

クラカウアーの『カリガリからヒトラーへ』(2)

荻野 雄

Über Siegfried Kracauers *From Caligari to Hitler* (2)

Takeshi OGINO

Accepted June 6, 2007

抄録：本論文は前稿に引き続き、クラカウアーの『カリガリからヒトラーへ』を考察する。クラカウアーはワイマール期ドイツの重要な映画、「カリガリ博士のキャビネット」、「ニーベルンゲン」、「最後の人」、「蠱惑の街」、「メトロポリス」、「ベルリン」、「嘆きの天使」、「青の光」、「制服の処女」などのうちに、ドイツ中間層の精神の自然への退行過程を読み取っていく。退行していたがゆえに中間層は、ラティオや資本主義に対する非合理的な反逆を体現するヒトラーおよびナチスを熱狂的に受け入れたのであった。

索引語：クラカウアー、『カリガリからヒトラーへ』、ドイツ映画、ナチス

Zusammenfassung : Diese Abhandlung folgt der vorausgehenden Betrachtung “Über Siegfried Kracauers *From Caligari to Hitler* (1)” und behandelt besonders seine Auslegung des deutschen Films in der Weimarer Zeit. Kracauer betrachtet z.B. „Das Cabinet des Dr. Caligari“, „Die Niebelungen“, „Der Letzte Mann“, „Die Straße“, „Metropolis“, „Berlin die Symphonie einer Großstadt“, „Der blaue Engel“, „Das blaue Licht“ und „Mädchen in Uniform“. Er entdeckt in diesen Meisterstücken des deutschen Films den Tendenz der Mittelschicht zur Regression in die Natur. Rettungslos der Regression verfallen, nahm die Mehrheit des Mittelstandes begeistert Hitler auf. Hitler und die Nazis verkörperten den irrationalen Aufstand gegen die ratio und den Kapitalismus.

Schlüsselwörter : Siegfried Kracauer, *From Caligari to Hitler*, deutscher Film, Nazi

I 『カリガリからヒトラーへ』の特徴

1 「自然」と「理性」

これまで見てきたことを踏まえて、『カリガリからヒトラーへ』の具体的な考察に移ろう。
『カリガリ』の目的は、共和国瓦解の原因の十全な解明に寄与するため、合理的には理解しがたいワ

イマール時代のドイツ国民の政治行動を心理の次元にまで掘り下げて探求することであった。この著作で目を引くのは、副題で「心理学的歴史」と銘打たれているとおり「権威主義」や「無意識」といった概念が導入されていることである。このことから『カリガリ』は、「精神分析的」視角からドイツ人の心理に接近する試みに見えるかもしれない。とりあえずそこで使われている術語を受け入れてクラカウアーの見解を要約するならば、次のようになるだろう。ワイマール時代のドイツ人は、一定の民主主義的制度は作られたのに権威に庇護された伝統的な心理状態（権威主義）から脱却できなかった。政治的に成熟しえず権威に恋々としたドイツ国民は、安定期にも実は民主主義に冷ややかな距離を取っていた。ドイツ人の内部に巣食っていたこの潜在的傾向性は、経済的危機が引き金となって一気に表面化した。結局ワイマール共和国は、伝統的政治勢力が温存されたうえに、民主主義を支えるべき国民（特に中間層）が権威主義に陥ったままだったので、やすやすとヒトラーの支配に取って代わられたのだった。

しかしながら『カリガリ』のドイツ精神史を、こうした精神分析の概念だけに依拠しながらさらに踏み込んで読み解いていくことには、困難が伴う。そこでは使われている心理学的概念が厳格に定義されることも、詳しく説明されることもないからである。例えば、『カリガリ』全体にとって最も重要なキーワードである「権威主義」は、フロムの『自由からの逃走』では防衛機制の一つとして心理メカニズムの中に明確に位置づけられているのに対し、クラカウアーはこの概念で漠然と「権威に過度に惹かれる性質」を意味しているに過ぎない。またフロムに言及した一箇所を除けば、フロイトを初めとする精神分析学者の文献も参照されてはいない。この事実、クラカウアーの主張の曖昧さやその理論的根拠の薄弱さというより、彼の分析における心理学の副次的性格を示唆しているように思われる。『カリガリ』の議論をよく検討してみれば、それも基本的に「自然」と「理性」という視点から切り拓かれた地平の上で行われていることがわかる。共和国のドイツ人は古き自然の支配から脱け出て「理性」に開かれる可能性を与えられながらも、ラティオの支配に困窮し結局自然の呪力圏に引きずり込まれていったという根本的洞察が、やはり『カリガリ』の議論の基本的な図柄を決定しているのである。おそらくは著書をアメリカの読者に受け入れやすくする狙いもあり、クラカウアーはこうした認識を先に見たように精神分析の概念で言い換えて提示したのであろう。けれどもクラカウアーの議論の真意を正しく掴み、またその細かいニュアンスを取り逃がさないためにも、『カリガリ』の主張をできる限り彼の思考にとってより本質的な概念で捉え直しておくことにしたい。（『カリガリ』の出版の前年の1946年に発表された論文「合理性に対する反乱」では、人種的偏見など様々な近代の病理を捉えるには精神分析的アプローチでは限界があり、「自然」と「理性」の断絶という観点が不可欠だと述べられている。¹⁾

2 精神と映画

クラカウアーがアメリカ亡命直後の1942年に奨学金獲得のため作成した書類には、当地で彼がこれから取り組む研究の計画が記されている。「私のテーマはドイツ映画の歴史である。……この研究の目的は、ドイツの映画の分析と解釈を通じてこの時期のドイツの生 German life と精神の性格を明らかにすることにある。それによって、重大な帰結に到った歴史的発展の背景が表面化するだろう。」(O15)『カリガリ』は、いわば胚珠であるこの計画書から5年近くに渡るクラカウアーの努力の結実であった。

周知の通りそこでは、「カリガリ」を起点とするドイツ映画史の中に共和国時代のドイツ精神の変遷が辿られていくのである。

ワイマール時代のドイツは世界有数の映画の産地であり、歴史的な名作を数多く製作したほか、新しい技術や技法の開発によっても映画史に多大な貢献をした。「ドイツ人は映画の領域を二つの方向で拡大した。彼らは混乱した精神の悪夢のようなヴィジョンを映画に組み入れると同時に、真に映画的なリアリズムを確立したのである。この発展は光と影の言語に対する完璧な洞察と、……可動式カメラによって成し遂げられた。」(O17) さらに映画は目立たない細部や通常は見逃される微かな動きに光を当てる独特の表現メディアでもあったから、周辺の文化や瑣末なものの意義を確信するクラカウアーがそれに強い関心を抱くのは当然であった。しかし彼がここで特に映画に向かっているのは、「集団の心理」は他のどの表現様式よりもスクリーン上にこそ現出するからである。映画は分業で製作されるため国民共通の心性が刻印されやすく、またそれは「商品」であるから不可抗的に購買者である匿名の群衆の欲求に答えている。それゆえに映画は大衆の精神を「反映する reflect mirror」、とクラカウアーは言う。(なお 1942 年の計画書ではさらに加えて、敗戦や価値観の崩壊や内戦の衝撃が、本来現実とは間接的にしか関わらない芸術にも直接的に波及したため、ドイツ映画は他の国の映画に比べて「特に透明性が高い paticularly transparent」(O17)、と主張されている。) 従って映画を題材とはしても、『カリガリ』は映画の美学でも厳密な意味での「映画」史でもない。そこでは映画はもっぱら、ドイツ人特に中間層の精神状態を読み取るための媒体(認識根拠)として扱われるのである。

しかし国民の精神がフィルムに焼き付けられているとして、それを映画からどのように読み取ればいいのか。言い換えればクラカウアーが映画と精神との間に設定する「反映」とは、いかなる事態を指しているのか。この点に関してもクラカウアーは詳しい説明をしていない。だが『カリガリ』の分析の実際は、彼が映画と精神の間に一義的な関わりを想定してはいないことを示している。大きく分ければクラカウアーは、次の六つの仕方で両者を関係付けているのである。(それらの間に同時に複数の関係が成立することもある。) ①映画は「探偵小説」のような「魔法の鏡」として、自覚的・批判的にせよ無自覚的にせよ同時代の精神状況を表出させている。このとき映画は国民の心理状態の「象徴」として捉えることができる。②映画は、現存するある精神傾向を指し示す「兆候」でありうる。③映画は観客を惹きつけるため、彼らの願望や抱いている社会イメージに沿う物語を提供している。その際映画は観客が有るままの現実を直視することを妨げ、「イデオロギー」として機能する。④映画は、人々に潜在している特定の考え方・感情を成長させる。それは「プロパガンダ」の有力な一手段でもある。⑤映画は想像力の産物として、現在の精神傾向のさらなる発展がいかなる帰結を引き寄せるかを「予感」している。⑥カメラは時に同時代人の典型的な姿勢と「一体化」し、その立場から見える世界をスクリーンに映す。

クラカウアーはこれらの観点を使い、繰り返し触れてきた問題意識に導かれて、映画からそこに可視化されている精神の状況を類推していく。その際彼は単に映画の筋だけではなく、街路 city street や渦巻き模様などの頻出するアイコン、さらにドイツで特に発展した撮影手法にも着目し手掛かりとしている。こうした映画解読を通じて構成された『カリガリ』の共和国精神史を、以下では先に述べたクラカウアー固有の概念への翻案を行いつつ、また映画が以上のいずれの仕方で精神を示しているのかにも留意しながら、追っていくことにしよう。

Ⅱ 前史と戦後期

『カリガリ』の叙述は年代記的である。クラカウアーは帝政期（1917 年以前）の映画について簡単に論じた後、共和国の映画史を戦後期 the postwar period（1918 ～ 1924）、安定期 the stabilized period（1924 ～ 1929）、ヒトラー前夜期 the pre-Hitler period（1930 ～ 1933）の三つの時期に分け、順次考察していくのである。ここではクラカウアーが扱っている映画のうち、彼の議論を把握する上で欠かせない特に重要な、そして一般的にも有名な作品に焦点を当てることにしたい。いわば前史である帝政期から始める。

1 カリガリ博士以前

この時期の重要な映画の一つが、「プラーグの大学生」（1913）である。この映画の主人公ボールドウィンは、富に幻惑されて鏡に映った自分の像を与える契約を悪魔と結ぶ。鏡像は肉体を得て独立した人格として行動し始め、ボールドウィンはこの「第二の自我」によって破滅へと追い込まれてしまう。クラカウアーによれば自我が分裂したボールドウィンは、当時の中間層（ブルジョアジー）の姿であった。（クラカウアーの用語法では、中間層は文字通り「中間の」層として、帝政期には大ブルジョアジーも含む。）中間層は一方では身分制的な支配層を憎んでいたが、彼らが指導する政府の自由主義的な政策や反社会主義的な姿勢には心惹かれていたからである。だが中間層は自律的個人という観念に執着し、自我に関わる問題の根源を社会的地位に関係付けることは嫌ったため、分裂は個人の内部に置き移された。「プラーグの大学生」は、歴史的・社会的地位に規定された精神状況を象徴しながら、その苦境を中間層の誇りないし自己理解を満足させるように提示しているのである。

さらに、「ゴーレム」（1915）と「ホムンクレス」（1916）というよく似た主題を扱った二つの作品も、中間層の状況と深い関わりを持っているだろう。それらの映画では、魔法あるいは科学によって作り出された人工的生命体が、その異常な出生ゆえに周囲から迫害されて、自暴自棄になり破壊衝動に身を委ねた挙句滅びていく。孤立し「愛を与えることも愛を受けることもできない」ことへの劣等感を持つゴーレムたちは、ドイツの中間層（ブルジョアジー）の姿と重なる。イギリスやフランスのブルジョアジーと違い、彼らは自分たちの力で真に民主的な社会を建設することに成功せず、その結果ドイツは、中間層が指導する統合された社会（the social whole）とはならなかった。貴族からは差別され、労働者からは敵視されて、中間層はその同胞意識を満たしえなかった。だが今持っているものを失うことを恐れて、旧支配層に庇護される政治的未成熟を彼らは克服しようとはしなかった。反対に彼らは未成熟と孤立を誇りとして、自分の道を進んだのである。破滅するゴーレムとホムンクレスは、そうした姿勢の陰鬱な帰結を予感しているだろう。

2 カリガリ博士のキャビネット

ドイツが真に重要な、国際的にも評価される作品を生み出し始めるのは第一次世界大戦以後である。それは何より、敗戦と革命によって旧体制が少なくとも当面は舞台から消えたので、「破裂 Ausbruch」

とも表現すべき解放的ムードがドイツに広がったためであった。映画は大衆にメッセージを伝える唯一の媒体であったから、特に人々の創造的エネルギーを引きつけたのである。しかしクラカウアーによれば、戦後期のドイツ映画がリアリズムの忌避や幻想性という特徴を帯びていることは、1918年から始まる大きな変化、つまり突然の民主化や内乱が中間層を混乱状態にも陥れたことを示している。彼らは、「表面的には以前と変わらないように生きていた」。だが心理的には現実との接触を回避して、内面世界へと隠棲したのである。「殻の中へのこの退却は、当時の事情によって促進されていた。第一に、中間層の内面への退却はドイツ支配層の利益に申し分なく適っていた。支配層が生き残るチャンスは、大衆が自分たちの苦しみの原因を見逃す用意がどれだけでできているかにかかっていた。第二に、中間層は常に支配されることに満足していたから、政治的自由を一夜のうちに授かったとき、彼らは実践的にも理論的にも責任を引き受ける準備ができていなかった。彼らは自由の侵入によってショックを受けたのである。第三に、彼らが舞台上に登場したのは、流産したブルジョアの解放を埋め合わせようとすれば社会主義的解決を引き寄せてしまわざるをえないときだった。だが社会民主党からして、革命の実験に挑むことを欲していただろうか。状況全体が困難だったので、誰もそれに向かうのに十分な勇敢さを奮い立たせることができなかったのである。」(A59)

このようにドイツの人々は内面へと籠城はしたが、そこで内省に集中して新たな時代に適応しようともがいてもいた。「個人の概念」と「伝統的な権威」に対する批判と愛着が、彼らの心の中で葛藤していた。戦後期の映画はドイツ人の独特な内的独白 *monologue intérieur* である、とクラカウアーは言う。(クラカウアーは言及してはいないが、ドイツ映画は室内劇というジャンルを確立させた。) こうした戦後期の心理状況を典型的に体現しているのが、1919年の「カリガリ博士のキャビネット(大箱)」である。クラカウアーの解釈を見ていこう。

「カリガリ博士」は、精神科医で香具師のカリガリや夢遊病者チェーザレといった不気味な人物形象が跋扈する犯罪物語であり、映画ではある狂人の語る幻想として提示されている。しかしハンス・ヤノヴィッツとカール・マイヤーによる原作ではこうした「外枠」はつけられておらず、カリガリに操られたチェーザレが犯す連続殺人は現実の出来事として描かれていた。この原作のまま映像化されていけば、映画は革命的な寓意を持っただろう。カリガリは、自らの支配欲を満たすために人間の権利を無慈悲に踏みこじっていく絶対的権力、旧体制下のドイツに君臨したような支配者層を表し、夢遊状態でカリガリの指示に従わされるチェーザレは、彼自身も犠牲者であるような人殺しとして、国家によって徴兵され戦場に送られた国民の姿を連想させる。だからカリガリが正体を暴かれて敗れ去る物語の結末は、理性による不合理な権威の打破の象徴でありえたのである。

しかし実際の映画では、原作者の意向を無視して、カリガリによる連続殺人は一人の人間の妄想譚に作り変えられた。その結果、倫理的関心からカリガリを追いつめる探偵役のフランシスが終結部で狂人に、権力者カリガリが温和な病院長に変容することになり、権力の凶悪さを暴く物語は、むしろ権威の本質的善性を賛美し、それへの反抗を狂気として非難している話にも受け取れるようになってしまった。こうした変更は当時のドイツ人の一般的性向に従った結果である、とクラカウアーは言う。この頃ドイツの中間層は、厳しい現実を避けて内面に引きこもり、そこで自らの権威や個人主義への古き愛着と格闘していた。主要エピソードを劇中劇へと転換させることにより、「カリガリ博士」はこの内面への退却の表現となったのである。全編が人工的に組み立てられた、しかも奇妙に歪んだ表現主義的なセットで撮影されていることも、この後ドイツ撮影所の特技となった巧みな照明の使い方も、カリガリを巡る事件は個人の内的世界で展開されているという印象を強めている。「建築家が作

り出したファサードや室内は単なる背景ではなく、象形文字であった。それらは空間の言語で魂の構造を表現していたのである。」(A75) 他方で、いわば箱の中に入れられたとはいえ革命的なカリガリ打倒の物語がそのまま維持されたことは、ドイツ人が隠棲した内部で伝統的な権威を疑い始めていることを示唆していた。

ここまで見てきたうち、原作からの改変に関しては、クラカウアーは個人的に参照することを許されたヤノヴィッツの手記をそのまま受け入れて論じている。しかし近年の研究によれば、ヤノヴィッツの記述は彼の革命性と功績を誇張し過ぎているという。具体的には、既に原作の時点で物語は映画とは違って形においてではあるが枠付けられていたこと、原作者たちも映画での変更を了承していたであろうことなどが、脚本や契約書から明らかにされている。²⁾ ヤノヴィッツが「カリガリ博士」成立の経緯をこのように改変したのは、彼がクラカウアーと同じくアメリカへの亡命者であり、自分の政治的正しさや能力を証明する必要があったからであろう。ただしこの新たな発見は、完成した作品自体に対するクラカウアーの解釈を無効にしてしまうものではない。今述べたとおり、現実では革命的行動を回避したドイツ人の「集団的魂」の奥底では心理的な革命が進行していたのだが、「映画はドイツの生のこの二つの側面を、カリガリの権威が勝利する現実とその権威が打ち倒される幻影とを結びつけることで写し出して reflect いる。反逆を拒否する姿勢という被膜の下で、身に染み込んだ権威主義的傾向に対する反逆が明らかに広まっている状況を、これ以上適切に浮き彫りにする象徴の布置 (configuration of symbols) はないだろう。」(A67)

クラカウアーの分析はしかしここでは終わらない。「カリガリ博士」で革命的な魂が専政者を倒すとしても、そこでは何が目指されているのか。「この映画の物語および画面の構成要素が描き出している図柄からは、一組の対立する極が浮かび上がる。」(A72) 一つの極は権力、より正確には専制政治であり、それに対置されるもう一つの極は「自由」である。そして特徴的なことには、「カリガリ博士」では専制の対極であるこの自由は、例年開かれる大規模な縁日である「定期市 fair Jahrmarkt」のイメージに具象化されている。映画の随所に、どこからか流れてきた見世物小屋や小商いの店が並ぶ、無数の人々で雑踏する定期市の光景が差し挟まれている。例えば、フランシスと友人アランが並んで楽しそうに歩き、いわば幸福の幻影を画面に立ち昇らせる場面の舞台もそこである。だが定期市が人々を惹きつけるのは、そこでは過剰となった文明から逃れて、大人も子どもじみた遊戯に身を委ね、抑えられていた諸々の本能を解放しうからであろう。つまり「市は自由ではなく、カオスを孕んだアナーキーなのである」(A73)。「カリガリ博士」において手回しオルガンとメリーゴーランドが市を代表するアイコンとなっていることも、定期市が具現しているのはカオスであることを仄めかしている。なぜなら、「自由は川に似ているが、カオスは渦巻きに似ている」からである。渦の中を人は前に進むことはできない。カオスは自由の状態ではなく混乱であり、それゆえ映画が専制に定期市を対峙させたことは、その革命的方向性に孕まれた欠陥、その自由観の未熟さを示す、とクラカウアーは言う。「意識的にせよそうでないにせよ『カリガリ博士』が露わにしているのは、専制とカオスの間を揺れ動く、絶望的な状況に直面している魂であった。それには専制から逃れるいかなる試みも、完全な混乱状態を引き寄せるように見えたのだった。」(A74)

このように結局、内面へと籠もったドイツ人が専制か混乱かという二者択一に晒されていると感じていたことを、クラカウアーは「カリガリ博士」から見て取る。しかし「街路論」を検討した際に見たように、ワイマール時代にはクラカウアー自身が、無定型で混沌とした大通りをブルジョアジーの室内世界に対峙させていたのだった。確かに「カリガリ博士」の市には彼が重視する理性の契機は欠

如しているものの、大きく言えばそれがかつてクラカウアーが考えていた「街路」の一種であろう。それを時代からの脱出口として展望していることを「カリガリ博士」の「自由観の未熟さ」として厳しく断罪するクラカウアーは、多少なりともかつての自らの理想イメージの曖昧さに対する批判の意図を持っていたのかもしれない。「ドイツ人の考え方にはボヘミア的なところがある。しかしその要素は正しい洞察の帰結というより、素朴な理想主義の産物であるように思われる。」(A74) 既に触れたパノフスキー宛の手紙で、彼は『カリガリ』についてこう書いている。「執筆中、私は自分が屍体解剖を行っている医者で、しかも今や最終的に死に絶えた自分自身の過去の一部をも解剖しているように思われました。」(D47) とにかくも、クラカウアーは、「カリガリ博士」から得たこの基本的な知見を戦後期の他の作品解説の基礎とする。と同時にまたそれを、それらの映画によって裏づけていくのである。³⁾

3 圧政と本能

「カリガリ博士」が提示したテーマ、「圧政か混乱かという一見避けがたい二者択一に直面した魂」がドイツ中間層の状態を射当てていることは、戦後期に多くのドイツ映画が執拗にこの主題を反復し、しかもそれらが名作となったことに示されているとクラカウアーは主張する。当時のドイツの内的格闘を窺知させるこうした映画を、彼は三つのグループに分類している。

一つは、ムルナウの「ノスフェラトゥ」(1922) やフリッツ・ラングの「ドクトル・マブゼ」(1922)、パウル・レーニーの「裏町の怪老窟」(1924) などの、専制的支配者を描くことに集中した映画(暴君映画 tyrant films)である。これらの作品は、ドイツの「集団精神」がアンビヴァレントな感情でこうした人物形象に惹きつけられていたことの兆候であるだろう。吸血鬼映画の先駆となったムルナウの作品では、神話の世界の血に飢えた圧政者のようなノスフェラトゥが、鼠を放ってペストを伝播させ街全体を死滅させようとする。ラングの作品は、精神科医や賭博者など多くの顔を持つマブゼが、社会の到るところに配置した手下や催眠術を使って行う犯罪を描く。確かに映画の最後でマブゼは検事ヴェンクによって滅ぼされる。しかしクラカウアーは「マブゼ」でこの検事が占めている地位を、『探偵小説』における探偵のそれと等しいと見る。ヴェンクは「法の才気ある代表者に過ぎず、……道徳には無関心であるためその勝利はいかなる意義も持たない。マブゼが打ち破られたとしても、社会的欠陥は続き、別のマブゼが現れるだろう。ここでも『カリガリ博士』の場合と同じく、専制かカオスかという執拗な二者択一を打ち破る真の自由への示唆は、いささかも見られない。」(A83) オムニバス映画の「裏町の怪老窟」では、イワン雷帝他の三人もの暴君が現れている。

クラカウアーの挙げる第二のグループは、「運命」概念を中核に据え、人間の受難を免れえない必然として描くラングの二本の映画、「死滅の谷(英題は Destiny)」(1921) と「ニーベルンゲン」(1924) である。これらの作品は、専制が予感させる破壊や滅亡に荘厳さと形而上学的な意義を与えて、その魅力を振り切ることでできない圧政者を心理的にいっそう受け入れやすくしているから、第一の映画グループのヴァリエーションでもあるだろう。「死滅の谷」では、婚約者の命を奪おうとする死神に抗う若い女性の話の主軸に、権力者によって引き裂かれる三組の恋人たちのエピソードが描かれる。「ニーベルンゲン」は北欧神話を題材とし、登場人物たちの犯す罪が不可避的な結果として破滅を引き寄せるまでを追う。後者に関しては、クラカウアーはその装飾的性格の強さに着目する。簡潔な意匠

ながら存在感のある建物や家具や衣服、また人物を念入りに絵画的に配置した画面構成、これらは「ニーベルンゲン」が放つ色褪せない美しさの源であるが、しかしそこで人間は装飾そのものにまで貶められている。クラカウアーは「ニーベルンゲン」のこうした映像と、「意志の勝利」(1936)におけるナチのニュルンベルク党大会の記録とを結びつける。装飾的な美のために人間を素材とし、運命や指導者などの大いなる力に供している点で両者は一致する、というのである。1927年の「大衆装飾」では、ラティオの支配が帰結させる人間の装飾への転化は、古き意味から人々を解放するがゆえに肯定的にも評価されていた。しかし『カリガリ』は、「ニーベルンゲン」におけるそれをナチへと繋がる政治的審美主義の最初期の表れとして、否定的にのみ捉えている。

第三のグループは、二者択一のもう一つの項、つまりカオスを主題とする映画である。それをクラカウアーは本能映画 *instinct film* と呼ぶ。というのもそこでは、混沌と化した世界における人間の無秩序な欲望と衝動に焦点が当てられているからである。こうした映画を製作したのはもっぱらカール・マイヤーであり、全て下層中産階級を舞台とする彼の映画では、「砕けた世界の中の本能に憑かれた居住者」である主人公たちが、発作的な衝動を抑制しえずに破滅へと向かっていく。「マイヤーはそうした人物形象に依拠して、下層中産階級が必然的に破壊と自己破壊とをもたらすことを示しているのである。」(A97) マイヤー製作の一連の本能映画のうち、頂点に位置する作品がマルナウ監督による有名な「最後の人」(1924)である。ホテルのある老いたポーターは、威厳に満ちた制服を誇りとし、その制服ゆえに同じアパートの住人から崇められてもいた。しかし老齢を理由とした配置転換によって制服を失うと、彼は一転して「下層中産階級の悪しき本能」の対象となり、近所の者たちから嘲りの声を浴びせられ、同居していた親類にも冷たい仕打ちを受ける。ポーター自身もこの苦境に分別を持って対処する代わりに、とめどない自己憐憫に溺れていく。

マイヤーは幾つかの新たな技法を映画に導入したが、それらは彼の作品が統制の取れない本能を主題としていることと深く関わっている、とクラカウアーは言う。まずマイヤーの作品は、「劇的な効果のために客体の世界を利用した最初の映画である」(A102)。例えば「最後の人」では、回転扉、トランク、制服、ホテルの壁などが、通常の生活ではありえない印象深さで画面に立ち現れている。衝動を昇華できない本能に囚われた人間は、「肉体的感覚と物質的刺激に規定された領域」をさまよっており、そこでは物体は彼にとって日常的文脈とは全く違う意義を帯びてくる。マイヤー映画のカメラはこうした人物たちの視線と一体化して、見慣れた客体を全く新しいものとして見せているのである。「スクリーンのために客体の領域を制覇したことによって、マイヤーは映画の画法上の手段を決定的に豊かにした。」(A104) しかし何よりマイヤーは初めてカメラを動かしたことによって、映画史上に名を残している。「自由に動くカメラは、本能的生の表現となる画面の連続性を高める。マイヤーの映画の場合、混沌とした世界で本能が展開されるので、カメラの動きはいっそう必要なのである。」(A105)

4 反逆から屈服へ

クラカウアーによれば、白昼夢的性格が強く、そして圧政者あるいは衝動的な人間を題材とするこれらの映画は、「ドイツ中間層は退却した内面で権威か混沌かという二者択一を突きつけられていた」という、戦後期の精神状況に関する彼の解釈を裏書している。当時人々はこの苦境からの脱出口を探して様々な「精神的避難所」へと赴いており、ジレンマを乗り越えるためのこうした模索はやがてス

クリーン上にも現れ始めたのだった。

クラカウアーが挙げているこの種の映画のうち、注目すべきは「山岳映画 the mountain films」と「理性の映画」である。「聖山」(1927)など、峻厳な氷河や雪山を宗教的な敬虔さをもって描く山岳映画は、もっぱらアーノルト・ファンクが発展させた特にドイツ的なジャンルであり、自然崇拜という脱出の方向を指し示している。こうした映画は、そこに含まれた自己犠牲を強調する英雄主義を含めて「ナチ的精神と同質のメンタリティに根ざしている」。「氷河や岩石の偶像化は、ナチがつけこむことのできた非合理主義の兆候なのである。」(A112) 山岳映画に現れたこの傾向の対極に位置しているのが、ワイマール中期よりクラカウアーが困窮を真に克服しうる唯一の方向として指し示していた、「理性を王位に就かせる試み」であった。解決のこのベクトルに応えた映画の一つが、1922年の「戦く影」である。登場人物である嫉妬深い夫、浮気心を持つ妻、そして妻の愛人志願者たちが、自らの衝動を殆ど抑えることができないため破局へ接近していく点では、「戦く影」は本能映画に似ていた。しかしここでは登場人物たちは、危険を察知したある奇術師が見せた恐るべき結末の幻覚に衝撃を受け、それぞれが自分の未成熟さを克服することに成功する。映画の終結部では、悪夢の夜を経て邪な衝動から脱した夫婦が、早朝寄り添って寝室の窓を開ける。そこに射し込んでくる「静かな自然の照明は、理性の光を見事に象徴している」(A114)。とはいえ、「理性を動員することへの関心は明らかに限られていた」だろう。なぜならそれは「戦く影」と、リメイク版「ゴーレム」(1920)の1エピソードという、「たった二つの孤立した事例においてスクリーンに達したに過ぎない」からである。

それゆえ、この時期ドイツ国民の間にはジレンマ自体の克服ではなく、二者択一のうち彼らにとってまだましな選択肢である伝統的権威に向かう傾向の方が強かった、とクラカウアーは見る。混沌に対して権威を選ぶこうした精神の兆候かつ象徴である映画が、フリードリッヒ大王を扱った「ライン悲愴曲」(1922)と、中年男の冒険と挫折を描くカール・グルーネの「Die Straße」(1923)であった。「甚だしい違いにもかかわらず、両者は同じ心理パターンを助長していた。」(A115) ワイマール時代に陸続と作られる一連のフリードリッヒ映画の出発点にある「悲愴曲」では、無軌道で父王に反逆的な若き日のフリードリッヒが、やがて父の意志を継ぎ、つまりは父の意志に屈服して大王へと成長していく様が描かれる。ここでは混乱か圧政かというジレンマは、ジレンマ自身を「混乱から圧政へ」という発展過程に変えることによって解決されている。つまり最終的には後者の選択が自然であることが、強く示唆されているのである。

しかし『カリガリ』議論全体においてより重要な位置を占めているのは、フリードリッヒ映画とは全く違う非政治的な作品の「Die Straße 蠱惑の街」である。(原題が示唆的なため以下それで記載する。) この映画もやはり、「反逆から屈服へ」の図式を下敷きとしていた。中間層に属するある中年の男が、窓越しに見える夜の街の刺激と壮麗さに憧れ、妻と温かいスープのある「中間層を庇護する薄暗い豪華な居間」から脱け出て、繁華街のストリート Straße をさまよう。だがこの反逆した中年男はそこで娼婦や詐欺師に騙され、果ては殺人の罪を着せられそうになり、ようよう窮地を逃れた後は、結局元の家庭へと戻っていくのだった。

室内にいる男が魅惑的な街の光景を空想する映画の冒頭の場面では、「街路は一種の定期市として、つまり混沌の領域として描かれる」。けれどもこの映画では、「無秩序な生」はその価値が認められるどころか、ギャンブルや不毛な性産業に満ちたジャングルとして描かれることによって明確に断罪される。主人公は、問題があるとはいえアルタナティヴでもありえた街路に背を向けて、「室内」へと、つまり古き権威を戴いた伝統的なブルジョア的世界観・価値観へと帰るのである。さてドイツ映画で

は、ちょうど10年前の作品「もう一人の男」も類似の主題を扱っていた。そこでは逸脱した中産階級の男が最後に元の地位に復帰しえたとき、彼は平凡だが平和な日常を取り戻したことを喜んでいて。それに対して我が家に帰る「Die Straße」の中年男は、むしろ諦念と悲しみの感情に浸されている。この映画ではブルジョアの室内への帰還は、決して幸福な結末とはなっていない。クラカウアーによれば、こうした違いは中間層のこの間の急速な没落を原因としている。帰宅を人生の断念であるかのように嘆く中間層は、低まった生活環境や社会的地位に不満なのであり、裏返して言えば以前の優越した地位に強く憧れている。従って中間層がとりあえず古き室内を選んだとしても、彼らはそこで、かつての威信を再び与えてくれる「輝く新しいフリードリッヒ」を待ち望まざるをえないのである。

さらにこの映画では、「カリガリ博士」に典型的な戦後期ドイツ映画特有の幻想性が消え、描写がリアリズムの精神に貫かれている点が目を引く。主人公の夢はこのリアリズムによって打ち碎かれるから、それは「内省への偏愛に挑戦する戦闘的リアリズム」と名づけうるだろう。「Die Straße」におけるリアリズムの台頭は、戦後期の症状である殻の中への退却という一般的な傾向が廃棄されようとしていることを、はっきりと示唆していた。あたかも、『反逆から屈服へ』という定式の受け入れと共にかの退却はその目的を達し、内的な適応の過程が終結に達したので、集団の魂は外的現実との接触を再び望み始めたかのようにであった。」(A120 - 121)

Ⅲ 安定期とヒトラー前夜期

1 ドイツ映画の衰退

この写実志向が本格的にドイツ映画の中に広まるのは、クラカウアーの言う1924年からの「安定期」に入ってからであった。ドーズ案によって経済が立ち直り、それと共に革命的気運も鎮まってドイツは日常を取り戻したため、スクリーンからも非日常性（幻想性）が消え去ったのである。こうした生活の安定は、既に指摘したとおり共和国のドイツへの定着を意味してはいなかった。敵対的な社会層が存在したのみならず、共和国「国民」の核であるべき中間層にも民主主義は受け入れられてはいなかった。今見たようにクラカウアーは、「Die Straße」における反逆者の帰宅から、中間層の精神がうなだれてではあれ伝統的なブルジョアの世界観に固執したことを読み取る。そしてドイツのブルジョアジーは、民主化の担い手であったイギリスやフランスのそれとは違い、個人主義を誇る反面で権威を保護者として是認し心理的にもそれに依存していたから、一般には「ブルジョア民主主義」と表現されるワイマール共和国を潜在的には拒絶していたのである。ドイツ中間層の「体制」に対するこの不満は、安定のため抑えられてはいたものの、映画の質の低下として表れたとクラカウアーは言う。

安定期への移行後まもなくして、ドイツ映画の黄金期は去ったと言われる。評論家ポール・ローサによれば、世界的成功を収めた1925年の「ヴァリエテ」以降、「真のドイツ映画は静かに死滅した」。クラカウアーはドイツ映画のこの衰退の原因を、しばしば言われるようなハリウッドへの人材の流出や安易なアメリカナイズの広まりなどではなく、創造力の源泉である精神が不活性化したことに求める。「内的生存の様式が戦後期のドイツ映画を壮麗にした。正にその内的生存が、次の時期には貧困を生み出すこととなった。重要な戦後期の映画が示しているように、心理的適応へ向けての絶望的な戦いの結果、古き権威主義的傾向 the old authoritarian tendencies がドイツ社会全般で強化された。」(A136

ー 137) しかし大衆のこの傾向は、共和体制の礎である民主主義原理によって否定された。表出することを妨げられたそれは、外的状況に適応するには余りに根深かったため、麻痺状態（仮死状態）に陥ってしまった。「大衆は共和政に命を吹き込む代わりに、自らの生命を干上がらせた。自分たちの主要な衝動を変化させることよりも、それを中立化（neutralization 無差別化）することを彼らは選んだ。ドイツ映画の衰退は、広範囲を侵したこの内的麻痺の反映に他ならない。」(A137)

「安定期」の映画を、こうした「麻痺」との関係でクラカウアーは三種類に類別する。その内容の乏しさ、質の悪さゆえに精神の麻痺状態を直接に証明する映画、麻痺した精神の内部で起こっていることを察知させる映画、そして麻痺状態の精神と一体化した映画、これらである。この時期の映画の大部分が、第一のグループに数え入れられるだろう。ムルナウやラングですら、この頃には彼らの本来の水準を下回った作品しか発表していない（前者は 1925 の「タルチェフ」と 1926 の「ファウスト」、後者は 1928 の「スピオーネ」や 1929 の「月世界の女」）。そして次々と製作された白昼夢のような映画が「イデオロギー」として機能していることを、クラカウアーは既にワイマール時代のエッセイ「若い女店員が映画に行く」（1927）で指摘していた。

2 屈服から反逆へ

しかしこの時期、ドイツ人の精神により深く測鉛を沈めてその内部を開示する映画も存在した。クラカウアーが第二のグループに分類しているそのような作品には、現在は凝固した精神傾向の微かな動きを伝える（その兆候である）映画や、不活性价態の中でさらにその傾向がどのような方向に展開しつつあるかを推知させる映画等が含まれる。「それらの映画は、まるで眠っている人間の告白のようであった。」(A153)

このグループに属する作品としてクラカウアーはまず、「プラーグの大学生」（1926）他の戦前映画の主題を反復した映画、山岳映画「死の銀嶺」（1929）を初めとする自然賛美映画などを挙げる。1913 年の映画の美しいリメイク版である前者はドイツで大きな成功を収めたが、それはこの作品がドイツ人に自身の二元性を理解させたためであろう。「この二元性は安定期の間に、共和政的制度と麻痺した権威主義的性向との間の潜在的闘争によって、いっそう深められていたのである。」(A153) 他方自然賛美映画は、いかなる対象を素材とするにせよ、「永遠に不変の自然の法則を自律的な理性の命法の上に」置いていた。こうした映画が間歇的に作られたという事実は、ドイツ内の根強い「ロマン主義的傾向の存在」を証明している。「知性そのものに敵対的なこの傾向は、自然の友好的な力を無視する合理主義のみならず、圧政を通じて現れている自然の破壊的な力を打ち倒そうと理性が繰り返す試みにも反抗するのである。」(A154)

しかしクラカウアーが特に注目するのは、グラーネの「Die Straße」の主題を引き継いで、ブルジョアの家庭に反逆し通りへと逃避する「若者」を描く一連の作品であった。「喜びなき街」（1925）、「街の悲劇」（1927）、「アスファルト」（1929）などのそうした映画を、クラカウアーは原点である「Die Straße」に因んで「街路映画 street film」と呼ぶ。例えば「アスファルト」は、巡査部長を父に持つ若い交通巡査が、捕まえた美しい女性窃盗犯に誘惑されて心を奪われ、その情夫を殺してしまう話である。巡査は両親に懺悔し、父に連れられて警察に自首する。しかし窃盗犯も巡査を本当に愛するようになったため、自らの罪を告白してまでも殺人が正当防衛であったことを証言し、彼を救う。釈放さ

れた巡査は、連行されていく彼女に将来の結婚を約束するのである。

街路映画では、この「アスファルト」の場合がそうであるように反逆する若者は必ずしも全面的に屈服するとは限らない。（「アスファルト」の最後の場面は、巡査の両親からの自立を強く示唆している。）「俗物の中産階級の自宅への帰還を強調する」グルーネの映画と違い、「街路映画は家庭からの脱走をこそ強調する」。だがやはりそれも「権威主義的態度を助長している」、とクラカウアーは言う。ここでは「室内」から脱出した青年が赴くストリートはもはや恐るべき罪惡に満ちたジャングルではなく、彼らを受け入れ献身的に愛してくれる心優しい娼婦のいる場所として描かれている。こうした街路の美化は、共和体制に対する敵意を比喩的に表現しているだろう。「『体制』の境界内の生は価値がなく、生が本当に生の名に値するのは腐敗したブルジョアの世界の外においてのみであると、これらの映画は言っているように見える。」（A159）

しかし『カリガリ』のこれまでの論述では、「体制」と「室内」が象徴するドイツ・ブルジョアジーの価値観とは相容れないもののはずであった。（さもなければ安定期のドイツ映画の衰退に関するクラカウアーの説明は根拠を失う。）にもかかわらず両者はここでは同一視されており、そもそも、若者の家庭から街路への逃走が直ちに「権威主義的」と断定されていることも納得しがたい。だがこの論文ではワイマール期におけるクラカウアーの街路観の変遷を見てきたから、彼がこうした一見矛盾する不可解な議論を展開してしまった理由をある程度推測することができる。クラカウアーは、ワイマール初期には「街路」に近代を超えた世界の幻影を認めることができたので、「戦後期」の映画に関してはこうした期待の記憶から、そこに出現する室内と街路をそれぞれ「ブルジョアの世界」と「それを克服した世界」のアレゴリーとして解説していた。ところが20年代末以降彼にとってドイツの街路は、むしろ空疎な循環する消費文化の舞台に、さらには失業した若者たちをナチへと育む極端なナショナリズムの温床になっていった。こうした幻滅の経験ゆえに、彼は「安定期」以降の映画については、街路をラディカルな反共和国志向の具象化として解釈し、若者のそこへの逃走を単なる「無益な脱線」ではない深刻な政治的危険の兆候と受け取るのである。「たいていの街道映画では、『体制』に対する反抗に屈服が続く。しかしこの屈服は反逆に明確な終止符を打つのではなく、むしろそれを重大な帰結を引き起こす出来事として際立たせている。つまりこれらの映画は、娼婦とブルジョアの恋人との絆が後者の屈服の後も存続することを仄めかすことによって、妥当している一切の価値の徹底的な転換を予示しているのである。」（A160）街路の意義のこの転化に対応して、クラカウアーの解釈枠組みの中で「室内」も「体制」に組み入れられる。実際、伝統的なドイツ・ブルジョアジー（中間層）の世界も、共和「体制」と同様に青年たちの積極的な反抗の対象であった。いっそうの経済的没落や事務系労働の合理化などの変化のため、若者にとってその中に安住することはいよいよ困難となっていたのである。

安定の下で進行しているこうした腐食を、クラカウアーは「街路映画」と同時期の青春映画 *youth films* やラングの「メトロポリス」（1927）にも確認する。特に後者は、若者の反逆がいかなる結末に帰趨するかをとりわけはっきりと予感していた。「メトロポリスは地下の内容を豊かに含んでいた。それは密輸品のように、問い質されることなく意識の境界を超えて映画の中に持ち込まれている。」（A163）天上界に住む経営者層と地下に住む労働者層とに分離した未来都市で、企業家の息子フレーダーは労働者の精神的導き手である少女マリアに出会い、惹かれてゆく。「心が手と頭脳を媒介する」と説く彼女に触発されたフレーダーは、父に反抗して労働者側に与する。最終的に彼は、マリアと見紛うロボットによって叛逆の動きの攪乱を企てた父を改心させて、労働者と和解させることに成功したように見

える。だがクラカウアーは、労働者の行進が典型的な人間装飾となっているラストシーンに注意を促す。労働者によって作られたシンメトリカルな図柄は映画を通じて企業家の全能性の証しだったから、この場面は権力者である経営者層が結局労働者に譲歩してはいないことを示している。むしろ、フレーダーを媒介にして労働者の「心」にも影響を与えうようになったため、支配は新たなより徹底的なものとなっている。「天上世界」を飛び出したフレーダーは、優しいマリアに促され、心までも操作の対象となる秩序の建設に奉仕し、自らもそれに組み入れられるのである。「フレーダーの反逆は全体主義的権威の樹立に終わった。しかし彼はこの結果を勝利だと考えている。」(A164)

このように、戦後期末の映画にドイツ国民の伝統的権威への帰伏を認めたクラカウアーは、安定期の映画からは、映画内の「室内」と「街路」の記号的意味を捉え直しながら、若者のラディカルな反逆への趨勢や自分たちを受け入れ導く指導者への期待を読み取ってくる。これらの二つの傾向は、(心理的に同根であるとしても)少なくとも現象としては違った事柄であるから、クラカウアーは映画史の中に、ワイマールにおける中間層の精神傾向の「転換(屈服から反逆への転換)」を洞見している訳である。だがクラカウアーはどちらにも無雑作に「権威主義」のレッテルを貼るため、彼が実際には把握している精神史のこうした展開は、彼の論述からは見えにくくなってしまっている。言い換えると、彼自身の表明に従えば『カリガリ』はヒトラーの勝利の原因究明への寄与として、共和国期にドイツ中間層の精神の底流は一貫して「権威主義」であったことを映画から「実証」する試みであったが、「権威主義」概念がこれほど包括的に用いられているせいで、その主張は平板となり説得力も大きく損なわれているように思われる。やはり彼の思考は「自然」、「ラティオ」そして「理性」といった極が形成する枠組みの中を動いているのであり、そうした場に引き戻すことによって、彼のワイマール精神史はより鮮明に理解することができるのである。即ち、クラカウアーにとっては本来、戦後期の映画における室内への帰還は、理性に開かれずにラティオの支配に適合的なブルジョア的個人主義へと復帰することを、安定期の室内からストリートへの脱出は、ラティオの支配下で静かに自然が精神を侵食しつつあることを、それぞれ象徴していたであろう。

3 無差別状態

さてクラカウアーが安定期の第三のグループとして挙げているのは、麻痺した精神が世界に向ける視線と一体化した映画である。革命の季節が去った後、民主主義には打ち解けぬままラティオの支配に適応した人々は、一切のアンガジェを拒否し、幻滅した者のシニカルな眼で世界を見た。安定期のスクリーン上には、クラカウアーによれば「新即物主義」に代表されるこうした冷ややかなりアリズムが広まっていた。「問いを発し立場を決めることに対する嫌気が、新しいアリズムの主要な特徴である。現実が描写されるのは、事実からその含意を引き出すためではなく、事実の大海の中で一切の含意を溺死させるためであった。」(A165 - 166) このグループに属するとされる作品で、『カリガリ』の議論の主要線を追ううえで特に重要な映画は、ルットマンが監督した「ベルリン 大都会交響曲」(1927)である。⁴⁾

「ベルリン」は、題名どおりベルリンの一日を夜明けから深夜まで記録した映画であり、やはり街路を主要な舞台としている。この作品では、大都市の生の様々な側面がルットマンによって「モンタージュ」(編集)されている。だがクラカウアーによれば、彼の映画の組み立て方は極めて皮相である。

ルットマンはもっぱら「客体の意味ではなくその形式的な性質」に着目しており、場面場面をそこに現れている運動や形態の類似性を頼みに繋いでいくのである。撮影されたものの内容が顧みられるのは、ストリートの飢えた子供とレストランの豪勢な食事といった、「社会的コントラスト」が結合環として利用されるときに過ぎない。クラカウアーは、「ベルリン」をロシアの映像作家ジガ・ヴェルトフの「カメラをもった男」(1929)と対比する。同じく都市の情景をモンタージュした作品として「カメラをもった男」は「ベルリン」と表面的にはよく似ているが、革命後の世界を撮影するヴェルトフは彼自身「革命過程の一部」であり、形式的なリズムによって構成されてはいても画面にはヴェルトフ自身の社会への共感がはっきりと染み渡っている。それに対してルットマンは、自らが直面する現実に対して「曖昧な中立性」を守り、批判や評価を回避している。

ただしそうであるがゆえに、彼は当時多くのドイツ人によって「生きられていた社会」を正確に再現しえてもいる。「興奮は過ぎ去った。後に残ったのは無関心状態 Indifference であった。誰もが同胞に無関心 indifferent であることは、社会的コントラストの形式化からのみならず、人形やマネキンが単調に並ぶショーウィンドウのショットが繰り返し挿入されていることから推測される。これらのマネキンが人間化されているのではない。むしろ、人間が生命なき物の領域に押しやられている。人間たちは物質の流れの中の分子のように見えるのだ。……『ベルリン』の中の人間は、まだ研磨されていない素材の様相を帯びている。使われた素材は投げ捨てられる。……社会を生きることは無常な、機械的過程である。」(A186)「ベルリン」では、『探偵小説』で「無差別状態 Indifferenz」と表現されていたラティオの支配する社会が、内側から捉えられている。いわば夢想された反逆である街路映画が、ストリートを「体制」超克運動の現場として先取りしているのに対し、「ベルリン」は安定期の只中におけるドイツの街路の閉塞を浮かび上がらせているのである。

4 マゾヒズムとサディズム

「1928 年は変化の年だった」と、クラカウアーは『カリガリ』第 16 章「短い起床ラッパ」の冒頭で記している。社会民主党が政権に復活したのみならず、映画の世界でもこの年から翌年にかけて、「クラウス伯母さんの幸福への旅」など反権威主義的ないし社会主義的な作品が何本も作られたのだった。しかしドイツにおけるこうした共和政への傾性は、あくまで「根源的な衝動ではなく派生的な態度」、「一時的なムード」に過ぎなかった。なぜなら今まで見てきた安定期の映画が示していたように、ドイツの集団精神は民主主義に対する違和感のせいで麻痺しつつも、「体制」へのラディカルな反逆姿勢を着実に醸成させていたからである。1929 年の破局は、潜在していたこの精神傾向を解き放った。表面的な安定が吹き飛ばされた時点で既に、ドイツ人がヒトラーを受け入れる心理的準備は整えられていたのだった。「一定の条件が揃えば、集合的な内的麻痺の状態はどこでも起こりうる。例えば第二次世界大戦勃発前のフランスも、この種のアパシーに陥った。麻痺が生じるところでは、同じように得体の知れない中立性が広まるのである。しかしこの中立性の意味は、麻痺した内容の性質に依存している。それはどこでも同じというわけではない。」(A199)

「ヒトラー前夜期」には、自然に退行 retrogression した精神の反逆がはっきりとスクリーン上に姿を現した。他方でそれに対抗するように平和主義的また革命的な志向を持つ優れた作品も輩出されたから、この時期の映画は二つの対立する陣営に分類される。「戦後期と同様にドイツ映画は相争う内的傾

向の戦場となった。」(A215) 前者のグループに属する映画群が後者の映画より相互の結びつきが強く、「プロパガンダ」としても有効であったことは、それらがドイツの集団心理により深く根ざしていたことを証している。クラカウアーによれば、こうした時代精神状況自体をテーマとする重要な映画が、ヒトラー前夜期に入った直後に二本作られた。それら、つまり「嘆きの天使」(1930)と「M」(1931)は、「強い責任の感覚」を持って同時代の地層の動きを探り当て、それがいかなる帰結へ到るかを深い憂慮と共に予感しているのである。

「嘆きの天使」は、世界的な成功を収めたサディズム／マゾヒズム映画であり、マレーネ・ディートリッヒの発散する性的魅力がその退廃的な雰囲気をつまよう濃密にしている。厳格な独身の中年高校教師ウンラートは、学生たちを夢中にさせていた踊り子ローラ・ローラに抗議するためキャバレーに乗り込むが、反対に彼自身も彼女の魅力の虜となる。校長の警告を撥ね退けて彼女と結婚したウンラートは、学校を辞めてローラたちの一座に加わる。しかしローラと座長はやがて役に立たないウンラートに辛く当たり始め、遂にはかつて勤めた学校のある街で彼に屈辱的な芸をするよう強要する。耐えられない惨めさに我を失ったウンラートは発作的にローラの首を絞め、キャバレーを抜け出して懐かしい教室にもぐり込み、教壇に打ち伏したまま息絶えてしまう。

「嘆きの天使」は、街路映画と同様「Die Straße」のヴァリエーションである。ここでは中間層の代表は高校教師であり、彼は学校からキャバレーへと脱することによって因習に反抗する。この映画ではキャバレーが「街路に相当している」のである。結局彼は屈服するが、しかしそれは「古き中間層の価値基準」にではなく、「ウンラートが逃れ出てきたものよりもはるかに邪悪な力」にであった。その力とは、街路映画がストリートの中にうっすらと予感していたもの、そして実際にナチズム勝利直前のドイツの大通りに充満していたもの、つまり「剥き出しの自然の力」である。それが座長やローラ・ローラ、また一座の芸人たちのサディスティックな残虐性として現出し、ウンラートを滅ぼすのである。だが自己憐憫の果てに自らを犠牲として捧げる彼自身も、この自然への退行過程に嵌り込んでいるだろう。「退行は不可避免的にサディズムの恐るべき噴出に到る」ということが、「嘆きの天使」の「教訓」であった。

ラングの「M」は、連続少女殺人を題材とした物語であり、殺人犯の内面の探求が映画の焦点となっている。通りで見かけた少女たちを巧みに誘い出し殺していた中年男が、この事件のせいで警察の取締りが強化されたことに困った職業的犯罪者集団に捕縛され、「私的裁判」にかけられる。映画のクライマックスは、殺人犯が彼らの前で自分の抑えられない殺人衝動を次のように告白する場面である。「私はいつも街路 Straße を歩き回っています。何者かが私の背後にいるのを常に感じるからです。それは私自身なんだ！時々、まるで私自身が私の背後から追ってきているような気がする！でもだめだ！私は逃げられない！駆り立てられるままに道を進んでいかななくてはならない！走っていかななくてはならない！私と共に亡霊たちも走る。……それは付き纏って離れないのです！私がそれをやってしまうまでは。それから私はポスターで自分のしたことを知ります。私がやったのか？でも私は何も覚えていない。……やりたくない！やらねばならない！やりたくない！やらねばならない！……私はだめなのです……。」⁵⁾ クラカウアーによれば、「M」はこの発言が真実であることを強調するため、幾つかの場面において生命のない物体に画面上の存在感で男を圧倒させている。「多くのドイツ映画では沈黙した客体の支配は非合理的な力の優位を象徴しているから、これらの……ショットは殺人者が制御不能な本能の囚人であることを仄めかしていると推測できる。様々な物体がスクリーン上の彼の姿を覆っているのと全く同じ仕方で、悪しき衝動が彼を呑み込んでいるのである。」(A221)

小太りでひ弱そうな小市民 (petty bourgeois) である殺人者も、ウンラート同様に街路で自然 (自らの内部の衝動) に屈服する。屈した結果、彼は恐ろしい犯罪に手を染める。「M」の犯罪者において、反逆は屈服と癒合する。彼は「退行の産物というより、退行した反逆者 a retrogressive rebel」なのである。中間層の中年男がマゾヒズムに陥る「嘆きの天使」に対して、「M」では同様の人間類型がサディズムに囚われる。それは、「人々が付き纏う亡霊から自らを解放しないならば、大きな規模で起こるであろうことを予言していた」。(A222)

5 最後の闘争

既に述べたとおり、ヒトラー前夜期の作品は退行した精神が反逆する映画と反権威主義的・革命的映画とに分類される。第二のグループに属する映画に優れた作品がなかったわけでは決してなく、むしろそれには映画史に残る名作が数多く含まれていた。しかしクラカウアーによれば、それらはドイツの民主的傾向の兆候と見る場合には弱点が目立ち、あるいは「プロパガンダ」として見るときにはその訴求力は不十分であった。

寄宿学校の抑圧的な教育を告発する「制服の処女」(1931) は権威への愛着を捨て切れておらず、決闘という軍国主義的な伝統の非人間性を暴く「恋愛三昧」(1933) は、全体としては悲恋物語の印象しか残らない。ラングの「怪人マブゼ博士」(1933) は、「ヒトラーのテロリズム」のアレゴリーとして作られたのに犯罪者の魔力じみた魅力を描くことばかりに集中していた。パープストが30年代に撮った三本の左翼的な重要な作品も、それぞれ問題を孕んでいた。彼固有のリアリズムによってありのままの戦争を見事に再現した「西部戦線 1918」(1930) は、厭戦以上の思想は含んでいなかった。ブレヒトの戯曲に基く「三文オペラ」(1931) では、真に革命的な意味を持っているのは物乞いたちが女王の行進を妨げて彼女の光輝を奪うシーンだけである。「炭鉱」(1931) は単なる平和主義を脱して、国家を超えた労働者の連帯を力強く呼びかけてはいるが、その理想は社会民主党の状況洞察力の欠如ゆえに当時既に生氣のない抽象概念に退化してしまっていた。そして共和国最初で最後の共産主義映画「クーレ・ワンペ」(1933) は、階級意識に目覚めた若き労働者たちの澆漓さを際立たせるため、失業者のテント村「クーレ・ワンペ」における老いた労働者の「プチ・ブル的」な俗物ぶりを入念に描く。青年たちは「進め、街路と世界が本当は誰のものなのか忘れるな」と歌いながら行進する。だがこの困難な時期に何より必要であったことは、世代間の断絶ではなく労働者全体の連帯をこそ強調することであっただろう。そのうえ、この映画は若さそのものの崇拜から自由ではなかった。「若き革命家たちは、……反対陣営の無数のドイツ映画に登場する青年反逆者たちに似ている部分がある。この相似は決して偶然ではない。ヒトラー前夜期が終わりに近づくにつれ、苦悩する失業した若者たちは心の平衡を失い、ある晩は共産主義の唱道者に心奪われ、次の晩にはナチの扇動者の熱弁に賛同していたのである。」(A247)

第二グループの映画は以上で見てきた弱さを抱えていたのみならず、相互に緩い結びつきしか持っていないかった。それに対して第一のグループの映画は、互いに呼応し密かに通じ合って、一つの布置連関を形成していたのである。

ヒトラー前夜期では、反逆者はもはや「体制」には屈服しなかった。1931年の「カラマゾフの兄弟」は、原作からドミートリイとグルーシェンカのエピソードをクローズアップした結果街路映画となっ

た。父の愛人であったグルーシェンカに夢中になる若きドミートリィは、「本能に駆られてブルジョアの安全を街路の生と取り替える反逆する息子であり、グルーシェンカは冷酷になった世界の愛の源である娼婦を代表している」(A252)。彼は父殺しの嫌疑をかけられ、シベリア流刑の判決を受ける。しかし巡査と恋人との将来の結婚が示唆されるに留まる「アスファルト」と違い、ドミートリィは彼を生涯の伴侶と決めたグルーシェンカと共にシベリアに行く。この終わりは、「父の世界にきっぱりと背を向ける彼の決意を示唆しているだろう」。ドイツ国民のこうした反逆の精神的根源を、レニ・リーフェンシュタール監督・主演の山岳映画「青の光」(1932)が画面上に顕現させている。この映画の主人公の神秘的な女性ユンタは、「原初的な力の真の化身 a true incarnation of elemental powers」であり、「直観に依存し、自然を崇拜し、神話を育む政治体制」の住人である。心ならずも何人もの若者を惑わせて死に至らしめていた彼女は、物語の最後で合理的な思考によって滅ぼされる。だが映画は理性の勝利を寿ぐのではなく、むしろユンタの消失を悼む。それゆえ観る者の心に刻まれるのは、「彼女の領域へのノスタルジアと、奇跡が商品となっている脱呪術化した世界に対する悲嘆」(A259)なのである。この郷愁とラティオへの敵意に満ちた永久の反逆者に、ルイス・トレンカーの同じく山岳映画である「アルプスの血煙」(1933)が新しい重要な意義を付与する。原題を直訳すれば「反逆者」となるこの作品は、ナポレオン占領軍に対するあるチロル人学生レジスタンスと自己犠牲を題材としていた。「トレンカーと共に反逆者は、ドイツ映画の進展と不可分なそのスクリーン上の経歴の最終段階に入った。反逆者には明確な歴史的役割が割り当てられる。彼は祖国 nation を征服した敵に対する人民の反乱を指導、ないしはそれに参加せねばならない。これによって、反逆者が革命家ではなくナショナリストであることが明らかとなる。」(A261)このような反逆に形態を与えうるのは、全能の指導者以外ではありえない。ヒトラー前夜期には、「ロイテンの聖歌」(1933)を初め何本ものフリードリッヒ映画が作られ、ナチ体制初期にも七年戦争を題材とする同系統の「フリードリッヒ」(1936)が封切られた。それらの作品では大王は、天才的直観によって国民と「文化」を守り発展させる無比の先導者として現れていた。このように第一のグループは全体として、「反逆者を中心とし、靈感を受けた総統 Führer の姿によって支配される国民的叙事詩 a national epic」(A271)を奏でている。そして、当時のドイツのあらゆる政治指導者の中で、ヒトラーだけが映画に表れていたドイツ中間層の心底にあるこのロマンを掴んでいたのである。「今や決断のときだった。」(A266)「Die Straße」の室内に帰還した中間層の俗物 philistine も、ヒトラーの内に「豪奢で重苦しい居間の恐怖から救い出してくれる夢のフリードリッヒ」を見出していた。

ナチスの政権奪取と共に、ドイツ映画が兆候として指し示していた願望が満たされ、それが予言していた事柄が成就された。ドイツ人は自らの想像力が描き出したものを現実化したから、戦後期の幻想的な圧政者など映画の中の恐ろしい人物形象もスクリーンから飛び出してきた。「自由が致命的なショックであり、若さが絶えざる試練であるような頭が作り出した白昼夢。それが人格を得てナチ時代のドイツの舞台を満たした。生身のホモンクレスが歩き回った。自己任命のカリガリが無数のチェーザレに催眠術で殺人を命令した。荒れ狂うマブゼが罰せられることなく異様な犯罪に手を染めた。狂った雷帝たちが前例のない拷問を考案した。スクリーンでおなじみのモチーフが、この災厄に満ちた過程で実際の出来事となった。ニュルンベルクではニーベルンゲンの大衆装飾が巨大な規模で現れた。人工的に並べられた、旗と人間の大海。魂は徹底的に操作され、心が頭と手を媒介するという印象が作り出された。昼となく夜となく何百万もの人間が、街路をそして公道を行進した。軍事的ファンファーレが止むことなく鳴り響いた。豪奢な居間から出てきた俗物は、すっかり元気を取り戻してい

た。戦争の爆音が轟いた。勝利に勝利が続いた。何もかもが映画のとおりだった。破滅的結末の暗い予感も、また実現された。」(A272)

Ⅳ 『カリガリからヒトラーへ』以降

映画を手掛かりに以上のようにワイマールのドイツ精神史を描く『カリガリからヒトラーへ』は、冒頭で述べたとおり、最も広く名前が知られたクラカウアーの著書である反面、それを中心的に取り上げた研究はこれまでほとんどなく、クラカウアーへの関心がかつてないほど高まっている今日でもこの本は奇妙に忌避されている。彼の思想に注目する者にとっても、『カリガリ』は問題が多く魅力が乏しい作品なのである。(例えばクラカウアーに関するモノグラフィーを書いたバルノウは、「彼の最も有名で最も不十分な研究」と評している。⁶⁾ ましてやクラカウアーと立場を異にする研究者は、発表当時から厳しい非難をそれに向けて投げかけてきた。『カリガリ』はワイマール期のドイツ映画に無理やり病的性質をこじつけていく後知恵の産物という烙印を押され、「亡命者の復讐」とすら罵られたのである⁷⁾。内容に対する不満のため、ドイツでは『カリガリ』の翻訳はドイツに批判的な叙述を大幅に削減されたうえでようよう 1958 年に出版され、完全版が出されたのはやっと 1979 年になってからであった。確かに個々の映画の解釈に関して、それが視野の偏りの目立つ箇所を多く含んでいることは事実である。クラカウアーの狙いは映画論でも映画史でもなくドイツ国民の心理(精神)の研究であり、その限り作品自身の評価は基本的には行っていないとはいえ、ワイマール映画史をナチスの勝利に終わる物語として再構成するために、取り上げた映画をしばしばそれに外在的な視点から一方的に裁断している印象は拭いがたい。映画を主題とした本として見るならば、それが多くの読者に納得できない思いを残すことは当然であろう。

しかし『カリガリ』を肯定的にせよ否定的にせよ評価するためには、まずはワイマール心理史という本来の意図に即してそれをできるだけ正確に読み解くことが必要である。にもかかわらず批判する側も賞賛する側も、この本の主張を極めて大雑把にしか捉えてはこなかった。こうした事態の責任の一端は、彼の不適切な論述の仕方にもある。先に指摘したように、クラカウアーは表面的には、まるでワイマール時代の映画に一律に「権威主義」というレッテルを貼り付けていくだけであるかのようなのである。この論文では、一般に思われているより『カリガリ』の精神史は起伏に富んでいることを示すため、クラカウアーが前提した共和国観やワイマール時代の街路論を瞥見したうえで、「自然」と「理性」という従来の思考枠組みの中に鋳直しながらそれを解釈してきた。旧支配層が勢力を保持したいびつなワイマールの市民社会の中で、本来中間層こそが共和政を守り定着させる社会層、「国民」に実体を与える社会層であらねばならなかった。(ドイツ映画の特に戦後期のグロテスクな性格は、市民社会の歪みを映していた。)しかし困難な立場に置かれていたとはいえ、彼らは理性に開かれることが、つまり民主主義を受け入れることや時代遅れの「身分意識」を脱することができず、ラティオに対する嫌悪を媒介に街路に荒れ狂う自然の中に呑み込まれていった。⁸⁾ クラカウアーは単なる屈服だけではなく激しい反逆も帰結するこうした中間層の退行過程を、ドイツ映画の歴史の中に再確認していったのである。

ただし、ワイマール時代の彼のエッセイが持つ特質の一つ、つまり目立たない周辺的な事象の中にユートピアや救済への通路を探り出すという志向は、追求している問題の本質上当然ではあるものの

この本の記述には織り込まれていない。『カリガリ』が素通りされてしまうのは、今日彼が注目される理由の一つであるこうした思考の次元の欠如ゆえでもあるだろう。さらにそれは人間装飾などに対する両義的な評価も撤回し、また「自然」と「精神」の宥和状態を具体化するかつての理想の批判とも読める箇所すら含んでいるから、ここでクラカウアーは従来のマルクス主義に近い地点からの近代超克への展望自身を手放したようにも見える。彼は一部の論者から考えられているように、アメリカには「未熟ではない自由観」が実現されていると見なして、そこに適応していったのか。だが先に触れた1946年の「合理性への反乱」を読む限り、クラカウアーは依然として自然との宥和という視点から近代を批判的に考えているのである。一体彼は、これからどのように時代に向き合っていくのか。『カリガリ』を「死に絶えた自己の過去の一部の解剖」と評したパノフスキー宛の手紙で、彼はまた次のようにも書いている。「しかしもちろん、どれほど変化しようと私自身の幾らかは生き続けています。昨日と今日との間の綱渡りです。」(D47) 苦難な時代を生き残りアメリカに居を移したクラカウアーは、ワイマール時代の何を保持し続けたのだろうか。それを今後の論考で明らかにしていきたい。

*括弧内のローマ字と数字に関しては、「クラカウアーの『カリガリからヒトラーへ』(1)」を参照のこと。

注

- 1) Vgl. “Der Aufstand gegen die Rationalität”, in *Schriften* 5 • 3.S.312 — 316.
- 2) Vgl. Leonardo Quaresima, “Introduction to the 2004 edition :Rereading Kracauer”, in *From Caligari to Hitler*, pp.42 — 47.
- 3) クラカウアーによる映画に表れた「混沌 chaos (定期市など)」の解釈は、『カリガリ』において揺れ動いている。それは一方でワイマール時代のドイツ人が構想した(未熟な)自由の状態と読み取られながら、他方では「戦後期ドイツの混乱した状況を正確に反映しているのかもしれない」(A74)と見なされる。「混沌」は立論の都合上そうした複合的な意味を負わされねばならなかったのだが、しかしそのことが『カリガリ』の議論を若干わかりにくくしてしまっていることは否めない。
- 4) 「喜びなき街」、「懐かしのパリ」、「パンドラの箱」などの名匠パープストの一連の映画は、「最後の人」、「ヴァリエテ」と続くドイツ映画特有のリアリズムの発展線上に位置しており、クラカウアーも詳しく分析しているが、ここでは取り上げない。
- 5) *Von Caligari zu Hitler*, Suhrkamp, 1984, S.232.
- 6) Vgl. Dagmar Bornow, *Critical Realism:History, Photography and the Work of Siegfried Kracauer*, Baltimore, 1994, p.94.
- 7) Vgl. Quaresima, *op.cit.*, p.40.
- 8) クラカウアーは1948年の「チュートンの精神」でも、近代ヨーロッパ文明が特にドイツで破局的な帰結をもたらしたのは、歴史的条件ゆえに特異な性格を持った中間層にそれが浸透したためだ、と述べている。Vgl. “Der teuttonische Geist”, in *Schriften* 5 • 3.S.316 — 319.