

キツチュを論じた三人の欧米知識人

——プロッホ、グリーンバーグ、エリアス——

堀 邦 維

本論に入る前に、表題にある「キツチュ」(Kitsch)というドイツ語はそもそも何を意味するのか、という問いが起ころのが当然である。だがここでは、真正なる芸術に対して「大衆向けの、まがいもの、俗悪低級なもの」を意味し、産業革命以降の産業化社会の到来とともに使用されるようになった、という程度に留めておく。むしろこの言葉は、ここで扱う三人の知識人の議論と文脈のなかで、様々な意味合いと負荷を帯びることとなり、そのこと自体が、当時キツチュと直面せざるをえなかった彼らの立場を微妙に照らし出すことになるからである。

一

「キツチュ」が、文化論ないし芸術論のなかで周到に議論されるようになるのは、一九三〇年代になってからである。その先鞭をつけたのは、オーストリアのユダヤ系作家ヘルマン・ブ

ロッホであった。ヒトラーが政権についた一九三三年二月、プロッホは、ドイツ社会民主党主催の人民大学で「長編小説の世界像」と題する講演を行い、そのなかでキツチュ文化を論じている。さらにはこの時の講演内容を下敷きにして評論「芸術の価値体系のなかの悪」を書きあげ、同年八月に文芸誌「ノイエ・ルンドシャウ」(Die Neue Rundschau)に発表した^{〔1〕}。この評論のなかでプロッホは、真なる芸術が善であるならば、キツチュは悪であるとし、近現代の芸術状況のなかで、キツチュがもたらしつつある害悪を論難している。プロッホによると、キツチュは芸術が本来持つべき道德的機能をないがしろにして、真なるものを求めるよりも、模倣と繰り返しにより、見た目の美ないしは美的効果を追求することに専念する。そのことにより、芸術の美的(aesthetic)側面への偏向が過度となり、倫理的(ethical)な価値が阻害ないしは無視され、芸術・文化全般が

危機的状況に至っていると指摘する。²⁾

また同じ一九三〇年代に、大西洋の向こうで、「キッチュ」という言葉を英語圏の読者に知らしめたのは、アメリカのユダヤ系批評家クレメント・グリーンバーグの評論「アヴァンギャルドとキッチュ」であった。こちらは一九三九年に「パーティザン・レビュー」(Parisian Review)に発表され、現在でもアヴァンギャルド芸術論の古典的論考と見なされるだけでなく、その一方で、「キッチュ」という概念を文化批評の分野に定着させることとなった。³⁾ グリーンバーグはキッチュをアヴァンギャルドに対比させながら、一九三〇年代の芸術の在りようを論じているが、彼の場合も、キッチュを芸術・文化にとつての危険要因と見なしている点では、プロツホと同様である。

彼らとは別に、やはり三〇年代にドイツのユダヤ人社会学者ノルベルト・エリアスが、キッチュ論を書いていた。「キッチュ・スタイルとキッチュの時代」という題のドイツ語の論文で、当時アムステルダムで発行されていた亡命知識人の雑誌「ザムルング」(Die Sammlung)に一九三五年に掲載されたものである。この評論は長い間埋もれたままになっていたが、一九九八年にエリアスの弟子たちが編集した英語版のエリアス論文集に取められたことで、初めて世間に知られるようになった。⁴⁾ 彼もまた、キッチュを芸術・文化の歴史的文脈のなかに位置づけようとしている点では、前の二人と同様だが、批判するというよりむしろ学究として、客観的な分析に終始している感がある。

いずれにしろ、一九三〇年代に発表されたこれらのキッチュ論に共通するのは、ナチズムの台頭という時代を背景に、その最大の犠牲者であるユダヤ系知識人によって書かれたという点である。このことを念頭に置くならば、彼らの問題意識の背後に、ユダヤ性というものが見え隠れし始める。

二

ユダヤ性がいかに彼らの論考に関与したかを考えるために、プラハ出身の歴史学者サウル・フリードレンダーの議論に注目する必要がある。フリードレンダーは、彼ら三人のキッチュ論から約半世紀後の一九八四年に、「ナチズムの回想——キッチュと死についての考察」(原著はフランス語版で一九八二年出版)と題する著作を出版した。⁵⁾ この著作は当時の欧米のユダヤ系知識人のあいだで、大きな関心を呼び、一九九〇年にはこれを契機に一大シンポジウムがアメリカで開催されたほどである。⁶⁾ 彼は、このなかで、通常の芸術・文化上のキッチュとは別に、キッチュには、ある特定のイデオロギーに一体感を持たせ、人々を動員する機能を持つものがあるとし、そのようなキッチュの作用と、ナチズムとの関係を詳細に論じている。

フリードレンダーはその典型的な例として、ゲッペルスによるナチのプロパガンダをとりあげている。そのプロパガンダで、国民大衆に深い情緒的な反応を呼び起こすために、キッチュ的要素がいかに巧妙に駆使されているか、そして、そこから生じ

る「死」、「再生」、「永遠」といったイメージの連関が、いかにして民族の一体感を醸成し、最終的に、ナチズム信仰へと大衆を誘導していったか、その過程を細かく分析している。

このフリードレンダーの著作を得たことで、キツチュは単に芸術・文化の問題としてだけではなく、その政治的影響を考慮するをえなくなった。しかし、ナチの跳梁跋扈する一九三〇年代のヨーロッパで、たとえそれを認識していたとしても、あからさまにナチズムとキツチュの関係に論及することはあまりにも危険であった。プロツホとエリアスは、ナチズムに言及すらしていない。

だが、アメリカにあったグリーンバーグだけは、ドイツ軍がポーランドに侵攻した一九三九年の時点ですでに、キツチュを政治的文脈のなかで論じていた。評論「アヴァンギャルドとキツチュ」のなかで、グリーンバーグは、キツチュが全体主義國家の國策に利用されている、と明確に述べている。その理由は、「キツチュは大衆の文化」であり、「独裁者と国民の〈魂〉との近接性を維持する」からである、としている。その一方で、独裁者たちは、「もしお墨付きの文化が一般大衆レベルより高次のものであったなら、自分たちが孤立する危険がある」ことを承知しているので、彼らは新しい難解な芸術つまりアヴァンギャルドを敵視するという。その証拠として、スターリンは革命中に隆盛したロシア・アヴァンギャルドを爾清、ヒトラーはドイツ表現主義をポリシエヴィキの文化だと非難し、そしてムッ

ソリーニは最初好意的に扱った未来派を追放したという事実を挙げている。⁷⁾

このように、ヨーロッパの状況から遠く離れていたグリーンバーグは、ヒトラーの名前をあげつらうことに躊躇する必要はなかった。だが、ヨーロッパにいたために、それが不可能であったプロツホとエリアスも、ナチのプロパガンダにあるキツチュの要素を念頭に置いていなかったわけではない。なぜなら、プロツホはナチの迫害を逃れてアメリカに亡命した後の一九五〇年から翌年にかけて、イェール大学において「キツチュの問題に関する覚書」と題する講演を行い、そのなかでは、何憚ることなく「ヒトラーはキツチュの熱狂的な信奉者であった」と明言しており、またエリアスも、大戦後だいたい時間を経た後には、ナチスの発生と大衆動員のメカニズムに関して詳細な議論を展開しているからである。⁸⁾

三

さて、そもそもキツチュは、いつの時代にどのように発生したのだろうか。この問題は、彼らが歴史的社会的文脈のなかでキツチュを論じる際、その議論の根幹を成すものであり、さらにまた、ナチズムを生み出す文化状況とも関連を持つことになると考える。これに関する彼の議論のなかには次のような箇所がある。

ロマン主義は、一方で、平均的価値を生み出すことができなかつた。天才の高尚なレベルから滑り落ちたあらゆるものが、ただちに變形され、宇宙的な高みからキツチュへと急転落したのである。⁽¹⁰⁾

ここでいう「平均的価値」とは何であらうか。冒頭で見たように、通常はキツチュこそが大衆受けするような平均的価値を具現しているかの様に思われるので、この箇所で見える限り、ロマン主義とキツチュとの関係は簡単には理解できない。この疑問に答えるために、プロッホの議論をもう少し注意深く見ておく必要があるだろう。

プロッホは、一九世紀ブルジョワジー（中産階級）が置かれていた文化のおよび社会的状況の説明から始める。彼の議論はおおかた次のようになる——

ブルジョワジーが培った都市市民社会の伝統は、本来、封建的な貴族社会の文化、あるいは宮廷文化とはまったく相容れないものであつた。宮廷文化の伝統は、すこぶる審美的なものであり、支配者の特権として、自分たちの生活を溢れんばかりの装飾によって輝かせることができた。それはいわば、放埒な感性と精神によって、人生を芸術に作り変えることでもあつた。他方、ブルジョワジーの伝統は、基本的に倫理的なものであり、プロテスタントの国々では、清教徒的（あるいはカルヴァイン主義的）な禁欲主義の理想が尊重され、カトリックの国々では、革命の際に、アンシャン・レジームの放埒さに対抗して、「徳」

を普遍的な指導原理に作り変えた。その際、倫理的な原則は、啓蒙思想に学んだ理性に基づくものであり、本来的な意味で芸術の審美主義とは対立するものである。そして、啓蒙思想の自由思想 (liberalism) は、彼らの禁欲主義とは相容れない関係でもある。⁽¹¹⁾

一方、権力を志向するブルジョワジーは、支配者としての彼らの地位と生活を輝かせる必要もあり、他に選ぶべきものがない彼らは、前任者である貴族たちが育んだ宮廷文化の伝統を模倣せざるをえなかつた。このように、ブルジョワジーは、禁欲主義的倫理感、啓蒙思想、そして貴族的美意識という、三つのそれぞれに対立する価値観を抱え込みながら、そこに生じる矛盾をいかに解消するかという難問に直面することになる。

プロッホによると、この難問解決の糸口を、ブルジョワジーはロマン主義に求めたという。そもそもロマン主義の契機は宗教改革にあつた。それは、絶対性、無限性、そして人の心に宿る聖なる良心の発見を伴うものであり、このことによつて、かつて教会が担っていた責任を、個人の信仰のなかに移し替えた。その結果、人々のなかに身の程知らずの性向が生まれたというのである。

壮大で聖なる任務を引き受けたという意味で僭越であり、また過度の信用を付与されていると自覚している点で傲慢である。いずれにしろ、身の丈を超えた責任を負うことになつたのである。ここに、ロマン主義の原点がある。⁽¹²⁾

そのために、ロマン主義的精神は、日常的な感情を絶対的な領域にまで高めようとする一方で、自らに課した責任の重大さに対して畏れを抱くことになる。この高揚感と恐怖の混合したものが、ロマン主義的不安の根源であるというのである。そして、この不安を除去するには、聖書に絶対的な信頼を寄せ、厳格な禁欲的生活を送るしかない。

その端的な例が、宮廷文化のなかでは軽視されていた、一夫一婦制の厳守である。この厳格さゆえに、一人の人間が一人の異性を愛することに高揚感を覚え、ときにはそれが死に至ることをさえる。このようにして、「清教徒的冷厳さは情熱へと変換された」とプロツホは考える。ロマン主義では、トリスタンとイゾルデの愛が称揚され、その文学上の古典がゲーテの『若きウェルテルの悩み』である、とプロツホは説明している。つまりロマン主義によって、「人間の生の最も現代的な側面が永遠不滅の領域へと導かれた」というわけである。ここに、先に指摘した疑問、つまり「ロマン主義における平均的価値の欠如」の意味の何たるかを理解するヒントが隠されている。

プロツホの議論を要約すると、ロマン主義は、日常性を、永遠性、絶対性、無限性といった高みに引き上げようとするあまり、逆に通常の生活に不可欠な「平均的価値」といったものを見失う傾向を持つ。その結果、日常的な現実を見極める能力を失い、ことによると極端に走る傾向を持つ。芸術分野では、「美しい」という形容詞は「美」という名詞、つまりプラトンのな

イデアに変換され、崇拜される。そしてそれが外見上の美だけを求めるキッチュへと容易に転落しうる。さらに政治的文脈のなかでは、フランス革命の時のように、特定の理念を絶対化するような恐怖政治につながることをさえる——これが、なぜロマン主義において「平均的価値」というものが欠如しているのかという問いに対する、一応の答えということになると思われる。ここからナチズムに至るルートはそう遠いものではなく、先述のフリードレンダーのキッチュ論とも連結することになる。

四

これまで見てきた諸議論を補完する意味で、ノルベルト・エリアスの論考を見ておきたい。前にも述べたように、エリアスの「キッチュ・スタイルとキッチュの時代」は、一九三五年に発表されていたにもかかわらず、一九九八年に英語版が出版されるまで、ほとんど知られることはなかった。しかし、彼のキッチュ論は、プロツホだけでなくグリーンバーグの議論とも不思議なほど呼応するものがある。

エリアスはまず、一八世紀の美的スタイル（様式）と一九世紀のそれとのあいだにある深い断裂に着目し、この断裂は、「宮廷のスタイルと趣味が、資本主義的ブルジョワジーのそれにとって代わった」ことを示しているという。美的スタイルの変化がブルジョワ社会の出現に伴って起きたという点に関しては、

プロッホの見方と同様だが、そこからロマン主義へ至るまでのプロセスに関しては、見解が少し異なる。

エリ阿斯によると、一八世紀までは、バロックやロココのよ
うな「一貫性があり、かつ典型的な表現形式」というものが存
在したが、一九世紀には、そのような確固たる形式は崩壊し、
美的創造は、単独の芸術家の創造性、もしくはせいぜいいくつ
かの流派や傾向に従って行われるようになったという⁽¹⁵⁾。その理
由は、ブルジョワジーは新たな政治の担い手となったものの、
しばらくのあいだは、彼ら独自の美的趣味や創造性を確立する
までには至らず、芸術作品のスタイルの存在は、多かれ少なか
れ曖昧なものとなっていたからだとする。そうしたなか、ブル
ジョワジーは、新しい形式と方向性を見出そうと暗中模索を続
け、その結果到達したのがロマン主義であった、とエリ阿斯は
考えるのである。そしてその美的創造には、つねにキツチュと
いう時代の副産物が伴っていたという。

それまでには無かったほど強烈な感情のほとばしりが、
古い形式を粉々に打ち砕く。新しい形式を求めて、芸術家
たちは、一部によく整った作品を生み出したが、その一方
で、前例にないような激しさで、平明さと美意識を極端に
推し進めた作品を生み出した。このように、新奇さの探究
の過程で、高い基準を満たしていることと、全く基準を欠
いていることが、異なる芸術家のあいだで別々に起こる
場合もあれば、同一の芸術家のなかで相前後して起こるこ

ともあった。⁽¹⁵⁾

このような状況が、一方に、ハイネ、ユゴー、ワーグナー、
ヴェルディ、ロダン、リルケなどの良質なロマン主義的作品を
生み出し、もう一方で、「逸脱と崩壊とデカダンスの産物とし
ての」キツチュを生み出した、とエリ阿斯は考える。これは、
プロッホが表現するところの、「ドイツ・ロマン派は、カミソ
リの刃の上を進み続け、つねにキツチュへ転落する危機に瀕し
ていた」という状況認識ともほぼ一致するものである。⁽¹⁶⁾

また一方で、エリ阿斯は、キツチュの隆盛を産業化社会にお
ける「大衆」の出現に関連づけて適切に言い当てている——「キ
ツチュ」という言葉は、専門家の高度に様式化された趣味と、
大衆社会の未発達で不安定な趣味とのあいだの緊張関係を表現
したものだ⁽¹⁷⁾。ここでの「専門家」とは印象派の画家たちに言
及したものである。

さらには、大衆が産業化社会のなかで手に入れた「余暇」は、
キツチュの必要度を増したという。労働者である大衆は、「勞
働の重圧から気分を解放したいという欲求」を抱くようになる。
しかし、高尚な芸術を十分に享受するほどの専門的な審美眼を
持ち合わせていない彼らは、余暇を過ごすために、自分たちの
身の丈に合った、分かりやすい疑似的な芸術作品を求めるよう
になる。そこにあてがわれたのがキツチュということになる。
産業化社会がもたらした、この新しいタイプの文化的産物は、
過去に例を見ないほどに情緒的な負荷を帯びた、いわば極めて

「センチメンタル」な安手の代物であったが、大衆社会の要求に伴って、とめどなく広がついていった、とエリアスは主張する⁽¹⁹⁾。この大衆社会における余暇の発生とキツチュの普及との関係については、グリーンバーグが「アヴァンギャルドとキツチュ」のなかで、まったく同様の視点から論じている⁽²⁰⁾。

前に見たエリアスの議論とプロットホの議論との一致、そして、ここでのグリーンバーグとの一致に関して、その影響関係を論証する手立ては今のところない⁽²¹⁾。しかしながら、プロットホとエリアスとグリーンバーグの三者が、一九三〇年代という同時期に、キツチュをめぐる文化状況をほぼ同様に捉えていたということは極めて興味深いことである。

これは単なる偶然であったとはいえない。反ユダヤ主義のナチスの脅威が迫りくるなか、彼らが直感していた水面下の状況は同じだったはずである。つまり、ユダヤ人の危機である。文化の問題は、彼らにとって、文字通り死活問題であった。キツチュはいかにしてナチズムに、そして反ユダヤ主義に結びついていくのか、これが三人のユダヤ系知識人たちの究極的な問いだったのではないだろうか。

ロマン主義に付随したキツチュ、その主要素であるセンチメンタリズム、それを好む大衆、その好みを利用して大衆動員する政治宗教ナチズム、そして、どの国にあっても「国民」大衆から抜け落ちる部外者としてのユダヤ人、このような連関が最終的にはホロコーストを生み出した。これが、その問いに對

する一応の回答となるのかもしれない。

- (1) 講演「長編小説の世界像」は、一九五五年にライン・フェアラーク社から出版されたプロットホ全集に収められている。Hermann Broch, "Das Weltbild des Roman, Dichten und Erleben: Essays, Band 1 (Zurich: Rhein-Verlag, 1955), 211-98. なお、この全集の編集にあつたのは、ハンナ・ブルーレントであった。また、評論「芸術の価値体系のなかの悪」は、一九七五年からスーレカンプ社から刊行される全集に収録されている。Hermann Broch, "Das Böse im Wertssystem der Kunst," *Schriften zur Literatur 2: Theorie* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1975), 119-57. 以下、この評論からの本稿への引用は、英訳版 Hermann Broch, "Evil in the Value-System of Art," *Geist und Zeitgeist*, ed. and trans. Johan Hargraves (New York: Counterpoint, 2002) からのものである。プロットホはこの評論の第五章で、キツチュ論を展開している。

- (2) Broch, "Evil in the Value-System of Art," 3-39.

- (3) Clement Greenberg, "Avant-Garde and Kitsch," *Partisan Review* 6, 5 (Fall 1939). 本稿における引用は、Clement Greenberg, *Art and Culture: Critical Essays* (Boston: Beacon, 1961) から行なう。

- (4) Norbert Elias, "The Kitsch Style and The Age of Kitsch," *The Norbert Elias Reader: A Biographical Selection*, eds. Johan Goudsblom and Stephen Mennell (Oxford UK: Blackwell, 1998).

- (5) Saul Friedlander, *Reflections of Nazis: An Essay on Kitsch and Death* (New York: Harper & Row, 1984). フリートレンダーは一九三二年にブラハに生まれたユダヤ人。ナチの迫害を逃れてフランスからイストラエルへと移住した。一九八八年からUCCLAの教授。

- (6) "On Kitsch," *Symposium, Schmagundi: A Quarterly of the Humanities and Social Sciences*, nos. 85-86 (1990), 198-312. このシンポジウムには、現代を代表する論客二四人が呼ばれ、そのすべての議論が一四頁にわたってその年の「サルマガンディ」誌冬・春号に掲載

読者だとしても。

- (7) Greenberg, 19-20.
- (8) Hermann Broch, "Notes on the Problem of Kitsch," *Kitsch: An Anthropology of Bad Taste*, ed. Gillo Dolfes (London: Studio Vista, 1968), 65.
- (9) Norbert Elias, *Studien über die Deutschen. Machtkämpfe und Habitusentwicklung im 19. und 20. Jahrhundert*, ed. Michael Schröter (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989). 拙訳「ナチズムナリステイナチマヤ系思想家」『比較思想研究』三二号、五二—五四頁。
- (10) Broch, "Notes on the Problem of Kitsch," 52.
- (11) *Ibid.*, 53-54.
- (12) *Ibid.*, 56.
- (13) *Ibid.*, 56.
- (14) Elias, "The Kitsch Style and 'The Age of Kitsch,'" 27.
- (15) *Ibid.*, 28.
- (16) Broch, "Notes on the Problem of Kitsch," 52.
- (17) Elias, "The Kitsch Style and 'The Age of Kitsch,'" 32.
- (18) *Ibid.*, 33.
- (19) Greenberg, 10.
- (20) それぞれの評論の発表年代からして、エリアス（一九三五年）がプロッホの評論（一九三三年）を、グリーンバーグ（一九三九年）が両者の評論を読んでいた可能性は十分ありうる。

（ほり・くにしげ、アメリカ文化・ユダヤ系知識人論、

日本大学教授）