

終末論的地平の中の映画 — ジークフリート・クラカウアーの『映画の理論』(2) —

荻野 雄

Film in the eschatological horizon
— On Siegfried Kracauer's *Theory of Film* (2) —

Takeshi OGINO

Accepted June 28, 2010

抄録: 本論文は、これまでのジークフリート・クラカウアー思想研究の継続として、主として 1940 年にマルセイユで書かれた彼の映画論を考察する。そこでの彼の議論の前提は、歴史を神話からの脱却の過程として捉える、優れて終末論的色彩の濃い歴史観であった。映画はこうした歴史的パースペクティブの中で捉えられ、その技術的特性によって、時代の趨勢を逆転させる働きを期待されたのであった。続いて本稿は、ヴァルター・ベンヤミンの有名な「複製技術時代の芸術作品」を取り上げ、そこでの議論がクラカウアーの映画論と同じ構造を持つことを示す。ベンヤミンもまた、歴史を神話からの解放と見なし、複製技術としての映画のうちに、この歴史過程を推進するための一つの武器を見出したのだった。

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、「複製技術時代の芸術作品」

Abstract : This article considers, in the main, the film theory written by Siegfried Kracauer in Marseille in 1940, as a continuation of my past study of his thinking. The premise of his argument was of a deeply tinted, highly eschatological, historical perspective, perceiving history as a process of liberation from myth. Film was analyzed from this historical perspective, and through its technological characteristics was expected to reverse the trends of the times. The article continues by taking up Walter Benjamin's famous writing—"The Work of Art in the Age of Its Reproducibility"—and shows that it carries the same structure as that of Kracauer's film theory. Benjamin as well, detected in the reproductive technology of film a weapon in the process of liberation from the myth in history.

Key Words : Siegfried Kracauer, *Theory of Film*, Walter Benjamin, The Work of Art in the Age of Its Reproducibility

1 クラカウアーとベンヤミン

ジークフリート・クラカウアー（1889～1966）とヴァルター・ベンヤミン（1892～1940）は、共にワイマール時代のドイツで活動した特異な左翼文筆家として、当時ブロッホなど一つの星座を形成していたと現在の地点からしばしば語られる。両者が互いに相手の自身との近さを意識していたことは、事実であろう。クラカウアーは、その思考モチーフの核心を的確に捉えた最初のベンヤミン論を著した人物で¹⁾、折に触れ二人の立場の等しさを強調しており²⁾、ベンヤミンの側も、クラカウアーとは思想的に親縁関係にあることを婉曲的な表現によってではあるが認めている³⁾。にもかかわらず、クラカウアーとベンヤミンの思想をテキストに即して比較考察し、両者の類同性と違いとを闡明する試みは、これまでほとんど行われてはいない。例えば、二人が共通に精力を注いだ領域である映画論を対象とするならば、両者の言説の対照から小さくない成果を期待することができるのに、そうした作業はなお未着手のままに留まっているのである。

本稿の課題は、クラカウアー思想研究の継続として、その映画論の基本的骨格を摘出した前稿に引き続き、マルセイユ時代の映画理論に焦点を当て、カタストロフ前にクラカウアーが映画にいかなる使命を託したかを確認することにある。しかし同時にここでは、クラカウアーのこのマルセイユ映画論を参照枠組として、ベンヤミンの映画論を、即ち 1935 年から 1936 年にかけて執筆された彼の「複製技術時代の芸術作品」を、解説してみたい。ベンヤミンのこの有名な哲学的エッセイは、アドルノとの論争の文脈で理解され論じられることが多いが⁴⁾、その含意は、クラカウアーの理論を引証するときにこそ初めて十分に露わにすることができるのである。そして両者の映画論のこうした重ね合わせによって、クラカウアーとベンヤミンの思想的近接性が、具体的に示されることになるだろう。

2 クラカウアーの歴史的パースペクティヴ

前稿で確認した通り、1927 年の写真論を起点とするクラカウアーの映画への視角は、マルセイユ時代から戦後の 1960 年に発表された『映画の理論』まで、大きく変わることはなかった。だが、『映画の理論』と比較しつつマルセイユ時代の草稿を読むとき、そこでは映画は極めて「黙示録」的性格の濃い歴史観から考察されていることが目を引く。マルセイユ時代のクラカウアーは、1920 年代中期より彼の基礎的な視座であった、「脱神話化」という地平に映画を据えている。「脱神話化」とは、歴史を人間の神話（自然）からの解放過程として捉える啓蒙主義的な視点である。だがクラカウアーによればこの過程は、自然に対する支配ではなく人間と自然との宥和（両者の救済）をその消尽点として展望しており、また「進歩」の契機を含みながらも、常に「退行」の危険にも脅かされていたのだった。

こうしたパースペクティヴに立つ場合、映画の特質を浮き彫りにするためのクラカウアーの基本的な戦略の一つである演劇との対比は、いっそうの重要性を帯びることになる。なぜならそのとき演劇と映画は、歴史の違った発展段階で誕生した媒体として捉えられることになるからである。演劇は神話的思考に淵源しており、その起源においては「礼拝（Kult）」であった、とクラカウアーは言う。だからそれは、有機的に統一された、展開のどの局面においても一つの意味を透けて見させる「志向的構築物（eine intentionale Konstruktion）」なのである。「演劇は不可避免的に人間中心主義的である。それはその起源（礼拝）から言って人間中心主義的であり、またそうであり続けざるをえない。なぜなら、

事物、自然を引き込んでそれに語らせるということは、演劇にはできないからである」(M549*)。物語にとっていかなる意味も持たないような、あるいはその円滑な進行の妨げとなるような「非志向的な存在者」を、演劇は自身の完結した世界から厳しく排除する。さらにその世界では、登場人物は必ず「全体的な人間」として現われ、志向的な構築物に反応する必要から観る者も、意識の統一を保持し続けるのである。

確かに、近代への転換に際しては、演劇はブルジョアジーに継受されて、革命的な機能も果たしただろう。ただし、そこには限界があった。「演劇もまた、喜劇、問題作、革命ドラマによって、世俗化過程に参画した。それどころかベンヤミン（バロック本）によれば、正に演劇こそが神話に対する反逆であった。——しかし演劇は技術的に、全体的なものを志向的に構築することを強いられており、自身が礼拝に由来することを絶えず観客に感じさせてしまう」(M683)。そのため、「技術的・経済的な発展とそれに規定された大衆の台頭」(M683)とを原因として、演劇は脇へと押しやられていく。それらの変化は、意味を欠いた物質の中へと侵入していくという演劇には閉ざされていた方向に、新しい表現媒体を生み出したのである。「世俗化過程の進歩は、単に存在するもの、物質的なものが、『共に連れて行く』ために）ますます意識に引き上げられる点に存する。傾向は、いっそうの脱神話化に定位されている」(M683)。長編小説はこうした新しい表現形式の一つであり、「世俗化した思考」段階に属している。ここでクラカウアーは『小説の理論』におけるルカーチの認識を、留保をつけつつも取り込んでいる。「ルカーチは小説の歴史的位位置と、その無限性への傾向を洞察した。もちろん彼はこの傾向を、意味の空虚な時代の徴として、ロマン主義的に誇張して解釈してはいる」(M681)。だが、脱神話化過程の「最先端」に位置づけられるのは、何よりも映画技術である。それは、「認識の世俗化過程のさらなる段階を記しづけているのである」(M681)。

このように違う精神史的段階に属している以上、映画の起源は演劇のそれとは全く異なっている。映画の起源は、物質的運動を、例えば「馬の駆け足」などの動物の動きを捉えたいという願望であった。その際人々は、そこに含まれているかもしれない何らかの「意味」に惹かれたのではなく、ただ暴露しそして記録することだけを望んで、馬の駆け足の探査に乗り出したのである。「映画技術(Kinematographie)の成立動機は、人間に対する、意味に満ちたものに対する関心ではなく、素早い物質的運動に関する我々の認識を拡張しようとする関心であった。カメラは……物質的なダイナミックな世界への侵入を試みた。映画のこうした成立動機は、……映画を考察する際常に視野に収めておかねばならない」(M535)。クラカウアーによれば、こうして誕生した映画は街路で育まれたのであり、そのことが映画と街路とを本質的に結びつけたと同時に、物質的次元への映画の傾向を固めたのであった。「物質的なものに向う映画のこの内発的な衝動は、映画の素性とその環境によって助長された。映画は精神的な問題との取り組みの中で、前衛の産物として生み出されたのではない。それは技術的な発明品であり、最初から商業的に利用されていたのである。ここでの議論の文脈で重要なのは、初期の映画産業にはユダヤ人が大きく関与していたという、党派的に散々利用されている事実ではなく、この商品が流れ込んだ販売地域、映画が成長した環境である。映画はその幼年時代を、文字通り街路で過ごした。アメリカの到るところで見られた、朝から晩まで休みなく開かれている5セント映画劇場や、世界中の国のお祭りの場で、である。しかし、映画が最初は『没落した上層の文化財』ではなく、生まれるや否や下層の民衆(Volk)の中に紛れ込んだこと、街路の人間の仲間となったことは、映画の物質的な所与への、感覚的に把握できる素材への偏愛をただ強化したであろう。なぜなら民衆の個別的な事象や物質的な事物に対する関係は、上層よりも深いからである。遊園地やそれに類似した

民衆の娯楽施設との関わりのため、最初期には頻繁にアクロバットが映画化され、またピエロの芸、人形劇、演芸場の寸劇そしてパントマイムを思わせる、運動に焦点を当てた場面が作品に盛り込まれたのだった」(M814)⁵⁾。

街路の刻印を色濃く帯びていたがゆえに、当初ブルジョアジーは映画を軽蔑し、無視していた。整合的な意味連関に、完結したコスモスの幻想＝室内に安住しようとする彼らは、偶然の場である街路やその産物を嫌ったのである。「偶然の傑出した場所は、街路とその親縁者たち(Annex)である。……街路とは違って室内(Interieur)はむしろ、人間と出来事とが偶然的にではなく、計画的にそして先行する思惑に基づいて出会う場所である。室内では、街路の場面よりも強く、志向的構成が貫徹する」(M695)。1908年にフランス製作された「ガイス侯爵の暗殺」を皮切りに、演劇を範とした映画である「芸術映画」が作られるようになって、初めてブルジョアジーは映画に着目した。それどころか、ブルジョアジーは芸術映画を熱狂的に受け入れたのだった。芸術映画は演劇のスクリーンへの投影であるから、またその「芸術」によって物質的なものの印象を覆い隠すから、それを鑑賞するときブルジョアジーは、自身の社会的価値が確証されたように感じたのであろう。しかし映画を演劇に従属させた芸術映画は、「正に映画にこそ課せられている使命」(M555)を捉え損なっており、映画を本来の道から逸脱させてしまった、とクラカウアーは断じる。「それは、上層と価値観を共有しながらも彼らの仲間となることはほとんどできない、プロレタリアートの転向者のような存在である」(M555)⁶⁾。それではクラカウアーは、映画技術には脱神話化過程においていかなる使命が負わされていると考えるのだろうか。「歴史的現象としての映画：歴史的に理解されねばならないのは、物質次元に侵入して物質的な運動を描出するという、ただ映画のためにのみ留保されていた可能性と義務とである」(M587)。

*引用文後の括弧内のアルファベットと数字は、引用文献『マルセイユ草稿 (Marseiller Entwurf)』と頁数とを示している。

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

3 マルセイユ草稿における映画の使命

クラカウアーの歴史的パースペクティヴは、歴史を技術の発展と共に自ずから「進歩」するものと考えてはいない点で、例えば唯物史観とは根本的に異なっている。脱神話化の過程として歴史が発展的スケールで捉えられているにせよ、彼にとって「進歩」は、決して必然的でも自動的でもなかった。新たな技術に潜在する本来的な可能性を、人間は自ずから実現するわけではない。多様な要因の絡み合う歴史の成り行きは未規定であり、新しい技術の登場によって歴史はむしろ岐路に立たされるだろう。なぜなら古き意味を駆逐する脱神話化は、いわば「真空」状態を生み出すがゆえに、あるいは新たな神話を引き寄せるかもしれないからである。1927年の写真論によれば、脱神話化は歴史の「乾坤一擲の賭け」であった。実際、クラカウアーがマルセイユで映画論の構想を練っていた1940年には、神話はナチズムの中に蘇ってヨーロッパを蹂躪しつつあったのである。それゆえにこそ、神話的思考から人々を覚醒させることのできる映画技術の能力を活用すること、そのためにそれを明確に洞察することは、いよいよ重要とならざるをえなかった。

映画は物質的次元を探索し記録する媒体であり、そのような人間の新しい知覚器官として、脱神話化を最も深くまで押し進める技術である。物質的なものへのこうした転換を果たしている点で、映画は唯物論と類比的な機能を果たす。唯物論的な思考がそのつどの支配的な志向を物質的な社会関係へと還元するとすれば、映画で提示された像は、全体として構想された志向的な構築物を疑わしいものへと引きずり下ろす。唯物論も映画も、物質的なものにそれにふさわしい尊厳を取り戻させることによって、全体的人間に固有の意識内在性を動揺させ、志向的な統一を無価値化する試みなのである。「仮説：映画と唯物論的思考とは、巨大な世界史的脱神話化（世俗化）過程の同一の新しい段階の、違った表現に過ぎない。革命的事実としての、物質的なものの侵入」（M589）。だがこの類比関係は限定されている。唯物論的思考は物質的な社会関係に着目するがゆえに、なお人間中心主義的であるのに対し、映画のカメラは、「最初から人間以外のものに、つまり自然に向けられている」（M591）。唯物論的思考は社会変革を志向するが、映画の機能をそうした目的に限定するならば、それに暴力を加えることになるだろう。「映画は驚くべきプロパガンダの手段である—しかしそれは、社会主義とは全く違った諸目的に奉仕する。映画の使命は唯物論的思考よりも一般的であり、そして地下的である。……いかなる目的のためにそれは、物質的なものを召喚し、算入するのか」（M591）。

偶然と運命

クラカウアーによれば、物質的次元を探索する技術である映画は、偶然がこの世界を支配していることをこそ観客に強く印象付ける。「映画における偶然の不可欠な役割は、物質的現象を記録するという……映画の課題から帰結する。なぜなら、物質的現象の系列は完結することがなく、そして『偶然』とは、当該事象を組み込んだ連関の完全な構築は不可能であることの表現に他ならないからである。偶然が語られるのは、諸事象間の結びつきが導き出せない場合である」（M693）。この点で映画と現代の科学は類比関係に立つ、とクラカウアーは言う。自然科学が原子という「省略形」に終止符を打ち、もはや因果法則的ではなくただ統計的に把握しうるだけの最小の要素の系列を探究しているように、映画カメラもまた「運命」という省略形を葬って、それより下部の原理的に汲み尽くしえない物質の世界を開き示していくのである。

映画の様々な題材のうちで、特に偶然が強調される領域が、スラップスティック（どたばた喜劇 Groteske）である。チャップリン映画に代表にされるこの映画ジャンルは、完全に意味の次元を排除し純粹に物質的次元の中で繰り広げられるがゆえに、クラカウアーにとってドキュメンタリーと並んでいわば「映画の基層」であり、また殆んど映画と同時的に生まれたから、それはいわば「原映画」でもあった。「スラップスティックのライトモチーフは、危険との、カタストロフとの戯れであり、そして最後の瞬間でのカタストロフの回避である」（M609）。スラップスティックでは、例えば日常的な事象が異常な動きで主人公を絶体絶命の状況に追い詰める場合でも、主人公は危機からひたすらに逃げ回るうちに運よく決定的な破滅は回避する。スラップスティックにおいてカタストロフとの戯れは優れて物質的な運動遊戯として遂行され、そしてそこでは救済は主人公の能力によってではなく、全くの偶然から訪れる。「偶然について：スラップスティックでは、主人公は自身の手腕によってではなく、物質的偶然によってカタストロフを免れる。運命悲劇では侍女とされていた偶然は、幸福を運ぶストーリーの担い手となる。スラップスティックにおける街路の役割」（M536）。ここでスラップスティック映画の本来の舞台として街路が名指されているのは、多様な生が邂逅し交差する場である街路は、決して一つの宿命的な連関によって統べられることはないからである。スラップスティックの

弱々しい主人公は、街路での物質との格闘の果てに、破滅へと向かう宿命的な横滑りを偶然に助けられて転覆させる。

重要なことは、こうした偶然による運命の打破というスラップスティックのモチーフは、観客である「大衆」を目覚めさせる契機ともなりうる、という点である。「カタストロフの描出は、カタストロフの技術的な克服を示唆しているかもしれない」(M589)。現在世界を神話が吹き荒れているにせよ、スラップスティックの世界と同様、事態の進行はなお全く定まっていはいないだろう。なぜなら今や、大衆が支配的地位を占めているからである。「社会学的指摘：運命のモチーフではなく偶然のモチーフが今日歴史的アクチュアリティを有しているのは、大衆の歴史への登場と関係している。少数者しか力を持ちえなかったとき、偶然など存在しなかった。大衆の時代には、偶然が支配せざるをえない」(M694)。映画、特にどたばた喜劇は、現代のこの特質を映し出している。それゆえに大衆は、正にそれを通じて、己れが支配する時代の実情に、さらには自分たちのわずかな実践でさえも、歴史の動向にかすかなししかし帰結は甚大な偏差を与えうることに、気づきうるのである。映画を媒体とする大衆のこの自己認識および時代把握は、退行過程が世界を侵食しつつあるとき、決定的な意義を持つ。「最初に大衆を描出したのが映画であったことは、偶然ではない。それによって映画は、技術の発展によって歴史に現れた現象を意識させたのだ」(M589)。

ただし、ワイマール時代ドイツの新中間層は、室内から街路へと逃避しながらもそこで下層の人々と積極的に交わることはなく、かつての身分的地位に恋々として大衆への溶解は峻拒した。そこでは映画は、新中間層のこの意識の歪みを維持するために倒錯した仕方を利用された、とクラカウアーは指摘する。彼は既にマルセイユ時代に、『カリガリからヒトラーへ』における主要な議論の一つを胚胎していたのである。「維持しがたくなった生活、一切の理想や神聖な概念の瓦解に絶望し、人はあたかもそれが根源であるかのように、概念のない生へと逃げ込んだ。カオスは星を孕んでいるかもしれない。それゆえにドイツ映画は街路を理解した。偶然の場所である街路は、ドイツ映画ではこの要求に応じて形而上学化され、そうして街路は、幻想的で冒険に満ちた一形式を欠いた生の源泉となった」(M699)。とはいえ、映画が街路と切り離しがたく結びついた媒体である以上、新中間層とプロレタリアートとを大衆として一つに混じり合わせるという、街路の本質的な可能性を捉えることもできる。そうした街路の姿を映し出すとき映画は、凝固した階層的偏見を揺さぶって、大衆形成の触媒となりうるであろう。

物理的現実の救済

さらに映画は、別の方向性においても観客に示唆を与えることができる。それは「物理的現実」を救済して、脱神話化の極まりを人々に経験させるのである。

映画の観客は、意識の次元で鑑賞する演劇の観客とは違い、画面に現われる様々な物質的な諸要素によって、その感官を意識を経由することなく攻撃される。それらは人間の物質的な層を、つまり神経、感覚、生理学的状態を直接に刺激するだろう。「映画におけるショックは、悲劇における悲劇的解決に相当する」(M532)。映画では観客の統合された自我は散り散りにされ、そこに物質的現象が流れ込んでくる。1926年の「気散じ崇拜 (Kult der Zerstörung)」以来一貫して、クラカウアーは映画による自我の分散作用 (Zerstörung) を肯定的に捉えていた。「映画は物質的なものへの転換を遂行し、そうして歴史上初めて運動する世界全体を把握することにより、意識を一そしてまた感官も？—技術の水準にまで引き上げた。……映画は全体的人間の静態性を止揚し、実際の技術の状況と完全に合致す

るよう人間をダイナミックにした」(M587)。映画は、クローズアップやスローモーション等の技法によってのみならず、統合的な自我を解体し、それが遂行していた視界の選別作用を停止させることによって、これまで不可視状態に留まっていた世界の諸々の事物を観客に発見させる。映画によって暴露されるこの物理的現実、日常的な生の連関内では纏っていた意味を剥落させている。つまりクラカウアーによれば本来的な映画は、見せかけの構築物を崩落させて近代世界はいわば廃墟であることを、見出された事物はその瓦礫であることを、露わとするのであった。だから、精神が凝縮されて現われるはずである人間の顔ですらも、自身の特性に忠実な映画であれば輝きを発するようには描かれない。「表情は映画にとって無価値である。もしも、表情の背後の髑髏が引き入れられていなければ」(M531)。しかし正に表情を髑髏として暴くことが、映画の最も重要な機能の一つなのである。

「映画に割り当てられている歴史的状況ゆえに、映画においては決定的な(definitiv)意味への問いは立てられない。この状況では、全体は与えられないからである(ただしだからと言って映画が、自己を絶対視し従って一つの全体であると主張する政治的・社会的システムに、合法的には貢献しえない、というのではない。ロシア映画は叙事詩となった。もちろん、それらは後に偽者であることが明らかとなったのだが。ポチョムキン以外は。)従って映画によって示される物質的現象の意義は、初めから今・ここという性格(Hic et Nuc-Charakter)を帯びている」(M685)。意味が去った近代世界の中で、意味の再来を待ちつつ、クラカウアーは映画に神学的な期待を託する。彼によれば本来的な映画は、事物を暫定的に甦らせている。言い換えればそれは、瓦礫や髑髏というメタファーで表わされる、意味を剥離させた事物たちをそれ自身として味あわせ、それらが正にそれらであることの輝きと艶を人々に享受させるのである⁷⁾。マルセイユ時代のクラカウアーにとって、これこそが映画による物理的現実の救済であった⁸⁾。「映画がその使命に忠実であればあるほど、つまり純粋な意義演劇から身を遠ざければ遠ざけるほど、それは存在者に……語り出す機会を与える」(M687)。結局、クラカウアー固有の歴史的地平で把握された映画の使命とは、このような経験を通じて個別的な事物が救われた世界を幻視させつつ、再生した神話的思考圏を打破する街路での実践へと、人々を誘うことなのであった。

以上で見てきたとおり、マルセイユ時代のクラカウアーは、脱神話化という歴史的パースペクティヴを前提として、その中で浮かび上がる映画技術の歴史的意義を考察していた。実はベンヤミンも、マルセイユ草稿とほぼ同時期に書かれた「複製技術時代の芸術作品」において、脱神話化過程におけるその使命というクラカウアーと同じ着眼点から映画を捉えている。そこで続いて、ベンヤミンの歴史観とそれに基づく映画への彼の期待が浮き彫りになるように複製技術論文の議論を組み立て直し、彼の映画論とクラカウアーのそれとの親縁性を示すことにしたい。

4 ベンヤミンの歴史的パースペクティヴ

ベンヤミンによれば「複製技術時代の芸術作品」の主題である機械的な複製技術は、芸術の領域には二つの異なった様態で、即ち「芸術作品の複製と映画芸術」(R352 *)において現出している。複製技術が芸術の伝統的な形態に与える壊滅的な作用について考究するとき、彼が視野に入れていたのはこの両方の様態であった。だが以下ではこのテキストを、もっぱらベンヤミンの映画を巡る議論の線が浮かび上がるように概観していく。ベンヤミン自身、「芸術作品の複製」よりも少なくとも遥かに

多くの紙数を「映画芸術」を論じるために費やしているから、こうした読み方によってベンヤミンの本旨が大きく捉え損なわれることはないであろう。

ベンヤミンは「複製技術時代の芸術作品」の冒頭で、マルクスの資本主義分析の弁証法的性格に注意を促している。マルクスに従えば資本主義は、正にその発展を通じて資本主義自身の撤廃の条件を醸成する。資本主義の発展とは、技術革新（機械化）を通じての生産力の増強、言い換えれば生産条件の変化である。それは機械を人間に取って代え、いよいよ多くのプロレタリアートから仕事を奪っていくから、やがて需要は減退し、資本主義システムは深刻な停滞に陥ってしまうだろう。マルクスは、下部構造内で展開される「生産条件の弁証法」を剔抉したのである。同時代の芸術作品を巡るベンヤミンの考察は、マルクスのこの洞察に接続していく。「生産条件の弁証法は、経済のうちに認められるばかりではなく、上部構造からも見て取ることができる」（R350）。上部構造の一部である芸術の領域でも、資本主義的な生産を可能にしたのは、技術、具体的には例えば文化財の大量生産を可能とする複製技術であった。だがいわば独立変数としての技術のさらなる発展、つまり生産条件の変化は、従来の芸術を根底的に震撼させていくのである。

ベンヤミンによれば太古の社会では、「技術は儀式（Ritual）と溶け合っようよう存在していた」（R359）。儀式と一体であった時代の技術を、ベンヤミンは「第一の技術」と呼ぶ。芸術の生産は、第一の技術の時代に、自然を操るための魔術道具の制作として開始された。即ち芸術作品は儀式＝第一の技術の胎内で、自然支配のために跪拝されるべきものとして、ベンヤミンの言葉を用いればもっぱら「礼拝価値（Kultwert）」に立脚するものとして誕生したのである。呪術的な儀式はやがて宗教的なそれにとって代われ、魔術の道具は「自律した」芸術作品として認知されるようになる。ただしいずれにせよ、『『真正な』芸術の無比の価値は、必ず儀式を基礎としている』（R356）。儀式における崇拝を通じて、制作されたものは伝統の連関の中に嵌め込まれ、「唯一性」や「遠さ」などの特質を帯びて我々に現れる。芸術作品が纏うこれらの性質を総称するために導入された概念が、有名な「アウラ」であった。

儀式と技術との癒合状態は、近代、正確にはルネッサンスの幕開けと共に解消され始めた。ここで歴史に登場するのが、今日通常考えられている意味での技術であり、それをベンヤミンは「第二の技術」と名づける。第二の技術と第一の技術とは質的に違っていると、ベンヤミンは強調する。第一の技術は本質的に一回的な性格の儀式であり、その目的は「自然支配」であった。それに対して「第二の技術の根源は、人間が初めて、無意識の狡知に導かれて、自然から距離を取ったところに求めねばならない。別の言葉で言えば、その根源は遊戯にある」（R359）。第二の技術は、「遊戯の契機と同盟を結んでいる」（R369 Anm.）。それは一回的にしか用いられないのではなく、むしろ人間による自然を対象とした実験の積み重ね、言い換えれば人間と自然との間の遊戯的な試行の反復を通じて練成されていく。さらに、技術の本質は自然の支配にではなく「自然と人類の関係の支配」（E147）にこそあるという、既に1928年の『一方通行路』でベンヤミンが披歴していた認識を考え併せると、第二の技術を通じて人間は、自身を「労働の苦役」から解き放ち、「遊戯的に活動できる空間」を広げながら、自然が自発的に自らの胎内に眠っている創造物を産出することを助けるであろう⁹⁾。第二の技術は、「自然と人間との共同遊戯を目指している」（R359）。第一の技術が効果を確実にするため可能な限り多くの人間を巻き込み、その技術的な崇高さは「人間を生贄とすること」（R359）に極まったとすれば、第二の技術は使役する人間をできるだけ少なくしようとし、「無線で操縦される無人飛行機」をこそ到達点とする。だからこそそれは、仕事場で人間の労働に代替することもできるのであった。

技術の性格の、即ち生産条件のこの転換は、礼拝価値に重点を置く芸術作品の地盤が掘り崩されていくことを意味している。芸術の生産に第二の技術が入り込むにつれ、作品は秘匿されることはなくなり、むしろ展示されるようになる。「個々の芸術実践が儀式という子宮から解放されるにつれて、その作品を展示する機会は増加する」(R358)。例えば、おそらくミサ曲の展示可能性は本来は交響曲のそれに劣っていなかったかもしれないが、「交響曲が成立した時点では、その展示可能性はミサ曲のそれよりも大きいことが約束されていた」(R358)。この引用から推知されるとおり、近代の、言い換えればブルジョア時代の芸術作品も、確かに第二の技術が引き起こした地殻変動を或る程度反映している。しかしながら、私有財産制を媒介にした階級支配に基づくブルジョア体制下では、芸術制作はなお礼拝価値を中核とする儀式の圏内を脱することはなかった。ブルジョアジーの芸術は、世俗化されているにせよ依然として儀式的であり、つまりは「脱神話化過程」の途上にある。「[儀式という]この基礎は、どれほど姿を変えているにせよ、やはり非宗教的な形式である美の崇拝のうちにも、世俗化された儀式として認めることができる。ルネッサンスに現れ、300年もの間威信を誇った非宗教的な美の崇拝は、この君臨期間が満了した後に初めて深刻に揺さぶられたとき、己の礎を露顕させた。即ち、真に革命的な複製手段の嚆矢である写真が登場すると(それは社会主義の勃興と同時的であった)、芸術は危機—さらに100年経過すれば見紛いようもなくなる危機—が忍び寄っていることを察し、それを受けて立つために、芸術のための芸術という一つの芸術神学を掲げたのである。さらにこの教義からは、ほとんど否定神学が、『純粹』芸術の理念という形態で編み出されている。純粹芸術の理念は、芸術の社会的機能のみならず、芸術が主題的対象によって規定されることをも拒絶したのである」(R356)。

このように、19世紀には複製技術として具現した第二の技術のいっそうの発達、ブルジョア時代のそれを含む伝統的な芸術にとっての決定的な脅威となった。「芸術作品の技術的複製可能性は、芸術作品を史上初めて、儀式への寄生状態から解放する。複製された芸術作品は、いよいよ強い程度において、複製可能性を意図した芸術作品となっていく」(R356)。詳しく述べるなら複製技術によって、複製が一回的にではなく大量に出現すること、また人がそれぞれの状況にいるままで複製を受容することが可能となり、「この二つの過程が、伝承されたものの圧倒的な規模での凋落を招き寄せるのである。人間が今日迎えている危機と再生を裏面から捉えた事態である、伝統の凋落を」(R353)。この両過程を実際に稼働させる存在、それゆえにここで言及されている「人間の危機と再生」に深く関わっている存在は、プロレタリアート大衆である。資本主義の成熟に従って、現在「大衆が加速度的に増大し、彼らの運動の激しさも加速度的に高まっている」(R355)。彼らは複製芸術(複製された芸術作品および映画)の享受を促す消費社会の中で、複製の受容を通じて所与のものの一回性を克服することと、事物を手許に近づけることに、いよいよ情熱を傾注しつつある。それゆえに大衆こそが、複製技術に孕まれた潜勢力を現実化し、芸術作品から儀式的なものを駆逐してアウラを衰退させる、社会的主体なのである。

プロレタリアート大衆の台頭に随伴する芸術の変貌を、ベンヤミンは「礼拝価値から展示価値(Ausstellungswert)への重心の移行」と捉える。礼拝価値と展示価値とは、おそらく、伝統的な概念である「仮象(Schein)」と「遊戯(Spiel)」を、芸術が技術の根源に根ざしていることと、技術の性質の歴史的変化とを示す意図から、ベンヤミンが鋳直したものである。「もちろん[仮象と遊戯という]この二極性は、歴史的な役割を果たすのではない限り、弁証法論者の関心を引くことはない。しかし、仮象と遊戯の対立はそれを果たしているのだ。正確には、それらに歴史的役割を与えているのは、第一

の技術と第二の技術との間の世界史的な対決である。即ち仮象は、第一の技術である魔術的なやり方全ての最も中身の抜けた、しかしそれゆえに最もしぶとい図式であり、他方で遊戯は、第二の技術である実験的なやり方全ての汲めども尽きぬ貯水池である」(R368 Anm.)。第二の技術の浸透は、芸術作品において仮象を衰微させると同時に、そこに「途方もなく広い遊戯空間」を開く。そして大衆は、新たな人間集団として新しい知覚の仕方を胚胎しており、もはや瞑想の対象としての芸術の中に精神を統一して沈潜するのではなく、反対に「気散じ (Zerstreuung)」の状態で作品を受容し、それを様々な感官を通じて味わい尽す。展示価値は、作品が広く公開されるだけではなく、人々が多様な仕方ですれを享受するようになることから発生する。複製技術の発達によって芸術の展示可能性がいよいよ強まると、芸術自体が第二の技術に本質的な遊戯の契機と溶け合っていくのである。「今日の芸術作品は、展示価値に絶対的な重点を置いているため、全く新しい機能を備えた形象へと発展しつつある。それらのうち我々に意識されている機能、つまり芸術的機能は、将来付随的なものと認識されるようになるかもしれない機能として際立っている」(R358)。

しかし、ブルジョア体制が存続する限り第二の技術は正当な仕方では十分活用されえないから、展示価値を中心とした芸術作品の時代は、私有財産制が破壊されて初めて到来するであろう。資本主義の克服を課せられたプロレタリアート大衆は、また第二の技術を我が物とすることによって、人間の再生を果す歴史的使命を負っている。「革命とは、集団に神経を通わすことである。より正確に言えば、第二の技術を己の器官とした、新しい、歴史的にも初めて出現した集団に神経を通わす試みである。この第二の技術という体系の中で、自然の根源的諸力 (Elementarkräfte) と遊戯的に関わるためには、社会の根源的諸力を制圧することが前提となるからである」(R360Anm.)¹⁰⁾。『一方通行路』でも同様に、技術を通じて根源的自然に接する社会的身体を組織することに、革命の目的が見定められていた。「技術の中で、民族や家族とは違う新しい仕方でもコスモスと接触する肉体が、人類にとって組織される。……先の戦争 [第一次世界大戦] に続いた [ドイツ国内の] 叛乱は、新しい身体を人類の勢力圏に置こうとする最初の試みであった」(E148)。それに対してブルジョア体制下では、発展する第二の技術は歪んだ仕方ですれを実現せざるをえない。「コスモスに対するこの壮大な求愛は、初めて惑星的な規模で、つまり技術の精神において遂行された。しかし支配階級の利潤欲がそこで自分の意識を満たそうと考えたので、技術は人類を裏切り、婚姻の褥は血の海となったのだった」(E147)。帝国主義戦争とは、技術の反乱である。「生産力の自然な活用路が私有財産制のために堰き止められるとき、発展する技術的手段、高まるテンポ、増大するエネルギー源は、捌け口を求めて不自然な活用路に殺到する。その活用路が戦争であった。……技術は、自身の要求に対し社会が自然な素材を与えないために、その貸し分を『人間素材』から取り立てているのだ」(R383)。現在ファシズムの支持者たちはこうした事態を、第一の技術の、つまり儀式の立場から正当化している。「毒ガス戦は、アウラを未聞の仕方ですれ除去する手段である」(R383)。アウラの消え去った地上で、「技術によって変えられた感官的知覚の美的な満足」(R383-384)を、ファシズムは戦争に求める。人間がもはや何のためにでもなく生贄にされることを、人間による人間の殺戮そのものを、それは美的に享受する。自己目的的な儀式、儀式の自己崇拜として、ファシズムは「明らかに芸術のための芸術の完成である」(R384)。

ここまで見たように、ベンヤミンもまた、技術の性質の変化に着目しつつ歴史を儀式からの解放過程として、つまりは脱神話化として捉え、この過程の果てに自然との遊戯的交流の実現を展望していた。さらには、正に現在脱神話化は復活した儀式 (神話) によって脅かされているという認識も、彼

はクラカウアーと共有していた。「第一の技術と第二の技術の世界史的な対決」に淵源するこの政治的危機は、既に触れた芸術と技術との根源的な絡まりのため、現在芸術の次元をも捲き込んでいる。「それゆえに、そうした〔芸術に関する〕命題の闘争価値を過小評価するのは間違いであろう」(R350)。ファシズムは政治を「審美化」した。それに対して第二の技術の側に立つ共産主義者は、「芸術の政治化」を武器にするとベンヤミンは言う。「芸術制作において真正さという基準が無効となる瞬間に、芸術の社会的機能の全体が転換する。芸術は儀式に基づくのではなくなる。儀式の代わりに芸術は別の実践、つまり政治を基礎とするようになる」(R357)。複製技術に基づく芸術作品、特に映画は、革命的目的へと動員することができる。それでは、ベンヤミンは脱神話化という歴史的パースペクティブの中で、具体的には映画技術にいかなる使命を託するのか。

*引用文後の括弧内のアルファベットと数字は、引用文献と頁数を示している。R は『複製技術時代の芸術作品 (Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit)』, E は『一方通行路 (Einbahnstraße)』を指す。

Walter Benjamin, “Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit”, in Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften Band VII · I*, Frankfurt am Main, 1991.

Walter Benjamin, *Einbahnstraße*, in Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften Band IV · I*, 1991.

5 複製技術論文における映画の使命

映画作品にはただ一つだけの「本物」は原理的に存在せず、またそれは世界各地のスペクタクルを観る者の近くへと引き寄せるので、一回性の克服と事象の「遠さ」の除去という伝統の没落を引き起こす二つの過程は、写真と共に映画において最も強力に推進されている。「映画の社会的意義は、その最も建設的な形態においても、というより正にそのような形態においては、この破壊的な、浄化的側面抜きには考えられない。映画は、文化遺産における伝統価値を抹消するのだ」(R353-354)。ベンヤミンが複製技術論文で、映画を第二の技術の側に立つ勢力の主たる闘争手段の一つとして縷説したのは、そこに芸術の機能転換が最も明白に現出しているからである。とはいえ、複製技術に基づく芸術もなお仮象を現出させるため、映画に潜む革命的なポテンシャルはこれまで十分には理解されてはこなかった。「写真では展示価値が、礼拝価値の完全な駆逐に着手している。しかし礼拝価値は無抵抗に身を引くのではない。それは最後の砦にたてこもる。そうした砦とは、人間の顔である。初期の写真の中心が肖像写真であったのは偶然ではなかった。遠く離れてしまった、あるいは死んでしまった愛する人への祈りの想いのうちに、像の礼拝価値は最後の避難所を見いだしたのである。初期の写真が捉えている一瞬の表情から、アウラがこれを限りと合図を送っている」(R360)。それどころか資本主義体制下では、映画はむしろ収奪の道具へと歪められ、反革命に奉仕させられている。映画資本の主たる戦略である、とつくに腐臭が漂っている人格性の魔術に縋る「スター崇拜」やそれを補完する「大衆崇拜」は、大衆の心性を腐食させ、この腐食に乗じてファシズムは階級意識の形成を阻害しているのである。

これらのベンヤミンの指摘は、明確に、映画であれば全てが同じ政治的働きを果たすわけではないこと、従って映画の「質」が問題となることを示唆している。だが彼は、積極的な政治的意味を持つ

映画、クラカウアーの言葉を用いるなら「映画らしい映画 (cinematic film)」について、折に触れて評価する作品を幾つか挙げている以外には、まとまった叙述を残さなかった。ただし、複製技術論文の議論の全体的構成を踏まえて考えるならば、ベンヤミンは優れてクラカウアー的な視角から映画に接近していると判断できるだろう。クラカウアーは1927年の写真論以降揺らぐことなく、映画や写真などの複製技術に基づく媒体の「本質」をその技術的特性のうちに探ってきた。ベンヤミンも、映画技術に潜在する可能性をどれだけ実現しているかという観点を、映画の質に関する判断基準としているように思われる。例えばクラカウアーの場合と同様に複製技術論文でも、舞台は映画の対極と位置づけられ、演劇が映画の基準であることが否定されている。「複製技術に隔々にまで支配されている、いやむしろ映画のように複製技術から生まれた芸術作品に対しては、舞台以上に決定的な対立物はない」(R366-367)。さらに、映画の技術的な新しさを無視しているがゆえに、後にクラカウアーによって「真理の真逆」と評される作家ヴェルフエルの映画観を、ベンヤミンも映画の特質に対する典型的な誤解として引用する。「現状を特徴的に示すことであるが、今日でもなお、特に反動的な著述家は、映画の意義を同じ方向に、直截に宗教的なものではなくとも超自然的なものに求めている。ラインハルトが映画化した『真夏の夜の夢』に寄せて、ヴェルフエルが断言したところでは、これまで映画が芸術の領域へと高まることができなかったのは、疑いもなく、それが街路や室内や駅舎やレストランや車や浜といった外界の不毛な再現に留まっていたせいなのであった。『映画はその真の意味を、その本当の可能性を、なお擱んではいない。……そうした可能性は、妖精譚や奇跡や超自然的なものを、自然な手段を用いて比類なき迫真性において表現する、映画にのみ備わった能力のうちにこそ潜んでいる』」(R363)。それゆえベンヤミンの複製技術論文は、マルセイユ時代のクラカウアーの映画論と同じく、脱神話化としての歴史観およびそれに依拠する現状診断に、新奇な技術としての映画理解を交差させて、歴史的危機の時代における映画の使命を算出した作品と捉えることができるのである。

集団身体の形成

映画の技術的に規定された特徴のうち、何よりも目につくことは、公衆の前で演技する舞台俳優とは違って、映画俳優は機械の前で、しかも断片的に演技せねばならないということである。「初めて人間は、その人格全体を投入しながらも、アウラを断念して行動せねばならない状況に置かれた。これこそ映画の働きである。……舞台上のマクベスを包むアウラは、マクベスを演ずる俳優が生きた公衆に対して発するアウラと不可分である。そしてスタジオでの撮影の特異性は、公衆の代わりに機械装置を置くところにあった。それゆえ俳優を包むアウラ、従ってまた同時に彼の演ずる作中人物を包むアウラは、スタジオでは欠落せざるをえない」(R366)。だが観客からの直接的な反応の中で自己表現する舞台俳優と比べれば、機械の前で孤独に演技する映画俳優は、疎外されているとも言えるだろう。個人主義的なブルジョア社会では、第二の技術はアウラを抹消すると同時に、資本主義的生産に仕えることによって、人々の労働をいっそう疎外していく。第二の技術の本義である、「人間と自然との共同遊戯」が実現されるには、「ただゲマインシャフトの中でだけ、人間はコスモスと陶醉の中で関わることができる」(E147-8)以上、既に述べたように第二の技術を駆使することのできる「集団身体」が形成されねばならない。そしてベンヤミンによれば、実は映画では集団による機械の制御が先駆的に実践されているのである。

都市の住人たちは映画館で、何を経験しているだろうか。彼らは昼間の間は工場や事務所で、機械装置に対して自己の人間性を放棄せねばならない状況に置かれている。それに対して照明や録音機器

など様々な機械の前で、その要求を充たしながら演技する俳優は、機械に対して自身の人間性を主張しているばかりか、機械を自身の勝利のために仕えさせてもいる。だから大衆は映画館で、俳優が自分たちのために機械への復讐を果たしているのを目撃するだろう。だがこうした勝利は、個人としての俳優の業ではない。映画俳優の機械の前での演技は、監督、カメラマン、録音技師、照明技師などの専門家たちが構成する委員会によって試験される。日々の労働の現場でも試験は適性検査として行われているが、そこではその公開性は必ず一定程度に抑えられるのに対し、映画の場合試験はこれ以上を望みえないほどに展示されている。なぜならそこで評価されているのは、他ならぬ演技の展示可能性だからである。展示可能性とは大衆へ向けてのそれであり、それゆえ「俳優は、機械装置の前に立っている間、結局自分は大衆に向き合っているのだということを知っている。この大衆こそが、俳優を制御している」(R369-370)。

映画館の大衆は本来、登場人物が発するアウラに酔いそれに跪拝する、擬似的な礼拝の共同体を形成するのではない。映画館では、作品に対する個々人の反応は直接的であり、そしてそれらが相互的な批判を通じて、一つの集団としての反応へと凝縮していく。言い換えればそこでは、観客の「批判的姿勢と享受的姿勢」とは分離しない。「塊となった公衆の反応は、個々人の反応を総計したものであるが、どこよりも映画館においてこそ、その個人の反応は初めから、直接的に現前する大衆の塊となった反応によって制約されている。個々人の反応は、表出を通じて相互に制御し合うのである」(R374)。映画は、かつての建築や叙事詩のような、集団による同時的な受容の対象でありうる。それに対して絵画を対象とする場合、大衆がその受容に際して、自己を組織しかつ制御することはできない。「そのためスラップスティックには進歩的に反応するその同じ公衆が、シュールレアリスム絵画に対しては遅れた公衆とならざるをえない」(R375)。映画館におけるこのような「自己を組織し制御する」集団は、人間の生への機械の浸透を通じて初めて可能となった。こうした集団の反応を予期しつつ演じる俳優は、同時にまたそれに支えられている。だからこそ彼は、機械に抗することができるのである。「機械装置を通じての人間の描出において、人間の自己疎外は最高度に生産的に利用されている」(R369)。

集団に組み込むことで個人に第二の技術を制御させる映画のこの可能性は、最も劇的には、労働者を、しかも労働現場で機械と格闘する労働者をそのまま俳優とする作品によって現実化されるだろう。「プロレタリアートの規律がこの[集団] 身体の髄にまで浸透していないならば、いかなる平和主義的な論理もそれを救うことはできない。生きているものが絶滅の興奮を克服できるのは、ただ産出の陶酔においてのみである」(E147)。ロシアでは製作されているそうした作品は、「大衆の映画に対する根源的で正当な関心、つまり自己認識と階級認識へのそれ」(R372)をも満たす、とベンヤミンは言う。それに対して西ヨーロッパでは、既に述べたように大衆の映画への欲求は墮落させられているから、「映画資本の収奪こそがプロレタリアートの焦眉の要求である」(R372)。だが資本主義体制下でも、「映画技術の本質に忠実な映画」が不可能であるわけではない。それどころか、おそらくベンヤミンが最も評価していた映画ジャンルは、フランスとアメリカを主要な産地とする、そして既に見たようにクラカウアーにおいても映画の原型とされた、スラップスティックであった。そしてそれは、映画技術の別の潜在力に関係しているのである。

自然との遊戯

「映画の社会的な諸機能のうち、最も重要なそれは、人間と機械装置との間に均衡状態を作り出すこ

とである。こうした課題を映画は徹底的に履行する。単に、人間が撮影装置に対して己れを描き出す仕方を通じてだけでなく、人間が撮影装置の助けを借りて、周囲の世界を自らに向けて描き出す仕方を通じても」(R375)。ここでベンヤミンが指摘している映画のさらなる機能、即ち我々の環境のこれまで想像もしなかった側面を捉える働きは、正にクラカウアーが映画技術の本質と見なした「物理的現実の暴露」に他ならないだろう。「映画は、我々を取り巻く世界に含まれているものをクローズアップし、馴染みの小物の秘められた細部を強調し、対物レンズの卓越した導きによってありふれた環境を探查することによって、一面では我々の存在を支配している必然性への洞察を深めさせ、他面ではこれまで予感されたこともない巨大な遊戯空間を、我々に開いてくれる」(R375)。ベンヤミンは、クラカウアーと同様の「事物の救済」という神学的モチーフを密かに織り込みながら、映画のこの能力に、第二の技術の精髓へと人々を誘う役割を期待するのである。

ブルジョア社会では機械は、利潤増殖のシステムに織り込まれているため、多くの人間には自らの行動を束縛する抑圧的装置としてしか現われていない。だがそうした現実の一環でありながら、映画はそれ固有の特殊な撮影技法によって、我々の日常的な世界を異化してみせる。「我々は、行きつけの居酒屋、大都市の街路、勤め先の事務所、家具付きの部屋、駅、工場に、一切の希望を奪われたまま収監されているように思われた。そこに映画が登場し、この牢獄のごとき世界を、スローモーションのダイナマイトで爆破したのだ。今や我々は、散乱した瓦礫の間を、悠々と冒険旅行に乗り出す。クローズアップによって空間が、高速度撮影によって運動が、延び広がった。……そうして、カメラに語りかける自然は眼に語りかける自然とは違っていることが、明らかになる。」(R376)。こうした「現実性の映画的な描写」は、今日の人間にとって比類するものがないほど意義深い。「なぜならそれは、今日の人間が芸術作品から要求する権利のある、機械装置から解放された現実の側面を、正に機械装置が現実の中に極めて浸透している状態を基にして、与えてくれるからである」(R374)。ベンヤミンによれば、映画が提示するこの直接的な現実の光景は、人間が自然と遊戯的に関わりうる地平の、つまりは宥和した世界の幻像であり、そのためベンヤミンはそれを「技術の国の青い花」(R373)と呼んだのだ。「映画は、物質が人間といかにして共に遊戯しうるかを示すことができる、史上初めての芸術手段である。従って映画は、唯物論的な描写の卓越した道具でありうる」(R367 Anm.)。映画を通じて人間は、第二の技術が拓いている新たな地平に慣れ親しむ。自然と人間との共同遊戯を習熟させることこそが今日の芸術の決定的な社会的機能であり、「最大の遊戯空間を開く」映画は、その機能を最もよく果たすのである。「映画は、機械設備 (Apparatur) との交渉によって条件づけられている統覚や反応を、人間が練習し学び取ることに役立つ。我々の生における機械設備の役割は、ほとんど日毎に増大している。人間は、こうした設備との交渉から、機械設備への隷属を機械設備を通じた[人間の]解放に取って代えるためには、第二の技術が開いた新しい生産力に人間の全体的構成がすっかり適応せねばならないということを、同時に学んでいるのだ」(R359-360)。

さらに映画は、絶えざるショックを与えて観客の自我を拡散させる (zerstreuen) ことによっても、人々を第二の技術の圏域に馴染ませるだろう。「映画に含まれている、観る者の集中を攪乱する要素は、……何よりもその触覚的な要素である。つまり、切り替わっていく場面やショットが、次々と観客に殺到するのである。ダダイズムはなお、物理的ショック作用をいわば道徳によって包んでいたが、映画はこの包装紙を捨て去って、それを剥き出しにしたのである」(R380)。我々の世界を遊戯空間として開示するこうした可能性を実現するのは、とりわけスラップスティックである。スラップスティックの登場人物は連続的に物理的な衝撃に晒されているばかりか、日常的な意味の剥離した物と戯れ、か

つ物と戯れることでその日常的な意味を剥離させているからである。それゆえベンヤミンにとっても、チャップリンは一つの原点であった¹¹⁾。「映画によって成立する新しい遊戯空間を、最初に己れのものとしたのは道化だった。道化はその *Trockenwohner* [産業化の初期の時代に、新築の住居の壁が乾いて賃貸可能になるまでの 3 カ月ほどの間、壁を早く乾燥させるため、無料ないしわずかな賃貸料での居住を許されたプロレタリアートのこと] だった。こうした連関のうちでチャップリンは、歴史的形像として位置づけられる」(R378-379)。ベンヤミンがスラップスティックに期待する働きは、以上のことに留まらない。「我々は精神分析によって初めて無意識的な衝動を経験したように、カメラによって初めて我々は無意識的な視覚を経験した」(R377)¹²⁾。映画が新たに発掘するこうした視覚的無意識のうち、病的に歪んだそれを一挙に浄化することが、スラップスティックには可能なのである。「技術化の進展がその帰結として大衆の中に危険な緊張を、危機的段階では精神病的な性格を帯びるまでになる緊張を生み出したことに関して、技術化のために弁明しようとするならば、この同じ技術化の進展は、或る種の映画のうちに、そうした大衆の精神病理に抗する精神的予防接種の可能性をも作り出しているという認識に、到達するだろう。……集団での爆笑は、そうした大衆病理を早期に爆発させて、治癒へと至らしめる。……アメリカのスラップスティックとディズニー映画は、無意識的なものを爆破するから治療的な効果を有するのだ」(R377)。もっぱらブルジョア社会で消費されているスラップスティックは、商品でありつつもその社会で解放的に、あるいは革命的にさえ機能するのである。

6 クラカウアーとベンヤミンの差異

1960 年に発表された『映画の理論』は、クラカウアーがほぼその思想的後半生を奉げた著作であり、近年注目が集まっている彼の思想を考察するうえで、逸することはできない作品である。のみならずそれは映画論の領域でも、先駆的な映画研究者による重要な業績として位置づけられている。しかし『映画の理論』が展開している議論は、ワイマール時代の彼の言説を参照しなければその真意を掴みにくく、それゆえにこれまで必ずしも十分な理解を得られてはこなかった。正に殆んど偶然の僥倖¹³⁾で破局を逃れたクラカウアーが、戦後に主たる活動の場と定めたアメリカでも、近年まで彼の映画論は「素朴なリアリズム」と切り捨てられていたのである¹⁴⁾。本稿では、『映画の理論』を正確に読み解くための一階梯として、マルセイユ時代に書かれた草稿で彼が映画技術に何を期待していたのかを摘出した。この作業は、カタストロフの経験がクラカウアーの思想に与えた影響の射程を計測するためにも、必要だったのである。

さらにここでは、クラカウアーのマルセイユ草稿の理論構図を手掛かりに、ベンヤミンの映画論『複製技術時代の芸術作品』の論理を整理した。ベンヤミンのこのおそらくは最も名の知られた論文は、そこに含まれた個々の着想が多く、論者に刺激を与えてきたものの、議論の錯綜のためその全体像を捉えることは難しい作品である。本稿は、クラカウアーの詳細な映画論を参照することで、ベンヤミンの映画に関する論述のほぼ網羅的な再構成を試みた。そうして、クラカウアーとベンヤミンが、映画に対する極めて特異な視点を共有していることを明らかにしたのだった。

ニュアンスの違いはあれ、クラカウアーもベンヤミンも、世俗的に構想された「救済」へと向かう脱神話化過程という、多分に終末論的色彩の濃い神学的な歴史的パースペクティブに立ち、その緊張の中で先端技術としての映画の役割を捉えている。彼らは、映画を何よりもまず技術として把握した

うえで、従来不可視状態に留まっていた物理的次元を開示して、意味（アウラ）を駆逐しつつ観客に救済のヴィジョンを経験させることを、映画の本来的な可能性と見なす。クラカウアーもベンヤミンも、こうした映画技術の能力に、ヨーロッパを蔽いつつあった神話の影を払って脱神話化過程を推進させる働きを、期待したのだった。さらにはどちらも、その歴史的使命を模範的に果たす映画ジャンルとして、スラップスティックを挙げている。このように、ナチスが政権を奪取した後の危機の時代において、彼らがほぼ同じ思想的立場から歴史の趨勢に抗していたこと、つまりは一つの陣営を形成していたことが、両者の映画論に着眼することで確認されたのである。

ベンヤミンの複製技術論文がクラカウアーのマルセイユ時代の草稿に先んじているとしても、そのことから、映画理論に関しベンヤミンはクラカウアーに対して一方的な指導的立場にあったと、想定することはできない。なぜなら、クラカウアーの映画論の主要命題は 1920 年代の彼の思想の貯蔵庫に既に揃えられていたからである。影響はむしろ相互的であったであろう。クラカウアーがベンヤミンの『ドイツ悲劇の根源』から大きな示唆を得ているのは確実であるが、幾人かの論者が指摘するように¹⁵⁾ ベンヤミンもクラカウアーから幾つかの着想を引き継いでおり、例えば「気散じ」概念はその一つであった。両者は共通の場の上で互いに刺激を与え合い、多くの分析視点を共有しつつ、映画に関する各々の理論を練り上げていったのであろう。

もちろん、クラカウアーとベンヤミンの映画理論の間には小さくない差異が存在し、それは新中間層に対する評価の違いから看取することができる。ワイマール共和国末期以来クラカウアーが新中間層の歴史的重要性を疑ったことはなかったのに対して、ベンヤミンはそれに独立した社会集団としての地位を認めることを明確に拒絶していた。「階級闘争はひとまとまりであったプロレタリア大衆をほぐす。しかし正にこの同じ階級闘争は、小市民大衆をまとませもする。ル・ボンなどがその大衆心理学の対象としているような、ひとまとまりの不透明な大衆は、小市民からなる大衆である。小市民は階級ではない。実際、彼らは単に大衆であるに過ぎず、しかもブルジョアジーとプロレタリアートという敵対する二つの階級の間であって圧力に晒されればさらされるほど、ますますひとまとまりの大衆になっていく」(R370 Anm.)。この評価の差は結局、救済に対する二人の姿勢に帰着すると思われる。ベンヤミンがあくまで救済の到来、つまりは世界の一瞬間での変革にこだわり、それゆえにプロレタリアートによる革命（集団身体形成）に固執したとすれば、クラカウアーの救済への基本的な関わり方は受動的な「待つこと」であり、そのため彼は偶然に余地を作る大衆への希望を語ったのであった。新中間層の評価に関しては、その後の歴史の展開によってクラカウアーの見解の正しさが証明されることになるが、「最後から一つ前の地点」に思想の立ち位置を定めていたがゆえに、彼は社会の変動をよりの確に洞察できたのであろう¹⁶⁾。クラカウアーとベンヤミンの思想は、ここで見てきたようにその映画論において最も接近している。だがなおそこにも、二人の立場を決定的に分ける志向の違いが浮かび上がっていたのだった。

注

- 1) Kracauer, "Zu den Schriften Walter Benjamins", in Kracauer, *Das Ornament der Masse*, Frankfurt am Main, 1977. なお、この点に関しては次の文献も参照せよ。Miriam Hansen, "Benjamin, Cinema and Experience", in, *New German Critique*, no.40 (Winter 1987), pp.179-224. 特に 184 頁の注 4 で、クラカウ

アーのベンヤミン論の先駆性が指摘されている。

- 2) 例えば、1960 年のアドルノとの対話における発言を挙げることができる。Kracauer, “Talk with Teddie”, in, Theodor W. Adorno・Siegfried Kracauer, *Briefwechsel 1923-1966*, Frankfurt am Main, 2008, S.514-517. 特に 516 頁を参照せよ。
- 3) 次のベンヤミンのアドルノ宛ての手紙をを参照せよ。Theodor W. Adorno・Walter Benjamin, *Briefwechsel 1928-1940*, Frankfurt am Main, 2008, S.241-245. 特に 243 頁を参照せよ。
- 4) 例えば、次の代表的なベンヤミン論では、そうした角度から複製技術論文は扱われている。Susan Back-Morss, *The Origin of Negative Dialectics*, New York, 1977. Richard Wolin, *Walter Benjamin*, Berkeley, 1994.
- 5) 映画のこうした由来ゆえに、クラカウアーは、フランクフルト学派の言う「文化産業」を決して軽蔑的にのみ見ることはなかった。「映画産業に関する補論：それが映画の発展にただ悪しき影響を与えただけなのかどうかは、なお問わねばならない。私的企業とソヴィエト映画とを対比させること—こうした比較では、必ずソヴィエト側に軍配が上がるわけではない」(M529)。
- 6) もちろんこう述べたからと言って、クラカウアーは映画に意味、つまり物語を一切認めないのではない。「映画は、『芸術映画』が誤った仕方です行した意味の組み入れを放棄すべきだ、というのではない。発展した映画はむしろ、志向的次元を放棄することなしに物質的次元を開示する」(M559)。映画の特性と調和する物語形式については、既に前稿で詳述したのでここでは繰り返さない。
- 7) ここの文章に関しては、スーザン・ソントグの「反解釈」を参照した。スーザン・ソントグ, 「反解釈」, 『反解釈』, 高橋康成他訳, 筑摩書房, 1996 年, 32 頁。なおソントグは、クラカウアーを評価する数少ない現代の批評家の一人である。クラカウアーとソントグに関しては、次の文献を参照すること。Helmut Lethen, “Sichtbarkeit. Kracauers Liebeslehre” in, Michael Kessler / Thomas Y. Levin (Hrsg.), *Siegfried Kracauer Neue Interpretation*, Stauffenburg, 1990, S.195-228. なお、マルセイユ時代のクラカウアーの、映画が捉える「今ここ」という性格を帯びた物質的現象と、同じく「今ここ」を核とするベンヤミンのアウラ概念との関係については、なお慎重に検討する必要がある。
- 8) クラカウアーは決して、究極的な「意味」を断念したのではなかった。「映画における偶然の承認は、映画には連関が欠如していること、意味が欠けていることを示唆しているのではない。考え得る限りのあらゆる物質的現象が打診されたり聴診されたりして始めて、何らかの連関への、全体への跳躍を試みることができる、ということをそれは含意している」(M703)。
- 9) Vgl. Benjamin, “Über den Begriff der Geschichte”, in Benjamin, *Gesammelte Schriften Band I*・2, 1991, S.699.
- 10) 第二の技術に精通したこのいわば「集団身体」が形成された後に、個人を巡る問題も初めて解かれるであろう。「正に第二の技術の目的が労働の苦役からの人間の解放の推進であるために、他方において個人は、自身の遊戯空間が見渡しがたいほど広がっているのを不意に見いだす。この遊戯空間に、個人はなお不案内である。しかし彼は、その中で自身の要求を申し立てる。なぜなら集団が第二の技術を己のものとすればするほど、その集団に属する諸個人は、これまで第一の技術の呪縛圏では、自分たちにはいかにわずかなものしか許されていなかったかを、感じ取るようになるからである。つまり第一の技術の清算によって解放された個々の人間が、自身の要求を立てるのである。第二の技術がその最初の革命的な成果を確保するや否や、第一の技術によって埋め立てられていた個人の生の問題—愛と死—が、改めて解決を求めて迫ってくる」(R360 Anm.)。

- 11) ベンヤミンは、チャップリンに関して幾つかの文章を残している。Benjamin,“Chaplin”,in Benjamin,*Gesammelte Schriften Band IV*,1991,S.137-138. Benjamin,“Rückblick auf Chaplin”,in Benjamin,*Gesammelte Schriften Band III*,1991,S.157-159.
- 12) ここでベンヤミンの言う「無意識的な視覚」は、後にクラカウアーが『映画の理論』で導入する「精神物理的照応」概念と符合しているだろう。
- 13) 1947年7月27日のグーブラー夫妻宛ての手紙で、クラカウアーは次のように述べている。「ベンヤミンは自身の世界が滅亡したと信じ、激しい不安のために希望を喪っていました。ただ、彼が強く依存していたリリー［クラカウアー夫人］だけが、彼を支えることができました。彼が発ったすぐ後に、私たち［クラカウアー夫妻］も再度スペイン国境越えを試みましたが、追い返されてパルピニャンに流れ着きました。そこで私たちは、ベンヤミンが同じように国境越えを拒絶され、そのせいで命を絶ってしまったことを知らされたのです。私たちもパルピニャンでベンヤミンと同じことをするところでした。少なくとも私は。」Ingrid Belke und Irina Renz (Hrsg.), *Marbacher Magazin 47/1988 Siegfried Kracauer 1889-1966*,Marbach,1988,S.97.
- 14) クラカウアー映画論のアメリカにおける従来の評価については、以下の文献を参照せよ。Miriam Hansen, “Decentric Perspectives:Kracauer’s *Early Writings on Film and Mass Culture*”, in, *New German Critique*, no.54 (Fall 1991), pp.47-76. Patrice Petro,“Kracauer’s epistemological shift”,in , *New German Critique*, no.54 (Fall 1991),pp.127-138.
- 15) 例えば以下の文献を参照せよ。Hans G Helms,“Plüsch und deutsche Mittelgebirge.Zu den Schriften Siegfried Kracaues”,in Andreas Volk (Hrsg.), *Siegfried Kracauer Zum Werk des Romanciers, Feuilletonisten, Architekten,Filmwissenschaftlers und Soziologen*,Zürich,1994,S.237-273. Thomas Elsaesser,“Cinema -- The Irresponsible Signifier or ‘The Gamble with History’: Film Theory or Cinema Theory?”,in, *New German Critique*, no.40 (Winter 1987).
- 16) クラカウアーとベンヤミンの思想の差異については、次の文献を参照せよ。Michael Mack,“Literature and Theory:Siegfried Kracauer’s Law,Walter Benjamin’s Allegory and G.K.Chesterton’s *The Innocence of Father Brown*”,in,Orbis Litterarum 54,1999,pp.399-423.