

ベルリンと東京

— 二つのオリンピック映画をめぐる —

塚本 まゆみ

I

ドキュメンタリー映画とは、現実起きた（起きつつある）事件や出来事、状況や現象を記録したものである。とは言っても、実際はあらゆる思惑やイデオロギーから完全に自由で中立的でありうることを信じる人はいないであろう。「事実」のドキュメントであるとされる作品であっても、すでに演出時に被写体の選別、カメラ・アングルや構図の選定といった判断が行われ、さらに編集時に撮影されたフィルムの中から何をどうつなげるのかが取捨選択されているからである。たとえどんなに客観的に（客観的であろうと努めて）撮影・編集された映像でも、完成された作品は主題に対峙する映像作家の姿勢や意識、感性ばかりか、その信条から世界観までも表出させてしまう。スクリーンに現れる世界は現実をそのまま反映したものではなく、作家の主観によって切り取られ再構成された現実の一つの解釈なのである。その意味で、ドキュメンタリー作品も他のジャンルの映画と同じ「映像作家によって語られた物語」なのだ。

一方、「愛と平和の祭典」と謳われるオリンピックが、政治や経済と切り離せないイベントであることを疑う人もいないだろう。熾烈を極める開催地の招致争いを見るまでもなく、現代のオリンピックは時の権力者が威信を賭け、莫大な利権をめぐる有象無象がうごめく大事業になっている。そしてこのイベントは、参加者ばかりでなくそれを眺めるだけの者にとっても自身が帰属する国家への強い愛着心を促し、ナショナリズムを高揚さ

せ、国家的アイデンティティを強化する効果を持っている。権力者がオリンピックに執着するのはそのためでもあるのだ。こうした効果が極限まで追求されたのが、1936年のドイツで、ヒトラー政権の下に開催されたベルリン・オリンピックであった。そして国家を背景としたこのスポーツの祭典を切り取り、自分の物語として紡ぎだしたのが、レニ・リーフェンシュタールだった。

II

ベルリン・オリンピックは、その規模の大きさと荘厳な演出によってそれまでのオリンピックの概念を変えてしまう画期的な大会となった。オリンピックが現在のような国際的スポーツ・イベントになったのは、このベルリン大会以降のことなのである。このとき第三帝国の勢力を現実の何倍にも増幅して宣伝し、ベルリン大会を伝説化することに貢献したのが、リーフェンシュタールの『オリンピア』だった。

それまでオリンピックはニュース・リールに撮られるだけで、まとまった記録映画が作られることはなかった。(1928年にスイスのサンモリッツで開かれた冬季大会が、アルノルト・ファンクとオットマール・ギュンターによって『銀界征服』という映画作品に仕上げられたのが、唯一の例外であった。) オリンピックについて何も知らないか、断片的な知識や情報しか持ち合わせていなかった当時の人々は、『オリンピア』によって初めてその全容を知ることとなったわけである。

オリンピックから2年後の1938年4月20日、ヒトラーの49歳の誕生日にベルリンで公開された『オリンピア』は、「民族の祭典」、「美の祭典」(39年公開)の二部からなる4時間近くにも及ぶ大作である⁽¹⁾。第一部「民族の祭典」は、古代オリンピック発祥の地、ギリシアの神殿から始まる。廃墟と化した神殿の柱廊をカメラが緩やかに移動し、ゼウスやアキレウス、アポロン、パリスといった古代ギリシアの神々の彫像を捉え、そしてミロ

ンの円盤投げの彫像を映し出す。この彫像に生身の男性の映像が重ね合わされ、その肉体が動き出したかと思うと、青年は空中に向かってゆっくりと円盤を投じる。(この役を演じたのは、陸上十種競技のドイツの選手、彫像とよく似た体型を持つエルヴィン・フーバーだった。)

続いて画面に現れるのは、全裸で踊る3人の女性たち。やがて場面は聖なる採火式へと移り、ブルガリア、ユーゴスラビア、オーストリアなど7か国を通過して聖火がリレーされ、ドイツに到着する様子が描かれていく。聖火リレーはナチス・ドイツにより始められた儀式であり、リーフェンシュタールが映像によって表現した古代ギリシアから現代(1936年)のベルリンへの聖火による時間と空間の越境には、ヨーロッパ文明の基礎を築いた理想的な人類、古代ギリシア人の真の継承者はドイツ民族であるというメッセージが込められている。いまやオリンピックには欠かすことのできない神聖な行事となった聖火リレーだが、この大会では、ベルリンに集まった世界51カ国に対して、純潔のドイツ民族こそ選ばれた支配民族だと主張するための儀式だった。ベルリン・オリンピックから数年後に聖火リレーとちょうど逆のコースをたどってナチス軍がバルカンに進攻し、大がかりな侵略を行った歴史的事実を考えれば、ヒトラーにとってこの聖火は民族浄化の炎という意味を持っていたという寓意を読みとることも可能であろう。

古代ギリシアの彫像が現代のスポーツ選手の肉体に転化する幻想的なプロローグが象徴するように、リーフェンシュタールは、永遠に変わることのない理想の美をスポーツ選手(それも男性)の姿に見出している。強い意志とたゆまぬ努力により獲得された美しい肉体、その鍛え抜かれた強さ、しなやかさ、美しさを崇高なものとして撮影し提示すること。それが『オリンピア』を貫くリーフェンシュタールの美学である。例えば、走り高跳びや棒高跳びの映像では、跳躍する選手の姿をよりヒロイックに、より印象的に捉えようとロー・アングルが多用されている。空を背景に撮影され

た棒高跳び選手のシルエット・ショットは、限りない高みを目指して飛翔するその姿を神聖な存在として描いた、優れた映像表現となっている。また、三段跳びや走り幅跳びのシーンでは、選手の肉体の動きを、その躍動感を強調するためにスローモーションが用いられている。リーフェンシュタールは棒高跳び競技などにもスローモーションを使用している。跳躍競技というのは助走後の勢いや、その弾みを利用して跳躍を行うものであるが、スローモーション撮影は助走やその結果生まれた弾みの効果を視覚的には最小限のものにとどめ、そういったものに依らない人間の超越的な力や無限の可能性といった面を強調することになるからであろう。

このように、『オリンピア』では選手が最も輝く瞬間を完璧な構図の中に収めるため、あらゆる技術的工夫が凝らされている。80名のカメラマンやアシスタントを含む膨大な数の技術スタッフを投入し、(ズームレンズのない時代だったので)選手のクローズアップ撮影のために開発された600ミリの大型の望遠レンズ、高速度撮影カメラ、上方からの撮影に必要なクレーン、(カメラが選手と並んで走るための)移動用レールなどの機器・設備を駆使したほか、リーフェンシュタールは、競技場のトラックやフィールドに穴を掘ってカメラを据えることまで試みている。

そのために不便を感じたり、ナーバスになったりした競技者もいたというが(実際、陸上男子100メートルの予選で、アメリカのジェシー・オーエンス選手が撮影用の穴に落ちそうになり、国際陸上連盟とトラブルを起こしたという)、リーフェンシュタールはあくまでも自分の流儀を通してしている。このことから、リーフェンシュタールはその意識下において、オリンピックのための記録映画を撮るといふより、『オリンピア』撮影のためにオリンピックがあると捉えていたのではないのかと考えられる。

さらに物語にリズムとドラマチックな効果を生み出そうと、リーフェンシュタールは編集段階においても(ドキュメンタリーの枠組みを逸脱しかねない)いくつかの操作を行っている。例えば、日本の西田修平選手と大

江季雄選手が銀と銅のメダルを分け合ったことでも有名な棒高跳びの決勝の場面には、後日、撮り直された映像が合成されている。「近代オリンピック史上まれにみる偉大な試合」とオリンピックの公式報告書に記述されたこの決勝は5時間を越える熱戦となり、オリンピック委員会が強い光の使用を認めなかったことから、悪天候と夕闇のために撮影の続行が困難となった。しかし、完璧な映像を求めるリーフェンシュタールは、優勝したアメリカのメドウズ、西田・大江の3選手に頼んで日を改めて撮り直しを行い、夜の決勝のシーンを再構成していたことが後に明らかになった⁽²⁾。そのほかにもマラソン競技の場面には、練習中と試合後に撮影された映像が挿入されている。

Ⅲ

ここでレニ・リーフェンシュタールのプロフィールについて簡単に触れておこう。1902年8月22日、ベルリンの裕福な家庭に生まれたレニ・リーフェンシュタールは、まずモダン・ダンスのダンサーとして脚光を浴びるが、22歳の時にアルノルト・ファンク監督（前述の1928年冬季オリンピックの記録映画『銀界征服』の監督でもある）の山岳映画を観て啓示を受け女優へと転身、ファンク監督による一連の山岳映画のヒロインとしてスクリーンに登場し、人気を集めた。山を圧倒的な存在として捉え、その崇高なる美しさや神秘、そして脅威を描く山岳映画は、後に映画監督となるリーフェンシュタールの映像スタイルに多大な影響を与えた。そして、1932年に彼女が監督・主演した山岳映画『青の光』がヒトラーの目にとまり、1933年のナチ党大会の記録映画『信念の勝利』の監督に起用された。さらに翌年の1934年に再びヒトラーの依頼を受け、ニュルンベルクで開催された「意志の勝利」と銘打たれたナチ党大会の記録映画を監督することになった。

1935年に封切られたナチ党大会のドキュメンタリー『意志の勝利』、そし

てこの『オリンピア』によって、リーフェンシュタールは戦後、ナチの協力者として（アメリカ軍、そしてフランス軍により）逮捕され、長期にわたる取り調べを受けることになる。最終的に無罪となったものの、戦争犯罪容疑で3年間拘禁された。

ナチのプロパガンダ映画を撮ったとの非難に対して、リーフェンシュタールは自分にはそんな意図はなかったと弁明し、『オリンピア』でアメリカの黒人選手ジェシー・オーエンスを英雄的に描いた自分が人種差別主義者であるはずがないと主張した。審美主義的な立場からオリンピックという物語を紡ぎ出そうとしたリーフェンシュタールにとって、確かに人種は問題ではなかったようだ。なぜならば『オリンピア』には数多くの日本人選手も登場するのだが、彼／彼女たちもまた、好意的に描かれているからだ。ジェシー・オーエンスは100メートル、200メートル、走り幅跳び、400メートル・リレーと出場した4種目すべてに新記録を打ち立て、金メダルを獲得し、ベルリン・オリンピックの花形スターとなった。人種よりも美的原理に突き動かされるリーフェンシュタールにとって、オーエンスは肉体の逞しさと美しさという点においてまさに最高の被写体であったのだ。

これとは対照的に、リーフェンシュタールは敗者や落伍者、あるいは彼女の美の基準からはずれた者を物語から排除している。優勝が確実視されていた陸上女子400メートル・リレーのドイツ・チームは、決勝で第3走者から最終走者にバトンが手渡される時点で、2位のアメリカ・チームに10メートル以上の差を付けていた。大会期間中、ドイツ選手が有力な種目に限って観戦に訪れていたヒトラーが、勝利の瞬間を見逃すまいと身を乗り出したその直後に、最終走者がバトンを落とすというミスを犯し、ドイツ・チームは掌中にあった勝利を取り逃してしまふ。ドキュメンタリーではこういった予期せぬ出来事がドラマを生み出すものだが、リーフェンシュタールのカメラがこの種のハプニングを追いかけることはない。失意の彼女たちは観客の前で泣き崩れたというが、その映像を『オリンピア』で見

ることはできない。

また、女子200メートル平泳ぎ決勝でドイツのゲネンゲル選手とデッドヒートを演じ、ついに第一位となって日本国民を熱狂させた前畑秀子選手の姿も『オリンピア』には登場しない。それでは日本の観客が納得しないであろうという配給元の東和商事の配慮で、日本公開版にはニュース映画からの映像が挿入されたというエピソードがある。戦前にこの映画を観た人が、そうとは知らずに戦後公開されたオリジナル版を観て、前畑選手の映像が出てこないのが驚いたという話もあるという。リーフェンシュタールの興味の対象は素材としての選手であって、人格を持った一人の人間としての選手ではなかった。

このことは、前述の空を背景にしたシルエット・ショットのほか、地面に写る選手の影のショット、あるいは特定されない選手の足や筋肉や身体の一部の断片化されたショットなどにも端的に表現されている。(必要とされたのは美しい素材としての身体、あるいはその一部であり、それがどの選手に属するものであるのかは彼女にとって本質的な問題でなかったということであろう。)『オリンピア』では、勝者はその肉体の超越性ゆえに賛美の対象として描かれている。そしてリーフェンシュタールは表彰台に立った選手の晴れがましい表情の上に国旗をオーバーラップさせ、一人の英雄を国家という名の共同体が吸収しようとする過程を表現している。

ナチのプロパガンダ映画ではあるが、美学的には優れた傑作であるというのが『オリンピア』をめぐる一般的な評価であろう。リーフェンシュタール自身は自分はただ芸術を作りたかっただけで、ナチズムの宣伝とは無関係であるという主張を繰り返している。しかし、プロローグで描いてみせたギリシアの神殿から帝国スポーツ広場への移動、そしてギリシア神話の最高神ゼウスから第三帝国の^{フューラー}総統、ヒトラーへの移行には、ヒトラーを超人になぞらえて神話化しようとする明らかな意図を読みとることができる。また、彼女が『オリンピア』で見せた強き者をひたすら英雄として崇め、

賛美する傾向は、ゲルマン民族の優越性を唱えるナチスの選民思想と軌を一にするものであり、個を全体の中で捉えようとする彼女の演出が国家への帰属を促すファシズムの思想と共鳴しあっていることも事実である。一糸の乱れもないマスゲームの参加者、個人ではなく集団として扱われる観客、そして何よりもヒトラーの登場に熱狂する観衆やナチ式敬礼で埋め尽くされた観客席を捉えた圧倒的な迫力を持つ映像、これらはファシズムの魅惑と恍惚をあますところなく伝えている。リーフェンシュタールがいかにも弁明しようとも、『オリンピア』を見る限り、この作品がヒトラーの演出するナチズムの美学を体現する作品であったことは、疑う余地がない^③。リーフェンシュタールの物語である『オリンピア』は、やがて国家の物語へと包摂されていくものであった。

ユーモアや人間味を排除し、美と強さで統一した『オリンピア』だが、計算を尽くして撮影・編集されたはずのフィルムの中にも、作者が意図しなかった歴史や人間ドラマが記録されることがある。その好例の一つが、「民族の祭典」のハイライトともいべきマラソンのシーンである。マラソン競技の日本代表は塩飽玉男（しわくたまお）選手と孫基禎（ソン・ギジョン。当時の日本では日本式に「そん・きてい」と発音されていた）、南昇龍（ナム・スンヨン。日本式には「なん・しょうりゅう」という朝鮮出身の二人の選手だった。その中でも当時の世界最高記録保持者であった孫選手には日本国民の大きな期待がかけられていた。そして孫選手は見事にその期待に応えたのだった。

ゴールへと向かう優勝者・孫選手の姿を捉えたショットとショットの合間に、孫選手の視点から見た、走っている彼の足（これはもちろん、トレーニング中のランナーの首に小型カメラをぶら下げてその足や影を映し出す別撮りされた映像である）、木々や農作物が風に揺れる様子、道路にたなびく日の丸の映像などが挿入される。これらは過酷なレースの最中に彼が目にした事物や心象風景であり、苦しみを克服し、勝利を手にする孫選手の

強靱な意志をドラマチックに表現したものだ。この場面でのリーフェンシュタールの意図は、辛い試練を乗り越えてこそ栄光に到達できるという「意志の勝利」の物語を作りあげることだったろう。しかし、このモンタージュは、リーフェンシュタールには思いも及ばなかったもうひとつのドラマを生み出した。それは、日本の統治時代に自らの意思に反して日の丸をつけて走らなければならなかった孫選手の葛藤、祖国朝鮮（現在は韓国籍である）への思いというドラマだ。（日本と朝鮮半島の当時の関係についてリーフェンシュタールは知る由もなかった。）月桂冠を戴いた表彰台での孫選手の、掲揚される日の丸に顔をあげようともせずうつむいたままの姿、それは計算され尽くしたリーフェンシュタールの物語の中に日朝の歴史が刻み込まれた瞬間でもあった。このレースでは南選手も第三位に入り、メイン・スタンドには二本の日の丸が掲揚された⁽⁴⁾。

IV

市川崑監督の『東京オリンピック』に目を転じてみよう。

当初、東京オリンピックの記録映画は黒沢明監督が撮ることになっていた。しかし製作予算の問題、ニュース会社との内部的な軋轢などで黒澤監督が降板し、ピンチヒッターとして監督を依頼されたのが市川崑だった。オリンピック開催を数ヶ月後に控え、この依頼を引き受けざるを得なくなった市川崑は、まずは映画のテーマを探るためにオリンピックについて調べたという。（市川はそれまでオリンピックについて興味を持っていなかったし、スポーツについてもよく知らなかったと言っている。）その結果、彼は第一次世界大戦、第二次世界大戦と、大きな戦争があった年にはオリンピックが開かれていない、しかも破壊が収まって平和になってからも次の開催までに何年もかかっているということを知り、それがオリンピックの本質なのだろうと考えたという。そしてオリンピックを「4年に一度、地球のどこか一か所に全部の民族が集まって開かれる楽しい運動会、たと

えどこかで小競り合いがあったとしても、世界に大きな戦争がないことの一つの証として、あるいは希望として行われるもの」と解釈し、「人類の夢のあらわれ」を自分が撮るオリンピック映画のテーマと決める⁽⁵⁾。

『東京オリンピック』の映像は、太陽の巨大なクローズアップで始まっている。日の丸との関連からナショナルスティックな記号として用いられることの多い太陽だが、市川の意図は、すべての生命の源であり、すべてのものにその光を平等に注ぐ「平和と平等」の象徴として太陽を表現することにあった。この太陽はオリンピアの遺跡で採火された炎へと形を変え、聖火としてオリンピック史上初めてアジアへと渡り、アジアの国々をリレーされ、沖縄、広島平和公園を通過して国立競技場へと到着する。そして、オリンピックの期間中、競技を行っている選手たちの背後で燃えつづける聖火台の炎として、たびたび画面に登場する。太陽の燦々たる恵みの下で行われる祭典、オリンピック。オリンピックを通して平和で平等な社会の実現を希求する市川の姿勢は、オープニングとエンディングに現れる「オリンピックは人類の夢のあらわれである」、「夜、聖火は太陽へ帰った。人類は四年ごとに夢をみる。この創られた平和を夢で終わらせていいのであろうか」という字幕スーパーによる直接的な語りの中だけではなく、『東京オリンピック』という作品全般を通して認められるものである。

五輪映画史上初のカラー・ワイド作品となった『東京オリンピック』では、開会式における各国選手団の色鮮やかなユニフォームや民族衣装が目をはひいた。そしてこの色彩の豊かさが、まさに多民族による祭典、平和の祭典というイメージを生み出してもいるのだ。それは、軍事的色彩がきわめて強かった『オリンピア』の開会式の映像とは対照的なものである。そしてカメラは、大国からの選手団と同様、たった二人で入場行進するカメルーンやコンゴの選手たちにも等しく時間を費やしている。このように大国の選手も小国からの参加者も分け隔てなく記録しようという市川の姿勢は、選手ばかりではなく、役員や審判、各国から取材に訪れたジャーナリ

スト、そして観客をも含めたすべての人々に及んでいる。各競技を記録するにあたって、彼が被写体に選ぶのは選手ばかりではない。雨の中、砲丸投げ競技が行われるグラウンドで、スポンジで雨水をぬぐいとる整備員たち、マラソン選手が中継地点に到着するのを見計らって選手別に飲み物を用意する役員たち、彼／彼女たちの地味な努力によってオリンピックが支えられていることを指摘することも忘れてはいない。競技に参加する選手たち、そしてそれを見守るすべての人たち、コーチも役員も審判も整備員も観客も、皆が一緒にこのオリンピックに参加しているのだと捉えている。あらゆる参加者たちが、この作品では単なる素材としてではなく、人格を持った一人一人の人間として扱われている。観客席の男女が親しげにおしゃべりしている様子、祝砲に驚いて耳をふさいで跳び上がった男の子、大空に鳩が放たれた直後、飛んでくる羽を避けようとして反射的にバッグで頭をかくす女性、開会式を今か今かと待つ人々の顔・顔・顔のショット、カメラが捉えたそれぞれの観客の表情から、一人一人の個性、人間性といったものが伝わってくる。「太陽のもとではすべての人間は平等である」という市川のメッセージは、オリンピックに参加した者すべてを平等に扱うという彼の演出に確実に反映されていた。

リーフェンシュタールの『オリンピア』は、徹頭徹尾勝者の美学で貫かれていたが、市川崑の関心はむしろ選手の人間的な側面を描くことにあった。それは市川が勝利の瞬間と同様に、むしろそれ以上に、競技の前後の選手を描くことに焦点を当てていることから窺い知ることができる。例えば、陸上男子100メートル決勝のスタート直前の映像では、選手が緊張で顔をこわばらせている様子、口の中でブツブツとお祈りを唱えている様子などがスローモーションで捉えられている。そしてその映像にかぶさるようにスターティング・ブロックを打ち込んでいくハンマーの金属音が響き、否が応でもこれから始まるレースへの期待と緊張を高めていく。このシーンは、今まで練習し鍛えあげてきたものをこれからの10秒にどう賭けるの

かという選手たちの思い，スタート前の選手たちが感じているであろう極度の緊張と不安，精神の集中などを観客に伝える素晴らしい映像表現であった。

そして市川は，これに続くレースの様相も引き続きスローモーションで撮影している。もし彼が本番をノーマル・スピードに戻して撮影していれば，競技前のスローモーション撮影による緩慢な動きとの対比によって選手たちのスピードはより速いものを感じられ，常人にはない彼らの能力が一層強調されることになったであろう。しかし，市川はあえてそういった方法を選択しない。このあたりにもリーフェンシュタールと市川の演出上の違いが表れている。

東京オリンピックでも，棒高跳び決勝は9時間にわたる長い戦いとなった。結局，アメリカの選手が優勝するのだが，カメラは競い合いの末に準優勝したドイツの選手に寄り添い，試合後に彼が櫛をとりだして髪を梳かす様子を捉えている。乱れた髪を整えるという，この極めて日常的な行為の中に，長時間にわたる熱戦を終えてリラックスした選手の気持ちが表れている。砲丸投げ競技でも，試合前にいつも行っている習慣なのか，癖なのか，あるいは縁起かつぎなのかかもしれないが，投擲前に選手が繰り返す単純な動作が延々と映し出されたりしていた。

市川は，こういった選手の何気ない仕種や表情をけっして見逃さない。なぜなら，きわめてありふれた振る舞いの中にこそ，時として選手の心情が反映されるものだからだ。感動的な場面の一つとして，陸上女子800メートル決勝をあげることができよう。優勝したイギリスのアン・パッカー選手は，テープを切るとそのまま婚約者の元へと走り寄り，彼に抱きついてキスをした。婚約者や仲間たちに祝福され，優勝を喜ぶ彼女のちょっぴりはにかんだような表情，緊張が解かれた安堵のその瞬間をカメラはしっかりと映し出していた。パッカー選手のゴールの瞬間はスローモーションでリプレイされるのだが，背後から撮影された最初の映像とは違って，正面

からパッカー選手を捉えたその映像では、彼女の視線がゴールしたその瞬間にはすでに婚約者の方角に向けられていたことがわかる。この画面に記録されていたのは、個人の喜びの素直な表現であった。

また、日本中が熱狂した女子バレーボールの決勝戦の映像も、『東京オリンピック』の中で印象に残るものの一つであろう。日本チーム優勝の瞬間、「東洋の魔女」と呼ばれた選手たちはお互いに駆け寄り、抱き合って勝利を喜びあう。そんな選手たちの喜びの輪から離れて、一人ポツンとたたずむ大松監督。彼が次の瞬間にしたことは、ヘナヘナとベンチに腰を下ろすことだった。このベンチに腰を下ろすという行為、そしてこの時の彼の表情から、大任を果たしたという大きな喜びだけでなく、とまどい、孤独、虚脱感といった錯綜した感情を読みとることができよう。このように、『東京オリンピック』では、選手の運動する肉体やその卓越性を強調することより、彼／彼女らの緊張や喜び、失意、落胆、そして安堵といった感情面を描くことに重きが置かれていた。

『オリンピア』では、誇らしげに表彰台に立つ勝者の姿が頻繁に登場した。一方、『東京オリンピック』では、勝者がひたすら英雄視されたり、国家がことさらに強調されたりするような場面は存在しない。感激の涙に頬をぬらすその姿、疲れきった肉体や精神を剥き出しにする映像からは、彼／彼女も私たち同様、(超人ではなく)普通の人間なのだということが伝わってくる。カメラが追いかけるのは勝者ばかりではなく、『東京オリンピック』では敗者の闘いぶりやその心情もが等しく映し出されるのだ。それはスポーツ特有の美しさ、平等に体力、技術を競い合うオリンピックの意義を描こうとした市川の意図からは当然のことだったのだろう。

しかし、それゆえにこの作品は、敗戦国日本がいかに復興し豊かになったかを世界に向けてアピールしたいと考える人々の期待を裏切るものとなった。当時、『東京オリンピック』の完成試写を観た河野一郎オリンピック担当国務大臣が、「記録性をまったく無視したひどい映画。こんなオリン

ピックが東京で行われたと後世に伝えられては恥だ」と酷評したことがマスコミにより取り上げられ⁶⁾、『東京オリンピック』をめぐる「芸術か？記録か？」という国を巻き込んだ論争が起こった。河野大臣のこの発言の背景には、日本選手の活躍場面が少ないこと、敗者（しかもセイロンやチャドという弱小国からの参加者たち）が頻繁に映像に登場すること、競技に直接関係のない雑感ショットが多すぎることへの不満があったと伝えられている。そういった批判の中には、開会式で帽子を振って微笑みを返す昭和天皇の映像表現が威厳を欠いているとの不満の声もあったという⁷⁾。こうした批判がおこるのも、参加者を等しく記録しようとした市川の姿勢が、天皇をも含めたすべての人々に適用されていたことを証明するものであろう。この河野発言があった直後、文部大臣はすでに決定していた『東京オリンピック』の文部省推薦を取り消し、これに追従する形で地方の各種団体も次々と推薦をとりやめた。それは端なくもオリンピックを何よりもまづ国家の物語として読もうとする人々の潜在意識を顕在化してみせた行為とはいえないだろうか？

しかし、大会翌年の1965年3月20日に東宝の配給で全国公開された『東京オリンピック』は大ヒットを記録し、カンヌ映画祭で国際批評家賞を与えられるなど、海外でも高い評価を受けることになる。これは冷戦下の国力を競い合うような風潮から距離を置いて、オリンピックを人間の営みの一つとして描き、見事な人間ドラマを作り出した市川崑に多くの人々が共感を覚えたからであろう。

V

ともにオリンピックを主題に製作された『オリンピア』と『東京オリンピック』。後のドキュメンタリー映画に多大な影響を与えた両作品は、製作意図から映像スタイルにいたるまで、対照的な映画であるということができる。（市川崑自身は、『民族の祭典』を韻文に、『東京オリンピック』を散

文にたとえているが、これは大変に的を射た比喻である。)リーフェンシュタールが繰り返す芸術的なオリンピック映画を作りたかっただけという主張は、その限りでは真実であったろう。むしろ彼女が政治的に無知であったからこそ、ナチズムの設定した擬似的な共同体へと引き寄せられたと考える方が自然であろう。そしてそのように人々をとりこみ、「自発性の調達」を可能としたという側面からナチズムを考えることこそが重要なのだ。

1933年のナチス政権成立とともにパリに亡命したヴァルター・ベンヤミンは、(まさにベルリン・オリンピック開催の年)1936年、『複製技術時代の芸術作品』を発表した。その中で「所有関係には手を触れずに、大衆を組織しようとしているファシズムは、大衆に(権利を、ではけっしてなくて)表現の機会を与えることを、好都合と見なす」⁽⁸⁾と記している。さらに、ベンヤミンは論文の注釈において週間ニュース映画を例にあげ、大規模なパレードや大衆集会、スポーツの大会が撮影されるようになった結果、大衆がそこに自分自身の顔を見ることができるようになったことを指摘し、複製技術が大衆の自己表現を実現可能なものとしたという。

そして「一般に大衆の動きは肉眼によりも、より明瞭に機械装置に映し出される。数十万人ものメンバーを捉えるには、鳥瞰するのがいちばんよい。そして人間の目が機械装置と同じく鳥瞰する位置にある場合でも、目の捉える映像は、撮影されたそれと違って、拡大することができない。すなわち、大衆の動き、なかんづく戦争は、人間の行動のうちでことに機械装置に好適な行動形態なのだ」⁽⁹⁾と続ける。「ファシズムは政治生活の耽美主義に行き着く」⁽¹⁰⁾と語るベンヤミンは、『複製技術時代の芸術作品』をこう締め括っている。「人類の自己疎外は、自身の絶滅を美的な享楽として体験できるほどにまでなっている。ファシズムの推進する耽美主義は、そういうところにまで来ているのだ。 Kommunismusはこれにたいして、芸術の政治化をもって応えるだろう。」⁽¹¹⁾

ファシズムにおいては政治こそが芸術であるというベンヤミンの洞察は、

第三帝国という装置そのものを想起させる。ナチス・ドイツは党大会やオリンピックを一大スペクタクルとして演出し、それを再現・提示 (representation) することで大衆を魅了して民族意識を高揚させ、外に対しては暴力を伴う排除の論理を押し進めていったからだ。それは「強制的同一化」(民族の「浄化」と大量虐殺) に至る道であった。政治を美的なものとして表象すること。人々の感性に直接訴えることによって、人々が自ら思考することを妨げること。ナチ・イデオロギーはこのようにして大衆の間に浸透していったのだ。

しかし一方で、リーフェンシュタールが伝統的なドイツのロマン主義や山岳映画の様式を踏襲していることから明らかなように、彼女の美学がナチズムの創出する美学と通底するものであったこともまた、事実である。リーフェンシュタールが山岳映画という、固有なジャンルの女優として映画界のキャリアをスタートさせたことはきわめて示唆的である。「白く輝く峰」というある種絶対的なものの圧倒的な存在、その魅惑、そこへ到達しようとする努力(肉体的な鍛錬、集団行動の中での連帯感、親和力など)、そして登頂を果たすことによる達成感。それらはナチズムの持つ絶対的な価値(それは銀嶺があらかじめ私たちの前に存在しているのと同様に、例えば「ゲルマン民族の血の栄光」も絶対的な価値としてあらかじめ与えられている)と親近性を持っているものでもある。リーフェンシュタールの『オリンピア』は美しい。そしてそれは美しいからこそ、ナチスの実践する「政治の美学化」に奉仕する、究極のプロパガンダ映画として機能することになったのであり、さらには第三帝国という想像された「国家の創出」⁽¹²⁾に寄与する結果となったのである。

一方、オリンピックの意義を正面から見据え、普遍的な人間の姿を映し出した市川崑の映画は、一部の政治家たちが期待したような国家主義的な映画とはならなかった。それは国家という概念に囚われることのない、人間主体の映画であったと言えよう。だからこそ『東京オリンピック』は、

政治家たちの思惑とは全く違った次元で、敗戦国日本の再生と民主主義の浸透を世界に印象づける、ある意味で見事なプロパガンダ映画となりえたのだ。それは、『東京オリンピック』に映し出される人々の多様な姿が、『オリンピア』の画一的な美学への反証となりえているからではないだろうか。

本稿は2000年11月11日の調布学園短期大学第14回公開講座における講演を、一部削除、加筆して論文の形にまとめたものである。

註

- (1) 日本では「民族の祭典」が1940年（昭和15年）6月に、「美の祭典」が12月に公開された。そしてこの二作品の公開を挟むような形で、9月27日に日独伊三国同盟が調印されている。当時高まりつつあった国家主義礼賛の風潮の中で「民族の祭典」がどのように受容されたのか、そしてこの作品が国家主義の高揚に寄与したのではないかという点に関しては、稿を改めて再論したい。
- (2) 沢木耕太郎『オリンピアーナチスの森で』集英社、1998. p.82-101.
- (3) この論文ではナチズムとファシズムという二つの用語を使用しているが、筆者はファシズムをナチズムを包括する概念として捉えている。
- (4) 孫選手の快挙に対する故国朝鮮の人々の熱狂とその後の孫選手の運命については、沢木耕太郎『オリンピアーナチスの森で』を参照のこと。また、この二人の「日本人」選手の活躍を当時の日本国民がどう受けとめたかについては、稿を改めて論じたい。
- (5) このあたりの事情については森遊机による市川崑インタビュー集『市川崑の映画たち』を参照のこと。
- (6) 朝日新聞、1965年3月9日朝刊。
- (7) 榊本直文『スポーツ映像のエピステーメー』新評論、2000. p.256-257.
- (8) ヴァルター・ベンヤミン「複製技術時代の芸術作品」野村修訳、多木浩二『ベンヤミン「複製技術時代の芸術作品」精読』所収、岩波書店、2000. p.184-187.
- (9) 「複製技術時代の芸術作品」p.202.
- (10) 「複製技術時代の芸術作品」p.185.
- (11) 「複製技術時代の芸術作品」p.187-188.
- (12) ベネディクト・アンダーソンは『想像の共同体』において、現代のネーショ

ンの概念を再定義することを試みた。そしていまや古典的とも言える規定「国民はイメージとして心の中に想像されたものである」に至った。言語に関して独特の鋭敏な感覚を持っているアンダーソンは「国民を創出する」ためには文化的根源にさかのぼることが重要であることを指摘し、「想像されたもの」が必然的に伴う宗教性に言及する。アンダーソンは主として固有の言語と文学を材料としてその文化的根源への追求を試みたのだが、ラテンアメリカ諸国やフィリピンを念頭においたため、文学を中心に据えている。しかし第三帝国を主題とした時、文学と同列に映画を論ずることは十分に可能であろう。

参考文献

- Barkhausen, Hans. "Footnote to the History of Riefenstahl's 'Olympia'" in *Film Quarterly* (Berkeley), Fall 1974.
- Barsam, Richard M. "Leni Riefenstahl: Artifice and Truth in a World Apart" in *Film Comment* (New York), November/ December 1973.
- Hitchens, Gordon. "Olympiad 1936-Andrew Sarris and Dick Schaap Discuss Riefenstahl Film" in *Film Culture* (New York), Spring 1973.
- Sontag, Susan. "Fascinating Fascism" in *The New York Review of Books*, February 6, 1975.
- ベネディクト・アンダーソン『増補 想像の共同体—ナショナリズムの起源と流行』白石さや・白石隆訳 NTT出版, 2000.
- 市川崑・森遊机『市川崑の映画たち』ワイズ出版, 1994.
- ジークフリート・クラカウアー『カリガリからヒトラーへ』丸尾定訳 みすず書房, 1995.
- 沢木耕太郎『オリンピアーナチスの森で』集英社, 1998.
- 多木浩二『ベンヤミン「複製技術時代の芸術作品」精読』岩波書店, 2000.
- 塚本まゆみ「ドキュメンタリーの逆説—事実と物語の間—」『ホームエコノミカ』111号, p.18-21.
- デイヴィス・ダフ・ハート『ヒトラーへの聖火』岸本完司訳 東京書籍, 1988.
- 濱口幸一(編)『逆引き 世界映画史!』フィルムアート社, 1999.
- 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』晶文社, 1999.
- 榎本直文『スポーツ映像のエピステーメ』新評論, 2000.
- 四方田犬彦『映画史への招待』岩波書店, 1998.
- クルト・リース『ドイツ映画の偉大な時代』平井正・柴田陽弘訳 フィルムアート社, 1985.
- レニ・リーフェンシュタール『回想』上・下 椛島則子訳 文藝春秋社, 1991.