

19世紀末から20世紀にかけての大都市の発展と映画メディアの普及により、人間の知覚には大きな変化が訪れた。初期の映画がサイレントだったこともあり、言語による理解の障壁の少ない映画は国境や社会階層の違いを越えて幅広く浸透していった。映画理論家ベラ・バラージュが『視覚的人間』(1924)で喜ばしく宣言したように、映画は人間にとっての新しい言語として様々な差異を超越するメディアだった。

しかしこうしたメディアおよび芸術史の研究には一つの盲点がある。大衆文化の興隆によって実はジェンダーの境界も大きく揺らがされたのだが、その事情がこれまで極めて限定的にしか考察されなかったことである。群集が一枚岩的な集団でないを理解することは容易だが、実際に群集の内部における差異を把握することは難しい。とりわけ映画メディアのように様々なナショナリティ、社会階層、ジェンダーを呑みこんだ現象を扱う場合、ダイナミックに変動してゆく差異を把握することはさらに厄介な課題となるだろう。それゆえこれまで十分に考察されてこなかったジェンダーの観点で映画の読み直しを行うことは、既存の映画史記述の中で不可視にされてきた側面に新たな光を当てる可能性をもつだろう。

1 女性観客の登場

映画によって女性は二重の意味で視覚的な存在となった。すなわち見る女性と見られる女性の双方が大挙して登場したことがある。見られる女性は、映画館のスクリーンやポスター、雑誌グラビアなどに氾濫した。一方、見る女性はその消費者である女性観客となって現れた。演劇やコンサートホールなど伝統的な芸術鑑賞の場と違い、映画館は女性が男性の同伴なしに気軽に出かけられる場所である。多くの女性が公的な場で単独に行動する機会を得たことは、20世紀初頭の大都市の発展と切り離すことができない。

大都市においてジェンダー・アイデンティティの揺らぎは目立った特徴である。とりわけ映画は市民社会のモラルの不安定さを暴露するような刺激的な見世物を提供し、ジェンダーやセクシュアリティの様態が実は多様であることを直接的または潜在的に提示している。大胆に誘惑する女、女装する男、それらは偽装されたポルノグラフィや暴力的な喜劇となって観客の空想力を刺激した。映画が女性観客にも開かれた場であったことは、彼女たちがこうした映画の表現を十分に享受する機会を得たことも意味する。だが映画は観客にイマジネーションの解放をもたらす一方、厳しい検閲にも晒された。映画の歴史には絶えずせめぎ合う二つの力、すなわち自由に越境する力と、

境界を強固にしようとする力の対立を明瞭に見てとることができる。

女性観客の登場が歴史的に重要なメルクマールであった事実に呼応して、ドイツでもっとも初期の映画研究書は 1914 年エミリー・アルテンローという女性によって執筆された。『映画の社会学について 映画興行とその入場者の社会層』は映画を見る女性観客、とくに富裕な市民層の女性について考察した先駆的な論考である。しかし映画と女性の関係を探る研究や言説は、その後映画が大規模に発展し産業化されるにつれ、急速に背景に押しやられてしまう。

2 ワイマール時代の女性観客 - 「普通の女店員」

ワイマール時代の女性観客について書かれた文章に、ジークフリート・クラカウアーのエッセイ「普通の女店員が映画に行く」がある。当時社会で目立つ存在となった女性店員に仮託された虚構の映画鑑賞記である。当時の典型的な娯楽映画を見にでかける彼女は、劇場ではストーリーに没入してハラハラドキドキの連続で、悲恋のラストには涙をこらえきれない。クラカウアーはこの無名の女の子の鑑賞態度を記述しながら、映画産業が現状体制維持のために社会の問題から大衆の目を逸らそうとする策略を批判的に解明してゆく。

こうした左翼知識人による大衆文化批判において、ナイーブで受身的な観客に女性の姿が与えられていることは重要である。それによって観客の特徴にもジェンダー・バイアスがかかることになる。彼女たちは社会批判のための深い洞察能力が欠けているとされる一方で、映画の提示する愛の物

語を十分に堪能する能力を与えられる。愛とは近代においてとりわけ女性的な領域に置かれてきたものである。

だがそうした女性観客を観察している当の男性知識人もやはり観客の一人なのだ。つまり映画観客のポジションはジェンダーと階級によって分割されることになる。一方に男性知識人の批判的まなざし、他方に女性店員の受身的な享受、だがそれは別々の個体や集団を指すものとはいきれない。この点からベンヤミンやクラカウアーが映画の特徴として挙げた「散漫な受容」という要因を考え直すべきだろう。「散漫な受容」とは女性店員の立場と男性知識人の立場を醒めた批判的感覚をもって行き来できることをいうのではないか。そもそも「普通の女店員」とは、大衆の本来の娯楽享受のあり方を代表するものとしてクラカウアーが生み出した観客イメージである。つまりこの「女店員」は映画館に訪れる現実の女性観客の記録だとはいえない。とはいえこの女の子の鑑賞態度をただ否定的に捉えることもできないだろう。クラカウアー自身映画ファンであり、ワイマール時代において彼は大衆の刹那的な娯楽享受に肯定的な側面も見出していた。だがこうした大衆への理解を後年クラカウアーは放棄する。ドイツがファシズム体制になった後、彼は有名な『カリガリからヒトラーへ』（1947）を執筆し、ワイマール映画とドイツの大衆のファシズムの心性を徹底的に批判した。

今日残されているワイマール時代の女性像の大半は、結局映像や言説表現の権利を握っていた男性によって構築されたイメージに過ぎないのかもしれない。しかしだか

らといって、男性のまなざしが一方的に女性イメージを支配し規定しているとも言いきれない。記録された女性像を考察するにはイメージ自体、その参照項となる現実の女性たち、そしてそれを記述する者のあいだの関係性を探り、そこに内包されるずれに注意を向ける必要があるだろう。これまでの映画史記述が家父長的・異性愛的におこなった価値付けと、それに対する初期のフェミニスト理論の全面的な異議申立てという二項対立の硬直を超えたところでどのような読みの可能性が見出されるのか。現在残された映画作品と様々な言説を検証したとき、大衆と映画、見るものと見られるものの中にはずっとダイナミックな関係が読み取れるのではないか。

3 ディートリヒとブルックス 越境する女性スター

映画における女性スターは、見られる女として究極の崇拜対象である。それはショウビジネスのシステムの中で構築される虚構のキャラクターではあるが、単なる空虚なイメージではなく具体的な身体を持つ存在である。この虚実入り混じったスターという現象には、社会における女性のイメージの多層性をもっともはっきりと現れている。

ワイマール時代のドイツ映画において、アメリカ的なモダンガールの典型例を見出すのは難しい。例えば当時を代表する女優はマルレーネ・ディートリヒだが、彼女がドイツで出演した 20 本近い映画の中で、モダンガールの役柄を得たことはなかった。出世作の『嘆きの天使』でさえ、後に伝説となったマルレーネ像と比較するとず

っと自然な表情や身振りを見ることができず、彼女独自の大胆にセクシュアルな魅力は、むしろワイマール期ベルリンのレビュー舞台上で発揮された。ベルリンの同性愛サブカルチャーシーンにも出入りしていた彼女は、女性の間でも絶大な人気を博していた。こうした彼女の魅力は、映画においてはハリウッドで初めて発揮される。渡米第 1 作の『モロッコ』の彼女はタキシード姿で歌い、客席の女性にくちづけする。ただしそれは映画中の舞台パフォーマンスであり、映画の本筋は彼女とゲーリー・クーパーの恋愛である。ここで注目したいのは、物語や扮装の二重化によって同性愛的要素が巧妙に焦点をずらされ、いわばふたたびクローゼットの中に隠蔽されることではなく、むしろ彼女のパフォーマンスがハリウッドの高度な映画技術によって十全に開花したことである。見られる女性としてフェティッシュの極点にあるディートリヒのエッセンスは、ワイマール時代のサブカルチャーで彼女が培ったものであり、それが時間と空間のずれとともにアメリカで完成された。彼女のジェンダー規範を攪乱するパフォーマンスがよりによってアメリカのショウビジネスの中心地で可能となったのは、彼女がアメリカでは異邦人であるがゆえの特権だったのかもしれない。

ディートリヒと逆のルートを辿って伝説となった女優がルイズ・ブルックスである。彼女は 1920 年代アメリカ映画のフラッパー女優の一人だったが、当時の人気スターであるコーリン・ムーアやクララ・ボウの影で、目だった成功を得ることは出来なかった。そんな折にブルックスは G・W・パブスト監督に見出されてドイツ映画

『パンドラの箱』の主演ルルを演じることになる。だが彼女のアメリカ時代の出演作とルルとを見比べても、その容姿や身振りにほとんど違いがない。それは当時ドイツの主導的なルル・イメージだった男を貪り食う妖婦とはまるで異なったキャラクターであるだけでなく、ヴェーデキントの原作戯曲の時代設定である世紀転換期ドイツの女性イメージともそぐわない。だがブルックスの存在感はこの物語の要請するヒロイン像に見事に合致する。彼女は常に他者の欲望のまなざしを惹きつけ、強烈に光を照り返す。しかし彼女自身の内面は誰にも知られない。それはワイマール期ベルリンに突如現れた絶対的な他者としての女性、アメリカから来たモダンガールの魅惑と神秘をそのまま体現しているかのようだ。ハリウッド的なハッピーエンドを拒否した映画『パンドラの箱』では、ルルすなわちブルックスは周囲の男女をみな破滅させ、最後に自身も命を落とす。

ブルックスのルルは、そのままベルリンにおける「新しい女」の短命さ、評価の揺らぎ、異邦人的な特徴を刻印していると言えれば言い過ぎだろうか。だがその短命さや理解しがたさが逆に伝説を生みだす力を得たのだ。一過性の現象だった1920年代のモダンガールの魅惑的なイメージが、現代にいたるまで様々に引用され再活性化されて我々に影響を与えつづけているその源泉に、ブルックスが体現したこの捉えがたい謎がある。しかしそれをただ追認するだけでは、他者としての女性という昔ながらのジェンダーの配置を反復するだけに終わるだろう。つまりこの捉えがたさこそモダンガールという現象を考察する際のジレンマ

をはっきり示す要因なのだ。

【参考文献】抜粋

Emilie Altenloh: *Zur Soziologie des Kino. Die Kinounternehmung und die sozialen Schichten ihrer Besucher*. Jena: Diederichs, 1914. Reprint: Hamburg: Medienladen, 1977.

ヴァルター・ベンヤミン『ベンヤミン・コレクション1 近代の意味』、浅井健二郎編訳・久保哲司訳、ちくま学芸文庫、1995年
Louise Brooks: *Lulu in Hollywood*. Expanded Edition. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000.

Marlene Dietrich: *Ich bin, Gott sei Dank, Berliner*. Frankfurt/M: Ullstein, 1987. マレーネ・ディートリッヒ『ディートリッヒ自伝』石井栄子・伊藤容子・中島弘子訳、未来社、1990年

Thomas Elsaesser: *Das Weimarer Kino - aufgeklärt und doppelbödig*. Berlin: Vorwerk 8, 1999.
Geschichte des deutschen Films. Hrsg. v. Wolfgang Jacobsen, Anton Kaes, Hans Helmut Prinzler. Stuttgart, Weimar: Verlag J. B. Metzler, 1993.

Siegfried Kracauer: *Die Ornament der Masse*. Frankfurt/M: Suhrkamp, 1963. ジークフリート・クラカウアー『大衆の装飾』、船戸満之・野村美紀子訳、法政大学出版局、1996年

Barry Paris: *Louise Brooks. A Biography*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000.

Patrice Pedro: *Joyless Streets. Women and Melodramatic Representation in Weimar Germany*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1989.

Linde Salber: *Marlene Dietrich*. Reinbek bel

Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2001.

Heide Schlüppmann: *Ein Detektiv des Kinos.*

Studien zu Siegfried Kracauers Filmtheorie. Ba-

sel und Frankfurt/M: Stroemfeld, 1998.