

レニ・リーフェンシュタールと「ファシズムの美学」

井口 祐介

1. はじめに

レニ・リーフェンシュタールほど、賞賛と批判とをあわせて一身に集めた映画監督は珍しい。現代でもピーター・グリーナウエイやラス・フォン・トリアーなどは「問題作」を次々に発表し、賞賛と批判を得ているが、それはあくまでも芸術的側面においてである。しかし、リーフェンシュタールについては常にナチスとの関連についての指摘がついてまわり、政治的な理由による批判がなされる。また一方では、彼女の作品の美しさも依然として賞賛されており、ここでは美的な面においての評価がなされている。リーフェンシュタールを擁護するものたちは、芸術性の高さ、美しさを根拠に彼女の正当化を試みるのである。「彼女は芸術を作り上げただけであり、政治的にはヒトラーに利用されたのだ」と弁護する。政治的に彼女を批判するものたちと、美的に彼女を擁護するものたちの間には、明らかに対話が成立していない。本稿では、リーフェンシュタール作品に見られる極めて優れた美的表現そのものの中に根本的な問題があるのではないかと、とのスーザン・ソントグによる問題提起を足掛かりに、リーフェンシュタールをめぐる問題について見ていきたい。

2. レニ・リーフェンシュタール略歴

レニ・リーフェンシュタールは1902年8月22日、ベルリンの裕福な家庭の長女として生まれた。本名はヘレーネ・ベルタ・アマーリア・リーフェンシュタールといい、「レニ」は「ヘレーネ」の愛称である。兄弟は、3歳年下の弟がいた。会社経営者である父親は、保守的な家長的権威主義者であり、大変に厳しい人であった¹⁾。はじめに舞踏家として活動を開始したリーフェンシュタールだったが、父親は彼女がダンスを習うということ自体に反対であった。舞踏家としての他に、クライマー、スキヤー、ダイバーでもあったリーフェンシュタールが幼少時からスポーツに親しんだであろうことは容易に想像がつくが、

それでは彼女の美学、美意識の原点はどこにあるのか。実はリーフェンシュタールの父親は、以上のような態度を示しながらも、自身の若い頃にはアマチュア劇団に所属しており、演劇などの芸術一般に興味を示す人でもあった²。また、母親も一時女優になることを夢見ていた女性だった³。また、瀬川は彼女を「ドイツ文化史の申し子」と呼び、ロマン主義、モダンダンス、裸体主義、ワンダーフォーゲル、古代ギリシャ崇拜、健康運動、オカルティズム、神秘思想等の20世紀前半の文化の影響を色濃く受けたことを指摘している⁴。

父親の反対にあいながらもリーフェンシュタールは、結局は父親の許しを得て、ダンス学校に通うことになり、1923年にはミュンヘンでソロの舞踏家としてのデビューを果たした。公演は概ね好評であったと彼女は回想している。幸先の良いデビューを飾ったリーフェンシュタールだったが、デビューの翌年1924年にはプラハでの公演中に怪我を負い、舞踏家としての活動を続けることは絶望的になる。しかし、このことが彼女と映画の出会いのきっかけにもなると、リーフェンシュタール自身は回想している。

ある日、医者に行くために列車を待っていた彼女は、プラットホームに貼られたアーノルト・ファンク監督の山岳映画『アルプス征服』のポスターに釘付けになり、駅を出てそのまま映画館に向かい、この映画を鑑賞した、という。この映画に熱狂した彼女は、アーノルト・ファンクのもとに押し掛ける形となり、同監督の新作『聖山』のヒロイン役を得たのだった。ファンク映画に主演する中で、リーフェンシュタールはファンクから徐々に映画撮影の技術を学びはじめた。ときにはファンクの代役で監督を務めることや、編集作業を行うこともあったとのことである。

やがて彼女は自ら描いたイメージを映像化したいという思いにとらわれるようになる。これが彼女の監督第一回作品となる『青の光』の原イメージであった。当初、彼女は自ら監督するとは思いつかなかったが、誰かに監督を依頼する資金がなく、自らメガホンをとることに決めた（同じ理由で主演も兼任している）と述懐している。脚本の執筆については、詩人であり著名な映画原作者であったユダヤ系ハンガリー人のバラージュ・ベラの協力を得ることが可能になった。リーフェンシュタールの打診にバラージュが応じたのである。1932年3月にプレミア上映、成功を収めた⁵。

『青の光』のプレミア上映と前後して、リーフェンシュタールはヒトラーを知ることになる。ヒトラーの演説を知らせるポスターを見かけた彼女は、その政治集会へと足を運んだ。リーフェンシュタールはヒトラーに魅了され、ヒト

ラー宛に面会を希望する旨をつづった手紙をしたためた。まもなく、リーフェンシュタールとヒトラーは面識を持つ。リーフェンシュタールは、彼女がヒトラーに関心を持ったのと同時期に、たまたまヒトラーも彼女に興味を持ったのだと述べているが、平井は以下のように推測している。

自ら非政治的と主張している彼女が、一体何を期待してヒトラーに接近したのだろうか。ヒトラーが『聖山』を見て感銘を受け、彼女に注目していることを知ったのが、接近の重要な動機であろう。⁶

なるほど、『青の光』製作にあたって、資金難に直面した経験のある彼女が、政権を手中に収める直前の気鋭の政治家をパトロンとしようとしていたとしても不思議はない。

1933年、ヒトラーが政権を取ってから初めての党大会の様子の記録映画の製作を、ヒトラーはリーフェンシュタールに依頼する。リーフェンシュタールは当初、ナチスのための映画を撮ることを辞退した。しかし、結局彼女はこの党大会の様子を、十分な準備のないまま記録し、プロパガンダ3部作の最初の作品となる『信念の勝利』を監督した。

1934年、リーフェンシュタールは再度、ナチスの党大会の様子をカメラに収めることになる。『意志の勝利』である。これには、同年に粛清されたエルンスト・レームが『信念の勝利』のフィルムに多く映りこんでおり、これをそのまま党大会の公式の記録として残すことがヒトラーにとって不都合であったという事情がある。新しい党大会の記録が必要となったのである。

1935年、翌年開催されるベルリン・オリンピックの記録映画の準備を開始する。依頼は、国際オリンピック委員会のカール・ディーム、ヒトラーの双方からされた⁷。1936年に行われた撮影の後、編集作業には1年以上が費やされた。1938年、プレミア上映。なお、撮影にあたって、リーフェンシュタールは、競技の再現や演出を行い、また編集時には、フィルムの裏焼きなどを行い、多少の真実性を犠牲にしてでも美的に優れたものを作ろうとしており、「週間ニュース映画」を作る気はさらさらなかった⁸。それは『意志の勝利』についても同じである。

1940年、ヒトラーとのコネクションを盾に『低地』の製作を開始する。しかし戦時下での撮影は難航し、結局この作品が日の目を見るのは、1954年のこと

だった。

戦争末期から戦後、リーフェンシュタールは連合軍による逮捕・釈放を繰り返され、自由の身となったのは1948年のことだった。非ナチ化審査機関はリーフェンシュタールがナチではなかったが、同調者（Mitläufer）であったとの判決を下した。その後もリーフェンシュタールは映画製作への意欲を燃やすが、「ナチスのプロパガンダ映画を撮った」とされる彼女が新作映画を完成させることはできなかった。度重なる「妨害」にみまわれ、また「誹謗中傷」の報道に対する訴訟に明け暮れることになった。

1955年ごろからアフリカに魅了されたリーフェンシュタールは、当初映画を撮るつもりでアフリカへ渡った。しかし、フィルムの問題などでそれもかなわなかった。結局、そこで「発見」したヌバ族の写真を撮影することに熱中し、1973年に写真集『ヌバ』を発表し、70歳にして写真家へと転身したのである。それどころか翌74年には年齢を詐称してダイバー試験に合格、71歳にしてダイバーとしてもデビューした。水中写真の撮影も開始し、これが遺作となった最後の映画『ワンダー・アンダー・ウォーター／原色の海』へとつながる。

2000年、スーダンから帰路、飛行機事故に遭うが一命をとりとめる。2003年9月8日、バイエルン州ペッキングで死去。死因は老衰。101歳の誕生日を迎えたばかりだった。

3. リーフェンシュタール作品への評価

その100年余りの生涯でリーフェンシュタールが完成させることが出来た映画はわずか7本に過ぎない。以下が彼女の全作品である。なお、オリンピア二部作はひとつの作品として数えた。

『青の光（Das Blaue Licht）』1932年（兼主演）

『信念の勝利（Sieg des Glaubens）』1933年

『意志の勝利（Der Triumph des Willens）』1935年

『自由の日（Tag der Freiheit - Unsere Wehrmacht）』1935年

『オリンピア第一部・民族の祭典（Olympia Teil 1 - Fest der Völker）』1938年

『オリンピア第二部・美の祭典（Olympia Teil 2 - Fest der Schönheit）』1938年

年

『低地 (Tiefland)』1940年—1954年 (兼主演)

『ワンダー・アンダー・ウォーター／原色の海 (Impressionen unter Wasser)』

2002年 (兼出演)

リーフェンシュタールの作品はどのように評価されたのか。以下にそれをまとめた。

『青の光』 チャーリー・チャップリン⁹やヴァチカン¹⁰にも感銘を与えた。ヴェネツィア国際映画祭銀メダル受賞とリーフェンシュタールは言う¹¹が、はっきりしない。

『意志の勝利』1934/35年度国家映画賞、1937年パリ万国博覧会 グラン・プリ受賞¹²

『オリンピア』1937/38年度国家映画賞¹³

1938年ヴェネツィア国際映画祭 ムッソリーニ杯 (最高賞) 受賞¹⁴

キネマ旬報オールタイムベスト外国映画 (1995年) 第78位¹⁵ 第17回 (1940年度) キネマ旬報賞ベストテン外国映画第1位 (『民族の祭典』に対して)¹⁷

同第5位 (『美の祭典』に対して)¹⁸

『低地』 ジャン・コクトーに感銘を与えたとされる¹⁹。

瀬川は『意志の勝利』を「リーフェンシュタールの名前に決定的な負の刻印を押しした」として〈呪われた映画〉と呼んでいるが²⁰、それとは対照的に1937年のパリ万国博覧会での上映の際には、ドイツ以上の喝采を受けたとリーフェンシュタールは回想している。実際、この作品はグラン・プリを受賞し、エドゥアル・ダラディエ首相直々に賞が授与された²¹。

『意志の勝利』および『オリンピア』に与えられたドイツ国家賞とは、第三帝国から「国家映画」および「国家図書」に対して贈られる賞であった。ゲッベルスの日記にはこうした記述があると平井は引用している。

37年11月26日 (金) : 私は総統にレニ・リーフェンシュタールのオリンピック映画について話した。彼は映画が成功したことをとても喜んだ。われ

われはレニに、いささかの名誉を与えるために、何かしようと思う。彼女はそれに値した。彼女は非常に長いあいだ、名誉と賞賛を断念していた。²²

また、ゲッベルスは、ドイツ国家賞授与の際にリーフェンシュタールに電報を送った。

オリンピック映画『民族の祭典』と『美の祭典』の卓越した成果に対しての最高の承認が、1938年の映画の分野においてあなたに授与されたことは、私にとってきわめて欣快とするところです²³。

4. リーフェンシュタールの政治性

リーフェンシュタールをめぐる問題は、彼女がナチスへ協力したことをもって語られることが常である。例えばヒトラーやゲッベルスにどれだけ近い位置におり、何をどこまで知っていたのかという点を尺度として、彼女の責任が計られるのである。確かに、彼女の知ると知らざるとに関わらず、彼女の作品はナチス政権によってプロパガンダとして利用されたのは明らかであり、その事実をもって彼女は断罪されてきた。それに対してリーフェンシュタールは、自分は非政治的であり、ただ芸術作品として映画を撮ったのだと繰り返し弁明してきた。しかし、リーフェンシュタールとナチス政権との関連についてのみ言及し、ナチスの犯罪への彼女の関与の度合いを計ることだけが、はたしてリーフェンシュタールという稀代の映像作家にまつわる問題の核心なのであろうか。

確かにリーフェンシュタールの映画における成功は、ナチス政権との蜜月に多くを負っていた。まず確認しておかなければならないのは、そもそも1933年以降、映画政策を重要視したナチスにより映画は統制化に置かれていたという事実である。ウーファについては言わずもがなであるが、さらに小プロダクションへもその影響力は及んだ。ナチス政権により創設された映画信用銀行（Filmkreditbank）がその顕著な一例である。この信用銀行は、映画製作の資金を特に小プロダクションへ融資するという目的を持っていたが、それにはいくつかの条件があり、例えば脚本、配役等を予め提示しなければならない。映画信用銀行には、ゲッベルスが統べる宣伝省から腹心が送り込まれており、これは事実上、映画製作前の政権による事前検閲を意味した。また、同時に映画製作の現場からユダヤ人の排除も行っていた。また1934年に公布、施行された

映画法においては、ドイツ国内において製作されるすべての劇映画は、検閲を受ける必要があることが明記された。1934年以降のドイツ映画は、ナチス政権の検閲を受けたものであったのである。『オリンピア』については、ゲッベルスの協力を得て、映画信用銀行からこのオリンピック映画への資金の調達が実現出来たことを、リーフェンシュタール自身も自伝の中で述べている²⁴。

そうした点については、彼女の映画が当時国際的にも高く評価されたのだ、と反論がなされるのが常であり、リーフェンシュタール自身もこの点をその都度強調する。その際には、ヴェネツィア国際映画祭で最高賞を受賞したことが必ずと言っていいほど言及される。現在でも、映画賞といった類のものは極めて政治性が高いものではあるが（そして米国のアカデミー賞を見れば、映画賞における政治性がいかなるものか一目瞭然である。しかし、そうした政治性自体も映画賞の魅力であるとの見方もあるだろう）、当時のイタリアの状況を鑑みれば、それはさらに特殊な事情をはらんだものであったことがわかる。この点については補論で後述する。

こうしてみると、リーフェンシュタールが歴史の中では常に「ナチスに与したプロパガンダ映像作家」という政治的存在として現れるのも当然ではあろう。ナチス政権崩壊後、彼女はそれを理由に政治的責任を追及され続けた。そして彼女は、瀬川が指摘するように、相当な政治音痴であった²⁵。もし戦後、彼女がナチスを批判し、適切な反省の弁を述べていたならば、映画監督として復帰出来る機会もあったかもしれない。しかし彼女は、決して自らが過ちを犯したとは認めず、「自分は芸術を生み出したただけだ」との一貫した主張を貫いてきた。そうした態度が、彼女に対する風当たりをなお強くし、事実上映画を製作することは不可能となった。ナチスとの関連、加担の度合やその責任を追及する批判は数知れず、そうした非難に一定の正当性や説得力があるのも事実である。しかし、彼女の政治的信条や、彼女が何を知り、何をしたかという事実が彼女にまつわる問題の核心なのだろうか。当時のドイツの人々の大半がナチスに同調し、何らかの形で加担していた中で、なぜリーフェンシュタールだけが糾弾され続けるのだろうか。誤解を恐れず言えば、リーフェンシュタールが、「なぜ私だけがいつまでも批判され続けるのか。他のドイツ人も私と同じようにナチスに熱中したではないか」と思ったとしても、もしかするとその疑問には一定の説得力があるのではないかと、とも思えてくるのだ。リーフェンシュタールとその作品が、戦後、今日に至るまで依然として議論的としてあり続けるのは、彼女が作り出したその美的表現の数々が傑出していたからこそである。

もし、彼女の作品群に美的な価値がないのであったならば、あるいは戦後、あっさりとして映像家としての活動再開が許されていたかもしれない。そしてしばらく後には忘れ去られていったことだろう。リーフェンシュタールの生み出した美的表現を認めるとすれば、どのような評価を下すべきなのであろうか。よく見られるのは、彼女を政治的な理由から断罪しつつも、芸術的な面からは評価する、というやり方である。しかし、政治と芸術を単純に切り離すことは可能なのだろうか。瀬川も、「今の世に、＜芸術＞と＜政治＞とが本来切り離されて存在すべきだと考えるような人が、いったいどれほどいるだろうか」²⁶と述べ、「彼女が「＜芸術＞か＜政治＞か」という二者択一の発想を無効にする存在である」²⁷と指摘している。この点にこそリーフェンシュタール問題の核心がある。本稿では、そうした観点から彼女の美的表現を振り返っておくこととしたい。

5. リーフェンシュタールと「ファシズムの美学」

ジークフリート・クラカウアーとスーザン・ソントグは、リーフェンシュタールに対して美的な面から批判を行ったことで知られている。ここでは、まずクラカウアーの主張を整理し、さらにソントグの論を見ていく。

『カリガリからヒトラーまで』においてクラカウアーは、アーノルト・ファンクの子画における山岳映画における壮麗な雲の描写と、『意志の勝利』における冒頭の飛行機のシーンを引用し、リーフェンシュタールが山岳崇拜とヒトラー崇拜を融合したものであることを指摘している²⁸。これは後のスーザン・ソントグのリーフェンシュタール批判のエッセイ「ファシズムの魅力」でも引用されている。またクラカウアーは、カメラの絶え間ないパンや移動、多くのカメラを利用した画面の切り替えにより、観客は幻想的な印象を受け、その結果として本質に迫ることが出来ず、「全体としての動きが実質を食いつくしたように見える」と述べている²⁹。

さらに、クラカウアーは、「大衆が進んで型にはめられたがっていること、かれらの指導者に随意に使ってもらいたがっていることを象徴する」ために、この映画において群衆が生きた装飾として利用されていることを指摘している。群衆の利用という点については『オリンピア』も同じであり、行われている競技と全く関係のない群衆を編集したり、同じ場面を使いまわしたりしている点については瀬川が詳しく述べている³⁰。ここでは登場選手と観客の国籍の一致もされておらず、「観客の反応」がふさわしいと思われる箇所へと適当に挿入さ

れているに過ぎない。つまり、ある選手の優勝が決まったシーンの後に喜ぶ観客のシーンをつなぎ、ある選手の試技の失敗のあとに落胆する観客を映す、というわけである。ここで観客の映像は、女子高飛び込み競技の選手たちの映像と同様に、記録としての正確さよりも真実らしさが優先されている。

クラカウアーによって指摘された、以上のような「崇拜」の構造は、『民族の祭典』で7分間にわたって展開される幻想的なオープニングにも見ることが出来るだろう。このシーンについてはわれわれも次のように解釈することが可能だ。まずギリシャ風建築を映し出す場面では、大きな建築物をさらに大きく見せるかのようにカメラは下からのアングルを多用する。そして、それと同時に空が大きく映し出される。さらに、オープニングの後半部分、投擲競技を行うアスリートたちの場面では、それがさらに顕著となる。カメラのアングルは常に下からであり、アスリート以外には空しか映っていない状態となる。カメラアングルには被写体と視点の主（『民族の祭典』の場合は観客になるだろう）との力関係を表す効果がある。すなわち、下から上へ見上げるアングルは、被写体を上位に、観客を下位に置くのである³¹。被写体となるのは、アスリートたちであり、また山である。空を背景にしたアスリートたちのアップは、あたかも麓から見上げる山さながらである。ここにクラカウアーの言う山岳崇拜を援用することができるだろう。山岳崇拜とはすなわち、力ある者への崇拜である。アスリートのシーンの直前に挟み込まれるギリシャの神々と思われる彫刻の映像も、それに拍車をかける。

またカメラワークや画面の切り替え等の編集による幻想的な効果は『オリンピア』でも大きいことを、ここで指摘しておきたい。特に顕著なのは、『美の祭典』の後半に収められている女子高飛び込み競技のシーンであり、多数のカメラを使用した映像の巧みな編集により、目を見張るような映像美を実現している。しかしここでは瀬川の指摘するように、ひとつの飛び込みのシークエンスに複数の選手の映像が使用されており³²、クラカウアーの言うように全体としての映像の魅力によって、個々の映像それ自体が持っていた本質が隠されてしまっている。「全体」の美のためであれば、彼女は「瑣末」な差異など気にもかけないのである。

しかし、たとえ『オリンピア』がドキュメンタリーというジャンルに分類されていようとも、そもそも映画を含む映像作品とは、本物らしさ、真実らしさを人工的に作り出すところに立脚しているものである。例えば、カメラの前に立つ俳優は、一個人としての素性を一切映されることなく、演じる役柄として

その映像の中に存在することになる。また、そもそもスクリーンに映し出されるのは、撮影現場において、映し出してもいい、映し出されるべきとされた場所・もの・人だけを意図的に撮影し、ときには時間的な順序をも無視してつなぎ合わせたものである。つまり、映画とは、物語全体のために余分な要素を切り捨て、なおかつもっともらしさを至上のものとして扱うものであるといえる。その意味においては、『オリンピア』は最も映画らしい映画とも言えるだろう。

以上のようにクラカウアーは、リーフェンシュタールの映画の中に、ヒトラーへの崇拜の要素が見られることを指摘した上で、さらに彼女の技術についても批判を広げている。もっとも、そうした技術についての批判は映像作品自体が持つ特質とも密接に関わり合うものであり、リーフェンシュタールに特筆すべきことなのかについては疑問が残るところである。

さて、このクラカウアーの指摘に基づいて、さらにリーフェンシュタールの美学にまで批判を進めたのが、クラカウアーと並ぶリーフェンシュタール批判の最先峰、スーザン・ソntagであった。ライナー・ローターが、「多くの誤りがあり、基本的陳述自体もますます疑わしいものと感じられてきているとはいえず」と断ったうえで、「新しい関心を予告するものであった³³」と評価しているエッセイ「ファシズムの魅力 (Fascinating Fascism)」においてソntagは、クラカウアーの名前を引いて、ファンクの山岳映画をヒトラー崇拜に通じるものとして批判している³⁴。山の神秘性に対する憧憬がやがてヒトラー崇拜として具現化するのだ、というのである。リーフェンシュタールの第一回監督作品『青の光』もまた山岳映画である。ソntagはこの映画における山について、「勇氣ある連帯と死とのなかへ人を誘い込む荘厳な力を持つものとして、描かれる」³⁵と指摘している。ソntagはリーフェンシュタールの作品について、以下のよう

彼女がナチス政権から委嘱をうけた四本の映画は、(中略)絶対の指導者崇拜を通して肉体と共同体が復活することを称揚している。それは彼女が主演したファンクの映画や、彼女自身がつくった『青の光』の直系である。山岳ものは高い場所への憧憬、大自然への挑戦とそこでの試練、未開なるものなどをめぐる物語である。それは山の荘厳さと美とに象徴される力の前での眩暈を描いている。ナチス時代の彼女の映画は共同体形式の叙事詩であり、そこでは陶酔的な自己超克と帰依とを通じて、日常の現実が超越されてしま

う。力が勝利するのである。³⁶

そして、ヌバの写真集については、

リーフェンシュタールが「私の養子たち」と呼ぶ未開の人々のやがては亡びてゆく美と神秘の力とに捧げられた悲歌であると同時に、ファシスト的映像三部作の第三番目の作品なのである。³⁷

と断じている。ソントグがリーフェンシュタール批判で用いるキーワードは、「ファシスト的 (fascist)」ということばである。山岳映画に見られた山への崇拜、『意志の勝利』におけるヒトラー崇拜、そして写真集においてヌバの人々の持つ美や神秘性への崇拜には共通するものがあり、その意味ですべてファシスト的であるというのである。ここでソントグは、リーフェンシュタールがナチスのプロパガンダ映画を撮ったことそれ自体を根拠として、ファシスト的であると言っているのではない。「そのような (ファシスト) 芸術はファシスト的と呼ばれる作品や、ファシスト政権のもとでつくられた作品のみに限定されるものではありえない」³⁸というソントグは、その他のファシスト的映画作品として、ウォルト・ディズニー製作の『ファンタジア』、振付師でもあったバスビー・バークレー監督³⁹の『われらの仲間』、スタンリー・キューブリック監督の『2001年宇宙の旅』を挙げている⁴⁰。それに続いて彼女は「ファシスト的」と判断する基準を以下のように述べている。

民族的社会主義 (National Socialism) が残酷と恐怖のみの代名詞であるとは一般には考えられている点である。そう考えるのは間違いである。民族的社会主義は——広く言えばファシズムは——模様替えをして今日なお生きのびている理想の、複数の理想の代名詞でもあったのである。ファシズムは芸術としての生という理想、美への信仰、勇気の神格化、共同体感情にひたって疎外感を解消すること、知性の拒否、人類はみな一家 (指導者は父である) という考え方などの代名詞でもあったのである。⁴¹

ここでソントグは、生、理想、美、勇気といった肯定的な響きを持つ事柄と、残酷や恐怖といった否定的な響きを持つ事柄とが、密接につながっていることを指摘している。つまり、美と残酷さや恐怖とを対立させたり、あるいは切り

離したりして考えることは出来ない、美を追い求めること、美を賞賛することそれ自体が、ソングが言う意味での「ファシスト的」なものへとつながるということだ。そうすると、リーフェンシュタールについて従来言われてきたような、「ナチスに加担したことは許せないが、映画自体が美しいことは評価すべきである」という言説が成り立たなくなる⁴²。映画が美しいことと「ファシスト的」であることは対置出来ないのである。対置してしまっただけでは彼女の美の秘密を説明出来ない。少なくとも彼女の作品に関しては、「ファシスト的」であるからこそここまでの美を実現できたのだ、と言えるだろう。瀬川は、

「私はく美しいもの>やく健康的なもの>が好きです」と語ることそれ自体は、罪でもなんでもないはずだ。⁴³

と述べ、オリンピックやサッカーの世界カップの開会式におけるマスゲームについても「これはくファシストの祭典>だと激怒する人がいるだろうか」と言及した上で、「くファシストの美学>の範疇に収まる活動をしたという理由で芸術家を弾劾することを正当化できる根拠は乏しい」と、リーフェンシュタールにまつわる問題の重要な点を指摘している。美や健康への憧れを語ること自体は、政治的な意味において、刑罰の対象となるような罪ではあり得ない。けれども罰せられるものではないからと、そこに潜む危険性をみすみす見逃してしまっただけでは、リーフェンシュタールを論じる出発点にすら到達することは叶わない。逆に言うなら、リーフェンシュタールの映画に問題を見る者は、ワールドカップやメディアにおけるその美的マーケティングの中にも同様の問題を指摘できなければ首尾一貫性に欠けると言わざるをえないのである。

美しいもの、健康なもの、という言葉は耳あたりがよく、そこには一見何の問題もないように思われ、それゆえに無条件に受け入れてしまい、批判的な視点を持つことを忘れてしまいがちだ。しかし、美しいものや健康的なものを単純に賛美すること、美に酔いしれる陶醉感に身を任せることがいかなる意味を持ちうるのか、という問題を省みることなしに、リーフェンシュタールを批判することははたして可能なのだろうか。そうしたことに思いを巡らせることが出来ず、理解出来なかったのがリーフェンシュタールだったのではないだろうか。だからこそ彼女は迷いなく、彼女にとって美しいもののみを映すことに情熱を燃やし、その映画は桁外れに美しいものになり得たのである。

リーフェンシュタールが、健康的で美しく、神秘的であるものだけに撮影す

る価値を見出していたことは、自伝からも伺える。ヌバの人々をはじめ訪れ、裸に赤いビーズの鎖だけを身につけた少女や雪のように白い灰をすりこんだ裸の男たちをはじめ見たときの気持ちを、「私はすっかり圧倒されて、何をどう撮影したらいいのかわからなくなってしまいう始末だった。見るものすべてにわくわくさせられただけではなく、それはまた素晴らしい音の体験でもあった」⁴⁴と述べている。しかしその後、ヌバの人々はズボンやサングラスを着用するようになった。リーフェンシュタールはぎょっとし、そして、「レスリング大会を撮影するのは断念した。一メートルだってもったいないくらいだったからである」⁴⁵と述べている。美しくなくなった彼らは、彼女にとって撮影する価値のないものになったのだ。

オリンピックにしてもサッカーの世界カップにしても、いずれも一番優れたものを決めて、それを讃えようという趣旨の競技である。そこには力や超人的な肉体への崇拜が見て取れる。こうして見ると、オリンピックや世界カップをはじめとするスポーツの競技会はそもそもソングの言うような意味で「ファシスト的」な側面を持つとすることができる。そうしたオリンピックという競技会自体が持つ美意識と、リーフェンシュタール自体が表明している美意識が近いものであることは明らかだ。このようなスポーツの本質と共鳴するものを自らの美意識として持つリーフェンシュタールが、オリンピックの魅力、すなわちソングのいう「ファシズムの魅力」を最大限に表現するのに適任であったとしても無理はない。

リーフェンシュタールは、ハンスユルゲン・ローゼンバウアーのトークショーに出演した際についての記述において、以下のように述べている。

例えば『オリンピア』に関して討論されるべきときに、なぜ私は障害者の映画を撮らないのか、なぜ私の映画には美しく、気品ある姿態の人間だけが登場するのか、と尋ねるのだ。私が参加選手を選んだのではないし、三十人の、まったく違う場所で仕事をしているカメラマンが撮影したもので、選手が鍛えぬかれた肉体をしても、私の責任ではない、という私の意見はことごとく無視された。⁴⁶

このトークショーで提示された質問は、基本的にはソングの述べている「ファシズムの美学」批判の内容に沿うものである。リーフェンシュタールは、『オリンピア』に登場する選手たちは、「たまたま」健康的で美しかったのだと主張し

ている。なるほど、オリンピックは勝者の物語であり、誰が撮ったとしても、結局のところ鍛え上げられた肉体の、健康美あふれる選手がフィルムに収められるのかもしれない。しかしここで批判されているのは、『オリンピア』に健康的な選手たちが映されていることそれ自体ではない。リーフェンシュタールが、そうした美しいものだけを偏愛するその姿勢こそが批判されているのである。オリンピック選手たちが元々逞しい肉体を持っていた、というのは彼女の弁解として意味をなしておらず、ソントグが指摘した問題点について極めてナイーブだったとはからずも告白する形となっている。彼女は、オリンピックやスポーツが持つ魅力や美について、一点の疑いも持たなかったからこそ、それを突きつめて、究極の形で具現化させることに成功したのだ。

しかし、リーフェンシュタールが美しいもの、健康なものを一貫して愛するとき、それを批判することにはどれだけの正当性があるのだろうか。誰しもが美しいもの、健康なものに対する憧れを持っていると考えるのが普通ではないのか。ソントグも、リーフェンシュタールの作品について、映画、写真集を問わず、その根本において、ファシズム性が見られることを指摘しつつも、彼女がリーフェンシュタール作品について批判する際に、いかなる理由をもってファシズム的であることが批難されるに値するのか、ということを確認にはしていない。ナチスによりファシズムが最悪の形で具現化されたという事実が、ソントグの主張に正当性を与えているのは確かだ。ナチス党大会の映画を製作する等、ナチスが犯した恐るべき犯罪の一翼を担ったという理由で、なるほどリーフェンシュタールは政治的に断罪されてきた。では、写真集『ヌバ』についてはどうなのだろうか。『ヌバ』自体が犯した非難されるべき罪など存在するのだろうか。それについてもソントグは明確な答えを出していない。そしてこれこそがわれわれが彼女の芸術に目を向けるときに、対峙しなくてはならない厄介な問題なのだ。それに比べると、リーフェンシュタールが、ヒトラーやナチス政権の関係者とどれだけ近い距離におり、政治的にどれほどの関与し、何をどれだけ知っていたかという問題は副次的なものに過ぎない。そのような観点からリーフェンシュタールを論じている限りは、「もしナチスが戦争に勝っていたら」、あるいは「もし彼女がアメリカで、当時のアメリカの多くの監督たちや俳優たちがそうしたように、反ナチスのプロパガンダ映画を撮っていたら」、というような歴史上の勝者が敗者を断罪するレベルでの議論の枠から出ることはない。たとえ、彼女がナチスと密接な関係を持ち、彼女の作品を以てナチスに奉仕したとしても、それでもなお、当時の多くの批評家が認め、今日なお多

くの人々が絶賛するように、彼女が作り出した映像は、美的にきわめてすぐれたものであったと見る立場も認められて然るべきであろう。問題となるのは、仮に彼女が述べているように、彼女が非政治的に、純粋に究極の美の実現を求めて、一連の作品を製作したとして、そのことの何が批判されなければならないのか、という問題なのである。美しいものや健康なものを賛美し、超人的な能力を神格化し、あるいは統制のとれた集団美のような日常を超えたものへの崇拜を露わにすることがなぜ問題となるのか。それこそが、リーフェンシュタールの「悲劇」を生み出した問題であり、彼女の圧倒的に美しい映像芸術が、現代のわれわれにつきつけている問題なのである。

6. 終わりに

ここまで見てきたリーフェンシュタールをめぐる問題は、そもそも簡単に回答の見つかるものではない。ひたすら美を求めることそれ自体が、そもそもなぜ問題になるのだろうか。一つの重要な論点は、一般にわれわれは「美」や「美しい」ということばを肯定的なものなのだと思い込んでいるわけだが、しかしリーフェンシュタールの映像美の根源である健康や美への賛美や賞賛というものは、裏を返せばつまり、美しくないもの、健康でないものは劣ったものであり、美や健康よりも価値がないのだという論理につながりうる可能性を帯びている、という点である。この世には美しく健康で、それゆえに価値のあるものと、醜く不健康でそれゆえに劣った、より価値がないものがあるのだという区別や線引きをすると、そこに差別につながる危険性が生じてしまう。これをまさに体現したのがナチスだった。

しかしながら、だからといって、ナチスを連想させるような美や健康や超人的なものへの礼賛を、ソングのいう「ファシスト的」なものとして、禁止したり、あるいはタブー化したりすることは、不可能なのではないだろうか。なぜなら、瀬川が指摘したように、弾劾を正当化する根拠に欠けるからだ。その意味では、リーフェンシュタールが自ら美しいと思える映像をひたすら追求したことは、一方では芸術家として正当なものであったともいえる。しかし他方では、彼女の美的感覚が、ナチズム、広い意味ではファシズムと親和性を持っていたこともまた確かである。健全なる肉体への賛美といえば、ナチスを語る上では欠くことの出来ないキーワードであるし、人間個人を映像美のための単なる装飾のように扱うこと、あるいは力あるものへの崇拜にしても、ナチスへ

の親和性の高い行為であるナチスの美学とリーフェンシュタールの美学が共鳴しなければ、彼女は自らの作品をあれほど美しく撮れなかったはずだ。

しかし、リーフェンシュタールが活躍した 1930 年代といえ、既に多くの芸術家が、少なくとも映画以外の分野において、古典的美学と袂を分かち、不協和音や抽象美術を志向し、政治による美学の差し押さえに対して、美学の側から抵抗している時期であった。その意味では、映画が新興の芸術分野であり、その表現開拓の途上にあつたとはいえ、リーフェンシュタールはあまりに鈍感すぎた。彼女がたびたび述べるように、「非政治的であつた」というのは、そうした意味においては間違いではないとも言える。

しかしながら、リーフェンシュタールという映像作家を、その美学の面から批判することは、彼女が開けてしまった「パンドラの箱」が持つ問題の一面のみを見ているだけに過ぎない。問題は、芸術の受容者についても及ぶのである。映画に限らず、絵画や音楽を含んだすべての芸術作品には、作者による操作や演出という要素が存在する。作者の意図したとおりに鑑賞者が反応することになれば、それはつまり作者による鑑賞者の支配といえる。場合によっては、作者が人の心を思うがまま操ることを快感だと思ふこともあるだろうが、これは単純に作者の側だけの問題となるわけではない。なぜならば、鑑賞者にも自分の心を操られる快感、支配されることに対する喜びを感じたことに対する責任があるからだ。これは力あるものへの崇拜にも通じる。例えば、映画を観賞する際、ちょっと映画を観慣れた鑑賞者であればその多くが、あからさまで過剰な演出を嫌う傾向がある。そうしたものはキツチュであり、節度の利いた演出の方を好む、というわけである。これは一見、作為を否定しているようだが、実際はその逆である。あからさまな演出は、それが作為であるということを強く意識させる。しかし、より要求水準の高い鑑賞者は、作為であるということに気付かずに感情を操られたいと願っているのだ。その意味では、作為であることを感じさせない作為というものは、最も洗練された形の操作であると言える。ここでは、作者や監督が支配する快感を味わうと同時に、鑑賞者は支配される喜びを享受していることになる。このように、各々の共通する利害(快感)を追及するという点において、製作者と鑑賞者は共犯関係にあるのである。

ソナタのいう「ファシスト的」なものに、観る側にいる鑑賞者の多くはどこか本能的に魅力を感じずにはいられない。それはいったいなぜなのか。例えば、英国、バッキンガム宮殿における衛兵交代式を見るとき。多くの人が、衛兵たちの一糸乱れぬ統制された動きに何らかの感興を感じるはずだ。それは、

感嘆であったり、あるいは逆にある種の不快感であったりするかもしれない。これらの一見正反対の感情の源となるのは実はひとつの共通する要素である。観客たちは、「あれは人間が容易に出来ることではない」と感じているのである。これは肯定的な面に転じれば、「非常に困難なことを実現している」、すなわち「感嘆するほど素晴らしい」ということになる。しかしながら、「非常に困難なことを強いられている」との視点を持てば、それはすなわち「非人間的」ということになる。これは、何もこうしたマスゲームについてだけでなく、さまざまな芸術について同じような視点を持ち込むことは可能だろう。ある種の完璧さを表現する芸術作品に相対するとき、多くの人々は単純に美しさを讃えるばかりである。それを美しいと感じる原点は、「人間が容易に為せない」という事実であり、人智を超えたものへの憧憬である。そしてそれは、リーフェンシュタール作品が持つ美の根源であった。

こうして見てみると、芸術というものは、遅かれ早かれ、美それ自体が持つ「非人間性」やソングの言う「ファシスト的」であることといずれは対峙せねばならない構造を持っているといえる。ナチス政権という環境と、リーフェンシュタールという才能が相俟って、その問題は炙り出されることになった。だが、それを見届けてなお、現代の芸術家たち、鑑賞者たちの多くは、その問題を直視できないように見える。「リーフェンシュタールはファシズムを体現した稀有な事例であり、悪かったのはリーフェンシュタールだけだ」と述べることで、自らを免罪しているようにさえ思える。ナチスの時代が生み出したのがリーフェンシュタールであったのは確かだが、今なおわれわれはリーフェンシュタールの美意識から逃れられていない。世界のメディアにはなお、リーフェンシュタールが愛するに違いない美が溢れ、何の疑いもなく崇拜されているのである。したがって、リーフェンシュタールを美的な面で断罪するのであれば、それはわれわれ自身をも断罪することになるのだ。もっとも、もしリーフェンシュタールが「パンドラの箱」を開けたのだとするならば、その箱の中にはまだ「希望」が残っていてもいるはずだ。われわれはそれをどのような形で見出すことができるのだろうか。

補論 『オリンピア』とヴェネツィア国際映画祭

本論で述べたように、リーフェンシュタールの作品が国際的に高く評価されたことに話が及ぶと、必ずといっていいほど『オリンピア』がヴェネツィア国

際映画祭で最高賞を獲得したことが言及される。しかし、国際映画祭で高く評価されたことを以て、政治的免責は可能なのだろうか。少なくとも、1932年から開始されたこの映画祭については、やや注意を要する。というのも、1934年から1942年までの最高賞は、現在の金獅子賞ではなくムッソリーニ杯とされており、さらに1940年から1942年の間は、正式な国際映画祭として認められていない⁴⁷という事情があるからである。『オリンピア』の受賞には、ムッソリーニ自身の意向が強く働いていた、との指摘もある⁴⁸。

以下では1942年までの受賞作品および、戦前までのヴェネツィア国際映画祭がどのような状況で開催されていたかについて概観する。

| | 最優秀イタリア映画賞 | 最優秀外国映画賞 |
|----------------|---|---|
| 1934年 (第2回) | Teresa Confalonieri (グイド・ブリニョーネ) | アラン (Man of Aran) (英: ロバート・J・フラハティ) |
| 1935年 (第3回) | おもかげ (Casta diva) (カルミネ・ガローネ) | アンナ・カレニナ (Anna Karenina) (米: クラレンス・ブラウン) |
| 1936年 (第4回) | リビヤ白騎隊 (Lo Squadrone bianco) (アウグスト・ジェニーナ) | Der Kaiser von Kalifornien (独: ルイス・トレンカー) |
| 1937年 (第5回) | シピオネ (Scipione l'africano) (カルミネ・ガローネ) | 舞踏会の手帖 (Un carnet de bal) (仏: ジュリアン・デュヴィヴィエ) |
| 1938年 (第6回) | オリンピア (独: レニ・リーフェンシュタール) 空征かば (Luciano Serra pilota) (伊: ゴッフレード・アレッサンドリーニ) | |
| 1939年 (第7回) | 荒野の抱擁 (Abuna Messias) (伊: ゴッフレード・アレッサンドリーニ) | |
| 1940年 | アルカザールの包囲戦 (L'Assedio dell'Alcazar) (アウグスト・ジェニーナ) | 白夜の果てに (Der Postmeister) (独: グスタフ・ウチツキ) |
| 1941年 | 鉄の王冠 (Corona di ferro) (アレッサンドロ・ブラゼッティ) | 世界に告ぐ (Ohm Krüger) (独: ハンス・シュタインホフ) |
| 1942年 | Bengasi (アウグスト・ジェニーナ) | 偉大なる王者 (Große König) (独: ファイト・ハーラン) |

まず、そもそもヴェネツィア国際映画祭とは何であるのか。ヴェネツィア国

際映画祭は第18回ヴェネツィア・ビエンナーレの映画部門として1932年に開始され、現在でもビエンナーレの一部門であるという位置づけに変わりはない。現在も開催されている国際映画祭のうち、世界最古⁴⁹とも言われる。ヴェネツィア・ビエンナーレが2年に一度の開催だったことから、翌33年には開催されず⁵⁰、1934年が第2回となった。1935年の第3回から正式に毎年開催されることになった。2008年度の映画祭は第65回にあたる。

第1回（1932年）開催時は観客の投票による「観客賞」があったが、非公式の賞だった。第2回（1934年）からコンペティション制度が導入され、最優秀の作品を決定し表彰することになった。このとき、国の主催となる^{51 52}。

歴史の推移とともに、授与された賞も変遷している。ここで、現在の主だった賞について簡単にまとめてみることにする⁵³。最も傑出した作品に与えられる最高賞が金獅子賞である。ヴェネツィアの守護聖人である聖マルコの象徴である有翼のライオンを象ったトロフィーが授与される。第二次世界大戦後の第10回（1949年）から制定され現在に至っている。金獅子賞を受賞した作品はオゼッラ賞を除く他の賞を受賞する資格を失うため、監督賞や俳優賞を併せて受賞することはない。なお1934年から1942年までの最高賞に授与されたトロフィーは、ムッソリーニの名を冠したムッソリーニ杯である。そのため、リーフェンシュタールが最高賞を獲得した当時、金獅子賞は存在せず、贈られたトロフィーはムッソリーニ杯である。

第65回（2008年）ヴェネツィア国際映画祭規則によると、銀獅子賞は監督に贈られる賞である。近年では短編映画に贈られる例も多く見られる。このように、金獅子賞と銀獅子賞は対象となる業績が異なっており、よく誤解されるように、コンペティション部門において金獅子賞に次ぐ次点の作品に銀獅子賞が贈られる、といったことはない。

最優秀男優賞および女優賞の受賞者に贈られる演技賞はヴォルピ杯である。第3回（1935年）から導入されているが、第39回（1983年）から第44回（1987年）の受賞者に対しては、ヴォルピ杯は贈られていない。また新人俳優賞としてマルチェロ・マストロヤニ賞が1998年から設けられている。

傑出した映画技術および脚本に対してはそれぞれオゼッラ賞が贈られる。また、卓越した作品、監督、俳優、映画技術に対しては上記の賞とは別に審査員特別賞が贈られることがある。

| 表彰の対象 | 贈られるトロフィー等 |
|-----------------|----------------|
| コンペティション部門最高賞 | 金獅子賞 |
| 最優秀監督賞 | 銀獅子賞 |
| 最優秀男優賞、最優秀女優賞 | ヴォルピ杯 |
| 新人俳優賞 | マルチェロ・マストロヤンニ賞 |
| 最優秀映画技術賞、最優秀脚本賞 | オゼッラ賞 |

第2回(1934年)から第5回(1937年)までは、イタリア映画部門と外国映画部門のふたつにわかれていた。外国映画部門ではコンペティション制度が採用され、最高賞が審査員団によって決定された⁵⁴。イタリア映画部門の最高賞ムッソリーニ杯を獲得したのは、ガイド・ブリニョーネ監督の『Teresa Confalonieri』であった。ブリニョーネは、イタリア映画黎明期に活躍した監督のひとりである。外国映画部門で最高賞を贈られたのは、英国のロバート・J・フラハティ⁵⁵監督の『アラン』である。このドキュメンタリー映画は、米国でも高く評価され、同年のナショナル・ボード・レビュー最優秀外国映画賞を受賞している。

| | |
|-----------------|----------------------------------|
| ムッソリーニ杯(イタリア映画) | Teresa Confalonieri (ガイド・ブリニョーネ) |
| ムッソリーニ杯(外国映画) | アラン(英:ロバート・J・フラハティ) |
| 最優秀監督賞 | 不詳 ⁵⁶ |
| 金メダル(最優秀男優賞) | ウォーレス・ビアリー(米:奇傑パンチョ) |
| 金メダル(最優秀女優賞) | キャサリン・ヘップバーン(米:若草物語) |

第3回(1935年)のイタリア映画部門はカルミネ・ガローネ監督の『おもかげ』、外国映画部門は米国のクラレンス・ブラウン⁵⁷監督の『アンナ・カレニナ』が征した。『おもかげ』は作曲家ヴィンチェンツォ・ベッリーニの伝記映画であった。『アンナ・カレニナ』はいわずとしたトルストイの原作の映画化で、グレッタ・ガルボが主演したトーキー版のものである。

| | |
|-----------------|--------------------------|
| ムッソリーニ杯(イタリア映画) | おもかげ (カルミネ・ガローネ) |
| ムッソリーニ杯 (外国映画) | アンナ・カレニナ (米: クラレンス・ブラウン) |
| 最優秀監督賞 | キング・ヴィダー (米: 結婚の夜) |
| ヴォルピ杯 (最優秀男優賞) | ピエール・ブランシャール (仏: 罪と罰) |
| ヴォルピ杯 (最優秀女優賞) | パウラ・ヴェッセリ (オーストリア: 女ひとり) |

第4回(1936年)の受賞作は、イタリア映画部門がアウグスト・ジェニーナ監督の『リビヤ白騎隊』、外国映画部門がルイス・トレンカー監督の『Der Kaiser von Kalifornien』であった。ドイツの作品が最高賞を獲得するのはこれがはじめてであった。ジェニーナは、正式な国際映画祭として認められていない期間を含めて、計3回ムッソリーニ杯を獲得しており、なおかつ戦後、第10回(1949年)には『沼地の上の空』では監督賞を獲得している。『リビヤ白騎隊』は、イタリアのある軍人が植民地であるリビヤに赴き、原住民征服を行うという軍事映画である。トレンカーは、リーフェンシュタールとともにアーノルト・ファンク作品数本に出演し、俳優として知られている。『Der Kaiser von Kalifornien』は、ナチ時代に唯一アメリカで撮影された映画であり、アメリカに渡ったドイツ人を主人公としたウェスタン映画であった。

| | |
|-----------------|---|
| ムッソリーニ杯(イタリア映画) | リビヤ白騎隊 (アウグスト・ジェニーナ) |
| ムッソリーニ杯 (外国映画) | Der Kaiser von Kalifornien (独: ルイス・トレンカー) |
| 最優秀監督賞 | ジャック・フェデー (仏: 女だけの都) |
| ヴォルピ杯 (最優秀男優賞) | ポール・ムニ (米: 科学者の道) ⁵⁸ |
| ヴォルピ杯 (最優秀女優賞) | アナベラ (仏: 戦ひの前夜) |

第5回(1937年)は、カルミネ・ガローネ監督が『シピオネ』で二度目のムッソリーニ杯を獲得し、ジュリアン・デュヴィヴィエ監督の『舞踏会の手帖』が外国映画部門を征した。『シピオネ』は、第三次ポエニ戦争でカルタゴを滅亡せしめた、共和政ローマの小スキピオを主人公とした歴史映画である。映画自体が国威発揚的なテーマを帯びているのみならず、この映画の製作総指揮はベニート・ムッソリーニの息子ヴィットーリオ・ムッソリーニが(アンクレジットではあるが)務めている。

ジュリアン・デュヴィヴィエはフランス映画黎明期の巨匠である。戦前の日本では異常な人気があり、『商船テナシチー』、『舞踏会の手帖』、『望郷』で三度キネマ旬報ベストテン外国映画第一位を獲得している。第二次世界大戦中はアメリカに亡命するが、終戦後フランスに帰国、生涯映画監督であり続けた。

なお、この年にはジャン・ルノワール監督の『大いなる幻影』がコンペティションに出品されており、同作ではなく『舞踏会の手帖』が最高賞を獲得したことはスキャンダル視されてきた。『大いなる幻影』の世界的な評価は非常に高く、米国アカデミー賞最優秀作品賞ノミネート、ナショナル・ボード・オブ・レビュー最優秀外国映画賞受賞、ニューヨーク映画批評家協会最優秀外国語映画賞受賞、という華々しい受賞歴を持っている⁵⁹。しかし、その反戦的な思想が問題視され、審査員の決定が覆され、最高賞の授与が見送られたのである⁶⁰。

この年、最優秀男優賞を受賞したのは、すでに米国アカデミー賞の第1回の最優秀男優賞を受賞していたエミール・ヤニングスであった。対象作『支配者』は、ゲアハルト・ハオプトマンの1932年の戯曲『日没前（Vor Sonnenuntergang）』を元にフリッツ・ラングの元妻テア・フォン・ハルボウらが脚色を手がけ、ナチスのユダヤ人差別プロパガンダ映画として最も悪名高い『ユダヤ人ジュース』のファイト・ハーランが監督を務めた作品である。

| | |
|-----------------|---------------------------------|
| ムッソリーニ杯(イタリア映画) | シピオネ (カルミネ・ガローネ) |
| ムッソリーニ杯 (外国映画) | 舞踏会の手帖 (仏：ジュリアン・デュヴィヴィエ) |
| 最優秀監督賞 | ロバート・フラハティ、ゾルタン・コルダ (英：カラナグ) |
| ヴォルピ杯 (最優秀男優賞) | エミール・ヤニングス (独：支配者) |
| ヴォルピ杯 (最優秀女優賞) | ベティ・デイヴィス (米：札つき女) (米：倒れるまで) |

こうした情勢の中、第6回（1938年）は、従来のイタリア映画と外国映画とといった部門分けがなく、単一のコンペティションでムッソリーニ杯が争われた。にもかかわらず、『空征かば』および『オリンピア』という、イタリア映画とドイツ映画とがタイ受賞することとなった。この年から1942年まで、イタリア映画以外で最高賞を獲得するのはドイツ映画のみとなる。『空征かば』は、その後、国策映画をいくつか撮ることになるゴッフレード・アレクサンドリーニ監督作

品であり、ロベルト・ロッセリーニが共同脚本・助監督として参加しているが、『シピオネ』と同様に、ヴィットーリオ・ムッソリーニが関与した映画でもあった。

なお、リーフェンシュタールは、ウォルト・ディズニー『白雪姫』やマルセル・カルネ『霧の波止場』と受賞を争ったように述懐している⁶¹が、両作品ともコンペティション部門に出品されているかどうかを確認できず、『オリンピア』と競合したという事実も従って確認することが出来ない。

| | |
|----------------|--|
| ムッソリーニ杯 | オリンピア (独: レニ・リーフェンシュタール) 空征かば (伊: ゴッフレード・アレッサンドリーニ) |
| 最優秀監督賞 | 不詳 |
| ヴォルピ杯 (最優秀男優賞) | レスリー・ハワード (英: ピグマリオン) |
| ヴォルピ杯 (最優秀女優賞) | ノーマ・シアラー (米: マリー・アントワネットの生涯) |

第7回 (1939年) については不明な点が多い。『荒野の抱擁』でゴッフレード・アレッサンドリーニが2年連続で受賞した他には、確かなことは何も伝わっていない。

1940年から1942年は、映画祭自体は開催されているが、正式な国際映画祭としては認められておらず⁶²、開催回数として算入しないことになっている。この間、イタリア・ドイツ映画祭という形で開催された期間があり⁶³、名実ともに「国際」映画祭としての機能を失っていたようである。

ナチのプロパガンダ映画を撮ったことで知られるグスタフ・ウチツキ、ハンス・シュタインホフとファイト・ハーランも、ともにこの間にムッソリーニ杯を受賞している。ウチツキは、オーストリアの画家グスタフ・クリムトの息子として一般に知られた人物であり、『白夜の果てに』はプーシキンの短編の映画化作品である。シュタインホフの『世界に告ぐ (Ohm Krüger)』は第一次ボーア戦争を舞台とし、トランヴァール共和国初代大統領となるポール・クリューガーをモデルとしたものであり、植民地帝国として英国を描いた、反英プロパガンダ映画である⁶⁴。『偉大なる王者』はフリードリッヒ大王をテーマとしているが、これは当時繰り返し用いられた国威発揚の典型的なモチーフであった⁶⁵。外国語映画賞は、この3作品により、3年ともドイツ映画が獲得している。

イタリア映画側については、『アルカザールの包囲戦』はスペイン内戦を扱っ

た戦争映画、『鉄の王冠』はファンタジー映画、『Bengasi』はイタリアの植民地であったリビヤの都市ベンガジを舞台とする戦争映画であった。

以上、見てきたように、そもそも映画賞全般が持つ政治性に加え、当時の特殊な状況がヴェネツィア国際映画祭の価値、最高賞を獲得したリーフェンシュタールが当時どのような評価を得たのか、なおわかりづらくしている。映画祭、映画賞といった物差しでは、結局中立な立場から彼女の作品を測ることは叶わない。むしろその政治的な意味ばかりが際立つのみである。

【参考文献】

欧文文献については、日本語訳文献がある場合にはそちらも参照し、適宜原典からの訳出を行った。ただし、“*From Caligari to Hitler - A Psychological History of the German Film*”および“*Leni Riefenstahl - Die Verführung des Talents*”については、原典が手に入らなかったため、日本語訳文献のみを参照している。

- ・Kracauer, Siegfried, “*From Caligari to Hitler - A Psychological History of the German Film*”, Dobson, London, 1947 (平井正訳、『カリガリからヒトラーまで』せりか書房、1971年)
- ・Kuchenbuch, Thomas, “*Filmanalyse: Theorien - Methoden - Kritik*”, UTB, Wien Böhlen, 2005
- ・Riefenstahl, Leni, “*Memoiren*”, Knaus, München, 1987 (梶島則子訳、『回想 上・下』、文藝春秋、1991年)
- ・Rother, Rainer, “*Leni Riefenstahl - Die Verführung des Talents*”, Henschel, Berlin, 2000 (瀬川裕司訳、『レーニ・リーフェンシュタール 美の誘惑者』、青土社、2002年)
- ・Sontag, Susan, “*Under the sign of Saturn*”, Farrar/Straus/Giroux, New York, 1980 (富山太佳夫訳『土星の徴しの下に』晶文社、1982年)
- ・飯田道子『ナチスとヒトラー ヒトラーとナチスはどう描かれてきたか』中央公論社、2008年
- ・岩崎和『ヒトラーと映画』朝日新聞社、1975年
- ・沢木耕太郎『オリンピア ナチスの森で』集英社、1998年
- ・瀬川裕司『美の魔力 レーニ・リーフェンシュタールの真実』現代書館、2001年
- ・平井正『ゲッベルス』中央公論社、1991年
- ・平井正『レーニ・リーフェンシュタール 20世紀映像論のために』晶文社、1999年
- ・石原良太編『映画賞・映画祭日本・外国受賞作品大全集』芳賀書店、1986年
- ・キネマ旬報社編『映画賞・映画祭データブック』1998年
- ・キネマ旬報社『キネマ旬報ベスト・テン 80回全史 1924-2006』2007年
- ・キネマ旬報社編『世界映画オールタイムベストテン キネマ旬報増刊 No.1173』

1995年

- ¹ Riefenstahl, Leni, „Memoiren“, 1987, S.30.
- ² 瀬川裕司、『美の魔力 レーニ・リーフェンシュタールの真実』40頁。
- ³ Riefenstahl, S.15.
- ⁴ 瀬川、276頁。
- ⁵ 前掲、152頁。
- ⁶ 平井正、『レニ・リーフェンシュタール 20世紀映像論のために』、44頁。
- ⁷ 瀬川、204頁。
- ⁸ 飯田道子、『ナチスとヒトラー ヒトラーとナチスはどう描かれてきたか』、64頁、91頁。
- ⁹ Riefenstahl, S.150.
- ¹⁰ 前掲、155頁。
- ¹¹ 前掲、150、151頁。
- ¹² 飯田、72頁。
- ¹³ 平井、72頁。
- ¹⁴ キネマ旬報社編、『映画賞・映画祭データブック』、201頁。
- ¹⁵ 78位タイは全部で6作品あり、『オリンピア』の他には、ジョン・フォード監督『捜索者』、アラン・レネ監督『二十四時間の情事』、ルイス・ブニエール監督『エル』、黒澤明監督『天国と地獄』『用心棒』があった。
- ¹⁶ キネマ旬報社編、『世界映画オールタイムベストテン キネマ旬報増刊 No.1173』
- ¹⁷ キネマ旬報社編、54頁
- ¹⁸ キネマ旬報社、『キネマ旬報ベスト・テン80回全史1924-2006』、28頁。
- ¹⁹ Riefenstahl, 527頁。
- ²⁰ 瀬川、130頁。
- ²¹ 前掲、296頁。
- ²² 平井、74頁。
- ²³ 前掲、74頁。
- ²⁴ Riefenstahl, S.247f.
- ²⁵ 瀬川、320頁。
- ²⁶ 前掲、309頁。
- ²⁷ 前掲、309頁。
- ²⁸ ジークフリート・クラカウアー、平井正訳、『カリガリからヒトラーまで』、253頁。
- ²⁹ 前掲、300頁。
- ³⁰ 前掲、14頁。
- ³¹ Kuchenbuch, Thomas, „Filmanalyse: Theorien - Methoden - Kritik“, S.53.
- ³² 瀬川、33頁、34頁。
- ³³ ライナー・ローター、瀬川裕司訳、『レーニ・リーフェンシュタール 美の誘惑者』237頁。
- ³⁴ Sontag, Susan, „Under the sign of Saturn“, S.76.
- ³⁵ ibid. S.77.

- ³⁶ *ibid.*, S. 86.
- ³⁷ *ibid.*, S. 87.
- ³⁸ *ibid.*, S. 91.
- ³⁹ ダンサーたちを俯瞰で撮影するなどして、幾何学的なカレイドスコープ（万華鏡）と呼ばれる映像を残した。
- ⁴⁰ Sontag, S.91.
- ⁴¹ 前掲、96 頁。
- ⁴² 平井、249 頁。
- ⁴³ 瀬川、289 頁。
- ⁴⁴ 前掲、222 頁。
- ⁴⁵ 前掲、345 頁。
- ⁴⁶ Riefenstahl, S.867f.
- ⁴⁷ 石原良太編、『映画賞・映画祭日本・外国受賞作品大全集』、48 頁、50 頁。
- ⁴⁸ 飯田、86 頁。
- ⁴⁹ フランスのカヌ国際映画祭は 1946 年、ドイツのベルリン国際映画祭は 1951 年開始である。
- ⁵⁰ イタリア語で *biennale* とは「2 年目ごとの」の意味である。
- ⁵¹ キネマ旬報社編、30 頁。
- ⁵² 現在も国の主催であるかは確認がとれない。
- ⁵³ 第 65 回ヴェネツィア国際映画祭規則より
- ⁵⁴ はじめてコンペティション制度が導入された第二回だけは、審査員団は設けられておらず、観客や専門家の投票により決定された。
- ⁵⁵ 『ルイジアナ物語』（1948 年）では米国アカデミー賞最優秀脚本原案賞候補に挙げられた。
- ⁵⁶ キネマ旬報社編『映画賞・映画祭データブック』（1998 年）によると、グスタフ・マハティ（チェコ：春の調べ）、ヨゼフ・ロヴェンスキ（チェコ：ながれ）のタイ受賞であったとされている。
- ⁵⁷ グレタ・ガルボ主演作品を多く手がけ、米国アカデミー賞最優秀監督賞候補に 6 度挙げられた（受賞はしていない）。
- ⁵⁸ 米国アカデミー賞最優秀主演男優賞も受賞。
- ⁵⁹ 1999 年キネマ旬報オールタイムベスト 100 でも第 19 位に選出されている。
- ⁶⁰ キネマ旬報社、30 頁。
石原、22 頁。
- ⁶¹ リーフエンシュタール、『回想・上』、331 頁。
- ⁶² 石原、48 頁、50 頁。
- ⁶³ キネマ旬報社、31 頁。石原 22 頁。
- ⁶⁴ 飯田、116 頁。
- ⁶⁵ 岩崎昶、『ヒトラーと映画』、281 頁、282 頁、朝日新聞社、1975 年。