

クラカウアーとヴァールブルク学派 (2) —クラカウアーとエルヴィン・パノフスキー—

荻野 雄

Kracauer and the Warburg School (2)
—Kracauer and Erwin Panofsky—

Takeshi OGINO

Accepted September 14, 2016

抄録：本稿は前稿に続いてクラカウアーとヴァールブルク学派の関係を考察する。クラカウアーとヴァールブルク学派のエルヴィン・パノフスキーは、アメリカ亡命以後親しく交流した。本稿では、ヴァールブルクの思想をイコノロジーに矮小化したとしばしば批判されるパノフスキーが、実際にはヴァールブルクの根本問題を受け継いでいることを、彼の有名な映画論と初期のルネサンス論を手掛かりにして明らかにする。クラカウアーとパノフスキーとの親しい交流は、クラカウアーのヴァールブルク的パースペクティヴに対する強い親近感の顕われであり、パノフスキーもまたクラカウアーのナチスプロパガンダ映画分析に全面的に賛同したのだった。

索引語：クラカウアー、パノフスキー、ヴァールブルク、プロパガンダ、映画、意志の勝利

Abstract: This article, following the previous one, provides additional information on the relationship between Kracauer and the Warburg School. Kracauer interacted closely with Erwin Panofsky, one of the members of the Warburg School, who went into exile in the United States. Panofsky is often considered to have trivialized Aby Warburg's fundamental views on iconology by referring to it as a mere method. However, this article demonstrates, through the study of his famous essay on film "Style and Medium in the Motion Pictures" and his earlier work on Renaissance Art that in actuality, he took over Warburg's ideas. The close relationship between Kracauer and Panofsky was the result of Kracauer's strong sympathy for Warburg's ideologies and Panofsky's complete agreement with Kracauer's analysis of Nazi propaganda films.

Key Words: Kracauer, Panofsky, Warburg, propaganda, Film, Triumph of the Will

1.

クラカウアーとヴァールブルク学派との知的親近性は、クラカウアーとエルヴィン・パノフスキーとの関わりを通じて確証されることとなった。本稿は前稿に引き続き、クラカウアーとヴァールブルク学派が危機の時代に密かに形成していた思想的陣営の相貌を描いていきたい。

パノフスキー(1892～1968)はクラカウアーとほぼ同世代に属するハノーファー出身の美術史家で、1921年のハンブルク大学美術史講座担当への就任をきっかけに、同地に私設図書館を開いていたヴァールブルクから深く学び大きな影響を受けた。パノフスキーもまた、該博な知識に依拠して絵画をイコノグラフィ（図像学）的、イコノロジー（図像解釈学）的に解釈し、古代が中世および近代初期の芸術作品のうちにいかに生き残ってきたかを探究することを、生涯の仕事としたのだった。ただし一般的には彼は、ヴァールブルクにとっては手段であったイコノロジーを方法として自律させ、図像に表現されている内容の規定やその背後の世界観の解釈に専心する、いわば「学問のための学問」としての美術史へとヴァールブルクの学統を発展させた、ないしは逸脱させたと考えられている¹⁾。だがやはりパノフスキーも、ヴァールブルクの根源的思考動機をイメージを媒介としてのデーモンとの闘争のうちに見て取っていたのであり、このことを明確に示しているヴァールブルク逝去直後に書かれた1929年の追悼文から、やや長めに引用しておく。

「博士論文の序文で、当時25歳であったヴァールブルクは、自分の目的を以下のように記している。すなわち、装身具の一衣装また髪の一外的な運動の描出が問題となるときには、イタリアの初期ルネサンスは古代の模範に助けを求めたことを、偉大なクアトロチェントの画家の作品と彼の同時代人の文学作品との比較を通じて証明すること。しかしこの論文の終結部にふとしたように置かれた幾つかの文章からは、ヴァールブルクがこの「動く装身具」のうちに、当時既に「激しい興奮」の象徴的表現を予感していたことを見て取ることができる。この予感、ヴァールブルクの生涯の仕事を運命的な意味で規定することになるほとんどの全てのことを、先取りしていた。……[それは第一に、多様な研究方法を組み合わせる必要への洞察、第二に細部への注目、そして何より第三に、]人間の文化の歴史を人間の情熱の歴史として見る意志—或いはより正確に表現すれば衝動—であった。情熱は、その恐ろしい単純な形態—所有意志、供与意志、殺人意志、自殺意志—のまま変わることなく、文明がただ表面だけ覆っているに過ぎない存在の層に留まり続けており、形式付与的な精神は一正にそれゆえに一常に新たな文化的形象においてそれらを開示し、同時に馴致せねばならない。こうした表現形式の歴史を、それらを表現と同様に形式としても描き出しながら記述するという課題は、ヴァールブルクが同じくその研究生活の第一歩において、次のような事実を確信していなかったとすれば、洞察されなかったであろう。ヴァールブルクにとってはそれらは、ほとんど思考の動機であった。すなわち、ギリシア的古代が精神のあの二重の闘争—人間の原激情（Ur-Erregtheit）を開示する戦いとそれを馴致する戦い—を初めて完全に戦い抜いたこと、この闘争の勝利の記念碑、つまりギリシア芸術の「形式」とそれに劣らずギリシア的宗教性とギリシア的思考の形式とは、ヨーロッパの芸術史においてこれまで考えられてきたものとは全く異なる意義を有していること。それらは、理想主義的に（イデア志向的に）形成する思考の導きとなりうる規範という意義だけではなく、同様に、抑圧されていた情熱を覚醒し、沈黙に陥っていた情熱を表現へと到らすことのできる喚起的要素としての意義も持つこと。後者の意義においても前者の意義においても、神聖な均整の担い手としてもデモーニッシュ

なメデーサーとしても、古代は常に繰り返し忘れ去られざるをえないから、常に繰り返し取り戻し、そうして常に繰り返し克服せねばならないこと。」²⁾

そしてパノフスキーがこのように別括したヴァールブルクの「思考の動機」は、一般の理解とは違って実は彼自身の思考をも規定していたのだった。確かにパノフスキーの論文には、「心理学的なもの」言い換えればデモーニッシュなものへの言及は乏しい³⁾。しかし映画に関する有名なエッセイ、また彼の歴史把握と価値観の基準であったルネサンスを扱った最初の論文では、他のテキストでは抑えられている彼の思想の秘められたヴァールブルクの地層が露わになっているのである。パノフスキーが、クラカウアーと並んで最も早期にナチズムの根源的な野蛮さを洞見した知識人でありえたのも、彼の思考がこうした地盤に立脚していたからであろう。彼が滞在先のアメリカからもうドイツには還らないことを決断したのは、クラカウアーの亡命と同じ 1933 年であった。

しかしこの二人の亡命生活は対照的だった。パリとニューヨークで困窮に苦しみながら辛うじて生き延びたクラカウアーに対して、1935 年にプリンストン大学高等研究所教授に迎えられ、美術史界にイコノロジー旋風を巻き起こしたパノフスキーのアメリカでのキャリアは、亡命者としては稀有な栄光に包まれていた⁴⁾。こうして境遇の大きく分かれた両者の交流は、アメリカ到着直後の 1941 年 5 月に、クラカウアーがパノフスキーに手紙で面会を求めたときに始まった。それに先立つ 1938 年 3 月の時点では、共に美術史家であるクルトハイマー夫妻からクラカウアーのアメリカ亡命のための助力を求められたとき、パノフスキーは「面識のない人間には原則として推薦文を書かない」と言って断っていた。だが今回はパノフスキーは喜んでクラカウアーの求めに応じ、その後はアメリカの知的世界に対する自身の影響力を、クラカウアーのために惜しみなく用いていったのだった⁵⁾。アメリカ到着早々にナチのプロパガンダ映画分析計画を高く評価し、奨学金の給付を決定したロックフェラー財団のジョン・マーシャルと共に、パノフスキーこそが亡命後のクラカウアーの生き残りと研究者としてのキャリアを可能にしたと言える。「だとすれば、単なる亡命者の連帯以外の理由に起因する態度の変化が、パノフスキーのなかで生じていたはずである。」⁶⁾ ブライデッカーのこの推測に乗って述べるならば、パノフスキーをクラカウアーに接近させたのは、彼の思考に対する強い親近感であったに違いない。おそらく、ニューヨーク近代美術館のキュレーターで、1938 年 6 月にパリでクラカウアーと知り合い、そのナチ映画分析プロジェクトにも深く関わった友人のアイリス・バリーから、パノフスキーは彼の思想について聞いていたのであろう。まだ直接に面会する前の 1941 年 10 月の手紙で、パノフスキーはクラカウアーにこう書き送っている。「私にとって非常に興味深い見解を持ち、また技術的、「社会的」意味では本当に何も知らない映画について極めて多くを学べるだろう方と個人的な知り合いになることは、私には望外の喜びです。」(B6) 二人の知的交流の一部分である往復書簡からも、ベンヤミンには冷淡な姿勢を崩さなかったパノフスキーが、クラカウアーの思考には強い共感を覚えていたことを、はっきりと窺うことができるのである。

二人を接近させた大きなトピックの一つが、今の手紙も触れているとおり映画であった。パノフスキーは、クラカウアーと同様に「大衆向け」の娯楽映画を深く愛好する筋金入りの映画マニアであった。「私に関して言えば、1905 年以来変わることのない映画愛好家である。(このことが、この退屈で長い話に対する私の唯一の弁明である。) その頃ベルリン全体にも、小さくて薄暗い映画館がたった一つしかなかった。……私ほど常習的な映画中毒者は、ほとんどいなかった。」⁷⁾ こうした自伝的述懐を含む 1936 年のパノフスキーの映画論「動画 (moving pictures/motion pictures) における様式と素材」⁸⁾ は、現代芸術を扱った彼にとって例外的な論文であると同時に、1937 年の当時のアヴァンギャ

ルドの中心的雑誌『TRANSITION』への再録を通じて、「おそらくは現代芸術を論じたテキストの中で最もポピュラーな作品」⁹⁾ともなっている。この論文の原型は、ニューヨーク近代美術館に映画部門を設立しようと奔走していたアイリス・バリーの依頼を受け、彼が1934年にプリンストン大学で映画の芸術的意義に懐疑的な知識人に向けて行った講演である¹⁰⁾。この講演の成功が弾みをつけて1935年7月に映画部門は開設され、パノフスキー自身も1936年から同部門審議会委員に着任した。

パノフスキーが映画にこうした強い思い入れを抱いたのは、それが彼の思考に決定的な痕跡を残したからであろう。『デューラー』の感想を伝えるクラカウアーの手紙への返信で、著作の意図に対して稀有な理解を示してくれたことに感動しながら、1943年12月にパノフスキーはこう書いている。「あなたこそ、私が「深く理解された」と感じた最初の方であり、そのことに対してはいくら感謝してもしきれません。特に嬉しく思いましたのは、19世紀が「芸術」外的と見なした技術的なものと、同様に「芸術」外的なものを見なした対象の両方に対する盲目さゆえに見落とした、技術と内容との正に一体性、また両者の内的関係を、あなたが面白いとおっしゃっていることです。結局私たちは二人とも、映画から何ごとかを学んだのです！」(B27) パノフスキーにとっての「動く図像 (moving pictures)」は、ヴァールブルクにとっての「運動のイメージ」に相当しており、それらを巡る経験の同質性を媒介にして、パノフスキーはヴァールブルクの根本問題を受容したと考えられる。実際、パノフスキーの映画論は、既に述べたように他のテキストよりもはっきりと人間の心理的基層への着眼を前面に押し出しているのである。この作品に顕われたヴァールブルク的問題視角を、なぞっていきたい¹¹⁾。

2.

「動画における様式と素材」は基本的に、映画の発展過程の肯定的な記述であり、その議論の起点は、先の手紙も示唆しているように映画の技術である。「芸術的な衝動が、新しい技法を見出し徐々に完成させた、というのではない。技術的な発明が、新しい芸術を見出し徐々に完成させたのである。」(S93) ブルジョアジーは見向きもしなかったこの発明を歓迎したのは、民衆 (folk) であった。映画技術はいわば民衆という母体に着床したのであり、その胎内で原型的な映画が形成され、さらにそこで映画技術に内在する可能性が見出されて、映画は「本物の芸術 (real art)」へと展開したとパノフスキーは説く。「映画は、元来、純然たる民衆芸術の産物である。(それに対して一般的には、民衆芸術は「高級芸術」として知られているものに由来している。)」(S93)

パノフスキーによれば、民衆が映画に熱狂したのは、「事物が動くように見えるという事実」に純粋な歓び」(S93)を感じたからであった。なぜ民衆がイメージの運動それ自体に惹かれたのかについては、詳しい説明はない。だが47年版では削除された36年版の次の自伝的な文章は、手掛かりとなるだろう。「私はただちに、芸術的表現の汲み尽くしえないほど豊かな全く新しい可能性に気がつき、また初期の映画には「共同体感情」と呼びうるものが充満していることを感じた。この共同体感情は、より高級な芸術生産形式が過去150年の間ほとんど衝き損ねてきた、人間に共通の心理の生命的な点を映画が衝いたことの徴であるように思われた。」¹²⁾ さらに、クラカウアーの『映画の理論』の出版実現のために1949年10月にオックスフォード大学出版局に送った手紙では、この著作の主旨に強い親近感と賛意を示しつつ、偶然的な出来事は「運動それ自体の原初的感覚に訴求する」(B53)とパ

ノフスキーは書いている。これらのことを踏まえて推すならば、運動の表現は 19 世紀ブルジョアの抑圧的な規範を揺さぶり、民衆の心理や身体に波及して彼らの原初的生を解放することが、彼の議論の語られざる前提だったのであろう。パノフスキーは、視覚表現と人間の情念の次元とを結びつける、ヴァールブルクの視点を受け継いでいたのである¹³⁾。

この想定は、パノフスキーが映画を 19 世紀の俗悪な絵画や絵葉書、タッソー風の蠟人形、連載漫画、通俗小説などの「民衆芸術」の末裔と位置づけて、映画は「民衆芸術の心的傾向 (a folk art mentality) に直接かつ非常に強力に訴える」と述べていることによって、裏づけられる。そうした心的傾向として彼が具体的に挙げている「正義と礼節の原初的感覚」、「素朴な感傷性」、「殺戮や残虐行為への原基的本能」、「軽い猥褻嗜好」、「粗野なユーモアの感覚」は、人間の原初的な衝動の次元に属しているのである。「動く図像」は、その運動によって人間の原初的な衝動を活性化させ、また図像の内容がそれらの本能に照準を合わせている場合、その効果は動きを通じていっそう高められる。実際ドキュメンタリーと並ぶ原型的な映画は、民衆の心的傾向の充足を狙って製作されたのだった。

だがこの段階の映画では、動くイメージは民衆の本能や衝動に直接的に働きかけるから、観客はイメージから距離を置くことができず、しばしばその中に没入してしまった。このようないわば「非現実の現実化」へと傾斜していた映画、ヴァールブルクの概念見取り図で言えば思考空間を奪う映画は、1902 年から 05 年頃に「本物の芸術」へと脱皮し始めた、とパノフスキーは指摘する。「コナン・ドイルの作品が潜在的に全ての現代ミステリーを含んでいるように (ダシール・ハメット派のタフな輩は除いて)、1900 年から 1910 年までに製作された映画は、我々が知っている映画の主題と方法とを既に樹立している。」(S104) こうした進化には「高級芸術」としての演劇や文学は関与しておらず、映画の発展は内在的で、それは常に民衆および民衆芸術の圏内に留まってきたことを、パノフスキーは強調する。それゆえにこそ映画は、完全に生きている (alive) 唯一の視覚芸術なのであった。「進化の正当な道は、初期の映画の民衆芸術的性格から逃走することによってではなく、そうした性格をそれ自身の可能性の限界まで追求することによって、開かれた。民衆芸術レベルでの映画製作のこれらの原基的典型 (primordial archtypes) — 成功或いは報い、感傷、衝撃、猥褻、粗野なユーモア — は、それらを変形させることが理解されるや否や、本物の歴史、悲劇、ロマン、犯罪、冒険、コメディへと結実した。ただしこうした変形は、文学的価値を人為的に注入するときではなく、新しい媒体の類のない特殊な可能性を利用し尽くすとき、引き起こされたのだった。」(S96)

この比類のない映画の可能性とは、パノフスキーによれば、「空間のダイナミズム化、したがって、時間の空間化」(S96) であった。空間のダイナミズム化とは、運動を再現する、カメラ＝観客の視点を切り替えまた視点自身を動かす、或いはクローズアップやロングショットで通常は不可視の現象を露わにするなどの、映画技術の最も枢軸的な能力を指す。言うまでもなく映画カメラのこの能力を最大限に行使して、イメージの運動それ自体を描き出すことこそが、パノフスキーにとっての映画の核心であった。そして「時間の空間化」が意味しているのは、本質的に時間的である音響的なものが、当初は音楽として、トーキー以後は会話と音楽として、映画の運動イメージに必ず随伴する、ということである。パノフスキーは、無声映画時代に伴奏のピアニストが不在になったときに経験した、沈黙した運動イメージの不気味で幽霊じみた印象を想起している。「無声映画ですら決して無音ではなかった。」(S100) だが映画の運動イメージが音響的なものを必要とするとしても、映画における音響的なものは視覚的運動と融合し、一体化していなくてはならない。逆に言うならば、対話がそれ自体で真理や人間心理を探究しながらストーリーを紡ぎ出し、或いは音楽が内在的に展開し、そうして運

動するイメージをそれらの図解として用いるような映画は、映画の可能性を捉え損ねている。「運動する図像の実体は、空間における運動の絶えまない流れ……によってまとめられた一連なりの視覚的なシーケンスであり、効果的ないわんや「美しい」言葉づかいによって伝えられる、人間の性格と運命に対するたゆみない探求などではない。」(S100) 本物の映画では音響的なものは自律せず、もっぱら図像の運動の中に既に潜在しているものを明確化するという機能を果たすだけであり、そのためそれは「ダイナミズム化された空間」に統合されている。音響的なものが視覚的なものを分節するという両者のこの関係を、パノフスキーは「共表現の原理 (principle of coexpressibility)」と名づける。この原理に則った映画においては、空間的な運動は、音響的なもの例えば対話によって印象を薄められることなくむしろいっそう際立たせられ、前面に押し出される。そうした本物の映画的な場面を、パノフスキーは例えばグレンダ・ガルボ主演の「アンナ・カレーニナ」のうちに認めている。この叙述はパノフスキーの映画経験を凝縮して表現したものであり、映画エッセイで鍵となる箇所の一つである。「その最も弱い瞬間は、アンナが夫にイプセン風の大演説をする場面であることは間違いないとして、最も強力な瞬間は、彼女が無言のまま駅のプラットフォームを歩く夜の場面である。汽車が発する現実の騒音と、彼女の幻聴である「小人の打つ鉄のハンマーの打撃音」とが響き渡る中、ガルボの動き（および表現）が周りの空間の運動と調和してアンナの絶望がはっきりとたたなり、ハンマー音は無慈悲にそして彼女自身にほとんど理解させることなく、車輪の下へとアンナを駆り立てていく。」(S116)

それゆえに、「したがって」で合成された「空間のダイナミズム化」と「時間の空間化」という映画の比類なき可能性とは、静態的なブルジョア的秩序が不可視にしていた現実の無限の運動を露わにしながら、そこから音響的なものの共表現によって、時間と空間が溶け合った一つのまとまりを浮かび上がらせることである。本物の映画では、カメラが捉えるダイナミックな運動が、音響との有機的な融合を通じて、生命の拍動を湛えた連続体へと枠づけられる。パノフスキーが「時間に充填されている空間と空間に拘束された時間の法則」(S118)とも表現するこうした原理に服しているため、映画の登場人物は、戯曲の場合のようにそれを演じる俳優から独立した理念とはなりえず、カメラが捉える俳優の生きた身体のうちのみ受肉しており、ただそうした身体としてだけ、つまりはただ「物理的現実」としてだけ、存在することができる。映画は他の芸術作品とは違い、芸術家が「形象なき素材」に理念を刻むことによって創造されるのではない。「映画は、中立的な素材ではなく〔既に形象を有する〕物質的事物と人間を、芸術家の精神の解釈によってではなく物理的客体の実際の操作と記録機械とによって、様式を帯びた構成へと組織する。……映画の素材は物理的現実それ自体である。」(S122) 基本的に運動から構成されている物理的現実から「様式」——共表現の原理によって統合された連続体のそれ——を浮かび上がらせることこそが、映画の課題である。「問題は、結果が様式を帯びるように、様式化されざる現実を扱い、撮影することである。」(S123) こうして「下から上へ」と進むから、映画は民衆の芸術であると同時に、「現代文明に浸透している宇宙の唯物論的な解釈を正当に評価する」(S122) 唯一の芸術でもある。ここで唯物論的解釈とは、ヴァールブルクにおいて占星術と対比される、怪物的イメージを排する科学的解釈を指しているであろう。

要約するなら、運動するイメージは、人間の原初的な情念と共鳴して揺さぶるがゆえに民衆を魅了したのだが、映画技術はまず、民衆の原初的な本能を直接に発散させる原型的映画を生み出した。しかし映画技術の可能性である「時間の空間化」の実現によって、観客とのこの癒合状態は解消された。今や観客は運動する図像に反応して、近代世界が抑圧する生の次元に確かに触れながらも、自身の衝動に呑み込まれていくことはない。本物の映画では物理的現実「時間の空間化」を通じて様式化さ

れているから、観客は視覚イメージの自身からの距離を意識するのである。「形式付与的な精神は常に新たな文化的形象において人間の情熱を開示し、同時に馴致せねばならない」と、パノフスキーはヴァールブルクの問題関心を定式化していた。正にこうした視角からパノフスキーは映画を考察しているものであり、映画は運動イメージの解放的な作用は維持しながら、いわばそれを「浄化」或いは「脱神話化」するのである。

3.

このように「物理的現実」を映画の中核に据える一方で、パノフスキーはディズニーのアニメーション映画も一その近年の退廃傾向を仄めかしつつも一高く評価する。「自ら課した規制の内部においては、ディズニーの初期映画、および最近の映画の幾つかのシークエンスは、いわば化学的に純粋に蒸留された映画の可能性を示している。それらは最も重要な民俗的要素—サディズム、猥褻、両者から生み出されるユーモア、道徳的正義—をほぼ希釈することなく保持し、しばしばそれらを、原初的で汲み尽くしえないダビデとゴリアテのモチーフ、つまり一見弱いものが一見強いものに勝利を収めるというモチーフの様々なヴァリエーションと溶け合わせている。そしてそれらの映画やシークエンスは自然法則から空想的に自由で、空間を時間と完璧に統合する力を有しているから、そこでは見ることと聴くことという空間的経験と時間的経験とが、ほとんど交換可能となっているのである。」(S104,108) パノフスキーがアニメーションにも本物の映画となる可能性を認めていたことから、彼が映画の芸術的可能性を取り出す際の着眼点は絵画を考察する際にも活かしているのではないかという推測が、導き出されるだろう。続いて、映画論から摘出した以上のパノフスキーのヴァールブルクの視角が、彼の生涯の課題であった「古代の存続」の探究のうちにも働いていたことを明らかにして、この推測を裏づけていきたい。

パノフスキーは、1962年3月に時代区分を巡ってのクラカウアーの問いに答えて、自らが独自の「相貌」を持つことの自覚に達した唯一の時代はルネサンスであり、「そのことによってそれは一切の我々の歴史的な努力の礎を築いた」(B67)と、書き送っている。この言葉どおり、パノフスキーにとってルネサンスは特別な時代であり、それこそを中軸として彼の歴史観(文化史観)は成り立っていたと言えるだろう。「パノフスキーの生涯の仕事には、文化的時期としてのルネサンスの歴史的観念を獲得しようとする努力が、主導動機として貫かれている」と、コンラート・ホフマンは述べている¹⁴⁾。ホフマンによれば、パノフスキーのルネサンス把握は、1933年のザクセルの協力の下に書かれた「中世芸術における古代の神話」で最初に提示された後、主著の一つである1939年の『イコノロジー研究』の基礎となり、最晩年の著作である1960年の『ルネサンスの春』で「分離の原理」へと定式化されたのだった。これらのテキストでは基本的に同じ見解が述べられている。すなわち、中世盛期においては古代の芸術の「テーマ」(神話的な人物や場面、内容)は非古典的に、中世的世界の人間や出来事として表現される一方、「モチーフ」(それらに関する古代のイメージ、形式)は非古典的な内容(キリスト教)を表現するために用いられた。ルネサンスを画期的時代としているのは、このように分離して受容されていた形式と内容を再統合して、古典古代を完結した一つの歴史的時代として把握したことであった。ただし、こうして併存することとなったキリスト教と古代精神とは、ルネサンスという短い融和の後、ヨーロッパ精神を調停しえない葛藤のなかに引き入れることともなった、と。

従来のパノフスキー研究では見逃されてきたことだが、「古代の生き残り」パラダイムに依拠するこのパノフスキーの文化史的＝精神的見取り図は、映画論の場合と同様に、生命的次元と人間との関わりに着眼して構築されたのであった。確かに、学術的精確さのために記述の抑制された後二著では、人間の心理的な基層への言及はほとんど見られない。しかしパノフスキーの思考過程の痕跡を最も鮮明に留めている「中世芸術における古代の神話」では、正に正面からそれが論じられている。そこでは彼は、冒頭でヴァールブルクの問題設定の継受を宣言した後、「古典的テーマと古典的な形式」が「再び会えるときを待つ不幸な映画の恋人たちのように離れ離れになった」(M237) ことの原因を、中世の人間観に求めていくのである。

パノフスキーによれば、中世はキリスト教の影響の下に人間を「土塊」と不死の魂の奇跡的な結合と見なしており、そのため人間の肉体や感情を、ただ超越的な価値の顕現や擬似形而上学的な経験の通路と見なしうる限りでのみ、顧みたに過ぎなかった。だが「古代から伝承された形式的モチーフ」は、「異教的」生命主義 (vitalism) (M272) の、「抑制されざる生命的感情」(M277) の現われであった、とパノフスキーは言う。「古典芸術に従えば、美は単なる機能的な均衡……であり、苦痛は肉体的負傷に対する単なる機能的な反作用であり、そして愛は肉体的な快楽の機能的な享受か、肉体的欲求の不充足に由来する単なる機能的な苦痛かであった。」(M270) つまり中世は、古代の美に対する感受性を欠いていたわけではないが、「古典的芸術の定式 (formulae of classical art)」を「人間の情念」の表現として理解することができず、またそのつもりもなかったのである。こうして「その機能的な直接性を奪われたため」に、形式的モチーフは、「非古典的な意味を具体化しうるようになった」(M270-271)。「古代の神話と世俗的詩の熱情的な場面に充ちていた感覚的な情念 (sensual pathos) は、宮廷のマナーの雰囲気と慣習的感情の中に移植され、その結果、愛或いは残酷さに身を焦がす異教の神々と英雄は、振る舞いや外貌が中世の社会的生の規範から決して逸脱しない上流の騎士や淑女に変容した。」(M271)

したがって、ルネサンスが達成した古典的形式と古典的テーマの再統一とは、「象徴主義や慣習といった防護覆いを剥ぎ取られた、自然的存在としての人間の再発見」(M268) を意味していた。より正確に言えば、「精神の歴史では視覚的現象は「原因」かつ「結果」(M268) として現われる」以上、ルネサンスにおける「古典的な神話の主題の再統合」は、この「一般的な進化」の兆候であると同時に、その促進者でもあった。ルネサンスのいわば「ネガ」である中世では人間の衝動や運動の表現は意識的に忌避されていたことは、このことを裏面から証しているだろう。「古典的な類型或いは姿勢がキリスト教の中世芸術に残存したところ、或いはランスやピサにおいてのようにそこで新たに甦らされたところでは、それらは観る者があまりに強く自然的性質や運動それ自体に印象付けられないように、変形された。観客は自身の情動を、描かれた存在の機能的な経験、例えば有機的均衡、快楽或いは苦痛と同一視する代わりに、像の表現をもっぱら精神的原理の、善或いは悪、神聖或いは地獄の暗示として把握した。」(M270)

パノフスキーは、ルネサンスでのこうした「生命的な美の再発見」(M272) の例示として、等しく「エウロペの誘拐」という神話的な主題を扱った、14 世紀の『教訓化されたオウィディウス』の挿絵と 1495 年頃のデューラーの素描とを比較している。ギリシア神話によればフェニキアの王女エウロペは、海辺で牡牛に変身したゼウス (ユピテル) にさらわれ、海の中をクレタ島まで連れ去られたという。だが 14 世紀の挿絵は、若い淑女が従順な仔牛に乗って朝駆けしているかのようなのである。このことに関して、牡牛をキリスト、エウロペを人間の魂と比較するテキスト以上に決定的であったのは、

当時の芸術には「単に「性的情動」と考えられたものを表現する直接的な手段が欠けていた」(M273)ことであった。「肉体的生の一切の自律を否定する……ことに慣れた時代は、メナードに打擲されるオルフェウスのあがきの苦痛や、牡牛に姿を変えた神の官能的興奮や、誘拐に虚しく抵抗する女性の絶叫などの動物的な感情を、適切に(つまり機能的に)表現することは基本的にできなかった。」(M273)それに対して、ポリツィアーノが四行詩に変換したオウィディウス自身のテキストを典拠とするデューラーの素描は、正に「情熱的な生命力」を強調しているのである。

こうしてパノフスキーは、ルネサンスの歴史的意義を、一つには人間の生命的次元、原初的な衝動の次元を再び回復し、視覚的イメージをそれと結びつけた点に認めた。ここで「社会的生の規範から決して逸脱しない上流の騎士や淑女」(M271)に、19世紀のブルジョアジーが二重写しにされていることは、明らかである。だが同時にパノフスキーは、デモーニッシュな衝動に我を忘れることなく、古代との歴史的距離を初めて創出することによってそれを馴致したという方向からも、ルネサンスに光を当てる。中世は過去(古代)と現在の時間的区別を知らず、失われた古代の芸術のモチーフやテーマという非現実を、現在のそれらと同じ現実として受け入れていた。ルネサンスは形式と内容の再統合によって古代を統一的コスモスとして浮かび上がらせ、同時にそれと現代との歴史的な隔たりを自覚したのだった。「ルネサンスによって創出された「距離」は、古代からその現実性(realness)を奪った」¹⁵⁾と、『ルネサンスの春』でもパノフスキーは述べている。さらに、現在を起点とするこうした歴史的距離の発見は、観察する主体からの空間的距離、すなわちパースペクティブ(遠近法)の創出と同時的であったと、パノフスキーは主張する。「現在と過去との間のこの知的な距離の理解は、眼と客体との間の視覚的な距離の理解と比較可能であり、そのため……近代の「歴史体系」と、近代的なパースペクティブとの間には並行関係を引くことができる。どちらも、ルネサンスによって達成されたのである。」(M274)表現において人間のパトスを甦らせたルネサンスは、「距離のパトス」(ニーチェ)にも浸透されていた。

このように、パノフスキーがルネサンスを傑出した時代として位置づけるときの視角は、やはりヴァールブルク的な思考の動機によって深く規定されていた。彼にとってルネサンスの視覚芸術は、人間の自然的情念の表現であると同時に、距離を創出すること―思考空間を樹立すること―によってそのデモーニッシュな力を削いでいたのだった。1943年のデューラー論でパノフスキーは、巨大な水の塊が天空から降ってくるという或る晩の悪夢を記録しようとした水彩画を、デューラーの精神を最も典型的に示す作品として挙げている。「悪夢にうなされているときですらデューラーは、夢の中のこの事件から自身は正確に何マイル離れているのかを観察せずにはいられず、そして落ちてくる水の見かけの速度から、この水がどれほどの高さから降ってきたのかに関して論理的な帰結を引き出した。」¹⁶⁾ルネサンスの芸術作品に向けたパノフスキーのまなざしは、映画に向けていたそれと同じであったとすることができる。「中世芸術における古代の神話」でパノフスキーは、先に挙げた「エウロペの誘拐」を主題とするデューラーのスケッチを詳しく描写しているが、『イコノロジー研究』序文にもいわばそのハイライトとして再録されているこの描写からは、まるで共表現の原理を実現した映画の一シーケンスがそこに観てとられているかのような印象を受ける。「愛の力で綺麗な白い牡牛に身を変えたユピテルに驚嘆するがよい。ユピテルは慄く美しい荷を乗せて、水しぶきを立てて進んでいく。風に美しい金髪をたなびかせ、衣もはだけたエウロペは、一方の手で角を、もう一方の手で牡牛の背を掴みながら、海を恐れるかのように両の足を引き上げる。しゃがみこんだ彼女が助けを求めて発する叫びは、虚しい。彼女の優美なお付きたちは、花咲く浜に留まって、みなみな「エウロ

ぺ、戻って」と声を囁きただけである。海浜ことごとくに「エウロペ、戻って」の叫びがこだますると、牡牛は頭をめぐして、彼女の足に口づけをする。」デューラーのスケッチは、この官能的な記述に実際に生命を与えている。身を縮こませるエウロペの姿勢、風に吹かれてたなびく彼女の髪と衣、露わにされる優美な肢体、手の仕草、盗み見るかのような牡牛の頭の動き、嘆くお付きたちの散在する海岸——これら全てが視覚化され、そしてそれ以上のことに、海自身が、1400年代の別のイタリアの著述家の言葉を使えば「海の怪物」の生命の鼓動と共に波の音を響かせ、そしてサテュロスが誘拐者に向けて歓呼の声をあげるのである。」(M274)

4.

パノフスキーの映画エッセイはこれまで、その知名度に反して詳細な検討の対象となったことは稀であり、しかも数少ないそうした研究も、フランクフルト学派の主張に依拠してそれを極めて批判的に扱ってきた。すなわち、パノフスキーは映画の商品性格を度外視し、存在しない「民衆」的共同体を想定したうえで、映画からその共同体の有意義性をイコノグラフィ的に読み取って、現実の矛盾を糊塗するイデオロギーに加担した、と¹⁷⁾。映画エッセイは「アドルノとホルクハイマーの「文化産業批判」の同時期のほとんど逐条的な対蹠」であり、「全くヴァールブルク的ではない」¹⁸⁾と、レヴィンは断じている。だが先に見たとおり、それは正にヴァールブルクの思考動機を基礎としており、そしてパノフスキーは、民衆共同体に内在する意味をスクリーン上で確定して現状肯定に寄与することなどではなく、映画という「運動する」イメージが発散する魅力の本質を突き止めることこそを、主眼としていたのである。ただしフランクフルトとの対蹠性自体は、パノフスキーも受け入れたであろう。なぜなら、パノフスキーは映画が当初より民衆に根ざしていたことをその芸術的性格の源泉と考えており、それゆえ民衆の欲求に応える商業映画に対する「文化産業」という批判は、完全に退けていたからである。「映画は、芸術生産と芸術消費との間に、ダイナミックな関係を再び樹立した。この関係は、……他の多くの芸術領域では、完全に妨げられているわけではなくともひどく希薄になってしまっている。」(S94) デューラーの版画も或いは注文を受けて、或いは市場のために製作された「商品」であったという事実、彼は注意を促している。そして、前稿で述べたように、近代社会の外部に立つと考えるフランクフルト学派は実際には現実の危機には無警戒かつ無力であった以上、その立場と対蹠的であることは、パノフスキーの政治的鈍感さ、ましてやその反動性を証することにはならないのである。

全く反対に、ヴァールブルクの問題関心を受け継ぐパノフスキーは、政治的な危機にも鋭敏に反応したのであり、そして危機に対する彼の処方箋は、ルネサンス論にもまた織り込まれていた。ルネサンス時代に覚醒した「芸術と思考における自由を求める人文主義的な憧れ」は、その後キリスト教のドグマと摩擦を起こして、「近代的芸術と思考に基礎的な齟齬」をもたらしたが、そのことによって、ルネサンスが古代の形式と内容の再統合を通じて召喚した世界は、そうした葛藤から自由な世界として憧れの対象となった、とパノフスキーは言う。「古典世界は、強迫観念であることも脅威であることもやめた。……古典的過去は、初めて、現在から切り離された全体性として見上げられるようになり、したがって利用され恐れられる現実である代わりに、憧れの対象である理想となった。」¹⁹⁾「中世芸術における古代の神話」の末尾でパノフスキーは、ルネサンスが打ち立てたこの理想の現在的な

意義を強調している。「我々は、16世紀の反宗教改革の危機……から、正に今日の危機—何よりもピカソの古典主義を誕生させた—に到るまで、なぜほとんど全ての芸術的、文化的な危機は、古典主義として知られる古代への立ち戻りによって克服されてきたのかということを、理解するのである。」(M278)²⁰⁾「古代の要素の生き残りの意義に対する問い」は、恣意的なパラダイムではなく何か普遍的なものであり、そこには我々自身の運命が含まれていると、1934年にウィントは書いている²¹⁾。古代の存続への問いは、それによって開示される現状への関与と絡み合っており、ナチズムによる思考空間破壊、「デーモンの現実化」に直面していたパノフスキーが、このように古代の視覚イメージを普遍的理想として規定したとき、彼はそうしたイメージの基礎である距離化が現実感覚の再生を促すことに、希望を託していたであろう。ヴァールブルクの見解によれば何よりも芸術的イメージこそが、「脱デーモン化」を推進することができるのである。ゴンブリッチは、「ルネサンスの歴史的な「距離意識」をパースペクティヴという視覚的な距離意識と一緒にすることはできない」²²⁾と、パノフスキーの議論の強引さに疑問を呈しているが、この指摘はむしろ、一見純粋に学問的な議論に込められたパノフスキーの実践的な関心を、浮き彫りとする。他方で、野蛮な暴力の台頭に抗うと同時にパノフスキーは、『イコノロジー研究』の締め括りで、キリスト教と古典の葛藤に直面したヨーロッパが擱んだブルジョア的(観念論的)な解決と現状との連続性を暗示して、19世紀ブルジョア的理念から脱する必要も重ねて強調していく。「[キリスト教と古典の二元性に対する]別の解決は、これら二つの領域の闘争が現実的なもの(real)であることを止めたときにのみ可能となった。それが現実ではなくなったのは、正に現実の原理(the very principle of reality)が主観的な人間の意識に置き移されたからであった。このことは、近代戯曲、近代オペラ、近代小説などの芸術の全く新しい表現様式が、デカルトの「我思うゆえに我在り」と並行して現われた……バロック時代に起きた。これは、主観の解放による解決であった。しかしこの主観の解放は、当然ながらキリスト教信仰と古典的人間性の両方を次第に解体していき、その諸帰結は今日の世界で余りにも露骨に現われている。」²³⁾

パノフスキーの思考はこのように、映画論においてのみならずその美術史的なパースペクティヴ全体においても、ヴァールブルクの思考動機を近代の趨勢に対する危機感と共に引き継いでいた。同様にその思想がヴァールブルクと親近的なクラカウアーに、彼が20年以上に渡って一貫して好意と親近感を示したのは、そのためだっただろう。クラカウアーの側もパノフスキーのデューラー論を激賞し、レーヴェンシュタールにヴァザリ論を「マスターピース」として薦め²⁴⁾、「分離の原理」を歴史家における受容性と自発性との均衡がもたらした稀有な成果と見なすなど、この年下の美術史家を深く敬愛していた。二人のこうした知的交歓は単なる偶然ではなく、いわば一つの密かな思想潮流の顕在化なのであり、そしてそれは、迫りくるカタストロフに抗して形成された共同戦線としての意味も持っていたのだった。

『映画の理論』で「物理的現実」を鍵概念の一つとしていることからわかるとおり、「運動するイメージ」自体に焦点を当てるパノフスキーの映画理解にも、クラカウアーは大きな共感を寄せていた。両者は、「ダヴィデとゴリアテ」モチーフ、つまり一見弱々しい理性が圧倒的な魔術的力を打ち倒すモチーフを、最も映画的なその一つと考える点でも一致していた。ただしパノフスキーの映画エッセイの場合、映画が「民衆芸術」であること、それゆえ民衆に効果を発揮するメディアであることが繰り返し指摘されるに留まり、それが近代の破局的趨勢と明示的に関係づけられることはなかった。それに対してクラカウアーは1942年の『プロパガンダとナチ戦争映画』で、ヴァールブルク学派と共有している運動イメージへの着眼を、プロパガンダに関する彼独自の考察と結合させて、カタ

ストロフを促進させる映画のデモニーッシュな働きにも分析を広げた。クラカウアーの狙いはナチズムの魔術の解毒、その仮面剥奪であり、そしてそのプロパガンダ観も、ヴァールブルクのそれを発展させ豊かにしたものと言えるから、彼の研究はパノフスキーの映画論の欠損を補完する、ヴァールブルク学派的視角からのナチズムとの闘争の最前線と見なすことができるのである。それゆえにパノフスキーは1942年8月、閲読を許された数少ない専門家の一人として機密書類であったこの文書を読んだ直後に、熱烈な賛意を伝える手紙をクラカウアーに送ったのだった。「私はあなたの著作を読み、この上ない感銘を受けました。あなたは「ナチズムのプロパガンダという」特殊な問題を見事に解き明かしました。……私たちがあなたの認識を利用して、これまで私たちの車を引きずりまわしてきたナチの馬を、今度は私たちの車で引きずりまわしてやることを願っています。」(B11)

以下では、「既にヴァールブルクが先だつての大戦時、1917／1918にデザインした「文化科学的イメージ史研究室」の再活性化」²⁵⁾とも、「芸術史の或る問題圏、すなわち特にヴァールブルク研究所を動かしていた権力の布置というそれへの合流」²⁶⁾とも評されるこのテキストを、ヴァールブルク学派的イメージ分析による近代の政治的危機との対決として、概観していきたい。

5.

方面作戦映画「西方の勝利」と「火の洗礼」、それからリーフェンシュタールの「意志の勝利」を考察対象とするこの論文は、パリ亡命時代に書かれた『全体主義的プロパガンダ』の洞察を踏まえている。それによれば、ナチズムの全体主義体制は国民が「虚構の統一されたネーション」を生きることを基礎としており、言い換えればそれは全く基礎を欠いた体制であり、そうであるがゆえに、ナチズムは絶えざるプロパガンダで国民の心理を退行状態に維持せねばならないのである。彼らの映画もまた、こうした真空の空間の維持という関心に定位している。それらのプロパガンダ的性格は、ナチズムの大義に同意させるために観客に事実を歪めて伝える或いは暗示する、ということに存するのではない。もしも映画がそのように観る者の知性に訴えるならば、それによって活性化された知性はナチズム体制の無地盤性をたやすく見破るだろうから、全くの逆効果となるだろう。ナチズムの映画はむしろ自律的な知性の抑圧を志向している。そこでは理性を刺激しないよう軍事作戦は極めておごなりにしか描かれず、観客を覚醒させるかもしれない「一切の現実の事実のうち最も決定的なもの」(P306)である死を映すことも回避される。その代わりに徹底的に利用されるのが、「図像 (pictures) は潜在意識と神経システムに直接に訴えるという事実」(P279) —ヴァールブルク学派の仕事もまた依拠している事実—である。「ナチの映画プロパガンダは、二つの理由から、[洗濯、食事、髭剃り、身体洗い、居眠りの場面などの] 一般的な人間の必要を強調している。第一に、観客は正に卑近な日常の行動の描出こそを好むという原初的コメディ映画の古い教訓を、ナチズムは活用している。……第二に、そうした場面は、全ての人民に共通の本能に特に訴えるという利点を有している。それらは槍の穂先のように自我の防衛線を突破し、こうして引き起こされる退行によって、全体主義的プロパガンダは無意識の重要な場所を占拠するのである。」(P283-284)²⁷⁾ ナチズムのプロパガンダ映画は、イメージを通じて人間の生命的衝動を喚起しながら、同時に思考空間生成の芽を絶えず摘んでいくことを目論んでいる。「観客の本能と情動が活性化された状態に保たれる一方で、推論の能力は体系的に圧殺される。」(P293)

それゆえナチスの映画では「観客から特殊な情動を引き出すために、多くの仕掛けが採用されている。」(P279) 特に多用されるのが「運動のイメージ」であり、「意志の勝利」は公道と広場での途切れることのない行進という、「無限の運動の強調に熱中している」(P302)。「偏在するカメラは観客が最も素晴らしいルートを通して進むよう強制し、そして編集は観客をいっそう駆り立てていく。ウクライナの映画監督ドヴジェンコの映画では、運動はときおり、スティー爾写真のように不動の現実の断片を提示する図像のために停止させられる。あたかも一切の生を静止状態にもたやすことで、現実の核心、その存在そのものが露わにされるかのようである。「意志の勝利」ではそれは不可能である。全く反対に、そこでは運動が実体を貪り食い、そして生は移動状態にのみ存在するかのように見える。」(P302) いわばナチズムにとっての「動く装身具」であるはたらく無数の旗も、「観客を催眠状態に引き込む」効果を持っているから、彼らの原初的情念を昂ぶらせていく。ナチズムは音響に関しても、観客から思考のための距離を奪っていくために「対位法」を積極的に利用する。共表現の原理を一段階深化させたものとも言えるこの対位法は、視覚イメージにそれとは違う意味を指示する音響を同期させる手法であり、例えば或る軍事作戦に関するアナウンスメントが、それとは全く関係のない、かつそれだけでは意味のわからない軍事行動のイメージに被せられるのである。観客の想像力は戸惑わされ、そうしたなかで突如作戦の成功がアナウンスされて、「気を散らしていた(distracted)観客」(P295)にショックを与える。こうした「多声法」は、「リラックスさせると同時に緊張させる心理的なマッサージを施して」、観客を永遠の動揺状態に据えるから、「観客は真実か真実ではないかに無関心となり、現実から永遠に疎外され」(P297)、いよいよスクリーンの呪縛から逃れられないようになるのである。

そして観客が呪縛されるところ、つまりナチの戦争映画が観客をそこへと拉し去ろうとしているところは、古代の神話の世界である。ナチのプロパガンダ映画は、国民を退行させその原初的な本能を煽り立てながら、「古きドイツの神話を復活させる」(P290)。そこでは、単に戦闘の経過や勝利の連続が報告されるのではない。ナチスドイツには「古き神話の英雄」の特徴が、ただしその神話的な罪は免除されたうえで付与され、フランスやイギリスは神話的な破壊欲求に憑かれた怪物ないしデーモンとして現われ、ドイツの戦争は、あたかも悪しき力(ヴェルサイユ体制)によってはめられた軛からの、自由を求めての英雄の戦いであるかのように描かれる。ナチの戦争映画は「プロパガンダ的叙事詩」(P292)であり、国民を「現実化された神話(虚構)」の中に引き入れようとしているのである。

しかしクラカウアーは、ヴァールブルクと共通の「非現実の現実化」という観点からさらに進んで、「現実の虚構化」という彼に固有の着眼点からも、ナチズムのプロパガンダ映画の秘密を暴き出していく。ナチズムの戦争映画は、虚構を現実として植え付けようとしているのに、もっぱらニュース映像すなわち「現実」のイメージから組み立てられていることに、クラカウアーは着目する。この事実は、クラカウアー＝ヴァールブルク的プロパガンダ理解に対する反証なのか。クラカウアーによれば決してそうではない。ナチズムは、現実とは別に自分たちの制度を創出し、それを現実にとって替えることでは満足できない、とクラカウアーは言う。なぜならそのときには、現実のイメージは無意識において働き続けるだろうからである。そうではなくナチズムのプロパガンダは、正に現実のイメージから虚構を構成することによって、現実自体を虚構の中に吸い尽くそうとするのである。「ナチスは無慈悲な処理を行って、現実の復活を妨げるのみならず、この現実の要素を掴んで、全体主義体制の擬似現実を演出する。古い民衆の愛唱歌は変わらず歌い続けられる、ただしナチ的詩に変えられて。共和主義的諸制度には正反対の意味が与えられる。」(P299) ナチズム映画は現実と非現実をいわば地続きとして、両者の境を曖昧化しさらには抹消し、そうすることで人間の精神を隅々まで自身の創

造した擬似現実に入れ、それを完全に制圧しようと試みている。現実の戦争が終了した直後にその戦争のニュースが上映されるという方針も、同じ効果を狙っているだろう。ナチズムという空虚な体制は、自身を維持するためにそうすることを強いられているとも言える。

リーフェンシュタールの「意志の勝利」は、こうしたナチスの「現実の虚構化」を極限まで押し進めている。それはナチの党大会の「ドキュメンタリー」であると自称しているが、しかし実際にはこの党大会は、リーフェンシュタールの映画のために演出されていたのだった。「ここに開かれる諸側面は、遊園地の鏡の迷宮の合わせ鏡のように混乱させる。人民（people）の現実の生から仮象の現実が構築され、この仮象の現実が本物の現実として通用させられている。しかしこの模像の現実の目的それ自体ではなく映画のための舞台装置であり、[そうであるのに]映画は真のドキュメンタリーの性格を帯びることになる。」（P301）つまり真正の現実が非現実化されて、プロパガンダ映画の創出する虚構の現実の中に吞み込まれていくのであり、いわば生きた人間がそのままスクリーンの中に「置き移される（transported）」（P300）のである。「意志の勝利」が偏見のない心に生み出す深い不安の気分は、我々の眼の前で明白な生が幽霊になるという事実から由来している。こうした変形は人民の生命的實在に影響を与えるから、この事実はいっそう心をかき乱す。……「意志の勝利」は、ドイツの現実を擬態する（simulate）ショーと、ショーへと操作されたドイツの現実の、解きほぐしがたい混合物である。」（P303）一切の伝統的な人間の価値に無関心なニヒリスティッシュな権力だけが、躊躇なく全人民の精神と身体とを操作することができるとすれば、「意志の勝利」は、ニヒリスティッシュな意志の勝利である。多くの誠実で疑うことを知らない若者たちが熱狂的にヒトラーの腐敗に身を委ねているのは、そしてまるで死ぬことを望んでいるかのように興奮した人々の長い列がこうした意志の不毛地帯へと行進していくのは、身の毛のよだつ光景である。」（P303）クラカウアーのこうした議論は、ヒトラー体制下で遂行された現実と非現実の境界の崩落の結果、非現実の怪物たち（カリガリ、マブゼ、イヴァン雷帝）が現実に入ってきたという『カリガリからヒトラー』の締め括りの叙述と照応しているであろう。

他方でクラカウアーは、仮象を現実化し現実を虚構とするプロパガンダに抗って「思考空間」を創出する働きを、イメージ自身に内在する爆破力に求めていった。「西方の勝利」で総統は、征服した「ヨーロッパの首都」パリを訪問している。しかし喝采する群衆に慣れたヒトラーの前に現われているのは、人影もまばらな閑散としたパリである。「パリは墓場のように静まり返っている。……かつては熱気の中で脈打っていた街が、荒廃したゴーストタウンと化している。この胸を打つ光景は、ナチ体制の核心にある真空を映し出している。」（P307）ナチのプロパガンダは多くの色で彩られた擬似現実を構成したが、「文明の聖域」であるパリは虚ろにせざるをえないため、擬似現実の一部として組み込まれたパリのイメージは、ナチ的世界の仮象性を観る者に囁くのである。

6.

ナチズムがカタストロフを遺して消失した第二次世界大戦後、クラカウアーは、「虚構の現実化」など彼独自の映画分析の着眼点をさらに発展させながら、集大成となる映画理論の構築に没頭し1960年に『映画の理論』を完成させた。その出版にパノフスキーも尽力したこの作品は、視野の広さや考察の深さにおいてパノフスキーの映画エッセイを遥かに凌駕しているのみならず、ヴァールブ

ルク学派とは違った論点を掘り下げてみてもいい。しかしクラカウアーはなお自身の理論とヴァールブルク学派との親近性を確信していたのであり、そのことは、彼がビュッセルやゴンブリッチを本来の読者と想定し、彼らがこの著作を読んでくれることを強く希ったことから確認できる²⁸⁾。彼の望みどおり、『映画の理論』はヴァールブルク学派の作品に反響を見出すことになった。1964年の論文「芸術における瞬間と運動」でゴンブリッチは、『映画の理論』に掲載されているブリュエルの「忘れられた人々」の図版を用い、そこでの老人の防衛的な身振りが、「オルフェウスの死」などの美術作品に描かれた仕草と同じであることを指摘している。そのうえで彼は、結局は否定するものの、「メキシコ映画のプロデューサーはこの定式を、ヴァールブルクがあれほど魅了された古典的情念定式から引き出したのか」と、問うているのである²⁹⁾。

最後に、ヴァールブルクの視覚の現在性を見定めるためにも、クラカウアーとパノフスキーのアメリカ観を瞥見しておきたい。二人はしばしば、亡命先のアメリカに「適応」したがゆえに成功を収めた—その程度には差があるが—と批判されてきたが、しかし彼らの往復書簡で特に目を引くのが、どちらも民主主義的なアメリカにも危うさを感じ取っていたことである。こうした警戒感、人間の心理の根底に絶えず原初的衝動を見てとるまなざしの、当然の帰結であっただろう。

パノフスキーは、1944年の大統領選挙におけるローズヴェルトの対立候補デューイが、反ユダヤ主義的心情に訴える選挙キャンペーンを展開したことを懸念し、貧困層が彼を支持している理由を心理的視点から分析したうえで、デューイが勝てば「亡命の準備をすべきときだ」と書き送っている。「それが一時的なものにせよ、決定的な訣別であるにせよ。」(B36) パノフスキーは、アメリカ政治にポピュリズム的傾向を見て取っていた。そして「車、原子爆弾、マッカーシー」(B57)を嫌悪し、「ダレスの戦争」(B61)に不安を感じる彼は、『カリガリからヒトラーへ』と類似の観点からアメリカの歴史を書くことすらクラカウアーに要望した。あなたの素晴らしい本が成功しますことを願っています、「そうすれば私たちは並行的な作品『シャーリー・テンプルからトルーマンへ』を眼にすることができるよう」(B46)。「あなたが十分長生きなさって、回顧的にアメリカのファシズムの歴史を、「国民の創生」から「？」までの映画の展開を手掛かりに書くことができますように。」(B56) クラカウアーは1944年の大統領選挙の様子を観察し、「民主主義が宙に浮いていたワイマールとは違い、アメリカではそれが人々の心理に根ざしており、少なくとも喜劇(茶番)ではない」ことに印象付けられながらも、「しかし理想視するつもりはない」(B37)と、手放しの評価は避けている。そして「白雪姫」や「ファンタジア」にディズニーの墮落を感じるパノフスキーの判断に同意し、ディズニーすら「同調主義」を強めて市民戦争以前の南部に戻りかねないことを、不穏な兆候と見なしている(B44)。クラカウアーは晩年、そのヴァールブルク論を先に引用した歴史家ケーギと親しく交わったが、夫の死後妻のリリーは彼に、60年代のアメリカはクラカウアーには空虚でよそよそしいものとなっていたと書き送っている。「戦争、黒人問題、そして特に学生の大規模な反乱が、アメリカに巨大な渦、分裂、混乱を引き起こしました。人々は神経質になり、イライラし、多少とも無力となっています。反乱の時代には常にそうであるように低劣な本能が優位に立ち、何世紀もの間に無数の恐ろしい経験を味わっているにもかかわらず、精神はなお良い武器として自己主張することができません。何という人間の無能の証明でしょう。」³⁰⁾

*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(Bは『クラカウアー・パノフスキー往復書簡集』, Sは「映画における様式と素材」, Mは「中世芸術における古代の神話」, Pは「プロパガンダとナチ戦争映画」)と頁数を示している。

Volker Breidecker (hrsg.), *Siegfried Kracauer — Erwin Panofsky Briefwechsel*, Berlin, 1996.

Erwin Panofsky, “Style and Medium in the Motion Pictures”, in ditto, *Three Essays on Style*, Massachusetts, 1997.

Erwin Panofsky and Fritz Saxl, “Classical Mythology in Mediaeval Art”, in, *Metropolitan Museum of Art*, Vol.4 (2), 1993.

Siegfried Kracauer, “Propaganda and the Nazi War Film”, in ditto, *From Caligari to Hitler*, Princeton, 2004.

注

- 1) 例えば、ジョルジュ・ディディ＝ユベルマン、竹内孝宏・水野千依訳、『残存するイメージ アビ・ヴァールブルクによる美術史と幽霊たちの時間』、人文書院、2005年、95-107頁。
- 2) Erwin Panofsky, “A. Warburg (Nachruf)”, in ditto, *Deutschsprachige Aufsätze II*, Berlin, 1998, S. 1111-1112.
- 3) Vgl. Klaus Herding, “Panofsky und das Problem der Psycho-Ikonologie”, in Bruno Reudenbach (hrsg.), *Erwin Panofsky Beiträge des Symposiums Hamburg 1992*, Berlin, 1994, S. 145-170. 彼によれば、パノフスキーほど造形芸術の心理的力を集中的に探究した芸術史家はおらず、同時に彼ほどこの次元に強固に抵抗した芸術史家もない。
- 4) ルイス・A・コーザー、荒川幾男訳、『亡命知識人とアメリカ — その影響とその経験』、岩波書店、1988年、284-290頁。
- 5) パノフスキーは『カリガリ』や『映画の理論』の出版のために手を尽くし、またクラカウアーがグッゲンハイム財団とボーリングゲン財団から奨学金を得られるよう、進んで自身の名前を利用したのである。グッゲンハイムの場合には、狭い採用枠に対して、長年の友人である美術史家フリードレンダーと共にクラカウアーも推薦するという、際どい行為にすら踏み切っている。ちなみに、様々な面でクラカウアーに深く共感したパノフスキーとは違い、やはりアメリカにおけるクラカウアーのキャリア形成に大きく与った後述のジョン・マーシャルとアイリス・バリーは、クラカウアーと人間的に親しくはなかったようである。マーシャルはクラカウアーのプロパガンダ映画論文を激賞する一方で、クラカウアーは「人間的には極めて不快」と日記に書いており、バリーに到っては、遺された幾つものメモ書きで、彼に対するあからさまな人種的偏見と緋い交ぜになった嫌悪を露わにしている。「私にとってクラカウアーは一種の悪夢だ。」 Cf. Johannes von Moltke, *The Curious Humanist Siegfried Kracauer in America*, California, 2016, p.223-224.
- 6) Volker Breidecker, “《》 Ferne Nähe 《 Kracauer, Panofsky und 《 the Warburg tradition 《》”, in Volker Breidecker (hrsg.), *Siegfried Kracauer — Erwin Panofsky Briefwechsel*, Berlin, 1996, S. 136.
- 7) Thomas Levin, “Iconology at the Movies: Panofsky’s Film Theory”, in, *The Yale journal of criticism*, Vol.9 Issue 1, 1997, p.29.
- 8) 当初この論文は On Movies という題で発表され、後述の1937年版では少し増補されたうえで、“Style and Medium in the Moving Pictures”へと題名が変更された。1947年にはさらに増補された改訂版が、“Style and Medium in the Motion Pictures”という題で *Critique* に発表されている。そこではこの文章は削除されている。
- 9) Irving Lavin, “Introduction”, in, *Three Essays on Style*, p. 10.

- 10) 「高級芸術」に精通した美術史の大家が、基本的にアメリカの大衆文化である映画を真剣に扱ったことは当時一つの事件であり、1936年に同じ講演をパノフスキーが行ったときには、ニューヨーク・ヘラルド・トリビューンに「メトロポリタン美術館で映画が本物の芸術と扱われる」という見出しの記事が掲載されたほどである。Vgl. Levin, op. cit, p.27.
- 11) ここでは基本的に 1947 年版を典拠とする。
- 12) Regine Prange, “Stil und Medium. Panofsky ‘On Movies’”, in, *Erwin Panofsky Beiträge des Symposions Hamburg 1992*, Anm.10, S. 174.
- 13) ブライデッカーも、パノフスキーはクラカウアーと同様に映画に関して「生理・心理的立場」を取っていたと指摘している。Breidecker, op. cit, S. 202.
- 14) Konrad Hoffmann, “Panofskys “Renaissance””, in, *Erwin Panofsky Beiträge des Symposions Hamburg 1992*, S. 139.
- 15) Panofsky, *Renaissance and Renascences in Western Art*, New York, p.112. 中森義宗・清水忠訳、『ルネサンスの春』, 新思索社, 2006 年, 131 頁。なお訳文は若干変更した。
- 16) Panofsky, *The Life and Art of Albrecht Dürer*, in, Princeton, 2005, p. 13. 中森義宗・清水忠訳、『アルブレヒト・デューラー 一生と芸術』, 日貿出版社, 11 頁。なお訳文は若干変更した。
- 17) Vgl. Prange, op. cit, Levin, op. cit. フランクフルト的立場からの批判ではないが、トーマス・メダーとイヴォ・リッツァーも、「あまりにもイコノロジー的であった学者として、パノフスキーにとっては映画の象徴的な意義への問いが常に中心的であった」とその映画論を終局的には否定的に捉えている。Thomas Meder und Ivo Ritzer, “Panofskys Hollywood: Ein Dialog von Kunstwissenschaft und kontinentaler Philosophie”, in Ivo Ritzer et al. (hrsg.), *Classical Hollywood und kontinentaler Philosophie*, Wiesbaden, 2015, S. 53.
- 18) Levin, op. cit, p. 43. またプランジェは、パノフスキーが否定したモンタージュなどの映画の特質、「つまり非同一的なもの」にこそ光を当てねばならないと書いている。Prange, op. cit, p. 190.
- 19) Panofsky, *Renaissance and Renascences in Western Art*, p. 112-113. 『ルネサンスの春』, 131 頁。なお訳文は若干変更した。
- 20) ホフマンはこの文章を掴まえて、「人文主義者 (humanist)」パノフスキーがルネサンスを不滅の理想として絶対視したため—「パノフスキーはルネサンスに歴史的距離を取ることができなかった」—、同様に古代を賛美したファシズムと対決できなかったことを批判している。
- 21) Vgl. Breidecker, op. cit, S. 175-176.
- 22) Ibid., S. 188.
- 23) Panofsky, *Studies in Iconology*, New York, 1972, p. 229-230. 浅野徹他訳、『イコノロジー研究 下』, 筑摩書房, 2002 年, 171-172 頁。なお訳文は若干変更した。
- 24) Breidecker, op. cit, S. 154.
- 25) Ibid., S. 223.
- 26) Olivier Agard, *Kracauer : Le chiffonnier mélancolique*, paris, 2010, p. 236.
- 27) 周りの観客はこうした場面を明らかに愉しんでいたと、クラカウアーは報告している。ちなみにクラカウアーは、ナチのプロパガンダ映画を観るためにニューヨークの映画館に足繁く通い（例えば「西方の勝利」の場合は最低 6 回）、ヒトラーが登場するたび喝采する親ナチのドイツ系アメリカ人でごった返した館内で、詳細なメモを書きつけたという。Cf. Johannes von Moltke, op. cit, p.44-47.

- 28) Vgl. *Briefwechsel*, S. 114.
- 29) E.H.Gombrich, “Moment and Movement in Art”, in, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. 27, 1964, p. 303.
- 30) Vgl. Siegfried Kracauer, *Werke Band 4*, Frankfurt am Main, 2009, S.480. リリーはクラカウアーの仕事のアシスタントの役も務めていた。Maria Zinfert, “Curriculum Vitae in Pictures”, in Kracauer, *The Past's Threshold Essays on Photography*, Zurich-Berlin, 2014, p 118.

＊本稿は2014年度科研費基盤研究（C）「ジークフリート・クラカウアーの思想史的意義の解明」の助成を受けて書かれた。