々には、われわれの時代における文化の中心となった作品が多くある。そういった作品について話題にするとき、彼は抽象的な理論やテーマではなく、それぞれのシーンにおける問題点の解決方法や、その作品の質を高めるために彼が用いた具体的な技術について語っている。さらには、ウォルターという人物がフィルムメイカーでありながら、その好奇心が映画という分野にとどまっていないところが断然面白いのだ。ベートーヴエンと蜂の生態とルパート・シエルドレイクと天文学とグイド・ダレッツォについて、彼ほどの洞察をもつて語る人物が、ハリウッドにはいったい何人いるだろう。正直な話、ウォルターの知識における唯一の弱点は、なんと映画史なのだ。「映画史のことはあまりわからない」という彼の言葉は、けっして謙遜ではなく、単純な事実なのだ。本書のための最初の会話をするために彼を訪ねたとき、私たちふたりは曲がりくねった道を車でサンフランシスコに向かっていた。彼は走行距離計に目を落として「この車はあと少しで月まで届くよ」と言った。「えっ？」と私。「月までの距離は238713マイル、この車の合計走行距離は238127マイル。そのほとんどがこの曲がりくねった道路で刻まれた距離なんだよ」

ウォルターの脳は、科学的知識と形而上学的思索の世界を隔てる壁を越えて、両方の世界を同時に眺めている。彼のデスクに置かれている本が、ホイールとウィックラマシンジの共著『生命はどこからきたか』である可能性はかなり高い。もはやすっかり信頼を失っている十八世紀の天文学者ヨハン・ボーデの理論の復権を、ウォルターは何年にもわたって目指している。私をはじめてボーデの理論〔惑星と太陽との距離が数列で表せるといいう
テイテイウス・ボーデの法則〕について聞かされたのは《イングリッシュ・ペイシエント》の制作中のことだった。当時、ウォルターのコンピュータのデータのうち、半分を占めていたのは、もちろん《イングリッシュ・ペイシエント》に関連するありとあらゆる情報の数々で、制作進行中にあつたこの映画をレントゲン写真のように信じられないような視点からとらえることができるものだった。たとえばボタンをひとつ押すだけで、ハナの登場時間が76分、患者の登場時間が54分、キップが13分だということが即座にわかったりするのだ。しかし、そのコンピュータ・メモリの残り半分を占めていたのは、惑星マップとボーデの理論に関する膨大な量の覚書だったのである。

ウォルターは映画界にあつて真の変人である。同世代のフィルムメイカーの中では珍しく、あの嵐のような映画の

制作環境の中で、彼だけが孤独を好む賢人、ルネサンス的
教養人のように見える。彼がこれまで映像やサウンドの編
集を手がけてきた作品には、《アメリカン・グラフィティ》

《カンバセーション：盗聴：》《ゴッドファーザー》(三部
作すべて)、《ジュリア》《地獄の黙示録》《存在の耐えられ
ない軽さ》《ゴースト／ニューヨークの幻》《イングリッシ
ユ・ペイシエント》なども含まれている。製作当時ユニヴ
ァーサル社から無視されたオーソン・ウェルズの五十八ペ
ージのメモをもとに、《黒い罌》を再編集し完全版に仕上
げたのは四年前のことだ。また《オズの魔法使》の野心的
続編《オズ》では脚本と監督を担当している。彼の著作
『映画の瞬き』は、ロバート・M・パーシグの『禪とオー
トバイ修理技術』ならぬ「禪と映画編集技術」とも呼べる
もので、映画作家や映画ファンだけでなく、作家や小説フ
ァンにも読み応えのある内容になっている。

もつとも彼は、映画の世界だけに生きていくわけではな
い。芸術にたいする彼の考え方や態度は、画家であつた父
の影響を深く受けたものだ。ピアノの前に座り、惑星間の
距離を彼なりの解釈で音律に置き換えたという「天体の
曲」を奏でる。また、最近ではクルツイオ・マラパルテの
著作翻訳に何年も費やしている。映画の制作に没頭してい

る期間は、ほかの映画を見ることを好まない。そして一年
のうち九割はその状態にある。テレビを見ることはけつし
てない。

雑然と喧騒の象徴である編集室にあつて、彼の存在はあ
くまでも穏やかで静かだ。その耳は、20トラックの音響か
ら流れてくる銃撃とナバーム弾と命令の叫びとヘリコプタ
ーの騒音の背後に隠れている微かなうなり音も聞き逃さな
い。フランシス・ Coppola のゾエトロップ・スタジオやソ
ウル・ゼインツ・フィルムセンターの編集室で、編集機器
A v i d で彼がショットとショットをつなげば、実際には
急激なジャンプ・カットであつても、その映像はしなやか
につながっているようにしか見えない。壁に張り出した暗
号のようなチャートを参照しながら、いま取り組んでいる
シーンのドラマ性の骨格を読み解いてゆく。このチャート
では、登場する人物には黄色マーク、特定のロケーション
(たとえば「ヴェニス」「砂漠」「イタリアン・レストラン」)には
青マーク、そして物語のターニングポイントとなるシーン
(たとえば《リブリー》の「鏡」のシーンや《イングリッシュ・
ペイシエント》の「ファーストダンス」のシーン)には斜線入
りカードが使われている。こうすることでストーリーの道
筋を上空から見下ろすことができるというのだ。ちょうど

ツール・ド・フランスや障害物長距離走をそうやって見ると理解しやすいのと同じように。このチャートを眺めながら、編集者として答えを出すべき重大な疑問や可能性について同時に考えを巡らせる。「あのオアシスに立ち寄るシーンを完全に削除してしまうことは可能だろうか。そうやって3分後のシーンに直接つなぐことで、まったく異質なふたつのシーンに深い関係性を生み出すことができるのではないだろうか……」と。

それ以上に彼が重要視していることは、ずっと些細な問題点について熟考することだ。この主人公から出ている、ちよつとだけ高慢な雰囲気を消し去るにはどうすればいいのか。後で起こるプロット進行の妨げを回避するにはどうすればいいか。開始7分のところでちよつとしたことをしておくことで、開始53分のシーンに影響をあたえる、むしろそのシーンを「救う」ことができるのではないだろうか。沈黙の長さを倍にすることで、またはあのナイフの映像につなぐことをやめることで、こちらのシーンの緊張感を倍増させることができるのではないだろうか。この作品にはどうしても必要だったのに撮影されなかったショットを、どうやって埋め合わせて偽装すべきか、ということまで考える。作業中のマーチを見てみると、ほとんど目に見えな

いほどのディテールまで徹底的に掘り下げたうえで、シーンの骨格や動脈を結合させたり移動させたりしながら位置を変え、最終的に皮膚の表面にあらわれる様相を向上させていることがわかる。彼の作業のほとんどは、観る者の潜在意識にサブリミナルに働きかけてくる。そこにあからさまな見せ方は一切存在しない。観ている私たちには、彼の方法論がどうやって機能しているのかさえわからない場合がほとんどだ。彼が編集した《イングリッッシュ・ペイシェント》をはじめて観たときのことを私はよく覚えている。

「患者がプラムを食べたとき、遠くで鐘の音が響いていたような気がする」と私は彼に言った。「ほう」と答えた彼の声は、私がそれに気づいたことを喜んでいたようだ。

「そうなんだ、遠く、およそ半マイル（800メートル）の距離で鐘が鳴っている音を入れてあるんだ。よみがえる記憶の暗示としてね。患者はプラムを食べて記憶を手繰り寄せはじめる（実際の回想シーンはその1分後にはじまる）。そして次からは、あの鐘の音が彼にとつて過去の記憶へのシグナルになるわけさ。プラムの味に替わって、鐘の音が記憶への触媒の役目を果たしているんだ」と。またウォルターによれば、この聞き逃してしまうほどの微かな鐘の音は、映画開始から15分経過したこの時点でやつと耳にすること

のできるポジティブな文明の音なのだという。それまで聞こえてくる人間の作り出した音は、爆弾、機関銃、墜落する飛行機、衝突する列車だけだ。《イングリッシュ・ペイシエント》などに見られる本物の編集は、このようなかたちで観客の潜在意識に働きかけているのである。それ以外にも、映像がある場所から別の場所へとつながれるとき、その多くでサウンドがほんの少しだけ先行してつながれている事実には気がついた。たとえば、砂漠の考古学者の映像に移行する直前に、彼が石に紙やすりをかけている音が聞こえてくる、また、ハナが石蹴り遊びの石として投げた金属片のカチンという優しい響きがベルベル人の民族音楽へと発展して、やつと映像が過去の回想シーンへ飛んだことが見てとれるといった具合だ。

これは気の利いた作家が小説で使用している技法であり、またレコード・プロデューサーが数え切れないほどの小さなディテールをいじくってアルバムを仕上げる技術にも通じるものだろう。マーチはひとつのシーンだけを見ているのではなく、より大きな構造として全体像を見つめている。スピードや背景音、敵役が会話中にどうやって顔をそむけたのか、もつと回りくどい例をあげるなら、登場人物が言葉を発したあとに編集者がどのタイミングでその映像をカ

ットしたのかなど、何千ものディテールの断片によって、映画作品のペースや心理的なトーンが決まってくる。『映画の瞬き』には次のように書かれている。

たとえば、ある登場人物が話し終える前にカットすることで、観客に、その人物が述べた言葉を額面どおり受け取ってもらう方向にもっていくことができる。反対に、その人物が話し終えた後でさらに余韻を残してからカットすることで、観客に彼の目の表情を読んでもらい、実は本音ではなさそうだと、彼自身や彼の言葉について猜疑心を抱くようにもっていくこともできる。その場合には観察にはある程度が必要なので、カットを急ぎすぎてはいけない……彼が嘘をついているという事実には観客が気づくまで待つのだ。

ウィレム・デフォーとジュリエット・ピノシユのシーンを編集（それは《イングリッシュ・ペイシエント》の撮影が終了した夏のことだった）しているマーチの姿を見ていて気づいたことは、シーンに込められた情報のうち五分の一をあえて削除してそれを「貯え」、明示されない情報をもつ吸引力を作品の後の地点にまで引き延ばしているということ

だった。映画《ワシントン広場の薔薇》（この映画はマーチとは一切関係ないが）を観て、私はやつと彼がなにをしようとしていたのか理解できた。《ワシントン広場の薔薇》では、的確な編集と明瞭なシーンのおかげですべての事実が明確に表現されているので、それぞれのエピソードがそれ自体で完結している。つまりこの映画は、あまりにも出来の良い自給自足の瞬間の羅列で構成されているだけに、完結されたそれぞれのシーン同士の間には壁が築かれてしまっていたのだ。

編集のある段階で、ウォルターはときにシーンを逆さまにしたり揺さぶったりすることで、それがどれほど必要なものなのかを確認している。ときには他人の意見にあえて逆らい、シーンを削除することに固執することもある。アンソニー・ミンゲラ監督の談によれば、彼が別の作業で数日間編集室をあけてから戻ってみると、作品のカギを握るアルマシーとキャサリン・クリフトンのダンス・シーンが、もはや必要なしと判断したウォルターの手によって削除されていたという。結果的にそのシーンは採用されているが、そのときの議論の衝撃と編集上の危機を乗り越えたことでこのシーンは引き締まり、より強い余韻を観る者にあたえることとなっている。

また、すでに完璧に編集できているようにしか見えなかったシーン（アルマシーとキャサリンのクリスマスパーティーでのラブ・シーン）を、数日後、まるで魔法をかけたように生まれ変わらせたこともある。音響に新たな音を加えることで、ラブ・シーンが繰り広げられている部屋の外から聞こえてくるクリスマス特有の善良な雰囲気や、ふたりのままに競わせたのである。マーチとミンゲラが並々ならぬ音楽的知識をもっていたからこそ、この映画のリズムと輪郭を音楽で形作ることができたのだ。このふたりにはまた、とてもはつきりと意見を述べ、自分の言葉で論じ合うことができるという共通点があった（彼らとは対照的に、プロデューサーのソウル・ゼインツや私などは、モノポリー・ゲームで激高してモノも言わずに立ち去り、しばらくは口をきくことも拒むようなタイプである）。

散文とはなにかに關して「長く親密な関係」というヘンリー・グリーン〔一九〇五—一九七三〕実験的な手の言い回しがあるけれど、この言葉は映画編集の仕事を端的に表してい

る。何時間もかけて、ひとりの役者のジェスチャーを吟味し調整する。役者たちは編集者をほとんど知らないが、編集者は彼らを複雑なところまで細かく理解し、悪い演技のショットでさえも使いこなしで見せる。アギーを交えた私たち三人のラジオ対談で、ウォルターは編集者が役者の無意識的なサインをどこまで読み取っているかについて語っている。「たとえば、ある役者は『しかし』という言葉を発する前に必ず左側を向くとか、激しく考えをめぐらせているときには瞬きを1分間に7回するとか……そういうことを編集者がこと細かく観察しているのは、それが大事なことからです。狩人が森の中の痕跡を認識するのが重要なと同じことです。鹿はどこだ？ これは獣道か？ この折れた小枝はなにを意味する？ そういったあらゆるものがものすごく大切になってきます。映画を生かすためのサインを見いだすことが必要なわけです……。たとえば迫力に欠けるものであっても、相応の場所にしっかりと当てはめることで、人を引きつける説得力を出すことができると理解できるようになる。忘れたセリフをなんとか思い出そうとしている役者のショットを利用することも多いですね。そこには嘘のない感情があふれているからです。恥じらいや混乱や折るような気持ちすべて顔に出ています

から。文脈によっては、それを使うことはもちろん間違いでしょう。しかし別の文脈に置いてみると、素晴らしい魔法のような瞬間にもなりえるわけです」

私は小説を執筆するとき、最後の二年間を編集作業にあてている。暗中模索しながらひたすら四、五年間書きつづけたとしても、最終的には、そうやって苦労して作り上げた作品の私たちを、本来の自然な私たちを、たとえるなら絨毯の幾何学模様の正体を見つけ出すことが必要だからだ。これまでドキュメンタリー映画を二本作つたけれど、これも小説の執筆と同じ創作プロセスだった。数ヶ月間または数年間をひたすら撮影または執筆に費やしたうえで、その内容を新たなかたちに、ほとんど別のストーリーだと思えるくらいになるまで組み替えてゆくのだ。明瞭明快になるまで、おさまるべきところにおさまるまで、さまざま組み合わせを試みる。作品の本当の声や構造が見えてくるのは、まさにこの段階なのだ。はじめてドキュメンタリー映画を作ったとき、映画に芸術の生命を吹き込む作業は編集なのだとは実感した。また、映画《イングリッシュ・ペイシエント》の制作に瑣末ながら参加させてもらい、編集するウォルター・マーチの姿を目の当たりにしたとき、映

画の制作においては、この編集こそが小説の創作に一番近い作業だと私は確信した。

映画というものは、脚本執筆、撮影、編集と、三度にわたって誕生するという趣旨のロバール・ブレッソンの言葉を、マーチはよく引用する。《イングリッッシュ・ペイシェント》の場合は原作となった私の小説があるので四度にわたって誕生したと言えるだろう。特定の一場面をあげてそれぞれの誕生をくらべてみると、とても面白いことが見えてくる。小説では、両手に包帯を巻いたカラヴァッジョが、器から水を飲む犬を見て、三年前に受けた拷問のことを思い出す。この急激な記憶の洪水は、座っている彼の前にあるテーブルのイメージからはじまる。このシーンの長さは二段落で、いま現在彼の横にいる犬の姿と過去の拷問が融合するかたちで進められる。あの辛い過去と向き合うことがカラヴァッジョにはできないので、漠とした記憶として、意識的に曖昧に思い出される。夢のような、リアリティを排除した場面だ。

アンソニー・ミンゲラの脚本では、このシーンは四ページにおよぶ、ぞつとするような鋭いセリフで描写されている。ドイツ軍の尋問者（小説ではイタリア軍）が、スパイ容疑で捕らえたカラヴァッジョに情報を吐けと迫る。カラヴ

ァッジョと「イギリス人の患者」の犯罪を結びつけるため、ミンゲラの脚本では、カラヴァッジョの逮捕とそれにもなう拷問の原因となつたのはアルマシーであるという事実が明示されている。それだけでも、すでに小説とはかけ離れたアプローチだということがわかる。小説では過去の記憶がカラヴァッジョを苦しめる瞬間はあるものの、拷問が詳細に描写されることはなく、テーブルに手錠でつながれた記憶が甦るというかたちで暗示しているにすぎない。一方、ミンゲラの脚本では、同じフレーズのセリフが何度も繰り返されることや、さりげなく部屋を歩き回っている尋問者が突然カラヴァッジョの体に触れたりすることで、極度の緊張感を保ったシーンとなつている。

その次の「誕生」は撮影だ。カラヴァッジョを演じたウイレム・デフォーは「あのシーンは地獄の撮影だった」と振り返っているが、確かにその通りだ。少なくとも15テイクを撮ったうえで、開かれるかみそりの刃、タイプライターを打つ記録係、カラヴァッジョの腕を這う蠅（それは瓶に入られて激しく振られたため酩酊状態になっていた）、かみそりが画面に映し出されると同時に音を立てて飛び去る蠅など、数々のクローズアップ撮影が行なわれていた。なかでも私がよく覚えていているテイクは、かみそりから逃れよう

と手錠でつながれたテーブルを引きずりながら部屋の隅まで移動するデフォアの顔だけを終始捉えつづけたショットだ。この撮影素材をはじめて見たとき、これほどまで際立った瞬間がほかにあるだろうかと思つたほどだ。ミンゲラは自分で書いた脚本から、さらにもう一步踏み込んでこのシーンを撮影したのである。そのうえですべてがウォルターに託された。

ウォルターはこのシーンをいつたいたのように料理したのでろう。

彼はイタリアの作家クルツイオ・マラパルテが「ナチスの特質」について書いた本を読んだ記憶から、ナチスが自分の弱みを見せる行為を特に嫌悪していた事実を採用することにした。この考え方は、私の小説にも、ミンゲラの脚本にも、時間にして100分におよぶ撮影素材にも一切描かれていない（ちなみにウォルターはこの100分もの素材から3、4分のシーンを作り出すという、気の遠くなるような作業をしなければならなかった）。あらゆる映画のあらゆるシーンにおいて、彼は特定の思考パターンを編集の大前提として定め、その考え方やコンセプトを抛りどころにシーンを編集する。

デフォア演じるカラヴァッジョが、かみそりの刃を見な

いうちから「切らないでくれ」と言う部分がある。彼はその言葉を一度だけ口にする。そのときウォルターは、この言葉を咀嚼している尋問者を画面に映し出し、その反応をじっくりと見せている。確かに尋問者はこのスパイの親指を切り落とすと脅してはいたが、それはあくまでも軽い言葉で、本気かどうか定かではなかった。カラヴァッジョが「切らないでくれ」と言つたとき、このドイツ軍の尋問者は一瞬止まり、嫌悪の表情をちらりと浮かべる。そして尋問は続く。その数秒後のところに、ウォルターは同じシーンの別テイクから、デフォアが同じセリフをもつと震えた声で言っている箇所を見つけて取り出し、もう一度このセリフを差し込んだ。これでデフォアは心に抱いた恐怖をふたたび口にしたことになる。そこで時間が凍りつく。

映像はドイツ人の表情を映し出す。観客はこの表情から、ドイツ人が頭で考えていたことを間違ひなく実行に移すだろうということを思い知る。効果をより強調するため、マーチはこの瞬間のあらゆる音を消し去り、完全な静寂を作り出した。観ている私たちは気づかないかもしれないが、このシーンの衝撃は実はこの静寂から生まれている。カラヴァッジョが見せてはいけぬ弱みを見せてしまったことで、いま、悲惨な拷問がはじまろうとしている。マーチは

この静寂の直前まで数々の音の層を入れて、私たち観客もこの洞穴のような部屋の中にいるような感覚を提供していたのだ。それは、この部屋の外の音まで取り入れたものだ（これは彼が得意とする技法のひとつで、『ゴッドファーザー』でマイケル・コルレオーネがはじめて人を殺すシーンでも、外の通りの音を聞くことができる）。このシーンに盛り込まれていた音の層は、ふたりの人物の緊張感あふれる会話の背後に、外から聞こえてくる部隊の銃撃音や兵隊の叫び声、室内では延々と続くタイプライターの音、蠅の羽音、鳴りつづける電話の音があり、そのすべてが混ざり合うように聞こえていたのだ。しかしデフォーが二度目にあのセリフを言ったとき（実際には撮影でも脚本でも彼はあのセリフを繰り返してはいないのだけれど）、その言葉に感応するように、マーチは完全な静寂で危険な空気を生み出したのだ。

ウォルターによれば、映画で静寂が利用されるようになったのは、一九二七年に同時録音技術が発明された以降のことだという。それまでは生オーケストラやオルガンやピアノなどによる伴奏つきで映画は上映されていた。マーチはいつでも編集をしながら完全な静寂で映画館に衝撃をあたらされる好機を狙っている。『イングリッシュ・ベイシエント』では、このシーンがそれにあたるわけだ。この静

寂は5分間も続いたように感じられるけれど、実のところは5秒程度でしかない。しかしこの5秒間であらゆることが明確になっている。この瞬間を境に、本当の地獄がはじまるのだ。思わず目をつぶつてしまい、失神してしまう観客まで出てくるのもこの瞬間からだ。失神してしまうのはおそらく目をつぶつたせいだろう。スクリーン上には何ひとつ残酷なものは映されていないのだから。ただしそれを暗示するものが耳から入ってくる。つまり、思わず目をつぶつた人たちは、この名編集者の術中にまんまとはまり、ことのすべてを手に取るように想像してしまうのである。

