

ルカーチの映画理論 (2)

— ガイド・アリストラルコのルカーチ論 —

小澤 萬記
(人文学部人文学科)

Lukács' Filmtheorie (II)

Kazunori OZAWA
(Department of Humanities, Faculty of Humanities and Economics)

1

ルカーチが映画について書き残した文献は、ごく僅かである。その点ではハンガリー時代以来の彼の盟友であったベラ・バラージュとは好対照をなしている。バラージュの著作がその多くの限界や一面性にもかかわらず、その後大きな影響力を保ち続けているのに対して、映画論の分野におけるルカーチの影響は言うまでもなく小さい。

そのような中でイタリアの映画理論家、批評家であるガイド・アリストラルコ (Guido Aristarco) がその著『映画理論史』 (*Storia della teoriche del film*, Giulio Einauditore, Torino, 1960) の中で数箇所においてルカーチに言及し、グラムシと並んでその方法論によるところが多いとも述べていることは注目に値する。¹⁾

本論文ではアリストラルコの “Lukács Beiträge zu Film und Filmkritik.” (*Festschrift zum achtzigsten Geburtstag von Georg Lukács*, Hg. von Frank Benseler, Neuwied-Berlin, 1965) によりながら、アリストラルコのルカーチ評価を検討し、それを通じてこの分野におけるルカーチの仕事の意味を探ってみることにする。

アリストラルコはルカーチによってなされた映画美学の構想と、映画の美学的問題の提示に対する貢献を高く評価するのだが、それをルカーチがこのテーマについて書いたものの中のみ見いだそうとしている訳ではない。すなわち、それ以外のルカーチの著作や発言の中にも映画について適用できるものを求めようとするのである。周知のごとくルカーチは初期と晩年にそれぞれ一度ずつ映画について書いている。最初が1913年の短い論文「映画美学考」であり、晩年に書かれたのが1963年の『美的なものの固有性』第14章第6節である。だがアリストラルコがルカーチによる映画への直接的な言及として主に依拠するのは1958年のイシュトヴァン・メジャーロス (Istvan Mészáros) に対する回答 (Cinema Nuova Nr. 135, Sep / Okt. 1958) である。この回答と他の彼の (主に「文学」を対象とした) 著作がアリストラルコのルカーチ論の手掛かりとなる。

2

このメジャーロスとの対談中で開陳されたルカーチの映画についての「当面の見解」の要点をア

リスタルコは次のように要約する。

彼は特に幾つかの要素を強調している。第一に形式とテクニクを明確に分離すること。映画に関して書かれたものの第一の理論的誤りは、まさにこの二つのカテゴリーの混同から起きているのである。彼の友人であり同郷人であったベラ・バラージュでさえこの誤りを犯している。バラージュはその形式とジャンルの理論の考察においてもっぱら技術的な問題のみを取り扱っているのである。第二は、映画の性質である。つまり、俳優の「撮影された」現在、対話の機能、リズム、そのリズムを同じシークエンスやシーンの中で絶え間無く交換することの可能性、主人公と環境が均質であるという事実。つまり演劇よりも叙事詩に近いジャンルである映画に特徴的なものが明らかにするのは、直接的な真実ではなく「反映」なのである。²⁾

このインタビューで言及されている事柄で、アリストアルコが特に問題とするのは、2点である。第一は、技術の位置付けの問題、第二が特に文学ジャンルとの対比で見た映画の特質である。

第一の点についてはウンベルト・バルバロによる「ルカーチは映画のテクニクを軽視しており、それは彼の美学が芸術作品は芸術家の中に完成された形ですでに存在しているというクローチェの（「観念的な」）美学に捕らわれているからだ」³⁾、という批判に対して反批判を行う。アリストアルコはルカーチが必ずしもそれほど多くの作品を見ている訳ではないことを認めながら、「いかなる場合にもルカーチが映画の技術を過小評価したと非難したり、かれの中に直感思考の残存を見いだすことは正しくない」として次のようにルカーチの立場を擁護する。

アリストアルコはその議論の前提として、進歩という概念を「真実の再現へのますます大きくなる接近」と定義する。つまり、真実の再現としてのリアリズムの実現である。そして、「芸術的なテクニクはできる限り完全に創造的な真実の再現を表現するための手段に過ぎない。」とされる。したがってテクニクはつぎのように位置付けられることになる。

テクニクのその他の特徴は無条件でこの目的に従うべきである。テクニクが目的と矛盾する場合は、そのほかの積極的な特徴に対する先入観抜きで考えるならば、あらゆるテクニクは芸術に対する障害となりうる。ある技術を（技術的な改良としてなど）一般的に応用したり、まさにこのテクニクについて判断する基準をそのテクニク自身の中に見いだすことが不可能であるのは、（無意識の）創造過程における心理的なものによるわけでも芸術の非理性性の中にある訳でもない。そうではなくて、客観的な真実を反映する特徴的なやり方である。最良の芸術作品がその時代の最高の技術的水準と結び付いていることは、理論上技術的な完全性と芸術的な完全性とを混同することとは全く別のことである。より高い技術的な発展はテクニク的により低い発展局面にある作品の技術的な完全性を侵害することはない。⁴⁾

そして、そのような具体例として、アリストアルコは、技術的には「古風な」チャップリンの映画の芸術的完成度の高さを挙げるのである。このように、アリストアルコの目を通したルカーチの映画技術についての見解を見るならば、そこには技術の軽視とは言えないまでも、あくまでもそれを二義的なものとする立場が明確である。「映画こそは、観念的な芸術観の哲学の袋小路から逃れるために、提案と提起によって豊かにされる同時代の美学なのである」というバルバロの見解をルカーチおよび、アリストアルコが共有していないのは確かである。

したがって、第二の文学ジャンルとの対比においても、「映画のカットバックの手法において特徴づけられる現代の文学」が対比の対象とされるわけではない。そこでは、むしろ主として伝統的

手法に基づく文学を前提として、映画は長編小説よりも短編小説に似た物であるとされる。すなわち「長編小説の特徴が対象の全体性やその高密度の普遍性にある」のにたいして、「短編小説は個々の場合から出発しそれに固執するのである」。そして、映画においてもまた、世界の「全体性」(ここではこの言葉は「人間関係」や「行動様式」と同じ意味で使われている)を描くことよりむしろ対象となる世界(個々の場合)が重要な役割を果たしている。そこから短編小説と長編小説の美学的関係が、映画の現代に於ける位置付けの問題枠を提供することになる。

短編小説は、大きな叙事詩や演劇による真実の征服に対する先取りとして、あるいは一つの段階の終わりに後衛としてあるいは最後のこだまとして現れたのである。つまり、(所与の時代の社会的世界の普遍的詩的な領域において)「まだ」の局面において、あるいは、切れ切れの過去としての「もはや」の段階のいずれかにおいて現れたという事である。⁵⁾

そして、映画もまたこの短編小説のような「まだ」あるいは「もはや」の局面をしめすという。しかし、それに続くルカーチの「しかし、どちらも、大小説や演劇(あるいは映画)が未来において達成する事ができなければならぬ物をまだもっていない」という言葉からも分かるように、必ずしもルカーチは映画というジャンルが永遠に「まだ」のままに止まると言っているわけではない、アリストアルコの主張の主眼点もそこにある訳ではない。いわば彼がここで明らかにしているのは、ルカーチが具体的な映画作品に触れたときに起こる、専門家の首を傾げさせるような、一種の過大評価の根拠なのである(例えばジョン・ヒューストンの『赤い風車』1952)。つまり、ルカーチが評価するのは「より高い文学的な物語となり得る可能性を示す」映画、すなわち、「まだ」において未来を示すような映画だということである。

アリストアルコがここで行おうとしているのは、映画に関するルカーチの数少ない著述や発言を単にまとめるということではない。むしろ、「彼の映画についての発言を通じてその美学的原則の幾つかを有効なものにする」事である。言い換えるならば、直接的には映画以外のジャンルの作品について語られていることをも、映画に応用しようとする事である。それは、いわばある種の迂回作戦である。このような方法を取らなければならないのは、そもそもルカーチが具体的な映画作品についてあまり詳しくなく、それに対する論及があまりにも少ないことから来ている。従って、アリストアルコは次のように嘆かずにはいられないのである。

我々はルカーチが映画製作について本当に少ししか知らなかったことを、彼が率直に認めているように熱心に映画館に行った訳ではないことを嘆く。あるいはこう言った方がよいかもしれない。彼が感動しているポチョムキンとチャップリンの幾つかの作品を除くと基本的な映画を見ていないことを嘆くのである。

(略)

ルカーチが彼の文学テキストについての知識のように包括的で啓発的な、そしてより直接的で、偶然性の少ない映画経験をもっていたとするならば、この経験は彼にとって、映画もまた彼の成果の幾つかで特に芸術的美学的造形の領域において、批判的リアリズムの要求を満たすという証拠となったであろう。⁶⁾

アリストアルコのルカーチ評価の特質は、それが彼が当時身を置いていた、イタリアの思想状況を

反映している事である。アリストアルコはグラムシ、さらにさかのぼってフランチェスコ・デ・サンクティスの系列にルカーチをおいてみようとする。先に上げたウンベルト・バルバロの批判に対して、アリストアルコは次のような図式でもってルカーチを擁護する。すなわち、戦後イタリアの思想界におけるクローチェの美学に対するマルクス主義美学という構図である。そして、前者が力を次第に失い、後者が未確立であるという状況下でイタリア美学の危機と不安定さが生じ、それがとりわけ映画の領域ではっきりと現れたという。そしてその状況をマルクス主義美学の側から突破するカギがグラムシであるとアリストアルコはいう。彼はグラムシをイタリア美学の正当的な後継者であると位置付ける。ルカーチもまた、その延長上で評価されるのである。

そのような(この論文執筆当時の)イタリアを中心とするヨーロッパの文化状況に対する問題関心という点から、アリストアルコにとって最も重要な問題は、彼が一まとめにして前衛主義的映画と呼んでいる、「前衛」とするには、いささかクラシックな名前であるが) ベルイマンやアントニオーニの作品をどのように評価するかということである。⁷⁾

すなわち、これらの作品が持つ、作品としての力とその非リアリズム的要素を、前述したリアリズムの立場からアリストアルコがどのように評価するかということが問題なのである。この場合ルカーチは直接これらの作品に言及していないから、頼りになるのは「その美学的原則」をどの様に映画に適用するかということである。

「前衛主義」についてアリストアルコは次のように述べる。

「デカダンスである」ということは、我々にとって「芸術的に無意味である」ということを意味する訳ではない。我々がアントニオーニやベルイマンのような芸術家の中にあって愛さないものは一体なんであろう。それは彼らの硬直、孤独、伝達の不能、不安、「異化」、ルカーチに倣って言えば、「承認され世界観にまで高められた」無力である。このような前衛主義のイデオロギー的な基礎を退けることは、それによって描かれた現象の存在を誤認したり、それは芸術家にとって材料とはなり得ないと主張するすることではない。我々はこのようなイデオロギーがグラムシのいう政治文化的闘争のなかで一般化され、強化されることを警戒しているだけである。この闘争はルカーチが何度も暗示した方向を示している。⁸⁾

アリストアルコは「アントニオーニのペシミズム(そして、前衛主義)に同様に全体的な、一般化された楽観主義を対置したい」という訳ではない。「我々の回りや我々の中にある、この瞬間の困難さや物質的、倫理的な暗さを我々は回避することはできない。しかし、それを強め鼓舞すべきではない。」というのが彼の基本的な立場である。この議論を通じてアリストアルコはむしろ彼の言う「前衛主義」それ自体に対する評価は回避しようとする。彼がこの「前衛主義」を評価(批判)するときの枠組みはグラムシによって与えられた「文化闘争」(「新資本主義」と「反対勢力」との)の概念である。この文化闘争の場でどちらが主導権を握って行くかということが第一義の問題とされるとき、個々の作品の個別的な価値は必ずしも問題とはならない。したがって、彼にとっての「前衛主義」の問題は、それが「根本的にあらゆる選択肢を除いて、だれもこの世界を変革することができず、そのままにしておくしかない」と断言する「所」にある。なぜならば「それはまさに新資本主義が望んでいることであるのだ」から。

このような「前衛主義」の問題を、アリストアルコはスターリン批判以後の、ソヴィエト国内の、あるいはイタリアを中心としたマルクス主義陣営内の製作・批評の方法上の混乱という観点から歴史的に位置付けようとする一方、「真実」と「真実全体」という概念によってその普遍的な意味を明らかにしようとする。

この場合も、やや特殊イタリア的な話題として、「ネオ・リアリズム」が取り上げられる。⁹⁾

革命的な状況が続いていたこの時には、物語るのは芸術家ではなくむしろ人間であり、「何の物語かが「どのような」物語かよりも価値があった。しかし、我々は今日かつてはあれほど前途有望に見えたが、使い果たされてしまったネオリアリズモの没落と衰退の前にたっている。¹⁰⁾

「幸福な時代」は過ぎてしまった、とアリスタルコはいう、「真実」を描くことが、そのまま意味をもった時代は、すでにおわり、この時代の悩みは「ネオ・リアリズム」(むしろ「ネオ・ヴェリスモ」)的な表現と「叙事詩的あるいは記念碑的映画」や「スターリン時代の挿絵付き文学」という2項対立のうちにあると彼は言う。前者が「真実そのもの」であるとすれば、後者は「真実全体」を自称するものである。両者のあいだの不毛な「あれか、これか」が現代の問題だということである。

ソ連共産党20回大会におけるスターリン批判によってもたらされた、表現上の桎梏の撤廃は、この対立項を無効化した訳ではない、とアリスタルコは考える。そして、そこから生じた混乱を突破する方向性をルカーチの「典型」の概念に再び光を当てることによって探ろうとする。それに際して、アリスタルコが強調するのは、第一に、「問い」に対して答えを与えるのではなく、「問い」を発することが重要であるということ。第二に、表現においては本質的な要素を取り入れてその基礎の上に日常の中では考えられない性格と状況を作り出すということ。第三に、真実を理解し、把握するためには、必ずしも新しい方法論が必要とされる訳ではないということ。第四に、歴史的な関係における新しいものを発見すること。以上4点である。

だが、この4つの論点は、アリスタルコの主張する、グラムシ的なあるいはルカーチ的な、映画批評あるいは映画論の構成のための決定的な処方箋を与える訳ではない。論文は「マルクス主義美学の最も新しい寄与はどのような新しいやり方で我々にアントニオ・ネーベリマンの大きな表現力を理解し、評価し、其の際同時にその陰にある世界像を拒絶することを可能にしてくれるのだろうか」という「問い」を発することで終わっている。

4

ソヴィエト連邦の崩壊を初めとする、「社会主義国家」群の崩壊を、世界観としてのマルクス主義の崩壊ととらえるならば、ここで議論されているのは、もはや解決済みの問題であるように見えるかもしれない。しかし、1956年のスターリン批判以後の思想界の方向喪失状況は、ある意味では、今日の思想状況を先取りしている。即ち、旧ソ連邦の公認イデオロギーの権威喪失は、1990年代に入って初めて起こったことではなく、スターリン時代から徐々に進行して来たものであることを考えれば、公認イデオロギーを越えたりアリリズムへのこのような試みが1965年という時点で行われていたことは、十分評価に値する。たしかに、アリスタルコのリアリズム概念への固執が、彼のいう新しい物への志向を大きく制限しており、また、具体的な作品に、そのまま適用し得るような方法や理論をここに期待しても裏切られることになるのではあるが。

アリスタルコの方法は、ルカーチが直接、映画について論じたものを手掛かりにして、議論を組み立てるよりも、むしろ、文学や他のジャンルの芸術について構成された概念を普遍的なものとして映画にも適用しようとするところに重点がある。したがって、前稿「ルカーチの映画論 (1)」で論じたようなルカーチが映画の特質として上げている諸点(映画の「現在」の特異性、表現の流動性、「物」の独立性 etc)の一部は、このアリスタルコの論文の中でもメジャロスとの対談とのか

かわりにおいて言及されている。¹¹⁾しかし、バルバロへの反論(本稿1)にも示されるように「映画」というメディアやあるいはそれを支えるテクニックが新しい美学の可能性を開くとは考えていないアリストアルコに取っては、その事は必ずしも大きな意味をもつ訳ではない。それは、彼が、理論家であるよりもまず第一に実際的な批評家であったからであろう。

見て来たように、アリストアルコのルカーチ論はそこから新しいルカーチにたいする読みの可能性を開いてくれるものというよりも、ある種の歴史文献としての価値の方を強くもつものである。そして、「ルカーチの映画論(1)」で論じた彼の映画論に含まれていた、新しいメディアである映画の可能性を、新しい美学に向けて開いて行くこと、さらには、それを通じてルカーチのその他のテキストそのものを読み直し、組み替える作業ははまだ手付かずのままに残されているのである。

注

- 1) アリストアルコ『映画理論史』吉村信次郎・松尾朗訳(みすず書房、1962)
- 2) Guido Aristarco "Lukács Beiträge zu Film und Firmkritik": *Festschrift zum achtzigsten Geburtstag von Georg Lukács*, Hg. von Frank Benseler, Neuwied-Berlin, 1965, S. 588
- 3) Aristarco, S. 590
- 4) Aristarco, S. 593
- 5) Aristarco, S. 591
- 6) Aristarco, S. 591~2
- 7) アントニオーニのどの作品についてアリストアルコが語っているのかは、不明だが、1965年というこの論文が書かれた年を考えると、『情事』(1960)、『夜』(1961)、『太陽はひとりぼっち』(1962)の三部作から『赤い砂漠』(1964)にいたる作品群が議論の対象になっていると考えられる。また、ベルイマンがこの時点で発表していた「前衛的」作品とは具体的には『鏡の中にあるごとく』(1961)、『冬の光』(1963)、『沈黙』(1963)の三部作および、『すべてこの女たちについて語らぬために』(1964)等を指すのだろう。
- 8) S. 596
- 9) ネオレアリズモ時代の開始をいつと考えるかは微妙であるが、この言葉自体は1942年にウンベルト・バルバロによって初めて使われ、大戦中「その理論は映画雑誌『チネマ』の反ファシスト寄稿者たちによって入念に組み立てられた」(G. サドゥール/丸尾定訳『世界映画史I』、みすず書房、1980、282ページ)。戦後の作品としては1945年の『無防備都市』を嚆矢とするが、その終わり、ないし決定的な変質の時期を示すものが、1952年の『チネマ』誌の「ネオレアリズモは死んだ。ネオレアリズモ万歳」という記事であろう。(飯島正他『欧米映画史(下)』、東京ブック1970参照)
- 10) Aristarco, S. 597
- 11) 拙稿「ルカーチの映画理論(1)」、『比較文学・文化論集』5、1987

平成8(1996)年9月24日受理

平成8(1996)年12月25日発行