

竹峰義和『〈救済〉のメディアウム——ベンヤミン、アドルノ、クルーゲ』書評

田中 純

まず余談めいたものから始めさせていただきます。先日、来日した批評家のボリス・グロイス氏と言葉を交わす機会がありました。わたしはかつて『政治の美学』という著書で、ハンス＝ユルゲン・ジーバーベルクの映画『ヒトラー、ドイツからの映画』を論じるにあたり、グロイス氏の著書『全体芸術様式スターリン』における1970年代から80年代にかけてのソツツアートの分析を参考にしました。そのことをグロイス氏に告げたところ、彼ら二人は長年の友人であるとのことでした。ソツツアートにおけるスターリン神話の扱われ方は、ジーバーベルクがヒトラー神話を過剰に拡張強化して寓意的に表現し、いわば内破させようとした手法と酷似しています。こうした手法はヒトラーやナチズム表象のあり方としては1970年代前後に特徴的なものでしたが、ちょうどそれと対応した現象が、スターリニズムの表象においても同時代に存在していたわけです。

竹峰さんのこの書物で取り上げられるアレクサンダー・クルーゲの、映画版『資本論』とも言える作品、『イデオロギー的な古典古代からのニュース』には、ほかならぬグロイス氏が登場し、ロシアにおける死者の蘇生をめぐる思想について、クルーゲからインタビューを受けています。竹峰さんの本の大きな貢献のひとつが、この作品をはじめとするクルーゲの業績の詳しい考察にあることは疑いありません。DVD3枚組で合計9時間半に及ぶ『イデオロギー的な古典古代からのニュース』は、モンタージュを駆使した構成と常軌を逸した長さにおいて、ジーバーベルクの『ヒトラー』との比較を誘います。彼らはほぼ同世代の、いずれも「ニュー・ジャーマン・シネマ」と呼ばれた時代を共有している映画監督です。ジーバーベルクの作品に引きつけられれば、クルーゲのこの映画は『資本論』をめぐる言説や表象、ひいてはマルクス神話の再活性化かつ脱構築であると言えるのかもしれませんが。

このような対比を連想するのは、同じく本書で論じられている1981年に刊行されたクルーゲとオスカー・ネクトの共著、『歴史と我意』の書物としての成り立ちが、ジーバーベルクの映画との同時代性を感じさせるためでもあります。具体的には、わたしが『政治の美学』でジーバーベルクの映画との、本人たちはけっして許容しないだろう共通性を指摘した、クラウス・テーヴェライトの『男たちの妄想』や『王たちの書』といった浩瀚な書物と、クルーゲらの著書とのあいだに認められる、書物という「媒体(メディアウム)」の形式上の対応関係です。テーヴェライトの著作群と同じく、『歴史と我意』もまた、合計で1200頁以上の長さという圧倒的なヴォリュームのうえ、文字ばかりではなく、写真や図、イラストが渾然一体となった構成を特徴としています。

こうした類似を語る以上、著作や映画の内実に関する詳細な検討が必要なことは言うまでもありません。だがそれ以前に、映画や書物という媒体のうちにきわめて異種混淆した

要素を可能な限り詰め込み、その媒体形式を極限まで酷使しようとする共通した志向性がそこにあることは歴然としています。もとより、たとえばアレゴリカー固有のメランコリーが支配的なジーバーベルクに対して、竹峰さんによれば、クルーゲにおいてはアイロニカルな「軽薄さ」こそが優勢である、といった違いは顕著であるにしても。

しかし、書物や映画の形式を「酷使する」というこの方法は、翻ってみれば、その形式を信じ、あくまでそれを引き受けてこそ可能になるものでしょう。9時間半の映画がDVDでパッケージ化される時、その全体をひとつの「作品」と見なすことが暗に求められています。だとすれば、本書で語られるアドルノの「投擲通信」モデルは、そこになお執拗に生き残っているのではないのでしょうか。

だが、映画ですらもはや、作者によって一体のものとして提示された、そのような受容形式のもとにはとどまっていません。YouTubeで『イデオロギー的な古典古代からのニュース』を検索してみればわかります。おもにインタビュー部分を抜き出した3時間を超えるクリップから数分程度のものまで、この映画のさまざまなヴァージョンの断片に遭遇することになるでしょう。では、これは本来一体化されているべき「作品」の、細切れにされた安易な消費形態への墮落に過ぎないのでしょうか。それともそこにはポジティブに評価されるべき、あらたなメディアの可能性があるのでしょうか。言い換えれば、このように断片化した流通形態は、「救済」のメーディウムとなりうるのでしょうか。

ここで翻って、竹峰さんの著書そのものへの問いを立てるとすればそれは、書物や映画はそれ自体としてなおいまだに、「救済」のメーディウムたりえているのだろうか、というものになるでしょう。本書もまた一冊の書物です。それはベンヤミンの初期から後期、ついでアドルノの初期から後期、さらにその系譜がクルーゲへと引き継がれ、『歴史と我意』を経て『イデオロギー的な古典古代からのニュース』へと展開する流れをたどる、きわめて明快な構成をもっています。本書が踏まえているのは伝統的とも言える学術書の形式であり、そこにおけるアドルノたちのテキストの読解は、一字一句を慎重に解釈するまっとうに文献学的なものと言えるでしょう。では、こうした堅固な学術的構築性という形式や「文献学をすること（フィロロギーレン）」という本書の方法は、過去のテキストに対する「不実なる忠実さ」と著者が呼ぶ、ベンヤミン、アドルノ、クルーゲの「破壊的」な姿勢や思想に対して、どのような関係を取り結んでいるのでしょうか。

本書ではこの三人に共通する方法が「モンタージュ」と名指されています。竹峰さん自身も本書で、彼らのテキストや作品に対して或る種の「モンタージュ」を行なっていると考えればよいのかもしれませんが。しかしそのとき、「モンタージュ」とは具体的にはいったいどのような営みを指していることになるのでしょうか。

じつを言えば、わたしはこの「モンタージュ」という概念の広義の用法には懐疑的であり、その点については別の場所で論じています。その際に「モンタージュ」と対置して用いているのが、アドルノのヘルダーリン論に由来する、「パラタクシス」の概念です。こ

の「パラタクシス」との関係でわたしが本書から教えられたのは、作品やテキストをおのずから瓦解させる「暴力」の問題にほかなりません。たとえば本書では、ベンヤミンのヘルダーリン論をめぐって、ヘルダーリンにおける「中間休止」とは「表現しえない暴力」である、と指摘されています。竹峰さんによれば、その「崇高な暴力」の発現はアドルノの場合、ベートーヴェンの晩年様式に認められるように、作品が内包する諸矛盾によって自壊し断片化する瞬間のうちにこそ見定められています。

初期ベンヤミンからアドルノに継承されたこの「暴力」の発現形態としての「表現なき」「中間休止」は、しかし、いったいどこから、何によって到来するのでしょうか。「モンタージュ」という概念は、作品を解体するこの力の由来を作者という主体に求めさせかねません。だがもし「モンタージュ」がそのようなものであるならば、それは主体による同一化に服した、志向性へのたんなる従属にとどまってしまうことでしょうか。作品を内破的に自壊させるのは、作者の主観的な意図などではありえないはずです。しかし他方で、アドルノのように、物象化の挙げ句に資本主義社会の矛盾が作品内で昂進した結果、それが作品構造を内破させる力になると考えることは、資本主義がおのずから恐慌という破局を迎えて終焉することを待つのに似た、一種の終末待望論にいたってしまいます。

このアポリアのもとで、ではいったい、わたしたちはどのようにしてテキストを書き、作品を創造すればよいのか。

このような問いによってわたしが本書の議論から出発して考えたいのは、書物や映画、テキストや映像、哲学的批評や芸術作品を「救済」のメーディウムたらしめる条件です。本日の催しを主催している科研のテーマで謳っている「リアリズム」とは、そのためのひとつのキーワードであると言ってよいかもしれません。ベンヤミンたちに引きつけた言い方をすればそれは、対象に対する「逐語的な翻訳」と呼ぶことができるでしょう。

本書のなかでそんな「逐語的な翻訳」によって、アドルノが目したような一種の「外来語」となっているのが、ほかならぬ「救済」という言葉であるように思われます。この「救済」という一語を、よりいっそう「逐語的に」「翻訳」しようとしたとき、本書は内在する緊張の極限で空中分解するように瓦解して、アドルノの言う「身振りの種類何か」がそこに開示され、「非同一的なもの」がミメシス的に知覚されることになるのではないかと——そんな直感が訪れます。そしてそのときにこそ、書物はその極限的な「思考の身振り」を感性的に「知覚」させるメーディウムとなりうるのではないのでしょうか。本書の場合、そうした「思考の身振り」とは、歴史のなかに潜んだアクチュアリティを救済すなわち解放するために、過去に繰り返し立ち返ろうとする「身振り」にほかなりません。そのような身振りをベンヤミンは「歴史の逆撫で」と呼んでいました。

その身振りを比類ない的確さで表わした或るテキストの断片を引用することによって、この書評を終えることにしたいと思います。それは竹峰さんが編者として編んだ、一昨年急逝された奥様、御園生涼子さんの遺稿集『映画の声——戦後日本映画と私たち』に収

められている、大島渚監督のための追悼文です（ご存じの方が多いと思いますが、御園生さんは優れた映画研究者であり、この『映画の声』は昨秋、竹峰さんの本とほぼ同じ時期に出版されています）。御園生さんによる追悼文の、末尾のくだりを読み上げます——「ヒリヒリするような感覚のなかで、もう一度、わたしたちはオオシマに出会わなければ。もう一度、もう一度。その運命にも似た引力の圏内に入ることを恐れずに、その繰り返されると同時にただ一度でしかない出会いのチャンスに、もう一度賭けてみなければ。ただもう一度だけでも。」

御園生さんのこの「もう一度」という言葉、その「声」を、竹峰さんの書物の「救済」という言葉の背後に聴き取ることができるようにわたしには思えました。なぜなら「救済」とは、御園生さんが書いていたように、「繰り返されると同時にただ一度でしかない出会いのチャンス」に「賭ける」ところにしかないはずだからです。思い出しておきましょう、一回性と反復性とのこの弁証法に、ベンヤミンが「幸福」という名を与えていたことを（ちなみに、ベンヤミンの思想におけるこの弁証法は、本日残念ながら欠席された中村秀之さんが、そのポスト占領期日本映画論の著書『敗者の身ぶり』所収の美しいテキスト、「夜のしるし——映画、歴史、救済」のなかで、まさに映画こそが有する「一回限りのものを反復する逆説的な力」への洞察として着目している認識です）。

竹峰さんの『〈救済〉のメーディウム』と御園生さんの『映画の声』、「救済」という言葉と「もう一度」という言葉——二人の著者の個人的な関係性を超えてそこに、二冊の書物を横断してきらめく「星座」のように、あるいは「流星」のように、ひとつの「身振り」が一瞬、つかの間のイメージとして浮かび上がるのを覚えます。そう、書物や映画は、こうした「他者たち」との「運命的な」出会いのうちではじめて、閉鎖的な一体性から解き放たれ、「救済」のメーディウムとなりうるのかもしれませんが（御園生さんのテキストはいみじくも、「オオシマナギサを追悼する——つねにいつもそこにいる運命的な「他者」に向って」と題されています）。二冊の書物のこの共振、この交わりが、「救済」を感覚的に予感させるのです——反復であると同時にその都度、ただ一度限りの「幸福」の経験として。そんな「運命」としての「出会い」のために必要な「思考の身振り」を、あの声は竹峰さんの書物の読者であるわたしたちに呼びかけ続けているように思われてなりません——「もう一度、もう一度、ただもう一度だけでも」、と。