

日本映画学会

第 19 回大会

報告集

2023年12月9日（土）10:00開始

関西学院大学西宮上ヶ原キャンパスA号館2階「202」「203」

（〒662-8501 兵庫県西宮市上ヶ原一番町1-155）

目次

大会タイムテーブル 3

研究発表記録

反復される物語——村上春樹「パン屋（再）襲撃」と

「4月のある晴れた朝に100パーセントの女の子に出会うことについて」の映画化をめぐって 5

藤城 孝輔（ふじき こうすけ、岡山理科大学 教育学部 講師）

「ハリウッド・スタジオ・システム期における英国人俳優のパフォーマンス

——『風と共に去りぬ』（1939）におけるヴィヴィアン・リーに焦点を当てて 9

國永 孟（くになが はじめ、京都大学大学院 人間・環境学研究科 博士課程）

溢れ落ちてしまった者たち——『わたしは、ダニエル・ブレイク』で強調されるオフライン・コミュニティの脆さ 12

柴田 真伸（しばた まさのぶ、金沢大学 人間社会環境研究科 修士課程）

研究発表論文

「大衆映画」と「チェコスロヴァキア・ヌーヴェルヴァーグ」をつなぐ

——『誰がジェシーを殺そうとしているのか？』の作品分析を例に 16

杉林 大毅（すぎばやし だいき、東京大学大学院 人文社会系研究科 博士課程）

シンポジウム発表記録

ガス・ヴァン・サント作品から考えるクィア表象 29

藤倉 ひとみ（ふじくら ひとみ、創価大学 講師）

大会タイムテーブル

9:40 受付（第1室）開始／発表 25分・質疑応答 10分

10:05-10:10	開会の辞：塚田 幸光（関西学院大学／開催校） 於：第1室（A202）	
10:10-12:10	シンポジウム『クィア・シネマ・スタディーズ』 於：第1室（A202） 司会進行：藤倉 ひとみ（創価大学講師） パネリスト（順不同） 藤倉 ひとみ 「ガス・ヴァン・サント作品から考えるクィア表象」 徐 玉 （名古屋大学研究員） 「異質の女——岸田今日子のクィア性をめぐって」 菅野 優香 （同志社大学教授） 「クィア・アブストラクション——セクシュアリティの表現と可視性について」 木下 千花 （京都大学教授） 「メディアと身体のクィア化——ポール・B・プレシアドとクスリポルノ体制の可能性」	
12:10-13:30	総会（12:10-12:25）大石 和久（北海学園大学教授／事務局長） 昼休憩（12:25-13:30）	
	第1室（A202）	第2室（A203）
	セッション A 【グローバル・アジア】 司会：溝淵 久美子（中京大学非常勤講師）	セッション B 【アメリカ映画と身体】 司会：中村 嘉雄（九州大学教授）
13:30-14:05	(A1) 「ドニー・イエンが演じる古い——香港映画としての『イップ・マン』」 雑賀 広海（日本学術振興会特別研究員 PD）	(B1) 『『テルマ&ルイズ』における身体表象とその移動性』 潘 雷（関西学院大学言語コミュニケーション文化研究科博士後期課程）
14:10-14:45	(A2) 「反復される物語——村上春樹『パン屋（再）襲撃』と「4月のある晴れた朝に100パーセントの女の子に出会うことについて」の映画化をめぐって」 藤城 孝輔（岡山理科大学講師）	(B2) 「ハリウッド・スタジオ・システム期における英国人俳優のパフォーマンス——『風と共に去りぬ』（1939）におけるヴィヴィアン・リーに焦点を当てて」 國永 孟（京都大学大学院人間・環境学研究科博士後期課程）
	セッション C 【アニメとネオリアリズム】 司会：中垣 恒太郎（専修大学教授）	セッション D 【UK ダークサイド】 司会：深谷 公宣（法政大学教授）
14:55-15:30	(C1) 「高畑勲のリアリズムはどこからきたのか——ネオリアリズムの影響をめぐって」 劉 雅欣（大阪大学大学院人文学研究科博士後期課程）	(D1) 「溢れ落ちてしまった者たち——『わたしは、ダニエル・ブレイク』で強調されるオフライン・コミュニティの脆さ」 柴田 真伸（金沢大学大学院人間社会環境研究科国際学専攻修士課程）

	セッション E【チェコ・ヌーヴェルヴァーグ】 司会：大石 和久（北海学園大学教授）	セッション F【「水」イメージと日韓映画】 司会：ハーン小路恭子（専修大学教授）
15:35-16:10	(E1) 「1960年代のチェコスロヴァキア「大衆映画」とヌーヴェルヴァーグの接続——『誰がジェシーを殺そうとしているのか?』を中心に」 杉林 大毅（東京大学大学院人文社会系研究科欧米系文化研究専攻博士課程）	(F1) “Water Imagery and Feminist Subversion of Womanhood in Naomi Kawase’s <i>Still the Water</i> (2014) and Soyoung Kim’s <i>Sound of Nomad: Koryo Arirang</i> (2016)” 唐津 理恵（長崎県立大学国際社会学部教授）
16:20-17:50	講演「チャップリンをめぐる——研究・翻案・創造のための方法序説」 大野 裕之（脚本家・演出家・映画プロデューサー・日本チャップリン協会会長）	
18:30	閉会の辞：吉村 いづみ（会長）	

【研究発表記録】反復される物語——村上春樹「パン屋（再）襲撃」と

「4月のある晴れた朝に100パーセントの女の子に出会うことについて」の映画化をめぐる

藤城 孝輔（ふじき こうすけ、岡山理科大学 教育学部 講師）

短編小説「4月のある晴れた朝に100パーセントの女の子に出会うことについて」（1981年、以下「100パー」）、「パン屋襲撃」（1981年）およびその続編にあたる「パン屋再襲撃」（1985年）の3作は、村上春樹の小説のなかでも特に頻繁に映像化されてきた。本発表では1980年代の自主映画から現代のグローバリゼーションというコンテキストの変遷に目を向け、動画共有サイト上での「100パー」と「パン屋」二部作の映像化作品を検討した。動画共有サイトは個人の表現に自由を与える場であると同時に、表現を一定の型にあてはめ、制限を加える側面を併せもつ。個人の表現者とウェブメディアのあいだに見られる交渉は、1980年代日本という本来のコンテキストを離れた「100パー」および「パン屋」アダプテーションの新しいコンテキストとして理解されるだろう。

これらの小説のアダプテーションの嚆矢は、山川直人の短編映画『パン屋襲撃』（1982年）と『100%の女の子』（1983年）である。どちらも当時の日本における自主映画ブームのなかで生まれ、形式面での実験性が顕著に見られる。前者ではカメラに直接語りかける手法や、60年代の学生運動のパロディー、絵画や映画のポスターを挿入するコラージュ的な技法が展開され、後者ではカラーと白黒のフィルムを織り交ぜ、フィルムの一部にセロハン紙で着色する試みが行われる。山川のアダプテーションに見られる表現は、コラージュの技法や奇抜な比喻表現、大衆文化の引用といった村上の初期文学の特徴と通底する部分が多い。しかし、山川の映像表現が1980年代初頭の日本の自主映画という時代のコンテキストのなかでこそ意味をもちうるものだったのに対し、村上の原作は本来のコンテキストを離れ、異なる言語や文化でアダプテーションが何度も繰り返されることになる。

本発表は、レフ・マノヴィッチが提示したユーザー生成コンテンツと商業メディアの関係をアダプテーションという観点から検証した。ユーザーは無からすべてを生み出すのではなく、プロが作ったテンプレートをもとにコンテンツを作成するが、アダプテーションでは原作こそが翻案者にとってのテンプレートである。映像制作者は原作をもとに、物語の舞台や時代、言語、人物の国籍や性別を改変し、物語や台詞の省略、独自の展開の追加を行う。これらの脚色は、映像制作者が想定するターゲット層の観客に向けて自分の映像を届けるための「戦術」として把握できる。一方、商業メディア側の「戦略」は、ユーザーにより多くの映像を作成、公開させ、ユーザー間のコミュニケーションを創出することを目的とする。ここでいう商業メディアには原作者の村上や出版社も含まれる。アダプテーションの制作を許可ないし黙認し、公開を継続させるといふ「戦略」により、原作小説のより広い周知という宣伝効果が期待できるためだ。

「100パー」も「パン屋」も英語を使用した映像化作品が多数を占める。英語を第一言語とする国だけでなく、公用語（第二言語）として英語が採用されている国や英語が外国語である国で作られた作品も含まれる。英語でのアダプテーションは効率的に多くの視聴者に訴求するための戦術として効果的だといえる。今回、発表者がYouTubeおよびVimeo上で確認した英語版アダプテ

ーションのすべてでジェイ・ルービンの訳文が踏まえられていた。これに対し、英語圏では「パン屋再襲撃」の訳はあるものの、「パン屋襲撃」は 2023 年時点でまだ公式には英訳が出版されていない。そのためか、「パン屋」の英語版アダプテーションはすべて「再襲撃」の翻案である。アダプテーションの前提としてその言語での翻訳が出版されていることが重要だとわかる。

しかし、英語作品以外でも国際的な視聴者を想定した戦術として翻案者が英語を使用する例が見られる。例えば、*Bakery Attack* (2017 年) はインド映画テレビ研究所の学生の作品であるが、全編ヒンディー語であるにもかかわらず英語のタイトルが与えられている (図 1)。翻訳の資金や技術がなくても、タイトルや説明に英語を用いる、あるいは英語のキーワードを説明に入れるだけで、より多くの人間を潜在的な視聴者層に含めることが可能になる。



【図 1】 *Bakery Attack* (0:28)
(<https://www.youtube.com/watch?v=w6Pa6KIXZDk>)

一方、グローバルな観客への訴求とは裏腹に、中華圏や韓国をはじめアジア系の学生が制作した作品が突出して多いのも特徴である。韓国出身の Jon Ougie Pak によって撮られた *100% Perfect Girl* (2004 年) や、カリフォルニア大学デーヴィス校の学生が制作した *Seeing the 100% Perfect Girl* (Vincent Trinh 監督、2011 年) などがそれにあたる。これらの場合、留学生であるアジア系学生が自分と同じ文化圏に属する作品として村上の原作を選択したと推測できる。

また、作品を公開するプラットフォームおよび言語の選択自体が表現上の意識的な戦術であることがわかる場合もある。Abby Zhu 監督の *On Seeing the 100% Perfect Girl One Beautiful April Morning* (2022 年) は、原作の男女の出会いを女性同士の恋愛の物語に改変した作品である。上海が舞台で登場人物も全員中国人だが、一貫して英語が話される。中国国内で視聴が困難な YouTube で作品を公開している点からも、国内の観客を想定していないことがわかる。より幅広い視聴者層を獲得する目的だけでなく、同性愛のように国内では表現しにくい内容を国外に向けて発信するために英語が用いられている例であろう。

インターネット上で公開されている多数の「100パー」と「パン屋」のアダプテーションは、それぞれの翻案者が村上の原作を読み、その解釈を映像として表現した作品として見ることができる。2014 年に公開された韓国語作品《빵가게 습격 재해석》(直訳：パン屋襲撃再解釈) は、原作の主題を韓国のコンテキストのなかで「再解釈」した例である。「パン屋襲撃」の物語を踏襲しつつ、原作

中のナチス・ドイツを金正恩の独裁政権下にある北朝鮮に置き換えている。ラジオからワグナーの音楽とともに流れるプロパガンダ放送を聴きながらパンを食べた人物は蝶になり、標本箱に収められる（図2）。この作品では物語が韓国と北朝鮮の政治的なコンテクストに再文脈化されるとともに、襲撃行為が体现する学生運動の時代の若者の反逆精神がワグナーを聴く報酬としてパンを得るという消費社会下の産業活動に取り込まれるという原作の寓意を踏まえ、ラジオを聴く行為と自由の剥奪が関連づけられている。



【図2】《빵가게 습격 재해석》(1:19)
(<https://vimeo.com/109368233>)

文化的な再文脈化という意味での解釈とは別に、原作がもつ曖昧性を解釈する受容（読解）プロセスとしてアダプテーションが行われている例もある。「パン屋再襲撃」は主人公のかつての「相棒」の性別に関して決定的な曖昧性を有する作品として知られている。映像化作品においては、タイ語作品 *The Second Bakery Attack คำสาปร้านเบเกอรี่*（2014年、タイ語の直訳「パン屋の呪い」）やポーランド語作品 *Gorzko!*（2014年、タイトルの直訳「苦い！」は、ポーランドの結婚式で新婚夫婦にキスを促す掛け声）が明示的に過去の「相棒」を女性として描いている。また、英語作品の *The Second Bakery Attack*（2016年）の会話内で言及される「相棒」は女性として解釈可能である。本作では原作の英訳で「相棒」に男性人称代名詞が用いられるダイアローグを省略しており、視覚的に「相棒」を登場させて解釈を限定することなく、翻案者の解釈を視聴者に示唆する戦術だといえる。

2010年時点で村上は「100パー」の原作提供を停止していることを示したが、YouTubeやVimeoには以降も同作の映像化作品が数多くアップロードされ続けている。村上側は無許可のアダプテーションや朗読動画に対して取り下げなどの要求をしているようには見えない。また、原作の他にもYouTubeではビデオ内で使用される音楽を自動検出し、権利侵害の申し立てがないものには音楽のクレジットが付与される。このクレジットは権利者の明記であると同時に、YouTubeの音楽チャンネルに視聴者を誘導してサイト上のさらなるエンゲージメントを促す戦略としての側面をもつ。ザ・ビートルズの「ノルウェーの森」（1965年）を使用した *On Seeing the 100% Perfect Girl One Beautiful April Morning*（Shoko Chou 監督、2012年）などの作品が2023年12月時点でクレジットが付与されないままなのは、権利者の許諾を得て使用しているか、たまたま見つかっていない黙認状態と考えられる。音声の消去や動画の公開停止などの処分を受けるか否かは動画共有サイト側しだいであり、商業メディアに生殺与奪権を委ねた状態だといえる。原作者である村上は文化を越えて使用可能なテンプレートの提供および無許可のコンテンツ生成に対する

黙認の維持により、商業メディアの戦略の一翼として機能している。村上は 1970 年代末にメインストリームの文化から外れたサブカルチャーの領域から登場したが、世界文学として認識され各地でアダプテーションが作られるようになると商業メディアとして機能するようになったと結論づけられる。

【研究発表記録】「ハリウッド・スタジオ・システム期における英国人俳優のパフォーマンス

——『風と共に去りぬ』(1939)におけるヴィヴィアン・リーに焦点を当てて

國永 孟（くになが はじめ、京都大学大学院 人間・環境学研究科 博士課程）

発表では、ハリウッド・スタジオ・システム期の英国人俳優のパフォーマンスを、1939年公開『風と共に去りぬ』(Gone with the Wind)におけるスカーレット・オハラ／ヴィヴィアン・リーに着目して分析した。スカーレット・オハラ役を巡る全米規模のオーディションは、当時のハリウッドを代表する逸話になっている。キャストが発表された当時、大衆の圧倒的支持を集めた小説の米国人主人公を英国人が演じることに反対の声もあったが、結果的にリー発見のエピソードは神話化され、彼女が小説から出てきたスカーレットそのものだという見方が強まり、映画テキストにおけるパフォーマンス分析は遠ざけられてきた。

それを踏まえ、スターをイメージとして扱ってきたスター研究とは逆に、イメージに結び付けられた身体の動きやパフォーマンスを議論の軸にする。発表は3部から成っている。まず、小説『風と共に去りぬ』を扱い、従来「超女性」(super female)として語られてきたスカーレットを「演技者」として再定位した。次に映画版へ目を向け、スカーレット／リーがパフォーマンス内パフォーマンスをしている様が、リアリズム演技との差異や型の演技で示されていることを明らかにした。そして、リーの演技スタイルが小説版のスカーレットの動きの描写と共通しており、リーが同時代のハリウッド・スターたちと異なる演技スタイルを有していたことで、同作以降、メロドラマ的身体を持つ「超女性」というリーのスター・ペルソナが形成されていったのではないかと主張した。

はじめに、フェミニズム映画批評家のモリー・ハスケルがリーを「超女性」の代表に挙げたことについて考察する。「超女性」とは、従来「女性性」と結び付けられてきたイメージの構築性を暴露する女性のことを指し、「超女性」は日常で演技を営む「女優」である（モリー・ハスケル『崇拜からレイプへ——女性の映画史』海野弘訳、平凡社、1992年、260頁）。彼女達は、望む反応を男性から引き出すため、「女性性」を演じる存在だ。

だが、ハスケルの議論にはイメージ形成につながる具体的な行為の分析が欠けている。そこで、発表では、スカーレットを「超女性」ではなく「演技者」とみなした。それにより、「女性性」という静止したイメージで取りこぼされがちな、言語を通してイメージ化される以前の身体の動作と、イメージとの間のイデオロギー連関が検討可能になる。

小説版において、スカーレットは自分自身の行為をリハーサルし、他者の注意を自在に操る女性である。彼女の戦略的パフォーマンスは、母親による躰の結果で、それに従えば見返りが得られる限り行われる。たとえば、最初の夫・チャールズ・ハミルトンが死亡し、寡婦としてボランティアに参加したアトランタのバザー会場で、着飾った女性達の姿を眺めるスカーレットの心情は以下のように説明される。

視線を向けてそっと微笑む。その真意を知ろうと飛んできたなら答えないでさらに微笑み、その意味がわかるまであなたのまわりから離れられないようにしておく。とても楽しいことがいろいろとあるわと目で伝え、どうにかして二人だけになりたいもんだと男たちをやきもきさせて（中略）自分はそれを全部知っている。微妙な流し目の意味や、扇子で口を覆って笑うようなしぐさや、鈴のように丸くスカートがふくらむように腰を振ることや、涙、笑い、お世辞、やさしい同情。ああ、どの作戦もみんなうまくいったわーアシュリーをのぞいて（マーガレット・ミッチェル『風と共に去りぬ 2 巻』荒このみ訳、岩波書店、2015 年、93-94 頁）

スカーレットが想定する男たちは、彼女にとって印象を管理したいオーディエンスである。印象の管理は、単に相互行為の状況を事前に想定するだけでなく、身体の細部の動かし方に至るまで気を配ることで行われ、スカーレットは男性にとって望ましい役柄に外側から変身しようとする。彼女は、特定の動きが、それを観察するものに与える効果に熟知した演技者なのだ。

次に、映画版において、スカーレットが「演技者」としてどのように提示されているのか検討した。結論から述べると、彼女が独身男性を前にした時、特定の動きを繰り返すことで、彼女が役割演技をしていることが視覚的に示される。それは首を傾げる身振りである。ジェームズ・ネアモーは、映画のトーキー化以降、顔の表情、ジェスチャー、声などの表現手段が日常会話のそれに近づき、外面的な身振りは補助的な役割を果たすに過ぎなくなったと述べる（Naremore, James. *Acting in the Cinema*, University of California Press, 1988, 48）。だが、スカーレットの場合、彼女の身振りは日常生活における補助的な「非意図的に放出する表出」の範疇を超えている（アーヴィング・ゴフマン『日常生活における自己呈示』中河伸俊／小島奈名子訳、筑摩書房、2023 年、15 頁）。そのため、動きが意味を帯び、語られない作為が彼女の胸の内にあるのではないかと観客に推測させる。このように、映画版ではスカーレット／リーが特定の状況で特定の動きをすることで、リーの身体は説話的な意味を帯びる。

パフォーマーがキャラクターの背後に隠れるヴィヴィアン・リーの演技スタイルは、1 節で確認した、特定の場面の振る舞いをあらかじめ想定するスカーレットの役割演技と共通している。こうした演技スタイルを、バリー・キングは「扮技」（impersonation）と呼んだ（King, Barry. "Articulating Stardom." *Screen* 26. Issue 5, 1985, 30）。リーの身体が説話的であるので、彼女が役を演じるのに努力していることが示唆される。これは、「演技していない」（behaving）ように見えるスターのパフォーマンス・スタイルとは対照的だ。

というのも、スターは複数のテキスト間で同じ動きを反復することで典型的な人物から個人になるからだ。だからこそスターは「演技していない」ように見えるのである。その結果、観客は映画のキャラクターと、それを演じるパフォーマーを連続性のあるものとして捉えることが可能となる。

ただし、ベティ・デイヴィスのように、「扮技」の演技スタイルを持ったスターは例外的に存在する。それでも彼女がスターと呼ばれたのは、家父長制社会で抑圧を抱えながらも、自らの尊厳を守ろうと抗う「超女性」の一貫したスター・ペルソナを持っていたのに加えて、繰り返されるパフォーマンスの特徴があったからである。

とはいえ、同じ「超女性」のペルソナを有していても、どのように身体を使って表現するかという点でデイヴィスとリーは異なっている。前者の場合、「超女性」のイメージは、眼の演技を通して形成される。『黒蘭の女』(Jezebel, 1938)の1シーンを取り上げて検討しよう。19世紀半ばのアメリカ南部を物語の舞台に据えた同作で、デイヴィス演じるジュリーと、ヘンリー・フォンダ演じるプレスが1年ぶりに再開する場面である。ここで特筆すべきは、プレスが屋敷の部屋でジュリーを目にしてから、その後彼の婚約者が入ってくるまでの約1分40秒間、ジュリーが殆ど立ち位置を変えず、一度も瞬きをしないことだ。プレスの望む女性になろうと白いドレスを纏ったジュリーが彼の顔をじっと見つめ続ける眼差しからは、役割演技の効果を伺おうとする強い意志が感じられる。プレスに対するジュリーの揺るぎない思いは、彼女が殆ど身体を動かさず、見開いた眼がときおり上を向いたり、重い瞼を伏せたりすることでさらに強固になる。デイヴィスは、『黒蘭の女』に限らず、身体の抑制し、繊細な眼の演技を繰り返すことで、「超女性」を体現したスターとなる。

一方、リー演じるスカーレットの場合、本来隠すべき本心が外面化する様を通して2面性が表象される。映画版では、スカーレットがアシュレーやレットを前にした時、身体を投げ出す動作が反復される。スカーレットはこれまで役割演技によって場をコントロールしてきたが、2人の前では自制心を失ってしまう。役割演技と対照的に、制御の喪失は「感情爆発」とも言うべき身振りの反復によって明示されている。全身で激しい感情を示す身振りは、パントマイムに基づくメロドラマでのそれに近い。

そのように演出されているのは、身体の動きを単純明快にすることで、セリフとして提示されないスカーレットの心理を観客に容易に想像させるためではないか。外面／内面の因果関係が平明な理由は、小説版が、米国において読者から圧倒的な支持を集めていたからだと考えられる。つまり読者には、各人が思い描くスカーレット像があったため、映画化に当たっては、演技の位相でも原作が尊重された。リーのメロドラマ的な身体は、原作において三人称の語り手を通して伝えられたスカーレットの直情的な「アイルランド人気質」を視覚的に提示した結果である。そのため、「メロドラマ的身体」は『風と共に去りぬ』を映画化するに当たって必要不可欠なのだ。

おそらく、スター・ペルソナの確立したハリウッドのスターたちがメロドラマ的身体を演じるのは困難だっただろう。なぜなら、スターが原作のイメージに寄せると、確立されたスター・ペルソナが揺らいでしまうからだ。だが、ペルソナに合わせて小説を改変することも、小説読者の支持を失う危険がある。だからこそ、異なる種類の身体動作を使いこなせて、米国の観客にあまり知られていない英国人俳優のリーがスカーレット役に適していたのだ。

【研究発表記録】 溢れ落ちてしまった者たち

——『わたしは、ダニエル・ブレイク』で強調されるオフライン・コミュニティの脆さ

柴田 真伸（しばた まさのぶ、金沢大学大学院 人間社会環境研究科 修士課程）

本発表ではサッチャー政権が発足する以前の 1960 年代から労働者階級のコミュニティに関する映画、ドラマ、ドキュメンタリーを製作するイギリスの作家ケン・ローチが、中年男性のダニエルとシングルマザーのケイティの交流を通して 2 世代の貧困について取り扱った『わたしは、ダニエル・ブレイク』 (*I, Daniel Blake*, 2016) を対象として、世界恐慌後である 2008 年以降の労働者階級コミュニティの脆さについて分析した。

I. ダニエルとケイティの関係が構築される瞬間

ダニエルがジョブセンターでケイティに声をかけたことから 2 人の関係は始まる。ジョブセンターからの帰りにダニエル、ケイティ、加えてケイティの子どもであるデージーとディランが横に並ぶ様子がエスタブリッシング・ショットで収められる。カットを挟んでカメラはミディアム・ショットでダニエルたちの表情と会話を直前よりも詳細に捉える。2 人の近さを強調しながら画面上の余白がなくなっていくのは、狭い路地を経て、家という世間との関係が断たれたプライベートな空間へと向かうダニエルたちが家族同様に親睦を深めていくことと、これから経験する息苦しさを想起させる。

加えて、映画の後半にみるダニエルとデージーのやりとりは、ローチがこれまでに描いてきた労働者の相互扶助を強調するものだ。給付金を打ち切られ、無気力なダニエルの家にデージーが訪れたとき、デージーは「前助けてくれた? (Did you help us?) 」とダニエルに対して、彼の家の玄関のポストの投函口越しに問う。ダニエルは寒さに耐えながら「たぶんね (I suppose so) 」と弱々しい声で返答する。この時、ダニエルの様子は投函口を覗くデージーの視点で映される (図 1) 。曇ったレンズ越しに映るダニエルの寒さに凍える姿は、ダニエルの生命線であった給付金を打ち切られ、福祉という社会保障制度の枠組みから溢れ落ちてしまった、いわば先行きの見えない状況を示唆する。ダニエルの返答に対してデージーは「じゃあ助けさせて (So, I can help you) 」と放つ。



【図 1】 01:30:22

その後ダニエルはケイティに連れられて再びジョブセンターに向かう。このときにもケイティとダニエルを収めたエスタブリッシング・ショットが挿入されるが、先ほどと異なるのはケイティがダニエルの腕を掴んでいるということだ。2人がジョブセンターに到着し、職員から給付金を受給できる可能性があると告げられた際にも、手を握り合っている様子がミディアム・ショットで捉えられている。

ダニエルとケイティの異なる世代が手を差し伸べ合うという行為こそが、ローチが今の労働者階級に必要だと糾弾する「経緯や尊厳に基づく安全な環境と安全なコミュニティ」（是枝裕和／ローチ、ケン『家族と社会が壊れるとき』NHK 出版、2020 年、115 頁）であり、『わたしは、ダニエル・ブレイク』においてオフライン・コミュニティのなかで信頼関係が形成される瞬間なのだ。

以上のように本作では福祉という社会保障制度の枠組みから溢れ落ちる前のダニエルとケイティたちの信頼関係が形成されていく過程を、登場人物の状況を伝えるエスタブリッシング・ショットを用いることで視覚的に強調している。ローチは物語のクライマックスでダニエルの死を描くことで、このオフライン・コミュニティの脆さを訴えているというのが本発表の仮説である。

II. 時間に対するダニエルのプレッシャーの表れ

『わたしは、ダニエル・ブレイク』ではダニエルが 1 人でフレーム内に収められるショットが多くみられる。その際に用いられるカット、フェード・イン、フェード・アウトの編集技法に着目した。

ダニエルがジョブセンターに面談の予約をするために電話をかけるシーンでは、ダニエルが電話の順番を待つ背景に電話の待機音が行く。この間に、短い間にカットを挟むことで、ダニエルの待ちぼうける様子が示される。短い間に何度もカットを挟む編集はダニエルの移動時にも使用される。

ニューカッスルの街中を歩くダニエルをロングショットで映しながらトラッキングする。その様子を様々な角度から、短い間に何度もカットを挿入するのは、ダニエル自身、仕事が見つからない状態が続く。その場から動いていないようなもどかしさを象徴する。ダニエルは心臓病に罹っているため、死という人生のタイムリミットが迫りつつある。ダニエルの意志に反してジョブセンターでの電話や、図書館での順番、面接の結果といった待ち時間を課せられることは、ただ闇雲に時間だけが過ぎていくという焦りやプレッシャーを与える一因となり得る。ここでの時間の経過を表すカットのつながりはダニエルの焦りやプレッシャーを助長する効果を果たしている。

給付金受給を継続させるために慣れないインターネットに触れ、職探しに奔走するダニエルであるが、仕事が見つからずにジョブセンターの職員から冷酷に給付金の受給打ち切りを告げられる。その後ダニエルはジョブセンターの壁一面に「“飢える前に申し立て日を決めろ””電話のクソな BGM も変えろ””と皮肉を交えた自身の窮状を、ペイントをすることで国の福祉制度に訴える。このシーンで強調されるのがダニエルとダニエルを眺める通行人を隔てるオープンスペースのエスタブリッシング・ショットだ。このシーンにおいてフレーム内に収められているのは（1）壁にペイントをするダニエルと（2）ダニエルを眺める通行人たちだ。この 2 者間の間には道路を挟んでいることが、カメラの前を通過するバスにより認識できる。江口浩は、1969 年公開のケン・ローチ作品である『ケス』（KES, 1969）では「広角レンズによるロングショットの多用」により主人公の少年ビリーの社会からの「孤独と隔絶」を表現していると、ローチ作品におけるロングショットの役割について主張している（江口浩「撮影監督クリス・ジメスの仕事」『まなざしのカ／ケン・ローチ回顧展』パンフ

レット、川崎市民ミュージアム、1996年、28頁）。オープンスペースで集団の通行人とは対照に、ダニエルを1人画面の中心に据えることは、余白を感じさせる。これは、ダニエルの孤独を表していると言える。また、ダニエルが壁に綴ったメッセージも後に落書きとして消されてしまうことを仮定すると、このシーンはダニエルの届かない悲痛な叫び、そして1人であるときの労働者階級の脆さを表象していると考えられる。

映画は亡くなったダニエルの葬式でケイティやダニエルが住む集合住宅の隣人であるチャイナ、フードバンク・ジョブセンターでダニエルに手を差し伸べたスタッフたち、かつての大工仲間が参列する様子をカメラがゆっくりととらえた後、フェード・アウトとともにエンドロールを迎える。本来であればダニエルが給付金申請の面接で読み上げるはずだった手紙は、ケイティによって代わりに読み上げられ、画面内を沈黙が占めているときに用いられるフェード・アウトには、声を挙げても届かずに小さくなっていく労働者階級のコミュニティ、延いてはローチの官僚主義に対する怒りが込められている。また、フェード・イン、フェード・アウトで物語の視点がケイティに託されて終わっていることが示すのは、ニューカッスルに居場所を見つけた彼女が取り残されてしまう、労働者階級コミュニティの外からの圧力の脆さを示唆する。

III. ケイティの心情を表す閉塞的空間

彼女の精神もまた、国の理不尽な決定により脆く崩れ落ちていく。それを決定づけるのが、ケイティが浴槽の掃除の際に提示される閉塞的な空間と、それに付随する画面のコンポジションだ。自分たちの住む家の浴槽を清掃していた際に、壁のタイルのうちの1枚が剥がれ落ちた後、床に飛び散るという一連の流れが、カットを挟んだのちに床に離散したタイル、そしてそれを見つめるケイティのショットで構成される（00:41:16～00:42:05）。壁一面均等に敷き詰められたタイルを国家におけるコミュニティだとみたときにそこから剥がれ落ち、砕けたタイルの1枚はケイティ自身を表しているものだと考えられる。

また、カットを挟んだ直前のショットではケイティが浴槽を掃除している様子を後ろから捉えている（図2）。ケイティの左右には壁がロングショットで映されており、浴室が部屋の奥に位置していることが示される。同時に、砕けたタイルを処理し終えたケイティは、階段にひとり佇んでいるが、シークエンスの冒頭と同じく左右には壁が映され、画面の中央にケイティが座っている（図3）。ケイティを浴室という閉塞的な空間と、奥行きを持ち、左右を壁に挟まれた中央に設置することは、ロンドンからニューカッスルへと引っ越してきたように逃げ場のない八方ふさがりの状況を示唆する。



【図 2】 00:41:16



【図 3】 00:42:01

この後に挿入されるフードバンク描写において空腹に耐えていたケイティは与えられた食材をその場で貪り始める。その後も、万引き、最後には売春宿での労働を余儀なくされる。つまり、今まで貧困に耐え忍んでいたケイティの心は、タイルが剥がれ落ちてしまったのを機に砕けてしまったと裏付けることができる。

IV. 結論

ケン・ローチは作中でダニエルとケイティのような偶然の出会いから親密な関係に発展していくオフライン・コミュニティの強固な関係を示したうえで、ダニエルの時間に対するプレッシャー、そしてケイティの見知らぬ土地での閉塞感をフェード・イン、フェード・アウトの編集技法とロングショットという目に見える形で労働者階級個人の脆さを訴えている。

ダニエルとケイティのような労働者階級コミュニティの人びとが手を差し伸べ合う、ローチがこれまでに描いてきた相互扶助とは対照的に、国家というコミュニティ外部からの圧力によって冷酷にも、彼ら／彼女らの権利がはく奪されていくのは、ローチのフィルモグラフィを参照したときにも特異であると結論付けた。

【研究発表論文】「大衆映画」と「チェコスロヴァキア・ヌーヴェルヴァーグ」をつなぐ

——『誰がジェシーを殺そうとしているのか？』の作品分析を例に

杉林 大毅（すぎばやし だいき、東京大学大学院 人文社会系研究科 博士課程）

概要

本論文は、ヴァーツラフ・ヴォルリーチェク監督のコメディ映画『誰がジェシーを殺そうとしているのか？ (Kdo chce zabít Jessi?)』(1966) の作品分析を通じて、本作とチェコスロヴァキア・ヌーヴェルヴァーグとの間の共鳴を見出すことを目的としている。本論文はまず、分析に入る前に、ヴォルリーチェクの経歴を紹介し、ヌーヴェルヴァーグの流れについて概観する。次に、公開当時の批評家から多く指摘されていた、本作のパロディの問題について検証する。その後、本作のもう一つのジャンル要素である SF に注目し、本作が SF を「方便」としたハイブリット・コメディとして、いかに社会批判をその中に含んでいるかを検討する。最後に、いくつかのシーンを例に、本作のテーマの新しさや映画技法の探求に、同時代のヌーヴェルヴァーグの作品との共鳴があることを確認する。本作は「アメリカ」的なものをパロディするコメディであると同時に、ヌーヴェルヴァーグ作品と共鳴した、「新しいテーマ」と「新しい表現」を探求する映画としても捉えることができるのである。

キーワード

チェコスロヴァキア、ヌーヴェルヴァーグ、コメディ、パロディ、SF

はじめに

ヴァーツラフ・ヴォルリーチェク（1930-2019）は社会主義時代を代表する「大衆映画」の監督であるが、それゆえに、「逃避主義」、「体制の共犯者」というレッテルを張られることがしばしばあり、新しい表現を求める 1960 年代のチェコスロヴァキア・ヌーヴェルヴァーグの潮流からはこれまで切り離されて議論されてきた。例えば、チェコスロヴァキア映画に関して総体的に論じた、ルボシュ・ブターチェクとペトル・ビリークの共著『チェコ映画のパノラマ』（2000）や、ピーター・ヘイムズの『チェコスロヴァキア映画——テーマと伝統』（2009）において、ヴォルリーチェクの名前が挙がるのは、ヌーヴェルヴァーグの章ではなく、コメディや正常化時代の映画を論じる章である（註 1）（Ptáček and Bilík 178–179, 291–292）（Hames [2009] 50–51）。日本においては、くまがいマキほか編『チェコスロヴァキア・ヌーヴェルヴァーグ』（2017）が、ヌーヴェルヴァーグに分類される映画作品の紹介とともに、当時の映画製作の背景と歴史を総体的に論じている。しかし同書においても、ヌーヴェルヴァーグの作品としてヴォルリーチェクの作品が紹介されることはなく、唯一、1968 年 8 月以後の正常化（Normalizace）以後にもチェコスロヴァキア国内で変わらず映画を撮り続けることができた監督として、彼の名前が挙がるのみである（富重 118）。

とはいえ、同じ 1960 年代に監督としてのキャリアをスタートさせたヴォルリーチェクとヌーヴェルヴァーグの監督たちの作品の間に、接点を見出すことも可能ではないだろうか。ブルース・ウィリアムズはヴォルリーチェクについて、「その（著者註：世代の文化的背景の）影響がどうあれ、チェコ・ヌーヴェルヴァーグは社会主義リアリズムの正統の裂け目となり、ヴォルリーチェクの作品もまた、それを後追いた」（Williams 148）と述べている。その「後追い」とは具体的にどのようなものなのか？本論文は、ヴォルリーチェク監督の『誰がジェシーを殺そうとしているのか？（*Kdo chce zabít Jessi?*）』（1966）（以降、『ジェシー』）の作品分析を行い、本作とヌーヴェルヴァーグの共鳴を見出すことで、「大衆映画」と「ヌーヴェルヴァーグ」の間の接続を試みる。

1. コメディ映画の雄ヴァーツラフ・ヴォルリーチェク

ヴァーツラフ・ヴォルリーチェクは 1930 年にプラハの役所勤めの家庭に生まれた。幼い彼を映画の世界へ引き込んだのは、1939 年にプラハで公開されたウォルト・ディズニーの『白雪姫』であった。その後、スカウト運動の最中、ヨゼフ・マフ監督の『正しき歩み（*Na dobré stopě*）』（1948）にエキストラで参加したことをきっかけに、本格的に映画監督の道を志すようになった。1950 年に FAMU（読み：ファム、プラハ芸術アカデミー映像学部）を受験して一度は不合格となるも、運良くバランドフ撮影所でのアシスタント職にありつき、一年間現場で働きながら経験を積んだのち、1951 年に FAMU の監督コースに合格した。作劇コースのミロシュ・フォルマン（ミロス・フォアマン）とは同学年で、実際に交流もあった。

1956 年に FAMU を卒業する。バランドフ撮影所に入社し、数作で助監督を務めたあと、子供向けの映画『ルピーネク事件（*Případ Lupínek*）』（1960）で監督としてデビューする。彼の転機となったのは、ゴットヴァルドフ（現ズリーン）で 1961 年に行われた、第一回国際青少年映画祭へ向かう列車の中で、脚本家のミロシュ・マツォウレクと偶然出会ったことである。彼らはその場で意気投合し、将来一緒に映画を製作することを約束した。初めての二人の共作で、ヴォルリーチェク監督、マツォウレクとの共同脚本の『誰がジェシーを殺そうとしているのか？』（1966）は大ヒットし、ヴォルリーチェクの出世作となる。ヴォルリーチェクとマツォウレクは以降何度もタッグを組み、60 年代後半から 70 年代にかけてヒット作を連発した。例えば、『貴方は未亡人です！（*„Pane, vy jste vdova!“*）』（1970）は、王政が敷かれる科学の発達したとある国で、政略に巻き込まれて殺害された天文学者の男の脳が、様々な人の体に移植され、その人物に成り代わっていくことで様々な事件が巻き起こる SF コメディである。『ムラーチェク博士をいかに溺死させるか 或いは、ボヘミアの水の精の最後（*Jak utopit Dr. Mráčka aneb Konec vodník v Čechách*）』（1974）は、現代のプラハに生き残った最後の水の精の一家が暮らす、ヴルタヴァ川沿いの古い家が建て替えの対象となり、なんとか家を残そうと、建て替えの責任者であるムラーチェクを川に沈めようと一家が奮闘するファンタジーコメディである。ヴォルリーチェクは 80 年代以降にはヒット作に恵まれなかったが、民主化以降も断続的に作品を発表していた。以上の活躍から、ヴォルリーチェクは、オールドジフ・リプスキーと並ぶ、社会主義時代のコメディ作家の巨匠として現在は評価されている（註 2）。

2. チェコスロヴァキア・ヌーヴェルヴァーグとは何か？

1960年代は、世界各国で同時多発的に若手映画作家たちを中心とした「新しい波」が起こった時代である。フランス・ヌーヴェルヴァーグ、アメリカン・ニューシネマ、日本・ヌーヴェルヴァーグなど、その例を挙げれば枚挙にいとまがない。各国ごとに「新しい波」の出現背景は異なるが、その担い手となった監督たちは、それまでの映画製作の伝統を批判し、国境を越えて相互に影響を与え合いながら、これまでにない独自の映画表現を探求していった。

では、中欧のチェコスロヴァキアのヌーヴェルヴァーグはどうであったか。1960年代はじめてから1968年8月のワルシャワ条約機構軍のチェコスロヴァキアへの軍事侵攻（通称：チェコ事件）までの「プラハの春」と呼ばれる期間に、FAMU出身の若手映画監督たちが各々に映画を製作することによって形成された映画潮流が、チェコスロヴァキア・ヌーヴェルヴァーグ（Nová vlna）と呼ばれている（註3）。各国の「新しい波」と同様に、チェコスロヴァキア・ヌーヴェルヴァーグにおいても、発起人、綱領、団体などが存在するわけではないので、開始時点を一意に定めることは難しいが、先行研究においては、ヌーヴェルヴァーグの中心人物の一人であるフォルマンが『黒いペトル（Černý Petr）』と『コンクール（Konkurs）』を発表し、彼が長編映画監督としてデビューを果たした1963年とすることが多い（註4）。ヌーヴェルヴァーグ世代の監督としては、亡命前のフォルマンのほか、ヴィエラ・ヒチロヴァー、パヴェル・ユラーチェク、イジー・メンツェル、ヤン・ニエメツなどの名前が挙がるが、ヴォルリーチェクの名前がここに入ることはない（註5）。正常化時代に入ると、彼らは検閲による発禁処分、映画製作の禁止、国外亡命を余儀なくされるなど、それぞれが憂き目に合い、時代の転換とともにヌーヴェルヴァーグも終了した（註6）。

上記のように、ヌーヴェルヴァーグ世代には、それらをまとめる団体があるわけでもなく、要綱があるわけでもないので、彼らの映画の特徴を一言で表すことは難しいが、あえて表現するならば、彼らは現状を批判するために、検閲が厳しい1950年代には描けなかった「新しいテーマ」を使い、「新しい手法」で映画を撮影に臨んだということができる。「新しいテーマ」とは、社会主義の建設や資本主義との闘いという大きなテーマを離れて、英雄的でもなんでもない、名もなき個人の小さな人生へカメラを向けることであり（註7）、また、「醜さ」、「老い」、「不快さ」といった、肯定的でないテーマを扱うことでもあった（Ptáček and Bilík 135）。「新しい手法」とは、手持ちカメラの使用、素人を役者として起用、ワンカット演出、速度調整（早送り、あるいはスロー再生）、小説、音楽などのメディアミックスなどがあげられる。

フォルマンは、シネマヴェリテの手法に影響を受け、チェコスロヴァキアの「普通の人々」の閉塞的な現実を、説得力をもって描こうとした。『黒いペトル』の主人公である就職を控えた若い学生も、『ブロンドの恋（Lásky jedné plavovlásky）』（1964）の主人公の工場労働者の女性も、出世の見込みも将来の展望もなく日々を過ごしており、「革命的発展における現実を、忠実に、そして歴史のかつ具体的に描写する」（オクチュリエ 9）社会主義リアリズムからは遠いように思われる（註8）。ヒチロヴァーもまた、シネマヴェリテの影響を大きく受け、作品を通じて女性の権利や女性のアイデンティティを探求している。『違う何か（O něčem jiném）』（1963）では、実在の体操選手エヴァ・ボサーコヴァーのドキュメンタリーと架空の主婦の暮らしを対比させ、どちらか一方を良しとするのではなく、「才能ある女性」と「普通の女性」の生活に潜む満ち足りなさを浮かび上がらせている。一方でユラーチェクの『支えがほ

しい (Postava k podpírání) 』(1963) は、猫レンタル店で猫を借りた男が猫を返しに来るも、その店は消えており、さらに周囲の誰もその店のことを覚えておらず、途方に暮れてしまう作品で、時代の希望のなさや不条理というものを、シュルレアリスムを用いて描き出している。

以上のように、チェコスロヴァキア・ヌーヴェルヴァーグは、社会主義という検閲の厳しい社会にありながら、比較的規制が緩まった10年足らずの間に、若い監督たちがそれぞれの感性で時代を写し取り、現状に異議申し立てをすることによって形成された一つの潮流といえることができる。

もちろん、ヌーヴェルヴァーグの作品に笑いの要素がないわけではない。しかし、ヌーヴェルヴァーグ作品の笑いは、きまりの悪いシチュエーションに陥ったり、不条理に巻き込まれたりすることによって起きる付随的な笑いが主である。主人公の多くは当時のチェコスロヴァキアの若者であり、彼らがそのような状況に巻き込まれることで、ヌーヴェルヴァーグの笑いには、社会の歪みを浮かび上がらせる「内向き」の風刺の効果が表れる。一方で、笑うことを主目的として作り込まれた、ヴォルリーチェクやリプスキーらの作品で生じる笑いは、明らかにそれとは質が異なる。もちろん彼らの笑いにも「内向き」の風刺は含まれているし、それについては後の議論で詳しく触れることになるが、例えば『ジェシー』は表面上、アメリカ文化をあざ笑う「外向き」のパロディである。これは、映画のプロパガンダ性が重要視されるようになった1948年2月の政変（通称：二月事件）以降の、笑い、とくに嘲笑は体制の「敵対者」へと向けるという共産党の方向性と一致するものであった (Ptáček and Bilík 281) (註9)。この笑いの性質の違いが、ヴォルリーチェクが体制側とみなされ、ヌーヴェルヴァーグに含まれない要因の一つとなっている可能性がある。

3. 『誰がジェシーを殺そうとしているのか?』に対する評価

以下に『ジェシー』の映画情報を示す。() 内は映画内での役名を示している。

監督：ヴァーツラフ・ヴォルリーチェク

脚本：ミロシュ・マツォウレク、ヴァーツラフ・ヴォルリーチェク

カメラ：ヤン・ニエメチェク

音楽：スヴァトプルク・ハヴェルカ

出演：ダナ・メドジツカー (ルジェナ)、イジー・ソヴァーク (インドジフ)、オルガ・スホベロヴァー (ジェシー)、ユライ・ヴィシュニ
ー (スーパーマン)、カレル・エツファ (ガンマン) など

上述の通り、『ジェシー』はヴォルリーチェクの出世作である。

科学者ルジェナ・ベラーンコヴァーは悪夢を取り除く新薬を開発したが、その本当の効果は、悪夢が消えるのではなく、夢の世界のものを現実世界へと具現化するというものであった。それに気づかず、彼女は薬を就寝中の夫インドジフに投与したことにより、彼が夢に見ていたアメリカン・コミックス (以降、アメコミ) の世界の登場人物 (スーパーマン、西部劇のガンマン、天才科学者ジェシー) が

プラハに現れ、様々な事件を引き起こす、というのが本作のあらすじである。アメコミ世界の登場人物たちは吹き出しを用いてしゃべり、効果音が文字となって映像と重ねられる演出は斬新である一方で、当時のチェコスロヴァキア人にはほぼ無縁であったアメコミを題材として利用したことから、関係者向けの試写会では「[私たちの観客] はこれを受け入れることができるのだろうか」(Macourek and Vorlíček 97) などと困惑の声が上がっていた。しかし、実際には国内外で大いに受け入れられ、アメリカでのリメイク計画まで立ち上がっていた。ニューヨークに呼ばれたヴォルリーチェクとマツオウレクはその脚本を書き上げ、製作開始一歩手前まで計画が進んでいたが、チェコ事件によりこの計画は白紙となった (Macek 45)。

大衆的な人気を集めた一方、当時の批評家からの評価は決して高くなかった。その多くは、本作がパロディとして不十分であることを指摘している。パロディがパロディとして成立するには、前提として、観客がパロディ元に精通している必要があるが、アメコミというジャンルは当時のチェコスロヴァキアにおいてほとんど知られていないため、本作はこの条件を満たしていない (註 10)。批評家ヤン・ドヴォジャークは雑誌「ともしび (Pochodeň)」において、マルチン・フリッチ監督『密猟者の箱入り娘 或いは、気高きミリオネア (Pytláková schovanka aneb Šlechtný milionář)』(1949) は、かつてフリッチ自身もかかわっていた戦間期のロマンス映画をパロディした作品であるが、一部の観客はそれを理解できず、見当はずれの深い意味を映画から読み取ろうとしたことを例に挙げて、『ジェシー』が同様の問題を孕んでいることを指摘している (Dvořák 2)。さらには、西部劇のパロディ映画であるリブスキー監督『レモネード・ジョー 或いは、ホース・オペラ (Limonádový Joe aneb Koňská opera)』(1964) を念頭に、パロディ作品を観ただけでジャンル全体を知った気になる観客がまた出てくることになると、『ジェシー』を批判している。「農業新聞 (Zemědělské noviny)」の映画批評欄は、パロディが不十分であることを指摘しつつも、チェコスロヴァキアの観客が楽しんだのは、アメコミのパロディとしてではなく、夢が具現化して、プラハの町を駆け廻る描写の方ではないかと書いている (Šašek 2)。批評家ガリナ・コパニェヴォヴァはこの日常シーンを批判する。彼女は新聞「人民の民主主義 (Lidová demokracie)」で、本作が商業的に成功していることは評価しつつも、監督らは夢の具現化やアメコミの三人組というアイデアで満足してしまい、ベラーネク夫妻の日常パートはありふれていて、退屈で、低俗なもののようにすら思えると書いている (Kopaněvová [1966] 3)。一方で学生向けの新聞「学生 (Student)」は、インドジフが大学で講義している最中にジェシー、スーパーマン、ガンマンが乱入するシーンを引き合いに出し、「ユーモア、パロディ、緊張感が好きな学生」にぴったりな、「学生向け映画である」と肯定的に評価している (Soeldner 6)。

4. 『ジェシー』はアメコミをパロディしているのか？

社会主義国において、アメリカ文化は資本主義的なものとして否定すべきものであり、もしそれを表象するならば、率直に悪者とするか、あるいはパロディを通じて揶揄する必要がある。批評家の多くは『ジェシー』をアメコミのパロディと捉え、そのパロディの妥当性を問題としていたが、そもそも『ジェシー』をアメコミのパロディとすることは妥当なのだろうか。

マツオウレクはパロディを好んでおらず、彼はパロディを「最も安っぽい種類のユーモア」とみなしている (Kopaněvová [1976] 207)。彼によると、『ジェシー』の製作において、第一にヴォルリーチェクに夢に関する映画を撮りたいというアイデアがあり、それが夢

の中のアメコミのキャラクターの具現化という形になったのは、マツオウレクが当時たまたま、映画のキャラクター原案を務めた漫画家カレル・ソウデク（カーヤ・ソウデク）と付き合いがあったことと、絵に描いた鶏が具現化する、イジー・ブルデチカ監督『失敗作のニワトリ（*Špatně namalovaná slepice*）』（1963）というアニメーションで原作をつとめたからだと述べている（Kopaněvová [1976] 205）。一方でヴォルリーチェクは後年、第二次世界大戦後すぐのころ、親戚が暮らしていた南ボヘミアのプラトナーにしばし通っており、そこに駐在していたアメリカ兵が捨てた雑誌をゴミ箱から漁って読んでいたことから、アメコミに対して愛着があり、「アメコミのキャラクターが一般人と出会う」というアイデアは自分がマツオウレクに持ち掛けたと書いている（Macek 32）。どちらがアメコミのキャラクターの具現化というアイデアを思いついたかは定かではないが、重要なのは、映画のテーマが、アメコミをパロディして笑いものにするということではなく、夢の具現化、つまりアメコミのキャラクターをプラハに召喚することにあったということである。

前述の『レモネード・ジョー』と対比するとわかりやすい。元となった小説の原作者で、映画では脚本を担当したブルデチカは、第二次世界大戦前からの西部劇の大ファンであったが、1960年代の若い世代に西部劇の常識が通用しないことを自覚していたため、映画がユーモアとして自立するように脚本を書いている。とはいえパロディであることもまた自明で、映画は1930年代後半の西部劇映画の「おきまり」を様々な場面で利用し、その小道具や衣装はかなり厳密に作り込まれている。リング・ハッチオンはパロディについて「パロディとは、皮肉な「文脈横断」と転倒を用いた、差異をもった反復なのである」（ハッチオン 78）と述べているが、『ジェシー』においては、キャラクターがプラハに現れるだけであり、『レモネード・ジョー』が西部劇に対して行ったような「差異をもった反復」とはいえない。1960年代にアメリカ文化を扱ったことで、この二作品はパロディ作品として同列に語られることがあるが、その性質は別物である。

むしろパロディの矛先は、ジェシー、スーパーマン、ガンマンといった、きわめて「アメリカ」的なアイコンを通した、「ハリウッド映画らしきもの」へ向いている。同じ科学者という設定であっても、ジェシーの造形は、ブロードで、グラマラスで、露出が多い美人の女性という、いかにも「アメリカ」的なものであり、ルジエナの禁欲的で知性的な、「社会主義」の女性像と対比をなしている。また、スーパーマンは完全無欠な正義のヒーローではなく、やや間抜けな、ジェシーを捕えようとする怪力の悪者である。このようなジェシーとスーパーマンの表象は、「アメリカ」的なものへの揶揄を目的としたパロディであり、この態度が、アメコミを映画に取り込むための「方便」となっている。スーパーマンが、アンチ・グラビティ・グローブを嵌めて強くなったインドジフに殴られて吹っ飛ばされ、ゴミ収集車にぶち込まれて運ばれて行ってしまうシーン（01:08:05）や、ジェシーとガンマンが最終的にインドジフの研究室で「夢から来た労働者」になるという結末（01:14:50）は、アメリカ文化の揶揄や、資本主義に対する社会主義の優越を端的に示している。いくら表現規制が緩まった60年代とはいえ、「アメリカ」的なものを描くにはこのような配慮が必要だったのである。もちろんチェコスロヴァキアの観客は、この「方便」を額面通りに受け取ったわけではなく、そのような「アメリカ」的表象を面白がっていたと思われる。一方で、新聞「平等（*Rovnost*）」はこの「方便」について、「スーパーマンやガンマンの登場するエッセ出版文化をあざ笑う適切な手段が、コメディ映画であるといえる」（Švanda 5）と書き、肯定的に評価している（註 11）。

『ジェシー』をアメコミのパロディとしてのみ考えると、たしかにパロディとして不十分ではあるが、「アメリカ」的なもののパロディとして捉えると、そのイメージは観客にも共有されているため、パロディの条件も満たしているといえる。そして『ジェシー』においてアメコミ要素は、コ

メデイのシチュエーションをつくるための一つのアイデアであると同時に、「アメリカ」的なものを批判しているという「方便」にも利用されているのである。



ジェシー（左）（00:26:04）とルジエナ（右）（00:51:08）の造形の比較

5. 仮想的現在とハイブリッド・コメディ

『ジェシー』がパロディ作品であることは自明であるが、ルジエナの夢を具現化する新薬や、インドジフが最終的に、アメコミの中に登場した、重いものを軽々と持ち上げることのできるアンチ・グラビティ・グローブを開発するという点から、SF 作品としてもみることができる。

ペトラ・ハナーコヴァーはチェコスロヴァキアのコメディの一つの特徴として、二つの異なるジャンルを組み合わせた「ハイブリッド・コメディ」が多く生まれ、コメディと SF 要素を組み合わせた『ジェシー』はその典型であると述べている (Hanáková 115) (註 12)。これら SF と組み合わせた「ハイブリット・コメディ」は、現代（1960 年代のプラハ）とは似て非なる、科学が進歩した近未来を舞台とし、それによって、政治によって作り出された東西対立を無効するような「仮想的現在 (imaginary "present")」を作り出していると指摘している (Hanáková 116)。たしかに、宇宙船に乗って別の惑星を目指す『イカリエ-XB1 (*Ikarie XB 1*)』(1963) のような大作 SF と比較すると、『ジェシー』は明らかに現代劇である。

「ハイブリット」であることの利点は、あくまで SF 世界の話として、現代への風刺や皮肉を映画内で語る事が可能になることである。例えば、悪夢を牛から取り除く実験後のディベートシーンにおいて、次のような会話がある。

科学者 A：健康目的で数百万人の人間の夢に干渉することができるということは、こういうこともじきにできるようになるということです！すなわち、社会政治的にも影響を与えることができるようになるということですよ。ものすごいことです！まったくもってすごいことです！

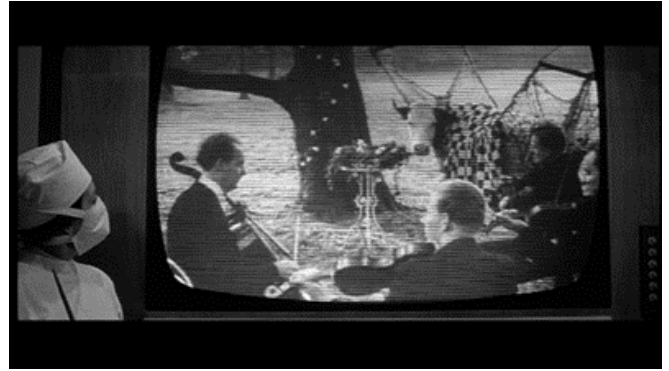
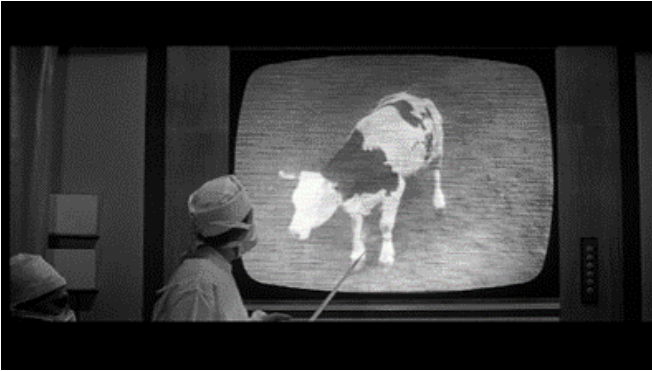
ルジエナ：ええ、先生。私の薬品は全人類の健全な発展のために利用可能です。

科学者 B：いいですか。とはいえ私たちは科学者ですので、いかなる主義主張においても人々の夢に介入する権利はないのではないのでしょうか？

ルジエナ：そのとおり、私たちは科学者です。ですので、私たちは何が人類に貢献し、何がしないかということを理解しなくてはなりません。

科学者 C: その通りです。夢だって好き勝手に広がっていいものではありませんから。

(00:11:55-00:12:36)



夢の中でまとわりつくアブに悩まされる牛（左）（00:09:10）と、ルジェナの投薬によってアブが取り除かれ（アブが夢から現実世界に移出され）、クラシック音楽の生演奏の中でハンモックに揺られてリラックスする牛（右）（00:10:38）

ここでは明らかに、国民の思想を調査し、統制しようとする共産党を科学者にみたくて皮肉っているが、あくまで SF であり、未来の世界の話であるということで、このような表現は許容されている。ルジェナ役のメドジツカーは自身の役について、人の頭の中を覗いて難癖をつけたがる共産党員のカリカチュアであることを自覚していたという（Macek 37）。

ルジェナに関する表現は、正常化以後の映画表象と比較すると、その切り込みの大胆さが際立つ。正常化以後の映画では、地位のある人物の権威は不可侵なものであり、例えば、生徒は教師の指示や罰則に対して基本的に従順であり、患者が医師に対してその処置に疑問を投げかけるようなことはない。ヤロスラフ・ピンカスは正常化時代の医師の表象について、患者/市民を、その意思にかかわらず「診察する」正常化のメタファーとして捉えている（Pinkas 595）。科学者であり、共産党員のメタファーであるルジェナは、医師と同じように、権威として市民を指導する地位にある人物である。その彼女が新薬の効果を見誤り、アメコミのキャラクターをブラハに放つ事件を起こすという展開は、比較的自由的な表現が認められた 60 年代ならばまだしも、正常化時代においては発禁となってもおかしくはない表現である。それでも『ジェシー』が発禁処分とならなかったのは、仮想的現在という舞台設定と、実際の「共産党」が一切劇中に登場しなかったことが大きく寄与していると考えられる。

『ジェシー』は SF とのハイブリッド・コメディであり、それによって作り出された仮想的現在によって、表現の幅を大きく広げている。前項で検討した「アメリカ」的なもののパロディと同様、SF であることもまた、自由な表現のための「方便」となっている。

6. ニューヴェルヴァーグとの共鳴

「アメリカ」的なもののパロディと SF を、自由な表現のための「方便」として利用するというのは、手法として非常に婉曲的ではあるが、そのような手数を踏むことで、「現在」を批評する（できる）というのが、1960 年代の空気感であろう。

たしかに『ジェシー』は、他のニューヴェルヴァーグ映画と比較すると、政治的主張は控えめにみえるかもしれないが、実際は、パロディと、ハイブリッド・コメディという新しい形式を通じて現状批判を試みている。また、芸術面においても、吹き出しや効果音の合成は技術的

に新しいものであるし、なにより、コミックスの世界と映画を融合するというのは、小説とのメディアミックスを試みた5人の監督によるオムニバス作品でヌーヴェルヴァーグの代表作としても挙がる『水底の小さな真珠 (Perličky na dně)』(1965)と比肩してしかるべきものである。

その他芸術面としては、パーティーから帰宅し、酔っぱらったルジエナが鶏肉を食べるシーンは、短いながらも前衛的である。寝間着姿の夫インドジフがルジエナを迎え、「まだ何かちよっと食べたい」という彼女にローストチキンを出す。アップで映し出される、素手でチキンを掴み、一心不乱にむさぼる彼女の姿は、ともすれば不快感を催す程度に行儀が悪く、エリート女性の所作とは到底思えない。素面のインドジフの冷めた態度とは対照的である。行儀よく食事を取り、酒を飲むにしても酩酊はしないという、これまでの女性表象の慣習から飛び出したこのルジエナの表現は、「不快さ」を隠すことなく表現するヌーヴェルヴァーグ作品に共鳴するものといえる。



鶏肉を食べるルジエナ (00:15:46)

また、インドジフが裁判にかけられるシーンは、その不条理さがヌーヴェルヴァーグ作品と重なる。インドジフは夢の所有者として、プラハで事件を巻き起こした夢の世界の3人の面倒を見る責任があったと検察から追及される。これに対する弁護側の反論では、アンチ・グラビティ・グローブのアイディアを例に、「被告の夢の中には全社会に貢献する刺激が含まれている」(00:50:34-00:50:40)というものであり、彼の夢が役に立つかどうか問題であり、思想の自由の観点は無い。しかも、熱くなっているのは検察と弁護士であり、被告のインドジフはまるで他人事のように、自分の裁判を「傍聴」している。このような、裁判における空疎な言葉の応酬と当の本人の疎外は、フランク・カフカの影響を強く受けたユラーチェクの作品とテーマが重なっている。

これまで『ジェシー』はヌーヴェルヴァーグの枠外で語られてきたが、以上の点を踏まえると、『ジェシー』は「体制の共犯者」としてヌーヴェルヴァーグと全く別の道を行っていたのではなく、むしろそれと共鳴して、新しい表現を追い求めた同時代の作品として位置付けることが適切に思われる。

ヴォルリーチェクは、『ジェシー』の学生向け試写会において、スーパーマンが「夢に自由を！ (SVOBODU SNŮM!!!)」(00:28:30)と「叫んで」、ベラーネク夫妻の暮らすマンションのドアを破壊するシーンで、学生たちから声が上がリ、拍手が起こったと振り返っている (Macourek and Vorlíček 98)。社会主義社会の「善良」な市民の住居を破壊するスーパーマンは、アメリカ文化への皮肉に満ちた、社会主義を蝕む資本主義のメタファーであると同時に、若者の「夢を奪う」共産党員の象徴であるルジエナの生活を滅茶苦茶にしてくれる「ヒーロー」でもあった。当時の学生たちには、このシーンがカタルシスとしてうつたに違いない。最終的

にルジエナはスーパーマンに惚れ込み、彼女に追いかけるのに辟易してペラーネク夫妻の飼い犬の夢の世界に逃げ帰ったスーパーマンを、夢の世界まで追いかけて行ってしまう結末にも、口では資本主義を批判しながら、事実上は資本主義へと寄って行く共産党への皮肉とも見て取れる。

また、ジェシーの結末も示唆的だ。ジェシーは最終的に、ガンマンとともにインドジフの研究室で「夢から来た労働者」になり、声を出して話せるようになる。これは4章でも触れたように、社会主義のシステムの中に資本主義の「異分子」が順応するという、資本主義に対する社会主義の優越とみなすことができるが、同時に、「夢の世界」からやってきたジェシーが、吹き出しの短い文章ではなく、声を持って雄弁に語り出すということは、資本主義の「声」（影響）を社会が受け入れようとしている表象とも解釈することが可能である。

では『ジェシー』は、ジャンルがコメディであり、コミックスという「サブカルチャー」と融合したせいで、ヌーヴェルヴァーグの「ハイカルチャー」に対して軽んじられていたということだろうか？ もちろんそのような側面もあるだろうが、正常化以後もヴォルリーチェクとマツォウレクの作品が一度も発禁にならなかったことが、「ヌーヴェルヴァーグ外」という評価を生んだ可能性もある。ヌーヴェルヴァーグと共鳴した彼らの表現が当局から見過ごされたことが、皮肉にも、『ジェシー』がヌーヴェルヴァーグから切り離されるという結果を生んでしまったのである。

7. むすびに

本論文では、『誰がジェシーを殺そうとしているのか？』の作品分析を行い、ヌーヴェルヴァーグとの共鳴を見出した。本作は一見するとアメコミのパロディのようにうつるが、そのパロディの条件を満たしてはいなかった。パロディの矛先は「アメリカ」的なもの全体へと向いており、それは自由な表現のための「方便」として用いられているのである。また、『ジェシー』は近未来のプラハを舞台としたSFとみることができ、その未来とは、現在のプラハとほとんど変わらない「仮想的現在」であり、SFもまた、当時の社会を批判するための「方便」となっている。そのようなハイブリッド・コメディの手法は、コミックスと実写映画のメディアミックスというアイデアとともに、ヌーヴェルヴァーグから切り離されたものではなく、むしろ共鳴している。『ジェシー』は決して「体制の共犯者」ではなく、現状を批判し、「新しいテーマ」と「新しい表現」を用いた映画なのだ。

このような60年代の映画の特色が、その後のチェコスロヴァキアのコメディ映画にどう繋がるのか、あるいは、断絶されるのかを検討するのが今後の課題である。1970年代のコメディはしばし、集落、集合住宅、家族など、とても狭いコミュニティの中のユーモアを切り出す。たとえば、リプスキー監督『ヤーヒム、それを機械にかけろ！ (Jáchyme, hoď ho do stroje!)』(1974)は、田舎からプラハに出てきて縁故就職した青年の恋の苦闘を面白おかしく描き、ヌーヴェルヴァーグの監督の一人イジー・メンツェルの発禁解除後の作品『森のそばの隠居暮らし (Na samotě u lesa)』(1976)は、田舎に別荘を買いたいプラハの普通の一家族と田舎の老人の交流をコメディタッチで描いている。ここで留意すべきは、ヌーヴェルヴァーグ映画も正常化時代の映画も、小さな世界に注目しているという点である。ヌーヴェルヴァーグ世代の監督は、社会や国全体について語る、社会主義リアリズムに影響を受けた大きな物語の映画へのアンチテーゼとして、個人の小さな世界を取り上げる映画を製作し、社会に異議を唱えたが、正常化時代の映画の小さ

な世界は、何か問題が起こるとしても、小さな世界の話に留まり、社会や国という大きな枠組みで物語を語るができないのである。ピンカスはこれを、「ローカルな問題への志向（地方への風刺）は当然ながら、権力のある中央への不可侵と関係している」（Pinkas 594）と批評している。1970年代は停滞の時代と呼ばれ、たしかにヌーヴェルヴァーグのような新しい映画表現の探求は活発ではないが、この小さな世界への注目を、時代に適応するための映画文法とみるか、ヌーヴェルヴァーグの遺産（あるいは、その「剽窃」）とみるかは、今後検討すべき課題である。

註

1. 正常化時代の映画を論じた（Ptáček and Bilík 178–179）では、ヴォルリーチェクは「ヌーヴェルヴァーグの同時代人」というくくりで登場する。
2. ヴォルリーチェクは「ちなみに、前述のオールドジフ・リップスキーは私にとって最大の競争相手であり、彼もまたマツオウレクとの共作を好んでいた」（Macek 46）と述べ、リップスキーをライバル視していた。
3. 党によって一般公開を禁じられた当時の前衛的な映画監督の作品を、FAMU 内では「研究用」として視聴することができたことが、潮流を形成する一つの要因になったと考えられている。ヘイムズはそのような監督として、アントニオーニ、フェリーニ、ゴダール、マル、ブニュエル、ドヴジエンコ、エイゼンシュテイン、ブドフキンの名を挙げている（Hames [2013] 217）。
4. 文学において、社会主義リアリズムへの批判や、フランツ・カフカの復権があったのもこの年である。また、ヌーヴェルヴァーグの先駆として、シチエファン・ウヘル監督の『捕らわれの太陽（*Slunce v sieti*）』（1962）は大きな影響を与えた。
5. ヒチロヴァーは1929年生まれ、フォルマンは1932年生まれと、ヴォルリーチェクとほぼ同世代である。
6. 未発表作品も含めて、100以上の映画が1989年の民主化まで上映禁止となった。
7. 1950年代末、共産党は、社会主義体制はじきに完成し、チェコスロヴァキアにおける文化革命は最終段階にあると判断していた（Klimeš 132）。映画においては、それまでの歴史主義的な大きなテーマを離れて、個人や現実のテーマを扱うことを、共産党自体が若い世代の映画人に期待していたという指摘がある（Klimeš 137）。1959年のバンスカー・ビストリツァでの会議を中心とした、これらの1950年代後半の党と映画業界との対立は（Klimeš）に詳しい。
8. ただし、一部のリベラルな共産党員からは、「社会主義リアリズムの新たな発展」として、本作は好意的に受け入れられたようである（Hames [2009] 58–59）。
9. この方針が一時的に緩んだからこそ、1960年代には風刺的な笑いを含んだ作品が多数制作された。しかし正常化以後は再び検閲が強まり、風刺要素は制限されるようになる。
10. サブカルチャーとしてコミック文化は存在していたが、かなり小規模なものであった。

11. 「エセ出版文化」とはコミックスのことを指している。もちろん、この記事の内容自体が皮肉である可能性もある。とはいえ文面上、この記事が『ジェシー』を、コミック文化をあざ笑っているという点で評価していることは確かである。
12. SF とのハイブリッド・コメディの例としてハナー・コヴァーは、リップスキー監督『第一世紀から来た男 (*Muž z prvního století*) 』(1961)、同監督『みなさん、私がアインシュタインを殺しました (*Zabil jsem Einsteina, pánové...*) 』(1970)、ヴォルリーチェク監督『貴方は未亡人です!』、インドジフ・ボラク監督『明日私は起床し、お茶で火傷する (*Zítرا vstanu a opařím se čajem*) 』(1977) を挙げている (Hanáková 114)。

参考文献一覧

オクチュリエ、ミシェル『社会主義リアリズム』矢野卓訳、白水社、2018年。

富重聡子「「正常化」以後」まがいマキほか編『チェコスロヴァキア・ヌーヴェルヴァーグ』国書刊行会、2017年、118頁。

ハッチオン、リンダ『パロディの理論』辻麻子訳、未来社、1993年。

Dvořák, Jan. “Úvaha o smyslu parodie”, *Pochodeň* 55.247 (25.8.) (1966), 2.

Hames, Peter. *Czech and Slovak Cinema: Thema and Tradition*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2009.

Hames, Peter. “The Golden Sixties: The Czechoslovak New Wave revisited”, *Studies in Eastern European Cinema*, 4.2 (2013), 215–230.

Hanáková, Petra. “The Films We Are Ashamed of: Czech Crazy Comedy of the 1970s and 1980s”, *Via Transversa: Lost Cinema of the Former Eastern Bloc*, Eds Eva Naripea and Andreas Trossek, Tallinn: Estonian Academy of Arts, 2008, 109–121.

Klimeš, Ivan. „Filmaři a komunistická moc v Československu: Vzrušený rok 1959“, *Iluminace* 16.4 (2004), 129–138.

Kopaněvová, Galina. “O komedii podle Miloše Macourka a Václava Vorlíčka”, *Film a doba* 22. 4 (25.8.) (1976), 204–212.

Kopaněvová, Galina. “Směrem ke komerční kinematografii”, *Lidová demokracie* 22.234 (25.8.) (1966), 3.

Macek, Petr. *Pane, vy jste režisér!*. Praha: Ikar, 2017.

Macourek, Miloš and Václav Vorlíček. *Kdo chce zabít Jessi?*. Praha: Albatros, 2004.

Pinkas, Jaroslav. „Reprezentace každodennosti tzv. normalizace v didaktické praxi“, *Film a dějiny* 4. Normalizace, Ed Petr Kopal, Praha: Casablanca, 2014, 585–604.

Ptáček, Luboš and Petr Bilík. *Panorama českého filmu*. Olomouc: Rubico, 2000.

Soeldner, Ivan. "Vysokoškoláci plus Olga Schoberová kontra superman", *Student* 2.22 (31.5.) (1966), 6.

Šašek, Václav. "Premiéry našich kin. Kdo chce zabít Jessi.", *Zemědělské Noviny* 22. 204 (25.8.) (1966):
2.

Švanda, Pavel. "Proč zabít Jessi. Od pátku v brněnských kinech", *Rovnost* 81.205 (26.8.) (1966), 5.

Williams, Bruce. "Comic-book artifice: Olga Schoberová's hyper-femininity in Václav Vorlíček's Who Wants to Kill Jessi?", *Studies in Eastern European Cinema* 8.2 (2017): 146–159.

フィルムグラフィ

『誰がジェシーを殺そうとしているのか？(Kdo chce zabít Jessi?)』ヴァーツラフ・ヴォルリーチェク監督、1966年、(DVD、Ateliéry Bonton Zlín、2004年)

【シンポジウム発表記録】

ガス・ヴァン・サント作品から考えるクィア表象

藤倉 ひとみ（ふじくら ひとみ、創価大学 講師）

1990年代初頭「ニュー・クィア・シネマ」と呼ばれる映画運動が、ゲイとレズビアン独立系映画制作の中から誕生した。ガス・ヴァン・サント監督の『マイ・プライベート・アイダホ』（*My Own Private Idaho*, 1991）はこのジャンルを代表する作品として頻りに挙げられるが、ヴァン・サントは他にもクィア映画を手掛けており、ニュー・クィア・シネマの代表的な監督の一人に位置づけられる。彼の作品には必ずと言っていいほどクィア要素が含まれているが、それを主題として扱うことは徐々にしなくなったことは明らかである。彼は1991年に「自分はゲイ・コミュニティとは無関係」といった趣旨の発言もしており、映画界におけるキャリアの初期に彼はゲイの政治活動からいくぶん距離を置いたことがわかる。しかし、彼自身ゲイ当事者でもあり、それ以降もクィア要素を含む作品を多く出しているためクィアと無関係となったわけではない。ただし、それとの関わり方や捉え方、描き方を変えたのは明らかであるため、本発表ではヴァン・サントによるクィア表象の変遷を考察した。

I. ニュー・クィア・シネマ的ヒーロー——報われない同性愛

ヴァン・サントの初期作品には、あからさまにクィアな人物（多くはゲイ）を主役に据える傾向にある。その中で「男娼」という役割が与えられている人物が登場するという共通点が見られるのが、『マラノーチェ』（*Malanoche*, 1985）と『アイダホ』である。両者を比較し、その違いから次の主題へとつないでいく発展性に着目した。

『マラノーチェ』は主人公の青年が、メキシコからの不法移民の少年に一方的に惹かれていき、その恋心を利用されても少年を追い続けるという盲目的な恋愛劇が展開されている。対象が同性というだけで報われないラブロマンスの体裁を取っている。一方、『アイダホ』はゲイの悲恋を描くという類似性が見られるものの、『マラノーチェ』より重層的なストーリーとなっている。男娼のマイクが、同じ男娼仲間のスコットに淡い恋心を抱き、その想いを本人に打ち明けるが、友情以上の感情は生まれない。しかし、折に触れマイクを助けるスコットの態度からは単なる友情の域を超えた絆を感じる。だが、「セックスするのは金のためだ。男同士が愛し合ってはいけない」と言うスコットに対し、「金をもらわなくても愛することができる」とマイクは返し、二人の互いを想う気持ちに大きなずれが生じていることは明白である。二人は男娼同士であるため、『マラノーチェ』のような金や物でつながるといふ利害関係で結ばれる間柄ではなく、そのためマイクの報われない想いが始終漂う。

『アイダホ』において二人の男の違いは出自にも表れている。マイクは孤児として育ち、現在は男娼として生きていくしかないのだが、スコットは裕福な家庭を飛び出して男娼としての生活を経験しているだけで、もうすぐ路上生活から卒業することを決めている。出

自や育った環境の違いが体を売る目的にも表れており、二人が住む世界が全く異なるということも、両者が交わらない大きな要因の一つである。

『アイダホ』のほう作り込まれたストーリーとなっているが、それでも両作品とも主題としては「同性愛は報われない」ことを伝える。ヴァン・サントは初期作品で同性愛を直接的に扱ってはいるが、結局はその愛の困難さや成立しない空虚さを提示している。

II. ホモソーシャルな絆——師弟関係から友情へ

1990年代後半から2000年頃にかけてのヴァン・サント作品には、ホモセクシュアルというよりもホモソーシャルなつながりがしばしば見受けられるのが特徴である。ニュー・クリア・シネマの作品群で見られたホモエロティックな欲望の介在は顕著に見られなくなる。それに代わり、ホモソーシャルな関係が登場し、殊更「師弟愛」として現れているため、その関係性について分析した。

ホモソーシャルな関係の前触れとして、『ドラッグストア・カウボーイ』（*Drugstore Cowboy*, 1989）の主人公と薬物漬けの神父トム、『アイダホ』の路上生活者たちと中年男性ボブの関係が挙げられる。前者は、主人公の青年がトムに教を請い、よき友人となるが、トムは開き直り薬物をやめられないでいる。後者のボブは、集団の若者たちにその世界を教える父・兄のような存在である反面、見栄っ張りの醜いジャンキーとして馬鹿にもされている。『ドラッグストア』のトムも『アイダホ』のボブも、社会的アウトサイダーたちからはこの世界に君臨するカリスマとして尊敬されているのだが、駄目な人間性を併せ持つ反面教師的側面からはある種人間味が感じられ、それゆえに仲間たちから愛される存在となっている。ヴァン・サントの初期作品に見られる師とされる人物の共通点がここに見出せる。

この系譜は、『グッド・ウィル・ハンティング／旅立ち』（*Good Will Hunting*, 1997）と『小説家を見つけたら』（*Finding Forrester*, 2000）で見事に大成している。『グッド・ウィル』では、天才少年ウィルの才能を開花させようと接近する数学科教師ランボーとの間柄が師弟関係としてまず挙げられるが、その関係性のメインは心理学者ショーンとウィルに置かれる。ウィルとショーンはぶつかりながらも互いの痛みに触れ、最終的には心が通じ合うようになる。また、旧友同士であるショーンとランボーは長年のわだかまりとウィルへの扱いの相違から激しく衝突するが、弟子の立場のウィルが師である二人の仲をつなぎ合わせるような役割も果たす。父が不在であるウィルにとって師は自分を温かく見守ってくれる理想的な父親像でもあり、父子の物語であると言える。

『小説家』は『グッド・ウィル』と似た筋立てで、文学の才能を秘めた黒人少年ジャマールとその才能を導く師・フォレスターとの温かい交流が描かれているが、黒人への差別や偏見も大きなテーマとして扱っている。この二人の間柄が師弟関係であることは明らかであるが、作品終盤では「友」という言葉で表現される。この交流を通じて成長したのは、むしろ師のフォレスターのほうで、自らで築いた殻を打ち破り、外の世界へと足を踏み出す勇気を弟子のジャマールが与えてくれるのである。

ヴァン・サントの男同士の友情を描いた作品には、女性との別れも不可欠な要素となっている。『ドラッグストア』、『グッド・ウィル』、『小説家』のいずれも、終盤近くまで異性とのロマンスが展開するのだが、その成就が描かれるような決定的な場面はない。女性の排除もホモソーシャルな男性同士の結びつきの典型であると言える。

III. マイノリティへのまなざし——セミドキュメンタリーにおけるクィアの描かれ方

ヴァン・サントは 2003 年以降、セミドキュメンタリーに取り組んでいる。実在する人物や事件を題材にして脚色を加えるこのジャンルにおいて、ヴァン・サントはクィアをどのように描いたのかを分析した。

『エレファント』(*Elephant*, 2003) は 1999 年に起きたコロンバイン高校銃乱射事件をモチーフに製作されたものだが、凄惨な事件を描く中で、二人の犯人が犯行に及ぶ前にシャワールームでキスを交わす。しかし、ここでは死を迎える前にキスを体験したいという趣旨が強く、二人が同性愛者であるという映し方とは異なる。他にも、生徒たちが同性愛者について討論している場面もあり、本作でもクィア要素はたびたび見受けられるが、そのことが作品、ましてや事件に関わる要因としての重要性までは持ち合わせていない。むしろ、主題は「孤立」や「孤独」に置かれている。その点で論じると、犯人の一人の提案で行われた事件の原因はクラス内でのいじめであり、彼の周囲からの疎外感が発端となっている。

この孤立の強調は『ラストデイズ』(*Last Days*, 2005) に引き継がれる。これは、実在した伝説的アーティスト、カート・コバーンの謎の死を追想してつくられた作品で、主人公ブレイクにはコバーンの生き様が映し出されている。コバーンは本質的には同性愛傾向にあったとされるが、この映画ではそのような点には着目されていない。ブレイクが女物の衣装を身につける場面や、バンドメンバーの男性同士のセックスシーンがあるものの、中心として描かれているのは才能に恵まれたカリスマ的アーティストが背負う孤独や絶望、痛みといったものであった。人と違った感覚を賞賛される反面、特別であることへの理解者がいないといった苦悩との闘いが見て取れる。2000 年以降のセミドキュメンタリー作品ではこれまで見せてきたクィア性は背景に回り、「孤独」や「孤立」という要素が目立つようになる。

さらにこのテーマに変化をもたらしたのが、『ドント・ウォーリー』(*Don't Worry, He Won't Get Far on Foot*, 2018) である。この作品は、2010 年に他界したアメリカの風刺漫画家ジョン・キャラハンが、事故で車いす生活を余儀なくされ、アルコールに溺れた末、風刺漫画家に転身した半生を描いた実話となっている。この作品で注目すべきは、ドニーというゲイ男性の存在である。彼は禁酒会のリーダーで、皆から慕われ、信頼されるような人物であるが、あくまでも本作ではキャラハンが主人公であり、同性愛者を主役として扱わなくなった点はヴァン・サントの初期作品と比較すると大きな変化である。クィアを特別視してはいないが、キャラハンの身体障害とドニーの同性愛というのは社会的に見ればマイノリティである。要素は違えど、マイノリティである二人がそれぞれに抱える痛みを分かち合い、孤独ではないことを見出す結末からは、それまでのセミドキュメンタリー作品で主題とされてきた「孤独」を超越し、ヴァン・サント作品の底流となるクィア性は物語の背景の一部へと変容する。2010 年以降、マイノリティの捉え方に顕著な変化がもたらされるようになった社会をヴァン・サントも敏感に感じ取っていたと考えられ、もはやクィアを特別視することなく、あらゆるマイノリティの普遍化を図るのにキャラハンの題材が最適であると判断したと推測できる。

日本映画学会

2024年3月24日発行

発行・編集：日本映画学会（会長：吉村 いづみ）／編集長：小暮 修三

大会運営委員長：塚田 幸光 運営委員：北村 匡平、須川 いずみ、中垣 恒太郎

開催校責任者：塚田 幸光

事務局：北海学園大学人文学部 大石和久研究室内

〒062-8605 札幌市豊平区旭町 4-1-40

事務局分室：流通経済大学社会学部 須川まり研究室内

〒270-8555 千葉県松戸市新松戸 3-2-1

事務局メールアドレス japansocietyforcinemastudies@yahoo.co.jp

学会公式サイト <https://japansociety-cinemastudies.org/>

学会公式ブログ <http://jscs.exblog.jp/>