

メディア、あるいはファシズム

— [1] レニ・リーフェンシュタール論 —

吉 田 和比古

1 はじめに

1995年に日本で一部自主上映されたドキュメンタリー・フィルム「ショアー (Shoah)」[ヘブライ語で『絶滅』の意味]が、この夏再び一般公開され話題を呼んでいる。ここでドキュメンタリー・フィルムという時には、専門の役者によって演じられるのではなく、実際に強制収容所を生き延びた人々など、いわば現場の直接体験者に対するインタビューで構成されている限りにおいてである。ポーランドにあったアウシュビッツ収容所は、人類の世界遺産という形で負の遺産を象徴する20世紀の鍵語にすらなっている¹⁾。50年前にヨーロッパの一角で実際に起きたことを自らの問題として追体験するにはあまりにも物理的・心理的な距離がありすぎるとしても、この映像は、たえず過去の歴史を美化し、自らを正当化しようとする修正主義的傾向につねに警鐘を鳴らしつづけるに違いない。個人的な体験として日を追うごとにたえず風化していく記憶は、映像媒体に転写されることによってたえず生き直されていく時に、1895年に映画が誕生して以来、人類の歴史の記述はもはや言語情報と写真(静止画)情報だけでは語りえないところまできている。そこにはたえず「映像の力 (Die Macht der Bilder)」の存在があるからである。

しかしながら、人間の生み出したテクノロジー〔科学技術〕の多くが両刃の剣であると同様に、映像はまさにその誕生の時から宿命的に

光と影の部分を負ってしまった。それは一方においては、人類の長年の夢であり続けた「動く絵 (*motion picture*)」を獲得したということと、他方においていとも効果的な集団的幻想を生み出す仕掛けにもなってしまったという意味においてである。これから数回にわたり論じてみたいのは、メディアなかならず映像メディアと、政治的権力とりわけファシズムと呼ばれる政治システムとのかかわりである。もちろんそれはただ単に過去形の時称で語られる出来事の羅列ではなくして、論考の主たる目的は、メディアとファシズムとが巧妙に連動した政治的暴力装置の解明、すなわち20世紀末を生きる我々の日々の生活の背後にさりげなく仕組まれた「ブラックボックス」の解明にある。そして最終的には、少なくとも現代の日本人がメディアに対していかに無防備であり続けているかという実態を明確にし、自らの意思決定で可能な限りしたたかに生きるための対抗手段の獲得のためにメディアを批判的に読み解く力、すなわち「メディア・リテラシー (*media literacy*)」を習得する重要性について議論を展開していくつもりである。

過去の歴史は、それ自体で情報価値がある以上に、現在を知るためにも不可欠な情報である。とりわけ、近代のメディア・システムが巧妙かつ効果的に政治に組み込まれて成功した具体的事例として、本論ではまずドイツのナチズムと映像の関連から話を始めることにする。その事例は、メディアがファシズムの手段として奉仕したという形での事例であるが、後の論考では、メディアがファシズムと同義的な可能性についても言及するつもりである。

2 レニ・リーフェンシュタール

～政治と芸術のはざままで～

2・1 ドキュメンタリー・フィルム

かつてナチスの収容所の中にいた人々と対局的な位置にいたのは、収容所の外の人々である。彼らは無数の大衆と、時代の情報を操作した一握りのファシズムの関連者とから成り立っている。収容所を生み出したファシズムという時に、彼らは最大の武器を手に入れた。それはメディアを通じた情報操作ないし政治宣伝〔プロパガンダ〕である。歴史が始まって以来、さまざまな形で情報は操作されていたに違いないが、20世紀がそれまでの情報操作の歴史と大きく異なる点は、映像を用いることによって瞬時にして大量の人々がその圧倒的な影響を受けるという立場にたってしまった点である。このメディアの圧倒的な影響力をいち早く見抜いていたのがヒトラーの右腕とも言える啓蒙宣伝大臣のゲッベルスである。彼は当時普及し出した「ラジオ放送」がいかに有効な政治宣伝の手段になり得るかについて指摘している²⁾。これは特にドイツに限ったことではない。ベルリン・オリンピック(1936)は、日本の昭和11年にあたる。8時間の時差を乗り越えて水泳の前畑秀子選手の実況放送で河西三省アナウンサーは、実況報告者としての冷静さを放棄して「前畑がんばれ！」を38回繰り返した時に、ラジオの前にかじりついていて多くの日本人は好むと好まざると自らのアイデンティティの所在を強く自覚させられたに違いない。ラジオという新しいマスメディアが熱狂的なアナウンスで愛国心を高揚させる手段として有効であるという事実を、この放送ははからずも証明した。もっともそのことで河西アナが批判されたという話をいまだかつて聞いたことはないのであるが。

また「ドキュメンタリー・フィルム」は、その映像の客観性という隠れ養ゆえにきわめて説得力をもつ映像ジャンルを確立した。今世紀初頭において映画がまだゆりかごの中でまどろんでいた頃、ヨーロッパ以外の世界のさまざまな事件、たとえば火山の噴火などはミニチュア模型を用いて「再現」され、それがニュースとして堂々と上映された時期がある。もちろん現代では誰もそういったものを信じるはずがないのであるが、たとえ模型を使った再現でないにせよ、映像そのものが我々にたえず信じ込ませる強い磁場を形成していることは、いつの時代も相似形であり続ける。絵画・写真を乗り越えた一つの芸術表現として映像が自らの創造的感性を具現する媒体となりうることを、今世紀初頭の多くの人々は発見した。その一人が、今から述べるレニ・リーフェンシュタール (Leni Riefenstahl 1902-) である。はじめはステージ・ダンサーか女優になることを夢見た一介の女性が、映画の歴史とりわけドキュメンタリー・フィルムの歴史の中で重要な位置を占めることになるとは、もちろん当時誰も気づかなかった。彼女は「ベルリン・オリンピック」をドキュメンタリー映画として「民族の祭典／美の祭典」という2部作に仕上げたが、今だにこの作品を越えるオリンピック映画は出ていないというのが一般的な見解である。そして、彼女が、自らの美意識の具現としてドキュメンタリー映画として作り上げたはずの「意思の勝利」はナチスの党大会を記録したものであった。当時、駆け出しの映画監督としての才能と手腕に感動したヒトラーが特に依頼したもので、1937年のパリ万国博覧会でこの映画は金賞まで受賞している。だが敗戦後、これはファシズムのプロパガンダ・フィルムとして徹底的に糾弾され、第2次世界大戦後は、彼女はナチスの協力者として提訴された50以上もの訴訟をめぐって孤独な戦いを強いられることになる。彼女が、映像芸術の世界で自らを生きる意思を決定した時期は、ドイツ映画の黄金時代にあたる。もちろん黄金時代と言うときにはそれは一回的であるから、私見によれば、そ

れ以後のドイツ映画にはあまり見るべきものが無いという意味をも含んでいる。彼女と映像が、幸福な出会いをしたかどうか、それは他者の判断するところではないが、彼女が自己表現の媒体としての映像に強く引かれていたことだけは確かである。

2・2 映像と大衆の心理との共鳴、あるいは共犯関係

ドイツ映画の歴史には一つの大きな峰がそびえている。それは第一次世界大戦の後、いわゆる「表現主義 (der Expressionismus)」の時代である。政治的にはヴァイマル時代にはほぼ該当する。芸術の歴史年表の上では「表現主義」の運動というのは、一口で言うとヨーロッパの世紀末から第一次世界大戦という未曾有の屍の山を築く時期で、生存することの不安・死への何らかの思い入れ〔すなわち死への恐怖と憧れ〕——そういった人間の心理を説明なしに直接的に表出しようとした運動である。具体的な芸術家を何人か列挙すると表現主義のイメージはもう少しはっきりするだろうか。例えば、ムンク、クリムト、ココシュカ、そしてシーレなどの絵は明らかにそれより以前の印象派の予定調和的な絵画表現などと何かが違っていることが分かる。

ドイツ映画における「表現主義」の時代とは、戦後の膨大な賠償金、失業者の増大といった打ちひしがれたドイツの国民の心理を反映するものであった。すなわち映画表現は、大衆を映し出す鏡となったのである。たとえば「カリガリ博士 (,Das Kabinett des Dr. Caligari' 1920)」という映画においては物語の展開も異常ながら、さらにセット・デザインはすべてデフォルメ〔変形〕された形で、生存の不安定さをいやがうえにも視覚的に訴えている。フリッツ・ラング (Fritz Lang 1890–1976) の「メトロポリス (,Metropolis' 1926)」という映画は一面でSF映画の先駆という評価は後の時代のものであり、むしろ少数者の独占企業者による大衆支配・操作という図式に当時のドイツ国

民が自分たちの現状を重ねて見ていたことの意味のほうが大きい。この映画は1927年にベルリンを皮切りに上映されたが、その6年後に合法的に政権を取ることになるヒトラーとゲッベルスについて渡辺武信氏は次のように書いている。『二人は：筆者] 小さな町の映画館でこの映画を見て感動し、彼らの天下になったら、ラングにナチ精神昂揚の映画をとらせようと思った。……「メトロポリス」が、このようにナチスのリーダーを魅了したのは、類型的な労使協調テーマによってではなく、ラングの映像が体現している下意識的な暗い衝動とナチスの心情的基盤の共鳴によってだろう』〔「ヨーロッパ映画ベスト200」より「メトロポリス」の項〕

この説明にみられる『下意識的な暗い衝動』とは、外国に向かって声高に叫ぶことのできない大衆の生活不安・膨大な賠償金という屈辱感・失業の増大による存在そのものへの不安などといった「負のエネルギー」の総量が少しずつ増していたことを物語っている。社会的ストレスは、何か気のきいた引き金が与えられさえすれば、すぐにも社会的な集団ヒステリーに一直線に転化されうる時代の状況が確かにあったと考えられる。渡辺氏は続けて言う。「このことは決してラングがイデオロギー的にナチスに傾斜していたことを意味しない。監督のフリッツ・ラングは、母方がユダヤ系であったこともあり、ナチスを嫌いヒトラーの政権獲得後アメリカへと渡った。ラングがアメリカ映画史の中で取り扱われるのは、いわゆるギャング映画あるいは犯罪映画のジャンル（いわゆるアメリカ映画系のフィルム・ノワールもの：筆者注）においてである。彼のモノクロの光と影の処理技術あるいは表現技術は、こうしたジャンルの映画の中で踏襲されて、その影響はキャロル・リード（Carol Read）の『第三の男（The Third Man, 1949）』の中にはっきり見て取れる。』〔同上〕さらに渡辺氏の次の主張は、リーフェンシュタールの芸術行為が時の政権にどのように利用されたか、あるいは第2次大戦後の女史の運命を追跡するときに重要

な鍵語となるだろう。

「すぐれた映画というものは、70年代の東映任侠映画の傑作が左右両翼のイデオログからそれぞれの思いをこめて称揚されたのと同じ意味で、イデオロギー的にはつねに両刃の剣なのである」〔同上〕

1970年代——それはこれまでの僅か1世紀に満たない日本の大学の歴史において学生がきわめて積極的主体的に社会・政治・文化に参加した時代とさしあたり定義しておくことにする——出発点と動機の一つに大学の改革が掲げられた70年代の学生運動が盛り上がった時期と、東映の商業主義的戦略としての任侠映画路線との間に明瞭な脈絡はなかったにせよそれが事実として共鳴しあえた時代の状況・雰囲気がおそらくどこかにあったのだとすれば、先の指摘のようにいかなる映像も常にその時代の深い意識と微妙に連動しているということになるだろう。かりに映画作品そのものがイデオロギー的に無色透明でありえたとしても、それを受容するという行為を担う観客には、自らの心の傾斜に応じて色づけをする自由選択権がある。とはいえ、いかなる映画も特定のイデオロギーの押しつけに100パーセント成功することはまずありえないのであって、ここで重要なのは作家の創造衝動という主観性と見る側の主観性とは、常に共鳴と拒絶の間を揺れ動くのである。猥褻な画家として時の法的権威に糾弾されたオーストリアの画家エゴン・シーレは言った『いかなる絵画も見る人が猥褻な心で見れば、すべて猥褻となる』

その意味において、リーフェンシュタールの映像と深く共鳴したのはただドイツ人のみではなかったということ、言い換えれば1930年代という時代の空気そのものが彼女の映像と共振し合っていたのに違いないのである。

2・3 英雄待望——ありふれたファシズム

さて、もう少し1920～30年代のドイツの映画事情について触れておこう。歴史を見ると人間はつねに胃袋と相談しながら生き方を選択してきたことのほうが多いのであり、第一次大戦後のドイツの民衆においても自分たちの悲惨な状態の原因が何であるかを知っていて、なおかつ一人一人の力ではどうにもならない諦めが色濃く社会に蔓延していた時期である。そして人々は映画の中に束の間の休息を求めている。あるいは映画館をアジールとしていたと言ってもよい。クルト・リース (Curt Riess) は次のように述べている。

Überall strömen die Menschen in die UFA-Filme, Nicht um ihre Moral aufbessern zu lassen, sondern um zu vergessen. Zu vergessen, daß der Krieg verloren ist, zu vergessen, daß der Mann, der Bruder, der Vater nicht heimgekommen ist, zu vergessen, daß es zu Hause kalt ist und daß morgen nichts zu essen da sein wird...'

「人々はいたる所で UFA 映画に殺到する。自分たちの生活上の品行を改善させてもらうためではなく、忘れるためである。戦争に負けたことを忘れるためである。夫や兄弟や父親が復員してこないことを忘れるためである。家の中が冷え冷えとしていることをそして明日になっても家には何も食べるものがないかも知れないことを忘れるためである」

なお、UFA は戦後に設立された映画会社名である。映画が光と影のしばしの夢の空間を現出するという本源的な芸術的特性を有しているものだとすれば、この時代は映画にとってまさに至福の時代であったにちがいない。人々が現世の楽園として映画館に殺到したのだとすればである。20年代——戦後はいまだに終わらず、そして戦後がようやく終わるのは、ナチズムによる新しい戦争が始まった時である。

フリッツ・ラングが『ジークフリート／クリームヒルトの復讐』と

いうゲルマン神話を素材に2部作の映画を作った時に、彼はただ単に歴史の絵巻物を作りたかったのだとは思えない。明らかにその映像には、困難な現状を打開してくれる何かを期待する大衆の心理を掬い取るものがあったと思われる。大衆の待望する何か——それは英雄の出現であった。一方における「英雄待望」は、他方において膨大な賠償金にあえぐ困難な生活・戦争に負けたことの劣等感を引き起こした犯人探しというあくまでも暗い衝動をも呼び込むであろう。『巨人ゴーレム (Der Golem -Wie er in die Welt kam' 1922)』はこうした時代に作られた名作の一つとしてやはり看過できない位置にある。ユダヤ教徒の守護神とでもいうべき泥人形のゴーレムは、いわばユダヤ人にとっての「デウス・エクス・マキーナ」である。ゴーレムはユダヤ人を救い、それと同時に為政者としてのゲルマン人は彼らの生存を一旦は保証したかのようなのである。しかしユダヤ人の制御不可能となったゴーレムは、ゲルマン人の金髪（そして映画がカラーであれば碧眼であったはずの）少女にその息の根を止められ、エンディングには画面いっぱい「ダビデの星」が映し出される。この映画が何の予兆として読み解かれ得るかはここで言うまでもないだろう。

一人一人の力では何もできない無力感——しかしそれがいったん神がかり的な人物が登場するやいなや、すさまじい「グループ・ダイナミズム」を発揮し、歴史をいかなる方向にも動かし得たのである。1930年代にドイツに登場したその待望された英雄は、またたくまに人心を掴むことになる。彼のとったその手段は現在もなおその有効性を失っていない。すなわちメディアとしての映像とそして大衆操作の心理学である。ファシズムという名の集団幻想と、赤信号でもみんなを渡ると怖くはないと横断歩道を堂々と渡るといいう行為との間にはそれほど距離はない。

2・4 芸術の無謬性

1890年4月16日ロンドンでチャールズ・チャップリン (Charles Chaplin) が誕生し、その4日後の20日にはオーストリアの片田舎でアドルフ・ヒトラー (Adolf Hitler) が誕生した³⁾。この二人の人物が生まれる頃は映画の胎動期でもあり1891年にはかの偉い人エジソンが映画の原型ともいふべき「キネマトスコープ」を発明し、その後1895年にはフランスのリュミエール兄弟が「シネマトグラフ」方式の映画上映を始めた。映画はやがて絵画・写真とならんで人間にとって良きにつけ悪しきにつけ重要な表現媒体となっていく。

青春時代に女優を志したレニ・リーフェンシュタールが、次第に映画そのものに自己表現の期待をかけていった時期は、ナチスの台頭する時期に当たる。筆者はまだ断片しか見ていないが、リーフェンシュタールの『青い光 (Das blaue Licht' 1932)』という作品が大評判となった時に、彼女にナチスの党大会の記録映画を作ってほしいという依頼が来た。むろん彼女にしてもその作品が20世紀の映画の歴史に名を残すものとなるうとは夢想だにしなかったにちがいない。そのドキュメンタリー・フィルムのタイトルは「意思の勝利 (Der Triumph des Willens' 1933)」である⁴⁾。

「意志の勝利」が、後にナチスの政治宣伝の為の映画すなわちプロパガンダ・フィルムというレッテルを張られたのは結果であり、原因ではなかったとリーフェンシュタールは今も主張し続けている。世に言う芸術家は、つねに政治からもっとも遠い位置に存在するように思われる。おそらく当人たちもそう思っているにちがいない。さればこそ芸術家の位置にとどまりたいと思うのである。

政治家は芸術家を身近な存在とつねに思うかも知れない。そこには自分が芸術家になれなかったことの屈折した嫉妬心が少なからず介在している。ヒトラーが、画家を志していたというのはよく知られた事

実である。だが、ウィーン美術学校は、二度も彼を試験で落とした。しかしながら政治家は芸術家の利用の仕方を心得ている。あたかも自分の分身であるかのように手玉にとることもできる。ヒトラーの側近の一人である軍需省大臣のシュペーアは優れた建築デザイナーであった。他方、政治家以外の職業なканずく芸術家・科学者・学者たちの多くは自分たちは政治的には中立（neutral）だと思っていたがっている。少なくとも政治の道具に利用されるだろうとは思いたくはない。だが皮肉も科学技術は戦争により向上し、文学者・芸術家そしてマスメディアがこぞって国民の戦意を高揚したとして、彼らが戦後、戦争犯罪について有罪を宣告されたという話は聞かないし、戦前も戦後も彼らは以前としてそこにあり続けている。これは不思議なことである。しかしながら、これは軍隊の最高統帥権を有する人が無罪となったり、A級戦犯が首相になりうる人の過ちに寛大な国においては何ら不思議なことでないかも知れない。しかしながら、ひとたび政治の延長上に戦争が起きた時、そしていつでもそうであるが、戦争が悲惨な結果を引き起こした時、はたして彼らは無罪であろうか。ここでは「政治と芸術」というこの古くてつねにモダンな問題を論ずるところではないが、リーフェンシュタールが生涯にわたり抱えてしまうことになった問題は、このへんに近いのである。したがって、リーフェンシュタールを有罪と判断する人は、戦後もなお平然と口を拭ってぬくぬくと生き延びている人々をすべて告発するという厄介な作業をしなければならない。「意思の勝利」は、魅力的な映画である。いや魅惑的と言うべきか、見る者をして画面に引き寄せる強烈な磁場を形成する。今もなおそうである。独裁者となって世界を支配したいと希望する人間は、リーフェンシュタールの映像をしっかり学ぶべきである。なぜなら、そこにはいつの時代にも有効と思われる大衆操作の技術の真髓がぎっしりと詰め込まれているからである。具体例として「意思の勝利」の冒頭のシーンを簡単に紹介しておくことにする。

三発エンジンの飛行機が雲海を突き抜けて一路党大会の会場となるニュルンベルクを目指して飛んでいる。もちろんそれと平行して撮影のための飛行機も飛んでいるがそれは画面には映らない。しかし観客はひたすら鳥の目となってその飛行機に乗っているはずの一人の英雄に思いを馳せる。勇壮な音楽は一瞬ワグナーに酷似した旋律を奏でる。映画製作者の英雄へのリップ・サービスか、あるいはワグナー楽劇の舞台となるニュルンベルクを予感させるライト・モチーフ〔主導旋律〕か——雲間を突き抜けた飛行機はやがてニュルンベルクの市街地を上をさしかかる。眼下にはかつての神聖ローマ帝国の栄光の象徴であったカイザーブルク〔皇帝城〕が見え、城壁のすぐ傍らにはドイツ・ルネサンスの巨匠デューラーの生家も見える。やがて飛行機は着陸、タラップが下りて一人の待望された英雄がドイツの大地に踏み立つ。民衆は、男性器を直立させたかのように右手をまっすぐ延ばし、敬礼をしながら叫び続ける。「Sieg Heil!〔勝利万歳〕」52年前に厚木の飛行場に下り立った連合軍総司令官ダグラス・マッカーサーの英雄気取りのポーズと映像が重なる。大会のクライマックスの一つは夜のイベントである。

儀式に「火」はかかせない。ナチスが禁書を燃やした炎はあたかもキャンプファイヤーのように、そこに居ならぶドイツ人を聖別するかのごときである。ナチスはしばしば大衆を動員して「松明（たいまつ）行進」を行った。日本ではそれが「提灯（ちょうちん）行列」となる。松明と提灯という素材の違いは異なる文化の中のたんなる記号の違いでしかない。ロウソクの火は、電灯よりもはるかに人間の心を非現実な世界へといざなうという意味で、それは幻想的な光と闇の儀式を演出する。「松明」——ファシズムの語源は『古代ローマ帝国の権力の象徴の斧に木を束ねたもの〔ファスケース〕』に由来する——松明こそはそうした歴史的な文脈をも明確に解説する。そして光の幻想的な波に人はいとも簡単に酩酊しやすい。ロッ

ク・コンサートのフィナーレにおいて聴衆は、総立ちとなって一斉にペンライトを左右に振るであろう。演壇の上であれ、コンサートのステージの上であれ、英雄になる資格はただ一つである。すなわち、大衆の素朴な疑問にきわめて分かりやすい言葉で答えを与えることのできる人物がそれである。ちなみに現在の日本の政治家はじつに国民にとって分かりにくいことを言うので、少なくとも国民に熱狂的に指示される英雄になる資格がない。まことに喜ぶべきことである。その意味で彼らの金権体質にはそうした「英雄放棄」の掛け捨て保険料として目をつむるべきであろうか。いずれにせよ、映像美学は仮想現実としての一人の20世紀最大のスーパー・スターを生み出したのである。

2・5 女性芸術家がファム・ファタールとなる時

1939年9月1日、ドイツ国防軍が突如隣国のポーランドに侵入した後もなおベルリンに踏み止まり報道活動をし続けた一人のアメリカ人ジャーナリストがいる。ウィリアム・シャイラーである。彼の著書『第三帝国の興亡』は歴史研究書としても評価が高い。1991年の12月の暮れも押し迫った頃、NHKで深夜四夜にわたり放映された彼のベルリン滞在日記ともいえるイギリス制作のテレビーチャー「悪夢の日々(邦題：『陰謀～ナチスと戦った男』)」は一見に値する。イギリスの映画の伝統的な特徴の一つにヒッチコックの初期の作品も含めてサスペンス映画がジャンルとしてあげられるということもここで指摘しておいて良いだろう。ちなみにサスペンスとは文字どおり「緊迫」ということで、行き詰まるような心理的緊張感をひきずるドラマと定義しておくにとどめる。

さて、その第一話の中で主人公がナチスの党大会が行われるニュルンベルクのスタジアムを前日に見学するシーンがある。スタジアムの

観客席に足場を組んでカメラを覗き込んで撮影アングルの検討をしている一人の女性が遠景に映る。同僚が主人公にきく『あの女性を知っているか』と、主人公が知らないと答えると同僚は言う『あれがヒトラーのお気に入りの、たしかレニ・リーフェンシュタールとか言ったな……』。

じつは、同じ放映時間にリーフェンシュタール女史は、来日中で日本テレビ系列のニュース番組『ニュース23』に出演していたのである。女史はその中でキャスターの筑紫哲也氏のインタビューに応じていた。まさしくこういうことを「意味のある偶然 (= 共時性)」の出来事というのだろうか。女史はたまたま渋谷の文化村で開催されている「リーフェンシュタール展」の時期に合わせ来日されたのである。筆者はあいにくこの展覧会を直接見る機会は逸したが、好意的な友人を通してB4版の分厚いカタログを入手することができ、おおよその内容を知ることができた。以下では、その筑紫氏とのインタビューを掲載し、彼女に対する現代の評価の一端を引き出してみたい。

筑紫哲也とのインタビュー [抜粋]

ベルリン・オリンピック記録映画「オリンピア」に関して：

リーフェンシュタール

——私はありのままの人間を撮ったのです。スポーツに打ち込み、健康で美しく見える人たちでした。私はこれをスローモーションなどの工夫をしてみました。

[ナレーション]

——この映画は世界中で上映され、再びドイツ映画賞、ベネチア映画祭金獅子賞を受賞。後にIOC国際オリンピック委員会から表彰され、レニの名声は国際的なものになる。

筑紫哲也

——光と影、モノクローム画面の白と黒のコントラストが印象的でしたが。

リーフェンシュタール

——光と影は、芸術にとっても重要です。二つの調合により様式化でき、これで物事の本質を強調し、強い印象を与えられるのです。
〔ナレーション〕

——やがて第2次世界大戦が勃発。

レニは、世界にあまりにも強い印象を与えすぎた。戦後、ドイツ惨敗のあと世界中に広まるヒトラー批判とともに「意志の勝利」「オリンピア」を撮ったレニにも批判が集中する。ヒトラーの愛人、ナチスの淫売などの汚名を浴びながら、戦後何年も刑務所に入れられる。

リーフェンシュタール

——私がこの映画（意志の勝利）を1934年に制作しことに注意してください。ヒトラーが600万人の失業者問題を片づけることに成功したころ、ドイツ人も世界の人もヒトラーに熱狂し、支持していました。なぜこの中の一人が彼のために働いたと批判されるのでしょうか。この時はアメリカやフランスでもニュース番組が制作されました。私は党大会を撮影したただ一人の人間ではないのです。私は人種差別主義者ではなく、絶対ナチスではなかったのです。「オリンピア」ではオーエンス〔筆者注：アメリカ代表の黒人選手〕やアフリカ人を撮っています。人種差別主義者ならば、決して撮らなかつたでしょう。

〔ナレーション〕

——戦後、刑務所から出たレニは、預金や家や私物などを没収され、貧困の中で誹謗中傷に対する訴訟に明け暮れる。そして54件にも及ぶ訴訟にすべて勝利する。

リーフェンシュタール

——私がヒトラーの要請で、いくつかの映画をとったために——これらは宣伝映画とされ、何年も刑務所に入れられました。映画

監督としての存在もほとんど破滅させられました。そのために何十年の間非常に苦しい思いをしたのです。ヒトラーと知り合ったことは私には非常に不幸なことでした。

[ナレーション]

——栄光のあと、それに倍する挫折を味わうレニ。監督としての復帰を賭けたアフリカの黒人売買がテーマの映画——「黒い積荷」は、資金難とレニが交通事故にあい入院したことで中断を余儀無くされる。しかしこのときアフリカの病床で見たヌバ族の写真に魅せられた。退院後、写真用のカメラを手にヌバ族を探してアフリカの奥地へと向かう。その後何度もアフリカを訪れたときに撮りためた写真を「ヌバ」として出版。今度は写真家として3度目の脚光を浴びる。レニ71歳の時である。しかし制作意欲はこれでとどまることはなかった。『ヌバ』の写真集が完成して、保養に訪れたケニアでレニはダイビングの魅力にひかれ、年齢を20歳もごまかして免許を撮った。70歳をすぎたレニは今度は水中撮影に挑戦し始める。

リーフェンシュタール

——海には神秘的なものが存在し、素晴らしいものです。自然の創造物、生命の起源、これは魅力的で宇宙的な体験です。

筑紫哲也

——これから何をしたいとお考えですか？

リーフェンシュタール

——私は今フィルムからビデオに方向転換しているところで、新しいビデオ・カメラで水中撮影をしています。

筑紫哲也

——そうすると、次の世紀までには必ず生きられるという自信がありますね。

リーフェンシュタール

—今は事故や病気などで、あす突然に死んでしまうかもしれません。でも、心から21世紀まで、100歳まで生きたいと思います。

【レニ・リーフェンシュタールは来年90歳を迎える〔テロップ〕】
 (内容はビデオテープ録画による。放映は1991年12月、日付は不詳)
 かつては、自らの意思に反して結果としてファシズムの先兵の役割を余儀なくされ、戦後はメディアとの個人的戦争を戦い抜いてきた強かな女性という闘士像とは違い、インタビューに応じるその表情は屈託がなく、むしろ晴れやかささえ感じ取れたのが今でも印象に残る。そして一旦は彼女に押された「ファム・ファタール」の烙印はやがて遠くないうちに払拭されるはずである。

2・6 ファシズム—儀式—オリンピック

1995年、日本では単館上映としてドキュメント映画「レニ」が封切られた。筆者は残念ながら見る機会を逸したが、幸いにして1996年の1月3日に「長野放送」で放映されたものとドイツ衛星放送 ARTE で放映されたもの入手し鑑賞する機会を得た⁵⁾。2年後に冬季オリンピックを控えた長野という土地での放映は、たとえそれが深夜であったにせよ、好むと好まざると他の日本の地域よりはオリンピックへの関心を高めようという世論操作が行われているはずで、リーフェンシュタールの名前はただちに「ベルリン・オリンピック」の記録映画の監督として連想されたに違いない。しかし、彼女が真に我々に映像財産として残したのは、オリンピックとナチズムの党大会がいかに相似形でありうるかという動かない証拠としての映像である。そして、その相似性は、ナチス親衛隊の整然とした分列行進に陶醉するのと、オリンピックの開会式の儀式性に陶醉するのと、根っこの部分は同一であるということの証左でもある。大衆がオリンピックを民族の祭典として、国家の祭典としてナショナリズムを意識する時、その瞬間に

国民は、軍国主義やナチズムの被害者としてではなく、すでに共犯関係を形づくる可能性を秘めている。

オリンピックは一面において、平和の祭典であるとしても、以前として他面においては「民族の祭典」でありつづけるのだ。我々はいやが上でも、様々な国旗が掲揚される場面を見ることを強いられ、ましてや日章旗が上がれば、複雑な感情のせめぎあいの中に放り出されてしまう。ナショナリズムがいかにも人々を虜にしやすいかということの実験証明の現場に立ち会わされてしまうのである。

しかも、お祭りとしてのオリンピックの小道具はつねにファシズムのそれと相似であり続ける。開会式や閉会式を誰が美術監督として采配を振るうにせよ、その小道具は光と音の洪水——具体的には旗、国歌、音楽と行進、制服、暗闇と光、そして表彰台の上に登場するであろうヒーロー〔英雄〕。かつて前線へと兵士を送りだした「提灯行列」はいつもその出番を待っている。したがって、軍国主義がかつての日本人にとって、そして近隣諸国の人々にとって何であったのかを、しっかり総括することなく、オリンピックを開催するのはじつに愚かしいことなのであるが、有形無形のストレスをためた大衆は、パンと娯楽を求めたローマ帝国の市民のように一時のお祭りに浮かれ騒ぐ愚民を繰り返し演じつづけなければならないのである。

政治的プロパガンダの主たる目的の一つが「国威の宣揚」であるとするならば、オリンピックという名の世界的スポーツの祭典は、しばしば批判の余地のない国威宣揚の絶好の場である。我々は、これからもリーフェンシュタールの「意思の勝利」と「民族の祭典」を反復的に見るであろう。そして見るたびごとに、両者の共通性をいやが上でも自覚することだろう。それは、映像メディアに対する何らかの免疫力を養うためには必要なことではあるのだが。

2・7 反復される歴史と揺れ動く評価

芸術作品は、時代とともに評価が変わるということを我々は知っている。そして残念なことであるが、時代を越え、地域を越えた普遍性を有する作品ほど、芸術家が存命中に高い評価を得るのが稀であるということも知っている。レニの二つの映像作品に関してドイツ映画史の文献を紐解いてみても現在大きくページが割かれて取り扱われることも少ないようである。たとえ扱われているとしてもかなり批判的である、というより批判的にすなわち自国の歴史における反面教師の役割を彼女に押しつけることが不文律になっているかのようでもある。つまり批判されることが現在の定説になっている。

Leni Riefenstahl wendet sich vor allem dem Dokumentarfilm zu und dreht im Auftrag des Propagandaministeriums aufwendige Filme über den Parteitag der NSDAP („Triumph des Willens“, 1935) oder die Olympischen Spiele Berlin 1936 („Fest der Völker“ und „Fest der Schönheit“ beide 1938); es sind die Filme, deren Lichtgestaltung, optische Brillanz und Montagetechnik noch heute faszinieren, aber nicht mehr über die propagandistischen Inhalte hinwegtäuschen können⁶⁾.

上の引用の後半でも、「映像表現としては優れているものの、政治宣伝的な内容は逃れえない」という一言で片づけられている。しかしながらこれはあまりにも過小評価すぎるのではないか。ベルリン・オリンピックの記録映画としての「オリンピア」は、IOC 国際オリンピック委員会も表彰したし、ベネチア映画祭でも「金獅子賞」を与えている事実は永久に残るのであるから。映画を作ったリーフェンシュタールが戦後にナチ協力のかどで激しい迫害にさらされた時に、彼女の作品を評価した IOC などにはなぜ批判の対象となりえなかったのか。IOC もベネチア映画祭も非難中傷さらされることもなく、戦後から現在に

いたるまでその権威を依然として保有し続けている。

8年後であろうか、あるいは21世紀に入ってからであろうか、再びベルリンにおいてオリンピックが開催されるかもしれないという予想もされている。「オリンピア」以後、それを凌駕するような評価を得たオリンピックの記録映画は現れていない。筆者は1960年のローマ、1964年の東京、1968年のメキシコ・シティーで開催されたそれぞれの記録映画を見てきた。市川崑監督の東京オリンピックの記録映画は映像の加工に懲りすぎて本来のスポーツの躍動性が完全に欠落していた。もはや、誰もレニを越えることはできないのである。「民族の祭典」は、スポーツ・ドキュメンタリー・フィルムの最高峰をきわめてしまったのであるから⁷⁾。

人生の途上において自らの実感において「至上の体験」〔それがどんな内容であるにせよ〕を成しえた人間にとっては、もしそれから先なおも生き長らえていかなければならないとすれば、それは生きやすいことなのか、生きていくのに苦しい体験として記憶されるのか。「忘却」という意思の力によるある種の精神的行為で記憶をゼロにしようという方法もあるだろう。もしそれが消せない記憶である限り、果して生きやすいのか、生きにくいのか、ともあれ先へ先へと生きてみるしかない。ゲートルはかつてこう言った：「死して成れ！ (Stirb und werde!)」——と。

リーフェンシュタールは現在95歳である。人の長寿はとにかく喜ぶべきことである。しかし芸術作品が、創造者の死後大きく評価されることもまた悲しいかな世の常であるとするならば、彼女の長い人生の足跡、なにかずくその映像作品の評価は、遅くとも5年後には再び語り直されねばならない時が来るはずである。少なくとも現時点では彼女にとって「芸術は短く、人生は長し」という状況なのだから。そして、その時は映画史上の名作とあえて言いたい「意思の勝利」というタイトルこそは、彼女自身へのオマージュとして冠せられるべきであ

ろう。

3 首都の再生——そして映画の再生へ

1989年のベルリンの壁の崩壊以後、統一ドイツの首都となるはずであるベルリンは、現在急ピッチで再生へ向けた都市再開発の工事が進んでいる。かつてリーフェンシュタールも出入りしたかも知れないベルリンの中心に位置するティーアガルテン (Tiergarten) にある旧日本帝国の大使館の壮大な建物は、現在は「日独センター」として多彩な文化活動を展開しつつも、やがてはボンの日本の大使館がここに移ってくるだろう。そしてベルリンの南西の郊外ポツダム (Potsdam) の近くにあるバーベルスベルク (Babelsberg) はかつてのドイツ表現主義映画の時代のUFAの拠点——ここも統一後ようやくドイツ映画再生へむかって始動しつつある。ベルリンが首都として再生する時、バーベルスベルクが再生する時、彼女の作品に対する評価も再生の時を迎えることを強く期待する。

映像という表現媒体の魅力にとりつかれ、自らの感性を燃焼させた一人の女性が、圧倒的な作品の魅力ゆえに、本人が望むと望まざるとファシズムの大衆操作装置の中に巧妙に取り込まれ、政治宣伝に利用された。彼女の作品の衝撃はあまりにも強すぎたために、心の中を見透かされたように感じたドイツ国民に根深い近親憎悪を醸成してしまった。そしてファシズムの崩壊の後には、戦犯のかどで投獄され、マスメディアの非難中傷そして世間の誤解を一つ一つとり除くためにマスメディアとの孤独な闘争を余儀なくされた生きてきた。その女性の生きざまは、あまりにも強烈でありまた痛々しくもある。だが日々のルーティンワークの中で小さく生きる人間にとってまばゆいばかりの存在感で圧倒していることは確かである。

そして、彼女自身が主人公のドキュメンタリー・フィルム「レニ」

の終わりの箇所、彼女自らは次のように問いかける。以下、字幕ナリオを引用させていただく。

・レニの自宅

昼、樹木に囲まれた家。ガラス越しに室内が見える。2階に上がってくるレニ。スタンドの傍に腰を下ろす。

ナレーション

「レニの汚名は今なお雪がれないのを、重すぎる過去の影を、私は繰り返し確認した」

室内

レニに向かって座るミュラー

ミュラー 「〈私は間違っていた。済まない〉というのを、ドイツ社会は待っているのでは？」

向かいに腰掛けたレニが答える

レニ 「〈済まない〉では軽すぎるでしょう。でも死ぬ訳にもいきません。半世紀以上も苦しんでいます。終わり無い苦しみ。言葉に尽くせぬ重荷です。〈済みません〉では軽すぎます」

ミュラー (オフ) 「繰り返し〈改悛しない女だ〉と書かれています
が……」

レニ 「辛いです。とても傷つきました。でもそう言われ続けるなら、それを抱えて生きなければ。この暗い影につきまとわれ、死だけが救済してくれるでしょう」

ミュラー 「世間は〈罪を認めよ〉と言いたいのでしょうか！」

レニ 「一体どう考えたらいいのです？ どこに私の罪が？『意思の勝利』を作ったのが残念です。あの時代に生きた事も。残念です。でもどうにもならない。決して反ユダヤ的だったことはないし、だから入党もしなかった。言ってお下さい、どこに私の罪が？ 私は原爆も落とさず、誰

をも排斥しなかった……」

リーフェンシュタールのこの胸の奥から絞り出すような言葉——それは、いつでもファシズムと共犯関係になりうる我々大衆への鋭い問いかけにもなっている。

注

- 1) ポーランドのアウシュヴィッツ強制収容所は、数年前に世界遺産としてすでに登録されているにもかかわらず、1996年に広島原爆ドームが登録される際には、アメリカのみが反対した。その理由は、『戦争関連の建物は遺産となるべきでない』という明らかに矛盾した根拠による。
- 2) ゲッベルスのメディア戦略における先見性は、彼が政治的なスローガンを声高く叫ぶといった類型的であからさまなプロパガンダを目指したのではなく、それとはまったく反対に大衆にはたえず一見して非政治的な娯楽映画を提供しようとした点である。これは現代の日本のテレビ・メディアの事件報道の商品化といった娯楽主義的な傾向ときわめて類似している。
- 3) チャップリンとヒトラーの共通性は、両者とも大衆の支持が得られなければ、その存在理由が成立しないという点である。ヒトラーは、すでに大衆の人気を独占していたチャップリンを模倣してちょびヒゲをつけ、そのヒトラーを今度はチャップリンが「独裁者 (*The Great Dictator* 1940)」の中で戯画的に笑い飛ばすという、倒錯した関係がはからずも出来上がったのは20世紀の皮肉のひとつである。
- 4) 1933年、首相に就任したヒトラーは、8月末から9月にかけて、ニュルンベルクでナチス党大会を計画。「青の光」をみてレニの才能を称賛していたヒトラーは、党大会の記録映画を彼女に依頼する。ヒトラーは『貴女の人生の6日間を私に捧げて下さい』と言って頼んだという。啓蒙宣伝大臣のゲッベルスが率いる映画部はさまざまな妨害をしたが、レニは「信念の勝利 (*Der Triumph des Glaubens*)」を完成させた。そして1934年夏、ナチスは再びニュルンベルクで党大会開催を計画した。独

裁権を確立したヒトラーは突撃隊の隊長レームを肅清し、自らの権力を示威する為に記録映画撮影を意識した史上最大の党大会を計画。その計画を再びレニに依頼した。レニはナチスの依頼ではなく「ヒトラー個人の命令」として受諾した。

- 5) 文学と同様に、映像作品もいわゆる「テキスト・クリティーク〔原典批判〕」が必要な時代となった。特に映像作品に関しては、ここ10年以來のビデオの普及とともに、商業主義的に成功を取めた映画作品などではいくつかのバージョンが並立する事態も生じている。これは、映画館での上映に際しては、その長さがしばしば映画作家の意思を離れて短縮されるケースが多いことにより、商業的な上映後に映画作家が「再編集」する場合が生じるためである。いわゆる「改定版、ないしディレクターズ・カット版」の出現である。ドキュメンタリー映画「レニ」に関しては、日本上映に際してやはり「短縮〔カット〕」が生じている。時間にしてわずか数十秒であるが、短縮の意図がよく見えてこないのが残念である。と同時に我々が目にする映像は、作品が成立した後で商業的上映段階で操作されているという現実を押さえておく必要がある。
- 6) レニの「民族の祭典」や市川昆の「東京オリンピック」に見られる「過剰な演出」いわゆる「やらせ」の問題は、ドキュメンタリー・フィルムについて考える際に避けて通れない重要な問題として考える必要がある。

引用および参考文献

〔書籍〕

- Leni Riefenstahl ‚Memoiren Bd. 1 1902–1945‘ Ullstein, Hamburg 1987.
Leni Riefenstahl ‚Memoiren Bd. 2 1945–1987‘, Ullstein, Hamburg 1987.
L・リーフェンシュタール 「回想 上・下」 椎島則子訳 文芸春秋 1991年。
Rolf Thissen: 100 Jahre Film-Zahlen, Fakten, Mythen, München 1995, Heine Filmbibliothek.
三貴雅智 「ナチスドイツの映像戦略」大日本絵画 1996年。

- Hellmuth Harasek: ‚Mein Kino: die 3 100 schönsten Filme‘, Hamburg 1994,
Hoffmannund Campe Verlag.
- Hans-Jürgen Syberberg: ‚Hitler, ein Film aus Deutschland‘, Hamburg 1978,
Roh-wohlt.
- W. Jansen: ‚Die deutsche Geschichte, ADAC verlag, München, 1986. S. 369.
「映像の肉体と意思——レニ・リーフェンシュタール展」 Bunkamura ザ・
ミュージアム・カタログ 1991年。
- 「対談 レニ・リーフェンシュタールと映画『レニ』の提示するものをめ
ぐって」 「レニ」映画パンフレット所収、パンドラ 1995年。
- 荻昌弘 「罪の美——私の会えたレニ・リーフェンシュタール」 レーザー
ディスク『レニ・リーフェンシュタールの世界』解説資料 1985年。
- 小松弘 「第三帝国の映像ドキュメンタリー」 レーザーディスク『レニ・
リーフェンシュタールの世界』解説資料 1985年。
- 平井正 「ただ一度の、ドイツ映画の偉大な時代」 同学社 1981年。〔原著〕
Curt Riess: ‚Das gab's nur einmal – Die große Zeit des deutschen Films‘
S・クラウアー 「カリガリからヒトラーまで」 平井正訳 せりか書房
1980年。
- L／バルサク 「映画セットの歴史と技術」 山崎剛太郎訳 晶文社
1982年。
- 岩崎昶 「ヒトラーと映画」 朝日新聞社 1975年。
- 谷喬夫 「現代ドイツの政治思想—ナチズムの影」 新評論 1995年。
- H・グラウザー 「ヒトラーとナチス—第三帝国の思想と行動」 関楠生訳
社会思想社 1963年。
- 平井正 「ゲッベルス—メディア時代の政治宣伝」 中央公論社・中公新書
1991年。
- W・ミュンツェンベルク 「ヒトラー独裁下のジャーナリスト」 星乃治彦
訳 柏書房 1995年。
- 「ヨーロッパ映画ベスト200」 キネマ旬報社 1983年。
- 「ドイツ表現主義映画祭プログラム」 ドイツ文化センター 1980年。
- 「20世紀の歴史」 第81号 『ベルリン・オリンピック』 1975年 日本メー

ル・オーダー社。

吉田和比古 「都市の記号論～ベルリン：二項対立の首都再生」 『新潟大学言語文化研究』 第2号 p.1-14 1996年。

,'Geschichte des deutschen Films' hrsg. von. wolfgang Jacobsen, J. B. Metzler 1993.

〔新聞記事〕

「民族の祭典（世界シネマの旅）」朝日新聞 1992年1月18日。

「2つのバルセロナ・オリンピック」川成洋、『新潟日報』1992年7月30日。

「幻の人民オリンピック～半世紀前バルセロナで」朝日新聞 1月18日 1992年。

ヒトラー時代のベルリン・オリンピックに対抗して、バルセロナでも一つのオリンピックが開かれるはずだったが、スペイン内乱の勃発で中止になり歴史から抹殺され、人民オリンピックの名誉会長コンパニス・カタルニヤ州首相はフランコ軍により銃殺された。

「リーフェンシュタール・インタビュー」『新潟日報』1992年1月18日。

「映画『ショア』を見て～記憶浄化への猛烈な抵抗」辺見庸、朝日新聞、7月22日 1997年。

「美の誘惑～レニ・リーフェンシュタールとその美意識」柁島則子、『図書新聞』第2088号。

参考および引用「映像資料（ビデオおよびレーザーディスク）」

〔タイトル名は——すべて邦題〕

「カリガリ博士」(,Das Kabinett des Dr. Caligari) 1919年 監督ローベルト・ヴィーネ。

「巨人ゴーレム」(,Der Golem-Wie er in die Welt kam?) 1920年 監督パウエル・ヴェゲナー。

「ニーベルンゲン」(,Die Niebelungen') 1924年 監督フリッツ・ラング。

「メトロポリス」(,Metropolis') 1926年 監督フリッツ・ラング。

,Der Triumph des Willens, 1935. 監督L・リーフェンシュタール。

これは今でも公的な場での上映禁止となっているが、ビデオでは発売

されている。

「民族の祭典（オリンピア第1部）」（„Fest der Völker – Olympia Teil 1”）

1938年。

「美の祭典（オリンピア第2部）」（„Fest der Schönheit – Olympia Teil 2”）

1938年。

以上2作品とも制作総指揮・監督レニ・リーフェンシュタール。

「夜と霧」（„Nuit et Brouillard”）1955年 フランス 監督アラン・レネ。

「フィルム・ビフォー・フィルム」（„Film before Film – Was geschah wirklich zwischen den Bildern?“, Werner Nekes）1985年 バイオニア LDC。

「リーフェンシュタールの世界～20世紀を走りぬける映像のミュージズ」〔映像の先駆者シリーズ〕レーザーディスク社 1985年（レーザーディスク）
„The Wannsee Conference’（『ヴァンゼー会議』）1984 Infafilm GmbH München.

この作品は日本では未発売で、筆者の入手したものは英語の字幕付きである。

「レニ」〔原題：„Die Macht der Bilder: Leni Riefenstahl”〕『映像の力・レニ・リーフェンシュタール』／英語タイトル：‘The Wonderful, Horrible Life of Leni Riefenstahl’ 独・ベルギー合作、脚本・監督レイ・ミュラー、1993年制作、182分。

明らかに原題の „Die Macht der Bilder’ はリーフェンシュタールが作ったかつてのナチスの党大会記録映画のタイトル „Der Triumph des Willens’ と不思議と共鳴し合っている。

「ショアー」（„Shoah”）監督クロード・ランズマン NHK 衛星第二放送 1996年8月。

「アメリカン・シネマ～ハリウッドの軌跡『第7章 フィルム・ノワール～闇の魅力』」日本衛星放送 1995年。

「映画はついに百歳になった・第4回『映画とファシズム』」四方田犬彦 NHK 人間大学講座 教育テレビ 1995年。

「私説広告五千年史 第9回『ヒトラーの魔術』」天野祐吉 NHK 人間大

学講座 教育テレビ 1996年。

「20世紀の権力とメディア・第1回『大衆操作の天才ゲッベルス』」教育テレビ 1994年。

「ヒトラーの側近たち 第2回『ゲッベルス』」教育テレビ 1997年。

「陰謀～ナチスと戦った男」NHK 総合 1991年12月。

「NHKセミナー20世紀の群像『チャップリン』」加藤幹朗 教育テレビ 1990年。

補 遺

本年のベネツィア映画祭においては、北野武の作品がグランプリである「金獅子賞」に輝いたと報道された。この映画祭は1932年に始まるが、これはカンヌ／ベルリンと並んで世界の3大映画祭とされている。リーフェンシュタールは、その1932年に、彼女の第1回の監督主演作品である山岳映画「青い光」で銀賞を受賞。そして1938年には「金獅子賞」を受賞するという形でベネチア映画祭の歴史にその名をとどめている。

日本映画の金獅子賞受賞は、黒沢明監督の「羅生門」(1951年) 稲垣浩監督「無法松の一生」(1958年) について3度目となる。これら北野の作品に先行する2作品の受賞の時期は日本の戦後の復興期にあり、その受賞は、敗戦で自信を喪失した日本人にとって明らかに国威発揚の一翼を担ったに違いない。しかしこれらの作品は、まだ日本文化が一種のエキゾチシズムの枠組みで見られたいたことの証左でもある。だが、北野の作品によって初めて現代日本における反社会的なやぐざの世界が描かれて、それが承認された。今回の受賞があまりマスコミに騒がれていないことにはいくつかの理由が考えられる。その一つは内容の反社会性と暴力性に起因するものと思われ、平和ボケした大多数の日本人の感性を逆撫でしかねない側面を有しているからである。第二に、様々な芸術分野で国際社会で活躍する日本人が相対的に増加した今日においては、その受賞のインパクトも相対化されていることによる。さらに第三番目の理由として、北野個人の芸術への評価が日本映画総体の評価とは無縁であることを我々の多くが自覚していることによる。リーフェンシュタールが健康な肉体美を全面に押し出す

時、それがどこかでナチズムと共振し始めるという予兆は作品のどこにも見当たらないように思われる。そして北野の美学が彼女の対局に位置している時に、我々はその背後に忍び寄るファシズムを予感することはむずかしいとはいえ、暴力を抜きにして暴力を語ると、暴力で暴力を語ることには表現技術的な差異しかなくて、どちらも人間のこのぬぐいがたい本性を垣間見せることにおいて普遍性を獲得していると言える。