

ベンヤミンの希望と挫折

文学部4年 鈴木 信 博

<目次>

問題の所在 複製芸術の氾濫

I．ベンヤミンとは何者か？

- 1．ベンヤミンの人生
- 2．ベンヤミンの複製芸術論
(アウラの消失)
- 3．ベンヤミンの複製芸術論
(映画芸術の出現と大衆文化)

II．芸術の民主化

- 1．共産主義における映画の政治的役割
- 2．全体主義における映画の政治的役割
- 3．国民国家への道

III．結論 希望としてのアメリカ

問題の所在 複製芸術の氾濫

最近，インターネットを始めとして多くの場面で，パソコンで描かれた作品を目にする。一から十までのすべてをパソコンで作った作品もあれば，写真を取り込み，それをパソコンで一部加工した作品など，その形態も様々である。

パソコンの誕生により，デジタルアートと呼ばれるコンピュータグラフィックやヴァーチャルリアリティといった，今までに存在しなかった新しいジャンルの芸術作品が生まれている。また，パソコンの普及により，従来の文学や芸術は，デジタルなデータ（紙などの物質的な媒体に記録されない物）として処理され，今まで以上に作品の複製が容易に行えるようになり，その複製可能性はますます増大している。

こうした複製技術の進歩によって新たに生まれた芸術作品として写真や映画があり，中でも特に幅広い人を対象に大きな効果を及ぼすことのできるも

のが映画である。映画は、時と場所を選ばず、大勢の人に一度に作品を見せることができる、その鑑賞スタイルによって、近代以前の芸術の鑑賞方法や在り方を大きく変えてしまった。映画はまた、現代の「コピー＆ペースト」の先駆的な存在でもある。映画の製作過程における編集は、フィルムを切ってつなげる、まさに「コピー＆ペースト」なのである。現代では映画作品もデジタル化され、「コピー＆ペースト」の手法は一層加速されている。こうしたデジタルシネマの導入によって、映画は世界中の映画館に配信されている。20世紀から現代の間に、世界は映画を始めとする複製芸術であふれかえっている。

こうした芸術作品における複製可能性を考える際に欠かすことのできない人物がいる。ドイツの社会学者ヴァルター・ベンヤミン（以下ベンヤミン）である。ベンヤミンは20世紀の初頭、新しく写真や映画といった近代芸術が起る転換点を生きた学者である。また、ベンヤミンが活躍した時代は第1次世界大戦と第2次世界大戦の戦間期で、世界情勢が大きく変化した時代でもある。そんな時代の中で、ベンヤミンはテクノロジーの進歩・発展によって近代芸術がどのように受容されるかについて論じた『複製技術の時代における芸術作品』という先駆的な論文を書いた。

ついては以下に、ベンヤミンの論文中における考えの考察と、ベンヤミンの時代に映画がどのような役割を果たしたかを論じ、ベンヤミンが複製芸術をどのように考えていたか、そしてその先にどんな希望を持っていたのかを考えたい。

I . ベンヤミンとは何者が？

1 . ベンヤミンの人生

そもそもベンヤミンとは何者なのか。ベンヤミンは1892年の7月15日、ベルリンの裕福なユダヤ人の家庭に生まれた。彼が大学に在籍している時期、ドイツ国内は大きく揺れ動き始めていた。1918年11月3日、第1次世界大戦

下にあったドイツのキール軍港で水兵が反乱を起こし、ドイツ革命が始まる。この革命により、当時のドイツ皇帝ヴィルヘルム2世はオランダへ亡命、これまでの君主制が崩壊し、ドイツは共和制への道を進みつつあった。そんな祖国の転換点を目の当たりにしつつ、1921年、ベンヤミンはパウル・クレーの作品『新しい天使』に出会い、これを入手する。それ以後この作品は、ベンヤミンが死を迎える瞬間まで絶えず携行されることになる。この作品はベンヤミンに多大な影響を与え、この影響から『歴史の天使』という論文を執筆することになる。歴史論の他にも、ベンヤミンは弁証法的唯物論による独自の芸術理論も展開している。その代表作が『複製技術の時代における芸術作品』と『写真小史』である。この2つは、内容的に重複する点も見られるが、当時流行っていた「写真や映画は芸術なのか」という議論とは一線を画した、写真や映画に対する独自の鋭い分析や考察がされている。

ベンヤミンは、写真や映画に対して類まれなる先見性を持っていたが、ユダヤ系であったため、ヒトラーがドイツ首相に就任した1933年から、ユダヤ人迫害を逃れるためにパリへ亡命する。1940年のパリ陥落に伴い、さらにアメリカへと亡命するため非占領地域のマルセイユから船に乗ることを試みるが、失敗。やむを得ず徒歩でスペインに非合法に入国しようとするが、ピレネー山中でスペイン警察に捕まってしまう。そしてフランスへ強制送還される前夜、大量のモルヒネを飲み、翌日その生涯を終えた。

残された代表的な論文に『複製技術の時代における芸術作品』がある。写真や映画は芸術であるかという議論が主流であった時代に¹⁾、芸術概念・作品概念の変化を芸術生産の技術、とりわけ複製技術の発展に関連させ、新たな視点から照らし出した点において、この論文は画期的であった。

この論文の要点は、大きく分けて2つに絞ることができるだろう。1つ目は、複製技術の進歩による「アウラ」の消失、すなわち芸術の礼拝的価値から展示的価値への歴史的変遷である。2つ目は、当時まだできて間もない映画芸術の存在と、その分析である。

2. ベンヤミンの複製芸術論（アウラの消失）

ベンヤミンは、近代の複製芸術と、それ以前の時代の芸術作品とを比較した際に、複製芸術には「アウラ」が消失していると述べている。アウラの定義として、ベンヤミンは以下のように述べている²⁾。

アウラとはどんなに近距離にあっても近づくことのできない一回限りの現象である。ある夏の日の午後、寝そべったまま、地平線をかざる山並みや、影を投げかける樹の枝を眼で追う。これが山並みの、あるいは樹の枝のアウラを呼吸することである。

抽象的な表現でわかりにくい、「アウラ」とは我々が使用する言葉に言い換えると、「オーラ」という言葉に近いと思われる。複製技術が進歩する以前の芸術作品は、このような「アウラ」を持っていたとベンヤミンは述べている。

芸術作品が「アウラ」を持った要因として、芸術作品の伝統と成り立ちが大きく関わっている。芸術作品の誕生は、魔術的儀式、宗教的儀式に使用されたことから始まる。ベンヤミンはこれには極めて大きな意味があると論じている。ベンヤミンは『複製技術の時代における芸術作品』の中で³⁾、「ほんもの」の芸術作品が比類のない価値を持つ根拠は、他ならぬ儀式性にあり、芸術作品の本源的な第一の利用価値もそこにあったと述べている⁴⁾。つまり、芸術は存在していることが重要で、秘匿されていてもよく、見られる必要がなかった。このように、伝統に基づく礼拝的価値が「アウラ」に大きく関わっているとベンヤミンは考えた。

ルネサンス以後も、芸術の礼拝的価値は「美の礼拝」という形で続くが、そのためには作品を展示する必要が出てくる。また、複製技術の進歩で「ほんもの」と変わらない複製品が生産できるようになると、展示の可能性はますます増大し、そちらに価値を置かれるようになる。これに伴い、芸術作品

の持つ「アウラ」は次第に薄れていくことになる。特に、焼付けていくからでも複製できる写真に真贋をつけることは無意味である。こうして芸術作品の在り方が礼拝的価値から展示的価値へ移行することで「アウラ」は消失していった。芸術の歴史とはこの過程であり、芸術の総体的な性質が変化しているとベンヤミンは述べている。

3. ベンヤミンの複製芸術論（映画芸術の出現と大衆文化）

もう1つの要点が複製技術時代の芸術である映画の存在である。映画はベンヤミンの時代では最も新しい芸術であり、複製の仕方でも性質も写真とは異なるものとして論じている。映画作品は舞台とは異なり、俳優と観客とがカメラを始めとする撮影機材を通してつながる。そして観客は、俳優の演技をトータルなものとしてそのまま受け取るのではなく、カメラマンの操作やフィルム編集などの一連のテストを経た物を見ることになる。よって俳優は、舞台のように観客の反応によって、その都度演技を工夫して対応することができなくなり⁵⁾、観客の方はカメラと撮影機材に自らを同化させてのみ、俳優の中に感情移入することができる。したがって、観客が取る姿勢は作品をチェックする姿勢であり、この姿勢では礼拝的価値を広げることができないのである。

また、複製芸術の大きな特徴は、大衆との関係である。複製技術の芸術作品は、大衆と大きく結びついた。「アウラ」の消失した映画作品の対象は大衆であり、その大衆（＝観客）が作品をチェックする姿勢で作品を鑑賞することは、専門的な批評家としての態度で作品を見ることになる。その反面、大衆には観客として作品を享受する側面もあり、映画館の中では批判的な態度と享受する態度が1つに融け合い、そうした観客一人一人の反応の総和が観客全体の反応を形成する。しかも、個人の反応は観客全体の反応に必ずしも制約されないので、観客は他人の反応と区別しながら、自身の反応をコントロールしているのである。

こうした傾向は文学においても顕著に見られた。新聞の急速な普及は、政

治や宗教など様々な面で読者を獲得したが、次第に受け取る側であった読者が、供給する側の執筆者に移っていくのである。新聞も読者欄を一般公開し、それによって今まで受け取る側であった読者が、自身の労働や批判などを発表する機会を増大させていった。これによって作家と大衆の区別がケース・バイ・ケースで変化し、読者（この場合では多くが労働者）が専門家として執筆できるようになったのである。これは映画においてもあてはまり⁶⁾、特にソヴィエト映画に出てくる一部の俳優は、普通の俳優ではなく、まずなによりも、その労働過程の中で自己を表現している人々であった。

複製技術による「アウラ」の消失によって、芸術作品は大衆に密接に結びついた身近な存在となったのである。

Ⅱ．芸術の民主化

複製技術の進歩は、これまでの人と芸術作品との関係を大きく変化させた。複製技術が進歩する以前、つまり礼拝的価値が展示的価値を上回っていた時代、芸術作品は大衆の目に触れる必要は無かった。絵画においても、一人または少数で、集中して鑑賞されるものであった。そうした鑑賞方法によって、一回性、つまり「アウラ」を感じ取っていたのである。しかし、複製技術により芸術作品の大量生産が可能になると、芸術作品は展示の対象となり、展示的価値が礼拝的価値を上回るようになった。これにより、今までは芸術作品を鑑賞することは一部の人のみに許された特権的行為であったが、大衆にまで芸術作品が鑑賞できるようになった。大衆が母体となることで⁷⁾、芸術作品に対する従来の態度の一切は、新しく生まれ変わったのである。

現在でもいくぶんか当てはまるが⁸⁾、大抵の場合、芸術は美的崇拜の対象であり、精神を集中させて見るものだと思われていた。しかし、愛好者や専門家でもない大衆が、この鑑賞方法を取ることは不可能である。大衆にとって芸術作品とは、単なる娯楽の対象なのである。前者と後者では、芸術に対する接し方は対照的である。前者は自身を作品の中に没頭させるのに対して、

後者は作品を自身の中に取り込もうとする。このように芸術作品に対する対照的な見方が生まれたのである。

また、大衆に行き届くようになった芸術作品は、複製技術による大量生産によって、大衆の娯楽のための「商品」となった。興行成績を大々的にアピールする映画は、その典型であるといえる。「商品」となった芸術作品は大衆の好みによって価値をつけられるようになる。市場経済の中で、その価値（＝価格）を決定するのは、需要と供給のバランスである。供給が作家や画家といった芸術家であるなら、需要する側は大衆となる。これにより鑑賞する対象と、芸術品の価値を決める対象が、一部の特権階級から、それを含めた大衆全体へと完全にシフトしたのである¹⁰⁾。

また、複製技術の進歩によって、作品の真贋を区別することが無意味となるものもあらわれるようになった。例えば写真は、焼付でいくつもの複製をつくることができる。ネガの焼付で現像された作品に真贋を求めることはできないだろう。芸術作品の真贋の基準がなくなってしまう瞬間から、芸術の依って立つ根拠が、今までのような私秘的儀式から、より公的な儀式としての政治に移行することになった。特に映画は第2次世界大戦直前から、政治と深い結びつきを持つことになる。映画は大量にコピーでき、なおかつ、どこでも上映できるため、大衆への視覚的効果、利便性ともうってつけのメディアであった。映画の政治利用は、もっぱらプロパガンダである。第2次世界大戦前後は特に戦意高揚、ナショナリズムを目的とした映画が数多く作られた。その映画を政治目的で使用した国の代表がソ連であり、そしてナチス政権下のドイツである。

1．共産主義における映画の政治的役割

ソ連のプロパガンダ映画の代表作は、セルゲイ・エイゼンシュタイン監督（以下エイゼンシュタイン）の『戦艦ポチョムキン』である。エイゼンシュタインはソ連で生まれたユダヤ人である。この作品はモンタージュの技法を確立した作品として世界的に有名である。特にオデッサにおけるロシア兵の、

市民虐殺のシーンで、銃に撃たれた母親の手から離れた乳母車が階段を滑る場面は、今でも映画史にも残る名シーンと言っても過言ではないだろう。

しかし、芸術的には秀逸なこの作品は、共産主義的プロパガンダの要素を持った作品としても有名である。この作品は実際に起こった戦艦ポチョムキン号の反乱を扱った作品である。実際に起こった反乱とは異なる点もあるが、この作品のあらすじは以下の通りである。

航海中の戦艦ポチョムキン号において、船員たちの食糧の肉にうじ虫が湧く。船医や船長は問題無いと船員たちの抗議に取り合わない。これに対し船員たちは、肉が使われた食事をボイコットする。怒った幹部は甲板で船員たちに懲罰を与えようとするが、船員の反乱によって、幹部は皆海に放り出されてしまい、その最中に反乱のリーダー格の水兵が死亡する。水兵の葬儀のため、ポチョムキン号はオデッサの町に停泊する。しかし、オデッサにロシア兵が進駐に来て、市民を大量虐殺する。一方ポチョムキン号には、追跡のための艦隊が迫っており、オデッサでの市民の抵抗に参加するかどうかで水兵の中で議論をしていた。議論の結果、ポチョムキン号はオデッサのロシア兵に向けて大砲を発射。追手の艦隊の水兵たちもポチョムキン号と合流して大団円を迎える。



第1図 『戦艦ポチョムキン』オデッサでの粛清シーン

この作品の共産主義的プロパガンダの要素は、労働者階級である水兵や市民の過酷な環境からの解放にある。船長や船医といった艦内の幹部や、オデ

ッサで大量虐殺するロシア兵の、一方的に支配する姿勢は、ロシア革命以前の帝政ロシアの支配者階級をイメージさせる。作中全編に見られるのは、そうした支配者階級に対抗して労働者階級が解放を求めて蜂起した、いわば革命への賛歌なのである。エイゼンシュタインは帝政ロシアをイメージさせる戦艦の幹部とオデッサのロシア兵を、象徴的そして芸術的に表現している。例えば、前半部の幹部は水兵を見下した態度をとっている。船長は船員が幹部用の通路を通ろうとすることに怒り、船員が寝ている時にわざと起こすなど、かなり高圧的な態度で描かれている。これは労働者を見下す傲慢な特権階級を表現している。また、オデッサの市民を粛清したロシア兵は、顔が出ない。ロシア兵は終始、後姿がメインで、正面が移っているシーンでも顔は暗くて表情がわからない。そしてロシア兵は、全体の動きが統一されて描かれており、非人間的・没個性的で不気味な機械的イメージで表現されている。そうしたマイナス要素を散りばめた帝政ロシアへの批判的姿勢と、労働者階級を重視した共産主義的思考を感じ取れることから、この作品はモンタージュへの賞賛もさることながら、共産主義のプロパガンダ映画という評価を受けたのである。

2. 全体主義における映画の政治的役割

そして、19世紀の映画の政治的利用で、とりわけ有名なのがドイツである。元々、芸術家を志していたアドルフ・ヒトラー（以下ヒトラー）は映画にも関心が強かった。そして、映画を用いたナチス・ドイツのプロパガンダは、宣伝大臣ヨーゼフ・ゲッベルスを中心に行われた。ヒトラーは宣伝の重要性について、第1次世界大戦のドイツの宣伝活動を徹底的に批判した上で、自著『わが闘争』で以下のような宣伝論を展開している¹¹⁾。

宣伝はすべて大衆的であるべきであり、その知的水準は、宣伝が目指すべきものの中で最低級のものがわかる程度に調整するべきである。それゆえ獲得すべき大衆の人数が多くなればなるほど、純粹の知的高度は

ますます低くしていかなければならない。しかし戦争貫徹のための宣伝のときのように、全民衆を効果圏に引き入れることが問題となるときには、知的に高い前提を避けるという注意は、いくらしてもじゅうぶんすぎるということはない。

宣伝の学術的な余計なものが少なければ少ないほど、そしてそれがもつばら大衆の感情をいっそう配慮すればするほど、効果はますます的確になる。

このようにヒトラーは宣伝の対象を明確に大衆と定めている。加えて、大衆に対する宣伝への取り組み方について、同著で以下のように述べている¹²⁾。

大衆の需要能力は非常に限られており、理解力は小さいが、その代りに忘却力は大きい。この事実からすべての効果的な宣伝は、重点をうんと制御して、そしてこれをスローガンのように利用し、その言葉によって、目的としたものが最後の一人にまで思い浮かべることができるように継続的に行われなければならない¹³⁾。

ヒトラーは大衆の理解力の低さを指摘して、忘却されないためにも、絶えず宣伝を行う必要性を述べている。これをカバーするための有力な手段として、映画は他の芸術作品よりも効果的にプロパガンダに用いられた。しかし、実際にプロパガンダとして作られた作品は当時のドイツで上映された映画作品のごく一部である。その多くがプロパガンダ性のない単なる娯楽映画であった。

プロパガンダとして利用された作品の多くは記録映画である。ナチス政権下の記録映画として、1934年の党大会とベルリンオリンピックが2大イベントとして知られている。その記録映画を制作したのがレニ・リーフェンシュタール監督（以下リーフェンシュタール）である。リーフェンシュタールは党大会の記録映画として『意志の勝利』、ベルリンオリンピックの作品として

2部作『オリンピア』（『民族の祭典』、『美の祭典』）を制作した。『意志の勝利』、『オリンピア』は、事実をそのまま映像化した記録映画であるが、作中の時系列と実際の出来事の時系列が合っていない。作品はただ事実を記録したものではなく、リーフェンシュタールによって再構成された1つの芸術作品なのである。リーフェンシュタールは機会があるごとに「記録映画にとって重要なのは構成とリズムであり、出来事を順序どおりに並べることには何の意味も持たない」と述べている。『意志の勝利』や『オリンピア』はリーフェンシュタールの言う、このリズムによって編集された。『意志の勝利』においては13のシークエンスに分けられており、それぞれのシークエンスに、それぞれ党大会の中の1つのイベントを組み込んでいる。この13のシークエンスでリーフェンシュタールは作品のリズムをつくっている。

『意志の勝利』ではヒトラーの多大な人気、そして神秘的で、非現実的なシーンを挟むことでヒトラーの神格化を強調しているのが際立っている。例えば作品の導入部分で、ヒトラーを乗せた飛行機がニュルンベルクの空港に着陸するシーンがある。雲の中から飛行機が抜けてくるカットで、空高い雲の中から現れて地上に着陸するヒトラーは、さながら天から神が舞い降りて、地上に降臨する神的イメージである。そして、着陸したヒトラーは、人垣の道を分けてホテルに向かう。大衆は「ハイル！」の合唱でヒトラーを熱狂的に歓迎する。こうしたヒトラーの非人間的な存在、熱狂的な人気者のイメージを導入部分から際立たせてリズムを作り、カメラの焦点をとことんヒトラーに合わせていく。また、リーフェンシュタールは演説中のヒトラーを様々な角度から撮影している。ヒトラーの演説を見る大衆の目線として、下から見上げるような角度は、大衆とは違う世界の住人として、大衆から一線を画するヒトラーの姿を演出している。

また、もう1つ印象的なのは、会場で約10万人の親衛隊、突撃隊が点呼をするシークエンスである。広大な広場に整然と並ぶ隊員。その真ん中の中央の壇上への道を歩くヒトラーらを、俯瞰するショットでおさえていくカットは非常に印象的である。俯瞰する視点で描かれた広大な広場を埋め尽くす隊

員の整列した光景では、隊員たちが広場という舞台装置の中にある、幾何学的な模様のように映し出されている。幾何学的な模様のような、その隊員たちの没个性的で非人間的な表現は、国家や全体に主眼を置いた全体主義を象徴するような光景である。

一方、『オリンピア』はベルリンオリンピックの記録映画である。これも前述した通り、事実をそのままに、忠実に再現した記録映画ではなく、リーフェンシュタールの主張するリズムによって編集された「作品」である。また、『オリンピア』はオリンピックを記録した初めての映画作品でもある。「平和なナチス」を宣伝したかったナチス・ドイツにとっては、自らの存在を世界に宣伝するまたとない機会でもあった。その宣伝効果は、党大会の比ではない。世界初のオリンピック記録映画のために、150万マルクという巨額の予算が投入され、リーフェンシュタールは映画制作のために有限会社を設立する。

ここでも導入部分は印象的である。リーフェンシュタールはプロパガンダ的要素の強かった開会式の映像をほとんど使用していない。その代わりにプロローグとして、オリンピアの神殿の廃墟から聖火を灯した裸の男性が、聖火リレーをしながら大陸中を走って大観衆の待つスタジアムに向かうというシーンを用いている。



第2図 『意志の勝利』親衛隊，突撃隊の点呼シーン



第3図 『オリンピア』プロローグ

『意志の勝利』と比較すると、この映画は、ほとんどヒトラーの神格化やナチス賞賛をしていない。ここで、注目したいのは人間（特にゲルマン人）の肉体美である。この作品のプロローグで聖火リレーするシーンの合間、競技をしている彫像が、次第に生身の肉体へとシフトしていく。この静から動への変化がリーフェンシュタールの1つのリズムになっている。そして聖火リレーの終着点であるスタジアムは、競技を行う現代の神殿ともいえる。そのスタジアムを築いたのはナチスである。

そのナチスの首長として、ベルリンオリンピックの開会宣言を行うヒトラーへと結びつくのである。

3. 国民国家への道

「平和なナチス」を宣伝する以外にも、『オリンピア』はドイツの国民意識に働きかける要素も持っていた。事実に基づく記録映画である『オリンピア』においては、エイゼンシュタインの『戦艦ポチョムキン』のような、監督の意図するストーリーを作り上げることは不可能である。実際、ドイツのプロパガンダ作品でありながら、作中ではアメリカ国歌と国旗が、ドイツのそれよりも多く流れている。

しかし、ここでのドイツ国民への意識付けは、競技をしている選手によって行われる。競技する選手はドイツの威信を背負って参加している。ドイツを背負っている選手を大衆が応援することで、国民は自身をドイツ国民とし

て意識し、自らのアイデンティティを再認識するのである。観客がドイツ国民としてのアイデンティティを認識することは、民族、国民を軸に国づくりを行っていたナチス政権にとって極めて有益な政治的効果が期待される。また、競技をしている選手は国民であり、言わば大衆の中の1人である。その選手が主役として映画作品に取り上げられることは、国民全体を主役とする全体主義をイメージさせる。

以上、見てきたように、まさにベンヤミンが『複製技術の時代における芸術作品』で行った分析通り、複製技術によって近代芸術は、その依存先を、宗教的・魔術的儀式から政治へと鞍替えしたのである。または、政治が複製芸術をうまく取り込んだと言った方が正しいのかもしれない。

Ⅲ．結論 希望としてのアメリカ

複製技術による芸術作品について、ベンヤミンは両義的な立場をとっており、その是非を明確にしていない。アウラ、礼拝的価値の消失を指摘しつつも、どちらかといえば芸術の総体的な変化として、近代の複製技術による芸術を受け入れているようにも見える。しかし、芸術においても、政治においても、大衆が主役になった近代社会に希望を持っていたであろう。特に、ユダヤ人ベンヤミンとして考えた際に、ロシア革命は希望となったのではないだろうか。

ロシア革命によって帝政ロシアが労働者階級によって倒され、ソ連が形成された。民族や宗教、文化などによる国家形成ではなく、労働者という「階級」を基にコミュニティが形成され、帝政ロシア後の共産主義国家を形成した。階級によって作られたコミュニティの中では、民族や宗教などによる差異は関係無い。ユダヤ人は人類の長い歴史の中で他民族から迫害され続け、1948年にイスラエルを建国するまで、民族として国家を形成することがなかった。共産主義は、ユダヤ人にとって、最も居心地の良い居場所に成りえたのである。

以上の理由で、ベンヤミンは国家形成として共産主義に傾いていたであろう。だから民族としてのコミュニティを形成できなかったユダヤ人にとって、ドイツのような民族や文化を軸に国家を形成する全体主義は受け入れられなかったに違いない。事実、ヒトラーはユダヤ人迫害を行い、ベンヤミンもパリへ亡命している。

しかし、亡命先のパリも1940年に陥落してしまう。そこでベンヤミンが求めた亡命先が、自由の国アメリカである。以前にベンヤミンにとって希望であった共産主義国であるソ連は、亡命を決意した1940年には、既にはその姿は変容してしまい、スターリンによる独裁政治となっていた。その一方でアメリカでは、ユダヤ人を始めとした映画文化がハリウッドで栄華を誇っていた。パラマウント・ピクチャーズの創業者であるアドルフ・ズーカーや、ワーナー・ブラザーズの創業者ワーナー兄弟、ユニバーサル・ピクチャーズの創業者カール・レムリーなど、現代にも残るハリウッドの有名映画会社の多くは、ユダヤ人資本家によって作られたものである。現代においても、映画監督スティーブン・スピルバーグなどユダヤ系の映画人は数多い。ロシアに変わって、ハリウッドがユダヤ人の新たな居場所に成りえたのである。そのアメリカへと居場所を求めてベンヤミンが向かおうとしたのは当然であろう。

結果として、ベンヤミンの希望がかなうことはなかった。共産主義は最初の在り方から独裁政治に変容し、アメリカへの亡命はピレネー山中で失敗して自殺。ベンヤミンの死後には、ソ連解体により最終的に共産主義は崩壊。そして、ハリウッドも冷戦時の¹⁴⁾赤狩りによって打撃を受けた。今のハリウッドは、極端な商業主義の下、映画を完璧な「商品」として扱っている。興行収入を競い、安易に大衆に迎合した暴力、セックス、欲望を追求し、巨額の制作費を投入されたハリウッド映画は、世界の映画産業を席卷している。しかし、興行収入を至上としてきた付けが回ってきたのか、ハリウッド映画も今や衰退の危機を迎えている。もしベンヤミンが、今の映画産業、そして希望であったハリウッドの現状を見ていたなら、一体どう感じるであろうか。

注)

- 1)『ベンヤミンの生涯』 野村修著 平凡者1993年 193ページ参照
 - 2)『複製技術時代の芸術』 ヴァルター・ベンヤミン著 晶文社 16ページ参照
 - 3)『複製技術時代の芸術』 ヴァルター・ベンヤミン著 晶文社 19ページ参照
 - 4)『ベンヤミン「複製技術の時代における芸術作品」精読』 多木浩二著 岩波書店 78ページ参照
 - 5)『複製技術時代の芸術』 ヴァルター・ベンヤミン著 晶文社 26ページ参照
 - 6)『複製技術時代の芸術』 ヴァルター・ベンヤミン著 晶文社 33ページ参照
 - 7)『ベンヤミン「複製技術の時代における芸術作品」精読』 多木浩二著 岩波書店 117ページ参照
 - 8)『ベンヤミン「複製技術の時代における芸術作品」精読』 多木浩二著 岩波書店 116ページ参照
 - 9)『複製技術時代の芸術』 ヴァルター・ベンヤミン著 晶文社 19ページ参照
 - 10)『ナチスと映画 ヒトラーとナチスはどう描かれてきたか』 飯田直子著 中公新社 23ページ参照
 - 11)『わが闘争』 アドルフ・ヒトラー著 角川文庫 259ページ参照
 - 12)『わが闘争』 アドルフ・ヒトラー著 角川文庫 260ページ参照,
 - 13)『ナチスと映画 ヒトラーとナチスはどう描かれてきたか』 飯田直子著 中公新社64・76ページ参照
 - 14) 冷戦時のアメリカで政府が行った、共産主義とそのシンパを公職などから追放した政策。ハリウッドでも行われ、数多くの映画人が追放された。
- 図1)『戦艦ボチョムキン』(DVD) セルゲイ・エイゼンシュテイン監督 IVC 1925年
- 図2)『意志の勝利』(DVD) レニ・リーフェンシュタール監督 Synapse Films 1934年
- 図3)『民族の祭典』(DVD) レニ・リーフェンシュタール監督 IVC 1938年

参考資料

- 1.『複製技術時代の芸術』 ヴァルター・ベンヤミン著 晶文社 1999年
- 2.『ベンヤミン「複製技術時代の芸術作品」精読』 多木浩二著 岩波書店 2000年
- 3.『ベンヤミンの生涯』 野村修著 平凡社 1993年
- 4.『ベンヤミン 救済とアクチュアリティ』 若森繁男発行 河出書房新社 2006年

5. 『モダン・マルクス主義のシンクロニティ 平林初之輔とヴァルター・ベンヤミン』 菅本康之 彩流社 2007年
6. 『ベンヤミン解説』 道旗泰三著 白水社 1997年
7. 『ベンヤミン』 村上隆夫著 清水書院 1990年
8. 『レニ・リーフェンシュタール 20世紀映像論のために』 平井正著 晶文社 1999年
9. 『映像史』 千葉伸夫著 映人社 2009年
10. 『映画大臣 ゲッベルスとナチ時代の映画』 フェーリクス・メラー著 白水社 2009年
11. 『ナチスと映画 ヒトラーとナチスはどう描かれてきたか』 飯田直子著 中公新社 2008年
12. 『ゲッベルス メディア時代の政治宣伝』 平井正著 中公新書 1991年
13. 『わが闘争(上・下)』 アドルフ・ヒトラー著 角川文庫 1973年
14. 『戦争と美術』 司修著 岩波書店 1992年
15. 『世界映画全史 ハリウッドの確立1919 1929』 ジョルジュ・サドゥール著 国書刊行会 1999年
16. 『大衆宣伝の神話 マルクスからヒトラーへのメディア史』 佐藤卓己著 弘文堂 1992年
17. 『メディア社会 現代を読み解く視点』 岩波書店 2006年
18. 『広報・広告・プロパガンダ』 津金澤聡廣, 佐藤卓己編集 ミネルヴァ書房 2003年
19. 文化庁メディア芸術プラザ: <http://plaza.bunka.go.jp/museum/keywords/1930/000785.php> 2009年11月22日閲覧
20. 社団法人日本映画製作者連盟HP: <http://www.eiren.org/index.html> 2009年12月9日閲覧
21. 『美の祭典』(DVD) レニ・リーフェンシュタール監督 IVC 1938年
22. 『民族の祭典』(DVD) レニ・リーフェンシュタール監督 IVC 1938年
23. 『意志の勝利』(DVD) レニ・リーフェンシュタール監督 Synapse Films 1934年
24. 『戦艦ボチヨムキン』(DVD) セルゲイ・エイゼンシュテイン監督 IVC 1925年