

汚れた水たまりの中で崩落する上位世界 — ジークフリート・クラカウアーの『映画の理論』(1) —

荻野 雄

The collapse of the higher world in a dirty puddle
— On Siegfried Kracauer's *Theory of Film* (1) —

Takeshi OGINO

Accepted December 2, 2009

抄録: 本論文は、これまでのクラカウアー思想研究の継続として、主としてジークフリート・クラカウアーの『映画の理論』を考察する。クラカウアーは1938年以来映画を主要な考察対象としたから、破局が彼の思想に与えた影響は、彼の映画論からこそ読み取ることができる。本稿は、いわば準備的な考察として、彼の映画観の基礎的構造の描出を試みている。クラカウアーの基礎的見解は、映画は本質的に写真の延長であり、それゆえ物理的現実を記録し暴くときその可能性を実現する、というものであった。映画のこの「本質」から、クラカウアーは映画の各要素に関する規定を導き出していく。

索引語: ジークフリート・クラカウアー, 『映画の理論』, ヴァルター・ベンヤミン

Abstract: This article, in the main, deals with Siegfried Kracauer's *Theory of Film*, as a continuation of my past study on the thoughts of Kracauer. Because Kracauer concentrated his study on films after 1938, we can read the influence that catastrophe has on his film theory. This article tries to sketch the fundamental structure of Kracauer's view of film, to prepare for the critical analysis of his theory of film. According to Kracauer, film is basically the extension of photography, and therefore fulfills its essential potentiality when it reveals and records physical reality. From this "essence" of film, Kracauer arrives at rules relating to each element of film.

Key Words: Siegfried Kracauer, *Theory of Film*, Walter Benjamin

1 『映画の理論』成立まで

戦間期ドイツでフランクフルト新聞の「文芸欄」を舞台に活躍した文筆家ジークフリート・クラカウアーは、当時なお周辺の文化現象と見なされていた映画を、真摯な学問的考究の対象とした先駆的な思想家の一人であった。ヒトラーに逐われてアメリカへ渡ったあとでは、他ならぬ映画こそが彼の主要な活動領域となり、同地ではクラカウアーの名はもっぱら映画研究者として知られることとなった。彼が著した数多くの映画に関する批評や論考の中では、特に1960年に発表された『映画の理論 Theory of Film』が、クラカウアーの映画観を網羅的・体系的に披瀝した最も重要な作品である。この本にはまた、「物理的現実の救済 (the redemption of physical reality)」という、彼の思想の根本主題を響かせる副題が冠されてもいる。しかし、自身の映画論の集大成とも目すべきこの著作を完成させるまでに、クラカウアーはその思想的生涯のほとんど後半生を捧げねばならなかったのだ¹⁾。

1936年に『ジャック・オッフエンバックと彼の時代のパリ』を発表したあと、1938年2月にクラカウアーは、同書のドイツ版を出版したエラート・デ・ランゲ社と「映画本 (Filmbuch)」を1939年12月までに執筆する契約を結ぶ²⁾。政治的破局の接近と物質的な困窮の昂進ゆえに、直にこの締め切りは顧みられなくなるが、それでもクラカウアーは企画した映画研究を進捗させるため、書籍や過去の名画を見る機会、それから討論相手に恵まれたパリに可能な限り留まろうとした。しかし1940年5月のナチスの西部戦線に対する攻撃開始に伴い、クラカウアー夫妻は6月にパリを離れてマルセイユに逃れることを余儀なくされる。マルセイユでは、スペインとの国境を通過するビザを得ることができないうちに、7月にドイツとフランスとの間で締結されたコンピエーニュの停戦協定で亡命者の引渡し同意され、抑留とドイツ送還の影がクラカウアーにじりじりと迫ってきた。暗闇の侵食に抗して光を灯すかのように、彼は「映画本」のための詳細な構想を書き留め始めたのだ³⁾。

8月には、ルルドからベンヤミンが到着した。彼が9月末にポルト＝ボウで自殺するまで、クラカウアーはベンヤミンとほぼ毎日会談したという。かつてフランクフルト新聞のウィーン特派員であったゾーマ・モルゲンシュタインは、ベンヤミンと一緒に県庁に行く道すがらにクラカウアーと交わした対話を、後年回想している。「或るカフェで、私たちの友人クラカウアーが熱心に書き物をしているのを見かけました。……私たちは彼に声を掛け、そして——マルセイユで必ず話題となることは何でしょうか。ビザです。スペインのビザ、ポルトガルのビザ、出国ビザ。……別れる前に、私は尋ねました。『僕たちはどうになってしまうだろう、クラック？』この問いに彼は、長く考えることなく、驚くほど即座にかつ断定的に答えました。『ゾーマ、僕たち全員ここで自殺しなくてはならないだろう。』そして自分はもっと重要なことに関わっているのだと言わんばかりに、彼は再びノートに向かい、非常な勢いで書きものを続けました。県庁の玄関の前まで来ると、ベンヤミンは立ち止まって言うのでした。『僕たちに何が起こるか、そう簡単に予知することなどできない。ただひとつのことだけは確実だろう。きっと自殺などしない人間がいるとすれば、それは我々が友クラカウアーだ。何とんでも彼は自分の映画百科事典をすっかり書き上げねばならないし、そのためには長生きする必要があるからね』³⁾。クラカウアーの暗い予見が不幸にもベンヤミンにおいて実現されたように、ベンヤミンのクラカウアーに関するいささか皮肉をまぶした予言も成就された。1941年2月に、マルセイユからスペイン経由でポルトガルに移動することを許されたクラカウアー夫妻は、ぎりぎりまで受難を免れたのである。4月に彼らはリスボンからアメリカへと渡航するが、マルセイユ滞在時に着手された映画本の構想は、リスボン、アメリカまでの航路、アメリカ到着後しばらくも書き続けられた。クラカウアー映画論の最

初の構想は、こうして時代の危機の中で産み落とされたのだった。

1943 年からは『カリガリからヒトラーへ』執筆に専心するものの、同書が 1947 年に出版されると、彼は再び映画論に立ち戻った。1949 年 2 月に、クラカウアーはアドルノにこう書き送っている。「僕にできると君が考えてくれていることを果せるかどうかは全く、今のところひどいものである外的な条件にかかっている。とはいえ、僕が計画の一つを実現する可能性はひょっとしたらあるかもしれない。それは映画の美学について書くことだ。——昔から抱いているアイディアだが、たとえ成就できたとしても、これは僕の最後の映画に関する本になるだろう。この本でもまた映画は単なる口実 (Vorwand) に過ぎない。僕が示したいことは、最小の要素連関への科学的な関心が、人間全体を包括する偉大な理念の固有の力や、そうした理念への我々の感受性を次第に『止揚 (aufheben)』しつつある時代、こうした時代に属する媒体として、映画はいかなる美的法則に従い、いかなる特定の主題に親和性を示すのか、ということだ。あるいは映画の用語で表現するなら、映画の美学が求められている時代とは、何らかの仕方で絶対的なものを射止めていると想定する『ロングショット』のパースペクティブが、孤立したもの、断片的なものから想起されるであろうものを照射する『クローズショット』のパースペクティブによって、取って代わられている時代である、ということだ。僕たちが不安と困窮の内に数ヶ月を過ごしたマルセイユで、僕はこの本についての長い覚書を作っている」⁴⁾。けれどもクラカウアーは、第二次世界大戦が終了したこの時点では、もはやマルセイユでの構想をそのまま利用することはできなかった。彼はそれを根本的に練り直し、おそらくはオックスフォード大学出版局に提出するために、1949 年 9 月に改めて映画本の新たな梗概を作成した。エルヴィン・パノフスキーの推薦を得られたこともあって⁵⁾、1949 年末にクラカウアーは同出版局と彼の「映画本」の出版契約を結ぶことに成功する。ちなみに、『映画の理論』の最も重要な概念の一つである「物理的現実 (physical reality)」は、パノフスキーの論文「映画における様式と制作素材 (Medium)」に由来する言葉である⁶⁾。

新たな構想に基づく執筆も決して滑らかには進まず、途中他の仕事のためしばらく離れていた時期はあるものの、なおほぼ 10 年もの歳月が『映画の理論』のために費やされねばならなかった。早くも 1953 年に、「この本は私にとって悪夢となっています」と、彼はイギリスの映画人ポール・ローサに告白している⁷⁾。こうした困難の淵源は、描き出されるべき事柄自体の捉えがたさにのみならず、概念の厳密さや体系性にクラカウアーが意外なほど強く執着したことにも求められるだろう。「私は学者ですから、本物のテキストを書きたいのです」⁸⁾。ようやく、映画の意義を歴史哲学的に考察した最終章が七ヶ月かけて書き上げられた 1959 年 11 月に、20 年間も縛りつけられた映画論から彼は解放される。クラカウアーはちょうど 70 歳となっていた。

こうした『映画の理論』の成立略史から、何を読み取ることができるのだろうか。見てきたようにフランス亡命時代の最後の数年から、「破局」を間際ですり抜けてアメリカに逃れた後の 1960 年まで、自身の映画論を仕上げるからこそがクラカウアーの精神的営為の中心的な関心事であった。それゆえ、到来した歴史的カタストロフは、彼の場合何よりも映画を巡る思考の内にその痕跡を残している。そうであるなら、我々がその変遷を追跡してきたクラカウアーの近代に関する批判的思考が、彼を育んだヨーロッパ文明の自壊によってさらにいかなる展開を示したかは、彼の映画論の中に分け入って探らねばならないであろう。

ただし、マルセイユ時代の草稿と完成した著作とでは、対象への接近視角自体に大きな差があるわけではない。クラカウアーは、最初に映画の「本質」を掴み出して、そこから映画の主要な構成契機

に関する所見を導出するという体系的な論述方法にこだわり、そして映画の「本質」把握もほぼ変わらなかったのである。破局の影響は、もっぱらニュアンスや重点の置き移しとして現れている。従って、クラカウアーが晩年に到りついた思想的境位を理解するためには、まずクラカウアーの映画に対する基本的な立場を確認し、そのうえでナチスの台頭と革命の挫折とを挟んでの彼の狙いの微妙な屈折を浮き彫りにする必要がある。本稿では、この作業の第一段階として、マルセイユ時代の草稿と『映画の理論』を併せ考えながら、クラカウアー映画論の基礎的構造の抽出を試みたい⁹⁾。

2 映画の根源としての写真

クラカウアーは、演劇を映画考察にとつての規範的な基準と見なすことを厳しく拒絶し、また他の多くの理論的著作のように媒体特有の技法それ自体の解明を重視せず、さらには『カリガリからヒトラーへ』とは違い映画をすっかり政治的・社会的状況へと差し戻すこともない。「映画現象に真に出会う次元は、政治的・社会的事象が遂行される次元の下に位置している」(M529*)。クラカウアーは映画の「本質」を、その新奇な技術としての側面に見定める。そして技術としての映画の特性を、彼は写真の考察を通じて推定したのだった。

映画の本質を見究める過程でのクラカウアーの写真理解は、1927年のエッセイのそれを基本的には踏襲している。かつての分析が祖母の娘時代の写真を手掛かりとしていたように、映画の起源としての写真の考察は、プルーストの小説「ゲルマントの方」で語り手が祖母と再会する場面を議論の糸口とする。語り手は、長期の不在の後久しぶりに祖母を目撃したとき、自分が彼女を冷淡な観察者の目線で見つめていることに気づいた。彼は自身のそうしたまなざしを、二度とは訪れないであろう場所を依頼で撮影している写真家のそれになぞらえる。「私が祖母の姿に気づいたその瞬間に、私の眼の中で自動的に成立したもの、それは紛れもなく写真であった」(T14*)。そうして語り手は、身近にいた頃祖母に向けていた視線は初めから愛によって染め上げられており、彼女のイメージは既に抱かれた観念によって媒介されていたことを知る。クラカウアーは、語り手＝プルーストのこの洞察を敷衍していく。物質的な現象が直接的に知覚されるとき、それらの現れは、知覚する者がその中で生きている「意義連関と生の連関」に制約されている。それに対して写真は、「主観的参照枠組み (subjective frames of reference)」が解体されて「疎外の状態」に移された者の眼によって、「志向的な構築物ではない複合体を像に定着させる」(M563)。「疎外の産物として、こうした複合体はところどころ構造を欠いている。……写真は独立して存在する物を孤立させ、そのことを通じてそれらの断片的な性格を強調する。(古の立 体 鏡 が街路の光景を偏愛したのは、偶然ではない)」¹⁰⁾。

クラカウアーの確信によれば、いかなる技術も、ただそれだけが果しうることを遂行する場合にのみ社会的な存在意義を獲得する。この公理に従うと、慣習的な軌道からいつも既に零れ落ちているものを捉えること、言い換えれば日常的知覚に被らされているヴェールを裂いて、「我々を取り囲む可視的な世界の断片を記録」することこそ、写真の可能性である。とするなら、美的な関心から、あるいは自己の感情や観念を表現するために、被写体ないし画面が人為的に詭えられた写真は、伝統的な美の基準からの評価がどうであれ、自身の可能性に背を向けている。ただし写真は、19世紀的リアリズムの想定するように、主観をすっかり排除して完全に客観的に自然を複写するわけでもない。撮影者によるモチーフ、フレーム、アングルなどの創造的な選択が写真の不可欠の契機であり、それどこ

ろか、「もしも写真家が全感官を緊張させてその全存在を投入しないならば、自然が自らを委ねてくることはない」(T15-16)。

しかし記録媒体としての写真は、時間的に延長した動きには届かなかった。映画撮影機の開発を促したのは、探求を運動の次元にまでも広げようとする関心である。「映画カメラは、物質的運動に関する我々の知識を拡充するために発展した」¹¹⁾。映画は決して演劇の近親者ではない。映画は写真の延長なのであり、その本来的な任務は写真と同様、「我々の周囲の可視的世界」を露わにすることである。「映画は物質的世界 (die materielle Welt) 全体を運動へと巻き込んでいく。……映画は上を、志向を目指さない。それは下に、沈殿物に殺到し、それらを持ち帰る。くずが映画を魅了する。人間自身の表面に、あるいは人間の外部に、ただ存在するものが」(M531)。マルセイユ時代の草稿の冒頭部分に書き付けられたクラカウアーのこの根本認識は、以降全く揺らがなかった。『映画の理論』ではそれは、「物理的現実を記録し暴露すること (record and reveal physical reality)」という簡潔な映画の定義に凝縮され、著作全体の礎に据えられたのだった。

芸術家が、自身の内面ないし或る観念の表現となるように、素材を外側から人為的に作り上げる存在であるとするなら、写真家と同じく映画作家もその範疇には属さない。彼は「原素材 (raw material)」を、それを越えた何かを語るために消費するのではなく、むしろそれをそのまま「提示する (exhibit)」。「映画カメラは、可視的現象をそれ自身のために記録しないならば、自ら自身を裏切ってしまう。……写真と同様に、映画はその原素材にほとんど手をつけない唯一の芸術である」(T1)。映画作家の創造性は、「自然を招き入れつつそれに浸透することにおいて表明される」(T40)。つまり映画は「事物の表面に固着する」。「直接に内面の生やイデオロギーや精神的関心に焦点を当てることが少なければ少ないほど、映画はよりいっそう映画的となる」(T1-ii)。そのためクラカウアーは映画作家を、自然という謎めいたテクストに心奪われ、その解読に熱中する想像力豊かな読者に、また癒しがたい好奇心に駆られて未踏の領域をさまよう探検家に喩える。さらには『ドイツ悲劇の根源』のベンヤミンや彼自身が愛した憂愁に沈む人メラニコリカーの形象に、クラカウアーは写真家と映画作家の原像を認めたのだった。「メラニコリカーは自己疎外を促進し、そして自己疎外は、一切の客体との同一化を生み出す。落胆した個人は、周囲の偶然的な布置の中に己を失い、それらをもはや以前の選好によっては支配されていない無関心な熱心さで吸収する」(T17)。

3 生の流れ

クラカウアーのこの基本的な視角からは、ショットの連続が作り出す物語は映画の中核とは認められず、また幻想性や歴史的世界の再現も原則的に否定され、ただドキュメンタリーとせいぜい一部のリアリズム映画だけが許容されるかのように見える。そして物語、俳優、音楽、対話などの諸要素に関する続く彼の論述も、「物理的現実」の探査への寄与という特異な評価基準から展開されているから、全体としてのクラカウアーの映画論は、通常の映画観からは到底承服しがたい、一面的な主張と思われるであろう。実際、多くの映画研究者が、映画の「本質」を説くクラカウアーの原理主義的とも言えるべき狭隘さを批判してきた。だが性急な否定的断定を下す前に、まずクラカウアーの言う「物理的現実」の射程を確かめておかねばならない。1949年の草稿ではそれはとりあえず、「理念、価値判断、欲求などによっては構造化されてはいない」¹²⁾ 現実の次元と定義されていた。しかし『映画の理論』

では、物理的現実には既に引用した箇所からもわかるように自然（nature）と、あるいは移りゆく物質的生（transient material life）と、さらには端的に生 life（生の最も儚い面（life at its most ephemeral））とも言い換えられている。その内実を表すためにこうした多様な概念が動員される物理的現実とは、単に「無関心に」観察された世界の物質的側面以上を意味していたのだった。

映画媒体だけが記録しうるもの、そしてそのみが暴露しうるものを提示している作品が、クラカウアーにとって真の映画であった。映画のおかげで初めて我々に接近可能となった対象とは、一つには直接肉眼では捉えられないものである。例えば映画はクローズアップによって、通常は十分に知覚できない微細な部分を可視的とする。それでは拡大された対象は、我々に何を告げるのか。モンタージュ志向の強かったエイゼンシュタインは、普通は不可視の状態にあるものに、前後のショットの配置を通じて物語上重要な事柄を語らせることこそクローズアップの機能であると主張した。そうしてグリフィス作品のクローズアップを、物語の文脈から独立しているという理由から彼は批判する。しかしクラカウアーは、正にグリフィスを支持するのである。「グリフィスにとって小さな物質的現象の巨大なイメージは、単に語りの不可欠の要素ではなく、物理的現実の新しい局面の露呈であった。映画は、話を作り出している全ての感情的出来事および思考の変化に関して、その物理的原因、物理的現れ、物理的帰結を我々に示すとき、いっそう映画的になるということ。そうした内面的な展開は、物質的生（material life）から立ち現れそこに埋め込まれているのだから、それらを適切に説明するには、映画はこの生の藪の中を我々に通り抜けさせねばならないということ。これらこそ、クローズアップを彼自身の仕方では提示するとき、グリフィスを導いていた確信であるように思われる」（T48）。

クローズアップは、人間の自然的な身体のままでは困難な事物の知覚を可能にすることで、「慣習的現実の牢獄を爆破」（T48）している。同様の効果を、その他の映画特有の技法も実現するだろう。特殊なアングル、高速度撮影、早回し等々は、あるいは普段気にも留めない馴染みの事物を全く見慣れないものとして立ち現れさせ、あるいはほとんど無意識のうちに無視している屑に我々の注意を惹きつける。映画は「我々の環境を、それを探査することによって異化する」（T55）がゆえに、しばしば映画の観客は、見慣れた街角や建物のショットを、「近さの深遠から出現した最初の印象であるかのよう」（T55）に受容する。そして今見た^{なま}とおり、このときスクリーン上で剥き出しにされているのは、我々の生と自然との不可分な絡まり、「生の実在（crude existence）に広く枝分かれして張り出した生の根」（T64）なのである。「我々は強い不安を感じて、これらの異様な連関にたじろぐかもしれない。それらは我々の自然との繋がりを露わにし、我々が暮らしそして我々自身でもある世界の一部として、承認を迫ってくる」（T64）。映画の「本質」がこの暴露機能にある以上、「異化された」現実とは、作家の想像力に自由な表現の素材として委ねられるのではない。

さらにクラカウアーは、物理的現実が内包するこの「薄明の境域（twilight region）」に、別の角度から切り込んでいく。映画特有の視界で捉えられた個々の客体は、決して一義的な意味を有しておらず、多義的な意味の中を揺籃している。「自然的客体の構造は緩く、それゆえ意味に関して未決定である。……それらは、色々な気分や感情を喚起し、混沌とした思考を発動させる、複数の意味の縁によって取り囲まれている。換言すれば、自然的客体は理論的には無数の、心理的、精神的な照応物を有しているのである」（T68）。クラカウアーは、物理的世界と語の最も広い意味での心理的次元との間に、流動的な照応関係が成り立っているのを見た。「心理的次元は物理的世界と境を接しており、なお密接にそれと連結されている」（T69）。この事態を強調するため、クラカウアーは物理的現実を、既にしばしば触れているとおりの「生」あるいは「生の流れ」とも表現する。ここで生は、生の哲学が前提してい

るような「分節化された意味の次元における生」ではなく、「底流の生 (life underneath)」を意味している。それは、「物質的現象と臍の緒を通じてのようになお親密に結びつき、その感情的また知的な内容がそこから現れてくる生」、「感情、価値、思考に関してそれらが告白すること全てを含んだ、物質的現象と出来事の流れ」(T71)であり、あるいはワイマール期におけるクラカウアー思想の基本的視座から言い換えるなら、精神が受動的に（またいわば遊戯的に）自然と関係している現実の次元なのである。

4 遊歩者から観客へ

映画カメラは、我々がその中で生きている日常的な信念体系を崩落させて、「物理的現実」、「自然」、あるいは「生」の、原理的に際限なく延び広がった連なりを露出させる。そこで目撃される事象は、その多義性ゆえにいかなる一義的な意味連関にも回収しえず、従って我々にとってはどこまでも偶然的なものに留まり、はっきりと掴みえぬまま儚く消え去っていく。映画は、本質的に断片的で一時的なこの「自然の多義的な表出」に対して開かれていなくてはならない。だからこそ、最初の映画作家であるリュミエール以来、「街路の場面を含んでいないような映画はほとんどなかった」(T62)。[「ここで街路は、文字通りの街路、特に都市のそれだけを意味しているのではなく、その多様なヴァリエーション、駅舎、ダンスホール、集会所、バー、ホテルのロビー、空港なども含んでいる」(T62)。]なぜなら街路は、ふとした印象が生まれては流れ去るところ、偶然の遭遇を与えてくれる場であるうえに、生の流れが己を現さざるをえない領域だからである。匿名の群衆が絶えず蠢いている、都市の街路を考えてみればよい。そこでは、「杳として定めがたい人物形象と断片的な視覚的複合体とが、絶えず変化する万華鏡的な布置を形成しながらお互いを打ち消し合っている。そのため観察者は、街路の光景が供する無数の示唆のいずれをも追跡することはできない。……街路には、可能性とほとんど理解不可能な意味とが絶えず流れている」(T72)。クラカウアーはこの文章に続けて、いわば映画愛好家の先行的な人物形象としての遊歩者 (flâneur) に言及している。この箇所は彼が映画に魅了された原因の一端の、のみならずなぜ彼がその思想的生涯を通じて街路を偏愛したのかという理由の、告白ともなっているであろう。「この流れが遊歩者に魅惑の呪文をかける。あるいはこの流れこそが遊歩者を生み出す。遊歩者は街路の生 (life in the street) に陶醉する」(T72)。「移ろいゆく現実一生 (real-life) の諸現象に対する感受性」(T170)を、クラカウアーは19世紀の遊歩者と共有していたのである。

それゆえ街路は映画論において、彼の思考を誘発する具象的な源泉（ベンヤミンの「思考形象」）であり、随所で考察の焦点として浮かび上がっている。例えばそれは大衆が姿を現す場所としても、映画にとって特別の意義を有していた。「歴史が街路で作られるとき、街路はスクリーンに侵入する」(T98)。あまりに巨大であるため既存のメディアでは捉えられなかった匿名的でアモルフな群集を、映画は遠写と接写の切り替えという操作を通じて我々に接近可能とした。個人に代わる新たな主体としての大衆は、映画媒体を通じて初めて己を感覚的に認知したのである。「ヴァルター・ベンヤミンの観察によれば、写真が広まり始めた時代には、なお日々目撃される群集は眼と神経とが適応すべきスペクタクルであった。この聡明な観察は、繊細な同時代人の証言によって裏づけられている。ボードレーの『悪の華』に遍在するパリの群集は、人の情動を煽り、休むことなく万化させる刺激であった。ガス灯の燈されたロンドンに群がるポーの『群集の人』の押しのけ合う歩行者たちは、連続的な電気

ショックであった。その出現の時点では大衆、この巨大な動物は、新しい転覆的な経験だったのである。予想されるとおり、伝統的な芸術はそれを把握することも再現することもできなかった。それらが躓いたところを、写真はやすやすと通り抜けた。群集を偶然的な集塊という彼らのありのままに描くことが、写真には技術的に可能なのである。しかし映画のみが、或る意味で写真の約束を成就している映画のみが、運動中の群集を捕まえる力を有していた。複製手段としての映画は、その主要な対象の一つとほとんど同時に誕生したのであった」(T50)。意識を圧倒ないし粉碎するほどの刺激を与えるがゆえに、我々が通常そのままでは受け止められない現象は、群集のみならず戦争や大災害や集団的虐殺行為も、映画媒体にこそ親和的な対象である。「これらの生の自然(*crude nature*)の表出は、人間のその場合でも人間以外の場合でも物質的現実の領域に入り込んでおり、それだけいっそう特別な映画的主题である。ただカメラだけが、それらを歪みなく映し出すことができる」(T57)。

このようにその諸相が規定された物理的現実を、それ自身のために記録している「映画らしい映画(cinematic film)」は、「他の媒体には不可能な仕方観客に影響を与えると期待することができる」(T157)。演劇であれ小説であれ完結した意味の連関ならば、人はもっぱら意識の次元で受容するだろう。だが映画は、「皮膚と髪を持つ人間に襲いかかる」(M575)。馴染みのない物理的現実晒される観客は、知性を經由せずに、感覚的、生理的な次元でそれに反応する。「映画を観る者の意識の連続性は、感官への直接的な攻撃が不随意的反作用を誘発するために、絶え間なく断ち切られている」(M577)。こうして思考と決定の源泉である自我が制御力を失うがゆえに、裏面から言えばスクリーン上の諸々の客体に同一化していくがゆえに、観客の人格は溶解する。「映画の観客の『私』は、不断の解消過程にある。それは物質的現象によって絶えず爆破され続けている」(M577)。映画愛好者たちに認められる新しい感受性についての1928年の或る批評家の洞察を、クラカウアーは肯定的に引用している。「[彼らは]受動的で、個人的で、人間性あるいは人間中心主義からは可能な限り遠い。散乱して、まとまりがなく、アメーバのように自意識を欠いている。一つの客体に集中せず、というよりむしろ霧のように一切の客体に付着し、雨のようにそれらの内へ浸透していく」(T165)。だから映画は既にこの頃より、麻薬と比較されてきた。映画館に足繁く通う麻薬中毒者たちは、ほとんど生理的な衝動に駆られている。彼らは楽しませて欲しいのではない。「映画愛好者が本当に切望しているのは、意識の支配からその場だけでも解放され、自身のアイデンティティを暗闇に見失い、そしてスクリーン上でたまたま継起しているイメージを感官を通じて受容することなのである」(T159-160)。それゆえ観客は画面を通しての情報伝達に対して、容易に武装解除しがちである。

こうした危険も含めて、自我意識が薄弱となった観客のこの状態は、夢を見ている人間の状態に近い。実際、正に「自然的客体の生の、そして人為を加えられていない存在によって我々を圧倒するとき」(T164)、画面は夢のような性格を帯びる。そこで暴露されている客体たちは、観客から不随意的な記憶を引き出しながら、近くに来るよう合図を送る。それらは我々を落ち着かせるのではなく、不安にする。不安によって自身の存在の探求へと誘うのである。探求の目標はその存在を説明することではなく、その秘密を解き明かすことである。しかしそのためには、客体の有する多様な意味と心理的な照応が作り出している迷宮の中を、観客は夢想しながら歩き回らねばならない。映画の中の物質的存在は、観客を無限の追求へと船出させる。この探索に終結はない。「しかしときおり、千の可能性を試みたあと、全ての感官を緊張させていた彼は、混乱したつぶやきを聞いたように感じる。イメージが音になり、再び音がイメージになる。この判然としないつぶやき—存在のつぶやき(*murmur of existence*)が届いたとき、彼は到達しえない目的地に最も近い地点にいるのだ」(T165)。

5 汚れた水たまりの中で崩落する上位世界

映画の「本質」圏に属する事柄についてのクラカウアーの見解は、以上でおおよそ並べ終えた。今や、映画の他の要素についての彼の主張を一望することができる地点に達した。なぜなら、既に述べたようにそれらを考察する際の彼のほとんど唯一の基準は、映画の物理的現実への透過性を妨げていないか否か、あるいは肯定的に表現するなら、観客を画面上で暴露されている自然的客体の探査へと促しているか否か、だからである。

「物理的現実を記録し暴露する」ことこそが映画の課題であるならば、映画俳優はいかに振舞うべきなのか。人間の相互関係を描出する演劇の場合、ストーリーやそこに含まれている全ての意味は、登場人物たちの仕草と会話とを通じて伝えられる。それゆえそこでは役＝俳優は、物語の一定方向への展開を必然化する性格として、つまり統一的な人格として現れ、舞台背景は人間の演技のための地盤でしかない。「人間が〔舞台という〕宇宙の絶対的な尺度である。……人間が最小の単位であり、各登場人物は舞台上の溶解不能な実体を表している。観客は、或る登場人物の表情を見るときにも手を見るときにも、それらを彼の肉体および心理の全体像に関係づけざるをえないであろう」(T96-97)。

それに対して映画は、決して人間を中心としてはいない。「その主題は、視覚的現象の無限の流れである。物理的実在のこの絶えず変転する布置は、人間的な出来事を含むかもしれないが、それらにおいてクライマックスに達するわけではない」(T97)。映画に現れる人物は「生の流れ」の中に溶けていなくてはならないから、俳優は映画媒体に忠実であるためには、演じる役の行為を、運命的にそれ以外ではありえなかったようにではなく、肖像写真が多分に断片的な雰囲気を漂わせているごとく、無数の可能性のうちから偶然実現したものであるかのように我々に印象づける必要がある。そして映画では、人間だけが物語と意味の担い手ではないばかりか、人間存在の全体性もはや不可侵とはされない。「人間の身体の一部が環境と混交し、意義深い布置として、物理的生 (physical life) の過ぎ去るイメージ群の中で突如閃くこともある」(T97)。存在の全体性のこうした解体は、映画製作における俳優の演技供給の不連続性によって促進されているだろう。しばしば俳優は生の^{なま}素材として、彼を人格としては扱わない文脈の中に現れさせられるのである。

だが発声映画 (talkie) が開発され、音声という要素が加わって以来、事実上ほとんどの映画の物語は対話を中心に展開されている。機知に富んだ台詞や知的な討論に依存した映画は、物理的現実から遠ざかるのみならず、話される言葉によって画面からは独立した意味やイメージの領域を形成するかもしれない。この領域は一種の主観的参照枠組みとして機能するから、ともすれば映画の可能性は根底的に抑圧され、画面は外部の意味の色褪せた図解に貶められてしまう。

それゆえ映画が映画であるためには、視覚が発話に対して主導的であらねばならない。クラカウアーは『映画の理論』で、発話から画面解釈の準拠枠としての位置を奪う様々な仕掛けを数多くの映画から拾い集めているが、この論文の文脈で注目したいのは、マルクス兄弟の喜劇映画への、より正確に言えばのべつまくなしにナンセンスを言いまくるグルーチョと一言も言葉を発しないハーポへの言及である。グルーチョの無意味な饒舌は語られた言葉を内側から腐食させている、とクラカウアーは言う。「彼の発言は進行中の会話を全く混乱させてしまうので、発せられたいかなるメッセージも意見も目的地には届かない。グルーチョが何を言っても会話は崩壊してしまう。彼は噴火するモナドであり、自身の周囲にアナーキーを広げていく。だから彼の言語的速射砲は、サイレント時代からの残存物であるハーポのスラップスティックな悪ふざけの援護となっているのだ。古代の神々が、没落した後も

操り人形や幽霊、あるいは妖怪として生き続け、もはやそれらを信じていない世紀をもさすらうように、ハーポも過ぎ去った世の生き残りであり、追放された喜劇の神として、悪戯な小鬼のように振舞うことを宿命づけられている、あるいはそう振舞うことを許されている。しかし彼が足を踏み入れる世界は対話に満ち満ちているから、もしもこの幽霊の破壊的な計画を手助けするグルーチョがいなかったならば、ハーポははやばやと退場せざるをえなかっただろう。サイレント映画の衝突場面のような眩量を感じさせながら、グルーチョは滝のように言葉を吐き散らし、言語の蝶番を外す。瓦解した言語体系の破片の中で、ハーポは安らぎを感じ続けるのである」(T108-109)。

他方で発話は、特に画面に対して対位的に、つまりその意味内容が画面の伝える情報と無関係ないし矛盾するように使われるとき、逆に観客をスクリーン上の物理的現実の探索へと促す効果も持つ。フリッツ・ラングの「M」では、近隣で連続少女殺人が起きている陰鬱な空気の中、娘の帰りが遅いために不安になった母親の呼び声が、アパートの無人の踊り場と屋根裏のショットを貫いていく。「人のいない踊り場と屋根裏は、単に母親の心の状況を図解するのではない。むしろそれら自体が印象を残すから、スクリーンを見ると我々は、それらの特徴の幾つかを意識せざるをえない。……我々が実際に経験しているのは、それらの事物と母親を絶叫させた気分ないし衝動との間の交錯である。このエピソードは、敏感な観客を、精神と物理の照応関係の次元へと沈潜させる」(T122)。

発声映画と共に、物音(noise)と音楽も画面に組み込まれた。ここでも、個々の場面の一つの意義を指定する物音や音楽の使い方は、発話の優位の場合と同様に反映画的である。例えば、悲劇的な葛藤が頂点に達したショットには、人間の情念の奔流の象徴としてしばしば激しい風音や雷の轟きが被せられている。自然の音のこうした利用は、「自然の出来事が人間の運命に照応している閉ざされた宇宙を仮定している。しかしそれはカメラのリアリズムとは両立しえない観念である。なぜなら、カメラのリアリズムは、物理的実在の無限の連続を前提しているからである」(T126)。そして物音も、画面に対していわば超越論的に働かないなら、物理的現実へと我々を引き込んでいく。クラカウアーが高く評価するロッセリーニの「戦火のかなた」では、幼児の泣き声が、湿地帯を通過して或る村へと進むイタリアのゲリラ兵の画像と重ね合わされている。村はドイツ軍に皆殺しにされており、一人残された幼児が恐怖と悲しみから叫んでいたのだった。確かに泣き声は、やがてゲリラ兵たちが目撃するであろう惨事を我々に予感させることを意図している。しかしなお泣き声がどこから聞こえてくるのか不明瞭であるとき、我々は自ずとそれを風景に、敵も味方も同じように包み込んでいる風景に関係づけるだろう。「空は鉛色で、沼地は死の匂いを放っている。自然自身が、言い表しがたい悲しみを発散させているかのようである。自然の魂の深部から、この無定形の嘆きは聞こえてくるかのようである」(T131)。

音楽に関して言えば、誕生した当初より映画はそれを不可欠な随伴者として要請していた。心理的に我々は全くの静寂の中では画面に集中できないから、観客を沈黙したイメージの只中へと引き込み、それらの写真的生を経験させるために、音楽が付加されたのだった。「音楽は静寂を肯定し正当化するのであり、それを取り除くのではない。全く聞かれないときにこそ、音楽の役割は果される」(T135)。ここでもやはり、「現実の物質的な局面を喚起して、画面を活性化させること」(T144)が重要であるがゆえに、物語の意図ではなく、筋にとって重要ではないため素通りされてしまいがちな物質的現象をこそ、音楽は強調せねばならない。「その価値は、筋を進めることではなくそれを無視するところにこそある」(T144)。クラカウアーはワイマール時代に通った映画館の、スクリーンに一瞥すら与えず自分の気分のままに演奏し続けた酔っ払いの伴奏ピアニストを思い出す。「彼は結局、大きく間違っ

はいなかったのだ」(T144)。例えばジャン・ルノワールの「獣人」では、ヒロインのセヴリーヌが自宅で殺害される場面で、近隣のダンスホールで奏でられている音楽が聞こえてくる。このとき音楽は、我々が見入っていた閉ざされた空間を開き、周囲の広範な物質的環境へとそれを溶け合わせる。「歌は、光の反射で燃え立ち人で溢れかえったダンスホールを、つまりは、偶然的な出会いと仮初の触れ合いが支配する領域を召喚する。セヴリーヌの部屋はこれらの領域を含むまでに拡大する。この領域の中では、殺人も生の偶然的な出来事の一つに過ぎなくなるだろう」(T145)。

それゆえ、音楽の魔力を駆使して映画をオペラ化する試みは、クラカウアーにとって完全な倒錯であった。「これまで映画が芸術の領域に高まることを妨げられていたのは、疑いもなく、街路や室内や駅舎やレストランや車や海岸からなる外的世界を、それが不毛に再現してきたからである」(T153)。ラインハルトのオペラ映画「真夏の夜の夢」を讃えるフランツ・ヴェルフエルのこの言葉を、「真理の反対をこれ以上正確に述べることはできない」(T153)とクラカウアーは切り捨てる。(ちなみにヴェルフエルのこの「真夏の夜の夢」評は、ベンヤミンの「複製技術時代の芸術作品」でも批判的に言及されていた¹³⁾。)オペラが「魔術的呪文の世界」であるとすれば、ヴェルフエルが軽蔑した仕方での外的世界を探索してステージ上の魔法を解き、オペラが呼び出した呪術的空氣を駆逐すること、これこそ映画の誕生を俟っていた歴史的課題の一つなのである。「魔法をかけられた(encharmed)森の描かれた壮麗さよりも、目立たない駅舎に潜む魅力(魔力(enchantment))を好むことは、映画にとって自然である」(T153-154)。映画は「一枚の葉の揺らめき」を記録するだけで、偽りの壮麗さを否定することができるのだ。クラカウアーが最初に見た映画で、彼の心を決定的に揺り動かしたのは、郊外の街路にできた水たまりのショットであった。水たまりには立ち並ぶ建物のファサードと空が映っており、この反射像は風が作り出す水面の漣によって揺り乱れた。「汚れた水たまりの中で崩落していく上位世界(upper world)、このイメージが私から離れたことはなかった」(Tli)。

6 映画の物語 —— 生の断片

最後に残された要素は物語である。クラカウアーはこれまでしばしば触れたように、物理的現実の記録と暴露である映画を演劇の対極と位置づけている。とすれば、彼にとって映画技術の約束は、本来的には物語から解放された映画によってこそ成就されるのであろうか。物語を持たない映画は、アヴァンギャルド作家の制作した映画とドキュメンタリーとによって代表される。けれどもクラカウアーは、彼自身の基準からこれらのジャンルの不十分さを浮き彫りにして、映画のためにむしろ物語を求めていく。

1920年代、ヨーロッパのアヴァンギャルドの作家たちは映画固有の文法で存分に語るために、この媒体には異質と思われた伝統的な形式の物語を追放した。しかし物語の制約から脱した作家たちは、物理的現実の領域に踏み入ったのではなかった。自身の形成衝動を何にも妨げられずに発露させることを望んだ彼らは、映画が我々に近づける自然の素材によって拘束されることも嫌い、あるいは自然を模倣した型ではなく自身が考案した型を、あるいは自身の内的なヴィジョンを、映画技術の技法を使ってスクリーン上に投影したのである。アヴァンギャルドはクラカウアーと現実の異化への志向を共有していたが¹⁴⁾、クラカウアーは彼らの実験的映画作品を「現代芸術」としてはともかく映画としては認めなかった。

ドキュメンタリーも、確かに視覚的な現実から目を逸らすことはないにせよ、そのまま映画的なジャンルと認めることはできない。現実の映像は効果的な教化の手段であるから、しばしばドキュメンタリーはプロパガンダを目的として、喧伝されるべきイデオロギーに由来する意味を外から画面に注入しているのである。マルセイユの草稿でも『映画の理論』でも、かつてはナチスのプロパガンダ映画と対比されていたソヴィエトのドキュメンタリーに、否定的評価が下されている。「この時期のロシアでは、革命的な現実とは、マルクスの教義の産物として解釈されえなければ現実とは見なされなかった。そのためロシアの映画監督たちは、視覚的なものを強いて支配的なイデオロギーを表現させたのである」(T208)。エイゼンシュタインの映画で歴史に耐えることができなかったのは、正にこうした象徴的なショットや場面であった。ドキュメンタリータッチの作品「10月」では、革命に背を向けようとするケレンスキーと羽根を広げた孔雀とが、平和的解決を訴えるメンシェビキと優雅にハーブを奏でる女性とが、それぞれモンタージュされている。ケレンスキーの虚栄とメンシェビキの不毛さを象徴ないし揶揄するこれらのカットは、「いったん解けてしまえば、一切の魔力を失ってしまう判じ絵に過ぎない」(T208)。先ほど触れたとおり、反対に超越的なイデオロギーを瓦解させることこそ、映画の重要な働きの一つなのである。「物質的なものの描出を通じて仮面剥奪にもいそしんでいる映画は、空虚なイデオロギーや志向的な構築物のドン・キホーテの性格を暴くサンチョ・パンサとも呼ぶことができる」(M621)。

さらには、映画の精神に忠実なドキュメンタリーであっても、カメラが人々の親密な交感や葛藤に全く触れないならば、客体は多様な心理的照応物を放射せず沈黙したままであろう。言い換えるなら「生の流れ」を画面から溢れさせるには、人間を巡る劇的な出来事、つまり物語が必要となるのである。付け加えると我々は感情的に参加しているとき、初めて自身が目撃している事象を十分に捉えることができる。このようにしてクラカウアーは、物語を映画の世界に招き入れたのだった。

ただし言うまでもなく、映画の場合物語構築の人為性には鋭い限界線が引かれている。クラカウアーによれば、ほとんどの批評家は、映画を伝統的な意味での芸術、即ち一種の演劇と考えているから、特殊映画的な物語形式を意識していない。そうした形式の物語とは、物理的現実の中から発見される話であれ作り出された虚構フィクションであれ、「カメラによって示唆された生の流れから現れ、再びそこへと溶けていく」(T251)ストーリー、つまり生の流れの断片的な「エピソード」である。クラカウアーの考える映画的な映画とは、一つのないし複数のエピソードから構成された、「エピソード映画」なのである。

エピソードは、「それを立ち昇らせた生の流れに対して透過的(permeable)」(T254)であればあるほど自身の性格に忠実である。つまりそれは決して自己完結せず、物理的現実に必要な限り密着せねばならない。エイゼンシュタインの「戦艦ポチョムキン」に含まれた「水兵の反乱」や「オデッサの階段」は、正にそうしたエピソードである。それらを語るための多くのショットは未決定で、話を単に図解するのではなく「肉体化」している。「霧の立ち込める港、深く眠る兵士たち、月明かりに輝く波打つ海面」(T226)は、そこでは、「その衝撃力を縮減してしまういかなる外的な目的への奉仕も義務づけられていない」。「これらのカットの大部分は無目的である。それらとそれらに内在する多様な意味とが、物語である」(T226)。あるいは、ロープに引っかかった船医の鼻眼鏡の有名なクローズアップも、後年監督自身が解説しているような、船医の死をより印象的にすることを狙った「部分による全体の代置」に留まるのではない。けば立った太いロープと繊細な眼鏡のつるとの対照性豊かで偶然的なもつれ合いは、それ自体で意義深い。「そこには様々な含意が内包されており、エイゼンシュタインの意図した方向を指しているのは、ただそのうちの一つだけである」(T226-7)。

そしてエピソード映画では、カメラがしばしば物理的現実の探求へと強く牽引されるために、ストーリーの進行はしばしば中断される。結果する構成の弛緩を、クラカウアーはむしろ媒体の特性への忠実さとして評価したのだった。「物語を語り始めるものの、撮影している途中で、物理的現実の全てを捉えたいという内奥の欲求に流され、またいかなる物語であれ映画的に伝えるためにはそれを捉えねばならないという感情に駆り立てられて、物質的現象のジャングルのいっそう奥深くへと敢えて踏み入っていく者、そして迷って出てこれなくなるという危険に晒されながら、多大な努力を払ってもと来た道に帰還する者、真の映画の芸術家はこうした人間として考えることができる」(T255)。例えば、「逢びき」における共に家庭を持った男女の悲恋物語は、それが生まれた物理的世界である駅舎(街路の 1 ヴァリエーション)への言及によって、いわば幾つも孔を穿たれている。この孔を通じて、全く違う生の文脈でたまたま駅舎にいた人々や汽車の振動が、つまりは街路の蠢きが、画面に侵入してくるのである。街路では偶然的で儚い(vergänglich)生がどこよりもはっきりと現れるので、断片的だが語ることはできるほどにはまとまった劇的な出来事は、そこでこそ拾い集めることができる。だから街路を主題とした映画は、成功の見込みが大きい。逆に言って優れた映画の多くは、『カリガリからヒトラーへ』でのクラカウアーの造語を用いるなら、「街路映画」なのである。「無防備都市」、「カピリアの夜」、「自転車泥棒」、「道」といった偉大なイタリアのネオレアリズモ映画ならば、「文字通り街路の世界に浸っている。それらは街路で始まり街路で終わるだけではなく、一貫してそれに対して透過的である」(T255)。クラカウアーは、既に繰り返し示唆している映画と街路との根源的な親和性を、改めて映画物語形式という視点からも、ほとんど執拗と言いうるまでに際立たせるのである。

「語りの全体が生の流れに関係している」(T254)がゆえに、エピソード映画には原則的に終結がない(open-ended)。演劇、特にその最高の到達である古典悲劇は、神話や道徳原理の支配する、有限な秩序あるコスモスを前提とする。運命が偶然を、形式が無形式を駆逐しているコスモスの中でこそ、悲劇的葛藤は現実化されるからである。それに対してエピソードの幕切れは世界を完結させず、反対に生はなお続くことを予感させる。老医師の苦しく同時に救済的な自己探求の物語である「野いちご」も、振り返られた主人公の生のエピソードで綴られた映画として、エンディングは決して終着点ではない。「生はなお続く。たとえ主人公の死が間近であるとしても」(T280)。映画は街路と同様に秩序を欠いた運動と衝突の領域であるから、そこでは死も英雄の運命としてではなく、全くの偶発的な出来事として現れる。のみならずしばしば映画は、悲劇的クライマックスを退けもする。「ウンベルト D」の貧しく身寄りもない老年金受給者は、遂には間借りしていた部屋から追われても、愛犬の慰めで自殺の誘惑に克つ。魂の底から望んでいた愛がとうとう得られると身を捧げた男が詐欺師で、全財産を奪われ森の中をさすらう「カピリアの夜」のカピリアも、最終場面では路上で会った若者たちの陽気な歌に泣きながら微笑む。そして古のチャップリン喜劇の放浪者を初めとして、映画では無力そうな人物形象が、巨大な敵対的力に圧倒されながらも生き延びていく。おそらく悲劇的終結のこうした否定は、「一見弱々しいのにしばしば運命を躲す者たちの、抵抗する力を讃えたいという欲望」(T270)を示唆しているであろう。「だからこの種のエピソード映画は、くじけなさ、したたかさ、さらには適応力を、無限に続く戦いの武器として強調する。疑いなくこうした関心は、生の流れに対する映画の親和性に沿っている」(T270)。フェリーニは、「スクリーン上で解答を提示した瞬間に、観客は締め出されてしまう」(T269)という理由から、決定的結末を回避して観客自身に考えさせる必要を説いた。「そのとき、彼らは彼ら自身の答えを見つけ出さねばならないだろう」(T270)。だがこうした「実存主義的議論」は、フェリーニ自身のそれを含めた終わりの開かれた映画の力の源泉を捉え損ねている、と

クラカウアーは言う。「単にありきたりのエンディングを避けていることが、観客を挑発するのではない。むしろ、終わらないものの質と過程こそが、観客を映画にアンガジェ（engage）させるのだ。つまりカビリアの忍耐とウンベルトの不屈が、である」（T270）。こうしてクラカウアーは、映画的な物語形式の規定を展開して、そこから映画的な「内容」に関しても幾分かの示唆を引き出してくる。ちっぽけな主人公が、派手ではない力で最後の瞬間に危機を潜り抜け、「生はなお続くこと」を示唆すること、映画にふさわしいこうした物語類型の一つを、クラカウアーはマルセイユ時代の草稿で「救済（Errettung）のモチーフ」と名づけたのだった。

7 おわりに

本稿では、クラカウアーの映画の「本質」把握を確認し、さらにそこから導出される映画の構成要素に関する規定を概観してきた。彼によれば、「物理的現実の記録と暴露」こそが、映画という新奇な技術のみが果しうる任務であり、それゆえまた果すべき使命なのであった。

それでは、このように捉えられた映画の能力のうちに、クラカウアーはいかなる歴史的可能性を看取したのか。マルセイユ時代のクラカウアーは、近代の趨勢の全面的な転換を展望する「黙示録的」なパースペクティブになお依拠しており、そうした視野から、物質的次元へと焦点を移動させる働き、換言すれば反人間中心主義的な性質に、映画の歴史的意義を認めた。この時期のクラカウアーのテキストの意図は、ベンヤミンの「複製技術時代の芸術作品」との比較考察を通じて、より明快に剔抉することができる。それに対して『映画の理論』では、彼は「コスモスの瓦解」という『探偵小説』の頃の近代批判に立ち戻っている。この時代認識の下で、砕けた破片である物理的現実の救済、「無差別状態」からの脱却、「深淵を忘却せずまた直視すること」というカタストロフ後の倫理的当為の実現を、クラカウアーは映画に期待したのであった。

マルセイユ草稿と『映画の理論』とのこうした志向の違いを、ここで明らかにした彼の基礎的な映画理解を踏まえつつ浮き彫りにして、クラカウアー思想の展開の最終局面を描き出すこと。それが次稿の主題となる。

*引用文後の括弧内のアルファベットと数字は、それぞれ引用文献（Tは『映画の理論 Theory of Film』, Mは『マルセイユ草稿 Marseiller Entwurf』）と頁数を示している。

Siegfried Kracauer, *Theory of Film*, Princeton, 1997.

Siegfried Kracauer, “ » Marseiller Entwurf 《 zu einer Theorie des Films”, in Siegfried Kracauer, *Werke Band 3*, Frankfurt am Main, 2003, S.521-803.

注

- 1) 『映画の理論』成立史に関する以下の叙述は、主として『映画の理論』ドイツ語版のミュルダー＝バッハの解説に依拠している。Inka Mülder-Bach, “Nachbemerkung und editorische Notiz”, in Kracauer, *Werke Band 3*, S.847-867.
- 2) このとき執筆された梗概には、『カリガリからヒトラーへ』へと発展するアイディアも含まれている。Vgl. Siegfried Kracauer, “Ideenskizze zu meinem Buch über den Film”, in Kracauer, *Werke Band 3*, S.807-810.
- 3) Mülder-Bach, op.cit., S.851.
- 4) Theodor W.Adorno・Siegfried Kracauer, *Briefwechsel 1923-1966*, Frankfurt am Main, 2008, S.444-445.
- 5) オックスフォード大学出版局ニューヨーク支部長宛のパノフスキーの、1949年10月17日付の手紙を参照せよ。Siegfried Kracauer / Erwin Panofsky, *Briefwechsel*, Berlin, 1996, S.52-54.
- 6) パノフスキーは、1936年に最初に発表されたこの論文の改訂版を1937年に、再改訂版を1947年に発表している。1937年版を読んだクラカウアーは、自身の映画論との方向性の重なりに狂喜した。Vgl. Kracauer / Panofsky, op.cit., S.5. 1947年版については、読後の感動をパノフスキーに伝える1947年2月4日の手紙で、次のように述べられている。「ほとんど付言するまでもありませんが、物理的現実の様式化というあなたの映画の定義は、他のいかなる定義よりも説得的で正しいと私は考えます。」Vgl. Kracauer / Panofsky, op.cit., S.44. (パノフスキーの論文では、「映画の製作素材は物理的現実それ自体である」と書かれている。Erwin Panofsky, “Style and Medium in the Motion Pictures”, in Panofsky, *Three Essays on Style*, Massachusetts, 1997, p.122.) 『映画の理論』でもこの論文は幾度か、1937年版からも1947年版からも引用されている。
- 7) Mülder-Bach, op.cit., S.847.
- 8) Ebd., S.860.
- 9) クラカウアーの『映画の理論』に関する比較的最近の研究としては、以下の文献がある。Mariam Hansen, “‘With Skin and Hair’: Kracauer’s Theory of Film, Marseille 1940”, *Critical Inquiry*, vol.19 (Spring 1993), pp.437-469. Patrice Petro, “Kracauer’s epistemological shift”, *New German Critique*, no.54 (Fall 1991), pp.127-138. Helmut Lethen, “Sichtbarkeit. Kracauers Liebeslehre” in, Michael Kessler und Thomas Y. Levin (Hg.), *Siegfried Kracauer. Neue Interpretation*, Tübingen, 1990, S.195-228. Heide Schlüppmann, *Ein Detektiv des Kinos Studien zu Siegfried Kracauers Filmtheorie*, Frankfurt am Main, 1998.
- 10) この文章は、1949年の新たな梗概から引用した。Siegfried Kracauer, “Tentative outline of a book on film aesthetics”, in Siegfried Kracauer / Erwin Panofsky, *Briefwechsel*, S.83.
- 11) この文章は、アメリカ移住後の1941年の夏から秋にかけて、『社会研究誌 *Zeitschrift für Sozialforschung*』のために書かれた「映画と演劇」から引用した。ただし、雑誌が発行停止となったためこの論文が掲載されることはなかった。Siegfried Kracauer, “Film und Theater”, in Kracauer, *Werke Band 3*, S.813.
- 12) この文章は、1949年の新たな梗概から引用した。Kracauer, “Tentative outline of a book on film aesthetics”, S.83.
- 13) Vgl. Walter Benjamin, “Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit”, in Benjamin, *Gesammelte Schriften Band VIII・I*, Frankfurt am Main, 1991, S.363.
- 14) Vgl. “» Marseiller Entwurf « zu einer Theorie des Films”, S.723-725.