

粉川哲夫のシネマノート

1997年～2011年

1997年

1997年07月14日

ビースト 野獣の日

こいつは、笑った。時代状況のとらえかたが鋭い。
(シネセゾン)

1997年07月15日

スノーホワイト

シガニー・ウィバーの怪女ぶりだけのただのホラー。
(渋谷東急)

1997年07月22日 (1)

スピード2

なんでもできるが、みな同じの鈴木杏樹みたいなサンドラ・ブロックと想っていたら、この人、意外とタフ。ちよつとデイ・デイ・ハレックのよう。ユダヤ系か？ 歳をとったら、おせっかいおばさんになるかもしれない。
(FOX試写室)

1997年07月22日 (2)

ラブ・アンド・ウオー

アッテンボローは、歴史の再現が好き。でも、ベニスの豪邸のシーンはよかった。
(みゆき座)

1997年07月24日

私家版

テレンス・スタンプが、安定した老年に入って、いい演技をしている。もう若さへの迷いはない。
(シネアミューズ)

1997年07月31日

ボルケーノ

ロス市内でマグマが噴出するというアイデアだけで、すべて決まり。アン・ヘイチといっしょに地下道に入った女はあっけなく燃えてしまったが、ちよつと気の毒。一人（あとで真実とわかることを）主張する人物、先導するガッツの人、この手のハリウッド映画ではお定まり。しかし、お定まりだから、型をきちつと押さえていると見事な印象を受ける。

ただ、この手の映画では、見るからに危険なことをやってみすみす命を落とす人物が必ず出てくる。たとえば、ジョン・キャロル・リンチが演った地下鉄の責任者。これは、自然環境を無視した罰で、最初から死ななければならなかったのか？

（よみうりホール）

1997年08月06日（1）

日蔭のふたり

Jude/1996/Michael Winterbottom（マイケル・ウィンターボトム）

最初、東欧のジミな映画のような出だしたが、それがタダものではないことがわかる。

子供の自殺には驚愕した。ケイト・ウィンスレットの一途な感じがいい。（シネマスクウェアとうきゅう）

1997年08月06日（2）

スターウォーズ

集団指向の時代が終り、かつては感動的だった連帯や父子の再会の物語も、あまりピンとこない気がする。

（FOX試写室）

1997年08月07日

アナコンダ

あやしげなアマゾンと蛇の怪物。定式をふんだB級ホラーで楽しめる。ジョン・ヴォイトのクサい演技はみごと。

（ソニー試写室）

1997年08月11日（1）

ジャングル大帝

自然や動物との共生を説くのなら、まず、動物の擬人化はやめた方がいい。
美しいが、ワンパターン。
(松竹セントラル)

1997年08月11日(2)

ラリー・フリント

ヘアヌードなんぞでお茶をにごしている日本では、フリントがまるで革命家にみえる。C・ラブも力演。
(シネマライズ)

1997年08月19日

ウォレスとグルミット

オシャレすぎる最近のアニメにウンザリしていたのでドンくさい人形アニメの表情に親しみをおぼえた。
(シネ・ラ・セット)

1997年08月20日

バットマン&ロビン

気を引く素材と役者をそろえながら、十分に活かされていない。筋肉を見せないシュワちゃんも迫力なし。
(池袋シネマ・サンシャイン)

1997年08月21日

素晴らしき日

好きなことをやる個人。他人に頼らない。その分だけ自由。が、その分だけ孤独。しわよせは子供に。
(ヤクルトホール)

1997年08月25日

メン・イン・ブラック

音楽ギャグのノリでウィル・スミスが活躍。このノリが嫌いだと、この作品は受けつけない。

『インディペンデンス・デイ』のように構えていない。

国家は、公然と意識操作をやる存在としてとらえられている。

銀河系がミクロな宝石の玉のなかにあるという発想（探険すべきはミクロな世界かもしれない）。

ウィル・スミスの軽いおあそび、ミュージック・ビデオ／プロモーション・ビデオとして見れば、気にならない。

これは、もうウィル・スミスによるW・SのためのW・Sのブルージーな映画。彼が嫌いなら、見ない方がいい。

攻撃的ではない宇宙人系の話。

（渋谷パンテオン）

1997年08月28日

東京日和

悲しくも美しい物語——のはずだが、どこかバランスが悪い。竹中と中山を除く「豪華」キャストも顔見せに終わっている。緩慢なテンポと美しいカメラの風景画のような映像、ディテールの凝った音の繊細さにもかかわらず、眠気をもよおす。

陽子の特異性も、あまり説得力がない。

繊細な音、「豪華」キャスト——物語は美しく、悲しい——と言いたいところだが、どこかピンと来ない。退屈なのだ。さっぱり感動できない。

「愛」もいいが、狂気のほうをもっと描いてもらいたかった。（竹中の気配り）——（中山の平凡さ）——日常という狂気。

（東宝試写室）

1997年09月04日

コンタクト

「CQ、CQ・・・」の少女は泣かせる。ジョディ・フォスターの執念。信仰の問題が前面に。

時間に秘密があること——宇宙は時間のなかにある？

時間操作のなかで何万光年を旅することができる？

逆に、われわれは、時間の飛躍のなかで何万光年のスペースを旅しているのかもしれない。

ハデンなる人物は不要——このために全体がうそっぽくなっている
（ヤマハホール）

1997年09月05日

アメリカン・バップアロー

舞台では効果があった3人の登場人物という設定が、映画では安手の印象を強調する。

画面の外で起こっている出来事が電話を通じて伝わるという設定も、経費節約といった印象を与える。

たしかニューヨークで見た舞台では、ボビー役が白人（ジョン・サヴェージ？）だったと思うが、それが映画では黒人になっている。しかも、そのション・ネルソンが、ワル（小物であっても）の臭いがほとんどない。

ダスティン・ホフマンもインテリすぎて、粗暴な感じが乏しい。
（ギヤガ試写室）

1997年09月08日

ティコ・ムーン

三分の二は、退屈。老いたミッシェル・ピコリも能がない。ミシヤール・ボランジェがいい味を出していた。ときどき入る日本語は、『ブレード・ランナー』まがい。日本がポストモダンのイメージを提供できた時代はもう終わったのだから、これは、意味がない。わずかにいい感じなのは、テーマソングか。トンネルをくぐると地球への道だったというのもおもしろい。

（バルコ・パート3）

1997年09月09日

ある老女の物語

ホスピスや老人介護の観点から評価されることが多いが、全然ちがうのではないか。少なくとも、そんな見方では、この映画の魅力はつかめない。ナチの迫害を逃れてオーストラリアに亡命した女性が、その晩年の生涯をいかに生き生きと、女として、一人の個人として生きたかを描いている文字通り「ある女の物語」。これを、「ある老女の物語」としなければ通用しない日本の老人社会との対比で見るのもいいかも。

入浴している「老女」のしわだらけの乳房を凝視させることによって、日常の「老醜」といった視点の変更を迫る。

「地域看護婦」アンナとの関係も、単に、献身的な看護婦と老女との関係としてではなく、新しい愛情関係（レズとも違った）としてとらえた方がいい。
（ユニジャパン）

1997年09月10日（1）

私たちが好きだったこと

四人での共同生活が斬新な転回を見せるかに見えながら、結末は平凡。役者はみな達者。いい感じを出している。ストーリーが二分してしまう。

人に強制することが出来ない世代。抑えてしまう。
(銀座東映)

1997年09月10日(2)

マルタイの女

笑いながら勉強させようという伊丹式教育映画の最新作だが、今回は、あまり成功していない。重く、深刻になるのを恐れて、軽く、速く、はしやぎすぎなのはもう古いのではないか？

伊丹の時代は終わった。
(ヤマハホール)

1997年09月12日

ホワイトハウスの陰謀

時代は、たぶん、近未来。北朝鮮がアメリカの人質を取り、拷問している。アメリカ政府は、決断を迫られている。大統領は、平和的解決を望んでいるが、国家安全保障局顧問アルヴィン・ジョーンズは、平和よりも「正義」を取ろうとしている。

事件は、最終的に、大統領を替え、武力路線を推し進めるためのものであった。

ダイアン・レインのシークレット・サービスがいい。警備主任を演じるダニエル・ベンザリもうまい。

レーザー光線による盗聴シーン。アラン・アルダが、ピストルを抜いて攻撃したために撃ち殺されるシーンは、余分。
(ヘラルド試写室)

1997年09月17日

ファイブエレメント

これがあ『最後の戦い』のリュック・ベッソンの作かと思わせるほど、ひどい。一体あのドタバタに何の意味があるのか？怪物めいた盗賊異星人軍団のばかばかしさ。アメリカ文明を揶揄しようとしているところでは、すべてが失敗。地球を救う宇宙人の女の役をやっている役者は悪くない。

破壊された肉体の一部から「全体」を再生する技術はおもしろいが、思いつきの域を出ない。

空中に浮く「船」のような乗り物の氾濫もおもしろいが、その肝心のシーンが、どれももうそくさい。

すべて入場割引になる水曜ということもあったが、観客の入りは悪くない。しかし、観客は、監督が明らかに笑いを当て込んだところで誰も笑わない。つまらないからだ。

(丸の内ルーブル)

1997年09月24日

Lie lie lie

「周囲は、高校生ぐらいの女性ばかり」。

豊川悦司は、前半ははつきりしない。ミスキャストではないかとさえ思わせる。

酒の飲み方ひとつも、ディテールが決まっている。

かなりいいのではないか？

これならば、海外でも受けるだろう。それは、コスモポリタンのだからではなくて、極めて個別的なことがある種の普遍性をもつにいたっているからだ。

新しい日本の映画の特徴は、醒めていること、セックスレスであること、男2人と女一人で、別に三角関係というのでもないこと。

写植という一時代前のメディアがうまく使われている。佐藤浩市は言う。自分は、表現なんかに興味はない。自分は、言葉が流れている川にすぎない。その彼が、薬を飲んで半意識の状態で、「小説」を書いてしまう。

ヤクザの娘を演じる（武蔵美にいて、よくわたしのところに来ていた渡辺なおみにちよつと似ている）河合みわこがなかなかいい。

日本映画は再生しつつある。

(渋谷東映)

1997年09月25日

世界中がアイ・ラブ・ユー

「ジョニーウォーカーの黒ラベルの水割りが観客全員に出た。ボトルが10人に当たる抽選もあった。席は、2階最前列の招待席。」

パリやベニスも出てはくるが、基本的にはニューヨークとニューヨークの賛歌。あいかわらず、美しく、魅力的。

初めてのミュージカルとはいえ、さしてふだんと変わったことはしていない。にもかかわらず、うっとりさせられてしまうアレン劇。

基本は、ニューヨーク、ユダヤ系ファミリー、精神分析、スタンダード・ジヤズ、揺れ動くカップルというおなじみの設定。毎度おなじみの設定でマンネリに陥らないのは見事。アレンの世界に酔いしれる。

ウディ・アレンは、そういえば、「二人を中心にした世界」(O²)しか描いてはこなかった。

毎回似たりよったりの話をあいかわらず反復していて、決してマンネリにならないのは、なぜか？

(シネスイッチ銀座)

1997年09月29日

ブエノスアイレス (Happy Together)

ひところの実験映画風の映像処理。無理してゲイをやって感じのカップル。これが「新しい愛」の表現ですかあ？！ゲイに失礼だよ。

クロウトがひっかかりやすい作風。カンヌ国際映画祭の最優秀監督賞はさもありなん。

最初セックスのシーンから始まる。どっちが入れたのかを見損なった。ウィン？ファイ(髪の毛の短い方)？

料理を作るのはフェイ、遊びあるくのはウィン。

「耳は心のかなを察知できる」という新たに登場する若い男チャンの存在の唐突さ。こいつは、地球の果てを求めて旅立つ、テープレコードをもっている。

こいつが、急にナレーションをする——それまでは、ファイがナレーションを入れていた、そういう個所が数カ所ある。

ファイが97年2月にタイペイに行くシーン、屋台のシーンは活気ある、

ゲイの感じが出ているとも思えない。

学生映画風の荒れた画面、別に新しいくない。

とげとげしい会話、ウィンとフェイは恋人同士というが、なんかどちらもアンドロイドのよう。

モノクロになったり、カラーになったり。

ムッサクラというピッツア？

ウォン・カーウアイは、来日インタヴュー(1997-11-01放映)のなかで、同性愛でも異性愛でも、基本的には同じだと語った。それは、ちがう。
(シネマライズ)

1997年10月07日

ベスト・フレンズ・ウェディング

ドラマとミュージカルの中間のスタイルがユニーク。

半ミュージカル・スタイル。

これからは、ゲイの男とセックスレスでくらすほうがずっと楽しいという女が増えるのかな？

「」でも、I Love you;Marry me と言えない女が主人公。

キャメロン・ディアスの演技は秀逸。カラオケをどへたなまま歌ってしまうところなど。

シカゴの富豪を選ぶことによって、オーストラリア出身のホーガン監督は、50年代的な雰囲気ヴァーチャルに活かすことができた。

最初のシーン

(ピンクの服を着た3人の女) はきわめて50年代的。

(新宿武蔵野館)

1997年10月08日

愛する

そこそこの役者、テーマを出しながら、すぐに中途半端で終わらせてしまう。酒井が交通事故で死んでしまうのも、唐突。

遠藤の原作の時代設定を今日(1996年の設定)にもってきたのは、無理。

渡部篤郎の粗野な感じがきらい。

酒井美紀は、なんで簡単に「犯されて」しまうのか？

沖縄が出てくるのも中途半端。

印象に残ったのは、小林桂樹が、少年時代以来来る機会のなかった海に再会して歓喜するシーンぐらいかな？

(シネマスクエアとうきゅう)

1997年10月13日

G. I. ジェーン

アメリカ人大好きのがんばり精神(ガッツ)もの。

セクシャリティ(生理学的な差異)を越えた人間関係が浮上しつつあるのか？

映像は、VRのゴーグルをつけたかのような、まわりのことを一切忘れさせてしまうような魔力をもっている。

他方、この映画から透けて見えるアメリカの軍隊のすさまじさは恐ろしい。ほとんど殺人兵器アンドロイドと化す兵士。

最後に、映画の途中で教官(ヴィゴ・モーティセン)が読んでいた本がD・H・ローレンスの詩集であることがわかる。

女下根性物語。

暴力が、人間的な憎しみや狂気の帰結としてではなく、状況設定や組織から生まれるものであることを例示したとも言える。

ジェーンは、マチズモ的な「男」になったのも、強い「女」になったのでもなく、マシーン（サイボーグ）になったのである。これで、『ブレードランナー』との関連性のはつきるする。

リドリー・スコットは、インタヴューで、ムーアがプログラムに従って作られていくプロセスに関心があった、と言っていた。

（丸ノ内ピカデリー2）

1997年10月17日

不機嫌な果実

水越麻也子（南果歩）の物語のはずが、最後の最後で逆転、キリコ（鷺尾いさ子）が一番かつこよく描かれるというのは、成瀬さん、不倫だよ。

南果歩の生きかたにポイントを合わせていると見せて、最後に、鷺尾のほうが本命だったというのは、くり返すが、成瀬さん、「不倫」だよ。

映倫の関係で試写が遅れているときいたので、期待したが、別に大した場面はなかった。南果歩のシリの割れめが見えるくらい。

唇などのアップが多い。ビデオ版を意図してか？ 石原良純がヘタな演技で出てくるのはなぜ？

野村修（根津）が初めて案内するレストランで、テーブルにすでに食前酒がつがれているのはおかしい。映像は、全体にもやをかけた感じにしている。

若者が多いクラブの女のバーテンダー（キリコ＝鷺尾いさ子）が、やけにクールにかつこよく映されていると思ったら、最後に、こいつがこの物語の本命であることがわかる。しかし、こういうやり方は、フェアでない。これでは、南がコケになってしまう。普通の女は所詮バカで、どのみちマザコンの男のメシや洗濯をして、疲れ果てているという話になってしまう。そのなかで、「高等遊民」志向の女キリコだけが、「未婚の母」となって、悠々と暮す。最後のシーンで、キリコは、丸ノ内あたりのビル街でバスを降りるのだが、あれからどこへ行くのだろうか？ あのあたりには、マンションなんかはなさそうだが。

キリコのバアで、3人のバカ男（麻也子の夫、野村修、工藤）が互いの関係を知らずに口をかわすが、このシチュエーションは、全く活かされていない。この3人がキリコと乱交したらしい暗示はあるが、成功していない。

目黒駅行きのバス停に面したグラウンドがよく出てくる。

バブル期に好まれた雰囲気建物ばかり。

鈴木一真が出てきてからはまるでテレビの「Mrs シンデレラ」調。

（松竹第2）

1997年10月21日

バウンス ko GALS (原田真人)

佐藤仁美と佐藤康恵がめっちゃうまい。新人の岡元夕紀子(リサ)は、存在感がないところがいいが、イマイチ。

リサのくぐむしゃべり方↓今日のある階級の若い女性のしゃべり方。

コギャルというよりも、若者が生き生きと描かれている点で非常に新鮮な映像だ。渋谷の街もいいとらえ方をしている。

ただ、観念が多少過剰ではないか？ インテリやくざの役所広司が赤にこだわり(赤い布を自分のバーでこがし、アートのようなことをやっている)、インターナショナルを歌ったり、社会観を語ったり、佐藤仁美が、「・・・じゃないですか」と鋭い社会批判(オヤジ批判)をしたり・・・。

岡元と知りあって、なぜ彼女を助けなければならないという気になったのか
がイマイチ説得力がない。

批判されるべき相手(官僚らしき男、小坂一機、オヤジの面々、新「戦犯」
の名誉教授。

大門修三?)が全然悪辣に見えないのだ。というより、この世界には、「悪い」やつは一人もいない。ヤクザも決して暴力的ではない。この監督は暴力的な映像を好まないのではないか？ むしろ、そういう面から評価したほうがいいだろう。

10代はいつも大人に逆襲してきた。ギャルたちも逆襲する。が、それが以前と少しちがうのは、女たちの逆襲であることだ。しかも、その逆襲の根には、おとなたち(オヤジ)による性差別や性の陵辱への反撥がある。

(新宿ピカデリー2)

1997年10月23日

セブン・イヤーズ・イン・チベット

西欧人が東洋人に出会って目覚めるという図式は古い。

中国の支配に対するチベット支援キャンペーンの一環であることがミエミエ。
全体として、反中国のポリシーが見え見え。

西欧人の作ったアジアもの。50年代のノスタルジア・アジア／オリエンタリズムものみたい。

西欧的なエゴの反省が異文化との出会いで起きるといふ西欧のパターン。安
いオリエンタリズム。

チベットのラサを再現した努力は買うが、現地の人が英語をしゃべるので、
異郷という感じがしない。

ひとりの自分勝手に短気な男が、すこしづつ変わってくるのを描いているのだが、少年時代のドライ・ラマの出会いが決定的だったというふれこみほど、その部分が印象深くないのだ。

デイヴィッド・シューリスの妻になる女性（ラクパ・ツアムチョエ）の個性が光っている。

ブラッド・ピットは、ロバート・レッドフォードに実によく似ている。

中共の上官は、歴史的に、彼らを招くために僧たちがつくったマンダラをむげに蹴りちらしたりしたのだろうか？

少年ドライ・ラマが、市内を望遠鏡でぞいて、現状を把握している点、映画が好きだったこと、壊れたオルゴール（ドゥヴィツシーの「月の光」）を直すほど機械いじりが好きだったこと・・・はおもしろい。

ハラー（ブラッド・ピット）の見ざる息子への負い目。
（丸の内ピカデリー2）

1997年10月24日

エアフォース・ワン

おもしろい。よくできている。しかし、後半は単純なドンパチ。

第1級のサスペンス。しかし、その思想は、単純極まりない。恐るべきプロパガンダ。

携帯電話の奇抜な利用。大統領が専用機のなかからホワイトハウスに電話する。

ファミリーと国家と個人とが一体になったアメリカ大統領システム。

最初のほうで、米ーロの連合秘密部隊がカザフスタンを急襲して独裁者ラデクを拉致するシーンがある。空偵部隊がパラシュートで降りて、急な攻撃をする。これは、国権の侵害にはならないのか？ 湾岸戦争後、そういうものはどこかへ吹き飛んだ。

あのレベルの飛行機で、外部に直接通じるドアなどが開いた場合、人は、吹き飛ばされずにとどまれるのか？ いつも、この手のサスペンスもので感じる疑問。

それから、顔や腹（『G・I・ジェーン』では局部）を蹴られてすぐに復帰できるものか？ 『セブン・イヤーズ・イン・チベット』でも、アイゼンが足にささったのに、それほどのことはなかったよう。

（ブエナビスタ試写室）

1997年10月28日

フェイク

もつとサエないはずの男が、その演技の背後からかっこいいパチーノの地がちらちら見えてしまう。

さりげなくダイナ・ワシントンの歌が聞こえる最初のシーン。

時は1978年11月。

殺しはドギツイが、基本的にサエないマフィアたち。とりわけアル・パチーノが演じるレフティ・ルジェーロ（マルベリーのレフティ）がやぼったい。下り坂の男。掟には逆らえない。（「ホイールのスポークだ」）息子はドラッグ中毒。イギリスのマイク・ニューウェル監督なので、ハリウッド映画とはひと味が違う。

色々不満があるが、それが、どれも、どうしてこういうふうに描かれているのだろうと自分に問いかけないはいれなくなる。そこが他の映画とちがう。最後はあつけないので、「なにが言いたいの？」というつまらない疑問が出てしまいそう。

個々の役者の演技、ニューヨークの都市の雰囲気、はともいいのだが、それぞれの関係の描きかたが散漫な感じ。なぜ？

ドニー（ジョゼフ）と妻、彼とFBI、そして彼とレフティとの関係が中途半端。もちろん、そのなかではレフティとの関係がメインだが、同性愛でも同士愛でも、友情でもない関係がうまく描けたとは言いがたい。

ソニー（マイケル・マドセン）の個性も活かされていない。

日本レストランで、「日本人」のフロア・マネージャーがマフィアになぐられるシーンは非常に人種差別的。

気になる場面・小道具もそれっきりの感じ。

最後のシーンも「これだけ？」という感じもある。

（東宝東和9F試写室）

1997年10月29日

コン・エアー

ニコラス・ケイジがいい。嘘ともほんとともつかぬ言い方をするときの感じ。

ステイーヴ・ブシェミー（快樂連続殺人犯）もうまい。

ジョン・マルコビッチは、頭が切れ、統率力のあるワルの感じをよく出す。

最後の20分までは、もうなにもいうことのないほどすばらしい。ところが、最後にお子様サービスのクラッシュ・シーンになってしまうのはなぜか？ 同じようなノリのシーンは、最近の大型のどのアメリカ映画にもある。『スピード2』しかり、『エアフォース・ワン』しかり。ラスベガスの街に飛行機が降り、道路を猛進する。建物を押しつぶし、人々が逃げ惑う。それでいて、その被害は問題

にならず、ただ、飛行機に乗っている犯罪者とケイジらの追いかけてっただけが進行する。こうなると、前半のリアリティがマンガになってしまう。

せりふがけっこうにくい。「おまえ、口のなかに糞をしたのか」。

古典的な専業主婦としての妻がおり、子供がいるという設定の映画が多い——『フェイク』もそうだった。それを守る夫という設定。その点では、『エア・フォースワン』も同じ。
(日比谷スカラ座)

1997年10月31日

いちばん美しい年令

最初に裏で流れるテレビのニュースの音が、ベルリンの壁の崩壊間近であることを次げている。

ベルリンの壁が崩壊しつつあった1989年11月の話。

十代の若者の日常を描いているが、そこには、この時代の状況が照射されている。

「ぼくは二十歳だった。それがひとの一生でいちばん美しい年令だなどとは誰にも言わせまい」とニザンが『アデン・アラビア』のなかで書いた言葉との照応。この映画の若者たちは、たしかに全然「美しい」人生を送ってはいない。

ベルリンの壁崩壊後の青春を描く。

人権や権力の打破に対する政治的な意識をもつ者は、自殺する——ジュネ的なとらえ方では、殺される。

ビデオ日記（「ビデオ・レジスタンス」）をつけるクロード。いまやこれのみが「レジスタンス」になってしまった？

クロードに同化したいが、結局は、受験戦争に順応するデルフィヌ。これが、平均的な学生の意識。

右翼の心と肉体を体现しているアクセル。右翼養成所としての士官学校。そこでのイジメ。

ぶざまな「左翼」のシーニュとしてのベルトラン。

こうした若者たちは、そのまま、この時代の精神に対応している。
(草月ホール)

1997年11月01日

萌の朱雀

整理券を配られるのにとまどう。やっと入ると、カメラがある。河原直美とプロデューサーと撮影監督(?)のあいさつ。

微妙な音。しかし、音は中央から聞こえる。8ミリ映画的。

釜を開いたときの湯気の香りがこちらにとんでくるような映像。

電気釜・テレビ・電話はあっても、めったに使われない。1度だけ出てくる電話は、父の死を知らせてくる。

機械の音は、父がときどき聴くスクラッチ音のひどいLPの音。

みな無表情。沈黙。寡黙。その背後にある耐え。なにかに耐えているから寡黙になる。

つましい生活。

芝野雅道の音楽。

自然であることの代償。

近親双姦的なにおいのあるシーン（姉の息子とみちる、みちるの母との関係）。

トンネルと記憶のアナロジー…記憶の空洞。

映像はつましく、寡黙。だから、逆に、そこで抑えられていたものがあらわになるときの感動は大きい。

（テアトル西友）

1997年11月03日

陰謀のセオリー

第一級のポリティカル・サイコ・ドラマ。

メル・ギブスのタクシードライバーが、客にパラノイアックなしやべりをするところから始まる。場所はマンハッタン。ロケーションのセッティングもしっかりしている。

主観的で展開の速い映像。

インターネットで集めた5人しか購読者のいない News Letter を出している。

説得の術と攪乱の術の基本…映画館で「爆弾だ」と叫ぶ。追われたら橋の上で急停車し、逆方向を逃げる。縛られたまま近づいた相手の顔に食いつく。2人部屋の病室で危ないときには、カルテ（名札）を変える。

ジョン・レノンの暗殺者ジョン・ヒックリーもレーガンを襲った犯人も、『ライ麦畠で捕まえて』をもっていた。これを買わざるをえないように洗脳されている。

CIAの暗殺は、心臓マヒが多い。

最初、覗きかストーキングに見えるギブスの行為（望遠鏡でジュリア・ロバーツがジョギング・トレイナーで走っているのを覗いたりする）が、やがて、彼女を守ることを自分に誓った行為であったことがわかる。

このときの彼女のトレーニングも、あおとで、ヘリに追われたときに逃げる走力としていかされる。ドラマの緻密な設計。
(新宿ピカデリー1)

1997年11月04日

フェイス／オフ (ジョン・ウー)

冒頭のグレイスケールの画像はいい。ゆっくりしたスケールの大きい映像。このまま続けばいいなと思う期待は、中盤までは続く(ケイジ扮するショーンが脱獄するまで)。

手術のところまでは、後半のドンパチなしでも十分もちたえられるシリアスさをもっている。

フェイスが取り替わるというアイデアはいい。しかし、そこから、成り変わった人格にひっぱられて身動きができなくなるような側面の葛藤やドラマはない。もっぱら、妻(ジョン・アレン)や愛人(ジーナ・ガーション)の側の迷いやとまどいという形で描かれるだけ。

色々なスタイルを引用し、うまく使っているが、総花的な感じがする。

キャスター・トロイの子をはからずも守ってしまったショーンとのジーナ・ガーションのシーンはなかなかいいのだが、それもあまりうまくは生かされていない。

モータボートのチェイスシーンは、定番すぎる。このパターンが、最近のハリウッド映画であまりに多いのは、下請け会社が同じだからか？

顔を移植するシーンとか、マグネットのついた靴をはかせた特殊刑務所など、なかなかSF的なアイデアは面白いのだが、どこかイマイチなのだ。

トラボルタはこんなものとしても、ケイジもあまりいいとは言えない。

脅迫は、OMEGAのZipディスクで送られてくる。

(ブエナビスタ試写室)

1997年11月06日

タオの月

イントロは破綻がない。ただし、谷啓のセリフが息をつくのと、口があつていないように見えるのが気になる。

CGが安っぽい感じがしない。スタイリッシュである。美しいシーンがいくつもある。

SRLのマネの感じもするが、小道具が凝っている。

ストーリーは単純。またしても、「地球を救え」テーマがちらつく。時代は、戦国だが、超能力兵器を独占して日本を支配しようという野望とそれをくい止める人々の闘い。

紙に文字を書いて、パッと飛ばすアイデアよし。「不動」には笑う。

吉野さや（糸十少）香ががんばっている。最初に出てきたときから、セリフはばかみたいに声をはりあげて単調だが、目つきがちがう。

榎木孝明のあやしい感じもわるくない。

全体、本を読むように侍言葉をしやべるのも成功している。

「映画とは無関係なこと↓」坊主が酒を飲むと、それはいいのかなみたいな反応をするのは、日本でよく出会う反応。そのとき、「四書五経には、酒を飲むなどとはかいていない」などというのも、日本的。

（松竹第1試写室）

1997年11月07日

タイタニック

今年の最高傑作、ホントの4つ星。

世紀末から世紀の初めを見返す壮大な視点。

個人を押し流す歴史のふるえのなかに愛のロマンをよみがえらせる。

歴史のふるえのなかで開く出会い。

記憶への執着・時代意識・階級制への反撥。

海底に沈んだタイタニックの船内を探索するロボットの映像を見る SNOOP VISION というゴーグル。

アクションやSXにたよったり、こけおどしの爆発・衝突シーンで迫力を出そうとせず、しっかりしたドラマ、心理の動き、時代把握で勝負している——ジームズ・キャメロンがこんなに正攻法で映画を撮るひとは思わなかった。

金をかけても浪費にならない例。

歴史的な惨事・大事故、製作費2億ドルということになると、事故シーンの迫力が目玉になりそうだが、そうしなかったところが、いまのハリウッドの悪しき傾向を越えている。

一途に人を愛する女の役は、『日蔭のふたり』でも見せたケイト・ウィンスレット。

105歳の老婦人を演じたグロリア・スチュアートのチャーミングさ。

週末（たぶん）に行われている3等船客階のパーティのくったくのなさ——1等船客のすました虚偽だらけの関係との対比。

政略結婚という方法でしか家系を維持出来ない没落上流階級。

アクションよりも心理を描いている。

「パニック映画ではなく、ラブストーリーだ」とキャメロンが言っている。

ここでは誰も英雄ではないし、スーパーマンでもない。

階級を越えてしまうということの感動。

愛するということ——愛は記憶のなかに？

それにしても、渋谷公会堂のイスはひどいぞ。

（渋谷公会堂）

1997年11月10日

ラチ”オの時間

演劇的な構成・リズム感が抜群。知的である。状況を距離を置いて見る批判的姿勢が全編にセットされている（これが「演劇的」という意味）。

業界をやりわり揶揄がいたるところにあるが、ここで笑えることは、いまの日本のあれやる組織に残存する。このような作品が出てきたということは、「気配り」に時代がいま終わりつつあることを暗示する。

個々のディテール（擬音の作り方、スタジオの使い方等）に手抜きはない。

ドラマを作るというドラマ——プロセスを見せるから劇的になる。

それぞれが勝手に（ドラマをよくするというような理念をもたずに）自分の役割を楽に果たそうとしている個人があつまっているのは、日本のあらゆる集団・組織にあてはまる——惰性、タテマエ、

この映画では、役者たちの多くは、自分を売ったり、自己満足したりするこ
としか考えていない。

西村雅彦（プロデューサー）や布施明（編成マン）は、そういうわがままな
個人のまとめ役としている。彼らは、まとめ、波風たてないことが仕事。

醒めつつも笑える

こういう作品の出現を祝福したい。

気配りだけでもっている日本社会のパロディとしても見れる。

（日劇東宝）

1997年11月11日

ポネット

とにかく泣く（唇を引くようにして泣く）のがうまい4才児が主役。

一貫して沈んだ表情を見せるので、こちらが心配になるくらい一途な演技は
見事（父親に母の死を聞かされて、車のボンネットの上を動きながら泣く、墓で

土を素手で掘り返しながら泣き、「ママここに来て」と言う・・・」だが、段々、そのワンパターン性に気づく。

4才児の目から見ているというが、最後に、死んだはずの母親が出てきてしまうのは非常に不自然。

子供同士が遊んでいるようなシーンには、新鮮さを発見できる瞬間があるが、あとは凡庸。アップのシーンを多くしても、子供の目から世界を見たことにはならない。

子供に意識にとつては、すぐ忘れる——場面と場面との連続性がとぎれる（すごく悲しいことがあったのに、次の瞬間眠ったり、食事をしたりしている）ということがリアルなのだが、ここではそうではない。（エースピクチャーズ試写室）

1997年11月14日（1）

鍵

池田敏春（監督）、川島なお美、柄本明出演（劇場にパンフがない）。

谷崎潤一郎の原作にもとづく映画化。そんなに悪くない。柄本の役柄はもつとふけていてもよい。老醜的セックスの感じは出ていた。時代考証もかなり努力している。アラジンの石油ストーブはどうか？

嫉妬をかきたてることによって性愛を刺激する方法。

日記を密かに読ませることによる屈折したコミュニケーション。

谷崎を読みたくなる。

（上野東映）

1997年11月14日（2）

現代任侠伝

3pmすぎから7pmまでいて、客はたったの7、20人程度。

色々な人間関係を描き分けている。母（高橋恵子）と息子（岡田義徳）、父（奥田瑛二）（実は本当のではない）と息子、ヤクザの会長（長門裕之）と組長（石橋蓮司）、社長（奥田）と秘書（とよた真帆）、昔の徒弟（片岡鶴太郎／西城秀樹）とアニキ（奥田）、銀行屋とヤクザ（石橋）、ヤクザの兄（宅麻伸）とカタギの妹（とよた）。

マルボー刑事加東をやった六平直政がいい。

終盤の銃撃シーンもそれほど誇張がなく容認できる。

さまざまな「気くばり」の現象学でもある。

弟分とガレージで会う初めの方のシーン…それだけで彼が金がいることを察し10億円を用意する奥田。「父」に反抗する息子を取りなす母。

この世界ではトップ（長門）はやりたい放題（利己主義）。

ヤクザの世界では、それぞれが自己主張をし、かつ、自己放棄的である。

（上野東映）

1997年11月18日

シリーズ・ソー・ラヴリー

ショーン・ペンのために作られたような映画——彼の粗暴さと優しさともろさ。だから、ショーン・ペンが嫌いだと、受けつけられなくなる映画。

みなどこか狂っている（わたしには、それが「異常」とは見えない）…ギリシヤ的な狂気…笑いと暴力…日常のなかの狂気。

ジナ・ローランズとジョン・トラボルタが出ているが、役の割りにちよつと目立ちすぎる。

最初と最後のシーンは、荒れた工場都市の俯瞰。

ペンの子供役の役者がうまい。

ここで描かれているのは、中流より下の人々だ。

狂気の男から逃げたいが、同時に完全には忘れることができないモーリーン。

この映画には、自分を抑えたり、偽ったりしないで生きる人々ばかりが出てくる。トラボルタが子供たちに事情を説明するシーン——こういうのは、日本では見られない。

（徳間ホール）

1997年11月19日

ユリーズ・ゴールド

ピーター・フォンダに会うのは久しぶり。たしか、『さすらいのカーボーイ』以来。

60年代ニューレフト／反体制の匂いをただよわせていた彼が、いま、彼の父フォンダの風貌でそこにいる。頭もかなり薄くなった。その彼が、ヴェトナム帰りの男（部隊でたった一人の生き残り）を演じている。すでに孫娘が2人おり、息子は強盗をやって獄中にいる。そのくせ、この息子は父親にわがままな電話をしてくる。

どうやら、ベトナムで戦友を犠牲にさせたという罪の意識と負傷の後遺症のためにますます人嫌いになっている。仕事は、蜜蜂の密を取っている。鉢との共存。

息子のどうしようもない昔の仲間が、息子の隠した金の話を聞きつけて、脅してくる。金に関心のないユリーは、あっさりその金を（息子から聞き出して）渡してしまうが、二人は彼に傷を負わせて逃走する。このシーンで、アメリカ映画を見慣れた観客は、ユリーが、昔ならした腕でやつらをやつけるのではないかと期待するかもしれない。しかし、「さすらいのカーボーイ」同様、彼は、決して暴力をふるわない。が、その忍耐から伝わるものは、強く、熱い。

息子の妻は、「ルーフィーズ」というヤクをやらされる。

ベトナムからどうして生還できたの、と孫に聞かれて、「ずるかった（trick）からさ」と答えるユリー。

看護婦のコニー（バトリシア・リチャードソン）とだんだんうちとけていくプロセスがいい。

共同作業によってようやく形をとりもどす家庭。

デニス・ホッパーのように、日本のCMで全くの変節漢としての姿をさらすようなことをしないのがいい。

歯有・ベトナム・役柄としての3様の記憶の交錯。

蜜蜂との共存。

（シネセゾン試写室）

1997年11月25日

PERFECT BLUE

アニメの口パクに慣れないが、見方を変えなければならないということはある。

アニメの利点は、ディテールを映画より鮮明、浮き彫りに描ける点。インターネットの使い方を実に鮮明に見せていた。

ドラマのシーケンスとドラマ内ドラマのシーケンスを重ねたり、あいまいにしたりして、観客を翻弄する技法はなかなかのもの。

ストーリー的なテーマ、インターネットのなかのエゴと実在の自我とが乖離したりダブったりする話はおもしろい。

しかし、自分の妄想的な分身だと思ったものが、実は、アイドルから俳優への変身を望まない付き人の変装だったという結末はいただけない。

ビルのベランダを飛んだり、超人的な動きをするのが、実在の人間だとわかる結末はリアリティを欠く。

（シネセゾン試写室）

1997年11月28日

HANA-BI

高級すぎてへきえき。様式にこだわるが、岸本の唯一のせりふが読めてしまう凡庸さもある。

もってまわっている。北野武は、もっと「職人芸」に徹すればいいのに、急に「芸術」づいてしまった。身ぶりにももったいぶった沈黙が多い。岸本加世子は、ずっと台詞がない——たぶん、最後に「ありがとう」と言うだろうと予測したら、その通り、「ありがとう、ごめんなさい」と言った。

大杉漣に焦点が当てられている部分とビートたけしの部分とが分離している。最後に、大杉が「自決」の絵を書き、ビートと岸本が心中することを暗示する最後のシーンでクロスするとしても、あまり効果的とは思えない。

いきなり殴ったり、殺してしまったりの暴力は、ビートの得意とするところだが、これも、ある種の狂気として活かした方がよかった。これでは、テレビでビートがいきなり人の頭を殴るのと同じ感覚に見える。

ビートの絵は拔群だとしも、絵への依存が強すぎる。これは、映画への自信の弱さを反映しているのか？

芸術や古典的な様式（美？）への北野の劣等感がドツと出てしまった。
（ヘラルド試写室）

1997年11月29日

モスラ2

モスラはもう映画の画面で使うのは無理なのではないか？ モスラのいいところとはどこにもなかった。だから、最後に変身しなければならなかった。

子供連一般試写にまぎれて見せてもらう。チビにも2派あることを目の当たりにする…快活派とボヤキ派（席がないようオウチ帰ろう）。

思ったよりは「内容」がある。沖縄、石垣島、与美國島などの言い伝えをベースにしている。が、ここでもまた「地球を救え」のテーマ。この分では、日本の子供たちは、自分や地域よりも「地球」的規模でばかりものを考えるようになるのでは？ 要するに足元が見えない子になるのでは？

「地球を救え」で育つ日本の子供たちは、地球にばかり目が行って自分の足元が見えなくなりはないか？

CGは、気恥ずかしさをおぼえずに見れる。が、『インディージョーン』とか『ボルケーノ』などでおなじみの特殊撮影の技法が出てくる。
（イイノホール）

1997年12月05日

北京原人

日本軍がからんでいるらしい北京原人の化石の失踪のくだりを説明するイントロはおもしろい。

仕掛け、もつともらしい構成、ロケーション、などかなりの工夫が見られるが、丹波哲郎の大曽根なる人物の主張や行為の単純さが全体を壊している。

それにしても、原人たちのゴムのような表情、もうちょっとなんとかならないか？

「北京原人は、核家族主義者だったのか？
(東映試写室)」

1997年12月08日

CURE キュア

狂気への招待。サイコスリラーとして一級。

サイコスリラー(単に映像内のロジックを追う)としても、誰もがその狂気を露出させざるをえなくなった社会の風景描写としても見れる興行きを生み出すことに成功している。

画像がしつとりしていて安定観がある。

みなが狂気をかかえている。

このような形での「メズマー」があるかどうかは別にして、もしそういうのがいたらどうなるかというシミュレーションから生まれるリアリティとして、成功している。

ひょっとして役所が萩原の暗示にかかってしまうのではないかという不安に追い込んでいくうまさ。

廃墟やその他の建物の映像がいい。もつともらしさが実に緻密に出されている。本、写真、器具、円筒蓄音機・・・

ちらりとしか見せない画像に多くの暗示が含んでいる。最初のホテルでの殺しのシーン(パイプだ殴る)。

記憶を失うことによって相手の鏡になってしまう。

そうでなくても、萩原のような聞き方をすれば、コンヴェンショナルなものを当然と思つて生きている者はぐらつく。警察のお偉方を前にした萩原と役所。「あなたは誰？」を2度以上くりかえせば、それは形而上学的な響きをもつ。(イイノホール)

1997年12月12日

ラブ&ポップ

器物(電子レンジやビールのジョッキ…人間ではないもの)の側から見ていくような(魚眼を含む)映像が新鮮。

ただ、だんだん、相手から暴力をふるわれるようなプロセスなんだろうなということが予測できる。

ホームレスっぽいタオルを頭にまいた男から縫いぐるみに話しかける男（ホテルで電子銃でおどされる）へとエスカレート。

模型の鉄道に入れ込んでいるだけの森本レオ。一応家庭で両親とのコミュニケーションがないという設定。

音楽が、なぜサティ、ショパン、ドゥビッシ―なのか？ただし、ビデオ屋のボルノのコーナーでホームレスっぽいにいが、女子高生の指をずぼんのポケット経由でペニスに触らせて自慰をするシーンでのショパンはおもしろい感じを出した。

ゲイの物書きが出てくるシーンではドゥビッシ―。

『シベールの日曜日』のビデオの背が何度か映された。

村上龍が撮るよりよかったが、荒削りなエロティシズムは消えた。

女子校生のしゃべりかた…「おい（ひい／しい）ね」「・・・しまへしよう／ひよう」か」「あたへしい／すい」」。

（東映試写室）

1997年12月17日

グリッドロック

ノリがすばらしい。

タイトル／クレジットのときにスタンプのように出る文字とシンクロした音がいい。

ドラッグを摂るシーンのうまさ。

アメリカの大組織で必ず味わわされる官僚主義を鋭くからかう。

ティム・ロスもトゥパク・シャクールもいい。

フラッシュバックの入れ方。

（シネセゾン試写室）

1997年12月18日

桜桃の味

主人公とともに移動するカメラがドラマを作りながら、同時にイランの日常的現在を見せてしまうリアリティ。

ドラマを展開するだけでなく、イランの今を見せてしまうドキュメント性も合わせ持つ。

まず、その時間感覚が違うことに気づかされる。退屈な時間の必要。

映像といっしょにすることがまず意味のあるような映画——何かを考えたり、ふとまどろんだりしてもいい。

イランの（街や開発地域の）さまざまな人々の顔・姿が映される。イランのいまをさりげないやり方で伝えたいという監督の願望のようなものが感じられる。自分の墓に土をかけてくれる者を探すなかで出会うには、まず、クルド人の兵士、それからイラン人、そしてトルコ人。これ以外にもちらりと出る者たちのルーツは多様。

主人公はなぜ自殺するのか？ 穴のなかで目を開け続けていたのでは？

みな非常にモラリッシである——昔日の日本人もそうだったのではないか？（シネセゾン試写室）

1997年12月22日

スリング・ブレイド

南部の仲間意識のようなものが見えるのはいい。ビリー・ボブ・ソートンの演技は、最初斬新だが、だんだんワンパターンにうんざりしていく。

フオークナーの世界。

善意とストレス、男尊女卑の世界も変わりつつある…ゲイや障害者の許容。

所詮、この物語は、そうした転換期の悲劇か？

演技の饗宴という見地から見ると、悪くない。

物語としては、最初から結末が見えてしまうところがある…ドワイト・ヨアキムは殺されるだろう…。

ヨアキムが無理矢理呼びつけて演奏をはじめるバンドの雰囲気がいい。

詩を詠む図体の大きい男。

ワン・ペアレント・ファミリーの子供へのプレゼント；父親の代わりをするソートン。

まだ「善意」というものが残っている世界。

狂気と素朴さ、善意と閉鎖性が混在する土地の雰囲気はよく出ている。

ある種の人造人間のような雰囲気になる。

（恵比寿ガーデンシネマ）

1997年12月24日

虹をつかむ男 南国奮闘篇

西田式『男はつらいよ』ラテン篇。このパターンを10回もくり返せば、「名作」になってしまうのだろう。

パターンは安易。が、日本のシャイで近親相姦的な人間関係のパターンをおさえているので、当面、このパターンは不滅。

成長していない大人、家庭、淡いすれちがい・・・山田映画のパターンの反復。

吉岡秀隆は、秋葉原のオノデンにつとめている設定（「オノデン」のネーム入り作業着を着ている）。「仕事はつまんねえくしょお」なって言っているのかな？

最初「ブラジル」のメロディにのって、西田が南国の海を浮環にのって昼寝しているシーンが出る（酔っ払って留置場で寝ているときの夢）。これは、ドロップアウトのイメージかなと思う。

最初の方、電話の内容をおうむがえしに言うという（映画や芝居で表現を省略する最も安易な）方法が取られているので、こいつはと思ったが、その後は、そういう感じはなかった。

吉岡の妹役の星野真理の発音・・・「どうしよう」↓「どうひよう」

山田洋次の世界・・・日本のシャイで近親相姦的な人間関係・・・子供とコミュニケーションが出来ない父親、おせっかいな母親、流れ者願望、しっかり姉（準母）の存在。

（松竹第1試写室）

1997年12月29日

キャリア・ガールズ

会話と街の日常描写がすばらしい。女同士の友情よりも、セックスレスな時代の新しい「愛」の形が見える。

ロンドンの若者のパンクな言葉と街、さりげない日常的しぐさがかくも生き生きと描かれることは少ない。

街言葉がふんだんに使われている。

記憶・想起の力。過去とは何であるのか？

マイク・リーは、インタヴュー（東急テレビ28チャンネル）で、絵画で必ずしもスケッチが必要ではなく、絵の具を直接キャンバスに塗ることができると、その方が絵画的であるように、映画にシナリオは必ずしも必要ではない——と言っていた。この作品も、台本なしで撮られている。（シャンテシネマ2）

1997年12月30日

恋人たちのポートレート

最初の印象は退屈。ダラダラした関係が嫌いなので、疲れる。しかし、最後の終わり方がシャレている。

ミキ・マイロヴィッチは、イヴモンタンと声が似ている。ヘレナ・ボナム・カーターは、『ウオリアーズ』に出てきた女に似ている。

終わり方はシャレているが、男と女で愛した、別れたはもう古い。白髪のブリアリは、見たくなかった。

好意的に見れば、終わりの（関係のあった映画監督が作った、実生活をイメージ化した映画を見ている）シーンに到達するためにグタグタしたプロセスを見た？ 実際の恋よりも、映画のなかの方がいい——実際の恋なんか、映画をモデルにしている——所詮われわれは、恋をするとき、映画を意識しているのだ・・・といった発想？

（ヴィデオ）

1998年

1998年01月07日

ピースメーカー (The Peacemaker/1997/Mimi Leder) (ミミ・レダー)

バルカン半島からロシアにかけての政治・軍事情勢を教科書的におさえながら、ドラマを展開。

最近のアメリカ映画ではロシアはいつも三枚目。

教会での祈りのシーンから始まったので、凄惨な殺人が始まるのかな（『ゴッドファーザー part2』の先入観）と思ったら、案の定、財務大臣が殺された。列車（模型だとしても）の俯瞰シーンがなかなか雰囲気がある。列車の使い方がうまい。

ニコール・キッドマンが使っているラップトップの背には、「digital」の文字が見えた。映画の終わりのクレジットタイトルには、「...courtesy of Silicon Graphics」の文字が見えた。

「物語の中心には、一人の男の悲劇がある」とミミ・レダーが言ったという。その男（マーセル・ユース）は、セルビアに住むクロアチア人であり、宗教はモズレムである。「昔の街を返してくれ」

カーチェイスはあるが、ハリウッド映画特有の、単なる効果をねらったものではない。

ジョージ・クルーニーが代表する軍人的な国家の論理と、個人―家族の論理がまじわらぬままえがかれている。鵜飼哲が論じる「償い」「赦し」「復讐」の問題が一応出揃っている。（UIP 試写室）

1998年01月12日

ゲーム (The Game/1997) (デイヴィッド・フィンチャー)

シヤレている。『スティング』に似た終わり方だが、最後に、あれと似た解放感、一緒に映画を作ったような連帯感を感じさせられるのは不思議。

One-to-one business の時代の感覚。

遊び感覚拔群。合わせて、ネット社会や高度サービス社会の不安を体験させもする。

オールビーの『動物園物語』が無意味になる時代を感じた。

有体に見れば、金と力を持っている男が、そのもろさ、無意味さを体験するという側面もある。

カフカ的な雰囲気もある。

電子社会では、声や肉筆は、公開できなくなる。
(ギヤガ試写室)

1998年01月14日

フル・モンティ (The Full Monty/1997) (ピーター・カッターネオ)

地域固有の雰囲気(ここではシェフィールド)がすぐれた舞台になるイギリス映画の最近の状況はうらやましい。

シェフィールドの核プラントの煙突(?)が映る。

失業を笑える状況。

女が立ち小便するシーンは、すごい。

「フル・モンティ」と言いながら、決して性器を見せるシーンがないのは、健全路線を狙ったこと?

シネマ・カリテ2の会場は満席で、遅れて行ったわたしは立ち見だったが、その反応は、ちよつとニューヨークやロンドンの映画館の雰囲気似ていた。反応が非常にいいのだ。(笑い方がちよつと違っていたから、敏感に反応していたのは、日本人の客ではなかったのかもしれない)。
(シネマ・カリテ2)

1998年01月16日(1)

ニル・バイ・マウス (Nil By Mouth/1997) (デイリー・オールドマン)

もつとサイターの親はいくらでもいるが、そのとらえ方が憎しみでも愛でもないのが秀逸。

アップの画面が多いので、一見、その映像世界に接近させるかのように見えるが、その実、そういう形で遠避ける。

エリック・クランプトンの音楽はいらなかった。自然音のシーンがいい。レイモンドに暴力をふるわれて入院した妻ヴァレリーが顔を腫らしてベットに寝ているシーンでは音楽は使われない。

最低の父親がこれほどストレートに、そして愛情深く描かれたことはない。批判してはいないのがおもしろい。

「キス一つしてくれなかったオヤジ、何一ついい思い出がないオヤジ、名だけのオヤジ」

「最低の街」をヴィヴィッドに描いている。

おもしろいのは、ヤクの売人にしても、レイモンドを追うヤクザにしても、抗争や暴力としては描かれないこと。出来事としての映像。それが、カメラをアップにして撮った理由か？

（ヘラルド試写室）

1998年01月16日（2）

極道の妻たち 決着 (Gokudo no Onnatachi Kejime/1997) (中島貞夫)

カアちゃんの伝統は依然根強いとしても、それもそろそろ終わり始めたようだ。その先が見せられないには、映画の作風が古いから。

終わり始めた強いカアちゃんの伝統。その先を見せろと言うのは、中島貞夫には酷というものか？

ヤクザのしゃべり方がもう古い。あのしゃべり方は旧東映ヤクザ映画のなかにしかない。

（東映試写室）

1998年01月27日（1）

ヤマトナデシコ (山口貴義)

団塊世代が愛する「わびしさ」とナルシズムがよく出ている。

よくいる女の感じがうまく出ている。誰とでもすぐ寝て、わがままだが、憎めない。基本的に甘えっ子で、それが男を呼び寄せる。

中央線沿線のローカルなカルチャーがよく出ている。いまでは骨董品化しはじめているので、登場する世代も40代。団塊の世代。わたしが教えていた和光生たちに似たキャラクター。

ダサい感じがよく出ている。こういう人種は、いま、少なくなった。昔のゴールデン街風の飲み屋にはよくいた。

やはりタバコを吸うシーンが多いのは、「学生」映画のなごり？

井の頭公園内にあるおでんの店が何度か出てくる。おでんを食うというのも、この映画の性格を現わしている。

（東和映画試写室——川北メモリアルビル）

1998年01月27日（2）

お墓がない！ (原隆仁)

メロをメロとしてでなく撮り、メロの効果をあげるクールさがあるが、どこかものたりない。岩下志摩のキリっとした演技はあいかわらずで、たのしい。『極道』と同じとは言うまい。

岩下は、老け役を演じる役をやるが、あまり違和感がないのは不思議。『マルタイの女』で宮本が「大女優」をやったのとは段違いに「格」があるのはさすが。ベンツ(?)から下りるとき、手を取ってもらはないと気がすまないといった「高慢」さも、イヤ味がない。

「大女優」の世間知らずを示すエピソードもステレオタイプなのだが、それも気にならない。ツボは押さえている。

石橋蓮司の監督が、撮影シーンで「カット」と叫ぶのは、ちよつとうんざり。

ミッキー・カーチスの屋台のおでん屋は、気の毒。

(松竹第1試写室)

1998年01月28日

ポストマン (The Postman/1997) (ケヴィン・コスナー)

アメリカ的自衛・連帯思想の初等教科書。ダサくてドジな作りがなかなかいい。

独裁者を倒す基礎教程。啓蒙的であるが、アメリカでは、この手の映画が繰り返しつくられ、反逆の精神がたたきこまれる。

口から出まかせの話が、人をうち、共感者を生み出してしまうところ。

情報が武力を制する。軍事よりも情報のネットワークの方が強い。

ヴァーチャルな自発的なネットワークから、次第に「理念」に固執する「信者」を生み出すプロセスもおさえている。

オリビア・ウィリアムスが、銃でコスナーを守るシーンは、女に頼りたい願望をもっている男にはたまらない。

(ワーナー試写室)

1998年01月30日(1)

一生遊んで暮したい (金澤克次)

大阪的なゴタゴタした感じはいいが、何かというと単調に殴ったり蹴ったりが多すぎる。

猴岩石の有吉弘行と森脇和成は、意外とがんばっている。これなら、もつと彼の才能をもっと活せたはず。

しかし、よくわからない映画。

(試写ビデオ)

1998年01月30日(2)

ジャッカル (The Jackal/1997) (マイケル・ケイントン・ジョーンズ)

ロシアの近代史をスナップショットで見せる最初はなかなかいい。
ジャングルの音楽はさわやかだが、リズムは、たるい。

ロシアのチェチェン・マフィアを押さえにクラブに入るシーンもいい。外で張っていたロシア情報局の女性少佐（ダイアン・ヴェノーラ）が、変装（？）をかなぐり捨てて中に入っていくところは実にいい感じ。彼女は、この映画のすべでのなかで抜群。

ブルース・ウィリスは、ぜんぜんジャッカルらしくない。リチャード・ギアのマヌケさはなんだろう？ 元IRAの大物ということになっているが、うろろろするだけ。全然異彩が発揮されない。

大体、ジャッカルが発注する機関銃の自動システムたるや、ものものしいだけで、子供だまし。あの程度のことにならぬに金をかけなければならないのか？

車が狙われるのに、色を塗り替えるだけしか能がないのは、なぜ？

ジンネマンの『ジャッカルの日』のシンプルで、クールな殺人のほうがずっと迫力がある。

殺したり、逃げたりするやりかたで、ニクイ、見事だといえるシーンがウィリスのジャッカルにはない。

（日劇東宝）

1998年02月02日

エンド・オブ・バイオレンス (The End of Violence/1997) (ヴィム・ヴェンダース)

スタントマンがケガをする最初のシーンは、おそまつ。

メインタイトルのキャスティング・バックのシーンは悪くない。

リズムがない——画面の切り替えがどろつとしている。メリハリがない。

刑事役の男優は下手。みんなニセモノっぽい。ゾルダンという監督役の男はちよつといいが、活かされない。ラッパをやった黒人はいい。

ラントをやるスペースのシーンはおもしろい。

コンピュータ・テクノロジーのおそまつさ。

いつも机に向かっている老人の存在がわからない（タイプライターに固執）
庭師の長老に有名な悪役が出演していた。

個人の行動をことごとく監視する装置が設置されるという発想は、『デコーダー』の方が早いし、徹底している。

（松竹第1試写室）

1998年02月03日

大いなる遺産 (Great Expectations/1997) (アルフォンス・キュアロ ン)

全体に金をかけている(フロリダの海に面した「失われた楽園」のセット)し、それほど破綻がないし、役者もがんばっている(少年・少女時代のフィン、エステラはいい)。それにもかかわらず、4★を出せないのはなぜか？

デ・ニーロの存在に無理がある。脱獄してフィンと出会うところはいい。陰でフィンの個展を仕掛けるのもいい。しかし、最後に現われて(ここまでもいい)、秘密を打ち明け、おまけにマフィアに地下鉄のなかで殺されるというのは、余分。せつかくのムードが壊れる。

場面の流れ方が下手で、時間の経過が描けていない。

バンクロフトは、変人の老女をやや滑稽に演じているが、適切でない。
(Loveではなく、bandだというようなことを言ったのは、印象的)。

もし、ストーリーの通り、結婚式をすっぱかした男に復讐する女なのなら、もっと冷徹さを出さなければダメ。フィンが、昔自分が言われたせりふ、「ここに何があるかわかりますか？ 破れた心臓です」と言い、それに老女があらためて涙するのなら、もっと本腰を入れて意地悪をしなければならぬ。

「グランド・ストリートのロフト」というせりふを、字幕では、「グリニッチのロフト」と誤訳していた。
(よみうりホール)

1998年02月04日

革命の子供たち (Children of the Revolution/1996) (ピーター・ダ ンカン)

5分の4まではエクセレントだと思った。

スターリンに誘われて、セックスし、そのためにスターリンが心臓マヒを起こしてしまい、おまけに密かに彼の子を宿すという設定はすばらしい。

スターリン主義や左翼運動への風刺もきいている。

ニューズリールの使い方も巧み。

役者は、巧者ぞろいで、スターリン(『アマデウス』でサリエリをやったF・マリーー・エイブラハム)もジュディ・デイヴィスの老け役も、不自然さがない。

40〜50年代のオーストラリアで、パブが6pmに閉まるのであわててビールを飲む人々のことは、昔、本を書いたためのインタヴューで聞いたことがある。

ただ、俗流心理学と遺伝学をパロリすぎるところが、少し話を弱くしている。母親コンプレックス、牢獄に入りたいという欲求の源泉、制服の警官にいじめら

れたいという欲求、婦人警官（実は、その両親は、東欧（ラトビア？）でスターリンに殺された。

ペレストロイカで失望する純正「共産主義者」の母。
(TCC)

1998年02月05日

ライアー (Liar/1997) (ジヨナス・ペイト&ジョシュ・ペイト)

非常に演劇的な構成。舞台の多くは、警察の取り調べ室内。

だから、観客は、内容よりも、その場のテンションを楽しむ／ハラハラする。その点では、社会性は希薄。そういうことを求めさせない作り。

役者は、ティム・ロス、クリス・ペン、エレン・バースティン、ロザンナ・アークエットなど、達者な連中ばかり。

アブサンって、そんなに怖いアルコールなのか？

エレン・バースティンの目（マスカラの部分？）はなぜ、ときどき光るのか？

(徳間ホール)

1998年02月09日(1)

らせん (飯田譲治)

佐藤浩市と中谷美紀の奮闘で『リング』よりはマシになっている。

映像としては、真田広之が解剖され、胸をえぐられて解剖台に乗っているシーンの絵柄は秀逸。

しかし、DNAやウイルスについて生半可な知識を振り回さないほうがいい。見ていれない。映像信号が人体に対し、細胞分裂を触発し、身体内に天然痘のウイルスを発生させるという話はおもしろいが、メインにされると、困ってしまう。

人間の「新しい進化」云々というが、『ビデオドリーム』のせりふみたい。モニターから女が出てくるところは、確実にそのパクリ。
(新宿コマ劇場)

1998年02月09日(2)

リング (中田秀夫)

冒頭、女子高生がきやあきやあ叫ぶのが耳につく。声と身ぶりで怖がらせている。こいつらがメインかと思ったら、その一方はあっさり死んでしまい、松嶋菜々子を中心になる。それにしても、松嶋の演技は下手で、声とオーバージュエスチャーで怖がらせるやり方は変わらない。

『らせん』と独立した1本としてはおそまつ。とにかく、バランスが悪い。松嶋も真田もサエないのは、彼らの技量の問題というより、演出の問題だろう。

真田が相手の手を握って念写するところは、ドーンとモノクロの画面に変わり、かなりうまく撮られている。

(新宿コマ劇場)

1998年02月16日

ディアボロス (Devil's Advocate/1997) (タイラー・ハックフォード)

ゲーテの『ファウスト』の翻案という話を聞いて期待したが、それは、非常に遠い関係にすぎなかった。

アル・パチーノのアクの強さは活かされている。

キアヌ・リーブスはそつなくこなしている。

しかし、奥行きがない。たとえば、『ビースト 獣の日』にあったような奥行き
の深い批判精神と諧謔がない。

映像は、やたらとモーフィングを使う。

パチーノが初めてキアヌを自分のオフィスビルの屋上に連れていくシーンの
手すりのない屋上は怖い。

黙示録18章

血は virtual currency だと言う黒人のカルト師

「悪魔は虚栄を好む」

鈴木志郎康の16ミリ映像のように雲が走る。

“virtual currency”という言葉がパチーノの口から出てきた
(よみうりホール)

1998年02月18日

コップランド (Cop Land/1997) (ジェイムズ・マンゴールド)

定石を押さえた秀作。

「狼」の群れのなかで孤軍奮闘するわけだが、(スタローンが主演であるに
もかわらず)力づくではなく、若いときに左の聴力を失った男の屈折がよく出
ている抑えた演技が光る。

スタローンがニュージャージーからマンハッタンに行き、地下鉄駅から外に
出るシーンがニューヨークの感じをよく出している。

「対角線(diagonal)で行け」がレイ・リオッタの口癖。

「(古いLPで聴いているのを見てアナベラ・シオラが)CDも出ているのよ、ステレオで聴けるのに」と言うと、スタローンが、「おれは片耳だ」。

スタローンが耳元でピストルを発射され、両耳が聞こえなくなった直後、カイテルらと闘わなければならなくなるシーンで、周囲の音がほとんど聞こえない状態を描いたシーンはなかなかよかった。死にぎわのカイテルが何か言うが、スタローンは、「聞こえないよ」と返す。

(松竹第2試写室)

1998年02月20日(1)

絶対X絶命 (Desperate Measures/1998) (バーベット・シュローダー)

子をもつ親の身勝手には、さすがの凶悪殺人犯も啞然。

骨髓移植をしなければ子供が死ぬというのが大義名分だが、物語展開の基礎としては弱いと思うのだ。

FBIファイルを盗んだり、骨髓移植のために犯人に発砲できずに同僚が重傷を折ったり、死んだりしながら、それでもゆるされてしまうプロセスは、非現実的。

アンディ・ガルシアはあまりサエていない。マイケル・キートンは、目つきがなかなかいい。

(朝日ホール)

1998年02月20日(2)

エイリアン4 (Alien Resurrection/1997) (ジャン＝ピエール・ジュネ)

個々の気持ち悪いシーン(ぬめぬめした内臓感覚)はいいのだが、全体のテーマが弱い。

瞬間瞬間を楽しめばいいように出来ているのだから、その意味では悪くない。内臓への執着は一貫している。

マイケル・ウィンコットの恋人役のクム・フラワーズのヒップがすばらしい。

この手の映画ではどれもそうだが、なぜ、ドアなどが閉まるとき、ひどく重々しい機会の音がするのだろうか？

エイリアンの人造のかたわらで、エイリアンの「母」が気弱になっているのが滑稽。

シガニー・ウィバーは、筋肉質な感じを出していて悪くない。

3月13日のTBSで筑紫哲也のインタヴューで、「娘さんに見せるか？」と問われて、シガニー・ウィバーは、ノーと答えたのが印象的。

(ワーナー試写室)

1998年02月23日

アミスタッド (Amistad/1997) (スティーヴン・スピルバーグ)

マジメな「教育」作品で、頭が下がるが、どこかひっかかるのはなぜか？言葉がわからないことからくる誤解、ズレ、意外性・・・の部分はおもしろい。

全体としては、造反や反抗のための殺害の正当性を描いているのだから、日本あたりの啓蒙映画とは全然スタンスがちがう。それはいい。

弁護士役のマシュー・マコノヒーがいい。捕らわれのアフリカ人をまず密輸「物品」とみなして検事側を切り崩すのはアウトノミアの。

アンソニー・ホプキンスの老け役は見事。

アフリカ人がキリスト教に引き込まれていくプロセスの描写は、プロパガンダ的。そういうふうにしてアフリカ人がキリスト教徒になったという説明としてはわかるが。

(徳間ホール)

1998年02月24日 (1)

スターシップ・トゥルーパーズ (Starship Troopers/1997) (ポール・バーホーベン)

汚れの全く感じられない空間の雰囲気は、教室のシーンは、どこか50年代風。

未来のインターネット放送のような画面も含めて、皮肉をきかせているが、あまり響かない。戦争のばかばかしさは出ていない。

巨大な虫の合成は見事。しかし、それにしても、なぜ、あれだけの宇宙飛行の技術をもつ時代に、弾丸の出る銃機しかないのか？もつと強力な武器を駆使すれば、あんな虫はすぐ破壊できるだろう。「弾がなくなった」はない。

最後に虫の親玉が捕まる——これが無数の虫をあやつっていたという設定。しかし、これでは、結局、中央集権になってしまい、たいして怖くない。虫の恐ろしさは、そのウェブ状の「連隊」にあるのではないか？

あいさつに立ったバーホーベンは、「真面目に受け取らないでください」と言っていたが、それは、「連合政府のために勇敢に闘おう」みたいな終わり方をするところにアイロニーを読みとってほしいということだったが、どうも、そういう説明をしないと、子供なんかはそのアイロニーがわからないということがある。

(日比谷映画)

1998年02月24日 (2)

トウモロー・ネバー・ダイ (Tomorrow Never Dies/1997) (ロジャー・スポティスウッド)

香水の匂いがただよってくるようなロマンティックな往年の007シリーズのシーンは望めないが、「活劇」シーンはよくできている。爆発の火花もCGではないそうで、その分、身体的な迫力がある。

ミッシェル・ヨーが、(銃を操作するとき以外は)非常によい。

ピアース・ブロスナンは、大分落ち着いて、「風格」すら出てきた。

後部座席に飛び乗って、特性のBMWをリモコン操作するシーンが、カーチェイスの型にはまったシーンにうんざりしてわたしには、非常に新鮮だった。実際に可能であるかどうかは問題ではない。映画は、ありうべきことを「現実」として見せることに意味があるのだから。

『ピースメーカー』でも出てきたが、ここでも、顔のデータベースをスキヤンするシーンがあった。

『アンダーファイヤー』のスポティスウッドらしく、マスメディア批判が基調にあり、007シリーズのなかでは、一番そういう側面が出ている。カーヴァーは、事件を予想するだけでなく、まずニュース・ストーリーを捏造して、それからそのストーリーに合わせて事件を作る。それがエスカレートして第3次大戦を起こそうという陰謀にまでいつてしまったのだ。いつも薄笑い(『未来世紀ブラジル』のマジメ顔と対照的)を浮かべたジョナサン・プライスはいい。

(UIP 試写室)

1998年02月26日

F (金子修介)

調子のいいメロだが、それにどとまらないのは、メディアを介さないと本音をはけない世代の感性をおさえている点。荻野ヒカル(羽田美智子)は、中学生のころから機械に強かった。

話は1983年から97年までという設定。

熊川哲也は、イギリスのロイヤルバレイの団員という設定で、日本のレストランでも英語で注文(ウェイターがインド人だった)くらい英語ができるということになっている。にもかかわらず、「おめでとう」を「コングラチュレイション」と(「ズ」を抜かす)言う。

もう会わないかのように展開して最後に『ミセス・シンデレラ』風に終わると見せかけて、抱きあったヒカルのせいだが、「何か元気出てきた」。これは、あっけらかんとしていて新鮮。(うしろの若い女性が、「落ち込んだ」と言っているのが聞こえた)。

(ヤクルトホール)

1998年03月02日

ビーン (Bean/1997) (メル・スミス)

欧米映画では異常なくらいしゃべらない。

毎週1本見るようなノリでつくられているし、そういう笑いをねらっているので、1本の映画作品としてはものたりない。しかし、見終わると、なんか別れ難い印象をもってしまうのは不思議。

ナンセンスなわるふざけの極致。「イタズラ精神」が希薄になってしまった日本では、初見ではすんなり入ってこないかもしれないが、こういう笑いがイギリスでどのようなコンテキストで生まれるのかには興味をおぼえる。アメリカの笑いとは違う。

「チャールズは馬づらだ」というせりふが出てくる。

本来あるはずのビーンの残酷性がここではおとなしくまとまりすぎている。

TVシリーズでは、いたずらをしてやりっぱなしがビーンの特徴らしい。

TVシリーズのプロモーションなら3星にしてもよい。悪意が希薄。

(ギャガ試写室)

1998年03月09日(1)

炎のアンダルシア (Al Maahir/1997) (ユーセフ・シャヒーン)

現代のイスラム原理主義の問題を12世紀のアベロエスにふりかかった出来事にたくして描いている。扇動と洗脳の技術。権謀術数。支配する者の意識は今も昔も変わらない。

奥さんがしきりに食べ物をつるまう。料理を食べさせるということのこの偉大さ。

人生を楽しむというテーマがくりかえし現われる。このへんで、ハキム・ベイを思い出す。

アベロエスをやった役者の笑い(ちょっと幼な顔をする)が気になって、好きになれなかった。

(東宝試写室)

1998年03月09日(2)

グッド・ウィル・ハンティング 旅立ち (Good Will Hunting/1997) (ガス・ヴァン・サント)

『マイ・プライベート・アィダホ』で突き放した青年が、「癒し」を受ける。『マイ・プライベート・アィダホ』以来のテーマがいま一つの「癒し」の方法を発見した。

最後の映画に「ウィリアム・バロウズとアレン・ギンズバークの思い出に」とあったのはなぜか？

この映画は、主として男と男のコミュニケーションの物語である。ウィルは、ハーバードで知り合った女子学生がカリフォルニアに行ったのを追う（21歳の誕生日のプレゼントにもらったポロ車がハイウェイを走るシーンで終わる）ことになっているが、メインは男同士のつきあいが描かれている。

ロビン・ウィリアムスを見すぎているので、結末が予想できるのが難。しかし、アメリカ的なよい意味での単純さが感動させる。

ウィルがハーバードの秀才を、博覧強記の才能でやりこめていくシーン（相手の言ったことがみな誰かの模倣にすぎないことを暴く）は、なかなかスリルがある。

「自由とは魂が呼吸する権利」

（丸の内ピカデリー2）

1998年03月10日

L. A. コンフィデンシャル (L.A. Confidential/1997) (カーティス・ハンソン)

告発でも啓蒙でもないが社会性、娯楽でもカルトでもない映画性、がいい。フィルム・ノワールを踏襲しながら、それを越えている。

ケビン・スペイシーの50年代流のキザさとスマートさ。ラッセル・クロウの暴力性（これは50年代風ではない）。ギア・ピアースの知的な（ヤッピー・カルチャーをつき抜けた）政治性。ジェイムズ・クロムウエルのパロウズ的な悪。デイヴィッド・ストラータンは、50年代の甘さを体現して妙。

親父が母に暴力をふるい、そのあげくに殺して逃走してしまったので警官になったというラッセル・クロウの理屈はフロイト的。

（ヘラルド試写室）

1998年03月11日

ブレイブ (The Brave/1997) (ジョニー・デップ)

最初のシーンで、ジョニーが外にいて、それからバラックのなかに入ると、女と子供が寝ている。それは、朝という設定なのだが、昼間のような感じがし、彼女らが病気で寝ているかのように見える。（それから、彼がインスタントコーヒーをいれ、妻の枕元に置く——これが日課になっているらしい）。

最初の設定がいかに終わりに終わるが、いまのインディアンたちが置かれている状況が強烈な印象を残す。

イギー・ポップのエスニックな音楽が心に響く。

舞台となるネイティヴたちのコミュニティの埃っぽい、そして煙い (smoky) 茶色の雰囲気がよく出ている。

命を売り渡すシーンで出てくるマローン・ブランドと地下室の設定が活かされないで、あれは何だという気がする。しかし、ネイティヴ・アメリカンの現状の雰囲気をとらえた映像が印象的。

ブランドの車椅子には小型のカメラが2個付いている。あれは何か？

ネイティヴは、すぐれた伝統をもちながら、いまのアメリカでは、最もジャンク的なカルチャーに汚染されている。金が入れば、安酒をくらってアル中になり、子供もジャンク・フードとプラスチックに埋没している。

しかし、そういうジャンクを飾りたてて祭りをやるシーンは、ある種のスラム・パラダイス。

電灯はあるが水は川の汚水であるように。
(ギヤガ試写室)

1998年03月12日(1)

フラバー (Flubber/1997) (レス・メイフィールド)

よくあるパターン——たぶん子供向きをねらっているのだろう。

室内を浮遊している円板型のアンドロイド・マシーン(?)とロビン・ウィリアムスのつきあいがおもしろい。マシーンのモニターに映る映像(マシーンの感情を表したりする)は大抵、ハリウッド映画からの引用である。

話は、温和なバットマン的。大学が経済危機にあり、それを利用している金持ちがいる。

フラバーをコンピュータ映像で踊らせたり、飛び回らせてりする技術はなかなか。

フラバーは、「空飛ぶラバー(ゴム)」だが、精神はない。だから、所有者／製作者の言いなりになるが、自分でなにかをすることができない。
(ブエナビスタ試写室)

1998年03月12日(2)

すべての些細な事柄 (La Moindre des Choses/1996) (ニコラ・フィリベール)

ガタリがいた空間であるので、見ても思いは深い。

ああ、ガタリは、ここで「革命」を実践していたのかという実感。ラ・ボールドでは、患者と医者・世話する人のあいだの制度的な差異を明示しない。患者も運営会議に出る。

「まとも」な絵が描けるわけではない女性患者に別の患者が怒りもせずにつきあつてモデルになっている。ここでは、誰も怒らない。

雨が猛烈に降るシーン——半端でないのがいい。

カメラは、最初愚鈍のように見えた人物が、はっとするような面をもっていることを明らかにする。

演劇の本番よりも、プロセスの方がよいのもおもしろい。
(TCC)

1998年03月13日

パーフェクト・サークル (Le Cercle Parfait/1997) (アデミル・ケノヴィッチ)

アーデイスが怖い夢を見たと言って目覚めると、ハムザは、「怖いことはない。現実より怖い夢はないのだから」と言う。

川がながれ、橋がある美しい景色。が、ふと画面の端を見ると、民家の内部から火が上がっている。

テレビで無声映画を皆で見ているシーン…男が皿の上の靴をのせて、食べている。この映像をサラエボで見るのは、意味がちがう。実際に、サラエボの人たちは、靴も食わなければならぬような状況だった——靴は食わなかったが、燃料がないので靴を燃やす。

現実にあつたことなのだが、サラエボでは、無防備の市民が、多数撃たれて死んだ。逃げ出したても逃げ出せない市民を、路上で見つけると、遠方から(狙撃者の姿は見えない)撃ってくる。何が目的なのか？ナチのように犠牲者狩りをするわけではない。公然と市民の絶滅を目的に動いているのでもないように見える。

憎しみや征服欲が直接的には見えないのに、人が殺される。一種の自動過程となった戦争。なんのために殺されるのかもわからない。殺す方もなんのために殺しているのかわからない。

耳の聞えない子供が、それまで自分をカバーしてくれた弟が殺されると、兵士を逆襲して銃を奪い、撃ち殺すシーンはいかにも映画的だが、映画という儀式に許されたパワフルな映像であることを否定することはできない。

(徳間ホール)

1998年03月16日

ドライ・クリーニング (Nettoyage à Sec/1997) (アンヌ・フオンテーンヌ)

通常のフランス映画には出てこない町(ベルフォール)とそこでクリーニング屋を経営する夫婦を描く。小学生の男の子と老母が同居している。

仕事の後でふらりと入ったナイトクラブでロイックと会ったことがすべてを変えた。正確には、彼がそののち店を訪ねてくるのだが、すでに最初の晩に2人は彼に魅せられ、ナイトクラブをいっしょにはしごをしてしまう(あとで800Fせびられるが)。

妻ニコルは、ロイックに急接近するが、夫ジャン＝マリーの方はそうではない。しかし、嫉妬するわけでもないところが、この映画のおもしろいところ。ロイックは、ジャン＝マリーに気があると感じるが、ジャン＝マリーの方はなかなか一線を踏み越えられない。この場合、ロイックは、一見、したたかな「両刀使い」で、セックスを武器に2人を翻弄し、遂には店を乗っ取ってしまう——というような展開をするかに見えるが、そういうことはない。彼は、バイセクシャルというよりも、セックスに対してもっとフリーなのだ。そういう感じを新人のスタニスラル・メラルはよくあらわしている。彼が日中初めてクリーニングの店にやってきたとき、うつすらと紅を引いた口と「白晳の美青年」という言葉がぴったりの顔が異彩を放つ。

しかし、ジャン＝マリーが彼を殺してしまうという終末は、つまらない——床に流れた血をニコラが黙々と雑巾で拭くという演出は悪くないが。3人でうまくやるという結末はつくれなかった。いかにもフランス映画らしい結末で終わる。

人間（近代社会における）の宿命のようなものを感じさせる映画ではある。（TCC）

1998年03月17日

大安に仏滅（和泉聖治）

いまの時代の雰囲気がよく出ている。

サラリーマンと親父をやってる男は身につまさられることうけあい。

手抜き工事の家はいまの日本のアナロジー。

話は、家庭の日常的な出来事だが、そのミクロな出来事が、マクロな世界をメタフォリックに参照させるような厚みを獲得している。

欠陥住宅の被害仲間である中村梅雀と路上で橋爪 巧が路上に座り込み、（中村が、思いつめて、お互いの家に火をつけて保険をとればいいと狂乱したあげく肩を抱き合って泣くシーンは、会社で働くことが至上の価値だった世代と社会、ひいては、そういうやりかたで築いた経済と国家体制の根本的な転換を求められている日本そのものだという感じを起させる。（ちよっとホメすぎれば）。

中村梅雀にしても、梶原善、左とんぺい、清水ミチコ、伊藤かずえ、等々、才能のある役者が脇を固めている。
（東映試写室）

1998年03月19日

ビヨンド・サイレンス (Jenseits der Stille/1996) (カロリーヌ・リンク)

子供時代のララを演じたタティアーナ・テョウリーブが抜群にうまい。子供のころから修羅場に接してきた（しかし、愛情にあふれた世界にいた）子供の早熟な目つき。

だから、18歳のララ（シルビー・テストュー）が急に出てくると、それまでの緊張がぐつと下がる（しかし、じきに盛り返すが）。

豊唾の家族の物語だが、手話という新しい表現手段でアプローチした家族物語としても見れる。豊唾という特殊な環境を、手話という特殊な方法で表現したのはなく、手話という表現方法が、豊唾と健状者という区別の向こう側にあるものを見せてくれる。

豊唾だから起こったことだとしても、家族のなかでは、同じことが別の形で起こる。

最近では、（健状者の世界では）家族という集団形態が根底から変わり始めているのに対しては、ララの家族は、家族であることが、生活上から必要であるところが、違う。

叔母のクラリッサは、いま多くの現代人がやっているような人間関係（家族からの離脱・離婚・・・）のなかで暮している。（松竹第2試写室）

1998年03月23日（1）

SADA（大林宣彦）

善良な大林には、無理な素材だった。

色々工夫しているが、阿部定とは基本的にはずれた感性で作られているように見える。

阿部定だけでなく、大正から昭和にかけての激動期を描くコンセプトが違う。ただ、時代の表層をなぞっているだけ。それは、定が好む（この映画では描かれている）ドーナッツの紙袋の店名やカフェ、モガボの風俗などの突っ込みのなさにあらわれている。

立原道造の詩も出てくる。

時代を意識するのなら（おそらく「差別語」批判を恐れて）「ライ」ではなく「ハンセン氏病」を使ったり、定が書く手紙の書きだしを「前略」（これは、戦後もういぶんたつての言いまわし）で始めさせたりしてはだめだ。

片岡鶴太郎も黒木瞳も役柄としては最適と思うが、ここではその才能が全くいかされていない。エロティシズムが全く欠如しているのは、見事というほかはない。

石橋蓮司がわずかに時代の暗さを表すにとどまる。

竜蔵の女房役の根岸季衣が異顔で面白味を出しているが、定と歌舞伎の真似事みたいな取っ組み合いをさせられ、ダイナシ。

嶋田久作の道化回しの役はいらない。

大林は、日本の旧時代の感覚を脱しきれない——深刻な事態を自嘲的にしか描けないというシャイさ。

唯一おかしかったのは、最後に、5、6人の刑事と定の写真——全員が笑っている。

（松竹第1試写室）

1998年03月23日（2）

絆（根岸吉太郎）

いいところもある。斉藤洋介と中村嘉律雄がしぶい味を出している。麻生祐未も悪くない。しかし、どこか退屈などところがある。

なんか横溝正史的な世界を思わせる。

記憶のネットワーク（絆）の話ではある。昔、養護施設で一緒だった仲間というネットワーク。元、家族（義理の父と異母兄弟）であつたネットワーク。ヤクザのネットワーク。警察のチームワーク（こちらは2人）。

血のつながりのある父が悪人で、義理の父が、思いでの家庭の核になっている。父なき時代の話ではある。役所広司は、子供は残さないという——つまり父親にはならない。

父なき絆としてながあるか、という問い。

（東宝第一試写室）

1998年03月26日（1）

遥かなる帰郷（La Tregua/1996）（フランチェスコ・ロージ）

アウシュビッツに捕らわれている人々がそれほど痩せさらばえていないのは、あまり気にしないようにしよう。国際商品として通用させるために英語の使用が不自然に多いことも問題にしないようにしよう。

人は、極度に悲惨な環境でも、決定的な体験をすると、それがあつた種の常態になつてしまう。プリモにとつて、それは、アウシュビッツからロシア領内を越えてトリノに生還する旅の過程とりわけロシアの体験だった。ロシアの場面が非常に情感的に描かれている。ある意味でロシアへの愛というような映画だ。実際、ロシアは、国家としては戦争の利害のなかで動いたとしても、自国の貧しさのなかで強制収容所から解放されたユダヤ人を保護した（少なくともある時期まで）。

ラーデ・シャルベジャが演じるギリシャ人が言うように、ロシアでは“War is always”なのだから、過去の戦争を忘れてはならない。プリモも最後のシーンで、「一片のパンのために闘わなければならないような日々があつたことを忘れてはならない」と言う。その意味では、「暖かい部屋のなかで暮す」ということの方が異常なのだ、と。

「アスシュビッツが存在するかぎり、神は存在しない」

「ナチの最大の悪は、人々の魂を打ち砕いたこと」

素晴らしいシーン…帰郷の列車が発発しようとしている。一時滞在のなかで知り合い、愛しあったロシアの女とユダヤ人の青年が別れを惜しんでいる。そこへ、乗り込もうとした一人の青年が、泣いている女に気づき、なぐさめる。列車が発発する。みなが窓からこの青年に「早く」と言う。が、彼は、突然、「この人と暮す」と叫び、女を抱き締める。走りはじめる列車。車窓で弾かれるバイオリンの音が画面にかぶさる。メロだが、人生なんて、こう生きたいと思うシーン。(ヘラルド試写室)

1998年03月26日(2)

恋愛小説家 (As good as it gets/1997/James L. Brooks) (ジエイムズ・L・ブルックス)

人嫌いで、偏屈(わたしなんか、身につまされる)、過度の衛生潔癖症[OCD=Obsessive Compulsive Disorder](これはわたしにはないが、そうなる可能性はある)の男メルビン(ジャック・ニコルソン)が、ひよんなことで犬の世話をするはめに陥ったことから(自分が他者に愛されるのだという自信を得たかのように)次第に一人の女性を愛するようになる話。

わたしなんかから見れば、メルビンのキャラクターはまだ手ぬるい。もっと偏屈でもよかった。彼は、単に病氣(衛生パノイア)であるにすぎない。だから、「快方」に向かう。が、偏屈さというのは、直らない——これが病氣なら、不治の病である。

その意味では、この映画は、それぞれに「病氣」をもった人々が互いに励ましあっていきっていくかという「共生」の物語でもある。違いを認めながら、共有部分をもつこと。

励ますことの素晴らしさ。

毎日行くレストランでも鼻つまみだが、ニューヨークの水準では殺されかねないような人種主義的・女性差別的な発言をくり返す(日本では、こういう映画は作れない)。

自分の自由ということばかりを目指してきたアメリカ人が、ここにきて、自分を越えたインターパーソナルな領域の重要さに目覚めたかのよう。

ヘレン・ハントが実にいい。人を豊かの気持ちにさせる天性をもった女性を演じている。「結婚しない女」からこういうタイプへの願望がいま確実に起こっているのだろう。

ゲイの絵描きを演じたグレッグ・キニアもなかなかいい。

印象的なシーンは…キャロルが雨のなかをメルリンのアパートへ来るところかな——決定的に浮き彫りになるシーンというのではない。

(ソニー・ピクチャーズ試写室)

1998年03月30日

バタフライ・キス (Butterfly Kiss/1995) (マイケル・ウィンターボトム)

あまり気持ちのいい映画ではなかった(後ろの奴が靴でシートを蹴るので、背中にひびいておちつかなかったこともある)

同化ができないところがいいのかもしれない。同化を排した作り。

ある種形而上学的な作り。カミュの『異邦人』の殺しのように意味がない。

殺伐とした風景。

殺される者は、みな悪意が見えない。

自分がわるいことをしてもすべてが認められてしまうと嘆くユーニス(アマ ندا・プラマー)。奥に入ってしまったている心の病を持つエキセントリックな女性をプラマーが迫真の演技。

(シネカノン試写室)

1998年04月01日

キングダム II (The Kingdom II/1997) (リース・フォン・トリアー)

「急に警備が厳しくなり、1Fで名前を書かされた」

リース・フォン・トリアーの試写、しかも問題作の試写だということで、相当混んでいるだろうと思ったら、ガラガラだった。

もとはテレビで放映されるシリーズとしてつくられたようだ。

画面は赤味があったセピア。

冒頭の太い声のナレーションがいい。「霊的なものへの尊大さ」という表現があった。

巨大な病院が舞台。ダウン症の男女が地下で皿を洗う仕事に従事している。彼らがこの建物のなかでは一番「まとも」。

病院だから、フォン・トリアーが得意とするカルトっぽい肉と臓物のどろっとむめむめした感じがいたるところにある。

地下といっても、一番下には「地獄」があるらしい。検視室、火葬場もある。上の階上には、医師たちが秘密結社のなばかげた会合をする場所もある。

医師たちは、みな、いいかげんであり、現代の病院の現状が茶化されている。

さまざまなストーリーが重層的に織りなしている。

(1) 救急車の特権を利用して、道路をノンストップで走らせ、何分で病院までたどりつくかを賭けている医師や従業員たちがいる。

(2) 異常な速度で成長していく子供

(3) 脳手術に失敗し、患者の少女を白痴にしまった医師ヘルマー

(4) 心身症に悩みオールタナティブ医学に惹かれていく医師
(5) 出来の悪いその息子

(6) 退院した日に玄関で例の救急車にはねられて頭部に怪我をし、不十分な手術を受けたが、霊媒手術師の手で患部を摘出してもらい、助かる老婦人——霊能者

(7) その息子で、60年代末から70年代にかけてヒッピーをやっていた(インターナショナルも歌える)(8) ひとつの最も「健全さ」を代表しているかのよう折々出てくるダウン症の若い男女

スウェーデンとデンマークが対比される、デンマークへのうらみ? スウェーデンが効率主義の国として揶揄されることもある。

RIGETという文字が見るが、それが次々にはげ落ち、地面でTIGERという順序に並ぶ

虎||病院:蛇||医者:渡り鳥||霊

雑誌『ミッキーマウス』の1974年号
(松竹第1試写室)

1998年04月08日

レインメーカー (The Rainmaker/1997) (フランシスフォード・コッポラ)

基本の形式としての語り(マット・デイモンが報告する)

女性の扱い方の変化…最近のアメリカ映画には、「出来る女」よりも、「家事」に束縛されていたり、夫の暴力に苦しんでいたたりする女性がよく登場する。そのため、多くの場合アメリカの南部を舞台にする。

クレア・デーンズ(スチルではなぜか子供っぽく映っていて印象が違う)の夫がバットを振り回して暴れるシーンは、なかなか怖い。

この作品も、メンフィスを舞台にしている。話は、悪徳企業が保険金を出さなかったために骨髄移植が受けられなくて死んだ元従業員の告訴を担当する弁護士の話だが、彼が出会った女性が、夫の暴力に脅かされている。

新しいタイプのヒーロー…金のために動かないというのでも、政治的信条を曲げないというのでもない。愛する者(家族を含む)のために復讐するというのでもない。もっと具体的な真理のために動く。

ミッキー・ロークはサエないが、ジョン・ボイトはますますいい。ロイ・シヤイダーの出演時間は短いが、貫禄を活かしている。

いまアメリカで新しい関係性が生まれつつあるように思う。この作品もそのことを表している。

法廷の論理至上主義に対する反省も。

敗訴した会社は巨額な賠償をしなければならなかったが、破産することによってそれを逃れるという結末で、コッポラは、大企業の本質に迫る。

マット・デイモンは、スケートのミヒヤエル・バラックに感じが似ている。
(丸の内松竹)

1998年04月14日 (1)

オスカーとルシンダ (Oscar and Lucinda/1997) (ギリアン・アームストロング)

非常に感動的な映画だった。どうどうたる映画。

時代は1848年、曾祖父の話として語られる。

母の死を嘆くあまり海に入水しようとした父のために、水恐怖症になっているオスカー。

子供のとき、ガラスの占い(?)の感動的な記憶が賭け事への情熱の源泉になっているらしいルシンダ。

兄弟団、英国教会、バプティストなどのキリスト教宗派がが林立していた。

「信仰とは、神の存在に賭けること」

ルシンダは、賭けをするたびに財産の重圧から解放された

船のなかでオスカーとルシンダが出会い、カードを始めるシーンの感動

レストランでオスカーがルシンダに「あるアイデア」を話すシーン(ルシンダが愛していると思っている辺境地の牧師のためにガラスの教会を作って運ぶ)

——これは、奇抜なアイデアを思いついて、それを人に話し、賛同されるシーンとしても感動的。

ストラットン牧師はなぜ自殺したか?

ケイト・ブランシェットがいい。

チャイナタウンの賭博場の雰囲気

信仰と賭けとの関係、資本主義とキリスト教との関係を考えさせる。

すぐセックスしたりしない(時代考証にしたがっているというだけでなく

——表現スタイルして)ところがかえってエロティック

アボリジニを抑圧してきた過去についてもアームストロングはクール。

(フォックス試写室)

1998年04月14日 (2)

ブルース・ブラザース2000 (Bluse Brothers 2000/1998) (ジーン・ランデイス)

色々難点はあるが、これだけR & Bの歴史的スターが一同に会するのを見ることはそうはない。

前作のパターンを追っているにすぎないとしても、ちらりちらりと現代風刺はある

最後のクレジットの横に映る映像でジェイムズ・ブラウンが御家芸を見せるEdo's Love Exchangeという電話サービス会社のシーンで歌うJonny Langがいい。このシーンは、いい。ソングもいい。

ストリップ・バーで初めて歌うときのジョン・グッドマンもいい。

とにかく、この映画は、歌のシーンがみな楽しめる。

アレサ・フランクリンの出てくるシーンは、前作にひっぱられすぎている。

シカゴのラジオ局 WEXR のトークラジオで働いている・・・
(丸の内ピカデリー1)

1998年04月15日

ジャッキー・ブラウン (Jackie Brown/1997) (クエンティン・タランティーン)

まずパム・グリアーの魅了される。

ディスクルの相対性がプリズムのように反射しあい、相補的な参照関係を生み出す。見事な構造と演出。捜査官への「うそ」——オーデルへの「うそ」——演技としての「うそ」——これらが合わせ鏡のようになっていく。単なる「藪の中」的世界の整合性ではなく、そこから次元のちがうヴァーチャルの次元を生み出している。

今回は、ほとんど死体を見せない。

ジャッキーが好きな「デルフォニック」のLPのテープを買って車で聞くマックス。

最後にいっしょにジャッキーとスペインに行ったりしないところがいい。

頭の弱い感じのルイス・ガーラは、老いたXX (『ミーン・ストリート』でデニーロが演じた) という感じ。
(よみうりホール)

1998年04月17日

マッド・シティ (Mad City/1997) (ロスタ・ガブラス)

冒頭のシーン…ダスティン・ホフマンがものかげに隠れている。その姿はまるで狙撃犯のよう。建物から出てくる男に突撃取材。

ホフマンをヒーロとしてよりも、マスコミの「良心派」として（つまり、「真実」のためだけに取材するのではなく、自分の返り咲きのためでもある）描いているところがいい。最初は、彼が、あれこれジョン・トラボルタに指示して「ドラマ」をつくりあげていくので、これがマスコミのやり方を代表しているように見えるが、やがて、その上手（アラン・アルダ）がいること、そこでは、取材対象の命も軽視されることがあらわになる。

最初ウブな撮影見習いのような雰囲気が出てくる女（ミア・カーシュナー）が、次第にそういうシステムの人間になっていくのもこの映画のもう一つの筋。ガブラスは、いつも人間の変化（環境、メディアによって帰られていくこと）に関心がある。

（ワーナー試写室）

1998年04月21日（1）

Uターン（U-Turn/1997）（オリバー・ストーン）

入り込んだら脱出できない環境。全体に血なまぐさい。昔の「不条理劇」の復活？

画面が荒れているのは、誰かの視点を示唆しているのか？

マフィアに脅され指を2本ハサミで切られた男の逃避行だが、最初のあるこの弱い者イジメがずっとバリエイトして続く——バーでいちやもんをつけてくる男。

64年のムスタングの乗るショーン・ペン

Jesus is Love（イエスは教え）という看板が示唆するものは？

基本的にキリスト教の束縛のもとで外見をとりつくりつっている辺境アリゾナの小さな町の閉鎖的な人間関係のどろどろした欲望（近親相関・不倫・陰謀）をあばく。

一見何の変哲もない田舎町が、実は、蟻地獄だった。

ニック・ノルテを映すとき、口が臭うような撮り方をしているのがおもしろい。車の修理をやっている男もそう。全体として、そういう感じ。

（松竹第一試写室）

1998年04月21日（2）

てなもんや商社（本木克英）

感覚が日本ばなれしていて、乾いているのがいい。比較文化論的にしっかりしている。

最初の場面の設定は1987年。

録音状態が悪い。

李をやっている鄭 浩南は、東経大の陣内氏に似ている。

小林聡美はがんばっている。

(松竹第一試写室)

1998年04月22日

卓球温泉 (山川 元)

専業主婦の非人間的な現実がこんな映画でも批判的にとらえられるようになったいまの状況がおもしろい。

現代の家出は車でののか、と思う。

家出し、昔新婚旅行のときに泊まった旅館(廃業になろうとしている)に来るあたりまでいい。新保守主義(ニューライト)の映画かと思ったが、最初の主婦の家出↓伝統の再興というテーマはすぐにこしくだけになり、単なる村起こしの話になる。

J・W・A・V・Eのトークショウのパーソナリティ(牧瀬里穂)に「家出しちゃいなさい」と言われて家出したのだったが、そのパーソナリティが、実は、問題の旅館の娘だったという設定はとってつけた感じ。

松坂慶子で進んできた話が、後半、牧瀬里穂の方になってしまった、バランスを崩す。終わり方もあっけなさすぎる。余情がない。

(日劇東宝)

1998年04月23日

ワグ・ザ・ドック ウワサの真相 (Wag the Dog/1997) (バリー・レビンソン)

途中から予算切れ(?)で迫力が弱くなるのは残念。

現代政治への風刺はきいている。

「犬はなぜ尻尾を振るか? 犬の方が尻尾より偉いからだ」「戦争はショウビジネス」

ホフマンとデニーロのテンポが一気に噛み合ってくるころのシーン。

アメリカのスピリッツ、伝統を守ろうというソングの二重の皮肉。

ブルー・スクリーンで撮った娘の映像に背景や音をのせ、手に持たせたポツプコーンの部分を白猫に替えてしまう編集技術のシーンは、ウソがなくおもしろかった。

(ギャガ試写室)

1998年04月27日

ボクサー (The Boxer/1997) (ジム・シェリダン)

5月23日、北アイルランドをめぐる住民投票が開票され、ブレアの和平案が71.12%の賛成で承認された。(投票率81%)

刑務所での結婚式が許されている。

知り合いがいるのもかわらず、皆に無視されながら一人で出獄するダニー・プリン(ダニエル・デイルイス)。

ダニエル・デイルイスは、この作品ではどこかアーノルド・シュワルツネガーに似て要る。

ダニーとかつてのボクシング・コーチ(いまはアル中に身を持ち崩している)のアイク・ウェアーとの関係は、ある種同性愛的である。

冒頭に「・・・IRAは健在か? 健在だとも」という歌が出る。

東ベルファーストIIプロテスタント、西ベルファーストIIカソリック

運動にとつての基本的な問題を提起している…もし、和平が成立しそうになり、それを助長するような動きが民衆側から生まれつつあるとき、もし地元の警察が(貧しい子供たちに靴などのプレゼントが与えられたとき)

「ダニー・ボーイ」の意味

ボクシングの闘い; IRAの闘い(IRA対英国); IRA内部の闘い(武闘派対和平派); 家族の内の闘い——が重層的に織りなし、終局へ向かう。見事。

武闘派には組しないが、ベルファーストの自律と人々の自由のためには闘うという姿勢。

組織内部の処罰としての暗殺と暴力が25年間支配してきた。

ベルファーストに住むということに執着する視点

最後に武闘派のハリーが殺されるが、その遺体の傍らで悲しみにくれているのは妻だけなのが悲劇。

ボクシングのシーンは、それほど「リアル」ではない。

(UIP試写室)

1998年04月28日

コレクター (Kiss the Girls/1997) (ゲイリー・フレダー)

最初、誘拐犯とおぼしき人物のナレーションから始まるが、なぜそういう始まりをするのかよくわからない。

ひとつ一つのシーンは強烈だが、見終わって記憶をたどろうとすると、よく覚えていない魔術性がある。これは、意図的というより、ある種の「未熟さ」のためだろうが、それが、逆にこの作品をユニークにしている。

とにかくアシュレイ・ジャッドの魅力が全開。『ヒート』で見た才能は偶然ではなかった。

地下室や秘密の部屋、ノース・カロライナの森、西海岸の人里離れた家・・・といった空間設定がうまい。人よりも空間のスリラー。

最後の犯人がガスを部屋に充満させてライターを点火すると威嚇するシーンも、犯人のキャラクターの怖さよりも空間の怖さである。しかし、このとき、ガスはそのまま流れ続けたのだとしたら、そのままモーガン・フリーマンらが話続けていたのはなぜなのか？このとき、モーガンは、ミルクの紙パックごしにピストルを発射して犯人を倒すが、これは、どんなテクニクなのか？

(UIP試写室)

1998年05月04日

イメージフォーラム・フェスティバル Program A (鈴木志郎康他)

- (1) 万城目純『AKB-DELUX』
- (2) 瀬戸真理子『s/[Non-S]の死因』
- (3) Visual Brains『De-Sign 9 (Scale)』
- (4) 寺嶋真理『椿姫』
- (5) 鈴木志郎康『芽立ち』

鈴木さんの作品を除いて、身体への執着が強い作品ばかりだった。

(1) は、手回しのランダムな速度で祭りの踊りを撮っている。

(2) は、開かれた脚の間からドロドロした白い流体(ときどき臓物のようなものが混じる)を取り出したり、その脚の表面(ストッキング)を切ったり、キューピー人形を愛撫したり、(父親によるレイプ?)

(3) は、妊産婦の腹に超音波センサーを当てて、内部をスキャンした映像を使っている。手際がいいが、スタイルが型(VBスタイル)にはまっている。

(4) ゲイのテーマもあって、おもしろかった。足の不自由な男が鍼灸院に行って見る夢の形をとる。母親のおもかげの女性に似た女装のゲイボーイ(「椿姫」の役を演じる)が、車椅子を補助する青年と戯れる。

(5) は、例によって、日記形式。上映後のスピーチで、鈴木氏が、「音が眼差しである」という指摘をしたのはおもしろい。

庭に咲く草花の「芽」と若いアーティストとをひっかけている。

もし、「音が眼差し」だとしたら、無声映画は、眼差しを外部(観客)に引き出している点で、内部に眼差しを持つ近代的な映像とは根本的に異なるし、それよりもっと自由の映像であるかもしれない。

(パークタワーホール)

1998年05月05日

ダイヤルヒ・ス・ト・リ・ー (dial H-I-S-T-O-R-Y/1997/Johan Grimoprez) (ヨハン・グリモンプレ)

イメージフォーラム・フェスティヴァル Program 0

死への考察が色濃い作品。テレビ映像や（警察側の）映像、衛星中継のハック映像などを巧みに編集。

小説家とテロリストとが補完関係にあるというテーゼ。小説が衰退するからテロが活気づく。逆に言えば、小説的想像力の展開は、テロ防止政策よりも有力なのかもしれない。

最後のシーンでクリントンとエリツェンが出てきて、クリントンが抑え切れない笑いをする。2人は何を話していたのか？
(パークタワーホール)

【追記 2003-10-29】 ヨハン・グリモンプレが来日し、東京ではイメージフォーラム、大阪ではTemoがそれぞれイヴェントを組んだ。わたしは、両者に招かれ、後者では作家とのトーク、前者では短いレクチャーをした。後者は、わたしがグリモンプレ氏から話を引き出す役割に徹した。以下は、前者でしゃべった話の要旨である。

この映画（ビデオで処理されているし、現在、DVDで配布されているが、本人は自作を「フィルム」と言う）は、ハイジャックという概念の変化を描いてもいる。最初にテレビに報道された1960年代のスカイ・ハイジャックに対する、ハイジャックされた飛行機の乗客も、それを知った人々も、まだある種のユーモアを感じていた。それは、次第に失われて行き、9・11（むしろこの映像は出てこない）以後は、「ハイジャック」は、論外の極限的な犯罪行為とみなされるようになった。本来、「ハイジャック」は、それが、政治活動の方法になったときでも、抑圧された「弱者」が、圧倒的な力を持った組織や国家の権力に対抗する方法であった。マスメディアの技術／弾圧技術／ハイジャック対策の強化とともに「ユーモア」は失われて行った。

グリモンプレは、想像力、パラノイア装置という観点からハイジャックをとらえる。彼は、ドン・デリーロ（『マオII』）にならって、「小説家の社会的な役割は、爆弾製造者や狙撃者にとつてかわられている」と言う。この場合、「小説家の社会的な役割」とは、ある種の「パラノイア装置」である。小説もハイジャックも一つの出来事を作る。そして、その出来事は、現代では、小説もハイジャックも、ともにマスメディアを媒介にして社会化される。その結果、出来事そのもののなかに潜在する「複数多様性」(multitude/multiplicity)が、「レディメイド性」(万人共通の均質性)に萎縮していく。本来かぎりなく解放されてしかるべき「欲望の流れ」が、個々人の「意識／無意識」のなかに閉じ込められ、集団パラノイアになっていく。こうして、出来事は、今日で言う「イヴェント」や「スペクタクル」になっていく。

グリモンプレ自身がこういう言い方をしているわけではなく、わたしが言っているのであるが、発想的には、ジル・ドゥルーズやフェリックス・ガタリがくつかえし言ってきたことと重なる。ジル・ドゥルーズは、こう言っている――
「わたしたちのひとりひとりが言い表したことを生産するのは、主体としてのわ

たしたちではなく、複数性であり、群れであり、人民であり、民族である。わたしたちを通過していく *agencement collectif* である。」(ジル・ドゥルーズ「精神分析に対する5つの提案」)「複数性」を持った「欲望の流れ」つまり *agencement collectif* は、「レディメイド性」(万人共通の均質性)に萎縮し、「わたくし」、個々人の「意識／無意識」のなかに閉じ込められ、制度としての精神分析の対象なる。

個人的行為としての、初期のスカイ・ハイジャックには、こうした「複数性」への方向と、スペクタクルへの飛躍とのあいだのゆらぎが存在し、それが、「ユーモア」を生んだ。そういう揺れが、初期のスカイ・ハイジャックにはあったが、それが、極度に組織された「スペクタクル」になっていく。9・11はその行き着いたものである。ここでは、「テロ」も、「国家テロリズム」として、国家事業になっていく。

グリモンプレは、テレビメディアの「均質性」を認める一方で、その逆説を信じている。送る側にとつては均質的であっても、受け取る側にとつては多様である。それを実証したのがこの『*dial H-I-S-T-O-R-Y*』である。

均質的なテレビを複数・多様化する方法として、ザッピングが選ばれた。NABには、やつつける、早送りする、「テレビを見ながらリモコンでコマンドを飛ばす」、バッシツという音、などの意味があるが、ここでは、グリモンプレがテレビのニュース映像、ドキュメンタリー、ドラマ映像、CM、アニメーションの映像等々を再構築・編成する方法を指す。

この映画は、タイトルがすばらしい。そのタイトルがすべてを語っているからである。『*HISTORY*』が『*H-I-S-T-O-R-Y*』と表記されているのは、「歴史」もザップされるべきだという含意がある。逆に言えば、歴史は、権力者による「事件」史であり、それは、ザップされることによって、その実相が見えてくるということだ。dial history→歴史のダイヤルをブッシュする(ブッシュダイヤル)→歴史はすでにバラバラになっており、組み合わせることによってしか形をなさない。なお、zappingという技法は、その言葉は使われてはいないとしても、すでにシテュアシオニスト(ギイ・ドヴォール『スペクタクルの社会』)が採用している。

こうしたザッピングは、ネットサーフィンにおいて、インターネットにおいてあたりまえになるが、この映画は、ゴダールが映画でビデオを先取りしたように、映画でインターネットを先取りしているようなところがある。

グリモンプレは、大阪の *temo* でのわたしの質問(「なぜハイジャックに関心を持ったのか?」)に応えて、「世の中に訴えたいことがあるながら、その方法がなかなか手に入らないフラストレーションが自分とハイジャッカーと似ていたからだろう」と言った。それで思い出したが、この作品は、最初、ゲリラ的なやり方で公開された。わたしは、1998年5月、イメージフォーラム・フェスティバルで上映したのを見た。当時、この作品は、最初、「不法」は、著作権問題がクリアーされていなかった↓コピーライトへのチャレンジでもあった。しかし、現在はこちら。個々の既成映像は、すべて版權をクリアーし、合法的な作品になっている。彼は、「アンティ・コピーライト」のアクティヴィズムは捨てたのか? 彼は、「多くの人の目に触れることがいい」と言う。一般のテレビで放

映された映像や大手の新聞の記事は、パブリック・ドメインであるというわたしの発想からすると、彼の現在の考えは、一步後退ではないか？ 彼は、パイラシー／海賊行為、「ゲリラ的な戦略」、「オルタナティブ」といった発想を捨てたのか？ と同時に、ローカルであると同時にグローバルであるインターネットが普及し、従来型のマスメディアは確実に終わりをつつある現在、パイラシーやゲリラ等々の発想自体が有効性を失っているのか？

(Temo／大阪)

1998年05月08日

アサインメント (The Assignment/1997) (クチスチャン・デュゲイ)

カルロスというテロリストの活動よりも、それを押さえようとするCIAのテロ対策部員ジャック・ショウ(ダーナルド・サザーランド)とモサドの諜報部員(ベン・キングスレー)、そして、彼らに見出され調教されるカルロスにうり二つの男アニバル(アイダン・クイン)の関係と活動が中心。

カルロスの残忍さとしたたかさを短く、かつ鋭く描き、あとは、ジャックとアニバルの關係に重点を置く。

トレーニングを受け、カルロスになりきる内に、人格が変わってきて、妻や子供のもとに帰っても、もはやもとの自分にもどれなくなるところがおもしろい。

アニバルが逃げるカルロスを追って水に飛び込み、それを知らずにジャックが水から出てきた男を撃つと、それがアニバルであるというシーン(「暑いな」という合言葉に反応したのでアニバルだと気づく)。驚いて、負傷したアニバルを車に移すサザーランド。次のシーンでは、自宅にもどったアニバルが妻と子供と教会に行くために車に乗り、その車が爆発する。葬儀のシーンに続く最後のシーンでは、南欧の海岸に近い感じの家に郵便屋が封書を届けてくる。カルロスが現われ、手紙を受け取り、開く。その背後にちらりと妻と子供の姿が見えるが、それが、アニバルの妻と子供に似ているように思えた。封筒のなかには、アニバルの死を報じる切り抜きと、「ジャック」という署名の走り書きがある。

果たして、この人物はカルロスなのか、それとも(ジャックが逃がした)アニバルなのか？——なら、車の爆発は？

サザーランドが、『コンドル』で殺し屋を演じたマックス・フォン・シドーに迫る洪さを演じている。

(ソニー試写室)

1998年05月11日

アナスタシア (Anastasia/1997) (ドン・ブルース)

明らかに「リアルタイム・アニメーション」を作っている。キャラクターの口の動きは、単一の「ロパク」ではなくて、生身の口と同じ動きをする。その画像は、デジタル処理でどのようにでも変えられので、役者の生身は単なる素材と

なる。これだと、さまざまな身ぶりや動作をライブラリーに保存しておけば、将来的に役者なしの映画が可能であるという方向の始まりを意味する。

クレジットの最後の方に、Silicon Graphicsの文字があった。
(よみうりホール)

1998年05月15日

ダロウェイ夫人 (Mrs. Dalloway/1997) (マルレーン・ゴリス)

パーティのシーン(着飾ってキザなおしゃべりするパーティを開いて、はたして期待した有名人が来てくれるかを心配し、来たは来たで、自分のスノビズムにうんざりしてしまう屈折・・・)といったあたりがいいだけで、「内的独白」をただなぞっただけの映像は凡庸。

なんでこういう映画だと、普段映画を見ていないようなやつで試写室がいっぱいになるのだろうか？そういう人は、必ずといっていくくらいの割りあいで椅子の背を蹴るのだ。落ち着いて映画が見れない。
(ヘラルド試写室)

1998年05月18日

ボディ・カウント／ヤバい奴ら (Body Count/1996) (ロバート・パツトンIIスプリル)

文字通りピカッとなってハレーションを起こすような間合いで過去に遡及する技法はうまい。

作中の「重要」人物をあつさり死なせる。フォレスト・ウィテカーなどは、最初の段階で撃ち殺されてしまう。卑劣なキャラクターの表現にかけては定評のあるジョン・レグイザモ、覚めたデヴィッド・カルソ、食えない感じの女を映じるリンダ・フィオレンティーノもいい。

美術館で奴等に捕まった警備係が、頭から袋をかぶせられながらしゃべる理屈っぽい話がおもしろい。

車がエンコして助けを待っていた女が、最初は、気弱な感じだが、段々、そうではなくなる。しかし、この女が最後まで生き延びると思わせて、そうではないところがにくい。

みんな自分のことしか考えないで死んでいく。
(ユニジャパン試写室)

1998年05月19日(1)

ウェルカム・トゥ・サラエボ (Welcome to Sarajevo/1997) (マイケル・ウインターボトム)

『パーフェクト・サークル』の場合は、路上で狙撃されることの不条理ばかりが印象に残ったが、この映画では、モズレム＋クロアチア対セルビアの関係が少しわかる。むろん、セルビアの残忍な民族浄化政策が批判的に描かれる。

最初の方で、路上で狙撃された民間人を助けずに、ヴィデオを撮り続けるジャーナリズムが批判的にとらえられているようにみえる瞬間がある。（これは、記者がクロアチア人の子供をイギリスに脱出させることによって埋め合わされるらしい）。

国外に子供たちを脱出させようとするバスが止められて、「・・・チ」という語尾の名の子供が兵士によって連れだされるシーンは、怖い。

最後のシーンは、戦火のなかにもかかあらず、丘の上で行われるチェロのコンサートシーン。曲は、アルヴィノーニのもの。

自室にもどってきて、急に撃たれるシーンがよくわからなかった。
（ヘラルド試写室）

1998年05月19日（2）

アサシンズ (Assasin/1997) (マチュー・ガソヴィッツ)

世代の断絶、老い、死、青少年と暴力／メディアの問題が投入されていることはわかる。

前半の3分の2とその後とが分裂している。

マックスはヴァグネルに殺されてしまい、少年メデイが前面に出てくる。これだったら、最初からメデイとヴァグネルに焦点を当てた方がよかったのではないか？

セックスと血・暴力ばかりをばかばかしく流しつづけるテレビ。

規則づくめの学校。

25歳のマックスよりも、13歳のメデイの方が暗殺者に向いていたということになるが、これは、単に暗殺者の話ではない。老いて、昔通りにはいないヴァグネル。家族も身寄りもない老人の死とは？

ガソヴィッツ自身は出る必要はなかったのでは？

ミッシェル・セローはうまい。

（シネマ・カリテ1）

1998年05月26日

普通じゃない (A Life Less Ordinary/1997) (ダニー・ボイル)

全然「普通」の映画。

舞台はアメリカということになっており、アメリカらしさを出そうとしているが、全然そんな感じがしないのが、「普通」ではない。

ロマンティックなことを好んだり、銃に頼ったり、バーの庶民性等々、「アメリカ的なもの」をならべるが、それを（イギリス的な目から）揶揄（たとえば『ブーン』がそうであったように）するのでもなく、平板になぞっている。

キャメロン・ディアスは、非常に魅力的な女優だが、アメリカの富豪の娘という役には向かない。それと、ダニー・ボイルは、アメリカの富豪の雰囲気をとらえそこなっている。

ユアン・マクレガーは、最後にスコットランドの正装で出てくる。本編が終わってから出てくるアニメでは、イギリスに住むことになっている。

イアン・ホルムは、アメリカ的なキャラクターを出せる役者ではない。

天国から使われるホーリー・ハンターとデルロイ・リンドーの2人組のドタバタは、なるほどアメリカ的だが、怪我の仕方なんかはイギリス的。（フォックス試写室）

1998年05月29日（1）

アンラッキー・モンキー（サブ）

最初の10分間の導入部は見事。しかし、後半（工場廃水の問題で工場側を責め立てる会のあたりから）そのいい感じが薄れていく。

台詞をわざと棒読み調にしているのか？ 間接話法？

冒頭、車のなかで堤真一がしゃべっていて、相手はいねむりしているというシーンがある。

偶然の異常さの利用…刃物を持って逃げている堤が、路地から出会いがしらに、ウオークマンを機器ながら歩いてきた女とぶつかり、刃物を腹に刺してしまう。

ポストンバックを開らくと、紙幣の束が見える。このとき「菊川」という表札が見える——なぜ？ 「ここまでの10分間が導入部」

大杉漣が、（ここでも棒読み調で喋り）清水宏・山本亨・鈴木一功の「村田組」へ大きな話をもってきて、では、一杯のんというわけで、ビールを清水がつこうとすると、ビンが割れ、それで大杉が頭を割られて死んでしまう。

ラーメン屋で銀行強盗のニュースと路地裏での殺人事件が報じられているが、それを見ていると、ラーメン屋のオヤジがスイッチを切ってしまう。

逃げていて堤が、公害源の工場側と住民との交渉の集まりにまぎれこみ、最後には、一席ぶって受けてしまうシーン——たしかに、こういう場でのやりとり、社会派の反応の仕方、工場側の対応、ばパロディ化されているが、このシーンが後半の質の低下の境目になる。

激突のあと、両者がわきあいあいと酒を飲んで、愚痴を言い合っている構図

商店街で鷹赤兎と出会う堤が、モノローグし、それがエスカレートしていくが、すれちがっても、何も起こらない。

意外性の利用という点では、この映画は、最初から、間の悪さをテーマにしており、銀行強盗にはいるうとしたら、同じ目出し帽をかぶった別の強盗がおり、そいつが車にはねられる。

最後に、一度地面に埋められた大杉が地面から出てきて、ピストルを乱射する——ファンタジー的なシーンは、ほかにもあるが、これは、どうもいただけない。

警察に自首しようとして署のまえに行くと、捕まった大杉が手に現金の入ったバッグを持ってパトカーから下りてくる。

殺してしまった吉野公佳の姿がくり返し出てくるのは、冗長すぎる。

一番最後…自殺しようとして、交通の激しい道路を（ほとんど目をつぶるようにして）渡るが、車には轢かれない。

（松竹第1試写室）

1998年05月29日（2）

ビッグ・リボウスキ (The Big Lebowski/1998) (ジョエル・コーエン)

湾岸戦争のときに、つかのま生き返った60年代のヴェトナム「反体制」世代の話

「反体制」や「ニューレフト」の世代が、オジンになり、世の中のお荷物になっている状況のアイロニーが随所にただよう。

湾岸戦争の時代に引っかけたのは、この時代に、わずかに、この世代は生きがえったからである。

ジェッフ・ブリッジスのレイジーなスタイルは、まさに60年代のカリフォルニア・カルチャーである。

ジョン・グッドマンがカソリックからユダヤ教に回収したアクの強いキャラクターを作っている。サバト（土曜）には、仕事をしない。

不思議なユーモアをもった映画

どいつもこいつも変わっている。

盗まれた車のなかに残されていた試験解答の持ち主の高校生は、一体、どういう意味があるのか？車の金を使ってスポーツカーを買ってしまったのだと錯覚し、ジョン・グッドマンがそのスポーツカーをぶち壊すと、それはよその人間のもので・・・

少年の親は、有名な脚本家ということになっているが、人工呼吸装置のなかでやっと生きている。

ボーリングの競争相手はアラブ人か？湾岸戦争に引っかけていい？

ボーリングとセックスの暗喩。
(徳間ホール)

1998年06月01日

ザ・ブレイク (The Break/1996) (ロバート・ドーンヘルム)

刑務所で、最初から、別格あつかいの感じで姿を現わすスティーブン・レイの放つ独特雰囲気はいい。

銃や道具の操作は、みな、具体性がある。

アクションもうまく撮っている

アイルランド時代の恋人がなかなか強い印象を残すので、ニューヨークに来て、別の女を愛してしまい、それつきりになると、気になる。

IRAがガテマラ解放戦線(?)と連帯してしまうところもおもしろい。
(メディアボックス試写室―旧シネセゾン)

1998年06月02日

真夜中のサバナ (Midnight in the Garden of Good and Evil/1997) (クリント・イーストウッド)

いい役者をそろえながら、イーストウッドらしからぬ退屈な演出。サバナの夜がけだるく謎めいているといっても、退屈とは無縁のはず。

ゲイのテーマは、イーストウッドには無理。

犬の首輪だけを散歩させている男にしても、アブ(解説にはハエとある)に糸をつけてかっている(つねに毒薬の瓶をもちあるいている)男とかが出てくるが、全然クレイジーな感じがしない。

後半の裁判シーンも月並み

ケビン・スペイシーもジョン・キューザックも、シャブリ・ドウボーも、ブロードウーのホームレス、アーマ・P・ホールも、みんないい。

外でスピシーとは違う庶民的なパーティをやっている男の存在がわからない

花屋の女とキューザックとの関係も意味がない

(ワーナー試写室)

1998年06月03日

スクリーム2 (Scream 2/1997) (ウェス・クレイヴン)

安手の感じもするが、とにかく台詞がしゃれている。既存映画へのおちよくも多い。

ハイスクール・カルチャーというか、ある系列に属する。

映画研究のクラスが出てきた。

まえの「スクリーム」を見てみると、笑えるところが多い。

(朝日ホール)

1998年06月04日

TAXI (Taxi/1997) (ジェラルド・ピレス)

リュック・ベッソンが、ずいぶん昔のセンスを取り戻したな、と思ったら、それは、誤りで、彼はの製作を担当しているのであった。もう、自分で作らないほうがよいようだ。

車の使い方がいい。カーチェイスものにはウンザリしているが、これなら見える。ピザ屋で働いて金をため、プジョーの改造車を作らせてタクシー業を開く。無理な注文でもこなして、目的地にぶつとばすところが笑える。ワイルドないつぐりあたま。他方、警察官らしからぬ、マザコンのフレデリック・ディーフアンタルがいる。これもいい。女「ジャン・レノ」といった雰囲気のエマ・シエーベリイもいい。

(朝日ホール)

1998年06月05日

ディープ・インパクト (Deep Impact/1998) (ミニ・レダー)

「客が多かったので、整理番号を配った」

導入部がうまい。

ハイスクールの生徒たちが惑星を望遠鏡でのぞいているシーン。一人の少年(?)が、名称不明の惑星を発見し、その画像が天文学者のもとに届けられる。

天文台でチャールズ・マーティン・スミスがピザをほおぼりながら、その写真を見、「ウ?!」となって、あわててコンピュータでチェックする。現われた軌道は・・・?データをフロップピー(AT&Tの青いラベルが見える)にセイブして、車に乗り込む博士。が、途中の道路でブレーキの故障した大型の運搬車とぶつかって、谷へ落下した車は爆発。ここまでが導入部。

一転して、別の話のように、テレビ局のシーンになる。「エリー」という名が大統領執務室で密かに大きな問題になっているらしい情報。それは、大統領の愛人の名ではないか。しかし、「エリー」問題で内閣秘書官が身代わりに辞任したのではないかと疑いだしたレポータのティア・レオーニは、彼の家を訪れた直後、FBIに拘束される。そして、その場所に大統領が現われ、この「問題」(FBI側は彼女が真相をつかんでいると錯覚した)の報道を2日待てと告げる。

混乱したディアは、局にもどり、コンピュータで「ELE」を検索する。そして、最後に「E.L.E.」と入力したとたに、モニター画面に「Extinction Level Event」という文字を見出す。

惑星上で太陽光線が射し、地面が「地雷の畑」のようになる瞬間の映像

惑星が地球に衝突し、マンハッタンに大津波が押し寄せるシーン

地球の終末に際して、人々がどうするかについての描写はやや弱いですが、それを、ティア／ヴァネッサ・レッドグレイブ／マキシミアン・シエル親子のやり取りに焦点をあてることで回避する。

・米国大統領（モーガン・フリーマン）の腕にイレズミ。なぜ？
（UIP試写室）

1998年06月08日

雨上がりの駅で (Campagna de Via*?gio/1996) (ピーター・デル・モンテ)

それぞれに悩みを抱えて動いている

中心は、パンク少女（アーシア・アルジェント）と老教授（ミッシェル・ピコリ）。

いつもいらだっている少女。

何も悩んでいないように見えるピコリ。

こちらには、彼が、昔の思いでの場所へ行きたがっているようにみえるが、実際のアトルツハイマー症の老人がそうであるように、どこへのたどり着かないわかつているのか、わかつたいないのか、最後に二人が微笑みあう——たぶん、これが、人々が憎悪や愛を越えてつきあうことにできる領域なのかもしれない。

信じようとするから裏切られる。老人は、すべてを信じるしかないという状況のなかにいる。誰かが「お久しぶり！」と近づいてくる。が、思い出せない。だから、とりあえず、抱き合っておく。でも、それによって、二人は仕合わせでいられる。

決して結論のないエピソードの積み重ねという形式で出来ているこの映画。

ミッシェル・ピコリが、誰かに明確な自己意識をもって語りかけるといふことがなく、もっぱら外部者の目からえがかれているのが、アトルツハイマー症の实感を強くさせる。

（シネカノン試写室）

1998年06月15日

不夜城（リー・チーガイ 李志毅）

歌舞伎町がこれほど異国的に撮られたことはなかった。リズムもいい。カメラはとにかくいい。

しかし、話と登場人物の素姓や背景の複雑さと屈折の割りに、金城武と山本未来が素直すぎる。彼らは、そうした屈折を表現していない。どちらもいい俳優ではある。背景の複雑さゆえの屈折した（ちやうどカバーニの『愛の嵐』的な）ラブロマンスなのだが、ただのラブロマンスになっている。

セックスの身ぶりが平板

金城は、ゲイ的なセックスの方が向いているかもしれない。

歌舞伎町（の映像）が、完全に中国勢に占拠されてしまった。まだ、歌舞伎町にどこにも、チャイナタウン然と提灯や垂れ幕が他を圧している一角はない。

「大久保2-24」という表示が見えたが、それが実在の場所かどうかは不明。

（東映試写室）

1998年06月17日

ムトウ 踊るマハラジャ (Muthu/1996) (K・S・ラヴィクマール)

とにかく、こんなおもしろい映画はない。なぜこんなにおもしろいのか、という言葉がふともれそう。

リズム、場面の転換の奇想天外さ。主演のラジニカート（往年の坂上弘に似ている）の発する独特のおかしさ。ミーナの美しさとセクシーさ。

音楽もダンスも、古さをおさえながらメチャ新しい。

西欧の大衆映画をパロったカメラワークもおかしい。

とにかく傑作。

会場での笑いや感動の動きが単一ではない。場内がどつと同質のエモーションでつまれるのではなく、あちこちに異質のエモーションの波紋が広がるのがおもしろい。

（シネマライズ）

1998年06月22日

GODZILLA (Godzilla/1998) (ローランド・エメリッヒ)

ムロア環礁でのフランスの核実験の結果DNAの変異が起こり、ゴジラが誕生したという設定は、なかなか批判的だいいと思うのなら、フランス政府の特使としてジャン・レノを配置し、そのアフタケアをさせるなど、話がお利口すぎる。

いくつかのおもしろいテーマを設定しながら、そのどれにもいい顔をするので、結局、迫力の欠ける物語になってしまった。

1968年のムロロア環礁の核実験、チェルノブイリの事故、何かと言えば攻撃することしか知らない軍、再選のことだけを願う市長、人を抜け駆けすることばかりねらっているテレビ人、クロアッサンやコーヒーのことばかり気にしているのを強調してそのフランス人的背景を示そうとする安易な演出（これは、少し手厳しすぎるが）———こういう感じがやや感じられる。

ゴジラがニューヨークに現われるまでにはいいのだが。

最初、実にセコイ感じで描かれるテレビ人も、やがて、そうではなくなってしまう。

軍人も、ばかな破壊をくり返すが、最後は、をの健闘をたたえられるような描き方になっている。

*ニューヨークで略奪が起こったとき、ニュースのせりふに、「ワーナーやデズニーの店がやられている」という言葉が出てきた——これは、トライスターのワーナー、デズニーへの皮肉か？

誕生する小ゴジラの動きは、いかにもモーション・キャプチャーのシステムを使ったという感じが見え見え。その動きは、すでに『ジュラシックパーク』で見せられた。

ゴジラの全体が映るシーンでは、必ず雨が降っていたりするのは、画面合成の粗さをごまかすためか？

ゴジラを人格的に描かないことによって、それに振り回される人間や環境に焦点を当てられるという利点はあるが、なにかあまりにゴジラが抽象的になっている。

（日本劇場）

1998年06月26日

悪魔を憐れむ歌 (Fallen/1997/Gregory Hoblit) (グレゴリー・ホブリット)

もったいをつけているが、こけおどし。

何でもない人が、通りがかりの接触によって、「悪」が感染し、それが次々に感染して、殺人を犯すシーンは、おもしろい。

ジョン・ボブズ（デンゼル・ワシントン）自身も、その「悪」に感染するかもしれないという恐怖を感じるところもおもしろい。

しかし、父を同じようなプロセスで失った経験をもつグレタ（エンベス・デビッツ）——神学教授——の存在は、デンゼルの弟の息子を預かってもらうところで、立ち消えになり、中途半端もはなはだしい。

ローリング・ストーンズの Time is on my side の関係。

ドナルド・サザランドが「悪魔」であってもよかったが、それも普通の死に方で終わる。グッドマンもこの映画では、活きていない。

そもそも、冒頭、ガス室で死刑になるリースの存在は、どういう意味をもつのか？ 彼が、ボブズの手を握ったことの意味は不鮮明である。

ブレてにじんだような映像効果も、意味があるとは思えない。
(ワーナー試写室)

1998年07月07日(1)

BEAT (1998) (宮本亜門)

最初、衛星から見た地球といった映像が出る。それがアップになると主人公の目。ここまでは悪くない。

が、すぐにタバコを吸っていつシーンになって、ああ、これはダメだなと直観する。タバコから始まる映画でロクなものはない。

子供たちが「ワーイ」といって走ってくるシーンは、テレビなんかによくあるが、いいかげんやめてもらいたい。

アサイドの使用と、やたら足を映すのが、少しおもしろい。

脱走兵が追われていて、そこに祭りの行列がかさなるシーンは、唯一、見ごたえがある。が、これも、馬をまつる祭りの衣装や踊りに負っている。「朝鮮語に似た沖縄放言」

アメリカ兵が、「親友が一番大事だ」と言う。親友をうらぎらないこと。

演技的には、飄々と三弦を引いていた「三弦じいさん」が一番よかった。

ベトナム戦争下の沖縄を舞台にする意味があったのだろうか？

『馬鹿が戦車でやってくる』に出てくるような役どころの(たぶん設定としては)知恵遅れの少年が出てくるが、これが、しばらくすると、「普通」の子になってしまう。

沖縄を正面からあつかう自信のなさ、流れ者の男(真木蔵人)という無責任な存在を主人公にさせたという宮本らしいオリコウな処理がイヤミ。

だいたい、60年代の沖縄だというのに、誰も小綺麗すぎる。

「先に帰ってシャワーでも浴びてろ」というタケシが言う場面があるが、この時代の沖縄では、シャワーはそんなにポピュラーなものだったのだろうか？
(ブエナビスタ試写室)

1998年07月07日(2)

アンドロメディア (1998) (三池崇史)

サイバースペースの設定はお粗末だが、若者たちの関係がすがしく(島袋寛子と原田健二がいい)、見終わって悪い気がしない。

しかし、なぜ、この手の話では、コンピュータに余分な「造作」が加えられるのだろうか？ コンピュータにとぐろを巻くケーブル・・・舞／アイが顔を現わすコンピュータは、PHSのようなものをごてごてくつつけたノートパソコン。毎度のことながら、話通りの人工知能が可能なほどの技術水準なら、コンピュータは、非常に簡素なものになるはず。

だが、それにもかかわらず、なぜ、島袋と原田とのやりとりが、（この手の作品にはありがちな）気恥ずかしさをおぼえずに見れるのだろうか？

舞の兄の存在（唐渡亮はなかなかいい）は、あまり意味がない。竹中とその一党もくだらない。

（松竹第1試写室）

1998年07月10日

SAMURAI FICTION (1998) (中野裕之)

しゃれている。最後に「人の命の尊さ」みたいなことをマジでご宣託するところは、ちよつとダサイが、それをいれても、相当な傑作。

役者もみな普通でなく、ひとくせあつていい。運命のいたづらで次々に人を殺してしまうスゴ腕の浪人を演じる布袋寅泰がいい。山で暮らす浪人（風間杜夫）の娘を演じる緒川たまき）もチャーミング。

刀身がきらつとひらめくと、次にコンピュータグラフィックス処理をほどこされた映像が出てくるところのかっこよさ。

型にこだわっているように見せずに型を見せる。

日本ではないような殺風景の土地を使っている。

（メディアボックス）

1998年07月14日（1）

ピンク・フラニンゴ (Pink Flamingos/John Waters/1972-1997) (ピンク・ウォーターズ)

26年もまえの作品がいまだにボカシ付きでしか上映できない日本の映画環境の遅れ。こつちが変わらなければ、政治も変わるまい。

佐藤重臣は無修正で公開したことがあるのに。

マーケットで肉を買って股の間にはさむとき、デバインの性器は見えただか？ レイモンドがマスターベーションして、その精液を女の膣に注射器で注入するシーンは、佐藤重臣版では無修正で出ていたと思う。

犬の糞を食うシーンは、今回の方が鮮烈だった。

（ヘラルド試写室）

1998年07月14日(2)

マスク・オブ・ゾロ (The Mask of Zorro/Martin Cambell/1998) (ヤ
ーテイン・キャンベル)

アメリカ離れているのは、剣のさばきがいいため？

楽しめる。カリフォルニアをアメリカからもスペインからも独立させてしま
おうという野望のアイデアはおもしろい。

キャサリン・ゼタ・ジョーンズがなかなかいい。

(日劇)

1998年07月15日

河 (1997) (ツアイ・ミンリヤン「蔡明亮」)

初めの女と青年の出会い、彼女が働いている映画撮影のシーン、ホテルでの
ラブシーンは不用。考えすぎれば、水死体の役を演じる青年は、最後にそういう
運命をたどることを示唆しているのか？そして、淀んだ河が、全体のメタファ
ーになっているのか？しかし、のちのシーンに再度出てくる階上から流れてく
る水で十分に示唆されている。

途中で、観客は、彼女や彼らが家族であることに気づく。60がらみの男は、
サウナで男と寝て、家に帰ってくると、一人でおかずを電気釜の上にのせ、温め
て食べる。これだけ見ると、男は独身のように見える。

中年の女は、レストランで働いているが、電気釜のあるテーブルが置かれた
アパートに帰ってきて、それが先の老人と同じ家であるようには見えない。

まして、息子が同じ家に済んでいるようにも見えない。だから、彼が、首の
不調のなかでバイクに乗り、転んでしまったとき、すれちがった男が気にして戻
るのだが、その時点でも二人が親子であるようには見えない。

アパートの天井から水が落ちるのは、メタフォリックに描かれている。上階
から流れてくるのだが、ドアをノックしても返事がない。(最後に、その水は
階上の水道であることがわかる) (男は、空き地からトタンを拾ってきて、水を
外に流す装置を作る——この辺が細かく、ユーモラス——息子をカイロプラティ
ックに連れていった帰りに、電柱のところに立ってかけておいたトタンをピックア
ップするとか、父が息子を射精させてトイレトペーパーで拭いてやるとか
――)

サウナのようなゲイの密会所の廊下の雰囲気。

祈祷師、鍼、カイロプラティック等、一通り、治療の方法が見える。

(シネカノン)

1998年07月16日

リーサル・ウェポン 4 (Lethal Weapon 4/Richard Donner/) (リチャード・ドナー)

「子供時代の終わり」を象徴する映画。みんなガキ。アメリカで当たっているのは、そのためか？

ファミリィがなぜかくも強調されているのか？

オーストラリアのメイトシップを思わせるのは偶然か？

敵もまたファミリィのために悪を働く。

テンポのよさは抜群。

悪魔的に強いジェット・リーに蹴られても、殴られても、死なないで済んだり、海中でコンクリートの塊に足をとられても、溺死しない非現実性は、無視しよう。これは、劇がなのだから。

中国から連れてこられたファミリィが、かくまわれたダニー・グローバーの家で毛沢東の生涯を映すテレビを見ているのは、何の暗示か？
(丸の内ピカデリー1)

1998年07月17日

オースティン・パワーズ (Austine Powers:International Man of Mystery/Joy Roach/1997) (ジエイ・ローチ)

シャレっていて、オタク向きのディテールがおもしろいが、もっとクレイジー、もっとナンセンスでよい。導入部の遊び(オースティン・パワーズがファンに追われる1960年代という設定のシーン)はひきつける。ここまで見て、思い出し、期待したのは、『ムトゥ 踊るマハラジャ』だったが、あれほどのエスカレーションは起こらなかった。

オースティンがよく口にする「シャガデリック」とはどういう意味か？
(松竹第1試写室)

1998年07月21日(1)

犬、走る (1998) (崔洋一)

飯の食い方とセックスの仕方がへた。

岸谷五朗、大杉漣、富樫真の3人の関係は、『突然炎のごとく』に似ていない。でもない。

暴力がかなり鋭く描かれているのだが、幾分ワンパターン。

やりたいことをやる刑事のキュアラクターが、岸谷の「やさしい」性格を反映して、ふつきれない。その点、ヤクザの組長をやった遠藤憲一はいいが、十分活かされていない。こいつで1本撮ったらどうか。

日本人―韓国人―中国人との関係への崔の思いがあるのだろうが、それがよく見えない。

金以外に信じようとしないう男のあいだに生まれる友情・愛情のようなものに関心があるのだろうが、そのセルフイシネスがまだあの程度では甘いと思うのだ。

大杉が、ヤクザに追われて屋根から屋根に飛び移って逃げるシーンには、大杉の運動神経に驚いた。

サムルノリのラップが使われていた。

(東映第1試写室)

1998年07月21日(2)

ダイヤルM (Dial M/Andrew Davis/1998) (アンドリュー・デビス)

グウィネス・パルトロウ(ジョディ・フォスターに似ている)――最初はヒッチコック的なおとなしい「お嬢さん」的女性だが、最後は現代の強いアメリカ女になる。夫に殺されそうになってピストルで逆襲するときの強さが決めて。

マイケル・ダグラス――利己的で傲慢な男をたくみに演じるが、『ゲーム』とあまりに雰囲気似過ぎている。

ヴィゴ・モーテンセン――まあまあ

デイビッド・スーシェ――最初から夫に疑いをもつ目つきがいい。彼がしゃべる母語は何語か？

テンポはいいが、ヒッチコック的な「怖さ」はない。

画家のロフトは、ブルックリンのグリーンポイントにあることになっている。(ワーナー試写室)

1998年07月22日

スウィート・ヒアアフター (The Seet Hereafter/Atom Egoyan/1997)
(アトム・エゴヤン)

複数の物語が同時に進行する…弁護士は娘の問題で悩んでいる(娘はドラッグに溺れ、あげくはAIDSにかかる)／コミュニティの複雑な人間関係／事故をめぐる経過／結論に至る意外なプロセス

人生が完結した単一の物語ではないように、この映画は、具体的な人生に近づく。

(配布ビデオ)

1998年07月23日(1)

仮面の男 (The Man in the Iron Mask/Randall Wallace/1997) (ランダル・ウォレス)

前半、エピソードを積み重ねているにすぎないような進み方だったが、じきによくなる。初監督としてはなかなかのもの。

ディカプリオは、感じの悪い若者を演じるとき個性を発揮するということを証明した。ジョン・マルコヴィッチの目がいい。

ルイ14世が、その治世のなかで双子の兄弟とすりかえられたという設定がいい。ただし、そのすりかえの過程の描写はものたりない。もっとハラハラドキドキがほしかった。

ダルタニアン(ガブリエル・バーン)とルイ14世の母アンヌ王女(アンヌ・パ리로)との間に生まれたのがルイ14世であるという設定もおもしろい。ディカプリオは、この分では、「大物」専門家でいくのだろうか？

この種の映画がハリウッドで生まれる背景には、アメリカの王室願望がないでもない。その点では、若干滑稽である。

この映画には、金や権力のためにギラギラした欲望を煮え立たせている人物は一人も出てこない。ルイ14世にしたところで、自分勝手なだけで、権勢欲があるようには見えない。

(UIP試写室)

1998年07月23日(2)

トゥルーマン・ショウ (Trueman Show/Peter Weir/1998) (ピータ・ワイアー)

すべてがヴァーチャルになる時代にふさわしい映画。

徹底したシュミレーション。もし、その人の人生がすべてヴァーチャルに構築(人生としては同じだが、その目的は観客に見られるため)されたものであるとしたらどうか——という設定。

圧巻は、最後の——決死の覚悟で海をヨットで渡ると、そこに見えた海岸線(映画の観客には本当の海のように見える)が、実はセットの仕切りであり、その向こう側には「普通」の世界がひろがっており、トゥルーマンは、そのドアを越えるのを逡巡するというシーン。彼がそのドアを越えるところで映画は終わる——彼のヴァーチャルでない人生はそこから始まる。

この映画は、完全に「虚構主義」を越えている。ヴァーチャリティが単なる虚構主義でも実用主義でもないということの適例を与える。

【追記】他誌にこの映画の批評を書いたので参照してください。
(丸の内ピカデリー1)

1998年07月24日

ライブ・フlesh (Live Flesh/Carne Tremula/Pedro Almodovar/1997) (ペドロ・アルモドバル)

戒厳令下のマドリッドの街にひびく女の悲鳴——それは、売春宿の一室で陣痛に苦しむ女の声だった。女は女将に助けられてバス(車庫に行くのを強引に止めた)に乗ったが、破水し、そこで子供を生んでしまう。その親子に交通局は、永代パスを授与する。

イントロの映像は、庶民的な身体感を感じさせる。

それから20年後——戒厳令の記憶も薄れがちな時代——マドリッドの街頭には人があふれ、人々は自由にふるまう——から物語は始まる。

その青年ビクトルが、ディスコで知り合い、トイレのなかでセックスした女エレナが忘れられなくて、キスマークをつけた紙に書かれた番号に電話する。が、相手は、ただの遊びのつもりだった。マンションに強引にやってきたビクトルに女は冷たい。あげくのはては、ピストルを向け、もみあううちに、床に落ちたピストルが暴発する。

その瞬間、テレビでやっている映画(ブニエルの『アルチバルト・デラクルスの犯罪的人生』)のモノクロ・シーンで女の首に弾が当たるのが全面に映る。

銃声を聞いたという通報で2人の刑事——少しまえに、一方の刑事サンチョが妻クララの不倫で嫉妬深くなっており、アル中気味であることが描写される(映画の終わりの方で、その不倫の相手がいま不倫の悩みを話している同僚のダビドでることが明かされる)——がやってくる。もみあいになり、一人の刑事が撃たれる。

それから4年後——ビクトルが刑務所を出る——撃たれた刑事ダビドは半身不随になったが、いまではパラリンピックの選手——その妻はあのエレナである——母が残した家(体を売って建てた家——しかし、土地開発で周囲は「サラエボのよう」)に行き、墓参りをしたとき、偶然、エレナに再会する。彼女の父の葬儀があったのだ。

そこで出会った女は、クララで、ビクトルの家までやってくる。

全体が「運命」的な流れで展開するような気がする。

- ・ビクトルとエレナ↓最後は結婚し、いっしょに孤児院を運営する
 - ・エレナとダビド↓結婚／離婚
 - ・ダビドとクララ↓映画ではその関係が明かされるだけ
 - ・サンチョとクララ↓夫婦／不倫／相討ち
 - ・ダビドは孤立し、サンチョは死ぬ
- (東宝本社試写室)

1998年08月03日(1)

ピガール (Pigalle/1995/Karim Dridi) (カリム・ドリディ)

最初のシーン…女が走っている。(なぜ?)アラブ系の子供と青年がひったくりをする。ストリート・ワイズの間がいい。だが、殺人事件がたびかさなるにつれ、少しすべてがお話っぽくなる。

街の男と女の屈折したやりとりや、倒れている者のポケットからものを盗む感じは生き生きと描かれる。

せむしの「帝王」の怖さは虚構的。

オカマの年老いたシャンソン歌手と若者とのやりとり。

ポルノ屋のオヤジや、名調子でアナウンスするポルノ屋の兄ちゃんなんか、なかなかいいのだが、ジャン・ギャバンの映画のようになってくると、いただけない。サスペンスっぽい部分を省略すると、いい映画。

最後に、女が自転車に乗り、アラブ系の子供と楽しそうに街を進んでいくシーン、ちょっと唐突。
(TCC試写室)

1998年08月03日(2)

北京のふたり (Red Corner/John Avnet/1997) (ジョン・アブネット)

二人の間に生まれる愛をメロドラマ的に描かないのもいい。

この手のテーマだと、いかにも西欧の目から見た東洋(しかも、アジア的・非民主主義的・人権無視的・権威主義的な管理がつづいている体制)のステレオタイプのオンパレードになりかねないのに、これは、ぐっとおさえて、相当いいところにいつている。

古い中国の体質のなかでバイ・リンは、やや西欧っぽいのが、この程度までは許せる。裁判で裁判長が英語をしゃべってしまうのも、おかしいが、許容範囲。

最初の方のシーンで、クラブに行くと、アメリカ的(というより日本的)なクラブがあり、そこで「YMCA」が鳴っている。これは、いまの中国への皮肉?

(UIP試写室)

1998年08月04日(1)

フラッド (The Flood/Hard Rain/Mikael Solomon/1996-97) (ミカエル・ソロモン)

1級のサスペンス。

ダムが決壊を単なるスリル促進剤としてではなく、少し引いた感じで使っている。

浸水した建物にジェットスキーを乗り入れるというアイデアは新鮮。これは、車がビルに飛び込むことを映画にしたときと同じくらいの発明。今後、模倣が出るはず。

初め職務に実直そうな保安官が、最後には、一番ワルになってしまう（ワルだったのではない）という設定の意外性。

思考の余裕を与えないので、なぜモーガン・フリーマンが金を奪おうと決意したのかがはつきりしない。

保安官の方は、長年不遇な扱いを受けてきたことがあちこちで示唆される。

ことあるごとに聖書の言葉を引用するレイ（リッキー・ハリス）が、最後に、「種切だ」と言って、ブルース・スプリングスティーンの言葉を引用する。
（東宝東和本社9F試写室）

1998年08月04日（2）

シークレット 嵐の夜に (A Thousand Acres/1997/Joselin Moorhouse) (ジョセリン・ムアハウス)

これぞ傑作。ジェシカ・ラング、ミッシェル・ファイファー、ジェイソン・ロバーツ、どれをとつてもはまり役。なぜアカデミー賞を取らなかったのか。

最初は、絵に描いたような円満なファミリーに見えるのが、次第にくずれていく。その崩れ方がすごい。父が娘を犯していたこと（ただし、これは、次女の妄想かもしれない）、父の勝手な変心（これも、彼の老いから来る痴呆の一種ともとれる）、次女の夫の死、そして長女の脱出。

最初、まるで女権の拡張など無関係に生きている人々がいる話のようにみせかけて、最後は、女の自律でしめる。妥協の人生を送ってきたというタイプの女性、最後にファーストフードの店で働き、自律したとき、その変化が表情にくみにあらわれている——ジェシカ・ラングのうまさ。
（ギャガ試写室）

1998年08月06日（1）

アイス・ストーム (The Ice Storm/Ann Lee/1997) (アン・リー)

映画は、（あとで出てくるシーン）トビー・マグガイアが、グランドセントラルから乗った電車が嵐でストップし、その車中でコミック『Fantastic Four』を読んでいるシーンから始まる。

70年代を70年代のスタイルで撮ったこの映画は、あのころは、家庭の危機というやつがあったのだな、ということ进行い出させる。いまや危機は、常態化したので。

時代は1973年のアップステイト・ニューヨーク。この時代のミドルクラスの2つの家庭のあいだで起こった出来事を、70年代後半から80年代初頭の

映画がやったようなスタイルで描く。いまは、もう、こんなにまじめに家庭の崩壊を描かない。ある種の代案が制度化されてしまったからである。（法律がらみの規制のもとで別れた妻・夫の子供を世話する・・・）この映画では、まだ、夫婦はあつさりとは離婚しない。その代わり、子供が犠牲になる。

シガニー・ウィバーが『エイリアン』などとは全く違うキャラクターを好演している。ちよつと出るだけだが、セックスするときに表情がいい。

バリバリに凍った樹氷が風でゆれて固い音を立てるのが印象的。

キーパーティを主催する女は、『34丁目の奇跡』で怖い顔をして文句を言う客をやっていた女優。このキーパーティというのも50年代的。（ギヤガ試写室）

1998年08月06日（2）

相続人 (The Gingerbreadman/Robert Altman/1997) (ロバート・アルトマン)

高所からの俯瞰シーン。茶色の大地、少し緑がかった土地。人の気配はない。カメラがゆっくりと動いている。しばらくして、河が見え、橋が見える。1台赤い車が走っている。車のなかで電話をしているらしい声。いきなり、画面に空が映る（車のボンネットに映った空を撮っている）。

法律の専門家である弁護士が、法律にがいじがらみになりながら、別れた妻とのあいだの子供を養育するシーン。

ロバート・デュバルのまわりに集まっているホームレスたちは、なんの一团なのか？

デュバルとベレンジャーは、あまり活かされているとは思えない。

アルトマンにしては、批判的な「思想」がない。

映画が始まるまえに、イスの背中を一度でも（軽くであれ）蹴られたら、さすがにその席を変えるべし。さもないと、映画を見ているあいだ中、ひんぱんに背を蹴られることうけあい。

（ヤマハホール）

1998年08月08日

おまえを喰いたい。 (Deep Rising/Stephen Somers/1998) (ステイブン・ソマーズ)

予想したが、3流のホラー。しかし、画像は、けっこう細かく作っていた。問題は、出てくる人間が、あまり個性がないこと。テレビドラマ的個性。

海に浮かぶ「カジノ」の出し物に日本のタイコがあった。東シナ海という設定だからかもしれないが、この会場の雰囲気は無国籍風。

バケモノは、ダコがモデルのようだが、人を飲み込む口が新奇

飲み込まれて、顔が溶けて出てくるのは、『アナコンダ』のほうがリアル。

オスギとクロが来ていた。

(ヤクルトホール)

1998年08月10日(1)

カンゾー先生 (1998) (今村昌平)

カラーは、少し濃い目。音楽が60年代風だと思ったら、山下洋輔だった。

時代の変化をパノラマ風に見せる努力(軍の横暴、竹槍訓練、小者の日和見、細菌兵器実験、8月7日の原爆)をしているが、その必要はあるか?

柄本が走っているのがいい。(映画の基本は動き)

麻生久美子は、小型ながら、色気がある(最後に鯨に引かれて海中を進むとき、下着が脱げて下半身が見えるシーンはセクシー)

ただ、モルヒネに溺れている世良公則のキャラクターがややぶちこわし。唐十郎も、同じ。軍隊とのハデな撃ち合いは空想的。

柄本があれだけ動いているのだから、アクションはいらない。

(大映試写室)

1998年08月10日(2)

愛を乞うひと (1998) (平山秀幸)

雨が降っており、足だけが映っている——こういう撮り方には、どこか大時代的なものを感じる(監督は1950年生まれだというのに、役者の演技もどこか、昔の伝統を引き継いでいる感じがするのはなぜ?)

(子供が孤児院の庭で紐をまたぐ遊びをしているが、そのときの歌が「小田原提灯ぶらさげて・・・」というのもパターン)

「文部省選定」というから警戒したが、その割りにはよかった。

舞台は、現代と、昭和29(1954)年から33、39(1964)年へ飛ぶのだが、ロケに若干問題がある。場所が西新井や三ノ輪のあたりだから、まだ時代がずれているとしても、ある面があまりに古すぎ(昭和20年代の感じ)、他方は、(これはミスだと思うが)新しすぎる(たとえば、中井と娘が雨のなかを——妻がなじり、泣く——家出していくシーンで、道の奥に高速道路らしいコンクリートの橋梁が見える。また、西新井の引き上げ寮から見える工事現場で、これは、60年代以降にしか使われなかったクレーン車が見える)。

新旧のテレビに映るCMがどちらも文明堂というのは、いかがなものか?

おもしろいのは、現代の原田が、娘を初めて殴り、そのあと、思わず笑みを浮かべてしまい娘に一層軽蔑されるシーン。これは、明らかに子供のとき、母から殴られたことが関係しているはずだが、それが、母の側の心理に同化した結果なのか、それとも、殴られて笑みを浮かべたことが投射されたのか・・・？

西新井の引き上げ者寮のシーンは、「昔、ああいう感じだったなあ」という気にさせるところはある。

原田と子供時代の娘（牛島ゆうき）が熱演。
（東宝本社8階試写室）

1998年08月11日

エデンへの道 (Der Weg nach Eden/Robert Adrian Pejo/1995) (ロバート・エイドリアン・ペジョ)

（明らかに）火葬の釜の中。炎が見える。ビデオドロール風の重くあやしい音楽。

解剖医ヤノーシユは、朝の4時半に出勤する——そういうことができるのはいいではないか。

葬儀に74288フォリント。

解剖された遺体は丁寧に縫い合わされるが、取りはずされた臓器は、めちゃめちゃに突っ込まれて戻される。

見事な魚さばき。

最後のシーン…解剖医ヤノーシユが骨壺をもって庭に現われる。中央の柱のような台のうえにそれを置く（止め付ける）。すぐにその回りに噴水がたちのぼる。そして、次の瞬間、骨壺から勢いよく骨粉が四方に噴射し、噴水の水にまじって庭に放射される。
（ユニジャパン）

1998年08月12日

気まぐれな狂気 (Truth or Consequences N. M./1997/Kiefer Sutherland) (キーフアー・サザーランド)

音楽と音の処理がへた。テンポはいい。

人がキレたり、狂ったりする瞬間の描写がいい。

ロッド・スタイガーの演技は、短いが、熱が入っている。これを「演劇的」というなかれ。しかし、キーフアーが、最後にあまりにあっさり殺されてしまうので、拍子抜けした。もつと、しぶとく生き残ってもよかったはず。

マーティン・シーンが、銃を撃ったことのない男に撃たれたときの表情
（「まさか！」と言いつう）がうまかつた。
（ソニー試写室）

1998年08月18日

ワイルド・マン・ブルース (Wild Man Blues/1997/Barbara Kopple)
(バーバラ・コップル)

ウッディの映画との距離のなさに驚く。ここには、閉所恐怖症で、バスルームに神経質で、あらゆることにナーバスになるウッディがいる。

その彼が、最後の演奏地のロンドンでは風邪をおして演奏しなければならなかつた。

ヴェニスのゴンドラに乗っていても、心おだやかではない。

毎日、決まつた菓を飲む。

両親も、みな、映画に出てきた「父」であり「母」である。ユダヤ系の典型でもある。

ウッディは語る、「映画作家は、自分の思春期を撮る」のだ、と。

ヴェニスでレストランに夕食をしにいくとき、1人のレポーターが写真を撮ろうとすると、「いまはダメ」と言い、その男が去ると、スン・イーに、「あいつの fucking chins を殴ってやろうか」とつぶやく。彼の映画で fucking が語られることはほとんどない。

クラリネットの演奏は、そんなにうまくはないが、ところどころ、彼は、わざと3枚目的な演奏をしているのではないかと思わせるところがある。

イタリアのトリノで、コンサートのスポンサーである電話会社の上役にうんざりする様、その会場の最前列におざりで来ている人の感じがよく撮られている。（松竹第一試写室）

1998年08月19日

TOKYO EYES (1998/Jean-Pierre Limosin ジャン＝ピエール・リモザン)

東京という都市を「乱視」的な眼で見ているところがいい。それは、吉川と武田が親しくなりはじめぐらいのところまで続く。が、それでも、電車のなかや、朝の街頭（ゴミ回収車が来る）などのさりげないシーンは新鮮。

通行人、店員（本屋）やバスの運転手の対応、クラブの客の選別、「おれもゴミなんだ」といつてゴミのそばに座つていてもそれを無視して機械的に行動するゴミ回収作業人の態度等々、いまの日本のイヤなところを切りとつてはいるが、それがこの映画のメインではない。

もつと雰囲氣的なものをとらえること。

若い男女のセックスに依存しない関係が生き生きと描かれている。

吉川が武田のやっていることを知っても、吉川には意識の変化がないのいい。同様に、吉川の兄が刑事であることも実感が無いのいい。

吉川ひなのの発音…「タクシー」↓「タクシ／スイ」（東北弁のなまりではなく、中国語の発音に近い）、「もしもし」↓「もシ／スイもシ／スイ」、「まだ」↓「ま／ムだ」

吉川が武田の部屋に来て、びっしり並んだLPのまえで、「音楽ないの？」と言うのは、傑作。彼女にとって、「音楽」とはCDなのだ（しかし、この設定は月並みではないか？）

吉川も武田真治も、（たぶん）脚本にない台詞をしゃべったときがいい。

ビートたけしの出演は意味がない。
（メディアボックス）

1998年08月20日（1）

キャラクター 孤独な人の肖像 (Karakter/1997/Mike van Diem) (マイケ・ファン・デーム)

父親の時代の終わりのための鎮魂歌

父親とは、自分を相手が殺したくなるような気持ちにさせながらも規律や決まりのモデルを示さなければならないのか？

ドレイブルハーブンは、市民に対しては法律の万人として「父」であり、父であることを拒否される女性の息子に対しては、自分を憎悪しきるほどの屈折したやりかたで「父」を演じる。

父は、息子に殺されるべき存在なのか？

「邪魔ばかりしてきたじゃないか」というヤコブに対して、「協力だったのだ」と言葉少なく語る。
（メディアボックス）

1998年08月20日（2）

カフェ・ブダペスト (Bolshé Vita/1995/Lbolya Feket) (フェケティボヤ)

寒々した港のシーン

89年の解放がいかに世界を変えたかをひしひしと感じさせる

ワジム (Vadim) を演じる Igor Chernievich のテーナ演奏はなかなかいい

ブタペストが交流点になり、そこに集まってくるロシア・イギリス・アメリカの若者を描く

ハンガリアにとってロシアは侵略者の記憶がある。89年になって、ロシア人は、ある種の難民としてブダペストに来たが、やがてロシア・マフィアも来る。(大映第2試写室)

1998年08月21日(1)

地球は女で回っている (Deconstructing Harry/1997/Woody Allen) (ウッディ・アレン)

アーニー・ロスのボーカル(伴奏はデイブ・ブルーベック?)をバックに、ジュディ・デビスがタクシーを降り、怒りをあらわにした表情で門に向かうシーンが、最初のクレジットタイトルでくり返し現われる。

作家である主人公が「書けなくなった」ということと、彼が(セラピストに告白する)「現実の世界と想像の世界との区別がつかなくなった」ということは同じ問題の二つのあらわれかた。

この映画では、アレンがfuckingを言う回数が多い。

タイトルの“deconstructing”は、流行の「脱構築」理論の概念を揶揄している。

ウイスキーを飲むシーンも、いままで多くはなかった。

前妻と子供のことと争うシーンに、“West End West”のサインが見える。

戸田奈津子の字幕で、言わずと知れたクリフォード・オデッツの戯曲のタイトル“Waiting for Lefty”がサミュエル・ベケットの「ゴドーを待ちながら」になっていた。ベケットはオデッツをもじったのに、ナツチヤンはオデッツを知らないのだろうか？

姉(キャロン・エアロン)は、いかにもという感じのジュイイッシ・タイプ。彼女が、ハリーを批判して、「あんたなんか、cynicism, nihilism, sarcasm, and organismにしか関心がないでしょう」と言っ。

技法的に面白いのは、ロビン・ウィリアムスの顔がボケてしまう(ヘンリーも、一時同じ症状を呈する)ところ。彼は、映画俳優で、最初は、撮影中に彼の顔だけがピンボケ(not focus)になってしまうという現象が起こる。これは、自我論的・表現論的に実に示唆的である。

映像のリアリティを第1の基準にすれば、「自分に自信がない」、「自我がいまいな」人物は、その顔がピンボケになる。

例によって「女とセックスすること」にしか関心のない男という基本設定。

映像が途中で飛ぶのが気になった(つなぎが変)。

(松竹第1試写室)

1998年08月21日(2)

ムーラン (Mulan/1998/Barry cook, Tony Bancroft) (ハリー・クック、トニー・バンクロフト) 9/26-

中国に関係があっても、中国を無視して描くのもありといういかにもハリウッドらしい映画。身ぶりも発想も、まるで、チャイニーズ・アメリカンの3世という感じ。

これだと、中国の女は、みんなチャイニーズ・アメリカンになったほうがいいという感じ。

口の動きはデリケートで、米粒を少しだけ箸にとって口に持って行くような描写でも、木目が細かい。しかし、『アナスタシア』ほどではない。

人物の表情がつり上がっている——中国人の目であるより、朝鮮人の目。

不思議な美しさと感動のあるシーン・ムーランが髪を刀でばっさり切るシーン、山を爆撃して雪崩を起させるシーン

明らかにエディ・マーフィーとわかる声が耳ざわり。そのドラゴンが出てくるあたりから、全体が、昔のデイズニー節になってしまう。

(ブエナビスタ試写室)

1998年08月25日

プライベート・ライアン (Private Ryan/1998/Steven Spielberg)
(スティーブン・スピルバーグ)

戦争の「残酷さ」を描こうとしたというふれこみにしては、あまりに美しい。セピアっぽい、コントラストを落としたヤヌス・カミンスキーの映像が目を引く。

オマハビーチの激戦は生々しくえがかれているが、わたしには、『フルメタル・ジャット』や『プラトーン』の方が、戦争の残酷さを生々しく、残酷に描いていたように思う。つまり、カミンスキーの映像のせいか、血に染まった海、手や足のちぎれた死体の散乱すら「美しい」のだ。

むしろ、戦争の馬鹿らしさは、そもそも軍の政治的効果から4人兄弟の1人を戦死させないために8人の特命隊の命を危険にさらすということを平気でやる軍の決定に現われている。この戦いには、(ナチスへの憎しみは部分的に現われているにしても)虚しさしかないはずだが、それでも、使命をなしとげたという点は「充実」感として描かれる。——だから、徹底的に虚しさだけを描いている点では前述の2作品の方が上だと思うのだ。

いいのは、老ライアンが家族とともにミラー大尉(トム・ハンクス)が葬られている軍人墓地を訪れるシーンだろう。最後に、若きライアン(マット・ディロン)を下方から仰観した映像が、現在の老ライアンの顔に溶複していくところ。(それにしても、この1、2年で老け役を作るマイキップ技術は飛躍的に上が

った)。彼は、最後に、「自分の人生は有意義だったのか？」と自問し、泣く。結論的には、虚しさが描かれているのだが、映画の出来が「うますぎる」。

狙撃兵ジャクソン2等兵を演じたバリー・ペッパーは秀逸。
(日本劇場)

1998年09月03日

キスト (Kissed/1996/Lynne Stopkewich) (リン・ストップケウイチ)

スタイルは語りの形式。子供ときは子供の声、成人してからはその声——とすると、その時間系列はどうなっているのか？

子供のときから死体(小動物)愛好がある、長じては人間の(特に男性の)死体愛好(ネクロフィリア)に深入りする女性を描くが、どこか信仰的な臭いがいして、鋭さに欠ける。あつかっている題材のわりに映像が平板なのだ。

たぶん、それは、視点の背景に強固なキリスト教的観点が隠されているからではないか？

少女時代と成長した時代のサンドラの顔が全然似ていないというのは問題。

死体が物体ではないことをくり返し強調するのはいい。その点で、葬儀屋の死体処理も、解剖学講義の解剖も、死体を物としてしか見ていないことにサンドラが異議を感じる。「気持ちわるくないよ。死んでいるんだから」という言い方。(シネスウィッチ銀座2)

1998年09月08日

ミスター・フリーダム (Mister Freedom/1968/William Klein) (ウィリアム・クライン)

最初のほうはけっこういいのだが、後半古さを否めない。低予算ということもあるだろう。キッチが活きていない。風刺はよくわかるが、わかりすぎるところが古い。68年にはあった毒がきかないのである。

最初の方の小型テレビの使い方(MOLEをパロっている?)はうまい。パリに来るまでいい。パリに来てすぐフリーダムが家族で写真を撮っている日本人からカメラをひったくるシーン——あれは何か？

批判的に撮られているスーパーマーケットも、いまでは批判にならない。

後半でも、デモの映像を使ったところはいい。

イブモンタン(フォーミダブル)がいい笑いをする。

アメリカが、「働かざる者は食うべからず」で、自分が獲得したものを人に分け与えようとしないうこと、自分が窮地に陥ると、相手を巻き添えにして、「これはおまえがさせたのだ」と賞して自滅する傾向——このへんを批判するのはあたっているが、インパクトがない。

つねに「アーメン」を言うミスター・フリーダムとキリスト教Ⅱアメリカ帝
国主義という定式はある。
(徳間ホール)

1998年09月11日

モンタナの風に抱かれて (The Horse Whisperer/1998/Robert
Redford) (ロバート・レッドフォード)

画面が美しい。力作である。受けること請け合い。アカデミー賞まちがいない。長さが気にならない。ゆるやかだが、そのなかで何かが変わっていく時間の必要にシンクロした時間の使い方。

安楽死への異議を馬を通じて示唆する。馬といっしょに安楽死させてと言う娘 (スカーレット・ヨハンセン)。

馬を癒し、人間を癒す。「まじめ」で、メロっぽいところもあるのだが、おさがきいている。モンタナの「自然」生活がかなり理想化されているし、こういう生活は、おそらく、映画のなかにしかないのだろうが、それが気にならない。

アニー (クリスティン・スコット・トーマス) が、娘と馬を連れてモンタナに行く途中、墓がある場所に立ち寄る。ここはどこか？

「ママに13才のときがあったの？」と皮肉を言う娘。

ドボルザークの協奏曲のLP
(ブエナビスタ試写室)

1998年09月17日 (1)

ネネットとボニ (Nenette et Boni/1996/Claire Denis) (クレール・
ドウニ)

アップの画面が多い。音と匂い／臭い―身体性への意識が強い。

車が店になっているピッツァ店でピッツァをこねるボニ (グレゴワール・コラン、非常に繊細な演技) の手と粉の動きはセクシー。これが、セックスや最後の赤ん坊の身体につながる。

父親のわからない子供を宿しているネネット (アリス・ウーリー) が産院の場面で出てくる超音波の装置の音と、ボニがもらったコーヒーマーカーの音が混合されて、使われ、シニール効果を出している。

パン屋のおかみ (ヴァレリア・ブルーニ・テデスキ、ダイアナに似ている) が、ボニの夢想ともとれるシーンで、人と人とを結びつけるのは化学物質だという。彼女は香水をつけず、体の匂いを大切にしているという (これは、ボニの好みーだから、彼の空想ともとれるーそうした位相の異なる映像が混じる)。自分の匂いが好きなボニ。

最初無関係に並行描写で紹介される兄と妹は近親相姦をにおわせる。最後に生まれる子供は彼の子でもいい。(TCC)

1998年09月17日(2)

ブギーナイツ (Boogie Nights/1997/Paul Thomas Anderson) (ポール・トーマス・アンダーソン)

70年代の”バンド”感覚がいい。バンド感覚とは、楽団のことではなく、ファミリーでも組織でもないつながりのことだ。80年代には、それは崩れた。それは、身体への執着があるから、この映画のようにポルノ映画の製作「ファミリー」(バンドの意)とそのスター(の舞い上がりと凋落)を主題にしているのは、実に70年代적이다。「ファミリー」が、

音楽、ダンス、ファッション、役者の配置は、オタク的なDJ感覚で選ばれ、奥が深い。バート・レイノルズが演じる監督の家は、70年代的なフリースペースで、地面でセックスしているのを囲んでみたり、AIDS以前のフリーな感じがなつかしい。すぐやっちゃう時代。こういう時代が崩れていくプロセス、映画(話はポルノだとしても)が次第にビデオに食われていく時代の変化もリアリティがある。

選曲のうるささにもかかわらず、声がワンポイントマイクで採ったような感じなのはなぜか?最後にマーク・ワールバークが、鏡の前で自慢のペニス(35センチとか)を出すところで終わるのだが、この必要なシーンでボカシがかかる。むろん、長さは見えない。日本には、70年代はなかったのである。(ギヤガ試写室)

1998年09月21日

従妹ベット (Cousin Bette/1998/Des McAnuff) (ブス・マカナフ)

最近、『仮面の男』、『マスク・オブ・ゾロ』のようにヨーロッパをあつかったアメリカ映画がよく作られる。数の問題よりも、そういう志向があるということ。

ジェシカ・ラングはうまいが、もう1ランク上の演技を期待した。ジェラルディン・チャップリンは、最初の短いシーンながら、臨終の女(本当に痩せこけて)を迫力ある演技で差をつけている。

ナポレオン以降の「帝政貴族」も「由緒ある」貴族も没落しつつあった19世紀なかばの時代。ベットは、そのなかで階級の解体に手を貸している。ジェシカの醒めた目は悪くない。ただ、ここで描かれる階級には、たとえばヴィコンティが描いたような奥行きや退廃がない。

衣装係(ジェシカ)も彫刻家(アデン・ヤング)も手仕事に関わっている点で他の有閑貴族とは違う。

この映画から、逆に、バルザックの世界を思う。はてしなく借金をし続けるヘクター家、高利貸の暗躍、新興事業家の台頭、爆発する民衆蜂起。ベットが仕組む人の関係、金の操作。原作を読み返したくなる。

最初は、かなり演劇的な気がした。
(FOX試写室)

1998年09月22日

アウト・オブ・サイト (Out of Sight/1998/Steven Soderbergh) (ス
ティーヴン・ソダーバーグ)

『セックスと嘘とビデオテープ』や『カフカ 迷宮の悪夢』を作ったあのソダーバーグとは思えないテンポと内容。フラッシュバックのシーンにソダーバーグらしい凝りが見られるが、全般的にアクション映画の撮り方。

ジェニファー・ロペスがとにかくカッコいい。

クルーニーが地面に投げつけるネクタイ、もてあそんでいるライター、ロペスが父親からもらうピストルなどなど、小物にも凝っている。

刑務所内の雰囲気。

最初の方で、脱獄さわぎにまきこまれたロペスが、詰め込まれた車のトランクのなかでクルーニーと『ボニーとクライド』(俺たちに明日はない)や『コンドル』の話をするとところが笑える——甘くしたタランティーノ感覚。
(UIP試写室)

1998年09月28日

Xファイル (The X-Files/1998/Rob Bowman) (ロブ・ボウマン)

前半は猛烈いいテンポ。連邦ビルの爆破は、現実の事件とダブっておもしろい。陰謀の奥深さが効果的。しかし、段々底が見えてきて、なんだという感じが出てくる。マーチン・ランドーの使い方がそのことを象徴している。

北極(?)の基地は、ちょっと『エイリアン』的。ダナ・スカリーが一旦凍らされて、それにモルダーがずぶりとワクチンを注射すると息を吹き返すというのはあまりに無理な設定。しかし、その基地が爆発・陥没して、そこから巨大なUFOが飛び立つシーンは、意外性があって感動的。

ひと気のない場所(兵器になる蜜蜂を飼っている施設、あやしいタンクローリーを運ぶ貨車が走る広大な風景、一面雪と氷の北極?・・・)の描写はなかなかいい。

モルダーとスカリーは、友達でも愛人でもない職業的「パートナー」であることに意味がある(これは、テレビ・シリーズからの継続)。だから、ふたりは、唇を合わせるキスをしない。感極まってもキスの場所は額なのだ。だが、この作品では、その一線を越えそうになるところがある。が、唇を合わせそうに

なる瞬間に邪魔が入る。結局、瀕死のスカリーを助けようとモルダーが口移しの人工呼吸をするシーンで基本路線を維持する。

今回、ロンドンに本拠を置く「謎の組織」のメンバーが顔を出すのが、ちょっと出しすぎ。『Xファイル』シリーズは、究極のところをつねにあいまいにしておくといいのだから、こういうやり方は、全体を浅薄にする。
(FOX試写室)

1998年09月29日

フェイス (Face/1997/Antinia Bjord) (アントニア・バード)

表面は、街のギャングとその仲間たちの仁義／信義や裏切りの話だが、物語の根底にベルリンの壁崩壊後の政治状況を置いているのが通常のギャング映画と違う。

80年代に、活動家である母の影響でしばしばデモに出ていたレイ(ロバート・カーライル)の意識には、ギャングの仲間たちと何をやっている、そのころのことがフラッシュバックする。母は、依然として活動が続けており、いまはクルド人差別の問題と戦闘っている。レイの恋人コニーも、母の仲間である。母からすれば、息子は「転向者」である。その母に、警官に追われたレイが、金と車を貸してくれと泣きつくシーンがある。

政治活動での連帯性・同志愛とギャングの仲間意識との違いが特に浮き彫りにされるわけではないが、「仲間である」ということは、根底において同じだという発想がこの作品の基底にある。

警官に追われる例の意識に、「労働者は負けない」と叫びながら警官隊に規制されるデモ隊の映像がよみがえる。
(メディアボックス)

1998年10月02日

ぼくのバラ色の人生 (Alliez danser!/1997/Alain Berliner) (アレクサン・ベルリネール)

きわめて自然に女の子になりたいと思っている男の子リュドヴィックが、ごく自然にやることで周囲を混乱させる。別にゲイであることの権利をつっぱって主張するのではなく、ごく自然に、淡々とユーモラスに描いている。(生物学的に)男である子供が、女であろうとしたとき、いかに社会の常識といったものがあるかを、さらりと見せてくれる。

郊外の平均的な家庭のガーデンパーティーの光景や、家族生活、近隣との関係が気ばらずに撮られている。リュドヴィックのことをわかってくれる祖母をのぞけば、特に個性の強い人間は出て来ない。

そのことも一因になって職を失った父親が復職し、別の町日に住むことになり、一家が引越すと、そこに男の子のような娘がいて、その子と親しくなるだろう暗示で映画は終わる。

タイトルのせいで、しばらく敬遠して見なかったのだが、意外におもしろかった。

(ギヤガ試写室)

1998年10月05日(1)

ワン・エイト・セブン (One Eight Seven/1997/Kevin Reynolds) (ケヴィン・レイノルズ)

ブルックリン・ブリッジの俯瞰。軽快に自転車走らせる中年の黒人。マンハッタンに入り、高校の構内に入り入れ、教室に入る。ニューヨーク・ウェイ。授業時間が迫っていたということもあったが、これには、魂胆があった。自転車を逆さにし、生徒に車輪を回させて、慣性の体験をさせようと計画していたのだ。それは、成功し、ふだんは言うことをかかないワルガキが感動してこの教師を尊敬の目で見える。しかし、この教育熱心な教師が、刺される。最悪の生徒を落第させたのを恨まれたのである。速いテンポで、この教師GIIガーフィールド(サミュエル・L・ジャクソン)の前歴を紹介するこのイントロの部分は見事。

15か月後、彼が、ロスの高校に代用教員として再就職するところから物語の本番。ワルガキがなかなかいいつらがまえをしている。

白人女教師との出会い。「学生はお客さん(クライアント)」だといって抜本的な手を打たない校長。いまは金のためだけに教師をやっているジョン・ハード。彼って、ちょっとハーベイ・ケイテルに似てる。昔はツッパリだったが、いまは作家になるうちしている(しかし、ときどき売春まがいなこともやっている)女子生徒リタ。

物語は、クラスのなかのツッパリ・グループとの対立をめぐって進むが、この映画の基本に、キリスト教信仰がある。Gは、終始モラリシュである。映画の解説では、やっていないように書いてあるが、彼は、グループのリーダーを殺し、もう一人に注射器を付けた矢を射って眠らせ、指を切り取ったはず。それらは、「罰」なのだ。だから、最後は、彼が「殉教」する。

グループのワルの一人セイザーにロシア・ルレットを迫られた彼が、何べんもこめかみに引き金を引いても弾は出ないのにびびったセイザーは、「今度はお前の番だ。なんでお前はやらないのか、それでも男か」と挑発され、苦しげに本音をはくシーンがいい。

彼は、「男」としてかっこつけるしか生き方がないと苦しげに言う。すると、Gは、「おまえもマチズモの犠牲者なんだな」と言って、「じゃあ、おれが代わってやる」と、いきなり引き金を引く。

クリス・デュリダスのクラブDJ感覚の選曲がいい。

高校を荒廃させている理由の一つが、現代の過剰弁護士社会化であることもこの映画で示唆されている。教師は、生徒が盗みを働いたとしても、警察の許可なしにうかつにそのロッカーをチェックできない。教師が訴えられ、学校が賠償責任を負うケースが激増しているから。
(メディアボックス)

1998年10月05日(2)

アルマゲドン (Armageddon/1998/Michael Bay) (マイケル・ベイ)

またしても爆発と破壊をCG技術に頼った「超大作」。ニューヨークやパリの破壊のシーンは、定型。米とロシアの宇宙船のドッキングのトラブルは余分。ばかっている。ロシアの技術への皮肉？飽きる。大体、ブルース・ウィリスが出るものでいいものはない。CGシーンには、いいものもあるが、イマジカの「日本一」の試写室で見ると、音だけが派手で映像が逆に痩せて見える——これは、CGに頼った映像の特徴。

この作品は、地球の破壊や宇宙がテーマであるようにでいて、その実、アメリカのポピュリズムの精神、チーム、連帯の精神のようなものを基底にしている。国家よりも仲間、アウトローの精神。ファミリィがどう組まれるか。I am with you.『ヒート』では、あっけなくデニロに殺されてしまうウィリアム・フィシユナーが演じる軍人が対比的。彼は、国家の命に盲従しようとするが、ウィリスは、「ここまで来て中央の命令をきくのか」とウィリスは言う。そして、それが、地球を救うことになる。この場合、地球の危機なんかではなく、ロスビル(『ダイハード』)の方がよかった。

リブ・タイラーはいい演技をしている。ステイブ・ブシェミーは、ウィリスを食う演技。
(イマジカ)

1998年10月06日

宋家の三姉妹 (The Soong Sisters/1997/Mabel Cheung) (メイ・シル・チャン)

まず、NHKの大河ドラマのタッチが思い浮かんだ。(日本の協力はフジテレビだということを知った)歴史の流れを啓蒙的になぞるからだろうか？姉妹の物語に注目するといったやりかたのためだろうか？

映画では、宋家の3人の娘たち(靄齡アイレイ、慶齡ケイレイ、美齡ビレイ)がアメリカ留学で身につけた自由な精神で、自発的にそれぞれ孔祥熙、孫文、蒋介石と結婚したことになっているが、実際には、相当な根回しがあったように思う。つまり、中国の中枢の力を宋家がにぎるという意志が働いたということ。また、それぞれのなかに有名人志向があったという側面は、美化され、(美齡ではさすが美化しきれなかったが)省略されている。

いずれにせよ、姉妹の関係のなかで中国現代史の異質な部分が共存し、たがいに交流しあっていたというところはおもしろい。

役では、ミシェル・ヨーが一番、うまい。

『愛を乞う人』でさえ、レイコ・クルック／ドミニク・コラダンのような特殊メイクのエキスパートを使っているのだから、香港・日本合作のこの作品が、その辺の手を抜き、役が老けていくにつれ、見ていて気恥ずかしい感じをさせられるのは、解せない。

冒頭の子供時代の描写は美しい。

(東宝東和本社9F試写室)

1998年10月09日

恋の秋 (Conte d'Automne/1998/Eric Rohmer) (エリック・ローメル)

一見、「フランス語初級講座」風のはっきりした発音とからみのない会話とシーンで進行するが、やがて、気づくと、ロメールの独特のユーモラスで、愛すべき(豊潤な)日常世界に魅惑されているのを感じる。見事である。ベアトリス・ロマンとアラン・リボルのからみがうまい。

試写の途中で席を立った人がいたが、この作品は、ワインのように、こちらがその気になってやさしく、ゆっくりつきあわなければ、相手もおいしくなっていく。はくれない。

最後の葡萄の収穫祭のシーンで、そこで、結ばれることが確認されるはずのロマンとリボルをあえて画面に出さない。バンド演奏のシーンを前面に出す。(メディアボックス)

1998年10月12日(1)

ヴァンパイア (Vampire/1998/John Carpenter) (ジョン・カーペンター)

あのカーペンターが作ったというので、期待して行ったが、がっかりし、驚いた。ジェイムズ・ウッズ、マクシミリアン・シュエル、特にダニエル・ボールドウィンとシェリル・リーはよくやっている。これでは、ただのスプラッター・ムービーである。しかも、人体を残酷に切り刻み、物以下にあつかうのを映像にしたいだけに作ったような映画。

バチカンが吸血鬼刈りに資金を出しているとか、14世紀の吸血鬼が復活して、黒い十字架を奪いに来たとか、いう話はあるが、全くひねりが無い。

あえて見るべきものがあるとすれば、チーム性か。吸血鬼刈りの精鋭部隊が吸血鬼に壊滅させられたのち、生き残りの1人とたまたまいあわせ、吸血鬼にかまれた売春婦、いやいや仲間にさせられた若い神父の混成部隊。

しかし、そのチームは、本来の組織は（吸血鬼として活動するノウハウが出ている。
（ヘラルド試写室）

1998年10月12日（2）

アンツ (Antz/Eric Darnell/1998) (エリック・ダーネル、ティム・ジョンソン)

明らかにクリス・ランドレスの『The Story of Franz K.』の影響が濃厚なのに、彼の名はクレジットにはなかった。SGIが深く協力しているのだが、SGIのシステムには、クリスの作ったものは自明にインプットされているということだろうか？ Z（ズイ）の（ちよとE.Tにも似た）顔、表情、声の反響しかた、みな似ている。むろん、ストーリーは、ランドレスのものにくらべると単純であるが。

アリが巨大な球を作ることとか、無数の数珠つなぎになるところの映像、「インセクトピア」に行き、アリの眼で人間環境を見るシーン……

「コロニー」を「王国」と訳しているのは、よくない。

インセクトピアがニューヨークというのは、アレンへのサービス？
（UIP試写室）

1998年10月13日（1）

鮫肌男と桃尻女 (1998) (石井克人)

映像や設定、小道具の工夫やアイデアはおもしろいが、役者がそれらについていけない。

郵便局に強盗に入り、ミニカセットレコーダーを操作しながら、要求を出すところは秀逸。鮫肌黒男を演った浅野忠信と桃尻トシコの小日向しえは悪くない。脇でオタク的、癖にこだわる（指を鳴らしながらしゃべる）とか、変態的な奇妙さを出さなければならない我修院達也、島田洋八や寺島進が力不足。

冒頭に出るブランアン・L・ワイスの言葉（4000年まえからあなたを知っている・・）は、何の意味があるのか？

（メディアボックス試写室）

1998年10月13日（2）

始皇帝暗殺 (The First Emperor/1998/Chen Kaige) (チェン・カイコ
ー)

古典的な映画の迫力。役者もパワフル。実戦のシーンは、CGのとは大分ちがう。まるで、発生機のエイゼンシュタインという感じ。シュピルバーグも真つ青。ただ、こういう映画は、相当の（国家規模の）組織力がなければ撮れないか

ら、どこか与えられたものを享受する感じは残る。現に、戦闘シーンや整列する兵士のシーンでは、軍が協力している。

大河ドラマの素材だが、そういうものには堕していないところがすごい。しかし、こういう映画は、始皇帝的統率力と権力がなければ作れない。

最近のカタストロフものは、みなCGを使うので、話や音はデカいが、興行きは浅い。

国家統一の代償。死の観念が根本的に違う時代。剣で勝負して、相手が温情で命を助けようとする、自ら剣を突き刺して死んでしまう……。末代の復讐を恐れて家系を絶ってしまう。

冒頭のシーン…暗殺プロの荊軻が一家を惨殺しに行き、盲目の少女だけを見逃そうとすると、彼女は自ら鑿を腹に突き刺し、「抜いてくれ」といつて荊軻が近づくと、その鑿で刺そうとする。失敗するが、最後の言葉は、「左ききとは気づかなかった」。

(ヘラルド試写室)

1998年10月16日

アイ・ウォント・ユー (I Want You/1998/Michael Winterbottom)
(マイケル・ウィンターボトム)

さりげなく、やがて激しくというのがウィンターボトム流。今回も同じ。映画の眼は、母が死んでから口をきかなくなった(たぶんバルカン半島出身の)少年ホンダ(ルカ・ペトルシツク)。趣味は、盗聴。BSF(?)のオープンデッキやパラボラ式の集音マイクも持っている。彼と同居している姉スモーキ(ラビナ・ミテフスカ)は、いつも別の男と寝ている。弟に録音を取らしたりし、2人のあいだには何のわだかまりもない。美容院で働くヘレン(レイチェル・ワイズ)は8年前、男と逢い引きしているところを父親に見つかり、親を殺してしまったということが次第にわかる。罪を着た男マーティン(アレックスサンドラ・ニヴオラ)は、途中まであたかもたちのい悪いストーリーカーのような感じでヘレンにつきまとう。避けていたヘレンが、昔惨劇のあった部屋で、彼を愛していた記憶がよみがえったかのように彼を受け入れ、セックスをするシーンは非常にリアル(しかし、挿入している身ぶりの際にパンティが下ろされていないのは、不自然。ひよっとしてマーティンのペニスは、パンティまで突き通してしまったのだろうか?)

構造的に見ると、ヘレンは、ホンダを子供のように愛し、「ママだと思いたい」と言い、そのときから、マーティンは、昔の恋人から「父」の位置に追いやられたのだ。だから、保護監察官からヘレンに再び近づいたことをとがめられ、町から出ることを命じられ、ヘレンにも拒否されて、彼女を殺そうとし、助けたホンダの一撃で倒れたマーティンを器物で殴打し、殺してしまうのは、必然だった。それは、「父殺し」なのだ。ウィンターボトムには、潜在的に「父殺し」のテーマがある。

(ヘラルド試写室)

1998年10月19日

学校Ⅱ (1998) (山田洋次)

学校シリーズというより、いや山田洋次映画というより、大竹しのぶ映画。

学校も山田節もぐっとおさえて、大竹しのぶを全面展開させたのがよかった。オープニングのクレジットが出るまえのイントロは、山田洋次の映画ではないかのような鋭さがみなぎっている。

山田式の抒情に流れるスタイルは随所にあるが、田中邦衛やケーシー高峰、中村メイコといったパターン化されて演技に墮しやすi役者をただの脇役にまでぎりぎりおさえこんだのがよかった。(それでも、メイコの演技はやばいが)。従来だと、この手の役者は、お決まりのずっこけたクサイ演技を無神経にくりかえすのだ。

秋野暢子(小林稔侍の別居中の女房役でちらりと出るが、あとは自殺をはかったということが間接に知らされるだけ)、小林克也(冒頭に経営コンサルタント役で出るがそれっきり)というふうに、ぜいたくな使い方——しかも、それほどくはない使いかたをしている。

しのぶの息子は幼児自閉症のまま成長したという設定で、いつも独り言のようなことを口にしていて、最初ひどく不自然なのだが、それが気にならなくなる——こういうところが、不思議な作り。

それにしても、この映画でも出てくる「そうする以外に会社が生き延びる方法はないので、ご理解ください」というリストラ退職を求める決まり文句は、考えてみると全然論理をなしていない。

山田洋次にとっては転機になる作品。

(新宿松竹)

1998年10月20日

時雨の記 (1998) (澤井信一郎)

冒頭の屏風の絵のようなバック、一定の情感を強制するもったいぶった音楽(久石譲)。こう来て、「大人の愛の物語」(パンフレットの言葉)というわけで、吉永小百合のほうは、鎌倉の古い和風の家に一人で住む花道の師匠という設定から、着物を着こなし、和歌に通じ、器や由緒ある店が似合う端正で気品のある古風な女がおのずから浮かび上がってきて、現に、吉永小百合はそういう——いかにも原作者中里恒子らしい国文学少女的スノビズム丸出しの——キャラクターを演じようとしている。

しかし、これは、吉永には無理というものである。着物の着こなし、花に缺みを入れる手さばきは容認しよう。顔もまあ、これでもいい。しかし、吉永のくぐもった声(この映画の音声の取り方が中央に集中していることも手伝って)、「品格」とは無縁の「庶民的」にきまじめなものごしは、このキャラクター向き

ではない。この映画化は吉永の年来の夢だったようだが、それは、見果てぬ夢というものである。

渡哲也のほうは、そういうあこがれの対象のような女についてめぐりあう相手だから、相当泥臭くてもいいのだが、それにしても、「セコムしてますか」の長嶋茂雄に幾分似ている顔つきで出てきて、西行がどうのこうのといわれると、この映画の世界全体がひどくうそくさくなってしまふ。

明らかに、映画の一部には、仕事と会社一方でやってきて50の坂を越えた「企業戦士」の反省といったテーマが隠し味になっている。だが、だからといって、妻に対して、「これからは残りの人生を心のおもむくままに生きたい」というだけの描写では、ただの身勝手としかうつらない。

おまけに、啓蒙精神を発揮して、ゴッダにニュースのクリップ映像をはさみ、時代を教科書風に解説する。やめてよ、と言いたくなる。

素朴なリアリズムに寝そべった作品なのに、たびたび狭心症の発作を起こす渡の額には、汗の滴ひとつないというのもうかつである。

*京都の「おぐら」、「しる芳」という懷石料理屋、「たちくい」とう花器屋が出てくるが、実在ではない。
(東映試写室)

1998年11月12日

ジョー・ブラックをよろしく (Meet Joe Black/1997/Martin Brest) (マーチン・ブレスト)

音楽も効果音もなにも聴こえない、ただ空気の音がかすかにしているような静寂が続くシーンがあるのが、印象的。

間延びしているといえはいえるし、ブラッド・ピット好きのファンへのフエティシズム的サービス(となりの中年女性の観客は、もう、ブラッドがかわいくてたまらないという感じで、ブラッドの動きの一つひとつにククという笑を浮かべていた——こういうのを、「母性愛をくすぐられる」というのだろうか、わたしには、わからない反応)にすぎないとも言えるが、ジェットコースターに乗せて、これでもか、これでもかというハリウッド映画とは一味ちがうリズム感を作りだしてはいる。

アンソニー・ホプキンスが、自分の死になじんでいくプロセスを描くうえで、このような時間の流れが必要かもしれない。しかし、結末は、がっかりさせる。

「死と税金は避けられない」というジェイク・ウェバーのセリフを逆手にとって国税局(IRS)検査官

冒頭の方で、ピットが彼女にみとれて、車にはねられる一瞬のシーンは、これまでになく新鮮で強い印象を与える。

(丸の内ピカリー2)

1998年11月13日 (1)

ラブゴーゴー (Love Gogo/1997/Chen Yu-hsun) (チェン・ユーシユン
「陳玉勳」)

テンポがいかにもフアニー。

カップ麺にホットチョコレートをどろっとかけ、大粒のシナモンをふりかけた味。キツチュだけでできているような映画。

最初、セールスマン(シー・イーナン)が出てくるが、じきに、ケーキ／パン屋を演じるチェン・ジンシンの怪演になる。妹もなかなか。インスタントものを食うシーンが多い。そこに足の悪い美人がパンを買いにきて、そこから、へんなほうに話が進む。通常の視点の持続といった「文法」を守らないのがいい。(ユニ・ジャパン)

1998年11月13日 (2)

アインシュタインの脳 (Einstein's Brain/1994/Kevin Huli) (ケヴィン・ハル)

日本の突撃リポート隊が作った映像ではないのに、それに似ているのは、杉本教授のキャラクターのなせるところか？とにかく、なんでもおみやげをもらってくるのが好きな日本人のこずるさが見えていやだった。コレクターの嫌み。ドラマではないところが、そうさせる。

BBCは、この手のヤラセドキュドramaをよく作る。

ユーモラスなところはとりえ…杉本のねだりに、トーマス・ハーベイ博士が、台所から包丁を持って来てアインシュタインの脳の一部と称するものをまな板の上で切り、杉本に与えるシーンの奇怪さとおかしさ。

(映画美学校)

1998年11月16日

愛のトリートメント (the treatment/1997/dir:Jonathan Gems) (シヨナサン・ジェムズ)

売春婦を中心にして話が展開するのだが、サエない。もっとダーティな描き方をしてもいい。客の「変態」ぶりにしても、平板。

少しおもしろいと思ったのは——市長の誕生パーティーに一人の売春婦を巨大なケーキに入れたが、その女が(あとでわかる)盲腸炎にかかかっていて失神していい、売春宿の主人は、大慌てでとりつくるうが、ケーキの蓋をあけてそこに「死体」があることを発見した上院議員が、「よくぞわしの趣味がわかったな」とばかりに、喜んでしまうシーンぐらい。要するにこいつはネクロフィリアだったのだ。しかし、これとて、中途半端な描き方。

少しリズィー・ボーデンの『ワーキング・ガールズ』でも見て研究してはどうか？

(メデイアボックス)

1998年11月17日(1)

あ、春 (1998) (相米慎二)

黒ネコがはっているのを追うカメラで始まるのはなぜか？ 次に法事に念仏。それからニワトリ。

「グルグル、ゴロゴロ」という猫の喉の声のような音が基調低音のようになれば使われる。

主線は、山崎努(父)がふらりとやってきて、いそろうし、死ぬまで。副線は、

佐藤が失業するまで。斉藤由貴の喘息がひどくなるのもひとつの線か？

山崎が佐藤の息子に「ちんちろりん」(骰子賭博)を教える。たき火をしたり、ある意味で失われてしまったものを持ち込む。

佐藤と村田雄浩(早々と転職の手筈を整えている)とが会社の帰り、歩きながら、「(家へ)帰りたいくんえな」というくだり、日本のサラリーマンの感じが出ている。上映まえの挨拶で、佐藤は、「監督もぼくも、サラニーマン経験がないので、苦労した」と言っていたが。また、日本の家庭で男が、いつのまにか、妻を「母親」役にしてしまうことに気づいたとも言った。

山崎が、ホームレスと仲間になったり、いっしょに大ざっぱな音楽演奏をやったりするシーン——相米の底辺への思い入れだろうが、昔の観客へのアライバイのような感じもする。

富司淳子、藤村志保は、十分活かされているとはいえない。

(よみうりホール)

1998年11月17日(2)

ベルベット・ゴールドマイン (Velvet Goldmine/1998/Todd Haynes) (トッド・ヘインズ)

かなりいい出来。都市の「うさんくささ」が残っていた70年代と同質の雰囲気がある。映画が「時代を描く」ということは模倣ではなく、同質の雰囲気や気分「共鳴」(レゾナンス)させることだ。

ブライアンが初めてカート・ワイルドのコンサートに接するシーンがいい。ワイルドを演ったユアン・マクレガーの歌(自分で演ったらしい)がなかなかなのだ。

こいつが猛烈うまい。役者が初めてやったらしいが、これならコンサートでもいける。

30才半ばの歳で、都心の、庭の広いけっこうな家に住んでいるのは、「逆玉」のせい。
(ヘラルド試写室)

1998年11月24日(1)

スモール・ソルジャーズ (Small Soldiers/1998/Joe Dante) (シネマ・ダンテ)

ダンテらしい批判が光る(といっても、いかにも「アメリカ」的な、反ファシズム「啓蒙」映画ではある)。

「平和的」なゴーゴナイトがかなり雰囲気を出しているのだから、コマンドー・エリートたちは、もっと「悪辣」で「冷酷」でもよいはず。とにかく、「怖さ」が欠けている。もう少し「怖い」(『ドールズ』ように)のかと思ったら、全然そうでなかった。

リトル・ソルジャーズが、バビー・ドールに「生命」を与え、売春婦的なキヤラクターにつくりかえてしまうくだりはなかなかおもしろかった。
(UIP試写室)

1998年11月24日(2)

ルル・オン・ザ・ブリッジ (Lulu on the Bridge/1998/Paul Auster)
(ポール・オースター)

思わせぶりの愚作。撃たれて死ぬまでの瀕死の人物の意識に浮上したものを描くのなら、相当な工夫が必要。ジョイスの時代ではない。

ウィレム・デフォーが出てくるまではなんとか見れる。それ以後の話がばつとしない。

みな一癖ある役者をそろえながら、もったいないことこのうえない。ジーナ・ガーシオンまで使って、こんなのない。そのため、デフォーやレッドグレイブのように、「老醜」をさらすような役をやるはめになる。気の毒。

ミラ・ソルヴィーノ(セリア)がカイトルのCDを買ってきて透明な外装をはずそうとして手を焼くシーンと、カイトルが拾ったカバンのなかの包みを開くシーンとの類似性。

マンディ・パティンキン(前妻のいまのつれあい)の話と問い…「飛行機ノイレで、美人とすれちがう。ドアを開けると、便器のカバーの上に糞がしてある。こういうとき、おまえは、スチアーデスと呼ぶか、どうするか? 自分は、それを紙でふいた。おれはそういう人間なんだ・・・。」ポール・オースターには、こういうノリを積み重ねた作品のほうに向いている。

セリアは、258W 255streetに住んでいることになっている。ここは、6番街に近いチェルシー地区。

カイトルが泣くシーンがあるが、その泣き方が、『ユリシーズの瞳』の最終シーンの泣き方にそっくり。芸がない。
(ヘラルド試写室)

1998年12月01日

イン&アウト (In & Out/1997Frank Oz) (フランク・オズ)

ぎりぎりのところまでもついていつて、*‘I am a gay’*と告白するところがおかしい。

「Gay microwaveでもあるかのようじゃないか」とは、周囲の連中がゲイフォビアを示したときのハワード(ケビン・クライン)のせりふ。

ちよっと、本当にゲイの味方なのかいなと思わせるところもある。この話は、ゲイについてではなくて、その人物の隠された過去があばれることによって、周囲の対応ががらっと変わってしまい——しかし、アメリカ的な「正義心」のよいうなものが人々のなかに芽生えて、それが、どんどんひろがっていくという、ある種のパターン映画でもある。そのパターンを楽しむかどうかで評価が分かれるだろう。

実際にはゲイでもなんでもない父兄たちが、卒業式の席上、次々に*‘I am a gay’*と立ち上がっていくシーンは、単純ながら、すがすがしい、と思う人となりでない人。

マット・ディロンの恋人役のファッションモデルが、へんぴなモーターに泊まらされ、電話をかけようとして(ダイヤル式を知らない)ダイヤルの数字の上をプッシュボタンのように押すところはおかしい。これも、わざとらしいといえば、それまで。

バーバラ・ストライザンドの『愛のイェントル』や『ファニー・レディ』への言及が多い。

Frankie Maher に捧げられている。
(ギャガ試写室)

1998年12月07日(1)

レ・ミゼラブル (Les Misérables/1998/Bille August) (ビル・アウグスト)

文学物の映画化としては、力作。時間の経過が物語のリアリティにとって重要だが、英がは、なかなかそうした経過を出しにくい。ここでは、それが成功している。

だが、民衆蜂起の描き方は弱い。

慈善の反対は、搾取ではなく、掟を墨守すること(ジャベール)か？

この物語のなかでは、バルジャンを救った神父にも、バルジャンにとって、慈善は、規則に逆らって行われる。『レ・ミゼラブル』が、反体制の物語であることを考える。だから、蜂起のシーンは、この映画のやり方では駄目なのだ。

多くの都市シーンをプラハで撮ったというが、「東欧のパリ」プラハは、本当に古いパリに似ているのか？ 城壁都市の感じはよく出ている。

ジャベールが、情報に執着し、実際にバウジャンの情報を調べ、そして、革命家たちの諜報に力を入れたところがよく描かれている。実際、警察は、この時代に諜報ということに力を入れはじめた。

バルジャンとみなされて偽のバルジャンが審問にかけられるシーンで、ホンモノのバルジャンがかけつけ、昔の囚人仲間の体の傷や番号のイレズミを指摘して、自分がホンモノであることを証明するシーンがある。このことは、情報論的には、彼がホンモノであることを示す証拠にはならない。なぜなら、彼は、彼らのそうした情報を得たうえで、そのような論証を行うことができるからである。（ソニー試写室）

1998年12月07日（2）

ダンス・ウィズミー (Dance with me/1998/Randa Haines) (リンダ・ヘインズ)

悪くはないが、視点が分裂している。チャヤンを主にするのか、ヴァネッサ・ウィリアムズを主にするのかをどこかで決めるべきだった。出だしは、チャヤンの話。チャヤンを使いながら、少しサルサの見せ場が弱い。サルサが、ネットワークのように関係が次々に動いていくのということ、よくわかったが。

クリス・クリストファーソンは、いい感じに老けた。

この映画から、キューバとアメリカとの関係の度合いを量ることもできる。サルサのような関係になってきたということ。

ダンス教習場のおやじが、いきなり、「ニーチェを読みなさい」と言ったのは、なぜか？

クレジットで Thanks to となっている Iseki Satoru とは誰か？

チャヤンがただの人のいいキューバ青年に映ってしまうところは、監督の本意ではないだろう。クリスの放棄したポンコツ車を直してしまうところや、その部品を買いにキューバ人の家に行くくだりのほのぼのした感じはもっと活かしたはず。

（ソニー試写室）

1998年12月08日

のど自慢 (1998) (井筒和幸)

勢いが出てくるのは、3分の2以上進んだのど自慢大会予選大会のころから。それまでは、役者の演技がみなわざとらしくて、見ているのがつらい。演出がダメなのだ。

ただ、そのなかで、室井滋と伊藤歩は光っていたから、よほど才能があるのだろう。

オープニングのテレビシーンもしらける。そのあと、田舎から列車で出てくる室井と尾藤イサオを見送る「社長」が別れのアメリカ的抱擁をしたり、「ハブアナイスデイ」と言ったり（田舎ではかえってこういうことが多いのか?）、なんか浮いている。

なぜ（日本人は）こんなにカラオケや歌が好きなのかという観点から見ると、非常にシュールな感じがよく出ている。外国で上映されたり、数十年たつて見ると、新鮮かも。

つまらない台詞の例：「こんな顔でいいのかな」↓「野に咲く百合」

大友康平一家の下から2番目の娘、北村和夫の孫、この二人の髪型がみな伊藤歩のそれと似ているのはなぜか？
（東宝8F第1試写室）

1998年12月10日

ユー・ガット・メール (You've got Me! / 1998 / Nora Ephron) (ノーラ・エフロン)

インターネット・メールをよく知った作り。飛躍したいんちきがないのがいし、電子メールで起りうるシチュエーションを使ったブライトな作品。ノア・エフロンらしいサタイヤー（「詩的で毒のある言葉」——ジョンがいつしよに住んでいる編集者の女性は、かなりノラ・エフロンをモデルにしている）（昔よりは軽くなったが）のきいた会話がいい。

ビデオ画像をコンピュータに取り込んで、ポリゴンを下げ、ディテールを抽象化した画像が冒頭に出る。ちよつとVRMLのよう。これが、リアルな画像に溶解する。

ジョー（トム・ハンクス）とキャスリーン（メグ・ライアン）が使っているコンピュータはMac。回線へのアクセスは、電話線。モデムのシャーという音が聞こえる。AOLだから、当然そうなる。

キャスリーンが住んでいるのは、515 West End Avenue。店は78 Street。ジョンは、152 Riverside Drive。

FOX Booksのスタイルは、（1）ディスカウント本（2）ふかふかのソファ（3）カプチーノ。

ノートパソコンの画面に映るメールの文字／ナレイトする声（ハンスク／ライアン）／キーボードのカシヤカシヤする音——これらが、映像的にも、音楽的にも美しくアレンジされていておしやれ。

キャスリーンが、鏡で化粧を直しているところへ、(そのときは嫌いな) ジョンの顔が突然映り込んでくるときの驚き方がおかしい。

ジョンが、パーティで自分だけキャビアをさらってしまふシーンがあり、キャスリーンが、「まあ、あんたって・・・」といった反応をするが、これは、わざとだろうか、それとも、そういう自分勝手なお坊ちゃんとして描かれているのだろうか？

男は、なんで『ゴッドファーザー』のなかのセリフが好きなのかという皮肉。

スーパードールズ(戸田奈津子)の誤訳…「ラダイト」が「リディット」と表記されていた。「ラダイト」とは、1811〜17にかけてイギリスの編み物地帯で起った機械(新たに導入された編み物機械)の打ち壊し運動。転じて、新しいテクノロジーに対する拒否の態度を表現するのに使う)。「ハンドルネーム」も、「パスワード」と表記されていた。「君のハンドルネームは何？」は、パソコン通信出身のAOL(この映画のスポンサーであり、話はこのネットを舞台にしている)らしく、「アドレス」と言わないでハンドルネームと言う。もともと、AOLでなくても、本名を名のらいでやるチャットでは、どんな名でもよい。要するに、アクセスするためのアドレスのことだから、「アドレスは何？」とでも訳しておけばいい。「パスワード」なんかひとに教えるバカはいないじゃない？

ネットのなかで拡がり、出来上がってしまった関係をフェイストゥフェイスの世界へ移し替えることは可能かという、電子メディアにとつての難問にも切り込んでいる。

とにかく、ノラ・エフロンは、よくわかっている。

Don't Cry ShopGirl.

(渋谷・パンテオン)

1998年12月11日 (1)

りんご (The Apple/La Pomme/1998/Samira Makhlouf) (サミラ・マフマルバフ)

ドキュメンターとフィクションの違いを越えた作品。ここでは、そういう區別は意味がない。最初のほうは、ビデオをフィルムに起こしている。この点においても、(理由は別にあるのだが) 18歳のこの監督サミラ・マフマルバフにとつてはどうでもいいものになっていることを示唆する。

日本から見ても、西欧から見ても、イランには、相当異なる感覚と思考が存在することがわかる。

余ったものとその日に食べるパンとを交換してほしいと物売りの呼び声のよな節つきでうたい歩く老人。彼は、盲目の妻の希望もあった、ふたりの幼い少女を家に閉じ込めておく。しかし、近所の人の非難で福祉事務所が動き、少女を保護し、父親に警告する。しかし、彼は、さもないければ、子供たちが近所の悪ガキたちに何をされるかわからないとして、聞き入れようとしなない。

これに対する福祉事務所のソーシャルワーカーのオバサン（アジゼ・モハマディ）の対応がおもしろい。彼女は、子供たちを外に出し、彼（60歳の老人）を、家に閉じ込めてしまうのだ。そして、近所の家から鉄ノコを借りて、彼に渡し、出たければ、自分で鉄格子を切って出なさいと言う。管理・指示するようりも、自分で経験させるということが、イランでは日常の生活文化のなかにあるのだろうか？

福祉事務所に呼ばれた両親と子供たちが事務所の廊下を歩いているところで初めて聴こえる浪花節のような音楽はなんだろう？

食事の前の祈りで、老人は、「神様、この世はつらいことばかりです。早くあの世に召してください・・・」と涙ながらに祈る。

彼は、しばしば手に大きな氷を持っているが、あんなに長く持っていて冷たくないのか？

少女たちは、「急ぐ」ということを知らない。このふたりが、家の外に出て、しりあつたやはり双子の少女たちと街に行き、路店の腕時計に興味をひかれるところがおもしろい。時間への接近。映画の最後は、父親と子供がいつしよに時計を買いに行くところと、盲目の母が、自力で街路に出てみるシーン。リンゴをつかむ。

（メディアボックス）

1998年12月11日（2）

ニノの空 (Western/1997/Manuel Poireier) (マニエル・ポワリエ)

日本語タイトルは、不適切。原題はWestern。この作品の主役はニノではなくて、パコ（セリジ・ロペス）である。彼が次々に出会う女との関係とその行き着いたところがテーマであり、ニノは、『真夜中のカーボーイ』のラッツォのような役。

最後に、男には興味はないが、子供を生み、育てることに最大の喜びをもつという女性に出会う。というよりも、戻ってくるはずだった最初の女性（エリザベート・ヴィタリが存在感のある演技をしている）に振られて、行き場を失った彼が、ニノとともにその女性のところで子供たちといっしょに食事をしているシーンが映る。面白いのは、そのテーブルにいる子供たちの数。最初、5人（彼女によれば、彼らの父親はみな違うという）だったのに、10数になっっている。

センチメンタルでちよっぴりシニールなロードムービー。
（メディアボックス）

1998年12月14日（1）

SAFE (Safe/1995/Todd Haynes) (トッド・ヘインズ)

映画は始まったら、隣の男がウナギ弁当を出して食いはじめた。その臭いがまじって、別の印象をつくった。

電車のなかで咳をしている人が多い。そういう時代の気分によくシンクロしている。

が、救いのない話。これだと、どうなるのか？ ふーんというしかないのか？ ひどくなっている環境に怒りをもつのか？

アレルゲンのテストで、アレルゲンが見つかり、発作がおこったが、だからといって、治療の方法が見つかるわけではないのだった——そのとき、医師が、「ON/OFFはできるが、おいはらうことはできないのです」と言う。

「心のなかの動きが外の世界でも起っている」

主人公が最後のほうのシーンで、殺風景な部屋で小さな鏡に向かって「アイ・ラブ・ユー」と行っているのを見て、思った——自己愛が衰えると、免疫力が衰える？

80年代は、ミーズムの時代だと言われたが、この時代は、免疫力が衰え、それを自己愛で補っていたのか？

病の社会的側面と心理的・身体的側面

(映画美学校)

1998年12月14日(2)

ワンダフルライフ (1998) (是枝裕和)

構成スタイルがユニークである。

映画の願望と物語的想像とを合致させ、そうすることによって、人生的な願望も満たしている非常にスタイリッシュな作品。

人は死ぬと、3日のあいだに自分が冥土に持っていきたい記憶を選び、そのシーンを映画にしてくれるセクシオン(そのスタッフたちは、そのような記憶を選ぶことを拒否したために冥土へ行けないでいる中間人である)がある。

そういう場所が、SF的な空間ではなくて、古い役所か学校のような建物であるのがおもしろい。

(メディアボックス)

1998年12月15日

おもちゃ (1998) (深作欣二)

画面が「映画」の色をしているのが気に入った。いや、そういうのが最近少ないのだ。本作初出演の宮本真希が抜群にいい。

冒頭、「ちようちよ、ちようちよ・・・」の童謡が始まるのにあつけにとられる。

深作らしく、スト破りや売春防止法推進の婦人団体デモなどのシーンが挿入される。

しゃべりは、少しテンポも速すぎる感じ。しかし、さもないければ、現代の観客を満足させるテンポが出せないだろう。

時子はいつも走っている。彼女の気づかいは、「気配り」とは違う。役者宮本真希の性格ともだぶって、非常に魅力的な気づかひになっている。めったになん気づかいと機転のよさが時子の天性であるかのように物語は進む。

時子の実家で、貧しいがゆえの父（腕は「無形文化財」並なのに、収入は少ない）と息子（会社を解雇された）とのいがみあい。

水揚げまえに密かに思う青年に会いに出かけるシーンで、青いJRの電車が見える。時代は昭和30年代なのだが、そのときJRの電車はすでに青かったっけ？ 千日前の映像も現代のである——これは、何を示唆しているのか？

水揚げの儀式のとき、時子は、焚いているキャラの匂いの感想を加藤武にきかれて、「実家の機織りの音です」と答えると、加藤が、「風流じやのう」と言う。すると、時子は、「貧しいわたしには、わびしいだけです」と答える。（大映試写室）

1998年12月18日

スネーク・アイズ (Brian De Palma/1998) (ブライアン・デ・パルマ)

「13分間ノーカットの驚愕のオープニング・シーン」という表現がパンフレットにあるが、シネスコの横長画面を巧みに使っている…たとえば、被写体カメラモニター画面への移動とか、カメラが動くのではなくて、人を動かすとか・・・。

アトランティック・シティのスタジアムとカジノ・ホテルにある（というところになっている）1500台の監視カメラ——このスペースにいる者は、カメラの目を逃れることは難しい。その効果的な使い方が、ウソっぽくないのがいい。

最後に安易な解決が出されるが、それまでは、すぐれた緊張感が続く。

ボクシングの試合シーンを音だけで表現し、ずっと観客側を写し、最後に回顧的にリング上を見せる憎い演出——いたるところにこのようなニクい演出がある。

「パレスチナ人のテロリスト」とくるから、またかと思っていると、それが意外な逆転のネタでしかない・・・とか。

ゲイリー・シニーズが出てくると、その冷ややかな顔から、「善人」のイメージは、うかばない。どうせそのうちバケの皮をはがすのだろう——といった予感がある。この予感を裏切るところまで行ってほしかったが、ここは平凡。

（松竹第1試写室）

1999年

1999年01月08日

リング2（中田秀夫／1999）

テンポ、画像の仕上がりは悪くない。しかし、まず、台詞（特に刑事役の石丸謙二郎）が下手。全体として前作の「補注」的な域を出ない。ふっと引き込みながら、結果は思わせぶりなのだ。大体、前作の『リング／らせん』にしても、どこが「怖い」のかさっぱりわからなかった。

ただ、この一連の物語（鈴木光司の小説・映画を含めて）のおもしろさは、日本のコミュニケーション回路・スタイルをとらえている部分があるところだろう。「1週間以内にダビングして他人に渡さないと死ぬ」というので、問題のビデオをダビングして他人にシフトしてしまうこと——これは、ある種の「無責任体制」のなせるものであり、阿部勤也が問題にした「世間」の構造である。（東宝東和試写室）

1999年01月11日

ニンゲン合格（黒沢清／1999）

ほとんどすべての登場人物が「関係恐怖」を潜在的にもっている。

10年の昏睡から覚めた吉井豊（西島秀俊）が、テレビを見ながら言うのが、「ソ連はなくなっちゃったんだ」。

「10年で何をなくしたか？」——「何もなくしちゃいないよ」と豊は言う。

しかし、都市にはゴミがあふれ、家族はバラバラになっている。豊が入院したとき、昏睡の彼を囲んで撮った写真の世界はない。目覚めた彼を迎えに来たのは、家族ではなく、藤森（役所広司）という父に友人である昔なじみである。父親役をやるのは、今日では血を分けあった親ではなく、他人であるという示唆。藤森は、豊の両親たちの家を使って釣り堀と廃品の不当投棄をやっている。

豊は、迷い込んだ馬を藤森に買ってもらって、昔あった牧場（の名残のようなもの）を立て直そうとする。それは、家族の絆の回復と自律の試みのようにも見える。アメリカ映画なら、それが形をなしたところで終わるのだが、黒沢は、それをすぐさま崩壊させる。豊をはねたことによって、一生を棒に振った男（大杉漣）が、完成した牧場をたまたま見つけ、ねたみ（いや、そういうステレオタイプ的でない屈折した表現になっている）を爆発させる。

父と別れた母（リリー）の最初の引っ越し先は、「北区飛鳥山1―6」だという。こういう地名は実在しないが、何か示唆的である。

極度に音楽を使わず、ナマ音で進行するが、牧場が出来たときと、家族がそろったシーンで音楽が使われる。

意表を突く出来事を撮る黒沢。菅田俊が息を切らしながら西島秀俊のあとを歩きながら、突然看板にぶつかって倒れる。

(徳間ホール)

1999年01月12日(1)

富江 (及川 中\1999)

冒頭は、『バスケットケース』にちょっと似ている。紙袋のなかには、なんか生き物が入っていることがすぐ予測できる。実際に、女の首が入っており、その首は、死体から切られたはずだが、急速に再生し、全体をとりもどす。

錯綜したテーマが中途半端なまま展開し、中途半端なままに終わるような印象。

しかし、タイトルになっている名の女だけに焦点を当てると、時代を越えて再生する怪奇な存在(死んでもその体の一部から全体をとりもどす)の話になってしまう。

女と女の愛憎という面も組み込もうとしているので、単純にはいかない。月子(中村麻美)と富江(菅野美穂)はレズなのか？

さらに、精神科の女医(洞口依子)を出して、いま日本でひろまりつつある精神病理学的な雰囲気にも目配りしようとしている。

その女がいると、集団の崩壊と殺し合いが必ず起る——という「不吉」な女が設定されている。その名は富江といい、明治以来、死んではまた再生してきたという。

色々暗示はあって、けっこう面白いし、映像も悪くないのだが、ずっと声と後ろ姿だけとか、顔を見せない状態で登場してきた菅野が、顔を見せたところから、パワーが落ちる。もっと強烈な目と顔の女を期待させたからである。

原作にはおよばない。

(徳間ホール)

1999年01月12日(2)

パーフェクト・カップル (Primary Colors/1998/Mike Nichols) (マイク・ニコルズ)

「カップルで招待」というので混むのを警戒したが、それほど混まなかった。内容を察知したのだろうか？ 会社が言うような「ラブ・コメディ」を期待して来たら、失望しただろう。ハリウッドにしては、はしよりの少ない(その分テンポがダレる)シニカルな作り。随所にクリントン政権と、誰がモデルがピンと来る政治家を茶化している。

ジョン・トラボルタは、つとめてクリントンを真似、その声としやべり方はそっくりだし、エマ・トンプソンもヒラリーを真似ている。しかし、映画は映画。真似る演技とそれ自体で振幅する演技とでは、その強度が違う。スゴ腕のメディ・アドバイザーを演じるキャシー・ベイツの前では、二人はかすんでしまう。

スタントンは、人情にもろいことを売り物にしている。計算づくなのだが、それだけでしかない人間として皮肉るのでもないところが、この映画の奥行きになっている。

ちよっと「泣かせ」、次に「なんだ、計算づくか」と鼻白ませ、そして、「半分本気なのか」と容認させるようなところ——おそらく、クリントンがモニカ・ウインスキー・スキヤンダルにもかかわらず、なかなか失墜しない理由はこういうところ（それを「南部人」特有のものと言うのか？）にあるのだろう。

最初のほうで、やたらスタントンの前であがってしまい、階段を滑り落ちそうになったりするマリアン・ウォルシュという女がいる。これは、『34丁目の奇跡』で、おっかない顔で出てくるデパートの客をちらっと演じていた役者。

クレジットに「ロブ・ライナー」の名があつたが、どの顔かわからなかった。（朝日ホール）

1999年01月14日

死国（長崎俊一/1999）

15年まえの過去を見せる初めのほうの映像は、「ホームムービー」か「学生映画」風。

おどろおどろしい内容をあつかったいるが、ホラーやカルト的な色がついていない。

少女時代の2人の娘同士のあいだの心理的な揺れとか、死者の言葉を口寄せする「依童（よりわら）」として育てられた娘とその両親、その夫婦の間の深い確執・・・要するに非常に「人間的」なドラマとして成功している。

「依童」の娘は自殺し、父親は、母親に崖から突き落とされて植物人間になる。そして、母親は、四国88所の逆遍路を敢行することによって娘を蘇らせる。ここで、通常は、気味の悪い怪物やゾンビのように描いてしまうものだが、長崎俊一は、わずかに、人を抱き締めると、その力のために相手を殺してしまう（自分の意志でなく）悲劇的な出来事のなかでその怪物性を描くにとどめる。だから、最後のほうで、佐藤允が演じる行者が、蘇った娘を死者の国に返すシーンは、少し浮いてしまうのである。

（東宝東和試写室）

1999年01月19日（1）

ウェディング・シンガー（Wedding Singer/1998/Frank Coraci）（フランク・コラチ）

80年代の郊外を舞台にしたいかにもアメリカ的なお話。しかし、みなキャラクターがいい。80年代のポプラ・ヒットをDJ感覚で並べ、楽しい。

「ウェディング・シンガー」という職業があることを初めて知った。歌を歌うことはもちろんだが、結婚式を盛りあげるのも大きな役目。最初の方の酔っ払った客（シーンで、ステイブ・ブシェーミ熱演）がパーティをぶちこわしにしそうになるのをたくみに救うことがある。ここでロビーというウェディング・シンガーをやっている青年（アダム・サンドラー）の優しさが浮き彫りになる。80年代というのは、優しさの時代だったのか？

アメリカ映画で描かれる郊外の人物たちは、概してマテリアリストである。ロビーは、そういうなかでは、一段低い階級のメンバーとして描かれ、それに、やり手の証券マン（マシュー・グレイブ）が批判的に対置される。しかし、田舎（郊外か）のヤッピーは、都会のヤッピーよりのんびりしている。

ドリュー・バリモアは、『ET』、『炎の少女チャリー』、『バッド・ガールズ』とその成長過程を見てきたので、わたしには、何を演つても、隣の娘が芝居をしているような感じがする。今回は、アメリカ版広末涼子的な感じもあるが、しかし、ドリューの今回の「清純さ」は、そういうのもできるということを示したのすぎない。

「子供の”みんな”ってのは、両親のことだろう」

「ぼくとなら一緒に齢をとれる？」という言い方
(ギヤガ試写室)

1999年01月19日(2)

セントラル・ステーション(Central do Brasil/1998/Walter Salles)
(ヴァルテル・サレス)

イタリアン・リアリズムのような作風。真面目な映画を茶化してはいけなが、ちよつと古いなという感じ。ヨーロッパの映画祭では受けそう。

心ならず子供のめんどろを見て、父探しまでやるはめになるセッティングは、ちよつと『グロリア』にも似ている。

道端で乗せてもらったトラックの運転手は、伝道も兼ねた牧師。くだんのドローラ「おばさん」(フェルナンダ・モンテネグロ——往年のフェルナンデスを女にしたような風貌が一面ある) (学校教師だったが、失業し、街で手紙の代書をやっていた) とそん運転手のあいだに男と女の関係が生まれそうになり、安レストランで、おドローラがふだんはしたことのない口紅(トイレで行き会わせた女性にもらった)を塗って席に戻ると、男は去っている。戒律にめざめたかのように。そのときの彼女の嘆きぶりがすごい。

父をさがして、あちこち尋ねまわっていると、突然、目的の人物の手がかりが開けてくるというのは、イタリアやラテン系の社会ではよくあること——その感じはよく出ている。

この映画では、手紙というものが重要な役目をする。手紙——うわさ——くちづてのメッセージ。

ポルトガル語の「ありがとう」にあたる *obrigado* を何度も聴いているうちに、日本語の「ありがとう」は、「有り難い」からというよりも、この *obrigado* からいまの用法が決まったのではないかという気がしてきた。
(ヘラルド試写室)

1999年01月21日

奇蹟の輝き(What Dreams May Come/1998/Vincent Ward) (ヴィンセント・ウォード)

天国と地獄がこんなに簡単に行き来できるものとは知らなかった。道案内人の役でマックス・フォン・シドーが出ているがもったいない感じ。設定にリアリティがない。もし自分らの子供が死んだら、夫が死んだら・・・というありがちな不安感に訴えるところが安易。これなら、まだ『ゴースト』のほうがよかった。

トンネル内の連続自動車事故にまきこまれて死亡した夫(ロビン・ウィリアムス)は、

すでに2人の子供に先立たれ、夫までもまたしても自動車事故で亡くした妻(アナベラ・シオラ)のまわりを空気のよう浮遊する。彼は、しきりに語りかけるが、声は伝わらない。そして、しばらくすると、彼は、妻が描いた絵がそのまま天国になった世界にいることを悟る。このシーンは、うまくCGを使っている。ちよつと、フラクタル・デザイン社の KPT というソフトをリアルタイムで使っているような映像(ウィリアムスが草の上をはねまわると、草が描きたての油絵の上をはねまわったときのようににじむ。ここまではいい。

「地獄は、自分を満たせない者が行くところ」

「思考は現実」↓VRシステム

「地獄には何もない。自分の亡霊がいるだけ」
(朝日ホール)

1999年01月25日

完全飼育 (和 田 勉/1999)

森田芳光の『39』を見るつもりが、ヴォディチコとの対談が長引き、あわてて電車に乗ったせい、場所を間違えて、敬遠していた作品の一般試写の会場に飛び込んでしまった。

しかし、出来は予想したほど悪くなかった。基本的に「若い娘を誘拐して調教したい、だが、同時にそれが裏目に出てその女の囚われ人になりたい」という中老の男の願望を絵がいたにすぎない感じもあるが、小島 聖が体をはって、セクシーであっかえらんとした感じを出しているのがよかった。竹中は、オーバージェスチャーをおさえ、つくりもののスケベさでないものを出していた。

『コレクター』のような作品があるので、あれこれ結末の予測ができるが、あつさりと終わらせている。結果的に、若い娘のたくましさのようなものが前面に出た。

みんなヘンタイ的な連中ばかりのアパートのこっけいさが、話の少女誘拐という設定を最初から異化している。それはなくてもよかったかもしれない。もつと、中年男と少女との偏愛的なものにしたら、月並みになっただろうから、これでよかったのかも。

(徳間ホール)

1999年01月26日(1)

クンドゥン(Kundun/1997/Martin Scorsese) (マーティン・スコセッシン)

せっかくのスコセッシによる(そして彼の母に捧げられている)ダライ・ラマの伝記映画だが、はたして『セブン・イヤーズ・イン・チベット』を越えているかどうか疑問。『セブン・イヤーズ・・・』自体、問題の多い作品だったのだから、それを越えていないということは、それほど評価できないということ。この作品でもダライ・ラマ・ファウンデーションが関わっているから、一連のダライ・ラマ・キャンペーンと見た方がいいかもしれない。

音楽は、そう悪くないが、何をやっても同じ調子のフィリップ・グラス。

当然、中国人はアグリーに描かれているが、特に毛沢東がソフトバンクの孫さんみたいな感じの中年として描かれているのは、興ざめ。

親子の別れのシーンで、西洋式の抱擁をするが、あまり気にならなかった——それだけ、無国籍風につくられているということ。

登場する「民衆」も、なんかボリビアかアルゼンチンあたりの素人を使ったような感じがする。撮影は、チチベット人を使ってモロッコで撮られたというが、モロッコは高地だったのだろうか？

スコセッシがこの映画を作った背景のひとつには、世界にちらばったチベット人を雇って救済するという意図もあった。それはわかる。しかし、映画はもつと非情なもの。

だから、鳥葬のシーンが出てきて、山刀で碎いた死体を鳥に食わせるシーンで、群がる大型の鳥が、果たしてハゲワシやハゲタカなのだろうか、あれは、コンドルじゃないのかという疑いがわいてくるのである。

映写機、時計、望遠鏡などのマシーンへのダライ・ラマの興味は、『セブン・イヤーズ・・・』でも出てきた。

キャンペーン映画というのは、性愛のシーンがほとんどないのが特徴。この作品でも、そう。

幼少のダライ・ラマは、すでに自分を特別の存在とみなしていたという描写があるが、仏教圏では、子供を大切にするので、自然に子供は、家族のスターに

なる傾向がある。子供時代だけはスターになれるのが仏教圈の特徴である。
(徳間ホール)

1999年01月26日(2)

パッチ・アダムス(Patch Adams/1998/Tom Shadyac) (トム・シャドヤック)

人のやらないことをやる——夢を持ちつづける——孤立を恐れない……といったライフパターンへの好みは、アメリカ映画のオハコである。

ロビン・ウィリアムスは、もはや「善人」しか演じることができないのか？

人と解放的なコミュニケーションをすることを身につける(そしてリサーチする)ということを自分に課して、友人(ダニエル・ロンドンがゲイの男を好演)と牛肉組合の大会に潜り込み、ひらめきのあるジョークだらけのスピーチをして、すっかり人気者になるシーンがある。こういうパターンは、アメリカ映画の好むところ。見ていて悪い気はしない。もし、こういうシーンを見て楽しいと思わない人は、アメリカ映画を好きになれないだろう。

人嫌いになっている末期患者にしつこくつきまとい、「死ぬ」という言葉を言い換える競争をし、最後に、「お前には負けたよ」と苦笑させるシーン。

フンと言った感じの(本当は男性恐怖の)女性を巧みに演じるモニカ・ポッター。軟化したところで、変態男にライフルで殺されてしまうのは、さもなくば、ロビン・ウィリアムスの「ほのぼの」世界で終わってしまうのにメリハリをつけるためのドラマ的操作のような感じがしないでもない——この映画はすべて「実話」にもとづいているそうだが。

映画は、典型が好きだが、権威主義的な医学部部長をボブ・ガットン(日本では橋爪 功の役どころ)が演るのは、あまりにはまりすぎ。
(日比谷映画)

1999年01月29日(1)

おかしな二人 2(The Odd Couple II/1998/Howard Deutch) (ノード・ドイッチ)

冒頭からウォルター・マッソーのジョーク。いかにもユダヤ的。全体にニール・サイモンの都会的なジョークにあふれている。

フロリダの老人ホームのようなどころでポーカーゲームをやり、マッソーが軽い食べ物(サンドウィッチなど)をみんなに作ってやるシーンが冒頭にあるが、これは、彼らがみなユダヤ人であることをすぐにわかるようなしやべりと作りになっている。

ジャック・レモンは、潔癖症とアレルギーで、「スナッ！」と大声を出すと、ノドのつまりが直る癖がある。

別れを惜しんで抱きつくフィリクス（ジャック・レモン）に対して、オスカー（ウォルター・マッソー）が、「そんなことしたら誤解されるぜ」と言うが、潜在的に2人には、ゲイの傾向があるのではないか？ 1968年の『おかしな二人』は、まだゲイプライドが確立されていない時代に「ホモラディック」（ホモ体質）を暗示しながら作られた（ニール・サイモンの戦略？）事実上のゲイ映画ではなかったか？

（UIP試写室）

1999年01月29日（2）

フラミンゴの季節（Sin Querer/1996/Ciro Cappellari）（シーロ・カペラッリ）

禿げ鷹が棒の先に張りつけになっていて、その下に豚がいる。この思わせぶりがこの映画のスタイル。

ある日測量士がやって来るといいう構図は、ふとカフカの『城』を思わせたが、類似点は、性を通じて脱領域の関係をもっている女（アンヘラ・モリーナ）がいて、彼がすぐにこの女と寝てしまうことぐらいか。

パタゴニアの殺伐とした村の雰囲気はよく出ている。スペイン系の支配階級と、彼らに（かつてもいまも）土地を奪われた不遇なインディオとのあつれき（ただし、グループ間ではなく、個人間の対立として描かれる）があり、それが、ドラマを生む。

しかし、たとえば『おかしな二人2』で、登場人物たちが何を飲み、何を食べているかが匂ってくるような映像が必ずあるのに対して、日常性に密着し撮っているようにみえて、その割りには抽象的なのである。

この映画は、ドイツ／スイス／アルゼンチンの合作である。なぜ、ドイツなのか？ 撮影監督は、ファスビンダー映画で有名だったユルゲン・ユルゲンス。

ところで、地図でパタゴニアから少し上にあるパラグアイは、ニーチェの妹がゲルマン・コミュニティ建設の夢を抱いて行った土地であり、その後もナチズムの残党が住んでいた場所である。（関係ないか）。

原題の Sin Querer は、「うつかり」とか「思わず」の意味である。

UIPとヘラルドをハシゴするのに時間があつたので、Tulysに入ってエスプレッソ・コンパナを注文して飲もうとしたら、なかに緑の輪ゴムが入っていた。

川本三郎氏が遠くで会釈。

高崎俊夫氏と久しぶりに話す。

（ヘラルド試写室）

1999年02月01日（1）

ワン・ナイト・スタンド(One Night Stand/1997/Mike Figgis) (マイク・フィギス)

深刻ななかにユーモアとやさしさがただよう。おしゃれなエンディング。

それぞれの役者を存在感をもって描くのは、フィギスのスタイル。ある種のリアリズム。ナターシャ・キンスキーは、口数の少ない謎めいた女の感じを出し、ロバート・ダウニー、Jrは、ゲイの感じをよく出し、ミンナ・ウエン(なかなかいい役者だ)は、中国系の女の食欲さを表す。いずれも、ある種のステレオタイプなのだが、こういう仕上げは腕がないとできない。さりげないシーンで多くを語らせ、余分な説明はしない。キンスキーもスナIPSも、やけにタバコを吸う。タバコ会社がスポンサー?

二人がソホーのあたり(?)でスナIPSとキンスキーを襲う強盗の男女は、ニューヨークでお祭りなんかはどこからともなく現われるヤクザっぽい男と女(姉御っぽい)の感じがよく出ている。

チャーリーは、「人生はオレンジだ」と言う。「思いきり生きろ」彼は、死の床で、「懺悔はするか?」と問われ、「懺悔はない、でも、(死ぬのが)怖い」と言う。

スナIPSが作るCMの映像。

クレジットにエレン・スチュアートの名が出ていたので、パンフレットを見たら、入院まえのチャーリーがパフォーマン・ス・ショウを演る場所が、ラ・マ・マ・シアターなのだった。

この作品は、「Steven Whitson じゅむげん」となっていたが、この人物は誰か? おそらくエイズで死んだのであろう。

“Extremely Love You”というジャズ・ヴォーカルが効果的に使われている。歌っているのは、サラ・ヴォーンだろう。

(シネマ・カリテ1)

1999年02月01日(2)

ラッシュアワー(Rush Hour/1998/Brett Ratner) (ブレット・ラトナー)

ジャッキーも健闘しているが、なんといっても事実上の主役は、クリス・タッカー。(こういう味方は、日本的ではないらしい。日本の紹介では、みんなジャッキーのことが中心になっているが、アメリカでは、タッカーに注目が集まっている)そのラップが染みついていようなしやべり方と身のこなしがなんともおかしく、新鮮。

茶髪の悪役サンは、ちょっと竹中直人に似ている。ジャッキーの弟子という(誘拐される)領事の娘がいい。いきなりラップを歌ったり、『ムーラン』みたい。

音楽はラロ・シフリン。

マリユワナを吸っていて、クリスにとがめられると、「これは、（普通の）タバコだよ」「なにがタバコだ?!」「おれは、目が見えねえからな」というやり取りがおかしい。

*後ろの席（新宿東急）の学生が、前かがみになって、わたしの耳もとの近くでしゃべっているので席を替わろうとしたが、あきらめた。案の定、上映中、何度も背中をド突かれた。
（新宿東急）

1999年02月02日

グッバイ・モロッコ (Hideous/1998/Gillies Mackinnon) (ギリーズ・マツキノン)

ケイト・ウィンスレットが演じる女性ジュリアの悪夢のなかで、マラケシュの路地をすべるように進む映像は、VRのウォークスルー映像のよう。

異文化に対する西欧人の限界を描くというのでもなく、むしろ、そういう境界線を越えた次元での出会いを感動的に描いた画期的な映画。

ジュリアは、『日蔭のふたり』のスーが終わりにしたがって見せていく一途な性格をひきついでいる。

別れたはずのモロッコの青年が、突如ボロトラックの後ろに乗って現われ、列車を追いかける最後のシーンの映画的美しさ。彼の首に巻きつき、はためく深紅のターバンがいつまでも心に焼きつく。

原作は、フロイトの「孫娘」エスター・フロイトの作とパンフレットにはあるが、いま作家としてときめくエスター・フロイトの父は、フランシス・ベーコンなどとともに有名な画家ルシアン・フロイト（1922）であり、彼は、ジークムンド・フロイトの息子のエルンストの息子であるから、正しくは、フロイトの曾孫である。

*何度目かの改装でさらに椅子と椅子との間が狭くなった新橋のTCC試写室。足をかけるスペースが全くない（これもスゴイものがある）から、後ろから背中をド突かれることがない。
(TCC)

1999年02月04日

シン・レッド・ライン (The Thin Red Line/1998/Terrence Malick)
(テレンス・マレック)

複数のナレーション。南洋の密林と原住民。静謐な音楽と音の使用。最初の方だけを見ると、この映画は、戦争が終わり、南洋のある島に居残った元米軍兵士が、過去を回想しているのではないかという気がする。しかし、時間軸は、〈現在過去形〉である。

この映画では、「勇敢」な役柄は一人もない。岩場の機銃基地を攻略したジョン・キューザックも、「勇敢」にそうしたのではなくて、恐怖にもかかわらず、命令でそうしたのであった。命令こそが戦争のロジックである。

恐れと不安が命令を呼び、命令が恐怖を生み出す。

指揮官の愚かな命令と軍のばかげた階級システムで増える死者。ジョージ・クルーニーの名が出ていたのでいつ出てくるのかと思ったら、最後に、部下思いの上官が罷免されたあとがまとして出てきて、「君たちはわたしの息子だ。軍曹が母親だ・・・」てな演説をする。

映画に登場する日本人兵士の日本語がまともなのは、安心させる。「貴様らも死ぬんだ」と恐怖におびえながら叫ぶ日本人兵士。テレンス・マレックの目は、一応、民族差別を越え、戦争そのものの不条理を描こうとしている。

ジョージ・クルーニーに「かつこいい」役をやらせないという点に、テレンス・マレックの見識とこの映画の性格がよく現われている。

ショーン・ペンが、この物語の批判的な人格として描かれる。彼は、クルーニーの演説を聞きながら、最後に、言う。「自分を島にするんだ。善がなくても、(善の?) 存在を感じたい」。戦争は組織の強引なうねりである。そこでは、個人は無視されるが、そこでいかに自分を「島」として維持し、生き残るか・・・。

渋谷パンテオンの試写初日、クロの司会でジム・カーヴィーゼルが挨拶し、戦争の死についてきまじめなコメントをしたら、クロが、「牧師さんみたいな挨拶でした」と言った。アホか。この舞台挨拶、段取りが悪く、2人ゲストがいたのに、花束が1つしかなく、また、日本人出演者が会場に来ていたのに、舞台にあげないのだった。

(渋谷パンテオン)

1999年02月08日

永遠と一日 (Mia Foniotita ke mia mera/1998/Theo Angelopoulos) (テオ・アングロプロス)

この映画は、非常に記憶喚起的な作り方をしている。幻想や夢想や想像や記憶をないまぜにした映像手法。だから、観客の方も、自由な想起にふけることができる。

アングロプロスの「遺書」のような作品。いたるところに、彼の過去の作品のどこかのシーンを思い出させるシーンが出てくる。

50をすぎ、親や近親者・友人を亡くす歳になると、人は、自分の死を考え、自分の人生のたそがれを感じはじめ。すべての栄光もむなしく思えてきて、その30年、50年が一体なんだったのかと思うようになる。

ブルーノ・ガンツが演じるアレクサンドレは、作家として詩人として成功している。彼は、自分を19世紀ギリシャの民衆語詩人ソロモスに自分を比しいたいと思っている。

言葉を買うということ。ソロモンは、自分の知らない生まれ故郷の言葉を買って、自分の詩にとり入れた。金と言葉。言葉に金を払うこと。

アレクサンドレは、最初の方の海岸の家のシーンで、ヴェルディのレコードを少しかけて、隣家のカーテンのかかった家を見る。すると、そこから同じ章節が返えってくる。いつもそうなのだった。その顔はわからない。彼は、一度訪ねてみようと思うが、映画のなかでは具体化しない。

妻に多くの時間をさいてやらなかったことも悔いられる。「仕事のあいまにあなたを盗んだからいいわ」と思い出のなかの妻は言った。

アルバニアから流れてきたホームレス・チャイルドたちが、ちょうど70年代のニューヨークのバワリーでそうだったように、信号で停る車のフロントガラスに洗剤を吹きかけ、ボロキレで拭いて小遣いを稼ぐ。

彼らを捕まえる警官隊がいきなり現われ、追いかけていくシーン。それは、一瞬だが、デモ隊に機動隊が襲いかかるシーンを想起させた。

時間とは何かという問いが、基本にあるが、ある個所で、「時間とは手玉遊びをする子供だ」という台詞（モノログ）があった。これは、ヘラクレイトスの時間観を思わせる。

雨のシーンのうまさ。

子供とアレクサンドレとがバスに乗っていると、大きな赤旗を持った青年が乗ってくる。それから、彼はずっとバスのなかで眠り続ける——あたかも、「共產主義」が眠っているかのように。

（東宝本社試写室）

1999年02月09日（1）

スモーク・シグナルズ(Smoke Signals/1998/Chris Eyre) (クリス・エア)

まず、邦題が、「スモーク・シグナル」というように複数のSを省略していないのがいい。それにしても、なんでSを抜かすのだろうか。“You’ve got Me!!”も、『ユー・ガット・メール』というように、原題の雰囲気しか伝わらない題にしている。

ナレーションは、トーマス（エバン・アダムス）の声。彼は、この全編のMCであり、物語のなかでも、トリックスターである。

明確な区切りなしに1970年代と1990年代とを行き来する映像。

リザベイションの視聴者むけのマイクロ・ラジオ局がおかしい。

（ビクターが母に）「必ず帰ってきなさいよ」「約束するよ。紙に書いて契約しろって言うの?」「インディアンは、契約にだまされてきたからね」

路上で出会った仲間の女（いつも車を逆向きに運転している）が、車に乗せてやると言われ、トーマスが、「インディアンはバーター（物々交換）だ」と言

って、「物語を交換しよう」というのは、おもしろい。それだけ、物語ということとが物にひつてきする力をもっていること。

トーマスとビクターが、父の死を知らせてきた女性スージー（イレヌ・ベダード）を訪ねたシーンで、彼女がいきなり「カフカ！」と叫ぶ。これは、父が飼っていたイヌの名前。

In Memory of Lou Rosenfeld という表示が最後に出る。これは、誰？

息子のビクターが持ち帰った父の遺灰を母に渡すと、彼女は、それを自分の頭より高くささげて、一礼した。この身ぶり、貴重な物や高貴なものをもらったときに示す日本の身ぶりに似ていないか？

父が、隣の子を家事場から助け、（自分にもやさしくなかったとは言えないが）その後、家を飛びだしてしまったのを、心の傷にしているビクター。

ビクターの母が作るパンは、「世界一うまい」と、ビクターは言う。これは、きわめてアメリカ的な言い方である。

ジャンクに一番まみれてしまったネイティヴ・アメリカンの姿は、ここでも、瞥見できる。ジョニー・デップの『ブレイブ』ほどではないが。

（ヘラルド試写室）

1999年02月09日（2）

プラクティカル・マジック (Practical Magic/1998/Griffin Dunne)
(グリフィン・ダン)

あまり出来のいい作品品ではないが、奇妙な味のある映画である。魔術の力をさずかってしまった女系家族の話。

魔術も笑わせるが、女性同士（姉妹・母娘・祖母と娘・孫、PTAの仲間等々）の関係がおもしろい。陰口をたたきあっているかと思うと、妙な連帯をしてみよう。

最後の方の、ひよんなことで殺してしまった男の霊（ニコール・キッドマン演じるジリアンにとりついている）を取り除く儀式は、文字通り、女たち（それまで、オーウェンズ家の女たちを「魔女」として差別していた近所の主婦たちもいっしょに）が連帯して男を消す儀式なのだ。

ある意味でフェミニズム映画である。

（ワーナー試写室）

1999年02月15日（1）

大阪物語（市川準/1999）

映像や音のあつかい方は、月並みでない（ことを心がけている）が、「大阪」とは関係ないように見える。

冒頭、田中裕子と沢田研二が舞台上で漫才をやっているシーンで、二人の芸を映さず、観客の反応に焦点を置く。

全体は、池脇千鶴の「私」体の語りで進む。最初のイントロ部分で、彼女とその弟がアサイド（観客の方を向いて話しかけること）をやる。

つまり、この映画の観客と「物語」の登場人物とは、対話的な関係に入らされるのだが、その映画のなかで、漫才―観客という関係があり、その観客の姿をわれわれ（映画の）観客が見るといふ形をとるとき、ふだん映画を見ているのはちよつと違った感じ（違和感）を味わう。

台詞が発せられるとき、それを聴いている者の存在が前提されている感じがする。つまり、台詞がつねに一定の距離を分泌しているのだ。

最後に尾崎豊の「風にうたえば」が使われるが、この70年代風のフィーリングをもった曲は、なんかそぐわない。というのも、池脇のしゃべりかたが、大阪弁でも、確実にいまの「くぐもる」ような若者言葉であり、90年代を感じさせるからである。

あいりん地区的な要素に接近しそうになりながら、カメラを流しただけに終わるところが、及び腰。

それにしてん、沢田は、どう見てもこの映画には合わない。女にだらしないとしても、ある種「どうしようもない」（知的な了解を越えているような）という感じがつきまとわなければならないのだが、沢田にはそれが無い。知的すぎるのだ。

彼は、学生時代に、「デモなんて・・・の川流しのようなもんや」といつて学生運動を軽蔑していたという話が、池脇の口から語られる。つまり、年令的には団塊の世代が想定されている。

「天神」とは、空が神なのだということだ、というのも、沢田の口癖だとされる。

大阪の天神祭りは、スピノザ的な祭りなのか？

父を探して大阪の街を池脇が父の昔の知り合いをたどって歩く。アップで撮られたミヤコ蝶々の語りに至って、この映画が意図的に作ってきた「青臭い」距離が崩れる。

しかし、全体としては失敗作でも、色々示唆的なところのある作品だ。新人の南野公助はなかなかいい。

交通事故に遭って、家族と再会した沢田が、回復するように見せておいて、次のシーンで、池脇の「それからひとつきしておとうちゃんは死んだ」というナレーションが入るところが、カミューの『異邦人』の冒頭のくだりのようにはつとさせる。

（メディアボックス）

フェアリーテイル (Fairytale A True Story/1997/Charles
Sturridge) (チャールズ・スターリッジ)

なんかあまりばつとしない。思わせぶりの映像が随所にある。

2人の少女が撮った写真に「妖精」たちが映っていた。映画では、その微小な妖精がちが実際に映像として出てくる（ここは、お粗末になる寸前のぎりぎり）。ところが、彼女らの父親（写真家）のテーブルの引き出しに妖精たちの姿を切り抜いた紙型のようなものがあることが示唆させるシーンがある（出歯記者が家に忍び込むシーン——しかし、すぐさま彼は不思議な力を受けて、家から放り出される）。実際には、66年後の1965年、妖精を見た少女の一人だったエルシーが、テレビ番組で仕掛けを告白している。

少女が妖精を写真に撮ったというこの「コティングリー妖精事件」で、アーサー・コナンドイルがその写真の真実にお墨付きを与えたということの背景に、彼のたぐらみがあったはず。推理小説の巨匠が、根っからこんな事件を信じたはずはない。これは、意図的に彼が片棒をかついだ一大ショーでもあった。ただし、それは、儲けや名声のためではなく、意気消沈している世の人々を元気づけようとする彼の「チャリティ」精神と彼自身の不幸（一人息子の死など）をまぎらすためだった——という側面。こういう方をもっと積極的に描いたほうがよかったのではないか？

それにしても、コナンドイルを演じるピーター・オートウールは、ずいぶん老け、痩せてしまった。

人々は、第1次世界大戦をはじめとする悲惨な現実直面して、夢の世界に飢えていた。心霊術や人智学、ハーヴェイエ・カイテルが演じるフディーニの「魔術」が受けた背景の一つもここにある。映画は、フディーニの「からくり」をちらりと見せることによって、この事件の性格を示唆している。おそらく、いまでも夢が必要な時代かもしれないとすれば、この映画を見た子供たちが、はて、妖精はいるのかもしれないと思うほうが、そうでないよりもましなのだ——と製作者たちは考えたのかもしれない。

（メディアボックス）

1999年02月16日

エネミー・オブ・アメリカ (Enemy of the State/1998/Tony Scott)
(トニー・スコット)

据え置きカメラ（ソニーのデジタル）で湖の映像を撮っていたザビッツ（エイソン・リー）が、NSAの行政官レイノルズ（ジョン・ボイト）の指令で「通信プライバシーシオ保安法案」(Telecommunication Privacy Security Act)の反対者の下院議員殺害の現場を知らずに録画してしまったことから、彼が身の危険にきづき、コピーを作って逃げ出すシーン、そしてスパイ衛星を初めとするありとあらゆる監視装置を駆使して追いかけるNSAとレイノルズの部下の動き——このシーンは、なかなか映像的な迫力がある。

地上を映すスパイ衛星が空をななめに横切っていくショットになると、必ずバックでモールス信号が流れる。ところが、わたしは、少しモールス信号を解するので、それが、毎回「CQ、CQ、CQ、CQ」と言っているのがわかってげんなりした。追いかけるのに「CQ、CQ」はないだろう。

この映画の姿勢は、登場人物を「あなたのそばにいる」ようになりアリティで撮ることだろう。たとえば、ジーン・ハックマンが、ボイトに脅され、指を銃で撃たれる。一種の見せしめ的な拷問である。血を流れる手を苦痛の顔でおさえながら、あるとき、「なにか食うものはないか」と言う。これは、彼が、糖尿病で、血糖値が下がるのでこう言ったのだが、この手の映画では、こういう言い方をする場合、必ず何か魂胆があるものなのだ。しかし、この映画ではそういうことはない。その意味では、この映画の登場人物は、みな、それぞれ「一個の人間」としての「顔」が見える——それが映画としていいかどうかは別としても。

ジョン・ボイトも、家で女房に手を焼いているらしいシーンを見せる。

最近のセキュリティ・システムは、みな、NTTの回線をつかっている。ということとは、NTTの回線をハックすれば、その信号をリークできるということである。この映画で、ウィル・スミスの行き先を自在にチェックし、その映像を捕まえるのは、決して空想的なことではないのである。

最後は、ウィル・スミスの詭計にひっかかって、ボイトの一派とマフィアとが、いっしょになって銃を撃ち合って自滅してしまうのだが、NSAのスゴ腕がこういうマフィアの《身体主義》と同じレベルに落ちてしまうのは、真実味がな。強引に映画を終わらせている感じ。

ジーン・ハックマンの老「スパイ」（元NSAの職員）は、いい味を出している。
（ブエナビスタ試写室）

1999年02月19日（1）

微笑みをもう一度 (Hope Floats/1998/Forest Whitaker) (フオレス
ト・ウィテイカー)

他人のことや下積みの人間のことを知らなかった女が、夫に捨てられて初めて他者性に目覚めるのだが、サンドラ・ブロックのあのノホホンとした表情からは、その深刻さは感じられない。

Toni Point Show という太めの女性が司会するテレビ番組で夫の不倫が暴かれるところから始まるが、クリントンの不倫事件以後、テレビは、こぞって不倫暴きのような番組をつくるかもしれない。このテレビ出演がきっかけで別居をはじめることになったバーディ（サンドラ・ブロック）は、「自分を変える何かを学べると思ってテレビに出た」と言う。

シカゴで家庭をもっていたが、出身は、テキサスの小さな（旅行者も来ない）町。そこで、彼女は、かつて「学園の女王」であり、夫は、アメフトの花形だっ

た。要するに男は男、女な女という環境で育ち、家庭を持ってからも、彼女は、専業主婦をやっていた。それが、テレビ出演で一挙に変わる。

母（ジーナ・ローランズ）、アルツハイマーで入院している父、娘、同居している姉の息子——保守的な環境設定。家事以外に写真を撮るぐらいしかなにもできない女がどう生きていくか、という問い。

心理描写のシーンの合間に入るソング（＋ギター）が月並みでダサイ。

ジーナ・ローランズは、重厚な演技をしているが、剥製が趣味の老人という設定にしろ、まああたりまえのキャラクター。バーディに思いをよせる級友のジャステイン（ハリー・コニック・Jr.）は、シャイな田舎男。みんな好い人ばかり。健全な映画です。

『素晴らしき日』の役どころと似ているが、バーディの娘を演じるメイ・ホイトマンがやたらにうまい。父親が自分を連れにきたのかと思ったらそうではなかったとき、車で去ろうとする父親を追って泣き叫ぶ演技など並の子役の域を越えている。ちよっと自閉的なフアニーな役のキヤメロン・フィンレイは、ユーモアのセンスが抜群。

（ワーナー試写室）

1999年02月19日（2）

ガメラ3（金子修介）

これは、『報知』のコラムを書くために見た。自分だけの興味では見に行かなかったらう。

全面協力した自衛隊のハッスルぶりからして、この次は映画ではがまんできなりそう。そのアブナさを評価して4星。実弾の音はちがうね。

全面協力した自衛隊のハッスルぶりは、じきに映画の外に飛び出しそう。そのアブナさを評価して3星オマケ

予想したほどはひどくなかった。前回よりも「怪獣」の登場を極力抑え、その周囲状況を描こうとしている——地球を大切にできなかったからガメラやギヤオスが生まれというエコロジ的なテーマ（日本は世界のなかでも「マナ」——根源的エネルギー——の消費がひどかったのでガメラが生まれた云々）や、日本の神道や神話的フオークロアを意識したストーリー展開（高松塚古墳の壁画には南の図が欠けている——それは朱雀の円だろう云々——という指摘はおもしろかった）があり、ただの「怪獣」ものではない。

しかし、こういう作りは、近くは、『Gozilla』びんごみのものであり、映像技法も、特別新鮮なものとはひとつもない。NASAのまねのようなコントロール・ルームが出てくるが、なんかなさけない感じ。

この映画では、防衛庁＝自衛隊の本格的な協力が見られる。これは、「画期的」なことではないか？パトリオットの発射シーンがあるが、これは、自衛隊が本当に演習規模の協力をして撮られたものだろう。その点で、この映画は、自

衛隊の大宣伝映画でもある。今後、この手のタイアップ企画がどんどん作られるだろう。

怪物が人間の居住地点を襲い、自衛隊が鎮圧に出動することがあたりまえになっているという設定は、自衛隊の出動にこれまでつきまとっていたものが吹っ切れたことを示唆する。

もう一つ目立つのは、テレビのニュースショウの使い方である。実際にある番組のキャスターを使い、「真実」味を出している。が、こうして見ると、テレビニュースなんとものが、単なるショウにすぎないことがよくわかる。（そういえば、最近のアメリカ映画には、ラリー・キングがよく出る）。

手塚とおるが、コンピュータ・オタク的でニヒルな役をこなしていた。この人物といっしょに行動する内閣情報調査室所属の女・朝倉を演じる山咲千里も悪くない。

この手の映画を見るたびに思うのは、アメリカ映画には、巨大なものがその国（この手の作品ではなぜ国家意識が強くなるのだろうか？）を滅ぼすという設定が標準になるが、日本の場合は、逆に、それが国を救うという前提がなされる傾向がある。

いずれにしても、こういう作品を見ると、日本は、あいかわらず「神風」信仰を抜け切っていないのだと思う。日本経済の不振は、ギャオスのせいかな？
ガメラに救ってもらっては？

（東宝試写室）

1999年02月22日

エブリバディ・ラブズ・サンシャイン (Everybody Loves Sunshine/1998/Andrew Goth) (アンドリュー・ゴス)

五反田駅から6、7分歩いた大崎広小路にあるKSSの試写室。久しぶりに歩く五反田駅周辺には昔の雰囲気が残っている。その間にスターバックスのような店が出来、かえっておもしろい。ダブル・エスプレッソをテイクアウトして、飲みながらKSSへ。

KSSの試写室の映写機は、かなり上質と見え、画面がやたらきれいだった。

背景にホモラディック（潜在的ゲイ志向）な男関係を置き、そこにヤクザ的な忠誠とバンドの仲間意識をからめ、そうした拘束に憑かれ、ますますスターリン主義的になっていくテリー（ゴルドディ）、そのなかで揺れ動くレイ（アンドリュー・ゴス）、追いつめられるレオン（クリント・ディア）。最初超然的な悪党の顔をしているが、最後にはテリーに愛想をつかさバーニー（デビッド・ボウイ）——ゲイとして登場するが、なんかすっきりしない役をしている。

ゴスが実にいい雰囲気（目がセクシー）を出しているが、設定とクラブ的な雰囲気にもかかわらず、映像のつながりが甘い。一つのショットから次のショットへの移行のリズムが甘いのだ。

クレアとのからみは、凡庸。この女性、いかにもクラブなんかにいる感じの女だが、劇中ではそういう設定ではなく、レイが本当に愛した女ということになっているらしく、彼女の家の雰囲気は知的につくられている。

もし、中国マフィアとの摩擦（それだけがテーマではないにしても）を描くのなら、この女が中国人マフィアの回し者であつたといった設定をしてもよかっただろう。

ゴールドエイが、金齒だらけの口とともになかなか粗野や感じを出している。

クラブでのダイス・ユニットは、お粗末。

いくつかの〈仲間〉関係（ヤクザ、友人、バンド）のフーガ。
(K S 試写室)

1999年02月24日(1)

愛の悪魔(Love is the Devil Study for a Portrait of Francis Bacon/1998/John Maybury) (ジョン・メイブリー)

フランシス・ベーコンとの関係で見ると、彼の絵と実体験との関係がインストラクティヴに理解できるが、そういう面よりも、アーティストや創作者がもっている悪というものをあつかっている映画として見たほうがおもしろい。

ベイコンに扮するデレク・ジャコビーは、そういう食えない側面をかなりうまく表わしている。

最初、彼の元「恋人」ジョージが自殺したアパートの錠に鍵を差すアップのシーンから始まるが、これは、なんか月並みなメタファー。それから、乱れたベットの腰を下ろし、恋人のシャツのにおいをかぐが、この映画は、その点では、あまりに面白いのたよってこない映画だ。

レンズ効果と、モーフイングのような映像効果を使って、ベイコンの作品と映像との接合をはかる技法は、まあまあ成功している。

「肉体を失った羊・・・」身体論的なテーマは、確実にテーマになっている。

「(肉体を越えようとするが)いつも皮膚の壁にさえぎられる」↓だから、彼は、食欲に食べ、セックスするのか？

「娼婦は切り花を嫌う。いずれ死ぬのを知っているからさ」

色彩感覚…劇場のエンジのシートに2人だけが座っているのが浮かび上がる。ベイコンがいつも来ているストライプのシャツ(赤・黒・紫・ブルー)。

「さあ、街というギムナジウムへ行こう」とつぶやきながら、化粧をし、カジノに行くベイコン。

「ピーター・レイシーは、タンジールで死んだ」という台詞の意味。

この映画の最後に、In Memory of Danniell Farson とある。映画では、この人物をカール・ジョンソンが演じている。
(TCC)

1999年02月24日 (2)

隣人は静かに笑う (Arlington Road/1998/Mark Pellington) (マーク・ペリントン)

映画としての緊張感はかなり高い。楽しめる。そしてちよつぱり「現実」のアクチャルな部分に触れたような気にさせられる。

テロが個人の憎しみや復讐から行われるという定説をくつがえす。もっと組織的な犯行であること。「戦争でもおびただしい数の子供や弱者が死ぬのだから、権力を倒すための闘いで死ぬ者が出て仕方がない」——という「変革のための闘い」の論理への疑問提起。

ジョーン・キューザックのいつも笑みを絶やさない (が、平気で人も殺す) キャラクターがびつたり。笑っているやつというのは、本当は怖いのだ。

ハッピーエンドばかり見せられているハリウッド映画の観客としては、この映画の終わりには「大人」を感じる。ヨーロッパ映画ではあたりまえのやり方だが——ただ、ヨーロッパ映画も最近では、ハリウッド的になってきた。いずれにせよ、納得のいく結末。

(ヤマハホール)

1999年03月01日

マイティ・ジョー (Mighty Joe Young/1998/Ron Underwood) (ロン・アンダーウッド)

自然環境の破壊と官僚的なビジネスへのいまや誰でもが言う批判をあてにしたところが見え見えだし、完全にハリウッド映画の常套的な「文法」にのつとした映画。当然、「悪者」がおり、そいつは最後に破滅する。

ハリウッド映画の常套である (ときには法律も破られるべし) というアメリカの発想も、ちゃんと学習される——こういう「学習」は、一面で、強者によるアグレッシブな侵略を正当化してきたが、他方では、国家の存在を相対化し、国家への盲従をおさえる機能がある。

それでふと思いついたが、日の丸・君が代を法制化は、それを破るということとの反国家性・反体制性を明確にする意味でいいかもしれない。

物言わぬゴリラは、ちよつと差別的な感じ。

アフリカの密林にこもってゴリラと暮らした動物学者の母と娘。母は、いかにも欲深そうな密猟者 (映画のなかでは、「アルメニア」あたりの出身を示唆していたが、「アンドレー・シュトラッサー」という名前からするとドイツ人でもいい) に殺される。話は一挙12年飛ぶ。娘のジル (シャリーズ・セルロン) は、

成長し、ともに幼いときから知っていたゴリラのジョーも（巨大すぎるほど）成長する。そこへ、動物の保護活動をしている動物学者の青年がやってくる。こうなると、大体話は読めるわけだが、見どころは、ジルがどうジョーをコントロールするかだろう。

しかし、彼女がいつも懐中電灯を使っていたので、ロスに連れてこられたジョーが、空にビームが延びるサーチライトを彼女の懐中電灯と思って、その現場に来るといふのは、なんかゴリラを馬鹿にしている感じ。

ジョーを怪物あつかいするのは論外として、彼を対等の関係では描いていない——そうした場合、出て来るのは、たかだか「幼い者や無知なるものに愛を」という19世紀流のチャリティ思想（攻撃・侵略の補完思想なのだ）。

In Memory of Zack Stutmann の Zack とは誰？

ところで、この映画のトップに出て来る RKO のロゴマークのバックで流れるモールス信号は、『エネミー・オブ・アメリカ』のときと違い、一応「R」「K」「O」と言っている。

（ブエナビスタ）

1999年03月29日（1）

メイド・イン・ホンコン (Made in HongKong 香港製造/1997/Sam Lee)
(サム・リー)

自殺した少女の墓を探しあてた3人がそこでたわむれるシーンは、60年代のヌーヴェルヴァーグの典型的なシーンをまねている。

ケータイ、パッケージされたジャンクフード、だらつとした服装・・・日本の若者文化に通じるもの。

そういえば、ぼけ役で出ているロンは、セクシーな女性を見るとすぐ鼻血を出す、これは、日本の「鼻血ブー」の影響か？

自殺した少女が残した血染めの手紙を、血だらけのまま机のなかに入れておく神経は、「日本人」のものではない。

学生のような集団で、みな同じような雰囲気で動いているオウムのなかにいるグループの不気味さ。

父親は、若い女をつくり、そのくせ、その女は幸せではなく、ファミリーはもとより、親密な関係そのものが不可能になっているという雰囲気がこの映画にはある。

最近、香港で10代のためのインディペンデントのビデオ運動をやっている Video Power のチョム・カイ・チェンと話をし、この作品のことが話題になった。彼は、「確かに青少年の自殺は少なくないが、日本でその話になるとかならずこの映画が例に出されるのには、まいった」と言っていた。「映画は映画だから」と。

（徳間ホール）

1999年03月29日(2)

タンゴ(Tango/1998/Carlos Saura) (カルロス・サウラ)

椅子の背を蹴られ、いらつく。場内が明るくなつて後ろを見たら、浅利慶太。その間、横では、いびき。そのお婆さんは、映画が半分以上進んでから入ってきて、居眠り。何しに來たの？ この人、どこかで見たことがある。たしか、某劇場の支配人ではなかったか。

ダンスや格闘のシーンが出る映画では、役者の力量がモロに問われる。最初のシーンから登場するセシリア・ナロバは、その表情、身ぶりをちよつとさらすだけで、周囲を圧倒する力をもっている。その点で、わたしには、ミア・マエストロは、この映画の重要なヒロインであるにもかかわらず、そうしたアウラが弱いように思えた。

タンゴを踊る男女は、能面のように表情を止める。

抑圧時代のイメージをタンゴで表現した場面。タンゴのある種機械的なリズムと動きがぴつたり合う。それは、タンゴ文化の持つもう一つの面かもしれない。フェリーニ的なナルシズム。

映画のストーリーそのものを(舞台をつくるという設定で)構築していくプロセスが映画になっていて、最後に、『ステイニング』的なシャレも入るというスタイル。

マフィアの用人棒をやった(マーチン・ランドウに似た)役者の殺気だった目がいい。

映像的に、「舞台」の最初のシーンとして構成される——移民者たちが、海岸の坂を登ってくるシーン。背後に日が登る美しいシーン。

1932―33年頃のモノクロ映画『タンゴ』のシーン。
(ヘラルド)

1999年04月02日

共犯者(きょうちかずひろ／1998)

竹中直人が出る映画は、近年、どれもよくないが、『完全飼育』で少し見直した。彼の演技は、いつも空回りが多い。

犯罪者が向いているということだけではないだろう。たとえば、竹中(カルロス)がうどんを食っているシーンがいい。彼は、小泉をいじめる「夫」の腕を、うどんに飛び込んできた木のサンダルでなぐりつける。二人の出会い。

小泉が初めて銃を連射するシーンは、短いながら、カサベテスの『グロリア』で、ジーナ・ローランズがマフィアの車をピストルで転倒させるシーンに匹敵する。

銃口から出る火を効果的に映す技術がハリウッドから取り入れられている。そういうシーンは、迫力はあるが、どこかで見たハリウッド映画の二番煎じであることはたしか。しかし、映画に「劇画」的效果を加えるのには、適切な選択。

もともと劇画を描いていた監督だからというわけではないが、（それは当然意識的だろう）、タッチとリズムは、完全に劇画調。

劇画調であるということは、そのリアリティーは、最初から相対化されているということ。だから、この映画に関して、ドラマの「安易」さや興行きのなさを非難するのは当たらない。

内田裕也が演じる殺し屋は、見かけ倒しである。まだ弟を演じる大沢樹生の方がいい。やたらとふりまく「ファッキング」がよくない。あまり濫用して動詞にまでつけてしまうのは、しやれにならない。この語は、普通、名詞につく (what a fucking time is it?)。形容詞にもつくが、それは、名詞が省略されているからだ (too fucking slow [time])。つまり、こういう使い方をされると、内田は、口汚ないしゃべり方をする男というよりも、なんかアホな男の感じがしてしまう。

カルロスに昔、皆殺しにあった暴力団の唯一の生き残りである梶（成瀬正孝も、この種の人間のパターンながら、いい味を出している）は、頭部に受けた銃弾のためにいまも頭痛が止まらないが、彼は、カルロスを畏敬している。二人の関係は、この手の映画の定石をおさえている。

（丸の内東映）

1999年04月05日（1）

ライフ・イズ・ビューティフル (La Vita E Bella/1998/Roberto Benigni) (ロベルト・ベニーニ)

面白いのだが、しゃべりどうしのロベルト・ベニーニに辟易。

話は、1937年のイタリアから始まる。

この映画のベニーニには、一般に、「チャプリンの要素もある」と言われる。ブレーキのきかなくなった車で、国王のパレードを待つ人たちの沿道に突入し、「どけどけ」というあいさつが、ファシストの身ぶりを思わせるといった政治風刺がある。しかし、その風刺はチャプリンほど鋭くはない。

家の中に入っていく、すぐに子供が出てきて、時代の推移を暗示させるシーンのさりげない転換がなかなかよかった。

基本的にはナチズムを風刺した寓話的なドラマで、物語の一つひとつが現実的には無理なのだが、どんなに困難な状況のなかでも、その状況をユーモラスに自分化し、方向を逆転させる方法があるのだということを教える。

ニコレッタ・ブルaskiがいい。

（東劇3F試写室）

1999年04月05日(2)

ブレイド(Blade/1998/Stephen Norrington) (ツティーブ・ノリト ン)

クラブ音楽ノリの吸血鬼話。基本的に吸血鬼の話は、差別的であり、汎キリスト教的である。しかし、この作品は、吸血鬼のなかに、純粹種と後天種とをもうけることによって、通常の吸血鬼話に一線を画している。

1967年から現代に飛ぶ。最初のクレジットタイトルのサウンドがいい。

日本的なサウンド、ちゃんとした発音の日本語、そして最後に「こんな技を知っているのはおまえだけだ」という日本語のせりふ。この日本への関心はなぜ？

ウェズリー・スナイプスが剣(日本刀と西欧的な剣との合成品——それもサイバーテクノロジーも付加)で吸血鬼を切ると、CG効果で粉々にくだけるのは、映像技術的には古いが、そのダサい感じが非常に効果的に使われている。

ニンニクを注入されると、体がむくみ、膨れ上がって爆発してしまう映像も、『ビデオドローム』的で、決して新しくはないが、ここで使うと非常に面白さがある。

リズムとタイミングがいい。

びっしり客のいるクラブで、DJが音楽をミックスし、場内に雰囲気盛り上がったところで、天井から血のシャワーが出て来るあたり、カルト映画的な心地よさがある。

セックスシーンはないが、そのかわり、血を機械で吸い取られてしまったブレイドに、カレンが自分の首を吸わせるシーンは、セックス異常にエロティックである。

(ヘラルド)

1999年04月06日

レッド・バイオリン(The Red Violin/1998/Francois Girard) (フ ンソワ・ジラル)

物語の歴史的な奥行きと幅、映像の確実さは、十分なりサーチと周到な撮影の成果。

話は、中世・近代・現代、そしてヨーロッパとアジアにまたがる。一台のバイオリンをめぐる人間ドラマに加えて、ミステリー的な面白さとスリルである。最初の方で、17世紀のイタリアの工房のシーンが出る。もったいつけた歩き方をする男がすぐ目につくが、その歩き方で、この男(バイオリン職人ニコロ・ブソッティ)の性格をずばり表していたことがすぐにわかる。

修道院でバイオリンの天才的な才能を見せる一人の孤児を演じるクリストフ・コンツェが愛らしく、せつなく、哀れな感じを天才的に演じている。彼が、

修道院で見出され、すぐれた教師のもとで腕を磨いていくくだりは、才能ある者が庇護されることの必然性のようなものを convincing に描いている。

人は、誰でも、一度は、天才とみなされることがある（少なくとも、幼児のとき、親たちは自分の子供を一度はそう思う）。それが、続くかどうかは別として。その思い出は、こういうシーンのなかでよみがえる。

鑑定士のサミュエル・L・ジャクソンとエレクトロニクスのエキスパートの若い男とが、問題のヴァイオリンが本物の名器であることを発見したとき、「こうなると、自分のものにしたくなる」と意見が一致するが、その技術者が、そのヴァイオリンをバラして納得がいくまで内部を研究してみたいと語るのが印象的だった。「たとえば——」と言うかのように、そのヴァイオリンを取り上げ、そのボディに音波を当て、その周波数を上げていく。このシーン、妙に生々しい。

見終わって、若干のこる気分は、うまいと思うが、なんかできすぎていて、あざといという印象。
(G A G A)

1999年04月07日

プリンス・オブ・エジプト(The Prince of Egypt/1998/Brenda Chapman)
(ブレンダ・チャップマン)

じょうだんじゃないという作品。アニメ映像としても、ドラマとしても、どこにもユニークさはない。

映像としての見せ場は、海の水が引くシーンであろうが、ここもまあまあ。音に頼っている。

一番いいのは、壁画の使い方ぐらいか。

モーゼが、いつも、奇跡に対して当惑と驚きの表情をしており、ひとつも霊能者のな態度をしないのがベイシックになっているようだが、なんかバカみたい。モーゼは神から選ばれた者であって、彼自身が超能力をもっていたのではないという説明が最後に出るが、それは、その「神」(I am that I am)の絶対性への信仰を強制するもの。「信じていれば奇跡は必ず起る」。

湾岸戦争以来、定番と化した国連||USAによる、「人道的措置」(humanitarian operation)というやつは、このへんどう関係してくるのだろう？

モーゼは、自分のヘブライの民の自由のためにエジプトを「脱出」し、「約束の地」カナン(パレスチナ)に定住した。映画は、カナンの街を丘の上からモーゼが見下ろすところで終わるが、ここから今日にいたる問題が始まった。ここは、神が定めた「約束の地」だというが、モーゼが率いるイスラエルの民は、「侵入者」ではなかったのか？ 脱出は、非暴力的に進められたかもしれないが、カナンへの定住は、すべて平和裏に進んだのだろうか？
(日劇東宝)

1999年04月08日(1)

天井桟敷のみだらな人々 (Illuminata/1998/John Turturro) (ｼﾝ・タトゥーロ)

邦題はえらく気を引くが、予想外に退屈だった。ジョン・タトゥーロはいい俳優だが、演出の才はなさそう。

話は、要するにいくつもの(男ー女/男ー男)カップルの物語。

全体をダメにしているのは、劇場主を演るドナル・マツカン。こいつは、『ゴドーを待ちながら』なんかには適役なんだろうが、その風貌でこの映画の舞台となる舞台裏に間延びした雰囲気を与えている。

せっかくのサランドンも、ベン・ギャザラも力を発揮できない。

クリストファー・ウォーケン演じるゲイの辛辣な批評家だけが少しいい味を出している。「こういう集まりに來ると、何年も前に死んだと思っていた人に会える」と彼は言う。

この映画も、そんな趣がある。

色々引用があるのだろう。たとえば、ジョン・トゥーロが入浴するシーンでは、『マラ・サド』のシーンを引用している。

IIIの舞台のシーンは悪くない。奥へ続いているハシゴのような階段の感じいい。最後のシーンは何とか見れる。(ヘラルド)

1999年04月08日(2)

暗殺の瞬間 (Sista Kontraktet/1998/Kjell Sundval) (ｼﾞｬｴﾙ・スンズヴァル)

「音楽会は終わった」としたのは、グレン・グールドだが、映画館も終わるかもしれない。となりの老人がズボンの片足をまくりあげてボリボリかいている。」

力作ではあるが、作りが既存の暗殺ドラマ(たとえば『ジャッカルの日』)に似た場面やタッチを多用するので、現実をもとにした作品であるにもかかわらず、ドラマっぽくなってしまう、現実に対して作者がこめたであろうところの批判力が薄まっている。ただ「おもしろん」と見るだけなら、楽しめる作品である。

作中に、1985年4月7日以来の、オロフ・パルメ大統領の映像(主にテレビのニュース映像)が出てくるが、それが、あたかも俳優がやっているかのような印象を与えてしまうのは、サービス過剰のためだ。

ヨハネスブルク(殺し屋の背景)、ストックホルム、ロンドン、ニューヨーク・・・と現地ロケをしているが、かえってフイクションめいてくる。

それと、残念なのは、10/18のシーンで、集音マイクが数秒天井からのぞいてしまうところがあること。こういうのは、なぜ、撮り直しをしないのだろうか？

最後のシーンで、ヨハネスブルグに住んでいる殺し屋が、暗殺された夫（殺し屋の仕事を手伝ったが、口封じに消された）の妻が、メイドになりすまして、殺し屋を殺す。これは、いかにもリアリティがない。

殺しのプロを演じるミカエル・キッチンは、いい演技をしている。

（東映2）

1999年04月08日³

恋におちたシェイクスピア (Shakespeare in Love/1998/John Madden) (ジョン・マッデン)

場面の転換のスピード感や身ぶりは現代的。シェイクスピア自身、その作品中劇からなる3重構造を重ね的に動かしながら、大詰めの舞台に持っていく手並みは、職人的とも言える手際よさ。

この映画の魅力は、けっこう論理的なところ。その論理は、ある種、シェイクスピアについて「知ってるつもり」になれるようなところから来る。それがウケる理由でもある。シェイクスピアの非専門家であるわれわれが、漠然と知っていること（たとえば「シェイクスピアはマローだった」とか、『ロミオとジュリエット』の有名なシーンとか）を次々にヴァーチャルな説明にリンクさせる技法。

『ロミオとジュリエット』が作られるプロセスをシュミレートしてみたところの魅力。

舞台に女性を登場させるきっかけを作ったのはシェイクスピアが初めなのか？

シェイクスピアは、実はマローではないかという説があつたが、ここでは、別人として登場し、シェイクスピアのその名を騙ったことによって殺害されるという設定になっている。

悩めるシェイクスピアが、フロイト派のセラピストのようなやりかたで話を聞く「医師」のところへ通うシーンは、しやれのつもりか？

(UIP)

1999年04月13日³

ラウンダーズ (Rounders/1998/John Dahl) (ジョン・ダール)

マット・デイモンの感じは、『グッド・ウィル・ハンティング』によく似ている（うつむきかげんに歩く歩き方も）が、ジョン・マルコヴィッチ、ジョン・タトゥーロ、マーティン・ランドー、フアムケ・ジャンセン、そしてエドワード・ノートンと、みな一癖ある役者をそろえている。

全体は、語りのスタイル。

が、この映画には、憎み合うというシーンがないし、人も死なない——これは、最近のアメリカ映画としては不思議なくらい。そういえば、セックスシーンもない。

マイクのギャンブルの才能は、狂気をはらんでいない。むしろ、彼は、文化人類学的な観察眼によって、相手のカードを見抜く。マルコヴィッチが、ビスケット・サンドを食べるパターン（二枚をはずし、独特の仕草をする）から、彼がどのようなカードを握っているかを直観する。

最初、「こいつがどうしてムシヨにはいったんだろう」と思わせるような青年として登場するが、次第にそのどうしようもなさがはつきりしてくる友人ワーム（ノートン）を演じるエドワード・ノートンの演技は見事。ワームは、売春婦を“relaxation therapist”と呼ぶ。

ランドー演じるユダヤ系老教師は、最後の賭けをするデイモンに1万ドルを貸す。それは、彼が、デイモンのなかに自分の若い日々（ラビになるのをやめて、自分の思う道に進んだ）を見たからだだった。見せる父親的な愛。才能ある者が年長者の支持を受けるのを見るのは、悪くない。

networkを「コネ」と訳していた（岡田壮平）——なかなかいい
（東劇松竹試写室）

1999年04月14日

カラオケ（佐野史郎／1998）

団塊の世代のノスタルジアと甘えで作られた退屈な作品。

いかにも記憶の底からよみがえる出来事を思わせるような民謡の歌声で始まり、シャッターの音で切断するイントロの月並みさ。

台詞が紋切り型で、アングラ芝居的なのは、竹内銃一郎の脚本のせい？

30分ぐらいすぎたから、台詞がなくなつて、少しよくなるが、なんか、アンサンプルとしてうまくいっていない感じ。織本順吉のようなベテランですらも、台詞がうそっぽいのは、演出のせいだろう。

電話のかけ方（カラオケでの柴田理恵も含めて）が、くり返して言うことによつて、内容を観客に知らせるというどうしようもない技法をいまだに使っている。

子供が教室で合唱していると、その歌が、「菜の花畑・・・」なのだ。

ホモセクシャルの男に坪田翔太が言い寄られるシーンは、「唾をくれ」とか言われて、唾を手の平に垂らすような具体的な生な生ましいシーンがありながら、二人の関係は、その後、全然活かされない。

この作品で唯一生き生きしているのは、東京に出て行つたが離婚して戻ってくる女の役の黒田福美ぐらい。段田は適度にこなしているが、いつも同じ調子。

カラオケのシーンでは、歌われる歌とその傍らで起るドラマとを重ね合わせるといような工夫をするが、これは、舞台のやり方。

いま、カラオケ文化をささえているのは、団塊の世代なのではないか？街頭がカラオケボックスに極小化された。もう機動隊のいる街頭はたくさんと言わんばかりに、密室に逃げ込んだままなのだ。

寺山修司とかカルメンマキとか、もういいよ。彼や彼女のなかに潜在する「父」（「遥かなるお父さん・・」）や「母」つまりは天皇制へのあこがれを暴くべし。

（ヘラルド）

1999年04月21日、

カラー・オブ・ハート (Pleasantville/1998/Gary Ross) (デイリー・ロス)

「以下、メモの量が他より多いからといって、この映画を高く評価しているわけではない。『イメージフォーラム』に原稿を書くので、少し考えながらメモを取ったら、こうなっただけ」

ラジオかテレビのチャンネルを切り替える番組の音。やがて、テレビの画面の映像が出て、それがテレビとわかる。イントロ。

“What’s the mother to do?” (母親だからね) という台詞が通用した時代。

「テレビが切れるって、友達を失ったような感じがするだろう？」とテレビ屋（90年代なのに、50年代の雰囲気をもったおやじ）が言う。

高校の味気ない授業とうらはらに、うちにかえって50年代を描いた（50年代の再放送？画面はモノクロ）テレビドラマに熱中するデイヴィッド（トミ・マクガイヤー）。変なテレビの修理屋のオヤジからもらったリモコン装置で双子の妹ともども、50年4月の世界に入り込んでしまう。

妹は、「兄ちゃんがオタクやってた呪いよ」と言う。

50年代には、家族がいつしよに、朝飯はしっかりと食べた。パンケーキ、ベーコン、ハムのたっぷり載った皿。食後にはマシユマロケーキをたっぷり食べる。

消防署は、木から降りられなくなった猫を下ろす作業しかやっていない。

高校のキャンパスには、星条旗がひらめいている。

地理の時間は、地球のことなどではなく、地元の通りについて勉強する。すべてがローカルなのだ。

バスケットボールの練習も、みな、明るい顔で、にこやかにやる。個人プレーではなく、協調的に行われる。

本はあるが、なかはみな白紙である。

人々は性欲を知れず、みなつましい。

3人いっしょに行動し、すぐに笑いこぼる女子高生がいる。

デイヴィッドがアルバイトをしているハンバーガー屋の主人ビル（ジェフ・ダニエルズ）は、毎日同じパターンで仕事をしており、パターンをくずすことがしにくい。パターンがくずれるのは、クリスマスのときだけである。仕事は同じことの反復である。

中年の女性たちは、みな専業主婦であり、集まればカード遊びをするくらい。そのとき、母親ベティ（ジョアン・アレクサンダー）の手にしているカードのスピードマークに色がついてしまう。彼女は、ハンバーガー屋のビルが好きだった。

彼女は、入浴しながらマスターベーションをする。すると、彼女の顔に色がついていく。夫（ウィリアム・H・メイシー）の客が来るのに顔を出さなければならぬ彼女は、あせる。デイヴィッドがやさしく、彼女の顔にグレーのクリームを塗ってやる。

やがて、彼女は決断し、家を出てビルのところへ行く。仕事から帰宅した夫は、“Haney, I’m home”と言うが、答えはない。すると、次の台詞は、“Where is my dinner?”なのだ。この時代の男の論理）。

デイブ・ブルーベックのジャズとともにどんな色がついていく。

「プレザンヴィルの外（outside）では、道路はまっすぐに延びている」と町民に話すデイヴィッド。

本にページが現われる。トムソーヤの冒険。

大きなダブルベッドは、それまで町民にとって、破廉恥なしろものだったが、それを買う者が出て来る。

働くことに疑問をもつ者。

デイヴィッドが図書館からもってきたThe World of Artsという本をビルに渡す。そこには、レンブラントからブラックなどの現代アートの写真がある。

みんな本を読みはじめる。それまで本など読まなかった妹も、本に熱中するようになる。

ダイナ・ワシントンのジャズ・ボーカルも使われている。

反動も次第に起きて来る。“Together”を叫び、“Colors”の撃退に結集する人々（われ）を“true citizens”だ。戸口で“No Colors”という看板を出す家も出て来る。

それまで、なぜか、デイヴィッドには、色がつかなかった。しかし、反動的な集団に取り囲まれ、暴行を加えられそうになっていた母を助けると、その瞬間に色がつく。

“colors” たちも団結をしはじめる。

自分の店のガラスに恋人のヌードを描いたビル。そのために、店を襲撃される。しかし、それにひるまず、デイヴィッドとビルは、建物の壁にカラフルなグラフィティを描く。そこには、『ライ麦畑でつかまえて』の名も見える。

最後は、あつけなく、おさまる。妹も、勉強をする気になって、この世界に残る。

デイヴィッドのためにそうした仕事への疑問が起きてくる。

デイヴィッドは、90年代のくせで、エビアンを注文しようしたり、How are you?と言われて、「クール」と答えてしまったりする。

妹のジェニファー（リース・ウィザースプーン）は、遊び大好き奔放な娘で、そのノリで、デートにさそわれると、すぐにカーセックスをしてしまう。すると、相手の舌に色がつき、車にその色がついてしまう。

「いまだに、車の走るシーンで、タイヤが逆回転したりする——フィルム撮影速度との相対速度でそうなる——のをそのまま平気で撮るのをやめられないのか？」

（ギャガ）

1999年04月22日

39・刑法第二十九条（森田芳光／1999）

「一般披露だったので、記者会見と舞台挨拶があった。「ガラガラだよ」という関係者の緊張した声。花束を渡すことになっていた女性の一人がどこかへ行ってしまったらしく、代役を探している関係者。」

映像と音がスピーディに切り替わるタッチが最初新鮮に感じられるが、次第に退屈（とくに裁判のシーン）になってくる。

鈴木京香が演じる精神鑑定士の名は「小川香深」——「カフカ」なのだった。

暗示的なしやべりかた——これは、終始つづく。岸辺一徳たちが堤真一を尋問するとき、指をかぞえながらやっている。

堤が、刑法39条を逆手にとって、「後退人格」を演じ、たくみに罪をのがれようとし、それを鈴木が見抜くというのが基本の筋だが、終始、岸辺は、すべてを知り抜いているような意味あり気な目つきで登場する——ことへんがもったいぶった演出。

全員の台詞まわしが、わざとらしいのは、意図的か？

頭の悪い黒沢清という感じの作品。

「映画が終わって出た街の空気がやけにすがすがしかった。エレベータのなかで、「（舞台挨拶のとき司会者が）後半ですごくいどんでん返しがあるって言うんだけど、なんにもかかったじゃない」という声。」

（丸の内松竹）

1999年04月23日

メッセージ・イン・ア・ボトル (Message in a Bottle/1999/Luis Mandoki) (ルイス・マンドーキ)

アメリカ映画では、離婚した親が子供を送り、別れた相手に子供を返しに行ったり、連れてきたりする(たとえば週末を元の母親のところで過ごすなど)シーンがくり返し描かれる。この映画の初めも、それによって、ロビン・ライト・ペンが演じる女性テリーサの周辺を紹介する。

個物の描き方が繊細。テーブルの上にあるものとか、登場人物が食べているケーキがブルーベリーのタルトであることがはっきりわかる撮り方。

テリーサが初めてギャレット(ケビン・コスナー)に食事と呼ばれてホテルから来るとき、裸足でワインと一本もって海岸の近くを歩いて来るシーン。

テリーサが、シカゴのひどい話をし、ここではどう、と尋ねたとき、ギャレットが、「ここも同じだ」と言い、eventuallyと付け加えるシーン。「最終的にここも同じになった」「遅ればせながら」という意味だが、うまい使い方。

「息子は、まだ死を受け入れられない」とギャレットの父(ポール・ニューマン)。最近のアメリカ映画は、「死を受け入れる」ということに関しては、以前よりも大分成熟した。この映画でも、終わりの方で、コスナーが、亡き妻の名(キャサリン)をつけた自作のヨットで外洋に出て、嵐で遭難しかけた家族を救うために海に飛び込んだとき、ああ、またコスナーはかっこいい役をやって終わるのかと一瞬思ったが、彼はあっさり海に飲まれてしまい、あとは、彼の死を耐え、受け入れ、なぐさめあうかのように見えるテリーサとニューマンが浜で抱擁するシーンが続く。

テリーサとギャレットとのディアログに、ひよつとして恋人たちがこの映画をくり返し見ながら、二人でそのセリフをおおむがえしにするかもしれないような個所がある。もつとも、そういうことを想定して、たとえば『カサブランカ』なんかのシーンをまねているようなふしもある。

知り合いのAにそっくりのイリアーナ・ダグラス。

この映画でも、クリスチャンズムの軸がはっきり出ている。死んだ妻は、熱烈なクリスチャンに見える。最近のアメリカ映画は、その点で50年代に返ったかのよう。

キャサリンは、仕事場の友人のまえで泣くが、最近のアメリカ映画のなかに登場する女性は、ふたたび泣くようになってきた。
(ワーナー)

1999年04月27日(1)

学校の怪談4 (平山秀幸／1999)

「尋常小学校」の表札のある建物モノクロで出て、そこで隠れんぼをする坊主刈りの少年とおかっぱ(昔の広告に出て来るようなカット)の少女。一人が

(その時代に平均としては) やけに背が高いのが気になるが、時代は、大分昔であることがわかる。そういえば、昔は、学校の教員室も隠れんぼの隠れ場所になりえたなと思っていると、どこかで半鐘が鳴り、やがて海からものすごい高さで水が押し寄せてきて小学校を飲み込む。赤いタイトルが出る。このイントロのテンポは見事。ここから画面がカラーになる。

車で原田美枝子と2人の子供が東京からやってくる。

浜に打ち上げられたランドセルのなかから、人面の(平家蟹?)が出てくるシーン。

子供たちのせりふはへた。原田の娘・安西弥恵を演じる豊田真唯の目つきがいい。

とうになくなった列車が現われるシーンは、幻想的というより、ノスタルジアをかきたてる。スリラー的な要素よりも、「なつかしさ」をかきたてるのは、平山秀幸の特性。

モノクロの世界にタイムスリップすると、昔の文具屋が現われる。「アテナインキ」

文具屋の親父(笑福亭松之助)は、すでに死んでいるのだが、子供たちの前に現われる。その呆然とした表情と語り口がいい。

ただ、全体としては、幻想的なシーンは、海だけにとどめるべきだった。

隠れんぼのメタファー↓過去探し

(東宝3F試写室)

1999年04月27日(2)

オープン・ユア・アイズ(Abre los ojos/Open Your Eyes/1997/Alejandro Amenabar) (アレハンドロ・アメナーバル)

基本的に役者がよくない。ユーモアが全くない。90分ぐらいすぎてからようやく面白くなるが、残りは30分たらず。

冒頭のシーンで、ささやくような女のヴォイスが聴こえる(これは、目覚ましの声であることがすぐわかる)が、なんか、この映画は、セラピー的に暗示にかけようとしている(そのくせうまくいかない)ようなところがある。

虚実の問題が、映像的レベルでよりも、心理的なレベルであつかわれている。映像のレベルで、これは、「現実」だ、「幻想」だと観客が判断するのではなく、ドラマのなかでそう判断しなければならぬような構造がダメ。

延命技術の会社が出てきて、気をもたせ、時代が2145年だというような話になるが、ビルの外に広がる景色は、そうは見えない(というより、そういう判断を観客が下せないようにあいまいな映像にしている)。こういうのは、輻晦である。もったいつけるなよ、と言いたい。本当に実力のある監督は、リアルな映

像を使いながら、まてよ、これは「現実」なのか、という疑いを生み出せる。
(メディアボックス)

1999年04月27日³

豚の報い (崔洋一／1999)

最初の方で、「キャベツ買わんかね」という物売りの声が、イランの『りんご』の親父を思い出させる。

セックス、食べ物、下痢等々、崔監督好みの身体的な要素が強調されるが、ぞっとするようなリアリティはない。

正吉 (小澤征悦) は、ある種のマレビトである。だから、彼は、誰とでも寝る女たちに囲まれながら、一度もセックスしない (しそうになるところはあるが)。

ある種の一夫多妻的な共同性の研究。一夫一婦制の家族を越える試み。父の墓を探す小吉だが、ここでは、父は、家父長的なタテの頂点にいる存在ではないようだ。映画でもえがかれていた沖繩的な「おおらかさ」とは、そういう父を越えたヨコの関係の節目の存在から生まれる。

残念なことに、音のとりかたが悪い。ワンポイントで、疲れる。

同化も異化もできない映画。

(メディアボックス)

1999年04月28日

RONIN (Ronin/1998/John Frankenheimer) (ジョン・フランケンハイマー)

西欧人が見たステレオタイプの「武士道」をバネにしているようなところがある。その典型がデニーロの役。登場する人物も、それぞれ性格分けをしている。最初頭のいい「紳士」の雰囲気が登場するグレゴール (ステラン・スカルスゲールド) は、次第にその非情な性格を露呈させる。隠れ家に初めて集まったとき、デニーロが、わざとコーヒーカーップをテーブルから落とし、グレゴールが、それを反射的につまむシーンがある。これによって彼が相当な訓練をつんだプロであることが露呈するのだが、表現としては月並み。

ツワモノがすべて揃った最初の段階で、さりげなくサンドウィッチなんかを食べるシーンがにくい。こういうのは、アメリカ映画の特技。

この映画では、みんなよくタバコを吸うが、ジャン・レノは、「やとう側の人間はみなタバコなどやらない」。

デニーロの「武士」ぶりを示すシーンの一つに、銃で弾を負った彼が、自分で手術をするところがある。このシーンの一部は、JALの機内で上映されたヴァージョンではカットされていたように思う。

このあと、ミッシェル。ロンダールが語る四七士の話は、まちがっている。

彼らは、別の主君に従うのをあきらめたがゆえに自害したのではなくて、事件の性格を配慮した幕府の命令で打ち首ではなく、切腹をすることになったのである。

カーチエイスのシーンがかなり重要な位置を占めている。それは、なかなかうまい。ただ、毎度のことながら、細い道に突っ込んでくる車を避けて飛び去る人とか、無残に解体されてしまう屋台とか、こういうのって、何の意味があるのか？

(UIP)

1999年04月30日

ペイバック (Payback/1999/Brian Helgeland) (ブライアン・ヘルゲランド)

「なぜヘラルドの試写室では、イスの背を蹴られることが多いのだろうか？ ほかの人はこういう災難にあっていないのだろうか？ ゆとりのあるスペースとイスのよさが裏目にでたとのこのこと。スペースに余裕があるので足を組む。すると、組かえるときに、前のイスの背にかける。ときには、背に靴を当てたままにする。しかし、それが、前の人間にどんな物理的不快感をあたえるかを、映画のプロがわからないとは、信じられない。」

ギブソンのナレーションで進行する。

撃たれたギブソン (ポーター) の背中 of 弾をあやしげな医者を取り出すシーンからはじまるのだが、この映画には、マゾヒズム的な映像が多い。ヴァル (グレック・ヘンリー) は、金を奪うために襲った中国人マフィアの一人を運転台のハンドルに執拗にうちつける。彼は、マゾで、その手のプロの売春婦を呼び、殴らせる。ポーターの妻は、ヒロインの注射器を腕に刺したまま死んでいる。売人の鼻のリングを引きちぎる。その脇でポーターは、一晩をすごす。ポーターが拷問されるシーンも、3度にわたって足の指をハンマーで打たれる。

こうしたシーンが、まったくないセックス・シーンの代わりになっているフシがある。

タバコは、リチャード・スタークの原作のパーカー (この映画ではポーター) のトレードマークのようだが、ここでは、まるでタバコ会社が一枚かんでいる (そうかもしれない) かのよう to、ギブソンをはじめとして、みなタバコをよく吸う。タバコがドラマの機能の一つにもなっている。

ギブソンの映画にしては、どこか人生に失望 ("No Life, no hope") しているような雰囲気 that だよう。これは、わるくない。シカゴをつかったのもよかった。

(ヘラルド試写室)

1999年05月11日

鉄道員 (ぽっぽや) (降旗康男 / 1999)

ノスタルジアの時代なのだろうか？ この映画のテーマは、「センチメンタル・ジャーニー」（高倉の妻だった恵利チエミのヒットソング）。

モノクロとそれに薄く人着したような画面が美しい。最初モノクロで出て来る過去のD51機関車の映像が雪のなかを走り、カメラが機関車の釜を映すと、そこだけうつすりカラーになっている——『アラール・オブ・ハート』に似た技法。リストラで組織から追い出される人間が増えているいまの時代には受けそうな雰囲気。

しかし、乙松（高倉）のように、鉄道のために家庭も私情も犠牲にしてきたという「がまん強い」態度をこの人物の個性（「横滑りがきかない」と乙松は言う）や特殊性に還元すべきではない。こういう人物が億といたし、いまもまだいるわけだが、これは、日本の組織がそういう個性や特殊性を要求してきたのであり、つくってきたのだと考えるべきだろう。家族や個人のレベルを欠いたシステム。

新しいタイプの「雪女」伝説。最初、カマトトぶって、いつも笑っている広末が気になったが、「雪女」ならしかたがないと思う。

広末の出て来るシーンは、一見、唐突な感じがするのだが、色を替えながらの回想シーンが何度も出たあとなので、「現実」のシーンのトーンで描かれているこのシーンが、実は幻想的なシーンであることがわかったも、それほど不自然か感じはしない。

「うちは、赤旗も日の丸もごめんだ」と、奈良岡朋子演じる食堂の女主人ムネは、d11炭坑労働者のけんかを仲裁しながら言う。

「462や751が戦争で負けた日本を立ち直らせると親父に言われてぼっぱやになった」と乙松は言う。

大竹しのぶは、うまいのだろうが、なんか『学校 III』とそっくり。「ついでない」女の「せつなさ」を演技させたらこの人をおいてないという感じになっているのは、どうか。

同僚の仙次（小林稔侍）と乙松との関係は、西欧的な観点からするとホモセクシャル的である。かつてカフカは、官僚制のなかに新たなエロティシズムとセクシャリティを洞察したが、日本の伝統的な組織のなかには、男と男とのあいだにホモセクシャルとは異なるが、実質的には同じセクシャリティを発見できる。彼らは、直接の情交はしないが、その関係は非常にセクシャルである。

酔っ払った仙次を世話する乙松が、畳にお仰向けに寝ている仙次の上にかぶさる形になったとき、彼は、昔、トンネルのなかでガスにやられた仙次を助けたときのことを思い出す——だが、そのシーンは、単なる回想を越えて、もつとエロティックだった。

（大映7F試写室）

ゴールドエンボーイ (Apt Pupil/1997/Bryan Singer) (ブライアン・シンガー)

社内試写を見落とし、松竹から券をもらって一般上映で見る。がらんとした場内。スクリーンは大きく、試写室よりゆったり見れる。

◎相当いい。イアン・マッケランがすこしばさっとした感じで不適合なのだ
が、ブラッド・レンフロはなかなかいい感じ（『ブラジルから来た少年』や『ス
ナックバー・ブダペスト』に出てくるファシスト的な若者に通じる冷たさを鋭く
表現している。

時は、1984年。学校でホロコーストの話を聞いた学生（ブラッド・レン
フロ）が、図書館でホロコーストについて調べ、イスラエルの機関が出している
ホロコースト実行者の手配資料を入手する。解説では「アウシュヴィッツ」と
なっているが、マッケランがいたのは、パティンの収容所である。

途中まで、「人は一人では生きられない」というヒューマン・ドラマ風の展
開をするが、それは、すぐに崩壊する。
（新宿東急）

1999年05月12日

25年目のキス (Never been Kissed/1999/Raja Gosnell) (ラジャ・ ゴスネル)

このごろシカゴを舞台にした映画が多い。ニューヨークは、いま、つまらな
く華麗になっているが、そのことと映画の舞台がニューヨークに移っていること
とは関係があるはずだ。

最初、シカゴ風というのか、すごくテンポのはやいダジャレ的な会話が続き、
そのまま高校生のガキ世界に突入するので、ツイテいけないという感じになっ
たが、全然そうではないのだった。けっこうおもしろい。その世界を全面肯定し
ているかのようにはじめながら、そこへの批判もある。所詮は、すべてハリウ
ッド「ノリ」の映画だが、とことんハリウッドスタイルでやるのがいい。最後
に教師が現われるところなんか、ほとんど「現実性」がないのだが、そこがおも
しろい。

「白いジーンズは1983年以後はない」

「プロム」 [(prom → promade) : 高校で学年末に行なわれる舞踏パーティー]
のシーンが実際よりも誇張されているとしても、こういうものがあるのは、日本
と全くちがう環境。

リーリー・ソビエスキーは、メガネをかけたいじめられやすい高校生を演じ
ているのだが、その芝居の質がちよっと別格という感じ。デキる役者だ。

いくつかの世界の相違..

・新聞社・ワンマン社長がいて、仕事ができないとどんどんクビにされる世界
（それをユーモラスに）

・ハイスクール・イジメがあり、歴然と階層がわかれている；君臨する者とはじ
かれる者

・弟（デイビッド・アーケット）の野球世界

全部描き方が中途半端なのだが、そこが面白い。

ところで、高校というのは、ある程度歳をとってから行ったほうがいいのかも。

(FOX)

1999年05月14日(1)

催眠 (落合正幸／1999)

まず、音の録りかたが荒いのが気になる。試写室の音響設備の問題かもしれないが、ステレオになることもあるから、やはりワンポイントで録音しているのだろう。観客への心理的效果をねらった(神経をさかなでするような)音もあるので、わざとのつもりかもしれないが、その効果は出ていない。音の粗雑な大きさだけが強調される。

台詞がみなうまくない。特に、監察医を演じる佐戸井けん太のうそぶいたようなしやべり方は、レジオドラマや新劇の定型。

宇津井の家を訪れた稲垣が、ジンカウISKーを出されて飲み、むせるシーンの平凡さ。

催眠術師の升毅が菅野を脅したあと、「ウワツハハハ」と笑う笑い方は、ステレオタイプの的に「気味悪さ」を出そうとするドラマのなかにしかない。

催眠のかけ方があまりに型にはまりすぎていて、リアリティがない。こんなんでかけられの、と思ってしまう。稲垣吾郎のカウンセラーは、とてもプロには見えない。彼は、「催眠はとことん誤解されている」と言うが、この映画もそういう元凶の一つ。

菅野美穂が、多重人格で、「わたしは宇宙人・・・」というシーンは、ドラマのなかの演技としても、見て入られない。

この映画では、特に警察署内で、みんなまるで子供のようにあすぐに言い争う。

真相をようやく理解しはじめた宇津井健が、催眠の本を読みはじめるが、その本のタイトルに *Das Wesen...* というドイツ語が見られるが、開いているページは、えらく時代ものの感じ。こんなものを読んで役にたつのだろうか？

黒沢清以来、サイコものが日本では流行りになっている。宇津井健は、映画のなかで、「人は脈絡なく死ぬようになった」と語り、署長も、「みんな死にたくなる世の中だ」と語る。

人がたくさんいるシーンで「外国人」が目立つ——国際化の時代を絵いしているわけ？

いいのは、ほとんどみんな死んでしまう結末か。

(東宝8F)

1999年05月14日(2)

菊次郎の夏 (北野武／1999)

「ヘラルド試写室は鬼門？ 開演少しまえに「高みの見物だあ」とか言いながら入ってきた野球帽のオヤジ——それは、立川談志。まるで自分のうちみたいな感じ。例によつて途中（浅草のシーンが終わったら）出ていった。隣でなくてよかった。が、そのころから、となりのオジサンがなにかガサゴソガサゴソ言わせはじめた。なんだ！と思つて見ると、折りたたみ傘のひだを一枚一枚直しているのだった。何で今？」

少年正男（関口雄介）が主人公のように見えるが、この映画は、「正男の夏」ではなくて、「菊次郎の夏」であるところがミソ。これは、菊次郎の夏の夢なのだ。

誰にも、少年のときの思い出と、もう一度少年にもどつてみたいという願望がある。そういう思いにうったえようとするのがこの作品のねらいだ。

正男がサッカーのボールを持つてグラウンドにいるのを俯瞰で撮っているシーンは、いかにも孤独でございという感じで月並みだが、一体に、臭みのない映像。浅草や競輪場のシーンの作りはうまい。ビートタケシは、変に「強い」役よりも、こういう半端なちんぴら風のキャラクターを演じた方がいい。

音のとりかたも繊細。

正男役の関口が最初に出て来るとき走っているが、走り方にペーソスのある役者。

浅草までのシーンは、非常にいいのだが、タクシーを無断で運転するシーンあたりからわざとらしさが目立ってくる。そして、タケシ軍団の井手らつきよが出てくるころには、テレビのりになつたくる。

正男の夢に出てくる麿赤児の舞踏とか、少し後で天狗が勅使河原三郎風に踊る舞踏、もつと後で、ビートタケシが山伏や新撰組のかっこうで出て来るシーンは、なんか外国受けをねらっている感じ。

こういうサービスのなかでは、細川ふみえの彼氏役で出ている男（ザ・コンボイの黒須洋壬）が演るロボットのな大道芸。

いつまでたっても来ないバスの停留所で、ビートタケシは、自分だけ車で去る男に「百姓！！」とののしる。また、ヒッチハイクしようと、白杖をついた盲人のふりをするが、これは、マスメディアにおける「差別」過敏症に対する彼のチャレンジなのだろう。しかし、どうかね、これは？

菊次郎が眠る正男を膝枕させながら、「この子もおれと同じだな」とつぶやくシーンがあるが、この映画は、菊次郎がつかの間子供になつて遊ぶ映画である。だが、探しあてた母が、すでに再婚して別の家庭を作っていることを知ったあと、（特にグレート義太夫／井手らつきよ組との出会つて、いっしょにキャンプするシーン）正男と菊次郎の遊びがエスカレートしていくこともあり、どう見ても、がっかりした正男を菊次郎がなぐさめようとしているという感じが強く出てしま

う。そして、そんなにサービスしなくてもいいんじゃないの、という気になってしまうのだ。

まあ、車が停ってくれないので、道路に釘を立ててパンクさせようとするあたりは、菊次郎年令の男が、子供時代にやったことをいま子供といっしょにやって、ノスタルジックに楽しんでいるという感じはするが。

(ヘラルド)

1999年05月18日

スカートの翼をひろげて(The Lnad Girls/David Leland/1998) (ディ ヴィッド・リーランド)

景色よし、役者よし、映像よし——ただし、結末が月並みなので、全体が「よくある話」になってしまった。

線路に耳を当てている老人(これと同じことを終わりの方で息子がやる)。やがて2両連結の客車のついた蒸気機関車が着く。3人の若い女性たち。老人は、彼女らをむかえに来たのだった。それにしても、愛想がわるい男。

*音があまりよくない。中央の手前に音が集中している。

女性がたちが車に乗せられてたどり着いたところは、農家。牛がおり、乳をしぼる。牛の大きな乳房とペニスとのアナロジーを感じる女性たち。

爆撃で空が真っ赤になっているサウスハンプトンが遠くに見える場所という設定。

この映画を見ていて、ふと、映画にはにいないのだと思う。そうさせたのは、この映画がかなり物の嵩・物性のようなものをなまなましく描いているからだろう。牛小屋のシーンとか、緑の大地が耕耘機で耕され、新しい土がむき出しになるとき、そこから土のにおいがしないのが不思議に思われるのである。

ステラをステイブ・マッキントッシュがオートバイに乗せて、走るシーンは、いかにも田舎道を突っ走っているという感じがする。

父親は1918年まで兵役に服していた。戦争はうんざりだと思っている。国家が地域に介入してくるのも嫌っている。だから、農地を増やすために、牧草地を開墾せよという国の命令に抵抗する。

徴兵のために健康診断を受けたジョーが、心臓に異常音があるというので失格する——これを喜んでもしまうという描き方はしない。けっこうこの映画は保守的。父親が抵抗していた開墾をやってしまうのが若い女たちなのだ。

それにしても、この映画、女たちがつねに男に飢えているという設定で物語を進めているところがないでもない。邦題は、そういうところから生まれた。(ギヤガ)

1999年05月19日、

ブルワース (Bulworth/1998/Warren Beatty) (ウォーレン・ビーティ)

ストラローロの映像は少しがっかりだが、アクションな映画。黒人スラムのシーンが生きている。アミリ・バラカが道化回しの役で出ている。

基本的にアフリカン・アメリカンへの肩入れが感じられる。

アミリ・バラカは言う、「ゴーストではなく、スピリットになれ」と。わたしは、ここで、アルバート・アイラーが、『ゴースト』から出発して『スピリチュアル・ユニティー』に至ったのを思い出した。

最初のシーン…(時は、1996年3月)テレビを見ながら、テーブルに向かい、涙を流しているブルワース(選挙戦の先行きが絶望的なことが直接の理由だが、すべての現状への彼の絶望的な胸の内が表現される)。

黒人には全面的な支持の姿勢をし、ユダヤ人には、かなりきつい…映画界の支援者のパーティへ、ケンタッキー・フライド・チキンのボックスを持ち込み(チキンは、象徴的に黒人の好物とされる)、ユダヤ人批判をする。

黒人のクラブに連れていかれて、ラップに染まり、DJまでやってしまうノリはドラッグ(ノリ)。

ハル・ベリー演じる黒人(少し肌が白い——母親は白人だという暗示がある「お母さんの失敗をくり返すな」と祖父が言う)(実は、ブルワースがマフィアに依頼した自己暗殺の役を引き受けていることが次第にわかる)は、両親の影響で、60年代の黒人闘争の精神を教えられている。彼女は、言う…黒人の重要なリーダーはみな殺された・・・生産工場が運動の指導者を生むのだが、生産工場が第3世界に移され、そのチャンスがはずされた・・・

メディアはもとより、日常会話などの偽善(たとえば、「fine」が暴かれるシーンがいたるところにある。ジャック・ウオーデンと医者だったかがばったり会って、「どう?」と言い、「fine」を返す。そのくり返し。

(FOX)

1999年05月21日

マイ・ネーム・イズ・ジョー (My Name is Joe/1998/Ken Loach) (ケン・ローチ)

ジョーを演じるピーター・ミラーが、役者らしくないのがいい。

37才だが50才ぐらいに見える。自分に自信のない男。

ある種の恋愛映画だが、社会の絶望の度合いが強いので、その方はかすんでくる。

同窓会に行つて違和感を感じている男。

引き込む映像。

終わり方はなんかあつけないが、これしか終わり様がないという気もする。
それほど、救いのない世界でもある。

好きな映画ではある。

(メディアボックス)

1999年05月25日

アドレナリン・ドライブ (Adrenaline Drive/1999/Shinobu Yaguchi)
(矢口史靖)

起こりそうもないこと、うますぎることを積み重ねることに躊躇をしない技法。

車の窓からのウォークスルー的な映像でスタート。音楽は軽快。

せりふは下手だが、カンにさわる言い方をするスーパールの店主。耐えている運転席の青年。

やくざの事務所があるマンションでガス爆発があつたのに、救急車が一台。しかも、その間に石田ひかりしか現場に來ない。瀕死のやくざ組長が救急車に収容されるが、いつの間にか事務所になったアルミのケース（なかに現金が詰まっている）がいつしよに持ち込まれている。救急車が川に落ちても、人は來ず、パトカーが来る。アルミケースをロッカーに隠した石田ひかり。やがて、そのなかから床に血がしたり落ちるが、その量が異常。なんでそんな血が出るのか？逃亡するために潜り込んだ幌つきの車で大騒ぎしても運転手は気づかないのはなぜ？

石田ひかるは、安藤政信と逃亡して宿泊したホテルのスイートルームと小躍りするが、その動きからがいい。病院で血に滑って転ぶときも、その転びぶりがよかった。

(シネカノン)

1999年06月08日

交渉人 (The Negotiator/1998/F. Gary Gray) (F・ゲイリー・グレイ)

試写室はガランとしていた。30分まえに行つたからというより、今日の試写はあまり情報を流さずに行なつた追加試写だからだ。わたしも、今日急に情報を聞いて來ることにしたのだった。しばらくして、うしろで低音の音が聞こえた。筑紫哲也だった。ふと思つたが、今日の試写は、彼のために設けたのかもしれない。映画会社は、そういうことをよくやる。

「ネゴシエーター」（交渉人）という仕事のプロが本当にいるのかどうかかわらないが、着眼は見事。警察ドラマが全然違つた新しさを持つ。

それにしても、人質を取つたり、その頭を赤外線銃で狙撃したり、といった非情さは、いまの映画ではあたりまえで、その表現はますます「リアル」になつ

ていくわけだが、こういう映像とともに、われわれの感覚も、繊細さをなくしていくのではないか？

四方田犬彦は、誰かとの対談で、「われわれ」という表現を絶対に使わないと言っているが、「われわれ」って、そんなに親密さを強制するところはないんだけど。自分と似たことを考えたり、やっている仲間を「われわれ」とよぶことはできるし、いっしょになにかをやった相手と自分を含めて「われわれ」と言えるのではないか？ 四方田にかぎらず、人は、そんなに個性的ではないよ。

出だしは、ダニー（サミエル・L・ジャクソン）の仕事ぶりを紹介するシークエンス。モノクロでぱっぱと出す。

この映画の舞台は、またシカゴ。

J・T・ウォルシュが出てくると、「ああ、こいつがワルだな」と思えてしまうのは、わたしだけではない。しかし、この俳優は好きだ。「ブレイキ・ダウ」（97）を見たのは、カナダでだったか？ この役者の急死は残念。

心理ドラマとしては、秀逸。おもしろい。

内務捜査局の内部にワルがいて、なかなかその黒幕がわからない仕掛けは、かなり成功している。

メディアは、この映画では、非常に抑えた形でしか出てこない。

コンピュータにデータを入れていたのが決め手になるが、盗聴した音声ファイルをすべてコンピュータのなかに残しておくほどドジをやるワルはいるのだろうか？

アドホックなチームでも、誰がボスであるかを決めさせるプロセスが面白い。それが必ずしも守られるわけでもないということをも見せているところが、さらに面白い。

人質を取っている犯人との「交渉」には、決して「ノー」を言うなど原則は、けっこう使えるのでは。それで思い出したが、日本が「イエスマン」だというのは、日本人が、みな「ネゴシエーター」だからではないのか？ 井深／石原の「ノーといえる日本」という発想は単純すぎる。

ケビン・スペイシーをなかなか出さず、急に登場させるやりかた。スペイシーは、交渉人としての腕は拔群だが、妻や子供は説得できないというシーンからはじまる。この個所は、バカみたい。スペイシーは、スウィートな感じなので、こういうシーンは、雰囲気を作るまてしてしまう。

（ワーナー）

1999年06月15日

STAR WARS エピソード1 (STAR WARS Episode 1/1999/George Lucas) (ジョージ・ルーカス)

環境・午前10時という、わたしには存在しない世界に属する時間での試写。今回、FOXは、第1回目のマスコミ試写会からわたしをはずした。こういうことはめずらしい。タレントとか「メジャー」なメディアだけを相手にするというのが、今回の宣伝戦略なのだろうが、あんまり強気なことをやっている、当たらないかもよ。

うしろで、映画が始まったらセキがとまれなくなった男がいた。音が大きいときはわからないが、しょっちゅうセキのアクセントの入る音を聞かせることになった。こういう人は、退場すべきではないか？

◎一言…こういう作品がヒット(ポピュラリティの「標準」になる)するかぎり、いまのアメリカがユーゴー爆撃を平気ですることは避けられないだろう。

メモ…試写室の狭いスクリーンのせいか、映画の「予告偏」のような雰囲気が最初続いた。意外に画面がわびしいのだ。それぞれのキャラクターが、前作と関連しあっているはずだが、たとえば(テレビの走査線付のイメージが登場し、すぐ消えるキャラクター)シスの暗黒卿(Dark Lord of the Sith)(?)が出てくると、なんか古いという感じがしてしまう。それにしても、このキャラクターの声は、なぜ走査線に合わせて、ゆがみ、ノイズまじりなんだろう？

仕組んでいるわけだが、アナキン(ジェイク・ロイド)は、ちらりと出てきたときから、光っている。

スター・ウォーズは、血族信仰と「選ばれた者」への崇拜を地盤にしている。明らかにサムライ・ムービーからヒントを得た弟子／師匠、上下関係の崇拜。衣装も和服のまねをしている。

アナキンの出るレース・シーンは、よくできているが、それが、映像的にはややチープなのは、わざとゲームマシーンの映像に似せているためだろうか？

ダークサイドは、敵なのだが、この映画自体がある種「ダークサイド」カルチャーの感覚だ。

いかにもイタリア、アフリカ、アラブといった場所の雰囲気をもった映像(砂漠をラクダに似た「動物」が荷を引いていたり)が出てくるが、最後のクレジットを見たら、実際にロケしているのだった。実写映像を变形しているらしい。久しぶりに協力企業の名にSGIがあった。

この映画の古さは、マシーン・テクノロジーの感覚で作られていること。

動かなくなった車が、線のシートで動くようになる——もう、こういうの、マシーン・テクノロジーのエピソードとしても古い古い。

(FOX)

1999年06月16日(1)

お受験(滝田洋次郎／1999)

滝田の日本批判的センスは1年おくられている。昔はそうではなかったのに。『コミック雑誌なんか知らない』はいまでもその批判が有効だ。

実業団のマラソンの仲間が、グループでしゃべっているシーンがサエないのは、集団のしゃべりを撮るやり方が定番だからだ。いまは、集団性そのものが変わってしまったので、こういうやり方ではダメなのだ。

滝田のシニカルな味がサエない。

田中裕子が、外で働くようになって、ある日、したたか飲んで帰ってくる。そのままソファに倒れ込んだところをカメラが脚を映す。このあたり、月並みなのだが、ポルノ映画で鍛えた滝田のうまさみたいなのが、ちらりと出る。しかし、その次のシーンで、二人がベットに裸で入っているの、前のシーンが月並みになってしまった。十分エロティックだったのだから、それで止めておけばよかったものを。

矢沢栄吉が、湘南マラソンの途中で、「おれのコースはおれが決める」とばかり、一度は放棄したはずの娘の受験面接のために、鎌倉の坂また坂を（電車の線路やトンネルまで——すぐに警察がくるでえ?!）抜けて、学校までたどりつくくんだり、ばかっている。こういうのがダメだということから出発した話じゃないの？

リストラによる失業、女性の「自立」、子供の受験などのテーマはいいが、いまやるのならもっと突っ込まないと全然映画の意味がない。テレビのニュース番組だって、もっと突っ込んだアプローチをしているぞ。

（松竹―東劇）

1999年06月16日（2）

セレブリティ (Celebrity/1998/Woody Allen) (ウディ・アレン)

ケネス・ブラナーのしゃべりと身ぶりが、風貌は全然違うのに、ウディ・アレンにそっくり。

最近アメリカ映画を聞くと、なぜか反撥が起きる。

パーティで、有名人の俳優に連れられて行って、「ハ―イ！」とか言って近づいてくるやつが、その相手だけとしやべり、こっちが話に加わろうとしても無視される感じなど、身につまされるシーンがいっぱいある。

幼児性倒性欲症

「ここで生き方を変えないと大変」、「シニア・シティズン・パスで映画を見るような人生はたくさんだ」という差し迫ったあせりの意識は、いつもウディ・アレンのもの。

ジョン・パパダキスという映画監督の試写会にケネスが行った会場のシーンで、「いまどき白黒の映画にこだわっている」という自嘲的な台詞が聞こえる——アレンのこの映画はモノクロ。

V・J・ラジニポールとはどんな作家？

アーウィン・ショーを激賞するシーン

“celebrity-mad society”という言葉があるらしい。
(松竹-東劇)

1999年06月17日

あの、夏の日 (大林宣彦／1999)

背中を4回ほど突かれ、ゆさぶられました、はい。

◎うくん、大林さん、ここまでやるか。『時をかける少女』のようなスタイルではもうできない、『SADA』でもない——じゃあ、これでどうだ、といった居直りが感じられる。こうなると批評のレベルを越える。しかし、これを小林桂樹の「最後の作」にはしてほしくないな。

最初のクレジットタイトルの映像からして「個人ムービー」風——でも、いまさらアザトイ感じ。

独特の映画——ついていけない部分もある…小林と由太、小林／菅井きん／宮崎あおが空を飛んでいくシーン（幸い、画面合成は違和感がない）

大林のエコロジー趣味は見え見え——海を越えたところの島に行くと、そこには、清水が流れ、魚や昆虫がいる

菜の花（？）の咲く原で少年時代の大井賢司郎（久光邦彦）と宮崎おおいが裸で向きあっているシーン

ホラタコが多吉（小磯勝弥）の存在がブチこわし。演技もオーバー

こいつが海で大タコと闘う話を映像化したシーンもたまらない（マンガのタコを使う）

最初のシーンで、嶋田久作が、ビールを飲みながら、魚（？）を口に入れるやり方は、オランダでにしんを食べるやりかたに似ている
(メディアボックス)

1999年06月18日

バッファロー、66 (Buffalo '66/1998/Vincent Gallo) (ヴィンセント・ギャロ)

社内試写のスケジュールが合わず、一般試写で見せてもらう。女性客が大半の試写会。

◎こいつは傑作。ハリウッド映画のパターンに飽きた人も、パターンを愛する者も、必見。ギャロの個性満開。

カナダからの帰り、初めて立ち寄ったバッファローを思い出させる寒々とした人気がないバッファローの景色。そこは、刑務所で、ギャロが出所するところからはじまる。すべてを投げうったような風貌。薄着のまま外のベンチで所在なく

眠りこけ、起き出して、出てきたあの刑務所に行く。「ハハ」は、discharged gate「釈放の門」だから、誰も入れない」といわれる。Eagle Streetの表示。

☆このところで、カフカの短編「掟の門」を思い出す。「田舎から出てきた男」があゝの門に入れなかったのは、それが釈放の門だったからかもしれない。

刑務所の門に入ろうとしたのは、トイレに行きたいからで、それを断られて、バスに乗る。股間を押さえながら、バス駅でトイレに駆け込もうとしたら、そこが掃除中。近所のレストランに行けば、閉まっている。やっと見つけたダンススタジオでトイレに行く。隣で小便をしているデブのことが気になって、「見たな」と因縁をつけ、「ちきしょう、出なくなっちゃった」。

両親に電話をかけようとしたがコインがなく、通りがかった女に借りる。

「ありがとうぐらい言ったら」。電話では、外国に行っていたんで連絡できなかったと大層なことを言い、その女が盗み聞きして、げんな顔。

なんと、ギャロは、その女性を押さえつけ、「おれの言う通りにしろ」と外へ連れだす。その命令の仕方が強引で、微に入り、細に入っている。

(東邦生命ホール)

1999年07月07日(1)

ホーホケキョとなりの山田くん (高畑勲/1999)

NHKや朝日新聞で「庶民」を描かれるとひっかかるときの感情がよみがえる。うん、いいけど、ちよつとちがうんじゃない、という感じなのだ。

そういう「とほほ」感覚を制度化しないでほしいという気もする。そんなもの、どこにもないからである。むしろ、古典落語の味かな？

昨日もカレーだったから、今夜の献立は変えないと、と悩んでいるまつ子が、ぼんと手を打って、「そうや、思い切って、カレーや」というおかしさに典型的にあらわれているように、所詮、漫才か落語の世界にすぎない。

猥雑さの全くない世界。

サブカルが体制内化される例の典型。いしいひさいちの「とほほ」感というか、なさけなさ、三枚目の雰囲気は、番犬のポチの表情ぐらいにしか残っていない。

画像はきれいである。区切りに俳句を置くのもオシャレている。矢野顕子の音楽・ソングもいい。しかし、こういうコギレイな場に置かれた「庶民」というのは、どういうものなのか？ 所詮、『となりのやまだ君』は、朝日という場で許容されているマンガである。

ケ、セラセラ、なるようになる・・・未来は見えない、なるようになる

12チャンネルがウィークデイの午前6時からニューヨークからのライブで放映している「モーニング・サテライト」で、少しまえから「ケ、セラセラ」が流されていた。いま、この歌は時代の気分マッチする。矢野顕子は、そういう

感覚をうまくつかんで、使っている。
(東劇・松竹試写室)

1999年07月07日(2)

EMエンバーミング (青山真治/1999)

死体に化粧をほどこすエンバーミングの装置を見せたのち、マンションのソファでロラン・バルト『恋愛のデイスクール』を読み、ワインをグラスに空けてカッコつける高島礼子。なんか、この辺でガックリする。

最初、「日本のクルストファー・ウオーケン」松重豊との会話がしっくりしない。演技が青臭い。高島が目線の合わない気のないしやべり。

解剖シーンは、よくできている。臭いは感じないが。

慈恩(本郷巧次郎)の存在が無意味。

また多人格のテーマ。もういいよ。

鈴木清順がガスで襲われたあと、ビールを飲むシーンがあるが、そのときビール瓶はラベルを隠すようにテーブルの上に置かれている。こういう些細なディテールに、この映画の及び腰が出ている。しかし、鈴木が、「生きているうちが華なのよ」とつぶやくと、場内に笑いがもれた。

(東宝東和一番町分室試写室)

1999年07月09日(1)

ハリケーン・クラブ (Hurricane Streets/1998/Morgan J. Freeman) (モーガン・フリーマン)

ニューヨークを舞台に、若者の感覚をよくとらえていると思っていると、精カギレのような終わり方をする。

店から一旦出てきて、それからウィンドのまえで躊躇したのち、決心したように目出し帽をかぶった青年がピストルを引き抜いて店に入って行くシーン。これがモノクロで出る最初のシーン。これが、最後近くでカラーのフルショットになる。

河沿いの廃墟の一角にある地下シェルター跡(?)が若者たちの隠れ家になっていて、一応マークス(ブランドン・セクストン・サード)がリーダー格だが、トップになりたくてカッコばかりつけているチップ(デイヴィッド・ローランド・フランク)がグループにゆらぎを作っている。マークスは、グループでCDをかつぱらって学校(PS57)で売りさばくところまではやるが、チップは、窃盗からドラッグの売買へエスカレートしていく気配である。

マークスの母は、暴力をふるう夫を殺して獄中にいるが、マークスには、密入国者の入国を手伝う活動をしていて捕まったように言っていた。祖母はバーをやっている。そこに出入りする怪しげな初老の男も、警察に追われて、怪我をす

る。マーカスが知り会う同じ高校の女子生徒メレーナ（イザドラ・ヴェガ）は、父と二人で暮らしている。その父は、変質的に娘を愛し、マーカスとつき合うのを嫌う。

こういったプロットは、特に新鮮味はないが、退屈でもない（現場感覚はある）。

後半で、天井のマイク（撮影用）が見えてしまうシーンが一カ所ある。こういうのを放置して出す神経はなんだろう？

（シネカノン試写室）

1999年07月09日（2）

パラサイト (The Faculty/1998/Robert Rodriguez) (ロズルト・ロドリゲス)

どれをとっても、この手の映画の定石を踏んでいるにすぎないのだが、それでいてひきつけるものがある。役者の配列も悪くない。ロバート・パトリックのように、どうしても『ターミネーター2』で異星人をやったということを前提に見られるアレンジだが、それがかえって効果的。

いまの高校生（というより、映画が高校生を描くスタイル）が、昔よりナステイになっているのか？ 『25年目のキス』でもそういう感じがあった。

日本などは、別に「謎の生命体」の寄生を受けなくても、学生はみな一様の反応・行動をする傾向があるが、この映画では、そうなってしまうことを描くことによつて、すでにアメリカでも出ているであろうと思われるそうした傾向を揶揄している。

「謎の生命体」がコカインに弱いという皮肉。

人とき合うのが嫌いで、レズのふりをしているクレア・デュバルがなかなかいい。SF狂で、『Invasion of the Body Snatchers』（『ボディ・スナッチャー／恐怖の街』は、ジャック・フィニーの小説にもとづいているが、フィニーは、ロバート・ハイライインの『人形つかい』をばくった』といった台詞を吐く。（ギヤガ試写室）

1999年07月12日

ノッティングヒルの恋人 (Notting Hill/1999/Roger Michell) (ロジヤー・ミッチェル)

会話に遊びがあり、しゃれている。

ヒュー・グラントが出ているせいかな、この映画の根底にはゲイ的關係があり、そのうえで展開する人工的な異性愛の話なのか、といった「創造的」な解釈が思いつく。

ヒュー・グラントは、わたしには、『モーリス』のためか、ゲイのイメージが強い。

だから、この映画のなかで、いっしょに住んでいるスパイク（リス・エヴァンス）や、経営している本屋の店員マーティン（ジェームズ・ドレイファス）との関係は、単なる男性同士の関係ではなく、ゲイ的なものではないかという気持ちが生じる。

そう考えると、どんどん新たな解釈が生まれ、アナ・スコット（ジュリア・ロバート）がヒューに好意を持ったのは、そういうことを前提にしているのではないか・・・

『ローマの休日』を真似ているというが、ジュリア・ロバートには、それほどの「高貴」さや「カリスマ性」がなく、そのうえ、ヒュー・グラントが非常に存在感のある俳優なので、かえって、2人の出会いが、オスカーまでとった「世界的なスター」と「しがたない町の本屋の中年男」との出会いのようには見えないのである。むしろ、2人は出遭うべくして出遭ったカップルという印象が強い。ま、そういう見方をする——予定調和的な出遭いの物語——観客がどういう経過を経て予想したようになるのかを楽しむ映画として見れば悪くはないという気がする。

それにしても、ヒュー・グラントの演じるウィリアム・タッカーという人物は、（いまのハリウッド映画のことは何も知らないが）知的で自分を偽らず、アグレッシブでもなく、アナ・スコットでなくても、魅力を感じてしまうような人物像になりすぎではないか？

そういえば、『ローマの休日』だって、グレゴリー・ペックがいくら平凡ぶってもダメなのだ。この辺が、ボーイ・ミーツ・ガール映画の問題点である。物語としての設定と、映像を通して感じられる人物像とのあいだのあまりのギャップ。結局、この種の映画は、その物語を見せているのではなく、最初から決まっているロジックがどう成立するか、あるひは不成立になるかを見せるのである。

ウィリアムの妹の誕生日に、初めてアナが来て、みんなで、誰が一番不幸かを物語って競うシーンがある。あの雰囲気は、アメリカ的とも違っうイギリス的な雰囲気だと思う。

自分との関係が新聞に書かれてしまうことに關して、ウィリアムは、「新聞なんて1日じゃない、翌日には捨てられる」というと、アナが、「とんでもない、新聞は永遠よ、一度載ったら、永遠に引用される」というようなことを言うシーン。

仲間との関係が重視された映像。
（丸の内ピカデリー）

1999年07月13日（1）

GO! GO! L. A. (Go! Go! L.A./1998/Mika Kaurismaki) (カ・カウリスマキ)

スコットランドのブラッドフォードで葬儀屋をやっている青年リチャード（デイヴィッド・テナント）の言葉がロスに行って、おっとりした感じを失っていくプロセスはおもしろい。

いかにもイギリスから見たアメリカ。

期待したヴィンセント・ギャロは引いた演技。

主人公が壁に貼っている大きなポスターのなかのジョニー・デップの顔が動いたりするように、夢想や想像のイメージがしばしば挿入される。（メディアボックス）

1999年07月13日（2）

オフィス・キラー（Office Killer/1997/Cindy Sherman）（シンディ・シャーマン）

低予算のステイブ・キング・ムーヴィーの感じ。

サエない女が意地の悪いオフィスの同僚や上司を次々に殺して（それが計画的というよりも、情緒的で殺しの雰囲気がないのばおもしろい——そのくせ、死体を自宅にシンディー自身の作品のように飾ってある）、最後は、車で次の街に移動するシーンで、この恐るべき女があなたのオフィスにつとめるようになるかもしれないよ、「マネージャーよご注意」といった感じでジ・エンドになる。ここまでいくのなら、もっとセクシーになってもいいのではないか？

（本郷角川ビル試写室）

1999年07月14日

ポーラX（Pola X/1999/Leos Carax）（レオス・カラックス）

最初にちょっと出てくる空爆のモノクロ映像は、第2次世界大戦の時代のものだろう。このあと出演者の名が出て、すぐにカラーになり、広大な庭のシーンになる。

全体に集音が近い感じ。

激情の振幅は、『ボンヌの恋人』に共通している。難民のイザベラ（カテリーナ・ゴルベワ）は、セーヌに飛び込む。

バルカンの若者たち（と思われる）がスクウオットしている巨大な工場跡（あるいは倉庫跡）が出てくる。そこで、人々は、コンサートをやり、たむろし、武装訓練をしている。

スクウオット・ハウスで新たな滞在者のたびにどこからか鉄のドアを持つてきて取りつけるシーンがある。

ショットのつなぎで決してフェイド・イン／アウトを使わず、単純につないでいく手法。

サウンドは、音楽を最少にし、環境音のメカニックな側面を強調しながら使う。バイクのエンジンの音、鉄のドアのきしみ。その意味で、スクウォット・ハウスでのインダストリアル・テクノっぽい演奏は、このスタイルにぴったり合っていた。

オートバイの転倒シーンが何度か出てくるのだが、これは、なんかカラックスの「激情」志向の満たされなさを埋め合わせているような気がする。ドゥヌーブも暗い夜道にオートバイを走らせ、転倒して死ぬのだが、ドゥヌーブにバイクを走らせるなどおかしなことがある。慣れない人間が乗ったから事故を起こしたという論理はシヤレにならない。バイクのメタファー？

「人を罰すれば、人から罰せられる」とムジールが言ったという台詞が出てくるが、ムジールはそんなことを言ったのだろうか？

従兄のティボー（ローラン・リュカ）の口に銃口を突っ込んだとき、次の瞬間に現われるシーンがすぐに読めた。後ろのガラスが粉々に砕け、ティボーが仰向けに倒れるだろうという。

（映画美学校）

1999年07月15日（1）

ロック、ストック&トゥー・スモーキング・バレルズ (Lock, Stock & Two Smoking Barrels/1998/Guy Ritchie) (ガイ・リッチー)

この春、ロンドンで見た。コクニー訛と街の言葉がよくわからなくて、ディテールが理解できなかったが、そのリズムとスタイルのユニークさに変わりはない。

ガイ・リッチーが、約束の取り立てをしてきてP・H・モリアーティに言うように、この映画は、一言で言えば、「エモーショナル」だぜい、という感じ。

街頭でサクラを使ったインチキ商売をやっているシーン。警官が来て、逃げる。黒字に白い文字で役者の名。音楽が説明的なナレーションになる。絶妙なリズム。

鍋の底から映した映像のように、さまざまなユーモラスのカメラアングルがある。

画面は、全体に黄ばんだセピアっぽい色調で仕上げ、フィクションな感じを出している。そのため、情報を吐かせるために裸にして逆さ釣りにしてゴルフのショットをするといった残酷なシーンも、ユーモラスに感じられる。

いきなりバーから火ダルマの男が飛びだしてくるシーンがあり、何の前後関係も示されないが、しばらくしてその理由が、現場にいた人物が仲間に話すという形で示される。

ロックの使い方が実にうまい。エディ（ニーク・モラン）がカードに負け、フラフラしながら外に出てくるシーンなど最高。なんでこんなにロック（ロック

でありながらハウスの要素も入っている）の使い方がうまいのだろうかと思ってしまう。

最後のシーン..男が一方の手で欄干をつかみながら、他方の手でアンティツクの銃が2丁入った袋を握り、口に携帯電話をくわえて奮闘している。携帯が鳴るが出られない。電話は、その銃が何万ポンドもするものであることを知ったエディたちが、捨てるのをやめさせようとしているのだが、男は出られない。
(ソニー試写室)

1999年07月15日 (2)

エントラップメント (Entrapment/1999/Jon Amiel) (ジョン・アミエル)

初期の007のように、適度の身体性を保持し、登場する道具にも空想的な無理がない。ただし、預金を自動的にダウンロードしてしまうソフトの名が「エンヤ」(エンヤのCD)というのだが、これがどんなものであるかはあいまい。セットするのに成功したのに、なぜか誤動作して、はずしてしまう——この話はそれっきり。

エンターテインメントに徹し、変なメッセージよりも、おしゃれな設定とスタイルに意を用いる。

レンブラントの絵を盗み、そこにエルヴィスのポスターを貼っておくとか。

セキュリティ・システムのレーザー光線に見立てて、赤い糸をはり、その間をくぐる練習をするシーンでは、黒タイツをはいたキャサリン・ゼタ・ジョーンズの肉体(特にヒップ)の動きをエロティックに見せ、同時に、全体の動きを舞踏の1シーンのように見せる。

電車が去るとそれまでホームにいたコネリーの姿が消えるというのも、一つのスタイル。しかし、最後のシーンは、なくてもよかった。いかにもアメリカ映画のスタイルでばかっている。ホームでゼタ・ジョーンズがずっと待っていて、もう来ないのではないかというところで終わってもよかったし、そのあとのFBIに捕まるところで終わってもよかった——というより、そういう可能性を多重に想像させることであいまいに終わった方がよかった。

単なるアクションではないこの映画の性格は、ボンドがヘリを操縦してゼタ・ジョーンズを連れていく島の城の部屋のシーンによく出ている。孤独に住んでいる男の空間。マレーシアのスラムの撮り方も悪くない。とにかく、街頭マーケットにカーチェイスで突っ込んだり、ピストルをぶっぱなしながらスラムのなかを逃げ回るような撮り方はしない。

この映画には、ほとんど悪意の権化みたいなのがいない——これは珍しいことである。

(FOX)

1999年07月15日³

アイズ・ワイド・シャット (Eyes Wide Shut/1999/Stamley Kubrick) (スタンリー・キューブリック)

席がスクリーンから遠いのではないかと心配したが、1階12列43番で、自分で選んだであろうような席だった。ワーナー君、今回は感謝。

基本的に、ドラマのなかでそれが「本当」なのかわからないということ、人間関係とくに夫婦関係なんてものは、双方の妄想や誤解や思い込み次第でどうにもなってしまいうし、そもそもセックスというのは、そういうヴァーチャルな性格をもっていること——こんなことを考えさせはする。しかし、今回は、これぞキューブリックというところはない。

わたしは、ニューヨークの街頭のショットを「実写」だと思った。それは、すべてロンドンに作られたセットによる映像であった。

セットとして「ニューヨーク」を「再現」する場合、そのディテールに細心の注意をはかる。そもそも、映画で「ニューヨーク」を描きたいと思った場合、「本当」のニューヨークを使う場合でも、「ニューヨーク」らしからぬ要素は排除しようとするだろう。ディテールを気にしないで済むのは、どこにもない場所として設定する場合だけである。だから、特にセットを組む場合には、観客の眼をだます、あるいは、観客を特定の意図的な知覚環境に置くということが必然的にともなってくる。

仕掛けるという意味では、この映画は、仕掛けだらけである。なぜ、トム・クルーズ(ビル)は、自分で車を運転せずに、イエローキャブばかり利用するのだろうか？ビルとアリス(ニコール・キッドマン)は、決してリッチな生活をしている階級には見えない。シドニー・ポラックのパーティで二人で踊りながら、「どうして毎年招待されるんだろうね？」と話しあうのは、彼らが、このようなセレブリティの集まりとは無縁であうことを示唆している。

階級意識と仕掛け(パラノイア昂進術)については、『イメージフォーラム』に詳しく書いた。最近再発されたビデオ『バリー・リンドン』の最後に出てくる文章を確認できた。「物語の人物が生き、闘ったのは、ジョージ三世の治世である。善人も悪人も、ハンサムもブスも、リッチもプアも、いまはみ平等である」。これは、キューブリックの皮肉であり、彼は、平等など決してありえないと思っていた。そもそも、彼の映画が、自分の不平等に合わせてさまざまな妄想や幻想をみづから組み立てられるように出来ている。

7月31日の封切直後、有料のパンフレットが回収になったというニュースを聞いた。

(東京国際フォーラム)

1999年07月19日

エイミー (Amy/1997/Nadia Tass) (ナディア・タス)

これは傑作。

ロックのスターであった父親の事故死を目撃して以来、聾啞になつてしまつた7歳の娘が言葉を取り戻すまでの話。

非常にオーストラリア的な作品。

州の福祉局の役人たちの官僚的な姿勢が批判される一方で、警官は地域住人の味方として描かれるところがオーストラリア的。口のきけない子が、歌ならわかるのかどうかで、路上の争いになり、警官が来る。事情を聞いた警官は、みずから大声で歌い出す。そういうことが実際に起こるかどうかは別にして、こういう転換と設定がいかにもオーストラリア的だと思う。

福祉局の役人が、子供を学校にやらないことについてあれこれうるさく言つてくるのにいやけをさした母親タニヤ（あの『革命の子供たち』で熱演したレイチェル・グリフィス）が、2人でメルボルンの貧民街にアパートを借りる。いいかげんだ不動産屋があたりのひどさが暴露するにつれて、レントを週180から100ドルまで下げる。

ミュージカルと意識し、役者たちが普通の語りから歌う調子の語りに移るシーンがあるが、それが、単なるミュージカルの手法を取り入れたといったものではなく、人が歌うようになるのはどうか、歌でしかコミュニケーションできない人がいたときに自分をその位置に置く美しいやり方、を考えさせるのである。エイミーが誘拐されたのではないかというので住人と警官が彼女を捜すシーンに、それが最もよく出ている。とにかく、いつも自分勝手にイヤミなことばかり言っている老女まで、ソプラノで歌いながらエイミーを捜すのだから。

ポスターや解説に、エイミーの父が電気事故で即死するとあるので、観客は映画を見る前から物語の背景をかなり知つてしまうことになるが、フラッシュバックを積み上げていって、その瞬間をハイスピードで撮る展開は非常に映画적であり、そんな既存の知識をどうでもいいものにする。映画の結論を聞いてしまふと映画を見る楽しみが半減するとかいう意見があるが、そんなことで半減するよふな映画は、映画的表现の力が弱いのである、ということを示す例がここにある。

謹厳そうな精神分析医が、エイミーが歌ならわかると聞いて、いきなり診断の長椅子に横たわり、「ゴット・セイブ・ザ・クイーン」を歌い出し、母親が、「国家を寝て歌うんですか？」という、オーストラリア的ユーモア——こんな歌、根ながらじゃなきゃ、歌えないよ、という皮肉。そのあと、エイミーは、電車にのつて、「ゴット・セイブ・ザ・クイーン」を歌い続け、母親を困らせ、「ここはイギリスじゃないのよ」と文句を言う乗客もいる。オーストラリアでは、昔から国歌論議があり、労働歌の「ワオルチング・マチルダ (Waltzing Matilda)」を国歌にしたかどうかという意見もあった。イギリスの国歌をそのままオーストラリアの国歌にすることには、相当の反対があつた。1974年以後、国歌の改正の動きが強くなり、最終的に Advance Austrasian Fair が国歌になった。いまでも、「ゴット・セイブ・ザ・クイーン」が本来の国歌だと思つている者もいる。

タニヤの父親は、最初の方に出てくるが、たしかイタリア語をしゃべつていふように聞こえた。が、タニヤがのちにアルバイトをするのは、タンゴの踊りがあるスパニッシュ・レストランであつた。エイミーの回復に最初に関心をもつ隣の若者ロバートもタンゴがうまい。あの一角はスパニッシュ・コミュニティなのか？

エイミーを演じるアラナ・デイ・ローマは、猛烈歌がうまい。全然しゃべらない子が、いきなり歌い出し、それが並でないというのは、テクニクとしては非常に効果的。

この種の治療に経験のある医師が、最後に、歌を通じてエイミーを誘導し、彼女が、父親の死に自分が荷担したという錯覚の責任を感じ、それがトラウマになっていることを引き出し、それによってエイミーは、一挙にしゃべることができるようになるのだが、こういうことは、実際にはありえないかもしれない。しかし、それが映画にとってどうだというのか？
(メディアボックス)

1999年07月28日(1)

ウォーターボーイ (The Waterboy/1998/Frank Coraci (フランク・コラチ))

この独特のノリとユーモアはどこかで体験したことがあると思ったら、『ウエディング・シンガー』と同じ監督だった。

つくりはB級だし、他愛がないことの連続なのだが、ぐいぐいと引きつけられる。

父なき家庭におけるマザー・パワーとマザコンは、大なり小なりアメリカの現実である。キャシー・ベイツは適役——今回はセクシーですらある。

ここでも、(いずれ尊敬にかわるとしても) イジメが前面に出てくる。最近のアメリカ映画はイジメが大好き。

ヘンリー・ウィンクラー(監督)もまた、トラウマ(精神的傷痕)をもって、いるが、登場人物は、みんなマトモではない。アダム・アンドラーの恋人役のヴィッキー(フェルザ・バルク)は、見るからにアウトローの顔をしている。

R & Bをふんだんに使った音楽の選曲もいい。

CGの使い方も、非常に安い(たとえば、対戦相手の顔を見ているとそれが、かつて自分にイジワルをした人物の顔にモーフイングするなど)のだが、それが的確なので、実に効果的である。

訳では、「想像力を持って」となっていたが、英語では、「Visualizeせよ」である。そして、対戦相手に対しては、「pretend」が主要な武器になる。visualization-pretendの弁証法。

(ブエナビスタ試写室)

1999年07月28日(2)

ウェイクアップ・ネッド (Waking Ned/1998/Kirk Jones) (カーク・ジョーンズ)

これも、独特の笑いにあふれた作品。

イントロは、テレビで宝くじの抽選をやっていて、それを見ながらイアン・バネンが手に汗にぎるかのような雰囲気で、自分のくじと番号を照合している。「あ、あと4桁で当りだ」という声を聞いて妻が（それまで持ってきてくれたいっても持ってこなかったアップルパイを持って）テレビの前にくる。が、「当たった」と言いながら、クジを粉々にちぎってまいてしまう。「クジにははずれたけど、うまいアップルパイにはありつけた」と。

当たりクジを買った者がこの村（タリーモア）の人間であることを知ったイアン・バネンは、その人物を探しはじめる。そのやり方がおかしい。村の人口は52だというから、それほど難しくもない。しかし、探し当てたその人物は、クジに当たったショックで死んでいた。

ここからの話は読める感じがしたが、ここには、本来の意味での「共産主義」がある。「所有」（独占）よりも共有を。イナカ性の弁証法的展開。

ダブリンから派遣された宝くじの会社の調査員に対する村人たちの対応のなかに、都市に対する不信と軽蔑の感情が出てくる。「調査員たって、どやって区別するんだい？」「くしゃみさ」都会の人間は、村の空気になじめず、アレルギ―が出てしまう。

（メディアボックス）

1999年07月30日

エステサロン ヴィーナス・ビューティ (Venus Beaute/1999/Toni Marshall) (トニー・マーシャル)

ワナーに『マトリックス』を見に行ったら列が出来ており、2、3人まゑのところで満員になった。30分まえである。コーヒーを一杯飲まなければ、入れた。メディアボックスに行こうと、タクシーに飛び乗ったら、京橋の「中公」も「新日本証券」も知らない運転手。新橋で下り、TCCへ行く。

ロベール・オッセンも出ているが、金にあかせて娘につきまとうな朴訥な初老の男を端役で演じている。主役は、「もう愛に絶望した」とかで、もっぱら性愛に熱心な40女を演じるナタリー・バイ。キャフテリアでほとんど売春婦の口で男を拾い、インスタントな性愛を楽しむ。が、この映画では、ほとんどセックス・シーンはない。逆に、ある意味で、すべてがセクシャルでもある。エステ・サロンでのマサージやさまざまな処置、会話・・・がすべてがセクシャルであり、ときにはエロティックである。

ナタリーは、疲れていて、そのくせセックスに飢えている女を巧みに演じている。こういう女は、よくいるが、演じるのは難しい。

そういう彼女につきまとう男。彫刻をやっているというが、実感はない。彼は、「愛」の側から彼女に近づくが、女は、もう「愛」を信じていないという構図的なやり取りがあつて、やがて、この男がエステに客として現われる。

すっきりしない映画だが、エステのホステスと客の関係こそが最も「理想的」な性・愛関係であるといっているようなところがある。

ボワティエという町が出てくる。ナタリーの故郷。かつて、そこで銃の暴発で恋人を傷つけ、パリに出てきた。

身体を焼きに来る露出狂の女がいる。このシーンは、ボカシなしだった。当然。

(TCC)

1999年08月03日(1)

アナザー・デイ・イン・パラダイス (Another Day in Paradise/1998/Larry Clark) (ラリー・クラーク)

アメリカでそうしてこんな映画ができるのかと思わせるくらい質が高い。

ズシンと来るR&Bのひびきのなかで若い男女が裸で抱き合っている。セックスしたあと、外の飛びだし、夜中のコミュニティ・スクールに忍び込み、いらしながら次々とドアを開けようとする若者ボビー(ビンセント・カシーザー)。ドアが開いた部屋はゲーム機と自動販売機がずらりと並んでいる。カジヤでこじあけてコインを奪う。夜警に見つかり、警防で殴られて、カジヤを腹に突き刺して倒す。アパートに逃げ帰ったボビーの血だらけの姿に驚いて、女、ロージー(ナターシャ・クレツソン・ワグナー)が、友人の「伯父」、メル(ジェームズ・ウッズ)を呼ぶ。

こいつが傑作な男で、痛み止めだと称してヘロインをスプーンであぶり、ボビーに注射する。こういうのって、若い者にはえらく感激なもの。フラッシュ・バックで、子供のころ父の暴力に苦しんだボビーには、こういう感じの年上がある。こがれの「父」のように感じられてくるのは時間の問題。メルの方も、ボビーをかわいがる。しかし、彼は、仕事の相棒にしようという魂胆。この男、いかにもという感じの、アクの強さ丸出しのユダヤ人。

ウッズは、「卑劣」な奴を演じるのがうまいが、メルは勝手な奴だが、卑劣ではない。

メルの情婦シド(メラニー・グリフィス)は、ドラッグ中毒で、いつも皮下に注射をしている。若い二人をかわいがる。やさしく、あけすけで、しぶしぶメルの相棒をつとめているように見えるが、メルたちが盗品の薬物の取り引きで危なくなると、ショットガンを引っさげて飛び込んできて、敵を撃ち殺すような強さをもっている。このシーンは、『グロリア』のジーナ・ローランズが路上でピストルをぶっぱなすシーンに匹敵する。ある種、メルにとっても「母親」役なのだ。

ファニーな奴が他にもいる。「牧師」(ジェームズ・オティス)は、最初銃の売人として姿を現すが、メルたちが撃たれたとき駆け込む先が彼のところで、そこは山中の独立区のようになっている。

この映画では、どいつもよくタバコを吸う。

ボビーが一番多いが、鏡のなかの自分の姿を見るシーンがかなり多い。

ボビーが、走査線とホワイトノイズだけのテレビを見ているシーンが2度出てくる。

(シネマライズ)

1999年08月03日(2)

メッセンジャー (馬場康夫 / 1999)

試写室(東宝8階)の装置のせいとは思えないが、とにかく音の立体感・距離感が薄く、飯島直子の声がきんきんしていて、最初いらいらした。が、映画の出来がいいので、次第にそのことを忘れていった。

いまの「競争社会化」や会社の倒産・再統合の状況を意識した作品。

ホイチョイプロダクションは、新しい「ネットワーク」(ただし、物流システムとしての)に関心をもっている。『波の数だけ抱きしめて』のときは、微弱電波をつなげていくという方法に力点を置いてこの映画を作った(しかし、この方法は、最初わたしが提案したのだが、その意図は、規制を脱したラジオを流行らせようというわたしの策略であった——そういう言い方をする、みんなが飛びついたからである——現実問題として、ミニFMは、小単位であることがいいのであって、同じものをつなげてエリアを広げてもしかたがないのである。ミニFMのネットワークとは、そういうそれぞれ孤立・自律した小単位同士の想像のネットワークであって、情報という質量のない物質を流通させる「ネットワーク」ではない。だが、今回は、宅配であるから、物流の話であり、それを流通させるネットワークであるから、ホイチョイにとっては、得意の分野である。

自転車便の成功は、タクシー無線(80チャンネル)を流用したナビゲーション・システムと連動させ、配送プロセスを厳密に流動的なゾーン化を実現したところにある。三軒茶屋にいるAが預かった品物を六本木に届けるとして、たまたま渋谷にいたBを246に移動させ、そのAが品物をパス、Bがあとを引き受けるというようなやり方。

メッセンジャーが自転車で配達品をパスしあうシーンは、『ポストマン』のシーンに酷似している。

飯島直子は、いい線をいっている。クリュッグのシャンパンしか飲まないとか、俗なキザを絵に描いたようなキャラクターも、そこそこ演じている。

京野ことみが矢部浩之に渡そうと、封筒に携帯をいれて自転車便に託すのは、面白いアイデア。

(東宝試写室)

1999年08月06日

ラスベガスをやっつけろ (Fear and Loathing in Las Vegas / 1998 / Terry Gilliam) (テリー・ギリアム)

ギリアムは、ドラッグ・カルチャーに対して批判的なのだと思う。ティモシー・リアリーらがまき散らした甘ったれた思想をパロディ化している。

しかし、ギリアムにいつも欠けているのは、ゲイ・カルチャーである。彼には、60年代のドラッグ・カルチャーとゲイ・カルチャーの関係への意識が抜けている。ラウル・デュークとドクター・ゴンゾーとの関係にもゲイの関係があったはずだ。さもないければ、つまらない野次喜多道中である。

ハンター・S・トンプソンの原作は、ドラッグをもっと肯定的に描いていた。ジョニー・デップの大げさな身ぶりは、彼が演じるラウル・デュークを完全な道化に、共感よりも嘲笑を誘う存在にしているように見える。

最後のシーン…車で去る二人。ハイウェイが左に遠く延びている。手前に看板があつて、そこに「You are leaving Fear & Loathing」と書かれている。ということは、この場合の you は、彼らであると同時に、観客自身でもあり、つまりは、この映画世界をギリアムは、Fear and Loathing (恐れと嫌悪) として提示しているという意味でもある。まあ、わたしは慣れてしまったが、流しに向かつて吐くシーンとか、醜悪であることはたしか。しかし、「これでもか、これでもか」と「恐怖と嫌悪」を観客に突きつけようとしたのだとしたら、それは、映画の見せ方として古いのである。
(メディアボックス)

1999年08月09日

ブルー・ノート (BLUE NOTE - A Story of Modern Jazz/1998/Julian Benedikt) (ジュリアン・ベネディクト)

クラブ・カルチャー (BZは「サンプリング・ソースの宝庫」と言われる) を一旦通過した時点からのブルー・ノート・ジャズ創立者アルフレッド・ライオンとフランシス・ウルフの回顧。古いフィルム、ウルフのスチル、現在のインタビューを組み合わせたドキュメンタリー。

ナチの強制収容所行きの列車を思わせる映像がくり返し出たり、マックス・ローチに黒人問題についての言及をさせたりして、単なるジャズのノスタルジックな回顧に終わらないようにしている。

ヨアヒム・ベレントは言う、ジャズはユダヤ人、移民者、外国人によって創られた。

わたしにとっては、出てくるミュージシャンのほとんどが、ジャズ喫茶で聴き、(なかには) 自分でもそのレコードを買った「青春」のアーティストたちばかり。わたし自身は、ルディ・ヴァン・ゲルダーの人工的な音(それがサンプリング世代には逆に受けた)が好きになれず、BZのものはそれほど買っていない。しかし、アート・ブレイキーにしても、リーモーガン(「サイド・ワインダー」)にしても、通いつめた喫茶店ですっかり耳にしみ込んでしまった。最後に買ったのは、トニー・ウィリアムズの Life Time とグレチャム・モンカー III の Some Other Stuff だった。

映像で見ると、バド・パウエル（太っている様子からしてBZに入っている50年代の彼ではない）は、やはり相当狂っているし、セロニアス・モンクは、本格的にユニークだ。ロリンズは、いつも巨匠である。この映画には、こうしたミュージシャンの決定的な映像は乏しいが、インタヴューで語られる話は、みな魅惑的である。

ハービー・ハンコックが巨匠になり、ホレス・シルバーが円熟した紳士になっているのを見るのは、つらい。が、~~で~~ロン・カーターを聴いたことはあまりなかったが、映画で見る彼の哲学者風の相貌を見るのは悪くない。

臨席の女性は、きゃしゃな初老のひとだったが、上映中、いいところで、手の指の間接をポキリとさせる。かなわない。（ヘラルド試写室）

1999年08月10日（1）

シャンドライの恋 (Besieged/1998/Bernardo Bertolucci) (ジルナルド・ベルトルッチ)

なんか段取りの悪い試写。挨拶があつてから数分も上映が始まらなかった。映写室に連絡しなかったのだろう。それと、音が大きすぎる。

非常に図式のはっきりした映画。「ヨーロッパ的なもの」と「非ヨーロッパ的なもの」との出会い。それが「悲劇的」でも「楽天的」でもないところが、いまの時代のヨーロッパ。しかし、もう一点新しいところがないと、ベルトルッチとしてはなさない。

冒頭、アフリカの民謡（プロテスト・ソングにも聴こえる）のようなものを歌う裸のアフリカ人。その歌は、激しく、挑戦的である。音がきついので、特に挑発的に響く。

軍隊の姿が目立つ街路。片足がなかったり、車椅子に乗ったりしている子供の姿。軍市政権側のポスター。あざやかな壁画。

学校で教えていると、軍が来て、逮捕される男。自転車に乗っている女シャンドライ（サンディ・ニュートン）。何ごとかを伝えられて（シヨックのあまり）小便を漏らす。軍市政権の弾圧を受けて夫が投獄されたのだ。

投獄された夫を置いてローマにやってきたシャンドライ。食事の身ぶりも荒々しい。看護婦の勉強をしながら、家政婦として働く。

シャンドライが住み込みのメイドをするのは、親の遺産（ピアノ教師をしてはいるが、ほとんど気休め）で生活している旧「ヨーロッパ」のにおいを残すキンスキー（デイヴィッド・シュूरリス）のところ。いつもピアノばかり弾いている。曲は、大半がクラシック。

キンスキーが急速にシャンドライに惚れてしまうが、夫がある身であることを知って、身を引く。そして、密かに彼女の夫を出獄させるためにアフリカ人コ

ミユニティの神父に働きかける。これは、明らかに、旧「ヨーロッパ」的なチャリティ（慈善）の思想。

シャンドライがそばにいるときに、キンスキーがピアノを弾き、それが、次第にアフリカン・ビートに変わっていくシーンがある。ピアノヨーロッパという構図。しかし、だからといって、彼は、ワールドミュージックに転向するわけではない。

キンスキーは、生活のためなのか、シャンドライに会ったからなのかかわからないが、ある日、遺産の骨董品を売り払い、がらんとした空間での生活をはじめ。やがて、ピアノも売り払う。その前日に、教え子たちを招いての「コンサート」のあと、彼は、果物を使ってジャグルをやる。彼の快活さが突然あらわになる瞬間である。ここには、シャンドライとの接点があるかもしれない。

最後のシーンは、男と女の話としては、効果的。夫が来る朝、それまで拒否していたキンスキーを受け入れ、彼のベッドのなかにいるシャンドライ。夫がタクシーで到着し、ベルを鳴らす。
(ヘラルド試写室)

1999年08月10日(2)

スパイシー・ラブ・スープ (Spicy Love Soup/1998/Zhang Yang) (チヤン・ヤン)

一般試写で、中年以後の女性客が多かった。後半、玩具にはまる夫婦のシーンで、後ろの人が興奮してわたしの椅子の背を激しく蹴る(というかずと足をかけていて、それを激しくバイブレイトさせる)のだった。たまりかねたわたしは、後ろを向いて、やめるように合図したが、目がスクリーンに釘付けで、わたしが振り向いたのがわからない。隣の女性が気づいて、肘で合図して、ようやく止った。しかし、足はずっと背にかけっぱなしだったので、その後も、悩まされた。

一期一会的な「縁」によってどんどん主役が移って行く手法。最初の人物がトイレに行ったときにすれちがった人物が次のパートの主役になり、その人物がふと目にしたテレビのなかの人物が次に主役になる・・・というやり方。発作的リンクの方法。

中国映画や演劇には、啓蒙の伝統がある。そのせいか、この映画は、さまざまなカップルの話を見せて楽しませるだけでなく、さまざまな愛の形態を見せて、ガイドを与えるような(そういう見方もできる)ところがある。

映画は、必ずしもドキュメントではなく、願望的表現が少なくないが、この映画には、日本でポピュラーなカルチャーやライフ・スタイルが随所に見いだせる。シャワー、歩道橋、カセットレコーダー、アイドル(女子生徒はみな日本のアイドル的なのもてる)、ジーンズ、バッグを前にかけるスタイル(もともとニューヨーク発だった)、ゲームセンターなど。

カセット・レコーダー(AIWA)を使って声や音、はては自分のラップを編集してラブレターを作る中学生。娘が一人いる初老の未亡人がテレビで相手をさがしたら、候補が殺到する。手土産を持った4人の老人が彼女のアパートでかちあい、いっしょにマージャンをやり、友達になる。

おもちゃに入れ込む夫婦は、エスカレートしてキャンピング用品を家に持ち込む。そのそろえ方は、情報誌のガイド通りにやった感じが出ていて笑わせる。

離婚をしようとしているが、子供が婚姻証明書を隠してしまつて、役所で断られ、証明を取りなおす夫婦の話もある。子供が料理を作り、二人に食べさせる。「家族でいっしょに食事をしたことなんてずっとなかった」と女は言い、大人が涙するが、それでも、二人は別れる。夫Ⅱ父が出ていく日、「パパア」と言つて泣く子供が悲痛。

ウェディング姿の最初のカップルの写真を撮っていると、そのうしろを通りかかる女性。ここからカメラマンがこの女性に興味を持ち、近づいていく話がはじまる。蒲芳路という街の看板は、中国語以外に、ハングルや蒙古語で書かれている。

と中国のカルチャーが混在している。

(徳間試写室)

1999年08月13日(1)

オースティン・パワーズ・イン・ザ・シックス (Austin Powers The Spy who Shagged Me/1999/Jay Roach) (ジェイ・ローチ)

一言で言えば、大画面のテレビ。CMが入るような断片風。しかし、こういう映画が『スター・ウォーズ』を押さえたというのは、よくわからない。映画として全くちがうものだからである。そもそも、テレビの客がテレビⅡ映画に金を払うだろうか？

技法的におもしろかったのは、女のしゃべりがいきなりテープの早回しのようになり、マイヤーズがかたわらのリモコンをさわると、彼を除いた世界が早送りになるシーン。女がフェムボットだったというオチがつく。

テレビショーのシーンがあり、そこで、イーブルの息子が出演して、自分の親の悪行を語る。最悪なのが受けるというわけ。そして実物が登場。あとはドタバタ。このシーンと、本拠の島にいるイーブルとの関係がどうなっているのかは、問題にならない。そういういいかげんなつくりなのだ。

「おもしろい」といっても、ギャグのネタはチンコとかウンチの話。実に子供っぽい。唯一「知的」なのは、誰にでもわかる造語法の妙か？ Zip it→だまれ、fembot→女性ロボット、I'm late→遅れている→出来たらしく、Shaggedrick (←shagged) →セクシー、either way (any wayを古く言ふ)等々。

しかし、「ユー・ガット・メール」という声でコンピュータ・スクリーンが開くとか、www.shut.comとか、スターバックのコーヒーの揶揄、イーブルの出

身地がシアトル（マイクロソフトの本拠）、「うはははは」というダークな笑い（のパロディ）、むろん『バック・トゥ・ザ・フューチャー』のもじり・・・テレビ／ビデオ世代にはフィットするセンスなのだ。

バート・バカラックの *I'll never fall in love again*, 1970 をヘルギス・コストロが歌うサービスあり。

日本のマスコミが、ある意味では人道的処置から遠慮しているような「タブー」（障害者、小人、デブ等々）をあっけらかんと破るところは単純ではない——最近のアメリカの危険さでもある。

（ヘラルド試写室）

1999年08月13日（2）

エリザベス (Elizabeth/1998/Shekhar Kapur) (シエカール・カプール)

この映画のためではないと思うが、胸に白の十字架を大きくプリント（縫いつけ？）した男がわたしの席の前に座った。ヤナ予感。

16世紀中葉のイギリスがカソリック派とプロテスタント派とのまっふたつに分裂しそうな危機にあり、そういう時代を乗り越えるキャラクターとしてエリザベスが登場したというNHK大河ドラマ的教養主義の性格を持ちながら、そういうところに堕ちなかったのは、スケールの大きな非テレビ的な画面とアップの画面とをダイナミックに交錯させた映像のパワーに負うところ大。

教養的に——この時代の外交は、婚姻外交であった。女は、婚姻の道具であり、エリザベスは、そういう中世的因習に公的に逆らった最初の女性だったということ。

上位の者に深々と頭を下げる人々、口に手を当てて笑う女たちの姿を見て、日本は、まだ中世の因習を継承しているのだと思う。

ケイト・ブランシェットが演じるエリザベスは、くりかえし、「良心に従って」という言い方をする。カソリック／プロテスタントといった宗教への信仰ではなく、もっと合理的な良心の強調。良心と「人民」（ピープル）は近代的概念。

この映画では、プロテスタント信者が残酷に火あぶりにされるシーンから始まり、また、ローマ法王がエリザベスの暗殺を指令するシーンがあるように、カソリックには批判的。

エリザベスの前半の治世を暗殺の歴史として描く。暗殺の仕方を撮るシーンは、『ゴッドファーザー』で、2代目のアル・パチーノが息子の洗礼の儀式に立ちあうシーンと、彼の指令で次々と暗殺が進むシーンとを重ねていくやりかたを明らかに真似ている。

暗殺計画を、みずからもスコットランドのメアリー女王の母（ファニー・アルダン）をベットに誘い、殺す側近ウォルシンガム（ジェフリー・ラッシュ）のそのクールで大胆な性格は随所で強調される。

いまのイギリス女王も同じ「エリザベス」。だから、むかしのエリザベスを礼賛すると、いまのエリザベスには、皮肉と映る。そういう仕掛けも、この映画がうけた遠因。

(ヘラルド試写室)

1999年08月17日(1)

プリティ・ブライド (Runaway Bride/1999/Garry Marshall) (ゲアリー・マーシャル)

冒頭、広野をウェディングドレス姿で馬を走らせる女性のシーン。その女性
は、すぐに、ジュリア・ロバーツだとわかる。Runaway Brideというタイトルが
出て、すぐに都市のシーンへ。ニューヨークだ。携帯電話を使っているリチャー
ド・ギア。ここからしばらく、気のきいたテンポのはやい会話が展開し、彼のや
っていることを活写する。

英語名は「出奔の花嫁」だが、邦題は「プリティ・ウーマン」にあわせて
「プリティ・ブライド」。これは、「花嫁」に対する両国のスタンスを示唆する。
いまやアメリカの都市では、brideというのは、自律の足りない女を意味する幾
分「差別的」な含みを持つ。だから、この映画でも、ニューヨークから数百キロ
も離れたメリーランド州の田舎の女を選んでいく。しかも、ジュリア・ロバーツ
という、全然田舎くさくない役者（しかも「男」まさりの女性の役で）を選ぶこ
とによって、「花嫁」への揶揄を相対化している。ところで、ジュリア・ロバー
ツは、最近、誰を演つても同じのサンドラ・ブロックみたいになってきた。

リチャード・ギアは、ニューヨークのUSA Todayのコラムニストで、いつも痛
烈な女性批判のコラムを書いている。だから、街で、しばしば女性に毒づかれた
り、ときには老女に肩をこづかれたりもする。これは、映画のために作られた話
で、こういうことはいまのアメリカではなかなか起こりにくい。女性をくさす
ということが難しいのだ。また、だからこそ、このような映画がウケもする。しか
し、ギアのあの甘いフェイスから想像できるように、その批判は深刻な対立にま
では激化しない。

昔の婚約者の話から、マギー（ロバーツ）は昔、グレイトフル・レッドなん
かに入れ込み、ロック仲間の「クイーン」的存在だったらしい。田舎娘ではある
のだが、その世界では「スター」街道を歩んできたのだ。こういう人は、基本的
に感覚が違う。そのうえ、機械工作に強く、ジャンクを流用したトラッシュ・ア
ーティスト的なこともこなす。のちに、彼女の作品は、ニューヨークのギャラリーに並
ぶ。

田舎を訪れたギアは、ホテルに（自分でエアチェックしたと思われる——ラ
ベルが手書き）マイルス・デイヴィスのカセットを持っていく。それを見つけた
マギーは、「天井裏の物置にあったので」とか言って、マイルスのLPを渡す。
最近、ジャズを使う映画が増えてきた。たしかに、ジャズの何度目かの復興。

基本的にラブストーリーとタイミングのズレを楽しむ喜劇。対立で話が始ま
るのだが、終始対立や緊張を感じることはない映画。ちっと平衡感覚に狂いを感じ
てとまどう。

『ノッティングヒルの恋人』のときも感じたが、ジュリア・ロバーツには、どこかレズっぽい感じがあるので、この映画では、彼女がいつも結婚式を Run-away する秘密として、彼女がレズだったというオチがあるのかとも考えた。しかし、そういうひねりはなかった。

（ブエナビスタ試写室）

1999年08月17日（2）

シウシウの季節 (XiuXiu: The Sent Down Girl/1998/Joan Chen) (ジョアン・チェン)

中国語のタイトルが「天浴」。英語タイトルは、「シウシウ…下放の娘」。邦題の無意味さとなげやり（これが普通になってしまった）は何とかしてほしい。

監督ジョアン・チェンの経歴がすべて投入されていることを感じる作品。中国的な「大映画」のロマンティズム、ハリウッド的な構成力とドラマ性、「文革時代」に成年に達した最後の世代」としての思い。

文革のとらえ方は、本土を逃れ出て、外で成功した者に特有の全面否定のパターンを踏んでいるが、それが、単なる文革批判に終わっていない。主人公のシウシウ（ルールー）が「下放」を通じて出会ったラオジン（ロプサン）との屈折した関係が次第にメインとなる。シウシウは、四川省北部のチベット自治区に近い壮大な高原に長期間テントを張り、ラオジンから馬の放牧技術を習うが、彼のことはバカにしている。ラオジンも、遠慮して仕事以外のつき合いはしない。

下放まえの成都で、シウシウが、学校で体操をやらされるシーンがある。戒厳令解除まえの台湾でも体操が義務づけられていた。みな、戦前の日本の影響ではないか？

都会の娘が、何もない草原のなかで生活するときのとまどいが、たとえば水の不自由、風呂に入れないことなど、肉感的にえがかれている。

ラオジンは、昔、喧嘩がもとで、去勢の罰を受けた身。いつも銃をたづさえている。その彼が、シウシウを「純愛」するとなれば、最後に銃がファラス (pharus) 的役割をするのは予測できるが、本当にそうなるので、少しがっかり。

文革の末期、人々が、自分の足を銃で撃って障害者になり、故郷（都市）に返してもらえないことをしたり、役職にある者が、故郷に返すコネをつくってやるというような口実でシウシウのような娘にセックスを迫ったり、といった描写はリアル。

シウシウが、経験する救いようのない経験のシーンのあと、カメラが、草原の何もない空のシーンにパッと転換するのは、なかなかうまい。
(ヘルルド)

1999年08月18日(1)

ほんとうのジャックリーヌ・デュ・プレ (HiLary and Jackie/1998/Anand Tucker) (アナンド・タッカー)

エミリー・ワトソンの演技が圧倒的だ。境界的人間の目つきを終始失わない。このままいくと近親相姦的なレズ関係に行くのかなと思っていたら、そうはならず、ヒラリーはいい相手が出現し、結婚してしまう。

天才の悩み、天才を持った家族の悩みはこんなまやさしいものではないが、でも、ジャックリーヌが、ヒラリーに、彼女の夫とセックスさせろと言うくぐり——そして、それが果たせない、森のなかへ裸でつつ走っていく激情——の表現はすばらしい。

ジャックリーヌが最初の入賞のあとで贈られたチェロとの闘いも描かれる。チエロが人格をもったかのように、歯ざしりし、うめき、彼女を苦しめる。彼女も、それを冬のモスクワのホテルのベランダに放置してさいなむ。しかし、夫になるジェイムズ・フレインとの出会いを作ってくれたのがそのチェロだということで、彼女は、ふたたびそれを大切にする。

イタリアのホテルで2人でベットに上で懐中電灯を照らしながら起きているシーンから一転して、「HiLary」というタイトルが出る。ここから、ヒラリーに接近した視点で彼女の話がえがかれ、その後、同じホテルの場面にもどり、今度は「Jackie」というタイトルが出て、彼女の物語が詳細にたどりなおされる。しかし、全然ちがう人格から見ているというような決定的な視点の変換は感じられない。

ヒラリーを演っているレイチエル・グリフィスは、『革命の子供たち』でも、『エイミー』でも、手堅い演技をしていた。
(ヘラルド試写室)

1999年08月18日(2)

マトリックス (The Matrix/1999/The Wachowski Brothers=Andy & Larry Wachowski) (ウォシャウスキー・ブラザーズ)

前回30分まえで満員だったので、40分まえに行く。それでも、10数名来ている。ロコミで過熱している。

第1回監督作品の『バウンド』とはうってかわった作り。ただし、いまに思えば、『バウンド』にも、本作のような〈イン・スペース〉な感じがあった。ただ、それは、「生身」の身体が「直接」表象した想像や幻想の産物に見られるような〈イン・スペース〉感覚であって、サイバースペース特有の全面的な〈イン・スペース〉感覚ではなかった。

21世紀、人間とAIとの対立が起こり、人間が地球を破壊、都市は廃墟と化した。生き残ったのはAIで、元の世界を再現(それが「マトリックス」)し、人間をエネルギー供給源(カプセル内に人体からエネルギーを作る)にして、人

間の姿をして生きている。そうしたなかに、わずかに、生き延びた人間の子孫たちが数名いた。その1人がネオ（キアヌ・リーブス）である。彼は、ヴァーチャルな世界（表面上は「普通」の都市世界だが、それらはすべてヴァーチャルな電子的産物で、「人間」はすべてアンドロイド？）にまぎれこみ、ハッキングをやりながら、このヴァーチャルな世界（マトリックス）の果て、それを支配する者を探している。当然、それは、マトリックスの脅威となり、エイジェント（アンドロイド）に追われる。他方、彼とは別に生き延びた集団があり、海底のホーバクラフトのなかに住み、マトリックスの支配の解体をねらっている。

モーフィス（ローレンス・フィッシュバーン）率いる闇の集団とネオとを引き合わせるのがトリニティ。キャリー・アン・モスが、非常に魅力的に演じている。冒頭、彼女がエイジェントたちの追跡をかわしてビルの上から屋上へ逃げるシーンがあるが、うっとりさせる。

モーフィスは、「救世主神話」や「選民」思想を信じており、ネオをその救世主だと信じている。この映画の核となる救世主信仰は、『スターウォーズ』にも似た（その外見とはうらはらの）古さ（その意味では、ローレンス・フィッシュバーンは適役）を感じさせないでもないが、これは、むしろこのごろはやりの「ダーク」なセンスと考えた方がよい。だから、この映画でも、救済そのものは描かれず、むしろ、誰かが誰かを信じるということ（要するに「愛」）によって、その人物が次第に奇跡的な力をつけていくという（これもある意味ではコンベンショナルではあるが）プロセスを見せることに重点が置かれる。

われわれの日常が、すべてバーチャルなもので、本当の現実とは、砂漠や廃墟で表象される空虚だけだという考えは、決して新しくはない。古代哲学でもひとつ論じられている。時代によつて、そのヴァーチャリティを構成する技術が、錬金術であったり、魔術、薬物であったりし、現代は電子テクノロジーであるという違いはあるだけだ。

いつの時代も、最新のテクノロジーは、現にあるものをそれによつて再構築しようとする。現代は、それがサイバーテクノロジーであり、ヴァーチャルな世界が、サイバースペースなのである。他方、その一方で、現在のテクノロジーを越えるテクノロジーがあるのだという主張が並行して現れ、ヴァーチャルな世界の連続性に真憑性が増えられる。

世界は見方（認識論）次第である。いまわれわれが知覚している世界は、習慣の産物である。だから、その習慣・知覚の仕方を誰かに植えつけられた、あるいはたえず植えつけられているという論法はなりたつ。そこで、そうした知覚操作の向こう側とこちら側とお行ったり来たりして見ると、この映画のような世界が生まれる。

『メッセンジャー』では自転車便が、この映画では FedEx が携帯電話を配達する。

全体として、緑とセピアがかった画面。

使われている個々のCGI技術そのものはそれほど新しくはないが、それらの連関、全体としての効果的な使い方、使い方のコンセプトは、非常に新しい。（ワーナー試写室）

1999年08月23日(1)

パッション・フィッシュ (Passion Fish/1992/John Sayles) (シネ・セイルズ)

ジョン・セイルズの作品だし、社会性があり、まじめで、役者(メアリー・マクドネルもアルフレ・ウッダード)も力演で「感動的」なだけけど、なんか言いたくなるのは、わたしがひねくれているからか? たぶん、受け入れるしかないという形式でつくられているからだろう。申し分がないというのは、一種の強制なのだ。

すべてうまくいった者が怪我をしてどん底に落とされたときの反応を絵に描いてように見せるが、それが、いずれは変わっていくて、「まともな」人間つきあいをするようになるだろうという予感をさせるところに、この手の映画の矛盾がある。映画は、心境の変化や人生観の変化を描くのに、嘘なしには不可能なのだ。

わたしは、たとえば、メイ・アリス(メアリー・マクドネル)が、級友だったレニー(デイヴィッド・ストラザン)と知り合い、彼には子供がたくさんおり、そこから愛情関係に進むのではないが、距離をとりながら微妙な親しさが生まれるところとか、シャンテル(アルフレ・ウッダード)が町で知り合った一見しつこい黒人シュガー(ヴォンディ・カーティイスIIホール)との関係、彼女を訪ねてくる(危険なおいのする昔の夫)、娘を連れてくる父・・・そういう個々の人間との関係が、それぞれ、断章風に描かれ、彼らの関係はこれからどうなるのかな、と思わせながら終わるようなところがいい。

しかし、岩波ホールで上映されるこの映画は、不治の傷を負った一人の女の「生き方」みたいな路線で見られるにちがいない。むろん、ジョン・セイルズの作風のなかにも、そういう要素がある。しかし、セイルズのものとしては、そういう傾向性が比較的抑えられた作品である。

つまらないと思うのは、たとえば、ルイジアナに引っ込んだアリスが、最初に雇ったロシア人の家政婦が、わたしはなかなかおもしろい取り合わせだと思ったのだが、結局は、「ロシア人」II強引・ぶつきらぼう・英語ダメ("No eat, no TV")といったステレオタイプを表現し、最終的におさまるシャンテルを浮き立たせるための手段でしかないところ。

同じことは、「この治療だって保険会社に言われたからやっているだけ」といいながら、結局は、積極的に「生きる」ようになるという、「健全」な「教育映画」的な路線のつまらなさ。結論を決めておいて、そこへ向かって進む場合、それ以前の過程は、結論を活かすための手段に成り下がり、それ以前の表現は、観客をだますことになる。現実生活でそういう意識変化のプロセスを体験したり、(他人のそれを)目の当たりにしたりすることはあるわけだが、それらは、まだ誰も(予想はできるとしても)結論はわからないというかぎりで誰が仕掛けているものでもない。

(徳間ホール)

1999年08月23日(2)

金融腐食列島 (1999/原田真人)

ぐんぐん迫っていく映像のリズムはいい。フォン・トリアーの『キングダム Ⅱ』にあやかろうと輸入したイメージ・リグのおかげか？

最初にモノクロのステルで戦後史をスケッチする。瓦礫の銀座、天皇、マッカーサー、・・・NTT株上場、阪神大震災・・・戦後史を捉えなおそうという意気込みは感じられる。が、冒頭の音楽は大仰。

「誰もが怯えていた男」——諸悪の根源として佐々木英明(仲代達矢)を出し、それが失墜するまでを描くわけだが、こういう一点集中的なシンボルに権力を求める権力の捕らえ方は古い。あの東浩紀クンだって、「検索権力」なんてことを言っている時代だからね。

地検が会社に入りに来るシーンがあるが、なぜテレビや映画のこの手のシーンは、みな時代劇のようなのだろうか？

役所広司が勇敢な発言をすると、すぐに社内から支持のメールがたくさんくる——これは、いかにも日本的。同じフロアーのテーブルから来るのだから。

いまの40-50代は、そんなに「健全」で「建設的」なのか？

若林麻由美が演じるブルームバーグ・テレビジョンのアンカーは、あまりに安手。スタッフも数人。ACBの不正融資を暴くのがもっぱらこのテレビ局だけというのは、いかにも日本のマスコミのダメさかげんを示唆してあまりあるとしても、ちよつとおとぎ話的すぎる。

結局、この映画も「外圧」批判の眼を頼りにしている——外資系のテレビや海外帰国子女的な眼の利用。

役所は、最高権力者の佐々木英明(中代達矢)の娘(風吹ジュン)を妻にしているという点で、エリート階級に半分属している。こういう中間的な存在からでないとは、権力への反抗が起きえないという設定は、日本の歴史的体質である。変革は、結局、ついに上(上よりちよつと下、しかし上のことを熟知している部分)からしか生まれないのが日本の歴史パターン。

佐々木の孫役の三浦春馬(?)が抜群にいい。

日比谷公園にいるホームレスは、井川比佐志に似ていて、何度も目立つ出方をするので、『ブルワース』のアミリ・バラカのような役をするのかと思ったら、それっきりだった。

(東映7F試写室)

1999年08月26日

双生児 (塚本晋也/1999)

冒頭は、神経を逆なでするよう(この試写室の音響装置の悪さとあいまって耐え難い)な音楽と、蛆・血膿の死体・ねずみのアップ。

登場人物が一樣に眉を剃っているのは、暗黒舞踏の影響？ アンゲラ演劇からのアイデアとおぼしきものも少なくない。そもそも出演者の一人である磨赤児はかつて舞踏・アンゲラの象徴的人物だったな。

ドラマの構造は、単純。「貧民」世界と、それを排除する世界との相克としてのドラマ。筒井康隆演じる大徳寺医院の筆頭は、いつもアルコールをしませた脱脂綿で手を消毒している。「貧民」のところには疫病の巣だという。が、りょうは、その「貧民」の出身なのだ。

りんを演じるりょうが抜群にいい。アメリカの映画界なら、すぐに「大女優」になれる。

救いを求めて来た疫病患者を締め出し、コメディ・デラルテの衣装のような防毒マスクをするシーンは、ペスト流行のヴェネチアをあつかったニコラス・ローグの『赤い影』の1シーンを思い起こさせる。

「文化財クラス」の日本家屋を使った撮影は成功している。カメラがガラス面をなめるとき、あきらかに古い時代のガラスを思わせる表面の凹凸が感じられる。

大徳寺医院の跡取りの雪雄（本木雅弘）が捨てられた双生児のかたわれであることがいずれわかる捨吉（本木の2役）と対決する井戸のシーンが、ちよつと普通のリアリズムになってしまう。

「君（りんに向かって）は、わたしが認めなければ何者でもない。君は、自分が何者か知らないんだから」という雪雄のせりふは、支配する者の尊大さをあらわにする。

「貧民」と支配階級との一時的な交換があるが、それは、じきに奪いかえされる。

（東宝本社試写室）

1999年09月27日

雨あがる(Ameagaru/1999/Koizumi Takashi) (小泉堯史)

役者とスタッフが舞台で挨拶。アスミックスの挨拶大好き(?)の竹内伸治氏が司会。寺尾はいい味になった。黒澤久雄は、しきりに仕切ろうとするあせりが感じられる。三船史郎は、親父のまねの大ざっぱがけっこういい。宮崎は、なんかばかみたい。

出入り口の安全灯をカバーしたのは、賢明。蠟燭の灯火のような繊細な作りのこの映画は、暗闇の空間でないと、その味を味わえない。

黒澤久雄がしきりに「黒澤組」を強調していたが、たしかに、この映画の画面からは、旧来の映画の作り方——つまり、あたかも「同じ釜の飯を食う」かのような合宿の気分で映画を作る——がひしひしと伝わってくる。

考えて見ると、この映画、みなそれぞれに親父の冠を気にしながらつくったような作品。その意味で、見ている方としては、息子たちがちゃんとやっている

かどうかが気になり、はらはらせられるようなところがある。特に三船がそう
で、会場の一角に陣取った「黒澤組」の連中のあいだから、彼が演技をするた
びに笑いが上がった。それは、失笑の笑いではなく、「ご子息、よくやった」とい
う身内的な安心感の笑いだった。実際、彼が殿様役をやったのはまり役だった。

寺尾の剣づかい、なかなかしつかりしたものだった。

こういう映画は、どうしても「論理的」な欺瞞というものがつきまとう。映
画としてはどうでみいのだが、そこには、映画としての矛盾のほころびも見出
される場合がある。たとえば、寺尾が、藩の城主から呼ばれて初めて城に向く
とき、「困った、こんな着物では・・・」とつぶやくと、宮崎美子がすかさず、
よそいきの羽織(?) (わたしは着物の知識がない) をさつと出す。まさに「山
内一豊の妻」をやるわけだが、こういうものをいつも所持している割りに、最後
の方で、大井川を渡るシーンでも、山添いの道を二人で歩いていくシーンでも、
ほとんど荷物を所持していない。な〜んか、へんだな！

寺尾をはじめとして、仲代達矢(辻月丹)も三船(永井和泉守重明)も、通
常の時代劇の世界のように意地を張ることをしない。ある種の「やさしさ」と
「素直さ」をもった関係を旧世界のなかに仮構することによって、不思議な世界
を作ろうとしている。ちよつと、善人ぶりすぎているところがないでもないが。
(東京国際フォーラム)

1999年09月13日 (1)

I love ヲッカー (Pecker/1998/John Waters) (ジョン・ウォーターズ)

冒頭、"sweet ass, I don't care..."と歌って、人を小ばかにしたような悪
ふざけの笑いの入る歌 (Happy-go-Lucky-me) が流れる。この歌は、ウォータズが
描こうとしているボルチモアの気質のようなものをよく現している。

あいかわらずのボルチモア節だが、ニューヨークをダシにしなければボルチ
モアの特異性を強調できなかったところが時代の変化?

ペッカーの個展がニューヨークで開かれた初日のパーティのシーンで、ニュ
ーヨークの実在の有名人たちが登場し、その多くが、ニューヨークのスノビズム
を体現するサーブスをしているが、さすがにシンディ・シャーマンは、(頼まれ
た義務を果たすかのように) 寡黙な表情でお愛想しただけだった。

おもしろいのは、いまのニューヨークで急速に姿を消した都市のうさんくさ
さが、ボルチモアには健在だよと言わんばかりに描かれていること。ペッカーの
母親によれば、ボルチモアでは、25セントでちゃんとした古着が買える。ホー
ムレスと街の人とが「共存」している。

「ボルチモアはホモの天国」と誰かが言う。下品はゲイのストリップを見せ
るバー。そこで働くペッカーの姉 (マーサ・プリンプトン) が猛烈いい。

ペッカーの妹 (ローレン・ハルシー) もいい。彼女は、甘いものに目がな
く、hyper-acted disorder という診断を受けるが、ニューヨークに行つてから
は、異常な菜食主義 (ベジタリアン・過食症?) になる。ペッカーの祖母は、マ

リヤの人形の「お告げ」を腹話術でやり、それをお告げとして信じている。この2人は、昔のウオーターズ作品の登場人物の伝統を感じさせる。

クレイジーな登場人物には事欠かないが、全体としてウオーターズの旧作の登場人物のような「悪趣味」、「陰惨さ」は感じられない。これは、時代の趨勢か？

単語集：teaback（ゲイバーのお立ち台でパンツの上からあそこに客の顔をつけさせるサービス）、datch oven（ベットのなかでおならをして、隣のやつに布団をかぶせる）、take out your unit（あそこを見せな——女が言う）、show me your gay ID（ゲイの証拠を見せろ）、

最後のパーティ・シーンは、フェリーニ的。ここでは、ニューヨークに距離を取りながら、ニューヨークを拒絶するのでもないある種友好的な姿勢が出てもいる。

（ヘラルド試写室）

1999年09月13日（2）

アナライズ・ミー（Analyze This/1999/Harold Ramis）（ハロルド・レイミス）

配布されたパンフレットの記載で、ハロルド・レイミスが綴りともどもレイミス（Ramis）に誤記されていた。

冒頭のシーンがダメな作品は、大体、そのあとダメな場合が多いが、この作品は、トップに付けた日本語のタイトルがそもそもヒドかった。レンガ模様のバックにカタカナ。

ジャズ（50年代のシーンで“Smiles of you”が流れる）とナレーション（デニーロ）という形式もそうだが、ウディ・アレンの下手な模倣のような作品。俗流のフロイト概念（たとえばエディプス・コンプレックス）を笑いのネタにし、精神科医としてアウラのある父とそこそこの息子、マフィアのボスとその息子を関係づける。

デニーロは、かなり愚作にも出演しているが、こういうのには、出てほしくなかった。

ビリー・クリスタルと太った息子とのとりあわせ。アリガちな単親家族。

婚約者の父が、結婚式るとき、突出した台詞をはくが、その後はそれっきり活かされない。

（ヘラルド試写室）

1999年09月14日

月光の囁き（Gekko-no-sasayaki/1999/Shiota Akihiko）（塩田明彦）

30分すぎても会社の人はいなかったが、製作関係者らしい人たちがロビーで談笑していた。試写の開始まえに、監督の塩田と出演の北原の挨拶があった。

原作と同じように剣道の練習をやっているシーンから始まる。最初淡々と、いつてやがてどろどろといのではなく、最後までどろどろした感じに陥ることなく、「サドーマゾ」関係とは単純化できない屈折した男女関係を描いている。おもしろい。

研二は、最初、しごく「まとも」で内気な少年として登場する。「タダの人」でないことが示されるのは、彼が、学校のつぐみのロッカーの鍵穴に自分の鍵を差し込んだ開いてしまい、そこにあった下着の匂いを嗅ぐときと、自宅に來たつぐみがトイレを使う音を録音したのがわかるときとところからだが、いつても、このぐらいのことは、（実際にはやらないとしても）誰の意識のなかにもある欲望である。このように、「普通」から「狂気」へ飛躍しないことによって、ある種の無意識（たぶんガタリの「機械状無意識」という言葉が似つかわしい）のレベルの表現に達していることのユニークさ。

日高拓也と北原紗月は、「純情」を装っていた子や「清純」そうな女の子ががだんだんスゴみを見せるとかいうのではなく、終始ある種のういういしさを保ちながら、素朴さを越えたハイブリッドな感性やセクシャリティを表現している。

オママゴト風に見えて、そうではなく、すべてが「自然」に見える。が、その自然は、知らぬ間に拡張されている。

研二もつぐみも、親の（特に父親の）存在がほとんどない。

前半で階段から仰向けにわざと落ちた研二が、無傷であるシーンは、終末のシーンで、伏線だったとわかる。研二が、川上温泉の滝に飛び込むことをつぐみに要求され、素直に滝の向かうとき、敏感は観客は、やつは死なないと確信するはず。

「犬は、散歩の途中で帰れと言われて、帰るか？」という研二の台詞はいい。（半蔵門東宝別館試写室）

1999年09月16日

M/OTHER (M/other/1999/Suwa Nobuhiro) (諏訪敦彦)

神経を逆なでするような音のあつかい方。むろん、わざとである。最初、トイレを流す音がし、三浦友和が出てくる。遅い勤めを暗示するような永久寝不足の身ぶり。ウイスキーを飲んで、寝直すという。音楽はウェーベル的。

女（渡辺真起子）が、マックで何かしている。しばらくして、MOにセーブして、コンピュータを離れる。仕事場でマックを使っているシーンもある。デザインをやっていることがわかる。コンピュータの描き方には嘘がない。先のシーンでMOにセーブしていたのは、フロッピーには収まりきれない画像ファイルであることがわかる。

あまり景気によくないらしい、男の経営するレストラン。伊豆の店を閉めるとか。

手持ちカメラでのシーンは、心の揺れる場面。女がマックを動かしているときは、カメラは固定。音も映像もない空白の使い方。

三浦は、丁寧だが、どこかインチキくさい感じ。渡辺は、男っぽいところがある。ものをはっきりは言わない。この映画の会話は、すべて三浦と渡辺のアドリブらしい。

男の前妻と子供が自動車事故を起こし、前妻が入院したというので、（女には相談なしに）男が子供を家に連れてくるところからすべてが始まる。

一方で、「母親」役に同化していくようにみえながら、女が男に愛想をつかしていくプロセス。

取り決めだけで、自由に役者にしゃべらせているのは、うまくいつている。そのかわり、沈黙が多くなった。ミケランジェロ・アントニオ風の沈黙。近所の「母親」同士のつきあいで、子供がたわむれているシーンは、完全にアドリブだろう。

予想したように、女はやがて「どうしてあたしがあんなの子の面倒を見なければならぬのよお」と叫ぶことになる。ここで男は、素直にあやまり、「もう仕事なんかどうでもいい、二人でどこかへ引っ越そう」というような台詞をはくが、女の意識はもはやそういうところにはない。この辺が、この映画のいいところ。日常性や家事・育児というものの本質に迫る目がある。それと、女の側からすれば、あなたがすべてを捨てるのはいいが、あたしの方はどうなるの？ あなたが仕事をやめれば、同じようにあたしも仕事をやめるわけ？——という異議がある。そういう論理は、男の身勝手というものだろうといわけだ。

クレジットにデイヴィッド・デヒーリーの名があったが、彼は何をしたのだろうか？

（映画美学校）

1999年09月21日（1）

秘密 (Himitsu/1999/Yojiro Takita) （滝田洋次郎）

前作とよりもよい。広末というやっかいなタレント（有名すぎて才能はあまりない）をうまく料理している。

原作（東野圭吾）があるとしても、とにかく、身体／人格の交換（作中では「憑依」という語が使われる）というアイデアがいい。

後半、娘の人格が眠りのたびに帰って来て、妻Ⅱ広末と娘Ⅱ広末とが手紙やビデオのやり取りをする。これは、メディア論的におもしろい。

娘の人格が戻るのは、妻Ⅱ広末の策略であつたらしいことが暗示されて終わるこの作品は、ある意味で、ひねった形での日本の女の「自立」物語でもある。

妻Ⅱ広末が、学校からもどると、必ず、「ヘーちゃん何か作るね」と言うのは、日本の男にとって耳が痛いはず。

日本の妻は、夫を「おとうさん」と呼ぶ。だから、娘Ⅱ身体が妻Ⅱ人格として「おとうさん」と呼ぶのか、娘Ⅱ人格として「おとうさん」とよぶのかはどうでもよくなる。

滝田は、ときどき安いユーモアを出そうとする。この映画でも、小林薫が一人でメシを食べているシーンで、熱そうなご飯の上に真つ赤な明太子を1本乗せ、それを口にまるごともっていき、目を細めるシーンがある。この明太子は明らかに、ペニスのアナロジーになっているが、ただのただじゃれ。小林薫がもっているゲイ的な要素を示唆しているわけではない。

滝田は、この物語を近親相姦の方へ持っていくこともできた。が、そうしないことによつて、この物語を一般化し、「日本論」化した。

報知の「おもしろ映画採点」で、わたし以外の2人の評者が、ともに厳しい★点を付けているのに驚いた。滝田の「日本論」的な関心の出方としては、それほどひどくはないと思うが。

(東宝8階試写室)

1999年09月21日(2)

母の眠り(One True Thing/1998/Carl Franklin) (カール・フランク リン)

木々をボカして撮った背景(カラフルな水面のように見える)の上にキャストが流れる。冒頭のシーンは、親子4人が車で移動しているところ。まるで50年代のような雰囲気。すべてが一時代前の雰囲気。それもそのはず、場所はニュージャージーのWASP(この映画には黒人の姿はない——監督は黒人)小都市モリスタウン。

一転して、それから十数年はたった1987年。幼かった娘(レニー・ゼルウィガー)は雑誌New Yorkで働いている。ニューヨークの気ぜわしく、セコい雰囲気のステレオタイプの描写(だが、これ決して映画の致命傷にならない)。原稿を書きながら、レニーが、インスタントコーヒーの粉をコーラーで溶いて飲むシーン。

1987年から1988年にかけての物語と明記されているが、すべてが一時代前の雰囲気。それもそのはず、場所はニュージャージーの小都市モリスタウン。

母(メリル・ストリープ)の死について検事の尋問(私的なオフィスでのような雰囲気——詰問調ではない)を受ける。映画は、質問と回想のシーンとを交互に見せるスタイルで進む。

最初、娘——ニューヨークで「男」と対等に仕事をしている女性の目でメリルのことを見る。家庭を守り、女同士で集まり、夫に従う保守的なハウスワイフ。しかし、それが、次第に、それほど単純ではないことがわかる。こういう視点つて、ポスト・フェミニズム的な目なのか、それとも、保守の巻き返しなのか？

皿が割れても、「捨てないで、モザイクに使うから」と言うメリル。完成された「家事」技術。

夫の誕生日を準備し、それが終わるのを待って病院に行くメリル。誕生日のとき、「オズの魔法使い」ばりの短いスカートを履いて、まわりを明るくする。パーティが終わったとき、「明日病院だから」とさりげなく言う台詞が重い。

パーティに普段着の黒い服を着て来たレニーが、「斧でめった打ちにするリジー・ボーデン」という台詞をはく。これは、どういう意味か？リジー・ボーデンといえば、『キャリアガールズ』や『Born in Flame』のレスビアン監督である。

検診の結果、ガンが発見され、入院・手術。その間、夫は、大学の講義を休まない。それは、必ずしも、彼が仕事に忠実であるからではなく、出来上がった名誉と学生の人気を失いたくないからである。

退院後のメリルの病状が悪化していくにつれて変わっていく表情のメイキヤップと演技がすごい。

家事とは何か？ 周囲を明るくすることが自分の仕事だと思いとメリルは言う。結婚生活は譲歩だとも言う。「幸せになるのは簡単。いまあるものを愛すること」。そう言う彼女が、身体の衰えとともに、車椅子での台所の作業がうまくいかなくて、絶望的な悲鳴をあげるシーン。

だんだん母に似てくる娘。終わりの方の墓のシーンで、地面に球根を植えながら、父に植え方を指図する。この辺は、昔のアメリカ映画だと、女の家庭への回帰、女は女であると主張しているとして、「反動的」とみなされたのだけだね。

最後のクレジットにかぶる歌は、「もう遅いかもしれないけど、あなたはわたしに教えた・・・シンプルな生活に意味があることを・・・」というような歌詞。

(UIP 試写室)

1999年09月22日

あの娘 [イ] 自動車に乗って (Beshkempir, The Adopted Son/1998/Aktan Abdykalykov) (アクタン・アブディカリコフ)

とても遠いところへ来たという印象。泥にまみれた遊ぶ子供たちや葬儀のシーンは、日本人と似ているということがよく言われるキルギスの人々だが、日本とは大分違う。もっと、素朴で、日本のような陰湿さや陰険さがない。なつかしさをさそう映像。が、そのなつかしさは、必ずしも過去への郷愁ではない。ひよっとしたら未来からやってくるものかもしれない。

カラフルな敷物がまず映る。そこに5人の比較的年配の女性たちが靴をぬいで座る。儀式的な身ぶりがあって、最後に、オカモチのような器具が映る。それは、ある種の揺りかごで、そこに、さきほどから老女がかかえていた赤子を寝かせ、念入りに布で覆う。

この映画は、部分カラーで撮られているが、最初にカラフルな画面が出るので、その後セピアやモノクロの画面が出てきても、その色の記憶があとまで残り、全部カラーだったのではないかと感じてしまう。

中ぐらいの髪の毛の生えた頭を母親らしき女性がバリカンで刈り、前の部分だけを残して坊主刈りにする。一定年令に達した儀式か？ 先ほどの赤ん坊がここまです成長したという設定なのだが、そういう時間の経過はあまり感じられない。バックで聴こえている鳥や動物の泣き声、風に木の枝がなる音・・・は変わらない。

子供たちの遊び。この社会では「悪ガキ」と思われる5人が「レンガ」を作る池で顔や腕にべったり泥を塗っている。何をしているのかと思うと、やがて彼らは、蜂の巣をつつきに行くのだった。

垣根のあいだから、巨大に太った女が裸で背中に蛭をたくさんつけて、血をすわせているのを覗く子供たち。やがて彼らは、砂原(?)へ行き、女の身体を造形する。性器の部分は念入りに作り、なぜか水をためる。それから、彼らは一人ひとりその「裸体」に乗ってセックスのマネごとをする。ふと、物音にふり返ると、牛の大群が来る。牛は、ほとんどが、その「裸体」の上をよけて通るのはおもしろかった。子供たちは牛を引いて家に帰る。

映画は、最初の赤ん坊から成長したベシケンピールの物語という設定だが、西欧の映画とちがって、「主人公」という感じはしない。他の出演者とも等価な部分が多い。

映画に行きたいという息子に厳しい父と、甘い母。父が息子をしかるとおろおろする祖母——この構図は、日本に似ている。ただ、自分の息子をいじめられたといつてどなりこんで来た男が、「うちの息子は女房とはちがうんだ(だから勝手になぐってはならない)」と言う。夫と妻との関係が示唆される。

友達をなぐり、しかえしされるが、その原因は、ベシケンピールが、「捨て子」だと言われたことだった。実際に、最初のシーンは、「捨て子」を養子にする儀式だったのである。

映画技師の青年がいて、彼は、村の娘を自転車に乗せてデートをする。前にのせたくて(なぜか)後ろの荷台をドライブバーではずす。その際、家に女性を迎えにくるのは、ベシケンピールの役目だ。この村では、直接迎えに行つてはならないらしい。

川での魚採り。大きなのは、腹をさいて、卵を取り出す。そこへ使いの少年。ベシケンピールの祖母が危篤だという。テントごしに、泣き声をあげて追悼する人々。ここでは、それまでのいさかきも解消される。

ベシケンピールが映写技師から自転車借りて、ときどき画面にも登場したかわいい少女を乗せ、デートする。

最後のシーンは、カラフルの糸であやとりのようなことをやるシーン。
(シネカノン試写室)

1999年09月24日

白痴 (Hakuchi/1999/Tezuka Shin) (手塚真)

暗い画面の背後で赤ん坊の泣き声をする最初のシーンからの18分間は、世紀の傑作が生まれたと思った。第二次大戦の焼け跡、広島の原爆投下後の廃墟、延々と広がる瓦礫の砂漠を思わせる空間で色あざやかな衣装をまとったファッションモデルの写真撮影が行われるとい妙とアイロニー。それからタイトルが出て、まがりくねった路地がつらなる戦前の玉の井を思わせるような空間の俯瞰から、それをねじるような動きで降りていくカメラアングルの斬新さ。ナレーションは白々しいが、首を吊ろうとしている浅野の家にカメラが移り、終戦直後の下町的な家の風景。ちゃぶ台、庭には鶏がかけずり、豚までいっしょにいる。急に空に爆撃機（プロペラが6搭）が現れ、空襲警報が鳴る。

しかし、場面がテレビ局に移ると、たちまち低俗になってしまった。そもそも、あなたにそびえるバベルの塔風の建物と廃墟、廃屋のなかや廃墟の野外にテレビがあるという設定は、『マックス・ヘッドルーム』のへたな二番煎じである。もっと最悪なのは、テレビ局のなか。軍隊式暴力を振るいつづける原田芳雄は、完全に場違いだし、銀河という「超アイドル」の存在も、説得力がない。

必ずしも橋本麗香が全然ダメとは言わないが、設定された「超アイドル」を演じるには、全くアウラが欠けている。歌の下手。演技は、「新劇」的であって、映画では空虚な印象ばかりが目立つ。

銀河の秘書役の女が「あんた命をなくしてよ」といういい方をするが、こういうせりふは「新劇」にしかもうない。たしかに、この映画は新劇的である。

原田にしても、橋本にしても、型にはまったイジメしか能がなく、全然怖さもスゴさも感じられない。すべての問題は、手塚が批判的に描こうとしていることが、そもそもはや批判の対象にはならないということだ。イジメはどこにでもある。退廃的であることを描くために用意した（テレビ局の連中が）ドラッグをやっているシーンにしても、あまりに古すぎて、笑うにも笑えない。岡田真澄の醜態さも使いようだが、ここでは、ただただレベルを下げただけ。

近未来的なイメージと過去のなイメージをないまぜにするやり方は、「ポストモダン」美学で使い古されたが、それをいかにも無教養になっている感じ。それならば、テレビ局は、有形的でなくして、物理的にはあちこちに分散し、それをネットで統合するようなやり方が好ましい。テレビ局のなかや、銀河がいる護衛付きの部屋の「モダニズム」は何だ？

銀河は、ショーペンハウアーの『意思と表象の世界』を読み、タイ風の衣装を着けた召使に「コブンカー」（タイ語のありがとう）と言う。番組のなかでも、タイ風の帽子が出てきた。何でタイなのか？ わたしには、安易な印象しかなかった。

浅野忠信は、ずっと煮え切らない人物を演じるが、あまり意味があるとは思えない。彼が首を吊ろうとする初めの方のシーンもつまらない。いいのは、かれが焼け跡の間の道を歩くところ。なんかびったりしている。彼は、8ミリ映画作家という設定だが、彼が8ミリカメラを動かすときに仕草がでたらめ。あれじゃ、

8ミリは撮れない。まるでビデオカメラの撮り方なのだ。手塚は8ミリには詳しくはすだから、これは意図的なのか？

甲田益也子は、手塚の長年の説得の末の出演だそうだが、目がファッションモデルのままなんだな。ナレーション（坂口安吾の原作を読んでいるわけだから、必ずしも整合しなくてもいいのだが）一応、サヨは「白痴」、木枯（草刈正雄）は「気違い」ということになっている。が、木枯には「奇行」（雪の日に屋根に登って扇を使いながら舞をやるとか）があるとしても、サヨは、ちゃんと話が出る。なんか、約束違反だなという気がする。もっと高度な作りで、このギャップを考えさせるというのではないから。

木枯の家に浅野がまぎれ込むシーンは悪くない。どうも、手塚は、閉所を描くのがうまいようだ。ここに並んでいる石作品（顔が描かれている）は、どこかで見たような気がする。「人間と石との違いは、人間には顔があることだ」、「人間は顔のある石だ」と草刈はのたまう。

最後の炎上シーンにしても、なんかバカみたいという感じ。なんで急に『タワリング・インフェルノ』や『ボルケーノ』のテンポになっちゃおうのか？

クレジットに「シリコングラフィックス」の名があった。しかし、明らかにSGIマシンを使っていると思われるシーンは、みな作りが安いのだ。テレビで銀河が出る番組のシーンでも、映像処理にもっと重厚さがあつたら、あれほどトーンは落ちなかっただろう。

浅野に台本を書かせるプロデューサにしても、ああいう設定は、内容を安くするだけだ。

最後に坂口安吾らしき人物の書斎を出す安易さ。浅野が坂口という設定なのだが、そういう作りなら、もっと構成が違ったろうに。

（松竹試写室）

1999年10月05日（1）

梟の城(Fukuroi-no-shiro, Owl's Castle/1999/Shinoda Masahiro) （篠田正浩）

司馬遼太郎と篠田正浩の組み合わせが、すぐ「国」を論じ、「国ぶり」を設計したがる司馬遼太郎のいやらしさを減じるたのか、原作もこの程度だったのか（原作を読んでいないので）わからないが、教訓めいたところはかなりある。そのため、映像がだれる。

映画は、織田信長が伊賀の忍者村を襲い、皆殺しにするシーンから始まるが、全編にわたって、権力というものは残酷なものだということを強調している。それは、そうなんだが、それを活写して、観客に考えさせるのではなく、解説してしまうので、観客は納得して、あとは忘れてしまうほかなくなる。

伊賀忍者の中井貴一が秀吉（マコ・イワマツ）の寝所を襲い、問答を交わすシーンでも、秀吉に、「本心」をただし、「本心」などというものはなく、「本心」を語ろうとすると、暗闇に落ちる」、すべては「夢のまた夢」、「自分がいな

ければ、他の者が同じことをやっただろう」と言わせることによって、問題を完結させている。秀吉という人物がそんなものなのだとしたら、それをそういう像として提示しなければならぬ。マコ・イワマツがシニカルに笑っているだけでは、映画が示したような「権力の虚しさ」も、権力者の「自分」のなさ、もろい自我も追体験できない。

秀吉とのシーンの後、中井は、秀吉を殴りつけただけで、去る。襖を開け、部屋を突き進み、また襖を開ける……。開けてみ開けても部屋が続いているというシーンで、すでに権力の虚しさのようなものは十分出せるはずだが、やはり最後は、飛び出してきた侍との切り合いのシーンになってしまい、せつかくの虚しさ表現が無駄になってしまった。

遠景や屏風の絵模様などでCGIをよく使っていたが、とってつけた感じはなかった。ただ、切られた身体からスプレーのノズルから出る塗料のような感じと音で血が噴出すのは、美学的にもダメだと思う。『雨あがる』では、寺尾の一刀が敵の胸を切りつけ、そこからシャワーのような血が噴出すシーンがあったが、これは、『用心棒』を思い出させるユーモア表現である。

葉月里緒菜は、カッコだけで、役者として全然いいところがないので、がっかり。それに比して、小萩を演じた鶴田真由は健闘。伊賀の惨殺のイントロから奈良のシーンに移って、赤い傘をさした小萩が出てくるシーンは印象的。ただ、パンフレットに書かれている家康の部下服部半蔵によって「マインド・コントロールされている」という感じは、全くでていなかった。ドラッグ中毒も型通り。

秀吉の朝鮮出兵が、時代の見えなくなった秀吉の驕りから出たもの（そのためにいかに多くの人民が犠牲を強いられたか）であるように見せておいて、その裏に、それによって利益を受ける博多商人の支持と、それによって損害をこうむる堺商人の反発とがあったことを示唆するやり方は、悪くない。解説という形をとっていながら。

「庶民」の描き方が、まるでNHK大河ドラマ的。河原で処刑されるのを見、話し合っている「庶民」の台詞と身ぶりのあまりの月並みさ。
(東宝本社試写室)

1999年10月05日(2)

ノッキン・オン・ヘブンズ・ドア (Knockin' on Heaven's
Door/1997/Thomas Jahn) (トーマス・ヤーン)

アメリカ映画のドイツ語吹き替えのような映画。しかし、死へのアプローチがアメリカとは異なる。

主役が車で移動するある種のロードムービーなのだが、場所性があまり明快ではない。最初のシーンは、床を掃くほうきのアップ。低いステージがあり、女が踊っている。リハーサルのような雰囲気。この場所は、最後の方で、アムステルダム(の郊外?)の娼婦館だとわかる。

客席に2人のギャング風の男。一人はアラブ系。他はロシア系？ その組み合わせはアメリカ映画で見たことのあるドジな組み合わせ。親分に命じられて、ベンツに乗って出かける。いかにもドジをやらかせそうな出発の雰囲気。実は、この車のトランクには大金が入っている。

それぞれに、別の場所で、一方は末期の脳腫瘍、他方は末期骨髄腫の診断を受ける2人の男のプロット。関係ない2人が同じ病院の同じ病室に入院する。一方は、粗野だが、詩を朗読しているようなしやべり方をするマーチン（ティル・シュヴァイガー）と、スウィートなフランス系（？）のルディ（ヤン・ヨーゼフ・リーファース）。やがて二人は意気投合し、「海を見ておく」ために、病院の駐車場にあったベンツで脱出する。この車は、言わずと知れたあの2人のギャングのもの。

アムステルダムのがギャングが病院（ドイツ）に来るまでの時間的雰囲気と、その車を盗んでテンヤワンヤが合った末に、「2人の娼婦と寝たい」というルディの夢をかなえるためにたどりつく娼婦館までの時間的雰囲気が全く違う。後者の方が圧倒的に長い感じがするので、一体、マーチンとルディは、どんなコースをたどったのかといふかってしまう。おまけに、そのあと、海岸へ行くわけだから、一体どういう場所性を設定しているの、と聞きたくなる。

（九段会館）

1999年10月08日（1）

黒の天使 Vol. 2 (Kuronotenshi vol. 2/1998/Ishii Takashi) (石井隆)

観客が3人という淋しさ。

メタルのポケットボトルを口にもっていくアップの映像。視点は自分。メタルボトルのシーンの後、街の音はフェイド・インし、やくざっぽいしやべり声が続く。後を追うカメラ（ここまでは主観的映像）。しかし、やくざを撃つシーンは「客観的」映像になってしまった。徹底しないところがこの映画の特徴か？

天海祐希は、甘ったれてはいないが、ドラマの設定ほど「強い」感じはしない。ま、がんばっている方か？ しかし、何度か涙を見せたり、過去にこだわってよくよするのは逆効果。

天海が夢にうなされるシーンで、依頼されたもう一つの殺しの相手を殺せず、たまたま居合わせた素人の夫婦の夫を殺してしまったことを悔いる。彼女が引き金を引くのをためらったのは、相手の顔に見覚えがあったからだ。そのためあの瞬間に相手が引き金を引き、天海が身をそらした背後に被害者となる夫がいたのである。しかし、こういうもってまわったドラマ構成はつまらないし、リアリティがない。

くり返し、フラッシュバック的なやり方で、過去が明かされる。彼女が少女時代に3人の男に強姦されそうになったところを、来あわせた大和武士に助けられたのだが、突きつけられたナイフを大和が奪って相手を殺してしまい、刑を受

ける。大和の母親はそれを苦にして自殺。大和は、刑期を終えたあと、やくざの親分に拾われる。そして、天海に向かって引き金を引いたのが大和なのだった。強姦されそうになったのを助けてくれた相手だとしても、顔などというものは、そんなにおぼえられるものではないし、顔形は変わるものだ。

天海は、マンションに住んでいる。そこでは胸に『シャイニング』のジャック・ニコルソンの恐ろし気な顔のシルエットをプリントしたと思われるTシャツを着ている。冷蔵庫には、アイスクリームがいっぱい入っている。しかし、殺しの仕事に出る前に食べるのが、レトルトのカレーかシチュー(？)、コヒーぐらいというのは、淋しい。あとは、ジャック・ダニエルズを飲むぐらい。

花屋の女(夫を殺された)(片岡礼子)は、一番よかった。彼女が、ヤクザのところに連れ込まれて、犯され朝になってから、傍らで眠っているそのヤクザをピストルで撃ち殺すが、カメラに全身が映った血だらけのヤクザの股間には、ちゃんとふんどしが結ばれている。えらい、始末のいいヤクザである。こういうところが、この映画のダメなところ。

最後の方で、夫の復讐のためにヤクザのところに押しかけて捕まり、拷問されて深手を負った片岡を助け、花屋の自宅に連れていったあと、天海と大和がわびしい語りをする。こういうのは、やめたい。

次の大きな仕事のオッファーのための「プロモーション・ビデオ」のようなもの？

(松竹試写室)

1999年10月08日(2)

ペルディータ(Perdita Durango/1998/Alex de la Iglesia) (アンシクス・デ・ラ・イグレシア)

サウンドはキンキンしているが、音楽がクリアー。ダークサイド系。

『ビースト 獣の日』で鋭く、ダークな諧謔をこめて描き切った世紀末性を意識しすぎたのだろうか、世紀末を問題にしながら、どこか、ふっさが悪い。

バビエル・バルデムが、残酷なことをして大声で笑う感じは、ダークサイド系の音楽にしばしば挿入される「ウワツハツハツハ」という笑い声に似ている。要するにそういうトーンの映画である。

グロテスクと暴力を軸にしていることはわかる。「人生で最大の楽しみはセックスと殺人さ」という台詞にもかかわらず、セックスのシーンは、全然センシユアルではない。

2人のウブな若者を誘拐して、いたぶるところいは、アメリカの白人への敵意が感じられる。

ラスベガスの、天井にネオンを張りつけたようなアーケードの下を歩くシーンは美しい。

子供のときにん見た『ヴェラクルス』でクーパーと決闘して倒れるランカスターの死にざまにいたくほれこんでいるバルデム。FBI捜査官のジェームズ・ガンドルフイーニに追われて最後をとげるとき、出るなと思ったら、『ヴェラクルス』のシーンがだぶらされた。
(ヘラルド試写室)

1999年10月12日(1)

シックス・センス(The Sixth Sense/1999/M. Night Shyamalan)
(M・ナイト・シヤマラン)

出演者の名前の文字(おおきくない)が浮かび上がってきて、ファイドアウトするスタイルは、わたしのSGIで簡単にできそう。シンプルでいい。

裸電球のアップ。女(トニ・スコット)が現れ、ボトルを取る。ワインセラ。棚の内側から映している。そこに誰かが潜んでいることを暗示するような撮り方。

カメラが階上に移り、ウイリスの姿が見える。2人の会話を通して手際よく、彼の仕事、その社会的位置をスケッチする。

さつと影のようなものが走る。この種の暗示的な映像は巧み。ドアが壊されていることに気づいたウイリスがバスルームへ行くと、いきなりピストルをかまえて青年。「一人つきりは怖いだろう？」撃たれてかたわらのベットのの上に倒れ、腹をかかえるウイリス。「翌年の秋」という文字。

ウイリスは、昔の患者にピストルで撃たれ、死んでしまうが、1年後、死人の姿が見える少年のまえに姿を現わし、死人の姿が見えるということに苦しんでいるその少年を「治療」する——というのが、試写の際に配給会社が秘密にしていたと固く言われた基本の構造。しかし、腹を撃たれて、ベットに倒れた段階でカメラがすぐ「翌年の秋」に移り、撃たれたことを全く感じさせないウイリスが出てくるので、観客は、この段階では、彼がすでに死んでいることはわからない。

少年との対話は、すべて、死者との対話なのだが、そうは見せないように周到に仕掛けてある。あとになって見ると、なぜ妻が、彼がいる近い距離で別の男と親しくしているのがわかる。彼女らには、ウイリスの姿は見えないのである。
(東宝東和本社試写室)

1999年10月12日(2)

200本のタバコ(200 Cigarettes/1998/Risa Bramon Garcia) (リ
サ・ブラモン・ガルシア)

松竹の試写室のスクリーンはけっこう大きいので2列目に席を取り、外でコーヒーを
飲んで帰ってきたら、隣の男が吊突っ立ってプレスを読んでいて、わたしが座ってもそ

のまま。上から見下ろされている感じで落ち着かないので、前の席に移る。無神経な奴。

出演している役者にとっては、今後大作に抜擢されるためのパイロット版（サン

プル）の機能を果たしそうな作品。だから、プロットや映像スタイルなどよりも、俳優への興味で見ると面白い。

形式は単調。人やカップルをバラバラに出しておいて、最後に集合させるという舞台的な演出。全体をつなぐ感じでタクシーの運転手（デイヴ・チャペル）が出てきて、説教をたれ、「人生哲学」を語ったりするが、年寄りではないのと、全編にわたっては登場しないので、何とか我慢できる。

ニューヨークって、最近はずいぶん孤独な人が多くなったんだねえというような印象を与える。

「男を調教したがる女」

365 West End Avenue じゃぶじゃぶか。

最後に皆が集合することになるのは、Great Jones Street。わたしは、むかし、の近くに住んでいた。

Suck＝たこく

Big slot＝セックス好き女

Jerky＝ぐちゃぐちゃい。

実際のでどぎつい女、スロッピーな女、調子いい男、カッコマン、

パーティを準備したが、誰も客が来ないのでナーバスになっている女のキャラクター（マーサ・プリンプトン）は、よくニューヨークにいるタイプ。

クリスティーナ・リッチもずいぶん大きくなった。どこかに『アダムス・ファミリー』の「魔性」をただよわせているのがいい。『アイズ・ストーム』では、そういう要素を抑えた演技をしていた。

結論は、「愛のないセックスはダメ」、タバコは、他人に対するスクリーンで、潜在的に他人を怖がり、避けている——もうタバコはやめよう。
（松竹試写室）

1999年10月15日

ゴースト・ドッグ (The Way of the Samurai/1999/Jim Jarmusch) (ジム・ジャームッシュ)

薄暗い空に鳥が飛んでいるシーンから始まる。バックで RZA (レーザー／リーザー) のラップ。赤い文字で出演

者の名前が出る。鳥が黒いシルエットのように見えるときもある。鳥が羽をゆくり動かす音がバサッバサッと聞こえるので、相当大きな鳥であるように思うが、やがてそれが鳩であることがわかる。

フォレス・ウィティカが本を読んでいる。「HAGAKURE」というタイトルが見える。

彼のナレーションでその一節が読まれる。

殺し屋や武士に通じるとすれば、武士は殺し屋なのだろうか？　そして、武士社会とは、殺し屋社会なのか？　日本は、殺し屋の文化によって支配されてきた時代を持つのか？

人とあまりつき合わない人間の表情（片目が細いのは地だったか？）がしつかりと出ているが、もっと狂気がほしい。

ウィティカが車に乗るとき、自前（？）のリモコンを使う。これは、鍵を開けるだけでなく、エンジンも始動させることができる。

部屋には、自作のオーディオが見えるが、彼が半田づけをするシーンもある。ジャームツシュとしては、「ナード」（ある種のおたく）的な雰囲気を出すためにこういうシーンを加えたように見える。もともと、殺し屋Ⅱ武士は、武器や道具を身体の延長にすることを課題にすべきだという思想を『葉隠』から引き出しているようだ。

クリフ・ゴーマンがマフィアの副ボスを演じているが、ラップがうまい。彼の姿を鮮烈な形で見るのは、『ジャグラー ニューヨーク25時』以来だ。もう20年も前になる。その後、いくつかの作品に出ているが、見ていない。

街角で、黒人の若者が、仲間からラップを教わっているシーンがある。これは、80年代のニューヨークでよく目にした風景だ。

ヘンリー・シルバは、もったいをつけた役だが、あつさり死んでしまうので、鮮烈な印象は残さない。

ジャームツシュも、しばらくぶり。ずいぶん垢抜けしてしまったなという印象だが、2人の関係へのこだわり（『パーマネント・バケーション』でも、『ストレンジヤー・ザン・パラダイス』でも、『ダウン・バイ・ロー』でも）一貫している。ゴースト・ドックが、唯一気を許す、フランス語しかしゃべらないレイモン（イザーク・ド・バンコレ）。2人のシーンでは、どちらも相手の言葉を解さないのだが、字幕を見ると、両方が同じことを考え、言っていることがわかる。

子供との関係。子供から学ぶというパターン。そういえば、依頼された殺しの現場で、予想外に出会ってしまうシルバの娘ルイズ（トリシア・ヴェッセイ）——愛人が殺されても平然としている——から「RASHOMON」というコミックをもらい、読む。それを、アイスクリーム屋がいつもいる広場で出会った黒人の子に貸す。

（東宝試写室）

1999年10月18日、

ハイロー・カントリー(The Hi-Lo Country/1998/Stephen Fears) (ステイヴン・フィアーズ)

ひと気のない砂漠のような土地。唯一ある一軒の家から男が出てきて、車に乗る。顔のアップ。この作品は、アップが多い。この男ピート(ビリー・クラダップ)のナレーションで一人の男ビッグ・ボーイ(ウディ・ハレルソン)のことが思い出される。

第2次世界大戦がはじまり、ビッグ・ボーイは志願する。時代の変化が短いショットで描かれる。戦後になり、牧場とカウボーイの環境が激変する。土地を買い占め、カウボーイを「従業員」にし、企業としての牧畜で財をなすしたたかな男ジムをサム・エリオットが好演している。彼は、それとは違った生き方をするビッグ・ボーイらとの対照を際立たせる重要な端役である。

ビッグ・ボーイが帰還して、ピートと再会するシーンがいい。乱暴で、いまを生きるビッグ・ボーイの雰囲気がよく出ている。

この映画では、存在感が重要だが、ビッグ・ボーイとならんで、見た瞬間に存在感を感じさせるのが、パトリシア・アークエットが演じるモナである。夫がいるが、ビッグ・ボーイと出来ていて、その逢引にピートは何度もつきあわされ、その手配もするが、一方で彼女を愛している。

ビッグ・ボーイは、自分に忠実だし、愛したい者は、熱愛する。カウボーイの腕は拔群で、喧嘩も強い。ジムの顧問弁護士とポーカーをやり、完敗させる。弁護士は、そのショックで死ぬが、ビッグ・ボーイは、笑っている。みんな好きに生きればいいんじゃないかというのが、彼の哲学のようだ。映画は、その代償も描く。どうして、こういう生き方をそのまま肯定した形で描かないのだろう？家の壊れたのを直せといういいかげんにしたといって、死ぬほど殴りつけ、あげくは、(いつもはおとなしい)弟の発作的な逆襲のピストルで命を落とす。

最後のクレジットに、この映画が、ランディ・アンダーソンとモーリス・ハットンにささげるとある。
(松竹試写室)

1999年11月12日、

ジャンヌ・ダルク(Joan of Arc/1999/Luc Besson) (リュック・ベッソン)

最初、教会の懺悔を終えて、野原に飛び出したジャンヌが跳びはねるシーンは、ちよつと『サウンド・オブ・ミュージック』みたい。だが、「歳になったジャンル(ミラ・ジョヴォヴィッチ)が登場すると、そうした甘い雰囲気はとたんに切り替わる。「できる」という印象。「思いつめた」しゃべり方のリアリティ。

英語であることが、この映画の基本姿勢を現している。まず、フランス固有の出来事・パースナリティとしては「ジャンヌ」をとらえていないこと、次に、

当然のことながら、国際商品としてのねらいがあること、それから、現在ヨーロッパを中心に進んでいる「前時代」への回帰の流れに属するものであること。

「フランス」的であることを意に介さない点は、たとえば、「これを読んでみる」と言わんばかりにファイ・ダナウェイが古い本をジョン・マルコヴィッチに投げ、それをタイミングよく掴む「アメリカ」的なシーンにもよく現れている。

ジャンヌの「良心」と説明にあるが、悪魔のような格好の人物（ダスティン・ホフマン）が登場し、「おまえは事実を見たのではなくて、見たいものを見たのだ」と言う。

最後のクロージング・クレジットにかぶさるソング（Tell me, who I am...）も「アメリカ」的で、これは、全くいただけなかった。（ソニー新試写室）

1999年11月15日

御法度（Gohatto/1999/Nagisa Oshima）（大島渚）

坂本龍一のピアノが響くイントロ。カラー画面は暗めのソフト・フォーカス。

佐藤慶二のナレーション。無声映画で使われた解説的な白抜き文字画面が動画をときどき中断させる。ユーモラスな効果もある。

隣に座っている人がしょっちゅう動き、肘をぶっつけてくので、落ち着かない。この人、よく試写室でいつしよになるが、名前は知らない。プロが映画を見る態度としては、最低だ。

松田龍平は、松田龍平という人物そのものよりも、この作品で設定された加納惣三郎というフィクショナルな人物と、松田がフィルムというメディアのなかで作ったものになりきっている。松田龍平がどういう人間なのかということには、観客の関心を向けさせない。それは、完璧にフィクショナルな存在になりきっている。

それに対して、ビートたけしと崔洋一は、彼らがそれぞれ演じる土方歳三と近藤勇の人物像よりも、彼ら自身に関心を向けさせる。それは、彼らの「演技」が下手だからではなく、むしろ、そういう演出なのだ。そうすることによって、松田を全面に出す。

松田の唇、顎、手の動きはセクシャルである。が、それは、松田という若者のそれではなく、「加納惣三郎」のそれとして受け取れる。

『雨あがる』などにくらべると、殺陣がはるかにいい。

太夫を演じる神田うのとの床入りを見せず、神田の出演を、いかめしい花魁衣装を着て部屋に向かう姿だけにとどめたのは賢い。松田と神田とのからみでは、二人とももたないし、この作品の幻想性が壊れてしまう。神田は、おかげで、妖艶な姿で映像化された。

浅野忠信は、なかなか色気のある装いをしていたが、役どころはあまり鮮明ではない。田口トモロウとの関係は、たがいにゲイで松田をめぐって意識しあっ

ていることはわかるが、もっと深い意味合いがあるような暗示ある。
(イマジカ試写室)

1999年11月16日(1)

ゴジラ2000ミレニウム(Godzilla 2000 Millennium/1999/Takao Okawara) (大河原孝夫)

最後のクレジットに、「自衛隊」がばっちり出ていた。

ゴジラ・シリーズを見ていない者にも楽しめる作り。その分、ゴジラ・マニアには不満が残るかも。

ゴジラは、アメリカのゴッズイラとは違い、日本の自然の体現者である。だから、ゴッズイラのように、やつつけられることはない。もともと、(アメリカの?) 原爆実験の突然変異である。この作品では、人間が自然を破壊した罰という側面が繰り返し示唆される。とすれば、ゴジラの破壊は肯定されなければならないので、その「悪辣」相手を作り出さなければならない。今回は、それが異星人ということになった。

冒頭、娘っぽい子がUHFのアンテナの同軸ケーブルをとめつけているシーン。父親が観測をする。わきで「早くしてよう」という態度で待っている女は何者? 一見、家族のようにも見えるが、そうではない。

「ゴジラは人間の作り出すエネルギーを憎んでいる」のだという。だから、エネルギー施設を次々に破壊する。

日本の表現のひとつのパターンと見た方がいいのだろうが、必要のないところでやたらとおどけて見せる。かつてチャプリンが映画で使ったネタ。一方が棒を振ると、それが相手の頭に当るが、当人はきづかず、それが何度も続く。

女は、子供以外はバカあつかいするというのも、一つのパターン。OLやギヤルがその犠牲になる。

ゴジラが暴れているわりに、人々がそれほどあわてていないのはなぜ?

ゴジラが暴れているという現実があるのに、一方で、のんびりと海中から謎の物体を引き上げる作業が行われている。非常事態にそんなことをするのだろうか? おまけに、それが、異星人のエネルギーというか、情報というか、異星人を再構築できる能力を持ったものであるという話の展開するのだから、おかしい。

ゴジラは物体を壊すが、UFOは、新宿のシテイタワーの上に陣取り、コンピュータ回線からすべての情報を吸い取ろうとする。映画では、こちらを「悪」とみなしている。ということは、この映画では、物を壊すより、情報を盗む方が悪いというロジックが前提されているということ。それと、「地」から出たものを善、「外部」からのものを悪とするパターン。

UFOから出た触手が、ゴジラの自己再生細胞を吸収して「生命体」として変形するとき、その形が昔の「火星入」そっくりなのは、笑わされる。
(東宝試写室)

1999年11月16日(2)

風が吹くまま(The Wind Will Carry Us/1999/Abbas Kiarostami) (キアロスタミ)

映像のシャワーとしてのハリウッド映画ばかり見ていると、キアロスタミの映画はいつも新鮮。こちらが映像のなかに入って行つて、自分の考えや感覚をつくりあげてを要求されるし、ただ漠然と見ていても、なにか(映画と直接関係ないことも)を思い出したり、考えたりする。

冒頭、黄色い地肌の大地の俯瞰が映り、車の姿が見える。オフで会話が聞こえる。車のなかには何人いるのか? 埃を立てて走ってくる車をカメラが追う。やがて、車が止まると、道端に子供がいて、主役のベールザード・ドラーニ(黒の半袖シャツとジーンズ)と話す。車から4人の男が出てくる。意外に沢山いたんだなという印象。一体彼らは、何をしに来たのか?

家が砦のように建っていて、梯子で登るようにして入るのが面白い。ベールザードが家に近づくと、てっぺんの家の上に何人もの人が立ち、見下ろしている。ベールザードがしゃべる言葉と周囲の人々がしゃべる言葉とは違うらしく、子供が両者の通訳をしているらしい。

青いりんごがところどころがって、まるでピーター・フィッツリーとヴィッド・ヴァイスによる『事の次第』(1987)のように溝を伝つて下に落ちる。りんごは、『桜桃の味』との関係を示唆しているのだろうか?

携帯電話は、ここでは、パロディ化されている。ベルが鳴ると、ベールザードは車を走らせて高台まで行く。キアロスタミは携帯が嫌いなのだろう。

声だけ出して、その対象を映像として出さない音声重視のスタイルは、キアロスタミの得意技。墓の発掘をやっている男のシーンでは、声だけで姿は出さず、その効果が最も発揮された。

この映画では、しゃべる人と黙って聴く人とがはっきりと別れている。ベールザードは、よくしゃべる。ひげをそりながらしゃべるシーンは、おかしい。

「人もまた、働きすぎるとオーバーヒートする」

丸い土(糞?)のかたまりを転がして行く虫はスカラベサクレではないか? 本では読んだことがあるが、その姿を見るのははじめて。

全体130分のうち、90分ぐらい過ぎて、墓を発掘していた男が落盤で生き埋めになるシーンでテンポが上がってくる。

ベールザードは、村を去るとき、それまで持っていた人骨を投げる。
(サイエンスホール)

1999年11月18日

ノイズ(The Astronaut's Wife/1999/Rand Ravich) (リンド・ラビンチ)

それぞれ癖のある役者を配しながら、「それがどうした」と言いたくなるような単なるスルラー・ドラマ。

★となりでポップコーンを食っているのは新聞記者？ 大学ノートを出して書きながら見ていた。終わって、もう長いクレジットはいいからと思っ出て出ようとしたが、この人、スクリーンをにらんでいて通るのがはばれる。基本的にわたしは、エンド・クレジットも全部見るが、見る気がなくなる映画もある。

アップの多い画面。心理主義的指向？

宇宙空間で作業をしていて異変が起こり、宇宙飛行士の一人、アレックス（ニック・カサベテス）は重体、もう一人のスペンサー（ジョニー・デップ）はかなりの虚脱状態で救出される。二人とも復帰するが、アレックスは、NASAの関係者たちが大勢集まったパーティの最中に変死。それから、次々と異変が起こる。

パーティで仲間たちが歌っているのが「マイ・ウェイ」で、それからセックス・ピストルズのレコードがかかった最中にアレックスが倒れる。SPに愛着と持つというと、世代的には1960年代末から70年代初めぐらいの生まれという設定か？

夫に不可解な死のあとを追ってその妻がラジオをバスタブに入れて感電自殺する。夫は、ラジオでいつもノイズを聴いていた。

帰還後、心に冷え冷えした隙間をかかえているようなスペンサーが、突如、強姦的な激しさで妻に迫り、妻は双子を身ごもる。アレックスの妻も双子を身ごもっていたという。

すぐに想像がつくように、宇宙空間で飛行士たちは、身体が変わってしまったのだ。それが、宇宙人のしわざであるのか、宇宙人とすり替わったのかどうかはどうでもいい。解説では、DNAを変えられたというようなことが書いてあるが、映画を見ているかぎりでは、かならずしもそうとも取れない。宇宙人がそのDNA的なものを（生き残りのためか、侵略的な目的のためか）飛行士たちに投射したらしい。

NASAの調査員（『ブラザー・フロム・アナザー・プラネット』のジョー・モートン）は、事件の秘密に気づくが、NASAから妄想と見なされ、失職する。

スペンサーの妻（シャールズ・セロン）には、自殺経験があるらしく、それが、目撃したアレックスの妻の自殺シーン（ラジオをかかえて浴槽に浮いている）とフラッシュ・バックしてくる。

スペンサーは、NASAをやめて軍事産業に勤めるが、妻に始めて転職の話をする言い方がおもしろい。「ひとつだけ、君が気にいらないのは、本部がニューヨークだってことさ」。この映画では、ニューヨークの連中は、みないやらしく描かれている。実際にいまそうだ。パーティに出たスペンサー夫婦が、着てきた服を揶揄されたり、「学校で教えています」というと、「あら、どちらの大学？」とか言われ、「小学校です」と答えると、「あら、それも学校だったわね」と言われる。

アレックスが心停止になったとき、「ドーパミン」（血圧昇華剤）がどうのこうのという台詞があったが、のちに、スペンサーの妻が子供を墮ろすのに、彼の雇い主の妻がそつと渡したくれた薬が「DX693」という。けっこうこういうのがあるのかもしれない。

（丸の内ピカデリー2）

1999年11月19日

ファイト・クラブ (Fight Club/1999/David Fincher) (デイヴィッド・フィンチャー)

エドワード・ノートンのナレーションで始まるこの映画の構成は、チャック・ポーラニックの原作に忠実である。最初に見せたシーン以後の〰分間を保留して、それまでの経緯を「描写」する。

ハリウッド映画にしては、映像的に自由だ。自己セラピー・サークルの席にノートンがいるとき、ブラッド・ピットの映像が瞬間出てくる。これは、遊び。ノートンが観客に向かって話す「アサイド」のシーンもある。画面の切り替え、リズムも抜群。

明らかに『マトリックス』を意識した映像。大げさな仕掛けの大義名分を出さなくてもヴァーチャルな感性とリズムを体験させることはできるのだという意気込み。

エドワート・ノートンが、「癒し」のサークルをはしごするシーン。そこで出会った女（ヘレナ・ボナム・カーター）のあやしさがいい。彼女も、映画や芝居を見るように「癒し」のサークルをはしごしている女。ガンと闘う人々の集まり（これも「ファイト・クラブ」）のなかでも彼女はタバコを吸っている。

何をやってもリアリティを感じることができないという前提があつて、それが、殴り合う——というより殴られることを経験する——集まり（クラブ）へ向かう。が、いまの時代の感性は、もうこういうレベルを越えているのではないか？ その点では、思想的には『マトリックス』や『月光の囁き』の方が先を行っているように見える。

ブラッド・ピットは、ノートンの心的分身であることがのちに明かされるが、むしろ、彼は、メフィストフェレスに似ているところがないでもない。出現の仕方がメフィスト的。飛行機のなかでの初めての出会い。彼のシニカルな言葉。「マイクロソフト・ギャラクシー」、「プラネット・スターバックス」・・・。

マンションを爆破された（本当は「自分」でやった）ノートンが、困り果ててピットに公衆電話から電話する。出ないが、受話器を下ろすと、すぐに電話が鳴る。「自動コールバック・システムになっているんだ」。美容整形で分離した皮下脂肪を病院から盗んできて石鹸を作る。

クラブの人数が増え、ある種の「軍団」化が進み、（自分はピットではないのに）ピットとして敬われるという風になっていくあたりから、面白くなる。

ノートンが、路上で自分を殴っているシーンは面白いが、この辺から、世界が、単にノートンの「パラノイア」に過ぎないというとらえ方ができてしまうようになる。

『ビデオドルーム』の影響もあるように思う。身体に対する関係（これは、クロネンバーグの一貫したテーマであり、殴られることを求めるといテーマは、すでに『クラッシュ』で先取りされている。『ビデオドルーム』でマックスが自分をピストルで撃つことによって再生するシーン。

（フォックス試写室）

1999年11月25日

エンド・オブ・デイズ(End of Days/1999/Peter Hayams) (ピーター・ハイアムズ)

こういう映画を見ると、世界はやはりキリスト教世界で動いているんだなと思わざるをえない。が、いくら世紀末（キリスト教的クロノロジーの転機）だとはいえ、こうまでキリスト教（異端も含めて）の仕掛けとテーマを出されると、うんざりする。

冒頭のシーンからして、ヘブライ語の文字が見える黄ばんだ古書のページ、十字架ロザリオだからね。場所は1979年のバチカン。地球の観測をしている修道士が、あわてて古文書をつかみ法王のところへとんでいく。（あわてているのはわかるが、古文書をつかむ身ぶり、いささか粗雑すぎる。こんなことをしたら、古い文書がぼろぼろになってしまのでは？）あの当時、法王はパウロ一世だったと思うが、映画では、車椅子に乗った老人。まあ、冒頭のこの場面で、すでにこの映画の質が予測できる。

ただし、映像は全体として落ち着いている。シュワルツェネガーがヘリコプターに宙吊りになって殺し屋を追いかけるシーンでも、「超人的」な描き方はしていない。

バチカンのシーンから1999年のニューヨークに移ると、WVAGというコールサインのラジオの音が流れる。

悪魔の「霊」が自在に具体的な人間の人格のなかに忍び込むという基本構造があり、その最初が、ウォール・ストリートのビジネスマン（ガブリエル・バーン）だが、この映画では、「霊」の侵入は、SGIの「水面」効果ソフトを使ったような一律のスタイルで通している。

終わりの方の教会のなかのシーンで、悪魔が巨大な怪物になって現れるシーンは、ちよつとありもののソフトを使った感じでいただけない。

シュワルツェネガーは、一度は磔刑のキリストの格好で壁に吊るされ、最後は、教会の聖剣に身を突き刺すことによって、悪魔の野望を阻止するのだが、まるでキリスト気取りではないか。

（日劇）

1999年11月26日

カリスマ(Charisma/1999/Kiyoshi Kurosawa) (黒沢 清)

遅れて来た人が、すぐわきの補助椅子にすわった。強烈な臭いがする。咳もひどいので、風邪をひいて、風呂に入っていないのだろう。こういう臭いをかくと、映像の印象も変わってくる。

冒頭、役所広司と警察の同僚が廊下のベンチに腰を下ろしているシーン。これをカメラは、向かいの部屋の枠ごしに覗くような形で撮っている。映像の背後に誰かがいるような感じのこのスタイルは、くりかえしあらわれ、最後の——森のはずれから、都市を見下ろす——シーンで終結する。

車で森のなかに入った役所が車のなかで寝ていると、近づく人影。このシーンは、夢のような描き方で、役所が死体のようになって誰かに車から引き出されるのが遠景から映される。火の大きさから、生き延びられる可能性はほとんどないはずだが、次のシーンで、役所は、顔にバンソウコウを張っただけの姿で現れる。

全体が夢なのかもしれない。森でキノコを見つけて食べ、ラリるシーンもある。

寓意的なスタイルは、『人間合格』のときよりも強まっている。森とは何か？ 森で池内直人が「看護」している「カリスマ」という木は、いかにも意味ありげである。すべてに寓意的な意味をはらませるスタイルはもう古いのだが、黒沢は、本気のようなだ。

黒沢は、『人間合格』のなかで、「ソ連はなくなちゃったんだよね」という台詞を言わせていたが、彼のなかには、「左翼」や党派の問題がつけねにあり、今回も、ある意味では、革命や党派の行く末が問われてもいる。

森の樹木に関する議論…カリスマは、その根から発する毒素によって、森の木を枯らす・・・云々。そういう植物学者(洞口依子)は、森の水源になっている井戸にソーダーを注入しつづけている・・・云々。すべては伝聞の形で提示されるので、真実はわからない。

樹木を商売のネタにしようとして森にやって来た大杉漣とプラントハンターたち。これもいかにも寓意的。

最後の場面は、森をやつとのことと抜けた役所の目に、遠方の町が見える。それは、あたかも暴動か何かで燃え上がっているようにも見え、バックでパトカーのサイレンの音も聞こえる。携帯で電話をすると、相手(警察の上司らしい)は、「お前、何をやったんだ?!」と叫ぶ。

森と町とが有機的(寓意的)な関係を持つているとすれば、役所が森でやったのは、「カリスマ」よりももっと巨大な怪物的な「木」を爆破したことだった。

寓意的に見れば、森は「天皇」の住むところかもしれない。天皇を失った町とは、「革命」に直面した日本のことである。というのも、日本は、天皇の消滅なしには、抜本的な変革はありえないからである。

しかし、その間に、森では、謎めいた軍団が生まれ、家々を訪れては、処刑していく。地面に横たえた「囚人」の頭に振り下ろされた木槌の当る鈍い音。

役所が破壊した怪物的な木は、池内博之が世話をしていた「カリスマ」が倒されるまで姿を現わさなかった。
(メディアボックス)

1999年12月03日、

ランダム・ハーツ (Random Hearts/1999/Sydney Pollack) (ｼﾞｰﾋﾞｰ・ポラック)

冒頭のシーンは、思わせぶり。テーブル、ワインのボトル、離れたところのベット、留守電……。この留守電のメッセージが、やがて重要な意味を持つ。

何も問題なく「円満」に行っているように見える2組の夫婦。が、一方の妻と他方の夫とが不倫をしていた。「出張」で出かけた女と男は、空港のカウンターで待ち合わせ、飛行機でマイアミへ。が、その飛行機が墜落し、2人の関係が明らかになっていく。冒頭、2組の夫婦を交互に無関係のものととして映し、空港での待ち合わせも、ただ2人がカウンターの前で並んでいるというだけにとどめている。ここではつと気づく観客もいれば、気づかない者もいるだろう。この演出は悪くない。音楽はジャズ。

こういう状況に置かれたとき、残された男（フォード）と女（クリスティン・スコット・トーマス）はどうするか？ これは、単にこのような特殊な状況の下での男女の問題にとどまらない。夫婦であるとはどういうことなのか、結婚生活とは何なのか、配偶者を信じるということはどういうことなのか、といった問いを付きつけている。

その際、信じることの虚しさのような一面的な結論づけをするのではなく、そういう状況に直面して、信じ合うということを軸にするのではない関係が示唆されているように見えるところがこの映画の奥行きではないか？

トーマスは、下院議員。選挙キャンペーンが始まろうとしている。フォードは、警察内の腐敗を追いつづけている内務調査室の巡査部長。一方は、「真実」よりも、社会的効果を意識すし、他方は、「真実」にこだわる。

ハリウッド映画の「ラブシーン」ほどワンパターンなものはない。変化があるとしても、ポルノ映画的な「露出度」をめぐる差異にすぎない。だが、この映画では、非常にユニークな「ラブシーン」がある。それは、妻の「真実」を追究してつきまとうフォードと、ナーヴァスになっているトーマスとが、ぎくしゃくした関係のなかで、次第に「どうしてもよくはなかった」夫の真実を知るにつれ、心の孤独を感じていったトーマスとフォードが、車のなかでいきなり激しく抱き合うシーン。ここで、セックスしてしまえばつまらないことになるが、すぐに2人は自分たちのやったことに気づきたがいにも身をもぎはなす——のがいい。

クリスティン・S・トーマスは、すばらしい演技をしているが、演じる女性には、どこかヒラリー・クリントンを思わせる。ヒラリーのスタイルは、女性政治家のパターンなのだろうか？ それとも、この映画は、そういう類似効果をねら

っているのだろうか？しかし、彼女が、フォードの山小屋を訪ねるシーンで、「普通」の女の顔になる。

ハリソン・フォードは、この映画ほど終始気難しい、笑いのない顔をしていることはない。

飛行機事故後のオペレーション・ルームのシーンで、日本語が聞こえた。何か事故に対する苦情をヒステリックに言っている。

エンドクレジットに、“In Memory of Christopher Ford”とあったが、この人は誰？

(ソニー試写室)

1999年12月06日

フォーエバー・フィーバー (Forever Fever/1986) (グリーン・ゴイ)

20年まえにフラッシュバックした1979年のシンガポールを舞台にしているが、厳密な意味での1979年よりも、むしろ現代のシンガポールをひしひしと感じさせる。当時のシンガポールは、もっと「前近代」的なものがあちこちに残っていたが、映画で見える風景には、そのようなものは見えない。

あえて70年代的なものを見出すとすれば、終始主人公ホック (エイドリアン・パン) をいじめる金持ちの息子リチャード (ピエール・ブン) との階級的な落差か？ 階級差の存在は、日本などより歴然としている。それは、まず、建物の厳かさ (その一方にスラム的なものもある) が物語っている。

ダンスコンテストのパートナーとなるアナベル・フランシスは、いかにも超金持ちの娘然としている。気取っているわけではない、余裕がある。

ホックと友人たちとの関係は、非常にアジア的。

冒頭、英語のラジオの音が聞える。「WKRN・・・ロサンゼルス・・・」という英語も。基本的にこの映画は、「サタデーナイト・フィーバー」のまがいのような映画を主人公が見たことが基本になっているが、アメリカの影響というのは、いかんともしがたいものなのか？

ホックの妹は、A Touch of Love という英語の本に入れ込んでいる。

でも、この映画のなかの「アメリカ」は、ブルース・リーの的な「アメリカ」かもしれない。ホックは、リーの台詞 “Don’t think. Feel” にほれこんでいる。

しかし、家では父親はアジア的であり、食事也是中国流である。だが、そのアジア性が、家庭でも始終揺らいでいる。食事の席で喧嘩になって、すぐ席を立つホック。秀才だということで父親がもっぱら期待していた弟は、突然「女性」になることを宣言し、父親にショックを与える。弟は自殺をはかり、命をとりとめる。ホックは、コンテストで獲得した賞金 (バイクを買うのが念願だった) を性転換手術のためにあたえる。

ホックが、ブルース・リーの映画を見るつもりで行ったら、そうではなくて、偶然見てしまった「サタデーナイト・フィーバー」のまがいの映画の主演が、何度か見に行くうちに、スクリーンのなかから出てくるとう設定は、ウディ・アレンのもの。そういえば、この映画は、アレンが演出した『ボギー 俺も男だ!』（ハーバート・ロス）と、アレンの『カイロの紫のバラ』の影響が濃厚だ。

どの国でも起きてる「家庭の崩壊／変容」は、ここでは、いつも食事の時間に遅れるホックからはじまって、「女になる」ことを宣言する弟でピークに達するが、こうした変容も、むしろ90年代になってからの方が激しいのではないか？ だからこそ、この映画がいま当たるのだ。

80年代にシンガポールにも「ヤッピー」が登場し、シンガポール版ヤッピー読本も出たが、ジェントリフィケーションやヤッピーがこの映画での格好は、おどけながらでしか真面目なことを言えないというスタイルは、香港映画でも、そして日本文化の前半にある。ある種のマジメへの照れというか潜在的批判。（ヘラルド試写室）

1999年12月07日、

トウルー・クライム (True Crime/1999/Clint Eastwood) (クリント・イーストウッド)

海のなかに浮かぶ建物の遠景。カメラが近づくと、それがサン・クエンティン刑務所であることがわかる。シーンが替わり、バーでイーストウッドが若い女性と話をしている。「一流の記者がこんなところで何をしているの?」「愛を探しているのさ」。女が帰り、刑務所の独房にカメラが移る。黒人の囚人ビーチャム(アイザイア・ワシントン)が過去を思い出している。妻のこと。カメラは、次にイーストウッドが勤める新聞社。ドライな編集長を演じるジェイムズ・ウッズ。ウッズもイーストウッドも歳をとったなあ。

女(ゲイの男性にも)にもてるということと、「神など知ったことじゃない」と言うイーストウッド。これは、彼の映画に共通。そして、妻の失望を買って別居(「女がおれを誘惑する・・・おれは誘惑に弱いんだ」)。しかし、この種のパターンは、いまのアメリカでは古くなったきた。離婚しないことが、トレンディになりはじめている(↓『ストーリー・オブ・ラブ』)。

政府であれ、会社であれ、組織的なものへの反発はこの映画でも基調としてある。が、この作品では特に、そういう組織のなかにも、その限界を意識しながらそれに従っている「良心派」とどうしようもない「官僚派」とがいるという面が強調されている。それは、刑務所所長と宣教師との対比のなかでうきぼりになる。いまひどいのは、政府機関の役人よりも、「神」の名のもとに「信仰」を強制しようとする「聖職者」たちだと。所長の、囚人、所員たちとの関係は「温かい」。最初の方で、彼は、ビーチャムに、処刑のことを説明し、「遺体(remain)は奥さんが引き取るのか?」

題材と設定はいいが、終わりの部分で、処刑の時間が迫るなかでのやりとりは、あえてスリルを生み出そうとして設定した感じがする。死刑囚は3種類の薬

物で昏睡↓全身麻痺↓呼吸筋肉の停止というプロセスをたどって毒殺されることになっているが、このうちの2つのプロセスまで進んだあとで生き返るという設定は、論理的には問題ない（劇中にその詳しい説明が出てくるのは、そのためのアリバイ工作）としても、ちょっと無理な感じが残る。

処刑室にある電話、処刑の装置など、みなドラマ的効果をねらった意図的な見せ方をするが、イーストウッドが新聞社で使うパソコンのインターネット・アクセスは、モデムによるダイアルアップなのだ。普通、新聞社ともなれば、みな専用線を使っているはずだ。とすれば、これは、何の効果をねらったのだろうか？

抑えた形でジャズをうまく使う。“Little Drummer Boy”、“Why should I care?”クローキング・シーンのジャズは、“Was there something wrong?”（ワナー試写室）

1999年12月08日

ストーリー・オブ・ラブ (The Story of US/1999/Rob Reiner) (ロブ・ライナー)

“US”に意味をもたせており、最初のシーンで、“U”と“S”の文字を強調して出す。

ブルース・ウィリスとミッシェル・ファイファーとがインタビューに応えるときのような音調で話す。これまでのウィリスは力ずくの男ばかり演じてきたが、ここではちがう。ウィリスがしゃべるとき、背後に本がびっしり並んだ書架が見える。インテリという設定。こんなのもできるのか。『シクス・センス』でもやったし。最近のウィリスはいい。

ただ、後半で明らかになるが、東欧から移民してきた祖母の話の小説にしたという話を友人のエージェントのところに持ち込むことからわかるように、彼はユダヤ系と言う設定なのだ。しかし、ウィリスにユダヤ系は無理。

会話のスタイル（ゲーム的な会話）、フラッシュバックの入れ方、フロイト的な精神分析への揶揄（「ベット2人には6人——それぞれの両親——いる」とかつて分析医が言ったという話から、直、その映像になる・・・）は、非常にウディ・アレンに似ている。が、アレンの脱さとユーモアはない。

ロブ・ライナー自身が演じる友人スタンともう一人、エージェントの友達について、彼は、インターネットセックスをやっていると言う。

「足の付け根は存在しない。ケツは存在しない。足の一部だ」（スタンの話）
別居し、電話で話すうちによりがもどるかに見えるプロセスの描写はうまい。

しかし、「女のヴァギナがペニスを受け入れるのは、女が平和な気持ちをもつときだけだ」とか、別居後、食事に来ることを許されて、かつての自宅を訪れたウィリスが、うっかり自分の鍵を出して入口のドアを開けようとし、あらためてベルを押すといった仕草は、月並み。

大詰めで、ミッシェル・ファイファーが「大演説」をやって、2人のよりがもどるのだが、「泣きながら」しゃべるファイファーの目には、一滴も涙が見えない。何とかしろよ。

ハリウッドは、トレンドメイカーであるから、いまの動きと、これからどういう方向へ時代をもっていくかに大に関心がある。この映画は、あきらかに、ハリウッドが、「離婚はもう古い」という認識を持ち始めていることをうかがわせる。

(丸の内ピカデリー1)

1999年12月14日(1)

ターザン(Tarzan/1999/Kevin Lima & Chris Buck) (ケビン・リマ & クリス・バック)

冒頭、嵐で難破した船を必死で脱出する父子という設定からもわかるように、家族管理教育映画である。島に逃げ、そこに平和な家を建てるが、両親は虎に襲われて・・・(ここは暗示されるのも)。その直後の家へ、ゴリラの母親がたまたままぎれ込み、隠れていた幼きターザンを見つけたという設定。

ゴリラの夫は、異質な子供を家族にするのを拒むが、次第に折れる。アメリカにおける養子の歴史的变化の学習。

異分子をどう迎え入れるかという教科書、よそ者が、どう生きて行ったらいいのかという教科書・・・ハリウッド教育。

アメリカ人の、家父長制へのノスタルジアのようなものを感じさせる。ゴリラは家父長制なのかどうか知らないが、ここではそう描かれている。

ターザンが見る初めての女性であり、人間となるジェーン・ポーター(声…ミニ・ドライバー)の目は、日本のアニメのそれにそっくり。幼少時代のターザンも、テレビ・アニメ(「アルプスの少女ハイジ」のような)そっくり。ポータ教授は、「鉄腕アトム」のヒゲオヤジ。

フィル・コリンズのかん高い声(彼としてもかなり無理したらしい)の歌は、疲れる。非常に教化的な映画だと思うのは、この歌の使い方。非常に介入的。絵で見せて、確認する。しつこい。

グレン・ローズが声をつけていることもあるが、ゴリラの母が代表する「母的なもの」が強くアッピールされている。いま、アメリカで「母的なもの」をアッピールするのは難しいので、こういうズラしをうまく使っているかのよう。「どこにいても母は母」。

作者が力を入れたらしいシーンの一つに、ターザンが初めて人間(ジェーン)に出会ったとき、手を合わせてみる。これは、確認や同一化というものの本質をについているかもしれない。手でなぞってみること、なでること・・・。(ブエナビスタ試写室)

1999年12月14日(2)

ストレイト・ストーリー(The Straight Story/1999/David Lynch) (デイヴィッド・リンチ)

このタイトルでは、「ストレイト家」(the Straight)の物語であるという意味は伝わらない。配給会社は、どんな意識で邦題をつけるのだろうか？ ムードだけでいいのだろう。

何でも自力でやろうとする習慣も、いまのアメリカでは希薄になってきた。73歳のアルビン・ストレイト(リチャード・ファーンズワース)は、仲たがいで10年も会っていない病気の兄(アリー・ディーン・スタントン)に会うために、アイオワ州ローレンスからウィスコンシン州マウント・ザイオンまでの560キロを時速8キロのトラクター(自分で溶接機を使って作ったワゴンを繋いでいる)で行く。

スタインベックの『チャリーとの旅』やロバート・ルイス・ステイヴンソンの『旅はロバをつれて』を思い出させないでもない。

旅の支度で娘(シシー・スペイセク)に買ってこさせたもののなかに大量のソーセージがある。これは、単に保存食だからか？ ストレイトはドイツ系？

途中で家出をした目の大きい女と会うが、これは、デイヴィッド・リンチ好みのタイプで、何かあるのかと思ったが、何もなかった。

他人の家の庭を借りて露営をしている感じのユーモア。が、これは、アメリカ的「自立」の思想。借りたら、その時間内は、他人の家の庭先であろうと、自分の自由にする。

墓地でキャンプしていると、そこに神父がミネストローネを持って訪ねて来るシーン。なごめる。

たどりついたバーでビールを頼む。うまそうに飲むのを見て、老バーテンが、「どこから来たの？」と問う。「アイダホから」とストレイトが応えると、「じゃあ、のどがわいているにちがいないな」(You must be thirsty)。

ひとつひとつのシーンに美学があるのは、リンチの映画。ファーンズワースとシシー・スペイセクが雷をともなった夕立を見ているシーン；ホースのノズルから放射されている水の向こう側を子供が青いボールを持って歩いて行くシーン・・・。そういえば、もつと後の方で、旅に出たファーンズワースが、坂でトラクターのブレーキがきかなくなり突っ込んだところが、防災訓練の現場であるというシーンも、非常に意識的な設定だ。

ストレイトは、どこかで心境の変化があったからこそこの旅を敢行する(避けてきた兄に会うということはむろんのこと)のだが、この旅は目的成就の旅であって、それを通じて自分が変わるための旅ではない。旅以前と旅以後の自分がどう変わったのかについては、リンチは、関心を示さない。

(丸の内ピカデリー2)

1999年12月15日(1)

ICHIGENSAN いちげんさん (Ichigensan/1999/Isao Morimoto) (森本功)

ビデオのテストパターンが出て、ジュエネーブの公的な建物の前でメガネをかけたヤッピーっぽい西洋人がテレビ・レポーターをしているシーン。ナレーションが入り、ここから時代と場所がバックする。モノクロの映像で「僕」の少年時代(本好きだった)を紹介しながら、京都竜安寺の石庭の縁側で想い出にふけているように座っている「僕」の姿に収斂する。これがプレ・タイトル・シーン。

この主人公「僕」(エドワード・アタートン)の「現在」から入る必要から、最初のシーンが作られたのだろうが、冒頭のシーンは、魅力がない。石庭のシーンから入ったほうがよかったのでは? モノクロの少年時代の映像をパップと見せ、それが石庭のシーンに収斂し、物語が始まるという風に。

タイトル、クレジットの背景は、ピアノと雨に濡れる葉のアップ。これは、いかにも「外人好み」の撮り方。ただし、監督の森本は、オーストラリアで仕事をしてきた人であり、撮影監督もオーストラリアのピータ・ボロッシュだから、当然かもしれない。

雨に濡れる葉のクローズアップから「僕」の額のクローズアップへ移るシーンもコンヴィンシング(納得的)ではない。石庭のシーン↓葉↓額(うつらうつらしている「僕」)への移動は、時間の経過を出そうとしているのだろうが、額のアップから、仲間と雑居している狭い下宿のシーン、中村京子(鈴木保奈美)とその母が受け付けのようなどころで何かを頼んでいるシーンが続くが、それらを意識している「僕」がどこにしているのかを曖昧にしている。それは、わざとであろうが、そういうやり方が成功しているようには思えない。

最初のシーンもそうだが、全体に表現がもってまわっている。あとになってからそのシーンが「そういうわけなの」とわからせる手法だとしても、そういうもってまわったやり方に意味がなければ、仕方がないと思うのだ。中村親子がしゃべっていたのは、「僕」がアルバイトをしている語学学校の受け付けで、盲目の娘・京子のために「対面朗読」してくれる人を頼みに来たのであることも、「僕」が京子の家を訪ねたときにはつきりわかるが、もつと直截にわからせてもいいのでは?

「僕」役のエドワード・アタートンは、あまり魅力のある役者ではない。日常会話のトーンがナレーションのトーンと同じなのはまずい。

鈴木保奈美は、『Lie Lie Lie』では、大人っぽい役をやったが、ここでは、アタートンの大きい身体つきと(役柄の年齢よりふけて見える)雰囲気の違いが、非常に小柄の小娘に見えたのは、不思議だった。

京子と「僕」が鴟外の「舞姫」について語り合うシーンがある。原作は、逆「舞姫」を骨格とし、それに小泉八雲のスタイル(サウンド・スケープ・タウンとしての松江、音・嗅覚への関心)と盲目への関心(耳なし法一)をもブレンドした「秀才」的な作品。わたしは、こういうお利口に作られた作品は嫌いだ。

保直美が「僕」に強制的に読ませるドボルジエの『背徳の手帖』（洪澤龍彦訳）には、駿々堂のカバーがかかっている。

そっけない指導教授や卒論で誤字の指摘のようなことばかりされるとか、ラーメン屋で隣の客から変な英語で話しかけられ、日本語で返すと急に冷たくされるとかのシーンは、実際にありがちな「現実」だが、映画ではもっと鋭く描いてもよかったろう。

「僕」は、フランスのテレビ局の取材を手伝い、やくざの取材などをしたことで、テレビの世界に入っていくことになるのだが、なんかみんな外国向け日本観光案内風なのだ。こういう描かれ方だと、実の所は、ヤクザドラマの撮影のアルバイトかなんかをやったということじゃないのと言いたくなってしまう。

基本的に原作は、人（「らしき」や「ありがち」が好きな）の気をひきそうな題材をうまくブレンドしてつくってある。

京子との最後のシーンは、丸山公園の夜桜。桜は散る——終わりはあっけない。これも、あまりに月並み。おまけに、最後の英語のタイトルソングが全然よくない。

大学の教授や学生・授業についてかなり批判的。また、「外人」に対する日本人のステレオタイプの反応についても揶揄されている。しかし、その揶揄がいまではステレオタイプの気がする。

この監督は、おいおいかに表現するかということに興味があるように思えた。これは、わるくない。

タイトルソングは、Moonlight Dream。これは、よくない。
(メディアボックス)

1999年12月15日(2)

新選組(Shinsengumi/1999/Kon Ichikawa) (市川崑)

市川崑の作品としては実にわびしい。テレビで上映するのなら何とか見れるが、劇場で見るのはつらい。

祇園祭りの雰囲気を出した絵柄（たくさんの提灯）と鉦太鼓の音からナレーションに入り、タイトルとともに、いきなり池田聰の今風の歌が出てくるあたりは、何かを期待させる。黒金ヒロシの絵を厚紙に描いて切りぬき、ジャワ影絵のように使った手法も最初は、おもしろいように見える。「影絵」の人物が切り合いをする瞬間、カラーの「写真」映像で刀身が光るといった手法も悪くない。しかし、じきにわびしさが感じられてくるのは、絵のせいかな。荒い描き方が活きていない。

土方歳三が若々しく描かれているのは、新鮮だった。（実際に若かったのだ）が、普通はふけたイメージがある）。

清川八郎の老獪な戦略にかなり焦点が当てられている。

クロージング・タイトルとともに流れる主題歌に、「ぼくたちは立ちつくす、星のない夜に・・・」という一節。そういうことか。しかし、新撰組なんて、所詮、やくざの党派にすぎない。わたしは、何かの「ため」、組織や国家の「ため」に生き、死んだ者に同情はしない。

(メディアボックス)

1999年12月20日

救命士(Bringing out the Dead/1999/Martin Scorsese) (マーティン・スコセッシ)

ブルックリンの夜の闇ににじみ、溶け出したような映像で始る走る救急車のシーンからして、『タクシードライバー』の思いをもう一度という感じがしないでもないが、悪くなかった。ケイジの、いつも悩みを身に背負っているような表情の、自虐的な雰囲気がつたりだ。こちらは、デニーロと違って、暴力に爆発することはない。

映画にとって重要な要素の一つはファンタジーである。現実にあるかないかは「別にして、そういう設定を内的にリアルに描きだすこと。ケイジが急行したアパートで、患者は息絶えていた。救命士としてのくやしさとむなしさをケイジは完璧に表現する。が、おもしろく、感動的なのは、それから後のシーンである。自分の親不孝を責め、ヒステリックになっている娘（パトリシア・アークエット）にケイジが、Do you have music?と言う。え?!と驚く女に、「故人が好きだった音楽をかけてやりなさい」と言う。ところが、シナトラの歌うSeptember Songをかけたら、「故人」の心臓が動き出すのである。

「辱めを受けた瞬間をおれに見られた患者は、成仏できないで、あたりをうろついている」——ケイジのナレーションのスタイルは、『タクシードライバー』のそれに似ている。トラヴィス（デニーロ）は、売春をさせられている少女の姿（現実に見たと受け取っても、トラビスの妄想だとしても）につきまとわれている。ケイジは、命を救えなかったホームレスの少女の幻影につきまとわれている。

彼が患者を運び込む病院は、「聖母マリア病院」ということになっているが、雰囲気は、70年代末のセントヴィンセント・ホスピタルを思わせる。仲間のジョン・グッドマンが、「レイズのピッツアを買っていたから食べよ。一切れ1・5ドルもするんだぜ」というシーンがあるが、Bee's Pizzaは、支店もあるとしても、「本店」は、セントヴィンセントからすぐのところになる。「ニノのピッツアはよかったなあ。上に聖母像が乗っていた」という話も出てくる。これは、どこにあった店か？

この映画の受け取り方に関する示唆のようにも、また、実際にそうになっているようにも思えるのが、「救急車 Ambulance」の文字が裏返しになっていること。これは、ミラーに映ったとき、本来のつづりになる。

終盤になって（1時間45分ぐらいたって）、ダレる。アークエットが、精神の限界に来て、アラブ人の経営する秘密クラブへ行き、ドラッグを打ってもら

ってベットにねているのをケイジが救い出したり、マフィア同士の抗争があったりするシーンだ。こういうのは、つやけし。

ニコラス・ケイジは、パトリシア・アークエットに、「この街は、弱い者だけじゃない、あらゆる者を殺す」と怒りをぶちまける。これは、わたしが70年代にニューヨークにいたころに実感であった。『ミーン・ストリート』も『タクシードライバー』も、同じニューヨーク観にもとづいて描かれている。しかし、この映画の「プレス」で、この物語が、「1990年代前半の」と但し書きしなければならぬように、いまのニューヨークにはあてはまらない。残念ながら、いまのニューヨークは、あつけにとられるほど健康である。このへんが、ニューヨークに対するスコセッシの古さを露呈することになっている。

ただ、この映画を特徴づけているようなアグレッシブな要素は少しも衰えてはいない。犯罪率の低下という公式数字の裏で、ニューヨーク・ヴァーチャル・デジタル経済の躍進の裏で、血を流さない情報戦争が闘われている。ここには、まだ（情報戦の）「救命士」はいない。

（ブエナビスタ試写室）

1999年12月21日（1）

SLAM (SLAM/1998/Mark Levin) (マーク・レヴィン)

教育的な傾向がないでもないが、パワフルな映画である。舞台は冒頭にワシントンの尖塔を映しているように、同じワシントンでもその闇のエリア。白人の姿はなく、黒人だけの街。ストリート賭博と、監獄（足に鎖をつけられた黒人の姿）に直結した街。

アメリカでは、この5年ぐらい、さまざまなスタイルの「朗読」が流行っている。それらは、「ラント」と呼ばれることもあれば、依然として「ポエトリ・リーディング」と呼ばれることもある。この映画のタイトルをなす「SLAM」も、ある種の詩のリーディングであるが、ラップやヒップホップなどとも交錯している。

ディテールがしっかりしている。ディテールに多重的意味素をこめている。ジョシュワが殺人事件にまきこまれて、刑務所に護送されるときいつしよになる中国人ワンは、護送車のなかで、「冷房ぐらいつけろ」とわめく。刑務所についてからは、刑務所員につばを吐く。まわりは黒人でアジア人は自分一人なのに徹底してラディカル。が、当然、あとで所員のランチに遭う（連れ出されるシーンと悲鳴だけの表現）。

ジョシュワの隣の房で黒人が、スチールのテーブルの下に入り、テーブルの天井をたたきながらラップをやっている。それに合わせてラップする。このシーンは最高。

刑務所内の描写も、『アメリカン・ヒストリーX』のように型どおりではない。「自分のことだけを考えろ。タバコ1本で首を切る連中だ。無事出られるかどうかはお前次第だ」という忠告をする黒人の刑務所員もいる。この刑務所では、2派が対立しており、受刑者はそのどちらかに属さなければならないのだが、ジ

ヨシユワは、周囲との対立を避け、自主独立でありたいと思う。が、ボス格ノホッファーは言う、「闘わなければだめだ、ここは刑務所なんだから」。

夢みたいなシーンだが、2つのグループから攻撃されそうになったとき、ジョシユワは、突然スラムをはじめめる。意表をつかれた相手は攻撃の意思を失う。このシーンも、なかなかいい。このすがたを離れたところから見ていた女性があった。更正プログラムで詩を教えていたローレン・ベル（ソニア・ソン）である。

ローレンの授業の雰囲気がいい。彼女は、もと売春婦だったことがやがてわかる。ジョシユワの弱気に活をいれるためにタンカを切るシーンでこのことがわかるが、こういうパターンはいかにもで、いただけない。

ジョシユワの才能にほれこんだホッファーは、手をまわして保釈金を用意し、ジョシユワを出獄させる。この辺、空想的な感じもするが、アメリカという国はこういうこともあるの国だと思えばよい。

最後のシーン…スラムの会で熱演し、アンコールを求められたジョシユワが、*I need get some air.*と言って尖塔の方に歩いていき、かれのシルエットが白い尖塔に映ったところで、ソレガアップになり、終わる。おしやれで暗示的な映像。このままワシントンの体制の方へ入っていくという意味のもとれるが、そういうことではないだろう。
(メディアボックス)

1999年12月21日 (2)

フェリシアの旅 (Felicia's Journey/1999/Atom Egoyan) (アトム・エゴヤン)

50年代の歌が聞える。部屋の個物をなめるように映すカメラ。なんでこんなに50年代的呢かというのは、やがてわかる。

テレビを見ながら料理をするボブ・ホプキンス。テレビには、モノクロの映像。フランス語なまりの英語で料理を作っている美しい女性。これまた50年代的。しかし、それは、50年代的なレトロの番組ではなくて、昔のテレビ番組のビデオであることがわかる。

彼は、食品工場の経営者に近い存在で、社員が作る食品を味見する。彼の周辺には家族や恋人の気配はない。50年代の記憶に頼って生きているという雰囲気。

海のシーンになり、フェリーでアイルランドからイギリスに来ようとしている若い女性フェリシア（エレーヌ・キャシディ）。通関を通る。わけありの顔をしている。バスでバーミンガムにやってくる。「イギリスで働く」と言って去っていった恋人を探して、工場をたづねる。どこにもいない。その途中でホプキンス（50年代の車を運転している）に会う。若干、彼がねらいをつけた感じの出会い方。彼は、少女趣味か？しばらくして、途方に暮れて歩いているフェリシアにまた会う。待ちかまえていた感じ。やがて、わかるのは、彼が、この手のやり方で少女を車に乗せ殺してきたらしいこと。

料理番組のビデオに映る太った少年は、彼の昔の姿だった。母に熱愛された少年。彼女の料理番組に出演し、当時は人気者だったという設定。彼が使っている調理器具も、彼の母がテレビで宣伝したもの。

いよいよフェリシアがホーキンスの家にやっかいになるころ、彼が少女愛の人であることがわかる。

マザコンの男と男に騙された若い女との出会いなら、ラブロマンスもつくれる。が、そうしなかったのは、原作や監督の選択というよりも、イギリスの感覚でも、女を薬で眠らせたのち、庭に穴を掘るのは、ヒッチコック風ではないか？

ヘラルドの環境…隣の初老の女性のアレルギーらしく、体を始終かいている。顔を見たら、大きな白マスクをかけていた。

(ヘラルド試写室)

1999年12月22日

シュリ (Shuri/1999/Kang Je Gyu) (カン・ジェギユ)

最初にナレーションが入るが、この物語は、「冷戦の悲劇」だという。なるほど、米ソが「冷戦」を闘っていたころ、諜報や暗殺の任務を負った政府の秘密部員たちを登場人物にした映画が数多く作られた。が、それらは、同時に、「冷戦」下におけるある種のコミュニケーションであり、そこにどんなに憎しみや怨恨が込められていても、作品が作られることによって、両者のバランスが保たれた。今回、アメリカ映画を見て育った世代の映画作家によって作られたこの作品は、非常にハリウッド映画的なタッチの仕上がりになっている(武闘訓練のシーンは、近年のハリウッド映画では見られないほどの、実戦ながらの力がこもっているが)。ということとは、朝鮮半島における南北関係は、必ずしも暗くはないということでもある。

前述の武闘訓練のシーンは、体のぶつかり方やスピードが半端ではないので、逆にそこから映画的なユーモアすら感じてしまうのがおもしろい。この映画の新しさとは、そういうところだろう。意図はともかく、それを越えてしまつて、ハリウッド式の「映画」になつてしまったところ。

いわゆる「反北」の映画ではない。エンターテインメントと見せかけて「北」の非情さを煽り立てようとしているわけではない。もはやそういう時代ではないし、両国はもはやそういうレベルにはいない。

「祖国統一万歳」という言葉の不気味さをうまく使っている。チャットでモニターにこの文字が出てくると、ハツとする。

「チーズとコーラとハンバーガーで育った者にはわからない」、「北では飢え死にしているのに、南では(飽食して)ゲロを吐いている」

ハリウッドにとって、「冷戦」はかっこうの題材であり、その意味で、「冷戦」は、ハリウッドに多くの利益をもたらした。南北の緊張を、いま、この映画のように使えるようになったということは、少なくとも「南」は、確実に後期資本主義の道を歩んでいるということである。

アメリカにとって、「冷戦」は、むしろ、軍事産業やテクノロジー産業に多大の利益をもたらした。「冷戦」が終わったということは、それらが、別の方法を見いだしたということでもある。ミリタリーは、「自然保護」やバイオテクノロジーや暗号の分野にこっそりと方向を変え、テクノロジーは、電子テクノロジーを中心に再編され、民間レベルを電子の「戦場」とすることによって、それ自体で生き延び、栄える方法を見いだした。

最後は、英語の歌で結んでいる。完全にハリウッド方式。

(ギヤガ試写室)

2000年

2000年01月03日

ブレア・ウィッチ・プロジェクト (The Blair Witch Project/1999/Daniel Myrick, Eduardo Sanchez) (ダニエル・マイリック／エデュルド・サンチェス)

「魔女」探しに森に入った3人の男女が謎の失踪を遂げるという設定の是非・「真実」はどうでもいい。映像は、それ自体の「真実」性で語られるべきもの。すべてが「現実」で無数の「現実」性があるという考えをしよう。

カメラで撮るといふことのメディア性をよくつかんでいる。

集団（といっても3人だが）が、どのようにして極限状態に迫いつめれるかを観察した映像としても面白い。映画を見ていて感じる緊迫感・スリルは、もっぱらそういう側面から生まれた。

「意識」や「理性」や「良心」や「正気」は、いまやカメラのライブ映像のなかにしかないのかもしれない。だから、「冷静」に話をするには、カメラを回しながらしゃべるのがいい。カメラに映っているという意識（メディア・テクノロジーの力を借りた自己意識）のなかにわずかに残っている「自己」。

いま「正気」とはどこにあるのか、という問いとの関係で見るといい。『報知新聞』のこらむでは、わたしは、「正気」と書くところをまちがえて「真実」と書いてしまった。いわく、「カメラのなかにしか『真実』がない時代の子供たちのスリラー。集団心理の実験としても巧妙」。

映像スタイルは、別に新しくはない。キムタクのCMでも使われているスタイル。だが、これを映画館で見せてしまったところが、企画として新鮮だったのだ。

「公式」発表では、映像と音はすべて実名で出演している3人が取ったという事になっている。が、それもどうでもいい。実のところ、3人が撮ったものばかりではないだろう。少なくとも、音はE*カメラの音ではない。シーンが変わっても、(Eigのホームビデオとモノクロの16ミリカメラという構成——それらの映像が交互に使われている) 音の距離間・音質は一定である。ということ、音は別取りだということ。

カメラを持ちながらヘザーという女性が泣き出すシーンがあるが、当然揺れてよいはずのカメラが決して揺れない。

映画のなかで、「なぜ撮影するんだ」という非難が男性（最初マイク、やがて穏和だったジョシュも）から向けられる。カメラの存在は、それがフィルムやビデオに記録したかどうかではなく、それが存在することにこそ意味がある。カメラがあるということだけだ（それにフィルムやビデオが入っていないなくても）

その場の雰囲気緊張したり、また逆に華やいだりする。これは、カメラの存在そのものがわれわれの意識そのもののなかにあるからだ。

偏見に満ちた検事役でサム・シェッパードが出ている。ずいぶんフケているので、最初彼とわからなかった。

この作品については、『週刊金曜日』（1月21日・299号）に書いた。
（東劇）

2000年02月28日（2）

プランケット&マクレーン (Punkett and MacLeane/1999/Jake Scott) (ジェイク・スコット)

あまりサエない最初のクレジットタイトルだったので、警戒した。ここがダメだと、大抵、いい作品ではない。実際にそれほどの作品ではなかった。ジェイク・スコットにとつて最初の映画らしく、色々の要素が混在してはいる。

ジェイク・スコットがCMやミュージック・ビデオの出身だから言うのではないが、やはり、ミュージック・ビデオのスタイルではある。

イギリスの階級制の実感がないとわからないところがあるような気がする。基本的に、貴族からは奪う（奪い返す）べしであるが、もつと複雑なイギリス的階級意識の常識を前提にしている——むろん、その綾はわたしにはわからない。

聖職者の親を持つマクレーン（ジョニー・リー・ミラー）は、素姓として貴族とは一線を画す。薬屋をやっていたが、破産して、ロワークラス出身のプランケット（ロバート・カーライル）に出会う。二人は、どちらの階級にも属さないから、いわば「トランス階級」。この「脱」階級に惹かれる女（リヴ・タイラー）は貴族。彼女ももとの階級をトランスする。

音楽は、一見、ダサく、アンバランスな感じがする。ただ、マクレーンという「悪漢」↑『乞食オペラ』の主人公マックヒース↓ブレヒトの『三文オペラ』のマックという経緯を、ジェイク・スコットが意識しているらしいことを考えると、この使い方は、ある種、ブレヒトにおける「ソング」の使い方であると言えないこともない。歌の内容で説明・批判しているようなところとか、中絶的に入るやり方。

怪傑黒頭巾のように突如現れたカーライルが、縄をピストルで立ち切って絞首刑にあったミラーを助ける終末は、まるでアメリカ映画のとつてつけたハッピーエンド。

（徳間ホール）

2000年01月07日

リング0 バースデイ (Ring 0/1999/Toshiyuki Mizutani) (鶴田法男)

速い画面で個物をパップと映すのはいい。

ここでも、携帯。駅の階段に座って、変な夢を見た話をしている麻生久美子。シリーズのうちでは、いちばんまとまっている。しかし、まとまりの悪い前3作が当たった（本当かね？）のだから、本作は当たらないだろう。

貞子のために恋人を殺されたとして、仕事（新聞記者）にかこつけて貞子の足跡を執拗に調査していく女性（田中好子）の線、生き延びた貞子（仲間由紀恵）が入団した劇団を中心に与える影響の流れ、静岡の実家の線。

劇団の稽古シーンでリール式のテープレコーダーが出てくるが、時代設定は1960年代だったからいいのかな？

貞子の霊が暴れだし、劇場は破壊されてしまうが、そのような惨事にもかかわらず、貞子と劇団の仲間たちは、殺された演出家の死体まで乗せて車で伊豆かどこかへ逃げる。出来すぎている。

階段を上がっていくと、貞子の母の写真が見える。その家のあやしげな雰囲気は、ちよつと黒沢清の『CURE キュア』を思わせた。

前2作にくらべて映像の出来はよい（落ち着いている）が、その分、「怖さ」や今受けするビデオっぽい感じはない。全体にメロっぽい傾向が強くなった（演出家との「恋」や「父親」が貞子を殺そうとするような場面）。（東宝8F試写室）

2000年01月11日

九ノ一金融道 (Kunoichi-kinyudo/2000/Shunichi Kajima) (梶間俊一)

最低の中ぐらいの出来。

冒頭、アスファルトが映り、それからハイヒールの足元、逃げる靴音（アスファルトにしては固すぎる音）、ふり返る恐怖の表情、走る、追う影は女。突然前方にヤクザっぽい男たちが現れ、女は立ちすくむ。このイントロ部分はそれほど悪くなかったが、追いついて来た女（清水美砂）がしゃべり出すところからダメになる。清水は決してダメな役者ではないのに、残念である。

タンゴ調の音楽が全く合わない。軽快なコメディを目指したのだろうが、切れ味が悪いので、しゃれにならない。もつとドキつとするような側面がなければダメ。

話とテーマは非常に今風なのに、登場する世界がどれも小さくまとまり、それらだけですべてを済ませようとしているために、全体がおとぎ話になってしまった。

「九ノ一金融」が、清水美砂を中心とする「秘書」役の斎藤洋介、転がり込んだ形の「助手」北原雅樹、借金のカタでソープ嬢になった女（小野砂織）、元夫（高木禎彦）のチームは、これでもいい。が、対抗する悪徳金融会社が石橋蓮司の組長と、そのグルの信用金庫課長（酒井敏也）と支店長ぐらいというのはリアリティがない。零細町工場（せんだ光雄）が清水にハメられて会社を取られて

らーめん屋に落ちぶれるが、そこに清水たちが集まって和気藹々とやるというのもテレビ的。

はんこを偽造したりして信用金庫課長をハメるようなシーンは、グループの連帯のうようなムードがよく出ていた。ダマしにダマす映画にした方がよかった。

石橋はどれも同じのこなれた演技、斎藤は渋い味、夏木マリがご愛敬で、役者の条件は悪くないのだが、やはり、清水にはこういう役は無理だったか？

(東映6F試写室)

2000年01月12日(1)

アメリカン・ヒストリーX (American History X/1998/Tony Kaye) (トニー・ケイ)

冒頭、女のあえぎ声。エドワート・ノートンが(たぶん)フェルザ・バルクとセックスをしていて、自室で起きていた弟(エドワード・ファーロング)が、侵入者の物音に気づき、兄を起こす。

過去を示すモノクロ(やや緑がかった)映像がフラッシュバックで映されるが、それが比較的長い。そのため、ダレた印象を与える。

必ずしも単純な時系列でフラッシュバックするのではないが、ノートンが殺人を犯して刑務所に入るまでの出来事は生き生きしている。だが、刑務所で、ひとつにはひょうきんな黒人に感化され、そして、刑務所の抑圧的な環境に驚き、考えを変えていくプロセスは、性急であり、説得力に欠ける。刑務所の抑圧的な生活の描き方もステレオタイプ的である。ノートンは、トイレで白人のグループに強姦されるのだが、まるでそういうことを描くために設定したようなシーンに見える。

刑務所に入ると、彼に好意的な黒人が、「刑務所では黒人がえらいんだ」と言うのが印象的。そういう環境で、シャツを脱ぐと、胸に大きなハーケンクロイツのイレズミが見える。まわりの黒人が、こいつ何だという顔で見、あきらかに警戒するシーンが面白い。ネオナチは、白人至上主義であることがはっきりしているわけだから、当然の反応であり、いかにもアリガちなシーンだが、非情に映画的にうまく撮れているシーンだった。

ネオナチのシンパで、ノートンの愛人だった女ステイシーを演じるフェルザ・バルクは、その狂信的で偏狭なキャラクターを巧みに表現している。

消防士の父が消化活動中に黒人に撃たれて死んだという過去が、ノートン一家の人種差別をエスカレートさせ、ネオナチに同化させ、兄を崇拝する弟ダニー(エドワード・ファーロング)を巻き込んでいくという設定。次第にわかることは、すでに父親に人種差別的傾向があったということで、この映画、家族環境の重要さを示唆しているのだが、それほど突っ込みがあるわけでもない。

この映画の重要な線の本として弟の存在がある。彼は兄の影響でネオナチに深入りし、悲劇的な結末を迎えるのだが、この結末も事故という感じが強くて、

説得力がない。もっと狂信的にのめり込み、自分から招いたような悲劇にした方がよかったのではないか？

久しぶりにエリオット・グルドの姿を観た。わたしには、『ロング・グッドバイ』（1973年）の印象が強いので、老いた彼を見るのは、淋しい感じがする。しかも、この映画では、母親に好意を寄せ、またノートン兄弟に同情する善意のユダヤ人として登場するが、食事中、ノートンの差別的な態度によって、すくすくこの家を去っていく哀れな役。

（ヘラルド）

2000年01月12日（2）

シビル・アクション (A Civil Action/1998/Steven Zaillian) (ステイブン・ザリアン)

最初の方でアムトラックの音が聞える。アメリカの田舎の雰囲気。ニューヨークのパトカーのサイレンのような効果。

イントロでジョン・トラボルタ演じる弁護士ドライナやり口をパップパと紹介する。

金儲けにならないことは一切引き受けないはずのこのヤッピー弁護士（ジョン・トラボルタ）が、宣伝のためにやっているラジオのトークショウにかかってきた電話がきっかけで、工場廃水が原因で子供が死んだ現場を訪ねる。遺族たちに出会った感触は否定的だったが、帰り道、問題の川を見ているうちに、「こいつはいけそうだ」と直感する。その直感は、もうかるというものだったが、その後の展開は、そうではなかった。しかし、彼は、会社側が差し向けた老獪な弁護士（ロバート・デュバル）と接するうちに、商売抜きでこの訴訟にのめり込んでいく。

デュバルのキャラクターが不可解。超越的であるようで、機能主義（裁判は勝てばいい、「真実なんか探してもむだだ」）的なことも言う。普段は、資料のびっしり詰まった書庫ですごしている。ボールを壁に投げるのが趣味。古びががんばりを愛用。

この映画、キャサリン・クラインにしても、その役のキャラクターだけではないという雰囲気で登場する。トラボルタにしても、ただのヤッピーではないし、といって、アクティヴィスト・タイプの弁護士に変身したわけでもない。煮え切らないといえそうなのだが、このあたりの描き方は独特。

まあ、みどころは、トラボルタが住民と接するうちに、ぼつりぼつり真相を語り出すプロセスだろうか？
(UIP)

2000年01月20日

Bullet Bullet バレット・ブルー (Bullet
Bullet/1998/Shinya Tsukamoto) (塚本晋也)

モノクロの速い映像の快感はある。だが、塚本のナルシズムとマゾヒズムに1時間以上つきあうのは苦痛。

またしても携帯電話。もっとも、この作品は、1998年の作を手直ししたものだとのことなので、素の意味では、携帯もまだ新鮮味があったのかもしれない。

台詞がダメ。みな、他人事のようにしゃべる。入れ込み方が薄い。それがねらいだとは思えない。

若者に対する潜在的恐怖がある。

いいのは、ピストル自殺した恋人（鈴木京香の台詞なしの出演）の謎を探るべく、無差別にやくざや不良外人にピストルを売ってくれと頼み込むあたり。

ネットやチャットで情報を集め、ピストルを自作するプロセスも悪くない。

設計図を引いて町工場に持つて行くのだが、その図面は一見ピストルとは無関係だが、シリンダーの部分はピストルそのもの。ただし、これが実際の使用では相手にかすり傷を負わせる程度の力しか持たないというのは、塚本のマゾ志向か？

映画が「らしさ」をえがかなくてもいいが、この映画で塚本自身が演っている中年男は、どちらかというと、孤独にヘンタイをやっているようなタイプ（その点で、独力でピストルを作るのは合っている）で、こういうのと、真野きりなが演じる街つ子とのあいだには、ほとんど接点はなく、こういう女に出会えば、いじめつくされるのがおちのような気がする。

どの映画にも共通していることだが、やくざや暴力集団を、限りなく開かれた関係のなかで描いているものは少ない。そのくせ、やっていることは薬やピストルの売買といった『国際的』規模の事業なのだから、おかしい。暗い闇の部分を残した形で、前面には数人しか出さないような描き方の方が効果が出る。

（メディアボックス）

2000年01月26日（1）

遠い空の向うに (October Sky/1999/Joe Johnston) (ジョー・ジョンストン)

アメリカの典型的な「教育」映画だが、新しいことにほとんど無前提なところからチャレンジして、成功するという話は、悪くない。

Based on a true story という文字が出る。

みな50年代の雰囲気をよく出している。夫と妻、父と子の関係は、絵に書いたように古い。夫は、家事はせず、息子に対しては、模範であることが要求され、多くの場合、そうであるというようなパターン。が、映画では、元優秀な炭坑夫だったが、いまは酒で身をもちくずしている父親の姿もちらりと出て来る。

こういう映画を見ると、やはりアメリカだなと思う。親からは色々規制されるが、人里離れた場所があるということと、そこで火薬を使ったロケット発射の

実験をやるのがゆるされたということは、日本では考えられない。まず、近所の住人が騒ぎ出す。

アイデアが次々と生まれ、それを助ける人が出てきてさらに先に進み、そして、それに手を差し延べる組織と出会う——わたしもこういう経験を体験しているので、その愉快さはよくわかる。若者が一番、生きがいを感じる瞬間だ。

産業エネルギーが、石炭からガソリン、電気へ移行するまさに転換期を経験している場所ウエスト・ヴァージニア州の町コールウッド。そこで、次の産業のエネルギー基盤となるロケット技術が開く。その推進力は、ソ連のスプートニクを越えたいとか、一発当ててやりたいとかいうような野望ではなく、空にロケットを飛ばしたいという若者たちの夢（アメリカン・ドリーム）だった。こうしたパターンは、アップルを起こしたスティーヴ・ジョブズにも、ジオメトリ・エンジンを開発したジム・クラークにも、またストリーミング技術を一般に使用可能にしたロブ・グレイザーにも共通している。しかし、新しいことの発見と実現ということは、別にアマリカン・ドリームにかぎらず、どれも同じような情熱に支えられていると思う。ただ、そういう努力への社会の報い方が、アメリカは優れていると言わざるをえないということだ。

ホーム・ヒックム（ジェイク・ギレンホール）が、「こんな死にかけた町へは二度と戻らない」と叫ぶシーンがあるが、これは、このような町に閉じ込められた者の実感だと思う。「故郷」がいいなどとは、故郷を離れて成功した者だけが言える言葉である。（UIP 試写室）

2000年01月26日（2）

ロルカ、暗殺の丘（Death in Granada/1996/Marcos Zurinaga）（マルコス・スリナガ）

ロルカとは無関係の、ロルカを利用した政治スリラー。

どこがロルカと関係あるのか？ ロルカ（アンディ・ガルシア）の詩の朗読、1934年のマドリッドでの舞台演出（表現主義的なカラフルなデザイン）

基本的に、なぜロルカが危険視されたのか、また、なぜ彼の死の秘密を探ろうとするリカルド（イーサイ・モラレス）を危険視するのか、あまりコンヴィンシングではない。むしろ、「共産主義者」であるとか、あのロルカだとか、映画外の前提を使えば説明にはなる。しかし、映画はそれをその場で経験させなければならぬ。

息子の身を案じた父親が手を回したのか、グラナダへおもむいたリカルドにつきまとうタクシーの運転手があり、彼が危険に陥ると助けに来る。こういう設定自体がダメだし、その役をジャンカルロ・ジャンニーニが演っているのだが、彼のような大物がこういう役をやると、目立ってしかたがない。

マルセラ・ウォラーステインとモラレスとのラブシーンは、なかなか扇情的。

「藪の中」のような作りだが、次第に事実を追っていくと、ロルカの銃殺に自分の父親も一枚かんでいたらしいことがわかる。

最後に「ラウル・ジュリアに捧げる」という文字。これは、誰？
(シヤンテ・シネ)

2000年01月27日(1)

真夏の夜の夢 (A Midsummer Nights Dream/1998/Michael Hoffman)
(マイケル・ホフマン)

久しぶりに愚作を見た。舞台でなら、「妖精」のかつこうもいいが、入念なメイクでやられると(しかも芝居の中の話としてではなく、あたかも「妖精」たちの世界があり、それにわれわれが立ち合っているかのとき設定で)、耐え難い。

最初のトスカナ地方らしい、パーティのために、集団で大量の料理を作っているシーンはよかった。

ミッシェル・ファイファーは、シェイクスピアには向かない。

シェイクスピアの演劇の基底には、結婚と財産・資本の継承の問題、愛が仕掛けられるものであるという認識論がある。『真夏の夜の夢』では、「妖精」は、善意の外皮をまとった資本である。資本の戯れとパドックス(ボタンのかけ違い)のドラマ。この辺の政治経済学的認識がミケル・ホフマンの演出には全くない。

メンデルスゾーンの『(真)夏の夜の夢』を使っていたが、こういうところも安易。
(フォックス試写室)

2000年01月27日(2)

オール・アバウト・マイ・マザー (All About My Mother/1999/Pedro Almodovar)
(ペドロ・アルモドバル)

屈折といい、日本では絶対に作れない奥行きがある。臓器移植、ゲイ、シングルマザー、エイズ、ドラッグ、老人問題・・・は、ジャーナリスティックな出しかただが、それに終わっていない。生の皮肉、死の身近さ、それにもかかわらず生きるとは・・・

ゲイのキャラクター(特にアントニア・サンファン)がみな非常にいい。

役者がみんな、ひとくせある。セリア・ロス(マヌエラ)は、どこかで見ている(思い出せないが、強烈な印象をもった女優だった)。女優を演じるマリサ・パレデスは、『ライフ・イズ・ビューティフル』で見ている。ペネロペ・クルスは、『ハイロー・カントリ』で見た。アルツハイマー症の父親役の役者も、名優の一人。

『イヴのすべて』と『欲望という名の電車』が「引用」的に使われているが、洗練されているとは言い難い。むしろ、少しダサい感じ。つまりかなり表面的な「引用」なのだ。特に『イヴのすべて』は、本人がヤク中で出演できないので、たまたま（もと演劇をやっていた）セシリア・ロスが代役で出て、熱烈な反響を受けるとかいう程度のことにはすぎない。

構造的に、演技ということがこの映画の核になっている。移植コーディネーターのマヌエラ（元女優もやっていて、ボリス・ヴィアンの芝居を演った）が、移植についての教育映画で、息子を失った母の役を演じる。「実際に」息子を失う『欲望という名の電車』のステラの役をひよんなことから演じる。マヌエラの元夫であったゲイのロラ・エステバンは、女装し、女性を演じている。マヌエラの友人のアグラードも、プラスチック・サージェリーをして胸をふくらませ、女装している。マヌエラが介護するシスター・ロサ（ソーシャル・ワーカーだった）が、ロラと関係をもち、妊娠し、エイズにかかる）の父は、アルツハイマー症で、いつも「自分」ではない。母親は、事実を認めないことによって、世間を「演じている」。

息子の誕生日にトルーマン・カポートの『カメレオンの音楽』を与える母マヌエラ。

この映画でも、深刻なシーンには雨が降る。息子が車にはねられた夜もどしや降りであった。

最後の方で、シスター・ロサの葬儀のシーンで、ものかげから忽然と現れる女装の男。これが、ロラ・エステバンが初めて姿を現わすシーンだが、なかなかアウラがある。顔を見せるのは、マヌエラと喫茶店のようなところで会うシーン。（ギャガ試写室）

2000年01月27日³

グリーンマイル (The Green Mile/1999/Frank Darabont) (フラン ク・ダラボン)

いかにも南部の黒人奴隷の伝統が残っているような雰囲気の中を、男たちが銃や農耕具をもって誰かを追いかけているシーン。犬の声。画面がスローモーションになり、記憶の回想であることを暗示する。タイトルが出ると、しわだらけの目の周辺のアップ。悪夢から目覚める老人。

一目で老人ホームとわかる。朝食の時間。ホテルであれ、大学であれ、集団に食事を供する場の典型的な雰囲気。テーブルがあり、そこにジュースやさまざまな食べ物と並んでおり、それを自由に取る。

ホームの娯楽室。みんなはいっせいに見ているように見えたクイズ番組を、「くだらない」と言って切り替える老人がいて、次に出てきたのが、ジンジャー&ロジャースの『トップ・ハット』。が、それを見ていたあの老人が、「失礼」と言っ涙をこらえながら席を立つ。追いかける老婆。物語は、彼が彼女に昔を語るという形式で始まる。

すぐに時代は1935年に飛び、その老人の若い姿を演じるトム・ハンクスの姿が見える。老人↓トム・ハンクスと来ると、『プライベート・ライアン』を思い起こさせるが、この映画でも、最初に出て来る老人は、また、特殊メイクアップでトム・ハンクスが演っているのだろうか？

ステイーン・キングの作品には、ある種単純な勧善懲悪主義とともに、現実には決してありえないのだが、超能力を身につけたいという誰しもが思っている願望をくすぐる拔群のセンスがある。

いじめられる役としてフランス語なまりの死刑囚で、ねずみを飼いならしてしまったドラクロア（マイケル・ジェター）がおり、いじめ役に、冷酷にも（予想通りドラクロアのねずみを踏みつぶしてしまう冷酷な所員ウェットモア（ダグ・ハッチンソン）である。

「手当て」を通じて病の「毒素」を自分の体内に吸収することによって病を癒してしまう超能力を持ったコフイ（マイケル・クラーク・ダンカン）が、一旦吸い込んだ「毒素」を口から一気に吐き出すシーン（口から無数のゴミとも虫とも見えるものが一斉の空中に舞い上がる）は、見事。

最近、刑務所員をよく描くのが流行りなのか？ イースウッドの『トゥルー・クライム』もそうだった。この映画でも、そういう感じを協調するかのよう

に、デイヴィッド・モースをはじめとしていい役者をずらりとそろえている。刑務所員のうち、唯一冷酷で浮き上がっているのが、ダグ・ハッチンソン演じるウェットモアである。

トム・ハンクスの「尿路感染症」は、この映画に鍵になっ

てはいるが、それにしても、なぜこんな病

気にかかったのだろうか？

WEIRD という雑誌を読んでいる死刑囚。

コフイが、処刑前の最後の望みを訊かれて（食べ物

はミートローフ、マッ

シ ユポテトとボールの妻が作ったサヤのつけ合わせ、グレヴィー・ソースを

たっぷり——この辺泣ける）、「自分は映画をみたことがないので・・・」

と言い、映画をトム・ハンクスを含む数名の所員といっしょに見るシーン。映写

機から放射される光が、この黒人の 大きな体をシルエットにする。そしてこの

とき上映されたのが、『トップ・ハット』なのであった。こういうシーンは、物

語の哀れさよりも、映画

的記憶を強く刺激することによって、涙を誘う。古い映画を見るということは、死んでしまった愛する人に再会するのに似たところがある

ので。

コフイの無実であることを知りながら、処刑を執行せざるをえない刑務所員たちの諦めと苦悩。

物語を語り終えた老人が、述懐するのは、「死ねない」ことの呪いである。

彼は、あのコフイを脱走させることも出来たろうと考える。が、それをしな

かった。その呪いであるかのように、彼の体は超能力を吹き込まれ、普通の老人の

ようには死ねない。生を見据えていかなければならない業。これは、未来の人間の

業でもある。そんな側面をも意識したキングの脚本は、この映画に深みを与え

ている。
(日本劇場)

2000年01月28日(1)

うずまき (Uzumaki/2000/Higuchinsky) (ヒグチンスキー)

役者は下手(フィーファンがいいが、主役の初音映莉子がひどい)、物語も深みなく、設定もお粗末だが、不思議な魅力のある映画。それは、すつとぼけたヘタウマというか、学生映画的というか、プロの映画が避けることを平気でやっているところから来るのか?

驚いている表情↓その感情を触発した対象、という順でカメラが動く月並みさ。

ナルト竹輪のうずまきから、内耳の三半規管のうずまで、うずに注目したのは、原作のユニークさだから、映画はそれを追っているだけ。

フィーファンを筆頭に、メイキャップが目立つ。そう意図して撮っているようには思えないが、そうともとれるところが、この映画の不思議なところ。最初、フィーファンは、化粧をする高校生なのかと思ったが、出演者のどの顔も、メイキャップの跡がくっきりと見えるので、解釈を変えた。

最後の方で、体がねじれてしまう現象が出てくるが、ねじれとうずとは違う。このへんもいいかげん。

この映画でいいのは、瞬間瞬間。フィーファンが、初音を自転車に乗せて、かなりのスピードで駐在所の前を通過するシーンとか、大杉漣が、味噌汁のなかのナルトをいくつむいくつもたிரらげていくシーンとか、うずまきのコレクションを捨てられてしまった大杉が、「もう何もなくてもいい」と言いながら、自分の目をうずまき状に回す(ここでCGIの効果をうまく使っている)シーンとか、色々ある。

(東映試写室)

2000年01月28日(2)

アンナと王様 (Anna and the King/1999/Andy Tennant) (マンディ・テナント)

ジョディ・フォスターの抜群の演技力。ポストコロニアル的批判であろうが、西欧のオリエンタリズムであろうが、何があるとしても、この映画のメロドラマ的完成度は高い。

一応、アジアへ(必ずしもタイへではない)気を使って作られているので、タイでも、『王様と私』のときのような悪評は取らないだろう。

1862年のバンコックへ、アンナ・レオノーウェンズが10歳の息子連れてやってくるシーンから始る。圧倒的な人の群れ。異国へ西欧人が入るシーンとしては、特に新鮮味はない。

個人宅を提供するという約束に反して、宮廷内に住むようにと命じられたアンナが異議をとなえると、王が、「ものごとには時期というものがある」(Everything has its own time)と言った。

王家が窮地に陥ったとき、アンナの機転で、女たちを動員して花火を打ち上げ、英国群のラッパを鳴らし、あたかも英国軍が救援に駆けつけたかのようなカモフラージュをして、反乱軍を一掃するというシーンがある。マンガのような設定で、唯一、この映画でリアリティを欠くシーンだが、19世紀半ばのシヤムなら、そういうこともありなんと思ひ、許容する。しかし、こういう問題は、現実はどうだったということではなく、画面内のリアリティの強度の問題である。この「非現実的」なシーンによって、(どの道夢物語だとしても)それまでのリアリティがそがれたと思うのだ。

敬意や畏れの入り混じった気持ちを持って接する相手に対して出てくる緊張と当惑のような感情・身ぶりを、ジョディ・フォスターは、見事に表現している。英国との関係を結ぶために初めて開いた晩餐会(アンナがそのプロデュースを依頼された)で、王からダンスの相手を指名されたときに示すアンナのとまどい表情にも、そのいうまさが現れている。

王家が危機に陥ったとき、「白い象が出現した」という神話的事件の偽情報を流し、反乱軍を撓乱しようとする作戦が取られる。結果的に、「白い象」はアンナだったという含みは、この話にはあるのだろうか？

“I Love You.”の代わりに、“How can I not love you?”という言い方もあるのね。

(フォックス試写室)

2000年01月30日

ワールド・イズ・ノット・イナフ (The World is not Enough/1999/Michael Apted) (マイケル・アプテッド)

イマジカの早朝試写を逃し(というより、イマジカは好きではないので敬遠しているうちに流感にかかってしまった)、最終試写も、『グリーン・マイル』と重なり、先行オールナイトで見ることになった。1・50AMからの回だったので、混んでいなくて、よい環境で見ることができた。家族連れで来て、子供も奥さんもバラバラの席に座るので、嘆いている夫がいた。面白い。

ピアース・ブロスナンのボンド、007式地政学、いずれも水準をいっている。だが、敵役(ロバート・カーライル)の 아우라가不足。石油王の娘ソフィー・マルソーも、裏のある役であるにもかかわらず、屈折に乏しい。M役のジュディ・デンチは、ただ仏頂面をしているだけ。

タイトルが出るまでの約10分間に新型水上艇によるチェイス、追い詰めた敵(アラブ系の女)が気球で逃げ、それが爆発するというドラマ度の高いシーンを惜しげもなく展開するいさぎよさはいい。ところかまわず乗り物を乗り入れ、一般人が右往左往するというパターンは、あいかわらず。こういうパターンは、いつから始まったのか？

最初のクレジットタイトルのどろっとした感じのCGIは、ひとむかし前のSGIが得意とするメルティングとモーフィングに似ている。

ビルバオ（スペイン）↓ロンドン↓アゼルバイジャン↓カザフスタン↓ストックホルム↓イスタンブール（トルコ）と場所を移動するが、石油の国際利権の地政学をおさえたような雰囲気を作っているのは、007シリーズの伝統にのっとっている。

もう、映画のなかでの爆発は時代遅れだと思うが、例によって、爆発シーンがメインになっている。爆発のためにプロットを設定し、シーンを展開する。主役は爆発である。

黒海で原子力潜水艦の事故を起こさせ、それによって石油のパイプラインの経路を変えさせようという野望。ソ連終焉以後の東欧で、プルトニウム・ロシアマフィアの暗躍、元KGBの分化と独走・・・といった「らしき」感じをかき集めている。

ソフィー・マルソーが、父の政策を否定し、住民支持であるかのごとき政策変更（歴史的な場所での石油採掘の中止）をし、住民とその運動に取り入るシーン。

感覚を失っているカーラールが、平気で（非情な表情で）熱いものをつかんだりするが、一考に「怖い」感じはない。

ボンドが首をギリギリ締められていく装置に取り付けられるが、このシーンも全然スリルがない。

感覚を失ったカーラールと、多感な若い女ソフィー・マルソーとの悲しい（キスにしても感覚がないのだから）愛を描きたかったのだろうが、あまり成功していない。こういうトーンは007向きではない。

（新宿文化）

2000年01月31日（1）

ダブル・ジョパルディ (Double Jeopardy/1999/Bruce Beresford) （ブルース・ベレスフォード）

卑劣な役柄のブルース・グリーヌッドがなかなかいい。まだ「幸せそう」（夫の方は実は借金だらけ）なきらびやかなパーティ（フアンド・ライジング・パーティ／金集めのパーティ）で、知り合いがうっかりトマトソースを服にこぼしたのをちゃんと見ていて、スピーチで「ジョーク」に使う抜け目なさ。まあ、要するにイヤな奴だ。

アシュレイ・ジャッドは、そういう奴を信じきっているウブな女として登場し、あやがて、それを脱皮し、根性を見せる。

女性刑務所で出会った南イタリア系の顔をした女（ローマ・マフィア）の存在感。

普通のハイスピード撮影とは一味違う感じの——言うなれば「デジタル・スロー」な——スローモーションが面白い。これは、やつと探し当てた女友達（アナベス・ギツシュ）のところに電話したとき、預けた子供が「パパ」という言葉を発し、夫生きており、しかも信用していたその友達といっしょに住んでいることに気づいた直後に出てくる。

保護観察官（トミー・リー・ジョーンズ）の目を逃れて、息子探しをするジャド。それを生真面目に追いかけるジョーンズ。フェリーの上で、つかまり、車のドアノブに手錠で拘束されるが、車を動かして、海中に墜落。ジョーンズが海中に飛び込み手錠の鍵を外す。九死に一生を得たという感じで水面に浮上する。こういう月並みなシーンは無かった方がよかった。

カンディンスキーの絵が手がかりになって夫を捕まえるジャド。反逆する夫。この辺は、スリラー的。

もっと、別の展開も出来たのではないかと思わせる作品。
(UIP)

2000年01月31日 (2)

オーディション (Audition/1999/Takashi Mitsuke) (三池崇史)

親子（石橋凌と沢木哲）で飯を食うシーンが、皿のなかのものを食べ終わったシーン（同じテーブルの親父はウイスキーを飲んでる）から映すというように、ディテールを省略した撮り方である。これは、家族生活を描くことには興味がないのだということを暗示するが、同時に、ディテールで勝負する作品ではないということでもある。

結局、これは、ホラーである。たぶん、村上龍は、家庭に安住している人間（うまくいつている親子）への憎悪のようなものを出しているのだろうが、映画では成功していない。

椎名がオーガナイズされた道具（ステンレスワイヤーと鉞）で石橋をさいなんでいくのは、「いかにも」のサド。

石橋蓮司がいるダンス教室のたたずまいはなかなかいいが、石橋の役はただのマゾ。

オーディションに応募したある女性（椎名英姫）の履歴書に、1965年生まれと書いてあるのがちらりと見える。歳は24歳でという。とすると、この映画の時代設定は1965+24=1989年ということになる。しかし、映画の風物は、90年代のもの。おかしいんじゃない？

椎名は、90年代以後の女性らしく、「シバタ」を「スバタ」との間音で発音する。要するに1965年生まれの感じはしないのだ。
(シネカノン)

2000年02月02日

クッキー・フォーチュン (Cookie's Fortune/1999/Robert Altman)
(ロバート・アルトマン)

女性の多い一般試写。隣も女性。よく体を動かし、ときどき背伸びするように両手を上に上げるので、気になる。うしろの人が見えなくなるでしょう？一番前の席なんだから。

アルトマンの道楽のような作品。ブルース、南部、黒人と白人、演劇的環境を加味して、リラックスしたテンポで撮る——楽しんで撮ったにちがいない。

利己的なグレン・クローズ、昔アバズレだったリヴ・タイラー、トロくて、姉ローズの言いなりになっているが、最後に仕返しをするジュリアン・ムーア、憎めない、なまず料理がうまいチャールズ・D・ダットン・・・登場する人物がすべて活かされている。

クローズが演出する『サロメ』は、要になっているが、このような設定では、別に『サロメ』の必要はないような気がする。

クローズがつまらぬ小細工をして身を滅ぼすが、あまり深刻味がないのが、アルトマンの余裕。カリカリした世界でなく描きたかったのだろう。

(安田生命ホール)

2000年03月30日³

MONDAY (Monday/1999/SABU) (SABU)

今回はかなり気どっている。海外の映画祭を意識しすぎたのだろうか？面白いことに、そうなるとかえって本来目指してはいなかったはずの「日本的」な面が出てくる。

最初の葬式のシーンは、後半とどういう関係にあるのだろうか？ただのオフザケに見えてしまう。すべてがナリユキのなら、後半はもつと気楽で無責任にやってよかったのではないか？

作中人物がそう思っているという設定でリアリティのアリバイを作り、観客の裏をかくことと。堤真一はホテルのベッドの上にいる。フラッシュバックで過去の出来事が提示される。一瞬、観客は、その過去がすでに終わってしまったことだと思う。が、ここでは、その過去は、ほんの昨日ぐらいに起こった未完の出来事であることがわかる。

記憶をたどりなおすフラッシュバック的世界の展開というのは、普通、それがどんなに深刻な内容でも、どちらかという気楽に見える。が、そうして進んでいって、ふと気づくと、ホテルの一室で記憶をたどりなおしている堤真一は、警官に包囲され、ドアの外にまで武装した警官が来ている。この内部／外部感覚はなかなかいい。

堤が外部を知るのは、閉ざされたホテルの一室で見るテレビを通してであるというところが面白いし、示唆的である。つまり、外部は、窓やドアの「外」にある以前に、モニターの向こう側にあるが、その向こう側は身体的な距離としては無限であり、ここにもあそこにもない。

現実性をぐらつかせる独特のリズム。酩酊の時間性。
(シネカノン)

2000年02月03日(1)

ミフネ (Mifunes Sidste Sang/1999/Soren Kraugh-Jacobsen) (ソーレン・クラウ・ヤコブセン)

クレイジーさは、ユニーク。

クレステン(アナス・ベアテルセン)は、自分が百姓の出身であることを隠して金持ちの娘と結婚した。そのくせ、セックスでは女上位である。この映画のなかで、たびたび百姓差別の表現があるが、デンマークでは、百姓は低い階級とみなされているのだろうか？

タイトルは、クレステンが三船敏郎のファンであることから来ている。彼、いつも木刀での素振りをやっている。

売春婦をやっていたリーバ(イーベン・ヤイレ)とその仕事仲間との連帯が面白い。電話のセクハラに神経をやられて、メイドに転業し、クレステンと出会うのだが、セクハラ電話の主が、実は、自分の弟——その子を養育するために売春婦になったのに——という逆転がある。この弟にとって、ビデオが自分を映す鏡の役目をしている。

クレステンの弟の方は、障害児で、UFOを信じている。最初差別していたリーバーの弟と、ひよんなことから仲良しになるシーンも説得力のある描き方。
(松竹試写室)

2000年02月03日(2)

火星のわが家 (Kasei no wagaya/1999/Taku Oshima) (大嶋 拓)

ニューヨークでジャズシンガーをしていたが、神経性の疾患で声が出なくなつて一時帰国している娘役の鈴木重子が、映画初出演ながら、非情にうまい。自然体の演技。鈴木は、本学的なジャズシンガーであうが、ファイナル・クレジットのバックで流れる主題歌 (It's time to love) は歌っているが、劇中で安易にジャズを歌うようなシーンはない。

鈴木は、毎日精神安定剤をのんでいるという設定を意識してか、ややぼーとした感じの性格を出している。

ロックミュージシャンとして有名だったちわきまゆみも、初出演とは思えない演技。子供のころ、可愛がられる妹に嫉妬して育った姉の役。「ろくでもない男と結婚して、不幸だ」と思っている。

飯を食うシーンも、しっかりしている。

昔一度花を咲かせた人間(目下武史)のありがちなさまをたくみに描いている。久々のインタビュー依頼で張り切っていたら、来ることになっていた人間の

代理が来た。あらかじめ渡した資料は全然読んでいない上に、目下のことも全然予備知識がない。こういうのも、よくありがち。わたしも経験した。

脳出血で体の片側が不自由になる演技を目下は実に巧みに演じている。相当研究した跡がある。この映画、病院やリハビリのこともよくリサーチしている。

出版先が見つからない自伝を、下宿している学生（堺雅人）がコンピュータに入力し、CDROMの電子本にしてくれるシーンがあるが、そのプロセスも嘘がない。

（シネカノン）

2000年02月08日

ヒマラヤ杉に降る雪 (Snow Falling on Cedars/1999/Scot Hicks) (スコット・ヒックス)

今日ほど映画の終わるのを待ち望んだことはなかった。隣のおじさん（油で揚げたような顔をしている）の下半身がひどく臭いのだ。小便と汗の臭い。上半身からもフケと垢のたまった臭いがする。長く風呂に入っていない人の臭い。この日、女性客（一般というよりも、半分業界人という感じ——ただ、境界人が知り合いや妹をつれてどつと来てしまったという感じ）を動員したらしく、ものすごく混み、かなり早くいったのに、席がほとんどなかった。ところが、このおじさんの隣だけがぼっかり空いていたのだ。敬遠した人が多かったのだろう。わたしは、最初気づかず、座って、後の祭り。

冒頭、ほとんど対象物が見えないくらいぼやけた濃霧のシーンが、いかにも、記憶の世界に入って行く雰囲気をもりあげる。静謐な音は入念な演出。

工藤夕貴の成長ぶりがめざましい。立派な国際女優になった。この映画では、（地の面もあるが）戦前の日本人の顔をしている。

鈴木杏が達者な英語でぴちぴちした演技をしている。これも、工藤のあとを追ってハリウッドに進出か？

登場する人物の記憶のフラッシュバックが錯綜する（ハツエと、かつてアメリカ人の幼友達↓恋人イーサン・ホークとのが一番多い）が、煩雑な感じはない。非情に音楽的ですからある。

音への配慮。警察官が海で死体が発見されたカールのことを妻に告げに行くシーン。時計の音がコツコツ聞えるだけの静かな家。妻がショックに言葉を詰まらせる。子供の泣き声が空虚に響く。

テーマ的には、そう新しくないし、同じような話があったような気がする。弁護士役のマックス・フォン・シドーがたくみに老け役をやる。彼の「名演説」でシメ。彼は言う、「わたしのような歳になると、すべてを死の方から考える。火星から来たかのようにすべてが異様に見える。人々は、あいもかわらず欲望をむき出しにしている・・・」

イーサンが去ったあと、収容所で出会った日本人と結婚した相手（リック・ユーン）が無実の罪に問われた。この裁判で逆転無罪が決まったとき、日本人の団が、裁判長に向かって一礼をするシーンがある。ちよつと差別的な感じがしないでもないが、日本人のサガのようなものを感じて複雑な感じがした。純朴さと無責任な一体性が混濁している。

裁判のあと、一人立ち去ろうとするイーサン・ホークに工藤がかけより、「抱擁してもいいわ」という。これは、裏切った彼が、事件の知らせを聞いてかけた（取材もかねて）彼が、謝罪の意味をこめて「抱擁させてくれないか」と彼女に言ったのを工藤が断ったのにつながる。彼は、彼女と結婚しようとしていたが、彼もまた、反日の雰囲気が高まるなかで、そして日本との戦争で片腕を失ったことによって、日本人である工藤から離れた。

この光景を見ていた弁護士に彼は。「ふっきれたんだ」と語る。このとき彼は、no chance という言葉を使ったと思う。弁護士は、「すべては偶然が支配している。except chamber of human arts」と言う。これを字幕では、「人間の心の中」とか訳していたが、そうなのか？直訳すると、「人間的なくらみの部屋」。

（日本劇場）

2000年02月09日

スリー・キングス (Three Kins/1999/David O. Russell) (デビッド・O・ラッセル)

ジョージ・クルーニーは、50年代の映画スターの甘さと声（ジョージ・マリー・クルーニーから受けついた？）を持っていると同時に、街っ子というか職業芸人というか、ちよつとハスっぱな感じを持っているところがいい。だから、カッコマンも出来るし、本作のような、ただのとっぴいタマではない役もできる。

スタートしてしばらくは、単細胞的な「マッチョ」的冒険アクションか、植民地主義的反アラブ愛国映画なのかと思つたが、やがて、そんなに見下げたものではないことがわかる。

撃たれると、内蔵のなかで弾が移動する映像を見せる（むろん、冗談）とか、シニールな映像に飛ぶ飛び方がニューニーク。手持ちカメラの使い方もいい。『ワイルドバンチ』のあのハイスピード撮影に匹敵すると言つてもいいような秀逸なスローモーション・シーンもある。

最初、戦争肯定路線であるかのように見せかけて、次第に、湾岸戦争時のテレビ報道も（現場のニュースキャスターを）茶化し、米軍が民衆の頭越しにサダムと取り引きしてしまった大国のご都合主義も批判する。それが、理屈ではなくて、アクションを通じて。

（渋谷東急）

2000年02月14日

イグジステンズ (Existenz/1999/David Cronenberg) (「バイヴィッド・クロネンバーグ」)

シベリウスの響きの音楽で始る。寒々しい雰囲気とクロネンバーグ的ハッタリの開始。

クロネンバーグの基本テーマであるテクノロジーと身体の問題がふたたび現れる。

入れ子構造になっていて、どこを「真の」現実とみなすかがあいまいにされている。登場人物たちは、脊髄に直接接続したゲームマシンでヴァーチャルな世界に飛翔するのだが、冒頭のワークショップ・シーンがリアリティの「起点」であるという設定で始るが、最後には、それがあいまいになる。つまり、すべての世界が、ゲームのなかにあるのかもしれないのである。このへんの錯綜した構造設定はなかなかいい。

父ビッグ・モローの面影のあるジェニファー・ジェyson・リーは、クロネンバーグの他の映画の主役女優と共通性がある。クロネンバーグ好みの女性。

これは、くり返しなのか——そうであれば衰退——継承なのかわからないが、ジェニファーの身体にささった弾を抜くシーンは、あたかも俗流フロイト的な意味で「セクシー」に、意味ありげに（裂け目からモノを抜く）映す。クロネンバーグ調といえばそうなのだが、斬新さはない。

脊髄に直接穴を開けて、何かを接続するというのは、ガラスをこする音のように、通常の人間には、耐え難い要素を持つ。これをクネンバーグは、いつも、あえてやるわけだが、くり返しになると、その「霊験」もあらたかではなくなる。

「realist underground」というラディカル・グループ

しかし、ゲームなんかに關しては、感覚が古いという感じがする。

『キネ旬』（4月下旬号）で飯野賢二がクロネンバーグをバカにしているのを読むのは、かつてのクロネンバーグ・ファンとしては腹が立つ。

（徳間ホール）

2000年02月15日

サマー・オブ・サム (Summer of Sam/1999/Spike Lee) (スパイク・リー)

前の席で座って本を読んでいたら、偉そうなしやべり声が聞えてきた。「日本の映画評論はオカマと女でしょ……このあいだ蓮實がさあ、……と対談して、『アメリカでフィルム・スタディをやってる者で世界に通用するのは一人もない』って言ったんだ。それをマーク・ノーネスに話したら、それをすぐに英語に翻訳してインターネットでばらまいたんだ。偉いやつだよ。『世界』ってどこにあるんだ。蓮實なんて、フランスでもベルギーでも通用しやしないじゃないか……」。誰かなと思って、顔を観たら、大声の主は、四方田犬彦だった。四

方田って、東大で蓮實の弟子だったんじゃないかなったつけ？ マークとはしばらく会っていないが、彼もこの日本村にいるのかな？

冒頭に、ジミー・ブレスリン(Jimmy Breslin)が出てきて、「いまのニューヨークは、経済が上昇に次ぐ上昇をとげ、街もきれいになったが、これは、そうでなかった古きよい時代(と言ったように思う)のお話です」というようなイントロをしゃべる。1977年といえば、わたしがニューヨークにいた時期で、むしろ、「サム」による連続殺人の話は知っていた。ただ、この事件は、マンハッタンの事件ではなく、郊外の事件であり、被害者はみな白人だったので、わたしのテリトリーでは大してホットな話題ではなかった。

映画のなかでちらりと出てくるWINSのニュースは、ひどくなつかしかった。しょっちゅう天気予報をやっていて、厳冬のころにはそれを聴いてその時間の天気を確かめて外に出るといようなこともあった。

「よき時代」のCBB。

スパイク・リーは、Eye Witness Newsのキャスター役で出てくる。これは笑わせる。

物語は、キザなビニー(ジョン・レグイザモ)を中心に進むが、以前、彼が卑劣な役を演じていたのが頭に印象づけられていて、こいつが「サム」なんじゃないかという気に襲われた。冒頭、犬の泣き声に、ベットでのうちまう相当狂った小太りの男の姿が映るのだが、それにもかかわらずそういう思いが高まるのである——つまり、「サム」のことを終始間接的にしか映さない手法がそうさせる——これはなかなか効果的。

スパイク・リーは、この映画でも、集団的に結束した人間と、そこから疎外された個人との間で起こる魔女狩りのなプロセスに関心を寄せる。殺人犯は捕まっているのに、それと知らずに無関係な弱者を血祭りにあげようとする集団。そしてそういう集団には、必ず「誰とでも寝る」と批判されるような女がいる。この映画で犠牲になるのは、パンク・ロッカーのリッチー(エンドリアン・ブロディ)であり、女は、ルービー(ジェニファー・エスポジート)。

ウディ・アレンと同様に、スパイク・リーの場合、イタリア人に対する目がアンパターン。『ドゥー・ザ・ライト・シングス』と変わっていない。ベン・ギャザラが、「よそ者は来ない」ブロンクスのレイトン・アヴェニューのイタリア系のコミュニティのボス役で出ている。この人は、ユダヤ系の役もやる。

2000年02月16日

ロゼッタ (Rosetta/1999/Luc et Jean-Pierre Dardenne) (リュック & ジャン＝ピエール・ダルデンヌ)

なんか憑かれたようにハアハア言って動物のように走りまわっている娘ロゼッタ(エミリー・ドゥケンス)の姿が印象的。

しかし、いくら、アル中で色情狂の母を持っているとしても、彼女が首になったり、仕事を得たい一心で、たまたま沼に落ちて足を取られた知り合いの男リ

ケ（ファブリツイオ・ロンギオーヌ）（ワッフル・スタンドで働いていて、彼女に好意を持っている。仕事の世話もした）がおぼれるのをしばし望んだり——気をとりなおして救助する——するのは、正当化できない。だから、変な女の子の話になってしまう。

やることなすこと、みな、どこかノイローゼ的なのだが、そういう症例映画をねらっているようなところもある。自分で工夫した魚捕り装置で魚を捕るが、すぐに捨ててしまう。大体、魚を捕ってどうすのか、という感じ。

食べ物も、ワッフルばかり。フレンチ・トーストを食べるシーンがあるが、それは、リケが作ってくれたもの。動物のように黙々と食べる。水を水筒に入れて持つて歩き、ミルクを飲むような感じで飲む（幼児退行の身ぶり）。しばしば腹が痛くなり、ドライヤーで暖めて直している。神経性の痛みか？ もっと悪い病気なのか？

カメラは手持ちで、ロゼッタとともに揺れるので、目がまわる。それ自体は悪くない。それが何であるかを明示するような撮り方はしない。「全体」がつかめないように撮っている。湿気が多そうな、冷え冷えした空気がただよってくる。

音は、生音がほとんど。それは、効果的。特にバイクの音があたかもせりふのように、多様に使われる。リケがワッフル・スタンドでごまかしをやっていることを雇い主にばらし、自分があとがまに座るが、そのあと、リケがロゼッタのいるキャンプ場（キャンピングカーに住んでいる）にバイクで来て、ロゼッタのまわりを無言でバイクを走らせるシーンはユニーク。

リケは、音楽をやっていて、そのテープをロゼッタに聴かせるが、その演奏のアンバランスな感じがおもしろい。

2000年02月17日（1）

アメリカン・ビューティ（American Beauty/1999/Sam Mendes）（サム・メンデス）

「夢」でごまかさない大人の映画観客がそだっているのだろうか？ アメリカでは、このところ、甘さを廃したドラマが多い。これも、その一つ。

視点は、すでに死んでいることが最後にわかるレスター（ケビン・スペイシー）の物語る意識。こういう手法に接すると、意識の構造のことを考える。死んでいる地点から回想という形で語るということは、どのような時間性か？ ある意味での予感の拡張。

「最近のアメリカでは、夫婦関係も親子関係も、醒め切ってきた」というような一般論でこの映画を見るのはやめよう。

メディア意識も高い。いつもDVを回している隣家の息子リッキー（ウェス・ベントレー）。父親はナチに心酔しているらしい軍人（クリス・クーパー）。息子は、父親に隷属しているポーズをとりながら、ドラッグを売って金儲けしている。

レスターとアネット（アネット・ベニング）の夫婦関係はさめきっている。レスターは、娘（ソーラ・バーチ）の友人アンジェラ（ミーナ・スバリー）を想いながらしばしばマスターベーションをする。このへんも、夫婦仲が冷えきっているからそうしていると考えるのは単純。この映画では、すべての人間がポスト・マスメディア的状况にいる。肉の関係よりも情報と想像力の関係の強度にリアリティをおぼえる者と、それに反発する者。妻の方は、不動産会社の経営者に惹かれ、不倫をするが、そのバネは情報で塗り固められたその男（ピーター・ギラガー）のリアリティだ。

そして、問題の「小悪魔」的な娘アンジェラも、もてもて女という嘘（情報）で塗り固め、武装していたことが暴露する。娘だけが、ポストマスメディアティックな世界から距離を置き、「パパなんか死んだほうがまし」と思っているが、そのパパは、肉体的に死にはしたが、情報的には死なない。この映画は、そういう死ねない時代の死ねない人間の話でもある。

（UIP）

2000年02月17日（2）

スリーピー・ホロウ（Sleepy Hollow/1999/Tim Burton）（ティム・バートン）

ヘラルドの試写室に30分まえにいったが、入れなくて、一般試写でみせてもらうことになった。1時間まえぐらいに行かないとダメという状況が続いたらしい。東経大の石神君は、応募して一般試写会の券を獲得したが、行ったら、入れなかったという。どうも、この映画に関しては、宣伝部の仕掛けがあるように思う。

冒頭、カツラをかぶり、馬車に乗ったマーチン・ランドーが出てきたので期待したら、あっさり殺されてしまった。クリストファー・リーもニューヨーク市長役で出ている。キャストの使い方は「ぜいたく」。大物に、めったにやらないようなことをチョイ役でやらせる。

クリストファー・ウォーケン（日本では、彼が出ていることは、公にしないということに、ヘラルド宣伝部が決めたらしい）も、劇画的な騎士の亡者を演じ、ジョニー・デップは、最初、まだ容疑者に拷問があたりあまの18世紀末のニューヨークで「科学的」捜査の必要を唱える若い捜査官として姿を現わすが、次第にそういうことはどうでもよくなる。こういう荒唐無稽なところがこの映画の面白さ。

アップー・ニューヨークの村という設定だが、ハドソン河沿いの景色、ひとけのない村のたたずまい、首なしの騎士が出没する村・・・の映像がすばらしい。「実写」とコンピュータ映像との中間をいくような人工的な色合い。全体として、ひとつの新しいジャンルを作った感じ。わたしは、これを新「擬古文」スタイルと呼びたい。

色々仕掛けは凝っている（たとえば、最初の方では、デップが「科学的捜査」の草分けになるのかと思わせるが、そんなくだりはどうでもよくなる）が、それをどんどん捨て去って行くいきさきよさ。

時代は18世紀から19世紀に移る世紀の転換点。最初と最後にマンハッタンが移る。処刑は陰惨だが、きらびやかな雰囲気のマンハッタン。なんか、この辺に、いまのマンハッタンとの類似性を感じた。郊外の方が面白いというのも、暗示的。

【追記】デイヴィッド・クローネンバークの『デッドゾーン』のなかで、交通事故で意識を失ったウォーケンが演じる主人公が、長い眠りから覚め（なぜか予言の超能力を得ている）、昔の恋人に再会するが、彼女はすでに人妻になっている。その再開のシーンで、ウォーケンは、かつて意識を失う直前に小学校で生徒に出した宿題が「スリーピー・ホロウ」の一節だったこと、そして、自分はいま、あの人物のようにになりたいということを彼女に語る。「彼は、独身で借金もなかったから、誰も気にしなかった」。ティム・バートンは、このシーンを覚えていてウォーケンを起用したのだろうか？
（よみうりホール）

2000年02月19日

タイムレスメロディ (Timeless Melody/1999/Hiroshi Okuhara) (奥原浩志)

頻繁に案内ももらうので見に行った。映画のと思われる音楽がかかっているのだが、なんとも耐え難い音楽だった。実験的というのではなく、要するにダメな音楽なのだ。

普段とは感じの違う客。映画が始ってメモを出したとき、紙の音がかすかにしたら、隣の男がキーンとこちらを見た。それだけ敏感な客ということ？ 実験映画系？ だから、今回はメモをとるのをやめる。

流れを中断する編集はいい。だが、音楽が全然だめ。自然音をうまくつかっているのだが、作中でピアノを弾いたり、バンド演奏をやったりするシーンがあるのだが、いくら設定が素人だとしても（一人は調律師の設定）、魅力が全然ないのだ。

最初、レンタカーの店で、2人の男が出会う。一人（近藤太郎）は、酒がはいっているからと言われ、さめてから契約してくれと言われる。もう一人（若松武史）は、行き先を訊かれたことにはからんでいる。そのうち、横柄な調子で近藤に行き先をたずね、横浜だと近藤が答えると、「じゃあ、行き先は横浜だ」と言う。困った男。「乗つけてやるぞ」といわれ、運転させられる近藤。

若松は、車中、くどくどと人生論を語る。その調子は、立松和平調。が、ひとつも面白くない。そして、横浜に着くと、妻に電話して、突然態度が変わり、妻のところへ戻ると言って、去る。夫婦喧嘩していたらしいのだが、そのよくわからなさが、全然面白くもない。

青柳拓次と市川実日子とが演奏なからしい（二人が演奏を録音しようとしているシーンが冒頭にある）。青柳がアルバイトしているビリヤード場がたまり場で、二人はよくそこでごろ寝する。常連客に中年の陰のありそうな男（木場勝己）がいる。

何の商売をしているのかわからないが、ボートを持っていて、青柳と市川をときどき乗せてくれるらしい(楽しいシーンがフラッシュバックで出てくる)。二人にとつてあこがれの存在のようにも見える。

木場を見張り、近づいてくる男たちによって、木場の過去が暗示される。やばい世界にいたが、海難事故を装って、自分の戸籍を消したらしいということ。本当に事故で、それを機会に闇にもぐったのかもしれない。いずれにしても、過去があばかれる。

昔の仲間との出会いのなかで、自分で転んで、頭をぶっつけ、その晩、近藤たちと飲んで、翌朝死んでいることを発見される木場。そういうのもいいが、なんか面白くない。

こうなると、本人所有のボートで沖へ運び、近藤たちが木場を海中に返すのだろうということが容易に想像されます。その通りになり、つまらない。

所属先のない気分のようなものは出ているが、プロの役者をまぜるやり方をした以上、経験の少ない他の役者が、幼稚に見えてしまう。もっと、実験的にした方がよかったのではないか？

ただ、こういう映画が、こちらが考えたり、思い込んだりしなければ、全く輝きを示さないのです、ある意味では、考えることを触発する。見終わって、何か不満が残り、神保町まで歩いてしまったが、店はほとんど閉まっていて、満たされなさが皿に倍加された。

(びあ試写室／半蔵門)

2000年02月21日

マグノリア (Magnolia/1999/Paul Thomas Anderson) (ポール・トーマス・アンダーソン)

ぐんぐんたたみかけるように期待をかりたてながら進んでいくテンポが実に新しい。愛、不信、チャレンジ、成功と失墜、そして死——人生とは？ これは、まあ、「傑作」の一本と言つてよいだろう。

カメラを移動し、あたかも偶然映つたように見せる操作の巧みさ。

これは、人間の弱さの物語である。そして、それは、おびただしい数のカエルが空から突然降ってくるという珍事のまえで、うやむやになる。自然の偉大さのまえでは、人間の不幸は些細のものであると言わんばかりに。

アンダーソンは、この作品をある種の「ミュージカル」のつもりで作ったと言っているが、たしかに、音の使い方、アクセントの置き方は音楽的であり、ミュージカル的である。

マルチなキャスティングをしており、いくつもの線があるが、警官ジム(ジョン・C・ライリー)は、全体をつなぐ機能を果たす。最初に行った黒人の女の家で、その女が男を殺して隠しているのを暴く。注意分嵩と優しさ。が、あやしい人影を追つて、ピストルをなくす。テレビの有名司会者の父(フィリップ・ベ

イカー・ホール)との「不倫」で悩み、ドラッグにのめり込むクロードイア(メローラ・ウォーターズ)とのあいだにほえましい恋がめばえる。

親子関係が一つの核になっている。ジェイソン・ロバーツ(妻を捨てた男、いまは富裕だが、死の床にある)とトム・クルーズ(女に持てる術の教祖)。マイケル・ボウエン(天才児の息子に寄生する親)とクイズの天才(ジェレミー・ブラックマン)。

ここでは、誰も自分の意志を成就しない。ロバーツは、息子に会えるが、会ってよかったかどうかはわからない。クイズの天才少年は些細なこと(本当は「些細なこと」なんてない)——番組の前に小便に行っておかなかったこと——で失敗する。警官もピストルを失う。

(ヘラルド)

2000年02月22日

NYPD 15分署 (The Corruptor/1999/James Foley) (シ)ホームズ・フォーリー)

チョウ・ユンファは出ているが、大作ではない。

冒頭、チャイナタウンがスタティックに映り、いきなりその中央の店が大爆発する。中国人社会に入った白人(マーク・ウォールバーグ)が、人種の壁を克服して「仁義」のようなものを打ち建てていく過程が見られるが、それは、チョウ・ユンファの包容力に支えられている。最初から、格がちがう感じで、『ブギー・ナイツ』で力演したウォールバーグが痩せて見える。むろん、ドラマがそういう設定なのであって、ウォールバーグの演技がダメというわけではない。

チャイナタウンでは、いつも狭いアングルで、「全体」を見せないのは、意図的？

中国系の役者(みな悪党役)たちは、みな悪くない。チャイナマフィアの大物、リック・ヤングのうさんくささ。007の悪党みたいな「いかにも」ではあるが。

(ヘラルド)

2000年02月24日(1)

どろ平太 (Doraheta/2000/Kon Ichikawa) (市川崑)

モノクロっぽいカラー。要所所でカラーがあざやかになる。凝っている。ドラマは、どちらかというとテレビ的。

台詞のやりとりがモノローグ的なのは、意図的か？ 少し古いという感じがする。相手を見ないでしゃべる。一方が終わると、他方が続ける。さすが、役所広司はそういうスタイルを少しはずしている。相手がしゃべっているときにしゃべり出したり。

侍映画を見ると、いつも、ああこれじゃ、いまの日本で人と人が電車のなかや路上や知っている空間のなかですら、シャイでぎくしゃくした応対をたがいにすることの要因がわかるような気がする。だが、これは、侍の時代がそうだったからなのか、いまの日本がそうだから、侍映画に反映するのか、はわからない。

役所が、戦略的に取り込んで杯をかわしてしまった石倉三郎と石橋蓮司の小悪党が、そのからくりに基づき、親分の菅原文太の前で杯を返すと、役所も、「それじゃおれも返さないわけにはいかない」と返すのだが、それを割るとき、手形でポンと真つ二つに割る。すると、菅原が、（相手が悪いと思ったにせよ）ころつと手の平を返したようになる。

こういうところは、西部劇でもなかったわけではないが、割り合い日本人的ではないか？ 技術や小手先に弱いというか、一つ事で全体をはかつてしまう。まあ、この映画は、「上位」の使い方にしても、老中たちのやり取りにしても、城の定例「会議」に出て来ないとか、現在に「日本」を暗に嘲笑しているシーンがたくさんあり、面白い。

浅野ゆう子はある種のアウラを出し、好演。宇崎竜童も、屈折したキャラクターをうまく出していた。なぜ歌手はみな演技がうまいのか？

都市を「壕外」（悪場所）と通常の場合と分けるのは、都市論的にもう古い。が、この映画は、「悪場所」を否定している——では、どういう都市を好ましくと見るのか？

平太の度量・気質からすると、「悪場所」をつぶして「善場所」にするのではなく、「善悪」をのりこえた祝祭空間にするはずではないか？ そのへん、この映画の妙に「道徳主義」的などころである。

（東宝本社）

2000年02月24日（2）

マン・オン・ザ・ムーン (Man on the Moon/1999/Milos Forman) (ミロス・フォアマン)

アンディ・カウフマンのやったことは、嘘、やらせ、仕掛けというよりも、70年代のアメリカのパフォーマンスへの関心のなかでとらえると面白い。ハプニング、一回性こそが、彼にとっての関心だった。同じことのくり返しを期待されて、『偉大なるギャツビー』を1冊読んでしまうパフォーマンス。

旧式の安いプレーヤでレコードをかけるというパフォーマンスは、いかにも70年代的。

アンディが、ダニー・デビートに見出されるきっかけとなるパフォーマンスは、プレスリーのものまね。デビートのオフィスには、『オー・ゴット!』のポスターがかかっている。

トランスセンデンタル・メデイテーションへの傾倒。

プロレス舞台に出た最初の女性という設定で出てくるコートニー・ラブは、愛する人間としての雰囲気非常に情感的に出せる役者だ。

アンディが、女性とのプロレス・パフォーマンスを始めた背景には、当時台頭しつつあったフェミニズムへの彼なりの批判と対応があった。

アンディは、ガンの治療を願って、フィリピンに行く。素手で内臓を抉り出し、病を直す術師がいることを知ったからである。が、彼は、そのからくりを見てしまう。それは、逆に、パフォーマンスへの普遍性への確信だった。（わたしは、1960年代にその術師が日本のテレビに出演してその「術」を見せたのを見た）。

アンディは、ユダヤ系なのだろう。葬式のシーンで、父親は、ユダヤ帽をかぶっていた。

「ぼくは、世界を信じるなど言っているんだ」。
（日劇プラザ）

2000年02月25日（1）

トイ・ストーリー2 (Toy Story 2/1999/John Lasseter, Ash
Brannon, Lee Unkrich) (ジョン・ラセター、アッシュ・ブラノン、
リー・アンクリッチ)

ウッディの顔、このシリーズのキャラクターの目つき、雰囲気は全く好きになれないのだが、アニメとしての、あるいは、映像ドラマとしての今回の出来は、見事というほかはない。目つきは、いまの技術を活かすためから生まれた要素もある。

子供が愛したおもちゃが、ある時期になると、捨てられるということへの愛惜。それを（いつか自分もそういう運命にあるという）おもちゃの恐怖と悩み、人間への不信と嫌悪としてドラマ化している。奥行きがある。

おもちゃの自問と確信…「おもちゃはいずれ捨てられる。おもちゃは、ミュージアムのか、それとも子どもたちのものか？ おもちゃは、子供をしあわせにしてこそおもちゃだ」。

おもちゃの骨董化という現象も押さえている。おかしいのは、おもちゃを骨董化する最たる人種として日本人があげられている点。ウッディは、1950年代のヴィンテージ製品として、日本の「コニシ・トイ・ミュージアム」に売られそうになる。その手引きをするのが、オタクっぽいおもちゃ屋アル・マクウィギン。

CGの歴史を意識した知的な引用とユーモアも随所にある。たとえば、ウッディの腕が壊れたので、日本に高く売れるつもりのおもちゃ屋は、「修理屋」を呼ぶ。すると、現れた老人は、あの——ピクサー・アニメーション・スタジオが1997年に作って評判になった“Geri's Game”の——老人なのだ。

ここに登場するおもちゃのメインは、アンティークになりうる時代のもの（1957年のLIFEの表紙を飾ったという設定）。これが、デジタルアニメで活きキャラクター商品として「蘇る」という二重の人工的歴史化。なかなかしたたかな構造。

すこし前まで、アニメのニューウェーブは、口の動きを言葉に合わせられるようになったことだった。『トイ・ストーリー2』では、それがあたりまえになり、今度は、目つきの微妙さに移ってきた。目の「表情」の変化を表すために、『トイ・ストーリー』でわたしが嫌悪をおぼえた）どんぐり目が有効なのである。

バビーガーにレビューガールをやらせたり、今様のプラスティック製ドール、兵隊おもちゃにはそれなりのドラマを与えるなど、おもちゃ史・おもちゃ百科としての面白さも網羅している。

ランディ・ニューマンの“You get a friend in me”という曲はいい。
(ブエナビスタ)

2000年02月25日 (2)

破線のマリス (Hasen no Malice/2000/Satosi Isaka) (井坂聡)

始まりは、テレビのホワイトノイズ。そして、maliceの辞書的意味の説明。中村敦夫がキャスターで、民主党の鳩山が応えている。

原作通りなのだが、イントロが、『ブロードキャスト・ニュース』のパクリのように見えてしまうのは、マズい。

黒木瞳のアパートの本棚に、『テレビフィッシュ』は『視覚の革命』の背表紙が見える。

黒木は、局から10分の距離にあるマンションから自転車で通う。が、黄色い安全服(?)はなさない。もつとイキな服装をしてみたい。

テレビ局にとって、「真実」よりも効果が最優先されるのはあたりまえである。黒木は、そういうことをあたりまえだと考え、少しも疑いを持たないテレビウーマンとして設定されている。彼女は、陣内が批判したように、テレビの世界の論理がすべてである。過失致死の殺人を犯しても、それをテレビニュースとしてどういう「結構」をつけるかをまず考える。

省庁がからんでいるらしい事件のトーンが重く描かれているのもかわらず、それは途中でどこかにすつ飛んでしまう。

観客には、陣内が犯人ではないということがすでにわかっているのに、黒木は、執拗に陣内Ⅱ犯人説を追い続け、過失致死事件に追い込まれる。

結局、描きたかったのは、黒木がほとんどテレビ教のマインドコントロールにかかっていて、事実をにることができないということなのだろうか？そして、そういう親にしてこの子ありで、彼女の「子は、ビデオストーリーカーのようなことを疑問なくやっている。

原作では、下北沢は、陣内が帰宅途中に飲みに立ち寄る場所だが、映画では、陣内は下北沢に住んでいることになっている。

この作品については、『週刊金曜日』（3／17日号）に書いた。

陣内の目が、同じ日に見た『トイ・ストーリー2』のウッディの目と似ていることに気づいた。

（東映第1試写室）

2000年02月28日（1）

ハーモニーベイの夜明け (Instinct/1999/Jon Turneltaub) (シ) F ン・タートルトープ)

イントロは悪くない。中盤まではなかなかいい。が、ちよつと拍子抜けする結末。これで、それまでのリアリティが薄まった。これが出来るのなら、この映画のようなドラマはおこらなかったのでは？

アンソニー・ホプキンスは、人類学者としてルワンダの密林に入り、ゴリラを観察するうちに、「仲間」となった人。が、ゴリラの密猟者を殺し、本国に送還される。その精神鑑定にあたるのが、キューバ・グッディング・Jr。ホプキンスが、「文明」を呪う、60年代的なグルの雰囲気を通し、グッディングは、黒人でそういうタイプに「ありがち」の栄達主義の若い学者。こういう人って、感じがいいんだけど、非常に「合理主義」である。インド人にも多い。それが、やがて、ホプキンスとの出会いのなかで崩れていくのだが、そういうのも「ありがち」。

考えてみると、この映画の登場人物は、みんな「ありがち」なタイプ。拘置された刑務所の専任精神科医は、こういう施設で、もう「変える」ということに絶望しているタイプ。看守長（ジョン・アシュトン）は、いかにもという「悪辣」な顔。そして、いつもいじめられ、小便を垂れ流している気の弱い男。まあ、こういう「ありがち」なキャラクターをちらいばめたような作品では、ドナルド・サザーランドは、しなやかな演技をする。彼は、グッディングの上司役。

この映画のダメなところを拡大すると——サザーランドが警察の依頼でホプキンスの鑑定者をさがしていることを知ったグッディングが、そのポストにアタックする。その際、すばやくホプキンスのことを調べてしまって、次にサザーランドと会ったときには、彼について空で言えるくらいになっているという設定。だが、彼が空で語るシーンは、明らかに、映画のなかで（観客のために）ホプキンスのことを説明するためということを兼ねている。こういう安いやり方は、もうダメなのだ。

グッディングの訪問を受け、タバコを吸いながら、心を静めるかのように後ろを向いたまましゃべるホプキンスの娘（モーラ・ティアニー）。が、こういうポーズは、やはり安い。両方の人物の表情を見えるようにする「ありがち」な構図だから。

しかし、ホプキンズの台詞のなかには、印象的なものも多い。「ファミリー」であるということは、「みんないつしよにいること」、「見守られているということの安心感」なのだという暗示。彼は、だから、刑務所の囚人を「ファミリー」とみなす。「わたしは動物になったのではない、1万年まえの人間にもどったのだ」。(グッディングを押さえつけて)「わたしは君から何を奪っているか?」と問い詰める。Gが「自由」と答えると、「違う、君のイルージョンだ」。「所有権(dominion)を放棄せよ」

問題は、この経験がゴリラの長老に「見守られた」彼の経験からきているのだが、その際「長老」の存在は、結局、家父長的な制度の肯定につながらないかということ。彼の言うゴリラ社会では「長老」の存在が、権威主義的・独占的な家父長制には硬直しなかったのだとすれば、それはなぜか? この間には、ホプキンズは答えていない。

この作品については劇場パンフレットに書く予定。

(東宝東和試写室)

2000年03月04日

ブギーポップは笑わない (Boogiepop and Others/2000/Ryu Kaneda) (金田龍)

一般試写会だったが、通常の客とは違う。前列をしめるのは、30代後半の男たち。女性も来ているが、みな、屈折した感じ。後ろの方にわずか女子校生の姿。

アイドルっぽい出方をしている吉野紗香・三輪明日美・広橋佳以・酒井彩名・黒須麻耶。黒須はなかなかよかったが、あとは、台詞も棒読み。

「クン」とか「・・・い」(呼びつけ)とか言うのを聞いていると、高校と
いうのは、うるさい階級があるのかなと思う。

先生の姿がさっぱりサエないのはいい。

原作では成功したとしても、この映画は、一体何か、という印象。

「危険が迫っている、人類がほろびる」とかいう台詞が出てくるが、これって、冗談?

レズのテーマ、暴力、カルト、学校、・・・色々出てくるが、みんな中途半端

映画としては全然ダメ。ゲームにすべし。映画はインタラクティブではないから、非常に欲求不満が残る。

日本の最近の若者指向の映画は、ゲームを意識している。アメリカ映画でも『ザ・ビーチ』にもそういうところがあつたが、日本のは、ゲーム的要素を映画に取り込むのではなくて、ゲームに取り込まれているところが違う。これでは、最初からゲームにした方がいいだろう。

(ヤマハホール)

2000年04月28日

Edtv (EdTV/1999/Ron Howard) (ロン・ハワード)

『トゥルーマン・ショウ』では常時撮られていることを知らない主人公がそのことに気づくドラマだったが、この映画では、主人公エド（マシュー・マコノヒー）は、自分から志願して24時間ライブのテレビカメラの被写体になる。

現代は、ヌーディズム社会化が進んでいるとわたしは考える。どこにいても、カメラに見られている。そのことに抵抗をおぼえる一方で、撮られることへの欲求も高まっていく。そして、撮られていないと不安であるという意識も生まれる。『トゥルーマン・ショウ』は、まだそういうことに批判的だったが、『ブレア・ウィッチ・プロジェクト』はそういう意識の不可避性をよく描いていた。この映画は、そういう新しい「ヌーディズム」文化の一例を与える。

サンフランシスコのトゥルーTV局の記者会見で、プロデューサーのシンシア（エレン・デジェネアス）は、その新しい番組プランは、「1970年代のPBSにあったxxxファミリー（聞き取れなかった）のようなものですか？」という質問が出る。これに対して、シンシアは、「フツウの人」を使った「台本・俳優・編集なし」の24時間ぶっ通しライブだと応える。

この映画でも、エドの本当の父親は不在。兄（ウッディー・ハレスロン）が仕切っているが、定職はない。父（デイス・ホッパー）は、行方知らず（あとから出てくる）。母（サリー・カークランド）は、車椅子の老人（マーチン・ランドー）と暮らしている。

『ガン・ホー』に出ていた日本人俳優（ケディ・ワタナベ）がテレビ局のスタッフとして出ている。ロン・ハワードに間違いがられているのだろうか？（UIP試写室）

2000年03月08日（1）

はつ恋 (Hatsukoi/2000/Tetsuo Shinohara) (篠原哲雄)

映像の飛躍的なテンポが新鮮。メロとして1級。田中麗奈は、フツウのコを普通に演じられるケウな女優。

母が入院し、頼まれたものを家で探しているうちに、オルゴールの引き出しのなかにしまわれた手紙を見つける。その手紙は、25年まえの1975年（昭和50年4月2日の日付が見える）に書かれたが、出されなかった母のラブレター。その男性（真田広之）を田中が探して母に会わせるといふドラマだが、この作品も、過去の世界へのあこがれにもとづいている。

一家の主婦が病に倒れたときの状況も、なかなかうまく描いている。田中が作中でやることは、普通の意味ではおっせかいであるが、ドラマのなかでは面白く見えてしまう。でも、日本の日常ではなぜ、子供っぽい男が普通なのだろうか？ 真田広之が演じる妻に逃げられた男がいい例だ。

桜もそうだが、寡黙で生真面目な父（平田満）、結局はアブナイ男とは一緒にならない女Ⅱ日本の母。ありがちな「日本」がよく描かれているので、テレビとの距離があまりない。

真田が、言う——「桜か、一人で見るとは惜しい花だよな」。そうか、桜って、そういう花なんだ。みんなで見ると、それが散っていくのに共感する……。わたしは、一人で見ると花が好きだが。

（大映試写室）

2000年03月08日（2）

クリクリのいた夏（Les Enfants du Marais/1999/Jean Becker）（ジヤン・ベッケル）

一つ一つで一本の映画が出来そうな多様なエピソードを惜し気もなく積み重ねていく。ノスタルジアというより、記憶の力でぐいぐい引っ張って行く。見事な演出。全体は、いま老齢期を迎えた女性が、1930年代のマレ地方でも思いでをたどりなおすという形式。

ジゼル・カザデシユス演じる未亡人の所へ集まってワインを飲んだり、おしやべりしたりするのは、あたりまえのようで、あたりまえではない。老人たちは一般に孤独であり、こういう機会はそう多くはないのだ。わたしは、記憶の情念に弱い。

この映画は、フランスで非常にヒットしたという。このごろ、アメリカでも新疑古文調のノスタルジックな仕掛けの映画がはやりである。つまり、ここで描かれている世界はどこにもないものである。そういうどこにもないもの、かつてはいたるところにあったかのように思われているものを描くということ——これは、どういうことか？

この地方一番の金持ちのペペ（ミッシェル・セロー）が、少年に連れられて、マレに来て、はからずもカエル採りに加わる。実は、この老人は、かつてこの地方に住んでいて、カエル採りから次第に財をなしたということがわかる。階級のボーダーが、急に取り払われるのを目の当たりにするこうしたエピソード。

金持ちの息子で、中年をすぎてもパラジットのな生活をしているアメデを演じたアンドレ・デュソリエがいい味を出していた。

（徳間ホール）

2000年03月09日

スクリーム3（Scream 3/2000/Wes Craven）（ウェス・クレイヴン）

最後のシーンがいい。それまでならば嚴重な鍵を閉めるシドニーが、ドアを普通に開める。すると、そのドアが急に開きはじめる。はっとするシドニーが、なにとも起きず、ただ外の空気のかすかな音が聞こえてくる。今まで、外の世界というものがあつたのだということを思い出す一瞬である。

導入部もなかなかよかった。渋滞するハイウェイをイナセな男（リープ・シユライバー）が放送局につながった自動車電話でしゃべっている。そこへケイタイが鳴る。出ると、女の声で、まちがい電話。が、女は、声から相手が有名タレントのコットン・ウエアリーであることに気づき、興奮した面持ちで話出す。ところが、その声が急に男の声に変わり（明らかにボイスチェインジャーを使っている）、クイズの問いをしかけてくる。答えられなければ、妻を殺す、と。パニック状態になって、反対斜線に車を乗り入れ、自宅に急行する彼。

前2作にくらべて、映像が「しっとり」とし、B級ムービー風の安さが消えた分、前作がもっていた「怖さ」が消えた。劇場試写だったが、女性の観客の「きやー」という声は一度も聞かれなかった。

（渋谷東急）

2000年03月10日

インサイダー (The Insider/1999/Michael Mann) (マイケル・マン)

日本では「CBSレポート」として放映されている『60ミニッツ』の製作現場で実際に起こった話にもとづいている。プロデューサー役のアル・パチーノは、ここでは、いつもほどオーバーな演技をしていない。

冒頭、車に乗っている音が聞えるが、どこかわからない。超アップの不明なテクスチャーのような映像。やがて、それが、イランの指導者に会うための車中、目隠しさせられている布を通した映像であることがわかる。

セッティングに成功し、いよいよキャスターのマイク・ウォレス（クリストファー・ブラマー）がイラン入りし、指導者にインタビュするシーンで、ウォレスが指導者に椅子を近づけようとする、側近が禁止する。そのとたん、ウォレスは、報道の自由が侵されたともいうように、反発する。アメリカのテレビの看板キャスターが持っている高慢な態度でもある。が、このシーンは、そういうことよりも、機転をきかせて、指導者の方がウォレスに近づいてくれるように直接指導者に言い、事態を解決してしまうパチーノの才能を印象づけるためのもの。

アップの映像は、相手の身体に内蔵されたカメラで撮ったかのような印象。音なしのハイスピードショット。音のない映像の使い方がうまい。ラッセル・クロウが、上役に会社を辞めたあとでの企業秘密の保持に関して念を押されるシーンで、クロウが部屋に入ってきて、上役を見るが、そのとき、カメラのピントは、上役顔の少しうしろに合っている。凝っている。

パチーノの家には、ベッド・ルームに幾台もの電話がある。妻も仕事をもっており、同じベッドの上でそれぞれに電話したりする。わたしは、ふと、デイーディー・ハレックとハイディ・グルントマンのことを思い出した。どちらも、タフな女性ジャーナリスト・アクティヴィストである。壁には、アレン・ギンズバークのポスター。パチーノは、「元左翼系の雑誌の記者」だった。

組織のなかで飼いならされ、それを抜け出ようとしながら逡巡するラッセル・クロウの悲しげな雰囲気が見事。会社の「犯罪」をリークすべきか、（すで

に会社は辞めて、不本意な仕事をしている)それとも・・・と、ぼつねんとホテルのベッドの上に腰をおろしているシーンなど、次の瞬間ピストル自殺でもするのではないか、という危機感が伝わってくる。が、この映画では、そのような「ありがち」なシーンはない。撃ち合いも、殴り合いもない。それでいて、観客をはらはらさせ、ぐいぐい引っ張っていくマイケル・マンの実力。

ジーナ・ガーションがCBSのビジネスライクな幹部として出てくる。それなりの「風格」がほしかったのだろうが、ちよつともったいない。フィリップ・ベイカー・ホールは、最近でずっぱりで似たような役柄を演じている。今回は、『60ミニッツ』のエグザキティヴ・プロデューサー。

台詞のいい。「車の会社は事故死の補償をするが、タバコ会社は、何もしない」。

実際にどうだったのか知らないが、パチーノは、ユナボナーの事件の情報と引き替えに、重要な情報を得る。このあたりはドラマ的。

メディアの内幕を暴くというよりも、最終的には、この映画は、男と男の信頼の物語である。その意味では、『ヒート』とも共通しており、マイケル・マン映画なのである。

(東宝東和試写室)

2000年03月14日

アンドリュンDR114 (Bicentennial Man/1999/Chris Columbus) (クリス・コロンバス)

冒頭のタイトルバックは、非常にマシンマシした映像。ベルトコンベアーの上をロボットの部品が流れて行く。アレンの「スリーパー」に似た雰囲気ではじまる。

ロボットの顔を見て、吹き出しそうになった。一見してロビン・ウィリアムスだ。

サム・ニールとウェンディ・クルーゾンの家に来て、まずロボット三原則を自らプレゼンするのに、『タイムボンバー』に出てきたようなホログラフィーの装置を頭から出して使う。空中に3次元立体が浮く。

アンドリュウの名は、ロボティックスという会社から新しいロボットが棺のような容器に入れられて到着したとき、子供が、「アンドロイドだよ」という言葉を聞きつけて、「アンドリュウね」と言ったところから生まれる。

人間に「人間らしいもの」を対置すると、人間が異化され、普段見えない側面がみえてくる。最初は、アメリカ人の「侍従」を持ちたい願望が出ている。かつてのイギリスの貴族や金持ちのように、侍従を従えて生活することへのあこがれである。

アンドリューは、修理と工作が得意。古い蓄音機も直すし、クラシックな時計を造り、一財産作る。このへんに、手仕事へのアメリカ人の平均的願望のようなものを感じる。原作から離れて、いま、アメリカはそういう雰囲気だ。

アンドリューが、捨てるはずの蓄音機を直して、SPのアリアを聴いているシーンはなかなかいい。

この映画では、機械と人間との共生の面に重点を置き、ロボットがせっかく人間にめざめ、人間がロボットのなかに「人間的なもの」を見出していく話を、暴力や国家権力によって中断してしまうようなことをしないのは、よかった。しかし、そのため、ロボット会社の人間の応対は、いかにも（アンドリューが「人間的」な反応をするのは「欠陥」ですという一次元的反応）システムティックで、単純化され、ロボットと人間との結婚を禁じる国家の相貌も単純になった。

アンドリューは、人間とは「死すべき者・物」という自覚に至るが、当面、人は、不死への願望と欲望をほしきままにしている。最後のシーンは、老後問題の教科書的な示唆を含む。アメリカ映画は教育装置なのだ。

アンドリューに恋する「リトル・ミス」（エンベス・デビッツ）と（時代が下って）その娘の対応は、不自然ではない。しかし、いま問題なのは、自己愛の延長線上の、マシンへの偏愛であり、人間的な愛と、このような愛とが区別できなくなってきたことだ。そのような側面には、この映画は触れない。ロボットがここまでできれば、それは、人間と大差ないのだから、マシンという観念は介入の余地がなくなる。

アンドリューは、2005年から2205年まで生きる。

アンドリューは、人間の系統的な成長の歴史を、個体的なレベルでたどり、経験する。だから、この映画は、人間が隷属から自由を獲得し、それから存在の意味を考えるプロセスを描くことになる。ロボットでなくても、アメリカ映画には、そういう目覚めとそれにもとづいた決断と行動を描くのが好きだが、そういうのを見るのは、すがすがしい気持ちにさせられる。

自分と同じNDR114に会いたいと、何年もかけてアメリカ中を旅し、最後にサンフランシスコで自分の「特異性」めざめたダンスのうまい女性ロボットに会う。これで終わりかなと思ったら、これは、アンドロイド工房のようなどころで働いていて、それが縁でアンドリューは、ロボットからアンドロイド、さらには、人間と共有されはじめる臓器をもった「生き物」に発展する。そして、「リトル・ミス」の娘と生涯を送る。

2000年03月15日（1）

フルスタリョフ、車を！ (Krustaloev, machiny./1998/Aleksei Yurievich Gherman) 6アレクセイ・Y・ゲルマン)

モノクロの非情に特異な画面。音は、「自然」音だが、きんきんしている。チャンネルの少ない録音のせいもあるが、それが画面に合ってもいる。登場人物

たちは、いつもきまじめにじやれあい、なぐりあい、物は突然落ち、蓋を開け、転がる。すべてがカオス的。サーカス的と言ってもいい。チャプリンのな身ぶり。

医者の主人公クレンスキーは、権威的にいばりちらしているが、誰も尊敬していない点で、道化である。が、道化として描かないところがおもしろい。スターリンの時代というには、こういう感じだったと言いたいかのようだ。人と人との関係がメカニカルになってしまふ。が、それは、常識的に批判される「機械的」というのはちがう。みな、ばかばかしいのだが、自分を機械にして、自分でうんざりしている感じ。

もともと、「メカニカル」といっても、登場する空間はすべて、うさんくさい病院の浴室や通路や自宅の（やたら同居人のような人物のいる）空間で、それから自体は非常に身体的だ。うごきがメカニカルなだけ。それは、スラプスティックと言い換えた方がよいかもしれない。

中盤まで、このメカニカルなカオスを見ているうちに、眠くなった。が、クレンスキーが、拉致され、トラックのなかで男たちに強姦されるシーンで眠気が覚めた。急に室が変わった感じだった。

一旦入れられた収容所から急に（それが唐突な映像）出されて、知らずに瀕死の患者（実はスターリン）を見させられる。そこは、決して豪華な感じのしない病室。ついている医者は、患者の臭いに辟易している。クレンスキーは、たろんだ醜悪な患者の腹をうず巻き状に撫で回し、押す。ガスが出る。風刺的には描かないだけ、非常に風刺的である。病室のシーンも、この映画は、臭いを感じさせる。

最後は、貨車に乗って、クレンスキーと収容所の仲間たちが、祝宴をあげながら町へ向かうシーン。クレンスキーは、大きなバネを手に曲芸の真似事をやる。まるで、これからサーカスで働くかのように。

（映画美学校）

2000年03月15日（2）

川の流れるように (Kawa no nagare no youni/2000/Yasushi Akimoto)

（秋元康）

もうちよつとマシな出来を期待したが、お粗末な映画だった。とにかく、役者の選択をまちがえている。森光子に「作家」を演らせるのは無理だし、田中邦衛、谷啓、いかりやちよう介、久我美子、菅井きん、滝沢秀明、さらには、政治家役で青島幸男を出しているのだから、演技の焦点がぼけ、総花的になってしまふことは最初からわかっている。

秋元康は、明らかに、森を身空ひばりに見立てている。確かに（眉毛のメイキヤップのかげんもあるのだが）二人は似ていなくもない。部屋に置いてある

「森」の若いときの写真は、たぶん、身空ひばりを使っているような気がする。

森光子は、基本的に「芸人」である。しかもその芸はメロというワンパターンである。この映画でも、森は、まるで慢性結膜炎のように、始終うるんだ目を

して登場するが、それは、観客を涙に巻き込もうという大衆芸人劇手管のように思える（本当に慢性結膜炎だったりして）。

ガンで余命いくばくもない作家が、残された命を病院ではなく、かつての故郷で凄そうと川奈の湊にやつてくる。そこでは、老人たちは、診療所の待合室で毎日暇をつぶしている。彼女の父は、実は、この港の網元だったが、嵐の晩に船を出し、漁師たちを死に追いやった。幼い彼女は、母とともに追われるようにしてこの町を出たということがやがてわかる。

死に方、老後、家族、親子・・・いま「受け」するテーマをちやらばらせてはいるが、この程度ではどうにもならない。

みな、ひと癖ある役者なのだが、それが活かされない。柄元明もちよい役の出版社の編集長役で出ているのだが、彼が、（行方がわからないくて原稿がもらえないという部下に）「原稿なんてもんは、もうもんじゃなくて、取ってくるもんだ」とどなるシーンがあった。わたしも同感だが、でもね、秋元さん、そういう時代はおわりつつあるんです。

森の「思いでの品」とかいいう8ミリカメラが登場する。映画の最後は、これを使って森が残すメッセージで締める。が、彼女の川奈で出来た友人たちが森を偲んで見るという設定のシーンで、セッティングのとき見える8ミル映画のリールは、せいぜい3ー6分程度のサイズである。ところが、映画は、延々と森の独演を流す。しかも、画面を荒らすわけでもなく鮮明な映画の画面。これなら何も8ミルフィルムで撮ったという設定はいらない。

（東宝試写室）

2000年03月16日

ザ・ビーチ (The Beach/2000/Danny Boyle) (ダニー・ボイル)

静寂のなかにかすかに「自然音」がきこえてくるシーンから始り、ディカプリオのナレーション、速いショットによる彼のバックグラウンドの紹介、キマっている音楽。出来のいいイントロだ。

海と岩の見える背景に稲妻が走る美しいシーン。通常の意味で、また西欧人が「美しい」と思うような事例を沢山出す。映像自体には、そういう二重の意味があるのだが、製作技術的には、そういう「美しい」映像を出せる手並みは見事。ルドワイヤンが、星の写真を撮っていて、ファインダーをのぞかせてもらったディカプリオが、ロマンティックな台詞を語る。すると、「それは、アメリカ人がフランス女をくどく決まり文句ね」とあっさりつぶす。すると、Dは、「ばれたか」と悪びれない。この辺の感じは、製作者の側に全体を見る覚めた視点が、あることを示唆する。

図式化の単純さを感じさせない、いわば文化人類学的区分といったレベルの「アメリカ人」と「フランス人」との違いが、随所に描かれる。島に3人で泳いで渡るとき、ルドワイヨンが溺れたふりをする。あとでディカプリオは、「ヨーロッパ式ジョークは嫌いだ」と怒る。「モリエールを知ってるだろう」と言われ、
「そんなの知るか」と答える。本当に知らないという設定か？

カーライルは、口癖のように「おれたちは、junky Charlieだ」と自嘲する。イギリスの俗語で、Charlieとは、「バカ者」のこと。

ディカプリオを「ふつうの」若者の役で使っているところが見識である。見る前は、（わたしはディカプリオを買っていないので）相当ハリウッド・ライクな映画を予想したが、そうではなかった。60年代を意識しながら90年代を見ているなかなかのしっかりした視点を感じた。

デカプリオが、ちよろつとしたウソをつくのが面白いと思った。地図のことが一つ、もうひとつは、町に買いだしに出て、ティルダ・スウィントンにセックスを強要されて、寝てしまうのだが、「楽園」に帰ってから、ルドワイヤンにちよろつとウソをつく。そのちよろつとしたところ。

アメリカ人がタイに行き、イギリス人（ロバート・カーライル）、フランス人のカップル（ギョーム・カネ、ヴィルジニー・ルドワイヤン）と出会い、秘境の楽園に行くというおおかなプロットを聞くと、ああ、西洋人のアジア崇拜と秘境願望の映画だと思う。ところが、これは、そうではない。そういうものがないに虚しいものか、西欧人がいかにそういう方向に走りやすいかを鋭くとらえ、さらに、60年代的な「融溶集団」（サルトル）が、その内にいかに非情な論理と暴力を秘めているかを暴く。

たぶん、監督のダニー・ボイルのなかには、ヒッピー、コミュニケーション、ベトナム戦争の60年代に美化されたことをもう一度、ミクロな視点と素材から、決して明示的なやりかたをとらずにたどってみたいという気持ちもあったはずだ。

Dらが発見した「楽園」コミュニケーションは、自給自足をしているようにみえるが、ときどき買い出しをしている。メンバーは、世界中から集まっているが、すべてキリスト教徒である。リーダーは女性（ティルダ・スウィントン）で、彼女は、結局、メンバー一人一人よりも、「楽園」という場の存続のためであれば、メンバーを犠牲にしたり、処刑することも辞さない人間であることを自己暴露する。

外部からの侵入者を監視することを命じられたDが、武装した現地人の目を逃れながら森に潜伏するとき見せる挙動は、アメリカ人がベトナム戦争のときにゲリラ戦を学習しているときのような雰囲気。ただし、その画面がゲームの画面とダブる。Dは、ゲーム気分でゲリラ戦をやっている雰囲気。これは、Dにとって、闘いとは、そういうものなのだという示唆。

サメに食われた仲間が死に、土に埋めシーンで、追悼の音楽をギターで引く男がいるが、その曲は、ボブ・マリーのRedemption Songかなんかだった。つまり60年代風なのである。

身も蓋もない言い方をすれば、Dは、デジタル文化を逃れてモロ身体的な環境に身を置いてみたが、そこには「楽園」はなく、ふたたびデジタル文化圏にもどっていくという体裁。だから、最後は、コンピュータがずらりと並ぶスペースのシーンとなる。その1台にログインする、Parallel Worldへ、Love, フランソワーズ」というサインの入った写真（「楽園」の浜辺で、キシミのなかったつかの間のときにみなで撮った写真）が出てくる。Parallel Worldへは、むしろ

ん、平行処理世界、コンピュータの世界である。
(FOX試写室)

2000年03月21日

ボーン・コレクター (The Bone Collector/1999/Phillip Noyce) (フイリップ・ノイス)

上映開始後5分ぐらいしてジイさんが隣の空席に飛び込んできた。それはいいとして、それからメモをガサガサゴソゴソ。おまけにペンライトをつけてメモし、そして10分ごとに大声で咳ばらい。プロなんだろうが、いいかげん映画の見方をおぼえてくれよ。

タイトルから、もっとキワモノ的な作品を予想したが、あの『ニュースフロント』のノイスがそんな映画を撮るわけもなかった。非常に理知的でかつセンシユアルな出来。役者も端役までスキがない。だから、脊髓麻痺のデンゼル・ワシントンを献身的に看護する演技で感銘を与える、決して端役とは言えないクイーン・ラティファが、殺人鬼に殺されてしまうのは、残念だった——アメリカ映画のパターンとして。

いま、アメリカ映画は、いわば《新古典主義》とでも言いうる傾向が出てきているのではないだろうか？ 粉飾するにせよ、フィクションであれ、古い時代の素材を使ったり、古い時代に設定したりするのが流行りはじめているように思う。この映画では、ネイヴィ・ストリートの最初の地下鉄駅や20世紀初頭に出たことになっている The Born Collector という本 (体裁や版型にも気をくばっている) とか、ある種《擬古文》調のスタイル。

その一方で、この映画は、事故で脊髄をやられたデンゼル・ワシントンが、コンピュータの先端技術 (ただし、すべていま現在利用可能なもの——この映画では技術的なインチキはほとんどない) を駆使して、捜査活動が続けている。テレビ、電話、画像のスキヤニングなどを (唯一動く) 人差し指1本と音声認識で操作できるようにしている。

わたしは、いつも悟ったような、あるいは聡明そうな顔をしているワシントンが好きになれなかったが、この映画では、そういう側面がよく活かされている。だから、アンジェリーナ・ジョリーが、はじめ彼にむつとし、「あなたはいつも皮肉めいた言い方ばかりする」と批判する。

融解して非情な殺しをする犯人の目的は、ワシントンをその物語の最後の犠牲者にとことだった。すべての事件が、The Born Collector という本に書かれており、そこに挿入されている木版画が、起こりつつある事件の現場そのものであるとがわかる戦慄。

最後のクレジットシーンで、ピータ・ガブリエルとケイト・ブッシュによる Don't Give Up という曲が流れ、ケイトが「誇り高く生きよ……」と歌うのだが、なんか違う感じ。

アンジェリーナ・ジョリーが、ジョン・ボイトの娘だとは知らなかった。なかなかいい俳優だ。90年代からハリウッド映画にまた女の涙がもどって来たが、ジョリーも、涙を流すのがうまい。

意外な人物が犯人なのだが、それが言う、「刑務所というところがどういうところかわかるか？ おれは、ずっとhuman toiletにされたんだ」。アメリカの刑務所では、判で押したようにみな尻を抜かれるのだろうか？ 『アメリカン・ヒストリーX』でもそういうことになっていた。

暗示は与えるが、しばらくしないとワシントンがいまどういう仕事をしているかもわからないようなノリで展開するニクイ技法。ワシントンは、犯罪学、科学操作の権威で多くの本の著者という前提。いまは、ベッドに寝たままで捜査の指示をあたえている。最初の方で、殺人現場を通報で見つけたジョリーが、現場で証拠品のボルトのそばに1ドル紙幣を置く。何だろうとおもったら、彼女は彼の犯罪捜査の本を読み、写真を撮るときは、大きさの尺度になるドル紙幣をおくことと記されていたことを忠実に守ったのだった。このことを知ったワシントンは、急速に彼女に興味をもつ。

ワシントンの看護婦を演じるクインーン・ラティファの存在感。その彼女が、あつさり殺されてしまうのは、エンターテインメントの定石からすると残念。

2000年03月23日(1)

エニイ・ギブン・サンデー (Any Given Sunday/1999/Oliver Stone) (オリバー・ストーン)

フットボールの試合シーンは、かなり圧倒的なリズムとテンポ。つまり、メディアの使い方としては、魔術的である。

好きな映画ではない。テーマがスポーツであることと、男の映画であること。女(キヤメロン・ディアス)は出てくるが、男に従うことを学ぶ。母(アン・マリー・グレット)のように。が、ディアスは、いい味出している。いかつい野郎ばかりが、すっ裸でいる競技会場の更衣室にどんどん入って行き、「ほら、立ってるよ」なんて冗談を言いながら強気な姿勢を示すディアス。

前半は、フットボール・チームが、軍隊のようなものであることを批判的に描くが、後半はそれが薄くなり、単純な意味での商売しかわからない未熟丸出しのディアスとの無理解のなかで、ひたすら仲間意識を重視するアル・パチーノが自分の意志を通し、勝つという話になっていく。

試合のあと、控え室で選手たちが全員牧師と祈りをささげるシーン、試合中に十字を切る選手などを見ると、多民族のアメリカとはいえ、こういう「国技」は、結局キリスト教(プロテストスタント)なんだなというのを思い、ストーンも、そういうシーンを批判的な意味で出しているのかなと思ったら、どうもそうではないようだ。

選手たちが、音楽をかけていい気分になっているとき、一人の選手が、「ナチの音楽なんかやめろ」と言う。ドイツのヘビメタのことだ。

オリバー自身は、ブースのなかのスポーツアナの役で出ている。葉巻をくわえながらコンピュータに原稿を叩き込んでいるのは、『トーク・レディオ』でスタジオエンジニアの役をやったジョン・C・マギンリー。

一見、チームの近代化をはかろうとする派と、古いやりかたに執着するパチーノとの確執がテーマであるかのように進むが、かならずしもそういうわけでもない。とにかく、キャメロンは、「近代化」ということを口にはするが、基本的に何も知らないからである。育ちがいいので、口先ほどドライなことも出来ない。

ジェイムズ・ウッズが、いいかげんな専属医師として出てくるが、その酷さも、別に批判的に突き放されるわけでもない。若い誠実な医師が残って、途中で消えるが、彼のやったことが深刻な結果をもたらしたわけでもない。みんな、ある意味で「いい奴」なのだ。

飛行機の席で隣り合わせたとき、パチーノが、若い選手（急遽の起用で活躍し、CMに出るくらい急に有名になった）（ジェイミー・フォックス）に、ヘッドフォンからmeler音について、「何を聴いているんだ」と訊く。「ラップ」と答えるフォックス。すると、パチーノが、「ジャズなんか聴かないのかねえ、コルトレーンとかモンクとかマイルス・デイヴィスとか」、「今度テープにとつてやる」と言うと、フォックスが、「テープは聴かない、CDだよ」と言いながら、CDプレイヤーを指差す。このシーン、新旧世代の違いを浮き彫りにしているようにいて、あまりに月並み。

スポーツの世界だとしても、パチーノをはじめ、みんなあどなりっぱなしの感じ。そして、最後にパチーノが「大演説」をぶち、みんなを一体にする。そして、勝つ。なんかパターンなのだ。

（東京国際フォーラム）

2000年03月23日（2）

イギリスから着た男 (The Limey/1999/Steven Soderbergh) (ステイ ーヴェン・ソダーバーグ)

大作ではないが、みな一癖ある役者をそろえたしゃれた一品。役者をただ役柄に適合させるのではなく、その役者の過去・経験を知っている者には、別の興味をおぼえさせるようなニクい作りをしている。『私家版』でもそうだったが、初老を迎えてテレンス・スタンプはかえって輝いてきた。今回は、黒いシャツと背広、短い髪。

テレンス・スタンプの初期作“Poor Cow”（ケン・ローチ『夜空に星のあるように』）からカラージュして、この映画の役柄のスタンプの若い時代を描写する。違和感がない。

ピーター・フォンダは功なり遂げた音楽プロデューサーを演り、『イージーライダー』の1シーンを思わせるような思い出を若い愛人に語る。「60年代ってスゴいじだったのね」と女が言うと、「うん、そう一番は66から67年かな」とフォンダ。

温厚な外見ながら、車で追いかけてきていきなりショットガンをぶっぱなす
バリー・ニューマンは、『バニシング・ポイント』でやりたかったことをやった
みたい。

『チューズ・ミー』とつながるTV女優役のレスリー・アン・ウォーレン。
この映画では、“The Clo. cannot sleep”というTV映画のポスターの中央に彼
女の顔がある。

ルイス・ガズマンは、スタンプの手伝いをするようになるが、彼は、ゲバラ
の顔をプリントしたTシャツを着ている。

すぐに殺されてしまう殺し屋は、役者名がわからないが、ちよつと目を引く。
いずれ、どこかで出てくるだろう。

娘の死を不慮の事故とは思わず、殺人者を探しにロンドンからやってきたス
タンプという設定。だが、時折フラッシュバックのように挿入される飛行機内の
シーン（映画は機内のシーンで始まり、機内のシーンで終わる）は、彼がロスでや
ることになる出来事のすべてが、彼の機内での空想であつてもよい——そういう
可能性もあるということを示唆する。ソダーバークらしく、カフカの手法をし
のびこませている。最初に出てくる機内のシーンと最後のとが、同じ機内を使っ
ているかどうかをチェックしてみるといいだろう。わたしは、見過ごした。

ロスからタクシーで市内のホテルに着いたスタンプがスーツケースを開ける
と、オールドスパイスの瓶（アフターシェイブ？）が出てくる。

ドラマの核として、獄中生活をくり返している父親に、幼い娘が「そんなこ
とをすると警察に電話するわよ」と受話器を取るのがひとつのパターン（父親へ
の愛も含む）になっているという回想が出てくる。それが、父と同世代の男（ピ
ーター・フォンダ）の恋人となった彼女が、くりかえされるのだが、フォンダに
は、彼女の精神的傷痕を知るよしもなく、動転する——ということがわかる。こ
の辺の複雑さが面白い。父と娘、父歳の恋人と女。

山に張り出して建っているフォンダの豪邸のパーティに忍び込んだスタン
プとガズマン。ガズマンが、「この家は何の上に建っているんだ！」と言
うと、スタンプが、「trustの上にさ」と言う。trustには、信用と信託・信用貸
等の意味がかけられている。

フォンダの家に飾られているさまざまな体位のセックス土偶。

「昔は（金の）再分配に関心があつたが、いまは満足感を満たすことに関心
がある」とは、スタンプの台詞。

2000年03月24日（1）

マイ・ハート・マイ・ラブ (Playing by Heart/1998/Willard
Carroll) (ウィラード・キャロル)

構造は、アルトマン的な——平行的にプロットを進行させて最後に合わせる
——やり方であることがすぐに予想できるが、会話がそれぞれ気がきいているの

で楽しめる。こういうドラマは、作中の男女関係を友人や我が身に牽強附会して
みるのがいいのだ。

冒頭、“Intermedia”という表示が出て、アンジェリーナ・ジョリーの顔がア
ップで出る。あたかもモノログのように見えるが、相手がいることがわかる。
このシーンは、ドラマの後半で出てくるシーンの一部。なぜ、これをトップでち
らりと見せるのかは、よくわからない。

後の方まで、アンジェリーナ・ジョリー、アデリン・ストウ、ジリアン・
アンダーソン、エレン・バースティンが、すべて、ショーン・コネリー／ジ
ーナ・ローランズ夫妻の娘たちであることはわかりにくく演出されている。この一
家のジャーゴンは、“angry-bell”（おこりんぼ）。

ストウの夫（デニス・クエイド）は、バーでやたら声をかけたり、悩みを打
ち明けたりする多重人格的なオーバージェスチャーで登場するが、その謎がやが
てはつきりする。むろん、この夫婦もうまくいっていない。ストウは、牧師（ア
ンソニー・エドワーズ）と不倫している。

アンジェリーナは、はすっぱな感じの女。クラブの電話で男を毒舌でこき下
ろす。そこに、自分のまわりに見えない膜をはっている感じのもの静かでニヒル
な美青年（ラアン・フィリップ）。彼女は、猛アタック。最初全く関心がないよ
うに見えた彼が、次第に近づいてくる。が、やがて彼が、距離を置こうとしてい
るかがわかる。

AIDSもこの映画の太い糸になっている。エレン・バースティンの息子
（ジェイ・モア）は、ゲイで、死の床にある。ジェイの演技は見事だが、ただ
そういう患者を演じているだけになっているのは、演出の興行きのなさ。

ジュリアン・アンダーソンは、知らずに人の気にさわることをいつてしまう
ような女。その相手がジョン・スチアート。大きな犬を飼っている。

この家族は、ユダヤ系のような雰囲気もあるが、最後にショーン・コネリー
／ジーナ・ローランズ夫妻の結婚40周年記念パーティーをやるとき、牧師が仕切
るので、ワスプである。

ジーナは、コネリーの昔の女のことを責める。「愛していたからこそ寝なか
った」と言うに至って、険悪な雰囲気。が、最後は、ジーナが、「あなたは、わ
たしの心のテナント (tenant of my heart)」と言う。
(ギャガ試写室)

2000年03月24日 (2)

スペース・トラベラーズ (Space Travelers/2000/Katsuyuki
Motohiro) (本広克行)

「あなたは、いま何をしていますか？」という問い。これは、日本の今が、
個人を孤立させ、生きがいを見失わせるといった暗黙の同意がある。これが、
まずウザったい。そして、英語の歌。すぐに終わるからいいが。

銀行強盗をやるうというわけで3人（金城武・安藤政信・池内博之）が車に乗っているスペース、銀行のなかに入ったスペース、騒ぎになって警察が集まった外部のスペース——これら3つのスペースの質は、緊張感をたなければならぬはずだが、それが弱く、緊張なしに3ついつしよにつながっている感じがする。外部では、けっこうものものしい雰囲気を作ろうとし、それだけ金もかけているが、一向にその努力はむくわれぬ。そのため、最後に池内が撃たれ、金城が悲嘆に暮れても、全く絵空事に見える。

そういう外部／内部の緊張感は捨てて、最初からアニメ的な内的世界にこもってしまったほうがよかったのではないか？ 「現実」「火現実」の敷居を飛び越えて、銀行員・強盗・警察・人質がよつどもえになって、こっけいなユートピア物語をつくる方が柄にあっているように思える。

アニメの世界に入り込んでいる若者と、それがわからない大人という設定。しかし、そういうのは、紋切り型の目ではないか？

ブロックに分けると、事件に距離を置く濱田雅功（ずっとダクトのなか）、金庫に戸閉めになる大杉漣とガッツ石松、パーテイルームにいる行員の女性たち、それに、「スペース・トラベラーズ」となる面々（3人組と一匹狼の渡辺謙と行員たち）、それから外部の警察。そのなかで唯一、「何かやった」という感じを持てたのは、「スペース・トラベラーズ」のブロック。が、アニメの世界は、そんなに人をハッピーにさせるか？ ただ、現実に入らないための避難所ではないのか？

強盗と警察Ⅱこじ開ける、金庫Ⅱ閉ざす。閉ざされた世界内での解放。

最後のシーンで、事件後のクリスマス夜の夜、本屋の「介護」などの本がある棚の前にいる深津絵里。新しいアニメの予告がテレビの画面に映る。

『明日に向かって撃て！』を気取ったシーン。アニメ／ゲーム時代の『明日に向かって撃て！』のつもりだったのかな？

（東映試写室）

2000年03月27日

ハピネス (Happiness/1998/Todd Solondz) (トッド・ソロンズ)

うらぶれたバイオリンの音、最初アップで出しておき、そのしゃべりがあたかもモノローグのように見せておいてカメラを引くと、そこに相手がいる・・・といったスタイルが、この映画のおかしさを示唆する。正攻法で撮りながら、決してあたりまえではない。ユニークである。

先日会った高崎さんも言っていたが、たしかに、構造は『マイ・ハート・マイラブ』と似ている。ファミリィがみなセックスや関係のトラブルで悩んでいるのも同じ。が、あちらが、ある種ドラマのための悩み（終盤で解決する）であるのに対して、こちらは、そう簡単ではない。

冒頭、ジェーン・アダムスとジョーン・ロヴィッツがレストランでデートをしているが、明日が命の分かれ目であるかのようなしめっぽさ。しかし、そのうち、

男が、急に女に向かって呪いの言葉をたたきつけ、直前にわたした「別れ」のプレゼントを奪い返す。ここで、男に持てないことを印象づけたジェーンは、以後、その役割を引き継ぐ。彼女の弾き語り、*“Happiness, where are you?”*

この映画では、タイトルとはうらはらに、「しあわせ」な男も女もない。子供も、をれぞれに悩みをかかえている。ジェーンの姉（シンシア・ステイブンソン）の長男（ジャスティン・エルヴィン）は、マスターベーションしても射精できないというので悩んでいる。シンシアは、いつも「しあわせ」そうだが、最後に、ショックを受ける。その夫（ディラン・ベーカー）は、精神分析医だが、先輩の医師にかかっている。少年愛の志向があり、公園で銃を乱射する妄想に襲われている。

息子の悩みを聞くベイカーが、（少年愛志向であることがわかるにつれて）親身になればなるほど、アブナイ感じが出るのも愉快。「ぼくの見せようか?」、*「量ってあげようか?」*（短小ではないかと悩むのに対して）。

ベイカーの患者（フィリップ・シーモア・ホフマン）は、マンシヨンの隣人（ララ・フリン・ボイル）に惚れているが、相手にされない。部屋でポルノを見てマスターベーションしたりし、ついにボイルの電話を調べて迷惑電話をかけた。作家のボイルは、やがて、体験の欠如を痛感して、この変態と実体験して、作家経験を豊かにしようと画策する。なお、ボイルは、ジェーンの姉である。

ジェーン、ララ、シンシアは、ベン・ギャザラ／ルイズ・ラッセー夫妻の娘たちである。ベンは、「一人になりたい」が口癖だが、妻を嫌っているわけでもない。ルイズは、彼の昔の女（エリザベス・アシュレー）のことを持ち出すが、それが二人をぎくしゃくさせている要因ではないことを知っている。が、彼女がしきりにそのことを言うから、夫は、仕方なく、エリザベスに再接近する。エリザベス・アシュレーは、あやしい迫力ある女をパワフルに演じている。

ホフマンが、ララに惚れているのを無視するかのように、同じ階の太女（カムリン・マンハイム）がつきまとう。一瞬彼女に惹かれそうになったとき、彼女の告白を聞いて驚愕。デブで男に愛されたいが、セックスは嫌いという女性をカムリンは、見事に演じる。

運の悪いジェーンが、知り合うロシア移民の男（ジャレッド・ハリス）は、手が早い。ジャレッドもいい演技をしている。

みんなビョウキなのに、ジョン・ウオータズのようなエキセントリシズムにならないのは、役者たちがみな達者であるからか。

射精と嘔吐にこだわるのは、トッド・ソロンズの趣味?

（映画美学校）

2000年03月29日（1）

太陽は、ぼくの瞳 (The Color of Paradise/1999/Majid Majidi) (マジッド・マジディ)

出口なしという雰囲気だが、音・プロット・役者（プロは父親を演じたホセ・イン・マージューブの1人だけ）がすぐれている。

ちよつとデ・シーカの『自転車泥棒』の雰囲気似ている。父親の雰囲気のためか。『自転車泥棒』は、イタリアの「ネオ・リアリスモ」の傑作と言われたが、わたしは、これは、「リアリズム」というよりもメロドラマだと思う。何も罪のない素晴らしい親子が、唯一の財産ともいえる自転車を奪われる。それを探す親子。悲しい。メロドラマとしては第1級だと思う。しかし、観客としてそういう「現実」をつきつけられても、どうにもならないのだ。劇場で暴動でも起こせというのか？ だから、観客は、どこへの持つていきよのない怒りをいだきながら、劇場を去ることになる。

この映画にも似たようなところがある。父は、子供のときすでに父親はいなかった。母を助けながら育ち、結婚したが、妻は死ぬ。残された子供は盲目のハンデを負っている。息子を故郷から遠く離れた盲人特殊学校に入れ、働いている父。再婚の話が進んでおり、献金や貢ぎ物もした。が、折りしも、息子の学校は休みに入り、子供たちは帰省する。仕方なく、父は、息子を故郷に連れてくる。再婚はとんとん拍子で進み、新妻が家に来るので、父は、息子を大工（盲目だが、一人でやっている）の弟子にする。だが、孫を不憫に思う祖母（父の母親）は父親の処置を避難し、家を出、雨に濡れて病気になる。あつけない死。新妻の親たちは、不吉だとして娘を家に連れ戻す。とにかく、この父親はついていない。「この息子がいなかったら」という思いが罰せられるというテーマがあるのだが、息子を馬の背に乗せて橋を渡っていると、橋が崩れて、子供は九流に飲まれる。一瞬、迷いながら、結局は、助けようと川に飛び込む父。この急流は半端ではないのに、マージューブは本当に飛び込み、岩にぶつかりながら下流に流されていく。こいつは、凄い。とにかく、こんな不幸な親子はない。

イスラムには、考えること自体が罪であるという発想があるのだろうか？ この映画では、音が非常に繊細に扱われており、息子モハマドは、きつつきの声を点字になぞらえたりするが、父親の方は、くり返し、悪魔の笑い声のような音を聞く。息子を邪魔にすることをそそのかし、息子を捨てられないのをあざ笑うかのような声。結局、この意識が、彼を不幸に追い込んで行くというのが、この映画の基本線。

不幸を不幸として描くドラマを見ると、わたしは、メロだなあと思ってしまふのだが、この映画には、メロを越えた要素がたくさんある。音の映画として、この映画はすぐれているし、モハマドが、触るものをことごとく点字に置き換えるのも面白い。

映画の冒頭、一斉にコンピュータのキーボードを叩くような音が聞える。それは、盲学校で子供たちが、点字を打っている音であり、要するに筆記している音なのだ。きつつきのくちばしの音は、これと類縁関係を持つ。モハマドは、きつつきの音を点字の音に翻訳して、意味をあたがう。川の浅瀬に手を入れ、砂利に触り、その位置関係を点字に当てはめ、意味を読む。稲の穂を一つ一つまさぐり、読む。彼にとつては、世界は点字なのだ。これは、メディア論的にも、非常にユニークなアプローチだと思う。

祖母を演じるエルハム・シャリファイも、実にいい笑顔をしている姉妹たちも、映画初出演だという。演技とはなんだろう？
(ヘラルド試写室)

2000年03月29日(2)

ぼくは歩いてゆく (Don/1998/Abolfazi Jalili) (アボルファズル・ジャリリ)

生真面目な映画だが、眠かった。映像も一本調子だが、特に音が単調で、声も、おいかぶさるように詰問調なのがわざわざいすのではないか？ 前の席の人は、後半から映画が終わるまで熟睡していた。

この種のドキュメンタリー的な映画は、カメラがそこにあることによって、普段とは異なる視点や場を作り出すという効果がある。それは、この映画ではどの程度あるのか？ 戸籍や身分証明書がないと何もことが運ばない官僚主義的な側面は、確かにあらわになっている。

日本のアニメ(台詞はアラビア語)がテレビに映っているショット。

文書としての証明を要求する制度的環境にもかかわらず、少年は自分の不幸を氣にかけていないかに見える。しかし、それは、彼が幼いからであって、そのことが、かえって、哀れみを起こさせる。が、「無知」なる者の眼から「現実」を描くというのは、結局メロシカ生まないとわたしは思う。「現実」は、その「すれっからし」やそれを斜めに見ている者から描いてこそ、その実相を露呈させる。

(映画美学校)

2000年03月30日(1)

ステイグマータ／聖痕 (Stigmata/1999/Rupert Wainwright) (ルパー・ウェインライト)

プレスでは聖痕現象のオカルト的な面しか書いてないが、映画自体は、明確なヴァチカン批判。法皇(ジョンサン・プライス)がやっていることは、明らかに犯罪だが、ここまで描いて、アメリカでは妨害を受けないのかね。1945年に発見された新福音書には、神と人間との直接関係が重要で、建物やモニュメントは問題ではないと書かれている。ヴァチカンは、これを異端としてしりぞけている。このことを、バチカンから派遣された調査員にして神父(ガブリエル・バーン)の目を通して描く。

聖痕は、キリストがそのことを伝えるために現れるという。発端は、ブラジルのベロキント。目から涙を流すマリア像。そこで買ったロザリオを送られたピッツバーグの一ヘアドレッサーの女性フランキー(パトリシア・アークエット)が、それに触った日からおかしくなる。幻覚と本当の傷が体に現われる。地下鉄のなかで彼女が起す幻覚は、ピッツバーグのような都市が潜在させている都市の

パラノイア表現としても面白い。この光景を目撃した神父がバチカンに報告し、バーンがピッツバーグにやってくる。

フランキーと神父との関係は、セックスを越えた性的愛情関係である。フランキーは、厚高の靴をはいたはすっぱな女性。神父との対照が面白い。

キリスト教の基本的なシンボリズムを知っていれば、もっと面白く見れるのだろう。フランキーが最初に聖痕をうがたれるとき、バスタブでリラックスして入浴していると、突如ハトが現われ、羽根下毛がおちる。その瞬間、キリストが釘打たれる状況の再現であるかのように、彼女の手穴が開く。ハトと羽根毛との関係は？入浴とは？彼女は、キリストの時代のアラム語をしゃべり、書くようになる。

(UIP)

2000年03月30日(2)

フリーズ・ミー (Freeze me/2000/Takashi Ishii) (石井隆)

東北出身の女、レイプ。ビデオに撮られて脅される。古い設定だが、その後の展開にはブラックユーモアがある。

ビデオを公開すると脅されたからといっても、井上晴美が、脅し、泊まり込んでいる男が警察に引き渡さないのは、彼女がそういうことを望んだからと解するしかない。発想としては面白いが、狭いアパートに大型冷蔵庫を3台も持ち込み、窓も開けずに死体を詰め込んで動かしたら、どうなるか？暑くて、臭くてたまらないだろう。そういう「現実」感は無視しているので、話は抽象化する。つまり寓意だ。これは、日本のファミリーの寓意的形象なのだ、と。男は、みな「フリーズド」されている。「フリーズド」された関係においてしかつきあえない。

不十分ながら、女が逃げられない環境が作られていることを示唆するシーンはある。井上にたかりに東北から来た男の一人が、昔レイプしたときに撮ったビデオのプリントアウトをアパート中に配る。女は恥ずかしさのあまり、逃げ出せないという設定。こういうイジメ方のとらえ方はおもしろい。もっと、イジメの現象学に徹したらよかったのに。

この映画は、殺しのシーン(とりわけ、井上が、北村一輝をバスタブのなかで殺すシーン)が、それぞれ凝った撮り方をしている。

(KSS)

2000年04月03日

ナインス・ゲート (The Ninth Gate/1999/Roman Polanski) (ロマン・ポランスキー)

場内が暗くなってから、パチッパチッという音に画面への集中をそがれて、右隣を見ると、何をしているのかわからないが、指を組んでいる白髪の老人の手のあたりからそういう音がする。上映中ずっと悩まされた。後半は、左隣の「老

人臭」豊かな人のイビキ。この人、上映前にギャギャの社長が挨拶に来たから、「相当」の人なのかも。たぶん、劇場関係だろう。でも、寝てたらしようがないよな。でも、フィルムを上映する側としては、眠ったかどうかは一つの基準になる。眠れるような映画がいいのか、それとも眠ってしまうような映画だからダメとするのか。

3分の2ぐらいまでは、なかなかうまく回り回った。それまでは、オカルトとは切り離して見ることができるサスペンスだから。が、そのあと、黒魔術的な儀式が出て来てリアリティがコケた。

固いものの上でペンを走らせているような音。夢のなかへ連れ込むような暗い回廊のような空間をウォークスルーする映像のなかから、ドアをくぐるたびに出てくるクレジット。しゃれている。そのあげく、ぱっと展開する最初のシーンは、ニューヨーク。RCAビルディングが見える。

時代ものの本がづらりと並ぶ室内。老人がペンを走らせている。最初の画面の音はこれだった。(そうだとすると、あのウォークスルーの画面はこの老人の意識か?) カメラに天井からの縄。おもむろに立ち、首をくくる。このシーンを見て、ふと思ったのは、こういう死に方をした場合、当然、失禁があるはずだが、カメラが映したズボンには、そんな形跡は全くなかった、と。

わたしが「新擬古文スタイル」と呼ぶ流れ。この老人の家のように、マンハッタン的人工性のなかにある「古く」由緒あるものを映画のカギにしていくな手法。『スリーピー・ホロウ』でも『ボーン・コレクター』でも使われた。この作品は、スペイン・フランス合作だが、ポランスキーあたりになると、最近の商業映画の動向をちゃんと読んでいるようだ。

問題になるのが17世紀の稀覯本だが、ジョニー・デップがそれをどこにでも持ち歩き、それを開いたページの真上でパッとタバコに火をつけたり、ワイングラスをかざしたりするのが、ひどく気になった。そういう本を扱うプロがそんなぞんざいなことをするだろうか? 眼鏡をかけ、ヒゲをはやしても、デップはデップ。アメリカン・ボーイだ。

そういう場所に事欠かないということなのか、(当然CGI処理をしているから)構想力の成果なのか、ヨーロッパ的な空間を見せるという点では、やはりポランスキーはヨーロッパ人の面目躍如。

謎の助っ徒で出てくるエマニュエル・セイナーがいい。足蹴りなんかで敵をノシてしまうところなんかほれぼれする。が、こいつが、終わりの方でデップとやってしまうのはいただけない。そういう関係にはならない方がよかった。

図版にさりげなく描かれた「JC F」は、「ルシファー」(「悪魔」)の略だというが、「AT」の方は何だろうか?
(徳間ホール)

2000年05月31日

ひかりのまち (Wonderland/1999/Mic" hael Winterbottom) (マイケル・ウインターボトム)

『マイ・ハート・マイラブ』や『ハピネス』のように、最初ばらばらに描写していった、最後に一堂に会させるという形式だが、「呉越同舟」といったパターンで会わせることが目的ではない。最初から、親戚関係にある3姉妹とその周辺の人々を描き、彼や彼女らが最後にクロスすることがあったという作り。ここには、ウインターボトムの家族観が出ている。家族とは、偶然の出会いを保証したようなもの。

モリー・パーカーの夫(ジョン・シム)が『イレイザー・ヘッド』のヴィデオを買って来るシーンがある。なぜ、『イレイザー・ヘッド』なのか？モリーが妊娠しているからか？

ロンドンの街を動的に撮っているのがいい。こういう街には、映画のような出会いが起きえる。ちよっぴり淋しいが、時には偶然の劇的な出会いがある。

「赤 金曜日」、「青 土曜日」、「赤 日曜」というようなテロップが出るが、たしか、「緑」は出なかった。3原色ではなくて、2原色の街？

具体的な街を「描く」というよりも、それ自身に語らせること。16ミリの手持ちカメラでの実写(エキストラなし)は、効果的。

街がファミリーを作る？ そうでない街もある。ロンドンには、以前は、人を孤立させる街だった。人々をファミリーアルにする街への変貌？

(映画美学校)

2000年04月04日(1)

ショウ・ミー・ラブ (Facking Amal/1998/Lukas Moodysson) (ルーカス・ムーディソン)

内向的な少女アグネス(レベッカ・リビエベリ)がひそかにクラスの同性に愛情をいただき、それが裏切られたり、すれ違ったりする話はめずらしくない。がこの映画の面白さは、一方でそういう少女を主人公に置きながら、他方で、もつとはすっぱな、教養志向でなく、(世の平均的な流れに乗って)男にモテたいと願い、男らしい男に近づく少女エリン(アレクサンドラ・ダールストレム)が、次第に、前者の愛情を感じるなかで、自分のなかのレズの志向に目覚めるというプロセスを描いている点だ。

アグネスの部屋には、『スクリーム』のポスター。

冒頭、キーボードの音。荒れた画面のアップで少女の顔が出る。コンピュータに日記を書いている。あるクラスメートへの愛の記述。バーンとロックが鳴って、タイトル。導入は悪くない。

引越してきたばかりで、気にして親はプレゼントを用意したり、誕生パーティにクラスメートを呼ぼうとするが、アグネスは、覚めている。父はクラスで

配るようにパーティーの招待状を作り、コピーするが、アグネスはしぶしぶ学校にもっていく。

クラスへの感じは、ひどくすさんでいる。アグネスが配った招待状も、新参者をコケにする。まあ、どこの学校もこんなものかもしれないが、イジメの雰囲気は日本とどこか共通性があるのは、オーモルという閉鎖的な環境のためだろうか？

パーティーに来ては、アグネスの部屋に入ってしまった、パソコンの日記まで読み、なかなかドアを開けないエリンたち。あげくに、あの子レズなんだと、キスしたら・・あげるとばかり、カケをして、アグネスにキスして見せる。傷つくあぐねす。この辺のイジワルな感じとプロセスはうまい。

出てくる男の子たちは、「女にはケイタイのことなんかわかんねえさ」というような台詞を言わせ、最初からバカなマッチョ存在にしておく監督。この映画は、最初から男に距離を置いている。

(映画美学校)

2000年04月05日

白い刻印 (Affliction/1997/Paul Schrader) (ポール・シュレイダー)

試写室には最低30分まえには行く。さもないと最前列のお自分の好きな席がとれない。が、映画によって、最後まで最前列の席が1つだけ空いていることがある。そして、そういう席に時間ぎりぎりに、あるいは時間が過ぎてやってきた人がぱっと座ることがある。ずるいなと思うが、空いていたのだからそれはそれでいい。しかし、そういう人はそれからが問題。今日のおっさんは、場内が暗くなりはじめから飛び込んだのだが、それから折りたたみ傘をていねいにたたみはじめた。その音が「シヤラッ」「シヤラッ」とうるさいのだ。一番まえだぜ。この映画の音は、非常に繊細だったので、ひどく妨害された。

雪の見える人けのない田舎町。ウィレム・デフォーのナレーションで始る。車のなかの父親(ニック・ノルティ)と娘。父親だけが陽気になろうとしているが、全然乗ってこない幼い娘。案の定、妻と別居して許された時間、娘と会っているシーンなのだ。娘は明らかに父を嫌っている。

ニック・ノルティは、凶暴さを内に秘めた危険な男を演じるのがうまい。彼が演じるウェイド・ホワイトハウスも、そういう人物だ。次第にわかるが、それは、暴力的な父親(ジェームズ・コバーン)の環境のもとで形づくられた。酒びたりに妻と子供に暴力をふるう夫を演じるコバーンの演技は迫力がある。

この映画は、そうした暴力の根源と宿命のようなものに観客の意識を向けさせる。わたしは、ふとウィリアム・フォークナーを思った。コバーンは、憎たらしげに、「お前にはおれと同じ血が流れている」と言うが、それは、ニックへの愛情でもある。殴り合い、殺し合うという形でしか愛情を交換できない親子。暴力とは何か？ どのみち、アメリカ社会に脈々と流れている暴力の伝統。

二人兄弟の弟を演じるウィル・デフォーの存在がやや希薄。彼は、いつも覚めた目ですべてを見ている(現に、ボストンの歴史学の教授という設定)し、こ

の映画が彼のナレーションで構成されているように、彼の目で描かれているわけだが、そういう視点の具体的形象としての彼が果たして必要であったかは疑わしい？

しかし、彼がちらりと語ったことが、兄のパラノイアを昂進させるわけだから、彼は、距離を取ることで人に暴力をふるわせているわけである。

ニック・ノルティの友人のジャック（ジム・トゥーリー）が、州の組合幹部（ショーン・マッキャン）を雪の山での狩りに案内するが、突然、その男は雪の坂道を転がり落ち、自分の銃の弾にあたつて死ぬ。その瞬間の映像を観客は見ることが、ニックは、この組合幹部を邪魔に思っていた連中によって殺されたのではないかという疑いをいだく。弟は、その推理を裏づける。観客は、自分の目を信じるならば、組合幹部の死は、事故である。この辺のあいまいな描き方がおもしろい。

（メディアボックス）

2000年04月06日

クレイジー・イングリッシュ 瘋狂英語 (Fengkuang Yingyu; Crazy English/1999/Yang Zhang) (チャン・ユアン)

このように個性的な被写体にめぐまれた場合、ドキュメンタリー映画を撮るレベルでの差異はどの程度出るのだろうか？ よほどのドジをしないかぎりこの映画は出来ただろう。その意味で、この映画は、チャン・ユアンの映画であるよりも、リー・ヤンの映画である。

リーは、英語を身体でおぼえる方法・システムを作り上げた。手を渦のように回したりするいくつかの身体運動。20の手サイン。「身体でおぼえる」。

「You」と言うときに、人差し指で相手を指すように叫ぶ。これは、youの存在を身体的に明確化する上でも効果的。

「international muscleに改善しよう」。「日本人の英語はひどい」。「国民性の改善」。「自信に満ちた中国人になろう」。

金を人生の目的にするということは、アメリカ的生活では「あたりまえ」だが、中国は、確実に、日本より早くそういう方向を浸透させるだろう。リー・ヤンは、「なんで英語をやるのかときかれたら、make moneyのためと答なやう」と言い、決断を簡潔にする。

すでに「戦略部隊」を持っているリー。そのクールな作戦とパッションイットなパフォーマンス。この映画すら、そういう計算のなかでアレンジされているはず。リーのパフォーマンスに唱和する何千人という観客を見ると、文革の頃の光景が思い出される。ファシズム的な要素を感じてしまうのだ。

新疆ウイグル自治区の女性たちは、非常に神経が細やかなように見えた。
（メディアボックス）

2000年04月07日

地上 (じつ) より何処かで (Anywhere But Here/1999/Wayne Wang)
(ウェイ・ワン)

アデル(スーザン・サランドン)のような自己中心的でナルシスティックな母親はどのように出来上がったか？

クリストファー・ラッシュの『ナルシズムの文化』で描かれた世代。そしてその娘は、彼女らとどうちがうのか？

裕福でもないのに、ベントを買ってしまう母。再婚(?)した夫がいるのに、娘(ナタリー・ポートマン)を役者にすると称してハリウッドに出てくる。しかし、だからといって猛烈なタレントママでもない。だから、娘はオーディションは受けるが、それっきりである。娘は、むしろ、大学への進学に意欲を燃やす。

「母のもとを去るのが待ち遠しい」という娘のナレーションで始るが、映画の中心は、娘から見た母親像である。

ビバリー・ヒルズへ出て来て、出会う不動産屋の女性(キャロライン・アロン)は非常に存在感がある。だから、わたしは、この女性とアデルとのあいだにもっとドラマが展開する(ひょっとしてこの女性とレズ関係になる?)かと思ったが、ただの脇役だった。

娘が、去った父に初めて電話し、失望するシーン。彼女は、ボーイフレンドへの冗談で、(広告を出したことはあまりないが)「家庭を求む」という広告を出したことはあるわ、と言う。

故郷から遊びに来た従兄のベニーとの楽しい数日、そして死。その葬儀にもどった母が弟ともめる。よくある展開。全体に、いまいち。

故郷の「あんな町」に住んでいると、毎日別の場所を夢みてばかりいることになるから、自分の好きなところに引っ越したというのがアデルの生き方だが、これは、正しい。

アデルは、ウイスクンシンのベイ・シティから出てくるが、葬儀で帰ったとき、娘の友達が、いま、ドイツ語を勉強していると言う。そういえば、このあたりはジャーマン・タウンなのかも。そして、この親子もドイツ系なのかも。

最近のアメリカ映画ではよく涙が見えるが、この映画など典型。
(FOX試写室)

2000年04月10日

顔 (Kao/1999/Junji Sakamoto) (阪本順治)

おそらく今年度最高の日本映画の1本に入るであろう作品。藤山直美の天才的演技とノリ。

藤山は、すでに存在するやや「智恵遅れ」か「内向型」の娘を再現するのではなく、父のいない家庭で(妹は家を出、ホステスをやっていて、家の連中を見

下している)孤独にミシンを踏む女が(一定の条件のなかで)とるであろう心理的反応を作りあげている。

藤山は、すでにある典型を演じるのではない。自分がある状況のなかに追いつめ、そこで必然的に生まれる身ぶり・表情を演じる。カニのような横歩き、ぱつと外に出て、電車に乗り、放浪して、気づく(観客が)と、彼女は、靴下だけで歩いている——というのが、すごく自然に感じられるのも、そのためだ。

最初の展開では、藤山が妹を殺すとは想像できない。それも、「予想外」といったおおげさな感じでなく、淡々と予想外のことを出してくるのが、面白い。藤山は、そういう急な展開を演じる天才的な感覚をもった役者だ。葬式から突如、妹殺人——そして、香典袋をわしづかみにして家を飛び出すという展開の軽快さと予想を裏切られる心地よさ。

冒頭に、「1995年1月14日」という時間が表示される。何でかなと思っっていると、それがやがて「そうか」とわかる。というよりも、これは、勘のいい奴には、阪神大震災がからむな、とわかるから、「じゃあ、それをどう料理するのか」という期待になる。

同じように、藤山が、しきりに、自分は海へ行ったこともないし、泳げないということを行い、彼女を拾ってくれたラブホテルの経営者(岸部一徳)から泳ぎを教えてもらうシーンがある。これは、絶対に決め手で使われるなという期待をかきたてる。それは、大方の予想どおりになるのだが、それが月並みだとは思わない。予想を裏切ることも演出だが、予想に込めることも演出の一つであり、双方をうまく使っている点、坂本は巧みだ。

豊川悦司のカッコマンぶり、國村隼のダサさ、大楠道代の陰のある(腕に剃刀傷)キップのよさ、中村勘九郎に行きずりの強姦魔を演じさせた着想、配役のい見事さ。

Cobaの英語のテーマソング「顔」は悪くない。

ここでは、「家庭」は終始否定される。父は女を作って家を出、母は二人の娘を育て、脳溢血で死ぬ。妹は、殺される。正子が転がり込んだラブホテルの主人は、首を吊り、すっかり馴染んだバアの女主人のヤクザの弟は、金のいざこざで殺される。列車のなかで知り合った男は、リストラの腹いせにデータを持ち逃げし、故郷に帰るが、じきに妻に逃げられる。「家庭」はどこにもない。

(メデイアボックス)

2000年04月11日

アナザヘブン (Another Heaven/2000/Joji Iida) (飯田譲治)

冒頭にヨハネ黙示録12章の言葉なんか出てくるが、こういうのは、やめた方がいい。アメリカ映画でもこういう出し方はあるが、これは、冗談みたいなもの。この映画ではそこまで枯れていない。単なる底の浅いカッコつけなのだ。

特徴的なのは、アップの映像、スプラッター・ムービー風の、残酷だと思ってもらいたいショット(ただし、劇中の人間がそろって集団で嘔吐するほどのも

のではない。それに、それほど動的なリアルさを持つてはいない。石膏で作ったかのようにステイック）、『マトリックス』だの『ターミネーター2』だの、メイジャーどころのモデルがすぐわかるCGテクニクをうまく使った効果といったところか？ 筋書きの基底は、非常に甘ったれたロマン。

謎の生命体に侵入された人間が超能力を発揮するのだが、その生命体は、その人間の脳を使いつくすと他の人間に移って行く。

アップの映像が多いので、それで破綻をきたさないためには相当の力量がないと無理。市川実和子は全然ダメだったし、警察病院医師をやった松雪泰子もダメ。その点、岡本夕紀子は見事だった。こうなると、原田芳雄や柄本明なんかの職業化した演技が全体を支配し、テレビノリの江口洋介などが漁夫之利を占める。

最初は脳味噌のシチュエ、・・・7人目は酔の物・・・と来たので、この映画は、殺人グルメで行くのかとおもったら、そういう路線は途中から消えてしまった。

作りの「甘さ」は意図的で、あとからメディアミックスで使おうという魂胆が見え見え。ま、それもいいでしょう。

（松竹試写室）

2000年04月12日

エリン・ブロコビッチ (Erin Brockovich/2000/Steven Soderbergh) (ステイブ・ソダーバーク)

これまでのソダーバークの作風とは一風違う。

完全にジュリア・ロバーツの個性と魅力で展開するワンマンショウ。ロバーツは、ふっと自分にこもってしまうような表情の演技が抜群にうまい。

ロバーツの人氣は、『ノッティング・ヒルの恋人』のような映画もあったが、その場合も、「高貴」さよりも、大衆性がポイント。この映画では、その「下品」なしやべり方が受ける。それは、エリートや特権階級に向けられるとき、ますます効果を発揮する。

ロバーツが車を運転していて眠くなったとき、恋人に電話して、「眠くなりそうだから、何かしやべり続けて」と言う。こういうケイタイの使い方もある。

物語の約束手前では、エリンは、ハイスクールしか出ていない「無教養」の女ということになっている。それが、法律事務所で勤めはじめるのは、全くの偶然というより、エリンの強引さの結果。しかし、映画で見るかぎり、エリンは、全然「無教養」ではない。相当な人物に見える。この辺、おかしいというのは、現実を知らない人。こういう人物は、けっこういるのだ。「教養」なんて、いつでもついてしまう。エリンという女性の魅力がただものではないことは、一流法律事務所から乗り込んできたハーバード出の女性弁護士が、すでにエリンが調べ上げたことをもう一度チェックしようとして、被害者宅を回るが、誰も口を開こうとしないシーンによく出ている。

エリンは、「無教養」であるがゆえに、記憶に強い。メモを見なくても、自分がインタビューした被害者の電話番号やデータをおぼえている。ハーバード出の弁護士との対決が見もの。

ちらりとだが、エリンに惹かれ、彼女の子供たちの面倒をみ、家事をやるジョージ（アロン・エックハート）は、男（主夫）の目で仕事文化を見ている。男にとつてであれ、女にとつてであれ、家事とは、不条理なもの。ジョージは、仕事に熱中して帰りが遅いエリンを助ける。が、そういう生活には、もともとハーレーで放浪するバイク野郎の彼には、無理がある。だから、どこかでこの関係は爆発する。しかし、この映画で面白いのは、ここで、家事に従属させられた妻が夫に気持ちを爆発させる逆のパターンを取らないことだ。エリンは、「だってあたしは、仕事をしたいのよ」と言つて、居直る。これは、フェミニズム後の時代の男には言えない台詞。

それにしても、アメリカの金銭至上主義には異質な文化を感じる。こういう傾向は昔からあったが、近年、それは、ますます加速しているのではないか？（ソニー試写室）

2000年04月14日（1）

映画史 第1部 (Histoire(s) Du Cinema/1998/Jean-Luc Godard) (ジヤン＝リュック・ゴダール)

「すべての歴史」／「ただ一つの歴史」／「映画だけが」／「命がけの美」の4パート。

方式的には、テレビのために作られた映像をフィルムに焼き直したものが、こうして見ると、ゴダールは、この「シリーズ」をテレビ（カナル・プリュス）のために作りながら、つねに映画を、そして映画を越えたメディアを考えていたことがわかる。いま、フランス映画社の手で「フィルム」化されたが、今後、別のメディアに移し直され、この映像のさらに新たな側面が見えてくるかもしれない。その意味でも、今回のフィルム化は、画期的なことであった。

蓮實重彦の言葉（『批評空間』より）が、パンフレットに引用されている——「20世紀が後世に誇れる何かがあるとしたら、とりあえずゴダールの『映画史』しかない」と自信をもって言える時が来ると思う」。何でこの人は、「誇る」とか「自信」とかにこだわるのだろうか？「後世に誇れる」かどうかなど、わたしはどうでもいい。そんなレベルでゴダールは、つまり「遺産」や「モニュメント」としてこの作品を作っているのではないし、たとえそうだとしても、そんなレベルで映画を問題にしているかぎり、映画は、投機やオークションの対象としての骨董品と同じである。

ゴダールの世代というのがかなり集まった。ゴダールだからというので（「巨匠」の音楽会に行くような意識で）来たと思える人もいた。一体に観客の年令が高い。夫人に手を引かれて杖をついてやっと歩いている加藤周一の姿もあった。

ゴダールの音に対する驚くべき感覚。映像のオペラ。特に、最初の部分をなす「すべての歴史」がすばらしい。オペラと化したモニタージュと引用。

タイプライターに向かうゴダール。葉巻。タイトルが打たれると、かすかに「ピッ」という音がして、連続的に打鍵するマシーンの唸り音がはじまる。それは、アクセントであり、映画・マシーン・車・時間・銃・・・と連動したメタフアーにもなる。

それ自身が「詩的」であるナレーション。ゴダールのナレーションがいかにすぐれているかは、あとで登場するジャン・ピエール・ゴスやジュヌヴィエーブ・パスキエのしゃべりとくらべれば、すぐわかる。

「映画とは女と銃なり」という語り。この作品でのゴダールのナレーションは、たぶん、すべて引用である。「暗闇こそが光」。「これは、ビデオではない、未完としての映画である」という語りは、先述のわたしの考えを確証する。

ナチズムへのこだわりは、一貫している。ヒトラーと映画。50年代のハリウッドのラブ・ロマンス映画は、ナチの殺伐たる行為のおかげで輝くことができた。

「ただ一つの歴史」のなかでは、映画の「大きな物語は、セックスと死だ」と言われる。女・銃・セックス・死。

「映画は、情報産業でも娯楽産業でもなく、むしろ、化粧（コスメティック）産業だ」。「映画は、技術でも芸術でもなく、記憶のトレイである」。記憶と映画。「記憶がトレイである場」。

技術的には19世紀に発明され、20世紀に決着した映画は、「写真を継承しているがゆえに、現実を移す権利と義務を負う」。「映画は、キリスト教と同様に、事実そのものではない」。「別の一つの場合が映画に当てがわれるべきである」。すなわち、「記憶がトレイである場」。

ゴダールは、映画は、技術的には、19世紀に出来たコミュニケーション形式の一つだと言う。19世紀に、~~XXX~~がロシアの収容所で投射の理論を展開していなければ、図像を壁に投射するとう方式は生まれなかった、と。「映画は投射する」。映画は引き寄せる。

「映画だけが」の章は、作りがやや甘い。「命がけの美」になって、（あのタイプの連続音もどる）密度をややとりもどす。ゴダールは、キャップをかぶり、上半身裸でタイプを打つ。

ゴダールにおける葉巻とタイプと本の意味。

「命がけの美」（これは、「究極の美」の方がよくはないか？）のなかで、「手で考える」ということを言う。そして、ハリウッド映画では、カメラが男では、腰の位置に、女では胸の位置に向けられる傾向があるとも言う。

映画史と医学史との関係。映画は「人体標本」である。「コダックの富は、（映画よりも）（X線の）感光版で築かれた」。

写真が生まれたとき、それは、モノクロではなく、カラーであることも不可能ではなかった。にもかかわらず、それがモノクロとして出たのは、当時の人々の意識のなかに、アイデンティティに対する写真の脅威があった。それを守るために、人々は、カラーを許容しなかった。

「映画は芸術でもなく、技術ですらない。それは、神秘である」。
(徳間ホール)

2000年04月14日(2)

アイアン・ジャイアント (The Iron Giant/1999/Brad Bird) (ブラッド・ビード)

一般試写会。子供と母親の組み合わせが多い。

舞台は1957年という設定。ソ連のスパイ成功の年、核戦争の危機が高まりはじめた時代ということを意識させたかったのか？

父親不在の母子家庭。これは、50年代的ではなく、いまの観客向き。

冷戦は、マシン・テクノロジー特有のもの。この技術がエスカレートしていけば、おのづから核爆発の危機が生まれる。が、別のマシンがあった——これが、アイアン・ジャイアント。

アイアン・ジャイアントは、巨大なマシンであり、鉄を常食にしているが、こころは幼児のように素直。そして、その身体のコア部分は、それぞれが自律可能であり、ばらばらになっても、すぐにもとに連合しあう。列車とぶつかって壊れた身体は、自己再生し、もと通りに組み合わせる。これは、マシン・テクノロジーを越えた、細胞や情報のリゾーム的、オートポイエーシスの機能である。つまり、アイアン・ジャイアントは、ただのマシンではないのである。

軍と政府の役人の愚直な判断で、核ミサイルのボタンが押される。それを、アイアン・ジャイアントは、身を挺して空中で破壊する。これは、個人的行為ではなく、民衆のために自分の命を犠牲にするという姿勢——これは、別にアメリカにかぎったことではないが、そもそもそういうことが不可能であり、たとえばそういうことが可能に見える状況のなかで身体を張っても、所詮は意味がないのだということが根底から認識されないことには、「国家のため」という動員や強制も続く。「民衆のため」も「国家のため」も根底の発想は同じ——抽象的な「全体」しか見ていない——である。

核ミサイルが空中で爆発したら、この映画の終わりのような「平穏」な状態ではいられない。『ディープ・インパクト』でもそうだったが、汚染のことも考慮しないのは、発想がいつも抽象的な「全体」だけだからだ。

車などのスクラップを扱いながら、同時にそれでオブジェを作っているアーティストが出てくるが、その声(ハリー・コンニク Jr.)とともに、なかなかいい感じ。

(九段会館)

2000年04月18日(1)

2番目に幸せなこと (The Next Best Thing/2000/John Schlesinger) (ジョン・シュレシンジャー)

アメリカならありえる複雑な家族関係を巧みに構築。悪くない。

アビー(マドンナ)のところから荷物をまとめて出て行く男ケヴィン(ニール・パトリック・ハリス)が、突然で(とアビーは思っている)理由がわからない(そこがアビーのうかつなところ)で、狼狽するアビーに対して、「less complicated woman」がいっぱい言う。『もつと複雑でない女』というところが面白い。

マドンナの顔を映画で見るのは久しぶり。丸さがなくなり、少し面長になった感じ。ギャルの要素が完全に抜けた。非常に成熟し、別の風格が出来た。

夫に出ていかれて狼狽するアビーが電話する相手ロバート(ルパート・エベレット)は、ゲイ。アビーは、ケビンとは、「last chance for normal life」だったのに!と嘆く。ノーマルになりたい人間は、決してノーマルではない。

一方、ゲイ友がエイズで死んで落胆したロバートは、アビーに頼る。「今晩いっしょにいて」。マティーニを飲みすぎて、2人はソファで本来しないはずのことをしてしまう。

妊娠するアビー。たちまち数年たち、アビーとロバートは、それぞれの立場を守りながら、「家庭」を作る。子供はロバートになついている。そこに登場するベン(ベンジャミン・ブラット)。アビーがやっているヨガ教室にやって来たニューヨークの投資家。ここから、アビー/ロバート/息子の「家庭」が崩れていき、息子の親権をめぐって、裁判ざたになる。

ベンとの最初のデートで行ったレストランは、気取っている。予約しないで行ったので、2時間待てと言われる。そこでベンは、「ハリソン・フォードがあとから来る」と冗談めかして言う。ところが、これが真に受けられる。このへん、ホントカネ?という感じもするが、いまのニューヨークの気取ったレストランでは「ありがち」なこと。

お互いに憎みあっているわけではないのに、裁判をしなければならないという雰囲気がよく出ている。それにしても、マドンナがこうも泣く役をやるとは。

アメリカ人は、法律によって市民権を守るが、近年、逆にそれによってがんじがらめになっている傾向がある。それは、いずれ、爆発的反動を起こすだろう。

「パパは何人もいない」、「血は人間性とは無関係」
(ブエナビスタ)

2000年04月18日(2)

リプリー (The Talented Mr. Ripley/1999/Anthony Minghella) (アンソニー・ミンゲラ)

パトシシア・ハイスミスの同じ原作にもとづく『太陽がいっぱい』の方がはるかによかったのは、主人公トム・リプリーの（マット・デイモン）の階級差がもっと鮮明だったからだ。いくら相手を造船業の富豪に仕立て上げても、階級移動が柔軟なアメリカでは、いつまでも階級格差を維持した姿勢を取り続けるのはむずかしい。マット・デイモン自身は、階級的コンプレックスを隠したキャラクターを演めるのはうまいし、それっぽい顔をしているのだが、50年代的な「暗さ」はない。

錚々たる俳優をそろえながら、これだけの出来とは驚く。後半、トム・リプリーの「犯罪」が暴露するプロセスが非常にダラダラしている。何度も終わるチャンスを失ったという感じ。

トムが父親に頼まれて息子ディッキー（ジュード・ロウ）を探しにイタリアのナポリへ行くが、この時代が1958年。この時代は、ハードバップとクル・ジャズが交錯する時代のはずだが、ディッキーに連れていかれたジャズ・クラブの雰囲気は、まるでアメリカの都市のよう。当時のナポリであんなにジャズがさかんだったのだろうか？ なお、このシーンの撮影は、ローマのカフェ・ラティノーで行なわれたという。

ある意味で、この映画も、『スリープ・ホラー』や『ボーン・コレクター』と同じような《擬古文体》(quasi-classic style)の系列に入る作品。ただ、これらの作品にくらべると、ヨーロッパを舞台にしまったために、『擬古文体』としての人工性ではなくて、作りものめいたフェイク性がでてしまった。チェット・ベーカーの声をまねるマット・デイロンのウソ臭さが象徴的。

イタリア人に同化したいディッキー。当時世界の成金だったアメリカ人は、ヨーロッパで「醜いアメリカ人」を演じた。

面白い部分がないわけではない。それは、『太陽がいっぱい』よりも、もっとゲイ的な領域に踏み込んでいるところ。相当後まで、ゲイの問題を明示しない。サンレモ・ジャズ・フェスティバルへの列車のなかで、居眠りするディッキーに身体をすり寄せたり、窓ガラスに映るディッキーの顔に自分の顔が重ね合ったのを見て、胸を高鳴らせるリプリーといった示唆的シーンはある。リプリーとディッキーの関係は、ボーイ・ボーイ的なガキの関係に見える。だが、リプリーのゲイ性は、ディッキーと沖合いに出たボートのなかで始めて明かされる。同性愛のわからないディッキーが拒否と嫌悪を示したことがきっかけで、死の争いになる。以後、急速に進展するピーター（ジャック・ダベンポート）との関係は、完全にゲイ的なものとして示される。

売れっ子のフィリップ・シーモア・ホフマンが出ているが、ただの成金的「アメリカ人」を演じているにすぎない。あつけなく殺されてしまうし。ちとものっていない感じがする。

リプリーは、何人も人を殺すが、それならチャプリンの『殺人狂時代』のようなコミカルな仕立てにすべきだった。チャプリンの作品は、原題が *Monsieur Verdoux* で、この映画と同様に「・・・氏」がつく。
(丸の内ピカデリー)

2000年04月04日(2)

サイダーハウス・ルール (The Cider House Rules/1999/Lasse Hallström) (ラッセ・ハルストレム)

ウエル・メイドのドラマ。時代は1940年代。場所は、人里はなれたところ。妊娠した女性の駆け込み寺のような孤児院。女が駆け込み、子供を生んで去っていくこともあれば、赤子を連れてくる女もいる。逆に、この子供を里子にする者もいる。そういうとき、子供たちは、人一倍いい子になって、里子される努力をする。まだ幼い子供が自分を売り込むために懸命な努力をするシーンはあわれ。選ばれて連れられたいく子供を窓に群がってながめ、うらやましがる子供たち。

時がたち、幼かったホーマー(トビー・マグワイヤー)も成人し、院長(マイケル・ケイン)を助けている。不法だが堕胎もやる院長のことを当惑ぎみに見るホーマー。

院長は、この院の仕事のためにすべてを捧げているが、人生には絶望しているようだ。暇なときには、ベッドで、麻酔のエーテルを吸って酔っている。老齢の看護婦エドナ(ジェーン・アレキサンダー)、中年のアンジェラ(キャシー・ベーカー)はともに存在感がある。アナジェラは、ときおる院長のベッドのなかにいる。

戦争帰りの兵士ウオリー(ポール・ラッド)の恋人キャンディ(シャリーズ・セロン)。マリリン・モンローっぽい化粧。二人で子供を堕ろしに来る。町の風を持って来たのか? ホーマーは、女が退院する日、一人について彼らの町へ。ウオリーの母(ケイト・ネリガン)のりんご園で働く。

りんご園は、黒人の季節労働者によって維持されている。ボスのミスター・ローズ(デルロイ・リンド)とその娘ローズ・ローズ(エリカ・バドウ)。仲間思いのミスター・ローズ。が、やがてローズ・ローズが、なんと父の子を宿していることがわかる。かつて院長に批判的だったホーマーが、院長から受けついだ技術を実践する決心をするまでの逡巡。この映画の厚みは、このあたりのよく出ている。近親相姦に対する周囲の驚きと軽蔑を描きながら、同時に、そうならざるを得なかった部分、そのことに苦しむ父、父に屈従しながら、最後に父を刺し、どこかに消える娘・・・。

ウオリーがふたたび戦地に出たあと、キャンディとホーマーが急速に近づいていくのも、二人の意志というよりも、何かにつき動かされてそうなったようなトーンで描かれる。人生は、実際、いつもそうなのだからというよりも、そういうトーンを創造したのが、この映画のユニークさだ。ドラマの時間性ではなく、日常の時間性(くり返しのうように見えながら、瑣末なレベルで更新されている)に接近すること。

ただの出来事の再現でも、ドラマティックな物語でもなく、記憶(プールされた記憶ではなく)が、記憶という機関がよびさまされるような体験をさせること。この映画は、そんな力をもっている。

ときには、法をやぶることも必要であること。この映画がキリスト教的に見えるとしても、それは、1940年代のアメリカの田舎の平均性を押さえているにすぎない。

(日本劇場)

2000年04月25日

映画史第2部 (Hisoire(s) Du Cinema/1998/Jean-Luc Godard) (ジャン・リュック・ゴダール)

「絶対の貨幣」／「新たな波」／「宇宙のコントロール」／「徴(しるし)は至る所に」の4パート。なお、「徴」は、signesだから、「記号」の含意も、むろん、ある。

「政府が気づいていないのは、欧州で少数民族が絶滅させられていること」

「映画に何が出来るか？」とは、何も出来ないということである。が、その意識をもって映画を作ることと、そうでないのとは大違いだ。映画に何かが出来ると思っっている映画は無数にある。政治的にもマーケティング的にも教育的にも。

「映画は思考の一つの方法である」とゴダールは言うが、それについて「だが、すぐ忘れられる」が、どこにかかるのかが分からなかった。思考の方法であることが忘れられるのか、思考するすぐそばから忘れるのか？

一九四二年ダニエル・ダリューらのフランス映画の「美女」たちがドイツに招かれたが、そのすぐ後の列車がアウシュビッツへ向かった——こういう言い方は、事実でなくてもよいのだ。こういう言い方することによって、物語(映画)は歴史に復讐する。まさに、記号論的に組み替えられる記号は至る所にある。

「遠近法は西洋の原罪である」とゴダールは言う。むろん、ニーチェは、「真の世界」は「遠近法的仮象」にすぎないと言っている。

マニフェストと手を結びつけるゴダール。たしかに「マニ」は「手」である。「人間の条件は、手で考えることだ」。

「壮麗な徴Ⅱ記号の飽和」

ゴダールは、言った——「わたしは時を聴く作品を作りたい」。

『映画史』のスタイルを一言で言えば、それは、映画についてのVDJ(VJ+DJ)である。映画のなかに現われる「時」、映画とともにあった「時」を「聴かせる」DJとしてゴダールはいる。ゴダールの映画が音の映画であることはすでに周知のことだが、たとえば、この第2部でも、彼のサウンド感覚はサエている。ガンと1度だけ鳴るピアノも、数十の楽器のオーケストラの一音よりまさる。(徳間ホール)

2000年04月26日(1)

最終通告 (Volmond/1998/Fredi M. Murer) (フレディ・M・ムーラー)

『山の焚き火』で驚かせたこの「巨匠」の作品はあまり日本では見れない。先日、中古ビデオ屋で彼の『H・R・ギルガーのパッサーゲン』というドキュメンタリー・ビデオを見つけた。ここでも、ムーラーのメディアへの鋭い関心がわかる。

神秘主義的なもの、社会・エコロジー的なもの、そしてラディカル・メディアへの意識が新鮮かつ強烈。

Live TV というライブで事件を追いかけるミニTV局が出てくるが、映画のなかではそのラディカル性と(新しいタイプの)商業主義とが同時に異化される。

冒頭は、水底を映していくシーン。さまざまなものが沈んでとり、パソコンらしきものも見える。それからカメラは、水上に出、目隠して水の方に歩いてくる少女エミ(マリーベレ・クーン)の姿を映す。この映画は、水中から浮上した者の眼なのだ。島の視点。

エミは、兄がいないことを母イレネ(リロ・バウアー)に告げるが、パソコンで仕事をしている彼女は相手にしない。親は多忙であり、子供はかまわれない。父親(ベネディクト・フライターグ)は、妻と別居し、ここにはいない。原発の仕事にかこつけて愛人と逢っている。

最初、原発反対活動家グループの誘拐事件ではないかと思われたが、捜査を担当した刑事ヴァッサー(ハンス・ペーターミュラー)は、データベースを調べるうちに、スイスの全域で同時期に13人の子供(みな水辺に住む家の)が失踪していることに気づく。

ミュラーは、階級やイデオロギーで人を分けるのではなく、ある次元を信じられるか、そして、いまの何を見ているかで、分けるように見える。たとえば、刑事は、釣りを愛し、猫を愛する独身。自然や神秘的な次元を信じる余裕がある。エミの父は、体制主義者であり、原発を守ることに熱心だが、彼の愛人の祖父(?)は、超資本主義者で、「電力供給の自由化で原発は自然に廃止されるよ」とまっとうな現実認識を示す。

子供にかまっていられない親が暗黙に批判され、夢、神秘、素朴・・・と一体になった子供の次元の喪失が批判されているが、単純な批判の形態をとらない。そういう次元に気づく者(刑事とイレネ)が美しく描かれ、そういう次元との出会いが劇的に描かれる。

いかさないオジサン of 風貌のヴァッサーとイレヌとが、初めてレストランでデートするとき、イレヌが両手を差し出し、ヴァッサーの両手に触れる瞬間のシーンは、神秘、欲望、自然、つまりはコミュニケーションとしての愛の表現として――さりげないシーンだが――感動的。

Live TV のスタジオに集結した親たちが、それぞれの「パフォーマンス」をして、子供たちに呼びかけ、彼や彼女たちの非を悟った瞬間、スタジオのモニター画面に、山の上に集まって祈りをささげている(?)――とにかくコンヴィヴィアリティを体験している――子供たちの姿が浮かび上がる。

手と眼。手をこすり、眼を覆うといいことが起こるかも。

【追記】ユーロスペースで公開されるに際し、劇場パンフに少し長い文章を寄稿した。合わせてご一読ください↓「テクノロジー／手／水／子供」。

（映画美学校）

2000年04月26日（2）

白いはなびる (Juha/1998/Aki Kaurismäki) (アキ・カウリスマキ)

カウリスキマは、なぜ「無声映画」を撮ったのだろうか？ 無声といっても、音楽ははいっている。売春クラブのマダムが、シャンソンを歌うシーンやユハ（サカリ・クオスマネン）が復讐の意志を固めて斧を研ぐシーンではそれぞれの音が聞える。

最初のシーンは、ユハがマルヤ（カティ・オウディネン）をサイドカーに乗せてさっそうと走るところ。町につき、そこでキャベツを売る。なけなしの金を得て、「しあわせ」な2人。素朴な生活。いかにも無声映画的映像。

そこに一人の男シュメイツカ（アンドレ・ウィルムス）が入り込んでくる。いかにも悪魔的な顔をしている。ちなみに、ユハは、純朴な顔、マルヤは、ヴァタンゴフのイーディツシュ劇のヒロインのような顔。表現主義の時代のヒロインのように、目の周りを濃く化粧している。シュメイツカは、スポーツカーが故障し、たまたま出会ったユハに修理を頼む。人のいい彼は、この男を家に連れていく。シュメイツカはマルヤに遭ったとたん、くどきはじめる。外の世界を知らないマルヤは、たちまち心が揺れてしまう。シュメイツカが去った（「今度は迎えに来る」と言い残して）あと、マルヤはどんどん変貌する。仕事がいやになり、食事も作らず（電子レンジ食をユハに与える）、ファッション雑誌を片手に化粧を濃くし、タバコをすうようになる。そしてついに、二人で寝ていたベッドの寝具の1つをはがし、別室のソファアに置き、ユハに、ここで寝てくれと言う。

無声映画には、「いかにも」の、特有の身ぶりや表情があるが、この映画でも、それを踏襲している。マルヤが目を見張るところとか、身ぶりの多くはそうだが、登場人物のキャラクターの設定も「いかにも」にしてある。

ユハは、自分で蒸溜酒を作っている。シュメイツカにふるまうが、自分の方が飲みすぎて、寝てしまう。シュメイツカは、ユハの目を盗んでついであげたグラスの酒をわきに捨てる。そして、ユハが寝込んでしまったのをいいことに、マルヤを誘惑する。

夫を捨てて、男についていったら、売春宿で働かされるはめになり、子供ま出来てしまう等々、すべて「いかにも」スタイル。

酔いから目覚めると、妻は出て行ったあとなのだが、そのときのショックを示唆するような音楽のうしろでモールス信号が聴こえる。なぜ？

最後は、ナタを研ぎ、犬を預けて、復讐の向かう。そして撃たれた身体で意志を果たすが、ゴミ捨て場に崩れる。この辺は、東映映画みたい。カウリスマキ

の無声映画への関心は、「型」への興味だった。
(ユーロスペース)

2000年05月06日

イメージフォーラム・フェスティバル2000 Cプログラム (Image Forum Festival 2000 C Program)

◎『物語以前』(2000) (鈴木志郎康)

いきなりビデオとは違った色合いの画面が出てきて、目を引く。フィルム
のフィルム性が明確に現われたオープニングのシーン。

ケイタイで話している女子学生。かたわらの男子学生が、いかげんに電話
を切れとせかす。わたしには、電話を使いたいのでせかせているように見えたが、
むしろ、女が電話をかけていること自体に男は不満らしい。

いきなりドラマ仕立てで始るので、鈴木さんの映画らしくないなと思ってい
ると、鈴木さんのナレーションが入り、「物語」という概念を概念のままあつかう
映画なのだという。そうか、冒頭から出てきた「物語」は、相対化されていたの
か。

そう言われてみると、次々と出てくる「物語」制作の実例(すべて鈴木さん
の学生の「演技」)は、微妙に位相が違う。物語らしい物語。物語作りに失敗す
る物語……。

ひとつ気になるのは、最初の「物語」。男がケイタイを貸せと言っているが、
これは非常に「物語」的である。日常的には、めったに起きないことである。
というのも、若者は、いま、みんな自分のケイタイを持っており、他人のケー
タイを横取りする必要はないからだ。つまり、これは、最も作られた「物語」であ
る。

鈴木さんの映画は、映像の位相を限りなく日常性に近づけようとする。つま
り「物語」とは反対の方向だ。

女子学生が話をしているシーンで、背景のスクリーンに、衣類を整理してい
る女性の姿が見える。ある意味で極めて日常的な映像で、その前面の「物語」制
作のプロセスと対比されている。

ふと、トリン・T・ミンハの『姓はヴェト、名はナム』を思い出した。ミン
ハは、虚構性の強度をあっただけだった、鈴木さんは、物語性の強度とその本
質を問題にしている。

どうやっても、何らかの物語性が生まれてしまう映画において、それを極限
まで排除するのは、映画そのものを壊してしまうリスクを生む。こういう危険な
テーマをかかげなければ、鈴木志郎康映画の一本として見えるはずの本作が、今
回は、「安易」で「破綻」しているように見えるのは、物語というもののパラメ
ータがすべてにからみつくからだ。これまでなら、鈴木さんの学生が卒業制作の
一貫としてやっていることをフィルムに収めても、また、過去の作品のカットを
引用しても、決して「安易」とも、「投げやり」とも見えなかったはずだが、今

回は、そう見られる恐れがある。しかし、そういうことは、鈴木さんは、十分知っているはずだから、その「心底」までさらけ出してしまった鈴木さんの勇気に驚くのだ。

◎『職業 映画監督』（我妻まや）

映画を撮れなくなってしまった福居ジョージンの日常を、この映画を撮りおえたころ「些細なことで別れてしまった」我妻が映像にしている。そこで、福居は、相だなダメ男を演じているが、その語り口や身ぶりは、いかにももの（つまりよくある「映画」のひとつま風に演出された）もの。

福居正臣（ジョージンと改名したらしい）は、以前、『Pinocchio』賞を取った直、後のころだったと思うが、スナックのようなスペースでラジオホームランがらみの送信パフォーマンスをやったとき、彼がいて、えらそうにしゃべっているのを耳にしたことがある。そんな印象がこびりついているわたしの目からすると、彼は、なかなかしたたかで、見栄っぱりであり、この映画は（我妻本人は気づかなかったとしても）、ほとんど彼の暗黙の「演出」でつくられたのではないかと思ってしまう。

映画で見るかぎり、福居はアル中であり、表情にもその感じが濃厚に出ている。少なくとも彼がここで映画について言っていることは、すべてくだらない。黒沢明を賛美する場面では、あわれさを感じた。批判なく黒沢を賛美し、自分もあなりたいなどと言ってしまうのは、もう末期症状である。しかし、こういう映画を作らせたのだから、まだ完全に枯渇しているわけではない。

エレキを弾くシーンがあるが、映画では、彼の演奏をアレンジしているのだろうか？ 聴こえるサウウンドは、なかなかよかった。

福居が言ったセリフを画面で文字にして出すのは、悪くない技法。

◎『ダンスとしてのフィルム』（1998-1999）（万城目純）

雅楽の使用はただけない。

◎『胎内朔』／『春山妙美信女』（1999）（小池照男）

観客をマインド・コントロールしようとしているかのようなショットがかなりある。

◎『De-Sign I (Flow)』（2000）（ジュリアル・ブレインズ＝風間正十・大津はつね）

例によって一時代ズレた映像処理技法を駆使したスタイル。啓蒙的だが、今回は、社会を遠く離れ、タオや気功や宇宙の世界に焦点を当てる。（パークタワーホール）

2000年06月30日

ジュブナイル（Juvenile Boys Meet the Future/2000/Takashi Ymazaki）（山崎貴）

日本の「未来もの」「科学もの」って、どうしてみな奥行きがないのだろう？ テクノロジーをばかにしているのだ。テクノロジーは、置き物やインテリアと同様の「見立て」として考えられているにすぎない。

子供たちのせりふがみなダメなのは、大人の頭のなかにある「子供」のせりふと身ぶりを少年・少女俳優たちに強制しているからだ。みな「いかにも」の言い方とリズムばかり。「・・・じゃん」とか「・・・せえ」とか・・・。

ダルマとフクロウが合体したかのような金属っぽいロボットが、独力で（ペーパートがもらった食事を食べるような雰囲気で）せっせと与えられたジャンクを使って何か（最終的に戦闘マシーンであることがわかる）を作っている。その姿は「かわいい」（試写には、出演した子供たちが来ていて、しきにそのロボットの姿を見て、「ワカイクイ」と言っていた。また、香取慎吾がふんずける「天才技術者」は、このドラマに登場する子供たちに愛されている。もし、この映画の社会的な要素を見るとしたら、このあたりだろう。つまり、こうしたロボットのなものと「人間的なもの」との同一化（人間の死には泣けないが、ロボットに機能停止には涙を流す）と、香取慎吾的なキャラクター（全然数学にもハイテクにも強よそうには見えない）が科学者や技術者を演じるという時代変化である。

ロボットが子供たちを救うために自ら光線銃のレーザーを受けて動かなくなつたとき、香取は、このロボットの背中からMDに似た一枚のディスクを抜きだし、これは、まだ存在しないディスク形式だから、いまはこのロボットをよみがえさせることは出来ない、と。そして、それから20年あまりして、科学者に成長した遠藤雄弥が、デジタルペーパーの「雑誌」（透明ファイルぐらいの厚みの表目にさまざまな映像・文字が映る。必要ならモニターにも映せる）を見ながら、叫ぶ。「ついにあのあのディスクが発売された！ テトラを生き返らせることができる！」おいおい、先端的な科学者だったら、そんなもの、商品化されるまえに自分で読み出す工夫をしないよ。

空の色や人家を俯瞰する映像の色合いはなかなか美しい撮り方をしている。

（東宝）

2000年05月11日

レインディア・ゲーム (Reindeer Games/2000/John Frankenheimer) (ジョン・フランケンハイマー)

半分ぐらいの客。だいたいこういうときは、作品に問題があることが多い。噂が流れるのだろう。先程も、階段のところで待っていたとき、前の女性がケータイで電話していて、「お客が少ないですねえどうしたんでしょう」なんてしゃべっていた。この電話を受けた人は、「レインディア・ゲームって、ウケないみたいですねえ」と誰かにしゃべるだろう。それで4、5人は見なくなる。

案の定、フランケンハイマーらしくない映画だった。大体、雪の多い地帯を舞台にするのは彼には向いていない。やはり都市でしょう。だから、最初の刑務所 (Iron Mountain Prison) のシーンは悪くなかったが、外に出たらダメになった。

もし後ろの方から見たら、2度見るとき興ざめするような映画というのは、ビデオの時代には生き残れない映画である。この映画は、2度も逆転があり、初めてだときあえるが、その話を未見者には話せないし、といって、「とにかく見てごらんよ」と言えるほどの逆転でもない。

ディテールがダメだと思う。彼の作風だと、「ほんとらしく」撮らなければならぬ。たとえば氷の張った池で氷の下に落ちた女（シャリーズ・セロン）を、ベン・アフレックが、救いに飛び込み、水中で自動小銃を連射して氷を割り、外に2人で脱出する——なんてのは、ジェイムズ・ボンドじゃあるまいし（そういう強い男の設定ではない）、全然リアリティがない。

カジノの強盗の仲間以案内人として無理矢理引き込まれたアフレックが、本物の銃を渡されず、水鉄砲を渡されていて、自分で冗談半分にそこにラム酒を入れて、元気づけに口に放射して飲んでいたのだが、それが、彼を拘束している連中の一人から殺されかかったときに、相手が点けたタバコの火に向かってラム酒をかけ、相手を火ダルマにしてしまう——というのも無理。わたしは、火吹きをやり、あの灯油の臭いに耐えかねて、あれこれ強い酒を試してみたが、ぼつと燃え上がるようなものはひとつもなかった。うんと熱すれば燃えるが、常温で放射しても火はつかない。ウォッカの特殊なものだとOKとの話もあるが、普通のはダメ。

ゲイリー・シニーズの「悪役」演技オンパレードというところだが、最後で花を持たされたわけでもなく、シニーズを活かしきつてもいない。

ひとつ興味をもったのは、この映画でも嘘つき、嘘をつくことがドラマの核心にあるということ。アフレックと同じ房にいた男（ジェイムズ・フレイン）が刑務所内の「騒乱」に巻き込まれて「殺され」る。二人は、3日後には出獄することになっていて。出獄の日、アフレックは、フレインが獄中から文通していた女が迎えに来ていて、（彼の姿がないので）「淋しげ」にたたずんでいるのを見て、フレインになりすます。この「嘘」が物語を展開の一本の糸となるのだが、その「嘘」に別の「嘘」がかぶさってくる。いずれにしても、嘘つきというキャラクターが、『ビーチ』でも『リプリー』でも、主人公になる。これは、偶然ではなく、嘘つきがファッショナブルな時代だからではないか？
（渋谷東急）

2000年05月16日（1）

アメリカン・パイ (American Pie/1999/Paul Weitz) (ポール・ウェイツ)

開映まぎわに飛び込んで来て、わたしが30分もまえに来て取った席の（たまたま空いていた）席にちゃっかり座ったおばさん。それはいいんだが、サロンのパスのような臭いを発散させていて、映画を見るのに影響する。困る。

“get-in”（ぐニス挿入）がテーマの、れつきとしたB級映画だが、これが、アメリカン・パイのようにいい味。青年期の性の悩みをずばりテーマにしている。こういうカラッとしたものは日本では決して出来ない。

この映画は、この作品に登場する若い俳優たちにとって、『セント・エルモス・ファイヤー』のような「登竜門」になるだろう。

台詞もこなれている。「そんなのスペース・シャトルじゃない、ただのセックスだ」。未経験の相手（実は、そう言う本人も童貞であることがあとで判明す

る)に「[no fucking sectionをくぐらなけりやな]。『Feel Like?』だけで「どういう感じ?」。「アメリカンパイの味だ」↓「自家製の方?」(それとも「出来あい」の方かという含み)。男を拒否するために女が、「あつしは、postmodern feminist ㊦」。友達の母親を指して、あれは「MILF」だ。これは、「Mome I Love For」の意味。「E-date」㊦は、インターネットでメールをやり取りするだけのデート。「big 0」とは、ビッグなオルガスムのこと。「joke」だと思つたら、「jerk」(アホ)ね」。

男が女の方に近づく。ハイスピードの画面にロマンティックな音楽が流れる。が、近づいた瞬間、標準のスピードにもどり、音楽もストップ。女が味気ない顔で「あんた何よ」といった表情をする。どうということのないシーンだが、おもしろい。視点を女の側に置いていることも、このシーンでわかる。男たちは笑われている。

他の同級生がビールの入った紙コップに精液を排出し、去るとそこに来た男がそのビールを飲むといった、ウンチ大好きの幼児に近い感覚がかなり描かれるが、若者とはそういうもの。

いつもかっこうよくてもてのエディ・ケイ・トーマスは、ねたまれて飲み物に下剤を混ぜ、突然便意をもよおす。トイレに近づくとき悪い仲間が女便所に案内し、知らずに大便器の方に入り、出そうとした瞬間、気になる女の子たちが入ってきてします。我慢しきれず、排出し、その噂が全学にひろまる。このシーンで、トーマスは、まず便座に敷くペーパーを探すが、容器にはストック切れになつていて使えない。すると彼は、トイレットペーパーを何枚も何枚もちぎって便座に載せる。この潔癖症の表現の細かさ。

わたしはかねがねブロウ・ジョブほど女性が自分を卑下する行為はないと思つていたが、この映画を見ていて、ふと、これは、女性がソトレート・セックスをせずに済ませる方法の一つであることなのかなと思う。

着替えをしたいという女の子を部屋に呼び、その姿をこっそりコンピュータに接続されたストリーミング(コンピュータの画面には、「Broadcast In Progre」とあるから、ストリーミングではないかもしれない)で流し、友人宅で見るといふシーンがある。画像はややきれいすぎるが、できないことではない。

この青年たちの親は、みな子に気を使っている。明らかにユダヤ系と思われる父親(ユージン・レイイ)は、息子(ジェイソン・ビッグス)が「got-in」するように、ポルノ雑誌やコンドームを買ってあたえたり、涙ぐましい協力をする。台所で(母親が作ってくれた)パイを触っているうちに欲情し、それにペニスを突き立ててしまったところを見てしまった父親は、「君が一人で食べたことにするよ」と慰める。

(ヘラルド試写室)

2000年05月16日(2)

ロスト・サン (The Lost Son/1999/Chris Menges) (クリス・メンゲス)

同じ試写室のハシゴなので、近くのスターバックスでコーヒーを買い、飲みながら散歩する。急に暑くなった。ビルの前庭にベンチがあったので、座り、ワードパッドを出してメモをとろうとしたら、周囲にいるのは、ホームレスと（リストラで職を失ったような感じの）おじさんばかりだった。

復讐ということがハリウッド映画ほど「あたりまえ」のものになっているところはないが、ヨーロッパ映画も、もはやそれへの抵抗を放棄したらしい。この英仏合作の映画では、少年の陵辱（子供を誘拐して少年愛好者に売る）が一つの大義名分になっているが、憎しみをあらわにするスタイルは、イギリスやフランスのものというよりも、アメリカの流儀だ。

誘拐され、陵辱された少年が、ダニエウ・オートウイユによって救出されたとき、オートウイユの銃弾で倒れた人身売買人の体の上に小便をするシーンがある。復讐の極み。

ナターシャ・キンスキーの夫であり、かつて警察時代にオートウイユの上司であったカルロス（チャラン・ハインズ）の顔を見ると、こいつはただものではないなという印象を受ける。これは、映画の常道だが、先が読めてつまらない。

オートウイユは、キンスキーの両親から、息子のレオン搜索をたのまれ、最終的に、メキシコでストリート・チルドレンを売春組織に「輸出」しているギャングとその手口をかぎつけて殺されたことを確認する。そのとき、母は、オートウイユに、「（ギャングを）殺してくれたのね？」と尋ね、「そうだ」と応えると、「ありがとう」と言う。なお、葬儀のシーンがあるが、ヘブライ語で祈り続ける父親がかぶっている帽子からも、彼らがユダヤ系であることが示唆される。「眼には眼を」といわけ？

冒頭と、失踪したレオンが残したビデオのトップに出てくるジャワ影絵のうな図柄は、『眠れる美女』から取られているらしい。

刑事がなかよくしている娼婦は、必ず最後には死ぬ。これは、フランス映画の定石だった。

レオンが救出したが、ショックで失語症になってしまった子供を保護している女性（カトリン・カートリッジ）は、かつてステイヴン・バーコフの『審判』に出ている。

（ヘラルド試写室）

2000年05月16日³

ミッション・トゥ・マーズ (Mission to Mars/2000/Brian De Palma)
(ブライアン・デ・パルマ)

全体として、アップが多い。カメラがさっと動くとき、デジタル特有のズレが見える。要するに、言われているほど金がかかった感じはしない。事故の起こり方、「決死」の救出、宇宙人との出会い、等々、みなどこかで見たパターン。だが、そんなことをデ・パルマが知らないはずはない。むしろ、リミックスとし

て撮ること、これまでの宇宙もの、ヴァーチャルものの集大成であることが、この映画の基本的スタイルになっている。

宇宙人（プログラムのには『アンツ』なんかの流用という感じがする）との出会い（宇宙人の目から涙の滴が落ちるのは愛嬌）で、彼女（？）が、地球上の生物の誕生から人間の出現までを1、2分間で説明するプレゼンは、わたしのように使いにくい装置でいつもプレゼンをやっている者には、うらやましい。ホログラフィーのように空中に3DのVR映像を浮かび上がらせて次々に何万年もの歴史変化を展望する。終わった瞬間、この宇宙人も消えるが、これは、本当の宇宙人は姿を見せず、ここに現われたのは、VRによって構築されたものにすぎず、本当の宇宙人の姿は隠されているという設定としても読める。

エコロジー・サービスもある。火星に取り残されたドン・チードルが生き延びるのは、火星の基地に作られた「植物園」のおかげだった。

闘うというイメージがほとんどないのがいい。この手の映画によくあるテクノロジーの空想的な使い方もほとんどない（時代設定は2020年）むしろ、テクノロジーの無力さ、計算された技術の限界、あてのなさの方が印象づけられる。それに対して、ただ、その基地に招待され、プレゼンを見せられ、そのあとゲイリー・シニーズが乗った宇宙船が火星から飛びだしていくだけのシーンだが、宇宙人の持つテクノロジーが人間のものをはるかに凌駕していることが示唆される。

シニーズは、最初から妻の先立たれたばかりという設定。ドラマのなかで、ティム・ロビンスは、妻（コニー・ニールセン）を含む他の隊員たちを救うために自らの命を犠牲にし、妻と別離。別れと出会い。出会いは、火星で一人生き延びていたドン・チードルとの出会いであり、宇宙人との出会いである。（イマジカ）

2000年05月17日

チューブ・テイルズ (Tube Tales/1999/Amy Jenkins, Steohen Hopkins, Menhaj Huda, Bob Hoskins, Ewan McGregor, Armando Iannucci, Jude Law, Gaby Delal, Charles McDougall) (ハイパー・ジェンキンズ、ステイーヴン・ホプキンス、メンハジ・フーダ、ボブ・ホプキンス、ユアン・マクレガー、アーマンド・イアヌッチ、ジュード・ロウ、ギャビー・ラデル、チャールズ・マクドウガル)

『タイム・アウト』で募集した地下鉄をテーマにした物語を9人の監督（初経験者もいる）が撮ったというが、みなイギリスらしいサビのきいた短編小説的な作品になっている。

地下鉄のなかで誰もがなにげなく意識している不安や願望。つきあいたくない上司に会ってしまったら？ 混んだ車内で若い女の太腿を見て勃起してしまったら？ 吐いてしまったら（美人の女性が吐いてしまうのだが、それが猛烈）？ ドラッグをもつていて警官（実は、検札係）ににらまれたら？ 夢みていた女性に出会ったら？ 幼い子供とはぐれたら？ 子供にとっては、地下鉄駅の構内は夢の迷路。

最後の物語は、銀行の車を襲って金を奪った男女が地下鉄駅に逃げ込むが、警官に撃たれるが、このプロセスをシニールに描く。地下鉄の着いた先は、たぶんあの世。死に別れた人たちに再会。「現実」の世界では、駅前の広場にパトカーと救急車が止まり、男が担架に乗せられている。傍らで、宗教団体がパフオーマンスをしている。ちよつと宗教っぽい終わり。これで終わって欲しくなかった。全体がここに収斂してしまうような感じがするから。
(メディアボックス)

2000年05月18日

グラディエーター (Gladiator/2000/Ridley Scott) (リドリー・スコット)

早い時間から列が出来ている。9階に行ったら、「最終列は8階です」と言ったのが、「チカイー地階です」と聞こえ、一瞬驚く。パンフレットの編集かなんかに関わったらしい人が、すぐそばに居て、「ハガキに・・・って書いてあったけど、ちよつとそういうノリの映画とはちがうだけだね」と普段より多い観客を冷ややかに批判している。わたしも、そう願いたい。

かなりアップが多い狭い視角の画面。背景は、どうやらドリームワークスお得意のコンピュータ・ジェネレイテッド・ワークス。ハイスピード・シーンも、フィルムのそれとは全然ちがう(ズレの残像が見える)。それは、それでいい。もう「被写体実写」の時代ではない。

冒頭から、闘争・戦争を「勇壮」には描いていない。むしろ、その残酷さや無慈悲さを強調する。激しい闘いの背後で、つらそうに見守る皇帝マルクス・アウレリウス(リチャード・ハリス)。ただ、こういうのって、戦争を不可避なものとして合理化する確信犯的予備工作のような気もする。戦争に反対なら、それを描かないことも肝要。

ゲルマニアの戦地には、息子コモドウス(ホアキン・フェニックス)と姉ルッシラ(コニー・ニールセン)も来ている。沈鬱な父アウレリウスとは反対に、コモドウスは、遊び半分。マキシム將軍(ラッセル・クロウ)の功績で激しい闘いに勝利したある夜、アウレリウスは、マキシムに、おまえを本当の息子のようになっていると告白し、後継者になるように言う。そして、そのことを息子にも告げる。父親が来るまえ、コモドウスは、部屋にあるソクラテスの胸像に見入っている。父の決意をきいた息子は衝撃を受け、涙ながらに、「何をやってもあなたは、一度もわたしを認めてくれなかった」と言う。すると、父は、痛切な面持ちで、「おまえがいたらないのは、いたらぬ父を持ったからだ」とつぶやく。このへん、なかなか両者のつらい感じがよく出ているのだが、次の瞬間、息子は父を強く抱き締める。一見それは、父への愛の仕草のように見えるが、父は、首の骨を折られたのか、息絶える。ソクラテスの盲目の胸像がこのシーンを見ている。この演劇的なシーンは、愛憎、野心と無心、狂気と愚鈍とがわがちがたく表現されているシーンとして印象に残る。そういえば、リドリー・スコットは、『ブレイド・ランナー』でも、ルトガー・ハウアーに同じような心理を表現させていた。

歴史上、「暴虐帝」と呼ばれるコモドウスは、この映画の「悪役」であるが、そうならざるをえなかった悲劇をひきづっているところをフェニクスはさりげなく（クリストファー・ウオーケン風の屈折のなかで）表現している。彼は、単に「狂った」皇帝ではない。コロセウムでの奴隷の「剣闘士」（グラディエーター）たちによる死闘の見世物を復活し、元老院を温存し、姉と近親相姦的な関係にあり、最後は、卑劣なやり方でマキシムを倒そうとして、逆に倒される。がこの人物には、それなりの考えがあったのではないかという気にさせるところがある。コモドウスは、戦争への動員で統合されて来た国民の関心を見世物的な消費経済へ向け直すことによって統合しようとした。が、情勢はもつと実的な支配を求め、歴史は彼を「暴虐」の皇帝にでっち上げ、彼の死後、ふたたび「軍人皇帝」の時代が再来する。

フェニクスは、メイクで「兎口（みつぐち）」に見えるのだが、コモドウスはこの映画の最初からハンデを背負って登場する。

アメリカ映画は、卑劣さに対する抵抗と闘い、独力で困難を切り抜ける人物に喝采を上げるのが好きだが、この映画は、その意味で純粹にアメリカの映画である。妻子を無残に殺したコモドウスへの復讐というテーマもアメリカ的。

クロウは、ゲルマニアを脱出して故郷にもどり、妻子の無残な死体を発見し、それから南スペインで奴隷になり、やがてローマに移送されるが、この辺の距離感と時代の推移が全く描かれない。ヴァーチャルな映画だから、それでいいというわけ？

（丸の内ピカデリー1）

2000年05月23日

ムッソリーニとお茶を (Tea with Mussolini/1999/Franco Zeffrelli) (フランコ・ゼフレリ)

ぎりぎりにやってきた図体の大きなおヒトが隣の席にどかんと座る。そして、10数分間、汗の拭きどうし。そのたびに腕があたり、そして（なぜか）生のウナギの臭いを発散させる。うゝ、映画の印象が大变わる。

よくあるスタイルだが、フランコ・ゼフレリが楽しんで作っている感じ。役者たちも、シエール（ユダヤ系の女性を臭く演技）、ジュディ・デンチ（『恋におちたシェイクスピア』なんかよりずっといい——ノルと何でもやってしまいう一途の芸術女性を演じる目つきが迫真）、リリー・トムリン（あいかわらずボケ役）、ジョーン・プローライト、マギー・スミス（誇りだけ高い女を好演）と贅沢。

ゼフレリの故郷フイレンツェへの愛とノスタルジア。登場するムッソリーニは、齒の間に少年ばい隙間のあるいが栗頭の粗暴な男。が、元外交官夫人のマギー・スミスが、黒服隊の日増しに高まる暴挙への抗議に訪れると、「侍従」のすすめで彼女の虚栄心をたくみにくすぐって懐柔する。

富豪のユダヤ系アメリカ人を演じるシエールは、金にあかせて有名絵画を買い漁るが、土壇場で美男のイタリア人に騙される。

視点は、この町で育ったルカの目。彼は、遊び人のイタリア人と、この町に住み込んでいる上述のイギリス人・アメリカ人の共通の友人の子（ベアード・フォレス）の目。彼の父は遊び人で、彼を面倒を彼女らにまかせる。

イギリスがイタリアの敵国になり、やがてアメリカも参戦し、彼女らは、軍の監視を受けるようになるが、ここでちよつぱり反戦・反ナチのプロットが入る。

フォレスが、プロライトに育てられ、彼女の作った「イギリス式」の朝食を食べるシーンで、イタリアパンで目玉をぬぐうところがいい。高慢で偏見の女であるイギリス女マギー・スミスが、シェールを見下し、彼女がフォレスのためにとった大げさなアイスクリーム（バカンス・サンデー）を、「アメリカ人は何でも下品にする」、「アメリカ人にはピクニックはわからない」というくだりも面白い。

（UIP）

2000年05月25日

ユリイカ (EUREKA/2000/Shinji Aoyama) (青山真治)

クロの度胆を抜く大声に疲れさせられる無駄なイントロと退屈な監督・プロデューサー・俳優インタヴュー。おまけにそのあと、メディア向けの写真撮影まで。こんなのは別枠でやるべし。これで、30分以上消費。

青山監督は、「でっかい木のような映画を作りたいと思った」と挨拶で語ったが、本作は、なるほど「ウドの太木」である。

見終わって、『報知』の「おもしろ映画採点」のコメントがすぐ浮かんだ——マチドウシ最終シーンが待ちどろしい。役所広司に咳止めドロップを。

坂道を下るバスの背を見たところ、これは、バス全体を何かに見立てているなという感じがしたが、案の定、無関係に乗っているはずの乗客・運転手を巻き込むバス全体の事件が起きる。乗客の一人がピストルをぶっぱなし、逃げる客を撃ち殺したのである。そして、駆けつけた警察の刑事（松重豊）が犯人を撃ち殺す。松重はうまい。が、この映画では全然活かされていない。後半で、役所が、事件で失語症になった兄妹（宮崎将・あおい）としばらく暮らしたあと、バスを買って二人（と従兄——斉藤陽一郎）を乗せ、旅に出かけるとき、松重は、「やっぱり行くのか」みたいなことを言い、自分も悩みがない分けではないような態度を示すが、中途半端な使い方だ。

バスは、メタファーとして、「家」であり「国」であり、とりわけいまの日本を示唆しているのが見え見えである。だからと長い映画で、先が読めてしまうには、それだけ凡庸であることを意味する。だいたい、イメージをメタファー的に使うのは古いのだ。これは、黒沢清にも見られる。プロデューサー・仙頭武則の好みか？

斉藤が、ねそべっていると、アルバート・アイラーの『ゴースト』が聞こえ、外で物音がする。役所がバスを買って来たという。二度と乗りたくないバスに再び乗ることが治療になるという確信からなので、それに宮崎兄妹が乗らないは

ずはない。乗らなければドラマにならない（その程度のドラマだ）のだから、先が読める。こういう設定ほどつまらないものはない。

後半から、役所は（昔の「結核モノ」——主人公が咳をし始め、最後に大咯血する——のように）咳をし始め、それが段々ひどくなる。来たなという感じ。なんで、こういう月並みな設定をするのか？ なによりも、煩わしくてしたかない。案の定、やつが咯血するのと引き替えに、宮崎あおいが声を出す。

文部省選定映画（！？）以外、わたしは、映画で犯罪者を警察に連れて行くような設定はするべきではないと思う。バス事件のショックから（ということなのだろう）人を殺すことに興味をもってしまう松島将が、連続通り魔の犯人であることを知ったとき、役所は、昔の生徒思いの先生のような態度で（ナイフを取り上げ、腕を切りつけ、今度は自分を切らせる）松島をさとし、それから警察に向かうのだが、こういうのは全然だめだ。

青山は、意外と「まとも」が好きなようだ。バスの旅の行き着くところも、海と「天孫降臨」の場を思わせる山の頂上。逆に言えば、ここまで行けば病気は直る。しかし、妹はここでしゃべるようになったかもしれないが、兄は警察に行っても何も解決しない。
（テアトロ新宿）

2000年05月27日

ミュージック・オブ・ハート (Music of the Heart/1999/Wes Craven) (ウエス・クレイヴン)

ロビーに女性の大群。そこで待っていたら、すぐに入場。が、この一団は、われわれの招待とは別枠の招待者で、ホールの一階に別の列が出来ていた。並び直してから30分後入場。「先生」と「マスコミ関係者」とに分けて受付するので、大混乱。ぜいたくなパンフとCD（グロリア・エステファンの主題歌が入っている）をもらう。席に着くと、すでにこの音楽をやっていて、繰り返し聞かされる。が、それからが大変。「特別ゲスト」のアイザック・スターンの到着が遅れているとかで、待つこと40分。

アイザック・スターンなんてどうでもいいよと思いきや、8時になって登場した彼はなかなかの魅力。80歳になるのに、折りたたみ椅子を片手でぶら下げて登場。「ゆっくり話しましょう」といった体で、「こちらから話はないので、何でも質問してください」と言う。司会のアスミック・エースの竹内さんがあわてて、「わたしに質問させて下さい」と仕切り直し。話がうまいし、椅子に座っているのです、この分だといつ終わるのかなという気にさせながら、スターンは、ぱっと終わる。さすが。

映画は、しかし、全然ダメだった。夫が出て言ってしまった、どちらかというと甘え心の強い女性（メリル・ストリープ）が、たまたま出会った昔のクラスメート（エイダン・クイン）のすすめでハーレムの小学校の課外授業の職を得る。ここではヴァイオリンなんか不要だという学校と説き伏せて、ヴァイオリンを教えはじめ。しかし、その後の展開は、「解説」にあるような「困難」は、ほとんど見られない。むしろ、夫が別の女のところへ去ってしまった母子家庭で彼女

が二人の息子にどう対応するかとか、再会した古い級友（いまは作家）との愛、大きくなった息子たちが勝手に投書し、知り合ったコロンビア大の教師との関係、学校での父兄とのやりとりが、ストリープの手慣れた演技で見せられる。

10年続いた課外講座が市のボード・オブ・エデュケーションから廃止に追い込まれるという困難があるが、それもすぐ解決（本当は解決はしなかったのだろうが、映画ではそう見える）。アイザック・スターンの援助のもと、カーネギー・ホールでチャリティコンサートをやるところで終わるが、なんかこの映画自体がチャリティ・プログラムみたいな感じ。竹内さん、こりや、ダメだぜ。（朝日ホール）

2000年06月06日

伝説の舞姫 崔承喜 (Choi Seung-Hee and Kim Mae-Ja/2000/Tomoko Fujiwara) (藤原智子)

岩波ホール配給の映画の試写会に来る人は、他の試写会の人とは大分違う。

「岩波文化人」と文科系の学者・もの書き。必然的に、レセプションの応対は、相手によって腰の低さが極度に変わる。

韓国は上下関係の酷しい国である。この映画の案内役の金梅子（キム・メジヤ）は、韓国では「実力者」の一人である。だから、この映画でも、つねに「先生」付で気づかいされている。その意味で、通常の「案内者」をこの人に期待することはできない。と同時に、この映画は、「崔承喜と金梅子」という英語題が示唆しているように、崔承喜をメインにするつもりでいながら、うまくできないとまどいのようなものがある。

冒頭、「怖いおばさん」風の金梅子が、皇居を外堀近くを歩いているシーン。それから国立美術館へ、崔承喜が演じた仏像彫刻を見に行く。さらに東京画廊へ。にこりもしない態度で作品を見ているのが異様。この人は、基本的に「インタビュー」が出来ない人だが、その対話が比較的うまくいつているのは、アキコ・カンダとのときだけである。これは、ひとえにアキコ・カンダの魅力と度量に負っている。

崔承喜のアメリカ公演を記録したショットは、アメリカで出ているビデオから再びフィルムに落としたことが歴然としているが、「提供者」として久保覚の名があった。久保氏の崔承喜への入れ込み方は相当なものだったが、彼がその映像の「提供者」というのはおかしいのではないか？

古い新聞のページが出てくると、必ず「禁無断転載」という断り書きが出る。これは、わずらわしい。

崔承喜の娘の同級生が何人も出て来るなかに、小林亜星とともに、東経大の八巻俊雄教授の姿があったには意外だった。

崔承喜の師石井漠の娘、石井欽（みどり）のかくしゃくとしたしゃべり。先頃亡くなった尾崎宏次のプロ意識に抜かれたしゃべりが懐かしい。

（岩波シネサロン）

2000年06月02日

千里眼 (Senri gan/2000/Manabu Aso) (麻生学)

カメラはいいが、出てくる肝心のテクノロジーと心理学が「インターネットができない黒木」以下。だいたいこの人のつっぱった体育会系ノリの表情・身ぶりが気にいらぬ。

対する水野美紀は、せりふが棒読み。

米軍のミサイル・システムのパスワードを書き替えられたのを黒木が解説するとうくだりで、そのパスワードがすべて数字から成り立っているというのは、お粗末すぎる。いまだき、ネットのパスワードですら、数字・アルファベット・記号の混合が普通である。数字だけなら、スーパーコンピュータで簡単に解読できる。

(東映)

2000年07月31日 (2)

素肌の涙 (The War Zone/1998/Tim Roth) (ティム・ロス)

家族を社会、から切り離して、広野に置いてみたかどうか？ この映画には、そんな「実験室」の側面がある。なぜ家族の「モラル」などというものが維持できるのだろうか？ 息子と母が、娘と父親が「近親相姦」しないでいられるのはなぜか？ そんなものは、家族を孤立させてみれば、すぐにあやうげなものであることが露呈するのではないか？

息子が吐き捨てるように言う台詞。「近親結婚で生まれたやつばかり」。孤立した場所ではそれしかない。外に開かないために近親結婚ばかりするところもある。日本はそういう国だ。

しかし、この映画のテーマは、かならずしもここにはない。妻(ティルダ・スウィストン)は夫(レイ・ウィンストン)を信じ、かなり大きな娘(ララ・ベルモント)と息子(フレディ・カンリフ)がいても、夫との性的関係を彼らに対して隠そうとはしない。子供は子供、親は親という確信。子供たちも、親に性欲をいだいてはいないようにみえる。にもかかわらず、娘が父親と性的関係を持っているわけだが、それは、もっぱら父親の欲望の結果でしかないかのようであるが、これだと、家庭で暴力をふるう父親とか、娘に手を出す父親の話になってしまう。事実、この映画には、そういう側面があり、だから、最後に父親は息子に刺される。

そうだろうか？ そんな単純な映画だろうか？

大きな子供のまえて破水し、あわてて一家で車で病院に向かうが、息子がふざけて車の天蓋から身体を出して騒いでいるのを制止しようとして父親が車の運転を誤り、横転。車のかんで、傷だらけで子供を出産する母。最初からすさまじい感じ。

家から離れた丘の上の小屋で父親と娘がセックスをするシーン。娘は、「ママにしているようにして」というが、父は、「だめだ」といって、後背位からセックスする。つまり、父親は、妻と娘とのセックスを分けているのである。が、息子に問い詰められたとき、彼は、娘とのことは、すべてお前たちの妄想だと否定する。

ライターで弟が姉の胸を焼くシーンがある。罪や宗教の問題をあつかおうとしながら、あまり鮮烈な形では表現できていない。

本作は、9月2日から渋谷でオープンする「イメージ・フォーラム」のオープニング作品になる。うーん、ちよつと弱いなあ。
(メディアボックス)

2000年06月07日

マルコヴィッチの穴 (Being John Malkovich/1999/Spike Jonze) (スパイク・ジョーンズ)

このひらめきは天才的。意外性豊かで、非常に現代的なテーマを追求しているアクチュアリティは、とても初監督の仕事とは思えない。今年見た作品のなかではベストの1つだろう。

マリオネットをやっているから手先が器用↓新聞広告で見つけた会社で書類整理の仕事をするというジョーク。

その会社がビルの712階にあるというが、エレベータにはその表示はない。すると、エレベータのなかで一緒になった黒人女性が、「教えてあげる」とばかり、7階を過ぎたところでききなり非常ボタンを押し、エレベータを停める。そして、かたわらのボールを取り出し、ドアをこじあける。これも、予想のつかない意外性。

いっしょに住んでいるロッチ(キャメロン・ディアス)は、イヌ、チンパンジー、オオムを飼っている。彼女は、マルコヴィッチ体験をすると、自分は、本当は男として生まれるべきだったのだと言いはじめる。このへん、アメリカの女性によくありがちなパターンを鋭く風刺している。自分は本当は男だった↓だからそれまでのヘテロ・セックス関係を解消し、ホモセクシユアルの世界でやりなおす、と。

「他人の頭のなかに入りたい」という欲求は、いま、セックスをしたいという欲求よりも強いかもしれない。そして、セックスも、そういう欲求を地盤にして求められる。この映画の登場人物たちは、マルコヴィッチの頭のなかに入って、目指す相手とセックスする。

冒頭で出てくるマリオネットのシーンが、ふり返ると、この物語全体を暗示しているというスタイリステイックな構成。身体性への(単なる思いつきを越えた)洞察。身体内部と外部、身体内部の外化と外部の内化。

若干、もってまわっているのが、ドクター・レクターとその仲間たち。彼らは、集団でマルコヴィッチの頭のなかに住み込むことによって長生きしていると

いうが、全体との関連がやや不明。が、彼らは、「マルコヴィッチ」の人格の構成員なのだろう。

この映画から示唆されるのは、近代主義的な心理学を越えた新しい「人格」理論である。われわれの意識には、外部への「portal」（出入口）があり、そこを通じて、外界の要素（物と人）がたえず出入り入ったりしている。
（渋谷東急）

2000年06月09日

ブラッド・シンプル (Blood Simple/1999/Joel Coen) (ジョエル・コ
ーエン)

編集しなおしたニューヴァージョンだが、かえってもとのうさんくさがなくなっってしまった。

ニブい感じの田舎男（M・エメット・ウォルシュ）が悪党の本性を現わすところは旧作とかわらず、怖い。

パンフには、旧作と新作との音楽の使い方などの細かい違いが記述されているが、この映画はDVDなどでそういう比較をしながら見るためのものかもしれない。

（徳間ホール）

2000年06月14日（1）

あの子を探して (Yi ge dou bu neung shao/Not One Less/1999/Yimou Zhang)

非常に円熟した作り。

いま中国では、金への関心が国家的規模であおりたてられているのだろうか？ この映画でも、寒村の子供たちは非常に金に細かい。貧しいからあたりまえだと思うかもしれないが、そういうことではなく、金に細かいことが肯定されており、それは、自然にそうだったのではなく、国策的にそういう方向が強められているような気がする。

村のシーンもいいが、街の撮り方はうまい。少年が街をほつき歩くシーンは、子供のたくましさが出ていて感動する。

少女が子供たちを教えるやり方に、官僚主義の残。謔」ようなものを感じた。が、子供たちは、そういうものになやかに抵抗して生きている。子供たちはラディカル。

ずっと古典的なやりかたで撮るが、テレビの使い方はなかなか新鮮。テレビに出てしゃべれないスタジオの少女。ちよつと時間をづらしてその映像を見ている少年。少女の目に涙。少年の目にも涙。教師として生徒を思う話としてよりも、メディアを通じた愛（『パリ、テキサス』的な意味で）として面白い。
（ソニー）

2000年06月14日(2)

ステュービット・イン・ニューヨーク (Kicked in the Head/1997/Matthew Harrison) (マシュー・ハリソン)

ジェームズ・ウッズがどうしようもない叔父を演じているが、あいかわらずユダヤ臭をふんぷん。わたしは好きだが。

この映画のしいてよいところをあげればたぶん会話だろう。皮肉とユーモアを味つけた会話。アル中のスチュワードス(リンダ・フィオレンティーノ)の醒めた感じ。

みんなクレイジーで面白いが、こういうクレイジーさは、いまのニューヨークでは古いのだろう。これは、スコセッシの『救命士』が「古い」と感じられるのと同じである。

ピストルがバンバンぶっぱなしても、誰も死なないのがいい。だから、最後にウッズが、犬に見取れて車にはねられるシーンが、妙に強く感じられる。(徳間ホール)

2000年06月15日

ザ・ハリケーン (The Hurricane/1999/Norman Jewison) (ノーマン・ジェイソン)

非常に正統的なメロドラマ。事実にもとづき、「感銘」深いシーンが多いが、「古い」という印象をぬぐえないのはなぜか？ ワイントンが22年間の獄中生活の末に、連邦裁判所の判事の決定によって釈放されると決まった瞬間、あたかもその会場にいるかのような「感動」に襲われる。だが、さてよ、実際に現場にいたら、もつと意外な気持ちに襲われるのではないか、というような疑問がわきおこってくるのを抑えることができないのはなぜか？ 型通りの歓声、抱擁、涙、検事側の不服な目と態度・・・どれをとつてもみな「いかにも」のシーンである。

興味深いのは、共同生活をし、EPA(Environment Protection Agency)の活動をしているカナダ人の3人のグループ。一人は大学教授、あとの2人は建築家らしい。3人の生活は、どこか新しさを感じさせる。しかし、リサ(デボラ・カーラー・アンガー)との関係には、わずかに彼、女個人とルービンとの関係が描かれるが、他の2人の個性は不明である。考えてみると、この映画ほど、個々の人物の内面に肉薄しない映画はない。まるで中に入るのを遠慮しているかのように。ルービンがもうひとりの自分と言い争うシーンがあるが、人格とは、この映画ではたかだか2人であるようだ。人格は、いまや、多人格化し、多数の自我がせめぎあっているはずなのに。

なぜ、3人のカナダ人がこれほどまでルービンの救済に入れ込んだのかがあまり明確ではない。レズロ(ラズロ)からルービンの自叙伝のことを知ったからだけではなく、もつと、彼らの新しい生き方の部分がもつと描かれてもよかった。(よみうりホール)

2000年06月16日

アイスリンク (La Patinoire/1998/Jean-Phillipe Toussaint) (ジヤン・フリップ・トゥーサン)

アイスリンクでの撮影のどたばたで、ヨーロッパの政治情勢を象徴的に描こうとしているとのことだが、全然ダメ。アメリカから招いた主演男優は、覇権主義を象徴する？ リンク上でホーケーの実演をするチームは、どうやらリトニアのグループらしい。しかし、わずかにパロディ化に成功しているのは、シネッタのような映画会社やカンヌ映画祭とかの「覇権主義」。

これほど笑いを要求されていることがわかりながら、全然笑えない映画もめずらしい。

パーティーで歌を求められてトム・ノヴァンブルが革命歌を歌ってしまうところはいい。

(徳間ホール)

2000年06月20日

タイタンA.E. (Titan A.E./2000/Don Bluth) (ドン・ブルース)

3028年、地球はエイリアンによって崩壊させられる。父がひそかに残した人類の生き残りの鍵を息子が引き継ぐ。ここで母と息子ではなく、父と息子であることに注目。いまのアメリカで最も関心を得るテーマなのだ。

宇宙物は、抽象的な全地球概念を出すことによって、それぞれ（特にアメリカ）の国家性が強調されるという仕組みを持っている。しかし、宇宙を出さなければ国家を意識させられないというのは、今を象徴している。

アニメではどこかで見たようなキャラクターが登場するのを避けることが難しい。というのも、金をかけて作ったソフトを流用することが普通だからだ。この映画でも、女性アキーマ（声：ドリュウ・バリモア）は、『ムーラン』のキャラクターにそっくりだ。

こういう映画を見ると、いずれは、人工的な空間に（人工的な重力や空気のもとで）生活する人間が出てくるだろうという気がする。この映画で描かれるスビード感、確実に具体化するだろう。

動物との共生があたりまえになり、人間は、世界の生き物のごく一部であるという設定。

「父」はいるが、「母」は主題にならないのが、面白い。
(シネマ・メディアージュ)

2000年06月21日

クローサー・ユー・ゲット (The Closer you Get/2000/Aileen Ritchie) (アイリーン・リッチー)

アイルランドの片田舎ドニゴールの話。こんなド田舎にいてもしょうがないと思っている若者。男も女も生活に満足していない。外（特にアメリカ）が夢多い世界に見える。男も女も、身近な相手よりも、まだいない相手にあこがれる。これは、日本にもある傾向だ。島国特有のものか？

この辺境にも、外の要素はある。スペインからの出稼ぎ漁師だ。女たちは、手っ取り早く彼らに関心を示す。それは、彼らがエキゾチスムを持っているからだ。

ことの起こりは、教会の映画会のフィルムが、予定の『十戒』ではなく、ボニー・デレク主演の『テン』（70年代にそのヌードが話題になったつけ）だったことで、それを見てしまった村の男たちがアメリカ女にとりつかれてしまう。

せりふは、かなりきつい。友達同士でも、皮肉や冷やかしがものすごく多い。

ちよつとテンポが緩慢だが、この村のちよつとオフビートの感じはよく出ている。この緩慢なテンポのおかげか、最初に予想される2つの可能性（村の男たちがアメリカの新聞に出した広告を見てアメリカの女が実際に来て、話しが展開するのか、それとも、結局は村のなかで相手が見つかるのか）のどちらになるのかが決め難い。これは、うまいやり方だ。

夫が出て行った女ニアム・キューザック）と初老の男（シヨン・マッギンレイ）との恋、36歳の童貞男（パット・ショート）を最後に受け入れるおばさんくさい女（ルース・マッケイブ）との愛がいい感じ。
（FOX試写室）

2000年06月28日

ボーイズ・ドント・クライ (Boys Don't Cry/1999/Kimberly Peirce) (キンバリー・ピアース)

最近のアメリカ映画のなかでは、最も一貫性のある表現を目の当たりに出来る作品。わたしは、この監督のスタイルに魅了された。『マグノリア』のように、書きたいことが多いので、後回しにし、結局、ほかの作品よりも少ないメモしか書けないということになりそう。

手持ちカメラの活用、アップの撮り方のユニークさ。

ブランドン・ティーナ（ヒラリー・スワンク）は、もし、ニューヨークでなら、トランスジェンダーとしても場を見出せただろう。が、1993年のネブラスカ州の片田舎では、女なら男、男なら女に「変身」しなければならなかった。トランスジェンダーとは、本来、別の性に変身したいという欲求ではなくて、固定した性を逸脱していることである。だから、トランスジェンダーの最も本来的な姿は、男でも女でもない「トランス」な性になることである。

この映画は、「遅れた」地域でトランスジェンダーであることの不幸と悲劇を描いていると同時に、トランスジェンダーであることを日常的环境のなかで描いて見せた稀な作品である。スワンクの演技のなかには、単に「おんな男」や「おとこ女」ではないしぐさや表現がある。その極致は、彼女が無残に殺されて

しまうところだ。その死は、女性の虐殺であると同時に、「少年」の虐殺でもある。

最初「男」だと思っていたラナ（クロエ・セヴィニー）が、ブランドンを「女」として、そしてさらにはトランスジェンダーとして受け入れていく過程がすばらしい。が、それは、無残にも田舎の暴力によって一掃されてしまう。

ラナは、ブランドンと性的な関係を持っているが、彼女は、ブランドンが「女」であることに気づかなかった。が、事実は、彼女は気づきたくなかったのだ。ブランドンは、人工のペニスなどを持ち歩き、「男」として振る舞う「技術」を心得ていた。当然、おかしいと思った相手もいただろう。が、ブランドンを愛したラナは、そういうセックスでよかったのである。ということは、彼女は、すでに通常のジェンダーを越えて（トランス）いたのである。（FOX）

2000年06月29日（1）

スチアート・リトル (Stuart Little/1999/Rob Minkoff) (ロブ・ミンコフ)

うわべは「ほほえましい」家庭ドラマあるいは動物ものだが、角度を変えて見ると、WASPへの酷しい揶揄のドラマ。だって、ねずみを養子にしなければ、家庭の「しあわせ」が保てないのだから。そういえば、息子ジョージの作った模型のヨットの腹には、「WASP」という船名があった。

ソニーの装置のかもしれないが、音の方向性が非常に作為的。映像は具象的なのだが、それがどこであるかという場所性を人工的に感じさせる。観客を音のなかに閉じ込める。わざとかな？ E. B. ホワイトの作品に基づいているので、そうしたのか？

リトル家は、フィフス・アヴェニューのセントラルパーク地区にある。当然、暮らしてはアップパー・ミドルである。父親役のユー・ローリーは、声の質が50年代のハリウッド映画の役者に近い。母親のジーナ・デビスも、ダウンタウンの女性の雰囲気とは一線を画する。子供のジョージ（ジョナサン・リップニッキー）は、当然、良家の坊ちゃん然としている。だから、この映画を見ると、時代感覚がぐらついてくる。これは、50年代のニューヨークが舞台なのか、と。しかし、セントラル・パークで行なわれる模型ヨット競争のシーンを見ると、そこに出てくるリモコンなどの型式からすると、「現代」である。

「平和」や「しあわせ」というものが、核心に触れない、当たり障りのない人間関係のなかで保たれている。これは、50年代風である。ジョージのクラスメートにも、有色人種は一人も見当たらない。

ニューヨークを舞台にした最近の映画は、どれも、現時点を描くよりも、擬古文調に時代をずらし、個物に凝って映像を作る傾向がある。これもその一つ。

この作品については、『週刊金曜日』（2000年7月28日・325号）に批評を書いた。
（ソニー）

2000年06月29日（2）

オルガズモ (Orgazmo/1997/Trey Parker) (トレイ・パーカー)

葛井克亮が製作総指揮、夫人のフラン・ルーベル・クズイが製作をしているというので期待してみた。わたしは、彼らが、まだアルバイト仕事のようなことをやっていた時代にニューヨークで会ったことがある。でも、クズイちゃん、これはおそまつすぎるぜ。

ユタ州から来たモルモン教徒の主人公とその恋人が茶化されているが、この映画自体、ちよつとモルモン教徒出身の人間が作ったんじゃないかと思うくらい、性表現に及び腰。ポルノ映画を作っている現場が舞台であり、それを茶化することが目的なのだから、一回ぐらい性器をどばつと映さないと、この手のテーマでは上面をなぞったかんじになってしまう。どぎついことは、すべて口で表現して済ませている。

パーカーは、『モンティ・パイソン』の影響を受けたと言っているが、あの毒と政治性はおよびもつかない。ダ・落はみな子供っぽい。いいのは、彼の演技だけ。脳天気な「アメリカ人」を思わせるあの「健全そのもの」の表情はいい。

マフィアが日本人の店に絵に描いたような脅しをかけ、日本人の板前（牧まさお）——彼のスシ・ラップも中途半端——が腕を折られるが、全部型通りで面白くもアイロニーもない。

製作総指揮ということでKUKIの中川徳章が出ていて、2人の日本人ポルノ女優を出演させているが、これまた名ばかり。別に中川が関わる必要もなかった。すべてにわたって、全然、才能が活かされていないのだ。

（松竹）

2000年07月04日

オルフェ (Olfeu/1999/Carlos Diegues) (カルロス・ジエギス)

独特のテンポとコンテンツ

オルフェウスの神話と、それにもつづくブラジルの詩人モライスの『黒いオルフェ』とを再解釈したヴァージョン。マセル・カミユの同名の映画も意識している。

警察署長は、私恨でも警官を動員し、一斉逮捕をしたりする。公的なものがない社会。

リオのスラム街カリオカの丘の俯瞰。

マフィアに狙われると、大体、崖から落とされるということになっている。

恋人を落とされたオルフェが、断崖を下って谷底に行くと、恋人が木にひっかかるように倒れている。あたりは、あたかも地獄のよう。このへんちよつと歌舞伎的。このへんは、オルフェウスの神話に出てくる「死者の国ハデス」のイメージ。

「神も嫉妬する音」であるはずのオルフェのギターはまあまあ。

(映画美学校)

2000年08月31日(1)

薔薇の眠り (Passion of Mind/2000/Alain Berliner) (アラン・ベルリネール)

どこからおもしろくなるのかと思っているうちに終わってしまった。「生身」は、南フランスのプロヴァンス地方の片田舎にあり、夢のなかの自分がマンハッタンでキャリア・ウーマンをしている。どちらにも、それぞれ、さしでがましくなく好意をいだく男性、精神分析医がいる。画面が双方を交互にスイッチするうちに、どちらが「現実」なのかわからなくなってくる効果は多少あるが、特にそういう効果をねらっているわけではなく、一方はデミ・ムーアの「夢」、他方は「現実」と決めているので、深読みをする気がなくなる。

デミは、フランスでも「文芸批評家」らしいのだが、一回だけ出て来る(旧式の)タイプライターを打つシーンで、明らかにちゃんとした文章を打っていない雑な演技。ここで、もうダメ。

この映画のなかでは、“Don't forget me”という言いまわしがくり返し使われる。デミの娘も、フランスの恋人(ステラン・スカルスゲールド)も、ニューヨークの恋人(ウィリアム・フィッチナー)も、フランスの親友(シニード・キューザック)も、それぞれ、この台詞を言う。しかし、夢を見るということは、記憶の過剰さに身をまかせることであり、夢を見ないということは、何かを「忘れる」ことだ。記憶という点で構成しなおせば、もっと深みが出たはずだ。

キューザックが演じるややアル中ギミの女性にデミは、夫の死後(その原因は明示されない)精神的に彼女に頼っているらしい。いっそ、彼女への同性愛的な意識を押し出したようが面白くなった。

全体がプルースト的な円環(作家・記憶・ドラマ)になっているようなところもあるが、これも、中途半端。とにかく、駄作である。

(松竹試写室)

2000年07月06日

パーフェクト・ストーム (The Perfect Storm/2000/Wolfgang Petersen) (ウォルフガング・ペーターゼン)

Industrial Light & Magic 自慢のハリケーン・シーンは、迫力に乏しかった。闘っている船乗りたちは、なんか「リポビタンD」状態(「男」っぽい力技のためだけに奮闘するばかりだシーンに終始するCMの映像のこと——念のため)。

港で男たち別れそれから彼らを待ちわびている家族・恋人・友人たちのシーン、救援隊の二重遭難のシーンにはやや見せるものがある。

ハリウッド映画だから、むしろ、嵐の大波をサーファーのように乗り越え、港に帰還するという設定の方がよかった。嵐の凄さが非常に人工的なので、実話とは見えないのだ。

メアリー・エリザベス・マストラントニオの女船長はいい雰囲気を出しているが、彼女だけやけに知的で、話から浮いている。もともと、クルーニも、こういう無茶をやる船乗りとしては、知的すぎる。

舞台となるマサチューセッツ州グロースターの港町では、1620年代以来、1万人が海で命を落としたという。

(渋谷・パンテオン)

2000年07月12日

英雄の条件 (Rules of Engagement/2000/William Friedkin) (ウィリアム・フリードキン)

久しぶりのフリードキン。あいかわらず映像の切れ味はいい。冒頭、ベトナムのジャングルでの闘いを熱く描く。

撃たれた瞬間、顔や身体にバケツ一杯の血があびせかけられたようなストックプロモーションになる映像が新鮮。ハイスピードの使い方もうまい。

2、3度使うので、ややがっかりしたが、死体を映すとき、群がるハエの羽音をうまく使っていた。

国家とは何か、国家への忠誠と、国家を形だけ守ること、国家をはずれること・・・国家悪とは・・・？

じっくりと描いてきて、最後はあっけなく終わる。すでに2時間以上使っているのだから、これが限度としても(時間の経過を感じさせない)、この終わり方だと、この映画で一度は明確に問題にされている「なぜ狙撃兵を撃たないでいきなりデモ隊に発砲したのか」という疑問とその犯罪はうやむやになる。そんなことは戦闘というものを知らない者の言うことだといっても、またデモ隊のなかから発砲があったとしても、非武装の婦女子が多数いたのだから、83人を殺した無差別発砲の罪は残る。フリードキンは、それらをすべて克明に描きながら、最後は、あたかも、体裁をとりつくるうホワイトハウスの文官の事実隠蔽のために着せられあ嫌疑をジョーンズが暴くというような話になってしまう。

裁判に勝っても、問題は残っていることを暗示したかったのか？

最初のベトナムのシーンで、殺されそうになり、人間の悲しさを顔一杯に現わしているようなベトナム人の表情がいいと思ったら、ドラマの時間のなで30年近く経った設定の軍事法廷に証人として出てきたとき、全く同じ表情をしているので、がっかりした。少しは変えろよ。

アメリカという国は、軍隊や家庭のそれぞれの結束のなかでつくられていることはよくわかる。だから、軍の仲間内、家庭の親子関係が強力に維持されることによつて、アメリカ国家は機能している。国家をただの機能と見る近代主義者は排除される。この映画では、国際的な体面をとりつくりうとする安全保障局顧問ソーカル（ブルース・グリーンウッド）がその典型である。

近代国家は、その逆説として、国家をのものを解消していくところがあるが、アメリカは、一方でそういう方向を進みながら、他方では、ついに前近代的要素でエネルギーを吹き返すようなところがある。だから、アメリカは戦争をやめることができない。

（ギヤガ試写室）

2000年07月14日（1）

あんによんキムチ (Annyong Kimchi/1999/Tetsuaki Matsue) (松江哲明)

映像は、アマチュア的、音も不鮮明だが、在日朝鮮人の世代の相違を素直に描き、可能性を感じさせる。

これまでの韓国人／在日朝鮮人の「つつぱり」がない。それは、自信を暗示するとともに、状況が変わってきていることを感じさせる。

最初日本に出稼ぎに来た祖父が、非常な努力をして日本に同化しようとし（日本人のいるところでは、日本人以上に日本人であらうとした）、そして実際に韓国を嫌っていたということを明らかにしながら、その一方で、自分の本当の所属先は韓国しかない（酒を飲むと一切日本語をしゃべらなかった）のだとひそかに思っていた屈折をも明らかにしていく。

日本姓を名乗っていた在日朝鮮人で、帰化できなかった者が死んだとき、火葬は、実名でしか出来ないという事実。火葬には、公的な許可がいるからである。が、このへんに、二重国籍や亡命をに消極的な日本の国家管理の強さが出ている。

アブローチしていった祖父、肝の座った祖母、帰化した父、母とその妹たち、自分の妹——それぞれに違う考えをありのままに提示している自由さと余裕がい。

土地（故郷）、国家、家庭、個人の違いへの意識が育っている。
（シネカノン）

2000年07月14日（2）

うちへ帰ろ（The Autum Heart/1998/Davidlee Wilson）（デイヴィッドリー・ウイルソン）

最近のアメリカで離婚に対する考え方が大分変わってきたことを示唆する。別に一般化する必要はないのだが、冒頭で、「アメリカの夫婦の3分の2から半

分以上は離婚経験を持つ」というナレーションが入るから、そういう意識がこの映画にあることはたしかである。

離婚が子供たちにもたらす傷、親の離婚によって子供たちから失われたものへの真摯な目。

女手ひとつで3人の娘を育てた母は、デバインを思わせるがっちりした身体をしている。彼女は、去って行った夫を憎み、娘たちを彼から遠ざけたことが次第にわかるが、彼女は、初めの方ですぐに倒れてしまう。そして、自分の余命を予知したかのように、それまで話題にもしなかった息子（彼女らの弟——父が連れて行った）を探すように娘たちに言う。

ワーキング・クラスっぽい娘たち。長女は父への恨みが彼女の骨相を作ってしまったような感じのひねくれた感じの女。子供にがみがみ言う。夫はいない。次女は、太ったおおらかな感じだが、情緒が不安定。夫は失業中。子沢山。末妹は、知識はテレビだけで学んだような女。はすっぱな感じは隠せない。その彼女らが、いまでは富豪になっている父のもとで何不自由なく暮し、ハーバードに通っている弟を探す。

弟は、富豪の娘と結婚しようとしている。その娘の家で、ワーキング・クラス対アップパーミドルの対立が起こるが、その娘が柔軟で、決裂には到らない。

アメリカでは、ワーキング・クラスはタバコをやたら吸い、酒をがぶ飲みするのか？バーで踊り狂うとシーンは、彼らの内輪な感じがよく出ている。

1960年代に子供時代を送った子供たちの反省・、反抗・復讐（制度と習慣への）。
（メディアボックス）

2000年07月18日（1）

サルサ (Salsa/1999/Joyce Sherman Bunel) (シヨイス・シャルマン・ブニエール)

『ブエナヴィスタ・ソーシャル・クラブ』以来というより、『ダンス・ウィズミー』でもすでに出ていた米ーキューバ関係の変化にともなって起こった「キューバ・ブーム」の流れのなかで見るとおもしろい。

映画としては、メロだし、話もありがちなパターン（サルサに惹かれる女性と、妙にサルサに興味を示す祖母——実は、彼女のかつての恋人がキューバから亡命したサルサの天才的作曲家で、娘の父は、その落とし子だった・・・）のだが、見ているだけで心が解放されるような映画。あなたは、きつと、キューバに行きたくなるだろう。

出演者がみないい。ヴァンサン・ルクールの指、クリスティアンウ・グウの目、カトリヌ・サミーのさりげない仕草、エステバン・ソクラテス・コバス・ブエンテ（映画初出演）の風格。

エステバンがルクルールに言う、「キューバ人になりたいなら、苦しみを笑いで隠すんだね」。
(メデイアボックス)

2000年07月18日⁻²

ツイン・フォールズ・アイダホ (Twin Falls Idaho/1999/Michael Polish) (マイケル・ポリッシ)

Twin Falls というのは、アイダホ州の南部の町であるが、このタイトルは、twin (双子)、falls (一腹の子) の意味も意識したタイトルになっている。

一卵性双生児の兄弟であるマーク・ポーリシュ(兄)が脚本を書き、弟のマイケルが監督し、二人で主演しているのだが、制作モチーフとしては、「シヤム双生児」の実在しうるストーリーを作るといっても、むしろ、双生児である二人の関係を、もし自分たちが「シヤム双生児」であつたらどうか、という方向へ、想像をエスカレートする試みである。

ストーリーは、(作中の医師の台詞では「死ぬためにやってきた」)「シヤム双生児」の兄弟と娼婦(ミッシェル・ヒックス)の出会いであるが、そうした具体性を越えた哲学的な奥行きをも漂わせた内容になっている。これは、『エレファント・マン』とは異なる面であり、身体のくっついた二人の姿を映し出す映像も、哀れみや醜悪さを感じさせるよりも、非常にシュールな印象を与えるのである。

だから、ブレイクとフランシスとの関係は、「シヤム双生児」や一卵性双生児に対してだけでなく、兄弟や友人同士、さらにもっと広い意味での二人関係、そして最後に、一人の個人のなかにある複数の人格同士の関係にもあてはまる。

兄弟は、この町に来るまで、サーカスで働いていたことがわかるが、二人がギターを弾くシーン、クラブに行き、一目にさらされるシーン、ヒックスとブレイクとが愛を感じ身体をよせあっているのを、眠りながら感じているフランシス・・・は、それ以上の意味をもつ。この世界は、外化された「意識」、「脳」でもある。

多くの人が、同じ皮膚に包まれ、複数の人格をむりやり「結合」(「シヤム双生児」化)されている。切り離したい「自分」がない者はいない。
(徳間ホール)

2000年07月19日

カノン (Seul Contre Tous/1998/Gasper Noe) (ギヤスパール・ノエ)

ショットとショットとのあいだにピストルの発砲音にも似た激しい衝撃音が入る。映画は、この音のように衝撃的である。

冒頭で主人公(フィリップ・ナオン)の人生を、1枚約3〜8秒程度のスピードでスチルを切り替えながら紹介する巧みなスタイル。

動きの映像を極度に圧縮し、動かない画面に突然それを入れるスタイルの効果。これによって、主人公の想像・妄想・空想・夢と「現実」的な知覚との距離を0にする。娘を銃で撃つシーンは、物語的には「空想」だが、それは、*現実*に起こったのだ。

ヘンリー・ミラーの『南回帰線』のような呪詛に満ちた、モノローグ的なナレーション。臭いと肉との接触を感じさせる映像。愚かなことに、日本では、こういう映像にぼかしをかけなければならない。ということは、この新しいレベルの映像をともに受け入れる余地がまだないということである。

暴力・セックス・古い・貧困・差別・・・の根源を挑発的に観客にたたきつける映画は、近年少なかった。

主人公は、偏見と差別感覚に満ち満ちているが、映画は、そういう気分と傾向の亢進に注意を」うながしている。主人公がたたずむ建物の壁に、「われらが国土」(Notre Sol)と書き、丸に十文字を描いた右翼のマークの落書きが見える。主人公が入ったキャフェで、アラブ人が、「コーヒーを一杯ください」というと、店主が、「ここにはアラブ料理はないよ」と嫌味を言う。

主人公が、金に困り、昔の知り合いを訪ねていくと、みな、落ちぶれていて、「おれはおまえと同じように、悪い星のもとに生まれた」という。この連中の尾婆うちからした感じがいい。

「なんて国だろう、あわれなフランス」と主人公はつぶやくが、国家主義は、国家への愛のためからではなく、国家への呪詛と憎悪から生まれることを思い起こさせる。そういえば、終わり近くに、主人公は、「愛しすぎる罪」ということを言っていた。

(メディアボックス)

2000年07月21日(1)

Xーメン (X-MEN/2000/Bryan Singer) (ブライアン・シンガー)

ブライアン・シンガーは、ユダヤ人性にこだわりがあるようだ。冒頭のシーンは、1944年のワルシャワのゲットーである。両親から引き裂かれた子供が、超能力を発揮する。彼が、アメリカに渡って現代(「そう遠くない近未来」と表現される)をむかえたという設定。この人物マグニート(イアン・マッケラン)は、ミュータントのために人類を絶滅させようとする。対するは、(この映画では出自は明かされないが)ミュータントと人類の共存をはかろうとするチャールズ・エグゼビア教授(パトリック・スチアート)。

この映画のおもしろさは、話は空想的ながら、現に存在する人種差別や異文化の共生の問題などとテーマがダブリあっている点。が、他面、この種の映画は、宇宙に戦争をもっていくように、地上の差別や暴力をミュータントやVRの世界に移して、いいかげんにするという機能もある。

ドナ・ハラウェイも言ったように、われわれは、すでにサイボーグ(コンピュータと縁を切れない)であるのだから、それが遺伝子に書き込まれて、次世代に、ミュータントが生まれても、不思議ではない。

この映画の作り方は利口である。この手の作品では、あれやこれやもったいをつけた「高度」の技術装置をそろえるのが普通だが、この映画の登場「人物」たちは、とにかく、それぞれがその体内に特殊能力・機能をもっているということになっていくミュータントなので、怪しげな装置をもったいぶってそろえる必要がない。

シリーズになりうるある種の雰囲気ですでにつくっている。目が怪しく輝くストームという女性ミュータント（ハル・ベリー）がいい。

変身したり、超能力を発揮したりするが、それが、（「普通の人間」があまり出てこないせいか）、見ている側の意識の高揚や揺れがない。これは、つまり、ないという意味ではない。音楽でも聴くように見てしまうということ。

デジタル・ドメインの技術が投入されているので、それらしいCGIが色々出て来る。

（ラ・テアトル銀座）

2000年07月21日（2）

独立少年合唱団 (Boy's Choir/2000/Ogata Akira) (緒方明)

こういうコンタンのある作品はダメだ。コンタンがあるから、出演者の台詞も嘘っぽくなる。いや、嘘っぽいという以前に、台詞が全然下手で聞くに耐えない。ベルリン映画祭では、そういうことは問題にならなかったかもしれないが。

父を失った子（伊藤敦史）が山のなかの全寮制のリスト教系の中学校に入り、そこでボーイソプラノをやっている少年（藤間宇宙）と出会い、ある種同性愛的な交流をするという流れがあるが、これをメインにすればいいものを、ここにありがちな構図を導入してしまったことが失敗である。どうやら、緒方明は、全共闘コンプレックスからまだ抜け切れていないようだ。

その構図とはこういうものだ。中学校には、一見運動部の教師のように見えるが、牧師であり、音楽教師である男（香川照之）がいる。彼は、運動（こっちは政治運動）に愛想をつかして山奥にやってきたということが次第にわかる。（ここには、泉谷しげるや岡本喜八も出て来るが、彼らである必要が感じられない）。時は、1970年代の初めで、運動は後退し（権力は高度成長へと向かう）、孤立化のなかで、「極左冒険主義」や内ゲバへと内部収斂していった。この映画では、香川の背景は、新宿で交番爆破をしたグループの女性（滝沢涼子）が彼を頼って逃げて来るということから明らかになる。（あとで彼女を追って来る公安刑事の演技もダメだった）。

藤間が声変わりに悩みはじめた、ちょうどその時期に滝沢が、追いつめた刑事の前で自爆してしまうという事件が起こり、藤間は失踪。やがてあらわれた彼は、東京に行く

彼女の同志たちに会ってきたという。すっかり「革命運動」にかぶれており、声が出なくなったらと偽り、伊藤敦史を自分の「声」（小声で彼にささやき、彼が拡声器の役をする）にして、合唱団を「革命集団」にしようとする。

教師や父親の子供が、自分では手を切ったことをたどり直し、運命の皮肉を味わうというありがちなパターン。もうそういうのはいいじゃない。

香川は、しきりに、「革命なんて起こりやしない」と言うが、彼が、廃材をもらってこつこつと自力で家を建てているのは、あまりに見えすいたパターンだ。党派的な運動はダメだ——自力の運動をというやつ。しかし、家だつて「政党」みたいなものじゃないか。拠点という発想そのものがダメなのに、それを全然越えていない。

木材の労働者なんかを集めて香川は、聖書を読む会をやっているが、その退屈さはなんだ？ こんな情性みたいなことをやってもしかたがない。

滝沢涼子は、下手な役者ではないと思うが、彼女が、雨に濡れた身体をベツトの上で拭いているシーン（汚れた、濡れた服のままベツトに乗るか？）とか、飯をかき込む食べ方が全然ダメ。これは、監督がダメなのだ。（メディアボックス）

2000年07月24日

60セカンズ (Gone in Sixty Seconds/2000/Dominic Sena) (ジュニク・セナ)

映像のテンポは、ぼんやりする暇を与えないほど速い。

背景音を抑え、すべて間近から採ったような音質。ニコラス・ケイジの声も、彼自身の耳に響くであろうような感じで響く。車のエンジンの音は、ボンネットのなかにマイクを置いて採ったような感じ。その結果、世界は抽象化する。抽象化という言い方がわかりにくければ、ゲーム世界化する。

冒頭、（やがてわかるように）車の盗難のプロであったニコラス・ケイジの小道具やジャンクをカメラがなめるように撮るのだが、ゲームの登場人物やオブジェが、肉体世界のそれらとは異なる現実感をもっているように、この映画の世界の登場人物たちは、奥行きがない。

ケイジの弟は、カッコづけをしなければならぬ。口先ほどのことはない。が、彼が、兄のために朝食を作るシーンで、トーストを黒こげにしたり、イタメもののなかに山ほどの胡椒をいれてしまったのをそのまま平気で出したりするのは、非現実的である。こういう雑な表現では、この男の個性が全然表現されない。

役者やみな個性的な連中ばかりだが、ロバート・デュバルもアンジェリーナ・ジョリーもウイル・パットンもデルロイ・リンドーも、全然活かされていない。だから、出る場面は多くないヴィニー・ジョーンズなどが光ってみえる。それにしても、ジョーンズは、いい役者だ。

アメリカには、フランスのレジスタンスなどにも見られた、ある種の「コラボレーション」文化というものがある。車の盗難のプロたちが再結集して、コラボレーションするのも、演劇でとのつど組まれる「プロダクション」が仕事をす

るのも、そもそも、映画を作るということ自体、この「コラボレーション」文化の産物である。

この映画では、ケイジとジョバンニ・リビージとの兄弟の関係（弟の命が盗難車の悪党ディーラーに握られているのを救う）が一つの核になっているが、ハリウッド映画には、兄弟愛、家族愛、恋愛・・・とにかく肉体が介在する愛は、聖域で、それを否定する者は「悪」であるという構図がしっかりとある。

「67年型シェルビー・マスタング」によるカーチェイスは、（カーチェイス・シーンにうんざりしてからしばらくたつので）悪くないという気がした。でも、車がテーマで、ケイジは、この「マスタング」に始終語りかけるくらいフェティシユな態度を示すくせに、車そのものへの映画の姿勢は雑。

（イマジカ）

2000年07月25日

キヤスティング・ディレクター (Hurlyburly/1998/Anthony Drazan) (アンソニー・ドラザン)

デイヴィッド・レイブのブロードウェイの舞台にもとづき、台詞の多い映画になっているが、単なる演劇の映画化ではない。映画のスタイルと登場人物の特性とそのドラマとを相互にからみあわせたスタイリッシュな作りになっている。アップのシーンが多いのも、登場人物の内面への関心が示されている。

ハリウッドのキヤスティング・ディレクターである主役のエディ（ショーン・ペン）は、ある意味で（クリストファー・ラッシュが『ナルシズムの文化』のなかで特徴づけたような）ナルシストである。人は誰でも自分のなかにもう一人の、あるいは複数の「私」を持っているが、ナルシストとは、それ（ら）を外に求めようとする。ここから、自分と他者とを同化しようとすることがはじまる。

エディは、始終コカインを吸っている。ペンの迫真「演技」は、目のうるみ方からして、半端ではない。このドラッグは、あたかも、内部で複数化する「私」を抑え、ひたすら外部のその対を求めることを促進するかのようだ。コカインを吸うことによって、彼は、自分を「さらけ出す」。が、これは、実は、さらけ出しているのではなくて、単純化しているのだ。

エディは、いつもテレビをつけている。そこには、比較的アクチュアルな出来ごとが映っている。彼は、どうも、世の中の動きに怒りをいだいているようだ。

携帯電話の使い方がうまい。エディが執拗に電話し、それをミッキーが車を運転しながら受け、その車がエディの家に到着するシーンは、メディアとナルシズムの構造をヴィジュアル化している。

エディの家に居候しているミッキー（ケビン・スペイシー）は、つねに皮肉を言っている。冷静でシニカルな態度が彼の魅力でもある。皮肉（シニズム）とは、いわばナルシズムの裏側のような現象で、シニストは、皮肉を言うこ

とによって、外部との関係に距離を取り、内面の複数の「私」を保護する。皮肉は、「内面」が外にさらされるのを防ぐ保護膜でもある。

妻とトラぶっているフィル（ゲイリー・シャンドリング）も、ある意味でのナルシストだが、彼の内面が単純なだけ、同化する他者を言葉や説得によってではなくて、暴力によって可能にしようとする。

こうしたナルシズムの男たちを一応受け入れる役柄として、エディの恋人でありながら、ミッキーや他の男と関係のあるダーレン（ロビン・ライト・ペイン）、娼婦のポニー（メグ・ライアン）とフーテンの少女ドナ（アンナ・バキン）がいる。彼女らは、一方で彼らを受入ながら、他方で、彼らのナルシズムをあばきだす。

エディ、ミッキー、フィルは、みな、言葉が多い。よくしゃべる。彼はは、すべての内面を言葉に出来ると信じているかのようだ。（最後に、「すべては流れの一部なのよ」などと悟り切ったことを言うドナの寡黙さがこれに対置される）。言い換えれば、彼らは、自分たちの内面をたがいに共有できるという信念を暗黙のうちに持っている。それは、可能か？これは、特にエディにとつては重要である。

エディのナルシズムは、ハリウッド的環境への批判でもある。この環境がこういう人格を生み出す、と言おうとしている。ハリウッド映画では、「真実を描くと、ディテールがカットされる」。

（松竹試写室）

2000年07月26日

キューバ・フェリス (Cuba Feliz/2000/Karim Dridi) (カリム・ドリ
ディ)

現代の「トロバドル」（吟遊詩人）、簡単に言えば「ストリート・ミュージシャン」である「エル・ガジョ」（「鶏」の意味の^ハ名、本名はミゲル・デル・モラレス）は、パナマ帽、Tシャツ（上にトロピカルなシャツをはおる）、サングラスにケースに入ったギターを握って、飄々と旅する。ふと、パフォーマーの小杉武久を思い出した。

ドキュメンタリーといっても、かなり構成されたドキュドramaに近い。まず、エル・ガジョの足跡は、キューバ↓マンサニージョ↓サンティアゴ・デ・クレーバ↓グアンタナモ↓カマグエイ↓トリニダー↓ハバナという経路で、これは、キューバ音楽の歴史をたどる形になっている。また、彼が、町にやってくると、そこに、知り合いがおり、おしゃべりをするよりも、自然に歌と一緒に歌ったり、演奏したりするのだが、これは、ある種のミュージカルのスタイルである。さらに、行く先々には、その町で有名なミュージシャンとの出会いがあり、この映画全体で、キューバ音楽の現状がわかってしまうような作りになっている。

しかし、そこには、不自然さは全くなく、実際に、こういうスタイルのコミュニケーションが現存するのだろうということを思わせる。たとえば、エル・ガジョが、ギターをもって歩いていくと、向こうの戸口に太った女性が立っている。

それは、サイダ・レイテで、すぐにそこでかけ合いが始る。歌の台詞はその場のインプロヴィゼーションであり、会話も含まれる。

サンティアーゴ・デ・クーパでエル・ガジョが出会う、「おれがおれが」をいう感じでしゃしゃり出てくる若い男は、ラップ・ミュージックシヤンのファンだ。そのラップはリズムも鋭く、サエている。彼は、エル・ガジョといっしょにグアンタナモに行き、そこでこの土地の音楽「チャングイ」の巨匠に、自分とセシヨンを見せてくれと迫る。このあたりの新旧世代のつばぜりあい面白い。

「愛の庭師が花を植えて去った」というようなセンチメンタルな愛の歌が非常に多い。エル・ガジョのベサメ・ムーチョは絶唱だった。
(徳間ホール)

2000年07月27日

ワンダー・ボーイズ (Wonder Boys/2000/Curtis Hanson) (カーティス・ハンソン)

wonder boysと複数になっており、解説でもそんなことが書かれていたので、この映画に登場する人物全員が元あるいは現在“wonder boy”つまり「神童」なのかと思ったら、映画のなかでは、特にジェイムズ・リア(トビー・マグワイア)を指してこの言葉を使っていた。だから、やはり、wonderなのはboysであって、大人たちではないのである。

作家で大学教授のグラディ(マイケル・ダグラス)はたしかにかつては脚光をあびた作家だった。編集者のテリー(ロバート・ダウニーJr)も、いまより過去に栄光がある。しかし、この映画で強調されているのは、若い才能を目の当たりにする老年作家・教授のあせり、自分が時代に取り残されているという孤独であり、映画は、グラディがそのことを文章につづっているというスタイルで自嘲的に語っていく。

ジェイムズが、「先生といたかった」と言うと、グラディは、“I am a teacher, not a Holiday-in”という。わたしも、言ってみたいね。

グラディは、よき教師である。(ジェイムズが、実際、“you are the best teacher I have had.”と言う)。彼は、かつて輝かしい才能で脚光を浴びたかもしれないが、「ワンダー・ボーイ」タイプの人間ではない。「ワンダー・ボーイ」は、基本的にジェイムズ青年のように利己的でないならない。グラディは、彼や、もう一人の教え子ハンナ・グリーン(ケイティ・ホルムズ)のめんどろをあきずに見る。ジェイムズが置き忘れたバッグをわざわざ取りに行く。ハンナを下宿させているが、手を出すようなことはしないようだ。

この映画では、世代の違いということが前提になっている(その意味では世界のとらえ方は平凡である)。グラディ、彼の子供を妊娠している大学総長サラ・ガスケル(フランシス・マグドーマンド)、その夫らの世界は、「大人」の世界であり、子供たちに wonderする世界である。

しかし、わたしの見るところでは、ジェイムズにしたところで、それほど特異にも、天才的とも見えない。だから、この映画のタイトルはピンとこないのだ。その意味では、『グッド・ウィル・ハンティング 旅立ち』のマットダイモンの方が「ワンダー・ボーイ」らしかった。

テリーはバイセクシャルで、最初女装の大「女」とパーティに現れるが、やがてジェイムズを誘う。ふられたことを知ったこの「女」が、グラディに車で送ってもらったとき、車中で化粧を落とすシーンがなかなかよかった。ここでも、グラディは、「親切」なのである。

全体に煮え切らない作り。テリーが車を暴走させてグラディの長編原稿をばらまいてなくしてしまうシーンが端的に現わしているように、リアリテイがない。

最後のシーンは、1年ぐらいの時間がたつて、グラディは「すべてを失った」が、サラと結ばれ、子供が育ちつつあるということを示唆する。木々のあいだに建った新しい家の仕事場には、愛用のタイプライターはなく、コンピュータがあり、そのモニター画面の「save」という文字をクリックして映画が終わる。
(東宝東和試写室)

2000年07月31日 (1)

仮面学園 (Kamen Gakuen/2000/Takashi Komatsu) (小松隆吉)

予想したよりよかった。高校生たちの台詞は全然ダメだが、藤原竜也、黒須摩耶、栗山千明が大人っぽい味を出した。

映像も、シュールな要素を加味し、悪くない。屋上から飛びおり自殺した生徒が地上にたたきつけられ、血だらけになるという映像で、地上にぶつかる瞬間、あたかも赤い画用紙かキレを広げたような映像にしているとか、藤原竜也の仮面工場の窓が赤い光を放っているとか・・・面白い。

いじめられた生徒が仮面をかぶって登校し、それがたちまち伝染するという設定はなかなかいい。だから、タイトル通り「学園」にしばらく込み、「いじめられ」学生の反乱とか、とにかく学校世界にめばよかったものを、ファクション界とマスコミをからめた陰謀劇にしまったために、リアリテイが希薄になった。

学校の教師たちの対応・反応は、ワンパターンで、とてもいまの「いじめ」問題などには肉薄できない。

仮面に伝染した生徒たちが、「パーティ」を開くシーンも悪くない。ところで、いま、中学生や高校生のあいだでも「パーティ」ばやりなんだろうか？そのむかし、ゼミ生に、「コンパなんてダサイ集まりはやめて、〈パーティ〉にしよう」なんて、わたしが言っていたことがある。そのころは、まだみんなきょとんとしていたが。

日本にはある種の「仮面文化」があり、それほど深い考えがなくて仮面を出しても失敗しない。ただし、ここで言う「仮面文化」とは、狂言や能の「面」とは一線を画する。日本の「仮面」は、その「仮」が示唆するように、暫定的な性格をもったモダニズムに根ざしている。日本近代の知識人は、すべて「仮面」の

人であった。しかし、面には、「素顔」を隠す機能とともに、素顔のもう一方をあらわにする機能もある。狂言や能にとつて、面は、隠された人格を隠す覆いではない。あえて「人格」ということを言うならば、面自体が一つの「人格」であつて、面なしには「人格」はないのである。

『仮面学園』の「仮面」は、「素顔」を隠す覆いに終わる。大詰めは、仮面をはぐプロセスである。ここには、なんら新しさはない。が、「いじめられた」生徒が仮面をつけるという思いつきと行為は、本来、まえの「いじめられた」「素顔」の自分を隠すというよりも、別の人格に生まれからという願望と実践であつた。たとえ、本人が知らなくても、そういうポテシヤルがあり、映画がそういう側面を發展させたら、もっとおもしろい作品になつた。

(東映試写室)

2000年08月01日

金髪の草原 (Kinpatsu no Sogen/1999/Isshin Inudo) (犬童一心)

「ボケ老人」を老人として出さず、そう思い込んでいる姿で出すという着想が成功している。ただ、「青年」ボケ老人を演じている伊勢谷友介の台詞まわしと演技がどこもなく頼りない。この頼りなさ、ほかの映画では活かせるようなユニークさがないでもないが、全体として、映画の力をそいでいるような気がする。トボけた感じは悪くないが。

風貌と口調(「何をしてるんでフか」)が小娘的なヘルパーの池脇千鶴が、老人の「求婚」にとまどいながら、最後に、それを受け入れるプロセスは感動的。老人に自殺(ただし、彼は、空を飛びたかっただけかも)させたりしないで、そのまま結婚にまで持ち込むか、「これが夢なのか、現実なのか確かめたい」と言つて屋根に登つた老人と一緒に空に舞い、ストップモーションで終わるとかいう結末のほうがよかった。(パンフレットには、伊勢谷と池脇が空中で浮かんでいるショットがあるから、そういう終わり方も想定されていたのではないか?)

この映画でも、メシを食うシーンは全然ダメだった。

(映画美学校)

2000年08月03日

五条霊戦記 (Gojoe/2000/Sogo Ishii) (石井聡互)

冒頭、制作の「サンセットシネマワークス」のロゴが出るが、これって、RedHatLinuxのロゴに似すぎてない?

浅野忠信が、絶対に傷つかない空想性がいい。つまり、彼は、そもそも「この世」の者ではないのだ。

鄭義信の少進坊主は、マンガ的。

隆大介弁慶には、血だらけになってリングをのたうちまわっている格闘技の闘士のような感じがある。ダサく、人間を恨みながら、人間を捨てきれない。そのへんの揺れが、赤子を生む女を助けるシーンによく出ている。

存在のよりどころを異にする3つのキャラクター。遮那王こと源義経（浅野忠信）がよって立つのは、修験道的一种。不動明王を信じる弁慶。死者の刀を拾い、売買し、功利のみを信じる鉄吉（永瀬正敏）。「すべて神仏は無用。我が信ずる神は我のみ」とする浅野に対して、神仏に未練を残している弁慶。両者のはざままで唯物的に生きる永瀬。

義経と弁慶との闘いは、テクノロジー合戦。弁慶は、あの7つ道具を身につけている点で、古いのか、新しいのか？ 浅野は剣のほかは、「見えない」技術を駆使する。

500年まえの闘いが、現代の映像の闘いとしてワープしているという（少しホメすぎ）の片鱗を感じさせるシーンもあった。

わたしは、「阿闍梨」が出て来る話は、どこかではしりがあると思っっている。論理的にあぶなくなると「阿闍梨」が現れて解決してくれたり、ちゃんと描くと手間がかかる場合に、「阿闍梨」の説法などで省略することが多い。舞踏家勅使川原三郎の阿闍梨は、成り立ての2代目坊主のような感じで、そういう省略機能すら発揮せず、かえって余計な感じを与える。阿闍梨は便利なメタファーだが、ぶちこわしのメタファーともなる。

この映画では、義経のニヒリズム（彼の価値観はこの世にはない）も、弁慶のポシティヴィズム（反逆しながら人間を肯定する）も、相殺してしまう。日本の中世は、かくして、ニヒリズムを徹底的に経験することも、ポジティヴィズムを開いていくこともできずに、あいまいな擬制、歴史のとり繕いのなかへ迷い込んでいく。映画の大詰めは、そんなことを考えさせた。

（東宝試写室）

2000年08月07日（1）

ホワイトアウト (Whiteout/2000/Wakamatsu Setsuro) (若松節朗)

「リアリズム」を見て欲しい作りなのに、友人の遭難死に対して涙する織田裕二の目には、オーバーな悲しみのゼスチャーとはうらはらに、一滴の涙も見られない。同様に、「過激派」に占拠された発電所を、パイプを伝って逃れ、気づいた「過激派」が放水バルブを開け、大量の水に流されて外に押し出されるというとんでもないパニックに出会いながら、おざなりにメイキャブされた「傷」と芝居がかった疲労の演技のはかは、ほとんど消耗の跡が見られない。要するに「スーパーマン」映画なのだ。なら、「ヘンシーン！」の身ぶりぐらいしろよ。

「過激派」集団が、一部のスキもなく、着々と発電所を占拠し、「要塞」化してしまうプロセスのシーンは、（ためらいもなく人を撃ち殺してしまう——アメリカ映画にアリガチのシーンを黙認するとしても、少なくともテンポは）悪くない。電力企業に恨みをいだいている元会社員がこの集団に入ったというくだりも黙認しよう。そして、クールな技術知識でこの「要塞」をコントロールし、企

業と警察を手玉に取るくだりも、悪くないと言おう。が、最後に、身の代金を巧みな方法で手に入れたあと、逃げ出そうとするボス（佐藤浩市）のくだりは、反動的である。これだけ、精緻な占拠をくだてたなら、よほどの対抗ドラマがなければ、その行為を敗北に追いやることは難しい。そんなクダラナイ理由で占拠したんなら、話につきあつて損した、という気持ち。

作られた「田舎者」を演じている中村嘉律雄は地元警察の署長。アメリカ映画でFBIと警察とが対立して見せるように、地元警察と本庁とが対立するが、中村のねちっこい、経験に裏打ちされた鈍重な思考が勝つ。しかし、このキャラクターのどこにそんな能力があるのか？これもアリガちなパターン。

松嶋菜々子が演じる、銃など撃ったことのないかぼそい女性が、急に、反動も見せずに軽々と自動小銃をぶっぱなすんだから、驚く。

たぶん、こういう映画は当たるだろう。それだけの宣伝もされる。しかし、こういう「リポビタンD」CM的なガセ映画に観客が集まるのはなぜか？『M・I 2』も『パーフェクト・ストーム』だって、同じ。世の中、バカばかりなのか？

（東宝試写室）

2000年08月07日（2）

オータム・イン・ニューヨーク (Autumn in New York/2000/Joan Chen) (ジョアン・チェン)

このタイトルは、有名なソングにもあるが、今回は、てっきり日本で安易につけたと思ったら、そうではなかった。しかし、考えてみると、この一見甘ったるいタイトルには、autumn＝秋・晩期・黄昏などの含意が込められているのかもしれない。メインになっているウイノナ・ライダーとはかない愛とは別に、この映画では、見捨てた娘との再開、娘への責任の再行使というテーマがある。だから、最後のシーンは、いまでは子を持った娘（ヴェラ・ファミーガ）とリチャード・ギアがセントラル・パークでのんびりとボートに乗っているシーンになる。

トライベッカに設定されたレストランのオーナーシェフを演じるリチャード・ギアが、自分で朝食を作るシーンがある。マッシュルームとトマトを入れたオムレツはうまそう。レストランの仲間たちと食べる昼食は、サラダ風の冷たいパスタだった。大きなボウルに野菜をたっぷりいれ、そこにアルデンテのパスタを移し、かきまぜる。すでにテーブルについている仲間たちにギアみずからとりわけ。うまそう。

アメリカ映画のハッピーエンドは有名だが、ウイノナ・ライダーをどたんばで生き返させるほどの単純なハッピーエンドは卒業した。それと、エイズ以後、アメリカの観客も、死との共生に慣れてきた。いまハッピーであるのは、安らかな死であり、そして、80年代にはまだあたかも当然のように考えてきた離婚や嫌いになったらあっさり別れるというライフスタイルに対する反省、幸せにしてやれなかった子供（たち）への「つぐない／あがない」である。

ウイノナ・ライダーの年令不詳な感じが最高に活かされている。夭折する人間がよく持っている、年令を越えた落ち着きや魅力を鮮やかに演じている。(みゆき座)

2000年08月08日

17歳のカルテ (Girl, Interrupted/1999/James Mongold) (シエイムズ・マンゴールド)

精神病院に入れられたスザンナ(ウイノナ・ライダー)の目を通して、病院のさまざまなイデオシンクラシを持った仲間たちが描かれる。みな、弱さを隠すために攻撃的に出たり(アンジェリーナ・ジョリー)、嘘をつきまくったり(クレア・デュバル、ブリタニー・マフイ)、暴れたり(エリザベス・モス)するというワンパターンの因果関係が前提されているように見えるところもある。が、出演者は、みなファーストクラスの演技。

60年代という造反の時代が、女性だけの精神病院という「特殊」な場で描かれていた側面。薬依存と官僚主義的な病院批判。この病院は、ある意味で造反者の拘置所なのだ。スザンナは、元活動家だったような暗示もある。サロンのテレビには、徴兵のTVニュースが流れる。スザンナは、「フランスの労働者のタバコ」だといって、ゴロワーズを吸う。明らかに、彼女は、「五月革命」を知っている。スザンナとカナダへ逃げようという青年。女性患者たちが、アンジェリーナの扇動で、別棟の使われていない部屋に行き、夜中に乱チキ騒ぎをするシーン。60年代的「無礼講」。

ここでも、『オズの魔法使い』の話が出て来るが、アメリカでは、『オズの魔法使い』は基礎的な民話なのですな。

のパワフルな演技、の
(ソニー試写室)

2000年08月09日(1)

宮廷料理人ヴァテール (Vatel/2000/Roland Joffe) (ローランド・ジョフイ)

どこかすっきりしない作品。デッサンで見る実在のヴァテールは、繊細な詩人のような顔をしているが、ジェラルド・ド・パルデュューは、いかつい男。大體、ド・パルデュューは、料理人の役には向かないはず。ティム・ロスの演じ侯爵も「イジワル」男の演じ方がワンパターン。

華麗な料理とスペクタクルな宴のシーンがふんだんに出て来るが、少しも華やいだ気持ちになれないのは、基本に王室批判があり、ルイ14世の体制がいかに陰惨で非人間的な要素を持ち、ヴァテールはその犠牲者であるということがあるから。最初のほうのシーンで、国王が糞をしているが、これも、王室批判。

ジュリアン・サンズ演じるルイ14世（太陽王）は、王というよりも、トール・ラジイオのスターのハワード・スターンそっくり。
（ヘラルド試写室）

2000年08月09日（2）

スリ (Suri/2000/Kuroki Kazuo) (黒木和男)

いま「イケてる」場所とみなされている隅田川沿いのエリアを舞台にしている。最初の20分間は、いまの東京を活写する映画が生まれたと思わせる。が、長くはつづかない。魚眼レンズを使った鈴木志郎康風の映像など、おもしろい視角もあるが、全体としては、NHK調。

中心はアル中で腕がぶつてしまった初老のスリ海道（原田芳雄）。彼をつけ回しながら、決して捕まえない刑事（石橋蓮司）。この2人を軸にするだけでも、相当味のあるドラマが作れるのに、この映画は欲ばって色々入れすぎて、テーマが拡散してしまった。アル中の更生会——そこに1度だけ出席した原田に好意をいだいている主催者の風吹ジュン。彼女も、過去は半端じゃなかったらしいが、この会に出て来るそれぞれ「個性的」な連中が生み出すドラマが、原田とは無関係に動く。原田が育てた娘（真野きりな）は、「動物愛護センター」（実際は、捕まえた野犬を拘置し、時間が来ると毒殺して焼却する施設）で働いているが、育ての親の影響でスリの特技があり、通勤途中に、痴漢を誘導しながら、痴漢から金をスリ取る。

真野のボーイフレンドは、原田にあきがれ、弟子入りするが、秋葉原のスケボー広場で「スリーカード・モンテ」をやっているところへ、街のヤクザ（川島郭志）に脅され、暴行を加えられる。川島は、実は、真野の兄で、原田に育てられたが、なぜか、原田を憎み、家を出て、やくざになった。このあたり、必然性の説得力がない。だから、終わり近くになって、せっかくアル中を克服して、手の震えをおさえ、満足のいくスリ・パフォーマンスを実行しようとした原田をつかまえ、さんざん暴力をふるったのち、指をつぶすというくだりがあるが、全然納得がいかない。ただただ、不愉快な印象のものを残す。大体、元世界ジュニアバントム級チャンピオンだった川島のどこに出演の意味があるのか？
（松竹試写室）

2000年08月10日（1）

U-571 (U-571/2000/Jonathan Mostow) (ジョナサン・モストウ)

寒さと孤独と不安を起こさせるような雰囲気の水中のぼんやりした映像からはじまり、それが突然眼球のアップに収斂する。潜望鏡から見た水中の映像という設定。すでにここで、この映画におけるマシンと人間との関係が示唆される。

この映画で描かれる戦争のロジックは、戦争とは機械的なものだという人間は、それに従うか、従いそこない死ぬかのいずれかである。人情やヒューマニズムはすべてこのロジックにははまらない。

最初の方で比較的長くUボートのドイツ軍がイギリス海軍の攻撃で故障を起こし、機械と格闘するシーンが続く。ここでは、アメリカ映画にありがちないかにも「敵」を蔑視したり、憎悪したりする描写はない。きわめて「客観的」である。

ドイツ軍が、救助を求めて漂流する「敵」軍のゴムボートに出会い、自動小銃で皆殺しにするシーンがあるが、そこでも、射撃を命令されてためらう若い軍人に対し、上官は、「ヒトラー総督はそうせよと命じている」と言い、命令をくり返す。つまり、彼らは、非情だからそうするのではなくて、命令だからそうするのであり、それは、別にアメリカ軍においても同じなのだ。

一転してダンス音楽とシャンペン・グラスの音がきこえる華やかシーンになる。海軍の制服を来た若者たち。艦長になれなかったマシュー・マコノヒーが上官に不満をもらし、「君はまだその器ではなかったのだ」とさとされるシーンが挿入されるが、この伏線の意味がやがてわかる。この映画は、危機に瀕したとき、部下から「どうします？」と聞かれて、「I don't know」と言ってしまった（とたんに部下の態度が引く）（人間らしい）マコノヒーが、戦争のロジックに習熟するプロセスが主要なテーマとなるからである。

ベンチャー・ビジネスの時代になって、ふたたび、軍のロジックが見直されているような気がする。そういえば、IT革命のイニシエーターと言われるジム・クラークは、軍の出身だ。

マコノヒーが、ぎりぎりのところで考えた戦略は、海底180メートルのところで奪取したUボートを潜水させ、沈没したと思わせ、急に浮上して最後に残された1発の魚雷で水上の駆逐艦を倒すというもの。この戦略に成功したとき、ベテラン軍曹（ハーベイ・カイトル）は、「今後、どこにでもついて行く」というような忠誠の言葉を吐く。

（ギヤガ試写室）

2000年08月10日（2）

ハリウッド・ミューズ (The Muse/1999/Albert Brooks) (アルバート・ブルックス)

おもしろいが、シャロン・ストーンも、マーチン・スコセッシも、ジェイムズ・キャメロンも、えらく安っぽく見える。「ミューズ」を感じさせるような女として登場するシャロンは、ただのおばさんに見える。スコセッシなどは、「今度ね、ヤセ男を使って『レイジング・ブル』のリメイクを作るんだ」なんてセリフを言う。やめてほしい。その点、いいかげんを地でいつているロブ・ライナーなどはまり役だった。

おもしろいのは、脚本家（アルバート・ブルックス）とユニバーサル・スタジオの製作者（Mark Feuerstein?）とのやりとり。訳もツボを押さえていた。
[latz→「めらはらがなく」・ you lost edge→「キレがない」という訳。

たしかに、もの書きが壁にぶちあたったら、シャロンのひょうな女に遭い、ひっかきまわしてもらうのがいいのだろう。が、その意味では、ひっかきまわし

方が甘い。もつと破天荒でいい。シャロンが、精神病院を逃げ出した多重人格者だったという線はもつと使えた。ブルックスの妻役のアンディ・マクダウエルと仲良くなり、彼女を菓子屋にするのも、子供にも安心して見せられると思う親を意識したようなPGレイト・レベルのプロット。

ハリウッド映画にせよ、小説にせよ、こういういいかげんなヒラメキで出来上がるものだし、創作とはそういうものだから、シャロンが、思いつきをサジェストし、ブルックスが、「あ、そうか」とインスパイアされるシーンは、なかなかいいんだが、レベルが低くすぎるのだ。もつとあつといわせるような思いつきを出しなよ。笑いがテレビのホーム・ドラマ以下だ。70年代に『サタデー・ナイト・ライブ』の脚本を書いたブルックスはどこへ行った？

(ギヤガ試写室)

2000年08月11日(1)

溺れゆく女 (Alice et Martin/1998/Andrw? Tw妨 hinw?) (ア・ンド
レ・テシネ)

タイトルが全然ちがう。

母とタクシーダオライバーの、母のボーイフレンド(明らかにアラブ系)との生活は貧しいながら楽しげだが、10才のマルタンに転機が訪れる。実父が彼の世話をするということになり、会ったこともない父の家に行く。腹違いの兄たちは、比較的親切。が、詳しい生活描写はない。特に父親との深刻な対立のシーンもない。

本編は、成人したマルタンが、いきなり、屋敷の門から飛びだし、森を抜け、農家の納屋で卵を盗み、がつがつと食い、逃げる。なぜ、という感じだが、殺人とか、ショック名ことを体験したのだろうということとはわかる。と同時に、なんで、そんなことを意味ありげに隠すのかという気もする——要するに、表現方法が気にいらぬ。

パリに住んでいる義理の兄バンジャマン(マチュー・アマルリック)を訪ねていったら、「性的関係はない」が同居している女アリス(ジュリエット・ピノシュ)に遭う。バンジャマンはゲイで、彼女は、彼との距離を置いたつきあいを好んでいる。マルタンは、急速に彼女に惹かれていく。

このへんになってきて、スタイルにある種の一貫性があるなと思うのだが、マルタンは、通り掛りに「モデルにならないか」と女に声をかけられ、バンジャマンから、「あやしい商売じゃないか?」といわれながらも、その事務所に行く。そして、またたく間に、町中に写真が出るほどのトップモデルになってしまう。つまりマルタンの人生は発作的であることに特徴があるのだが、映画のスタイルは必ずしも発作的ではなく、また、彼の発作性を肯定するわけでもない。

CMの撮影でスペインのグラナダへ行ったが、アリスに妊娠を告白されると、急に落ち込んでしまい、仕事を放りだして、海辺の家を借りて、だらだらと過ごす。金が次第に底をついてくる。そして・・・

ビノシュがもったいない。

この映画では、ワインよりもビールを飲むシーンが多い。アリス、バンジャマン、マルタンが始めて会い、仲良くバーに行ったときも、ビールを注文していた。マルタンが有名になって、シャンパンを飲むシーンはある。ビノシュが、マルタンの秘密を解明するために故郷の村に行ったときも、レストランで取ったのは、シチューのような食事とビールだった。

(東宝試写室)

2000年08月11日(2)

サン・ピエールの生命 (La Veuve de Saint-Pierre/1999/Patrice Leconte) (パトリス・ルコント)

ラディカルであるということとは、こういうことかもしれない。組織の外にいて「過激」なことをやるのは、それほど難しいことではない。そして、えてしてそのような「過激」な行為は、権力には何らの痛打も与えず、むしろ、権力に新たな弾圧のチャンスにあたえてしまう。

ジャン(ダニエル・オートウイユ)は、19世紀のフランス領のサン・ピエール島の軍隊長であるが、彼は「パリ時代から一風変わっていて」、個人の尊厳や信念に忠実に生きることを実践している。彼の愛妻マダム・ラ(ジュリエット・ビノシュ)は、啓蒙・慈善・博愛といったいずれ一般化する「新思想」を生きているような女である。彼女は、「デブなのかたでかいだけなのかを確かめに行つて」船長を殺してしまい、死刑を宣告された漁師ニールを自分の家で仕事をさせたり、文字を教えたりする。夫は、自分の仕事は、「死刑までのあいだ、受刑者の健康を維持させることだから」といって、ニールに対する妻の好意を積極的に支持する。

映画の時代は1849年に設定されている。パリでは、1848年の革命で成立した共和制が第2帝政に逆戻りしようとしていた時代である。おそらく、ジャンとマダム・ラは、共和主義者だろう。彼らは近代の人である。サン・ピエール島には王政主義者もいるが、共和制的な発想が黙認されるようなゆるやかな余裕もある。基本は王政主義だとしても、中央政府の意向に従っている。中央では共和制は形だけになっているとしても、遠隔の地サン・ピエール島では、逆にその型が守られる。これは、よくあることで、日本の明治維新も、ある時点に限ってみれば、本国ではとうに衰退してしまつたようなことが過激に推進されるといふようなことが起こつた。

組織が完成されてしまえば、ギロチン(受刑者の苦痛を軽減するために作られたという——「近代的」な処刑装置なのだ)を本国から取り寄せる必要などない。また、留置場がないので、ギロチンが本国から届くまで、死刑囚を軍隊長ジャンの家に預けるなどということもありえない。

マダム・ラと囚人ニール(エミール・クストリツァー)とのあいだには、性愛の芽生えがないわけではない。夫も、妻の気持ちの揺れを知っている。そういう三者が、自分らの場を意識しながら、つかのまづくりあげるドラマと空間が感動的。祭りで使う移動家屋が坂で暴走するのを止め、乗っていた女性を助けた

ニールを村人は、次第に好意的にみるようになる。そして、一人の女がニールの子を身ごもる。制度がまだ固まっていけない段階では、夢のようなことが起こる。二人の結婚。

ギロチンに乗せた船が沖に着いたが、座礁して、島に着くことができない。船を動かし、ギロチンを運ぶ仕事を村の支配者は募集する。が、誰も志願しない。ところが、ニールが、「妻子を養うのに金がいる」と言って、その仕事を志願する。その切実さと、そのとたんにいままで志願しなかった村人たちが、どっとその仕事に殺到する皮肉が胸を打つ。

映画の形式は、マダム・ラが、（あとでわかるのだが、夫の銃殺を）建物の窓から外を見下ろしているというシーンから始る。窓の外は見えないので、荘厳な音楽がなにか不釣り合いに感じられる。こういう始りは、意味があるのだろうか？それにしても、囚人をかばったことが、「反逆罪」にとわれ、銃殺刑に処せられるオートウイユが、真つ白な絹のシャツで撃たれるのはいい。そういうときは、わたしも見習いたい。

（シネカノン試写室）

2000年08月17日（1）

じとの終わり (The End of the Affair/1999/Neil Jordan) (ニール・ジョーダン)

『情事の終わり』のリメイクだが、どうして同じタイトルにしないのだろうか？が、「情事」という言葉は、いまでは、フィジカルなセックス関係しか意味しなくなっているので、使えののだろう。

それにしても、こういうアプローチを見ると、日本人というか日本社会というか、日本の習慣のなかには、神との対決も自分との対決も非常に希薄だとう印象をおぼえる。

問題は、モーリス（レイフ・ファインズ）とサラ（ジュリアン・ムーア）との「情事」ではない。自分の友人ステイヴン（ヘンリー・マイルズ）の妻を愛してしまったということ、しかも、それをヘンリーのために探偵を依頼するという形で自己監視させるという二重性である。つまりは、知りすぎてしまうことの「罪」が問われている。

モーリスは神を信じない。ということとは、人間には意識できないということは何もないと信じていることである。彼は、サラと自分との逢引を探偵にさぐらせている。それは、伝えるかどうかは別にして、自分たちに対するステイヴンの意識、他者の意識を認識することである。自分のなかにはむろんのこと、他者のなかにも不明なものはない。これは、意識とは「明晰判明」なものであるとするデカルト「主義」（デカルトの——ではない）的な思想である。

西欧人というか、西欧社会というか、とにかく西欧的な習慣のなかでは、ユダヤ・キリスト教が、神との対話・対決という形で、自分をとことん追求することが定着する。

（ソニー試写室）

2000年08月17日(2)

シベリアの理髪師 (Sibirskij Tsiryulnik/1998/The Barber of Siberia/1999/Nikita Mikhailkov) (ニキータ・ミハルコフ)

巨匠がフランス・ロシア・イタリア・チャコ合作の潤沢な資金で製作した余裕の道楽。スタイルは、かなりスラプスティック調。アメリカからロシアに来た女ジェーン(ジュリア・オーモンド)が車中で若い士官候補生と出会う。再び偶然の出会い。愛し合うようになるが、運命のいたずらで男はシベリアへ。が、女は男の子供を身ごもる。母は子供とアメリカに帰り、その子が士官学校に入学するころ、過去を回想する。よくある形式だが、さすがは巨匠。決して飽きさせない。

茶めつけのある、セベリアの理髪師を歌うのがうまいアンドレイ・トルストイ(オレグ・メンシコフ)、ラドロフ將軍(アレクセイ・ベトレンコ)のように、酔っ払うとハチャメチャになるロシア人気質が、フェリーニ的な愛とゆとりの目で描かれる。

一見(ミハルコフ自身、アレクサンドル3世を魅力的に演じている——実際の皇帝は、こんなに魅力的ではなかったらしい)王政や軍制をノスタルジックに是認しているように見せながら、ちゃんと批判をしている。シベリアの強制収容所も、スターリン以前から歴然と存在したこともわかる。

「シベリアの理髪師」というたいそうな伐採装置を発明したアメリカ人(リチャード・ハリス)の存在、アメリカのマサチューセッツ州の士官学校の軍曹も、批判的に描かれるが、それは、結局、フェリーニ的な「愛」に包まれて描かれていることがわかる。

終盤、ジュリアが、ようやく出獄後のシベリアの家を見つけ、訪ねるが、彼に会うことは出来なかった。馬車あで一人広野を走るジュリア。遅れて家に戻り、そのことを知ったアンドレイが追う。はるかかなたを走る馬車。このへんのテンポと空間性は、旧作『愛の奴隷』を思い出させる。
(ヘラルド試写室)

2000年08月18日(2)

アンジェラの灰 (Angela's Ashes/2000/Alan Parker) (アラン・パークー)

タイトルは、アンジェラ(エミリー・ワトソン)の名前が冠されているが、フランク(ジョー・ブリーン)のナレーションではじまることでわかるように、すべては、彼の目で描かれている。としても、いつも雨が降っているアイルランド、リムリックの貧民街の雰囲気は実にそれっぽいリアリティを出している。画面は全体に緑がかっており、ぬるぬるした地面やスエタ臭いを実感させる。

アイルランドからブルックリンに移民したが、食いつめ、カソリックに忠実な子沢山で、生活に窮し、再びアイルランドに一家で送還されるというもの面白い。もどったアイルランドでは、父親(ロバート・カライル)が北アイルラン

ド出身だというので、差別され、折から（1930年代）の不況で仕事がない。ようやく仕事が見つかったても、給料を酒代にってしまう父。家族は飢え、教会のチャリティにすぎただけでなく、他人の食い残しを拾うありさま。その一方で、子供が生まれ、すぐに病気で死ぬ。悲惨な話であるが、半世紀まえにはこういうことがよくあったし、いまでも、世界のどこかで起こっている。

一貫した流れは、そういう家庭のなかで、長男ががんばる話である。が、立身出世物語にはなっていないところがいい。石炭の運搬を手伝って、ひどい結膜炎になってしまふとか、始めて郵便配達の仕事にいたとき、叔母が（借金して新しい服と靴を買ってくれるシーン、他の配達夫がいやがる結核の女性の家に郵便を配達するが、門の前で転んで泥だらけになり、それが縁でその女性を愛することになるくんだり（女性はやがて死ぬ）、地域に金を貸している老女のもとで（文才があるので）督促状を書くアルバイトをするが、ある日、その女性が急死しているのを発見し、あり金をいただと同時に、金貸台帳を川に流し、住人の借金を帳消しにするくんだり……。

カソリックということもあるが、日常化された信仰心は、50年まえの日本でもまったくなかったことに考えさせるものがある。すくなくとも、映画の誇張だとしても、こういう要素は、西欧社会のなかに大なり小なりある。それは、人間関係を支配している。日本には、そういう面から見たら、徹底して不信仰であり、誠実さや愛がない。これでいいのか？日本人は、今後、どこで自分を再出発するのか？

この映画には、なぜか吐くシーンが何度も出る。最初は、カーライルがパブで酔っ払って吐く。次は、聖体拝礼の祝いの朝食を食べて吐いてしまう。借家を追われ、祖母の世話で転がり込んだ家の主ラマン（母はいやいやこの男の性の従女になっている）の便器のなかの小便を街路に捨てにいかされたフランクが、その臭いに嘔吐する。

よっぱらった父が職を求めていった事務所で、酔っ払っていることを叱責されるときの台詞——「ギネス・フアミリーを潤す金はやれない」。

ひどい教師と冷酷は神父とが対比されるが、フランクの文才を励まし、「君の頭は宮殿なのだ」と励ます教師がいる。

監督パーカーの育ちが重ねられているので、アメリカへの憧れと賛美が基底にある。音楽はすべてジャズが使われている。

（東宝試写室）

2000年08月21日

いつまでも二人で (With or Without you/1999/Michael Winterbottom) (マイケル・ウインターボトム)

北アイルランドのベルファーストを舞台にしたのはなぜだろうか？北アイルランド紛争の時代が終わりとつあるという時代認識がウインターボトムにはあるのだろうか？夫ヴィンセント（クリストファー・エクルストン）は、元警官だったが、やめて、妻ロージー（デヴラ・カーワン）の父親の仕事（ガラス屋）を

手伝っている。ロージーは、美術館の受付係。2人は、目下、必死に子供の製作中だが、なかなかうまくいかない。かげりが出そうな気配もある。そこへ、ロージーの昔のペンパル、ブノワ（イヴァン・アタル）がふらりとやってくる。彼は、ここへ来るまえは、イギリスにいたらしい。フランス人がイギリスで働いていて、うまくいなくて、ベルファーストへ来るというのは、けっこう皮肉なことではないか？

スクリーンに2画面を出したり、遊び感覚と余裕。

美術館の上司は、スコットランド系で、さばりに厳しい。陰で、「早く帰れ、スコットランドへ」という皮肉の歌うロージー。やがて、それがブ切れて、館内マイクで思う存分、この上司への不満をぶちまけ、からかい、職を捨てて。このあたりは、いかにもウインターボトムらしいが、全体としては、小品指向が強く、限られた場所と人をつかりと撮ろうとしている。この手の話は、えてして、単なる「三角関係」の話になりがちだし、それぞれの反応が読めてしまうものだが、この作品では、それぞれが、みな、自分に忠実に生きている。そして、その結果として、ドラマが起る。

普通でいくと、ロージーは、ブノワに傾いて行つて終わりになるところだが、ここではそうならない。アーティストよりも元警官を選ぶ。このへん、なんか意味深ではないか？

（メディアボックス）

2000年08月22日

ダンサー (The Dancer/2000/Fred Garson) (フレッド・ガルソン)

舞台挨拶は、大抵、マスコミへのおひろめを兼ねる。すでに記者会見をやっているのだから、そちらで済ませれば試写に来た観客は迷惑しないのだが、観客が（たくさん——出来れば叶姉妹も）いる風景が欲しいので、こういうやり方になる。挨拶にかりだされたゲストは花束贈呈に辟易している。今回、ベッソンの表情には露骨にそういう気分があらわれていた。それにしても、司会のクロの馬鹿でかく、かん高い声は何とかしてくれ。

耳は聴こえるが口がきけない妹インディア（ミア・フライア）と兄、その周囲の仲間という設定は、破綻がない。こういう設定では、子供を使うのと同じように、一応の「感動」に持ち込めるからである。実際、インディアがブロードウェイのオーディションを受けるシーンは、なかなか見せる。素早い映像の転換も、初監督の仕事としては有望である。ただし、ミアのダンスがうまく見えるのは、映像の速い展開に依存している。ちよつと凝視しようとする、カメラはインディアから他に移っている。

盛り込みすぎて失敗したところもある。インディアのダンスを偶然見た「サイエンティスト」のアイザック（ロドニー・イーストマン）が、迷っていた自分の研究のインスピレーションを受け、彼女の身体の動きに反応して音を出すシステムを作る。だが、このシステムは、10年まえならSGIのONIXのような超ワークステーションでわざわざ「サイエンティスト」が「研究」して構築しなければならぬ代物であったかもしれないが、いまでは、「モーション・キャプチ

ヤー」というような名前です、既製品が売られている。アイザックが、学生で卒論のテーマを探していたというのなら、これでもいい。が、大げさな研究所で創造するようなものではない。

このシステムを使えば、インディアの手話を声に変えることも実際に可能だが、（わたしもこの手のパフォーマンスを何度もやっているのだからわかるのだが）このようなシステムを映画や舞台で見せるとき、観客の側からは、いま聞こえている音が、目の前のパフォーマンスがリアルタイムで出しているのか、それとも、プレレコーディングの音に合わせて動いているのか、がよくわからない。特に、映画のように、クラブで見せ物風にダンスを見せる場所では、なおさらである。

場所をニューヨークに設定しながら、あまりニューヨークらしくないのは、実際にはモントリオールで撮ったためでもある。映画には、微妙に空気が映り込むものなのだ。それと、いまのニューヨークでは、この映画のような、ヒップホップ調の音楽はもう古い。オーディションでもそういう音楽が流れていたのは、信じられない。

最初、ボクシングの司会者のような口調でクラブのオーナーが、DJとダンスとの対決を宣言するが、ここに出て来るDJも古いタイプだ。スクラッチを競うようなスタイルは、10年遅れているのではないか？
（丸の内プラゼール）

2000年08月23日

バンドムービー (Bad Movie/1997/Jang Sunwoo) (チャン・ソヌ)

暴走続、ホームレス、ストリート・パンク、ホストクラブの有閑マダム、お触りバーの中年、口のなかにトイレットペーパーをかぎりなくつつこんで自殺しようとする青年——これらが、複雑にからみあい、不思議な現実感を生み出している。

「脚本も計画もなし」に撮ったというようなナレーション／テロップが出るが、ホームレスのズボンの尻ポケットに無線機のアナログがちよつと見えるように、しっかりとアレンジのなかで作られている。むしろ、作中でも言われる「チャンポン」がスタイルとして選ばれ、具体化されているのだ。チャンポンは、でたらめには出来ない。

往年のパンク・シーンへワープする感じ。日本には、パンクの模倣者はいたが、根っからのパンクはいなかった。この映画は、パンクを演じているが、演じることが実在するソウルのパンク（カルチャー）を呼び出したようなところがある。現実には、若干の距離を撮りながら、「本気」のクソリアリズムよりはるかにリアルに迫る。いわば、ブレヒト的「異化」を地でいっている。

ミュージックがいい。こちらは、本格パンク。ケータイの会話を使ったラップもいい。

地下鉄の自動改札を、しゃがんですり足で通ると、切符なしで通れるとか、こういう街っ子の具体性を押さえ、集積しているところがいい。

ジャンケンして、負けた者が、通行人に小銭を「借りて」来る。韓国でもジャンケンはあるのか。

若者たちは、なにかというと、いきなり相手の頭を叩く。これは、日本のお笑いでよくあるスタイルだが、韓国の方が頻繁に相手をなぐる。身体文化。

ラディカル・チープカルチャー。ゲーム・アニメのパロディなんか見事。
(シネカノン)

2000年08月24日

スペース・カーボーイ (Space Cowboys/2000/Clint Eastwood) (クリント・イーストウッド)

老年用の『ハックルベリー・フィンの物語』。マーク・トゥエインは、この物語で「庶民的アメリカ」のスタンダードを作った。言語的にも文化的にも。

「アメリカ」の潜在的スタンダードを知りたければ、この物語を読むのがいい。同様に、クリント・イーストウッドは、この作品によって、彼が取り続けてきたものが、マーク・トゥエイン的な「アメリカ」精神だったことを認識し、また、われわれに知らしめた。

ここで描かれているのは、実際にありえない話だとしても、実際にあった話を映画化した『パーフェクト・ストーム』のようなうそっぽさが感じられないのは、イーストウッドが、映画＝夢の古典的原則を具体化しているからだ。たとえば、それが、「古典」だとしても、古典を見る楽しみはある。イーストウッドの映画の見事さはここだ。むろん、『パーフェクト・ストーム』だって、所詮は「夢」を描いているにすぎないのだろう。『M・I 2』だってそうだ。ただ、これらは「夢」というより、薬物効果なのだ。自分で眠って見る夢ではなくて、注射や直接投与で神経システムがふだんと異なる動作をした結果としての感覚変化にすぎないのだ。

単純とはいえ、月に飛んで行ったトミー・リー・ジョーンズが、月の砂の上になぞくまる姿を映し、その瞬間に「フライ・ミー・トゥー・ザ・ムーン」を流すというスタイル——わたしは好きだ。

国家のためではなく、仲間のため。仲間の利害のためではなく、仲間の一人ひとりの自尊心のため、個人は強くあるべきだという信念、女性にもてることが価値だと思っている男性（ゲイもフェミニストも、存在する余地はない）——こういう発想は、イーストウッドでは一貫した基調だが、これがストレートに「右翼」的発想につながるのには、問題の個人をそのつど具体的な場面に限定し、ヴィヴィッドに描くからである。個々の場で自分の力を十分に使っている個人がないがしろにされるとき、イーストウッドの怒りが爆発する。

(丸の内ピカデリー1)

2000年08月31日 (2)

十五才 学校 IV (Gakko4/2000/Yamada Youji) (山田洋次)

山田洋次の映画だと違うのだろうか、いつもとは一風ことなる観客が来ていた。それは、老人の夫婦のようで、映画をみながら、よくしゃべるのである。家を出して屋久島まで来た15才の少年大介（金井勇太）が、飯盒炊飯をしてたべようとするシーンでは、「あれ、うまいよねえ」「おとうさん（夫のこと）もやったよね」とか、大介が、たまたま出会った（この映画はそれで成り立っている）老人（丹波哲郎）に連れられてカラオケ・バーに行き、へべれけに酔っ払った丹波を介抱しながら老人宅に帰って来ると、「あんなに酔っ払っちゃって、車運転できるのかねえ」（行きは、丹波の猛烈乱暴な運転の車で出かけた）「あの子（少年のこと）は運転できねえもな」といった会話をするのである。わたしは、山田洋次の映画らしくいいと思ったが、たまりかねが客の一人が、「静かにしなさいよ！」とどなり、静かになった。ただし、それは、全体の三分の二が過ぎてからだったが。

山田の映画は、精緻な映画ではない。アバウトな映画である。使われる方言は、テレビドラマ以上にいいかげん。九州へ向かう長距離トラックの運転手役の麻実れいは、演技自体は悪くなかった（ちよっとトビすぎ？）が、感情のこもる台詞で、東京弁になってしまったのだった。彼女の長男役の大沢龍太郎は、なかなかいい演技をしている。学校へ行かず、時代劇のビデオやジグゾーパズルのめり込み、ほとんどの家族とも口をきかない自閉症的役柄。ただ、大介との交流が、こんなにもうまくいってしまう予定調和が、山田流なのだが。

妻（秋野暢子）が会社で電話してくると、いままで同僚と和気藹々とやってきた小林稔侍（大介の父）が、「なんだ、お前か」と言う。よくありがちなパターンだが、いまの時代もそうなのだろうか？

山田映画の問題点は、啓蒙とか、いかにものパターンでドラマを作ることだが、たとえば、最初に大介が乗せてもらった長距離トラックの運転席で、赤井英和と同上者の梅垣義明とに会話をさせ、それを大介が聞いているというシーンが「犯罪的」。つまり、これは、2人がたまたま話し、大介がたまたま聞いているというシーンではないのだ。それは、そういう形式で、観客にドラマの背景や映画の趣旨を説明してしまうという魂胆が込められている。喧嘩が実は、第三者に見せる、聞かせるためのものであるというようなことは、現実によくある。しかし、そういう屈折した状況を描いているのではなく、そういう形を利用しているのすぎないのだ。

一見心情を吐露しているようで、意外と、核心がいいかげんなのも、山田映画の特徴。登場人物たちは、泣いたり、起こったりして、自分の感情・心情をあらわにするように見える。が、決して極限には至らない。日本社会というのは、実は、こうしたあいまいな情感で平均をとっている。この映画でも、すべての登場人物が、本当のところはわからない。その典型が、大介が屋久島で出会った女性（高田聖子）。明るく、元気で、親切だが、こういうシチュエーションなら、絶対に大介の側には少なくとも起こったであろう性的な情感が全く表現されない。逆に言えば、高田は、終始、新興宗教の信者かなにかのように、そうした感情を最初からシャットアウトしているようなのだ。そういえば、寅さんだって、本心はよくわからなかった。

（松竹試写室）

2000年09月04日

インビジブル (Hollow Man/2000/Paul Verhoeven)

ハリウッドのホラーと『ダイハード』的なアクションの定石に従った、ドラマそのものは平凡な物語。が、見どころは、Cyber FX社のWhole Body Scanning 技術などを駆使して作りあげた——肉体が皮膚の上層から内蔵、骨・・・の順に透明化していく過程を見せる——映像。皮膚と筋肉が透明になれば、内蔵が見え、内蔵が透明になれば、その下の骨が見えるのは理の当然だが、そういう単純な論理を押さえながら見せていく「露悪的」なホラ話。「ホント」に身をすりよせないから、『ホワイトアウト』のような犯罪性はない。

ケビン・ベーコンが、分子構造のシュミレーションをやっているシーンがあったが、あの程度のものは実際にあるのだろう。コンピュータの場面上で3次元の分子構造を組み替え、「レンダー」のような状態にすると、その物質がコンピュータ内で出来上がり、有機的に問題ないかどうかを判定してくれる。

ニトロを遠心分離機にかければ、爆発するのは、単純に考えてもわかる。狂った博士(ケビン・ベーコン)は、遠心分離機にありつたけのニトロを突つ込み、タイマーを仕掛けて、逃げようとする。非常にわかりやすい。「ホント」は、そう簡単にはいかないとしても、ヴァーチャリテイの内部での「リアリテイ」をもつてしまう。この種の「リアリテイ」への製作者側および観客側の欲求は、いま、ますます高まっているのだろう。わたしは、この手の映画を「ジェットコースター・ムービー」と名づけるが、世の中がまちがっているにしても、この種の映像は、確実に市民権を獲得しつつある。

エリザベス・シューは、いつも同じような情感をただよわせている(それはいい)ので、ついつい、『リービング・ラスベガス』の彼女を思いうかべてしまい、彼女が、(たとえどんなに狂ってしまったも)ベーコンに歯向かうようには見えない——といったところがある。彼女は、相手の狂気を極限まで許してくれそうな雰囲気定着させてしまったので。

(ソニー試写室)

2000年10月27日

天国までの百マイル (Hundred Miles to Heaven/2000/Hayakawa Nobutaka) (早川喜貴)

通常の試写会とは若干違う客層。劇場関係者と放送関係者らしき人たちが、隣に座ったのは有名な映画評論家のS氏だが、当然、わたしのラジオパフォーマンスのような音がかすかにしたので横を見ると、氏が(まさにわたしが使っているのと同じSONYの)小さなポータブルラジオを手に使っていた。音は、イヤホンから漏れる音だった。待ち時間にラジオを聞くと面白い。

冒頭、小公園のベンチに男が寝そべっている俯瞰。ホームレスに見えるが、それを見つけたホームレスが近づき、彼が枕にしているものを取ろうとする。その光景を見つけた警官が近づき、ホームレスを叱る。「俺の雑誌なんだ」とホームレス。目が醒めて立ち上がった男(時任三郎)は、ホームレスというより

も、背広を着たサラリーマン風だった。あわてて商店街を走り、ビルのなかへ。会社をつぶしてしまい、友人の会社に世話になっっているが、さっぱり仕事をしないという背景を物語る一連のシーン。

浅田次郎の原作の基本テーマであるわけだが、「女は母なり」が基調にあるドラマ。わたしなんぞは、そういう女に興味がないので、このテーマを軸に人を泣かせようとしているのがミエミエで腹が立つてくる。が、一つのエートス、基本情念を軸にしてドラマを組み立てるテクニクとしては、この映画は、水準に達しているし、役者もそろっている。

そういう役をこなす上で、大竹しのぶは、定番だ。彼女は、バーのホステスをしているらしい。時任三郎は、昔、銀座のバーにいたときの客で、彼を同居させている。彼が別れた妻に払う月30万の養育費も、彼女が払っている。用事で妻に会いに行く時任に金を渡す気づかいまでする彼女。要するに「母親」なのだ。大竹が、生い立ちを語るシーンがある。彼女は、父親に可愛がられるが、母が死んだあと、父親は、彼女と性関係を持つ。後妻にその現場を見つけられ、家を追われた。が、彼女によれば、「おとうさんは、あたしのなかにおかあさんを見ていたのよ」。つまり、この父親にとつて娘は妻であり、妻Ⅱ娘は「母親」だったのだ。

このエピソードは、『鉄道員(ぽっぽ屋)』での広末の存在意味を明らかにする。彼女もまた、「母親」だったのである。浅田次郎は、徹底した天皇制主義者である。というのも、天皇制とは、すべてを「母」なるものとして包み込む制度のことだから。

(シネカノン)

2000年09月06日

クレイドル・ウィル・ロック (The Cradle Will Rock/1999/Tim Robbins) (ティム・ロビンズ)

FTP (フェデラル・シアター・プロジェクト) についての映画であることは、試写室に足を運ぶまで知らなかった。FTPは、わたしが70年代のニューヨークで少し調べたことがあるし、その中心人物のハリー・フラナガンには、いまでも興味を抱いている。彼女がやったことはすばらしいし、彼女の本の唯一の邦訳本『現代の欧州演劇』(北村喜八訳編、日日書房、1931年)は、いまペー지를ばらめくつても、1920-30年代の多くのことに思いを馳せさせる。

フラナガンを演じているのは、チェリー・ジョーンズ。確信をもち、理性的に動く魅力的な女性活動家をうまく演じている。1937年の段階ですでに形成されつつあったのちの非米活動調査委員会の前身ダイス委員会で、彼女は、「なぜロシア演劇を持ちあげるのか?」と質問されて、「いま世界で最もすばらしいから」と答える。それは、当時誰しもが認める事実だった。

ハンク・アゼリアが演じるマーク・ブリッツスタインは、夢みがちな作曲家で、家でも街でも、ことあるごとに、亡き妻(これが、ブレヒトの英訳をしてい

る小説家エヴァ・ゴールドベック」の姿とブレヒトの姿が、ウディ・アレンの『ボギー、俺も男だ』の「ハンフリー・ボガード」のような構図で登場する。最初、クルト・ワイルがモデルかと思った。彼は、ブレヒトとワイルの熱烈な信奉者で、『ザ・クレイドル・ウィル・ロック』は、ブレヒト以上にブレヒト的な演劇である。

大詰めで、予定されていた『クレイドル・・・』の舞台が、政府の圧力によってFTPが手を引き、マキシム・エリオット劇場で上演できなくなったとき、代わりの劇場をアレンジする者、ピアノを手配する者、とともに、観客たちが、ブロードウェイを進行しながら、「なにもない」劇場に集合し、最初は、ブリッツスタイン一人の弾き語りで始るくたりはすばらしい。組合を意識して舞台に加わらなかった役者たちが、オリーブ・スタントン（エミリー・ワトソン）の体当たりの参加をきっかけに、次第に予定された「舞台」の様相を呈して来る。観客もこの雰囲気深く巻き込まれ、場内がまさにイリイチの言った「コンヴィヴィアリティ」（祝宴）の雰囲気を生み出す。

この舞台は、いわば「事故」でこのようなスタイルを使うことになったのだ。だが、オーソン・ウェルズは、この年の11月に上演した『ジュリアス・シーザー』で、むき出しの壁や「何もない空間」を意図的に使った。また、同じ年のソートン・ワイルダーの作による『わが町』では、同じようなスタイルがより意識的に洗練された形で使われた。こうしてこのスタイルは、ブロードウェイの新スタイルとして評価されるようになったのだ。

ジョン・キューザック演じる女性と、元党员だった腹話術師（ビル・マレー）とのエピソードは、反共意識というものが、どのように生まれるのかを個人的レベルで描き出す。われに返ったマレーが、クラブのショーで、人形に（腹話術で）インターネショナルを歌わせ、その場を去るシーンが印象的。

なんでもありの30年代だが、この映画にもファシズムへの「言及」がある。ムッソリーニの愛人だったマルゲリータ・サルファッティ（スザン・サランドン）と財界人とのやりとり。欲望という観点から描いているところがいい。

ジョン・キューザックが演じるネルソン・ロックフェラーは、魅力的な人物で、ほれこんだメキシコのアーティスト、ディエゴ・リヴェラ（ルーベン・ブラデス）のアトリエで乱痴気騒ぎをするところなどいい感じのだが、それにもかかわらず、体制の人間の限界というものをあらわにする。それが、教条的にでなく描かれている。キューザックは適役。

貧しい子沢山のイタリア人俳優を演じるジョン・タトゥーロの演技にも、やけに力がいっている。役者たちをそうさせる映画だったのだろう。
（本郷アスミックエース試写室）

2000年09月09日

漂流街 (The Hazard City/2000/Mitsuke Takashi) (三池崇史)

原作のこけおどしなクソリアリズム志向をすっかり抜いて別のリアリズムを生み出しているところがユニーク。わたしは、これこそヴァーチャルなリアリティだと言いたい。非常にいい。

冒頭の砂嵐の舞うなかに登場したマリオ（テア）、たちまち並いる悪党を拳銃でぶち殺してしまうシーンは、CGで作ったマカロニ・ウエスタンのように。実際、闘鶏のシーンでは、闘う鶏を完全CGIで出してしまった。ここは笑える。ほかに、その意外性に笑いがこみあげてくるようなシーンが多数ある。サンパウロからあつという間に日本に来て、今度はヘリに乗っているマリオ。ヘリは、不法入国者を護送するバスを襲い、それに乗っていた女ケイ（ミッシェル・リー）を救い出す。そして、新宿の上空に到達すると、マリオはケイの手を取って、地上に飛び降りる。それが、スーパーマンのようなリアリズムへのこだわりが全くないのがいい。「生々しさ」を意識して撮っているのは、暴力のシーンか。が、これも劇画のようなタッチ。

宇田川町の路上でマリオを襲う集団も、舞踏のようなテンポで格闘技の技をくりひろげる。

こずるいロシア人をおどすケイが、相手の飲んでいたウォッカを取り上げ、口に含んで、点火したライターの火にブロウ。色はちよつとあやしかったが、火吹きはちゃんとやっていたように思う。

路地で立ち話をしていると、むこうから自転車が来る。が、1台去ると次にもまた。そして、それが、延々と続く。こういうことは「現実」にはありえないとしても、映画こそこういうことが出来るのだ。映画に出来ることを徹底的にやるほうがいい。

こういう映像は、次に何が出て来るかという期待をかきたてずにはおかない。これは、ムービング・ピクチャーの基本。

この映画では、日本語がヴァーチャルな（どうでもいい）言語になっている。伝達性（観客に対しても）のある言語は、ポルトガル語や中国語（かなりインチキ）の会話に対する字幕。ちようど日本のCMで最後に英語が挿入されるように、日本語が音の響きだけの言語になっているのがおもしろい。この映画での言語の主役は字幕。

ブラジル人がやっている（たぶん）ケーブルのエスニック放送がおもしろい。日本にも、こういうメディアを軸にさまざまなエスニシティのコミュニティが出来ることはたしか。

柄本明が演じる刑事のいいかげんさも悪くなかった。なんでこんな役を出す必要があるのかと思ったら、その意味は最後のシーンでわかる。ただこいつをやらせるためだけと考えてもいい。

中国人マフィアを演じた及川光博はいい感じを出していた。映画初出演とは思えない。

長崎ぶらぶら節 (Nagasaki Burabura-bushi/2000/Fukamachi Yukio)
(深町幸男)

「・・・とたい」（あそこが長崎の港タイ）と言えば九州弁になるかのよう
な九州弁を使った映画でまともなものはいくつまでにあつたのだろうか？ 吉永小
百合と渡哲也の九州弁は、にわか勉強のNHK連続ドラマ的なまがいの「地方な
まり」にすぎない。このへんだけでも、もう、この映画はダメなのだ。そもそも
演出／製作には、なかにし礼の原作を活かす気などなく、基本は、興業的にはそ
こそこまで行つた『時雨れの記』の組み合わせをリサイクルしているにすぎない。
吉永には、芸者のキップはない（その点、高島礼子は、テレビの人であつたにも
かわらず、このところ、「映画人」になりつつあり、芸者をやらせても、悪く
ない）。渡には、大店の主人なのに、金に愛想をつかして、一晚で散財してしま
う古賀十二郎のある種の「粹狂」は微塵も出せない。まして、後半生を歴史研究
に専念するような知的センスを（ちらりとであれ）のぞかせるような繊細な演技
力もない。よって、この映画の出来は、最初からわかっているのである。

心は、芸者・愛八（吉永）にある古賀（渡）と生活をともししている妻を演
じているいしだあゆみが、妙にやつれた顔で、哀愁をただよわせているのが、い
しだの演技としても出色だと思つたが、ひよつとして、いしだは、病氣だったリ
して。

冒頭で、幼い愛八が、男に連れられ、山道を歩いてくるグリーン・セピアの
映像のシーンで、「ぶらぶら節」を歌う役者は誰だろう？ 古い無声映画の登場
人物のやうな目つきがなかなかよかった。

相撲取りをやつた永島敏行なんか、見ていて恥ずかしいという役柄と演技だ
つた。この映画は、誰がやつても、箱がだめなのだ。

大正11年冬という場面で、吉永が、芸者引退の意志を冗談めかして言うが、
その台詞が、「老兵は退場させてもらいますバッテン」。これって、マッカーサ
ーの「老兵は消えゆくのみ」を引っかけているんじゃない？ おかげで、この瞬
間、吉永は、役から飛び出して、「現代」に出てきてしまうのである。この辺に、
この映画の歴史感覚のインチキさはからずも露呈している。

けっこう日の丸が出て来るのが不思議だった。吉永自身、軍艦に向かって国
旗を振っていた。終わりの方の夕日も、日の丸を暗示している。

(東映)

2000年09月11日(2)

サイレンス (Le Silence/1998/Mohsen Makhmalbaf) (モフセン・マ
フマルバフ)

ちよつと作りが「知的」すぎる。「盲目」の少年が、『太陽は、ぼくの瞳』
とはちがひ、盲人の演技をしている（実際はどうか不明）ように見えてしまう。

たぶん、それは、意図的なのだろう。「健常者」が、あえて目をつぶって演
技することがテーマなのだ。監督の意図は、その点で、盲目の少年をそれらしく

描くことよりも、また、盲目の役者が、映画で見せる何かを撮るよりも、何か概念的・観念的なことがまずあるようだ。

映像的には、少年が、朝、路上にずらりと並んだ女たちがそれぞれに自分の焼いたパンを手にとって売り込んでいる「市」で食事を手に入れるシーンが面白い。果物の食事。

それにしても、「運命の扉を叩く」ベートベン『第五』ではね。最後のシーンは、少年が、鍋釜職人の街へ行き、手を指揮者のように振ると、職人たちのハンマーや金テコの音が、だんだんシンフォニーをつくる夢想的・ミュージカツ的なシーン。しかし、そのシンフォニーが『第五』なのだ。
(メディアボックス)

2000年09月12日

ザ・ディレクター (RK0283/1999/Benjamin Ross) (ズンジン・ロス)

久しぶりのTCC。壁をはりかえ、スクリーンの周りを黒くし、椅子も張り替えた。座席に毛皮(人工?)がついているのは、ここだけ。狭さは変わらず。

『市民ケーン』のフィルムを一切使用しなかったのは、版權のためか、それとも全部再現しようとしたからか?

ウエルズの天才的な側面よりも、「独裁的」な側面(ややものたりない)に焦点を当てている。最後に、ウエルズが映画で(愛憎・批判/尊敬をこめて)モデルにした新聞王ファーストとエレベータのなかで出会うシーンがある。ウエルズは、言う。「この映画は単なる陳腐な私生活の暴露ではないと思う。これは、世界を手に入れて、魂を失った男の物語だ」。これに対してハーストは、こう言う。「わたしの人生は映画で壊されたのではなく、すでに終わる寸前だったのだ。あいにく、君の闘いはようやくはじまればかりのようだが」。ウエルズは、ファーストのなかに古い、打倒されるべき「帝王」を見、ファーストは、ウエルズのなかに情報時代の新しい「帝王」を見ていた。しかし、賢明なウエルズは、(時代のいたづらもあって)「帝王」にはならなかった。もともと、彼は、ラジオ放送『宇宙人襲来』の反響を通じて情報の「帝王」を経験し、そのばかりしさも自覚していた。

メモ…(ファーストに)「こんな暮しをして庶民の味方かよ」。「ローズ・バッドIIプッシー」。愛人のマリオン・デイヴィス(メラニー・グリフィス)がファーストに、高価なコレクションを指さして、「こんなものが必要があつて買ったの? ただの所有欲からじゃない」と非難すると、ファーストは言う。「わたしには、need ≠ want は同じだ」。

アメリカ映画の好みだとしても、映画では、(二人ないしは集団の)コラボレーションが劇的・感動的に描かれる。脚本家ハーマン・マツキンウィッツ(ジョン・マルコビッチ)、プロデューサーのジョージ・シェーファー(ロイ・シェイダー)との関係。マルコビッチもシェイダーもいい味を出している。

崩れゆく「帝国」をまえにして、若い愛人だけを頼りにする老人の孤独を、ファースト（ジェイムズ・クロムウェル）とマリオンとの閑散とした豪邸の広間のダンス・シーンがよく現わしていた。
(TCC)

2000年09月18日

ホワット・ライズ・ベニース (What Lies Beneath/2000/Robert Zemeckis) (ロバート・ゼメキス)

ゼメキス、フォード、ファイファーという名前からもっと凝った作品を期待したが、失望。周囲は、みな若い女性。困るのは、こけおどしのシーンになると必ず後ろからは背を蹴られ、横で起こる足踏みが直に伝わってくるのだった。ル・テアトル銀座の椅子には妙な段があり、このうえなく座りにくいのだが、横で振動を加えると、それが列全体に響く。

最初、「幸せ」そんな「よき家庭」をこれみよがしにしたようなシーンが続く。美しい妻（ミッシェル・ファイファー）は、プロのチェロ演奏家だったが、夫（ハリソン・フォード）と娘のために家庭に専念してきた。夫は、デュポン研究所から抜擢され、遺伝子生物学の尖端の研究プロジェクトの教授として抜擢された。高名な数学者の父を持ち、その豪邸を引き継いでいる。なに不自由のない生活。娘が大学に進学し、家を出ているのをファイファーは淋しく思っているが、娘を誇りにしている。こんな生活のなかで、ある日、最近引越してきたばかりの隣家で夫婦が争っているのを目撃する。そして、以後、ファイファーは、その妻が夫によって殺されたのではないかと確信する。

ヒッチコックの『裏窓』を思わせる展開をしながら、そうはならないのだが、といって、『裏窓』のモチーフをパロっているわけでもない。この隣家にまつわるエピソードは、活かされず、ただのエピソードに終わってしまう。娘も、ファイファーの友人も、ファイファーの精神分析医も、その場かぎりの役でしかない。何もある機能的な関係をもたない。これじゃ、「最後」をバラされたら、もう、見なくても済むという気になるかも。殺される女性が、外見的に妻（ファイファー）と似ているが、それも、あまり深い意味はない。

結局、（「絶対に結末を明かさないで」という配給会社の願いに従って、詳細は省くが）結末は、最後にわかる「犯人」との、よくある（死んだと思ったら、置き上がってわーっと襲って来るといったたぐいの）パターのスリラーに終始する。

「人もうらやむような」夫婦がいたら、彼と彼女は、決して見かけほど「幸せ」ではないという教訓？　そういえば、ハリソン・フォードは、「重要な仕事」だといって、夫婦のベッドにノートパソコンを持ち込み、仕事をしていた。こういう「仕事中毒」は、アメリカでは、ロクなやつではないのですな。

フォードが隣家から聞えてきた交わりの声に関して、「あいつらは sexual olympic に励んでる」という。なるほど。
(ル・テアトル銀座)

2000年09月21日

コヨーテ・アグリー (Coyote Ugly/2000/David McNally) (デイヴィッド・マクナリー)

「純真」な(そして判で押したようにガンコな親父——ジョン・グッドマン——がいる)イナカの娘ヴァイオレット(パイパー・ペラーボ)が都会に出てきて苦勞の末成功するという、定番だが、妙な魅力があるのは、新人の役者たちががんばっているからか? テンポも早く、いいタッチ。それと、「成功」といっても、初志を貫徹する程度の成功である点か?

父親は、高速道路のゲイトのチケット切りをやっているのだが、家の門(かど)には国旗をかかっている。そういう地域なのである。設定は、ニュージャージーのサウス・アレボイ。

タイトルは、イースト・ヴィレッジにある同名のバーの名であるが、わたしの見たところ(最近ニューヨークをほつき歩いていないので、このページを「愛読」してくれている、在ニューヨーク30年の刀根康尚氏なんかからは冷笑されるかもしれないが)、映画のバーは、ミート・マーケットの近く(つまりウエスト・ヴィレッジ)であるように見えた。

女がカウンタースでセクシーなダンスを披露しながら、客が女にタッチしたら、外に追い出されるとか、女は自分のボーイフレンドを連れてきてはいけないとか、オーナー(マリア・ベロ)が規則を定めている——といった、妙に禁欲的なところがアメリカの危険を侵したくない階級には受けるだろう。知り合う才男ケヴィン(アダム・ガルシア)も、露骨にセックスを迫ったりしないし、全体としてそれほどワイルドなキャラクターやシーンはない。子供連れでも「安心して見れる」というやつ。ただ、こういう映画と作るのは、そう簡単ではないということを考慮して、わたしは、この作品を評価する。日本の宣伝では、「フラッシュ・ダンスのジェリー・ブラッカイマー」という名ばかりが踊るが、これが監督第1作のデイヴィッド・マクナリーにも注意を向けるべきだ。

何か(バーのなかで喧嘩が起るとか)あったときに、まだ仕事に不慣れなパイパーが、機転をきかせ、またビール瓶のあつかい方に慣れて来るといったシーンがあるが、こういうのは、特に、プロフェッショナルリズムへの憧憬と尊敬が強いアメリカでは大体、観客受けするような気がする。

ケヴィンが、ある店で紙袋を受け取り、かなりの額の紙幣を渡しているのをヴァイオレットが見てしまうシーンがある。ドラッグの取り引きに荷担しているのかという不安。が、その中身は、レアなコミック雑誌であることがわかる。ケヴィンは、オタクなのだ。出身はオーストラリアということになっていて、演じるアダムもオーストラリア出身。

ソング・ライターをめざすヴァイオレットは、そう傑出しているとは思えないが、彼女がアパートでカシオのキーボード(亡き母の形見だという)でフオークっぽい自作を演奏していると、向かいのアパートの窓越しにダラっとした赤いセータを来た黒人がヒップホップを流しながら踊っているのが見える。彼女は、それに合わせて演奏をはじめ。このシーンは悪くない。黒人の顔は見えない

いが、なかなかデキるダンス。
(丸の内ピカデリー1)

2000年09月26日

ギター弾きの恋 (Sweet and Lowdown/1999/Woddy Allen) (ウッディ・アレン)

浜田剛爾に頼まれた公開対談が、彼の帰国が遅れ、中止になったので、この試写会に来ることができた。ラッキーである。予定が決まってから試写状が来て、残念に思っていたからだ。が、開場20分まえに到着したヤマハホールのロビーには、わたし以外に客は1人しかいなかった。ウディ・アレンの試写会でこの盛況か？ イヤな予感。それと、パンフレットを積み上げたテーブルのそばに立っている配給会社の人たちは、どことなく慣れない感じ。おいおい、大丈夫？ 映画の宣伝は勢いだぜ。

映画は、残念ながら、二番煎じだった。ウディ自身が主人公を演じていないのを除けば、スタイルは、『カメレオンマン』(Camouflage)と同じ。いかにも実在したかのような人物をでっち上げ、それを「再現映像」風に見せ、あいだに実名で登場する人物(ウディ・アレン、ベン・ダンカン、ナット・ヘントフ、ダグラス・マクグラフなど)によるコメントをはさむやり方。

1944年に同名の作品があり、これには、ベニー・グッドマンが自身で出ているが、演奏以外は見るべきところなしの映画らしい。ウディ・アレンは、この映画を当然意識していたはずだが、そういうひねりを考慮しても、これまでの彼の作品にくらべれば、奥行きも、芸もない。

例によって「私映画」のスタイル。ジャンゴ・ラインハルトの次の天才だと思っているユダヤ系のギタリスト、エメット・レイ(ショーン・ペン)は、いつも、「アーティストは自由でなけりや」と言って、女を愛してもすぐに捨てる。ただ、映画の世界には、この手のキャラクターがゴマンといるから、エメットの程度では、それは、口先だけに聞える。友達との賭けで、しぶしぶ引っかけた少女、ハッティ(サマンサ・モートン)は、実は、口が利けなかった。筆談メモに書く字も判読不明。が、ハッティは、エメットのギターに魅せられ、エメットも彼女に不思議なやすらぎをおぼえて、1年もいっしょに暮してしまう。

サマンサ・モートンの目の演技がすばらしいが、後半でそれほどなくなる。エメットが、ハリウッドで伴奏をつける仕事があったとき、いっしょに行くと、監督の目にとまり、映画に出演したというくだりは、くだらなすぎる。このへんから、モートンの演技もダメになる。エメットのつかのまの妻を演じるユマ・サーマンは、最初、ハットするようなセクシーさで目を引くが、これも、すぐにしぼんでしまう。どこか、演出に問題があるのだ。ショーン・ペンは、エクスセントリックなキャラクターや、ヤクや酒にひたつたときの演技が超うまい役者だが、この映画では、どこか焦点があっていない。全体として、メイクのせいもあって、お人よしいな感じ。

シカゴの黒人の家(レストラン?)でジャムセッションをやるシーンはなかなかいい。エスニシティを越えた交流の「理念型」の描写。

見方によつては、サマンサ・モートンは、若いときのミア・ファarrowに似ている。そして、口の利けない少女とのやりとりは、どことなく、アレンが「犯した」というミアの養子たちとのやりとりを想像させる。

は、すっぱな女たちに疲れ、久しぶりにハッティを訪ねると、彼女は、読みにくい字の筆談メモを渡す。そこには、「結婚した」と読める文字があった。

“I made mistake”と叫んで、ギターを樹に叩きつけて、壊すシーン。アレンのいまの実感か？

(ヤマハホール)

2000年09月27日

キンスキー、我が最愛の敵 (Mein Liebster Feind/1999/Werner Herzog) (ヴェルナー・ヘルゾーク)

クラウス・キンスキー(1926～1991)とのやっかいな共同作業をヘルツォークが回顧していくドキュメンタリーだが、撮影中にやっかいなトラブルを起こすキンスキーの「狂気」が強調されればされるほど、わたしには、彼の「狂気」が非常に入念に計算されたもののように思えてくるのだった。彼は、決して「自然児」ではなかった。ヘルツォークは、そのことを十分承知しており、激しく彼を批判する言葉も吐いているのだが、あの顔の温厚さのゆえか、批判にはきこえない。結局、この映画は、タイトルに示されているように、「最愛の敵」への愛情深いオマージュなのだ。キンスキーが死んでから8年後に作られたわけだが、このような「愛」が生まれるには、8年ぐらいの時間が必要だ。

エーファ・マッテスが、『ヴォイツェック』の撮影、カンヌ映画祭で助演女優賞をとったときのことを語る表情がいい。

キンスキーが、“Kinski Uncut”のなかで、ヘルツォークについて言っていることは、そのままキンスキーにもあてはまるだろう。「ヘルツォークは惨めな、嫌らしい、悪意だらけの、強欲な、守銭奴の、卑劣で、サディスティックな、二心を持つ、卑怯なウジ虫だ」。

矛盾と緊張をはらんだ2人の関係は、非常に面白いテーマだが、ヘルツォークのストリート(を装った)視覚では、このねじれた関係の面白さが出ない。8年という時間は長すぎた。

(メディアボックス)

2000年09月29日

シャフト (Shaft/2000/John Singleton) (ジョン・シングルトン)

冒頭のクレジットタイトルが安い感じがしたが、なかなかの出来だった。エスニック・センスが抜群。黒人同士の微妙な言葉使いややりとりがいい。ピストルの撃ち方に美学が感じられる。テンポもいい。

サミュエル・L・ジャクソンのシャフトは、暴力的でセクシーなので、「差別する奴は許せねえ」みたいな正義感を丸出しにしても全然「正義」をたてにとった感じがしない。

警察仲間の白人が黒人差別丸出しの台詞を（親しい間であるからこそ）言い、シャフトにたしなめられると、「じゃあ、ethnic sensibility を勉強するか」。

気のきいた台詞が随所にちりばめられている。署内の仲間（一人はダン・ヘダヤが演じる）が、ドミニカ人のヤクザに買収されて、それがシャフトにばれたので、シャフトを殺そうとする。が、そこに、1度はこの2人に撃たれたが、防弾チョッキで助かった女性警官（ヴァネッサ・L・ウィリアムズ）が助けに来て、シャフトにホールドアップしている2人の警官に後ろから銃を突きつける。その瞬間、「撃て！ 撃て！」と叫び、撃たれる2人を見ながら、「It's Giuliani's town」。この意味は、なかなか意味深長。市長ルドルフ・ジュリアーニは、警官の数を増強し、ニューヨーク市の犯罪を50%減らし、殺人を70%減少させたといわれているが、一方で、「ファシスト」という非難もある。シャフトの台詞は、「この街には警官が多すぎるから、悪い奴はぶつ殺せ」という含みもある。あるいは、「この街は警官でもっているんだから、悪徳警官は死すべし」とも。

ひねったユーモアが多い。発端は、レストランに黒人が入ってくると、白人の若い男（クリスチャン・ベイル）が、「ここには安い酒はないぜ」などと差別的なことをしつこく言い続ける。そこで、その黒人が、白いハンカチに二つ穴を空け、男の顔に投げつける。それがうまく頭にかぶり、ちょうどKKKのマスクのようになる。

ここから、若い男は怒り、外で待ちぶせし、黒人をスチール・パイプで殴りつける。映画は、このシーンを最初には出さず、シャフトが、瀕死の重症をおって倒れている黒人がいるという知らせをきいて、現場にかけつけるところから始める。黒人は、救急車に運ばれる寸前に死亡してしまうが、シャフトが、「make it」と訊く。これは、字幕では、「助かるか？」と訳されていた。

黒人を殺した男は、不動産王の息子で、すぐに保釈になり、スイスに逃亡する。親をかさに着る嫌みな男だが、親父の豪邸には、親父の若い女いる。その女が着けている宝石を見て、息子が親父をなじる。「ママの宝石を着けさせるな」。どうやら、母親はもういないらしいのだ。

殺害現場を目撃した女ダイアン・パルミエリ（トニー・コレット）、殺された黒人の母親（最後に、彼女のすごいシーンがある）、ドミニカ人の麻薬の元締めピープルズ・ヘルナンデス（ジェフリー・ライト）をめぐって、話が展開する。

ダイアンには2人の兄弟がいる。娘を守ろうとする態度はステレオ・タイプ化されたイタリア系。ピープルズが、弟をシャフトに殺されたときのキレ方もたぶんドミニカ人気質をコピーしているのだろう。（イマジカ）

2000年10月01日

オーロラの彼方へ (Frequency/2000/Gregory Hoblit) (グレッグリー・ホブリット)

邦題がよくないが、時間のとらえ方と時間のワープの仕方にひらめきがある。普通、SFでは、技術的な操作で、誰かが肉体ごと異次元や異空間に移動する。が、この映画では、時間的な昔としての異次元といま・こことは、アマチュア無線で結ばれている。原題は、Frequency (周波数)、ずばり無線がテーマである。

話は、1969年からはじまる。勇敢な消防士のフランク(デニス・クエイド)は、アマチュア無線の愛好家で、夜になると、いつも仲間とラグチューをやっている。が、不幸にして、彼は、工場の火事に出動し、火にまかれた少女を助けたものの、自分は不慮の死を遂げる。あとには、幼い息子と美しい妻が残される。

このへんの雰囲気は、離婚と単親家族が増え、どうひっくり返っても親子が同じ家に住み、父と母は結以来むつまじくなんてことは、とうてい期待できなくなってしまういまのアメリカでは、高まりつつある過去への郷愁から受けるはずだ。もつとも、この1、2年、もう離婚はやめようといった路線のハリウッド映画が多いから、現実の方もそういう方向にもどるのかもしれない。

◆時代は突然現代に跳ぶ。30年まえに幼かった息子ジョンは、ニューヨーク市警の刑事になり、親の家を引き継いでいる。野球をして遊んでくれた父の思い出から逃れることができない彼は、幼なじみのゴード(ノア・エメリッヒ)が久しぶりに訪ねてくると、父の思い出話にふけてしまう。

メカに強いゴードは、クロセットに突っ込まれていたフランクの無線機(試写の資料では、HeathkitのSB-301という)になつてゐるが、SB-301は受信機であつて、送受信はできなかったのではないか？ マニアのひとが映画を見て確認してほしい)を思い出し、ひっぱり取り出してきて、セットアップする。真空管に火がともり、スピーカーから無線のノイズが聞こえる。このシーンは、真空管のレシーバーを使っていた者には、なかなか感動的である。

60年代だと、アマチュア無線の一般的な周波数は、高くても50M帯ぐらいだったろうから、アンテナはかきさばったはずだ。映画では、アンテナをどうしたかは全くふれられず、機器をセットしてすぐにノイズが聞こえてしまうが、まあ、うるさいことはやめにして、このシーンに素朴に感動しよう。

ゴードンが帰ってから、電源を入れたまま放置された無線機から、WQYZというコールサインを持つ男の声が聞こえる。ジョンは、あわててマイクを握る。(当然、問題の機器は、送信機能を持ったレシーバーでなければならぬ)。ひとときり、「古い」野球の話で盛り上がるのだが、スタンバイ・スイッチを切ったジョンは、妙な気持ちに襲われる。

ジョンは、野球の古いデータに入れ込んでゐる。アメリカでは、野球にかぎらず、ある出来事に関して、あたかもその現場にいたかのように詳細に語れるようなデータを收拾するある種のコレクター熱が高まっている(eBayなどもそういう傾向を助長している)が、ジョンにもその気がある。だから、彼は、1969年10月10日のワールドシ、リーズの第2回戦の模様をヴィヴィッドに

語り、無線の相手と意気投合したのだったが、相手の雰囲気は、何かもつと「いま」的なのだ。

実は、相手の方も、こちらのことを怪訝な感じで受け取っていた。2度目の交信のとき、相手は、「一体どうして、9回にワイスが決勝打を打つことがわかったんだ？」と訊いてくる。

どうやら、この二人は、異なる時間を越えて交信をしているらしいのだ。

映画の筋を書いて叱られたことがあるので、これ以上はやめるが、この映画の面白さは、空間的な飛躍が起こる「Eスポ」現象を時間の方に移しかえていることである。「Eスポ」は、通常は届かない距離を短絡させるが、この時間「Eスポ」は、30年の隔たりのある時間を短絡させる。このへんが、『バック・トゥ・ザ・フューチャー』的な普通のタイムトラベルものとの違いだろう。

作中には、ジョンが家のテレビで、コロンビア大学のブレン・グリーン教授が「ストリングス理論」にもとづくタイムトラベルの可能性を語るのを見るシーンがある。実際に、ホブリット監督は、脚本を書く際にグリーン教授の助言を受けているという。

(ヤマハホール)

2000年11月29日

処刑人 (The Boondock Saints/1999/Troy Duffy) (トロイ・ダフィ)

ヨーロッパにラジオパーティーをやりに行ったり、あれやこれやで、11月分の更新が出来なかった。前のようにリアルタイムで書き込む方式ではないので、書いてもHTMLへの変換／はめ込みがおっくうになる。今月の打ち止めは、本当は30日に日本劇場で上映される『グリーンチ』のはずだが、それが、遠藤ミチロウのソロコンサート(東経大、5・30pmより)の企画のために見れない。彼の企画を大学キャンパスでやるのは11年ぶり。彼は、いま、バンド活動をやめ、ギターをかかえて過激に歌う漂泊の「吟遊詩人」として日本全国を回っている。

センスは極めて差別的だが、スタイルは面白い。初監督というが、なかなかのインテリ。作中、そのインテリジェンスを代表するのが、FBI捜査官を演じるウイレム・デフォー。この役は、彼の役者経歴のなかでも出色なものの一つであり、従来のイメージを書き替えた。殺人現場に来て、死体を検閲するに際し、CDプレイヤーのヘッドフォンを耳に装着し、スウィッチを入れ、壮麗なオペラをフルヴォリュームで聴きながら仕事にかかるのである。女装の潜入。事件を指揮者のような身ぶりで説明し、それにダブって、「再現」映像が見える。

残された死体の目にコインがのせられているのを説明するデフォーが、「シンボリズム」とか「ネームオロジ」という言葉を使う。面白い。

エンド・クレジットの後ろで、テレビの街頭インタビュー・シーンを流し、映画で描かれること——カソリック信仰のもとで、2人の男と(大詰めで登場する)謎の男(ビリー・コノリー)が次々に「悪」を滅ぼしていく——の是非を語るといふ風に相対化されているが、コンテンツのセンス自体は、非常にレイ

シスト（人種差別）的、セクシスト（性差別）的、メーラショウビニスティック（女性差別）的である。

マフィアのボスに「コメディアン」という^ハ名の下っ端がジョークを言えと言われて苦し紛れに言うジョーク——メキシコ人とアフリカ系の黒人（「ブラック・ピープル」と言うと、「ニガー」と言えとどなられる）と白人の3人がいて、精霊に願いをきいてやると言われる。メキシコ人は、アメリカの同朋が全部故郷に帰れるようにと願い、それがかなう。黒人は、同じくアフリカに帰る。残った白人は、「じゃあ、メキシコ人も黒人もみんな出て行っただな」と言い、「じゃあ、おれはコークでももらおうか」と言った。

舞台にしたサウスボストンがそういう街なんだと言うこともできるし、アメリカの街の「小屋」で行なわれる大衆的なお笑いの多くが、こうした差別を利用してのと同じ仕掛けを利用したにすぎないのかもしれない。

主役の2人（ショーン・パトリック・フラナリーとノーマン・リーダス）アイルランド系のカソリック、イタリアン・マフィアとロシア・マフィア、そして、おそらくデフォアの役はユダヤ人。「クリーム付きのベージュを買って来い」と部下にくり返し言う。もともと、コーヒーを買いに行かせるときも、「カフェラテ」にこだわる。
（徳間ホール）

2000年10月03日

エクソシスト (Exorcist: The Version You Haven't Seen Yet/2000/William Friedkin) (ウィリアム・フリードキン)

70年代にニューヨークで見たとき（再上映）、観客のなかに気持ちが悪くなる者がいた。今回の試写にあたり（女性客が多かった）、司会者が、「すごく怖いから、隣のひとが知らない人でも、手を握ってもいいとあらかじめお願いしておいてください」などと言っていた。しかし、映画が終わるまで、誰一人として悲鳴をあげる者はいなかった。まだ、『ホワット・ライズ・ビニース』の方があちこちで悲鳴があがった。

なんか（再編集のせいかな？）話がぐどくなった感じ。その分、キリスト教の狂った要素が不器用にパロディ化されているようにも思えた。なにせ、カソリックの神父が、黒ミサをやってしまうのだから。

言葉への執着は、キリスト教文明の特徴だろう。悪魔を祓う儀式でも、言葉が最重要視されている。

数日後、「監督の意志で」公開が延期になったことを知らされる。原稿まで送った『報知』が掲載を急遽とりやめ、前代未聞の1本だけの評に組み替えたのだから、もし、これが話題づくりのヤラセだとしたら、ワーナーは相当なことをやったことになる。

（渋谷東急）

2000年10月06日

ダンサー・イン・ザ・ダーク (Dance in the Dark/2000/Lars von Trier) (ラース・フォン・トリアー)

普通のこととはやりたくないという(ことをたえず自己顕示していないと気がすまない)フォン・トリアの面目躍如の冒頭。映画史上最も長い何も映らないシーン。音は、主演のビョークが書いたオーケストラ「オーヴァーチャー」。わたしは、最近、目の状態がよくないので、この冒頭は、失明の不安をおおる。セルマ(ビョーク)は、映画のなかでどんな目が見えなくなる。

アップの多い手持ちカメラ。黄ばんだ画面は、『キングダム』に似ている。そういえば、ビョークの役柄は、『キングダム』の病院の地下で皿を洗っている(少し障害のある)2人の女性の方と似たキャラクターである。

セルマの夢想という形で描かれるミュージカルのダンスシーンは、アメリカのミュージカルというよりも、ブレヒトの演劇風である。「異化」は、フォン・トリアーにとって重要な技法である。

フォン・トリアーは、階級制へのこだわりを示す。セルマは、夢想的な中で「主役」になるが、それが「現実」に実現することはなく、消えていく。しいたげられる者への同情やあわれみよりも、そういう現実を作り出している人間存在そのものの「異化」。

法廷シーンで、周囲がそっくり「ミュージカル」になるシーンで異彩を放つダンサーは、老けていたのですぐにはわからなかったが、ジョエル・グレイだった。彼は、『キャバレー』ですばらしい演技を見せたが、わたしは、彼が出たブレヒトの『三文オペラ』のブロードウェイの舞台を忘れることができない。

最近はやや屈折を加えるとしても、どのみち「ハッピー」な終わりがたをずるアメリカ映画を見慣れた目からすると、この映画の終わりは「衝撃的」である。フォン・トリアーがそれについて語ることを避けてほしいと言っているので、ここでは書かない。
(ル・テートル)

2000年10月10日

三文役者 (Samonyakusha/2000/Shindo Kaneto) (新藤兼人)

30分以上たって入ってきたひとが、前の方の補助イスに座ったが、しばらくして、その人のカバンのなかからかなり大きな音でラジオが鳴り出す。いまだき、カバンにラジオを入れているひともし少ないが、それが鳴ることもめずらしい。

殿山泰司の半生を描く。生前の殿山の姿を見たことは何度もある。うんと昔、ジャズのコンサートか、ジャズクラブかで見たが、よく見たのは試写会だった。この映画によると、彼が試写会に来るのは、仕事がない時期だという。映画には、横浜のちぐさ、新宿のPit-Imなどが出てくる。

竹中直人は、殿山の「暗さ」や「鈍重さ」がないので、基本的に無理なキャラクターだが、言いまわしをまねて、一所懸命殿山を演じようとしている。明るい殿山になったことは否めないが、竹中の嫌みな（媚びた）感じは希薄である。

半生のパートナーであったキミエを演じた荻野目慶子が、抜群にいい。「正妻」を演じた吉田日出子も悪くなかった。

新藤兼人は、音羽信子の対談クリップか何かを使って、それをあたかも作中の殿山に語りかけるような調子でしゃべらせる。この画面だけ大分他とトーンがちがうので、流れをさえぎってしまう。が、新藤としては、音羽をはずすことはできなかったのだろう。とはいえ、自分を、雨の日に傘をさして釣りをしている遠景から撮るとかしたように、音羽も、一步後ろに控えさせた方がよかった。殿山と音羽が共演する映画のシーンを頻繁に使っているのだから、それ以上、別のトーンの音羽を出す必要はなかった。

竹中の語り、殿山の著書からの引用、『裸の島』、『愛妻物語』、『どぶ』、『銀心中』、『人間』、『母』、『鬼婆』、『悪党』、『落葉樹』などからの引用からなるセミドキュメンタリー。モキュメンタリーの要素は感じられない。あってもよかった。

殿山が、晩年、注文が少なくなり、ちやぶ台の上に乗った電話のかたわらで、ミステリーを読みながら待っているシーンが身につまされる。皮肉なことに、病に冒され半年の命（キミエは本人には言わなかった）となったときになって、矢継ぎ早に注文が来る。

（メディアボックス）

2000年10月13日

ハムレット (Hamlet/2000/Michale Almercyda) (マイケル・アルメレイダ)

2000年のニューヨークに「生きる」ハムレット。ビデオ中毒のハムレット。作りは安い。ゲバラやフーコーの写真が飾ってある部屋。なんかねえ。（松竹試写室）

2000年10月17日

ダイナソー (Dinosaur/2000/Ralf Zondag) (ラルフ・ゾンダッグ)

開映15分まえになってしまったので、いつも座る前の席が埋まっていた。前評判がいいので、多数がつめかけたようだ。

「映像革命」と言われたほどのものではない。破綻はないが、恐竜や動物たちのテクスチャーはやや粗い。アニメの水準は越えている。

冒頭、「最も小さなものがすべてを変えることがある」というナレーション。アメリカでは、いま「ミクロ・レヴォリューション」の発想があたりまえになっている。70年代の「スモール・イズ・ビューティフル」が制度化したのである。

この映像の導入部は、地上・空・海が有機的にとらえられ、映像化されていることだ。少なくとも、教育映像としてはすぐれている。

草食恐竜イグアナドンが肉食恐竜カルノタウルスに襲われ、1個の卵が数奇な運命をたどってキツネザルのファミリーのもとにとどく（小型恐竜アヴィラプトルがくわえ、空飛ぶプテラノドンに奪われ、そのくちばしからこぼれ落ちて森へという描写はダイナミック）。このシーンは、かつて、恐竜とキツネザルとの共生が実現することがあり、それが、人類における馬と人間との共生へと受け継がれたといった壮大な歴史を想像させる。

傷ついた肉食恐竜に、キツネザルの母親が葉草をもっていくシーンは、大地がひからび、水もほとんどなくなつた状況では、そんなものどこから手に入れたのだとうという疑問を起こさせ、「敵をも愛すべし」というメッセージの表現のために用意さらたプロットという感じがする。

大脱走を指揮するイグアナドンのリーダー「クローン」が、次第にその威圧的なやり方で支持を失っていく過程は、大幅に変わりつつある政治や管理の様式の変化に対応している。キツネザルのもとで育ったアラダーは、ニューフェースで、敵対よりも連帯を、対決よりも連帯して威圧を武器にして肉食恐竜の攻撃をかわす。

ディズニー・アニメ一般、とりわけこの映画によく現れていた教育効果。ある種の「民主主義」。が、同時に、「外敵」への対峙法の教示。アメリカ的国家教育。

ゴジラは日本の産物だというが、爬虫類への近親性という点では、アメリカの方が日本より、はるかに強いのではないか？ これは、どこから来るのだろうか？

（ブエナビスタ試写室）

2000年10月20日（1）

BROTHER (Brother/2000/Takeshi Kitano) (北野武)

悪くない。今度はいい。

たとえば、電車を降りようとすると、開いたドアの前に突っ立っている奴がいる。「どけよ」と言いたくなるが、普通は言わない。悶着を起こしたくないからだ。が、この映画は、そういうときに、いきなりピストルを出して相手を撃ち殺してしまう。このことをもって、「道徳家」は眉をしかめる。こういう映画は、人の命を粗末にする社会傾向を助長すると。しかし、そういう「道徳家」は、映像のなかの世界と「現実」とは決定的に違うのだという教育の重要性を説くことはない。本当は、違うからこそそういうシーンに意味があるのだ。北野武が暴力を描くとき、こうした映像世界と「現実」とのあやうさをテコにしている。

「日本人」というものをテコにしている面もある。日本人はなぜ主君のために腹を切ったり、会社に滅私奉公したり、西欧的な発想からすると不可解なことをなぜやるのか——という問い。そして、それにもかかわらず、個々の日本人はそういう「日本人」である自分を卑下しているのはなぜか——という問い。こう

した問いを、北野は、大胆に裏切って見せる。そいつが「文化」ってもんなんだよ、と。

(ソニー試写室)

2000年10月20日(2)

ホテル・スプレンドイッド (Hotel Splendide/2000/Terence Gross)
(テレンス・グロス)

タイトルが象徴的。馬鹿げた儀式と規律が支配するミクロな特殊世界を描きながら、それが、近年のイギリス社会の変化(規律偏重からの脱出)、さらにはイギリスにかぎらず、抑圧的システムの何たるか、そしてその崩壊はいかにして起こるかというレベルにいたる射程を含む傑作。

規律のゆえに追われた女性副シェフの帰還。はからずもまた料理をすることになると、彼女は、「療養所」の型にはまったまずい料理をやめ、イタリア料理にしてしまう。これは、70年代以降に、イギリスの街にイタリア料理店が増え、イギリスの味覚が変わったことを思い浮かべると、かえって笑える。

治療を日常化しているホテル。現代は治療社会だが、治療とは、病気を創造することによって持続する。

(松竹試写室)

2000年10月24日

グリーン・デステイニー (Wo hu cang long/Crouching Tiger,
Hidden Dragon/2000/Ang Lee) (アン・リー)

『マトリックス』の技法をこんなやり方で使えるとは思わなかった。見事。痛快。

チャン・ツイイーが意地悪っぽく、ミシェル・ヨーがおばさんぽく闘う姿は、妙に感動的。ツイイーの「家庭教師」役のばあも、猛烈強い。いままで普通に見えた女たちが、身構えるとみな凄腕なのは、どこかセクシー。

圧巻は、竹林での闘い。竹のしなうところをうまく利用した効果。

(ソニー試写室)

2000年11月10日

ルアンの歌 (So Close To Paradise/1998/Wang Xiaoshuai) (ワン・シャオシュuai)

冒頭に赤い大文字で、この映画が当局の検閲をパスしたものであることが示される。これは、皮肉だろうか、それとも観客への暗示的「警告」だろうか？ というのは、ワンの「初めて検閲を通った作品」だというので期待したが、どうしても限界を感じてしまったからである。

80年代の中国経済の高度成長期に農村から都市に出てきた青年トンツー（シー・ユー）は、波止場で荷運びの「てんびん屋」をやり、生真面目に金をためている。同郷の先輩ガオピン（グオ・タオ）は、いまはヤバイ仕事に関わっている。最初の方のシーンは、ガオピンが、組織の金を、金で雇ったチンピラ、スーウー（ワン・トン）を使って横取りしようとして、スーウーに裏切られるくだりが断片的に描かれる。時間系列を微妙にずらした描き方はうまい。

ガオピンは、サザンオールスターズの桑田佳祐に似ている。スーウーは、どこことなく宮台真司に似た所があって、笑ってしまった。

「純朴」な青年が、普通では手の届かない女に情愛をいだというテーマはよくある。この映画も、一見、そういう型をおさえているように見える。（シネカノン試写室）

2000年12月27日

バガー・バンスの伝説 (The Legend of Bagger Vance/2000/Robert Redford) (ロバート・レッドフォード)

最近おとなしいおすぎ氏が、突然、「きおつけてよおお！」という大声を出したので見ると、開映直前に飛び込んできた北川女史が氏の後頭部を直撃したらしいのである。

意外とはつとしない作品。ウィル・スミスがもつと虚構的で謎めいてよかったのに、ただの善意のひとにみえてしまう。（FOX試写室）

2000年11月13日

追撃者 (Get Carter/2000/Stephen Kay) (ステイブ・ケイ)

ヤクルトホールがまだ「新しい」試写会場であった時代を思い出させたのは、スクリーン右手にこうこうと光る緑の非常灯であった。いま、すこしづつ、この悪名高き非常灯を消した状態で映画を見せるところが増えてきたが、古い会場ではそもそもその電源を切ることができないのである。

スタローンの「新境地」というので期待したが、まるでロボットのような演技だった。裏切ったやつをやっつけていくだけ（自分は絶対に負けない）の「モラル」マシーン。これでおもしろい場合もあるが、今回はダメ。最後にヒゲを剃ってさっぱりするシーンがあるが、最初からこの顔で出た方がよかったのではないか？

事件の核心にコンピュータ・プログラマーで財産を築いたアラン・カミングがいるが、これを目の仇にするのは、この種の新階級に妬みと恨みを抱いている階級へのサービスのおもむきがないでもない。スタローは、あいかわらず「反動」を演じているわけで、なにも代わり映えがない。

ミッキー・ロークは、いつもよりいいし、マイケル・ケインも手堅い演技をしているが、全然活かされない。
(ヤクルトホール)

2000年11月14日 (1)

バトル・ロワイヤル (Battle Royale/2000/Fukasaku Kinji) (深作欣二)

ビートたけしが出ていることもあって、「若者」にうんざりしているいまのオヤジ受けしそうな作品。が、これでもか、これでもかと「若者」を追いつめるので、そのうち、オヤジも自分でうんざりしてくるかもしれない。

しかし、近未来に、「BR法」というものが出来て、中学生が集団で誘拐され、孤島に閉じ込められ、殺し合いの「バトル・ロワイヤル」(BR)をやられるという設定は、ファシズムがやって来るといった警鐘ドラマと同じで、あまりリアリティがない。世界は悪くなるとしても、同じパターン(均質化や統合化)では起こらないのだ。権力システムも学習する。

BRを強いられた中学生のなかに、コンピュータに強い生徒がいて、本部のコンピュータネットのハッキングと、『腹腹時計』(兄貴が活動家だったという設定)を参考に除草剤と硫黄などを使って爆弾を作るシーンがある。が、彼らはあっけなく他の生徒に殺されてしまうのだが、一人の生徒が、全員首に強制的に装着された首輪に盗聴マイクが仕掛けられていることに気づき、仲間にあることを知らせるというシーンがあるにもかかわらず、その後のシーンで、除草剤を見つけてきた仲間が、大声で「ほら、除草剤見つけてきたぞ」みたいなことを言ってしまう(別の失敗という設定ではなく)。これじゃ、すぐにたくらみが本部に知れてしまうということは明白だ。なんか、せつかくのプロットを台なしにしている感じ。

セルフィッシュな生徒を演じた柴咲コウがいい。BR経験者の関西者を演じた山本太郎もかなりいい。

(東映試写室)

2000年11月14日 (2)

パン・タウデウシユ物語 (Pan Tadeusz/1999/Andrzej Wajda) (アンジェ・ワイダ)

ポーランドとロシアとの確執、ポーランド人の気質、分割され併合されたりトアニア、19世紀初めの時代とナポレオンなど、東欧にとってリアルな問題がにえたぎっているようなドラマ。しかし、全体としてどこかNHK大河ドラマ的視点が大きすぎるのだ。カメラはアップでも、望遠で撮ったアップのように、どこか距離がある。台詞はパッシブでも、どこか白々しい。冒頭と最後のシーンで示されるように、パリへ亡命した人々の目が基本にあるからそれでもいいのかもしれない。1834年発表の原作は、アダム・ミツエキヴィッチが亡命

先のパリで書いた。
(松竹試写室)

2000年11月17日(1)

新・仁義なき戦い (Shin-Jinginkitatakai/2000/Sakamoto Junji) (阪本順治)

布袋寅泰がアレンジした音楽の一部を除いて『仁義なき戦い』との関係はない。ヤクザの内部抗争の話なら、『仁義なき戦い』以外にも数多くあるのだから、このタイトルにこだわる必要はなかった。だから、このタイトルは、全然プラスになっていない。かえって、マイナスである。

一応、旧『仁義』が、戦中・戦後をすべての始りの軸にしているのを意識して、『サイレン』の音から始る。が、1972年の大阪にはまだ戦後の闇市的な雰囲気が残っていたとしても、大気汚染の警報(サイレン)と空襲のサイレンとは全然緊張感が違うという意識が抜けている。

映画自体は、監督も俳優(豊川悦司、布袋寅泰、松重豊、岸辺一徳ほか——佐藤浩市も重要な役で出ているが、あまりよくない。この人は、CMで安売りしすぎて、映画俳優としてはダメになった)もクセ者であり、面白いテーマを含んでいる。

「親に金持ってくるのがヤクザやろ」という台詞は旧『仁義』にあったっけ? いい台詞じゃないか。「おれは生きさま、あいつは死にさまや」という布袋の台詞もいい。

少年時代(1972年)、門谷甲子男(のちの豊川悦司)と在日の栃野昌龍(のちの布袋寅泰)は親友だった。借金の取り立てに来たヤクザの足蹴にされる父親を見て、歯向かう昌龍。そのために数日後、ヤクザに2人が襲われるが、やられそうになった甲子男を昌龍が救う。これがイントロ。ドラマは30年後に飛ぶ。甲子男は、栗野組の幹部になり、昌龍は、コリアンクラブを経営する実業家になっている。

映画は、どちらかというと、栃野昌龍にシンパシーを持って世界を描いている。彼は、少年院にも入ったし、非合法に韓国人女性を雇ったりしているが、ヤクザを憎み、ヤクザには一線を画している。そういう彼らを食いのにしようにとするヤクザや刑事を批判的に描いている。

「初めて連れて来てくれた」と妻と子供が言う墓で栃野が十字を切るシーンで、彼がクリスチャンであることが暗示される。彼は、稼いだ金の一部を密かに「半島」に送っており、その秘密をネタにヤクザから金を脅され、次第のこの世界に巻き込まれていく。

この映画は、だから、ヤクザの映画というよりも、大阪の在日韓国人の物語なのである。阪本はなぜ、そう割り切れなかったのだろうか?
(東映試写室)

2000年11月17日(2)

ペイ・フォワード (Pay it Forward/2000/Mimi Leder) (ペイ・フォワード)

褒めすぎの言い方をすれば、この作品は、コンピュータから始った「オープン・ソース・コード・ムーブメント」、利潤追求(ペイ・バック)とは別のロジック、ローカルでミクロなもののグローバルな連合で動く新しい脱資本主義的システムの萌芽、トランスローカルなネットワーク・・・こうした今日の動向を想像力ゆたかな物語で具体化した。

一見、「小さな親切」や富裕なる者の儀式にすぎない「慈善」の話に見えるところもあるが、全く違う。一人ひとりの想像力が、奇跡のようにネットされ、ウィーブされることに目を向けさせるところが、この映画の魅力だ。

単線的ではない物語構成。トップシーンは、男(ケビン・スペーシー)が自宅でジャズボーカルを聞きながらアイロンをかけているところ。が、シーンはすぐにドラマティックなシーンに移る。銃撃戦があり、車が暴走し、現場にいたフリーランスのジャーナリスト(ジェイ・モア)の車が壊される。ところが、通りがかりの男が自分のジャガーをやるという。どうして?という彼に、「ペイ・イット・フォワードだ」と応える紳士。ここから、彼がなぜこういう発想が始ったのかを追って行くのだが、映画は、単線的にそのまま進むわけではない。われわれは、「ペイ・イット・フォワード」とは何かという興味を抱きながら、本編の雰囲気を持たせられる小学校の教室の場面に移る。

顔にケロイドがある(この秘密はやがて明かされる)うえに、何となくサエない新任の教師ユージン(ケビン・スペイシー)が子供たちに課題を与える――「世界を変えるアイデアを考えなさい(Think of an idea to change world)」。

とても世界を変えることなんか出来そうにない環境(ラスベガスに設定)のなかで発せられた質問に意味がある。が、トレバー(ハレーイ・ジョエル・オスメント)は、この質問に深く心を動かされる。この教師には何かが感じられた。彼の母親はバーとカジノで働き、彼を養っている。父親は、アル中で暴力をふるい、家を出ている。祖母はホームレスになって家に近づかない。

トレバーが考えたことを黒板に書くシーンがある。その図は、まさに○からいくつかの○が分かれ、そこからさらに○というネットワークの派生する様を描いている。つまり、○¹が○²のために何かの問題を解決し、○³○⁴のために何かをやる・・・という動きを描いている。

リーダーらしい、しゃきつとしたエピソードをいくつも積み重ね、一方で、先述のジャーナリストが次第にトレバー少年のところまでたどりつく。「ペイ・イット・フォワード」を一つの「運動」だとして報道するのはこのジャーナリストであり、彼の報道を通じて全米にこれが広まっていくという設定。これは、事実ではないが、そういうことがあっても少しも不思議ではないし、またそういうものを求める現実がある。が、ミミ・レダーは、大詰めで、願望と現実との差異を見つめさせることも 忘れない。

(ワーナー試写室)

2000年11月20日

レッド・プラネット (Red Planet/2000/Antony Hoffman) (アンソニー・ホフマン)

宣伝に反し、規模の小さい映画。それほど多くない出演者(テレンス・スタンプのような大物まで)が、最初の方からどんだん(でもないが)死んでいく。これは、ある点では、予算の削減方法でもある。

見せ場は、軍事に作ったロボット(それを借りてきたという)1体だが、それが、ソニーのAIBO(先日、阿藤進也さんが背中にしょって持ってきてくれた。不思議なことに、「彼」は初対面の鈴木志郎康さんに対しての方が、持ち主の阿藤さんよりも、多くの芸をして見せるのだった)を触ってしまった者の目からは、全然新鮮ではない。すでに2足歩行ロボットが市販されそうな現在、2050年にもなって、ロボットがAIBOと似たようなメタルタッチというのも変。メールが母親から何百通も来ているというようなセリフがあるが、これも時代錯誤。最後に、このロボットの核燃料電池を取り出して、古いロシアの宇宙船の電源にしようのも、技術表現として観客をなめている。

火星の風景は、ラース・フォン・トリアの映画のような色。この部分は悪くない。

3人いるが、(ロシアが残した)宇宙船は2人しか乗れないとか、サバイバル・ゲームのようなどころがあるが、それに徹しているわけでもない。もつともそうになると、『バトル・ロワイヤル』のような殺伐とした話になる。が、一面で「科学がすべてではない、知の先には何らかの信仰がある」(このことを言い出すのはテレンス・スタンプだが、すぐに消えてしまう)というようなテーマが基本にありながら、これもどこか中途半端。機械やテクノロジー、自然を前にした人間の無力感のようなものも描くが、徹底してはいない。

この映画をただの駄作として切り捨てるのではないとすると、その取り柄は何か? うーん……キャリー＝アン・モスはいい俳優だが、そう活かされていないとも思えないし……。とにかく、みんな突っ込みが足りないのだ。

火星に降り立ってみて、意外なことを発見するこの映画の核心部分も、観客には予想がついてしまい、それがはつきりするのを、犯人がわかっているのに、なかなかわからないふりをする警察や探偵を見ていらだつような気持ちで待つことになる。

食事をするシーンが全くないが、あと50年もすると、何か特殊な食事法が発明されるのだろうか? そのくせ、「普通」にシャワーを浴びたり、小便をするシーンはある。

(渋谷東急)

2000年11月21日(1)

13デイズ (Thirteen Days/2000/Roger Donaldson) (ロジャー・ドナルドソン)

ヘラルドの試写室は上映環境としてはベストワンだと思うが、その環境を邪魔する「事件」が必ず（わたしの身に）起こるのが不思議。今回は香水だった。わたしのすぐ前の女性の香水がすごかった。わたしは香水が嫌いではないが、その化学的な刺激臭にはまいった。わたしだけでない証拠に、その女性が座ってかわたしの左右にいた人がそろってアレルギー性のくしゃみをしはじめた。あとは、緊張の高まるシーンになると、左方の男が、ポキポキと指関節を鳴らすのにも参った。けっこう大きな音なのだ。

ポリテイカル・ドラマとして first class。実在の人物を出しているが、こちらが恥ずかしくなるようなウソ臭さがない。強いていえばケネディ兄弟が美化されすぎている点か？ キューバ危機の13日間の緊迫したドラマを、軍部への批判をからめながら展開し2時間20分という時間を感じさせない。

1962年10月当時、アメリカにいた人は、キューバ危機の恐怖を口をそろえて語る。「世界戦争」になるのではないかと思った、と。これまで、ケネディは、対決をくいとめるよりも、チキン・ゲームをあえて選択したように言われることがあったが、この映画では、そうではなかった風に描いている。

大統領特別補佐官ケネス・オドネル（ケビン・コスナー）の視点にウエイトが置かれているから、ケネディ兄弟が悪く描かれるはずもないが、3者が同じアイランド系であることは示唆される。アイリッシュ・コネクション。

60年代のアメリカにはまだ「家庭」があった。が、ケネディから電話がかかる（家に赤い電話機と黒い電話機がある）と、深夜でも飛んでいくオドネルには、「家庭」生活はない。それを「大変なんだ」と恩に着せるような描き方ではなく、ある種の虚しさとして描くコスナー。危機が回避されたときに見せるオドネルの妻の表情がそこにつながる。

モノクロになるシーンの意味がやや不明。

アメリカの会議の特徴だが、ずううと話をしていて、いきなり Thank you gentlemen で終わるスタイル。学校の授業の終わり方もそうだが、ドラドラした会議ばかりやっている日本的習慣からすると、もうちょつと余韻がほしくなる。わたしは、会議は、どちらのも大嫌いだが。

軍部が先走ってキューバを威嚇する ORTASAC という演習をやる。それを知ったケネディが、CASTRO をただ逆にしただけの暗号の作り方に、「ペンタゴンの浅智恵だ」と苦々しく言うシーンがおかしい。

クロンカイトの映像は本物を使っている。

わたしがニューヨーク大で仕事をしていたころ、「ベトナム戦争の加担者」マクジョージ・バンディが大学に招かれるということで反対のキャンペーンがあった。この映画でも、彼は、ずいぶんと国家秘密の核心にいたことがわかる。個人の人命を左右する動員体制の戦争に関しては誰もプロなどいないはずだが、バンディにしてもマクナマラにしても、動員体制に平気で加担できたのだった。

この映画では、ケネディは、基本的にある種の「善意」に賭けた。たとえ善意を信じてないとしても、「善意」に賭ける戦略が国家（と世界）の運命を決

めたという話。
(ヘラルド試写室)

2000年11月21日(2)

ekiden (ekiden/2000/hamamoto masaki) (浜本正機)

ヨーロッパに行かなければならなくて、大映本社でやった試写を見ることができなかった。で、『13デイズ』の余韻を惜しみながら、近くのカフェでビールを飲み、それからエスプレッソを飲んで4時まで時間をつぶして映画館へ。ところが、ガラガラ。予告のあと本編が始っても、総数10名ほど。こいつはやばいんじゃない。

駅伝リレーとは、日本社会の共同性を規定するものであり、それが、いま過去のものになりつつあるということを思わせた。走ること(形態はマラソン)と、つないでいくということがセットになっている集団文化。

しきりに「いっしょに走りませんか？」とひとを勧誘する伊藤高史の演じるキヤラクターはワンパターンだし、天才的なランナーだが、心臓の欠陥が発見される中村俊介の先の見えるキヤラクター、その間をゆれる田中麗奈、男のあいだでハッパをかける女・・・だと言ってしまえば、身もふたもない。たしかにおさだまりのところはあるが、妙に引きつける要素もある。

田中麗奈は、最近、インターネット配信の映画に出たが、その顔を見ると、その目がET的であると思う。
(丸の内シャンゼリゼ)

2000年11月22日

バーティカル・リミット (Vertical Limit/2000/Martin Campbell)
(マーティン・キャンベル)

冒頭から強烈に引き込む。ここで起こることが、基調としてある。3人、あるいはあなたとわたしかのどちらかしか生きられないとしたら、あなたは、自分を殺し、相手を助けるか、あるいは自分だけ生き延びようとするか？ まあ、これは、自分の歳にもよるでしょうが、歳をとると、生への執着が強くなるらしいから、わかりませんね。

終盤、落下シーンなど、これでもかこれでもかと危機をあおるので効果が薄れるが、少なくとも中盤までは、「これってどうやって撮ったんだろう？」と思わせる緊張感あふれる映像が続く。

自然と人間との関係、効果的なCMを使うためにはひとの命を危険にさらすことも辞さないメディアプロデューサーとスポンサー、兄と弟、山で妻を失った男(スコット・グレンの渋い演技)の執念・・・多くのテーマがあるが、それらはやがて、スリリングなドラマ展開のためにどうでもよくなってしまう。まあ、しょうがないか。
(ソニー試写室)

2000年11月28日(1)

ウーマン・オン・トップ (Woman on Top/1999/Fina Torres) (フィナ・トレス)

南北線六本木1丁目からFOXとギャガの試写室は近い。早く着いてしまったので、冬の気配の風が吹く六本木を歩く。ぼったりと知り合いに会う。

ボサノバとブラジリアン・フレイバーを流行らせるのに一役買うだろう映画語りでしゃれた距離を取り、軽やかに展開する。あまりカタイことを言わないで楽しむべし。

製作のアラン・ポールには、その昔、何度か会ったことがある。ロバート・ウィルソンが初来日したとき、わたしは彼の講演のイントロダクションをしやべったのだが、そのとき、彼にぴったりとくつついていたゲイの青年がアランだった。が、やがてリドリー・スコットの『ブラック・レイン』のアソシエイト・プロデューサーになり、TVシリーズなどもてがけるようになる。最近は、「日本通」とう肩書は捨てたようだ。この作品でも、「日本」は全く出で来ない。当時と一貫しているのは、ゲイのテーマか。ここでも、イザベラ(ペネロペ・クルス)の幼友達モニカ(ハロルド・ペリーノー・Jr.)はゲイという設定。イザベラも、「上位」(オン・トップ)のセックスしかできない「女まさり」。

深みはないが、面白い台詞(乗り物酔いなので、タクシーの運転手に100ドル与え、自分で運転するイザベラに、黒人の女運転手が「あんた、どこの宇宙から来たの?」)やプロットがある。ブラジルに電話し、祈禱師の言うような儀式をし、男と縁を切るためのリモートな祈禱を受けるシーン等々。

入れ込んだ料理シーンがあるわけではないが、料理への愛は感じられる。そして歌。ある意味でこの映画は、料理と歌とは共存できるか、どちらが価値あるかというお話。そもその始まりは、料理のうまいイザベラが歌のうまいトニーニョ(ムリロ・ペニチオ)と出会い、レストランを開いたが、客がトニーニョに関心を示すのに嫉妬したイザベラ、そんな彼女、そしてつねに「上位」をゆずらない彼女に嫌気をさしてトニーニョが浮気をしたこと。

イザベラがリキを入れて作る料理やコーヒーの香り窓から街に流れていくシーンでは、CGを使って、アロマの流れを見せる。この安っぽい作りがまた悪くない。

商業のレベルにエスニック・カルチャーが浮上した70年代。それは、ミクロなものを活性剤にしてマクロなものが生き延びるための過渡的な延命術にすぎないように見えたが、グローバリズムの今日、ミクロな自律的単位のネットワーク的連合のなかでしかグローバルなものが成立しないという傾向が進み、ミクロな個的な自律的単位の重要性が確認されつつある。その意味で、イザベラのローカルな人気番組が、全国放送になるとたんにダメになるというくだりがあるが、こういうことは今日の動向に無知なバカプロデューサーのもとでしか起きえないのである。

(FOX試写室)

2000年11月28日(2)

小さな目撃者 (Do Not Disturb/1999/Dick Maas) (ディック・マース)

マリオン内の映画館で試写があるときは、みな階段に並ぶ。その列は数階下まで連なる。手すりや壁のあるところに並べれば運がいい。階段は狭いので、ただで平衡をとるのはつらいからである。この日は、わたしは早く列に並んだので、1階下の手すりに背を持たせ、本を読みはじめた。しばらくして、背中に激しい振動を感じる。どうやら、わたしのすぐ後ろにいる男が後から来た2人の女性と話に熱中し、興奮が高まるたびに背中を手すりにぶち当てるらしい。落着かないので、手すりを離れる。が、そのひとはやめない。そのうち、わたしの前の人がいぶかしげに振り向く。「オレじゃないよ」と言いたいのが、わかってくれただろうか？ 以下、日本的忍耐の10数分が続く。が、堪忍袋の緒が切れたわたしは、うしろをしつかり振り向き、相手の顔を見る。が、その瞬間、わたしは「戦意」を喪失してしまう。その人物は、ヒゲこそはやしているが、まるで、前掛けをした金太郎みたいな童顔の人物だったのだ。幼児がキャッキヤッと叫びながら全身を動かすのはしかたがない。

アムステルダムでロケしたというので期待したが、この街の表層を利用していただけだった。運河ではボートを、路地ではチェイスをとった機能主義的な利用のみ。バーホーベンもそうだが、オランダの映画人は、機械的にものごとをとらえる傾向がある。

アムスにやって来た一家の娘(フランチェスカ・ブラウン)が、ホテルの出入口を間違えて、バックヤードに出てしまい、そこで偶然、殺人を目撃する。が、この映画では、観客が「真相」をこの娘とともに知っていて、作中人物(両親や警察)の多くは知らないという古典的なスタイルで進む。そうした無知を利用してスリルを盛り上げようというわけだが、こういうスタイルはもう古い。視点は、娘に置くべきだった。

母親(ジェニファー・テイラー)が、ホテルのフロントでパスポートを忘れ、夫(ウィリアム・ハート)に注意されるシーンがあるが、これは、事件の核心となるシーンで、(ホテルのレストランに行つて)メガネを部屋に忘れてきたことに気づき、部屋へもどるための予備工作なのである。つまり、この女性は、こういう軽率さがあるということを印象づけておくわけだ。こういう計画性は鼻につく。だいたい、娘がしゃべれないのも、そういう人物を描くためではなくて、ドラマとスリルを成立させるためにすぎない。

ジェニファー・テイラーの舌たらずのハスキーなしゃべり方はなかなかいい。(丸の内ピカデリー2)

2000年12月01日

風花 (Kazehana/2000/Somai Shinji) (相米慎二)

渋谷駅ハチ公前の交差点を渡る。今日も、どこかのテレビ局のクルーが、通りがかりの若者に街頭インタビューしている。この街は、いま、テレビのチープなバラエティ番組やニュース番組のネタ探しの場になっている。そのため、この

街の若者は、取材してもらおうのを待ち構えてこれみよがしの衣装や化粧をするエクスプレスシヨニストになつてしまった。

一面桜が咲いているかのような風景をモノクロに近い色で映す冒頭シーン。中央にある木の根本にだらしなくよりかかっている女と男。目覚めた男があわててズボンをはく。先ほどから細かな光る粉末のように見えていたものが次第に画面にひろがっていく。風花である。解説に、風花とは、「冬から春へと向かう晴れた日に、まだ雪の残る山肌を撫でて風に吹かれ舞い散る桜の花びらのような細雪のこと」だという。

この映画は、役柄や、暗示される設定を離れて見た方がいだろう。設定によれば、この映画は、男運の悪い風俗嬢（小泉今日子）と酒癖が悪く、「性格の悪い」（嫌みな）文部省エリート官僚（浅野忠信）との話である。が、映画を見るかぎり、特に浅野は、そういう官僚の嫌みは感じさせない。小泉も、それほど生活に疲れた感じがしない。彼女は、生まれた土地で死のうと思うが、そういう必然性を感じさせない。だから、浅野が、雪原で睡眠薬を飲んで横たわる小泉を見つけて救い出す大詰めシーンも、あまりコンヴィンシングではないのである。つまり、設定に忠実に見たら、失敗作だと言わざるをえないのだ。

フラッシュバックのような形式で、過去に起こった光景が出てくるが、登場人物の意識をなぞっているのではなく、いわば（パリンプセスト）方式とても名づけるべき新鮮さがある。時間系のあつかい方は見事である。

浅野によれば、彼は、監督からいつもどなられたという。そして、彼は、設定されているようなエリート官僚とは全く裏腹のタイプだと言う。たしかに、スクリーンの浅野は、いつもながらのやさしさと、甘さをたたえた人物であって、高級官僚の地位にふんぞり返って、スポンサーの金で放蕩をくり返し、写真週刊誌にすっぱ抜かれて、人生をダメにした（というのがこの映画の設定）自分勝手に権威主義的な男には見えない。

その意味では、登場人物たちの過去を示すシーンは、ない方がよかった。あるいは、もっとあいまいにした方がよかった。何をやっている人間なのかかわからないまま、そして、当人たちも相手ほとんど知らないまま、北海道へ逃避行をする——そのなかで見えてくるもの。それだけでよかったのではないか？（シネカノン）

2000年12月05日

ザ・セル (The Cell/2000/TarsemSingh) (ターセム)

カルト映画予備軍。

磁気共鳴装置を使ってジェニファー・ロペスが他人の意識のなかに入り込む（あるいは共通世界を持つ）という設定は、サーバースペースものではよく使われる。『マトリックス』でも『アヴァロン』でもそうだった。この映画でも、これが物語の一つの核になるのだが、この映画の魅力とカルト性は、むしろ、連続婦女誘拐殺人事件を追うFBI捜査官（ヴィンス・ボーン）をめぐる展開される。犯人逮捕にいたるスリル。そして、ジェニファールの技術と能力は、逮捕され

たが、すでに発作で昏睡状態にある犯人の潜在意識に入り込んで、自動装置で殺されようとしている犠牲者の居場所をさぐるために要請される。

犯行のシーンも描かれ、観客はすでに犯人の居所を知っており、それを追う捜査官のたどる過程を予知しているのだが、にもかかわらず、古典的なスリラーの型には陥っていないところがいい。

犯人の潜在意識が暴かれるにつれ、同時に、アメリカ社会における母／父と子の関係の難しさ、幼児虐待の現実・・・もあらわになる。ただのミステリーではない。

(丸の内プラザール)

2000年12月05日(1)

ゴジラXメガギラス (Godzilla vs Megailas/2000/Teduka Masaaki) (手塚昌明)

冒頭、ゴジラの映画にたくしながら、1959年から1996年までのゴジラの足跡をドキュメンタリー風に紹介する。このシーンはなかなかいい。が、ここで見られる対ゴジラの人間は、いずれも、あえてやられるように対応している。不思議。これが、日本の戦争の「型」なのか？

田中美里と星由美子(歳とった)がはりきっているが、日本映画で女性がはりきると、なんかニヒルな(冷酷な)雰囲気をただよわせるのはなぜか？

登場人物たちは、ほとんど防衛庁に属するが、ラスト・クレジットに「協力・防衛庁」の文字はなかった。防衛庁内の陰謀(ゴジラは高度エネルギーをかぎつけて現れ、日本の都市を破壊したのだから、もはや核などの高度エネルギー施設は作らないと決めたはずなのに、伊武雅刀らは密かにプラズマエネルギーの施設を作っていた)を描いているので、許可が下りなかったのだろうか？しかし、この程度の国家批判では、国家を批判したことにならない。国家権力の陰謀はもっと複雑だ。

ゴジラをブラックホールに吸収させてしまうブラックホール砲を、縮小して人工衛星に搭載させるプロジェクトのために徴用された谷原章介は、秋葉原の部品屋の店員だが、ロボット作りつまりはマイクロテクノロジーの「天才」という設定。秋葉原ねえ。それと、オルグしに秋葉原に行くのに、田中美里は何も防衛庁の制服を着ていなくてもいいんだがなあ。

ブラックホール・プロジェクトの失敗で繁殖した古代生物が渋谷の街の地下に住み着き、渋谷のエコロジーが狂ってくる。その結果、道玄坂下(101のあたり)一帯が、水につかってしまう。渋谷で育ったわたしは、昔、足まで浸水した渋谷駅周辺の光景を思い浮かべた。

メガギラスのようなゴジラの対抗馬が出て、結果的にゴジラの暴力(都市破壊)が許されてしまうというロジックは、いかにも日本的。日本では、現状を肯定するために、それを否定する「メタ現実」を作り出す。たとえば、天皇制の犯罪(第2次大戦を戦った日本軍は、れっきとした天皇の軍隊であった)は、それ

を否定した「アメリカ」を「メタ悪者」みなして肯定される。「反米」の構造は単純ではない。

もともと、日本流の帳消し（うやむや化）は、「水に流す」のだが、ゴジラは火を吹く。火吹き怪獣としてのゴジラ。

（東宝試写室）

2000年12月05日（2）

ゲットア・チャンス！（Where the Money is/1999/Marek Kanievska）
（マレク・カニエフスカ）

アメリカ映画には、歌舞伎のような「型」があり、わたしなんかは、そういう「型」を見るのも楽しみだ。むしろ、その型はうまく演じられていなければならない。したがって、この手の映画では、役者が決め手になる。その意味で、この映画では、役者に不足はない。ニューマンは別にしても、リンダ・フィオレンティーノが魅力的な演技をしている。

冒頭、男女がムスタングのコンヴァティブルを運転している。なぜムスタングなのかはあとでわかる。ここでは、車の「型」を見ることがまず要求される。ここでは、まだポール・ニューマンは登場しないから、この車からニューマンを思い浮かべることはできないにしても、ニューマンが登場してからは、なぜムスタングなのかということ（「型」）を考える必要がある。ムスタングは、ニューマンの愛用車であり、彼がこの車を最大限に使うことは予想されるからである。

看護施設のある老人ホームに老人（ポール・ニューマン）が護送されてくる。警察病院のベットが満杯で一時的にここにあづけられたのだ。車イスに乗っているが、知覚反応がない。これを臭いと感じたのは、このホームで働くキャロル（リンダ・フィオレンティーノ）。彼女は、いしよにここで働く夫と老人をドライブに連れ出す。そして・・・案の定、老人の「ボケ」は、ほとんど禅の境地（タバコを手につけても耐えられる）にまで自分を修練した演技であることがわかる（このへんも「型」で、その見せ方がこの映画の見どころだから、筋書きをバラすことも許されるだろう）のだが、退屈しきっているキャロルは、元スゴ腕の銀行強盗だったこの老人を新たな銀行強盗にくどく。馬鹿言うな、お前らみたいな素人と銀行強盗なんかできるわけがないと突っぱねるニューマン。が、次第に女のきつぷと度胸に折れ、その気になる。そのプロセスの「型」がうまく描かれる。

銀行強盗のシーンも、最後の逃走シーンも、「型」を楽しむべし。こいつは見なけりやどうにもならない。映画の筋をバラしたと言って憤る馬鹿がいるが、こういう映画を見れば、映画の筋を知ることと映画を見ることとは全然違うことがわかるだろう。

（メディアボックス）

2000年12月12日（1）

ただいま（Seventeen Years/1999/Zhang Yuan）（チャン・ユアン）

最初からただならぬ家庭の雰囲気。妻は、夫にささいなことで（肉なんか切つてないで、米をとぎなよ——米を先にしたら肉が出来るまでにさめてしまふ・・・）ガミガミ文句を言い、2人の娘のあいだにもどこかわだかまりがある。それもそのはず、インテリだが、文革の「下放」でその経歴を無意味にされた夫は、勉強好きの次女をかわいがり、下の娘タウ・ラン（リウ・リン）をないがしろにする。その日も、食事の時間に遅れた。が、次女にしても、「大学に入つてこの家を出てやる」と思っている。

照明が（したがって映像の色も）そもそも演劇的なのだが、演出は演劇的かつドキュメンタリー的。古いイタリア映画の雰囲気。

タウ・ランは、親の金5元（日本円で約70円）を盗んだのを自分になすりつけた姉をもののはずみで殴りつけ、それがもとで姉は死ぬ。前半は、ここにいる味気ない家族関係のドラマ。失意の父母。後半は、収監されて17年たった日へ飛ぶ。

女囚刑務所の主任シャオジェを演じるリー・ビンビンがキレイすぎる。宮沢りえを大柄あにした風貌。着ている軍服風のコートがかっこいい。こんな主任なんかいるのかねえ。だから、彼女がタウ・ランに親切にするのを見たとき、わたしは、はしたなくも、2人はレズ関係におちいるのではないかと思つてしまった。

しかし、このややシュールレアリスティックな設定は、この映画が信じている現代への夢を現わしているとも言える。この映画は、文革時代とその後遺症の時代への批判を隠さない。労働者階級への観念的な崇拜と知識階級の軽視は、この映画のような夫婦を生んだことも事実である。自分の知識は全く評価されず、知識への思いは娘にたくすしかない。妻はそういう夫を理解できない。不幸な関係。その帰結としての長女の死と次女の収監。が、17年後、一時帰宅が許されたタウ・ランが、見た自分の街は、大変貌をとげ、育った集合住宅は跡形もない。しかし、この映画は、17年後の時代を批判的には描いていない。まず、シャオジェの存在。こんなひとは、あの時代にはいなかった——まして、役人のなかには（だから、シャオジェは、夢のような存在である必要がある）。そして、彼女のおかげでたどり着いた両親の家には、決して裕福ではないはずだが、ちゃんとシャワーもある。

普通の中国人の食卓では「取り箸」のようなものは見かけない。父親は、下の娘に自分の箸でおかずをとつてやる。そのおかずの皿にすかさず母親や上の娘の箸がのびる。

次女が寝るまえに洗面器に魔法瓶から湯を張つて、足湯をするシーンがある。これは、この時代には「ぜいたく」なことだったのだろうか？

足湯のシーンには、隣室から母親の性のあえぎ声がかすかに聴こえるが、こういうさりげない身体関連の描写がおもしろい。娘の死に呆然自失していた父親が、急に集合住宅の通路に出ると、外に向かって放尿する。タウ・ランがシャオジェと親の転居先を探して街を歩き回り、公衆便所ところで、シャオジェが、こともなげにコートを脱ぎ、「先に行くから、持つてて」とか言つて、中に入っていく。

女囚刑務所では、囚人たちがみな一人ひとり洗面器とコップなどの洗面道具を持って洗面所に行く。自分の器を持つというのは、アジア的な風習なのか？

探し訪ねた家に2人が入ったとき、父親は、嚴重にカギをかけ、そのカギをはずして、しまった。だが、17年の断絶にわずかゆらぎが生まれかけたのを見たシヤオジェは、そつと席を立ち、家を出る。だが、どうやって？ ドアを開けたとき、彼女は、決してカギを差したり、回したりはしなかった。やはり彼女は、タウ・ランの夢のなかの「天使」だったのか？ こういうふうに見れば、この映画は、文革時代を否定して現在を肯定する（シヤオジェはソーシャルワーカーの鑑だ？）ための作品であることをまぬがれる。

（メディアボックス）

2000年12月12日（2）

はなればなれに (Bande a part/1964/Jean-Luc Godard) (ジャン＝リ
ュック・ゴダール)

冒頭の車のシーンからして、全然古さを感じさせないのに驚く。おそらく、発表時に見たら、もつとショッキングだったかもしれない。クロード・ブラッスールがスポーツカーを乱暴に走らせ、舗道に乗りあげてパークするのも、アメリカ映画を見慣れたわれわれには、どうということもないが、当時なら、意外性があったと思う。ゴダールの映画は、いつもそういうやり方で新鮮な驚きをあたえたものだ。

車に対して、アンナ・カリーナを自転車に乗せるイキな配置。いま自転車は流行りだが、この時代には、ハツとさせる新鮮さがあつた。

英語会話の学校なのにハーディやシェクスピア（読みあげるテキストはフランス語）の講義をしてしまう女教師。ゴダールの映画にはこういう「変なひと」ばかり出て来て笑わせた。

この映画には、その前後のゴダールの作品のさまざまな要素が発見できる。ナレーション（ドラマ的なシーンを見せておいて、「遅れて来た観客のために要点を説明しよう」というような人を食ったユーモアがたっぷり）、新聞や本のおテキストを読むシーン。アンナ・カリーナ、サミー・フレイ、クロード・ブラッスールの女一人に男2人の関係は、トリフォアの『突然炎のごとくジュールとジム』（1961年）の影響か？

ゴダールのポリティカル／状況的ユーモアも随所にある。トイレでアンナ・カリーナが、男に声をかけられると即座に、「あなたはルノーにお勤め？」「なぜ？」「だって、ルノーみたいに馬鹿な顔をしてるから」。ルーブル美術館を走り抜ける——美術「鑑賞」なんかその程度でいい。

3人がいっしょに、カフェのフロアで踊るシーンは実に魅惑的。うっとりする。

カリーナがスカートにつけている大きなクリップは、他所でも使われていた。その連続性。

上映中、フィルムが切れ、かなり長い時間の空白があった。かえって60年代的でよかった。
(映画美学校)

2000年12月13日(1)

狗神 (Inugami/2000/Harada Masato) (原田眞人)

オープニングは、リアリティのあるしつとりとした色調の安定した映像(従って、基調は「演劇的」)で、紙透き機(やがて紙を透いているのが天海祐希であることがわかる)の印象的なアップと音。そこからその土地をイメージさせる空中からの俯瞰。なかなかいいと思っていると、いきなり女(深浦加奈子)が飛び込んできて、夫の悪口をどなりまくる。その台詞がどうしようもない。この映画では、「方言」トレーニングがおそまつで、天海と年配のベテラン(藤村志保、淡路恵子)を除くと、みな台詞がひどい。とはいえ、後半になると、そういうハズレが気にならなくなるのも事実。音の悪い試写室のせいもあるのか?

トーンは「演劇的」なのだが、普通に食卓に座っている美希の母(藤村志保)が、実は、すでに死んでいるらしいとか、美希自身が、画面では天海の素顔に近い若さで映っているが、実はもつと年老いている——映画の姿は、天海にとつただけ——というようなことを説明的に明示しない。これが、この映画に奥行きを作る。

他の日本映画に比してこの映画では、映される食卓が豊かである。並んでいるものがみなうまさうだ。大きな取り箸の存在も、この家(坊之宮家は、「とりつかれる」と食い殺される「狗神筋の家」らしい設定。

スクーターで新聞を配ってまわる女がいるが、彼女は、新聞をアメリカ式に運転席から家の軒先に放り投げる。

初めて会った美希(天海祐希)と奴田原晃(渡部篤郎)とが最初のセックスからドギースタイルだったので、おやと思ったら、彼と彼女は「狗神筋」だったのだ。

奴田原を助ける青年がさりげなく音声認識ソフトを使っているのは、なかなかいい。

「狗神筋」は、近親相姦をくり返すが、それは、「血と血を混じらせて祖先の姿をよみがえらせる」ためだという。なるほど。

この映画では、マイノリティが、いかにその「アイデンティティ」(ジム・マグワイガンが『モダンティとポストモダン文化』のなかで言っているような意味で)を守り、生き延びようとするか、そして、マジョリティは、いかにマイノリティを「敵」視し、孤立させていくか、また、孤立させられたマイノリティがどのような反応に出るか、を考えざるをえない。

ガイアナの集団自殺にも通じるシーンがある。

坊之宮家は、もともと平家の落人だったが、深い山奥に避難所を見出し、定住した。マイノリティは、しばしば、自然に頼って生き延びるし、そうせざるを

得ない。森を食いつぶした巨大爬虫類は滅び、森を避難所として森と共生した類人猿は生き延びた。生物は、マイノリティであるかぎりには「自然破壊」をすることはない。逆に言えば、自然を破壊しないためには、集団はマイノリティにとどまらなければならない。

(東宝8F試写室)

2000年12月13日(2)

アヴァロン (Averon/2000/Mmoru Oshii) (押井守)

リアリティの問題をこんなに素朴純情に問題にされると、悪口が言えなくなる。玉ねぎの皮を剥いていくような話。

いくつかの「フィールド」があり、「究極のフィールド」にたどりつくことが問題らしい。日常的な「肉」のフィールドでは、みな孤独で、ばらばらに暮しているらしい。他方、サイバースペースでは、彼や彼女らは、つねに戦っている。なぜ戦わなければならないのかはわからない。ゲーム感覚というのか、撃ち合いのような戦いのシーンばかりが続くのうんざりする。なんで他者との関係という戦いだけなのか? 「パーティ」を組んで戦うのが普通だが、パーティを離脱して戦う一匹狼的存在もある。女主人公のアッシュマウゴジャータ・フォーレムニツキ」はその一人である。戦いから離脱した者は、「廃人」、「未帰還者」と呼ばれる。

「パーティ」に対してどういう態度をとるか——裏切るか、孤独に戦うか、離脱し、「未帰還者」となるか——が問題であるらしい。後半、「未帰還者」になっっている、かつての「パーティ」のリーダー(イエジ・グディコ)に対して、アッシュは、「仲間を捨ててあなたがやりたかったのは、病院のベットで廃人になることだったの?」という批判を向ける。これは、どこか、全共闘の党派(パーティ)にとつての裏切りや忠誠の問題を思わせる。押井のこの世界は、見かけほど新しくはなく、70年代をサイバースペースとして現代に逆対置したものにすぎないのかもしれない。

押井にとってサイバースペースは、その先を隠している暫定的なフィールドにすぎない。対象をつねにメタフォリカルな1段階としてしか見ることができない発想は、古すぎる。押井は、しばしば、サイバースペースと60年代末から70年代初頭の全共闘的空間とを重ね合わせるが、ある意味で、対象をつねにメタフォリカルな1段階としてしか見ることが出来なかったことが、この時代の、そして全共闘の古さだった。

ドラマで設定されていることにくらべて、出てくるコンピュータやそのスピードおよび操作方法が古いには、『未来世紀ブラジル』や『1984年』なんかと同じポストモダンニズム美学の志向からか?

サイバースペースをあつかいながら、押井には、どうしても肉体や「生もの」への志向を抑えることができない。両者の対立を描くよりも、どこか、そういうレベルを至高のものとしている雰囲気露呈している。アッシュ(が、野菜を洗い、肉や果物を調理するシーン。途中までうまそうな料理が出来るのかと思うが、

出来上がったものはまずそうなグーラシユのようなもの。犬のために作ったのだから仕方ないか。

古めかしい本を開くと、ページは真っ白。書物は禁じられている。が、こういうファシズムの全体管理を問題にするのは、この映画がいかにか古い状況認識に立っているかを物語る。もうそういう状況は、ただのお話としてしか意味がない。管理はもっと多数化している。

ずっとダークレッドがかった色の画面で通ってきて、最後に映画の普通のカラー（映るのも、ワルシヤワの街頭）になる転換は、十分予想のできるが、音も、色もすっかりちがう世界から「身近」な世界に還るというか、入ると、すがすがしさを感ぜないではいられなかった。しかし、こっちがホントなんだというような含みをきくと、それだったら、いままでの「苦勞」は意味がないじゃないかという気もする。

それにしても、究極の遺言（？）を伝えるかのように現れたイエジ・グディコが着ているスタンドカラーの白いシャツはなかなか仕立てがよかった。彼は、血にそまりながら言う。「アッシュ、事象にまどわされるな。ここがおまえのフイールドだ」。

「究極」の世界に入ると、「Welcome to Class Real」ってサインが出る。ベンヤミンの「天使」を誤解して形象化したのではないかと思わせる少女が出てくるが、この少女は、いくつかの Class を横断している。アッシュが彼女に銃の狙いを定める――が、その少女は薄気味悪い笑いを浮かべる――ところでこの映画は終わるのだが、それは、この「天使」にリアリティをあやつる究極の軸を見たからだろうか？

（ヘラルド試写室）

2000年12月16日

ザ・ウォッチャー (The Watcher/2000/Joe Charbanic) (ジョー・シヤバニック)

キアヌの映画らしい、スタイリステイックな映画。最初の方で、キアヌが犠牲者の女性を回転イスにくくりつけ、そのまま踊らせるような極めて様式化されたシーンがあるが、この映画のシーンはすべてそうだ。カーチェイスののち、ガソリンスタンドに突っ込み、走り抜けたキアヌの車が、吹き出したガソリンにライターで火を点火し、爆発させるシーンなど、まさにその典型。

捜査のプロセスを見せるのだが、誰が捜査されるのかは、最初から観客にわかっている。わからせておいて、スリルを味あわせる技法はかなり成功しているが、犯行をくりかえすキアヌ・リーブスにも、恋人を彼に殺された過去をもつ FBI 捜査官のジェームズ・スエイダーにも、わたしには、「異常」や「残酷」という印象は感じられなかった。ジェームズは、しばしば悪夢にうなされ、睡眠剤を自分で注射し、セラピスト（マリサ・トメイ）のところに通うが、そういう設定が必要ではないような気がした。わたしがおかしいのだろうか？ つまり、2人の戦いには、ドラマのプロセスとしても、どこか最初から「自然に」定められている感じがし、なにも説明がいらぬのだ。二人は戦い、そして最後はキアヌ

が滅びるだろうということをすべて知りながら見るドラマなのだ。これは、ある意味でゲーム的なドラマである。

こま数を抑えたデジタル動画でジェームズの過去や、彼を監視するキアヌの目を描写する方法は、悪くはないが、それほどユニークでもない。

ジョエルは、恋人を殺されたロスを離れてシカゴに移った。投げやりの生活をしていることは、彼のアパートの殺伐とした雰囲気で暗示される。食事は、いつもベトナム・レストランで食べる。最初にそのシーンが出てきたとき、うしろに「忍」の大きな文字の描かれた掛け軸が見える。けっこう細かい演出。

この映画、登場人物の誰一人として、浮いた感じの者がいない。すべてがこの世界にぴったりとハマっている。市警の刑事を演じるクリス・エリスなど、その典型。おそらくそれは、どぎつい暴力シーン（戦いのための戦い）やセックスシーン、内面の「劇的な」告白のシーンがあまりないからだろう。

（ギャガ試写室）

2000年12月19日

レクイエム・フォー・ドリーム (Requiem for a Dream/2000/Darren Aronofsky) (ダーレン・アロノフスキー)

役者はみない（特にエレン・バースティンは奮闘）が、批判の姿勢が常識的。テレビ中毒とドラッグ中毒とを重ねあわせたのはよい。が、そのなりゆきが予想通りで、こういう道にはまったらこうなるぞ、と警告している感じになっている。

夫に先立たれ、子供も成長して出て行った一人暮らしの孤独な女性だけを描いたら、この映画はもつと深みが出ただろう。両方を平行描写したのが、ごく一部をのぞいて（そこでは、ある種音楽的なまでのパリンプセスト効果がある）成功していない、

（シネセゾン渋谷）

2000年12月20日（1）

ファイナル・デステイネーション (Final Destination/2000/James Wong) (ジェイムズ・ウオン)

ゴロ合わせで作ったスリラードラマ。若い出演者がいい。ここから将来のスターがでてくるのだろう。

（ギャガ試写室）

2000年12月20日（2）

ユリョン (Yuryeong/1999/Min-byung Chun) (ミン・ビョンチョン)

愛国映画。が、愛国の意味が変わってきたことへの鋭い意識。現在の政治意識、国家の方向の変化をばつちりとこみながら、エンターテインメントとしての要素をはずさないには見事。映画産業としては、日本などより確実に上。

(ヘラルド試写室)

2000年12月21日

ハート・オブ・ウーマン (What Women Want/2000/Nancy Meyers) (ナ
ンシー・メイヤーズ)

やはり、イマジカのスクリーンはいいのだという気がした。わたしの悪い方の目でも見やすいのだ。

うまい作りだと思う。セリフも気がきいている。

(イマジカ)

2000年12月22日

どつかれてアンダルシア (仮) (Muertos de risa/1999/Alex de la
Iglesia) (アレックス・デ・イグレシア)

イグレシアは、『ビースト 獣の日』で瞠目したが、『ペルディータ』で失望した。この作品には、前者のよさと後者の〈横道へのつっぱしり〉が混在している。

スペインの現代史のいくつかの重要事件・トピックスを「本気」と「冗談」
こもごもに挿入するのは、一面で、ドラマを単なる映画のなかの出来事としてだけでなく、現代史に拮抗する出来事としてとらえよう——ある種のメタファーにしよう——とする方法である。『ビースト 獣の日』は、はやばやと20世紀末という時代とキリスト教をめぐって、そういう方法が成功したすぐれた例だった。しかし、今回は、どうも腰ぐだけのような気がする。

(松竹試写室)

2000年12月26日 (1)

僕たちのアナ・バナナ (Keeping the Faith/2000/Edward Norton)
(エドワード・ノートン)

ニューヨークの夜景を空から映すイントロシーン。ネオン。酔っ払ったノートンが建物から出てきて、街路をよろよろ歩き、ゴミのなかに倒れる。金を渡そうとする通行人。建ち上がってバーへ。バーテンが一人。彼が自分の悩みを彼に話すという物語形式ではじまる。なかなかうまい導入。しつとりとした色とトーンの画面で、ノートン初監督作品とは思えない。

自分は、アイリッシュの神父ブライアンを演じ、ベン・ステイラー(ジェイク役)に演じさせているが、基本にユダヤの感性。ジェイクの母(アン・バンクロフト)が、訪れたアナ(ジェナ・エルフマン)に、昔の写真などを見せながら

ソファで話すシーンは、ウディ・アレンの『ニューヨーク物語』にもあったが、ユダヤの母親が、自分の息子の嫁になってほしい女性に示す典型的な態度。こういうことをきっちりつかむノートンは、明らかにユダヤ系。

ニューヨークを久しぶりに訪ねてきた二人の幼なじみのアナをJFKに迎えに行き、3人を乗せたイエローキャブがマンハッタンに向かう。カーマインというレストランで昔を懐かしみ、ブライアンは、「80年代のニューヨークには何でもがあった」と言う。が、70年代に燃えたわたしに言わせれば、80年代のニューヨークは、すべてが失われはじめた、と言いたい。

アナのしゃべり方が、MOMAのキュレーターのバーバラ・ロンドンに似ている。つまり、ビジネス大好きのしゃべり方でちよつと神経にさわるのだ。が、これは、ジェナ・エルフマンが、ヤツピーの女を演じているからであって、以前はそうでなかったが、アナはいまはそういう感じの女になっているということを表現しているのだ。彼女は、ケータイを太腿にくくりつけている。

ブライアンとジェイクが訪れるカラオケ機材屋のオーナー(ケン・リヨン)は、チョイ役ながら、主役を食う演技。今後、どこかで、もっと大きな役で再会できるだろう。

「進んだ」ラバイであるジェイクは、スケジュラーにPALMを使っている。

壁にカフカの顔をかたどった大きな絵があるのは、カフェBoulevardだろうか？

プラハからアメリカに亡命した神父役でミロシュ・フォアマンが出ている。神父とは笑える。

登場人物の老ユダヤ人は、ジェイクの「急進的」な改革に嫌悪感を示し、「伝統とは心地よさなんだ」と言うが、いくつもの屈折のすえにたどりつく2人の境地は、過激というよりも、ある種の「心地よさ」であり、カソリックでもユダヤでもない、マルチカルチャーのニューヨーク的「伝統」である。最初のシーンで出てくるバーテンは、モズレムとユダヤそれから・・・の混じったトランスレイシヤルなバックグラウンドを持つことがわかる。これは、ジョークとしても、この映画の基本。

エンド・クレジット、In Memory of Roben Norton さん。エドワード・ノートンの父か？
(東宝東和試写室)

2000年12月26日(2)

リトル・ダンサー (Billy Elliot/2000/Stephen Daldry) (ステイ
ヴン・ダルドリー)

「小さな」ダンサーをばかにしたつけがまわってきた。お涙ちょうだいの印象が強かったのであとまわしにしているうちに、口コミで評判が高まり、試写室の定員を上回る客が集まった。ヘラルドは、予備席を設けたり、立ち見をすることを許さない。先日は、30分まえに行ったが入れなかった。今日は、30分を切

っていたが、東宝東和からタクシーを飛ばした。ひよつとして入れるかもしれないと思ったからである。ダメなら、近くのUIP（『スーパードラゴン』）か松竹（『女帝』）に走るつもりだった。が、エレベータを降りると、会社のひとが、「満員ですが、ソニーの試写室でダブルで上映しますので、そちらに行ってください、席はとっておきます」と言う。これは、さいわいと、またタクシーを走らせて、墨田川添いの聖路架タワーに行く。ところが、しばらく待たされたのち、会社のひとがあらわれ、「まことにすみませんが、映写機の調子がわるくて・・・5時40分からヘラルド試写室で必ず」と緊張の面持ちでのたまう。次回は1月10日だということで、仕方ない、電話を何本かかけて、夕方の予定を調整する。おかげで、久しぶりに築地から銀座の街を散歩することができた。

（ヘラルド試写室）

2001年

2001年01月09日(1)

アンブレイカブル (Unbreakable/2000/M. Night Shyamalan) (M・ナイト・シヤマラン)

ミステリー的な引きつけ方とどんでん返しをしつかりとおさえながら、かつ、現代のアメリカの家庭(子供と父母／夫と妻)が直面している問題をあつかった映画としても見る事ができる奥行き。ブルース・ウィルスは、ナイト・シヤマランと出会って、ずいぶん得をした。

この映画にかぎらず、最近のアメリカ映画では、父親の復権をあつかったものが多い。これは、レーガン以後の家族Ⅱ国家政策が日常的レベルで形をなしてきたということを意味する。
(ブエナビスタ試写室)

2001年01月09日(2)

ザ・クリミナル (The Criminal/2000/Julian Simpson)

編集の手際がよく、映像のリズムはよく、新鮮な印象をあたえるのだが、次第に退屈してくるのは、先が読めるからと、もう、CIA的な秘密組織が何するかにするという話が何のインパクトもあたえないからだ。まだ80年代だったら『コンドルの日』のような単純な話でも新鮮味があった。いまは、せいぜい『エニミー・オブ・アメリカ』のように追っかけの魅力に徹するのだから、新味は出せない。

(映画美学校)

2001年01月10日(1)

回路 (Kairo/2001/Kurosawa Kiyoshi) (黒沢清)

黒沢清の最大の関心は、社会と精神病的な現象である。が、それを環境やテクノロジーとの連合のなかで見ずに、問題を何かに還元するという方法をとる。その傾向は、近年、ますます強くなってきた。この映画では、それが、インターネットに還元される。まるで、インターネットを敵視しているかのように。

こういう姿勢であつかわれるインターネットは、所詮、メタファアの域を出ない。

(東宝東和試写室)

2001年01月10日(2)

アメリカン・サイコ (American Psycho/2000/Mary Harron) (メアリー・ハロン)

原作へのアプローチとしても新鮮。最後の方に、主人公パトリック・ベイトマン(クリスチャン・ベール)とそのヤッピー仲間たちが、レーガンのテレビ演説を片目でにらみながら、「嘘ばかりコキやがって・・・ああいうやつお腹のなかは・・・」といったことを言うシーンがあるが、この映画は、レーガンの80年代アメリカの痛烈なパロディである。

女性監督らしく、メアリー・ハロンは、ヤッピーに関しても新しい見方を提示している。ヤッピーとは、アメリカ的マチズモ(日本語では「マツチヨ」主義)の最後の(衰退)形態であった、という暗示。ベイトマンは、女性を人間とは見ていない。男たちでかたまり、相手を隷属させる欲望の目でしか女を見ていない。(ウインストン・ホテル)

2001年01月12日(1)

溺れる魚 (Oboreru Uo/2001/Tsutumi Yukihiro) (堤幸彦)

出来のいい映画はイントロからいいものだが、イントロでよすぎて、本編でへたるもある。この映画、イントロのリズムとタッチが抜群によかったので、どうなるかと思ったら、最後までその質を保ったのには感心した。邦画のなかでは、サブの『ポストマン・ブルース』以来の新鮮さを味わった。だいたい、魚が溺れるという発想だけでもユニークではないか。

(東映試写室)

2001年01月12日(2)

ギャラクシー・クセスト (Galaxy Quest/1999/Dean Parisot) (ディーン・パリソット)

自分たちもうんざりしているロングヒットの『スター・トレック』的なテレビ番組『ギャラクシー・クセスト』のレギュラーたち(とりわけティム・アレンとアラン・リックマン)が、サイン会で、かなりキテいるファンだと思ったら、実は、異星からの使いで、彼らサーミアン(エンリコ・コラトーニ)がもの悲しく滑稽な感じを絶妙に)はこのドラマを異星で受信し、「聖書」のように崇めているのだった。その異星がファクトリス星のサリスに襲われ、滅亡の危機に瀕しており、そこで、ギャラクシー・クセストの乗組員たちに助けを求めに来たという。

アイデアがいい。メディアのなか出来上がってしまうヴァーチャルな世界。それをばかばかしいと思いながら演技、継続している役者たち。他方、その世界にはまり、一つの「現実」とみなしているオタク的な若者たち。リアリティは絶対的なものではなく、つねに逆転しうる可能性をもっている。そういうきわどさをエンターテインメントに利用した頭のいい作品。

あたかもこういうTV番組があったかのように思わせるフィクションナリテイ。このフィクションに入れ込むオタクたち。彼らは、インターネットを使って連絡

しあう。このつながりがたがいい。
(UIP)

2001年01月12日³

東京攻略 (Dong jing gong I/Tokyo Raiders/2000/Jingle Ma) (シ、
グル・マ)

一言で言えば、東京と日本人ギャルを使って、容易に「中国」映画が出来ることを示したアイロニカルな香港映画。「攻略」とは言いえて妙。

基本的にはカンフー映画。筋立てはどうでもいい。
(ギャガ試写室)

2001年01月19日 (1)

ビクターQ (Lovecinema vol.6/2000/Takashi Mike) (三池崇史)

これでもかこれでもかとはかりにエスカレートしていくドラマがユニーク。
が、行き着いたところは、そのアナキーなスタイルとは裏腹に、母なる者への
回帰と、意外と平凡だ。しかし、それは、日本の家庭の究極にあるものをパロデ
イ化していると見ることもできる。結局、母なるものへ回帰するしか、その存続
を維持できないということだ。

家出している娘(不二子)と近親相姦になる父親(遠藤憲一)、家で息子
(武藤・キ)の暴力に振り回され、売春をして覚醒剤代をかせいでいる妻(内田春
菊)とすでに崩壊してしまっている家庭をどぎつく描くのだが、三池は、カメ
ラというファクターを入れる。遠藤は、ニュースキャスターだが、いじめを体当
たり取材していて逆に暴行を受け、いまは仕事からはずされている。が、復帰の
ために今度は自分の娘と息子を被写体にして取材をころみようとしている。冒
頭のシーンは、援助交際をする女子校生にインタビュをしようとして自分の娘
をホテルに連れ込んだが、誘惑されて、自分が援助交際の体験者になってしまう
という皮肉を含んでいる。

冒頭のシーンで、遠藤がDVDを回し、娘がデジカメのシャッターをたえず
切る。つまり、最初からこの映画は、撮るということによって相対化されている
のである。

この映画では、露出した性器の部分にボカシがかけられているが、海外で上
映するときは、このボカシをはずすのだろうか？このボカシを残したほうが、
日本を表現しているという意味が明確になって面白い。それに、ボカシをはずし
たら、本当にはやっていないということがわかってしまうのではないか？が、
逆にいえば、ボカシが非常に効果的に使われていた。

ディテールをかなり意識している。女子校生とやったあと遠藤がクリネット
スを使うシーンを入れ、ラブホテルを出て電車を待っている遠藤が、自分の指の
臭いをかぐとか、殺してしまった女性キャスターを犯していると、(たぶん死体

の肛門の括約筋がゆるんで）糞が出てくるとか、やがて死体の腔痙攣で身体がはずれなくなるとか・・・けっこう医学的なのである。

ホテルからの帰り、電車を待っていると、後ろから大きな石で頭をがつんとやられる。この石男を演じるのが渡辺一志なのだが、この人物はメタファー的な存在である。彼は、遠藤の家までついてきて、そこに居候する。彼の手にかかるとすべてが変わり、内田の乳首も、彼がしぼると床にあふれるほどのおびたしい量の乳を噴出する。つまり、渡辺は、突然この家にやってきた「神」のような存在なのだ。

自分を理解しない女性キャスターをあやまって殺してしまった遠藤が、どんなエスカレートし、ネクロフィリア的なセックスから抱腹絶笑のハプニング、それを助けようと油と酢を買いにスーパーに走る内田・・・、バフチーンが言った「ラブラー的な哄笑」を誘う徹底したナンセンスは見事というしかない。

（映画美学校）

2001年01月19日（2）

ブラックボード——背負う人——（Blackboards/2000/Samira
Makhamabaf）（サミラ・マフルバフ）

非常にユニークな、ほかの映画では決して見られないシーンが多数ある。そもそも、背中に黒板を背負って職探しをするという設定自体、ユニークであるし、そういう環境から離れているわれわれには「異様」である。その異化効果は拔群。岩肌の山を越えるクルド人たちの風俗も尋常ではない。危険な運び屋をやる子供たちの一群。風の強さが物質として伝わってくる映像。

この映画で黒板はメディアであり、武器（銃撃を受けたときその後ろに隠れる）であり、看護器具（その一部で、ねんざした子供の脚の当て木にする）であり、また財産でもある。最後に、離婚の代償（結納金）として黒板をもらった女性が黒板を持って去って行くのが印象的。

黒板を背負う教師に2派あり、一方は途中で銃撃にあい、倒れ、他方は、国境を越えようとしているクルド人たちのガイドに雇われ、生きのびる。明暗。子供たちにも2派あり、一方は読み書きなどの勉強の余裕なしに、体を張って密輸の仕事をしている。そういう緊張した世界のなかに、ポッと挿入される素朴な世界。監督サミラの優しさ。

（松竹試写室）

2001年01月23日（1）

スナッチ（Snatch/2000/Guy Ritchie）（ガイ・リッチー）

『ロック、ストック&トゥー・スモーキング・バレルズ』で実験したスタイルが「スタンダード」の安定さを見せるから驚き。この監督は、確実に映画のスタイルを一歩先に進めた。

ナレーションで始め、監視カメラのモノクロ映像を見せておき、そこにイントロのドラマが移るしかけ。イーディッシュユナマリの黒づくめの「正統派」のユダヤ人のかっこうをした強盗。「カソリックは、ユダヤ教から生まれたんだ」というおしやべりをしながら、画面が突然スピーディになって、ピストルをかまえる。ストップモーションから色を変えて役者名を出す。しゃれてる。うまい。これは、ベルギーのアントワープの宝石業者の店の出来事。覆面をしていたのは、フランキー（ベネチオ・デル・トロとマイク・リード）とその仲間。ここで強奪した86カラットの宝石をフランキーが、ニューヨークのボス、アビー（デニス・ファリーナ）にいかにも渡すかがこの物語の一つの鍵。

普通、ひとは、いくつもの仕事をかかえて行動する。というよりも、重層的に「目的」が増えてくる。だから、ある瞬間のひとつの身ぶりが単一の「目的」しか持っていないということはめずらしい。ガイ・リッチの映画は、そういう「普通」さをそのまま映画にするから、うっかりすると筋がわからなくなる。フランキーは、アントワープの仕事のあと、ロンドンに行くが、ここでも2つの目的を持っていた。まず、この仕事の依頼人アビーに国際電話したとき頼まれたボリスというロシア人（ラデ・シェルベツジャ）に会うこと。もう一つは、故買屋のダグ（マイク・リード）に会って、小物を処理すること。ところが、ボリスに会って頼まれたのが、ノミ屋へ行って、賭けボクシングへの掛金を払うこと。

フランキーからの連絡が途絶えたのが気になり、アビー（デニス・ファリーナ）が、ニューヨークからロンドンに来るが、ちよつと空港、畿内の動画を見せ、一瞬、飛行機のスチルとパスポートにスタンプを押すショットが入る。短いシークエンスで移動を表現していしまう。このあたりもガイ・リッチー風。

『ロック、・・・』にもあった手法だが、まずバラバラの出来事を見せておいて、あとでリンクさせ、バラバラの出来事に一連のつながりがあることを見せる。(1)アビーがダグを訪ねる(2)ダグがフランキーの話(賭けボクシング)を思い出し、ノミ屋に連れて行く(3)アビーが助っ徒としてブレット・トウース・トニー「BTT」(ビニー・ジョーンズ)を雇う(4)アビーとBTTが車を走らせていて人をはねる(5)ボリスがフランキーを襲わせるために雇った黒人ソル(レニー・ジェイムズ)、ビンセント(ロビー・ジー)、タイロン(エイド)の3人がノミ屋の前でフランキーを待ち伏せる(6)賭けボクシングのプロモータの子分のトミー(ステイブン・グレアム)が路上でミルクを捨て
る・・・。これらが、最終的にリンクされたシークエンスでは、アビーがBTTと車を走らせていると、トミーが捨てたミルクがフロントグラスに当たって、方向を失い、たまたまノミ屋から出て来たボリスをはねる、というリンクエージが出来る。見直せば、もっと別の組み合わせとプロットが生まれてくるかもしれない。

賭けボクシングの「チャンピオン」にブラッド・ピット。そのアイリッシュユダヤ母親役にソーチャ・キューザック。裏社会の悪辣そうなボスにアラン・フォード。

(ソニー試写室)

2001年01月23日(2)

キャスト・アウェイ (Cast Away/2000/Robert Zemeckis) (ロバー
ト・ゼメキス)

ねえねえ、映画の始まる直前の暗闇でケータイの青く光る液晶画面をバッグから取り出してながめるのをやめてくれない？ このひとではなかったが、この日、後半でケータイが鳴ったのだった。

明らかにForrestとのタイアップ映画。チャック（トム・ハンクス）は、やり手のシステム・エンジニア。メンフィスの本社から、新ブランチ開設の指導のためにモスクワにも飛んで行く。帰ってきて、恋人ケリー（ヘレン・ハント）と会うのもそこそこに、今度は南米へ飛んだ。仲間ともいきが合っている。しかし、その飛行機が、太平洋上で墜落。からくも無人島に流れ着く。それから、想像を絶する生活がはじまる。それまでの短縮される時間との闘いが、今度は、延長される時間との闘いになる。

たしかに力作だが、無人島で4年もの歳月を送る無聊さや苦しさはかなりはしょられている感じがする。4年もいて、あの小さな島のなかを全然探険しなかったのだろうか？ 見るかぎりでは、いつも海岸近く（の洞窟）に住み、たまに崖に登りはするが、その先には行かない。ディテールが粗い。

救出されて、「文明」に再会したとき、たとえば部屋のなかで寝苦しいというような描写は全くない。

音への細かな神経。「自然」音を使ったのは効果的。火を起こすシーンでの音。

墜落したときの漂流物のなかにあったフェッデックスの荷物を、救出されたあとで一人で届に行くシーンが印象的。最後に、彼は十字路でどちらへ進むかまよい、それからその一つを進む。彼はどこへいくのか？

「映画を見た直後に書いたのはこの程度。いまとなつてはトーンが変わってしまうのでこれでやめる。」
（日本劇場）

2001年01月24日

タイタNZを忘れない (Remember the Titans/2000/Boaz Yakin) (ボ
アズ・イエーキン)

アメリカ的な単純さ、素朴さ、素直さ丸出しの典型的なハリウッド映画だが、思い立ったら変えるということへの素直さ、ひとが変化・成長していく過程を見るのは、悪くない。

冒頭で、“based on the real story”と出る映画にかぎって、フィクションよりフィクション扱い。この映画も例外ではない。が、1971年から81年までの時代状況をわずかに実感する手だてにはなる。

公民権運動の波で変わらざるをえなくなったヴァージニア州の田舎町。それまで分離されていた白人学校と黒人学校とが合併され、この映画の舞台となる

T・C・ウィリアムズ高校が開校される。ストーリーは、このフットボールチームのヘッドコーチとして黒人のハーマン・ブーン（デンゼル・ワシントン）が赴任することからはじまる。それまでヘッドコーチをつとめていた白人のビル・ヨースト（ウィル・パットン）は、割り切れないが、ハーマンの栄光あるキャリアを知っているので、アシスタント・コーチとして残った。白人と黒人の混成チームのなかで起こる軋轢。フットボールチームが、公民権運動の実験室となる。ちなみに、困難をこえて、州大会で優勝するまでになったことが、「タイムズ」を人種的平等の合言葉にし、この町では、以後、今日にいたるまで、他の町よりも人種差別を低くしているという。

ガキを屈服させることを知っているハーマンは、のっけから、「おれには民主主義はない。独裁だ」と生徒をぶちかまし、言うことをきかせる。早朝にたたき起こしてランニングさせるときも、走る先は南北戦争の激戦地、ゲティスバーグ決選場。そこまで来ると、「5万人の人間がここで死んだ。同じ闘いをわれわれはまだ続けている。いっしょになることができれば、われわれも同じだ」と言い、連帯の重要さを印象づける。

フットボールをやっていないので見えないのかもしれないが、映画のフットボール・シーンでは、やたらぶつかり合いが撮られているだけで、フットボール映画としては安手のような気がした。

（ブエナビスタ試写室）

2001年01月26日

あなたのために (Where the Heart is/2000/Matt Williams) (ヤツト・ウィリアムズ)

脇をかためるアシュレー・ジャド（男に弱く、父親の違う子供が何人もいる女を演じる）、ジョーン・キューザック（おっかないオバサン・プロデューサー）、ストッカード・チャニング（シスター役だが、ジュエイッシュユの、自信にあふれた世話焼きおばさん風）、それにサリー・フィールズ（セコい母親）がみなニクい演技を見せている。主役のナタリー・ポートマンは、『レオン』から見ているので、『E・T．』で初見のドリュー・バリモアと同じように、評価が甘くなるのだが、それにしても、なぜナタリーは、いつもいい条件で映画出演できるのだろうか？ うらやましがる役者はいっぱいいるだろう。

最近、アメリカ映画で見るかぎり、家族再編の意識が高まっているのをひしひしと感じるが、この映画も、子供を大事にしないやつは滅びるみたいなロジックが底に流れる。大きな腹をかかえて彼氏と車でカリフォルニアに向かう途中、スリッパを買おうとして、裸足でスーパーに立ち寄ったノヴァリー（ナタリー・ポートマン）。自分の子供ができてしまったことを後悔している男は、そのあいだに逃走。彼女は、途方にくれるが、仕方なく閉店後のスーパーに住んでしまう。開店まえに姿を隠し、たくみにそこを根城にする。色々な人間が手をさしのべてくれ、子供を無事出産。名前をアメリカスと名付ける。スーパーで子供を生んだというニュースがテレビで報道されると、スーパーは逆に喜ぶ。ニュースを見て、これまで音信不通だった母親まで突然姿をあらわし、祝いにもらった金をくすねて去っていく。

結婚式を WAL-MART でやるのは、タイアップくさい。

図書館で働く変人風の青年フォニー（ジェイムズ・フレイン）との出会い。彼は、アル中の姉のめんどろを見ている。ノヴァリーが、夜の誰もいないスーパーで一人で産気づき、途方にくれていたとき、飛び込んできて出産を手伝い、病院に運んでくれた。

平行描写的に、ノヴァリーを置き去りにした見るからにいいかげんな感じの男ウイリー（ディラン・ブルーノ）のその後の人生も描かれる。彼は、歌手志望で、なんとか音楽プロデューサー、スース（ジョーン・キューザック）に出会い、レコーディングにこぎつけ、ヒット作ができる。しかし、ヒットはそれだけで、やがてアルコールとヤクに身をもちくずす。彼がノヴァリーのまえに姿をあらわしたとき、彼は、泥酔して列車に轢かれ、足を失い、車椅子生活者になっていた。

フォニーとの屈折した関係、彼の姉の死、レクシー（アシュレー・ジャッド）が知りあった男にレイプされるとか、スーパーの前で最初に途方にくれているとき、声をかけてくれ、その後ずっと彼女の母親代わりになつてくれたシスター・ハズバンド（ストッカー・チャニング）の事故死（竜巻にまかれる）等々、シリーズな事件がちりばめられるが、といって、この映画はガンバリものではない。ノヴァリーは、写真に興味を持ち、次第に写真家の道を歩む。しかし、そのことがこの映画のテーマではない。人との出会い、人生のさまざまな偶然と岐路。わりあいタッチは重くはないが、非常に多くの出来事がつまかさねられており、みごたえがある。

（FOX試写室）

2001年01月30日

プルーフ・オブ・ライフ (Proof of Life/2000/Taylor Hackford) (タイラー・ハックフォード)

デジタル素子の顕微鏡写真が出てきたので、始まりのシーンかと思ったら、6月上映予定の『A I』（スピルバーグ）の予告編だった。

冒頭、チェチェンでのドラマチックな救出作戦の速いショットの映像とラッセル・クロウのナレーションで始まったので、そのスタイルで通すのかと思ったら、これは、セキュリティ会社でクロウ（人質救出・交渉のプロ）が報告をしているのだった。場面はすぐに南米に飛ぶ。

メグ・ライアンがマーケットからケータイで電話し、それを受けた夫とおぼしき男（デイヴィッド・モース）が、アメリカ人のカップルに典型的な会話をするが、モースの態度がどことなく醒めているなと思う。電話を終わって、モースが、「ふー」とため息をするので、ああこの夫婦には問題があるのだなとわかる。案の定、妻の流産後、二人の関係がぎくしゃくしているのだった。

クロウが、息子歳の青年に会いに行く。青年は敬語でクロウを「サー」付けで呼ぶ。こういうさりげないが、ん？と思わせるディテールを提示しておいて、あとでだんだんわからせるというスタイルは、成功している。息子は、父親を認めていないのだ。

十分に計算され、練られた作品。その計算方法は、『ユー・ガット・メール』（微風の吹き込む関係）でのメグ・ライアン、『グラディエーター』（強さ、忍耐）、『インサイダー』（控えめ）のラッセル・クロウのイメージを継承した形でなされている。これらの作品の観客の無意識のなかに蓄積された両人のイメージをうまく引き継ぐというやり方である。その分、クロウにマチズモを体現させ、チェエンとかいかにもの絵柄の南米とかのパターンを押しつけ、現地人やゲリラをコケにしているのだが、元凶を現地の支配者に行っている「賢さ」が目につきもする。とはいえ、演技も演出も技術的にパーフェクト。

最後のセリフ——「出直しだ」 [Let's go home]
(ワナー試写室)

2001年01月31日 (1)

連弾 (Rendan/2000/Takenaka Noto) (竹中直人)

冒頭、妙な音がして気を引く。ピアノが語っているというシニールな設定か、と思っていると、やがて、それが、隣室の子供が壁にボールをぶっつける音だとわかる。このへんは面白い。

役者たちはみな、なかなかいいが、その個性がたかだかオフな感じでまとまっていたのは、竹中の演出のせいだろう。及川光博は、一番もったいない。天海祐希ももつとやれたし、最後の竹中流ともいうべき腰くだけで、気の毒。竹中は、この映画でも、つとめてマジメにやろうとしているが、徹底的にやっついているところで、気弱なおふざけやずっこけにおちいるくせがある。

タイトルからして、家庭崩壊とその回復、親子の関係（はたして「連弾」できるか）といった今日的なテーマを問題にしているわけだが、どこかでこういうテーマを追求しつづけることにテレているようなところがある。バスに乗ると、客が全部寝ていたり、日本の日常へのアイロニーがあるが、いまではあまり新味がない。

笑いながらジョギングしている男がいて、これから何か始まるのかと思うと、それだけというようなオフな感じがいいし、細かな工夫があちこちにあるのだが、みな思いつきの域を出ていないように見える。

一家の娘を演じる富貴塚桂香は、『炎の少女チャリー』のドリュ・バリモアに似ている。

女の子にとつての母親、男の子にとつての父親の違いへの視点。
(松竹試写室)

2001年01月31日 (2)

偶然の恋人 (Bounce/2000/Don Roos) (ドン・ルース)

ただの「ラブ・ストーリー」ではない。むしろ、自分が動機づけた運命に対してどう責任をとるかのドラマであり、テーマは、きわめてモラリツシュであり、

マジメである。こういうテーマを思いついた監督には、なにか内的理由があるのだろうか？

ロスの広告代理店でばりばりの仕事をしているバディ（ベン・アフレックス）は、悪天候で飛行機が飛ばず、シカゴで足止めを食い、代替切符をもらったが、たまたま知り会った女ミミといたいために、その切符を、おしゃべりかわしただけの男グレッグ（トニー・ゴールドウィン）にあげてしまう。ところが、1日早く家族に会えると喜んでその飛行機に乗った彼は、帰らぬひととなる。

バディは、最初、やり手の鼻もちならない男として登場する。対照的な感じのグレッグは、劇作家だが、シカゴでの初演が早々と打ち切りになり、帰るところ。バディは、あきらかにこの純朴そうな男を馬鹿にし、劇のタイトルをきいて、ミミに冷笑的な目くばせをする。いやなやつである。が、この映画は、そんな彼が、切符をあたえたということを気にするなかで、グレッグの妻（グウィネス・パルトロウ）に会い、屈折した関係のなかで変わっていくことを見せようとする。

グレッグは、劇作家だが、売れない。テレビの仕事で食っているらしい。こういう人物を広告代理店の売れっ子ディレクターと対照させたのは、脚本を書いたドン・ルースの、皮肉を感じないでもない。

バディの会社は、事故のあと、すぐ、「ダメッジ・コントロール」の広告（視聴者や消費者がその航空会社に対して悪感情をもたないようにコントロールし、会社のダメージを少なくするための広告）を担当する。そして、そのテレビ広告は、賞をとる。が、この仕事を担当したバディは、このころから神経症に陥り、アルコールにおぼれるようになる。

ふと思ったのだが、英語で会議は、大抵、「ブリーフィング」という言葉で指示できる。ということは、いまや、英語世界での会議は、「短い」ということがタテマエであるということか？ 日本の会議は、長いのをタテマエとする。

バルトロウは、夫を愛しており、その思い出から逃れることができずにいる、美しくかわいい女を典型的に演じている。彼女のやさしさは、さりげないシーンだが、バディといっしょにいった野球場でトイレ（女性トイレは、行列が出来ている）で、足にトイレットペーパーをひっかけて知らずに歩いてくる女性に気づき、それをとってやるようなところにあらわれている。こういうさりげないシーンに神経がいきとどく監督は、ゲイかもしれない。と同時に、こういうタイプの女性へのあこがれがいまアメリカで高まっていることを見抜いているのも、ただの男性の目ではない。

原題の bounce には、「跳ねる」や「はずみ」という意味のほかに、「ほら」、「解雇」、「（小切手が）不当たりで戻ってくる」、「（ひとを）追い出す」などの意味がある。『バウンス kOGALS』は、「飛び跳ねる」ぐらいの意味だったと思うが、この映画のタイトルはなかなか意味深長。

（松竹試写室）

2001年02月01日（1）

もっじゅん (Innocence/2000/Paul Cox) (ポール・コックス)

試写室に入ったとたん、スエた食べ物の臭い。誰かがハンバーガーか何かを食べたのだろう。換気が悪いのが問題だ。音楽がいつも月並みすぎるのも何とかしてほしい。これでは、機材環境はそう悪くないのに、最悪の試写室になってしまう。

別れた女に会いたいという気持ちは、男のエゴだろうか？ それは、自分の死が近づくにつれて強まるのか？ 70歳のクレア（ジュリア・ブレイク）が、50年まえの恋人、アンドレアス（チャールズ・ティングウェル）と再会することになったのは、アンドレアスから50年ぶりに突然届いた1通の手紙からだった。（クレアには明かさないのだが、彼は不治の病におかされていた）。

冒頭、自転車に乗った若い2人の姿が映り、そこに手紙を読むナレーションがかぶり、流れる川面にカメラが移動する。川の流れて時間の流れを喚起しているわけだが、こういう描き方って、ホームムービー的ではないか？ すでにこの冒頭で、この映画はそのレベルを暴露してしまっている。

バスルームに若い女の身体が入っていく。鏡が雲っている。曇っている鏡を手でぬぐうと、そこに老いたクレアの姿が見える。もう一度ぬぐうと、その顔が若いときの顔になる。このシーンは悪くなかった。

食事のシーンがかなり出てくるが、いつも一皿盛りの料理であるのが面白かった。西欧の家庭料理は大体そうだ。わたしは好きだ。が、日本にくらべると、70すぎの老人の料理にしては量が多い。

「誰かのために生きない人生は意味がない」と言って、家をでるクレア。自分を理解してくれる娘に向かって、「君はすばらしい子供だ」と言うアンドレアス。悲しみにくれる相手を抱擁する習慣。こういうのは、みな日本の習慣と異質だが、こういう言い方や身ぶりがあれば、日本社会ももっと生きやすくなるような気がする。日本の「距離の文化」は、芸なのだが、日常は芸ではないから、そんなのが日常的習慣では人間関係はぎくしゃくしてしまう。日常的に身体をもつと接触させること。

クレアとアンドレアスの再会と再愛よりも、そのことによって、クレアとその夫（テリー・ノリス）との、いままで何の破綻もなく（その意味では惰性的に）続いてきた「あたりまえ」の夫婦関係が、とたんにおかしくなるところが見どころ。

しかし、全体としては、期待したより、興行きがなかった。予算の関係もあるだろうが、前作（『ある老女の物語』）より屈折もない。クレアとアンドレアスとの50年まえの逢い引きのシーンがくり返し現在形の映像にダブのだが、時代的粉飾をこらさずストレートに撮った映像なので、「現在」と位相が違わず、現在の映像の邪魔をする。（メディアボックス）

2001年02月01日（2）

アタック・ザ・ガス・ステーション (Attack the Gas Station/1999/Kim Sang-jin) (ギム・サンジン)

それぞれに抑圧されてきた者が一回徹底的にうっぶんをはらす話。野球選手になるはずだったが、キャプテンの無茶な教練に反発して脱退したノーマーク（イ・ソンジエ）。子供のころから劣等あつかいされ、教師から土下座（韓国式は頭を地面につけ、逆立ちの準備姿勢のようにする）させられたムデポ（ユ・オソン）。ロックバンドへの情熱を絶たれたタンタラ（カン・ソンジン）。絵描きになりたいのに、父親の押しつけに抑圧されるペイント（ユ・ジテ）。この4人が、これといった目的もなく、ガソリンスタンドを占拠し、店長と職員を監禁する。それを知らずに訪れる客たちを通して、彼らの抑圧構造の拡がり、この抑圧が組織的なものであることが見えてくる。

彼らも抑圧しないわけではなく、占拠したスタンドからジャージャー麺を取り、持ってきた出前に金を払わない。彼は怒り、出前のバイク仲間に連絡して、バイクで大挙して攻撃をかけてくる。韓国にも中国にも、群れる文化があるが、日本のように横ならびに何となく群れるのではなく、組織的に群れる傾向があるようだ。そのへんの感じがユーモラスに描かれる。

出前の男は、それを演じる役者の、なかなか味のあるユーモラスな演技によつて、（韓国語のわからない者には）好感がもてるように見えるが、この彼を4人が敵視するのには、理由があるようだ。彼らは、組合を作っており、やはり組織権力なのだ。

最初、この映画は日本を批判しているのかと思った。ガソリンスタンドが日本のメタファーのように見えたからである。4人は、「セコムしてますか」というようなCMのせりふを茶化す。ガソリンスタンドの方式も日本に似ている。が、批判の対象は、（たしかに日本／アメリカと結託した形で発展した）国家だった。ムデポは、スタンドの2階で「新韓国建設」、「第二の建国をふたたび始めよう」と書かれた額入りの書を見つけ、足で木っ端微塵にする。

大詰めは、ヤクザと縁のある放蕩息子の子（尊大な態度でガソリンを入れさせた）を監禁したので、その救援にかけつけたヤクザと、出前の一団、騒ぎで急行した警察とが4つどもえになって乱闘する。が、ノーマークが、突然、ガソリンをまき散らし（ここは、映像的にウソっぽい。撒かれるガソリンが、あきらかに水を使つて撮っていることがわかるから）、ライターを点火して、ヤクザと警察と出前団をフリーズさせる。

いきなり他人の頭をなぐりつけるというのは、日本のコミカルなドラマやシヨウでよくお目にかかるが、これは、もともと韓国のものであったのだろうか？ いじめの構造は、日本と似ている。いじめとは、儒教と同根か？

（松竹試写室）

2001年02月02日

あの頃のペニー・レイン (Almost Famous/2000/Cameron Crowe) (キヤメロン・クロウ)

ここの試写室は、いつも寒い。映画がはじまるにつれて、あちこちで咳がしはじめる。暖房は入っているのだが、特に前の席には強い風が吹き込む。たまた

ま隣にOさんがいて、始まるまえに薄い毛布を足から膝にすっぽりかけた。用意周到。わたしは、この試写室ではコートを脱がない。

邦題とは裏腹に、主役は監督自身がモデルのウィリアム・ミラー（パトリック・フュジット）であるが、共同体的なグループには、かならずペニー・レイン（ケイト・ハドソン）のような女性がいる。有名人や権力者が好きで、彼らに愛され、かつ、そのグループに和や華麗さをそえる。が、ケイト・ハドソンは、単に有名人大好きで（ある種の）権力志向のではないタイプの女をすばらしく演じている。

ロックはなやかなりし頃（1970年代）のロックバンドは、ある種の共同体で、ドラッグもからんで独特の世界を生み出していた。それは、いわば有機的にヴァーチャル（無機的にヴァーチャルなのがVR）な現実が支配する世界で、そこにはそれなりのロジックがある。それは、「現実」と通常言われるところから見ると、非常に美しかったりする。映画のなかでペギーは「あたしは、ロックスターと寝るだけのグルーピー（親衛隊・追っかけ）ではなくバンドを助けるバンドエイドよ」と言うが、ケイト・ハドソンは、こうした人工的なリアリティを実にうまく表現し、かつ、それが崩れていく様子巧みに表現する。ゴールディ・ホーンの娘であるが、すばらしい役者。

子供がどう育つかは、母親次第だと思う。この映画で、ウィリアムの母（フランシス・マクドーマンド）は、（夫は死んでいない）大学でユングの集団的無意識やゲーテの箴言について語る教授だが、かなりエキセントリックな女性である。冒頭に大豆コロッケを作っているシーンがある。菜食主義なのだろう。「他人と同じことはするな」とつねに言い、ウィリアムがロックコンサートに行くときには、ついてきて「ドラッグはダメよ」をくり返す。本人にも年令を偽って、飛び級させる。聴くレコードも、タイトルだけで禁止したりする。娘・ウィリアムの姉（ズーイー・デシャネル）は、母を嫌って、家を飛び出す（母親に向かってfuck youを言い、母が仰天するシーンがあるが、60年代末から70年代にかけてのあの時代には、この言葉は禁句だった）。そのとき、レコード好きのウィリアムに「自由はベッドの下に」と言い残す。ウィリアムのベッドの下にバッグがあり、それを開くと、ジミー・ヘンドリックスなどの（母が禁じるであろう）当時のギンギンのレコードが出てくる。

邦題が邪魔するが、この映画の基本は、ある種の「ビルドゥングス・ロマン」（「教養小説」という訳は意味がない。「ビルドゥング」とは形成や成長を意味するドイツ語である）だ。少年ウィリアムが、どのように育ち、人生のポイント、ポイントとなる人物と遭い、成長し、成功するか（ただし、成功物語の感じは全然しない）。学校新聞の文章に注目してくれた『クリーム』誌の編集長レスタ・バンクス（フィリップ・シーモア・ホフマン）、ロックバンド、ステイルウォーターのスター、ラッセル（ビリークラダップ）、そしてペニー・レイン。彼らや彼女との出会いは、探し求めた結果ではなく、すべて偶然の運のようなものであるところがおもしろい。運のいいひとというには、いつもこんな出会いのなかで生きている。『ローリングストーン』誌から電話がかかってくるのも、運以外のなにものでもない。ただし、ひとは、誰もそのような運と出会っているのかあって、それをつかむかどうか、つかみざるを得ない形でその運が迫ってくるか

どうかひとつの運なのだろう。ウィリアムの少年らしい初々しい目が生きている映画。

わたしにも経験があるが、幼少時に大人から一人前にあつかわれ愛される喜びや、若者はそういう形で飛躍的な成長をとげるのであろうということを思わせるシーンの数々。キャメロン・クロウは、自分を美化するような自伝映画にはしたくなかったと語っているが、その意図は成功している。

(ソニー試写室)

2001年02月08日

SEXアナベル・チョン(セックス) (SEX The Annabelchong Story/1999/Gough Lewis) (ガフ・ルイス)

本名をグレース・クエックという1972年生まれの女性が、251人とセックスし、それをポルノ映画(The World's Biggest Gangbang)にするというパフォーマンスに挑戦した。彼女が251人の「セックス・マラソン」に成功したのち、明らかに名声と金目当ての女性がこの記録に挑戦し、300人とのセックス記録を達成したというエピソードが出てくるが、その短いショットを見ても、グレースが、この手の女性とは全くことなる人間であることがわかる。まず、彼女には知性があり、このパフォーマンスにも自分の思想がある。インタビューでも言っているように、彼女は、ひとつには、「絶倫」という概念が男性に属すること、「女性を受け身」という固定観念を打ち壊したかった。彼女は、南カリフォルニア大学(USC)でウォルター・L・ウィリアムズ(The International Gay and Lesbian Reviewの編集者でもある)教授のもとでジェンダー・スタディを学んでいる。ウィリアムズが映画で語っているところでは、彼女は、「神殿の遊女」つまり宗教のなかでのセックスの能動的な役割に関心を持ち、研究していたという。そういう蓄積は、彼女の言葉の端々に出ている。

ポルノ映画の役者や監督、撮影現場が出てくるが、そのあっけらかんとした感じが面白い。グレースも、セックスをスポーツ化してしまうことに興味をもっていると言っている。

とはいえ、このパフォーマンスを通じて、グレースは、死を考える。セックスの相手の男たちを集めたポルノの業界人たちは、相手のHIV検査をしたと言ったが、それはいいかげんなものだったので、事後、彼女がHIVに感染したかもしれないという疑いが生まれ、彼女は、「セックスで死んだってかまわない」とは言ったが)HIVの検査を受ける。そのシーンもここでドキュメントされている。結果はネガティブだったが、倫理的なレベルでも、「まともな」考えの中国人の両親(とりわけ母)のことで悩むことになる。母はピアノ教師であり、プロテストメントの信者である。

彼女のやったこと、そのビデオがベストセラーになったことなどを初めて知った母は泣く。父親が、静かに筆で書をしたためているのが印象的。書かれた文字は「忍」。これは、英語の観客にはわからないだろう。

国家がセックスを否定しているとするグレースの、故郷シンガポールに対する批判は、そのまま日本にもあてはまるだろう。

グレースは、一人娘としてシンガポールで生まれ、ロンドンに留学。この街で輪姦されたことがきっかけであるかはわからないが、その後、カリフォルニアに移る。「ハルマゲドンはL.Aで」と。

彼女は、相当ユニークな人間である。ビデオは売れたが、彼女には一銭も入らなかった。最初から金が目的ではなかったと言うが、その後、ポルノ女優として電話で金の交渉をしているのを見ると、金の交渉が下手ではないことがわかる。もともと、アメリカでは、価格は社会的な評価を意味し、安い金で仕事をするとは、自分をさげすむことを意味する——らしい。

ビデオから35ミリに焼き直されたドキュメンタリーだが、登場人物のユニークさでひきつける。ただし、ラストタイトルの黒人霊歌はよくない。
(シネカノン)

2001年02月09日(1)

隣のヒットマン (The Whole Nine Yards/2000/Jonathan Lynn) (ジエナサン・リン)

隣のひとがサロンパスかなんか知らないが、昔おばあちゃんなんかただよわせていた強烈な臭いを発するので、気が散る。こういう人って、あとから席につくから逃げようがないのです。

冒頭の映像は一瞬何だかわからない。それは、自動の歯ブラシで歯を磨いているアップ。なぜ、こんなシーンを見せるのかと思ったら、ニコラス(マシュー・ペリー)は歯科医なのだ。浮気で金使いの荒い妻(ロザンア・アークウェット)に手を焼く夫。彼の方も、スキあらばといったところ。そんな彼らの隣に引っ越してきたのが、ブルース・ウィリス演じるジミー。近づくに挨拶しに行くと、どこかで見た顔。腕のチューリップの入れ墨・・・そう、ニュースでその顔を見たことのあるマフィアの殺し屋。このフラッシュバックのシーンの撮り方がうまい。

往年のショーン・コネリー(どちらも頭が薄い)風格と余裕が出てきたブルース・ウィリス。ある意味で彼の息抜きの作品。悪くない。こちらも楽しめる。いい。そういう作品なだから。音楽もジャズ。舞台がモンタオリオールという設定なので、アークウェットには、フランス語なまりの英語をしゃべらせ、レストランでハンバーガーを注文するウィリスに、「ハンバーガーにマヨネーズを入れたら、殺すぞ」とすませる。すべて単純化された典型を使ったユーモアだが、エンターテインメント作品の定石。

運命と出来事に翻弄されつづける道化役のニコラス。こわもてのジミー。女性も、ジミーの妻・愛人だった「超美人」という設定の役柄を演じるのが『スピシーズ／種の起源』のナターシャ・ヘンストリッジがいれば、この映画で実力を発揮したアマンダ・ビートが、なかなかチャーミングな三枚目のキャラクターを生み出している。

ジミーとニコラスが行ったクラブでジャズを歌っている歌手は、ステファニー・ビドウルだという。なかなかうまい。
(FOX試写室)

2001年02月09日(2)

ハイ・ファイデリティ (High Fidelity/2000/Stephen Frears) (ステイブ・フリーアーズ)

レコード店を開く、レコードマニアの話だが、基本の感覚はDJカルチャー。ジョン・キューザック演じるロブは、DJでもあった。映像のノリもDJ調。いつものキューザックとはちがう。入れ込み方も。

ジョン・キューザックがヘッドフォンでレコードを聴いているシーンからはじまり、「聴くから惨めになり、惨めになるから聴く」という彼のナレーションとして、いっしょに生活していた女性が出ていく。これが、イントロ。彼の店には、オタクを絵に描いたようなディック(トッド・ルイーズ)と、これまたイレコムの店に多いイジの悪いバリー(ジャック・ブラック)という2人のバイトがいる。

レコード屋で万引きをするスケボー少年が盗むLPは、坂本龍一やセルジュ・ゲインスブルーのもの。やるじゃないか、と思うと、実は、彼らは、仲間でバンドをやり、けっこうイカしてるテープを作ったりしているのだった。彼らを追いかけて捕まえたキューザックは、彼らのCDを作ることに決める。

最初の方で、「人の価値はその人間性ではなくて、その好みで決まる」とキューザックは言う。いかにもコレクター的価値観。だから、客を選び分け、「まだ資格がない」と思うと、レアレコードを売らない。が、この映画は、成長の物語でもある。コレクター的オタクで、何ごとにも、体を張ることには深入りしないほうがよいと考えてきた青年が、何かをやらなくてはと思う。

この映画もまた、カップルの結婚で終わる。「幻想に疲れた」。映画は、人見知りの強い「変人」ディックにもコンスタントな恋人が見つかるエピソードを加えているが、この映画は、音楽とレコードの映画であると同時に、ディスクへの執着に象徴されるようなどちらかというと「自閉的」な姿勢を変え、人への愛の距離を縮めていくプロセスを描いた映画でもある。

(ブエナビスタ試写室)

2001年02月13日

ビートニク (The Source/1999/Chuck Workman) (チャック・ワークマン)

ある種「文学系」の映画の試写には、普段とは違う顔ぶれが集まる。この日も学者あり、文学者あり、「先生」と呼ばれる「従者」(編集者など)付きのご老人……。こういうときは、座席の背中を蹴られたり、途中でドアが開いたりするので要注意だが、案の定、上映中にケイタイのベルが鳴った。そして、隣の

オジさんがいきなりわたしのわき腹を突いてきたので、見ると、バンドを閉め直しているのであった。暗くても見えるゼイ。

全体として、近年の「ポエトリ・リーディグ」あるいは「ラント」／「SLAM」の流行の流れのなかで作られた映画。先日来日した刀根康尚の「コンサート」に部屋に入り切れない観客が集まったのも、FLUXUS（フルクサス）の面々たちの活動への関心が高まっていることと無関係ではない。

冒頭、ガランとした家具のない部屋にアレン・ギンズバーグが腰を下ろしている。ボールダー市でアレン・ギンズバーグ・デイを定める記念式典が開かれている。いまでは、「名士」になってしまったギンズバーグだが、その活性機のをみてほしいという思いもこの映画にはある。といって、皮肉でこの式典の映像を見せているのではない。時代の変化ということへのセンスがあるということだ。

「普通」をはみ出しただけで「反逆者」とみなされた時代、「何もなくて平穏なアイゼンハワーの時代」に、「ひとと違うことを恐れるな」と主張するビートニクであり、ゲイであることの困難さとユニークさは、いまの時代からは想像しにくい。

「フリー・セックス」という言葉は、「フリー・ミール」という言葉と関係を持っていたいらしい。

この映画のスタイルは、バロウズの「カットバック」的な引用の手法を駆使していることだ。おびただしい引用がなされるが、たとえば、バロウズがしやべっているあいだに、時代の少しちがう映像を流すといったように、語り／映像／時代とのあいだにカットアップ的、シュールレアリスムのクリエイティブな衝突を作る。バロウズは、このなかで「人生とはカットバックだ」と言う。

ジョン・タトゥーロが、ギンズバークの詩『吠える』の一節を、明らかに彼に扮した設定で読むが、メガネをしばしばはずす仕草が気になる。ギンズバーグは普段はめったに人前でメガネをはずさなかったから。同様に、デニス・ホッパがバロウズの『裸のランチ』を読むが、帽子を落ち着きなく脱ぐのがバロウズに似せたイメージが崩れる。彼も帽子を取るのには慎重だった。山形浩生が、試写でくばられた資料で、「なんかもうはまりすぎてこわいくらい」などと知ったようなことを書いているが、とんでもない。バロウズ自身の朗読は、なげやりなくらい独特のスタイルで、とにかくもつと醒めている。パッシュォネイトに読まれた『裸のランチ』なんて。その意味では、山形が「まだまだ青いな」などとくさしているジョニー・デップのケルアックは悪くない。

「ビートの亡命時代」に、ギンズバーグやオルロフスキーはインドへ、そしてグレゴリー・コースも海外に出るが、ケルアックは「家にこもった」。そして、帰ってきたギンズバーグがヒッピーになったのに対してケルアックは「アル中」になったのだった。彼がテレビで酩酊しながらインタヴューに答えている映像は実に面白い。

ギンズバーグは、「共感というものを排した社会があるかもしれない」と語る。共感し、ひとつになっちゃうのではないディスアイデンティティへ。が、こういう発想は、やがて「ビート」がブームになるなかで忘れられていった。ビ

ートは、パッショネイトな「共感」と同一化の動きになっていった。
(映画美学校)

2001年02月14日

花様年華 (In the Mood for Love/2000/Kar-wai Wong) (ウオン・カーウアイ)

英語題名が示唆するように、この作品はムードの映画である。ミュージックビデオにも似たような機能。ストーリーはどうでもよい。そして、映像が音楽に付属する。くり返し流れるテーマ音楽とナット・キング・コールが歌う『キサス・キサス・キサス』。テーマ音楽が鳴りだすと、映像はスローモーションになるのもパターン。だが、このくりかえしとパターンが、ひとつのムードを高めていく。

真つ赤な画面から始まる。「1962 香港」という文字。人々の姿は中国服。マギー・チャンの姿がとびぬけて美しく、人工的に見える。カーウアイの映画には、つねに香港への思いがある。もはやないがゆえに人工的な香港。その象徴としてのマギー。トニー・レオンも、髪を73に分け、イギリス統治下の中国「紳士」の姿で登場。同じ日に、隣あわせのアパートに引越してきたというフィクショナルな設定。こうなれば、あとは、ロマンの展開しかないし、これから描かれる世界は、ぐっと音楽に近づく。カメラは、スローモーションで人の背、女の尻を情感的になめたかと思うと、ちよつと投げやりに思えるようなやり方で別のショットへつないでいくカーウアイのスタイル。

時代を感じさせる小道具は色々ある。ラジオ。レオンが仕事場で使う漢字タイプライター。が、レオンの打ち方は、ポンと1、2字キーを叩いて、終わり。これもカーウアイのスタイル。

マギーの夫は、いつもいない。レオンの妻も。2人のそれぞれの相手は、声では映画に登場するが、本当はいないのかもしれない。2人の相手同士が関係を持つているらしいことが示唆される、そういうことはどうでもいい。レオンは街の大衆的なレストランで一人食事し、マギーは、魔法瓶を持って屋台の店に麵を買いに行く。

マギーとレオンがはじめていっしょにレストランでステーキを食べるシーンがある。マスタートドをとってやるレオンがセクシー。この映画には、食べ物がいっぱい出てくる。ステーキのときも、カメラがアップし、つけあわせのじやがいもをはつきり見せる。ゴマの水餃子が好きなレオン。レオンのアパートで夜を過ごした朝、レオンは、街に出かけ、チマキの朝食を買ってくる。カユを食べるシーンもあった。干肉を食べるシーン。食べる口のなかの音も強調されている。

仕事場に夜出かけ、机に向かってタバコの煙をくゆらせ、それから小説を書きはじめる。一方、そのころ、マギーは、家でレオンに宛てて手紙を書いている。2人の心情をリンクするような音楽。孤立した個々人を結び、リンクするパイプとしての音楽。アパートでも、壁をへだてて、2人が、ラジオから流れる同じ歌(チョウミンII周旋の「花様の年華」)を聴いているシーン。

これもカーウアイ・スタイルだが、時代を示唆するエピソード（1966年に香港の将来に不安をいだき、アメリカに移住する動きが出る）や映像（同年、カンボジアのシアヌークがドゴールと迎える／フランス語のニュース映像）。

レオンとチャンは、むすばれることはなかった。それから、時がたち、レオンが、もとの建物を訪れる。周辺は、古い建物が壊され、廃墟が連なる。もとに家には他の人間が住んでいるが、大家の住まいだったフロアーにチャンらしき女の姿がちらりと映る。彼女のかたわらには子供の姿がある。これも、レオンにとっての白昼夢であるかもしれない。このシーンのあと、すぐに画面には、「男は、過去に思いをはせる。汚れたガラス越しに外を見るように」という文字が映される。

カーウアイにとって、古き香港は、男性／女性の境界がはっきりしていた都市であった。それが、次第に、わたしなら「ポリセクシャル」など言うであろう都市に変化していった。これは、現代のいかなる都市にも見られる変化である。が、もしそうだとしたら、『ブエノスアイレス』を撮ったカーウアイは、レオンのような、男性的ジェンダーのなかを出られないキャラクターをこうまでもいとおしく描かなくてもよいのではないか？これが、おそらく、わたしが、『ブエノスアイレス』に対しても持った疑問であり、カーウアイには、ゲイの映画は撮れないと速断する理由である。

レオンが、最後の方で、アンコールワットを訪れ、大きな木の穴に向かって何ごとかを語るシーンがある。それは、何かの願いを込めているのか、それとも、秘密を穴のなかに封印したのかどうかよくわからない。封印されたのだとしたら、そのことは、アンコールワットのなかで生きのびるのだろう。

（松竹試写室）

2001年02月15日

日本の黒い夏 [冤 enzai 罪] (Nihonokuroinatsu/2000/Kei Kumai) (熊井啓)

30分まえに行ったが、入口で整理券を配っていて、その番号が52だったので、こいつはすごいと思ったが、補助席を10ぐらい出した程度の混みようだった。が、この試写室にしては、多いほう。

熊井だからしかたがないという言い方はしたくないが、とにかく古いのだ。冒頭、「平和そうな」と書いてしまったほうがわかりやすいようなスタイルで松本の遠景を映す。音楽も「平和そう」。桜が見え、小鳥のさえずり。城。それが、「平成6年・・」という大仰なナレーションとともに、この事件によって壊された——という入り方。こういう入り方をされと、それがどうした、と言いたくなってしまう。

構成も、ストリートに描けばよいのに（というより、実際はストリートな話法なのに）高校生のビデオ製作グループが、松本サリン事件をいち早く報道したテレビ局を訪ね、ディレクターや番組製作担当から話を聞くという二重化を行なう。そして、そのインタヴューの場面では、一人がしゃべり、おわると話を次が受け持つという旧く手法。相手に向かって話しているはずなのに、みんなモノ

ローグのような話し方。一時代まえの映画やテレビドラマではよく使われたこういうスタイルは、どういうふうにして生まれたのだろうか？ ドラマの形をとりながら、説明をしてしまおうという見えすいた魂胆。

映画はディテールだ。この映画で、最初の犠牲者となった神部の妻が病院で人工呼吸器を付けられて寝ているシーンがある。そのとき寝ているだけの役なのにどうして二木でるみなんかを出すのかなと思ったら、最後は、意識は混濁しているが、車椅子に座れるようになった彼女とその夫（寺尾聰）が桜の咲く川べりにいるシーンなのだった。が、人工呼吸器を付けると必ず出来る喉の大きな傷跡が全くない。こういう無神経さは映画としてダメだと思う。そういうメイキャップを省略するのなら、せめて、喉のあたりは映さないぐらいの神経は持つてほしい。

内容的には、視聴率、人権、マスメディアの機能と責任等々の問題が問われているのだが、これらは、問題にしているメディアへの自己意識がもつと鋭敏でない、つまり本でも討論会でも同じだといったメディア意識では、たいした成果は期待できない。

「サリンはバケツでも出来る」と主張した学者を藤村俊二がやっていて、それが、実際にそういう発言をしたXXとよく似ているのが笑えた。

この種のテーマ（冤罪・警察のメンツ固持・マスコミ飲む責任など）は、ストリートを装って描いても不毛で、ひねりを入れないと現実が浮かび上がってこないだろう。中井Ⅱ「正義漢」、寺尾Ⅱ「犠牲者」、石橋蓮司Ⅱ屈折のひとつといった定型を使うのなら、もっとそれによっかかってしまったほうがよかった。（松竹試写室）

2001年02月20日（1）

102 ワン・オー・ツー (102 Darmatians/2000/Kevin Lima) (ケビン・リマ)

少しグレイがかった地に黒のブチ断片が浮遊するトップクレジットの画面は、グイトウェイコンピュータとアップルのセンス（なぜか両社のコンピュータを思い出した）。

わたしは、基本的に、「アニメ」（とりわけ「ジャパニメーション」と動物を主役にした映画が嫌いである。だからディズニーが嫌いということになる。主役でなくても、動物を出すとき、大体は、それを擬人化し、人間の論理の枠になかに動物を閉じ込める。こういうのを見ると、「西欧文明」というものが依然として猛威をふるっているのだなという感じがしてくる。人間に対しては、表向き、「未開」と「文明」、「正常」と「異常」、「障害者」と「健常者」とを差別することをやめたが、動物にたいしては、かつて西欧が、異文化の人間を「啓蒙」し、「文明化」しようとしたときと同じ姿勢が感じられる。

一方に「弱者」としてのダルメシアン犬を置き、他方にそれを「略奪」し、毛皮をとってコートにしてしまおうとするクルエラ・デ・ビル（グレン・ローズ）。「クルエラ」とは、「残酷」、「デ・ビル」とは「悪魔」を指しているこ

とはいうまでもない。しかし、「弱者」と悪者を対置する場合、というより、「弱者」が設定されるとき、当然、「弱者」より上に立つ「善者」が前提される。その姿勢がいやらしい。この映画では、「善者」たる（出所したクルエラの担当になった保護監察官のクロエ（アリス・エバンス）も、犬の収容施設をやっているケヴィン（イオン・グラファド）も、偉ぶった感じはない。しかし、救済するというロジック自体が非常に差別的なのである。ペットとしての「平穩」さを維持できることが救済なのか？ それは、動物の植民地化にすぎない。

動物が「活躍」する映画は、調教と特殊撮影・CGIでなりたつが、その結果、動物たちは、動物自身ではなくて、アンドロイド化する。この映画の動物たちは、犬アンドロイドである。これが、アニメならまだがまんできるが、生きた動物を使っているかぎり、動物をそのような位置に押し込め、本来彼らが表現しているのとは異なる意味をはりつけている点で、映像自体が文化的植民地化なのである。

グラン・ローズにしても、ジェラルド・ドパリュデューにしても、もったいないという以前に、やめてくれと言いたくなるような、アメリカ映画が作るイギリスもの、フランスものの典型的ばステレオタイプの演技をしている。冒頭に出て来る、クルエラを大好きに「改宗」させた刑務所の医師がパブロフではね。（ブエナビスタ試写室）

2001年02月20日（2）

タップ・ドッグス (Bootmen/2000/Den Perry) (デン・ペリー)

よくもわるくもオーストラリア的。オーストラリアには、まだこういう「時代」が残っていたんだあって感じ。イギリス映画は、近年、『フル・モンティ』に見られるように、旧機械工業を中心とした町が転換を迫られるというテーマをとりあげ、成功した。ということとは、すでに凋落そのものは、こえられつつあるということだ。その点で、オーストラリアは、イギリスのあとを数年遅れで追っている感じ。もともと、オーストラリアということろは、50年代、60年代、70年代・・・がそれぞれ孤立しながら混在というのではなく、そこにあった「工業的なもの」を利用して現状をのりこえるところだ。

母は病死して父・兄と3人暮しのショーンはタップダンスがうまい。父も働いているニューキャッスルの鉄工所には、ダンススタジオをやっている（たぶん工場で足を痛めてプロになることをあきらめた）父ど同年配のウォルター（ウィリアム・ザッパ）がいる。ショーンも兄のミッチェル（サム・ワーティングトン）も、むかしは弟といっしょに踊っていたらしい。そのことがあとでわかる。ショーンは、ある日、工場でウォルターから（理由を告げることなく）明日スタジオに来いと言われて行く。そこではシドニーのショウのためにウォルターの友人のプロデューサーがオーディションをやっているのだった。目立とうとして敬遠されたが、外でタップを踏んでいるのを見たプロデューサーは、ただちにショーンを抜擢。やがて彼は、自分のバイクでシドニーへおもむく。が、彼の目からは自分より下手な主役に、ついつい自分を出してしまつて、たちまちクビ。すぐにバイクで町にもどる。

もう帰ってこないと思いつめた恋人のリンダ（ソフィー・リー）は、彼の兄ミッチェエルに誘われ、飲みすぎて、一晚を明かしてしまふ。朝氣がついたら、彼の隣に寝ていた。酔って誘われるままに行ってしまう。後悔する（おまけに、あとで妊娠譚まで出てくる）というくんだり、むかしの映画にはよくあったが、70年代以後のアメリカ映画の現代的なストーリーとしてはめずらしい。それだけ、女性の意識が変わってきている——として映画が描く傾向がある——からだ。が、オーストラリア（の旧工業都市ニューキャッスル）では、男性優位の意識が強いという設定なのだ。

シドニーのまねではなく、独自のスタイルを出そうというくだりはいい。工場にころがっていた鉄材を靴に止め付け、電動サンダーの音と火花（かつて80年代に武井よしみちがやったようなスタイル）をハードロックに組み合わせる・・・結局、工場の工具と環境を利用して、硬質でラディカルなサウンドとダンススタイル生み出し、閉鎖が決まった工場の建物を使ってぶちあげたコンサートは成功する。そのかに、ひそかに車の盗難グループに入っていた兄とその仲間とのいざこざ、リンダとの一件等々の物語もあるが、なくてもよかったような気がする。

（FOX試写室）

2001年02月23日

小説家を見つけたら (Finding Forrester/2000/Gus Van Sant) (ガス・ヴァン・サント)

映画は、ロブが、カメラのまねに立ち、カチンコが鳴らされるシーンから始まるが、これは、映画出演初の新人を起用したことを強調しているのか、ここで描かれるジャマルの人生が、まさにカチンコが鳴って全く新しい生活が始まるからか？

50年まえに16歳で「世紀の傑作」小説を書いてしまい、その後沈黙をつづけている作家ウィリアム（ショーン・コネリー）と黒人少年ジャマル（ロブ・ブラウン）の出会いと友情の物語、とまづは言っておく。表面的には、ホモ関係は出ていない。コネリーだから、どうしても、「毅然」としてひとにものを教える人間とそれになつく人間との関係になってしまう。そこにはあまり屈折がないが、一人のアフリカン・アメリカンの青年が変わり者の世捨て人に出会い、成長していくある種のビルドゥングスロマンとして見れば、おもしろい。

アメリカの環境のきわだった特徴はいくつもある。競争主義の厳しさもその一つだが、これとセットになっているのが、助成と援助のシステム。文学の才能があるとわかると、奨学金付きの勧誘にやってくる機関。そういうのは、日本ではスポーツの世界だけ。が、ロブは、バスケットボールでもすぐれた才能がある。こうなれば、アメリカの機関（学校にかぎらず、もちろん企業も）見逃さない。

メイラー||キャロウ・スクールの教授クロフォード（F・マリー・エイブラハム）は、昔、小説家の道に進もうとしたが、挫折して教職についた人物。作家のウィリアムとは確執があり、この映画では、クロフォードのその権威主義的

な態度がウィリアムとジャマールによって崩されるところも見もの。こういう権威剥奪のドラマはアメリカではウケる。

実はガンにかかっているウィリアムが、最後にジャマールの復権のためにめずらしく昼間、公衆の面前にあらわれ、そのつとめをはたして、さっそうと自転車で走りさるラストシーンは、やはり、「勇気ある男」が何かを果たしたという意味が濃厚で、基本は男のロジックだなと思ってしまった。この映画には、アンナ・パキンが演じる頭のいい女子学生がいるが、基本的に女性の影は薄い。

ウィリアムが世捨て人になったのは、兄の死がからんでいるのだが、そういう話が次第に明らかになっても、わたしの偏見か、この手のタイプの人物というのは、基本的にカッコマンだと思う。それと、死を間近にした老年が若者に近づくというのも理の自然。そう見ると、この映画は、エエ格好と尊厳・名誉を捨てられないあわれな男の死に方の物語でもある。

この映画も、父親の復権という最近のアメリカ映画の動きと関連している。ウェイリアムは、事実上、ロブの父親以上の役をする。が、それが依然代理父親であるという点が、やや古い。
(ソニー試写室)

2001年03月01日

ハンニバル (Hannibal/2000/Ridley Scott) (リドリー・スコット)

開場まえだったが、列をつくらずに入場。雨のせいか、客席はややまばら。開演直前に隣の空席に飛び込んだきた小太りのおじさん。映画が始まって、しばらく汗か雨をふいている。手が大きく動くので、見ずらいが、後ろのひととはもつとだろう。その後、あひつきりなしに首をかく。そして大きなあくび。映画とは関係ない動き。情緒が不安定なのだろうか？

冒頭、車椅子のメイスンを映したあと始まるタイトルバックは、モノクロの実験映画風。フィレンツェの広場に群がるハトを俯瞰しているのだが、それが、黴菌の拡大図のように見える。そして、すぐに、いまやFBI捜査官になったクラリス（ジュリアン・ムーア）が指揮する捜査での（彼女の指揮に従わない捜査官が発砲したことから始まった）猛烈な銃撃戦のシーンになる。ここで彼女は、赤子をダッコバッグにかかえた黒人の女、麻薬密売の容疑者（イヴェルダ・ドラムゴ）が自動小銃で攻撃したので、撃ち殺したことから、捜査官の職を解かれる。

このニュースを、逃亡先のフィレンツェで知ったハンニバル。彼に懸賞金をかけているメイスン。たまたまハンニバルの素顔に気づくフィレンツェの刑事パッツイ（ジャンカルロ・ジャンニーニ）。この3つが接点を持つ。

ハンニバル（アンソニー・ホプキンス）は、「野放しの無礼な奴を食う」のだという。映画には、日常われわれが出来ないことが映像のなかの人物がやり、観客が溜飲を下げるという回路を提供する機能がある。『羊たちの沈黙』には、そういう要素があったが、今回は、そういう機能は薄い。むしろ、メディア美学的な快樂をあたえることが、この作品の機能である。

ほとんどスプラッター・ムービーに近い「残酷」シーンが続出するが、全体が一つの美学におさまっているのはハンニバルをとりまく（前作から継承された）アウラのためか？ 映画には、通常の意味での残酷さはない。映画は映像として考えられることをやる。その意味では、この映画は映画の一つの可能性を追求している。ひとを絞首刑にして突き落とすのなら（事実、あったらしいが）そのまえに腹を裂き、落ちた瞬間にはらわたが飛び出すようにする（パッツィの場合）ことも一つの映像的可能性であり、歯が44本ある巨大な豚（名前は失念）に人間を食わせること、モルヒネを投与したという設定なら、モルヒネで意識を保持したまま局部だけ麻痺させられた人物（レイ・リオッタ）の頭蓋を電機ノコではずし、前頭葉（「前頭葉は礼節をつかさどる」）をむしって（「脳には神経がない」とうそぶきながら）、目のまえでいたため、その当人に食べさせるという可能性もありなのだ。

ハンニバルにあやつられ、みづからの顔をガラスの破片で切り裂いた男メイソン（誰でもが知っているあの俳優G・Oが演じるが、ここでは明記しない）の復讐の執念、そしてその執拗な追求をかわすハンニバルの詭計、犯罪としてハンニバルを追うクラリスということを軸にして話が展開するが、次々に起こる殺人や事件に、事実世界で通用している必然性は感じられない。この世界はやはりゲームなのだ。

ムーアは、いつも一步遅れる。セクシーではあるが、いつもまじめで、ちょっとアセった感じの表情は、ジョディ・フォスターが演じたクラリスと比べてよいのか、わるいのか？ ジョディ・フォスターは、なぜクラリスの役を受けなかったのか？ FBI捜査官になってしまったのが嫌だったのか？ NASAの職員（『コンタクト』）は出来ても、FBIはだめか？ あれば、NASAではなかったか？

この映画でも、ケータイはもう、物語と劇の展開に不可欠の道具になっている。

原作では、ハンニバルとクラリスはいっしょに暮すことになっている。映画は、もう1本続編を作るために、そうはしなかった？
（新宿ミラノ座）

2001年03月02日

山の郵便配達 (Postmen in the Mountains/1999/Huo Jian-Qi) (フ
オ・ジェンチイ)

時代は80年代と最初に出る。ひとつの時代が終わり、新しい時代がはじまりつつあることの回顧と予感が、父と子のドラマ、父と子のドラマとして描く。文字通り山や川をこえて郵便を配達し、集めてきた配達夫の父が、苦しい仕事で足を悪くし、引退し、息子に仕事を引き継いでもらう。その初日、一人で行くという息子に、いつも父といっしょに歩いた犬が、息子のあとに従わないのを見た父は、ガイドとして息子に同伴する。

道すがら、二人の関係が少しずつ変わる。息子は、父がいるも数カ月になつて家に帰ってこないで、自分のことが嫌いだと思っていた（だから一度も

「お父さん」と呼んだことがない」こと。が、それがなぜかわかる。郵便配達とは、ただ郵便を配るだけの仕事ではなかった。孫だけが生きがいの盲目の老婆のために、ニセの手紙と金を届たりもする。バスがあつても乗らないのは、「バスよりも歩きのほうが時間が正確だから」だという。郵便ポストのなかには、封筒に金をはりつけてあるような封書もある。これは、切手を買って貼ってやるのだという。

冷たい急流の川を、父を背負って渡るとき、息子は父の軽さに歳を思い、父は息子の成長を思う（昔からよくある話だが泣かせるシーン）。

『ただいま』では、明確に出ていたが、文革時代に夫婦がそれぞれに人民服を着て、家庭よりも労働の現場が重視され、結婚はしたが夫婦が離れ離れになったり、子供との不和が生まれたりといったことへの言及は、この映画でもさりげなくなされている。それを、批判というよりも、ひとつの時代の終わりとして描く余裕がこの映画にはあるのだが、それも、いまの時代がもたらしたもののだろう。息子は軍には入らなかったという。

息子が歩く道は、父が歩いた道と同じであり、人々の生活スタイルも、それほど変わっていないのだが、にもかかわらず、息子は、ポータブルラジオをかけながら歩く。流れてくる音楽は中国語ではあっても、リズムはアメリカン・ポップス調である。村で出会ったトン族の娘は、息子に好意をいだく。彼女もまたポータブルラジオをかけながら炊事をする。彼女は、ラジオの上にどんぶりをかぶせ、低音が延びることを知っている。

中国映画は、ほとんど、しっかりした構図とプロフェッショナルな映像でつくられる。この作品も例外ではない。大胆な冒険はないので、地味な感じがするが、古典的な意味で「映画を見た」という気になりたければ、中国映画にしくはない。

この映画のなかで、狭い山道で父子が村人とすれちがうシーンがある。アメリカだったら、こういうとき、「ハロー」とか「ハイ」とか言って笑顔を交換する。が、ここでは、無表情にすれちがう。日本人の「無愛想」も、アジアの「伝統」なのかなと思った。初日に、長旅に出るときも、母と息子、妻と夫は抱擁もキスもしない。が、おもしろいことに、息子は、ある村で「新人」を見ようと集まった子供や村人たちに歓迎され、プレゼントをもらったとき、抱擁で喜びをあらわしていた。

初老の父、息子、犬の旅。父は、休むとき、水筒の水を手にくみ、まず犬にやる。

自作なのか、奇妙な形のパイプ（あるいは煙管・キセルというべきか）できざまを吸う父。吸い口に透明で厚手のビニールチューブのようなものがついている。

（東宝東和試写室）

2001年03月07日

ベレジナ (Beresina/1999/Daniel Schmid) (ダニエル・シュミット)

冒頭のシーンが大いに気を引く。黒いストッキングをはいた娼婦風の女（ベレジーナ／エレナ・パノーヴァ）が、ソフアーに腰をおろしている。わずかに気になるのは、テーブルの上に見えるピストルの皮ケース。ベルが鳴り、立ってドアを開けると、いかめしい顔つきの軍人服を着た老人が、「あんたは・・・オクセンバイン（男性の名）だね」と確かめ、女が「はい」と答えた瞬間、男が銃を発射する。これがイントロで、すぐに花火が上がる夜景と盛大なパーティーのシーンになる。それぞれに社会的地位の高そうな人々の顔、顔、顔。そのなかに、ジェラルディン・チャプリン（シャルロット役）の顔も。ドラマとは無関係にえらく痩せて、首のあたりにしわが目立つのが気になる。

ベレジーナは、ロシアの「エレクトロスタール」（そんな国はない）からスイスに働きにきて、シャルロットの目にとまり、娼婦をはじめたらしい。彼女は、政財界とコネがあり、客は元大統領や銀行の頭取といった「一流」の面々。冒頭の軍人は、元陸軍少尉（が、「將軍」と名乗っている）とところへベル。シュトゥルツネガー（マルティン・ベンラス）。彼らは、ベレジーナのまえで、それぞれの流儀で「倒錯」プレイを演じる。シュトゥルツネガーも、彼がかつて結成した秘密組織の時代に出来なかった暗殺プレイを彼女とくり返し演じている。

おもしろいのは、ベレジーナは、娼婦であることを少しもいとわず、客たちを愛していることであり、彼女のすべての関心は、スイスで永住権を取ることであり、故郷に残した母たちに仕送りをし、いずれは呼び寄せることだ。が、彼女と客たちとのあいだにあった儀式的・演技的・職業的距離が、次第に少しづつズレてくる。これが、実におもしろい。たださえ、彼女の思っていることと客たちとの間には、相当の意識のズレがあるのだが、それが、シュールレアリスム的に飛躍していく。

レジーナは、永住したいので、スイスを愛そうとする。本当に愛しているのかもしれない。とにかく、彼女は、普通のスイス人ならせせら笑うようなことを平気でまじめにやる。「將軍」が、「スターにしてやる」といって連れだしたパーティーの席で彼女は真剣にヨードルを歌って、客のひんしゆくを買う。観光名所には足しげく通い、ステレオタイプの「スイス」に精通している。このへんは、シュミットの皮肉とスイス批判がよく出ていて笑いがとまらない。

傑作なのは、結婚を約束した「將軍」に恍惚のひとになっている老妻がいることがわかり、ベレジーナが逆上し、いつもやっている「暗殺プレイ」の暗号をかっつてつくられた「コブラ団」の電話網に流してから起こる出来事だ。これは、フィリップスのジャングルから小野田一等兵が飛び出してきたときのようないや、ベルリン忠臣蔵、戦国自衛隊・・・でもなんでもいいが、もうなくなってしまうたはずの暗殺ネットワークが再起動してまう滑稽さと恐ろしさがあるからである。こういう設定と演出は、シュミットのすぐれた政治感覚であり、映画的な才能の結晶だと思う。おかしみと意外さのある種の恐ろしさの一体化。

生きるために暮しのよい国で住みたいというだけの娘が、結果的に「愛国者」になり、女王にまつりあげられるというシュールな滑稽さ。が、ここには、日本とはちがった背景も見逃せない。ヨーロッパの歴史を見れば、王権に国境はないと同時に、「日本人」だけが右翼になれるのではなくて、生活のためだけに移民してきた新参者も、右翼になれるのだ。

登場人物と役者のエスニシティや社会的位置に注目するだけでも面白い。国立博物館でベレジーナが友人になるベネッタ（マリーナ・コンフェローネ）はイタリア系……。こういう映画はヨーロッパでなければ撮れない。

（映画美学校）

2001年03月08日（1）

ハロルド・スミスに何が起ったか？（What Happend to Harold Smith?/1999/Pete Hewitt）（ジョート・ヒューイット）

念力がテーマでもあるこの映画の第2巻目に入ったとき、音が聞こえなくなった。映写技師は気づかず、後ろのひとが映写室に知らせに行く。しばらく暗転し、2巻目がはじまった。が、3巻目でまた無音。映写技師の話では、2台目の映写機が壊れたので、以後、あいだで巻き戻しのために3分間映像が止まるという。6巻を1巻づつ見たのは、子供時代の野外映写会くらい、これがはじめて。

冒頭、父の灰をジェットコースターで撒く息子ヴィンス（マイケル・レジー）のシーン。つまり、この映画では、父はもういないのだ。レジーのナレーション。追憶される父。それは、当然美化される。

70年代が舞台で、この時代には、父親の権威が失墜した時代だったと思うが、この映画は、そういう時代に生き、おそらくは父親を軽蔑して育ったであろう世代による、父親の再評価といったおもむきがある。ちなみに、映画のシメは、「サンクス、ダッド」。

奇妙な中間状態（家族と時代と階級と音楽との）を描いた不思議な作品。そういうえば、70年代というのは、ユリ・ゲラーのようなある種の特能力神話も流行った時代だった。スミス氏（トム・コートネイ）は、実は、そういう特能力の持ち主で、それが暴露する（老人センターで余興のつもりの念力が2人の老人のペースメイカーを止めてしまい、あとで殺人罪に問われる）が、マスメディアのスターになった時点で、それを自ら否定する。メディアとのすったもんだもある。が、このことが主要なテーマではなく、すべてがエピソード、ある種の夢として描かれる。

この映画の家族は、「解体」寸前。父は、あきらめ気分。母は外で若い男（それが、ヴィンスの親友であることがあとで暴露し、彼はパンクに転向する）と浮気し、朝帰りする始末。この家で、父は、妻を「Mother」と呼ぶ。これは、ある時代にアメリカでもよくあった呼び方だが、親密な夫婦は「ダーリン」とか「ハニー」とか、あるいはファーストネームで呼ぶ。つまり、それなりの醒めた夫婦だということ。

テレビにエリザベス女王の姿が映ったとき、家族は、起立し、「ゴッド・セイブ・ザ・クイーン」を歌うが、祖父だけがしぶい顔をしている。この時代、セックス・ピストルズの同名の曲が流行ったが、この家のような平均的な中流階級にとっては、依然屈折なく「ゴッド・セイブ・ザ・クイーン」だったのか？ では、1世代まえの祖父のにがりきった表情の意味は？

この時代に色々な家族があったことを示唆するシーンとして、やがてはスミ
ス家以上に解体してしまう大学教授の家のエピソードがある。下の娘に、そろそ
ろ教えといったほうがよいというわけで、寝室で夫婦が裸になり、ペニスの機能な
どを「教授」する。そのとき、そのこましやくれた娘は、「それだけのこと？」
(That's it?)と返す。この教授（ステイブ・フライ）の研究室には、たしか、
レーニンの小石像があった。

教授の上の娘ジョアンナ（ローラ・フライザー）は、まともな格好でヴィン
スと同じ会社勤めだが、夜は本格パンクなのだった。この映画は、パンクを肯
定しているわけではない。ジョアンナは、パンク仲間の男にぼろぼろにされる。
彼女を救うヴィンスもパンクに転向するが、大詰めで彼がウケるのは、パンクの
ソングを歌うことによってではなく、ビー・ジョーズの「恋のナイト・フィーバー」
のコピーだった。

（メディアボックス）

2001年03月08日（2）

スターリングラード (Enemy at the Gates/2001/Jean-Jacques
Annaud) (ジャン＝ジャック・アノー)

冒頭、シュールな映像のしじまのなかに虎が出てくるので、ハッとしたら、
それは、製作会社のロゴイントロだった。というのも、最初、ヴァシリ（ジュ
ード・ロウ）の少年時代に、祖父から射撃を教わり、雪の中で狼（？）を撃つシー
ンが出てくるからである。これが、ヴァシリの原体験で、ナチを狙撃するときも
この記憶が彼の脳裏をかすめる。

ジュード・ロウは、ロシア人には見えないが、大規模戦だったスターリング
ラードを狙撃とメディア作戦という狭い観点からとらえているのが新鮮。

スターリンの名を冠した都市を文字通り死守するという使命を持たされた若
者たちが、立ち通しの貨車で輸送される。ナチがアウシュビッツ行き貨車に対
してやったように、ここでも外から鍵がかけられる（貨車というのはそういう構
造だから仕方がないか？）。この貨車には女性も乗っており、ヴァシリ（ジュ
ード）は、ここでのちの恋人ターニャ（レイチェル・ワイズ）の姿を見る。いか
にもの設定だが、こういうことって、あるのです。

物資の乏しいソ連軍が、非情な人海作戦で（銃を持たない兵士もいる）ドイ
ツ軍の銃火のまえに突っ込んで行くシーンは、戦争の愚かさと権力者の非情な勝
手さというものを感じさせる。このようなことは、かつて、アメリカ軍の兵士が、
朝鮮戦争時に北朝鮮軍の兵士が、銃も持たずにあとからあとから地面から湧くよ
うに出現し、恐怖を与えた話をするのを聞いたことがある。同じ話は、ベトナム
戦争中にも米軍兵士が「ベトコン」に悩まされたことだった。が、誰もこんなこ
とを愛国心からやりはしないのであって、必ずここには猛烈な意識操作と暴力的
な強制がある。ここでは、赤軍が、逃げる兵士を撃つシーンがある。

ここでのナチの敗退が、第2次世界大戦の様相を決した（こういう言い方は
ノルマンディに関しても言われる——どっちが決定的だったのか？）とされるが、
ナチにとっても、スターリンにとっても、ここを死守しなければならないという

(兵士の現実から遊離した) 意識は同質であった。このような発想を持つ国は、いずれは、相手を倒しても、相手と同じ負け方をする。それが、50年後、アフガンで起こる。

強制する役目を演じるのが、フルシチョフ(ボブ・ホスキンス)であるが、彼は、強制するだけでなく、情報操作にもたけていた。その役を演じるのが政治将校ダニロフ(ジョセフ・ファインズ)。おそらく最初は、ヴァシリの狙撃の腕に瞠目し、魅惑され、その驚きを軍報の書く。が、それは、やがて士気を高めるプロパガンダに利用され、ヴァシリの地位も上がる。

ダニロフは、党と革命の神話を信じていたが、最後に、「新しい人間なんていない」という認識のなかで死ぬ。ねたみ、憎みはなくなり、階級も消えなかった、と。そう、平等な社会が安定状態で続くなんてことはない。ひとを見下したり、支配したりする欲望もなくなりはない。しかし、それらがつかのまなくなる瞬間というものはあるし、そういう瞬間の振動的連続を求める人間はこれからも生まれる。階級は消えないが、階級闘争もなくなるらない。

エド・ハリスは職人的なうまさ。ジュードとの闘いは、宮本武蔵と佐々木小次郎との闘い。

後日短い予告編を見たら、日本語のナレーションで、「愛するターニャ。今日もぼくは君のためにまた一人敵を撃つ」だつて。

依頼を受け、劇場パンフレットに「戦争の論理を撃つ個の輝き」という一文を書いた。

(ヘラルド試写室)

2001年03月12日(1)

クイルズ (Quills/2000/Phillip Kaufman) (フィリップ・カウフマン)

18世紀末のフランス人を描きながら、役者たちの多くはイギリス系であるというこの映画は、いまのヨーロッパのビジネスを象徴している。フランス人が英語をしゃべってもいいし、イギリス人がフランス人になってもおかしくないのだ。ルーツはいまや「無国籍料理」風に混交する。が、でも、ちよつと、日本の新劇みたい。いっそのこと宝塚にしてしまったほうがよかったかもしれない。

スタイルは壮麗な古典演劇的だが、後半、書くことへのサド(ジェフリー・ラッシュ)の執念みたいのものがこれでもかこれでもかと出てくるのが痛快。ペンを奪われたら、ローストチキンの骨とワインでシートに、それも奪われたら、ガラス片と自分の血で着ている衣服に、素裸にされて監禁されたら、口づての伝言ネットワークを作つて・・・(このシーンがなかなか)、最後に舌を抜かれたら自分の糞で壁一面に文字を書く。

病院の小間使いマドレーヌ役のケイト・ウィンスレットは、セックスする演技が巧い役者だ。殺されたマドレーヌの死体をド・クルミエ神父(ホアキン・フェニックス)が抱き締めると、蘇つてそのまま愛しあうという(それは神父の夢

だった)シーンで、ケイトはわずかに脚を上げるといった動きのなかで実にエロティックな演技をしている。

サド文学の原点は、彼が幽閉されていたバスチューユの塔の窓から毎日目撃したギロチンのシーンの体験にあるというのが、この映画の基底。妻(ジェーン・メネラウス)の努力によって、刑務所でなく、クルミエ神父のフリーな環境の精神病院にかくまわれることになる。部屋には最初、特上のワイン、収拾した性具(日本の根付けの合体像もある)、本もあるが、やがて、これが、ナポレオン・クック)の命で新たに赴任するコラール博士(マイケル・ケイン)の命令でとりのぞかれていく。その背景には、サドの原稿がマドレーヌの手で外に持ち出され、本になり、「人心を汚している」というナポレオンの怒りがあった。

反社会的行為としての出版と解放のメディアとしての本、弾圧の一形態としての精神療法とフリースペースとしての精神病院、ひとはいつ「狂人」になるか「狂人」とは組織されたものではないか・・・プロットにひとつひとつと、フーコー、ガタリなんかを想起してみると面白い。大詰めで、サドのつくったネットワークが暴走して、患者たちが「暴動」を起こすシーンを見よ。が、こういうことがあったとしたら、サドはその結果を知りながらやっただろう。

コラールは、若い修道女を妻にするが、彼女は、サドの本を読み、変わっていく。クルミエ神父のフリースペースとしての精神病院は、時代的係数をつければ、ガタリがいたラボールの病院を思わせる。が、組織と個人の自由の問題のデインマについては、あまり深い洞察は感じられない。

「芸術がひとの心を救うって? そいつは、神父の仕事だよ」、「わたしは地獄を生きた、君は聖書を読んだだけ」とサドはコラールに言う。全体が演劇的なので、「悪人」「善人」「偽善者」といった区分けをはっきりと見せ、コラールにおいて、その境界線がずれていくのを見せる。◆サドがインスパイアされて文章を生み出す瞬間のシーンで使われるタタタタ・・・(有名な音楽だ、名を失念)という音楽が単純なリズムでうんざり。

(FOX試写室)

2001年03月12日(2)

恋はハッケョイ! (Secret Society/2000/Inogen Kimmel) (イモージェン・キンメル)

イギリス女が相撲取りになる話だというから、相当のキワモノ、どのみち日本をパロットたものを想像したが、工場の女主任が太った女たちだけで作っている「秘密社会」の存在も、そこでやっているスモートレーニング(シコの踏み方、相撲の取り方はインチキだが)も、論理的・文化論的に許容できる線をおさえた、なかなか根性のある映画だった。スモーは、「心・技・体」だという台詞と、この3文字を毛筆した書がかざってあった。そうか、「心・技・体」なんて、久しく聞かなかったな。

また『フル・モンティ』風の脱工業化でゆらぐ工場地帯の話かと思ったら、全くちがっていた。たしかにこの映画の主人公となるデイジー(シャーロット・ブリテン)の夫ケン(リー・ロス)は、「リストラ」で失業した。(ちなみに、

映画のなかでは「リストラクチャー」という言葉は使わず、「ダウンサイジング」と言っていた)。だから、デイジーは、工場の単純作業のアルバイトをしているが、工場や労働者たちは、ドラマの本筋を引き立てるための条件であって、脱工業化時代労働者や労務状況を示すためのものではない。

ファット・ウーマン指向は、監督自身がファットだからか？ 主役のデイジーが、相撲の練習で川に行き、水のなかに全身を静め、突然浮上するシーンでさらす上半身と解放された表情が、実に美しく、エロティックでもある。

へんなキャラクターが何人も出てくる。ケンの友人で、レンタルビデオ屋にいる仲間たちは、異星人が地球を侵略するという幻想に取り憑かれていて、妙なリサーチをやったりしている。「頭で考えたことは、すべてどこかに実在する」と信じる「教授」。

(ギヤガ試写室)

2001年03月13日(1)

チキンラン (Chicken Run/2000/Peter Lord) (プータ・ロード)

基本的にアニメは嫌いだが、この程度の立体感があれば、なんとか見れる。CGとの違いを意識している。全体に赤みの強いトーン。が、アードマン・アニメーションズ系のキャラクターの口元が好きになれない。

時代はわからないが、養鶏所の経営者がドイツ人であり、そこに収容されている鶏たちがイギリスを故郷にしていることははっきりしている。そのため、鶏たちによる養鶏所からの脱出劇は、ナチの強制収容所を想起させないではおかしい。スピルバーグのドリームワークスの製作であることによって、より「ユダヤ色」が強くなった？ ナチを批判のモデルにするのはいいのだが、結局、この手のアレنجだと、敵を倒したり、敵から脱出したりして終わりということになる。ヨーロッパ内の差異、アメリカとイギリスとの差異、集団間での個人的差異は意識的に描かれている。

これも、ドイツ系人種の「機械好き」というステレオタイプを皮肉っているのだが、もうからない養鶏場に見切りをつけた経営者が、全自動のチキンパイマシンを導入し、そのテストに主人公たちが入れられるシーンは、映像として秀逸。(東宝試写室)

2001年03月13日(2)

15分間 (Fifteen Minutes/2001/John Herzfeld) (フン・ハーツフェルド)

社会の悪人というと、ひところは黒人、次はアラブ人が悪役を一手に引き受けるのがハリウッド映画のパターンだったが、最近はその役がもっぱら東ヨーロッパからの人間になった。冒頭、ケネディ空港のイミグレーションで見えるもの、東ヨーロッパからのひとたちであり、映画の主役たちも、設定は、チェコと

ロシアである。彼らは、人を殺して部屋に火を放つという「悪人」中の「悪人」である。

ハリウッド映画では無名のカレル・ローデンが演じるチェコ人エミルというしよにケネディ空港に到着するロシア人ウルグ（オレグ・タクタロフ）は、空港で使い捨てのカメラのシャッターを切りまくり、イミグレーションでひっかかる。街に出て、目についたソニーのデジタルビデオカメラを盗み、「ドキュメンタリー」を撮りはじめる。彼は、アメリカのフランク・キャブラにあこがれている。まさに『ブレアウITCH・プロジェクト』のようにたえずビデオを回すウルグのカメラの前で起こることがこの映画の主線になっている。そして、エミルは、殺害シーンがおさまっているビデオを自分の名でテレビ会社に売りつけようとする。ここにおいて、両者の差異はなくなる。

メディア論的に見ると、この映画の本当の「主役」はカメラであり、それにいくつかの位相がある。一つは、マスメディアのテレビショウの目。これは、冒頭、どぎつい路線で内部でも異論のあるショウのアンカーマン、ロバート（ケルシー・グラマー）は、市警の刑事エディ（ロバート・デニロ）をマスメディアに引き出した人間でもある。エディの恋人ニコレット（メリーナ・カノカレデス）は、同じショウのキャスターである。彼らにとつては、（いずれその位相の違いがはっきりしてくるとはいえ）どぎつさを売る目の下にある。もう一つは、ウルグのカメラの目。これは、どぎつさを求めるというよりも、「ありのまま」を演出する目である。この2つの目は、映画のなかのドラマとして二重化されているわけだが、二重化されない目として、エドワーズ・バーンズが好演する消防局放火捜査官ジョディ、エミルの殺人現場を見てしまったダフネ（ヴェラ・ファミীগ）がいる。

サスペンスを出すには「不可欠」のテクニクだとしても、結局、この映画も、復讐で幕を閉じる。が、最終シーンは映画としてなかなかうまい。ロバートも自分のテレビショウをまっとうするが、ウルグも命をかけて、自分の「ドキュメンタリー」を「完成」する。

（朝日ホール）

2001年03月14日

ニュー・イヤーズ・デイ (New Years Day/2000/Suri Krishnamma) (スリ・クリシュナーマ)

ビデオの画面を使ったり、速いテンポの展開、ハイスピードの使用など、気のきいた映像。それに比して、内容はかなりシーリアス。「いかに生きるか」を論理的に（人生に意味がなければ死のうというカミュの『シジュフの神話』的に）問う。

高校の就学旅行のスキーで雪崩に襲われ、クラスメートを失った2人の男子学生ジェイク（アンドリュー・リー・ポッツ）とステイヴン（ボビー・バリ）との友情や同性愛よりも契約愛の物語。両人の階級は違う。ジェイクは、社会福祉を受ける神経症の母と妹との3人暮らし。ステイヴンは、銀行の頭取の息子で、ニヒル。生気なうえに、友人のジェイクをコケにすることもいとわない。ジェ

イクは、どちらかといういいやつ。クラスメートの黒人の生徒に思いを抱いていた。ソーシャルワーカーの黒人の女性（マリアンヌ・ジャン・バプティストが好演）とも親しい。彼が死んだクラスメートの黒人の家を訪ねるシーン。インド系の監督らしく、イギリスの進みつつあるエスニック・ミックスの社会を的確にとらえている。

最後にバックで流れるのがアベマリアというのがいただけでない。これで、それまでの気分がすっかり変わってしまった。一度、死ぬのをやめようと思い、やっぱりやるだけやってみるか、という調子で二人して海に飛び込む意外性と『スティング』的なあつけらかんとしたシーンに合わない。

（松竹試写室）

2001年03月19日

ザ・ダイバー（Men of Honor/2000/George Tillman Jr.）（ジュー
ジ・ティルマン・Jr）

冒頭、子供時代のカールが野を走ってくるシーンがある。わたしがここで思ったのは、映画のなかで描かれる子供は、どうしていつも走っているのかということだった。だが、この少年は、田舎道を走り抜けると、そのまま池に服を着たまま飛び込むのだった。この意外性は悪くない。その後のシークエンスへの信頼と期待を感じさせた。

黒人であることを意識している監督らしく、アフリカン・アメリカンの歴史を回顧し、その記憶を植えつけないという教育的な意図が感じられる。それと、最近のハリウッド映画で流行りの父親復権ものの流れとも合流する。それとジャズ。ここでもジャズの生演奏シーンがある。これは、時代的な小道具としてよりも、ジャズがいままたリバイバルしていることに対応する。

ふと感じたのは、アメリカでは、また「ガンバリズム」の復活があるのか、と。1940年代から1960年代に黒人であるということ、さらに軍人社会で白人と対等にやっついていこうということはなみたいていのことではなかった。デニールは、いまなら完全にレイシストと見なされるが、そういう時代環境と軍人社会のなかではからずとも黒人と友情を持つにいたるまで自分を変える白人を演じる。

描かれる時代的条件のためにそう感じるのかもしれないが、男にとつて「ありがたい」女性たちが姿をあらわす。カール（キューバ・グッディング・Jr）の恋人・のちの妻（アンジャニュー・エリス）もビリー・サンデー（ロバート・デニール）の妻（シャーリズ・セロン）もいい演技をしている。とりわけシャーリズが実に存在感のある女性（アル中と暴力癖の夫に耐える）を演じる。これは、オスカーもの。

終わり近く、片足を失ったカールが、義足をつけて再度正式のダイバーに挑戦しようとして、それを阻む海軍大佐（デイヴィッド・コンラッド）と対決するシーンがある。ヤッピー的なこの大佐は、レイシストというよりも、IT主義者で、海軍の電子化を推進しようとしている。カールは、結局、それに勝つわけだが、いまのアメリカに、なんでもビジネスと見なす考え方に対する反省が出は

じていることはたしか。少しまえのシーンで、カールは、自分にとって海軍はビジネスではなくて、名誉だというようなことを言う。

ラーストソングは、「どんな困難にも逃げない、転んでもくじけない、あきらめない、希望を捨てない、夢をつかむまで、夢に届くまで・・・」というNever Give Upの歌詞をくりかえす。

(FOX試写室)

2001年03月22日

JS A (Joint Security Area/ 2000/Park Chan Wook) (パク・チャヌク)

現代の国家をテーマにしてドラマを作れる国はそう多くない。作ったとしても、その多くは、イデオロギーの誇示やただの告発ものである。この映画は、現実起こった、あるいは起こりうる出来事を描きながら、それを韓国外の観客にも共感を持たせるドラマとしての普遍性を生み出している。

国内的には、この映画は、南北朝鮮への意識の今日的变化を表現しているとともに、(この映画を通常みることができるとはいまのところ北の人々ではないから)南の人々の意識を変える力をもっているだろう。南北を合一させたいという強い感情に抜かれた内容だが、それを国家理由や社会的要請としてではなく、個々の登場人物の願望と具体的な行為のなかで描くことによって、多くの共感を呼ぶ。

冒頭に鼻の顔の大字しが出、それから飛び立ち、夕空に浮かぶ大きな月の一点となる。(そして雨が降り出し、タイトルが映る)。これは、「ミネルバの鼻は、夕闇せまって飛び立つ」というヘーゲルの言葉を示唆するのだろうか？

板門店の事件は、南側の主張によれば、北側の兵士が南に侵入し、兵士を北側に拉致したが、銃激戦のちに脱出したということであり、北側の主張では、南側の兵士が奇襲攻撃をかけてきたという。この問題は、スイスとスウェーデンによる中立国監督委員会にゆだねられ、スイス軍将校ソフィー・チャン(イ・ヨンエ)が板門店にやってきて、関係者に会っていく。彼女は、南北分離の際に、北でもなく南でもなく、第3国を選んだ両親をもち、スイスに住んでいた。

ソフィーの調査を再現するスタイルで、映画は、その夜の事件にいたるJS Aで起こった出来事を見せていく。基本は、敵同士に分断されている朝鮮人のあいだに、このままでは、北も南もともに滅びるという意識が日常的なレベルで芽生えはじめているということであり、硬直した制度の枠がすでに踏み越えられているということだ。

制度のなかで生まれる、制度を越える友情。切り離された文化とそれを越えて進む相互理解。

ひょっとしたら、南側の亡命誘致作戦かもしれないという疑心暗鬼。

ふとしたことから、「南に亡命しないか、南へ来ればこういう面白いハンバーガも食えるじゃないか」と言ってしまったとき、ソン・ガンホが言う台詞…「おれたちは、北でうまいハンバーガーを食べられるようにがんばっているんだ」

この映画では、北の兵士を「人間的」に魅力のある人物として描いている。『シユリ』では、まだ屈折を見せるにとどまっていた。

(東京国際フォーラム)

2001年03月23日(1)

ミート・ザ・ペアレンツ (Meet the Parents/2000/Jay Roach) (シ)ハイ・ローチ)

ミュージカル風のスタート。ソングは、クルト・ワイル調。

かなりキツイジョークにさらされるユダヤ的アンチヒーロ、グレッグ(ベン・ステイラー)は、いかにも、ついてないユダヤ男を演じる。グレッグの本名はゲイで、ゲイ・フツカーとはとてもない名前。仕事は、自ら選んで看護夫をしているが、他人はそんな女の仕事とみなす。

愛する恋人パム(テリー・ポロ)と結婚するためにシカゴからニューヨークの彼女の親に会いに行く日、空港でちよつとしたサイズオーバーとグレッグのドジで彼の手荷物が預け荷物にされる。しかも、それがJFKには届いていない。手ぶらで彼女の実家に行く彼。泊まるといったって、寝巻きはどうする? 相手は、オーバーな親子再会の抱擁をかわす保守的郊外族で、演じるはロバート・デ・ニーロとブライス・ダナー。この父は、パムのまえの彼氏との結婚を許さなかった堅物。それでいて、いまはそのリッチだが宗教オタクみたいな彼氏(オーウェン・ウィルソン)と親友関係にある。

食事に招かれ、「それではお祈りはゲストのグレッグ君に」と指名されたが、祈りなんてできないグレッグ。じゃあユダヤ式でいいから、と言われてもそれできない。いまの街っ子ならそれが当然だが、郊外族にはわからない。

次から次にグレッグを失敗に落とし込む運命の女神。ついてない。傑作は、やっと航空会社が届けてきたフライトバッグは形は似ていても、彼のもではない。それを、元CIA職員のデ・ニーロがこっそり開き、中身(何と女の下着やSM用具)に仰天。あいつは何だ!ということになる。

文字通り、ハリウッド映画に「両親」の名が映画に冠されるようになった。とことん典型的にアメリカな家族を笑いながら、結局はそれと和解していくところが、いかにもいまのアメリカの家族回帰を思わせる。が、この映画のきついユダヤ的ユーモアからすると、この映画は、まじめに結婚なんかをこころがける男をからかっているのかもしれない。

(UIP)

2001年03月23日(2)

ショコラ (Chocolat/2000/Lasse Hallström) (ラッセ・ハルストレム)

食が人を幸せにするというテーマの映画は、数多くあるが、この映画は見ているあいだ中こちらにも気持ち豊になる。だが、終わってからこの映画について書こうとすると、多くの言葉が出て来ない。不思議である。それは、おいしい物を食べたときに似ている。食通本を書く者は、本当は、そこで書かれる食べ物の経験に感動していいのではないか？　そういえば、先日京都の板前料理の店ですばらしい料理を賞味していたら、膝にノートを置き、メモしながら食事をしている女性がいた。こうとでもしないと、おいしい料理は文字にはならない。が、映画を見ながらメモを取っても、たいていはくだらないジャンク文字の羅列で、役立つような文章を書けば、賞美の経験は損なわれるのではないか？

ひとに何かをあげたい、もらいたいよりもあげたいという欲求は、いま、ますます高まっている。もらいすぎたので、返さなければならぬと考えた結果ではない。これまで、あまりに(ただで)あたえるということをしなすぎたからである。なんでも金に換算してしまう資本主義システムがその結果、がんじがらめになった。このままそれを続けていると、内発性や自己参照性を左右する内的エネルギーが枯渇してしまうという危機への恐れ。

いかにもいまのヨーロッパ・ビジネスを象徴するように、この映画も、フランスの小村を舞台にしながら、主な俳優は、ジュリエット・ビノシュとその娘を演じるヴィクトワール・ティヴィソルを除けば、ジョニー・デップ(アメリカ)、ジュディ・デンチ(イギリス)、レオ・オリン(スウェーデン)、アルフレッド・モリーナ(イギリス)と、トランスナショナルな混成隊。そして、言語は英語。しかし、それでいて、けっこういい味とリアリティ(どこかに実在している)を出している。

追われると、荷物をたたき、娘の手を引いて別の町に行き、またチョコレート店の店を開くヴィアンヌ(ジュリエット・ビノシュ)という女の話。迎えるは、レノ伯爵(アルフレッド・モリーナ)が統括する古い伝統の町。それぞれに問題をかかえた癖の強い人間には事欠かない。レノの妻は、イタリアに行ったまま帰ってこない。ヴィアンヌに店を貸してくれた偏屈な老婆アルマンド(ジュディ・デンチ)は、娘と絶縁状態で、愛する孫とも会えない。最初ヴィアンヌの店を警戒して近づかなかった村人だが、孤独な老人ギヨーム(ジョン・ウッド)は店のチョコレートに惚れ込んだ。酒びたりの夫の暴力に怯え、ノイローゼ気味のジョゼフィーム(レオ・オリン)が抜群の演技をする)は、ヴィアンヌに心を開く。

保守的なレノ伯爵との確執とありがちな差別。店が出来たことにより変わってくる村の人間関係。そして事件。その構図にはいかにもところがあるが、ひとを喜ばせるということを描いているドラマがそんなことを気にかけなくする。(松竹試写室)

2001年03月28日

天使のくれた時間 (The Family Man/2000/Bret Ratner) (プリント・ラトナー)

冒頭は1987年という設定。空港でニコラス・ケイジとティア・レオーニが別れを惜しんでいる。そして、突然、レオーニが、「行かないで」と叫ぶ。が、ケイジは行き、2人は、以後、別れ別れになる。2人の向こう側にPAN AMのロゴ。あれ、ちよっとおかしいのでは？ 1970年代末にPAN AMはなくなったのでは？ かつて国際線というPAN AMが先端だった。わたしも、十分なお金をもらってニューヨークへいったときはPAN AMだった。これが、航空業界の規制緩和の流れのなかで70年代末に破産し、アメリカン（たったつけ？）に併合された。

次のシーンでは、ニコラス・ケイジが超リッチなアパートに住み、ゼニアの服を着たバリバリのヤッピー（みんな「ヤッピー」になってしまいたいま、この言葉を使う意味はないか？）社長をやっている。演技的には、ケイジはこういう役はあまり板につかない。ドラマのなかでもそうだから、彼を使ったのか？ 案の定、大反転がある。レオーニから13年ぶりに電話があつた。彼女も、ビジネスの世界で成功している。が、ケイジは、クリスマス・イブだというのに、忙しく働き、そのまま一人アパートへ。エッグノットを買いにコンビニ（レジの中国人をやっている役者がいい）に寄ると、奇妙な黒人（ドン・チードル）に会う。このくんだり、ファウストとメフィストフェレスとの出会いのような意味を持つように設定されているが、あまりきいていない。

ヤッピーとしてのケイジが目覚めるベットのサイドテーブルにはPALMが置いてある。PALM コンピュータは、ケータイなんかよりもバリバリのヤッピーの必需品？

家に帰って、ベットの上で眠ってしまうケイジ。が、目が醒めると信じられないことが起きていた。隣室からウッディ・ウッドペッカー（子供が好んで見るアニメ）のテレビの音。いきなり子供たちが彼のベットに飛び込んできた。13年まえにレオーニと結婚して、「平凡」な家庭を築いているという設定の世界に入り込んでしまったのだ。面白いのは、あわてた彼が、外に出ると、そこはマンハッタンではなく、郊外のわびしい一戸建てで、彼が狂ったように車を運転してマンハッタンに行き、彼のアパートマント・ビルに入ろうとすると、ガードマンに「お前は誰だ？」という顔で阻止される。それまで、へいこらしていたガードマンが。テレビでは、自分の会社の企業合同のニュースをやっており、社長は、全然買っていないかったアランという男（ソウル・ルビネック）になっている。このへん、ある意味では、上の登りつめた人間の日常的な不安といった趣も感じられて笑える。

それまでの癖で2400ドルのゼニア（英語では「ゼーナ」と発音する）のスーツを買おうとして、レオーニから、「そんな見えつぱりだと思わなかった」とけなされるシーンがある。が、そのあと、レオーニは、ケイジに「バーゲンで安く買えたの」と目を輝かせて、ゼニアのスーツを買ってくる。このあたり、毎日やりくりして暮している生活が見えてきて泣かせる演出。

ニコラス・ケイジは、セックスのシーンが似合わない。『リービング・ラスベガス』の印象のためか？

仕事中毒であることは避けられない現実のなかで、他方、いやがうえにも高まる家庭回帰とナチュラルな生活への願望を、ヴァーチャルな記憶の再生という

方法で描いたウエルメイドの小品。
(ギヤガ試写室)

2001年03月29日

ザ・メキシカン (The Mexican/2001/Gore Verbinski) (ゴア・ヴァー
ビンスキー)

ブラッド・ピットはサエなかった。というよりも、シナリオのウエイト(というより監督の熱い視線)が、「主役」であるはずのブラッドやジュリア・ロバーツに置かれていなくて、やけにジェームズ・ガンドルフィーニの屈折した役割に置かれている。彼は、その期待に応え、完全に2人を食ってしまった。ロバーツとピットとのやりとりよりも、ガンドルフィーニとロバーツとが車でブラッドを探す過程がおもしろい。とりわけ、喫茶店で二人が話していて、ロバーツが、「あんた本当はゲイなんでしょう」とつきつめるところが秀逸。

個々に人物とディテールが実におもしろい。瞬間的に映されるさそりとか、薄汚いが、やけに演技のうまい犬とか……。大詰めではつとキヤストには載せていない大物俳優G・Hを出すところもうまい。

メキシコでその昔作られたとかいう拳銃の話が核になっている。ブラッド・ピットは、麻薬取引の失敗の穴をうめるために、その銃と、それを持って逃げている若造をいっしょに連れ戻す仕事をする。その拳銃には伝説がつきまとっていることがわかる。それが、このドラマとの相関関係のなかで幾通りにも解釈され、セピア色の映像で「再現」される。

型のおかしさをねらているところがある。メキシコに到着したアメリカ人が、レンタカーショップでキヤデラックをすすめられると、必ず敬遠する。メキシコ人はそういうときには、「エル・カミーノ」をすすめる。

(イマジカ試写室)

2001年04月03日(1)

ミリオンダラー・ホテル (The Million Dollar Hotel/2000/Wim
Wenders) (ヴィム・ヴェンダース)

冒頭のイントロで、トムトム(ジェレミー・デイベス)がホテルの屋上を疾走したまま下にダイビングするシーンは何か胸を打つ。

70年代の安ホテルにはよくいたタイプの連中がぞろぞろ登場するが、ベnda自身は、「現実」を架空化・未来化したかったようだ。が、フィルムは、そういう「高等」な思いを飛び越え、「現実」にますます近づいてしまう。貧民窟に突如現れるスキナー(メル・ギブソン)は、まるでサイボーグの雰囲気で見られるが、次第に、この世界から決して遠い世界にはいないことがわかる。肉体のぎこちなさは、背中に手がついていたのを手術ではずした経歴があるためなのだった。分裂こそこういう世界にぴったりのものであって、わたしが70年代に住んでいたチェルシーのルーミングハウスの住人たちも、被害妄想であったり、ア

ル中だったり、昔は「社長」や「女優」や「バレリーナ」だったりして、全体がSF的な雰囲気だった。「わたしは虚像よ」と言って、いつも古本屋で本を読み人に会っても遠くを見ているような目をしているエロイーズ（ミラ・ジョヴォヴィッチ）が、ふと、街の男にトンネルのようなどころで身をまかせていたりするように、虚構的であると同時にきわめて現実的なところがあるのだ。

虚構的であると同時にきわめて現実的という点では、インディアンのもりでいる（あるいはふりをしている）ジェロニモ役のジミー・スミッツ、ビートルズの曲の大半はおれが書いたと言い、ジョン・レノンの贋物みたいな風貌のディキシー（ピータ・スチーメア）がいい。ディキシーは、「1980年12月」以降、外に出ていない（この日付にジョン・レノンが暗殺された）。

最後に、謎解きされる、トムトムよりも先に一人の男が屋上から落下し、その事件を捜査しにスキナーが来たのだが、彼を差し向けたのは、その男の父親で、「ユダヤ人にとって、自殺は大罪だ」とし、自殺説をくつがえさせようとする。みな金がないはずなのに、トムトムは、アイボのようなロボットを持っているし、エロイーズのはめている電子時計はけっこうのものに見える。

最後にこの謎が明らかにされるが、ほんのちよつとだけ見えた顔は、ティム・ロスだと思う。
（東宝東和試写室）

2001年04月03日（2）

ガールファイト (Girlfight/2000/Karyn Kusama) (カリン・クサマ)

ニューヨークに行ったときに感じる街の臭いやリズム、人々の気質を身近に感じさせる。これを見ると、最近のニューヨークものがウソっぽく感じられる。わたしが、ニューヨークの「底辺」しか見ていないからか？

学校は退屈だし、家庭も、「父親の復権」などからは程遠い。ローワーなレベルは依然そうだと言わなけれ。変わったのは表層だけなのだ。これも典型が言えそうかもしれないが、主人公ダイアナ（ミシェル・ロドリゲス）の父親は、昼間からポーカーをしてうちにいる。食事は作ってくれるが、大した働きはなさそう。頭のいい息子に期待をかけ、娘のダイアナにはややすぎない。ダイアナには、とうの昔に自殺してしまった母は、父の暴力に耐えられなかったのだという思いがある。父親は、潜在的な暴力機械である。

ふとしたことから彼女が習い始めたボクシング。意外に才能を發揮し、めきめき腕を上げ、公式戦にも出るようになる。このへん、女性が男性と同等に公式のボクシング選に出られるようになる時代の変化がよくでている。といって、この映画は、成功物語ではなく、ブルックリンの下町（さまざまな民族と階級の混成の街）で青春を送る一人の女性の物語である。

絵に描いたようなワルが出て来ないのもいい。

ジェンダー的に男性になるのでもなく、女性でありつづけるのでもなく、セクシヤリテイとしてもレズでもヘテロでもないレベルの追求。ありがたい物語だ

と、「男まさり」のダイアナは、レズになるか、男性を拒否する姿勢を赤裸々にする。が、彼女は、同じジムに属する一人の男エイドリアン（サンティアゴ・ダグラス）と出会い、愛する。が、皮肉なことに、彼と公式に闘わなければならなくなる。そして、彼を倒す。ここで、男は、男のメンツをつぶされ、彼女も罪悪感を感じるのだが、彼自身そうは思いながら、彼女は、彼がかえって彼女に正直でありつづけたことに愛を確認する。

世代的に10代の若者が登場するのだが、ダイアナもエイドリアンも、非常にしっかりしているのに、日本との格差を感じる。そして、性的にも彼女や彼は、明らかにポスト・フェミニズム／ゲイイズムの空気のなかにいる。

（ヤクルトホール）

2001年04月04日

Stereo Future episode 2002 (Stereo Future/2000/Hiroyuki

nakano) (中野裕之)

冒頭でいきなり「和をもって尊ぶべし——聖徳太子」という引用が表示される。終わりのほうでも、「人間は考える葦である——パスカル」というように、半分冗談のような引用文が出る。が、これらも、冗談ではなさそうだ。その不文明さが、中野の映画の面白いところ。森が人間を癒すというテーマが基調にあり、冒頭でも、緒川たまきが（この映画以前に）エコロジストで「彗星搜索家」の木内鶴彦という人にインタヴューした映像が出るが、この映画が、単なるエコロジ―指向だとは言えない。

物語を縦横なフラッシュバックで伝えたり、撮影そのものを相対化したり、色の操作を華麗にやるなど、『SF サムライフィクション』以上に変化に富む。

写真家からオーディションを受けて俳優になる桂という男（永瀬正敏）が、俳優になる夢を捨てそうになったことに失望し、妊娠（それは、誤診だった）のショック、世の中への深い絶望のなかで失語症になってしまう女性エリ（桃生亜希子）。彼女が、「植物専門医」のイタリア人モノレ（ダニエル・エズラロウ）に出会って、木々や植物との対話方を教えられるなかで、明るい顔になっていくプロセスは感動的。

二人が通りがかりに見付けたH₂Oというクラブでは、アルコールは出さず、色々な場所の酸素を売って吸わせている。映画の設定では時代は2002年だが、いまでもあつて不思議でないところが中野らしい。花粉症には強いはずのわたしが、今年はすっかりやられてしまい、まさにこのクラブで売っているような酸素ボトルがほしい。エリは、ここでたまたまアルバイトしていた桂に再開し、桂もそれまで撮影所で会いすぐにデキてしまった主演女優の美香（麻生久美子）よりも、自分が本当に愛しているのはエリなのだと思う。

麻生は、いかにものわがままタレントを演じているのだが、そのしゃべり方が、まさにいま流行りのくぐもった神田うの流のスタイル。面白いことに、緒川はそういうスタイルではしゃべらない。調べてみると、麻生が1978年、神田が1975年、緒川は1972年の生まれ。わたしの推測では、70年代の後半以後に日本語発音の基底部分での変化が起きた。言語を習得する1、2才、そし

て幼児語を脱却する6、7才の時代に何が起こったのか調べてみたい。知り合いの歯科医は、歯に抵抗のないものを食べるようになったからだと言うが。

エリの姉（緒川たまき）は、テレビ局で「仕事を恋人にして」制作をやり、エコロジー寄りの番組をつくって、部長（大杉漣）に抑えられる。が、このくだりはあまりサエていない。

ALTECのまがいのALTECiという高級スピーカーを売る元締めの中国人（？）を演じる斉木しげるは、ちよい役ながら、傑作。ほかにも、竹中直人、谷啓、風間杜夫など多数の曲者が出ているが、とにかく竹中がかなり好き勝手にやって全体を少しも壊さないのだから、この映画のしなやかさがわかるといいうもの。（メディアボックス）

2001年04月06日（1）

ナンナーク (Nang-Nak/1999/Nonzee Nimibutr) (ノンスイ・ニミブツト)

後ろの人がかなりのパワーで鼻を鳴らすので、美しいシーンも、そのたびに下品になってしまったが、この日、花粉症に悩まされるひと多く、わたしも、いつになく、鼻水を流していた。不況よりも花粉症公害をなんとかするのが、都政と国政にとって先決？

「『タイタニック』を抜いたタイ映画史上No.1のラブ・ストーリー!」という紹介を見て、ロマンチックなメロドラマを想像したが、死体や爬虫類の生々しいシーンがたくさん出てくるので、意外だった。この映画がタイで人気を呼んだ理由は、決してメロドラマとしてすぐれているからではない。むしろ、この映画には、タイ人の信仰や慣習に訴えるようなところがあり、そうした無意識的・メクロなレベルでのシンクロニゼーションが、この映画に観客を引きつけたのだと思う。

1868年8月16日、日食におびえる人々。不吉な予感。若い男女が別れを惜しんでいる。男マーク（ウィナイ・グライブット）は、内乱の鎮圧に兵士として出征する。女ナークは、子供を宿している。前後するショット。悲惨な戦地。闘いのシーンはなく、死屍墨墨の地面に、横腹に血を流したマークが倒れ、苦しんでいる。そばには友人が倒れているが、動く気配はない。突然動き出したかと思うと、目を見開いて絶命する。ちよつとゾンビ映画の雰囲気。音楽はびんびんと押し上げてくるようなリズム。向こう側の道を牛を引いた人が無関心に歩いている。一方、ナークは、大きなおなかでひどい泥の田んぼを牛の引く鋤でを鋤いている。突然、うずくまるナーク。陣痛がはじまったのだ。瀕死のマークと難産のナークとのシーンが交互に描かれる。このへんもかなり生々しい。出産のため、家の天井から紐で両手をつるし、股を開いて苦しんでいる様は、ちよつとS M的な「バンディッジ」（繫縛）ものの雰囲気を思わせないでもない。

「あとは尻下しか助けられない」と見放されたマークは、最高位の僧侶の治療（モントリー・ゲートゲオ）（僧が傷口を開くシーンも生々しい）と祈祷で回復し、僧からは出家することを勧められるが、家族を残していると言って、マークは船を漕いで故郷に帰る。その川のシーンも、蛇が出て来たり、薄気味悪い。

そして、周囲には誰も人がいないのに、小さな船着き場に赤子をかかえたナークが立って手を振っている。

それから、『雨月物語』や『牡丹灯籠』的な世界が、村人、幽霊退治師、地域の僧院長をまじえて展開する。マークの家の周囲には誰も住んでいない。戸口を開くと、大とかげが死体を食べていたりする。たまたま近づいてきた昔の知り合いは、マークの姿を見て、怯える。マークも少し不安になるが、ナークは、「このへんは、コレラでみな死んだ」と言う。

蜘蛛、蛇、ねずみ、大とかげ・・・気味悪い生き物ばかり。

幽霊退治師が、ナークの墓をあばくシーンもどぎつい。頭蓋骨を石で割ろうとするが、逆に自分の頭をその石で打ちつづけることになる。自業自得とはこのことか。が、最高位の僧が来て、頭蓋骨の額のあたりにノミを打ち込み、骨を切り取るのは簡単に成功する。僧は、その骨にナークは封印する。幽霊としてのナークは成仏し、マークは出家する。

タイの観客にとって、この映画は、因果応報を怖さのなかで教化するような効果をもっていたのではないか？すべては仏教のイデオロギーに忠実な物語なのだ。不幸はつねにある。それは運命的なもの。それを素直に受け止めずに、家庭や現世の幸せを追求しようとする、その不幸は倍加する。位の高い僧侶の決定は絶対的であり、人々に上位の者につかえなければならぬ。うーん。

(映画美学校)

2001年04月06日(2)

トラフィック (Traffic/2000/Steven Soderberg) (ステイブ・ソダーバーグ)

毎年、アカデミー賞発表後のこの時期には、受賞作の試写にひとが殺到し、並の時間に行っても見れないことが多い。この日も、40分まえに行ったが、すでに20人ぐらいの列が出来ていた。

意図的に色数を減らした画面は何をねらっているのか？セピアっぽい画面からブルー系の画面へ、そしてもっと色が変わる。

善ダマ悪ダマが見えやすい形での描きかた。いかにもの外見の役者たちをそろえた。サンディエゴの国境ぞいの町ティファナの警官ロドリゲス(ベニチオ・デル・トル)は最初から信念の人という印象をあたえる。夫(ステイブ・パウアー)が麻薬取り引きの黒幕として逮捕されたが、その内幕は知らない(が、やがてその仕事を引き継ぐ)妻アヤラ(キャサリン・ゼタ・ジョーンズ)は、どこかクサイ感性をまきちらしている。ゼタ・ジョーンズの演技は拔群。彼女の夫の相談役ですべてを知っているクエイドは、夫が逮捕されているすきにアヤラをくどいてその仕事もそっくりのつとめとする。これも、アーニー・メツガーがうってつけの演技をしている。最高裁判事で、麻薬の撲滅に奔走するウェークフィールド(マイケル・ダグラス)は、仕事人間で妻や娘との交流が薄くなっている。その間に娘キャロラインは、級友にさそわれてクラックにとりつかれ、売春までやるようになる。エリカ・クルステンセンが演じる娘も、いかにもの「典

型」。ウェークフィールドは、娘のことを知って、はじめて麻薬取り引きの現状を自分の目で見る機会を得る。愚直なキャラクターは、ダグラスに向いている。

ウェークフィールドが次第に変わっていくところがこの映画の見どころ。彼は、「その記者会見が終わったら、あとは大統領と会うだけだ」と大統領補佐官からいわれた重要な記者会見で、麻薬の撲滅を力説しようとして、言葉を失う。「麻薬戦争を継続させたら、家のなかでも家族を敵にしなければならない」——彼はそう言って、壇上を去る。仕事よりも家族を選んだわけだ。

麻薬の密売組織の摘発が大きなテーマになっているが、いくつもの「人間的テーマ」が非常に見えやすい形ではめこまれており、登場する人数の数の多さにもかかわらず、観客にいくつもの問いかけをする。が、この映画でも、家族というテーマが非常に大きいのは、いまのアメリカ映画の傾向のためだろうか？

キャロラインたちがドラッグパーティーをやりながら言う。大人たちはウソばかり。つまり、彼女らは、ドラッグの作るヴァーチャル（という言葉は使わなかったが）なりアリティだけが信用できるということ。若者がドラッグに走る背景にはそういう側面もあるだろう。それは、麻薬で利益を得る者たちにだまされているのだと大人は言う。キャロラインにクラックを教えた級友のグレイス（セス・アブラハムス）は、麻薬に精通し、売人たちとも顔なじみだが、中毒には陥らない。父親の狼狽ぶりを冷笑する。彼からすれば、だまされているなんてあたりまえ、なんだってそうじゃないか、と。貧民街の子供らはみなドラッグディーラーだとするウェークフィールドの意見を一蹴して、グレイスは、貧しい暮らしの子供たちにとって、ブツを運ぶだけで金になるのなら、それを選ぶのはあたりまえだろうと言う。

麻薬戦争は、権力闘争である。麻薬から直接利益を得ない撲滅主義者も、その功績を政治的利益にする。そして、それは金銭的利益を生む。ウェークフィールドとロドリゲスは、その道を選ばない。戦争に加担するのではなく、戦争を息させる方法の模索。

（ヘラルド試写室）

2001年04月09日

メールシュトリーム 渦 (Maelström / 2000/Denis Villeneuve) (ディニス・ビルヌーブ)

ビルヌーブは、カナダのフィルムメイカーだが、この人のエスニック・バックグラウンドはノルウェイらしい。映画のなかで、ノルウェイの作家ビョル・マダネヤンへの賛美が語られ、魚のナレーションで、「ノルウェイの魚師は網ではなく、音楽で魚を採る・・・われわれはグリーグの音楽に捕らえられたのだ」という台詞がある。

北欧的というのか、フォン・トリアにも一脈通じる夢想的（狭い空間に沈み込んでいくような気分を惹起する）な雰囲気と個物のフェティッシュなとらえかた。

タイトルからすると当然、エドガー・アラン・ポーの『渦潮』(The Descent into the Maelstrom)のことが思い浮かぶ。主人公は漁夫ではなく、都会の女性だが、漁夫の網にかかった魚が物語の語り手になっている。冒頭のシーンは、血を塗りとくったような閉ざされた空間で、恐ろしい男が刃物をクラインダーで研いでおり、その傍らのまな板の上になまずのような、不気味で大きな深海魚がいる。その魚が、人間の言葉をしゃべりはじめる。映画のなかで、刃物がその魚の首に振り下ろされ、体が真っ二つになるシーンが何度か出てくるが、物語は、刃物の研磨から魚の体の切断までの時間にこの魚が語った物語なのである。

おどろおどろしい物語の世界は一転して産婦人科の手術台の人工的な世界に移る。ビビアン(マリ・ジョゼ・クローズ)が中絶の手術を受ける。取り出された胎児は、非常にオーガナイズされたプロセスで火葬に付される。体を灰にするということがこの映画の一つの重要なテーマの一つであるようだ。

ビビアンがはからずもはねてしまった魚市場の男(冒頭で刃物を振り上げた男——魚は言った「殺す者は殺される」)は、遺族の知らぬ間に警察の手で火葬に付される。

個物がつなぐリンク構造がこの映画の物語を構成している。路上に偶然ばらけた魚↓それを轢いて運転を誤るビビアン↓魚市場の男をはねる↓魚の目ききを失った市場が品質の悪いタコを中華レストランに緒卸す↓ビビアンと友達がその店で料理を食べ、友人がタコの味に文句をつける↓市場の人が、目ききの老人がずっと仕事を休んでいるのに気づき、家を訪ねる↓老人は、轢かれて、体を引きずって、家に帰り、台所で死んでいる↓↑新聞記事になる↓それを読んで殺人の罪にさいなまれるビビアン↓死んだ老人の息子エビアン(ジャン・ニコラス・ベロー)との出会い・・・。

吐くシーンが何度もある。吐くとは水を排出することである。シャワーも水の排出だ、シャワーもWがメタフォリックに使われる(体のシャワーと車の洗浄)。死は、焼かれることなのか? それに対して水は生のイメージ? 映画は、火葬された老人の灰をエイビンとビビアンが海に撒きに行くシーンで終わるが、これは、火葬を水葬に転じたのである。

(ギヤガ試写室)

2001年04月11日

ギフト (The Gift/2000/Sam Raimi) (サム・ライミ)

メディアボックスの映写装置には問題がある。今日も、キアヌ・リーブスが初めて登場するシーンで音が止まった。今回は、5分ぐらいで直ったが、主催者側からのコメントは全くなかった。

ケイト・ブランシェットは、ひとにやすらぎを与える女性アニーの雰囲気とうまく出している。が、あるひとにはやすらぎでも、他の人間には不安や怒りをもたらすこともある。『ショコラ』もそういうタイプの女性を主人公にしていたが、そのテンションは、『ショコラ』よりもはるかに高く、その分アニーは、自分を危機に追い込むことになる。

ケイトは、事故で夫をなくし、生活保護とカード占いで3人の息子を育てている。当然、父親を慕う子供たちの問題で悩まされる。彼女は、霊能者であり、夫が事故に遭う日も、予感があった。ある日、祖母があらわれ、「感じたままを信じなさい」と言って消える。近所の住人は彼女を頼りにしている。とりわけ、バディの依存はエキセントリックである。

ジョヴァンニ・リビシーが迫真の演技で演じるバディは、おそらく幼児のときに父親から虐待を受け、精神障害に陥ってしまった。父親を殺すかもしれないという脅迫観念をアニーとのコミュニケーションで抑えているが、それが、ついに切れる。そのシーンはすさまじい。

バディは、「soul & mind の区別がつかなくなる」とアニーに泣きつくが、この区別は日本文化ではどうなるのか？

キアヌ・リーブスは、筋の逆転のために必要な存在だったのかもしれないが、結局は彼でなくてもできる役柄である。ちよっともったいない。

大筋はスリラー／サスペンスに近いが、基本に父の不在、父親になりきれない男の問題がある。父コンプレックスに悩むバディ。ジョージア州ブリクストンという設定の狭い町の男たちのあいだをわたりあるいている女ジェシカ(ケイティ・ホームズ)は、婚約者ウェイン(グレッグ・キニア)に満足できない。金持ちの強い父親が彼女に男のプロトタイプを植えつけている。強い男ではないウェインは、アニーの息子の学校の教師で、アニーに急速に好意を持つ。妻に暴力をふるうドニー(キアヌ・リーブス)も、結局、父になりきれないのだ。

父親になれない男たちのこの物語の世界は、母親＝アニーでもっているような世界である。彼女は、ある種の「巫女」であり、父なき社会の先にほの見える母系社会のモデルである。最後のシーンで、夫の墓を子供たちとまいり、彼女と子供たちがだきあう。父はおらず母と子供だけがいる。

(メディアボックス)

2001年04月12日(1)

東京マリーゴールド (Tokyo Mari Gold/2001/Jun Ichikawa) (市川準)

いまの平均的な「女の子」エリコの雰囲気を実によく出ている。これだけ「普通」を演じられる田中麗奈は、すぐれた女優だ。

しゃべり方は1975年以後に生まれて世代特有の、口に何かを含んでくるようなスタイル。「言いじゃない」↓「いいじゃない」、「ちよっと」↓「ツオット」、「千代田線」↓「ツヨダセン」。

集団のなかでサメているが、それが苦痛というわけでもない。そういうかたちで自分のめりこんでしまうことに距離を取り、自分をプロテクトしているのだ。

ホームレスの姿を映すシーンが何度かある。ジェントリファイされた東京。80年代のニューヨーク映画で常套的に使われたやり方。たしかに東京はニューヨーク化した。

映画は、エリコが街頭で男と気まずく別れるところからはじまる。実際、駅頭などで男女が無言でにらみ合っていたり、女が泣いていたりする光景によく出会うが、映画はそういう「普通」をさりげなく活写している。

会社をやめ、『とらばーゆ』で見付けた会社で面接。そんななか、昔の仲間から合コンの誘い。4組ぐらいの男女が「ラブラブ」を前提に会い、食事し、最後はカラオケ。ここでも日本の平均的な人間関係やコミュニケーションがよく描かれている。日本では、2次会になつてはじめてくだけの。そのなかでエリコはしらけているように見える。タムラ（小澤征悦）に声をかけたのは、一人でつぶれて眠りこけている男がいたからにすぎない。彼は、食事のときも、まわりとうちとけずに、一人で食べることに熱中し、自分だけナンプラーなんかを取り寄せたりしているジコチュウ的青年（祖父を輩懐かしむ癖）。が、わかれぎわに（ほかのカップルはそれぞれどこかへ消えた）、「もしよかったらさ、ケータイの番号もらつてくれない？」と言う。

エリコがタムラに初めて電話をかけるとき、友達のケータイを借りる。いまだきの女の子がケータイを持っていないはずはないから、これは、前の男と別れて、それまで使っていたケータイを放棄したことを意味する。案の定、彼女は、新しいケータイを買う。

タムラには、サンフランシスコに留学しているはずの恋人がいることになっている。だから、エリコは1年契約でタムラとつきあうことにする。映画のタイトルは、1年だけで枯れてしまう「フレンチマリーゴールド」から来ている。が、この恋人の存在というのも、いまの時代の男タムラのセキユリテイ・ディスタンスかもしれない。べつたりは怖い。一生一緒にいるのなんてまっぴら。そこで何らかの距離を作る。女は、いま、そうした距離を作るのに手管を必要としない。田中Ⅱエリコのように（昔の見方なら）むっつりと能面のような表情でいても誰も文句を言わない。が、男は、まだそうはいかない。「ジコチュウ」はまだ差別語だ。

しかし、エリコが、タムラに、あなたと一生一緒にいたいから、サンフランシスコの恋人と別れてと迫るシーンはなかなか泣かせる。本来そういうことに逆らつてきた女がそういうことを言うからだ。

終わりの方で、タムラがロスへ出張し、エリコが、きつと恋人に会いに行くのだとかんぐり、2人で借りた部屋を去って行くが、その後、バス（横浜あたり）のなかで、その恋人が大きな腹をかかえてアメリカ人の夫と一緒に乗っているのを見る。これが、彼女の願望的イメージなのかどうかはわからない。

昔の級友にたのまれてエリコがCM「野球をしませんか」に出るシーンがある。その撮影シーンは、CMを撮ってきた市川準が入れたかったシーンなのだろうが、ボールをパスしていく映像には何かのメタファーが仕込まれているのだろうか？

（松竹試写室）

2001年04月12日（2）

ディスタンス (DISTANCE/2001/Koreeda Hirokazu) (是枝裕和)

試写室へ入ったとたん、いつも座る右前方の席周辺から大声が聞こえたので、ヤバイと思い左前方に座る。相手の女性もつられたのか段々声が大きくなり、聞きたくもない誰かのゴシップや運實重彦の悪口がびんびん聞こえる。そばの席にしないでよかった。トイレに立ってわたしの前を歩いて行ったその人の横顔が見えた。四方田大彦だった。

明らかにオウム真理教の事件をモデルにしたドラマ。おそらく、連合赤軍事件なども意識しているだろう。被害者や被害者の遺族ではなく、加害者遺族の側からドラマを展開しているところがユニーク。

東京都の水道水にウイルスを入れ、多数の使者と被害者を出した実行犯は教団の手で処刑され、教祖は自殺したということが物語のなかで明らかになる。ドラマ自体は、実行犯の遺族4人が、いつしよに清里の奥地にある殺害現場に死者の供養に行くときの体験とそのなかで思い出される過去のフラッシュバックで展開する。

供養に行く日の朝、4人の弁当におにぎりを作るきよかの手つきがプロ並の手際よさ。

現在と過去を現わすショットを無愛想につないでいき、徐々に全体をつかませるスタイルは成功している。

山道に停めた車が盗まれ、たまたま一緒になった元教団員（途中で脱走した）の坂田（浅野忠信）と会う。彼の案内で昔教団が使っていた宿舎に泊まる。ドラマの現在は、そこでの1晩という設定。浅野は、魂が抜けた感じのキャラクターを見事に演じている。

しかし、なぜ実行犯たちがそういう行動に走ったかということとはあまり明確にはなっていない。ただ、遺族たちとは違う感性と考えるなかで生きていたらしいということが暗示されるにすぎない。毎年供養で会っているはずなのに、4人——きよか（夏川結衣）、勝（伊勢谷友介）、敦（ARATA）、実（寺島進）——はいつもデスマス調でしゃべる。4人のあいだには見えない距離（ディスタンス）がある。それに対して、熱烈に心の解放と教育を信じ、宮沢賢治に入れ込んでいる、きよかの夫、環（遠藤憲一）、医大を辞めて出家し、教団で新たな研究に励むという、勝の兄（津田寛治）、ヨガ教室に通っているうちにすっかり変わってしまった、遠くを見る目になってしまった妻（山下容莉枝）は、「距離」のない関係（サルトルが定義した「融溶集団」——ちなみに、ガタリは、この概念に対するわたしの質問に、サルトルの活動は尊敬するが、この概念はダメだと言った）を信じ、求めた。

おそらく、「距離」をどう取るか、どういう質の「距離」を生きかかが必要なのだろう。

火のカルチャラル・スタディーズのようなものも意識されている。4人は山荘で焚き火をし、語り合う。敦の脳裏に、父（教祖）が庭で家族の写真を焼いている後ろ姿が焼きついている。敦は、映画の末尾のほうで、湖にある壊れかけた木の栈橋を燃やす。それぞれ、火の意味がちがうのだが、敦が栈橋を燃やすシーンが結論めいたものとして受け取られると、また、「融溶集団」指向にもどってしまいはしないか？ 火は、どのみち、「距離」を作るよりも、「距離」をなく

すものだから。
(映画美学校)

2001年04月13日(1)

ジョエルに気をつけろ！

隣のチャパツの女性がタバコ臭いうえにジャコウ性の強い香水をつけており、気分が滅入る。強い香水をつけている女性で、適材適所という感じがしたことがあまりない。というより、香水は、ひとを引き寄せるメディアなのだから、不可避的に体を近づけざるをえない不特定の相手と出会う場所に強い香水をつけて行くということは、暴力ではないかと思う。

1人の蠱惑的な女性のために3人の男が悩み、バーテンのマット・ディロンは、殺し屋(マイケル・ダグラス)に、弁護士のパール・ライザーはセラピストに、警官のジョン・グッドマンは神父に相談するという話。その女性ジョエルを演じるのが、リブ・タイラー。が、香水のせいかな、何かジュリア・ロバーツからアクを抜いたような感じで、男たちの悩みが実感として伝わってこない。もつと困った女でもいいはずだが、それほどでもない。

喜劇だから、リブが姿を現わすと、音楽は入り、「出たー」という感じになり、ハプニングが起こるパターンを楽しめばいい。要は、3人のからみあい。その点ではジョン・グッドマンがおもしろい。といって、警官を茶化しているわけではない。ライザーは、マゾとSM趣味だが、だからといって弁護士が茶化されているわけでもない。瑣末なディテールがリンクしあって喜劇的世界が滑って行く感じ。そのくせ、殺しのシーンはけっこうリアルで、喜劇的ではない。

マット・ディロンが働いているバーを開けて外に出ると、車のなかで争う男女。レイプされそうになっている雰囲気になつていて、霧囲気になつていて、女を助けると、「あんたのウチにはステレオある?」「DVDは?」と妙なことを聞き、「何だ車もないの」「すぐそこだから」「あら、一戸建てに住んでいるの」などという会話をしながら、ディロンの家までやってくる。「何か飲む?」「ビールでいいわ」「最後のビールを今朝のんじやった」「じゃあ、水でいいわ・・・あたしは水が世界に第2番目に好きなの」「1番目は何?」「セックス」。というわけで、2人はベットイン。が、しばらくして、女が妙なことを言い出す。彼女は、ある種の「美人局」(つつもたせ)だというのである。そして、すぐに、先ほど車のなかにいた男が現れる。が、「金はない」「じゃあ、バーの金は?」とバーにもどり、金庫を開けるすったもんだでデュロンがあぶなくなつたとき、ジョエルが男にピストルをぶっぱなす。

ジョエルの相棒ユタは、モルモン教徒の多いユタ州の出身で、最後にその弟と称する男が自動小銃を持って復讐に来る。このシーンはなかなか秀逸。銃撃戦のバックで鳴るのは、YMCA。

クレジットに「デイヴィッド・クロネンバーグ」の文字が見えたが、どこに出ていたのだろう? ひよとしてユタの弟?

プロデュースをしたのがマイケル・ダグラスで、最後のいい思いをするのが彼の役というのはちよつとずるいじゃない？

台詞のやりとりの面白さはなかなかいい。ポール・ライザーがセラピスト（レバ・マッキンタイヤー）に、「じゃあ、あたしもあなたとやりたいように見える？」と突っ込まれて、彼が、「先生は、professional reserveをもっているから」と答えるシーンがある。これは、直訳すれば、職業的慎みで、つまり、大学の先生が女子学生に手を出さないような抑制・慎みのことである。（ギヤガ試写室）

2001年04月13日（2）

ムルデカ（MERDEKA/2001/Fuji Yukio）（藤由紀夫）

試写会のあとのエレベータのなかでは、あのY氏は知らないが、普通は誰もしゃべらない。奇妙な沈黙が支配する。しかし、ドアが開いて、歩き出したとたんに誰かがしゃべりはじめる。「どうしてこんなの作っただろうね？」。この日も、業界関係者の人の声がかすかに聞こえた。席も3分の1ほどしか埋まっていなかった。

この映画が言いたいことは、2つある。一つは、日本軍の降伏後、インドネシアの独立運動に加わってオランダ・イギリスと闘って死んだ日本人がいた（その数2000人）ということ。もう一つは、1942年に日本軍がオランダの占領下にあったジャワに上陸し、占領したが、少なくとも当初は、ジャワの制圧・搾取ではなく、原住民の自律を助ける側面があったということである。が、東南アジアへの侵略を合法化するこの論法のうさんくさをすっかり拭い去るには、この映画のような力ずくと人情論では無理である。

冒頭、『プライベート・ライアン』の映像テクニクをそっくりいただいたかのような上陸作戦ののち、日本軍が村に入っていくと、村の老婆が軍人（山田純大）の足にしがみついて、「あなたたちの来るのを待っていた・・・ジャワには、黄色い肌のひとがやって来て白人を追い払ってくれるという言い伝えがあるのです」というようなことを言う。そして、あたりには、村人たちが手に手に食べ物や土産品を持って集まってくる。そういうこともあったのかもしれないが、このシーン、なんかいやらしい。自分勝手な解釈じゃないのか？ 大体、新しい侵略者が来て、えらく恐ろしげだと、相手の気を和らげるようなことを言うのが、長い間侵略されてきた者の知恵だという場合もある。真に受ける日本人は、思いついてる。

山田純大が特にそうだが、台詞に力が入りすぎる。まるで時代劇を見ているような顔つきとどなるような台詞まわし。戦争には、さまざまなかげひきや屈折があるはずだが、このドラマを見てみると、日本軍の連中は、みんな一本気で、これじゃ、負けるだろうなという気がしてくる。

インド人のM・K・シャルマの『喪失の国、日本』に、日本人にとっては刀は魂のオブジェ、「霊的存在」かもしれないが、インド人にとっては道具にすぎないというくだりがあった。この映画では、しばしば、山田純大が刀をかかげ、インドネシアの人に、その決意を表現したりするが、もし映画と同じようなこと

が実際に行なわれていたのだとしたら、はたして日本人の意志は現地の人に通じなかっただろう。そもそも、根本にコミュニケーション上の失敗があったのではないか、と思わせるシーンが随所にある。おそらく、実際は、映画以上にひどかったのだろう。時代的に半世紀以上もたった今日、こんな映画を作っているのだから、当時はさもありなんだ。

インドネシア人が自力で独立するのを助けるためにと「青年道場」というのを創設するが、映画のなかで、「これで中野学校で学んだことを教えられる」と軍人の一人が言う。え、と思ったのは、中野学校というのは、市川雷蔵主演の『陸軍中野学校』でも描かれたように、スパイの技術を教える所だったはずだからだ。もしそうだとしたら、この学校の目的は、民族の自主独立（ムルデカ）を助けることなどではなく、諜報の技術を現地人に教え、造反を防ぐことである。

青年道場で日本の軍人のやり方に反抗する現地の青年（ムハマド・イクバル）がいる。なかなかいいつらがまえをしているが、徹底的に痛めつけられる。本当は、彼のような反感こそが普通だったと想像できるが、映画では、この男が山田純大を慕い、敬うような方向に進む。非常に説得力がない。

異なる言語・文化の世界を表現するのに、（山田が現地の女性に）「君の言いたいことはわかる。目がすべてを語っている」なんて台詞は使ってはならない。言葉もおぼえないで、そういう言い方は異文化をばかにしている。

映画のなかの軍人たちは、みな死にたくて死んでいるように見える。弾に当たるとシーンでも、あれじや当然と思える姿勢で撃たれる。戦車を爆破するシーンでも、アメリカ映画なら持っている地雷を戦車のキャタビラの下に投げるであろうが、それを抱いて飛び込むのである。命を無駄にするやつばかり。その意味では、なぜ日本軍は負けたのかということを決定的にあらわにした一つの例になることだけはたしかである。

（東宝東和試写室）

2001年04月17日

ウェディング・プランナー (The Wedding Planner/2001/Adam Shankman) (アダム・シャンクマン)

冒頭のソングから、いい感じだった。それは、決して「高尚」な作品であることを示唆してはいない。逆に、ラーメンの味、アメリカの庶民に受けそうなコンテナを予想させる。が、これこそ、アメリカ映画を見る楽しみの一つである。

最初バリバリのプロフェッショナルなウェディング・プランナーとして登場するロペスが猛烈うまい。それと、アメリカ流の「気配り」の組織された定式とノウハウが感動的なまでに活写される。たとえば、カメラの前に頭を高く結いあげた女性がいたとする。そのときは、「特別席をご用意してあります」と言っ、別の場所に誘導する。ロペスは、会場で急ぐとき、人々に見えるところでは普通に歩き、ない柱の陰を通るとき走る。服の裏側にはボンダから元気づけのスプレーまで用意している等々。

日本では、「気配り」は煩わしいことが多い。相手が欲していることを的確に与える配慮という点では、一部のレストランや料理屋で体験することができるが、それには常連になる必要がある。むろん、アメリカでも常連とイチゲンさんとは違うが、イチゲンさんでもうまくチップをはずめば、それなりの配慮をもらえる。これは、日本では難しい。金と場数がなければならぬ。

おそらく、監督のシャンクマンは、テレビの演出やパーティの演出をダブラせながら前半のロペスがウェディング・プランナーの職務を果たすシーンを撮ったにちがいない。ウェディング・プランナーには、セラピストとしての役目もある。自信を喪失する花嫁を暗示にかけて、ウェディング・パーティの席に押し出す。淋しさに落ち込む花嫁の父親を励ます。これらは、実際にウェディング・プランナーの仕事であろうが、これは、同時に、テレビや映画の演出家の仕事であり、また、教育現場にもあてはまる。有能な「人生」プランナーへの期待は、いまの社会にはある。

サンフランシスコの路上でマンホールの穴にハイヒールの細いかかとをはさみ込んで、右往左往しているうちに転がってきた廃品回収ボックスに轢かれそうになるロペスを、マシュ・マコノヒーが助けるシーンもいい。二人は、その後、公演の野外映画会でデートするが、このシーンもロマンティック。映画は、バックタイトルによると、フランク・ボーザーグの *Flirtation With* (1934)。ディック・パウエル軍人とルビー・キラーとのラブシーンが映っている。ダンスのシーンになって、観客たちも踊る。

ロペスとマコノヒーとがたがい相手を責めながら歩くシーンをコリオグラフィックに振りつけているのもなかなか楽しめる。

脇を固めるアレックス・ロッソ、ブリジット・ウィルソン、サンプラス、ジュディ・グリア、チャールズ・キンブロー、ジョアナ・グリーンソン、新人のジャスティン・チェインバースがみな健闘。

「ミート・ザ・ペアレन्ツ」の次は「ウェディング・プランナー」というように、結婚とファミリーが、いまやハリウッドの流行テーマである。
(ヘラルド試写室)

2001年04月19日(1)

みんなのいえ (Minnanoie/2001/Koki Mitani) (二谷幸喜)

全体としては、『ラチ』オの時間』よりも密度が甘い、日本文化論的視点から——が、決して突き放さずに——日本社会をとらえる伊丹十三にも似た視点と三谷独特の楽屋落ち的ユーモアが横溢。

「マイホーム」について描きながら、「みんな」の家となつているところがミソ。日本の空間は、個人のものでも「みんな」のものになつてしまう。最初は、夫婦が自分たちのために建てるつもりではじまった「マイホーム」が、次第に、「みんな」によしを基本価値とするものになつていく。が、「みんな」は誰でもあり、誰でもないから、裏ではみんな文句を言い続ける。

田中直樹と八木亜希子の若夫婦が家を建てる。設計は、2人の元クラスメートだったインテリアデザイナーの唐沢寿明、建築は八木の父の田中邦衛ということになった。が、唐沢と田中邦衛とがうまくいかない。唐沢は室内装飾やリフォームなどで売れっ子だが、本格的な家の設計をやったことがない。建築技師の免許もない。邦衛は、昔気質の棟梁で、横文字ばかり使う唐沢とは合わない。文化的ギャップがありすぎるのだ。こういうことはめずらしいことではないが、三谷の面白さは、このギャップに直面したときの周囲の反応を鋭く描くことである。日本では（と一般化できるほど）集団や組織のなかで対立があると、白黒をはつきりさせて、そのどちらかを選ぶという形で解決せずに、どちらにもよいというような解決をはかろうとする。そんなものは、ないから、奇妙なことになる。そうとことはこの映画の随所で描かれるが、たとえば、便所を南側に設計した唐沢を「便所は北側に作るもんだ」と非難すると、唐沢は「そういう考えがこれまで日本の家を暗くしてきたんだ」と譲らず平行線が生まれると、田中直樹は、「それじゃ、南と北に2つ便所を作りましょう」と言いだす。

唐沢は、恋人がアメリカ人の黒人で、初対面の人にも握手で挨拶する。が、よくありがちなタイプで、（握手文化の世界にはさまざまな握手の仕方があるのに）一律的な握手をするだけだ。地鎮祭でかしわ手を合わせるのがいやで、「チャオ」とか言ってしまう（正直、わたしも、神社で手を合わせるができない）。彼は、玄関のドアを西欧流に内開きにしようとするが、邦衛に反対される。日本は、外開きがあたりまえだという。この点をとりあげたのは、三谷も鋭いと思う。というのも、以前書いたように、ドアの開閉の向きは、空間の公共性に関する日本と西欧との違いが出ていると思うからだ。邦衛は、日本ではスペースが少ないから、それを活かすために外開きにするのだと言う。唐沢は、だから、その分、玄関のスペースを広くとったんだと反論する。この議論は、それ以上展開されないが、映画のなかのような住宅（すべての空間がプライベート）ではなく、たとえば、公共の道路に面した家の玄関のドアがどちらに開閉するかという問題で考えてみるとこの問題がはつきりする。外に開けが、公共の空間をプライベートに占有することになる。日本の公共空間とは、プライベートな空間を他に提供し、シェアするという精神からつくられているのではなく、利用できれば利用してしまえる（天下から与えられた）準プライベート（「みんなの」）空間なのである。

八木亜希子は、「めざましテレビ」のレギュラーアナウンサーだった。それほどサエたひとは思えなかったが、見事な転身。映画のなかで、「めざましテレビ」のキャスターの大塚範一が、竣工祝いの日花を届けてくる花屋の店員役でちよつと出る。クレジットには、「ちよつと寂しげな花屋の店員」とあった。このほか、バーのシーンで客として和田誠が出ていた。ほかのシーンでも、明石屋さんま、地鎮祭の神主役で香取慎吾等々多数の有名人が出ている。

吉村実子が田中邦衛の妻役で出ているが、すっかり普通の人になってしまった。

若い大工役の井原剛志はなかなかいい。松田優作的ワイルドさを秘めている。

田中直樹がテレビのために書いている脚本のシーンがくり返し出てくるが、ワンパターン。これは、三谷の好みなのだろう。

ただ、いまの時代、唐沢的なデザイナーはいるとしても、田中邦衛的な大工はもはやいないということは知っておくべきだろう。
(東宝東和)

2001年04月19日(2)

ザ・コンテンダー (The Contender/2000/Rod Lurie) (ロッド・ルーリー)

最初は、何がポイントの映画かわかりにくいが、次第にはつきりしてくる。その意味で、これまでのアメリカ映画とは違った面白い独特の内的距離を含んだ映画。アメリカ政治の多少の予備知識を求められるが、かなりよく出来た作品。開場まえの階段の列のなかにアメリカ政治史の袖井林二郎氏の姿もあったが、大きな試写にしては、入りがよくなかった。ロビーにカメラの放列があり、「扇景が来る」と誰かが言っていたが、扇に見せてもしようがないのではないか？

ジェフ・ブリッジス演じる大統領の決定力や政策の進め方を見ると、アメリカ大統領というのものにもすごい権力が集中していること、大統領個人の決定力がものを言うことがわかる。日本とは決定的にちがうシステムを見る。

副大統領が死に、その後任を民主党女性議員レイン・ハンソン(ジョーン・アレシ)を指名しようとする大統領。が、湖で釣りの最中、橋から転落してきた車の女性を助けようとし、一躍その「英雄的行為」で名を広めた知事ハサウェイ(ウィリアム・ピーターセン)を推す共和党の実力者ラニオン(ゲイリー・オルドマン——ちょっと見ると、彼とはわからない)が、ハンソンの引き下ろしを画策する。彼は、ハサウェイが副大統領の座につくために受けることになる下院の司法委員会の聴聞会の委員長をつとめる。

ハンソンとラニオンとの攻防も説得力ある描きかたをしているが、この映画のユニークさは、女性の社会性の現実をあらわにしたことだろう。ラニオンは、ハンソンが学生時代に乱交パーティに加わったとされる現場写真を入手し、それを「ニコルズ・リポート」というインターネットのスクランダル・サイトに流し、ハンソンを追いつめる。ここで、やった／やらなかったという議論の応酬や「真実」の究明といった方向で映画が進行するのなら、新しさはない。が、この映画は、ハンソンが、「それはあくまでもわたしのプライバシーの問題」として、沈黙を守るという方向で、それに対して、「早く言っしまえ」という攻撃を加えるか、あるいは、(その信憑性は別として)露骨な証言を積み重ねていく。そして、映画のなかでハンソンの母親が言うように、聴聞会や法廷が、とりわけ女性に対する性的疑惑を問題にする場合に、「女性へのイデオロギー的レイプ」、「セクシャル・マッকাশーイズム」を行使することになるという点を明らかにする。

ハンソンの母、ラニオンの妻、FBI職員など、短い登場ながら、女性たちがみな印象深い。

結婚していない男性が乱交パーティに参加しても、そのモラルが問われることはない。が、女性の場合は異なる。ハンソンは、「実際はどうなのだ？」という聴聞会での質問にも、マスコミの追求にも答えないことによって、自分をそういうレベルの議論に陥ることを拒否する。これは、クリントン・スクランダルに

学んだアメリカの新しい意識だ。裁判は黒白をつけるが、それは必ずしも真実を明らかにするわけではない。だから、もし真実を信じ、それが個々人のレベルの問題に属するものだとしたら、沈黙を通すことが、逆に最も正義であるということもある。これは、どこか現実の正義よりも「神の正義」を信じる姿勢のようにも見えるが、法廷が技術競争になってしまった今日では意外なポテンシャルをもっているかもしれない。

ラニョンは、この映画では、決して絵に描いたような「悪者」としては登場しない。彼は、ハンソンのスキヤンダルを利用しながらも、一方では、そういうことを許せないと信じてもいる。だから、彼の妻は、「いまのあなたは赤狩時代のマッカーシーみたいだわ」と言う。彼は、古いタイプの政治家である。彼は、自分が食べているステーキがうまければ、同じものを他人にも食わせようとする。副大統領になるためには、聴聞会だけではなく、厳しい身辺調査が行なわれる。その仕事をしているFBIの女性職員が、2、3度しか出てこないが、なかなか印象に残る。彼女の調査は、この映画の物語の要にもなる。ハサウェイ知事に、「どうして魚の少ないところで釣りをされたのです?」・・・。

ハンソンは、菜食主義者であり、タバコを吸わない。女性の選択権の保証、国家と宗教の分離を求め、死刑と戦争反対であり、中絶を支持する。女性が路地裏の怪しげな中絶医のもとに通わなくてすむように。彼女は、女性の尊厳をいかにして獲得し、維持するかに関心がある。

最後は、ジェフ・ブリ吉斯の大演説で終わり、彼が「いい演説だったろう」と言って笑い、The Endのマークが出る。しゃれてる。

(丸の内ピカデリー)

2001年04月20日

天国から来た男たち (The Guys from Paradise/2001/Takashi Mitsuike)

都市のパワーとしてのうさん臭さは例によってなまなましく出ているが、フリッピンにとっては「失礼」な映画。が、ある意味では、日本とフリッピンとの関係を示唆していると言えなくもない。だから、もし、この映画に怒るフリッピン人がいるならば、こうならないようにするということか? とはいえ、フリッピンをこの映画で描かれているような方向に進めている点で日本人の責任が少なくないのだから、そのことに対する自己意識／(日本の場合は)羞恥心(となる)が批判的距離やアイロニーとして出されてもよかったのではないか? 三池の映画は、しかし、そういう面を切り捨て、土足で上がり込むような傲岸さを突きつけるところにそのスタイルがある。

映画のなかの監獄では、金で何でも買うことができる。所長に金を積んでいゝ山崎努は、麻薬の取り引きに自由に街に出かける。それは、面白い設定であり、映画でそういう世界を描いていけないわけではないが、この映画も、金をばらまいて好きなショットを撮りまくったのだらうなという想像をさせてしまうところが、この映画の「徳」のなさ。

遠藤憲一がいい。大塚寢寧々はダメ。「友情出演」の竹中直人、及川光博は全然ダメ。

滝田洋二郎に似た異文化に対する日本人のとらえかた。その意味では、やや古い。が、海外に行つて特にスラムなんかのトイレに弱いというのは、依然として日本人の習性である。刑務所のひどいトイレに恐怖をおぼえていた吉川康治が、刑務所内で特権的な生活をしている山崎努から清潔な水洗トイレを提供されて、感激するシーンがある。

おそらく、日本人は、日本という孤島に閉じこもっているよりも、この映画のなかのような世界に行つて、あるいは大統領や閣僚（吉川康治、山崎努、大塚寢寧々）に、あるいは新興宗教の教祖（水は氏研二）にでもなったほうがよいだろう。が、それは、相手の国を「満州」化することだ。

（松竹試写室）

2001年04月24日

メトロポリス (Metropolis/2001/Rintarou) (りんたろう)

手塚治虫の原作と聞いて警戒した。手塚自身の、性的エロティシズムを欠いたキャラの風貌と身体、奥行きのない技術史観が、アニメになるともつと強まる気がする。が、さすがは大友克洋、手塚アニメにはない映像の深みと終末観を生み出した。本多俊之の音楽とその使い方も見事。

いつも痛感しているのだが、東宝さん、試写室のPAシステムを何とかしてほしい。日本の映画産業を担っている会社の本社試写室の装置がこれではなさない。とにかく、キンキンした高音が歪み、そのくせボリュウムが大きい。これでは、出来のよい作品でも、評価が落ちてしまう。

冒頭、都市の大スクリーンに「独裁者」風の人物が演説をしている映像が映るが、その映像のなかにさりげなく縦に走るフィルムの傷が見える。大友らしい凝った映像。そして、突然、軽快なデキシールランド・ジャズが響き、空に火花が上がる。立ち並ぶビルとその俯瞰ショット。1920年代のニューヨークを思わせる都市像。

パーティのシーンになり、台詞の声がみんなとってつけたようにでかいのは、東宝のPAの粗悪さのせいかな？そこへ、手塚マンガのキャラ「ヒゲオヤジ」があらわれ、声を出すと、それが滝口順平。ああ、かんべんしてくれ、という気になるが、ここはぐつと我慢。ヒゲオヤジとケンイチは、臓器の密売・密輸で国際手配されているロートン博士を追ってこの都市にやってきた。彼らの捜査が、この物語の一つのプロット。

人間とロボットとの確執、テクノロジーの進んだ社会における階級性の逆進、ロボット奴隷制、臓器移植、太陽黒点を以上発生させて地球を破壊する最終兵器、亡き娘ティマに代わる「超人」をロートン博士に作らせ、それに最高権力を与え、世界を支配させようとするレッド公の野望といった、「未来」に警告を発する手塚治虫風のプロットよりも、レッド公と義子ロックのすれちがう愛や、

捜査のなかで出会う、誕生したばかりのティマとケンイチとの愛が、終末論的な状況のなかで見せる悲しくも美しい物語が引きつける。

ティマを見ていて、手塚治虫の女性キャラは、みな広末涼子に似ていることに気づいた。性的に「安全」な雰囲気。ロボットには「肉」がないから、それは当然だが、広末のようなタイプがポピュラリティを持つ背景には、性的「安全性」への願望があり、また、手塚にも、そういうものを避ける潔癖症のようなものがあった。「肉」への羞恥とそこから逃げたい願望が手塚をピカピカのモダンテクノロジーへ向かわせた。

ティマとケンイチの愛がもつれあひながら終末へ向かうシーンで、ティマが「わたしは誰？」という言葉を残して消滅していくときに流れるテーマ曲“*There, I never be good-bye*”、そして、次の瞬間にレイ・チャールズの歌で、“*I can't stop loving you*”に切り替わる間合いの見事さ。本多俊之のジャズ・ミュージカルの才能。

大友には、逆に、スラムと廃墟へのかぎりない願望がある。終わり近くに、破壊されたメトロポリスの廃墟に立ったケンイチが、ヒゲオヤジに、「おじさん、もう少しこの街にいたいと思います」と言う。

大友の作品なのだから、彼の好きにしているのだが、冒頭のフィルムムの傷をはじめ、街を俯瞰するとマンハッタンであったり、地下都市にある革命軍の拠点にゲバラのイラストが下がっていたり、英語文字が多い（ティマが習う文字はアルファベット）、レッド公に手を焼く大統領が、反権力サイドにレッド公の情報をリークして利用しようとするとか、大友克洋の好きなテーマが随所にある。

（東宝試写室）

2001年04月26日（1）

ホタル (Hotaru/2001/Furuhata Yasuo) (降旗康男)

いつもと試写の客が違う。年令が高い。部屋に老人特有の臭いがただよう。それが服にしみついたタバコの臭いと混じって強烈。わたしの右隣のひとは、試写中3度ぐらいカバンから薬を出して飲んだ。紙のこすれる音が耳障り。左となりのひとは、見ているうちにだんだん体が傾斜してきて、わたしを圧迫する。寝ているわけではなく、おそらく、いつも客席で一人で見える習慣がついていて、好きな体型で見ているのだろう（劇場主？）。このひとはタバコ中毒らしく、しきりにガムを出してかむ。入歯がカタカタする音がたまらない。そして、後ろのひとは、エモーショナルな場面になると、わたしのイスの背を蹴る。ついつい体を動かしてしまうのか？が、おかげで、わたしのほうは、そういうシーンにも飲み込まれず、終始醒めた意識でいられたのであった。

この作品は、テレビで「知覧の母・鳥濱トメ」のことを知った高倉健が、降旗康男に、「今、語り継がないと忘れ去られてしまうようなことも映画なら残していけるんですよ」と語ったことから生まれたという。「知覧の母」とは、終戦間際に、沖縄に最も近い飛行場という理由で特攻基地にされた鹿児島県の南端にある知覧町（現在ここに、映画にも出てくる知覧特攻平和記念会館がある）で軍指定の富屋食堂を営んでいた店主のことだ。この基地に滞在し、東シナ海に

散った特攻隊の若者が、彼女を「母」として慕ったという。が、この映画は、彼女を中心とした物語ではない。物語の軸には、彼女を慕い、「ホテルになつて帰つて来る」と言つて散つて行つた朝鮮人の若者金山（小澤征悦）がいる。映画は、それから半世紀が過ぎ、昭和天皇が死んだ1989年1月7日から、当時を逆照する形式で進む。

特攻隊の生き残りにとって、昭和の終わりは独特の意味を持つ。彼らは、その後の人生が余分の人生だという思いをぬぐえない。かつて金山の戦友だった山岡（高倉健）は、ずっとそういう意識で生きてきた。彼の妻は、金山の婚約者だった山岡知子（田中裕子）で、彼女は、金山の死後、自暴自棄に陥るが、山岡に救われた。が、裕仁が死に、そして、持病が悪化して、あまり先が長くはないと感じた彼女は、ある決心をする。金山の形見を彼の故郷（韓国）の両親に返そうというのだ。

この映画では、特攻の生き残りの目とともに、もう一つ、戦争を全然知らない、もう一人の生き残りである藤枝（井川比佐志）の孫（水橋貴己）（「おじちゃん」を「オズィチャン」と発音する世代）の目からも特攻ということの意味を見つめている。

予想に反し、この映画は、戦争は国家による人殺しだという視点で抜かれている。「知覧の母」を演じる奈良岡朋子自身の思いが込められているような力のこもった演技のなかで、彼女は悲痛にこのことを訴える。そして、金山は、飛び立つまえ、自分は、「大日本帝国のために死ぬのではない、朝鮮民族の誇りをもって、友のため、故郷の家族のため・・・に死ぬのだ」と語る。

金山が飛び立ったあと、知覧の富屋食堂にホテルが無い込んでくるシーンがモノクロで映る。そのなかで、ホテルだけがカラーになっているのが、印象的だ。

最初の方で、浜で仕事をしている高倉のところへ、漁協組合長の小林稔持が来て、「天皇が死んだ」というシーンがある。彼に、「天皇陛下が死んだ」とは言わせなかったところに、この映画のすぐれた姿勢が見える。

井川は、裕仁の死後、孫を連れて知覧特攻平和記念会館に来る。高倉を命の恩人と思っており（飛行機がなくなつて特攻できず、自暴自棄になつて死のうとしてのを高倉が助けたというエピソードがある）、毎年会いに来るが、このときは会わずに帰った。そして、すぐに彼の訃報が届く。彼は冬山に登り、凍死する。これは、「殉死」（マスコミはそう描こうとした）などではないということも、映画のなかで示唆される。

浜にボートピープルが流れ着くシーンを入れ、時代を示唆する。
（東映試写室）

2001年04月26日（2）

ルイーズ (Louise (Take 2)/1998/Siegfried) (ジグフリード)

久々に街にみづから語らせた映画を見た。「世界の放浪者へ」という献辞が最後に出るように、この映画は、街を放浪する（主としてパリのアラブ系の）者の目から撮られている。冒頭、ルイーズ（エロディ・ブシェーズ）が地下鉄街の

店で万引きするシーンがあるが、ここに登場する人間は、みな「シティーワイズ」である。彼女や彼らは、定住しなくても生きていけるかのようだ。発作的に行動するのもいい。地下道で会ったアル中のホームレス（ブルース・マイヤーズ）から、息子ギャビー（アントワヌ・ドウ・メル）に会いたいという言葉を聞くと、ルイズは、すぐにその子を通っている小学校に行き、親戚を偽って連れだす。が、そこから展開するのは、2人の楽しげな都市放浪。母親は売春婦だと自ら語るこの子も生粋の街っ子。

メトロの駅でルイズに近づいてきたアラブ系の青年レミ（ロシュディ・ゼム）は、女性をすぐにくどかずにはいられない。知的で、やさしく、暴力は使わない。ポケットからプレゼントと言って、（拾った？）バラのつぼみを出したりするところが、とても「かわいい」。ルイズが昔から知っているらしいキ・ヤクザ的な一団もいる。故買やちよつとしたヤクの取り引きなどもしているらしい。

ストリート・ワイズの技法…デパートで万引きし、逃げるとき、店員のケータイを借りて、そのデパートに電話し、「爆弾を仕掛けた」と告げる。すぐに店内アナウンスがあつて、客たちが避難をはじめ、混乱が起きる。そのすきに逃げる。ただし、これは、テロ恐怖のあるパリでしか通用しない。

ルイズには父（ルー・カステル）がいる。彼は、作家のような生活をしているが、妻の死後、娘を十分に世話しなかったという事で自分を責めている。ルイズは、たまに行くが、別に父親が嫌いなわけではなく、居つかない。

ステイプ・レイシーのサクスがすばらしい。60年代によく聴いた。が、ニュージャズのなかでは少し知的すぎた。その後、ヴァンクローヴァアのハンク・ブルが彼と知り合いであることを知った。ウェスタン・フロントでも演奏会をやった。急にまた近い存在になった気がした。結局、レイシーも放浪者なのだ。

終盤、ルイズは、病院を抜け出し、寝巻き1枚で街を歩き回る。今度はさまようのではなくて、レミを探して。レミの方も彼女を探して、地下鉄駅を歩きまわる。そして、2人は再会するが、それは、夢・夢想のなかのことかもしれない。街の描写がリアルで生き生きしているからといって、この世界が、ルイズの夢想として相対化されていないという保証はない。そんなあやうさをもったユニークな映像。

（メディアボックス）

2001年04月27日

焼け石に水 (Gouttes d'eau sur pierres brûlantes/1999/Francois Ozon) (フランソワ・オゾン)

1967年生まれのオゾンは、ファスビンダーの死後に彼の映画を見、惚れ込んだらしい。が、ファスビンダーのどこに新しさがあるのだろうか？ わたしに言わせれば、ファスビンダーがよかったときは一度もなかったし、もし死ななかつたら、すっかり忘れ去られてしまっただろう作家である。ゲイを気取り、70〜80年代のラディカリズムにシンパシーを表明したりしたが、みんな中途半

端。基本は恥ずかしいほどの甘え。遅れてはじめてドラッグ嗜好もその延長にすぎなかった。

演出は、原作に忠実に舞台的な構成にしている。が、そうした意味はあまりはつきししない。装置を簡略にできたぐらいか？

中年男レオポルド（ベルナル・ジロドー）に誘われて彼の家にやってきた青年フランツ（マリック・ジデイ）。ドラマは、2人が家について、一杯どうとあったくたりからはじまる。おさだまりの身の上話があって、結局ベットイン。ジロドーは若いが、肌が全然若々しくなく、セクシーでもない。作中に、レオポルドがフランツに、「肌がもつときれいになるからタバコはやめろ」という台詞があるから、ある程度肌が荒れている役者を用意したのかもしれないという憶測も可能だ。しかし、この映画はそんなにディテールに繊細ではなく、狙いも、ゲイの男と男の屈折した関係ではなく、あたりまえの「ゲイ」的關係なのだから、それならば、もうちよつと魅力を出せる役者を使ってほしかった。

4幕構成になっていて、1〜3幕までは、最後に誰かがコートを着てドアに立ち、他方がベットの所で裸で待つという形式。最後の4幕の終わりは、窓辺にヴェラ（アンナ・トムソン）——レオポルドのかつて恋人で、彼のために性転換手術をし、「女」になった——が立ち、ストップモーションになる。月並みな形式性にこだわっても、全然新味はない。

レオポルドの家に居ついたフランツが、『Liebe ist starker als Tot.』（愛は死より強し）などというタイトルをこれ見よがしにした本を読んでいるシーンがあるが、全然おかしくない。ユーモアの欠如はフアスビンダー的？

相手に慣れたレオポルドが、フランツに飯を作らせ、フランツの方も「女」役を演じはじめのシーンがある。ここには、もうちよつと何らかの批判なり醒めた意識なりがあつてもいいはずだが、それは極めて希薄。

本作は、2000年のベルリン映画祭で最優秀のゲイ・レズビアン映画に贈られるデディ賞を取ったが、この映画で描かれているゲイは、古すぎるのはないか？ 70年代に突出したゲイイズムは、男女差を越える一つのポリセクシュアリティとしてゲイをとらえた。ゲイとは、「男」でも「女」でもないジェンダーでありセクシュアリティである。が、この映画では、セクシャリティは、依然として、「男」と「女」の古いジェンダーを引きずっている。そもそも、性転換を受けた人物をなぜ女優が演じるのか？

わたしが、この映画で唯一いいと思うのは、4人がサンバを踊るシーンだけ。このシーンでは、フランツが、レオポルドに誘われて、約束をすっぱかしてしまった元恋人役のリュディヴィーヌ・サニエが一番うまい。

（映画美学校）

2001年05月01日

リトル・ニッキー (Little Nicky/2000/Steven Brill) (ステイプ
ン・ブリル)

冒頭、古いアメリカのホームドラマのテレビ番組風のシーンが出て来て、意外性をさそう。そこへ若い、やや濃艶な女性が子供を連れて帰ってくるが、木の上で覗いている男（ジョン・ロヴィッツ）がいる。知らずに服を脱ぐ彼女。ブラを取ろうとしてところへ子供が入ってきて中断。そして、覗きがバレる。子供はパチンコを出して男を撃つ。悲鳴を上げて木から落ちると、地面に穴が開いて、見るからに「地獄」とわかる世界にまっさかさま。平凡なテレビシーンからエスカレートしていつて、ダークサイドへというノリがまず、気を引く。

地獄には、サタンのファミリーがいる。ハーベイ・カイトルが演じるサタンには、息子が3人いる。長兄がエイドリアン（リス・エヴァンス）、次はなぜか黒人のカシアス（元プロレスラーのトミー・タイニー・リスター）、末息子がお人好しのニッキー（アダム・サンドラー）。地獄を作ったというサタンの父親ルシファー（ロドニー・デンジャー・フィールド）もいるが、母親や祖母はいない。（地獄の息子たちは、サタンと天国の天使とのあいだに出来るものらしい——ニッキーがそうであることが後半にわかる）。

地獄では、毎日、尻にパイナップルを入れられる拷問を受けているヒトラーのような人物もいるが、サタンの息子たちは、みんな好き勝手に生きている。ニッキーはヘビメタのロックを聴き狂っている。LPのたくさんある彼に部屋で、「悪魔の声を聴かせてやる」といつて、ビートルズの『スーシー・イン・ザ・スカイ』のLPを逆回しにし、（噂の通り）「ポール・マッカートニーは死んだ」という悪魔的な声が聴こえるというギャグなんかも出てきて、笑える。

地獄のサタン・ファミリーにも、親子の争いがあり、（おそらく、息子たちに不安をいだいた）サタンが、「あと1万年はおれがサタンをやる」と宣言したものだから、2人の息子は怒り狂い、マンハッタンに自分らの地獄を作るといつて地獄を出て行く。マンハッタンというところが笑わせる。そのため、本来の地獄の門は氷で閉ざされ、悪人が落ちてこなくなり、サタンの体もどんどん縮小していく。まさに地獄の危機だ。ルシファーによれば、「ルネサンスの時代にも、地獄は危機に陥った」という。（この映画にはこういう知的なジョークが満載）。

父を愛するニッキーは、兄たちを地獄に連れそうと決心し、マンハッタンに降り立つが、ぽっかり開いた穴を出ると、そこは、42丁目のグラランド・セントラル駅の地下鉄の線路のそば。出迎えたブルドック犬の案内で、街に出るが、ホームレスだと思われるしもうところもおかしい。彼に親切にしてくれる最初の人間が、ヴァレリーというパーソンズ・デザイン学校に通う女性。ちよつとエクセントリックで、あまりモテそうにないが、心優しいキャラクターをパトリシア・アークエットがチャーミングに演じる。街には、世の末を叫びながら彷徨する盲目の神父（クエンティン・タランティノー）がいたりして、ニッキーは地獄よりも地獄的だと驚く。ようやく見つけた「シエア」の相手はゲイの自称俳優（アレク・コヴァート）。彼も、いい演技を見せる。その間に、2人の兄は、神父やスポートスコッチになりかわって、マンハッタンの地獄化を着々と進め、ついに、飲酒解禁年令が10才に引き下げられ、長らくニューヨークの代名詞だった「アイ・ラブ・ニューヨーク」が廃止され、代わって、「アイ・ラブ・フッカー（売春婦）」が街のスローガンとなる。

兄とニッキーとの対決シーンで使われる3Dのテクニクは、『マスク』などで使われたものばかりで新しいものはないが、使い方は愉快で、悪くない。体がだんだん分解し、ビーズ状になり、それが地面にちらばると無数の蜘蛛になって這いまわる……。

昔の恋人だった天使（リース・ウィザースプーン）とサタンがケータイで話をするシーン。

全体として、『サタデー・ナイト・ライブ』の雰囲気。実際に、サタンの息子が変身したバスケットのコーチ役で出ているダナ・カーヴィ、冒頭ののぞき屋役のジョン・ロヴィッツ、サタン・ファミリーの道化役のケヴィン・ニーロンは、『サタデー・ナイト・ライブ』から世に出た役者たちだ。アダム・サンドラーは、『ウォーターボーイ』でも似たような、お人好しの「フール」役をやっていたが、この映画が『サタデー・ナイト・ライブ』風だとすると、彼は、いわば、毒のないうい「ジョン・ベルーシ」といったところか。オジー・オズボーンなど、気になる有名人があちこちに顔を出すのも『サタデー・ナイト・ライブ』風。（ギャガ試写室）

2001年05月08日

マレーナ (Malena/2000/Giuseppe Tornatore) (ジョゼップ・トルナトーレ)

いきなりニューヨークの夜景が出たのでえっと思ったら、それは、Miramax社のクレジット・シーンだった。まぎらわしい。

新婚早々夫が出兵し、一人暮しをする若く美しいマレーナ（モニカ・ベルッチ）には、彼女が街の人々と気安く口をきいたりしないこともあって、うわさのまどである。が、なぜ彼女は人につきあわないのか？ つきあわないことによつてますます追い込まれていくというのがこのドラマの核心だからだ。つまり、この映画は、素朴なリアリズムの映画ではない。リアルに描いているようで、実は、操作がある。このへんが、この映画の好き嫌いど評価の分かれ目になるだろう。

冒頭、ムッソリーニのラジオ放送のシーン。時代に巻き込まれていくシシリーの住人たち。人々は、振りまわされ、本当に信ずべきものを失った。ファシストの宣伝と人々のうわさの加速は相関係数にある。過剰な宣伝の時代は過剰なうわさの時代である。トルナトーレは、人々の社会的姿勢を、人々の心身へのファシズムの侵入としてとらえ、彼らがマレーナに加える仕打ちを通じてファシズムの暴力を浮かび上がらせる。だから、マレーナの不幸（帰らぬ夫、娼婦への道……）は、この街の人々の自虐的な不幸である。

ファシズムに素朴にのめり込む人々とそうでない少数者。マレーナの口から一言もファシズム批判の言葉は出てこないが、彼女は例外なのだ。そして、マレーナに対する「覗き」「ストーリーカー」に徹した少年レナート（ジョゼッペ・スルファード）も、そうすることで世の趨勢に距離を取っている。

5年以上の時間を描いているはずだが、ジョゼッペ・スルファードが一人で演じているので、レナートは全然成長しないように見える。その意味では、この

映画は、シュレンドルフの『ブリキの太鼓』の少年のように、ある種「超越論的」な役割があてがわれている。

むんむんするような「シシリーのイタリア」のにおい。これも、計算された強調だ。たぶんシシリーの作家ならば、こういう描き方はしなかったかもしれない。「よそ者」が自分の惚れ込んだ地域を描くときの愛情ある誇張。が、この街のコミュニケーションの核ともなっているうわさ／中傷へのトルトナールの批判も感じられなくもない。舞台はシシリーの浜に近いカステルクトだが、「漁村」というよりも街なのに驚く。イタリアには街しかなかったのだ。広場、通り、集合住宅。人は、広場に面したボールに集まり、路上のテーブルでコーヒーを飲む。

レナートがマレーナの家を覗くと、彼女がアリダ・ヴァリの *Ma L'amore No* のレコードを聴かけ、聴き入るのが見える。彼は、早速同じレコードを買い、それを聴きながら自慰をする。

戦争が終わり、戦中、娼婦としてドイツ軍と交流を持ったというので、戦後、リンチを受け、メッシーナへ脱出するマレーナ。そこへ、死んだはずの夫の帰還。終盤、見つけ出したマレーナを連れて、街の広場に戻ってくる夫。動揺する住人たち。平然と歩く二人。市場にマレーナが行くと、品物売る昔の知り合いは、ただでマレーナにものを与える。

海岸の家に向かうマレーナを見つめるレナート。目が合ったとき、彼女が微笑を返す。それは、彼が、父親に連れられて「男になるために」行った娼館での彼女との出会いの記憶が関わっているのか、それとも、その出会いは彼の夢だったのか・・・

(ギヤガ試写室)

2001年05月15日

忘れられぬ人々 (Wasurerarenu-hitobito/2000/Shinozaki Makoto) (篠崎誠)

すでに70歳の坂を越える3人の老人木島(三橋達也)、伊藤(青木富雄)、村田(大木実)は、南洋諸島の戦地からからも脱出した戦友仲間。共通の友人金山(『ホテル』の韓国系の戦友も同名だったが、この映画には共通のテーマがある)は、アメリカ軍の攻撃で死んだ。木島は、その形見のハーモニカ(MIYATA)の文字が見える——昔はハーモニカといえば、みな宮田ハーモニカだった)をいつも吹いている。彼は、いまでもしばしば、洞窟に仲間たちと潜んでいるところを米兵の火炎放射器で攻撃される恐ろしい体験の悪夢に襲われて、目が醒める。トップシーンは、それを描くが、篠崎は、回顧的なモノクロを使わず、カラーで撮っている。木島にとっては、その体験は、決して過去にならないのだろう。彼は、戦地からもどってすぐ、妻子を空襲で失い、自暴自棄になり、ヤクザに入った。いまは、その世界からも足を洗ったが、戦友会にはそのことを気にして出てこない。

伊藤は、妻を失い、娘と孫の家にいる。昔から軽い感じで、バスのなかであった老婦人・吉川（風見章子）に一目ぼれしてしまう。街での偶然の再会。急速に2人の仲は接近する。彼女は戦争未亡人で、生け花を教えながら一人住いをしている。

村田は、妻（内海桂子）と飲み屋を開いているが、シャイなところを隠すためにぶっきらぼうになっっているようなありがちな頑固おやじ。気丈だった妻が病に倒れ、病院への見舞いにも追われている。

村田の店で開かれた戦友会に金山の孫娘の百合子（真田麻垂美）が現れる。真田が、誰でもが好感をもてそうな「気だてのよさそうな」娘を演じている。

「他人のためにやりたい」という気がある百合子は、病院で看護婦をしており、村田の妻の世話もしている。彼女の恋人渡辺（遠藤雅——どこか不安気な目が適役）は、フリータをしているが、どこか自信がなく、百合子を不安にしている。が、友人に誘われて、「ユートピア・コーポレーション」という会社に入る。

老人と若者の生き方がそれぞれに問われている設定。そこに、最初はなげな変化がおこる——その意外な展開はなかなか映画としてうまいつもりだと思う。それは、渡辺の新人研修の現場のシーンだ。「ユートピア・コーポレーション」は、結局、老人や悩みのある者の弱みにつけこんで金もうけをする霊感商売の集団なのだが、描き方は、渡辺の目で描かれ、観客は、最初、この会社の幹部連中（トップの阿久津を演じるのは篠田三郎）があたかもいまどきまともなことを言っているかのような錯覚に陥るかもしれない。「法の華」の本部には、いたるところに盗聴装置がついていて、それで得た情報を教祖が「予言」のネタにしたのだったが、この映画では、もっと周到なテクニクが登場する。撮影も手抜きがなく、この程度の予算の映画としては見事。

阿久津は、最初の研修のとき、「海外出張」という理由でビデオで新入社員に挨拶する（そのシーンは出さないとこがうまい）。最初距離を置いておいて、次第に心のなかに侵入する。「戦後、人々はばらばらになっちゃった・・・そういう心をつなぐのがわれわれの仕事です」とネットワーク論的用語をちらつかせながら、引き込んでいく。

最初、木島の家を訪れ、追い返される蛙顔の男（田鍋謙一郎）。これは、表向き、「漏電検査にまいました」といって実は何かを売りつける程度のことをやっているように見えるが、実は恐るべきたくらみがあるのだった。その最初の犠牲になるのが、伊藤を愛し始めた吉川未亡人。

なぜ三橋達也と大木実を起用したかが最後にわかる。その点では、映画的に周到な計算をした作品。それを「みえみえ」ということもできるが、映画好きには予感し、納得するとう楽しみもあるのだから。

（映画美学校）

2001年05月17日（1）

すべての美しき馬 (All the Pretty Horses/2000/Billy Bob Thornton) (ユリー・ボブ・ソートン)

アメリカ南西部特有なのだろうか、よくわからない部分が多かった。リズム的にも、どこかわたしの体質と合わない。砂埃の舞う南西部だからか？

馬の話が主なのかと思ったら、人間関係の話が主で、それもなんかすつきりしないのだった。ジョン（マット・デイモン）の、もともとは豊かな牧場主だった祖父（たぶんスペイン系）が死に、父が無能（安ホテル暮しの父を訪ねたジョンは、「親がダメになるのを見るのはつらい」と独白する）なために、祖母（彼女はスペイン語をしゃべる。彼らにはメキシコ人に血が流れているのだろうか？このへんのこと为基础知識と薄いわたしには、最初から距離ができてしまう）は、土地を石油会社売り、馬の調教のプロのジョンは、友人で相棒のレイシー（ヘンリー・トーマス）とメキシコに行く。途中、自分では泥棒したのではないと言いつける若者ジミー（ルーカス・ブラック好演）に出会い、すったもんだの末、3人で旅行を始める。

国境を何のチェックもなくすつと越えてメキシコ領内に入ると、あたりの雰囲気ガラッと変わるシーンはなかなかいい。ここで仕事を得て、デイモンが見せる野生馬の調教のシーンは、なかなか見事。が、この映画はそういうシーンを売りにする「男」の映画ではない。それは、それでいいのだが。

自家用の飛行機で飛来するリッチな大牧場主（ルーベン・ブラデス）にジョンは見込まれるが、その娘アレハンドラ（ペネロペ・クルス）と親しくなったころから、やくあるパターンのごたごたが起きる。「アルハンドラはわたしの過去のようだわ」とか言いながら、周到にたジョンとの間をさせようとする彼女の祖母ドナを演じるミリアム・コロンも、やんちゃなのだが、アメリカ娘とは一味違うアルハンドラを演じるペネロペ・クルスもいいのだが、なんか、おもしろくないのはなぜか？ジョンの家の顧問弁護士役で出てくるのが、あのサム・シエパードだが、これもチョイ役の機能しか果たしていない。

一番わかりやすいのは、メキシコの発作的な不条理とでもいう感じがよく出ている刑務所シーンか？3人は突然、逮捕され、監獄に入れられる。ここで、ジミーは所長に「処刑」されてしまうのだが、ただ、この映画は、そういう不条理を呪ったり、批判したりするスタイルで作られているわけではないので、何か、熱に浮かされて見た夢のようなシーンに見える。

階級差が生み出したすれちがいの悲しみみたいなことを描いているのだったが、そんなものはぶち壊してしまえと思っているわたしには、根本的に合わない。しかも、やはりアメリカ映画の設定でやっているもので、いくらペネロペ・クルスを起用しても、そういう階級差は出ない。

友情の物語でも、また、ペネロペとの愛の物語でもない。彼女の祖母の力で刑務所を突然出されたジョンが彼女と駅で待ち合わせるシーン。結婚してテキサスへ行こうというジョンに、彼女は、メキシコの女は誇りを大切にするとか言っていて、行かず、涙の別れをするのだが、ここもつまらない。そういう「誇り」だとか（祖母との）「誓い」だとかいう観念を描くには、この映画は世俗的だからだ。わたしには、全然わかりません、ごめんなさい——という映画だった。

（ソニー試写室）

2001年05月17日 (2)

夏至 (Mua he chieu thang dung/À la verticale de l'été/2000/Tran Anh Hung) (トラン・アン・エン)

この日も、途中でフィルムが切れるという事故があった。この映画は、そんなことではコケないような独特の、余韻を持続させ、フィルムの処理で待たされている、ふだんなら味気ない空白の時間にも、不思議といまインプットされたリズムが身体のなかで生き残っていて、空白が気にならないのだった。しかし、メディアボックスの映写装置は、そろそろ限界なのではないか？ シネセゾン時代からの機械でしょう？

薄いカーテンだけで仕切った隣合わせのスペースで兄ハイ(ゴー・クアン・ハイ)と寝ている三女リエン(トラン・ヌー・イエン・ケー)。一見、二人は、映画のなかでもリエンが言うように、恋人同士か夫婦のように見える。だから、これから二人の近親相姦的(だが、非常に自然で無理のない)な関係が展開されるのかと思ったら、そうではなかった。三女が学生の恋人と、作家の持つ次女カイン(レ・カイン)の夫(チャン・マイ・クオン)が創作の仕事でホテルにこもってりるあいだの双方のややパラノイアックな不安、喫茶店を経営する長女ハイ(ゴー・クアン・ハイ)のそれぞれの不倫が、実にポリフォニックに描かれる。

ヴェトナムでは、なじみのスクールの撮り方の美しさ。長女ハイの夫の不倫相手は水上生活をしているが、川での水浴シーンもユニーク。全体として映像に独特のリズムがある。こういうのを見てみると、不倫だなんだということとはあまり気にしなくていいのではないかと思えてくるが、映画のなかではそうでもないらしい。映画の主題ではないが、明らかに「近代化」の波の変化も感じられる。リエンが兄と喫茶店で朝食を取るシーンがあるが、それは、ポストモダンの雰囲気。みんな悩みもあるだろうが、全体として優雅なのだ。監督インタヴューによると、ここに出てくる人々は、前作の『シクロ』の登場人物たちとは階級が違わしいが、ヴェナムといっても、どこもこうだとは言えない。そういうゆったりした面を描いたということなのだ。が、それは、貴重なことだ。映像としてそういうリズムや空気の雰囲気を保存することなのだから。

映画は、娘たちの母親の命日から始まり、父の命日の1ヶ月前に終わるという設定。命日の仏壇で家族が祈るシーンで、3回手を合わせるのには、日本の葬式で線香を3度上げ下げするのと似ている。が、むしろ、日本とは大分異なる仏教文化に違いない。

来日時のインタヴューで、監督は、儒教の影響を語っているが、日本なんかより、はるかにゆったりと、リラックスした雰囲気すべてにある——姉妹でイモを食べるなんているのもいい。長女は、不倫相手とは、愛撫しあうだけである。金属の鍋に取っ手をつけたような容器に水を溜め、取っ手を両手でこすると水面に細かな波紋ができるというような映像ノエロティシズム。高級なエロティシズム。

(メディアボックス)

2001年05月18日

テルミン (Theremin: An Electronic Odyssey/1993/Steven M. Martin) (ステイヴァン・M・マーティン)

すでにビデオ (英語版) でも見られる作品だが、時代がテルミンの「現代性」(脱近代性) に追いつきはじめていま、あたかも最近作られたかのような新しさで見ることができるのが面白い。レオン・テルミンことレフ・セルゲイヴィッチ・テルミン (1896〜1993) の歴史に翻弄された数奇な生涯を追う。

テルミンとは、製作者の名を越えて、ある特別の楽器の名前としてすでに知られている。それは、送信機と受信機・アンプから成る装置で、異なる送信周波数の電磁波の共振を利用して音を出す。いわゆる「混信」を小規模に起こすのと同じだ。テルミンの新しさは、有線ではなく無線を使い、通信の手段としたしか考えられなかった時代に無線装置を「楽器」として使い、しかも、従来の楽器とは異なり、身体や手を直接触れないで、リモートで演奏できる点である。これは、ある意味では、テレパシー装置であり、今日のヴァーチャル・リアリティのシステムを先取りしている面すらある。

テルミンは、理論の人であるよりも技術的実践の人である。が、その実践は「ずばぬけており、先駆的なので、すべてが、道具や実用性よりもアート (まさに「テクネー」としてのアート) と不可分離の關係を持つ。

1927年に活動の場をロシアからニューヨークに移し、そこでクララ・ロックモアに会う。ヴァイオリニストの彼女は、テルミンに惚れ込み、この「楽器」をマスターしてバツハでも何でも弾けるようになると努力する。すぐれた演奏者を得て、テルミンは、30年代にはカーネギー・ホールでオーケストラと共演する楽器として使われたりしたりしている。ヒッチコックの『白い恐怖』(1945) でテルミンが使われたのは有名だが、ごく最近までテルミンは、変わった不思議な音を出す「楽器」として理解されてきた。つまり通常の楽器の延長線上で理解されたのであり、だから、クララは、これでバツハでも弾けるのだということ強調した。新しいものが、その本来性を見つけるには、紆余曲折があるのが常だが、クララのような「楽器」派のためにテルミンの真価が背面に退いた面と、彼らがいたからこそ、テルミンは何とか生きのび、再解釈が可能になったのだとも言える。

クララの演奏は、有名なサンサーンスの『白鳥』がそうであるように、ほとんどチェロと区別のつかないくらい音を出す。が、90歳を越えたテルミンが、MIT (だったか?) に招かれたときに聞かせた演奏は、クララよりはるかに「粗けずり」だったが、強弱やアクセントが鋭く、強い、アヴァンギャルドな感じがした。

テルミンの生涯は波乱にみちている。人気絶頂の1937年に黒人のダンサーと結婚して、周囲の輿論を買ったかと思うと、翌年には、ニューヨークから姿を消す。当時は、ソ連の秘密警察に引き戻されたとか、殺されたとかいううわさが流れたが、90年代になるまで、本当のことはわからなかった。1967年にニューヨーク・タイムズの記者のスクープで、彼がモスクワで健在であることが世界に知られることになるが、逆にそのために、何度かの紆余曲折の末に獲得していた「安寧」なモスクワ音楽院の職を追われる。冷戦時代の報道の意味の正反対な機能を目の当たりにするような事件である。

94歳の本人がインタビューでも語っているように、彼がニューヨークから姿を消したのは、スターリン体制で彼の技術が重要視されたからだだった。センシングの技術は、盗聴した電話の声から不要な音を除去するフィルタリングの技術などが実際にKGBで使われたらしい。が、やがて、「粛正」にまきこまれて、シベリアに送られ、それからマガダン（80年代にパリで売春婦たちがやっていた雑誌と同じ名前？）の収容所に入れられた。ここでも、彼は、保安技術の要員として働くことになる。表の舞台に出る機会はなく、一般社会への復帰は1964年だった。が、それも、また奪われる。結局彼が、自由の身でニューヨークを再訪するのは、ソ連が崩壊したのちの1991年だった。

老いて、首がうつむきかげんのテルミンが、自分たちのスタジオがあった37 West 54 street の前 (Gallery 54のそば) に立つシーン、夜のタイムズ・スクウェアのポルノ屋やピッツア屋の前でショウウィンドウを覗くシーン、クララのアパートを訪ね（「君のことはいつも想っていた、夢のなかの君をね」という台詞がいい）たあと、二人で連れだって夕闇せまるマンハッタンの街に出て行くシーンが、みな、歴史の重みのようなものを感じさせ。心をそそる。
(松竹試写室)

2001年05月22日 (1)

ラマになった王様 (The Emperor's New Groove/2000/Mark Dindal) (マーク・ディンダル)

邦訳では「王様」になっているが、現代は「エンペラー」帝王である。王よりもっと独裁的な要素が強く、古い伝統のなかにいる。それがラマに身を落としてしまうという大変化に意味がある。

色彩がポップ。リキテンシュタイン的。魔女イズマのイメージもいい。

They love each other を「パパたちはラブ・モードに入ってる」と訳しているが、いやな日本語。「クスコトピア」も「クスコリゾート」。これじゃ、クスコはただの事業家になってしまう。

パチャ（声〓ジョン・グッドマン）は、地域主義者。クスコは、民のことがわからないお坊ちやま帝王。その交流という図式は、アメリカの想像する階級的和解の図式。

(ブエナビスタ試写室)

2001年05月22日 (2)

今日から始まる (Ca Commence Aujourd'hui/1999/Bertrand Tavernie) (ベルトラン・タヴェルニエ)

配給元の戦略からか、今日の試写会には幼稚園の先生や教育関係者が多数招待されていた。したがって、試写会の雰囲気はいつもとは大分ちがう。席を複数おさえる「おばさん」。聞こえてくる話題も同僚のうわさなど。ボン、椅子の背を突かれて、前につんのめる。お手柔らかにと祈る。

見終わって感じるのは、どうにもならない状況の冷酷さと悲しさだった。タヴェルニエの目は、行政や官僚組織への単なる怒りよりも、どうにもならない貧困というものがあり、また、単に貧困からだけ生まれるのではない不幸に見舞われる人がいるという現実をつきつけることである。

なるほど、炭坑の閉鎖によって失業者が増加したフランス北部の町エルナン・幼稚園の若い園長ダニエル（フィリップ・トレトン）は、身をこなしに働く。福祉事務所などの役所の官僚制との闘いもある。彼の献身的な努力で、幼稚園の状況はよくなるし、母（ベティ・トゥブル）はアル中、父（ジェラルド・セブロン）は長距離トラックの運転手で不在という家の子供にも懸命のサポートをする。彼のような園長はそうざらにはいない。しかし、彼の努力をもってしても、そして、役所の官僚主義的な対応の悪さを考えに入れても、どうにもならない運命のような不幸が起きる。

貧しいからといって誰でもがアル中になるわけではない。夫が出稼ぎで留守をしがちだからといって寂しさに耐えられない妻ばかりではない。電気と水道を止められて暖房のない部屋で生活するようなことがなかったら、アンリ夫人は二人の子供を道連れに心中をはからなかっただろうか？ イエスでありノーである。問題をどちらにも単純に還元しない冷徹な視線がこの映画のもの。心中したということがわかる（決して露骨ではないにもかかわらず／ないからこそ）シーンは、ショッキングだった。

経済還元主義に陥らないとすれば、アンリ氏は、アンリ夫人のアル中を食い止められなかったか、母子3人が暖房のない部屋で冬を送らないで済む方法を考えられなかったかという疑問は残る。母が飲んだくれて、時間になっても幼稚園に迎えに来ない母、留守がちな父で落ち込みがちな息子を力付けるために、父親を誘って、彼にクラスにクレール車を持ってきて、クラス実習に役立て、親子を元気づけようというような気づかいの試みもある。が、なんかアンリ氏は、根性がない感じがしないでもない。そこまで人々を追いつめる状況がエルナンにはあるというわけだろうか？ むろん、そういう一般化も可能だが、アンリ一家のような悲惨な運命をたどる人々の存在、そうした事態が、ほんの些細なことが転機になって進んでいくことへ目を向けさせるところが、この映画のすごさである。

途中からあらわれ、献身的なスタッフとともにダニエルを助ける魅力的な福祉員のサミア（ナディア・カシ）にダニエルが恋心をいだくのかと思ったが、そんな甘さはなかった。
（松竹試写室）

2001年05月23日

ハムナプトラ2／黄金のムummy (The Mummy Returns/2001/Stephen Sommers) (ステイブ・ソマーズ)

2階席をあてがわれたが、わたしは2階が嫌いなので、1階の極度の前方右側へ。丁度、通路側の座席が1つ空いていた。開場時間が過ぎて入場したので、こういうことは珍しい。が、その理由はすぐわかった。しばらくして前の席の人がもどって来たのをみたら、えらく座高の高い人で、スクリーンが頭で隠れてし

まうのだった。が、これも映画館。首を傾けて見ることにする。またクロの司会でブレンダン・フレイザーが舞台挨拶。機敏な感じがしない、ずんぐりした大男なのは意外だった。クロの質問は、フレイザーがはるばる来た意味のない話題で、なんか気の毒。こういうとき、つくづく日本って困ってしまうなと思う。

1990年代後半に出そろった映像技術（特にVRの）をマスターしきった感じの「FF」による映像処理はすばらしい。楽しめる。地から湧いて出てくるようなシーンとサイバー・イマジネーション。群衆シーンは、これでもかとばかりの大サービス。が、この映画の基本にある思想は、極度にキリスト教至上主義である。それを、露骨に出さずに、各所にアリバイを作ってもいる。映像と同様に実に周到な手配である。が、良心のある者なら、面白い面白いと見ている意識の瞬間に、ふと妙な違和感が生ずるのを感じるのではないか？

発見された地下宮殿で、蘇った土偶が襲ってくるシーンも圧巻。相手はすぐに粉々になるが、この感じはゲーム的。ロンドンのバスで怪物が襲いかかるシーンも面白い。

時代が1933年に設定されているわけだが、エジプトの遺跡を発掘する英国人リック・オコーネル（ブレンダン・フレイザー）という設定は、英国の帝国主義的侵略を受けた国の側から見ると、単なる冒険者とは受け取れない。大英博物館が英国の侵略の証にはかならないことを思えば、大英博のなかに古代の「殺戮」王の異空間がよみがえるというのは、英国への被植民地国の復讐である。（東京国際ホール C棟）

2001年05月31日（1）

おいしい生活 (Small Time Crooks/2000/Woody Allen) (ウッディ・アレン)

クッキーが鍵になっているというわけか、クッキーの小袋を入口でもらう。なぜか、アレンの映画では何かをもらうことが多かったが、観客の動員にはあまり役立たなかったようだ。隣の女性、ケータイで大声を出したあと、BGMとしてかかっているサウンドトラックのジャズにあわせて足をぐるぐるまわす。リズムがちがうので落ち着かない。

ずっとアレンを支えてきたエディター、スーザン・E・モースが去り、本作も担当しているアリサ・レプセルターが編集した『ギター弾きの恋』には、それまでにアレンのハリがなかった。この映画もよくないとすると、アリサの限界とスーザンの偉大さがわかる。同様にすべてが二番煎じになっている。彼は、70年代に返って、新しいいまの若い（昔のアレンを知らない）観客にアッピールさせようとしているのだろうか？冒頭、ジーンズの半ズボンで歩いてくるアレンは、『マンハッタン』あたりから一般受けして、ニューヨークタイムズなどに取り上げられたころの姿を思い出させる。

レイ（ウッディ・アレン）の妻フレンチー（トレーシー・ウルマン）は、料理（ミートボールのスパゲッティ）がうまい。このへんは、『ニューヨーク・ストーリー』のリタ（ブリギット・ライアン）の後年といった感じ。それにしても、フレンチーは、ペーパー・タイガーTVのディーディー・ハレックによく似

ている。ジュースの共通性だろうか？ 銀行強盗をするので銀行の隣の店を借り、そこでフレンチにクッキー屋をやらせ、カモフラージュしながら、地下道を銀行の金庫まで掘るといのがレイのアイデアだったが、クッキーの出来たすばらしく、たちまちその店は繁盛してしまう。70年代の作品なら抱腹爆笑というところだが、それが笑えないのは、ドジのパターンが二番煎じだからだ。

ストーリーにジャズのアドリブ的なフリを入れるのがフレンチの妹メイ（エレン・メイ）。とろいという設定で、彼女をさんざんバカにする台詞があるが、彼女はトロいというより、思い込みの強い人。知的でセクシーなエレン・メイがこういう役をやるからには、レイとからみがあることが予想されるが、それはある。が、これもパターン。

にわか成金になったレイが、パーティのシーンでとってつけた難しい「知的」な話をスノビッシュにするシーンは、アレンが主演した『ザ・フロント』の二番煎じ。

フランチーが、若い美男のキザなキュレーター（ヒュー・グラント）によるめき、そして最後に目覚めるパターンも、アレンの映画では何度も見た。アレンの映画は、これまでの、ある意味でパターンであり、くり返しであったが、名人の落語のくり返しのように、決してあきなかったし、くり返しだという意識をもたされなかった。

アレンは、ミア・ファローとの子供たちを陵辱したというスキャンダルで身も心も気づつた。スン・イー・プレヴィンと結婚するというウルトラCの処置で危機をのがれたが、さもないければ、彼は社会的信用を失墜させたかもしれない。その意味で、いまのウッディ・アレンは、ほとんど金銭的な理由からしか映画を作っていないように見える。この映画ではからずも巨万の富を得、そして一夜にして失墜するレイは、アレンの自分への皮肉なのだ。映画中に、「階級は金では買えない」という台詞が出てくる。

（徳間ホール）

2001年05月31日（2）

テイラー・オブ・パナマ (The Tailor of Panama/John Boorman) (ジョン・ブアマン)

イントロはありふれている。パナマの大統領が、パナマ運河の将来に関してどういうもくろみを持っているかをさぐるためにパナマに飛ばされるMIOの要員アンディ（ピアース・ブロスナン）は、機上でMacのノートを開いて情報検索する。MIOの機密情報に普通の飛行機のなかからアクセスできるのだろうか？ 画面は、通常のウェブ画面。そこで、情報源となりそうな人物ハリー（ジェフリー・ラッシュ）を割り出す。このへんが安易すぎる。なお、アンディが使っているノートPCの背にはアップルのマークが見えた。

007のパロディのようなところもあるが、原作はジョン・ル・カレだ。そういうえば、作家としてはもうダメになっているカレは、ジェフリー・ラッシュにどこか風貌が似ている。

印象に残ったのは、ノリエガ時代に反政府活動をしていた活動家ミッキー（ブレンダン・グリーン）が、実は、いまでは完全にファックアップしてしまった男であり、彼が、過激な活動を続けているのではないかというアンデイラの予測を完全に裏切り、自殺してしまうシーン。

結局、ハリーといういいかげんなやつといいかげんなでっちあげ情報で作られる政治の幻想的側面。そういう側面にののつて動く国際政治のアイロニーとアプサーデイティ。しかし、「巨匠」ブアマンの作品にしてはパツとしない。

ジェルリー・ラッシュの『クリルズ』のイメージが強いので、何か実感がわかない。
（ソニー試写室）

2001年06月07日

パール・ハーバー (Pearl Harbor/2001/Michael Bay) (マイケル・ベイ)

「完全予約制」というのに、名前チェックのあと、例によって階段に列を作らせられる。ひどく蒸し暑い。あちこちでケータイが鳴り、いくつ席を取るのどうのという話も聞こえる。なんだ、「完全予約制」なんて意味ないじゃないの。「戦時中」の昔話をしているおじ（い）さんの声がしたので、見ると、傍らに銀髪の若い美しい女性。世代を越えた愛と尊敬を感じているような彼女の目つきに、映画の一コマを見るような気になっていたら、そこへ、おじ（い）さんと同世代とおぼしきおば（あ）さんが通りがかり、「やあ・ちゃん！」という感じで急に立ち話。業界用語と部外者にはわからない人名が飛びかいはじめる。若い彼女は、完全に無視され、いたたまれない風情。しかたなく、ケータイでメールチェックを始める。かわいそう。ねえねえ、おじ（い）さん、ちよつと紹介ぐらいしてもいいんじゃない？日本の男は若いのも、こういうのが多い。それにしても、このおば（あ）さん、そのまま、列に割り込んでしまったのでした。

すわ、反米意識の高揚かという噂に過剰な期待をしたが、映画自体は、おとなしい、製作者ジェリー・ブラッカイマー言うところの「友情とロマンスの物語」であった。いまだき国家主義的な敵対主義ではもうけられないことをブラッカイマーは十分に承知している。それと、冒頭の、レイフ（成長してからはベン・アフレックの役）とダニー（同、ジョシュ・ハートネット）の少年時代のシーンで、父親の飛行機を動かしてしまって、レイフをしかる父親をダニーが、後ろから丸太でなぐりつけ、「卑怯なドイツ野郎」とののしると、父親が「俺は、レジスタンスに加わってドイツと闘ったんだ」と告げるシーンがある。これは、おそらくドイツ系であるブラッカイマーの身分証明ではなからうか？ いずれにしても、ドイツ人にも色々いたということを最初に印象づけ、現在のドイツの観客を失わないように配慮しているのだ。

マーケティングに配慮した点は、日本軍の撮り方にもあらわれている。山本五十六をはじめとすつ日本軍の幹部たちは、あたかも侍が洋服を着たような感じにデザインされており、その戦略会議が行なわれるのもえらくアーティスティックなエクステリアのある戸外や、シニールなデザインの室内なのである。その

ため、彼らはいまの日本人に短絡するのをまぬがれる。パール・ハーバーに飛来する戦闘機の操縦士たちも、たとえば憎しみを露骨にあらわにしたような表情は全く見せず（操縦席に貼られた家族写真をちらりと見せ、「敵」も「味方」も戦闘員の気持ちは同じといった「理解」を示す）（逆に、攻撃されたアメリカ側の兵士たちはみな憎悪に満ちた「人間的」な描き方をされる）、命令に従って動くマシンのようなイメージで撮られている。暗黙には、日本軍の紀州攻撃は災害のようなものだったというわけである。だから、備えあれば憂いなしというわけ。

基本的に、この映画は、「敵」の挑発、告発、非難であるよりも、アメリカへの警告であり、また、この映画が上映されるすべての国々にも適応可能な警告である。奇襲は1941年の日本軍によるものでなくてもよいのであり、むしろ、今後起こりうることへ関心を向けさせることである。言うなれば、消防器具会社やセキュリティ会社のCMのような意味を持っている。短期的効果としては、「ミサイル防衛構想」の推進キャンペーンに役立つことはうけあい（ということではブラッカイマーは各軍の協力と援助を取りつけた）。

わたしに友人でテキサス大学コミュニケーション学科主任教授のジョン・ダウニングがくれたメールによると、現在、アメリカでは「スペース・パール・ハーバー」という言葉がとりざたされており、この映画は、そのような状況にびつたりのものだという。また、この映画では、諜報機関が奇襲を察知していながら、政府の怠慢のために情報解読が遅れ、対応が間に合わなかったということになっているが、それは、うそで、実際には、奇襲の1カ月前にローズベルト（FDR）は奇襲の日程を知っており、密かに特使をハワイに派遣していたという。日本でも、すでに、「ニタカヤマノボレ」という暗号が解読され、アメリカは、奇襲を第2次世界大戦への参戦を正当化する口実に利用したということがよく知られている。いずれにしても、この映画では、冷戦終了後ないがしろにされがちな諜報機関の重要性を印象づけるようになっているのである。

わたしがアメリカ人であれば、むしろ、この映画から、当時のアメリカ軍、FDRのだらしのなさを見るだろう。FDRは、参戦をうながすために、不自由な脚で立つて見せるが、全然お涙頂だいでもなく、むしろ滑稽は印象をあたえる。レーダー係はドジ。情報部も鋭いとは見えない。

この映画のラブロマンスは、看護婦と兵士の恋である。これも、いまさらと思うが、いやどうして、今日ほどの戦時中には流行り、憧憬的だった関係が再燃している時代はない。癒しの時代には、看護婦は癒しの最も歴史のある専門家なのだ。

しかし、ここに出てくる看護婦たちが、どれも、どちらかというとサディスティックなのはなぜだろう？ ベン・アフレックとケイト・ベッキンセールとの出会いは、目の検査のシーンだが、この病院で若い兵士たちは、尻にブスブス注射を打たれて悲鳴をあげ、それをする看護婦たちは楽しげに笑っている。わたしには、合わないという感じ。でも、ベン・アフレックが、なぜ自分が検査表を読めないか、目の検査に落ちると困るかをケイトに熱烈に説明するシーンは演技の情熱のようなものを感じさせるいいシーン。

この映画は、回想のシーンがかなりあるが、たとえば、『海の上のピアノスト』で見られるような記憶の力がない。時間の質的違いが感じられず、もう取り

戻せない過去なのだという絶望と懐かしさをもった感情にひたることはできない。いわば時制が同レベルなのだ。

アメリカの反撃は、ドゥーリトル大佐が率いるB52部隊が、1942年4月18日、戦艦ホーネットから飛び立って日本上空を爆撃することから始まるが、わたしが幼児のとき、窓から出入りする人で一杯の列車に乗って福島県に疎開のも、それからすぐのことだった。止まった列車のなかから、遠くに立ち上る煙の記憶がある。ところが、親が約束していた疎開先はいんちき（当時は、疎開を引き受け、荷物を先に引き取ったが、現地に到着するまえに死んでしまったりして、荷物を丸得してしまうというようなケースが多々あり、それ目当ての疎開受け入れもあった）で、わたしの家族は、2、3の地を転々としたあげく、結局、農家から足立区に家を借り、空襲下の東京に舞い戻ったのだった。だから、それから終戦まで、遠くで空襲警報が鳴ると、母親に布団を被せられ、床にはいつくばっていた。幼児のわたしには、なぜそうしなければならぬのかがさっぱりわからなかったのだが。

（丸の内ピカデリー）

2001年06月08日

エレクトリック・ドラゴン 80000ボルト (Electric Dragon 80000V/2001/Ishi Sogo) (石井聡互)

仙頭武則のプロデュースなのでまた賞ねらいかと軽快したが、これはもうけものだった。石井の初期精神に立ち返って遊んでいるような面白さと奇抜さ。浅野忠信も永瀬正敏も楽しんでくつわっている。

ハイコントラストの画面。高圧線の鉄塔を登る少年。帯電して目覚める。

浅野のキャラクターは、電気に感応していないとキレてしまうが、同時に爬虫類と心を通じあえる。仕事を転々としたのち、失踪したペットの爬虫類を探す仕事をしている。他方、永瀬は、昼間は車に乗って電気工事の仕事をしているが、夜は頭の半分を仏像の仮面を付け、「電波を正しくしようしていない者への正義の制裁を加え」て街を徘徊している。論理的に考えて、この二人が対決しなければならぬ理由はあまりないが、最初平行描写されていた二人の奇行が、やがてクロスし、対決へ向かう。

パラボラアンテナを持つ永瀬。電気と電子。電流と電波。

浅野のキャラクターはわからなくもないが、永瀬のはよくわからない。「電波を正しく使用しない者」とは、たとえば、ケータイを使って女を動かしているヤクザだったりする。「電波を正しく使用しない者」の最たる者は、テレビ局やラジオ局だと思うが、そういう話は出てこない。が、あまりわからなくても、気にならないのは、結局、この映画が、音楽映画だからか？浅野はエレキにのめり込むことによって精神の安定を得ているが、この映画のサウンドは、小野川浩幸と石井聡互が1997年に結成したバンド「MACHI.67」に浅野、永瀬が加わることによって作られている。

感電関係としての愛憎、爬虫類と電気・・・なんかよくわからないが、あれよあれよで終わり、心地よい映画。
(メディアボックス)

2001年06月11日

エボリューション (Evolution/2001/Ivan Reitman) (アイバン・ライトマン)

ある日、一抱えもある包みが宅急便で届いた。何だ！と思って送り主を見ると、映画の配給会社だった。透明のビニールごしに見えるのは60〜70年代に流行った「ニコニコワッペン」(「スマイルバッジ」とも言われるが、目が一つ多い)の大きな図柄。ブルーの地の上の黄色があざやか。なかを開くと、同じ図柄のワッペン(ボタン)と試写状が出てきた。試写状は、たぶん最後の贅沢なDMだと思うが、こんなに金をかけて、もとはとれるのか？

このスマイルマークの印象が強かったのと、『ゴーストバスター』のアイバン・ライトマンが監督であること、試写まえのデイヴィッド・ドウカヴニーの舞台挨拶のとき、「喜劇」だと紹介されたことなどで、この映画は、おどけた宇宙人でも登場する話かと思ったが、全然そうではなかった。

いつも感じるが、海外からやってくる主演俳優や監督が舞台挨拶をするとき、本当に楽しんでいる者が少ないのはなぜだろう。ドウカヴニーは、東京の印象を聞かれて、「まだ空港とホテルとここ(劇場)しか経験していないので、早く誰かがここから連れだしてくれないかと思っている」と言ったが、それは、ただのジョークではなさそうだった。質問は陳腐であり、知的な彼はそのつど当惑気味で気の毒だった。おまけに、カワイコタレントが登場しての「フォトセッション」というやつ。これは、試写を見に来たわれわれにとっても迷惑だ。すべて時間の節約とお披露目を兼ねているのだろうが、わたしなど、本当のところ、役者の顔など見たくない。登場人物と役者とは別物であり、もし役者に会うのなら、もつと身のある話を聞きたい。

意外なエスカレートの仕方をするところがいくつかあって、そういうときは、なかなか面白かったが、せっかく短期間の「進化」(エヴォリューション)ということを主題にしているのなら、進化が類人猿で止まるのではなく、最高に進化した知性体と人間との出会いというところまでエスカレートしてほしかった。しかし、そうではなかったので、結局「エーリアン」との対決のような方向におさまってしまった。

話は、宇宙のかなたから飛来した隕石。ニューメキシコの砂漠に落下したそのなかから、最初は無定形の液体、やがては虫のような生物が生まれる。そして、それらは、急激に進化し、何億年もの時間を短期間に走り抜けて、爬虫類から類人猿にまで変化する。このへんは、アプサードなおかしさがあり、引き込まれる。だが、そのうち話は、その「怪物」をお定まりの軍隊的な論理で処理しようとする軍・警察・官僚たちと、それに反撥する最初の発見者たち——ウエイン(ショーン・ウィリアム・スコット)、アイラ(デイヴィッド・ドウカヴニー)、ハリー(オーランド・ジョーンズ)——それから、国の専門組織の科学者だったが、

組織の対応に愛想をつかしてそこを飛び出すアリソン（ジュリアン・ムーア）（実は、アイラの昔の知り合い）とのドタバタ的「抗争」、そして最終的にエイリアンをやっつける。

オーランド・ジョーンズは、ファニーな感じを出している。ジュリアン・ムーアは、おっちょこちよいというよりも、（わたしもそうなのだが）普通では信じられない状況でころんだりするタイプの身ぶりを披露するが、2度3度となると笑えなくなる。

喜劇的というよりも、イデオシンクラティックというか、アプサードというか、シュールというか、いい線いつているところもあるのだが、徹底していない。軍人に官僚的な態度をとられたアイラが、ジープで基地を去るとき、ズボンで脱いでフロントグラスに真っ白の尻を押しつけながら去っていくシーンがあるが、「アス・ホール（ばかやろう）」という表現であることはわからないではないが、面白いというよりも、あれっ！という印象しか与えない。（日劇プラザ）

2001年06月14日

ドリヴン（Driven/2001/Renny Harlin）（マニー・ハーリン）

スタローンとF1となると、先が見える感じがし、行くのを躊躇したが、それほどひどくはなかった。しかし、根が「教育的」な映画なので、せっかくのジーナ・ガーシヨンの役があまり活かされなかった。

キャラクターを描き分けて、それぞれの生き方や迷いを見せながら、彼や彼女を相互の和解にもっていくというアメリカ「健全」映画の定石を踏む。

レースが命であり、レースのいらいらから婚約者のソフィア（エステレ・ウオーレン）にすぎない言葉を浴びせてしまうトップクラスのレーサー、ボー・ブランドンバーク（ティル・シュワイガー）。天才肌だが不安定な——その理由の一つはマネージャーの兄デミル（ロバート・ショーン・レナード）がだんだんうるさくなってきたこと——若いレーサー、ジミー・ブライ（キップ・バルデュー）。事故で車椅子に乗る元レーサーの辣腕のチーム・オーナー、カール・ヘンリー（バート・レイノルズ）。かつて栄光のレーサーだったジョー・タント（シルベスター・スタローン）は、魂胆あるカールによって復帰をはかる。彼女の昔の妻キャシー（ジーナ・ガーシオン）を妻にしているが、いまいちツキが回ってこないレーサー、メモ・モレノ（クリスチャン・デ・ラ・フエンテ）。

レーサーとF1の世界というものがそうらしいが、映像の視角は、マチズモつまりマチョの目で描かれている。女性が映ると、胸や脚にパンしたり、意図的に尻を映す。東京のホテルのプールで見せるステレ・ウォーレンのシンクロナイズ・スイミング風の泳ぎも、それを見ているジミーの目というより、映画自体の目がスケベである。なお、この東京のシーンは、撮った時間が相当違うのか、2人の顔つきがほかとずいぶん違う。

東京のシーンは、渋谷のジャンボ・スクリーンとネオンのくり返しの映像で済ませているが、そう悪くはない。ロスだったかのシーンで、カメラを持った日

本人が「ブリーズ・ピクチャー」と言いながら出てきたのでまたかと思ったら、スタローンに（その現場ではレーサーの大物だと知らない）日本人が彼に、「撮ってくださいませんか」とカメラを渡し、彼が「え、俺が？」と躊躇するようなひねったプロットに仕上げてあった。

ジョー・タントの長期取材をしに来た中年の知的な女性ルクレシア（ステイシー・エドワーズ）——マチズムに距離を取っているように映されるのは彼女だけ——とジョーは次第に惹かれ合うようになるが、二人のまえに前妻のキャシーがあらわれ、嫌みを言うシーンは、ジーナ・ガーシンの独壇場。しかし、この毒は活かされず、彼女は、夫のメモがレースで負傷すると、普通の妻になってしまう（少なくとも映像ではそう見える）。

いまや、スタローンも、若いやつに忠告する歳になってしまったのだな。しかし、本当は愛しているのに、意地になって関係をこわしているボー（彼の忠告など耳に貸そうとしない）に、「俺なら、人から愛されたら、這って行ってもそれを受け取るよ」と言う。

元のサヤに納まってしまったソフィアにすっかり動転したジミーがレーシングカーでトロントの街に飛び出すと、それを追うスタローン。2人のチェイス。ひどく現実離れたシーン。こういうところが「教育的」なのだ。観客を子供あつかいしている。

大詰めも、レイノルズの緻密な計算を無視してアキシデンツを起こし、川に突っ込んだメモを、レースそつちのけで助けるボーとジミー。これも、「感動的」なのだろうが、ひどく非現実的。最後は、このときに負傷したジミーが奮起して1位、ボーが2位、そしてちゃんとスタローンが3位に入るという予定調和。（新宿ミラノ座）

2001年06月18日

A. I. (A. I./2001/Steven Spielberg) (スティーブン・スピルバーグ)

開場8時15分というわたしにはとんでもない時間設定にもかかわらず、「世界初試写」という謳い文句にはさからえず、前日から眠らずに現場に直行。けっこう常連の顔があったところを見ると、みんな同じ思いだったのだろう。

（おかげで、わたしは、映画のあと大学に直行し、3つの授業をこなして帰ったら、たちまち風邪の徴候。翌日は熱を出してしまったのだった。）

A. I. (Artificial Intelligence) というタイトルにもかかわらず、この側面に関しては画期的な映像は見られない。「地球の温暖化」のために世界の主要都市が水没してしまった時代を想定しているのだから、いまよりはるかにテクノロジが進んでいるはずだが、皮膚をはがすと、その裏から機械が見えるという御多分に漏れぬロボットの仕組み。この時代には、おそらく、機械テクノロジは姿を消し、人工的に有機物を自由に作り出せるようになっていくはずだから、ロボットやアンドロイドと人間の区別は、見かけでは出来なくなる。しかし、映画は、それではやっかいなの

で、見かけ上の区別をせざるにえないうわけ、いつになっても、ロボットはロボットの格好を残すことになる。

結局、この映画は、「人工知能」(A. I.)の物語ではなくて、親子とりわけ母と息子の物語であり、スピルバーグの伝記的な側面をも重ね合わせた現代家族論である。かつてスピルバーグは、自分の映画は、すべて、単身家族(ワン・ペアレント・ファミリー)の娘や息子たちのためのものだと言ったことがある。実際、あの『E. T.』にすら、出て行った父親を慕って残された父のTシャツのにおいをかいでめそめそしている女の子(それが、いまや年増になろうとしているドリュー・バリモア!)の姿を映していた。

血縁がないにもかかわらず、愛がある親子関係というのは、アメリカ人にはそれほど不思議なことではない。養子や継子をまじえた家族は特殊ではないからである。この映画は、そういうコンテキストを、ロボットと人間と親との関係によってちよつと強調し、異化して見せただけである。

ジュード・ロウがユーモラスに演じるセックス・サービス・ロボット、ジゴロ・ジョーも、首を振ると身体の中から甘いムード音楽が聞こえるとか、決してそのセックス・シーンは見せないとか、すべてが子供向きのもの、基本的にこの映画も、単身家族の子供たちに向けられているからだ。

冷凍保存されている息子を定期的に訪れるモニカ(フランシス・オコナー)とヘンリー(サム・ロバーズ)。モニカは、そのたびに無言の息子に本を読んできかせる。それを見かねたヘンリーの会社の上司が、最近友人のボビー教授(ウィリアム・ハート)が開発した愛する感情を持った人間そっくりのロボット、デビッド(ハーレイ・ジョエル・オスメント)をあてがう。モニカは、最初、大いに抵抗を示すが、次第にその愛情深さに惹かれていき、自分の養子として認める手続きをする。それは、ロボットの首に手を当てて7つの「学習プロトコル」(imprinting protocol)をインプットすることだった。すなわち、「シラス」、「ソクラテス」、「パーティクル」、「ハリケーン」、「ドルフィン」、「チューリップ」、「モニカ」である。その瞬間、ロボット少年は、「マミー」といつて抱きついてくる。

アメリカの親にとって、養子やステップチャイルド(連れ子)との関係は、重要問題である。彼や彼女とどう折り合うか、どう育てたらよいのか、実の子とどういう差別を設けたらよいのか……。この映画は、そういう親たちの心を動かし、泣かせるように作られた映画である。映画ではロボットという設定だが、これをステップチャイルドや養子に置き換えてみれば、映画のストーリーはそのまま現実味をおびる。彼や彼女に「マミー」や「ダディー」と言わせることは至難の技ではないから、上述のシーンは「感動的」なのである。

夫婦がデイビッドにすっかり慣れたところ、奇跡が起こる。不治の病のはずだった実の息子ジェイク（ジェイク・トーマス）が全治し、家にもどってくる。以後はじまるデイビッドとジェイクの関係は、継子や養子と実子とのあいだでありがちな関係であり、ここでも、アメリカの親たちは、他人事ではない意識を持たされる。そして、デイビッドを持てあますことになった母親は、（夫は、会社に戻してしまおうと言ったが、そうすると解体されてしまうのがしのび難く）ある日、デイビッドを街はずれに連れだし、置き去りにする。訳がわからないデイビッドに無理やりお金を持たせ、追ってくるデイビッドを振り払い、車を走らせるこのシーンは、アメリカの親たちの胸底にいつもある悪夢であり、実際にそういうことをした親もあり、耐え難いシーンである。

捨てられたデイビッドが経験する後半の物語は、ある日親が家から出て行き、単身家族の一員になってしまった経験を持つ息子や娘（スピルバーグもその一人）の物語である。それをピノキオの物語にダブらせているのが見事である。ピノキオは悪いことをすると木製の人形にされてしまう。彼の願望は、「本当の人間」になることである。デイビッドは、「本当の人間」になりたいと思う。それは、継子や養子にとっては、「実子」になりたいという願望にほかならない。これらが重ねられた形で物語が展開する。

デイビッドは、ジゴロ・ジョーに出会ったり、反ロボット主義者のみせしめのな見せ物（ロボットを破壊して見せる）に出されそうになったりしながら、父探しと母探しの旅に出る。面白いのは、究極の場所が、人間の地の果て「マン・ハッタン」であり、そのコニーアイランドにある「ピノキオ・パーク」だという点。彼が、マン・ハッタンの半分水没した高層ビルの中かで「父」＝ボビー教授にあうが、その出会いは実にあつさりと描かれている。結局デイビッドが求めるのは、母であり、この辺にスピルバーグの母への思いが感じられる。と同時に、こういう意識が続くかぎり、一夫一婦制は終わらないだろうということである。この映画は、随分先の未来に時代設定されているが、夫婦の関係はいまとあまり変わっていないのである。この映画が、決して未来の映画ではなく、現代の映画である所以である。

映像的には、デイビッドがジャンクパークのコンピュータ（ロビン・ウィリアムスが声を担当）と対話するシーンが最悪だが、最後に（またまた2000年ぐらいたち、人類が滅んだあとに）エリーエンが登場するシーンは見ごたえがあり、やっと「未来」へ来たかという感じにさせる。

いずれにしても、この映画は、スピルバーグの総決算的な作品であることは確かだ。

（渋谷・パンテオン）

2001年06月25日

釣りバカ日誌12 (Tsuribaka-nisshi 12/2001/Motoki Katsuhide) (本木克英)

日本文化論を海外で講義するとしたら、わたしは、このシリーズを必見資料として提示するだろう。このシリーズは、日本の平均性、「日本人」とか日本の「民衆」「庶民」とかいうような平均的なくくり方をする場合の典型的なモデルを提供してくれる。われわれは、誰ひとりとしてこの映画に描かれるような平均性そのものではないが、ひとたび自分を「日本人」として提示するはめになるとき、このなかの誰かを演じることになる。

西田敏行演じる浜崎伝助という人物は、非常に偽善性を感じさせるが、テクニカル見方をすれば、日本の平均的な社会にやや特異なトリックスターの人物を置き、それによって見え方が変わる様を見せているというふうにも言える。浜崎は、会社では困った存在だが、それを黙認されている。会社のトップである三国と親しい関係(釣りを教える「師弟」関係)にあることは会社では知られていないことになっている(そんなことがあるか?)——関係を明確にすることはタブーなのかもしれない。会社を離れると、三国は西田の家を一人で訪ねてきて、自分で電気釜からご飯をよそって食べたりもする。つまり、そこでは会社での特権的地位がフラットになる。あたかも、浜崎がアメリカ的なスタンダードを生きているかのようだ。映画では、朝、出勤のとき、浜崎は、妻(浅田美代子)に熱烈なキスをして出かける。家で彼はいばる「日本的」男ではないようである。釣り船屋を経営する彼の隣人(中本賢)の妻(アベリータ・フルタ)は「外人妻」で、インターナショナルな環境なのである。だが、映画を見ていると、どこかうさんくさい。視点を変えれば、非常に空想的な印象をおぼえるのである。

浜崎は、地位の上下を気にしない人間として描かれているが、地位の格差とその儀式が厳然と存在する社会でそういう行為をするから笑いを生み、平均的サラリーマンの願望の対象となる。存在しないから、「現実」世界にどっぷりつかっている者には、安心して見ていられる。わたしのように、どちらかというと、異端な生活をしている者には、逆に空想的に見えるのだ。

基本的に、この映画の登場人物はみなステレオタイプである。定年になって、慰留をすすめられるが、それを断り、故郷の萩市に帰り、釣り三味の悠々自適の暮しをしようと思ったら、検診でガンが見つかり、あっけなく死んでしまう常務(青島幸男)なんかは、世のサラリーマンが、こうなったらイヤだなと思っている「ありがち」なタイプを代表する。世の中には、実際にそういう人もいるが、多いわけでもない。

全体の雰囲気として、わたしは、寅さんシリーズにも通じる天皇制的エリートスを感じる。おそらくまく機能した場合の天皇制のもとでは、こういう関係が常態となるのであろう。いいかげんで、あいまいで、なんとなくうまくいく。トップはいるが、トップとして本性をあらわすことはタブーであり、庶民（浜崎）と「密通」するときのみ自分になることができる。昔はやった「伝説」に、昭和天皇裕仁が、巡幸先の旅館で、旅館の従業員たちが昼間の気疲れをいやすために、夜になって焼きいもを焼いて食べようとしていたら、すでに就寝したはずの天皇がふらりとあらわれて、「まろにも一本くれないか」と言っただけというのである。これは、天皇に親しみを感じる側の人間が語る「伝説」であり、天皇がそういう人物であればよいという願望をあらわしている。三国が演じる鈴木一之助は、会社では雲の上の人だが、浜崎の家ではそういう「庶民的天皇」を実践している。

宮沢りえは、やっとなんとかサマになる演技ができるようになった。
（松竹試写室）

2001年06月26日

蝶の舌 (La Lengua de Las Mariposas/1999/Jose Luis Cuernuda) (ホセ・ルイス・クエルダ)

時は、1936年、場所はスペインガリシア地方の村。1931年に共和国が成立したが、その理念を信じる者と、よくわからず大勢に従っている人々、反発する富裕階級と教会・・・やがてファシスト風のグループが生まれ、情勢が陰悪になっていく。この映画は、1936年7月17日に軍事クーデターが発生するまでに半年あまりの時期の村人の日常、とりわけ共和派の小学教師ドン・グレゴリオ（フェルナンド・フェルナン・ゴメス）の手柄を、少年モンチョ（マヌエル・ロサノ）の目から描いている。

最初にモノクロのスクールがいくつも出てきて、最後にモンチョの家の中のシーンがじわーとカラーになるのが示唆しているように、一つ一つ魅力的なエピソードを積み重ねる方式。そこには、この時代への哀惜のようなものがにじみ出ている。監督のクエルダは1947年生まれだから、スペイン内戦は知らないはずだが、その後長く続くフランコ政権への批判と、フランコ後のスペインの肯定が随所にあらわれている。

人は、生涯で、決定的な影響を受ける人に出会うことがある。自分のなかにあるものを発見させてくれる人、たぶん、そういう人が真の「恩師」なのだろう。モンチョにとってドン・グレゴリオはそういう存在だった。グレゴリオ自身は、早い時期に妻を失い、独り暮らしをしている老人。教会には通わず、共和制を信じている。村のなかには、小学校での彼の影響を心配する連中もいるが、当面は口に出さない。また、そういうことを言わせない威厳のようなものがグレゴリオにはある。

モンチョは、グレゴリオから本をもらう。ステイーヴンソンの『宝島』。兄のアンドレス（アレクシス・デ・ロス・サントス）は、サキソフオンが好きで、いつも練習をしている。トレーニングを受けに行くシーンもユーモラス。村の楽隊に採用されて、他の村に生き、中国人風の顔をした無言（幼いときに狼に襲われて言語を失った）の「少女」（にもかかわらず父親のような老人の「妻」になっている）への思慕のエピソードの哀愁。

教室でのドン・グレゴリオは、最良の教師だが、けっこの歳にみえるその身体で、20人ぐらいの生徒をとまなべて野外学習に行く。モンチョは、そこで、蝶に舌があることを教わる。具体的なものから世界理念を教える教育。

モンチョやアンドレスの口から出る「アメリカ」はあこがれの理想境のように聞こえる。人は、自分の信念を貫くことが出来るだろうか？「庶民」や「民衆」とは、誰もが身につけている社会的衣服であり、社会的傾向を無視して生きている者だけが「非庶民的」と見なされるにすぎない。それは、非人称的な概念であって、生粋の庶民や民衆がいるわけではない。だから、「狂人」や「犯罪人」は「庶民」ではない。世の中の変化は、庶民性の変化である。

「淫乱な女」として知られるカルミーニャ（エレナ・フェルナデス）と彼女に近づく野性的な男ロケ（タマル・ノバス）とのセックス。彼女は愛犬のターザンが彼にほえかからないと性欲が亢進しない。それを根にもつて、男は犬を殺す。それは、彼がファシストの親衛隊員に転向するのを示唆する行為だった。

この映画は、最後のシーンで「民衆」「庶民」というものの矛盾と特性をあばく。民衆とは、個々人の誰しもが身につけている社会的衣装だが、そうした民衆性が前面に出てくる時代とそういうことが比較的弱い時代があり、そこでは、民衆性を前面に出して生きている人とそうでない人、との差がはつきりする。この映画は、まさにそういう相の変化を少年モンチョの目から描いている。ドン・グレゴリオ先生は、そうした民衆性のうち、古い民衆性とは異なる新しい共和制という民衆性を選ぼうとしている。しかし、時代は、古い民衆性への揺り戻しへ動く。グレゴリオとその同志たちは逮捕され、映画の最後は、彼らがトラックに乗せられてどこかへ送られるシーンだ。彼らに向かって、村人の声が飛ぶ。「アナーキスト、無神論者、裏切り者……」。モンチョの母は、率先して「無神論者」という声を上げる。「あんたも言いなさいよ」と夫にうながす。それは、本心なのか？そして、かつて息子のモンチョへの教育者としての寵愛を感謝してスーツを新調してあげた実直な仕立屋のこの男が、涙を流しながら叫ぶ「アテオ（無神論者）！」の叫びは？さらにクライマックスである、モンチョの叫びは？人は、民衆の一人として、本心に逆らって行動しなければならぬときがあり、また、そういうことを人々に強要する時代があ

る。

(ヘラルド試写室)

2001年06月29日

ドクター・ドリトル2 (Dr. Dolittle2/2001/Steve Carr) (スティーブ・カー)

大分前の試写をやっていたが、直観的に敬遠していた。もう封切のかわらぬと思つたら、延期になった。そして、ふたたび試写。すぐには当たらないという判断が働いたらしい。今回の試写は、夏休みの子供をねらった封切りのためのものである。

日本では、「ドリトル先生」の名で定着してしまったヒュー・ロフティングの原作だが、正確な発音は、「ドゥーリトル」だ。ここには、「何もしない、役に立たない」↓「すごいことをする」の含意があるが、「トリトル」ではわからない。このへん、「何でもカタカナ」「外来語ばかり」というが、それらがみな原語を表象出来ない形で移植されるのが日本における「外来語」の特徴である。これは、必ずしも日本語だけではないとしても、かなりの程度、新聞社が、たとえば「エフェクタ」「プロバイダ」というように長音を省略してしまうことにも責任がある。「メイジャー」を「メジャー」と言うことによつて、「主要な」と「物差し」との区別が出来なくなってしまう。

公開が延期されただけあつて、試写室は半分ぐらいの入りだった。反応も、非常に弱く、場内から笑いが起こることはまれだった。それは、ドリトル先生を演じるエディ・マーフィの演技とも関係がある。ここには、彼らしい小ワルぶさやおふざけはない。なにせ、ドリトル先生は、いまは「世界的な著名人」で、目下の彼の関心は、世界の動物たちのエコロジーと反スピーシズムである。speciesは「種」の意味だが、種に固執し、他の種をないがしろにする者を「スピーシスト」と言う。とにかくエライ先生なので、エディとしても、おふざけができないのだ。

動物が人間の台詞をいとも簡単にしゃべる(ドリトルの知覚で観客は動物たちに対応する)のも、この映画に緊張感をなくする要因になっている。スピーシストでなくても、動物と人間との間の違いをみとめざるを得ないが、ここでは動物がえらく人間的なのだ。動物と人間とのあいだには、コミュニケーション可能な領域はあるし、チンパンジーのように人間の言語を学習できる能力を持った動物もいる。しかし、それが全く不可能な領域もあるわけで、それが多くの動物の(人間とくらべての)特徴にもなっている。そういう点が、この映画ではばつさりと切り取られている。それは、考え方を変えたと、恐ろしく不可思議な世界なのだ。

そもそも、ヒュー・ロフティングの原作（1920年代の公刊された）には、いま関心を持たれはじめているような脱スピズムよりも、人種的差別を越えた世界を動物にたくして描くというもくろみがあったように思える。だから、この映画に登場する動物は、そういう顔や姿をした「人間」や「少数民族」なのであると考えた方がよい。

アメリカ映画らしく、ここでも家族問題、親子関係が大きなテーマになっている。ドリトルにはふたりの娘がいるが、長女のシャリス（レーベン・シモーネ）は、父親に反抗的だ。ボーイフレンドのエリック（リル・ゼーン）との関係にも父親は心配している。彼が家に来て、食事をしていくことになったとき、帽子をかぶったままなので、ドリトルが、「食事のときは帽子を取るもんだ」と言うと、素直に帽子を脱いだものの、その下にぼつちりバンダラをしている。同じ家のなかなのにケータイでないと連絡がとれないシャリスにいらつくドリトル。（映画のなかでは「ペイジャー」「ポケベル」と「セリユアー」「ケータイ」とが区別されていたが、訳は全部「ケータイ」になっていた）。（FOX試写室）

2001年07月06日

夜になるまえに (Before Night Falls/2000/Julian Schnabel) (ジュリアン・シュナーベル)

キューバの作家レイナルド・アレナス（1943～90年）の同名の作品の映画化。原作を読みたくさせる映画。アレナスを演じるハビエル・バルデムはこの作品で2001年度のアカデミー賞の主演男優賞にノミネートされた。ちよい役ながら、ジョニー・デップが二役を演じ、ショーン・ペンがアレナスの叔父を演じる。

映像が全体として昔のフジカラーのように緑っぱい。最初が、キューバの森のシーンから始まるからそうなのかと思ったら、最後までそうだった。

「革命期のキューバにも性革命があった」という言い方が出てくるが、アレナス（ハビエル・バルデム）が金持ちのいけない遊び人のペペ・マラス（アンドレア・デイ・ステファノ）に出会い、ゲイの自覚をするあたりから、森で兵士たちとゲイの一派がフリーなセックスをするシーンなどで、そのことが描かれる。おそらく、革命期というものは、どこでも、いつも、すべてを変えるのだろう。が、キューバは、やがて「反動」へ傾斜する。「キューバ社会主義」を信奉する一部の集団は、いまでも、この「反動」がなかったかのごときことをくり返すが、革命が本当のものであればあるほど、「反動」はつねに避けられない。だから、「反動」を認める者の方が、「革命」の革命性を知っているとも言える。

アレナスが、ハバナに出て、大学に入り、その才能を認めれるシーン、図書館のアルバイトをもらうシーン、高名な小説家ビルヒリオ・ビニエーラとホセ・レサマリマ（ふたりはゲイのカップル）に認められ、自宅に招かれるシーンは、みずみずしい。また、唯一ハバナで出版された初期の作品『夜明け前のセステイノ』を読んでいたフランスのアーティストがハバナを訪れた際に、彼の原稿を持ち出すシーン（その作品はフランスで出版され、メデイシス賞に輝く）、タイヤに捕まって海から国外脱出をはかろうとして捕まり、投獄されるが、そこで手紙の代筆をして人気者になり、獄中で密かに書いた作品を獄外に持ち出す（ジョニー・デップが演じる女装のゲイ囚人——「運び屋」と呼ばれる——がビニールで包んだ原稿を肛門に入れて持ち出す）くだりもいい。

海外で有名になったアレナスをやつかいに思ったカストロ政権は、彼を解放する。そのときのエピソードがジョニー・デップのもう一人の役、刑務所長との一件。彼は、アレナスの口にピストルをくわえさせ、脅すが、そのあと、解放してくれる。このフィクションぽいシーンは悪くない。

この映画では、キューバにおける思想・風紀規制の厳しさがくりかえし描かれるが、「ひどいぞ、ひどいぞ」といった、よくあるこれ見よがしなトーンはない。この傾向は、アレナスが、ニューヨークへ亡命したあと、エイズにかかり、鎮痛剤の多量摂取で死んでいくシーンで（わたしには）悲劇性よりも運命性のようなものを感じさせるのとながっている。この映画は、一人の作家の不幸を描いたものではない。それよりも、流浪ということの光と陰、流浪の人生のなかでの出会いを痛々しくも美しく描く。

子供のときに流れはじめた人生は、一生流れるしかないのか？アレナスの母は、父が去ったあと、「失敗の果実であるぼく」を連れて故郷に帰る。ある日、水辺で遊んでいると、父親が訪ねて来て、幼い彼にこっそりコインを握らせるが、母親は、夫を追い返し、叔父（ショーン・ペン）のいるオルギンに移る。が、叔父は、アレナスの詩才（木に詩文を彫りつけたのを怒る）を理解せず、やがて、革命勃発の時期に、最初は「反乱軍」に加わるために家出し、最終的にハバナに行く。以後、彼は、拘置、亡命と劇的な流浪を続けることになるが、この間、彼は、人と人とのあいだを流浪することにもなる。前述のさまざまな出会いは、マンハッタンでの彼の最後の人生を見守り、世話をするラサロ・ゴメス・カリレス（オリヴィエ・マルティネス）で終わるわけだが、信頼し愛する人間との出会い／思想的に拘束されない場所での生活／発病という相反する状況こそが、流浪者アレナスのさだめだった。彼を流浪に追いやった条件がなかったら、彼はもつと楽な人生を送ったかもしれないが、彼という人間は存在しなかった。

（ヘラルド試写室）

2001年07月12日

千と千尋の神隠し (Sen to Chihiro no Kamikakushi
[Spirited Away]/2001/Hayao Miyazaki) (宮崎駿)

宮崎の世界にはどこか啓蒙的な臭いがあつて好きでないが、この映画の映像のリズム、個々のオブジェ、キャラクター、プレ+ポストモダンの建築等のデザインのユニークさと輝きには圧倒される。異空間に入っていく(ウォークスルー)ことと記憶との関係。都市・田舎・森・水・空・建物・地下……へとたえず空間の位相を変化させ、新たな想像力を喚起する映像。

千尋のドングリ目は、『チキンラン』の主人公の顔と同様に好きにされない。宮崎駿(プレスで多くの豊富と映画の意図を語っている)は、当然、意図的にこういうキャラクターを作っているわけだが、その意図は、どうも「庶民性」の強調のような気がする。つまり、「庶民」の側から世界を見ることが民主主義であるかのような「民青」的ないしは「歌声喫茶的」あるいは「60年代フォーク的」「民主主義」への執着である。これは、古いだけでなく、欺瞞である。

「宮崎のアニメでは、少女が世界に翻弄されているような気がする」というわたしの指摘に、知り合いの細野剛司は、この映画は見えないのだが、(宮崎のアニメでは)「オヤジが少女を(映像的に)セクハラしてるんだ」と言ったような気がする。これは、わたしの理解しすぎかもしれないが、たしかに、この映画では特に、幼い少女が異空間を連れまわされるのだから、少女の側からすれば、どうしてこういう経験をさせられなければならないのかということになるだろう。プレスの「説明」では、「何重にも守られて育つ現代の子たち」(これは、「自信をなくした私たち日本人」にまで拡張される)、豊かな条件のなかで自分でやることを忘れていく子供ということ、彼や彼女らが、こういう経験をするのは、むしろよいことなのだというこちになるが、(多くの経験をすることは悪いことではないとしても)正当化はできない。

素朴な少女がただただ何者かの力に振りまわされる話という印象を与えるのは、この映画が、この経験のあとで少女がどう変わったかを描いていないからである。ファンタジックな世界のなかでは、「何も自分でしようとしないう」子供から、決断する子供に変わるのだが、それが「現実」世界に持ち越されるかどうかの保証はない。映画は、あたかも少女のつかのまの夢・幻想であつたかのように終わる。要するに、この映画の世界を、非難さるべき「現代の子たち」とか、「私たち日本人」とか(「高度成長期に育った」千尋の両親は「何事に対しても貪欲なのだ」という)に一般化しないで、映像内の話とすれば、すつきりする。映像は、そう見ることができるのだが、雑音が多すぎるし、そういう意図や俗気はおのずからにじ

み出る。この一般化は、同時に映像の領域侵犯であり、映像世界と「現実」とを短絡させることである。その意味で、宮崎の映画は、外国で見られるとき、一番、その本来の可能性を発揮できるのだ。

とはいえ、6本腕の「釜爺」とか、最初蚊の泣くような声を出して存在感のなかった「カオナシ」が他者を飲み込んで、どんどん太って、怪物化するとか、映画の主要な舞台となる「湯屋」（ここは神々が慰安に訪れる場所）にやって来た「河の神」が、へどろにまみれており、湯につかって体内からどんどんさまざまな廃棄物を排出するとか、「湯馬場」と「頭」と「坊」の癒着した関係、「ハク」のすがすがしさ・・・は、見事な構築物である。

千尋の声を担当する柊瑠美をはじめ、若い声優は、完全に現代の発音なのが、面白い。「かなスイ」（悲しい）、「どうスイた」等々。

（東宝試写室）

2001年07月13日

ブロウ (Blow/2001/Ted Demme) (デッド・デミ)

主人公ジョージ・ユング（ジョニー・デップ）は、70年代にコロンビアのドラッグの元締め、パブロ・エスコバル（クリフ・カーティス）とアメリカ市場と最初の強力なコネクションを作り、アメリカのコカインの80%近くの供給元を達成した実在の人物であり、そのストーリーは、『トラフィック』以上のサスペンスを作りうるドラマに満ちていたはずだが、この映画は、そうしたサスペンス的要素を極度に抑え、ジョージ・ユングという人物の半生を、友人、両親、妻、娘の、内側から描く。

イントロは、ジョージがその最盛期に体験したコロンビアのドラッグ「工場」（といっても、野外の掘っ建て小屋で農民がマリワナのエキスを凝固させ、コカインを作る）、飛行機を使った運搬、そして一転して（のちに同じ映像が出る）刑務所のなかの彼が回想するシーン。

最近の映画には、父親を見直す視点のものが多く（少しまえば、とにかく父親はけなされ、さげすまれた）が、この映画でも、父親（レイ・リオッタ）はだめな息子に理解があり、母親（レイチェル・グリフィス）は、（貧乏であれば当然だが）金銭にうるさく、働きのない父親をさげすみ、家出をくり返す。父親は、「金なんか重要じゃない」というのが口癖であり、ジョージが世をさわがせたときも、悲痛な面持ちながら、「みんながやらないことをやったのだから」と理解を示し、何度かめの逃亡中に両親を訪ねたとき、警察に通報したのは母親であった。

ジョージは、パーティーで会ったマーサ（ペネロス・クルス）——メキシコの麻薬業者の婚約者——と結婚し、娘をもうけるが、彼が没落の道をま

つしぐらに歩みはじめると、マーサは、たちまちくちぎたなく彼をのしるようになる（母親がやったのと同じパターン）。ジョージにとつて、女性には幸せをもたらさない。彼がアカリフォルニアで知り会い、愛した女性バーバラ（フランカ・ポテンテ）は病死する（入獄することが決まったことを告げるジョージに、彼女が「そんなに生きられないわ」と言うシーンはつらい。愛する娘とも運命に引き裂かれる）。

ジョージの親友トゥナ（イーサン・サブリー）との友情は、楽しげに描かれる。1965年、ふたりがカリフォルニアに旅立ち、そこでバーバラを含む女性たち（「ここでは、女はみんなスチアーデス」と出会い、毎日夢のような生活をするシーンは、60年代のカリフォルニアを美化しすぎていると思えるくらいユートピア的である。女たちがスチアーデスばかりだったのは、一つには、彼女らが、当時、スチアーデスの特権として無通関で物を持ち込めたので、南米からドラッグを持ち込む重要な機能を果たしており、映画で描かれているように、豊富なドラッグを持っていたので、自然と彼女らのまわりに男が集まったということだろう）。

ジョージは、バーバラに紹介されたマリワナの元締めでゲイのドレック（ポール・ルーベンス）に会い、そこから仕事を拡大していく。スチアーデスの特権に気づき、彼女らを使ってドラッグをアメリカに持ち込む方法を発見し、どんな金が入ってくるあたりのシーンは、60年代のシリコンバレーでステイブ・ジョブらが新しい会社を興していった時代的雰囲気とダブる。ドレック、トゥナとスチアーデス7人のチームワークも、ユートピア的な集団性として描かれる。マフィアの妨害もない。実際にそうだったのだろう。

ジョニー・デップは、役柄にのっており、しばしば感動の笑いが内から起こってくるのを抑えるのがむづかしい。ジョージは、娘を裏切ったことに関しては後悔しているだろうが、ドラッグを売買することに関しては、全く罪の意識はないだろう。その感じが実にユーモラスである。

ペネルス・クルスへの最近の過剰な評価は理解できないが、この映画のマーサ役ははまっている。レイチェル・ギリフィスは、例によって手堅い演技。レイ・リオッタは、ばかにされがちな前時代の父親をうまく演じ、これまでの彼の役につきまとい続けた悪役的雰囲気を一歩越えた。ゲイでクラブ経営者で60年代のカリフォルニアのマリワナの元締めを演じるポール・ルーベンスがなかなかいい。この映画で唯一の殺人シーンで登場する

コロンビアの麻薬の総元締めのエスコバールが登場するのは、裏切り者を処刑する（この映画で唯一の殺人シーン）だが、この人物を演じるクリフ・カーティスは、なるほど大物登場だなどと思わせる存在感がある。彼は、『スリーキング』や『インサイダー』にも出ている。

2001年07月16日

ブリジット・ジョーンズの日記 (Bridget Jones's Diary/2001/Sharon Maguire) (シャロン・マグワイア)

40分ぐらいまえに現場に着いたが、すでかなりの列が出来ていた。前のほうの人たちがみな床に座っていたところを見ると、相当早く来て、疲れきっているようだった。とにかく女性が多い。イギリスの30代の「普通」の女性を描き、全世界でベストセラーになった本の映画化ということで、若い女性をターゲットに招待を仕掛けたのだだろう。女性の声は通るので、そばの女性たちの話し声がわたしの背中に振動をあたえるほど響く。ときどき、「わっ」とかいう感嘆詞が発せられ、そのたびにのけぞりそうになる。映画は、時間通りには始まらなかった。挨拶をするブリジット・ジョーンズ役のレニー・ゼルウィガーの到着が遅れているとかで、挨拶が始まったのは、予定の30分後だった。が、挨拶に立った彼女は、(司会のクロの声にびびってか?) ひどくシャイで、せっかく戸田奈津子が通訳で来ているのに、ロクな話をしなかった。「ここには主人公と同じ30代の女性たちが来ている(うそつけ、もつと若いよ)ので、何かアドバイスを」とクロが水を向けても、彼女は、「アドバイズだなんて・・・」といった感じ。『ザ・エージェント』や『母の眠り』などで相当な演技をしている役者なのに、映画のブリジット・ジョーンズよりもはるかに「普通」の感じがしたのが面白かった。こういう役者はただものではない。

海外でのこの映画の評判はいいらしいが、わたしには、どこか物足りなく、作り物めいて感じられた。一つには、イギリスのミドル・クラスという社会的条件を知っていないとわからない言いまわしや仕草があることもたしかだが、日本で見ると、テレビのバラエティ番組のタレントたちの仕草で周知の(わたしには人工的な——なぜなら、街頭で会う人々は、たぶんわたしも、あまり解放的な表情はしていないから)無理をしたオーバーアクセント/ゼスチャーに見える。たぶん、そういうノリが受けるのだろう。

「一人でいるのが淋しくてしょうがない」「普通の」30女とか、その「日常の」行為や仕草が、みなステレオタイプの。が、おそらく、それが受けるのだろう。彼女の「普通」が、現実に自分を「普通」と思っている者たちに「おんなじようなことをしている」、「あれほどひどくない」という安心感をあたえるのだ。しかし、たとえば、スピーチをしているときにいつも顔をかわせている上役の名前(フィッツハーバート)が出て来ない(いつも彼女の胸を覗き込むスケベなこのじじいを「フィッツハーバート」——「ティッツ」はおっぱい——と密かに呼んでいるため)というシーンがあるが、この手の安い笑わせ方がこの映画には多い。それを面白がるのは、テレビのバラエティ番組ノリにすぎない。

その意味では、テレビ世代に受ける映画かもしれない。このパターンなら何年でも連続のテレビシリーズが作れる。彼女をとりまく2人の男性ダニエル（ヒュー・グラント）とマーク（コリン・ファース）が、昔のこと（マークの恋人をダニエルが寝取った）で取っ組み合いをするシーン、ブリジットと2人との関係の振幅が描かれるが、決して、根っこの所は露出しない。

原作は「日記」であるから、そこに書かれていることが「真実」であるかどうかはわからない。想像や誇張や創作も含まれるのが「日記」というもの。だから、読者は、自分の思いや偏見で「勝手」に読み、個人化できるのである。映画では、ブリジットの「想像」と「現実」とがいり混じっているとはつきりわかるシーンがあるが、全体としては、一枚岩の「現実」が基調になっている。ブリジットがテレビ会社に再就職する話も、面接で何回も落とされたあげく、最後に、「どうして前の会社をやめたの？」ときかれ、「上司とやったから」と答えると、即座に採用になる。これが、小説のなかのエピソードとして表現される場合と、映画のシーンとして描かれる場合とでは多いにちがう。映画のリアリティは「現実」にかぎりなく近いので、そのシーンは、ひどくうそっぽく見えてしまう——ここで言う「うそ」とは、単純な「現実」に對置されるかぎりでの「うそ」である。

ブリジットが最初に勤めている出版社で『Kafka's Motorbike』という本を出し、その出版記念パーティのシーンがある。「カフカ」という名が出てくるのは、この「日記」とカフカの「日記」とのつながりを示唆しているのだろうか？ カフカの「日記」は、ある種の「フィクション」である。というより、「現実」と「虚構」との区別を越えたりリアリティを実現したテキストである。このへんのニヤンスは、映画では出ていない。

その出版パーティシーンで、（台詞はないが）作者 Kafir Aghani が出て出ているのは、クレジットでは Sulayman Al-Bassam となっているが、その顔はあの『悪魔の詩（うた）』のサルマン・ラシュディにそっくりなのだ。彼は、この書がイランのアヤトラ・ホメイニを冒瀆したとして1989年に「死刑宣告」を受け、現在もイギリス政府の保護を受けているはずである。

演技としては、コリン・ファースが技巧的に群を抜いている。しかし、とつつきにくいのが親しくなるときめ細かいというのは「よきイギリス人」をあらわすステレオタイプ表現であり、ファースが演じるマークもその典型。

出版社で使われているコンピュータはみなマック。アメリカ映画では最近みなそう。これは、アップルが精力的に提供するからであって、マックのシェアは、残念ながらますます下がっている。このマックでダニエルはブリジットにセクハラ・メールを送る。エレベータで尻にタッチする上司

もいるが、このあたりおおらかな表現になっているのは悪くない。
(日劇プラザ)

2001年07月18日 (1)

トウムレイダー (Tomb Raider/2001/Simon West) (サイモン・ウエスト)

話は単純だが、こういう映画を見るのは楽しみだ。もとはゲームだが、ゲームっぽくも、SFっぽくもない仕上がり。SFXを多用しているが、被写体のないCGIにばかり頼らず、実写の労をいとわない。カンボジアとイスランでのロケと007シリーズで有名なロンドンのパイヌッド・スタジオを使った実写。

冒頭10分で、この映画が007のようなシリーズものとして成功するものであることを証明する。最初からララ・クロフト(アンジェリーナ・ジョリー)の眼の超アップからはじまり、カメラが引いていくと、彼女は何者かと闘っている。彼女の表情から、それは、ある種のトレニンクであることが暗示されるその余裕ある演技もいい。相手はロボコップに出てきたようなださい、凶暴なロボット。これも笑える。彼女は、自律的機械環境と古典的な文化環境が豊かな豪邸に住み、助手の変人、ブライス(ノア・テイラー)は、豪邸には住まず、庭にバンを停車させ、そのなかに作業場をもっている。豪邸では、とぼけた執事ヒラリー(クリス・バリ)が彼女のめんどろをみている。ララの父(ジョン・ボイト)は、1985年5月15日に失踪した。彼女は、マシンのように敏捷で、男女のカテゴリを越えている(それにしてもこういうかつこうをすると『真夜中のカーボーイ』時代のジョン・ボイト(実父)によく似ている)。

この映画の要になっている「光の都市」とそれを信じる「光の人々(イルミナーティ)」の話は、これまでもよく話題になった。中沢新一なんかは自分がイルミナーティだと思っているのではないかというような文章を書いたことあった。光の都市は、5000年前に滅びたが、それは、惑星が一直線にならぶ食(それは、5000年に1度しかない)の瞬間に、5000年まえに破壊され隠された「ホーリー・トライアングル」をつなぎ合わせれば、復活する。ララの父は、イルミナーティのメンバーであり、その秘密を知っていたが、「時間を変えてはならない」という確信から、トリアングルをつなぎあわせることに反対し、イルミナーティのマンフレッド(イアン・グレン)に殺された。

サスペンスは、2005年5月15日にその企てを実行しようとするマンフレッドとララとの世界をまたにかけての闘いである。そこには、『インディ・ジョーンズ』的なものも『ハムナプトラ』的なものも見出されるが、カンボジアの遺跡のなかに林立する石像が、秘密の宝器がセットされ

ることによって稼働しはじめた装置から流れ出る緑の液体に触れると、次々にそれまで硬直していた身体が生々しい怪物になって暴れまわるシーンは、ゲーム感覚を思いきりスペクトルに拡大したユニークなシーンだった。

惑星が一行になる日に、まえもってその日に届くようにしてあった父からの手紙に「砂粒のなかに世界を見出し・・・」という一節があるのを呼んだララが、書齋に走り、一冊の豪華本を取り出すシーンもなかなかいい。コンピュータでチェックするのでもないところがいいのだ。

(スカラ座1)

2001年07月18日 (2)

RED SHADOW 赤影 (Red Shadow/2001/Nakano Hiroyuki) (中野裕之)

『スコア』の試写とだぶったが、こちらを優先し、早く劇場に来た。観客はプロが多く、期待はみな大きかったと思う。冷房がきつすぎたが、舞台挨拶なるものもなく、非常灯(最近のは緑でなく赤い)も映画がはじまると消され、環境的には悪くなかった。

しかし、独立プロ的環境ですぐれた作品を作ってきた監督が潤沢な資金(東映50周年記念作品)に恵まれたときに陥るパターンが不幸にして出てしまった。断片的には中野らしいショットの集積以外のなものでもなっていた、それらの多くは、技術的なより高度になっているとしても、二番煎じである。冒頭、ジャングル・サウンドとともに布袋寅泰のシルエットから、蜜蜂が蟬集するシーンをはさみ、行きずりの武士にからまれ切り合いになるが、(弱い相手の目に布袋の刀がぐうーと延びていく)鉢が布袋の額を刺し、相手をみのがす(黄色の日の丸でしめる)イントロは、かっこいいと思わせたが、その密度と遊びは次第にダレてくる。

忍者の祖先のストーリー「[AD.535]という文字」で、谷啓らが古代式の服を着て出てきて、間延びしたせりふのやりとりがあるところすでに耐えられないが、その後は好転する。主要人物の3人、赤影(安藤政信)、青影(村上淳)、飛鳥(麻生久美子)の幼少時など出す必要はなかった。ところで、麻生は、あいかわらず「ネオギアル弁」(とさしあたり言っておく)発音(たとえば、「もうその術はあきらめたほうがいいんじゃない」の「術」を jyutsu とはなへ、zutsu と発音する)をしているのが「愛敬」だった。

中野における「姫」好みはどこから来るのだろうか? たしかに「姫」的キャラクターは、女性の一つの魅力的(逆にはうんざりする)タイプである。が、姫というものは、人間としては子供であり、女性が永久に大人にならない方法である。また、姫になることは、普通なら性的関係に入っ

ても不思議ではない関係を避ける一つの方法でもある。月夜の川原で、「なぜおまえはいつも悲しい目をしているのか？」と、琴姫（奥菜恵）は、赤影に言う。ドラマとしては美しい場面なのだが、何か、このへんに、どぎつい関係を避けようとする中野の姿勢を感じる。「癒し」を強調する場面（たとえば、傷ついた赤影が見る水、草などのイメージ）とともに、姫好みもこれ以上くりかえすとあきられる。（丸の内シャンゼリゼ）

2001年07月20日

猿の惑星 (Planet of the Apes/2001/Tim Burton) (ティム・バートン)

デパートの「そごう」が撤退し、6階まで「ビックカララ」が、銀座で安売りの電化製品総合マーケットとしては初めての店舗をかまえた。その上の階の「よみうりホール」は、以前同様、数人の「おばさん」が入場を仕切っている。階段に客が大分集まったところ、そのような感じの「おばさん」が来て、「4列に並んでください」と言った。が、それから10分もしないうちに、フォックスの営業の人が来て、今度は、「2列にお願いします」と言った。こういうことは、同じ場所でも以前にも見たことがある。この「おばさん」たち何とかならないの？しかし、館内は少し改装。非常灯が緑から上映中暗くなる赤になった。

昔から、人間はもともと類人猿で、あるとき宇宙から「超人」が来て、「文明」を類人猿⇨人間にあたえたという神話・伝説がある。それは、人間の歴史をわかりやすくしてくれるので、いつも人気がある。この映画も、この手の伝説を利用してゐる。もう一つは、地球とは別に、別の近人類が支配する惑星があるという神話。

この種の映画は、人間を相対化してみようとすることに面白みがあるが、別に猿を出さなくても想像のレベルで可能な相対化のレベルにとどまっているように見えた。平均的な人間の世界（権力・差別・愛情等々）を猿の世界に移し替え、人間が人間界で猿をあつかっているのと同じようにあつかわれるという設定をしただけ。

CG描写よりもロケやメイキャップに重点を置いているらしく、CG映像は安かったが、一人乗り宇宙船でレオ（マーク・ウォルバーク）が見知らぬ惑星の森に落ちたシーンはなかなか雰囲気があった。しかし、猿の世界の猿たちのメイキャップは、古典的とはいえ、『ドクター・ドリトル2』とは違った意味で変。ティム・ロス、マイケル・クラーク・ダンカン（『グリーンマイル』）は、いかにもで笑えるが、レオが会おう、「人間」擁護派の女猿アリ（ヘレナ・ボナム・カーター）は、「美人」猿という設定で笑わせるつもりのようなだが、なんか変。

猿の世界に飛び込んだ人間、しかし、そこは極めて「人間的」な世界だったという設定は、「人間」の世界を異化する点で面白いのだが、その猿の世界が、まるつきり「アメリカ人」の世界だというのは、ティム・バートンのアメリカ批判だろうか？ わたしには、意図的でなくそうなっってしまった安易な表現に見えた。

原作がそうなのだからしかたがないが、全編のみなざる「人間」主義が、猿の惑星を脱出したレオが、地球に「不時着」し、ワシントンのホワイトハウスの前に投げ出されたときに見るもの(?)——このシーンはなかなかいい。

(よみうりホール)

2001年07月24日 (1)

メモント (Memento/2000/Christopher Nolan) (クリストファ ー・ノーラン)

冒頭、男が床に倒れている(死んでいる?) ポラロイド写真が出る。それを持つている手が、写真を振るたびに、画面が薄くなっていく。

スタイルの新鮮さが目を引く。15分以上記憶を維持できない症状

(「前向き健忘」)を持つ男レナード(ガイ・ピアース)。妻が襲われ、助けようとして後ろから殴られたことからそうなつたと考えられるシークエンスもあるが、それが「事実」であるかどうかはわからない。彼は、たえずポラロイドカメラで記録を取り、その余白にメモを書く。「やつノウソを信じるな」、「ヤツが犯人だ。殺せ」等々。もっと重要なことは身体に書きつけ、さらにイレズミ師に刻み込んでもらいもする。

映画とはある意味で忘却である。忘れることによって前に進む。15分というのはいい設定だ。それと、電子メディアの時代は、『もしインターネットが世界を変えたら』のなかの「デジタル物語」でも書いたように、忘却を昂進する。コンピュータへのたえざる参照。参照のメディアの増殖。ケータイはその主たるものとなるだろう。いや、すでにになっている。わたしなども、出会った人の顔、知覚した物をすべてデジカメで撮っておきたい欲望にかられる。以前、バッグのなかに入れておいたデジタルのメモ録が電池が切れるまで7時間あまりすべてを録音していたことがあった。聞き直して、新しい世界が展開。過去が全く新しく生まれ変わるのである。

同じシーンだが、若干異なるシーンがくり返されるので、そのたびに映画のコンテキストが更新される。しかも、それは、「実は・・・」式の更新ではなく、むしろ、映画Ⅱテキストをたえず自己更新・増殖するシステムにしようという方向での更新なので、映画ももう一度見てみたい気がする。

レナードは、「記憶がないのは孤独だ」と独白する。が、完全な記憶喪失は孤独を越えてしまうだろう。

モーターで目覚めたレナードのサイドテーブルの上にキリンのビール瓶が見える。クローゼットでうめき声が聞こえ、開くと男が口にガムテープを貼られて縛られている。誰がやったのか？ 映像は、説明するかのようにはフラッシュするが、それは、いわば、レナードがあれかこれかと想像する意識のフラッシュショットにすぎない。

レナードが保険の調査員という設定だという設定で流される一連のモノクロ映像。それは、記憶喪失に陥ったとして保険を請求している妻の夫サミー（ステイブ・トボロウスキー）についてのエピソードで、彼が本当に記憶喪失なのか、それとも偽証なのかをレナードが判定する。レナードは、「心理的要因」として保険を受ける資格がないと判定したのを後悔している。妻は絶望し、夫を試すために15分ごとに糖尿病のインスリン注射を夫に打たせ、彼が本当に記憶喪失であることを証明すると同時に自らの命を絶つ。が、映画では、レナードという人物はおらず、それは、麻薬中毒のレナードの妻に対する自分の投影にすぎないという解釈もなされる。

ジョー・バントリアーニが演じるあやしげなデヴィは、レナードが「妻殺しの犯人」として探しているJ・Gのかは最後までわからない。デヴィは、会いたくない場所であったりレナードに会うと、自分は刑事だと自称する。そして、15分後に別の人物になりかわる。

キャリー・アン・モスが演じる人物も両義的だ。ただ、バーで会っただけの関係なのか、昔から知っていた人物なのか？ 何度か見て、自分で決めなければならぬ。相対性の映画。
(メディアボックス)

2001年07月24日 (2)

がんばれ、リアム (Liam/2000/Stephen Frears) (ステイブ・フリアーズ)

『まい・ビューティフル・ランドレッド』、『フリック・アップフリック』、『ハイ・ファイディリティ』のスティーヴン・フリアーズが、なぜこのような題材を選んだのか、よくわからない。1930年代のリバプール、押し寄せる不況の波のなかで造船所が閉鎖になり、たださえ貧しい一家（夫婦と成人まもない長男、10代の妹、幼い次男）は、なごむことがない。結局、この作品は、貧しさについての映画である。

貧しさがいらした家族関係や隣近所との関係を駄目にしてしまうこと、宗教がかえって人を追いつめていくこと、ナチズム (British Union

of Fascism) がいかにして徒党を集めて行ったか・・・。聖体拝領（コミュニケーション）の儀式のまえに断食しなければならぬのだが、レアムは、一度、そのまえにものを食べてしまった拝領を受けられなかったことがある。が、2度目のとき、彼が神父から口に入れてもらった聖体を飲み込むシーンでは、いかにも空腹で、そんなささやかなものでもがつつたべてしまうという感じがよく出ていた。

リバプールのイギリス人でカソリック教徒の一家。周囲にはアイルランド人が多数住み、ユダヤ人は特権階級である。父親（イアン・ハート）は、気位が高く、アイルランド人のボスに屈従したくない。娘はユダヤ人の家に家政婦として働きに出ているが、母（クレア・ハケット）は、「便所掃除なんか断るんだよ」と言う。長兄は、父の差別意識や働きのなさを軽蔑しているが、まだ何かをやるには若すぎる。レアム（アンソニー・ボロウズ）は、吃音のハンデをもっているが、ユーモラスな子。彼が日々罪や地獄の話聞かされる学校のシーンと、一方で性に目覚め、うっかり見てしまった母親の裸体に、学校で見た聖女の裸体にはないもの（恥毛）を見てしまったことに悩むエピソードなど、おかしいのだが、基本的にあまりゆとりのあるシーンはない。

映像的にいいのは、レアムが母親のヌードを見てしまうシーンと、父と母が、金もなく、家族もとげとげとしているような状況のなかで、父親が突然、パブから帰ってきて、妻に会うなり、彼女を欲しいという表情をし、ふたりで二階に上がっていくシーン（これは、フリアーズも一番好きなシーンだと言っている）。絶望のなかで急に沸き上がる愛のようなものが表現されていていいが、なら、こっちを中心に描いた方がよかったのではなかったか？

年越しの祝いに集まった近所の仲間が、酔ってアイルランド義勇軍の歌を歌い、それに対抗してプロテストタントの歌を歌うというシーンがある。バーで初老のおばさんが、Someone Watch over meを歌うシーンもよかった。なお、この映画でも、蛍の光は、年の終わりにではなく、年が開けた瞬間に歌われる。日本の商店も学校も、どこかで間違ってしまった。

父親がユダヤ人の家に向かって投げた火炎瓶が、辞職を言いに来ていた娘にあたり、一瞬にして火に包まれるシーンがあるが、それは、一種宗教罰の絵のようにも見える。

（メディアボックス）

2001年07月25日

大河の一滴 (A Small Drop of Water in a Night
River/2001/Kaneto Shindo) (新藤兼人)

五木寛之の同名のエッセイ本をもとに新藤兼人が脚本を書いているが、どうも神山が「師」とおおぐ新藤の脚本がよくない。NHKスペシヤル的な加古隆の音楽もテレビ的。安田成美はテレビドラマ的な演技しかできない役者だから、こうなるのはしかたがないが、制作の意気込みとは大分距離のある結果になっている。

モスクワ観光のシーンからはじまり、雪子（安田成美）が働く青山の外国品ブティック（そのオーナーとヒモ的男——全員の顔がモスクワにあったが、彼らは団体にまぎれて雑貨を買い付けに行ったのだった）に移るが、メインの舞台は五木の好きな金沢。終盤、イワノフの故郷にもカメラが行くが、場所を移動している意味があまり感じられない。金沢以外の場所は、徐々に否定されていってやっぱり金沢しかないといったカメラの動き。

ブティックに男が来て、オーナーとふたりで車でお台場に出かけ、ホテルで逢い引きするシーンがあり、なんかとつてつけたみたいな感じがしたと思ったら、それは後半のための布石で、女は男にだまされ、店をたたむことになる。それにあわせて、金沢にいる雪子の父（三国連太郎）が病気になる、雪子は、おのずから金沢に帰らざるをえなくなるという次第。ドラマなんて「必然性」などどうでもいい（人生は偶然だらか）のに、こういう論理化をしないとドラマが作れないところが、新藤の古さ。かわいそうに、すってんてんになった女は、金沢に雪子を訪ねてきたあと、ホテルで自殺してしまう。こういうタイプの女は、いないわけではないとしても、わざわざドラマにするリアリティはない。

この映画には、馬、晴子（友禅染めの旧家の主人）とか、三国の友達として犬塚弘などが出ているが、プレスには全然載っていない。こういうところにも、はからずもあらわれているように、主要とみなすものだけを残してあとは切り落としていく方向で作られている。が、そうになると、三国しか残らない。彼はガンにかかり、手術を拒否して、自宅で死ぬが、いまおはやりの死にざまで、その臨終にのどをさりげなくごろつとさせる三国の演技はさすが堂に入ったものだったが、なんかちがうなという感じ。

妻役の倍賞美津子は例によって名バイプレイヤーを演じていたし、雪子の幼友達（友禅染めの家を継ぐのを嫌って、郵便局員になった）昌治を演じる渡部篤郎も手堅い演技をしている。が、モスクワの観光ガイドをしていたことで雪子と知り合うトランペット奏者志願のロシア人青年イワノフを演じるセルゲイ・ナカリヤコフの演技は最低。彼は、もともと音楽家で、ドラマのなかで吹くトランペットなど、尋常ではないが、このドラマの設定には向かない。が、それも、切り捨て・収斂主義のこの映画の犠牲でもある。

雪子は、昌治も好きだが、イワノフにも惹かれている。彼女は29歳の設定だが、今様に誰とも簡単にセックスなどしない。それは、それでいいのであろうが、映画で見ていると、なんか脚本が強制している無理のよう

な感じがする。だからだろうか、イワノフに恋人がいるということが気にな
って、彼がビザ切れの滞在で強制送還されたあと、彼の故郷を昌治と
（「いつしよに来てくれる？」）訪ねるが、彼の家まで行き、庭で女がシ
ーツを干しているのを見て、すごすごと雪の道を歩いてもと来た道を帰る
のである。なんか、古いなあと感じる。その程度のことです旅費を使うな
と言いたい。好意的に解釈すれば、雪子の心のなかに、はじめから、そう
あって欲しいという願望があつて、それを確認できただけでよかったとい
うことになるのだろうが、そんなことに観客をつきあわせるなよ。

（東宝試写室）

2001年07月26日

ジュラシック・パーク III (Jurassic Park III/2001/Joe Johnston) (ジョー・ジョンストン)

上映開始まえに例によつて出演者の挨拶と（いつもあまり関係のないタ
レントとの）「ツーショット」（なんてなさない日本語だ）というのが
あつたが、終始まじめに対応するサム・ニール氏に司会のクロちゃんも思
わず「芸能人」ノリを忘れる。サム・ニールは、まだ映画を見ていないと
のことで、娘さんが2階に來ていると言っていたから、いつしよに見たの
かもしれない。これも、日本に來るハリウッド映画人とは一味違う。

帰りの混雑のなかで、「やっぱ、最初の作品の衝撃は越えられないね」
なんて大声で言っているご人がいたが、手堅い作品ではないかと思つた。
昔、遺伝子操作をやつてさまざまな古代生物を生産していたイスラ・ソル
ナ島の「工場」の廃墟のシーンなど、『ブラジルから來た少年』にも似た
ようなシーンがあつたが、よく撮れていた。

コスタリカ沖のイスラ・ソルナ島付近でパラセイリングをしている男
（マーク・ハレリック）と少年（トレヴァー・モーガン）。急に船が座礁
し、男は牽引綱をはずす。パラシュートは、島の陸地に飛んで行く。これ
がイントロ。古生物学者のグラント博士（サム・ニール）と助手のビリー
（アレックス・サンドロ・ニヴォラ）が恐竜の研究をしている。ヴェロキラプ
トルが発声能力があり、仲間同士でコミュニケーションをとっているらしい
こともわかつた。ビリーは、コンピュータのシミュレーションからプラ
スチックの立体を切り出す装置を使って恐竜の喉の共鳴腔を作ること成功
した（これが大詰めで重要な意味を持つ）。が、予算を削られ、研究の将
来は暗い。だから、「冒険が趣味」と称する夫婦（ウィリアム・H・メイ
シーとティファ・レオーニ）がグラントを訪ねて來て、近づくことが禁止さ
れているイスラ・ソルナ島の上空に飛行機を飛ばし、恐竜を俯瞰するツア
ーのガイドをしてほしいと言うと、研究資金のたしになると思い、しぶし
ぶ引き受けてしまう。

その夫婦は、実は、冒頭でパラセイリングをしていた少年の両親で、恐竜ツアーは表向きで、本当は息子の捜索がねらいだったことがやがてわかる。だから、チャーター（クルーはみんな一癖ある連中）したセスナ機は、島に近づくと、着陸してしまう。が、のっけから彼らは恐怖のどん底に突き落とされる。

恐竜の研究の方法は、化石派と遺伝子操作派とに分かれる。後者は、これまでのシリーズで敗退したことになる。グラント博士は、前者だが、それが後者の置き土産に悩まされるわけだ。少年はグラント博士の本を読んでいたことがあとでわかる。少年に、「マルコムの本はどうかね？」と聞き、「読んだが共鳴できなかった」という答えた返ってくると、満足げな顔をする。マルコムとは、第1作でジェフ・ゴールドブルームが演じたイアン・マルコム博士のこと。

最近のハリウッド映画では、父親の復権のテーマが多いし、家族の危機も依然根強いテーマである。この映画も、ある意味では、家族の危機がテーマであるが、それがこれみよがしでないのがいい。あまり仲がよくはなかった夫婦。おそらく妻と不倫関係にあった男に息子が親しみを感じている。が、息子が失踪すると、夫は献身的に捜索の努力をする。ウィリアム・H・メイシは、いつも途中で裏切るキャラクターが役どころなので、今回も、途中で卑怯なことをして恐竜に殺されたりするのかなと思ったら、そうではなかった。

（東京国際フォーラムC）

2001年07月31日

Go! (Go!/2001/Yazaki Mitsuhiro) (矢崎充彦)

通常、上映まえに公開予定などを告げる役は、配給会社の新人の場合が多いが、この日は、監督みづから一人で前に立ち、あいさつをした。場内からいつせいに拍手。そういうえば、受付でプレスを配っていたのも彼だった。

矢崎の脚本が1999年のサンダンス・NHK国際映像作家賞を取ったというので見ている気になったが、あとで考えると、こういう賞を取るだけあって「健康」すぎる気もしないでもなかった。喜劇仕立てだが、破局はない。が、若者への信頼のようなものが感じられ、こういうのもいいかなと思う。

基本はロードムービーだが、色々な作品を思わせる。『菊次郎の夏』的なところもある。最後に近いシーンで、長崎の PIZZA-1A のデリバリー・ボーイたちが大群で集まるシーンは、ちよっと『アタック・ザ・ガス・ステーション』を思わせる。デリバリーのスクーターにこだわるところは、『ストリート・ストーリー』（こちらはトラクターだが）に似ている。

1年前に離婚した母（美保純）と二人暮らしの康助（高田宏太郎）は、PIZZA-LA（店長役は伊集院光がやっている）のデリバリー・ボーイをしている。高校の同級生（山崎裕太）もいっしょに働いており、職場では高校生らしいいちやつきもある。（ここで働く女の子は徹底的に「モセエモセエ」口調で、「お願いします」は「お願いスエマス」になる）が、基本的に日本人＋10代の若者特有のシャイ（言いたいことを言わない／気がきかない）な感じ。それは、家で母親と食事をしていても、はつきり出ている。母親をうざったく思う康助は、彼女が親切にすると、「こっちが逃げれば、追ってくるスイ」と言う。康助が運転するスクータのシーンで画面が揺れるのは、運転がそうだからであるよりも、彼の自己中で不安定な心情とあてどころのない「不満」に対応している。そして、通行人にぶつつけてしまう。ぶつけられたのは飯塚令子（椋木令子 Mukunoki）という写真を撮っている女性。怪我はしなかったが、バッグを路上にたたきつけて、交換レンズを壊してしまう。が、康助はすんなりあやまれない。悪いとは思っているのだが。

テンポのズレたあやまり方に令子に、「いまさらなヌよ」（椋木も1976年生まれの「モセエモセエ」世代）と言われたことが気になった康助は、令子のアパート（どうして住所がわかるのか？）を訪ねる。そのとき、最初慥然としていた令子が言うせりふがいい。これは、10代の若者が少し年上の女から言われたら、ぐっとくるだろうなという意味においても、また映画のシーンとしてもいい。彼女は、突然、オフビートな口調で「そうか、どつかへ行こうか」と言うのである。

二人はバスに乗り、東京都内を走る。康助は、ポケットカメラのシャッターを切る。こういうシーンを見ると、東京も映画で使える場所になってきたなと思う。後半、広島までたどりついた康助が、広島のPIZZA-LAのスクータNo.5（彼と同じ）と広電を前後にしてカーチェイスをするシーンがあるが、こういう街中のシーンも撮れなかった。

レンズの弁償をするために、本やCDを売って稼いだなにがしかの金を持ってアパートに行くと、令子は、長崎に引越していた。そのまえに、金は返さなくていいから、「自分で作ったピザを持ってきてね」という彼女の言葉がクローズアップされ、彼は、深夜のPIZZA-LAに行き、ピザを作り、スクータにつめて長崎に出発する。途中、ハーレイにまたがった変なオヤジ（いつも自分で作ったホットドッグを食い、口元につくケチャップをぬぐう）（山崎努）にあったり、大阪では、援助交際をアルバイトにしている高校生（掘つかさ）に会う。「モセエモセエ」弁は、大阪人でも変わらないらしい。彼女も、金を出さない康助に、「けッイ」と言う。彼女の発音は、長崎も、「ながハキ」と聞こえる。東京のPIZZA-LAの従業員は、電話で、広島を「ひろスイマ」と発音していた。

わたしは、この映画の結末を、サンダンスで脚本が受けたというので、超ハッピーなものを思い描いたが、事実は、康助が、自分ではどうにもならない「現実」と、「ごめんなさい」と言うことを学ぶというところに落ち着く。令子にビザを届けることは出来たが、彼女は、「夢」の女にはならなかった。彼は、自己中を卒業してしまふのだろうか？「風を感じたい」というのが口癖のハーレイオヤジと（何度か目に）再会し、（白バイが追ってきて）2人で一斉にスタートするところでストップモーションになる最終シーンは、必ずしもそうではないことを示唆しているようにも見える。

康助の母のところへナベ持参で遊びに来て、ぼうぼう火を出しながら中華料理なんかを作るメガネ男が松重豊とは思わなかった。この映画、けっこうユニークな俳優が出ている。下関のバイク修理屋（元レーサー）は荻谷俊介、その娘に大河内奈々子、大阪のオバハンは町野あかり、チンピラは松本竜助といった具合。
（松竹試写室）

2001年08月02日

青い夢の女 (Mortel Transfert/2000/Jean-Jacques Beineix) (ジャン＝ジャック・ベネックス)

「8年の沈黙を破って」という前宣伝に期待して行ったが、かなり裏切られた。映画にとつて、精神分析は落とし穴である。なぜ映画人は、裁判シーンと同じように、多くの場合退屈なフロイト的精神分析療法のシーンを映画にするのだろうか？ウディ・アレンにとつては、それはつねにパロディ化されていたが、この映画では（分析医が先輩の分析医にかかるという設定があるので、分析自体が皮肉にとらえられているとはいえ）仰々しい寝椅子に患者が横たわり、傍らで精神分析医が話に耳をかたむけるというシーンが、本気のリアリティで描かれる。

映画の進行時間は交錯しており、映画は、分析医のミッシェル（ジャン＝ユーグ・アングラード）がある深刻な悩みをいだいて先輩の老分析医ズリボヴィッチ（ロベール・イルジュ）の分析を受けるシーンからはじまる。すべては、語り（分析の告白）とともに進むから、映画の時間とリアリティは、相対化されている。事件は、ミッシェルが、蠱惑的な女性オルガ（エレーヌ・ド・フジュロール）の告白をきいているうちに眠ってしまい、目覚めると彼女が死んでいたというもの。話をきいているうちに眠ってしまうシーンは、なかなかいい。同じパターンが、彼の話をきくズリボヴィッチにも起こる。眠りと記憶の関係を喚起させる。

冒頭のクレジットのバックの絵が目を引くが、以後、絵画的な画面構成は一貫している。ベネックスは、1994年にドキュメンタリー『オタク』

を撮って以来、絵に熱中してきたというが、この映画の画面の一つ一つがある種の絵であり、随所に見えるそれぞれに意味深の絵画もこの作品のスタイルになっている。特に、雪がつもった路上のショットとか、夜の街頭のシーンがすばらしい。それらは、この映画を素朴な「日常的現実」からシュールリアルな映画の／物語の現実を観客を連れていくはずだが、それが壊してしまうのは、ベネックスがユーモアのつもりで挿入するアクションとプロットの安さである。

ミッシェルが、女の死体を患者用の寝椅子の下に隠し、別の患者の話をきいていると、女の腕がびゅーんとはみ出してくる。ミッシェルは、あわてて足（赤い靴下がおしやれな画面を作る——ここはいい）で押し込む。この安いアクションが何度もつづく。同じような設定が、死体を車にのせようとして、凍て付いた道路を滑らせるとすんなり車のところまで死体がすべっていく等々。こういうのは、笑うに笑えない。

女の死体を隠そうとして墓地に行くと、墓石のうえにゴムの安いダッチドールを寝かせ、ガンガンラジカセを鳴らしながらセックスしているDJ（だという）男（リトン・リブマン）がいる。このシーンは、ちよつとシュールな感じを出しているが、まじめな冗談の感じで、ただけない。

精神分析をテーマにするとき、最悪なのは、問題を幼児体験に再帰させることである。これは、精神分析としても幼稚すぎる。ミッシェルは、幼いとき、両親のセックスシーンを見て、ショックを受ける（どのようにかはあいまい）。みやげをくらない父がめずらしくくれたキリンの人形の首が、ある日、誰がやったのかとれてしまい、父、母、自分への懷疑が昂進したことが記憶の底にある。首を締めることへの潜在的欲求？

オルガはなぜ死んだのか？ 実際に死んだかどうかはわからないが、ミッシェルが眠りにおちたときに寝椅子の上のオルガの上にまたがって首を締める腕が次々に変わったように見えた。最後は、毛むくじやらな、やや色のついた腕だったように思える。オルガがミッシェルのもとを訪れるとき、いつも向かいの道路からながめているホームレスっぽい男は、おそらくアラブ系だろう。彼がオルガを殺したという話は一度も出てこないが、次第にわかる彼の特殊な位置からすると、彼が犯人でもおかしくない。そういう推理をしていくと、この映画は、若干奥行きが出てくる

オルガは、マゾで、政治家でサディスティックな夫（イヴ・レニエ）となれあっているが、ミッシェルには、夫の暴力を悩みとして話す。

（徳間ホール）

2001年08月03日

恋する遺伝子 (Someone Like you.../2001/Tony Goldwyn)

（トニー・ゴールドウイン）

アメリカやイギリスでは評判がいいが、わたしはアシュレー・ジャドをはじめとする俳優たちの手堅い演技をのぞけば、あまり高い評価はできなかった。一言で言えば、ニール・サイモン風のスタイルをまねようとして失敗したテレビドラマ。

意図的なのだろうか、冒頭、アシュレー・ジャドの声でナレーションが入るが、それがひどく古典的というか、ドキュメンタリー映画などで使われるアナウンサー調のトーンなのだ。これが、男運の悪いジェーン（アシュレー・ジャド）の物語を半分諧謔のトーンをまじえながら語っているように見えるが、あまり成功しているとは思えない。構成が演劇風なので、しゃべり方も舞台調なのかもしれないが、わしらにはわからない。

物語の半ば——久しぶりに「愛せる」と思った職場の男レイ（グレッグ・キニア）に裏切られたあと、友人の編集者リズ（マリサ・トメイ）にコラムへの執筆をたのまれ、図書館でネタ探しをするうちに、『ニューヨーク・タイムズ』の付録で読んだ「牛は同じ相手とは2度と性交しない」というアイデアを見つけ、同感し、それを男と女の関係に応用して老婦人の写真と「マリー・チャールズ博士」という偽名で発表する。しかし、牛の種付けシーンのショットをまじえながらの物語も、あまり面白くない。別に意外な感じはしないからだ。

会社ではそしらぬ顔をしているオフィスラブの話でもあるが、職場でのごまかし方とか、バレそうになるところとかが、いかにものパターンで、全然笑えない。大体、男は、いつもこいつ——といっても、レイのほかにはヒュー・ジャクソン演じるエディという、女と日替わりでつき合い、「人生はエンジョイすることだ」と割り切っているというありがちなスタイルで設定されている。そいつのロフトへ行って洗面台の扉を開けたら、「Trojan」の名が見える箱がびっしりはいっているなんてシーン、笑えるかね？ ちなみの、これはコンドームの有名銘柄である。

エディは、ミートマーケットの（おそらく）すぐ隣の建物の階上に住んでいるように映画では見える。その1階には、『コヨーテ・アグリ』風のバーがある。たしかこのバーもミートマーケットの近くにあったはず。

アシュレー・ジャドの演技は、群を抜いている。レイといっしょに生活することになり、見晴らしのいいアパートを見に行き、もりあがったところで、これまたありがちなパターンで、ジェーンはどんぞこに落とされる。レストランにいる2人。料理が始めたところで、ジェーンが口を切る。「どうだった？」「それが・・・」よくありがちなパターン。レイは、前の女に話がつけられなかったのである。この設定は安いとしても、「出て行って！」とレイをレストランから追い出した彼女の演技はやはりアシュレーでなければできない。

（FOX試写室）

2001年08月07日 (1)

ウォーターボーイズ (Water Boys/2001/Shinobu Yaguchi) (矢口史靖)

一見「ガンバリ」ものに見えるかもしれないが、そうではない。そういう点でみるよりも、個人対個人のささやかな関係が最後に総パレードに展開するところがユニークであり、感動的。それも、別に通常のメロドラマ的な展開ではない。必ずしもヒ必然性があるわけではない進み方がいい。

出会いが新鮮なのだが、とりわけ、近くの女子校の生徒(平山綾)が目立つ。妻夫木聡が、彼女と会うのは、彼が塾でつまらない授業を聞いたあと、自動販売機で何かを買おうと思いコインを入れたが何も出てこない——すると、通りかかった平山がいきなり販売機に跳び蹴りし、缶がぼろりと出てくる。平山の目が実に多くを語る。

ビーチ・ボーイズはともかく、マラー、カルメン、オンリー・ユーなどの音楽の使い方が実に笑える。

この映画は、教師なんていないという話でもある。最初、自分の夢(シンクロナイズド・スイミングを教えたい)を実現するのかと思ったら、あっさり産休をとってしまう新任の高校教師(真鍋かをり)。体育の教師(杉本哲太)も、どなるだけで何も実のあることは教えない。高校生(妻夫木聡、玉木宏、三浦哲郁、近藤公園、金子貴俊)にイルカの泳ぎ方を教えてくれるはずのイルカ調教師(竹中直人)もいいかげん。結局、彼らがシンクロを学ぶのは、マニュアル本なのだ。これは、いまの世代に非常に特徴的なこと。

アメリカの若者にとつて来るべき時代の風を予感した『アニマル・ハウス』のような要素を持っているという印象。
(東宝試写室)

2001年08月07日 (2)

ファイナル・ファンタジー (Final Fantasy/2001/Hironobu Sakaguchi) (坂口博信)

いつもとちがう客たち。うしろで髪をしばったおじさん、髭づらにデイベックの兄いおじさん、きやあきやあいう女性よりも、入れ込んでいる感じの女性、マクドナルドや弁当を持ち込むことはせずに、ひたすらバッグから出した飲み物(「聞き茶」?)を飲む。

ギャガの営業の女性の司会は芸能人のりでなくてよかった。花束贈呈や「ツーショット」もなく、大人の雰囲気。原作・監督の坂口博信が挨拶。これも、芸能人のりではなく、ナルシシストのり。ロカルノ映画祭で上映

の前後にあわせたかのように雷雨があり、もともと自分は雷が鳴ると死んだ母が来たという思いがあるので、きつと、実に来てくれたのだなと思つた・・・とつとつと（もうちよつとで涙を流しそうな表情で）語る。そういえば、この映画の冒頭でも雷鳴がとどろく。

被写体のある映像と「遜色のないリアルさ」だが、重要なのは、生身の役者を使わないということだろう。モーション・キャプチャーや生身の人体のモデリングをやっているわけだし、声優は、ドナルド・サザーランド、ジェイムズ・ウッド、アレックス・ボールドウィンなどを使っているのだから、役者に演技させても、経費的には変わらないだろう。生身の被写体のある映像と異なる表現への情熱。これは、見ているときにふつと感じる「違和感」のなかに隠れている意味を分析することによって明らかになるだろう。

当然、コンピュータが出てくるが、そのインターフェース部分が面白い。透明の筒のようになっていて、スペースに両手を入れて、動かすとコンピュータが作動する。キーボードはない。わたしは、かつて、未来のコンピュータのインターフェースは手話的な手ぶりで作動するようなものになるだろうと書いたことがあるが、このシーンは、それに近い。

廃墟と化した「旧ニューヨーク」に生命体を採集するために1人で入って行くアキ。身につけている知覚や照明の装備が魅力的。街のシーンは、水にはつかっていないが、『A.I.』のニューヨークと非常に似ている。また、地球外生命がうねりのようになって襲ってくるとき、その形は『千と千尋の神隠し』に出てくる龍にそっくり。ツールが同じなのではないか？

ひと気のない街路と建物の細い地下道のような通路にいきなり浮遊するゼリーののような形状のゴーストがあらわれる。こういう映像はすばらしい。

単純なのは、「地球外生命」に対して、「愛」（単なる心情的愛ではなくて、物理的にも融和する働きかけ）をもって対するアキと博士が一方に、他方に武力で対決するハイン将軍という構図。ハインは、地球を壊しても相手を攻撃しようとするが、逆に、その攻撃が地球外生命とガイアとの融和を促進する。そのシーンは美しいのだが、「ガイア」という割合月並みなテーマとともに、この単純な構図（ゲームなどではありがち）が気になるところ。

（日劇東宝）

2001年08月10日

ムーラン・ルージュ (Moulin Rouge/2001/Baz Luhrman) (ミズ・ラーマン)

わたしにとって、おそらく今年度最高の評価をあたえる作品。ブロードウェイ・ミュージカルの華麗さとイキな場面切り替えとハリウッド映画のスペクタクルとロマンティズムを融合し、それをクラブ・ミックスのセンスで料理した。キッドマンにとって、最高の演技の1本。ユアン・マクレガーの歌も見事。とにかくおしゃれな映画だ。

20世紀FOXのロゴを融合させたオープニングシーンがまず目を引く。舞台のなかの舞台。しかもそれを映画のなかの映画（無声映画のフレイバーを多分に取り入れた色とテクスチャー）として2の4乗化する。VR的なワークスルーを多用し、人工的・レトロ的なせびあがかったパリの俯瞰シーンからぐーっとカメラが動いて言ってパリの安アパートでタイプライターに向かっていているユアン・マクレガーのアップに行く等々。だが、それが、コンピュータを使いましたといった趣ではない。むしろ、シャープで精密な映像にゆらぎをつくるためにコンピュータを使っているという感じ。デジタルのアナログ化。ハイテクのロウテク化。

時代は1900年。詩人のクリスチャン（ユアン・マクレガー）は、各地をさまよったあげく、ボヘミアン・カルチャーが花開くパリに落ち着いた。アパートのテーブルの上には、*Underwood*のタイプライターがある。これは、（おそらく）金持ちの父親が買ってくれたもの。冒頭、厳かな顔の父親の姿がフラッシュバックするが、父親コンプレックスがそれ以上強調されるわけではない。この映画のいいところは、どんどん先へ行くところ。

ラテン的に味つけたトゥレーズ・ロートレックが、道化まわしの役をする。ニコール・キッドマン演じるムーラン・ルージュのスター、サティーンとクリスチャンとの出会い。舞台俳優に転身したい彼女は、侯爵（リチャード・ロクスボロウ）の寵愛を受けなければならない。本当の恋人とパトロンとの間で悩むサティーン。よくあるテーマだが、そのひねり、DJ感覚の切り替えで全く斬新なラブストーリーに仕上げた。

サティーンのイメージには、明らかに、『椿姫』も引用されている。サティーンは、結核にかかっている。

ミュージカルとしても、すべてのソングを既存の70〜80年代のヒットソングでやってしまうというのも新しい。ベンヤミン・ブレヒトの引用理論を最も効果的に具体化したかのようなシュールレアリスティックな引用のテクニク。マクレガーが、「サウンド・オブ・ミュージック」を歌いはじめたときには、創造性に突然出会ったときの笑いが自然に飛び出した。が、「サウンド・オブ・ミュージック」に驚くどころではなく、次々にメンバーからマドンナ、キングコールからデイヴィッド・ボウイ・・・が飛び出す。

パリのボヘミアン・カルチャーの強調。そして、ムーラン・ルージュは、つかのま階級制が消失するフリースペース、いやT.A.Z. (Temporary Autonomous Zone---Hakim Bey)だったのだという解釈。“How Wonderful Life is”がくり返し歌われる、“Love is like an oxygen”は、マクレガーの口癖。この映画を機に、新たなボヘミアン・カルチャーがはやるかもしれない。が、その本拠地は、パリではないだろう。

いつになく2人連れのオバねえさんが多い。映画や出版の業界人だが、若干年令が高い。「オバ」という理由は、隣の人は、バッグからお茶を出しmバシつと封を切つてごくつと一口飲み、それから手製(なぜ? 形と海苔がべっしやつとついているし、包んであるのがサランラップ)のおにぎりをパクついた。左隣のオバねえさんは、ハイヒールを脱ぎ、立ち膝をして見ていた。ちよつとストリップパーの姿勢のようになってしまうのが心配なのか、開いた前に大きなスカーフをかけていた。終わると、「寒いからおしっこがしたくなちゃった」と言い、2人で早々と立ち去る。すばらしいバックタイトルのデザインも見ずに。(よみうりホール)

2000年08月16日

コレリ大尉のマンドリン (Captain Corelli's Mandolin/2001/John Madden) (ジョン・マッデン)

盆で試写が少ないせいとか、それほどの問題作とは思えないのに、20分まえで補助椅子しか空いていなかった。

例によって、監督がイギリス、主役男優がイタリア系ながらアメリカ生まれのニコラス・ケイジ、主役女優がいまやハリウッドに進出とはいえずペイン出身のペネロペ・クルス、舞台はギリシャだが、ギリシャの名のある役者はイレーネ・パパス、そして言語は「ギリシャ」なまりの英語、といったトランスナショナルな映画を見ると、もうこういうのがあたりまえなのかなという印象を持つ。原作はペンギン・ブックスでベストセラーになったルイ・ド・ベルニエールの同名の小説だから、そうなってもしかたがないし、そもそも、小説自体が、土着性だとか、自然主義的な写実主義とは無縁なところに身を置いてかかっている。異国人があまり訪れない土地の人が英語でしゃべっても、それは、吹き替えで映画を見る感覚で見るとに慣れてしまえば、どうということはない。その昔、テレビで『コンバット』が上映されたとき、それまでみな英語⇨日本語だったのが、このテレビ映画では、ヨーロッパ戦線で役者がフランス語やドイツ語をしゃべると、その部分が原語になったのが、テレビではそういう気づかいがほとんどないのがあたりまえだったので、ひどく新鮮だったが、いまは、映画でその逆を経験しているわけである。

そのヴァーチャルさは、ある意味で新しいのかもしれない。場所性を完全に無視するわけではない。場所は、ギリシャのケファロニア島に現地ロケし、冒頭でその空気を映像にしている。が、そうすると、これまでの感覚をずっているわたしには、まずジョン・ハートの姿を見ると、こういう島に異国（たとえばイギリス）から移住してきた医師イアン・ニスがいまは亡き現地の女性と結婚してペラギア（ペネロペ・クルス）が生まれたというような想像をしてしまうが、そういう設定ではなさそうだ。現地の熱血青年マンドラスを演じるのは、クリスチャン・ベールで、いくら彼が『アメリカン・サイコ』で熱演したからといっても、この超ローカルな土地の人間を演じるのは無理がある（そうとうがんばってはいるが）。しかし、そんなことがあまり気にならなくなるのは、現地人も（特にローカルな方言をしゃべっているという設定以外では）英語を（ギリシャ語として）しゃべっているのですべてがヴァーチャル化されて、細かいことはどうでもよくなるのである。『チョコラ』なども、そういう点を前提に見れば、よくできた作品だった。

基本的にはイギリス映画で、最初はおとなしいが、次第に残酷さをむき出しにしてくるドイツ人というパターンが描かれる。この映画は、ここで「ドイツ軍に虐殺された数千人のイタリア人」にささげられている。1941年、イタリア軍によって占領された島には、イタリアを後見するドイツの軍人も上陸したが、1943年にムッソリーニ政権が倒れると、ドイツは、この島をイタリアの手から奪おうとし、空爆や援軍の補給をはじめた。当初、イタリア人とドイツ人、そして、占領軍の大尉コレリのファニーな性格のために、現地の人間やドイツ人大尉（デビッド・モリシー）相互のあいだにも不思議な「友愛」まで生まれるが、それが、ムッソリーニ政権の崩壊とともに、くずれていく。映画や小説は、そういうつかのまの友愛の稀少さを強調することもできるが、この映画では、後半で展開されるドイツ人のステレオタイプな残酷さのためのエピソードになってしまう。

ニコラス・ケイジは、「ハイル・ヒットラー！」と敬礼するドイツ軍人に対して、「ハイル・プッチーニ！」と言ったりするが、もっと「イタリア」臭くてもよかった。生真面目な「ドイツ人」と対照的に音楽と食事と女性を愛する「イタリア人」（男性だけ？）というのだったら、もっとねちっこくないと。ケイジには、もうそういう「イタリアン」はない。

ケファロニア島の住民は、戦争以上にたびたび起こる地震に苦しめられてきた。映画でも、最後に、冗談のような感じで地震が起きる。だから、イタリア軍の上陸も、ドイツ軍の虐殺も、そうした地震のさまざまな規模の出来事の一つ一つだったということなのかもしれない。この島の人々は、どんなことにも耐えながら、暮している、と。ギリシャの物語には、映画にも、そういう感じがあるが、この映画はそこまで枯れてはいない。「まだ人を殺したことがない」コレリにしても、許婚者マンドラス（クリスチャン・ベール）との間で心が揺れるペラギアも、また、イタリアとの闘い

に出征して身も心も傷ついて帰還し、レジスタンスを結成するマンドラスにしても、それぞれに相当テンションの高い変化を経験したはずなのに、その揺れが伝わってこないのは、すべてが大地震で相対化されているからか？ だから、唯一、ドイツ人の大尉が、状況の変化でコレリを殺さなければならぬ立場に追い込まれるシーンは、むしろ、通常の意味でドラマティックすぎるのかもしれない。いや、でも、このシーンでのモリシーは、いい演技をしていた。また、彼に心を寄せ、そのために村人からリンチに遭う女性を演じたヴィッキー・マラガ(?) も台詞はなかったが、印象深かった。

(ブエナビスタ試写室)

2001年08月20日

リリイ・シュンナのすべて (All About Lilly Chou- Chou/2001/Shunji Iwai) (岩井俊一)

30分まえで受付に列ができていた。岩井の新作ということで特別に見に来たひとも多い感じ。うしろで大声がした——すぐにアラキの声であることがわかる。このひと、いつも自分のいるところが自分のウチみたいに思っている。が、このごろ、試写室ではこういうキャラクターがほとんど消滅してしまったので、たまには雰囲気なにぎわいでいいか。

冒頭からコンピュータ画面のバケ文字(英語モードのシェルでSTSのテキストを開いた状態)が硬いキーボードの音とともに、ただちに正規に変換された文字に変わる映像が入り、それが終わりまでたびたび続く。そのためか、映画のスクリーンではなく、コンピュータの画面を見ている感じ。わたしは映画以上の時間をコンピュータのモニターとすごすので、この種の映像は疲れる。実際に、この映画は、フィルムではなく、24プログレッシブ・カメラで撮られ、デジタル・ノンリニア編集されている。また、この映画にはインターネットと切り離せない「前史」がある。それは、架空のアイドル歌手「リリイ・シューシュー」のためという体裁のウェブ小説のサイト(www.lily-chou-chou.com)であり、映画はそのプロットを引きついでいる。

形式と内容が不可分に結びついたスタイリッシュな作りだが、前半は非常にフィジカルな作りであり、後半、沖縄の西表島のシーン(市川実和子が沖縄の人間になりきっている)がホームビデオ風/実験映画風になるのが、かえって浮いた感じに見える。

公立学校におけるイジメを、イジめる側にとってもイジめられる側にとってもどうにもならない事態としてとらえ、描いた映画として画期的だろう。こういう映画を見ると、もう、イジメは、日本の一つの習俗や文化としてとらえ、そのうえで、その暴力性や非人間性を極力少なくする方法を

考えるしかないのではないかという思いにかられる。実際、日本には、脈々とイジメの伝統があり、海外のジャパノロジストも日本の teasing culture に関心をもっている。イジメをするグループ、クラスの女子学生の結社的關係、彼や彼女らがとる姿勢や行為は、そのままあるいは形を変えて日本の社会全般に存在する。閉鎖的社会にはどのみちあるイジメ。それが、いま、特に悲惨な様相を呈しているとすれば、それは、イジメが、転機に立っているということ、ひょっとすると、イジメが末期に達していることを示唆しているのかもしれない。つまり、悲惨な事態は、イジメの末期的現象にすぎないのだ。一方で、インターネットや企業活動のグローバルゼイションによっていやおうなく裸体化されつつある社会。そういうものとは対極にあるイジメ。危機なのは、学校社会ではなくて、イジメそのものなのだと考えたほうがいいかもしれない。

もし、イジメが日本社会の習俗・文化だとして、それが習俗としても文化としても機能せず、たんなる暴力装置でしかないという危機的状況にあるとすれば、そういう習俗・文化のなかで生きて来た社会的自我もまた、危機に陥っている。そういう習俗・文化を越える新たな習俗・文化を見出せない自我は、浮遊するしかない。

冒頭と最後の方に、主人公の蓮見雄一（市原隼人）が、広いひと気の無い畠で一人CDウォークマンを聴いているシーンが出てくる。そして、途中にも、イジめる側になつて同級の星野修介（忍成修吾）がやはり同じ畠でCDを聴きながら狂ったように叫ぶシーンがある。いかにもいまの公立校生の孤独をあらわしているシーンである。

イジメグループがあり、雄一はその餌食になるが、そのグループのリーダーを粉砕した星野が、今度は別のイジメグループを作って行くロジックと宿命のような帰結。雄一はそのどちらからもイジめられる。その様の描写はすさまじい。「しこれ」とマスターベーションを強制するイジめもある。

いかにもありがちというシーンはないではない。雄一の居間のシーンで、親子3人がちゃぶ台にもかかっていて、1人が勝手にテレビゲームをしているのは、「いまの」家庭を表現するのによく使われる。

イジメ社会との対極にユートピア化された沖縄をもってきたのも、少し月並み。だが、イジメが「本土」特有の習俗・文化であるとすれば、ここは、イジメ社会とは別世界であり、イジメ文化とは別の文化圏なのだろう。沖縄語をしゃべりつづける（実川が通訳する）男は、たしかに魅力的。沖縄に入れ込んでいる、宮台真司に風貌の似た中年もやや自嘲的にえがかれている。とにかく、「沖縄では女が男よりも上」という台詞があるように、映画に登場する沖縄の女性たちが生き生きしている。その意味で、沖縄で溺れて死にそうになる星野は、彼が殺されるまえから沖縄によって否定さ

れているのである。こう考えると、この映画の興行きがぐっと深くなるでしょう？

星野は、剣道部にはいつてからイジメの世界に進む。新入生に対して剣道部の主将が、大声で自己紹介させて、「聞こえないぞ」と軍隊的なトレーニングをする。星野はそれに反抗した唯一の生徒だったが、イジメの習俗が巣くうシステムのなかでは無力なのだ。嬌声をあげながら剣道の試合を見ている女子学生たちは、まさに「銃後の妻」の雰囲気だ。彼女らは、結社することで他を排他的にイジメ、同時に男のイジメを支援する。このへんの描写も、あとの合唱グループ内での女グループのイジメ的結束が見られるシーンとともに、うまい。

星野と雄一がまだ友達でありえたとき、雄一は星野の家を訪ね、泊まる。風呂に入るとき、母親（稲森いずみ）が「これはおばあちゃんの、これはあたしの、これが修介のだから、これ使ってね」と言う。箸、茶わん、スリッパ、さまざまな日常用具が、他面における極度の集団志向（みんな主義）にもかかわらず、個々人に割り当てられているのも、日本の習俗・文化であり、イジメと密接な関係を持つている。

この映画では、リリイ・シュシュのためのウェブサイトだけが本音を言える場所である。が、そのよう場所も、星野は、陰謀の場所にしてしまう。だが、本当は、本音の場所などどこにもないし、逆に、本音とタテマエを区別しなければ、どこも本音の場所になるのである。

（松竹試写室）

2001年08月22日

アメリカ (Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain/2001/Jean-Pierre Jeunet) (ジャン＝ピエール・ジュネ)

台風来襲で今日は試写は無理かと思ったが、夕方には風がおさまったので、6時の回に足を運ぶことができた。今日は女性客が多い。試写状には、「“アメリカ現象”が全フランス席卷！・・・内気なアメリカの不器用な恋の行方」なんて書いてあるのか？とにかく、「恋」という文字があると女性客が急に多くなるのは、日本問題ではないかな。

当たった映画だというが、それは、この映画が、ネット時代（そういう内容な全く出てはこないが）の愛の物語として見れるからではないかと思う。ネット時代には、人は、以前よりも、あたかも時代が100年バックしたかのように、シャイになる。ぶしつけな告白や表現は後退し、覗き、手紙、さりげないメモの手渡し、優柔不断などがあたりまえになる。そんな要素をたくみにとらえているところが、この映画の現代性ではないか。

語り口がおもしろい。『デリカテッセン』とも、むろん（どうもいやいや引き受けたらしい）『エイリアン4』ともちがった作風。まじめにとぼけたナレーションでアメリカのいたちが語られところからはじまるが、全編、ナレーターが傍観しているというアイロニーと醒めた距離を潜ませたトーンがある。1973年9月・・・時・・・分・・・秒に・・・の精子が・・・の卵子に向かつて・・・というようなナレーションとともに顕微鏡の映像を出したり、子供時代のアメリカのつ仕草も、10本の指先にラズベリーかいちごを突き刺してひとつづつ食べていくとか、金魚が鉢から（「自殺願望で」とナレーション）飛び出して一家大騒動とか、とにかくファニー。といってドタバタ喜劇ではない。

アメリカの母は学校の先生だが、娘が内気なので、学校にはやらず、家で教育する。が、その母は、空から落ちて来た自殺者に当たったたちまちいなくなる。父親（リュフュス）は、アメリカがパリで一人暮らしをするようになると、孤独な余生を送っている。

地下鉄駅でレコードをかけている物乞いがあるが、ある日、アメリカがお金を渡そうとすると、「日曜は働かないんだ」と金を受け取らない。

成人してパリに出たアメリカを演じるのは、オドレイ・トトゥ。彼女は、『エステサロン／ヴィーナス・ビューティ』（June 1999 参照）でエステシストを演ったが、今回、『ショコラ』のジュリエット・ビニシュに似ている。監督は、最初、エミリー・ワトソンを考えていたというが、そういえば、この者はよく似ている。

同じアパートビルには、骨がもろく模写を仕事にしている中世風の風貌の老人レイモン（セルジュ・メルラン）、外地出身らしい店の従業員リスアン（ジャメル・ドゥブーズ）に嫌みを言いつづける食料品店の主人コリニヨン（ウルバン・カンセリエ）が住んでいる。レイモンは、もらったビデオカメラ（VHSカセットがそのまま入るから相当昔のもの）を向かいの店の時計に合わせて、それを自分のテレビでモニターして時計代わりにしている。最上階に住んでいる管理人マドレーヌ（ヨランド・モロー）は、夫の浮気と飛行機事故死（愛人との旅行中に）し、納得のいかない過去を背負っている。アメリカは、父だけでなく、これらの人物に、もし善意の神がいたらしたかもしれないようなことをする（コリニヨンには罰を）。

アメリカは、自分よりも他人のしあわせのために生きることには主要な時間を使っている。このあたりも、潜在的に、ボランティアの時代にぴったいだ。街で出会った盲人の手を取って、道路を渡るとき、店の名、いま現在通りで起きていることを実況中継のひょうに矢継ぎ早に口走るアメリカの手法は、ラディカル・ボランタリズムだ。アメリカは、偶然、浴室でガラス玉を床に落とし、それが転がっていつて壁の裾に張ってあるタイルにぶつかると、その1枚がはがれて、「秘密」の穴が空き、その奥にブリキ箱を見つ

ける。なかを開くと、明らかに子供が大切にしていたであろうような品々があった。それを元の持ち主に届けてやろう。アメリカの捜索がはじまる。

捜索といえ、彼女が最後に結ばれることになる男ニノ（マチュー・カ
ンヴィッツ）も、自動のフォトボックスで写真を撮り、すぐに破って捨て
るスキンヘッドの男を追っていた。彼は、いつも素早く立ち去るので、話
をすることができない。ニノは、彼が捨てた写真の屑をかき集めて、アル
バムに張っている。

コンピュータは出てこないが、アメリカとニノの会い方が、なかなかネッ
トワーク的。アメリカがやっていうことは、「善意」のハッカーが、ブロ
ードバンドの時代にネットを使つて出来ることもある。たとえば、レイ
モン老には、あれこれのテレビ番組から録画したカセットをこっそりとど
ける。これは、メールに映像をしのばせて送るなら、ハッカーでなくても
出来るし、ネットに向いている。

アメリカが働いているキャフエにも、おかしい連中がいる。ひとにはそれ
ぞえ、自分を癒す方法があるが、彼女や彼は、それぞれのやり方で生き、
悩んでいる。いま、ふと思つてが、これは、イデオシンクラシーをテーマ
にした映画だとも言える。（徳間ホール）

2001年08月23日

オー・ブラザー！ (O Brother, Where Art Thou?/2001/Joel
Coen & Ethan Coen) (ジョエル & イーサ・コーエン)

最初、ウディ・アレンの『おいしい生活』の予告編を見せられたが、そ
の音量が猛烈で、本編もこの調子でやられるのか（すべて自動になってい
るいまの映写装置でも変な映写技師がいるのか）と心配したが、本編は大
丈夫だった。もともと音量を上げて作られていたらしい。あまり当たりそ
うのないアレンの新作へのあせりかも。街も景気が悪くなるとスピーカの
音が大きくなるのと同じか。

さすがコーエン兄弟といった作品。ファニーなキャラクターをそろえた。
全体を南部のブルース的ノリでまとめているところは、『ブルース・ブラ
ザース』に通じると言うとはめすぎだが、出演者もみなクセモノだし、台
詞もおかしい。そのくせ、脱獄した3人を追う保安官や、逃避行のなかで
出会うクークラックス・克蘭らが、（『ブルース・ブラザース』の場合
は、保安官もイリノイ・ナチもみなトンマだったが）ハンパでなくワルな
のが目を引く。

クレジットには、ホーマの『オデッセイ』にもとづくところがあるが、これは
そう深い意味にとる必要はない。盲目の預言者（エディプス）を思わせる

人物なんかも出てくるし、しかもそれがひと気のない場所のコンクリート造りのなかで放送をやっている。

Universalのロゴが出ている段階から、かすかに音が出て、やがて囚人たちが鎖につながれて労役に従事させられているシーンになる。色はセピアがかったカラー。イントロのあと、無声映画の説明のフレイム似た白地に四隅を切り取った黒枠画面にキャスティング。擬古文的スタイルがしやれている。

数珠つなぎになった3人（ジョージ・クルーニー／ジョン・タトゥーロ／ティム・ブレイク・ネルソン）が、労役の際に監視の目をのがれて島のなかを跳びはねながら逃げるのだが、このシーンはスラプスティックのタッチ。

盗んだ車を走らせて行くと、無人の道路にギターケースを持った黒人が立っている。「悪魔に魂を売り渡した」という。これもおかしい。この男に導かれて行くのが、冒頭で聞こえていたラジオ局 **WENY**。オーナー兼DJは盲人。「おれらはみんなニグロだ」とかいいかげんなことを言って4人がここで歌った曲が、彼らの知らぬ間に大ヒットし、ハプニングを引き起こす。

ヒッチハイクする3人を拾ってくれた「ベビー・フェイス」ネルソン（マイケル・バダルーコ）は、猛烈な躁鬱人間として登場する。猛烈躁な意識状態からそれまでの面影をすっかり失った鬱の状態とのあいだを行き来し、捕まった彼が、とことん躁な状態で電気室に引き立てられいくシーンがあるが、随所にそれだけでも面白く見れる小話風エピソードをはめ込むサービスがある。が、それらは、たくみに連結され、全体としてTV A以前の南部を思い起こさせるような仕組みにもなっている。

ポピュリスト風の演説をしていた知事候補（ウェイン・デューヴァル）が、実は、クークラックス・クランの首領というのも笑わせる。その前に3人を棒切れでなぐり倒し、金をうばっていった片目の恐ろしい男（ジョン・グッドマン）が、ちゃんとその一員におさまっているのも何となくおかしい。はからずもこのことを暴露する役目を負った3人が、落ち目だった現職の知事（チャールズ・ダウニング）の復帰に一役買うというのも、ドタバタ喜劇の面白さ。

南部にはフォークナーにも見られるようなホラ話の伝統がある。そういうノリが取り入れられていることは言うまでもない。むしろ、そういうスタイルと、いまやノスタルジアのなかにしかない「南部」を使って1本撮り上げたということがこの映画の面白さだ。ここでは、コンピュータによる映像処理も、シュールレアリスム的なホラを効果的にする技法として使われている。

（ギャガ試写室）

2001年08月25日

50 (GO/2001/Isao Yukisada) (行定勲)

かつてフランスのヌーベルバーグが出てきたときのようなすがすがしさを感じさせないでもない。ほめすぎか？ 在日の主人公（ドラマはそのナレーションと視点で進む）杉原を演じる窪塚洋介もいい。在日問題についてもこれほどすっきりした意見はなかった（これは原作のもの）。このような作品を見ると、事態を単純化しているというより、むしろ、この映画は、見る者と日本政府そして在日を含む旧世代に向かつて、「こっちはこんなに変わってきているんだから、早くそっちも変わってよ」、と言っている并接受ったほうがいい。

日本人の観客には、杉原の父（山崎努）も母（大竹しのぶ）も、確固とした自分や「強さ」を持っているように見えるだろう。が、決して「立派」な感じで確固としているのではなく、したたかで、存在感のある仕方であるのだ。父は、元プロボクサーで、主張は鉄拳で教える。息子は血を流し、歯を折られる。父は、息子の幼いころからボクシングを教えた。母は父と意見を異にして家出と復帰をくりかえしている。彼女は、しゃぶしゃぶの肉を息子にそのつど取ってやり、決して自分では取らせない。それも、自分がそうしたいからしているという感じ。北の出身で、キム・イルソンを尊敬し、北朝鮮籍だった父が、韓国籍に転向したのは、単にハワイに行きたかったからではないことがあとでわかる。

日本では、いま、自分を見せない親が流行りだとされている。映画もそのパターンを踏襲し、親といえば、ろくな描き方はされない。その意味で、この映画は、国内の異文化を活用することが、いかに表現を豊かにするかということを実証したと言える一方で、やはり、「純日本」問題ではないからこれだけ生き生きと描けたという（つまり、これは「外国映画」なのだ）ともとれる。

在日／日本人の区別以前に、窪塚の魅力もこの映画を面白くしている。他の役者だったら、知り合いのパーティが開かれているクラブで、古今亭今輔（だと思ふ）の落語をウオークマンで聴いているというのがカッコよく見えるかどうかかわからない。

もう、国家だとか民族だとかの問題じゃないという台詞が出てくるが、そういう意識は誰にでもある。問題は、国家の存続によって利益を得ている者たちであり、実質的にはそういうものが消滅したレベルでも、依然その亡霊にしがみついている連中だ。

知り合い、愛しはじめたガールフレンド桜井（柴崎コウ）に、自分が在日だと告げ、桜井が予想外のショックを見せるシーンは、ありがちな描写の域を出ていないのではないか？ 桜井の父が、日本は嫌い、外国大好き、それでいて（このシーンで桜井が告白するのだが）「朝鮮人と中国人とだ

けはつきあうな。血が汚いから」と言っているような設定の親になっているのも、月並み。普通、在日の人は、こういう家には近づくかないのが「普通」だし、その「普通」をやぶるのなら、もうちょつと飛躍が必要。原作がそうなんだからと開き直るな。柴崎は悪くないが、彼女がやると、なんかみんなはまってしまう。解説によると、原作者は、柴崎を想定して原作のキャラクターを作ったとのことだから当然かもしれないが、要するに、ありがちな女の域を出ないのです。国会議事堂の前でデート場所を指定するなんて、このタイプの女にありがちでしょう。

警官との関係が、これまでの日本映画とは異なるスタンスで描かれている。最初の方で、民族学校に通っていたとき、誰何（すいか）されそうになって、パトカーのガラスをぶちわるすがすがしさと反権力性があり、他方に、後半、萩原聖人が演じる「本当は向いてない」警官とのエピソードがある。どちらも新鮮。

民族学校で、杉原が日本人の学校に転向することをきいた教師（塩見三省）が、「おまえは国のことを忘れたのか」と激怒する。それに対して、杉原の親友正一（細山田隆人）が、「ぼくらは国なんかもったことはありません」と叫ぶ。杉原に落語のカセットを貸したのも彼であり、彼は、「日本人は『日本』の意味を知らない」と言って、日本人を驚かせる。彼が、ちよとしたはずみにナイフで刺され、死んだとき、普段は正一とはつきあってもいなかった元秀——杉原の民族学校時代の同級生でワル仲間（新井浩文——なかなかいい演技）が、復讐するから明日集まれというようなことを杉原に告げたとき、杉原が返した言葉がよかった。「おまえなんて、あいつの何を知ってるんだ。さかなにしてただ暴れてえだけじゃないか」。右翼やヤクサの襲撃、左翼の反対運動にも、こういう要素がしばしばありますな。

（東映試写室）

2001年08月27日

ラッシュアワー2 (Rush Hour 2/2001/Bret Ratner) (ブレン
ト・ラトナー)

この映画に批評はいらない。事件の背景などあまり重要ではないし、ひねりもない。二人のそれぞれ国籍のちがう刑事（ジャッキー・チェンとクリス・タッカー）を危険にさらし、犯人を追いかけて、格闘し、もとの平静にもどる。ジェットコースターの種類や乗り心地を論評するのも批評であるとするれば、批評は可能だが、わたしの出番ではない。だから、ここでは役者の印象を書くにとどめる。

クリス・タツカーの多芸とファニーな雰囲気、ハイなしゃべり、歌、ダンス・・・今後さまざまな形で展開されるであろう才能を感じさせることは確か。

ジョン・ローンが実にしぶい味を出している。この映画にはもったいないくらい。

チャン・ツイイーは、悲しげな顔で攻撃してくるところが印象的。この人も、身体の修練をつんでいるらしく、身のこなしは見事。が、彼女の演技的才能の半分以下しかこの映画では発揮されていない。

ジャッキー・チェンが、ラスベガスの賭博場で大立ち回りをやり、逃げるとき、格子のはまった現金引き替え口に飛び込み、その一部から外へ飛び出すとか、運搬ボックスの上にこっそり乗り、細い廊下で手と足をさつとつっぱって、壁に支えのような格好で跳び移るとか、例によって、カンフー/JC的小技と工夫は随所にある。

ロセリン・サンチェスは、敵中に潜んでいるアメリカのシークレット・サービス役だが、他と演技のトーンがちがう。この映画のプロットには向かない演技をさせられているわけだが、今後が楽しみ。
(よみうりホール)

2001年08月28日 (1)

スコア (The Score/2001/Frank Oz) (フランク・オズ)

7月18日によみうりホールであった劇場試写をのがしたら、その後情報が届かず、今日までのびのびになってしまった。どうも、配給側は相당한自信があり、かなり選んで試写状を送っているようだ。今日も、ほぼ「招待客」ばかりで、試写状を持った客はいなかった。

冒頭、Mandalay社のトラが飛び出し、ドロウイングの虎マークになるロゴ。これは、作品によつてはまづいことがある。が、フランク・オズは、このあと、音で始めるということによつて、このロゴ映像の影響を相殺した。遠くから音楽と人声がきこえる。機械をいじっているアップ。ニック(ロバート・デ・ニーロ)が、金庫を開けている。非常にマニアックで、機械好きにはウケそうな映像。ここではテコを応用した装置で鍵の外部を壊し、内部のカムを細い器具とループを使って噛み合わせるというやり方だった。

この20年、マールロン・ブランドの出る映画には、借金の支払いの必要性から出演しているような作品が多く、ロクなものがないが、それを逆手に取ってしまうという手をフランク・オズは考えた。この映画では主要な3人が、すべて、役者そのものと深く結びついているような作りになっている。その世界では大物だが、龐大な借金に動きが取れなくなって大儀そ

うにマックスという人物を演じるブランドは、ほとんど醜悪というほかはないほどの体躯と風貌が、ここでは、いきる。

マックスが持ち込んだ仕事は、モントリオールの税関地下の奥深くに格納されている1661年のフランスの秘宝（笏^{shaku}しやく）を盗むことだが、ニックは気にいらぬ。彼は、モントリオールを愛し（近所のグロ―サリーの女主人とのやりとりのなかにあらわれている）、Zigというジャズ・クラブを経営しており、スチャードスの黒人のガールフレンド（デニーロの恋人の多くは黒人だ）、ダイアン（アンジェラ・バセット）と身を落ちつけようとしていることもあって、地元では仕事をしないということとをポリシーにしている。

気にいらぬことがさらに加わる。もともとこの話をマックスのところに持ってきたのは、身障者を装って掃除夫として税関にもぐり込んでいるジャック（エドワート・ノートン）。マックスからのこの仕事には、当然、ジャックがセットになっている。そもそも身障者のふりをしているということ自体ワルだが、一見ひ弱そうで、なかなかタフ。『僕たちのアナ・バナナ』のスイートさと『アメリカン・ヒストリーX』のタフさを思い起こさせるキャラクター。

最初、ジャズが使われているので、ジャズ的なコラボレーションの話かと思つたら、むしろ裏切りの話だった。デニーロが、調理器具（みななかなかのもの）をたくみにあやつって恋人のために Pasta 料理を作るシーンがあるが、それを2人でうまそうに食べるシーンはない。また、自分のクラブで彼が待っていて、彼女が来るとおしゃれなグラスでシャンペンをつぐシーンがあるが、彼女がすぐ怒って出て言ってしまうので、これを飲むシーンはない。このへんは、欲求不満を起こさせるが、これは、ストーリーの最初と、やがてわかる方向とのちがいにもつうじている。

ジャックの手引きで、セキュリティ装置のパスワードを買うことになるが、そのパスワードがすべて数字で構成されているのは、お粗末。いま、セキュリティを本気で考えているところで数字だけのパスワードなんて使っているところはない。

（ヘラルド試写室）

2001年08月28日（2）

ターン（Turn/2001/Hirayama Hideyuki）（平山秀幸）

牧瀬里穂が、真希という、まじめで、どこか思い込みというか信念というか、そういうものをもった地味な感じの女性を演じる。小学校の音楽教師をしている母（倍賞美津子）との二人暮らしのどこかに寂しさがある。言及はないが、父親は死んだのだろう。車はあるが、家ののなかにパソコン

は見当たらない。やがて重要な意味を持つ電話器も、古い、いまではアンティークとしての値がついている型。母は、庭にトマトを植えている。

イントロは、真希が小刀を片手にメゾチント（銅版画の一種）の製作をし、大きな手動の印刷機で1枚の作品を刷り上げてシーン。彼女は、それを街のギャラリーに持ち込み、置いてもらう。

彼女は、家のソファアーの上でまどろんでいる。膝の上には植物図鑑の大判の本。図書館で借りたものだ。立ち上がり、冷蔵庫を開くと、スライスしたプロセスチーズがばらりと落ちる。壁には、出そうとそこにはさんでおいたハガキ（自分のメゾチントをプリントした）がある。自転車に乗って、図書館へ。放置されている空き缶が気になり、回収のボックスへ。

隣の家の人に挨拶して、自分のミニバンを出し、材料の買い出しに行く。が、途中で大型トラックと衝突する。が、このシーンはさりげなく表現されるのみ。

家のソファアーで目覚めるシーン。前と同じようにして自転車で外に出るが、この度は、他はすべて同じなのにひと気が全くない。それでも彼女は、図書館に行き、本を返す（カウンターに置いてくる）。時計は事故のあった午後2時15分。

真希にとって、世界は、自分だけしかない世界。物も商店も、母の勤める小学校もあるが、時間があの日の2時15分までなのだ。それでも、真希は、この単調な世界に、虫や鳥の声のCDをタイマーにかけて、普通の時間をつくり、自分をまぎらせる。ときには、シャワーのノズルを庭にしつらえて、夕立を演出したりもする。

ところが、ある日、電話が鳴る。それまで、受話器をとっても、何も聞こえなかったのに、男の声で、彼女の作品を本の装丁に使わせてくれというのだった。この泉洋平は、真希と同様、スレていない感じの青年で、それを中村勘太郎が初々しく演じている。

環境は一見古めなのだが、コミュニケーション論的には非常に新しいものを含んでいる。真希と泉とのあいだでしか通じない電話。二人は、毎日同じ時間に電話で話をする。メディアは、決して誰にでも同じ機能をするわけではない。ある特定の関係のなかでしか通じ合わない場合もある。この映画は、メディアのまさにそういう面を浮き彫りにしてくれる。シネマ（メディアボックス）

2001年09月03日

ソード・フィッシュ (Swordfish/2001/Dominic Sena) (ユニ
ニク・セナ)

最初に出るワーナーのロゴにデジタルノイズっぽいエフェクトをかけ、ここまではロゴ、ここからは本編といったやりかたをせず、ジョン・トラボルタが「独演」をするアップにあ入る出だしに好感と期待。その期待は、後半、やや裏切られるが、あちこちに暗示的なレフエレンスをちりばめた作りで、楽しめた。

トラボルタは、まず映画の話をする。ハリウッド映画の大半はクソだが、最高の部類に入るのは『狼たちの午後』だ、と。が、あの映画にも欠陥がある。それは、アル・パチーノが警察に投降せずに、人質を撃ち殺して逃げきらなかった点だ……。カメラが引くと、彼は、人質をとってたてこもる銀行になかでこの話をしていたことがわかる。そして、すぐに警官との緊迫した取り引きのシーンなる。そして、一人の人質の身体につけられた爆弾が爆発し、保護しようとした警官もろともふつとぶ。

話が4日前にとび、ロサンゼルス空港にフィンランドから一人の男がやってくる。彼は、やがて、ある企みをいなく謎の男ゲイブリエル（ジョン・トラボルタ）に呼び寄せられたフィンランドのハッカーであることがわかる。ところが、面白いのは、その人物の名前だ。何と、アキシル・トーヴァルズというのだ。フィンランドにこの名が多いのかどうかは知らないが、ハッカーで「トーヴァルズ」ときたら、まず思い出すのはあのLinuxの創始者リナス・トーヴァルズである。脚本のスキップ・ウッズがこのことを知らなかったはずはない。とはいえ、このLinux氏は、空港で拘束され、サイバー犯罪取締官ロバーツ（ドン・チードル）に尋問に秘密をばらしそうになったので、ゲイブリエルの部下に殺されてしまう。ロバーツとしては、自分のテリトリーで巧みに殺されたのだから、腹の虫がおさまらない。が、この映画は、刑事対犯人の追いかけっこというパターンを踏まない。

シーンは、テキサスにとぶ。廃物が散乱する場所で男（ヒュー・ジャックマン）が暇を持てあましたような顔でゴルフをしている。そこへねちっこい女（ハル・ベリー）が来て、気を引こうとする。男はすげなくふりはらおうとするが、娘の誘拐まで暗示され、札束のつまったバッグを受け取り、ある約束をさせられる。男の名は、スタンリー・ジョブソン（ヒュー・ジャックマン）。全米1の腕を持つハッカーという設定。

冒頭からハッキングの話が出て、期待したが、ハッキングに関しては奥行きがない。128ビットの暗号パスワードだんだんとか、「ワーム製作ツール」だとか、モニターがずらりとならだコンピュータの設備を見せられてスタンリーがやる気になるシーンがあるが、本当のハッキングの手並みが描かれるわけではない。ここでも、パスワードは数字だけでつくられている。恋人や娘の命がかかっているかぎられた時間内に、キーボードを叩き、ハッキングをやりとげるようなシーンは火現実的だ。

作中人物同士のたましい、観客の目をあざむく逆転があるが、それほど驚かされないし、『ステイング』のような楽しみにも乏しいのは、ゲイブリエルに、変な使命（じょうだんとしても）が課せられているからではないか？ 彼は、世界のテロリストを撲滅することを「使命」にしているらしいが、テロリストにも「善人」にもなりきれないというところが、この人物の特性を弱くしているし、口先ほどでもないじゃないかという印象をあたえる。

（ワーナー試写室）

2001年09月07日

冷静と情熱のあいだ (Calmi Cuori Appassionati/Isamu Nakae) (中江功)

イタリア観光サービス映画だが、金城武によく似た竹野内豊とケリー・チャンが「国籍不明」の雰囲気を出していて、何とか見れる。フィレンツェで修復士の修業をするときの先生役のヴァレリア・ガヴァツリも悪くない。修業士生仲間を演じる椎名桔平も、外国で会いたくない日本人の雰囲気をよく出し、金持ちのボンボンのような感じの金持ち「実業家」を演じるマイケル・ウォンもそれぞれにありがちな「型」を演じている。その意味ではテレビ的な映画だ。が、CMではサマになるユースケ・サンタマリアが浮いてしまうのは、やはり映画だからか？ 演技はこいつが一番ダメだった。

この映画に基本的にダメなところは、ひとつのシーンなりシーケンスを撮るとき、目的意識を持って撮るところだ。たとえば、竹野内が自転車に乗ってフィレンツェの路地を走っているとき、何か不自然に自転車の車輪を見たりする。結局、チェーンおかしいということになり、自転車を止めて調整することになるのだが、走っているシーン自体からは、チェーンがおかしいという感じは直接感じととれない。テレビなどの省略技法として、刑事が電話を取り上げ、「え、殺し、渋谷のアパート？ 腹を刺されて部屋中に血？」とおうむ返しに間接描写をするように、竹野内が身体を不自然に動かすことによって省略しているわけである。目的は、チェーンを直して地面にうずくまっているのを、遠方にいるあおい（ケリー・チャン）に偶然見つけさせるためなのである。彼と彼女とは、10年まえに東京で恋人同士だった。彼女の子を宿したのを無断で堕ろしたというので彼が怒り、別れてしまった。彼女が妊娠したところを話さなかったのは、彼の父親の画策があった。有名画家（松村達雄）の遺産の分散を恐れ、密かに金を渡して堕ろさせたのである。この映画には、色々細々した各人のかかえる「事情」があるが、もっと整理してカットした方がよかった。

10年前に別れるとき、他愛もない感じでした約束——あおいの30歳の誕生日にフィレンツェのドウオモのクーパーで待ち合わせる——を實現するというのが大詰めだが、この約束をするシーンが冒頭に出てくるし、その後も顔をフィレンツェの出会い以後、実業家の恋人としての彼女と顔を会わすわけだから、メロドラマ的にも効果は薄い。もつとも、この映画のクライマックスは、そのあとだから、そのシーンはあまり盛り上がっては困るのかもしれない。

一つ関心したのは、過去のあなたを未来のあなたにして相手の前に登場させるには、生まれ変わらなくてもいい、相手が急行でミラノに行ったら、特急で追い越し、15分先にミラノに行って相手の前に姿をあれわせばよいのだ。

(東宝試写室)

2001年09月10日

クローン (Impostor/2001/Gary Fleder) (ゲイリー・フレダー)

台風接近で早帰りするサラリーマンとは逆に試写室に向かう。乗ってくる人の方が多い車両の流れに逆らって降りるのが大変。隣の人もそういう感じで飛び込んだのだろうか？ でも、ハナをするるのはやめてもらいたいなあ。

ゲイリー・シニーズが出演し、フィリップ・K・ディックの原作にもとづくというので、期待したが、安手のイントロシーンに嫌な予感。

時代は2079年、異星人ケンタウリの地球侵略が進み、人間は、(特権的な人間は) シールド場で攻撃を避ける巨大な安全カプセルのようなもののなかで暮している。1950年代的なマシーン・テクノロジを過剰に強調し、ジョージ・オーウェルのな超管理社会を押し出した感じの設定は、戦争状態なのだから当然か？ が、何か古いし、安っぽい。原作がフィリップ・K・ディックだからというのは、それをいま映画化するのだから、言い訳にはならない。が、情報技術が行き詰まると、結局こういう方向へ行くのか？

異星人は、人間の記憶を盗み、その人間とウリ二つの身体(が、心臓の内部に爆弾を仕組んである)に記憶を移植し、人間のもとにしのび込ませる。この「ニセモノ」(Impostor)は、自分が「人間」だと思い込まされておおり、そうであることを証明しようとする欲求もインプットされている。

作りが安いと思うのは、ホラー的なシーンが多いからだ。異星人の技術が高度で、心臓を取り出してみなければインポザーだかどうかわからないというので、その心臓を取り出すのだが、容疑者を寝かせると上から4

つの歯が恐ろしい音を立てながら下りてくるというしろもので、麻酔もせず、飛び出す血液にも無頓着に胸を抉るのである。しかし、取り出した心臓からは青い光を放つ爆発装置が見つかる。もし、「高度な技術」が用いられているのなら、爆発装置は肉と一体になっているとかして、決して、こういう形では発見できないのではないか？　これでは、まるで吸血鬼を退治するのに心臓に杭を打つようなもの。また、異星人がそんなに技術的にすぐれているのなら、爆発装置で相手を殺すような原始的なことはいらないだろう。

森に墜落した宇宙船というのが、この物語の最後の鍵になっているのだが、映画のシーンでわかるように簡単に近づけるようなところにあるのに、森で火事が起きているとか（テレビで）報じ、そのなかにあるものをチェックできないようにしておき、映画の最後で、火事が治まったということに近づけるようにする、安手な計略的なドラマ進行はいただけない。

（メディアボックス）

2001年09月12日

陰陽師 (Onmyoji/2001/Takita Yojiro) (滝田洋二郎)

滝田の初めての時代劇。時代を描いてきた滝田が、ここでは、外務省スキャンダルと不況に揺れる「いま」の日本に通じる転換期の様相と、この国の権力制度の根底にあるものを問題にしている。

陰陽師とは、中世日本の情報プロフェッショナルであり、安部清明（野村萬斎）はそのなかでも傑出した存在として描かれる。何が「いま」的かというと、彼が組織に頼らず、もっぱら個としての自分だけの力ですべてを解決していくところだ。これに対して、現政権を転覆しようとするもう一人の陰陽師、道尊（真田広之）は、（後半から安部との一対一対決になるまでは）相当数の弟子をかかえる組織の長であり、現政権の参謀的な位置にありながら、陰謀をたくらむ。この映画では、組織を持つとか、陰謀をたくらむとかいうこと自体が「古い」ものとしてとらえられている。

しかし、そういうトレンドが、現天皇（帝、天子）支持につながっていくところも、実に「いま」的である。道尊のモットーは、「われ天子を恨むこと絶ゆることなし」であり、つまりは反天皇なのである。ただし、これが、反天皇制である保証はない。彼は、望月の君、帝（岸部一徳）が右大臣藤原元方（柄本明）の娘・祐姫（夏川結衣）に生ませた子をたてまっとうと画策するからである。安部の方は、誰が帝になろうと、都が滅びようと、どうでもいいと口では言い、自分の欲するままに行動し、道尊との闘いも、仕掛けられたから闘っているにすぎない風情なのだが、そうすることが、自然と現勢力の存続につながっていく。結局、安部は、いま求め

られている官僚の「理想型」をあらわしているとも言える。「安部清明よ、いざいでうよ」か？

長岡京を10年たらずで平安京に遷都したのも、長岡京の造営長官・藤原種継の暗殺の容疑者として捕らえられ、不遇な死をとげた早良親王（亡霊という形で萩原聖人が演じている）の呪いを回避するためであった。しかし、その呪いは、なかなかおさまらず、しかもその呪いを利用して現政権を倒そう、あるいはその霊をよみがえらせて都に暗雲をひろげようと画策する者がいるというのが、この物語（夢枕獏）と映画のテーマだ。

日本の歴史は、権力闘争や陰謀でおとしめられた者たちの恨み（「呪」||しゅ）を気にする歴史である。靖国神社もその流れのなかで建立された。落ちる者は落ちよとばかり、恨みなど気にしない歴史もあるわけだが、日本の歴史の「主流」はこれでやってきた。他の国々よりも、非業な最後をとげた者が多いとは思えないが、「鎮魂」は日本の権力操作のなかでは欠かすことができない。権力のこの「心優しさ」が、「甘え」を生み、不徹底な社会制度をささえてもいるのだが、そのおかげで「いいかげん」で「あいまい」な日常をおくることができるといって一面もある。

恨み、怨念を気にするということは、陰謀や策略に対して負い目を感じることである。つまり、闘争し、相手を倒すことを正当、勝敗に負けた者が滅びるのは自業自得だとする考えからすれば、敗者の恨みなど気にする必要がない。しかも、それを鎮魂するということは、不当な敗者の復権ではなく、不当に敗者にしたことを神秘化することだから、この曖昧さは、一つの権力文化なのである。

野村萬斎は、さすが声がしつかりしている。真田広之は、安定した職人的演技で特に新しさはない。伊藤英明は演技にばらつきがある。元

「SPEED」の今井絵理子は、アンドロイド感覚を出して好演。薄幸の祐姫を演じる夏川結衣はセクシー。早良親王を愛していたが、人魚の肉を食して不老不死になり、平安京の時代まで生きのび、安部清明をサポートする青春を演じる小泉今日子は、滝田好みの女優。今回はそれ以上でも以下でもない。岸部一徳が滑稽に演じる帝を見ると、この映画が必ずしも天皇制を肯定しているわけでもないことがうかがえる。

道尊が早良親王の霊を呼び覚まし、都に暗雲がたちこめる（おおかたのCG処理はそれほど気にならないが、このシーンだけはいただけくない）と、人々がとたんに鬼になるのが面白い。そうか、世の中が悪くなると、人は鬼になるのか、と思った。いまは、その意味で、鬼だらけの時代か？

（東宝試写室）

2001年09月13日

リベラ・メ (Libera ME/2000/Yang Yun-Ho) (ヤン・ユノ)

新宿の火災を気にしてか、配給の人が、挨拶のとき、「火災の映画ですが、消防庁とタイアップしてますので・・・」と言った。「タイアップ」とはどんなタイアップなのかと思ったが、すぐに場内が暗くなった。ニューヨークのワールド・トレード・センターへジャンボジェットの突入、崩壊という映像を見て10時間ほどの目でこの映画を見ると、歌舞伎町の火災よりも、そちらの方とこの映画のシーンがだぶってくる。テロリズムという観点とも重なる部分もある。

妙にくぐもるようなリズムを持って進むのが気になるが、やがて、それは、この映画が描く人物が受けた傷と無関係ではないことがわかる。

消防士の勇敢さを描いた映画ではない。韓国では、消防士は警察官や軍人とくらべて社会的地位・待遇が低いらしいが、消防士の悲哀を描いたわけでもない。彼らの厳しい日常、チームワーク、仲間意識、紅一点として働く女性消防調査員が描かれるが、それらが主題ではない。放火が大きなテーマだが、それだけではない。じゃあ、何なんだ？

ヒス（チャ・スンウォン）が出所するシーンから始まるように、この映画は、ヒスの物語である。出所まえ、いやらしい目つきでヒスの身体にさわわり、出所したら会いたいものだというようなことを言う看守。が、ヒスが、刑務所の外に出た瞬間、所内のボイラーが爆発し、おそらくその看守は命をうしなつたと想像できる。ヒスはボイラーに何を仕掛けたのか？

消防署と危険な消防活動のシーンになるのは、このイントロ以後である。猛烈な火災に、民間人や仲間を助け、自分は命を失う隊員。恋人を失う女性調査員ミンソン（キム・キュリ）。猛火を恐れず勇敢に働くサヌ（チェ・ミンス）。それぞれに印象的な隊員たち。やがて、この火災の火元にヒスの存在が浮かんでくる。が、この映画は、消防隊員に次々に卑劣な困難をつきつけてくる放火魔と隊員の闘いのサスペンスでもない。ヒスがなぜ放火魔になったかを次第に明らかにしていくが、それが明らかにになればなるほど、観客は、問題の深刻さに頭をかかえざるをえない。ヒスが捕まえられるようなことでは解決しない問題の深さを知るからである。

ヒスは、父の虐待のもとで子供時代を送った。姉は、父の虐待を止めるために、細い路地にまいたガソリンに火を放ち、父を道連れにする。ヒスの目の前で起こった衝撃的な出来事が、ヒスの意識によみがえる。おそらく、このことから精神病院に入るが、ここで、彼は放火に深入りしはじめる。

病院のシーンで、自分の手を無表情にアイスピックで突き刺しはじめる子供の姿がある。これは、ヒスの子供時代とダブっているはずだが、衝撃的なシーンである。

ヒスが、次々に放火をたくらんでいく課程は、サスペンス映画のテンポとタッチをもっている。消火活動のシーンは、『バックドラフト』などの

流れて見ることもできる。が、それぞれ、ちよつとちがうところが、この映画の要点。ヒスが次々に仕掛ける罫は、彼の過去を知るうちに、「卑劣さ」というような言葉では批判しつくせないことがわかる。ヒスとサンウがビルの屋上で闘うシーンも、サンウが最後に「犯人」をやつつけるといった単純な帰結にいたらないところも見どころ。

向こうからやってきて、こちらの身体を通過して去っていくタイプの映画ではない。映画だから、向こうから近づいてくるのだが、近づく、しつかりとこちらに絡みつき、あとまで残るような映画だ。子供たちの目、そしてチャ・スンウオンの目が何かを言いたげに（だが、言えずに）暗闇に浮んだまま、残る。

（松竹試写室）

2001年09月18日（1）

かあちゃん (KAH-CHAN/2001/Kon Ichikawa) (市川崑)

最近の映画を見慣れていると、この映画の台詞まわしが、一つの映画スタイルであることを忘れ、下手な台詞の映画だなと思うかもしれない。そういうスタイルとしては、若干洗練されていないところもあるが、そう見ないと面白くない。要するに、誰かがしゃべっている場合、それが必ずしも、誰かが誰かに向かつて話される言葉ではないということである。冒頭、猛烈なあばら屋（よくぞこれほどのあばら屋をセットとして作ったと思われるほど）の戸を若い男（原田龍二）が開け、「誰もいませんか、いませんね、入りますよ」と、落語の泥棒の台詞まわしで入ってくる。以後、あれこれ、独白するが、これは、内的独白を含んだ独白であって、人が普通、独り言を言うのをそのまま「再現」したものではない。このスタイルは、すべての登場人物に言える。飲み屋の常連（江戸家子猫、コロツケ、春風亭柳昇、中村梅雀）の文章を読んでいるようなスタイルも同じ。新藤兼人のような人がいまやると、えらくダメな台詞演出だと思うが、市川は、「古典的」技法をある程度いまにのみがえらせている。

時代は、天保末期、水野忠邦の改革が成功せず、世は飢饉にあえいでいた。そんな時代に、時代に飲まれずに生きていた家族があり、それを切りまわしているのが、「かあちゃん」ことおかつ（岸恵子）だ。夫は死に、4人の息子と1人の娘が、働き、しかも貯金をしている。それは、長男の大工仲間が生活苦からちよつとした盗みを働き、とがめを受けとので、彼が牢から出て来たら、新しい仕事が出来るように金をためておくためである。このへん、映画を見ているときは、わかつた気がしたが、いま考え直してみると、色々疑問がわいてくる。が、この映画は、落語や講談のディスクールで構成した「人情」映画なのだと考えると、わからなくもない。

セピアっぽく光度を落とした映像はすばらしい。

取り立ての厳しい大家を演じる小沢昭一は、ずいぶん枯れてきて、いい味を出している。そのせりふをコロッケが真似るシーンも秀逸。

原田龍二のイントロのシーンのあと、岸恵子が登場するのだが、左の顔を斜め上から撮った岸の顔には、甘みをおさえた、リンとした厳しさが張りつめていて、しつかりものの雰囲気をうまく出す。この人の「お嬢さんの」などところは、この映画では極力おさえられている。といって、味気ない賢夫人を演じているわけではない。まあ、キリンの瓶ビールぐらいの感じか。

日本には、いっしょに泣きあつて、意識を共有する文化というものがあるらしい。牢から出てきた源さん（尾藤イサオ——適役）を迎えてさやかな宴を開くシーンが典型だが、泥棒に入ったのに、めしを食わせてくれて、一家の仲間にしれくれたが、疑心暗鬼の生活を送るうちに、最後におかつを「かあちゃん」と呼ぶシーンは、観客ともどもそういう意識の共有をさせようという仕掛け。

この映画で、いまの「経済」との関係で面白いと思うのは、「かあちゃん」の家族が、単に儉約をして金を貯めているのではなく、全員がなんらかの仕事することによつて金を貯めていること、そして、金を貯めるために「長屋つき合い」のようなものをカットしていること、日々、それほどひどいものを食ってはいないこと・・・（儉約と称して食を細くするのが、日本の常道だったが、そういうのはダメなのだ）。それにしても、日本は、やっぱり「とうちゃん」ではなくて「かあちゃん」なのか？

（東宝試写室）

2001年09月18日（2）

バレット・オブ・ラブ (Bullets of Love/2001/Andrew Lau)

（アンドリュー・ラウ）

B級の作りだが、不思議な味のある作品。が、この映画は流行らないだろう。というのは、宣伝担当がダメだからである。背の高いガンダムの女性がやつているらしいのだが、やけに態度が大きい。傲慢というのではなく、単に知的でなく粗野であるというだけのことなのだろうが、こういうのはもう宣伝担当としてダメ。

瀬戸朝香を見直した。大器かもしれない。もし、この映画が海外の目ききの監督やプロデューサーの目にとまれば、国際的な作品のオッファーを受ける可能性がある。ものおじしない態度、相手をしつかり見てしゃべれる「日本ばなれ」した姿勢、流暢ではないが、自分のアクセントをもった英語（映画中の中国語、特に裁判シーンの、は吹き替えだろう——ときどき口があつていなかった）。

麻薬特殊部隊の長であるサム（レオン・ライ）が、麻薬密売グループ

（おそらく台湾マフィア）のデイ（リチャード・サン）の指示で恋人のアン（瀬戸朝香）を殺される。彼女は、逮捕されたデイを訴追する担当検事（英国式の帽子をかぶっての法廷シーン）は、さまになっていない）だった。

マフィアとの抗争・銃撃戦、アンとサムの愛のシーンがバランス悪く交錯するように感じられるが、なかごろから慣れてくる。こういうスタイルで作ったのだろう。恋人を殺されたサムが、警察を去り、大澳の漁村で暮すシーンでも、非常にローカルな感じが生き生きと描かれる。サムの仲間、飲み屋兼レストランのような店の2階を根城にし、そこでヒップホップ的なバンドをやっている。中国語のラップがなかなかいい。店主の息子（？）アファー（ン・チー・ホウが熱演）は、「知恵遅れ」のタイプで、心配した親が全身に入れ墨を入れた。もうダライラマのような顔をしたオッサン顔なのだが、無邪気でおもしろい。この彼が似たような女性（ド近眼のメガネをかけている）を見つけ、結婚する。結婚式のシーン、初夜に向かうシーンなど実におもしろく、この2人のエピソードだけでも1本のドラマになるような密度で描かれる。

この港町で、ある日、サムは、アンと瓜二つの顔をした女性ユウ（瀬戸朝香）を発見する。その女性は、写真を撮りに来ている「日本人」で、中国語はたどたどしかった。彼女が、「日本の出版社が借りてくれた」というアパートで彼に入れてくれるミルク紅茶は、かつてアンが入れてくれたものと同じだった。グラニュー糖をスプーンに入れ、3杯目を指でスリキリにする仕草もそのままだった。奇妙な符号に胸を打たれるサム（このシーンは、そういうことがあってもいいなというように思いを観客にもあたえるはずのなかなかいいシーンなのだが、やがて、そういうロマンティズムも脱構築される）。

香港映画特有の暴力性に、たくみに古典中国的な幻想物語の要素（そう見せかけて、そうではないのだが）やローカルな要素を、サムがアンに作ってやった麺のように、複雑に混ぜ込んでいる。

（ギャガ試写室）

2001年10月02日

リーベンクイズ **「日本鬼子 RIBEN GUIZI」** (Japanese Devils a.k.a. Riben Guizi/2000/Minoru Matsui) (松井稔)

まだ推定3万人は生きているという元「皇軍兵士」が黙して語らない戦中に彼らが中国大陸で行なったことを14人の元「皇軍兵士」が、後世のためにすべてを語った。それは、部分的に語られ、書かれてはきたが、このドキュメンタリーのように、まとまった形で語られたことはなかった。そのきっかけは、彼らが、シベリアに抑留されたのち、中国に返還され、

裁判を受けたとき、当時の首相周恩來の、「戦犯とても人間である。その人格を尊重せよ」という命令で、禁固8〜20年の刑を受けるにとどまったということがある。彼らが、帰国後、「中共帰りの洗脳組」という烙印を押され、なかなかまともな仕事にもつけなかったことが、かえって、彼らを奮起させた。

入隊してすぐ始まるビンタのイニシエーション。そして、中国の囚人などをつかった「試し切り」の訓練。試し切りといっても、すばつとやるのではなく、さんざん銃剣で（慣れないので相手を苦しませながら）突いたあと、熟練した上官が日本刀ですばつとやるのである。

731部隊のやったことは、ナチ以上だった。「丸太」と呼ばれる中国人にチフスなどの菌を植えつけ、その発病から死にいたる過程を観察する。そして、性能を確認した菌を缶に詰めて、発送。生きたままの生体実験も毎日のように行なわれたという。

地雷が埋まっている場所を通るときに、中国人を先に歩かせ、「地雷探知機」の代わりにするぐらいは「あたりまえ」だった。

最も残虐だったのが、「三光政策」だ。八路軍に押され、敗軍の気配がいよいよ強くなったとき、日本軍は、共産党の根拠地の周辺の民家・農家に対して、「三光」つまり「焼光」（焼き尽くす）・「殺光」（殺し尽くす）・「槍光」（奪い尽くす）を行なった。まず、民家の外側から火をつけ、飛び出してきた人間を銃剣で突き殺す。病氣・高齢・恐怖等で外に出られない者がいたら、幼子であれ、引き出して殺す。映画のタイトルになっている「リーベンクイズ」とは、この子だけは助けてくれと懇願した親のまえで幼児を殺したとき、それを見た中国人が叫んだ言葉である。北京語で「おまえたちは鬼だ」という意味らしいが、わたしがそのニュアンスのことを中国人留学生にたずねると、もつと強いニュアンスを含んでいるらしいことを示唆した。

証言者のなかには、「三光」のなかで女性を強姦して殺すことが次第にあたりまえのように行なわれるようになったことを証言している者もいる。そして、その一人は、実際にそれを行ない、さらに、殺した女の肉を部隊に持ち帰って食べたという。当時、追いつめられた部隊は、肉にありつけなかったというが、証言者は、冷静な表情で、「その味は豚よりもあつさりしていました」と言っている。

「三光政策」については、すでに神吉晴夫『三光』や本多勝一『中国の旅』などで知られているが、これが極東国際軍事裁判で取り上げられなかったため（この政策が実行されたのが中国東北部の共産党支配地域だったことが関係しているらしい）、世界の公的な歴史記述から隠されてしまった。天皇の戦争責任の追求の中止とともにアメリカが行なった最大の歴史的誤謬である。

こういう証言をきくと、戦争というものが、ばかみたいに一次元的なロジックを追求していることがわかる。単純なことなど「普通の」世界にはないはずなのに、人間は、ときとして、単純さにあこがれ、単純な世界が可能であるかのような錯覚に陥る。生体は多様体であり、矛盾に満ちているが、それを単純な機械のようなものとして整理してしまおうという欲望の昂進。

度合いの違いにすぎないにせよ、なぜ、日本とドイツは、第二次世界大戦において、生命・人体に対して極限的なアクセス（カミカゼ、人体解剖、試し斬り、「三光」・・・）を行なえたのだろうか？ベトナム戦争時にもアメリカ軍兵士によるソンミ村の虐殺があった。しかし、その規模と残酷さは、「三光」やアウシュビッツの比ではない。「三光」の残酷さにくらべれば、アウシュビッツはまだ「人道的」であつたかもしれない。

（映画美学校第2試写室）

2001年10月09日（1）

ハートブレイカー (Heartbreakers/2001/David Mirkin) (デヴィッド・マーキン)

シバニー・ウィバーは、『ワーキング・ガール』でもそうだったが、喜劇を演じた方が個性を出せる。真面目な演技だと、やけに男っぽくなるのは、『エーリアン』のせいかな？

ひねった母子モノでもある。男に捨てられてから男を信じなくなった（と自称する）母マックス（シガニー・ウィバー）は、その置き土産の娘ペイジ（ジェニファー・ラブ・ヒューイット）を助手にして結婚詐欺を職業にしている。映画は、盗難自動車のディーラーをやっているディーン（レイ・リオッタ）を結婚式の翌日、見事にはめ、30万ドルの賠償金を奪い取るところからはじまる。初夜のベットはたくみに居眠りして逃れ、翌朝、欲求不満になったディーンが会社の秘書（実はあらかじめ忍び込ませておいたペイジ）に手を出そうとした現場をマックスにおさえられたのだ。

あちこちに気を引くヒントをばらまいておいて、その場では軽く笑わせながら、あとでなるほどと思わせるエンターテイメント映画の定石を押さえている。たとえば、母子がレストランに入る。母はヴェジタリアンのメニュー。娘はステーキ。タバコもすばすば。ところが、このふたりが、たがいには正反對の趣味の相手と出会い、だまそうとする。親からレストランを継いだ息子ジャック（ジェイソン・リー）は、星の観察が趣味のエコロジ派。が、ペイジは、最初の意図とはうらはらに、この男ひひかれていく。

ジーン・ハックマンが実にアグリーに演じるテンジーという人物は、タバコ会社の相続人で、いつもタバコや葉巻を吸い、咳ばかりしている。頭は薄く、臭ってくるような皮膚。タバコは、いまや、演劇や映画では、アグリーさや庶民性を表現する小道具になった。タバコを吸わないマックスはこの男にウクライナ系の貴婦人のふりをして近づく。

シガニー・ウィバーは、口元に少しシワを感じさせるようになった（この映画のためのメイキャップ？）が、ウエディングをぱっと脱ぐとか、身体の線が見えるような仕草をすると、プロポーションのよさが光るのはさすが。

アン・バンクロフトが、おつきあい出演している。遊びを演じられる貴重な役者。
（ギャガ試写室）

2001年10月09日（2）

トレーニングデイ (Training Day/2001/Antonie Fuqua) (アントニー・フークワー)

一見幼い子供のいる若い夫婦の「ホームドラマ」風に始まるが、そうではないことがすぐわかる。アメリカ映画としては、非常にシリアスな作りになっている。それにしても、劇場試写会に集まった人の数が少なかったのはなぜだろう？ 大分まえから回しているからかな？

ジェイク（イーサン・ホーク）は、その日、麻薬捜査官としての新しい仕事につくことになった。いままでの警官とはちがう。街で伝説的なベテラン麻薬捜査官アロンゾ（デンゼル・ワシントン）に会い、特訓を受ける。それは、ジェイクにとっては予想外のことばかりだった。いたるところに情報屋をもっており、あぶない特殊地域にも平気で入っていく。一見ゆすりにも見える行為もする。結婚しているのに、エルサルバドルの女を囲い、子供もいるようだ。ジェイクがひるむと、アロンゾは、「かわい子羊でいるのか、獰猛な狼になるのか、選んだな、でなきや、交通課の警官にでもなるしかない」とすげなく言う。

麻薬界をひそかに仕切っている大物ロジャー（スコット・グレン）の家を訪ねると、アロンゾとロジャーは年来の親友のように抱き合い、酒をくみかわす。「あと一仕事したら、引退だ」としみみ言う（この感じをグレンがうまく出している）ときなど、二人は本当に親友なのかと思うが、うしろの方で、アロンゾは簡単にロジャーを殺してしまう。それは、捜査のための演技だったのか？

最後まで見ないと、デンゼル・ワシントンが演じる麻薬捜査官アロンゾが、「悪玉」なのか、それとも「悪玉」を装っている「善玉」なのか、あ

るいは、現実のなかで何か思い切ったことをしようとする、適度の「必要悪」を行使せざるをえないということとを悟った男なのかはわからない。デンゼル・ワシントンは、こういう二重に屈折した人物を演じるところまい。マルコムXも、本当は、ワルなのか「聖者」なのかわからないところが面白いのだが、映画では、「聖者」として描かれたので、彼は本領を発揮できなかった。

どれもひとくせある役者がちよい役を含めて出演している。アロンゾは、判事レベルともコネがあり、密談をするが、そのなかにちらりとトム・ベレンジャーが姿をあらわす。ちよい役なのだが、彼ならでのスゴミとこの世界の奥深さがあらわされる。

ジェイクが経験する1日の出来事を描いているのだが、最初は甘いフェイスで出てくるジェイクが最後には10歳も歳をとったように見える。すべてを見てしまったように。彼は、自分の信念を抜くが、それが、はたして「正義」なのかどうかはわからない、というところがこの映画の奥行き of 深さになっている。現在のロスの犯罪多発地帯を取り締まる刑事としては、アロンゾのようなマテリアリズムが必要である。彼を批判するならば、現実を批判しなければならぬ。しかし、そうだとすると、その現実そのものがまちがっていると言わなければならないのではないか？ ジェイクは、明日からもう一人のアロンゾになるのか、それともそういう現実におさらばするのか、それとも、その現実と別の方法で対決するのか？ そんなことを考えさせる表情を残してラストシーンが終わる。

(渋谷東急)

2001年10月12日

スパイクキッズ (Spy Kids/2001/Robert Rodriguez) (ロバー
ト・ロドリゲス)

安いタイトルにいやな予感がしたが、さほどひどい作品ではなかった。小学生ぐらいの子供のいる一家が家族ぐるみで見るのに向いている。

ときどきはつと思わせるセクシーさを示すが、いまは「専業主婦」をしているが、昔は翔んでる女スパイだったイングリッド(カーラ・グギノ)。彼女は、冷戦時代に、敵側のかっこいいスパイ、グレゴリオ(アントニオ・バンデラス)と恋に陥り、スパイをやめて家庭をつくった。いまは、人里離れた海を見渡す高地の家で「コンサルタント」業をいとなんでいるという設定。

話は、母親が子供のベットサイド物語として、Once Upon a time...とくきかせるところから始まる。だから、話の飛躍は、物語の飛躍であり、子供の目から見た想像の世界であってもいい。つまり、両親にあらがれる子供たちが、想像の世界に遊んでみた話・・・として。

夢であれ、物語であれ、親と子は、強力して敵をやつつけるのだから、ファミリーにとつては、親と子が共通の目的のために経験を共有し、助け合ったことにはかわりない。

最初の結婚式のシーンで、二人の結婚を邪魔しようとする戦闘機が空から爆撃し、みながいつせいに逃げるのだが、走るカーラ・グギノの脚がすばらしくセクシー。

娘のカルメン（アレクサ・ヴェガ）と息子のジェニー（ダリル・サバラ）がテレビで見ている連続ファンタジー・シリーズの世界には、番組の天才的なホスト、フェーガン・フループ（アラン・カミングス）と、そのなかでフグリーズという顔だけ動物の顔に変えられた人間が登場する。実は、この容姿を変えられた人間たちというのが、スパイであって、そこに閉じこめられているのだった。

出演者は豪華（最後にちらりとジョージ・クルーニーまで出ている）。全体として、大型ドラマなのだが、宣伝がちよつと引いているのはなぜ？ 宣伝すれば、一般受けする要素がたっぷりある作品。アメリカでは、「3週連続No.1ヒット」だそうじゃないか。

（松竹試写室）

2000年10月15日

ジェヴォーダンの獣 (Le Pacte des Loups/2001/Christophe Gans) (クリストフ・ガンズ)

ちよつと『スリーピー・ホロウ』に似たタッチ。バックで「革命万歳！」の声がかだまするなかで、啓蒙主義者の老貴族マルキ・トマ・ダブシェ（ジェレミー・レニエ）がこの物語を執筆しているシーンから始まり、いきなりカメラが高速でウオークスルーし、人里離れた岩肌の村に飛ぶ。空間移動によって時代をバックさせているわけだが、こういう手法は、通常、時代を未来に進める場合に使われる。カメラが止まると、そこでは、若い女性は何者かに追われて必死で逃げ回っている。が、彼女はあえなく、犠牲になり、血にまみれる。

1764年、フランス革命（1789）に向かって時代が進みはじめ、啓蒙主義思想が浸透しあ時代、経済が破綻し、戦乱と政治の混乱のなかにあったフランスでも、古いロマン主義／神秘主義的な発想がエアポケットのように凝縮する場所があった。市民意識の遅れたドイツでは、啓蒙思想への反動としてのロマン主義／神秘思想がはやるが、フランスでも、南部中央山塊のジェヴォーダンのような辺境地帯ではそういう現象が見られた。それが「ジェヴォーダンの人食い狼」である。

体制は、そういう反動を適度に温存利用して体制の存続をはかる（ドイッはある意味ではそうだったのかもしれない）こともあるが、末期症状に陥った体制にはその余裕もない。ブッシュ2世政権がIT時代の原理主義に手を焼き、戦争という逆行の手段に出してしまったように、ルイ15世もまた、「ジェボーダンの人食い狼」を撲滅するために討伐隊を派遣した。映画は、実在の話を存分に想像変更して作られているが、物語の本番は、若い自然科学者フロンスック（サミュエル・ル・ビアン）が、モホーク族の血を引く従者マニ（マーク・ダカスコス）を連れて現地におもむくるところから始まる。フロンスックは、知性だけの人ではなく、格闘技にもたけている。ジェヴォーダンに着いたとたん、「魔女」を殺そうとしていた自警の一団と闘うことになるが、たちまちのうちに一人で一団を追い払ってしまう。フランス映画でカンフーを見るのは初めてだが、新鮮な印象。

フロンスックは、新思想好きの若い貴族、マルキ・トマ・ダプシュに迎えられ、彼の屋敷に滞在する。ここで催された晩餐会で、フロンスックは、ダプシェ地元の貴族たちと会う。アフリカでの冒険で片腕をなくしたという、シニカルなジャン＝フランソワ・ド・モランジラス（ヴァンサン・カッセル）、その美しく、ものおじしない妹マリアンヌ（エミリエ・デュケンヌ）。晩餐会の席上、フロンスックが、叫ぶようにしゃべるのが面白かった。当時、広い部屋で長い巨大なテーブルに多数の客がいる空間では、叫ぶようにしゃべらなければ、声が通らなかつたはずだ。映画は、それを再現している。

フロンスックの肩書“naturaliste”は、字幕では「自然科学者」と訳されるが、これは、「自然主義者」という意味でもある。啓蒙主義とナチュラリズムは切っても切れない関係にあり、また、この時代に青年時代をおくるゲーテがのちに心をいだく「自然科学」も、この流れのなかにあった。

「獣」は、やがれ、村の隠れ家で、発禁本なども作っている一団によって飼われており、一連の恐怖事件が、この一団の背後にある貴族と教会勢力によって仕組まれていたことがわかる。が、鉄砲にもひるまない「獣」の謎が、身につけている鉄の甲冑だったという謎解きはいただけない。物語は、若き日のマルキ・トマ・ダプシェが、その思い出を記すという形式になっているため、理性的な啓蒙主義者にとつては、ミステイフィケーションというのは、反動以外の何ものでもないわけだから、事実事実として提示するということになるのだろう。

（ギャガ試写室）

2001年10月16日

千年の恋 ひかる源氏物語 (Sennennno-koi/2001/Horikawa
Tonkou) (堀川とんこう)

いやはや、吉永小百合の紫式部、森光子の清少納言という設定から、あるいは、早坂暁の脚本ということからすでに想像できたことであるが、まさか、そのうえ、松田聖子が顔まで出して歌を歌うとは思わなかった。そうとうグロな映画である。(そのうえ、岸田今日子が光源氏にせまるという恐ろしいシーンでもある)。唯一、光源氏に天海祐希を起用したのは、悪くなかった。ラブシーンでも、レズっぽい感じを出し、通常のラブシーンとは違う感じを出して、新鮮だったが、そういうことを思想的にも根底から押さえて起用しているわけではないので、この設定もただか宝塚のアイデアをいただいた程度に終わっている。その証拠に、昔の恋文を焼いている老いた光源氏なんかをまともに登場させたりしている。

基本的にダメなのは、現代の観点で源氏を見ていること。それは、オーピングが、吉田直哉のNHK大河ドラマの遅すぎたマネのごとく、現在の京都市の俯瞰からはじまることでもわかる。吉永が劇中で「源氏物語は女の歯ざしり」だと述懐するように、女が抑圧され、宮中はあたかも帝の専用淫売窟であつたかのような設定(といって、それほど批判的・アイロニカルに描いているわけでもないし、「もののあわれ」として描いているわけでもない)がある。『源氏物語』をいまの、とくに女性優位の目で見ても何も出てこないだろう。この物語をいまに活かせるのは、その政治性である。

映画で、娘を持つ公家や坊主の権謀術数や、帝の子を宿したい女同士の張り合い、紫式部と清少納言の確執は、型通りに描かれるが、『源氏物語』が、政治操作のメディアでもあつたことは明確には意識されていない。

藤原道長(渡辺謙)の娘・彰子(水橋貴己)の家庭教師をつとめる紫式部は、この物語を書きながら、その内容を彰子に語ってきかせる。また、公家たちが彼女の作品を読んだ反応もさりげなく描かれる。清少納言とも同席する。つまり歴史的な「現実」も描かれる。そのなかに、紫式部が紡ぎだす物語の主人公たちが姿をあらわし、「現実」の人物たちとも交錯した関係を持つ。この手法はいいのだが、かならずしもうまくいっていない。このような設定は、ある種(特に、彰子と紫式部との関係においては)催眠術的・操作的な機能に注目すると、非常に面白くなる。

実際に、『源氏物語』は、紫式部にとって、彼女の思い描く皇室世界を具体化するためのミクロポリティカルなミクロメディアだったのでないか? 彼女は、彼女が関わっていた皇室世界からモデルを引き出す一方、それをモディファイした世界を宮中に還流させることによって、宮中をある程度操作しさえした。その効果は、「批評家」清少納言の『枕草子』の批判的機能にくらべるとはるかに大きなものだったと考えられる。

文化人類学的考証も、あまり徹底していないような気がする。たとえば、最初の方、紫式部が福井にいたとき、夫が海賊に襲われて死ぬ。その亡き骸にとりすがろうとする式部を父（神山繁）が止め、「触れることが出来るのは本妻のみ」と言う。だが、そのときの雰囲気は、アメリカ映画で死んでしまった人間にとりすがろうとする恋人や肉親に対して、触るなどいうのと同じ感じなのだった。

（東映第1試写室）

2001年10月19日（1）

ロードキラー (Joy Ride/2001/John Dahl) (ジョン・ダール)

世の中には、あまり深い考えもなくとんでもないことをやってしまう無責任人間がいる。ある意味では定見がないわけだが、それでいて、起こったことの重大さにあわてふためくことから、始末が悪い。この映画でそういう人物フラーを見事に演じているのが、ステイブ・ザン。『ユー・ガット・メール』や『ハムレット』のときとは目つきからして全く違ったキャラクターになっているところが彼の實力。

そういうトンチキな兄をもってしまい、そのおかげでとんでもない恐怖を味わうことになるのが、ルイス（ポール・ウォーカー）とその友人ヴェナ（リリー・ソビエスキー）である。ルイスは、最初、幼友達のヴェナのさそいをうけて、コロラドにいる彼女をピックアップし、二人でデートかたがた、帰省しようと思っただけだった。が、故郷の母に電話すると、つまらぬことで逮捕された兄がソルトレイクシティで釈放されるから、先に拾ってやってくれないかと頼まれる。

兄貴らしくない兄のフラーは、ルイスの車に乗ると、途中で中古のCB無線機（Cherokee というブランド）を買い、勝手にルイスの車に取り付けさせてしまう。そして、車中、ルイスに女の声で誰かをだまそうと誘う。最初いやがっていたルイスも、相手があつさりひつかかってしまうと、このいたずらにのめり込んでいく。

最初のモーテルの事務所で、マネージャーにからんでいるえらく感じの悪いおやじがいた。フラーは、CBでひつかかかってきた男（テッド・レヴィンが太めの特徴ある声だけで出演している）をモテルに呼び出し、このおやじの部屋に行かせて、からかってやろうとルイスをたきつける。

「あいたいわ・・・」とか女声で悪乗りするルイス。が、しばらくして、男の部屋から争う声と物音がきこえてきた。そして、翌朝、そのおやじが、高速道路に、顎から下を切り取られたすさまじい状態で倒れていたということを経官に知らされる。

やがて、二人にあの聲が迫る。すべてを知っているその声。以後は、スピルバーグの『激突！』と『ブレイキ・ダウン』を混ぜ合わせたようなス

リラー風の展開。リリー・ソビエスキーは、良家のお嬢さんといった顔立ちで登場するが、これは、このスリラーの怖さを盛り上げる布石だった。

3人が立ち寄ったバーで、ヴェナがカウンターに酒を注文しに来ると、男が寄ってきて脅すシーンの描写はなかなかリアルだった。男上位の田舎町ではありがちな雰囲気、月並みでなく描かれる。

(FOX試写室)

2001年10月19日(2)

裏切り者 (The Yards/2000/James Gray) ジェームズ・グレイ

ニューヨークのクイーンズ区長と地下鉄工事会社からんだ汚職をシリアスに描く。すべてのキャラクターが、いわゆる「善玉」対「悪玉」の構図では描かれておらず、登場人物に奥行きが出ているのは見事。「悪」を犯す各人物が、ただ賄賂をもらっているだけの区長(ステイヴ・ローレンス)ですら、そういう宿命のなかでそうしているように見える。

ドラマは、兄貴分のウィリー(ホアキン・フェニックス)をかばい、窃盗の罪で服役していたレオ(マーク・ウォーバーク)が出所し、母(エレン・バースティン)のもとに帰ってくるところからはじまる。地下鉄のさりげない描写も、生のニューヨークを感じさせる。母は、家のドアを開けたらパーティが開かれているように出所祝いのパーティの準備をしている。叔母(ファイ・ダナウェイ)とその娘エリカ(シャリーズ・セロン)の姿もある。叔母は地下鉄関係の会社を経営するフランク(ジェームズ・カーン)と再婚している。ウィリーは、その会社で、「営業」の仕事をしている。

フランクを訪ねたレオは、学費は出すから2、3年技術の勉強をして、会社の技術部門で働くことを勧める。が、レオは、ウィリーといっしょに仕事をしたいと言い張る。なぜか、顔を曇らし、おまえはウィリーとは別の仕事をしてもらいたいと言うフランク。それにはわけがあった。ウィリーの仕事は、地下鉄公団や区の人間に賄賂工作をして、入札を獲得することだった。ジェームズ・カーンは、一見しかたなく「悪」をやっている男ようでいて、けっこうワルであり、しかし、それだけではない屈折した人格をたくみに演じている。

そうした工作は、競合会社を押さえるために、競合会社が工事した車両を壊し、ハンデをつけようとする強引な工作にまでエスカレートしていく。だが、ある夜、そのために車両の操車場に行くと、いつもはそういう工作を黙認してくれた操車場主任が(すでに他社に買収されていて)言うことをきかない。ウィリーは、男ともみあい、殺してしまう。外で見張りをしていたレオは、来合わせた警官に誰何され、警官をなぐりつけ、逃げ去る。

警官は重傷を負い、昏睡状態に陥る。が、やがて意識をとりもどした警官の証言で顔が割れる。

ウィリーは、自分の罪を隠すためにレオに入院中の警官を殺すように説得する。レオはそれに従うが、暗殺には成功しない。次第にことが深刻になり、フランクは、ウィリーにレオを殺すように示唆する。できないと言う彼に、フランクは、15歳のとき、エリカとレオは関係があったと（嘘か本当かはわからない）告げ、エリカを愛するウィリーに打撃を与える。フルダチを誘って、涙ながらにレオ殺害を実行しようとするウェイリー。が、それは成功せず、レオは逃げる。フランクは、仕方なく、ピストルを隠し、自分でレオを殺る決意をする。このあたり、まさのこの映画の見事なところなのだが、こうしたプロセスが、悪党が追いつめられて、どんな悪辣なことを考えていくというのは全く違う。むしろ、宿命であるかのように進む。

病弱の母とレオの悲しい、やるせない関係がちよつとした場面で描かれる。大学に行って「立派」になってほしかったと言う母。そうしなかったが、できなかったことにすまなさを感じている息子。

大詰めは、すべてを暴露しようと決心したレオが対抗する会社の弁護士にすべてを打ち明け、区長や関係者がいならぶ聴聞会に姿をあらわす。証言したあと、自首すると。が、区長は、関係者を別室にまねき、警察、対抗する会社の幹部と弁護士ともども、金ですべてをうやむやにする「談合」をはかる。すべては、それで終わるかに見えたとき、ある事件が起こる。そして、レオは、もう一度決心する。

会社と家族。汚職や不正は、会社へ家族的ロジックを持ち込むことによつて起こるのか？ 家族と切れない会社。が、そういう会社は、家族内部のきしもや矛盾から崩壊する。

（松竹試写室）

2001年10月23日（1）

シュレック (Shrek/2001/Andrew Adamson) (アンドリュー・アダムソン)

冒頭からアクの強いタッチ。古い大判の豪華本のイラスト入りのページがめくられ、Once Upon a Time...というナレーション。が、いきなりそのページがばりつと破られ、つぎの瞬間、トイレの水が流れる音。あの豪華本のページで糞のケツをふいてしまったのだ、という驚き。一瞬、これは、コンピュータを立て、本を否定する話かと思ったら、そうではなく、シュレックというメル・ブルックスをもつと醜悪・巨大にしたような怪物の傍若無人さをあらわす布石なのだった。続いて、シュレックが、沼のどろどろした水を口に含んで吐き出すと、地面に、ケーキの上のチョコレ

ト文字のようなタッチの文字でクレジットを書いていく。この映画の技術的特性も見せてしまう見事なイントロ。

シュレック（声…マイク・マイヤーズ）は、人里はなれた森の沼のほとりに一人で住んでいる。村人から怖がられ、ときには、怪物退治に集まった村人の急襲をうけたりもするが、村人には歯が立たない。言っていることからすると、シュレックは、自分の醜悪さにコンプレックスをいだき、人とき合わないうちに、ひねくれ者になってしまったらしい。容貌に似合わず、優雅な暮しをしているが、本当は寂しくてしかたがない。

これは、アメリカ映画のパターンだが、こういうひねくれた孤独者に、「淋しい、淋しい」と騒ぎながら他人に近づいてくるおせっかいな道化役がからむ。ドンキー（らくだ）という名のおしゃべり屋。声を担当しているエディー・マーフィを最初から想定して作ったキャラクター。

非常にユダヤ的ユーモアの強い映画のような気がした。子供から大人までの広い観客相をねらったこの種の映画では、通常避けるような差別意識や性的暗示も少なくない。そもそも、主人公が醜悪な顔をしているということ自体、差別であるが、村を統合して王国を作ろうとしているファークアード卿（声…ジョン・ライトゴウ）はチビであり、彼が救出を命じるファイオナ姫（燃える溶岩に囲まれたドラゴンの城に幽閉されている）は、夜になるとシュレックとまさるともおとらない「ブス」に変身してしまう。こういう猛烈に毒のある設定はあまりない。種を明かしてしまったが、何度見ても吹き出してしまうだろう。その変身ぶりがお楽しみ。

ファークアード卿は、ファシスト的なキャラクターで、王国をつくるために、この村からおとぎ話のキャラクターを買い取り、追放しようとしている。村人たちは、ピノキオだとかのさまざまなおとぎ話のキャラクター人形を持って広場に集まる。ドンキーは、そんな売買会場から逃げ出さきて、シュレックと出会ったのだった。

難関を越えてファイオナ姫を助け出せるのはシュレックしかいなかったが、凶暴なドラゴンにドンキーがほれられてしまう（それもホモっぽい）とか、帰路、シュレックとファイオナ姫とのあいだにおこる屈折した愛・・笑わせ、泣かせる。わたしは一人隣に座って試写を見ていたアメリカ人なんかは、終始笑い通しだった。わたしにはわからぬ滑稽な言いまわしが一杯あるだけでなく、この映画に続々出てくるおとぎ話の有名キャラを子供時代に愛用していて、キャラの身の動かし方ひとつにも敏感に反応しているらしかった。

『ジェヴォーダンの獣』でもカンフーがさかんに使われたが、ファイオナ姫もカンフーの名人なのであった。

シュレックが、道端の蛙をぱつとつかみ、身体に空気を入れて、風船のようにしたり、蛇をつかんでくるとねじり、街頭の風船芸人のような

ことをしたり、CGIのテクニクを自在に使い、ユーモアを盛り上げるスタイルも新しい。

(UIP試写室)

2001年10月23日(2)

アトランティス 失われた帝国 (Atlantis/2001/Gary Trousdale) (ゲイリー・トゥルースデイル)

『シュレック』を見た直後だったので、映像の落差に時代を感じさせられた。こちらの方が「正統派」のアニメのスタイルなのだが、もともと、アニメが好きでないわたしには、その映像の立体感のなさや登場人物のパターン化されたしゃべり方(アニメのディスクールというものが出来ている)がひっかかった。ウォルト・ディズニー生誕100周年記念作品ということでは、そう大幅にディズニー色を変えることは難しいであろうが、これでは、「古典芸能」になってしまう。

プラトンが360BCに言及したというアトランティス帝国の所在地を調べていた祖父の遺志をついだ孫のマイロ(声・マイケル・J・フォックス)が、アトランティスを発見し、その王女と結ばれる話。

マイロは、古代語の専門家として考古学研究所につとめているが、所長は彼のアトランティス研究には関心がない。所内でも、マイロは、3枚目の役を負わされている。そんなある日、彼は、目つきはきついが、艶っぽい声の女ヘルガ(声・クロード・ディア・クリスチャン)の訪問を受ける。彼女は、祖父の友人で大富豪のプレストン・ウィットモア(声・ジョン・マホーニ)の使いで、豪邸で会ったプレストンから、マイロは、探し求めている伝説の古文書『羊使いの日誌』を受け取る。それは、亡き祖父が見つけた、時期が来たら孫に渡すようにたのまれていたのだという。プレストンは、マイロの祖父と、アトランティス発見の約束をしており、その準備を着々ととのえていたのだった。

ローク隊長(声・ジェームズ・ガーナー)をはじめとして、すでに探検隊のメンバーもあつめられており、マイロの役は、その道先案内であった。ヘルガは、ローク隊長の副官だが、ローク隊長も目つきがよくない。このへんの布石は、単純なドラマの常套で、いずれ、その目つきに見合った「本性」をあらわにするのである。

結局、山場は、最後の戦闘シーンであるのもつまらない。アトランティスへの入口でも、怪物レビヤタンとの攻防が見せ場として描かれる。ドラマの転換点で、マイロの祖父の「探究心は金以上の価値がある」という言葉が決め手になるシーンがある(隊員たちは、みな、金だけのために探検に参加した)が、オープン・ソースコードの時代にいまさら、こういうテーマを持ち出しても意味がない。それは、あたりまえだからだ。しかし、

このことが決め手になり、もともとは金のために来たが、考えを改める隊員が出てくるといったシーンが描かれる——これは、古い。

ああ、アトランティスについても、これがアトランティスカという感動がない。アトランティス人がみな身につけているクリスタルの使い方も意味も、観念的すぎる。

(ブエナビスタ試写室)

2001年10月24日

ピアニスト (La Pianiste/2001/Michael Haneke) (リリヤエル・ハネケ)

前の仕事を済ませてタクシーを飛ばし、特急に乗れなかった電車にいらしなながらぎりぎりに飛び込んだので、もう観客は場内に入っていると思いきや、劇場の外にまだ長蛇の列があった。が、客たちはこの劇場の癖をよく知っている人たちではなかったらしく、スクリーンに近い席はがらがらだった。ヤクルトホールのスクリーンは、カーテンがかかっていると大きいように思われるが、それほど大きくないのだ。だから、わたしには前から3列目ぐらいが丁度いい。

すべてがわたしには非常にわかりやすい進行。「痴女」ないしは「女変態」という設定のエリカ(イザベル・ユペール)の心情は手にとるようにわかる。ということとは、映画として失敗だったということかもしれないし、あるいは、わたしが変態だということかもしれない。まあ、見る側の特性を試される映画ではある。後ろに座っていた女性は、しきりに笑い声を発していたが、けっこう彼女もこの映画と波長が合っていたのかもしれない。他の女性は笑ってはいなかった。

エリカは、ウィーン国立音楽院のピアノ教授。母(アニー・ジラルド)との二人暮らし。母は、娘の帰宅が少しでも遅れると狂乱状態になり、帰宅したした娘を罵り、娘もそれに反抗し、争い、そして和解するという「ゲーム」をくり返している。

ウィーンには、すでにすたれていとはいえ、金持ちが演奏家を家に招き、演奏をさせ、そのあとディナーパーティをするというような習慣が残っているらしい。エリカはある日、クレメール家に招かれ、もう一人のピアノ教授と連弾をする。その演奏を燃えるような目で見つめている青年がいた。彼はその家の息子ワルター(ブルノ・マジメル)で、理科系の学生ながら、あとでお返しのピアノを弾くときにエリカにも無視できない感情を沸き起こしたようにピアノの才能を持っている。

ここで開かれるパーティの段取りが抜群にいい。演奏が終わると、女主人が出てきて、「こういう会のあとでは無粋かもしれませんが」といった

ことを言い、隣室に通じるドアを開くと、そこに調理がばっちりとセツトアップされている。

このパーティで近づいてきたワルターにエリカは、アドルノの音楽論（シューマンとシューベルトに関する）の話をする。

ワルターは、急速にエリカに近づき、つきまとう。彼女の学生になるために音楽院を受験し、（ワルターの愛を感じたエリカはワルターを避けるためにあえて否定的な評価をするが）エリカの学生の位置を獲得する。他方、エリカは、避けながれも、彼のあとをつけたりする。そしてある日、あたかも情熱の高まった男女が所かまわず愛しあうかのように、トイレに入ったエリカをワルターが追い、トイレのなかで抱き合う瞬間がやってくる。しかし、一瞬その情熱に反応したかに見えたエリカが、次の瞬間、「普通」の女でないことをあらわにする。

エリカには、「普通」の女性とは違う嗜好があった。学院での教授（にこりともせず、厳しいピアノ教授——学生はよく泣く）のあと、脇目もふらぬ歩き方でポルノ屋に直行し、男しくない店内のブースでポルノビデオを見、前の男性客が残した精液のついたティッシュペーパーを拾って深々と臭いをかぐのだ。なお、このシーンで、彼女が見るポルノ映像が完全にボカされていたが、これは、日本公開での処置なのか？ エリカは、また、ドライブイン・シアターにもめぐりこみ、車のなかでセックスしているカップルを発見すると、それを覗き見しながら、車のかたわらで放尿する。帰宅が遅くなるのは、彼女にこういう趣味があるからなのだ。

この映画がつまらないとすれが、ワルターがエリカの嗜好を全く理解しない「健康」な男性として設定されていることだろう。彼は、スポーツ（アイスホッケー）好きの「通常」のヘテロセックスの男だ。これではすれ違いや不幸があたりまえなのに、それをわかっていて組合わせて見せるのがこの映画（の犯罪）なのである。

エリカにとって、セックスは外化されている。彼女にとってセックスの情感は、視覚や痛み「距離」を通してしか高まらない。彼女は、バスルームで自分の性器にカミソリの刃を当て、出血した陰部に生理綿を当てる。だから、ワルターに抱かれたとき、通常の性交を拒否し、勃起したワルターの性器を見たがる。自分で相手を楽しませる行為としては、フェラチオが限界で、これも（2度目のシーンでワルターがすっかり失望してしまうように）自分からしておいて嘔吐してしまう。吐いたものが床に流れるが、それは異物のない黄色の流体だった。設定——あるとすれば——は何だろうか？ コーンスूप？

エリカの学院のオフィスだったか、映画『Frequency』（オーロフの彼方へ）のポスターがかかっている。これは、監督からの何らかの示唆か？ この映画は、父と息子の切れ難い関係の映画だった。この映画はその女版

なのか？ 結局は母と娘との。しかし、最後の場面は、暴行された（顔面を殴られ負傷したはずなのにその傷も腫れも見えないから）少したったある日のシーン（映画ではほとんど暴行のすぐあとにつづく）で、ワルターを刺すためにバッグに入れたと観客には思える包丁を、以外にも自分の胸に向ける。が、慣れないと胸を突き刺すということは楽ではないらしく、少し胸を傷つけただけで、そのまま外にでて行く。胸に少し血を流しながら街頭を歩くエリカ。どこへかはわからないが、アンドロイドと化したような無表情で。

この映画の台詞はみなフランス語だが、感性は非常にドイツ／ウィーン的。イザベル・ユペールは、少しあごを上げ、終始遠くを見つめる表情で、「特殊」な女を熱演している。アニー・ジラルドを見るのは久しぶりだが、（この映画のためかもしれないが）ずいぶん老いさらばえた。（ヤクルトホール）

2001年10月26日

光の雨 (Hikarino Ame/2001/Takahashi Banmei) (高橋伴明)

立松和平の原作小説にもとづく、「連合赤軍リンチ事件」の映画化。1971年7月、共産同赤軍派と京浜安保闘争（日本共産党神奈川県常任委員会人民革命軍）との合体によつて結成された連合赤軍の、主として「総括」、同志殺害の泥沼を描く。冒頭、ナレーションで「革命がしたかった」という言葉が流れるが、それは過去形であり、「革命」があたかも形の決まったゲームか事業のように聞こえる。この響きが示唆するように、この映画には、連合赤軍がやろうとしたことのポジティブな側面はほとんど何も見出すことができない。むしろ、連合赤軍が、「総括」ばかりをやってきたかのようなイメージを強調する結果になる。

モノクロで当時のニュース映像や再現映像で60年代末から70年代初めの反体制運動の状況が手際よくスケッチされる。史実にかなり忠実に、（70年12月18日、京浜安保が）交番でピストルを奪おうとして失敗し、1名が射殺された事件、（71年2月から始まる、共産同赤軍派による）連続金融機関襲撃のM作戦、（71年2月17日、京浜安保による真岡）銃砲店襲撃による銃火器奪取、山岳地帯での軍事訓練等々である。しかし、映画はこのあと突然、連合赤軍の「総括」の始まりを描き、延々とその過程（というより堂々めぐり）を克明に（誰がどのようにしてリンチされ、殺されたかを）描く。あたかも、連合赤軍には、これしかなかったかのように。

この映画は、映画監督の樽見省吾（大杉漣）——連合赤軍に加わったが、脱走し、それが生涯のしこりになっている——が、連合赤軍についての映画を撮る——しかし、それに挫折し、姿をくらまし、樽見の依頼でメイキ

ングビデオを撮っていた阿南満也（萩原聖人）があとを引き継いで完成するというスタイルを取っている。したがって、連合赤軍の「総括」、グルーピングの困難、「革命」をやることの問い等々が、それぞれ、映画を作る人間たちの困難、映画を作り上げることの意味への問いと重ね合わされている。「出演者」へのヴァーチャルなインタヴューのシーンなどは、作り物めいた稚拙さが目立つとしても、基本のスタイルは、歴史的描写↓↑撮影現場の場面変換のなかで生まれる中断が、ブレヒトの「異化効果」的中断になっていて、映画手法的には高く評価できる。

ただし、連合赤軍も当時のさまざまな党派も、「革命」を、映画を撮るようなこととは考えてはいなかったし、この映画は最終的にうまく完成し、スタッフ／キャストたちの喜びに満ちた打ち上げまでであるのだから、この映画は、やはり最負の引き倒しなのである。

70年代を知らないいまの「若者」（銃も「ジュー」じゃなくて「ズウー」と発音する世代）たちがオーディションを受け、その時代を学習しながら映画をつくっていくわけだが、彼や彼女のなかには、権力との対峙という感性が欠如している。それは、仕方がない。70年代後半にはすでに、権力はメディアや都市環境を活用した管理を適用しはじめ、彼や彼女はその申し子なのだから。

その意味では、この映画には、全く別の見方を可能にする側面もある。それは、彼や彼女とその父親や母親との関係の映画として見ることだ。おおざっぱに言って、全共闘世代は、その子供に権力をふるえない。それは、「左翼」の親の特徴でもあるが、とにかく、教育や管理を批判してきた者として、子供たちに権力をふるうことがむずかしい。この映画で、大杉漣が演じる映画監督が、映画を完成できずに失踪してしまうのも、役者として集めたいまの世代に対して映画製作上の強権をふるうことができなかったということでもある。なるほど、樽見省吾（大杉漣）の「甘え」や「心優しさ」はいかにも全共闘世代の特徴であり、ある意味で、映画で描かれる論理先行の総括は、甘え」や「心優しさ」の裏返しでもあったのである。この問題は、やがて、イジメの問題として全般化する。それは、決して総括されていない。まさに、樽見省吾は逃げたままなのである。デジタルビデオで映画を完成させる阿南満也（萩原聖人）の処置は、70年代のツケをづるづる引きずったまま「IT革命」に突入してしまった90年代以後の状況そのものである。

実在の連合赤軍最高幹部・森恒夫にも指導部の永田洋子にも、映画でそれぞれ山本太郎、裕木奈江がかなりうまく演じるような私情的パーソナリティがなかったわけではない。森の「専制君主」ぶり、永田の「女王」ぶりは週刊誌レベルでも報道されたし、実際に二人が情欲的につるんで、その権力欲からリンチに走った側面がなかったとは言えない。だが、少なくとも連合赤軍結成当初は、公式的な「共産主義革命」の理念に生きること

が彼や彼女の願いだっただけだ。映画でも、彼らが、「党のため」「党の規則」と称して非常に抽象的な理屈をふりまわすシーンが続くが、問題は、なぜ、そういう抽象化がエスカレートしていったのかである。「兵士」をリンチしたり、殺したりすれば、「党派」の損失であることは目に見えていりし、もはや「革命」を遂行することもできなくなることは誰にでもわかるはずなのに、それをせず、どんどん一次元的なロジック、形式論理の罫にはまってしまふ。それは、なぜなのか？この問題を徹底的に究明することなしには、連合赤軍の悲劇を語ることはできないだろう。こうした集団のディレンマを描いる点では、「樂園」（共産コミュニケーション）が総括・リンチに陥っていくプロセスを描いている『ザ・ビーチ』、『ディスタンス』、『リリー・シュシュのすべて』の方が、問題の核心にせまっている。

映画で描かれる一連の「リンチ」／アジトの山岳内移動後、上京した森恒夫・永田洋子の逮捕、「長征」した残党が浅間山荘にこもり、銃撃戦のち逮捕のなかで、「連合赤軍リンチ事件」が一般に公表されたのは、72年3月7日のことだったが、当時、和光大学で非常勤講師をしていたわたしは、4月からのゼミでは、もっぱら身体性の問題を議論することになった。それは、わたしから出たというよりも、すでにメルロ・ポンティの身体論に馴染んでいた学生たちのあいだからおのずから出てきたテーマだった。解放を志向したはずの人々が、なぜ仲間の身体に暴力をふるうリンチや内ゲバというディレンマに陥るのか、それは、身体にすでに書き込まれている可能性なのか……。この問題は、党派に属せずに当時に運動に関わった者、運動に距離を置きながらも支援していた者たちすべてが無視することのできない問題だった。ゼミの内部では、1、2年続いた議論を通して「文化」（おそらくわれわれは、のちの「カルチャラル・スタディーズ」の「文化」を先取りしていただろう）に到達したが、党派的な状況は、運動全体の最終的な後退とともに、「唯銃主義」（森は、これを自己批判する書を残して自殺した）をますますエスカレートさせ、東アジア反日武装戦線や日本赤軍の武力闘争へと進んでいく。この流れは、残念ながら、今日の「テロリズム」までつながっており（オサマ・ビン・ラディンが、アルカイダのネットワークを通じて発表したビデオメッセージは、70年代の集会スタイルで構成されていたのは興味深い）連合赤軍崩壊後に可能性としてあったラディカルな文化主義は依然、密封されたままになっている。

（シネカノン試写室）

2001年11月13日

ハリー・ポッター 賢者の石 (Harry Potter and the Philosopher's Stone/2001/Chris Columbus) (クリス・コロンバス)

宣伝の勝利。他はほとんどなし。ハリウッドが、イギリスで、イギリスの俳優を主にして撮ったことが示唆しているように、このドラマは、アングロサクソンの「家庭」物語なのである。実の両親でない「不幸」な息子ハリー・ポッター（ダニエル・ラドクリフ）を設定し、彼にいつときの「解放」をあたえる。

魔術といったって、ハリウッド映画がお得意のアクションそのまま、どこに魔術があるのといいたい。魔術学校で生徒が魔術の能力を競うシーンは、スポーツ競技と同じだし、映し方も同じ。

ここで前提されている魔術能力は、先天的・血縁的なものであること、白人のイギリス人の問題だけがえがかれていることに注意すべし。

唯一いいのは、ハリーが、指令にしたがって謎の街に迷い込み、そこでジョン・ハートが演じる店主から魔術の道具をもらうシーン。この街以外は、みんな田舎臭いシーンばかり。多少いいのは、ヴィクトリア駅で、魔法の学校へ行く列車のホームを探すシーン。

階級制（魔術の学校へはエリートしか入れない）を前提しておいて、ちよつとそれを逸脱させるが、それは、夢のような話だったというお定まりのやり口。

暇があつたら、書き進めたいといった程度の映画。
(丸の内ピカデリー)

2001年11月16日

アメリカン・スウィートハート (America's Sweethearts/2001/Joe Roth) (ジョー・ロス)

役者はそうそうたるものだが、安っぽいなあ。個々の役者はいい演技をしているが、シナリオが悪いんじゃないか。前半はとくにどたばたとたたのリズムで、うんざりする。ほとんどテレビだ。

最後に、気取って派手なことをやりたい「大監督」クリストファー・ウォーケンが出てくるあたりは笑わせるし、わがままな「大女優」（キャサリン・ゼタ・ジョーンズ）と内気で細やかな「付き人」のジュリア・ロバートとのあいだで右往左往するゲイで動物フェチの宣伝マンを演じるビル・クリスタルも面白い。

要するに、この映画は、カッコマンと裏方指向の人間とのドラマをジュリア・ロバーツやビリー・クリスタル（こっちはちよつとマイナーだが）のようなメイジャーな役者が演じ、メイジャーを気取るクリストファー・ウォーケンやキャサリン・ゼタ・ジョーンズが結局はボケ役をやっているところが面白い。

（ル・テアトル）

2001年11月20日（1）

WASABI (WASABI/2001/Luc Besson) (リュック・ベッソン)

啞然とした。試写の入りも80%。今回はプロデュースと脚本を担当しているリュック・ベッソンは、ある時期から（たぶん日本への深い関係を持ちはじめてから）『サブウェイ』や『最後の戦い』の監督とは思えないような低俗な映画人になってしまった。

名前を出して都市を描きながら、「新宿」にオフィスをかまえる弁護士を訪ねるという台詞のすぐあとで、車が着いた先は、秋葉原なのだ。銀座の「阪急」で買い物しているのに、ホテルに持ち帰った山のような紙袋の腹には「三越」のマーク。ロケーションをわざとでたらめにしてジョークにしているとはとうてい思えない。都市をなめているのだ。当然、映画の撮り方も粗雑になる。

「WASABI」というタイトルがどこから出てきたのかと思ったら、秋葉原の中央通りが見える喫茶店（？）でジャン・レノがビールを飲んでいると、店員が（たぶん注文したのだろう）皿に山ほど盛り上げたワサビを持ってくる。見たところ生ワサビをすったもの（そんなの出せる喫茶店はないぞ）。すると、レノは、それを指ですくってなめながら、ビールを飲む。いっしょにいる相棒（ミシェル・ミュラー）がまねをしてヒイヒイ言う月並みな設定。ただそれだけの話。要するにワサビの辛さにもビクともしない鈍感な味覚のフランス人がいたというだけの話じゃないか。

「新宿」の弁護士に「あなたに娘がいる」と言われて驚いたレノ、「何か飲む？ サケ？」と言われて、「サケをくれ」と言うと、弁護士がすぐお盆にとつくりとおちよこをもってくる。これには、場内から笑いがもれた。意外性があつていいが、いかにも外国人の日本だ。

監督のジェラルド・クラジックのマキズモ的かつ右翼的な気質が加わって、さらに悪い結果になった。冒頭で、レノの腕っぷしの強さと強引さをスケッチするためのエピソードとして、クラブで女装ゲイをなぐって捕まえるシーンがある。その仲間が銀行強盗をするのを吐かせるのだが、2人のゲイは、差別的に描かれた「オカマ」（字幕でこの語を使っている）で、

それをレノが殴り、口から血を流す。こういうあつかいには、なんか恨みのようなものを感じて不愉快。

広末涼子にとつては、国際デヴィューということになるが、彼女には渋谷ギャルは無理。実際にその歳じゃない。いまの渋谷娘は高底靴をはかないから、もっと昔の話か？この映画のなかで広末は、何かというときすぐ涙を流す。以前、この映画のクランクインだったかの記者会見の席で、急に鼻をつまらせ、レノに抱き締められるシーンがテレビに映ったが、この映画にもそれそっくりのシーンがある。こういう幼稚な女のイメージは、海外では奇異な印象をあたえ、もの珍しさという点ではウケるだろう。

この映画のなかでジャン・レノだけが、真剣な目つきをしているのが異様。つまり、この映画出演は仕方がなかったということ。レノは、ベッソンに見出された俳優だし、ベッソンにたのまれれば出ないわけにはいかない。他は、ミッシェル・ムーラーのようなどぼけ役で売ればいい設定の役者がそこそこにこなすほかは、3流俳優やフランス語はたつしやだが演技はダメの日本人をたくさん使う。彼らは、みなフランス語がうまいので、ちよつと奇妙な印象を受ける。「ああフランス語がわかったよかった」というような言い訳が入るのだが、設定として無理だし、彼らは、明らかにフランス在住の日本人だとわかる。

そんななかで、日本のヤクザの親分らしい人物を演じているのがヨシ笈田。彼は、笈田勝弘として日本で活躍したのち、ヨーロッパにわたり、ピーター・ブルックのもとで仕事をしたり、独力で国際俳優としての実力をつけてきた人。『あつもの』での日本の評価は遅すぎるくらい。この笈田も、ジャン・レノと同質の真剣な目をして演技している。彼も仕方なく出た。それにしても、顔に3本の縞の傷があり、「ゼブラ」とか、^ホ名をつけられちゃって、なさない。この親分の手下は、みんな黒のスーツに黒メガネという、まるでシューウエムラの社員みたいなかっこをしている。こんなユニホームじゃ目立ってしまつて、悪いことなどできなじゃないか。

おそらく、この映画は、「劇画」なのだろう。ベッソンがどこかで日本の劇画にまちがったアクセスをしてしまった。その結果がこの作品。
(ル・テアトロ)

2001年11月20日(2)

キリング・ミー・ソフトリー (Killing Me Softly/2001/Chen Kaige) (チェン・カイコー)

連日ル・テアトロに来ている。昨日よりは盛況。女性客が多い。が、今日の客は、こちらが座ってPDAを触っていると、いきなり太い脚をぶっつけながら、奥の席に入ってくるようなタイプ。つまり映画慣れしていないのだ。映画の最中も、隣の女性がパッとケータイをつけた。青い光がもれ

る。何度もやり、今度は、メールを読んでいるらしく、ずっと光がもれっぱなしなので、「気が散るのでやめて」と告げる。が、客も客だが、映画も映画。

ハリウッドは、才能を浪費する。これも、監督を中国のチャン・カイコ（陳凱歌）、主役男優をイギリスのジョセフ・ハインズ、主役女優をアメリカのヘザー・グラハム、舞台をイギリス、資本ハリウッドと、アメリカ的グローバリズムの産物。が、つまらぬものを作ったものである。ふとしたことから街で出会ったグラハムとハインズがセックスで燃え上がる話なら、そのままとことんやるだけにすればいいのに、ありきたりな破局が来る。思わせぶりのエピソードも面白さに欠ける。

ファイインズは悪党か変質狂の目つきをしているので、出会いのあとで訪れる疑惑（奴は強姦魔ではないか、殺人もしている・・・）がリアリティをもってくる。映画は、最後にどんでん返しをくわせるのだが、あまりにとってつけたつじつま合わせのような逆転で、あきれるばかり。『トウルーマン・ショウ』でいい演技をしたナターシャ・マケルホーンなんかは、最後のシーンでなんとも気の毒な役をさせられる。これじゃ、なんのキャリアにもならない。

だいたい、いまだき、セックス（そのものではなくて）、単にセックスをするということを売りにした映画を作ってもしかたがない。それなら、ポルノを向こうにまわして、それを乗り越えなければならぬが、それほどの気迫はない。『愛のコリーダ』の大島渚はその点、先見の明があった。いまだき、どんな映し方をして、セックス・シーンが目を引くことは難しい。この映画では、部屋に入るなり、服を脱ぎ合って、求め合ったり、山小屋で首に長いスカーフを巻き、その端を壁のフックにひっかけ、ファイインズがそれを引っ張りながら、グラハムの首を締め、絶頂の向かうというようなシーンがあるが、なんかバカみたい。これなら、マドンナの出た『Body』の方がはるかにいい。

ばかみたいにやる映画なら、そのむかし、ミッキー・ロークとキム・ベインジンの出る『ナインハーフ』（エイドリアン・ライン）というのがあった。これは、一見ばかみたいなのだが、原作の影響で、事実と空想とのあいまいな領域に視点を置いているので、まだ見られた。この『キリング・ミー・ソフトリー』も、グラハムの語りという形式で進むので、ある点では、物語と現実とのギャップを見せているわけだが、そのメディア的ギャップを全く活かしていない。最初、精神分析医にでも話しているかのような語りだが、後半で、それが、ファイインズのところから裸で逃げ出したグラハムが警察で保護され、毛布をまといながら、語っているところへ収斂し、それまでの話が、警察での話だったことがわかるが、そこからまたドラマが続き、最後に再び彼女の語りがある。こちらは、一体、どこで誰に向かって語っているものであろうか？

音楽が特にせつなくチープ。アリス（ヘザー・グラハム）は、ウェブ・デザインということになっているのに、キーボードさばきがおそろしく稚拙。「ロマウス」（口で指示して弟子にやらせる）というのがあらしから、彼女もその口か？

最後のどんでん返しは、見えすぎすぎていて、あきれる。
（ル・テアトル）

2001年11月27日

スパイ・ゲーム (Spy Game/2001/Tony Scott) (トニー・スコット)

映画の始まる直前にやってきて、たまたま空いていた隣の席につき、服を脱いだり、カバンの中身をこそごそやったりし、あげくはカバンから罐ジュースを出してすすする手合いに遭うのは、災難以外の何ものでもない。

1991年4月14日から24時間のドラマ。出てくるのは、すべて政治に関わる人間たち。ベトナム戦争時代の上官ネイサン（ロバート・レッドフォード）と彼が推挙した狙撃主トム（ブラッド・ピット）、時代がくだってCIAの要人となったネイサン（この日が引退の日だった）にふたたび抜擢され、CIA局員となったトム、その仕事のなかでトムが情報収集のために接近し、愛してしまう「過激派」アクティヴィストのエリザベス（キャサリン・マコーマック）、そして主要な舞台となるCIA内の会議で姿を見せる長官（ラリー・ブリッグマン）、官僚的な局員チャーズル（ステイブン・ディレーン）、ネイサンの聡明な黒人秘書グラデイス（マリアンヌ・ジャン・バチスタ）。

話は、中国で捕まり、蘇州（スーチャオ）の恐ろしい監獄に入れられたエリザベスを、CIAの仕事とは関係なくトムが救出しようとして捕まったのを、ネイサンが救出するというもの。CIA局員がCIAをあざむくことは、レッドフォードの好みだろうが、アメリカという国は、こういう形で、他国の刑務所が爆撃されたり、突撃隊をさしむけたりすることがあるんだな、なんて考えてしまった。アフガン攻撃だって、そんな流れだから。

イントロは、たたみかけるようなスピーディな展開。画面の色が荒いのは、理由があった。映画のかなりの部分に、ネイサンがCIAの審問で、テリーとの出会いを語るという形で、過去のセピアとグリーンぽい映像が入るので、そのトーンと合わせるためにわざと画像を荒らしているのだ。

9・11のあとでこの映画を見ると、CIAもまた、テロリストへの反撃という名目で、ビン・ラディン的な「テロリスト」の拠点に爆弾を仕掛け、多数の死者を出したりしているくだりが気になる。むろん、それは事

実であり、CIAは多くの要人暗殺にも関わってきた。が、今回の事件では、こういうシーンを見ると、アメリカという国は、この程度のこと

(?!)で(これは
(日本劇場)

2001年11月30日

バンディッツ (Bandits/2001/Barry Levinson) (バリー・レ ビンソン)

視点がけっこう凝っていて、楽しませる。最初、「お泊まり強盗」(sleeping bandits) 犯へのインタヴューと事件の一部始終を取材したテレビ番組を見せるかのよう、しかも、ストーリーの最終場面を最初に見せてしまい、そこから回想的にさかのぼるかのようにスタートし、途中にも「回想」シーンであるかのようなシーンが挿入されるが、終盤でひとひねりある。『ステイキング』的な意味でのスタイリッシュな作品。

ジョー(ブルース・ウィリス)とテリー(ビリー・ボブ・ソートン)は、それぞれ、一方が腕力があり、切れやすく、そのくせ老子や三国志に入れ込んで、他方が知的でウディ・アレン的に神経症的といった、単純化された性格で登場する。彼らの銀行強盗の手口は、支店長の家に前夜に押し入り、家族と食事をして(最初の方のこのシーンが実に愉快)、朝支店長といっしょに「出勤」して金を奪うというもの。そんな強盗をして逃走中に車を奪おうとして乗り込んだ車を運転していた女性ケイト(ケイト・ブランシェット)が、仕事中毒の夫との生活に愛想をつかして、やけっぱちなドライブをしていたところだったので、ピストルをつきつけられても、「ああ、殺してよ、死ぬるものなら死にたいわ」と言い、2人が面くらう。そして、奇妙な「ジョーとジム」的逃避行が始まる。

動と静のバランスを意識した演出。ジョーが刑務所で乱暴なボクシングを見せるかと思うと、老子の一節を口ずさんだり、車を奪うときに、ふつと「紳士的」な優しさを見せる、テリーが料理に鋭い味覚を発揮したりする一方、頭のなかに腫瘍があると騒ぎまくるように、また、脱獄と銀行強盗/逃走のアクション・シーンがある一方、ジョーとテリーとケイトが海をながめているゆったりした「癒し」志向のシーンがある。このバランス感覚がなかなか面白い。

ケイトが、夫のために料理をしているシーンで調理道具を持ちながら歌い、身体をゆするシーンがなかなかいい。ケイト・ブランシェットはダンスがうまいのだろうか？

仲間であること、パーテイシペイションの意味、一人の女が2人の男を愛することの新しさ・・・。

この映画でも、yes の代わりに positive というシーンがあるが、最近、no=negative と言うのに、この言い方によく出会う。

何でも取材し演出してしまうマスメディアをやりわり批判しているところもある。

銀行のシーンで、支店長が一番に出勤し、行員たちにドアを開けてやって、迎えるというシーンがあるが、アメリカの銀行は、トップが先に出勤するのだろうか？ わたしは、ゼミではいつもあとから来る学生にドアをあけてやるが。

(FOX 試写室)

2001年12月02日

ゴジラ・モスラ・キングギドラ 大怪獣総攻撃 (Godzilla, Mothra, and King Ghidorah/2001/Kaneko Shusuke) (金子修介)

社内試写を見る時間がなくて、ぎりぎりで「一般試写」に飛び込んだ。

1枚の招待状で2名招待ということなので、さぞかし子供連れが多いかと覚悟したが、そうでもなかった。むしろ、老夫婦やオタクっぽい中年、ゴジラや怪獣にかなり入れ込んでいる若者が大半で、子供はばらばら。だから、CMと予告の上映中から、けっこう「わかつている」感じの反応が客席から反射するのだった。これは、入口で宣伝のマスコットを配っていた配給会社さんの思惑からはずれたのではないか？

エンド・クレジットに自衛隊の名は出てこなかった。「防衛軍」とは何か？

「平和ボケ」を批判するような口吻——「50年まえの恐怖」(ゴジラに東京が襲われた)を忘れている等々——もあるが、それほど右翼的ではない。

かつて「横浜銀蠅」を歌った宇崎竜童が「防衛軍」の上官で、ゴジラの侵入を横浜で食い止めるのだから、皮肉。が、彼は、ゴジラの襲来で両親を亡くした。妻はおらず(病死?)、娘と2人暮らし。娘に朝飯を作るような今風の親。

ゴジラは、核実験の影響で生まれたので、密かに核実験をやっているような場所や放射能漏れが起きているような場所に出没する。その意味で、単に破壊的なだけの怪獣ではない。しかし、今回は、あアメリカの原子力船が事故をお越し、放射能漏れが生じたためにゴジラが来たにもかかわらず、一面で、「悪者」あつかいされているような感じがある。それに対抗する海の神・モスラ、地の神・バラゴン、天の神・キングギドラは、ゴジラ退治に協力しているようにも見える。ゴジラ・シリーズには、そのつど揺れ(保守の方向とラディカルな方向への)があるが、ラディカルな方向

へ振った場合には、これらの怪獣は、神道や祖霊信仰や神秘主義な自然信仰、つまりは「右翼」思想・文化の象徴として、ゴジラによって駆逐されるべき存在だ。

これらの怪獣は、『護国聖獣伝記』に書かれているということになっているが、その場合その「護国」とは、どういう意味なのかが問題。右翼はいつも「護国」だからね。

「ゴジラには、太平洋戦争で死んだ人の魂が宿った」、つまりは英霊が宿った、という宇崎の台詞に会場から失笑が漏れたのは、観客の見識。なんでも、日本人が英霊の無念さを忘れたからゴジラが現れたとかで、この辺になると、もうゴジラも「転向」したのかいと言いたくなる。しかし、英霊がやどったそのゴジラを宇崎と防衛軍がやつつけるのだから、見方によつては、「英霊」を排除したことにもなる。このへん、問題をはっきりさせないから、わけがわからなくなるのだ。ずばり表現してしまえばよかったのに。

通常兵器は役に立たず（これは、ある意味では軍備批判とも受け止められる）、単身特攻隊のようにゴジラの口のなかに飛び込んでしまう宇崎。WTCへの旅客機突撃がひらめく。が、入口でくばられたマスコットは、ゴジラの口のなかに「ハム太郎」が入っているものだった。宇崎はハム太郎なのか？

キングギドラが空中でモスラをやっつけ、その粉が一面に散らばる華麗なシーンは、妙に感動的なのはなぜか？

バイクで暴れ放題の右翼少年がバラゴンによって土の下敷きになったり、コンビニで略奪をし、犬をいじめる少年たちが罰を受けるとか、月並みな勧善懲悪的シーンもある。月並みといえ、宇崎竜童の娘役（「BS DIGITAL Q」とかいいう局で番組を作っている）の新山千春はいただけない。が、彼女がSONYのネットワークDVカメラで現場中継するマイクロTV的シーンは悪くなかった。

（東商ホール）

2001年12月06日

仄暗い水の底から (Honogurai mizu no soko kara/2002/Nkada Hideo) (中田秀夫)

スリラーとしてよりも、離婚した両親のもとで幼い子供がどのような意識を持つかという社会病理的な事例として見れる。

子供がいなくなるのではないかという親の不安、迷子になってしまうのではないか、親に捨てられてしまうのではないかという子供の不安を利用。

徳井優が演じるいいかげんな不動産屋が、わたしの同僚の桜井哲夫に似ていて笑った。

黒木瞳が離婚し、夫がすげなく、生活費を切り詰めるために入ったアパート（いまだきめずらしい「うさんくさい」アパート——時代は昔だから当然）の1階にある管理人室には、エレベータホールを監視できるテレビカメラがある。これが、やがて重要な機能を果たすのだが、最初実写の画面（カメラとモニターが結線されている）が出てきたのに、途中からハメコミ映像になるのは、映像の強度からして、残念。

最初から雨ばかりのシーンで、水が特殊な意味を持つことを強調する作り。雨が降るが、母親が迎えに来ないので、幼稚園で待ちつづける娘。それが2代続くという設定。娘時代のイメージが、魂が乗り移る、あるいはなにかが憑（つ）くときのようにだぶる。黒木にとっては、自分の過去と自分の娘とがだぶる。

多義的な解釈ができる構成は悪くない。黒木瞳とその娘が（離婚のため）入居したアパートの上階には、かつて行方不明になってしまった子供の一家が住んでいたという。その子がなぜいなくなったのかはわからない。屋上の給水塔に一人で登り、そのなかに落ち、いまだにその死体がそこにあるらしいという暗示もあるが、確実ではない。そのへんが、この映画のスリラーの要になっている。

最終的に、映画の大半を占めるドラマで登場する娘が成長し、高校生になった時代になり、そこから回想していたということがわかる。

松原郁子を演じる菅野莉央がいい目の表情をしている。

親子のしがらみと同時に親子関係の空虚さ、過去への郷愁と、すべてが去ってしまった虚しさの感じがよく出ている。

（東宝試写室）

2001年12月12日

バニラ・スカイ (Vanilla Sky/2001/Cameron Crowe) (キヤメロン・クロウ)

東京国際フォーラムは、本来、事務イベントホールなので、映画上映には最低。緑の非常灯がコウコウと照り、見づらいことおびただし。いまだき緑の非常灯をつけているなんて、映画を上映する環境ではない。そのうえ、暖房が途中で切れるので、寒い。あちこちで咳。

まずニューヨークの俯瞰シーンと風の音。ぱっぱと替わるショット。時称を頻繁に変える手法で、とまどう人もいたようだ。が、映像はなかなかいい。何といっても、トム・クルーズがいつものようにタイムズ・スク

ウェアに車でやってくると、それ以前から人気がないのが気になっていたのだが、全く人気がないのに愕然とするシーンはすばらしい。『ターン』でもそっくりのシーンがあったので、それ自体は新味がないとしても、こういう映像をロケで作ってしまう映画的なはったりがいい。

「夢はたくさんだ」という叫びがトム・クルーズからもれるが、9・11のあとでは、こういう叫びは、だれでも意識するところとなり、それほどのドラマ性はもたなくなつた。マンハッタンが見渡せる映像で、WTCの2本の塔がはつきり見えるのは、皮肉。

ペネロス・クロスは、天使か小悪魔のような象徴的な存在として登場する(その意味では、この舌たらずの英語をしゃべる——なぜそんなに人気があるのかわからない女優も悪くない)パーティシーンに、ジョン・コルトレーンのモノクロのホログラムの立体がジャズを演奏しているのがある。これは、今後の映像世界を示唆している。空間に自由に動く立体を登場させる技術があたりまえになるだろう。

トム・クルーズが演じるデイヴィッド・エイムスのは、肩で風を切っている(親から引きついたのだが)出版社の若き経営者。この映画は、トムが女にもてもての人生が続かないという不安と同じに、出版が続くかどうかという不安とがないまぜになっている。だから、彼は、パーティで、酔っ払い、「活字は復活するぞ」とどなったりする。自分に直面するのが怖いデイヴィッド。彼は、「グレゴリー・ペックの映画を見て育ち、それで父の像を自分のなかに作つた」という。そのツケとしてであるかのように、彼は、めくるめくシュールな映像のヴァーチャルな入れ子状の迷路に迷い込む。「目覚めさせてくれ」、「夢はもういい、リアル・ライフを」といっても、簡単には出られない。

「バニラ・スカイ」というタイトルは、出版社内にあるデイヴィッドの個室にジョニ・ミッチェルとともにモネの絵があり、彼が、「キャンバスからひろがるバニラ・スカイ」と口走るところから出ている。しかし、この色は、同じにある種のシラケの色でもあるのだろう。精神の空白。

ペネロスのロフトに日本の絵馬があり、そこに下手な文字が見える。彼女かトムが日本に来たときのみやげを流用したか? 彼女が、訪れたトムに、「ジェフ・バーガーとウィッキー・カーとどっちが好き?」ときかれ、「両方いっしょにかけてくれ」と答える。ここで、「じゃあ」とか言つて、2台のプレーヤーを使ってミックスしたりしたら面白かったのに。ここで2人の会話は、どこか「現実館」がなく、サメている。しかし、これは、「現実」とヴァーチャルとの中間的リアリティをあえて表現しているためにそういう感じになっているらしい。その意味でペネロスは、やはり「現実」とは別の現実を代表しているのだ。他方、キャメロン・ディアスは肉体的「現実」を代表している。

タイムズ・スクウェアのシーンあたりから、この映画が、どういう結末をつけるのが気になってくる。

9・11以後、アメリカではデイヴィッドの不安が全般化したのが、はたしてアメリカ人は、ダイヴィッドのような夢から逃れることができるのだろうか？ ーとした夢自体がこれまでのアメリカのツケであり、そう簡単には、それを逃れることはできない。むしろ、いま、アメリカでは、そういう夢を隠すためのもう1つの巨大な夢づくりが進行しているように見える。(東京国際フォーラム C棟)

2001年12月25日 (1)

暗い日曜日 (Gloomy Sunday -Ein Lied von Liebe und Tod/1999/Rolf Schuebel) (ロルフ・シュューベル)

実話にもとづいているというが、作りはドラマティック。それだけ事実がドラマティックだったからという論法はあたらない。ドラマティックであるかどうかは、現実への姿勢の問題であって、ドラマティックである現実とそうでない現実とがあるわけではない。が、ドラマティックな方法でアプローチされることによって活きる現実もある。この映画の現実がそうだ。

「暗い日曜日」というシャンソンは、これを聴いた人のなかから次々と自殺者が出たという話をきいて、そのむかし、レコードを探して聴いてみたら、全然そんな感じでなかったという印象を持ったことをあざやかにおぼえている。その後、何度も、このシャンソンを耳にしたが、その印象は変わらなかった。今回映画を見ても、この曲が死を誘う曲とは全く思えなかったが、そのかわり、なぜという疑問があらたにわいてきた。問題は、曲のなかにではなく、場と時代にあったのだろう。

映画は、現代のブダペストから始まる。老紳士が、車を連ねてとある街のレストランにやってくる。彼が来ることは、まえまえから知らされてあったとみえ、支配人が出迎え、うやうやしく挨拶する。老紳士は、建物を懐かしそうに見上げ、支配人に何かを語る。支配人は、「ああ、先代のサボーですね」と応え、自分が二代目であることを示唆する。客が肉料理を「同じ味だ」と懐かしみ、樂士に「例の曲を」注文する。ふと、壁を見ると、目の大きな女性の写真がかかっている。それをじっと見ていた老人は、急に胸の苦しみを訴えながら、床に倒れる。心臓麻痺のようだ。映画の場面は、ここから、1930年代の同じレストランの室内へ移る。

時代がバックした最初の方のシーンは、レストラン主のサボー(ヨアヒム・クロール)と恋人のイロナ(エリカ・マロジヤーン)が同じ浴槽のなかでじやれているセクシーなシーン。この女優は、まだハリウッドでは有名ではないが、実に魅力的なアウラのある女優。この役には適役だ。彼女

に惚れてやってくる客がいっぱいいる。ドイツ人のハンスもその一人で、愛用のライカで彼女の写真を撮る。彼はブダペストに経済学(?)を学びにやってきたが、思うようにいかず、ある日、彼は、ドナウ川に飛び込み自殺しようとするが、サボーに助けられ、ドイツに帰る。

サボーとイロナは、店にピアノを置き、ピアノ弾きを募集する。すでに締め切ったあとでやってきた一人の孤独そうな男アンドラーシュ・アラデイ(ステファノ・ディオニジ)。哀愁を秘めたピアノのタッチに何かを感じこの青年を凝視してしまうイロナ。その日から、アンドラーシュは、その店の評判ピアノ弾きになる。彼が、イロナの誕生プレゼントとして作曲したのが、『暗い日曜日』。

アンドラーシュは、ありがちなパターンでイロナに惚れ、イロナの方も彼に惹かれて行く。「(アンドラーシュは)君を愛しているらしいよ」とサボーが言くと、「どうやらあたしもよ」とイロナが言う台詞のやりとりがいい。そのとき、サボーは、この時代のリベリストらしく、「愛の共有」を選ぶ。ある種のボヘミアン・カルチャーの一つでもある、2人の男と1人の美しい女との(三角でない)関係は、わたしの説では、ネオ・ボヘミアン・カルチャー復活のきざしのあるいま、流行ってくるのではないだろうか？

この曲を聴きに来たレコード会社のプロデューサーの手でレコードになり、評判になるが、店に来たヘンデル財団の娘が、そのあと、レコードを聴きながら自殺したのを皮切りに、この音楽を聴いてから自殺するという事件が頻発する。

3年後、ドイツではナチが実権を握り、ハンガリアもナチの掌中に入る。久しぶりにサボーの前に姿をあらわしたハンスは、ナチの軍服を着ていた。サボーはユダヤ人である。「ぼくの国(ハンガリー)は、狭いからといって他国を侵略なんかしない」と冗談を言うサボーだが、昔の命の恩人に、(同僚の手前とか言つて)敬意を表することを求めるハンス。やがて、彼の態度は命令調になっていく。次第に複雑になる彼の身辺。そういう状況のなかで、金でユダヤ人を脱出させる新商売を密かに始めるハンス。彼は、そのために、戦後、「1000人のユダヤ人を助けた」としてナチとしての過去を免除され、実業家になる。『シンドラーのリスト』もこういう目で見た方がいいのではないかと思わせる話。

アンドラーシュは、ハンスから「暗い日曜日」を演奏することを求められ、断り、自殺してしまふ。「人は尊厳があれば生きられるが、なくなれば生きられない」という言葉を残して。

ドイツ人のナチス批判だが、ナチの高官になったハンスが、事務所で秘書に口述筆記をさせるとき、しばしば語法をまちがえる。すると秘書が、「ドゥーデン(辞典)によれば」と異議をとなえる。このような場面が何

度かくりかえされ、その間にナチスの暴虐とハンスの悪辣な賄賂行為（ユダヤ人に金品を請求して代償にビザを与える）がエスカレートし、そのあげく、ハンスは、秘書に「ドイツ人はドゥーデンを忘れるべきだ！」と叫び、秘書を追放する。その秘書が、車に引き立てられながら、ハンスの台詞をオウム返しに叫ぶシーンがシニカル。

ハンスの悪辣さは、夫サボアの危機を感じたイロナが、助けを求めてハンスのところへ行くシーンで現わされる。ある意味でありがちなシーンなのだが、イロナとサボアとのいつくしみあう愛のシーンのあとなので、彼女がはらんだ子は果たしてどちらの子なのかという疑問が残る。最後の方に、戦争が終わり、彼女が大きなおなかをかかえてサボアの墓（彼は彼女が身体を賭けたにも関わらず収容所へ送られた）をまいるシーンがある。

場面が一番最初の時間にもどり、ハンスの死体が運び去られ、すべての客が去ったレストランで、息子がシャンパンを抜く。2つのグラスにつき、奥の部屋にもっていく。「ママ」という彼の声に女性の後ろ姿が映る。彼女は後ろを向いたままハミングする。曲は、いわずもがな「暗い日曜日」。（ギャガ試写室）

2001年12月25日（2）

ヴィドック (Vidocq/2001/Pitof) (ピトフ)

映像は、なかなか手がかかっている。『ムーラン・ルージュ』に似ている絵柄もある。ダリ的な色とコンポジションを思わせたり、コンピュータによるウォークスルー的な映像や、地面すれすれを走る超ロウアングルのカメラとか、あきない。小道具も、『スリーピー・ホロウ』並に凝っている。

話は、『ジェヴオーダンの獣』に似ている。パリが蜂起寸前になっている時間のなかで生じる怪奇な物語であるという点を強調しているが、あまり意味があるとは思えない。後半の謎解きは、がっかりさせる。もっとシニカルな世界にすつとんでいった方がよかった。

ヴィドックは、凶悪な犯罪人から警察官、そしてその後は探偵になるという、『レ・ミゼラブル』にも一脈通じる（それもそのはず、『レ・ミゼラブル』はヴィドックの伝奇にもとづいているのだ）フランス人好みの話。映画化も何度もされている。だから、物語の進行や演技がどうしても、その物語とキャラクターだけを下敷きにして、この映画のように「めっちゃめっちゃな」ことをやっても、フランスでは受ける。実際、フランスではヒットしたらしい。

処女を誘拐して、その肉体からエキスを抽出して自分を不老不死にしている怪人が問題なのだが、それを探していた探偵ヴィドック（ジェラー

ル・ド・パルデュー」は、最初の方であっさり姿を消し、以後、ヴィドックの伝記を書いていると称する若い青年作家（ギヨーム・カネ）が現れ、ヴィドックの足跡をたどっていくという流れ。ところが、その作家が・・・最後に・・・という円環構造。このあたりも、ピトフにすれば、ゲーム性というところなのだろうが、それが、唐突な終わりという印象しか与えないのが、残念。

この映画は、ピトフの映像技術だけが突出した、通常の映画の演出としては失敗した作品という評価を受けるだろう。社内試写を見損なったので、今回、「一般試写」にもぐりこませてもらったが、終わって外に出るとき、まわりにいた女性（ほとんど女性ばかり）の一人が、「最後にがっくりね」と言っていた。しかし、監督も作家も、第1回目の作品には、自分のもっている可能性を一切切詰め込んでみたくなるものだ。次回作に期待しよう。

（九段会館）

2001年12月26日

ヘドヴィグ・アンド・アングリーインチ (Hedwig and the Angry Inch/2001/John Cameron Mitchell) (ジョン・キャメロン・ミッチェル)

せつなさとお気味よさのいりまじった感触。ブロードウェイの舞台でさんざん試したエッセンスを映像化したかのような密度とテンポ。ドキュドラム的（米軍放送を聴いてロックシンガーに憧れる少年時代の映像を荒れたモノクロで、手描きの絵からアニメへ等々）な進行も効果的。時代設定も皮肉でおしゃれ。1961年、ベルリンの壁が築かれた年に生まれたヘドヴィグは、1998年にベルリンの壁際で「少年愛」の黒人兵士と出会い、愛し合う（グミのキャンデーをもらい、口に入れてぐちゃぐちゃやるシーン、いいね）が、性転換手術までして（しかし、医者が下手で1インチだけもとのものが残ってしまった——タイトルはここに由来する）正式に結婚したのに、翌年、ベルリンの壁は崩壊。苦労は水の泡。というより、壁を越えるということに意味があったのに、壁がなくなってしまったのだから、彼の存在そのものが否定されたようなもの。実は、「壁」を失ったのはヘドヴィグだけでなく、現代人のすべてだから、ヘドヴィグの物語は、現代人の物語であり、そのアクチャリテイが、この映画を普遍的なものにしている。

この映画は、ボーダー＝ゼロの物語である。ベルリンの壁が崩壊して初めて創造されたボーダー＝ゼロの形象化。

歌えて、脚本も書き、監督もしてしまうジョン・キャメロン・ミッチェルはすばらしい。「彼女」の歌は、実にセクシーだ。

ばしつとした「哲学」（一貫性と言ってもいい）に抜かれたドラマ。こういうところがないと、映画も芝居もだめなのだ。

東独で少年時代を送っていたころ、母が聞かせてくれたというプラトンの「愛の起源」の挿話（そんなのあったっけ？）——人間はもともと両性具有だったが、神が恐れ、2つに切り裂いた、だから人間はいつもかたわれを求める。

後半、「わたしはコラージュ、つぎはぎだらけ・・・」というソングがあるが、コラージュの意味をばっちり押さえ、映像もそれに対応しているセンスの高さ。

（ギャガ試写室）

2001年12月27日

化粧師 (Kewaishi/2001/Tanaka Mitsutoshi) (田中光敏)

前半、一癖ある化粧師・小三馬（椎名桔平）の物語かと思っていたら、後半になって視点が分裂し、むしろ、彼と出会う女たち、とりわけ、被災地から出てきて呉服屋の「女中」をしている若い娘・時子（池脇千鶴）の人生に焦点が移っていく。まあ、椎名が「猪瀬直樹」風の、照れを気難しさで隠しているような体の表情の男を演じるのを見るのはかなわないと思っていたわたしとしては、気が楽になったが、今回、椎名はいいキャラクターを出していたので、これではちよつと惜しい気がした。

非常にNHK連続ドラマ風の演出。ちよつぷり「社会派」的なおいもただよわせるが、ポイントのはっきりしない。時代は大正年間。モダニズムがはやり、『原始、女は太陽である』が話題になった時代。都会の男女は、競って「西欧」風俗を追った。他方、足尾銅山の鉍毒流出はすでに多くの知るところとなっていたが、江戸の役人根性を引き継いだ官憲の横暴さは変わっていなかった。小三馬は、幼いときに鉍毒の公害で耳の病気をわずらい、難聴になったという設定。時子の親戚は、いまでいう難民キャンプのようなところに住んでいるが、そのバラックを官憲が襲い、強制取り壊しをする。こういうエピソードが、歴史教科書風に描かれるわけだが、こういうやり方は、テレビの連続ものでは意味があるかもしれないが、映画では、主題を散漫にしてしまう。

小三馬の家、すぐそばに彼を慕う純江（菅野美穂）の親（田中邦衛と柴田理恵）が開いているてんぷら屋がある一角が、いかにもセットらしくて、うそっぽい。大杉漣の書店も、貼り紙などで時代臭いを出しているだけ。こういう時代考証の手抜きは、たとえば、柴咲コウが屈折した役で出てくる劇団の団員たちが、舞台がはけて解散するとき、一斉に「おつかれさ〜ん」と言う点にもあらわれている。こういう言い方は、そもそも、昭和でもずつとあとの流行であり、まして大正時代にはしなかった。電話でも、

いきなり「おつかれさんです」で話を始める人が少なくないが、こちらは疲れてなんかいけないし、疲れていても、他人から「お疲れさん」なんて言っただけだと思ってるわたくしなどからすると、こういう台詞を安易に使うドラマはそれなりのものでしかないような気がする。

小三馬の腕で、女が別の自分を見出す過程は、やけに神秘的には描かれていなくて、嫌みがない。が、もう少し小三馬の腕を神秘化してもよかったのではないか？ 彼が、山や畦にかけて独自の化粧品を調達するシーンがたびたび出てくるが、そのエコロジー志向が、彼の幼い体験（公害）とつながっていることはわかるが、どこか一貫性が弱いのだ。

字を読めない時子Ⅱおときが、本屋で読み書きの本を立ち読みしながら（それを見た書店主が本をただでくれる）字の勉強をする。やがて奥さん（いしだあゆみ）からチェーホフの『かもめ』の訳を貸してもらい、それに「キャンプ」の子供たちに読んで聞かせる。こういうくだりは、それなりに「感度的」だし、演じる池脇がなかなかいいのだが、このことによつて、化粧師の基本テーマはどこかへ行ってしまう。くり返すが、一つ一つのエピソードは悪くない。が、それなら、「化粧師」というタイトルではないほうがよかった。

小三馬のせりふ「心の化粧をするのはあなた自身だ」。女のせりふ「化粧をしてもらい、もう一人の自分があるのがわかった」。この二つは矛盾する。個人とは「多数性」である。一人の個人のなかに多数の「特異性」（ガタリの言う「サンギュラリテ」、わたしの言う「イデオシンクラシー」）がある。

（東映試写室）

2002年

2002年11月01日

グレースと公爵 (L'Anglaise et le duc/2001/Eric Rohmer) (エリック・ロメール)

すでに『ムーラン・ルージュ』で採用された技法だが、フィルムで撮った映像をデジタル技術で絵画的にする手法が、全面的に採用されている。フェルメール風の一幅の絵画の画面が出て、そこに描かれた風物が突然動き出す見事なオーブニング。

フランス革命史へのアプローチを見せてもらうよりも、その時代をワン・カットづつ決めていく映像の格調を楽しむべき映画。

ロメールとしては、革命の暴力的側面、革命がたちまち硬直する宿命、そういう状況のなかで生き残ったグレース・エリオット（ルーシー・ラッセル）に密着する。ただ、彼女は、別に特技があつたわけではないし、通常の意味での「美人」に描かれているが、ラッセルはあまり口元と歯が「高貴」には見えないという映像的現実を前提とすると、彼女は、その「美貌」で生きのびたわけでもなからう。かつての恋人・オルレアン公爵（ジャン＝クロード・ドレフュス）を裏切ったシャアスネ侯爵（レオナル・コビアン）を、自分のベットに隠して助けたり大胆なことをするが、彼女は、基本的には保守的な女だ。国王の処刑を悼む彼女。処刑に賛成したオルレアン公爵。といって、どっぷりそういう感じでもない。出身はイギリスで、パリに来て、ちよつと浮いている。つまり、彼女のエイリアン性が動乱の時代を生き抜くことを可能にした。

（東宝試写室）

2002年11月05日

ザ・リング (The Ring/2002/Gore Verbinski) (ゴア・ヴァービンスキー)

ホラーよりも、家族の危機の話になっているところがアメリカ的。母（ナオミ・ワッツ）と子（デイヴィッド・ドーフマン）の二人くらし。母はジャーナリストで忙しい。子は、孤独にテレビばかり見ている。一人で、パンを2枚出し、一方にジャム、他方にピーナッツバターを塗って弁当を作るシーンが印象的。

母も子も、別れた夫も、死を招くビデオを見てしまった。では、どうする、という話。

子供の非行の問題も、アメリカでは、いまや、特に中流家庭では、1970～80年代とはちがい、ドラッグよりも、ビデオやゲームやインターネット中毒に移行している。その意味で、家庭で一人にされ、テレビとばかり過ごしている

少年が特殊能力を持つてしまうというのも、アメリカのコンテキストではリアリティがあるのだ。物語の場所も、サイバーシティのシアトルである。

最初、高校生ぐらいの女の子が二人、部屋で話をしている。一人が、テレビ批判をし、テレビから電磁波が出ているというようなことも出る。そういつている子が恐怖が凍りついたような表情で急死してしまう。

ゴア・ヴァービンスキーといえば、あの『ザ・メキシカン』の監督。この映画とどこで連続性があるか考えたが、わからなかった。

試写で見落としたので、劇場で見る。食事や飲み物の臭い、ケータイのベル、腕時計のアラーム音、女子高校生のおしやべりなど、試写室とはちがった雰囲気、新鮮だったが、夜7時半からの最終回とはいえ、ガラガラなのに驚いた。だが、映画が始まってからすぐにわかったが、これは、日本には早すぎ、アメリカのようないなヒットを記録することはできないだろう。というのも、この映画は、父親が離婚して出て行ったり、家庭で暴力をふるったりするのを子供時代に痛みとともに記憶に刻みつけた世代と、そういうことに自責の念を持っている親たちをターゲットにしており、そういう現象は、日本では、いま少しづつ出始めたばかりだからだ。

(池袋 Hmax シネマ4)

2002年11月07日

ハリー・ポッターと秘密の部屋 (Harry Potter and the Chamber of Secrets/2002/Chris Columbus) (クリス・コロンバス)

とにかく、わたしは『ハリー・ポッター』は嫌いだ。だいたいブームになっているものでロクなものはない。一体、この本も、とりわけ映画のどこがいいのか？

まずまず絵に描いたようなママ子ハリー(ダニエル・ラドクリフ)いじめのシーンから始まる。

大詰めで巨大なへびを倒すシーンで、クローズアップされた画面に剣のツカが見える。それは、歴然として十字架の形。西欧の剣のツカは、基本的にそうなのだろうが、それをクローズアップすることは、強調以外のなにものでもない。ようするに、この映画は、キリスト教至上主義なのだ。宗教や信仰に、むしろキリスト教に距離をとっているわたしが、なんか『ハリー・ポッター』にうさんくさいものを感じているのは、そういうところにあったのだ。

ホグワーツ魔法魔術学校の生徒が一同に会するシーンを見渡すと、黒人の子はいるが、アジア人やアラブ人の姿はなさそう。

音楽のジョン・ウィリアムズがすべて悪いとは思わないが、『スター・ウォーズ』と共通の大げさな響きがうんざり。

インチキ魔術師を演じるケネス・ブラナーがわずかの救い。

「たいていの魔法使いは混血」という台詞。

真つ赤な鳥が飛んできて、ハリーの傷に涙を落す。その鳥は、「不死鳥（フエニックス）」だから、致命的な毒も救えるというのだが、なんかこじつけじゃない？ その映像は悪くなかったが。

（丸の内ピカデリー）

2002年11月11日

ボウリング・フォー・ロンバイン (Bowling for Columbine/2002/Michael Moore) (マイケル・ムーア)

痛快であると同時に、今日のアメリカの容易に回復しがたい病巣をあばきだしている。ペーパー・タイガーTVのドキュメンタリーが一般映画のなかにまぎれ込んだかのような作品。つまりこういう映画がハリウッドのネットワークで上映されることはマレである。

相手に敵対心を起こさせないマイケル・ムーアのキャラクターが100%發揮されている。

かつてのスターでいまは困った「全米ライフル協会会長」のチャールトン・ヘストンをインタヴューで追いつめるくだりは見事。相手もよく受けたものだが、そのもうろくぶりは無残。

大詰めは、ロンバイン・ハイスクールで銃撃され、九死に一生を得た2人の青年をともない、常時銃弾を販売しているK-マートに出向き、すったもんだの末、販売を中止させるシーンだろう（むろん、あらかじめ根回しはしてあったのだろうが）。

さまざまなインタヴューがあるが、そのやり方は諧謔に満ちている。犬にまで銃を持たせて、それが暴発して主人が怪我をしたなんてことをマジで語るやつがいる。

ユタ州のヴァージンでは、市民の全員が銃を持っている。口座を作ると、景品に銃をくれる銀行まである。そこで、6歳の児童が同年の黒人の女の子を銃で殺す事件があった。そして、1999年4月20日、ヒトラーの誕生日に、コロラド州のロンバイン・ハイ・スクールで18歳と17歳の2人の青年が自動小銃を乱射し、13人の死者を出した。この事件に触発されてムーアがこの映画を作った。

ムーアは、世界最大の軍事産業であるロッキードへの批判も行なっている。娘を殺された母親は、毎日、ロッキードが作った福祉政策のために1時間半もかけて働きに出て、家にいる時間がない。貧民救済と言って、ロッキードは、貧民をさらに貧しくさせていると。

ムーアが示唆しているように、アメリカ政府は、9・11（それを本当にビン・ラディンがやったとしても、アメリカはかつて彼に30億ドルをあたえた）のように、自分が生み出した暴力の起源によって、さらなる暴力を生んできた。ベトナムのゴディンジェム政権しかり。オクラホマの連邦ビル爆破の「主犯」の

弟（「共犯」）が、アナキスト・ブックで勉強して爆破装置を作ったことがあるが、ビル爆破はしていないという証言を見ると、わからないことが多すぎる。

カナダは、アメリカよりも人工比では銃の所有率が高い。それにもかかわらずなぜ、銃の死傷事故犯罪が少ないのかとムーアは問う。アメリカは、「恐怖」をパラノイアックにエスカレートさせる社会だという指摘は、正しい。日本は、「いそがせる」「せきたてる」社会であるのと同じ。

カナダでは、あまりきちきち戸口の鍵をかけない。アメリカ人は鍵で外を開ざし、カナダ人は、自分に扉を立てるとか。

アメリカ人が銃を持つのは、アメリカ人がつねに不安にかられているからだ。とムーアは言う。

銃を持つのは、アメリカ憲法がそれを保証しているからだと言う答をする人物に対し、ムーアは、「憲法にはたしかに自律するための武器を持つことができる」とあるから、それでは、自分の庭に核兵器を所有してもいいのか？」と問いつめる。憲法が規定している「武器」の定義が問題だ。

ムーアは、最近、彼のウェブサイトで、全米各州の代議員が、ブッシュ政権のイラク攻撃に対して賛成なのか反対なのかを示すページを作った。彼にしても、レヴレント・ビリーにしても、「反体制」でがんばっている「メイジャー」な知識人もいるのである。
(ギヤガ試写室)

2002年11月12日

ゴジラXメカゴジラ (Godzilla vs. Mecha-Godzilla/2002/Tezuka Masaki) (手塚昌明)

いいところを見つけようと思ったが、科学者（宅麻伸）の娘を演じる小野寺華那の演技が光っていたぐらいで、あとは、映像的にも評価すべきところがなかった。そもそも、これまであったゴジラの両義性がどこかへすっとんでしまったのは、意外。メカゴジラがゴジラを追い払ったあと、首相（中尾彬——なんて醜悪な首相なんだ！）は、「われわれは、ゴジラにまさる戦力を持った」と叫ぶ。ばかじやないのという感じ。これじゃ、金子秀介が撮った『ゴジラ・キングギドラ 大怪獣総攻撃』よりも30年以上後退した発想ではないか。

「ゴジラ」シリーズの面白いところは、時代や時代のテクノロジー観、政治意識、防衛意識、危機への感受性を象徴するところだが、今回は、全くだめ。やたら、釈由美子ばかりを全面に出し、昔のハリウッド映画のように、ヒロインとプロデューサーがデキていて、どうしてもそいつを売りださなければならぬという使命を負っているかのよう。

新たなゴジラがふたたびあらわれ、それを倒すために昔、海中に没したゴジラの骨格を模してメカゴジラを作り、それでゴジラに対抗しようという話。しかし、新造のメカゴジラは、暴走し、甚大な被害を及ぼしてしまう。そのへんの問

題をどうしたかは、全く説明がなく、ただ、「中尾」首相が全責任を賭けて、修理したメカゴジラで再度挑戦する。話は、ロボコップの域を出ない。

だいたい、メカゴジラが、自律的なロボットではなくて、外部からコントロールするロボットだというのが古い。しかも、それをコントロールしているのは、釈由美子一人なのだ。見るからに、日本にとって最大の危機のはずなのに、戦闘機はいつも2機しか出てこない。安手もいいところ。

中尾の台詞は、時代劇の侍のような感じ。

釈由美子が自衛隊で練習する光景は、『G. I. ジェーン』の安いパクリ。

メカゴジラは、目的地まで飛行機でロープ吊りにして運ぶ。あとで、飛ぶこともできるのがわかるのだが、なんで最初から飛ばさないのか？

エンドクレジットに自衛隊のいくつかの広報部の協力があったことが記されている。そのわりには、お粗末なのはなぜか？

マスコミ試写の初日で、けっこう人は来ていたが、ハム太郎なんかの予告のあと、始まった本編の映像がおかしかった。何だ！？と思っていたら、いきなり止まり、電灯がつき、あと10分待つてくれという。明らかにシネスコに切り替えるのをまちがえて回してしまったのだ。あいかわらず、この試写室のオーディオ・システムは昔のままで、キンキンした音。映画のほうも、最初からアップテンポで、観客に考えさせる余裕を与えない。だめだよ、これは。

(東宝試写室)

2002年11月19日

ギャング・オブ・ニューヨーク (Gangs of New York/2002/Martin Scorsese) (マーティン・スコセッシン)

目の大写しから始まり、迷路のような「貧民窟」(Five Points Mission)のなかをカメラがほとんどカットなしで動く迫力でまず圧倒。アメリカの過去から現在を通底し、いまのアメリカをがんにがらめにしていくものを突きつけるスコセッシン^キ身の作。

イワクつきの映画。9.11事件で(編集工房がWTCのそばにあったので)編集ができなくなつて公開が延びたといわれているが、それだけではなさそう。1年待たされて期待は増大し、わたしは1時間まえに試写会場に行ったが、すでに2階の階段まで列が出来ていた。そのうち、松竹の人が、「本日は、封筒に明記されたご本人のみでお願いします」とふれてまわった。が、入場間近になつて、試写状と一緒に名刺を出してくれということになった。わたしの前の30代前半の人は、その状況をケータイでどこかに報告している。そして、4、5名の男女(編集関係かな?)が来て、そのひとのところにもぐりこむ。そして、さらに数人。普通なら、この種のヤカラは、1人が中に入り、帽子やコートを席に並べて席を取るのだが、今日はそれができないので、急遽出現したというわけ。これには、わたしの隣にいた女性がキレ、「あんたたち、本気?!」と食つてかかる。

そして、「老」女性業界人も加勢して、事態は險悪に。受付では名刺がなくて運転免許証を出しているひともいた。

今日のプリントは、完成品ではなく、「doublehead screening」用の3:40分のものであった。この時期におよんでまだ完成していない。日本が世界初上映だと松竹のひとは胸をはったが、始まった10分もたたないうちに、ストップ。電灯が点く。これではシラケる。始まるまえに一人の老人が、席に何かを忘れたのを探すかのように空いている座席を見てあるいているのだが、その範囲が広すぎる。あんな広範囲をさがさなければ分からないほど忘れてしまったのか？ と思っていたら、電灯が点いたときも、また探すパフォーマンスをはじめたのだった。

舞台となる「ファイブ・ポインツ」とは、いまのニューヨークのロワー・マンハッタン、Baxter StreetとNorth StreetとPark Streetが交わるあたりの一地带。1846年から1860年のあいだに200万人のアイランド人が移民し、その多くがロワー・マンハッタンに定住した。当然、そうした場合はスラムと化し、なかでもファイブ・ポインツでは、一軒の家に7、80人もの男女が住んでいるというありさまだった。映画の冒頭に出て来るスラム・ハウスは、それを物語っている。

この映画は、ハーバート・アズベリーの同名のノンフィクション（1928年）を原案にしているが、実は、ファイヴ・ポインツのスラムについて最初に書いているのは、あのチャールズ・デイケンズ（『アメリカン・ノート』American Notes for general circulation, 1842年）だ。

『ボウリング・フォー・コロンバイン』のマイケル・ムーアも指摘していたが、暴力の根源は、恐れである。恐ろしいがゆえに人を殺し、敵を遠避ける。ファイブ・ポインツを牛耳るビル・ザ・ブッチャー（ダニエル・デイル・イス）は、自分の欲望の充足と権勢のために非「ネイティヴ・アメリカンズ」であるアイランド人を押え込み、従わない者を文字通り殴り殺した。彼らは「徒党」（ギャング）なのだが、アイランド移民たちもそれに對抗して「徒党」（ギャング）を組んだ——これが、のちに労働運動につながっていく。しかし、こうした暴虐と抵抗のなかにも、個々人への憎しみのレベルを越えた抽象的なものへの志向があることをスコセッシは、鋭く描いている。

ブッチャーは、「おれらはネイティヴ・アメリカンだ」というが、どの道彼らも移民だったのだから、それは「妄想」である。が、自分たちの既得権を奪われるという不安から、暴力がエスカレートしていく。弱者の方もまた、その対抗上、結束を固めていく。当時、ファイヴ・ポインツには、「フォーティ・シィーヴズ（50人の泥棒）」、「プラグ・アグリズ」、「シャート・テイルズ」、「デッド・ラビッツ」のような「徒党」（ギャング）が生まれた。

アムステルダム・ヴァロン（レオナルド・ディカプリオ）の父・ヴァロン神父（リー・アム・ニールソン）と移民を排撃する「ネイティヴ・アメリカン」至上主義のビル・ザ・ブッチャーとの対立は、こうした文脈では不可避である。その経緯は描かれないが、ヴァロン神父は、「デッド・ラビッツ」のリーダーとなっていたからだ。

ブッチャーは、ヴァロンを倒すが、その「敵対心」は複雑である。彼は、ヴァロン神父を尊敬し、その死後も、彼の写真を飾っている。孤児になったアムステルダムを孤児院に入れさせたのもブッチャーだ。16年後、ヘルゲイト少年院を出たアムステルダムは、街を牛耳っているブッチャーの配下で働く。父の復讐を心に秘めながら、他面でブッチャーに父親的なものを感じている。ブッチャーの方も、彼に目をかけ、さまざまなことを教える（人間の体の解剖学と殺し方）。

南北戦争が泥沼化のなかで、徴兵制がしかれ、ファイヴ・ポインツからも男たちが消えて行くくだりがある。反戦の暴動も起こる。ファイヴ・ポインツは、アメリカ全体から見れば、点のような存在だが、そこには、すでに国家の矛盾が集約されてもいた。そもそもブッチャーが主張する「ネイティブ・アメリカンズ」という観念が、すでに、ちいさな飛び地に国家的なものが根を張っていることを示している。

ここから引き出せることは、9・11事件は、アメリカ国家の地政学的事件である以前に、地域（ニューヨーク）に根を持つ事件であり、その部分が変わらなければならないということだ。そして、アメリカには、何百という「ニューヨーク」がある。

この映画は、7.11事件で完成が1年遅れたと言われるが、この映画がえぐり出しているものの深さと深刻さを思えば、それが単に物理的な理由によるものではないことがわかる。スコセッシは、そのことを最後のシーンで明確に印象づける。

（渋谷パンテオン）

2002年11月21日（1）

kissing ㄣ H ㄣカ (Kissing Jessica Stein/2002/Charles Herman-Wurmfeld) (チャールズ・ハーマン＝ワームフェルド)

ニューヨークに住むユダヤ系の女性ジェシカ（ジェニファー・ウェストフェルト）が、男性に失望し、ふとしたことから同性愛体験をし、そこに自分の居場所を見つけるが、しかし、そこでも男性との関係において経験したのと同じようなやっかいさを感じる。しかし、彼女は、そういう経験のプロセスのなかで、ヘテロでもホモでもないセックスを理解していく。と同時に、最後のシーンは、「やる、やらない」といったセックスとはちがうレベルへの関心が暗示される。

ユダヤ系の女性というのは、保守的な女性の代名詞なのだろうか？ わたしの知るユダヤ系の女性には「正統派」が家族にいる人は一人もいなかった。

悪い出来ではないが、全体として、「ありがち」なパターンで作られている映画ではある。ジェシカがそうだし、彼女の母親（トヴァー・フェルドシャー）は、典型的なユダヤ・ママ（おせっかいで強引）として描かれる。新聞の交際欄を通じて知り会うヘレン（ヘザー・ジャッゲンセン）は、ギャラリーで働くキュレーターで、親しい仲間は男性ゲイのカップル。ケレン味たつぷりで、パーティーの最中にデリバリーの黒人青年と立ったままセックスするバイセクシャル。ヘザー・ジャッゲンセンは、実にうまい演技をしているが、役柄は安っぽい。その彼女が、ジェシカと暮らしはじめてから、次第に安心しきってセックスを「怠る」

ジェシカに対し、「あなたは今中にどうして声を出さないの？」と詰問するところは面白い。そういう相手は（男女にかぎらず）いますね。セックスとは食欲なもの。

ジェシカは、ヘレンとの同棲生活のなかで、心の平穏さを見出したことはたしかだった。カップルであるということの本質はそういうところにあるべきなのだろうが、現実には、そうはいかないのね。安心仕切って仕事（ジャーナリスト）に精を出すジェシカとはうらはらに、ヘレンは、だんだんナーバスになっていく。

ヘレンは、典型としてはアメリカンなのだろう。ヘレンが流感にかかったとき、ジェシカは介護し、ユダヤスープを作って飲ませる。その後の生活で、食事の担当は彼女だ。

ジェシカはもの書きだから当然だが、彼女の部屋には本が多い。わたしの経験では、ユダヤ系の人書斎は、日本人と似て、本が「乱雑」に並べられている。（FOX試写室）

2002年11月21日（2）

銀幕のメモワール (Lisa/2001/Pierre Grimlat) (ジョエル・グランブラ)

ドキュメンタリー映画作家の青年サム（ブノワ・マジメル）が、1930年代に活躍し、急に姿を消したスター、シルヴァン・マルソーのドキュメンタリーを作ろうとする過程で、それまで知られていなかった彼の恋人の存在を知り、会うことに成功する。それならば、その——いまでは老婦人になっている——リザ（ジャンヌ・モロー）に焦点を当てればいいのだが、彼女の回想をいちいちその時代の（つくりものの）映像にもどって描く。結核に苦しむ若いときのリザ（マリオン・コティヤール）と俳優マルソー（サガモール・ステヴナン）との恋の物語は、それなりに面白いが、それには集中せず、サムの父親（ミッシェル・ジョナズ）が不治の病にかかっていることを発見し、親子が落ち込む話が単なるエピソードとしてではなく描かれたり、落ち着かない。回想のなかのキスシーンでバーンと音楽が大きくなるなんて、月並みすぎる。

明らかにジャンヌ・モローとわかる声のナレーションで始まるので、彼女が演じる役（リザ）を中心に描いて行くのかと思うと、そうではない。主人公は、青年サムなのだ。リザに興味を持つサムの時間と若いリザの恋人マルソーとのドラマの時間が交互に交錯するのだが、画質的に等価に撮られているので、時間の違いを感じにくい。そのうえ、歴史時間のドラマ（結核の病院で展開するユダヤ人狩りとそれに抵抗する院長とマルソー）が「本気」の活劇風に描かれたりするので、当惑する。

サム自身のこと、想像と回想のなかのドラマ、父親のことがうまく連関していない。それは、観客が自分で考えろということか？ でも、ポインントは絞ってくれと言いたくなる。冒頭の遠景シーンで、屋根にペンのオブジェを乗せた車が走っていくのが見える。それは、次々に店の模様替え（店種替え）をする父親の車。なぜ、そういうのが出て来るのだという疑問は、最後まで解けないが、

考えるタネにはなる。
(ギヤガ試写室)

2002年11月25日

レッド・ドラゴン (Red Dragon/2002/Bret Ratner) (ブレット・ラトナー)

「レクター・シリーズ」の1つだが、ストーリー的には、『羊たちの沈黙』の前の話。だから、順番としては、『羊たちの沈黙』↓『ハンニバル』↓『レッド・ドラゴン』と続く。原作は、トマス・ハリスの1981年の同名の小説で、1986年に『刑事グラハム／凍りついた欲望』として映画化されているが、ハリスは、再版で内容に変更を加えているという。

ハンニバル・レクター (アーサー・ホプキンス) を尊敬しながら、彼が犯人であることを解き明かし、逮捕しようとしたが取り逃がすという過去を持つ元 FBI 捜査官ウィル・グレアム (エドワート・ノートン) は、そのことがもとで FBI を去り、まだ若いのに引退してフロリダの風光明媚な海岸に妻 (メアリー・ルイズ・パーカー) と息子と暮らしている。ある日、そこへ、かつての上司ジャック・クロフォード (ハーベイ・カitel) が訪ねてくる。ハリウッド映画のよくあるパターン。もう2度と捜査には関わらないと断るが、そうでなくなるのが、最初からわかる。しかし、次々に展開する見せ場はぐいぐい引き込む力がある。テンポもいい。

ハンニバルは、終始、バルチモアの刑務所に厳重に幽閉されているが、彼が行なう遠隔操作が事件を生む。最高の遠隔操作は、直接メッセージを送る操作ではなく、相手が勝手に思い込むことを準備し、操作することであるという情報操作の原則。

「外界」でハンニバルの「手」となるのは、レイフ・ハインズが演じるフランシス・ダラハイドという男。彼は孤独であり、超厳格な祖母にいじめられながら育てられ、しかも「ミツクチ」なのだが、映画でも小説でも、なぜこうした生い立ちと身体的「欠陥」を犯罪の要因に結びつけるのだろうか？ 犯罪者という者は、意外にあっけらかんとした「明るい」人物なのではないか？ が、いずれにしても、ハリウッド映画だから、話は「それらしく」進む。ハインズは、この淋しく悲しい役を見事に演じる。彼が唯一心をよせるのが、ホームビデオの製作会社でいっしょの盲目の女性リーバ・マクレーン (エイミリー・ワトソン)。これも、いかにもの型。しかし、この映画はすべて「いかにも」を楽しむための映画なのだ。その意味では、どの役者もみな「典型」を見事にこなしている。

フランシスが偏愛する詩人／版画家がウィリアム・ブレイクというのも「いかにも」だが、物語との整合性はよく考えられている。ゲーム感覚。

典型といえば、えげつなく、卑劣で、本当は臆病なのに虚勢を張る新聞記者 (フィリップ・シーモア・ホフマン——適役) の「最後」は、残酷美の典型。とても文章では表現できないので書いてしまってもかまわないと思う——車椅子に乗せられ火を吹きながら新聞社の前をつつ走るのだ。

ノートンが、殺人のあった現場に行き、録音機に思いつきを録音しながら検証をする。ホテルに帰り、床に資料を広げながら考える。そしてひらめく。このシーンがなかなかいい。ノートンは、今回、他の映画とまるで目つきが違うのが注目を引く。

ハンニバルは、言う。「想像力の支払う代償は恐怖だ」。この映画もそういう路線で作っている。アメリカ人は、家庭／家族を破壊されるのではないかという恐怖をつねに抱いている。ハリウッド映画は、そういう部分をねらい、そしてそれが結果的に家庭／家族が襲われたら復讐するというロジックを強化させてきた。レクター・シリーズには、基本にある種の「反家族主義」があるのだが、それは家庭／家族の閉塞性を越える射程は持っていないから、結局、むかつくほど多い圧倒的なハリウッド家族大事主義のアンチとして存在するにすぎない。反家族／家庭ではだめだということ。反家族／家庭を越える関係を示唆しないと。こんなことをこの映画に求めるのはお門違いだが。しかし、わたしは、家族／家庭とは別の方向を向いている点で面白く見た。
(日比谷スカラ座1)

2002年11月28日

裸足の1500マイル (Rabbit-Proof Fence/2002/Phillip Noyce) (フリップ・ノイス)

1970年代以前のオーストラリアでは、「白豪主義」があり、アボリジニは公的にも差別されていた。この映画は、そうした同化政策がさかんだった1931に起こった実話にもとづいている。母親から離され、「白人」化の教育を強制的に受けさせられることになった3人の姉妹が1500マイルを徒歩で家にもどる(全員はもどれなかったが)。原作は、当時14歳の長女モリー(エヴァーリン・サンピ)の手記である。

感動的であるはずだが、どこか予定調和的。邦題で「裸足」となっているが、子供たちが裸足になって歩くシーンは一度もない。支給された運動靴を賢明に使用して、足を守ったのだった。タイトルをつけるなら、こうした子供たちのしたたかさを含意すべきだった。故郷の村にまで延びているウサギよけのフェンスをたどっていけば村にもどれるということに気づいたのも長女のモリーだった。

アボリジニ保護局の所長ネビル(アボリジニたちは、「デビル＝悪魔」と呼ぶ)(ケネス・ブラナーが熱演)は、ナチス的な人種差別的な骨相学・形態学を駆使して「白人」化可能なアボリジニの子供を探し、「拉致」する。子供らは、学校に入れられ、西欧的な生活を強いられる。食事、英語、キリスト教、洗浄、靴・・・の強制。duty, service, responsibilityが3原則だとネビルは言う。

拉致された子供たちを運ぶやりかたは、一見、家畜の運搬に似ている。

一番感動的なのは、逃げる先々で、非アボリジニの人々が彼女らを暖かく保護するシーンだろう。いつの時代にも・・・主義的なものは、みな上から来る。

モリーたちを1晩かくまってくれた明らかにアボリジニらしい女性(白人の家で召使をしている)の部屋で3人が寝ていると、夜中にいきなり白人の初老の

男がベットのなかに入ってくる。彼は、そこに召使の女性が寝ていると思ってそうしたのだが、彼女は、そういう役割もさせられていたわけだ。

保護施設には、脱走者を追うアボリジニの追跡「専門家」ムードウ（デイヴ イッド・ガルピル）がいる。アボリジニの動物捕獲技術を駆使して追跡するくだりはなかなか怖い。いつの時代にも、被支配者のなかに体制の「犬」に成り下がる者がいる。『戦場のピアニスト』にも出てきた。ムードウも、自分の娘を保護施設に取られており、この仕事をするのが、娘といっしょにいる唯一の方法なのだった。

（ギヤガ試写室）

2002年12月06日（1）

ストーリーカー（One Hour Photo/2002/Mark Romanek）（マーク・ロマネク）

『インソムニア』のロビン・ウィリアムズはただけなかったが、今度は悪くない。このような屈折したキャラクターは、これまで、ハリウッド映画にはあまり出てはこなかった。「プライバシー」の問題を家族写真と関係づけているのも面白い。

警察の尋問室で、黒人の刑事（エリック・ラ・サンラール）からロビン・ウィリアムズが、「どうしたあんなことをしたんだね？」と問われる。ウィリアムズのアップから、回想シーンに移る。ナレーションはウィリアムズ。彼は、大きなスーパーマーケットの一角にあるDPEカウンターの係。コニー・ニールセンが子供連れでDPEを頼みに来る。彼女は常連らしい。うやうやしい対応するウィリアムズ。彼の名はサイ・パリッシュ、女は、ニーナ・ヨーキン。一転して彼女の家のシーンになると、夫はコンピュータ（マック）に向かい（画面に3D）、子供は、テレビゲームに夢中。とりあえずは、平均的な「平和な」家庭。

映画が始まって20分ぐらいたっているのに、一人の男が入ってきて隣の空席に座る。そして、しばらくのあいだケータイとにらめっこ。明るいいじゃねえか！ 大体、途中で客を入れる会社もどうかと思う。たぶんテレビ局の関係者かなんかなのだろう。そういうのには弱いし、そういう人はさわりだけ見れば、取り上げるかどうか判断できるし。だから、この人、それから30分後に、やけにケータイの光が点滅すると思って覗くと、居眠りしているのに、手が自動的に二折れのケータイを開いたり閉じたりしているのだった。ちよつと恐ろしいものを見た。閑話休題。

サイには家族がない。外食し、青白い壁のいかにも寒々しいアパートに帰る。テレビを見るか、Deepak ChopraのThe Path to Love: Spiritual Strategies for Healingを読むぐういしかしい。孤独な初老の男。が、部屋の壁には、びっしりと写真がはってある。それは、彼にとつては特別の意味があるのだった。彼は、ヨーキン家の人たちと対等の関係でつきあいたいとは思っていない。彼は、しばしば夢想するように、ヨーキン家に、あるいはその家族写真の片隅に加わりたいと思っているだけだ。実際には、この映画の後半でわかるように、写真とは裏腹の家庭であるのだが。

サイは、ニーナに好意を持っており、ストーリーカーのようなことをして彼女と偶然出会ったような機会をつくり、彼がチョプラの愛読者であることを知らせる。彼は、おそらく、ニーナがその本を読んでいることを知っていたから自分も読み、彼女の世界の一部を共有しようとしたのだろう。しかし、この部分は、もっと単純に、彼と彼女が偶然チョプラの愛読者であったにすぎないと解釈することもできる。映画を見終わって、あれってどっちだったのかとかんがえさせる個所を持っている映画は良質の映画である。

また本筋からそれが、わたしの友人がよくたのむ街のDPEラボは、現像とプリントを頼むと、そのなかでよく撮れたとその店が判断した1枚を引き延ばして無料サービスする。この話を聞いたとき、わたしはイヤな気がした。なぜなら、その店は、個人が撮った写真を全部点検していることが明らかだからである。そうなれば、その店は、常連の家族構成から住んでいる部屋の様子、インテリアから細々した家具まで全部知っていることも可能だ。

自分のことを隠したい人に暴けとは言わないが、「プライバシー」などというものはなくなった方がよいと思う。が、「プライバシー侵害」の問題は、間接的、とりわけメディア・テクノロジーを介した間接的な方法で他者に接近する点にある。いっしょに（つまり身体を触れあいながら）生活していて「プライバシー侵害」は意味がない。ここでは「プライバシー」（という言葉を使うとすれば）はたがいに共有されるべきものであって、個人がひたかくしに独占するものではない。いずれにしても、「プライバシー」は、テクノロジーの合成物として存在するので、それは、テクノロジーのロジックで自動的に増殖していく。サイが共有していると思ったヨーキン家の「プライバシー」も、そうした合成物であるから、彼がヨーキン家の人間とフェイス・トゥ・フェイスのレベルでコミュニケーションする度合いが多くなればなるほど、ズレが生まれざるをえない。

重ねて言うっておけば、「プライバシーの侵害」の問題は、モラルの問題であるよりも、技術の問題である。他者を表象／再表象できる技術が高度化し、それへの盲信が深まることが、問題なのだ。だから、もし、「プライバシーの侵害」が裁かれなければならないとすれば、それは、そういう技術を開発した者とそれを盲信する者であるう。

写真は、その意味では、初歩的な「プライバシーの侵害」技術である。が、サイにとつては、写真は普通以上の表象／再表象能力を持っている。彼は、フリーマーケットで古い写真を手に取り、ポートレイトの人物は、見られることによつていまよみがえるのだとつぶやく。あたかも古い写真のなかの人物が、そうされることを待っているかのように。

スーパードニーナの夫（ミッシェル・ヴァルタン）を見つけ、サイは、いかにも前から知っていたかのように話かけるが、相手は動揺を隠せない。それが初対面だからだ。こういうことは、テレビタレントとファンとがメディアの回路の外で出会うときにしばしば起こる。

音楽は、Tim Heintz のものが多かった。

家族写真の現像・焼き付け者、そしてその鑑賞者にとどまっていたサイが、撮る者に回るとき、「スナップショット」＝スナップ写真が「一発で仕留めるこ

と」(それが snapshot の最初に意味だとサイがつぶやくくんだりがある) に変わる。

(FOX試写室)

2002年12月06日(2)

歓楽通り (Rue des Plaisirs/2002/Patrice Leconte) (パトリス・ルコント)

ヤマハホール of 試写会場は「安い」。が、この日はそれが功を奏した。開映まえに舞台に黒シャツに赤ネクタイのフランス人が手回しオルガンを操作しながらポピュラーなシャンソンを歌ったので、わびしいヤマハホールが、ちよつとパリの場末の劇場風になったのだった。しかし、客の集め方が適切ではなかったらしく(フランス文学者とかの「活字人間」が多く、映画関係者が少なかった)、ルコントの挨拶まであったのに、反応にサエがなかった。わたしは、ルコントの話がきけてハッピーだったが、ルコントの誰であるかも知らないような「インテリ」が多かったようだ。1階中央の席はあらかじめそういう人たちのためにリザーブされており、わたしは、ふと思いついて2階の再前列に席をとった。これは、いつもと違った角度から映画を見れるのと、客席を見下ろせるのとで新鮮な印象を得ることができた。ルコントもいっしょに見てくれたのに、スタンディング・オベーションもなさそうな感じだったので、大げさに拍手をしてやったら、つられて拍手が起こった。

IMDなどの評ではあまり評判がよくないが、わたしは面白かった。たしかに、レティシア・カスタのシャンソンはひどい。あの歌で、ラジオ局のオーディションに受かるという設定は無理というものだが、映画は事実を模倣する必要はないのだ。終戦の知らせと同時にパリの空にいつせいに火花が上がるとか、カスタが「運命の男」と出会って抱擁すると、とたんに雷が鳴り、雨が降り始めるとかを、「わざとらしい」などと非難する者は、(ルコントの) 映画を見る資格がないのである。

時代はよくわからないが、少なくとも1945年よりあとの時代にパリの路地で雨に降られ、客のない3人の売春婦が、昔を回想する。かつて「オリエンタル・パレス」という娼婦館がはやかなりしころ、娼婦の父なし子プチールイがいた。彼は、「大勢のママ」に育てられ、成人し(パトリック・ティムシットが成人したルイを演じる)、同じ娼婦館の雑用係をやる。娼婦館は、終戦後の改革で廃止寸前の危機にあるが、そんなある日、一人の若い娘マリオン(レティシア・カスタ)が新人娼婦としてやってくる。一目見たときから、ルイは、彼女に惚れてしまう。が、その愛は、普通の愛とは違っていた。

明確な描写はないが、最初ルイは、マリオンと肉体関係があったのだろう。が、やがて、彼は、「ぼくは君を笑顔にできない」と言い、彼女のために最愛の人をさがしはじめる。あまり必然性がない形で選ばれた(これもルコントのユーモア)男ディミトリ(ヴァンサン・エルバズ)との3人生活は、『炎の恋ジュールとジム』の男2人に女1人の関係に似ている。その男が、「嘘つきで臆病で泥棒」なのは、型にはまっているが、これも、ルコントの引用。カスタの容貌がどこかアンナ・カリナに似ているので、わたしは、ゴダールの『女と男のいる

舗道』を思い出した。ルコントは、当然、娼婦の物語であるこの作品を意識しているだろう。

娼婦のあいだで育ったという設定からすると、女役でもなく、セックスレスで、女に尽くす男というキャラクターは納得がいくが、実は、映画のディレクターは、いつもこういう役割をになっている。ひよっとして、脚本家のセルジュ・フリードマンは、ルイのなかにルコントを重ね合わせているかもしれない。

マリオンとディミトリが危機に陥ったとき、ルイが、全パリの売春婦からカnpを集めるシーンのコンヴィヴィアリティ。コンヴィヴィアリティという言葉は、イヴァン・イリイチによって、集団の能動的な解放性を規定する概念となったが、最近、イリイチが逝去した。

(ヤマハホール)

2002年12月12日(1)

ボーン・アイデンティティ (The bourne Identity/2002/Doug Liman) (ダグ・リーマン)

政治サスペンスのはずだが、ここで描かれている政治は1時代まえのもの。原作(ロバート・ラドラムの『暗殺者』)が古い(1980年)からそうなるのかもしれないが、設定された時代も、映るコンピュータ・システムなどからそう古い時代ではなさそうだが、あまり定かではない。政治的にはあいまい。CIAの内部の陰謀と組織の非情さだけが骨子になっている。ただし、アクション／サスペンスとしては、マット・デイモンの力演のために、いい仕上がりになっている。

最前列のわたしのおじさんは、しかし、ほとんどの時間、すやすやと眠っていた。映画が始まるまえは、知りあいらしいひとと大声で元気にしゃべっていたんですが。

意識不明で海から引き上げられたマット・デイモンが、息を吹き返すと、いきなり猛烈な攻撃姿勢をとる。それでこの映画が、ランボー的に訓練された特殊工作員の物語であり、主人公が死ぬということはないのだという予感がする。

船の医者が、蘇生の処置をほどこしていたとき、デイモンの尻にある傷をメスでさいて小指の先ほどの円筒物を取り出す。その一端を押すと壁に数字と文字が投射される。超小型のレーザープロジェクト。

この映画、無名の登場人物を演じる役者たちがなかなかいい。デイモンを助けた船の乗組員の一人など、あとで再会し、なにか重要な役を演じるのではないかと思うほど、存在感がある。

回復したが、記憶が消えてしまったデイモンは、レーザープロジェクトの教えるスイス銀行に行き、貸金庫を開ける。自分の名前もわからないのにどうやって手続きをとるのかと思ったら、銀行は掌紋システムでアイデンティティを確認しているのだった。

アメリカ大使館に行ったら、組織から手が回っていて逮捕されそうになったデイモンは、たくみに脱出する。女に会い、巻き込む形になるのはお定まりとしても、この映画は基本的に『ジャッカルの日』的なエイターテインメントなのだから、それでいい。その女（フランカ・ポテンテ）は、スペイン、アムステルダム・・・・とヨーロッパを転々としていて、スイスのアメリカ大使館でビザの発給を断られていた。

某国の要人（アドウェール・アイノエ・アグバエ）を暗殺するプロジェクトがうまくいかなかったことを知り、CIA本部の実行課長（クリス・クーパー）は機嫌が悪い。クーパーという役者は、『アメリカン・ビューティ』でも『遠い空の向こうに』でも、むつりした役がうまい。彼は、ヨーロッパ全土に「トレッドストーン」という暗殺ネットワークをもっており、その上にブライナ・コックス演じる長官がいる。

『ジャッカルの日』では、スパイの非情さというようなものが政治的に感じられたのだったが、この映画でも出て来る組織の「非情さ」があまりインパクトを持たないのは、いまの時代がもはや固い組織が個人を非情に抑圧して済む時代ではないからである。そういうことをすれば、個人が「テロ」（ハードな方法とソフトな方法とがあるにせよ）で組織に歯向かうのが「あたりまえ」になり、組織にとっては得にはならないからである。

（UIP試写室）

2002年12月12日（2）

過去のない男 (Mies vailla menneisyttä, The man without a past/2002/Aki Kaurismäki) (アキ・カウリスマキ)

カウリスマキ独特のユーモアと底辺に生きる人間に執着するまなざしが濃厚に出ている。町の時計台の4面の時計の時間がみな違うのもオトボケ。長距離列車から降り、ヘルシンキの町に入った主人公（マルッキイ・ペルトラ）は、公園で3人の若いパンク風の若者にバットでさんざんなぐられ、昏倒し、金や身分証明書を奪われる。暴漢は、意識のない彼の頭に、持ち物のトランクから取り出した溶接用のヘルメットをかぶせる。男は溶接工で、この町に出稼ぎに来たのだろうか？ 意識をとりもどして必死で近所の店にかけ込んだが、そのまま倒れてしまう。病院で心電図の線がフラットになるが、次の瞬間すたと歩いて、ドック付近のホームレス・コミュニティに迷い込む。このへんのすつとぼけた感じ（映画は映画なんだという）がいかにもカウリスマキらしい。

コンテナに住む夫婦者ニミネン（ユハニ・ニュミラ）とその妻に救われ、彼は、しばらく居候をするが、過去の記憶がもどらない。翌日、ニミネンは、ネクタイをしめ、男に、「金曜だ。デイナーに行こう」というので、レストランにでも行くのかと思うと、行った先は、救世軍で、そこで無料スープと一かけらのパンをもらうのだった。男は、スープをよそってくれた女イルマ（カティ・オウティネン）に一目惚れしてしまう。イルマは、かなり歳がいつている。悲しげな目。

カウリスマキは、音楽が好きだ。バンドは、ある種「コンヴィヴィアリティのための道具」（イリイチ）になっていて、この映画でも、警官が有料（アルバイトにしている）で世話したコンテナーに、ニーミネンの友人が拾ってきて直してくれたジュークボックスがあり、それを聴きに、救世軍のバンドの連中が遊びに来る。そして、街頭でも、ポピュラーな音楽を演ることになる。救世軍のマネージャー（アンニッキ・タハティ）は、「わたしも若い頃は歌っていたのよ」と乗り気になる。実際に、彼女の歌は半端ではない（彼女はフィンランドの「イスケルマ」の有名歌手）。「イスケルマ」とは、フィンランドの歌謡曲を呼ぶ総称である。

会社が倒産し、預金を凍結された老社長が、銃を持って銀行を襲い、預金を引き出し、昔の従業員退職金を払うエピソード。銀行でその老人のホールドアップを食い、女性行員といっしょに金庫に閉じ込められた男。これがきっかけで彼のこと新聞に載り、故郷の妻が連絡してくる。しかし、その間に、彼はイルマを愛しはじめていた。

救世軍のスープのシーンにしても、男が自分のコンテナー・ハウスでイルマを初めて招待して作る一皿料理にしても、貧しいながらもうまい感じがするのはなぜか？ 食べ物のシーンをないがしろにする映画はダメだと思う。

この映画では、みんなよくタバコを吸う。

イルマは、救世軍で働いているが、男に会ったとき、「そんなひどい格好じや職安に行っても仕事をもらえないわね」と言い、「この世は、神の慈悲ではなく、自分で生きなければ」と言う。

カウリスマキの『ラヴィ・ド・ボエム』でも、金のない仲間が助けあって生きるわびしい話と、音楽（日本語の「雪の降る街を」）の使い方が独特だった。この映画でも、妻と別れてヘルシンキにもどる列車のなかで寿司をつまみ、日本酒を飲むシーンで、日本語の歌が使われる。

（映画美学校）

2002年12月18日（1）

抱擁 (Possession/2002/Neil LaBute) (ニール・ラビュート)

邦題は、不適切だ。タイトルの possession は、「取り憑かれること」を意味している。19世紀の詩人の肉筆の手紙を手に入れた研究生ローランド（アーロン・エックハート）が、その詩人の隠された恋に気づき、その詩人の研究者モード（グウィネス・パルトロウ）の助けを借りながらいっしょに調査をするうちに、その恋が乗り移ってくるという話。また、「取り憑く」という意味では、肉筆の手紙が二人に「取り憑く」。パルトロウが、実にいい役を演じていて、不思議なムードにひたることができる。

問題の詩人ランドルフ・ヘンリー・アッシュは、原作者A・S・バイアットの創作だが、ロバート・ブラウニングがモデルになっているという。彼がパーティで見そめる女性詩人クリスタベル・ラモットは、クリステイナ・ロセッティなどをモデルにしているという。この女性は、レズを表明し、パートナー（リー

ナ・ヒーデイ）がいるのだが、それが急速にアッシュに傾く。アッシュのほうは、「わたしはあなた様には分不相応な妻です」というような意識を持った妻がいる。アッシュは、家で公然と女詩人の手紙を受け取るが、妻とは悶着はない。アッシュは、クリスタベルに、「君を愛しても妻は傷つかない。たくさんのタイプの愛があるんだから」と言う。いい気な感じがするが、時代の係数をかけて判断しないといけないのかも。

詩人たちの19世紀のシーンとローランド／モードの現代のシーンとが交互に出て来るが、違和感はない。ロランドとモードは、詩人たちが逢い引きをした旧跡をたづねるが、アッシュとクリスタベルとが立っていた同じ場所に二人がいるシーンを映しておいて、そのまま人物だけロランドとモードにすりかわるような映しかたが何度か使われる。

異なる時代を同じスクリーン上で交互に映すと、たいていの場合、どちらかが負けるものだが、この映画ではなんとかレアリテイの説得力を保っている。それは、クリスタベルを演じたジェニファー・エール（あごの長いメル・ストリープといった風貌）がいい演技をしているからだ。アッシュ役のジェレミー・ノーズムも悪くない。

いくつかの愛の形が描かれるわけだが、ローランドとモードが、愛で壊れることに極度に神経質になっている男女として描かれる。こういう内面の距離のある役では、パルトロウは抜群の巧さを見せる。

アッシュの手稿を収集している学者や、ローランドの上司などがからんだ生臭い話もからみ、最後は、ミステリーまがいの展開を見せたりもするが、このへんはサービス過剰。このへんが、イギリスを舞台にしながらも、アメリカ人監督が作るとしかたがないか？

全編、イギリス英語の皮肉や醒めた感じがあるが、古田由紀子の字幕はその感じが弱い。impulseを「つい」（ついしてしまったのつい）と訳していたのはうまいと思ったが。（ワナー試写室）

2002年12月18日（2）

おばあちゃんの家 (The Way Home/2002/Lee Jung-Hyang) (イ・ジョンヒャン)

話は単純。最初から予測がつく物語だが、物語を追うための映画ではない。前近代的なものがそこはかとなく伝わってくるのを受けとればよい。

失業中の母親が、次の仕事を探すあいだ、7歳の息子サンウ（ユ・スンホ）をソウルから故郷の母（トン・ヒョフイ）に預けに行く。そこは、やっとバスが通るだけの辺鄙な村。商店もない。テレビは壊れていて見えない。スンウは、最初からすね、口の聞けない老祖母をばかにする。祖母を無視し、持ってきたポケットゲーム機で遊び、カンズメのおかずを食べるが、すぐにゲーム機の電池が切れてしまう。電池を買いにいくにも店がない。村の人にきき、やっと行った町で

も、電池は見つからないばかりか、帰り道がわからなくなる。しかし、そこは、村。通りがかりの老人が自転車に乗せて村まで送ってくれる。

わたしは、1940年代に東京の足立区にいたことがある。そこでは、まだ牛や馬が飼われており、バスが開通したのも大分たってからだった。むろん、商店もしばらく歩かないとなかった。トイレは汲み取り式で、近所の農家が定期的な汲みに来た。道路端には肥溜めがあり、わたしは、自転車の練習をしていて、頭からそこに突っ込んでしまったこともある。この映画に出てくる村はそんな感じだ。前近代の生活を全く知らないサンウは、マクドナルドやケンタッキーフライドチキンを抱かしみ、祖母が作ってくれた素朴な食事に手をつけない。祖母は、チキンが食べたいのだと思い、町まで出かけ、鶏を買ってきて、つぶし、料理を作る。しかし、サンウには、気持ち悪いばかり。

孫は、祖母にとっては、どんなクソガキでもかわいいものなのだろうか？ ドラムのためにかくも寛容にしているのだろうか？ 老婆は、サンウのどんなわがままにも怒らない。老婆は、サンウを連れ、バスに乗って、町にカボチャを売りに行き、その金の大半を使って孫に麺（2300ウオン）を食わせる。自分はお茶を飲むだけ。このシーンで、隣の席の女性（ニンニクのおいをただよわせている）は、大泣き。

最初いやいや針に糸を通してやるぐらいしか祖母のためにしなかったサンウがだんだん色々なことを自分でし、他人のことがわかったいくプロセスは、ビルドゥングス・ロマン（教養小説）のよう。この手の映画は、えてして啓蒙的・倫理的になりがちなのだが、この映画は、そういう臭みがない。

映画に出たことはむろん、見たこともない老婆を主役級に持って来て北林谷栄顔負けの演技をさせてしまったのは、すごい。この老婆のリアリティと比較すると、『阿弥陀堂だより』の北林がうそっぽく見える。
(メディアボックス)

2002年12月19日 (1)

T. R. Y. (T. R. Y. /2002/Omori Kazuki) (大森一樹)

これは何だ？ 映画か？ 映像の見世物か？ 織田裕二流の軽さといいかげんさで、『ステイニング』の上海版をねらっても、無理というもの。全然そんな緻密さも『ステイニング』の「反体制」意識もない。

出演者は、みな、それぞれに帽子をかぶっている。ペテン師も権力者もカブリものが好きらしい。役柄もたかだかかぶっては投げ捨てる帽子程度のももの。

こういうのが当たるからまいる。映画も終わり。

(東映試写室)

2002年12月19日 (2)

13階段 (13 Steps/2002/Nagasawa Masahiko) (長澤雅彦)

中盤まではいいい。が、後半、サービス過剰。格闘シーンのようなサスペンスなどいらない。これでは、せっかく死刑や冤罪への問をなげかけながら、推理ドラマに終わってしまう。まあ、原作がそうなのだから、仕方ないか。が、それではおしいと思うのだ。

さしあたり「クラブで喧嘩をふっかけられ」、防御したら、相手が倒れて死んでしまい、3年の刑に服した三上を演じる反町隆史がなかなかいい。三上の家は、先端技術を持った町工場だったが、その事件のために、見る影もない。

死刑を執行したことが心の傷になっている刑務所主任・南郷を演じる山崎努は、あいかわらず渋い演技。

弁護士杉浦（笑福亭鶴瓶）は、ある人物から13年まえの殺人事件をもう一度洗い直してくれという依頼を受け、それを南郷に頼む。その事件で老保護士夫妻が惨殺され、犯人として当時保釈中でその保護士のもとに通っていた男・榊原（宮藤官九郎）が逮捕され、死刑が確定していた。南郷は、助手として三上を誘い、事件を洗い直していくと・・・。

当然、事件を追っていくうちに、事件そのものだけでなく、三上自身の秘密もあきらかになる。その過程は、推理ドラマとしては面白い。が、面白くなればなるほど、映画の冒頭で力んだ死刑への疑問などはどこかにとんでしまう。

（東宝試写室）

2002年12月24日

黄泉がえり (Yomigaeri/2002/Shiota Akihiko) (塩田明彦)

男と女が年令をとわず対面してしみじみと語るようなシーンに塩田らしさがあるが、低予算で映画を作ってきた急に大きな映画を作るはめになりポイントを失う典型。一体、**BEI**（柴咲コウ）のプロモーション映画なのか、それとも草薙剛主演の映画なのか、はつきりしない。とにかく、もってまわっている。リズムがたるい。

屋敷のなかのグランドピアノの黒いカバーがずり落ち、ピアノが姿をあらわし、鍵盤の上を女の指の爪がかすっていく。一つの鍵をたたくと、男の指が別の鍵をたたく。女の手にも男の手にもタトウが見える。すぐに女は柴咲コウだとわかるが、わざとはつきりさせず、別のシーンに飛ぶ。もってまわった思わせ振りのイントロ。勘の悪いわたしは、最後までこの「カリスマ歌手」の役割がさっぱりわからなかった。

厚生労働省の役人川田（草薙剛）は、異変の調査のために故郷、九州の阿蘇にやって来る。北林谷栄の、森で行方不明になった息子が当時の姿で「よみがえる」という現象が起きたというのだ。彼の調査をバックアップするのは、海で死んだ親友のフィアンセだった竹内結子。彼女は、市役所に勤めている。二人が再会するシーンの（セックスレスの友情関係——それでいて好き合っている）感じが塩田らしく——なんでこういう線を全面展開しなかったのか？

そのうち、よみがえり現象が、阿蘇地区の全域で起こりはじめる。1000人単位のよみがえりのなかで、喧嘩をとめに入って殺された哀川翔、弱い体で娘

を生み、夭折した、田中邦衛の妻、哀川の妻に思いをよせる山本圭壺の兄。彼らがそれぞれに死者と再会し、彼らの人生を語るシーンは、塩田の本領が発揮され、悪くない。

草薨剛と竹内結子が、最後に抱き合おうとして、竹内が雲散夢消するシーンは美しい。

塩田としては、死の方から生きるとは、出会いとは、時間とは何かを考えようとしたにちがいない。それが、ボタンのかけ違いになってしまった。

（東宝試写室）

2003年

2003年01月09日

新仁義なき戦い／謀殺 (Jinginaki-
tatakai/bousatsu/2002/Hashimoto Hajime) (橋本一)

CMタッチのイントロは、ナレーションを除くと、かなりいい。街の出し方や個物のショット、ハイスピード撮影のタッチなど、新鮮。しかし、本編になるとだれる。

ナレーションがよくないのは、深作欣二のシリーズをへたにまねているからだ。その点は、小林稔侍（尾田組組長）が明らかに金子信雄のキャラクターを模倣しているのだが、それが、小林の芸風とは合わないので、落ち着かない。最初の方で無口にふるまっておいて、次に、尾田組の上にいる佐橋組若頭・杉浦（隆大介）の前に出て、急にうわずった声で下手に出るシーンでは、小林さん、やめてくださいという感じがした。小林には、金子のねじれた演技はできない。実直でまじめな役をくずせない。

小林以外は、そこそこにこなしている。臭みがないと『仁義』の役はできない。隆大介は、「近代化」したやくざ組織を仕切るが、こういうやつが日本の暗部をささえているんだらうなという感じをよく出している。尾田組を支える武闘派の藤巻役の渡辺謙、暴れまくる藤巻を最後まで「愛」する知闘派（？）の矢萩を演じる高橋克典、名古屋のくさくさいやくざ・前田茂一役の渋い志賀勝、黒っぽい役なら何でもやれる石橋蓮司、藤巻の猛烈にえげつない妻役の夏木マリ、矢萩の愛人としてときどきしか出ないが手堅く情感を出す南野陽子——中堅の役者をそろえ、条件は悪くない。

一方（藤巻）が直情的にあばれ、殺しまくるのに対し、他方（矢萩）は、冷静に全体を見通し、しかも、任侠道に忠実に兄貴を立てる。だが、「仁義なき戦い」が進行するなかで、矢萩の努力は崩されていく。藤巻は、尾田の挑発にのり、矢萩に猜疑心をいだく。

矢萩は、「極道は結局暴力だ」と言いながら知闘派として活動してくるが、最後には銃を取る。深作のシリーズにもあったパターンだが、いまこれをくりかえしてもリアリティがない。映画の現実感としては、こういう極道がもう終わりになり、自分では絶対に手を下さない佐橋組みの杉浦（隆大介）のようなやつが、狡猾だが鶴（ヌエ）のように捕えどころがない尾田のようなやつを使いながら動いているということなのだろう。

やくざや極道というのは、身体と情報との関係のように、切れるようで切れない。いくら情報化しても、身体を捨てられないし、高度に情報化したシステムは、身体を人工的に仮構する。そして、その人工身体は、ふたたび、切れば血が流れる条理をくり返す。

毎日新聞の岸井成格が、プレスで「任侠道はゼニ侠道に堕した」などと書いているが、バカじゃなからうか。任侠道ほど金と切れないものはない。武士道だって、「武士は食ねど高楊枝」などと言って、欲しいのにやせがまんするのを正当化しているにすぎず、こういう武士ほど金が欲しくてしかたがないやからはいないのだ。

この映画には「経済やくざ」という言葉が出てくるが、やくざは、一方で情報としてのカネを動かしながら、他方で、物としての金（札束）への執着を捨てられない。上の組に下の組が恭順を示すためには、札束をどくと積むことなのだ。むろん、情報経済・権力のシステムのなかでは、札束としての金は形骸化している。だが、だからといって、札束が持っていた金の「汚らしい」部分がなくなるわけではない。やくざが、これまでそういうダーティな部分を専門的に処理してきたのだとすれば、情報経済・権力の時代のダーティな部分は、札束のような中途半端のもの（記号）においてではなくて、文字通りダーティな身体そのもののレベルに移る（というよりやくあわになる）。さて、そうだとすると、最も今日的な「やくざ」の役割は、誰がやっているのだろうか？ 身体も人工化されているとしたら、情報の最もカオス的な部分に関わる者が新しい「やくざ」なのかもしれない。とすると、それは、カルト集団かな？ 旧やくざとカルト集団との融合は起こっているのか？

（東映試写室）

2003年01月21日

ロード・オブ・ザ・リングス二つの塔 (The Lord of the Rings: The Two Towers/2002/Peter Jackson) (ジョー・ジャクソン)

前作のときも批評をいいかげんにしてしまったが、今回も、そんな感じになりそう。わたしは、基本的にこの手の映画が嫌いなのだろう。もったいをつけていても、結局、命を捨てて闘う男の話である。作中、「この世には命をかけて闘う尊いものがある」といった台詞があるが、わたしに言わせれば、その「命」が生物学的生命という意味なら、そんなものはないと断言する。命を捨ててまでやるべきことなどない。むろん、わたしとて、それにもかかわらずひとは、命を粗末にする存在であることも知ってはいる。

映像は見事だが、なんで刀や弓で人を物のようにあぶつ殺すというより破壊するシーンしかないのか？ 戦争が美しかったことは一度もないが、虚しさを強調しているようでいて、この映画は戦争を賛美している。闘うことの必要をこれでもか、これでもかと強調する。最初闘うことに否定的だった森の太木たちまでもが、最後には、人間同様の闘い方をしてしまうのにはがっかりした。

クリストファー・リーが演じるサルマンが、実際にオサマ・ビン・ラディンにそっくりなのはいかげんなものか？ 最初の映画化は2001年だから、9・11よりあとであり、そのことを意識しなかったはずはない。そして、「闇の勢力」が、衣装から見て、アラブ系を思わせるところもある。とにかく、「善良」でサルマンの攻撃を受けるのはみな白人なのである。こういう、ファンタジーめかしながらえらく「政治的」な映画というのもある。これなどその手の作品。

権力はつねに象徴的な機材をそろえる。ここでは指輪だが、日本神話では三種の神器だ。

（付記）前作のところへ付記したが、この映画が「ニュージーランド」のピーター・ジャクソンが作ったということ、そしてアメリカで「二つの塔」(WTC)を思わせるといういかにもアメリカ人のバカさかげんを象徴するような)というタイトルを変更せよという騒ぎがあったことを思うと、この映画を別様に見ることもできる。

2003年01月24日

007／ダイ・アナザー・デイ (Die Another Day/2002/Lee Tamahori) (リー・タマホリ)

マドンナのテーマソングがすばらしい。が、彼女の歌は、この映画と切り離して聴くと、なかなか意味深長。「いまみたいな時代に死ぬのはやめた方がいい」という反戦の歌にも聞こえるのである。D〕ミックスやエレクトロニカのテクニクをばんばんいれている。

北朝鮮のトップの息子が「悪役」になっているというので、気にする向き、興味を持つ向きもあるが、所詮は007シリーズ。目くじら立てる映画ではない。『ロード・オブ・ザ・リング』などよりよっぽどまし。こちらは、金を浪費することと観客を動員することしか考えていない。

「北朝鮮」は、東洋でもアフリカでもどこでもいい父権国家の一例ぐらいのとらえ方だ。親父は立派だが、息子はダメというパターン。「西欧が息子を墮落させ、祖国を裏切らせた」とは、父親の弁。

ハリウッド的（一応イギリス製ということになっているが）な無意識の政治操作という面はむしろこの映画にもあるが、007シリーズというのは、その（政治的コンテキストに関する）おおざっぱさと娯楽サービスとで、逆につまらぬ政治にかかわり、知ったような床屋政談に時間を浪費するのを免れるのではないか？ いつも疑問に思うのは、政治や経済の研究者などが座談会などで、まるで自分らが世界の政治を動かせる立場にいるかのような論調でものを言うことだ。そのくせ、彼らの予言は全く当たらない。

北朝鮮の海岸という設定の浜にボンド（ピアース・ブロスナン）ら3人の諜報員がサーブボードで侵入する導入部がいい。こんなことできつこないところがいいのだ。

北朝鮮には、息子の手下をやっているザオ（韓国人俳優リュック・ユーン）がの映画で「怖さ」を売るのが、彼は、高度なケータイを使っているのが印象的。他人になりすましてやってきたボンドの顔をそのケータイで映し、センタールに送ると、すぐにバックグラウンドが暴露する（このぐらいは「Phone」でもできるか）とか、爆破兵器のリモコン装置にもするとか。

ボンドは、いつでも、他国の国境を平気で踏み越えるが、これは、国民国家の時代には「侵略」行為だが、ネグリやハートの言う「帝国」の時代には、あた

りまえのこととなる。が、007シリーズは、グローバル・ネットワーク国家（「帝国」とはそういう意味であって、「帝国主義」とは何の関係もない）の話にまで広げてみることはできないだろう。今回、アメリカのNSA（国家安全保障局）と協力して（その課長をマイケル・マドセンが演じている——彼も老けたね）ボンドが動くが、これは、古典的図式。

キューバにボンドが飛ぶが、その保養地のようなところのバーで、男が大声で新聞を読んで聞かせているシーンがある。これは、前近代の慣習だ。

キューバのロス・アルガノス島にある病院では、DNA治療をやっており、顔を東洋人から西洋人に変えることもできるという設定。

アイスランドに豪邸を持つ謎の人物グレイヴス（トビー・スティーヴンス）は、アフリカ産と同じ組成のダイヤモンドをアイスランドで合成できるとして急速に財をなした。この人物の謎が後半で解ける。

今回のボンド・ガールを演じるハル・ベリーは、まあまあ。わたしは、『ブルワース』と『チヨコレート』の彼女がよかった。そんなに強くないのは、NSAの系統だからか？ おっと種明かしはいかんよね。

過去の作品のもじりがニヤットさせるのも楽しみ。言葉遊びも愉快。北朝鮮で捕まり、14カ月拷問された末、イギリスがテロリストして捕まったザオと交換され、MI6に監禁される。そこからかくも脱出したボンドは、パジャマのままいきつけのホテルへ。色々あったすえ部屋に落ち着いたところは、女が来る。ボンドがくどくと、「そういうサービスをやる者じゃないわ」と言った瞬間、ボンドの手が女の股間からピストルを取り上げながら、「こっちも普通の客じゃないんだよ」とボンドが言う。

グレイヴスとボンドがフェンシングでカケをするシーンで、「あなたもごらんになる」とグレイヴスの秘書から言われ、「男のコック・ファイト（ちんぼこの闘い）なんて興味ないわ」と言って立ち去るだけの女を演っているのはマドンナだ。ちよつと出てもサビがきいている。

「睡眠は死ねばたっぷりとれるから、睡眠より夢をたっぷりとりたい」とはグレイヴスの言葉。彼は、宇宙船に巨大なレーザー銃を装置し、南朝鮮と日本を威嚇する。

イカロスの神話を意識している部分。

笑わせるといえば、MI6のQ（ジョン・グリース）が開発したVRシステムで想像の世界を楽しむシーンを解説なしで映し、観客を驚かせ、笑わせるシーンが2か所ある。

（FOX試写室）

2003年02月12日（2）

アントワン・フィッシャー (Antwone Fisher/2002/Denzel Washington) (デンゼル・ワシントン)

「監督第1作にしては見事な」というクリシエが必ずつきまとうであろう秀才的な出来栄え。いかにもデンゼルらしい。

頭のいいデンゼルは、軍人にスポットがあたるいまのアメリカの状況、家族への関心の再燃、幼児虐待への関心を利用して自分が取り上げたいテーマを撮ったという印象がする。つまり、映画は実際に海軍に11年間勤めたフィッシャーの自伝に基づいており、軍を出さないわけにはいかないわけだが、デンゼルの関心は軍人にはなかったと思う。重要なのは、虐げられて育った子供が負った傷とその超克の物語なのだろう。だから、環境としては軍が出てくるが、会社にすりかえても問題のない作りになっている。

暴力事件を起こしたアントワン・フィッシャー（デレク・ルーク）は、軍の精神科医ジェローム・ダヴェンポート（デンゼル・ワシントン）のセラピーを受けることを命令される。最初反抗するが、次第にダヴェンポートを父親のように思い始める。彼は、女囚刑務所で生まれた。母は、妻のある男とのあいだにアントワンをはらんだが、男を撃ち殺して囚われの身となった。彼女は、息子を引き取らず、彼は孤児院でそだった。預けられた先で母親役の女から虐待されて育つ。その女の実娘からは陵辱を受ける。このへんの話は、すごい話だが、映画は、リアルには描かない。いかにも利口なデンゼルらしく、「文部省推薦」的作り方。

とはいえ、アントワンが恋する海軍キャンプの売店で働く女性シェリル（ジョイ・ブライアント）との関係、発見した実母が示す態度（一言もしやべらず、アントワンが去ると彼女の目に涙がひと筋流れる）、最後の親戚との出会いのシーンは感動的だし、いまのすさんだアメリカでは、こういう素朴さこそが必要なのだという気もする。

ダヴェンポートの妻バータを演じるサリー・リチャードソンが実にいい感じを出している。が、一見むつまじい二人のあいだに複雑な事情があることが最後にわかる。それを知ると、さらにサリーの演技の深さがわかる。

アントワンは、語学が好きで、日本語を習っていることになっている。これは、日本の市場を意識したデンゼルの利口な仕掛けではないか？ アントワンが、日本語でシェリルに語りかけるシーンでは、場内に笑いが上がった。
(FOX 試写室)

2003年02月12日 (2)

ゴースト・シップ (Ghost Ship/2002/Steve Beck) (ステイヴ・ベック)

午前10時というわたしには尋常でない時間に動員されて仕事場に行ったら、仕事は30分で終わってしまい、午後3時半に再集合することになった。大学とは奇妙な「企業体」である。資本主義ばなれしているところがいいが、それをどこまで意識しているかが問題。だから、結局は、つけがまわる。というわけで、わたしは、さつさと大学をあとにして、新宿に向かった。見落とした映画を見ようと思ったのである。が、やっているのは、みな見た映画ばかり。マイナーなものはやっていない。しかたなく、予告がクールだったこの映画を見ることにした。

最初の15分はいい。豪華客船のラウンジで濃艶なフランチエスカ・レトン
ディーニが、歌っている。乗客は優雅にダンスを踊っている。子供ながら一人旅
をすることになったらしい迷めいた少女ケイティ（エミリー・ブラウニング）を
船長と思える老人がエスコートし、ダンスを踊り始める。が、少女が目を見張つ
た瞬間、大人たちの体や首が、巨大な鋭い刃物で断ち切ったように輪切りになり、
二つになる。

凄腕のつわものぞろいのサルベージ船。男まさり（こういうのはいまや差別
語かもしれないが、描き方は明らかにそういうノリなんだから仕方がない）のエ
ップス（ジュリアナ・マルグリス）が大胆な潜水をして、困難なサルベージを
実現する短いショット。このグループを活写する。下船してくつろいでいるとこ
ろへ、ジャーナリストと称する青年ドッジ（ロン・エルダール）が訪ねてくる。
1962年に失踪した船を見つけたという。マーフイー（ゲブリエル・バイン）
をリーダーにするサルベージ屋は、躊躇したのち、引き受ける。

船はすぐみつかるが、船内に入ってから次々に奇怪なことが起こる。エッ
プスのまえに、ちらつとあの少女が現れる。クルーが何者かに襲われる。

いきなり40年まえのラウンジが再現したりするシーンは映像的にいいのだ
が、全体としてスリラーとしても、それ以外の映画としても中途半端。思わせぶ
りに見えてしまう。

悪魔が姿を現わし、「お前たちが船を回収するように、おれは人間の魂の回
収者なのだ」というあたり、なにか意味がありそうだが、あまり響いてこない。
『レッド・オクトーバーを追え』の監督なので船の撮影はうまいのだが、『船上
のピアニスト』のような一貫性があればよかった。
（新宿ピデリー3）

2003年02月13日

シカゴ (Chicago/2002/Rob Marshall) (ロブ・マーシャル)

レニー・ゼルヴィガーの目の大きなアップから、CHICAGOの有名なロゴ文字に
移り、バーンと「オール・ザット・ジャズ」の演奏シーンに入るテンポはすばら
しい。オール・デコを意識した映像もいい。

舞台版を振りつけ演出したボブ・フォッシーのブレヒト的アイロニーもよく
出ている。が、舞台版があるという事実が、わざわいして、評価が厳しくなる。
「原作」がなければ、合格のはずの、レニー・ゼルヴィガー、キャサリン・ゼタ
・ジョーンズ、リチャード・ギアの歌と踊りがやはり甘いのだ。外見だけは同じ
でも、一方はもどされた冷凍食品の感じ。その点では、「おれはセロファン」を
歌うジョン・C・ライリーが一番うまかった。

とはいえ、ソングから台詞とのあいだがシームレスに編集されているので、
これがミュージカルの歌手だと、台詞の部分でアンバランスが出たかもしれない。

レニー・ゼルヴィガーは、どんどん育って行く俳優だ。『ブリジット・ジョ
ーンスの日記』の試写で挨拶したときは、大女優という感じではなかった。この
映画は、少しあたまの足りない女の子が、成り上がっていく話だから、ゼルヴィ

ガーの甘えた舌足らずしやべり方はあっているのかもしれない。対抗するゼタⅡジョーンズは、対照的にすきのない女を演じている。ポール・ファーマー・ヴェンの『ショール・ガール』のエリザベス・バークリーとジーナ・ガーションの関係も似ているが、こちらは、二人ともしたたかなところがあり、リアリティがあった。つまり、レニー・ゼルヴィガーは、それなりにがんばっているのだが、演じているキャラクターのなかに彼女特有の「まじめさ」や「おひとよし」の感じが混入して、アンバランスになるのだ。

ギアは、ちょっと老い過ぎたという感じ。もっと若い役者にやらせた方がよかったのではないか？

ギアが演じる悪徳弁護士は、ゼルヴィガーの夫（ジョン・C・ライリー）の名を「アンディ」と呼びまちがえるが、これは、「エイモス・アンド・アンディ」のもじり。

ダンスでは、ちよい役ながら、マヤ（マヤ・マリー・ハリソン Mya Marie Harrison）が抜群の巧さを見せた。彼女のデビューはタップダンスサーだから無理はないかも。

わたしは、この舞台をニューヨークで見ているが、詳細がは思いだせないの
で、ノートを調べて見た。そこには、こんなことが書かれている。「Bob Fosse が
演出しているので期待して行ったが、全くのこけおどしのブロードウェイ観光用
芝居だった。いままでブロードウェイで見た芝居のうちで最もレベルの低い芝居。
だいたい出演者の技量が低い。こういうのもブロードウェイにはあることをおぼ
えておこう。」うーん。

弁護士ビリー・フリンが記者会見をする席で、記者の首にすべて操り人がつ
いているとか、ゼルヴィガーがビリーの腹話術の人形として見えるようなアイロ
ニカルなシーンは、いかにもボブ・フォッシーらしい。1970年代は、メデイ
ア批判もいまより鋭かった。うん、このシーンはよく出来ている。ひよつとす
ると、この映画の方が、フォッシーの演出した舞台よりもより一層「フォッシー的」
かもしれない。

2月6日に丸の内ピカデリー1でやった試写は、ロンドンにいて見れなかつ
た。今回は、完全予約制の試写会。が、こういう「大物」映画だと必ず「田舎者」
が来て、椅子の背を蹴ったりする。プロのための試写会なのだから、見る態度も
プロの人だけを集めるべきではないか？映画館の椅子の背に足をかけたら、前
の人間はどういう反応を受けるかがわからないなんて、劇場に行く資格がない。
後ろを向いて「蹴らないで下さい」とい言ったが、言われていることがわからない。
隣の人がびっくり。仕方なく、何度か蹴られたのち、指で足を指してやったら、
やっとやめた。

（イマジカ第1試写室）

2003年02月17日

キャッチ・ミー・イフ・ユー・キャン (Catch Me If You
Can/2002/Steven Spielberg) (ステイヴ・ヴェン・スピルバーグ)

「完全予約制」を銘打った試写。会場は、「第1」とは別の建物にあるやや小ぶりの「第2」。早めに行き、例によつて最前列に座る。すでに何席かにマブラーなどが置かれている。そこへ、あとから配給会社の人に導かれておすぎが来る。そのあと右の「予約」席についたのは、筑紫哲也とそのお付きの人。おすぎが筑紫氏のところへ走り、「これいいよ」とか言つて喉アメを渡す。

最初のクレジット・タイトルが、それだけで独立した作品になりえる密度を持った2Dアニメ。しばし見取れる。スピルバーグのような作りたいものが作れる環境でなければ不可能。

時は、パイロットやスチュワーデスが輝かしい職業だった1960年代前半期。この時代のアメリカは、まだ50年代の雰囲気を残していた。この映画には、黒人公民権運動やヒッピー・カルチャーのようなサブの部分はみじんも出てこない。そういうものを無視することが60年代の前半期の傾向であり、まだ無視することができたのである。だから、この時代の特徴を一言で言えば、「虚構性」である。芝居めかして自殺してしまうオールビーの『動物園物語』や『ヴァージニア・ウルフなんか怖くない』、崖に向かつてバイクを走らせ、ギブアップした方が負ける「チキンゲーム」はそうした傾向を鋭く示唆していた。「嘘ばいこと」がリアルである時代。まさに詐欺師がヒーローになりえる時代だった。学生だったわたしは、そんな雰囲気を感じ、新宿や渋谷を徘徊する若者を登場人物にし、「虚構性研究会」という小説を書き、一人「天才的」な作品だとうぬぼれていた。いま読めば、生意気と虚勢だけで出来ている作品である。が、いずれにしても、こうした「虚構」好みの雰囲気は、社会的・政治的には、キューバ危機、ベトナム派兵へと続く不毛であることがわかりきっていることの反復状況と関係があるし、その後に展開するヒッピー・カルチャー、カウンターカルチャー、ニュージャズなどは、そうした「虚構性」への反動だった。

スピルバーグにしては、『ステイング』風の軽さが快い。実在の「天才」詐欺師フランク・アバグネイル（レオナルド・ディカプリオ）とそれを追うFBI捜査官カール・ハンラティ（トム・ハンクス）の追いかけっこ。が、基底にあるのは、息子と父親の物語。フランクの父親（クリストファー・ウォーケン）は、ニューヨークの郊外都市ブロンクスヴィルの名士だったが、会社が倒産し、落ちぶれていく。第2次世界大戦で駐留したフランスの町で出会った美人の妻（ナタリー・バイ）との関係も冷えていく。息子のフランクは、両親の離婚で、どちらの家に住むかの選択を迫られた。このへんは、まさにスピルバーグの終生の課題だ。彼には、自分の両親の離婚がすべての作品のなかに影を落としている。両親の離婚、親に捨てられる子供というテーマは、随所に見出せる。この映画も例外ではない。これまでとちがうのは、そういう、子供にとっては天災にちかい境遇を逆手に取り、プラス（映画作家にとっては、ドラマティックであることはプラス価値が高い）に転じてしまった話である点だろう。しかも、この話は、実話なのだ。

選択を迫られたフランクは、第3の道を選んだ。父の安アパートでも、母のリッチな新しい相手の豪邸でもなく、彼は、マンハッタン行きの列車に乗ることを選んだのだ。彼が16歳のときのことである。2つのうちどちらかを選ばなければならぬ状況に追い込まれたときには、第3の道を選ぶべしというのは、原

則だ。幼児でも、よく、「パパとママとどっちが好き？」と訊かれると、「あっち」などと応えるではないか。

フランクの家庭がまだ平穏だったとき、彼の両親がむつまじくダンスを踊るシーンがちらりと出る。それが、実に決まっているのだが、それもそのはず、クリストファー・ウオーケンは、ダンスの名手である。その才能が存分に発揮されているのが、ジェイムズ・アイヴオリーの『ローズランド』(RoseLand/1977/James Ivory)。

フランクの詐欺の才能は、父親ゆずりなのだろう。彼は詐欺師ではなかったが、女に無理を頼むとき、「これガレージに落とさなかった？」と言ってネックレスの「賄賂」を渡すのが得意だった。

デカプリオはいいが、今回は、別にトム・ハンクスでなくてもよかったかもしれない。

1970年代にわたしは、ニューヨークの銀行で小切手帳の束をもらって感激したことがあった。それに金額を書きさえすれば、お金の代わりに使えるのである。詐欺をやろうと思えば出来ただろう。だから、たとえばアパートメントの「保証金」のようなものは、certified checkにしなければならなかった。とはいえ、通常は、ただの紙ぺらに金額を書けばそれで何でも買えたのだ。クレジットカードとは感覚が違う。もっと樂觀的な「信用」の上に立脚したシステムだった。それを逆手に取った天才がフランク・アバグネイルだったわけである。

あの時代は、まだ小切手の詐欺に当局があまり関心をもっていなかったもので、フランクの犯行にFBI捜査官のカールが気づいても、なかなか万全の捜査ができなかった。FBIのなかで最初は変人あつかいされるが、フランクの犯行の規模が大きくなるにつれて、彼も本格的な捜査ができるようになる。これも、産業・金融システムの変化に対応している。

フランクの孤独、とりわけ父なるものへの渴望は、カールとの関係のなかにも感じられる。その意味では、『A. I.』が「母なるもの」を求めさまよう物語だとすれば、この映画は、「父なるもの」を求める物語である。実父に捕まえてもらう代わりに、カールに捕まるために詐欺をくり返すというところもある。

映像的にずっと見ていたいような気持ちにさせるシーンいくつかあった。
(イマジカ第2試写室)

2003年02月20日

トウー・ウィークス・ノータイス (Two Weeks Notice/2002/Marc Lawrence) (マーク・ローレンス)

ニューヨークを少し知っている者は、最初の10分間で、この映画の背景がすぐにわかるはずだ。まず、この映画のヒロイン、ルーシー・ケルソン(サンドラ・ブロック)は、ユダヤ系の両親を持つ娘であること。これは、この映画を見るうえで重要な前提だ。そもそも、悪の強い母親(ディナ・アイビー、リベラル

左翼（とすぐわかる）父親（ロバート・クライン）、ブルックリンのブライトンビーチ、コニーアイランドのコミュニティ・センターとくれば、ユダヤ系の間話だということはニューヨークカーにはすぐわかる。その意味で、この映画は「いかにも」の映画なのだが、監督はブルックリン生まれで、たぶんユダヤ系なのだろう。そのこだわりが、よくわかる。

単なるラブ・ストーリーとして見ると、どこか中途半端な感じがするかもしれないが、「反体制的」な意識の家庭に育ち、ハーバードの法科を出て、弁護士になり、グリーンピースとも関係のある環境保護活動に関わっている女という前提だから、彼女にとっては、大不動産企業のトップでプレイボーイで有名な男（ジョージ／ヒュー・グラント）は、ほとんど天敵である。そういう彼女が、地元のコミュニティー・センターの取り壊しを阻止するためにジョージと会ったことから、ドラマが始まる。

ルーシーが、ジョージの会社の顧問になる経緯は、いかにも映画的。女性を雇っても、デイトの相手にするだけのジョージを兄（デイビッド・ヘイ）が叱り、「アイビリーリーグ出の切れる女を雇え」と言われて、そういう相手を探していたおりに、ルーシーがコミュニティ・センターのことで飛び込んできたからだ。ジョージは、それを壊さないかわりに、会社の顧問になってくると持ちかける。まあ、現実には、こういうことはありえない。が、2人が出会って以後は、ある種のサスペンスゲームとして見ればよい。2人は、どうなるか・・・と。

（丸の内ピカデリー1）

2003年02月21日

アバウト・シュミット (About Schmidt/2002/Alexander Payne) (アレクサンダー・ペイン)

評判の割りにちよっと拍子抜けという言い過ぎか？ これは、66歳で定年なり、その後まもなく妻を失い、あまつさえ、娘が自分の気にいらぬ相手と結婚しようとしているという状況に直面する男の映画というよりも、そういう男ウオーレン・シュミットを演じるジャック・ニコルソンの映画である。彼の「迫真」の演技に立ち会うという意味ではいいが、どこかバランスが変なのだ。こういうところは、配給側もわかっているのだ、アカデミー賞有力候補であるにもかかわらず、会場はマリオンのなかでは「2流」の朝日ホール（スクリーンが小さい）、字幕は戸田奈津子（別にいいわけではないが、とにかく大物は彼女に頼むしきたり）ではなく、松浦美奈。慣習上、この組み合わせだと、「2流」と敬遠して、見にこない俗人がいる。だから、この日も観客の入りは、8割方。

『トゥー・ウィークス・ノーティス』でもそうだったように、この映画も、すぐに、シュミットが、どのようなエスニック・バックグラウンドを持っているかを示唆する。名前からわかるように、彼は、ドイツ系である。だから、自分の娘について物語るとき、「ドイツ語がうまい」と語る。それで、（アメリカの）観客は、彼のバックグラウンドを推定する。ここから深読みして、彼のそういう「ドイツ系」のバックが、彼の、映画で展開される不幸や行き違いの原因の一つになっていると考えることも可能だ。これも、映画を見る、楽しみの一つ。

同様に、冒頭、ひとけのない（しかし、建築中のビルが遠景に見える）田舎町の俯瞰によつて、そこが中西部オマハであることも予告する。アメリカでは、最近の日本のように、職場をどんどん変わるのが「普通」だという説があるが、それは、大都市での話で、このへんでは、何十年も同じ会社勤め果たす者も少なくない。シュミット氏は、32年間保険会社に勤め、妻ヘレン（ジューン・スクイブ）との結婚生活は42年になる。娘のジーニー（ホープ・デイヴィス）は、デンバーにおり、若い髪髪の薄いランドール（ダーモット・マルロニー）と結婚式を挙げようとしている。

上映まえに会場の失笑を買った解説（女性のたどたどしいアナウンスで、筋書きを棒読みしてしまった）では、シュミット氏は「普通の人」だというが、はたしてそうか？というより、「普通の人」とは誰か？人は誰でもどこかで「普通」を演じている。しかし、一皮むけば、誰しも、「普通」ではない。体や心になかには、「イディアシンクラシー」や「サンギュラリテ」（独異性／特異性）がうずまいている。だから、「キレル」と、そういうものがどっと吹き出す。その意味で「普通」というのは、そうした「特異性」や「独異性」を保護し、隠す表皮のようなものだと言ってもいい。

むろん、世の中には、シュミット氏のように、「普通」を比較的持続的に演じられる人と、わたしのように、つかのましか演じられないタイプとがある。「普通の人」というのは、前者のような人を指すわけだが、「普通でない」人よりも、「普通の人」が「普通」でなくなる方があぶない。ところで、この分類でいくと、ジャック・ニコルソンは、当然、「普通でない」人間に属する。彼は、好きなことだけをやり、「特異性」の赴くままに生きてきた。だから、この映画では、彼が、「普通」、つまりこれまで周囲で「これがシュミット氏だ」と思われてきた人物を演じるときが一番スリリングだ。逆に、シュミット氏が、定年や妻の死で「キレ」、「普通」でなくなるところは、ニコルソンにとっては地で行ける演技だから、あまり新鮮味はないということになる。とはいえ、ニコルソンにくらべれば、どんなに「キレ」てもシュミット氏は、「まとも」である。だから、そういう人物をニコルソンが演じ続けるのを見るのは、スリルである。

わたしのこうした見解からすると、この脚本の内容を活かすには、ジャック・ニコルソンのような俳優ではなく、「普通」が身についている（だからといって「普通」であるわけではない）俳優（たとえばジーン・ハックマン）の方がよい。

定年の日、時計が5時になるのを最後の事務所でじっと見つめるシュミット氏。このシーンは、やはりジャック・ニコルソンが定年（ここでは刑事）の日を迎えるシーンで始まる『プレッジ』を思い出させる。こちらは、決して「普通」の刑事の話ではなかった。

この映画は、メディアの機能についての意識がたかい。特に目につくのは、手紙、電話、車、マイク（最後の結婚式場のシーンに出てくる）である。シュミットは、失意のなかで漫然と見ていたテレビのなかに、ある日、アフリカの孤児を救済するプログラムがあることを知って、入会する。すぐに返事が来て、与えられた名の孤児ンドウグにあてて手紙を書くことになるが、それは、その子を励ますというよりも、手紙を書くことによって、誰かと自分が対話しているという

ような機能を果たす。電話は、娘とのコミュニケーションのかなめとなる。旅に出たシュミットが使うのは、死んだ妻の望みで購入したキャンピングカー。それを使って娘のもとへ行く道すがら出会う飄々とした男。彼もキャンピングカーで旅行している。その妻はセラピストで、シュミットを自分の車に招き、彼の心の深みに孤独と怒りがあることを見抜く。彼は、「あなたは42年連れ添った妻よりも理解してくれる」と言い、思わず彼女の唇にキスをしてしまう。欧米人はよくキスをするが、さまざまな決まりがある。唇へのキスは最も身近な人間にしか許されない。だから、彼は、その女性につきとばされ、ほうほうのていで彼女のキャンピングカーを飛び出す。

ジーニの相手ランドールが、わざと安っぽい感じでキャラクタライズされているのが不自然（本当はいいやつなのだということになるだろうということがすぐにわかるから）だが、彼の強烈は母親ロバータ（キャシー・ベイツ）が登場するところから、雰囲気のアキ・カウリス風になりそうになるが、シュミットは、一貫して打ち解けない。この映画が、単に、定年↓妻の死、娘の不本意な結婚・を経験した老人が陥る心境を描いているのではないことは、このへんでもわかるだろう。つまり、シュミットには、もっと深い孤独がある。それは、妻が生きていても、娘が自分の望み通りの結婚をしても、定年にならなくても、存在しどこかで出てくる。

わたしは、ここに、距離への愛を見る。人は、身近な関係よりもある種の距離のなかにより深い愛や関心や情熱を感じる。シュミットにとって、身近な人のすすめよりもテレビのメッセージの方が説得力があった。そして、彼には、チャイルドリーチというカソリックの救済組織から伝えられたタンザニアの、本当に実在するのかどうかわからない少年に向けて手紙を書くのが、コミュニケーションの至福のときなのである。最後にその少年の言葉をチャイルドリーチの修道女が代筆したという手紙が来て、それを読み、むせび泣くが、その手紙の文面は、明らかに誰にでも代筆できるたぐいのものだし、彼が描いた絵にしても、絶対に彼のものだという保証はない。が、そんなことはどうでもいいのだ。彼は、距離に孤独をおぼえると同時に、距離に救いをおぼえる。

（有楽町朝日ホール）

2003年02月25日

めぐりあう時間たち (The Hours/2002/Stephen Daldry) (ステイヴン・ダルドリー)

スタイリッシュで深みのある傑作である。ニコール・キッドマン、ジュリアン・ムーア、メルル・ストリープが競演するが、3人が顔を会わせるシーンはない。生きる意味をテーマを共有しながら、距離をおいて演技を競いあう。最後にジュリアンとメルルが出会うシーンがある。それは、あつと言わせ、不思議な感動がわいてくる。

すべてがヴァージニア・ウルフの小説のスタイルを意識した時間の流れ、

「内的独白」の技法による1日の話に仕上がっている。1923年のサセックス（イギリス）、1951年のロサンゼルス、2001年のニューヨーク。それぞれ場所／時間をヴァージニア・ウルフ（ニコール・キッドマン）、ローラ・ブ

ラウン（ジュリアン・ムーア）、クラリッサ・ヴォーン（メルル・ストリープ）が生きる。3人の女をつなぐのは、小説『ダロウェイ夫人』。ヴァージニア・ウルフは、実際に1923年、この小説を書きつつあり、その終わりをどうおさめるかに苦しんでいた。ローラは、1950年代のアメリカの典型的な家庭の主婦だったが、『ダロウェイ夫人』を読みながら、自分の生きている人生が違おうという意識にさいなまれている。その姿をじっと見、そして母がどこかに行ってしまうのではないかという不安にかられる幼い息子リッチー（ジャック・ロヴェエロ）がいる。クラリッサは、レズになり、サリー（アリスン・ジャニー）と暮らしているが、エイズにかかっているむかしの恋人リチャード・ブラウン（エド・ハリス）のもとに通い、めんどろを見ている。彼は、クラリッサを「ミセス・ダロウェイ」と呼ぶ。

いずれの場合にも、「あたりまえの生活」、ヘテロ・セクシャリティと家庭への批判と嫌悪がある。ヴァージニア・ウルフには、献身的な夫レナード（ステイヴン・ディレン）がいたが、姉への同性愛があつたことを暗示するシーンがある。（実際のウルフが、同性愛者であり、姉ヴァネッサとは「頭のなかでは近親相姦」だったことは有名だ）。ローラは、クラスメートで、戦地でつねに彼女のことを思つて、彼女のために生き抜いたと告白する夫ダン（ジョン・C・ライリー）がいるが、どこかで距離を感じている。そのかわり、親友のキティ（トニ・コレット——非常に光る演技）から病氣にかかったことを知らされると、彼女を抱き締め、その唇にキスしてしまう。クラリッサは、若き日、リチャードがルイス（ジェフ・ダニエルズ）のもとに去つてからかどうかかわからないが、男とは家庭を持たない。娘ジュリア（クラ・デインズ）がいるが、人工受精で得た子供だ。

フィリップ・グラスが音楽を担当している（今回のグラスは、これまで手抜きで同じパターンをくりかえしてきたのではないかと思わせるほどいい）のも、ゲイ／同性愛のテーマが前提されていることを暗示する。その意味では、この映画は、1920年代のイギリスではむろんのこと、1950年代のアメリカでもまだ抑圧されていたが、2001年には市民権を獲得するゲイ・セクシャリティの物語でもある。ただし、その変遷を描くのではなく、まさにペンヤミンが、『歴史哲学テーゼ』のなかで「過去は一回かぎり、さつとひらめくイメージとしてしかとらえられない」と言ったようなイメージとして描いている。

時間と場所を交錯させながら、つむぎだされていくのは、二つの死の意味の違いか？ あるいはそれらの共通性か？ ヴァージニア・ウルフは、1941年流れの早い川に入水し、死んだ。リチャードは、ニューヨークのロフトの窓辺で、自分の幼い日々を想いながら、突然、窓のすべての覆いを破壊したのち、訪ねてきたクラリッサの目の前で窓から飛び降りてしまう。それは、それまでクラリッサにくりかえしこぼしていた彼の人生への絶望からではなく、「もつと光を」もたすためであるかに見える。映画のなかのヴァージニア・ウルフの死は、『ダロウェイ夫人』の主人公に（そして彼女の作品のすべての主人公たちに）終末をあたえるためのものであるかに見える。いずれも、死とは何か、死の意味とは何かを考えさせるシーンである。

ローラは、死の淵まで行くが、クラリッサには死の影がない。2人は作家でないからか？ ヴァージニア・ウルフもリチャード・ブラウンも作家である。作家は死ぬことによって作中人物と読者を生かす。

メルル・ストリープは余裕の演技。ニコール・キッドマンは、「入魂の演技」。ノイローシスな、歩くとき頭が先に行く歩き方がすごい。目がいつもとちがう。ジュリナ・ムーアは、もともと憑かれたような目をしているのだが、ここでは、いつも何かに悩んでいるというキャラクターをリアル演じている。エド・ハリスも、エイズ患者を演じるのは初めてだと思うが、既存の雰囲気振り払っている。

憑かれたように外へ飛び出したヴァージニアを追ってレナードが車で彼女を捕まえる。「こんな田舎にいるのはいや、ロンドンに帰りたい」という彼女の苦情をひとしきり聞いたあと、レナードが、じゃあロンドンへ帰ろうと言い、それから「腹が減ったかい？」と訊くシーンの間合いがすばらしい。

(丸の内ピカデリー2)

2003年02月26日(2)

灰の記憶 (The Grey Zone/2001/Time Blake Nelson) (ティム・ブレイク・ネルソン)

久しく来ないだにTCCがまた改装された。映写室は数年前に改装されたままだが、受付とロビーの位置が変わった。うんと昔(椅子のクッションが落ち込み、スクリーンの前に石油ストーブのあった。愛想をよくしたフランソワーズ・ロゼのような女性がいつも受付をしていた)は、インディペンデントの「名画」やカルト映画はみなここで試写された。

終始「ゴー」というアウシュビッツ絶滅収容所の焼却炉の炎の音がバックで使われる。話は、この収容所で死体処理の仕事につかされていた「ゾンダーコマンド」(Sonderkommando はドイツ語で「特別の分隊」を意味する)と呼ばれるユダヤ人たちの複雑な生きざまと反抗。

彼らは、その仕事とひきかえにガス室行きを多少猶予された。挫折したり、体が衰弱すれば、「使用価値なし」として射殺されたりもする。彼らは、いやでも、同じユダヤ人をガス室に導かなければならない。なかには、どうせ死ぬなら持っている金品をおれらに置いていけとばかり、犠牲者から金品を横取りするようなこともやる者もいた。

脱走を計画する者もいたが、いずれ訪れる死を覚悟して、せめてガス室や焼却炉だけでも破壊してしまおうと計画するゾンダーコマンドたちもいた。

そこに異変が起きる。ガスでは大半が死ぬが、なかには、他の死体のあいだにはさまって、瀕死の状態で運び出される者もいたらしい。ゾンダーコマンドのホフマン(デイヴィッド・アークエット)は、ある日、一人の少女(ミル・ソルヴィーノ)がまだ息をしていることを発見し、かくまう。

収容所には、『ブラジルから来た少年』(The Boys from Brazil/1978/Franklin J. Schaffner)でグレゴリー・ペックが演じたナチの医師ヨーゼフ・メンゲル(遺伝子操作の草分けでもあった)のために人体実験に従事するユダヤ人の医師ニスリ(アラン・コーデュナー)がおり、彼も、複雑な意識のなかで仕事をしている。

ニスリの治療で蘇生する少女。が、これによって、ガス室破壊の計画に不安要因が混じる。どうするか？

この映画は、たしかに想像を絶する事実をリアルに描こうとしているのだが、なぜかせりふが演劇調である。一人がしゃべるあいだは他方が黙っているというスタイル。意図的だとしたら、効果的ではない。

ゾンダーコマンドを管理しているのは、SSの軍曹ムスフェルド(ハーヴェイ・カイテル)だが、彼も、自分が「使い捨て」の身であることを知っている。だから、この映画は、単にナチ＝悪役、ユダヤ人＝被害者という単純な図式を採用してはいない。だからこそ、同胞の処刑に加担し、こんな仕事をした以上、「生きのびても生きていたくない」と自己嫌悪に陥っているユダヤ人を描いたのだ。その点は、ありきたりの反ナチものを一歩越えている。

今回も、ナチズム批判の映画の問題をかんがえざるをえない。たしかに、ナチがやったひどさが、単にナチを悪役にするだけでない屈折のなかで描いている。しかし、極端な言い方をすると、これと、『ゾンビ』と本質的にどう違うのか？

(TCC試写室)

2003年02月26日(2)

レセ・パセ (Laissez-Passer/2002/Bertrand Tavernier) (シルト
ン・タヴェルニエ)

歩いてすぐの東宝でまたナチズムをあつかった映画を見ることになる。「巨匠」タヴェルニエの作品なのに、入りは多くない。「レセ・パセ」とは、ジャン・コスモ作詞の「時のすぎゆくままに」から取っているが、この作詞には、(なにことも、ときのすぎゆくままにながれていくが、「でも、愛だけは見失わないで」、「でも、人生だけは見失わないで」という「でも」を付加する構造になっている。この歌自体が「反戦」を秘めていた。

話は、ドイツに占領されたフランスのヴィシー政権下の映画人たちのエピソード。実話にもとづいているが、映画以上にドラマティックな部分があるのは、ドラマ化されると何でもそうなるのか？

ナチの時代ではないいまでも同じだと思うが、現実には批判的であつたり、実験的であつたりする作品(アートのであれ思想のであれ)が、「どうぞどうぞ」といった環境のなかで作られることはない。とりわけ、オーディエンスを大量動員することを前提として作品は、どこかで戦略や妥協をしなければならぬ(だから、わたしは、実験的なものは小サイズを留意すべきだと思う——世界を変え

るような実験が潤沢な予算にめぐまれた豪華で大規模な実験室で生まれるわけではない)。

この映画のなかにも、ナチ資本のコンチナタルの仕事に戦略的に関わる者、しぶしぶ引き受ける者、終始コミットを拒否する者が登場する。レジスタンスの活動家で共産党員の助監督ジャン＝ポール・ル・シャノワ(ゲッド・マルロン)は、戦略的にコンチナタルの仕事をしている。「敵の陣地にいるほうが安全」が、彼のモットー。レジスタンスのタデイカルな闘志の監督ジャン＝ドヴエーヴェル(ジャック・ガンブラン)は、ル・シャノワのすすめでしぶしぶコンチナタルの映画の序監督を引き受けるが、過激な活動もやめない。プレイボーイとしても有名だった脚本家ジャン・オーランシュ(ドゥニ・ボダリデス)は、コンチナタルの仕事をしたくないという友人からの再三の誘いを断り、知り合いの愛人たちのあいだを泊まり歩きながら、生きのびる。

しかし、いまの時代、アンリ＝ジョルジュ・クルーゾーがコンチナタル社で『犯人は21番に住む』(L'Assassin habite au 21/1942)や『密告』(Le Corbeau/1943)のような戦争批判を密かにしのばせた作品を作ったような意識や姿勢は、ほとんど理解されないだろうし、また意味がないかもしれない。資本の流れ方もメディア状況も変わった。「抵抗」ということ自体が意味を持たなくなってきた。もともと、戦後になっても彼は、サスペンスの「巨匠」とみなされていたから、そうした批判が受け止められたのは、一部の観客のあいだでだけだったのかもしれない。

わたしは、花田清輝が映画評でクルーゾーの『恐怖の報酬』(Le Salaire de la peur/1953)が東西冷戦への批判をこめていると書いていたのを読んで見に行ったことがある。いまわたしが覚えているのは、イヴ・モンタンがニトログリセリンを積んだ巨大なタンクローリーを運転しており、同乗した仲間が恐怖と振動で酔い、嘔吐すると、「食うなど言ったじゃないか」とどなるシーンだ。独力で難局を切り抜ける者が生きのび、日和見る奴は非業な最後を遂げるのは、映画の定石だが、それだけではないような気にさせる映画だった。

映画で政治的メッセージや教訓を発信するのは意味がない。映画に出来る政治は、感情や気分やリズム感に訴えるミクロな政治(ミクロポリティクス)だ。その意味では、すべての映画が政治映画である。ミクロなものは、感じることはできるが、それ自体では確信的に把握できないので、それが意識的に次のアクションになりにくい。それをわずかにあれ推進するのが批評だろ思う。変哲もないミクロなシーンから「政治」を引き出すことは無駄ではないし、そういうことをやったからといって、「無味乾燥」というわけではない。ただし、そうした映画批評は、いまや、書くということよりも、ゴダールが『映画史』でやったような「レクチャー・パフォーマンス」風のやり方でやるべきなのかもしれない。

ジャン＝ドヴエーヴェルは、元競輪の選手で、いつも自転車を使う。田舎に疎開させた家族に会うのにも、徹夜で野山を自転車走らせて行く。彼が自転車とともにあるシーンは、どれもいい。活動家と自転車というのは、けっこう深い関係がある。ただ、彼が、たまたま盗み出したSSの書類のために、飛行機でイギリスに送られ、さらに、パラシュートでフランスに降下するというくだりがあ

るが、ホントかね？ このあたりは、ちょっと映画ドラマ的でつやけし。
(東宝試写室)

2003年02月27日

シテイ・オブ・ゴッド (Cidade de Deus, City of God/2002/Katia Kund & Fernando Meirelles) (フェルナンド・メイレレス、カチアルンジ)

終わって出口で、配給のアスミックの人がわたしのすぐまえの人に「いかがでした？」と訊いた。すると、その人は、「めっちゃ面白いスね」と答えた。たしかにそうなのだ。映像のはこびは「めっちゃ面白い」。しかし、他面、見たあと、「面白かった」で終わってしまうような気がする。ブラジルのリオデジャネイロ郊外のスラムの少年たちが1970年代を通じて次第に強盗、殺人、ドラッグ・ビジネス、対抗勢力との抗争にまきこまれていく様を描いており、警察と彼らとの癒着にも触れているわけだから、内容的には、「めっちゃ面白い」では済まない。

しかし、映画は映画であるから、映画で妙に深刻ぶるよりも、映画は、いかなる「事実」を「批判的」に描いているとしても、「面白い」か「面白くない」かで判断するしかないのかもしれない。その意味では、「面白くない」より「面白い」ほうがいいし、それが作品の評価になる。実際、この映画は、2002年の第55回カンヌ映画祭で評判になり、2002年マラケシュ映画祭、アメリカン・フィルム・インスティテュート映画祭、ハヴァナ国際映画祭、トロント国際映画祭などで賞をとっている。とにかく、スタイルは斬新だ。

とはいえ、次のことは言えるだろう。ドキュメンタリー的なタッチを駆使しているにもかかわらず、せりふが演劇的であり、映像がビデオ的である。こうした枠のなかでは、いかなる悲惨さや深刻さも、ある種のプロモーション・ビデオやCMの1シーンと同等の、その場かぎりのものになってしまう。とにかくリズム感やあざやかな場面展開には感心するが、あとに残るものが少ないのだ。それは、あたかも、どのみち、こういう現実は何も変わりはないと言っているかのようである。

この映画を見て、すぐに思いだしたのは、まず『カラーズ 天使の消えた街』(Colors/1988/Dennis Hopper)であり、それからうんと昔に見、「ニュー・アメリカン・シネマ」の胎動を知らせてくれた『クール・ワールド』(The Cool World/1963/Shirley Clarke)であり、それから、ブラジルのホームレス・チャイルドをあつかった『ピシヨット』(Pixote: A Lei do Mais Fraco/1981/Hector Babenco)だった。おそらくこの映画の監督は、映画を見尽くしており、〈引用〉によって「型」を描くことにも意識的であり、リトル・ライス(のちのリトル・ゼ)とベネとの関係には、日本のヤクザ映画の「型」に似たものを見出すことも出来る。

『カラーズ』に登場するロスの幼いギャングたちが、この映画と同じようにピストルを持ち、殺しあいをする。『クールワールド』は、ハレムのスラムの子供たちだが、武器はたかだかナイフぐらいだった。とはいえ、彼や彼女らの生活は、のちの『ピシヨット』におとらず、啓蒙や慈善などではどうにもならない

という絶望的な感じとしたたかさを感じさせた。しかし、『シテイ・オブ・ゴツド』に関して、こうした「絶望」や「悲惨さ」という観点をを用いることはできないような気がする。それは、新しさなのか、それともスラムも写真に撮れば「美しい」といった、広告の世界ではあたりまえの〈記号交換〉の所産にすぎないのか？

この映画は、スラムから出て、新聞社のカメラマンになったブスカペのナレーションで構成されている。つまり「物語」なのだ。ということは、その語りにもなう映像には、物語としての「演出」と「つくり」があるということだ。そういう意味では、「めっちゃ面白い」物語でしたね、という気持ちを抱いて劇場を出れば、それでいいのかも。

(イマジカ第1試写室)

2003年03月06日(2)

ライフ・オブ・デビッド・ゲイル (The Life of David Gale/2003/Alan Parker) (アラン・パーカー)

一年以上もまえにテキサスのオースティンの知り合いからこの映画のロケ(デモ・シーン)が大学の近くで行なわれたという話を聞いていたので、見るのを楽しみにしていた。その期待はうらぎられなかったどころか、アラン・パーカーのしたたかな演出に舌をまいた。とにかく、この映画ほど批評を禁じる作品はない。批評にも色々あり、「ストーリー」紹介というのは最も安易な批評(正しくは「評論」)だが、全然ストーリーに触れないでは批評は書けない。が、この映画は、そのストーリーを書いてしまったら、「お前は馬鹿か」と言われて当然のような構造になっているのである。

最低限暴露するのを許されるストーリーは、死刑を宣告された元大学教授の男デイヴィッド・ゲイル(ケヴィン・スペイシー)が、死刑の4日まえになって50万ドルでニューヨークの雑誌にインタビューを許すということ。そのインタビューに抜擢されたのが、生意気を顔に描いたような女性記者ビッツィー(ケイト・ウィンスレット)。彼女は、上司の命令でつけられた助手ザック(ガブリエル・マン)とともにオースティンに向かう。デイヴィッドは、死刑廃止の運動に関わっていたが、運動の同志コンスタンス(ローラ・リニー)を暴行し、殺害した容疑で逮捕され、死刑を宣告されたのだった。それには、彼の強度のアルコール依存症や、教え子の女子学生バーリン(ロナ・ミトラ)の強姦容疑という「前歴」も影響していた。しかし、どこかに冤罪の臭いもする。彼は、テレビで死刑問題をめぐって市長を徹底的にやりこめたこともある。

冤罪が、ジャーナリストによって暴かれて行くドラマは数かぎりなくある。が、この映画は、そんな単純ではない。すべてが予感通りに終わるハリウッド映画の定石では、このような映画は最後に冤罪がはれるか、逆に、冤罪以上に悪いことをしていることが明らかになるといったパターンで終わる。しかし、この映画はそのどちらでもない。

この映画が問うている重要な問題の一つは、権力をつねに嘘をつくが、それに対抗する反権力は、いつも「誠実」であるべきなのかということである。実際

のところ、いま世界で起こっている反米デモも、自然発生したものではなく、十分に動員されたものである。日本でアメリカのイラク攻撃反対のデモが貧弱なのは、いまの日本には、何万という反対者を動員する組織やパソナリテイがないからである。が、そのことを持って、デモなんて所詮は組織されたものであり、1980年代の反核デモは、ソ連の画策したものとか（吉本隆明はそう公言した）、いまの反米デモはイラクが裏で糸を引いているとかいうのはまちがっている。だが、そうだとしても、逆に、権力がどんなにまちがっているときでも、あらゆる方便がゆるされるわけではない。では、そのボーダーラインとは何なのか？

現代の歴史は、権力の陰謀も、反権力の（つかのまの）「快挙」も、マスメディアを通じて人の知るところとなる（たとえばベルリンの壁の解放のマスメディアティックな「告知」）。だとすれば、マスメディアが報道しなかった、あるいは出来なかった側面というものがあるだろう。それがあきらかになれば、これまでの歴史上の「最悪」の事件も、「最善」の事件も、これまで考えられてきたのと全く異なる解釈を得るかもしれない。あるアメリカ史家によれば、ジョン・ケネディが生きていたら、ベトナム戦争はもっと悲惨な事態に陥ったかもしれないという。それを予感した闇のグループが彼を葬ったのだとしたら、どうだろう？ こういう「イフ・ストーリー」は、歴史の陰謀理論とともに、意味がないし、現実から目そらせる機能を持つのだが、そういうこともないわけではない。が、そうだとすれば、人は、何を基準にして権力との闘いを進めればよいのか？

この映画は、とにかく見てもらうしかないし、無前提で見てもみる価値があるだろう。大詰めで、追いつめられた者が後世のために何かやりたいという強い意志と、すさまじい連帯の形があらわになるが、同時に考えなければならぬのは、そうした意志と連帯は、馴化されてではなく、完全に自覚して行なう自爆テロの実行者たちの「意志」と「連帯」にも通じるものがあるということ、そして、これも、死刑制度と同様に許し難いものであることだ。しかし、このディレンマはわれわれを深い考察と反省にいざなうはずだ。

（UIP 試写室）

2003年03月06日（2）

マイ・ビッグファット・ウエディング (My Big Fat Greek
Wedding/2002/Joel Zwick) (ジョエル・ズウィック)

喜劇を作る最も簡単な方法は、エスニックな差異を利用することだろう。アメリカの大衆的なジョークの多くが、差別的ないしは差別すれすれのエスニック・ジョークを使うのもそのためだ。いまどきエスニックのちがいでないのだが、たまたまそういうことにこだわるファミリイがいたという設定にすればよい。この映画はそんな前提でできている。そういう前提を疑えば全体が崩れてしまが、そういうこともありなんと思ってみれば、楽しめる。

トゥーラ（ニア・ヴァルダロス）は、30をすぎても、恋人がいない。何でもギリシャが一番と思っている父（マイケル・コンスタンティン）が、カレッジに行くことも、外に働きに行くことも禁じているからだ。仕事は、ファミリイ・ビジネスのレストランでウェイトレスをしている。母（レイニー・カザン）は、

父よりはさばけ、何かと父を批判するが、所詮は「ギリシャ」の女、父の言い出したことを覆すことはできない。

そんなトゥーラが、化粧をし、ださいメガネをコンタクトに替えて、カレッジのコンピュータと観光ビジネスのコースを受ける決意をしたのはなぜだろう？ そのへんはよくわからないが、その変身ぶりは、ニア・ヴァルダロスのおおざっぱな演技とともにすがすがしい。体であれ心であれ、変身／心は、映画やドラマに不可欠の要素だが、この映画はそういうポイントをつかんでいる。

この映画は、人生なんてそう簡単じゃないだろうとしかつめらしい顔をする者を全く相手にしないあつかんとしたノリがよい。話はハッピーエンドなのだ、しかし、こちらが気恥ずかしくなるような感じもない。

トゥーラが恋するようになるイアン（ジョン・コーベット）は、大学の教師だが、子供を大人にしたような屈折のない青年。ヴェジタリアンで肉が食べないのも、「ギリシャ人」には不評だ。しかし、彼は、トゥーラとの結婚に反対する彼女の父親を、彼が「ギリシャ人」になることによって回避する。「じゃあ、ギリシャ人になるよ」。このシーンで面白いのは、あんなにエスニシティへの執着を見せた頑固な父親が、イアンのそうした決意を受け入れる点だ。「そんなに簡単にギリシャ人にはならないぞ」とは言わなかった。つまり、ギリシャ人であるかどうかは、彼らの場合、宗教の問題なのである。だから、イアンは、ギリシャ正教に改宗し、見事トゥーラを妻にするのだ。

このへん、日本の場合は難しいだろう。日本では、日本人とは土着概念であって、日本人の家系の者だけが日本人だと思っているところがある。日本には、「日本人」になる明確な方法がない。ちなみに、「アメリカ人」になる（ブッシュのアメリカでは誰もお断りだろう）には、国籍を取ればよい。日本では、日本国籍を取っても、「外人」は「外人」だ。

なお、映画にトゥーラのお婆さんが出てくる。彼女は、老いてちよつと来ているところがあるのだが、その口癖は、息子がトルコ人の父親の血を引いていることである。つまり、彼女には「純粋ギリシャ人」の観念があるらしい。

その昔、大ヒットしたマイケル・カコヤニスの映画『その男ゾルバ』(Zorba the Greek/1964)で、アラン・ベイツが演じる若いイギリス人がギリシャに旅してゾルバという猛烈な男（これをアメリカ俳優のアンソニー・クイーンが演じた）に会う。イアンがトゥーラの家族に会い、驚きながらなじんでいくプロセスは、この映画とそっくりだ。

トゥーラの方は多産で多数の親戚、イアンは一人息子で両親（フィオナ・ライドとブルース・グレイ）は、宗教にはこだわらない。だから、両親の引き合わせのとき、イアンの両親は、あまりみやげに凝らないアングロサクソン系の人間らしく、簡素なバント・ケーキを持つてくる。トゥーラの親は、真ん中に穴が開いているそのケーキをけげんな顔で見て、あとで、そこに花を差して持つてくる。

いま、ギリシャ正教は、キリスト教のなかでは勢いがいい。ソ連の崩壊で東欧の旧ギリシャ正教国でギリシャ正教の寺院が公認され、東欧の多数の正教徒がギリシャの「聖地」詣でするといふ。このへん、面白いと思うのは、ギリシャ正教のビザンチン帝国がやったことと、十字軍気取りのブッシュが目下目指してい

る「アメリカ帝国」との落差である。ビザンチン帝国は、最後はオスマントルコに滅ぼされるのだが、ぎりぎりまで戦争をしないその巧みな外交は、ブッシュにはひとかけらもない。

(丸の内プラゼール)

2003年03月07日(2)

スパイダー (Spider/2002/David Cronenberg) (ダイヴィッド・クロネンバーグ)

クロネンバーグは、身体とマシン／エレクトロニクスとの関係というテーマに執着してきたと思うが、そういう見方は粗雑すぎるのだろう。たしかに、『スキャナーズ』(Scanners/1981)や『ビデオドリーム』(Videodrome/1983)は、そういう観点で見ることが出来た。『ザ・フライ』(The Fly/1986)も、『クラッシュ』(Crash/1996)も、『イグジステンズ』(eXistenZ/1999)も、テクノロジーによって侵略された身体というテーマをはっきりと持ってはいた。しかし、映画はテーマで作るわけではない。『スパイダー』を見て感じるのは、クロネンバーグは、テクノロジーであれ、狂気であれ、何かによってその身体／精神をい抜かれてしまったパーソナリティに関心があるのではないかということである。

列車でロンドンの(おそらく)イーストサイドのある町に到着した男デニス(ラルフ・ファインズ)は、明らかに精神の病を負っている。オーバーの下にシヤツを4枚も重ね着し、たえず独り言を言っている。彼がメモを頼りに到着したのは、ルーミング・ハウスで、家主(?)のウイルキンソン夫人(リン・レッドグレイブ)に迎えられる。その家は、『わたしは、『ニューヨーク街路劇場』に書いたように、1970年代に似たようなルーミング・ハウスに偶然住み着くことになったのでよくわかるが)「軽度」の、あるいは「通院でさしつかえない」と認められた患者が宿泊する場所で、リビングルームには、「最初誰もいないように見えるのだが」カメラが引くと、2人の老人がいる。どちらも「普通」ではないが、デニスがどう見ても最も重症である。

フラッシュ・バックがひんぱんに使われ、デニスの幼年時代(ヴラッド・リー・ホール)が映されるが、妄想と幻想が重なる。彼は、紐を結んでくもの巣を作って遊ぶのが好きな(自分が蜘蛛だと思っていたかもしれない)少年だった。だから、「スパイダー」というあだ名がある。母(ミランダ・リチャードソン)と父(ガブリエル・バーン)の関係も多重に妄想化される。

デニスの父親は、最初、勤勉そうに見えるが、やがて浮気で飲んだくれな男として姿をあらわす。こういうことは、よくあることだ。しかし、妄想は、一人の人間の変化やさまざまな局面を別々のさまざまな人格として分裂的に見る。母が娼婦になるのではなく、母と娼婦がいる。ミランダ・リチャードソンは、一瞬、見間違えるほど巧みな演技でその異なるキャラクターを演じわけている。この映画で父は、同じ父のままで「善人」と「悪人」とのあいだを揺れ動いているようにデニスの目に映るのは、エディプス・コンプレクスが、そうした分裂症的認識を引き止めるのだろうか？

今回クロネンバーグが選んだ場所はロンドン。しかも、工業化の雰囲気が残る地帯。宿泊先の建物の向い側にガスタंकがある。2月にロンドンに行って、わたしは、いつもとは違うウエスト・エンドで10日間をすごした。そこには、まだ歴然と工業化の痕跡が残っており、それが、歴史を感じさせるのだった。もともとは、「近代」の産物だった鉄道や工場の痕跡が歴史を感じさせるということは、いまの時代が近代からはるか遠くに来ていることを物語るが、さもないければ、われわれは歴史をつかむことができないのだ。日本の都市には、もうどこにも工業化の時代の痕跡はない。だから、われわれは歴史喪失に陥っている。それで、思うが、デニスは、過去という「スパイダー」の「ウェブ」にがんじがらめになっている男なのだ。ちびた鉛筆でノートに他人には判読不能の文字で記し、絨緞の下に隠すのも、この記憶強迫症のあらわれだろう。

デニスも、ルーミング・ハウスの住人たちも、みな、大切なものを靴下に入れ、ズボンのなか（ポケットではなく）にしまう。ポケットよりも奥の収納ボックスなのか？

（ベナビスタ試写室）

2003年03月07日（2）

ぼくの妻はシャルロット・ゲンズブール (Ma Femme est une Actrice/2001/Yvan Attal) (イヴァン・アタル)

セルジュ・ゲーンズブールの娘シャルロットとかのテレンス・スタンプが出るので、期待したが、見事はずれた。シャルロットには父親の面影はなかったし、『私家版』(Tire a part/Limited Edition/1997)や『イギリスから来た男』(The Limey/1999)で見事な「復活」を見せたテレンス・スタンプが、ただの老人をやっているのを見せられた。唯一いいのは、音楽にジャズを選んだセンスぐらい。冒頭でエラ・フィッツジェラルドの「バードランドの子守歌」を流し、その後は、ブラッド・メルドー率いるトリオの演奏を使っている。

女優を妻に持つスポーツ記者のイヴァン（イヴァン・アタル）は、有名人の夫であることにうんざりし、同時に、妻がハンサムな男とラブシーンを演じたりするのが気になってくる。しかし、この映画で彼が気にする相手の男優が「プレイボーイ」で知られるジョン（テレンス・スタンプ）ということで、イヴァンがやきもきするのは、ジョンにアウラを感じられない——わざとか？——かぎりで、全然ドラマとしての説得力がない。

ディテールは悪くない。ジャズもその一つ。ロンドンに撮影のために飛んだシャルロットをジョンが案内する場所がテイト・モダン。「ここは、もと発電所で・・・」という説明は、いまロンドンで一番面白いイーストエンド地区の宣伝をしているよう。わたしは、先日、このあたりに滞在し、テイトでパフォーマンスをやったので、そのさりげないシーンが面白かった。ディテールということでは、この映画の楽しみ方は、映画のなかの役柄と実像（シャルロットとイヴァンは実際の夫婦）とのあいだをあれこれ想像することか？

イヴァンは、気になるとパリからユーロスターでロンドンに駆けつける。パリとロンドンの距離は実に近くなった。

ここでも、前提としてユダヤ人性が出されている。イヴァンはユダヤ人で、その姉（ノエル・ルヴォウスキー）はユダヤ性にこだわるので、非ユダヤ人の夫（ローラン・バトー）とコミカルないさかいがたえない。彼女は生まれてくる子供に割礼をほどこしたいと思っている。まあ、イヴァンの心配症も、ウディ・アレンの意味で「ユダヤ的」と言えないこともない。というより、イヴァンは、ウディ・アレンのスタイルを真似してこの映画を作っているようなところがある。（ヤマハホール）

2003年03月12日

母と娘 (ANAK/2000/Rory B. Quintos) (ロリー・B・キントス)

冒頭、ホンコンのショット。ヴィルマ・サントスの内的独白的なナレーションで、彼女が演じるジョシーが、家政婦としてフィリピンからホンコンに出稼ぎにきていることが告げられる。一見ホンコンの街頭の雑踏に見えるが、あとでわかるように、最初のシーンに出てくる大勢の女たちは、みなフィリピンから来た出稼ぎ労働者であり、休日になるとこういう形で路上ミーティングをやるらしい。このシーンのあと、バーンと中国風のドラが鳴ってメインタイトル。彼女は、ようやく故国に帰れるのだ。この映画は、エンドタイトルに“To all oversea workers”という文字が見えるように、フィリピンの出稼ぎ労働者の1つのパターンに注目をうながす。日本では、セックス産業で働くフィリピーナがよく知られているが、家政婦ももう一つの労働形態なのであり、台湾やホンコンが日本に次ぐ労働現場なのである。

出稼ぎしなければ家族を養えない。しかし、親の長期の不在は、親子関係に深い傷を残す。ジョシーが6年ぶりでマニラに帰ってきたとき、空港に出迎えた息子は一物ある表情、幼いときに別れた娘は相手が誰であるかわからない、そして長女の姿はなかった。

ジョシーがいつしよに帰ってきた友達との親密なやりとり（しゃべりかたやはしゃぎかた）がいかにフィリピン人の女性らしい。ジョシーは空港のキャリಂಗカーに山ほどおみやげを積んでいる。テレビのダンボール箱には“Sharp”の文字が見える。家についてみやげを次々に出す母親に子供たちは当惑気味。6年間に父親は死に、そのあいだジョシーの友人が子供たちの世話をしていた。

一番深い溝ができてしまったのは、長女のカーラ（クラウディン・バレットが好演）で、彼女は、母親がホンコンで勝手なことをしたいかと思ひ込んでおり、父親が交通事故で死んだときにも帰ってこなかったと言って母親を責める。映画の大半は、この娘の反抗と、それに苦しむ母親のドラマである。

映画の作りからして、どんなに反抗する娘でも、最後にはもとの鞘に納まるのだろうという安心感ないしは予定調和がある。しかし、子供が親に「置き去りにされた」という傷（トラウマ）を持つ問題は、このドラマの時間を越えて残るだろうということを考えると、この映画は、単なるメロドラマではない。

この映画のいくつかの場所に、出稼ぎしなければ「まともな」生活ができないフィリピンの現実が語られている。この映画は、似たような環境に生きる女性

や子供たちを励ますという「社会派」的な目的意識で作られている。主演のヴィルマ・サントスは、マニラ近郊のリパ市の市長をしている人だ。しかし、わたしには、そういう「偉さ」が、彼女の表情にあらわれていて、とうてい、これを「庶民」の話とは受け取れないのだった。娘にタンカを切るシーンなどなかなか「感動的」だが、一方では自信にみちた名優による実に演劇的に見える。

わたしがこの映画で一番魅力を感じたのは、ジョシーがホンコンから帰ってきて、昔の女仲間3人でコンテストのようなものに出演し、「アナック」を歌うシーンと、彼女が仲間とタクシー会社をやろうとするプロットだった。どちらもフィリピンのな奔放さと能動的「いいかげんさ」が出ていてよかった。女文化の特性もよく出ていた。

ジョシーは、だらしのない夫の悪口を一度も言わない——だから娘が、事情を理解せず、彼女を恨むことになったのだが、夫のことを悪く言わないというのはフィリピンの女性文化なのだろうか？ 自問するうちに、「父親が外国で稼いで家族に衣食住をあたえ、子供を学校にやると、なんていい父親だとみんなは言う。でも、母親がすべてを家族に捧げても、離れて暮らさないかぎり、いい母親とは言われない」と言うが、これは、直接自分の夫を非難するものではなく、フィピン文化のある種の特徴を言っているにすぎないような感じた。

ジョシーが夫の死に帰国できなかったのは、彼女の雇い主（若い中国人一家）がそれを許さず、パスポートを取り上げ、マンションの外鍵をかけ、電話も切ったまま彼女を1週間以上軟禁状態にしたからだだったが、このシーンには、明らかに中国人への反感が感じられる。死んだ夫は、遊び人なのだが、彼は、台湾に稼ぎにいったものの仕事のつらさに逃げ帰った。フィピンと中国との関係は、あまり映画では問題にされない。

（映画美学校試写室）

2003年03月13日

トーク・トゥー・ハー (Hable con ella/Talk to Her/2002/Pedro Almodovar) (ペドロ・アルモドバル)

映画がはじまるまえ、配給会社のひととお客との会話が近くから聞こえてきた。「このまえの（『オール・アバウト・マイ・マザー』）はちよつとねえ。ホモはダメなんだよ。今度はだいじょうぶ？」「ぼっちゃりです、ホモはありません」。顔を見なかったのが、ライターかテレビのひとか、あるいは劇場のひとかわからなかったが、配給のひとがそんなに言い切ってしまったていいのかなという思いで部屋の暗くなるのを待った。アルモドバルが「ホモ」をはずすはずがないではないか。問題は、ホモセクシュアリティというものをどうあつかうかだ。わたしの買いかぶりでは、アルモドバルは、ホモセクシュアリティを既存のセクシャリティの単なる逆転（「transvestiteトランスヴェスタイト」は「性的倒錯者」と訳される）ではなく、それよりも上位のあるいは質的に別のセクシャリティと考えている。これは、1970年代に浮上したゲイ・ラディカルズムでは常識だった。

わたしの予想は裏切られなかった。登場する2人の男は、それぞれ通常の意味での「ゲイ」性をもっている。ベニグノ（ハビエル・カマラ）は、15年間母親の介護をし、性的経験がない。窓から向かいの建物のバレエ・スタジオのなかをながめ、練習する一人の女性アリシア（レオノール・ワトリング）を好きになる。しかし、その愛は「ストーカー」的な愛であって、距離をおいてのみ愛することができるような関係だ。旅行ライターのマルコ（ダリオ・グランディネットイ）が結婚したのは、相手の麻薬中毒を直すためだった。彼女は、やがて別の男と去った。新たに知り合った女性闘牛士リディア（ロサリオ・フロレス）への愛は、結局、すれちがいだったように見える。どちらも尽くす男であり、心の奥に孤独を秘めている。

映画は、ピナ・バウシュが劇場で踊る『カフェ・ミュラー』のシーンからはじまり、その後の展開を示唆するが、もらったプレスで絶賛されているほど「すごい」とは思えなかった。だいたいピナ・バウシュは礼賛されすぎる。彼女がやっていることは、とくに大野一雄（この舞踏家への無批判な礼賛も困りものだ）でもやっている。生と死、意識と無意識、男と女、野と舞台、有機的なものと無機的なもの、などなどのあらゆる境界線（ボーダー）を越えるプロセス。この映画は、ピナのダンスよりもはるかにこうしたプロセスを見せてくれる。

フラッシュバックが多用され、ベニグノは、交通事故で昏睡状態に陥ったアリシアの介護を4年もしていることがわかる。彼女を直接愛することはなかったが、自分から買って出たこの仕事彼女への愛なのだった。闘牛で失敗し、やはり昏睡状態に陥ったリディアは同じ病院に収容された。マルコはつき添っているが、ベニグノのような、髪を洗い、マッサージし、たえず話かけるといような介護はできない。ほとんど途方にくれている。このへん、アルモドバルは、ひとが「植物人間」になったときどうするかという問題をも提起している。同じ病院だから、2人が顔を会わせることになるのは必至だった（映画だから）。最初の場面は、まだ二人が知り合うまえのことだが、これも映画らしいセッティングである。この映画は、映画らしくありながら、「現実」との接点を失っていない。

アリシアもリディアも気管支切開をしており、のどにプラグがあるが、人工呼吸器はつけていない。

パーティでカエターノ・ヴェローゾが歌うシーンがある。このシーンへ入るまえにプールで泳ぐ男を上から撮った映像が映るが、その踊り方がなかなかセクシーだった。ヴェローゾの歌を聴いて、マルコが涙を流す。彼はよく涙を流す。

スペインにはマチズムの伝統があるから、女性の闘牛士は男の闘牛士とはりあう。どこか「男」的な要素を見せるリディア。彼女が牛に突かれる場面で、わたしには、それが事故のようには見えなかった。彼女は、キリスト教の信仰があつく、闘牛のスタッフから、神父が村の娘を片端から犯し、その後は「エイズが怖いので」尼僧を犯しているという話を聞いてショックを受ける。

アリシアのバレエ教師の役でジェラルディン・チャップリンが出ているが、近年の彼女の痩せ方は異常。ほとんど骸骨のよう。この映画では、バレエというより舞踏のダンサー的な役柄を演じるので、その体躯がかえってぴったりだった。

ベニグノは、アリシアのために映画を見る。彼女に話すためだ。生前、ストーカーのような感じで彼女と話をするチャンスがあったとき、彼女はサイレント映画が好きだと言う。それを意識して、ベニグノは、サイレント映画を見る。それは、アルモドバルが、作ったフェイク「サイレント・ムーヴィ」で、『縮みゆく恋人』と題されている。人間を縮小させる薬を発明した女性科学者の恋人が実験台になってその薬を飲む。日に日に縮んでいく自分を恥じて、身を隠してしまった彼をようやく発見した彼女は、バッグに入れて連れ帰る。彼女が眠ったあと、彼は、彼女の体の上を「探険」する。そして、最後の彼女のなかに入ってしまう。これをサイレントで「リアル」に表現するのだが、とてももの悲しく、ユーモラス。

ベニグノは、確実にアリシアを愛している。こういう形での愛もあるということだ。彼が彼女の体をマッサージするのもある種の愛の形だとみなせる。その体は通常の意味での「女」ではないし、だから、2人の関係は単なる「男女」関係ではない。しかし、それは、「世間の常識」からすると、ストーカー、痴漢、さらには屍姦的な態度ととられるかもしれない。そうしたさまざまなボーダー・ラインを移動しながら示される性と愛。

終末近く、ある事件によって、ベニグノとマルコは、切っても切れない関係になるが、2人のあいだには、物理的な壁が立ちはだかっている。この映画の登場人物たちは、みな、さまざまな意味での壁をはさんでコミュニケーションする。そして、そうした距離をおいた関係のなかでの愛の一つの形を示している。

セゴビアの刑務所の受付の女性が、「囚人」という言葉を使ったマルコに、「ここでは『囚人』ではなく『インテルノス』〈内のひと?〉と呼びます」と語る。

最後のシーンが、¹⁰落ている。ジャズが使われている。
(ギヤガ試写室)

2003年03月18日

パンチドランク・ラブ (Punch-Drunk Love/2002/Paul Thomas Anderson) (ポール・トーマス・アンダーソン)

『ブギーナイツ』(Boogi Nights/1997)と『マグノリア』(Magnolia/1999)のアンダーソンの新作なので期待したが、かなりがっかりした。シックエンスごとくに虹のような縦縞の絵柄の画面を入れるとか、音と音楽をやや実験的なスタイルで使うとかおしゃれなスタイルはある。場面の展開も普通のハリウッド映画とはちがう。ある種の強いアクセントがある。しかし、終わったとき、「それがどうした?!」と言いたくなるようなところがある。

アダム・サンドラーは、ワンパターンのキャラクターを演じさせられることが多く、損をしていると思う。この映画では、その傾向若干薄れているが、いつもは生まれつき短絡的な役をさせられるのに対して、今回は、ふだんは「普通」でキレて単細胞になるという違いがあるぐらいで、どのみちサンドラーらしい(彼の名をきいて想像できる)役柄。

うるさい3人の姉妹がいて、バリー（アダム・サンドラ）はうんざりしている。そのしつこさにキレ、ガラスを割ったりする。誰も来ていない早朝に背広とネクタイで出社し、がらんとしたスペースで机に向かっているとか、最初からフアニーなキャラクターで登場する。彼をとりまく環境もフアニー。道路でいきなり車が横転し——このシーンは新鮮（特に音がすごい）——、それが転がってきて、彼の立っているところにハーモニウム（オルガンのような楽器）を下ろし、去っていく。だから、彼が、細かなことに関心を持ち、マイレージがつくおまけ付きの食品の広告のミスを発見したとしようして、スーパーで大量にプリンを買い込んでも驚かない。

姉が差し向けたパートナー候補なのに、偶然バリーのところに立ち寄ったかのように姿を現わす女リナ（エミリー・ワトソン）もフアニー。バリーが、テレフォンセックスでクレジットカード番号からソーシャルセキュリティ番号まで教えてしまうのもフアニーだが、つまらぬアッピルをして、すぐに「もう手を使ってる？」と訊く女もフアニー。そいつが、しつこくアダムに電話してきて、それがすべてチャージされると脅すのもフアニー。無視するアダムに対して、女の彼氏のディーン（フィリップ・シーモア・ホフマン）が手下をユタ州から派遣してアダムを痛めつけようとするのもフアニー。切れると強いバリーがやつらをたちまちやつつけてしまうのもフアニー。逆襲を思い立ったバリーがユタ州に赴き、ディーンを探し出すと、ディーンがあつさり降参してしまうのもフアニー（このシーンは、ホフマンの演技で積極的な意味でのフアニーさが出ていた）。

ハワイでランデブーしたバリーとリナがベッドで、「きみの頭をつぶしてぐちゃぐちゃにしたい」、「あなたの目玉を吸いたいわ」というのもステレオパターン。

姉のパーティーに行き、その夫に、「ぼくは時々自分がいやになるんだ」と告白し、「あなたは医者だろう？ 相談に乗ってくれる？」と言うと、夫が「わたしは歯医者なんです」と答えるのもフアニーだが、ウディ・アレンのまね。

問題は何なのだった感じの映画。終わり方も唐突。わざとらしいフアニーさの再生産。そのフアニーさには、『マグノリア』のような、「考えてみたくさせる」要素は薄い。

プレスには、バリーが、プリンを3000ドル以上購入し、125万マイルのマイレージを獲得したかのように書いているが、そういう男が実在し、バリーはそのモデルになっているというこじらしい。映画では、プリンを大量に購入するところは描かれるが、マイレージを獲得したかどうかは描かれていない。

（ヘラルド試写室）

2003年03月20日

エデンより彼方に (Far From Heaven/2002/Todd Haynes) (トッド・ヘインズ)

たしかにジュリアン・ムーアはうまい。その演技は感動的。心の振幅、心情のゆれを生き生きと表現できるいま最ものつているアメリカ女優であることを立証する。しかし、映画自体は、トッド・ヘインズの作品にしては奥行きがない。

50年代ったこんなだったんだよと教えるテレビ映画という感じ。エルマー・バースティンの音楽にはいいものがあるが、音楽の付け方もテレビ的なのである。50年代のアメリカ映画のスタイルとトーンをまねていることはたしかだが、それにしては安普請。

1957年のコネチカット州（「コネチカット」という言い方はどのように定着したのだろうか？英語では「ケネディカット」というように聞こえる）のハートフォードでは、まだ白人の黒人差別が残っていた。映画で黒人を平気で「ニガー」と呼んでいるのでもわかる。これは、東部の話だから、同時代のアメリカ全土と比較したらよいほうだ。そういう町にジュリアン・ムーア、デニス・クエイドが演じる夫婦キャシーとフランクがいる。冒頭、地方紙の取材があり、彼女が「家庭を大切に守る」「妻の鑑（かがみ）」のようなあつかいで新聞の一面を飾るエピソードが出てくる。絵に描いたような50年代の「アメリカ」の地方都市／郊外の雰囲気。女が「美しく」、家におり、家事を勤め、夫は外で忙しく働く。子供は、親の言いつけを守る……。ホモセクシャルは「病氣」と見なされた。

それが、次第にくずれてくるわけだが、考えて見ればあたりまえである。人間は矛盾のかたまりであり、50年代のアメリカ映画が描くようなきれいで済むわけではない。「理想的」に見える家庭に解決不能の問題が潜んでいた。それは、ある意味では夫の「浮気」なのだが、ひとひねりある。

アメリカ人は、日本人などに比べると、素朴で（バカ）正直な感じがする。キリスト教信仰が支配的であり、1対1の「愛」が理想化され、浮気は罪だという観念が強い。実際には色々な人がいるから、正確には、映画や小説で表現されるときにはそういうパターンが好まれる——と言っておこう。だから、浮気をするとき自分を責めるし、妻を性的に満たせない夫は自分の夫としての資格を疑う。

キャシー／フランク夫妻の家には、黒人のメイド（ヴァイオラ・デイヴィス）がおり、庭師が定期的にやっきたきて庭の手入れをする。古くからいた庭師が死んで、その代わりにやってきたのは息子のレイモンド（デニス・ヘイスバート）だが、彼は妻をなくして、小学生の娘と二人で暮らしている。知的な男であり、人種的な偏見からも自由な意識を持っている。ただ、このへんは、ドラマの設定から要請された感じで、なぜ彼が例外的にそういう男なのかあまりわからない。また、キャシーは、次第に彼に惹かれていくのだが、そのプロセスがあまり説得力を持たない。このプロセスは、ただただジュリアン・ムーアの演技力で説得されてしまうだけなのである。デニス・ヘイスバートも、後半から（ムーアに引き出されたのか）ぐんぐんよくなる。最後のシーンでは立派な存在感を見せる。

落ち込んでいるキャシーをレイモンドがドライブにさそい、話しているとき、彼女が、黒人を差別する白人への疑問を提起すると、彼は、彼女を行きつけの黒人バーに案内する。ここでは、レイモンドが、白人しかないギャラリーに行ったときと同じように、今度は黒人の白人に対する偏見の目があるのを発見する。ここで、キャシーが踊ってと言って2人で踊るシーンはなかなかいい。

これからキャシーとレイモンドはどうなるのかという余韻を残して終わるのだが、それが余韻というより、唐突な知り切れとんぼな感じを残す。が、よいと

すれば、こういう終わり方か？
(ヤマハホール)

2003年03月24日

ハンテッド (The Hunted/2003/William Friedkin) (ウィリアム・フリードキン)

IMDb (インターネット・ムービー・データベース) の評価が予想外に悪いので躊躇したが、フリードキンが嫌いでは見がいのある作品だと思った。殺人機械を製造する軍隊、命を軽んじる傾向、銃への執着等々、アメリカの現状への批判がはつきりと出ているが、それほど鋭いわけではない。しかし、批判のこぶしを振り上げるのはフリードキン流のやりかたではない。ある種西部劇や日本の時代劇のような様式を楽しませるところもある。

かつて軍でサバイバルと人殺しの方法を教えた教師L・T・(トミー・リー・ジョーンズ)とその忠実な生徒アロン(ベニチオ・デル・トロ)の——古典劇的な意味での——「悲劇」といった作り。軍隊で特殊工作員として訓練を受けた男の話は、古くはスタローンのランボー・シリーズ、最近ではマット・デイモン主演の『ボーン・アイデンティティ』でも描かれた。しかし、アロンの場合、そのトラウマは深く、暴走をおさえることができない、というより、発作的に自分を守ることが殺人につながってしまう。そういうように訓練されたからだ。その「責任」を負うのが彼の父親的な存在のL・T・だ。ここには、アメリカにおける父親と息子のあいだの問題も重ね合わせられている。

が、それよりももっと直接的なテーマは、殺人である。アメリカでは年間12000人以上の人間が銃で殺される。この動きは、いま、解決策が見えるどころか今度のイラク侵略でより強まったことになる。『エクソシスト』で子供の家庭内暴力と悪霊というキリスト教的・形而上学的とをからめたように、この映画でも、いまのアメリカの殺人の問題をキリスト教の始まりまでさかのぼって問い直すことを提起していると考えるのは買いかぶりか？

冒頭と最後に、ボブ・ディランの「追憶のハイウェイ61」(Highway 61 Revisited/1965)の歌詞と歌——「アブラハムは言った、なんじの息子を殺せと」が出てくる。もとの出典は、言うまでもなく、『創世記』に出てくるアブラハムと息子イサクの話である。神はあるとき、「なんじの子、愛する一人子イサクを連れてミリヤの地に行き、われが示す山でその子を燔祭として捧げなさい」と言う。アブラハムがそれにしたがって、刃物をもってその子を殺そうとしたとき、主の使いが天から彼を呼んで言う、「わらべに手をかけてはならない・・・なんじの一人子をさえ我のために惜しまないのだから、なんじが神を恐れる者であることがわかった」(第22章)。この部分には色々な解釈がある。神がアブラハムの神への忠誠を試すためというのも一つ、アブラハムの聞き違いという解釈も可能だろう。しかし、ボブ・ディランの歌では、神がアブラハムに「わたしのために息子を殺しなさい」(Kill me a son)と言ったとこうようになっている。おそらく、ディランは、ベトナムで北爆がエスカレートし、人を殺すことがルーチンになっていく状況を意識しながら、この歌を作ったのだろう。つまり、問題は、『創世記』からあり、さらには、キリスト教的な神自身が方向づけたことなのだ。

冒頭は、1999年のコソボで起こされるセルビア人による非道なホロコースト的殺害。その指揮官を暗殺する使命をおびて潜入し、功労を得るアーロン。しかし、その後、彼は、そのときの悪夢、数々の殺人の記憶にさいなまれるようになる。彼には、妻（レスリー・ステファンソン）と子供がいるが、仕事で長期間謎の失踪をする彼に妻は愛想をつかしている。深まる心理的危機を彼は昔の師匠L・T・にうちあけようとしたらしい。が、L・T・は、すでに引退し、ヴァンクーヴァーの山奥で野生動物を保護する財団の仕事をしている。それが彼にとって、戦争Ⅱ殺人という世界から逃げ出す方法だったのだ。が、アーロンには、そういう方法がない。

アーロンが、オレゴン州の山の中に入ったのはなぜかわからないが、そこで彼はライフルを持ったハンターを見つけ、惨殺する。「おまえたちは、ハンターではなくて暗殺者だ」と。彼は、「今年全米で殺された鶏の数を知ってるか？60億羽だぞ」と言う。そうした殺害をやめさせるために殺害者を殺害しなければならぬという悪循環。この問題は、『ライフ・オブ・デビッド・ゲイル』が問題にしている死刑の問題とも深くつながっている。しかし、フィリッドキンは、その問題を社会的・政治的なレベルにおいてよりも、形而上学的な問題の方に投げかける。もともと、『ライフ・オブ・デビッド・ゲイル』においても、死刑や殺人の問題は、人間の存在そのものへの問いにまで投げかけられている。

この事件の解決のためにL・T・のところに旧友が訪れ、協力を依頼するのは、よくあるパターン。『レッド・ドラゴン』もそうだったが、現場で女性の捜査官（コニー・ニールセン）に出会うのも、『インソムニア』に似ている。

アーロンを捕まえようとして、FBIの捜査官が2人殺されたとき、チーフの女性捜査官は、復讐の念を燃やすシーンがある。ここを肥大化させるとバランスが悪くなるので、非常に短いのだが、9・11以後にブッシュがアフガン、イラクへとエスカレートしていくアメリカ的レベンジのパターンがちらりと見える。

L・T・とアーロンは、決して銃を使わない。殺す道具はナイフか手製の刃物である。石を割り、とがらせて武器を作るワークショップのシーンがある。銃を使わないということには、アメリカの銃志向への批判、ナイフ／刃物への執着には、『創世記』のアブラハムの挿話への暗示がある。

「父」は「息子」を殺さなければならぬのだろうか？「試す」神もいなければ、「慈悲深い」神もない。アブラハムは、息子を殺すふりをしたただったのか？キリスト教史的には、神に命じられればいつでも人を殺すように調教されているのがキリスト者である。

（ヘラルド試写室）

2003年03月25日

NARC ナーク (Narc/2002/Joe Carnahan) (ジョー・カーナハン)

見るからに低予算という感じだが、レイ・リオッタの出演にもある種の入れ込みが感じられるように、どうしても撮っておきたかったという必然性を感じさせる映画だ。音は（低予算のためか）ワンポイントの収音で単調なところもあるが、映像には、色々の工夫が見られる。冒頭の手持ちカメラの撮影など、「学生

映画」風の画面もある。捜査におもむく2人の刑事があちこちに聴き込みをする場面で4画面分割を使ったのは、あまり意味がないが、何か新しい実験をしたいという意欲だけは強く感じられる。カーナハンは大器かもしれない。

犯人逮捕で市民を撃ってしまった麻薬捜査官ニック（ジェイソン・パトリック）が、定職処分ののち、マイク・カルベス麻薬課刑事殺人事件の協力をせまられる。もう現場から離れようと決心していたニックは迷う。が、この事件の調書を読むうちに、殺されたマイクにも、ニックと同じような子供がいたこと、マイクの上司ヘンリー（レイ・リオッタ）が何かを知っているのではないかと思い、引き込まれて行く。

ようやく安心できると思った妻オードリー（クリスタ・ブリッジス）は怒り、喧嘩になるが、そのとき、妻が抱いていた幼児がわーわー泣く。顔を見ると本当に泣いている。このことが、この映画の撮り方の姿勢を示唆する。最近のハリウッド映画では、子供に恐怖感を与えたり、トラウマを残さないため、こういう場合は、泣き声のすりかえをやる。しかし、この映画では、子供は本当に驚いて泣いている。そうしたからといって表現に真実実が出るわけでもないが、なるべくリアルに行こうという路線なのである。

警察内では「信念の人」としてやっかかりがられているヘンリーにニックが興味を持ったのをもつきのさいわいとばかり、警部は2人が協力して事件を再捜査することを命じる。ここから始まる2人の関係は、経験のある年上の刑事と若い刑事とのコンビという典型的なパターンとして描かれ、そのなかに『トレイニングデイ』や『インソムニア』で見られるような「懷疑」が挿入され、大詰めに向かう。

冒頭、市民を誤射して、妊婦が倒れ、血溜りができるシーンもどぎついが、売人たちのかわす言葉もどぎつい。一番面白いのは、ニックとヘンリーが飛び込んだ売人の家で、男がすでに手錠をかけられているが、下半身は裸で、しきりに情婦のことをのしっているシーン。女が売春婦で性病を持ってきたので、おれにチンポが腐っちまった・・・とわめく。その言葉の汚さは最高。

最も美しいのは、生活感覚を欠如した感じでニックに接してきたヘンリーがあるとき、車のなかで16年前に妻を癌でなくしたことを語るシーン。車のガラスがある種のフィルターのような効果を出している。

殺されたマイク・カルベスの妻の家に単独で出かけたニックは、やがて、ヘンリーが彼女の家族であるかのような親しさとやさしさで外から入ってくるのに遭遇する。彼と彼女とは出来ていたのか？彼女の過去は？マイクの死との関係は？彼は、潜入捜査をしていたが、そこで何があったのか？ここまで書いたことで想像される筋書きとは全く違う結末がある。これは、見てみなければわからない。

(UIP 試写室)

2003年03月27日

スパイ・ゾルゲ (Spy Sorge/2003/Shinoda Masahiro) (篠田正浩)

期待を持たせるイントロだ。文京区や新宿区には昔はよくあった坂道の途中の家。路地から特高警察の団がやってくる。家のなかでは本木雅弘が仕事をしている。土足でなだれ込む特高たち。一方、路地の奥の和風の家から大柄な外国人の女が出ていく。それを待っていたかのように特高がドアに近づき、戸をたたく。時は、「昭和16年」（1941年）。日本が真珠湾攻撃をする2カ月ほどまえのことだ。

端役で佐藤慶が出ていたり、特高がただの狂犬のような存在ではなく、けっこうインテリだったり、上海やモスクワの描写、外国人のあつかいなどが嘘っぽくない等々、この手のトランスナショナルな素材をあつかう映画としては、丁寧に作っている。それは、時代背景が重なる『「F.Y.」とくらべてみれば一目瞭然である。ただ、非情に教養的（歴史を教えてくれる）のだが、何かが弱い感じがする。ゾルゲと尾崎が、当時の状況のなかで戦争を必至でくい止めようとしたという基本線はわかるが、逆に、話はそんなに単純ではなかっただろうという気がする。

映画は、逮捕され、拷問される2人の証言と回想のスタイルで展開される。尾崎（本木雅弘）のゾルゲ（イアン・グレン）との出会い。ベルリンで少年時代を送り、やがて第1次世界大戦に巻き込まれたゾルゲの回想。さまざまな出会い。ゾルゲの人物像へのアプローチにくらべると、尾崎の個としての描写は弱い。主人公がゾルゲなのだから、しかたがない。が、もったしたたかであったであろう「尾崎秀実（ほつみ）」の人物像が、本木雅弘という俳優の性格もあって、弱くなってしまった。1920年代末の上海でかつこよく振る舞う新聞記者としては本木でいいとしても、これでは、行きがかりで国際スパイ組織の片棒をかついでしまったように見える。

いつの時代にも、世界の第一線の人々と対等に話ができる人間がいる。それだけのインターナショナルな視野と常識をもっている人間だ。尾崎はそんな人間の一人だったが、日本は、とりわけ政治の世界では、国家主義の昂進とともに、明治の初めにはまだあったインターナショナルな目と感覚を失って行った。きまじめに植民地主義を後追いつ、したたかな列強の先行者（欧米）の罠にはまる。

ゾルゲは、当時の古典的な「共産主義活動家」であり、党を信じ、「共産主義革命」に夢をいだいていた人物だと思う。その点で、組織のためには自分を犠牲にすることをいとわなかったが、同時に他人を一つの機能と考えるようなところもあったはずだ。映画では、滞在する先々ですぐに女と親しくなるのだが、彼が、自分の素姓を本当に明かしたのは、アグネス・スメドレーぐらいに對してだけだったのでないか？ 彼女は本格的な活動家であったのだから、それが出来たわけだが、目的のためには二重生活を辞さないという生き方は、権力のやりかたに通じている。というより、こういう生き方の社会化として、国家があり、党があり、機械的に動く組織が存在する。

ゾルゲの夢は、スターリニズムの進行とともに次第に崩れていく。すでにモスクワからの送金がとだえていた1941年6月、ゾルゲは、ドイツが、1939年8月に結ばれた「独ソ不可侵条約」を破ってソ連に侵攻する情報をドイツ大使館から入手し、すぐにモスクワに無線で知らせるが、無視された。ソ連は、もはや日本のゾルゲからの情報を重視していなかったし、そのような情報は敵の攪

乱情報だと思ったからである。が、その正しさが判明したとき、ゾルゲに再び連絡が入るようになる。もし、これがそうでなかったら、どうだったろうか？ 彼はソ連にもっと失望すべきだった。むろん、当時としては、そんなことは無理だったが。

尾崎秀実は、「スパイ」ではなかったが、彼も、ゾルゲと同じような「古さ」を持っていた。それは、政治的な操作で国を動かせるという信念である。ゾルゲは、国と歴史を動かすのは党だと信じていたが、同様に、尾崎も、国と歴史を動かせるのは、市民のひとり一人ではなく、国の諸組織の中枢にいる人物たちだという考えがあったはずだ。それは実際にそうだし、だから現に、アメリカはブッシュ政権の出現によって世界を動かし、この30年間にはなかったほどの悪しき状態に世界を持っていつている。が、重要なのは、ブッシュ政権のやり方の問題ではない。問題は、過度の権力と富が集中するアメリカの大統領システムとその国家であり、その中枢を支配すれば何でも可能だという観念である。アメリカには、国家を縮小するか、侵略戦争をするかしら選択肢がなく、当面、国を縮小する可能性がないとすれば、ブッシュでなくても同じことをやったかもしれない。というよりも、ブッシュ政権そのものが、アメリカの国家的危機を回避するために入念に仕組まれた「クーデター」なのだ。

政治の中枢にいる人間は、ある意味でみな「尾崎秀実」であり、彼がやった以上に情報を「盗み」、「横流し」している。だから、彼が逮捕され、処刑されたのは、権力と権力との闘争の結果にすぎず、彼がやったことが、「革命的」であつたわけでも、「新しくあつた」わけでもない。ただ、彼の路線——第1次近衛内閣のブレーンとしてある種天皇制的「社会民主主義」のようなことをめざした——が具体化した場合、日本はどうだったかということは興味深い。それは、軍備の増強をひたすら進め、中国・朝鮮を侵略するという路線とは別のものであるが、そういう路線が出されるのが遅過ぎたし、またそういう環境にはなかった。軍拡路線は、すでに尾崎が生まれた時点（1901年）以前（たとえば1894年の日清戦争）ですでに定まっていた。

この映画で、昭和天皇の「戦争責任」がさりげなく示唆されているのは興味深い。裕仁は「人形」だったという説とはうらはらに、内政外政に深く関わっており、「御前会議」での彼の決定は「いいかげんなもの」ではなかったことがわかっていて。その意味で、裕仁は、確実に日本の侵略戦争に責任があるわけだし、210万とも310万とも言われる軍・民間人の戦死者に対して責任がある。

エンディング・ミュージックは、ジョン・レノンの「イマジン」で、歌なしで歌詞が文字で流れる。「想像してごらん、この世に国家なんか存在しないと・・・」。ということは、篠田正浩は、本当に国家否定の立場に立っているのだらうか？ たしかに国家がなければ、ゾルゲや尾崎の「悲劇」はなかった。テクノロジー的には、もうとうの昔に国家なしでわれわれが生きて行ける条件がととのっている。が、それにもかかわらず国家が存在し、いま、また国家と国家とのあいだのボーダーが強化されようとしている。問題は、国家ではなくて、国家のようなボーダーを作る「権力への意志」であり、それに対しては、国家の愚かさや欺瞞をいくら語っても無駄なのだ。国家の壁を強化させる潜在的なボーダー

はいたるところにある。差別、競争、敵対、禁止、独占、秘密化・・・が組織的な形をなしたものが国家だからである。

ゾルゲの最後の愛人だった三宅華子（葉月里緒菜）は、ゾルゲの死後、カストリ雑誌に載った記事でゾルゲの「本性」を知り、墓を探しに行く。彼女が1989年に、ベルリンの壁が崩壊するテレビを見ながら、「ゾルゲはわたしの恋人なんかであるよりもっと偉大な存在だった」と語る。こおいうのって、悲惨だと思うのだが。わたしに言わせれば、「恋人であるよりも偉大な存在」などというものを認めることが、とりもおさず、国家を呼び寄せることになるからだ。（東宝試写室）

2003年03月28日

少女の髪づめ (Baran/2001/Majid Majidi) (マジン・マジン)

はじめに「神の御名のもとに」という字幕が出るところが、ふだんとはちがう。そういう世界に住んでいれば、どうということもないのだろうか？

すべてが17歳の青年ラティフ（ホセイン・アベディニ）の目から描かれる。彼は、この現場の親方メメール（モハマド・アミル・ナジ）が親の友達で、ここに預けられ、雑用に従事している。舞台はテヘランの工事現場。多数のアフガン人が不法労働者として働いている。映画は、その一人が高所から落ち、病院に運ばれるところから始まる。みな金はないし、親方も施主から圧力をかけられているから、楽しい世界ではないが、不思議な連帯と仲間意識がある。役人が来ると、アフガン人を隠す。何かが始まり、完成するという世界ではない。苦痛の多い毎日が同じように続くが、そのディテールのなかにさまざまなドラマがある。日常性とはそんなものだが、この映画のように、日常性そのものが語っているような作り方はそう簡単にはできない。

音楽の効果を意識した作りをしない。雪が降るシーン、砂嵐のシーンがあるが、わたしにはそれらが示唆する季節感がわからない。だから、わたしには、この映画は、非常に主観的な——つまりラティフの意識世界（願望や想像がうずまく）を映像化しているように見えるのだった。時間と距離の感覚が普通見慣れている映画のものとは異なる。

怪我をしたアフガン人の友人が彼の子供をつれてくる。帽子をかぶり、スカーフをかぶっているが、その子は誰が見ても女だ。しかし、現場ではそのことに気づく者はいないという設定で話が進む。むろん、ラティフも気づかない。こういうのはどうなのだろう？ 観客も気づかないように作らなければならないというのは、ブレヒトに言わせれば、俳優が役になりきることをよしとする「叙情的」な「アリストテレス的演劇」のやり方になるだろう。その意味では、この映画は、観客、役者、キャラクターそして現実という4つのファクターの位相の違いをありのままに描こうとしているのかもしれない。

だからこそ、その「少年」が帽子を取って歌を口ずさんでいる（ふだんは一言もしゃべらない——アフガン人だからそれでも通るわけ）のをラティフが目撃してしまうシーンが一つのドラマとして生きてくる。彼は、最初、この「少年」が自分の仕事を奪った（力仕事がダメとわかって、親方はそれまでラティフがや

っていたお茶汲みなどの雑用をやらせる」というわけで、意地悪をしていた。こうして、2人のあいだにはのかな愛情のようなものが芽生えるのだが、だからといって2人が見つめ合ったり、話したりする機会はない。こういう設定になると、非常に微妙なことが重要な意味をもってくる。

少女が去ったあと、ラティフが無理矢理休暇をもらい、彼女の仮住まいを訪ねるシーンがある。しかし、ラティフが相当の距離を旅したと思われるのに、映画の描写は、そういう距離感を出さない。これは意図的なのか、あるいは、わかっている者にしかわからないような描き方がこの監督のスタイルなのか？

ラティフが、くつろいでいる労働者たちのところへチャイを持って部屋に入るシーンで、彼は一段高い場所に入るとき靴を脱ぐ。こういう場合靴を脱ぐには、日本では（いつからかは知らない）普通だが、イランでもそうなのか？靴を脱ぐエリアと土足で歩くエリアとを分ける習慣は、「ハレ」と「ゲガレ」を区別することだから、社会的な価値観を規定する。

この映画の出演者たちは、みな存在感のあるいい顔をしている。靴直しのじいさんも、「孤独な男の隣には神さまがおられる」などと哲学的なことをふつと言う。

「バーミヤンは全滅した」という台詞があるが、これは、タリバンのためか、アメリカのためか？

ラティフが街に出て、彼女を助けるためにパスポートを売るのは、ラジオ屋のような店。

女性たちが川で石を運搬する作業をしているとき声を合わせるが、それは、エフェクターをかけたような音に聞こえる。

（ヘラルド試写室）

2003年04月01日

あずみ (Azumi/2003/Kitamura Ryuei) (北村龍平)

2時間22分を飽きさせないし、上戸彩もいい型を作ってはいるが、たとえば座頭市で勝新太郎が観客をうならせたような映像的にも殺陣的にもスゴいという印象をあたえる決定的なシーンはない。

苦しませて殺すことに喜びを見出す偏執の剣士・最上美女丸を演じるオダギリジョーはかなりいい線を行っている。

一方でまだたわむれることが好きな若者、他方では非情な暗殺技術を叩き込まれる殺人マシーンとしての若者というアンビヴァレンツはあまりよく出ていない。こういう特殊技能者は、普段ももうちょつとちがう感じであるべきではないか？まあ、その先生が原田芳雄だからしょうがないか。浅野長政が伊武雅刀なのはまあまあとして、最大の敵役の加藤清正が竹中直人では、あまりまじめに受け取ってもしかたがない。

映画だから説得力がなければ仕方がない。無茶な命令をされたとき、命令を下した者に反抗するという可能性があるはずだが、それは無視してしまう。そういう可能性も完全犯罪的に絶って作るべし。

全体に台詞がお粗末。戦士がフツウの若者風だからか、彼らの台詞は最も稚拙。聞いていて傍ら痛くなる。

山里で「爺」（原田芳雄）が若者たちの夕食のために魚を焼いているのだが、それにつづく（時間的にひと続きの）シーンで焼き魚の数が倍以上になってしまふ。こういうのはリアリティを損なう。

徳川のご意見番か黒幕かといった雰囲気登場する坊主（佐藤慶）が、小幡月斎に命じたのは、「罪無き人々の幸せを奪う惨い戦を終結させるため、反乱を起こそうとする者を事前に抹殺する最強の戦士を育てる」ことだった。小幡は、10人の（多くは）孤児たちを集め、厳しい訓練をほどこす。そして、ある日、10人に、互いに殺し合うことを命じる。残った半分（そんなにうまくいくのだろうか？）が本格的な戦士になるわけだが、その命令を受けたときとときの10人の若者たちの反応が、まるで意外なクイズを出されたときのような反応なのだ。特殊な訓練を受けてきた者たちとしては、驚くべき凡庸な反応である。こういう訓練を受けて入ればいずれ、そんな試練がやってくることを察知するはずではないか？

その反応は、『バトル・ロワイヤル』ほども行っていない。特殊訓練を受けた戦士のなかのあずみが、めちやくちや強いというだけで行ったほうがよかったのだが、妙に、暗殺という使命を遂行するためだけに生きてきた若者の矛盾みたいなものを描こうというような欲がちらつく。その意味では大詰めはいい。あずみはめっぽう強く、そこへ、殺すことを何とも思わない最上美女丸のようなのが出てきて争うからだ。この映画の仕掛けでは、あまり歴史だの、生き方だのいうことを気にしない方がいいだろう。そのときには、どうしても、殺陣の技術力が重要になってくるからである。

上戸彩が、ブルース・リーやショウ・コスギのように型をつくれれば、続編も可能だろう。「反乱を起こそうとする者」はいくらでもいるから。

この映画が中途半端なのは、「罪無き人々の幸せを奪う惨い戦」がどうして起こるのかということに対する洞察がないからである。映画では、まるで凶暴さを植え付けられたゾンビのような集団が「罪無き人々」をいきなり襲う。ここでは、悪いやつはもとも悪く、「罪無き人々」がそれとは別にいる。なぜやつらは悪いのか？ そういう「悪行」を生ませたのは体制なのだが、それについての問はない。反抗はすべて悪で、それを除去することしか考えない。まるでブッシュ政権だ。

りようがほんのちよい役で出てきた。なんであれだけなのか？ 目がものすごく語るいい演技をしていたので、惜しい氣にさせる。それも手か？

（朝日ホール2）

2003年04月04日

魔界転生 (Makaitensei/2003/Hirayama Hideyuki) (平山秀幸)

原作を知らない、しばらくのあいだは、その破天荒なストーリー展開に目を見張るだろう。天草四郎(窪塚洋介)が天草での恨みをこめてよみがえり、助手役のクララお品(麻生久美子)を伴い、荒木又右衛門(加藤雅也)、宮本武蔵(長塚京三)をよみがえらせ、槍の使い手宝蔵院胤舜(吉田新太)にとりつき、徳川政権(折しも將軍家光は瀕死の床にある)をゆさぶる——とくるのだから。しかし、山田風太郎の小説世界を知っている者には、なにかその上っ面をなぞった感じしか与えない。なによりまずいのは、音楽だ。単調で深みがない。

1638年の島原の乱で徳川側は、12万の軍勢で37000人のクリシタンを殺したというが、アメリカがイラクに侵入して、「民主化」の名のもとに公然たる大量殺戮をしているこの現実を知ると、歴史は変わらないという気が強まる。「進歩」ほどむなしなものはない。やはり「革命は3分」か。

日本では、非業の最後を遂げた者、無念を飲んで死んだ者がよみがえって復讐するというフオークロアがある。「魔界転生」もそういう意味だ。権力は、みな前権力を倒すことよって新権力を得るので、倒した前の権力者たちの「恨み」をしずめなければならぬ。そういう「あらぶる霊」をしずめるために神社や記念碑が建てられる。が、それは、恨みを飲んだ霊を平定した最後の儀式であり、そこへもっていくために「豪傑」が登場する。この映画では、佐藤浩市演じる柳生十兵衛がそれだ。

怨の霊は、過去の怨の死者の霊をよみがえらせるだけでなく、生きている者にも取り憑き、仲間を増やす。パターンとしては、不満分子がそのターゲットになる。この映画でその役を割り当てられるのは、家康の息子で紀州藩の初代の徳川頼宣だが、彼が実際に「魔界」の霊に取り憑かれる条件をそなえていたかどうかは知らない。が、話としては、兄弟の秀忠の方に將軍職が行って不満をいだいていた頼宣が、秀忠の息子の家光、三代將軍が臨終の床にあるのを知り、將軍職への食指が動いたという設定になっている。不満と欲にかられている人間は、「魔界」の誘惑に弱いのだ。ブッシュもそんなところか？

長塚京三が演じる武蔵は、なかなかいい感じを出している。実際の武蔵はどうだったかは別として、彼が「剣の天才」ならば、それだけ、かぎらない不満にさいなまれていたはずだ。天才とは、どんなに世間から認められようと、それは十全の理解だとは思わない。むしろ、世間が認めれば認めるほど孤独を感じる。そういうのには、「魔界」が取り憑きやすい。

「魔界」というのは、ある種の「反権力」だから、「魔界」の霊が乗り移った者とは、「反権力者」でもある。『あずみ』は、世をさがせ、徳川体制をゆるがす者を始末していく仕事人の話だが、この映画の柳生十兵衛はそういう機能を負っている。この映画では、最初、天草四郎の権力に対する怨念が勝つていて、小気味いいところがあるのだが、結局、柳生が「魔界」に勝ち、権力は安寧なのだ。これは、山田風太郎の原作とは少しちがうのではないか？ 山田の小説では、もう少し屈折が描かれていたように記憶する。反権力は、所詮反権力だから最後には権力に負けるとしても、その闘いは、この映画で描かれる「亡者」なものむなし敗北・敗退ほどむなくはなかったように思う。

麻生久美子が現実と非現実との境界線上を動いている表情で秀逸。加藤雅也のニヒルさも悪くない。

（東映試写室）

2003年04月07日

8 Mile (8 Mile/2002/Curtis Hanson) (カーティス・ハンソン)

イラクにアメリカ軍が進撃していくニュースを毎日見たあとでこの映画を見ると、アメリカがこういう馬鹿な戦争を起こす日常的要因がわかるような気がする。と同時に、アメリカがそういう状態なら、この映画に出てくるような疑似的バトルなどやらずに、即戦争をやってしまった方がいだろう——現にやってしまったのだから、と何か馬鹿馬鹿しい気持ちになる。

時代設定が1995年のデトロイト。工業化がすべて終末に達したが、70年代末から80年代にかけての工業化の「安楽死」政策の網の目から漏れてしまった部分があちこちに残った。工業的なものはまだ残っており、その分うまく行かない。この映画の主人公ジミー（エイネム）がパートタイムをしているプレス工場のような形で。ここでは、誰も働きたくて働いていないから、工場は監獄的な雰囲気をかもしだしてくる。都市の衰退、失業、住宅難、ホームレス化、離婚、単親家族（ワン・ペアレント・ファミリー）、非行、犯罪・・・が深刻さを増す。イギリスならケン・ローチなどが描く世界だ。

アメリカでは、何でもが競争になってしまふところがある。それもスポーツ競技的、さらに、それも格闘技的な陰惨ないがみ合いをはらんだ競争。ラップや演奏は、もともとそういう形で生まれたわけではないし、演奏や歌の競争はあっても、いつもそうなるわけではないが、環境が陰惨なら、そういう傾向はエスカレートする。ジミーらがやるラップは、最初から「格闘技」だ。

格闘を見せるというのは、アメリカ映画の一つのパターンだが、格闘中の格闘、しかもどんだん「敗者」が死んで行く真剣の格闘をテレビで見せられている現状でこういう格闘映画を見るのはいい気持ちがいまい。白人ラップで有名なエイネムが出るといっても、それがうまければうまいほど、陰惨さだけが強調される。

さいわい、このラップ「格闘技」は、ラップの「内容」（歌詞）で勝負されるので、わたしにはストリートにはわからないところが多く、その分、一息つける。ジミーがラップの対決をするヒップホップクラブ「シエルター」の観客たちは、ラッパーが45秒間に叩きだす言葉のサエとインパクトに喝采とブーイングを送るのだが、どこがサエているのかは、俗語と現地状況に通じていないとわからない。たとえば、「てめえは、不良ぶつてやがるが、てめえにはペアレントじやなくてペアレンツ（両親）がいるじゃねえか」とジムが対決相手を嘲笑するとき、ここでは、おれみたいな不良はみんな単親ファミリーなのに、おまえにはちゃんと両親がいて、ぼっちちゃんなのに、不良を気取ってやがる」という含みがある。

この映画を見ながらふと思ったのだが、ラップというのは、ある点で、喧嘩を回避する方法でもあるのかもしれない。ジミーたちは、会話するようにラップ

を日常的に使う。これは、ミュージカル風のやりとりを映画のなかに入れるのと同じ技法にすぎないのかもしれないが、現実にはそういうことがおこなわれているかどうかは別に、少なくともこの映画のなかでは、若者はラップで会話することによって肉体的な対立を回避している。だから、そのピークには「格闘技」的なラップもあるわけで、ラップコンテストも、殺し合いを避ける方法なのだ。

アメリカからスポーツを取ったら、戦争ばかりするようになる？ ブッシュ政権はあまりにスポーツ好きのためにイラク戦を実行してしまった。平和は、スポーツに興味がないだけでなく、そもそもスポーツなどに興味のない「ぐうたら」人間の集まりのなかからしか生まれない。

(UIP試写室)

2003年04月08日

名もなきアフリカの地で (Nirgendwo in Afrika/2001/Caroline Link) (カローリーヌ・リンク)

天候が不順。今日は吹き降りの雨。松屋のなかを通り抜けてこなかったのでびつしより。そのため客は少ない。宣伝の青木さんに声をかけられ、話す。ちやんと顔を合わすのは『コリン・マッケンジー／もうひとりのグリフィス』(Forgotten Silver/1995)以来。彼女がパンドラにいたとき、たのまれこの映画について東中野BOXでしゃべった。そのことを覚えていた彼女が、「あのピーター・ジャクソンがいまや巨匠ですものね」と言う。ピータは、天才的な『コリン・マッケンジー』の最もすごい部分で巨匠にならずに、その一番セコイ部分で巨匠になってしまった。

西洋人がアフリカを描く場合、「アフリカ」は、崇高な装いを示す。その国が独裁的な政権の支配下にあつたとしても、その民衆や民衆文化は、西洋よりも本来的なものを持つというパターン。ベルトルツチの『シャンドライの恋』もそうだった。しかし、この映画は、女性の観点(主として娘のレギーナ)つくられていて、この映画は、「アフリカ」は、男性的な逃避や崇拜の場としてよりも、むしろ連帯(イナゴの大群をみんなで追い払おうとするシーン)や共有の場として描かれている面がある。

1938年、ナチスが台頭し、ユダヤ人弾圧が強まることを懸念したユダヤ家族の長男ヴァルター(メラーブニツゼ)は、ケニアへ赴き、家族を呼び寄せた。ドイツの外から見ると、ドイツはもはやかつてのドイツではなくなっていた。老いた父親は、「ドイツは文化の国だからナチはそう長くは続かない」とまだ状況に楽観的で、出国しない。妻イエッテル(ユリアーネ・ケーラー)は、いやいや娘のレギーナ(レア・クルカ)を連れてケニアにやってくる。そのとき夫はマラリアにかかり、友人で滞在が長いジュスキント(マティアス・ハービツヒ)と(いささか神秘的に描かれる)料理人のオウア(シデーデ・オンユーロ)の介護を受けている。土地は荒れはて、水も乏しい。イエッテルは、こんなところにはとても滞在できないと血相を変えるが、若いレギーナは、オウアと仲良しになり、土地に溶け込んでいく。

子供や女性のほうが新しい土地に定住しやすいというのはよく言われるパターンだが、真実でもある。着いたとうきは、レギーナに黒人の子と遊ぶのを禁じ、夫から、「君の態度はいまドイツを支配している連中と同じだ」と批判されたイエッテルだったが、次第に土地に馴染み、西欧的な価値観や厳格な一夫一婦制の枠からも離れていく趣を見せるところだろう。

ジュスキントが貸してくれる電池式のラジオは、はたして当時実在したのだろうか？ これでBBCのニュースを聞き、状況をつかむのだが、ちっぽけた電池を付けただけで、当時のラジオが作動できたかは疑わしい。これも映画的小略か？

イギリス統治下のケニアは、戦況が深まるなかで、ユダヤ人であってもドイツ国籍の男は労務を課せられ、女子供は収容施設に入れられた。が、イエッテルとレギーナ（10代役はカロリーネ・エケルツ）たちが入れられのはホテルだった。このくだりが面白い。女として母親としてのレギーナの変貌とたくましさが見られるのもこのエピソードのなかである。

イエッテルがショックを受けるアフリカの習慣の描写として、死が近づいた病人を外に連れ出し、人々が見守っているというのがあった。人は死ぬと大地に還るのだからという説明をされても、イエッテルには理解できないのだが、映画は、それを美しい習慣として見ている目で描く。都市ではこういうわけにはいかないのだが、死に行く人に身近な人たちや友人たちがつきそい何日も過ごすという習慣は悪くない。わたしの友人のハンク・ブルは、末期ガンに陥った最愛のパートナー、ケイト・クレイグ Kate Craig を、彼女の好きなストーミー・ベイ Stormy Bay のケビンに連れて行き、医師と友人たちがいっしょに生活して、彼女の最後を見取ったのだった。

一旦はそれぞれ別の世界に行ってしまうのではないかと思われた夫婦、すっかりアフリカが好きになってしまった母娘だったが、最終的に彼や彼女らは家族としてドイツに帰る。だからこの物語は、5、6年間のケニアでのエピソードにすぎないのだが、アメリカや南米に亡命したドイツ人たちは別にこういうドイツ人家族もいたということ、そして彼らが戦後ふたたびドイツにもどってからドイツにもたらした何かということを考えると、戦後始まった新たなドイツのポテンシャルというものを考えさせられる。

（銀座ガスホール）

2003年04月15日

人生は、時々晴れ (All or Nothing/2002/Mike Leigh) (ライク・リ
ー)

日本のテレビだけを見ると、日本ほどこいとも笑いが絶えない社会はないのではないかという錯覚に陥る。深刻な顔は、NHKのニュース番組ぐらいでしか見れない。しかし、街に出て、電車に乗ると、人々の顔は無表情で愛想がない。知らない他人には冷淡だ。日本人って・・・と思ったことがあるひとは、この映画を見ると考えが変わるだろう。

この映画に登場するサウス・ロンドンに住む人々は、みな心に不満や怒りをためている。知り合いに出会ったら大仰なゼスチャーとこぼれるような笑いで歓迎しあうなどという（日本で「外人」に期待されている）ありがちな挨拶もない。家で食事をするときも、家族で話もしない。親が注意するのとげとげしい言葉で捨て台詞を言う息子。これが、現実なのだとは言わない。が、この映画では、貧しさが、人々をこういう心境にしているように見えるが、そうだとしたら、愛想の悪い人が多い日本社会は、そのGNPにもかかわらず、貧しいのだろうか？

ロンドンでタクシーをころがしているフィル（ティモシー・スポール）の家族は、スーパで働く妻のペニー（レスリー・マンヴェル）、映画の冒頭に姿をあらわす娘のレイチェル（アリソン・ガラランド）、いつも態度の悪い息子のローリー（ジェームズ・コーデン）だ。食事のシーンが象徴的だが、みなが黙々と食べるだけで話をしない。ローリーにいたっては、体を食卓にはすに向け、テレビを見ながら食べている。それを注意されると、ぶうたれることすまじい。一つの原因は、普通なら朝早く起きて、空港で客をつかむというようなことをすべきなのに、フィルが、昼まで「好きなだけ寝ていて」それほど働かない（とペニーは言う）ためらしい。

同じ棟に住み、やはりタクシー運転手のロン（ポール・ジェッソン）の妻（キャロル）はアル中で、行き詰まるとロンもいっしょになって酒を呑み、べろべろに酔っ払って倒れ込む。そういう2人をいつも醒めた目で見ている娘のサマンサ（サリー・ホーキンス）は、特に仕事もしてないようだが、どこかしたたかで、一人でも生きていけそうだ。彼女を想い、つけまわしている自閉症的な青年クレイグ（ベン・クロンプトン）がいるが、軽くあしらう。

自宅でクリーニング業をしているモーリン（ルーズ・シーン）と2人暮らしの娘ドナ（ヘレン・コーカー）は、あばずれていて、「外で暖まる（男と寝る）からいいわ」とすげないことを言ってボーイフレンドのジェイソン（ダニエル・メイズ）とふいつと外出する。それを、外でビルの壁にもたれて冷ややかに見、「そんな女と別れてあたしのところ来れば」といった意味ありげな目で見ている。ドナとジェイソンの仲はあまりよくない。その日も自分中心でセックスを求めてきたジェイソンとセックスをしてもどこか空虚。問い詰められて、妊娠を告げると、ジェイソンは彼女をさんざんこき下ろし、墮ろすことを要求する。ダニエル・メイズは、自分のことしか考えない卑劣な男をリアルに演じている。

彼らの生活はいかにもすさんだ感じだが、その原因は、単なる経済的な理由によるものではない。どこかが狂ってしまい、働く意欲を失い、そのことがまた生計を貧しくし、さらに生活の質を落としていくという悪循環。

ある日、フィルは、フランスから来た鼻もちならないフランス人の女の客を Ambassador Hotel まで送ったとき、長距離を走り、収益があったこともあり、客を拾うのをやめ、ケータイの電源も切って、海岸（グリニッチよりのケント州のどこからしい）に行き、無為に時をすごす。こういうことは誰にもあることだが、わたしは、こういう「怠業」こそが「革命」の一瞬だと思う。国家による革命などというものはない。あるのは、個々人が自ら行なう「怠業」としての「革命」であり、それは、1日以上は続かない。（他方、革命は、「どこかへ行ってしまいたい」という欲求なしには起こりえない）。

フィルムは、ロンとビールを呑みながら、「運命がわかったら、怖くて生きてけないよ」と言うが、この映画は、マゾヒスティックなまでに運の悪い人々を描いている。フィルムが海岸への逃避のなかで何かを悟ったとき、彼の団地では、息子のローリーが心臓発作を起こして病院へ救急車で運ばれていた。

日常のエピソードをならべるマイク・リーの技法は魅力的だ。こういう映画を見ると、大味な典型的なハリウッド映画は見れない。

フィルムが勤めるタクシー会社の経営者は黒人。これも、いまのロンドンを思わせる。最後の方に、ローリーの急病がきっかけで妻と真剣に向き合うようになったフィルムが、「愛している？」と問い、「愛がさめたらおれたちは終わりだ」と語るシーンがある。これは、やはり、西欧的なロジックであって、日本の場合、ちがった形になるのだろう。

(アミューズピクチャーズ試写室)

2003年04月18日(2)

春の惑い (Xiao cheng shi chun/Springtime in a small town/2002/Zhuangzhuang Tian) (ティエン・チャンチュアン)

いまの日本のように、露骨であることがあたりまえの性的表現に慣らされた環境にいる者には、なかなか新鮮。抱き合いそうで抱き合わず、「不倫」に気づく夫は、怒るよりも身を引こうとする。そういう世界もあったなという感じ。中国だつてもうこういう世界はないのだが、こういう映画を日本でつくることは、もうどこにの「参照点」(レフェレンス)がないので、難しい。

ヴィスコンティの華麗で退廃的な世界であれ、パゾリーニのグロテスクで暴力的な世界であれ、それらは、現実との関係からよりも、美学上の強度から見られなければならない。が、その強度をはかるわれわれ観客は、その強度の「参照点」をわれわれの日常的現実に求めやすい。そこでこの映画は、時代を1946年の中国・蘇州に設定する。中国人にとってはどうか知らないが、多くの観客にとっては、その現実舞台は、遠い彼方にしかない。そのため、観客は、ただちに想像と伝承された歴史的記憶を「参照点」としてこの映画の世界を理解することになる。

すべてのドラマは、形式のなかで動く。その形式の魅力がこの映画の見どころだろう。旧家を引きついだ男ダイ(ウー・ジュン)は、心身症を病み、薬づけになっている。妻のユイウエン(フー・ジンファン)は、献身的に看病するが、不満がないわけではない。それを表面には出さず、これえているところが古典的な型の見せどころ。そこへ、ダイの幼友達の子チャン(シン・バイチン)が遠方から訪ねてくる。彼は、上海で医学を学んだ。夫に名を聞いて、ユイウエンは驚く。チャンとユイウエンは、実は、ダイのところに嫁ぐまえ、恋人同士だった。その恋がどの程度のものであったのかは別にして、2人のあいだには愛情が芽生えたことがあった。そういう2人の再会。そして、さらに、この家にいっしょにいるダイの妹シュー(ル・スースー)がいて、若々い娘心をチャンに向ける。こういうのは、映画でも小説でもよくある話だが、こういうありがちな設定をしたのち、この4人をどう動かしていくかが腕というもの。

誰も裏切らないし、誰かが一人だけ不幸のどん底に陥ることもないし、ドラマティックな展開はない。そのくせ、見ている方がはらはらする。何かが起こりそうで起こらない。そこがこの映画のいいところだし、ユニークさだ。

全体が演劇的・絵画的につくられ、台詞も読むような言いまわしになっているのも、形式への執着からだろう。カメラが動くと、フレームを間近な物たちが横切っていくような撮り方、古城にみなで散歩に行くシーンで、葉のない木をシルエットのように手前に映し、その奥を4人が歩いていくといった絵画的な撮り方もある。

映画初出演のルウ・スーが、なかなかいい。大人と少女の中間にいる女性の微妙な性感と異性愛、とまどいと大胆さをあますところなく表現している。

ダイとユイウエンが住む家は、入口で呼んでも中まで声が届かないくらい広い。そういう家に住んでいると、えてして神経症になる。ダイは、この家を出れば病気が直るだろう。部屋の高い臭いが伝わってくるような映像。滞在するチャンの部屋にユイウエンが蘭の花を持ってくるシーンがあるが、空間の匂い／臭いの映像化にも配慮している。

ユイウエンの感情の起伏は、抑えられた形で描かれる。彼女が、明らかに抑えきれない感情の爆発のなかでガラスを割り、手に怪我をする。その後のシーンで、夫のダイが、彼女の傷を手当てするのだが、（優しくされればされるほど心が離れて行く描写を見るべきなのだが）わたしは、彼が手にしている「綿棒」が気になってしかたがなかった。それは、わたしには、どう見ても今様の「綿棒」なのだが、1940年代の中国には、そういうものがあつたのだろうかと思ったのだ。

（映画美学校第2試写室）

2003年04月18日（2）

セクレタリー (Secretary/2002/Steven Shainberg) (ステイヴン・シャインバーグ)

そのまま描けば「差別的」なかつた話にすぎなくなる「女性の従属願望」と「男性の支配願望」を創造的にひねった形で適度の皮肉をこめて描いた小傑作。冗談のようでホント、本当のようで冗談。

リー・ホロウェイ（マギー・ギレンホール）は、何かに行き詰まると自分の体を針や裁縫用具で傷つけないではない「自傷癖」があり、入院し、その後はコミュニティ・カレッジで「セクレタリー」の勉強をした。母親（レスリー・アン・ウォーレン）は過保護で、娘が勤めると、車で送り迎えし、つきまとう。父親（ステイヴン・マクハティ）はいるが、アル中で、妻に追い出される。リーにはカレッジで知り合ったピーターという男友達（ジェレミー・デビス）はいるが、2人の関係は子供じみている。

リーの転機は、たまたまゴミ箱から拾った新聞の求人欄を見て、エドワード・グレイ（ジェイムズ・スペイダー）の弁護士事務所面接に行ったことだった。エドワードは気難しい男で、一見、他人は命令する対象でしかないと

いる感じ。秘書がたびたび替わるらしい。彼は、リーにニコリとせず、ここでもやってみようことは、タイプ打ち、コピーを入れること、電話の取次、ネズミ捕りの装填のような「とても退屈な仕事」だけだと釘を刺す。マギーは、普通とちがって、逆にそういうことの方が好きなので、大喜びで就職することにする。

次第にわかるのだが、エドワードは、単に女や部下を支配したいというよりも、シヤイで傷つきやすい自分を隠すためにそういう態度をとっているところもある。彼のやさしさや繊細さは、やることがうまく行かなくて、また昔の病気が出て、オフィスで自分の体を傷つけはじめたのを目撃してしまったエドワードが見せる態度によく出ている。

話は、一見、何人も従業員がいる弁護士事務所のトップの男と一介の雑用係の女とのひねった愛のドラマのように見えながら、そういう月並みさがないところが面白い。その意味では、よく考えると、エドワードとは一体何者なのかがわからないところもある。家で孤独にトレーニング・マシーンの上で走ったりしているのは、ありがちなシーンだとしても、どこかエイリアンのだ。リーのフアンニ―さも、どこか現実離れしている。それほど劇的に狂っているわけではないが、誰のなかにもあるある種の狂気ないしは癖だといえそうかもしれないが、そうでもない。つまり、この映画の表現には、うまいものをたらふく食い、セックスして死んでしまう、マルコ・フェレーリの『最後の晚餐』のように、ある種「表現主義的」な処置が加えられているのだ。だから、波長が合うと、猛烈面白く、合わない全然わからないかもしれない。(ガスホール)

2003年04月22日(2)

ムーンライト・マイル (Moonlight Mile/2002/Brad Silberling) (ブラッド・シルバリング)

最初に(まあ、ダスティン・ Hoffman とスーザン・サランドンが「夫婦」をやっているのもわかるが)「あ、これはユダヤ系のファミリーの話だな」と思ったら、やはりそうだった。そのことがわかると、この映画の世界に入りやすい。

どこかで電話のベルが聞こえる。水の上を歩く青年。その向こうには泳いでいる同じ青年の姿がある。シュールなシーン。突然その男がベッドの上で目覚め、それが夢であったことがわかる。何ならかの強迫観念につきまとわれている暗示。

その男はジョー・ナスト (ジェイク・ギレンホール)。時代は1973年。マサチューセッツ州

ケープタウンの小さな町。結婚式の直前に彼は婚約者を失う。神経を病んだ男が喫茶店にいた自分の妻にピストルの弾をあびせかけ、そのとばっちうりを受けて死亡したのだ。失意のどん底に陥った婚約者の両親、ベン(ダスティン・ Hoffman)とジョージョー(スーザン・サランドン)の姿に、ジョーは、滞在していた彼らの家を離れることができなくなる。二人も、彼を息子のように思い、離さない。やがて、ベンは、彼に不動産業の共同事業者になってくれと言う。

ベンは、大きな都市再開発をもくろむ実業家マイク(ダブニー・コールマン)の傘下で町の地上げを開始する。町で最後まで立ち退きを拒否しているのは、

「キヤルの店」というバーで、その店との交渉がジョーの仕事になった。店に行ってみると、そこは、結婚式の招待状の配送を止めるために訪ねた「郵便局」(雑貨屋の一角で郵便を受けつけている)で会った女性バーティ(エレン・ポンペオ)が仕切っているのだった。彼女は、ベトナムに徴兵されて3年間行方不明になっている「キヤル」の恋人で、その店は、彼が生きていることを自分に言い聞かせるためにも決して閉めることのできない場所なのだった。

この映画は、相手に気づかうためについた嘘あるいはあえて言わなかったことを胸に秘める人々の

物語である。ジョーは、ベンとジョー・ジョーに隠していることがある。ベンは、現実と向き合うのを恐れて、ハードな接触を回避する。ジョー・ジョーは、いつも腕時計を3つもつけており、理念と現実のあいだで引き裂かれている。バーティは、ベトナムに出兵したまま帰ってこない恋人の死を認めようとしなない。そういう要素は、誰にでもあるし、それを秘めたまま生きるしかないという考え方もあるが、この映画は、やはりアメリカ映画であり、それをいかにしてあらわにするかを描く。アメリカ的な観念では、人は隠し立てをしない方がいいのであり、すべてをさらけ出すことによって「解放」されるとみなす。

わたしの知るかぎり、ユダヤ系の夫婦は、妻が夫をくさしたり、ずけずけものを言ったり、夫は奥さんに頭があがらないといったパターンが多い。つまり妻の方が夫より「ラディカル」で、知識欲もあり、大胆なのだ。そのくせ、家計は夫が牛耳っており、子供も父の命令には柔順(強烈に反抗するという反動もそこから起きる)なのがアメリカ的。ジョー・ジョーは、まさにその典型。娘の葬式で、客たちが悔やみを言うと、ジョー・ジョーは、その杓子定規な物言いが気にいらない。ベンは、こういう妻のまえでは、イエスマンにならざるをえず、その結果、外面(そとづら)はいいが、どこか気難しいというタイプになってしまったようだ。

ジョーがバーティと「郵便局」で初めて会ったとき、ハリウッド映画のパターンに慣れた観客は誰でも「二人のあいだに愛がめばえるな」という予感を持つ。その通りになるわけだが、ちよつとジーナ・ガーションにも似たエレン・ポンペオはいい感じを出している。彼女は、このとき、「男はみんな戦争に取られて、町には女しかない」と語る。1973年という時代がよく出ている。1972年12月から1973年1月にかけて、ヴェトナムでは大規模の「北爆」が行なわれた。

ホリー・ハンターが弁護士役で出ているが、ちよつと神経症をわずらっているような感じだった。彼女は、この映画のあと、Levity (2003/Ed Solomon)とThirteen (2003/Catherine Hardwicke)に出ているが、本領を発揮する場所を得ているようには見えない。

最後の方で、ジョーは、バーティに手紙を書き、そのなかで“‘I found home’”と言いつ方をする。この部分を字幕は、「ぼくは安らぎを見つけた」と訳していた。それはうまい訳だと思うが、この部分は、アメリカ社会との関係で考えると、意味深い。ここでは「ホーム」は、家庭やどこかの土地にあるわけではなく、心のなかにしかないということなのだが、それなら、いっそ「ホームレス」と言い切ってしまうので、それでも「ホーム」を求め続けるところがいかにアメリカ

的だと思うのである。
(ギヤガ試写室)

2003年04月22日(2)

トレジャー・プラネット (Treasure Planet/2002/Ron Clements,
John Musker) (ジョン・マスカー／ロン・クレメンツ)

R・L・ステイーヴンソンの『宝島』の海を宇宙にすりかえたのだが、わたしには楽しめなかった。わたしは、2次元のアニメが好きになれない。だから、キャラクターの顔つきが気に入らないと、もうそれ以上見ていられなくなる。今回はヴォイス・キャストのエマ・トンプソンに免じてがまんして見たが、ネコ科の顔をしているアメリカ船長が出てくるたびにづらい思いをした。

まわりはエイリアンだらけで人間はマイノリティの宇宙都市で生まれたジムが、母親から『宝島』を読んで聞かせてもらうシーンでは3Dが使われる。それが、わたしのように3Dじゃないとアニメが見れない人間には、非常にアンバランスに感じられる。

この作品でも、ジムには父親がいない。子供向きの映画ではこういうパターンが多い。何か弱みにつけこむ感じ。

キャラクターは、かなり『アトランティス 失われた帝国』に似ている。技術的にコピーした部分も多いのだろう。こちらも、わたしは好きになれなかった。(ブエナビスタ試写室)

2003年04月22日³

ぼくの好きな先生 (Être et Avoir/2002/Nicolas Philibert) (ニコ
ラ・フィリベール)

「先生」は誠実で誰でも好感が持てるだろうが、とりたててこの映画がすごい、面白い、新鮮だとは思えなかった。子供の反応としてはあたりまえで、特にドキュメントするまでもないと思った。わたしは、ドキュメンタリーは、カメラの存在が何らかの形で表現されなければならないと思っている。カメラが「透明人間」であってはならないのだ。だが、この映画では、カメラは全く意識されていないくらい「うまく」子供たちに溶け込んでいるし、「先生」もカメラを意識していない。いや、意識した結果がこれなのかもしれないが、それではドラマとどこがちがうのだろうか? 「素人」を使って撮ったストーリー映画とどうちがうのだろうか?

これは、このドキュメンタリーが撮られた現場を知らないわたしの勝手な言い方で、現場を知っている者には、別の感想があるだろう。フィリベールの関心は、寒村の失われつつある「1クラス学校」にあったらしい。フランスでは、かつては1クラスに幼稚園児から小学校高学年までいっしょにいる「1クラス学校」が奨励されたが、いまではすたれているという。そして、フィリベールは、フランス中部のオーベルニュ地方のビュイ・ド・ドーム県でこのサンティエンヌ校と、

そこで教えるジョルジュ・ロペスという55歳の教師を見つけた。フィリベールの失われつつあるものへの関心とロペス先生との出会いという部分がこの映画の基礎をなしていることはまちがいないし、その関心の深さは映画からよく伝わってくる。

ロペス先生は、たしかにいい先生だが、「先生」をやっているわたしにする
と、ロペス氏は少し児童に質問しすぎるのではないだろうか、と思った。これでは、児童は、自分で考える余裕がなくなる。与えられた質問をこなすことだけに習熟してしまう。

吹雪のなかを牛の群れが誘導されていくシーンから始まるのは、この地方の
雰囲気をイントロデュースするというよりも、児童の群れが牛の群れとアナロジ
カルな関係にあると示唆しているようでよくない。教室のシーンで、床に亀が何
匹もはっているのを映したのはなかなかよかった。

原題“Être et avoir”は、わたしには、まず、ガブリエル・マルセル

(Gabriele Marcel) の主要著作である『存在と所有』を思いださせた。いまでは
マルセルはポピュラーではないが、わたしが上智大の学生るとき、わたしの師で
あった渡辺秀先生から初めてマルセルのことを教えられ、師が広瀬京一氏と共訳
されていた翻訳を手に入れて読んだ。基本的にカソリックの人なので、「警戒」
して読んだが、身体についての考察がなかなかインスパイアリングだった。とこ
ろで、わたしは渡辺先生を「師」と呼んでいるが、それは、渡辺先生がわたしに
とっては本当の意味での師だったことを大分たってから悟ったからだ。ハイミナ
ールを常用し、授業を休んでいると、先生は、家に電話をかけてきてくれ、「近
くまで来ていますが、一緒に学校に行きませんか？」と言うのだった。これでは
行かないわけにはいかない。ジャズにいかれていたわたしが、銀座で初めてライ
ブのジャズを聴かせた銀パリ「フライデイ・ジャズ・コーナー」とか、その後松
屋の裏に出来た「ジャズ・ギャラリー8」などに先生を引っぱり回したこともあ
った（あとでわかったのだが、師はこのとき奥さんとは別の女性を愛し始めてお
り、「わたしとジャズ喫茶にいて遅くなった」という「言い訳」を使ったことも
あったらしい）。わたしの文章が最初に活字になったのは、先生と一緒に始めた
同人誌『アパルトマン』においてだった。学生とつねに等距離でつき合おうとし
（師が学生を「君」呼びしたのをきいたことがなかったし、わたしも先生をつね
に「さん」呼びしていた）、そして決してダンディな威厳と優雅さを失わなかつ
た渡辺先生。師とくらべれば、この映画のロペス先生は、生徒と等距離でつきあ
っているとは言えない。

(銀座テアトルシネマ)

2003年04月25日

ザ・コア (The Core/2003/Jon Amiel) (ジョン・アミエル)

地球と人類の危機をもたらす異変の理由付に無理がある。映像はハデだが、
みな過去のハリウッド映画の二番煎じ。役者たちがシナリオの水準以上の演技を
しているのが救い。とりわけ、こだわりのない物理教師を演じるアーロン・エッ
カートがいい。

地球の核（コア）の部分では、高温のマグマが一定の速度でうず巻き現象を起こし、それがある種のモータとなって、地球の外皮に電磁波の膜を作っているという。そして、何らかの原因（これは、後半、人為的なものであることが明らかに）で、この回転が狂い、そのために電磁波の膜が出来なくなってしまう。その結果、太陽から放射される紫外線が地球を直撃し、都市が破壊され、人間の肌に熱線が直射される。まあ、ここまでなら、その理屈は納得できる。が、問題はそれ以後だ。

会議中の役員がスピーチをはじめたとたん、胸をおさえて昏倒する（ペースメーカーが止まったことがあとでわかる）、ロンドンのトラファルガル広場で大量の鳩が狂った行動をしはじめると、異常な現象を察知したアメリカ政府は、密かに、専門家たちを召集する。講義中にいきなり召集を受けたのは、シカゴ大学で地球物理学を教えているジョシュ・キース（アロン・エックハート）。彼は、ただちにその原因をつきとめるが、政府の要人は信用しない。そこでジョシュは、「アメリカで最も有名な」地球物理学のコンラッド・ジムスキー（有名になる人間にありがちな抜け目なさやいやらしさをデルロイ・リンドーが好演）に「直訴」する。講演会場から出てきたコンラッドを待ちぶせし、話しかけると、コンラッドがサインを求められたと思ってサインしようとするのが滑稽。ようやく事態を了解したコンラッドは、正式の会議を召集し、プロジェクトチームが組まれる。

その間に、スペースシャトルがトラブルを起こし、からくもロスの運河に不時着するというエピソードがあるが、これは、そういう神業を実現したベテランパイロットのロバートソン（ブルース・グリーヌッド）と女性飛行士ベック（ヒラリー・スワンク）を印象づけ、あとで使うため。

コンラッドは、プロジェクトを実現させるために「宿敵」の黒人科学者ブラズ（デルロイ・リンドー）の助けを求める。彼は、ユタ州の砂漠で孤独に実験を続けており、「超音波ドリル」で地表に穴をあけ、地中に潜航する「地中潜航艇」を作っている。が、それがマンガ的な装置だから、先行きが予想できる。

いいなと思ったシーンは少ないが、ジョシュが、ワシントンに呼ばれ、会議室に案内されるシーンがいい感じだった。会議室には、果物や飲み物が用意されている。ジョシュは、器からピーチを取り出すと、スプレーがありますかと尋ね、持って来させる。ピーチをナイフで刺し、いきなりスプレーを噴射させ、ライターで火を着ける。地球はいずれこうなるというわけだ。こういうプレゼンのやり方は好きだ。

FBIの急襲と思い、データの消去にやつきとなる少年顔のラット（スタンリー・トゥッチ）は、そのハッキングの才能を買われて動員される。

めんつのそろえ方は、プロジェクトを組むときのアメリカ的スタンダードで、新しさはないが、未知の領域から才能を抜擢するというところに消極的な日本の企業や組織はもつと見習った方がいい。

見ていて、待てよと思いはじめたのは、案の定ロバートソンとベックが操縦する「地中潜航艇」にジョシュ、ブラズ、コンラッド、そしてフランス出身の高エネルギー武器委員会のレベックが乗り込み、マリアナ海溝（！）から地底に潜航し、煮えたぎるマグマのなかに突入するあたりからだ。いくら耐熱性がしっか

りしているといっても、こんな前代未聞の試みに、世界で有数の科学者を直接赴かせるのは、信憑性が薄い。なぜロボットやリモートコントロールではないいけないのか？ どのようなやり方をするのか知らないが、地上とのあいだに通信はコンスタントにつながっている。原子力潜水艦の悲惨な事故をあつかった『K-19』では、水中から数100メートルでも大変だった。今回はその比ではない。水中でも空中でもなく、2700度のマグマのただなかだ。そして、4700キロの地中で核爆弾を爆発させて、「コア」の回転を元にもどそうという。逆にこんなことをしたら、地球は大地震を起こして、地表に住む「文明」など吹っ飛んでしまうだろうし、ダイナマイトを仕掛けて逃げ帰るようなわけにはいかない。

これでは、特別クルーが、どんなに苦勞して、危機に陥ってもスリルを感じることができない。これも、最近のアメリカの国家主義的な状況の影響なのだろうか？ 結局、アメリカの国益で考えられたかぎりでの「人類の救済」への「ミッション」に殉じる話になってしまう。

大分まえ、ウェブサイトで自社の説明欄に「アワ・ミッション」(Our Mission)という項目をかかげる会社や集団が増えてきたのに気づいたが、最近、日本の会社まで「ミッション」のオンパレード。日本の場合は、何でもアメリカの真似だから、「コーポレート・カルチャー」の次は「ミッション」ぐらいの軽い気持ちかもしれないが、アメリカで「ミッション」という概念が浮上すると、あまり安心してはいられない。もともとこの言葉は、キリスト教の布教の「使命」という意味で使われた。

ただし、新しい言葉の浮上には、つねに二重の意味が潜む。企業が近年「ミッション」を旗印にかかげるといふことの背景には、産業の動向が利潤本位制から「オープンソース・コード」制へ移行しはじめたという事態がある。それは、情報資本主義の「完成」と終末を示唆しているが、それを察知したかのようにブッシュ政権は、そうした動向を歴史的に逆転させる「ミッション」、まさに一旦停止しはじめた地球の「コア」を再始動させるような、歴史の動向に逆行する「ミッション」に身を挺しはじめた。

(ギャガ試写室)

2003年04月30日

藍色夏恋 (Blue Gate Crossing/Lanse da men/2002/Chin-yen Yee)

(イー・ツィエン)

映画のテンポとシーンの進み方が普通ではなく、新鮮。若者のセクシャリティへの斬新な視点もある。映画を事実の直接的なドキュメントとすることはばかっているのだが、台湾の都市生活の変貌を見ることもできる。すでに台湾と日本とのあいだには連動的な変化が見られたが、高校生たちがケータイを使い、個室にテレビやステレオのコンポがあり、自動販売機で買ったボトルの蒸留水を飲むといったライフスタイルの「グローバル化」は興味深い。

17歳のモン・クロウ(グイ・ルンメイ)とリン・ユエチェン(リャン・シューホイ)は同級生で仲がいい。ユエチェンは、同じクラスで水泳部のチャン・シーハオ(チェン・ボーリン)に想いをいだいている。「男まさり」のクー

ロウの方が、シーハオと気軽な話をする。そこでユエチェンは、クローウに、自分の想いをシーハオに伝えて欲しいといつも言っている。そしてある日、クローウは彼女の手紙をシーハオに手渡す。ところが、その手紙の差出人はユエチェンではなく、クローウの名になっていた。ユエチェンは、クローウも彼を好きなことを知っており、そういう形で親友の気持ちをシーハオに伝える3枚目を演じたのだ。(しかし、このへんが明確にそうであるとは言いきれない要素を持っているところが、映画のいいところだし、映画を活かした表現だ)。

ラブレターの署名の下に「上。」と書くのは、日本文では何に対応しているのだろうか？ 中国人の留学生にきいてみよう。

10代の子が異性に惹かれて行く一方で、それ以前から親しくしていた同性の友達を裏切るのではないかという自責の念をおぼえるのはごくあたりまえの現象だ。これは、もっと大きくなってからも見られる。しかし、これを単に、友情よりも恋愛というより強い関係に鞍替えすることに対する自責の念ととらえるのは単純すぎるだろう。そこには、潜在的な同性愛の感情がはたらいっているかもしれない。ちなみに、この作品は、17th London Lesbian & Gay Film Festival (2-16 April 2003)で上映された。

リン・ユエチェンが、好きなチャン・シーハオの顔写真をコピー機で大きく引き延ばし、切り抜き、耳に輪ゴムをつけてモン・クローウにかぶせ、2人で踊ったり、抱き合ったりするシーンがある。他愛ないこの遊びのなかに、2人のセクシャリティが鋭く描かれていて感心した。ただの白い紙に粒子の荒れた顔写真が映っているというのにも笑えるが、この紙一重の男性の仮面は、男の性と女性の性とを仕切るボーダーであり、2人にとって、異性と同性との差はたったの紙一重なのである。

日本やアメリカとかぎりなく近づきながら、にもかかわらず変わらない台湾の都市的要素を挙げるとしたら、それは、街路の使い方かもしれない。モン・クローウは、母親とマンションに住んでいるが、母親は、その建物の前の路上で屋台のギョウザ屋をやっている。そのそばには、重い金属製の西欧風のベンチがある。こういう組み合わせは東京にもニューヨークにもない。この店で、シーハオが、ギョーザを20注文すると「多すぎるから15にしなさい」と母親が言う。そして「スープはうまいよ。どう？」と薦める。このシーンは非常にローカルでいい。

台湾の街でも自転車が多いが、クローウやシーハオが自転車を走らせている姿は、ふっと、アムステルダムを思わせる。バスの背にも広告がペイントされ、かつてのアジアとは思えない。

ユエチェンが、インクがなくなつて字がかすれたら、自分の想いが相手に伝わるんだと言つて、ボールペンで紙に「シーハオ」の名を漢字で無数に書くシーンがある。これは、どういうフォークロアに関連しているのだろうか？

クローウは、しばしば自分の胸にたまったものを学校の柱に落書きする。学校の壁や柱には、無数の落書きが見える。これも、中国社会のサブカルチャーだ。ラブレターを通路の床に張ったら、掃除することを命令されたが、落書きは禁じられてはいないらしい。壁新聞はダメ、落書きはOK？

グローバル化のプロトタイプはアメリカから出たとしても、それは、逆に還流し、アメリカも変えるという特性を持つ。しかし、アメリカのプロトタイプを知るのには損にはならない。この映画だ、体育教師とユエチェンが、走ったあと、教師が自動販売機から買った蒸留水を一口飲み、それからユエチェンに渡すシーンがある。ユエチャンは、ちよつと悪ぶつて「回し飲みしたからといってキスしたのとはちがうわよ、わたしとキスしたい？」と言う。

アメリカでは、瓶やボトルの回し飲みに抵抗を覚える者は少ない。日本では、衛生的に抵抗を感じる人が多いだろう。箸使い方も日本はアジアのなかでも神経質だ。他人の身体との接触到に必要以上の神経を使う。身体の接触そのものが性的だという暗黙の了解とパラノイアがあるのかもしれない。

「清潔」に名を借りて極度の性管理をしているのかもしれない。

マンシヨンの下からクローウを大声で呼ぶシーハオは、「モン・クローウ」と呼び捨てにする。これは、アメリカではごく普通だし、次第にグローバル化している傾向である。その点、日本はグローバル・カルチャーに対していつも若干の距離を取っている。

(東宝試写室)

2003年05月02日

二重スパイ (I Jung sancheob/2003/Hyeon-jeong Kim) (キム・ヒョンジュ)

韓国映画も、次第に韓国臭が抜け、「アメリカ映画」のようになってきた。舞台は、ベルリンからブラジルのリオまで拡がったが、それだけ、韓国臭は薄れた。

(ギヤガ試写室)

2003年05月09日 (2)

ノボ (Novo/2002/Jean-Pierre Kimosin) (ジャンポール・リモザン)

『メメント』に似た「前向き健忘」で5分間しか記憶を維持できない主人公。しかし、「前向き健忘」とその患者そのものを描こうとしている『メメント』にくらべると、記憶喪失をドラマの道具・材料にしているにすぎず、奥行きがない。だから、この主人公は、最後に記憶を取り戻す。安易すぎる。

(メディアボックス)

2003年05月09日 (2)

アダプテーション (Adaptation/2002/Spike Jonze) (スパイク・ジョーンズ)

好きなことがやれる条件があっても才能がなければ好きなことはできない。
スパイク・ジョーンズは、アルトマンのように、そういう境地を楽しめる数少ないフィルムメイカーの一人。

実在の人物（チャーリー・カウフマンと『マルコヴィッチの穴』の関係者）、
実在の本（『蘭の魅せられた男』）とその関係者（スーザン・オーリアン／『ニ
ューヨーク』のライター、ジョン・ラロシュ／同書の張本人）、それらを「ア
ダプテイト」した諸人物に、その彼や彼女らの空想・妄想がごたまぜに現れる。
シュールレアリズムとカフカの流れを組む独特の世界。才気煥発を見せつけよう
として、『マルコヴィッチの穴』ほどの驚きはない。

ウディ・アレンとの類似。

チャーリー・カウフマン（ニコラス・ケイジ）もスーザン（メルル・ストリ
ープ）もジョン・ラロシュ（クリス・クーパー）も、何かを求めている人間であ
る。現状を投げ捨ててしまうことに願望がある。

一番興味を惹かれたのは、ジョンを愛しはじめたスーザンが、ジョンに電話
をかけ、サウンド・アート・パフォーマンスまがいのことをやるシーン。電話で
「ふーん」とある一定の周波数の音を出し、相手もそれに合わせると、ある種の
ドップラー効果のようなレゾナンス現象が起こることを実演する。ジョンが送っ
てきた自家製のドラッグを吸ったスーザンが思いつく。映画で使われている音の
ほうは、たぶん合成していると思うが、うまくやれば、実際に可能だと思う。
（シネマライズ）

2003年05月13日

HERO (Hero/Ying xiong/2002/Yimou Zhang) (チャン・イーモー)

CG技術に頼らず、体をはった演技の力がひしひしとつたわってくる。『グ
リーン・デスティニー』や『マトリックス』で多用されたワイヤーワークをさら
に洗練された形で使っている。出演者がみな「武侠映画」の実績をもっているの
で、格闘シーンはもう一つの美学になっている。

ジェット・リーの猿的獰猛さ、トニー・レオンのロマンティズム、マギ
ー・チャンの濃艶さ、チャン・ツイイーの一途なエキセントリック、ドニー・イ
エンのナルティシズム、チェン・ドミンの意識的な「大根役者」性。

秦の始皇帝を、残忍な暴君としてではなく、7つに分裂して抗争をくりかえ
していた諸国を統一し、人民に生活の安定をもたらした王として描く。これでい
くと、アメリカのブッシュも肯定されてしまうのかな？

（ワーナー試写室）

2003年05月15日

マトリックス・リローディング (Matrix Reloaded/2003/Andy
Wachowski, Larry Wachowski) (アンディ+ラリー・ウォシヤウスキ
ー)

前作『マトリックス』以来、期待をかきたてつづけてきた続編がついに完成・試写ということで、遠方から時間を気にしながら試写会場に駆けつけた。今回は2会場を使つてのだからかなり試写。そして明日には一般向けの先行上映というのをやるという。プロモーションは過熱している。が、期待が大きすぎたせいか、たいしたことはないという印象を受けた。ワイヤーワークが売り物のはずだが、『HERO』があまりにすごいことをやってしまったので、何か凡庸に見える。

冒頭、ネオ（キアヌ・リーブス）が見る「夢」のシーンでトリニティ（キャリー・アン・モス）とエイジェント・スミス（ヒューゴ・ウィービング）とのシユールな闘いがあるが、あいかわらずキャリー・アン・モスは魅力的。

前回は、描かれる物的な世界がヴァーチャルな世界と紙一重である感じがよく出ていたが、今回は、薄れ、両者が二重に存在するかのような平凡さに陥っている。「マトリックス」というのは、電子的に構築された「回路網」であり、それは、操作次第で瞬時に消滅可能である。そういう世界に住んでいるヴァーチャル人間と生身の人間との闘いがテーマ。しかし、今回の「マトリックス」は実体感を強め、両世界を一方から他方へ移動する面白さが薄れた。その結果、話はエirianと人間との闘い、あるいは『ロード・オブ・ザ・リング』風の話に近づいてしまった。

通常、身体世界から電子ネットワークの世界に「入って」も、身体世界の方はある程度安全だが、この世界では、電子ネットワークの世界（によつて構築されたヴァーチャルな世界）で起こることがこちら側に死をもたらすことがある。しかし、今回は、そういう相互作用があまりうまく描かれてはいない。

すでに「マトリックス」という言葉が流布していたので、それを引き継がざるをえないのだが、Matrixは「メイトリックス」と発音するのが正しい。こういう無責任なズラしのために、日本人の英会話がいつも無駄な困難に陥る。「マッカーシズム」なども、「マッカーシーイズム」と発音しなければ、英語圏では通じない。

イラク戦争まえに撮られたわけだが、この間の戦争加速の気分は確実にこの映画のなかにも出ている。「戦いはじき終わる」、「この100年ずつと戦ってきた」といったモーフias（ローレンス・フィッシュバーン）の言葉が象徴的。

ドアを開くと予想を裏切る世界が展開しているというのは、『アンダルシアの犬』以来、それほど目新しい技法ではないが、この作品ではけっこううまく使っている。

（渋谷東急）

2003年05月20日

フリーダ (Frida/2002/Julie Taymor) (ジュリー・テイモア)

尾長鳥が歩く庭、動物がいる室内、庭のような部屋がうつり、それから、仰々（ぎょうぎょう）しく「召使」のような人たちがベッドを運ぶシーンが映る。そこに乗っている女性。歩行が不自由なフリーダ・カール（サルマ・ハエック）。

何か貴族的じゃないかという印象を残しながら、若きフリーダのシーンにさかばる。(この冒頭のシーンは、円環状に終わりのシーンにつながる)。

フリーダ・カールロといえば、若くしてメキシコ共産党に入党し、ディエゴ・リベラ(アルフレッド・モリーナ)と知りあつて結婚し、1930年代には2人でニューヨークに住み、多くの知識人やアーティストと交流し、話題を作り、また、メキシコに亡命した(ディエゴがアレンジして自宅に夫妻をおいた)レオン・トロツキーとも恋をし等々・・・とかく話題の多い、そして「左翼好み」の女性だが、こういう映画を見ると、こういう人はどこにでもいるという気がする。映画や物語にしようとするものかもしれないが、「炎のような情熱」とか「波乱に満ちた人生」とうような形容を聞くと、それがどうしたという気がする。もう「偉いひと」の伝記的ストーリーを聞いたか見たりして元気づく時代ではないし、「モデル」が通用しない時代だから、そういうときは、むしろ脱神話化(・・・と崇められていたが、実は・・・というような批判的描写)の方が面白い。

この映画は、どちらかというとフリーダが「情熱」のおもむくままに延びていったような描き方をしているが、ドラマのあいだから透けて見えるのは、彼女の人生がいかに他人に負っているかということだ。彼女のマルクス主義の理解は、ディエゴに会うまえのアルハンドロ(ディエゴ・ルナ)に負っている。彼は、彼女の身体を一生不自由にしたバス事故(メキシコのバスの運転はいまでもクレイジーだが、その感じがよく出ている)以後、彼女から去っていく。彼女が絵の才能を持っていたとしても、ベッドで多くの時間をすごしていた彼女がコルセットに絵を書き続けるのを見て、「もう描くところが一杯だろう」と言い、彼女の父がキャンバスと絵具をあたえなければ、絵描きとしての彼女はいなかったかもしれない。そして、彼女がディエゴに自分を「売り込む」こともなかっただろう。

ディエゴが、知りあつてすぐのフリーダをパーティに連れて行くと、そこにアウラの強い女がいて、フリーダにレズ的な挑発をする。誰が演じているのかと思つたら、アシシュレイ・ジャドだった。あいかわらずうまい女優。

ディエゴとフリーダがニューヨークへ渡るシーンを、絵はがきなどのコラージュでつくっている。これは、低予算で済ませる方法でもあるが、やり方としてはわるくない。

全編英語というのも気になる。ある種の「吹き替え」を見ているのだと思えばそれでいいのだが、映画技術の「良心」としては、原語でやってもらいたかつた。

実在の人物を映画で描くと、大体はこっけいな感じになる。この映画のトロツキーがいい例。ばかじやないのと思わせる。決して批判的に描こうとしたわけでないのにそう描かれてしまったかぎりではかみたいなのだ。その点、フリーダの父親(ロジャー・リーズ)の描写は悪くない。

基本的にこの映画は、人を批判的には描かない。ディエゴの「いいかげんさ」もおおらかさのあらわれのように描く。ネルスン・ロックフェラー(エドワード・ノートン)がディエゴ・リヴェラにロックフェラー・センターに壁画を描かせたが、そこにレーニンの顔が描かれているのが問題になり、結局、金を払って

破壊させてしまうというスキャンダル・シーンでも、ロックフェラーはそれほど批判的には描かれてはいない。『クレイドル・ウィル・ロック』にもネルスン・ロックフェラーとデイエゴ・リヴェラとのエピソードが描かれていた。そこではロックフェラー（ジョン・キューザック）は、リヴェラといっしょにマリワナを吸ったりして深くつきあうが、この映画では、そういうシーンはない。それにしても、ノートンとキューザックはどこか似たところがある。この2人がロックフェラーを演じるということは、ロックフェラーが2人に似ているのだろうか？

（松竹試写室）

2003年05月22日

ファム・フェタール (Femme Fatale/2002/Brian De Palma) (ブライアン・デ・パルマ)

井筒和幸の『ゲロッパ』の試写と重なったせいか、客数は少ない。わたしも迷ったが、井筒が最近食い物番組にばかり出ているのでタイトルから「ゲロ」を思い起こし、やめた（なおこのタイトルは、ジェイムズ・ブラウンの「セックス・マシーン」の歌詞 Get up! のことらしい）。しかし、デ・パルマはやはり面白かった。デジャヴュ的技法の快楽。未来を見てしまうということの快楽を味あわせてくれる。

最初にフィルム・ノアール系のモノクロの映画が映る。本を読むような意識で映画を見てこなかったわたしにはとっさにそのシーンが誰の映画のものかわからない。『マルタの鷹』の終わりの方のシーンに似ている。女が男に責められているが、男はボガードではない。調べたら、ビリー・ワイルダーの『深夜の告白』(Double Indemnity/1944) の1シーンだった。カメラが引くと、ロール（レベッカ・ローミン・ステイモス）がホテルの一室でブラズマ画面のテレビで映画を見ていたことがわかる。いらいらしたスキンヘッズの黒人（エリック・エブアニー）が入って来て、女をしかる。これから大仕事があるという布石。そして、男が窓のカーテンを乱暴に開く。すると、そこは、カンヌ映画祭2001の会場の真ん前で、俳優たちのきらびやかな姿が遠くに見える。デ・パルマらしいしゃれたイントロ。

映画祭の会場ル・バレのトイレでヴェロニカ（リエ・ラスムッセン）が身に着けているダイヤだらけの大げさな装身具をロールが偽の同形のものとするかえようとやつきになっている。ヴェロニカは、映画祭のゲストで、その高価な宝石を身につけるチャンスを手い入れたのだろうが、2人のやりとりは明らかにレズビアンぽく、2人がグルであることが想像できる。

ロールが宝石を持ち逃げしたことは確かだが、その後に展開するドラマが連続的な時間のなかでのものか、それとも長い時間の隔たりがあるのかは明確ではない。また、さらに、ロールとそっくりの女性「リリー」を設定し、ロールを自分たちの娘だと思って追いかける老夫婦がいる。

だから、ロールが逃げ込んだ家にあとから彼女に似た女性リリーが帰って来て、いきなり自殺し（ローラはものかげで見ている）、そのあとローラともリリ

ーとも受け取れる女性が飛行機に乗るシーンがあるが、これは、ローラが「死んだ」リリーになりましたのか、それとも、リリーの自殺自体がローラの「白昼夢」で、彼女は死なず、飛行機に乗り、隣の席にいる男（ピーター・コヨーテ）と知り合うのか――はすぐにはわからない。

ローラとつるんで逃げたヴェロニカが組織の男たちに捕まり、通りかかったバンのまえに突き飛ばされ轢かれる映像と、ヴェロニカが組織の男たちに捕まるが、とつさの機転で逃げ出す映像とが、時間のへだたりをもつて映される。後者が「本当」で前者が「夢」だとみなすのは単純すぎる。そういうすっきりした結論めいたものをデ・パルマは与えてくれるように見えるくだりがあるが、それを無視して見るのもデ・パルマ映画の楽しみ方。

さらに翻弄する小道具としてアノトニオ・バンデラスが演じる売れないカメラマン、ニコラスのカメラがある。ローラは、彼に写真を撮られたことを深読みし、逃げ、そのときあの老夫婦に出会い、また追われる。ニコラスも、ただのデクの棒ではなく、「大使夫人」の謎をあばいて特だねにしようと彼女を追いつ追いつ追われることもこの映画の基本フアクター。

デ・パルマの映画を最後の謎解きで納得することもできるが、最後がふたたび最初に反復するような見方が可能ならば、錯覚、他人の空似、誤解、思い込み、隠蔽、詐称・・・といった二元論的な認識をこえるパラノイ德的知覚のドラマとして見ることも可能だろう。幻想・夢・妄想・記憶ちがい・・・をそのまま映像にする方法は、デ・パルマではめずらしくはない。

デ・パルマらしい「スプリット・スクリーン」がたびたび出てくるが、これは、この技法でなければ表現できないから使われたというよりも、デ・パルマの映画であることを明確にするために使われている感じ。

この映画でも、目に入るパソコンは、みなMac。映画の世界ではMacがIBMにパンチをはるかに凌駕しているのは、アップルとピクサーを支配するステイヴ・ジョブズの近年の努力のたまものか？
(みゆき座)

2003年05月27日

恋愛写真 (Collage of Our Life/2003/Yukihiko Tsutsumi) (堤幸彦)

堤の作品は好きな方だが、この作品は海外進出へのねらいが見え過ぎて(それが成功していればともかく)面白くない。広末という役者もあり堤向きではない。松田も、ここでは普通の役者になってしまった。話がニューヨークへ移ることが暗示されながら、なかなか移らないのでいらいらする。それぐらい日本のシーンは退屈なのだ。

広末という役者は、どうしていつも「ありがち」なしやべり方(「・・・しまし」を「・・・スエました」、「いちばん」を「エイちばん」、「独りぼっち」を「ひとりぼツイ」と発音する)と「ありがち」なタイプの女しか演じないのだろうか？ いつも自分を別に見せているようなキャラクターを演じており、それがいまでは肉づきになってしまった。

スチルカメラのレンズのアップから始まり、チャカチャカいうシャッター音とともにスチル写真が入れ替わる。ニューヨークで名をなしたカメラマン「シズルサトナカ」（松田龍平）が、へたな英語でインタヴューに答える声が聞こえる。時間がバツクし、大学を卒業して商業写真を撮っている瀬川誠人（松田龍平）へ。ほんのちよい役で出る大杉漣が演じる社長のもとでやっている仕事は大したものではなさそう。すぐに場面は学生時代バツクし、そこで知り合い、すぐに同棲をはじめた里中静流（シズル）（広末涼子）との話に多くのショットが費やされる。

一見「思い切ったこと」をやって見せる（実はよくいる）女の静流。写真部員の誠人から教わり、すぐに「ユニーク」な写真を撮るようになる。そして、2人で仲良く写真雑誌のコンテストに投稿した結果は、写真歴の長い誠人を抜いて入賞。このことから、誠人は彼女を避けるようになり、2人は別れる。彼女の方は、その気がなく、悲しげに去っていく。

唯一堤らしいショットがある。それは、いつも「意外性」をねらったかのようになことを運ぶ（たとえば、「料理する」と称してカップヌードルの上にマヨネーズをかけ、「わたしのマヨヌードル」としゃあしやあと言うとか）静流が、口に水を含んで吹くと虹が見えるシーン。堤調をねらって空振りに終わったのは、静流が投げ捨てた空き缶が通りがかりの自転車の男に当たると、男がいきなり包丁を抜くシーン。

誠人が静流のことを思い出したのは、彼女の名でニューヨークから一束の写真が送られてきたからだ。その写真は、どれもこの街の「いま」を切りとっていた。そして、近く個展をやるので来てほしいという手紙が送られていた。彼女の気持ちはいまでも変わっていないという暗示とともに。が、その直後、いやいや出たクラス会で、テレビ会社に勤めたかつてのクラスメートから、静流がニューヨークで殺されたらしいという話を聞く。誠人は、ほとんど準備なしにニューヨークへの飛行機に乗る。

ニューヨークに着いてタクシーに乗ってマンハッタンに入るシーンで急にカメラのピントが甘くなる。現地で雇ったカメラマンがダメだったのだろう。

海外で困ったときに必ず救いが現れるというのは、ありがちなパターン。

「いまだきニューヨークで強盗にあうやつはめずらしい」と笑いながら助けてくれる黒人のカシアス（ドミニク・マールカス）は、日本大好き人間。（こいつを見てふと思ったのだが、この映画のニューヨーク・シーンの撮影にはデーブ・スペクターが一枚かんでいるのではないかと）。

探しあてた静流のアパート（「Avenue C Loïsida」や「E9」の表示が見える——イーストリバーに近いアヴェニューCのナインス・ストリート）には、静流はおらず、アヤという女がいる。ちよつと下品そうでパワフルな、ニューヨークなどにはよくいタイプの女を小池栄子がなかなかいい感じで演じている。しかし、せつかくの小池の持ち味が、全然活かされずに終わる。それは、後半、「犯罪都市ニューヨーク」といったパターン化された通念に合わされたつまらぬ犯罪サスペンスに落ち込んでしまうからだ。

ニューヨークから静流の写真を送ってきたのはアヤだった。彼女は、チャイナタウンの闇の組織とつながりがあり、そういう形で日本人をニューヨークにお

びき寄せ、着服詐欺のようなことをやっている。静流を殺したのも、アヤだということになる。イーストリヴァー沿いの通りの倉庫のなかから銃で狙撃したらしい。理由は妬みとか。それをたどって行った誠人も、彼女に銃口を向けられる。この辺になるとつや消し。

銃口をむけられた誠人が、昔見た映画の真似をして、つきつけられた銃口に指をあて、「撃ってみろ。お前の頭も吹っ飛ぶぜ」と言う。相手はひるみ撃てないのだが、ばかな話。堤流ギャグも落ちたもの。こんなの、一歩下がって引き金を引けば簡単ではないか。

モルグで静流の遺体を見て、（頭を撃たれて顔はわからないのだが）手にいつもメモ書きしている癖のある彼女の手にもメモ書きを発見して、泣き崩れる。広末を使うのなら、こういう結末にはしたくない。

彼女の写真が、なぞめいた中国人のギャラリーで評価され、誠人が、撮ったとまちがえられ、そのときから「シズルサトナカ」と名乗ることにしたというのが、これって、経歴詐称ではないのか？
（松竹試写室）

2003年06月03日

コンフュシオン (Confessions of a Dangerous Mind/2002/George Clooney) (ジョージ・クルーニー)

いささか「プロ」好みというかローカルというか、アメリカでテレビを見てきたものでないとピンと来ない部分が多く、場内からは反応がない。笑いのシーンでも場内はシーンとしている。これは、日本では無理かもしれない。よくしたもので、こういう作品は、戸田奈津子ではなくて、岡田壮平の字幕。何となく雰囲気がかかるでしょう？

原作は、「デート・ゲーム」（1965）、「新婚ゲーム」（1966）、「ゴング・ゲーム」（1976）など、日本のテレビのクイズやぶちやつけ番組のモデルとなったテレビ番組を制作・出演したチャック・バリスの「自伝」。ユダヤ系の人間らしく、嘘八百に満ちた「自伝」で、こうした番組の裏話に加えて、実は自分がCIAのエージェントで、33人も暗殺したと「告白」。

明るくて、ばかばかしい50年代流の「アメリカ」的な「パブリック」な感性とそのギャップを生きたチャックには、ジム・キャリーの方が合っているかもしれないが、サム・ロックウェルの方が、そういう感性を表向き出しながら、一方でスパイ的キャラクターにあこがれる人物、そしてそれらとの三重の屈折を描くには、向いているのかもしれない。

ハレの世界とスパイ的なフィルムノワール的な世界への大衆的な嗜好が強まった時代のなかで生きるテレビ屋の悲哀。前者をスタジオで演じるチャック、後者を代表するCIAエイジャントのジム（ジョージ・クルーニー）とその「部下」のパトリシア（ジュリア・ロバート）とキラー（ルドガー・ハウアー）が象徴する。これらの相反する世界で分裂するチャックを優しく「母」のように包む女性。ベニーをドリュー・バリモアが適役で演じる。

ちらつとクイズ番組の出演者の役でブラッド・ピットとマット・デイモンが並んで登場する。

冒頭、ペニーがドアを叩くが空けないで鬱状態にいるチャックの部屋のテレビには、レーガンが大統領に就任するのを告げるニュースが映っているが、すぐに場面は60年代にフラッシュバックする。最後は、また冒頭の場面にもどり、さらに現代とおぼしき老いたチャックの顔が大写しになる。それは、まさに『アバウト・シュミット』の最終場面にだぶる。エンターテイメント産業で「明るい」「ハレ」を演じた者が、成功したら成功しただけ感じるはずの虚しさがよく出ている。これは、ペニーでもなぐさめることはできない。
(ピカデリー1)

2003年06月10日

ミニミニ大作戦 (The Italian Job/2003/F. Gary Gray) (F・ゲイリー・グレイ)

ドナルド・サザーランド、シャリーズ・セロン、エドワート・ノートン、マーク・ウォールバーグ、セス・グリーンとどれもくせのある俳優が登場するが、この映画の「主役」は、メカ。俳優たちは、おおむね典型を演じているにすぎない。とりわけエドワート・ノートンの役は、『スコア』のジャック・テラーをもっと悪い性格にしたような役をなぞらされている(ノートンは、この映画には出たくなかったらしい)。

グレイは、かつて『交渉人』でメカの描写へのかなりの執着と一貫性を示していたが、今回も、メカの描写には、しばしばなされるインチキさは少ない。少なくとも映像的に説得力がある。むしろ、典型的なエンターテインメント志向のハリウッド映画だから、金庫のある階の、金庫のサイズぴったりの床を爆発物で抜き、金庫を落として奪うというような過激なことをやりながら、金庫のそばにいた人間が全然怪我をしないとか、この映画の山場をなす「ミニクーパー」によるカーチェイスで地下鉄の駅↓線路に乗り入れ、つつ走るとか、その際にコンピュータハッキングに強いセロンが、交通信号のシステムをハックし、システムを自在にあやつってしまうとか、いかにもハリウッド的な定石とパターンが見られる。しかし、ハリウッド映画の楽しみは、そういうパターンをいかにこなしているかの差異を味わい、楽しむことであり、映画の「外」の現実と比較することではない。

この映画は、1969年の全く同名(邦題も)の作品(監督…マイケル・デューラー)のリメイクである。映画の出来は、前作の方が上だと言わざるをえないが、そういううるさいこととは無縁の意識で作られている点で評価し、見るべき作品だ。

刑務所経験が長く、いまは保釈中のジョン(サザーランド)とジョンの薫陶を受けた窃盗のプロ、チャーリー(ウォールバーグ)とつねに冷静さを失わないかに見えるステイブ(ノートン)が、どれも「・・・の天才的なプロ」と形容されるライル(コンピュータ/グリーン)、ハンサム・ロブ(女と運転/ジェイソン・ステイサム)、レフト・イヤ(爆発物/モス・デフ)を集め、ベニスのマ

ファイア（ウクライナ・マフィアになっているところが今日的）の所有する金塊を奪う。が、ベニスの運河でのボートチェイスの末、追手をふり切り、金塊を陸揚げして運搬しはじめたとき、ステイブが実は本当の仲間ではないことが判明する。彼は、ジョンを殺し、チャーリーたちにも機関銃を乱射し、金塊を奪って逃げる。それから2年後、からくも生きのびたチャーリーらは、彼が父親のように慕っていたジョンの仇と金塊の奪還のために動き出す。

ジョンには愛しながら、刑務所生活や「仕事」のために一緒に生活する時間があまりに短かったことをいつも後悔していた娘ステラ（セロン）がいる。彼女は、「血は争えない」（これもハリウッド的パターン）かのように金庫の鍵を開ける「天才的なプロ」で、警察や司法当局のための仕事をしている。が、父の仇をうつためとあれば、ジョンの協力依頼を断れない。まあ、ストーリーの紹介はこのへんでやめておこう。ノートンはいいやだったとしても、彼の演技は悪くない。

「追記／2003-08-03」読者の方からメールをいただいた。そのなかに、「ライルが欲しがっていた服が吹き飛ぶスピーカー（最後は手に入れて実行してました☆）のメーカーとか種類とか分かりませんか？」というのがあった。これは、ナップスターを発明したのは、本当はおれなんだというのが口癖のライルが、てんやわんやの末に手に入れる H.F. の名器の種類についての質問。たしかにこのくだりはおもしろい。メカに凝るグレイ監督らしいシーン。以下は、わたしの返事——ぼくは、H.F. にあまり詳しくないので正確なところはわかりませんが、セリフのなかでは、たしか、アンプは「NAD」、スピーカーは「T7」とか言っていたように思います。とすると、アンプは、有名な NAD Electronics' スピーカーは、Mission Electronics の「77シリーズ」ということになるのでしょうか？とにかくアンプは NAD です。もう一度見る機会があったら確かめておきます。

（日比谷スカラ座1）

2003年06月17日（2）

チャーリーズ・エンジェル フルスロットル (Charlie's Angels: Full Throttle/2003/McG) (ブックG)

この映画に関しては、これまで、予告ビデオが早々と届き、そのあと「チャーリーズ・エンジェル フルスロットル」と大書きした試写ハガキが来て、いよいよ試写かと思って紙面をよく見ると、それは、41分のプロモーション映像の試写であったり、また、まだ本格的な試写をやっていないのに早々と主役のキヤメロン・ディアスが家用ジェット機で来て記者会見するなど、どこかおかしい宣伝方法がくりひろげられてきた。今日はその最初のマスコミ試写なので、（出がけに Art on the Net 2003 のことで箕輪裕さんに緊急のメールをだしたりしていてぎりぎりになった）会場への到着の遅れを気にしたが、意外に客は多くはなかった。これだけの「大物」作品で朝日ホール（座席は折りたたみ椅子、スクリーンは小さく、映写機は古い）での試写というのも気になる。字幕は石田泰子氏で「業界常識」では、ギャラは、戸田奈津子↓松浦美奈の次。つまり、宣伝経費

のかけ方がどこかアンバランスなのだ。宣伝のポイントがつかめていないのではないか？

一見して、その理由がわからないでもなかった。まず、徹底的にナンセンスしやれた台詞のギャグがわからないと、あつけにとられてしまうほど頭を使わなくていい映画。あるとすれば、3人の30代初期の女たち（ナタリー・キヤメロン・ディアス、ディラン・ドリュエー・バリモア、アレックス・ルーシー・リュウ）の日本の女子学生ノリ（ただし最近は見られない）の連帯感。これって、いまの日本のどのコンテキストに結びつけたらいいんだろう、という疑問が宣伝ウーマンにはわくかもしれない。

早めに言っておくが、わたし自身は、予想に反して、猛烈面白かった。その面白さは、『ムトゥ踊るマハラジャ』的な面白さだ。もう一度見たいくらいである。仕事に疲れたときに見るのにいいだろう。ある種のドラッグムービー。

3人は、車から吹っ飛んでも、銃の弾に当たっても（防弾チョッキをつけているとはいえ）傷もほとんどしない、むしろ死なないという不死身なキャラクター。要するにコミックスから飛び出してきたキャラクターなのだ。ここでは、映像の背後に肉体を想定・措定（哲学の用語）してはならない。しかも、3人ともセクシーな「肉体美」を誇る女優を使いながらそうさせることが面白い。

チャーリーという探偵事務所があり、そこに3人の女性がスタッフになつていて、そのつど指令（電話の外付スピーカーからチャーリーの声が出るだけ）に従って、3人が動く。指令は、FBIの依頼等々、みな規模が大きい。しかし、この探偵事務所の仕事自体はどうでもいい。要は、彼女たちの動きであり、レズとも友情ともつかぬ不思議な連帯感（映画のなかでは「チームワーク」という言葉でも表現されている）だろう。

連帯を重視している証拠に、この映画で「悪」を演じるマディソン・リー（デミ・ムーア）が、つねに自己中心主義的な態度を見せ、3人のアンチテーゼを提示し、3人に滅ぼされる。マディソンは、もとはチャーリーに雇われていたが、そこを去り、自分のために生きる道を選んだのだった。

（有楽町朝日ホール）

2003年06月17日（2）

ゲロッパ！ (Get Up! / Izutsu Kazuyuki) （井筒和幸）

「こないだ来たけど満員ではいれなかったので早く来た」と香水をプンプンさせている女性が後ろでしゃべっていた。たしかに30分まえで80%席がうまっている。井筒が、『岸和田少年愚連隊』のガキヤクザ的ファミリーの要素と、『のど自慢』の心情性（「ジェイムズ・ブラウン」は演歌だと言ったとか）を統合した作品で、西田敏行の別の側面を引き出したとかで、大いに期待した。結果は、かなり失望。

幼いときに「出て行った」ヤクザの父親。母は幼いときに死に、孤児院で育ったかおり（常磐貴子）は、いまでは、小プロダクションを経営するキャリアウーマン。いまどきの「通念」にあわせたように夫はおらず、幼い娘（太田琴音が

うますぎる演技」との2人暮らし。ときどき、かおりは、幼いときに見たヤクザの殺し合いの悪夢に襲われる。彼女のプロダクションは、美空ひばり、森進一、桑田佳祐、マリリン・モンロー（?）、ジェイムズ・ブラウンなどのそっくりさんを集めた公演を企画している。これが1本の線。

もう1本の線は、実はかおりの実父で羽原組組長の羽原大介（西田敏行）が、収監が間近という設定。彼は、組を解散すると言い、徒弟たちにかタギになれと説くが、落ち込んでいる。羽原の弟分にあたる金山組組長（岸辺一徳）をはじめ、羽原組の、山本太郎（なかなかいい）、桐谷健太、吉田康平らが好演する舎弟たちは、組長を励まそうとやつき。彼が、ジェイムズ・ブラウンの熱烈なファンであることを知っている金山は、「来日」しているというJ・Bを連れてこいと太郎たちに命じる。ここから「抱腹絶倒」のドラマが展開する予定のようだが、そうはならない。話に厚みがないからだ。

はじまって当分のあいだ、出演者の台詞がみな白々しい。全体にテレビドラマ的である。ヤクザの血を引いた娘を演じていることを意識してか、常磐は、テレビドラマに出るときよりはしまっているが、彼女にドラマの登場人物としても安っぽくつきまとうレジャーランドの支配人（益岡徹）の存在は無意味。首相のスキヤンダル写真を取り戻す極秘指令を受けて動いている内閣調査室の連中のエピソードもばかばかしすぎる。金山の女房役で出ている藤山直美はもったいない。

「チャーリーズ・エンジェル」的な「チームワーク」には多少の新しさを感じるが、こういうやり方で心情的な「ファミリイ」意識をいくら描かれても、パターンとしてよくあるものを見せられた（しかもへたに）だけで、わたしには共感も興味もわかない。

西田は、ヤクザの組長をやっても、「釣りバカ」と同じ感覚のなかを動く。乗ったタクシーの運転手（寺島しのぶ）の苦労話を聞かされて泣くところなど、何も変わらない。井筒は、「釣りバカ」とは違う西田を出すと言ったが、どこが違うのだろうか？ 西田は、何をやっても西田でしかないように出来上がってしまった役者である。ほかではヤクザのたんかは切らないだろうが、そのたんかにも殺し合いをしたやくざの陰影は感じられない。

最終シーンが読める映画。西田がR&Bを歌うだろう、その歌い方も、数年まえにやっていた屋根の上歌を歌うスタイルだろう、親子の対面があるだろう・・・みんなそのとうりだった。

（映画美学校1）

2003年06月20日

バトル・ロワイヤル II 鎮魂歌「レクイエム」 (Battle Royale II/2003/Kinji Fukasaku) (深作欣二・深作健太)

長めのプロモーションビデオを大分まえに見たとき、何か腰くだけになるのではないかという不安があった。父親の遺志をついだ息子は深作組を仕切れるのか？ 若干引いた気持ちでふだんより遅めに銀座教習屋橋の高速道路の下のガードをくぐると、東映のまえから右は銀座教会の方、左はプラントンのまえの方まで人の列が見えた。まもなく開場。席は全然ない。高崎俊夫さんがやはり席がな

くてわたしに苦笑いしながら通りすぎた。仕方なく二階に行く。いくつか空き席があった。やれやれ。わたしは、あまりこんな後方から映画を見たことはない。座席には好みがあつて、たまに試写にも来るピーター・バラカンはいつも最後列に近いところに座る。おすぎや筑紫哲也は狭い試写室だと最前列。わたしもその口なので、大学などで映画を見せるとき、最後列で（しかも横の壁によりかかって横目で）見ているような学生には「偏見」をいだきたくなる。そんなに引いてみたら、スクリーンの情感なんか伝わらないでしょう？ が、一步距離を置いて見た方がよいときもある。とりわけ、パッションでがんがん押しまくってくるような作品は、その方が仕掛けがよくわかる。とすると、その学生君は、そういうたぐらみで後ろにいるのか？

この映画は、最後列で、しかも上からスクリーンがゆがむような位置から見ただけにもかかわらず映画的な情感が伝わってくる作品だった。健太は欣二の遺志を立派に思ふと思う。冒頭に映るセピアがかった東京の俯瞰からはじまり、新宿あたりの高層ビルが一瞬のうちに9・11のWTCのように崩壊するシーン、七原秋也（藤原竜也）とその一派が「BR」を遂行した「すべての大人たち」への「反BR」の闘いを声明し、前作とのつながりとこの物語の方向を示唆するイントロ、ここまではコンパクトで見事。そして、全国のワルガキばかりが集められた中学校の生徒42人が乗ったバスが拉致され、新たな「BR」ゲームを強制される。前作の教師キタノに代わって登場するタケウチリキ（竹内力）は、ビートタケシとは全く違った狂気のユーモアをただよわせているが、演技がやや機械的。

藤原は、すっかりアウラをただよわせる俳優になつてしまつたが、今回とびぬけていいのは生徒01番の青井拓馬を演じた忍成修吾。そういえば、この役者は、『リリイ・シュシュのすべて』でも個性的な演技をしていた。

前回のようなBRゲームの陰惨さは弱い。ドラマが、すぐに、42人の生徒同士の殺し合いよりも、BR法への闘争宣言をして島にたてこもっている七原秋也への襲撃を強制され、島のアジトへ攻撃をしかけるくだりに重点が置かれるからである。その点では、ドラマは前よりワンパターンで「健康的」だ。そして、もし、七原秋也とそのグループ「ワイルド・セブン」が2年もの長きにわたって砦を維持しているのだとしたら、戦闘の経験のない中学生がにわか訓練を受けて襲撃を試みても、とうてい太刀打ちできないだろう。そうなると、散々火薬と血塗りを浪費した戦闘シーンも、戦闘に生き残った青井や中川典子（前田亜季）を七原と会わせ、最終的に連帯させるための仕掛けにすぎないことになる。まあ、そうなのだが、結論が先にあつて設定されるドラマやプロットというのはもう古いのではないか？

古いといえば、全体の思想は古い。「全共闘」↓「日本赤軍」の域を出ていない。この映画には、冒頭のシーンが示唆しているように、9・11以後アメリカが行なったアフガン、イラク攻撃までの状況が取り入れられている。しかし、イラク戦争やイスラエル・パレスチナの紛争・戦争が示しているように、「ワイルド・セブン」のような地理的な「砦」／「拠点」に立てこもって闘うということとは不可能であり、そこを死守する闘いには何の未来もない。たとえ「拠点」をつぎつぎに移すとしても、そもそも「テロ」や「戦争」といった武装闘争には、問題解決のいかなる可能性もない。にもかかわらず、この映画は、この「2年間」の七原の闘いに意義を認めているように見えるし、映画の終わりも、1970年

代に流行った「旅団」と「ゲリラ」の「長征」的な闘いに期待しているように見える。

この映画では、前作以来、「大人」という概念には独特の意味があることは認めるが、生物学的年令で「若者」と「大人」とを分けるのはもう意味がない。ただし、この映画のなかで、マッカーサーが日本人の精神年令を12歳あつかいしたことが出てきたとき、ふと、わたしは、この映画で言うところの「大人」とは、究極的にアメリカなのではないかと思った。マッカーサー／アメリカは、日本人を12歳の「若者」あるいは「子供」とみなした。その意味では、「若者」や「子供」という概念は、「大人」が偏見をもって勝手に貼りつけるレッテルであり、それをやりはじめたのはアメリカだ。（実際に、「若者」という概念は、もともと、マーケティングから出て来た）。

東映の映画でブッシュのアメリカがはっきりと批判されたことはなかった。そもそも初めの方で、教師リキは、黒板のずらずらつと22の国の名前を書き、生徒に「どんな共通性があるか」と問う。そして、呆然とする生徒に、「みんなアメリカの攻撃を受けたんだよ」と言い放つ。また、そういうアメリカと結託している日本政府（首相を津川雅彦が演じている）も皮肉っている。イラク戦争を目のあたりにしたあとでは、誰の目にも、「ワイルド・セブン」の拠点など、ミサイルで一掃できるという考えがすぐ頭に浮かぶだろう。そのことはしつかりとおさえている。しかし、そうだとしたら、七原がアフガンに逃げ延びるなどということは空想的なことではないか？ とはいえ、ビン・ラディンやサダム・フセインが姿を隠していることを思うと、そうは言えないかも。ま、色々な意味で意外とポリティカルな含蓄を持った内容に仕上がっている。（銀座東映）

2003年06月24日

ターミネーター3 (Terminator 3: Rise of the Machines/2003/Jonathan Mostow) (ジヨナサン・モストウ)

よみうりホールには、専属の「おぼさん」職員がいて、あれこれ世話を焼く。うるさいと思うこともあるが、今日は気がきいていると思った。エレベータのドアが6階で開いたら、「試写会の方はここで降りて階段にお並びください」とエレベータの箱のなかに向かって言ってくれたのだった。開場10分まえというわたしにしては遅い時間だったので、すでに2階下まで4本の列だできている。しかし、「大物」映画のときの熱気はない。

席（ここはスクリーンが奥にあるので最前列がいい）についてプレスを読んでもその理由がわかった。シュワルツェネッガー以外の出演者がみな「大物」ではないのだ。別に「大物」を好んでいるわけではない。むしろその逆だ。だから、むしろ期待が高まる。こういう場合には出演者はけっこう頑張ることになるからだ。

うしろで女と男が話している。年令はわからないが、男が、「54になったよ。誕生日に息子が焼き肉を食わしてくれた」とうれしそうに言っている。映画のドラマのような素直さ。ふと、ここは現実かと思う。そういう素直さがわたし

にはないし、想像もできないから。しかし、その人、本当に54歳かね？ 80歳ぐらいの感覚じゃないの？

隣の30代の人が、映画が始まる寸前に手に持っていたミントか何かの清涼錠？のケース（というか、よく駅などで売っているプラスチックのケース入りのやつ）をカーと口に持って行った。ヤバイ感じ。その後もひんぱんにそれを口に持って行く。そのたび彼の手がわたしの左手に当たり、空中でカチャカチャいう音がする。ふと、先日見た『バトル・ロワイヤル』で教師の竹内 力も、こんな仕草で白い錠剤（こちらは明らかに鎮静剤か麻薬だろう）をのんでいたの思い出した。ひよっとしてこの人も。

最初に『トゥーム・レイダー2』の予告篇。アンジェリナ・ジョリーは、まずまず親父（ジョン・ヴォイト）に似てきた。この分だと、だんだんエキセントリックな役しかできなくなるのでは？

『ターミネーター3』は、それほど大予算の映画ではない。シュワルツェネッガーは、すでに出来上がった役を破綻なく職人的にこなしている。新ターミネーター3のクリスタナ・ローケンも悪くない。身のこなしは、『スピーシズ』のナターシャ・ヘンストリッジ的だが、あのエーリアンのように感情表現しない。ちゃんとした役のある出演者はあと4人で、製作費用の大半は、おそらくカー・クラッシュのシーンに費やされている。これは、『ブレイキ・ダウン』の監督らしいやりかただ。3D処理も、細かく変形するのは手の部分だけだったりして、予算を切りつめている。技法も決して、『ターミネーター2』が当時最先端の技術を駆使したようなすごさはない。ロボットも、『ロボコップ』並。それは、最初から重点がそこにはないからだ。

この作品の見どころは、その文明観とテクノロジー観だろう。見終わったときに、やはり地球は一度人間自身が構築したテクノロジー装置で自壊するかもしれないという思いにかられる。キューブリックの『博士の異常な愛情』も、そういう終わり方だったが、アメリカの暴走がとまらない状況のなかでは、これが平均的な思いになる。アメリカがイラクでやっていることは、イスラエルがパレスチナでやってきたことと連動している。国家・軍が法的には「民間」の集団や個人に対して攻撃（テロや暗殺）を加えることがあたりまえになった。それは、イラクで規模的にピークに達し、イスラエルのハマス攻撃で質的（非情さの質）にエスカレートしている。

このシリーズの基本思想は、人間は運命にさからえるかということだ。このシリーズでは、1997年8月29日に地球がマシンの「反乱」で30億人が死亡するはずなのを「延期」してきた。「運命は避けられないが、延期することはできる」というわけだ。しかし、今回は、その運命は避けられない。これは、9・11でアメリカの社会意識が幾分成長したと関係がある。最初と最後に、核が爆発して、空に次々と炎と爆雲が上って行くシーンがある。これは、しかし、日本の広島や長崎では60年もまえに起こったことだ。

『ターミネーター2』で、「運命」の進行を「遅らせた」（「救った」）サラ・コナーの息子ジョン（ニック・スタール）は、生きのびたが、いまではホームレス的生活をしている。そこへ、T-3が、運命を遅らせる要因を一掃するために姿をあらわす。そして、それを追うようにターミネーター（アーノルド・シュ

ワルツエネッガー」が姿をあらわす。どちらも、例によつてすっ裸であられ、人の服をうばつて人間になります。

怪我をして薬を盗みに入つた獣医クリニックで鉢合わせした女医のケイト（クレア・デーンズ）が、この映画では重要な役を演じる。ケイトは、フィアンセ（マーク・フアミグリエッティ）がいるが、彼はすぐに殺され（だから主要な役者は5人だけなのだ）、ターミネータの「予言」では、いずれは彼女はジョンと結婚する「運命」にあるとはいう。彼女の父親ロバート（デイヴィッド・アンドリュース）は、空軍の極秘任務についている。その一つは、「スカイネット計画」で、これを稼働させれば、インターネット回線を跋扈するすべてのウィルスを駆除できるという。

面白いのは、ロバートは、ウィルス攻撃で軍のコンピュータも汚染されたとき、「スカイネット」を稼働させることを許さない。そうすると、すべての通信網がアメリカ政府／軍のもとに統合・統括されてしまうからだ、と。彼は、ネットワークには「ゆらぎ」が必要なこと、ネットワークの活力と自由は、ある種のカオスから生まれることを知っている。しかし、それが、できなくなる。そして、最終的に、世界のネットワーク（民間のも軍のも）は、いわば終末への痙攣を起こし、「審判の日」を迎えることになる。ここには、いまのアメリカ政府への（非常に控え目ではあるが）批判を読み取ることができる。

それにしても、車や建物をぶち壊すシーンよりも、「審判の日」そのものの恐怖や不安の表現が欲しかった。ジョンとケイトのやりとりも、ターミネータ的感情に乏しい。
（よみうりホール）

2003年06月27日

くたばれハリウッド (The Kid Stays In the Picture/2002/Nanette Burstein & Brett Morgen) (ナエット・バースタイン&ブレット・モーゲン)

1960年代後半から70年代のハリウッドの色を塗り替えたプロデューサー、ロバート・エヴァンズの伝記的ドキュメンタリー。スターの声帯模写を含むナレーションは、エヴァンズ自身が担当。スターからやり手のプロデューサーに転身し、多くの女優との浮き名とスキャンダルの主だったエヴァンズは、「くたばれ」どころか「ハリウッド万歳」と言うべき人物。彼のプロデューサーとしての全盛期は、ちょうどわたしがアメリカ映画を熱心に見始めた時期と重なるので、色々な発見があった。

えんじのカーテンが開くと、そこはエヴァンズのハリウッドの豪邸の内部。カメラがウォークスルーしていく一方、古いドキュメンタリー・クリップがパツパツと挿入される。以後、彼自身と関係者の多くのインタヴュー映像を駆使して、一つのハリウッド映画史が描かれる。字幕は松浦美奈。

パラマウントの重役になり、『おかしな二人』(The Odd Couple/1968/Gene Saks) でヒットを飛ばし、『ある愛の詩』(Love Story/1970/Arthur Hiller) を

製作中であつたにもかかわらず、株主のガルフ&ウエスタンは、パラマウントの売却を決定する。あわてたエヴァンズがとつた窮余の処置は、マイク・ニコルズに自分がいま『ある愛の詩』というヒット確実の作品をつくっていることを説得する「プレゼン映像」を作らせ、それを持つてニューヨークに飛び、重役たちにみせ、決定をくつがえすことに成功する。いまなら、ノートパソコンをかかえてというところだが、それを30年以上もまえにフィルムでやった贅沢さと先見の明。シャロン・テート事件にも、問題のパーティに行けなくて難を免れたのだったが、世の中には運のいい奴というのはいるといふ感を深くする。

しかし、人生のツキはいうまでもは続かないことをエヴァンズの人生は示してもいる。彼は、数々のヒットを飛ばしたのち、1980年代になって、ツキが落ちてくる。すでに70年代半ばごろからドラッグに染まっていたが、1980年、コカイン所持で有罪判決を受けた。折しも製作したコッポラの『コットンクラブ』(The Cotton Club/1984/Francis Ford Coppola)が当たらず、落ち目になる。まあ、エヴァンズは1930年生まれだから、人生60年、50歳までついでいれば、よしとすべきかも。え？お前は？って？ そうね、50歳以後も最高だね。

エヴァンズは、「脚本こそスターなのだ」と言う。ハリウッド映画は、計画性の産物だから、それはたしかだろう。しかし、エヴァンズ自身がプロデュースするときは、まさにマイク・ニコルズに「プレゼン」を作らせたように、監督へのこだわりが目立つ。『チャイナタウン』(Chinatown/1974/Roman Polanski)、『マランソン』(Marathon Man/1976/John Schlesinger)、『ブラック・サンデー』(Black Sunday/1977/John Frankenheimer)等々。

ポランスキーとコッポラは、エヴァンズがいなければ、いまの彼らではないだろう。ミア・ファローも、彼が『ローズマリーの赤ちゃん』の主役に選ばなかったら、シナトラとの離縁は遅れたであらうし、ウッディ・アレンと結婚しなかったかもしれない。アリ・マグローは、エヴァンズと出会わなければ『ある愛の詩』でスターになることはなかったし、『ゲッタウェイ』でステイヴ・マックウインと出来てしまうこともなかった。エヴァンズがドラッグとの縁を深くしなければ、映像手法的にドラッグ的な『チャイナタウン』はプロデュースされなかったかもしれない。

1969年8月8日のシャロン・テート事件のことは、ポランスキーについての多くの言及はあるにもかかわらず、出てこなかった。悪夢すぎたのか？

その昔、ある女友達が、「『ある愛の詩』っていうのは、60年代の闘争に疲れた世代が、平均的に気持ちを緩めることができるからヒットした」と的確なことを言つて、わたしに見ることを薦めたが、わたしは断つた。「平均的」なものは一切拒否していたからだ。エヴァンズは、この映画に関し、「これほど世界の出生率を上げた映画はないだろう」と言っているが、わたしがそのときその女友達といっしょに『ある愛の詩』を見に行っていたら、人生が変わったかも。彼女とは、15年ぐらいまえに偶然パリで再会したことがある。

(メディアボックス)

リード・マイ・リップス (Sur mes lèvres/2001/Jacques Audiard)
(ジャック・オディアール)

女(エマニユエル・ドゥヴォス)が補聴器をつけるアップのシーン。が、単なる「アップ」ではなく、妙に身体的であり、場所の存在も明確にわかる。そこは事務所。映画の音は、補聴器と彼女の耳の状態と相關的。補聴器をはずすとすべての音がこもった音になり、彼女が難聴であることがわかる。彼女は猛烈忙しい。電話も次々にかかってくる。補聴器を調整しながらてきばき(しかしストレスが溜っている表情)こなす。そのテンポはこの映画のきびきびした(しかし暗さも秘めた)独特のテンポを象徴している。

しかし、これは、あくまでわたしの印象にすぎないのだろう。隣のおじさんは、映画の最中、15分に1回ぐらいの割合で腕時計を見るのだった。いや、ひよっとすると、テンポの間合いを測っていたのかな? いろんなお客がいるねえ。

社長に呼ばれ、忙しければ助手を雇ってはどうかとすすめられる。フランスの会社(ここは不動産関係)助手などを雇う場合、自分が職安に行き、個別に以来するものらしい。数日後、一人の男(ヴァンサン・カッセル)が訪ねてきた。腕に入れ墨がある孤独でやや粗野な感じ。すでに彼女の名が「カルラ」ということが、社長との会話で告げられる。カルラは、最初、デリバリーの人間かと思うが、この「ポール」と名乗る男は、職安から回されてきたのだった。「タイプはできるか?」「どんな表計算ソフトをつかっていたの?」といった形式的な問いに對してがあいまいな答しかないこの男を雇うことにする。

カルラは、会社では暗黙に差別されている。食堂で食事をしていると、遠くの席の同僚が彼女の悪口を言っている。聞こえないと思っ言っているのだが、彼女は読唇術ができるので、言っていることがわかってしまう。ポールが来てからは、彼と一緒に食事をする。彼は、刑務所から出所したばかりであり、保護監察官のもとに通っている。(この保護監察官が出てくるところから、映画の視点が狂う。この人物の妻との話がときどき挿入され、その結末も描かれるが、どうしてこの人物に焦点を当てる必要があったのだろうか? この部分だけが、わたしにはこの映画で納得のいかないうところ)。

カルラが出社すると、トイレの前から妙な感じで出てきたポールを見て、クロセトルームを開けると、そこに寝袋があった。彼は、そこで寝泊まりしていたのだ。彼女は、彼に知り合いのアパルトマン(改装中)に住む手配をする。ポールは、これはてっきり「見返り」を当てにしていると思い、彼女を抱こうとするが、彼女にきっぱり断られる。この映画、カルラが友人の女性からその恋人のことなどを話され、たきつけられ、自宅で裸になったり、新しい靴を履いたりして自己満足に陥っているが、ポールと性的関係に陥ることはない。彼女はダンスが出来ないことをコンプレックスに思っている。

しかし、彼女は、その手の(日本映画でいえば、たとえば藤山直美とか市原悦子などがはまり役の)暗いブス女(失礼)とは違う。というのも、いくら身をやつたとしても、美形のエマニユエル・ドゥヴォスが演じるのだからそうはならないのである。ヴァンサン・カッセルにしても、「粗野」は装うが、知的な俳優であり、ヴィンセント・ギャロ風のセクシーな俳優で、2人の物語は、「醜女と醜男」の物語にはならない。

話は、やがて、カルラが、自分の手がけた仕事を横取りする同僚を出し抜くためにポールに盗みを依頼し、他方ポールの方は、彼女の読唇術を利用してヤクザの金を奪う大博打に彼女を巻き込むといったドラマティックな展開になる。ある点ではフィルム・ノワール風であり、ひねったラブストーリーでもある。そのどちらでもない新しいジャンルを形成する一歩手前ぐらいまで達している作品。

終わって、小雨降る渋谷を散歩。KEY 渋谷店のエフエクターなどのコーナーをのぞくが、目新しいものはない。渋谷は変わったが、渋谷育ちで、この試写室のすぐそばにあった小学校に通っていたわたしには、親しみのある場所。古書センター、道玄坂、細い路地裏を歩きまわり、最後は TOWER RECORDS へ。わたしも参加した RADIOTOPIA の CD が出ていたので買う。ただし、この CD は、ARS

ELECTROBICA 2002 の側から参加したアーティストたちの演奏を集めたもので、わたしは、KUNSTRADIO がこれとリンクした“RADIOTOPIA LONG NIGHT”の方に参加した。

(アマミューズピクチャーズ試写室)

2003年07月08日 (2)

レボルーシオン (Was tun, wenn's brennt?/2001/Gregor Schmitzler) (グレゴール・シュニッツラー)

イントロの16ミリの記録映像風のクリップがなかなかいい。それは、1987年のベルリン、クロイツベルク地区の光景。ベルリンの壁ぎわに位置する地帯にあるスクウォッター(空家占拠者)のビル。壁にはAに丸のアナキー・マーク。そこに住む6人の活動家やアーティストがデモをして警官隊ともみ合ったり、石を投げたりするきびきびしたシーンが映り、その一人にカメラが焦点を当てながらクロウサップし、ストップモーションになるというしやれたスタイルで、「Gruppe 69」(グループ36)という映画撮影を主にして集まり、マッハナウ・シュトラッセ36のスクウォッター・ハウスに住んでいた6人を紹介する。彼らは、圧力釜のなかに除草剤や硝酸カリウム(同時に砂糖を大量に入れるのが秘訣とか)を入れて「爆弾」を作る。いかにも80年代的な「なつかしい」映像である。

わたしがクロイツベルクを初めて訪れたのは1984年だったが、当時は警官隊がこのあたりのスクウォッター・ハウスを急襲し、活動家を逮捕したり、家宅搜索するのがひんばんに行なわれていた。1981、2年はもっとすごく、このあたりに数百のスクウォッターハウスがあった。だから、この映画の古いフィルムクリップの時代設定が1987年になっているのは、少し遅すぎる気もする。ただし、ベルリンの壁の崩壊を前にした時代には、一面でふたたび街路が活気づいたことがあったから、かならずしも不正確とはいえないかもしれない。

イントロが終わると、時代は15年後の現代になる。機動隊の放水車に轢かれて両足を失ったホッテ(マーティン・ファイフェル)と彼を助けるティム(デイル・シュヴァイガー)は、家主から毎日追いついてを食いながら、同じ建物に住んでいる。活動家としての理念を捨てていないかのよう。しかし、他の4人の生活は変化している。マイク(セバスチアン・ブロンベルク)は売れっ子のデザイナー。キラキラのオフィスで天才めかした嫌みな自己主張を楽しんでいる。フ

ロー（ドリス・シュライツマイヤー）は、シングルマザーを気取り、流行のブランドものを着たキャリアウーマン。テラー（マティアス・マッシュケ）は、検察官の階段を上ろうとしている。ネレ（ナジャ・ウール）だけが、かつての活動家としての志を維持しながら、小規模の託児所をやっている。とはいえ、みな「危ないこと」にはもう手を出さない。ところが、そこに予期せぬ出来事（見てのお楽しみ——ドラマのアイデアとしては奇抜）が起きる。それは、「過激な活動家」としての彼や彼女らの過去を暴き、逮捕まで行くかもしれない。

その事件と6人の関係は、最初不明だが、かつての「宿敵」でいまでは定年間近い刑事マノフスキー（クラウス・ルヴィツシュ）が事件と彼らとの関係をかぎつける。6人にとって、対策がせまられる。そして、そのとき、とりわけ「日和見」っている4人はどうするか？　これが、映画の見せ場。

かつての「連帯」が復活するのは、ありがちなプロセスだとしてもいい。問題は、警察との攻防が子供じみていること。警察内で、老兵のマノフスキーとニュージェネレーションの刑事とが張り合い、ヤッピー的な後者が最後に大失態を見せるのは、非現実的。6人は、警察署に忍び込むが、ドイツの警察はそんなに甘くない。

一体にこの映画、発想が70年代風だ。ヤッピーの登場に嫌悪を示し、ヤッピー（新人類）批判をするときのパターン。しかし、80年代にはいけすかないで拒否できたヤッピーも、いまでは社会の支配層になっている。こういう批判は壁の向こうには達しない。現実には、ヤッピーに転向したマイクやテラーやフローは、こういう事態になっても、決してタイムやホットらとは再連帯しないだろう。その意味で、この映画は非常にノスタルジックである。むしろ、こういうところが70―80年代の運動のダメなところだったのではないか、という思いがわたしなどとする。

ここに試写室は明らかに設計ミス。慣れた人は夏でも毛布を持参する。冷房がそれほどきつすぎると思えないギャガの試写室では毛布を用意しているが、ここは自社作品の試写よりも貸試写会場になる場合が多いので、そういうサービスはない。とにかく、夏でも冬でも、外の隅田川の水面から風を取り込んでいるのではないかと思わせる湿りきつたいやな風がさらくと吹き込むのだ。

（ソニー・ピクチャーズ試写室）

2003年07月08日（2）

呪怨2 (Juon/2003/Shimizu Takasi) (清水崇)

受付の女性が、やけに自信なげにプレスを渡すので悪い予感がした。プレスが、香典袋に入っているのも縁起が悪い。こりすぎて裏目に出るというやつにならないか？　案の定、作品は最低。いさぎよく途中で出て行った人もいたが、立つとスクリーンに頭が映る恐れがあるので自粛し、1時間半以上むなしさに耐えた。

イントロからして全然だめ。車のなかで酒井法子と斉藤歩が会話するところからはじまるが、その会話がそろぞらしい。その車が突然猫を轢くのだが、離れたところから映す猫の死体が、毛糸のかたまりのようで全然気持ちが悪くない。

むろん怖くなどない。そのときは意図的にそうしているのかと思ったが、そのあとも、とにかく映像が安く、たびたび出てくる白塗りの子供の化け物などは、映像を使っているのもかわらず、授業中の教室に突如出没した舞踏家・吉本大輔氏の「怖さ」（女子大生などキャアキャア言ってたからね）の足元にも及ばない。

あまり意味がないと思うのは、酒井が住んでいる家の家具や台所の古さ。むろんあえてそうしているのだろうが、食事にカヤのようなカバーをしたり、そのなかに見える焼き塩鮭とか、こたつ、石油ストーブ、鴨居の先祖の写真等々、一時代まえに時間を設定しようとしているとしても、意味が見えない。

「おどろおどろしい」ことをねらって変なものを出しても、安手のお婆け屋敷の人形のように、むしろ笑いが込みあげてくる。『富江』にしても『スクリーム』にしても、こんなにひどいことはなかった。

つぎつぎに人が死ぬが、恐怖はむろんのこと、哀れさも悲しさも驚きもない。ああ死んじやったのかという感じ。

（映画美学校第1試写室）

2003年07月14日

踊る大捜査線 THE MOVIE 2 レインボーブリッジを封鎖せよ! (Odoru daisosasen the movie 2/2003/Motohiro Katsuyuki) (本広克行)

警察ドラマというよりも、地域と縁深いローカルな湾岸警察署と、中央集権的な警視庁とをシンボリックに対照し、一方的に中央の論理を押しつける動向がもはや有効性をもたなくなったことを「わかりやすく」見せるところが評価の分かれ目。いまの会社組織から官公省庁まで頭の上ではコンセンサスになっている動向を絵に描いたように見せてくれる点では、よく出来ている。

織田裕二が主演する映画では一番いいかもしれない。殺人事件の捜査指揮で本庁から乗り込んで来る、警視総監直々の息がかかった（女性を全面にすることが社会的風潮なので）女性管理官・沖田仁美（真矢みき——好演）の態度がいかに高飛車で、「欧米近代主義」なので、どうせ反発をくらい、退陣するだろうということが最初からわかる。その意味では、彼女がどのように退陣するかをながめるサデイスティックな「ゲーム」の様相を呈してきもする。「組織に感情はoirないのよ」「事件は会議室で起こる」（青島＝織田裕二の「事件は現場で起こる」のアンチテーゼ）、「・・・しなさい」が口癖の30女というのは、女が実際に力を能動的な力を持ちはじめた状況では、特例に近い。

湾岸警察署の刑事たちは、足での捜査に力点を置く。本庁の沖田は、お台場の街のすみずみまで配置した監視と盗聴の装置を使って犯罪捜査と都市管理ができる主張する。この映画が面白いことは、必ずしも2項対立的なドラマづくりをしてはいないことだろう。たとえば、警視庁が市民のプライバシー侵害を隠しながら推進する監視・盗聴システムは、この映画で沖田の印象を悪くさせるためだけのエピソードではない。今回の長崎での12歳の少年による幼児突き落とし殺人で使われたように、監視カメラが今後犯罪捜査で使われるようになる度合いはますます高まる。その動向を逆転することはできない。一面で疑問をなげか

けながら、けっこうその機能の凄さを描いている。それにしても、『デューダー』ではまだSF的雰囲気をつきまとわせていた監視システムが、具体化してしまっただけだ。

もうひとつ、この映画で起こる犯罪は、お台場内の企業でリストラされたかつての勤め人が会社や時代への復讐の意味で行なわれたことになっている。その描き方はあまり明確ではないし、逮捕劇そのものにウエイトが置かれてはいないのだが、しかし、「犯人グループ」が、「リーダーを持たない組織」「各自が自己決定権を持ち、目的だけを共有している」ような「組織」だという点が面白い。犯人の一人は言う、「リーダーがいるから個人が死んじやうんだ」。こういう発想は、もともとアナキズムにあったが、今日の直接的な出発点は、1970年代にイタリアで展開した「アウトノミア」運動である。ちなみにアルカイダ的なゲリラ活動の源流のこの運動の負の側面にある。正の側面は、もっぱら企業や国家が利用し、運動そのものは、まだその展開を待っている。

多中心的なこうした組織は、いまでは、（少なくともアメリカでは、これまでも中央集権的だった）軍隊にまで取り入れられている。むしろ、日本の警視庁も、もはや、この映画のように中央集権的ではなくなりつつあるのだろう。だから、この映画は、「安全」に警視庁をからかうことができる。

プレスでも描かれているが、この映画のデテールは、楽しめる。盗犯係巡査部長の緒方（甲本雅裕）が、抱えているビデオのタイトルは、『座頭市牢破り』である。いまの警察ですでに実行されているのだどうか知らないが、湾岸警察署の入口には、日本語・英語・ハンガルの3表記の表示がつけられている。

（東宝8階試写室）

2003年07月15日

28日後・・・ (28 Days Later.../2002/Danny Boyle) (ダニー・ボイル)

イントロは、いくつものビデオスクリーン。そこに暴動や処刑などの（おそらく実際の）残酷なニュース映像が次々に映っている。それを見ているチンパンジー。どうやらその頭脳と映像装置は直結しているらしい。カメラが引くと、そこが、ロンドン郊外（？）の霊長類研究所であることがわかる。そしてそこに、動物愛護活動のアクティヴィストが忍び込んで来る。実験台になっているチンパンジーを解放しようというわけだ。その様子を発見した研究員が、必死で「そんなことをしたら大変なことになる」と警告するが、檻を開けてしまい、アクティヴィストの一人がかまれる。10秒もしないうちに彼女は、変身し、まわりの人間にかみつく。そのチンパンジーは、怒りの「ウイルス」を植えつけられており、それが伝染すると、人間は、ただちに怒りのマシーンに変身し、人を襲い、殺す。

ダニー・ボイルは、『ザ・ビーチ』の監督だが、この映画に共通したテーマをあつかおうとしているように見える（少なくともイントロまでは）。ここでは、動物愛護運動の無自覚な解放主義が批判されているからだ。しかし、『ザ・ビーチ』で、集団を組むと内部から必然的に「スターリン主義」が生まれ、悲惨な内ゲバに至るといった（ある面では正しいが）ステレオタイプに走りがちな感じが

あったように、動物愛護運動に対して一面的である。今回は、それが、全体の方向を極度に単純なものに追いつめてしまった。

安い作りに驚く。アイデアも、これでは『ゾンビ』とあまり変わらないではないか。交通事故後28日間意識不明で病院のベッドに横たわり、目が醒めてみると、ロンドン市内から人影が消えていたという市街のシーンが「すごい」というので期待したが、『バニラ・スカイ』の方がもっとリアルだった。人払いして撮ったのと、人気の少ない早朝にビデオで撮って安くデジタル処理したとの違いが歴然。ただし、わたしが見たプリントは、ちゃんとした社内試写なのに映像がやけにネムく、もとのフィルムはこんなではないのかもしれない。

こう言ってしまうと元も子も無いので、多少積極面に触れると、人間は孤独では生きられない、助け合う必要があるということの一つの極限状態で実験しているところか。『ザ・ビーチ』にも共通するテーマである。ただ、そのなりゆきが最初から読めてしまうところがこの映画の底の浅さだ。観客を「畏」にはめるところもない。

かつてソル・ユリックがわたしへのメールで言っていたが、人類は、ウィルスのようなものの増殖によつて内部から死滅するかもしれない。SARSはその一端をかいま見せてくれたが、これは、核爆発より致命的かもしれない。地球上に人間が持続的に生存しているということの確率は、生命体全体のなかで起こることからすれば、ほとんど奇跡的な偶然にすぎないからだ。

(20世紀FOX試写室)

2003年07月16日

ホテル (Hotel/2001/Mike Figgis) (マイク・フィッグス)

前回は変わっていなかったが、スクリーンの前に置かれていた Bose の大きなパイプ状のウーファーが、EV の箱形と取り替えられていた。

久しぶりにオスギの大声が聞こえた。誰にでも聞こえるように言っているのだから書いてもいいだろう。「この映画はアート系だつて言うから、ならあたし向きねって言つてやったわ」。

この映画は、みな「さっぱりわからない」と言うが、西欧のインテリ・スノビズムのスタイルで作られており、ジョン・ウェブスターの『マルフィ公爵夫人』が下敷きになっていることを知れば難しくはない。が、この戯曲をシェイクスピアの戯曲のように「教養」的に知っている者は日本では少ないだろうから、どうしても「難解」ば印象を持ってしまう。

しかし、ミュージック・ビデオに慣れた者には、内容がわからなくても、けっこう楽しめるのではないか？ リズムがいいし、気になる図柄やショットがたくさんある。ホテルの地下に人間の腕らしいものが薫製のような形で釣り下げられている一角があるとか、ホテルに到着したばかりのジョン・マルコヴィッチが、ホテルの泊まり客といつしよに食事をするシーンで、なぜか彼だけが鉄格子の仕切りの向こう側にいること——そして、それ以後、全く姿をあらわさないこと等々。

とにかく、マイク・フィッギスは、糞まじめに映画を作る気ではない。いろいろ「実験」をやっているように見えるが、既存のテクニクを遊んでみせているだけだ。しばしば話題になる4分割画面にしても、特に新鮮味があるわけではない。これは、ブライアン・デ・パーマがさんざん極めてしまったではないか。ただし、プレスによると、この画面の撮影のとき、経費節減でワイヤレスマイクを出演者の数だけ用意できなくて、フィッギスの発案で各自が📻レコーダーを持ち、それぞれに録音し、最初に入れたカチンコの音で頭出しをして合わせたという。これは面白い。

この映画が「スクロプトなし」で出演者のアドリブで作られたという話は真に受けることはできない。観客にとつて、それはどうでもいいことなのだが、そういう情報が流れるということは、この映画に対する観客の姿勢を安易にする。結局、この映画は「パーティー」としての映画にほかならない。出てくれる俳優はそのスケジュール次第で登場させ、1本の映画に仕上げる。今回はそれが成功しているが、こんなことばかりやっていると、フィッギスも、リュック・ベッソンみたいにダメになってしまうかも。

あり意味では、出来そこないの『8 2/1』（フェリーニ）のようなところもある。

不可思議な「ホテルの観光ガイド」役のジュリアン・サンズはなかなかよかった。

（メディアボックス）

2003年07月22日（2）

フオン・ブース (Phone Both/2002/Joel Schumacher) (📞) ヘル・シューマカー)

真うしろの女性が連続的にハナをすするのが気になった。『セクレタリー』で、秘書になったばかりのマギーは、エドワード・グレイの偏屈上司にびしやりと「ハナをすするのはやめなさい」と言われる。そう、彼女もやめた方がいいな。この調子じゃ上映中（なにせわたしの後ろにややのり出し気味で座っているらしい——耳元で音がする）困るなと思っていたら、映画のテンポのよさにそのことが気にならなくなった。彼女も癖が一時的に止まってしまったらしい。

一つの思いつきでぐぐっと押していった、作り上げてしまった作品だが、楽しめる。とりわけ、ニューヨークあたりで「勝ち組」志向のどうにもならない野郎にうんざり——どこるかふだんイライラさせられている者には、映画を見ているあいだだけ、すかっとするだろう。そういうコカイン的なノリで作られた技巧的サスペンス。

イタリアン・ブランドを着て、ケータイ片手に、やけに忙しぶりながらマンハッタンの歩道を闊歩している男スチュ（コリン・ファレル）。歩きながらあちこちに電話し、ビッグネームの名をふりまわして情報やネタをセコく横流ししている。そのかたわらにはアシスタント役の若者がいて、電話の合間にあれこれ指図する。この手合いは、オフイスで済むことをいかにも急がしそうに、路上やメシの最中にケータイをかけまくる。本当に「勝ち組」なのかどうかはわからない

が、そうなることが「まっとう」なことだと思っている。「自分に利益にならない相手は冷酷にあつかう」。この映画は、こういうやつに「天罰」を加えようというもの。その意味で、当然、偽善があるが、いまの世の中の動向を考えるとそういうガス抜きが必要な感じ。

冒頭、マンハッタンでいつもこいつもケータイで電話している映像が映るが、説明によると、いまアメリカで800〜1000万の電話人口のうち300万がケータイ使用者だという。公衆電話の利用者は200万。だから、公衆電話はますます削減され、とりわけブース型のはほとんどなくなりつつある。映画の舞台となるのは、エイトウス・アヴェニューの53ストリートにある公衆電話ボックス。スチュは、ケータイの常用者なのに、なぜか、毎日ここの公衆電話を利用する。アシスタントと別れてから、ボックスに入り、結婚指輪をはずしてから、ダイヤルを回す。相手は不倫の相手らしく、その姿がスクリーン・イン・スクリーンにあらわれる。その声がやけにセクシー。これは、当然音的に意図した作り。スクリーン・イン・スクリーンも、最初右上に出て、それが左に移動すると、声も右から左に移動する。しゃれている。

その電話の最中に太ったエスニック系の男がピッツアをデリバリーしてきて、ブース（ボックスのこと）のドアを叩く。（昔わたしがニューヨークにいたころは、どんなに寒い日でも、ピッツアのデリバリーがピッツアを保温のケースに入れてきたのを見たことはなかったが、このデリバリーは、日本のDOMINO'Sのよう^{（注）}に保温ケースに入れている——ニューヨークも進歩した？）そんなものを注文したおぼえないスチュは、じゃけんに相手に対応する。ついつい彼の性格の悪さが出て、金で追い払おうとする。そのとき見せるデリバリー男のいまいましさと悲しみのまじった顔がいい。演じているのは、デル・ヤウント(Dell Yount)というわたしには初見の役者。

電話を終えて出ようとしたところへベルが鳴る。習慣的に受話器をとってしまったスチュに、相手の声（キーファー・サザーランド）は言う。「電話を切ると殺すぞ」と。以後、このブースがスチュの「懺悔室」と化す。この映画は、このブースの周囲だけを舞台として展開する。アメリカの公衆電話は、呼び出しが出来る。これが、多くの作品で効果的な役割を果たした（たとえば『ダーティハリー』）が、もうそういう使い方も、時代ものでしかできなくなる。

謎の男が電話を切ったとき、スチュは、「*」を押し、それから「9」を押した。「折り返し通話は出来ません」というアナウンス。こうするとかけて来た相手につながるらしい。わたしがニューヨークにいたころは、そういう機能はなかった。えらく昔のことを言っても仕方がないが。ニューヨークに永住しているケータイ嫌いの刀根康尚にいつか尋ねてみよう「追記参照」。

スナイパー男は、スチュを高性能ライフルで狙っていて、いつでも狙撃できるといふ。実際に、長電話をしているスチュにしびれを切らした売春婦（このくだりがいかにもニューヨーク的^{（注）}）が、用心棒を連れて来て文句を言わせると、この男が狙撃され、即死する。スチュも脅しの1発をくらう。

「勝ち組」のねじれたモラルが徹底的にいたぶられる細かい場面については、書くのはやめよう。この欄も読者が増えているので、あまり内容を書いてしまう

とうるさい手合いに脅される。映画は、どんなに文字で描写してもしきれはしないのだが、映画評を「見ないで済ませる」道具に使う手合いがいるらしい。

不満を少し言っておくと、スナイパーがどんなに腕の立つ奴か知らないが、真つ昼間にレーザーの赤いポイントがシャツに映るほどの距離だったら、すぐそいつの場所を特定できるのではないか？ まあ、この映画では、そのスナイパーが「神」か「超人」の位置に置かれているわけだ。それでふと思いだしたが、フイリッツ・ラングにインタヴューした『映画監督に著作権はない』（井上正昭訳、筑摩書房）のなかで、ラングは、ドイツでは映画の主人公は「超人」でなければならぬが、アメリカでは「一般大衆の一人」（ジョー・ドゥー）でなければならぬと言っていた。だからこのスナイパーは主人公ではなく悪役なのか？

もう一点。急行した警察（フォレスト・ウィテカーが刑事を演る）が、あたかも、スチュとスナイパーとのやりとりを察知できないかのようにストーリーが進むが、（電話は盗聴できないように犯人が操作しているという設定は呑むとしても）ガン・マイク か何かで、少なくともスチュの声だけは盗聴できたはずだ。

【追記／2003-07-25】本欄を早速読んでくれた刀根康尚氏から説明のメールをいただいた。無許可で引用しておく。

「しばらくです。『今見たばかり』で間接的に質問を受けたようなので、お便りします。あの*9で、折り返しの電話がかかる機能はまだあると思います。どこかに電話して相手が出てこず、アンサリング・マシーンもないようなので、放っておいたら、1分もしないうちに相手から電話がかかってきました。予め、そういうサーヴィスを電話会社と契約していれば、プライヴェートの電話なら使えるはずです。でも、公衆電話は、日本と同じで、キャリアーが違ふと使えないのでしょう。ぼくの電話の使用頻度は e-mail のおかげですつとへっています。今年の4月までは、ひっきりなしにヨーロッパに行っていたので、映画はもっぱら飛行機のなかでみていました。ことし3月にアムステルダムに行った時か、そうだ、4月にロンドンに行った時に、エミネムの 8 Miles をみて、ヒースロー空港でおりたら、ブルックリンのヒップホップ・アーティストがいて、おなじリモで会場まで行きました。リーダー格のかれらの一人が喋りまくっていました。話し相手を、nigger とか son とか絶えず呼び続けて話していたのが印象的でした。その後で、帰ってから、8 Miles の評を読んだので印象に残っています」。

（20世紀フォックス試写室）

2003年07月22日（2）

アラトの聖母 (Ararat/2002/Atom Egoyan) (アトム・エゴヤン)

評価が高い作品だが、わたしには、なんかもったいをつけているいかにも映画をたまにしか見ない「文学好き」の知識人が好みそうな作品に見えた。久しぶりにシャルル・アズナールを見れると思つて期待したが、あまり彼の特性が活かされてはいなかった。わたしは、トリュフオーの『ピアニストを撃て』(Tirez sur le pianiste/1960/Francois Truffaut)でそのかゝるよびにすっかり惚れ込んでしまったが、その後会心の演技を見たことがなかった。このことは、脚本家

の役で出るエリック・ボゴシアン（『トーク・レディオ』の名演は忘れられない）についても言える。もったいない使い方。

1915年にトルコのアルメニアに接する地帯にあるアララト山の麓ヴァンで起こったアルメニア人虐殺事件が基調にある。この事件は、トルコ政府は依然その存在を認めていないという。日本も「南京虐殺」は正式には認めていないですね。しかし、すべてが相対化されていて、なんかずるい感じがする。プリテンシヤスというか、気取っている作風が気に入らない。

話は、監督エドワード・サロヤン（シャルル・アズナール）がこの事件についての映画をトロントのスタジオで撮るプロセス、その映画のシーン、この虐殺を逃れ（母は殺された）画家アーシル・ゴーキーに詳しい美術史家アニー（アーシニ・カンジャン）とその息子ラファイ（デイヴィッド・アルペイ）、二番目の夫の娘シリア（マリ・ジョゼ・クローズ）の（どこかで事件が関係しているらしい）いざこざ、そして、決着（それがはつきりしない）をはつきりさせるためにアララトに旅行し、帰ってきて出会う税関の老検査官デイヴィッド（クリストファー・プラマー）との一件、が入り乱れて紹介される。映像は丁寧でつやがあるが、もっと整理してくれと言いたいような編集。すべてを相対化されているが、それは、批判的距離を忍ばせるためというよりも、気取りに見えてしまう。

登場人物は、非常に錯綜している。どこかで関係があるのに、最初はふせておく。アルトマンもこうした平行描写をやったが、もっと効果的だった。ここではあまり意味のない平行関係の気がする。映画でトルコ人の差別的な総督（イライアス・コティーズ）を演じるアリと老検査官の息子フィリップ（ブレント・カーヴァー）とが同性愛的な関係にあり、3人が同じ家に住んでおり、しかもフィリップは、アニーが定期的にレクチャーをしているらしい美術館に勤めている。ラファイは撮影所のアルバイトをしてアリの車を車で送ったりする。その彼が、アリの恋人の父親に税関で捕まる。こういうやり方はあまり意味がない。

ゴーキーは、アメリカに移住するが、虐殺の記憶のゆえに自殺するという暗示がある。サロヤンも虐殺で母を失った。ラファイの父（アニーの最初の夫）は、トルコのアルメニア人抑圧に反対してトルコ大使を暗殺してテロリストの烙印を押された。シリアは、自分の父（アニーの二番目の夫）がアニーとアルメニアを訪れたときに事故で死んだが、それは、アニーが崖から突き落とされたと思い込んでいる。すべてが、アルメニアに関係してはいる。しかし、こう複雑にして話を進めた結果が、税関で解放された息子と母の抱擁では。プレスには、ゴーキーの絵『芸術家と母親』（ホイットニー美術館所蔵）にひっかけて、「背中に回された母の手のぬくもりに、ラファイは、自分たち親子の間に新しい歴史の1ページが開かれるのを感じる」と書かれているが、そうだろうか？

定年間近で、まさにラファイを拘束（彼が持っていたフィルム缶にヒロインが入っているのではないかと疑った）した日が最後の勤めだったデイヴィッドは、ラファイを尋問するなかで生き方を変える（そんな簡単に変わるものか？）。おそらくアニーも変わったと言いたいのだろう。もし、そういう変化を描きたいのなら、作中にサロヤンが監督した映画のシーンの出方が多すぎる。そのシーンは、虐殺がいかにひどかったかをアッピールするプロパガンダ映画のトーンである。これがもつと抑えられていたら、それぞれの人物・家族のエピソードがもつと浮

き彫りになっただろう。
(ギヤガ試写室)

2003年07月23日

再見 ツアイツェン (Roots and Branches/2001/Zhong Yu) (エイ・チ ヨン)

4人も子供を使えば、観客を「泣かせる」ことは容易だ。しかし、泣ければその作品の質が高いというわけではない。幼い子供の演技は、それ自体がけなげで、いっしょうけんめいだから、そのことを思うだけでも、わたしなどは気の毒な感じがして、涙が出てしまう。その涙は、演じられたキャラクターやドラマに対するものではない。

この映画と『HERO』などをあわせて考えると、これまできめ細かい映画を作ってきた中国映画も、そろそろ大きな転機に入ったかなという気がする。今後は、ハリウッド並の大型作品にしか見るべきものがなくなるかもしれない。

すぐれた音楽家だが、文革の抑圧で職を失った父親、結核に犯された母親、そして幼い兄弟と姉妹。貧しいが、父のアコーディオンに合わせ、食器を叩いたりしてコンサートをする。母はかたわらで餃子を作る。正月でもごちそうはこれだけ。まあ、よくある「お涙頂だい」の設定だ。で、悲劇が起こる。その出し方は徹底していて、咯血した妻を病院に運ぼうとして夫は、乗せてもらった馬車が崖から転落して死んでしまう。残された4人の子供は、親戚にあづけられるが、邪険にする義理の叔母の意地悪に反発した長男が、3人を連れて飛び出してしまふ。そして、彼は、知り合いの家を一軒一軒訪ねて、兄弟姉妹をあずけていく。すべてを果たした彼は、走り出す。走りながら大声で泣く。これは、見えすいた泣かせの技法だが、観客は泣くだろう。そして、雪の原に走り込み、(きつとそうなるな)と思っているうちに) 転ぶ。これで泣きはクライマックスに達する。

映画は、長じた長女ステイエン(ジジ・リョン)がアメリカからマネージャーのデイヴィッド(デイヴィッド・リー)といっしょに北京空港に向かう飛行機の機内のシーンからはじまる。ナレーションがかぶさって幼い日々の映像が出る。彼女は、アメリカに移民する近所の人に預けられ、渡米し、20年後のいま、指揮者として成功をおさめたという設定。しかし、ジジの雰囲気は、日本の一時代まえの健康タレントの感じで、とてもそういうキャリアを持った雰囲気ではない。それと、フラッシュバックする映像が、現代の北京のシーンの質(明度や画質)とあまり変わらないので、どこか嘘っぽい。映画に映る北京の街の容姿は、東京よりももっとモダンで、この10年の変貌ぶりのすごさを感じさせる。おそらく、少しまえまでは、カメラを持っていけば、そのまま使える古い町並みや「貧しい」生活を象徴するような風物がいくらでもあったにだが、いまは、いちいちセットを組まないと20年まえの時代を映像に出来ないのだろう。子供たちが着ているセータが大写しになると、やけに新しいのが不自然だ。

ステイエンは、デイヴィッドの助けをかりて、次々に、消息のとだえた弟、妹、兄を探しあてていく。彼女ぐらいの名があるのなら、北京に来るまえに調べがついているのが普通だが、劇的感動を先に予定してからプロットを作るこの手

の映画にありがちのパターン。兄イクー（ジャン・ウー）はタクシーの運転手をしていて、すぐに妹が北京に来たことをラジオで知るが、何かにやの事故にはばまれてなかなか会えない。こうなると、最後にステイエンのコンサートのシーンがあり、その場で合わせるしかないだろうという予測が立つ。現にそうなる。

再会する者たちを演じる役者のなかでは、妹ミヤオを演じるチェン・シーがなかなかいい。俳優として今後が楽しみ。ジャン・ウーは、ミュージシャンとして名が売れている人。

色々問題があるが、現代の北京を観光的に観察するという意味では役に立つ。成長した兄弟たちが、職を転々としてタクシー運転手をしている兄、東北大学に学びオタクっぽい雰囲気の子ステイエン（シア・ユイ）、クラブで踊りまくっているあばずれっぽい妹（チェン・シー）というように分類されているが、この分類は、現代の北京の若者の3態（もつと多様だとしても）をあらわしている。

ステイエンが入ったレストランで、店員たちがいつせいに「いらっしやいませ」、注文を受けると、「ジャージャー麺一丁」というようなかけ声を出すシーンがあるが、これは日本の真似ではないか？ いまの北京の店ではそうになっているのだろうか？

ステイエンとテイエンが再会を祝って入るレストランで食べるものは、ステーキとサラダ。

ジジ・リョンは、おそらく指揮棒などちゃんとは振れないだろうと思っていながら、案の定、ちっと演奏しただけで、そこへ入ってきた兄の姿を見て、何と演奏を中断してしまう。アメリカで名の出たプロの指揮者がです。いくら弟との20年ぶりの再会といっても、嘘っぽすぎるではないか。現実にそういうことはあるとしても、映画がこれだけあたりまえの「ドラマ」仕立てで来て、この様はない。最初からそういうノリならそれでいいが、そうではないからオイオイとい言いたくなる。

（メディアボックス）

2003年07月24日

パイレーツ・オブ・カリビアン 呪われた海賊たち (Pirates of the Caribbean: The Curse of the Black Pearl/2003/Gore Verbinski) (ゴア・ヴァービンスキー)

「試写はこの1回のみ」という触れ込みなので、かなりの人。最近昼間の時間がますます短くなっているわたしは、やつとのことで開催30分に列に並ぶ。あちこちでケータイをかけている。聞こえるのは、「席を取っとくからね」といった声。こういうのって、日本の政治経済に通じる習慣ではないかな。個人のイニシヤティヴや権利がないがしろにされる。

「マスコミ試写会」というので業界人が多く来ているのだろうが、マスコミの人ってみな露出趣味が強いのだろうか？ おすぎのように試写室を宣伝の場と心得てやっている人もいるが、そういう気はなくても超個人的なことを大声でしゃべってしまう習癖があるようだ。だから週刊誌やテレビのワイドショウウがネタ

に困らないのだ。席についたら、隣にグレープフルーツ・ジュースをちよつとだらしなく呑みながら座った女性が連れの男にしゃべるのが聞こえて来た。「相談て何よ?」。「実はねえ、会社をやめて事務所を開こうと思つて、ほとんどいい調子にいつちやったのよ。人生の転機になつて気がするくらいうまくいつて。そうしたら体調不良になつて、医者に見てもらつたら妊娠してたの」。「何カ月?」。「3カ月。でね、一人で生もうと思ふの」。「相手の男はどうなの?」。「色々あつただけだね、せっかくさずかつたもんだから、自分で育てようと。だから、来年は子持ちになつてあなたんちに行くわね」。「だめだよ、子供が来ると子供中心になつちやうだろ。俺は根が子供だから、そういうのやなんだ。いまいくつ?」。「35」。「33だつたら生まないだろう?」。「そうかもね。あたし、あなたがもらつてくれると思つたの」。「そんなことしたら・・・ちゃんが怒るよでも、楽しい2カ月でした」。「どういたしまして」。「ということは、このヒト、この男ともデキていたのか?」。「3歳ぐらいになつたら、いい人見つけて、再婚すんだよ」。「うん、それがいいよね。そうするわ。このごろこういうの(ジュースを指している)ばかり飲みたくなって、フフフ」。なんか、見たくもない安い映画を1本見てしまった感じ。

ジョニー・デップは、毒のあるユーモアを持ったキャラクターと彼自身とがだぶつた不思議なアウラをあらわしていて面白い。オーランド・ブルームの剣さばきも悪くない。が、全体の調子が後半でちよつとダレ、長すぎる(2時間23分)という印象を与える。腐つた骸骨の死体がどぎつく出たり、やたら騒がしい格闘、剣のさや当て、鉄砲と砲弾のさく裂音が続く。総督(ジョナサン・プライス)の娘(キアラ・ナイトレイ)が、後半、急に筋肉が強くなつたかのように男を殴り倒したりするアンバランスが目立つ。とはいえ、規則と慣例で事をすすめる総督が、したい放題のデップを許し、「正しい行為をなしとげるために、ときにはパイラシー(海賊行為/不法行為)が必要なきもある」と語るように、この映画の雰囲気とアウラは、パイラシーのすすめにある。登場する海賊のせりふにも、「掟とガイドラインとはちがう」というのがあり、「ガイドライン」というのは必ずしも守らなくてもよい。小泉首相は、「日米ガイドライン」もそうだということを知つてゐるのかな?

「パイレーツ」とか「パイラシー」という言葉をきくと、わたしなどは、まっさきに「パイレット・ラディオ」(海賊放送)を思ひうかべてしまふ。日本で「パイラシー」が流行らないのは、「パイレーツ」がもつぱら「海賊」としか訳されないことにも一因があるだろう。それでは、非常に古い感じしかない。「海賊」というのは、規則や慣例を破つたり、剽窃をしたりというより、ただ暴力のかぎりをつくすという語感しかない。それは、不法者というより無法者であり、あこがれの対象にはなりにくい。

この映画のあたり方は、欧米(とりわけイギリス)と日本とでは相当異なるものになるだろう。終わり近くで、総督は、「パイラシー」を許容しても「ユニオン・ジャックを守れ」と言う。この場合の「ユニオン・ジャック」は、単に「英国国旗」の意味ではない。「ジャック」というのは、船首の横木の意味で、それに付けられた旗ということから、国旗の意味になつた。とすると、「ユニオン・ジャック」の源流は、海賊船の旗だつたかもしれない。気になつたのは、ジョニー・デップが演じる「ジャック・ストロウ Jack Straw」は、1998年に

イギリスで農民一揆の指導者の一人だった「ジャック・スパロウ Jack Sparrow」を思わせる。いずれにしても、国家からはずれたアクティヴィストであることには変わらない。

この映画、ドラマや登場人物、描かれるイメージがさまざまなメタファーを隠し持っている。まず、船はしばしば国家や組織体のメタファーとして用いられるが、ここでも、イギリスの植民地カリブ海諸島の沿岸に浮かぶ海軍帆船ドーントレス号はイギリス国家のメタファーとしても読める。国家といっても、人民の国家ではなく、金と権力を握った者にとつての国家である。これに対峙するのは、海賊船ブラック・パール号だ。しかし、この船は、海賊だけが知っている謎の島に隠されたスペイン人の征服者・虐殺者コルテスの黄金を盗んだために、呪いをかけられ、乗組員は、まさにアドルノ的な「中間状態」にある。アドルノは、『プリズム』の「カフカ覚え書き」なかで、「ファシズムの収容所において生と死の境界線は抹消された。収容所は、生きている骸骨と死にかかった者、自殺がうまくいかない犠牲者、死の廃止の希望に対するサタンの哄笑、こういったひとつの中間状態を生み出した」と書いている。こういう「地獄」の状態を招いたのは、アドルノによれば、「後期市民社会」自身なのだが、まあ、ある意味で、いまの時代は、「アウシュビッツ」の全般化状態のさなかにあると言えないこともない。生ききることできないし、死にきることできない。生々しい肉体と腐った肉と骸骨がオーバーラップする。そう考えると、この映画の「海賊」たちは、現代のわれわれ自身である。

国家は、それを「掟」によって取り締まろうとする。それがいかにばかげた、無力なものであるかは、いままさに、イラク戦争の情報操作の疑惑で揺れているイギリス国家が如実に示しているし、ブッシュのアメリカもそうだ。アラブのオイルはさしずめコルテスの略奪した呪われた財宝だ。それをさらに盗もうとする者は、呪いを受ける。現に、オイルに頼る高度産業国のすべてが、呪われている。映画では、盗んだ金貨をもとにもどすプロセスがえがかれるのだが、それには、国家の「正統」な手続きではだめで、ある種の「バイラシー」の行使が必要になるわけだ。

血縁の重要性も描かれている。事実、権力は血縁と不可分離だ。海賊の血を引き、コルテスの金貨をネックレスにしていたウイル（成長したウイルをオーランド・ブルームが演じる）。かつての収奪があがなうためには、彼自身の「血」をもつてその返却を証明しなければならない。ここでは、血縁が強調されるが、それは、血縁関係を永劫に存続させるためではなく、血縁から始められた「過ち」は、そこまでさかのぼってくいあらためられなければならないという意味だろう。

映画が終わったら、両隣の客が一斉にケータイのスイッチを入れた。緑っぱい光が反射して、画面（ラスト・クレジット）など見ていられない。頭に来て、（普通はそういう失礼はしないのだが）ケータイをかざしている人の前を横切り、通路に出た。ロビーに出ようとしたところで、配給会社の人から、「最後に重要なシーンがありますから」と言われ、戻る。そのシーンは、呪われた海賊船の船長（ジェフリー・ラッシュ）のペットの猿が、ようやく戻された金貨の山に近づき、その1枚を奪うもの。その瞬間、フリーウェイが延びる広大なアメリカの光景が映り、次の瞬間、核の攻撃を受けたかのように全体が消失する。見落とすといけないので、書いてしまったが、これは、収奪が続くと世界は消滅するという

メタファーとしても読める。
こう見ると、この映画、なかなか奥が深いではないか。
(ピカデリー1)

2003年07月31日

トゥームレイダー2 (Lara Croft Tomb Raider: The Cradle of Life/2003/Jan de Bont) (ヤン・デ・ボン)

六本木ヒルズ内で映画を見るのは初めて。六本木にはよく来るが、わざわざ入ってみたい場所ではない。完全にデイズニールランドからはじまる空間管理がいきどいていて、「うさんくさい」ものの入り込む余地がない。映画館のところから麻布十番通りに入ると、10年まえの日本にはなかった国籍不明の町並みときらびやかな照明の店が立ち並ぶのを目撃する。日本経済はダメだダメだというのが、1980年代のアメリカの都市部であらわになった現象がいま起きているのであって、トランスナショナルな規模ではリッチはどんどんリッチになり、プアはますますプアになるという格差が進行中なのだ。

映写装置がいいせいとか、この映画、映画館負けしている。これは意外だった。試写用フィルムだけかもしれないが、なんか映像にサエがないのだ。ララ(アンジェリーナ・ジュリー)が最初に姿をあらわすのもサーフボード、そのあとはハングライダー(最近のは小型飛行機みたいな形をしているんですね)で敵地に乗り込むなどハデなシーンが続出するのに、その奥行きや色つやが安いのだ。アンジェリーナ・ジュリーも、前作にくらべて、全然セクシーではない。の前の作品は、世評に反して、わたしは支持した。そのゲーム感覚がよかったし、背景にある思想もしっかりしていた。まあ、ヤン・デ・ボンは、形而上学的なことには興味がなさそうだから、しょうがないか。しかし、それならアクションとして息をつかせないものになっていればいいのだが、そうでもないのだ。

デ・ボンにかかると幻想的な怪物も、ただの怪物になってしまう。キリマンジャロの山奥の禁じられた森の奥で出てくる怪物も、最初、速いショットで影だけがやつと見える感じだったのだが、それがはっきりと姿をあらわしてしまっただけには、唾然とした。この瞬間からすべてがばかばかしいものになってしまった。パンドラの箱に関して、彼女の言う決まり文句が「見つけてはならないものもある」だが、この怪物も、見せてはならないものではなかったか？

ギリシャのサントリーニ島で大地震が起こり、海底の神殿の所在が判明する。このへんの展開がもってまわっていて、まだるこい。大した話ではないのに。情報をキャッチしたトレジャー・ハンターたちが集まり、そうしたグループの一人であるララもサーフボードで到着。海底にもぐり、アレキサンダー大王が隠した「パンドラの箱」のありかを示す「地図」を見つけるが、それを奪われてしまう。奪ったのは、生物化学兵器を作って売りさばっている21世紀の「ドクター・メンデル」(ナチスのもとでクローン製造などの人体実験を行った医者。『ブラジルから来た少年』などよく映画でとりあげられる)というジョナサン・ライス博士(シアラン・ハインズ)が黒幕のグループ。「パンドラ」の箱は、その蓋が開けられたことによって「すべての厄災が飛び出した」↓だから開いてはいけないものの喩になっているのだが、この映画では、それを「究極の生物化学兵器」と

読み替える。なら、ライス博士にとつては垂⁴（すいぜん）の品。この博士は、最終兵器に関心がある。そういうものがあれば逆に世界平和が達成されると考えるのかどうかは別として、こういう月並みな「悪」を一方に置き、それを懸念するMI5が、ララにこの「悪者退治」を依頼するという単純すぎる物語。

MI5から特命をうけるララの条件が、イギリス海兵隊を裏切り傭兵になり、いまはカザフスタンの刑務所にいるやっかい者のテリー（ジェラルド・バトラ）をパートナーにすること。そして、当然のように出てくる二人のラブロマンス。しかし、アンジェリーナ・ジョリーは全然セクシーではない。最後にパンドラの箱を奪い、山分けしようと言うテリー。「愛」を取るか、自分の「人道的」信念を取るかを迫られるララ。が、箱の蓋を開ければ人類の厄災を招く。どうするララ。しかし、その決定は全然感動を呼ばない。

ララが途中までくっつけている軽量のヘッドマウウンテッド・ディスプレイが、ちよつとザイブナーのウェアラブル・コンピュータに使われているコロラド・マイクロディスプレイ製のやつに似ていて気になったが、大した使い方は見られなかった。とにかく、この映画は、出てくるハイテクもみなかつこづけにすぎない。自然やキリマンジャロの原住民のあつかいかたと同じで、「らしく」あればそれでよしという作り。
(ヴァージンシネマズ #7)

2003年08月04日

座頭市 (Zatoichi/2003/Takeshi Kitano) (北野武)

「座頭市」というタイトルからみて、続編を作るつもりはなさそう。1発ねらい。何を？ むろん、たけしのことだから、国際映画祭の賞だ。事実、ヴェネチア映画祭出品が決定している。そういうところがみえみえの作り。博打に勝った市と（知りあつたばかりの）新吉（ガダルカナル・タカ）と「芸者」ならぬ「遊女」（大家由祐子・橋大五郎）を料理屋に連れ込み、太鼓持ちを呼んで遊ぶシーンなど、さしずめ外国人向けに「芸者遊び」を紹介するためのもの。細部はどうでもいい作り。しかし、ヴェネチアも、こういう作品にはもうだまされないのではないか？

とはいえ、勝新太郎の「本編」を全然見ていない観客には、「本編」を見て見たい気にさせるかもしれない。「本編」から取ったと思われる要素はむろんあちこちになる。たとえば、冒頭の切り合いのシーンとか、徳利がすぱくつと切れてしまふとか、灯籠が斜めに切れるとか、賭博場でのやりとりとか・・・。

殺陣には新味がある。つまり、これもたけしらしい要領のよさだが、ちゃんと体を動かさなくても効果だけ出すやり方だ。たとえば、刀を構え、さつと振るシーンを映し、次の瞬間、切れているショットにつながる。中間を省略することによってかえってスピード感を出す。そのくせ、浅野忠信には、普通の（つまり肉体の技術を要し、疲れる）殺陣をやらせる。

映像のきびきびしたリズム、照明の切れ味、雨と地面の古典的な撮り方、適度に配置した（外国人向け）文化人類学的「らしい」ショット、タップのリズムで村の祭りの踊りを演出したのも外国受けねらい。が、わたしには、テレビの時

代劇の何十本ものショットを編集しなおしてつないただけという感じ。演出では工夫したかもしれないが、市役のビートたけしの「自然体」（何もやらない）はセコすぎるという感じ。

この映画引かれているいくつかの糸の一本は、「おきぬ」（大家由祐子）と「おせい」（橋大五郎）は、幼いとき、盗賊に襲われて親たちが皆殺しにされ、「彼女」らは、身をやつして旅をしながらその仇探している。もう一本は、道場荒らしの浪人に負け、師範代の地位を失った浪人・服部源之助（浅野忠信）が、肺病を病んだ妻おしの（夏川結衣）を連れて、金目当ての殺し屋をやっている。この二組と座頭市と同じ宿場で合流する。その宿場を仕切っているのがやくざの銀蔵（岸部一徳）で、服部がこいつに用心棒としてやとわれることになる。座頭市というトリックスターが賭博場でゆさぶりをかけ、全体が揺れる。そして、最初はばらばらの糸がからみあう。次第にわかるのは、「おきぬ」たちの家を襲ったのは、盗賊団「くちなし」だったということ、そして、その首領と幹部らのいまの姿が暴露され、制裁を受ける。

最も悪い奴は、市井のなかに身を隠しているという視点が、勝新太郎の「本編」から引き継がれているが、たけしの座頭市が、あまり抑圧されてきた人間の感じがしないので、逆に（相手がどんなに悪いことをしてきたとしても）なにかこっちがいじめている感じがする。

タップと村祭の組み合わせは、岡本喜八の『ジャズ大名』で「ええじゃないか」とジャズを結びつけたもののパクリか？ 後者は、日本の庶民の反権力的な気分とジャズとを結びつけることによって、その気分の時代を越えた新しさを感じとらせてくれたが、『座頭市』は、ただの思いつきにすぎない。

「めくら」、「こじき」といった差別語をあえて使っているのがわかる。これらの語の背後に、たけしの皮肉な笑いが見える。「めくらの方が人の心がわかる」と言う市。その彼が、悪党のかしらを殺さずに、その目を切り裂き、「一生めくらで暮らせ」と捨て台詞を吐く。悪党への情けというわけ？

（松竹試写室）

2003年08月06日

歌追い人 (Songcatcher/2000/Maggie Greenwald) (マギー・グリーンウォルド)

ピーター・バラカンの絶賛にもかかわらず、あまり好きになれなかった。わたしは、ジャズやブルースは好きなのに、カントリー・ウエスタンのようなものを好きでないせいもある。いや、それどころかわたしは、そういうものに、いまのアメリカを全く魅力のないものに行っている元凶があるとすら思っている。フォークソングもいやだ。そう考えると、60年代のアメリカの反戦ソングだってやばい。そもそも「フォーク」という発想自体がまやかしである。一体、「フォーク」なんかどこに実在するのか？ わたしは、ビートルズも嫌いだ、それは、この映画があつたに実在するのか？ わたしは、アメリカへの入植者の「フロンティア」の「大衆的伝統」と、本土（イングランド／スコットランド／アイルランド）を

介してビートルズが共有しているものを感じるからだ。だから、ビートルズが好きな人はこの映画も大好きだろう。

ニューヨークといっても1907年だから、男性至上主義さかなりしころで、女性の教員など例外的な時代。しかもmusicology(音楽学)などというマインナーな学問を教えるリリー(ジャネット・マクティア)。映画は、彼女がピアノを弾きながら歌うシーンから始まり、しかもカメラが、部屋にある蓄音機、シユーベルトの写真や家具をなめて行くので、彼女の書斎かと思ったら、そこは教室だった。(※ここですぐ前の席におじさんが遅れてきて座り、画面の下側の字幕が見えなくなった——この人、その後30分あまり団扇で体を冷ます。その風がこちらに来て、視聴を大いに妨害される——この映画の評価がやや低いのはこのせいもあるかもしれない)

リリーは大学が自分の仕事を評価してくれないのにうんざりし、妹エレノア(ジェーン・アダムス)が教師をしているノースカロライナ州のアパラチアへ行くことにする。妹の家で近所の少女ディレイディス(エミ・ロッサム)が歌う歌が、自分の研究課題である200年以上昔の入植者の民謡であることに気づき、仰天する。以後、彼女は、ニューヨークから当時としては最先端メディアの蝸管録音機を取り寄せ、民謡の採取を開始する。そうした民謡の古老ヴァイニー(パット・キャロル)との出会い、町の生活経験があり、都会人への偏見が強いトム(エイダン・クイン)との出会い↓最初反発、そして最後はあちがちな愛情関係へというメロドラマ、妹が年上のハリエット(E・カサリーン・ケール)と同性愛関係にあることの発見と驚き、それに端を発する大詰めの事件へと進むドラマはうまく演出されているのだが、どこかありがちなパターンでわたしは感動できなかった。

作中、トムが、村人の歌なんか採集してどうするんだ、そつとしておくことが彼らのためになるのだというようなことを言うくだりがある。おそらく、彼女のような仕事があれば、歴史は消えてしまうのだろうし、音楽にかぎらず、文化人類学的なフィールドワークの対象はいつもそういうあやうさを持っている。歴史の採集は果たして誰のためになるのかという問題。

『歌追い人』は、アメリカの「大衆的伝統」を過剰に美化していることは否定できない。しかし、その「伝統」は、あくまでもアメリカ西南部の白人の「伝統」であって、東ヨーロッパからのユダヤ人、黒人や東洋人等々の移民たちの「伝統」とは無関係だ。この映画は、たまたまそうした「大衆的伝統」に焦点を当てているにすぎないにしても、それが、いまの時代になされ、そして、高く評価される(この映画は、2000年のサンダンス映画祭で特別審査員賞を得ている)ということの意味は考えてみる必要がある。

リリーが村人を訪ねてまわると、見知らぬよそ者が来たというので、住人がいきなり銃をかまえて飛び出してくるシーンがある。そういうのは、西部劇やハリウッド映画のなかでは見慣れたものだが、この映画を見ていて、ポピュリズムが強調されているのにうんざりしたせいとか、レーガン以後のアメリカが国家規模でやってきたこと、そしてブッシュ親子がさらに露骨に引き継いだことを思い出させるのだった。

ダンカン・ウェブスターは、『アメリカを見ろ!』(Looka Yonder!/1988)

(安岡信訳、白水社)のなかで、アメリカのレーガン政権がいかにポピュリズムの復活に意を用いてきたかを80年代の映画やポピュラー音楽を使って鋭く分析している。「伝統」の強調は、ノスタルジアとしてではなく、「過去の戦略的な総動員」として見る必要があるとウェブスターは言うが、まさに、レーガンが言っていることなどノスタルジアの強調にすぎないと嘲笑しているうちに、着々と「過去の戦略的な総動員」がなされてしまったのが、この20年間だった。

唯一面白いと思ったのは、映画の結末、この村を離れるに際して彼女が選んだ生き方だ。キリスト教の浸透した前近代の因習世界にありがちな事件が起こり、リリーが調査の意欲を失ったとき、いまごろになってニューヨークの大学から、彼女の仕事の意味を再認識し、本格的な調査に潤沢な予算をつけるというオッファアがもたらされる。しかし、彼女は、それを断り、トムとの新生活へと向かう。どうやって暮らすんだというトムの問いに、彼女は、あなたたち(デイレイデイスも連れて)が歌い、蠟管録音機で録音して売り出すんだと言う。「これからは、蠟管を買って音楽を聴く時代が始まるのよ」。たしかに、アメリカのミュージック産業は、グラスルーツなものを発見し、粉飾してマーケットに乗せるというやり方で発展してきた。リリーは、そういう文化産業の先駆者の一人になろうというわけだ。これは、いまや情報と化した土地へのありもしない信仰にもとづく愛国心、無理だらけの宗教心、もうどこにもありはしない「フロンティア」への「スピリット」の扇動等々にもとづくレーガン／ブッシュ系ポピュリズムとは一線を画する。まあ、こうして見ると、結末を知ってからもう一度この映画を見ると、印象が全くちがうかもしれない。

(松竹試写室)

2003年08月07日

死ぬまでにしたい10の事 (My Life Without Me/2003/Isabel Coixet) (イザベラ・コヘット)

すべて登場人物は生活のために必死で働いている低所得の人々。みんながいつもタバコを吸っているのは、それを暗示している。舞台はカナダだが、アメリカでもカナダでも、わたしの無責任な観察によると、ミドル・クラスより上の男はだんだんタバコを吸わなくなり、逆にロワー・クラスの男女、ミドル・クラスの女性の喫煙率が高い。夫ドン(スコット・スピードマン)、2人の娘と暮らしている23歳のアン(サラ・ポリー)は、夜になると、大学の清掃の仕事にかける。昼間建築の仕事をしている夫ともうまくいっている。父は刑務所に入っており、母(『ビデオドルーム』のデボラ・ハリー)のグチを聞くことが多いが、貧しいながらおおむね平穏な毎日だ。職場では、ちよつと不器用なローリー(『バタフライ・キス』のアマンダ・プラマー)と仲がいい。が、ある日急な腹痛を覚えて病院に行き、検査を受けると、内気な担当医(ジュリアン・リチングズ)からあと2、3ヶ月の命だと宣告される。映画は、あまり彼女の驚きや逡巡をありがちに「劇的」に描くことをせず、カフェーでノートに10項目のリスト(10 things to do before I die)を作るシーンへ移る。そして、それを次々に実践していく。

致命的な癌にかかって、のこされた命を「懸命に生きる」話は、よくあるし、わたしの知り合いにも、死ぬまえに何冊も本を出し、マスコミにその「闘病生活」を公開しながら死んでいった人がある。しかし、アンの場合、そういう見ているのが耐え難い「懸命さ」というものがない。それが非常に新鮮で、こういう状況に陥ったら自分もまねしてみたいと思わせる。わたしが、アンのような宣告を受けたら、メキシコに行くつもりだが、彼女の10項目の予定のなかに、「夫以外の男性とセックスすること」というのがある。その一方で、「夫にいい相手を見つけること」というものもある。そして、それらの計画がみなうまく行くところが、この映画の解放的なところだ。本当に絶望的な状況は、それを「ありがち」なパターンでなぞらえたドラマで追体験することなどではしない。むしろ、「ありがち」ではないはつとするような方法もあることを見せ、生き方は、どんなときでも、決して一つではないことを示唆してくれた方が役に立つ。

この映画では、あたかも彼女の短い命を知っているかのように、周囲が彼女に優しい。こういう事態に至っているのに、夫のあの態度は非現実的だという批判がIMDbに載っていたが、そうではない。彼女の人が柄が周囲をそうさせるのである。「悪」そのもののような役をやったアマンダ・プラマーが演じて「いい人」にならざるをえない人柄。アンが行く美容院の美容師（髪を凝ったブレード・[brad 三つ編み]にしている）を演じるのは『パルプ・フィクション』に出てくるマリア・デ・メディオスだが、この人の顔は、ちよつとアバズレの感じのだが、そういう子でも、アンのような人にだったら親切だろうなと思う。

娘が18になるまで誕生日ごとに聞かせるお祝いのテープをアンが吹き込むシーンがある。映画のナレーションは、そのナレーションとだぶっている形式でつくられている。だから、この映画は、彼女の死後、遺された者の目と時制で描かれているとも言える。それならば、世界は死に行く者の目から見られているわけだから、普通とはちがつて見えるのはあたりまえだ。その意味でもIMDbの読者の批判はあたっていない。ダンボール箱いっぱいのカセットテープを、彼女は、担当医に託す。彼は、「それも治療のうちだから」と言つて今後十数年間、テープを代送することを約束する。何年も先のことを計画し、それを確実に実行したり、その代行を約束したりするのは、いかにも西欧的だが、わたしは好きだな。

この映画では、物語が重要な要素をしめる。全体がアンのお話の物語る物語だが、登場人物たちもそれぞれに物語を聞かせる。アンのお母は、誕生日の日、夫は刑務所におり、たった一人でバーに行き、バーテンダーに今日は誕生日なんだと話したら、彼が、ピーナッツを皿に盛り、その上にローソクを載せてくれた。終わり近く、彼女は、自分のあとを託せそうな女性に出会う。彼女の名もアン。これを、あの『トーク・トゥー・ハー』のレオノール・ワトリングが演じている。彼女は、子供を持ちたくないという。それは、彼女が、看護婦として出産に立ち会ったときの事件に起因している。生まれてきたのは頭がくつき、心臓は1つの「シヤム双生児」だった。その父親はその子を見ようとせず、一旦保育器に入れたが、親たちの希望でそこから出すことにした。彼女は、その夜、その子が冷たくなるまで抱きしめていた。みんなある意味で「泣かせる」話。ところで、こういう物語という形式は、「あなた(You)」を前提にしたいかにも西欧的なコミュニケーション形式だ。この映画でも、アンは、自分を指して、「これがあなた

「this is you」よ」と言うが、これを日本語にするときは、「これがわたしよ」と訳さないとサマにならない。このへんに、言語とコミュニケーションの深い問題がある。

アンが死の恐怖と闘う姿は心理主義的な「ありがち」な形では映されないが、雨のなかでずぶぬれになりながらたたずんでいるシーンにそのわずかを見ることが出来る。道の向こうで、いくつものクリスタルグラスに水をためて音を出しているグラス・プレイヤーの姿がある。その姿が、もう一度まぼろしのように出てくる。このショットの示唆するところは何か？

アンが、知りあった新しい男リー（マーク・ラファロ）から借りて読む本は、ジョージ・エリオットの『ミドルマーチ Middlemarch』。ジョン・バージャーの『To the Wedding』も読んだらしいが、この映画のスタイルは、どこか前者に似ている。

（松竹試写室）

2003年08月09日

シモーヌ (SimOne/2002/Andrew Niccol) (アンドリュー・ニコル)

『ガダカ』と『トゥルーマン・ショー』の脚本を書いたアンドリュー・ニコルの監督・脚本作品だから、いまの映画のメディア状況のツボをおさえている。しかし、ニコルがそういう感じなのか、あるいは予算やプロダクション・デザイン（ヤン・ロルフス）に問題があるのか、少しでもコンピュータのことを知っている者には、「???！」と思わせる個所が多すぎる。とはいえ、ストーリーは、抜群に面白いので、見ているうちにそういう技術的なインキキさは気にならなくなる。むかしアカデミー賞を取ったことがあるが、いまはさっぱり売れない、その名もタランティノーならぬタランスキー（アル・パチーノ）が、たまたまその熱烈なファンからもらったシミュレーション・ソフトでヴァーチャルな女優シモーヌ（レイチェル・ロバーツ）を作り上げ、有名女優ニコラ（ウィナノ・ライダー）が降りてしまった役を埋め、なんとか完成にこぎつける。ところが、それが当たってしまい、シモーヌも、国際的な人気を獲得してしまう。どうするタランスキー？

タランスキーが落ち目だと知って無理難題を言うわがまま女優をウィナノ・ライダーが見事に演っている。万引きで逮捕されたウィナノ（防犯カメラに彼女が毛皮のコートなどを万引きしているのが映っていた）が復帰できるのか心配したが、アメリカではそういうことは大した問題ではないらしい。その点、日本はモラリッシュだねえ。見事といえば、タランスキーの娘レイニーを演じているエヴァン・レイチェル・ウッドが猛烈うまい。あまりに存在感があるので、最後にこの子が何か特別の役を与えられるのかという錯覚をおぼえてしまう。

あえて問題を言っておこう。コンピュータに没頭しすぎて片目を腫瘍で失い（これは真実味がある——わたしもあやうくそうなりかけた）、脳に腫瘍が転移している男ハンク・アレノ（イライアス・コティーズ）が持ってきたソフトは、3.5インチのハードディスクに入っている。ここまではいい。しかし、世界的な評判になるような映画を、（その出演者をコンピュータで創造しただけでなく）

編集から何から全部タランスキー自身でやってしまったかのように描かれるのは、あまりに嘘くさい。ウイナノが降りてしまった作品は、途中まで出来ており、ジェイ・モアが相手役を演っているのだが、この論理で行くと、この映画は全部最初から撮影も編集もタランスキー一人でやっていることになる。分業の厳しいいまのハリウッドでは無理な話だ。最後のクレジットのあとのおまけのシーンで、タランスキーがスーパーマーケットでDVDを回している。それを合成して、シモーンの日常を紹介する映像を作るというわけだが、ハリウッド映画はまだそうはなっていない。

こういう映画を作るのなら、最初に、相当進んだ映像システムを見せ、それをタランスキーが一人であやつて観客を信用させなければならぬ。実のところ、原理などしらなくても、たとえば、discreetのFlameのようなソフトを使えば、この映画でやっていることに近いことがパソコン上でも出来る。たとえば、シモーンの声をローラン・バコール風にするとか、涙を流させるとか。しかし、映画用のカメラで撮影したフィルム映像と合成するということになる。と、SGHのような会社の大きな装置が必要になる。映画では、がらんとしたスタジオに大型の液晶モニター（これはよろしい）とパソコンともワークステーションとも見える程度のマシーンが3、4台床に置かれているにすぎない。（ハードディスクを直接インサートできるようにになっているマシンは、ワークステーションだろう）。しかも、シモーンの人気が出てきて、CMに登場したり、テレビに出演したりする。当然、高速回線などの設備がなければならぬが、そういう装置の存在は全く示されない。

一番おかしいのは、彼の意志とはうらはらにシモーンのキャラクターがひとり歩きしてしまうのにたまりかねたタランスキーが、ワークステーションにウィルスソフトを入れてデータを消してしまう。そのときのソフト媒体が、いまではとうになくなっていて「インチフロッピー」なのだ。こんなもの、いまだき、どこをさがしても売っていない。

面白いと思うのは、問題のソフトを作った「ハंक・アレノ」(Hank Aleno)という人物だ。この男は、彼をたたえ、その死をいたむサイトによると、コンピュータの天才で、RRR (Radical Regulated Cooling System)を作り、財をなした。2002年に亡くなるまえに話していた最後のプロジェクトは、「究極のデジタル・セレブリティ」を創造するソフトの開発だったという。このサイトに載っている彼の写真は、映画でもそのまま踏襲されており、片目を眼帯とサングラスで覆っている。ここまで読んだ読者は、「ヴィクトール・タランスキー」のサイトも見えておいた方がいい。しかし、ここまでやるのなら、生身の役者レイチェル・ロバーツも使わずに、『ファイナル・ファンタジー』のように最初から「アンドロイド」を作ってしまった方がよかつただろう。技術的にはもうそういうことも可能だ。それで、このドラマのような事件を起こしたら申し分ない。(ギヤガ試写室)

2003年08月12日 (2)

イン・デイス・ワールド (In This World/2002/Michael Winterbottom) (マイケル・ウィンターボトム)

本当の意味での「ドキュメンタリー」というのは、こういう映画をいうのだろう。主役の2人は映画出演の経験はない。町の人々もほとんどそのままのしゃべりをしている。演出と演技はあるが、一つの特異な場に人が置かれれば当然そうなる・するであろうような言葉と身ぶりの説得力とリアリティが出ている。それにしても、ウインターボトムは、いつもアクトチュアルだ。彼のような映画作家を映像アクティヴィストというのだ。

パキスタン北西のペシャールの難民キャンプからロンドンまで陸上をパスポートなしで移動する15歳の少年ジャマール（カマル・ウディン・トラビ）と20代の従兄弟エナヤット（エナヤトウーラ・ジュマディン）。金を取って難民を西側に送り込む組織、その方法、危険、知恵、不幸、幸運などがリアルに描かれる。以前、メキシコから北米への「不法入国」のドキュメンタリー(BBC)を見たことがあるが、人間には運というものがあるのだということを痛感せざるをえなかったが、今回もそうだった。

2人の脱出は、親戚や友人たちの熱い期待と支援によってスタートする。（牛を殺し、解体するシーンがあるが、それは、2人の門出を祝うためだろうか？）いくらそういう組織があるといっても、「闇」の組織だから、口づたえでしか情報は入ってこない。金を渡しても、それが果たして信用できるのかどうかもわからない。「難民」たちは、そういうあぶなっかしい確率のもとで自分の命（文字通り）を見知らぬ（その多くはあやしい）男たちに託する。

画面が黄色に見える砂嵐で視界のきかない道を走るトラックを乗り継ぎ、タフタンへ。そこで警官のチェックを受け、警官が、「これは何だ？」とエナヤットのバッグのなかのウォークマンをとりあげたとき、ジャマールがすかさず「あなたへの贈り物です」と言い、その場を解放される。彼にはそういう機転とユーモアの才能がある。面白いのは、あらかじめ知らされた人物を探し、尋ねていくと、ほぼ自動的に指示があり、トラックに乗せられることだ。そのトラックは、ときには果物の運搬者であったり、またときには動物といっしょだったりする。ようやくイラン国内に入り、1万レアルも払わされて怪しげなホテルへ。案内の男は、「そんなもの捨てろ」と2人の服と帽子を着替えさせる。たしかに、アフガン難民はいくらか格好は少し変わった。しかし、2人がそこからテヘランへ行くバスに乗ったとき、バスのなかに警官が入って来て、パスポートの提示を求める。

「アフガニスタン人だろう？」と言われて、彼らは首を振るが、相手は見抜いている。2人の言語はタシュケント語で、ペルシャ語はしゃべれない。結局、2人は、ふたたびパキスタンへ送還される。再会した仲介の男の台詞がふるっている。「旅行したと思うんだな。また金を払えば手配はするよ」。

エナヤットが持っていた虎の子のドルで再び挑戦。テヘランに入ると、情景が一変する。街には商品があふれ、女たちも西欧的な服を着て闊歩している。ここでも、名前をたよりに訪ねた先で薄汚い部屋に案内される。しかし、そこは一応「ホテル」で、それなりの金を取られる。エナヤットでパキスタンの貨幣ルピーからイランのリアルへ両替したとき、はたしてぼられてはいないのだろうか？ そのとき人のいいエナヤットが「信用するよ」と言って、受け取った札束をしまおうとすると、ジャズ・ピアニストのマル・ウオルドロンのような瞑想的な顔をした男は言った。「数えな。おれは悪人かもしれないから」。

テヘランまでは、(それなりの危険と苦労があるとしても) ヒッチハイク風の旅だったが、テヘランから国境の村マクーへ行き、そこから山を越えてイスタンブールへ行くのがきつそう。寒くて空気も薄そう。村でもらったか買ったかした服や運動靴もどこまで気候の厳しさに耐えられるのか? しかし、20日以上かけて、2人はイスタンブールに到着。映画は、細かな描写はしない。20日があつというまに描かれる。しかし、街の怪しげな通り、どこへ行ってもサツカーでは仲間になれる不思議なコミュニケーション。この種の映画で必ず出てくる「搾取人」がないこと、そういう——実はそれがおおむね普通の——「現実」にささえられた描写が、この映画にリアリティをあたえている。

マクーを去るとき、村のおばさんが、器に火をともして2人を清めるような儀式をした。ふと、わたしは、日本のお盆で火を焚く習慣(迎え火と送り火)があることを思い出した。こういう習慣は、この辺とつながりがあるのだろうか? イスタンブールでは、宿泊に300万リラ払わされる。言われるがままのように、工場で働くことになる2人。そこは、食器のフォークなどを作る工場で、そんなことをして手を機械にはさんで指でもなくすのではないかというようなあぶなっかしい工場。が、そこへいきなり男がやってきて、車に乗せられる。この街で、小さな赤ん坊を連れた夫婦に会う。彼らは、デンマークに行くのだという。彼らもいっしょにその車に乗る。コンテナーに乗せらるシーンでいやな予感がした。赤ん坊を含む5人をコンテナーに押し込むように乗せた男は、外からドアの取っ手にかんぬきのような棒を指す。それは、ユダヤ人を強制絶滅収容所へ送る列車のシーンでよく見たシーンと同じだったからである。なかには、ジャマールたちの一行以外にも老人たちが乗っていた。が、薄暗くて全貌は見えない。

コンテナーは、陸路を運ばれたのち、フェリーに積み換えられる。行き先はトリエステ。わたしはかつてクロアチアのラビンというところでラジオアートの集まりがあり、トリエステ経由で行こうとしたことがある。このイタリアの街は面白い。が、トリエステまで車を出すという招待先の提案は断った。あとで知ったが、トリエステからクロアチアまでの車の旅は大変なものだったという。しかし、この映画の「難民」の旅と比較すれば、その「大変」さは何でもない。彼らは、暗い、空気の薄いボックスに40時間も閉じ込められ、トリエステに着くのだから。その間に、ジャマールの幼児のほかは、どうやら命を落としてしまったらしい。(ウインターボトムは、こういうところもしつこく描かない——それがかえってショッキングだ)。トリエステに着き、コンテナーのドアが開かれたとき、ジャマールに意識はもうろうとしている。まわりには昨日まで元気だった者たちが倒れている。すべてを知ったとき、彼は、やり場のない怒りと悲しみの叫びを上げながら、港湾のひと気のないコンクリート道を走りつづけるしかなかった。

追いつめられれば、持てる者から奪うしかない。ジャマールは、トリエステのカフェーでアクセサリー売りのようなアルバイトをつかのまするが、ある日、身なりのよい夫人のハンドバッグを奪って、金を抜く。その金で列車の切符を買い、パリへ。そして、パリからカレー市のサンガト難民キャンプへ。パリで知り会った若者が、うまい方法を教えてくれた。それは、板切れを長距離トラックの車体の下にはさみ、そこに乗って行く方法だ。以前、飛行機でこの方法を企て、

凍死した男がいた。長距離トラックならなんとかやりぬける。
(東宝試写室)

2003年08月12日(2)

アマロ神父の罪 (El Crimen del Padre Amaro/2002/Carlos Carrera) (カルロス・カレラ)

見終わった最初の印象は、それがどうしたという感じだった。ありがちな宗教界批判。運命的な流れを拒否したいと思いつながら黙認する老神父と、流れにままたまかせる若い神父、・・・無力感を感じさせるだけで終わる映画のように思えた。しかし、少し時間がたつと、この映画の不思議さがだんだんわたしの内部で高まってきた。

カソリックのベニト神父(サンチョ・グラシア)は麻薬取り引きにかかわり、事実上の「妻」アウガスティナ(アンヘリカ・アラゴン)がいる。全教区を統括する司教(エルネスト・ゴメス・クルス)は権力をほしいままにし、身を粉にして貧者を助けている解放神学派のナタリオ神父(ダミアン・アルカサル)を破門する。若いアマロ神父(ガエル・ガルシア・ベルナル)は、なりゆきでアウガスティナの娘アメリア(アナ・クラウディア・タランコン)に惹かれ、妊娠させてしまい、堕胎をさせ、死なせてしまうが、同じポストにとどまる。一見、ありがちなカソリック／宗教界批判のようであるが、どこか違う。わたしが無神経なせいかもしれないが、彼らのやることがたんと描かれていて、別に「悪い」ことをしたという印象を受けないのだ。そういうこともある——それが人生だという感じ。

たしかに、ドラマの途中で脳梗塞を起こし、最後に車椅子で出てくるベニト神父は、彼のあとを継いで何事もなかったかのように儀式をとり行なうアマトの姿を見て、怒りをあらわにして教会を去るかのようにも見える。しかし、その表情は多義的だ。そうでない意味にも読める。

アマロがバスに乗ってメキシコのアルダマの小さな町にやってくるシーンから映画は始まるが、のんびりと走るバスがいきなりハイジャックされる。そのシーンも、どぎついけれど、世の中にはそういうこともあるんだといった感じの描き方。ハイジャッカーが金品を奪って去ったのち、バスは何事もなかったかのようには走り始める。◆アマロとアメリアとの出会いも、彼が彼女をだましたという感じはしない。彼女は、非常にセクシーで、彼を見た瞬間から彼を好きになり、彼と寝たいという思いが込みあげてくる感じがセンシユアルに伝わってくる。だから、2人が「愛欲」におぼれるのは当然であり、それを拒むことの方がおかしいという感じがする。飛躍した言い方をすれば、この映画では、欲望は、ドゥルーズとガタリが再定義したような意味、つまり「恥ずべきもの」、「欠如を出発点にするもの」ではなくて、「生の内在的な第1の力」、「生成変化させる力」として描かれているように見える。

顔つきからして「怪しい」感じで描かれている老女ディオニシア(ルイサ・ウエルタス)も、別に「悪い」わけではなく、彼女の「生成変化させる力」としての欲望にしたがって生きているにすぎない。彼女が最初に強い印象を与えるシ

ーンがある。聖餐式（聖体拝領の式／コミュニケーション）で神父が信者の口に入れてくれる「聖体」のパン（ビスケットのような形をしている——正式の呼び名があるのだろうが、わたしはカトリックの大学は出たが、不信心なので、知らない）をこの老女は、一旦口に含み、次の瞬間、それをひそかに出して、隠す。この女は、反キリスト者なので、そういうことをするのかと思ったら（実際にそうなのかもしれないが）、家に持ち帰り、それをかわいがっているネコにやるのだった。このあたりも、面白い。彼女のやることが、見方によって多義的な解釈ができるからだ。

通常の意味で「悲惨」な感じがするのが、アメリアが堕胎に失敗するシーンだろう。ディオニシアの手引きで、アマロは、彼女を町はずれのあやしげな医師のところへ連れていく。外で待っていると、突然、ディオニシアが「血が止まらないんだよ！」と叫びながら出てくる。手術室に飛んでいくと、アメリアが下腹部を血に染めてぐったりしている。アマロは、彼女を車に乗せて、町の大きな病院に運ぼうとする。が、その途中でも血はとまらず、手を差し延べたアマロの手にべつとりと血のりがつく。このあたり、カトリック文化圏の「残酷の美学」というか、「見世物」的というか、何かそんなことも感じられる不思議なシーンである。アマロとアメリアが逢い引きしているのを隣の部屋で気づいている重度身体障害の少女の姿も「見世物」と紙一重である。「通常」の意味では、彼女が無言で「批判」のまなざしと身ぶりを示しているように見えなくもないが、そういう風に単純に見れないのが、この映画の不思議。

映画の表題は、アマロは「犯罪」(crimen)は犯したかもしれないが、道徳的な「罪」(pecado)は犯してはいないということを示唆しているようにも見える。カトリックの世界では「堕胎」は「犯罪」であり「罪」なのだが、「犯罪」と言って「罪」とは明記しないところが面白いと思う。

(ソニー試写室)

2003年08月19日(2)

ネレ&キャプテン (Wie Feuer und Flamme/Never Mind the Wall/2001/Connie Walter) (フニー・ヴァルター)

『レボリューション6』は、1987年のベルリンが舞台だったが、こちらは、1982年のベルリンが主要な舞台。最近のドイツでは、80年代への回顧が強まっているのだろうか？東ベルリンのパンクスのドキュメンタリー的なシーンを期待したが、それは満たされなかった。(映画に出てくる東ドイツのパンク・ムーブメントをつぶすためになされた「ミールケの命令」は実在し、主人公たちが反ナチ運動の犠牲者をまつるドームに行き、バラの花束をささげるデモも実際にあったらしい。しかし、その映像がいかにも夢を見ているような感じなのだ)。東ドイツの官憲や通関職員の官僚主義が「いかにも」の風情で描かれているが、東独批判が主題ではない。東西の壁に隔てられるという設定は、むしろ、「ボーイ・ミーツ・ガール」ドラマをもちあげる装置。それはそれでいいだろう。ときがたち、昔の恋人のことを思い出し、会いに行くというドレマは、わたしは好きだ。

1989年11月1日、ネレ（アンナ・ベルトー）は、ニューヨークのUPS (United Parcel Service)の作業場で従業員として荷物の整理をしている。そのとき、近くのテレビが、ベルリンの壁崩壊のニュースを映している。それに入るネレ。彼女の記憶が1982年にさかのぼる。当時西ベルリンに住んでいたネレは、祖母の葬儀のために東ベルリンに行く。そこで、パンク・ロックのグループが演奏をしているのに出会う。彼らは、週末だけ教会のなかで演奏する。教会と反体制との関係は東ドイツでも強固だった。演奏を見ているネレの目とパンクスのリーダー格のキャプテン（アントニオ・ヴァネク）の目が合う運命的な出会い。以後、彼女は、たびたび東ベルリンの彼に会いに行く。彼らの演奏を撮ったビデオを持ち出し、西側の放送局NDFの局員に渡し、放映してもらったりもする。これは、不本意な編集をされた形で放映され、キャプテンたちの不信と怒りを買うが、愛は続く。

ところで、わたしも経験しているが、ベルリンでは、放送は、狭いエリアなので、西側の人々が東側の放送を視聴したり、その逆に、東側の人々が西側の放送を見聞きしているということが当たり前だった。電波のレベルでは、東西の壁はなかったのである。

当時のぴりぴりしたベルリンの雰囲気を知る者として、ネレが、キャプテンに会うために、廃棄物投棄（西側のゴミは東側に捨てられていたという——そういう提携が東西ベルリン間でなされていたのか？）の船に忍び込んで東に密航するというエピソードは、ウソっぽいが、彼女の情熱を表現するための映画的効果なのだと思っておこう。

ネレが持ち込むデッド・ケネディーズのEP盤の演奏をはじめ、当時のロックスOUNDが聴けるが、音をストリートには流さない。キャプテンたちの演奏も、彼らの動きと音とをズラしたり、時代の距離を差し込むかのような操作をしている。スタイル的にはさほど斬新なわけではないのだから、そういう操作はしないで、ストリートに流したほうがよかったのではないか？

東ドイツの官憲が、「心情にとらわれない」処置をせよという意味のことを言うときの字幕の原文は、「ザッハリツヒ」(sachlich)という言葉だった。これは、「具体的に」とか、「ありのままに」という意味もあるが、要するに「ずばっと」というような意味なのである。1920年代の「ノイエ・ザッハリツヒカイト Neuesachlichkeit」は、「新即物主義」と訳された。

ネレが捕まったとき、婦人警官がタオルのようなものを持ってきて差し出し、無言で顎をしゃくる。それでおまえの恥部をぬぐえというのだ。「?!」と思うネレに、婦人警官は、「逃げたら、犬にかがせるからね」。これは、いかにもドイツ的な怖さ。

キャプテンの家の寒々とした感じが面白い。食事のときも、みな、無言で食べる。

試写中、面白いことがあった。すでに開映後30分もしないころから、どこかでいびきが聞こえた。右まえの男がしきりに後ろを見る。わたしの位置を疑っているらしい。そのうち、いびきの音量が高まり、その発生源がわたしの左前の人物であることがわかった。開映まえにバルセロナがどうのと景気のいい話をし

ていたおじさんだ。おそらく映画館主か何か興行関係だろう。こういう人は、よく寝る。寝れる映画は買いなのだろうか、あるいは失格なのだろうか？とにかく、発生源がわかったので、右前のおじさんは、すごい顔で2席隣のいびき男をにらみつけた。そして、ついに、「あんた、眠らないでよ」と言い、バシリと腕を叩いた。いびき男がびくりして起きたことはいままでもない。しかし、あの音では、叩かれた方はかなり痛かったのではなかったろうか？
(映画美学校第2試写室)

2003年08月19日(2)

ボブ・クレイン (Auto Focus/2002/Paul Schrader) (ポール・シュレダー)

トップ・クレジットが、いかにも1950年代風。モンローのシルエットも見える。バックの音楽はカウント・ベイシー風。ストリーは、1964年のロスから始まるのだが、アメリカでは、1960年代末まで50年代文化が続いていた。地方都市では、もつとあとまで50年代のままだった。この映画の登場人物たちは、50年代のプラスとマイナスのなかを振幅している。

ボブ・クレインは、1928年に生まれの实在の人物。1956年からはロスのKNX-CBSのDJ。[DJ]とついても、いまのDJとは違い、しゃべりながら、レコードをかけるというやつ。レコードをかける手さばきよりも気のきいたしゃべりがメイン。そんなボブが、1965年、CBS TVの『0012捕虜収容所』で一躍スターになる。しかし、1971年にこの番組が終了。それを期に彼の転落人生が始まり、1976年、アリゾナのスコッツデールのホテルで殺される。この映画は、彼のドラマティックな半生の裏面史。

酒もタバコもやらず、日曜には教会に家族で行き、大声で聖歌を歌うような敬虔なキリスト教徒のボブ(グレッグ・キニア)の人生は、撮影現場でたまたま一人の男と出会ったことによつて激変する。その男ジョン・カーペンター(ウィレム・デフォー)は、SONYの初期のビデオレコーダーの開発に関わっているエンジニア (SONYをやめてからはアカイの仕事をする)。なぜボブがジョンと親しくなったかはよくわからない。ジョンが意図的に彼に近づいたのかもしれない。ボブは、すでに『0012捕虜収容所』の主役として有名だった。ジョンに同性愛的な嗜好がないわけではなかったという示唆もある。いずれにせよ、2人は親しくなり、ジョンに誘われて、ボブは初めてストリップ・バーに行く。そこで白塗りのストリップパーが踊っているシーンが、いかにもポール・シュレーダーらしくセンシユアル。ジョンは、そういう店で女を引っかけるのが趣味。ボブは、ジョンにメフィストフェレスの誘いで、初めて妻(リタ・ウィルソン——いかにも50年代の「主婦」をそれっぽく演じる)を裏切る。

ジョンは、まだテスト段階のビデオレコーダーをボブに見せる。そして、たちまち、これで、ひっかけた女とやるところを撮ろうということになる。ビデオに撮るということはジョンに教わるのだが、もともと、ボブには、メディア・セックスの素地があったのだろう。(しかし、ジョンとの出会いで、彼は、自分の魂を映像に売り渡すことになる)。彼は、ポラロイドを使って女の性的な姿態を撮り、コレクションする。それが妻にばれ、その仲も壊れるのだが、この映画は、

性的欲動というものが、制度や慣習の壁のなかで歪められ、制約される不幸の物語だ。前にも書いたが、ドウルーズとガタリが再定義した「生の内在的な第1の力としての欲望」の映画が、この映画の物語であり、1960年代前期のアメリカの状況を支配するものだったという示唆。

ジョンと一緒にオージーをやった記録ビデオを見ていて、ジョンの手が、ボブの尻に触っているのを発見して、ボブが血相を変えるシーンがある。ジョンは、最初、「オージーでは誰の手だって同じだろう、気持ちよければいいと思ってやったんだ」と言うが、ボブは許さない。彼には、同性愛は罪なのだ。しかし、ボブとジョンとの関係には、多分に同性愛的なものがある。これなども、いまだついたら、あっさり「愛」と認めてしまえることだが、1960年代前期にはそうはいかなかったのだと、シュューダーは描く。

いまでは、メディアが性的欲動の「アジャンスマン」の一つであることは、あたりまえである。ドウルーズとガタリが、『アンチ・オイディプス』のなかで、「鎧」「馬」「騎士道」「宮廷風恋愛」という一つの「欲望のアジャンスマン」を記述したように、ビデオというテクノロジと道具が（器官としての肉体、情報関係としての社会秩序、距離を置いたセックス等々と）関連しあった「欲望のアジャンスマン」がある。自分たちのオージー・シーンが映っているビデオを見ながら、ボブとジョンがマスターベーションするシーンがあるが、こういう自由さが結局、抑圧されてしまうプロセス。そういうものとしてこの映画を見ると面白い。

ボブの忍耐強いエイジェントを演じるロン・リーブマンが渋い演技。ボブが初めて行ったストリップ・バーで踊っている「ミス・キティ」を演じるテリー・ギアリー(Teri Gary)は、ここではちよい役だが印象的。他作品はないようだが、いずれ名前が出てくるかもしれない。

いま英語で「ビデオレコーダー」は、「VCR」と言うが、この映画では、日本と同じように「VTR」と言っている。
(ソニー試写室)

2003年08月21日

阿修羅のいん (Ashuranogotoku/2003/Morita Yoshimitsu) (森田芳光)

向田邦子の脚本、和田勉の演出で1979年にNHKで放映されたドラマの映画化。映画は、テレビからではなく、小説化されたヴァージョンから筒井ともみが再脚本化しているが、音楽の使い方など、テレビ版に似ている。映画が始まっていきなり、アート・アンサンブル・オブ・シカゴの「ラジオのように」のフレーズが流れ、「ええ?!」と思った。テレビでは、この曲は使っていなかったが、かなりすつとんきような調子の音楽がくり返し流れる。そのパターンをこの映画では「ラジオのように」でやっている。しかし、どうだろう?エンディングでは、ブリジット・フォンテーヌが、フランス語で、「それはラジオで言っているように、言葉だけのもの、何でもない・・・」といった意味のことを歌う部分がその

まま使われている。こういうソングは、何に付けても合うかもしれないが、この映画の内容とは関係ないのではないか？

「ラジオのように」は、自由ラジオに関わった者、そしてフリージャズに染まった者には、忘れたい曲だ。何せ演奏がアート・アンサンブル・オブ・シカゴだからね。廃盤になって久しいLPのCD版(POLYSTAR PSCY-5103)が日本で1992年に出たとき、カナダの自由ラジオ関係の友人が欲しがり、みやげに持っていたことがあった。そういういわくのある曲が、あまり期待していない映画でいきなり聞こえてくると、驚く。

最近、8で『阿修羅のごとく』の当時の録画映像が再放映された。わたしは、ちらりと見て、和田勉の演出にうんざりしてしまった。70年代には「神格化」されていた和田。わたしもこれほどひどいとは思わなかった。しかし、いま彼の演出を見ると、この作品の場合、あれだけの芸達者の俳優を使いながら、その力を発揮させず、ひたすれ自分の狭い観念の枠のなかに閉じ込めて演技させているのがはっきりと見える。NEKは、何人こういう一人よがりの演出家を生み出してきただろう？ 少し時代がたつてみると、彼らがやったことには何の奥行きも見の明もないことが暴露する。その点、演出に関しては森田芳光の方が格段すぐれている。しかし、それにもかかわらずドラマとしては和田演出のテレビ版の方がはるかによいのは、役者たちのレベルの違いのせいだと思う。

大体、母親役に八千草薫、父親役に仲代達矢というどちらかというとミドルクラスの山の手風の演技が得意な役者を置き——事実ドラマの設定はそういう感じだろう——ながら、長女役に大竹しのぶを持つてきたことが最大の誤りだ。大竹という女優は、暗い過去があるキャラクターや底辺から這い上がったような役をやらせるとすばらしい(ちよつとパターン化するきらいがあるが)。しかし、彼女には、「育ちのいい」女の役はできない。先頃夫をなくしたハデ好きの華道の師匠で料亭の主人とできているという設定でも、大竹がやると、えらく影のある女になってしまうのだ。

次女役の黒木瞳は、何を演ってもそうだが、まったく陰りがなくつまらない。いまどきのテレビドラマならいいが、映画では見る気がしない。テレビ版ではこの役を八千草薫が演っていたが、彼女も陰りというもののない役者だった(この映画ではけっこう厚みのある演技をしている——とくに最後のシーン)。黒木がそれを真似ているとは思えない。それに、彼女には、八千草の優雅さ(というか、「実用」からはずれているようなところ)はない。

三女役の深津絵里はがんばっているが、元ガリ勉で、いま図書館勤務の男性恐怖症的女性という絵に描いたような役をやらされて損をしている。別に不細工なメガネなどかけなくてもいいのに。

四女役の深田恭子が一番楽だったかもしれない。自己顕示欲が強い末娘の役で、これは、あまり時代を意識しないでできる。その分、言葉も今様になり、時代考証に凝ったというセットにもかかわらず、深田がしゃべる瞬間、ドラマの時代設定がふつとんでしまうところが笑える。

時代考証で思い出したが、黒木が外から飛び込んできて、そのあわてぶりをごまかす台詞として、「ジョギングしてきた」とか言う個所がある。しかし、

「ジョギング」という言葉が一般に使われるようになったのは、80年代になってからである。わたしが、ニューヨークで1979年ごろ、徐々にジョギングをする人口が増え、スニーカーを並べる店が増えてきたのに気づき、日本の一般誌に書いたとき、この言葉にはまだ注釈が必要だった。

興信所員で、三女と親しくなる勝又を演る中村獅童の大げさな演技はどうしたのか？この役者は『ピンポン』ではなかなかだったのに、今回は全然リアリティがない。演出がダメなのだ。

大竹と不倫する料亭主人役の坂東三津五郎はいい。妻（桃井かおり）の目を盗んで大竹の家に通う感じと坂東本人の不倫スキャンダルとがだぶり、不思議なリアリティがかもしだされる。

影の形でしか登場しないが、仲代の妾役を演る紺野美沙子の悲しげな目がい。あとは、見るべきものはない。

最初に「阿修羅」の像が映されるが、一体、ここに登場する女たちのどこが阿修羅だというのだろうか？これは、そもそも原作の責任だ。この程度の裏表は、誰でもが持っているものであり、戦前ならいざ知らず、始まりが「昭和54年冬」に設定されているドラマでこの程度の二面性を「阿修羅のごとく」と言えたのは、NHKという特殊な世界のなかだけのことだった。

この映画、向田の描いた世界がリアリティを持たないのは、そういう時代、あるいは、そういうやり方（＜女は、内輪でときおりぶちまけることはあても、通常は本音を隠すもの＞といった）で単純化できた時代が終わったということだろう。

向田の描く家庭は、70年代の時点においてすら、彼女の願望の世界にすぎなかった。願望を描くことは自由なのだが、この映画のように時代を明記し、あたかもその時代がそうであったかのように描くのは、歴史の捏造である。しかし、歴史というのは、いつもこういう形で願望と誤解を堆積させてきた。だから、後には戻れない。その結果、ベンヤミンが「歴史哲学テーゼ」で言ったように、「過去の真のイメージはちらりと浮かぶ」（Das wahre Bild der Vergangenheit huscht vorbei.）にすぎないわけだ。しかし、その方法が映画であり文学であるのではないのか？

（東宝第1試写室）

2003年08月22日（2）

マグダレンの祈り (The Magdalene Sisters/2002/Peter Mulran) (ピーター・ムラン)

アイルランドに実在した、女性の「不屈き者」を閉じ込める修道院を批判的に描いているのだが、ここでも、『アマロ神父の罪』にも似たカソリック文化に特有の「見世物趣味」のようなものを感じた。ただし、密室のイジメ的な部分を描きながら、そういう場所ではそうせざるをえないシスターたちの宿命のようなものも描き、そういうシステムを作った国家なりカソリック教会なりへ批判を投げ返しているところがいい。

1964年から1996年まで実際にアイルランドにあった「非行女性」の「更生施設」の「実話」だが、驚くような理由で、女性たちが「非行」の烙印を押される。マーガレット（アンヌ・マリー・ダフ）は、従兄弟にレイプされたがためにここに入れられる。バーナデット（ノーラ・ジェーン・ヌーン）は、孤児院の遊び時間に外の男に色目を使ったというだけでここに連れてこられた。ローズ（ドロシー・ダフィ）は、私生児を生んだために収容される。同時期にいつしよに収容されるこの3人のドラマに、院内で知り合うクリスピーナ（アイリー・ウォルシュが熱演）の悲痛なドラマがからむ。彼女は、私生児を生んだために連れてこられた。姉に預けられた息子が院の塀の外に来て密かな「面会」をする。「信仰」の篤い彼女は、信仰のために狂っていく。こうした施設がもたらす最も残酷な面を象徴的に描く。

シスター・ブリジット（ジェラルディン・マクイーン）は非情だが、ありがちなイジメ屋的には表現されていない。むしろ皮肉をこめてだが、『聖メリーの鐘』（The Bells of St. Mary's）を見てほろほろ泣くような「純真さ」の持ち主でもある。それよりも、色気たつぷりだったり、ブス（失礼）でいかにも「刑事」タイプとか、いくつかのタイプのシスターの組み合わせが、こういう組織に必要なメンツの型をあらわしていて面白い。

この映画は、ヴァチカンを激怒させたというが、明らかに聖職者かカソリックの学校の先生とおぼしき人が、途中で出て行つた。まあ、事実としてもこういうのを露骨に見せられるのは無理なのかな？ と同時に、そういうのをいまの時代にも凝視できないところが、まだ、こういう面を乗り越え切っていないということなのではないか？ おそろし宗教。

（ヘラルド試写室）

2003年08月22日（2）

S.W.A.T. (S.W.A.T./2003/Clark Johnson) (クラーク・ジョンソン)

映画としてはひきつける。最近、アメリカのイラク侵攻もあって、ハリウッドの戦闘ものを見るとうんざりするが、こういう映画はアメリカでないと作れないことはたしか。映画以外でも、表現の規模が大きくなれば、それだけ、国家や組織体や社会との連関（アジャンスマン）がはつきり出てくる。それは、国家の声明を代弁しなくても、そうなるてしまう。映画がいかに「絵空事」だとしても、連関として、映像の外とのつながりを深くしていく。だから、味気ないことを言えば、アメリカの観客は、こういう映画を見て、次第にイラク侵略を肯定していく。刀根さん、最近、Sheldon Rampton & John Stauber: Weapons of Mass Deceptionを読みました。内容的には、あたりまえのイラク侵攻をめぐるアメリカのメディア批判ですが、速い出しっぷりがよかったですね。しかし、ベストセラーになったにもかかわらず、3大メディアは無視したとか。

S.W.A.T.というのは、警察の組織でありながらほとんど軍隊と同じだ。むしろもっと軍隊的かもしれない。この映画の主役ジム（コリン・ファレル）は、海兵隊の特殊部隊出身という設定。彼を買う巡査部長「ボンド」（サミュエル・L・ジャクソン）も海兵隊出身だ。その意味で、この映画では、警察と軍隊の攻撃のほとんどあらゆる手法が披露される。事件も、イントロをなす人質を取った

銀行ジャックカーの掃討作戦、たてこもり犯の保護、テロ的な犯罪の処理など、メニューに事欠かない。また、アクションも、カーチェイスはむろんのこと、ヘリコプターの墜落からヘリの高速道路着陸、その離陸の阻止、地雷の処理など多彩だ。

主なストーリーは、マルセイユあたりからやってきたシンジケートの御曹司が、国際指名手配されている人物で、それがたまたま捕まる（父を謀略で殺した叔父に復讐しに来た）が、護送される途中、手下による奪還作戦があつて、S.W.A.T.の登場となる。S.W.A.T.は、一応、そのフランス語なまりの男（オリヴィエ・マルティネスがいい感じを出している——『運命の女』ではあつさり殺される役だった）を逮捕するが、そいつが、取材のテレビカメラに向かって「おれを逃がしてくれた奴に1億ドル払うぜ」と言つたために、事態が変わってくる。これも、いかにもアメリカで、金目当てに、ロサンゼルス中のくせ者がこぞつて、「逃がし」作戦に出てくる。これは、笑える。

この映画は、もりだくさんで、いい上司とダメな上司との違いも見せてくれる。また、仕事仲間の「友情」と「妬み」のドラマもある。イントロのドラマで、ジムとS.W.A.T.の仲間のブライアン（ジェレミー・レナーがいい味を出している）は、慎重な上司の命令を破つて突撃作戦に出る。その結果、人質を全員救出するが、一人の女性を撃つて怪我をさせてしまう。その状況では、それしか方法がなかった感じだが、保身のことばかり考えている上司（ラリー・ポインデクスター）の決定で、配置換えか失職かを選ばされる。大胆な作戦を決行した（それだけに魅力のある）ブライアンは、武器倉庫の管理なんかやっちゃいられねえよとばかり、職を捨てる。S.W.A.T.を愛するジムは、その配置換えを甘受する。そこを「ボンド」に見出され、S.W.A.T.に復帰するが、それ以来グレてしまったブライアンは、ジムを冷笑する。その妬みが、後半のドラマで活かされる。こうなれば、最後は、2人の対決（殴り合いか殺しあいか）になることは必至。このへんも、ハリウッドのアクションものの定石を踏んでいる。

とにかく、この映画、アメリカとハリウッドの「現象学」といった感じ。ハリウッド的映画を作りたいと思つている映画の卵は必見。（ソニー試写室）

2003年08月25日（2）

陰陽師 II (Onmyouji/2003/Takita Yojiro) (滝田洋二郎)

今回はちよつともってまわっている。脚本にも参加した原作の夢枕獏が、主役の野村萬斎に「踊ってもらおう」という注文をつけたらしいが、にもかかわらず野村はどこか元気がなかった。

ポルノ時代から「社会派」的な映画を作ってきた滝田が、なぜこういうオカルトものを作るかには、理由があつた。それは、天皇制の問題だ。この点は、前作『陰陽師』でははっきりしていた。ところが、今回はこの問題もあいまいになつている。話は、右大臣・藤原安麻呂（伊武雅刀）の娘日美子（深田恭子）の「奇行」の謎を安倍清明（野村萬斎）が追うプロセスのなかで、それが、藤原安麻呂自身の指揮で行われた出雲一族の虐殺につながっていることがわかり・・・

というぐあいに展開する。そこには、マイノリティの弾圧・虐殺というテーマがあり、しかも、アマテラスやスサノウなどの出雲神話の登場人物の名が出てくるので、この分なら天皇制の核心まで突き進むのかと思わせながら、それが、ただの夢枕獺流「怪奇譚」に終わってしまう。今回の滝田は、原作を自分のもののできなかった。その意味では、夢枕獺を全面に出すことによって前作の「ヤバさ」を雲散霧消させたということか。

前作ではまだ官僚主義批判が意味をもった。しかし、いまの時代には、公家を茶化していまの政界を暗に批判するようなことは全く新鮮味を持たないし、批判の対象はもはや官僚主義であるかどうかなどではない。官僚は、見事に姿を隠してしまった。見えるのは、「北朝鮮」のような「外敵」である。自民・公明勢力にとつての「抵抗勢力」なるものも、無理矢理作った「外敵」のバリエイションの（お粗末な）一つである。最大の「外敵」例は、アメリカが捏造した「サダム・フセイン政権」だった。こういうコンテキストのなかでは、この映画は、全く政治性をもてない。すべてが、内へ内へと繰り込まれて行く「内敵」だけを描いているからである。

征服された出雲の民の一人、幻角（中井貴一）は、藤原一族率いる現政権への復讐を念じ、魔界に魂を売り渡して超能力を得る。そして、「失政にあえぐ貧しい民」を助ける術師として復讐の機会をねらう。（いまの時代、小泉や竹中は「失政」をやっているといわれるが、その「失政」を貧困や病気に「あえぐ」民のイメージで批判することはできない——不景気といいながらうまいもの屋に列をなす「民」がいるわけだから、構造が全然ちがうのだよ——だから、この映画はおとぎ話にすぎない）。そのために息子の須佐（市原隼人）に魔術をかけ、八掛で定められた数だけの人間の肉を食わせることによって超能力を得させ、アメノムラクモの剣を振りまわして平安京を暴れ回させることによって京を暗黒のなかに突き落とそうという。それは、ある点まで成功し、「ハルク」みたいになった須佐がアメノムラクモの剣を地面に突き立てると、京の都に大地震が起こって街が崩壊する。しかし、それは、アマテラスの登場によって救われる。

今回は、完璧に夢枕獺のオカルト・ロマンにすぎないから、アマテラスがどうして登場するのか、日美子（ヒミコと読ませる）の謎とは何なのかはここでは書かない。それを書いたら、もう、この映画、あえて見る意味がないからだ。それは、「営業妨害」になるかもでしょ？

イントロで、すでにこの映画は、映像的に破綻している。清明の友人役で出る源博雅（伊藤英明）と談笑しているシーンで、2人（とりわけ伊藤）の鬘の縁の部分が浮き出て、皮膚と鬘の境がくつきり出てしまい、いかにも鬘という感じを与える。歌舞伎や新派なら許せる、というよりその方がいいが、CGを駆使したとかいうこのタイプの映画でこの感じは致命的である。

外部に「敵」が捏造されるような時代には、清明の「時が過ぎればすべてはまぼろし。滅びるときは滅びる」というニヒリスティックな台詞も、全然カッコよくない。こういう時代に映画が出せる批判は、政治の操作や捏造が、姑息に見えるような「真実みのある」たくらみや操作を映画技術によって見せることだ。

（東宝試写室）

2003年08月25日(2)

ポロック (Pollock/2000/Ed Harris) (エド・ハリス)

試写状の写真を見たとき、真っ先に浮かんできたのが、ジャクソン・ポロックの写真から刷り込まれた記憶だった。次にタイトルを見て破顔一笑。写真のはげ頭の男がエド・ハリスであることに気づき、大笑い。それほど構図的には似ている。エド・ハリスは、長年ポロックの映画の構想を練ってきたらしい。監督・主演するだけ熱が入っている。ペインティング・コーチにクーパー・ユニオンの教員・画家のリサ・ローリー(Lisa Lawley)がなり、映画に登場する1947年以後のポロックの作品をコピーし、ハリスの筆さばきの指導もしているというが、ハリスの腕もなかなかのもの。ビートたけしも片岡鶴太郎も、役者はみんな達者だね。

アーティストを描くこの手の映画にありがちなナルシズム的な要素は抑えられている。さもなくともポロックには他者への甘えがある。人生よくしたもので、世の中からは認められず、認められても自分に厳しすぎてダメだダメだと思っているポロックのような人間のまえには、リー・クラズナー(マーシャル・ゲイ・ハーデン)のような女性があらわれる。彼女は、近くのアトリエ(23 East 9th Street)に住む画家で、すでに1936年にどこかのパーティで彼に会っていたらしい。彼のアパートを訪ねる直接のきっかけとなったのは、おそらく、1942年1月にマクミレン画廊で開かれた「アメリカ絵画とフランス絵画」展に出品されたポロックの「誕生」を見てからではないかと思う。

もし、リーがいなかったら、ポロックという作家は存在しなかったかもしれない。存在したとしても、1940年代のグリニッジ・ヴィレッジにアル中の変なやつがいたなあぐらいのエピソードで終わってしまったかもしれない。初めて彼に定期的に謝礼を払うスポンサーとなるペギー・グッゲンハイム(エイミー・マデイガン)に会わせるようにしたのもリーだった。彼女は、ペギーの秘書ハワード・ピュツェル(バッド・コート)にくりかえしアプローチをかけ、ついに彼がペギーを連れてポロックの絵を見に来るような手はずをととのえる。

著名になる人物には、必ずいくつかのタイプの、それぞれの機能を発揮する重要人物がいる。彼女は、競争相手としてデ・クーニング(ヴァル・キルマー)をポロックに引き合わせ(ちよっとお人好しに描かれているクーニングだった)、また新進の批評家クレメンス・グリーンバーグ(ジェフリー・タンバー)も連れてくる。彼もポロック評で名を上げたが、彼によってポロックは有力な批評的バックアップを得ることになる。左翼美術批評のハロルド・ローゼンバーグ(ジョン・ロットマン)の姿もあった。

ポロックが、知り会ったばかりのリーを連れて両親の家に行き、いっしょに食事をするシーンがある。そのとき、ジャズドラマーのジーン・クルーパーを礼賛する彼が、ラジオから聞こえてくるクルーパーの演奏に合わせて(というよりそれを上回るテンポで)テーブルを叩く。それは、彼のジャズへの傾倒をあらわすというよりも、全員むつりと食事する雰囲気を打破しようとしているようでもある。また、彼のエキセントリックな感じを表現しているだけのようでもある。

ポロックは、プレスによると、すでに25歳(1937年)のころからアルコール依存症の治療を受けはじめているらしいが、ハリスの演技は抑えてあって、

（全身ぼろぼろになって路地でころがっているようなシーンはあるが）「天才」性を表現するためにその「病的」側面を強調するようなありがちな描きかたはしない。逆にそれだけ、実際は大変だったのではないかという想像をかきたてる効果もある。ポロック自身は、自分のアルコール癖のことを十分わかっていたように思う。でなければ、治療など受けなかったはずだし、リーが自分の救済者であることを見抜けなかっただろう。本格的な活動に専心できる見通しが立った時点でロングアイランドへの引越しやリーとの結婚を決意したのは、リーのgori押しの結果ではなかったろう。彼は、ニューヨークという環境のなかではまともな仕事ができないことを知っていたし、そういう生活が潮時だと思っていたのだ。

ロングアイランドの人里はなれた環境のなかで例の絵の具をたっぷり含んだブラッシで「跳ね」をつける「ドリップ」技法を発見するシーンは、その通りではなかったとしても、なかなか感動的だ。ここで見つけるなどということが、見る側にはわかつている。しかし、逆に、わかつているからこそ感動的なのだ。そこは映画としての内的論理の問題。心理的揺れが始まり、アルコールに再び手を出したポロックが、近所の雑貨屋へビールを買いに行き、木箱に入れて自転車で運ぶ。そのとき、自転車に乗りながらどうしても一本欲しくなり、片手で栓を抜いて（エドの演技は拔群）飲もうとするが、そのままバランスをくずして転倒する。それは、見ている側からは十分予想できるのだが、その倒れるまでの演技の巧さが、このようなプロセスの信憑性（こういうこともあったかもしれないという）を生み出す。

映画では、写真家のハンス・ネイマスのムービー撮影の過程でポロックがえらく消耗するように見える。しきりに、「おれはフォニー（ニセもの）だ」とぼやき、やめていた深酒をはじめ。何があったのかは、映画では明記されない。われわれが知っているポロックの大半の写真は、みなハンスのものらしい。一つ考えられるのは、撮影のとき、くり返しを要求され、それが彼には耐えられなかったことだ。彼にとって同じことのくり返しほどの拷問はないし、そういうことにしぶしぶつきあうなかで次第に精神病理学的な症状を呈してきたのかもしれない。

ポロックは、ビート・ジェネレーションのハシリとなった。彼の制作の本領はスピードにあった。彼が早描きだったということではなく、出来上がった形象ではなく、形象がキャンバスにあらわれるスピードを彼は尊重した。キャンバスでそのスピード感覚を体験できなくなったとき、車の忘我的運転はある種の代償になったかもしれない。最初の方のシーンで彼がジー・クルーパーのドラマに合わせてテーブルを叩いたのも、彼がまだ絵の制作のプロセスのなかで思い通りのスピードを出せていないときの代償行為だったとも言える。

ポロックは、晩年、若いファッションモデルの女ルース・クリグマン（ジャニファア・コネリー）と親しくなる。ある日、深酒した彼は、彼女と彼女の女友達を乗せたまま車を暴走させ、大木に激突する。彼と彼女の友達は即死したが、ルースは生きのび、ポロック回顧の本を書く。それは、ちよっと自殺のような事故だった。彼がリーから離れたのは、彼が行き詰まっていたからでもあり、彼女の束縛から逃れたかったからでもあっただろう。

ポロックが死んだとき、リーはヨーロッパにいた。彼女は、出発前に彼を誘ったが、彼は、「ヨーロッパなんかは、うんと若いときか、年取ってから行くところだ」と行って、関心を示さなかった。ポロックの方は彼女にうんざりしており、「結婚したのに子供も作ってくれなかったお前なんてくそくらえだ」と叫ぶが、リーは、「絶対に別れてなんかやらないからね」と彼を捨てない。ロングアイランドに引越し、つかのま「おだやか」な毎日が訪れたとき、ポロックはリーに子供を作ろうと言ったことがあった。リーの答は、「子供はあなたただけでたくさん」、生活も貧しいし、制作することが先決でしょう、というものだった。賢夫人である。実際、彼女は、ポロック未亡人として、彼の作品を守った。なんか絵に描いたような話だな。もうちょっと裏が知りたいが、そういう面をおわせる描写はこの映画にはない。

(ソニー試写室)

2003年08月28日(2)

アイデンティティ (Identity/2003/James Mangold) (ジェイムズ・マングールド)

きびきびした表現。ある意味で刑事ものであり、またサスペンス、スリラー、ミステリー、オカルトの要素をあわせ持ち、そして映像的なひねりがきいている。実は、「アイデンティティ」など存在しないというドラマ。これは、多人格や「マルティテュード」(多数性)を前提する今日の社会文化思想からするとあたりまえだが、ハリウッド映画の常識にはまだなっていない。ハリウッド映画で多人格が描かれることはめずらしくないが、それは、あるべからざるものとして描かれる。この映画は、若干ちがう。

最初、「解離性同一性障害」の殺人犯マルコム(ブルイット・テイラー・ヴィンス)に質問するドクター(アルフレッド・モリーナ)のシーンから始まり、そういう犯人を裁けるかどうかというプロットがしばらく展開し、いきなり舞台が移る。何だ!？と思わせておいて最後に謎解きをする。基本にそのテーマを置きながら、映画現実と「解離性同一性障害」の主人公の「妄想」とをうまくからめて使った映画作り。主人公がドラマを作り、それに映画内のドラマがからむ重層性。

トータルに語ると、ネタをばらしてしまうので、映画内現実の話だけする。ハイウェイから離れたモーテルが舞台。セコイ感じの(実際にセコイことをしている)男(ジョン・ホークス)がフロントにいる。そこにすべての登場人物が集まる。生真面目な父親(ジョン・C・マッギンリー)が運転する車。妻(レイラ・ゲンズル)とやや屈折した内面をしのぼせる子供ティミー(ブレット・レール)が同乗している。ハイウェイで何かを轢き、車を降りたとき、妻が通りがかったエド(ジョン・キューザック)の車に轢かれる。彼は、盛りの過ぎた女優(レベッカ・デモネ)の運転手として雇われた。キューザックは、一家を乗せてモーテルへ。そこへ、パトカーが到着。「警官」のレイ・リオッタが、囚人(ジェイク・ビュシー)を護送しているという。しばらくして陰悪な雰囲気のカップル(クレア・デュヴァル、ウィリアム・リー・スコット)も到着。ケイターアイが通ぜず、モーテルの電話も通じないので、電話をかけに車を走らせるキュー

ザック。しかし、ふりしきる雨で洪水になり、道をふさがれる。そこで立ち往生している車の女（アマンダ・ピート）に出会う。彼女が売春をしているシーンがちらりと出た。彼女を乗せてモーターにもどるキューザック。そして事件が始まる。表面的には、護送中の死刑囚が逃げ出し、次々にモーターの客を殺していくかのように進むが、からくりがある。すべてが相対化された事件。

100年前モーターの土地が、餓死した先住民の墓であり、また、ここに集まった人物がすべて5月10日生まれだという話が出てきて、そういうオカルトのりにはしたくないなと思うと、それがちゃんと相対化される。実にスマート（かしこい）ドラマ作り。

レイ・リオッタは、警官であるのもかわらず、どこかトロい。それがカギ。キューザックは、医者の見当がつかないことがわかったと、あの事故で重症を負った女の出血する傷口を裁縫用の糸と針で縫い合わせる。コルガールの女は、貯めた金を持って故郷に帰り、オレンジ園を開くのが夢。そういう女といっしょに暮らせればいいという男の夢と、そういう夢を自分で作り、自分で演じる「解離性同一性障害」の患者。

幼児のときに虐待を受けると、自分の人格の「同一性」（アイデンティティ）がつかめなくなり、多人格的なパーソナリティになるという。ティミーはそういう前歴があり、いまの父親はステップ・ファーザーだ。これも、一つの暗示。

モーターのシーンでは、雨が降りどうしなのだが、これも一つの暗示。映画技法的には、Gを使う場合、しばしば、解像度をごまかすために雨のシーンを使う。『GODZILLA』が典型。しかし、この映画ではG処理はメインではなく、そういうごまかしのために雨のシーンが続くわけではない。

この映画でも、ドクターが患者に質問をするときに使うのは、MDではなくて、ソニーのカセットテープレコーダー。警察は、いまでもそうなのだろうか？ 実のところ、Mというのは、音はいいが、機械的な信頼性に欠けるところがある。わたしは、最近、音の録音にはDATかSHSのデッキを使用している。

エドの車のなかにジャン・ポール・サルトルの『存在と無』の英訳がある。一つの暗示。

（ソニー・ブルー試写室）

2003年08月28日（2）

釣りバカ日誌14 お遍路大パニック！ (Tsuribakaniishi
14/2003/Asahara Yuzo) (朝原雄三)

海外で日本のトレンドについて話をする場合、マスレベルで公開されている映画のなかでいま一番便利なのが、「釣り馬鹿」シリーズだろう。むろん、「日本はいまどうなってますか？」というようなトレンドをとらえようとすること自体無理であり、「日本」というアイデンティティを前提することは浅薄だ。少しちゃんとものを考えている人間なら、「アイデンティティ」より「マルティテュード」に注目する方があたりまえであることを知っているだろう。しかし、そう

いアイデンティのう需要は依然あるし、そういうことで安心する層はある。だからそういう場合にこのシリーズは「便利」なのだ。

今回のシリーズがおさえているのは、結論的に言うと、会社のやめ方。おそらく、近年よく言われる「会社だけがすべてではない」という発想、「社畜」からの脱皮ということを意識したのだろう。たしかにそういう傾向（トレンド）はある。

今回、「スーさん」（三國連太郎）が過労ぎみなので、休みを取り、四国のお遍路に行くという設定だが、映像で見る三國が、やけに疲れた感じなのは、どうなのか？ 三國は昔から役に入れ込む俳優だが、今回、過労ぎみという役どころをリアルに表現するために実際に消耗状態に我が身を陥らせ、ぎりぎりの表現をしているとは思えない。どこか悪いのかもしれない。そういえば、ハマちゃん（西田敏行）の女房役の浅田美代子も少し疲れた感じ。

ゲストスターとして三宅裕司と高島礼子をフィーチャー。三宅は、上海支店で功績を上げ、課長として帰国したエリート社員 of 岩田役。この役をはめるために、「ハマちゃんのお陰でなかなか出世できなかった」佐々木（谷啓）が、次長に昇格。高島は、漁業組合のトラック運転手をしながら女手ひとつで息子（金井史更——どこか高島に似ている）を育てる母親役。釣りの名所、柏島で旅館を経営する実家に住み、手伝いもしている。浜ちゃんとは、お遍路でスーさんに同行して泊まったその旅館で知り会う。道すがら車同士のすれちがいはある——2人を乗せたタクシーが高島のトラックを追い越し、どやされたタクシーの運転手（間寛平）が、「あれは、土佐のハッキンや」と言う。「ハッキン」とは8つのキンタマの意で、男の4倍強きの女のことだという。

初出勤の岩田は、改革の意欲に燃え、遅刻し、太田（中本賢）の船で出勤したハマちゃんに憤慨する。が、どなるところをおさえ、懐柔策に出ようと、退社後の時間に「行きつけ」のバーに誘う。そこは、バンドがいて、カラオケ代わりに客が歌える。しかし、歌となると、ハマちゃんは、岩田のレベルではない。完全に彼を食ってしまい、ハマちゃん改革の勢いは急速に消失。このシーン、ちょっとミュージカルのおふざけのようなスタイルでつくられているが、西田の歌いっぷりは、明らかに『ゲロッパ』を意識したもの。あんな程度の歌を歌わせるのなら、こっちは徹底的に歌ってもらいますといった意気込みの演出。実際に西田はいい演技をしている。

高島礼子は、最初スネているが、もみあっているうちに「許せる」とか言うてよりをもどす男女の寸劇を演じるテレビのCMで見たのが初めてだった。その後、あつというまに「有名女優」となった。実際、いい仕事をしていると思う。しかし、この映画で、泊まったハマちゃんが自分の息子をかわいがり、息子も彼に従うのを見て、ハマちゃんに惚れ、寝酒のビールを持つてくるシーンで、彼女が笑いながらビールを飲むと、えらく（タバコで？）汚れた不揃いの歯が見えた。驚き。高島は、セクシーで濃艶や役がはまり役のようなだが、歯は何かとかしいといけません。商売なんだから。

母子で暮らしている息子に、外から来た男が釣りを教え、息子がなつくというのはパターンだが、釣りが特に教育的機能があるわけではない。大工仕事でもペンキ塗りでも同じだが、釣りは絵になりやすいのだ。

ハマちゃん陥落に失敗した三宅と高島の出会い。それから2人がどうなるか、エリートサラリーマン三宅の未来はいかに。

お遍路なんかよりも、釣り場として最高の場所にめぐまれた四国に引かれてついできたハマちゃん、高知でよさこい祭りに遭遇するシーンで、よさこい節で踊る人々をながめる一群のなかに高知知事の橋本大二郎とその奥さんらしい人の姿が移る。撮影にあたり高知県の協力を得たのだろう。

(松竹試写室)

2003年09月01日

厳流島 (Ganryujima/2003/Chiba Seiji) (千葉誠治)

受付で渡された縦長のプレスの表に縦書きの筆文字で「果たし状」と書かれていた。そうか、こっちに喧嘩を売るのが、と思ったが、映画は腰くだけだった。試写会の常連の姿があつたが、みな期待を裏切られたのではなからうか？

解釈に新味を出そうという心がけはいいが、やたらアグレッシブに暴れ回る宮本武蔵(本木雅弘)というのも、飛躍しすぎだ。この映画の一番の仮説は、武蔵は、本当に佐々木小次郎(西村雅彦)と闘ったのかという点。彼は、『五輪の書』にも一切その闘いについて記述してないという。その謎へ一つのアプローチを加える。佐々木が、細川藩の陰謀で殺されたという設定は面白いし、ありえるが、武蔵の人物像のとらえ方に難がある。

わたしの高校のときの「ライオン」という名の西洋史の教師が、「ナポレオンなんて、偉人と言われるが、親でも平気で殺すような男ですよ」と言ったのがいまでも思い出される。歴史上有名になるような権力者にろくな者はいないというのだ。たしかに、武蔵は殺人機械だった。『五輪の書』なんて、所詮は人殺しの方法とそうしろめたさをいかに解消するかを説いた本だ。そういう人物が、この映画のなかの武蔵のように、平気で村の娘を強姦したり、それをとがめた娘の兄を撲殺しても不思議ではない。しかし、物語には順序というものがあり、この映画のような描き方だと、歴史像としての宮本武蔵を飛び越えてそれを真正の武蔵だと納得するのが難しい。

彼は、厳流島へ船で送った船頭の助蔵(田村淳)に櫂(かい)で打たれ、意識を失い、覚めてみると人柄ががらりと変わる。武蔵が殺人マシーンであったことは事実だとしても、ただ狂った猛犬のように暴れ回る全般のシーンは説得力が薄い。後半、意識を取り戻したあとの武蔵像は、2本の剣を下方に垂らし、ただならぬ目をして描かれている有名な武蔵像に通じるものが感じられるが、全般はダメ。

妙に物分かりがよく、紳士的な佐々木小次郎の方が武蔵より面白いのは、小次郎に焦点をあてて描かれることが少ないからだろうか？ そういう役を西村雅彦が演っているのがいい。

強姦したあげく、武蔵が「飯を持ってこい」と命令すると、女は握り飯を用意するが、そのなかに何かが忍ばせてあったらしく、武蔵は下痢がとまらなくなる。ユーモアのつもりだろうが、こういうのはばかげている。そういうとき、人

はあえて我慢をするものであり、それをくりかえし「ブーブルー」という音を聞かせ、武蔵をあわてふためかすのは意味がない。そういうレベルの映画かという判断だけが残る。

(東宝試写室)

2003年09月02日

女はみんな生きている (Chaos/2001/Coline Serreau) (コリーヌ・セロー)

今年見たなかでは5指に入る。映画は、時間のなかでの体験だから、アクションが活きるのは当然としても、時間のなかで人の考えや感覚が変わっていく過程を描くのに向いている。それは、決まった役割がプログラムされた動きをしてスペクタクル的に動きを見せるよりは、何かを体験したという気にさせる。むしろ、その変化が納得できず、拒絶反応を起こしてしまう場合もある。この映画の場合、最初のコンセンサスとして、身勝手な忙しさへの批判が提起される。

冒頭、いきなりサンジェルマンの「ローズ・ルージュ」が鳴り出したので「おう!」と思った。リウドヴィック・ナヴァールを中心にライブバンドとミックスでかっこいい音楽を聴かせるサンジェルマンのこの曲 (BLINOTE 『TOURIST』所収) は、少しまえまで、レコード店ではもとより、いろいろなところでもかかっており、あまりにポピュラーなので、この映画との関係を知らなかった。「ローズ・ルージュ」でリミックスされているマレーナ・シヨウのボーカルの歌詞が “I want you to get together... put your hands together one time” だから、この映画のテーマと無縁ではない。ところで、2枚組の BLINOTE のこのCDには、別のバージョンの 『TOURIST』 が3曲入っているが、大したことではない。このバンド、わたしの意見では、そう高くは評価できない。「ローズ・ルージュ」は、もっぱらマレーナのヴォーカル (モントルー・フェステイヴアルのときの) に負うところ大である。

パーティか何かに行くらしい中年の男女 (ヴァンサン・ランドンが演じるポールとカトリーヌ・フロが演じるエレヌ) が車を走らせている。路地に入ったとき、アラブ系の娼婦っぽい女が必死で走って来て車をふさいだ。車を停めたが、あわてて窓をロックするポール。女は車のなかに救いを求めるが、追いついたやぐざっぽい男たちに殴り倒されてしまう。エレヌは降りて助けようとするが、ポールが制止する。男たちが去ったあと、降りて介抱しようとするが、ポールは血がついたフロントグラスを気にし、早く洗車しなければと言う。エレヌは啞然とするが、車に乗りうとしないエレヌを残してポールは車を走らせる。エレヌは、瀕死の状態の女 (ラシダ・ブラクニ) ために救急車を呼び、家族と偽って病院までつきそう。短いしゃきつとしたイントロ。

パリの北駅あたりか、列車から一人の老婆が降り立つ。リーヌ・ルノーだ。え! ? と思ったのは、彼女は、わたしがシャンソンを聴いていた時代には、イヴ・モンタン、イヴェット・ジロー、ジルベール・ベコーなどとならぶ大物のシャンソン歌手だったからだ。わたしは、もっぱらリッシェンヌ・ドリールが好きだったので、あまりルノーは聴かなかったが、『サ・セ・ラ・シャンソン』というLP (東芝 HV 1037, 1058, 1043) で彼女の「カナダのわたしの小屋」や「パリ

の空の下」や「フル・フル」なんかを聴いたことがあった。（いま、ひっぱり出して聴き直してみたが、「フル・フル」は悪くない）。

ルノーは、それから街のホテルに泊まり、それから息子ポールの住むアパルトマンに出かける。ここでは、ポールとその妻エレヌが、あわただしく出かける支度をしている。そこへベル。ポールは、エレヌにいないように言ってくれと合図し、湯浴室に隠れる。都会人によくありがちなパターンだが、性格はよく出ているシーン。母親は、土産の油を置いて淋しく帰るが、階下の出口のところで、ポールが階段から降りてくるのを感じ、さらに淋しげな顔をする。同じパターンをエレヌがくりかえす。彼女は、夫に合わせながらも、そういう自分勝手で能率主義の生活に疑問をもっているらしい。息子ファブリス（オレリアン・ウイイク）が泊まり込んでいる恋人フロランス（クロエ・ランベール）のところへ訪ねていくが、息子は、父親と同じように居留守を使う。外に出たエレヌがビルを見あげると、窓に息子の影。そのとき義母を思ったどうかは知らないが、よくあること。

こういうのって、どうなんでしょう？ 都会人の忙しさとか個々人の不信を非難するよりも、家族とか血縁という関係の問題を考えなおした方がいいのではないだろうか？ 人のタチが悪いために不信な行為をするのではなくて、親子だから、恋人同士だから信頼すべきだといった定見を疑ってかかるべきなのでは？ そうなのが安定的に持続した時代もあったかもしれないが、もう、そういう関係を自然発生的な信頼すべきものとして前提すること自体が不可能なのでは？ まあ、この映画は、そこまでは割り切ってはいないようだが、最後のシーンは、もう異性愛の親子と子供という組み合わせの家庭なんかいないということを示唆しているようにも見える。

老母が街のドトールのようなセルフサービスの店で時間をつぶすシーンがある。終わって食器を片付けたあと、紙ナプキン捨てずにハンドバッグのなかに入れる。これは、何を意味しているのだろうか？ この女性の性格描写？ それをあとで使うというような性格の人だということか？

翌日からエレヌと昏睡状態の女との物語が始まる。やがてその女はノエミといい、アルジェリアからやってきて、売春婦をしているのだった。彼女がどうして売春婦になったのか、彼女が育った北アフリカのアラブ系家族の生活・習慣、彼女とヤクザ組織との関係、彼らが女たちを「調教」する手口等々がいささかドラマティックに描かれ観客を飽きさせない。しかし、この方向でつっぱしってしまうと、この映画、ただのエンターテインメントになってしまうが、これだけの物語性をそなえながら、そうならないのは、社会に対するしつかりした批判的目があるからだ。

いまでは、やや古い感じの「女性の連帯」路線も根底にある。エレヌ、息子の2人の恋人フロランスとシャルロット、そしてポールの老母とのあいだに、男たち（女がいないと生活できない）への失望と軽蔑、そして連帯が生まれる。ノエミは、そういう関係にドラマティックな色をそえる。

カトリーヌ・フロとラシダ・ブラクニが猛烈うまい。

アラブ系家族のマチズモが批判的に描かれている。結納金目当てに娘を嫁にやる親。

ポールの書斎にかかっている「福」という文字の書は、明らかに逆さに掛けられている。字も朱印の位置も上下反対だ。海外に行くところというのを見ることがあるが、映画は、そういう「ありがち」な風景としてわざと逆さに掛けたのだろうか？ それとも、セットのスタッフがわからなかったか？

【追記／2003-09-14】この件について、シンガポールの読者の方から親切な以下のようなご教示をいただいた。こういう意見はありがたい。感謝。

いつものたのしくCinemaNotes 拝見させていただいています。さて、9/2の『女はみんな生きている』の記述の中で「福」の字が逆さだった、ということが書かれていましたがあれは間違っていたわけではなく、掛詞になっています。逆さになった「福」、つまり「福」が倒れた状態を中国語で「福倒了」といいます。これとまったく同じ発音で「福到了」と書くこと「福がやってくる」という意味になります。同音異義の言葉に引っ掛けて福が来ますようにと願をかけているわけです。こちらでも時々みかけます。ちよつとお節介かと思いましたが、ご参考まで。

◆会場は、アスミック・エースの竹内さんが汗をかきながら席を作るほど観客が集まったが、補助席でわたしの横にすわった人が、ノエミがひどい目にあうようなシーンになると、決まって指をポキポキやるのにはまいった。いろんな人がいるねえ。

(メディアボックス)

2003年09月03日

ブルース・オールマイティ (Bruce Almighty/2003/Tom Shadyac)
(トム・シャドヤック)

テーマはいいが、妙に道徳的なところがあって、ただけない。「神様」の話ということになると、アメリカではいたしかたがないのだろうか？ アメリカのプロテストタントの単純さがモロに出てしまう。

大味な感じには向いているバッファローが舞台。ニューヨーク州だが、ナイアガラ滝に近いカナダ国境の街だ。わたしも昔、トロントへニューヨークから行き、帰るとき立ち寄ったことがある。冬ということもあり、『バッファロー・66』の冒頭のシーンのように殺伐とした感じだった。主人公のブルース(ジム・キャリー)は、チャンネル7 (WKBW) という実在の放送局のレポーターということになっている。局には、温情派のようであったたかな上司ジャック(フイリップ・ベイカー・ホール——放送局の上役というのはまり役なのだろうか)、競争相手のいかにも陰險なエヴァン(ステイヴン・キャレル)、アンカーをとめる嫌みなキャリアアウーマン風のスーザン(キャサリン・ベル)がいる。

ブルースの恋人グレース(ジェニファー・アニストン)は、アメリカでは「古いタイプ」。ペットの犬がいるが、いつも家具におしっこをし、ブルースが

いらだつ。しかし、これがくりかえしネタになるので、うんざりしてくる。犬なんかどうかでもいいよ。

前半は、局でブルースが仕事を評価されず、ライバルのエヴァンにアンカーマンの地位を奪われる話。流れとしては、まず、上昇指向ばかりでエゴイスティックなために、不幸になるというパターンを見せ、その男が、ある事件をきっかけに、次第に他者意識にめざめるという他人を許すということ、他人のために何かをするということに目覚めるという「教養小説」の形式。それだけに教訓じみていることもある。

事件とは、ブルースが神に会ってしまい、しかも、「わたしに不満をいうなら、おまえに神の仕事をまかせるから、やってごらん」と、有無をいわさず神の力を与えられてしまうこと。その「神」をモーガン・フリーマンがリラックスした感じで演じているのはいい。ネクタイからすべて白のスーツ姿がよく似合う。ブルースに「神」の仕事をまかせて自分はバカンスを取るというのも彼が言うとなえる。とにかく、この映画、役者だけはみないい。

「神」にできないのは、「自由意志」を左右することだという。しかし、「神」になったブルースが、自分が気にいらない競争相手の声を出なくしてしまうとか、町のヒップホップギャングをやつつけるなどというのは、「自由意志」を侵害しているのではないか？ 恋人スーザンの意志を自由に操ることはできないとしても、ギャングだって「自由意志」で悪さをしているのではないか？ まあ、そこにキリスト教信仰の勝手なところがある。そういう「悪」の行為は、個人の「自由意志」から出たものではないとするわけだ。だから「神」はそれをただすことはできる。しかし、ブッシュ政権も、イラクのサダム・フセイン政権をまるで「神」のように「悪」と判定し、「審判」を下した。

唯一面白かったのは、「神」になったブルースが、どこからともなく、次第に高まり、数を増してくる「祈りの声」が頭のなかでガンガン鳴ってしまい、閉口するくらい。彼は、窮余の一策で、そのデータをパソコンにインプットし、一括処理をしようが、その結果、人々の「祈り」がことごとく実現される代わりに経済や気象が異変をきたす。ここにも、ポピュリズム好みの技術否定主義（いまの技術はそんな単純ではないのに）が見え見えだが、信仰や祈りなどというものは、むしろ、そういう方法で解決した方がいい。かつてカフカは彼の書くという日常作業を「祈りの一形式」と呼んだが、現代人にとってパソコンやケータイは、「祈り」の形式の一つにほかならない。そういう面をカバーできない宗教は、宗教としてもダメなのだろう。

何がダメというより、何が反動的かというと、神が、「汗のにおいをさせているものこそ幸せなのだ」と言うように、基調がアメリカン・ポピュリズムなのだ。レーガンからブッシュ・ジュニアに引き継がれたイデオロギー。バツファローという特定の地域に限定し、その町起こしの要素もあるが、ハリウッド映画で「バツファロー」と言う場合、バツファローは地方都市の象徴的な意味で使われる。ブルースが町のファミリー経営のクッキー屋を訪問インタヴューする最初のシーンから始まるは、最後に町の人々が結集するシーンでしめくられる。地域万歳というわけだ。しかし、規模の小ささやローカリズムなどとは根本的に矛盾するハリウッド映画がローカリズムを推奨するというのも矛盾している。そし

て、そういう映画が、「公開3日間で6795万ドル」を稼ぎ、「公開3日間の興行収入はコメディ映画の歴代1位」というのだから、こういう発想がいまのアメリカでは受ける——いかなれば、現実はそのようになっていないので、「夢」やあこがれとして機能するということだ。

重要なのは、レーガン時代のポピュリズムの再燃に対して警告を発したイギリスの批評家ダンカン・ウェブスターが言ったように、ポピュリズムのなかにノスタルジアではなく、現在から目をそらさせるために「過去の戦略的な総動員」を洞察することである。もう誰も、「地域」や「土地」や「額に汗する労働」や「核家族」や「キリスト教的神」が有効だとは思ってはいない。すべては（「ネット・バブル」にもかかわらず）グローバルな情報経済で経済や政治が動いているにもかかわらず、それがあたかもそうではなく、またそうであるべきでもなく、「かつて」ちゃんとした生活やモラルが持続し、人々が「平和」であった時代があったかのごとく言いくるめる、あるいは妄想するポピュリズム。いまのブッシュ政権の発想はこれである。

戦争とは、基本的に反地域主義である。現代の戦争は、ますますそうである。だから、イラクで戦争をしているアメリカが地域主義など称揚できる立場にはない。むしろ、グローバルなレベルでの抜本的な決定や変革をいいかげんにするために、一方で地域や「民衆主義」（ポピュリズム）を観念とイメージのレベルでだけあり、それを実行しないですませるために戦争をする。そういえば、アメリカの戦争は、地域主義でもっている。地域ごとに兵士を出すのだから。

ふと思いついたが、同じジム・キャリーが出ている『マジエスティック』を、「ハリウッド・ポピュリズム」の系列に属するものと解釈する者がある。「ハリウッド・ポピュリズム」の古典たる（と一応言っておくが、いま見直せばそうも言えないかもしれない）フランク・キャプラ（『スミス都へ行く』、『群衆』、『素晴らしき哉、人生！』）に関連づける解釈だ。しかし（と、ここで気になったのでDVDで見直してみた）、それは誤りである。この映画は、アメリカの小都市が戦争でいかに多くの若者を失ったかということも描いているが、それ以上にマッカーシズム（ちなみに辞書ではMcCarthyismを「マッカーシズム」と表記しているが、発音のまちがい——英語では通じない）批判の映画であり、国家が個人を一つのこと動員し、拘束してしまうことへの批判である。そして、この映画は、記憶の問題を感動的に描いた映画の一つである。

レストランのシーンで、ちらりとトニー・ベネットの姿と歌声に接することができる。

（UIP試写室）

2003年09月04日

フレディ vs ジェイソン (Freddy Vs. Jason/2003/Donny Yu) (ローリー・ユー)

待っているあいだグレアム・レヴェルの中途半端にノイズがかったテーマ曲がくり返し流され、うんざり。それでいらだったせいか、最前列からバシバシとシャッターを切っているカメラにも神経が疲れる。しかし、おとなしくルネ・シ

エレールの『ノマドのヒュートピア』（杉村昌昭訳、松籟社）を読む。彼は書いている。60年代の「『性の解放』の運動のスローガンであった自分の身体を自由に使う権利が、・・・自分の身体を他人の欲望にゆだねることを拒否する権利へと置き換えられてしまった」と。セクハラ意識の過剰な浸透などいい例だ。すでに5年ぐらいまえ、大学で『時計仕掛けのオレンジ』の「無修正版」を見せたら、「先生、あれってセクハラじゃないですか？」と言って来た男子学生がいた。

かなり馬鹿にしかかったが、意外によかった。後半、特にフレディ（ロバート・イングランド）とジェイソン（ケン・カージンガー）との対決のシーンあたりからぐんぐんよくなる。『マトリックス』の根底にある「現実」とヴァーチャル世界との「壁」（ひだ／ドウルーズとガタリの用語でもある）のあいだで描かれた世界といってもよいようなシーンもある。むろん、これは褒めすぎ。

どのみち化け物化している『エルム街の悪夢』シリーズのフレディと『13日の金曜日』シリーズのジェイソンなので、どんな出し方も出来る。わたしとしては、スプラッター・ムービー的な惨劇の華麗さと怖さで見せる後者よりも、同じホラーでも、夢のなかに登場するという前者のスタイルが好きだ。「衣装」も、緑と赤の横縞セータに茶色の帽子というサーカス芸人のような感じがいい。夢と「現実」との境目があいまいになるところが、実際に現実的だと思う。

試写会の入口で、試写状を係の人に渡すのではなく、「フレディ」と「ジェイソン」に区別された箱に自分で入れ、あとで集計して人数の多かった方（結果的には「ジェイソン」だったらしい）に入れた人に記念品をくれるとのことだった。わたしは、フレディに入れるつもりだったが、箱の区別がつかないうちに後ろに押され、手前の箱に入れてしまった。

最初フレディが若い子たちを震え上がらせる。このへんは、『スクリーム』風。ハイスクール・カルチャ―。やがてジェイソンが登場、武器が指に取り付けた刃物という感じのフレディよりも不細工だが強力な剣を持っているジェイソンが暴れまわる。こいつが着けているホッケー・マスクは、「ハニバル」（『羊たちの沈黙』、『ハンニバル』、『レッド・ドラゴン』）にも通じる不気味さがあるはずだが、この映画ではただの衣装。なぜ若者を襲うのがよくわからない。ゾンビのように動くものは全部襲ってくるという感じが単純。

ローリー（モニカ・キーナ）の父親が妻を殺す殺人現場を見たとかの理由（それもドラマのなかの推理としてぼかされている）で精神病院に4年間も入れられている（のではないか）という2人の青年がおり、問題の父親はその精神病院の医者で、どうやら人体実験もやっているらしいという『カリガリ博士』のようなプロットが出てくるが、つつこみが浅い。『エルム街の悪夢』を抑制するために開発されたらしい「ハイプノール」(Hypno1)という薬の問題も、もっと面白くなるのかと思ったら、それっきりだった。

2匹の怪物に追われてローリたちが考えたのが、両者を対決させてしまうという戦略。が、もっぱら夢のなかで襲ってくる怪物（フレディ）をどうやって対決させるのか？眠りに入り、夢のなかで捕まえ、目覚めてこちら側に連れてくるという発想。これは傑作。とにかく、『エルム街の悪夢』を全編見て、夢のなかで襲う＝復讐するという発想を深めてみたくなった。

（丸の内ピカデリー2）

2003年09月09日

しあわせな孤独 (Elsker dig for evigt/Open Hearts/2002/Susanne Bier) (スザンネ・ビエール「スサンネ・ビア」)

フィルムではなく、ビデオによる映画。アップと画面にディストーションを入れた抽象的なショットが多い。内容との関係でビデオ的なアップの画面は活かされているが、登場人物が相手を見つめているときにパッと入る超アップのモノクロ的な荒れたショットは、あまり意味があるように見えなかった。しかし、ソニア・リクターを始めとする出演者は、みな、映画的な(テレビ的ではなく)意味で抜群にうまい。

若い男女(セシリ／ソニア・リクターとヨアヒム／ニコライ・リー・カース)がむつまじそうにレストランで食事をしているシーン。ヨアヒムは指輪を出し、彼女にプロポーズする。こういうシーンがトップにあると、そのあとは不幸な事件が起こるというのがパターン。案の定、ヨアヒムは、車から出たとたんに後ろから疾走してきた車に跳ねられ、重体となる。

ヨアヒムは、命はとりとめたが全身不随になり、病院生活を始めるが、自分にはもう将来はないとセシリをよせつけなくなる。セシリは、レストランでコックをやり、ヨアヒムは、大学院で地理学の研究をやっていた。ドクター・コースを修了するまじかの事故だった。

ヨアヒムを跳ねた車を運転していたマリー(パプリカ・ステイン)の夫ニルス(マッツ・ミケルセン)は、たまたまヨアヒムが入院した病院の医師で、ヨアヒムの事故で人手が足りなくなり、病院に呼び寄せられる。そんなわけで、長時間の手術のあいだ廊下で不安げに待っているセシリになぐさめの言葉をかけることになる。これが二人の出会い。映画の通例として、ここから2人はだんだん接近していくという予感。

ニルスは女好きというよりも、やさしい男なのだろう。彼が、セシリと病院の廊下で初めて会ったとき、彼は、「リング食べます？」と言い、青りんごを彼女に渡し、2人で食べる。「リングは血糖値を下げるんです」とニルスが言う。これは、深読みすが、アダムとイブがリングを食べるというのを示唆しているのかもしれないが、そういう月並みなことを考えずに見ると、なかなかいいシーンだ。

ニルスとマリーの10代の娘ステイーネ(ステイーネ・ビュルレガード)は、事故のとき母の車に同乗しており、母親と口論をしていたのを氣にとがめている。そのために母がスピードを出しすぎたのではないかと。恋人にふられたばかりということもあり、一家の食卓は非常にナーバスな雰囲気が流れる。そんな家庭にある日、セシリからニルスに救いを求める電話がかかる。ヨアヒムがあえて自分を閉ざし、セシリをはねつけ、セシリは心のやり場がなくなったのだった。マリー(事故の加害者でも、それほど深刻にならないのは、責任の所在ははっきりしたのだからそれ以上よくよしなという制度的なもののためだろうか、それともマリーという女性の性格のせいだろうか?)は、夫に、「是非行つてあげて」という。

これ以上は、書かない方がいいだろう。物語のなりゆきは、最初から予想のつく方向で進む。しかし、この映画の面白さは、そういう「ありがち」なパターンでストーリーを展開させながら、あきさせず、さまざななことを考えさせるところだ。ストーリーは重要ではない（だから、少しだけ紹介した）。ストーリーのあいだで映像的に示される登場人物たちの言葉や仕草のディテールの微妙さ。

一例を挙げる。病院で、ヨアヒムの世話をする年配の看護婦ハンネ（ビルテ・ノイマン？）は、セシルが来ると、病人の人権云々ということを言って、彼女を追いつき出そうとする。そして、彼に食事をさせているとき、非常にしあわせそうである。これは、映画の主題ではないが、こういう仕事をしている女性の心の片隅を見せるような鋭いシーンだ。こういう多義的なショットがたくさんあるところが、この映画の面白さでもある。

熱烈な愛の関係とか、愛憎のにえたぎる関係とか、映画が好んで描くドラマティックな関係は、日常生活のなかにもあるが、この映画が最後の方で描く、一見、みんな「孤独」で離れ離れだというようにも受け取れる関係が、実は、最もあたりまえの関係ではないか？ 大人の愛がようやく始まる地平に到達したという感じで映画は終わる。その意味で、この映画の邦題『しあわせな孤独』というのは、言いて妙だ。英語題は、「オープンな心」、原題は、「あなたを永遠に愛している」という意味らしいが、3者のなかでは、邦題が一番いい。最近、配給会社は、邦題に凝るという仕事を放棄してしまった。会社名も小説の題名もカタカナが多いから、原題をカタカナ表記してことたれるとするのがあたりまえとなった。まあ、それでもいいですが、そのとき冠詞を飛ばしたり（『パイレーツ・オブ・カリビアン』）、複数を単数にしたり（『コンフェッション』）、勝手な英語題名（『ビタースウィート』→Big Girls Don't Cry）になったりするのは、ね。

会場となったガスホールは、昔は、試写会場としては、由緒ある場所だった。が、時代には逆らえない。この日、最初のシーンでスクリーンに映る映像の下側が若干切れているのが気になった。スクリーンよりも大きく投射してしまっているのだ。おまけに、映画の途中でケータイのベルが鳴った。その女性は、上映間際に席に着き、紙袋をガサガサと大きな音をたてていじっていた。やばいなどわたしは思った。間際に飛び込んできて、こういうことをする人にかぎって、ケータイのベルを切り忘れたりするのだ。案の定、それから50分ぐらいして、ベルの音。しかし、この女性、ベルを切ると、平然としてメールを読んでいる。一番まえの席です。下方の切れた画面とケータイの画面から出る光。最低の試写会場。

（銀座ガスホール）

2003年09月10日

マッチスティック・メン (Matchstick Men/2003/Ridley Scott) (リ
ドリー・スコット)

こいつは傑作。批評家泣かせ。書きにくい。ストーリーをなぞれば、バカかと言われるだろう。『ステイング』のように、詐欺師を描きながら、詐欺師がだまされ、観客もだまされる話になっているが、それだけではない。相対化しなが

ら、いまのアメリカの世相感覚もしつかりとらえている。だから、また、観客もだまされる。

見てみると、何だリドリー・スコットは、詐欺師の話を描きながら、詐欺師の昔別れた妻（そのとき妊娠していた）とのあいだに生まれた子供と再会する話にしているのだなと思う。そういう話としてなかなかよく描かれているからだ。が、後半で衝撃的な事件が起きる。このままいけばいいのに、何でスコットは、こういう——それまでの流れを完全に崩してしまう、無理矢理劇的なことを取り込んだような——方向に持って行ってしまうのかという違和感が生まれる。だが、なぜそうなるのかは、すぐにはつきりし、そうか！と観客は思うのである。それは、だまされたというより、すがすがしい感じでもある。

ロイ（ニコラス・ケイジ）は、用心深い詐欺師（自分では、conman にひっかけて conartist と密かに自称する↓【追記／2003-09-19 参照】）で、あまり大きな山には手を出さない。つまりぬ商品を老人に高額で売りつけるような詐欺をくり返している。相棒のフランク（サム・ロックウェル）は、それには不満だが、忠実につきあい、また、ロイの潔癖症や広場恐怖症も親身に気づかっている。とにかく、ロイは、絨緞に塵一つ落ちているのも我慢がならない。むしろ、土足では上がらない。ドアは、「アン・ドウ・トワ」とか「ワン・ツー・スリー」と言いながら3度開閉しながら開けないと落ち着かない。庭にプールもあるけっこういい家に住んでいるが、窓ガラスが曇ったり、プールに落ち葉が浮いたりしたら大変。『恋愛小説家』でジャック・ニコルソンが演じるメルビンの潔癖症とは若干ちがう。どこか一貫していないところがロイにはある。そんな点を見抜いている相棒のフランクが精神科の医師に相談してはどうかとすすめる。

【追記／2003-09-19】conartist について、ニューヨークの刀根康尚さんから、「粉川さんは、ニコラス・ケイジの詐欺師が自分をコンマンと呼ぶコンアーティストとよぶと書いていましたが、コン・アーティストはコンマンとおなじ詐欺師という普通の言葉です。いまでは、むしろコン・アーティストの方が普通でしょう」という指摘をいただいた。そうかあ。ニューヨークを離れて大分たつので、ナマってしまいましたねえ。試写室でもらったプレスに「ダマシのアーティストとしての自負とともに誇りを持って仕事に取り組む」なんて書いてあったので、うっかり書いてしまいました。が、「精神科医」との会話のなかで artist の部分を強調して言っているような感じもあったんです。

◆ブルース・アルトマン演じるその「精神科医」クラインの風貌が、フェリックス・ガタリに似ているのが面白かった。「結婚していますか？」「別れませんでした」「子供は？」「別れたとき妻は妊娠してましたが、どうせ誰の子がわかりません」といった対話療法をするなかで、医師が「その子のことが潔癖症にわざわざいしている」と告げる。「まえの奥さんに会うべきだ」というアドバイスにロイは躊躇し、クラインに電話をしてみらうことにする。「それはわたしの仕事ではない」というクラインに無理に頼み込み、引き受けてもらおう。ロイのなかに寛容な医師への信頼が深まって行く。

電話をしてくれたクラインの返事では、前妻は会いたくないと言っているが、娘が会いたいと言っているという。娘がいたことに驚きながら、ロイの心が変わって行く。そして、ある日、その娘が母と喧嘩をしたとかで家出してロイを訪ねてくる。『ホワイット・オランダ』でデビューしたアリソン・ローマンが見事に演じるその娘はアンジェラといい、10代の娘にありがちな「困った」側面と愛らしさを備えている。父親の自覚など全くなかったロイだが、その日から、奇妙な親子関係が生まれる。

アンジェラが来てから、不思議なことにロイの「潔癖症」も薄らいでいく。そして、ろくなものを食べていない娘のために手料理まで作るようになる。もともと、ロイのパスタ料理は、ひどい代物で、最後にはいつものようにピッツアのデリバリーに頼ることになる。このシーンで、ロイが、「パスタは、壁に投げつけてくっつけばゆで上がりだ」といって、スパゲッティの薄片を壁に投げる。それが見事に壁に張り付くのだが、これって、日本で言う「アルデンテ」感覚では通用しないだろう。なぜなら、日本で言う「アルデンテ」は、やや固めであるから、壁に張り付きにくいからだ。日本でうるさい「アルデンテ」という基準は、蕎麦のゆで加減から来ているような気がする。

ロイとアンジェラとのやりとりを見ながら、アメリカにもそして最近の日本にも、こういう親子関係であるよなあと思う人は多いだろう。詐欺師であるうが何だろうが、あなたが生き別れている子供と再会したら、こうするだろうなど思わせる日常的な出来事がしばらくのあいだ続く。喧嘩をしまし、帰って来ないアンジェラをロイがやきもきしながら待つこともあるが、2人の関係の大部分は、そういう子供との再会の話としてはほぼ「理想的」な線で進む。そして、ロイは、アンジェラが、意外に詐欺師としてもスジがよいことを発見する。「さすがはおれの娘だ」。これも、親の本能をくすぐるような話。

最近のアメリカ映画では、これから離婚するとかいうような話よりも、もし離婚を問題にするなら、離婚した結果を問題にすることが多い。過去の離婚に対する責任とか、影響とかだ。70〜80年代のように暗黙に離婚を推奨するような内容のものは少ない。このへん、90年代から強まった保守的な傾向、レーガンが強調し、そのままブッシュまで引き継がれている家族志向と無関係ではないが、自分でいいと思ったことをやることがファシオナブルだった70年代に青年時代を送り、90年代後半に子供を作ったような世代が、いま、別れた子供に対していただいている平均的な感覚やある種の罪責感がハリウッド映画のテーマ的な「売り」になっていることはたしかである。逆に言うと、このへんにいまのアメリカの中年層は弱いということだ。

ロイが行くスーパーの、ちよつと若いときのスーザン・ソントグに似た女性店員キャシー（シェイラ・ケリー）が、ちよつとしか出ないのに、ただものではないなという雰囲気映る。ロイが彼女を好きなので、そういうふうに映るわけだが、最後にやはりただのちよい役ではなかった役割で登場する。それと、ロイの元の妻が最後の方でちらりと登場するのだが、その顔がこの女性に似ている。クレジットには出ていなかったが、同じ俳優が演ったのだろうか？

ロイが、「トロイ金持ち」チャック（ブルース・マギル）をだまそうという、相棒のフランクが言い出した「大きな山」に手を出す気になったのも、アンジェラの出現のためだろう。が、そこから思わぬことが起こる。といっても、それは、単に詐欺に失敗するとか、事件に巻き込まれるとかいう展開ではない。おそらく、映画を見なければ、誰も予想の出来ないような展開である。「金融は、字幕のない外国映画のようなものですからね」というのは、ロイが「トロイ金持ち」チャックに近づくときの決め台詞。この台詞、映画が終わってから考えると、実に意味深長。

最後に、大分時間がたったことがわかる設定でロイとアンジェタとが会うシーンがあるが、これが、『しあわせな孤独』の最後とちよつと似た感じなのが、面白かった。

(ワーナー試写室)

2003年09月12日

ピニエロ (Piñero/2001/Leon Ichaso) (レオン・イチャソ)

知らないで見ると、最初、70年代の記録フィルムからの映像かと思わせる映像が流れる。なかなか70年代的な感じが出ている。ミゲル・マイキー・ピニエロの後半生を描いたこの映画、わたしがニューヨークに住んでいた時期とかなりダブるはずだが、わたしは、彼のパフォーマンスも、詩の朗読にも接していない。ただ、監督のイチャソは、彼の監督デビュー作『エル・スーパー』をニューヨークで見たので知っている。プエルト・リコ人のスーパー(マンションビルなどの掃除や機械管理をする「管理人」——なぜかプエルト・リコ人が多い)の話だが、最後の方のシーンで、主人公がなぜボイラーの火をかき立てながら独り笑みを浮かべるのが分らなかった。犯罪映画ではないのだが、火のなかに死体でもあるんじゃないかなどと想像した。妙な魅力のある映画。

本物は、もっと屈折し、病的な感じがしたのだろうが、やや健康的すぎるとしても、ベンジャミン・ブラッドは、かなりノった感じで「マイキー」ことミゲル・ピニエロを熱烈に演じている。その母親をリタ・モノレを演じているのも感動的。最初、この存在感のある女性は一切誰なんだろうと思ったが、クレジットを見て納得。映画ではしばらくこの人の顔を見ていなかった。

プエルト・リコで1946年に生まれ、母親に連れられてニューヨークに移住し、ロワー・イーストサイド(ロワサイド)のゲットーでさんざん悪いことをし、武装強盗犯として逮捕され、シンシン刑務所に収監。そこで書いた『ショート・アイズ』が、1975年にニューヨークのパブリック・シアターで上演され、一躍ピニエロの名が知れ渡る。

『ショート・アイズ』が上演されるアストール・プレイスに近いラファイエット・ストリートのパブリック・シアターで、劇場主のジョゼフ・パップ(マンデイ・パティンキン)が芝居の始まるまえに挨拶するシーンがある。パップは、もうちよつと細面だったと思うが、90年代の初めにガンで死んでしまった。同じころ、息子のアンソニーがエイズで死に、話題になった。1992年からパブリック・シアターは、「ジョゼフ・パップ・パブリック・シアター」と改名された。

この映画でも、一貫してピニエロをサポートする姿が描かれる詩人のミゲル・アルガリン(ジャンカルロ・エスポジート)は、1973年にロワサイドの彼のアパートに「ニューヨーク・ポエツ・カフェ」を作り、アート活動を始めた。ピニエロは、その初期の中心人物の一人だった。「ニューヨーク」という言葉は、この映画にもたびたび出てくるが、それは、「ニューヨーク」と「プエルトリカン」との合成語。映画で、「おれもHIVウイルスにやられている」と言うシーンがあったが、彼は、いまも健在で、ニュージャージーのラトガーズ大学で教えている。左翼系の非営利放送局WBAIでも長らく番組を持っている。

なお、Nuyorican Poets Cafeは、現在は、アヴェニューCとイースト・スリー・ストリーートの角にある。

わたしが、彼らの活動のことをあまりよく知らないのは、わたしがラント（詩の朗読）に興味を持ったのが、80年代後半になつてからだからだろう。それと、わたしは、ロワサイダをよく歩き回っていたが、わたしの興味がもっぱら、そこでは消えつつあったイーディッシの文化であり、ユダヤ人に代わって住み着いてきたプエルト・リコ人たちの活動に関心が薄かったからだろう。

薬と酒とタバコで肝臓がぼろぼろになり、1988年、ピニエロは、41年の生涯を閉じる。最後は、ロワサイダでアルガリンたちが催す葬儀の「パーティー」。このシーンで、アルガリンが、骨壺のなかのピニエロの灰をロワサイドの路上を歩きながら撒き散らし、参列した人たちの頭の上にまで撒くのが、実に感動的だった。わたしは葬式というのは嫌いで、せめて自分の葬式だけはしたくないと思っていたが、散骨だったらやってもいいかなと思うこともあった。しかし、そのとき頭にあった散骨は、海や山や川に灰を撒くものであって、街路で、しかも人の頭の上まで撒くことは想定していなかった。だが、これこそ、都会に生まれ育った者に最も相応しい葬儀の仕方ではないだろうか？
(映画美学第2試写室)

2003年09月16日

MUSA - 武士 - (Musa/2001/Sung-su Kim) (キム・ソンス)

14世紀、高麗は、中国の明に友好使節を送るが、元のスパイではないかという疑をかけられ、使節団の全員が捕獲されてしまう。当時、元の蒙古人勢力は、万里の長城の向こう側まで押しやられていたが、まだ明の完全支配は達成されていなかった。そのため、高麗の使節団は、砂漠を越え、別の流刑地に移動させられるとき、今度は、蒙古軍に襲われる。生き残った彼らのまわりには、明の兵士たちの死体のごろごろしていた。これは、やばい。もし、ここに明の人間が来たら、自分たちが明の兵士たちを殺したと疑われかねない。かくして、砂漠を越える脱出行がはじまる。ところが、ようやくたどり着いた難民キャンプのようなところで休みをとっているとそこに、明の姫プヨン（チャン・ツイイー）を拉致して来た、ランブルファア將軍（ユー・ロングアン）率いる蒙古軍の一隊が到着。ふたたび事態は緊迫。

山東半島に出て海路高麗に帰還することだけを願った高麗の使節が、明と蒙古との厳しい政治状況のなかにまきこまれる。それをさらに緊迫化させるのが、プヨン姫。彼女をめぐる面白展開がある。砂漠の逃避行のなかで高齢のため力尽きた老副使は、死ぬまえに、護衛として連れて来た奴隷のヨソル（チョン・ウソン）を解放する。組織の人間（オーガニゼーション・マン）たちのなかでひととき異色で寡黙なこの人物にプヨンは惹かれる。他方、チェ・ジョン將軍らは、軍略家の常識として、彼女を蒙古軍から救い、明に返し、明の庇護を得ようというの戦略を考える。ただし、彼女を救うことが、やがて至上の使命のようになって行き、そのために多くの命が失われる。拉致した人質を奪われては面子にかかわる蒙古軍の武将たち。

多くの場面は、戦闘ばかり。闘いはますます原理化し、観念化している。そういうなかで、それまで人など殺したことのない女や子供までが「敵」を殺すようになる。それは、一面で、人は、弱くても敵を殺さなければいけないときがあると言っているようでもあるが、他方、そういうところまで非暴力な人間を追いつめる戦争の非情さを描いているとも取れる。

しかし、イラク戦争でさんざん実写の戦闘シーンを見せられた（というより半分は想像のなかで殺し合いが行われたことを意識した）あとでは、こういう「壮絶」な殺し合いが見せ場になっている映画を見ても、面白くないし、それ以上に、何か古いという感じがしてしまう。それが、ゲームのように様式化されているのならば、別だが、いまだに（という感じで）民族の意識をむんむんさせた闘いがまじめに描かれると、よせやいという気になってしまう。

かつて（といっても30年もまえの話だが）これと似た気分を味わったことがある。ふとそれを思い出した。それは、ジョン・ウェイン主演・監督・製作の『アラモ』(The Alamo/1960)を見たときだ。

いったロジックが基底にある。「サムライ」ものとしては、役者はみなうまい。特に寡黙に敵を弓で次々に倒して行くがうまい。奴隸として副使の奴隸

まあ、時代劇としては、いいキャラクターと役者をそろえている。古風なチン・リップ、原理主義のチェ・ジョン將軍、その忠実な副官カナム（パク・チョンハク）、外国の姫プヨン、敵軍のやはり古風な將軍ランブルファ、弁慶のような仏教の僧侶、蒙古の（ジンギスカン刈りの）巨漢兵士等々登場人物の多様さにはことかかない。敵を冷静確実に倒していく弓の名手チン・リップを演じる（アン・ソンギ）、槍がめっぽう強く、奴隸から解放され寡黙な自己主張をするヨソルは、この物語のなかで、一つの救いになっている。この2人のキャラクターだけでも1本作れる。逆にいえば、この2人は、この絶望的な世界のなかのわずかな救いの部分なのだ。

劇場試写を逃し、社内試写に出向いたのだが、見に来た人がたったの4人だったのには、驚いた。（ギヤガ試写室）

2003年09月17日

最後の恋、初めての恋 (Saigo no Koi, Hajimete no Koi/2003/Toma Hisashi) (当摩寿史)

上海の港をバックに、渡部篤郎にシュー・ジンレイが寄りかかり、ドン・ジエがかたわらでほえんでいる写真が試写状にもチラシにもあり、その印象とタイトルとがあいまって非常にポイントのない作品のように思え、試写に行くのをあとまわしにしてきた。が、見ての感想は、「そう悪くない」。かなりテレビ的だが、恋人が共通の友人と心中してしまうというトラウマをいだいて上海支店に派遣されたエリート社員と、不治の病を負っている中国女性との出会いという、予想のつく絵に描いたような設定ながら、そういうメロドラマとして水準に達しているだろう。

渡部篤郎の出る映画は何本か見ているが、彼の印象は、SONYのDVカメラのCMで刷り込まれていて、渡部篤郎＝テレビの人というイメージがわたしのなかで出来上がっている。そういうことを意識してか、渡部は、かなり気を入れた演技をしている。

役柄は、日本の自動車会社で「エタニティ（永遠）」というブランドの車を開発したエリート社員・早瀬。が、彼は、開発グループの恋人と親友・滝本（松岡俊介）とが心中事件を起こしたことでブレイク・ダウン。彼を買っている上司が彼を上海支店に派遣する。先輩の澤井（寛利夫）や支店長の恩田（石橋凌）は温かい気づかいをするが、早瀬は、すべて投げやり。当座の滞在先となったホテルのチェックインでは、「日本語しゃべれるやつはいないのか?！」などとなる。

ホテルのフロントにシュー・ジンレイの姿がある。これでこの映画の先が読める。さらに、そのうち早瀬は部屋で危機的な事件を起こし、ファン・ミン（シュー・ジンレイ）が救う。これで、あとはわかる。

会社は、中国語のトレーニングのために大学に依頼して研修プログラムを組んでいる。そのチューターがファン（ドン・ジエ）。不思議なことに、早瀬がいよいよ大学に行くと、教わるのは彼だけ。そして、ファンが急速に早瀬に関心を持ち始める。ここで予想がつくのは、たぶん彼女は、ファンの妹なのだろうということだ。そして、その結果、早瀬は、2人の姉妹の板ばさみになるだろう。このへんは、ティエン・チャンチュアンの『春の惑い』でも見ることができるパターンである。

上海の自動車販売会社の社長を演るウ・ルーチンがうまい。彼は、会議で投げやりなことを言う早瀬を巧みな日本語で批判する。「エタニティは、走れがいいだけの車をつくっているんじゃない」と早瀬が言っていると、李社長は、いまの中国では多くの大衆が安く手に入られることが重要なのだ、と。その啓蒙的な内容は別として、さすがは「京劇界の女形スーパースター」と言われるウ・ルーチン、迫力がある。

早坂からコンサートに誘われたファンは、致命的な病を持つ自分と早坂との未来を考えて、迷う。一旦行くのをあきらめ、自宅に帰った彼女を父親（ニイウ・ベン）は、いま生きることの大切さを説く。そして彼女は、タクシーで上海展覧中心に向かう。このあたり、テレビドラマでよく見るパターンだ。むろん、その源流は、映画だろう。『ローマの休日』もパターンを作った。

ぐたぐたと書いてしまったが、メロなラブストーリーのなかにも、明らかにいまの日本社会の気分が感じられる。最後のシーンは、上司の恩田のセカンドハウスに住んでいる早坂が、一人、自転車で会社に向かうシーンである。恩田は、悩める早坂を彼の郊外のセカンドハウスに連れて行き、「おれがいなくなったらここを使ってくれていいよ。ただし、マーケットを成功させてからだ」と言った。ということは、早坂は、上司を助けてマーケットを拡大させることに成功したことを意味する。しかし、このシーンには、猛烈社員の姿は全くない。そういう時代は終わったのだ。

日本時代のフラッシュバック・シーンで、早瀬が滝本に向かって食べ物と投げると、滝本がすばやく反応してそれを受け取る。この身ぶり、ハリウッド映画ではよく見る型であり、実際にアメリカ人はこの身ぶりで物を渡す。野球がダメなわたしは、いきなり物を投げられても、とっさの反応が来ないので、物を取り落としてしまうのだった。おそらく、日本でも、この身ぶりが流行りはじめているのだろう。日本の習慣では、他人に物を投げ渡すというのは、粗野な行為だと見なされてきたのですが。

社会的身ぶりは時代とともに変わる。最近試写会場で目立つのは、映画の上映中にケータイを見て（そのとき光がもれる）、それからパカッという音を立てて閉める身ぶり。この日も、わたしの横の男性がその身ぶりを何度くりかえしていた。そして、そのあげく、ケータイを床に取り落としてしまう。

（松竹試写室）

2003年09月18日

イン・アメリカ (In America/2002/Jim Sheridan) (ジム・シェリダン)

障害を持つ長男を事故で失ったアイルランド系の夫婦が、2人の娘を連れてカナダからニューヨークに移る。失業もしているが、それよりも息子の死を忘れないという思いが彼らをカナダから引き離れた。住み着いた先は、「叫ぶ男の家」という別名を持つスラムビル。階上に住む黒人の男がドラッグに狂って叫び声を上げるのでその名がある。幼い子供は彼らだけである。映画は、長女のクリステイ（サラ・ボルジャー）の目とナレーションで描かれる。彼女は、最初からずっと8ミリビデオ（DVではなさそう）をはなさず、たえず撮っており、ときおりその映像という設定の映像が挿入され、全体が彼女の「ビデオ日記」の体裁になっている。

トロントからだろうか、ナイアガラからだろうか、家族が国境の検問で入国の理由を訊かれたとき、幼いアリエル（エマ・ボルジャー）が、「パパは失業したのよ」と言ってしまう。やばい。カナダからアメリカへの国境は検問が厳しいわたしも、ナイアガラからバッファローに入るとき、また、シアトルからヴァンクーヴァーへ入るとき、しつこい質問を受けたことがある。働くために入国するのではないかと疑うのだ。このとき、検問の係官は、「パスポートに子供3人があるが」と訊き、そのとき、母親のサラ（サマンサ・モートン）が「失ったのよ」とただならぬ声で答えたのに何かを察し、それ以上質問をしないのだった。観光という名目で入れることになったわけだ。

サラは、近くのアイスクリーム屋で働き、俳優志望の父・ジョニー（パデイ・コンシダイン）は、オーディションを受ける。なかなか受かるころはなく、子供たちが小学校に入学するときは、夜だけタクシートの運転手をする。この映画は、ちよつとでもニューヨークの昔まへの貧民街で生活をしたことがある者には、実感できる部分が多い。それでも、ケチをつければ、色々ある。暑い夏のあの日、すでに身重の妻の苦しそうな姿を見たジョニーは、どこからかウィンド式のクーラーを拾ってくる。それをエレベーターの壊れているビルの上の方までかかえ上げ、窓にとりつける。電源を入れようとして、プラグがヨーロッパ式の三叉

になっていることに気づく。雑貨屋に買いに行くが、2ドルたらずの現金があと25セント足りない。店の者はがんとしてまけない。このへんのやりとり、貧民街の雰囲気を描くには必要だったのだろうが、話が見えすいている。そして、新しいプラグを取り付けてクーラが回り出したとたん、ブレイカーがとび、ビル中から罵声の音があがる。これも見えすいている。もし、あなたが貧民街に暮らすなら、サイズの合わないプラグを見たら、それをひっこ抜き、ケーブルをじかにコンセントに差し込むだろう。このシーンは、最初に表現したいことが決まっ

っていて、あとからプロットを作った結果である。

カソリックの祭りに開かれる縁日で、ジョニーが、子供たちのためにボール投げで景品の「人形を取ろうとするシーンがある。5つボールが穴のなかに入れば5ドルで人形がもらえるのだが、それがうまくいかない。子供の夢を壊したくない彼は、どんどん金をつぎ込む。100ドル以上使い、あきらめようとするジョニーに、サラが、アパート代を入れた封筒の金を彼に渡し、「ここでやめてはだめ」と言う。200ドル以上払い、最後に人形を取るのだが、このゲーム、最後に勝てば全額返してくれるのだろうか？ それと、こういう感じがアイララ・ンド気質なのだろうか？

「叫ぶ男」と子供たちの出会いが面白い。ハロウィーンになると、子供たちは、家々のドアを叩き、「トリック・オア・トリート(trick or treat)」と言う。しかしこのビルでは、「ゲイとジャンキーしかない」ので、誰もドアを開かない。子供のいる家などないのだ。しかし、そのドアは開いた。出てきたのは、黒人の青年マテオ(ジャイモン・フンスー)。すでに映画では、その青年が絵を描き、それをめっちゃめっちゃに破壊する姿を映している。子供と偏屈男との出会いはめずらしくないが、ここではかなりいい感じに描かれる。

この日から一家とマテオとの交流ははじまる。彼は、どうやらHIVウイルスにおかされているらしい。作品は、なかなかのものに見えるが、売れている様子はない。

『マイノリティ・レポート』で「霊媒」役をやっていたサマンサ・モートンが、大女優の風格をつけてきた。

困難をのりこえてサラが、新しい子供が生まれたとき、クリステイが、弟を失って悲しかったのは、パパやママたちだけじゃない。自分たちもそうだったと言い、父親に向かい、「フランキー(弟の名)にサヨナラを言いなさい」と言う。そのときのクリステイ役のサラ・ボルジャーの演技がなかなかすごい。子供特に女の子が、驚くような「大人」を演じるときがあるが、このシーンは、登場人物がそういう役を演じると、俳優がそういう人物を演じるとが一致した稀有な瞬間のように見えた。

(ヤマハホール)

2003年09月19日

キューティ・ブロンズ ハンサムMAX (Legally Blonde 2:Red, White & Blonde/2003/Charles Herman-Wurmfeld) (チャールズ・ハーマン＝ワームフェルド)

この映画は、アメリカでは酷評されている。MdbのUser Rating には、「5ドルがもつたいないからやめた方がいい」と書いている者もいる。最初敬遠していたが、こうなると見たくなるのがひねくれ者のわたし。で、結果は？ うーん。あつけにとられたが、別の意味で面白かった。かなりいまのアメリカの関数ではないかと思った。ある意味では、アメリカの「釣りバカ」のようなところもある。

日本の（たぶんいまはちがつてきただろう）女子学生的な「きやー」という感じのノリは、sisterhoodというやつなのだろうが、その親和的流れは、やはり右派のポピュリズムだろう。後半で「デルタ・ヌー」が登場するが、このDelta Nuという大学内に作られていることの多いシスターフッドのソロリティ(sorority)、ネットで調べるとわかるが、相当の数だ。1972年にペンシルベニアのディッキンソン大学で作られたDelta Nuが最古らしい。映画のなかでは、全米にネットワークを組み、エル・ウッズ（リース・ウィザースプーン）の一声でバスを連ねて集まり、抗議デモを展開する。これは、どう見てもポピュリズムだ。この勢力が、アメリカで反戦に動いたのか、それともブッシュ政権支持に動いたのかは、興味深いところである。この分でいくと、日本の（保守）政治運動も、高校・大学のチアガールの組織あたりから新たに展開されるようになるのだろうか？

エル・ウッズは、しながら「動くバービ人形」だが、この人形が象徴する50年代風の「オバカちゃん」(clueless)というよりも、「釣りバカ」のハマちゃんに近い存在。ハマちゃんが、他人おかまいなしの行動をしながら、それでいて妻や友人に繊細なように、エルは、服からパソコンまでホット・ピンクの色に染め上げ、他人がどう思おうと平気だが、自分のペットの親犬が不当な扱い（化粧品工場で動物実験にされている）を受けているのには、断固として闘う。

前作でエルは、恋人を追ってハーバード大学のロー・スクール（「法学大学院」と訳すらしい）に挑戦、（とてもあんな「オバカ」には入れないと思われるが）入学する。今回は、ロー・スクールを卒業し、弁護士資格を得た（という事になっているはずの）エルが、ボストンの法律事務所で働きはじめるところから幕が開く。エル・ウッズという女性には、上昇志向だとも考えられるし、自然に上に上がって行くタイプだともとれるように作られている。はい上がりの物語のようなえげつさやど根性はない。が、それでいて、高価なペットを買い、ヴェルサーチの化粧品を使い、高級エステに通う。弁護士なのだから、エリートであることはまちがいない。つまり、「庶民的」であることを装いながら、その実、「お嬢さん」なのだ。そこには、日本の「お姫様」伝説のパターンのようなものも感じられる。

面白いと思うのは、この映画の両義性だ。ポピュリズム的な臭いがありながら、あまり地元への執着がない。エルはロジックを重視する。身近な問題と大政治とをリンクする。自分のペットの「不幸」は、他の犬とその飼い主にとつてもそうであり、だから、それは、法律を変えなければ、解決されないと考える。ただし、動物愛護の論理というのは、どこまで普遍性を持っているのだろうかと考えると、エルのロジックは、ファシズムのロジックに反転しかねない。けっこうヤバイところがある。他方、こういうバカ話に託して、いま個々人が「スピーク・アウト」しなければだめだということを「誰にでもわかるディススクールで」（これにも問題があるのだが）訴えているようなところがある。

ジョークのつもりが、監督か脚本家の趣味が出てしまったのだろうが、エル
の犬は、実は「ゲイ」であることがわかったというエピソードがはさまれている。

ブルース・マギルが、最初ギトギトの権力政治の権化のような風貌で出てき
て、その実そうではないというキャラクターをたくみに演じていて、印象に残っ
た。学業成績優秀なのに気の弱い女性リーナを演じるマリー・リン・ラスカブも
いい。役者はみな水準以上の演技をしている。

サリー・フィールドが、ハーバードの先輩役で登場。問題のペットの親犬を
実験台にしようという会社を糾弾して、入ったばかりの法律事務所をクビになっ
たエルを雇ってくれる。いつも笑顔をやさず、こいつはと思っていると、この
女性、なかなかのしたたか。そんな屈折をフィールドがたくみに演じているが、
なんかもったいない気がする。

ダナ・アイヴィが、いかにもの権威主義的な下院議員を演じている。その彼
女を美容院で捕まえて、交渉しようとするが、アイヴィは相手にしない。ところ
が、その胸にNのマークのついた三角のバッジ。目を見張るエル。それは、「デ
ルタ・ヌー」のマークで、そのとたんに2人は、女子学生のように抱きあつて、
「デルタ・ヌー」の公式身ぶりを披露する。これって、どこかの国の「美女軍団」
の交流みたい。

フィアンセのエメット（ルーク・ウィルソン）がハーバードのロー・スクー
ル（？）で教えているシーンがある。そこへエルが私的な電話をしてくのだが、
そのシーンで多くの学生のテーブルの上にノートパソコンが置かれている。日本
のわたしの勤める大学ではまだだが、じきにそういう教室風景になるのだろう。
慶應あたりはすでにそうかも。

(FOX試写室)

2003年09月25日

ジャスト・マリッジ (Just Married/2003/Shawn Levy) (ジョン・
レヴィ)

全体にお客は多くはないが、なぜか、最前列の席がわたしだけ。引いている
のか？ 近年の大学生は、前の席に來ない。それと共通する現象？ この映画も、
広告の写真が軽薄な感じで、敬遠しそうになったが、あえてこの目で試そうと試
写に足を運んだ。写真で「引いて」しまった人がけっこういるのではないかと？
それにタイトル。「ジャスト・マリッド」を「ジャスト・マリッジ」にすればわ
かりやすいという判断なのかもしれないが、実に安易ではないか。英語で名詞の
まえにjustを（ける）ときは、「ただの」といった意味だが、その場合はjust a
marriage（ただの結婚）でしょう。いったいどういう意味に受け取らせたいのだ
ろう？ 「マリッジ」（結婚）という意味だけが浮き彫りになれば、それでいい
という安易さが読み取れる。それで釣れるのは、昔なら「若い女性」ということ
だろうが、いまはそうはいかないよ。

ポーランド系のトム（アシントン・カッチャー）と富豪の娘サラ（ブリタニ
ー・マーフィン）が、新婚旅行先のヴェニス空港ですでに陰悪な関係にあるシー
ンから始まり、フラッシュバックして、結婚にいたる経緯を簡潔に紹介、それか

ら大半のシーンを新婚旅行のアリプス、ヴェネチアにさき、も二度と顔も見たくないというところまで2人を引き離しておいて、最後におさだまりの「復縁」に持つて行く。

喜劇調なのだが、対立シーンは意外とリアル。冒頭、ヴェニス空港でサラがキヤリアカーをじゃけんに突き飛ばし、それがトムにあたるとことなど、けっこう痛そう。トムのどじさを描く、新婚の最初のベッドへ彼女を運ぼうと抱いてドアをくぐろうとしたら、彼女の頭が壁にがーんとぶつかってしまうときも、スラプスティック喜劇で転んだり、跳ね飛ばされたりするときにちがって、こちらに痛さが伝わってくるような感じ。

場所が大きく変わっても、音の区切りをはっきりさせずにどんどん流れている作りが面白い。ふと気づくとヴェニスからフランスへ飛んでいたりする。あえて音にメリハリをつけないようにしている。

最近のハリウッド映画では、フランス人は「悪役」になる傾向がある。シラクがアメリカのイラク侵略を批判したことでその雰囲気もありがった。トムとサラが、アルプス山麓の古城を改造したホテルでドジ（アメリカ式の「20ボルトのバイブレータを220ボルトのコンセントに無理やり差し込み、ブレーカーを落とす」）をやり、追い出されるのだが、そのオーナー（アンリ・マルゴー）をあえて嫌みっぽく描いている。また、ホテルを追い出されたあと、雪の山道で車が立ち往生していて、通りがかった車を停めようとするが、停らず、トムが口汚くのにしると、その車を運転する初老の女性が、もどって来て、2人の車を谷に落としてしまう。「フランス人はいじわる」というステレオタイプを描いているわけだが、おもしろいのは、悪いのは、2人の「アメリカ人」の方じゃないかとも見える点だ。たとえば、城のホテルで、トムは、「何で英語で表示しておかないんだ？」とマネージャーに食ってかかる。しかし、もっと徹底して「醜いアメリカ人」を描けばいいのに、そうはしない。

サラの両親は、彼女が、父親の仕事のパートナーであるピーター（クリスチヤン・ケイン）と結婚するものと思っていた。彼女も、あとで告白するところでは、ピーターを愛したことがある。その彼が、すでに関係があぶなくなりはじめていたヴェニスに、仕事と称してやってくる。ドジャースの試合が気になってしようがない（ということは、彼はブルックリン出身？）トムと美術館めぐりがしたいサラとが別行動をとっていたとき、ピーターは、彼女のホテルで待ち伏せる。そして、淋しげに一人でホテルにもどった彼女を「まともな食事」に誘おうとするのだが、このへんが、両義的に読める描き方をしている（あるいは描きそこなった？）のが面白い。たしかにアメリカ的な単純な発想なら、彼は「卑劣」だろう。が、すきな相手がいれば、そのぐらいのことをやるのがあたりまえでもある。そうみると、この男の方が、彼女に気を使っているのであって、トムのようなガキなんか捨てちまえという気がする。

明らかに、監督には流階級批判があるのだが、たとえば、サラの母親（ヴェロニカ・カートライト）の名が「ブッシー」という名であつても、ただくだらないという感じしかあたえないように、その批判は徹底していない。最後はおさまってしまうのだから、ここで描かれている上流階級批判は本気ではないし、サラの父親のトムへの差別も本気ではないということになる。

サラを演じているブリタニー・マーフィンという女優は、『8 Mile』にも出ていたが、この映画では、横から映すとメグ・ライアンに似ており、アップになる(たとえば、トムの投げたサッカーのボールがサラにあたり、2人が知り合うようになるシーン)と、アンジェリナ・ジョリーに似ている。

トムは、(ちょっとしか出てこないが) KMR という交通情報を流すラジオ局で働いている。いま、ネットで検索したら、同名のネットラジオ局がデンマークにあつて、ギンギンのポップスを流していた。ふと思ったが、デンマーク語って、ドイツ語のようにけっこう野卑でアグレッシブな響きがあるんだね。

この映画は、よくもわるくもいまのアメリカを象徴している。ヨーロッパにあいかわらずコンプレクスをいだいているリッチなアメリカ人がいる。他方で、ヨーロッパ出身だが、プアーな位置に置かれているアメリカ人がいて、彼らは、倍加した「アメリカ人」を演じている。ポピュリズムにとびつくのは後者であるが、いまのアメリカは、知性的な部分だけ後者の方向を追っている。そんな矛盾が、この映画のアンバランスさではないか？

(FOX 試写室)

2003年09月26日

ロール (Trapped/2002/Luis Mandoki) (ルイス・マンドーキ)

自家用のセスナ機を持つ麻酔博士の夫ウィル(スチュアート・タウンゼント)と元看護婦の妻カレン(シャーリス・セロン)。その娘アビー(ダコタ・フアニング)は喘息でかなり頻繁に発作が起きる。そのすべての設定に意味があり、ド라마に周到にいかされる。『メッセージ・イン・ア・ボトル』のときもそうだったが、細部へのこだわり、親子関係への関心、エンターテインメントなサービ

ス。これまで4回の営利誘拐をくり返し、一度も失敗していないという誘拐グループ。主犯ジョー役は、『激流』や『インビジブル』で臭い悪役を演じたケヴィン・ベーコン。カレンの夫が学会で新しい麻酔技術のプレゼンをするとき会場に來ている濃艶な女シェリル(コートニー・ラヴ)は、あとでジョーの妻であることがわかる。リーダーの言うことを、リーダーの気持ちが変わっても遂行してしまうような一途の「怖い」、しかし、他面で気のいい(それだけ怖さが倍加する)男マーヴィンを演じているのは、最近、サエた脇役で目にすることの多いブルイット・テイラー・ヴィンス。『シモーヌ』では、この映画のフェチ的な面を、『アイデンティティ』では、この映画の「怖い」部分を演じていた。

時計のコツコツいう音からはじまり、ドドーンという音に行く最初の画面は、『シティ・オブ・ゴッド』風。

ホテルの一室にウィルを閉じ込めることに成功したシェリルが、娘の命が惜しければ言うことを訊けとばかり、彼を拘束したままバスタブにつかっていると、その身体を見て、ウィルが、「子供がいるんだね?」と訊く。どきっとしたように女が、「どうして?」と訊き返すと、「帝王切開の傷があるね」とウィル。専門家は違うねという感じだが、この個所はこの映画の重要な部分。

埃を吸うと喘息の発作が起き、すぐに注射をしないと死にいたる6歳の少女を演じるダコタ・フアニングが猛烈うまい。『アイ・アム・サム』とは別のキヤラクターを演じている彼女は、1994年生まれだから、もう9歳になる。

最初の方のシーンでカメラが家のなかをなめたとき、ちらりと、トイレに吸込器があるのが映る。こういうのに注意すると、それが意味をもってくるという作り方。ヒントをまえもってあたえるのは、作者の「民主主義」か、それともコケツトリーか？

喘息の発作のとき、薬の代わりにコーヒーが利くらしい。本当か？

この映画でも、ケータイがうまくつかわれている。ほかにPDAもうまく使われる。

家庭が危機にさらされたのち、最後に一応の解決を見るのが、ハリウッド映画のパターンだが、誘拐されたり、殺されそうになったりした登場人物は、事件の「解決」後までそのトラウマが残る。それは、この映画の場合どうなのだろうか？ 多分にもれず、この映画もそういうことには配慮しない。

(映画美学第2試写室)

2003年09月30日

ファインディング・ニモ (Finding Nemo/2003/Andrew Stanton) (アンドリュー・スタントン)

今月最後の試写で佳作に出会った。映像とドラマともよくできている。非常にひらめきのあるドラマ展開。さすが、この日の試写は満席で、営業さんが、空き席のチェックを小まめにやっていた。アメリカのいまの要素もさりげなく挿入されていて、興行きもある。全米公開が5月30日で、9月7日までの興業収益3億3千385万ドルを上げたそうだが、わかるような気がする。

話は、オーストラリアのグレート・バリアリーフに住む魚カクレクマノミの一家の話。平和な生活を送っているカクレクマノミの夫婦マーリン(声…アルバート・ブルックス)とコラル(声…エリザベス・パーキンス)は、400個の卵の孵化を楽しみに毎日を送っている。そこへ、巨大なバラクーダが襲ってきて、一瞬のうちに妻コラルと卵が犠牲になる。マーリンは気を失い、生きのびる。絶望にうちひしがれながら、卵のあった場所を眺めていると、1つだけ卵が残っているのを発見する。以後、その卵から生まれた「息子」ネモと「父親」マーリンとの生活ははじまる。

こうした設定を知ると、どうしても、9・11のテロで不可避免的に切り離された親子のことや、アメリカでは多い父子家庭のことを思い起こす。最近のハリウッド映画では、離婚して去った父親と子供との再会や復権のテーマが多く、1980年代のように、父親なんかいないならいいほうがいいといった論調は薄れている。それだけ、離婚して子供と別居した父親、あるいは妻の方が去り、子供を引き取った父親の人口が一定数あるということの意味するが、同時に、家庭や結婚、とりわけ離婚語の子供の処遇をめぐる変化が出ていることを示唆している。

失踪した子供や家族を追う話は、昔からあり、メロドラマの格好のテーマになってきた。しかし、それが父親と息子であるという点が、アメリカのいまを参照しているように思えるのだ。焦点が父親の復権にシフトしてきているなど思いはじめたのは、マイケル・ケイトン¹¹ジョーンズの『容疑者』あたりからだったか？

この点、日本は、まだアメリカの1980年代を追っており、離婚は推奨されるものという発想がまだ支配的だ。日本経済新聞のCMではないが、「女は変わった、男は？」というわけで、経済的に自立した女性は、ダメな男など捨てて自力で子供を育てるのがイキ（イケテル）と思われている。しかし、あと10年もすると、そういう形で単親家族（ワン・ペアレント・ファミリー）の経験を余儀なくされた子供たちが育ち、離婚を積極的に推進するトレンドが変化するのではないか？

このドラマの舞台がオーストラリアのグレート・バリアリーフとシドニーというのも意味ありげだ。世話を焼きすぎる父親マーリン（代理「ママ」に反抗したネモが、外洋に飛び出し、人間のダイバーに捕まってしまったとき、魚たちがそのダイバーはきつと「アメリカ人」じゃないか、「アメリカ人はいやだね」といった含みの台詞を吐く。これは、いまのブッシュ政権のアメリカに嫌悪する良心的なアメリカ人なら誰でも考えていることだろう。

海で捕獲された魚が飼われている歯医者者の診療室の水槽のなかで、森と対象された都会のアナロジーになっているようなところがある。大海では、ネモの父親や、さまざまな魚（「魚食」をやめた鮫や大群で海中に文字を描く鰐、何でも知っている長寿の亀、海と地上をつなぐペリカンなど）のネットワークとそのサポートを受けるが、水槽のコミュニティでも、仲間同士の連帯や人間の暴力や理不尽な圧力に対する抵抗がある。ちっぽけな魚の目で世界を見る視点がユニーク。（ブエナビスタ試写室）

2003年10月03日

アイデン&ティティ (Iden & Tity/2003/Taguchi Tomoro) (田口モロヲ)

みうらじゅんの原作だから、どこかすつとぼけた可笑しさがあふれているはずだと思ったら、監督第一作なのに田口モロヲがけっこう味を出しているので驚いた。

道化回しのような役で、深々と帽子をかぶり、マフラーとサングラスで顔を隠した「ボブ・デイルン」が出てくる。「台詞」はなく、彼がハーモニカで有名なフリーズを吹くと、字幕に言葉が出てくるというあんばい。笑わせる。こういう出し方は、脚本・主演がウィディ・アレン（監督はハーバート・ロス）の『ボギー！俺も男だ』（Play It Again, Sam/1972/Herbert Ross）やジェリー・レイシーがトレンチコートを着て登場した役柄によく似ている。ただし、こちらは、声も顔も似せて、リアルな感じで登場して、アレン演じる気弱なサムを元気づけるのだが、この映画のボブは、なんかうらぶれていて、座敷乞食風のもの悲しささえただよわせる。そこがいいとも言える。

冒頭で、1980年代のロックシーンで活躍したそうそうたる面々がインタヴューに応えて登場する。その一人遠藤ミチロウは、5月にわたしの授業時間に歌ってもらったときは、昨年やった胃潰瘍のやつれがまだ残っていたが、このインタヴューでは、元氣そうな感じで、安心した。かつてミチロウも住んでいた高円寺は、ロックミュージシャンのメッカであり、この映画も、高円寺を舞台にしている。

ロックバンド「スピード・ウェイ」は、ギターの中島（峯田和伸）、ボーカルのジョニー（中村獅童——ケータイのCMはこの役に2次利用）、ベースのトシ（大森南朋）、ドラムの豆蔵（マギー）で構成される。彼らは、街のスタジオでおぼつかない練習をしているが、バンドブームに乗って、というより、バンドとくれば、なんでもマスコミに乗せて売り込んでしまおうとする時代の波に乗って、一応事務所に属している。自分も元は売れっ子だったというのが自慢の社長を演じるのは、岸部 四郎。

どうしてこの程度の演奏でコンサートなんか開けるのかと思わせるところもあるが、彼らには、とにかく、ファンや追っかけもいる。映画は、ギターの中島に焦点を当てて進むが、彼が目指すのは、「本当のロック」だ。彼には、そのロックへの「純粋な」夢を理解してくれる「彼女」（麻生久美子）がいるが、いつい追っかけの女の子とインスタントに寝てしまったりする。ある種80年代的な「出口なさ」を背負い込んでいるような中島。すぐに自己嫌悪と自己批判に陥るのも、80年代的といえないこともない。そんな彼のまえに「ボブ」が姿をあらわす。

小道具では80年代を再現しようと努力しているが、70年代生まれの役者たちには80年代のしゃべり方ができないので、想像力を発揮しないと80年代を知っているわたしのような観客にはあまり80年代は感じられない。たとえば、（これは何度も書いた）70年代生まれの世代には、「むずかしい」が「むずかsey」、「自分」が「ズイブン」、「あたし」が「あたスイ」、「なっちゃん」が「なツイアった」になってしまう。歌舞伎の名門の出である中村獅童ですら、そうなのだ。ただ、だからといって、ボイストレーニングをして、「80年代アクセント」をマスターしてもしかたがないだろう。歴史表現とは、再現ではない。

「本当のロック」を求めるということは、ロックの「アイデンティティ」を求めるということである。そんなものがあるのかどうか、いまならアイデンティティより「マルチテュード」だというだろうが、80年代は、たしかにみんな「アイデンティティ」を求めるのはやりだった。「こんなの本当のロックじゃない」と中島はいつも自己批判する。批判は、80年代のベシック・トレンドだった。（だからわたしも、『批判の回路』という本を書いた）この映画では、その「アイデンティティ」は、「アイデン」と「ティティ」になる。つまり、彼と「彼女」との関係、愛である。このへんは、みうらじゅんのひらめきというべきで、うんと拡大解釈すれば、80年代には、「アイデンティティ」をたこ壺的な出口のない「アイデンティティ」に自閉していく方向（これは、「オタク」↓「ひきこもり」とますます自閉していく）と、それを「アイデン&ティティ」でも「アイ&デン&ティ&ティ」でもなんでもいいのだが、とにかく「多数多様性」（マルティテュード）の方向に多元化していく萌芽があったと受け取れないこともない。

麻生久美子は、『RED SHADOW 赤影』では「お姫様」、『魔界転成』では、天草四郎とともに恨みをのんで魔界を徘徊する妖女を演じていたが、両者に共通するのは、一途な精神の持ち主ということではないか？ この映画の「彼女」も、一見「広末涼子」風だが、もっと論理的で、シンの強い女性である。最初見たときは、70年代にもいた、男友達を「クン」呼びし、一段高いところから意見を言う「『ジョゼと虎と魚たち』の「ノリコ」（江口徳子）」にもその一面がある」タイプにすぎないのかと思ったら、後半に向かい、麻生の演技がだんだんよくなる、存在感が出てきた。

麻雀屋の客として一癖ある役者たちや出たがり屋の蛭子能収の顔があるが、高円寺の飲み屋の親父を演るのは三上寛だ。キャバクラのシーンで、浅野忠信がウェイターの役ですーと出て来たときは笑った。

コタニキンヤは、最初カッコつけて、「てめえら、ホントのロックやってんのかよ」と言った感じで他人に恫喝をかけるタイプのロッカーを演じる。そのくせ、テレビで売れてくると、司会などをそつなくこなすようになり、外面だけ「過激さ」を保つのにやつきになる。ここには、すぐ何人かのモデルが浮かぶ。そのカッコマンが司会するテレビのライブ番組で、中島らが、「過激」な行動に出るのが、この映画の大詰めだ。そのシーンは、遠藤ミチロウとわたしが1989年に仕掛けた「和光大学スターリン抜き打ちコンサート事件」にくらべれば、全然「過激」ではないが、いまでは映画のなかで中島たちがやるこの程度の「造反」もできない状態になっている。というより、そもそも「造反」という概念自体が、80年代を最後にもう終わってしまったのだ。（アミューズピクチャーズ・スクリーニング・ルーム）

2003年10月06日

ジョゼと虎と魚たち (Joze to Tora to Sakana-tachi. 2003/Inudo Isshin) (犬童一心)

『金髪の草原』で「老人」へ実にユニークなアプローチをした犬童一心の新作なので、期待して見た。田辺聖子の原作というしほりがあるが、渡辺あやの脚本は新鮮。妻夫木聡がわたしなんかが大学でいつも接している今風の若者の感じを出していて、すがすがしかった。下半身が麻痺している女性を演じる池脇千鶴が、台所に特別に作った台に乗って野菜をきざんだりしたあと、いきなり板の間にどーんと飛び降りるのは、訓練したんだろうが、思わず「イター」と感じてしまうのだった。

麻雀屋でアルバイトをする恒夫（妻夫木聡）が、早朝の帰宅途中に、バイト先でうわさになっていた老婆に会う。彼女は、毎朝乳母車をひいてあるいているが、そのなかに入っているものが謎だという。死体ではないか、いや麻薬が入っていて、彼女は売人をやっているんだといった噂をジャン荘でしたばかり。その乳母車が、老婆の手を離れて坂道を転げ下りてくる。このシーン、当然のことながら、『戦艦ポチョムキン』の階段のシーンを思い起こさせる。

乳母車に入っていたのは、小柄な女性だった。身体が不自由な彼女を老婆（新屋英子）は「おまえは壊れ物やさかい、世間には見せられん」と言って、ひ

と気のない早朝に彼女を乳母車に乗せて散歩しているのだった。存在感のない、他人に敵意を感じさせない恒夫を、老婆は、朝食に招く。といっても、恒夫とは逆に存在感のありすぎるごうつくばりババアが誘うのだから、無愛想このうえないが、恒夫は素直についていく。

最初の方、みんな演技がぎこちないが、だんだんなじんでいく。この映画は、ドラマの進行する順に撮ったのだろう。

その女性は、家につくとてきばきと朝食を作った。それを一口たべた恒夫が感動する。うまい。たしかに、作っているシーンからして、うまそう。たきたてのご飯とリキを入れて作ったみそ汁。四角のフライパンに卵をいくつも落とし、だし巻き卵も作る。いまは少なくなった「古典的」な朝食。

恒夫には、良家のお嬢さんぽい彼女がいる。大学の同級生の香苗（上野樹里）だ。彼は、同級生のノリコ（江口徳子）に誘われるとすぐに寝てしまう軽い男だが、親の目が光っている香苗とは、そうはいかない。このへんの素直さというか、いいかげんさというか、「主体性」のなさというか、今の若者の感じがよく出ている。

恒夫が名前をきくと、その女は、「ジョゼ」と名乗った。その名は、祖母が拾ってきたくれる本や雑誌のなかにあったフランソワーズ・サガンの小説『一年のち』（朝吹登水子訳）の主人公からとったという。学校には行かせてもらえなかったので、勉強は、すべて老婆が拾ってきた本でしたという。いきなり極道の雑誌（？）なんかをだして、「トカレフ」について聞いてきたりする。このへんの感じは、田辺聖子式のわざとらしさがある。

それから、話はどんどん進み、恒夫とジョゼがいつしよに暮らすところまでいき、こういう感じだハッピーエンドで終わってもいいじゃないかと思わせながら、2人は別れてしまう。そもそも、この映画は、恒夫の「過去形」のナレーションではじまるので、ロマンティックには終わらないことが予期できる。ただし、その別れ方に少しも悲劇的な要素が感じられないのがいい。どうして別れたかという理由を、恒夫は、「逃げた」と素直に語る。このへんが、今の若者のプラス面であり、またマイナス面なのだろう。（わたしは、プラスだと思うが）。

ジョゼは、身体の不自由な女性が、「健常者」の恋人を持ったときに見せるありがちな、勝ち誇ったような、わがままな態度を示すシーンもちよつとある。タイトルの「虎」は、ジョゼが、最愛の人を見つけたら、見ることに決めていたという。恒夫は、彼女をおぶって動物園に連れていく。「魚」を見るために海にも行かされる。たがいに束縛しあうのは、相手にとっぴな注文を出されると喜ぶのが恋人同士なのだろうが、ちよつとパターンかなとも思う。

『金髪の草原』のときも「老齡化社会」の問題に対して、紋切り型ではない独特の視点を見せた犬童だったが、ここでは、「介護」や「ボランティア」に関する肩ひじはらない視点が見える。恒夫は、世間の風潮に従うように、抵抗なく「ボランティア」活動もするが、結局、そこに深入りすることはできない。それが「普通」なのだが、それを批判的に見るのでも、肯定的に見るのでもない犬童の視点がユニークだ。

最後は、電動の車椅子を走らせて買い物から帰り、一人台所で料理する彼女の姿が見えるが、そこには、さっぱりした空気がただよっていて、それはそれでいいんじゃないかなという印象で映画館を出ることになるだろう。胸に痛みを感じて映画館を出るよりも、散々興奮したが、エンド・クレジットが出たとたんにその記憶がどんどんさめていくよりも、この映画のように、満足というのでもないが、不満というのでもない、フツウの気持ちで映画館を出られる映画というのもそう多くはないのではなからうか。

(映画美学校)

2003年10月08日

真実のマレーネ・ディートリッヒ (Marlene Dietrich: Her Own Song/2001/David Riva)

渋谷育ちだが、最近では、タワーレコードとこの試写室に来るぐらいしか、あまり渋谷には来ない。が、その帰りにちよつと街を歩くと、極度に変わったとはいえ、身体に記憶されている渋谷の街のリズムとリアルタイムの街のリズムとがシンクロし、いい気分になって歩き回ってしまう。

ディートリッヒの孫のライヴアが集めた記録フィルム、ニューズリール、関係者へのインタビューで構成したドキュメンタリー。わたしが妙に感動した3つの箇所がある。1つは、ディートリッヒの娘のマリア・ライヴアが、ナチ台頭のドイツから母につれられて初めてカリフォルニアに行ったとき、「街中がオレンジの匂いがした」と話しているシーン、もう1つは、陥落直後のベルリンで、戦中もドイツにとどまったディートリッヒの老母とディートリッヒとがやつと電話で話すことができるようになるが、連合軍の指令で2人が英語だけで話すシーン、最後は、戦後、ディートリッヒのコンサート・ツアーに参加したバート・バカラックが実になつかしそうに彼女について語るシーン。

最初から政治的であつたわけではないディートリッヒが、敢然とナチに反抗し、過大な条件を提示したゲッベルスの執拗な勧誘もきっぱり拒否してアメリカに亡命し、連合軍を鼓舞するために1年間慰問旅行(1944年)をしたのは、使命感とか平和への願いかというようなものに突き動かされたというよりも、平板化した現状に満足できない反骨の精神がまずあり、それを忠実に生きるなかで、偶然に後押しされながら、自然にそうなったのではないだろうか? ディートリッヒは、嫌いなことは一切やらない「自由」に生きる女なので、その反骨は何かの使命感から出てきたというよりも、人間が自由に生きるとき、そのなかから自然に出てきたものという感じがする。その意味では、彼女の反骨は、人間のなかにおのずから存在する要素としての反骨・批判の意志である。

早くに父親を失ったマレーネは、『日記』のなかで、「それでもすばらしい日々だった」と彼女の1910〜20年代のベルリンについて書いている。カバレット、ジャズ、新しい文化とライフスタイルの波。その記憶が、ベルリンを蹂躪し、「田舎」にしてしまったナチへの解消しがたい反発になっている。彼女の母親は、ベルリンが解放されたとき、「ヒトラーより長生きしたから、もういい死んでもいい」と言ったという。そういうドイツ人もいたのだ。

ディートリッヒが戦地への慰問を行ったきっかけは、1939年にゲッベルスの勧誘を蹴った一方、ハリウッドではロクなオッファーがなく、何かをやらなければならなかった（それも彼女の好きなハデハデな環境で）という事情があった。戦後、すぐれた『異国の出来事』（本邦未公開）（A Foreign Affair/1948/Billy Wilder）とヒッチコックの『舞台恐怖症』（Stage Fright/1950/Alfred Hitchcock）はあったものの、他に仕事がなかったとき、彼女は、「これも慰問するのと同じよ」と言っ、ラスベガスでのステージに立った。むろん経済的な理由からだ。

いまのハリウッド俳優とはちがひ、彼女は、彼女をスターにした『嘆きの天使』（Der Blaue Engel/1930/Josef von Sternberg）の監督スタンバーグ、あのジャン・ギャバンとおおびらに恋をしながら、1924年に結婚した夫ルドルフ・ジューバーを終生愛し、彼が1976年に死去したときは、失意のどん底に落ちた（彼女の親友ローズマリー・クルーニー——ずいぶん太っておばさん風に映っている——の証言）。彼女は、ナチが次第に権力を握っていく時代のドイツで、すでに国外にいたディートリッヒに、決してドイツには近づくなという「指令」を発していた。彼女にとって彼は、つねによきアドバイザーだった。ドイツ時代の友人ヒルデガルト・クネフは、「2人は兄弟のようだった」と証言している。

冒頭、晩年のディートリッヒが「リリー・マルレーン」を歌うシーンがあるが、ファスビンダー監督の『リリー・マルレーン』（Lili Marleen/1981/Rainer Werner Fassbinder）では、ハンナ・シグラがディートリッヒの役を演じていた。ファスビンダーにしては「普通」の「感動」をあてにした映画で、やや意外な印象をもったのを記憶している。

バート・バカラックが、とりわ熱を込めて語るエピソードは、彼女がイスラエルを訪問したときのことだ。イスラエルでは、ドイツ語の歌は禁止されていた。それを知ったディートリッヒは、「じゃあドイツ語で歌うわ」と言い、英語でも歌う持ち歌を9曲もドイツ語で歌ったという。このときのものと思われるステージの記録映像のなかで、彼女は、「いつになったら学ぶの？なぜ戦争がくりかえされるの？」と歌っている。この映像を見て、ふとマドンナを思い出した。マドンナは、ディートリッヒを意識しているのではないだろうか？　そういえば、戦地で空軍の（？）帽子をかぶり、戦闘服を着たマレーネの姿と、『アメリカン・ライフ』のプロモーション・ビデオで自ら演じている女性兵士はどこかでダブる。

マレーネの葬儀（すでにドイツに帰っていた1992年）のとき、ハリウッドからは誰も参列者がいなかったという。シェーネベルグの花市と重なったので、「たくさんの」市民が花を買って、彼女の葬儀の車に投げこんだ映画では説明があったが、映像に映っている棺の上に載っている花束の数はそう多くはなかった。

「リリー・マルレーン」をナチス・ドイツの兵隊に聞かせる狙いは、「メランコリー効果」だったという。つまり、それを聴いて「憂鬱」にさせること。この映画には、OSS（CIAの前身）の諜報部員だったエリザベス・マッキントッシュという人物も登場する。ディートリッヒは、戦時中、「諜報部員」としての役割も果たしたのだ。

『異国の出来事』には、ディートリッヒが実に20年代のベルリンっぽい感じで「Want to by some illusions」を歌うシーンがある。この映画がなぜ日本で上映されなかったかについては、小林信彦が書いているらしい。なお、この歌は、マリア・フェイスフルが、「20th Century Blues」というすばらしいCDのなかでも歌っている。

(アミューズピクチャーズ・スクリーニング・ルーム)

2003年10月10日

25時 (25th hour/2002/Spike Lee) (スパイク・リー)

出がけに流し読みしたメールに気になる表現があり、急いでコメントを送ったりしていたので、京橋の地下鉄駅を降りたら、12時15分になっていた。今日の試写は、2時間16分の上映を考慮してか、1時ではなく12時半に開始することになっている。やばい。急ぎ足で金鳳堂の角をまがってアサコ京橋ビルへ。すでに会場の席はかなり埋まっていたが、最前列が1つ空いていた。そこへちゃっかり着席。足を組んでいる隣のおじさんがじろりと見る。怖いねえ。

冒頭で、製作会社のロゴが出ている段階で犬の必死の悲鳴が聞こえる。そのあと、車が不自然にエンジンを加速させる音。そして、車が姿をあらわし、停る。2人の足が見え、その一人がエドワート・ノートンであることがわかる。しかし、このイントロの意味がよくわからない。どうやら、その犬は車に轢かれ、路上に横たわっているところをモンティ(エドワード・ノートン)とその仲間のコースチャ(トニー・シラグサ)に見送られたらしいのだが、もつといわくありげに見えるのだ。モンティは、瀕死でも彼らに吠えつくこの犬が「見どころがある」と思い、オーバーでくるんで車のトランクに突っ込む。そのとき、犬に首をかまれた。以後、この犬がモンティの愛犬として登場する。

タイトルは、麻薬取り引きで逮捕されたモンティが、あと25時間で収監されるまでのドラマということを示唆している。そうしたリアルタイムの時間軸を基礎にして、彼の過去がフラッシュバックする。アイルランド系の家に生まれ、父親(ブライアン・コックス)は消防士(いまはバーを経営している)だったが、母親が死に、飲んだくれる父親に代わってドラッグのディーラーになり、家計をささえるようになった。やがてブエルトリコ系の女性ナチュレル(ロザリオ・ドースン)と知り合い、イーストリバー沿いのブルックリンのしやれたアパートに住んでいる。しかし、その生活は長くは続かなかったわけだ。

モンティには、2人の幼友達がいる。一人は、ウォール・ストリートでトレーダーをやっているフランク(バリー・ペップー)。彼は、グラウンド・ゼロを見下ろせる高級アパートに住み、職場では、上司の警告を無視して、きわどいバクチのような取り引きをし、莫大な金をかせいでいる。もう一人は、ハイスクールで文学を教えている内気でオタク的雰囲気の子エイコブ(フィリップ・シーモア・ホフマン)。彼は、教え子のメアリー(アンナ・パキン)の成績目当ての誘惑に戦々恐々としている。アメリカでは、17歳以下の子に手を出すとやばいのだ(そういえば、ロマン・ポランスキーもそれで国外追放になった)。

この映画は、7年の刑を宣告されて収監まじかの男と、恋人、友人、父親、ドラッグの元締めロシアマフィアとのドラマだが、9・11以後のニューヨークの思いを込めたレクイエム的な意味があるように思う。イントロのあと、イーストリバー側からマンハッタンが映るが、そこには、天に延びる青い2本の光線が見える。言わずと知れたグラウンド・ゼロに設置されたライトの照明である。フランクのアパートの窓からグラウンド・ゼロを映すときも、カメラをアップして、現場で跡片付けをする労働者やブルドーザーを映す。そして、それ以上に、モンティが、父と最後の（？）食事に行ったレストランのトイレで鏡に「ファック・ユー」という落書を見て、一人、ニューヨークについて呪詛の言葉を吐く。その多くは、パキスタン人、ユダヤ人、ロシア人、イタリア人、韓国人、そしてオサマ・ビン・ラディの原理主義への極めて人種差別的な言葉だが、最後に、「ファック・ユーなのは俺だ」と叫ぶ。ここからは、ニューヨークの持つて行くところのない気持ち伝わってくる。

モンティⅡニューヨークをメタフォリックに受け取れば、ニューヨークの社会的意識／無意識は、監獄Ⅱ閉じられた空間に囚われる寸前の状態にあり、できることならそこから逃げ出したいという気持ちなのではなからうか？最後のシーンで、収監される刑務所へ車で送る父親は、このまま車をまっすぐ走らせ、モンティが逃亡することを勧める。その先には、「平和」な家庭と家族の姿が見えるが、それは所詮ファンタジーにすぎない。ここは、ニューヨークであって、アメリカの小都市ではない。逃げ道はない。

ハリウッド映画で収監の話が出ると、しばしば、「お前みたいな奴が刑務所に入ったら、毎日強姦されてケツが腫れ上がるぞ」といったことが言われる。この映画でもモンティは、その恐怖におののいており、そのあげく、フランクを挑発して自分の顔をめちやめちに傷つけようとする。しかし、このシーンには、友人と殺しあいをしたくないのに、せざるをえない混成民族社会の宿命へのスパイク・リーの思いが込められているように見える。見えて非常にツライシーンの一つだ。

この映画の俳優たちはみなすばらしい。ノートンは、『ファイト・クラブ』や『アメリカン・ヒストリーX』よりも、『スコア』に通じるようなクールだが自分勝手な人物を演じ、『プライベート・ライアン』の狙撃兵を思い出させるバリー・ペッパーも、モンティ同様にセコいが、変にマジメなどころがあるキヤラクターを演じる。フィリップ・シーモア・ホフマンにわたしが初めて注目したのは、『ブロードキャスト』(2006)で放送スタジオのスタッフの役で出ているのを見たときだった。彼は、現場の緊張した空気にのまれポロっとボールペンを床に落とし、すかさずウィリアム・ハートに自分のペンを渡されて、ちよつと情けない顔をする。その微妙な演技が絶妙だった。その後も多くの脇役をつとめながら、確実に独特の位置を築いた。この作品でも、内向的で屈折したキヤラクターを演じる。

モンティがナチュレル、フランク、ジェイコブと最後の夜を楽しもうと合流するクラブで「DJダスク」のプレイにファンが熱狂するシーンがあるが、DJ Ciba Sounds が代演している。
(メディアボックス)

2003年10月15日(2)

キル・ビル (Kill Bill: Vol. 1/2003/Quentin Trantino) (クエンティン・タランティーノ)

昨日公式的には最初の試写があったが、大学の授業で行けなかった。ほとんど3時間ぶっつけの講義。コンピュータとビデオを使い、グラフィティとスクウォッターの話。10年もまえからグラフィティとスクウォッターのすすめを話してきたので、手慣れた感じがするの、反応がまいち。日本ではようやくグラフィティが流行ってきたのに、わたしの大学の学生たちはさっぱり。こっちは、グラフィティとスクウォッターの現場を知ってるんだから、もっと質問してくれよ。話が横道にそれた。試写は、公式的には、今日同じ場所で3回やる以外はやらないという。が、その割には客が少ない。

この映画を面白いと思わないおひとは、映画が好きではないのだろう。最高に楽しんだ。映画の「外」に対するへんなスケベ心を出さないのがいい。が、その方がかえって、「現実」に鋭く拮抗することにもなる。「現実」はすでに映像の現実を参照するようになっていいるからだ。主演のユマ・サーマンは、最近の作品よりも、なぜか『カウガール・ブルース』の彼女を思い起こさせた。非「現実」のキャラクターをえんじているからだろうか？

彼女のようなコケイジアン(白人)が刀を持つと、滑稽な感じしか出ないことが多いのだが、まあまあがんばっている。沖縄で飲み屋(そのくせカウターの下でござこそやっている、けっこうかつこうのいいにぎりのスシが出る)をやっている千葉真一(実は「服部半蔵」——これって忍者だったろう?!——というところがいい)を訪ねた彼女が、彼に(もう刀鍛冶はやめたというのを無理矢理)刀を打ってもらい、白装束を着て、受け渡しの儀式をするシーンなど、笑いが込み上げるが、同時に不思議な感動がおぼえてくる。

全編、仇討ちの話。敵討ちというのは、いまの「現実」にはそうありはしないのだが、映画では最もポピュラーなテーマだ。そして、映画が逆に「現実」を照射して、人は仇を討ったりする。

深作欣二に捧げられている。

刀で切り落とされる首はおそまつ。

腕や首を切られると、『椿三十郎』を思わせるやり方で血がシュッと吹き出る。これも笑える。

障子がバクッと開くと、一面雪景色の日本庭園というのも実にオシヤレ。ユマとルーシーが奇妙な日本語をやりとりするのも笑える。

日本人と中国人ともう一つ何人かとの混血で日本のヤクザを仕切る女という設定のオーレン・イシイを演じるのが、『チャーリーズ・エンジェルズ』と『チャーリーズ・エンジェルズ フルスロットル』のルーシー・リユー。ユマ・サーマンとの真剣勝負がみもの。

リユースの生い立ちを描くチャプターでは全編劇画コミック風のアニメを使う。これによって、リユースがいかに冷酷な人間になったかが、ポルノコミック的な要素も加味しながら、効果的に描かれる。

ユマが4年間意識を失い、病院のベッドに眠っていたとき、病院の雑務係のようなことをやっている男が、20分75ドルでユマの身体を外の男に抱かせるアルバイトをしているというエピソードがある。こういう「ふとどき」な奴は、映画的に徹底的にやつつけられるために用意されたカモである。世の中には悪い奴がいるが、タランティノーも「悪い奴」を作る。

ビートたけしは、こういう映画を作るべきだった。彼は、海外の国際映画祭をねらい、日本の時代劇を「洋風」にし、どっちつかずの作品を作った。タランティノーは、ハリウッド映画を「日本映画」風にし、それによって、全く新しい映画スタイルを創造した。実は、「日本的なもの」とは、この映画が創造した現実性のなかを動いているのだ。

(以下、もっと書くのでご期待)
(ヤマハホール)

2003年10月15日(2)

シービスケット (Seabiscuit/2003/Gary Ross) (ゲイリー・ロス)

タイトルは、馬の名前だ。映画の最初の方には出てこない。サンフランシスコ、アメリカ中西部、カナダのアルバータ州に無関係にいる3人に男たちが、運命に引き寄せられるように合流する——ある意味ではスタイリッシュなドラマだが、実話にもとづいている。大きなきっかけは、産業構造の変化と1929年の大恐慌。

最初自転車を売っていたチャールズ・ハワード(ジェフ・ブリッジス)は、時代の流れとともに自動車の販売に乗り換え、サンフランシスコで富を築く。が、息子の不慮の死がきっかけで、妻が去り、そして、大恐慌で痛い打撃を受ける。幼いときから乗馬が得意で、賞金を稼いでいたアイルランド系の貧しいカナダ移民の子ジョニー・レッド・ポラード(トビー・マグワイア)は、大恐慌で両親が無一文になったのをきっかけに、競馬界に入る。が、いまいち成績をあげられず、やがて所属する競馬場を飛び出す。

カーボーイとして草原を疾走し、馬とともに生きていたトム・スミス(クリス・クーパー)は、自動車の普及によって仕事を失い、「ワイルド・ワイルド・ショー」の馬の調教師として各地を点々とするようになる。

3人が出会うのは、1933年、メキシコのティワナである。この時代、人々の心は暗く、誰でもが酒でも飲みたい気分だったはずだが、禁酒法はそれを禁じていた。それを解消できるのが、サンディアゴからすぐのティワナだった。ここには、快樂のためのすべてがあった。憂さ晴らしにやってきた失意のチャールズは、ここで美しく快活なマーセラ(エリザベス・バンクス)と出会う。脚の骨を折った馬を治している男トムに偶然会うのもここだった。乗馬な好きなマーセラのために、やがて馬を持つことになり、このとき会ったトムを雇う。

以後、シービスケットの登場とその騎手としてジョニーが雇われるという出来すぎたような――しかし、それだけ心を踊らせる――ドラマが展開する。3人がそろった段階では、映画の流れは、1頭の小柄な馬と3人のチームがいかにレースを勝ち抜くかというスリリングなサスペンスドラマになっていく。それは、十分成功しているし、なかなか感動的である。

「大恐慌から人々を救ったのは、連邦プロジェクトではなく、シービスケットだ」という言葉があるらしいが、この馬が連戦連勝し、そして東部の三冠馬に数えられる「ウォーアドミラル」をも打ち破った話は、1930年代のアメリカでは有名な話だったらしい。映画では、ウィリアム・H・メイシーが演じるNBCのスポーツアナウンサー、”ティクトック”マクグローリンが、早くからシービスケットに注目し、熱狂的に実況中継するシーンが映される。面白いのは、当時のニュースや実況が、ある種のパフォーマンズだったということだ。彼は、”ティクトック”というあだ名の通り、話の合間にシロフォンやカスタネットやトライアングルのような小道具で音を出す。

ウォーアドミラルとシービスケットとの対決は、全米の44万人がそのラジオ実況を聞いたという。それでふと思ったが、日本でいま松井だイチローだとか阪神の優勝だとか言っている背後には、ソフト化された「大不況」がある。その実相が、スポーツへの熱狂で覆い隠されている。

チャールズに雇われてからのジョニーは、チャールズとマーサラの家でいっしょに食事をするが、そのシーンは、あたかも2人の息子のような感じ。実際、息子を失ったチャールズにとっては、ジョニーはそんな存在であったはずだ。

エリザベス・バンクスは、1930年代の女性の感じを実によく出している（といっても、わたしはその時代の女性を見たわけではないから、映画的な現実性の観点からそう言っているのである。少なくとも、いまの時代の女性との違いを意識した表現をしているように見えた。）
(よみうりホール)

2003年10月16日

グッバイ、レーニン！ (Good Bye, Lenin! / 2003 / Wolfgang Becker) (ヴォルフガング・ベッカー)

開場が1時なら、普通の試写会ではその30分ぐらい前に行ったほうが安全というのが常識だが、この日、15分ぐらい前に行ったら、まだ、受付のテーブルの設置などでバタバタしていた。ロビーに入っても誰もこちらを見ない。早く来た人もいないらしい。普通は、階段に列をなす。仕方がないので、階下の特殊楽器売り場で時間をつぶす。ここには、ときどき、パフォーマンズに役立つ面白い楽器がある。で、1時に行つて、やっと席につけた。しかし、客が少ない。この映画は、海外ではかなり話題になった。どうしたんだろう？ おそらく、1時半の開場という設定がわざわざしたのである。これだと、終わりが3時半を過ぎてしまうので、別の試写をハシゴをしようとする客は、敬遠するからだ。開場を12時半にするべきであった。このへんに、この映画の興業の仕方の弱腰を感じ、封切後のゆくすえが案じられる。

全体の3分の2ぐらいまで、東ドイツ風というか、やや固いドタバタコメデイ風に進むのだが、最後近くなって、なるほど膝をうたせるようなところがある。東ドイツは、西側に取り込まれ、攻略されたというのが普通の認識だが、本当は、東が西を取り込んだのかもしれないと思わせる。歴史の斬新な解釈も含んだ快作。

東ベルリンのある一家。母クリスティアーネ(カトリン・ザース)、息子アレックス(ダニエル・ブリュール)、娘アリアス(マリア・シモン)。父ロベルト(ブルガルト・クラウスナー)は、子供たちが小さいときに、「西ベルリンの女のところへ逃げた」と母は子供たちに教えている。

◆飾り気がない、居間で杓子定規な東独のテレビ番組(目玉は宇宙飛行の映像だけ)を見る子供時代、党员として「模範的」な生活をする母の描写があつて、すぐに時代は1989年になる。少年隊の制服を来て党ご推薦の歌を合唱していたアレックスも、反政府のデモにも参加する青年に育っている。が、母親は、不満があれば、正式の陳情書を書いて(書きながら、「・・・プンクト(点)・・・点」と言うのがくせ(それだけ几帳面だということ)訴える。その訴えは、数カ月から数年しないと反応が返ってこない(東の官僚体制ではあたりまえだった)。

東ドイツ建国40周年の10月7日、街頭でデモをしていたアレックスたちの隊列に、警官が猛烈な勢いで攻め込んできた。たまたまその近くを通りかかった母クリスティアーネも、警官の暴力に驚き、抗議の声を叫んだ。そのとき、デモ隊のなかに自分の息子の姿を発見。そのショックで彼女は、心臓発作を起こし、道路に昏倒してしまう。警官に引き立てられながら、アレックスは、母が倒れている姿を見るのだった。

8カ月後、母は昏睡から覚めたが、今度ショックを受けると、致命的だと医師から言われたアレックスは、気が気ではなかった。というのも、そのあいだに、ベルリンの壁は崩壊(11月9日)、すべてが激変しはじめた。どつと西の消費経済が入り込み、姉のアリアスは、バーガーキングで働きはじめ、西側の男性とも親しくなった。

ここから、自分のあいだ、母にショックを与えないためにアレックスが仕組むドタバタ喜劇が続くのだが、彼のやり方は、ちよつと「寅さんシリーズ」なら出てきそうな「気配り」なのが面白い。そんなに西洋人が気を使うのかとも思うが、そういう人もいるのだろう。わたしの経験では、東ドイツの人は、西の人に比べて「純朴」だ。学生なんかも、「内気」で、授業中の発言も日本人学生に似て、少ない。アレックスがデモで知り会い、母の病院で再会し、愛しあうようになるロシア人のララ(チェルバン・ハマートヴァ)も、「西洋人」とは一味ちがったキャラクターだ。

クライマックスは、自宅で療養しはじめた母が、あるとき、外の様子の変化を感じ、ふらふらする足取りで街路に出るシーンである。すでに東西の壁ははずれ、東ドイツの交流がほぼ自由になっていた。安い家賃の家を求めて、西側から引越してくる者も増えはじめた。スーパーが出来、西側の物資も入りはじめた。彼女が呆然と街路を歩いていくと、ヘリコプターの轟音がし、巨大なレーニン像の上半身が釣り下げられ、移動していく。似たようなシーンは、テロ・アンゲロプロスの作品(こちらは船でレーニン像が運ばれる)にもあったが、完全に

外部と遮断されていた「党员」がいきなり「神聖」なはずのレーニン像の解体された姿を目撃する衝撃の大きさが鋭く表現されているシーンだった。

感動的なのは、もう母親にホーネッカー政権の終焉やベルリンの壁の崩壊を隠しておくことはできないと観念した息子が、友人のビデオオタク（すでに彼に頼んですでに崩壊した「東独」のニュースを捏造して母親に見せていた）その1年間の変化を編集しなおしたのを見せるシーンだろう。たしかに壁は崩壊したのだが、それは、東側で「ペレストロイカ」が加速し、「民主化」が加速した結果そうなったという解釈で再編集される。

ソ連と東ブロックの「崩壊」は、ペレストロイカの昂進なしには実現しなかった。それは、ある意味では、東側自身の選択だと言えないこともない。そう見ると、歴史は別様に見えてくるし、いま東ブロックで起こっていることも、ポジティブな意味合いを帯びてくるだろう。この映画は、そういう歴史解釈の転換をも示唆している。

母は、東西ドイツの統合の日の3日後に穏やかな死を迎えるが、メタファア的に見ると、彼女は、東ドイツの旧文化に属する人間として「尊厳死」したことになる。彼女は、教条的な古い「共産主義」の党信仰にかたまった人間であった。その彼女が死ぬ、しかも納得と安寧のなかで死ぬということは、そういう傾向に縛られた旧文化が「尊厳死」したということを意味する。

（ヤマハホール）

2003年10月17日

いの世の外 (Kono yo no sotoe/2003/Sakamoto Junji) (阪本順治)

予想以上にお客が多い。何とイメージフォーラムの富山・かわなか夫妻までいるではないか。富山さんからは、早速、ヨハン・グリモンプレのイヴェントでしゃべるのたのますよと念を押された。かわなかさんは、「批評が衰退してるね、同世代で元気なのは足立（正生）ぐらいですよ。えらい元気だね。刑務所へ入っていて酒飲まなかったから」と笑う。たしかに、うらやましいほど酒が強かった知り合いの多くは若くしてみな死んだ。しかしねえ、長生きすればいいってもんじやないし、生物学的年令と「若さ」とは比例しないから、体の問題じゃないような気がする。

戦後の1947年から朝鮮戦争の1950年までの米軍キャンプのとあるジャズクラブの話。最後のクレジットの片側に、松本英彦、原信夫、ジョージ川口、そしてボーカルのマーサ三宅（ちなみに彼女は大橋巨泉の夫人だった）やベギー葉山といった日本のジャズの第1世代がまさにその生物学的年令を越えた若さで演奏するのが映されるが、彼らの大半は、この映画に時代に米軍のキャンプで働き、同時代のジャズの先端を吸収した。日本のジャズは、米軍キャンプから始まったと言っても過言ではない。

そうしたジャズの創世記の雰囲気とともに、いまでは強制的に「養老院行き」された「戦後民主主義」の気分のようなものが描かれている。1945年から憲法発布の1946年までのラディカルな時期は終わっていたとはいえ、この映画が描く1947年から1950年までの3年間は、すでにアメリカの「反共」政

策が着々と進められていたにもかかわらず、日本社会には、街頭にも職場にも旧弊を否定するアナキーな意識と雰囲気は横溢していた。ここでは、戦勝国で敵だったアメリカが政治的・文化的な「解放軍」としての役割を果たす一面もあった。

冒頭でフラッシュバックする戦場の死体と飢餓の悲惨な記憶をかかえて、かつて軍楽隊でテナーサクスを吹いていた広岡（萩原聖人）が、「二世」気取りのサン格拉斯の男（哀川翔）から得た情報で、昔の仲間とバンド「ラッキーストライカーズ」を組んで基地のクラブで働くことになる。メンバーは、「ジョー」ことベースストの平山（松岡俊介）、ピアニストの大野（村上淳）、神戸でジャズに染まったトランペッターの浅川（MITCH）、そして、本当はジャズなどできないのに飛び込んできた池島（オダギリジョー）。

当然、ジャズといってもまがいだから、クラブでは最初顰蹙を買う。サクソ奏者としてキャリアのある米兵ラッセル（シェー・ウイガム）からすれば、話にならない。少しまえまで「敵」だった日本人になじめないこともあって、広岡らの演奏に文句をつける。そこをとりなすのが、クラブを仕切るマネージャーの軍曹ジム（ピーター・ムラン）。ラッセル／「ラッキーストライカーズ」／ジムの関係は、日米関係の縮図として描かれているが、ややステレオタイプの感もある。ダニーという息子を事故で失ったので、クラブでは「ダニー・ボーイ」の演奏はタブーだということがけっこう重要なプロットになっているが、バカげている。ダジャレの域を出ないような語呂合わせにすぎないのに、「ラッキーストライカーズ」が実際に「ダニー・ボーイ」を演奏してしまうと、ジムが本当に深刻な顔をするのには、大笑い。

時代を表象させる装置は、かなり力を入れてそろえている。戦争の終結を知らせるビラがB29からばらまかれるシーン、「カムカム・エブリボデイ」の音楽（「英会話」というものを浸透させるうえで強い影響があったNHKの英会話の時間のテーマソング）、女性の車掌のいるバス（この時代は木炭バスもあったが、映画のはそうではない）、そして基地に行くにあふれていた（いまならあたりまえの）飲み物や食べ物、使い捨てのクリネックスなどさまざまな「物資」（という言葉の意味も独特だった）。

ひそかにトイレでヒロポンを打っていて、最後は便器の横に倒れてあの世に行ってしまうトランペッター浅川を演じるMITCHは、抜群にいい。そのニヒルな感じは、1940年代と拮抗できる。バンドの連中が着ている背広は、あの時代のあの人間にしては、仕立てがよすぎないだろうか？ そしてその分、（さすが萩原聖人はちがうが）松岡俊介あたりになると、しゃべる日本語が今様で時代感覚が希薄だ。

面白いことに、わたしが最も1940年代的な雰囲気であらわしていると思ったのは、兄（村上淳）と生き別れて浮浪児になり、やがて浮浪児をオルグして街路に生きて行く大野太郎を演じている一ノ瀬蘭丸とその浮浪児仲間を演じている子供たちだった。

萩原聖人がはじめてコカコーラを飲むシーンがあるが、わたしも、初めて飲んだときは、何て「葉臭い」飲み物だと思った。近所に同級生の姉さんが、米軍兵士の「オンリー」（特定の相手と言った意味だが、専用の娼婦といった含みも

ある)をやっている、そのコネで彼のうちにときどきコーラーがダース単位で入るのを1本もらったのだった。コーラーを街で買えるようになるのは、大分あとのことである。

力(リキ)の入った作品だと思うし、時代がどんどん右傾化していく状況を示唆しているが、描かれているアメリカ(ジョーやラッセルに象徴される)は、やはり、極度に日本化されているように思えた。むしろ、結果的にあらわになるのは、日本人にとってアメリカというのは、いつもこういうものなのだなということである。政治経済の日米関係も、こういうスタイルで続けられているかぎり、イラク戦争で日本がアメリカに対して示した「忠誠」の態度はあらためられることはない。日本人が思い描くアメリカは、こちらが勝手に妄想し、小さく善良にまとめてしまった架空のアメリカにすぎないのである。

(松竹試写室)

2003年10月30日

マトリックス レボリューションズ (The Matrix Revolutions/2003/Andy Wachowski, Larry Wachowski) (ウォシヤウ スキー兄弟)

ヨハン・グリモンプレの『ダイアルヒ・ス・ト・リ・ー』の上映で解説役を引き受け、大阪に行ったりしていたので、しばらく試写に行けなかった。そのうえ、来月からブリュッセルの Radiophonie 2003 に招かれて行くので、今月の見おさめは、この作品だけになりそう。明日イ・チャンドンの『オアシス』の試写があるが、たぶん行けないだろう。

劇場の外に長い列が出来たが、キャパの大きい新宿ミラノ座は満杯にはならなかった。これは、宣伝の割りに意外だった。上映まえに後ろを見まわしたら、まだ席が空いていた。前や左右の袖の席はかなり空いている。入場するとき、密かな撮影や録音の用具を隠していないかと持ち物チェックがあったが、こういうのも裏目に出る。撮られたっていいじゃないか。段取りが悪いらしく、プレスに書かれた字幕訳者名が「菊地浩二」ではなく、林完治であるという訂正のアナウンスがあった。さらに、『ザ・ラースト・サムライ』などの予告編のあとカーテンが降りてしまい、SOMIの劇場音響システムの宣伝的映像が出るときは、カーテンの上に映像が映され、本編が始まってあわてて上げられた。だから、最初の緑の画面(文字がにじんでいる)の頭の方はまだ銀幕が出ていなかった。

『マトリックス リローデッド』よりもヴァーチャリティと肉体的現実との関係についての描き方がすっきりしている。そのとらえ方も興行きがある。ただし、ネオ(キアヌ・リーブス)とエイジェント・スミス(ヒューゴー・ウィービング)との格闘シーンには前2作とは異なる新味が若干あるとしても、見せ場になっていると思われるザイオンへのセンチネルズの包囲攻撃とザイオン側の反撃(武装人民軍)による反撃のシーンは、月並みだ。このシーンになると、ただの「戦争」シーンになってしまう。肉体的現実とマシンの世界があり、両者はプログラムの世界(マトリックス/メイトリックス)の世界で共有関係を持っているが、マシンのなかからマシーンをも肉体をも越える存在(エイジェント・スミス)が

生まれ、すべてを統合しようとするというテーマは、ガタリとドウルーズが「マシーン」と「機械なき身体」という言葉で言おうとしていることに迫る深さがある。にもかかわらず、そういう深さは、「戦争」シーンでどこかに吹き飛んでします。が、さもないと観客が動員できないのかもしれない。ガタリとドウルーズは「戦争機械」という言葉を使うが、それは、こういう戦争のことを指しているわけではない。

ネオがエイジェント・スミスによって閉じ込められてしまったマトリックス（プログラムされた世界）と肉体世界との中間地帯（そういうのがあるという設定も面白い）は、地下鉄の駅のような雰囲気。駅名は、「Mobile Av.」つまり「ケータイ通り」。そこに、マトリックス界から地下鉄が来る。こういう設定を見ると、この映画を何度も見たくなる。それだけの示唆力があるということだ。

肉体界（「デイス・イズ・リアル」）は、センチネルズの包囲攻撃を受けて存亡の危機にあるザイオンと、反乱軍がたてこもる船のなかとがある。この船のなかでネオはマトリックス界にジャックインされ、ベッドに「意識」を失ったようなかつこうで寝ている。しかし、マトリックスにジャックインされているはずなのに、コンピュータ上では、彼の姿が見つからない。そこでモーフィス（ローレンス・フィッシュバーン）とトリニーティ（キャリー・アン・モス）らは、ジャックインして、マトリックス界に彼を探しに行く。そこで地下鉄に乗ると、ホームレ斯的な男トレインマン（ブルース・スペンス）がおり、モーフィアスたちは追いかける。しかし、男は地下鉄の非常レバーを引き、急停車させ、逃げてしまう。ホームで格闘するうちに、近づいて来た地下鉄の前を寸前のところでホームの向こう側に飛び移り、逃げてしまう。そして、次の瞬間、このベーンは、あの中間地帯の「ケータイ通り」に降り立ち、ネオの前に立つ。

19世紀的な工業機械の環境、マシーン・シティのギーガース／『エイリアン』的な世界のこれ見よがしな描き方（それだけ金がかかっている）に比して、マトリックスの世界は、もっぱらエイジェント・スミスとネオとの闘いのシニールさにのみ比重が置かれていて、あまり新味がない。

とはいえ、さまざまな位相のちがったテリトリイというよりネットワーク的な飛び地を移り行く肉体と脱肉体の「舞踏」と「旅」。この《ノマド》的なところがたまらない。ところで、ドウルーズは、「ノマド的思考」という文章のなかで、「ノマドとは必ずしも動き回る人のことではない」と言っている。結局、ネオたちは、肉体的にはそんなに動き回ったわけではない。

（新宿ミラノ座）

「追記／2003-11-21」本欄の読者で、『マトリックス』の専門サイトを作っておられる dreamy 氏から以下の指摘をいただいた。誤りは早速訂正し、氏に感謝します。

小さい間違いですが、指摘させてもらいます…翻訳者名の「林寛治」↓正しくは林完治。《そこで地下鉄に乗ると、ホームレ斯的な男ベーン（イアン・ブリス）がおり、モーフィアスたちは追いかける。しかし、男は地下鉄の非常レバーを引き、急停車させ、逃げてしまふ。》↓ベーンはリアルワールドの船の中で昏睡状態から醒める男

ですので、ここは正しくはトレインマン（ブルース・スペンス）です。

2003年11月12日（2）

エレファント (Elephant/2003/Gus Van Sant) (ガス・ヴァン・サント)

もうちょっと短くしてくれよと思っていた「アミューズ・ピクチャーズ・スクリーニングルーム」が、アミューズの東芝化によって、「東芝エンタテインメント試写室」となった。まだ長いが、まえよりはましだ。席にいたら、隣が今野雄二さんの席だった。タバコを吸いに行ってもどつてきた今野さんにぼったり。今野さんは、来週とさ来週、わたしの授業でマーク・ロマネク、トレント・レズナー、デイヴィッド・ボウイなどについて話をしてくれることになっている。

ガス・ヴァン・サントの作品は、『ドラッグストア・カウボーイ』（1989）と『カウガール・ブルース』（1991）を見て、好みの監督のなかに入っていたが、『グッド・ウィル・ハンティング』（1997）でその「普通」さに驚き、『サイコ』（1998）では啞然、『小説家を見つけたら』（2000）で、何か裏切られたような気がした。今回、カンヌでパルムドール賞と監督賞を取ったというのだが、そういうことには無関心に試写を見に来た。もう一度確認してやろうと思ったのだ。実は、映画の内容も知らずに来た。上映前、今野さんと別の話をしていたので、プレスも全然読まなかった。しかし、少し見ただけで、先が読めてしまった。カンヌで賞を取った作品にろくなものはない。

見るまえに頭に浮かんだのだから、書いてもいいだろう。だからと高校生の日常と学校での生活が描かれ、途中から時間が反復する。まあ、こういう日常の描写は悪くない。しかし、そうしたショットになかに、2人の生徒、アレックス（アレックス・フロスト）とエリック（エリック・デューレン）が迷彩服を着、手に布の大きなバッグを持って校舎に入っていくショットが映る。そのとき、ああそうか、こいつらは、構内で銃を乱射するんだなと思ったら、そうだった。それだけの話だ。1999年4月20日（ヒトラーの誕生日）にコロラド州コロンバイン高校で起こった事件を知っている者には、すぐぴんとくるだろう。最初から、そういう事件が起きる素振りを見せて見せないようにしている演出としては、なんだあの「そっけなさ」と倦怠感（それらがよかったのに）は「フリ」（プリテンション）だったのかと、失望。

アレックスとエリックは、通販で手に入れた銃を持って家を出るまえ、シャワーをあびながら、キスをする。「女とやったこともないしな」と一人がつぶやくところを見ると、そのキスは同性愛的なキスというよりも代償的なものではない。ゲイを宣言しているガス・ヴァン・サントからすると、2人が「真正」のゲイではなかったから、ファシズムに行つたと暗示したかったのかもしれない。

無関心を装った視線で映しつづけてきたカメラが、急に情感を込めた感じになる対象がある。それは、やや自閉症的で、性同一性障害を背負っているのではないかと思わせる大柄な少女ミッシェル（クリスティン・ヒックス）。彼女を追うカメラは、他の対象を追う場合よりもエモーショナルである。だから、彼女が

あっけなく撃たれてしまうと、その魂胆がわかるのである。哀れな感じがするからだが、それは、月並みな表現だろう。こういうテーマを描くのなら、ずっと「非情」に行かなければだめだ。

(東芝エンタテインメント試写室)

2003年11月12日(2)

ゴジラ×モスラ×メカゴジラ 東京 SOS (Godzilla, Mothra, Mecha-godzilla) (手塚昌明)

今回はひどい。話にならない。多くの場合、ゴジラシリーズは、少なくとも、日本の保守主義者たちが、日本の防衛や危機管理をどう見ているかというバロメータの一端になりえる要素を持っていた。毎度自衛隊が協力する点でも、自衛隊の暗黙の宣伝意図も読み取ることができた。手塚は、前作『ゴジラXメカゴジラ』でもだめだったが、今回はさらにだめ。前々作の金子修介の『ゴジラ・モスラ・キングギドラ 大怪獣層攻撃』では、キングギドラとモスラとの闘いのシーンなど、映像的に面白いところもあったが、今回は、映像的にも見るべきところは皆無。

巨大生物の最初の探知がいつも在日米軍であることが象徴的。そこから最初の情報が伝えられ、自衛隊が動く。

いまは、北朝鮮をメタファー的な仮想敵にするわけにもいかず、地政学的に明確な図式が出せないのだろう。そこで、おのずから、方向が宗教的になる。南太平洋のインフアント島に住む妖精とかいう双子のような小人「小美人」(長澤まさみと大塚ちひろ)が出てきて、「死者の魂に手をつけてはならない。ゴジラの骨を使ってメカゴジラを作ったのは生命の原理にはずれる、はやく骨をもどしてください」というようなことを告げる。政治がだめなら、エコロジーというのは、わからないでもないが、この「小美人」が滑稽きわまりない。やめてよおという感じ。

おそまつではあるが、モスラの2匹の幼虫が瀕死の親のところまでやってきて、支援するのはほほえましい。なにせ巨大ないも虫みたいな体で、口から綿のようなものをゴジラに吹きつける。何とか見れるのは、このシーンと、モスラを呼び出す記号を言語学者中條信一(小泉博)の孫が、小学校の校庭に机をならべて作るシーンぐらいか。

ゴジラに挑戦したメカゴジラが、ゴジラに倒され、起動不能に陥ったとき、そのメカの修理にたった一人(!?)でおもむいた中條義人(金子昇)が、ケールルの切れているをつなぐだけで修理を終えてしまう。そんな程度でなおるのなら、なかで運転している富樫(高杉亘)でも何とかなっただし、あれだけの超能力のあるメカゴジラ自身が自己再生できないはずはない。流体素子なんかで、壊されても壊されても自己再生して行き、最後のどたんばでソフトが壊れ、それを中條が直すというのなら、まだ説得力がある。こうしたテクノロジー的ないい加減さは、映画作りと映像のいい加減さの尺度になる。この点でもこの映画はダメなのだ。

今回も総理大臣を中尾彬が演じているが、こういう醜悪な顔の総理大臣を設定しているのを見ても、この作品の美学的レベルが判断できる。
(東宝試写室)

2003年11月13日

ラスト・サムライ (The Last Samurai/2003/Edward Zwick) (エドワード・ズウィック)

無理かと思ったが、開映時間の7時をすぎて会場に飛び込んだ。なにせ、6時まで大学でゼミがあり、それから駅まで走り(タクシীর姿は全くなかった)、国分寺駅から電車(特別快速は来なかった)に乗って有楽町にたどりついたのである。こんなこといつまでできるかねえ。

これは、映画としても、日本へのアプローチ(その政治的な姿勢は別にして)としても、かなり高く評価できるだろう。最近、アドバイザーがよいのか、アメリカ映画が日本を描くとき、見ていてせせら笑いたくなるようなものが少なくなかった。『キル・ビル vol.1』もそうだったが、日本生活の長いこちらがはつとするようなアプローチがある。とにかく、決定を迷う天皇(明治)をこれだけストレートに出すのは、日本映画では無理だろう。そのうえ、その天皇(中村七之助)が、イメージ的に決して浮いていない。権威性を描きながら、その虚構のかかで迷う天皇個人を描いている。

ある意味で、これは、日本に憧れてやってきた外国人のメモワールのようなものである。職業軍人として、インディアンを虐殺してきたことが心の傷になっているネイサン・オールグレン(トム・クルーズ)は、決して、日本を憧れて来たわけではなく、明治維新期の日本の軍隊を近代化するための教官として高い謝礼で雇われてやって来たにすぎなかった。しかし、その後の彼の日本への印象は激変する。

ネイサンの経験の根底には、インディアンを畏敬する念がある。彼は、多数のアメリカ人のようにインディアンを「野蛮」だとは思っていない。彼は、白人の方が間違っていたことをその闘いを通じて知っていた。異文化と異民族への彼の感性があったからこそ、彼は勝元(渡辺謙)らと共鳴することがきたのである。

しかし、この映画で言われる「サムライ／侍」は、いわゆるサムライとはかなり異なっている。外国人は、日本人のスピリットが侍精神であるかのようにみなしがちだが、侍以外の階級にとって、刀をさしている侍は恐怖と威圧の階級以外の何者でもなかった。場合によっては刀を抜いて襲いかかるかもしれない存在だからこそ、彼らは、侍階級に柔順だったのだ。侍精神というのは、江戸幕府が、巧みに構築した管理と服従のシステムである。

勝元は、一面で天皇への恭順を示す。天皇は正しい、おかしいのは彼の側近たちである。原田眞人が演じる大村がその代表である。しかし、天皇は、この映画で、日本の近代化を進めることに積極的である。とすれば、近代的なものを否定する勝元たちと近代化とをどうやって両立させるのだろうか？ 勝元らの「名誉」ある死こそが、その方法だというのだろうか？ 論理的にはそうかもしれないが、日本にかぎらず、新しい権力は、つねにそういう形で——つまり「名誉」

というようなものを捏造することによって古い権力の退陣・抹消を正当化してきたのではないか？

ネイサンたちとの戦場で夫を失った「たか」（小雪）は、兄勝元の命令に従い、平静をよそおったままネイサンを家族同様にあつかう。小雪はなかなかいい演技をしている。一度だけ彼女が「もう耐えられない」と兄にもらすシーンがあるが、それ以後も復讐心を示すことはない。これも「武士道」だというのだろう、すべてが復讐心に単純に収斂してしまう「アメリカ精神」との対比では、こういう強調も許すことが出来る。それは、裏側からアメリカを批判するという意味を持っている。

勝元や氏尾（真田広之）に関しては、死への恐れや敵を殺傷したことへの後悔の念は全くないものとして描かれているが、ネイサンは、くりかえし、戦闘の恐怖や悪夢に襲われる。アメリカで彼が酒びたりだったのもそのためだ。しかし日本の武士とて、敵をうやまい、敵の名誉を重んじてきたわけではない。虐殺の例はいくらでもあった。

ネイサンが、船で日本の横浜に着き、上陸するシーンは、西洋人が香港に上陸するときのシーンと似ているが、路地でものを売っている人々や通行人の雰囲気が生き生きしていて、なかなかいい。

ネイサンと始めて面会した勝元は、いきなり英語をしゃべりですが、彼はどこで英語を習ったという設定なのだろうか？このへんはいかにもアメリカ映画。

長谷川という役で Togo Igawa が出していた。なかしい。彼、伊川東吾とは、1982年に初めて会った。内に夢と情熱を秘めている人だった。ラジオ・コメディア杉並というミニFM局を立ちあげるとき、わたしに相談してきた。その後、「主婦」だった富士敬子を扇動して政治家にしたと思ったら、ある日電話をしてきて、ロンドンに行くことにしたという。もともと彼は、アングラ芝居の役者であり、脈のない日本を捨てて本場に出かけて行ったのだった。その後、ロイヤル・シェイクスピアに入り、着実にキャリアを築いていく。脇役では相当の数の国際映画に登場しているのではないか。

上映中、ガードマンがドアを出たり、入ったり。そのそばだったのでいらついた。観客の写真を撮っている女性職員もいた。おそらく盗撮を監視していたのだろう。すでにアメリカでそうだったが、このごろ、試写後数日でDVDが出回るそうだ。モニターするのはむずかしいが、USB接続のウェブカメラを胸ポケットに入れ、本体をバッグに忍ばせて盗撮することは簡単だ。だから、入るとき、持ち物検査もあった。しかし、いまやPDAでも録画できるからね。

（丸の内ピカデリー1）

2003年11月14日

ドッグヴィル (Dogville/2003/Lars von Trier) (ラース・フォン・トリアー)

始まるまえ大きなノートを取り出し、ばばーっと音を立てて横文字で

Dogville と書いたのですげえと思った隣の女性。上映開始後10分ぐらいはペ

ンを走らせる音とページを勢いよく繰る音。が、急に静かになってしまったので、横を見ると、愛らしい顔で眠っているのだった。たしかに、この映画は、眠りを誘う要素がないでもない。観客が積極的に介入しないと、意味を引き出せない（典型的なハリウッド映画のように向こうからマッサージしてはくれない）ような作りをしている。しかし、満員の場内のいくつかの個所から、場面によって笑い（みな女性）がもれたところを見ると、この日の観客の質かなりよかったのではないかと思う。

前作『ダンサー・インザ・ダーク』も完璧にブレヒトの影響を感じさせたが、本作では、より濃厚にブレヒトの叙事詩的演劇の技法が使われている。ブレヒトの「異化効果」は、日本の舞台では「白けた」感じを出すだけに終わっていることが多かったが、この映画では、覚めた笑いをよび起こす。それでこそブレヒトだ。その点で、演劇ではさっぱりだめなブレヒト的技法が、映画で実現されたという感じ。撮影所の土間に通りと家・部屋の区画の線を引いただけのセットは実に斬新。ただし、地面の線だけの仕切りをまたぐとき、登場人物たちは、ドアのノブをつかみ、ドアを開けるしぐさをする。これは、月並み。形式としては、ブレヒト演劇の舞台を手持ちのカメラで撮って、ナレーションをつけたような感じ。

『ヨーロッパ』（Europa/1991）ほどではないにしても、ここでもカフカ（『アメリカ／失踪者』と『城』）への意識が感じられる。女主人公グレース（ニコール・キッドマン）は、『城』のKにも似ている。住民と距離が縮まらない感じも似ているし、彼女を終始助けるトム（ポール・ベタニー）は、バルナバスとフリーダとを合わせたような存在。時代は大恐慌の直後という設定だが、人工的に挿入した「距離」と「フィルター」のために、『アメリカ／失踪者』の雰囲気をおこさせる。

ロッキーマウンテンの孤立した寒村。貧しいながら自足していた村に身なりのよい女性グレースが迷い込んだことによつて、すべてが変わる。彼女を追って黒塗りの車に乗ったギャングとその親分（姿は見せない）がやってくる。村人は、とりわけ小説家志望のトムは彼女をかばい、グレースは、この村で雑用係のような役を得る。しかし、彼女が何者か（どのみちギャングに狙われている者だろう）という疑惑は深まっていき、最後に村人は、彼女をギャングに売り渡してしまう。しかし、最後に明かされる彼女の本性は、村人たちが予想していたものとは全くちがっていた。

この映画は、（閉所恐怖症で飛行機に乗れないので）アメリカへは行ったことのないラース・フォン・トリアのアメリカ観（批判）である。ドッグヴィルをイラクか南米のどこかの国だと考え、そこにアメリカの白人が迷い込んだと考えてみるとわかりやすい。そしてそのアメリカ人が、そこで「非人間的」な扱いを受け、それがアメリカ政府の知るところとなった場合を考えてみよう。アメリカという国は、これまで一貫して、自分の国の国民とりわけ白人が一人でも国外で殺されたり、陵辱されたりすると、その国に復讐するというパターンを踏んできた。イラク戦争もその典型である。この映画の最後のシーンは、まさにイラク戦争を想起させる。

人は貧しさゆえに卑劣な行為や裏切りに走るのだろうか？ それとも、貧しさというものは相対的なものだから、その「貧しさ」が浮き彫りになるような事態

が生まれるとき、それを浮き彫りにさせてしまうような人間が登場するときに、悪しき行為が姿をあらわすのだろうか？ グレースは、その名 *Grace* が示唆するように、汚れを知らないかのような女性として登場する。むろん、それは、欺瞞であり、彼女の特殊な環境のなかで構築されたものにすぎない。集団にとってよそ者はつねに、その集団的特性を悪しきものにも良いものにも変形させるきっかけを作る。グレースは、ドッグヴィルの住人にとっては、彼らのサディスティックな欲望を充足させる対象となる。自分らとは格の違う身なりをした女を下女あつかいにできると思った瞬間から、住人たちのなかに傲慢さというパラノイアックな欲望が首をもたげて来る。

エンドクレジットで、デイヴィッド・ボウイの『Young Americans』の「...do you remember, your President Nixon?」という歌詞が流れ、大恐慌時代の貧民街の光景、路上に横たわるホームレスや酔っ払い、死体、傷を負った男などのスチル写真、そしてニクソンの顔写真が映される。フォン・トリアは、いつも底辺の人々を支持するようなある種「ポピュリスト」的な姿勢を見せる。この映画も、アメリカの貧しさをつくっているのが、富裕な特権階級やマフィア的犯罪集団だという認識があるように思われる。その点では、フォン・トリアは、真正の「右翼」かもしれない。
(ギヤガ試写室)

2003年11月19日

タイムライン (Timeline/2003/Richard Donner) (リチャード・ドナー)

過去の時代にタイムスリップするという話は、これまであの手この手で映画化されており、別に新しくはないが、タイムトラベルものを見てあきないのは、わたしのなかにそういう欲求があるからだろう。タイムトラベルやタイムスリップには、ただ過去にもどるというだけでなく、過去から現在をみなおすという興味も含まれる。それと、歴史は、いつも再解釈を待っているものであり、ある意味でわれわれがタイムスリップして微調整することを行っているからである。

冒頭、アメリカの荒野の道路を走る車の前に意識不明の男が飛び出して来て跳ねられる。そのまえのショットで、森林を中世ヨーロッパの衣装に身を包んで馬上の騎士にその男が追われ、剣で突き刺されるショット。救命センターに運ばれた男はすぐに絶命するが、医者はその男の肉体組織がすべて異常なズレを起こしているのをいぶかる。そして、その遺体の受け取りに来たのは、地元の巨大バイオテクノロジー企業 ITC だった。

場面かわってこちらは(弁士調だね)、フランス南西部のドルドニューにある14世紀の修道院跡の発掘現場。クリス(ポール・ウォーカー)、ケイト(フランシス・オコナー)、アンドレ(ジェラルド・バトラー)らの発掘チームが、そこで、14世紀には存在しえないはずのメガネのレンズと「Help Me E.A. Johnston 1357/4/2」という明らかに現代の文字を発見する。

この映画は、こういう「謎」を最初に提示して、それを徐々に解いて行くのではなく、すぐに謎解きをしてしまう。ITC社が時空間転送装置を作り、その実

験で、14世紀のフランス（英仏百年戦争のさなか）に職員や学者を送り込む実験をしていたのだ。例のメガネは、クリスの父親で考古学者のジョンストン教授（ビリー・コリノー）のものだった。彼は、イギリス軍に囚われてしまったのだった。主なドラマは、14世紀にタイムスリップした現代人しかも当時の歴史に詳しい考古学者（従ってその歴史的な帰結を知っている）が、14世紀という制約のなかでやきもきしながらも、歴史の運命通りに進まざるをえない予定調和を生きる姿を見せる。このへん、リチャード・ドナーは踏ん切りがいい。変な装置で理屈をつけるよりも、タイムスリップということを一つのボーダー作成装置とみなし、そこから生まれるドラマを楽しんだ方がハリウッド映画らしい。ハリウッド映画にそんなに複雑なことは期待しないのだから。

しかし、タイムスリップした先の1357年のドルドニュー地方で出会う人間が、異文化的な距離感を感じさせないのどうか？とりわけ森のなかで偶然アンドレが出会ったフランス人の女性クレア（アンナ・フリエル）は、まるで現代の女の感じだ。彼女は、英軍と熾烈な闘いを展開するフランス軍を率いるオルノー卿（ランベール・ウィルソン）の妹という設定だが、当時の貴族はそんな感じだったのだろうか？時代のありがちなフィルターなどどうでもいいのだが、土地や場所がちがえば、なんか距離感があるのが、ドラマのシキタリではないか？だから、見せ場は、おのずからそういうディテールではなく、戦闘や追っかけ／逃走のサスペンスになってしまう。その点では、フランス軍が城に立てこもる英軍を攻めるシーンが見どころ。仏軍が、人力の牽引装置で油を塗り、火を点けた大きな石を飛ばし、迎え撃つ英軍は無数の火矢を空に放つ。

クリスたちが、最初に迷い込んだとき、すぐに追って来るのがイギリス軍。その野卑な描き方は、あきらかに、この映画、フランスに見方しているという印象を受ける。近年、アメリカでは、イラク戦争へのフランスの対応をきっかけにフランス批判をおおる動きがあるが、リチャード・ドナーは、それに組みまない。彼は、もともと、例の「赤狩り」でブラックリストに載せられたマーチン・リット（その恨みをはらした傑作がウディ・アレン主演の『ザ・フロント』(The Front/1976/Martin Ritt)のアンスタントとして映画入りをした。『陰謀のセオリー』(Conspiracy Theory/1997)でも、直接は出さないのだが、微妙な社会批判があった。

この映画と同じように、現代と過去とを交互に描いているだけなのだが、なぜか、別の時間と空間のなかを動いているという印象が深くなるという意味で印象的だったのは、ユニー・ウィリスの長編小説『ドゥームズデイ・ブック』(Doomsday Book/1992/Connie Willis)だった。これも、時代は14世紀だが、場所、イギリスのオックスフォード。2050年の「現代」には、タイムトラベルの技術が考古学で使われるようになっていくという設定で、それを使って14世紀の調査に出かけた女性学者が行方不明になり、その師が彼女を探しに行く。『タイムライン』の原作は、マイケル・クライトンの1999年の作品。ヒューゴー賞を初めとする数々の賞に輝く『ドゥームズデイ・ブック』を読んでいないはずはないとすると、クリトン君、ちよつとずるいぞという感じ。

（よみうりホール）

2003年11月26日

ミステイック・リバー (Mystic River/2003/Crint Estwood) (クリント・イーストウッド)

ちよっと時間があぶなかったが、タクシーを使って駅に走り、たまたまた快速で間に合う。このごろこんなことばかりしているので、街を歩いていてもフラヌールのな遊歩ができない。まあ東京と都市にますます愛想をつかしているからもあるが、『遊歩都市』や『都市の歩き方』を描いた粉川哲夫はどこへ行った？ 試写室では、前の試写がまだ終わっていないだったので待たされる。映写が始まって、『トロイ』の予告が始まったらケータイのベルが鳴り、不思議な雰囲気が生まれた。いい試写室にかぎってこういうトロいやつがいる。

16年という年月は人をどう変えるのか？ 幼少時の体験はその後の人生にどう影響するのか？ 夫が犯罪を犯したとき、それを肯定するのか、それとも「社会正義」に従って夫の罪を否定するのか？ いくつかの根本的な問いを残す力作。テンポを押さえ、音楽の入らないシーンを多くし、観客に「思索」の時間をあたえる。

ボストンのイーストバッキンガムの小さな町の閉鎖的な（その分自律的ではある）社会の構図。警官（ショーン・ケビン・ペーコン）、前科のあるやくざ者（ジミー・ショーン・ペン）、心に深い傷を負った男（デイヴ・ティム・ロビンズ）の3人が、幼友達であるだけでなく、その後もこの社会の構造を象徴するかにように、どこかでつながって（癒着して）いる。

クリント・イーストウッドには、レイプとか少女誘拐とかを絶対に許せない、復讐に値するという主張をあらわにした「社会正義」的な姿勢がある。わたしとて、レイプとか少女誘拐を肯定するわけではないが、表現のレベルでは、人間はそういうことも犯すであろうというある種運命論的な気持ちと、そういうテーマを取り上げるのなら、そういうことをする者たちがどうしてそうなったのかというプロセスや環境に関心がある。これは、イーストウッドの場合とは決定的にちがう。しかし、彼は、そういうことへの怒りを主張することが受けるだろうという暗黙の判断があるように見える。しかし、それだと、アメリカ社会を善玉と悪玉とに二分するか、そういう「悪玉」が絶えることのないアメリカを全面否定するしかない。

もっとも、本作からだによってくるのは、アメリカへの絶望であり、あきらめの気分である。デイヴは、少年時代に、刑事をよそおった2人の男に連れ去られ、陵辱を受けた。その犯人の一人は獄中で自殺し、もう一人も不遇な死をとげたということになっているが、それでこの問題が片づいたわけではない。刑罰ということでは解決できない問題であり、また、復讐によっても満たされることがないという含みはある。

最後の方で、ジミーが妻（ローラ・リニー）に自分の罪を告白する。すると妻は、「あなたはまちがっていないのよ」とあたかも彼を暗示にかけるかのようになぐさめ、セックスをする。これは、ある意味で実にカソリック的（設定はこの一家はカソリック。娘たちの聖体拝領の式「コミュニオン」のシーンがある）なことであり、また、アメリカがくり返している戦争（侵略）の論理である。ブッシュはカソリックではないのだが、その手口は映画『ゴッドワザー』シリー

ズの復讐と女（家庭）を媒介にした自己暗示である。その意味で、深く考えれば、この映画は、アメリカにおける国家と戦争と家族制の關係に光を当ててもいる。

ジミー、ショーン、デイヴの3人は、アメリカ社会を構成する基本タイプだとも言える。ポピュリスティック・マフィア的（国家よりも地域や仲間を優先する）なジミー、事実上組織の役人であり、「民主主義」を尊重するショーン（もともとそういう傾向を代表するのが、ローレンス・フィッシュバーン演じる刑事）、より自己中心的で情緒不安定になりやすいデイヴ。そして、それぞれが、妻との問題をかかえている。イーストウッドは、そのなかでも、ショーンを一番肯定的に描いているように見える。彼の妻は、身重のまま家を出、ときどきマンハッタンから電話してくるという設定。電話をする口から下だけが、何度か映され、和解し、彼の元にもどったとき、全身の姿が映る。

ボストンの「WB56」という放送局のテレビが映るシーンがあるが、この映画の舞台は、ボストンの貧民地区イースト・バッキンガムだという。

「ヤッピーが来やがって」というセリフがある。家賃が上がった話だが、ヤッピーという言葉をやわしは、しばらく聞かなかった。

ショーン・ペンの役は、はまり役のようなのだが、泣くべきシーンで目に涙が全然出て来ないのは、まずいのではないか？ ローラ・リニーは、『ライフ・オブ・ブ・デビッド・ゲイル』におとらず、なかなかいい演技をしている。特に、警察の遺体安置所で娘の遺体と対面するときのシーンと前述のジミーを「暗示にかける」シーン。そういう意味で一番光っているのは、ブレンダンという、ジミーの娘の恋人で微妙な立場に陥る青年を演じるトム・ギリ（Tom Guiry）だ。

（ワナー試写室）

2003年11月28日（2）

解夏 (Gege/2003/Isomura Itsumichi) (磯村一路)

小学校の教師をする隆之（大沢たかお）は、目の不調おぼえ、友人から紹介された医者（ベッチェット病）で、やがて失明するだろうと宣告される。ここでちよつとわからないのは、最初彼が小学教師としていかに生徒たちから慕われているかを描きながら、生徒とのディスコミュニケーションに苦しむ夢のシーンと、目の不調を感じるシーンとがだぶるような描き方がされている点だ。彼は、小学校を辞め、生徒たちも悲しむのだが、彼が辞めるのが、目の不調のためなのか、それとも、生徒たちに慕われながらも、内心では生徒たちとディスコミュニケーションに陥るのではないかという不安に襲われ、そうした不安も手伝って小学校を辞めて故郷に帰ることにしたのかどうかがあいまいだ。というのも、決定的な不調は、学校を辞め、故郷の長崎に帰って母親（富司純子）と墓参りに行く階段で発作に襲われるシーンで示されるからである。

近年、教師をしている知り合いのなかにも、学生や生徒（むかしは、大学生は「学生」、小中学高校生は「生徒」というのがならわしだったが、いまでは、大学生自身が自分を「生徒」と言う——精神年令「自分を大人だと自覚する年令」は確かに下がってはいるが）とのコミュニケーションへの不安から引きこもりになってしまう者がいる。隆之にもそういう面があったのではないか？

平行描写的に、隆之の恋人陽子（石田ゆり子）のことが描かれる。これも、ちよつとわからないのだが、彼女は、モンゴルで教育心理学のリサーチをしている。モンゴルのシーンが映るので、いずれは隆之とモンゴルに行くのかと思うと、それだけで終わる。モンゴルを映す意味があるのは、彼女がモンゴルのマーケットで隆之へのおみやげとしてTシャツを買うというだけ。

悩める者が、偶然坊主などに会って決定的な教えを受けるといふような設定を入れる映画や小説はみな安易だとわたしは、偏見で思っている。この映画では、すでに失明の運命を知った隆之が、陽子と一緒に訪れる長崎の寺で会う林という仏教学（？）の教授・林（松村達雄）がその役。彼は、筆を取り、「解夏」と書き、これは、「げげ」と読み、梅雨から旧暦の7月15日（8月23日）まで、地上に生い立つ生き物を踏みつけて殺したりしないように、僧侶が寺に籠るが、それが終わる日のことだと説明する。そして、この「解夏」のあとには、恐怖からの解放があり、あなたも目が本当に見えなくなってしまうえば、解放があるのだと。

たしかに、失明は、それに至る恐怖過程よりも、失明してからの方が奥が深いはずだとわたしは思う。しかしそれならば、失明し、彼を支えてくれる陽子の顔しか（幻想的に）視覚に映らなくなるまでを描くこの映画は、他の病気を題材にしても出来ただろう。タイトルが「解夏」ならば、その「解夏」の実相をみせてもらいたかった。

わたしも視力を失いかけたことがある。いまでも、その不安は残っているが、そういう不安を克服しようとしたとき、わたしは、盲目の可能性に思いを馳せた。現在、失明状態にあるナムジュン・パイクは、それでも多少は見えるレーザーを使ったアートに関心を持っているというが、わたしは、失明したらサンドアートをやるうと思った。ラディオ・キネソナスを始めたのもそういうことがからんでいる。幸か不幸か、まだ失明をまぬがれていて、サウンドアートだけがエスカレートしている。

隆之が、陽子にささえられて外を歩くシーンがあるが、やたら手探りをする。これは、ちよつと違うと思う。目が不自由になるとある種の「足さぐり」をするようになる。目が不自由になって歩くとき、一番困るのが、道路の高低だからだ。慣れてくると、自然に足が高低を自動的に探るようになり、真っ暗な中で目をつぶってでも歩けるようになる。

隆之が陽子と知り会ったのは、大学の恩師・朝村（林隆三）の紹介からだっただけということになっているが、友人がベイチェット病の「先輩」として紹介する人物（柄本明）同様、別に不可欠の登場人物ではないし、まして林や柄本をわざわざ出さなくてもよかったのではないか？

台本の指定か、それとも演技する石田ゆり子の育ちがいいのかはわからないが、彼女が演じる陽子は、隆之の母親に対する敬語がしつかりしている。演技としてでも敬語が出来る方が、利口に見えることは確か。

絵に描いたようなカップル関係、「嫁姑」（まだ結婚してないにしても）関係、出来すぎた予定調和（絵画館前で二人が会おうシーンなど）が描かれるが、

全体にすがすがしくはある。
(東宝試写室)

2003年11月28日(2)

ハッピーエンド (Happy End/1999/Ji-Woo Jung) (チョン・ジウ)

最初に1999年の韓国映画としては「大胆」なポルノばりのセックス描写があるので、この男女は、最後に「罰」を受けるなという予想がつく。日本もそうだが、自由に代償がつくのがアジア的な特性だからだ。とはいえ、この映画は、そんな単純なことを問題にしているのではない。別に「儒教道徳」の残っている社会でなくても、そうあらざるを得ないようなギリシャ神話的な運命の強さに支配される家庭人の話だと言ったら大げさだろうか？

失業中の夫(チェ・ミンシク)に対する妻(チョン・ドヨン)の「翔びっぷり」はドラマにありがちなパターンで表現されている。彼女は、英会話学校を経営し、家事は夫にやらせ、自分は、密かに若い男(チェ・ジョンモ)とセックスのための(と自分で言う)逢い引きを続けている。それに気づいた夫が妻に制裁を加えるという筋書きだが、その終わり方が韓国風ユムール・ノワールになっている。

失業中でひまな夫は、古本屋にいりびたり、店の主人の渋い顔を尻目に読書にふける。店主が、「恋愛小説ばかり読んでいたのに、今度は推理小説かい」と言うのが、後半の展開を示唆する。この古本屋のシーンでは、ハングルの本の棚が見えるが、英語の本ばかりが並ぶ棚も映る。その古本屋の雰囲気、昔の神保町や早稲田のそれに酷似していて印象的。日本の古本屋は、店売りよりもデパートなどの古本市を重視し、店の棚が貧しくなった。本を読む人口が減ったことも要因。

デザイナーか何かをしているというチェ・ジョンモ演じる男の部屋には、真空管式のステレオアンプがある。壁のポスターには、“Entre la terre et le ciel”(天と地のあいだ)という文字が見える。これは、映画のタイトルだろうか？

たぶん、チョン・ドヨン演じる女は、身勝手な人間として描かれているのだろう。彼女が、男と会うために子供に睡眠薬を飲ませるなど、映し方が、「やるべきではない」と言っているかのようである。しかし、身勝手な人間ばかり知っているわたしなどには、それがどうしたのという感じがしないでもない。

よく出来た作品だと思うが、女性が奔放に生きることどこか抵抗を感じている男の目が強く感じられてしまう。
(シネカノン試写室)

2003年12月03日(2)

炎の戦線エル・アラメイン (El Alamein - La linea del
fuoco/2002/Enzo Monteleone) (エンツォ・モンテレオーネ)

メデアボックスの映写装置は、近年、よくトラブったが、今日は、スカーピーから終始ハム（ブーンという音）が聴こえた。基本的にもうガタが来ているのかもしれない。

ノルマンディと同様に第2次世界大戦の戦況を決定したエジプトの砂漠地帯エル・アラメインの戦いをイタリア軍の側から描き、戦争の虚しさ、抽象性を実感させる傑作。文学と哲学を専攻していた学生スパニーヤ（ルチアーノ・スカルバ）が、戦争の実体を知らず、国家を信じて兵士になることを志願するが、その熾烈な現場でその無意味さを知って行くというのは、最初から先が読める構造のように見えるが、きめ細かく撮った一つ一つのショットが、そういう言い方を許さない。その戦争の無意味さを知りつくしている2人のベテラン兵士を演じるピエルフランチェスコ・ファヴィーノとエミリオ・ソルフリッツイがうまい。

通常戦争は、「勝つ」側の目で描かれる。その結果、観客は、最後には「勝利」の快感を味わうことになる。しかし、この映画は、「負ける」側の目で描かれる。負け方にも色々ある。イギリス軍の猛烈な空襲に、ヒラの兵士を危険にさらしながら自分らだけ建物のなかにひそむ大佐や上級軍人たち。「ベルリンⅡローマ枢軸」などどこへやら、助けを求めるイタリア軍の兵士に、「イタ公なんかくたばっちまえ」と罵声を浴びせながらトラックで逃げ去るドイツ兵士たち。そんな機におよんでも、ムッソリーニが「ピカピカした靴を履いて」凱旋行進するための馬と靴クリームを山ほど積んだトラックが到着したりする。

セピアっぽい画面が、砂漠の前線の感じをうまく出している導入シーン。バイクに乗ってスパニーヤが到着すると、前線の兵士たちは、彼が持っている水筒の水を次々に横取りするようにして飲む。ロクな水を飲んでいないので、外地から運ばれた水はうまい。誰もが、この前線に「何のためにいるのかわからない」。イギリス軍の斥候を撃ち、持ちものを奪う。まだ生きていて「助けてくれ」と言うが、その余裕はない。「生きているのが奇跡」であるようなところなのだ。そんなところへラクダが迷い込み、スパニーヤが見つけて仕留め、みんなで久しぶりのステーキを食べるが、それは、前線の存在を探るためにイギリス軍が放したおとりだった。すぐに始まる猛烈な攻撃に、ステーキを楽しんだ仲間たちがどんどん殺されて行く。しかし、迫撃砲と戦車の攻撃のまえにはなすべきことがない。「死が美しいなんて嘘だ」という台詞が重く響く。

水の供給だということで取りに行くと、その水は油くさくて飲めたものではない。運んできた男もそのことは知っている。しかし、どうしようもない。が、ここでイタリア人らしいなと思ったのは、トラックの男が、別れぎわに、これでも飲んで忘れるんだなといった雰囲気で、グラッパの瓶をポーンとスパニーヤたちにわたすシーン。

最後に映る現在のイタリアにある集団納骨堂。おびただしい数のネームプレートには、「IGNATO」（無名戦士）という表示が一樣にならぶ。日本ならさしずめ「英霊」というのだろうが、どんな名前をつけられても、戦死はすべて犬死にある。

自衛隊のイラク派遣を思いながらこの映画を見て、ふと、与謝野晶子の有名な詩を思いだした。

「君死にたまふことなかれ／すめらみことは、戦いに／おほみづからは出でまさ

ね、／互いに人の血を流し、／獣の道に死ねよとは、／死ぬるを人の誉れとは、／おほみこころの深ければ／もとより如何で思されむ。」

配給会社の人が、最初のあいさつのとき、この映画のある部分に対し映倫から修正の要求が出ており、それを不当として、署名運動をしているという話があった。それがどの場所かは説明がなかったのだが、最後まで、わたしは、一体どこがひっかかったのかわからなかった。あとで確かめたところ、スパニーヤたちがたまたま見つけた海辺に狂喜し、服を脱ぎ捨てて水に飛び込むシーンで、彼らのペニスが映るところが問題らしい。戦争がいかに意味がないものか、組織の拘束がなければ兵士など存在しないことを実感させるこのシーンに傷をつけろという映倫。アホな！「映倫」などという名前からしてもう意味がないのだが、彼らには修正を要求する権利はない。実際にそういう権利はなく、出来るのは、ある種の「勧告」であり、配給会社は、それを守らなくても上映はできる。しかし、それを強行した場合、マスコミを通じて非難されたり、警察が踏み込む可能性があるということなのだ。それを恐れて配給会社は映倫の言いなりになり、自粛してしまう。しかし、この愚かな慣例は、配給会社が、映倫の「勧告」を拒否して行くところからしか決して改められることはないだろう。

(メディアボックス)

2003-12-03 (2)

ぼくは怖くない (Io non ho paura/2003/Gabriele Salvatores) (ガブリエーレ・サルヴァトーレス)

幼児から思春期の間世代の少年が見た「白昼夢」と「現実」の中間的な物語。一見平凡で素朴な村の隠れた部分で村の貧しい生活と大人たちの欲望の屈折がうごめいている。どんなに「のどかな」世界でも競争や階級や抑圧がある。命令するやつと従属させられる者。そんなことを思わせる冒頭のシーン。

冒頭の子供たちが畑を走るシーンで、この試写室の音響装置から出るハム音が聴こえ、つや消し。音楽がガンガン鳴っていればわからないかもしれないが、早く直してほしい。

この映画は、大人の目で語ってしまえば、味気ない話で終わる。要するに、少年ミケーレ(ジョゼッペ・クリステアーノ)が、ある日、5軒しか家のない寒村の廃屋の近くの野原で穴を見つけ、その蓋を開けると、死体のようなものが見える。そして次の瞬間それが動く。怖いのが気になってしかたがない彼は、またそこに行く。わかったことは、そこにいるのは、育ちのよさそうな同年配の少年(マッティーア・デイ・ペエツロ)で、彼は、町から誘拐され、そこに隠されているのだった。

ふだんは家にいないが帰ってくるとおみやげをもってきてくれるやさしい父(デイーノ・アッブレシヤ)。そこにあやしい男(ディエゴ・アバタンタントウオーノ)とその仲間が泊まりにくる。次第にわかってくるのは、やさしい母(アイタナ・サンチェス・ギヨン)も含めて、村人そうぐるみで少年の誘拐を計画したいたらしいということ。実際に、映画の終わりは、警察のヘリコプターが飛来するような「リアル」なシーンになるので、その通りなのだろうが、これで

は面白くない。貧しい村人のはかない願望、おろかな犯罪を少年がかいま見たような話になってしまふからだ。むしろ、そうであったかもしれないし、そうでなかったかもしれないという曖昧さ、この年頃の子供がよく夢見がちに考える曖昧さのなかで描いた方がよかった。それでこそタイトル（原題通り）が活きるというもの。

（メディアボックス）

2003年12月05日

マスター・アンド・ロンドンダー (Master and Commander: The Far Side of the World/2003/Peter Weir) (ピーター・ワイアー)

ピーター・ワイアーは、アクチュアリティ（状況へのリアリティ）を重視する監督である。『グリーン・カード』のようなラブストーリーを撮っても、そこには、アメリカにおける市民権の問題への批判が加味されていた。この映画は、戦争の非情さと虚しさを忘れてはいないにしても、有能な艦長ジャック・オーブリー（ラッセル・クロウ）が、イギリス海軍戦艦「サプライズ号」を率いて多くの少年兵から成る船員を指揮しながら、ナポレオンのフランス海軍を迎撃する「スペクタクル・ロマン」の形態をとっている。これまでのワイアーからすると、状況への批判的姿勢は弱い。ハリウッド的な一方的なジェットコースターの流れに乗って無批判に見ていると、アメリカにもこういう「ロマンダー」（指揮者↓大統領）がいれば、イラク戦争をしてもっとマシな結果になったのといった話にとれないこともないからだ。

しかし、この物語の時代は、1806年にナポレオンが「大陸封鎖令」を出し、その後の10数年にわたってヨーロッパの各国がナポレオンの野望に右往左往する時代である。これは、ナポレオンには失礼だとしても、ブッシュのアメリカを重ねてみると、イギリスが現在置かれている境遇とかつてのイギリスとがどこかで重ならないこともない。ワイアーは、オーストラリア出身で、イギリスに対しては素直に肯定できない部分があるはずだ。しかし、その彼がこういう映画を作るということは、彼が、いまの状況を、ブッシュのアメリカという戦争機械に各国が不可避的に巻き込まれる出口のない時代だととらえているのかもしれない。

映画では、船はしばしば国家のような巨大組織のメタファーになることが多い。船というものが持つ特質が、おのずから国家を想像させ、そのなかでのすべての出来事が国家のそれにリンクされるのかもしれない。最後の方で“*This ship is England*”という台詞が出てくるが、いずれにしても、サプライズ号とイギリスとを重ねあわせて考えることはまちがいはない。

艦医ステイヴン・マチェリン（ポール・ベタニー）の存在が、ひとつの救いになっていることはたしかだ。医師として抜群の知識と能力を持っているが、本当は戦争に加担したくない、本当は生物学の研究に没頭したいと思っている繊細な人物。ジャックとは、任務の枠を越えた友情で結ばれており、しばしばジャックのバイオリンとチェロの合奏をする。この映画で彼は、一つの「理性」を代表しており、ひ弱そうに見える外見とは裏腹に、甲板で兵士がうかつに発射した

銃に当たって重症を負ったとき、彼は、鏡をたよりに自分で手術をし、弾の破片を摘出する。

たしかに、ステイーヴンの言動と態度は、少年まで動員しなければやっていけないような救いのない戦時下にあっても保持すべき最低の人間性のあかしのうにも見える。南米のガラパゴス諸島に着いたときに彼が見せる喜び。知への情熱と好奇心だけが、人間を戦争機械からわずかにひきはなす。

この映画では、ステイーヴンは、ガラパゴス諸島からかなりの動物や植物の標本を持ち帰ったことが示唆される。ということは、彼は、この時代にはまだ赤ん坊だったチャールズ・ダーウィンの先を行っていたということになる。

しかし、戦争もまた、「理性」の産物である。人がむざむざと死ぬのを非情に直視できる「理性」がなければ、戦争の命令など下せない。人の死、肉体の痛み、近親者や恋人・友人の苦しみを完全に無視できる神経がなければ、戦争の命令を下すことなどできないのだ。だから、一見「立派」に見えるステイーヴンのこうした自律的な態度も、極めて軍人的なのである。

船がとある島に着き、沢山の荷を積み込むシーンで、黒い皮膚の美しい女目のジャックの目とが合うシーンがある。これは、その前夜に彼女と彼とがその島で寝たことを示唆するが、そういうシーンは出てこない。この船は一つの社会であるが、性的なものがすばつと消去されているのが、不可思議である。ということは、それだけ抽象があるということだ。

(ブエナビスタ試写室)

2003年12月10日

半落ち (Hanochi/2003/Sasabe Kiyoshi) (佐々部清)

ベストセラーになった高名な原作を読んでいないのだが、映画を見終わって、こいつは、小説を買わずにはいられなくする企みを埋め込んでいるのではないかという思いにかられた。よくわからないところが多すぎ、また、そのわからなさ、必ずしも映画の作りのまずさから来ているわけでもなさそうな気がするのだ。わたしが外国に住んでいて、日本のことを諸メディアを通じてだけ知っている人間なら、おそらく、この映画は日本社会にある「曖昧さ」といったものをよく描いていると書くかもしれない。そんなところに抵触していなくもない、わからないさなのだ。ちなみに「半落ち」とは、自白しているが、すべてを自供していない状態をさす警察用語。

「梶」の表札のある家から重い表情で寺尾聰が出てくるシーンが映って、すぐに柴田恭兵が張り込み、踏み込んだ家で犯人らしき男が緑色の液体（やがて農薬であることがわかる）を飲んで倒れるやけに生々しいシーンが展開する。一方の静、他方の動というわけか。寺尾が警察に出頭し、周囲をあわてさせる。というのも、彼は、その署では誰も知らぬ者のいない敏腕警部であったが、アルツハイマーに冒された妻を介護するために一線を退いた。その男が「妻を殺した」と自首したのだから、本部長の嶋田久作と刑事部長の石橋蓮司はあわてる。彼らがまず考えたのは、寺尾自身のことよりも、警察のメンツのことだった。

寺尾を調べるなかで、彼が妻を殺した後の2日間があいまいであることが判明する。コートのポケットに新宿歌舞伎町あたりで配られたと思われるティッシュペーパーが見つかり、疑惑がもちあがる。自白では、妻が「殺して」と半狂乱だったというが、ひよつとして寺尾に女がいて、殺人は、故意のものではないのか？しかし、本部長らは、寺尾が呆然自失の状態であたりをうろついていたとして片づけようとする。正義感の強い柴田は、それに抵抗するが、県警に勤める職員の生活がかかっていると嶋田から言われて、妥協する。しかし、地検にまわった調査に検事の伊原剛志が疑いをいただき、クレームをつける。県警の柴田らは、その2日間の空白の調査に追われる。一方、この空白について東洋新聞社の鶴田真由も疑いをいただき、独自の調査をはじめ。

寺尾は、13歳の息子を急性骨髄性白血病で失っている。ドナーが非常にかぎられており、とうとうドナーがみつからなかったのだった。そのことから、彼はドナー登録し、そのために一人の青年の命を救われた。犯行後の2日間がそのことと関係がある。しかし、よくわからないのは、たとえ犯罪者はドナーになれないという決まりがあるとしても、犯行前に行ったドナーが、彼の犯罪とどういう関係があるのだろうかということだ。

ドナーとドナーをあたえられた者とは、通常、明かし合わないことになっているらしい。寺尾が、その相手を知っているということが公になった場合、誰からそのことを訊いたかが問題になる。しかし、寺尾がそれを知ったのは、医師奈良岡朋子から若干ヒントを与えられたとはいえ、ほとんど独力であり、奈良岡には迷惑はかからないはずだ。しかし、寺尾は口を閉ざす。なぜ？これは、映画を見て、自分で考えるしかない。

地検の検事正として西田敏行が出ている。つとめて『釣り馬鹿』の感じを出さないようにしているのがおかしかった。寺尾の弁護を買って出る國村隼、その妻高島礼子、かつて名判事だったが、いまはアルツハイマーでぶざまな毎日を送っている井川比佐志、寺尾の妻の原田美枝子、その姉を樹木希林等々、役者はつぶぞろい。

理想家肌の伊原が、ジャックダニエルズをがぶがぶ飲みながら、鶴田に鬱積を告白するシーンで、彼は、いきなり「あなたは何のために生きているんですか？」と問う。鶴田が、即座に「自分のためです」と応えるのはいかにも今風。それがやがて多少崩れてくるような描写もあり、この映画が単なるミステリーに終わらせようとはしていないところが感じられる。ただし、それが余分な感じがなくもないが。

鶴田がキーボードにむかって仕事をしているシーンで、彼女のリターン・キーのタッチがやけに強いのが気になった。わたしもそうだから。

法廷のシーンで、原作者の横山秀夫の姿が見える。

【追記／2004-02-01】すでに多くの人が見たので、もうざばり書いてもいいだろう。この映画に対するわたしの異議は、おおげさな言い方をすれば、その「血族主義」にある。梶が新宿に行ったこと（「空白の2日間」）を自白しなかったのは、ドナーになった自分が殺人者／犯罪者となったことが、ドナーの相手に「申し訳ない」という道徳的な理由からだったが、そういう発想の背景には、

血や身体に道徳的なものがついてまわるといふ僭越な観念、輸血や骨髓移植は単なる身体組織の組み替えではなく、ある種精神文化的な「インターコース」をともなうものだという考えがある。そういう考えに陥いつている主人公に対して、最後のシーンは、離れたところから、柴田恭兵にともなわれた池上一志が、自分の方はそんなことを全く気にしていないからという意味で「生きてください」と叫ぶ（その声は聞こえないが唇の動きからそう判断できる）ことによって、それを否定する。まあ、その意味では、この映画は、結論的にそうした「血族主義」を否定していることになる。しかし、この映画は、梶がそういう発想に陥ること自体に関しては肯定的だ。そういう発想自体がまちがっており、また僭越であり、実際に、「万世一系」、「単一民族」、「八紘一宇」などのイデオロギーは、すべてこの曖昧さのうえに構築され、いまもって日本人種差別的・排外的な空気の基礎をなしてきたことには一貫しては無批判である。むしろ、その曖昧さをたくみに利用しながら作られているのがこの映画のメロドラマ的な部分なのであり、それが多くの観客を動員しているのである。

（東映試写室）

2003年12月22日

オアシス (Oasis/2002/Chang-dong Lee) (イ・チャンドン)

身障者と健常者との愛という映画ですぐ思いだすのは、犬童一心の『ジョゼと虎と魚たち』だが、こちらは、もつとすごい。池脇千鶴は下半身が麻痺した身障者を演じていたが、こちらは、脳性小児麻痺で言葉の発声もままならない身障者を健常者のムン・ソリが迫真の演技で演じる。そして、その大詰めの高潮なシーンは、映画史のなかに記録されるべき感動的な場面だろう。

前科がある上に、清掃夫を交通事故で死なせてしまった罪で懲役刑を受けて出てきたばかりのホン・ジョンドウ（ソル・ギョング）は、オフビートな樂天的・道化的な人物で、刑務所に入ったのも、実は、兄の罪を、兄貴には会社もあるし、自分は刑務所慣れしてるからと言って進んで引き受けた結果だった。彼が、身障者のハン・コンジュ（ムン・ソリ）と会ったのは、被害者の遺族である息子夫婦のところへ謝りに行ったときだった。そのとき邪険にあつかわれたのだが、彼は、息子夫婦の留守中に彼女のところへ行き、愛を告白し、相手の返事も待たずにセックスしようとする。このへん、本当に彼女が好きでそうしたのか、「猟奇的」な趣味でそうしたのかわからない感じで話が展開するが、その後の流れは、彼が、本気で彼女のことが好きになったのだということをはっきりさせる。彼は、ある意味で新しい愛の形の体現者なのである。

周りはみな冬支度なのに一人だけ半袖シャツ一枚で身を震わせながら鼻をすすするジョンドウ。バス停のそばの路上でセータを買ったので自分で着るのかと思ったら、そのまま歩き出し、一軒の見せで豆腐を買う。しかし、金がたりない。すると、店の人は、お金はいらないと言い、「これでも飲みながらゆっくり食べな」と言っ紙パックの飲みもの（ミルクか豆乳？）を渡す。解説によると、韓国には、刑期を終えた受刑者が最初に食べる食物が豆腐という慣習があると、韓だから、店の人は、金を取ろうとはしなかったのだ。それから、ジョンドウがセ

ータを買ったのは、自分のためではなく、母親へのお土産であることが次のシーンでわかる。

韓国でも「ヤッピー」的な新人類は増えているらしいことが映画のシーンからもうかがえる。コンジュの姉夫婦は、身障者のいる家庭に供給される特別マンションに住んでいるが、コンジュを昔のみすばらしいアパートに住ませ、検査のときだけ彼女を連れてくる。自己中で、車を持ち、そこそこの「モダン」ライフを楽しむ。夫がタバコを吸うと、「外で吸って」と妻が言う。ところで、コンジュのいるアパートの入口についているベルのボタンは、ニューヨークの古いアパートのドアについているのと同じ方式のもの。ボタンが引つ込むと、「ポロン」という音がする。

ジョンドウの家はクリスチャンらしい。ジョンドウが母親といつしよのとき、牧師と出会う。そのとき、牧師は自然に手を差し延べ握手する。頭を下げながら握手を受けるジョンドウたち。儒教的身ぶりとキリスト教的身ぶりとの混在。これに似た現象は日本でも見る。しかし、日本の場合はキリスト教との接点が弱いのではないか？整備工場をしている兄が客からあずかった車を持ち出し、コンジュを乗せてデートしたジョンドウを、兄は、臀を棒でたたいて罰をあたえる。これは、まさしく「西欧」的だ。わたしは、ここに韓国と日本との違いを見る。

韓国映画を見ていて、よく親愛の情から他人の頭をたくシーンがある。これは、日本でもある習慣だし、テレビの漫才的なシーンではよく見るが、源流は朝鮮半島なのだろうか？ジョンドウの連絡でようやく車でやってきた才弟は、頭髮に一部を染めている。ジョンドウはその頭をぼんぼんたく。車椅子に乗せて外にコンジュを連れ出し、電車に乗ると、向かいの席で女の子が恋人の頭をペットボトルでたたいている。

「オアシス」というタイトルは、コンジュの部屋にかかっているタペストリーに縫いこまれている文字から来ている。その絵には、象、頭に容器をのせたインドの女性、黒人の子供、椰子の木が刺繍されている。この映像が最初しばらく映る。コンジュは、窓の外に植わっている街路樹がそのタペストリーに落としている影を見ている。この絵のなかの人物や象（小さな子象なのが笑える）が部屋のなかにあわられるシーンがあるが、他所でもコンジュが健常者になるとか、とか、ある種「夢」や「空想」の世界が境目なく突然姿をあらわす。

全編、映画的な音楽はない。音楽は、すべて登場人物が歌うという形式で使われる。「わたしがもし詩人だったら、あなたのために歌いたい」という一節のあるキム・ボムスの歌は、何度も効果的に使われる。強引にコンジュをカラオケに連れて行き、合唱しようとするのもこの歌。

電話が重要な役をする。

文章で書いてしまったからといって、その映像の強度をいささかも弱めることはないと思うので、書くが、そのクライマックスがすばらしい。たがいに愛しあっていたのに、それを、ジョンドウがコンジュをもてあそんでいたかのように受け取られ、警察に連行されたジョンドウは、すきについて警察署を飛び出す。そして、彼は、コンジュの部屋の外のキに登り、ノコギリで枝をはらう。木が不安定に揺れるのもスリリング。部屋のなかにいたコンジュは、タペストリーの影

が不自然に揺れるのに気づき、窓に（やつとのこと）にじり寄る。また1本また1本と枝を切るジョンドウ。それになんとか応えようとするコンジュは、ラジカセを窓辺に運び、ボリウムを一杯に上げる。すごいシーンである。

（シネカノン試写室）

2003年12月24日¹⁾

気まぐれな唇 (Turinig Gate/Saenghwalui balgyeon2002/Hong Song-soo) (ホン・サンス)

先週にひきづついて韓国映画を見る。5月にキム・ヒョンジュの『二重スパイ』（2003）を見たとき、韓国映画もハリウッド映画化しつつあるのかなと思ったが、そんなことはないようだ。ただし、先週の『オアシス』も本作もともに2002年の作品だ。

評判は高いが、『オアシス』よりはわたしの評価は低い。全体を6章に分け、そのつど、たとえば「ギヨンスがソンウから電話をもらう」といったように、文章による章立てが出る。各章は、瑣末な日常をはさみながら一つの流れを作っているのだが、ヌーヴェルバーグ風な「自然」をよそおいながらその人工性を感じられる。それが意図的ならそれでいいのだが、「自然」体を意図しながらその技巧が目立つのだから、その人工性は本位ではないはずだ。

こうした分裂は、セックス描写と他のシーンとのギャップにもあらわれている。演劇と映画の役者であるギヨンス（キム・サンギョ）は、初めて出会った女と簡単にセックスする。劇作家のソンウ（キム・サンキュン）に紹介されたミヨンスク（イエ・ジウオン）（本当はソンウが愛している）とも、列車のなかで出会ったソニョン（チェ・サンミ）（ギヨンスは忘れているが、あとで、うんと昔に会っていることがわかる）とも熱烈なセックスをする。というより、その体位、音、女の顔のほてり方からして実際にやっていると思えるリアルさで表現されている。しかし、登場人物同士がしゃべるときは、いかにも演技をしているという感じなのだ。そういう演出を意図的にしたとも考えられるが、どうもそうではなさそう。その結果、ひどく分裂した世界が現出する。

韓国映画の性表現は、近年、しばらくははずれ、ほぼ監督の自由に描写できるようになった。それはいい。しかし、奔放な表現があると、その結末は、ほとんど決まってよくないのには、ある種の孔子道徳を感じる。性の奔放さがそのまま肯定されないのだ。描写のわりに「道徳的」な面は、何か所かで出て来る「教訓」じみたテーゼや物語が暗示している。友人のソンウは言う、「人として生きるのは難しいが、怪物になってはだめだ」。この台詞は、2度使われる。また、ソンウは、「人に人以上の要求をするな」とも言う。

ソンウは、この映画では中庸を代表している。彼は、ギヨンスに中国の唐の話をする。これが、この映画の終末までつながっている。美しい姫につきまとった男を王は殺してしまうが、その男はへびになってつきまとい、姫のからだに巻きついて離れなかった。道士の教えで、姫は朝鮮のチョンピン寺（清平寺）に行く。そして、そこで、「ご飯をもらってくるからここに待っていて」とへびに告げ、そのまま門のなかから出てこない。へびは、追いかけようとするが、その

とき、稲妻が走り、夕立が降り初め、へびはなかに入るのをあきらめる。最後のシーンでも、稲妻が走り、夕立が降り、ギヨンスは、ソニョンの家の門から去る。

基本的に家庭や定職に興味のない「自由人」のギヨンスは、ソニョンに惚れるが、彼女は既婚で、夫は、著名な大学教授。2人が彼女の家の近くで見つけた古い家（戸口に赤い卍の印がある）で運勢を見てもらうと、彼女は、夫とともに順風満帆の人生だと言われる。が、ギヨンスの方は全然よくない。そして、それがきっかけのように2人は分かれてしまう。ソニョンは、彼よりも、家庭と社会的貢献や地位（彼女の夫は科学者として社会的に重要な仕事をしていると彼女が語るくだりがある）の方を選ぶのだ。

結局、映画のなかの韓国社会の現在時点におけるアウトサイダーなのだろうか？ 彼は、スコット・ニアリングの『自叙伝』を携帯し、愛読しているらしいシーンがある。スコット・ニアリング (Scott Nearing) とは、1983年から1983年までの100歳の長命のなかで反戦の活動家・思想家として知られたアメリカ人だ。こういう人物の著書を愛読しているということは、ギヨンスが少なくとも意識的に「自由奔放」な生活をしていることを示唆する。

この映画で一番いいのは、最初と最後にある雨のシーンかもしれない。

韓国映画を見ていて面白いと思うのは、挨拶のしかただ。日本と同じような礼のしぐさがあるが、それと同時に握手もかなり浸透している。むろん、その握手は欧米式とは違う。

この映画でもケータイは非常にひんばんに使われ、重要な役割をする。
(メディアボックス)

2003年12月24日 (2)

パピヨンの贈りもの (Le Papillon/2002/Philippe Muyl) (フィリップ・ミュイル)

看護婦助手をやっている上に、どうやら母親意識を欠いているらしい母親の8歳の娘エルザ（クレール・ブアニッシュュ）。躁鬱病から自殺し、その後遺症で28歳で早世した息子がいた老人ジュリアン（ミッシェル・セロー）、妻は11年まえに死んでいる。時計職人を引退し、いまでは蝶の収集を趣味にしている。エルザとジュリアンとの接点は、同じアパート・ビルの上と下に住んでいるという点。が、ある日、日々の習慣でジュリアンが、カフェでペリエのようなもの（銘柄はわからない）を飲みながらくつろいでいると、歩道のベンチにエルザがおり、母親の帰宅を待っている様子。気になったジュリアンは、彼女を自分のアパートに連れて行く。蝶のコレクションを見せられて、新鮮な驚きをおぼえるエリザ。

ジュリアンは、かつて息子が、彼にプレゼントした写真集（おそらく、最初の方のシーンでジュリアンが意味深げに眺めている『イザベルの神秘』という大判の本だろう）にある幻の蝶「イザベル」を見たいと言ったのが頭を離れない。ある日、ジュリアンは、蝶のコレクションをプレゼントした友人から、フランス

南部のヴェルコール山にイザベルがあらわれるという情報を得、収集の旅を計画する。が、ジュリアンが気づくと、車の後部座席にエリザが潜んでいた。仕方なく、彼女を山に連れていく。以後、気難しいジュリアンとやんちゃでおませな（孤児院の生活経験もある）エリザとの奇妙な道中がはじまる。

孤独な老人と親の愛情に恵まれない子供との出会いや旅という構図は、映画や小説ではよく使われる。最初気難しい老人が、次第に軟化していくというパターン。そこに、2人の関係を危なくする事件が起きるのもパターン。この映画では、娘がいないのに気づいた母親が警察に届け、ジュリアンがエリザを誘拐したという嫌疑の捜査が進行する。しかし、そういうパターンをおさえながら、この映画は、ミッシェル・セローの渋い演技と映画初出演のクレール・ブアニッシュのほとんど地で行っているかのような自然な演技によって、年令を越えたコミュニケーションの感動的な現場へ観客を連れて行く。

エルザは、母親を待っているときも、森のなかでもゲーム機を離さない。しかし、森のなかで水に落ち、ゲーム機が動かなくなってしまう。彼女の意識のなかには、ヴァーチャルな現実性がしみついており、美しい景色を見ると、「すてき！絵はがきみたい！」と言ってしまふ。だから、ジュリアンとの旅の経験は、そうした現実性とは異質の身体的リアリティに目を開かせる。

高原を歩いていると、いま飛び立とうとするハンググライダーに男と女がぶら下がり、女が、「いつしよに飛ぶのは怖い」ともがきながら、飛び立っていくのに出会う。これを見たジュリアンは、「あの2人の愛はもろい。愛に証を求めているからだ。愛は信じることだ」というようなことを言う。

途中の山小屋で他の客たちといっしよに食事をするシーンで、アメリカ人が、かかってきたケータイを持って外に飛び出し、株の取り引きの露骨な会話をする。このあたり「アメリカ人」へのフランス人の批判が込められている。

最後のシーンで、エルザの母親が、ジュリアンに、娘との距離を不安がる。すると、彼は、「愛しているという一言を言っただけなさい」と言う、「わたしもそれを息子に言っただけなかつた」と。日本でも「愛している」という言葉は誰でも使うようになったが、それは、「ジュ・テーム」とか「アイ・ラブ・ユー」とは根本的にちがう。それと、言葉にしなければ何も表現したことにならないという西欧的な慣習の問題もある。それは、マルチン・ハイデッガーが「無／ニヒツ」を、ジョン・ケージが「サイレンス」を説いたあとでもあまり変わりがなかったし、「ジュ・テーム」や「アイ・ラブ・ユー」は、紙に書いてもしやべっても同じ強度で受け取られる日本とちがって、これらの言葉は、目の見開き方や身ぶりの大きな変化をもたって言表されることを考えると、日本で必要なのは、「愛している」という言葉よりも、抱き締めるとかこぼれるような笑いかより身体的な強度の強い表現ではないかと思う。

（メディアボックス）

2003年12月25日（2）

わが故郷の歌 (Gomshodei dar Araq/Marooned in Iraq/2002/Bahman Ghobadi) (バフマン・ゴブダイ)

岩波系の試写は、受付がなんかおごそかで、敷居が高く、ついつい敬遠してしまいがちになる。この映画の試写状も早くからもらっていたが、あと数回を残すまであとまわしにしていた。いや、これは、あくまでわたしの問題にすぎない。そうそう、東劇のまえの横断歩道を急ぎ足で渡っていたら、わたしの名を呼ぶ声がした。見ると、元劇作家にして今フリーライターの渡辺裕之さんだった。しばらく会っていないので話したかったが、残念ながら今回はセイ・ハローのみ。

すっかり作っているシリアスな（しかしユーモアにあふれる）映画だと思うが、終始どなるようにしゃべり続ける登場人物の声が耐え難かった。遠くから大声でしゃべり、相手を圧してしゃべるのがスタイルなのだろうが、そういう習慣のないわたしには違和感が強く、疲れる。しかし、クルド人が長らく置かれてきたああいふ環境では、そうでもなければ生き抜けないのだろうということもわからないでもない。

話は、緑の縁のついた防塵メガネをかけた（どこかマルチェロ・マストロイアンニに似ている）中年男がドイツ製のサイドカー付オートバイを走らせて父親の家にたどりつくところからはじまる。彼バード（ファエグ・モハマディ）はクルド民族音楽の歌手。父ミルザ（シャハブ・エブラヒミ）はかつての大歌手でいまは弟子たちに音楽を教えている。バードは、父のかつての妻で、バンド仲間の一人のサイドとイラク領クルディスタンに駆け落ちしたハナレ（イラン・ゴバルディ）が、父に会いたがっているということを知り、告げに来たのだった。その結果、父は、バードともう一人の息子アウダ（アッラモラド・ラシュティアン）をともなつてバードのオートバイに乗ってイラン領のクルディスタンからイラク領までの旅を始める。

まず前提として理解しておかなければならないのは、バードもハナレも、このクルド人社会では「有名人」であるということ。でなければ、ドイツ製のオートバイなどには乗れないだろう。だから、彼らは、どこへ行っても、彼らのことを知っている人間がいるし、ハナレが駆け落ちしたこともゴシップになっている。しかし、よくわからないのは、相手が会いたいと言っているからといって、すぐにミルザが、イラン・イラク戦争のさなかに危険を犯して会いに行くことを決心したのかという点だ。最後に、彼女の相手のサイドは、イラクが用いた化学兵器のために死亡し、彼女も喉をやられ、ミルザは、彼らの一人娘を預かってイランにもどるのだが、映画では、そういう事態をあらかじめ知らされて、ミルザがイラク領に向いたという説明はない。観客の方は、だんだんそういうことがわかってくるのだ。

物語のなかでは、なぜハナレが会いたいと言っているかを説明すると思われる彼女の手紙を渡すはずの人物たちのことが出て来る。最初は、サイドの母。が、彼女は、国境を越えるときに手紙をなくしてしまったという。次は、彼女の親戚の導士ガデル。が、彼が仕切る結婚のトラブルに巻き込まれ、ミルザたちは、彼から手紙を受け取ることができない。このいいかげんさというか、あいまいなことをたよりに行動するということがわたしにはよくわからない。ついつい、わたしは、こういうやりかたを映画のジラセの技法と見てしまう。しかし、それは、わたしが彼らの文化にうといからにすぎないからだろう。

イランからイラクに近づくにつれて、環境が厳しくなることは、非常にはつきりと描かれている。少なくとも、上述のような「あいまいさ」のおかげで、そういう変化やその間に挿入されるエピソードが浮き彫りになる。トウシェの難民キャンプでアウダは、「美しい声」の女に一目惚れする。影と後ろ姿だけ映しておいて、最後に横顔をちらりと見せる撮り方がなかなか効果的。キャンプを出て夜道を走っていて3人は警官を装った男たちにオートバイはもとより、バラートの入れ歯まで奪われる。

イラク国内に入ったところにある難民キャンプ的な場所にはちらりと衛星放送のアンテナが見える。近くにあるバラック風の「寄りあい場」に入ると、テレビがあり、CNNらしき映像が映っている。皿の上のコップにつがれたチャイ。ヨーグルトは、コーヒークップのような容器で出される。

暖をとるために燃やされるのは、ダンボールの箱。黄色い地に赤い枠の入ったダンボール箱には、「Al-ENM Brand」とか書かれていた。何が入っていたのだろうか？

「よろず屋」のような男がいて、エイズの薬まであつかっている。ラバもエイズにかかるので、この薬でエイズを直せとか言っていたのは、ジョークだろうか？

雪の降りしきる峠を越えたとき、そこで「野外学習」をしている教師と子供たちの一団に出会う。その教師（サイド・マハマディ）は、子供たちに飛行機を見せるためにやって来たと言う。彼は、イラクの空軍機が鋭い音を立てて飛ぶのを指さし、飛行機は、人や物を運ぶ機能とともに、爆弾で家を壊す機能があることを説明する。そして、爆音を、「これも歌だ、ただしイラクのね」と言う。最後に、子供たちに紙ヒコークを作らせ、それを高台からいっせいに飛ばさせる。このシーンはなかなかいい。この教師役をしているサイド・マハマディは、サミラ・マフマルバフの『ブラックボード——背負う人——』でも教師の役をやっていた。戦時下だからこういう形の教育があるのではなく、教育とはもともとこうあるべきものではないか？ 日本でも「ワークシヨップ」（体験教育）とかが流行りはじめているが、先日、ベルリンの地下鉄駅の通路にプロジェクターを持ち込んで、「授業」をやっている教師がいた。この精神は、この映画の野外授業に通底する。

アウダには、7人も妻がいるが、子供は11人ともみな女なので、男の子を生ませるためにもう一人妻を持ちたいと思っている。戦争で親をなくした孤児たちばかりのキャンプに到着したアウダたちは、そこでボランティアをしている知的な女性に結婚をせまる。すると、彼女は、「また一人の女を不幸にする気？」とか軽くないなし、そんなことなら、孤児を養子にしてはどうかとすすめる。このとき面白いのは、「こいつはいい考えだ」とアウダがそのアイデアに飛びつき、2人の男の子を養子にすることを決める。クルド社会には、血縁への執着はないのだろうか？ これだと、まるでアメリカと同じではないか？ それとも、これも、監督のジョークか？

ミルザ／バラート／アウダの一行がたどり着く先々に難民のキャンプがあり、それが段々悲惨さを強める。子供と女しかないキャンプのつぎは、まだあたりに遺体が散乱しているイラク領のクルディスタンのキャンプ。そこでは、サダ

ム・フセインの命令で化学兵器が使われたことが明らかになっているが、フセインが逮捕された今日も、難民キャンプがなくなる気配はない。

降りしきる雪のなかを老ミルザが、ハナレの娘を毛布にくるんで背負い、歩いて行く最後のシーンが脳裏に焼きつく。2人のあいだには血のつながりはない。自分が愛したかつての妻と演奏仲間との子供。「ヒューマニズム」とか「人道支援」とかではなく、身近な具体的・不可避的な関係のなかでやれることをやる。戦争は、そういう関係をすべて抽象関係にすりかえる。

(松竹試写室)

2003年12月25日(2)

ギャンブル・プレイ (The Good Thief/2003/Neil Jordan) (ニール・ジョーダン)

試写室に来るのは、物書きとかタレントとかみな「まとも」からは少しはずれた人たちなのだろうが、あの「にいやん／とうちゃん」風のヒト、いきなり立ってわたしの足の上に重い大きな紙袋を倒したままどこかへ行ってしまうようなことはやめてほしいな。動かしてもナンだから、そのヒトが戻ってくるまでそのままにしておいたけれど、もどって来た彼は、それを無言で持ちあげただけでした。わたしの足は透明だったのだろうか？

ジェン＝ピエール・メルヴィルの『賭博師ボブ』(Bob le Flambeur/1955/Jean-Pierre Melville)をベースにしつつあるからといって、場所だけフランス・ロケ、主役はアメリカ俳優、会話はほとんど英語というわけのわからないセッティングをする必要はなかったのではないか？ いや、結果がよければそういう言い方は出来なかっただろう。とにかく出来がダメなのだ。

ニック・ノルティは、ベテランだから、今回も渋い演技を見せる。しかし、『レオン』のナタリー・ポートマンと『ニキータ』のアンヌ・パ리로を混ぜ合わせたような感じのキャラクター(ボスニア出身の女という設定)を演じているナッサ・クヒアニチュが全然よくない。好みの問題かもしれないが、鼻と喉にかかった声(それは、地声というよりもったいつけたしゃべり方から来るのだろう)がわずらわしい。

舞台はニースからモナコのモンテカルロの一带。ニースのバーのトイレでヘロインを打っているボブ・モンタナ(ニック・ノルティ)はギャンブラー。パラシュートで落下した米軍兵士と恋に落ちたフランス女とのあいだに生まれたのだと冗談めかして言うシーンがあるが、ほとんどフランス臭のしないギャンブラー。刑事のロジェ(チェッキー・カリヨ)と友達だが、なぜこの刑事がいつもボブの行動を監視しているのかがよくわからない。やがて、ボブは、仲間のラウル(ジェラルド・ダルモン)らと大規模な窃盗を計画するが、その情報が漏れる以前から、始終ロジェは、ボブを監視している。ホモ関係でもないし、そのことがあとで十分に活かされるというわけでもない。この映画には、そういうもったいぶって、結局はなんのことはないという思わせぶりの設定がたくさんある。

計画される窃盗は、若干日本と関係がある。主要な舞台となる「カジノリヴィエラ」は、日本資本が入っており、80年代のバブルのときに買い込んだ世界

の「名画」を壁に飾っているという設定。しかし、その絵は、複製で、本物は別の地下倉庫に厳重なセキュリティ・システムで守られたしまわれている。そこでボブが考えたのは、「カジノ」の絵を盗むと見せかけておいて、中止し、安心させたうえで、翌朝に本物を盗むという二重計画。それには、内部からリークする者（「ユダ」）を選ぶ必要がある。ここまで書いてしまうと、「反則」だと騒ぐ人がいるかもしれないが、ご安心。結末は、このどちらでもない。それは、見えてのお楽しみ。

しかし、問題は、だからといって、窃盗の技術的プロセスをいいかげんにしてもいいというわけではないのに、それが、やはり手抜きなのだ。空間のなかで1ミリの物体が動いてもそれを感じするというシステムを設計し、設置したウラジミール（エミール・クストリツァ）をめぐる描写は、最初はなかなか面白い。彼は、自分のラボにそれとそっくり同じ装置を仕掛けていて、それで、マルチメディア・パフォーマンスのようなことを演って楽しんでいる。しかし、せっかくそういう装置の講釈をしながら、たとえば、フランク・オズの『スコア』のようなスリルがない。そもそもこの映画には、スリルを感じさせることが全くない。

最近出たルイ・ノゲイラ著・井上真希訳『サムライジャン＝ピエール・メルヴィルの映画人生』（晶文社）には『賭博師ボブ』についてメルヴィルが語っている章があるが、彼は、この映画を「『マンハッタンの二人の男』がニューヨークへのラブ・レターである」のと同様に、この作品は、「パリへのラブ・レター」だを行っている。つまり都市のディテールへの執着（ちなみに彼は、「映画界のフランシス・ポンジュ」という^{フランス}名をしりぞけない）ぬきにはこの作品を語ることでできないのであり、メルヴィルにオマージュをささげたいのなら、この基本線を守るべきだ。

モンマルトルを「最後の隠れ家」にしているボブという50を過ぎた男がもう一度ドラマティックな時をつかのま生きる——ニック・ノルティは、十分にそういう男を演じられる役者だし、チェッキー・カリヨもジェラル・ダルモンもそのバックをかためられる俳優だ。しかし、せっかくレイフ・ファインズを起用しながら、ほとんど彼の本領を発揮させていないのを見れば、演出の限界がわかるだろう。

（メディアボックス）

2003年12月26日（2）

ケイナ (Kaena:La prophétie/2003/Chris Delaporte) (クリス・デラポート)

少し早めに来てしまったので、近くの「カフェ哲-AKIRA」でエチオピアコーヒーを飲む。なかなかいい味。上映20分まえぐらいにギャガのいつもの試写室へ。が、誰も来ない。しばらくして常連のS氏の姿。「変ですねぇ」などと声をかわしているうちに、上映5分ぐらいまえになり、S氏が、「4階って書いてありますよ」と言う。試写状をよく見ると、たしかにそうだ。あわてて移動。会場はすでに一杯の人。やばい。S氏が気づかなかつたら、今年はこれで打ち留めにしようと思っていたので、後味の悪いことになる。S氏に感謝。

しかし、じきに始まったこのオールCG作品は、期待はずれ。だいたいわたしはアニメがそう好きではない。アニメなら『シュレック』とか『モンスターズ・インク』とかの比較的映像がハデで鮮明なのがいい。最近のものでは、『ファインディング・ニモ』がよかった。ところが、この作品は、色がネムいうえに、キャラクターの顔や肉体がマネキンっぽい。そういえばわたしが昔「エレクトロボディ」というパフォーマンスで使ったマネキンの顔そっくりだ。唯一のとりえは、下半身の動きがセクシーなことぐらいか。こんなのなら『アイ・ス・エイジ』なんかの方がよかったし、かなりこきおろした『アトランティス 失われた帝国』だってまだマシかもしれない。

例によって根底にある形而上学は、人間的な環境が破壊され、人間的生命が危機に瀕しているというもの。それを救うのがケイナという少女なのだが、それがアンドロイドなのか特別の生命なのか、それとも人間なのかは最初はわからない。超人的な動きからすれば、人間ではないのだろう。渡された分厚いプレス資料によるとこのアニメの世界は厳密に構築されている。わたしは、ゲームも嫌いなのだが、それは、その世界の基本枠を最初に理解することを求められるからだ。都市でも、最初にその機軸を理解しないと全然歩けないようなのはたまらない。勝手に歩いて行くうちに自然とその仕組みと構造がわかってくる、あるいはわたし自身の体に合った柔軟なロジックが出来て行くような都市がいい。『スター・ウォーズ』や『ロード・オブ・ザ・リング』もそうだが、『ケイナ』の世界も、最初から厳密に構造づけられており、観客はそれを「解釈」させられる。

王とかクイーン（英語吹き替えはアンジェリカ・ヒューストンなんかが起用されている）とか「総司教」とかい役柄、そういうのがうごめく世界にそもそも拒否反応を起こしてしまうので、わたしはこの作品については論評を加えるのをさしひかえた方がよさそうだ。

（ギヤガ・ビデオルーム）

2003年12月26日（2）

しあわせの法則 (Laurel Canyon/2002/Lisa Cholodenko) (リサ・チヨロデンコ)

今月は、ベルリンの Radioriff というイベントに呼ばれ（ベルリンは最高！）、7日ぐらいしか試写会通いが出来ず、見落とした作品が多かった。おまけに、これでしめくくろうと思っていた『ケイナ』が後味の悪いものだったので、この『しあわせの法則』が凡作だと困るなあと思って上映にのぞんだ。結果は、『ケイナ』よりはマシだったが、今年のしめくくりにふさわしい作品ではなかった。これでは来年に期待するしかない。

もはや遠くなりけりの60〜70年代カルチャーとは無縁の生活をしてきた若者が、その生き残りに触れ、心境の変化をきたすお話。といって、さしてショッキングな体験をするわけではない。また、変わるといっても、人生観が変わってしまうほどの変化を起こすわけでもない。まあ、こんなこともあるかなといった程度のお話。

サム（クリスチャン・ベール）とアレックス（ケイト・ベツキンセール）は、ハーバードで同級の優等生的なカップル。卒業を機に2人でロスのローレル・キヤニオンにあるサムの母親の家で新生活をはじめようということになる。彼は近くの精神病院に勤め、彼女は家で博士論文を書く予定だった。ところが、家についてみると、別に住むはずの母親ジェーン（フランシス・マクドーマンド）と彼女の仲間たちがおり、スタジオでは毎日、彼女がプロデュースするレコードのための演奏練習の音ががんにんしているのだった。

ジェーンは、自分で「好きな男とやりまくってきた」というように、60〜70年代カルチャーの申し子で、いまは16歳年下の歌手イアン（アレックス・サンドラ・ノヴォラ）を恋人にしている。サムは、彼女を理解しているが、自分とは違う人間だと割り切っている。彼は、アレックスをおいて新しい職場に通う。が、アレックスの方は、自分がこれまでつきあつてこなかった連中が出入りし、毎日音を奏でている環境に耐え難くなる。博士論文どころではない。

しかし、次第にアレックスは、ジェーンたちのやることに興味を持ちはじめ、スタジオに顔を出すようになる。最初は拒否していたマリワナも抵抗なく吸うようになる。プールでジェーンとイアンが泳ぎたわむれているなかに入つて、3Pをしそうにもなる。彼女の意見でイアンは、それまでやらなかったバラードを歌うようになる。

一方、サムの方は、病院でイスラエル人の同僚サラ（ナターシャ・マケルホーン）と親しくなる。積極的なサラに押されて、サムは彼女にどんどん接近していくが、サムはかたくなに一線を守る。要するに、60〜70年代カルチャーに免疫のない2人がそれぞれに「やばい」方向に進みはじめるのである。

とはいえ、この映画は、そういう動きの果てにありがちな破局を用意するようなことはしない。60〜70年代カルチャーも否定されないし、80〜90年代カルチャーも否定されない。少なくともアレックスは、ジェーンやその仲間たちと知り合うことによって、それまでワスプ的な壁にはばまれて経験することのなかった自由な性関係やくつたくのなさに目が開かれたはずだ。しかし、それが具体的にどうだったのかはよくわからない。

わたしが興味をもつのは、アレックスよりのサムの方である。彼は、幼いことから自分の母親の行動や言動を通じて60〜70年代カルチャーに触れてきたはずである。その彼が、母親と一線を画して、別の生活を選んだわけだが、自分の恋人／婚約者が、母親の世界に近づいたとき、何を感じたかである。この映画では、はつきりとは表現されてはいないが、彼は、母親の生き方を拒絶することはない。むしろ、いずれは自分もそこへ帰るのではないかといったあきらめのような表情が読み取れる。

アレックスが研究論文を書くために使っているコンピュータは、DELLである。いつとき映画に出てくるノートパソコンはどれもMACだったが、それがDELLになった。

ジェーンは、「AC/DC」のTシャツを着ている。同じシャツをイアンが着ているときもある。それが、後半でアレックスが着てジョギングをしていたりしてい

て、あれっ！と思わせる。なお、スタジオでミクシングを担当している男は、「Tom's Men」のTシャツを着ている。

サムが勤める精神病院の患者のユーモラスなエピソードとか、ジェーンにラジオの仕事を世話しようとしつく電話してくる黒人の女性ラジオプロデューサとか、気になるシーンが出てくるが、それらが全然活かされていないのは不思議。（映画美学校第2試写室）

2004年

2004年01月07日

ラブ・アクチュアリー (Love Actually/2003/Richard Curtis) (リチャード・カーティス)

首相から子供まで、誰かが誰かを愛すエピソードを9例見せるのだが、その一つひとつがすべて異なるメディアを媒介にしていると感じがしゃれていて、ニクイ。この9つのエピソードは、同じロンドンでくりひろげられ、それぞれがどこかでつながりがあるが、最初バラバラに描いておいて、最後に全員が一同に会するといった月並みな終り方をしないところもいい。ある意味では同時平行的に描かれ、離れ離れのままどこかでつながっているような感じ。もし全体をつなげるものがあるとすれば、クリスマスへ向かって時間が動いていくということか。

先日、クリスマスまえの時期をベルリンで過ごしたが、クリスマスが近づく、にわかに店々が活気づく。クリスマスのプレゼントや食品を買うために街のショッピングモールやデパートに人が集まる。このころになると、人は、恋人や家族との関係をいやでも意識し、近しさを確認したり、淋しさを思い知ったりするようだ。だから、相手のいない人は、急に誰かが欲しくなる。日本では、クリスマスと関係ない時期に公開されることになるが、この映画は、ヨーロッパのクリスマス前のそうした時期にドラマを設定し、かつクリスマス・ホリデイに集客がピークに達するような配慮をして公開されたと思う。

失恋中の淋しい作家ジェイミー(コリン・ファース)とメイドのオーレリア(ルシア・モニス)を結びつけるのは、言葉でにならない身ぶりだ。彼は、南仏の湖畔の別荘で新作の執筆にとりかかる。家事まかないのために雇われたオーリアはポルトガル人で英語はできない。ジェイミーはポルトガル語ができない。が、身ぶり手ぶりでやりとりする2人のあいだにやがて愛がめばえる。オーレリアは、特に「美人」顔をしているわけではない。メイドである「にもかかわらず」気品があるといったわけでもない。また、ジェイミーは、一応世間に知られた作家であるとはいえ、よく映画で出てくるような「かつこよさ」や癖の強さを見せつけるわけでもない。その二人が、何となく惹かれあっていくのが感動的。彼がタイプした原稿が風に舞って湖にまき散らされたとき、その冷たい水に飛び込んで原稿を拾おうとするオーレリアは、ある意味では一途な女という設定なのかもしれない。しかし、その描き方にわざとらしさがない。だから、契約期間が過ぎ、彼女が故郷のリスボンに帰ったあと、ジェイミーが、急に込み上げてきた愛に突動かされ、空港に走り、リスボンに飛び、最後は、『コロコダイル・ダンディ』(Crocodile Dundee/1986/Peter Farman)でポール・ Hoganとニューヨークの地下鉄駅でリンダ・コズラフスキーとが見せるチープだけれど不思議と泣かせてしまうシーンに似た三文オペラ風に仕上げられても、それが、安くてうまいラーメンのような快感を味合わせる。

よく言われるように、たしかにイギリス人の男は、アメリカ人にくらべると、シャイで、はつきり自分の欲求を示さないようなところがある。この映画は、そういう部分をステレオタイプに墮さない程度抑えながら、たくみに描く。いっせいにトランペッターが立ち上がりビートルズの『愛こそはすべて』を演奏するような結婚式で、新郎ピーター（キウエルテル・イジョーフオー）・新婦ジュリエット（キーラ・ナイトレイ）の共通の友人マーク（アンドリュー・リンカーン）がDVビデオを撮っている。結婚式が終って、ジュリエットは、マークのところに行き、結婚式の記録映像を見せてくれと言う。しかし、彼はあれこれ言い訳して見せようとしなない。やっと思えてくれた映像は、結婚式の記録というより、ジュリエットを集中的に撮ったものだった。その映像を見て、はっとするジュリエット。彼は、ピータと彼女の結婚を祝福するような態度をしながら、実は彼女に恋をしていたのだった。その彼が、クリスマスの日に見せる「パフォーマンス」が泣かせる。これも一つのメディア・プレゼンテーションだが、口をつかわずに自分の気持ちを伝える「古典的」な方法。それは見てのお楽しみ。

この映画には、どこか、「イギリスはアメリカとはちがうんだ」といった意気込みがある。ヒュー・グラント演じる独身の首相は、ただお茶を入れるだけの下級秘書ナタリー（マルティン・マカッチョン）が好きになる。その布石として、彼が彼女と同じ下町の出身だという設定がある。実際には、いまのイギリスで、首相が下町に自分の意思で出向くことなど出来っこないが、出来ないからこそ、イギリスの首相というのは、本来そういうものなんだというこの描き方が観客の心をくすぐる。

ビリー・ボブ・ソートン演じるアメリカ合衆国大統領は、当然のように茶化されている。彼は、首相官邸を訪問し、すぐさまナタリーに「セクハラ」をする。しかし、グラント自身が非常におとぎ話的な存在だからしょうがないとしても、この大統領はあまりにリアリティがなさすぎる。「良識」あるいまのイギリス人は、アメリカ人はバカだと思っているから、こんなところでいいかもしれない。「いじめっ子の友達はいらない」という台詞は笑わせる。

リーアム・ニーソンは、妻を失い、妻の連れ子のサム（トーマス・サングスタ）と暮らしはじめるが、サムは部屋に閉じこもって出てこない。気をもむニーソン。やっと思わかったことは、サムの悩みは、母親の死や継父への距離などではなく、クラスで密かに恋している彼女にどう自分の気持ちを伝えたものかという悩みだった。それならまかせると意気込むニーソン。このあたり、子連れの再婚経験があるひとにはグツとくるはず。ただし、ここでも愛におけるメディアの機能が意識されており、彼は、サムにまず映画『タイタニック』を見せ、くどきのコツを教える。ところでそのサムが恋している少女ジョアンナを演じるオリヴィア・オルソンとは何者だろう？ 大詰めの学芸会でこの子がマライア・キヤリーのヒットソング「恋人たちのクリスマス」(All I want for Christmas is you)を歌うのだが、その歌いっぷりが堂に入ったもの。小さいのに尋常ならざるアウラが感じられるのだ。今後が楽しみ。

会社社長の夫（アラン・リックマン）の浮気に悩む妻カレンを演じるのは、『パーフェクト・カップル』で大統領夫人を演じたエマ・トンプソン。リックマンが浮気相手の会社の女の子（ハイケ・マカトツシュ）のためにデパートで装身具を買うとき、クリスマスシーズンにありがちの「豪華包装」サービスでやきも

きさせる店員役がローワン・アトキンソン。リックマンは、妻が別の買い物をしている寸暇にこっそり買い物してしまおうと思っているのに、アトキンソンは、ドライフラワーをおごそかにふりかけたりして包装に手間取る。このシーンにアトキンソンを出すのはもったいような気もするが、監督のリチャード・カーティスとアトキンソンは、1989年にテレビシリーズの『ミスター・ビーン』をいっしょに始めた仲で、これはまさに友情出演。

全体のリード役にビル・ナイが、ドラッグ中毒から復帰した老ロック歌手ビリーという設定でくり返し出てくる。彼は、ハデハデの自己顕示とはうらはらに、クリスマスを過ごす相手として、自分には苦労人のプロデューサー／マネージャーのジョー（グレゴール・フィッシャー）しかないことに気づく。はつきりとは描かれないが、ビリーはゲイだということか？

『トウルーマン・ショー』でジム・キャリーのヴァーチャルな「妻」、『ミステイク・リバー』ではショーン・ペンの妻を演じたローラ・リニーは、心の障害のある弟（彼女が電話で話してやらないと暴走する）をかかえて、なかなか自分の相手に集中できない女性を演じる。ここでもケーイというメディアが重要な役をする。

日本では、いま、「愛」イコール「ラブ」つまり英語の Love はそのまま「愛」と翻訳できると考えられているようにみえるが、この映画は、Love にはメディアや明示的な表現が伴う（つまりはつきり表さなければだめ）ということを示唆する。つまり、日本語では、無表情でボソッと「愛してる」と言っても意味があるかもしれないが、I Love you にはもつと明示的な表現とそれを媒介するメディアが必要だということだ。「愛の危機」は、実はすっかり Love に「植民地化」されてしまった「愛」の危機、したがって「愛」のメディアの危機、表現方法の危機であることが日本ではわかっていない。（UIP 試写室）

2004年01月15日（1）

卒業の朝 (The emperor's Club/2002/Michael Hoffman) (マイケル・ホフマン)

わたしはこの教師ウィリアム・ハンダート（ケビン・クライン）のようなまじめな教師ではないし、ハイスクールと大学とは違うが（ただし、最近、大学生を「学生」ではなく「生徒」と呼ぶのが普通になっていることが示唆するように、日本の大学生の「精神年令」はかなり下がっている）、教師をやっているわたしからすると、感情移入させられる場面が多々ある。それは、教師には、程度の差はあれ、その仕事に熱心であればあるほど、学生／生徒のためになりたいという気持ちがあり、しかし現実には、それが裏切られたり、「おせっかい」になったりすることがあるからである。その点、わたしは、ある時期から、学校でやることは、自分のパフォーマンス公演の一つだと思うことにした。反応が悪ければ、こちらが悪いが、「客」がダメなのだと。ただ、そういう意識で「芸」に精進しても、「舞台」後・外のつきあいというものがあり、そのへんでは、教師は「芸人」に徹するというわけにはいかない。芸人なら劇場の外でさっきの芸をもう一度やらされることはないだろうが、教師は、学外で質問を受けるのを拒否

することはできないし、誰かを（教師としての立場で）紹介してくれの、推薦状を書いてくれのと言われれば、家に帰っても教師業を継続させることになる。いや、問題はそういうことをやらされるのではなく（なぜなら、学生・教師関係から友人関係になることもあるのだから）、学生や生徒は、そういうサービスを教師に当然のように要求し、そういうサービスをしても礼の一つも言わないといった傾向があるということだ。つまり教師は、24時間労働の「聖人」になるのが好ましいのである。むろんそれはたまらないから、この映画の主人公のようなドラマを観ると、どこかで同情を禁じえなくなるわけである。

とはいえ、教師をやっているなかで直面するディレンマや矛盾の面では同感できても、この教師ウィリアムのやっていることを全面的に肯定するわけにはいかない。彼が、主として金持ちの息子ばかりが集まる保守的なハイスクールで教えているローマ史は、英雄史観に立った観点からのものに思え、ウィリアムのようなまじめな教師がいつしようにけんめいにこういう歴史を教えるからアメリカにはジョージ・W・ブッシュのようなやからが出てくるのではないかとも思った。プレスには、ウィリアムは、「ローマ史の中にこそ、人類の気高い理想と人間の営みの脆さがあると考え」・・・とあるが、「脆さ」に関して彼が強調する場面は見られなかった。そもそも、「帝国」を造るということ自体がダメなのであり、「ローマ史」とは、つまるところ、人類の誤謬の歴史なのだとわたしは思うが、ウィリアムはそんな「過激」なことは言わない。

ウィリアムが案出し、この学校の目玉行事になる「ジュリアス・シーザー・コンテスト」は、ローマ史に関する「クイズ」をやり、最後に勝ち残った者がシーザーの衣装で月桂冠をかぶる。そもそも競争（コンペティション／コンテスト）ということが「帝国」を造らせるのであり、こんなことをやっているかぎり、権力願望は衰えない。

とはいえ、この映画の核心のドラマをなすこの「ジュリアス・シーザー・コンテスト」は、結果的に、ローマ史の縮図になっているとも言える。そして、そういうふうに見れば、この映画は、なかなか意味深長だ。学校にとっても人気のイベントとなり、学生にとっても励みのイベントであったこのコンテストが、一人の学生のカンニングによって裏切られるからである。しかも2度にわたって。

そうだとすると、前言をひるがえすようでナンだが、この映画は、ブッシュのような人間を生み出してしまふシステムそのものへの異議を歴史をさかのぼって暗黙に批判しているともとれる。時代設定は1976年、場所は、ニューヨーク郊外の有名校。ならば、保守的なのは当然だ。そして、その時代をウィリアムが25年後に回想するという形式をとっているのだから、あまり単純には受け取らないほうがいいだろう。問題の生徒セジウィック（エミール・ハーシュ）は、ベル上院議員（ハリス・ユーリン）のわがまま息子であり、ウィリアムのクラスに転入して来て、ウィリアムの手を焼かせる。他の生徒もセジウィックになびき、混乱状態になる。それをウィリアムがどう收拾していくかが、一つのドラマだが、反抗をくり返したのち、まるで人格が変わったかのように、セジウィックは勉強をするようになる。そして、「ジュリアス・シーザー・コンテスト」の最終決勝の3人の一人に残る。が、コンテストで彼は、父親ゆずりの策略をろうする。

25年後、ウィリアムは、いまでは実業家として名をなしているセジウィック（ジョエル・グレッツ）の招待で彼の邸宅を訪れる。迎えはヘリコプター。冒頭のシーンで、豪邸の庭にヘリコプターで降り立つウィリアムの姿があり、それから、彼が案内されたゲストルームで過去を回想するという形に入る。なぜ彼はヘリコプターに乗っているのか、最初わからない。セジウィックから届いた手紙には、先生の讃辞と、自分がいかに先生から影響を受けたか、そしてふたたび「ジュリアス・シーザー・コンテスト」を自分のパーティで再演してくらないかということが書いてあった。気乗りのしないウィリアムに、学長は、セジウィックが巨額の寄附を約束していることを告げる。まあ、こういうとき、魂胆があることに気づくべきなのだが、「聖人」ウィリアム先生は気づかない。その結果は、見てのお楽しみ胸痛む事実には直面させられる。

わたしが、素直にウィリアム先生に同感できないのは、こんなことは「あたりまえ」だと思うからだ。冒頭で、学生／生徒の勝手さを云々したが、そんなこととはある意味では「あたりまえ」だ。だいたい、久しぶりに「同窓会」とか「クラス会」の案内が来たりすると、その言いだしつpegが近々選挙に立候補する予定であったりすることはよくある。だから、わたしは、そういうものには近づかないですが。W先生も、ローマ史に批判的なのなら、そんな集まりには出るべきではなかったし、そもそもそんな学校は辞めるべきだったのだ。

セジウィック役のエミール・ハーシュを見て、その面影が若きマルコム・マクダウエルに似ているので、ふと、『If もしも・・・』(If.../1968/Lindsay Anderson)を思い出した。転入して来たセジウィックは、トランクのなかにポルノ雑誌やマルクス、レーニン、毛沢東などの文字が見える本、タバコなどを入れていて、同室の生徒を驚かせる。そして、向こう岸に女子校のある湖をボートで渡り、女子校生とナンパしようとする。『If もしも・・・』では、生徒の学校の厳格な規則やそれを墨守する（ああ、この言葉もいまは死語ですね）教師を徹底的にやりこめるわけだが、『卒業の朝』では、彼らのそういう行為は、決して肯定されない。問題児が仲間をそのかしたよからぬ出来事として描かれる。つまり、この映画では、生徒の反抗や造反は「善」ではないのだ。ここには、「良心」とか、ある種のキリスト教的な「信仰」を至上のものとする発想が感じられてならない。

このノートは、上から下へアドリブで書いているので、段々考えが変わってくるかもしれないが、とはいえ、この映画は、そういう保守的な学校は存在するし、そこで教える教師もいるという現実があり、60年代流の反抗も造反も、何も変えることができなかったらとすれば、そのような環境にもかかわらず、そこから何かが突然変異のように変わることを期待するしかないという教師のぎりぎりの夢のようなものを描いて終る——とも取れなくはない。かつてセジウィックとは裏腹に、シャイで奥手だったマーティン（ポール・ダノ）と、25年後、セジウィックの主催したパーティで再会し、彼（スティーブン・カルプが大人役）のなかにウィリアムが自分の真の教え子を見出すシーンがある。父親セジウィックの「不正」を知ってしまった彼の息子が、父親へ批判的なまなざしを見せるシーンも意味深い。最後は、マーティンの息子が、老ウィリアムのクラスに入学してくるシーンだった。ウィリアムは、25年前に彼の父親にやらせたように、彼に教室の壁にかけられた板の碑文を読ませる。そこには、「私はシュトルク・ナ

フンテ。アンシャンスとスーサの王でエラムの君主。シツバルを滅ぼし、ハムラビの法典をエラムに持ち帰り、神への捧げものとして祀った」と書かれている。それをその子は、すらすらと読む。彼の父は、25年前たどたどしくしか読めなかった。が、面白いのは、この子も、父がうっかり飛ばして読んでしまった個所を飛ばして読む。ということは、この碑文を彼は、父親から教えられたということを示唆する。重要なのは、学校よりも親子間の継承だという示唆でもある。

この碑文は、コンテラストでも重要な役割をするのだが、この碑文に出てくるシュトルク・ナフンテ Shutruk-Nahunte (原題の「皇帝のクラブ」の「皇帝」はこの人物のこと)は、(いまちよつと調べてみたのだが)現在の「イラク」の南部を支配していた王だという。こうなると、実に意味深ではないか！ウイリアムは、この王が歴史に名をなさなかったのは、彼が「貢献をしなかった」(被征服民に対して?)からであり、「貢献のない征服は無意味である」と語る。ここで、ナフンテをブッシュと入れ換えると、いまイラクで起こっていることへのこの映画の批判が読み取れる。ブッシュは、「貢献なき征服」をしたにすぎないのだ。そう観ると、この映画は、奥の深いアメリカ批判／ブッシュ批判にもなっている。ただし、「歴史に名をなす」ことが「善」であるとみなしているかのような疑問は残る。「ローマ史」への批判的姿勢が弱いのだ。

(東宝試写室)

2004年01月15日(2)

ロード・オブ・ザ・リング 王の帰還 (The Lord of the Rings: The Return of the King/2003/Peter Jackson) (プーター・ジャクソン)

公開を待ちに待っている人には申し訳ないが、わたしはいいやいや見に行った。映画としてよりも一つの社会現象として見ておきたかったからである。この手の「大物」になると、最近、上映に先立っての注意が猛烈。今回は荷物検査はなかったが、場内アナウンスで、録音や録画をした場合、退場はむろんのこと、記録媒体の没収、さらには著作権法違反の罪に問われると脅された。警戒があまりに厳重だったせいか、試写がはじまってから、そのアナウンスの一部と思われる日本語が、突然サウンドトラックの音に混じって聞こえてきた。調整をまちがえたらしい。ま、映画としては、さすがは完結篇だけあり、前2作よりは気を惹かれる部分が多かった。しかし、基本的に、国や大組織のためにわが身を犠牲にしても戦うべしという主張や「死の栄光」の賛美が強烈だ。

とはいえ、映像に関しては、3部作のうちで最も出来がいい。こういう映像を見ていると、「正義」のために我が身を捨てるのも悪くないと思うようになるのではないか？ そのくらいの迫力と引き込む力がある。捨て身で戦う人間連合に何百倍もの数のサルマンの軍が襲いかかる。空には、怪鳥が戦闘機のように飛び、さらに、象の何十倍ものサイズの怪物象が戦車のように人間兵士を押しつぶす。どれも金属製のメカではなく、動物であるところが生々しいリアリティを出す。そして、相手が有機体であるからこそ、たとえばアラゴルン(ヴィゴ・モーターセン)が、剣で怪鳥の首をスパァッと切ったりするのが映える。戦闘機は剣では倒せないが、肉の機械なら倒すことも可能かもしれない。

ゴンドールを治めるデネソール（ジョン・ノーブル）が、息子ボロミアを失い、敵に取り囲まれ、自滅的な行為に走ろうとするのだが、このごくあたりまえの反応を、もちろん、この映画は、否定的にしか描かない。それは「敗北主義」なのだ。「テロリズムに屈しない」というのがブッシュ政権で通り言葉になってしまったが、日本も、それを見習い、イラクで自衛隊が襲われるようなことがあれば、撤退するよりも、装備を増強して、「敵」に抗する——「最後まで」ということになるのだろう。むしろ、自衛隊が攻撃されれば、かえって、自衛隊ではダメ↓自衛隊の武装強化↓憲法を改正して攻撃も出来る国にする・・・というシナリオを実行しやすくなる。そういう状況では、この映画は、観客の意識のミクロな部分を刺激し、戦争するということが悲惨なことでもなんでもないという意識へ持つて行くすぐれた文化装置になる。

現代の戦争は、都市戦である。都市の戦いを映像で描くとすれば、アニメでもないかぎり、死を生々しく描かないということとは不可能だ。その点で、いま戦争を最もリアルに描けるのは、テロとしての戦争を描くときである。ところが、その戦いをかっこよく描けば、その映像は、テロの賛美になってしまう。これは、「テロと徹底的に戦う」ことを宣言しているアメリカにとっては、「反戦」映画になってしまう。また、その戦いの悲惨さをリアルに描くことに成功するならば、それは、テロとの戦いそのものがむなしいものであることを確認させることになる。つまり、どのみち、今日の戦争映画は、それがリアルであればあるほど、「反戦」の機能を持つてしまう。だから、戦争を描くには、この映画のようなある種の「寓意性」や「物語の抽象」が必要なのである。いずれにしても、この映画でも、「敵」は決して「西欧的」ではなく、西欧から見れば「アラブ」か「インド」か「アフリカ」か「アジア」か、あるいはそれらの混合の雰囲気を持たせている。

【追記／2004-02-01】ピーター・ジャクソンがジョン・ロナルド・ローエル・トールキンの（John Ronald Reuel Tolkien [1892-1973]）のファンタジー『指輪物語』（「旅の仲間」、「二つの塔」、「王の帰還」）を映画化した強い動機の一つは、彼が、1970～80年代の「トールキン・ブーム」を同時代者として体験したことがあると思う。そのブームの背景には、当時の反核運動があり、冥王サウロンが創った、人類を滅ぼす力を持つ「指輪」をフロド（イライジャ・ウッド）とサム（サムワイズ・ギャムジー）が苦難と迷いの末に煮えたぎる溶岩の海に投げこむことが、核の廃絶というイメージと重ね合わせて読まれたのだった。そのテーマは、映画でも基本線にはなっているわけだが、しかし、映画の山場つくっているのはスペクタクルな戦闘シーンであり、人類を救うために我が身を犠牲にすることの「崇高さ」の強調である。しかも、時代は、ブッシュ2世が十字軍気取りで「テロの撲滅」と「大量破壊兵器」の絶滅を唱え、「血を流してでも守らなければならない正義がある」てなことをうそぶいているときである。時代が違えば、ある程度肯定できたかもしれないが、いまの状況では、この手の映画を肯定するわけにはいかない。

（丸の内ピカデリー1）

2004年01月16日（1）

赤い月（Akai tsuki/2003/Furuhata Yasuo）（降旗康男）

受付のところで女性のかなりヒステリックな声となだめるような男性の声が聞こえた。その女性は見たことがある。「どこに書いているかって言われたって、定期的に書いている者にしか見せないんですか?! あたしは映画評論を専門にやっている人間じゃないし、それに書くかどうかはこっちが決めるわけで、見ないや書けないでしょう?!」要するに、試写状なしで来て、見せろと言ったのを配給さんが断ろうとしたらしい。この問題は、むずかしい。いま試写を見せて直接影響があるのは、(映画コーナならばむろんのこと)タレントがぼろりとテレビでしゃべってくれることであって、映画評論家なんか書くものは、ほとんど影響がない、活字で効果があるのは、映画紹介欄であって、映画批評ではない・・・と断言する配給関係者もいる。だから、どこに書いているのかもわからないという相手には冷たくなるのが当然で、「時節がら」整理できるものは整理したいというのが配給会社のおもわくである。ただ、ここが映画の面白いところなのだが、以前HBがよくやったように、ちよつと作品の「悪口」を書くと、翌月から試写状が届かなくなるといった厳密なる整理整頓をする、宣伝のネットワーク自体が機能しなくなる。宣伝しかも多数を相手の宣伝には、うわさや口コミ、少数者のネットワーク(というよりも「ハブ」HB)が重要な機能を果たすので、「ノイズ」的なものを整理しすぎるのはマイナスなのである。それと、いまはテレビがまだ有力かもしれないが、早晚、テレビ(少なくともいまの形態のテレビ)の時代は終るはずで、あまりテレビにばかり頼っていると、痛い目に遭う。

こんなことは、カオス理論で周知のことだが、アルバート・ラズロ・バラバシは、『新ネットワーク思考』(NHK出版)のなかで、コミュニケーションというのは、「強い絆」からではなく、「弱い絆」のあいだで形成されることが多く、ある情報を世界中に流すには、たったの6人の「ハブ」的存在が「相互接続性」を持つようになれば十分だという。しかし、問題は、誰がそうした「ハブ」になるかである。それをあらかじめ決定できれば、試写状配布の厳密なる整理整頓ができるだろうが、そのような「ハブ」は固定されておらず、突然でき、突然消滅することもあり、いわゆる「メジャー」な人間や関係者とはかぎらない。

まあおきが長くなったが、映画が始まる寸前になって、問題の女性が、荒々しく試写室に入ってきた。この時間まで会社の人とやりあっていたのだろう。とにかく会社のひとは、試写を見せることにしたわけだ。それは、賢明なことだと思う。席は空いているんだから、一人や二人いいじゃないの。が、その女性、(ギヤツとかいう声を上げたので後ろを見たのだが)大股に通路を突き進み、最前列に進んで来る。そして、わたしの隣の席にどくと腰を降ろす。なんかヤバイと感じ。

そんなわけで、最初から画面に意識を集中できず、なかにし礼の話題の原作を降旗康男が「満を持して」(この言葉流行りだが、どうして流行ったのだろう?)映画化した作品だということだ、いろいろアラが見えてしまった。全体の構成は悪くない。反戦のメッセーじがくりかえし強調される。それは、いまの「ご時世」では必要なことだ。しかし、「満を持した」はずの映像があまりよくない。これは、試写室の機器の問題かもしれないが、「デジタルインターメディアイト」つまりフィルム↓デジタル化↓再フィルム化の方法によって、デジタルの段階でさまざまな映像処理をしたというのが、さっぱり効いていないのだ。ス

ケールの大きな話と被写体（現地撮影）をあつかいながら、この技法のためにその大きさが矮小化されたような感じに見えるのだ。

時は1930年代。北海道から満州の牡丹江（ぼたんこう）省に「おれたちの人生を劇的にしよう」という夢をいだいて渡り、酒造会社で一旗上げたが、敗戦によって苦難の道をたどることになる一家の話。そのなかで、常磐貴子演じる森田波子の「したたかな生き方」が感動を呼ぶはずという作り。原作ではなかにし札の母がモデルになっているというが、いまの雰囲気をつぶさず、すべて絵空事になっている常磐が演じると、あの時代の大変さやうさんくさが、すべて絵空事になってしまう。まあ、映画の演技としては、常磐の仕事なかではかなりいい方だろう。それは、十分評価できる。だから、この話が、織田裕二主演の『T.R.Y.』のノリだったら常磐は『T.R.Y.』の黒木瞳より数十倍もいいと言えただろう。関東軍の諜報員の氷室啓介を演じる伊勢谷友介などは、織田裕二の数百倍上質な演技だ。実際、彼の演技は、この映画では群を抜いていて、そのニヒルさは、陸軍中佐役の布袋寅泰、関東軍大尉役の山本太郎、そしてあやしい中国人役の大杉漣を凌駕し、市川雷蔵が演った眠狂四郎を再演できるかもしれないほどだとわたしには見えた。

しかし、映画はロマンだから、波子をあんまり臭い役者に演じさせるわけにはいかないのだろう。しかし、そのへんの判断で、この映画は、それが本来描くべきだったシリアスな部分を半分捨てたことになる。夫（香川輝之）の存在にもかかわらず、「自由奔放」に生きる波子が、初恋の人だったという大杉と「大人」のつきあいをしたり、商社の人間を装って森田家に近づいた氷室と関係を持つといったくだりは絵になっている。しかし、彼女が、敗戦の混乱に巻き込まれる段階になると、とたんにテレビ俳優のうすっぺらなリアリティしか出せなくなる。その結果、「なにがなんでも生きるのよ」といった反戦のメッセージは、どこか（いまの「ご時世」では貴重だとしても）「まっとう」なご意見になってしまい、心身に響かないのだ。これは、常磐の限界だろうか、それとも演出の限界だろうか？

常磐の身ぶりはわるくないが、台詞がよくない。これは、どの役者についても言える。こうした傾向は、独立系以外のメイジャー系の日本の映画全般に言えることで、台詞まわしの教育が、演劇（新劇）とテレビから来っていて、映画独自の訓練がなされていない日本の現状と関係がある。

牡丹江省はソ連国境に接し、かつては「日本の勝利と満州の永遠」を声高に唱えていた関東軍に守られていたが、敗戦が近いことを察知した関東軍が退却してしまったのちは、この地に住んでいた人びとは、終戦を待たずに国境を越えてなだれ込んできたソ連軍の盾にされた。このへんの経緯に関しては、この映画はかなり細かく描いている。1945年8月、押し寄せるソ連の大軍に、剣を抜いて絶望的な突撃を敢行する陸軍中佐大杉の行動も、まんざら嘘ではない。当時、関東軍が撤退してしまっただけで、徴兵で集められた兵隊と職業軍人から成る陸軍は、ソ連軍の圧倒的な攻撃のまえにばたばたと死んでいったのだった。つまり盾にされたのである。もし、このとき関東軍が、この地の民間人を誘導し、逃がしていたならば、多くの命が失われずに済んだはずだ。しかし、関東軍には、最初からそんな発想は皆無だった。

関東軍が撤退したあと、荒れ果てた牡丹江市内を氷室が、呆然と歩くシーンがある。彼は、関東軍の機能の一つであり、だからこそ、森田酒造で働いていたロシア人、エレナ（エレナ・イヴァン・ヴァ）を愛しながらも、彼女がソ連のスパイであることが軍の知るところとなったとき、彼女を森田酒造の邸内の庭で切る。彼女は、切られる瞬間、「ワタシハ、祖国ノタメニ死ヌノハ何モ怖イコトハアリマセン」と日本語で言い、氷室に向かってロシア語で「ありがとう」を言う。このあたりは、映画美学としてはパターンだとしても、けっこう泣かせる。彼女のたどたどしい日本語がいい。で、呆然と歩く氷室だが、彼は、相当徒歩で歩いたり、どこかで仮眠したりしているはずだが、カッコいい帽子をかぶり、びしっとした上下で決めている。が、ここが伊勢谷友介のマレビト的人徳で、その非現実性が全然おかしくない。これに比して、必死の脱出（「引き上げ」）を敢行する波子が、列車に長時間乗ってもその顔には煤など見られないし、また、やがてアヘン中毒者になる氷室を必死で看病するシーンでも、つねに彼女の顔のメイキヤップは崩れないし、そのアイラインは、エステから出てきたばかりのように「美しい」。これは、奇妙な印象をあたえる。

しかし、中国や朝鮮半島からやつのことで「引き上げ」て来た世代、牡丹江省で生きのびはしたが、ソ連の捕虜となつて長い「抑留」を経験した世代、そしてさらには、自衛隊が最初「警察予備隊」というインチキな名目で造られ、いつのまにか事実上の軍隊になつてしまった歴史過程を自分の目で見て来た世代――これらが、次第にこの世を去って行きつつある現在、そのハリウッド的スペクタクル性にもかかわらず、この映画を見るのは無駄ではないだろう。そういう時代があつたことを教科書や百科事典以上に意識のなかにインプットしてくれることはまちがいない。

（東宝試写室）

2004年01月16日（2）

シェイド (Shade/2003/Damian Nieman) (ダミアン・ニーマン)

東宝のまえからタクシーを拾い、京橋へ。外堀通から鍛冶橋通へ入って、女性の感じのよい運転手さんが「向こう側へつきますか？」と訊いてくれたが、片倉ビルの向かいがわで降りる。映画のハシゴはよくするが、そのあいだに適度の遊歩がほしい。ドア・トゥー・ドアでハシゴをやると、別の場所で見たと気がしない。同じ館でやる2本立て、3本立てなら話は別だ。上映する場所が違うということは映画では意味がある。それに、ハシゴに登るのはやはり足が一番でしょう。コーヒーを飲む暇はなさそうなので向かいの歩道でジタンを一服。いや、これは嘘。

ラスベガスのカジノを舞台にあの手この手の諸「芸」を披露するポーカー・ハスラーたちの話。冒頭のナレーションがジョージ・クルーニー風のしぶい色気のある声だったので、誰かと考えた。まだ姿をあらわさないのだが、シルヴェスター・スタローンにちがいない。そして、1971年にフィラデルフィアで、凄腕のこういうポーカー・ハスラーがいたんだといった調子で、そのポーカーゲームの成行きがブルーセピアの映像で紹介される。ぼーっと見ていると、どこが凄いのかわからないのだが、トリックを見破られると、ピストルで相手とその仲

間を倒し、金を奪って逃げてしまう早わざのあざやかさだけはわかるだろう。この人物が若き日のスティーヴンスであることが示唆されるが、そのスティーヴンスがなかなか出てこないのが、ナレーションをスタローンが演っており、スティーヴンスを演じるのがスタローンだということを知らない、その後の展開がスつと入ってこないかもしれない。いや、逆にスタローンが登場したときに、「そうか!」という気がして、知らない方がいいかもしれない。

いまでは「ディーン」（長老）と呼ばれているスティーヴンスを尊敬し、彼を越えたいと思っている若いポーカー・ハスラーが、ヴァーノン（スチュアート・タウンゼント）。大詰めは、ヴァーノンと「ディーン」の一騎打ちという様相を呈するが、その結末は見てのお楽しみ。ヴァーノンをフィーチャーしていかさま博打を打つのがミラー（ガブリエル・バーン）とティイファニー（サンディ・ニュートン）。ティファニーがひっかけてきたカモのジェニングス（ジェイミー・フォックス）は、あつさりからもられ、カジノを仕切るマフィアの親分マリニー（パトリック・ボーショー）に渡さなければならぬ上納金をすってしまおう。しかし、ポーカー映画では、カモがかならずしも最後までカモではないということがままあるので、目を離せない。

題名の *Shade* は、「ギャンブラー本人にしかわからないマークのついたカード」のことらしいが、もっと一般的には陰、覆い、陰影、色の明度や濃淡の度合い、ニュアンスなど、要するに微妙なもののすべてを含意する。それらすべてが、この映画の鍵になるが、*shade* の動詞形にある、「なにかが徐々に変化する」という意味も、この映画のプロットを示唆してくれるだろう。登場人物同士の関係も、最初と最後とは大いに変わるわけだ。

要所要所でベルの屋上のネオンサインが意味ありげに提示されるのはなぜだろうか。The Knickerbocker, Roosevelt Hotel, Resident Hotel……。これは、場所の移動を簡単に示唆する方法にすぎないかもしれないが、気になった。考えすぎ?

「ディーン」がディファニーに初めて会ったとき、名前を聞き、無表情で、「すごく高価な名前だね」と言うのが笑える。このへんで、彼は彼女に距離を取っているのがわかる。

シルヴェスター・スタローンは、『ロップランド』(Cop Land/1997/James Mangold)あたりから、それまでのイメージを大幅に変えようとしてきたが、この映画では、その努力がかなりむくわれている。体も細身みなり、しかし、大いなる過去を感じさせる目と雰囲気、後期のジャン・ギャバンをふと思ひ出させた。かつて愛し、そしてその愛が終ってからも敬愛の念はかわっていないという感じで登場する女イヴを演じるメラリー・グリフィスは、スタローンの存在感に見合った存在感で登場する。さすがという感じ。

ひねりが多いドラマなので、陰影（シェイド）に富んだ演技のできる俳優をそろえている。ちよい役だが、ヴァーノンが尊敬するポーカーの「権威」ザ・プロフェッサーを演じるハル・ホルブルックは、『マジエスティック』に出ていた。ヴァーノン＋ミラー＋ティファニー組がジェニングスをはめる場所を仕切っている女性オーナー役でダイナ・メリルがちらりと登場するが、「この人誰?」と思わせる存在感を残して姿を消す。メリルは、ハリウッドの内幕を揶揄した口

バート・アルトマンの『ザ・プレイヤー』(The Player/1992/Robert Altman)で映画会社のやり手プロデューサーのような役で出ていた。そのときも、メガネをかけたりはずしたりしながら、ティム・ロビンスを見下すような態度で見るそれ相当の役柄をやはり「この人誰?」と思わせる存在感で演じていた。
(映画美学校第2試写室)

2004年01月21日(1)

花とアリス (Hana & Alice/2004/Shunji Iwai) (岩井俊二)

会場に人影はないのに、しばらく待たされたので、また先日のようなトラブルが起きたのかと思ったら、客席にプロジェクターをセットしているのだった。この映画は、「ハイビジョン」で撮影され、フィルムに焼かれるが、完成は2月で、今日見るのは、その「ハイビジョン」版だという。しかし、用意されたプロジェクターは、プレゼンなどで使われている民生品であって、「ハイビジョン」映像を上映する機材ではない。と、すれと、映像の質はたかが知れている。案の定、開始前に係の人から、「音声がやや不明瞭なところがあるので」という説明があった。しかし、音だけでなく、映像も眠く、こういうヴァージョンを見せるのは、あまり得策とは言えないのではないかと思っただけが残った。

最近「ハイビジョン」で撮り、フィルムに焼くというやり方がしばしばとられるようになった。いずれは、「ハイビジョン」のまま上映し、フィルムに焼かなくなり、フィルムは消滅するだろう。ところで「ハイビジョン」という言葉を聞いてわたしが気になるのは、この言い方はまずいのではないかとということだ。「ハイビジョン」という言葉は、NHKが膨大なムダな予算を使って開発したアナログのハイ・デフィニッション・テレビジョンのことを指した。NHKは、これを「未来のテレビ」と称して喧伝につとめたが、現在NHKがやっている「ハイビジョン」放送は、「デジタル・ハイビジョン」とも言われるようにアナログではなく、デジタルであり、当初の「ハイビジョン」とのあいだには大きな違い(変更)がある。「ハイビジョン」が「世界に先駆けて」定めた画質やそのノウハウの一部は使われているとしても、いまの「ハイビジョン」は、基本的にNHKが開発したものではない。その映像は、MPEG2であり、それを「ハイビジョン」と呼ぶことは、NHKの「失敗」とすり替え(アナログからデジタルへの大転換)を覆い隠すことにもなる。簡単に言えば、いま映画界で使われはじめたいる「ハイビジョン」は、DVカメラやDVDなどの親戚であって、NHKの本来の「ハイビジョン」とは血のつながりはないのだ。

映像のせいか、この作品の印象はよくない。岩井の作品には、どこか、いまどきの「若者」を知りつくしているかのような構えがあるが、ここで鈴木杏(ハナ)荒井花)と蒼井優(アリス)有栖川徹子)とが演じる少女たちは、宮台真司あたりが好んで描写する「若者」のステレオタイプにすぎない。しかも、映画のはしはしに、海外の映画フェスティバルをねらったくらみが感じられ、いやらしい。しかし、見せられたのは、完成版ではないのだから、このヴァージョンで批判するのはフェアではないだろう。批判さるべきは、こういう「試写」をやること自体である。

鈴木杏を初めて見たのは、『ヒマラヤ杉に降る雪』でだったが、その後、『リターナー』で見た演技に感心させられた。しかし、この映画では、その才能が全然活かされていない。

『リリー・シュシュのすべて』でもそうだったが、過剰な前宣伝とメディアミックスにもかかわらず、「本編」はそれほどでもない。この『花とアリス』も、「ハイビジョン」版の通りだとすると、アリスが街でモデルの事務所にスカウトされ、最後に「有名誌」の表紙を飾るという「成功話」にすぎない。いまの「若者」はこういう感じなんだよと言っているオジサンが裏に感じられる。

アリスは、スカウトされる前からバレエを習っている。その教師（堤ユキ）のキャラクターが不快。生徒たちにおやつを配るとき、手をたたきながら、「へいへいへい」はないでしょう。そのかん高い声も神経にさわる。

アリスの母親（相田翔子）は、絵に書いたようなダメママで、夫（平泉成）とは離婚している。アリスは、姉のような感じで母親に接する。こういうのはつまらない。

アリスが父親（平泉成）に（おそらく久しぶりに）会って、食事をしたりする。彼は、卒業祝のプレゼントだと言って、万年筆を渡すが、「万年筆なんか使わないよね」とか心配りすぎの言い訳をするサエないオヤジ。しかし、公園を散歩しているとき、ケータイが落ちていて、それが中国人のものであることがわかる。中国語をたくみにあやつる父を見て、アリスは彼を見直すような表情をする。これも、ありがちなパターンでつまらない。

花が買い物をして、家のほうに歩いていけると、雨のなかで黒装束の人間が舞踏のような踊りをやっているのに出会う。それは、アリスがバレエの練習をしていることがすぐにわかるのだが、そのあと、彼女は、花の持っているマツモトキヨシのビニール袋からドリンクを取り出し、飲む。そのとき、わたしは、彼女がビンのフタを地面に捨てるかなどうするかを見ようと思って注視した。結果は、地面には捨てず、花に渡す。このへんは、議論的となるだろうが、このときのアリスの雰囲気だと、無造作に地面に捨てるのが、「自然」だろう。しかし、こういうディテールに関しては、岩井は、おそらく、「いやあ、いまの子は捨てないんだなあ」と応えるにちがいない。父親とアリスの「デート」のシーンと同様に、わけ知りの先取りが感じられるシーンだった。

花がいつしよの落研の先輩、宮本（郭智博）をめぐって花とアリスがはつきりしない愛情関係が展開するプロットがある。宮本は、そのなかで、記憶喪失に陥るという設定があるが、それが本当なのかどうかはわからない。その反面、花とアリスは、彼の記憶喪失が冗談であるかのような対応を見せる。このへんは、ある種の心身症と、虚構を楽しむ若者のコケツトリーとが混交する面白いシーンであるはずだが、演技のレベルの混乱（ここを「マジメ」に演じるべきか、それともはずして演じるべきかがわかっていない）があり、冗長な感じしか残さない。

岩井の宣伝好きとその無意味さが最もよく暴露しているのが、広末涼子の抜擢だろう。アリスが採用される「劇的」な雑誌オーディションのシーンで、その担当編集者という役でちよつと出てくるのだが、広末を出す意味も感じられなければ、また、広末としても、全然サエない。あまりサエてしまっただけなら困るのだろ

うが、なんだこいつという感じ。
(東宝試写室)

2004年01月21日(2)

4人の食卓 (The Uninvited/2003/Lee Soo-Youn) (イ・スヨン)

かつて「徳間ホール」と呼ばれた場所。汐留シオサイトの出現によってここへのアクセスも様変わりした。このホールの横に出られた地下通路は、工事で閉鎖中。場内には、韓国語をしゃべる人が期待を抱いて来ているという印象を持った。

韓国は、1980年代以後、日本の場合とは、1970年代以後、「前近代」から「近代」への移行というよりも、とにかくそれまでなんらかの効力を持っていた「前近代」の要素が、ほぼ完全に舞台の背後の姿を消す。いまの東京では、たとえば小さな木造の建物が密集し、路地が入り組んだ場所、祈祷や霊媒への帰依といったものは、そのままの形では存在しない。が、わたしが子供のころには、東京なのに、熱を出した子供を医者ではなく「祈祷師」のところへ連れて行く親がいた。1980年代の東京でも、「スラム」的な場所が存在した。しかし、それらはいまや姿を消してしまった。それまで支配的だったものが姿を消すときには、必ず、揺り戻しのような痙攣が起きるが、全共闘運動はそうした反動的痙攣のプロローグであり、オウム事件はそのエピローグだった。

「前近代」的なものは、いまや、集団から個々人の意識／無意識のなかで眠っている。この「前近代」的なものは、必ずしも実体験の産物ではなく、身体に埋め込まれた記憶、それにつきまとう要素であるから、それが、突如として妄想のように吹き出す瞬間がある。まして、実際に「前近代」的なものを体験した世代は、周囲環境がいかに変わっても、ときとしてその追憶や郷愁、なぜかわからぬがの突然の浮上に襲われることがある。いまの日本で社会問題になっている「引きこもり」や「虐待」は、そういうコンテキストのなかで考えることもできる。

この映画の主人公の一人ジョンウオン(パク・シニャン)は、インテリアデザイナーであるが、幼児期に住んでいた小さな家の密集する(おそらく20年以上前ならあたりまえの)都市環境の記憶を持っている。彼の許婚者でビジネスパートナーでもあるヒウン(ユ・ソン)は、金持ちの家の娘であり、何でもはつきり言う今風の女だが、ジョンウオンがふとしたことで出会い、別れたい関係になって行くヨン(チョン・ジヒョン)は、「霊媒師」の母の能力を受け継いでいる——つまり「前近代」の要素をとどめている——女性である。

この映画の面白さは、人間だけでなく、「近代」化されたはずの都市(巨大団地や高速道路がたちならぶ)や室内空間(モダンなインテリアに飾られている)にも「前近代」の要素が眠っていることをあらわにしている点だ。実際、最初の方のシーンで、内装の変更仕事を頼まれたマンションで、ジョンウオンのスタッフが天井にドリルで孔を空けると、天井からどっと固いゴミが落下してきて、ジョンウオンは怪我をする。それは、建物が建てられた時点での手抜き工事の残骸

なのだが、それは、まさに「近代」的な建物の裏側に隠された「前近代」が、突如姿をあらわすことを示す、たくみなメタファーになっている。

「前近代」的なものは、しばしば、眠りから目覚める瞬間に姿をあらわすが、ジョンウオンが、電車（地下鉄？）のなかで居眠りをしている（韓国の乗客も居眠りするんだ！）と、子連れの母親が乗ってきて、向い側に子供を座らせ、彼が終点で降りるとき、子供たちがそのまま車内で眠ったまま車庫に運ばれて行ってしまうというイントロもなかなか示唆的である。その子供たちが、実は、母親によって薬を飲まされ、死んでいたということをジョンウオンはテレビのニュースで知る。それ以後、彼は、ヒウンが新婚生活のために買った食卓用のテーブルとそのために彼女自らを取り付けた照明の下に、死んだはずの子供たちが座っている悪夢に悩まされるようになる。つまり、極めて「近代的」なはずのテーブル（「モダン」な新婚生活とファミリーの象徴）が、突如、おどろおどろしい「前近代」的悪夢の装置に変貌するのである。

ヒウンを除くと、この映画の登場人物は、みな、過去の記憶に悩まされている。ヨンと同じマンシヨンに住むヨンの友人ジョンスク（キム・ヨジン）は、育児ノイローゼになり、ヨンの子供を窓から落としてしまい、その悪夢にとりつかれている。ヨンにとつてもそれは悪夢だ。それに対しヒウンは、何かを思い描けば、それが実現すると思っているような人物だ。雨が突然降ってきたとき、彼女は、先ほど折りたたみ傘を買い、雨が降るはずだと思い描いたと言う。これもある意味では「霊能」的才能（雨乞い）を信じていることであるとも言えるが、観念は現実化できるという「近代」の発想に転換されている。つまり彼女は「近代人」なのだ。そして、その部分だけ、ヨンよりもトゲトゲしている。

ヒウンは、ジョンスクとの食事はイタリアンレストランを好み、別れるとき類にキスをするような「モダン」な（つまりは「アメリカン」）女性なのだが、面白いのは、笑うとき、口に手を当てることだ。いま日本でも、（所詮は）アメリカ的なキャリアウーマン風の女性が増えていくが、その女史にしてからが、笑うときには、アメリカ女のようなあつかんとした笑いはしない。デキる女がダメな男をバカにする『日経』の広告のせいか、電車のなかで『日経』を読んでいる女性が増えたが、あのキャラクターも笑うときは口に手を当てるだろう。そこに「前近代」が眠っている肉体の文化は、容易には変わらない。

文化的衝突と言葉があるが、ある程度成長してからアメリカなどに行き、そのままそこで生活するようになってかなりの年月がたつといった経歴の人には、アメリカで生まれた人よりも超「アメリカ」的、つまりプラグマティックで、ストリートで、「日本的」な曖昧さや微妙さがわからないという人がけっこういる。逆に、いまの日本で、おそろしく「日本的」で微妙な「情緒」や「陰影」を持っている人のなかには、情緒不安定な人がかなりいる。ヒウンとヨン（ジョン・ジヒョンの演技は見事）がまさにこの対照にぴったりだ。

ジョンウオンが、父（チョン・ウク）の家で妹といっしょに食事をするシーンがある。そこで、彼らは、各自の長いスプーンで、中央に置かれた鍋から直接汁をすくって口にもっていく。日本でも、鍋料理は、各人の箸を直接鍋に入れるが、汁は専用の「スプーン」で取り分けたりする。他方、うるさい作法では、「食い箸」を不作法だとする。こういうのは、韓国や中国ではどうなのだろう

か？このことは、『至福のとき』のところでも触れたが、肉体文化の違いである。

ジョンウオンがときどき見る夢の謎を、霊媒師的能力を持っているというヨンが、読み出すシーンは、なかなか圧巻。それによると、彼は、幼いとき、父に虐待されており、たまたま起きた火災で父を失い、自分は助けられた。彼の父であることになっている牧師(チョン・ウク)は、孤児になったジョンウオンを引き取ったのだ。しかし、この話は、あくまでもヨンの解釈として提示され、その確証はあたえられない。「前近代」的なもの／無意識の曖昧さをそのままの形で映像化しているところが面白い。

(スペース 52 汐留)

2004年01月22日

スペインシュ・アパートメント (L'Auberge Espagnole/2001/Cedrick Klapisch) (セドリック・クラピッシュ)

いま、このノートを試写室を出てすぐのカフェ哲 (AKIRA) で書いている。が、あわてて出てきたので、PDAもノートパソコンも持たずに来てしまい、メモ用紙に書きで書いている。デジタル化するときには、内容も変わってしまうだろう。今日も「ヤルガツチアフェ」というエチオピアコーヒーを飲む。そのあとやはりエチオピアのエスプレッソをもう一杯。

この映画は、ある種の「EU」文化・社会論である。パリに住む大学生グザヴィエ(ロマン・デュリス——筋肉を取った若きシュワルツネガーに似ている)が、「エラスムス・プログラム」の奨学金を得て、バルセロナに留学し、イタリア、ドイツ、デンマーク、イギリス、スペイン、ベルギーの同じ給費生と生活をともにし、「大人」の経験を積んで行く話。黒人、東洋人、東欧人、少数民族は出てこないが、単なる「国民性」の違い(それは所詮ステレオタイプにならざるをえない)というようなものに頼ってドラマ作りをするのではなく、異なる社会・文化的背景を持つ個々人が、集団として生活するなかで、どう変わって行くか、個人にとって集団(生活)とは何かが問われる。

グザヴィエの母親(マルティヌ・デマレ)は、プレスでは、「典型的ヒットタイプ」の女性と書かれているが、わたしは、彼女が、ディーディ・ハレック(パブリック・アクセス・テレビの草分けの一人)によく似ていると思った。「ヒッピー」というより、1960年代から一貫して体制とは別の文化との関わりを重視して生きてきた人間のタイプと言う方が正しいだろう。そこには、エコロジー運動もフェミニズムもメディアアクティヴィズムも流れ込んでいるはずだ。グザヴィエは、最初母親に持てあましてるように見えるが、バルセロナから帰ってから、彼女により近しさを感じるようになったのではないか？

デジタルで撮っているのだが、『花とアリス』や『赤い月』とは違い、「軽く使っているので成功している。電子メディアは、「軽薄」に使ってこそ、面白い効果を発揮する。たとえば、エラスムス・プログラムの事務所で、グザビエが、申請書類の出し方でもたつくと、係の女性が、パリのその手の女性さながらに、機械的な口調でこの書類とこの書類とこの書類・・・を書いて出さない」と説明

する個所で、画面の片隅にボンボンとその書類の映像が出てくるとか、グザヴィエの語りを乗せながら、バルセロナの街の話をして行つて、「このへんのことば飛ばしましょう」といった感じで、「キュルキュルキュル」といった音と早回しの映像を見せるとか、広場の俯瞰を見せておき、○のマークと矢印を出し、「ぼくはここにいます」という文字を画面に書き込むとか、よい例だ。

グザヴィエは、念願のバルセロナに着いたが、泊まるところが見つからない。仕方なく、空港で話しかけてきた男ジャン（グザヴィエ・ド・ギュボン）に電話する。パリジャンから見ると、「いい人」すぎてバカみたいと思ったが、彼もフランス人で、バルセロナに惚れ、妻のアンヌ（ジュディット・ゴドレーシュ）とともにバルセロナに移り住んでいるのだった。しばらくジャンの家に居候しながら、グザヴィエは、ある「オーヴェルジュ」（複数の人間がシェアしているスペース——この映画の原題は「スペイン風オーヴェルジュ」）を見つける。

「オーヴェルジュ」に空きがあることを知ったグザヴィエは、5人の共同管理者、イギリス人のウエンディ（ケリー・ライリー）、ドイツ人のトビアス（バーナビー・メツチェラート）、デンマーク人のラース（クリスチャン・ハグ）、イタリア人のアレックスandro（フエデリコ・ダナ）、スペイン人のソレダ（クリステイナ・ブロンド）の面接を受ける。このシーンが、まさに「ヨーロッパ的」な「合議制」の典型的なスタイルを目のあたりのさせる。このやり方は、1970年代から1990年代ごろまでさかんだった「空家占拠者」（スクウオッター）のスペースでも見られた。

グザビエの参加が許され、6人のシェアが始まったが、ビルのオーナーから、立ち退きか値上げ（18万ペセタに）を要求され、もう一人仲間を加えることになる。グザビエが大学で知りあつたベルギー人の女性イザベル（セル・ド・フランス）だ。彼女は、さしあたり、グザビエの部屋の寝泊まりすることになる。面白いのは、彼がレズであることがわかり、2人が同じベッドで寝ることにするくだりだ。そのさっぱりした関係がなかなかいい。

あるとき、グザビエが、隣に寝ているイザベルにおずおずと、彼女らが「どうやってやるの・・・器具でも使うの？」と訊く。イザベルは、「男ってバカね、問題はペニスじゃないのよ、愛撫よ」といい、いかに愛撫が重要であるかを彼に教える。彼女の意見では、愛撫の文化においては、異性愛者よりも同性愛者のほうが一歩進んでいるかのようだ。ほんのエピソード的なこのシーンを身ながら、ふと思つたが、日本では、性器に特定した愛撫の文化はあるとしても、タッチングの文化は、閉塞状態にあるのではないか。痴漢は、タッチが「エッチ」としかみなされない社会のねじれ現象である。

グザビエには、パリに恋人のマルティヌ（オドレイ・トトゥ）がおり、あるとき、彼を心配して、バルセロナにやって来る。が、彼は、そのころ、空港で会つた男の妻のアンヌと深い仲になつていた。夫が精神科の医師としての病院に行っているあいだ、淋しそうに家にいる彼女を散歩に連れ出してくれと言つたのは彼女の夫だったのだが。彼女は、躁鬱症の気（ゴドレーショは、その感じをよく出している）があり、おそらく夫の患者だった人なのだろう。このあたりは、年上の女と若い学生との恋というよくある（描かれる）パターンをさらりと見せる。イザベラの忠告を守つて彼女にタッチしたことが一線を越えさせるきっかけ

になるのも笑える。が、街をいっしょに歩きながら、彼女が、「この街は汚いから嫌い」と言ったとき、グザビエが、「そんな言い方は、人種差別的な言い方だよ」とたしなめるところが印象に残った。彼女が「汚い」と言う地域には多くのマイノリティが住んでいる。

ウェンディの弟ウィリアム（ケリー・ライリー）が一時滞在し、ドイツ人のトビアスにナチを揶揄したいいがかりをつけたり、くだらぬ軽口をたたいて、みんなの颯感を買うシーンがある。そういう「困った」人間をどうするか、そういう人間がどう仲間とやって行くか、見ていて面白い。こうして、最初は、経費節減のためにはじめた集団生活が、そのメンバー全員の個を解放する場になって行く。むろん、こういう場が個を拘束し、閉鎖して行く機能を果たすこともあるわけだが、この映画は、その解放的な側面に焦点を当てた。

最初にiMacでグザビエが原稿を打っているらしいシーンが出て、最後のシーンでそこにもどる。1年たち、就職も決まった彼が、回想記を書いているという設定。そして、彼がこの留学で得た結論は、「ぼくは1つではない、複数だ」であつたという。これは、明らかに「マルチチュード」(multitude 複数多数性)と呼ばれる最近の流行りの概念を想定しているはずだ。「わたし」自身のなかに多数の「シンギュラリティ」(singularity 特異性)があり、集団とは、そうした「マルチチュード」を単一化するのではなく、まさにこの映画の「オーヴェルジュ」のように、「マルチチュード」に気づかせ、それを豊にしてくれるもの(あるいは場)としてのみ、意味がある。

集団や集団の場が、この映画のようなぐあいには行かないことが多いし、だからこそ、「公共圏」の終焉が論じられるわけだが、この映画は、描き、とりあつかう「集団」を中央ヨーロッパの「白人」によるものに限定することによって、「マルチチュード」の理念を引き出した。しかし、現実には、これは、かなりの短絡であり、今日の集団性の危機や公共圏の終焉は、深刻である。この映画では描かれなかったアラブ系、アフリカ系の人々やポーランドやロシア、東欧諸国からの出稼ぎ、マイノリティと底辺の人々と、裕福な白人たちとのあいだの経済格差や文化的差異の拡大。そこでは、ゆらぎを保ちながら全体をつなぐような「公共圏」は不可能だし、だからこそ、それなら一挙にまたナチ的「単一統合」で行こうというロジックが台頭する。しかし、この映画は、いまや「合衆国」とか「ユニオン」とかいうような《全体》をおおう概念はもうダメで、必要なのは、まさに「オーヴェルジュ」規模の小単位の集団性が無数に存在することなのだということを示唆しているように見える。国でないことはいうまでもなく、といって「地域」は大きすぎ、また漠然としすぎている。また、「地域」には、「自然的条件への素朴な依存がありすぎる」「団地」が逆に個人を孤立化させる場であることは、誰もが知っている。もはや建物自体は人を結びつけはしない。とすれば、最後に残る能動的な集団は、その成員を拘束しない共同生活の場ということになる。

(FOX試写室)

2004年01月23日

ビッグ・フィッシュ (Big Fish/2003/Tim Burton) (ティム・バートン)

ヤクルトホールへ来るのは久しぶりなので、重要なことを忘れた。この会場の舞台正面の手前に張り出しのスペースがあるのだが、その横袖が空調のダクトの口になっており、その周辺に座ると寒い風が吹いてきて、耐え難いのだった。このことを忘れて、この張り出しのすぐそばの席を取ってしまった。思い出すのが遅すぎ、移動するのによい席はなかった。が、映画が始まると、そんなことは気にならなくなった。

「父親の復権イン・アメリカ」というシリーズの1本。むろん、こんな名のシリーズがあるわけではない。近年、それまで無視されたり、軽蔑されたりすることの多かった父親に再評価の目を向ける映画が目立つので、わたしが勝手にそう名づけたのだ。が、そういう系列の映画のなかでは、やみくもに「父親はやはり偉かった」と言っているわけではなく、むしろ、自分を育ててくれた一方の親へ愛をユニークな形で表現している。

ただし、映画というものは、社会化の装置でもあるから、ある映画が当たれば当たるほど、それが本来持っている機能とは別の——現時点で最も支配的な心情やイデオロギーの道具として機能する面がある。いま全米の切符売り場で第4位をマークしているこの映画が、現政権下の政策と無関係のはずもない。

親父の失墜は、1960年代から70年代にかけて進んだ。「ニュー・アメリカン・シネマ」は、もはや、強い父親は描かなくなる。ベトナム戦争の敗北とウォーターゲイト事件などに見られる国家の威信の失墜は、父親的なものの効力の下落、フェミニズムの台頭、離婚と単親家族の増加等々と相互関係を持ちながら、この間に進んだ。レーガンは、1980年代になって、しきりに家族の復権をとねえたが、70年代の父親ばなれと「家庭軽視」が歴史の忘却箱に封入され、アメリカがあたかも昔から父親をうやまい、核家族を大切にしてきたかのような意識が標準化されるためには、時間が必要だった。クリントンは、モニカ・ウィンスキーとのスキヤンダルによって、あやうくこのレーガン↓ブッシュ1世の一派が苦勞して仕組んだ「忘却プロジェクト」をダメにしそうになったが、ブッシュ2世を大統領にすることに成功したことによって、このプロジェクトをしばし確実な軌道に乗せた。

30代になり、近く妻ジョゼフィン（マリオン・コティヤール）とのあいだに子供が生まれる予定の息子ウィル（ビリー・クラダップ）は、そう長くはないと知らされた病床の父を妻とともに見舞いに故郷の家にやってくる。映画は、彼の目から、フラッシュバックしながら、父親エドワードの現在と過去が描き語られる。現在の父親をアルバート・フィニー、若い時代をユアン・マクレガーが演じる。妻サンドラはジェシカ・ラングとアリソン・ローマン、息子ウィルの幼年時はグレイソン・ストーンがそれぞれ演じている。

エドワードは、別に家で強権をふりまわす父親ではなかった。むしろ、やさしくて楽しい父親で、別に息子に自分の生活を韜晦するためというわけではないが、普段仕事で家を空けがちだったウィルの幼年時、帰ってくると奇想天外な物語が、彼を楽しませ、夢の世界にいだなった。しかし、成長するにしたがつて、息子は、父のそうした物語癖がうざったくなくなって行く。結婚式では、何べんも聞

かされた話をまたきかされて、うんざりしてしまった。そんなわけで、彼は、父を敬遠しがちになっていた。

父の話では、母との出会いは、彼が釣りをしていたとき、川のなかから妖精のようにあらわれたのが彼女だったという。いずれにしても、2人は、30年以上離婚せずにいっしょの生活をしてきた。こういう夫婦は、いまのアメリカでは「希少価値」である。まあ、離婚などしないで済めばそれにこしたことはない。が、誰も離婚などしたくないのに、そうせざるをえなくさせるような状況がある以上、そのなかであえてこういう夫婦をとりあげることは、一つの願望やノスタルジアや暗黙の提唱（「こういう結婚はバツ1のあなたのためよりいいでしょう？」と）が存在することは否定できない。その点では、この映画は、たしかに現実には蓋をしている。

ただし、いま、われわれが、エドワードのような物語能力や想像力、そして他者へのサービス精神をわすれつつあることも事実であり、その意味では、単なるノスタルジアをこえた勧め（「どう、もうちょっと気楽に生きてみたら」）が読み取れなくもない。エドワードは、おそらく好きに生きてきたのだろう。彼の人生には悔いはないはずだ。そういう自由さや奔放さを息子がやっと気づくが、そのときは、父はこの世を去ろうとしている。

もともと『ビートルジュース』(Beetlejuice/1988) がそうだったが、ティム・バートンは、シュールリアリスム的な飛躍が好きだ。それが、『スリーパー・ホロウ』(Sleepy Hollow/1999) では、「疑古典的」な独自のスタイルとして結晶された。この映画でも、そのスタイルが、廃墟に住む魔女の話や、怪物をさそって訪れる不思議な村（ここに到着した者はみな靴を脱がされる。そうした靴がたくさん紐にぶらさがっている）のエピソードのあたりに濃厚に出ている。

父親の葬式ではじめて自分の親父の偉さを知るといふようなことがよく言われる。むろん、その逆もあるわけだが、子供という者は、親のことを理解していないものだといった通念がある。そうでない関係、そういう関係とは異なる関係を生む家庭というものはあるはずだが、「親子なんてそんなもんだよ」と言って、突き放し、その帳尻を、死人に口なしの輓晦で合わせようとする。しかし、誰にも「普通」の空気は入り込んでいるから、そういうクリシェが描かれると、グツと来てしまう。この映画の最後のシーンはその典型である。

しかし、このシーンは、事実として「親父は嘘をつかなかった」／「親父が偉かった」ということを示しているのではなく、親父と息子とが共有した夢を息子が（意識のなかで）現実化したという趣のものであり、父親への息子の愛の証なのではなからうか？ 親父が話していた巨人も、中国から親父が連れてきたというシヤム双生児の芸人も、彼が働いたことがあるというサーカスの団長（ダニー・デビット）も、銀行強盗や発明もやったという詩人（ステイブ・ブシエミ）も、みんなが墓地の芝生で一同に会する。わたしは、そのフェリーニ的な映像と仕掛けがいいと思うし、死をこのように開かれたものとしてとらえるティム・バートンの姿勢に賛同する（ヤクルトホール）

殺人の追憶 (Memories of Murder/Salinui chueok/2003/Joon-ho Bong) (ボノ・シユノ)

出がけにメールの返事を打ったりしていてもたついた。地下鉄で京橋まで行くのでは30分まえに会場に着けないので、JRで東京駅に行き、タクシード鍛冶橋通へ入る。駐まっていたタクシに乗ったら、「鍛冶橋通だったら、向こう側から乗ったほうがいいですよ、まだメータ倒してないから」と言われて、道の向こう側へ走る。時節がら客待ちのタクシの数は多い。

この映画の評判は高い。IMDbのユーザー評価は、異例の8.2をつけている。だから、映画がはじまって、ソン・ガンホ演じるパク・トゥマン刑事が繰り広げるドタバタに意外な感じがした。えらく「軽薄」なテンポなのだ。なにせ、強姦殺人の現場で、ダサイマスクをした捜査課長が坂になった草原で転んで頭から転がってしまう漫才のようなシーンまである。ソ・テユン(キム・サンギョ)が登場するシーンでも、たまたま張り込みをしていたパクは、ソを犯人だと思い、飛び蹴りしてしまう。しかし、すぐにわかったのだが、この映画は、普通なら深刻に描くことによって批判したつもりになるような技法をあえて避け、逆に、批判的な対照を喜劇的に描いているのだと。だから、ソン・ガンホがひとしきり「茶番劇」を披露したあとは、例の「軽薄」課長も退場し、新任の課長とソウルから派遣された「モダン」な刑事役のキム・サンギョのシリアスな演技が支配的になる。彼は、いわば警察の「理性」的な側面を体現しており、パクの「勘」と暴力的な「自白」に頼った「前近代」的な捜査の問題を突く。しかし、面白いのは、ソ・テユンが、最後には、自分が拒否していたはずの「前近代」と「非合理」のロジックに追い込まれていくことだろう。彼のシリアスさは、こうして疑問にふされる。

「歴史は必ずくり返す。最初は悲劇として、二度目は茶番劇として」というカール・マルクスの言葉があるが、この映画は、80年代の「悲劇」を(映画のなかで)深刻に「くり返す」ことはしない。映画であれ、舞台であれ、再現された「悲劇」は「茶番劇」にすぎない。だから、むしろ、過去を「茶番劇」として描くことこそが、過去に対する最もリアルな対応となる。これは、ベルト・ブレヒトも「異化効果」という方法で考えていたことだ。

ドラマの主な時代は、チョン・ドハン(全斗煥)軍事政権下の息苦しい1980年代。毎夜のように外出禁止令のサイレンが鳴る。政権への反対デモと弾圧が続いた。が、わたしのクールな理解によれば、全斗煥は、1979年に暗殺されたパク・チョンヒ(朴正熙)が「冷戦」を利用して強引に資本主義経済の「近代化／工業化」をはかったあとを受けて、そこから「脱工業化」への方向づけをした。そこからわき起こった「民主化」の動きは、熾烈に弾圧されるが、体制そのものは、1988年のソウルオリンピックへと、着々と資本主義の高度化の路線を早いテンポで進めた。この2大軍事政権の荒療治なしには、その後の韓国経済の高揚は不可能だったが、その代償も当然大きかった。それは、1980年の光州事件のようなマクロな形においてだけでなく、社会や個々人の心のミクロな部分に根の深いひずみをもたらした。これは、韓国だけでなく、資本主義化を急速に推し進める国に必ず見られるパターンである。この映画は、1986年から1991年に起こった、同一犯人によると思われる(現在も未解決の)連続婦女暴行殺人事件のなかに、そういう時代のひずみを見出している。2003年、す

でに警察署を辞めた。パクが出てくる最後のエピソード・シーンは、そうした過去がいまどうなったかを示唆する。もう「笑って」忘れることができるのだろうか、それとも・・・。

パクは、署に帰り、タイプで調書を作る。1986年の韓国ではまだワープ口は普及してはいなかったから、このタイプは、ハングルのタイプだろうか？

パクが、家に帰り、女と気のないセックスをしたあと、彼女が彼に注射をするシーンがあるので、麻薬か何かかと思った。しかし、それは、栄養剤だったようだ。彼女は、彼の妻であり、看護婦の知識を持っているという設定らしい。しかし、それは、この映画にとつてどういう意味があるのか？後半、すべてに疲れたパクが、彼女に点滴してもらい、「仕事を辞めたら」と言われるシーンもある。10年後、彼は、警察を辞め、Green Power Juice Extractorというジュース搾り機を売る会社勤める。（これは、この映画の本筋ではないが）。

この映画の圧巻は、パク・ヘイル演じる「容疑者」と、刑事ソ・テユンおよびパク・トゥマンとの3者のあいだで演じられる緊迫したドラマだろう。場所は、トンネルがある線路のうえ。もう絶対にまちがいないと確信したソ刑事がパク青年を追いつめる。手錠をはめて連行しようとしたとき、パク・トゥマンが封筒を手にして追って来る。犯人が死体に残した体液のDNAの鑑定を依頼したアメリカの研究所から送られてきた書類が届いたのだ。その結果は、パク・ヘイルの無罪を証明するものだった。このとき、すでに相当狂い始めていたソの「理性」がパニックに陥る。そして、それまで感情と勘に頼って捜査を進めてきたソンが、反対の態度に出る。この対照が映画的にも非常にドラマティックに描かれる。

現実には、理屈で通らないことがいくらかでもある。それが、あまりに多くなるとき、われわれは、そういう現実とどう折り合って生きていけばよいのか？そして、折り合うことが出来なかったときに犯したことを、われわれは、のちの時代にどうあがなえばよいのか？

（映画美学校第1試写室）

2004年01月26日（2）

幸せになるためのイタリア語講座 (Italiensk for begyndere/2000/Lone Scherfig) (ロネ・シエルフィグ)

一般試写会なので、雰囲気がちがう。あとから隣に座った女性が、ビニール袋からスパゲッティのテイクアウトを取り出し、むしゅむしゅと食べる。食いつぶりがいい。合間で大きなボトルの水をラッパ飲み。映画が始まって、ごそごそごそやっているの、ちらりと見ると、今度は大きなハンバーガーを食べはじめた。これは、やけにビーフのにおいが強い。イタリアと関係のある映画を見るのでイタリアンで統一してほしかった。

個別的な単位で見ると「優雅」だが、全体としては孤立や空虚感がただようというイメージは、21世紀のあらゆる都市生活にあてはまるのではないか？その意味で、デンマークのコペンハーゲン、さまざまな意味で時代を先取りしているように思う。スザンネ・ビエールの『しあわせな孤独』もそうだったが、この映画に登場する人々もみな孤独をかかえている。そうした彼や彼女らが、そ

れぞれそれぞれのパートナーを見つける。リチャード・カーティスの『ラブ・アクチュアリー』でも、似たようなパターンが見出せたが、そこで全体の牽引力になつていたのがクリスマスだとなると、この映画ではイタリア語会話教室とヴェネチア旅行がその機能を果たす。

町に着いたばかりの新任の牧師アンドレアス（アンダース・W・ベアテルセン）は、半年前に妻を失つたばかりだった。彼が、宿泊するホテルのフロント係のヨーゲン（ピーター・ガンツェラー）は、インボに悩んでいて、ホテルのレストランで働くイタリア娘ジュリア（サラ・インドリオ・イエンセン）に恋しながら、言い出すことができない。カーレン（アン・エレオノーラ・ヨーゲンセン）は、自分の美容室を持っているが、病院を抜け出して来るアル中の母（テーネ・ティームロス）のめんどろをみなければならぬ。パンやパイを売る店で働くオリンピア（アネット・ストゥーベルベック）は、家に帰ると、生活の恨みつらみが体にしみついてしまったような祖父の呪詛にさらされる。ホテルのレストランを仕切っているハル（ラース・コールンド）は、ホテルのマナージャーに気に入られず、クビの危機にさらされている。

この6人をはっきりとした形で結びつけるのは、市が主催しているイタリア語講座なのだが、彼や彼女らの相互関係は、それに先だつて巧妙に準備され、構成されている。ヨーゲンは、アンドレアスの愛車がマセラッティであることで親しみをおぼえる。アンドレアスは、髪を切りに行き、カーレンと知りあう。オリンピアは、教会でアンドレアスに会い、彼の優しさに愛を感じる。ハル、ヨーゲン、ジュリアは友人同士だが、ハルは、彼の長い髪が気に入らないマナージャーの意向をいやいや伝えたヨーゲンの指示でカーレンの店に来て、彼女を好きになる。

愛の形成、さまざまな形の愛の展開があり、その仕上げは、イタリア語講座の最終イベントとしてのヴェネチア旅行である。ここで、3つのカップルが、燃え上がる。わたしは、そのなかで、ヨーゲンとジュリアの愛の形に「感動」した。ジュリアは、ずっとイタリア語しかしゃべらない。ハルはイタリア語が得意で、彼女とはイタリア語で話す。だから、市が用意したイタリア語教師が心臓発作で急死すると、彼がそのあとを継ぐことになる。ヨーゲンとジュリアは、手まねか、ハルの通訳か、イタリア語講座で覚えたわずかのイタリア語でコミュニケーションをとってきたので、彼が、ジュリアに愛の告白をするとき、つたないイタリア語でやるのが、ナイーブで「感動的」なのだ。そして、そのとき、ジュリアが必ずデンマーク語で返事をするにちがいないと思うと、その通りになる——このパターンがまた「感動」を呼ぶ。この「感動」は、『ラブ・アクチュアリー』でポーランド人の家政婦と作家とのあいだの手まねと片言の会話のシーンを見たときにも経験した。

この映画は、『しあわせの孤独』と同様、「ドグマ」（1995年からじまった助成プロジェクト）のオッファーを受けて制作された。その場合、1台の手持ちカメラで撮影すること、外部撮影は自然光でといった「ドグマ」が適用されるが、ロネ・シエルフィグは、その制約に映画制作の「定石」を巧みに組み合わせ、「パターン」を逆手に取った。わたしが体験した「感動」は、そうした「定石」を巧みに使っていることから来る。「こうなるな」という予感が、予感以上にうまく具体化される爽快感である。

最初、カーレンとオリンピックアをまちがえそうになるショットにたびたび出会ったが、やがて、二人がなぜ似ているのかが判明する。これも、「パターン」だが、「定石」のうまい使い方だ。

アンドレアスの先任の牧師レッドマン（ベント・メイディンク）は神経症になって、牧師をやめるが、彼とアンドレアスとが、信仰と神の存在について真剣に議論するシーンがある。このレッドマン、カーレンの母、オリンピックアの父の3人は、デンマークの現在のネガティヴな部分を代表している。イタリア的なものは、そういう部分を一時的に忘れさせてくれるだけかもしれないが、ヨーロッパ人がゲート以来見せるイタリア願望は、いま、ヨーロッパ中に広まっているイタリア料理によって、確実に定着しつつある。先日行ったベルリンのイタリア料理もけっこうイケた。その意味では、この映画は、イタリア語講座よりも、イタリア料理講座をテーマにしたほうがより効果的であつたかもしれない。（ヤクルトホール）

2004年01月28日

真珠の耳飾りの少女 (Girl with a Pearl Earring/2003/Peter Webber) (プーター・ウエバー)

上映5分まえにおすぎ氏が忙しそうに到着。確保されていた席に鎮座。近いのでその「アウラ」が伝わって来て、落ち着かない。いまマスコミではおすぎ氏の発言が映画の観客動員に一番影響力があると言われている。むかしは、「不景気ねえ、全然仕事ないの」なんて大声が試写室にこだましたが、最近はおとなしい。むかしのほうがおすぎらしくてよかったなあ。

巻頭から、フェルメールの絵の構図と色調がまず気を惹く。ベルリンで見たいと思つて断念したが、この作品だった。テレビで監督のインタヴューと映画の紹介をやっていたからだ。しかし、忙しかったのと、ドイツ語吹き替えでは気分が出ないのでやめた。日本では、ベルリンほどの作品への関心は高くはなかったが、先頃アカデミー賞にノミネートされるにいたり、急に関心が高まった。

ユニークな作品だが、いわゆる「大作」ではない。わたしは面白く思ったのは、この映画が描く「封建的」な雰囲気だった。最近の時代劇は、セットや衣装には意を用いても、過去を現代風に解釈し、「ありのままに」描こうとはしない。時代設定は1665年だから、当然、いまとは価値観も親子関係も男女関係も、むろん使用人と雇い主との関係も、いまとは全く違っていた。いまの目で見ると、フェルメール家に家政婦として入ることになった17歳のグリート（スカレーツト・ヨハンソン）に対するフェルメール家の人々、画家ヨハネス（コリン・ファース）、その母マリア（ジュディパーフィット）、妻カタリーナ（エッシ・デイビス）、娘コーネリア（アラキーナ・マン）が見せる態度は、相手を見下しているように見えるだろう。が、それを「普通」だと思つて見て行くと、この映画の世界のディテールが光ってくるだろう。

グリートの父親（クリス・マックハレム）はタイル職人だったが、体がきかなくなつて彼女が働きに出ることになった。家を出る日、父は、彼女に自分が作つたタイルを1枚渡す。そこには、男が女を鞭打っている絵が描かれている。そ

これは、この時代の女性の地位を示唆する。男尊女卑は、夫フェルメールと妻との関係、グリートを犯そうとするパトロンのヴァン・ライフェン（トム・ウィルキンソン）にもあらわれている。そのなかで、グリートと肉屋の息子ピーター（キリアン・マーフィー）との淡い愛が息ぬきをあたえるが、ここは急に「近代」が入り込んできた感じ。

フェルメール家に来たグリートは、無愛想な料理女に迎えられるが、それでも、この太った料理女は、彼女を家の一室一室に案内しながら、物の置き場を説明する。こういう案内のやりかたは、わたしも、西欧人の家でよく経験することだが、はたして17世紀でもそうだったのかどうかはわからない。空間（家のなかであれ、街であれ）を「パブリック」なものとみなす発想は、近代のものではないか？

パトロンのフェルメールの絵を売り込むために、彼の母がパーティを計画する。パーティの日、客は運河を船に乗ってやってくる。なかなか優雅である。

グリートを演じるスカーレット・ヨハンソンの、時代をタイムスリップしてわれわれのまえに姿をあらわしたかのような風貌としぐさは、この映画のリアリティをささえる最大の要素である。

フェルメールの家にカメラ・オブスクラが運び込まれるシーンがあるが、彼がそれを使って絵を描いているシーンはない。しかし、彼の絵の最もラディカルな点は、彼が当時最先端のカメラ・オブスクラを絵画に利用した点だ。アンデイ・ウォーホルは、ポラロイド・カメラを使って絵を描いたが、これは、ある意味でフェルメールの真似にすぎない。

ウォーホルは、なぜポラロイドを使うのかという問いに対して、「簡単だからさ、何枚でも描けるしね」とうそぶいたが、フェルメールも、カメラ・オブスクラを導入した動機は、けっこうそういうところだったかもしれない。

いまコンピュータを使って描画することは流行りであるが、絵画から手描きの要素を取ってしまえば、絵画ではなくなる。それは、「コンピュータ・グラフィクス」にすぎない。実際、いまのコンピュータテクノロジーを使えば、自分では何もしなくても、絵を描くだけなら、凡百の画家よりもほど多様なテーマと気の利いた作品を自動的につくってくれるだろう。フェルメールの時代にはカメラ・オブスクラから直接プリントアウトしてくれる装置はなかったからこそ、それを手で「模写」した。しかし、それは、出来れば直接プリントアウトしたかったととらえるべきではない。フェルメールがどう意識していたかは別として、ユニークなのは、テクノロジーと手とのからみあいである。知覚を人間の肉体器官だけするのではなく、テクノロジー装置を通すこと、テクノロジーを媒介にして知覚を変え、そこに一つの「美」を見出すこと——この手法の先駆者の一人がフェルメールであった。

しかし、実は、テクノロジーを通さない知覚などというものはない。われわれの肉体的知覚器官は、つねに、レンズが登場するはるか以前から、技術に媒介されてきた。大「自然」のなかで生活していた時代でも、森の大木や空気は、知覚に多いに影響したし、太陽と人工の火とでは、ものの見え方が全くちがった。家に住むようになった人間は、建物との関係で知覚を変えられた。技術を媒介し

ない無媒介の「生の」知覚などはないのである。
(ギヤガ試写室)

2004年02月02日

純愛中毒 (Addicted/Jungdok/2002/Young-hoon Park) (パク・ヨンフン)

あつというまに2月になった。今月は先月よりも若干多く試写を見れるはずだが、2月は「小物」が多い。他方、このページへのアクセスが増えつづけているので、この機会にサーバーの整備をしようと思う。ウェブサーバーの場合、ハードディスクを速いものにしてやると、その変化が体感できるくらい速くなる。このサーバーは、開設時の1995年には、5,400rpmのハードディスク (SCSI) を使っていた。それを「200rpmにしたのが1996年。たったの2GBの容量のものが10万円以上もしたが、苦勞して交換しただけのことはあつた。しかし、今度交換しようと思っているやつは、15,000rpmである。しかも、容量18GBで2万円ちよつと。これにしない手はないだろう。乞うご期待。

おしゃれな西欧風の住宅、西欧風のライフスタイルを身につけた、いわば「コリアン・ヤッピー」の兄弟とその兄の妻の3人のドラマ。韓国の経済発展を考えれば、「ヤッピー」が登場する映画が作られても不思議ではない。『殺人の追憶』でも、80年代以後の生活の変化を読み取ることができるし、『4人の食卓』の主人公は、事実上「ヤッピー」である。が、「現代」を描いている『4人の食卓』では、そのすきますきまに「前近代」がかいま見えた。それが、この『純愛中毒』では、全くない(あつても最後に否定される!)のが面白い。

ホジン(イ・オル)とテジン(イ・ビョンホン)は仲のよい兄弟のように見える。彼らは、ホジンの妻ウンス(イ・ミョン)と郊外の西洋風の家にいっしょに暮らしている。ホジンは、「家具アーティスト」、テジンは、レーサー、ウンスは、コンサート・プランナーだ。ウンスの部屋にある化粧品はクリスチャン・ディオールのFahrenheit。モダンな西洋式のバスルーム。食事は(見たところ)韓国料理ではなく、エコロジカルなオーガニック・フードのよう。renomaのブランドの入ったエプロンを着たホジンがみずから、オーブンキッチンでテールで野菜をきぎむ。食後は、庭の東屋的空間でくつろぎ、ビールを飲む。銘柄はバドワイザー。近々開かれる個展についてインタヴューされたホジンは、「マルセル・デュシャンのように日常見慣れたものを使います」と答える。ホジンとウンスがアトリエで発作的に愛し合うやりかたは、まさにハリウッド映画を地味でいったよう。都心にあるウンスのオフィスは、パーティッションで仕切られ、テールの上にはパソコンと家族の写真が飾られている。これも完璧にアメリカン。すべてうまくいっているように見えた3人のあいだに激変が起きる。テジンのレースの日、それを見に会場に急ぐホジンのタクシーがトラックに激突する。奇しくも、同じ時刻に、テジンは他のレーシングカーと致命的な衝突事故を起こす。

ホジンの乗ったタクシーの運転手が、急ぐというので、いきなりアクセルを踏むシーンが面白い。ちよい役だが、光る存在だった。なお、もう一つ面白いと

思ったのは、行き先を訊くとき、この運転手がばっちり後ろを向き、相手の目を見て受け答えをするところ。これは、西欧ではあたりまえだが、日本ではマレ。相手の目を見ないのが日本の習慣だからだ。韓国は違うのだろう。あるいは、こゝも「西洋」式に演出されているのか？

1年近く昏睡状態を続けたテジンは、ある日、『キル・ビル』のユマ・サーマンのようにベットからむっくり起き出す。ウンスのもとに帰ってきた彼は、それから奇妙な行動に出る。彼は、自分がホジンだと言い、実際にホジンがやっていたことをそのまま踏襲したかのように行動する。ホジンは、いつも、バスルームで、ウンスの歯ブラシに歯磨きペーストをつけておいてくれるのだが、テジンも同じことをする。雨の日、ホジンは地下鉄駅に傘を持って迎えに来てくれたが、ある雨の日、駅で傘を持ったテジンを発見してウンスの心は揺れる。

この原因について、医者は、「憑依」（ひょうい）という概念で説明する。詳しい話は出ないが、この言葉は、たしかに韓国文化と深い関係がある。話は飛ぶが、夭折した演劇研究者の小刈米けん（「日」偏に「見」——表記不可）の著に『憑依と仮面』（せりか書房）があつたが、彼は、朝鮮の伝統演劇における仮面と、朝鮮半島の霊能者の研究に触発されてこの演劇論を書いた。『殺人の追憶』にも『4人の食卓』にも、「霊媒師」が出てくるが、「巫女」はもともと「憑依者」であり、日本の「卑弥呼」も、そういう朝鮮半島の伝統と関係があると考えられる。

しかし、映画は必ずしもこの流れでは終らないところが面白い。結末は明かさないのだが、監督は、意図的に「現代」の韓国人、しかもヤッピー的なミドルクラスに焦点を当てたかったのだろう。韓国にももう「前近代」はない？（松竹試写室）

2004年02月04日

アフガン零年 OSAMA (Osama/2003/Siddiq Barmak) (ゼディク・バルマク)

連日同じ会場に來ていることになるが、映画が始まってから、最前列に座っていた女性が、軽い「悲鳴」を上げて、後ろの席に移った。この会場は、部屋の広さの割りにスクリーンが大きく、最前列だと遠視のメガネでもかけないと見れない。スクリーンから直接はねかえる光の粒を浴びるのが好きなわたしでも第2列に座る。

トップに「NHK」という文字が出てきたのでヤバイと思ってしまう。むしろ偏見である。「Paramount」だっつ「BBC」だって同じなのだが、「NHK」といういうと、「安全弁」がかまされているのではないかという先入観をいだいてしまうのだ。わたしの悪い癖。ちなみに、この映画の制作にNHKが金を出している。

映画は、アメリカとイギリスによる攻撃でタリバン政権が崩壊した後には作られた。そのせいか、行動を起こさせる批判であるよりも、「ひどいなあ」と感傷的になるだけの「メロドラマ」的な印象を与えるにとどまっているような気がする。出演者が拔群にうまいのも、そういう効果を倍加している。これは皮肉だ。

タリバン政権下の状況の緊迫感が、サスペンシス（劇画的）で、たとえば、アフガンのことも関わってくる『ブラックボード——背負う人』、『少女の髪どめ』、『わが故郷の歌』などにはある荒削りな緊迫感がない。

最初の部分は、西側のジャーナリストが「カメラで撮り、タリバン兵に逮捕されたという設定の撮り方をしている（そのジャーナリストが処刑されるシーンが後半にある）。カブールの街角で香屋（香の煙の立つ容器を持ち、お客がいればそれを振り回して匂いをつけ、謝礼をもらう）の少年（モハマド・アリフ・ヘラティ）が生きて描かれている。仕事を要求する女性たちのデモのシーンもいい。しかし、カメラが兵士によって地面にたたきつけられたらしいシーンのあと、「客観描写」に変わる。以後、カメラは、タリバンの目を逃れるために男装した一人の少女（マリナ・ゴルバハリ）の運命を追う。

戦争で男手をすべて失った家族。老いた祖母、母はまだ少女の働きに頼るしかない。母（ジベイド・サハール）は、泣く泣く娘の髪を切り、男装をさせ、ミルク屋で働いてもらう。謝礼はパン1枚といったところ。タリバン政権下では、身内の男性の同伴なしに女性が外出することができなかった。見つかるのをおびえながら、街を歩く少女の姿が痛々しい。

それから（こういう時間的経緯なのかわからないのだが）娘は、街の「マドラサ」（宗教学校）に入れられる。タリバンの下では、強制的に男は兵士にされ、「由緒のあやしい」女は牢に入れられたらしい。男の子は「マドラサ」でイスラム原理主義を叩き込まれる。男であることがバレそうになる彼女をかばう香屋の少年との切ないドラマが泣かせる。が、結局は、女性であることが知れ、牢に入られる。

宗教裁判のいかげんさが描かれるが、観客としては、その真偽を判断する手だてがない。石打ちの刑に遭う者もいる。彼女は、あぶないところで金持ち（と思われる）老人に助けられる。彼が、娘との結婚を「老師」から許してもらうという形で彼女を買い取ったのだ。が、彼は大きな家に何人も女たちを囲っている。それは、非常にグロテスクな形で描かれる。しかし、これは、西側の視点かもしれない。一夫多妻制そのものがグロテスクなわけではないからだ。それが、女性の人権を無視しているという視点に立てば、そこでどんな関係がもたれようと、その姿は「グロテスク」に映る。

監督のバルマクは、抵抗や活動の映画人ではなく、アメリカ的な「自由主義者」なのではなからうか？ 彼は、1962年にアフガニスタン北部で生まれたが、1981年に優秀な5人の留学生の一人に選ばれ、ソ連のモスクワに6年間留学した。アフガニスタンは、1979年以後ソ連の支配を受けるが、彼は、その支配的な流れには反抗しなかったわけだ。しかし、1987年に帰国後、アフガニスタンではすでにアメリカの軍事援助のもとで反ソのムジャヒディンが台頭しつつあったが、バルマクは、ムジャヒディン支持に傾く。そして、1989年にソ連軍が撤退するが、その間に、バルマクは、「アフガン・フィルム」の代表者になる。しかし、1991年にアメリカがムジャヒディンへの軍事援助を停止すると、内部抗争が激化して、そのなかからタリバンが台頭してくる。1996年のタリバンによってカブールが陥落すると、バルマクは、パキスタンに亡命する。むろん、もっと複雑で屈折した経歴があるはずだが、一見して、彼は、アメ

リカに生まれていればよかったような監督であるように見える。いずれはアメリカで映画を撮るようになるかもしれない。
(松竹試写室)

2004年02月05日

ハッピー・フライト (View from the Top/2003/Bruno Barreto) (ブルーノ・バレット)

あまりお客は多くない。いやな予感。カフェ・アキラでコーヒーを飲んでから来てもよかったと後悔する。

ハリウッド映画の「啓蒙」臭のつよい作品。ハリウッドには、悩みを持った主人公の変化と成長を描いた「ビルドゥングス・ロマン」(このドイツ語は通常「教養小説」と訳されるが、「ビルドゥング」とは形成・成長という意味だ)の系列がある。それが、ある種の「人生相談」的役割をしたり、ソフトなプロパガンダになったりもする。この映画も、ド田舎で生まれ、育ち、貧しい故郷に住むことに何の魅力も感じていない女性ドナ(グウィネス・パルトロウ)が、テレビで見たサリー・ウェストンという有名人(キャンデイス・バーゲン)にあこがれ、スチワードスになろうと決心し、サリーの自伝『My Life in the Sky』をバイブルにしてに夢を実現していく話。その過程にさまざまな出会い、愛、悩み、決心等々があり、観客は彼女に同化して、自分の人生を照らしてうなずいたり、そうかと思ったりするといったあんばい。もし、最初から(たとえば)パルトロウが嫌いだとか、スチワードスなんかに興味がないと思う人は、その同化ができないから、全然面白くも可笑しくもないかもしれない。

こういう映画を見ると、アメリカ人というのは単純だなと思いがちだが、それは、日本のテレビを見て、日本人というのはいつもゲラゲラ笑い、ものを食べるのが好きな国民だと思うのと同様、間違いである。人間は、内側から見れば、みな複雑で「特異性」に満ちているはずだが、ただ、こういうことは言えるだろう——アメリカ人は、わかりやすく単純なキャラクターの出るドラマを好むとそれをもってアメリカ人が単純だと速断するのは短絡で、超複雑だからこそ、単純なものを好むかもしれない。事実、日本人はテレビでは笑っていても、街頭や電車のなかでは苦虫をかみつぶしたような顔をしているではないか。

俳優はぜいたくだ。キャンデイス・バーゲンは、スチワードスから身を起し、国際線で勤務中に富豪にみそめられ、いまでは豪邸で悠々自適な生活をしているが、航空界に隠然たる力を持つスーパーウーマンを演じる。航空会社のスチワードス指導官ジョン役でマイク・マイヤーズが出て来たときは目を疑った。ジョンは、スチュワートの試験で首席だったが、目が斜視のために飛行機に乗れなかったという過去を持つ。マイク・マイヤーズらしいギャグが見れるが、なんか場違いという感じ。心が高ぶったとき、耳元で鐘を鳴らすと落ち着くというギャグはいただけない。

最近のアメリカ映画は、モラリズムの傾向がある。『卒業の朝』もそうだった。この映画でも、スチワードスの試験で、最優秀だったはずのドナの答案をすり替えて国際線勤務になったクリステイン(クリステイナ・アップルゲイト)

が手痛い仕打ちを受ける。彼女は、機内でサービスされるミニボトルなどをくすねる趣味もあった。そういうことが面白おかしく描かれるのは、もはやダメなのだ。通勤列車的な国内線勤務に配置され、どうもおかしいと思ったドナが、サリーに「直訴」して、再調査が行われ、クリスティーン的一件が明るみに出る。このあたり、しっかりと人脈をつかむと事の運びが速いというアメリカ事情はなかなかよく描かれている。

急遽、ニューヨーク↓パリ間の国際線ファースト・クラス勤務になったドナは、ヤッタあ！という喜びと裏腹に、淋しさが訪れる（この日本語おかしいかな？）。彼女は、国内線勤務のとき、クリーブランドで弁護士の卵のテッド（マーク・ラファロ）を愛するようになる。彼女の家のクリスマス・パーティに招かれ、「喧嘩してどなりあいばかりしている（彼女の家庭はそうだった）のでない家庭がある」ということを実感する。彼女は、国際線のファーストクラスのスチュワードスというステイタスのためにテッドと別れた。しかし、往復のあいまに訪れるニューヨークやパリは、リッチな気分を味わせてくれるが、クリスマスの時期たった一人で過ごすニューヨークやパリは、淋しさをつのらせる。この時期には、人々は、家族や親しい友人・恋人たちと過ごすのが普通だからだ。ちなみに、この時期の人恋しさをテーマにした、脱な作品が、『ラブ・アクチュアリー』である。

そういうときどうするか？ 友達に相談するという手もあるが、上昇指向で進んできた彼女にはそういう友はいない。そうなると、相談するのは、いるとすれば、先輩しかない。サリーのご登場である。このあたりに、いまのアメリカの傾向が若干出ているかもしれない。競争主義で友は少なく、助けてくれる人がいるとすれば、親か先輩しかないのだ。しかし、映画でタイミングよく先輩が助けてくれるということは、現実にはそういうことがマレだということかもしれない。ハリウッド映画は夢を描くから。

どのようにしてスチュワードスになるかということを描いた映画はあまり多くないと思う。わたしは初めて見た。しかし、スチュワードスの仕事は、この映画で描かれているほど楽ではない。わたし自身、飛行機に乗って、飲み物や食事を配り、片づける彼女らを見るにつけ、自分が女だったら、絶対にあんな職業は選ばないだろうし、まず体力がもたないと思うのがつねだ。
(ギヤガ試写室)

2004年02月06日

スクール・オブ・ロック (The School of Rock/2003/Richard Linklater) (リチャード・リンクレイター)

30分まえに行ったが、ロン・ハワードの『ミッシング』の上映がまだ終らず、20分ほど待たされる。そのあいだにロビーに立錐の余地がないほど人が集まる。この映画はけっこう前評判が高いみたい。ノイズの世界では超有名なジム・オルークが音楽コンサルタントになっているのも気になる。

期待をかきたてられすぎたので、見終った評価は、全体としては、中の上といるところ。たしかに、主役のジャック・ブラックのほとんど地で行った演技は

アカデミー賞ものであり、一見に値する。しかし、ここでも、最近のアメリカ映画に特徴的なモラリズムと「啓蒙」色が感じられるのだ。これがなく、『ヘドヴィグ・アンド・アングリーインチ』のノリだったら申し分なかった。

それにしても、ジャック・ブラックはすごい。彼の演技では、ジョン・キューザックと共演した『ハイ・ファイデリティ』のオタクなレコード店員役とグウィネス・パルトロウと共演した『愛しのローズマリー』のフアンニーに愛すべきキャラクターがすばらしかったが、今回は、それらとも違ったキャラクターを演じている。

ミドルクラス以上の家の子供が通うエレメンタリー・スクールでデューン（ジャック・ブラック）が「教える」ことになったのは、全くの偶然だった。自分で作ったバンドを追い出され、同居している友人ネッド（マイク・ホワイト）とパティ（サラ・シルヴァーマン）に借金がたまっているデューンは、マイクがかつて非常勤をしていた小学校から呼び出しの電話がかかったとき、彼になりすまして出講してしまう。週650ドルという謝礼だけが目当てだった。教室で時間つぶしだけをしていたある日、生徒たちが楽器を演奏しているのを見て、急遽ふるいたつ。ロックを教えよう！

親の目を気にして安全路線ばかりを選ぶ学校（日本もそうなってきた）。親と教育理念とのあいだで引き裂かれ、鬱積している校長役を演じるジョン・キューザックがうまい。そういう学校では、好きなことをやれば罰せられるから、クラス委員のサマー（ミランダ・コスグロヴ）のようにただオリコウぶるか、ザック（ジョーイ・ゲイドス・ジュニア）のように斜めに構えるか、中国系のおとなしいローレンス（ロバート・ツァイ）や黒人のトミカ（マリナム・ハッサン）のように、実力はあるのに自分を試すチャンスにあたえられないために自分に自信をもてない子のままでいるか、いつも「Yes」をはなさないゴードン（ザッカリー・インファント）のように自分の世界にこもるしかない。

デューンが、こうした生徒たちにロックを教えようと思い立ったのには、彼や彼女を使つて新しいバンドを組み、自分を追い出した連中を見返してやろうという魂胆もあった。しかし、彼のなかに生粋の教師根性のようなものがなかったら、こういうことはしなかっただろう。彼は、生徒たちがロックに興味を持つと知るや、家からギター、キーボード、音響機材一式をバンに積み込んで登校し、学生に貸しあたえる。宿題と称して生徒の一人一人に彼や彼女の学ぶべきCDを1枚つつ渡すが、これらもみなデューンの自前だ。このへんは、紙の1枚まで何でも学校から提供してもらおうとして自腹を切らないいまの教員たちが反省すべきところだろう。わたしも大学で変なことばかり「教えて」いるが、機材も時間も場所も大学にはあまり期待しないことにしている。

バンドリーダーだけあって、デューンの「人事」は堂に行っている。オリコウなサマーをマネージャーにし、ピアノが弾けるローレンスにはキーボード、パンクの素質のあるザックにはギターをそれぞれあたえる。残りはセキュリティと雑用係。それらの重要性を説得するのも巧み。そうするなかで、コンピュータに強いゴードンは、ロックばかりやっている自分らの教室が校長に見つかからないように廊下に「ワイヤレスの監視カメラを付け、それをMacにつなぐ。クライマックスの学外コンサートでは、そのMacでVJをやり、照明も担当する。最初は、

セキュリティや裏方をやることになっていた生徒のなかから意外な才能があらわれたりもする。トミカは、ブルース感覚のあるすごい歌い手だった。内気でそれを見せなかったただけだ。彼女が自信を失うと、デューンは、「きみは、マヘリア・ジャクソンじゃないか」と力づける。

ロックやパンクをあがめる割りに「健康」すぎるくらいはあるが、組織に埋もれかかっている生徒、「女」を捨てていた校長、そして「良識」を疑わなかった親たちの心をつかのまであれ解放させるトリックスター的な人物を目のあたりにするのは悪くない。こちらもいつとき解放された気になる。また、この映画は、「泣き」よりも笑いを引き起こすという点でも、最近のハリウッドもののなかでは異色だと言える。

エンド・クレジットが工夫しており、ここで出演者が紹介されながらその演奏が聴ける。演奏としては、クラシックスの演奏よりはるかにいい。おまけにしてもったいない。
(UIP 試写室)

2004年02月09日

ネコのミヌース (Minoes/2001/Vincent Bal) (フインセント・バル)

出発が遅れ、ぎりぎりの時間に会場に着いた。まだ前の席が空いていた。おそろおそろ2列目にすべり込む。が、上手がいて、映画は始まってから、3人の女性がスクリーンに堂々と影をつくりながら最前列に座った。上映はビデオプロジェクトによるもの。字幕や輪郭ににじみが出る。映像も眠い。あとで配給会社の人に訊いたら、「ビデオじゃないですよ、フィルムです」という答えが返って来たが、それじゃ、天井で光っていたプロジェクトはなんだったのだろう？元がビデオかとわたしは訊いたと思ったのかもしれない。むろん、元は、公開時非常に評判になり、いくつもの賞に輝くビスタサイズのフィルムである。

人間に突然変異してしまったネコという着想は原作のものだが、映画はこの着想を十二分に活かした。ネコ人間ミヌース役のカリス・ファン・ハウテンがなかなかいい。犬に出会ふと、とっさに木に登ってしまうのだが、この美しい細身の女性が木に登ったり、建物の屋根や窓のへりを渡り歩いたり、好物のイワシ(オランダの名物でもある)をむしゃむしゃ食べる姿が可笑しく、かつ愛らしいときにはセクシーだ。いつも着ているライム色のコートも似合っている。

ストーリーは単純。木に登っているミヌースと出会った新聞記者のティベ(テオ・マーセン)が、やがて彼女を助手に雇い、彼女のネコ・ネットワークを駆使して特ダネを次々に書く。大詰めは、消臭材で財をなした経営者エレメートの陰謀をあばくくだり。自分の工場を建てる認可を得るために、市長(シャーク・ヴィンテルセ)を買収しようとするが、その陰謀があばかれる。「動物愛護の会会長」も名ばかりであることがわかる。

わたしはネコを飼ってはいないが、ネコの表情が映り、そのネコがオランダ語(吹き替え版ではミヌース役を室井滋が吹き替えているという)をしやべるとき、どうも、表情と言っていることが合っていない気がする。むろん、ネコが

この映画で出てくるようなことを考えたり、ネコ語でしゃべるはずもないのだが、アニメなどくらべると、その合わせ方が全く恣意的であるように見えた。

オランダ語には、喉チンコを使った独特の強烈的な発音がある。メディア批評家の Geert Lovink は、日本では「ヘアート・ロヴィンク」と表記されているが、本当の発音は「ヘ」ではなく、痰を吐き出すような「ハ／ヘ」である。映画のなかで細く美しいカリス・ファン・ハウテンが、この「ge」を強烈に発音するのを聴くと、オランダという国は非常に「どぎつい」文化の国なのだなと思ってしまう。実際、マリワナ、売春、安楽死の合法化は、「ge」の強烈的な発音と無関係ではないだろう。

オランダには、ある種の「いいかげんさ」をたつとぶ文化もある。ティベはそれを体現している。

(映画美学第2試写室)

2004年02月10日

ピーター・パン (Peter Pan/2003/P. J. Hogan) (P. J. ホーガン)

わたしは運命論者だ。会場まで10分ぐらい早く行っただけだったのに、1人しか来ていなかった。しばらくして10人ほどになったが、そのトップの女性がいきなり「うそ！」と叫んだ。ケータイで話している。どうやら場所をまちがえたらしいのだ。すぐにどこかへ去り、わたしがトップになってしまった。わたしは、基本的に一番乗りは嫌いである。が、そうやってしまったのには何か理由がある。今日はいいいことがない。案の定、それは、上映寸前に起こった。隣は空いているし、ゆったり見れるなど思っていた矢先、左の隣の席に移動してきたひとがいる。見ると、それは、あの「右傾」氏ではないか。やばい。この人は試写ではフルツワモノの一人なのだが、なぜか上映中に体を右に傾けてくるのだ。結局、わたしは、2時間近く体を右に30度以上傾けるはめになった。

映画に没入できなかったのは、「右傾」氏のためだけではなく、この作品自体、わたしの感覚に合わないところがあつたためだと思う。基本的にわたしは、「妖精」とか「天使」が出てくるものとか、「メールヘン」ものは嫌いだ。それと、「はいこれが英国風ですよ」といったこれみよがしのステレオタイプの国柄誇示も嫌だ。オーストラリアの監督がアメリカの資本で作ったイギリスの物語(原作は言うまでもなく、ジェイムズ・マシュー・バリの戯曲・小説)。こういう場合、オーストラリアとアメリカの二重の思い入れが加わって「イギリス」性が強まる。だからかもしれないが、イギリスでは、現在、興業収益ベスト7位である。当たっているわけだ。ホーガンは、嫌いな監督ではない。『ベスト・フレンズ・ウェディング』は面白かった。が、この映画はぜんぜんノレなかった。ただし、テクスチャーというか感覚が似ているので、『ロード・オブ・ザ・リング』が好きなひとにはいいかもしれない。

とはいえ、(これは、以下のノートを相当書いてからわかったのだが)ホーガンのピーター・パンのとらえかたはなかなか面白い。そして、ホーガンの「結婚」へのこだわりがこの映画にもひそかに挿入されていることに気づいた。これは、「ピーター・パン」論ではなく、女性論なのだ。

『ピーター・パン』のように色々な形で上映・上演・メタファー化されてきた物語をあえてふたたび取り上げるには、それなりの演出や切り口がある。ホーガンの場合、それは、家庭と親子関係のようだ。また、『L』の技術を好きに使って『ピーター・パン』という物語の空想的な部分を思いきりありのまま映像化してみようということもあつただろう。映像的にはあまり新しさは感じられなかったが、既存の技術を存分に使ったという意味では「見事」な部類に属すると言えるだろう。

13歳の少女ウエンディ（レイチェル・ハードウッド）は、銀行員の父（ジェイソン・アイザックス）、母（オリビア・ウイリアムズ）、2人の弟、愛犬と暮らしている。両親は、ウエンディに大人になることをせがむ。ウエンディは、それには納得がいかない。それは、必ずしも、大人になりたくないからではない。このへん、ホーガンのユニークな解釈だと思うが、ウエンディには、彼女なりの「母性」があり、「恋人」であり「息子」であるような「男の子」を夢見ている。そして、それがピーター・パンという名で自分の「影」であり、「妖精」でもあるティンカー・ベル（リュディヴィーヌ・サニエ）をとまなつて姿をあらわす。ウエンディは、彼の案内で空を飛び、「ネバーランド」に行き、そこで出会う子供たちに「母」として慕われる。

この物語では、女はすべて「母性」を持った者としてとらえられている。娘の両親への反抗（「ネバーランド」への旅）は、自分のすでにある「母性」を認めてくれないことへの反抗でもある。母性をめぐる入れ子構造を表現するためにホーガンは、母親役のオリビア・ウイリアムズのナレーションをベースに物語を進め、ある意味では、全体がこの母親の「夢」であるともとれる描き方をする。同時に、全体は、娘ウエンディの「夢」であり、また実際の「旅」でもあるともとれるように描く。

『ピーター・パン』は、「ピーター・パン症候群」でも有名になったように、永遠に大人にならない／ならない人物の話としてとらえられてきた。それが、肯定的にとられるときと、「ピーター・パン症候群」のように、困った現象として否定的にとらえられることもあった。が、この映画では、「永遠の少年」を求めるのは母性を持った女であり、そのことが主要なテーマになっている。

ホーガンは、『ミュリエルの結婚』(Muriel's Wedding/1994)と『ベスト・フレンズ・ウェディング』でも、「結婚」にこだわった。女はどうして結婚するのか？ 女の「母性」とは何か？ こうして見ると、ピーター・パンという存在は、「母」を得ることが出来ない存在だとホーガンがとらえているらしいことが判明する。だから、「ネバーランド」からやってきた子供たちは、ウエンディの家で「母」を見つけ、幸せになる。おそらく、わたしがこの映画にノレなかったのは、映画の作りだけでなく、この——母性としての女の肯定という観点——だったのだらうと思う。娘に対する親の心配↓娘がなかなか「母」にならうとしないこと（結婚する大人にならないこと）——しかし娘は、「わたしはちゃんと母としての資格を持てますよ」ということを示し、親もそれを納得し、安心する。やはり、これは、わたしの趣味ではない。と同時に、母になれない女性が増えてくるはずのいまの時代に、こんな安心の仕方でもいいのだからかと思うとはいえ、こういうことを考えるきっかけを作ったのはこの映画だから、それは評価しなければ

ばならない。
(ヤマハホール)

2004年02月12日

ロスト・イン・トランスレーション (Lost in Translation/2003/Sofia Coppola) (ソフィア・ Coppola)

ゴールデン・グローブ賞を取り、いまたアカデミー賞にノミネートされているとあって、長い列が出来た。開場まえになって、定員オーバーがあやぶまれたのか、「本人名義の試写状とお名刺をご用意ください」と会社の人がかん高い声を上げ、ビビる客が何人かいる。声にビビったのではなくて、ケータイで呼びあつて途中からどんどん割り込んだ人のなかには「本人名義」でない人がいたようだ。

『真珠の耳飾りの少女』でも大ブレークのスカーレット・ヨハンソンがすばらしいし、ビル・マレーイが渋い演技をしているのも注目だが、東京人から見ると、東京や「日本人」へのアプローチにはかなりステレオタイプのものがある。生け花とか、京都とか、渋谷のクラブとかをちよびり出すのもあざとい感じ。しかし、そういのは、日本を初めて訪れたアメリカ人の目に映るであろう印象の典型をパノラマ化しているのであつて、そういうステレオタイプを連ねて日本を揶揄したり批判しているわけではないともとれるところがこの映画の微妙さ。ソフィア・ Coppolaとしては、むしろ、「初心者」が驚くのを面白がつて描いている感じ。そして、「あなたたちもそのうちこのファニーな東京にハマるわよ」と言っているようにも見える。

アメリカ人が東京に来て、その都市に惹かれる映画としてこの映画とちよつと似ているものとしては、フラン・ルーベル・クズイの『トーキョー・ポップ』(Tokyo Pop/1988/Fran Rubel Kuzui)があつた。あまり評判にはならなかったが、異文化としての日本にアメリカ人が初めて接して新鮮な驚きを見出す物語としては、かなりいい線を行っていた。

アメリカ人が日本に来て、「文化人類学」的(「カルチャラル・スタディ」的とは言うまい)な関心をもつて日本人と交わっていくという形式の映画が、今後流行りそうである。その封を切つたのは、『ロスト・サムライ』である。日本側とのコラボレーション次第では、1970〜80年代にアメリカで続々あらわれた「ニューヨーク映画」のように、日本の都市と映画との密着企画が続々登場するかもしれない。石原都政も東京を舞台にした映画に関心をもっているらしい。

ポスターなどにもなっているが、映画はベッドに横になったスカーレット・ヨハンセンの肩から下(ふくらはぎまで)のアップで始まる。あたりまえのパンティがかえって「これってなに？」という印象を残す。これは、何をあらわしているのだろうか？ 尻や胴という肉体の部分は、「孤独」をあらわすよりももっと複雑な感情をあらわすはずだ。ホテルは、西新宿のパークハイアット東京。先日、『日経産業新聞』のこの映画の撮影についての記事があつた。

カメラマンの夫ジョン（ジョバンニ・リビシ）について東京に初めて来たシヤールロット。彼が多忙で一人でいることが多い。新婚の2人は、どこかサメにいる。彼女が大学で専攻したのは「哲学」だという。夫のジョンは、ちよつといかげんな感じ。知り合いらしい映画女優ケリー（アンナ・フアリス）が宣伝のために来日し、同じホテルに泊まっていて、たまたま出会い、「一度ゆつくり」みたいな誘いを受けると、（超いそがしぶっていたのに）あっさり受けてしまい、シヤールロットが「いっしょに行く」と言うと、ちよつと困った顔をする。ダメになる兆候が見え見えの夫婦。

胴とヒップのアップシーンのあと、テーマソングとタイトルが出て、成田空港のアナウンスの声がかぶってくる。タクシーを拾うビル・マレーの顔が映り、すぐに外の景色が新宿の華麗なネオンになる。彼が演じるボブ・ハリスもパークハイアット東京に泊まり、シヤールロットと出会うだろう。そして、愛がはじまるのだろう——こういう予想をうながすようなつくり。それを裏切らないところがこの映画の面白いところ。ただし、ハリウッドに典型的な「ロマンス」はない。そういうありがちな部分をそぎ落として描く。ときどき挿入される故郷の妻からのFAXや電話のやりとりは、ボブが妻に（特に理由はないが）飽きていることを示す。彼は、結婚して25年になる。

ボブは、サントリーのCMの撮影のために来日したという設定だが、おそらく、この映画は、サントリーとタイアップしているのだろう。映画のなかではすでにボブがサントリーのウイスキーを飲むシーンの大スチルが新宿の街頭に姿をあらわす（短期の滞在期間中に出来るはずがない）が、おそらく、映画の公開時には実際にボブ・ハリスことビル・マレーがサントリー・ウイスキーの広告としてテレビや巷にあふれるのだろう。映画は金がかかるから、リコウな方法と言うべきだが、ちよつとリコウすぎる感じ。

サントリーのCMの撮影シーンが2度（ビデオとスチル）出てくるが、そのどちらも、変な英語をしゃべり、けっこう態度が大きい日本人のカメラマンが出てくる。「と」の発音がでたらめで、コミュニケーションできないとか、月並みな茶化しに見えるが、やはりここでも、「売れるようなテレビ屋やカメラマンは、勝手な〈英語〉をまくしたてて仕事をしてくるんだろな」という差別的な意識で見る事ができると同時に、「けっこうこういうでたらめさがイケてるじゃない」という意味で提示されているようにも見える。

シヤールロットが退屈してホテル内を歩いていると、コンフェランス・ルームのようなところで「ケリー・ストロング／ミッドナイト・ヴェロシティ・記者会見」というのをやっているのが見える。この手の「記者会見」では、低俗な質問のあと、花束贈呈とかスナップ撮影とかの馬鹿げた儀式がつづき、初めて来日したスターたちはびっくりすることが多いらしいが、ここでは、そういうところは描いてはいない。ただケリーが質問に答えているシーンだけで終る。オリコウなソフィア・コッポラは、映画業界を怒らせるような「危ない」批判はしない。

日本に外国から人を呼ぶと、招聘先の人がぴったりくつつき、行動スケジュールもぼつちり生まれ、自由行動がとれないことが多い。ボブもその被害者の一人。CMの撮影だけで終りにしたかったボブは、テレビ出演を要請され、「エイジェントに言ってくれ」と逃れようとする。しばらくしてアメリカのエージェン

トから入った電話で、「日本のジョニー・カースンらしいから出た方がいい」と言われ、出演を受ける。が、行ってみると相手は、「マシュー南」（藤井隆）で、その超ナンセンスさにうんざりしてしまう。が、このへん面白いと思うのは、ソフィア・コッポラは、一面で、初来日のアメリカ人の多くが感じるであろう「当惑」や「軽蔑」をそのまま描きながら、同時に、彼や彼女らの反応に必ずしも賛同してはいない点だ。その意味では、藤井はホントに「日本のジョニー・カースン」になるかもしれない。

シャーロットとボブが、シャブシャブの店で食事するシーンがある。愛想のない女が肉と野菜の皿を持つて来る。テーブルにはツユの沸き立つ鍋がある。食べるシーンはなく、終って出て来て、ボブが、「ひどい昼食だったね」と言う。「自分でつくらなけりやならなかったんだから」。これは、普通の人には、シャブシャブを知らない「外人」の感想に聞こえるだろうが、シャブシャブとか手巻き寿司とか、とにかく自分で「調理」する要素を加えてそれを売りにしている料理が嫌いなわたしは2人の印象に賛同する。作るのなら全部自分で作りたい。

シャーロットもボブ・ハリスもバーでよくタバコを吸う。彼女の夫のジョンはタバコを嫌う。このへん、監督のソフィア・コッポラとしては、アメリカへの嫌みを込めてこういうシーンを撮ったにちがいない。アメリカでは、バーでもタバコが吸えなくなった。

文化に対して「原理主義」は通用しない。流行るものを肯定しなければならぬ。わたしは、シャーロットやボブが東京に感じる「違和感」に賛同するが、ソフィア・コッポラは、そういうものに文化の「新しさ」を感じており、またそういう「外国人」が増えている。わたしはいまでもカラオケは嫌いだ、それは世界に広まってしまった。わたしは嫌いであろうがなかるうが、日本の文化になつてしまった。日本のポップ・カルチャーや都市文化を論じる者なら、カラオケを無視することはできなだろう。シャーロットとボブも渋谷かどこかでカラオケをやり、すっかり気に入ってしまうシーンがある。

（スペースFS汐留）

2004年02月13日

ホテル・ビーナス (The Hotel Venus/2004/Takahata Hideta) (タカハタ秀太)

映画の実験としてはユニーク。日本と韓国の俳優を使い、彼や彼女らにすべて朝鮮語（この映画の字幕では「韓国語」と表記されるが、わたしはここではもっと広い枠組みとして「朝鮮語」を使おうと思う）をしゃべらせ、ウラジオストックで撮影する。物語で設定されている時代や場所は未規定。朝鮮語がわからない観客は、日本語字幕で物語を追うことになるが、基本的に日本語字幕を読ませるということを前提に作られている。その意味では、「日本映画」なのだ。

知り合いのMの話だと、草剛はもとより、中谷美紀、香川照之、市村正親の朝鮮語が相当「人工的」なのは、素人耳にもわかる。しかし、これは、この映画の欠陥とはならない。韓国で上映するときは、ハングルの字幕を付け、あえてそうした「人工性」を強調すればいいからだ。

日本人が朝鮮語をしゃべるといふことのなかには、単に「外国語」をしゃべるといふこと以上の意味がある。それは、日本人が英語をしゃべるとは異なる。日本人にとつての朝鮮語は、そのなかに異化と同化を含んでいる。日本人は、かつて朝鮮語を抹殺し、それを日本語に同化しようとした。だから、日本人が朝鮮語しかしゃべれないといふことのなかには、皮肉な逆説がある。しかし、アジア人をひとくくりにしか見れない観客が、たとえば、英語字幕でこの映画を見た場合には、この映画は、韓国映画の系列のなかでとらえられてしまい、その「人工性」や二重性は理解されないかもしれない。

最後の方のシーンで、香取慎吾が旅行者風のかっこうでホテル・ビーンナスを探しにウラジオストクにやってきて、通りがかった黒人の男（ピート）にその所在を英語で尋ねる。答えは朝鮮語で返ってきて、「この町では韓国語しか通じない」。しかし、このシーンは、もっと深読みできる。つまり、この場所では、朝鮮語は、いまや、かつて日本人に課していたトラムマを拭い去り、英語と同じような単なる「異化」機能を持つ言語になってしまったのかもしれない。

日本人にとつて英語は、ある種のアクセントであつたり、表現にちよつと氣取つた「距離」を忍び込ませるために使われる。横文字の会社名、放送番組でのイントロ（この使い方もそうか？ たしかに「導入部」よりはカッコいい）で使われる英語もそうだ。それらは、その意味で、本来の英語ではなく、「日本語」の一種なのだ。しかし、日本人も、だんだん海外帰国子女だとか、英語のできる社員とかが増え、英語が単なるアクセサリーではなくなってきたいま、英語のそういう機能は衰えてきた。使えば、英語の意味表示機能が作動してしまい、それまで有力だつた「距離挿入機能」がうまく働いてくれないからだ。だから、日本は、いま、言語的にひとつの危機のなかにいると言える。日本語は、外からの何かで「距離」を挿入しないとしくりしない言語だからである。

日本語は、これまで、ずっと外部から異文化の言語を導入することによって生きながらえてきた。中国語は、長きにわたつて日本語に対してその機能を發揮してきた。この性格は、単に日本語の問題ではなく、文化や社会の問題だ。この映画のなかに登場する人物たちは、みな、心のなかに「距離」や「空虚さ」や「淋しさ」を隠している。そういう距離や空虚さが、「アंकレイブ」（飛び地／番外）としての「ホテル・ビーンナス」という場と朝鮮語を呼び寄せたとも言える。

草剛は、恋人がジャンキーの運転する車に轢き殺されたことをその娘の父親（伊武雅刀）に責められ、責任と罪の意識を抱いている。香川照之は、外科手術に失敗したことで自分を責め、酒に身を持ち崩している。看護婦だつた中谷美紀は、売春をしながらその彼をいまも支えている。パク・ジョンウは、病気の妻の願いで愛する彼女を殺し、彼女の娘（コ・ドヒ）を連れて逃げている。幼いときに母に捨てられたイ・ジュンギは、殺し屋になることを夢にして日夜ピストルの手さばきをみがいている。花屋で働き、一見晴れやかな感じのチョ・ウンジは、花屋の店長（松尾貴史）に利用され、自分を追い込んでいく。片足が不自由なホテルのオーナー（市村正親）は、ゲイである。

彼や彼女らが告白する、あるいは提示する心のなかの「距離」や「空虚さ」は、みな非常にナルシシスティックで、国籍不明の舞台設定にもかかわらず、い

まの日本を思い浮かべせる。日本は、いまある意味で「ホテル・ビナス状態」だと言えないこともない。

面白いと思うのは、話される言語は朝鮮語なのだが、くりかえし流れるのは、ジャズのスタンダードナンバー、Someone to watch over me ʼ Everybody needs somebody なのだ。そして、最初と最後に草剛の心象風景のように出てくるのが、岡の上にそびえる大きな十字架。それは、死んだ彼の恋人の墓なのだが、そのこと以前に、キリスト教のシンボルがどぼつと出ることの意味は無視できない。つまり、さきほどわたしは、「英語が単なるアクセサリーではなくなってきた」と書いたが、にもかかわらず、現状では、依然として英語文化は、何らかの内部距離なくしては機能できない日本文化と日本社会の有力な要素でありつづけているわけである。

(松竹試写室)

2004年02月16日

デイボース・シウ (Intolerable Cruelty/2003/Joel Coen & Ethan Coen)

結婚や離婚で財産を得たり失ったりすることに縁のないわたしには、全くもってバカげたドタバタとしか映らなかった。でも、後半で見せるキャサリン・ゼタ・ジョーンズとジョージ・クルーニーのキスシーンは、なかなか見事だった。ハリウッド映画のキスシーンに見飽きていてもとてもゴージャスな感じ。あとは印象にのこるシーンはない。わたしは、この2俳優が嫌いではない。クルーニーは、往年のゲイリー・クーパーやケーリー・グラントのにおいを感じさせる「ハンサム」俳優として、また、ゼタ・ジョーンはイモいところがいい女優として。だから、ゼタ・ジョーンズは、『トラフィック』のときのようなクサイ役のほうが活きる。むしろ、この映画の役も、クサクなくはないのだが、どちらかというとただ利に小ざといだけの女を演じていて、これならたとえばジュリア・ロバートだっていいじゃないかという気がしてくる。

要になっているのは、「婚前契約」(プリナプティアル・アグリーメント)。これは、プレスの解説によると、離婚や死別の際に財産分与をどうするかを結婚前に契約すること。それ自体は、極めてマテリアリスティックなものだが、そういう契約をしておいて、結婚後、それを破棄すると、相手が自分を金目当てで選んだのではないという強力な意思表示にもなる。この映画では、「婚前契約書」を結婚相手の面前で破いて見せるシーンが何度か出てくる。こういう契約をしたことがない者でも、この反復を見せられているうちに、この書類がサスペンスの装置となつてきて、ドラマの先を気にしたりする。この部分は面白いし、「婚前契約書」を交わした経験のあるアメリカ人にはリアリティがあるのだろう。

コーエン兄弟の作品なら、もうちょっとファニーな部分があつてよいところだが、探さなくては見つからない。一番コーエン兄弟らしいファニーさが出ているのは、マリリン(ゼタ・ジョーンズ)と石油王(ビリー・ボブ・ソートン)の「結婚式」を仕切る牧師スコットを演じるコリン・リンデンだろう。彼がギターを弾きながら姿をあらわした瞬間、なぜか笑ってしまう。このときだけ、場内の2、3個所から笑いが漏れた。

冒頭、大金持ちだったはずのTVプロデューサー（ジェフリー・ラッシュ）が妻の不倫現場を発見し、激怒して不倫男と妻にピストルを向けるが、妻にトロフィー（映画賞の）でたたか殴られる。そのとき、妻の台詞が、「オーストラリアのエロ野郎!」。ちなみにジェフリー・ラッシュは、オーストラリア出身。それから、マリリンに財産を巻き上げられる不動産王（エドワード・ハーマン）は、はすっぱな女あるいは女たちと裸になって「汽車ぼっぽ」遊びをするのが趣味。その現場を記録に撮られ、離婚訴訟で敗訴するのだが、その遊びのシーンはややコーエン風ではある。

辣腕弁護士のマイルズ（ジョージ・クルーニー）の片腕リグレー（ポール・アデルスタイン）は、涙もろく、2人の関係は、ホモとも違うが、妙である。

マリリンの過去を裁判で証言するクラウド・フォン・エスピー男爵も、ちょっとファニー。しかし、それは、わざとらしいフランス語なまりだけかもしれない。個別的にはファニーでも、それが活かされていない。

クルーニーが、並みいる観客のまえで、自分の地位を捨てることも辞さない告白をし、一瞬啞然とした観客が次の瞬間スタンディング・オベーションをするというありがちなパターンの「大演説」シーンがあり、これも、ちゃんと異化（二重化）されていることがやがてわかるのだが、しかし、その異化効果が活きていない。この「演説」でクルーニーは、シニズムを批判し、愛（ラブ）の大切さを説く。そして、それがやがてひっくりかえされ、論理的には（映画として）シニズムが肯定されるわけだが、それが全然肯定になっていない。つまり、コーエン兄弟は、シニズムが好きなポーズをとりながら、月並みな「ラブ」を肯定している感じになっている。これは、コーエン兄弟の作品としては失敗ではないか？

マイルスは、歯が気になる男として描かれる。口臭を気にしているという設定なのか？冒頭でも、歯医者で歯石をとってもらったためか、口を機械で固定させられているシーンが出てきた。これは非常にグロイ。まさに原題の「耐えられない残酷さ」だ。クルーニーさん、よくやるねえという感じ。しかし、この感じは維持されない。（UIP試写室）

2004年02月17日

クイール (Quill/2004/Sai Yoichi) (崔洋一)

東劇側のエスカレータで登ると、ロビーに列が出来ていた。こういうことはめったにない。その列には、ふだん見ない、オールド・セレブリティの姿もある。あまりいい予感がしない。崔洋一の映画って、そういうのではなかったと思うので。

東京のミドルクラスの家のどこか押しつけがましい感じの「主婦」といった役柄の名取裕子が、生まれた5匹のラブラドル・レトリバー犬を、父犬と同じように盲導犬にしたいと思い、知り合いの盲導犬訓練士（椎名桔平）のところに執拗に電話するシーンからこの映画は始まる。椎名は渋々電話でアドバイスをあたえ、1匹を選ばせる。その犬は、他の犬とはちがって、付和雷同しない。盲

導犬は、物音などですぐ反応してはだめなのだという。で、その子犬は、飛行機で京都の香川照之・寺島しのぶ夫妻のもとに送られる。2人は、盲導犬予備軍の子犬を育てる「パピーウオーカー」をボランティアでしている。脇腹にあるブチ模様から「クイール」（鳥の羽）となづけられた子犬は、1歳まで育てられ、椎名のところに送られる。それから、盲導犬になる訓練をし、気難しい視覚障害者の小林薫の介助犬となり、12歳で死ぬまでの「犬の一生」が描かれる。

ねらいとしては、一応、クイールの一生の話のようだが、小林薫が主役のように見えるところもあり、「ある犬の生涯」物語としては弱い。それと、CG効果やアニメの動物を見慣れてしまった目には、「一生」を5匹の犬を使って撮影しているからくりが見えてしまったり、明らかに犬の表情や身ぶりが、意図する映像とは異なるものであることがわかるシーンが多かったり（これは、『ネコのミヌス』についても触れた）して、いまいち引き込まれないのだ。

視覚障害者のボランティア事務所を主宰している小林薫は、おそらく糖尿病から視覚障害に至ったようで、失明したことで世間や自分以外の世界を呪っているふしがある。その屈折を小林はかなりうまく演じている。だから、盲導犬を嫌っていた彼が、その「真摯」さに触れて気持ちが変わって行くプロセスも、わざとらしく、どこか無理がある。「泣かせ」ようとしていても、とても泣けるものではない。ナレーションが何度か替わるのも落ち着かない。

わたしが面白いと思った数少ない個所は、小林が、ラジカセを使って「音の壁新聞」というのを作るくだり。家では、レコードをかけ、DJのようなことをやるのだが、ミクサーを使わずに、マイクを音源のスピーカーに近づけるというやりかたをする。これは、その昔、始まったばかりの自由ラジオ局「ラジオホームラン」のお得意のテクニクだった。機材の乏しい環境をそういうやりかたで逆手に取っていた。また、「音のタウンマップ」と称して、外を歩きながら小林が通りの音、家々へのコメントを録音するシーンもある。これは、「サウンドスケープ」であって、いまサウンドアートの世界で、リバイバルしている技法だ。サウンドスケープは、1970年代にカナダのR・マリー・シェーフアー（ちなみに男）によって「体系化」された（主著『世界の調律』、鳥越けい子他訳、平凡社）が、いま非「音楽」のすべてのサウンドを含む音をカバーする概念に拡大されつつある。

まだ「クイール」という名のつかない幼犬が飛行機で送られるシーンで、飛行機がブーンと急旋回するような姿を見せたのには驚いた。便は全日航だったが、貨物便だろうか？　なんかこのシーンだけ異常。

眠たそうな犬のアップになり、そこに、この犬が幼いときに遊んだ子熊のヌイグルミが踊る映像が入る。犬の「夢」の心内風景を見せているつもりなのだが、ここだけ「擬人化」するのはアンバランス。

12歳になった晩年のクイールをふたたび引き取った香川照之と寺島しのぶ。看病する香川のスボンの尻ポケットのボタンが取れて、糸が下がっているのがなかなかよかった。香川照之は、役者としてぐんぐんよくなっている。

香取慎吾のような笑顔をたたえた「善良」な盲導犬訓練士を演じきった椎名桔平は、いつもは「陰険」か「暗い」役柄が多いので、どこかでキレるとか、怖

い顔をするとかというふうになるのかと思ったが、そうはならないのだった。
(松竹試写室)

2004年02月19日(1)

スイミング・プール (Swimming Pool/2003/François Ozon) (フランク・オゾン)

隣の女性の香水がけっこうきつくて、デパートの(たいてい)1階にある香水売り場を思い出したが、映画とは必ずしも齟齬をきたすことはなかった。映画によっては困ることが多いが、この映画は、ある意味で香水のにおいのようなところがあり、その世界への導入役を果たした。

画面の色が、モノクロに近いところから鮮やかなカラーまで微妙に変化する。これは、この映画の構造を示唆している。主人公サラ(シャロット・ランブリング)は売れているミステリー作家。冒頭、ロンドンの地下鉄のなかで、向かいの客が彼女の小説を読んでおり、目の前にその作者がいるのに気づき、ミーム的におあいそしてくると、「お人ちがいです」と言って席を離れてしまう。これは、彼女の気難しさを示唆すると同時に、彼女のこの時点で陥っている意識状態をあらわしている。こういう「神経症ぎりぎり」の感じを出すのが、ランブリングはうまい。画面の色の变化から彼女の意識の揺れを感じとつてもいいし、また、映画で展開されている出来事のリアリティの相対的变化を感じとつてもいい。

スランプに悩んでいるサラに、愛人関係にある(あった?)らしい編集長・社長ジョン(チャールズ・ダンス)は、フランスにある彼の別荘で静養することをするめる。ロンドンからユーロスターに乗ってパリに行き、タクシーで郊外の別荘に着いて、彼女がまずやったことは、ベッドの上の壁にかかっている十字架をはずすことと、それからカバンからノートパソコンとキャノンのポータブル・プリンター、各電源アダプターとケーブル(ぐしゃぐしゃに入れているのが彼女の性格を示唆する)を引っ張り出すことだった。以後、このパソコンに向かう彼女の姿がくり返し映る。ということは、この映画で起こるドラマと彼女の小説世界とのあいだに境目がないということでもある。音楽の使い方がやや『めぐりあう時間たち』に似ている。

プール付別荘を一人で占有できるはずだったが、着いた日の夜中に物音で飛び起きて見ると、まだ10代の女がわがもの顔で入り込んでいる。彼女は、編集長と「フランス人の愛人」とのあいだに生まれた娘ジュリー(リュディヴィーヌ・サニエ)で、バイト先で喧嘩して、飛び出してきたのだという。以後、2人のあいだに神経戦がくりひろげられる。

ジュリーは、夜中にすっ裸でプールで泳いだりする。男を連れ込み、おおびらにセックスするので、サラは耳栓をして眠ろうとする。しかし、そのうち、サラは、ジュリーが連れ込んだ男と3人でマリユワナを吸ったり、踊ったりするようにもなる。「けっこうやるじゃん」とジュリーが驚くと、「スウィング・ロンドンの時代に育ったんだから」と言う。これは笑えた。シャロット・ランブリングというと、『地獄に堕ちた勇者ども』(La Caduta degli dei/1969/Luchino Visconti)や『愛の嵐』(Il Portiere de notte/1974/Liliana

(Cavani) などで、同年配の「小娘」には出せない「退廃」の匂いを感じさせる女を演じていた。歳をとつても、独特のあの（あやしい）目は変わらない。あの目では、いくら「おばさん」風の身づくろいをしていても、その地は隠せない。まさに、その意味で、この台詞は、「なめるんじゃないよ」という響きをもつていて、笑えたのだ。

昔のランプリングを知っていると、パリについた彼女の服装も雰囲気もあまりに「おばさん」風であり、また、パソコンのそばにはルーペがあり、なんか痛ましい感じがする。きつと、これは、後半で逆転されるのだろうと思っていると、必ずしもそうではなく、一度、プールでジュリーに対してこれみよがしに裸体を見せたりはするが、（たしかに1945年生まれの女優にしては「若い」かもしれないが）そんなに「見事」というわけでもない。つまり、この映画は、そういう世代間の張り合いが問題ではないということだ。

それにしても、サラは、料理はダメで、トマトにヨーグルトをかけたので夕食を済ませたりする。他方、ジュリーは、まだ小娘だが、フランス人らしく、買ってきて冷蔵庫に入れる食品もきめが細かい。サラは、冷蔵庫のなかのうまさうなパテやチーズに嫉妬して、近所のレストランでやけ食いする。優雅さが本来のランプリングが演るだけに、このシーンも笑える。

最後に、最初のシーンがくりかえされる。そのとき、出版社のオフィスでジョンと別れて外に出るとき、受付の女性が、ジョンに「お嬢さんがいらつしやいました」と告げているのが聞こえる。その娘は、10代の髪の毛の長い少女だが、ジュリーとは大分雰囲気がちがう。フランス人ではなく、ロンドンの良家の娘という感じ。小説家というものは、モデルをデフォルメする。説明的な論理では、この瞬間がサラにインスピレーションをあたえ、「ジュリー」という女が生まれたにちがいない。ここまで書くと、「ネタ明かし」だと怒る読者がいるかもしれないが、この映画のスタイリッシュな味は、見なければわからないし、そのしたたかでオシャレな構成は、何度見ても楽しいはずで、文章によるこんな記述で傷がつくとは思えないのでごかんべん。

（スペースFS汐留）

2004年02月19日（2）

オーシャン・オブ・ファイヤー (Hidalgo/2004/Jow Johnston) (シヨ
ー・ジョンストン)

途中で前の席の女性が熟睡してしまい、ガクンと後ろに倒れた頭から垂れる長い茶髪が、組んだわたしの脚の上を覆った。いま、配給会社にとって女性には、当たるか当たらないかの最も重要なバロメータだというから、これはまずいではないか。作品は、時代を19世紀に設定しながらも、いまのアラブ情勢を思わせるところがあつて、その点では面白いのだが。問題は、主役のヴィゴ・モートンセンには、少し荷が勝ちすぎたことと、登場する「アラブ人」たちが、一時代まえの「植民地主義的」な模造品で、リアリティがないことである。「名優」オマール・シャリフが、久々の登場だが、いまや完璧に「ヨーロッパ人」の彼の「優雅」さが、かえってその傾向をあおる結果になっている。

フランク・ホプキンス（ヴィゴ・モーテンセン）は、軍人ではなく、カーボーイだが、1890年のある日、スー族を監視する第7騎兵隊の野営地に手紙を届けることを頼まれる。彼は、愛馬に乗り、クロス・カントリー・レースで無敗の記録を保持していた。愛馬は「ヒダルゴ」という名のムスタング（小型の野生馬）。が、彼が届けた手紙は、スー族を武装解除せよという命令で、それに勢いついた騎兵隊は、小競り合いをきっかけに350人のスー族を全滅させてしまう。この事件は、フランクに深い心の傷を負わせた。

『ラスト・サムライ』のネイサン・オールグレン（トム・クルーズ）もそうだったが、フランクも、先住民の虐殺に加担したというトラウマをいだきながら、酒びたりのひどく投げやりな気分でウェスタン・ショウの芸人をやっている。ある日、ショウを見物していた、アラブの族長シーク・リヤド（オマー・シヤリフ）の副官というアジズ（アダム・アレクシメール）「アラブ人」には見えない」）から、フランクは、シーク・リヤドが主宰するレースに出るように要請される。謝礼はスペイン銀貨1000枚。このレースは、紅海の入口、現在のイエーメンのアデンから出発して、オーマンに入り、アラビア半島の東側をアラブ首長国連邦、サウジアラビア、クウェイト、イラクを通って、最終地点、シリアのダマスカスまで行くという3000マイルのレース。面白いことに、このコースは、現在国際政治でアブナイエリアがすべてカバーしている。

フランクが、現地に着いてわかるのは、このレースには、部族の利害と一人の女の運命がからんでいることだった。このレースで優勝確実なのはアルリー王子（サイド・タグマウイ）が乗るアラブ馬アルハッタルだが、もしシーク・リヤドがパトロネージュする馬がこれに負けると、彼の娘ジャジラ（ズレイカ・ロビンソン）は、アルリー王子の妻にならなければならない。ジャジラは、西欧的な意味での「自由」にめざめた女で、アラブ社会での女の「差別」を不当だと思っている。アラブであれアフリカであれ、人権が無視され、それを奪還するために西欧が介入するというパターンは、これまでくりかえされてきたが、それが正当であるかどうかは、どの文化を評価するか次第である。西欧的ロジックが普遍的だとする見地から「人権無視」と見えることがらのなかにも、向こう側のロジックから見れば、それ相当の理由と必然性がある。その意味で、この映画は、アラブの側から見れば、相当「偏向」している。ズレイカ・ロビンソンは、いい演技をしてはいるが、その時代設定を考えれば、ほとんど英米からの「海外帰国子女」という感じがする。

フランクにはスー族の血が流れているという設定によって、単なる「アメリカ」が「アラブ」に進出するのではないという設定になっただけ。しかし、アメリカがこれまでやってきた侵略はつねにこういう詐術を用いてなされた。彼がこのレースへの参加を依頼された背景には、イギリス人のあやしい貴婦人アン・ダヴェボート（ルイス・ロンバート）の「計略」もある。彼女は、アラブの諸勢力をたがいに闘わせることによって、最終的には漁夫之利を占める体の「植民地」支配的魂胆にもおわせる。このへん、すべて今回の英米共同のイラク進出と構造が似ている。

映画のタイトルは、馬の名前からとられている（ただし邦題はレースの名）ところを見ると、この映画の主役はヴィゴ・モーテンセンではなく、ムスタングの「ヒダルゴ」だということになる。実際、この馬は、最後の方のシーンで、一

且厳しい条件の砂漠で倒れ、鼻から血を流し、再起不能に見えながら、急に元氣を取り戻し、ライバルを追い込んで行くところなどは、ほとんど超「馬」的なマシーンである。こうなると、ますます、フランクの素姓や彼をめぐるラブ・ロマンスなどつきたりで、はるばるアラブに乗り込んだアメリカ馬がアラブの名馬を打ち破るという、「アメリカ製（の戦闘機）はスゴい」という話にもなりかねない。

（新宿ミラノ座）

2004年02月21日

21グラム (21 Grams/2003/Alejandro Gonzalez Inarritu) (アルハ
ンドレ・ゴンザレス・イニャリトゥ)

途中で隣の女性が妙な動きをするので見たら、靴を脱ぎ、立て膝をして見ていた。これは、いい兆候ではないか？

手持ちカメラで撮ったらしい映像をノンリニアに編集し、ドラマの「現在」と「過去」が、「フラッシュバック」とはちがった——もっとランダムなやり方で錯綜する。しかし、見て行くにつれて、意識のなかに確実に一つの時間の流れが作られ、複数の登場人物たちの「生きざま」が浮かび上がってくる。わたしは「生きざま」という言葉を単に「生き方」の意味で使うのには抵抗があるが、この映画は登場人物たちのうわべの生き方ではなく、ぎりぎりの、きれいな事ではない、追いつめられた「生」を描いている点で、この言葉がふさわしい。最初の方に、たくさん鳥が空を飛ぶシルエットのするような映像が出てくるが、このショットは、この映画の構造と性格をしさしたい。

ジャック・ジョーダン（ベニチオ・デル・トロ）は、その入れ墨が示唆するように、若いときはヤクザな生活を送り、前科があるが、いまでは、熱烈にキリスト教に帰依し、自分の不幸をも神の試練だと考えるほどだ。2人の子供と妻（メリッサ・レオ）がおり、クジで当たった車も、神からの授かり物だと言っている。

ポール・リヴァース（ショーン・ペン）は、心臓移植しか生きのびる道がない。ドナーを待ち、酸素ボンベをかかえてやっとトイレに行くような生活をしている。妻メアリー（シャルロット・ゲンズブール）とはうまくいっていない。彼女は、故郷のロンドンに帰ろうとしているが、夫が死ぬまえにその子供を作りたいとも思っている。屈折した夫婦。

クリスティーナ・ベック（ナオミ・ワッツ）は、ドラッグに埋没した過去があるが、いまは夫マイケル（ダニー・ヒューストン）と2人の子供と「平和」な家庭生活を送っている。

こうした3人の「過去」「現在」をノンリニアのショットで並行的に描くだけでも映画になると思うが、それでは「ハリウッド」映画にはならない。かくして事件が起きる。が、その事件は、ドラマの時間のある時点で起こり、それを映画は先取りして見せたり、それが起こるまえのプロセスを見せたり、時間を前後しながら進む。

事件というのは、ジャックが、父親と子供2人を乗せた車に自分の車をぶっつけてしまい、彼らを殺して（父親は病院で死亡）しまったのだ。前科のある彼は、そのまま逃げて家に帰ってきてしまう。が、妻は不可抗力だったのにとさすが、「これも神のさだめだ」と自首する。しかし、加害者の妻が訴えなかったので、釈放されてしまう。

クリスティーナは、電話で夫と子供が交通事故で死んだことを知らされる。病院で彼女は、夫の心臓を臓器提供することを医師から頼まれる。それを受けたかどうかは映画は描かない。孤独に突き落とされた彼女は、クラブに昔の仲間を訪ねる。ふたたびドラッグ漬けの生活がはじまる。

心臓移植手術を受けたポールは、ある日、クラブでラリっている女を助ける。実は、彼は、探偵に自分に移植された心臓のドナーが誰であるかを調べさせていた。その女は、ドナーの未亡人で、ポールは、メアリーとの関係がどんどん離れて行く一方で、この女性にストーカーのように近づく。

クリスティーナは、夫を殺した車を運転していた男に復讐心をいだいていた。そして、知り会った男にその相手を殺してほしいと言う。その男は、大学で数学を教える学者で腕に自信はないのだが、彼女に惹かれて行くにつれて、その望みを達成してやろうとして、前から関係のある探偵から銃を手に入れる。

これ以上書いても映画をスポイルすることにはならないと思うが、映画の鋭いノンリニアなタッチからどんな離れていくので、これでやめる。この映画では、誰も「悪く」ないのだが、ちよつとしたはずみで「不幸」に陥って行く。人生なんてそんなもんだとも言えるし、また、池に浮かぶ3人別様の人生の水面に、ポーンと石を投げこんで波動を作り、不可避的にその波動に3人の人生を巻き込んでしまう実験をしているようなところもある。デル・トロの演技はすばらしく、ナオミ・ワッツとメレッサ・レオもいい。

（銀座ガスホール）

2004年02月23日

永遠の語り手 (Un film parle/2003/Manoel de Oliveira) (モノエル・デ・オリヴィエラ)

狭い試写室に入ったら生井英考がいた。いま大学教師の彼は、その昔、朝日の編集者で、増子信一といっしょにわたしを朝日ジャーナルの書評委員会に引き込んだ。ゲストとしてうら若き浅田彰がやって来たり、まだ朝日の人だった筑紫哲也が酩酊ぎみで遊びに来たり（のちに彼は編集長になり傾いていたこの週刊誌を建て直した）、いいかげんで面白い会だった。

今年95歳になるマノエル・ド・オリヴィエイラの監督作品であるというだけでも見て見たい気にさせる。出演者もすごい。イレエ・パスも見てみたかった。『コレリ大尉のマンドリン』では才能を浪費していたので、今度はいとう気がしたわけだ。結果は、まあ大人（たいじん）の余裕というか、そういうものを感じさせる映画だった。95年も生きれば、ちよつと昔話をして、おのずから猛烈な奥行きが出る。しかし、最後のシーンは、フィルム切れで無理に終らせたようなあつけなさを感じさせた。

スタイルとしては、2001年のある日、船の甲板でリスビン大学の歴史学の教授の母親ローザ・マリヤ（レオノール・シルヴィエラ）が、岸を眺めながら幼い娘マリヤ・ジョアナ（フィリップ・ド・アルメイダ）に「文明」の歴史を語る↓海を走る船のへさき↓停泊地の歴史的名所を2人がつかのま訪れる——というパターンをくりかえす。彼女が、ボンベイまでの船旅を選んだのは、娘に歴史の教育をほどこしながら、パイロットをしている夫とボンベイで落ちあうため。

船は、ポルトガルのポルト↓フランスのマルセイユ↓イタリアのナポリ↓ギリシャのアテネ↓トルコのイスタンブール↓スエズ運河の入口のポート・サイド↓アラビア半島のアデンというコースを進む。その間に、ポルトガルの全盛期を象徴する「ヘレンの塔」、マルセイユの魚市場の庶民的活気（ここで、魚屋が船に愛犬の引き縄をつないでおり、船が揺れるたびに犬が岸壁から落ちそうになるのを必死でこらえる姿が映るが、カワユイ）、ナポリ湾に臨むボンベイ遺跡（ヴェスヴィオ火山の噴火で滅びた）、トルコによって征服されたビザンティン建築の聖ソフィア大聖堂、エジプトのピラミッド、アデンのバザールと路地などが順ぐりに映される。

これらすべての遺跡は、マノエル・ド・オリヴィエイラ監督にとっては、9・11で滅んだWTCを想定して描かれているように見える。アメリカにとってWTCは、ある種の「神殿」だった。アテネのパルテノン神殿もいまでは廃墟であるように、文明は栄えるが、やがて滅びる。そして、いまアメリカは滅びつつあるという想い。9・11以後のアメリカの動きを見ると、たしかに、没落への道をまっしぐらに進んでいるように見える。

その代案、9・11とは反対に、別の鉅脈からあらわれ出した救いのある動きとはなんだろうか？ マノエル・ド・オリヴィエイラは、おそらくポルトガル／地中海コネクションのなかで熟知しているはずの「マルティテュード」（「複数多数性」などと訳されるときもある）という概念を意識しているかのよう、その具体的イメージを船内のディナー・ルームに設定する。ローザ・マリヤとマリヤ・ジョアナ母子が甲板で見ていると、マルセイユで実業家のデルフィンヌ（カトリーヌ・ドヌーブ）が、ナポリから元有名モデルのフランチェスカ（ステファニア・サンドレリ）が、そしてアテネから舞台女優で歌手のヘレナ（イレネ・パパス）がそれぞれ乗船して来る。彼女らは、セレブリティなので、船長（ジョン・マルコヴィッチ）が同じテーブルに招待し、いっしょにディナーを食べる。その席では、彼女らと船長は、それぞれ自国語（フランス語、イタリア語、ギリシャ語、英語）で話をし、それでコミュニケーションが成り立ってしまうという設定になっている。つまり、異なるバックグラウンドを持った〈複数〉の人々が、それぞれの文化と言語を維持したままたがいに交流し、〈共生〉できるという設定である。

やがて一般客のローザ・マリヤとマリヤ・ジョアナ母子も、この席に招かれることになる。彼女らがしゃべるポルトガル語は、船長が聞き取れる程度で、他は誰も理解できないので、では英語でしゃべろうということになる。このへんは、複数言語のかぎらない共生を理念とする「マルティテュード」と、統合と平均化を避けることができない英語とのあいだのギャップと、それにもかかわらず目下ヨーロッパで進行中の現実（英語を共通語とする動き）を考えさせる。英語が

共通語だといっても、非英語圏ではまだある種「特権階級」のものだが、複数の言語に堪能な人々というと、もっと特権的な層にかざられる。

しかし、「マルティテュード」は、決して単なる理念ではなく、現実でもある。民族や文化が錯綜する社会では、これまでも、複数の言語がしゃべられ、多数の言語が共存したまま一つの地域や国を形勢してきた。それを一国一言語に限定するのは、国民国家的な政治であり、むしろ、この方が人工的なのである。

（歴史の「表街道」は人工的なものにすぎない）。だから、この船のセレブリテイの女性たちがやっているの特権的に見えるが、「マルティテュード」は、実は、集団が生きてきた歴史のありのままの姿だったのであり、それが「自然」なのだ。

歴史上「文明」と呼ばれるもの——それらを誇るさまざまな象徴がこの映画で「遺跡」として映される——は、「マルティテュード」を統合し、均一化し、殺すことによってつかのものの栄華を築いてきた。もし、9・11が、アメリカ帝国の滅亡の始まりを象徴するのだとすれば、これは、同時に、これまでアメリカ的なものによって抑え込まれてきた「マルティテュード」が、たとえまだわずかであれ、鎖を解かれてそのダイナミックな姿を見せる時代であるかもしれない。

すべて女性ばかりの招待席で招待者の船長（マルコヴィッチ）が、デクノバーに見えるのは、監督の意図のはずだ。ここでは、戦争をやってきたのは男たちで、女が社会の中心になれば、時代はよくなるという話が出て来るように、「最良」の男は、この船長のように、サービス役をつとめるしかないのである。（TCC）

2004年02月24日（1）

コールドマウンテン (Cold Mountain/2003/Anthony Minghella) (アンソニー・ミンゲラ)

混むなという気がして、開場の30分まえについてしまったら、まだ10人ぐらいの列が出来ているだけだった。上映開始になっても、隣の席に荷物を置ける状態。「東京国際フォーラム」は、大きいだけで上映条件はよくない（この日も1回途中で画面が切れた）ので、敬遠されたのだろうか？ 封切は昨年だが、イギリスではまだ興業成績で11位にランクされている。アカデミーでもジュード・ロウが主演男優賞に、レニー・ゼルウィガーが助演女優賞にノミネートされている。【後記】レニー・ゼルウィガーは、ゴールデン・グローブ賞に続いて、アカデミーの助演女優賞を獲得した。

スタイル的にはまっとうな作りだが、明らかに9・11以後のアメリカの状況を意識している。いい役者をそろえ、端役も印象に残る演技をしている。もう、映画が反戦に役立つわけではないが、ミクロな部分では影響があるとすれば、この作品などは、シュワルツネガーのカリフォルニア州知事就任に若干の「異議」を提起したのと同じようなハリウッドの「良心」というものが出ていると思う。それと、9・11を、歴史をさかのぼって考えさせるきっかけをあたえる。

ノースカロライナ州のコールド・マウンテンの開拓村。モンロー牧師（ドナルド・サザーランド）と娘のエイダ（ニコール・キッドマン）は、突然沸き起こる「いざ戦争だ」の村の男たちの声に恐怖をおぼえる。1860年12月20日、

サウスカロライナ州議会は、連邦から脱退することを決め、やがて他の10州に続いて最後にノースカロライナ州議会も、脱退を表明し、戦争の準備が整う。映画では、このニュースが伝わってくると、モンロー一家が住んでいる地域一帯の地主だったがいまは落ち目の家の中年息子テーク（レイ・ウィンストン）は、早速「義勇軍」を組織し、勢いづくシーンがある。彼は、「自警団」の役目も果たし、参戦に反対する若者に目を光らせる。戦争が起きてからは、脱走兵の逮捕と「私刑」に熱を燃やす。いままさにアメリカは（表向きはもつとソフトなやり方ではあるが）そんな状況ののだが、こうなると、若者は、参戦の要請に従うしかない。そんな若者の一人がジュード・ロウ演じるインマンである。彼は、妻を失い、健康を害したモンロー牧師が自然の環境を求めて3年前に町からここに移り住んで来たとき、教会件住居を建てる手伝いをした。そしてひそかにエイダに恋していた。エイダもそのことを意識している。

出征のわかれのとき、2人は初めてキスをかわす。そして、エイダは、インマンに自分の銅版写真と（わたしの観察にまちがいがあれば）ウィリアム・バートラムの『TRAVELS』とゴウタイトルの本を渡す。この本は、William Bartram (1739-1823): *Travels through North and South Carolina, Georgia, East and West Florida, the Cherokee Country, ...* (1794) で、奴隷制が存在した時代にアメリカ先住民に等しく観察の目を向けた民俗学的な先駆的研究であり、本当に評価されたのは1950年代以降であった。当時としては、決して「ポピュラー」ではなかったこの本をエイダが選んだというところが一つのサインである。インマンは、この本と彼女の写真を肌身離さず持ち続ける。

リンカーン大統領の就任演説があつて1月たらずのあいだに連邦から脱退した11州と「北軍」（ヤンキー）とのあいだに1861年4月12日、「南北戦争」が勃発する。南軍は敗北し、1865年4月には戦争が終るのだが、1964年には、まだ熾烈な戦いがつづいていた。映画の冒頭のシーンは、1964年夏、ヴァージニア州のピーターズバーグに駐屯する南軍の要塞にたてこもるインマンたちを映す。この夜、北軍は、この要塞の地下に穴を掘り、大量の爆薬を仕掛ける。しかし、この戦略は、南軍に致命的な打撃を与えるよりも、爆破で開いた穴に向かって突入した北軍の兵士が袋小路に陥り、そこを南軍が襲いかかり、4000名以上の北軍兵士が殺されるという結果を招いたという。どちらにとっても「何のために戦っているのか？」という疑問と、虚しさと残酷さだけがこの戦争の雰囲気をつくる。このイントロシーンはヴィヴィッドに伝えている。

この映画が、たとえば『マスター・オブ・コマンダー』などよりも明確にいまのアメリカの状況に反対しているのは、インマンの脱走を肯定し、支持している点だろう。戦争反対を「現代もの」でやらずに時代をすらしてやるのはハリウッドの常套であるが、ないよりはいい。重傷を負い、同郷の若い仲間を失ったインマンは、脱走——というよりも、コールド・マウンテンのエイダのもとに帰ること——を決意する。以後、ヴァージニア州からノースカロライナ州までの彼の500キロにおよぶ逃避行がはじまる。画面は、同時期のコールド・マウンテンのエイダとモンロー父娘のまわりに起こる出来事、彼と彼女とインマンとが顔を会わせていた数年まえの過去、まだ傷が完治しないインマンの脱走のさなかでのさまざまな出会いが交互に映される。

レニー・ゼルヴィガーが演じるルビーという女性はいわば、この映画のなかの「フェミニズム的」要素だ。エイダは、そういうふうに着てしまったことを父自身がなげくように日常的なことがだめなのだが、それを見かねた隣人のサリー（キャシー・ベーカー）が、ルビーを彼女のもとに送り込む。このへん、ちよつと不自然な感じもあるが、とにかく、彼女はやってきて、次々に「改革」を実行する。エイダは、鶏にもなめられ、追い払おうとしてくちばしでつつかれ、「この鶏は悪魔よ」などというが、その話を聞くと、サリーはいきなりその鶏の首をつかみ、絞めてしまう。この時代には、浅田農産のようなものはなかったから、鶏を絞めるなどということは、女にとって（いや女にとってこそ）日常の生活技術だった。

父の急死、隣人夫婦のサリーとその夫（ジェームズ・ギャモン）が脱走兵をかくまった嫌疑をかけられてティグとその手下のポジー（チャーリー・ハナム）にサリーは虐待され、夫は殺され、インマンは帰ってこないという絶望的な状況のなかで、エイダとルビーの関係がますます密になって行く。もうインマンは帰ってこないのではないかという気持ちのなかで、エイダは、ルビーと将来、牧場を経営しようと約束する。このあたり、ちよつとレズっぽい雰囲気がある。ここでインマンが帰えってこなければ、ある種「フェミニズム的」連帯ということになる。しかし、（ハリウッド映画だからインマンは帰ってくるのだが、最後のシーンでは、やはり極めていまの時代にふさわしいファミリーを見ることができない。やはり、強い「男」やかっこいい「男」は、もうファミリーにはいらないのである。飛躍した言い方をすれば、『永遠の語らい』のなかで、猛烈な女性のあいだで「司会」役のようなことをやっていたジョン・マルコヴィッチの感じがいまの時代の男の鑑なのだ。最後のシーンがどういふものであるかは、ここでは書かないが、その意味でも、この映画はきわめて「現代的」なのである。

インマンが脱走のなかで出会う人々は、みな短いながらもリキのある役者の演技と神経の行き届いた演出に支えられて、それだけでも1篇の作品が作れそうだ。彼の傷を直し、かくまってくれる、言うなれば100年後の「ヒッピー」を思わせる「自力更生」のエコロジストおばさん（アイリーン・アトキンス）、黒人の娘に子供をはらませ、殺そうとするいかげんな牧師（フィリップ・シーモナ・ホフマン）、2人で逃げる手引きをしてくれる渡し舟の女（ジェナ・マローン）——なかなか存在感があるので、もっと長く画面に出るのかと思ったがあっさり義勇軍・自警団に殺されてしまう——、食べ物をもとめてたどりついた家にいる戦争未亡人セーラ（ナタリー・ポートマン）等々。

幼児と2人で淋しい生活をしているセーラに、「寝てほしい」と言われて、インマンが、自分には愛している人がいるからと言って、彼女のかたわらで一晩ただ横たわっていてあげるシーンがいい。といって、それは、彼が倫理的な「純潔」を守ったからではない。一つの愛の形（セリバシーの愛）として新鮮さを感じさせるのだ。セリバシーの関係というのもあるのだから。このシーンは、もつと前のほうの——逃げ込んだ農家でその家の女に誘惑される（半分、脱走兵狩りの「罠」だった）シーンと対照的な関係をなす。この農家では、いっしょに酒を飲んだ女がいきなり裸の尻を出して、テーブルにうつぶせになり、インマンに、「さあ、やって」と言う。

『めぐりあう時間たち』では右利きを演じていたキッドマンは、この映画では左でペンを取る。エイダという女性のモデルは左利きだったのだろうか？
(東京国際フォーラムC)

2004年02月24日(2)

列車に乗った男 (L'Homme du Train/Patrice LeConte) (パトリス・ルコント)

ルコント独特のリアルであり、かつシュールなおかしさ。出演のジョニー・アリデイとジャン・ロシュフオールの渋い味。見終ってから、自然に別の見方が出て来るのが、ハリウッド映画にない楽しみと深さ。試写のハシゴのあいだに用事を入れたので、数寄屋橋からあわててタクシーを飛ばす。この作品も、評判の割りに入りはよくない。ご常連の姿も少ない。今日は特に同時刻に大物の試写はないはずなのだが、どうしたのだろうか？

「普通」に見ると、列車のなかで(たぶん)慢性の頭痛の昂進をおぼえたジョニー・アリデイが、とある駅を出て、ドラッグストアに入り、たまたまそこにいたジャン・ロシュフオールに出会い、偶然のなりゆきで彼の家に泊まることになるというように受け取れる。つまり2人は未知のあいだがらだったわけだが、どうもそうではなさそうな見方もできるところが面白い。アリデイは、ミランという名の前科のある強盗のプロ、ロシュフオールは、退職した教師マネスキエという「普通」の意味では対極的な位置にいるキャラクターとして提示される。しかし、もし、それぞれのキャラクターが、他方の想像的な産物——つまり「ミラン」はマネスキエの、「マネスキエ」はミランの——だとしたらどうだろうか？

店や通りや電車のなかで偶然目と目が合うことがある。そのとき、相手が自分に興味のあるタイプであれば、その男／女はこれからどこへ行くのか、そこでどんなしやべり方をするのか、その人と偶然話をする機会があつて、いっしょに食事をして・・・というような想像がわきおこるのは、別にめずらしいことではない。しかし、この映画の面白さは、それをたまたま相手の方もやつていて、それが偶然からみあつてしまう、あるいは、双方の想像をたがいの視点を変換しながら見せているところだ。むろん、こんなひねくれた見方をする必要はない。素直に見ても面白いのだから。

「素直な」流れでは、ミランとマネスキエとが話をしたきつかけは、ミランがドラッグストアでアスピリンを注文したのに、店の男が胸やけ止めの泡沬錠をわたしたことだった。退職して暇そうなマネスキエが、自分の家で一杯やらないかと誘い、彼がやってくる。それから、彼は、ホテルを探しに別れを告げるが、やがて戻つて来る。ホテルが、「秋季休暇中」で泊まれなかったのだ。

2人が双方で「人格交換的願望」をもっているのを示唆するシーンがある。一つは、ミランが外出中にマネスキエが、彼を泊めた客室(ちゃんとシンクもある)に入り、ミランの時代物の皮ジャンを来て、カーボイのしぐさをするシーン。もう一つは、マネスキエがいつもやっている個人教授をミランが、マネスキエには無断で代理するシーン。マネスキエが皮ジャンを着るのと、ミランがマネスキエのテーブルに座るのと、が人格交換の「儀式」になっている。

もっと別な見方もできる。映画は、列車の車輪がレールを走るコットンコッ
トンという音をアレンジしたノイズ調の音楽をバックに、アリデイのあご髭のクロ
ーズアップから始まる。つまり、彼がこの映画の基底だということだ。そうする
と、「マネスキエ」という人物は、ドラッグストアで彼と目が合った老人からア
リデイがつむぎ出したヴァーチャルな人格だという風にも考えられる。自分には、
ああいう老人になる可能性もあった。そうだとしたら自分はどんな人生を生き、
そして死ぬのだろうか・・・？ そういった想像の映像化としてこの映画を見
ているのもいい。

エピソードのように、マネスキエが医者診断を受けるシーンがある。どこ
が悪いのかは説明されないまま、入院し、「オンボード」(手術の失敗などで手
術台の上で死ぬこと)になる。が、生き返るシーンもある。ミランのもとには、
銀行強盗のプロたちが集まって来る。ミランの銀行強盗のプロセスとマネスキエ
の入院・手術のプロセスとが平行して描かれる。しかし、この両者の「ドラマテ
ィック」な部分のリアリティには、薄い皮膜がかかっているような気がする。

バーで次々に客たちにいやらせをする若者がいるが、誰も静止しようとし
ない。それを見守っていたマネスキエが、勇気をふるったかのように注意の言葉
を発する。「なんだ！このやろ、おれに文句あるってのか？」と向かって来た相
手が、急におとなしくなり、「先生じゃないですか！」と親しげな態度になる。
その若者は教え子だったのだ。これは、マネスキエの過去と人柄を描いていると
取ることもできるし、また、その意外性にポイントがあるのだとして、その意外
性を楽しむだけにもできる。

理髪店にマネスキエが行き、「モデルネ(今風)にしてくれ」と言って、短
い髪にするとか、ミランがジタン(フランスの「労働者タバコ」として有名だっ
た)をくずしてパイプにつめて吸うとか、ミランがマネスキエに「スリッパとい
うものを履かせてみてくれないか」と頼むとか、ディテールが意味ありげで実に
面白い。

(スペースFS汐留)

2004年02月25日

心の羽根 (Des Plumes dans la tete/2003/Thomas de Thier) (ト マ・ドゥティエール)

夫婦でかわいがっていた5歳の子供が失踪し、悲嘆にくれる母親を中心とし
た話として提示されているが、(たぶん監督の意図にさからって)別の見方でも
きる多くの「余白」を持った作品。出がけに電話がかかってきたり、かけたりで
混乱。場所だけ覚えて飛び込んだら、ハガキを持ってこなかったことに気づく。
単館上映予定のせいか、上質の映画なのに、客が少ない。

発端は、ブランシュ(ソフィー・ミュズール)と夫のジャン＝ピエール(フ
ランシス・ルノー)が、昼間、愛し合うとき、部屋のドアをかけていたので、息
子のアルチュール(ユリッス・ドウ・スワーフ)が、部屋に入れなかったことだ
った。しかしアルチュールは、気にした風もなく外へ出て行き、沼地の方に歩い
て行く。失踪後の父母の悲しみ、葬式と通夜のシーン、2人の関係がだんだん悪

化して行くプロセス、息子が遊んでいたおもちゃがそのままになっている部屋――すべてがリアルに描かれるその一方で、この映画には、そのリアルさを上回る「夢想的」ないしは「幻想的」なシーンが出て来る。しかし、それらは、決して「夢」や「幻想」のシーンとしては描かれない。「現実」と「夢」とがシームレスにつながっているとところが面白い。

最初の場合から出てきて、終始描かれるさまざまな水の形態。水への執着。その水は、美しくもあり、また同時に怪しげでもある。冒頭は、鳥（「カワセミ」だという）が水面に急降下してくるシーン。このときはよくわからないが、中盤でくりかえされ、これが水中の魚を加える降下であることがわかる。生と死。印象に残る太いパイプも両義的。初めの方で猫が歩いて行くパイプの上を、しばらくしてアルチュールが同じように歩いて行き、そのまま姿を消す。このパイプは、美しくもあるがどこか気味悪くもある沼地へ通じている。そして、そのなかには工場からの排水が流れているが、沼地に流れ込んだ排水は豊かな自然のなかに吸い込まれてしまう。母ブランシュも、息子を探しに、そしてやがて知り合う青年フランソワ（アレクシス・デン・ドンケル）に逢いにこのパイプの上を歩く。このパイプは、ある種の「生々しい現実」と「異郷」とを結ぶ伝送管。

途中で「フランシス」という名前であることが示されるが、林のなかでバード・ウオチングをやり、ノートを取り、ときには顔に泥を塗り、インデアンごっこを一人でしたり、ポルノ雑誌を片手に草むらに横たわり、マスターベーションをする（若いときのショーン・ペンに似た顔の）謎の青年。彼は、たまたま草むらでセックスしている男女を双眼鏡で覗いてしまい、見つかって攻撃される。彼の双眼鏡の映像として、アルチュールが遊んでいたゴジラのおもちゃが沼地に落ちているのが映る。ということは、彼がアルチュールの持ち物を発見し、警察に通報し、捜索が始まったのかもしれないが、捜索のシーンは出て来るものの、彼がどのような役割を果たしたのかは全く描かれない。そのために、彼の存在がますます迷めいてくる。

素朴なりアリズムからすると、フランシスのような青年は、このような事件が起こった場合に真っ先に取り調べを受ける。ときには冤罪をくらう。が、この映画では、彼は、最後まで同じペースでバードウオチングをしている。あたかもその沼地と林の「精」であるかのように。

その意味で、絶望的な意識で息子を探し回わるブランシュが、フランシスと出会うのは、ある種の「聖なる」出会いであり、彼とのアヴァンチュールは、土地の「精」との交歓ともとれる。

グリーンの沼地、木々、鳥の撮り方がシュールで美しい。監督のトマ・ドゥティエールは、短編とドキュメンタリーのフィルムメイカーとして出発した。本作は、彼の長編第1作。
（松竹試写室）

2004年03月02日

ゴッド・ディーバ (Immortel (ad vitam)/2004/Enki Bilal) (ハン
キ・ビラル)

コミックとCGと生撮りを合成した独特のエンキ・ビラル映像。面白い。このヘラルドの試写室は、映写環境としてはベスト3に入る。しかし、会場に入ったら、冷たい風が舞っており、底冷えしそう。お客の数も少ない。2年ほどまえこの試写室に毎週のように来たことがあったが、近年はここでの試写が少ない。映画の世界は水もの。しかし、とにかく、この作品はおすすめ。

エジプト神話風の「神」が登場したり、『ブレードランナー』風の都市が出てきたり、話のスケールは大きいのだが、ちょっと個人映画のような、というか、手作りのCGのような感じがある。そう、少し『ムーラン・ルージュ』に似た感じと言えないこともない。アニメの登場人物のようにデフォルメされたキャラクターも、フィギヤー人形的。この作品では「手作り」的などころがかえっていいのだが、同じフランスのCG映画でも、『ケイナ』は、チープな感じになつていて、かわいそうだった。フランスでは3月24日公開予定ということなので、この時期に日本語字幕付きで見れるのはうれしい。

『ブレードランナー』から『未来世紀ブラジル』をへて『マイノリティ・リポート』にいたるまで、映画で描かれる「未来」に明るいものは少ない。実際、遅くともレーガン政権が誕生した1980年代初頭以来、そして最終的には9・11に続くブッシュ政権のなりふりを見ても、人間は決して歴史から学ばないものだということ、歴史的時間の算術級数的進展は「文明」の後退であるらしいことが明らかになつたのでから、ハッピーな未来など描こうにも描けないかもしれない。時代を2095年のニューヨークに設定したこの映画の「未来」も明るくはない。

わたしが住んでいた1970年代のニューヨークは、文化と社会の軸が「多元主義」(pluralism)から「多文化主義」(multi-culturalism)にシフトした時期で、ある種アナーキーで多様な要素が容認された。レーガン政権の登場は、そうした状況への反撃だったが、以後、それは反撃・反動を通り越し、その反動のまま先へ進んでいる。この映画の世界でも、「神々」、エイリアン(異星人)、有機的・無機的なさまざまなアンドロイド／ミュータント／ロボット、そして人間等々、「多様」な「生き物」が存在する。しかし、そうした異なる存在者が異質なものとしてそれぞれにありのまま存在することへの恐怖と抑止は、いま以上に強くなり、大胆で強引な管理が遂行されている。刑を受けると、冷凍冬眠させられて、空中に浮く刑務所に収容される。逮捕されたときにはめられるのも、「手錠」ではなくてヘッドマイクのような「口錠」である。

2095年のニューヨークで、それぞれの存在者が、それぞれに悩みを持っている。古代エジプトの壁画にその姿が見える、頭が鷹で体が人間の神「ホルス」(トーマス・M・ポラード)は、反逆罪で永遠の眠りの刑を宣告されている。エイリアンのジル(リンダ・アルデイ)は、地球のマンハッタンにいてこの意味を見出せない。彼女が師のようにあおぐエイリアン・ジョン(フレデリック・ピエロ)には、地球にいられる時間は残りすくない。この都市を支配している企業・ユージニックス社の陰謀を告発して空中刑務所のコンテナに冷凍冬眠させられていた「英雄」ニコポリ(トーマス・クレッチマン)は、コンテナの落下事故で脱出のチャンスをつかむが、毎日逃げ回らなければならない。ユージニックス社の社長の息子にして市上院議員のカイル(ジョー・シェリダン)にしたと

ところで、東洋系の顔をした女性コンサルタントのリリー・ヤン（コリーヌ・ジャベール）にふりまわされている。

2095年の人類は、神々から見放された存在なのだろう。神々は他者たる人間もエイリアンも助けない。が、神々のなかにそうした神々の冷酷さに反抗し、人間を救おうとする神がいる。ホルスは7日間の猶予を受けて、マンハッタンに姿をあらわす。マンハッタンの空中に浮くピラミッドは、古代、未来、異星とをリンクする超時空スペース。彼がやったことは、一人のエイリアンの女性ジルを見つけ、彼女に人間の子供を生ませること。が、神は、人間ではないから、受精させるために人間の男を必要とする。偶然か、あるいは、ホルスの操作か、空中に浮かぶ刑務所を受けていたのコンテナーが地上に落ち、ニコポールが転げ出る。ホルストは、意識を取り戻した彼の体に一体化するのだが、ニコポールの側からすれば、自分が愛していてもいない女性を「犯す」ことになる。このあたりの屈折が面白い。

マンハッタンは、「レベル1」から「レベル3」までの3つの区域にわかれ、それぞれに、「エリート」、「適応者」、「不合格者」が住んでいる。管理と支配（刑務所も）は、すべてユージニックス社が行う。経済もこの企業の独占状態なのだろう。80年代にはじまった「管理化」はさらにさらに強化されているが、「反体制」的な活動も依然続いている。ユージニックス社の技術で肉体を改造された者のセラピーを担当する医師エルマ（シャーロット・ランプリング）は、洗脳としてのセラピーではなく、解放としてのセラピーを密かに行っている。不法な「レベル」に入り込んで「保護」されたジルを、同じ会社の研究室で働く夫の便宜で自分の方にまわしてもらい、彼女の「自己発見」の手助けをする。

今後、弾圧／反抗という図式が成り立つ状況が続くのか、それとも、誰が支配しているのかわからない「多形的」な管理と支配がもっと浸透するのかは、わからない。この映画の「2095年」は、むしろいまの時代の継続と昂進を示唆している。だから、最後のシーンで、ジルが赤ん坊を連れてパリにいるのは、なかなか意味深長だった。もうニューヨークはダメだからだ。彼女は、シャルル・ボードレールの詩集『FLEURS DU MAL』（悪の華）のページを開いている。

原題は、「不滅」に括弧が付され、(ad vitam)とあるが、これは、「上位の者から授けられた生涯」のこと。
(ヘラルド試写室)

2004年03月03日

キッチン・ストーリー (Salmer fra kjokenet/Kitchen
Stories/2003/Bent Hamer) (ズント・ホームル)

タイトルからはわかりにくいですが、最初敵対心と不信感をいだいていた者同士がうちとけあって行く「ほのぼの」ストーリー。フアニーな味がいい。開場前、狭い試写室内に「クロちゃん」の大声が部屋中にひびくので、待っているあいだ本を読んでも落ち着かない。が、やがてお客がどんどん入って来て、あちこちで声がするようになったので、相乗効果で誰が何をしゃべっているのかがわからなくなり、落ち着いた。最後は、通路に座布団が敷かれるほどの盛況。

最初、1940年代のノルウェーでは、スウェーデンの「家庭研究所」による「立ち入り調査」があり、各家庭の台所で主婦が人間工学的にどういう動き方をするかを調べたということが、記録フィルムで紹介される。そして、今度は、独身の男性についても同じ調査をしようということになり、その調査員が派遣されるというところから、「本編」が始まる。キャンピングハウスのような小型のトレーラーをひっぱった車が列をなし、ノルウェー国境を越える。そして、一人暮らしをする老人イザック（ヨアキム・カルメイヤー）の家を調査員のフォルケ（トーマス・ノールストローム）が訪れる。どういう契約があったのかわからないが、その日から、フォルケは、イザックの家の台所に「見張り台」のようなものを設置し、イザックの行動を監視しはじめる。

プレスには、こういうことが実際に行われたかのような記述があるが、見ていてすぐわかるように、この映画はそういう「事実」を再現しているわけではない。そもそも、1944年のフィルムを上映するシーンで、映写機を操作している老人が、映写をもたもたしているのをとがめられると、「スウェーデン製はすぐ壊れる」とつぶやき、スウェーデンへ批判を暗示する。この映画は、その力的な嘲笑とユーモアの雰囲気からすぐわかるように、1950年代のノルウェー／スウェーデン関係、組織による個人の権威主義的な管理をコミカルに描いているのであり、そういう権威主義のあいだから漏れ出してしまう人間の本音のようなものが見る者を感動させる。

今日の管理は多元的でしたたかだが、たとえば監視カメラのように、依然として「上から覗く」というのは監視と管理の原型である。先日、小倉利丸氏から氏が編纂した『路上に自由を 監視カメラ徹底批判』（インパクト出版会）を贈られた。この本は、監視カメラの増殖の猛烈な現実を教えてくれる。しかし、ここには、そうした現実への抵抗の方法についてはあまり記されてはいなかった。おそらく、『キッチン・ストーリー』の面白さは、監視のすごさを強調するよりも、それへの抵抗のおかしさとしたたかさを見せてくれるところだろう。監視は、今後ますます進み、その技術も高度化する。その実態と動向を小倉氏のように警鐘を鳴らしつつけることが重要であることは言うまでもないが、もっと重要なのは、そうした管理への抵抗の歴史を具体的に知ることであり、それを実践することだろう。

イザックの抵抗は、まず、正規の台所で食事の支度をしないということから始まった。監視する方は、それならば、彼がこっそり調理をしている屋根裏の寝室を監視すればいいはずだが、硬直した管理体制とその番人（フォルケ）は、そういう融通がきかない。というよりも、融通をきかせれば反則になってしまうのが権威主義的な管理体制なのである。そのことを知っているイザックは、フォルケをじらす。階上からうまそうな匂いがただよってくるし、目の前には温かい飲み物もあるが、フォルケは、トレーラーのなかでゆで卵とパンの冷たい弁当を食べ、あとはチョコレートをやけ食いするしかない。（注文したおいたソーセージなどの小包がとどき、それを無茶食いして吐いてしまうシーンもある）。

しかし、人間が行う管理には、どこかに必ずエアポケットがある。毎日顔を合わせているうちに、フォルケとイザックとのあいだに交流が出来てゆく。発端は、パイプタバコが切れたイザックに自分の（スウェーデンの）タバコを投げてやったことだった。魚心に水心。今度はイザックがフォルケにコーヒーをするめ

る。フォルケは、被観察者と話をしてはいけないのだが、そういう決まりもだんだんはずれて行く。

後半は、2人の会話とつきあいのなかで2人の生い立ちや相互にかかえている問題があらわになってくる。イザックは、その名からも想像できるようにユダヤ系である。彼の馬は病気にかかっている。彼も、医者から精密検査をすすめられている。フォルケは、恋人も妻もない。

面白いシーンがあった。イザックは、口を空けて水道管を握るとラジオが聞こえるという。歯に銅を詰めてから、口が受信機になったというわけだ。実際に口を空けるとフォルケの耳にも音楽が聞こえる。これは、シュールな話のようにみえるが、ありえることだ。送信所のアンテナが近くでは特にこういうことは起こりえる。

監視カメラとロボティクスとの融合である今後の監視システムは、前述のような「エアポケット」を見出しにくい。フィジカルな意味での人間が極限まで隠されてしまうからだ。しかし、イザックが、「電話代が高いから」と言つて、ダイヤルを回してベルを鳴らして切るという方法で友人との連絡をとりあっているシーンに示されるように、「人間性」をどんなに排除したオートマティックなシステムでも、逆手に取れる側面があり、テクノロジーが高度化すれば、その側面はそれだけ増えるのだと思う。たとえば、監視の強化に対しては、《露出》の戦略で！（「デジタル・ヌーディズム」参照）。

最後にある事件が起き、フォルケは決心をする。彼は、官僚的な会社をやめ、ノルウェー人になる。別にこの映画は、スウェーデンがダメだとは言っていない。そういう時代もあったということを示唆するが、それよりも、この映画の魅力は、管理的なものには抵抗し、個々のコミュニケーション、個々の「特異的」な関係に執着がなければ、生きている実感は持てないのだということを実感させるところだろう。

（映画美学校第2試写室）

2004年03月04日（1）

ヴェロニカ・ゲリン (Veronica Guerin/2003/Joel Schumacher) (シヨエル・シュマッカー)

アイルランドのダブリンで麻薬の密売の黒幕摘発に体をはった女性ジャーナリストの「実話」。リンとした感じが合うヴェロニカ・ゲリンがいい。雨がそぼ降るなか、かなりの盛況。補助椅子も出た。全身赤ずくめの「赤ちゃん」も来ている。あちこちにご常連の顔。

映画としての見ごたえかあると思う。しかし、「Based on the real story」と表示されている映画を見ていつも思う「それがどうした？」という感じはどこに残る。それは、おそらく、映画に「社会告発」の含みを持たせるところから来るのではないか？ この人は、こんなに闘った、彼女の相手はこんなに悪かった・・・。むろん、事実にもとづいたドラマや記録は、「ああ、こういうことがあったのか」とか「こういう人物がいたのか」という感慨を残し、そこから各自が何かを始めるきっかけをあたえる可能性はある。

圧力や恐怖に屈しないヴェロニカをケイト・ブランシェットが演じることによって、半分ウソっぽくなっただけとはいえるが、同時に闘うことやがんばることが何かの義務感からというよりも、ヴェロニカの本性から自然にわき出てきた感じがして、好感を感じた。これは、ブランシェットの「人徳」かもしれない。『シャーロット・グレイ』に通じる演技。

「実話」であるという点でひっかかるのは、おそらく、ここで描かれるヴェロニカの闘いの具体的な振幅が弱く、その描かれ方が一直線で、観客にはそれを受け入れるしかなく、観客がそれぞれに彼女の闘い方を応用できないという点にある。黒幕のジョン・ギリガン（ジェラルド・マクソーレイ）もその妻（マリ・マックダーモットロウ）も、根っから「悪」であり、ヴェロニカの夫（グレアム・ターレイ）はいつも献身的で控え目であり、息子（サイモン・オドリスコール）は「愛らし」く、ヴェロニカの母（ブレンダ・フリッカー）は「やさしい」「いいひと」だ。悪人や悪事というものは、悪い奴がいて悪いことをやるというインプット／アウトプットの関係ではなく、相当量の偶然や無意識の部分が含まれた結果である。悪いことをする奴がからならずしも「悪人」の顔をしているとはかぎらないのはそのためだ。しかし、この映画では、「典型」が描かれ、麻薬取り引きの社会的政治的背景や経済に関するディテールが弱い。

ディテールといえば、この映画では、最初からケータイが重要な小道具として活躍する。しかし、わたしの記憶では、1996年（彼女が殺された年）以前はロンドンでもまだそれほどケータイは普及してはいなかった。ダブリンがロンドンより普及していたということはないだろう。まして彼女が映画のなかで見せるようなサイズのケータイをどこでも使えるという環境はなかった。「実話にもとづいている」のなら、こういうディテールもしっかり描かないとダメだ。

登場人物のなかでは、ギリガンとつるみながらヴェロニカに情報を流すヤクザのジョン・トレイナー（シアラン・ハインズ）が、一番屈折していて「現実」にやや接近している。

映画の最後に実のヴェロニカの顔写真が出る。それは、ケイト・ブランシェットよりももっと「したたか」な感じだった。修羅場をくぐってきた、言うなれば、「人を殺せる」目をしている。映画での彼女とジョン・トレイナーとの関係は、ジョンが一方的に彼女に惚れているだけのような描き方だったが、実顔からは、目的のためには、汚れ役を演じるのも辞さないという気迫としたたかさが感じられる。

（ブエナビスタ試写室）

2004年03月04日（2）

キャンプ（Camp/2003/Todd Graf）（トッド・グラフ）

どちらかというところ「通」好みの作品。ある種の「隠し玉」が次々に出て来る楽しみがある。「普通」の感じで登場して、猛烈芸達者なやつがあちこちにいるのもその一つ。学芸会風にはあるが、昔ブロードウェイで見たヒット・ミュージカルのシーンがいくつも演じられ、なつかしかった。会場には女性の姿が多く、あちこちからポップコーンとバターのにおいがする。

このタイトルを見て、日本では「野営」や「サマー・キャンプ」という意味の「キャンプ」を思い浮かべる人が多いかもしれないが、英語的文脈では、同時に「キャンプ趣味」という意味での「キャンプ」が浮かぶのではないだろうか？この語は、しばしば「同性愛的」という意味でも使われたし、もっと発展的にいまの「クール」(cool)のように、カッコイイとかイケテルとか言った意味でも使われた。『アメリカ俗語辞典』(研究社)によると、「20世紀初頭から(見せつけるような、はでな、大げさな、気取った、ホモらしい)」という意味であったが、近年になって(鼻についたり、これ見よがしであるためにかえっていきでしやれて見える」という逆説的な意味に変わった」とある。

わたし自身がこの映画のタイトルを見て、まず思い浮かべたのは、こうした意味と、スーザン・ソntag (Susan Sontag) が1964年に『パーティザン・レビュー』(Partisan Review) に書いた「《キャンプ》についてのノート」のこどだった。アンディ・ウオーホルは、1965年に、明らかにソntagを意識しながら、『Camp』というタイトルの映画を作っている。怪マルチアーティストのジャック・スマスがめちやめちややっていたりして、面白いし、いまでは「フアクトリー」時代の貴重なドキュメントである。トッド・グラフは、当然、ソntagやウオーホルを意識していないはずはない。

形式的には、この映画は、一方で学校が休みのあいだに開かれる特別合宿教育という意味での「キャンプ」(レジデント・キャンプ)をおさえながら、同時に、「変な」連中、感覚的にトンでる男女が集まる場所(ウオーホルの「フアクトリー」もそういう場所の一つだった)、スーザン・ソntagが考察したような「趣向」の生まれるプロセスを描いている。後者のほうの意識がどの程度のものであったのかは、若干、疑問に思える部分もないわけではないが、そういうふうに見たほうが面白いと思う。以下で、冒頭にソntagの「《キャンプ》についてのノート」(高橋康也他訳『反解釈』所収)からの引用を挙げ、そのあとで映画についてノートしてみる。

「キャンプとは、誇張されたもの、《外れた》もの、ありのままでないものを好むこと」——これに関しては、この映画の登場人物はすべて「普通」ではない。その誰としてスポーツに興味がないのがそのことをあらわしている。一番「まとも」に見えるヴラッド(ダニエル・リタール)も、数字を思い浮かべ、それを端から足して行かないと気がすまないという強迫神経症に悩んでいることがわかる。

「同性愛者はキャンプの最前衛を、そして最もはつきりした受容者をなしている」——ゲイで、高校の「プロム」(卒業パーティー)に女装をして行き、受付でなぐられ、追い返されるマイケル(ロビン・デ・ジーザス)は、この映画の重要な登場人物である。

「両性具有者というのは、キャンプ的感觉にとつて重要なイメージの一つである」——ただし、マイケルは、気が変わって黒人の女性ディー(サシャ・アレイン)と寝る。ヴラッドは、あるとき、マイケルに性愛を感じる。

「キャンプするというのは誘惑の一つの方法である」——誘惑しあうことがこのドラマの主要なプロットであることは明らかだ。

「キャンプとは、300万枚の羽根でできたドレスを着て歩きまわっている女である」——このタイプを一番代表しているのは、「大女優」気取りのジル（アラナ・アレン）だろう。よくしたもので、この子に、まるで付き人かメイドのようにつき従う子がででくる。フリッツィ（アナ・ケンドリック）だ。彼女は、ジルの下着まで洗い、かえってジルに気持ち悪がられる。

「キャンプとは、真面目に提示されるが、〈ひどすぎる〉ために、完全には受け取れない芸術のことである」——マジに受け取れば、この映画は、アーティストになりたいと思っているが、並の学校では「微妙」すぎてイジメの対象になりかねない子供たちが、1夏の「キャンプ」で、特訓を受けて（ただし、彼女や彼女らがどういう訓練を受けたのかは描かれない）自分の才能を発見して行く話にすぎないが、彼女や彼女らの芸それ自体は、「学芸会」で子供が頑張ったというような意味では「感動」的なシーンもあるが、とても「完全には受け取れない」。が、しかし、全体としては、そういう切り捨てを越えている面白さがある。

「キャンプ趣味は、よいか悪いかを軸とした通常の審美的判断に背を向ける」。キャンプとは、「〈失敗した真面目さ〉の感覚であり、経験を演劇化する感覚である」——これは、この映画のことを言っているようではないか。

いや、ここまで書いて来て、こういう対照は、トッド・グラフとこの映画を買いかぶりすぎるのではないかという気がしてきた。とはいえ、わたしが70年代のニューヨークで見たスタンダードなミュージカルや芝居のシーンを少年少女たちが猛烈へたくそに、そしてときにはハツとするような新鮮さで演じているのを見て、こんな書き方になった。

（ヴァージンシネマズ六本木ヒルズNo.1スクリーン）

2004年03月08日

恋愛適齢期 (Something Gotta Give/Nancy Meyers) (ナンシー・メイヤーズ)

老年の恋とはいかなるものをねちっこいジャック・ニコルソンとどこかに不安を隠した演技のうまいダイアン・キートンが渡り合う半分コメディ半分本気のドラマ。ワナーの試写室の入口にはいつも警官のような制服のガードマンが立って目を光らせている。受付に行くには何かを提示しなければならない。ニューヨークのギャラリーなどには、相手の顔を見ていちいち電気錠を開くところがあるからあったが、それでも9・11が起こった。日本も、段々監視社会化がエスカレートする。

監督・脚本・制作のナンシー・メイヤーは、脚本が出来上がるまえからダイアン・キートンとジャック・ニコルソンを想定していたという。それだけに、2人の個性が、登場人物（キャラクター）をこえてにじみ出てくるようなところがあり、それがいい人といやな人とに分かれるだろう。ちなみに、わたしはうんざりだったが、キアヌ・リーブスが、「職業的」な演技を通して「ガス」を抜いてくれたので、最後まで見る事ができた。

「ロマンティック・コメディ」と見なされているようだが、「コメディ」にしては笑えない。笑わせようとしているセリフはたくさんあるが、けっこう毒が

強い。キートンの妹役のアマンダ・ピート（【追記／2004-04-10】これは、フランシス・マクドーマンドのまちがい。アマンダは、キートンの娘役。柏木明生さん、ご指摘ありがとうございます！）がちよっと出てきて、フェミニスト風のキツイ批判をニコルソンに加えるが、彼女のタッチがこの映画の基底にある。おそらくアマンダ（↓フランシス）が監督の分身役なのだろう。

何でも言葉で確認するというのがアメリカ流だということをこの映画はよくみせてくれる。キートンに気のあるリーブスが、彼女を食事に誘う。その席で、彼女が言う――「わたしとどうなりたいの？ ただの友達、それとも恋人？」別に彼女は喧嘩ごしで言っているわけではない。商売の取り引きをしているわけでもない。だから、リーブスは、「ノー、友達じゃない」と言い、一歩近づく。日本語でこういうやり方をしたら、一歩後退するのではないかな？ ニコルソンとのあいだが熟して、ベッド・インしたとき、上のなった彼が、キートンに、慚然とした態度で「ベースコントロールは？」と言う。すると、彼女は、「もういらないわ」と言い、ニコルソンが、「ぼくはラッキー・ボーイだ」と笑顔になる。日本では、恋人同士が、「今日イタリアン食べない？」と言うのと同じ語調と語感で「今日セックスしない？」とは言わないと思う。むしろ言う人もいるが、「エッチしない？」などと、どこかで婉曲表現を使う。それでも、30年もまえにくらべたらどぎつくなっている。しかし、アメリカはそうではない。思っていることを明確に言うことが基本なのだ。これは、わかりやすくていいところもあるが、単純だなあと思うことが最近が多い。

ここまで書いてきて、この映画についてちよっと別の印象がうかんだ。アメリカが嫌いになってきているので、ついつい「アメリカ」の名のもとに悪口を言ってしまうが、ナンシー・メイヤーは、キートンとニコルソンを選ぶに際して、こういう「アメリカ」的個性が平均より強い設定にしたかったのではないか？ 設定からすると、ダイアン・キートンは、「リリアン・ヘルマン以来の大女流作家」と評する人もいる人物であり、また、ジャック・ニコルソンは、「ヒップホップのレコード会社として政界第2位」という会社の社長という設定だ。まさに「アメリカ」を代表する男女なのだから、「アメリカ」的デイスクールがむんむんするのは当然だろう。

並の階級には属さない人間を描くのは、「ロマンティック」の条件だが、この映画は、そういう設定でありながら、彼らが特権的な階級に属しているという感じがしない。たしかに、ニコルソンがキートンを追ってパリに行ったりする。彼女は、毎年パリの高級ホテルに泊まり、高級レストランで誕生日を祝う。これは、特権階級のやることだろう。しかし、それが、映画で描かれるとそう思えない。これは、わたしがそう思うだけか？ それとも、ニコルソンとキートンのドン臭い演技のためか？

ニコルソンもキートンも、役柄としてセレブリティで、それぞれに自尊心が強いから、他人にあまり関心を持たない。娘が連れて来て初めて会ったときも、キートンは、ニコルソンが何者か知らなかったし、知りたいとも思わなかった。が、それが変わって来て、互いに相手のことを知ろうとしたときに使うのがインターネットの検索サイトである。これは、いまでは一つの習慣になっているとも言える。実際、最近では、ちよっと何かをしただけでもネットのどこかに載ってしまう。ましてウェブページを立ち上げていれば、ばっちりである。

この映画で一番面白かったのは、個物へのこだわりだった。食べるシーンでどんな料理が供されているかをちらりとであるが、ちゃんと見せる（ということ）は、数秒様のショットで出ている料理も手を抜いていないということ）とか、部屋の調度品や道具などへのこだわりである。キートンの家にニールソンが居候しているとき、気まずい雰囲気の流れたあと、執筆中の彼女のノートパソコン（マッキントッシュ）にいきなりメールが入る。別の部屋のベットの上でニールソンがノートパソコン（こちらはVAIO——使い分けているところがニクイ）を開いている。やがて2人のあいだにチャットのようなメールのやりとりがはじまる。どちらのパソコンにもLANケーブルはつながっていないなかったから、おそらく2人は無線LAN／ブルトウス機能でメールのやりとりをしたのだろう。「じゃあ、5分後にキッチンで」。映画のドラマのなかでパソコンやケータイは重要な小道具だが、この例は成功している。

（ワーナー試写室）

2004年03月09日

永遠のモータウン (Standing in the Shadows of Motown/2002/Paul Justman) (ポール・ジャストマン)

いろいろなところで話題になった映画をようやく見れた。期待はまあ70%満たされた。何度か出て来るジョーン・オズボーンがなかなかいい感じなので、映画の帰り、タワーレコードに寄って彼女の最近のCD『How Seet it is』を買ってしまった。が、映画のなかの迫力あるオズボーンはこのCDのなかにはなく、がっかり。

冒頭、モノクロで一人の黒人の子供がさびれた風景の地面に弓のようなものをたてて、弦をはじいているシーンが映る。これは、長じて「ザ・ファンク・ブラザーズ」の中心となったベーシスト、ジェームズ・ジェマーソンの幼少時代を示唆しているようにも見える。この映画は、最初、モータウンつまり自動車（モーター）産業の町、デトロイトに田舎から出稼ぎにやってきた面々が、やがて1959年に実業家のベリー・ゴードイが設立した「モータウン・レコード」のもとで、「ザ・ファンク・ブラザーズ」として、次々にヒット作とスターを生み出していった歴史をたどる。

作り方としては、生き残りの元メンバー（リチャード・ピストル、アレン／ドラム、ジョニー・グリフィス／ピアノ、ジョー・ハンター／キーボード、エディ・ウイリス／ギター、ジョー・メッシーナ／ギター、ロバート・ホワイット／ギター、ユリエル・ジョーンズ／ドラム、ボブ・バビット／ベース、エディ・ボンゴ、ブラウン／パーカッションなど）の証言、過去の映像、「ザ・ファンク・ブラザーズ」と共演したことのあるミュージシャンの映像、「モータウン」サウンドのシンパ的なしはフアンティック（トム・スコット、ジョーン・オズボーン、ミシェル・ンデゲオチェロ、チャカ・カーンなどなど）との「共演」と対話、そして、何度か挿入される「再現映像」等によって構成されている。

映画のもとになったアラン・スラッキー『伝説のモータウン・ベース・ジェームズ・ジェマーソン』（リットーミュージック）も刊行されていることだし、「モータウン」の専門家、マニアが無数にいるはずだから、ここでわたしが言う

べきことはあまりない。たぶん、モータウンに入れ込んでいる者からすると、かなりものたりない部分もあるだろう。「再現映像」の部分はなかったほうがよかった。しかし、わたしが一番惹かれたのは、モータウンのサウンドが生み出されたスタジオ「ヒッツヴィルUSA」という稀有な場でメンバーたちがすごした時間の流れを想像できたことであつた。決して豪華とはいえないスタジオで（レールに名前は出なくても）みな癖の強いやつらが、「職人」的な踏ん切りとノリで「一発決める」——その感じが伝わってきたことだつた。

ジャズから来たジョー・メッシーナは、「30年近くギターを弾いていない」とのことだが、しゃべりも久しぶりに弾いたというギターも、いい感じだつた。ジャズに入れ込んでいたわたしからすると、「モータウン」というのは、ブルース的な側面もジャズ的な側面も「口味がよすぎる」感じがするが、それを言ったら、身も蓋もあるまい。

（シネカノン試写室）

2004年03月10日

ミッシング (The Missing/2003/Ron Howard) (ロン・ハワード)

遅ればせながら『ビューティフル・マインド』以来作品を見ることができなかったロン・ハワードの新作を見た。試写は分まえからやっていたが、機会を逸した。またケイト・ブランシェットが主役で、これまた顔に似合わず強いという設定の女を演じている。まあ、芯の強い役にうってつけの顔なのかもしれない。ケイト・ブランシェットに関してわたしが好きな部分はそういうところではない。

家庭を捨ててアパッチインディアンのところに行ってしまった父サミュエル（トミー・リー・ジョーンズ）が、妹リリー（エヴァン・レイチェル・ウッド）と娘ドット（ジェナ・ボイド）と暮らすマギー（ケイト・ブランシェット）のもとに帰って来るところからはじまるので、また「父帰る」路線かと思つたら、かなりちがっていた。むろん、そうした流れも押さえている。が、それよりも監督ロン・ハワードの関心は、インディアンは（40〜50年代とは）一転して「すべて善」とみなす傾向にさからい、インディアンにも「いいインディアン」と「悪いインディアン」とがいるということであつたように見える。ここで登場する「悪党」としてのインディアンは、アパッチの呪術師（エリック・シュウェイグ）で、彼に率いられた白人混合の一派は、ニューメキシコの淫売宿に売りつけている。時代は、1885年だが、このアナロジを「アラブ」に応用すると、けっこうヤバイ。

自分たちを捨てた父に対して冷たいマギー。ありがちなパーターで孫にあたるドットがやさしい。サミュエルと彼女とのあいだに交流が芽生える。行き先のない父を1晩だけ泊めた翌日、牧童で恋人のブレイク（アーロン・エッカート）とリリーが町に祭りの見物にとドット出かけるが、家の表手でリラックスしていたマギーは、ブレイクの馬が人を乗せずに帰って来るのを発見し、驚く。彼らが行った道へ急行すると、ブレイクは惨殺され、ドットはものかげにひそんで助かったが、リリーは行方がわからなくなっていた。

ここで、(タイミングよく)もどってきたサミュエルがマギーを助けるということになるわけだが、よくしたもので、犯人はインディアンであることがわかる。そうなれば、インディアン の戦術や性向を熟知しているサミュエルに一番である。以後、残忍でしたたかな呪術師とサミュエルとの闘いがはじまる。そこに、旧知のチリカファ・アパッチの親子がからんだりして、以後、活劇が展開される。呪術師の呪いが出てきたり、飽きさせない。ただし、闘いのなかでマギーのヒーラー(万能治療師)としての技能が活かされたり、すべてがストーリー作成上の予定調和になっているところが、月並み。

いったいなぜロン・ハワードはこのような映画を作ったのだろうか? マクロな見方をすると、この映画の核は、一旦は解体されたファミリーが、外敵(「テロリスト」のアナロジ)との闘いのなかでもう一度(つかのまではあれ)復活するということであり、ファミリーのために命をかける父親の自己犠牲の話である。

(UIP 試写室)

2004年03月11日

アタック・ナンバーハーフ2 全員集合 (Sa tree lex 2/Iron Ladies 2/2003/Youngyouth Thongkonthun) (ユニット・トゥー・トゥーン)

ゲイのこともさることながら、タイのハッピーな生活文化のようなものがびんびん伝わってくる映画。ゲイ・カルチャーが抵抗なく受け入れられるという環境がタイにはあるらしいが、この映画は、先の『キャンプ』より、はるかに「キャンプ」的だ。いや、これこそ「キャンプ」映画だ。

エンディングで流れる「栄光も、一番になることよりも、毎日が楽しければいい。わたしという人間は世界でただ一人なんだから」といった意味の歌は、日常生活の肯定であると同時に、おおげさな言い方をすれば、「マルチチュード」のすすめである。パオロ・ヴィルノは、『マルチチュードの文法』(廣瀬純訳、月曜社)のなかで、「マルチチュードは複数の個体のネットワークに存するものであり、多数的なものとは複数の特異性のことなのです」と言っている。これまでの「公共性」や「普遍性」や「一般」や「普通」は、すべて、個々人を平均化してきた。だから、社会的に生きるには、タテマエとホンネが分裂する。しかし、マルチチュードという概念は、個が「特異」な個であるまま集団でもありえる新しい——国家や規範に支配されない——社会性を表現しようとしている。

わたしは、スポーツは大嫌いで、テレビで「松井」だ「新庄」だ「長島」(訂正↓長「嶋」↑早速まちがえた)だといった名が出ただけでチャンネルを切り替える。だから、スポーツがテーマの映画は警戒して見る。この映画は、前作の『アタック・ナンバーハーフ』(Sa tree lex/Iron Ladies/2000/Youngyouth Thongkonthun)で明らかのようにバレエの話でもある。バレエは、映画『キャンプ』の学芸会的「ミュージカル」のような役割を演じているにすぎない。だから、試合に勝つかどうかということは、あまり重要ではない。それよりも、ゲイとバイセクシャルとストレイトの「キャンプ」的「マルチチュード」が、ときおり反発を買いながらも、あるがままに肯定され、さらにその「マルチチュード」的「特異性」を加速させていく。

バレーボールチーム「サトリーレック」（これが原題）が、タイから列車で中国の雲南省に行くというのも、「脱属領的」行為だ。彼や彼女らが集まる居酒屋のカーニバル的というか、ミハイール・バフチンの「ポリフォニー」的な雰囲気愉快。

両手を合わせるあいさつは、タイではあたりまえの「仏教徒」的身ぶりだが、ゲイ（マール・ゲイ）がやるととてもエロティックである。なぜだろう？

この映画に出てくる町や村の人々の雰囲気はゆったりしていい。中国に入ると、道端でスイカを売っている老婆がいる。スイカは、おでんの具のように切って、長い串を差して売っているが、金を払わなくてもくれる雰囲気。

民主化デモに対して軍が発砲して多くの死者を出した1992年5月の「5月事件」のニュース映像がばつと入るシーンがる。アン（ハタイラット・チャルーンチャイチャナ）は、最初ノンポリだったが、次第に政治に目覚め、このデモに参加したらしいことがちらつと描かれる。彼女はレズだったが、最後はアメリカに行き、男性と結婚する。ただし、これは、最後の方で、伝聞的に告げられるのであって、主要な話ではない。

ノンは、過去（フラッシュバックの仕方が定型的でなく、シニールである）には「ストリート」を気取っていたが、実は隠れゲイで、彼の部屋の洋服ダンスを開くと、ばつとマチョの男性のアイドルポスターが貼ってあるのが見えてしまう。

チャイ（ジェッターポーン・ポンディ）は、「サトリーレック」のなかでただ一人のストリートだが、妻とうまいかず、心が揺れている。

（映画美学校第1試写室）

2004年03月12日

Re:プレイ (The I Inside/2003/Roland Suso Richter) (ローレンド・ゾズ・リヒター)

非常にスタイリッシュな作品。またヘラルドの試写室に来た。以前と変わったと思うのは、昔は、かなり混んでいるときでも、最前列に座る人が少なかったが、最近では、後ろががらでも、最前列が半分以上埋まっている。わたしは、2、3列で見ることにしている。最前列だと、松竹試写室のように、首をふらないと全部見えないのだ。ひよつとして、最近では広角の水晶体の人が増えたのだろうか？

男が病院で目覚めると、記憶がない。2000年だと思ったら、2002年だと医者に言われる。が、検査の最中に突然2000年の世界にもどる。そして、その世界でさんざん翻弄されたのち、また2002年の世界に帰ってくる。映画は、この2つの世界をひんばんに行ったり来たりし、次第に、この男にとってどちらがリアルな世界なのか、どちらが「現実」でどちらが「妄想」なのかわからなくなってくる。

何度も過去の同じ世界に戻り、それが自分には理不尽な世界なので、今度は、自分の過去を別の筋書きにしてやろうと決心して、主人公が過去を操作しようとするくだりがある。これは、『バック・トゥー・ザ・フューチャー』的なパターンだが、この映画は、ちよつとおもむきがちがう。それよりも、夢の自己解釈の試みのようなおもむき。

ドアを開けると別の世界、別の時間に入り込むというのは、映画ではよく使われる技法。この映画でもこの手法が頻繁に使われる。が、その使い方は洗練されており、飽きさせない。

2年間の時間がどうして急に飛ぶのかはわからないが、その2年間に変わったことは見ていてわかる。凡庸なスタイルの映画なら、時系列で描くことを、2000年と2002年とのあいだを頻繁にスウィッチングすることによって観客の意識のなかで自然に構築されるようにしている。このやりかたはなかなか新鮮だ。

出演は、『ゴスフォード・パーク』でクールな青年を演じていたライアン・フィリップ、『死ぬまでにしたい10のこと』で印象的な演技をしたサラ・ポーリー、『コヨーテ・アグリ』で田舎からニューヨークに出て来る田舎娘を演じてブレイクしたバイパー・ペラーボなど。この作品では、ペラーボが一番サエた演技をしていたように思う。2000年のときは看護婦、2002年の時点では主人公サイモン（ライアン・フィリップ）の妻を演じ、それぞれ違った印象をあたえる。いきなり彼女がサイモンの頬にビンタを張るシーンにはハツとした。

2000年の世界には、サイモン、その兄（ロバート・ショーン・レナード）、そのフィアンセ、クレア、看護婦アンナ（バイパー・ペラーボ）がいる。2002年の世界では、病院に収容されているサイモンをアンナが妻として（そう医者から言われる）登場する。ここで、観客は、この2年間にアンナがある理由でサイモンの妻になったと考えるてもよいし、両者が別々の世界であると考ええることも出来る。2年間の「両端」だけを見せて、その間を観客に想像させる手法は実にユニークだ。

「現実」か「妄想」かは別にして、描かれる事実だけを列記してみると――サイモンと兄は父から譲り受けた豪邸に住んでいる／兄のフィアンセのクレアとサイモンとは不倫関係にある／兄とサイモンがもめ、兄を豪邸のエントランスに墜落させてしまう／兄を車に乗せて運ぶ／病院に運ぶ／断崖に運ぶ／交通事故／病院に運び込まれる／一度心臓が止まるが蘇生する。

いろいろ疑問が残る。なぜ、サイモンが蘇生したとき、皮膚も目もいままです眠っていた感じではなく、実にさっぱりした顔をしていたのか？入院した病院は、なぜ「聖ユダヤ人 (St. Jew) 病院」なのか？

（ヘラルド試写室）

2004年03月16日

アメリカン・スプレンドー (American Splendor/2003/Shari
Springer Berman & Robert Pulichini) (シャリ・スプリンガー・バー
マン&ロバート・プルチャーニ)

実在のコミック脚本家にしてマルチタレントのハービー・ピーカー本人がナレーションを担当し、その彼と、彼を演じるポール・ジャマッティとが交互に登場し、さらにハービーとロバート・クラムが作ったコミック、「再現」コミックの画面、ハービーが出演したワイドショーのてれび映像などがたくみに合成される1時間41分。脇役ばかりだったポール・ジャマッティのはまり役。開始まえ、ロビードで中央公論社の白戸直人氏に会う。彼とはときどきメールをやりとりするが、顔をあわすのは、『中央公論』で仕事場の取材をされて以来。

ポール・ジャマッティが主役を演じるのを見るのははじめて。『トゥルーマン・ショウ』の最後の方で、コントロール・ルームのディレクター役の彼が、エド・ハリスの無慈悲な命令に異議を感じつつも、卑屈な表情でそれに従う屈折した演技が印象に残った。こういう役がうまい。

「暗いことばかりだから splendid (輝く→すばらしい) なことがほしい」というような台詞があったが、それはいまのアメリカにぴったりだ。

実在のハービー・ピーカーは、1939年生まれで、1959年にはジャズの評論を書きはじめたという。ジャズにとってこの時代はいい時代だった。植草甚一も、ちょうど同じ時期にジャズに開眼し、ソニー・ロリンズやマイルス・デイヴィスなどのハードバップ・ジャズについて書き始めた。そして1960年代には、氏はニュージャズの最も重要な最新の紹介者になった。ジャズに染まる人間の生き方というのは、どこか偶然まかせというところがある。さもなければジャズには惹かれられないだろう。ハービー・ピーカーも植草甚一も、偶然まかせの人生を愛したように思う。そういう人生を生きていると、不満や不遇なことに接することが多いから、多くの日常は、「こんちくしょう」「ファック」「ばかにしやがって」といった呪詛の言葉を吐く毎日である。映画の冒頭、ポール・ジャマッティは、ハービーのそんな人生態度をうまく表現している。

ハービーの人生は、出会いによって新しくなるが、その最初の重要な出会いは、ロバート・クラム (ジェームズ・アーバニアク) との出会いである。それは、1960年代の初めに、クリーブランドのガレッジ・セールでSPレコードをあさっているときだった。クラムは、クリーブランドの「ボヘミアン・クラウド」(要するにアーティストや自由人) の世界に精通しており、ハービーを案内する。ロバート・クラムにとっても、クラムとの出会いはインスパイアリングなものであったはずであり、ハービーとの出会いなしには、1966年にサンフランシスコに移住し、1968年に『ZAP』でアンダーグラウンド・コミックの寵児になるクラムは存在しなかったかもしれない。なお、クラムについてはすばらしいドキュメンタリー『クラム』(Crumb/1994/Terry Zwigoff) を見ほしい。

ハービーが、コミックの脚本を書くきっかけとなったのは、直接にはクラムとの出会いだが、それにくわえて、書類整理のフリーターとして働いていた病院でたまたま目にしたカルテとの出会いもあった。それは、自分がこのまま行くとこんな人生になるのかと思わせる孤独な人生が読み取れる男のカルテだった。家

に帰り、彼は、白紙を線で4つに分け、そこに稚拙な省略図形を描き、そのかわりにせりふを書いて行く。このシーンは、映画やビデオの絵コンテの描き方にも役立つだろう。絵コンテは、かならずしもうまい絵で描かなくてもいいのだ。紙に鉛筆でパパーと線を引いて描く大ざっぱさがなかなかよかった。

スーパードに行くとき明らかにユダヤ人っぽい老女がレジでねばっている。まず、ババーと割引クーポンを置く。そして、1ダースで4ドルのグラスを6個並べて、これを2ドルで売れと言う。本来12個で4ドルなのだが、あとでもう6個買うからそうしてくれと言う。その保証はないから、レジの店員は躊躇し、レジに列が出来る。このシーンからハービーは、「ユダヤ人の女性はレジでねばる」というギャクを思いつく。また、家の外で労働者が、「普通はバカと同じだよ」というのを耳にし、早速使う。このあたりも「ジャズ的」である。

デラウェア州で友人とコミック雑誌専門店を経営ハービーの妻となるジョイス・ブラナー（ホープ・デイヴィス）が、ハービーに電話したのも全くの偶然だった。彼女は、ハービーが脚本を書き、ローバート・クラムが絵を描いたコミックが載っている『アメリカン・スプレnder』のバックナンバーのストックを補充するために、雑誌社に頼むと時間がかかると思い、直接ハービーから手に入れようと思ったのだった。これが縁で2人は会い（店を放棄してクリーブランドまでのこのこと出てきてしまうジョイスも変わっている）、それほど意気投合したというわけでもないのに、結婚してしまう。これもジャズのノリだ。ジャズ的人生には、向けられたフレーズには（それがどんなものであっても）応えなければならぬという「モラル」がある。

コミックの仕事が上向き、テレビの「デイヴィッド・レターマン・ショー」に出演して名が売れてきたとき、ハービーの身にハプニングが起きる。下腹部に悪性の腫瘍が出来たのだ。このとき、ハービーは、その「アドリブ」にうまく応えられず、絶望の淵に追いつめられる。再出演した「デイヴィッド・レターマン・ショー」（有名人でもそう何度もこのショウに出演できない）でも、ハービーは、情緒不安定になり、基本的にオバカ番組であるはずのこのショウで、GEは家電を売ってるが本当は軍需産業じゃないか（それは本当）といったスポンサー批判をしよう。が、こうしたハービーの危機を救ったのはジョイスだった。ハービーよりも社会意識の強い彼女は、彼が「デイヴィッド・レターマン・ショー」な番組に出演するのを快く思っていなかったが、このとき、彼女は、ハービーの癌との闘いのプロセスをコミックにすることを思いつく。癌という「アドリブ」に巧みに応えた彼女は、ハービーのよきパートナー／共演者だったわけだ。

ハービーが売れ子になった時期（1980年代後半）、ジョイスは、アメリカの支配とその傀儡政権から独立したエル・サルバドルなどに旅行する。1979年のニカラグア革命以後、ラテン・アメリカはなかなかホットな場所になっており、そういうところへ旅行するジョイスは、ラディカルなことが好きな人間であることを示している。

やがて養子にする女の子ダニエル（マデリン・スリーテン）との出会いも、普通なら、それだけで終ってしまいそうな出会いだった。彼女は、化学療法でつらい毎日を送るハービーの絵を担当するようになったフレッド（ジェイムズ・マ

キャフェリー)の先妻の子供だ。むろん、彼女がかわいい子だったのだろうし、相性もよかったのだろう。ハービーが病気を克服し、検査でOKが出た日、病院から帰った彼をダニエルが(決して劇的にはなく)シャイにぎごちなくハグするシーンがあるが、だしかし、それだけでなく、どんな出会いも新鮮なものとして受け止めてしまうハービーの特質がここにも見出せるような気がする。

わたしも、ジャズ的に生きてきたし、いまもそうだが、人生というものは、何とかなってしまふものだ。ハービーには特別の才能が備わっていたのだろうが、その才能の大半は、知識や技能ではなく、ある種のセンス——出会ったものに対し真正につきあい応える繊細さと敏感さ——ではないかと思う。それは、誰でもがまねることができるものではないか？ 少なくとも、環境と生活文化のなかで身につけることができるものだろう。先日、「NHKスペツシャル」でフリータについての取材を報道していた。それは、フリーターを「困った存在」として論じていたが、ハービーのような生き方を見ると、そうも思えなくなる。ハービーだって、コミックの脚本を描くことために病院の書類整理という仕事をしてたわけではない。2度目の妻は、彼の生き方のサエないところに愛想をつかしたらしい。ハービーは自分でも自分の嫌気がさしていた。それが、変わって来るのは、彼が、未知なる人と出会いに真摯だったためだ。フリーターの仕事は、単なる金のため、生活のためと割り切ったら味気ないが、さまざまな出会いのチャンスにあたえる機会とみなすならば、フルタイムの仕事より多彩であるかもしれない。

結婚してまもないころ、ハービーとジョイスを映画『オタクの復讐』

(Revenge of the Nerd/1983/Ken Kwapis)にさそう「変人」トビー(ジェダ・フリードランダー)が登場する。「純粹オタク」を自認するトビーだが、文章を棒読みにしているような出来すぎた人物像にうんざりしていると、やがて本物のトビー・ラドロフが姿をあらわす。それが、演じられたキャラクターよりももっと「出来上がって」いるのに、大笑い。この男は、ハービーの周辺にいるうちにテレビの目にとまり、MTVの「Week in Rock」に出るようになり、3本のB級映画にも出演しているという。

(ヴァージンシネマズ六本木ヒルズ・スクリーン5)

2004年03月18日

ウォルター少年と、夏の休日 (Secondhand Lions/2003/Tim McCanlies) (ティム・マツキャンリーズ)

100ぐらいある席が満席。知った顔のなかに今野雄二さんの姿もあった。出版関係か、急がしそうに電話している女性が何人もいる。ピップポッパの音があちこちで。いまだき音漏れのするヘッドフォンでウオークマンを聴くのと同様に、ケータイやPDAのボタン確認音をONにしているヒトはアホだと思うのですが。

家庭が不幸な孤独な子供と老人との友愛や連帯というテーマは、世界共通だが、アメリカでは1980年代に、家庭・家族の多様化(マイナス面ばかりではないのでそう呼びたい)で親の愛情や庇護を受けられない子供の数が増えた。そういう時代に育ったいまの中年のとして、このテーマは受ける。ハーレイ・ジョエル・オスメントという子役(もうそろそろ限界)は、まさにそういう役柄にうってつけの俳優であり、実際にそういう役でキャリアを築いてきた。この映画で

は、離婚した母親メイ（キーラ・セジウィック）は、男の定まらない女。息子ウォルター（ハーレイ・ジョエル・オスメント）がじやまなので、2人の叔父ハブ（ロバート・デュバル）とガース（マイケル・ケイン）が住むテキサスのへんぴな田舎にあずけられる。2人が遠くからメイの姿を見て、ハブが「フッカー（売春婦）を呼んだのか？」と言うところが、メイの感じを形容していて可笑しい。

冒頭、ハブとガスが狂喜しながら複葉機に乗って空をとびまわっている。次のシーンでは、ハブはライフルを川のなかに乱射して魚を捕ろうとしている。相当な変人という設定。説明がなければ、2人はホモかと思うだろう。彼らは、電話もテレビも置かず、セールスマンが来ると、銃で追い返す。そういう2人のところにあずけられたのだから、ウォルターはどうしていいかわからないし、2人も子供をもったことがないので、とまどつてしまう。しかし、ウォルターは、ソウルからやはりへんぴな田舎の祖母のところへあずけられた『おばあちゃんの家』の都会っ子のサンウようにはぶすくれない。2人が手加減しないのがかえって功を奏して次第にいい連帯関係が出来て行く。

ウォルターがあたえられた屋根裏部屋には、海外の色々なホテルのラベルがべたべた貼った大きなトランクがあり、躊躇のすえ、開いてみると、厚いほこりの堆積の下に「美しい」女性の写真が出で来る。子供時代というものは、天井のシミにも色々な想像をたくましくするものだから、このトランクは写真は、ウォルターの好奇心をふくらませる。ある日、おそろおそろ（ハブよりつつきのいい）ガースにそのことを尋ねる。ガースの話は、ウォルターにとって、想像を越えるものだった。2人はその昔、フランスの外人部隊に属しており、居留先の北アフリカで王族の姫ジャズミンに恋をし、波瀾万丈の生活を送ったというのだ。

このへんは、『ビッグ・フィッシュ』にちよつと似ている。しかし、重要なのは、物語という行為によつて人と人とが結びつくことだ。ネット時代は、口頭で物語ということが乏しくなるし、また、年長者が年下の者に（「老いの繰り言」や自慢話も含めて）物語を聞かせるという習慣や場がほとんどない。この映画も、『ビッグ・フィッシュ』も、その物語の部分をフラッシュバックで描写するので、物語はそのディスクールとトーンにしか残らないが、いまの時代は、こういうやり方でわずかに物語に接するわけである。ワルター・ベンヤミンが「物語作者」で示唆したように、別に口頭で物語ることだけが物語形式のすべてではない。

原題は、「ポンコツのライオン（複数）」であるから、主役はウォルターではなく、ハブとガースである。映画は、成人し、デザイナーをやっているらしいウォルター（ジョシュ・ルーカス）が、1本の電話を受けるところから始まった。それは、2人の訃報を伝える保安管の電話だった。彼は、テキサスに向かうことになるわけだが、そのあいだにそこで暮らした日々が回想されるというスタイルだ。だから、映画としては、老人の生き方を描いたものとしても見る事ができる。結婚し、あるいは結婚したかもしれないが、子供のいない老人が、兄弟でもいいし、そうでなくてもいいが、誰かと暮らしている。ウォルターとの出会いは、彼らにとつては、別に親戚の子供でも、子供代わりでもなく、同じ仲間なのだ。ハブとガースは、年令にとられない生き方をしているから、幼児であろうと、少年であろうと、仲間であるかそうでないかにすぎない。そして、パーっと散る。

「ボンコツのライオン（複数）」の「ライオン」の直接の由来は、金（どこから手に入れたのか——北アフリカで王族の財宝を手に入れたことになっているが、銀行強盗をやったといううわさもある——そのへんのあいまいさは、幼いウォルターの回想というフィルターのせいであり、この映画の物語性でもある）をもてあました2人が、きまぐれに購入した1頭のライオンである。買ってみて、そのライオンは、サーカスではもう使い物にならなくなった「ボンコツ」だったが、最後に1度だけ「野生」をとりもどす。ハブとガスは、「ボンコツのライオン」かもしれないが、しっかり生きていう感じが哀れっぽくではなく伝わる。

この映画も、ポピュリズム、回顧趣味、地域主義（ウォルターにとっては、テキサスの田舎が「故郷」）といった志向が強い。都会主義では決してない。映画としては面白いとしても、そういうテイストに魅惑されているうちに、世の中が変な方向に行きそうな気もする。最近のアメリカ映画の傾向に感じるところ。（ヘラルド試写室）

2004年03月24日

キャシャーン (CASSHERN/2004/Kiriya Kazuaki) (紀里谷和明)

紀里谷監督がうやうやしい態度で挨拶し、「いま出来上がったばかり」であることを強調。編集しおわったデジタルをそのまま見せるには、イマジカは便利その意気込みがたしかに最初には感じられた。いいぞ、という感じ。1920年代のロシアアヴァンギャルドや表現主義のポスターのデザインや、映画『メトロポリス』風の絵柄もうまく使われているように見える映像。しかし、次第に、どこか、ハリウッドのメイジャーな作品で使われた特殊映像のソフトを購入して自分のパソコンにインストールし、一人でオタク的に作ったような感じがしてくる。むろん、たくさん（そうそうたる）役者が出ているし、一人では出来ない映画だが、そう見えるのはなぜか？

21世紀になってますます世界的な雰囲気が出てきたこと、ロボット・テクノロジ―や遺伝子操作技術、ナノテクノロジ―の発達によって、「人間」概念が終るのではないかという予感、これらがこの映画にも御多分に洩れず色濃く反映している。戦争があつたら、死んでも戦地におもむかなければならないのではないかといういま進行しつつある観念も、確実にこの映画のもの。世界が、「大亜細亜連邦共和国」と「ヨーロッパ連合」（EUはそのまま？）とに分裂したまま50年戦争をしているという設定。

伊勢谷友介演じるキャシャーンは、遺伝子工学の父（寺尾聰）と植物学者の母（樋口可南子）との子。「友達が命をかけて闘っているのに黙って見ていられない」と言い、軍を志願し、戦死する。東（寺尾）は、死なない兵士を作るために「新造細胞」の研究に没頭している。しかし、皮肉なことに、その研究が完成するまえに息子が戦死し、その命を復活させるために、未完成の「新造細胞」を使おうとして、パニックが起きる。そこにはからくりがあり、それが最後にわかるが、形の上では、「新造人間対人間の泥沼の滅亡的な闘い」がはじまる。人間への憎悪を集約し、新造人間を統括するのが、ブライ（唐沢寿明）。

善玉・悪玉（その最高峰に大滝秀治演じる将軍がいる——彼が会議のとき酸素を吸っているのはありがちな発想だが、自己中的でいい）の区別がはつきりし、そのあいだを揺れ動く東博士、キャシャーン。よくわからない存在は、母ミドリと特別出演の三橋達也が演じる『赤ひげ』的な医者。キャシャーンの恋人のルナ（麻生久美子——あいかわらずの髪型）が多少の未来的希望を託された存在。しかし、問題は、こういうキャラクターの奥行きの高さではなくて、映画の基調が『ロード・オブ・ザ・リング』的な戦争シーンだということ。これは、ゲーム指向から来るのだろうか？ ばーんばーんばーん。耳を弄する爆発の音といかにもの音楽。このへん、もう少しなんとかならんか？ これじゃ、いつまでたっても戦争は終わらない。まず映画で戦争をやめること。こういう言い方をするのは、単に平和主義の観点からではなく、いまや闘いも、通常は見ることも聞くことも難しい「ナノ」や「ミクロ」のレベルで起こる時代になっているという現状認識からだ。

（イマジカ第1試写室）

2004年03月25日

アップルシード (Appleseed/2004/Masamune Shirow) (士郎正宗)

またまた世界を2分するスケールの大きいSF的ドラマ。なんで日本の「未来」ものは、グローバル・サイズが好きなんだろう？ 時代は2131年。やはり世界戦争があり、どの国も勝利せず、世界は疲弊している。この映画の舞台は、そうした戦後に生まれた「地球全土を統合する」オリュンポス。ここで平和路線を守るのは、人間ではなく、女性バイオロイドのアテナ行政総監だ。逆に人間は、ウラノス将軍に率いられ、オリュンポス正規軍を組織し、バイオロイドを皆殺しにしようとチャンスをねらっている。

映画は、女性兵士として大戦を生き抜いたデュナンが、廃墟と化した街のなかを彷徨しているところからはじまる。彼女は、西欧ではボルノアニメにまで使われるようになった典型的な少女コミックの目をしたキャラ。彼女の登場とともに、ズンズンドンドンとドラムベース的な音楽がはじまり、思わず笑ってしまう。10年ぐらい時代がバックした感じがしたからだ。が、次の瞬間、彼女はへりに襲われ、勇ましく抵抗するが、麻酔銃のようなものを打たれ、逮捕される。

平和主義のバイオロイドによる支配という逆説は、好戦的な人間の暴走を防ぐために考案されたプログラムで、そのプロジェクトに関わっていたのが、デュナンの母親だった。彼女は、バイオロイドに戦闘意志を持たせることを拒否したために殺された。この映画の大詰めは、バイオロイドに戦闘プログラムを与えようとする一派とそれを阻止しようとする者たちとの闘いであり、最初から予測できるように、デュナンがその阻止のために英雄的な活躍をする。しかし、その大詰めが、コンピュータのキーボードに暗証番号を入れ、あと一文字入れるかどうかといった単純極まりないアクションに終始するのはなさけない。これでは、007の時代を一步も出ないし、いまのコンピュータ・システムでも通用しないではないか。

しかし、ブッシュ政権のアメリカの現状を見ると、バイオロイドやアンドロイドに「良心」をプログラムしてしまい、それを人間に守らせるといっ

まんざらでもないと思う人も少なくないかもしれない。しかし、『ホーンテッド・マンション』でも示唆されていたように、「執事」的な原理主義ほど困ったものはない。そもそも、このように考えられる「善」もまた、極めて原理主義的な観念なのだ。そのような「善」は容易にとてつもない「悪」に転化しうる。問題なのは、スウィッチを切り替えるような二者択一的な考え方であり、世界が一つであるべきだと考えがちな単純主義である。

「宇宙」とか「地球」という全体概念は欺瞞である。そのような考えをしていくかぎり、「平和」は決して訪れない。この映画の世界は、長期にわたって世界大戦（これは、そもそも、世界は一つであるべきだという観念から発する）をやったというのに、ふたたび、「オリュンポス」という一つの統合的単位であり、しかも、この世界は、「七賢老」という人間と「ガイア」というウロトラ・コンピュータとの対話によってコントロールされている。7人の七福神にも似たポンコツ前の老人たちが、空中を浮遊しているシーンはなかなかいいし、7人とコンピュータだから、複雑な組み合わせがありえるわけだが、場所的に一つの中から世界がコントロールされていることには変わりがなく、ここには未来的なものはない。

世界は、もう、単一なコントロールはできないのであり、大きなものが小さなものをコントロールするというわけでもない。逆に、原子的なもの、分子的なものが世界を崩壊に陥れたり、革命的な変化に持ち込んだりするナノ的可能性はますます高まっている。今日起きている不幸な混乱は、こういう事態を無視し、現状維持のためにその動向に逆らうことから生じている。その意味では、「平和」や「テロ撲滅」などといった「英雄的」な努力をするよりも、一旦全部を放棄——いや、むしろ禅の言葉にある「放下」（ほうげ）——し、細胞から地域にいたる各単位が自発的・自律的に動くようにする必要がある。そういう稀なるチャンスが訪れることを願いながら、わたしは、歳をとっていききたいと思う。

（東宝試写室）

2004年03月29日

ホーンテッドマンション (The Haunted Mansion/2003/Rob Minkoff) (ロブ・ミンコフ)

映画としての評価は高くないのだが、イギリスでかなりのヒットを記録したので、是非見てみたいと思っていた。ついつい他を優先し、見るのが今日になった。が、なぜ当たったかはよくわからなかった。テレンス・スタンプはいい演技をしていたし、マーシャ・トマソンが不思議な魅力を発散していたが、これだけでイギリスの観客を動員できるだろうか？

おやじのジム（エディー・マーフィ）がやり手の不動産屋。どんどん仕事を入れてしまうので妻のサラ（マーシャ・トマソン）はあきれている。ファミリーが問題にはなっているが、喜劇仕立てということもあり、アメリカの家庭としては「平和」なほう。家庭なんて、なんかのきしみや悩みがないほうがいいのか？ であるから、この家庭はごく普通と言ってよい。約束をたびたびホゴにしてきたおやじが、すまんすまん、内心しやうがねえというわけで、ある日、車で2人の子供と妻を旅行に連れ出すことにする。ところが、出がけに「仕事」がとびこん

でくる。ま、なんとかなるさと、ジムは、ちょっと寄り道してその物件を見て、それから目的地へ行こうと、家族連れで出かける。

エディー・マーフィの盛りはすぎた。それは、彼は、ちょっとした街のワルガキ的な「悪」は演じられても、本格的な「悪」には向かないからだ。いまのアメリカでは、「お人好し」やこの手のキャラクターはお呼びでない。おそらく、このへんが、アメリカでよりもイギリスでこの映画がウケた理由の一つかもしれない。ファミリーが危険にさらされるがみんなでがんばって、危険をのがれる話だから、結局家族第一の話ではあるのだが、ひどく深刻なまでにあぶなくなっている家族が、危機のすえにその結束をとりもどすといったきまじめさはない。そこがいい。

原題は、「幽霊屋敷」であり、単純明解だ。

『スリーピー・ホロウ』や『パイレーツ・オブ・カリビアン』でもそうだったが、「過去」が適性な「未来」に向かって投企（プロジェクト）されなくて、そのため「現在」という時間性のなかで（普通ならすでにその機能をやりとげたり、吸収されつくされたりしているはずなのに）往生できないでさまよっている——というテーマは、くりかえし使われる。日本でも、「因果応報」とか「祖霊信仰」などの考えでは、「過去」が適性に治まることが望ましいとされる。『陰陽師』や『陰陽師II』は、恨みをのんで死んだ者たちの治まらない「霊」があらぶり、それをしずめる話である。

冒頭、52室もある鬱蒼とした「幽霊屋敷」の主人エドワード（ナサニエル・パーカー）が愛の手紙を書き、封をする。封を赤いパラフィンでするところをみると、時代は19世紀以前。次の場面では、彼はぐったりした女性をかかえている。そして首を吊つての自死。ジムのところに屋敷を処分したいという電話をしてきたのは、エドワードの執事ラムズリー（テレンス・スタンプ）。むろん、彼も「幽霊」。

ラムズリーののような「お家大事」で自分を犠牲にする「執事」のような存在ほど、困ったものはない。ブッシュ政権だって、会社だって、必ずこういうのがいて、悪の根源になっている。国家的なもの、家庭的なものが終焉するポストモダンの時代、この映画は、「執事」がいなくてもやっていける集団と、そうでない旧来の集団との違いを見せてくれもする。

屋敷は迷路のようになっていて、廊下にずらりと「泰西の名画」がならんでいる。最近のパロディ画で有名になったジャック・ルイ・ダヴィッドの「騎乗のナポレオン」なんかもある。そして、その一枚には、エドワードが愛した女性の肖像。その顔は、サラにそっくり。同じにするために、端正で不思議な魅力のある表情のマーシャ・トマソンが選ばれた。

ヴァーチャルな映像技術は駆使されている。その秀逸は、庭園のある4人の胸像が陽気に歌うシーン。クレジットには、「ザ・シンギング・バスト」となづけられている。ジムたちにアドバイズして危機を救うクリスタル・ボールのなかに首人間マダム・リオッタ（ジェニファー・テイリー）がいるホログラム的な仕掛けは安すぎる。鏡のなかの自分の顔が腐っているのにジムが驚くシーンは、仕掛けは簡単でも面白い。

エドワードが手紙に封印するとき、封筒のフラップの三角の頂点に溶けたパラフィンを丸く押しつける。これは、19世紀以前には普通に行われた手紙の習慣だが、封がフラップの角の部分だけしかなくされていない点に興味を持った。受け取った者は、その部分はずしてなから便箋を出すわけだが、いま（といっても電子メールに移行しているが）の時代、手紙の封は、普通べったり糊付けしてしまう。わたしのような無精者は、この10年ぐらい電子メール優先で、封書は、指で封を開けられないものはない。でも、昔のパラフィンの封なら、指でも開けてわけだ。封だパスワードだと隠蔽主義は近代にエスカレートする。（ブエナビスタ試写室）

2004年03月31日

死に花 (Shinihana/2004/Inudo Isshin) (犬童一心)

事務所のなかを抜けて試写室に行くなんて風情は、テロだなんだと騒いだださえ過剰警戒になりがちないまどき、大映ぐらいにしかないだろう。昔の新聞社や雑誌社のなかはそうだった。いつまでもこうでありたい。試写室の環境は大部分老朽化してはいるのだが。

老人ホームといっても、個室にバーがあつたり、死に慣れるために棺桶を買って持っているといったことが可能な相当豪華な老人ホームのちよつとはずれた老人たちの話。人間なんてみな個々にはユニークなのに、習慣上自分を偽つたり、演じたりしているにすぎない。が、そのまま描いては映画にならないという通念があるので、映画の登場人物たちは、「普通」ではなくなる。この映画も、その路線。それは、途中までは成功している。楽しめる。しかし、後半でドタバタになってしまう。どうせ「夢」を描くなら、最後まで夢を見させてほしい。

源田金蔵（藤岡琢也）は、同じホームの鈴子（加藤治子）を愛し、風呂で抱き合っているような、まあ「自由」な老人生活を送っている。死んだら入れてもらう棺桶も買い、自室に置いて、そこに入ったりして、死の準備をしている。だから、彼が80歳で死んだときは、葬式のやり方もすべて計画済だった。司会の映像を作り、「メモリアル・アーティスト」（ミッキー・カーチス）率いるスタッフのもと、ジャズ演奏（白髪の鈴木章治が出演している）から飲み物まで完璧にセットアップされたパーティが仕組まれる。しかし、彼の計画はこれだけではなかった。

このシーンは、いまどきありがちな金持ち老人の未練のようなものを感じさせて、面白くもないのだが、彼の棺が運ばれた火葬場で起こる事件のシーンは、はっとさせる。焼き終った遺体を引き出したとき、そこに2体の骨があつたのだ。なるほど、こういうやり方もあるのかという思い。意外性があつて、このシーンはすばらしい。

元映画監督の菊地真（山崎努）は、源田から託されたフロッピーをプリントアウトして驚く。そこには、隅田川沿いの土手から銀行ビルの地下まで掘り抜き、金庫から金を奪う計画が詳細に記されていた。そこから、にわかに、菊島の恋人で大学教授未亡人明日香（松原智恵子——けっこういい感じに歳をとった）からその情報がながれ、同じホームの仲間たちの庄司（谷啓）、穴池（青島幸男）、

そしてとりわけ、元銀行支店長で銀行界には恨みのある伊能（宇津井健）が乗り気になる。穴を掘るのに最適な場所にブルーテント・ハウスを作って住んでいる「ホームレス」の先山（長門勇）も加わって、たちまち計画が実行に移される。

資金は、菊地が映画を撮るために貯めたが使われなかったという数千万円。しかし、これでレンタルしたジェット噴射のカッターとか、作業場として借りた大きな倉庫、その作業、そして、「たまたま」掘り当てた戦時下の防空壕・・・このへんになると、とたんに話が非現実化する。みな70すぎの老人だから、穴を掘りながらすぐにへたる。すると山崎などは、よく水を飲む。肉体労働をしながらあんなに水を飲んだら、とても息が続かなくなるもの。穴がほとんど空いて、いざというとき、台風が来て、穴に水が侵入し、ビルが倒壊する。しかし、そのとき、街で騒ぎにならず、パトカーも来ない。変ではないか！ いまの時代、隅田川沿いのビルが倒壊したら、自衛隊までやって来るだろう。

いま、老人たちにかぎらず、人々は、仲間を作れないことで孤立している。老人ホームで彼らのようにすでにくったくのない仲間でいられる連中は、それ以上何もやる必要はないのではないか？ ふだんはたがいには不信と嫉妬をいだきあっている個々人が、一つのきっかけで連帯するというのなら、面白い。しかし、最初から（いつも菊島の部屋のバーの集まったりして）仲良くやっている連中がこういう「共同事業」をやると、「夢」にもなくなる。

どのみち他愛のないエンターテイメントなら、「たまたま」掘り当てた防空壕が、実は、このホームで最長老の青木（森繁久弥）が戦中に家族を失った防空壕で、源田の「死に花」計画の本当のねらいはここになったなどというひねりなどやめたほうがよかっただろう。もし、見るのなら、この映画は、あちこちで姿をあらわすカメオ出演（？）の「有名人」たちの姿とか、この老人ホームに職員としてやって来る若い女性井上（星野真理）と老人たちのやりとりとか、褒美に桃の缶詰をたらふく食う（『三匹の侍』以来変わらぬ）飄々とした風情の長門のような「記念物」に会えることか？

犬童一心は、『金髪のコラ』で老化へのユニークなアプローチを見せた。主演した伊勢谷友介もいいスター俳優になった。『ジョゼと虎と魚たち』も、生き方への一つの切り込みを見せた。この映画では、「人生は楽しむためにあるもの」というのがこの映画のテーマのようだが、どうも、こういう考えは、犬童にはしっくりしないのかもしれない。それよりも、彼は、若者の描きかたがうまい。この映画でも、星野真理のは今後、映画でもいい仕事をするだろう。

（東映第1試写室）

2004年04月01日

白いカラス (The Human Stain/2003/Robert Benton) (ロバート・ベントン)

ロバート・ベントンの作品を最初に見たのは、『クレイマー、クレイマー』だった。公開されてすぐニューヨークで見たのだが、まわりの観客がみな泣いていた。単親家族と子供の問題がニューヨークではあたりまえになっていたので、それを再確認させられたわけだ。この映画はヒットし、日本でもやがて「クレイ

「マー現象」という言葉が生まれた。『プレイス・イン・ザ・ハート』は、もっと社会批判のはっきりした映画だったが、わたしには、いまいちという感じがした。今回も似た印象をいだいた。なぜだろう？ ベントンは、ある意味では社会派なのだが、どこか歯切れが悪い。「大物」俳優が出ているが、燃焼しきっていないのも同じ。

主人公の大学教授コールマン・シルクを演じるアンソニー・ホプキンス、映画のなかでナレーションも行っている作家ネイサン・ザッカーマン役のゲイリー・シニーズ、コールマンが知り合う、屈折した過去を持つ女性フアーニア・フアーリーを演じるニコル・キッドマン、フアーニアの元夫で戦争後遺症におかされたベトナム帰還兵レスター・フアーリーを演じるエド・ハリス、4人とも「大物」俳優である。「大物」がこんなにいると、映画の「磁力」が分散するのではないか。おまけに、老教授コールマンの若いころの話が、ひんばんにフラッシュバックして描かれるので、さらに焦点がぼける。

基本は、人種問題である。コールマンは、ユダヤ人として初めて古典教授の地位を得、マサチューセッツ州のアテナ大学の学部長をつとめるが、授業のとき、いつもさぼっている2人の黒人学生を「スプークス」(spooks)と呼んだために、教授会で糾弾され、辞職を余儀なくされる。彼が言ったspookは、「幽霊」(授業に姿をあらわさないの)という意味だったが、この語は、俗語で「黒人」を軽蔑的に指す。これが、ひっかかったのだった。彼の親しいアルリカン・アメリカンの同僚も彼をかばわず、彼は職を捨てる。彼の妻アリス(フィリス・ニューマン)は、「辞めた」という話をきくと、「あなた、ちよつとおかしいわ(something wrong)」と言いつつ、彼にもたれかかった。それが彼女の最後の言葉になるのだが、something wrongと弱々しく言う言い方が印象的だった。

コールマンがspookという言葉を使って非難された時代は、1998年ということになっている。映画のなかで、クリントンがモニカ・ウィンスキー・スキヤンダル of 釈明をしているテレビが見えるが、80年代の初頭ぐらいまでの時期とくらべると、レーガン政権後期のアメリカでは、えらく「道徳的」、「家庭的」な傾向が強まり、うさんくさは、敬遠されるようになった。クリントンも時代がちがっていたら、あれほど話題にはならなかっただろうと話しながらキャンパスを歩いている学生が映るが、「ポリティカル・コレクトネス」(PC)という言葉が横行したのもこの時代だ。この言葉、わたしに言わせれば、一種の自粛概念で、「政治的正しさ」の名のもとに、弱者を守るポーズをとりながら、くさいものに蓋をする道具になっていた。コールマンも、「PC」の名のもとに糾弾されたのである。

映画では(原作はユダヤ系「大」作家フィリップ・ロスの名作)わかりにくいだが、失意のコールマンは、ほとんど隠遁するように生活している作家ネイサン・ザッカーマンを突然訪ね、自分の失意の人生を小説にしてくれと頼む。映画で見ると、2人は友人ではなく、この訪問は、突然の押しかけのように見える。が、とにかく、2人は親しくなり、コールマンは、しばしばネイサンのもとを訪れるようになる。映画のフラッシュ・バックは、論理的には、コールマンがネイサンに語ったことを彼が整理するという形態になっている。彼の学生時代のこと、ヴィレッジに住んでいたときに出会った女性ステイナ(ジャッシンダ・バレット)、(ナッツ・キングコールの「チーク・トゥ・チーク」がかか

る)……。そして、場面が「現在」にもどり、コールマンがネイサンを誘って、踊り出す。

このシーンは、あれ、コールマンとネイサンはホモ関係なのかと一瞬思わせるが、自分に新しい恋人が出来たのがうれしくてたまらないということをあらわす表現だった。しかし、これは、映画的表现としても、あまり説得力がない。が、その女フオーニアが34歳年下だと聞いたネイサンがあきれると、コールマンが、真顔で、「ヴァイアグラのおかげなんだ」と言うところが可笑しかった。『恋愛適齢期』のハリー(ニコルソン)もヴァイアグラを使っていた。ヴァイアグラって、便利のようだが、半日ぐらい勃起がとまらなくなったり、ときには勃起しすぎて出血したりすることもあるらしい。閑話休題。

フオーニアは、キッドマンが演っているわけだから、設定としては「美しい女」ということになる。そういう女性が、インスタントなアルバイトをし、居住を転々として暮らしている。その理由は、エド・ハリス演じる元夫の暴力から逃れるためという設定。なるほど、論理的にはわかるが、映画は別に論理の辻褄をびしびし合わせる必要はない。そんなことをするとかえってつまらなくなる。これが、おそらくロバート・ベントンのダメなところだろう。が、それはともかく、キッドマンがあまり活かされていない。14歳のとき、継父がしじゅう彼女の下腹部に触るというアビュースをし、家を飛び出たということになっているが、これもいかにもありがちな話。ありがちでも、描き方と演技方ではもつとちがっただろう。さらに、ベトナム帰りのレスター(エド・ハリス)と結婚し、娘を得たが、その娘が火災の事故で死に、それを機にレスターの虐待が始まる。

このあたりまで進んだとき、となりの席の中年が、いきなりケータイを出し、メールを読み出す。わたしがちらりと見ると、すぐに止めたが、しばらくして、また光を感じて、左を見ると、背広の袖に隠しながらメールを読んでいるのだった。映画は見ないらしい。まあ、退屈になったのでしょね。

コールマンはユダヤ系だが、ユダヤ系といっても、一様ではない。わたしは、昔、ニューヨークでイーディッシュ演劇の研究をしていて、「あなたは中国系のユダヤ人か？」と訊かれたことがある。黒人のユダヤ人もいるし、色々だ。映画のなかで、コールマンの素姓が明らかにになる。それについては書かないが、彼は、ユダヤ系という制約ともう一つの人種的制約を負っていた。ユダヤ系の制約は、学問的努力で克服したが、後者の方はフオーニアに会うまで克服できなかったという話。

「I」で書かないある部分については、ジョン・カサベテスの『アメリカの影』(Shadows/1959/John Cassavetes)で、もつとドラマティックな形で描かれていたとだけ言っておく。

ユダヤ人性のほうも、ある時代までは、学問的な努力や能力の差などでは決して越えることができない壁であった。コールマンが、その壁を越えて、全米初の古典文学教授になれたのは、それだけ、ユダヤ人性の方が人種概念としては形骸化したからである。いまのアメリカでは、イスラム系は、その人がどのような地位にしようが、忌み嫌われる傾向がある。黒人の方々は、教科書的には、1960年代の公民権運動以前は、かなり宿命的な壁になった。だから、顔が白くて、「白人」(コケイジャン)と見られるのを利用して、「白人」になりすます黒人

もいた。その場合、生まれた子供が黒かったらバレてしまうので、子供を絶対に作らない黒人白人もいたらしい。

コールマンの父親は、靴の会社を経営していたが、大恐慌で破産し、その後、人種的制約もあつて職がなく、食堂車のボーイをしていた。過労がたたって、突然死ぬ。なぜ、この映画では、コールマンの妻も、彼の父も、みな心臓発作で倒れるのだろうか？

コールマンには、パワフルで聡明な母親（アン・ディーヴァー・スミス）がおり、彼の「決断」を非難する。にもかかわらず、彼は、立身出世のためにその「決断」を選ぶ。

ネイサンが、氷の張った湖で釣りをしているレスターに会いに行くシーンもなんかよくわからない。誰か説明してください。レスターの危険な感じはよく出ていたが。

邦題の「カラス」は、フォニーが、「わたしはカラスよ」と言うのと、彼女が、檻のなかのカラスに話しかけるシーンから取っているが、カラスがそんなに重要とは思えない。フランツ・カフカも「わたしはカラスだ」と言ったそうだが、「カフカ→カヴカ」はチェコ語でカラスという意味らしい。（ギヤガ試写室）

2004年04月05日

ぼくセザール10歳半1m30cm (Moi Cesar, 10 ans 1/2,
Im39/2003/Richard Berry) (リシャル・ベリ)

上映まえに場内に「暗いチープ」な音楽とフランス語の語りが聞こえていた。すぐに映画のトラックからのものとわかったが、これだちょっとやばいなという気がした。しかし、映画が始まってみたら、同じ音が全然ちがって聞こえた。映画とはそういうものである。

オープニング・クレジットのバックで、マリア・カラスが歌うベリーニの歌劇『ノルマ』の有名な「清らかな女神よ」が流れた。なぜかと思ったら、主人公セザール（ジュール・シュトリュク）の母シヤンタル（マリア・ド・メディルシュ）と父ベルトラン（ジャン・フィリップ・エコフエ）の部屋にマリア・カラスの本や写真がやたらあるのだった。おそらくシヤンタルの趣味なのだろう。が、なぜ？

初めは、街なかの墓地での葬式のシーンだ。ダビデのマークの墓碑、かぶっている礼式帽と祈りの言葉から、ここに集まっている人々がユダヤ系であることがわかる。ベルトランもユダヤ帽をかぶっていたから、セザールの家はユダヤ系なのである。このことがわかると、彼の両親がいつも口喧嘩をしているのが納得が行く。ウディ・アレンは、『アニー・ホール』（Annie Hall/1977）や『ラジオ・デイズ』（Radio Days/1987）のなかで、ユダヤ系の家庭とアングロサクソン系の家庭の雰囲気の違いをコミカルに対比していたが、傾向として、たしかにユダヤ系の家庭の雰囲気はにぎやかである。

雨が降り、カメラが垂直位置からたくさんの雨傘を映すシーンは、ふと、『シェルブールの雨傘』を思いださせた。カメラの位置やフレームにはこだわっていて、視点は、すべてセザールの身長（1メートル39センチ）に設定されているという。ということは、つまりこの映画の世界は、セザールの視点から見られた、彼の自意識の世界だということである。この映像は、最初、疲れるが、次第に慣れてくるから面白い。

子供にとつて、親の言動や行動が不可解に見えることがある。過剰な想像をめぐらせて、事実とはちがう、とんでもない思い込みをしたりもする。セザールは、父がしばらく家を空けることになったとき、パパはてつきり刑務所に入れたんだと思う。彼の視点から描かれているから、その理由は説明されない。大人の側から見ると、それは、おそらく、出稼ぎに行ったように見える。

セザールには、学校に行かないマセタ親友モルガン（マボ・クヤテ）と密かに恋心をいだいている同級生のサラ（ジョゼフィーヌ・ベリ）がいる。モルガンの母は、モロッコあたりの出身だろうか？ 病院に勤めている。父親はいない。とても自立しており、セザールにボルノを見せてくれたりする。ジョゼフィーヌの両親は離婚しており、定期的に会いに来るひょうきんで騒がしい父親は、新しい恋人と暮らしている。ジョゼフィーヌの母は、ダライ・ラマの本を読んだりしている。

映画の話を「現実」に短絡させることはできないにしても、フランスでは、父親が収監されたような場合には、周囲も学校もその子供をいたわる習慣があるようだ。セザールは、自分の思い込みを学校で打ち明けたために、校長から呼ばれ、その日から、学校中の仲間が、顔をおわせると、「がんばれよ」とはげますのだった。日本なら、これは、絶対にならないだろう。

このごろ映画ではフランスとイギリスにまたがる話がよく登場する。『スイミング・プール』もそうだったが、この映画もそうだ。モルガンが、「ジャーナリストだった」という会ったことのない父親への思いがつのり、落ち込む。いつも兄貴役だった彼が、そんなになるのを見たことがなかったセザールは、モルガンの父探しにいっしょにロンドンへ行くことにする。手がかりは母に宛てられた古い1通の手紙。しっかり者のジョゼフィーヌも加わり、3人はユーロスターに乗る。資金は、セザールが、父親のカードを拝借して、現金を下ろした。ジョゼフィーヌとセザールがモルガンの母親のところにお呼ばれしているということにして、留守をカモフラージュ。ここでも、ケータイが活用され、ジョゼフィーヌの母親は、ロンドンにいるジョゼフィーヌのケータイに電話したのに、彼女がモルガンの家にいると信じ込む。

この映画にあのアンナ・カリーナが出演するというので、期待した。一体どんな役で出るのか？ 1年1本ぐらいの率では仕事をしているようだが、わたしは、近年は、ジャック・リヴェットの『パリでかくれんぼ』(Haut bas fragile/1995/Jaques Rivette)ぐらいでしか見ていない。いやあ、久しぶりに見たアンナ・カリーナは、ちよつとバッチかった。この映画では、ロンドンに住むフランス人の「パンクおばさん」という役柄だった。3人があてもなく街をうろろし、とあるカフェで食べ物を買おうとしているときに知り会う。凄いいマスカラにサングラス。声はがらがら。タバコすばすば（だったかな？）。このグロ

リアおばさんは、3人のお助けウーマンで、ジョゼフィーヌが変態にさらわれうになったときも、救いだす。

この映画のクライマックスは、モルガンとその父親とが会うシーンだろう。センチメンタルな出会いでも、ドラマティックな出会いでもなく描いているところがいい。見知らぬ子供からいきなり息子だと告げられたとき、男は、どうするだろうか？ その男がどういう人間性の持ち主であるかだけでなく、2人の関係がどうだったのかということが、最初の態度にあらわれざるをえないだろう。モルガンの父と母との関係は、彼がロンドンへの冒険を敢行したことを無駄には思わせるものではなかった。

映画を見終って、なぜ、セザールがユダヤ系なのかということがわかった。彼以外の子供たちの親は、みな離婚か離別を経験している。いま、家族は、マルチなものになっている。離婚も養子縁組も、単に引き裂かれた関係を意味するのではなく、ある種の「エクステンデット」（拡張された）家族の変種として定着しはじめている側面もある。これに対し、ユダヤ系のファミリーは、（これもステレオタイプのない方にすぎないにしても）傾向としては、いがみ合いながらも、夫婦いっしょにいる率が高いように見える。それは、血縁的な意識が強いからである。

（スペースFS汐留）

2004年04月06日

ブラザーフッド (Taegukgi hwinalrimyeo/2004/Je-gyu Kang) (カン・ジェギユ)

敵と味方との対決・闘争といったハリウツド的戦争映画ではなく、戦争が、同じ国、軍隊、家族・兄弟同士のなかにも無慈悲な溝をつくってしまうことをここまで迫った大型映画は少ない。映画のサイズが大きくなればなるほど、戦争映画は、それ自体が戦闘体制の形態をとり、戦争に対する批判の目は消えてしまうものだが、この映画はそれを越えた。

カン・ジェギユ監督が舞台あいさつ。司会はホテルのベルボーイのような服を着た「クロ」ちゃん。今日は、映画の性格上か、かなり神秘的な感じだったが、監督の名を発声するときは、例によって、プロボクシングの競技者紹介のような爆発的な大声になってしまった。カン・ジェギユは、にもかかわらず終始控えめでさめた姿勢を崩さなかった。

時代は、1950年。ジンテ（チャン・ドンゴン）は、亡くなった父に代わって細々と靴屋を営み、弟ジンソク（ウオンビン）を学校に通わせている。貧しいながらも、そのまま行けば、彼は恋人ヨンシン（イ・ウンジュ）と結婚し、ジンソクは大学に進学するはずだった。が、6月25日、ソウルの街にサイレンの音が鳴り響き、朝鮮動乱の勃発を告げる。北の朝鮮人民軍が停戦ラインの38度線を越えて、侵略を始めたのだった。家からの避難勧告が出て、ジンテらはとらえずテグ駅までたどりつく。しかし、そこでジンソクは、急に軍人たちに拘束され、「18歳から30歳までの男子」はただちに徴兵されると告げられ、そのまま強制的に軍用列車に乗せられてしまう。ジンテは、弟はまだ18歳にはなっ

ていないこと、徴兵義務は一家に一人であるはず（韓国には、家を守るためにそういう原則になっていたらしい）だということを主張し、とりあえずいっしょに列車に乗り込むが、逆に、そのために彼も徴兵のなかに加えられてしまう。（このあたり、戦争開始のどさくさの緊迫感がよく描かれている）。こうして、このときから、ジンソクの闘いがはじまる。

組織に巻き込まれた人間は、自分の自由を實現しようとするとき、その組織の上位に登ろうとする。それが、名欲や物質欲の充足をめざす場合はありふれた話だが、兄ジンテは、不条理な理由で徴兵されてしまった弟ジンソクを家にもどすためだけに「戦功」をあげ、それと引き換えに上官から弟を除隊させてもらおうと考える。上官は、一応その約束をするが、そういう兄の魂胆は弟にはわからない。兄は、めきめきと兵士としての力をつけて行くが、究極の目的や魂胆がどうあれ、人は、一旦軍の組織に入ると、次第にその意識も感性も軍という組織に密着した非情で機械的なものにならざるをえない。戦争は、「強い」、「勇敢」な兵士を育て、優遇する。「弱い」兵士は落ちこぼれと見なす。「弱い」兵士である弟は、兄の変貌ぶりの異常さがわかる。まだ彼は機械にはなっていないからだ。軍のような一次元的組織では、「弱い」ということが、わずかな救いであり、そこにどれだけ「弱さ」が残っているかが、軍を殺人機械からわずかに遠ざける逆説的な可能性となる。しかし、兄には、そんなことはわからない。軍は、基本的に殺人機械だから。兄が弟を救うために武勲をあげようとすればするほど、兄への弟の心は離れて行く。この悲劇。

近年の韓国映画では、「北」と「南」を単純に敵味方の関係で切るような図式はない。この映画では、「北」との戦いが描かれるが、より強いスポットが当てられるのは、「内なる敵」との闘いである。中国の介入によって戦争が膠着状態に陥るなかで、韓国内部で、「反共」の意識が強まって行く。「アカ」を摘発する集団が生まれ、市民の総チェックがはじまる。ジンテの恋人ヨンシンが「連盟」に入会したのは、さもなくば食糧の配給を受けられなかったためだったのだが、そのために彼女は拘束され、処刑される。こういうことは、（第二次世界大戦のときの日本でもドイツでも）数多くにあり、多くの人が人知れず殺されていたはずだが、この映画では、その現場をジンテとジンソクが見てしまうというシーンが用意される。このへんが「映画」ドラマなのだが、まあ、いいだろう。多くの人が不条理に殺されてきたのだから、せめて映画と想像力の世界のなかでだけでもいつとき解放されてもいいからだ。

一介の靴屋の職人が短期間に軍人としての力をつけ、次々に武勲をあげるなどということも、現実にはありえないことかもしれないし、後半のある「予想外の出来事」も、やりすぎという感じがしないでもない。しかし、そういう「非現実性」は、この映画の「現在」が、今日であり、かつて激しい戦闘があった場所にたたずむ老ジンソクの「現在」の意識に合わせられているということによって、相対化されている。そのやり方は、『プライベート・ライアン』に似ている。

過去の記憶は、想像や強調によって「非現実」的な要素を含み、実際にそうであったよりもドラマチックになる。それをいまの現実に戻し、再考をせまる。

（日比谷スカラ座）

ドーン・オブ・ザ・デッド (Dawn of the Dead/2004/Zack Snyder)
(ザック・スナイダー)

ヘラルドへ『パッション』を見に行ったが、30分まえなのに満員で入れなかった。ここは、消防法の規定で補助椅子と立ち見ができない。緑の非常灯がなく、特殊な規定になっているらしい。さて、夕方の予定が決まっているから、ぶらぶらするのは惜しい。昨日は、ベルリンのリブートFMの臨時イベント「デジタル・エッグス」にストリーミングで参加してくれといわれ、つきあい、徹夜だった。折しも、日本人質事件。国家自体が意味を失っている時代に、(本当はブッシュ政権の圧力で)「国家の正義」とか「国益」とかを旗印に自衛隊を派遣し、人命を犠牲にしても派遣をやめないという小泉政権。リブートFMは、うつわとしてはいいので、「ポリティカル・ミックス」をやる。DJミックスが音楽を使うところを、ブッシュの最近の発言や映画のなかで戦争について語られた印象的なナレーションやディスクリールをあらかじめクリップし、ノイズをかけながらミックスした。というわけで、あまり眠らずに試写に来たのだ。にもかかわらず、半蔵門まで走ることになる。むろん地下鉄で。

ジョージ・ロメロへのオマージュだというので期待したが、ロメロを越えているところは全く見出せなかった。ただし、この世の終りという終末への絶望感とニヒリズムは、ロメロ作品よりは強まっていることはたしか。ここでは誰も生き残れない。これは、時代がそうさせたのだろう。

病院で異常な感じの患者に会ったのを気にしながら自宅へ帰った看護婦のアナ(サラ・ポーリー)は、愛する夫(ジャスティン・ルイス)が、それから数時間後にゾンビに変身した隣人に襲われ、それから町中がゾンビだらけになることは予想しなかった。町をやつとのことと脱出した彼女は、警察官のケネス(ヴィング・レイムズ)、麻薬の売人のアンドレ(メキ・ファイファー)らと出会い、無人化したショッピング・モールに避難する。そこにはゾンビの襲撃をのがれたガードマンたちがおり、一瞬危険な雰囲気が出る、アナたちは監禁されるが、やがていっしょに行動するようになる。

ショッピング・モールの向い側のビルに一人の男がおり、大きな板に文字を書き、コミュニケーションをとってくるシーンがおもしろい。やがて、彼とケネスが双眼鏡ごしにチェスをしたりもする。しかし、この男も最後までは生きのびることができない。食べるものが尽き、「腹が減った」というサインに、ケネスたちは食料を犬に結わえ付けて届けようとするが、犬を入れたとたん、そこにゾンビが殺到する。

危機に瀕したとき、陣頭指揮を取る者、卑怯にふるまう者、命ごいをする者、不幸としか言えない事故にめぐり遭う者、ラッキーな者、自分を犠牲にする者……そういう典型が描かれているが、それらの成行きも、あくまでも典型にすぎず、斬新さはない。

(東宝東和試写室)

レディー・キラーズ (The Ladykillers/2004/Ethan Coen & Joel Coen) (イーサン・コーエン&ジョエル・コーエン)

半蔵門からふたたび銀座にもどる。まだ時間があるので、ビックカメラのなかを散歩し、直久へ。カウターに座り、ラーメンを注文したら、後ろから声をかけられた。高崎俊夫さんじゃないか。席を移動してしばらくおしゃべり。高崎さんも目的は同じであることがわかり、いっしょに新橋へ。

独特のフアニーさがだんだん薄らいできたコーエン兄弟の新作。今回は、ウイリアム・ローズの原作にもとづく同名の作品（邦題『マダムと泥棒』The Ladykillers/1955/Alexander Mackendrick）のリメイク。トム・ハンクスの役を旧作ではアレック・ギネスが演っていた。旧作がコメディの傑作だとすると、本作はダジャレ的演技とプロットのだタバタ。旧作でのピータ・セラーズの位置を埋める役者はいない。

コーエン兄弟には、古典的な意味でのコメディ映画は作れない。この作品は、カジノの金をこっそり強奪することを計画した「プロフェッサーG・H・ドール」が、カジノまで地下道を掘るのに好都合な家を借り、仲間と犯行を実行するが、黒人の老家主（イルマ・P・ホール）に見つかりそうになるすったもんだを描く。そのどタバタは、少しもおかしくはなく、映画の結末部分では、コーエン兄弟の趣味が出て、それまで無理して維持してきた「コメディ」的要素が、ブラック・ユーモアに転じる。そう、彼らはブラック・ユーモアなら得意なのだ。しかし、ここでは、バランスがわるいため、そのブラック・ユーモアも、「ユーモア」としては、ストレートすぎ、どこか陰惨な印象を残す。

トム・ハンクスは、それなりにこなしているが、彼は、「プロフェッサー」のような、したたかさを背後に隠したキザな喜劇的主人公よりも、『フォレスト・ガンプ』のようなちよつと「タリナイ」喜劇的主人公を演じるほうがうまい。その点で、この映画で端役ながら一番強い印象を残したのは、ドジな殺し屋「將軍」を演じたツイ・マード。終始無言の彼は、市川崑監督のようにいつもタバコをくわえていて、タバコ嫌いな家主があらわれると、火のついたままのタバコを手品のように口のなかに「しまっってしまう」。そのすつとぼけた味がなかなかいい。

コーエン兄弟の趣味で、今回も、場所を南部に設定しており、教会シーンでゴスペルやブルースをふんだんに聴かせるが、教会シーンは、『ブルース・ブラザース』のまねの域を出ない。
(ヤクルトホール)

2004年04月13日

キル・ビル Vol.2 (Kill Bill: Vol.2/2004/Quentin Tarantino) (クエンティン・タランティノー)

公式的には2回しか試写をやらないというので、混むことを予想し、開場の45分まえにマリオン9階の開場におもむいたが、すでに8階まで列が出来ていた。相当の期待。知り合いの顔もあちこちで見えたが、席でおとなしくダグラ

ス・マグホールの『ナオテクノロジー・ルネッサンス』（アスペクト）を読む。この本によると、「『想像力』だけが唯一のレジャーになる日が来る」かもしれないという。

映画は、Vol.1にくらべると、多彩さに欠けている。決闘・格闘の仕掛け、映像の凝りも弱い。場内から、前回はいよいよ聞かれた、納得と意外さへの感動の笑いはほとんどなかった。ハットリ・ハンゾウの刀も登場するが、見せ場は、刀ではなく、この映画の基調となる中国の老僧パイ・メイから伝授された空手のように指を使う必殺の技「五点掌爆心拳」。これをくらった相手は、五歩歩いたのち、内蔵が破裂して死ぬという。

今回は出づっぱりのビルを演じるデイヴィッド・キャラダインは、67歳とは思えぬ若さで、若いユマ・サーマン演じるザ・ブライドことブラック・マンバの（元？）恋人役を演じている。ときどき、かつて『ウディ・ガスリー わが心のふるさと』（Bound for Glory/1976/Hal Ashby）で見たような放浪者の雰囲気を残している。だから、この映画では、スターリング・ヘイドン風の悪役の表情を見せるが、全体としては、あまり悪辣な印象は薄いのである。とのため、Vol.1では、ユマが復讐する必然性が（姿をあらわさないだけ）強まったが、いざ姿をあらわしてみると、一体こいつのどこが悪いのかという感じになってしまふ。

まあ、その分、親歳ほどもある男と若いザ・ブライドとの屈折した愛は「美しく」描かれてはいる。最後の再会から決闘にいたるシーンは、この映画のなかで最もタランティノー的形式美にあふれている。

Vol.2でも、藤田敏八監督、梶芽衣子主演（南原宏治や岸田森のような怪優や、伊丹十三も出ていた——みんな故人だ）の『修羅雪姫 怨み恋歌』のテーマソング（「怨み節」）がシメになっているが、結局、この映画は、「女囚さそり」シリーズへのオマージュであることをはっきりさせた。

タランティノーは、いつもそうだが、この映画でも、たとえば「日本人の怨みは怖い」とか、「アメリカ人の傲慢さ」というようなくだりがあるが、ここから、アメリカの現在への暗黙的な関係を予断することはむずかしい。そういう作りにはなっていない。それは、それでいいのだが、それなら、Vol.1のように映画美的な形式性にもっと強める必要があった。

ザ・ブライドもビルもエル（ダリル・ハンナ）も教えを受けたパイ・メイを演じるのは、ゴードン・リュー。Vol.1でもジョニー・モーを演じていたが、今回の役は「老僧」である。長い白髪のあいだから見える皮膚は中年のものであって、とても老人には見えない。それが、キャラダインのようなしぶい「若さ」ならしいが、全然しぶくない。そのくせ、言うことや態度は「老人」のもの。これは、ミスキャスト。

パイ・メイの寺でザ・ブライドが修業するとき、茶わんに盛ったご飯を箸ですくえなくて怒られるシーンがある。中国が初めてではないはずだし、箸なんてすぐ覚えられるはずだから、このシーンのたどしきは不自然。

最初のほうで、Vol.1の紹介をかねて、虐殺の起こるエル・パソの教会のシーンが、より詳細に描かれる。画面は白のコントラストの強いモノクロ。ここで結

婚式のリハーサルをするのだが、オルガンを弾く役（このシーンでは弾かない）の黒人がオルガンに向かってすわっており、タバコをぷかくと吸う。その煙が意味ありげに画面全体に拡がる。この黒人プレイヤーを演っているのが、何とあのサミュエル・L・ジャクソン。

ここで、ザ・ブライドが、外に出ると、そこにビルがいる。愛し、自分の子供を宿したザ・ブライドが、他の男と結婚しようというのだから、心おだやかでないはずだし、そういう設定になっているのだが、キャラダインはそういう屈折を表現しない。それは、この男の性格を示唆しているようにも見えるが、キャラダインという「善人」俳優の限界であるようにも見える。

エルの片目はどうしたのが、わかるが、Vol.1以来、何か凄く残酷なことを仕掛けるのではないかと思わせるエルは、見せ場でもあつけない。とにかくこの編、あつさりしすぎている。アイデアが尽きた？

ザ・ブライドに岩塩を詰めた弾を打ち込んで生け捕りし、墓地に彼女を生き埋めにするバド（マイケル・マドゼン）も、あつけない死に方をする。Vol.1でも出てきて、「おれらは復讐されても当然なんだ」といった変に悟り切ったことを言うバド、タランティーンのお好みの役者マドゼン、こういうあつかいにはがっかり。なお、ザ・ブライドが生き埋めにされる地面の前には、『Paula Schultz 1823-1898』²と記された墓碑銘がある。これは、『ジョージ・バーンシャルのB級ロメディ『The Wicked Dreams of Paula Schultz』(1968)』を指示しているらしい。

Vol.2ではつきりするのは、タランティーンにおける家庭観か？ザ・ブライドは、ビルが彼女に自分の女になって「家庭」を作ることを拒否し、そのために残酷な仕打ちを受けた。彼女の闘いは、そうした強制への「復讐」であった。彼女が自分の幼い子供と生きるということを暗示してこの映画は終るが、これは、彼女が家庭を肯定したことはない。ビルは、3人でいっしょに暮らすことを求めた。それを封殺して、彼女は、2人で生きる道を求める。娘と彼女が『子連れ狼』のビデオを見るシーンがあつて、笑わせるが、彼女は、これから定住するつもりはないだろう。

通常、ハリウッド映画は、安定した家庭を壊されたために「復讐」するというのが定石である。復讐が成功した主人公は、ふたたび家庭を取り戻す。家庭は、安住の地というわけだ。この論理を国家にまで拡大したかのような国家観がアメリカにはあり、ブッシュは、そのロジックでアフガンとイラクを攻撃した。しかし、家庭／国家という定住志向とは異なる生き方の伝統もアメリカにはあるし（まさにキャラダインが演じたウディ・ガスリーがその象徴だ）、そんな伝統とは無関係に、タランティーンは、家庭／国家を否定する。しかし、ザ・ブライドは、流れ者としては、宇宙飛行士かジェイムズ・ボンドのような正確さとスピードで世界を移動し、そういう移動の自由を拘束するビルも、「毒蛇暗殺団」という名のわりには、トランスナショナルな感じはしないし、「自由な個人」を抑圧し、振り回す手管に本当の恐ろしさを感じられない。これでは、ビルは、たかだかG・W・ブッシュといったところか？まあ、ブッシュは、ビルのような最後を遂げるべき存在だとは思いますが。

（丸の内ピカデリー1）

2004年04月14日

トスカーナの休日 (Under the Tuscan Sun/Audrey Wells) (オードリー・ウェルズ)

実は、この映画、今日見るつもりはなかった。また『パッション』に振られたのである。今日は、1時間まえに行ったが、ヘラルドの試写室があるビル的人口を入ろうとしたら、なかから出てきたX氏が親切に「2時間まえに一杯だつて」と教えてくれた。じょうだんじゃない。こんな試写つてあるかよ。聞くところによると、キリスト教関係者をたくさん招待していて、その人たちが先陣を切って駆けつけるらしい。はあ、信仰のある人たちにはかないません。恐れ多いから、試写は遠慮し、公開後に見ることにします。で、路上で試写状をめくり(そういう人が何人も)、この映画を選ぶ。同じ銀座では見たいものがなかった。日比谷線に乗って六本木へ。ふう、キリストの呪い。

予想はしていたが、それ以上に良質な作品だった。そんなに深みのある作品ではないが、見て解放された気分になせられる。原作(フランシス・メイズ)があるのだが、離婚したばかりの作家・批評家フランシス(ダイアン・レイン)に、監督のオードリー・ウェルズはかなり波長を合わせている。女同士の連帯? フランシスの友達で、レズのパティを演じる韓国系のサンドエラ・オーがなかなかいい。

深刻ではないが、離婚の味気なさがよく描かれている。離婚したフランシスが、とりあえず泊まるホテルは、通称「離婚収容所」と呼ばれ、離婚したばかりの男や女が泊まっており、夜な夜な壁の向こうから泣き声が聞こえてくる。さらに滅入ってしまう彼女に、親友のレズ、ゲイの仲間がトスカーナへのパック・ツアーにいつしよに行かないかとさそう。パティは、レズの相手と暮らしており、人工受精で妊娠中。そのレズカップルは、一見、しあわせそう。

躊躇したのち、思い切ってゲイのツアーに加わったフランシスは、イタリアで解放感を味わう。ひまわりが一面に咲く畑、美しい雲が浮かぶ紺碧の空、冷えた白ワイン、オリーブの実、色とりどりの果物の並ぶ市場、まあ、グラビア雑誌風の描写ではあるが、イタリアに行きたくなる光景。彼女以外はみなゲイ(日本では「ゲイ」は男にしか言わないが、英語では、総称で、メール/フィーメール・ゲイで区別する)なものもよかった。

バスのなかから外を見ていたフランシスは、コルトーナという町の古い一軒の家の壁に「売り家」という表示を発見し、ひらめく。この家を買って住んだらどうだろう? 次の瞬間、彼女は、ツアーを中止して、スーツケースを持ってバスを見送っていた。しかし、不動産屋のマルチニ(ヴィンセント・リオッタ)に案内されて会った家主の老伯爵夫人は、気難しく、フランシスより先に物件を見に来ていたドイツ人のカップルも断り、相手が文句を言うのと、「ファシスト」とののしる。フランシスにも、いまいち決心がつかないと言い、「神のお告げがないと売らない」と頭を振るのだった。あきらめた彼女が、歩きかけたとき、家のなかに鳥が迷い込んで来て、フランシスの頭に糞をする。そのとたん、伯爵夫人は、「神様のお告げだ」と、物件を手放す決心をする。こういう感じは、いかにもありがちな絵に描いた「イタリア」という印象を受けるかもしれないが、わたしも、その昔、ローマの民宿のようなホテルで、この映画の「伯爵夫人」のよ

うな老婆と長期滞在の部屋代の交渉をしていて、全然わからない理由でいきなり、半値ぐらいで泊まれてしまった経験がある。

300年まえのこの家を改築するために不動産屋から紹介されてきた「職人」は、ポーランドの移民者で、休憩時間には本ばかり読んでいる大学教授風の男やまだ思春期のおもかげを残す青年もいる。最初はぎごちない（ろくに工事もお出来ない感じもあり）彼らとの関係が、次第にうちとけて行くくだりもいい感じに描かれる。彼女が食事をつくり、いっしょに食べるシーンがすばらしい。この映画でも、何度か料理や食材のシーン（ただし、日本のテレビでタレントが一口いだいて「ウーム」とか、作り方を見せるようなシーンはない）がたびたび出て来るが、なぜイタリア料理というのは、ひとをしあわせにするのだろうか？ わたしも、イタリアンには狂いばなしである。

住みたいと思った場所で、気に入った古い家に住むなんて、申し分ないことだが、落ちていくと、淋しさがつのつてくる。不動産屋のマルティニは、「不動産屋」というよりも、苦労人のホテルのマネージャーといった雰囲気のもの。フランシスは、ついつい、彼が来たとき、彼の胸に顔をうずめて泣きたいという顔で泣いてしまう。彼は、やさしく彼女を抱き、なぐさめたのち、いい台詞を言う。「おくさん、もう泣かないでくださいね。また泣かれると、妻を裏切ることになるから」。こういうクールさって、いいでしょう。

この映画では、このマルティニは、特別のあつかいを受けているような気がする。フランシスがツアーのときに街で見かけ、やがて友人になる、いつも目立つ帽子をかぶった女キャサリン（リンゼイ・ダンカン）は、16歳のときにフェデリコ・フェリーニに会い、アイスクリームを買ってくれて、「子供のような熱意があれば、道は開ける」と言われ、それ以来、フェリーニ的な人生を送っている（らしい）。ある日、彼女は、フェリーニの映画『甘い生活』（La Dolce Vita/1960/Federico Fellini）の世界と彼女の現実とが混濁したかのように、街の噴水のなかで「パフォーマンス」をしている。アニタ・エヴァーグがトレヴィの泉で演じるシーンだ。見物人のなかにフランシスとマルティニがいる。彼女が言う、「映画ではマルチェロが彼女を水のなかから連れ出すのよ」。すると、マルティニは、服のまま水のなかに入り、キャサリンを救い出す。キザぼさなど感じさせない妙に感動的なシーン。

フランシスは、街で偶然出会った男マルチェロ（ラウル・ボヴァ）と恋に陥る。急に話が甘ったるくなったので、やばいと思ったが、そうはならなかった。しあわせそうだったゲイのカップルのパティも、ある日突然、大きなおなかをかかえて、サンフランシスコからコルトーナにやって来る。いきなり泣き出す彼女の話では、子供の親になることの決心がつかず、相手の女が去って行ったという。

この町で、この家でフランシスが経験するさまざまな人間関係を見せられながら、次第に伝わってくるものがある。それは、サンフランシスコではあたりまえだった「独占する愛」とはちがった、もつと自然な愛の形、人間関係がこの町には確実にあるということ。この家に住みはじめたときから、フランシスが毎日、窓から外を見ると、同じ時間に、一人の老人（あのマリオ・モニツチェリが演じている！）がやってきて、壁のくぼみに新しい花を生けて帰る。目が合っても、にこりともしない。その老人が、最後のシーンで、笑みを浮かべ、帽子を上げる。

この変化のなかに、この映画が経験させようとするすべてがある。
(ブエナビスタ試写室)

2004年04月19日

シルミド (Silmdo/2003/Woo-Suk Kang) (カン・ウソク)

ハードな作品だ。韓国という国は、この50年間に、すべて映画になるようなすごいドラマを経験した。そして、これまで秘密や情報操作のとばりにつつまれていたことが、いま、一挙に明るみにだされつつある。映画の素材がいくらかでも社会にころがっているということは、映画を通して見た経験が、ふたたび「現実」にフィードバックするチャンスにもめぐまれていることを意味する。イラクでの人質事件に対する日本の国家としての対応は、日本の国家権力の陰湿な面をさらけだしたが、韓国は、このまま行けば、日本より魅力ある国になるだろう。

事実の存在が撮影を押し上げ、それが迫力を生み出している一方で、その迫力のゆえに現実が起こったことの本質が見えなくなっているようなところもないではない。現実はいつともさまざまな別のアプローチを可能にする。だから、この映画が、現実にあった「シルミド」事件のすべてではない。

北朝鮮人民軍特殊部隊の31名が、海から韓国のパク・チョンヒ大統領のいる青瓦台の近くまで侵入するシーンと、父親が北に亡命したために屈折した人生を歩むことになった男カン・インチャン(ソル・ギョング)が、殺し屋としてヤクザの親分のパーティに忍び込んで、短刀で刺す、という二つの事件が同時に描かれるところから、この映画は始まる。侵入は、1968年1月21日に実際に起こったことであり、パクの暗殺は失敗し、特殊部隊の大半が殺された。カンの事件は、おそらくもっと前に起こされたはずだが、彼は逮捕され、死刑の宣告を受けた。

パク・チョンヒは、1979年にKCIAの部長に会議の席上で暗殺されたが、その後、韓国では軍のクーデターが起こり、チョン・ドファンが大統領となった。彼は、韓国の経済を急成長させたが、光州事件のような弾圧も辞さなかった。この時代の屈折は、『殺人の追憶』で鋭く描かれている。パク・チョンヒの弾圧に苦しみ、『KT』でも知られる金大中事件でひどい目に遭ったキム・テジュンが大統領になってから、韓国は、パク・チョンヒ時代の弾圧と秘密の政治を脱する。最近、パクの長女のパク・クネがハンナラ党から立候補したが、あの時代の暗い思い出は、彼女を見ても、よみがえらない。もう、韓国は、『純愛中毒』のようなヤッピーもいる国になった。

韓国には、パクの暗殺もそうだが、やるときにはやるといった大胆でドラマティックな気質が生き残っているのだろうか？ 青瓦台襲撃事件のあと、韓国空軍に密かに、この事件の報復として、韓国の特殊部隊によるキム・イルソン暗殺が計画された。やられたらやりかえせでは、最近、パレスチナのハマスの指導者を2人も国家の名のもとに堂々(?)と暗殺してしまったイスラエルにはかないが、この計画は、軍とは関係のない重刑の獄中者をシルミド(実尾島)という無人島に集め、空軍准尉チェ・ジェヒョン(アン・ソンギ)の率いる指導官から、死の特訓を受けさせ、『ボーン・アイデンティティ』のマット・デイモン

も真つ青な殺人機械を作り、北に潜入させるというもの。1968年4月に作られたこの秘密部隊は「684部隊」という。

最初憎みあっているカン・インチャン（ソル・ギョング）とハン・サンピル（チョン・ジョエン）、指導官と集められた者たちとのあいだに、次第に不思議なきづなが出来ていくところを、決してお涙頂だいたには描かないところがいい。『MUSA 武士』でも渋い演技をしていたアン・ソングが、指導官のリーダー、チエ・ジェヒョンを演じ、ここでもいい味を出している。彼を補佐する指導官チョも、悪くない。

過酷で残酷ではあるが、訓練のあとに出る食事が、豊かなのが、印象的。それが、終りの方では、急に痩せる。これは、684への予算がカットされたことを意味する。食事のシーンをないがしろにする映画はまずダメだといっていいが、この映画は、食い物の映像的使い方がうまい。すべての訓練がおわった日、酒がふるまわれるが、それは、どぶろくのようなものらしい。大きなやかんに入っている。

すでに知られているように、684部隊の計画は、上層部からの指令で中止になる。このとき、部隊のメンバー（31人が訓練で生き残った）はどうしたか？そして、指導官らは？訓練の最終日、部隊員たちは、「生きて帰って来る」ことをみんなで約束する。それは、不可能かもしれない。しかし、彼らは、キム・イルソンを殺し、朝鮮半島の統一を達成し、自分たちが「英雄」になるのだと教え込まれた。実際には、彼らの戸籍は抹殺されていたのだったが。

彼らの誰一人として「左翼」はいなかったのだが、彼らが連帯感を共有する歌が、「赤い旗」の歌であることは面白い。この歌が、この映画の節目、節目で何度か歌われる。歌詞が、状況との関係で意味深い。

（東映7階試写室）

2004年04月20日

ワイルド・レンジ (Open Range/2003/Kevin Costner) (ケビン・コスター)

開場時間より少し早く行ったせい、列のトップから2番目だった。やな気配。開場3分まえになつて会社の人が到着。そんなに多い客をあてこんでいないのか？上映時間が近づいても、席はかなり空いている。先ほどから、すぐ前の席の人が扇子を使い、抹香臭い風がわたしの鼻をかすめる。アレルギーが起きそう。右隣には巨漢が座っているので、風を避けられない。席の面積自体が狭すぎるのだ。後ろを見たら、全部空席だったので、椅子の背をまたいで後ろへ移動。不作法を失礼。

作りが地味なのと、ケヴィン・コスナー特有の（悪く言えば、20分ぐらい切り詰めたほうがよい、冗長な、よく言えばゆったりした）テンポで、とつつきにくい、見ているうちにだんだん慣れる。コスナーの演技も悪くないし、ロバート・デュバルがユーモアをたやさないキャラクター（ボスのスピアマン）を圧倒的な存在感で演じているし、助演のアネット・ベニングがなかなかいい。銃撃シーンで、銃撃と銃撃との間隔がかなりあるのが、連射過剰の銃撃シーンばかり

見せられている者にとつては、新鮮。コスナーは、「古典的」な西部劇を撮りたかったのだろう。

ボス（デュバル）、チャーリー（コスナー）、バトン（ディエゴ・ルナ）、モーズ（アブラハム・ベンルビ）の4人は、野生の牛を放牧しながら西部の大平原を自由に移動する「フリー・グレイザー」（自由牧畜業者）である。が、今回幌馬車を停めた地域の近くの町ハーモン郡を牛耳る牧場主バクスター（マイケル・ガンボン）は、フリーな牧畜業者を敵視し、この町をボスらが牛を連れて通過するのを許さない。そして、町に買物に來たモーズを痛めつけ、グルの保安官によつて留置される。返つて來ないモーズを心配したボスとチャーリーが、町に來て言われたことは、「時代が変わつた。もうフリーの時代ではない」だった。ここから、バクスターとその手下たちとの対立が激化して行く。バクスターは、実は、町民にとつても抑圧的な存在であり、この闘いは、やがて市民戦争の様相を呈して行く。

ボスは、「この国を旅するのに許可がいるのか?!」と怒るが、バクスターが、「フリー・グレイザー」を「時代遅れ」と見なすのは、必ずしもまちがつてもない。時代は1882年。アメリカでは、1876年にグレーム・ベルの電話機、1879年にエディソンの蓄音機、1879年に同じくエディソンの白熱電球がそれぞれ發明され、テクノロジーのレベルでの大變革が起きはじめていた。こうした技術は、個人の力を發揮することと個人の自由を大幅に広げたが、その個人は、個々人全員ではなくて、ある特定の、一握りの個人だった。むしろ、特定の個人への権力集中は強まり、「普通」の個人の「自由」はせめられた。組織の中央集権化は進み、ある一定の範囲（それが「プライベート」な領域と呼ばれる）では従来と比較にならない「自由」が認められたが、その代わり、臨機応變の対応・交渉による関係よりも、あらかじめ定められて規則や契約による関係が重視されるようになる。

ブッシュ政権になつて、ホームランド・セキュリティ（祖国保安）の名のもとに、個人の「プライバシー」は犯されるようになった。ブッシュは、たしかにこの映画のバクスターのように低俗で強欲だが、ブッシュもまた時代の申し子である。テクノロジーの大變化は、いつの時代にも、人々に大きな決断を要求するが、その決断がテクノロジーの本質になつたやり方でなされることはない。逆に、現状を維持するために、せつかくテクノロジーが目くばせしてくれる可能性に目をつぶってしまう。そして、「保安」の名のもとに、テクノロジーのポテンシャルを抑止してしまうような規制をより徹底させてしまう。テクノロジーは、こうして、数世代の逡巡と無駄な時間をすごしたのち、やつとその本来のポテンシャルを發揮するというわけだ。しかし、そのときは、すでに新しいテクノロジーが個々人の自由や創造性にとつてすぐれた可能性を示唆する時代になっている。このくりかえし。

バクスター一派との闘いを2人だけで闘わなければならなくなつたボスとチャーリーが、雑貨屋に行くシーンがある。そこで、ボスは、店の主人が自分では食べたこともないと言うスイス製の高価なチョコレートとキューバのハバナ葉巻を買う。チャーリーは、モーズの傷の治療で世話になつた医師の助手をしていた女性スー（アネット・ベニング）のために茶器のセットを注文しようとカタログの覗く。チャーリーは、スーが、医師の妻ではなく、独身の姉だということを知

り、急速に心をよせるようになった。スーの方も、（傭兵や用心棒として沢山の人間を殺してきた過去を持ちながら）「やさしい」チャリーに心惹かれる。専制的な人物、平凡な暮らしを望む町民、その「悪」と対決するよそ者、その男に恋する女――古典的な西部劇のキャラクターはすべてそろっている。

アネット・ベニングは、ずっと独身を通してきた女性が、どこか胸に響くところのある男に出会い、心の内では彼への思いを熱くしているが、それを微塵も顔にあらわさない「古典的」なタイプを見事に演じる。ただし、最後の方で、チャリーから「結婚してほしい」とプロポーズされたとき、顔面にぱっとあらわした笑いはまずかった。このとたん、彼女は、現代人になってしまった。抑えていたものが一挙に取れた演技であるとしても、あんまりうれしそうで、しまらない。

バクスターの発言のなかに、「アイルランドくんだりから来て、牛を追っかけやがって」というのがあった。つまり、彼は、人種差別主義者という設定なのだ。ボスのもとで働くバトンは、メキシコ人、モーズはおそらくユダヤ人だろう。聞き間違いかもしれないが、医者もユダヤ人だと判断できる台詞があったような気がする。こうしたマルチカルチャリズムを肯定するボスたちと、白人至上主義者との対立。

闘いが出てくるアメリカ映画を見ると、わたしは、悪い癖で、映像世界と現時点のアメリカとの関係に思いをはせてしまう。バクスターの風貌は、捕まった「サダム・フセイン」にちよつと似た風貌（意図的？）をしており、コスナーのやったことは、イラクの「民主化」とダブるのかなとも思った。ブッシュは、世界を「自由」に「放牧」しようとしてフセイン政権と対立し、フセインのクエイト侵略を機に湾岸戦争を起こし、それがイラク戦争まで来るのだから、「自由」の規模をアメリカからグローバルなレベルに拡大すると、コスナー／デュバルもブッシュもあまりちがいがいないような気がする。しかしながら、コスナー／デュバルの闘いは、アメリカの内部に壁を作る者に対する闘いなのだから、バクスターは、やはり、ブッシュとダブらせた方が適切だろう。

（ヤクルトホール）

2004年04月26日

ディープ・ブルー (Deep Blue/2003/Andy Byatt & Alastair Fothergill) (アンディ・バイヤット&アラスデア・ファザーギル)

「自然」を撮ったものに関心が薄いわたしだが、「動物」が中心らしいので、渋谷まで足を延ばした。銀座からすると、渋谷は遠い。心理的な関数もからんでいる。渋谷は、もうエクस्पレッションストのガキの街になってしまい、レコード屋ぐらいいしか面白い場所がないから。結果は、なかなかユニークなBBCのドキュメンタリーであった。

28年間海専門の写真家・中村征夫が、この映画を見て、「自分はいったい何をやってたんだろう」と「自責の念にとらわれてしまった」とプレスに書いているが、たしかに中村氏の「環境ビデオ的」な海とは全くちがう。地上以上に熾

烈な生存競争のある世界。しかも、それをあたかも魚がカメラを持ったかのようなスピード感と身のこなしで撮っている。

かねがね、わたしは、戦争を見ても、また、大きな駅の雑踏を見ても、人間と微生物とのあいだには、差などないという印象を持ってきた。顕微鏡で見る細胞分裂や血液のなかでの白血球と細菌との闘いと、生き物同士の闘い、人間と人間との闘い、殺人や暴力、集団での行動様式・・・これらのあいだには、基本的なちがいはないのだと思う。だから、人が人を殺さないのは、同族の生物の多くが通常共食いをしないのと同じ程度のことにはすぎず、その一方で人間は、地球上のさまざまな生物を殺して食用に供したり、何かの用途に用いている。

雲を突き抜けると、広大な海が見える。カメラはさらに海面に降下し、海中を映す。無数のイワシの群れが高速に回る巨大な渦を作りながら泳いでいる。そこに、空中からアホウドリが急降下してイワシをくわえる。そして、イワシからすれば巨大なマカジキやイワシクジラがあらわれ、大量のイワシを飲み込む。こうなると、「弱者」とは何なのかという気持ちになる。食われるために存在しているのか、と。しかし、1トンもの目方があるシロイルカにしたところで、天敵がいる。北極熊や白熊だ。熊は、氷に割れめを作り、魚を捕る。

群れで行動し、ラッコ、アザラシ、アシカ、ペンギンなどのとりわけ子供を捕獲し、食するシャチの行動は、人間の盗賊や強盗もまだ「なさけ」に満ちているように見えるが、別にシャチが非道なわけではない。しかし、シャチの群れが、コクジラの親子を追いかけて、親子を分離してから、子の方を集団でいためつけ、水中に引き込んで窒息させるシーンは、すさまじい。しかも、シャチが食べるのは、その子クジラの舌と顎だけなのだ。引き離された親クジラは無事だったが、13カ月かけて育てたわが子を失い、孤独に泳いでいくのだった。とはいえ、人間は、もっと組織的なやり方でさまざまな動物を捕まえ、殺し、その舌だの肝だのを食しているのだから、こんなシーンを「すさまじい」と驚いてもいられないし、戦争が終ることがないのもわかるような気がする。

エイのひれに付属品のうようにこびりついている魚がいるが、おそらく、こういう寄生虫的。ラジツト生活が、最も「非暴力」的な生き方なのかもしれない。これらにしたところで、海中のプランクトンを食べるのだから、ミクロレベルでは殺生をしている。集団を組まないで大海原を放浪しているかに見えるウミガメは、エビなどを食べるようだが、シャチとくらべれば、「非暴力的」に見える。しかし、ほとんど自然物のように海中にあつて、そう攻撃的な感じを見せずに口を開け、どばくと、海水ともども何10トンというエサを飲み込んでしまうシロナガスクジラはどうだろう？ その姿は、台風や竜巻に対して「暴力」を云々するのに似て、暴力・非暴力や殺生の概念があてはまらない感じがする。

ペンギンというと、おっとりとした氷の上をよちよち歩いている姿ばかり見せられてきたが、この映画は、海を猛烈なスピードで泳ぎ、そこからいつせいに、突き立った氷の崖の上に向かって宇宙飛行のような姿勢で勢いよく飛び移るコウテイペンギンの姿も見せる。氷の上に胸だがちゃんと着陸し、それから（よく見る）歩行を始めるのである。これは、「おっとり」などという動物ではない。

この映画には、深海の実に異郷的な（が、エレクトロアートのように人工的でもある）世界も映る。「深海を訪れた者は、宇宙を訪れた者より少ない」とい

うナレーション（ナレーター）は、最近『ワイルド・レンジ』の悪徳牧場主の役でお目にかかったマイケル・ガンボン）があるが、おそらく、人間は、地球の異変が起こったとき、宇宙によりも、深海に逃げるのではないだろうか？ 宇宙事業は、いずれ、海底事業にシフトするような気がする。

（東芝エンタテインメント試写室）

2004年04月27日

天国の本屋〜恋火 (Tengoku no honnya-koi bi/2004/Shinohara Tetsuo) (篠原哲雄)

隣の女性が、終始鼻をつまらせ、頬の涙をぬぐっていたから、おそらく、この映画は当たるだろう。竹内結子は、この作品で、テレビ女優を脱して映画女優になれることを実証した。2役をなかなかの存在感でこなした。相手役の玉山鉄二はまあまあだが、脇をかためる香川照之は、さらに円熟。いつもどどこかに暴力的なおいをただよわせる新井浩分も、ここではいつもとちがった雰囲気を出している。脇役で最高にがんばったのは香里奈。原田芳雄は、あいかわらず「困ったおじさん」風の演技だが、それも遊びの境地と思えば、気にならない。吉田日出子、根岸季衣、「特別出演」の香川京子、それから『刑務所の中』でオフビートな看取を演じていた斉藤歩は、あまり力を見せる場がなかったが、手堅い演技そし、ちよつと顔を出す鰐淵晴子は、なかなかねちこい感じを出していて、彼女の主演作を見たいという気にさせた。

松久淳と田中渉の共著という形をとるベストセラー小説『天国の本屋』と『恋火』がこの映画の原作。篠原哲雄の職人芸的な処理で、2つの作品がたくみに連結され、面白い世界を構築することに成功している。

勝手なノリでコンサートのピアノを弾いてマネージャー（斉藤歩）からクビを言い渡される町山（玉山鉄二）は、気づくと、天国の「手配師」ヤマキ（原田芳雄）によって「天国」にある本屋に連れてこられている。その本屋は、本好きが夢見そうな建物の雰囲気をただよわせており、そこではしばしば朗読会が行われる。これは、自分の本を持ってきて、店の誰かに読んでもらうという仕組み。本屋というが、本を買っている者はいない。街は、路上のアーティスト、物売り、シックな喫茶店（そのママを鰐淵晴子が演じる）などがあり、これも、ある種の趣味を示唆する。

本屋で店番をする由衣（香里奈）は、弟を交通事故で死なせたのを苦にして自殺をはかる寸前にヤマキによってここに連れてこられた。彼女の願望は、いま天国にいるはずの弟に再会すること。実際にそのシーンがあり、隣の女性はオイオイ泣いた。メールヘンチックな心暖まるシーンではある。

この天国に来る者は、死んだときの姿のままであり、100―「死んだ歳」の年月をここで過ごす。結婚もできるが、子供は生めないという。原田〓ヤマキが語るとみなインチキ臭く響くが、100歳を過ぎて死んだ者は、その差の年令の人間として生まれ変わるといふ。

町山は、この町で桧山翔子というピアニストだった女性に出会う。彼女は、花火師の恋人・瀧本（香川照之）のミスで片耳の聴覚に異常をきたし、ピアノを

辞め、以後、体調をくずし、夭折したのだった。彼女には、完成させようとして完成できなかった未完の作品があるが、ピアノに向かうとひどい耳鳴りがして、天国でもその作品を完成できない。こういう設定だと、ピアノスト、町山との出会いが何を意味するか、2人の関係がどうなるかは、容易に想像できるだろう。むろん、それが、ヤマキのねらいでもあったわけだ。

天国のシーンと平行して、『恋火』のドラマが展開する。これは、美浜という海沿いの町。町起こしをしている若者グループ（大倉孝二が騒がしい演技をして全体の格調を壊しているのが残念）が、もともとこの町にあった花火大会を復活させようとする。その中心になるのが、長瀬香夏子（竹内結子）で、彼女は、花火会社の社長（塩見三省）（塩見も新井も、『GO』でコワい役をしていたが、この映画ではどちらもやさしいのが笑える）に頼み込んでこの企画を進める。が、彼女たちがどうしても実現しなかった古来からの「和火」（恋する花火）はできないという。それは、それを作っていた花火師がある事件以来、花火から手を引いてしまったからだだった。まあ、こうなると、その花火師が誰であるかは想像にかたくない。この映画は、ある種の予定調和を楽しむ映画なのだ。そして、長瀬という女の子をなぜ竹内がダブルキャストで演っているのかも、すぐにわかる。彼女がいっしょにいる叔母（香川京子）にはピアノスト娘がいたが、12年前に病死した。もうこれ以上は書かないほうがいいだろう。

わたしが一番感動したのは、いまは廃品回収の仕事に散漫にやって隠遁している瀧本（香川）にもう一度「和火」をやってほしいと思つて訪ねた長瀬（竹内）が、すべてを投げてしまっている瀧本の態度に怒り、彼の頬にビンタを食らわすシーン。これ、本気でやったのではないかな。役者としてのリキが入っていた。

観客にはその仕掛けがわかつている予定調和をどのように整合させるかがこの映画の決めてとなるが、それは、かなり成功していると言つてよい。
（松竹試写室）

2004年04月28日

ドット・ジ・アイ (Dot the I/2003/Mathew Parkhill) (トシエー・パークヒル)

30分まえに行ったら、すでに前の席が半分ほど埋まっていた。1時の回を見て、ハシゴする人たちだろう。それはいいのだが、席に座ろうとしたら、えらく強烈なワキガの香りに襲われた。わたしは、ワキガがセクシーでいいと感じるときもあるのだが、この日はだめだった。相性の問題もあるかもしれない。で、いさぎよく後部の席に退散することにした。このメディアボックスには、ここが「シネセゾン試写室」と言われていた時代から来ているが、いつも最前列にしか座ったことがなかった。が、4列目からのながめは、消して悪くはなかった。この映画の構造にも合っているような気もした。

ロンドン郊外のちよつとリッチな住宅のなかでヤッピーぽい男（ジェイムズ・ダーシー）が料理をしながら、スペイン系の女性（ナタリア・ヴェルベケ）に愛を語っている。切った玉ねぎの輪をリング代わりにして、彼女の指にはめ、結婚してほしいと言う。ごくあたりまえの「映画的」な安定したフレームの映像

のあいだに、民生用のDVカメラで撮ったようなショットがパツパツと混じる。ということは、われわれが見せられている映像に2種類あるということが類推できる。一つは、普通の映画の目。これは、登場人物の目になったり、映画内の「客観的」視座になったりする。もう一つは、「映画」的な「客観性」を持たないことをあらかじめ示唆する形で提出されるのだから、それは、誰の目か、誰の視点かということに関心が向く。実際にこの点が、この映画の鍵になってもいる。

この鍵を明かすわけにはいかないので、表面的なことだけを記す。カルメン（ナタリア・ヴェルベケ）は、マドリッドから前の恋人の手を逃れるためにロンドンにやってきて、ハンバーガーチェーンのFeedWellで働いている。新たな恋人バーナビー（ジェイムズ・ダーシー）はリッチでハンサム。しかし、求婚され、独身最後の「ヘン・ナイト・パーティー」に出席した晩、それまでの気持ちがつとひっくりかえってしまう男と会う。パーティーの会場となったフレンチ・レストランでは、フランスの習慣で、「ヘン・ナイト・パーティー」のとき、その主賓が、その場に居合わせる客のなかから、自分が一番魅力的と思う相手を選び、キスをする。パーティーたけなわのとき、レストランのマネージャーからそう告げられたカルメンは、一般の客もいるレストランの会場を見回し、一人の男を選ぶ。彼は、仲間2人とこの店にやってきて、自分のほうをDVカメラで撮っているのを知っていた。なぜ、撮るのか？が、その男を指名し、キスした瞬間、このひとこそ自分の本当の恋人だと思ってしまう。

キスぐらいでそんな気になるのは説得力がないように思えるが、その男キット（ガエル・ガルシア・ベルナル）は、ブラジルのリオデジャネイロ出身で、言葉はポルトガル語でも、「同国人のよしみ」みたいなものがあるのだろうか？あるいは、そういうふれこみでキットは意図的にカルメンに近づいたのだろうか？これは、映画で謎解きされる。

カルメンは、街で生き抜く術にたけた「シティ・ワイズ」で、自分がまえに働いていたホテルにキットと忍び込み、「Don't Disturb」の札のかかっている部屋を見つけ、廊下の電話からその部屋番号でルームサービスの食べ物やワインを注文し、2人で廊下に座り込んで、宴会を開く。すぐに見つかり、マネージャーに追われるが、うまく逃げきる。

話は飛ぶが、われわれが最初に見た、9.11事件で飛行機がWTCに突っ込む映像は、監視カメラの映像だというが、監視カメラが遍在化するにつれて、重要な変化は、個々人のプライバシーが犯されるというような問題ではない。「プライバシー」などというものは、もうどうの昔に終わっている。それよりも、自分が自分以外の者に見られているという意識が強まり、特定の観客がいるのに関わりなく、何らかの意味ですべての行為が「演技的」になることだ。それは、ある一定数の人間がそのことを意識するようになれば、問題はない（なくはないが「安定」した状況が訪れる）。しかし、現段階では、まだ大多数の人は、監視カメラの遍在という現象に対して、見られる＝監視されるという側からの意識しかなく、監視カメラの増加によってわれわれが過剰に「演技的」になるということ意識されていない。

監視カメラにかぎらず、現代の電子機器は、人をハイパーパフォーマーにする。ケータイの使用者は、知らず識らずのうちに自分を路上や車中の「パフォー

マー」にしている。こうした状況は、言い方を変えれば、「パブリック性」の再編を意味している。それまで「プライベート」だと思われていたことや領域が、パブリックなものになり、新しい社会性を帯びるのだ。これまで「パブリック」と見なされたのは、「人前をはばかり」という言葉が示唆するように、他人の目との関係でその「パブリック」度が決まった。これからの「パブリック」性は、電子メディアの存在との関係で決まる。だから、「他人のことなんか知らないわ、フン！」といった感じで手鏡を車中で取り出し化粧をする女の子も、それは、車内を自分の「プライベート」な場所にしてしまっているのではなくて、それが、彼女にとっての新しい（一応）パブリック性なのである。

この映画は、こういう問題を熟知して作られた映画ではないが、カメラの監視機能に関心を持つて作られているという点で、こうした問題との関連で見ることができるし、そう見ると、この映画が活きる。あえて言えば、カルメンは前・監視カメラ的人間、キットは、本来、前・監視カメラ的人間であるが、無理して監視カメラ的人間になっている。そして、映画の観客は、この映画という監視カメラシステムと一体になって、登場人物相互の監視的ギャップが生むドラマとその監視過程を楽しむ。

しかし、問題は、今日、監視カメラも監視という機能を果たせなくなったことである。つまり、総監視体制のなかでは、監視から逃れることができる「安全地帯」はなく、監視自体が「誰かに見られている」というパラノイアを増幅するだけの儀式になっている。つまり、もはやわれわれは、自分で監視する必要があるものである。だから、この映画のように、映画が監視システムであるような設定のもとでは、つかのま古典的な監視の楽しみにひたることができるとしても、次第に、見る＝監視することに飽きてくる。この映画の最後のほうで、これでもかこれでもかと「謎解き」（監視情報の解説）をやってくれても、あまり感動できないのは、そのためではないか？ まして、そうした監視に復讐するかのごとくカルメンが最後に行動は、リアリテイがないのである。

映画というものも監視システムだが、客席という「安全地帯」をヴァーチャルに設定することによって古典的な監視体制を維持する。観客が客席で反応する一部始終を監視されたとしたら、映画は成り立たない。しかし、テレビ↓デジタルテレビ↓インターネットと進むにつれて、観客はもはや監視から自由ではなくなる。

（メディアボックス）

2004年04月30日（1）

キューティハニー (Cutie Honey/2004/Hideaki Anno) (庵野秀明)

『新世紀エヴァンゲリオン』で伝説化した庵野秀明だが、以前に『ラブ&ポップ』を見たとき、映画としてはあまりぱっとしなかったのだが、今回、「ハニメーション」なる新技巧を凝らしているというので、期待して見た。結果は無残。ワーナーの優美な試写室が泣く。『ラブ&ポップ』にわずかあった面白い要素は、原作の村上龍からのものだったのだろう。テレビの原作アニメに入れ込んでいた人には、違う印象なのかもしれないが。

「ハニメーション」とは、プレスによると、「通常のアニメと同様に、アクションのキーとなる絵（原画）を1枚1枚作画し」、「次に、この原画を撮影し、そのビデオを参考に、佐藤江梨子がまったく同じポーズを再現、ビデオで1コマずつ撮影」。その映像を部分的に「CGで補い、さらに背景や爆発、ビームなどの素材と合成しつつまざまなデジタル処理を施して完成」というもの。しかし、それがたとえ、あえて「ハニメーション」などと新たに呼ぶ必要のある技法であるかどうかは別にしても、全然活きていないのだ。「パーフェクトなボディ（B88・W58・H88）」とかいう佐藤江梨子の肢体をこれ見よがしに映したショットは多いが、別に彼女のアクションは、あえてアニメの原画のポーズを「再現」したような人工性（でなくても、とにかく新しくて面白ければいいのだ）は感じられない。あえて言うなら、わずかに市川実日子が（まあ、メガネと髪型の効果もあるが）「つくりもの」的な感じを出していた。村上淳なんかは、全くいいところを出す場がなかったという感じ。

日本の変身ものでは、必ずと言っていいほど、かけ声（この映画では「ハニー・フラッシュュ！」）があり、型を作る。そのために映像の動きが一瞬止まるわけだが、これは、この手の作品には致命的なのではないだろうか？ こういう静止によって型を見せるといのは、歌舞伎あたりから来ているのかもしれないが、歌舞伎の場合は、全体の動き自体が「型」であり、「見得を切る」身ぶりの静止は、型のなかを動くアクションにアクセントをつけるのだ。しかし、この映画では、全体が「型」を持っていないために、「ハニー・・・！」と来ると、それは、ただただ流れを中断するためだけの効果しか持たない。

絵柄として印象に残ったのは、バベルの塔のどこかの階の回廊のようなスペースに、顔を半分ずつ白と黒に染めたブラック・クロウ（及川光博）が、バイオリンを弾く自分を引きつれてあらわれるシーンぐらいか。

及川や市川や吉田日出子（なんで彼女がこんな映画に出るんだい？）は、さすがにとりつくろっているが、「執事」を演る手塚とおるが最悪。台詞が全然だめ。松田龍平は「友情出演」とのことだが、やめておいたほうがよかった。

（ワーナー試写室）

2004年04月30日（2）

深呼吸の必要 (Shinkokyu no hituyo/2004/Shinohara Tetsuo) (篠原哲雄)

はしごをしてもう一本見ることにした。最悪の作品で今月をしめるのは後味が悪いからだ。レイアウト上、月の最終に見た作品がページのトップに来るというのもまずい。『深呼吸の必要』は、もっと早く見るつもりだったが、タイミングが悪く、後回しになっていた。最初孤立した人たちがいて、だんだんにそれが・・・という予定調和的な、先の読める作りではあるが、予想した通りに話が進む場面に接しても、無駄をしたとは思えないだけでなく、逆にその「あたりまえ」の帰結から、日本社会の持つ「構造」のようなものへ思いを向けさせるようなところがある。そしてまた、それを変革不能の基本的な構造と見て、ただ「安心」するか、それとも、「まてよ」と思うかといった、余韻を残しているところも、見どころ。

沖縄らしい空が見える港に船が着く。沖縄のどこかの離島だろう。女3人

（香里奈、金子さやか、長澤まさみ）、男2人（谷原章介、成宮寛貴）が、それぞれつながりが無いらしいが、誰かを探すかのような素振りや船を降りる。そこへ、小倉利丸に似た顔の中年男（大森南朋）が車でやってきて、5人を集める。彼らは、インターネットなどの募集を見て、沖縄にサトウキビの刈り取りアルバイトにやって来たのだった。はるばる沖縄にやって来た彼女や彼らの思いは、それぞれ違う。単なるアルバイトに来たのではない。ある種の脱出。癒しを求めて？だから、彼らは、協同して働かなければならないキビ刈りに来たとはいえず、協同して働くことには抵抗がある。が、最初はごくしやくした5人の関係が、次第にうちとけていくことは、誰でも予想がつく。そして、そのプロセスは、「感動」的である。

5人のなかで一番、絵に描いたような「今っ子」ぶりを示すのは、川野悦子（金子さやか）。彼女は、キビ刈りの依頼人である平良老夫妻（北村三郎、吉田妙子）の家に着き、同じ部屋で皆がざこ寝すると聞かされ、ブウたれる。「シャワーもないのお？！」は、いかにものせりふ。文句を口には出さないが、決して好んで来たわけではないという感じをただよわせるのが、西村大輔（成宮寛貴）。みんなで食事をしたあと、自分の食器だけをかたづけるところに彼の性格がよく出ている。彼は、この人集めを仕切り、キビ刈りの仕事を指導する田所豊（大森南朋）に反抗する。実際、田所は、いかにもの「リーダー」で、今の子から見れば、言葉のひとつひとつがおせっかいで、おしつけがましい。一番年上の池永修一（谷原章介）は、ジェントルな男だが、触れられたくない過去がありそう。風貌があつた「雅子さん」に似た、終始一言も口をきかない土居加奈子（長澤まさみ）は、他人にきついことを言われたら、壊れてしまいそうなアブナイ少女。立花ひなみ（香里奈）だけが、最初から、「健康」的で、かえって、なぜこの人は、こんな仕事に加わったのだろうという疑問が起きるくらい。映画は、彼女が子供のときに、プールで競泳をするシーンから始まるので、彼女が映画の基本的な「眼」の役を果たすのだろうということはわかる。ま、ある種の緩衝地帯のような役目。香里奈の演技はすばらしい。ほかに、最初、こんなしなやかな生き方をしているひともいるんだあとと思わせる仕方で登場し、実はそうではないことがわかる（これによくいる）女性・辻本（意図的な符合か？）を久遠さやかがコンヴィンシングに演じている。

今日、たしかに、人は集団行動を好まなくなってきた。わたしが勤めている大学でも、「コンパ」は下火らしい。「らしい」というのは、わたしのゼミでは「コンパ」はやらないからだ。昔から、わたしは「パーティ」しかやらない。わたし自身、休むと文句を言われたり、「つきあい悪いなあ」と嫌みを言われたりする「コンパ」は一切ドロップアウトしてきた。だから、いまの学生のコンパ離れには全く驚かない。「コンパ」もパーティの1種だと思うが、「パーティ」と銘打つと、好きなときに来て、好きなときに帰れるような「自由さ」を感じやすい。（そうともかぎらないんだけどね）。

いずれにしても、個が拘束される（おせっかいをやかれることも含め）ということについては、意識が敏感になってきた。で、このことは、当然のことだし、もっと個をむき出しにしてもしすぎではないと思うわたしからすると、この映画は、じゃあ、なんでバラバラの個を束ねる必要があるのか、という疑問を感じる。

この映画の場合は、むしろ、それは、孤立した個が集まる話で映画を作るためというのが一つだが、バラバラの個が協同するようになるプロセスを描く以上、バラバラであるよりは、いつしよであることのほうがよりよいという認識が前提になっているはずだ。しかし、はたして、バラバラではないのか？ ここには、「沖縄」という「前近代」的な環境を設定し、そこに都市の「若者」を投げ込み、試行錯誤させた末に、やっぱり君たちも「伝統」を忘れてはいないだろう、と言わせてしまう強制が感じられるのである。

いまの時代、「個」が強調され、以前のようにばらばらであることが否定的なこととは見られなくなった背景には、問題の個が、ことごとく、とりわけ電子メディアによってマリオネット状に、知らず識らずのあいだに、結びつけられ、束ねられ、ソフトに管理されているという環境の変化がある。本当の連帯とかコミュニケーションは、別に個が「孤立」していうが、いまいが関係なく可能だし、そうでなければ、その連帯は体裁か強制の擬制にすぎない。突き放されているのなら、それほどのチャンスはないはずなのに、それを「淋しく」感じたり、誰かを呪ったりする。他方、過去の「万歳集団性」(banzai-collectivity)をなつかしむ「大人」は、「若者」にとつてのせつかくのチャンスを上からぶち壊し、ソフトやハードなやりかたでひとつにまとめようとする。

面白いと思ったのは、ここでは、仕事の具体的なことは、すべて田所が指示し、平良の「おじい」と「おぼあ」は、細々したことを一切言わないということだ。キビ刈りの期限があり、それを過ぎると、大きな欠損が出るのがわかっていながら、彼と彼女は、彼ら5人をせきたてたりはしない。「なんくるないさー」(なんとかなるさ)が口癖で、いつもおっとりとしている。孤立している土居加奈子のような者には、何気なく気を使い、やさしくする。わたしが、ふと思ったのは、これはまさに「天皇制」だということだった。集団をやさしく「慈愛」のようなもので包む年長者がおり、彼らは、現実の厳しさへのフィルターとなる。が、それでは現実は成り立たないから、その部分は、「侍従」的な部下(田所)が、彼らの命令を実行に移すという形ではなく、彼らの思いを思いはかるという形で実行する。その代わり、「おじい」は、若者よりも積極的にキビを刈り、「おぼあ」は、手作りの弁当を運んできて、働く者をやさしさで包む。憲法で天皇は「国民統合の象徴」と記されているように、「国民」がたがいに「連帯」する象徴的モデルを寡黙に示すのが天皇ファミリーなのだ。

この映画の世界は、その意味で、非常に保守的な世界である。この映画が描くようなプロセスが進行すれば、世の中は丸くおさまるだろうが、これでは、いまわれわれが突きつけられている環境やテクノロジーの別の可能性——個々人の「特異性」の解放と「マルチチュード」というような新しい個々人の関係の実現——を展開することによって、現実を全く新しい方向に変革するという側面は出て来ない。いま、(別に「若者」だけではなく)人が、痛みや悩み、拒食症や過食症、いじめ、虐待といった形で「表現」しているものを、「トラウマ」や、家庭や制度の欠陥に還元するのは、ごまかしである。そういう「病」が、現代のテクノロジ―や諸環境から離れた場所に隔離することによって、癒されるという発想は、単純すぎるし、「病」を単なる異常な事態としてしか見ていない。

この島では「顔」の田所が、集まった5人を平良の家に連れていったあと、自己紹介をさせ、各人の顔写真を撮り、それから全体を2人づつの組みに分ける。

これは、ゼミでも会社でもよくやる最初の「グループ管理」。むろん、全員が一丸になってやるという管理方式が瓦解してから「発明」された方式。この男、70年代流活動家の経験、「人権」や「エコロジー」への目配りもひととおり意識しながら、結局は管理者になってしまいうタイプ。なんかやだな、と思っていると、後半、他の5人と同様に「現代の悩み」を心にいだいている「孤独」な人間であることが暴露する。そうこなくっちゃね。あ、誤解のないように言っておくが、最初のほうで、この田所が小倉利丸と似ていると書いたが、それは、あくまで顔つきだけである。

ミッシェル・フーコーも指摘したように、今日の管理は、強制的なものから、「セラピー」的なものになった。ここで言う「セラピー」は、現状維持のための方策であり、ばらばらになってしまった（ように見える）「個」を「集団」（家庭から国家にいたる）のなかに引き戻す管理技術である。教育と管理に精神分析が深く関与し、精神分析のノウハウが、生き方のノウハウになる。まあ、イラク人質事件で3人の「人質」たちに対して日本政府とマスメディアとが「国民」を総動員して取った「国家共同体への再帰属化」の一大キャンペーン（これが天皇制的管理である）にくらべれば、「セラピー」的管理のほうが、各個人の意思を尊重する素振りをするだけましではある。

この映画のタイトルは、長田弘の同名の詩集（晶文社）から取られているという。晶文社で思い出すのは、このタイトルの「・・・の必要」だ。これは、当時晶文社の編集長をしていた津野海太郎が好んだ言い回しで、彼自身『小さなメディアの必要』という本を出している。おそらく、長田の『深呼吸の必要』も、津野の命名によるものではないだろうか。（ヘラルド試写室）

2004年05月10日

父と暮らせば (Chichi to Kuraseba/2004/Kuroki Kazuo) (黒木和雄)

黒木監督が上映まえに挨拶。ひどく控えめで、井上ひさしの戯曲をどこまで映画化できたかわかりませんがと謙遜。かえってこちらが恐縮する。原爆の広島という内容と、配給が岩波系であることもあってか、コワイお客さんが来ているかもしれないので、自然に黒木さんもあなるのかな。

国家という顔の見えない存在を相手に拳（こぶし）をふりあげても仕方がないが、わたしのような無節操な男でも、広島「原爆記念館」に行くと、アメリカへの怒りが込み上げて来るのを抑えることができなかった。その記憶は、アメリカがイラクやアフガンへの空爆のたびによりがえった。侵略をしたのも国家だし、それに「制裁」を加えたのも国家なのだが、国家のまえでは、個々人の存在は、抹殺されても仕方がないものでしかないという論理が許せない。原爆を広島と長崎に落とさなかったら、「天皇帝国」日本は降伏しなかったというのが、原爆を投下した側の正当化理由だが、黒船が来なかったら、日本はアジア侵略もしなかったとも言える。イラクだって、サダム・フセインを生んだのはアメリカだった。アメリカ国家とアメリカ人とは違うのだが、アメリカ国家は、原爆以前に日本全土を空爆し、都市を焼失させた。1985年に「東京空襲を記録する会」

が復刻した『コンサイス東京都35區分地圖帖』を見ると、ピンク色で表示されている「焼失区域」がない区はないし、大半の区が全面ピンク色である。

舞台の映画化を最初から前提しているので、映画としては、損をしているところが多い。まず台詞が舞台調であること。演技のための「広島弁」。こうなると、宮沢りえも原田芳雄も、きわめて新劇調の誰に向かって言葉を発しているのかわからないモノローグ調のディスクールになってしまい、台詞に関してはたださえダメな宮沢の欠点が強調されてしまう。原田は、持ち前の大げさな演技が誇張され、映画としては活きない。浅野忠信なんかは、別に彼でなくてもよいような非常にかすんだ存在になってしまった。

しかし、見ているうちに思ったのだが、原爆で死んだ父（原田芳雄）が姿娘の美津江（宮沢りえ）の前に姿をあらわし、対話したり、おせっかいをやいたりするという「シニール」な設定のなかでは、それぞれの登場人物が、たがいに台詞を受け止めないようなスタイルでしゃべってもおかしくないし、かえってその方が、「現実」とはちよつと違うという異化効果が出ていいのかもしれない。しかし、舞台では活きるこうした（生身の登場人物と「霊界」の人物とを同じ舞台に置く）方法も、映画のような、それ自体で、ヴァーチャルな現実と身体的な現実との境界を持たないメディアにおいては、ばかばかしく見えかねない。

原爆のような大量殺戮にもかかわらず生き残った者が、宮沢の台詞で言う「うちは、しあわせになつてはいけんのや」「生きてるのが申し訳のうて」という気持ちを持ってしまうのは、悲痛である。生き残れないということがあたりまえの「グラウンド・ゼロ」で、生き残る。しかし、どうだろうか？ 実際に生き残った者は、そうは思わないのではないだろうか？ この手の台詞のあとには、必ず、「死んだ人間の分だけ生きる」とか「生きてくれ」とかいう台詞が出て来る。この映画でもそうだが、これは、芝居のステレオタイプなディスクールであつて、現実には生きる人間は、そうは思わないのではないか？ にもかかわらず、こういう台詞が現実世界でも発せられるのは、芝居や映画の世界が、身体的現実には浸透し、どこまでが芝居や映画であるかわからなくなるまで同化しているからである。しかし、そういうことを言う者は、現実のなかで芝居や映画の典型的な登場人物を演じているにすぎないのだということを押さえておこう。

5月は試写にとっては厳しい月である。今年は、連休で6日まで試写がなかった。6、7日は夕方まで試写には行けなかったので、いわく付きの『パッション』を一般公開で見ようと思つて、テアトルタイムズスクウェアの最終に走ったが、何と、この日は『白いカラス』試写会で会場を使い、『パッション』はないのであつた。それにしても、わたしは、よほど『パッション』から見放されているらしい。今月はヨーロッパにも行かなければならないので、さらに1週間は試写を見れない。

（松竹試写室）

2004年05月11日（1）

丹下左膳 百万両の壺 (Tangesazen/2004/Tsuda Toyoshi) (津田豊滋)

30分まえに行ったが、1時からの『ワイルド・レンジ』の上映のため、開場したのは、上映10分まえだった。列を作る指定がなかったので、開場の際、「順番はどうなるんだ」といった怒声が上がった。みんな本気なのね。帰りに市川篤さんに会った。この映画の配給元のメディア・スーツの宣伝部長になったという。コムストックからザナドゥを創立し、その後ニューヨークで「充電」していたらしい。急がしそうなので、「また」と言ったら、「またなんですよ」（映画との腐れ縁は切れないという意味）と苦笑いした。

最初軽すぎる、ふざけすぎという感じがしたが、次第にそのテンポとトーンに慣れてきて面白く見た。他ではふざけすぎても、殺陣のシーンはおふざけとはうってかわった本格調なので、両方が拮抗して面白い感じを出すことになった。

津田豊滋監督と主演の豊川悦司が意図したかどうかはわからないが、無声からトーカーになっていたしかたなく出来上がった大河内傳次郎の「人工的」な口調と豊川の調子が似ている。プレスによると、大河内が主演した山中貞雄『丹下左膳餘話 決定版』（1935）のリメイクであり、豊川は、大友柳太郎が主演した、松田定次『丹下左膳 決定版』と加藤泰『丹下左膳 乾雲坤竜』も見ていているという。大友の丹下左膳は、（わたしは好きだが）強いということに力点が置かれ、大河内よりは「ひょうきんさ」に欠ける。

丹下左膳の女にして矢場のおかみを演じる和久井映見が、なかなかいい。最初、こういう仕事のおかみ役としては面子からしても弱いかなど思ったが、どうしてどうして、ぼんぼん言うその台詞の切れ味がいい。荻乃とその婿養子で柳生対馬守の弟、源三郎を演じる麻生久美子と野村宏伸は、敬語がめちやくちゃで、ほとんど「現代人」といった風情だが、この映画ではそれでいいのだろう。廃品回収業を営むカップルの茂三とハチも、漫才のかつみ・さゆりが演じている以上、時代劇らしい時代劇の感じは期待できないが、その（とりわけさゆりの）ファニーな感じが活かされている。そば屋のおやじ弥平を演じる坂本長利は、アングラ俳優の時代から見ているが、実にうまい役者だ。ここでもいい味を出している（こっちは、時代劇らしい時代劇の雰囲気）。（ヘラルド試写室）

2004年05月11日（2）

トロイ (Troy/2004/Wolfgang Petersen) (ヴォルフガング・ペーターゼン)

かなりの盛況。入口で荷物検査。ヘラルドで会った面々もそのままこの試写に流れ込んだ。

戦争ものはもうたくさんという気持ちと、予告編で「史上最大の「愛」のための戦い」などと言っていたので、やだなと思ったが、見て損はしなかった。むしろ、ホメロスの叙事詩『イーリアス』の啓蒙的なダイジェストにもなっている。しかも、それを戦争賛美の方向で描くのではなく、くり返し起こされる戦争の虚しさや運命的ともいえる戦争のくり返しの歴史がよく描かれていると思う。

物語の発端は、トロイの王子パリス（オーランド・ブルーム）が、スパルタの王にしてギリシャ連合軍の首領アガメムノン（ブライアン・コックス）の弟メ

ネラオス（ブレンダン・グリーソン）の妃ヘレン（ダイアン・クルーガー）を奪ったことであつた。アガメムノン側は、仕返しにトロイ王の姪、ブリセウス（ロズ・バーン）を捕虜にする。映画では、『イーリアス』よりも、より現代的に、パリスの「不倫」を利用してトロイを攻めるという描き方をしている。

ブラッド・ピット演じるギリシャ連合軍の戦争マシーン、アキレス。母親が、赤子の彼を冥界の川に浸し、不死身な戦争マシーンにすることを祈願し、その通りになったが、母親がつかんでいた足の部分だけが不死身にはならず、さんざんその強さを見せつけるが、トロイア戦争の大詰めでパリスに矢で撃たれ、力つきる。「アキレス腱」という名はここから来た。ギリシャ連合軍の首領アガメムノン（ブライアン・コックス）は、トロイを攻めるために是非ともアキレスの力を借りたいと思うが、アキレス（映画では、一匹狼的なキャラクターとして描かれている）は、なかなか腰をあげない。さらに、彼は、捕虜になっているブリセウスを愛するようになる。このあたりは、おおむね「原作」の筋書き（「原作に」ではない）にほぼ忠実だ。

腰を上げなかったアキレスが、戦闘に加わるようになるきっかけは、親友のパトロクルス（ギャレット・ヘドランド）が、彼の武器を着てトロイ軍と戦い、トロイの軍の総大将（これもめつぼう強い）にしてパリスの兄ヘクトル（エリック・バナ）に撃たれる。親友を失ったアキレスは、怒り狂い戦闘に加わる。このへんは、映画は「原作」の筋を追っている。そうでない方が、それまでのブラッド・ピットⅡアキレスのキャラクターからすると面白いのだが、それでは『イーリアス』に新解釈を加えなければならなくなる。

しかし、ペーターゼンは、「史上最大の「愛」のための戦い」などとしては描かなかつた。戦争によってギリシャの統合をくわだてる兄アガメムノンのもとで野蛮なまでに好戦的なメネラオスにうんざりしていたヘレン（ダイアン・クルーガー）からすると、知的で「反戦」のパリスが新鮮だった。メネラオスとアガメムノンは、2人の「不倫」を利用して、トロイを攻めたのであり、戦争が、怨みや遺恨や宗教の違いなどで生じるのではなく、確実に、権力への意志という「理性」によって遂行されるものだということを、そのなかで民衆や兵士がすさまじい犠牲になる姿をペーターゼンは描く。

トロイと言えば、「トロイの木馬」は欠かせない。いまはコンピュータ・ウイルスの話に出て来る方が多いが、もとは、知謀にたけたオデッセウス（シヨン・ビン）が考えた戦闘計略だ。（ところで最近、わたしのパソコンに「トロイの木馬」が侵入し、504ものファイルを痛めつけた）この映画ではその話が割合忠実に描かれている。馬を模して作られ、ギリシャの神々にささげる神聖な巨大オブリジェであるトロイの木馬を、そのなかに兵士を忍ばせる容器に使い、トロイの要塞に侵入することに成功する。

映画は、今に通用する論理で話を進めているが、ギリシャ神話では、戦争は、増えすぎた人間を減らすためにゼウスが考えた方策だとされる。まつりごとは、「神々の怒りを鎮めるため」というの人々を納得させるレジティマシーになっている。神々がどう考えているかを判断するのが、「神官」である。パリスがヘレンをトロイに連れ去ったのも、ギリシャ神話の論法では「不倫」（「倫理」というのは、ギリシャよりずっとあとの概念——倫理の語源の「エチカ」の意味は英

語で言う「エシック」とは大分違う)ではなく、「美神の指示」にしたがったにすぎない。これらのことを考えると、ギリシャ神話は、これまで近代以降のロジックに同化して解釈されてきたのとは、全く違う解釈が成り立つだろう。しかしながら、一つ言えることは、ギリシャ時代には、「いま」起こった問題を別の次元(たとえば神々の世界)へ移すパターンがあるということではないか? これは、ある種の「責任転嫁」であると同時に、現実が現実だけで成り立っているのではないという洞察でもあった。

支配者側から見れば、「神々」の発明が支配技術を飛躍させたと考えられることも出来るし、被支配者側から見れば、「神々」の発明は、現実の悲惨さや苦しさをあきらめる生活の知恵となったと言うことも出来る。20〜21世紀は、電子メディアという「神々」がこの機能をになっている。

久しぶりに見るピーター・オトゥールは、トロイの王プリアモスを演じる。単身アキレスのもとを訪れ、アキレスによって殺害され、馬でギリシャ軍の基地に引き回された息子ヘクトルの遺体を引き取りたいと嘆願する「父親」の姿は、悲痛。城砦都市トロイの滅亡を見守る老王の演技は、近年見るべきものがなかったオトゥールの面目躍如。1932年8月2日生まれだから、彼は、いま71歳。意外にまだ若いのだ。

(丸の内ピカデリー1)

2004年05月12日

茶の味 (Cha no Aji/2003/Ishii Katsuhito) (石井克人)

出がけに、ある雑誌の原稿に付ける写真の打ち合わせの電話があった。デジカメで撮った写真をメールに添付すればいいと思っていたが、その雑誌社ではメールが受けられないという。写真は、フィルムかフィルムのプリントかでないのだめ。昔はそれがあたりまえだったから、別に驚かないが、いざとなってしまッタと思った。デジカメで撮った写真なので、わたしのプリンターで紙焼きにするとかかなり画質が落ちてしまう。で、データをフロッピーで版下屋さんに渡してもらうことにした。が、それでは、事前に写真をチェックできないので、プリントアウトも付けることになったが、基本的にプリントアウトを軽視している「モニター主義」のわたしのプリンターは低機能なので、高画質だとえらく時間を食う。それと、写真の容量がかなりあるので、写真1枚にフロッピー1枚要る。(圧縮して向こうで解凍にトラブっても困るし)。最近は何でもメールに貼り付けて入校し、校正もポストスクリプト・ファイルでなんてこともあるので、フロッピーとは縁がなくなってしまう、あちこちひっかきまわしてそろえる始末。いやあ、でも、こういう「古風」さにこだわる雑誌は好きですね。

『茶の味』というタイトルは、なんらかの「古風」さを強調しているような印象をあたえるかもしれないが、必ずしもそうではない。むしろ、何が「茶の味」なのかわからないところもある。たしかに、縁側で家族が茶(たぶん緑茶)を飲むシーンはあるが、そういうシーンで「いかにも」の感じを出そうとしているわけではない。むしろ、タイトルとは逆に、技法的にも非常にオフビートでシュールで、しかも人々と人との感性的な共鳴を呼び起こすところがある。ユニークな作品だ。

冒頭、ハアハア言う息の音が聞こえるので、またセックスかと思ったら、学生服の少年春野ハジメ（佐藤貴広）が田んぼのなかの道を走っているのだった。彼は、陸橋を通過する電車に近づくためにそうしているらしい。電車には最近転向してきた少女アオイ（土屋アンナ）が乗っている。素朴な「純愛」風のシーンのように見えて、その実、なかなかファニー。この映画の登場人物は、すべてそういうところがある。

【追記／2005-09-30】 sakana さんが、次のような指摘をしてくれているのを知った。「粉川哲夫氏のシネマノートに冒頭で電車に乗っていた転校生は土屋アンナちゃんと書かれていましたが、あれは相武紗季ちゃんですよね？」

(<http://sakana.setyakutechou.com/?id=104135>) すみません、いつも早書きで失敗します。◆妹の幸子（坂野真弥）は、自分の体が巨大になって自分を見つめているといったバラノイアに悩んでいる。彼女が縁側にいると、別室の窓が開いたり閉まつたりして、眉毛が一本につながった老人が覗き見る。一見変態風の老人は、ハジメと幸子の祖父アキラ（我修院達也）。食事のときに音叉（チユーニング・フォーク）をいきなり出して鳴らしたりするが、音楽家ではなく、元アニメーター。母美子（手塚理美）は、アニメーターといっても、最初何をしているのかわからぬ風情の仕事を家でしている。ときおり、問題の老人がそばに来ては、舞踏か歌舞伎かなんかのような（あるいはコミックのキャラクターの定番の身ぶりのような）身ぶりをして見せ、母は納得している。

ハジメの父ノブオ（三浦友和）は、家では、あまり精彩がないが、この映画は、そういう面を描くわけではない。日常的に見れば、人はそんなに「劇的」に行動したり、しゃべったりしているわけではない。この映画は、日常のリズムに密着している。が、だからといって、日常が平板であるわけではない。日常のそういう不思議さが、この映画ではよく描かれている。特に「悪人」も「善人」も出て来るわけではないのもそのためだし、誰でもが思っているが、そうは言わない日常の「そんなもんか」という感じを出している。それは、簡単なことではない。

こういう映画は、何も知らないで見、そのプロセスを体験することが重要な。だから、まだ見ていない人には、内容をバラさない方がいいだろう。しかし、このシネマノートは、すでに見た人も読んでくれるので、もう少し内容に立ち入った書き方をさせてもらおうと、この映画は、「アニメ」を軸に展開する。アキラは、元アニメーターで、アニメーションの下絵を描いていた。嫁の美子は、アキラを師にしているらしい。ノブオの第一騎（轟一騎）は漫画家。よく春野家にやってきて、奇妙な話をしていくアヤノ（浅野忠信）は美子の弟であり、スタジオミキサーである。

ノブオが描いたノートが、パラパラアニメになっているという最後のシーンが「泣かせる」ようにつくられているが、日本では、「黙ってみんなのことを考えてくれている」といった態度が「感動」を呼び、好まれる。映画としては、「ああ、そうだったのか」という思いを作るところがツボでもあるが、それぞれが、適度に勝手なことをやっていながら、特に喧嘩も不幸もなく、まあまあうまくいっているこの「春野家」は、日本の「茶の味」的な家庭のイメージなのだろうか？ 明らかに小津安二郎を意識しているが、小津の世界のような、一見「の

どか」ななかにどきつとする家庭の暗い闇が見えて来るような個所はない。むしろ、この映画は、小津とは違い、家庭を肯定的にとらえている。

「春野」という名がすでに象徴的だが、アニメータの「(轟木)アキラ」は、大友克洋の『AKIRA』を、漫画家の「(轟木)一騎」は、梶原一騎を、「転向生」のテーマは、大林宜彦の『転向生』をそれぞれ思い起こさせるが、深い意味はなさそう。

(メディアボックス)

2004年05月17日

地球で最後のふたり (Last Life in the Universe/Rung rak noi nid mahasann/2003/Pen-Ek Ratanaruang) (ペンエーグ・ラッタナルアー
ン)

プレスを読んでいたら声をかけられたので、顔を上げたら土屋豊さんだった。試写会で会うのは初めて。タイを舞台にし、一風変わった味を出してはいるが、終って、それがどうしたといったくなるような思わせぶりな感じた強い。うしろの席で盛大ないびきの音が長く続いた。

場所の設定はタイのバンコク。ケンジ(浅野忠信)の部屋は、たくさんある本をはじめとして、万事が整理整頓されている。いや、整理というよりも、分類されていると言ったほうがよい。整頓と分類とは違う。整理は、勝手の整理が可能だが、分類は、他者との共有を可能性として持つ。ニューヨークのわたしの友人の家の台所の棚には、調味料や食器にいちいちラベルがつけられており、いきなりその台所を使うことになっても、すぐに勝手がわかるようになっていた。分類とはそういうものだ。とはいえ、ケンジの生活は他者から切り離されている。彼は、バンコクの「バンコク文化センター」の図書室で日本書の整理をしている。利用者はいるが、相手は人ではなく、本という物だ。

この映画に登場する「バンコク文化センター」は、国際交流基金の機関で、それが実名で登場し、(おそらく)本物の場所でロケしている。その事務所にヤクザ(三池崇史がいい感じを出している)がやってきたりするのだが、これって、あのおカタイ国際交流基金が許したのかしら? わたしは、少しまえ、紀田順一郎氏にたのまれた、海外に紹介する日本書の選定委員というのをやったことがあるが、さすが外務省や宮内庁につながる組織だけあって、えらく息苦しかった。

この映画のプロデューサーのなかにフラン・ルーベル・クズイと葛井克亮の名がある。二人は、知る人ぞ知る(といってももう30年まえか)『人間の証明』のスタッフをやるなかで知り合い、結婚した。葛井氏がフランとニューヨークに住んでいたとき、わたしは、ひよんなことで(これもニューヨークで)友人になってしまった監督の伊藤昌洋から葛井氏を紹介され、何度か会ったことがある。それから大分して、新宿を歩いていたら、歌舞伎町で2人が、映画の撮影をやっているのに出くわした。『東京ポップ』(Tokyo Pop/1988/Fran Ruben Kuzui)である。これ以外にも、彼らの作品が6、7本あるが、わたしは、シネマノートでも『オルガズモ』を論評したことがある。

ケンジは、図書室で見かけたニッド（ライラ・ブンヤサック）と知り会うが、この（日本の）「女子学生」の服を着た女は、すぐに事故死してしまう。ケンジは、彼女の姉のノイ（シニター・ブンヤサック）と知り会うが、別に愛しあうわけではない。ニッドとノイの関係、ケンジと彼らの関係は、屈折していて面白いが、結論的に言えば、もってまわっているだけと言わざるをえない。

ノイがケンジをフォルクスワーゲンで連れていくバサーン（という設定）の家の部屋は、ケンジと対照的に乱雑というよりも猥雑ですらある。これを「タイ」と一般化してはまずいのだろうが、日本には、ケンジが一つの極端を例示しているような「潔癖」文化があり、日本の外に行くと、どこにも身体的「よごれ」があり、人間的である。ニッドの「女子学生」趣味とか、ヤクザとタイとの関係とか、タイと日本という観点を触発するシーンは多々あるところは、面白い。このへんについては、いずれ、タイ生活の長い菊本浩三さんにでもきいてみたい。

魚を食べないケンジが、ノイとタイのレストランかあるいは「バンコク文化センター」のキャフェテリア（？）で食べる野菜とライスの一皿盛りの料理がうまそう。このシーンを見たとき、料理をうまそうに描く映画は面白いという自説を持つわたしは、その後の展開を多いに期待した。しかし、そうはならなかった。ケンジは、レストランに行っても、見せのフォークやスプーンを使わず、「バンコク文化センター」のマークのある紙鞘に入った割箸を使う。

ケンジが首を吊ろうとしているところへ、日本でコトを起こし、タイに逃げてきたヤクザの兄（松重豊——歳とともに「日本のクリストファー・ウオーケン」の面影は薄れてきた）がやってきて、「今度は首吊りかい？」と無愛想に言うが、ケンジが川に跳び込もうと思案しているシーンがあとから出て来る。わたしは、自殺願望のモダモダを見るのは好きではない。人にはそういう過程があるだろうし、わたしだって死のうとしたこともある。しかし、それを映画で描く場合は、工夫がいるだろう。ただ、写实的に描けばいいわけではない。タイトルからしてそうだが、孤独だとか、死だとかを甘ったれたやり方でしか描けないところが、この映画のダメなところだ。葛井ちゃん、ごめんね。

とみ、スクリプターの仕事をしていたフランと
（東芝エンタテインメント試写室）

2004年05月18日

墮天使のパスポート (Dirty Pretty Things/2002/Stephen Fears) (ステイヴン・フィアーズ)

ロートラウト・ハッカーミュラーの『病者カフカ』（論創社）を読んでいる、駅を1つ乗り過ぎしまったので、会場への到着が遅れた。力作との評判も高いので、席は一杯。やっと後列から2番目に空席を見つける。たしかに、刺激的な作品だと思う。

最後はやや『スパイ大作戦』（ミッション・インポッシブル）風の終り方をするが、深い絶望に満ちた世界をさんざん見せられたあとでは、それが一服の清涼剤になる。しかし、もっと暗い終り方をするという手もあった。いずれにして

も、ぐいぐい引きつけていくアクチャリテイが凄い。昨年ロンドンに行ったときに歩き回った一帯がよく出て来たので、なおさらリアリテイが増した。

冒頭、脇役の雰囲気で登場するキウエテル・イジョフオー。ロンドンのヒーロー空港でタクシীর客引きをしている。あやしい感じはない。最近、空港でもとんでもない客引きに出会うことは少なくなったが、イジョフオーが演じるナイジェリア出身のオクウエは、その知的な風貌から、訳ありでタクシীর運転手をしていることがうかがえる。市内のホテルに客を運び、車庫にもどる。そこは、「ミニ・キャブ」(Mini Cab)の配送事務所だった。ロンドンでは、近年、通常の黒塗りのタクシードよりも安い値段で走る「ミニ・キャブ」の配送事務所がたくさんある。こういうところは、賃金も安い、不法就労のチャンスもある。

オクウエは、ミニ・キャブの仕事を終えると、街のバーのような店に行き、草の葉っぱのようなものを買う。顔なじみの店主は、オクウエと同郷か？ 最初、この葉が、なんだかわからなかった。彼がヴェジタリアンで料理に使うのかと思ったら、それをそのままむしやむしや食いはじめた。そして、そのまま彼は、「バルチック・ホテル」というホテルへ行き、フロントで朝の5時まで働く。さらに、今度は病院へ行き、中国人の友達が仕切っている遺体解剖のセクションで働く。あの草は覚醒効果があるらしい。こうして、彼は、ほとんど寝ないで働きつづける。

オクウエを何かに助けしてくれるこの中国人の友達グオイ(ベネディクト・ウオン)も難民。この映画は、いずれも厳しい祖国の状況を逃れてロンドンにやって来た難民や移民の目からすべてが描かれている。ほとんどギャングのように見える移民局の役人たち。

1970年代のニューヨークでは、何も売る物がなくなれば、血を売った。80年代になってAIDSがひろまり、それができなくなった。今日のロンドンでは臓器を売る。心臓も肝臓も売れないことはないが、それは、命と引き替えだから、体内に2つある腎臓の1つを売る。

オクウエが働くホテルの支配人ファン(セルジ・ロペス)は、まさに生き馬の目を抜くロンドンで、最も底辺にいる者たちから血を吸う吸血鬼的な存在として描かれる。しかし、こういう人間は、いつの世にも存在する。オクウエは、ホテルのメイドとして働いているシェナイ(オドレイ・トトウ)に好意を持っている。彼女も、トルコからやって来て不法就労している。移民局の役人に目をつけられてからは、彼女は、縫製工場で働くが、その主任は、彼女を食い物にしようとする。このあたりの関係は、先に論評した『ディープ・ブルー』の海の生きもの同士の「非情」な世界を思わせる。その世界には、復讐や、うっぶんを晴らす解消の行為はあるのだろうか？

この映画には、むしろ、社会批判の姿勢があるが、実際のところ、映画は、こういう悲惨な現実から養分を吸収してリアリテイを強化してきた。逆に言えば、こういう世界がなければ、映画は凄みを出せない。そして、アメリカの「人道支援」なる名のもとの侵略や、先進産業国によるグローバルな商業的進出がなければ、難民や都市のスラム化はもっとおさまる。しかし、「発展」や「開発」はとどまることがなく、世界は麻薬中毒の刺激と身体破壊との関係に似て、つかのま

のなかにしか、「やすらぎ」は訪れない。
(メディアボックス)

2004年05月19日

16歳の合衆国 (The United States of Leland/2003/Matthew Ryan Hoge) (マシュー・ライアン・ホーグ)

雨が降り出し、京橋駅から走る。ロビースペースで中俣真知子さんと今野雄二さんと少し話す。『墮天使のパスポート』はいいと中俣さん。今野さんは、『リディック』を高く評価。これは、わたしはまだ見ていない。映画が始まる寸前、浜崎あゆみが好みそうな帽子をかぶった女性が近くに着席。わたしには、関係ないのだが、うしろのひとにその帽子が邪魔になるのではないかと気になる。キートンの映画だったか、映画館で高い帽子をかぶっている奴がいるので注意すると、すぐに帽子を脱いだはいいが、帽子の倍ぐらいの髪がぼわーとあらわれるという大笑いのシーンがあったのをふと思い出す。

映画は、16歳のリーランド(ライアン・ゴズリング)が、恋人ベッキー(ジェナ・マローン)の障害児の弟を殺したというところから始まる。それは、怨みや憎悪のためでもない。アルベール・カミュの『異邦人』の主人公ムルソーは、アラブ人を殺し、理由を訊かれて、「太陽がまぶしかったから」と言い、ここから、「不条理殺人」という言葉が生まれたが、リーランドも、ある種の「不条理殺人」をした。しかし、彼には、ムルソーのような「不遜」さはない。とすると、彼は、障害を持って生きる少年に「同情」してそうしたのか？ そんな要素もないではない。

スタイルはもってまわっている。話があちこちに飛ぶのはいいが、その「断片的」な手法にあまり意味がなく、もったいをつけている感じのほうが強くなってしまう。この映画の製作にはケヴィン・スペイシーがかなり肩入れしたようだが、それは、脚本がどこか、彼自身が出ている『アメリカン・ビューティ』や『ペイ・フォワード』に似ているからではなかったろうか？ しかし、これらとこの映画とは似て非なるものである。

リーランドの父アルバートは、有名作家で、もともとあまり家にはおらず、いまは妻と別居しており、リーランドは、母親と暮らしている。父は、自分で彼を旅行に連れて行く代わりに、ニューヨークまでの航空券を送ってきたりした。幼い彼は、一人でマンハッタンの高級ホテルに泊まってニューヨーク見物をした。パリで暮らす父に会いにいったこともある。まあ、経済的には困らないが、淋しい少年時代を送ったわけだ。しかし、それが原因で殺人を犯したというような短絡を臭わせるわけではない。

リーランドが収監されている刑務所の指導教官のバール(ドン・チール)が、リーランドに興味を持ち、彼をテーマにして何かを書くかと思う。一方、息子の事件を知ったアルバートも、そのことを小説にしようという意識を持ったようだ。「持ったようだ」とあいまいな言い方をするのは、はっきりとそう表現されているわけではないからだ。バールは、リーランドの父親が、有名作家であることを知り、彼により関心を深める。アルバートの方は、まだ無名のバールに先を越さ

れるのを意識した態度を取るように見える（これもはっきりではない）。2人とも、リーランドをネタにして何かを書こうとしているとしても、そこから「対抗意識」のようなものが出て来るわけではないところが、この映画の特徴だろう。

リーランド自身も、この映画の原タイトルの「リーランドの合衆国」と題されたノートに思いをつづっている。その意味では、この映画は、アルバートというプロの作家、バールというアマチュア作家、アマでもプロでもない「書く人」としてのリーランドの3人の「作家」のからみあいの話であるとも受け取れる。しかし、そういうエクリチュールのたわむれが深い洞察力を持って描かれるわけでもない。

アルバートは、『アメリカは騒がしい』という本を書いている。リーランドのノートのタイトル「リーランドの合衆国」は、父への反抗か？しかし、アメリカでも、もう「反抗」の時代は終わっている。息子は父に反抗しない。だから、「存在の運命」に「反抗」したムルソーとは全く違う。リーランドには、反抗すべきものも、相手もない。なんかそういう雰囲気というか気分というか、そんなものを感じとればいいのでしうかね。それにしても、退屈な映画だ。その「退屈」さのなかに何かを読み取れということかな？

（映画美学校第一試写室）

2004年5月31日(1)

スチームボーイ (Steamboy/2004/Katsuhiko Otomo) (大友克洋)

30分以上まえに現場についたが、すでに席はかなり埋まっていた。常連もいるが、多くは、いつもとは違うアニメ業界で実作をしているひとと、その関連業界の営業のひと。だから、たるんだ空気はなく、通路で営業をやっている声が聞こえたりする。たちまち通路に補助椅子が並び、完璧満席状態となる。とにかく「全世界待望」とプレスに大書きされている作だからね。

手描きとCGIを複雑にからませて作ったという映像は、まあいかにも日本の良質な職人技術の産物だという印象をあたえる。時代をマシン・テクノロジーが「先端」技術としての輝きを放っていた19世紀のマンチェスターとロンドンに設定し、いまにも通じる新テクノロジーの発明、それを援助する財団、その技術を運用しようとする国家と企業、技術が人々の生活のために役立てられるのではなく、結局は軍事のために使われてしまうといったテーマをあつかう。

キャラクターは、のほのんとした田舎少年顔の主人公レイ（声：鈴木杏）、洋画の吹き替えの声から想像して描くところなるであろうような「西洋人」の風貌の祖父ジェームズ・ロイド・スチム（中村嘉葎雄）、父ジェームス・エドワード・スチム（津嘉山正種）、産業革命の立役者ロバート・スチーブンスン（児玉清）等々と、西洋人形風の（というより日本の古いタイプのアニメの女の子特有の顔をした）スカーレット・オハラ・セントジョーンズ（小西真奈美）。機械オブリジェや都市の細密画的な映像とこれらのコミック・キャラクターとが組み合わせられて面白い効果を出す。リズム感はずいいが、ただ前に前というアップなスピード感にだけ頼っている感もしないでもない。

仕上がりは見事なのだが、（19世紀に時代を設定しているからではなくて）とにかく全体として「古い」という印象を否めないのだ。たしかに、マシーン・テクノロジー（電子テクノロジーと区別し、歯車とピストンを軸とするテクノロジーをこう呼ぶ）においても、今日テクノロジーの世界で起こっているようなことは発見できる。とりわけ、国家や組織との関係、軍事技術との関係は、むしろ電子テクノロジーよりもマシーン・テクノロジーの方がより強い。しかし、電子的なもののつまりは「リーモートなもの」を一切カッコに入れてしまったこの大友の世界は、今日のテクノロジーが持つ、危険であると同時に極度に逆説的なものを見失っているのではないか？

マシーン・テクノロジーの特徴としては、中央集権的であること、直接的であること、身体を基準とするとそれよりも巨大にならざるをえないこと、その変容には破壊がともなうことなどがあげられる。この映画のは、そのすべてが描かれていると言つてよい。言い換えれば、大友は、今日のテクノロジー世界を、あえて19世紀のマンチェスターに視点を移し、その時点の技術を120%発展させたときに可能なモデルを描いた。

おそらく、いかなる時代の技術も、その可能性を最大限発揮するならば、それぞれ時代の技術が持つ可能性に似たことを実現できるだろう。というのは、技術は、いつの時代にも、そのポテンシャルの100%が出し切られてはいないし、それどころか、そのポテンシャルに逆行して使われることが多いからだ。西欧中世の錬金術も、今日の遺伝子操作と同じことが出来たかもしれない。この映画に出て来るように、電話や無線を使わなくても、伝送パイプを張りめぐらせてインターフォンや電話と同じようなことを実現できただろう。しかし、そのために使われるパイプの長さ（嵩）は、自作可能な極小の無線機で交信するのとくらべたら、極度に専門的な技術と独占的なスペースの確保が必要になる。

レイの祖父ロイドが発明したスチームボールは、本来なら巨大な容積を必要とする蒸気エネルギーの圧縮装置（要するにピストン）だが、それが、手で持てるサイズにまで極小化されている。しかし、その研究は、オハラ（スカレット・オハラの親の）財団によって援助された研究の成果だったが、それが完成に向かうなかで、理事会、科学テクノロジーの目的をめぐるレイの祖父と父とのあいだの意見の相違がエスカレートした。

ロンドン万国博が、表向きとはうらはらに、軍事技術の博覧会でもあったという指摘はまちがっていない。それは、いまでもそうだが、ウィリアム・D・ハートウングの『ブッシュの戦争株式会社』（阪急コミュニケーションズ）の冒頭にパリ航空ショウが武器の展示見本市以外のなものでもなく、それを見学すれば、そのときどきの軍事情勢がわかるという指摘があるように、別に万国博の装いをとらなくても、軍事技術の売買が行われている。90年代にヴァーチアル・リアリティの現状を調べたいと思って、サンノゼで開かれるVR会議に毎年出席していたが、その席では毎回軍やDARPA(Defense Advanced Research Project Agency)の専門家が出て来て、サイバー戦争の技術を得々と（あるいは自分につとりするような表情で）披露した。だから、わたしはその後の戦争が「サイバーテクノロジー」を駆使したものになるのを早くから知ることが出来た。が、それと同時に（今日のイラクで起こっているように）そんな簡単に戦争は処理されないだろうということも（発表者の自己満足的な態度からも）推察できた。

この映画では、共感やコミュニケーションの点で、孫と祖父とのあいだがベターで、かつラディカルで、息子と父親とのあいだにギャップがあるというある種の日本家族的なパターンが描かれている。しかし、このごろは、父親と息子は友達関係のようになるか、全然疎遠かのどちらかで、親父が権威的で、それに息子が反発し、その分、父親を飛び越えて祖父と息子とが気脈を通じ合うというのは、少なくなっているように思う。権威に対する反抗や抵抗の習慣（すくなくともたがいに明白な形で対峙しあうというスタイルの）が弱くなっているのも、このことと関連している。これは、単に「根性」などの問題ではなく、テクノロジーの変化から来ている。ただし、この映画も21世紀の申し子であり、対立しあっていた親子が最後のシーンで、どこかあいまいな形で和解しあってしまうのであり、全体は闘いにつぐ闘いの連続だが、どんなに闘っても、わが身は痛まないというヴァーチャルな感じがつきまとう。それが、わずかにこの映画の「新しさ」だと言える。

（東宝本社試写室）

2004年05月31日（2）

ハリー・ポッターとアズカバンの囚人 (Harry Potter and the Prisoner of Azkaban/2004/Alfonso Cuaron) (アルフォンソ・キュアロン)

今月はミュンヘンで開かれたラジオアートのイヴェントに招かれ、ワークショップとパフォーマンスをやったりしたので、あまり映画を見ることができなかった。見る前は、今月はハリポタでしめるのかあと思ったが、これまでのクリス・コロンバスの2作にくらべて、はるかにいいと思った。わたしは「フアンタジー」というやつが嫌いなのだが、今度は映像に鋭さがあつて、見ていて飽きなかった。

「ピカデリー1」と「ピカデリー2」を使った「マスコミ試写会」というふれこみだが、普通の試写会よりも若い女性が多いのは、それだけ、「マスコミ」で働く人員がそうなっているからなのか、それとも、ハリポタなので、「ねえねえ行かない？」という調子で普段は試写には来ない（忙しくて来れない？）スタッフの女性もやってきたのだろうか？で、長い列（「わるい〜！」とか言いながら割り込む——悪いのは並んでいるひとに対してなのだが）のすえ、席についたら、あちこちから食べ物のおいがたちこめた。わたしの隣の女性2人は、ニンクソースのにおいが強いチキンの唐揚サンドウィッチを頬張っていて、おしやべりの最中にそれを床に落してしまった。ところで先日、このサイトを讀んでくれた高崎俊夫さんが、「粉川さんが書いてるように、試写室のモラルはひどいもんです」と言っていたが、しかし、わたしは、試写室のモラルをただすためにこんなことを書いているのではない。映画は家でビデオやDVDを見るのとはちがつて、生身の人間が介在する。その部分をいささかでも記録しておきたいと思っ

て書いているにすぎない。わたしは、むしろ、劇場にはもつと「猛烈」なやつがいてもいいと思っている。

例によって、両親のいないハリー（ダニエル・ラドクリフ）が、えげつない叔父（リチャード・グリフィス）と意地悪な叔母（フィオナ・ショー）にいじめ

られるシーンから始まるが、今回は、最初から、ハリーは叔父の妹の嫌みに魔法で復讐し、彼女が風船のようにふくらんで空に登ってしまふ。最初からブラックユーモアなのだ。頭にきて、トランクを引っ張って叔父の家を出ると幻のような3階建てのバスがやって来るが、そのディテールは非常にリアルであり、グロテスクだ。しかし、音楽は、あいかわらず「巨匠」ぶったあのジョン・ウィリアムズが担当しているので、キュロンの新演出が殺されてしまうところがある。ジョン・ウィリアムズは、エンド・クレジットの終りでオーケストラ演奏がぴたりと終るような「まとも」な作りをする御仁だから、張り切れば張り切るほど聞く方は眠気をもよおす。

いくつかの新しいキャラクターがなかなかいい。すでにhogwartsに向かう列車のなかで登場する「デメンター」という吸魂鬼は、空を飛ぶ黒いぼやけた浮遊物のように見えるが、急降下して来て人を襲う。襲われた者は、日々を後悔するだけの不幸な人生を送らなければならない。もう一つは、頭が癡猛な鳥で、体が馬のような怪獣「ヒッポグリフ」。超デブのハグリッドは、学園の子供たちを、この怪獣を使った教育するが、うかつに近づくと思いついてくるところが怖い。が、その怪獣が、慣れたハリーとハーマイオニー（エマ・ワトソン）を背に乗せて空に飛び立つシーンが実に愉快。見ていて快感をおぼえさせる。

この作のテーマでもある「アズカバンの囚人」ことシリウス・ブラックが逃亡し、その指名手配写真が新聞やビラの載っているのだが、その顔写真がいつも動画になっている。hogwartsの学園の壁に並ぶ「絵」も、みな動画。CGIとしてそんなに凝ったことをしているわけではないが、ブラックが犬獣に変身するところとか、ピーター・ペティグリウ（ティモシー・スポール）が鼠から人へ、人からまた鼠に変身するシーンは、単に映像がどうのというよりも、表現の質がユーモアとリアリティに満ちており、笑わせる。ハリーをいじめるドラコ・マルフォイ（トム・フェルトマン）にハーマイオニーがいきなりパンチを食らわせるシーンもいいシーンだ。

学園でハリー再会した校長（マイケル・ガンボン）が、「暗闇のなかでも幸せを見つけることができる。明かりをとることを忘れなければ」と言うが、本作では、時間を魔法で操作することが一つの鍵になる。これは、『バック・トゥ・ザ・フューチャー』的に過去にタイムスリップして過去を操作する（手法的にはこと新しくはない）方法だが、ここから、キュアロンが、魔法をオカルチックな技術としてではなく、反省の実践的な技術としてとらえなおしていることがわかれて興味深かった。わたしは、タイムスリップものが嫌いではない。ここでは、ハーマイオニーが、首にかけていた長い鎖のネックレスをハリーといっしょにかけ、その「ジャイロコンパス」状のペンダント部分を操作して時間をずらす。

（丸の内ピカデリー1）

2004年06月07日

デビルズ・バックボーン (El Espinazo del diablo/The Devil's Backbone/2001/Guillermo del Toro) (ギレルモ・デル・トロ)

今月の第1週は、ミュンヘンから帰ってきてばたばたしていたうえに、行く前から問題化していたコンピュータのウイルス被害がますます深刻化し、その改善に追われてしまった。わたしは、メインには依然としてBlack NetXtを使っており、いまこのHTMLもそれで書いているが、URLの閲覧やdocファイルの処理にWindowsを使っている。こいつが、ウイルス（トロイの木馬とクレズ系）にやられた。それにしてもNetXtはいい。ウイルスの心配もない。15年使えるコンピュータなんていまどきないでしょう。PDFだって出力できちゃうんだから、便利このうえない。

今月の皮切りとなる本作は、なかなか奥の深い力作。タイトルからは全然想像できないが、フランコが登場し、スペインがファシズム化していく時代をミクロな局所的観点から鋭く描く。ファシズムをはびこらせたものは、フランコのイデオロギーであるよりも、個々人の利己的な価値観や欲望であり、その意味で、ファシストは、どこにでもある。フランコは、ファシストである以前に、恐怖の演出家であり、その恐怖のもとで市民のあいだにパラノイアと実利的な価値観が増殖していった。

冒頭のナレーションが、「亡霊とはなにか？」と問う。その答えは、最後に、「過去からよみがえる記憶」だと語られる。映画のなかでも、「恐怖が支配すると、妄想がはびこる」という台詞が語られた。恐怖政治は、恐怖のなかに市民を閉じ込めることによって生まれるさまざまな妄想を利用して、市民をコントロールする。また、ファシストとは、田舎くさい「野蛮さ」よりも、洗練されたエロティシズムを身にまとっている。この映画では、孤児院の女院長カルメン（マリサ・パレデス）——片足がない（それがある種のエロティシズムをかもしだしている）と密通している元孤児の青年ハチント（エドゥアルド・ノリエガ）がそれを体現している。彼は、ファシズムのイデオロギーを知らないだろうが、根っからのファシストなのである。

舞台は、内乱下にある1930年のスペイン。マカロニウエスタンをふと思わせる荒涼とした無人の土地に一軒の建物がある。それは、孤児院であるが、ここにいる孤児たちは、フランコに反旗をひるがえして闘い、逮捕され、あるいは殺された闘志たちの遺児である。荒野を車がやって来て、男が少年を連れて中に入る。男は、少年を置き去りにするかのように入る。こうしてカルロス（フェルナンド・ティエルブ）の生活が始まる。

カルロスは、年長ノハイメ（イニゴ・ガルセス）のイジメを受けるが、すぐに慣れる。が、すぐに彼は、ハチントに殺された少年の亡霊の声と姿におびえるようになる。それは、カルロスの妄想なのか、それとも実在する亡霊なのか？孤児院には、医学にも強い老教師カザレス（フェデリコ・ルッピ）、若い女教師コンチッタ（イレネ・ビセド）、管理人の若者ハチント、太った掃除のおばさんがいる。生徒は、十数人。建物は大きく、がらんとしており、地下には濁った水がたまった深いプールがある。

殺されて地下のプールに沈められた少年サンティ。運動資金を隠した金庫。それをねらうハチント。彼は、コンチッタとも出来ている。私利私欲であれ、運動をつぶすことになるハチントは、事実上の「ファシスト」であり、ファシスト

というものは、実は、単に制服を着ていたり、イドオロギッシュであったりする以前に、こういう欲望の形態を持つのだろう。ファシズムへの深い洞察。

最後にファシストⅡハチントは、連帯した少年たちによって成敗される。内からわいた「悪」は、自分たちで駆除しなければならないという自立の思想。最近、スペインは、イラクから軍隊を撤退させたが、この思想がまだ健在であることを思わせた。

(映画美学第2試写室)

2004年06月08日(1)

オーバードライブ (Overdrive/2004/Tsutui Takefumi) (筒井武文)

気圧の変化であまり眠れず、早く目がさめ、出が早かったので、京橋には早くついてしまう。なぜか最前列を避け、3列目に座る。距離を置きたいという無意識か？それにしても、この会場で流れる音楽は何とかならないものか？会場を借りる配給会社がCJを持ってくればいいのに。

作りは粗く、台詞もみんなそろってダメだが、その勢いとギャグ的コンセプトがいい。笑えるし、楽しめる。新田弘志、新田昌弘、木下伸市・・・津軽三味線の名人が次々とあらわれ、「立合」をするのだが、津軽三味線の「家元」(ミツキーカーチス)に「拉致」され、無理矢理弟子にされるという設定のバンド・ギタリスト役の柏原収史が、津軽三味線をあやつって「互角」に立ち合うのは見もの。

冒頭と最後に道化回しのような役で出てきて舌足らずのラップを披露する阿井莉沙は、カワイイ。

鈴木蘭蘭／ボーカル、賀集利樹／キーボード、柏原収史／ギターのバンド「ゼロデシベル」の記者会見で、蘭蘭が、しつこいレポーターの質問にいらつき、ギターは嫌いだと言言し、柏原は頭に来る。やっちあいらねえよと外に出ると、レポーターの群れに襲われる。(このへんのシーンは実に安っぽい)。そこへ1台のタクシーが止まり、柏原はほうほうの体でそれに乗る。が、タクシーのなかで目覚めると、そこは、青森県の下北半島だった。行き先を訊かれて、「下北(沢)」とは言ったが、まさか。このようなシュールレアリスム的なタッチは、いたるところに使われている。CJのロゴのようなメッセージが入ったり、白面で浪人風のいでたちの新田弘志がバチをかきなでると、空はたちまち暗雲におおわれる等々。

(メディアボックス試写室)

2004年06月08日(2)

永遠の片想い (Yeonae sosheol/Lovers Concerto/2003/Han Lee) (イ・ハン)

同じ会場で引き続き演ることがわかっていたので、あいだでコーヒードでも飲みに行こうかと思っていたが、その時間はなかった。『オーバードライブ』よりはお客が多い。とくに女性客が。

5年前にフラッシュバックするが、サンドウィッチ式なので、眠気を誘う。全体は105分だが、3時間ぐらいの長さに感じる。が、それが苦痛ではないのが不思議。いつも2人である(といってレズというわけでもないらしい)女性ソン・イエジンとイ・ウンジュと、友達のマンガ喫茶でアルバイトをする青年(チャ・テヒョン)との物語。よくわからないのだが、好きでもセックスしたり愛憎をあらわにしたりするのはいやだと思っっているような女性が、同じような感覚の女性といっしょに見て、涙を流して、映画館を出て来る——そして、映画のことはわすれてしまう——そんなある種のリラクシング効果を楽しむ。そんな映画か。

彼がアルバイトしている喫茶店に来たソン・イエジンに一目惚れしてしまったチャ・テヒョンが、その思いをコミカルに告白する。相手にされなかった彼は、2人を追う。2人はまた別の喫茶店に入り、ケーキを食べている。彼は、その通り(インサドンだという)のアンティクの店で古典的な時計を買う(買うシーンはないが、外に持ち出したのだから、買ったのだろう——しかし、彼はそんな金を持っているのだろうか?)、それを2人がいる喫茶店のウインドウ越しに見せ、針を1時間もどして見せる。このシーンはなかなかいい。監督もそう思っているらしく、あとでイ・ウンジュが同じことをする。そのときは、もう帰らない身となったソン・イエジンを思い、そのあとで時計のガラスを拳で割るという悲嘆のシーン。

どこかで見たような感じの多い作品だが、何のリメイクか思い出せない。女2人に男1人という組み合わせはよくあり、必ず、女と女との間で葛藤があったら、一方が身を引いたり、罪の意識をおぼえたりというパターンがある。この映画でもそういうパターンはあるのだが、全部はつきりとは表現しない(それがこの映画の特徴)ので、パターン化の月並みさを感じさせない。といって、そこから何か新しいものが出て来るかというと、そうでもない。

2人の女は、子供のころから学校でもいつもいっしょにいたという。病院のシーンがあり、一人が頭を剃られている姿で登場するので、おそらく、小児白血病を負っているという設定なのだろう。

薄幸の女性という設定と、なぜかつき合わなくなってしまった5年の歳月が流れるという時間の幅、それから手紙というメディアを使った「距離の技法」等々で、観客を泣かせる。出口で見たら、目を真っ赤にした女性がいた。韓国でもこういう感覚が受けるのかどうかは知らないが、日本の女性が好む「男のやさしさ」みたいなところを撫でさすってくれるのかもしれない。

ただし、小倉千加子のブリリアントな新作『結婚の条件』(朝日新聞社)によると、日本の女性が結婚の条件に求める「男のやさしさ」とは、「借金を頼まれて気の毒な友人に同情してお金を貸すやさしさでは決してなくて、家族のことを考えて友人にお金を貸さないで、妻の生活を保証してくれるやさしさなのだ。さらには、ゴミの日を覚えていて、出勤時に黙ってゴミ袋をぶら下げてドアを出ていくやさしさなのだ」という。このような「エゴを満たすための条件」でしか

なくたつた「男のやさしさ」の現実があるからこそ、この映画でチャ・テヒョンが演じるはつきりしないキャラクターは、その風貌とともに、日本の女性の乾いた心に訴えかけるのかもしれない。
(メディアボックス試写室)

2004年06月09日

誰も知らない (Daremoshiranai/Nobody Knows/2004/Koreeda
Hirokazu) (是枝裕和)

久しぶりの渋谷。昔とは大分変わってしまったが、この街に來ると、早足になる。急いでいるから、今日は特にそう。雑踏でも向こうから來る人を全く気にせず、自分のペースで走るように歩ける。たぶん目をつぶってでも歩けるだろう。たまに「田舎モン」がいて、ぶつかりそうになるが。この映画の試写は4月からやっていたのだが、機会を逸した。そのうち主役の柳楽優弥がカンヌ映画祭で主演男優賞を取るにいたり、関心が高まった。だから、今日は、あまりいい環境では見れないなど覚悟して試写室に向かった。賞を取ると「田舎モン」が殺到し、多くの場合、やな雰囲気になる。案の定、早く行ったが、すでに席は埋まり、空いているのは折りたたみ椅子を通路にならべた補助席だけだった。人は座っていないのだが、席に帽子やハンカチやチラシなどが置いてある。そのうち、会社の人が、「お忙しいのに・・・」とか言って案内し、帽子をどける。どつかで見たかたがた。そして、「アラ、ここに座っていいの?!」という嬌声とともにあなたの方が登場。わたしは、早く映画を見て、タワーレコードかどこかへ行きたいなと思う。が、映画は、そんな気分を吹き飛ばす傑作だった。

プレスによると、この映画のモチーフになったのは、新しい恋人と暮らすために母親が、父親の違う4人の子供を東京・西巢鴨のアパートに置き去りにした事件だという。わたしは、この事件のことを忘れていたので、冒頭、YOUが演じる母親が、2人の子供をトランクに隠してアパートに入居し、「じゃあ、ルールを決めようね。いちい、ベランダに出ないこと・・・」などと言い、子供たちもすっかり意気投合しているのを見て、これは、新しい形の「家庭」を描いているのかなと思った。14歳の長男(柳楽優弥)は、母親が働きに行っているあいだ、自発的に買いいものに行き、料理をして、妹弟たちに食べさせる。これは、すごいなと思った。しかし、やがて、長女が学校に行きたいという気持ちを押さえ切れなくなったりし、事態が変わってくる。しかし、この段階では、母親は、「学校なんか行かなくても偉くなれるよ」とうそぶき、「じゃあ、どんな偉い人がいるの」と娘に訊かれると、「うーん、田中角栄・・・」などとすときような答え——この感じはその声とともにYOUにぴたり——をし、「悲劇的」なおいは微塵も感じられない。深刻な様相を呈してくるのは、母親が、1カ月以上も家を空けたのち、「新しい人が出來た」と長男に告白し、「クリスマスには帰ってくる」と言って、そのまま帰らなくなっただけ。大分たって、一度だけ現金書留が送られてくるが、貯金は底をつき、電気や水道も止められて、子供たちはとんでもない生活を強いられる。

しかし、この映画は、その深刻さで、お涙頂戴の、ただ観客の涙をそそるだけの「深刻さ」や「悲劇」を描かない。むしろ、「親はなくても子は育つ」とい

うことを立証するような子供たちのしたたかさを描いてもいる。最後のシーンから、観客は、いろいろあったけど、彼や彼女らは、これから、母親なしで何とかやっていくだろう——そして、親や家庭なんてものは、果たして必要なのか、そんなものは国家が存続するための支配装置にすぎないのではないか（これは特にわたしの考え）と思うにちがいない。前作の『ディスタンス』では、集団は内部崩壊するものとして描かれた。個々人は、「距離」をとりながらであれば集団を組めるかもしれないが、その可能性は大きくはなかった。しかし、今回は、すでにその身に「距離」をはらんでしまっている個々人（それぞれ父親の違う子供たち）が、助け合って生きる。

『ワンダフルライフ』でも『ディスタンス』でもそうだったが、この映画ではディテールの描写がすぐれている。通常、ディテールが描かれるとき、それは、のちに描かれることの予告や布石であることが多いが、この映画のディテールは、個物への子供らしい注視と関心を映像化している。アマパートに入居して、母が長男だけを連れて、家主のところへ挨拶に行くとき、その奥さんが抱いている犬の目つきがなんと、どうやってこんな瞬間を撮ったのだろうかと思わせるくらいいい。

通常の意味では、この子供たちの母親は、「ダメな女」ということになるだろう。自分は好きな男のところへ飛び出し、子供にロクな金もあたえず、学校にもやらず、子供たちは、コンビニの店員の好意で正味期限切れの食品を裏口からこっそりもらったり、公園の水道から水をくんだり、公園でトイレや洗濯をしたりと、まさに「ホームレス」同然の生活をするはめになる。しかし、そこにただよう明るさというか楽天性に注目する必要がある。子供たちを「家庭」という監獄にとじこめないで、もっと自発的に生きさせる環境や条件があれば、子供は、親たちのエゴや願望を引き継いで成長しなくても済むかもしれない。子供は捨てなくても、子供は複数の養育係にあずけ、自分は好きに暮らす梅宮アンナの母親はいるし、そういう母親を夢見る女はいくらでもいる。ならば、結婚なんかしなければいいし、子供も作らなければいいのだが、国家は暗黙に結婚を奨励し、子供を生ませようとする。悪循環を作っているのは、国家とその翼賛者たちなのだ。

学校でいじめられている少女（韓英恵）——これが実にいい演技をしている——が、長男と知り合い、この「家族」の仲間に加わるところも面白い。ここでは、基本的にイジメを内包している日本社会とは別の社会が模索され、描かれている。

この母親の最初の夫は、羽田空港に勤めていたが、どこかに行方をくらませてしまった。その次の男（木村祐一）はタクシートの運転手をしているが、愛想のない男。もう一人は、遠藤憲一が見事に演じているエゲツない男で、パチンコ屋でアルバイト的な仕事をしているのだが、金に困って長男が会いに行くと、自動販売機から飲み物を買ってくれたのはいいが、10円足りず、長男からせしめる。そして、分かれぎわに、「ゆきちゃんはおれの子じやないかな。毎日コンドームつけてやってたんだから」と叫ぶ。あと一人は、子供を集めて野球チームを組んでいる男（寺島進）。

これらの男たちは、いずれも、「世間」の常識では「ダメ男」、いまの時代では「ルーザー／負け犬」と呼ばれる男たちである。しかし、彼らが過去にどうであったかは、推測するしかないから、母親がどういう状況と雰囲気のおかげで彼らと知り合い、愛しあったのかはわからない。わたしの推測によれば、(この映画の時代が現代に設定されているとすれば) 彼らは、日本の高度成長期にフリータ(そこには「フリー」——自由と解放——の意味が残されていた)であることを「謳歌」した世代であり、女の方も、そういう「自由人」に惚れたのである。いまや、若い女たちは、程度の差はあれ「梅宮アンナ化」し、こういう男には目もくれない。いまや、国家・組織・親は、よりすぐりの「フリータ」だけを差別的に優遇し、他は無視する。

この映画で描かれる4人の子供、そして韓英恵演じる女子生徒は、「ミニ・ルーザー」である。彼や彼女らは、父親や母親のせいであんなになったのだが、じゃあ、いまの梅宮アンナ志向の女たちが、「ミニ・ルーザー」を作らないとはかぎらない。「ルーザー」でないということは、金と地位、子供なら「ちゃんとした」学校に行って「成績がいい」ことだが、それは、誰にでも可能なわけではない。むしろ、競争・上昇志向が高まるなかで、「ルーザー」はますます増え、その「ルーザー」から「ミニ・ルーザー」が路頭に迷うことになる。

フリーターの基底文化として、「労働の拒否」があったことは忘れられている。それは、イタリアのアウトノミア運動のなかで浮上し、アントニオ・ネグリが概念化した「解放」と「革命」の概念だったが、それは、やがて、情報資本主義の高度化のなかで、単なる「アウトソーシング」を正當化するものとなった。梅宮アンナが、父親梅宮辰夫の財力と人脈にすがって、自分の「労働」をアウトソーシングしているように、パトロンの庇護のもとで労働をしないということ(しかし誰かがやることには変わりない)にすりかわった。そうした「アウトソーシング」の最下部にいるのが「ルーザー」たちなのだ。

この映画で描かれる4人の子供たちは、盗みや万引きは一切やらず、「廃品」をあさる(ベンヤミンの意味も含めて)ことでしたたかに生きる。これは、「ルーザー」などではないし、資本の回路が強制する「労働」のれっきとした「拒否」である。ここでは、暗黙の形で「国家」は否定され、のりこえられる。(シナカノン試写室)

2004年06月10日

シュレック2 (Shrek 2/2004/Andrew Adamson + Kelly Asbury +
Conrad Vernon) (アントリュー・アダムソン、ケリー・アズベリー、
コンラッド・バーノン)

ゼミの発表者の1人がドタキャンしたので、正規の時間で終る。ふだんはこういうことはないの、あとの予定は入れられないのだが、まだ6時なので駅に走る。特快には乗りそこなったが、7時すぎには有楽町へ。まだ劇場の外に列が出来ていた。背広にネクタイの「生臭い」感じの男たちの「組」が目立つ。会社命令で来たみたい。こういうときは、上映中にあちこちでメールをチェックするケータイのウインドウが青く光る。

「挨拶」のイントロがあり、製作総指揮のジェフリー・カツツエンバーグ、今回愛敬をふりまく「長ぐつをはいたネコ」の声を担当するアントニオ・バンデラス、日本語版でそのネコの声を演じる竹中直人が登場。司会がジョン・カビラだったので、全体に知的なムードが流れたが、竹中がいかに「日本的」にふるまい、なんかみっともない感じ。それがこの人のキャラクターなのだろうが、上っ面ながら、ちゃんと内容にそくして「マジメ」に答えているカツツエンバーグとバンデラスの話の腰を折る形になり、2人には気の毒。竹中、こんなところでテメえが目立たなくたっていいんだよ。2度目の来日で日本のパターンを知っているバンデラスは、シュレックのぬいぐるみとの馬鹿げた「フォトセッション」にも一生懸命つきあっていた。横の通路にはビデオカメラの放列。「フォトセッション」というのは、テレビやスポーツ紙のためのものであって、観客（まして批評などする者）のためのものではないのだ。が、なぜそれをこういうふうにするかというと、テレビのワイドショウなどで試写会が開かれたことを報じるとき観客の群れが映っていたほうが効果的だからである。

前作『シュレック』の「どぎつさ」は薄れ、エンターテインメント性が強まった。すでにシリーズの3、4の製作が決まっているらしいが、この調子で行くのだろう。前作では、城に幽閉された「お姫様」の顔を見てみたら、実はとんでもない「ブス」だったという意外性、それを救えるのは、白馬にまたがった「王子」ではなく、「野蠻」でこれまたとんでもなく「グロテスク」な怪物面のシュレックしかないというという切実さが、見る者を感動させた。今回は、そのウエイトが、ある種『ハリー・ポッター』的なダイナミズムやファンタジーの方に移った。本作には、前作にあった「アンチ・メールヘン」（アンチおとぎ話）的な要素は薄い。その代わり、ピノキオ、クッキーマンのようなさまざまな児童アニメ・キャラクターの華麗な「引用」が目を書く。

『シュレック』にわたしは、「ユダヤ的なもの」、厳密に言えば、イディッシュ文化の伝統を感じた。原作者のウィリアム・シュタイグはユダヤ人であり、それが彼のキャラクターだから当然だ。ある種のドギツさとアクの強さ、話のユーモラス（ブラックユーモア）な飛躍、これらは、イーディッシュ文学や演劇に不可欠の要素だ。今回は、そういう要素は薄れたが、とはいえ、ワルター・ベンヤミンが特別の意味を込めた「引用」という技法とどこかで連結するような引用の祭典のなかに、「ユダヤ的なもの」とのつながりを感じる。これは、カツツエンバーグのシュタイグへのオマージュであり、彼自身のテイストでもあると思う。

最初の方に、城を離れ森に住むフィオナ姫（声…キャメロン・ディアス）とシュレック（声…マイク・マイヤーズ）が野天で入浴しているシーンがある。シュレックが風呂のなかでオナラをすると、フィオナも、「いや〜ね」と言って笑いながらオナラをかえず。要するになりふりかまわない生き方を選んだ2人という設定を短くイントロする。ドラマは、こうした「平和」な暮らしをしている2人をゆさぶるのは、2人の仲を引き裂き、自分の息子チャーミング王子（声…ルパート・エベレット）を姫の婿の座につけようと画策する「妖精ゴッドマザー」（ジェニファース・ソーンダース）。

おとぎ話的なアニメに出て来る「妖精」というのは、「悪い」ことはしないと決まっており、わたしはそれが大の苦手なのだが、この「妖精」は、むしろ「魔女」的存在。その「妖術」を駆使して、やりたい放題のことをする。このキ

ヤラクターも、また、いかにも「ユダヤ」的だ。それに、彼女を「妖精」とか「魔女」とか言うまえに、このキャラクターは、実在する「ジューイッシュ・マザー」の感じそのものだ。ウディ・アレンは、自分の体験をパロディ化しながら、コッポラとスコセッシとのオムニバス『ニューヨーク・ストーリー』(New York Stories/1989)のなかの「エディプスが挫折する」(Oedipus Wrecks)のなかで「ジューイッシュ・マザー」の典型の一つをユーモラスに描いている。このおぼさんにくらべると、「妖精ゴッドマザー」の方は、もう少し悪辣だ。

この映画の「ゲスト・スター」は、「長ぐつをはいたネコ」(声・アントニオ・バンデラス)。はじめ小イジワルそうな顔で登場しながら、あっさりシュレックと「従者」ドンキー(声・エディ・マーフィ)に降参し、仲間に加わる(ちよつと「桃太郎」の話みたい)。このネコ、反撃すると見せかけ、次の瞬間、なんとも「カワイイ」目で相手を見る。この意外性がなかなかいい。とにかく、このキャラクターは、本作の目玉ではある。

エンドクレジットに、本作が、「ウィリアム・シュタイグを追悼して」(In Memory of William Steig)という文字が見えた。そうか亡くなったのかという軽いショック。『シュレック』の原作本の作者であるシュタイグは、児童絵本の作家であり、また漫画家でもあった。彼の挿絵は、1930年以来『ザ・ニューヨーカー』で見ることができた。『シュレック!』(1990)は、1907年生まれの彼が80歳を過ぎてから書かれた。ちなみに、彼の両親はポーランド系のユダヤ人であり、彼の最後の奥さんは、文化人類学者マーガレット・ミードの娘であった。

(日比谷スカラ座)

2004年06月14日

ドリー・トーズ (The Dreamers/2003/Bernardo Bertolucci) (シルナルド・ベルトルッチ)

上映まえに本を読んでいると、コッスンとイスの背中を蹴られた。もう1度やられたら、席を移ろうと思っていたら、上映が始まってまたコッスン。運よく隣が空いていたので、すぐに移る。がまんしてこりたので、最近は、可能ならすぐに逃げることにしている。興味があり、後ろを見たら、かなり大柄の女性が、リクライニングシートに寝そべるように腰を下ろし、組んだ脚の先がイスすれすれに位置しているのだった。脚を組み直すたびに、前にあたるといわけ。どこに座ってもスクリーンがよく見え、座席も、前と後の椅子の間の空間もゆったりしているというこの試写室の条件が、いつも裏目に出る。

構造的によく仕組まれた映画。アメリカからやってきた映画好きの青年マシュー(マイケル・ビット)が、パリのシネマティックで一人の女イザベル(エヴァ・グリーン)に興味を持つ。知り合いになったとき、彼女は一卵性双生児の兄テオ(ルイ・ガレル)を紹介する。2人は、いつもいっしょにシネマティックにも来ており、マシューも顔は知っていた。やがて、マシューは、近親相姦的なイザベルとテオのフリーな性関係にまきこまれていく。このあたり、いまでは、ちょっと異常な感じに見えるかもしれないが、60年代はフリーセックスの時代であり、いまなら「あたりまえ」のようにするセックスも、特別大胆で実験的なこと

をしているかのような意識で行なうことがイケテルのだった。◆いつの時代にも、現象には両極がある。いまは、一方にごく自然にセックスする習慣があるとすると、他方には、通常のセックスには関心がなく、覗きや「痴漢」的行為あるいはリーモートなセックス（とわたしが名づけるもの）にのみり込む者がいる（最近逮捕された植草一秀氏などは、そういう流行を体現したわけだ）。60年代は、この後者が、流行だったのであり、このへんをとりちがえると、この映画の面白さはわからない。

そういう面を描くためには、どうしても性器の「露骨」な表現が必要になる。この映画には、マシユの勃起した性器を見て、イザベルが笑うシーンがあるが、そのシーンは、霧のような白いもやでボカされていた。むろん、日本の配給会社がそういう自主規制の処置をしたのである。このことも、いまの感覚では、どうせ性器なんかインターネットでいくらでも見れるんだから、どうでもいいじゃないかと思われるかもしれない。しかし、この映画のシーンの「ありのまま」をインターネットで見ることが、通常は、できないのである。それと、映像表現への暴力的な介入がいまだにまかり通っている日本の現状が思い起こさせ、腹がにえくりかえった。【後記・そのおかげで、数日後のわたしの大学講義では、『愛のコリーダ』や『時計じかけのオレンジ』の「オリジナル」版を比較資料にした、『映像検閲』の話をすることになった。】

セックスに対して「変態」的になる傾向は、世界的な傾向であり、その背景には、エイズの流行やインターネットなどのリーモート・メディアの普及があるが、その意味では、日本は、そういう傾向を先取りしていたことになる。しかし、その分、日本は、60年代的な身体文化を存分には経験せず、一見アメリカやヨーロッパ、東欧、バルカン・・・の60年代のニューレフト／カウンターカルチャー世代の日本的カウンターパートと見なされがちな「全共闘」／「団塊」世代が、実は、欲望のアナーキーな発散と消費によりも、演歌的なフレイバーをまぶした「フオーク」カルチャーのナルシスティックな、オージーよりもオナニー志向の閉鎖的な壁のなかにいたのだった。

時代は、1968年。ベトナムでは、北爆が始まっている。パリに來たマシユは、（映画では語られないが）明らかに徴兵のがれである。しかし、彼は、テオのアメリカ批判に対して、現地のアメリカ兵への同情を示す。一方、テオとイザベラは、マシユとつきあいはじめて、それまでの政治活動に距離を置くようになる。3人で両親のアパルトマンにこもって、好き勝手なことをやっていたので、デモに参加する暇がなくなったのかもしれないが、左翼イデオロギーにうんざりしているような気配もある。それは、ある意味で「脱イデ（オロギー）」のマシユの姿勢に染まったという風にも取れる。そかし、おれたちはフランス人であり、アメリカ人ではないんだという矜持のようなものが、最後に示される。

死とのたわむれにひかれるイザベラが、発作的に台所のガスをベッドのなかに引き込んだとき、いきなり部屋の窓が割れる。外では激しいデモが起こり、警官隊との押し合いが始まろうとしている。その瞬間、酔いから醒めたテオは、外に飛び出す。続いて2人。仲間がおり、火炎瓶を手にするテオに対して、マシユは、「暴力はいけない」とかいって止めようとする。しかし、イザベルとテオは、そのまま群衆のなかに飛び込んで行く。

このシーンは、なかなかリアルに描かれているのだが、もう一つ、さすがベルトルッチというべき描き方がある。それは、テオが火炎瓶を警官隊に投げつけたのをきつかけに、警官隊がどろろとデモ隊の方に牙をむいたように襲いかかってくるところだ。つまり、テオの「暴力」は、警官隊にデモを暴力的に規制する口実をあたえたわけである。

「ザ・ドリーマーズ」というタイトルは、1968年当時、映画を人生と活動の参照点（レフェレンス）にし、かつ政治にも関わっていた世代が、結局は、「夢見る人々」であったことを示唆する。しかし、「ドリーム・ファクトリー」（夢工場）の産物であるハリウッド映画を見て育った彼らは、夢想する夢を身体化する夢へと転化しようとした。彼や彼女らは、よきにつけあしきにつけ、ドリーマーだったのだ。

ヌーヴェルヴァーグの映画人が、マオイズムの影響を強く受けたことはよく知られているが、ベルトルッチもその例外ではなく、この映画では、イザベルとテオの部屋に、毛沢東の肖像やマオイズムのポスターを配置している。

60年代の話題になった映画のショットが色々出てきて、一つのヌーヴェル・ヴァーグ史になっている。映画をめぐるエピソードについては、山田宏一『友よ映画よ、わがヌーヴェル・ヴァーグ誌』（平凡社）が便利である。

イザベラ、テオ、マシユーが、映画クイズのようなことをしよつちゅうやる。このシーンを見て、かつて詩の一節を暗記していることが知的であることやモテルことの条件だったとすれば、この時代を契機に、映像がその代わりをするようになったのだ。映画のシーンの記憶とテキストの記憶。だから、かつて「書痴」という者がいたとすれば、いまは、「映痴」の時代なのだ。しかし、わたしの知っている学生たちのなかには、「映痴」はいない。ということは、この現象は、一過的なものだったのか？（ヘラルド試写室）

2004年06月15日

スパイダーマン2 (Spider-Man 2/2004/Sam Raimi) (サム・ライミ)

朝の5時。仕事をしながらふと、テーブルの上に置いておいた試写状に目をやる。う！？てっきり「pm」と思っていたのが、「am」ではないか！開場が「7:40am」、上映開始が「8:00am」ということは、あと1時間ちよつとしたら出ないと間に合わないということ。7時まえ駅にタクシーを走らせる。この時間に電車に乗ることはめったにない。驚いたのは、乗客がみんな通勤の「プロ」であることだった。冷房を警戒してか、大きなショールをすっぽりかけ、ちゃんとクリップのようなものとめてぐっすりお休みになっている女性。駅で乗ってきたメガネとカバンの男がぐいぐい押してくるので身をそらすと、タタタと奥に進み、ここがおれの場所といった風情で釣革につかまる。すると、次の駅でその前にすわっていたひとが立ち、その男が空いた席にすわる。その席が空くことを予見していたのだ。すごい。朝食をしている方、立ったまま身をそらしながら本や新聞のページをくる特殊技術。映画に行くまえに1本映画を見てしまったような30分間だった。

さすがこの時間だと、ハンパなお客は少ない。あちこちで「am」を「pm」ととりちがえていたといった会話がとびかっている。まちがえたのはわたしだけではなかったのだ。劇場試写だとピクニック気分でお弁当持参のかたがたがけっこういるが、この日は見当たらない。何かを食べているひとはいるが、おにぎりを短時間にバババと口にほうばるとか、せつぱつまっている。そんなわけで、劇場試写にしては緊張感のある環境だった。疲れはててお休みになられたかたも散見したが、それもちたしかたないという感じがしたのだった。

映画の第一印象は、ビルからビルを飛翔するスパイダーマンの動きがエロティックなまでにしなやかな動きになったことだ。ナノテクノロジーで作ったワイヤーで脳神経につながっているという設定の人工の5本の「手」を持ったDr. オクトパスの（その不条理なリアリティに）笑い出してしまいそんな異様さも愉快。「正義の味方」としての「お仕事」と、「普通の男」ピーター・パーカーとしてメアリー・ジェーン・ワトソンを愛し、大学生としても「まとも」になりたいたいという願望とのほざまで苦しむドラマは、メロドラマの定石。

演劇を勉強し、いまでは香水の看板に使われるほど有名になったという設定のメアリー（キルステン・ダンスト）だが、舞台でも役はうまくないし、「スター」には見えない。「メジャー」なようでマイナーなところがあるが、この映画の面白いところ。ピーター（トビー・マグワイア）は、大学では（スパイダーマンの仕事で忙しく、最近停滞ぎみという設定ながら）最先端の研究をしているDr. オウタヴィウスを紹介されるほどの特典を受ける。そういうめったにないことがごくあたりまえのように起こるのが、この映画の面白さ。つまり、映画と観客とのあいだに暗黙の決まりがあり、その枠のなかで、日常的な目で見ると「ありえない」ことだが、映画のなかでは納得させてしまう出来事が次々と起こる。

アルフレッド・モリーナという俳優は、先端科学の学者・研究者としては、怪しげだと思っていると、案の定、自分で考案した装置に振り回され、「悪」のかぎりをつくすようになる。あのギョロリとした目が、そのとき活きるわけだ。

Dr. オウタヴィウスがDr. オクトパス（タコ博士）に変身し、自分で取り付けた「手」に振り回されるシーンで、わたしは、カントが言ったという（原文の全集をしらべたが出典が見つからなかったのでそう言うしておく）「手は人間の外部の脳である」という言葉を思い出した。手をあやつっているのは脳だとしても、脳は単一ではないから、必ずしも一つの自我や意志のままに動くわけではない。まして自我が分裂状態になれば、手は、あなたの意志をこえて動く。手は、手に負えない。実際に、Dr. オウタヴィウスは、5本の手が、自分の意志をこえて動き出し、街を破壊し、人々をなぎ倒す。そして、世界を破壊寸前に追い込みかねない危機に陥れる。

（日劇2）

2004年06月16日（1）

フォッグ・オブ・ウォー (The Fog of War: Eleven Lessons from the Life of Robert S. McNamara/2003/Errol Morris) (ヒローン・モリス)

暑いので軽装で外に出たが、ソニーの試写室であることを思いだし、上着を取りに引き返した。この試写室は、隅田川沿いにあるせいかな（？）、強い冷房のとはちがつた、湿った冷気が、『ハリーポッターアズカバンの囚人』のディメンターののように、どこからともなくやってきて、体を芯から冷やしてくれる。周到なひとは、毛布を持って来る。ギャガの試写室はそれほど冷房がきついわけではないが、いつも赤い毛布が用意されている。しかし、ここは、毛布よりもアノラックがいる。

ロバート・S・マクナマラは、いまでいえばカルロス・ゴーンのようなやり手から国政に参加した人だったが、ケネディ政権の国防長官としての社会的イメージは、（それは、あくまでもわたしが、1960年代当時に日本のマスコミから得た印象にすぎないが）「悪い奴」以外のなものでもなかった。印象では、のちのキッシンジャーより「ワル」というイメージだった。というのは、彼は、ベトナム戦争にコンピュータ管理技術を導入し、「計算的理性」でもって機械的に「敵」を倒すことに自信と情熱をかけるひととして知られていたからである。だから、ベトナム戦争で勝てるという妄想をアメリカの政府がいだいたのは、彼のおかげであり、彼こそ、ベトナム戦争の最も悪辣な責任者だと思っていた。だから、ベトナム戦争が終って、大分たったころ、マクナマラが、ベトナム戦争への反省を表明したり、北ベトナムにおもむいて、当時アメリカと闘った軍人たちと会って話しあいをしたりしているというニュースを知り（NHKでドキュメンタリーも放映された）、意外な印象を受けた。1980年代には、アメリカの軍人のなかにも、「ベトナム戦争はまちがっていた」とはっきりと表明する者もいたが、その論理は、「攻撃のやり方が適切ではなかった」というものが多かった。が、マクナマラの場合は、ベトナム戦争そのものがまちがっていたと表明していた。え、あの人物が、いまごろ?!これがわたしの最初の印象だったが、逆に「180度」の転向が印象的でもあった。

しかし、このドクメンタリーを見ると、マクナマラは、ケネディ政権の時代からベトナムへの介入には疑問を持っていたし、実際にケネディに北爆をしないように提言していたようだ。ケネディ暗殺後、政権をひきついだジョンソンのもとで国防長官をつとめたが、うやがてそれを辞任したのは、（わたしは、ベトナムでの攻撃が予定通りにはいかなかった責任をとったのかと思っていたが）北爆とベトナム戦争に関する意見の相違からだったらしい。

冒頭、インタヴューの準備をするシーンがあるが、マクナマラは、マイクの音量にも気をくばる。しゃべり方も、NHKで見たドキュメンタリーの彼とは大違い。インタヴューというよりも、これだけは言い残しておきたいという強い熱意と、「遺言」を語るときのような厳肅さがある。

記録というのは、部分だけ取れば、意味が逆になることもあり、全体の文脈をおさえないと最終的な判定は難しいが、少なくとも、映画で使われているホワイトハウス内でのケネディ、ジョンソン両大統領との直接会話と電話の録音を聞くかぎり、マクナマラは、キューバ危機のときも、北爆の案が出たときも、ケネディに、そしてジョンソンに戦争を回避する提言をしている。アメリカは、いまもむかしも侵略をくりかえしているが、大統領が執務室で話すことや受ける電話はすべて録音され、保存される。そして、情報公開法で、時代がたてば、公開されるという「民主的」なルールがある。

インタヴューのなかでマクナマラは、戦争や攻撃の背景には、必ず国家を破壊することも辞さないエキセントリックで「非情」な責任者が存在することを示唆している。印象深いシーンだが、彼は、1日で10万人が殺された東京大空襲をはじめとする日本の全67都市の50〜90%の地域に対してB29による爆撃が行われたことにふれ、その責任者としてカーティス・E・ルメイの名をあげる。広島、長崎への原爆の投下も彼の指揮で行われた。また、彼および彼のような発想の軍人たちが、キューバ危機においても、ベトナム戦争においても、徹底抗戦を主張し、最終兵器の使用も辞さなかった。ルメイの名は何度も出て来る。

マクナマラは、「ベトナムで起きていたのは冷戦ではなくて、内戦（シヴィル・ウォー）だったのだ」と当時の自分の認識をも含めて反省する。しかし、問題なのは、その「内戦」が自発的に起こったものではないということだ。その「内戦」そのものが、最初から仕掛けられか、周辺国と大国との力学のなかで生じる。戦争を「内戦」とみなすならば、介入はありえない。しかし、すべての戦争は、アメリカを初めとする大国のリーモント・コントロールと介入によって起こる。また、たとえ、直接介入をしなくても、武器を売りつけたりすることによって、戦争の勃発を動機づける。1950年代から60年代までの戦争の大義は「冷戦」だった。1970年代からはじまり、2000年をすぎて定着する戦争の大義が「テロの撲滅」である。

マクナマラは、「国家の人」であって、国家（ネイション）を解除しようとする人ではない。国家は、それを維持しようとするかぎり、「国家悪」つまり国家の名のもとに人々が動員され、人々に犠牲を強い、人々を殺戮する。マクナマラは、戦争という手段をとらなくても国家は維持できるという考えだ。しかし、それは、歴史のある種の「延期」／「ヴァカンス」であり、根本的な解決ではない。とはいえ、現実問題としてはそれしか、表だった攻撃で人が10万、100万という単位で死ぬのを避ける方法はない。その点では、国家権力のなかにマクナマラのような人物がいるということが、を最小にする条件だろう。

国家主義の自己矛盾は、国家が破壊されても最後まで、国家のために戦うという者が生まれることだ。このことは、国家が、実体概念ではないことを見事に示している。

マクナマラは、ハーバードの「統計管理学部」の出身である。だから、彼は、ベトナム戦争に関して、兵士の「勤務」状態をパンチカードで管理することをはじめた。すでに彼は、第2次世界大戦において、ルメイのもとで、出撃した爆撃機が爆撃をせずに引き返してくるデータを分析し、それが、恐怖のためであるという結論を引き出す。これに対してルメイの反応は、兵士を恫喝することしかなかったが、マクナマラは、高射砲の攻撃にさらされる1700メートルでの爆撃に対して、高射砲の射程距離をこえた上空で地上攻撃の出来るB29の開発を促進させた。それ以前の爆撃機は4500メートルまでしか上昇できなかったが、B29は、7000メートルまで上昇できた。

マクナマラは、ルメイが兵士にカーボーイ的「勇気」を要求したのに対し、兵士の安全のためにB52の使用を主張した。しかし、わたしははっきりとおぼえているが、1945年当時、「空襲」で最も恐ろしかったあのは、B29の攻撃だった。それは、他の音とは違う鈍く、地面に響くような音を立てて飛来し、

地上からの反撃を全くしがにかけずに焼夷弾をばらまいた。1晩に10万人が死んだ東京大空襲は、B29爆撃機の成果だった。

もし、B52が導入されなければ、東京大空襲はなかったかもしれない。あったかもしれないが、アメリカ兵はもつと死んだだろう。戦後、子供時代のわたしは、アメリカの戦闘機の残骸から飛散した窓ガラスの破片を拾って遊んだ。それを固いものにこすりつけると、いい匂いがした。「合成樹脂」というものの最初の出会いである。ということは、アメリカ軍の戦闘機も、墜落していたということである。だから、ルメイのようなカーボーイ精神であの戦争を戦えば、アメリカは多大の損失を出し、日本に勝ったとしても、戦争をしたことに対する批判は高まったかもしれない。

原爆も、マクナマラは、その投下に反対をしたかもしれないが、そのような兵器を誕生させた根源の一つは、マクナマラが専門とした統計管理学でもある。シミュレーションは、あらゆる可能性を産出し、予測しようとする。いまのマクナマラは、アメリカ兵・アメリカ市民の死と被害だけではなく、地球市民の利害をシミュレートし、警告を発しているのだろう。しかし、彼が、そういう予測やシミュレーション自体、つまり理性の計算的使用が、戦争を存続させていることを看過しているように思える。

ついでに言えば、『デイ・アフター・トゥモロー』的な発想の欺瞞は、地球を人間の利害においてしか見ていないという点だろう。ちょうど、マクナマラが、「国家」をこえることができないのと同じように、凡百の「エコロジスト」は、結局は、地球を人間だけのすみかだと考えている。地球をまもうとするかぎり、地球の破壊は進む。

イラク戦争で最大の「反戦」行為は、ばかな（実は、計算的理性の単純な遂行）作戦で米兵を死なせた上官と、それを統括するブッシュ大統領である。歴史は、理性の遂行によってではなく、理性の失墜に直面して、ふだんは使わないナイーブな感性をとりもどす。しかし、それは、「計画性」とは無縁だから、長くは続かない。

（ソニー試写室）

2004年06月16日（2）

愛の落日 (The Quiet American/2002/Phillip Noyce) (フィリップ・ノイス)

ソニー試写室のある聖路加タワー前からタクシーをひろい、京橋へ。「読売中公ビル」のそばと言ったが、運転手氏は、「固有名詞で言われてもう」と言う。固有名詞じゃなければ、何で場所を指定するんだらう。「昔、中央公論社のビルだったところ」と言い直しても通じなかった。結局、「明治屋のそば」で談合。

ジョゼフ・L・マンキヴィッツがグレアム・グリーンの原作（邦題『おとなしいアメリカ人』）にもとづいて1958年に映画化した『静かなアメリカ人』のリメイク。ラブ・ストーリーと政治と状況をからみあわせ、さらには主人公と似たような経験を持つ作家自身を自己批判し、かつなぐさめてもいる原作の奥行きとムードとかなりよくシンクロした出来になっている。『レディ・キラーズ』

で火のついたタバコを一瞬で口のなかに隠してしまふ珍芸と渋い演技を見せたツイ・マーが、重要なパートを演じる。マイケル・ケインは、実年齢より若い役を、その年輪を活かして正攻法で演技。

時代は1952年、場所はベトナムのサイゴン（現ホーチミン・シティ）。フランスが占領していたベトナムでは、ホーチミンを指導者とするベトナム解放戦線が北部の独立を確保しつつあった。情勢をうかがっていたイギリスは、情報収拾につとめていたが、そういう役割をになっていたのが、この映画の主人公トーマス・ファウラー（マイケル・ケイン）である。彼は、ロンドン・タイムズの特派員という資格でサイゴンに滞在していたが、諜報員的な役割をもになっていた。そして、ときには「記者／諜報員」としての役割を越えて、「国際政治」にも荷担する。

トーマスには、ロンドンに妻がいるが、サイゴンでは、娘歳の女性フォン（ドー・ハイ・イエン）と暮らしている。妻には、離婚を求めているが、カソリックの妻はそれに応じてくれないと言う。それには、嘘はなさそう。彼は、彼女を愛しており、その愛とベトナムとが同一化されている。だから、フォンが、アメリカからビジネスで来た（実はCIAであることがやがてわかる）青年オールデン・パイル（ブレンダン・フレイザー）に心が移って行くと、それは、オールデンへの嫉妬というよりも、アメリカによるベトナムの「侵略」と等価のものと映る。

このあたりの個人的なラブロマンスと政治情勢とをダブらせるやり方は、『アラビアのロレンス』や『ライアン』のデイヴィッド・リーンが得意としたスタイルを踏襲している。その意味で、オールデンは、CIAでなければならなかった。彼は、メガネの縁の原料という名目で「ディオラクトン (diolacton)」というプラスチック爆弾の原料をアメリカから持ち込み、反ホーチミン勢力に渡す。彼らは、それを使って市内で無差別テロを行う。かくして、トーマスには、オールデンを征伐する正当性が得られる。オールデンは、トーマスの事務所で助手として働いているヒン（チー・マ）によって抹殺されるが、これは、トーマスの恋の復讐であると同時にアメリカへの政治的な闘争でもあった。

アメリカは、1950年代になって、フランスの後退にしぶれを切らし、ベトナムへの介入を開始した。オールデンのような「工作員」が投入され、さまざまな工作がなされた。この映画の最後に静止画と文字で簡潔に説明されるように、ここから、アメリカによるゴディンディエム傀儡政権が1955年に成立し、アメリカの影響が強まる。その政権が1963年クーデターによって倒されたとき、アメリカは、軍事介入の口実を獲得する。1964年、アメリカの軍艦がトンキン湾で攻撃を受けたということを口実に、アメリカ軍の砲撃（「トンキン湾事件」）が行われ、ここからベトナム戦争が始まる。

『フォッグ・オブ・ウォー』でマクナマラ元国防長官は、トンキン湾事件の第1報（1964年8月2日）は、真実であり、第2報（8月4日）は「誤報」だったという。しかし、そこにCIAが介在していたことには触れない。8月2日にベトナム側から行われたという砲撃は、あったとしても、CIAが誘導した可能性は十分あるし、その屈折は、テロの背景を描いたこの映画のシーンで活写されている。

恋敵は消えたが、後味の悪さを感じているトーマスの屈折した表情を見せる最後のシーンは、同時に、オールデンのようなやからを倒しても、問題は解決しないという政治のにがにがしさと虚しさをも示唆するように見えた。
(メディアボックス試写室)

2004年06月21日

トウー・ブラザーズ (Two Brothers/2004/Jean-Jacques Annaud) (🐾)
ヤンIIジャック・アノー)

台風之余波で吹き殴りの雨が降るなかを有楽町へ。この天候ではどうせお客は少ないと思い、まだ開場まで30分以上もあるので、ビックカメラのなかを散歩する。ソフトの階には、「ウィルスバスター」の赤い箱が山積みされている。4月以来、ウィンドウズ系のマシーンへのウィルス攻撃が熾烈を極めているので、さぞかし売れるにちがいない。それにしても、テロで警備がエスカレートし、警察国家が出来るように、コンピュータ・ウィルスの猖獗は、アンチウィルス・ビジネスを潤し、本来ならもつとしなやかが使い方が出来るコンピュータを、警察国家のようなゆとりのない環境にしよう。

受け取ったプレスをざっと読んで、予測がまちがったことを悟る。こりゃ、ヤバイ映画ですよ。わたしは、大体、動物や赤ん坊が出る映画は嫌いだ、動物を人間に模したような作品は、見たくない。少年と動物(といっても「猛獣」の虎だ)との交流や愛というのは、嘘くさいものが大半で、メールヘン的な出来事をあたかも事実であるかのように描く詐欺的姿勢がいやだ。近年、動物コミュニケーションの研究は急速に進んだが、その結果は、動物たちが人間とは全く異なるコミュニケーションをしており、それを人間のパターンで解釈するのは、単なるメタファーとして以外には、意味がないということがわかってる。

動物を映画で使う場合、1頭の物語でも複数の似た表情と体型の動物を使う。この映画では2頭のために30頭のトラが使われているという。しかし、シーンに見合った(と判断される)ショットをあたかも同じものとして組み合わせるわけだから、どうしても無理が出る。わたしのような素人が見ても、あるいはわたしが日本語で考えているからか、明らかにそのトラが別のことを「考えている」と思える表情のショットを使っていると思えるシーンがある。

オープニング・クレジットまで、まったく台詞もナレーションもなく、タイ(設定は、1920年代のカンボジア)の奥地らしい森のなかで小鳥や動物たちの声がひびくなかに、2頭のトラが姿をあらわし、セックスをし、次の場面では2頭の子トラがたわむれる。ここで、場面が一旦、ロンドンあたりのオークション会場に移り、象牙からアジアの石仏の頭部にいたる品々がセリにかけられる。そのシーンで、ひとくせありげな目つきの男(ガイ・ピアース)が、高値で売れたタイの石仏を満足げな表情で見つめる。さらに場面がもとのジャングルにもどり、例のトラ一家が古い城址跡でたわむれている。すると、遠くで人間の声と物音がする。人の群れがだんだん近づき、そのなかに先ほどの男がいる。やがてこの男エイダン・マクロリーは、森の動物について何冊も本を書いている冒険者であり、動物を愛する人間であることがわかるが、この時点では、悪辣な密猟者の風情がただよっている。

人間が近づいたとき、トラが、城址のなかから、立ち上がり、背伸びをして外をうかがうシーンがあるが、このとき、わたしは、この映画の動物への姿勢の何たるかをすべて理解した気持ちになった。それは、人間が、侵入者におびえながら、その様子をうかがう姿勢であって、とてもトラのそれではなかったからである。

トラの一家は、親トラが一頭死に（石像を採掘に来たエイダンらと遭遇し、一人に襲いかかったとき、エイダンが撃ち殺した——相手が攻撃してきたから殺ったという「西欧的」正当化）、親トラと子トラは、3頭はなればなれになる。その間に、強欲な村長が、警察とつるみ、エイダンらの収穫品を横取りしたり、エイダンが逮捕されたり、そのことを知った、フランスから派遣されている植民地統括行政長官ノルマンダン（ジャン・クロード・ドレフス）があわててエイダンを拘置所から出させるとかいいうエピソードが描かれる。

子トラは、はなればなれになり、一頭は、エイダンと親しくなり、彼が与えたドロップに愛着をしめすが、彼の逮捕でとりのこされ、村長によつてサーカスに売られる。サーカスでは、これまた絵に描いたような「悪るそうな」バルカンか東欧系の顔つきの調教師にしがかれる。もう一頭の子トラ（サンガ）は、母トラと逃げていたが、ワナにかかって捕まる。母トラは、現地の王族だが傀儡化している「殿下」（知事職にある）の猟の腕前を見せつけるための獲物にされかかるが、からくものがれる。子トラは、「王宮」の地下にある動物コレクションの檻に入れられる。

離れ離れになった子トラが再会するのは、1年後、「古式にのっとって」行われる猛獣同士の公開決闘のショウにおいてだった。トラは1年もすると、立派な大人のトラになる。2頭には、昔の面影はない。このとき、わたしは、きつと「擬人化」されているトラなので、相手のことを思い出すにちがいないと思った。案の定、何と、トラたちは、フラッシュバックで、その昔、1頭の方が、アナグマか何かに追われて木に逃げ登ったとき、「兄」トラが、助けてくれたことを「思い出す」のである。人間に関しても、フラッシュバックという技法は、記憶がよみがえるのを描く方法としては安易だと思うが、トラにそれを使うとは思わなかったので、ノケぞった。

ここで、安易な例を見てしまったので、最後に、2頭が、捕獲の手が延びて、ガソリンの火で回りを囲まれ、動きがとれなくなったとき、サーカスにいた1頭（クマル）が、火縄をくぐる訓練をうけたことを「思い出し」て、火の海を飛び越えるのだろうと思ったら、案の定、またしてもフラッシュバック（ただしこのときは、クマルの目に火の輪が映る）で、火が怖くないということを読み出し、その通りのことをする。

この映画で唯一面白いのは、フランスの植民地になった自分の土地で、形だけうやまわれながらも、その機能を醒めた目で見、パリのムーラン・ルージュのフランス人の元踊り子を妃にしている「殿下」である。その顔は、どこか、キム・ジョニール氏の息子（日本に不法入国しようとして強制送還された）。

明らかに、植民地国の長として飼いなられ、利用されている「殿下」と、捕獲され、飼いなされる森の猛獣の運命といは、たがいにメタファー的に類比されているが、そもそも動物を「擬人化」して描くジャン・ジャック・アノーの

描き方が、植民地化のやり方ではないのか？
(丸の内ピカデリー1)

2004年06月22日(1)

娘道成寺 蛇炎の恋 (Musumedojoji/2004/Takayama Yukiko) (高山由紀子)

低気圧が停滞し、おかげで安眠できなかった。で、早めに東銀座に着く。試写室にはまだ1人しか来ていない。実は、この映画、かなり警戒した。高山由紀子を買っていないこともある。中村福助という歌舞伎のスターを起用している安易さもある。しかし、見ないで批判することはできないから、無理をして来た。

意外にも、出だしはよかった。牧瀬里穂が、空を思わせる青をバックにして、『娘道成寺』の衣装で立っていると、背景が雲を思わせるミルク色になり、さらにビルの上の風景に展開する。遠くに新宿タイムズスクウェアの「エンパイアステートビル」のフェイク(2Fのビル)が見える。次の瞬間彼女の着ていた着物だけがはだけながら空を舞う。帯が蛇のように巻きつきながら。明らかに、ビルからの飛び降りを婉曲に描いたシーン。悪くない。ここから、この女性・詩織の葬儀、窓辺(外は雨——これは月並み)に淋しくたたずむ詩織の一卵性双生児の「妹」遥香(牧瀬里穂の二役)のショットがあって、タイトル。音楽もしゃきつとしていて悪くない。

ところが、台詞が入ってからが、まったくダメ。詩織は日舞の天才で、歌舞伎の村上富太郎(中村福助)のところに唯一の女性として弟子入りしたが、謎の自殺をとげたという設定だが、その肝心の中村福助の台詞が、棒読みなのだ。「男を捨てた」というある種の「変人」を演じているわけだから、しゃべり方が「普通」でなくてもいいが、ラブシーンまである月並みなドラマで、誰に向かってしゃべっているのかわからないような台詞ではどうにもならない。当然のように、この映画には、福助が演じる『娘道成寺』の見せ場が(京都南座を4日間借り切って撮影された!)何度も出てくるが(彼の舞台をアップで目のなかまで見れる機会は多くはないから、それはそれで面白いし、さすがという身のこなしではあるのだが)、とにかく、素人が義太夫を丸暗記したようなせりふ回しなのだ。おそらく、福助が出演してくれてまいあがってしまった高山由紀子が、演技への注文を一切つけられなかったのだろう。それにしても、映画に出たのだから、福助ももう少し自分の演っていることを自覚してはどうか？

台詞がダメということは、他の出演者のすべてに言えるので、ひよっとしたら、監督は、意図的にそうしたのかもしれない。とはいえ、それにしても、その試みは失敗している。前にも書いたが、日本映画には、似たような「型」がある。それは、おそらく、新劇の影響か、監督や役者が新劇で勉強したひとで、演出・演技ということになると、知らず識らずのうちに、出てしまう「伝統」なのかもしれない。その「型」というのは、いわば「うそぶいている」ようなしゃべり方。「ああ、このけがれきった肉体が、溶けくずれて露にでもなればいいものを・・・」というような、翻訳演劇ではまだ平気で(シェイクスピアだからしょうがない?)行われている、空に抜けて行って、誰にも受け止められないような物言いである。そういうディスクールは、60年代以後のアングラ演劇でたびた

びパロディ化されたが、それが、映画を見ていて、依然と生き残っているのを発見するのは驚きだ。

日本人は、だいたい、しゃべるとき相手の顔を見ないが、この映画では、ほとんどがそうであり、相手の背中を見せながらしゃべるシーンが多い。映像的には、話している（実際にはモノローグ）2人の表情を同時に見せられるので、安いテレビドラマでは多用される——それが一つの「話法」になり、あえて使う監督もいるが、この映画の場合にはそんな「高尚」な使い方ではない。いや、映像はいいでしょう。問題は台詞だ。この映画の場合、台詞にエモーションがこもっていないくて、人工的に（役者自身はエモーションを感じていない）台詞の抑揚などであとからくつつけているように感じられるのである。その場に何人いても、それぞれが「モノローグ／独り言」を言っているのだから、それらが交錯するはずもないし、エモーションが共鳴現象を起こすこともまい。

日本の場合、いい作品は、演劇系ではない役者を使った場合が多い。その点、ミュージシャンや音楽出身のひとの方がはるかにいい台詞を演じる。これは、日本にかぎったことではない。演劇の人は、みな「メソッド」のような型をおぼえ込まれており、監督の方も、演出に自信がなくなると、そういう定型に頼ってしまうらしい。

内容的にも、福助を出したわりには低俗すぎる。天才的な女形に認められて弟子になった詩織が、芸の道をこえて、師匠を男として愛してしまう「悲劇」、そして、「姉」の死を疑問に思った「妹」が、師匠に接近して、「姉」と似たような経験をするという設定が、そもそも安い。村上が、「わたしは男を捨てた」と言って相手を避けるのが、芸に生きるためで、「男」としての自分を抑えているというのでは、あまりに月並みではないか。女が愛しているのなら、自分はレズになって、では、ゲイ同士で愛しましょうぐらいの飛躍があってもいいが、そんなトランスジャンダー的な発想は、この脚本には全くない。

（松竹試写室）

2004年06月22日（2）

父、帰る (Vozvrashchenie/2003/Andrei Zvyagintsev) (アンデル
イ・ズビャギンツェフ)

強い日差しなのでサングラスを愛用しているが、最近、街であまりサングラスを見ない。なぜだろう。そのせいかな、わたしのとは異なるドギツイ黒のサングラスをかけたにいとさんとすれちがったら、やけにこちらを気にしているのだった。紫外線は確実に強く照射するようになってるのに、サングラスの不人気はなぜだろう？ 地下鉄で六本木へ。時間があつたので、駅のそばのあおい書店で本を見る。が、何を勘違いしたか、裏口から外苑東通の方へ歩き出す。ギャガと錯覚したのか？ そのとき、向こう側の交差点に写真家の荒木経維の姿が見え、場所をまちがえたことに気づく。このへん、全く文脈がないのだが、事実である。目的の場所は、先ほど行ったあおい書店と同じビルの中にあるのだ。『娘道成寺』にすっかり脳がいかれてしまったようだ。

なぜか父がどこかに去り、12年間母親と祖母との4人で暮らしてきた兄弟の話であるが、それだけのドラマとしては見れない奥行きを感じさせる。12年ぶりに姿をあらわした父がそれまで何をやっていたのかはわからない。なぜ、彼があらわれ、翌日から2人の息子、イワン（イワン・ドブロヌラヴォフ）とアンドレイ（ウラジーミル・ガーリン）を車で旅行に連れ出したのかもわからない。しかも、それは、ありがちな行楽地への旅行ではなく、無人島への旅行なのだ。途中、父親（コンスタンチン・ラヴロネンコ）は、どこかへ電話をし、急に「バスで帰れ」と命令し、子供たちがバスに乗ると、追いかけてきて、「予定が変わった」と言って、ふたたび車に乗せる。着いた島で、父親は朽ち果てた小屋の地面を掘り、箱を掘り出す。が、それが何かは最後までわからない。

このわからなさは、ソ連時代の（あるいはいまも残存する）わからなさかもしれない。しかし、それが、父親の出現によって生じるところを考えると、それは、父なるものと関係がありそうだ。この父は、帰って来たその日から、一家に命令し、教育をほどこす（命令・支配と教育は同じ根をもっている——ソフトな支配が「教育」である）。食卓で、子供たちにもワインを飲ませる（それは、食事のときはワインを飲まなければならないといった風情のすすめ方である）。祖母と母はあわて、コップに少し入れたワインを水で薄めてイワンとアンドレイに渡す。ドライブの途中、立ち寄ったレストランで、テーブルにウエイトレスを呼んで支払いをするやり方を教える。外でアンドレイたちが、若者の2人組に財布を奪われ、殴られるときも、レストランのなかで見ていたが、助けには来ず、逃げ去ったところ出て来て、車で追いかけて行つて、見事、2人を捕まえてもどる。そして、アンドレイとイワンに、この2人を殴れと命令する。この父は、命令し、教える父なのだ。

ソ連時代のロシアにとつて、官僚制は、ある意味での「父」だった。その意味で、ソ連崩壊後にものごころついたはずのアンドレイとイワンは、その意味での「父」を知らない世代である。とりわけ、イワンはそういう感じである。冒頭、海辺で、彼らが、他の仲間たちと、高い飛び込み台から飛び込み、肝だめしをしているシーンがある。そのとき、怖くて飛び込めず、といってそのまま家に帰ると仲間に馬鹿にされるといふジレンマから、裸で凍えながら、その台のうえにとどまり、心配した母親がやつてくる。彼女は、しかりはせず、説得して家につれもどす。イワンは、父親との旅行中、たえず父親に反抗するが、それは、命令に慣れていないからでもある。

この映画で描かれているような車での移動は、ソ連時代には、難しかった。それ以外にも、あらゆる面で許可が必要だった。この映画の父親の「帰還」（原題）は、まさに旧時代のシステムが家庭というミクロなレベルで復活したこともある。ただし、ここでは、絵に描いたような「権威主義」や「強権」は出てこない。たしかにあれこれ指図しはするが、魅力的な父親にも見える。こういう父親がいても、悪くはないという気もする。このへんのあいまいさが、非常にいいと思う。

見終つて、結局、ロシアには、もう「父親」はいない、存在できないという印象を持った。これは、いま世界中で進行している現象である。その不在を、嘆くのも、批判するのも、また、「父親」なんかいららないんだと主張するので

もないところが、この映画の興行きを深くしている。
(アスミック・エース試写室)

2004年06月23日

CODE46 (Code 46/2003/Michael Winterbottom) (マイケル・ウィンターボトム)

補助椅子が通路にびっしり並ぶほどの盛況。ウィンターボトムは、いまアクチュアルなテーマを一貫して追い続けている最良の映画作家の一人だろう。彼の作品は、『バタフライ・キス』(Butterfly Kiss/1995)以来ほとんど見ている。今回の作品では、『日蔭のふたり』の荒涼と殺伐さと2人ぼっち性、『ウェルカム・トゥ・サラエボ』の非情さと管理、『アイウォントユー』の父性の屈折、『ひかりのまち』の都市性、『いつまでも二人で』の女主人公とこの映画の女主人公との共通性、『イン・デイス・ワールド』における「第1世界」と「第3世界」との格差などが、すべて「未来社会」の常態としてとらえなおされている。

ウィンターボトムは、アクチャリテイ(現時点での政治的現実)を問題にする作家であって、「未来」を予見することに興味があるわけではない。むしろ、いま進みつつある動向がこのまま行くかどうかというある種のシミュレイテッドな異化効果こそが、この映画のスタイルだ。時代は近未来だが、特にいまの時代と飛躍的に異なる飛行機や車に乗っているわけではない。空港のデザインもさほどかわらない。決定的にちがうのは、管理の徹底さと自然環境の悪化だ。わたしは、30年まえには、21世紀をもっと樂觀的に考えていたが、「自由の国アメリカ」の超管理国家化はむしろのこと、最近の異常気象や奇病の突発などを見ていると、それが全くの誤りで、ひよっとすると、人間は22世紀まで生きのびるのが難しくなるのではないかという思いにかられることがる。しかも、その変化は、『デイ・アフター・トゥモロー』のような「人災」から生じたのではなく、自然自身の気まぐれな変化のよるものであり、石油の使用をやめたりするような人為的な努力では容易に変更することが出来ない運命的な変化であるような気がしはじめている。

すでに「先進産業国」の都市部では、「シュリンキング」(萎縮/衰退)という現象が見られ、奇妙なゴーストタウン化が進みはじめているが、この映画も都市をそういう観点でとらえている。世界は孤立した点と点の関係(たとえばシアトルと上海)になり、そうした輝く点と点とのあいだは高速の交通機関で結ばれているが、点の「外」は、いまの時代よりはるかに放棄化がすすんでいる。「シュリンク」してしまった部分は、管理が放棄され、いわば「無法化」による自然淘汰的な「管理」が施行されている。弱者は生きのびることができない。移動するためには、「パペル」という許可証が必要だが、それは、遺伝子情報を付与した厳密な管理がなされており、「パペル」は弱者には手に入らない。

上海のスフィックス社は、「パペル」の審査・発行を国家から委託されている会社。その会社で違法の「パペル」が発行される事件があり、その調査のためにシアトルからウィリアム(ティム・ロビンズ)が上海に招聘された。すでに、数人の容疑者が判明しており、彼や彼女らとの面通しで、ウィリアムは、犯人を

特定する。彼は、特殊ウイルスを摂取することによって、短い会話から相手の個人情報（パスワードなど）を読み取る特殊能力を身につけている。しかし、彼は、そのマリアという女性（サマンサ・モートン）が犯人であうことを確信しながら、報告をいつわる。彼は彼女を見たたん、彼女を身近なものに感じてしまう。

この映画でアクチュアルなのは、記憶の徹底した管理だ。今日、テクノロジーとの関連で最も重要かつ深刻な問題は、記憶問題だと思うが、権力は、記憶こそが管理と支配の要であることを知っている。すでにわれわれは、コンピュータに記憶の半分以上を譲りわたしてしまっている。わたしの記憶は、コンピュータにインストールされているスケジューラやデータベース次第である。この傾向がどんどん進めば、記憶の抹消も復元も自由自在である。いまは、そしてこの映画でも、記憶の操作は、かつてオウム真理教がやろうとした記憶の抹消という方法で記憶を操作することになっているが、それは、当面そう簡単には行かないだろう。しかし、われわれが、自分の記憶をコンピュータにあずけ、コンピュータに頼らなければ行動がさだまらないというようなところまで行けば、そのコンピュータをコントロールすることによって、個人の記憶を自由にあやつることができる。記憶の委託が加速度的に進んでいる以上、記憶の管理は時間の問題だ。

「パペル」の偽造の犯人を特定せずにシアトルに帰ったウィリアムは、（事件が解決しなかったので）再びシアトルから上海に派遣される。そして、マリアに再会した彼は、彼女が自分のことを全くおぼえていないことを知る。彼女は、ウィリアムの記憶を消去されたのだった。しかし、なぜ？ これは、見てのお楽しみだが、これだけ高度化した管理システムが、ウィリアムがあえてマリアを特定しなかったごまかしを知らないわけがない。しかし、カフカが鋭く描いたように、高度な管理システムというものは、すべてを知っているながら、その知が屋上屋を架し、横滑りしていくという特徴を持つ。知が誰かによって実行に移されなければ、何事も起こらないわけだが、このシステムのなかでは、誰もが実行を怠るので、未決定の状態が延々と続く。

この映画の「上海」は、完全な複合都市であり、人々は、さまざまな言葉をチャンポンにして使っている。挨拶も、「サラーム」であったり、「ニーハオ」であったりする。

この映画でも、ティムとサマンサのラブシーンで、サマンサの下腹部の映像にボカシが入った。こういうのを見ると、いまだわたしは、日本というネイション国家に住んでいるということを思い知らされる。いま、世界の動向は、国家のネイション性を思いつきりはずさないと、脱国家化という現象に対応できないということの認識に向かっているのだが。

この映画の世界では、妊娠が厳密に管理され、同一の遺伝子（クローン技術で生まれる子供がいるので、同一の遺伝子を持った人間が複数存在する）を持った者同士が子供を持つことはできない（それが題名の「コード46」）。ウィリアムとマリアは、実は、同一の遺伝子を持っていることがわかる。しかし、マリアがウィリアムの子供を宿したとき、彼女は、その子を堕胎させられるわけではないようだ。その代わり、彼女は、ウィリアムの記憶を消去され、彼が自分の子の父親であることを抹消される。これは、新たなタイプの「死刑」である。

記憶は、一人の人間の特異性（シンギュラリティ）の多くを左右する。アルツハイマー病で記憶を失ったレーガンは、彼自身であることを失った。彼の肉体は残ったが、彼の「精神」は別ものになった。しかし、記憶を奪うということは、これまでの処罰が肉体に対して行ってきた（死刑においては肉体の破壊）ような、被害者の復讐的な意味を持たない。むしろ、記憶を奪われた者は幸せになるかもしれない。その意味で、記憶の操作は、この映画におけるような「罰則」としてよりも、治療的な目的で行われるようになるのではないか？たとえば、肉親や愛する人を殺された者は、その事件と殺人者のことをすっかり忘れる処置を受け、その受苦から解放されるといったように。

（ギヤガ試写室）

2004年06月28日

靴に恋して (Piedras/2002/Ramon Salazar) (ラモン・サラサル)

なぜか女性がいっぱい。といっても観客ではない。女性の配給スタッフがやたら多いのだ。何だろう？プレス of 表紙に女ものの靴がずらりと並んでいる写真が載っていたので、タイトルともども、靴屋の話かと思ったら、そうではなかった。靴というより足、足というより愛のさまざまな形の話だった。スペインらしいくせのあるアプローチで、なかなかよかった。

日本語タイトルは思わせぶりだが、あまり靴にこだわる必要はない。ちなみに原題の 'piedras' は、複数の「石／岩」の意味。登場人物には、みな「靴」にちなむ名がつけられており、また、靴が、ばらばらに進行し、やがてからみ合う物語のつながりになっているが、靴は、登場人物を特徴づけるためのラベルのような役割をするにすぎない。

冒頭からモニカ・セルベラは、アニータという「知恵遅れ」の女を圧倒的な存在感で演技する。その存在感は、『顔』の藤山直美に似ている。彼女の母アデラは「扁平足女」（アントニアン・サン・ファン）は、彼女をささえるために、街はずれにぽつんと建っているホステスクラブ（若い子とカラオケで歌ったあと、お楽しみに及ぶシステム）のやとわれママをやっている。毎日、街角で空を見あげるのが好きな彼女は、いつもスニーカーを履いているので、「スニーカーを履いた女」と名づけられる。母親は、彼女を介護するアルバイトに学生のアキ（エイリケ・アルキデス）を雇う。こころ優しい彼が、アニータを街に連れ出し、初めて見る「外界」に感動するアニータの姿が胸をうつ。そして、次第に彼を愛するようになるアニータのいじらしさが泣かせる。しかし、そこにひとつのひねりを入れるところが、この作品のにくいところ。

この作品で、最も靴との関係が強いのは、「極端に小さい靴を履く女」イザベル（アンヘラ・モリーナ）だ。夫との関係はさめきっており、そのせいか、あるいはそれとは関係なくか、神経症ぎりぎり、万引きした靴の膨大なコレクションを持つ。唯一の癒しは、足のセラピストのもとに通うこと。彼は、足の裏を指圧し、彼女を歓喜に導く。

イザベルの夫で高級官僚の夫レオナルド（ルドルフォ・デ・ソーザ）は、彼女を自由にさせ、自分は、あのホステスクラブのアデラのもとに通っている。あ

りがちな金持ち夫婦。そして、彼とアデラとのあいだで、一つの恋の物語が展開する。家庭に問題児をかかえている女と、離婚を決意している男とが、むすばれそうになるところで、娘にある出来事が起こり、アデラは、恋なんかとうつつをぬかしてはいられないと、心を閉ざしてしまい、男は淋しく去るというある種の定型。しかし、そういう定型をそれだけで一本になるような見ごたえで描く。

イザベルがよく行く高級靴店で働いているレイレⅡ「盗んだ靴を履く女」

(ナイワ・ニムリ)は、靴のデザイナーであり、クラブのダンサーでもある。恋人のクン(ダニエリ・リオッティ)は、コカインづくで、2人の関係はさめ、やがてクンは、家を出ていく。しかし、彼がレイレと分かれたのは、異性愛とおさらばしたことがやがてわかる。このへんの屈折が、面白いし、セクシュアリティやジェンダー問題の奥行きが、日本映画なんかと全然ちがうスペイン映画の見ごたえ。

タクシーの運転手と知り会ったが、すぐに他界してしまい、そのあとをついだ「男まさり」の雰囲気のマリカルメンⅡ「スリッパを履く女」は、いつもスリッパを履いてタクシーを運転している。予想されるように、タクシーだから、他の登場人物との偶然的な出会いのチャンスはいくらでもつくれる。映画は、彼女を全体のつなぎ役のようにしている。亡夫の娘と弟を育てているが、娘は、睡眠薬中毒で義母に反抗ばかりしている。この「一家」とレイレとの意外な関係がやがて明らかになるが、それは、ここでは書かない。

スペイン映画は、イタリア映画以上に身体への独特の執着を描く。この映画でも、アメリカ映画がみな馬鹿に見えるような緻密さで身体を描いているし、とらえている。これは、ラテン／地中海の伝統なのだろうか？

この映画には、あまり電子メディアは出で来ないが、クスリはよく出て来る。それは、決して肯定的にはとらえられてはいない。人々は孤独で、それをまぎらすためにクスリをやっているという「古典的」な設定。おそらく、クスリは、旧時代の症候群(シンドローム)になりつつあるのだろう。今後の問題は、電子メディア中毒のほずだが、いまは、まず浸透の真っ最中である。いま否定的に描かれることの多い「ドラッグ」だって、それが日常生活と共存していた時代があった。電子メディアも、用途や利便性から見られている時代が終り、やがて、中毒と拒否の時代がはじまるだろう。

この映画では、レイレが亡き父の故郷リスボンを訪ね、そこに惚れ込むという形で、マドリッドよりもリスボンを讃辞するところで終る。なぜリスボンなのか？これは、誰かスペイン在住のひとがおしえてくれるだろう。

(映画美学校第2試写室)

2004年06月29日

リディック (The Chronicles of Riddick/2004/David Twohy) (ディヴィッド・トウーヒー)

大榎淳さんらが始めた「Anti-copyrightのタベ」のために、夜の10時15分からストーリーミングで映像を見せながらおしゃべりをする約束をしてしまったので、出発前に映像と音のセットアップをした。ストーリーミングはしょっちゅう

やっているのです、いつでも大丈夫だが、短い時間一種のプレゼンをするとなると、映像と音の素材をうまくそろえなければならぬ。今回、映画が終わるのが、9時40分だから、跳び帰り、即、カメラとマイクの前にすわることになった。

冒頭から、ど〜んという音とともにメカニクな重量感と超身体サイズの規模を印象づけようとする映像。もう、電子テクノロジーの時代なのだから、こういうありきたりのこけおどしはなしにしたいと思うが、「未来」やテクノロジーが介在する映画には、あいもかわらずこのパターンが多い。

とにかく、話は、国や地域ではなくて、惑星レベルだから規模が大きい。しかし、何でそんなにスケールを大きくする必要があるのかがよくわからない。人々(?)は、惑星間をまたにかけて動き回っている。「犯罪者」も、惑星から惑星のあいだを逃げ回る。それには、宇宙船のようなものが使われるのだが、それに乗る「人間」は、宇宙船が衝突したくらいでは死なない。外は華氏1000度だという場合にも、その実感伝は伝わってきない。1000度の外気が入ってきたら、「人間」なんて一瞬にして気化してしまうでしょう? といって、彼や彼女らはアンドロイドではないらしい。この宇宙には、エレメンタル族というエーテル状の生命体もあり、彼や彼女らは、自分の体を可視的にしたり不可視的にしたりできる。しかし、どのみちこの生命体も、見えるときは人間の形(服もちゃんと着ている)をしており、おまけに「族」を形成しているのだから、別に、話を惑星規模にしなくてもいいはずだ。

話の根幹は、ヴィン・ディーゼルが演じるいかにもタフそうなりディックという「人物」があり、それが、敵をばったと倒し、惑星を救うということ。彼は、目の手術によって暗視能力を身につけてはいるが、一応「人間」なのだ。が、それなら、話は地球規模でもよかったのではないかと思うが、それだと、ブッシュのアメリカがやっていることと似てきて、かえってディテールの描写が難しくなるかもしれない。つまり、この手の「抽象」は、ディテールを省略するテクニクにもなっているのである。

主人公リディックは、殺人と脱獄の容疑で5つの惑星から指名手配されている。冒頭、賞金稼ぎの連中から追われ、それをからくもかわすが、その出来事を通じて、リディックは、彼に法外な賞金をかけてまで彼を探している人間がいることを知る。それは、ネクロモンガー(族)以外は、生命体としての意味がないと信じるロード・マーシャル(コルム・フィオーレ)の暴政をくいとめようとするエレメンタル族の使者エアリオン(ジュディ・デンチ)であることがわかる。

いまの時代、この映画が描くような危機感、多少はリアリティを持つかもしれない。しかし、ブッシュがやっていることすら、これほど単純ではないし、ロード・マーシャルのファナティズムや独占欲のようなものに単純化できるものではない。まあ、『マトリックス』シリーズにも似たような発想があったが、この場合は、闘い方とかスタイルに斬新さがあったが、『リディック』には、格闘技的にも、映像的にも、なんら新鮮さがない。また、話が拡大されすぎているので、この映画が、現在のアメリカとカップリングを起し、「現在」を異化するような機能を果たすわけでもない。

おそらく、この映画の失敗は、半分はそういうアメリカ批判や文明批判的な側面をねらっているにもかかわらず、テーマを抽象化してしまったところにある。

これと正反対なのが、マイケル・ムーアの『華氏9・11』だろう。ゴダールは、「ブッシュはここで描かれているほど馬鹿ではない」と言ったらいいが、ムーアの狙いは、事実はどうであれ、彼を「馬鹿」として描くことによって、アメリカの現在を批判することである。パロディー化である。ここでは論理は単純化されているが、世界そのものは単純化や抽象化に距離を置いている。
(丸の内プラザール)

2004年07月05日

モーターサイクル・ダイアリーズ (The Motorcycle Diaries/2004/Walter Salles) (ウォルター・サレス)

【追記／2005-06-05】ブログの「tokyomagazine」氏が、「信頼する粉川哲夫のシネマノートに感想がある。事実誤認が何点かあるのだが、まあいいや」と書かれているので、読む際には、ご注意ください。早書きなので「事実誤認」もあるでしょうが、ご指摘くだされば、訂正します。

評判が高い映画なので早めに行く。エレベータを降りたら、永六輔氏がいた。1番乗りのよう。試写会で見るのはめずらしい。まだいまほどジーンズをはかないころ、穴の空いたジーンズをはいてさっそうと歩いていたころにくらべると、頭がすっかり真っ白になり、お年をめしたが、でも、かくしゃくたるもの。この人の声がいまの天皇アキヒトの声にそっくりなの知ってます？ 昔は有名な話だった。反戦のひと永六輔の声が戦争責任のあるヒロヒトの息子の声にそっくりというのが皮肉だと言ってみんな笑ったのだった。

現代企画室から邦訳（『チェ・ゲバラ モーターサイクル南米旅行日記』）が出ているのだが、ゲバラの思想と行動の「原点」を活写した本書の存在は、意外と知られていない。1952年、23歳のアルゼンチン、ブエノス・アイレス大学医学生エルネスト・チェ・ゲバラ（ガエル・ガルシア・ベルナル）は、親友のアルベルト・グラナード（ロドリゴ・デ・ラ・セルナ）と古いドイツ製のオートバイに同乗して、カラカスからコルドバまでの南米大陸を旅行した。この経験は、南米とその地に住む多様な人々の生活とその階級差の存在をゲバラの心に深くきざみつけた。この旅行まえの彼は、ハンセン病の患者の救済に関心があり、この旅行でも、ペルーのアマゾン川沿いのサン・パブロのハンセン医療施設で数週間を過ごす、彼が、大学卒業後、グアテマラに渡り、革命運動に参加するようになるのは、この旅行のインパクトが大きかった。以後、彼は、メキシコでフィデル・カストロと遭い、キューバ革命へと身を挺して行くわけである。

キューバのバチスタ独裁政権（アメリカの傀儡政権）を打倒したキューバ革命（1959年）で成立したキューバ共和国の工業相になったゲバラが、1965年にキューバを去り、ボリビアの山中におもむいた理由として、カストロとの意見の相違があげられるが、いずれにしても、彼は、ラテン・アメリカのすべての地域、いや、全世界の抑圧された民衆の解放に夢をたくす永久革命家であつたかれこそ、キューバがある一定の社会改革に成功すると、その地を離れ、新たな困難な地を求めて行ったのだ。この映画は、そうした心底からナイーブで心優しいゲバラの感じをガエル・ガルシア・ベルナルがうまく出している。この感じは、権威に対しても、敵対的な形で反抗するのではなく、もっと柔軟な形で権威を骨

抜きにしてしまうようなところがあり、ベルナルに合っていたのだろう。彼の出演作品は、『天国の口、終りの楽園』、『アマロ神父の罪』、『ドット・ジヤ・アイ』を取り上げたことがある。

製作総指揮をつとめたロバート・レッドフォードのこの作品への入れ込みかたは半端なものではなかったらしい。ここには、紋切型の「革命家」のレッテルを貼られているチェ・ゲバラを脱神話化すると同時に、あいも変わらず侵略の路線を崩さないアメリカ合衆国の現状に一つの代案を提出したいというレッドフォードの願いが感じられる。この映画の最後は、旅行をともにした実の老アルベルト・グラナードが、かつて旅行の終りに、コロンボアのレテシアでゲバラを見送った映像とだぶるシーンになる。80歳になるというアルベルトのしわだらけの顔が歴史の重さを思わせる。彼は、1967年にCIAの工作で暗殺されたゲバラを偲び、キューバに記念病院を建てている。

ペルーの旅行の終り近くで、ゲバラは、ラテンアメリカは、（アメリカ合衆国によつて）分断され、ボードで仕切られているが、実際には、多様な人々が住む動的な集合体であるということに気づいたと語る。これは、「マルチテュード」という発想と同じであり、わたしもおよばずながら提起している「トランスローカル」という発想とも通じる。ネイション国家や国境はもういらないのであり、民衆の多様性があれば十分なのだ。国家や国境は、人々の多様性を活かすよりも、それを敵対（多くの場合「親米」と「反米」という単純な二項対立化して）させるだけである。しかし、資本主義システムにとっては、国家は不可欠の条件であり、それは、「社会主義」という資本主義の特殊形態においても同様である。

上でわたしは、「心底からナイーブで心優しいゲバラ」と書いたが、それは、ゲバラが好きな人間が見る（見ようとすると）「ゲバラ」であつて、生身のゲバラそのものではない。現実のゲバラは、そんなやわではなかった。そもそも、「アメリカ帝国主義」と闘つて革命をなしとげたとしても、政治権力を打ち建てるような人間は、というよりも、そもそも政治に関わることができる人間は、どこかに冷徹な（そして冷酷にもなりえる）精神をもっている。映画にしても小説にしても、「伝記」が形式としてダメなのは、人間の多面性を多面的なまま描くことができないからだ。それらは、人を「善人」にしてしまふか、「悪人」にしてしまふかのどちらかしか、効果的な表現方法を知らない。

その点で、おそらくこの映画が大いに参考にしたであろうローレンス・エルマンのTVドキュメンタリー『チェ・ゲバラ モーターサイクル旅行記』(Tracing Che/2002/Lawrence Elman)のほうが、生身のゲバラに迫っている。作られた自体が面白い。ローレンスは、4000ドルも出して、ゲバラが乗ったのと同じ型のバイクを見つけ出して買い、それに乗ってゲバラたちの足跡をたどりながら、ドキュメンタリーを作った。ナレーションは、彼自身。この映画の最後に姿をあらわすアルベルト・グラナード本人のインタヴューもある。冒頭、ローレンスは、ずっとゲバラに惹かれてきたのだが、同時に、ゲバラが、キューバ革命のち、反革命分子600人の処刑の責任者でもあったことを知っている。詩人であり、思想家であり、医者であり、革命家であり、ゲリラ兵士でもあり、キューバの国立銀行総裁、工業相として閣僚でもあり、そして1児の父親でもあったゲバラ。そして、その神話化された相貌と生身の相貌。ローレンスの関心は、こうしたゲバラの多面性に関心をもち、このドキュメンタリーを作った。この映

画のように、ゲバラのもう一つの神話と夢を作るのではなく、ゲバラをよりゆたかな多面性のなかに解き放つこと。

映画で、バイクが壊れ、金も使い果たしたゲバラとアルベルトが、予想外の歓迎を受けるシーンがある。それは、彼らのことがたまたま新聞に写真入りで（ハンセン病の治療のために2人の医師がチリを旅行している云々）載ったからであった。そのシーンで面白いのは、バイクを直しに行った先で、新聞の写真から彼らのことがわかったとき、修理工場の主人が、急に態度を変え、「ワインでもどうです」と言う。すると、ゲバラは、「ブエノスアイレス（彼らの故郷）ではワインは食事といっしょに飲むので」と言って断る。これは、むしろ、食事をごちそうしてもらいたいということを婉曲に言っているのだが、「シネマノート」をパリで愛読してくれているイイダエツコさんによると、「フランスではワインは家庭で、必ず食事と一緒にとるもの」とのこと。まあ、1本何万もするワインだけを儀式ばって飲むのは、日本ぐらいかもね。

ゲバラが神話化されたのは、人々がゲバラを必要としたからだ。もしゲバラを愛するのなら、ゲバラを崇拜するのではなくて、ゲバラのように生きることであり、それは、原則や勇氣や犠牲に身を挺することではなくて、ゲバラが愛したように人を愛し、ダンスし、旅をし、闘うことだろう。しかし、それは、別にゲバラにならなくても、自分自身のなかにある「ゲバラ」を引き出すことなのではないかと思う。

（ヘラルド試写室）

2004年07月06日

NIN x NIN 忍者ハットリくん THE MOVIE (NINxNIN Ninja Hattorikun The Movie/2004/Suzuki Masayuki) (鈴木雅之)

試写室に入るとすでに10人ぐらいお客がいた。席についてプレスを読みはじめたら、「大変忙しいなか・・・」と会社の人が挨拶をはじめた。え、時間がスリッパしたの！？と思ったが、わたしが時間をまちがえたのだった。それは、ちよつと複雑なとりちがえだった。6時半に開映だから、6時に来ようと思ったのだったが、6時に開映の試写が多いので、電車に乗っているうちに頭のなかで6時半が5時半にタイムスリッパし、現場に着いたとき、6時20分ぐあいだったのに、5時20分で、まだ上映まで30分以上あると思ったのだった。この論理わかる？ 最近、わたし、ちよつと狂っているかもしれない。

まあ軽いオバカムービーだが、漫画『忍者ハットリくん』をいかしながら、適度に、今日の社会的諸相を適度に取り入れ、うまくまとめている。監督の鈴木雅之は、非常に頭のいい演出家である。この作品でも、父親が出て行った家庭に宇宙人がやって来るという『E.T.』、いじめられっ子の少年のところに夢の世界への招待が来るという『ハリー・ポッター』、さらに悪きをくじくために飛び回る『スパイダー・マン』等々の諸テーマをたくみにミックスしたりして、器用なところを見せる。

最初に出会った者がおまえの「あるじ」だと伊賀忍者の父ジンゾウ（伊東四朗）から教えられ、主人に仕える「最後の修業」（これを越えれば本当の忍者に

なる) 忍者ハットリくん(香取慎吾)が、空を飛んで飛び込んだのが、ケンイチ(知念侑孝)の部屋。その部屋は、いまの小中学生の典型的な持ちものがある。階下では、母(戸田恵子)は友達との長電話にふけり、父(浅野和之)は、会社から持ち帰った仕事でコンピュータに向かってる。これもいかに「ありがち」ないまのミドルクラス家庭の光景。

こういう「ありがち」で誰もが納得してしまう光景や雰囲気は、モデルがあるとしても、テレビや映画のなかで確実な形を獲得し、それがあちこちに伝播・増幅し、次第に、それが「現実」となる。時代がたつて2004年の日本の家庭がどんな感じだったかという問いにデータを提供したりする。それは「まやかし」だという批判も可能だが、少なくともディテールには最小の現実が残るのであって、使い道は色々ある。

腹が減ったハットリくんは、ケンイチが、階下の台所から両親にこっそりとご飯とマヨネーズをもってきてやるシーン。ご飯にマヨネーズをかけたものなど食べたことのないハットリくんは、最初警戒するが、食べてみて大感激。こういう食べ方が流行っているのかどうか、わたしは知らないが、わたしの知り合いの寿司屋のおやじが、「自慢げに出された料理でマヨネーズをかけたくなるのがあるよ」と言っていた。口がこえているためにまずくて食えないものでも、マヨネーズをかけると、あきらめがついて、食べられてしまうものだ。マヨネーズにはそういう効果があるらしい。

現代は「あるじ」なき時代である。ある意味では番人が「あるじ」になりうる条件が潜在する時代ではあるからこそ、他者としての「あるじ」に仕えることは難しい。そして、「仕える」ということも不可能になってきた。その点で、忍者ハットリくんが「仕える」のがだたの子供だというところが現実味をおびる。誰もが、自分の「あるじ」でなければならぬというのはプレッシャーである。また、自分に仕えてくれる「従者」などどこにもいない。だから、忍者ハットリくんはジャパニーズ・ドリームになる。

田中麗奈が、盲目ながら絵を描いている女性を演じる。ケンイチは、彼女がベランダで外をながめているのを通学のとき見て、年上の女性への思慕のような恋心をいだく。これも、ありがちなパターンだが、田中がいい感じを出している。

カメオ出演的に草剛や大杉漣、西村雅彦らがちらりと姿をあらわす。

甲賀流の忍者が、「世俗化」し、その素姓を隠してさまざまな職業についているというプロット、伊賀流対甲賀流の対決も笑える。「甲賀最強の忍者」を演じる升毅は健闘。もう一人の甲賀忍者を演じるゴリは、ちよっと体操選手みたい。(試写室)

2004年07月07日

モンスター (Monster/2003/Patty Jenkins) (パティ・ジェンキンス)

夏は、会社でも休みを取るひとが多いので、試写はどちらかというと低調。

その割には、今年は、「大もの」が試写されるような気もするが、試写をやっても、客の数は多くはない。こういうときは、「小品」を見あさるのがいいのだ。

が、わたしも、夏はいそがしい。ついでに言っておくと——この「シネマノート」を読んでくれたひとが、「粉川さん、けっこうフツウのばかり見てるんですね」と言った。それはたしかだ。映画館に行く場合、最初からその映画のことを知っていてそれを「味わいたい」と思っただけに行く場合もあるだろうが、試写を毎日のように見る場合は、予備知識や先入観なしに見に行くことが多い。それと、「シネマノート」の基調は、映像とその境界線とを横断することだから、ひっそりと内輪で上映されるような作品よりも、「世を騒がせたい」、「これで金儲けをしたい」という欲望を丸出しの作品の方が都合がいい。そのため、「味わいの深い」「小品」は後回しになり、「大もの」ばかりをあつかうことになる。前者は、わたしの場合、DVDやビデオで見ることが多い。

主演のシャリーズ・セロンがアカデミー賞の最優秀主演女優賞を受賞した本作だが、見て見ると、「小品」的な作りであることがわかる。一見社会性の深い作品のように見えるが、社会的現実を描こうとしてというよりも、一つの条件をあたえ、そのなかで登場人物を動かしてみろという極めて演劇的な作り。モチーフも意外と単純。自分が有名人になると夢見ていた少女が、その夢に破れ、売春婦に身を落とし、その間に会った少女セルビー（クリスチナ・リッチ）のわがままを満たすなかで連続殺人を犯すようになる。主演のシャリーズ・セロンは、彼女が演じているとはわからないくらいのメイキャップで実在のアイリーン・ウォーノスに似せているが、それは、それでしかないような気がする。

アイリーンが知りあうようになるセルビーは、自分が同性愛者であることにコンプレックスをいだいており、親からは治療を言い渡されている（ジョン・シュレシンジャーの『二番目に幸せなこと』で息子がゲイであることを理解している親とはちがうわけだ）。セルビーとアイリーンの関係は、セルビーが女王様、アイリーンが従者という典型で、アイリーンは、セルビーの要求に応えようとするあまりに、人殺しまでしてしまう。そして、その殺人が、今度は、家庭があるのに売春婦などを買う男に対する宗教的なまでの処罰を意味するようになる。

同性愛的な関係の表現として見た場合、この映画はさほど新しさはない。女王と家来という関係もそうだが、アイリーンは、典型的な「男」役でセルビーに対応する。むしろそういうゲイ関係もあるが、映画が描くとすれば、それだけではだめだ。現実と表現との違いは、表現は無限の解釈可能性を潜在的に持つということなのだから。

せっかくアイリーン・ウォーノスの事件をあつかいながら、その事件の意味するところが単純化されている。
(ギャガ試写室)

2004年07月13日

キング・アーサー (King Arthur/2004/Antonie Fuqua) (アントンワ
ン・フクア)

また戦争ものかあと少し引ききみになり、開演まぎわに行ったが、列はそれほど出来ていなかった。そのうち、会社の人が「コーギョーのかたはこっちへ並んでくださあ〜い」と叫び、背広を着たおじさんたちがそちらへぞろぞろ移り、

さらに列がさびしくなった。この試写は、今日1回しかやらないので電話予約をしてくれということになっていて、わたしもそうしたが、受付では名前のチェックを全くしなかった。「へんよねえ」すぐまえの著名なライターが連れの人と話している。「このごろめちやくちやなのよ」。うんくん。わたしは試写に通いだしてから25年ぐらいだが、時代時代で色々あると思うが、芝居などより映画の試写はよくやっていると思う。むしろ、こういう「馬鹿」をいつまでやれるかという気持ちのほうが強い。

「興業のひと」たちは、7階の丸の内ループルに誘導されたらしいが、そのため、5階の丸の内プラザールの本来の会場は、開場後もしばらく、半分ぐらいしか席が埋まっていなかった。ところが、上映10分ぐらいまえになってから、「ねえ、あツツのはズがあいてるウ」（あちらの端が空いているという意味）など大声を出す女の子の団がどつと入って来た。いまはやりの腹を出した「ローライズ」スタイルの子や、セーラー服姿（ただし、キャバクラ？風）の子もいる。なんだ？！なんだ？！という感じで面白かったが、緊急動員したのか、何者たちなのかは不明。

試写状を郵送し、映画館で試写をやるという方式はもうじき終るのではないか？ ストリーミング配信で試写をやることもすでに可能だ。この映画や『スパイダーマン2』がそうだが、月刊誌のようなメディアを主に考えて試写を打つという考えが終りつつある。『スパイダーマン2』などは、月刊メディア対策としては、早い時期にメイキングのような映像（20分程度）をのれいれいしく上映するということをやった。ということは、今後、月刊メディアがすっかりした映画批評を載せようとすると、一般公開後しかできなくなるということを意味する。それは、それでいいんだが、月刊メディアに重心を置いているライターは氣力を失うだろう。宣伝のターゲットは、テレビはむろんだが、印刷メディアでは週刊誌と日刊紙に置き、瞬発的な効果をねらうようになっていく。

剣で相手を撲殺するようなシーンが連続する戦いの映画だが、意外によく出ていたと思う。映画は、まず映像の動きを創造することだとジル・ドゥルーズが言っているが、この映画は、そうした映像の動き方の点で引き込む力にあふれている。アクションが凄いというようなことではない。ヒーロやヒロインがかっこいいというようなことでもない。「大スター」は登場しない。が、アーサーを演じるクライヴ・オーウェンは独特の魅力を出している。最後にアーサーの妻となるグウィネヴィアを演じるキーラ・ナイトレインが、オーストラリア原住民のようななかつこうで弓を引き、戦いのなかに突撃していく姿は、セックス・ピストルズのシド・ヴィシャスが「マイ・ウェイ」を歌うときのような偶然に身をまかせる切実さというか、ある種パンクのなものに触れる感動を起こさせる。ブリテンを支配しようとするサクソン軍の首領セルディックを演じるステラン・スカルスゲールドも、60年代のヒッピーの頭目のような感じで面白い。ふと、わたしは、沖繩に移住したダグラス・ラミスを思いだした。

氷の張る池の上で、何百というサクソン軍をむかえ討ったアーサーとその一党が、敵を誘導しながらその重みで氷を割らせることによつて、少数で大軍を倒すシーンがある。そんなことが可能かどうかよりも、その映画的なアイデアと、その映像のリアリティがなかなか見せる。これは、この映画の見どころ。

冒頭のナレーションにあるように、この映画は、15世紀に完成するアーサー王と円卓の騎士の物語、アーサー王伝説の源流（4、5世紀）にさかのぼり、伝説や神話のベールをおもいきり剥ぎ取り、アーサーと彼をとりまく騎士たちを起こったことを映像化しようとしている。基本にあるのは、いつの時代も戦争はあり、それに巻き込まれる人間たちがいるということ。したがって、アーサー王の伝説から生まれた魔法の宝剣「エクスカリバー」や「聖杯伝説」の要素は、その痕跡を読み取る程度にとどめ、ローマ帝国の支配のもとで、ローマからは遠い地のブリテンの青年たちが、ローマ軍に「拉致」同然に徴兵され、戦乱の渦にまきこまれていく姿が描かれる。その意味で、この映画は、「現代」の物語であり、イラク戦争にまきこまれた若者たちと重なる要素が多い。単なる歴史ものとはちがったリアリティがある。

おそらく、「アーサー王伝説」に親しんでいる欧米の人間は、この映画を好まないだろう。聖なる伝説を異化されたという不快感を抱く者もいるかもしれない。出演者たちの雰囲気も、みな「現代的」すぎると言うかもしれない。特にキラー・ナイトレインなどは。プレスによると、アーサー王伝説の重要なフアクターは、「名誉」(honor)、「勇気」(courage)、「犠牲」(sacrifice)、「正義」(justice)、「信念」(faith)、「哀れみ」(mercy)、「ロマンス」(romance)だというが、たしかにこの映画もそういう条件を思いださせるシーンがあるにはあるが、それらを決して至上のものとするような描き方をしていない。これが、アーサー王をあつかった過去の映画（とりわけジョン・ブアマンの『エクスカリバー』[Excalibur/1981/John Boorman]）とちがいである。

アーサーが尊敬する「思想家」としてペラギウスの名が出て来る。ペラギウスは、ブリテン（イギリス）の神学者であり、ローマのキリスト教正統派からは異端として排斥された。神の恩寵や神の決定論に反対し、人間の意志の要素を強調したらしい。この映画では、ローマの権威によりかかって、自分とそ一族の利益しか考えない教父や司教のこずるさが批判的に描かれている。司教らは、「神の名のもとに」さまざまな指令を出し、人々はそれにふりまわされるが、実際には、神ではなくて、司教やその一派の欲得から出た指令なのだ。個々人の意志でやったことと神の意志の領域を分けろというのが、アーサーの主張だし、ペラギウスに賛同する点なのだろう。ローマ帝国とそのイデオロギーとしてのキリスト教への反発は、よく出ている。そして、そこが、いまのアメリカ（帝国）とだぶる。

サクソンの軍の首領セルディックは、村の女を強姦しようとした兵士に対して、「サクソンの血が薄まる」と言って阻止し、兵士を斬り、返す刀で、感謝する女を切り殺す。レイシストにして規則の指導者というイメージなのだが、軍人というものは、基本的にこういう感性の持ち主なのではなかるうか？ 血は、群れを統合するのに最も楽で見えやすいメタファーであり、戦争は、種族の血のためという旗印で動員され、遂行されてきた。

ローマ帝国への怨みと批判とうらはらに、森に住む「ウォード・ピープル」は、肯定的に描かれる。彼らは、サクソンに対して、原住民的な存在として描かれる。「ウォード」(ward)とは、植物の名だが、古代のブリテンで、それから作った青色の染料を体に塗っていた「種族」をこう呼ぶ。アーサーは、最初の方で、ウォードの襲撃（アーサーらはローマ軍なのだから、襲撃されるのは当然）

を受けたとき、その首領マーリン（ステイーヴン・ディレイン）の部下を捕まえたが、殺さなかった。これが、その後の関係を変える。マーリンは、アーサーがブリテンを統一する人間になるだろうという予感を持っており、アーサーが自分たちを率いて、ローマを倒すことを提案する。それは、批判的ではあれ、ローマ軍に身を置いている者としては受け入れられないことだが、運命はマーリンの予測どおりになる。

教父の砦に幽閉されているローマ法王の隠し子を救出せよという「最後の命令」（これが「最後」で、あとは国へ返してやるといった『プライベート・ライアン』的な命令）を受けたアーサーとその一党が、敵地を越えて現場に到着すると、そこには岩盤で隠された「収容所」があり、そこにウオードの娘グヴィネヴィアが瀕死の状態で囚われている。イラクのアブグレイブ刑務所で行われた拷問が発覚したとき、ナチの強制収容所の実体を知ったときのような「やつぱり」という感情をいだいたが、アーサーらがこの「収容所」を発見するシーンは、ちよつとこのときと似た感情をよびもどした。戦争というものは、強制収容所や拷問を必然的に呼び込んでしまうものらしい。

話は飛ぶが、最近、ウィーンのフリードリヒ・ティータイエンから凄本をもらった。それは、ハンスⅡヨアヒム・ハルトウUNKの『死の柵からの信号』（Signale durch den Todeszaun/1974）で、これによると、ヴァイマル近郊のブーヘンバルト強制収容所では、抑留されていたユダヤ人たちが密かに送信機を組立、海賊放送をやっていたという。残っている送信機の写真とその配線図までついている。極悪の状況下でも、抵抗の意志は生き続けるといふ恐るべき事例だ。

この映画をあえて評価すれば、アメリカと世界の抑圧者になっているイギリスも、もとをただせば、ブリテンの原住民と、ローマ軍のために働いたが、自分の意志でローマ帝国に従ったわけではなく、やがて帝国に反旗をひるがえす若者の一派との共闘のなかでつくられたという点を思いださせるところか？しかし、倒すまでいいが、結局、そのリーダーが「王」になってしまったてはね。

（丸の内プラゼール）

2004年07月16日

17歳の処方箋 (Igby Goes Down/2002/Burr Steers) (バー・ステイアーズ)

このページは、もともといまはやりの「ブログ」(Blog)の形式で、始まった。しかし、そのCGIプログラムのセキュリティ上の脆弱さをあやぶみ、やめた。このサーバーがハックされるのは「自己責任」で済むが、その入口のkumetへの踏み台になると責任のとりようがないからだ。しかし、最近の「ブログ」は、かなり洗練されてきたので、その具合を試してみたいと思っていた。今週、試写のラッシュが落ちたのに誘惑され、Movable Typeとか Greymatterなどの「ブログ」を片っ端から予備のサーバーにインストール／コンパイルしてそのパフォーマンスを試してみた。その結果は、うーんというところだが、そのおかげで、2日起きていて半日眠るというような昔の悪癖にはまり、カガギの生活ができなくなってしまう。今日は、その復帰の初日である。

この映画のスタイルは、「ビルドウンガス・ロマン」（「教養小説」と訳されるが、要するに若者が色々な経験をして自己形成していくプロセスを描いた小説）のおもむきもある。ただし、じゃあ、主人公イグビーは、色々な経験をして何をつかんだかというところ、古典的な「ビルドウンガス・ロマン」のような、これだと本人が確信するようなシーンはないし、おそらくそういう確信とは無縁なのがイグビーなのだ。そこがこの映画のにえきらしく見えるところであり、また、逆に、極めて今日的なところでもある——その今日性を鋭く描いたとは言えないにしても。

いまの時代は、確信などもない時代だし、若者を導いてくれる大人なんかはいない。いるとすれば、それは、あやしいカルトの教祖ぐらいだろう。そもそも、「自己」などもう問題にならないのがいまの時代であり、まして「自己形成」などありえない。人は、ある年令のまま「大人」になるか、あるいは、人工的によりどりみどりでヴァーチャルな「年令」を選ぶ。イグビーは、「自己形成」の努力などしないが、上昇志向もめざさない。その意味では、彼は、「下」をめざす。原題の「[Lbby goes down]」はそういうことを示唆している。アップステイトの郊外からニューヨークのダウンタウンに来るのも「go down」である。最後にイグビーが車で向かう先は西海岸だが、これも東海岸から見れば「下」である。

この映画でも父親への息子からの愛惜があらわされている。久しくうとんじられてきた父親が、いまになって顧みられるようになった。時代の変化である。その分、母親はモンスタースタ的存在にされる。スーザン・サランドンが演じる母親ミミは、自分の死に水の取り方までコントロールしようとするような強烈な支配力を息子たちに行使する。長男オリバー（ライアン・フィリップ）は母に素直に従い（？）優等生になる。次男イグビー（キーラン・カルキン）は反抗し、学校を次々と退学になるが、母親は、こらしめに彼をミリタリー・スクールに入れてしまう。こういう母親にあおられて、父親ジェイソン（ビル・プルマン）は、精神を病んで廃人になってしまう。

イグビーは、ミリタリー・スクールに入れられると、そこを抜け出してニューヨークの街に出る。といって、別にマンハッタンでアートにでも専念しようなどと思ったわけではない。彼には、いつもなにかのときに手をさしのべてくれるディー・エイチ（D.H.）（ジェフ・ゴールドブルム）という叔父のような存在がある。マンハッタンにオフイスを持ち、ロングアイランド（かな？）に白亜の別荘もある。ディー・エイチの新しいロフトで彼の若い恋人レイチェル（アマンダ・ピート）に会う。「パフォーマンス・アーティスト」と称するゲイのラッセル（ジャレッド・ハリス）のようないままで会ったことのないタイプと出会ったのもこのロフトだった。ラッセルの本業は、パフォーマンスをするようなノリでドラッグの配達をすることのよう。そのお客の役で、ほんの数分だけ、『トーク・レディオ』（Talk Radio/1988/Oliver Stone）のエリック・ボゴシアンが顔を出す。しかし、こういう連中に会い、初めて女を知ったあたりで、イグビーがどう変わったかというところ、ほとんど変わらない。そもそも彼は、経験で心境や思想が変わる人間ではないのだ。

ニューヨークを脱出するまえに彼は、入院している父に会いに行く。実は、死に際の母から実父は別にいることを聞かされるのが、イグビーが彼に会いに行ったのは、彼が「go down」の人だったからではないか？ その人は、もうすつ

かり狂ってしまったて、相手が誰であるかはわからない様子。でもイグビーは、彼に会い、やすらぐ。

ディー・エイチの別荘のスノビッシュなパーティーでイグビーが知り合うスキー（クレア・ディンズ）は、ヴィレッジあたりによくいそうなタイプのユダヤ系の女。リルケを読んでいるという。わたしなら、「いまごろリルケなんか読んでいるの？」と言いたいが、そういうふうには理解しては、監督は困るのだろう。イグビーは、彼女に惚れ、ストーカーのようにつきまとい、ベッドインまでいくが、スキーは、イグビーの兄のオリバーを知り、ふらふらとそちらのほうへかたむく。このへんのドタバタは、つまらない。

全体に、よく言えば示唆的、悪く言えば思わせぶりなシーンが多い。ラッセルの粗悪なヘロインを注射して死にそうになったレイチェルは、やがてエイズ患者のような姿であらわれる。彼女の「フリー」な生き方の代償のような感じだが、しかし、エイズであるとは明示されない。母は、おそらく乳ガンの手術をしたはずだが、それもはっきりとは示されない。その代わり、吐き気をもよおしてトイレに行くシーンがある。だから、彼女は安楽死を選んだのかもしれないが、それも、観客が自分で判断しなければならぬ。

はつきりしないところがこの映画にスタイルなのだが、金持ちの親子やその周辺を冷笑的に描きたかったのが、うまく行かなかったような感じがなきにしもあらず。そのへんをずばり判断できないのは、この映画で話される英語の微妙なニュアンスがわたしにはよくわからないからだ。英語に強い人、教えてくだいな。

「落ちる」といえば、一番微妙なのが、母の死のベッドから、ぽろりと落ちるスプーンだろう。それが何に使われたかは、ここでは書かない。が、それがあとで大きな問題にならないとは誰も言えない。しかし、映画はそういう展開は見せず、西海岸は向かうイグビーのシーンで終る。

（スペース・ス留）

2004年07月20日

LOVERS (Lovers/Shi mian mai fu/2004/Yimou Zhang) (チャン・イーモー)

金城武が出演しているので女性ねらいのだろうが、試写状も女性をターゲットに流した模様。いつもより女性が多い。入口で荷物検査。盗撮を恐れているのだろうが、それにしてもチェックが雑。わたしのバッグは両面にチャックがあるのだが、裏側は見なかった。そこにデジタルレコーダーが入っていないという保証はないではないか。結局、将来的に見れば、盗撮は避けられない。だから、盗撮した映像を自宅で見るとは太刀打ちできないような環境を劇場が提供するところが求められる。

チャン・イーモーは、中国の「現代化」を一番象徴する監督だろう。考えてみると、彼を有名にした『紅いコリヤン』から、基本を映像のスタイルに置く監督だった。おそらく、それは、複雑なイデオロギーがからみやすい状況のなかで映画世界に入った人間としては、非常に頭のいいやり方だったろうし、中国の

現在の動きを先取りしたやり方だったと思う。いまの中国で彼ほど金をふんだんに仕える監督はいない。

しかし、前作『HERO』でも、ワイヤーを使った目を見張るような斬新なスタイルの一方で、権力の裏側で戦い、死に行く者つまりはある種の権力内抵抗者たちへの視線を維持していた。『HERO』は、それまで「暴君」として批判されてきた秦の始皇帝を中国の統一者として再評価するように見えながら、かならずしもそうではなかった。

この映画でも、時代を栄華を誇ってきた唐がほころびを見せはじめ859年に設定し、台頭する反体制勢力「飛刀門」の動きをさぐり、弾圧する役目を負った「捕吏」（まあ、秘密警察といったところ）が主役にされている。遊び人気取り「随風」と称するジン（金城武）ときまじめで腕の立つリウ（アンディ・ラウ）である。あちこちに拠点をつくり、身をひそめて反体制活動をする「飛刀門」の動きをさぐるなかで、遊廓「牡丹亭」があやしいという密告がある。そして、そこを探りに行ったジンの前に盲目の舞技士シャオメイ（チャン・ツイイー）が姿をあらわす。

プロットを明かさないでほしいという配給会社の御達しがあるので、これ以上は、3人の関係については書くのをやめるが、最初金城の中国語はなめらかだが何か間延びした演技と話の進みぐあいに眠気を覚えていると、まもなくチャン・ツイイーの軽業的演技で目をさませ、以後二転三転するストーリー運びがつづき、全2時間を飽きさせない。

『HERO』でチャン・ツイイーが体を張って演技する姿をメイキングの映像で見たことがあるが、この人は、本当に体がよく鍛えられている。ジンが「牡丹亭」に最初出向いたときに見せる舞は、大したことないなという印象を与えた（期待が大きかったのが、これは実はじらせであった。リウが「牡丹亭」に行き、からみを入れたときに彼女が見せる、3メートルもある袖を使った舞は、チャン・ツイイーならではのもの。それにイーモールのスタイリッシュな特撮技術が加わり、観客をうならせる。

逃避行をするジンとシャオメイとが竹が密生する竹林で官憲に襲われ、戦うシーンも、実にスタイリッシュだ。『HERO』でもそうだったが、イーモーは、ローテクとハイテクを実に巧妙に融合させて効果を出す。

金城武という俳優は不思議な人である。たとえばロバート・デ・ニーロが「すごい」というような意味では全くそういう要素が感じられないのだが、着実に「国際俳優」への道を歩んでいる。運がいいのだから？ 監督に好かれるのだろうか？ おそらく彼が根っからの「大根役者」だからではないか？ 長谷川一夫のような往年の「大俳優」はみな「大根」だった。三船敏郎にしたところで、ワンパタンの演技しかなかった。彼らと違い、金城は外国語に堪能だ。日本の俳優で語学が達者だと、その日本語的要素が、通常の何十倍もの影響力を発揮するところがある。

（丸の内プラザール）

2004年07月22日

アラモ (The Alamo/2004/John Lee Hancock) (ジョン・リー・ハンコック)

新宿で用事を済ませて、地下鉄で有楽町に直行、ビックカメラのビルの7階にある会場に行ったら、30分まえだというのに、待っている人が3、4人しかいなかった。常連のS氏がこちらをギロリと見る。やばい。6時に開場となったが、場内は空席が目立つ。みんな夏休みなのか？ おかげで、場内の発熱体の温度と冷房の「標準」温度とが完全にかみあわず、やけに寒い会場で凍えながら映画を見るはめになった。しかし、作品は、悪くなかった。

ジョン・ウエインが製作・監督・主演した『アラモ』(The Alamo/1960/John Wayne)は、わたしが浪人生か大学生のときに見た。第1次安保闘争が終った時期であり、いま以上にアメリカは馬鹿じやなかるかとみんなが思っていた時期だったので、ジョン・ウエインのはりきりぶりが異様だった。ほとんど忘れたが、最後の方のシーンで、銃弾が当たって胴体から肉の塊が吹っ飛ぶ致命的な傷を負いながら、デイヴィ・クロケット役の彼が、捨て身の最期の反撃をするのを見て、アメリカの特質を感じたのをよく覚えている。キューバでカストロが革命に成功し、アメリカの「中庭」に「共産主義政権」が成立したこの時期に、反共と国家のためには命を捨てて戦う心構えを示しておこうとウエインは本気で考えたようだ。現在でも、ジョン・ウエインは、「勇敢な兵士」の模範になっており、軍の学校でも彼の映画が教材に使われているが、皮肉なことに、彼は戦争には行っていないのである。

今度の新版は、ウエイン版とは大分おもむきを異にしている。監督のハンコックは、1936年に起こった出来事を「ありのまま」に描くことをめざしたと言う。冒頭から、むごたらしく殺された死体が散乱するアラモ砦(ちなみに、「砦」といっても、その言葉が示唆するようなすごい城壁ではない)のシーンが映り、だれかが、「一人残らず殺されてしまった」とつぶやく。それは、戦争の虚しさを表現しており、決して戦争を賛美していない。立てこもった連中が全員殺されてしまった「戦い」のどこに「栄光」や「壮烈」さがあるというのか？ しかも、見るからに、彼らはここに立てこもる必然的な理由はなく、ほとんど無謀な挑発をしてメキシコ軍に殺されたのである。アラモが聖化され、伝説化されたのは、歴史の操作にすぎない。

デイヴィ・クロケットは、歴史上では、アラモ砦での戦いで散ったとされる「英雄中の英雄」で、これまでもくりかえし映画やドラマで描かれてきたが、ビル・ボブ・ソートンが演じるクロケットは、かなりあやしげな中年男である。アラモでやった彼の「英雄」的行為にしても、すきを見て敵のひそむ小屋に火をつけることをふと思いつき、敵をあぶり出して撃ち殺したのが受けたのであって、まわりの連中が単細胞だったためにそれに感銘を受けてしまう——ということを示唆するような描き方になっている。おそらく、若い時代の「不死身の男」という伝説が弱まったのを感じた彼が、政治に手を出し、その流れで、一発シヨをねらってアラモにやってきたが、予測に反して命をかけざるをえなかったということなのだろう。

全体として、戦いの描き方、西部劇における歴史のとらえ直し方が、アメリカン・ニュー・シネマに似ている。たとえば、アーサー・ペンの『小さな巨人』

(Little Big Man/1970/Arthur Penn)やサム・ペキンパーの『ワイルド・バンチ』(The Wild Bunch/1969/Sam Peckinpah)、『砂漠の流れ者』(The Ballad of Cable Hogue/1970)などの雰囲気だ。いまこういう映画が出て来るといことは、イラク戦争の膠着状況に直面して、アメリカの映画人が、ニュー・シネマに新たな関心を持ちはじめているということを感じさせる。

内戦に介入して、それを国対国の戦いにすり替えるのは、アメリカがヴェトナムでもイラクでもやったパターンだが、この映画は、その始まりがアラモだったという歴史解釈にもとづいている。もともとメキシコ領だったテキサスには、すでに1820年代から隣接するルイジアナやオクラホマからアメリカ人の入植が始まっていた。そして、1921年にスペインから独立したメキシコも、積極的に入植を受け入れた。こうして、資源と土地を求めてこの「未開の土地」にアメリカ人がやってくるようになる。やがて、プランテーションの工場が出来たり、アメリカ人の利権が定着していく。しかし、メキシコ領なわけだから、メキシコ政府と入植者とのあいだにトラブルが起こり始める。そこで、アメリカ政府の介入がはじまる。いつものパターンだ。南米でも何度このパターンがくり返されたことか。

1835年には、ジャクソン大統領は、メキシコ政府にテキサスの買収を申し入れる。当然、そんなことは無理だ。が、(これもパターンだが)ただちに在住アメリカ人たちの「反乱」がはじまり、メキシコからの分離独立運動が起きる。そこで、メキシコは、この映画でまさにサダム・フセイン的な役割(心なしか、顔も似ている)を演じるサンタアナ將軍(エミリオ・エチェバリア)を派遣して、反乱軍の一掃をはかる。そのかなめとなるのが、アラモの戦いであり、そこでのアメリカ人の全滅が、まさに「9・11」のように「報復」の口実を与え、挑発に乗せられた義勇軍がサンタアナ軍を一気に打倒し、サンタアナの命と引換にアメリカ人と彼らに同調するメキシコ人は、メキシコからの「独立」を獲得する。しかし、1936年に成立したこの「テキサス共和国」は、やがて1845年に28番目の州としてアメリカ合衆国に合併されるのだから、メキシコの側から見れば、やられたという感じになる。

映画では、アメリカン・ニュー・シネマのように、歴史解釈を極端に逆転するようなことはしない。サンタアナは、残虐で、権力をほしいままにする絵に描いたような独裁者として描かれる。反乱する同国人を情け容赦なく殺した。それは、実際にそうだったのだろう。だから、彼を倒したいと思うメキシコ人はいたはずだ。反乱は、したがって、アメリカの操作だけで起こったのではない。このへんの屈折を、テハーノ(メキシコ系テキサス人)のホワン・セギン大尉を演じるジョルディ・モリヤがなかなかよく表現している。

アラモにたてこもる歴史的な人物も、さまざまに描かれる。癖はちがうが、みな好戦的だったかのような単純な描き方はしない。アラモを決戦の場にしてしまった責任の大半は、教条主義のウィリアム・トラヴィス中佐(パトリック・ウィルソン)にあったのではないか? こういうやつがいると、それまでいいかげんだった空間が次第にそうでなくなる様がよく描かれている。他の連中は、デイヴィ・クロケットも含めて、立てこもる気はなかったようだ。ジム・ボーイ(ジェイソン・パトリック)も、最期はアル中で立てない。この映画で一番「ワル」なのは、アラモの外にいて、じっとその成行きを見守り、アラモが壊滅した

と知ると、義勇兵を集めて「敵討ち」におもむくサム・ヒューストン將軍（デニス・クエイド）ではなかるうか？「9・11」を待っていたチェイニーやラムズフェルトのようなやつらだ。

最期のシーンは、死んだはずのデイヴィ・クロケットが、砦のてっぺんでヴァイオリンを弾く象徴的なシーン。ちよつと『屋根の上のバイオリン弾き』のような感じだが、最初から事態のなりゆきを達観していたかのような態度をしているクロケットにとって、歴史は、こんなことのくりかしだよというわけか。ヴァイオリンといえば、サンタアナの大軍に取り囲まれたとき、彼が、ヴァイオリンを持ちだしてかき鳴らし、「敵」の打ち鳴らす太鼓のリズムを狂わせてしまうシーンが面白かった。

ブッシュはテキサス出身だが、この映画を見ると、アメリカの侵略戦争の母胎はテキサスで作られたのだということを実感する。「アラモを忘れるな」という戦いの合言葉は、そのまま「9・11を忘れるな」に引き継がれた。面白いのは、アメリカは依然として「アラモ」を色々な場所で続けているが、もつと「純粹」な形で「アラモ」を続けているのは、イスラエルだろう。何千年も昔の祖先との近さという点ではおそらくパレスチナの方がユダヤ人に近いはずなのに、それを排除し、殲滅しようとしているイスラエル。この極限形態は、アメリカのほとんど全土が、先住民から奪った土地であり、それ自体が大きな「イスラエル」であるアメリカ合衆国の歴史をおおい隠す役割をも果たしている。

（よみうりホール）

2004年07月26日

ややつゝ嘘 (Depuis qu'Otar est parti.../2003/Julie Bertucelli) (ジュリー・ベルトウチェリ)

高齢のおばあさんの話だからだろうか、お齡を召した方がけっこう多い。隣にやや高齢のご婦人がすわり、ハンドバックの中身の整理を始めた。困ったことに、ひっきりなしに彼女の肘がわたしの腕にあたる。なぜ少し歳をとった女性には、電車のなかでもよく見かけるが、ハンドバックや袋もののなかの整理をするのだろうか？これはわたしには謎である。

この作品で主役を演じるエステル・ゴランタンは、1999年に85歳でオーディションを受け、初めて映画出演したという人。本作が長編3作目だが、90歳に近いのではないか。

グルジアに惚れ込んだフランスの女監督ジュリー・ベルトウチェリの初めてのドラマ作品。彼女には、数々の賞に輝く6本の記録映画がある。グルジアにも、記録映画を撮るために来て、その人々や生活に魅惑された。だから、この映画には、グルジア人を登場人物にしながらも、「外国人」の目のフィルタがかかっている。しかし、老婆エカ（エステル・ゴランタン）、その娘マリーナ（ノニ・ホマスリゼ）、その娘アダ（ディナラ・ドルカロワ）の三代目の登場人物たちは、エカのいまは亡き夫がフランスひいきで、家にはフランス語の蔵書があり、エカの息子オタルはパリに出稼ぎに行っているという設定。最後に、オ

タールを探しに3人がパリに行くというシーンもあり、グルジアとパリとにまたがった視点が活きる。

具体的な事象をしつかりと追った映画は、舞台になった時代や人々の現にある状況を読み取る資料になると同時に、それを抽象的に飛躍させて解釈することもできる。この映画は、ソ連崩壊後、資本主義的な「自由」は得たとしても、福祉や公共サービスの点では明らかにずたずたになってしまったグルジアの現状（停電、断水、物価の高騰）、ソ連のアフガニスタン侵攻のつけ（マリーナの夫はアフガンで戦死した）にも目をくぼる。と同時に、出稼ぎ先で事故死した息子オタルのことを母親に話せず、「やさしい嘘」をつくというを通して、社会主義政権のもっていたてまえとしての「公共性」を肯定し、かつ、社会主義政権以後に育った世代にとつては、そういうたてまえとしての「公共性」あるいは「やさしい嘘」は、もはや無用のものになりつつあるという時代の変遷を読み取らせる。このミクロとマクロにまたがる視点は見事である。

原題は、「オタルが亡くなってから・・・」となっており、オタルの死が告知されている。原題を知っている観客は、老婆の息子がいずれ死ぬのだろうということを知りながら映画を見る。わたしは、最初、アダが郵便局で手紙を受け取り、それを祖母エカに読んで聞かせるシーンで、わたしは、盲目の一人暮らしの老婆のためにニセの手紙とお金を届け続ける『山の郵便配達』を思い出し、すでに、最初から、手紙はニセなのだと思った。しかし、そではなくて、エカは、パリからかかってくる息子の電話を楽しみにしており、そういう電話がかかるシーンがあったあぐくに、事故の知らせがオタルのパリの友人からかかる。

社会主義は、最初から独裁的、抑圧的、官僚主義的であったわけではなくて、むしろ「やさしい嘘」だった。最初から人民を不幸にするために社会主義革命が起こされたわけではない。エカの娘マリーナは、社会主義時代のグルジア人らしく、オタルの死を母に告げることをやめる。その娘アダは、半分疑問に思いつながら、それに従う。

「やさしい嘘」が主題になる点では、『グッバイ、レーニン！』も同じだった。

「息子に会いにパリに行く」と言い出したエカは、息子の死を知らない。しかし、うすうすはわかっていたかもしれない。そのへんは、映画を見て判断すればよい。しかし、娘たちが外出しているあいだに、エカは、一人手紙にあった住所をたよりに息子のアパートをさがしあてて。すべてを知った彼女は、自分が息子の死を知ったということを娘と孫に言わない。このへんに、「やさしい嘘」Ⅱ「社会主義」を生きた世代の自負のようなものが感じられる。

面白いのは、最後のシーン。スターリンを尊敬する（「スターリンなら停電なんてさせないよ」と言う）この前世代と、社会主義政権とは無縁な第3世代とのあいだの連帯のようなものが成立するからである。

グルジアのそれぞれの世代をあたたく、そして冷厳に見る目があるが、社会主義の申し子の存在のマリーナは一番割りが入合わない。夫を政権のためになくし、「嘘」を「やさしく」使う機会もなかった。彼女にとつて「嘘」はただの嘘でしかない。そして、彼女の弟オタルも、社会主義政権崩壊後の経済的困難を

のり切るためにフランスに出稼ぎに行き、あっけなく事故死してしまう。実際そうだったのだろう。

3人が願い事を書いた布を結びつける「願いの木」というのが出てくる。これは、日本でおみくじを結びつけるのと似ている。

エカが渡仏の費用を得るために売り払った本のなかには、ルソーの全集がある。母よりもフランス語がうまいアダは、ブルーストの『失われた時を求めて』を読んでいる。

(東芝エンタテインメント試写室)

2004年07月27日

僕はラジオ (Radio/2003/Michael Tolin) (マイケル・トリーン)

出がけにメールや電話などに追われ、試写状をわずかみにして電車に乗った。今日の試写状だけを持ってきたつもりだったので、歩きながらちらりと見て、新橋のスペース・3の汐留に行った。階段を登って「おかしい」と気づき、試写状を見たら明日のものだった。今日は、この作品を見るはずだったし、それなら、場所がちがう。タクシーに飛び乗って聖路加タワーへ。道がけっこう混んでいて、いらいら。汗をかきながら会場に入ったら、品田雄吉氏にじろりと見られた。わたしは試写会では透明人間のはずなのに、どうして見えたのだろうか？ 品田氏は、もう70歳ちかいと思うが、けっこう試写会でお顔を拝見する。

実話にもとづくこの映画は、アメリカ的な「人道主義」のよさを描きながら、それが一転して極度の差別主義にエスカレートするのではないかという不安を残す。これは、わたしのパラノイアであって、素直に受け取れば、町でのけものにされている少年ジェイムズ・ロバート・ケネディ(いつもラジオを持っているので「ラジオ」と呼ばれている)(キューバ・グディング・Jr.)と、彼に興味をひかれて仲間に引き入れ、教育し、「障害」をのりこえさせる「ヒューマン」なアメリカンフットボール・チームのコーチ、ハロルド(エド・ハリス)との「心暖まる」物語だ。

映画は、なぜハロルドがそれほどまでに、自分の娘(サラ・ドリュー)や妻(デブラ・ウインガー)との時間を犠牲にしてまで、ラジオをかばい、彼のためにつくすのかを、ハロルドの幼い時代をフラッシュバックさせてちらりと示唆するが、ここにはあまり深入りしない。むしろ、ラジオをなかなか受け入れようとしない者たちへの批判の側面に時間をさく。しかし、こうなると、偏見や差別のとりまく環境のなかで、「人道主義」を抜いた「立派な話」に終ってしまいいかない。

「人道主義」とは、ある意味での罪の意識から生まれる。自分が貧しい者、弱い者を踏み台にして生きているという罪の意識。そこには、自分が相手よりも「豊か」であり「強い」という意識があることは否めない。ならば、貧者や弱者を「救済」ということは、自分をそういう状態においたまま、ある種の「慈悲」として「慈善」をほどこすというのではなく、まず自分を「貧者」や「弱者」の位置に落してみるのが先決だろう。しかし、そうなると、「ほどこし」はできなくなり、共倒れになってしまうというかもしれない。しかし、こうした「人

道主義」は、いまの「文明」のレベルと仕組みを維持したまま地球のエコロジーを唱えるようなもので、全然根底的ではない。

しかし、この映画は、アメリカの「人道主義」や民主主義は、本来、小さなコミュニティの単位で可能なものであるということを示唆している。州的あるいは連邦的な論理で学校を管理している理事会は、町の問題児を学校に連れ込んだハロルドに批判的だ。理事会に従わざるをえない校長（アルフレ・ウッダード）も、最初は理事会の側に立つ。コーチをしたあとハロルドが立ち寄る床屋は、町の集会所のような役割をしていて、そこでもラジオの問題が議論される。ここでは、警官も仲間であり、ハロルドがコーチするチームの大会には、仕事であれ、観戦する。こういう絵に描いたようなコミュニティは、アメリカでも衰退しているわけだが、少なくとも、こういう小サイズと「人道主義」／民主主義との関係に思いを起こさせるのは、意義ふかい。

ラジオことジェイムズ・ロバート・ケネディは、ラジオが好きで、家には、さまざまなラジオがある。もらったラジオは、全部自分でばらしてみらしたい。そんなことを暗示するシーンがある。彼は、ひよっとすると、半田付けぐらいやったのかもしれない。もらったラジオの蓋を簡単に開き、なかを出すシーンがあった。

（ソニーエンタテインメント試写室）

2004年07月28日

ニュースの天才 (Shattered Glass/2003/Billy Ray) (クリー・レイ)

まあまあ入りだと思う。プレスに鳥越俊太郎氏が「誤報にどう対処するか」という文章を寄稿しているが、この視点でこの作品を見ると、ものたりないという印象をあたえるかもしれないし、また、この映画が持っている（のちに説明するように、おそらく監督の意志をこえて持ってしまった）要素がすり抜けてしまいうだろう。それは、ニュースを捏造することが、必ずしも悪であるとはかぎらないという側面への含みだ。

「わかりやすさ」や「正義」を信じているらしい鳥越氏流の見方をする、この映画は、雑誌『The New Republic』の实在の記者ステイヴン・グラス（ヘイデン・クリステンセン）が、27本もの「創作」記事を書いていたことが暴露する話である。彼を信頼し、「創作」に気づかなかった編集長マイケル・ケリー（ハンク・アザリア）。ふとしたことからステイヴンの記事に疑問をいだく後任の若い編集長チャックことチャールズ・レーン（ピーター・サースガード）。ネットマガジン『Forbes Digital Tool』の編集者という仕事から、ステイヴンの記事「ハッカー天国」に即座に疑問をいだき、調査をはじめアダム・ペネンバーグ（ステイヴ・ザーン）。鳥越氏は、彼らのそれぞれの態度と対応のなかに、「誤報に気付いたとき」マスコミがどう対応すべきかのモデルがあると考えたようだが、それは、この映画の1つの見方にすぎないだろう。わたしは、基本的にメディアに「倫理」を持ち込んでも意味がないと思う。この映画の製作モチーフにそういう意識があったとしても、映画は、それをこえて別の意味をかぎりなく紡ぎ出す。

この映画の面白さは、秘密が暴露されていく告発的なプロセスとか、とんでもないことをしかしたやつが追い込まれていく、（告発する側からすると）「イジメ」的な快楽を呼び起こすところにはない。そのような面を描くやりかたとしては、視点の重心が、ステイヴンからチャックへ、またステイヴへ移動し、ナレーションはステイヴンなのだが、あまりまとまりがよくない。最初ステイヴンのナレーションで始まり、それにとどきもどり、しばしば、彼がかつて母校に招かれ、若くしてピューリッツァー賞を取るまでの栄光をかけたことを、彼を名誉と思っている恩師と後輩のまえで語るシーンにもどる。しかし、チャックやステイヴのシーンになると、彼らを内側からとらえる（たとえば、チャックの家庭のシーンなど）視点になり、全体が誰の話なのかと思わせるような揺れがある。

これが、意識的なのかどうかはわからないが、それにもかかわらず、クリステンセンが演じたステイヴンは、一見、こずるいことをやってつかのまの栄光をかけたように見えながら、その一方では、彼にとっては、もう先天的に、「創作」とリポート記事との境目がわからないのではないか、彼を糾弾する連中とは彼は全然異なる価値観を持っているのではないかと思わせる。彼は、自分のやったことに狼狽し、とんでもないことをしてしまったと思っではいるとしても、本当のところ、それが悪いことなのかどうかはわからない。これが、クリステンセンの抜群の演技によるものなのか、彼の世代が体感的に身につけているので、それが自然に演技のなかに出てきた結果なのかは不明だが、クリステンセンが演じるステイヴンの反応は、わたしには、すべて納得がいく。

実際、マスメディアの読者（「マスメディア」という通念で情報を受け取る者）にとつては、創作と報道とのあいだには差はない。彼や彼女はそこに「真実」をもとめない。戦争の映画や報道が、反戦の効果をもちにくいのはこのためだ。マスメディアがもし批判の力を持ちえるとすれば、それは、不快な気分にはせるとか、腹の底から笑わせるとかであり、それによってオーディエンスの「体調」を変えてしまうこと——このくらいであり、これができれば大したものである。

ステイヴンは、ことが発覚するまえ、斬新な記事で名を上げていくのだが、わたしの見るところでは、上昇志向をする人間にありがちな嫌みがない。同じ部屋の女性の同僚ケイトリン（クロエ・セヴィニー）とエイミー（メラニー・リンスキー）に飲み物を買ってきたりして何かとサービスする。それは、一面で、上昇志向をねらう奴の「気配り」的なたくらみでなくもないのだが、必ずしもそれだけではないところが面白い。ステイヴンは、オフィース内を靴下のまま歩いていた、その幼児性がケイトリンたちの心をくすぐるようなところもある。

終始、ステイヴンが、母校の教室で生徒たちに賞賛されるシーンが、くりかえしリフレーンのようにあらわれ、最後に、彼が教室で生徒の方を見ると、そこには誰もいないのだが、ここが、たとえば裁判で糾弾され敗北するとか、嘘がばれてにつきもさっちも行かなくなるとかいうのではなく、夢が一瞬にして消えてしまうという描きかたなのがいいと思う。

ステイヴンは、この事件の自分をモデルにした小説『ファビュリスト』を2003年に出している。fabulistとは、「寓話作家」という意味と「うそつ

き」という意味があると同時に、fabulous（すてきな）との暗黙の関係もある。反応が、まっふたつに割れているのが面白い。

CBS の『60 MINUTES』(August 17, 2003) のインタビューで、「わたしの人生は、嘘をくりかえし、その嘘をいかに覆い隠すかを算段するために嘘をつくという非常に長い過程の人生だった」と語っている。しかし、「わたしは、自分が完璧だと思うストーリーが欲しかったのであり。それが、読者を一番喜ばせると思った」とも語っている。事件発覚後、彼は、職を失い、両親や恋人との関係も冷めきってしまったらしい。

(スペースES 汐留)

2004年07月30日

みんな誰かの愛しい人 (Comme une image/Like an Image/2004/Agnes Jaoui) (アニエス・ジャウイ)

プレスを開いたら高崎俊夫さんが「メランコリーの妙薬」というエッセーを寄せていたので、まさかこの試写には来ておられないだとうと思っていたら、上映後の通路で会ってしまった。「確かめたいところがあつて」とか言っていたが、たしかに、あとで確かめたくなる個所がどんどん増えてくるように作品だ。ところで高崎さんは、この「シネマノート」を本にしたいという話を持って来た編集者でもある。そのときは、あいまいにイエスと言ってしまったが、あとで、本欄は「アンチコピーライト」になっていることを思い出した。日本ではニューヨークの Autonomedia がやっているような anti-copyright の本が店頭にならぬ(笑)はないが、ウェブでアンチコピーライトにしておいて、それを出版してコピーライトを付けるというのは矛盾だろう。要するに、本欄の文章は、誰かが勝手に自分の名で本にしてもいいのだ。高崎さん、勝手に編集してご自身の著書として出してくれませんか？ こういう言い方を異常と思う人は、オープンソースとかフリーソフトの意味を知らない人だろう。フリーソフトのなかには、勝手に使ってくれと言われても、献金したくなるようなすごいものがたくさんあるが、活字でもその精神を見習いたいものだと思っている。

冒頭、肥満コンプレックス(といってもそんなに肥っているわけではなく、それなりに美しい)をいだいているロリータ(マルリー・ベル)が、無愛想なタクシートの運転手と交わす会話が示唆するように、全編に、言葉のちよつとした響きがもとでイラついたり、喧嘩したりするシーンがものすごく多い。英語なんかにくらべると、フランス語は、ちよつとしたニュアンスが気になる言語なのではないかと思う。しかし、そういう面では、日本語のほうがもつとすごいだろう。日本語は、言葉の論理よりも響きとか言い回しが問題になる言語である。よく日本に来た西洋人が、「日本人は親切だ」などと言うことがあるが、そのときは、わたしは、「日本人がイジワルだと感じるまではあなたの日本語は一人前ではないのです」と説明することになっている。フランス語もそうで、パリジャンは、非パリジャンを馬鹿にする。パリで親切にされたら、まだまともには相手にされていないと思うべし。

むろん、英語の世界にも、ちよつとした言い回しにイライラする人はいる。わたしが一番それを感じたのは、リチャード・セネットと話しているときだった

が、そういえば、彼はフランス語が堪能だった。といっても、英語が無神経な言語で、日本語やフランス語が繊細な言語だということではない。日本語は、「スコセッシ」なのか「スコセージ」なのかを気にするような言語である。「バック」などと発音・表記したら、馬鹿じゃなかるかと思うのが日本人である。英語世界になじんでしまった「日本人」と、「純粹」日本人とがしばしばトラブルのは、こういう言語的な側面に原因があることが多い。

ロリータの父親エチエンヌ（ジャン・ピエール・バクリ）は、フランス人の娘が「利己主義」だと思いうくらい身勝手な父親であり男である。彼女の母親は、幼い彼女を残してエチエンヌのもとを去った。彼が追い出したのかもしれない。彼は、いま、娘のロリータと同年配の女カリヌ（ヴァージニー・デサルナ）と再婚し、娘もいる。彼は、オペラ歌手志望のロリータが何度たのんでも、大分まえに送ったテープを聴いてくれないばかりか、封すら切らない。たまにレストランで食事をすれば、ケータイで電話ばかりしている。大詰め of 合唱会でも、デヴィューになる娘の歌唱を最初と最後しか聴かない。思うに、フランスで「利己的」であるということは、それだけ、自分の言語の瑣末な部分にこだわる奴だということだろう。作家として名をなしている彼だから、当然、言語のニュアンスにはうるさいはずだが、それを日常で実践するがゆえにますます利己的とみなされるのだ。

ロリータにとって、父は批判の対象でありつづけ、最後にはそれがピーク達する。彼女は、自分に近づいてくる人間が、みな有名人の父を目当てにしていると過剰なくらい思っている。実際、彼女の歌の教師シルヴィア（アニエス・ジャウイ＝監督自身）も、彼女の父が「エチエンヌ・カサル」であることを知ると目を輝かせたし、彼女の夫ピエール（ローラン・グレイヴィル）も、作家という同業者として、カサルの恩恵に浴することになる。だから、偶然出会って愛しあうようになる青年セバスチアン（カイン・ボーヒーザー）が、父の申し出を断って、自分で同人誌を出してがんばることにしたのを知ると、一旦は醒めかかった彼への愛が一気に燃え上がる。

セバスチアンは、車に乗りうとしていたロリータのすぐわきで倒れ、周囲の人間が、「酔っ払いじゃないの」ぐらいの冷淡に（いかにも都会にありがちの）あつかうを見て、介護したのだった。その礼を言いに来たところから、2人のつきあいが始まる。セバスチアンは、その風貌からして、「純粹」フランス人ではなさそう。イタリア系かもしれないし、モロッコから来たのかもしれない。彼が発音するフランス語がカサルの「標準フランス語」とどの程度ちがうはわたしにはわからないのだが、おそらく訛が多少あるのではないか？ ということは、それだけ、フランス語に内属した「気難しさ」や瑣末さへの偏執から距離を置いているということである。

カサルが、イタリアの出版社からオファーの電話がかかってきて、いらいらするシーンがある。彼はイタリア語ができない。そこで、イタリア語での交渉は、彼の助手をやっているヴァンサン（グレゴア・オスターマン）の仕事になるのだが、彼は、明らかに非「純粹」フランス人の顔をしている。ヴァンサンは、25年まえに「過激派」をやっていたときにカサルと知り合い、15年まえから彼の仕事を手伝っているという設定。25年まえというと、1970年代末から80年代にかけての時代ということになり、さらにイタリア語が出来るという

ことになる、彼は、「アウトノミア」運動にかに関わっていたのだろうか？
そういう勝手な想像を広げることが許すのも、この映画のいいところだ。

ジャン＝ピエール・バクリは、『フレンチ・コネクション』で「サル」という殺し屋を演じたトニー・ロ・ビアンコによく似ている。むろんいまのビアンコはもっと老けているだろうが。それから、ローラン・グレヴィルは、ロシアの大統領のプーチンによく似ている。

エチエンヌ・カサルは、若い妻カリーヌに家事と育児をまかせきりであるところを見ても、古い「男」である。しかし、フランスでもこういう男はもはや「旧人類」に属しはじめている。映画のなかでも、カリーヌが反発し、実家に帰ってしまうシーンがある。いずれにせよ、この映画には、「大フランス」に反発する世代と外来者があり、フランスもマルチチュードの時代になりつつあることが、ごく日常的なレベルから描かれている。

自分にとって本当に大切な人は、セバスチアンだったんだと思ったロリータが、もう自分には関心がないのだと思い込んでしまった彼をさがして夜の道を自転車で走る。こう設定は、映画の典型的なパターンだが、太った女性がぎこちなく夜道を自転車で行くというのがいい。そして、セバスチアンを見つけ、走り寄る。そのとき自転車は投げ出され、しばらく間をおいて、がしんと地面にたおれなければならない——この映画でそうになっていたかどうかは失念した。
(スペース^{ES}沙留)

2004年08月02日

オールドボーイ (Oldboy/2003/Chan-wook Park) (パク・チャヌク)

一般客にも開いた試写のようで、学生風の男女が多い。大分時間が押しての開場。ゲストの到着が、すぐまえに渋谷のホテルで行われた記者会見のために遅れたためであることがあとでわかる。入口で「マスコミ関係者」にだけ、大きな赤い紙バッグが渡された。なかには、プレスのほかに、原作となった土屋ガロン作・嶺岸信明画の『オールドボーイ』第1巻、同じ双葉社から出ている『漫画アクション』最新号、それから「Oldboy」と印刷されたテープ1巻が入っている。テープは、結末を口外しないように口に貼ってほしいという。ようやくゲストのチェ・ミンシクとカン・ヘジョンが到着、やや緊張したおももちで舞台に立つ。ミンシクの話は知的。ボーイッシュな髪型と体型のヘジョンはセクシー。例によってフォトセッションにつきあわされる。ミンシクは懸命にサービスにつとめ、その姿を見てヘジョンが笑う。

今年のカンヌ国際映画祭でグランプリを取った本作は、一言にして、委員長をつとめたタランティール好み。様式化された暴力、不死身の肉体をもったヒーロー、肉体の個々の部分（たとえば歯）を破壊することへの執着、メロっぽい音楽、復讐というテーマと、タランティール映画のすべてがある。

場所の設定は日本ではないが、図柄は、原作にかなり忠実。なぜかわからぬが、15年間も私設の「牢」に入られている男オ・デス（チェ・ミンシク）。そのあいだに体を鍛え、「不死身」の体力を身につける。復讐を念じて。哲学科の出身だという監督のパク・チャヌクは、「笑うときは、世界と一緒に、泣くとき

は、おまえは一人ぼっち」といった意味深な文句をちりばめたり、鋭く飛躍するシーンを使って、非常に奥行きのある世界を生み出した。

「牢獄」は普通のマンションかホテルの部屋のような間取りだが、電子機器による監視システムがあり、一定時間になるとドアのすきまからガスが封入され、強制的に眠らされる。そのガスが、ロシアがチェチェンを攻略するときに使ったガス兵器だというのが笑わせる。その一方、食事は、ドアにあいた小窓からまるでラーメンの出前のようなやりかたで届けられる。

この映画には、キリスト教的なもの（ある意味では西欧近代主義の骨子）の根底が問われているようなところがある。土着的なものにいなおる、よく言えば土着的なものをうまく使った映画は、韓国のお家芸であったが、この映画は、それを一歩越えている。

この映画をキリスト教的なものを問い詰めているとわたしが思うのは、キリスト教が規定しているセックスの観念に対して根本的な問題をつきつけているからだ。この映画の復讐は、近親相姦的なセックスを善とみなすか、それとも悪とみなすかという問題が問われ、クライマックスでその問題に一つの回答があたえられる。

そもそも、キリスト教のなかには、セックス自体を罪とみなす考えがある。だから、性的なことは、神の冒涇と紙一重なのであり、性の快楽は、神の許しのないなかでのみ肯定されるといったおもむきがある。近親相姦を罰した者、それに荷担した者に対する復讐。復讐された者が反撃することによってさらなる復讐を受けるといふ二重の復讐。わたしのように、近親相姦を罪とは考えない者には、実感できない部分が多いのだが、現実問題として、近親相姦を罪と思う者が運命的な仕掛けにはまって近親相姦してしまったことに気づくとき、自分が二重に罰せられたと思うだろう。

しかし、それは、キリスト教を批判したことにあるだろうか？ キリスト教に立脚する西欧文明とその価値観をこえることになるだろうか？ とはいえ、韓国にはキリスト教が日常生活のなかに根づいているというだけではなく、すべての近代化がなんらかの意味でキリスト教的だと考えれば、この問題と対決することなしには、近代をこえることはできないだろう。近親相姦を否定すると言ったところで、普通の家族生活をしていれば、近親相姦は、おのずから否定される。近親相姦を肯定するためには、近代主義的な家族・家庭を放棄しなければならぬ。

もう一つ、この映画で重要なのは、記憶の問題だ。オ・デスは、イ・ウジン（ユ・ジテ）というヤクザの会長によって記憶を消されている。だから、この映画でオ・デスの意識として映される場面は、必ずしも彼の意識そのものではなく、記憶を操作されたかれの意識の残像だと見なさなければならない。だから、彼が「脱出」したという事実に保証はない。それは、映画のうわべの流れでは、イ・ウジンによって泳がされる形で「脱出」するようになっていくが、それも確定的なわけではない。「脱出」したオ・デスがたどった司屋のような店では、会おう女ミド（カン・ヘジョン）の記憶もわからない。

西欧近代的な発想では、記憶は価値であり、忘却は罪である。だから、文化の度合いは、記憶の量つまり資料や文化財の集積の量ではかられてきた。図書館、

博物館、美術館は、文化のバロメータとされた。しかし、フツサルが方向づけし、メルロ＝ポンティがより広範に問題化した身体やそのネットワーク的な織物（ウエブ）としての「生活世界」の側から歴史と現実を見直すならば、記憶のなかに無意識の記憶や「匿名で機能する世界」を考慮しなければならない。身体などは、どんなにその記憶を顕在化しようとしても、しきれるものではないし、できないところ（隠れた地平をもつということ）が、身体の身体たるゆえんである。そして、世界には、そうした無意識の記憶にもとづく「文明」もあるのであり、そこでは、学習Ⅱ記憶の再生／記憶の集積とは異なる生き方が展開されている。こういう視点から、レヴィ＝ストロウスの「未開と文明」という発想、ひいては近代西欧主義をこえる文化人類学の視点が生まれたのであり、「未開」としてしりぞけられてきたテリトリとエンティティが、西欧的な目に姿を見せるようになったのだった。

ちよつと話が大きくなりすぎたが、要するに近親相姦を罪としない生き方があるのと同じように、記憶を価値とはしない生き方や生活もあるということだ。コンピュータの浸透は、ある意味で、記憶をコンピュータにまかせることによって、個々人が、生身の身体では（つまりコンピュータやさまざまな装置との関係を取り除いた状態では）もはや身体的な無意識の記憶しかもっていないところまで行くかもしれない。その地平に開かれる生活や知のスタイルは、いまとはまったく異なるものになるだろう。

（よみうりホール）

2004年08月03日

エイプリルの七面鳥 (Pieces of April/2003/Peter Hedges) (ユーター・ヘッジズ)

夕方の6時まえだが、まだ日差しが強い。外は、「地球の温暖化」や「オゾン層の破壊」に警鐘を鳴らす環境主義者に好都合な熱波が居座り、歩くところから下がり、上着を着なければいられないほど寒い。冷房装置のインバーターから放散される熱波がさらに都市の外気を上昇させる。環境主義者はどこかで大転換が必要だと説くが、その言説は冷房のきいたオフィースのコンピュータから発信されている。でなければ、何も世間にむかってものを言えない環境だから、しかたがない。しかし、この「しかたがない」の行く末に、大きな破局が待っていることは、だれでもなんとなく意識している。

日本のお盆のようにいつせいに「里帰り」をするサンクスギヴィングの日。黒人かプエルトリカンに近いかつこうと化粧をしているが白人らしい女エイプリル（ケイティ・ホームズ）。彼女を愛していることがよくわかる黒人の男ボビー（デレク・ルーク）。2人は、大きな七面鳥に野菜を詰め、ローストターキの準備中。一方、一組の家族が車でどこかへ向かおうとしている。母ジョーイ（パトリシア・クラークソン）、父ジム（オリバー・プラット）、娘ベス（アリソン・ビル）、息子ティミー（ジョン・ギャラガー・ジュニア）、祖母ドッティ（アリス・ドルモンド）の5人。車中の「エイプリルの料理・・・」という台詞から、エイプリルが、ジョーイ／ジム夫婦の娘であることがわかる。そして、彼や彼女

らがエイプリルのサンクスギヴィング・パーティーに招かれていることも。が、どうやら、本当は行きたくないらしい。とりわけ、母親は、終始暗い顔をしている。

なにかが隠されているが、それを明示せずに日常的なシーンが、きれぎれに提示される。次第に、わかっていくことは、万引き、放火、ドラッグディーラーとの同棲と親を悩ませた娘が、「厚生」し、よきパートナーを見つけて「まとも」な生活をはじめている。彼女は、外から見るとみずぼらしアパートメント・ビルに住んでいる。住人たちは、黒人、中国人、それからマシーンオタクのようなキザな男といったあんばい。マンハッタンには少なくなつたが、ブルックリンやブロンクスにでも行けばまだある界限。しかし、郊外でミドルな暮らしをしている両親と2人の子供たちには、警戒エリア。本当はそんなところへは行きたくない。

偏屈な感じはするが、別に病気には見えない母ジョーイは、ドライブの途中、何度かトイレで吐く。車に酔つたのではなさそう。おそらく、ニューヨークのアップステイトあたりから車を走らせているのだろうか、ハンバーガーインなどに寄つて休みながらドライブする。車中、ティミーが写真のアルバムを出して見せる。彼が撮つたらしい母の写真をめくつて行くと、ちらりと、乳房のない胸が映っている写真が見える。そうか、この人は乳ガンをやつてんだと気づく。プレスによると、監督のピーター・ヘッジズは、母を失つたことがこの映画に大きな影響をあたえたという。おそらく、彼の母親は、乳ガンで亡くなつたのではないか？

ジムが運転しながら、隣の席の妻を見ると、ぐったりとして眠っている。観客にとつては、それは、長いドライブで疲れて眠っているとか見えないのだが、彼は、はつとして彼女に触る。そして、彼女がものうげに体を動かすと、すぐに手をもどし、今度は、そつと涙ぐむ。愛する者を失いたくないという気持ちと迫りつつある死への不安がよく出ているシーンだ。

「親の心、子知らず」という諺があるが、その逆もありだ。この映画は、むしろ、「子の心、親知らず」の映画であり、それが、ほぼリアルタイムの時間の推移のなかで変わってくるドラマである。

おそらくロクに料理などしたことがないエイプリルが、必死でローストターキーを作ろうとしている。が、いざオーブンに入れ、バルブをひねるとオーブンの起動しない。ときはサンクスギヴィングだから、修理屋はどこも休み。あとは、近所に頼むしかない。アパートビルのドアを一軒一軒ノックすると、みな警戒して相手にしない。黒人夫婦の家のドアをたたき、「ちよつとプロブレムがあるんです」と言うと、「白人がブルブレムだつて、ほんとかい？」と冷やかされる。黒人の恋人がいるエイプリルは、精一杯非白人に自分を近づけようとしている。黒人から見れば、「白人」以外の何者でもない。しかし、その黒人の女性とは、とりあえず中に入れてくれ、アドバイスをしてくれる。その夫は、目下ローストターキーを料理中で、その秘訣を教えてくれた。

わたしも昔、ニューヨークのこういう安アパートビルに住んでいたことがあるが、どこもかしこも、こういうところほど、なかに入ると、親密な関係が生まれる。エイプリルは、上の階の男が、最新新しいオーブンを入れたから借りたらどうかと階段で会つたおばさんから教えられ、頼み込みに行く。一旦はOKしたその男は、エイプリルが自分をかまってくれないと言ってヘソをまげ、オーブンを

に肉が入ったまま、彼女を閉めだしてしまう。怒ったエイプリルが、取り戻しに行き、そっちがやるならやったるかとはばかり、一瞬のうちにこの男をノシてしまう。このあたりはドタバタ的でなくてもよかったシーンだと思うが、奪い返したが、中途半端にローストをしてしまった肉を中国人のおばさんが上手に焼き直してくれるシーンがあるので、そのマエフリとして必要だったのだろう。

中国人の家で、肉が焼ける間、その孫たちに彼女の勝手な「アメリカ史」を話すシーンがある。ここには、この映画のテーマが示唆されている。彼女は、子供たちに、アメリカは、白人が少数民族を殺す歴史だけれど、そのまえば、みんなが助けあっていたと語る。

あなたは、あなたのパートナーや身近な人の命があまり長くないと知ったら、何をしたあげるだろう？ エイプリルとは会っていないらしい母ジョーイは、車が近づくにつれて、昔の思いがつのつてきて、もうエイプリルのところへ行きたくないと言いつつ。「あの子があんなだったから、わたしはガンになってのよ」と叫び、車をおりてしまう。彼女を追いかけるが、夫は、「いい思い出を作るために行くんじゃないか」と叫ぶ。しかし、その「いい思い出」を思い出せるのは、生きている者だけだから、死に行く者にとっては、説得力をもたない。

この映画で、吐き気をおぼえてトイレに行った母に、息子のティミーがマリワナを巻いて吸わせてやるシーンがある。このシーンの解釈は色々だろうが、マリワナが吐き気を軽くするからそうしたのではないとわたしは思う。むしろ、彼は、彼女が最も輝いていたときを思い出させようとしたのであり、彼女もそれを望んだのだろう。これは、アカデミー賞の最優秀助演賞にノミネートされたパトリシア・クラークソンのすばらしい演技で表現されているのだが、50代の半ばぐらいの年令と想像できるジョーイという女性には、1970年代のパンク・カルチャーの洗礼を受けた世代である。彼女にとって、70年代は最高に輝いていた時代であるはずだ。マリワナはいまでも吸われているが、彼女がトイレで吸うマリワナは、70年代を呼び戻すようなマリワナなのだと思う。そしておそらく、ときにはヘルスエンジェルのようなバイク族のボーイフレンドの腰に両手をまわして、街を走り回ったことがあるにちがいない。

彼女のそういうバックグラウンドが一気にあらわになるのが、最後の最も感動的なシーンである。ビルのまえまで行ったが、ひよんなことで傷だらけになったエイプリルの恋人の姿を見たり、落書だらけのビルを見たりして、びっくりしてしまった父親が、車をパークするのをやめる。しかし、とあるレストランに車を停め、「エイプリルの（まづい）食事を食べないで済んで助かった」と喜ぶ娘らがオーダーを始めたとき、ジョーイは、トイレで、しかられ置き去りにされる少女を見る。そのとき、彼女は決心をする。

(ギャガ試写室)

2004年08月06日

ヘルボーイ (Hellboy/2004/Guillermo del Toro) (ギレルモ・デル・トロ)

UIPの試写室に来るのは、久しぶり。前の試写が終っていなくて、外で待つ。真下に歌舞伎座が見える。1階にある「菊秀」というハサミ店は銀座では老舗で、その昔、祖父が、わたしが生まれた祝いにこの店で爪切りバサミを買った。それを譲り受けてわたしはずっと愛用していたが、切れ味が悪くなったので、この店に行き、研ぎを頼んだ。これもずいぶん昔の話である。まだこのビルはなく、一軒家だった。主人（たぶん先代の）は、それを見て、ひどくつかしそうにした。ところが、1週間後に受け取りに行くと、主人が、「実は・・・」とすまなそうな顔をした。研いでいて歯を折ってしまったというのだ。ベルボトムなんか履いてイヤは奴だったわたしは、激怒し、「菊秀さんともあるう店が」とちよつとタンカを切った。結局、主人は、若造に看板を侮辱された怒りをひたすら抑えながら、「とにかくお預かりして・・・」とわたしを引き取らせた。が、それから数週間後、彼がわたしの家を訪ねてきた。「古い職人に同じのを作らせましたが、いまの職人ではこれが限界で」と言つてやや大振りだが形はそっくりの爪切りバサミを出した。「わたしも意地ですから」と言うせりふの裏には、壊してしまったので弁償しますといった姿勢よりも、看板の名誉を守るという意志の強さの方を感じたが、まあ、いまの時代は、こういう「意地」を見せる人もほとんどいなくなったのではないか？ UIPに来て、この店を見ると、いつもこのときのことを思い出す。

この書き出しだと、日本の時代劇の話に移らなければならぬ感じがだが、試写で見たのは、アメリカ映画である。オドロオドロしいシーンの連続だが、けっこう面白く出来ていた。イントロは、1944年、ナチス・ドイツが世界を滅亡に陥れるために冥界の門を開き、魔神を呼び出そうとする「ラグナロク計画」をアメリカ軍が阻止する。が、そのとき1匹の赤い小猿のような生き物があらわれる。BPRD（超常現象調査防衛局）を設立し、「ラグナロク計画」の阻止にも貢献したブルーム博士（ジョン・ハート）は、この「小猿」を密かに育て、BPRDのトップエイジェントになる。ヘルボーイである。ヘルボーイの額には、ヘッドフォンをかけているような二つのコブがある。これは、後半でわかるのだが、悪魔の角を折った跡なのだ。悪魔になりそこなったヘルボーイ。顔は、往年のリー・マーヴィンを「酔締め」（【追記】このくだりがよくわからないという指摘があったが、「酔締め」とは、要するに酔に漬けて旨みを出す調理法。洋食で「マリネにする」というのと似ている）にしたような渋くてタフな感じ。葉巻を吸うのが好きなどころもリー・マーヴィンの雰囲気。

『オールドボーイ』、『スチームボーイ』と『ボーイ』つづきでまぎらわしいが、いずれもコミックブックとの関係があるところが共通している。1994年にマイク・ミニョーラによって作られたコミック・キャラクター『ヘルボーイ』は、以来、圧倒的なファンをもっているらしいことは、いずれも入れ込んだウェブサイトの存在からわかる。

この映画を見ながら、ふと思ったのだが、G・W・ブッシュとその一党がやりはじめたことは、ふだんは「共存」をたてまえとしているキリスト教権力の内部からある異教がたちあらわれ、世界制覇か、あるいは世界の滅亡／ハルマゲドンかといった二者択一的な単純論理で権力をむき出しにはじめたという印象もある。とすると、いま行われている闘いは、イスラム教とキリスト教といった異なる宗教と価値観との闘いというよりも、同じキリスト教内部の異教同士の闘い

と見るほうが適切だろう。スコットランドのカソリック修道院のシーンから始まり、霊界からよみがえったラスプーチンとヘルボーイの闘いで終るこの映画は、まさにキリスト教の異教同士の闘いの物語である。

この映画に出てくるラスプーチンは、もともとキリスト教の修道院にいたが、やがて「フリスト」という新派をつくる。やがてロシアのアレクサンドラ皇后の寵愛を受けるようになる。血友病の皇太子の治療師としての信頼をえて、やがて政治的な影響力を強めて行く。皇后とラスプーチンの関係が、皇室と政界をまきこむスキャンダルに発展し、二人がウィルヘルム2世治下のドイツ帝国と密約を結んでいるという噂が流れ、ラスプーチンは暗殺される。この映画の冒頭に出てくる「ラグナロク計画」というのは、まさにこの密約の延長線上にあるわけで、コミックブックのノリとしては正攻法なのである。

CGIを使った色々な作品のソフトをかき集めて合成したという感もなきにしもあらずだが、おどろおどろしくもユーモラスな映像は、楽しめる。オカルト風の世界と日常世界とが交錯するアレンジがうまい。そうした日常性を代表するのが、ヘルボーイのサポートを命じられるFBI職員ジョン・マイヤーズ（ルパート・エヴァンス）。リズ（セルマ・プレア）は、「念動発火」の超能力を持っているために子供のころからいじめられてきたが、みずから精神病院に隠遁しているという設定の女。怒りをおぼえると体がブルーの炎につつまれる。『炎の少女チャリー』もそうだが、体が炎につつまれるということ、それから、それが敵を焼きつくしてしまうという飛躍、ここには、なにか、エロティックなというか、非常に感覚を触発するものがある。

細々した台詞、図柄、あちこちの世界と連関しているプロット・・・コミックブックやアニメやオカルトものの造詣が深い人（わたしはそうではない）ほど、それだけ面白さが倍加するような興行きがある。『スパイダーマン』のようにシリーズ化する可能性がある。

（UIP試写室）

2004年08月10日

マイ・ボディガード (Man on Fire/2004/Tony Scott) (トニー・スコット)

自分の仕事場のLANを高速にするため、ビルのパイプに数十メートルのケーブルを通す作業を朝までやっていた。何でも自分でやるのです。完全な肉体労働。最後のところでワイヤーがスタックし、大汗。午前10時に寝て、午後3時に起き、メールを見たら、夕方の6時までに原稿を入れてほしいという。さぼっていた新聞の書評原稿。食事も早々にキーボードに向かう。1時間で仕上げ、送信。こういうのは好きです。出来も悪くないと思う。昔、シメキリを大幅に過ぎ、印刷所で原稿を書いたのがなつかしい。このごろはこういうのは「X」らしい。いざ試写にと思って立ち上がりかけたら、FAXで棒ゲラがとどく。オイオイ、臨機応変はいいけど、もう直すところなんかないよ。が、末尾に気にいらないところがあり、直す。そんなわけで、劇場にいったら開場時間を過ぎていた。しかし、夏休み期間中なのか、難なく席が見つかる。ふうう。

イントロで暗示されるように、「職人」トニー・スコットの腕のさえを見せた秀作。街を映すときは手持ちカメラのレゾリューションを落とした映像（『シテイ・オブ・ゴッド』に少し似ている）を使ったり、適度に「社会性」（貧民街の描きかたなどうまい）をあしらいつつながら、そこに深入りするのではなく、ドラマの書き割りに使う。しかし、それを観客が深読みすることもさまたげない。

デンゼル・ワシントンは、「正義派」をやると、鼻につくが、『トレイン・グレイ』でもそうだったように、屈折のある、どちらかというと「悪」の人間を演じると活きる。彼が演じるジョン・クリシーは、元アメリカ軍の対テロ部隊で多くの「テロリスト」を殺してきた。一方で非常に信仰深い人間で、聖書の各章は頭に入っている。だから、彼は、昔の仲間でいまはメキシコで護衛の仕事をしているレイバーン（クリストファー・ウォーケン）と会ったとき、ふと、「神はわれわれを許してくれるだろうか？」とつぶやく。その「罪」を忘れるためのように、しょっちゅう酒をあおっている。そういう彼が、レイバーンのすすめでメキシコの実業家サムエル・ラモス（マーク・アンソニー）、彼の妻リサ（ラダ・ミツチエル）、娘ピタ（ダコタ・ファイニング）（丸の内ピカデリー1）の家にやとわれ、ピタのボディガードを引き受ける。メキシコシティでは、誘拐が頻発しており、裕福な階級はボディガードなしに子供を外に出せないという設定。

最初から対テロ部隊でさんざん人を殺してきたという設定だから、ピタが誘拐されたとなったとき、水を得た魚のようになって武器を調達し、敵地に乗り込み、ばったばったと相手を惨殺していくのを描くのに、手心はいらない。どうせ、それだけやったのだから、そのままハッピーエンドで終わればいいのだが、そうはならないところが、ハリウッド映画の「良心」といういやらしい儀式。しかし、この映画、社会性や具体性を意識しながらも、ヤクザ映画や西部劇にも通じる様式化もなされており、スタイル的に悪くない。

ひとつの線は、孤独で人を信じることができないジョンと、金持ちの娘であるがゆえに、外には自由に出不入れないピタとの友情／愛情。性愛をこえた（といつて少しはあるか）関係がうまく描かれる。それは、むしろ、彼女が誘拐されたときのジョンの激怒の布石ではあるが。予想できるように、ダコタ・ファイニングは、『アイアム・サム』や『コール』で見た大人顔負けの演技している。こういう子は、大きくなるとジョディ・フォスターのようになるのだろうか？しかし、それまでには、ドリュー・バリモアのように、いろいろ屈折があるだろう。

クリストファー・ウォーケンが出ていたので、後半でワシントンを助けて猛烈「怖い」老人を演じるのかと思ったら、ほとんど何もなかった。プレスによると、監督は、ミッキー・ロークが演じている「悪徳弁護士」の役をウォーケンに向けたが、「もう悪い奴を演じるのはうんざりだ」と言って、断り、この役になったという。おいおい、ウォーケン君、あなたが演じる「善人」なんか見たくないぜえ。ところでミッキー・ロークも、あまりはつきりした役をあたえられていない。というより、最近のロークはどうしたんだ？全然いい仕事をしていないじゃないか。

NAFTA（北米自由貿易協定）以後、メキシコには、日本の電子産業をはじめとする多国籍企業が進出するが、そのなかで、この映画の家族のように誘拐や脅しを恐れる階層の幅も広がった。この映画では、誘拐がビジネスになり、警察もそれに一枚かんでいる。ジャンカルロ・ジャンニーニが演じる連邦捜査官は、ジャーナリストのマリアナ（レイチェル・ティコティン）と組んで警察の闇にメスをいれようとする。

はたしてジャンニーニのような大物俳優を出す必要があったか？ 彼は個性が強いので、ついつい彼がまえにやった役を思い出してしまう。『ハンニバル』では、やはり似たような捜査官を演じていたので、今度もまた「警察」ギャングかあるいはジョンによってあえない最後（あの映画ではほんとうに「あえない最後」でした）をとげるのかと思ったら、そうでもなかった。しかし、マリアナにしじゅう迫り、情報と交換に寝たりするところが、役柄のメキシコ人というよりも、ジャンニーニ自身がそうである「イタリア人」（むろんステレオタイプとしての）を思い起こさせ、混乱する。ここでも、有名役者を出したが、使い方がもつたいない。

レイチェル・ティコティンは、そういえば、『アパッチ砦・ブロンクス』（Fort Apache The Bronx/1981/Daniel Petrie）で、ポール・ニューマンの恋人役をやったのが、印象に残っている。売人の陰謀にかかって、薬中にされ、ブロンクスの路上をふらふらと歩いている演技がなかなかだった。（丸の内ピカデリー）

2004年08月11日

釣りバカ日誌15 ハマちゃんに明日はない…? (Tsuribaka-nisshi 15/2004/Asahara Yuzo) (朝原雄三)

おおもとのtku.netがシステム大改革のため、昨日丸一日このサイトも止まった。本当は夜8時に復旧のはずだったが、わたしが組んだ復旧プログラムがうまく働かず、結局田舎のキャンパスまで足を運んで復旧。昨日、『マイ・ボディガード』のあと行けばよかった。おかげで、「抗議」と「注意」のメールが殺到。すみませんでした。

「釣りバカ」シリーズの試写には、なぜか老人の夫婦づれとか、あまりマスコミとは関係のないお客が多い。普通の映画館に行ったときのような感じなのだ。だから、その分、場面場面での普通の反応がわかって面白い。マスコミのヒトは笑いたくても笑わない人がいるからね。

江角マキコが出るので期待した。民主党が仕掛けた国民年金未納「踏み絵」キャンペーンの犠牲者第1号になり、所属事務所・研音を離れ、出演回数も激変した彼女をあえて起用したからには、その使い方に興味をおぼえる。予想した通り、この映画は、江角マキコのいまの心境と今後の身のふりかたを暗示するような仕上がりだった。起用してくれたプロデューサーの深澤宏に江角は泣いて感謝したのではないか？

例によって、日本文化論・社会論の「教科書」たるべきことを意識して、今回は、人事制度改革がテーマ。鈴木建設は、他社にならない、人事制度改革を行う

べく、コンサルティング会社に依頼。さっそうと乗り込んで来たのが、コンサルタントの早川薫（江角マキコ）と上司の合田（小木茂光）。そして、「能力主義」や「成果主義」の導入を提案。当然、ハマちゃん（西田敏行）のように休暇をめいっぱい取って仕事をさぼる社員は排除。この案を推進する原口取締役（小野武彦）に対し、社長の鈴木一之助（三國連太郎）は、憤然と会議の席を蹴る。

この会議のとき、早川／合田組は、パソコンを持ち込み、会議室のスクリーンに PowerPoint 何かの画面を映し出し、説明する。が、面白いと思ったのは、このとき、この会議室の窓にはカーテンが引かれ、遮光の処置がなされている。いま、「一流」の会社なら、窓から光が入っていても、十分スクリーンの画面が見える照度の明るいプロジェクターを使う。鈴木建設は、人事の面でも古い方式を尊重するのと同じように、旧型のプロジェクターを大事に使っているのだろうか？ それとも、スクリーンの画面と室内のシーンとが遜色なく映るようになるための撮影上の処置だろうか？

江角が演じる早川薫という女性は、秋田から上京し、着々と競争に打ち勝つて、いまのポストを手に入れたキャリアウーマンである。まさに、国民年金未納が発覚するまでは「順風満帆」だった江角を地で行っているよう。これは、当然、つまづく。江角自身は、「陰謀」によってだったが、映画では、鈴木社長の態度と意見から、自分がやっていることが人事制度改革と称しながら、結局はリストラであり、自分の会社の仲間といつても、所詮は競争相手でしかなく、本当の友達もいない——そんな思いに至るのである。

そこに至る過程では、故郷秋田にいる祖母（浅利香津代）のもとへ帰省し、クラスメートたち、とりわけ、同級のころの興味を持続させ、一筋に生きている福本哲夫（寛利夫）に再会したことが大きい。彼は、魚に興味を持ち、「暗い」と評される高校生だったが、そのまま好きな道に進み、いまは市の水産試験場に勤め、魚の繁殖に情熱を燃やしている。まあ、「グローバリズム」と競争主義に明け暮れて来た薫／江角のような人間に、ときとしてその虚しさが胸におしよせて来て、福本のような「ローカリズム」に徹して生きている人間に新鮮さを感じることがあるのはわかる。あくまでもよくある話として。

江角は、今度の事件のおかげで、そしてこの映画に出たことで、以前より陰影のある演技者に成長した。上司に反抗して、鈴木建設の人事制度改革に反対し、コンサルティング会社で仕事を続ける見込みがなくなったとき、鈴木社長は、彼女を食事に誘い、よかったら、ウチの顧問にでもと救いの手を差し延べる。そのとき江角の目に涙が浮かぶが、この演技をする彼女の胸底には、国民年金未納スキャンダルで味わった思いが走っていたように見えた。

しかし、この映画が彼女にとって「名誉挽回」の新出発になるかどうかはわからない。ひよっとして、この映画の結末のようになったら、この映画は、もつとあたるだろう。

江角が国民年金未納問題で人身御供にあったのは、彼女のような「強い女」の時代が終りはじまったことと無関係ではない。日本では本来のフェミニズム運動は社会のサブのレベルでしか起こらなかったし、女性の人権はそれほど伸長したとはいえない。そして、それが、いま、逆コースを歩みはじめ。今後の10年は、レーガン政権の1980年代のアメリカの都市部で起こったことが急速に

進むだろう。

（松竹試写室）

2004年08月12日

華氏911 (Fahrenheit 9/11/2004/Michael Moore) (マイケル・ムーア)

会場についたら、階段にかなりの人が腰を下ろしていた。これは、けっこうこの場所ではめずらしい。ということは、いつもとは「客層」がちがうということ。そういえば、なぜか、テレビの2、3番をやっているアナウンサーとかパースナリティの顔、テレビ屋風、編集者風の人が目につく。わたしは、腰を下ろしたくないので立ったまま本を読むことにした。しばらくして後ろを見ると、わたしから後ろはみな立っていて、座っている人がいないのだった。そうか、日本は、付和雷同する傾向が強いのだ。なら、マイケル・ムーアのように誰か1人が決断して新しいことをやれば、日本は変わるよ。

カンヌ国際映画祭でこの映画を見た（らっしい）ジャン・リュック・ゴダールが、「ムーアが考えているほどブッシュはバカではない」と言ったそうだが、文脈がわからないので、それがゴダールの真意かどうかわからないが、少なくとも、この映画は、ブッシュはバカだと言っているわけではない。典型的なプロデイ映画の手法を使ってブッシュをとりあげているのであり、こうした手法は、アメリカのインディペンデントの映像メディア（たとえば、ペーパー・タイガー・テレビジョンとかインディ・メディアなど）では定石的な手法である。実際、湾岸戦争の勃発が予想された1990年にペーパータイガーとディープデイツシュTVは、湾岸戦争反対のシリーズビデオを作った。わたしは、その一部をコピーして日本で流し、ちよとした「ブーム」になった。民衆のメディア連絡会も、このビデオがきっかけで立ち上がった。このシリーズビデオには、『華氏911』と似たようなスタイルと批判的トーンの映像がたくさん発見できる。

その意味で、わたしには、この映画は、それほど新鮮ではなかった。しかし、このようなスタイルと低予算の作品が、アメリカで最近までハリウッドのメイジャー作品と互角のベスト10入りしていたのは驚きだし、これによって映像に対するアメリカの観客の意識が多少は変わったと言えるのではないか？ あるいは、「評判ほどじゃないな。映像も安いし」とこの手の作品はもうたくさんという気を起こさせたかもしれないが、とはいえ、なんらかの強いインパクトをあたえたはずだ。多くの映像が、テレビや既存の映画やドキュメンタリーから取られているので、あるひとたちには、「これならおれもDVビデオで作れるな」とかいったDIY精神をよびおこすだろう。

既存の映像で作られている部分は、イントロダクションと見ればよい。この映画の白眉は、戦争が、結局、貧困対策であり、他の手段でやるべきことを戦争経済でインスタントに解決し、その結果、民衆（しかも、入隊するしか食べていく手段がない若者たち）を犠牲にし、その家族、その町に何代にもわたって悲しい記憶を残させ、しかも、その一方で一握りの特権階級が財をなす——という戦争と戦争経済の矛盾をえぐり出したことだろう。

アフリカン・アメリカンをはじめとする貧しい少数民族にとって、入隊することは、高等教育や技術を身につけ、かつ報酬が得られるという点で、（召集さえなければ）おいしいチャンスである。イラク戦争が始まり、戦況が膠着するなかで、軍は、そうした貧しい町をターゲットに、リクルート作戦を展開した。映画でも、その様が密着取材されているが、リクルートされた黒人が言ったように、それは、「まるで会社の勧誘のよう」なのだ。「おれは音楽をやりたいから」としる若者に、ポピュラー歌手の名をあげ、そいつも軍隊出身だと説得する。

大きな戦争があると、アメリカの経済的チャンスに乏しい州の小町から多くの若者が戦争に動員され、戦死する。犠牲になるのは、ニューヨーク州やワシントン州の若者ではない。日本の新聞には決して載らないような町の若者だ。このパターンは、『マジエスティック』でも描かれていた。

ムーアの映画には、前作の『ボウリング・フォー・コロンバイン』でも銃を売っているスーパーマーケットに働きかけて、銃を売らなくさせるプロセスを撮ったシーンがあったが、これは、先述のインディペンデント系の映像メディアが先駆けた「ビデオ・アクティヴィズム」の技法である。今回は、ホワイトハウス前で、連邦議員を捕まえ、「あなたの息子さんを軍隊に入れませんか？」というパフォーマンスを演る実写シーンがあるが、これはその二番煎じである。しかし、プリントに住み、代々国家に貢献し、息子を戦争に出したライラという女性に密着し、彼女の意識が次第に変わってくるプロセスを撮っているのは、この映画の最も感動的な部分だろう。彼女は、もともとは、星条旗を毎日掲げ、その際、国旗が地面に触れないように気を使うという程の愛国者だった。しかし、その彼女が、ホワイトハウスのまえで、「ブッシュにだまされた」と言って泣く。

むろん、ブッシュの「だまし」の背景は、奥深い。ブッシュだけが元凶ではないし、それは、今年の選挙でケリーが大統領になったとしても、変わらないくらい奥深い。いまの中流以上の階級がいまの生活を維持したいと願うかぎり、決して変わらないかもしれないような構造のなかで魔がさしたように、そして魔がさしたかのようにそのチャンスを利用する真正の悪党の存在はなくなることはない。

途中で書いた本欄を読んでくれた新書館の松下昌弘氏が、レイ・ブラッドベリの小説『華氏451』（1953）にも触れてほしいというメールをくださったが、40年ぐらいまえに読み、細部を忘れてしまったので、いまはできない。その映画化でもあるトリュフォオーの『華氏451』（Fahrenheit 451/1966/Francois Trufo）と比較するのも面白いだろう。「華氏451」というのは、紙が燃えつきる温度のことだそうだが、これにひっかけて、ムーアは、「自由が燃えつきる温度」という意味でこのタイトルをつけた。『華氏451』の焚書は、直接的にはナチスがやった焚書を想起させるが、歴史的には秦の始皇帝が大規模な焚書をやったことがよく知られている。ただ、ブラッドベリの場合、テレビのような新しいメディアの登場のまえで本がどうなるかというメディア論的な意識がこの小説を書くときにあったと思う。

この映画の最初のほうに、イラク侵略に関しては最も率先的であった国防副長官のポール・ウォルフオウィッツが、（おそらく）大手のテレビカメラのまえで、本番まえに髪をなでつけているシーンがある。ところが、この御仁、手に唾

をつけて髪をなでるだけでなく、クシを口にすっぽり入れてしっかりと唾を含ませ、それを自分の頭に持っていくのだ。これは、凄い。なりふりかまわないとはこういうことを言うのだろう。ブッシュ政権には、なりふりかまわぬ人物がたくさんいるが、こういうことを人前で平気でやる神経の持ち主はウォルフオウイツが最高ではないか？

ペーパータイガーとディープディッシュの創立者の一人である友人のディー・ディー・ハレックから、『ショッキング・アンド・オウフル』(Shocking and Awful)というDVDがとどいた。題名は、邦訳すれば、「うわあ、ひでえなあ」と言った意味だと思うが、100人以上のアクティヴィストやアーティストが撮ったビデオクリップを編集したイラク戦争反対のビデオ作品である。ここには、ムーアのこの映画のスタイルの原型がいたるところに見いだせる。ディープディッシュから直接手に入れることができるが、困難なら、わたしにメールで相談してください。

その後、『週刊金曜日』(2004年9月3日号、No. 522)にこの作品の映画評を書いた。重複している部分もあるが、機会があつたらご一読ください。(よみうりホール)

2004年08月13日

アイ、ロボット (I, Robot/2004/Alex Proyas) (アレックス・プロヤス)

地下鉄六本木1丁目駅を降りて太陽がギラギラ照りつける路上に出ると、お盆休みに突入したのか、あたりは軒並み閉店。お客も夏枯れかとおもいきや、すぐに満員になり、補助椅子が出た。ロボットやコンピュータが人間のコントロールをはずれてしまうというよくあるテーマにもとづいているが、みどころはかなりある。ウィル・スミスはあいかわらず、しなやかで多才。

エンド・クレジットにSONYの名前が出ていたが、この映画に登場するロボットは、たしかにSONYのQRIOに似ている。ロボットは、すでに分散された形ではわれわれの日常のいたるところに存在する(シンブルなどところでは目覚まし時計、さまざまな機器のオートマティックなコントロールシステム、自動販売機等々)が、近い将来、「人型」のロボットが量産され、この映画の世界のように掃除をしたり、さまざまな肉体労働に従事するようななるはずだ。しかし、その点ではいまの時点で一番作りやすいのはセックスロボットだと思うが、そういうものを作ろうという計画がおおぴらになったことはないし、そういうものを集めて、アンドロイド売春を始めたという者の話もない。この問題はタブなのか？

人間に危害を加えないようにプログラムされているはずのロボットが、ロボット工学の権威にして、「ロボット三原則」の生みの親でもあるラング博士(ジェームズ・クロムウェル)を殺したらしいという疑惑が、この映画が基本テーマである。博士の友人でもあるデル・スプーナー(ウィル・スミス)が、博士から連絡を受けて研究所に行くと、彼は、窓を破って、階下のロビーで死んでいた。が、その窓は人力では壊せない。ある事件でロボット嫌いになっているデ

ルは、すぐさまロボットを疑い、博士の研究室に潜んでいたサニー（発音は「サニー」だが綴りは SONY で SONY との関係を思わせる）を逮捕する。

「ロボット三原則」によると、ロボットは、（1）「人間に危害を加えてはならない」。（2）「人間から与えられた命令に服従しなければならない」。

（3）「前掲第1および2条に反するおそれのない限り、自己を守らなければならない」という。ロボットのプログラムは完璧であり、研究所の者も、警察の同僚・上司も、あれは、博士の自殺だとデルを説得する。が、疑わしいロボットは、解体されることになっているので、サニーの身があぶなくなる。

『アップルシード』でもそうだったが、2035年と設定されているこの映画の世界でも、「V.I.K.I.」というコンピュータが世界の「良心」になっている。これがイエスといえば、すべては正しい。すべてはプログラムされつくされているわけだ。車は、自分で運転する必要はなく、すべて自動制御で動く。だから、デルのようにバイクを手動で運転するなどということは野蛮なことであり、時代遅れなのである。むろん、この姿勢の方が「自然」であることは、あきらかで、「V.I.K.I.」のような存在は最後に否定される。しかし、現実問題として、コンピュータのテクノロジは、1が全を支配するようなシステムを生み出すことはない。もし、コンピュータの発達の先にある危険といえ、それは、カオス的な中央コントロールでなくなるという可能性を恐れる者が、先取的にこういう超中央集権的なシステムを構築することなのだ。

最初の方のシーンで、アパートで目覚めたデルが、シャワーを浴びながら「VIC」のマークのついたCDプレイヤーで音楽を聴く。後半に、彼と知り合うスーザン・カルヴィン博士（ブリジット・モイナハン）が、ここに来て、このプレイヤーを音声コマンドで動かそうとするが、全然反応しないので、「なんだ、古いのね」というシーンがある。最初は気づかなかったが、このプレイヤーは現代の製品で、2035年には「骨董品」なのだ。デルは、これ以外にも、「古いもの」にこだわっており、街で手に入れた「コンバース・オール・スター」というマークのあるスニーカーを「2004年ものだぜ」と大事そうに履く。2035年には、スニーカーなどを履いている者はマイナーなのだという時代認識。

デルの上司（chジー・マクブライド）は、ロボットが殺人を犯した可能性が増えていくにつれて、頭が混乱し、「人間が人間を殺した時代がなつかしいよ」とぼやく。

思うに、「人型」のロボットが普及するにつれて、今日タブーとされ、克服されるべきと考えられている（本当は考えているふりをしているだけかもしれないが）差別や偏見は、一挙に肯定され、差別意識や偏見の度合いはエスカレートするのではないだろうか？ いま、わたしは、コンピュータを動かしながら、処理動作が遅いときに、「トロイよなあ、こいつ」などという呪詛の言葉を投げつける。それは、相手がコンピュータであるかぎり許される。それには「人格」や「人権」がないと考えられているからである。しかし、品性がいいやしくない人は、コンピュータに対してもこういう言い方はしないだろう。こういう言葉をコンピュータに対して言っているわたしは、口に出さなくても、何かのときに相手をそういう意識で見ているのに違いがないからだ。

この映画は、ロボットに偏見を持っているデルが、サニーというロボットと出会って、次第に連帯していく側面もあるが、それが主題ではない。エンターテインメント性を配慮して、あるいは製作者の思考の限度からか、この問題は、そこで済まされ、あとはアクションが全面に出て来る。

(20世紀フォックス試写室)

2004年08月19日

キャット・ウーマン (Catwoman/2004/Pitof) (ピトフ)

ご常連の姿が多い。けっこう気を惹く短い予告編を大分まえから見せられていたので、わたしも来てしまった。結果は、主役のハル・ベリーが意外とアウラ不足なのと、『スパイダーマン2』のような空中移動の新しい表現が出てしまうと、キャットウーマンの動きはお粗末。それと、せっかくのシャロン・ストーンを出しながら、設定に無理があるために活かせなかった。

広告会社のしがないデザイナーであるペイシェス(ハル・ベリー)が、巨大化粧品会社ヘデアに原稿を届ける最中にその秘密を覗いてしまい、追われるという設定。一方、彼女にはある日猫の使いがあらわれ、猫への変身能力が身につくヘデアは、ジョージ・ヘデア(ランバート・ウィルソン)と元トップモデルだったローレン・ヘデア(シャロン・ストーン)が経営しているが、ローレンは、若い有名モデルに熱を上げている夫をよくは思っていないが、秘密の企画に関しては慣れあっている。他方、悪党がやられるのだが、その現場で「猫女」を見たという噂に刑事のトム(ベンジャミン・ブラット)が捜査を始める。

この映画で一番面白いと思ったのは、「エルム街647番地」に住む猫研究家の老婦人(フランシス・コンロイ)。彼女の家には多数の猫がおり、部屋のかなには、映画の冒頭で紹介されるエジプトの壁画のなかの猫の図版やオブジェがいっぱいある。しかし、この女性に照明が当たるのは、このシーンだけである。

ベンジャミン・ブラットは、『ピニエロ』で抜群の演技を見せるが、この映画のキャラクターは、『2番目に幸せな日』(The Next Best Thing/2000/John Schelsinger)でマドンナの近づく「平凡」な男に近く、あまり活かされているとは言えない。シャロン・ストーンほど気の毒ではないが、彼を出すのなら、もっとほかの使い方があっただろうし、この役なら他の俳優の方がよかった。

(丸の内プラゼール)

2004年08月23日(1)

隠し剣 鬼の爪 (Kakushiken Oninotusume/2004/Yamada Yoji) (山田 洋次)

なぜか渡辺えり子風のしゃべり方の「おばさん」が何人もいる。松竹というのは、ファンクラブのような人を試写に呼ぶらしい。というより、松竹系のファンクラブの人たちは、ちゃんとターゲットにしている映画も見るということか？

山田洋次好みの過渡期もの。現代との写し絵的な構造も山田流。テレビ乗りしそうな俳優たちを使いながら、映画の味を出してはいるが、藤沢周平ものの先駆けとなった『たそがれ清兵衛』とくらべると、ややありがちなパターン（これが山田洋次映画の基本だとしても）に流れる。それならば、現代への未練を立ち切って、時代劇の様式に徹底した方がよいのではないか？

現代への山田流アナロジーは、今回は、すこしずつれている。末期症状を呈しはじめている体制への謀反を起こし逮捕される狭間弥一郎（小澤征悦）のような存在はいつの時代にもあるし、その処理をめぐる藩のことなかれ主義は日本では毎度のことである。西洋の砲術を導入しようと、江戸から教師を招き、藩の武士を特訓するシーンは、新しいものは何でも輸入品という日本の「近代化」のパターンが揶揄的に表現されているにすぎない。

ただし、最初、まっすぐ行進できなかった藩士たちが、最後の方のシーンでは、号令一下「近代式」の隊列行進を様がえがかれるのだが、このあたりには、わずかに、山田洋次の現代（自衛隊が海外派兵した今日）への（いささか「日共」的な）批判が感じられる。

その体に松本幸四郎の歌舞伎的素養が染みついている松たか子は、しっかりした演技をしているが、その彼女が、「うれしい」を「ウレセエ」と現代流に発音している。もっとも、これは、「シ」が「ス」になまる東北弁だから？ ただし、全体としてこの映画の出演者の東北弁は、ダニエル・カールの「山形弁」風に聞こえる。映画のニワカ勉強だから仕方ないか。とはいえ、大急ぎで断つておくが、山形弁を明確に分節して理解しているダニエル・カール（『ダニエル先生 ヤマガタ体験記』集英社文庫参照）を馬鹿にしているわけではない。出演者の「東北弁」が非東北人にもわかりやすすぎる感じがすると言いたいのだ。

『たそがれ清兵衛』ですぎみのある演技をした田中。は、2本目としては大したものだとしても、まえほどの新鮮さがない。立ち回りは見事であるが、永瀬と小澤の剣の師匠・戸田寛斎という役を演じる年令のわりに声につやがりすぎる。

家老の緒方拳、大目付の小林稔侍、永瀬の本家の家長役の田中邦衛などは、特にどうということもない演技だが、松たか子が嫁いだ先の非常なおかみを演じる光本幸子は、さすが「時代劇」の悪役の基本を見事に演じている。小澤の妻を演じ、緒方に命乞いをする哀れな妻を演じる高島礼子は、なかなか幽艶な感じを出していたが、ちよつともったいない役だった。

山田は古いタイプの映画人だからしかたがないのだが、せりふまわしが、一人しやべり、次がしやべるという型、しかし、そのしやべりは、本当は誰にも向かっていないというモノローグ的なしやべりであるといったところがある。

まず貧しいながらも「平和」な家庭がある。永瀬正敏演じる藩士は、藩ではうだつがあがらない方だが、家に帰ると、母（倍賞千恵子）、妹（田畑智子）、老祖母、先代のときに奉公に來た松たか子と、少し知恵の遅れたじいやがいる。友人の吉岡秀隆が尋ねて来てささやかながらも楽しい食事がはじまる。それから3年の月日がたち、状況が変わる。永瀬と同じ門下にいた小澤征悦が逮捕される。妹は吉岡のもとに嫁ぎ、幸せに暮らしているが、商家に嫁いだ松たか子は姑にこき使われ、病の床にふせている。

ほんの50、60年まえでも、日本には、「飼い殺し」という言葉が生きていた。わたしが小学校のころ、自転車（小学生が自転車で学校に通うというのはあまり例がなかった）で豊島川沿いの日産化学のまえを通ったが、その塀の奥には、所内で病気になる職員を入れる病院があった。なにせこの工場の煙突からは黄色い煙がもくもくとあがり、自転車で走る道路にも霧のようなものがたちこめていて、息を深く吸うと苦しくなってしまうのだった。当時、この病院は、「飼い殺し」の場所と言われていた。だから、江戸末期の東北地方で、松たか子のようなあつかわれ方をした女性がいても不思議ではない。

とすると、そういう被害者を救い出すということは「人道的」なことだろうか？ 永瀬は、松たか子の境遇を知ると、その商家におもむき、彼女を自分の家に連れもどす。これは、いまならあたりまえだが、当時はありえない。むしろ、時代劇は、「もとあつたとおり」に描く必要はないし、映画表現には制限はない。しかし、このシーンを見ていて、わたしは、ふと、「人権」や「民主化」を大義名分にしてイラクを侵略したアメリカのロジックを思い出した。

ある社会、ある時代というものは、一つの完結したエンティティであって、そのなかにはそれ自体のロジックがある。だから、事態はそのロジックのなかで見えていかなければならないのであって、別の時代のロジックを持ち込むと嘘っぽくなってしまう。イラクは同じ時間と相互にからみあつた空間を生きているわけだから、イラク「独自」ということは出来ないから、サダム・フセインの（西側から言うところの）「暴政」がイラク独自のものであって、肯定されるべきだとは言えない。しかし、江戸時代に行われたことをいまの目で「非情」というのはあたらないかもしれない。

だから、わたしは、時代劇というのは、それがあつかう時代の特定のロジックを発見・創造しなければならないのだと思う。その点でこの映画はどうかと言うと、それはあまりないと言わざると得ない。

（松竹試写室）

2004年08月23日（2）

五線譜のラブレッター (De-Lovely/2004/Irwin Winkler) (アーウィン・ウィンクラー)

席でプレスを読んでいたら、いきなり「サムシング・ドリンク？」という声がしたので、見ると、日本人らしい女性が外国人らしい白人にコーラーを渡している。もう買っちゃってから「何か飲む？」もないものだが、この響きのいい英語の発音のあとは、英語まじりの日本語になってしまった。スクリーンには、非常口の位置と「会場内で飲食はご遠慮ください」というスチルが映っていたんだけだな。

コール・ポーター（ケビン・クライン）の伝記的なドラマだが、ちょっと甘ったれているという印象が拭えない。晩年になって、最愛の人リンダ・ポーター（アシュレイ・ジャド）にも死なれ、窓からエンパイアステイトビルが見えるマンハッタンのアパートメントで一人淋しく車椅子でピアノに向かう老コール・ポーター（こつたメイキャップをしたケビン・クラインの2役）のまえに、『ファ

ウスト』のメフィストフェレスのように一人の演出家ゲイブ（ジョナサン・プライス）があらわれ、彼を過去の栄光の世界に連れていくという構成だから、ノスタルジーと甘えはしかたがないかもしれないとしても。

しかし、こういう映画になると、アシュレイ・ジャドはうまい。1918年、ポーターとパリで初めて会うシーンで、タバコに火をつけてもらって、ぼつと頭をもどすシーンなど最高。愛し始めたら、実はぼくゲイなんだと告白されるが、もう男には飽きたからと言って結婚してしまう香り高く、かつ行動的でもある女リンダを見事に演じている。彼女は、彼をパリの社交界に導き入れる。彼女がいなければ、その後の彼はなかった。彼は、すでに『シー・アメリカ・ファースト』というブロードウェイの舞台を手がけているが、それは酷評され、パリに逃げて来たのだった。

ミュージカル仕立てのこの映画は、ポーターがかかわったブロードウェイのいくつかの名舞台を再現している。ポーター自身がジャズにおいてもミュージカルにおいても一つの歴史を作ったわけだが、「歴史学習」の好きな監督ウィンクラーは、ポール・コーターにからめてブロードウェイの輝ける時代を「学習」させてくれる。また、彼の数々のヒット曲が、リンダとの関係、彼が直面した状況との関係で「教育的」に配列されている。

ジャズヴォーカルが好きなわたしとしては、コール・ポーターにはなじみが深い。その意味で、映画のなかでケビン・クライン自身が歌うポータのスタンダード・ナンバーは、やはり、心もとない。アシュレイ・ジャドは、姉のウイナノが有名なカントリーシンガーなので、自分で歌うことになり抵抗したらしいが、監督にくどかれて歌っている。

むろん、クラインやジャドだけではもたないので、「レッツ・ミス・ベヘイブ」のシーンではエルヴィス・コストロ、「エヴリ・タイム・ウィ・セイ・グッバイ」ではナタリー・コール、「ビギン・ザ・ビギン」ではシェリル・クロウ、「ジャスト・ワン・オブ・ゾーズ・シングズ」ではダイアナ・クラールを起用するといった具合に、鎗々たるミュージッシャンが出演している。が、コストロにしても、クラールにしても、芸達者な歌い手だから、これだけのチョイ役ではかわいそうな気もした。

1910〜20年代のパリを経験し、そこで金持ちの美しい女と結婚し、社交界に出入りし、ヴェネチアで新婚生活をして、やがてMGMに迎えられて（アービン・バーリンの世話）ハリウッドとブロードウェイのセレブリティになるコール・ポーターにも、深い悩みや苦しみがあった。1937年、彼は、落馬事故で両足を骨折し、車椅子の生活になる。リンダの主張で脚を切るのをやめ、以後、さまざまな治療を試みるが、男友達とのつきあいはできなくなる。当然、仕事にも浮き沈みがあり、リンダの叱咤激励で立ち直る。だから、リンダが1954年肺気腫で死ぬと、彼は、リンダが固執した脚をまるでリンダの思い出を立ち切るかのように切断してしまう。しかし、彼女の思い出は、脚を失っても、痛みだけが残る「幻影肢」のように、消えることはなかった。

リンダがコールと結婚するとき、彼女は、「ラブ」よりも「インティマシー」を大切にするというように言う。セックスの関係はないが、いっしょのベッドで寝て、ときどき肌を寄せあったりする。おそらく、インティマシーのほう

がラブより高級なのだろう。しかし、友人の家庭を見るにつけ、リンダを思いやり、子供を作ろうとする。しかし、それは、流産という憂き目を見る。華やかな彼らの人生も屈折していたのだ。

1910年代末から1920年代のパリといえば、ものの本(たとえば渡辺淳『カフエ』(丸善ライブラリー)によると、ユロリト、ピカソ、スーチン、モディリアーニ、レジェ、ブラック、藤田嗣治、ジャコメッティ、アポリネール、コクトー、ラディゲ、さらには亡命中のレーニン、トロツキーなんかがモンパルナスをのカフエを中心にたむろしていたというからすごい時代だ。ポーターとリンダは、ガルトールド・スタイン、スコット・フィッツジェラルド、ヘミングウェイなどの「ロスト・ジェネレーション」のアメリカ人のことも知っていたはずだ。ポーターの同性愛の恋人としてバレードンサーの若者が出て来るが、セルジュ・ドゥ・ディアギレフのロシア・バレエ団の何度か目の公演があったし、バレエの公演はさかんだった。このへんの描き方は、この映画では、かなりセツト風である。ヴェネチアのシーンも作りものめいている。が、このあたりに深入りしたら大変だろう。

この映画でもはっきりと描かれているように、ポーターには「道化になること」(「ビー・ア・クラウン」という生き方の知恵があった。さもなくば、あんなに沢山の甘ったるい曲を生産しつづけることはできなかったろうし、ハリウッドの「バカ者」たちとつきあうこともできなかったろう。それは、彼がその才能を生き延びさせる戦術でもあった。

映画のなかで映される『夜も昼も』(Night and Day/1946/Michael Curtiz)は、ポーターがイェール大学時代からの半生の伝記である。作られて時代と、当時のポーターの著名度からハッピーなドラマになっているが、ちよつと見直してみたい気になった。

(スペース55汐留)

2004年08月24日(1)

透光の樹 (Tokonoki/2004/Negishi Kichitaro) (根岸吉太郎)

いつも薄暗いこの試写室の照明がなぜか明るくなった。この日だけかもしれない。お客は6割り程度。高樹しのぶによる谷崎潤一郎賞を受賞した作品の映画化のせいかな、文芸関係の人の顔がちらほら。最近めつたに試写会では姿を見ない川本三郎氏も来ていた。

日野皓正の音楽が全然よくない。思い出やムーディなシーンになると必ずミュート奏法を使うので、こっけいな感じがしてしまふ。

映画でも小説でも、偶然の出会いというものを物語の発端にすることが多い。むろん、そういうことは現実起こるし、事実わたしも、確率計算では非常に低い出会いを電車のなかや街で体験する。ただし、そういう出会いほど、映画や小説が描くような発展をしないものはない。偶然の出会いがドラマティックに発展するのは、そのチャンスを利用する意識が働くからであって、むしろ先に目的があり、偶然のチャンスが、その展開のために利用されるのである。小倉千加子だったかが、レイプというには、偶然の出来事ではなくて、周到的計算と計画の産

物だというようなことを言っていた。レイプにかぎらず、偶然の出会いから発展する恋愛も事業も、そうだと思う。映画は、きわめて周到な計画にもとづく作業だから、その発端ぐらいいは、偶然にまかせないと、全体がそろそろしいものになってしまう。出会って当然のような出会い、確率としてかなり高い出会いなら、それを出発点にしても、無理はない。

東京赤坂で映像関係の会社をやっている今井郷（長島敏行）は、刀鍛冶の映像の仕事で金沢の鶴来へ出張するが、そこで「偶然」、自分が25年前に思いをよせていた女性の山崎千桐（秋吉久美子）に出会う。昔、この町にある大きな杉の樹に腰を降ろしている彼女の写真を撮ったことをロマンティックに覚えている彼が、同じ町に来るのに、彼女のことを忘れるということがあるだろうか？小説でこの部分をどう描いているかどうかはわからないが、小説なら、この部分を、読者の読み方次第で、彼がかなり再会の期待を持ってこの地を訪れたと解釈することも可能である。しかし、映画は、それがあたかも全くの偶然であるかのようにこのシーンを描く。

千桐は、寝たきりの老父（高橋昌也が力演している）の介護をしながら、巨額の借金に苦しんでいる。2人の出会いから、今井がその借金の返済を手伝うようになるって決めていたんです」と言い、今井の方も、ある意味で彼女を「買う」という形で関係が続いて行くところだろう。ともに愛しあっており、金は問題ではない。しかし、型としてそういう形式を踏むというスタイル。それは、当然、会ってセックスをするということが中心になる。そんなもってまわったやりかたはしないで、どんどんやれがいいじゃないかというのは、「金沢」という設定や秋吉が見事に演じている「古風な女」の存在を否定することになる。

しかし、そういうやり方をするのなら、もっともつと格調高く撮らないとダメなのではないか？音楽も、基本的に「職人」であって、インテリジェンスのとぼしい日野皓正なんかじゃない方がよかった。秋吉は、かなりがんばっていると思うが、男は、永島敏行のような脂ぎった感じの男では面白みがない。事実、彼が不治の病にかかり、会社を部下たちにまかせなければならぬというくだりが出て来るのだが、そういうシーンでの彼と部下とのやりとりが妙にリアルに浮き上がってくる。永島を使えば仕方がないだろう。濡れ場も、彼がやれば、『遠雷』のトマト畑でのセックスみたいになってしまう。

千桐は、どちらかというと古風な女である。夫は女を作って家を出、娘と老父といっしょにくらしている。郷は、会社の仕事に追われ、家族と会う時間もない。外人クラブで女と遊んだり、仕事で女を紹介されて寝るようなことはある。つまり、女は、フィジカルな「愛」とは縁が薄く、男は、ひたむきな「愛」とは縁がない。そういう女と男が、女の借金の返済を契機として結ばれ、激しい「愛」をくりひろげるわけだが、その「金」は、このドラマをブートさせるためのヴァーチャルな条件であるにすぎない。

駅のホテルでの別れのシーンは、映画史上いくらでもあるが、この映画の最後の方のシーンは、秋吉の力演でなかなかいい。

（シネカノン試写室）

2004年08月24日(2)

ツイステッド (Twisted/2004/Philip Kaufman) (フィリップ・カウフマン)

『透光の樹』を見たあと、渋谷駅から六本木までバスに乗る。めったに乗らないので渋滞の度合いを心配したが、難なく到着。エレベータに乗ったら、先に乗っていたご老人が連れのご夫人を蹴つとばしかねない勢いでどなり、驚く。その人、試写室でもずっとその女性を「いじめて」いた。

結末を隠しておいて、そこへいたるプロセスや謎解きを楽しませる(だから、最後に「なるほどねえ」という意識を持つ) ヒッチコック流のスタイルを取りながら、まったく似て異なる作品。その謎は解くための謎ではなくて、単なるおもわせぶり。ただ隠しているだけだから、説得力に欠ける。

アシユレイ・ジャドがどのような高度な演技を見せるか期待したが、この脚本と演出では浮いてしまった。殺人課で男と互角にタフな捜査官で、仕事が終わると、バーに寄って強い酒をあおり、男をひっかけ、セックスするという役はジャドには向かない。これは、さしずめ『モンスター』のシャリーズ・セロン向きの役だ。

ジャドが演ると非常に無理をしている感じになる。殺人課の同僚捜査官にアンディ・ガルシア、市警本部長役にサミュエル・L・ジャクソンという大物俳優を登場させても、このドラマ仕立てだと、犯人をこれだと思わせておいて、次々にはずしていくためのコマにすぎなくなってしまうのである。だから、警察所属の精神科医の役を手堅く演じるデイヴィッド・ストラザンとか、検死係の女性リサを演じたカムリン・マンハイムのような役者の演技が光ってしまう。まあ、その意味では、この映画は脇役やディテールを楽しむしかない。

冒頭、ジャドの首にナイフが突きつけられ、少し血が出ているが、いきなりその変態男を投げ倒し、銃をつきつけ、手錠をはめてしまうシーンは、ジャドらしくはないとしても、彼女のセクシーな演技が光る。しかし、あとは、どんなにハードな行為をしても、化粧がみだれない彼女の顔は、あまりにリアリティがない。が、ここから、すべてが彼女の幻想だったと裏読みさせるような作りも出来たはずだが、そういう屈折はない。

(アスミック・エース試写室)

2004年08月26日

デビルマン (Devil Man/2004/HiroYuki Nasu) (那須博之)

アニメの試写のときは、来る人の雰囲気さがらつと変わる。予想できるように、アニメや漫画の業界の、絵に描いたように「オタク」っぽい人、見るまえから相当のことを知っていて、細部チェックのために見るといった雰囲気をもった人。ただよわせているこれも「オタク」っぽい人。

不動明ことデビルマン(伊崎央登)の父が発見した謎の新生命体は、究極の物体・エイネルギーのはずだったが、それは、「デーモン」であった。それが人

間と「合体」し、増殖する。科学が神秘の謎の蓋を開けてしまった報いというテーマと、その「悪」が人にとりつき、人類を滅ぼすというゾンビ映画的なプロット。語りつくされた話なので、新味をみつけることむずかしい。宣伝されている映像技法にしても、モーフィングやリアルタイム・アニメーションに毛のはえた技法で、驚かされるものがない。

「悪」の権化サタンこと飛鳥了（伊崎右典）と人間代表牧村美樹（酒井彩名）とその中間者がデビルマンという構図は単純すぎる。ただし、サタンとデビルマンを双子の伊崎兄弟にやらせたのはわるくない。なら、もっと近親相姦的、ゲイ的要素をからめて描いたらよかったのではないか？ エロスの的なものを代表する（何でも「代表」させるようなところがこの映画の単純さ）のがシレーヌ（富永愛）らしいが、これも迫力不足。

日本で（特にアニメで）CGが使われるとき、世界や歴史のスケールがとてつもなく大きくなってしまふのはなぜだろうか？ 個々の人間ではなく、「人類」、渋谷や新宿ではなく、宇宙のどこかの抽象的な都市、人間は地域やエスニシティとは無関係なアンドロイドライクな存在になってしまふ。神や悪魔が出て来るが、それは、具体的な宗教と関係のない、これまた抽象的でアバウトなものになってしまう。

ただし、この作品では、「宇宙都市」ではなく、「いま」風の日本の都市、家庭、学校が舞台になり、そこを「デーモン」が襲う。学校でのイジメ、「あいつはデーモンだ」という噂で、孤立させられ、パニック化した「デーモン狩り」の群衆に襲われるといったあたりがちなプロットが出て来るが、新味がない。最初是一部の疑心暗鬼から、最後は世界を巻き込んだ戦争になるのだが、戦争はそんな単純なロジックで始まったり、広がったりするのではない。

原作者の永井豪が「神父」を演じている教会は、「神父」という呼び名や教会の雰囲気からすると、一応「カソリック」の教会のはずだが、そこを訪れるデビルマンと牧村美樹（酒井彩名）が祈ったあと、牧村が、「何をお願いした？」ときく。それは、まるで神社に行ったときの感じなのだ。彼らにとつて、そこが「カソリックの教会」である必要はあったのか？

意図的だとしても、せりふがみなモノローグ調で、何かへたな棒読みのせりふをきいているような感じがする。

宇崎竜童、阿木耀子、小林幸子、ボブ・サップ、小倉一郎等々、多彩な出演者だが、あまり活かされてはいない。

「おれは殺してはいない、食っただけだ」というせりふが、ちよつとひらめかせた。「食う」と「殺す」とはどういう関係があるのか？ アメリカ人のセックスやキスの仕方を見ていると、相手に食らいつくような感じがするが、セックスは、食べるということと関係がある。食べられてしまえば相手は死ぬしかないから、食べることは殺すことでもある。その意味で、セックスは、殺すことを延期する方法である。エロスとタナトスとカニバリスは連係しているのだ。

（スペースFS汐留）

ベルヴィル・ランデブー (Les Triplettes de Belleville/Belleville
Rendez-Vous/2003/Sylvain Chomet) (シルヴァン・シヨメ)

監督のシルヴァン・シヨメが挨拶をする。まじめな人で、テレビ東京の女子アナの質問に細かに答え、会場の雰囲気は大学の授業風(ただし私語はない)。エンドクレジット曲をバックで流しているのがうるさい。シヨメもそれを気にしているらしく、ミキサールームの方をにらむ。「この映画はハリウッド映画などとはちがう、インディペンデントの映画なので、面白かったら、その噂を友達に伝えてください」としめた。

脚本、絵コンテ、グラフィックデザインを全部一人でやっているシヨメは、すごい才能の持ち主なのだろう。シニールにデフォルメされた絵柄、はっと思わせる飛躍的な着想、マシーンや物の基本的な機能を熟知した使い方・・・尋常ではない。低予算を逆手にとって、せりふはほとんど省略し、必要な場合は、「あー」とか「うー」とかいった生ま声だけで済ませる。その代わり、音楽には多様なミュージシャンを動員して、映像を効果的にしている。

音に関しては、ジャンゴ・ラインハルトのギターをベースにしたり、ジャズやロックの多彩な引用があり、多くのことが語れるが、わたしがはっとしたのは、後半のシーンだった。マフィアのいるクラブで、その昔レヴューでならした「ベルヴィルの三つ子」たちがそれぞれの「楽器」で演奏をする。ローズ、ブランシュ、ヴィオレットの3人の老婆の一人は、新聞紙をマイクのまえてガサゴソいわせて、スクラッチのようにし、もう一人は、冷蔵庫のなかの網棚を弦のようにひつかき、最後の一人は、電気掃除機の吹き出し口を押さえたり放したりする。それに、この映画の中心人物の一人である老婆マダム・スーザが、自転車車の車輪のスポークをチャラチャラいわせるといふぐあい。これはもう非常にユニークなサウンドパフォーマンスである。

冒頭の無声映画の額縁舞台のフレームにレヴューのシーンが映る。フィルムが縦に数本見える。ここで映っていた女性たちがあとで登場する「ベルヴィルの三つ子」だ。そういう時代の流れをさりげなく暗示しておく周到さ。この黄ばんだフィルムのシーンが、モノクロのテレビのスクリーン映像に縮小し、カメラが引くと、老婆と子供がテレビを見ているシーンになる。いろいろにとれるのだが、おそらく、自分の息子か娘の夫婦が死んでしまつて、その遺児つまり孫をひきとつたのだろう。彼女は、古いピアノのゴミを払い、ミュージック・コンクレート風の演奏をきかせる。わたしは、見損なつたが、最初の無声映画のシーンで見える「ベルヴィルの三つ子」の若い時代の舞台で彼女はピアノを演奏していたのかもしれない。おそらく、それだから後半、この3人にばったり会つて、自然なそぶりで彼女らの家に行くのではないか？

老婆は、この「不憫な」孫のために子犬をみつてくる。それから三輪車も。場面は変わり、犬はデブ犬「ブルーノ」に成長し、家の窓すれすれに高架線が走り、窓から列車の轟音がきこえる。都市化が進んだのだ。ここでも感心するシーンがある。窓から見える列車のなかで新聞を読んでいる人がある。その新聞にはシャルル・ドゴールの写真が見える。すると、それがズーム・インしたかたちでテレビの画面に入り、動画になる。共和国への協力を訴えるドゴール。つまり時代は戦後になつたばかりだ。むろん、この時代のフランスにこの場面で見えるよう

な高架線や林立する高層ビルはなかったが、この映画は、パリとニューヨークと郊外をシニールにミックスした感じでつくられている。

孫はやがて（それがいきなり飛ぶところがこの映画の特徴）自転車競争のプロ選手「シャンピオン（チャンピオン）」になったらしい。帰って来ると、老婆は、彼の体をマッサージするが、その道具がふるっている。芝刈機で腰をもみ、掃除機でもをやわらげる。食事を作って食べさせ、自分は、エッフェル塔のお土産ミニチュアの上に自転車の車輪を乗せ、スポークをチェックする。食卓の上で。しかも、そのチェックの仕方が、音叉をチーンと鳴らしながらなのだ。このファニーでシニールな着想のユニークさ。そして、その間、腹がへつてたまらない犬が二人のテーブルのまわりを物欲しげにうろついている。食後は、老婆は、孫を抱いてベットへ連れて行く。

事件は、自転車競争の最中に起こる。この孫を含む三人のレーサーが、誘拐される。誘拐したのは、体が箱のような形をしたマフィア。何のために誘拐したかはやがてわかる。この映画は、映像を見てびっくりだから、バラしてしまうと、彼らを賭博に利用しようというのだが、それがまた傑作。ヴァーチャル・リアリティのプロトタイプのような、映画のスクリーンに移動する風景を映し、それを見ながら三人のレーサーが固定された自転車のペダルを踏み、速度を競い、観客が金をかけるというもの。こういう、テクノロジーの皮肉を逆手に取った着想がいたるところに出て来るのがこの映画の面白さ。

孫の救出過程で、この肝玉老婆はいまや老女となった「ベルヴィルの三つ子」に出会う（再会？）するが、その怪しげな売春宿のような家（このへんの雰囲気は、なるほどパリのベルヴェールの）に連れていかれる。その一人は、食事の用意のために、沼に行く。いきなり第二次大戦で使われた形の手りゅう弾を投げる。爆発音とともに空からおびただしい蛙が降ってくる。その夜のディナーが蛙のシチューであることはいままでもないが、デザートが乾燥させたおたまじゃくしのシロップ漬（？）なのも笑わせる。

この劇場の椅子は、奥行きがないのと、ひじ掛けに飲み物のコップを入れるくぼみがぼっかり空いていて、肘がそこに入り込んで痛い。宙ぶりのステージがあるが、これは、この映画の「チャンピオン」が囚われてヴァーチャルな自転車競争をやらされる「劇場」の雰囲気似ている。

（テアトルタイムズスクエア）

2004年08月26日（2）

WALKABOUT (Walkabout/1971/Nicolas Roeg) (ニコラス・ローグ)

夜の11時半に新宿で約束があったので、『ベルヴィル・ランデブー』のあと、同じ場所で上映されるこの映画を見ることにした。先日、この「幻の名作」の本邦初上映に関わった高崎俊夫さんから招待券をもらったので、来ようと思っていた。

わたしは、ニコラス・ローグは好きだが、この映画がオーストラリアを舞台にしているという予備知識なしに見た。が、最初、街のシーンが出てきたとき、「あ、どこかで見たな」と思った。そして、オーストラリア英語が聴こえてきて、

そうかと思った。すぐに、わたしの記憶に埋め込まれたシドニーの街角が突如フラッシュバックした。

1971年という公開年月を考えると、この映画は、オーストラリアの問題的な「気分」とでもいうべきものを鋭く描いている。いまのオーストラリアからは考えられないことだが、1970年代以前のオーストラリアは、「白豪主義」で有名な国だった。それが、大転換するのだが、この映画は、そういう転換のはざまの時期を描く。それまでの生き方や価値観の限界や矛盾はわかっている。しかし、それを脱出する方向がはっきりしない。それが、最初のシーンと最後のシーンとの「同一性」によって示唆される。

シドニー・ブリッジが見えるプール付のマンションで安定した家庭生活を送っているように見える男（ジョン・メイロン）は、フォルクスワーゲンに娘（ジェニー・アガター）と息子（リュック・ローグ）を乗せてブッシュ地帯にピクニックに行く。が、この父親は、車のなかで「構造的地理学」などという論文を読んでいる。車で出てこず、いきなり息子をおどかさかのように発砲し、そしてガソリンを車にはなつて、ピストル自殺してしまう。これは、ある意味でのこの時代のオーストラリアの中流家庭の危機（しかしまだ見えない）をえぐりだしたものであり、以後、娘と息子がたどる砂漠の逃避行とアボリジニの青年（デイヴィッド・ガルピル）との出会いは、オーストラリアの中流家庭がたどる変化を先取的に素描している。

面白いのは、オーストラリアの大変革が、まさにこの映画が封切られた翌年の1972年から始まるという点だ。わたしは、1970年代後半から大きな変貌をとげたオーストラリアに関心を持ち、1983年にメルボルン、シドニー、アデレードの都市文化とメディアの動きをリサーチし、『遊歩都市 もうひとつのオーストラリア』を書いた。そのなかでも指摘しているが、1972年に労働党のゴフ・ウィットラムが首相に就任し、「白豪主義」から「多民族主義」への変革がはじまる。しかし、それは、「人道主義」からそうだったのではなく、もはや「白豪主義」では資本主義の高度化についていけないことが明らかに、それをやめる必要が出てきたからだった。「白豪主義」にとどまるかぎり、海外移民や出稼ぎの労働力を導入することはできない。かくして、オーストラリアは、世界で最も移民しやすい国になったのだった。（むろん、いまはそうではない）。

砂漠を瀕死でさまよう娘とその弟が、狩りをするアボリジニに出会う。彼は、すばやい身ごなしで動物を手製の槍で射止め、ただちに解体し、さばいて焼き、その肉料理を食べさせてくれる。しかし、そういうことに慣れていない娘としては、心おだやかではない。むしろ、幼い弟のほうが、アボリジニにすぐなじんでしまう。アボリジニが動物を解体するシーンと、街の肉屋が肉をさばくシーンが交互にあらわれる。監督のローグは、アボリジニがやることを白人は、「野蛮」だ「野生」だと言うが、結局同じことをやっているにすぎないと言いたげだ。こういう観点は、80年代になるとそれほどめずらしいものではなくなるが、オーストラリアに関してこういう観点を提起したのは、ニコラス・ローグが一番早い。

いっしょに砂漠を移動するアボリジニの青年が、娘のラジオのダイアルを回してアボリジニの言葉が聴こえる放送を聴くシーンがあるが、アボリジニの言語の放送が始まるのは70年代後半からだと思う。これは、ローグの先取的なシ

ーシだろうか？ ロードは、この映画で、短波や中波のラジオのノイズ音をたびたび映画のサウンドとして使っている。これも、サウンドアートの歴史から見ても早い。

この映画の娘は、アボリジニの生年に求婚され、とまどう。内心では彼のナイーブさに惹かれているが、それを言葉にあらわすことができない。最後のシーンで、彼女は、白人の男と結婚し、あきらかに「白豪主義的」な生活をするようになる。しかし、わずかに、彼女の心には、あのアボリジニの青年と可能であったかもしれない自由でしなやかな生活の夢がよみがえる。

ピクニックのシーンでも、ボンネットから荷物を降ろす娘のミニスカートのぞく尻を父親がちりと見たり、アボリジニの青年が、無邪気に木に登娘の太腿を気にしたり、「チラリズム」的な描写がたびたび出て来るが、これが、まさに、性的欲望を抑止していた「白豪主義」のオーストラリア（依然とオーストラリアには居座るビクトリア朝的モラリズムの抑圧）の当時の現状だった。

わたしが1982年にオーストラリアを旅行したとき、インテリたちは、アボリジニたちへの差別は否定したし、フェミニズムにも理解を示した。しかし、アメリカなどにくらべると、依然として保守的であることは見てとれた。20世紀初頭を舞台にしたピーター・ウイアーの『ピクニック at ザ・ハンギングロック』（Picknic at Hanging Rock/1975/Peter Weir）の世界がまだ残っていた。ウイアーもそういう状況への批判をこめてこの映画を作ったはずだが、ニコラス・ロードは、それを先取りしていたわけである。（テアトルタイムズスクエア）

2004年08月31日（1）

笑の大学 (Warai no Daigaku/2004/Hoshi Mamoru) (星護)

台風の余波で風強い。前の試写が終らず、待たされる。列を作る指示がなかったので、皆、なんとなくならんでいる。日本式。が、あとから来て、まえに進む人がいるので、不安になる。子供っぽい不安。

1940（昭和15）年、真珠湾攻撃をして第2次世界大戦に突入していく前年、思想と文化の統制はいよいよ厳しくなった。そんな時代を選び、警視庁の検閲官（役所広司）と浅草で劇場をはる劇団の座付作家（稲垣吾郎）とのほとんど2人芝居。

アイデアは拔群、一応は楽しめるのだが、台本（三谷幸喜）のせりふをきちんとこなす職人的な役所広司には、官僚の持つ独特のエキセントリシティが感じられないので、全体が「芝居」のように流れて行く。こういう役をやる俳優は、カレーのCMなんかに出て、にこにこしてはだめ。その分、役所とは全然異なる演技的素養を持つ稲垣吾郎は、スマップで鍛えたアドリブ感覚（「名作台本」がしっかりしているので、アドリブはほとんどないと思う）で、役所を凌駕。

日本は、いまでも「検閲国家」だが、戦前・戦中の検閲はひどいものだった。1996年2月1日、アメリカで「コミュニケーション品位法案」（CDA）が成立した前後、インターネットではさまざまな反対運動が起こり、この事実上の検閲

検閲というと、禁止という側面しか思い浮かべないが、実際の現場では、検閲官と被検閲者とのあいだに、なれあいや奇妙な「連帯」がはたらくことある。この映画のように、検閲官が次第にその任務を忘れて、表現そのもののにめり込み、結果的に台本を「面白い」ものにしてしまうということは、なかったかもしれないが、上の『マルクス・エンゲルスの藝術論』の例でもわかるように、伏字は、もとの文字の字数をそのまま「X」に置き換えているだけなので、読者は、大体「革命」だとか「プロレタリア革命」だとかの言葉が伏せられているのだということが予想できるわけで、ここには、検閲官の暗黙の「お目こぼし」があったはずだ。映画は、このへんの屈折した心理をドラマティックに描いて見せる。

わたしもある種の「検閲官」を懷柔したことがある。自由ラジオの運動をやつていたとき、ネットワークを組んでいた仲間の局が（かつての）郵政省電波監理局から警告を受けたときの戦術として、わたしは、その仲間たちと竹橋の電波監理局におもむき、役人に、「どうすれば違反にならないようにできるでしょうか？」と尋ねるのである。「電波法違反だ」と言われ、「だからどうした」と反論すれば、相手は訴訟という手段に訴えてくる。「なんとかなりませんか？」と情実の願いをして、相手は、反応しないだろう。そういう場合もあるが、この映画で、稲垣吾郎がおあいそに「雷屋」の今川焼きを持つて行くと、役所広司は憤然と拒否する。それが彼らの「論理」だからだ。しかし、電波監理局は、監督官庁であるから、「どうすれば違反にならないようにできるでしょうか？」という問いに関しては答えざるをえない。その結果は、「まあ、『微弱電波』なんてものはな、雑音みたいなもんだから、こつちも問題にはしてない。適度にやつてくれれば、いいんだ」とかうようになる。そして、少なくとも、出向いた局の印象は深まるから、以後、めちやくちやなこと（高出力で送信する）をしなけば、「おとがめ」はないのであった。

たびたび書いたが、日本の映画は、依然として検閲されている。性器なんか見たくないとしても、『ドリーマーズ』のような「無害」な作品で昔ながらの「ぼかし」を見せられるのは、うんざりだ。しかし、上のような観点からすると、「ぼかし」のような安易な自己規制をしてしまうのは、配給側の努力不足であると言えないこともない。かつて佐藤重臣は、自分の「アートシアター新宿」（歴史的に有名な「アートシアター（新宿文化）」とは違うので注意）で無修正の『ピンク・フラミンゴ』を数年間にわたって上映しつくした。まあ、上映のサイズの問題もあるのだろうが、まさにサイズを考えないで権力への抵抗は出来ない。何万何千のデモを組織できればいいというような「ビッグ・イズ・ビューティフル」的考えはもうダメなのだ。

ひんばんに使われる章立て的な音楽（それ自体はうまく使われている）が、『ハドソン河のモスコ』(Moscow on the Hudson/1984/Paul Mazursky)にそっくりなのが気になった。
(東宝試写室)

2004年08月31日(2)

変身 (Prevrashcheniye/Metamorphosis/2002/Valeri Fokin) (フレイリ・フォーキン)

東宝を飛び出し、タクシーをひろう。案の定、読売中公ビルも金鳳堂も知らない。明治屋はしっていたので、鍛冶橋通から明治屋の1つ先の交差点で降りる。右を指し、「あれが金鳳堂ですよ」と言う、運転手さん、「あれキンポウって読むんですか」と。え！？ちよつと自信がぐらついた。

水がしたたる音が強調されるスタート。映像はしつとりと奥行きのある映画的なタッチ。色はコダック。大部分のシーンが雨。プラハのうねうねした路地が映されるが、プラハってこんなに雨が多かったっけと思うくらい雨が降る。これは、最後のパートと明るいシーンとの対比で必要な処理なのかもしれない。いずれにしてカフカに水を持つてくるのは予想外だった。

目が覚めると巨大な虫に変身しているというカフカの有名な短編にもとづくこの映画では、主人公グレーゴル・ザムザ(エヴゲーニイ・ミローノフ)は、小説が想像させるような形では「変身」しない。これは、実は、原作のモチーフに忠実な演出だし、ステイヴン・バーコフの舞台でも取られている方法だ。しかし、映画としては、「退屈」な印象をあたえるようで、わたしの隣の男性は、何度もあくびし、途中で名刺の整理(暗いところでよくできるねえ)をはじめ、その次はケータイとにらめっこ。おいおい、一番前の席だぜえ。帰った方がいいんじゃないの。

わたしは、この映画の『変身』解釈は面白いと思う。CGを使った変身技術がいくらでも可能になってしまったいま、どんなに凝った変身シーンを見せても面白くはないし、カフカ的ではない。そもそも原作でも、主人公が「実際に」変身しかたどうかは明確には書かれていない。まあ、そこがカフカのいつものやり方で、『審判』にしても『城』にしても、主人公が目覚めたところから「怪奇」な物語が展開するようになっており、「すべてが主人公の夢だった」と見なすこ

とも可能なのである。しかし、そうなると、その後の「無意識」描写の作家と大同小異になってしまふのだが、そうもとれるし、そうでもないというところがカフカの面白いところ。この映画は、そのへんの微妙な揺れを何とか表現しようとしている。

『変身』の初版本（1916年）のカバーには、ドアから顔を覆って出て来るガウンを着た男の絵がある。「虫」の絵ではなくて「悩める人間」だということが重要だとカフカは考え、イラストを描いたオットマル・シュタルケに手紙で説明し、この図柄になった。この点を分析に使っているフリードリッヒ・バイスナーの『物語フ란ツ・カフカ』(Der Erzähler Franz Kafka, 1952)を翻訳したとき（せりか書房、1976年）、この絵を入れたいと思って探した。なかなか初版本が見つからなかったが、やっと慶応大学図書館に1冊あることがわかり、装丁を担当した工藤強勝さんといっしょに写真を撮らせてもらいに行った。

カフカの物語では、「カフカ自身のみならず、読者をも主要人物に変ずる」とバイスナーは書いているが、『変身』も読者の解釈次第で意味が変わってくる。この映画では、ザムザは、突然の事態に困惑する「被害者」のように描かれるが、出張づぎの毎日がいやになり、今日は仕事をさぼってしまいたいなあという願望をちよつとばかり過激に表現した物語と解釈することもできる。また、一家のなかの働き手だった息子が、ある日、突然病に冒され、しかもそれが、世間をはばかりような病で、それがだんだんエスカレートしていつて、家族も彼のことを見放すという物語として読むこともできる。この映画では、どちらかというところ、後者の解釈に力点を置いている。

ステイヴン・バーコフの舞台『変身』は、1977年にロンドンで見た。工事前のパイプを組んだだけの空間がザムザの部屋と居間になる。テリー・J・マックギニティ (Terry J. McGinity)（この役者の消息はわからないが、のちにこの役をあのティム・ロスが演るようになる——映画出演以前の話）という俳優がそのままの姿でザムザを演じた。体を虫のように四つんばいにしてはいたが、この映画のザムザは、様式化した身ぶりというよりも、いわば突然四肢に障害を受けてしまった、声が出るが言葉にならない、四肢を動かそうとするが「まともには」動かないという身ぶりを見せる。

1988年にロマン・ポランスキーがザムザを演じる同じバーコフ演出の『変身』を見たが、あの小柄なポランスキーがはいつくばって様式的な身ぶりをするのが見ものだった。全体としては、主人公のかわいそうな話になっており、ロンドンの舞台よりも質は後退していた。これは、ポランスキーの要求もあったのだろう。フォーキン自身の舞台は見ていないのだが、この映画は、どちらかというとポランスキー版の『変身』に似た路線で演出されている。主人公は、邪魔物あつかいされ、リングを投げつけられたりして、だんだんぼろぼろになり、見放された「ホームレス」のようになって、誰知るともなく死んでいく。家族たちは、「やつかい者」がなくなつたことに解放感をおぼえるかのように、はればれした姿でピクニックに行く。雨がすっかり晴れたある日、妹と父母が現代の市電に乗っている最後のシーンは、この感じをよくあらわしている。原作もそういうふうにかかれていた。

家庭のなかに「ひきこもり」や「家庭内暴力」の問題児をかかえている親や兄弟にとつては、この映画のテーマは、実感があるにちがいない。カフカもそういうこと——つまり家庭というものがもっているそういう可能性——に関心があつたが、彼自身は、自分が「平和な家庭」にとつての「やっかい者」だと思つており、それを自ら罰するためにこのような物語を書いたふしがある。つまり、これは、非常に自虐的な物語でもあるのだ。

しかし、自分を責めているだけでなく、同時に、自分を虫のなかに閉ざし、家族とコミュニケーションを絶ってしまうことによつて、いっさいを放棄してしまふという——ある種の「ストライキ」あるいは「さぼり」や「ドタキャン」の願望もこの物語の重要な要素だろう。「田舎婚礼の準備」という未完の物語のなかには、結婚式に行くのがおっくうになつて、自分が「大きな虫」に変身してしまつたら、行かないで済むんだがと想像する主人公が出て来る。ただし、表現の手法としては、「想像」ではなく、実際に「変身」してしまい、そのイメージがストレートに読者に差し出されるところが、表現主義と共通項を持つカフカの新しさでもあつた。

食べ物のシーンがしっかりと撮られている映画は、それなりの評価ができる域に達しているというのがわたしの独断だが、この映画では、最初から飲食のシーンがしっかりとっている。まず、プラハの駅から汽車を降りたザムザが、雨がますます激しく降つてきたプラハの路地を頭にトランクを載せて歩き、一軒の家の窓を覗くと、なかでビールを飲んでいる客が見えるシーン。次は、変身後、妹（ナタリーヤ・シュヴェツ）が、ミルクかヨーグルトのボールを部屋に持つて行くが、味覚が変わつてしまつて食べない。すると、妹は、生ゴミのバケツから野菜や果物の屑をトレイに並べてあてがう。これをグレゴールは喜んで食べるのだが、この果物の皮、腐りかけたリンゴなどが、ちよつと見にはうまそうに並んでいた（わたしがすでに「虫」の感覚なのか？）。メイドがサーブして家族が食事するシーンでも、ミネストローネ風のスープかシチューがうまそうだった。働き手を失つて下宿人を取るようになってから、3人の下宿人に出す食事も、ポテト、チキンの股焼き、しっかりとした腰のあるパン、ピーマンなどのつけあわせ、ヨーグルトなど、東ヨーロッパ風の家庭料理になっていた。

このシーンに出てくる3人の男は、いずれも「ユダヤ人」であることは、いつも頭にかぶっているユダヤ帽（ヤマルカ）でわかる。彼らは豚肉は食べないから、チキンであり、ほおばった一人が、うなずいて「いい味だ」という表情をする。ところで、この映画で下宿人を「正統派」のユダヤ人に行っているのは、監督フォーキンのおふざけかもしれない。

映画では、ザムザが緑の生い茂った墓場を走り回る夢想シーンが見られる。そこで一塔の墓のまえに行くと、墓石に彼の名があり、「1883年」と刻まれている。1883年というのは、カフカが生まれて年である。これは、ドラマをカフカの同時代に設定しているという含みもないわけではないが、最後にシーンに現代の市電が出てくることを考えれば、これも監督のユーモア。

なお、わたしは、『メディアの牢獄』（晶文社、1982年）のなかの「マス・メディア時代の家族と個人」という章の第4節で、「カフカの『変身』を家族構造の変化という観点からみてみると、1912年ごろに書かれたこの小説

が、資本主義的論理の浸透にやってこうむる近代家族の変化を余すところなくとらえていることを発見して驚かされるのである」と書いている。
(メディアボックス試写室)

2004年09月02日

舞台よりすてきな生活 (How to Kill Your Neighbor's Dog/2000/Michael Kalesniko) (マイケル・カレスニク)

ケネス・ブラナーとロビン・ライト・ペンの組み合わせに期待して見たが、すこしがっかりした。どちらも演技は申し分なく、特にロビン・ライト・ペンと子役のスージー・ホフリヒターはいい感じを出していたのだが、何が問題なのかわからない。イギリス人の劇作家がロサンジェルスに住んでいる設定だが、極めてアメリカ的な場所(LAに人間は自分の話しかない」とぐちる)にイギリス人が住んでいるという齟齬(いつもグチを言い、タバコが好き)をあらわそうとしているにもかかわらず、設定した場所がロスである意味がはっきりしない。すべてが中途半端で、妻のアルツハイマー気のある母(リン・レッドグレイブ)の存在も全然活かされていない。

盛りをすぎて人嫌い(自分にも)なっている作家ピータ(ケネス・ブラナー)。隣家の犬の吠え声が気になって眠れない。子供が欲しいがその気にならない厭世主義的な夫ピータにもかかわらず、明るくふるまっている妻メラニー。彼女は、足にハンディキャップを負っている少女エイミー(スージー・ホフリヒター)が母親と引っ越してくると、彼女を家に招く。可愛くてしかたなく、家に預かったりもする。これは、ピータにはたまらないが、最初は、書いている戯曲に出ず子供の実態を観察するだけだと思って関心に向けたのが、運のつき、エイミーの子供らしい対応に、次第に心が開かれて行く。しかし、なんか先が読めてしまつて、つまらない。

一つには、台本を書くピータの(ものを書く者なら誰でもが経験する)鬱積感、彼の台本で稽古が進む舞台、最終的な成功といったプロセスが軸になっている。しかし、舞台がまたつまらない。役者の演技も(台本がなかなか仕上がらないから?)おそまつ。演出家ブライアン(ダイヴィッド・クルムホルツ)は、アメリカの演出家をパロっているのかもしれないが、安っぽすぎる。

面白いのは、せりふのあや。しかし、それは、字幕を見てはわからない。おそらく、この映画をイギリスやアメリカの劇場で見たら、場内の笑いが絶えないだろう。原題の「あなたの隣家の犬をどうやって殺すか?」の「犬」は、アルメニア人の隣人が飼っている犬とピータが嫌いな子供とをかけている。メラニーがベッドルームに入ると、すでにベッドにいるピータがおならをしたらしく、メラニーが「臭いわね」と言うと、「アロマセラピーだよ」とピータが応える。ピーターのファンでニセのピータになりすます男(ジャレッド・ハリス)の英語が、ピータと会ったことによって段々イギリス英語になっていく。こういうあたりは非常に面白い。

英語圏では、この作品は評判がよく、DVD も売れているらしい。わたしが感応できなかったのは、おそらく、そういう英語的あやが頭を通さずに直接感覚に

通って来ないからだろう。この作品に関しては批評家失格。ごめんなさいね、キネティックの日名拓史さん。
(メディアボックス試写室)

2004年09月03日(1)

ヴィレッジ (The Village/2004/M. Night Shamalan) (M・ナイト・シャマラン)

受付で内容について明かさないといい「誓約書」にサインしてしまったので、「内容」については書けないので、暗示的なもの言いにならざるをえない。が、基本として言えることは、この映画は、「スリラー」や「ミステリー」ではなく、現代とくに9・11以後、G・W・ブッシュとともに変わり始めた世界の空気に対するシャマランの心境がはつきりと出ている。9・11の直後に製作がはじまった『サイン』にも、アメリカ国内で起こりはじめた排外主義の要素が色濃く流れている。わたしはこの映画の思わせぶりなところに批判的だったが、『ヴィレッジ』とあわせて見直せば、考えがかなり変わるだろうと思う。

森に囲まれた盆地に一群の人々が住んでいる。着ているものから判断すると19世紀以前の村かと思われる。森に誰かが入ると、必ず奇怪なことが起きる。人々は、それを恐れて森へ入ろうとしない。しかし、1人の男が、森を越え、その先に行ってみよう、行かなければならないと思う。しかし、それは、正しいことなのか？ この村の人々は、あらゆる意味で限界を越えないということ。「平和」を維持している。それは、『刑事ジョン・ブック／目撃者』(Witness/1985/Peter Weir)に出て来たアーミッシュのように、「近代文明」に距離を置いて生きる方法である。

この映画の時間がいつの時代に設定されているにせよ、戦争、テロ、殺人、幼児虐待、誘拐・・・おさまるところかますますエスカレートして行く今日の状況のなかで、それらにまきこまれないでいる一つの方法をこの映画は提出する。しかし、そこには、逆説と皮肉がひそむのを避けることはできない。孤立には多大のお犠牲とコストがともなう。まして、脱近代の時代に「前近代」の生き方をするほどぜいたくなことはないからだ。

日本では、「自然に恵まれた」という言葉が愛される。しかし、ここで言う「自然」は決して自由放任状態のなかでは存続しない。「自然」ほど人為的に保護され、育成されることによつて維持されているものはない。それは、庭園はむろんのこと、森林や林や池や川もそうだ。逆に言えば、「美しい」自然の背後には、ものすごい企みと周到な準備や操作があるのであり、けつしてきれいごとではないのだ。

この映画の「村」の人々は、問題があれば、長老たちが聞き役になって、教会で話しあう直接民主主義のようなやり方で村を運営している。初めの葬儀のシーンで、村中の人と一緒に会して野外で食事をするが、これがこの村の性格を示唆している。そのなかの一人(エイドリアン・ブロディ)がまわりとは異質の笑いを浮かべているのがちよつと気になるが、すぐに忘れてしまうだろう。この村で一番骨がありそうに見えるのはルシアス(ホアキン・フェニックス)で、彼は、

「盲目」の女性アイヴィ（ブライス・ダラス・ハワード）を密かに愛している。アイヴィの妹のキティ（ジュディ・グリアー）は、彼が姉ルシアスの方を好きだとわかると、身を引く。2姉妹の父エドワード（ウィリアム・ハート）と、ルシアスの母アリス（シガニー・ウィーバー）は、この村の長老の役目を負っている。人々は、一見、「つつましく」、「素朴」だ。

『サイン』でも村の人々は「奇妙な出来事」に恐れおののいた。今度の作品を見てから『サイン』を想起すると、あの作品で重要なのは、最後に謎解きされる出来事の要因（わたしは、それが安っぽいと批判した）ではなく、ああした謎めいた出来事に対する人々の反応の方であることがわかる。9・11に関して言えば、9・11は、この事件がオサマ・ビン・ラディンとアルカイダの一派の仕業であるかどうかよりも、この事件をきっかけに、あれと同じような事件がまたどこかで起こるのではないかという恐怖心を世界にうえつけたことだ。逆に言えば、不可解な出来事というものは、国家や組織や集団の構成員たちを自由にあやつる重要な手段になりえる。「テロが起きる」という脅迫によって、この3年間にいかにセキュリティが強化されたろうか？そして、そういうパノミアを起こさせ、人々が「自由」に行動できなくするには、たまに「人工的」な「事件」を起こしたほうが効果的だ。『ヴィレッジ』は、このへんのからくりにも抵触する。

ほんのちらりとガラスに映るだけだが、シヤマランの姿が見える。彼がそこだという職業の人間であるかをしかと考えてみることは、意味があるだろう。

最後の公言できない山場は、単に驚かせるというよりも、奇妙に新鮮な印象をあたえる。わたしは、ふと、マイケル・ケインが主演した古い映画『国際情報局』(The Ipcress File/1965/Sidney J. Furie)で彼が屋敷の塀を乗り越えるシーンを想い出した。

(ブエナビスタ試写室)

2004年09月03日 (2)

ソウ (Saw/2004/James Wan) (ジエームズ・ワン)

『ヴィレッジ』を見たあと、六本木ヒルズのまわりを散歩。こういうものができる、周囲にオシャレな店しか存在できないらしく、みな、「よこれ」のない店ばかりでつまらない。その一方、そうしたエリアをちよつと抜けると、今度は反動で「わびしく」見えるだけの町並みになる。

外でしばらく列を作ったあと、受付でプレスといっしょに（試写状についていたが、1片だけ欠けていた）ジグゾーパズルの破片の1片がわたされる。上映まえに、監督のジエームズ・ワンと原作・脚本・出演のレイ・ワネルが挨拶をする。2人とも若く、学生っぽいが、頭のいい明るい「青年」という感じ。終映後、「ティーチイン」があるとのことだったが、わたしは、深夜から朝までオーストラリアのクンストラディオが企画した「RE-INVENTING RADIO」にネットに参加しなければならぬので、出なかった。2人の感じがいいし、「ティーチイン」なんと言葉がいまでも生きのこっているのかと驚いたので居残りたかったが、残念。

作品は、その性格上、ここでは内容に触れることが難しいのだが、比喩的に言うと、先日見た『ツイステッド』と『ブレアウィッチ・プロジェクト』とに共通する要素がある。配給のアスミック・エースの竹内伸治さんの趣味かな？

タイトルは、肉体を切り取れるという意味で「肉体的」なノコギリ (saw) と、知的なゲームとしてのジグゾウパズル (jigsaw) をかけている。なお、jig には、「ペテン」や「詐欺」という意味もある。

映像的に「残酷」なシーンがあるが、全体がゲーム感覚なので、感性的なボディーブローをくらうことはない。それが「長所」であり、また「短所」でもある。だから、本作は、コンピュータゲームに向いている。むろん、ジェイムズ・ワンはそういう感覚のクリエイターだと思う。

ジェイムズ・ワンは、オーストラリア出身とのことなので、アメリカやイギリスとちよつとちがうセンスがある。この映画で一番「アメリカ人」的なイメージで登場するタップ (ダニー・グローヴァー) が、象徴的だと思うが、そのまま (ハリウッド映画の) パターンで行くのかと思わせておいて、それもあつさり否定してしまう。といって、イギリス的にアイロニカルではないところが「オーストラリア」的と言えは言える。

人間がチェックメイト状態に置かれたときどうするかという線でストーリーが進むが、それが最後に相対化されるので、その「チェックメイト状態」は、実験室のマウスがどう動くかといった感じになり、じゃあ自分ならどうしたとか、おまえならどうするとかいうようなインパクトはない。この「軽さ」(結果的な) も、もともとのネライなのだと思うから、あとは好き好きの問題になる。

基本的に、「アメリカ」的なファミリー信仰やフレンドシップは否定されている。しかし、「連帯」とか「友情」とか「信頼」とかを越えたなにかを示唆するかというと、それはない。

とにかく、作品よりも、素顔で見たジェイムズ・ワンとレイ・ワネルの印象がすがすがしく、今後どんな作品を作るのだろうという期待をもたらすのだった。

この映画は、ストーリー頼りで論旨を進められないので、まさに映画コメントイテーの腕がためられるようなところがあるが、ただ、わたしはあんまりノレなかったので、このようなダラダラした書き方になる。この作品の批評者としては失格か？

(ヴァージンシネマ六本木)

2004年09月06日

バッドサンタ (Bad Santa/2003/Terry Zwigoff) (テリー・ツワゴフ)

受付が慣れていないと思ったら、お客も、いつもとはちよつと雰囲気がちがう。メディア関連業界のようだが、試写に頻繁に来る客ではなさそう。「地図が小さすぎてわかんないよ。電話したって住所わかんないって言うし。ネットで調べたら徳間ホールで出ていた」という声がきこえた。そう、試写状には、住所など書いてないことが多いですね。

はつきり言って、ポイントのわからない映画。クリスマスやサンタクロースをこけにしている点で、アメリカではかなりきわどい反応を受けたことが予想されるが、別にそれらを根底から批判しているわけではなく、fuckやshitが頻発して強引に笑わせるにすぎない。そのくせ、変なところで「キリスト教的ヒューマニズム」に還ってしまい、「純朴」な少年とのある種「父性愛」的な物語になっってしまう。

『34丁目の奇跡』(Miracle on 34th Street) (1947年版でもリメイクの1994年版でも)にも出て来たが、クリスマス商戦の期間中、デパートやスーパーマーケットでは、サンタがいて、そこに子供がやってきて、願い事をするという恒例のイベントがある。ウィリー(ビリー・ボブ・ソートン)と「小人」の黒人マークス(トニー・コックス)は、毎年、2人で組んでそういう仕事をしていた。実は、彼らにとってサンタと「小人の妖精」は表向きの顔にすぎず、仕事が終わるイヴの日、仕事先の金庫を破るのがメインの仕事。マークスは如才ないが、ウィリーはなげやりで、酒に酔ったままサンタ役をやったり、休み時間にな店員(彼は、大柄な女に弱い)をひっかけたりしている。そこに、きまじめで肥満ぎみのチビ(ブレット・ケリー)があらわれる。彼は、ストーカーのようウィリーにつきまとい、結局、自分の家に連れて行く。彼の父親は脱税で収監中で、彼はかなりの豪邸にアルツハイマー気味の祖母(クロリス・リーチマン)と2人暮らし。最初、ウィリーは、チビの無心さにつけこんで、バーで知りあつてすぐやってしまったサンタフェチの女スー(ローレン・グレアム)を連れ込んだりしているが、次第にチビとのあいだに奇妙な愛情が生まれる。

どぎつい言葉が頻発する点では、Fucking系言語の使い方学べる。まえにつきあつたことがあるらしい黒人のストリートガールにウィリーが再会するエピソードのシーンで、ウィリーが「またやろうぜ」みたいなことを言うと、彼女は、「変態はナシだよ。こないだはあのと1週間もクソができなかった」と叫ぶ。

ウィリーがユダヤ人であることが最初に示唆される。ナレーションで、こんな仕事はやりたくねえと毒づきながら、「おれにはクリスマスなんてあつたためしはない。でも、それは、おれがユダヤ人だからじゃなくて、おやじがぶんぐるぐらいしかプレゼントをくれなかったから」と。彼に惚れるスーもユダヤ人。監督のテリー・ツワゴフも、その名前からするとユダヤ人だろう。

音楽を、最初ショパンの「ノクターン No.2」からはじめて、全編ポピュラーな曲ばかりで押し通したのは、言葉のギャグのドギツサをやわらげるためだろうか? とにかく、この映画も、英語に堪能なことが「鑑賞」の第1条件。だから、わたしは失格。

(スペースSF汐留)

2004年09月07日(1)

スーパーサイズ・ミー (Super Size Me/2004/Morgan Spurlock) (キルガン・スパロック)

この映画も、ヴィデオアクティヴズム系の映画である。日本では、もっぱらマイケル・ムーアの『ボウリング・フォー・コロンバイン』と『華氏911』で

知られるようになったが、単に「客観的」な視点をよそおって撮る「ドキュメンタリー」とは違い、撮影者と撮影関係者がみずから被写体に深くかわり、撮影する側と撮影される側とのインタラクティブな関係を描くヴィデオアクティヴズムの歴史は、1980年代からはじまった。しかし、それは、アメリカでも、これまでかぎられた観客のものだったが、それが、一般化してきたのは、ムーアの作品の功績が大きい。少なくとも、彼の作品がハリウッドの大作と互角の観客動員数を上げるというようなことがなければ、この映画が全米で公開されることもなかっただろうし、この映画も、公開後1週間で製作費（30万ドルとみなされている）を上回る51万6641ドルを稼ぐなどということは起こらなかっただろう。

やったことはきわめて単純。アメリカ人がマックなどのジャンクフードを食べて肥満し、不健康な状態に陥っているのを「実証」するために監督のモルガン・スパーロック自身が、ニューヨークからはじめて、肥満の多い州（ミシシッピがトップ）を回りながら、食事は1カ月間マクドナルドの「外食」だけですませ、その健康状態をチェックし、報告する。その結果は、見てのお楽しみだが、好きでないものを毎日食うこと自体が非常に不健康なことだから、それで調子が悪くなっても不思議ではないという感じもする。

マクドナルドをはじめとする「ジャンクフード」が体にいいはずがないことは、この言葉が広まりはじめた1970年代末ぐらいから知られていた。初めてアメリカに行ったとき、マクドナルドにかぎらず料理のサイズの大きさに驚き、同時に、それとくらべるとあまりに小さすぎる日本の一皿のサイズに憤りを感じ、「アメリカはいいなあ」と思ったりしたことがある。しかし、次第に、エコロジ―感覚が強まり、タバコ有害、肉は体によくないとか、ヴェジタリアンのすすめが「知識人」のあいだでは言われはじめた。わたしも、ニューヨークで、大学の仲間の教員たちと会ったとき、タバコを吸うと、「おれは吸わない」と軽蔑した目でわたしを見る者の数がだんだん増えていった。「ジャンクフード」という言葉も1970年代に広まった。

いま日本でも、わたしがその昔ニューヨークで「これは！」と思ったような横に幅の広い人がふえはじめている。それと平行して、路上や電車のなかで飲み物やバーガーなどを飲食している人の数がふえている。両者に関係がないはずがない。おそらく、今後、急速に日本でも、この映画が問題にしているようなことが深刻になるだろう。

モルガンが、30日間の「マック三昧」を始めるにあたって「最後の晩餐」をとる。それは、彼のパートナーのアレックスが作ったヴェジタリアン料理。サラダやアーティチョークを使ったメニューで、なかなかうまそうだった。アレックスは、「ヴィーガン」(vegan)つまり肉や魚、卵、チーズ、ミルクを避け、そして汁のなかに動物性のものが入っているのも嫌うウルトラヴェジタリアンらしい。実験に入るまえのシーンで、彼女は、モルガンに、「どうして肉なんか食べるのかわからない」と言う。モルガンは、ヴェジタリアンではないらしい。が、いっしょに生活しているので、その食事は自然と菜食志向になっていったようだ。その彼が、いきなりマックだけの食事になるのだから、尋常ではない。

この映画には、マクドナルドに対する訴訟運動のことも出てくるし、多くのインタヴューが挿入されている。マクドナルドに対する闘いといえば、この映画には出てはこないが、「牧師」のかっこうをして日常レベルの反権力運動をしている「牧師」ビリー (Reverend Billy) が、数年前にニューヨークのマンハッタン(こ)だけで83軒もあるという)の店頭で「説教」をやり、警察を呼ばれて捕まったことがある。彼は、いま最も熱を入れているのは、G・W・ブッシュの批判と戦争推進者を批判する「説教」パフォーマンスだが、これまたマンハッタンによきによき増えたスターバックスに対する批判もくりひろげてきた。彼のウェブサイトには、その猛烈でファニーな活動ぶりが掲載されている。このような映画が登場する背景は、奥深く、ブッシュとその一党の跋扈にもかかわらず、アメリカはまだ捨てたものではない。そして、とりわけ、その闘い方が、ユーモアやアイロニーをバネにしたものであることは、注目すべきだろう。(スペースS F 汐留)

2004年09月07日(2)

恋に落ちる確率 (Reconstruction/2003/Christoffer Boe) (クリストファー・ボー)

新橋から地下鉄で渋谷に出たが、時間があるので紀伊国屋と古書センターをのぞく。時間が中途半端なので飛び込んでくる本がない。これはと思う本は向こうから飛び込んでくるものだと思っているのがいけないのか? 開場時間の10分まえぐらいに行ったがまだ数人しか待っている人がいなかった。最終的に集まったのは50人ぐらい。カンヌでカメラ・ドール賞を取り、その後数々の賞に輝いた問題作なのに不思議。

化学実験をした者ならよく知っているはずだが、化学で「発生機の酸素」というのがある。これは、通常の酸素よりも数倍以上の酸化エネルギーを有していて、酸化処理などを急速に促進する。わたしは、この言葉が好きで、ときどき使ったことがあるが、印刷されたものを見ると、大抵、「発生機」が「発生期」に直されているのだった。話をもってまわるが、この映画は、いわば、『**発生機**』の想像力をまのあたりにさせてくれるような映画だ。そこには、映画をなりたさせる想像力、作家の想像力、他人に愛を感じるときの想像力、そしてそういうさまざまな想像力が重層的に起動している場に身を置く観客の想像力・・・が生そのまま存在する。

原題は、邦題とはうってかわった抽象的かつ「現代思想的」な「Reconstruction」つまり「再構築」ないしは「再構成」で、このタイトルは、最初、いくつかの印象的な断片が見せられたあとに、さっと画面に出て来る。もうわたしは、この時点で感動に陥った。以後、最初の断片が**デジャヴ**のように意識のなかに残り、それらがその後「再構築」される画面と響きあってさまざまな**想像**を生み続けて行く。

「再構築」ということが、最初に見せた街頭風景——やがて「アレックス」という名であることがわかる詩人のマヤコフスキーのような風貌の男(ニコライ・リー・カース)が歩いてくる——アレックスがカフエー・バーに入り、カウンターにいた女(マリア・ボネヴィー)に話しかける(そこに彼の想像かもしれ

ないショット——そこでは二人は逢い引きしている——が入る）——と思うと、その女の夫と思われる初老の男アウグスト（クリスター・ヘンリクソン）が小説を書いているシーンがあらわれ、これまでの断片と関係のある想像をくりひろげようとしている。アレックスのロマン的・パラノイア的想像とアウグストの作家的想像とがからみながら、「ドラマ」が展開する。

シガレットが宙に舞い、両の手のひらのあいだで踊るシーンは、最初アップで見せられるので、映画のためだけに作ったシーンかと思ったが、やがて「再構築」の段階で、それが地下鉄駅のホームで行われている「大道芸」の手品（むしろそのまま撮ったわけではないとしても）だということがわかる。これは、この映画の性格を示唆しているし、そもそも映画というものはそういうもの（両手の操作のあいだに浮くヴァーチャルな存在の連鎖）なのだという暗示でもある。

そうした錯綜する主知的な技法を使いながら、そこから浮かび上がる男と女の「ロマンス」の描き方は非常に感性的だ。アレックスが、自分のアパートのドアを開けようとすると、ドアがなく、隣人（自分はみな知った顔なのに）は相手にしてくれないくたりとか、まえの恋人に会い、新しい恋人との約束に遅れてしまい、しびれを切らした女が店を出てしまい、アレックスが夜の街を走るシーンなど、誰の想像のなかの世界であるかなどということを別にして、その描き方に感動してしまう。

音楽の使い方がうまい。最初、『五線譜のラブレター』でも使われたコール・ポーターの「夜も昼も」(Night and Day)が流れる。また、サミュエル・ハーバーの「弦楽のためのアダージョ」(Adagio For Strings)は、これまでJ・F・ケネディの葬儀のときとか、『エレファント・マン』(The Elephant Man/1980/David Lynch)や『プレートン』(Platoon/1986/Oliver Stone)でも使われているポピュラーな曲だが、コペンハーゲンの夜の街路、すれちがう男と女、「ドラマ」を期待させるのでも「事件」を予感させるのでもないプロセスと共鳴しあい、この曲がこれまであたえてきた「感傷的」な感じとは全く違う響きをもたらす。

章を分けるように、監視衛星から撮ったかのようなコペンハーゲンのノーア・ポート駅を中心とした市街写真が見え、それが固定すると、「アイメヒルトン」とか「アレックス オービー・バー」というように「登場人物」の名と場所の名が出る。その意味では、この映画は、監視カメラが都市のあらゆる場所に設置され、どこからでも個々人の行動を監視できる条件がととのったときに、そのモニターを見ながら想像力を発揮したはてに生まれるような物語だと言えないこともない。ポスト・サヴェイランス社会の感性。

シガレットとライターがかなり重要な鍵をにぎる。ベルリンなんかもそうだが、「タバコは命を縮める」というアメリカでは定説になっていることが嘘ではないかと思えるほど、ヨーロッパの人間はいまでもよくタバコを吸う。アイメなどは、地下鉄のなかでシガレットを持ったままにいる。アレックスが近づいてライターを貸そうとするが、それがいい——というシーンがあるが、コペンハーゲンの地下鉄内は喫煙自由なのだろうか？

コペンハーゲンの街路を「美しく」描いたなどと言うつもりは全くない。しかし、この映画を見終わって、シネセゾン渋谷のビルのドアを押し開けて外に

出たら、そこは渋谷の道玄坂だったが、わたしは、なぜか、何て「アグリー」な街に出てしまったのだというショックにおそわれた。そこには、いかなる想像力も喚起させない風物があり、昼間見た『スーパースイズ・ミー』にこそぴったりだが、植草一秀氏でも目をそむけるだろう太いぶくぶくの脚にルーズソックスをはいた中学生がわたしのすぐ先を歩いていった。

(シネセゾン渋谷)

2004年09月08日

インストール (Install/2004/Kataoka K) (片岡 K)

『あずみ』でがんばった上戸彩が主演、角川映画の再編第一弾でもあるので、一応見ておこうと思って、東銀座まで足を運んだ。が、途中で出たくなるようなひどさ。役者はだれも活かされておらず、中村七之助の役などは、全くの無意味で、この役者には怨みはないのに(『ラストサムライ』の明治天皇役は見事だった) そんな「歌舞伎ズラなんかみたくなえよ」と言いたくなってしまふ。上戸が通う高校の英語の先生役の菊川怜にいたっては、「友情出演」(大体この名称はなんだ。ギャラをまけてもらったってことだろう)とのことだが、オバカな役で気の毒このうえない。

原作は、第38回文藝賞を取った綿矢りさの同名小説(『文藝』2001年冬号初出)。原作の主人公「私」は、上戸彩のイメージではない。映画でも一応は明示されるが、原作では、「まだお酒も飲めない車も乗れない、ついでにセックスも体験していない処女の一七歳」で、たまたま知りあつた「ドラえもんに出てくる出木杉くんみたいな」小学生からインターネットのエロチャットを教わる。しかし、チャットの相手が「クリトリス」と入れてくると、「ぬれた。一つのHな言葉が書かれるたびに、一つのJHな言葉を書くたびに、下半身が熱くたぎって崩れ落ちそうになり、パンツが湿った」と書いているように、非常にナーブな少女である。これは、「処女」なんかくそくらえという活発きわまりない上戸彩のキャラではない。どっかに羞らいの表情を隠したキャラクターでないと演じるのは難しい。早熟な小学生を演じる神木隆之助はかなりいい。

映画で上戸が捨て、あの小学生が欲しいと言って持って行って直すコンピュータは、MacintoshのColor Classic IIになっている。原作では明記されてはいないが、「おじいちゃんが六年前買ってくれた」コンピュータは、(とうとうちゃんとは使わずに捨ててしまい、それをのだが)「起動のための三角ボタンを押」すと、「ジャーン!」と予想外に盛大な起動音を押し入れに響かせてから起動した」と書かれているから、マシンのMacintoshであることはまちがいない。しかし、Color Classic IIが発売されたのは、1993年10月であり、この映画の時代設定からするとちよつと古すぎる機種だ。映画では、このマシンは、「8年まえ」におじいちゃんが買ってくれたことになっている。マンシヨンの物品や街路の風景からすると、映画の時代はどうしても現代だから、「8年まえ」というと、1996年ということになる。このころ、孫とメールするためにMacを自分用と2台同じ機種を買う「おじいちゃん」というのも相当特殊だと思うが、結局「カタカナだらけの説明書にてこずって」使うのをあきらめてしまうような

人だから、買うとすれば、当時一般的な機種、つまり Performa シリーズではないか？

細部に凝ったつもりで、その意味がないいいかげんさは、フラッシュバックのシーンで出て来るその「おじいちゃん」のせりふにもあらわれている。彼は、映画のなかで孫と自分は「メル友」になるんだと言う。しかし、「メル友」という言葉は、2000年に入ってから（ケータイメールが普及してから）流行した言葉であって、1990年代にこの「おじいさん」が言うせりふではない。さすが、原作にはそういう言葉もシーンもない。

この物語の基本は、映画でも上戸がもの憂げなボイスオーバーで語られるように、「毎日みんなと同じ、こんな生活続いているのかなあ」という不安とそういう画一性を助長する学校や家庭への批判を漠然といだいた娘と早熟な少年（と呼ぶにはまだ早い）との出会いであり、性愛でも純愛でも友情でもない、奇妙な「連帯」が新鮮なのだ。

最初から最後までちやちなテーマ音楽のヴァリエーション (Rita Tota) が流れてつけ、全体のトーンをはずそうとしている（それが、「ヴァーチャル」感覚だと思っている誤解）のは、何の効果にもなっていない。

あまり細かいことを言ってもしかたかがないが、自分の部屋から机からベッドまでマンションの粗大ゴミ置き場に捨て、がらんとした部屋で掃除機をかけるシーンで、ジュータンにゴミもくぼみもないのはいかなものか？ まあ、デザイン的にシュールな感じを出そうとしていることはわかるが、中村七之助が姿をあらわし、「あんたには人生の目標がない」なんてのたまわる階段のシーンとか、浮世絵をどはでにデザインした布団のある部屋とか、「見栄え」に金をかけてはいる。しかし、シュールな空間デザインをするなら、スチルショット的ではなく、映画の、つまり動きのなかでのシュールさを出さなければだめだ。

上戸が目覚めたとき、犬の泣き声と「コケコッコー」というにわたりの泣き声があるが、これはじょうだんか？ いまどき、にわとりを飼っている家なんかないだろう。といって、それがシュールに感じられるような演出でもない。

この映画も原作も、「同じこと」をすることへの不満・不安・批判があるが、いま少しづつ、自分があまりに「ユニーク」すぎることへの不安を感じ、どれだけ自分を「フツウ」（みんなと同じ）に見せるかに腐心する若者が増えているのではないだろうか？ その意味で、もう「インストール」の感性は賞味期限を過ぎてしまった。

（松竹試写室）

2004年09月09日

コラテラル (Collateral/2004/Michael Mann) (マイケル・マン)

さすがマイケル・マンの新作の試写だけあって、夏枯れの時期にしてはお客が多い。席は好きなどころと選べたが、しばらくして例の問題に直面。背中を「モミモミリアルプロ」で揉まれるような感覚を感じる。後ろの人がまたわたしの椅子の背に足をかけているなと思い、意図的に後ろをふり向くと、何と、『

スーパーサイズ・ミー』に登場しそうな人が膝を縮めてやつとのことで座っておられた。これじゃ文句も言えない。おかげで、上映中、その人の感情的リアクションをたえず背中に感じながら見るハメになった。

マイケル・マンは、わたしの好きな監督の一人だ。彼の作品には、必ず「リアリズム派」の人から言わせると「ありえない」ショットがある（たとえば、『ヒート』でデニロとパチーノがバンバン撃ちあうシーンがあるが、弾の方向がでたらめだ——とかいう批判）が、そういうことはどうでもいいのだと思う。この映画でも、たまたまたどりついた場所であるはずなのに、そこが殺し屋にとって目的の場所の近くだったり、車が通りで横転して大破し、パトカーが来たりするのにな、その後警察が大きな動きを示す様子がないとか、人がかなりいる場所で銃をたてつづけに撃つのに、警察がすぐに反応しないとか、一人の殺し屋（トム・クルーズ）と一介のタクシードライバー（ジェイミー・フォックス）とのドラマに都合のよいように周囲が動く。しかし、マンにとっては、2人の異なるキヤラクター、異なる生き方、価値観を持つ男が「運命的」に出会うということが重要なのだ。

マックスは、ベントスを買って好きな客だけを乗せるリムジンサービスを自営したいという夢をいだきながらタクシー運転手をしている黒人。たまたま拾った客ヴィンセントは、麻薬捜査の裁判にとって重要な証人5人を消すようにシンジケートのボスから依頼されたプロの殺し屋。彼は、マックスの車を待たせておいて、最初の殺しをするが、その犠牲者が窓から落ちて、マックスの車の上に落ちてしまったので、死体を彼の車のトランクに隠す。こうして2人の腐れ縁が始まる。

おそらく、ヴィンセントにとって、マックスをまきぞえにして、次の殺しをする必要はなかっただろう。最初の死体がマックスの車の上に落ちたのなら、その場でマックスを殺してそこを去り、別の車を拾えばよい。そもそも、後始末などしないで、そのままそこを去ってもいい。しかし、そうしなかったのは、2人のあいだに「運命的な関係」があるからなのだ。マックスにとって、ヴィンセントという人物との出会いは、被害以外のなものでもない。しかし、ヴィンセントにとっては、マックスは、どこか惹きつけるものがあつたはずだ。結局、彼が最終的に浮き彫りにしたいのは、そういう人物なのだ。『アリ』ではモハメッド・アリだったし、『インサイダー』では、ラッセル・クロウが演じたジェフリー、『ヒート』では、ヴァル・キルマーが演じたクリスだ。それは、みな男と男との関係だが、ゲイ関係とも友情ともちがう何かであることが、マイケル・マンの映画の特徴だ。

ヒッチコックが、スタイルのみを追求しているだけのようであり、冷戦時代の社会的意識と感性を批判的に描いていたように、マイケル・マンも、男と男のドラマをスタイリッシュに描きながら、直接触れるようなダサイことはせずに、現在のアメリカ社会に蔓延する意識と感性をさりげなく異化している。最初のほうで、マックスが、車にガソリンを入れにガステーションに寄るシーンで、「（イラク）戦争に勝つたのにこの値段？」と言う台詞がそもそも意味深い。戦争に行く兵士にとって、殺人は「仕事」であり、基本的に兵士は「殺し屋」である。戦争が始まると、社会は、万人の社会的意識は「殺し屋」にさせられる。自分分は他人を殺さないとしても、内心、「殺せ、殺しちまえ」と思うようになる。

この映画で、トム・クルーズが、彼の殺し計画の資料が入ったカバンをたまたま奪った街のチンピラをまたたくまに撃ち殺してしまうシーンに「スカット」しなかった者がいるだろうか？戦争が起きていなくても、人は、心のなかに殺意をいだいている。というのも、競争をおおる社会に生きているわれわれは、どのみち潜在的な「殺し屋」だからだ。つい先ごろも、われわれは、アテネ・オリンピックの報道を通じて、「愛国主義者」にさせられ、他国の選手を「殺す」「殺し屋」にさせられたばかりだ。「北島勝て！」と声援することは、潜在的に「ブレンダン死ね！」「北島よ、ブレンダンを殺してくれ！」と言うことなのだ。

マックスが最初に拾う客（ジェイダ・ピンケット・スミス）とのシーンが意味深い。キャリアウーマンばい黒人の彼女は、行き先の経路を指定する。が、マックスは、別の経路の方が早く着くといい、そうでなかったら、料金はいらないう。という。「賭けね」と彼女が言う。彼女にとっては、すべてが「競争」なのだ。やがて彼女は検事であり、裁判をひかえてナーバスになっていることがわかるが、マックスのと「賭け」に負けたことで、つっぱった感じが引き、マックスに親しさを感ずる。彼は、「競争」で他人を蹴落とすような人間ではないことがわかったからでもある。このシーンがかなり長く、印象深い理由は最後にわかるが、マックスのような気質が「競争」と戦争に奔走するアメリカに對置されている。わかれぎわに、マックスは、フロントグラスにはさんであるモルジブの島の写真を彼女にわたす。「これを見ると心が癒されるから、あんたもやってみたら」と。

「コラテラル」というタイトルは、シュワルツネッガーが出た『コラテラル・ダメージ』を思い出させる。これは、テロで妻と子供を失ったシュワガー、家族の死を「副次的被害」(collateral damage)だと言われ、頭に来て、独自で犯人を探し、復讐を果たす。マンのこの映画では、この「コラテラル」という言葉は、「まきぞえ」といったような意味だが、いまのアメリカでこの言葉を聴けば、イラクで米軍が空爆をしたことによって「副次的」(collateral)に死亡した市民のことを暗に指すことは常識だ。このへんに、マンの暗黙の戦争批判があらわされている。

1986年の『トップ・ガン』のトム・クルーズからは、今日の彼を想像することはできなかったが、彼は、どんないい役者になつてきていると思う。転機は、オリバー・ストーン『7月4日に生まれて』あたりだと思う。今回の役は、風貌からしても、マイケル・マンの好みからしても、『ヒート』のデニーロとどぶるところがある。しかし、デニーロが演った場合には決して出来なかったであろう部分は、その目つきだ。デニーロが演れば、絵に描いたような「冷酷」な殺し屋の目になるだろう。しかし。クルーズは、その無意味さを知っているが、「仕事」と割り切ることに慣らされた殺し屋の、「冷酷」とは異なる目つきをする。次々と平然とした態度で人を殺すヴィンセントを見て、マックスが、「施設でも育つてそんなハートの人間になったのかい?!」と言うが、アメリカが平然と民間人を殺しているいまの時代には、われわれは、どのみち、クルーズが見せるあの目つきをしているのだろう。

最後まで、ヴィンセントという人物がどういう素姓の人間かはあかされない。12歳のとき、暴力をふるう親父を殺したと言うが、すぐに冗談めかす。彼は、そういう日常性を捨ててしまった人間なのだ。最初の殺人を終えたあと、マックスを近所に有名なジャズクラブがあるから行こうと言う。そこには、「デクスタ

ー・ゴードンやチェット・ベイカー、チャーリー・ミンガスなんかも演奏しに来たことがある」というので、彼は、ジャズが好きなのだなと思う。実際に好きなのかもしれない。ジャズのインプロヴィゼイションのズレが好きだとも言う。しかし、彼は、それに身をまかせることはしない。その知識を利用して、依頼された犠牲者を平然と殺す。

ヴィンセントは、殺しの予定者のデータをすべてノートパソコンに入れている。反撃に出たマックスが、それを捨ててしまったとき、ヴィンセントは、彼をシンジケートの依頼者のところに行かせ、失われたデータを取ってこさせるが、相手は、USBのメモリースティックに入れて渡す。しゃれてる。

(日劇1)

2004年09月10日

酔画仙 (Chihwaseon/2002/Kwon-taek Im) (イム・グオンテク)

時代は1850年代から1880年代の30年間。墨絵の才のある少年スンオプが貴族のキム・ビョンムン(アン・ソング)に拾われる。一旦は飛びだしたが、数年後、画材屋で働いていたスンオプは、キムに再会する。彼の画才を見抜いたキムは、知り合いの画家に弟子入りさせ、彼は画人として頭角をあらわしてくる。中国の支配下での鎖国政策と官僚制がくずれていく朝鮮の歴史を背景に、一人の画家の半生を描く。成人したスンオプを演じるのは、『オールド・ボーイ』のチェ・ミンシク。キーセン(妓生)役で『4人の食卓』のキム・ヨジンが存在感の演技を見せる。

演技派のアン・ソング、チェ・ミンシク、クム・ヨジンのほかに、ソン・イエジンとユ・ホジョンが色をそえ、俳優陣は豪華で、時代背景も興味をそそる。しかし、わたしには、どこかはいりこめないところがあったのは、わたしが、絵や陶芸(スンオプは最後は陶芸をやる)についての素養がないからだろうか？酒を飲まないという絵が描けない(だから彼の画風を「酔画」と言う)という設定(なお、チャン・スンオプは実在の画家で、この映画も彼の伝記にもとづいている)も、あまり切迫した感じはない。酒への淫しかたも、『モンパルナスの灯』(Amants de Montparnasse/1958/Jacques Becker)や『ハイル・フィリップ』が演ったモディリアーニのような「病的」あるいは「世紀末」的なとは違うし、といって横山大観(この人も晩年まで酒を飲みながら描いたらしい)のような(「仙」とはなっているが)泰然自若とした感じもあり感じられない。べつに誰かにあてはまる必要はないのだが、とにかく、酒と絵との関係の切迫さが表現されていないのだ。

この映画に登場する日本軍は、朝鮮の保守派を倒そうとする開化党(アン・ソング演じるキムはこの運動に関係している)を助けるように描かれており、登場する「日本人」は、戯画化されていない。これは、事実とは別に、映画というメディアの社会的機能の問題として、この映画が潜在させているミクロな政治姿勢をおしはかるインデクスとなる。つまり、この映画は、先日の北京のアジアカップで日本批判が高まったとき、意外に日本を「擁護」する論調が韓国で出たことと無関係ではないし、現在の韓国⇨日本関係を意識した政治姿勢の流れのなかにあるような気がする。

韓国は、いま、かつて日本がアメリカから撰取してきたものを日本がやった数十倍のペースで撰取し、日本を追い越した。そこからは、日本を「見下す」目を出てくる（すでに出ているが）としても、かつて、わたしなどが学んだ、日本を外から鋭く批判する目は、次第に出てこなくなるかもしれないという気がする。友好はけっこうだが、韓国の人たちが、日本の支配政権のことをどう思っているだろうかということが気になった時代の能動的な面（ネガティブな面もむろんあったが）も捨て難い。でも、韓国にとっては、もう日本の政治なんか問題じゃないかも。

（松竹試写室）

2004年09月13日

ボン・ヴォヤージュ (Bon Voyage/2003/Jean-Paul Rappeneau) (ジャン・ポール・ラブノー)

好みとしてはちよつとちがうなという作品。ナチドイツにパリが占領される時代を描いたフランス映画としては、ハリウッド映画のように深みがない。むろん、あえてそういう描き方をしているのだろうし、イザベル・アジャリー二がめつたに演らない「オバカ」な女を見るのも悪くはないが、なんか拍子抜け。ヴィルジニー・ルドワイヤンとイヴァン・アタルはなかなかいい。政治と歴史（うわべだけ）、ラブストーリー、アクション、コメディをこきまぜた作品といえ言えるが、どれも中途半端。

愛想をつかした金持ちの初老男につきまとわれた有名女優ヴィヴィアンヌ（イザベル・アジャリー二）が、その男を発作的に殺してしまい、昔の恋人フレデリック（グレゴリ・デランジュール）に助けを求める。ところが、死体を捨てに行く途中、車の事故を起こして逮捕され、刑務所に入っているうちにヴィヴィアンヌは、大臣のボフィール（ジェラルド・バルデュ）に接近。その間にナチの侵攻が進み、金持ちたちはボルドーに逃げ、刑務所も大混乱。ヴィヴィアンヌもボフィールもボルドーへ。一方、フレデリックは、刑務所仲間のラウル（イヴァン・アタル）に助けられて、脱獄。ヴィヴィアンヌを追ってボルドーへ。まもなくパリが陥落。ナチと手を結んだヴィシー政権が成立。ボフィールは、すんなりヴィシー派に荷担し、地位を守る。ここに、ドイツから核融合の要となる重水がナチの手に渡るのを防ごうとそれを持ちだしたユダヤ人のコポリスキー博士（ジャン・マルク・ステレー）と教え子のカミーユ（ヴィルジニー・ルドワイヤン）がからみ、フレデリックがまきこまれる。

歌舞伎のように、様式化された動きをめざしているようなフシもあるが、わたしには、ただのドタバタにしか見えなかった。フレデリックの自動車事故も出すぎ。ボルドー行きの列車のなかでフレデリックはカミーユと初めて顔を合わせるが、列車の揺れ方が実に不自然。フレデリックは作家で、書いた原稿の束がタイプライターケースからばらばらとすべり落ちる。別におちちよちよいの性格ではないのに、よくものを落したり、ぶつかったりする。それが、ちつとも面白くない。ボルドーのレストランで逃げ回るシーンでも、スラップスティックではない映画があえてスラップスティックの手法をそこだけ入れたという感じでおさまりが悪い。

ゲシュタポに追われたフレデリックとカミーユが映画館に逃げ、キスをして相手をくramsすというよく使われてきたパターンを使うが、どうせ使うのなら、もうちよつと味をつけてほしい。すべて、パターンを使いながら、「型」になっていないのは、8年ぶりの演出とはいえ、ラプノーとしてはなさけない。

この映画、アメリカでは好評。その評価は、もっぱらそのスタイル。なかに『カサブランカ』(Casablanca/1942/Michael Curtiz)に比べたりしている者もいる。おいおい、じょうだんじゃない。『カサブランカ』は、ナチの侵攻が現在進行形の時代に作られたアメリカ映画ですぜい。それは、ラブストーリーでありながら、ばつちりと反戦とレジスタンスの意志を内に秘めた映画だった。クロード・レインがぼいとヴィシー水の瓶を捨てるところとか、エンドクレジットでフランス国歌とアメリカ国歌とがだぶるようにしているとか、細部のあちこちに同時代的な政治的メッセージがこめられたいた。もし、『ボンボヤージュ』がそういう精神でそのスタイルを採用するのなら、断然、時代設定を現代にしなければならなかった。フランス映画の「アメリカ化」は近年激しいが、いくら「アメリカ化」しても、フランス映画には『80デイズ』のような超ナンセンスはまねできないだろう。(アスミック・エース試写室)

2004年09月14日

血と骨 (Chi to Hone/2004/Sai Yoichi) (崔洋一)

劇場に入るとたくさん席があいていたが、中央の見やすい席にはすべて「関係者席」という紙がはつてある。なんと、全体の半分ぐらいが「関係者席」。

「ワシらは関係者じゃないんだよね」と苦笑いをしているライターさんもいた。

「関係者席」は、崔監督と原作者の梁石日(やんそぎる)の挨拶がはじまる寸前でも半分ぐらいしか埋まっていない。で、結局、通路に立っていた人たちがそこに座る。それでも全部は埋まらなかった。ということは、早く来て、スクリーンを見上げる前列やどのみち見にくい左右の席に座った人たちには不満が残ったということである。「関係者席」に座ったのは、テレビ屋さんが多かった。まあ、広報的な影響度からすると、呼ぶ方としてはテレビ屋さんを優先するのはあたりまえだ。しかし、ナマの現実から考えると、こういうやり方は利口ではない。いまの時代、クチコミとかウェブのようなミクロな情報が大きな影響をあたえたりするからだ。現に、おすぎの辛口批評が影響度大だというので、各社が彼にとびついたが、ろくでもない作品を絶賛する最近の彼のテレビCMで影響される観客はほとんどいないだろう。

一言で言えば本作は、力作である。外国映画賞は確実である。映像の奥行き、重み、役者たちの配分、彼や彼女らの意気込み——すべてファーストクラスだ。しかし、見終つて、はてこれはなんの映画だったのか、なんのドラマだったのかと考えると、はっきりしないようなところがある。その代わり、終つてから、明るい照明の地下鉄駅やアーケードなどを歩きたくないな、すぐに家に帰らず、すこし夜道を歩いてみたいなというような気分におそわれた。挨拶のとき、梁石日氏が、「この映画はボディーブローを受けたような」と言っていたが、たしかに、考えさせるところは多い。

しかし、1923年に10代で朝鮮半島の済州島から大阪にやってきて血みどろの人生を送った金俊平という朝鮮人（梁石日氏の父がモデルだという）を主人公とするこのドラマのなかに、同じように半島から渡って来た朝鮮人一般をダブらせることはむずかしい。在日朝鮮人の50年史を見ることも無理だ。というのも、彼のキャラクターがあまりに特殊だからだ。むろん、似たような人物はいたかもしれない。しかし、この映画の金俊平のような文字通りの「自分勝手」を押し通せた人物はそう多くはなかったし、ユニークすぎるのだ。それは、やはり小説のなかの人物である。崔監督は、それを忠実になぞった。

一応は、「祖国防衛隊」に身を挺する朝鮮人、出征する朝鮮人、戦争が終つて、皇国日本に協力したのを仲間から責められる朝鮮人、終戦直後の大阪の「朝鮮人部落」の活気、朝鮮人民共和国の成立、1959年から始まった北朝鮮への再帰国などはスポッ的に活写されてはいる。ただし、これらは、あえて言えば、今日、「朝鮮総連の在日朝鮮人の北朝鮮への帰国事業」を告発する人々の視点で描かれているように見える。簡単に言えば、「拉致」批判の目で見た日朝史である。

金少年が単身船で大阪に着くシーンから始まるが、ビートたけしが演じる成人した俊平の話になるので、彼が大阪でどのような青春を送ったがわからない。映画では、すでに、なにかという人なぐりつけ、自分が欲しいと思う女に会えば強姦して自分のものにする俊平がおり、そうしていつしよになった李英姬（鈴木京香）が妻としている。そして、蒲鉾工場をはじめて小金が出来、向かいの家に妾の山梨清子（中村優子）を住ませ、妻を尻目に毎日のようにセックスに通う俊平がいる。この人格がどのように形成されたのが全くわからない。

梁石日が『血と骨』という小説を書いたモチーフの一つには、おもうに、許せない父という思いがあっただろう。なにかという母をなぐりつけ、死の病に陥つてもビタ一文出さなかった父。最終的に、最後の日本人妾とのあいだの息子を連れて、稼いだ金7000万円と多大な財物をもって朝鮮人民共和国へ渡ってしまった父。だから、息子金正雄（新井浩文）のナレーションがベースになっているこの映画でも、「やつぱりおやじは偉かった」といった感慨はないし、父への同情は全く感じられない。むろん、その必要はないし、それが、スタイルだということだ。

しかし、物語が「特殊」であるだけ、この映画は、逆説的に普遍性を獲得する。これは、朝鮮人の物語であると同時に、戦前戦後を生きた日本人の物語であり、また、国境をまたぎ、横断して生きる者すべてに共通するドラマでもある。おそらく、崔監督とプロデューサーは、映画屋さんだから、当然、そうした国際受けを意識しただろう。ビートたけしがセックスをするシーン、入浴するシーンなどで、あのボカシマークがはいっている。これは、日本のあいも変わらず「検閲」状況をからかっているというより、海外映画祭ではボカシなしで上映するつもりだが、日本ではそうはいかないので行った便宜的な処置だと思う。つまり、この映画は、日本での上映よりも、海外での上映により重きを置いているということだ。

映画のスタイルとしても、ハリウッド映画を意識している。たとえば、のちの金俊平少年が「君が代丸」で大阪の港に近づく冒頭のシーンは、『ゴッドファーザー PART II』(The Godfather: Part II/1974/Francis Ford Coppola) なぐり

ヨーロッパなどからのアメリカ移民が船でマンハッタンに近づく典型的なシーンと酷似しており、『海の上のピアノリスト』(La Leggenda del pianista sull'oceano/1998/Giuseppe Tornatore)の冒頭のナレーションにあるパターンとそっくりだ。「皆同じことをする。一人が甲板に向き直って声の限りに叫ぶ、『アメリカだ!』と」。この映画でも、甲板で一人の男が「大阪だ!」と叫ぶ。

ビートたけしは熱演だが、彼がやたらにふるう暴力シーンでは、なぜか場内から笑いがもれた。どこか、彼のテレビショウでのふるまいに似ていたからだろう。

女を「子孫生み機」とみなしているようなふるまいの金俊平にもかかわらず、脳腫瘍で倒れ、おそらく手術に失敗して半植物人間になった清子を家に連れ帰り、金タライで体を洗ってやる。彼が、「心優しい」姿を見せる唯一のシーンである。それをたえずカバーするのが、妻の連れ子金春美(唯野未歩子)の夫高信義(松重豊)。

この映画に登場する男たちの大半は、暴力的であるか敗者であるかである。俊平が済州島時代に生ませた息子朴武(オダギリジョー)にしても、俊平が娘花子(田畑智子)を無理矢理嫁がせた夫(寺島進)にしても、みな暴力的である。一方、俊平に借金し、厳しい取り立てを苦に自殺してしまう元「祖国防衛隊」の趙永生(國村隼)や大山(塩見三省)は、強者にいじめられる敗者である。話をやや大げさにすれば、この構図のはてには、戦争の原理がある。男を勝者と敗者に分割する社会があるかぎり、男はどのように二分されるであろうし、そのはざままで女たちは、苦しみつづける。

(丸の内プラザール)

2004年09月15日

ターミナル (The Terminal/2004/Steven Spielberg) (ステイヴン・スピルバーグ)

スピルバーグは、文明的な作品を作ると同時に、子供(とりわけ両親の離婚で淋しさを味わっているような)や大人をせめて映画館のなかにいるあいだだけでもハッピーな気持ちにさせるチアリング・エンターテインメントを作るのもうまい。本作は、9・11以後、アメリカに「かつてのアメリカらしさ」がなくなってしまったと感じているアメリカ人を元気づけてくれるような映画だ。

「庶民」や「大衆」というものはない。「アメリカ人」も「日本人」もレッテルにすぎない。しかし、個々人は、ときとして「庶民」や「大衆」や「アメリカ人」や「日本人」になることがある。それは、個々人が集団や組織や制度のなかに置かれるときだ。どんなに「個性的」な個人でも、ひとつの集団のなかに入られれば、その集団性に染まる。家に帰れば「変人」であるあなたも、会社では会社言葉を使い、その空気を共有する。映画や小説のなかには、そういう空気を身ぶりや形にすることをもっぱらとするものもある。映画のなかでえがかれる「庶民」性や「アメリカ人」性というものは、どのみちそうした「空気」が典型的に形象化されたものだ。

そういうものを「アイデンティティ」と称してそれによりかかるのは鼻もちならないが、それらがいつとき、ある種の「いやし」効果を持つことはたしかだ。そして、自分が、たとえばアメリカを好きかと訊かれたときに、自分のなかでその基準としているのは、そんな意味での「アメリカ」だ。むろん、それが「いい」とばかりはかぎらない。いま日本で流布している「北朝鮮」のイメージのように「悪い」印象だけの場合もある。アメリカも、いま「いい」印象は薄くなってきた。アメリカ人がみな「ブッシュ」や「チェイニー」や「ウォルフオヴィッツ」のような奴ばかりであるかのような印象さえ生まれている。

この映画は、アメリカという社会のなかに潜在する「よき」アメリカを描く。そのためには、ちよっぴりいまの「悪しき」アメリカを代表するような人物を対照させるのがわかりやすい（それがこの映画に登場する空港警備局主任の役どころある）。そして、この間のアメリカの転換を最も象徴的に示唆する場所としてJFK空港がえらばれた。いま9・11以後のアメリカの変化（「悪しきアメリカ」への転換）を最も直接感じさせるのは、空港である。かつてはスウィートな笑顔で冗談を言ったパスポートチェックの係官も人を潜在的なテロリストとして見る目つきをしている。しかし、それは、いまのアメリカ政治がそうさせたのであり、空港という国家と国家のボーダーが寄り集まる場所であるがゆえに、そうならざるをえないのだ。

東欧のある「共産主義国」からJFKに着き、イミグレーションを済ませようとしたビクター・ナボルスキー（トム・ハンクス）は、パスポートチェックで拘束される。彼が飛行機に乗っているあいだに、彼の国では政変が起こり、国家としての機能を停止してしまったのだった。スパルバーグは、うまいところに目をつけたと思うが、こういう状態になったとき、現行法では、その旅行者は（パスポートが無効なため）空港の外に出ることができなくなるらしい。かくして、ビクターは、仕方なく、空港内をさまよい、時間をつぶすことにする。以後、カフカの『掟のまえで』の主人公のように役人（スタニリー・トッチ）との交渉を続けることになるが、許可は下りない。が、その間に、彼は空港内のインド人の清掃員（クマール・パラナ）、フードサービス係のメキシコ人（ディエゴ・ルナ）や荷物運搬人（チー・マクブライド）やショップの店員らとしたしくなっていく。

ビクターが最初全く英語が出来ないのは、国家安全保障省直属の空港警備局主任デイクソン（スタンリー・トゥッチ）とのやりとりを面白くするための「方法的」操作ではあるが、ちよつとやりすぎ。案の定、空港内の無料パンフ（各国語がある）を使って自分のクラコウジア語（ハンクスは、ブルガリア語とロシア語をまぜたような発音をしているが、正確には何語であるかは不明）と英語を比較しながら、英語をマスターしてしまう。

ここまで書いてきて（この連載はいつも発作的に書く。けっこうミスタイプの誤記もある。だから「ノート」なのだ）、確信を強めたが、この映画は、カフカの『掟のまえで』をかなり参考にしているのではないか？ 門のなかに入ろうとして一生を門のまえで過ごしてしまったカフカのこの物語の主人公は、通常「悲壮」なイメージで読まれることが多いが、カフカ自身、この物語を『審判』のなかで取り上げ、登場人物にさまざまな解釈をさせている。『ターミナル』は、いわば明る性格にアレンジされた『掟のまえで』であり、ビクターは、さまざまな

な境界線（ボーダー）のあいだで身動きできなくされているいまのアメリカ人でもある。

そういえば、空港警備局主任のデイクソンは、ビクターが空港内で「生活」しはじめると、困惑し、何とか彼を排除しようとする。空港を出るなど言ったのは、彼だが、それは、法の番人としての論理であった。しかし、彼は法の番人であると同時に組織の人間であり、昇進が気になる勤め人でもある。空港に住みこまれて問題を起こされが彼の汚点になる。そこで、ビクターを誘導して、一歩でも空港の外に出るようにしむけたりもする。そうすれば、不法入国で逮捕できるからだ。しかし、ビクターはしたたかにそういう罠にはまらない。

デイクソンはいみじくもビクターに言った。「君は法の隙間に落ちたんだ」。しかし、いまの時代、そういう「隙間」にこそ逆にさまざまな「自由」があるのかもしれない。というより、もともと自由はそういうあやうい「隙間」のなかにしかないのだ。少なくとも、規則にがんじがらめになっているデイクソンよりもビクターのほうがはるかに自由を生きていることだけはたしかである。ちなみに、トム・ハンクスは、もともと、カフカの登場人物のような「道化的」「トリックスター」的なキャラクターに向けた役者だが、役人をやっているスタンリー・トゥッチもなかなかいい演技をしていた。

空港内の工事現場で働くようになったり、ゼッタージョンズとの軽いラブストーリー、ちよつとユニークなことをすると急に評価が変わる（あるいは、ユニークなことをする者を評価し、歓迎する）アメリカ的な「空気」を思わせるエピソード、等々、アメリカが好きだと思ったことのある者には、なつかしい思いをさせてくれるサブプロットが満載だ。

ビクターがニューヨークへ来た理由がエピソードとなるが、ここでも、スピルバーグは、かつてコケにされていた父親というものが再評価されつつある今日のアメリカの空気をつかんで、ビクターの父親の存在をうまく使っている。そのシーンで、老ベニー・ゴルソンがテナーを演奏するのを見れるのも楽しみ。

最初のシーンで、空港警備局の主任と係員が、一番マークするのが、中国人の一団。いまや、少しづつ「差別」の相手が対中国人にシフトしつつある。

この映画のストーリーは、『トゥルーマン・ショー』や『シモーヌ』のアンドリュウ・ニコルと Sacha Gervasi が書いている。たしかにニコルの感じは出ている。

（銀座ヤマハホール）

2004年09月17日

イブラヒムおじさんとコーランの花たち (Monsieur Ibrahim et les fleurs du Coran/2003/Francois Dupeyron) (フランソワ・デュペイロン)

エンディングで流れるティニシー・トーマスの「Why can't we live together」(1972年)がすべてを語っているように、この映画の基底には、アラブ対イスラエルの対立がある。「アラブ人」と「ユダヤ人」はどうして「いっしょに生

きつゝゝができないのか。」「Tell me why, tell me why?」「No more war, no more war....」「Just a little peace.」「All we want is some peace in this world.」「Everybody wants to live together.」「No matter, no matter what color.」「You are still my brother.」しかし、映画は、政治のことをあからさまにはも問題にしないところがいい。

パリの下町「ブルー通り」(rue bleue)に父親と住む少年モモ(ピエール・ブランジェ)は、ストリートワイズの街っ子だ。彼の初体験は、昼間からこの通りで商売している売春婦(「コーランの花たち」とだった。母親は、モモが幼いときに家を出てしまったので、彼は、父親(ジルベール・メルキ)に育てられた。父親は、会計士のようなことをやっているらしいが、いつも不満そうな顔をし、電灯をケチケチと消したり、モモが担当の買ひものにも文句をつける。モモが落ち込んでいいると、顔見知りのストリートガールが、「ちよっとおいで」と彼女のアパートマンに連れて行つて、なぐさめてくれる。そうした一部始終を、この通りで食料品店を開くイブラヒム老人(オマー・シャリフ)が見ている。彼は、モモが万引きをしても寛容だ。そして、いろいろなことを教えてくれる。

モモの父親は、「おまえの兄は優秀だったのに」とたえずモモをあせらせる。この家には、たぐさんの本があり、いかにもヨーロッパの古典的なユダヤ人の家庭の雰囲気だ。ユダヤ人は、教育熱心であり、家には、蔵書を持っているというのが一般的イメージだった。父親は、不機嫌な顔で帰ってくると、書斎で本を読んだりする。失業すると、毎日日本ばかり読んでいる。最後に、「大人になったら会おう」という置き手紙をして、モモを置き去りにする。このシーンは、冗談ではないのだが、なんかこの父親が愛らしく、かっこよく見えた。本当のところは、全然かっこよくはないのだが。

イブラヒムは、モモが彼を「アラブ人」と見なすと、自分はアラブ人ではなく、「黄金の三角地帯の出身だ」と言う。それは、トルコからペルシャにおよぶ広範なエリアを指すらしいが、ちなみに、イブラヒム(アブラハム)は、イスラム教、ユダヤ教、キリスト教の重要人物であり、その故郷は、現在のイラク南部の町ウルだとされている。そして、田中宇氏の「腰砕けケリーの政策は、ブッシュの焼き直し」(『PLAYBOY』2004年11月号)によると、この「ウル」は、2003年4月15日に米軍がイラク人各派を集めて最初の会議を開いた場所である。『コーラン』では、イブラヒムは、ウルにとどまり、『聖書』ではアブラハムは、ウルからカナン(イスラエル周辺)に移住したことになる。こうした屈折をふまえると、この映画のイブラヒム老人が、「黄金の三角地帯の出身だ」ということは、メタファ儿的に、その「故郷」が「パレスチナ」であり、また、「ウル」でもあるということだ。

孤独なユダヤ人の街っ子が、脱「アラブ」の「スーフィー」(イスラム神秘主義者)と出会い、父があっけなく自殺してしまうと、訪ねては来たが、息子をまえにしてその顔もわからない実母は相手にせず、自分を「あなたの息子にしてほしい」と頼む。つまり、このユダヤ少年もまた「ユダヤ原理主義」を越えているのであり、実際に彼を正式の養子にするイブラヒムと彼との関係は、脱原理主義の新たな出発である。故郷にいる息子たちにモモを会わせたいと言って、貯金をはたいて赤いスポーツカーを買い、2人で旅に出る。コースは、スイス→アル

バニア↓ギリシャ↓トルコ。宗教、年令を越えた連帯。養子縁組は、その連帯を形にするために儀式にすぎない。

都市の映画としても、あの（『アラビアのロレンス』のスター、最近では、『オーシャン・オブ・ファイヤー』で元気な姿を見せた）オマー・シャリフの「物語」としても、そして、上述のようなパレスチナ・アラブ問題を考えさせる触媒としても、見れる奥行き。これは、この映画のすぐれたところだろう。イブラムを俳優オマー・シャリフのダブらせて見るとき、映画の小さなエピソードとして登場する映画の撮影現場のシーンが面白い。ここでイザベル・アジャニーがちょつと姿をあらわし、イブラヒムの店で水を買う。イブラヒムⅡオマー・シャリフが、こんなつまらない映画（路上で撮影されている）なんか目じやないよという表情をするように見えるのは、思いつくかもしれない。が、赤いスポーツカーで、砂漠地帯を走る姿は、確実に、『アラビアのロレンス』時代の彼とダブる。

わたしは、渋谷で育ったので、「花たち」が立ちならぶ姿には慣れっこだった。自分の家は道玄坂の上のほうだったが、そのあたりまで、夜遅くなるとわたしの家の戸口にも客を引く「花」の姿があり、出入りするとき話をしたこともあった。一度、「ヒロポン」（覚醒剤）を所持していたとかで刑事にばくられたが、すぐにもどってきて、同じ場所に立っていた。この映画のモモの時代1960年代（モモの家の隣の少女がフラフラップをしている）だから、ちょうどわたしのこの時代とダブる。

（ギャガ試写室）映画は、政治のことをあからさまにはも問題にしないところがいい。

パリの下町「ブルー通り」（rue bleue）に父親と住む少年モモ（ピエール・ブルーランジェ）は、ストリートワイズの街っ子だ。彼の初体験は、昼間からこの通りで商売している売春婦（「コーランの花たち」とだった。母親は、モモが幼いときに家を出てしまったので、彼は、父親（ジルベール・メルキ）に育てられた。彼は、会計士のようなことをやっているらしいが、いつも不満そうな顔をし、電灯をケチケチと消したり、モモが担当の買いものにも文句をつける。モモが落ち込んでいいると、顔見知りのストリートガールが、「ちょつとおいで」と彼女のアパートマンに連れて行って、なぐさめてくれる。そうした一部始終を、この通りで食料品店を開くイブラヒム老人（オマー・シャリフ）が見ている。彼は、モモが万引きをしても寛容だ。そして、いろいろなことを教えてくれる。

モモの父親は、「おまえの兄は優秀だったのに」とたえずモモをあせらせる。この家には、たくさんの本があり、いかにもヨーロッパの古典的なユダヤ人の家庭の雰囲気だ。ユダヤ人は、教育熱心であり、家には、蔵書を持っているというのが一般的イメージだった。父親は、不機嫌な顔で帰ってくると、書斎で本を読んだりする。失業すると、毎日日本ばかり読んでいる。最後に、「大人になったら会おう」という置き手紙をして、モモを置き去りにする。このシーンは、冗談ではないのだが、なんかこの父親が愛らしかった。

イブラヒムは、モモが彼を「アラブ人」と見なすと、自分はアラブ人ではなく、「黄金の三角地帯の出身だ」と言う。それは、トルコからペルシャにおよぶ広範なエリアを指すらしいが、ちなみに、イブラヒム（アブラハム）は、イスラ

ム教、ユダヤ教、キリスト教の重要人物であり、その故郷は、現在のイラク南部の町ウルだとされている。そして、田中宇氏の「腰砕けケリーの政策は、ブッシュの焼き直し」（『PLAYBOY』2004年11月号）によると、この「ウル」は、2003年4月15日に米軍がイラク人各派を集めて最初の会議を開いた場所である。『コーラン』では、イブラヒムは、ウルにとどまり、『聖書』ではアブラハムは、ウルからカナン（イスラエル周辺）に移住したことになる。こうした屈折をふまえると、この映画のイブラヒム老人が、「黄金の三角地帯の出身だ」ということは、メタファー的に、その「故郷」が「パレスチナ」であり、また、「ウル」でもあるということだ。

孤独なユダヤ人の街っ子が、脱「アラブ」の「スーフィー」（イスラム神秘主義者）と出会い、父が自殺してしまうと、自分を「あなたの息子にしてほしい」と頼む。つまり、このユダヤ少年もまた「ユダヤ原理主義」を越えているのであり、実際に彼を正式の養子にするイブラヒムと彼との関係は、脱原理主義の新たな出発である。故郷にいる息子たちにモモを会わせたいと言って、貯金をはたいて赤いスポーツカーを買い、2人で旅に出る。コースは、スイス↓アルバニア↓ギリシャ↓トルコ。宗教、年令を越えた連帯。養子縁組は、その連帯を形にするために儀式にすぎない。

都市の映画としても、あの（『アラビアのロレンス』のスター、最近では、『オーシャン・オブ・ファイヤー』で元気な姿を見せた）オマー・シャリフの「物語」としても、そして、上述のようなパレスチナ・アラブ問題を考えさせる刺激剤としても、見れる奥行き。これは、この映画のすぐれたところだろう。イブラムを俳優オマー・シャリフのダブらせて見るとき、映画の小さなエピソードとして登場する映画の撮影現場のシーンが面白い。ここでイザベル・アジャニーがちよっと姿をあらわし、イブラヒムの店で水を買う。イブラヒムⅡオマー・シャリフが、こんなつまらない映画（路上で撮影されている）なんか目じゃないよという表情をするように見えるのは、思いすごしかもしれない。が、赤いスポーツカーで、砂漠地帯を走る姿は、確実に、『アラビアのロレンス』時代の彼とダブる。

わたしは、渋谷で育ったので、「花たち」が立ちならぶ姿には慣れっこだった。自分の家は道玄坂の上のほうだったが、そのあたりまで、夜遅くなるとわたしの家の戸口にも客を引く「花」の姿があり、出入りするときに話をしたこともある。一度、「ヒロポン」（覚醒剤）を所持していたとかで刑事にばくられたが、すぐにもどってきて、同じ場所に立っていた。この映画のモモの時代1960年代（モモの家の隣の少女がフラフラプをしている）だから、ちょうどわたしのこの時代とダブる。

（ギヤガ試写室）

2004年09月22日

アンナとロッテ (De Tweeling/Twin Sisters/2002/Ben Sombogaart)
(ベン・ソムボハールト)

試写室では特にはドラマはなかった。空調がうるさいのと、通路灯が明るいのが気になったが、ケータイの画面確認のように点けたり消したりではないので、

画面に集中するうちに慣れてしまう。しかし、最近では、非常灯を消し、本来の暗闇を用意してくれる会場が徐々に増えてきたわけだから、ここももうすこし整備しては。

父親の死でそれぞれ階級も住む国も違う親戚に引き取られて、離れ離れにされた双子の姉妹が、ナチが台頭する時代に翻弄される。ロッテは、オランダの裕福な叔母に、アンナはドイツの田舎の叔父に引き取られる（叔母は母方、叔父は父方の親戚ではないか？）。ロッテの家は、プロテスタントで、ユダヤ人と家族ぐるみのつきあいをしており、彼らとの自宅パーティでロッテはのちの恋人に出会う。一方アンナは、ドイツでぞだつたがゆえにナチと反ユダヤ主義を（全面的にはないが）受け入れてしまう。成人してからようやく涙の再会をはたす2人だが、ロッテから婚約者の写真を見せられ、何気なく「ユダヤ人じゃないでしょうね」と言ってしまうアンナ。ドイツ人を許せないと思いはじめているオランダ人のロッテには、血を分けた姉妹の口からそのような差別的な言葉が出るとは予想しなかった。

戦争が終って、アンナがオランダにロッテを訪ねてくる。まだしこりが取れないロッテだったが、開いたトランクのなかのアンナの結婚写真の額をたまたま見て、逆上する。ドイツの軍服を着たアンナの夫マルチン（ローマン・クニツカ）は、自分の婚約者ダヴィド（ユエローエン・シュピツェンベルガー）をアウシュヴィッツで死に追いやったナチの手先にほかならないと思つたからだ。

ふと思ひ出したが、コスタ・ガブラスの『ミュージック・ボックス』(Music Box 1989/Costa-Gavras)は、敏腕女弁護士が、ナチの大量虐殺に荷担していたという疑いをかかれた実父の弁護を引き受けるが、次第にその事実が明らかになり、それまで愛していた父と決別する話。ナチの歴史的な犯罪に対して、その犯罪者の娘であることへの責任の重さと、それをうけとめようとする女性の厳しさが描かれている作品だった。これにたいして、『アンナとロッテ』は、「責任」というような（おそらく「精神力」の強い人でなければ守れない）モラルをふりかざすことはない。自分の兄弟姉妹でもナチに荷担する者は許せないという意識は、ロッテの場合も強い。しかし、この映画のすぐれたポイントは、ナチを支持しているように見えたドイツ人でも、内部から見ると、その荷担は決して単純ではないということを描いている点だ。

アンナの夫マルチンは、オーストリア人であり、徴兵されていやいやドイツ軍に入った心優しい青年だった。また、アンナがまだ10代のころ、村の鍛冶屋の青年（ナチに心酔している）と親しくなったとき、義父は、彼女をさんざん殴りつけた。それは、幼いころから続いていた虐待の一つでもあったが、しかし、彼は、次第に村で力を持ちはじめるとトラウマ主義者たちに懷疑的ではあつたと思う。それを暗示するシーンがある。だから、アンナは、ナチに心酔はしなかったし、マルチンのような青年をえらんだのだ。しかし、外から見ると、そのような屈折はわからない。

1944年、アンナの家族は、すでにアウシュヴィッツの「絶滅収容所」へ送られたダビッドの弟とその両親のユダヤ人家族を家にかくまう。それは、さながら『アンネの日記』の日常だ。しかし、ユダヤ人をかくまう、いや、そもそも他人の世話をするということは綺麗ごとばかりではない。映画では、ロッテの義

父が、配給のクーポン券を隠し、こっそり食品を受けとって自分だけパンやソーセージを食べるのをロッテに見つかり、彼女から糾弾されるシーンがある。彼は、彼女に「おまえも食べなさい」と言ったが、彼は、居候にまで（その時代の）「最上」の食事をあたえる必要はないかと思っただった。それは、そういう状況のなかでは無理からぬ人情ではある。つまり、この映画の目線は、上から出ても下からでもない。

つらい毎日を送る少女アンナが、ロッテを思いながら入水自殺をはかりそうになる、あるいはそういう願望を持つシーンと、離れているロッテがそのような夢を見たか、あるいはそのようなテレパシーを感じたか（両義的に描かれている）のようなシーンとがかさなりあうシーンがある。双子のようなDNAが同じ者同士がたがいにテレパシーを感じることもあるという。わたしは、そういうことはなくはないと思う。わたしは、かつて、母親が脳溢血で床に倒れたのと同時刻に新橋のTCC試写室にいて、席に座ろうとして、床にすべり落ちてしまうという経験をした。どんなドジをやっても椅子に座りそこなうなどということはありえない環境だったのだが。

映画は、すでに80歳代と思われるロッテが優美なサナトリウムにおり、そこへ、アンナが訪ねてくるところからはじまる。ロッテは、アンナに気づくと、彼女を拒否して外に出て、サナトリウムの庭になっている森に歩いて行く。彼女を追うアンナ。画面がフラッシュバックし、ジェイムズ・ジョイスに似た風貌の父親との幸せな日々のショット、1926年の父の葬式、ナチ台頭の1936年、アンナが義父・義母の「虐待」を村の神父に救われてカソリック系の家政学院へ入り、メイドになる1939年、ドイツがオランダに宣戦布告する1940年、ダビッドがヴァイマル近郊のブーヘンバルト強制収容所に拉致される1942年といった明確な時代と現代とがフラッシュバックする。最初、それは、ちよつとわずらわしいが、だんだん慣れてくる。

アンナとロッテの役は、それぞれ、シーナ・リヒャルト（少女時代）、ナディア・ウール（若い時代）、フドウレン・オクラス（老年）、そして、ユリア・コプマンス（少女）、テクラ・ルーテン（若い時代）、エレン・フオーヘル（老年）が演じている。4人とも熱演だが、ナディア・ウールとフドウレン・オクラスが力演。

（映画美学校第1試写室）

2004年09月27日

運命を分けたザイル (Touching the Void/2003/Kevin Macdonald) (ケヴィン・マコドナルド)

19日からの飛び石連休で試写会通いから解放された。その間に、すこし映画以外の仕事のデータの整理や、自前のサーバーステムの整備などをやった。このサイトのバックボーン回線のTKU.NETが「夏休み」とか「停電」とかの理由で年に何度も1日ちかく無接続になることがあるので、対策を考えている。近々、この「シネマノート」専用のサイトを立ちあげる予定。技術を無批判にあてにすることは別にして、回避できる理由で脱線する電車とか途絶する電話とかは問題外であるように、ときどき止まるネットもいまでは問題外。

『ソウ』と同じアスミック・エースの配給で、「切らなければ、二人とも死ぬ」、「生か死か——」その状況下でほかに選ぶ道はない」という一般チラシの文言を見て、これは、どこか『ソウ』のような映画なのかと思ったら、全然そうではなかった。ザイルを切るかどうかというくだりは、さらっとしか描かれな。問題は、そういうサイコドラマではなく、考えさせるとことは深い。

ドキュドramaとしては、仕掛けはシンプル（登場人物は3人、舞台は氷と雪の山）だが、なにせ人間なんか塵のように飲みこんでしまう大自然のなかのドラマ。そして自然と人間というドラマにくわえて、人間と人間との信頼と不信、「愛」なんて安っぽい言葉とはちがう連帯感のドラマが展開される。実際に起こった事件の「再現」であるから、その「結論」はわかっているのだが、見ているうちに引き込まれる。

ペルーのアンデス山脈にある標高6,344メートルのシウラ・グランデ。1985年、登山家のジョー・シンプソン（ブレンダン・マツキー）とサイモン・イエーツ（ニコラス・アールン）がこの未踏の山に挑戦する。ほとんど垂直の氷を登るような登山。ロック・クライミングというよりアイス・クライミングのよう。映画は、登頂まではそれほど困難もなく進むかのように描く。しかし、90メートルのザイルでたがいの体を結んで2人が下降しはじめたときに事故が起きる。ジョーが落下し、下にクレバスが口を開ける空中に宙づりになったのだ。そして、時間がたつなかで、ザイルで結ばれ身動きできなくなったサイモンは、逡巡のすえにザイルをスイスアーミーナイフで切る。

ジョーは、氷床に落ち、一命をとりとめたが、片足の筋を痛めてしまった。落ちた場所は深いクレバスの氷床。登るしかないが、足が使えない。ここから彼の孤独で壮絶な闘いがはじまる。ここですごいと思うのは、彼は、全く見込みがないにもかかわらず、このクレバスの底に降りることを決断する。その下に「出口」があるかもしれない。虎穴に入らずんば虎子を得ずというが、それがあった。しかし、「平地」に降りてからがさらに地獄。足の骨が折れ、歩けなくなった彼は、腰を地面に下ろしてイザるよう移動する。20分かけて・・・メートル。

この映画には、ジョーとサイモン本人が顔を出し、証言をしている。ドキュドramaとして撮られたショットとショットのあいだは、彼らのナレーションに近い語りが入る。サイモンがザイルを切ったことは、直面した状況ではしかたのないことであつたにしても、彼は、世間の非難を並び、苦境に立った。ジョー・シンプソンが、この映画の原作『死のクラバス アンデス氷壁の遭難』を書いたのは、そんなサイモンの苦境を救うためもあつたらしい。プレスのなかで、登山家の大久保由美子氏は、「逆説を切り抜けたせいかな自信に満ちあふれた表情のジョーに対して、その後の苦労がしのばれるどこかおどおどした表情のサイモン」と書いている。しかし、わたしには、サイモンは、全然「おどおどしている」ようには見えなかった。2人が面と向かって話すようなシーンはないが、2人のあいだには、しっかりと信賴關係が回復されており、サイモンも、ザイルを切ったことへの呵責と罪責感を完全に乗りきっているようにわたしには見えた。

壮絶なドラマなのだが、この映画には、「手に汗握る」ようなアクション映画の「迫力」はない。むしろ、自然のなかで人間がやっていることなんて実に卑小なものであり、そこで人間が生きようが死のうが、そんなことは大したこと

はない——だから、生きるということはずごく孤独なことであり、そして、だからこそ、誰かを必要とするのだということが描かれる。

ジョーがもうろうとしたとき、Boy Mのバンドの歌が何時間も聞えていたという。それではっとしてまた動きだし、ついに岩から水が染み出る場所を見つける。この映画は淡々と撮っているが、彼がちよつと妄想状態におちいるときだけ、映像に幻想的なシーンを混ぜた。これは、しなくてもよかったかもしれない。ドキュメンタリー的な方法に徹したほうがいい。

ジョーが感動的なことを言っていた。彼は、もう助からないと思う。そして、生きるのなどどうでもいいと思うこともある。しかし、それにもかかわらず彼が、イザつても移動しつづけたのは、なぜか？「誰かのそばで死にたかった」からだという。たった一人では死にたくない。人間は孤独だから、せめて死ぬときぐらいは誰かにいっしょにいてほしい。遭難をしたのは、彼が25歳のとき。この語りを録音したのは、42、3歳（ジョーは1960年生まれ）。しかし、彼のようにくりかえし自分の命を危険にさらしたことがないまま馬齢をかさねてしまったわたしは、死ぬときぐらい一人で死にたいとも思うのだが。

（テアトルタイムズスクエア）

2004年09月29日

2046 (2046/2004/Kar Wai Wong) (ウォン・カーウアイ)

ホールに入ると、コムデ風の黒服の人々がおり、ガードマンが入る人をチェックしている。なんかもものしい雰囲気。テールには、すでにプレスが山積みされ、開場30分まえから準備完了のおもむき。が、そのわりにお客のほうはライター系の顔が多く、加納姉妹なんぞの姿はない。そういうのは別にやるのだろうが、「大もの」作品への期待が会場にみなぎっているのとはちがう。

なぜ映画祭でカーウアイの人氣が高いのだろうか？とにかく欧米ではカーウアイ人氣は衰えない。IMDbでも、この作品に対し、めったにない「8.6」という得点がついている。わたしは、カーウアイというのは、おもわせぶりのくわせものだと思う。さもなければ、つまらないことをやってもそれが「偉大」だと思われるてしまう幸福なひとなのだと思う。結局、彼の映画は「オペラ」であり、一定時間をお定まりのムードに包み込むスタイルだが、そのムードが、『花樣年華』では、トニー・レオンとマギー・チャンの拔群の演技でうまくいったが、今回はちよつとねえという感じ。自分を「オペラ」をしなければならぬ映画が、『椿姫』なんかのオペラ曲を何度も流してしまつては、オペラには勝てない。

この作品でキムタクが映画の国際舞台にはばたくといったことが言われているが、まあ無理でしょう。映画のなかで彼はほとんど日本語しかしゃべっていないし、テレビのCM出演よりは緊張しているようだが、この映画はレオンの映画だし、次はチャン・ツイー、その次はファイ・ウォンとコン・リーが前面に置かれ、キムタクの存在を圧してしまう。マギー・チャンは、今回はちよつとしか出ないにもかかわらず、そのアウラはすごい。キムタクなんかは目をうばわれる余裕をあたえない。キムタクを出したのは、外資かせぎの手管にすぎないのではないか？

カーウアイが、意味ありげに出す数字は、大体、政治的年号であることが多い。ここではホテルの部屋番号といろいろかけて、観客を韜晦する。

映画で映される世界は、新聞記者のチャウ・モウワン（トニー・レオン）の記憶と、彼が書く『2047』というSF小説の出来事という形で提出される。（東京国際フォーラムホールC）

2004年10月05日

砂と霧の家 (House of San and Fog/2003/Vadim Perelman) (ヴァディム・パールマン)

今月は、先月ほど映画を見られそうにない。月末に海外へ行かなければならない。大学もはじまった。大学のある国分寺から銀座かいわいまでは90分ちかくかかる。夕方6時の試写も無理である。ところで、目下、このサイトを独立させる実験をしている。このページの母胎となっているわたしのanarchyサーバー（大学のバックボーン回線につながっている）へのアクセスが増え、サーバーの負荷がヘビーになってきたのと、大学のバックボーンが停電だ、補修だとたびたびストップするのとで、改善をせまられているためだ。新アドレス <http://cinemanote.jp> をブックマークしておいてください。

「あのスピルバーグも号泣した」と試写状に書いてあったが、そういうメロ悲劇ではなく、むしろ（おおげさに言えば）ギリシヤ悲劇風の悲劇であった。その意味ではしっかりした構成であり、なによりも役者たちの演技がすばらしいが、「泣ける」映画ではないことは断っておく。

原作は、1999年に出版されたアンドレ・デビュース三世の同名の原作であり、父親に死なれ、夫とも別居したばかりの女性キャシー（ジェニファー・コネリー）と、ホメイニのイラン革命で祖国を追われてアメリカに亡命したベラーニ元大佐（ベン・キングスレー）が主人公だが、確実にいまのアメリカの「悲劇」として見ることができる作品。

メタファア的にも、この映画は多くのことを語る。「砂」上にある「霧」につつまれた「家」とは、現代のアメリカの「家庭」である。すばらしい「家庭」を夢みさせたアメリカン・ドリームはもはや「霧」のなかにある。キャシーの父親は30年働いて建てた海浜の家を娘にくれたが、8カ月後にはなくなつた。

「父」なき娘は、結婚してすてきな「ファミリィ」を築く夢をもちながら、それは夫との決別で夢果てている。他方、依然として、海外からはアメリカン・ドリームを夢みてアメリカにやってくる外国人がいる。ベラーニは、イランでの豊かな暮らしとはうらはらの道路工事の人夫や売店の店番のアルバイトをしながら、金を貯め、市民権もとった。妻（ショレ・アグダシュール）は家事に専念させ、息子はいい学校にやり、あとは、自分の家をもつだけのところまでやっと来た。が、それは、果たせぬ夢となる。

この映画が、ギリシヤ悲劇風の悲劇であるのは、この映画で描かれる不幸が、すべて運命的な様相を呈しているからだ。キャシーがある日突然、郡の役所の係官の訪問を受け、税金未払いで明日その家を立ち退くようにと命令されるのも、ある種の運命のいたづらだった。彼女が、夫の別居の失意のなかで、郵便物を未

開封で放置したことにも原因があったが、そもそも500ドルの未払いでそうした強行な処置を行い、すぐにその家を競売に出してしまったのは、役所のデータミスのせいでもあった。そして、郡の役人について来た警官レスター（ロン・エルダード）と彼女が出会ったのも、運命のいたづらとした考えられない。当惑し、事実上行くところを失ったキャシーに同情した彼は、次第に彼女と親しくなっていく。そして、ありがちだとはいえ、愛し合う関係にはいる。結婚し、2人の子供のいるレスターは、冷えはじめていた妻との関係を壊すことになる。一方、新聞で競売物件を見つけたベラーニがキャシーの家を手に入れることになったのも、運命のいたづらだろう。そうでないこともありえたが、ギリシヤ悲劇は、このようにして起こる。

父に頼り、幸福な生活を送れた世代・階級であったキャシーが直面している現実。亡命者にとつてのアメリカ。ごく平均的な家庭生活を維持してきたレスターの身に起こった不倫という出来事。そして、悲劇の大詰めとなる極めてアメリカ的な暴力。しかし、ここでは誰かが悪く、誰かがその犠牲者というわけでもない。アメリカという社会で生活していれば、当然のように起こることばかりだ。だから、ここでは、誰もめそめそ泣いてはいられない。

キャシーは、クリストファー・ラッシュが『ナルシズムの文化』で描いた世代の末裔であり、そうとう甘えたダメ女ではある。レスターは、家庭内暴力に憤る「人道的」な警官ではあるが、警官という職業の気質は抜けない。ベラーニは、妻を働きにはださないメールショーヴィニストではある。それぞれに、問題がないわけではない。しかし、彼女や彼らが、選択できない要因にからめとられてドラマが進むのが、この映画の面白さだろう。

それでは救がないじゃないか、というかもしれない。しかし、アメリカは、とりわけその政治は、これまで、本来は「運命的」としか言いようのない出来事を、特定の誰かのせいにし、その彼や彼女、そしてその果てには一個の国家、そしてそれが見つかれば実態のわからない「テロリスト」なるもの等々を「敵」として憎み、うさはらそうとしてきた。ハリウッド映画は、完全にそのパターンをミクロに再生産してきたのであり、そういう形で、不幸を心理的に解消してきたのだ。しかし、すくなくこのこの映画には、このパラノイアとカタルシスの弁証法は見られない。

冒頭と最後に同じシーンが映る。呆然としたキャシーに近づいた警官が尋ねる。「ここはあなたの家ですか？」ここから時間がバツクするが、最後のシーンで、彼女の答が聞ける。彼女はその問いに答える。「いえ、わたしの家じゃない」。彼女はそこに立っている。が、そこは、not my houseであるということ。は、彼女は、その瞬間において homelessであるということだ。そして、そのホームレス性が、それ以後、解消される見込みはない。

（銀座ガスホール）

2004年10月06日

TUBE チューブ (Tube/2003/Baek Woon-Hak) (ペク・ウナク)

このページの基幹ネットサイトの調子が悪く、運営組織と交渉をしているうちに、時間がたち、3時半の試写に行くチャンスを失った。もう、新しいサイトを基幹にしなければならぬと決心する。どうか、今後は、新アドレスのほうへアクセスしてください。ここなら、「停電」や「調整」と称してで平気で1、2日回線を停止するということはないでしょう。

イントロはなかなかいい。基本的には、香港Ⅱハリウッド的な「劇画Ⅱ激画的アクション・ムービーだ。とにかく、主役のチャン刑事(キム・ソクン)はよく「動く」(move)。これは、アクション・ムービーの基本だ。ただし、チャンが、地下鉄に飛び乗ったり、線路に落ち、意識を失いながら、列車の警笛ではつと意識をとりもどし、即座に線路から身をもぎはなすといったシーンがこれでもかこれでもかと続くと、ドラマが何か嘘っぽくなってくる。もつとすげければ、あまりにすぐくて笑ってしまうということもありえるが、それほどでもない。対する「悪役」ギテク(パク・サンミン)は、密かに組織された諜報部の工作員だが、情勢の変化で、その組織が不要になった国家は、その組織の存在を隠滅するために工作員の抹殺をはかる(このことは、ギテクのせりふのなかで示唆されるにすぎない)。妻や仲間を殺されたギテクは、その復讐のために地下鉄に乗っ取る。まあ、ハリウッド映画ではよくある設定だ。

チャン刑事にとっては、捜査のなかで恋人をギテクに殺されたという怨みがある。この彼に、地下鉄でスリなどをしてしたたかに生きている女インギョン(ペ・ドウナ)がからむ。権力のためには人質を犠牲にしようとする組織の人間の卑劣さをそこそこに描き、組織の人間ではあるが、そういう卑劣さには抵抗する地下鉄コントロール・ルームの室長をソン・ビョンホがなかなか味わい深く演じている。

サブウェイものでは、ロバート・ショウが悪役を演った『サブウェイ・パニック』(The Taking of Pelham One Two Three/1974/Joseph Sargent)という傑作があったが、『TUBE チューブ』には、この映画のような人質になった観客の味のある描写のようなものはない。監督のペク・ウナクは、『シユリ』の脚本と助監督をやっているが、監督は本作が初めてという。第1作らしく、いろいろなものがつめこまれすぎていることは否めない。次回作に期待しよう。(松竹試写室)

2004年10月12日

ハウルの動く城 (Howl's Moving Castle/2004/Miyazaki Hayao) (宮崎駿)

先月から試写は回っていたが、宮崎駿作品ということでか、いつになくお客が多い。が、いつもとはちがうのは、いつもしっかりしたプレスシートが用意されるのに、この日は、一般用のチラシ1枚だけ。ある配給会社の宣伝の人が、「オバカな女の編集者でもそれを見ればそこその紹介を書けるような情報を提供する」のがプレスシートの役目だときいた。とすると、本作は、そんな「オバカな女編集者」が何も見ずに書けるほど、わかりやすいのかな？

たしかに、声を聞いただけで、倍償千恵子（ソフィ）、木村拓也（ハウル）、美輪明宏（魔女）、加藤治子（マダムサリマン）が声をやっているのがわかり、また彼女や彼らを意識したキャラクターづくりをしているのもわかる。原作はダイアナ・ウィン・ジョーンズの『魔法使いハウルと火の悪魔』だそうだが、脚色の段階で、彼らを意識していることはあきらかだ。だから、瞬間、アニメのなかのキャラクターの表情のなかに、（とりわけ）美輪や倍賞や木村の表情が浮かび上がるのだ。

映像的には見事というほかないが、ユニークさは、前作『千と千尋の神隠し』ほどではない。ちよつと、『スチームボーイ』とテレビの『アルプスの少女ハイジ』を混ぜたような感じ。

ジョージ・W・ブッシュとその一党が定着させた戦争の世紀への宮崎らしい批判のメッセージがあちこちに出てくるが、なんかついたりのように見える。飛行軍艦が村や町を爆撃するシーンには、東京大空襲やイラク爆撃のイメージがだぶるが、そうした爆撃をあやつっているらしい魔法使いのマダムサリマンの存在がはつきりしない。結局、そういうことはどうでもよくなり、最後は、ソフィとハウルのラブストーリーでしかないと気づくむなしさ。

帽子屋のお針子ソフィが、荒れ地の魔女によってしわくちやの老婆に変身させられたのは、なぜなのか？ その魔女が、そののち、ほとんど引退状態で、オトボケ役しか演じないのはなぜか？ 心臓を売って魔法の術を身につけ、以後、人間と魔法使いとの分裂に苦しみ、それをソフィが救うという——西欧文学ではよくある「悪魔に魂を売る」というテーマだが、その救われ方がなんか安易ではないか？

物語る、読むという形でしかイメージ化できなかった魔法や幻想の世界が、映像技術の発達とともに、自由自在に形象化できるようになった。その結果、映像そのものが魔術になってしまい、たとえば、指させば、地が裂けたり、両手を広げれば空を飛んだりすることが、知覚的に経験できるようになった。つまり、映画では、魔術はあたりまえであり、目新しくないのである。だから、映画は、どれだけ「非魔術的」なことをするかで評価される時代になった。その意味では、宮崎駿は、状況への関係でも、また映画技術への関係でも、今回は、安易なところに停滞してしまった。

（東宝試写室）

2004年10月18日（1）

エイティ・デイズ／80デイズ (Around the World in 80 Days/2004/Frank Coraci) (フランク・コラチ)

試写状がくりかえし来るので、とうとう行くことにした。配給さんも本気のよう。というのも、総製作費120億円もかけたというのに、アメリカであまり評判がよくなく、日本でも受けがまいち読めないかららしい。そこで、日本では、とうとう、日本語の吹き替え版をつくり、それを上映することになったという。だから、わたしが今日見たヴァージョンは、一般公開されないわけである。

一言で言うと、そう悪くはない。よくもわるくもこれは、ジャッキー・チェンの映画。発明家フィリアス・フォッグ（ステイーヴ・クーガン）の助手という役だが、中国のシーンが多いし、英国人のたぐらみで中国の村（チェンが演じるパスパルトウーの故郷）から盗まれたヒスイの仏像（と訳されているが、みたところは大黒様のような感じの像）をチェンが奪い返すというプロットがからむからである。

英国の科学アカデミーを牛耳り、フォッグの発明を無視しつづけ、さらには、英国的植民地主義を露骨に体现しているケルヴィン卿を演じるジム・ブロードベントがなかなかいい（憎たらしい）味を出している。

トルコの王子を演じるアーノルド・シュワルツネッガーは、アルバイトか？ フランスで会い、フォッグにつきまとい、恋人になるモニク（セル・ド・フランス）は、3枚目。クーガンもあり高い演技ではないから、丁度いいか。英国権力と結託しているシンジケートの黒幕を演じるカレン・モクもまあまあ。最後に出てきて、意外にいいのが、キャシー・ベイツのヴィクトリア女王。

ケルヴィン卿が悪辣なことをやるが、最後にヴィクトリア女王の裁定のまえに屈服するシーンは、水戸黄門的。それが、意外と「感動的」なのは、権威が理念や正義のヴァーチャルな保証人になるヘーゲル主義的な王権へのあこがれがわたしのなかにもあるからなのか？

パリのシーンは、チェンが壁つたいに建物を降りてくると、娼家の窓からなかが見え、娼婦のあいだにあきらかにロートレックとおぼしき男がいたり、ゴッホのフェイク、印象画への揶揄、チェンガシンジケートとアトリエで闘うなかで、アクションペインティングのようなものが出来上がってしまうシーン等々。

（ヘラルド試写室）

2004年10月18日（2）

オペラ座の怪人 (The Phantom of the Opera/2004/Joel Schumacher) (ジョエル・シューマッカー)

試写状というのは、まだうるわしい精神を残している数少ないインヴィテイションの方式ではないか？ この映画の「試写状」は、宅急便で、試写状とともにバラの花が一輪そえられていた。造花ではなく生の花である。むろんオペラ座の怪人がやる手口をまねたものだが、シャレているではないか。こういう贅沢をいつまでできるのかが、映画の将来の係数となるだろう。

もう一つの贅沢は、試写会の舞台挨拶でアンドリュー・ロイド・ウェバーの話を聞いたことだった。舞台挨拶というのは、大体、下品な司会者が低劣な質問をしてはるばるやってきたゲストを当惑させる（慣れているトム・クルーズなどはせいっぱいサービスにつとめる）のがオチで、そのあとの「フォトセッション」とともに、こちらが気の毒な気持ちにさせられる。が、この日は、司会はテレビ局の女子アナで、原稿を読むような質問ではあったが、その質問が的確で、それにロイド・ウェバーとジョエル・シューマッカーが丁寧に応え、なかなかいい雰囲気だった。

『オペラ座の怪人』は、ロングランを続けたし、日本版も有名で、映画になったと聞いて、またかと思ったが、今回の映画化は、映画のために新たにソングをつけるなど、ロイド・ウェバーがかなり手を加え、それをシューマッカーが、単なるオペラの映画化ではなく、映画としてつくりなおすという気合いの入った作品になっている。

容姿は若干好みではないが、クリスティーヌを演じるエミー・ロッサムが相当にいい。ラウルのパトリック・ウィルソンは少し頼りない。フアントムのジェラルド・バトラーは、まあまあがんばっているほうか。

冒頭、1919年のパリをモノクロで映し、1800年代にバックしてカラーになる技法は、めずらしくはないとしても、CGの使い方が微妙で、いい感じに仕上がっている。シューマッカーの演出は、ちよつとヴィスコンティを思わせる要素が出てきた。

ソングが『エビータ』に似てくるのは当然だが、ブロードウェイ節とオペラとの中間を行くスタイルは、見事だ。

オペラ座の怪人とは何者か？ やがてオペラ座の「マダム」（ミランダ・リチャードソン）になる少女が、サーカスで見世物にされていた同年代の子供を助けてオペラ座の地下に隠す。彼は、音楽の天才で、やがて、オペラ座の出しものにも影響をあたえるようになる。しかし、このあたりは、「論理的」ではない。それがいい。そして、彼を「音楽の天使」と思って修業してきた女性がいる。クリスティーナである。彼女は、合唱団の一人にすぎなかったが、まわりでは、彼女の抜群の歌が認められていた。プリマドンナのXXXの声が出なくなったとき（それも怪人のしわざ——つまり彼は超能力がある）、クリスティーナはばってきされて、その実力を認められる。彼女の舞台を見てはっとするラウルは、実は、クリスティーナの幼友達で、おたがいに愛しあっていた。再会から急速に接近する2人。

フアントムが、2人の恋に嫉妬し、その「超能力」を発揮して、オペラ座をめちゃめちゃにするのは、単純なロジックではない。「嫉妬」という言葉は適切ではない。自分は醜く、ライバルはハンサムだから嫉妬するという表面的な筋書きの下にもう一つのロジックがある。師弟関係のなかで、教師が教え子の（あとから登場した）恋人に嫉妬するといった側面もあるが、それでもない。クリスティーナとフアントムとのあいだには性愛はなさそうだ。ここには、たがいに異性同士だが、ちよつとゲイ的な愛が感じられる。それは、アンドリュー・ロイド・ウェバーのテイストかもしれない。つまり、ここには、どこか、ファミリーやヘテロセクシャルティへの憎悪がひそんでいるのだ。このへん、よく見ると、奥が深く面白かった。

（よみうりホール）

2004年10月19日

マシニスト (The Machinist/2004/Brad Anderson) (ブラッド・アンダーソン)

出がけに高崎俊夫さんからメール。「シネマノート」を本にするのをしぶっているわたしを上げまし、「末井昭の『絶対毎日スエイ日記』などは、やはりネット上の日記をそのまま、まとめたものですけれど、本ならではの圧倒的な面白さがあります」、と。しかし、わたしはどちらも読んでいないが、もし「本」のほうが面白いとしたら、そのネット版は「本」のための予備メディアであって、ネットメディアとしては中途半端なものだったのではなからうか？ それとも、どちらもそれぞれのメディアとして面白いのだろうか？ わたしの「シネマノート」は、「本」でできないことをやっているのだから、それを「本」にするとしたら、その飛躍に特別の意味が発見できなければならない。それを実現する方法を、いまのわたしには発見できないから、せっかくのオッファーにOKできないのだ。「本」メディアがもう終わりだとは決して思わないのだが。

最近のヘラルド試写室は、ソニーの試写室のように、ひんやりした微風がただよっている。いや、これは象徴的な意味ではない。あまりお客の多くない席で本を読んでいると、急に、ヒューゴー・ズッカレリの「ホロフォニックス」サウンドを聴いたような感じがして、うしろをふりむくと、雑誌編集者っぽい女性が透明のポリパックからはみ出させたサウンドウィッチかなにかを遠慮しながら食べているのだった。空間の位相とそのポリパックの物的特性とがまたま合って、奇妙なレゾナンス（共鳴音）を生み出したらしい。ふしぎな感覚体験。が、その女性性は、試写のあいだずっと「ヘラルド式鑑賞法」（足を前||つまりわたしの座席の背に接触した状態で映画を見ること）をつづけ、わたしは、例によって映画のふしめふしめに彼女の感情の動きを感じさせられるのだった。

「マシニスト」というタイトルを見て、すぐに思いだしたのは、フェリックス・ガタリの「マシニック」（「機械状」と訳される）という概念だった。これは、通常の「マシーン」とはちがう。ガタリによれば、「無意識」を「機械状無意識」(l'inconscient machine)といいなおすのだが、彼によると、「それは、単にそこに宿されているものがイメージや言葉だけではなく、あらゆる種類の機械装置であり、これらの機械装置によって無意識はこれらのイメージや言葉を産出したり、再現したりするように仕向けられるということを強調するためである」（高岡幸一訳『機械状無意識』、法政大学出版局）。

ガタリによれば、無意識というのは、精神分析の専門家や「制度化されたデイスクールの中に膠化してしまった『無意識』」などではなく、「個人の内側にあって、その人が世界を知覚したり、自分の身体自分の領土や自分の性を体験するやり方においてのみ働くだけでなく、夫婦や家族や学校や近所や工場や競技場や大学等の内側にあっても働くもののなのである」。だから、無意識は、フロイトやラカン流の定義とは反対に、「未来に向けられ、その寿命は可能性そのものであり、言語活動をかすめる可能性でもあり、同時に皮膚を社会体を宇宙空間・・・をかすめる可能性でもあるのである」。

さて、こんな先入観から入ってこの映画を見たとき、この映画は、ガタリの「マシニック」と呼応し、反響しあうところはあったのか？ かなりあったが、最後はせっかくの呼応・反響関係が否定されるような終わり方をして、がっかりさせられた。だから、こういう映画は、最後の15分間を見ないで、席を立つのがいいだろう。かつて、わたしは、文筆を専門にいたるとき、日に何本もの原稿をかかえ、編集者に原稿を手渡す（かつてはみな原稿は手渡すのがあた

りまえたかった) ために2時間も映画館ですぐすことができないこともあり、仕方なく、同じ映画を3度に分けて見たことがある。そういう映画の見方もあるのだ
あり、最後を見ない見方もあるということです。

クリスチャン・ベールが、減食をして30キロやせたというだけあって、1
年近く眠っていないという設定(それは、本人がそう言っているだけと受け取る
こともできる)の主人公トレバーは、カフカの断食芸人のような体をしている。
眠らないといっても、ちょっとした拍子にうとうととしてしまうシーンがあり、
全く眠らないわけではない。睡眠が欠乏すると、半睡状態が訪れる。わたしも、
コンピュータのトラブルなどに深入りして2日ぐらい寝ないことはよくあるが、
3日目ぐらいになると、この半睡状態にひんぱんに襲われるようになる。人と話
していても、考えていること、記憶、想像などがいりまじり、妙なことを口走っ
てしまう。この映画は、トレバーの「半睡状態」を彼の意識の視点から描いてい
ると見れば、話は簡単だ。

ジョイスにしてもプルーストにしても、むろんカフカにしても、「半睡状態」
のなかで明瞭になる(顕在化する)「機械状無意識」を言語にしているわけだが、
そうした「伝統」からすると、この映画の技法は、それほど新しいわけではない。
彩度(サチュレーション)を下げた(緑系が少し強い)カラーの画面は、いかにも
もという感じで、わかりやすい。しかし、無意識にせよ、「半睡状態」にせよ、
それが極彩色のカラーで知覚されるから問題であるという経験を持つわたしから
すると、こういうスタイルはいかにもという感じがしてしまう。

カフカの「迷宮」に慣れた者なら、この映画の「謎」は心地よく見られる。
トレバーは、毎日、工場で旋盤などを操作する仕事に従事している(まさに「マ
シーン」に従属している)。仕事が終わると、空港まで車を飛ばし、そのキャブ
エテリアでコーヒートパイを食べ、中年のウエイトレス、マリア(アイタナ・サ
ンチェスIIギヨン)に20ドルを渡す。体を横たえるのは、娼婦のステイービー
(ジェニファー・ジェyson・リー)のところで、ことが終わると(そのシーン
はない)100ドル紙幣を置いて帰る。この孤独で単調な生活は、眠れないから
そうなるのか、そうだから眠れないのかはわからない。が、そんなある日(ある
いは夢の時間のあるとき)スキンヘッズの大男アイバン(じょん・シヤリアン)
が、彼のまえにストーカーのように姿をあらわすようになる。そして、そのアイ
バンに誘導されたかのように、ある「事故」が起きる。工場で、同僚のミラー
(マイケル・アイアンサイド)が機械のなかに手を入れていたときに、うっかり
スイッチを入れてしまい、ミラーは、腕の一部を失う。アイバンがすべての鍵
をにぎっていると確信したトレバーは、アイバンを追い、追求するが、奇妙な事
実に直面していく。まあ、このへんは、カフカの意外性を見る楽しみではある。

マリアの息子をつれて遊園地に行くシーンで、そこに「Route 666」という
ワンダーランドがでてくる。こども、トレバーに主観的意識によってデフォルメ
されていることは言うまでもないが、それは、一種の「お化け屋敷」になってい
て、面白い。遊園地などにあるゴーカートのような車に乗って、進むと、交通事
故の現場を模した血なまぐさいオブジェや、淫売宿をドア越しに見せる見世物
とか、どぎつい舞台装置がつづく。蟬人形館の拡大版のようなこういう場所が実
際にあるかどうか知らないが、あれば行ってみたいものである。

最初と最後に出てくる「Who are you?」というせりふとメモが一つの基調になってもいるが、2度見ると、あるいは、2、3度に分断して見ると、さまざまな意味が引き出せそうな作品ではある。その意味では、DVDに（普通の映画のDVDのようにではなく）、コンピュータでランダムアクセスして見るような方式で配布するのに向いた作品だろう。

せりふがけっこうしゃれている。ステイビーのところでは「今日はここにまとめてくれ」というと、彼が好きな彼女は、「I off the menu」と言う。売春の「メニュー」外にしろく、つまり「サービスしろく」というわけ。彼女が別の客に暴力をふるわれたらしく、顔に痣（あざ）をつくっているのを見たトレバーが、「ひどい」と言うと、彼女が、「Occupation hazard」とひとこと言う。これは、直訳すると、「職業上の危険」ということだが、日本語では、岡田壮平の日本語字幕では、「仕事だから」と訳していた。「仕事だから（こういう危険も）しょうがない」という含みを凝縮したうまい訳だ。（ヘラルド試写室）

2004年10月20日

海猫 (Umineko/2004/Morita Yoshimitsu) (森田芳光)

吹き降りの雨のなかを有楽町駅から東映へ。ほとんど仕切りのないオフィス通路を歩いて試写室へ。見終わって外に出たら、完璧に嵐になっていた。今月は、月末日本にいないので、本作が今月の締めになりそうだが、今月のページをクリックするとこの映画評がトップに位置するのは、本意ではない。月曜にもう何本か見なければならぬ。が、Radio Re-Volt（「revolt」を「re」+「volt」に合わせたのは、「volt」に「vote」[選挙]をかけているらしい。つまりラジオによる「再」選挙」↓反ブッシュである）で話をする準備で映像や音の編集に追われていて、出発の前日に映画を見るかは不確定。あとは、アメリカで見て、書くのだ。

婚約者にいきなり結婚の破棄を告げられたショックから言語障害を起こして故郷、函館の病院に入った野田美輝（ミムラ）は、婚約者（高山修介）が言った言葉が気になり、病院に見舞いに来た祖母（三田佳子）に筆談ボードに書く。

「お母さんに、何があったの」。ここから、祖母がロシアに渡り、ロシア人とのあいだにもうけた野田薫（伊東美咲）、つまり美輝の母のことを物語ると形で映画は進む。そして、「母は病死した」と思っていた美輝には未知の出来事が明らかされる。

問題は、この映画（原作は谷村志穂の同名の小説だが、小説では可能でも、映画では無理という設定がある）は、基本的なところをまちがえていると思える点だ。だいたい、婚約者が、「お前のおふくろは病死じゃなくて事故で死んだんじゃないか」といった実に一方的なタンカで婚約を破棄することなどできるのか？それが破棄の山場だとしても、もつと裾野を描かなければ、なんだこいつ！？という印象しかあたえない。そして、それをそのまま受け入れ、病気になるってしまう美輝も、わからない。もつとわからないのは、もし婚約者がそんなタンカを切ったとしたら、それがどういう意味なのかを訊くのが普通だろう。「事

件」の真相も知らずに、ただ引き下がり、病気になってしまいうなんて、まるで昔の「封建ドラマ」ではないか。このへん、何か、森田芳光は、勘違いをしている。

「事件」は、美輝が3、4歳（もっと上かもしれない）のときに、彼女の目の前で起こり、それ以後、彼女の生活も大きな変化を起こすのだが、それを彼女は全く覚えていないし、誰からも訊いてもいない。これも不自然。映画は「不自然」なことをいくらでもやるし、それが映画でもあるが、この不自然は、意図しない不自然で、何の意味もない。

こういう表現上の理不尽は、一杯ある。函館の役所に勤めていた若き薫は、「青い目をしている」（その実、伊東美咲は、決して「外人」ぽくないし、目も「青く」はない）と窓口の客に絡まれるが、かたわらで見ていた赤木邦一（佐藤浩市）がその差別的な客を排除し、2人が知り合う。それはそれでいい。が、北海道の南端の南芽部（みなみかやべ）でコンブ漁をしている邦一のところへ嫁ぎ、すぐにコンブ漁に出る（「コンブ漁は夫婦でやるもの」だという）が、都会育ちの彼女には、つらさ以外のなものでもない。しかしですね、写真結婚とか見合い結婚をしたわけでもなし、時代も1980年代なのだから、これは、（すくなくとも映画の描き方では）リアリティがない。邦一と結婚することを自分で決めた以上、そんなことはわかっていたし、これだと、つらさをつくり、そこから別のストーリー展開をするために設定したプロットとしか思えない。

おそらく、原作がそうではないから、こうなったのだと思うが、邦一は、見合い結婚で嫁いでみたらすごい酒乱で暴力の毎日だったというような典型的な「ひどい男」ではないし、白石加代子が演じる姑も、（白石を起用したにもかかわらず）特に「嫁いじめ」をするわけではない。だから、彼女の「境遇」に同情する邦一の弟、赤木広次（仲村トオル）の態度に説得力がない。彼は、漁師の仕事を嫌って函館の鉄工所に勤めながら絵を描いているという「繊細」な青年という設定。また、この結婚には最初から反対だった薫の弟、野田孝志（深水元基）の態度もストーリー展開のためだけという無理が感じられる。

孝志は、函館のロシア正教会によく通い、薫をモデルにした「聖母像」を描いたりしているが、彼とキリスト教の関係も、ただの書き割りという感じ。

薫は、邦一を憎んでいるわけでもない。場違いに「濃厚なセックスのシーン」もある。だから、2人の不幸は、運命的なものだと言いたいらしい。映画も小説も、決して「幸福」にはなれないカップルの「運命」を描くのが好きだ。そういう「運命」の描き方には、定石があるが、それも守らず、といって新味を出せたわけではないので、何なんだいという気持ちにさせられてしまう。

わたしが唯一面白かったのは、2人の子供を抱えて家を出る決心をした薫を追って来る白石加代子が、雑貨屋（そこでタクシーを頼む）のガラス戸を開けると、ほんの一瞬、白目を剥いてしまうシーンだった。これは、白石が早稲田小劇場時代に得意として表情。うっかり出てしまったのだ。むしろ、そういう姑の設定なら、もっと面白くなったろう。

（試写室）

2004年11月02日

ポーラー・エクスプレス (The Polar Express/2004/Robert Zemeckis) (ロバート・ゼメキス)

アメリカから帰って最初の試写。大分まえに試写予定の情報といっしょにクリス・ヴァン・オールズバークの大判の絵本(『急行「北極号」』、あすなろ書店)が送られてきたので、驚いたが、そういう念入りのキャンペーンをしてきただけあって、立ち見の出る盛況。映画の出来は悪くないが、ゼメキスの作品のなかでは中ぐらいか。原作(村上春樹の訳だが、あるいはそれだからか、えらくそっけない訳文)では、「サンタなんて、どこにもいないんだよ」と友達に言われたが、そんなことは信じなかったと言うのだが、映画の主人公は、半信半疑。そこへ北極行きの列車が到着する。全然疑っていなかったのなら、列車が到着する意外性がなくなってしまうから、村上の訳は誤訳ではないだろうか？

この物語の基調は、『34丁目の奇跡』(ウィリアム・パールバークの1947年版と、レス・メイフィールドの1994年版とがある)とスピルバークのなかなか味のある短編『ゴースト・トレイン』(『世にも不思議なアメージング・ストーリー2』所収)とを混ぜたような感じがある。たまたま、わたしが見ていた作品を思い出しただけでもそれないが。映像は、わくわくするほど見事である。

すぐトム・ハンクスとわかる声が、ナレーション(大人になった少年の回想)、父、車掌、最後のテーマソングとやたら登場し、車掌のかけ声やソングでトム・ハンクスらしくないかけ声をあげるので、彼のこの作品への入れ込みはわかるが、なんか「みっともない」という感じがしてしまった。プレスによると、この映画では、「パフォーマンス・キャプチャー」の技法(「モーション・キャプチャー」よりも進んだ技法)が採用されており、トムをはじめとし、生身の俳優からその身ぶりや表情をサンプリングしたという。たしかに、車掌の表情などは、トム・ハンクスに骨格がよく似ている。

サンタクロースの存在を信じられない少年、クリスマスにいいことなど一度もなかったのも、北極行きの列車に乘ろうとしない少年、陽気にサンタを信じる黒人の少女・・・いくつかの異なるキャラクターの子供たちが、助けあいながら、北極に着き、サンタとおびただしい数の小人の妖精「エルフ」に会う。何かを信じ、夢をいだくことの重要さを教えるという点では、ハートウオーミングなのだが、問題は、キリスト教である。折しも、アメリカの選挙が始まろうとしている。キリスト教の信者たちは、ブッシュ支持の主力である。気のせいかな、最近のハリウッド映画には、キリスト教を肯定する作品が多い。そのため、わたしは、「メリー・クリスマス！」とか「信じることが大切だ」というようなせりふを耳にするたびに、ブッシュへの投票をすすめる声のように思えてしまうのだった。

アメリカで会ったひとたちは、誰もブッシュを支持してはいなかったが、タクシーの老運転手は、断固ブッシュ支持で、「おれは、ベトナムで怪我をして病院に入ったけど、ケリーは、危険に身をさらさずに英雄になったんだ。ああいう奴は嫌いだ」と言った。ミドルクラスの住宅地には、ケリー支持のボードが地面にさしてある家が多く、ブッシュのボードはなかったが、「ロワークラス」の住宅地に行くと、ブッシュの名のプレートと星条旗があった。「ディープ・サウス」と言われる州に行けば、ブッシュ支持は圧倒的である(「フーバー以来の失業率

低下を招いた」と言われるブッシュだが、軍に行くことが唯一生き延びる道であるというところまで追いつめられた低所得者層は、ブッシュを支持するしかないからだ)。恐怖はすべてブッシュにプラスになるから、「いい」(よすぎる)タッピングで出されたビン・ラディンの声明もブッシュを後押しするだろう。だから、もし、選挙結果でケリーが五分五分の票を獲得すれば、その意味すること実は大きい。

(丸の内プラゼール7階)

2004年11月03日

Mr.インクレディブル (The Incredibles/2004/Brad Bird) (ブラッド・バード)

発表を約束していたゼミの学生がドタキャンしたので、ゼミが普段より早く終わった。有楽町までギリギリに着けそうなので、ダメモトで駅に急いだ。特快に乗れて、上映の20分まえに到着。しかし、案の定、すでに満席で、立ち見も満杯だという。そういうときは、あきらめないでしばらく、たちどまり、名案を練る。それがうまくいって、入るには入れた。先日の長旅で腰を痛め、腰を下ろすと立つのが苦痛なので、ゼミの時間も立っていた。電車のなかも立ち通し。映画は2時間。うーん、ちよつとこたえたが、人間は立つ動物である。

映像のエロティックなまでのなめらかさ、Mr.インクレディブルことボブ・パール(声・クレイグ・T・ネルソン)とその妻エラスティガール(体が自在に延びる超能力の女性)ことヘレン・パール(ホリー・ハンター)の体質をきわめて「合理的」に(しかも飛躍的なひらめきをもって、つまり「有機的」に)展開させる創造性。映像技術の可能性とキャラクター、空間設定、ストーリー、エピソードが整合的につくられている。

スーパーマン的な人助けの時代が終わり、超能力を持つ者が自粛しなければならぬ時代になり、かつて数々の英雄的な功績をあげたMr.インクレディブルも、「普通」の人になって、ひっそりと暮らしている。さもないと、人を助けるためにそのスーパーパワーで家を壊したとか、おびただしい訴訟に巻き込まれるのだった。彼は、英雄的な時代に知りあったヘレンと結婚し、3人の子供がいる。子供たち、長男ダシル・ダッシュ(声・スペンサー・フォックス)、長女ヴァイオレット(声・サラ・ヴォーウェル)、まだ赤ちゃんの弟ジャック・ジャックは、いずれも、両親のDNAを受け継ぎ、それぞれ特異な能力を身につけている。そんな彼のところへ、ある日、「いよいよ出番だ」と彼を説得する招聘が舞い込む。妻に黙ってその誘いにのった彼は、わなにはまってしまう。ストーリーは、そのMr.インクレディブルを救うために妻と子供たちが結束し、さらに、世界を滅ぼそうとしている黒幕シンドロム(声・ジェイソン・リー)との一家をあげての闘いがはじまる。

シンドロムことバディ・パインは、かつては、スーパーヒーローオタクだったが、Mr.インクレディブルにすげなくなれたのをさか怨みし、持ち前のスーパーパワーではなく、テクノロジによる後天的な力によってスーパーヒーローに對抗しようとする。ここには、「天性派」と「後天性派」との違いが設定されて

いるわけだが、これを思いきり拡大して、いまのアメリカ社会にあてはめてみると面白いかもしれない。

「天性派」は、手持ちの生身の体だけで勝負する。「後天性派」は、闘うために先端技術に頼る。これは、軍事志向を強めるいまのブッシュ政権のやり口と重なる。映画のなかでも、シンドロムは、数々の先端兵器を作り、売買している。しかし、「天性派」は、自分らの血族やDNAへの信仰があり、基本的に特権階級である。自分らの能力は、もともと自分たちにそなわったものであり、余人に許されたものではないことを知っている。他方、「後天性派」は、才能とは応用の才であり、その意味では、誰にでも開かれていることを暗黙のうちに認めている。信仰があるとすれば、自分自身に対してではなくて、テクノロジー信仰である。

こう考えると、どちらも、いまのアメリカを困難に追い込んでいる要因であり、どちらか一方がよいとは言えない。この違いは、民主党対共和党的と言えないこともない。

世界を救うのは、超能力かそれともテクノロジーかという問いは、基本的にまちがっている。世界を危機に陥れるのは、超能力者とテクノロジーであり、超能力がすべての人々に平等に配分されるような社会が生まれれば、危機は起こらない。危機を起こすテクノロジーは、テクノロジーのかたよった使い方から起こる。イヴァン・イリイチ流に言えば、そのようなテクノロジーは、「コンヴィヴィアリティのためのツール」として使われていないのだ。

(丸の内ピカデリー2)

2004年11月08日

ライフ・イズ・コメディ (The Life and Death of Peter Sellers/2004/Stephen Hopkins) (ステイヴイン・ホプキンス)

ピーター・セラーズが好きなら、見逃せない作品。わたしは、1979年にニューヨークで『チャンス』を見るまで、ピーター・セラーズというのは、多芸なだけの、しかしどちらかというとエンターテイメント系の職人芸的な俳優だと思っていた。『ロリータ』や『別れの街角』のようなマジメな役も見ていたが、『博士の異常な愛情』以後の『007／カジノロワイヤル』や『ピンク・パンサー』のイメージが強かった。だから、『チャンス』を見たときには驚いたし、彼が本当にやりたかったのは、こういうキャラクターだったのかと思った。

『ライフ・イズ・コメディ』は、多芸俳優から、(近代西欧的)自我を喪失した(あるいはそれを越えた)「チャンス」という人格に自分を見い出す過程が、よくえがかれている。この映画では、ピーター・セラーズ自身がジャージー・コジンスキーの『Being There』に惚れ込み、映画化に持ち込んだようになっていく。そうだったのかもしれないが、故ハル・アシュビーの選択やジャージー・コジンスキーの働きかけもあったはずだ。が、ここでは、彼らのことは全く触れられない。

ピーター・セラーズの役なんて誰にもできないから、ジャフリー・ラッシュは、かなりいい線을いっていると思う。とにかく、さまざまな出演作品の名場面

を再現し、ピーターの言い回しと身ぶりを不自然な感じを与えずになぞっている。その点で、ソフィア・ローレン（ソニア・アキノ）はお粗末だった。『求むハズ』（The Millionairess/1960）に共演したピーターは、彼女に惚れ込み、接近したが、あっさりいなされる。が、この映画の時期のソフィア・ローレンといえ、濃艶で気位の高い独特のアウラを放つ女優であり、とてもソニア・アキノでは演じるのが無理だ。

4度の結婚と離婚のなかで、別れても何かと心の支えになっていたのは、最初の妻アン（エミリー・ワトソン）。基本的にピーター・セラーズは、マザコン息子で、母親のペグ（ミリアム・マーゴリーズ）をつねに意識していたし、彼女のほうも、「ジューイッシュママ」特有のパワフルでナルシステイックな「愛情」でピータを支配しつづけた。

ピーターがまだBBCのラジオ番組『グリーン・ショウ』で有名だったころのシーンが再現されているが、擬音の出しかたや、ほとんどパフォーマンズ・ショウであった当時のラジオの面白さがヴィヴィッドに描かれている。いま、テレビの公開録画や公開放送というのはあるが、ラジオのはほとんどないだろう。あつても、小さなサテライトのガラス越しになかの放送風景を覗く程度だ。ラジオは、まず、局に集まった観客にとつてのパフォーマンズ・ショウであり、その第2次的な成果として電波を通じて受け取られる番組があつた。

ピーターは、家でムービーを回していたらしい。彼が撮ったフィルムが6時間ほど残っており、それがこの映画の製作に大いに役立ったという。1950、60年代だから、まだ16ミリだろう。わたしが高校で生物を教わった吉川涼先生は、遠足などに行くと、いつも「エルモ」のムービーカメラを回していた。まわりでは誰もそういうのを持っている人がいなかったもので、えらく高級なことをやっているように見えた。

子供みたいな気質を捨てなかったピーターは、つまらぬことで自分の息子にあたり、そのオモチャを壊してしまいが、翌日、代わりのプレゼントを用意して彼を驚かせる。それが何と子馬なのだ。こういうのは、金持ちや成金のやるパターンで、バルコニーにあらかじめバンドを待機させ、カーテンを開けると演奏が始まって、愛する相手が驚くとか、映画でも何度も見た。しかし、最近、日本でもこういうことを自分の家でやるような手合いがいるらしい。

あまり乗り気でなかったピーターを何度も「ピンク・パンサー」の企画に乗せたブレイク・エドワーズ（ジョン・リスゴー）との関係は、エドワーズがやり手で、ピーターがお人好しだったというのは当たっていない。ふたりには、たがいに持ちつ持たれつどころがあり、ピーターにとつてエドワーズは、ある種セラピスト的な役割をしていたのではないかと思う。

21歳でピーターと結婚することになるスエーデン出身の女優ブリット・エ克蘭ドをシャリーズ・セロンが演じている。例によつて、この小娘女優になりきり、『モンスター』とは対極の役柄を演じ切っているが、セロンでなくてもよかった気もする。

（映画美学校第2試写室）

2004年11月09日

ボーン・スプレマシー (The Bourne Supremacy/2004/Paul Greengrass) (ポール・グリーングラス)

久しぶりにイイノホール。かつて大人のスペースだったイイノビルも、通路に安いランチの臭気がたちこめる古ビルになったしまった。が、1階の文誠堂という文具屋には、めずらしい輸入文具などがあり、まだえがたい存在。こちらの身体の状態のせいか、上映まえのアナウンスがえらく神経にさわった。化粧室のこと、ケータイのこと、貴重品の管理のこと、観客を子供あつかいしている。この映画は、他人は何も教えてはくれないし、頼りにはならないという「哲学」が根底にある映画だから、あえて、そういうアナウンスをやったのかな？

マット・デイモンは、うまいシリーズものに「就職」してしまったという印象。今回も楽しめる。ちよつと気晴らしに映画を見たいというのには、もってこいのサスペンスだ。しかし、前作『ボーン・アイデンティティ』にくらべて、「反権力的」要素が薄くなった。前回は、デイモン演じるCIAエイジエントを抹殺しようとするCIAには、「善人」は一人もいなかったが、今回は、CIAのなかにも色々なという路線に転換した。

前回におとらず、殺し屋の個性には気を配っていて、「ロシア」の殺し屋を演じるカール・アーバンはなかなかいい演技をしている。「危険な男」をいう雰囲気を持たせられる。

ふと思ったが、マット・デイモンは、どこかイチローに似ている。

このシリーズの製作的うまさは、ハリウッドがユーロマナーで映画を作れることにある。典型的なグローバル商品。フランス映画が登場人物に英語でしゃべらせるというようなことをよくやるようになったが、この映画は、適度に（イタリア人が英語をしゃべっているのは無理があるように感じることもあるが）ヨーロッパの各地の「絵ハガキ」的ローカリティをブレンドしながら、インドのゴアから出発して、カメラをロンドン、ベルリン、ナポリ、モスクワ、ニューヨークへシャープな切り口で移動し、インスタントな「国際旅行」を味わわせるのがうまい。

(イイノホール)

2004年11月10日

戦争のはじめかた (Buffalo Soldiers/2001/Gregor Jordan) (グレゴール・ジョーダン)

すでにアメリカ版のDVDを見ているので、少し躊躇したが、渋谷の街に出かける。軍隊や軍人を皮肉り、パロディ化しているのは笑えるし、その手並みはまずまずのものである。しかし、その技法は、ロバート・アルトマンの

『★★★★H』やマイク・ニコルズの『キャッチ22』の延長線上のもので、彼らの1970年代とはちがい、いまの時代（この映画はベルリンの壁が崩壊する寸前の1989年10月のシュツツツガルトの米軍基地という設定）には、ただの「気晴らし」になってしまうように思う。もう、皮肉やパロディでは、状況に

トゲを刺すことはできないのだ。このことは、マイケル・ムーアの『華氏911』にも言える。

ホアキン・フェニックスは、組織を逆手にとつてぬくぬくと生き延びていく、『釣り馬鹿』のハマちゃんを陰険にしたような人物をまあまあうまく演じている。一見「まとも」そうで、次第にサディスティックな病的性格を暴露していく曹長を演じるスコット・グレンは、はまり役だ。いいかげんな大佐役のエド・ハリスは、かならずしも彼でなくてもいい。

「軍人には最高の馬鹿と最低の馬鹿とがいる」というせりふは、この映画の姿勢を示している。つまり、全部「馬鹿」ばかりの世界だという上空飛翔的視点がまずあるということ。しかし、実は、そう言っているのが、一番「馬鹿」つまり「超絶的」馬鹿かもしれない。

(シネカノン試写室)

2004年11月15日

レイ (Ray/2004/Taylor Hackford) (テイラー・ハックフォード)

そっけないタイトルではもうわからない人もいるかもしれないが、言わずと知れたレイ・チャールズの伝記的な映画。『コラテラル』でコンヴェインシングな演技を見せたジェイミー・フォックスが、⁴⁴身の演技でダブルでアカデミーノミネートではないかといわれる作品。たしかに、レイ・チャールズを知っている、⁴⁵「そっくり」という印象を受ける。いつも黒メガネをかけ、身ぶりが独特なので比較的役になりきりやすいとしても、ジェイミーの入れ込みかたはすごい。この映画を見て、帰りにCDを買ってレイ・チャールズを聴いてみようという観客は少なからず出るはずだ。

よく出来ているし、「感動的」だから、ここでやめておけばいいのだが、「素朴リアリズム」には一線を置くわたくしとしては、こういう「そっくり」ものには、ひとこと言うのをおさえることが難しい。映画には、「教育」の機能があるし、それはそれで必要な機能だと思うが、「そっくり」であることへの情熱ととりあげる人物へのアプローチの情熱とは、必ずしも同じではない。「そっくり」を目指したことですつ飛ばされてしまうこともある。特にこの映画のように、レイ・チャールズを賛美するような場合には。

盲目の若者が、自力で生きていくには、運とともに、相だなしたたかさがなければ無理だし、ましてビッグスターになるには、あくどさも必要だ。実際のレイ・チャールズがしたたかな人物であったことはよく知られている。しかし、この映画では、レイのしたたかさや金へのうるさは、たかだか、『ブルース・ブラザース』でレイが演じていた楽器屋のオヤジが見せた程度(つまりレイが映画のなかで演じた程度)にしか描かれていない。つまり、この人物の「悪」の部分、ダーティな部分が全くえがかれていない。ヒロインにはまり、それを自力で乗り越えるくだりはあるが、それもいかにものパターンで描かれる。

弟が洗濯桶にはまってしまつてしまつてのレイは驚きのあまり呆然と立ちすくんだまままでいて、彼が溺死してしまうという事件が起こる。この9ヶ月後にレイは失明したことになっており、彼にとってこのことが一生「トラウマ」になるとい

ように描かれる。弟が溺れるシーンがフラッシュバックでくりかえしよみがえる。が、映画としては描きやすいし、ついつい納得してしまいそうな話ではあるが、こういう話は、気をつけたほうがいい。この事件には、もつと陰惨な事実があるかもしれないし、レイは、「トラウマ」なんかもたなかったかもしれない。

母親（シャロン・ウォレン）は、失明したレイに対して、他人に依存しないで歩くことを教える。彼は、反射音や周囲の音を感じとって、杖なしで歩く「耳で見る」方法をあみだす。彼の「独特」の身ぶりはこのことと関係がある。このへん、映画ドラマとしては「感動的」なのだが、レイ・チャールズ本人は、実は、かなり「見えている」という説もある。

表現したり、創造的に思考するには、さまざまな制約はあるにせよ、その条件のなかで「自分勝手」に徹しなければならぬ。生活のため、家庭のためとか言うてはいられない。レイ・チャールズの人生は、そういう「自分勝手」を通した生活だった。魅力ある女というより「美人」（手首を触るとすぐにわかるという）に目がなく（？）、正式に結婚したゴスペル・シンガーのデラ・ビー・ロビンソン（ケリー・ワシントン）との家庭生活のほかに、この映画に描かれるだけでも、バック・ボーカーのメアリー・アン・フィッシャー（アーンジャーニー・エリス）や、ボーカルのマージ・ヘンドリックス（レジーナ・キング）と関係がつづいた。ヘロインを覚えたのは、1950年ごろらしいが、結婚後、デラに見つかり、糾弾されたが、やめなかった。1965年に彼は、カナダのモントリオールからの帰り、ボストンのローガン空港で、麻薬の所持で逮捕された。有罪になったが、クリニックに入って中毒を克服した・・・ということになっている。有名な話だし、ミュージシャンではよくある話である。

問題は、家庭持ちが愛人をつくり、ドラッグをやり、しかも逮捕までされたと、「普通」の人間なら、社会から追放されてしまうが、レイの場合は、そうではなかったし、あとから映画でドラマにできる程度のエピソードになっているという点だ。才能があっても、些細な「法律違反」で社会的生命を絶たれてしまった「有名人」はいくらでもある。どうしてそう差が出来るのかにわたしは興味をもつ。レイの場合、十分社会的に貢献したからというのは、理由にならない。浮気もドラッグも、結局は、共同体や国家の都合と利害で「悪」と決められているにすぎないのだが、そういう共同体や国家の枠の外で生きてしまう「マレ人」の存在がなぜ可能になるのか、人はいかにすれば「マレ人」になれるのか、どうすれば、多くの人が「マレ人」になることができるのか・・・といった問いである。

レイの場合は、やはり、それだけしたただったのだとわたしは思う。そういうしたたかさは、1948年に単身バス（当時はまだ黒人席は白人と別になっていた）に乗ってシアトルに行き、ナイトクラブでピアノの弾き語りの職を見つけたときの、ギヤラの受け取り方のシーンぐらいにしかはつきりとは描かれてはいない。この程度では、いかに「マレ人」になるかという上の問いの参考にもならない。

（UIP 試写室）

微笑みに出逢う街角 (Between Strangers/2002/Edoardo Ponti) (H
ドアルド・ポンティ)

TCCは、星の数ほどある試写室のうちで、たぶん一番狭い（特に椅子と椅子とのあいだが）試写室かもしれない。上を高速道路が走るビルの下にあり、機械室なんかがある廊下の一角に異質な雰囲気をただよわせていた。歴史は古く、重要な試写がかなりあった。フランソワ・ロゼーに似た「マダム」（が、若い者にもいばらない）が仕切っていて、独特のスペースだった。久しぶりに行ったら、これまで3個所ぐらいあった外から地下への入口が、工事中で一か所になっていた。この日、スクリーンを見あげるような最前列をみたら、パンフレットが何枚も置いてあって、予約席になっていた。しばらくして、けたたましい声とともにあのO氏が入場。少しおとなしくなったと思ったら、本性は変えられないらしく、後ろの女性と仕事のスケジュールから、その「死にそうな忙しさ」、手にはめているアクセサリーについて露悪症的パフォーマンス。狭い場内なので、みんな静聴するしかないのだった。しかし、映画は、気分をすぐに一新。最後のシーンは、予想できるありがちなパターンを裏切り、持ち帰って反芻したい感動を残してくれた。

出演者を見て、一体こんな大物をそろえてどう使うんだよ！？という思いが走る。ソフィア・ローレン、ジェラール・ドパルデュー、マルコム・マクダウエル、そして『メフィスト』や『ハヌッセン』のクラウス・マリア・ブラウンダウアー。はじまってみると、ドパルデューは友情出演的な感じだが、それぞれに適材適所の配役。プレスの写真では、白髪が増え、えらく老けて、サエない感じに見えたマルコム・マクダウエルも、その設定がわかると、なるほどと思う。ブラウンダウアーも、かつて報道カメラマンとして名をはせたという前歴を前提とすると、何をやっても別格あつかいの役柄をやってきた彼なら、適役だ。ピート・ポスルスウェイトは、「大物」とはいえないが、かつてオリンピックの選手でもあったが、事故のために車椅子の生活に突き落とされ、運命をのろい、気難しくなっている人物を見事に演じ、『シッピング・ニュース』で見た「変人」役を越えた。

3人の女性は、いずれも、夫ないしは父親との確執をいだいている。自分の不幸を呪っている夫ジョン（ピート・ポスルスウェイト）とその妻オリビア（ソフィア・ローレン）、有名なフォトグラファーの父アレグザンダー（クラウス・マリア・ブラウンダウアー）を持つ売り出し中のフォトグラファー、ナタリア（ミラ・ソルヴィーノ）、妻を殺したが、刑期を終えて出獄する父アラン（マルコム・マクダウエル）とチェリストの娘キャサリン（デボラ・カーラ・アンガー）。3人の女性が、同じ街トロントでそれぞれのドラマをくりひろげる。こういう場合、『ラブ・アクチュアリー』のように、途中で、たがいに知らないまますれちがったり、間接的なつながりをもったり、何段階かの「じらし」を重ねたのち、最後に一堂に会させるというのがこの手の映画の定石だ。しかし、この映画はちよつとちがう。それは、見てのお楽しみ。

もう一つの共通項として娘／少女の存在がある。3人の女性は、いずれも娘／少女のことを意識している。オリビアは、初恋の人とのあいだに出来たが、強引に引き離され、その消息を知らない娘を。ナタリアの頭から、アンゴラで撮った少女の顔が離れない。撮っていたので彼女の命を救うことができなかった。キ

ヤサリンは、別居した夫のもとにいる娘のことを。彼女をしたって頻繁に電話してくるが、彼女は出ない。娘／少女を意識する者は、年格好の似た少女を見かけると、普通の意識ではいられない。3人の女性たちは、それぞれことなる思いで、若い娘を見る。異なる意識が並行的に描かれ、しかも、ドラマのなかではなくて、むしろ観客の意識のなかで混じりあうようにつくられているところが、この映画の面白さだ。

オリビアの場合、本当の父は、恋人の子供を宿した娘を断罪し、彼女は、フイレンツェを捨てて、最終的にトロントに住んでいる。色々あったろうが、いまは、車椅子生活のジョンと暮らしている。彼につくす姿は、年令的には変わらないとしても、自分の父を介護しているかのようだ。オリビアにとって、ジョンはある種の「父」なのだ。ジョンは、やけにじゃけんにオリビアをあつかうが、彼女はそれに甘んじているように見える。しかし、やがて、ジョンは、「美人のおまえがおれなんかといっしょにいるのは慈善なんだろう」と心の屈折を爆発させる。

戦場でシャッターを切るのと、そこで倒れている人間を救うのとどちらが重要か、というよく問われる問い（わたしは、この問いは、基本がまちがっていると思う）で悩んでいるナタリアは、ビッグメディアで報道することの意義を少しも疑わない（これも、単純すぎる定義だ）父親に疑問を感じる。ソルヴィーノもブラウンダウアーもしっかり演じているが、そういう「人道主義的」な意見の相違にもとづく対立よりも、フォトグラフィアーとしての「先輩」への嫉妬とか、同業の親と娘同士の競争意識とかもくわえるべきだった。その点で、ナタリアと父との関係はかなり皮相で、だから、オリビアと夫、キャサリンと父との関係のように、相手を否定しながらも、自分が思っていたのとは違う考えを相手が持っていたことに気づくというような側面はない。

ナタリアが着ているTシャツには、漢字の「愛」という文字が大きくプリントされている。彼女がオフィスで使っているコンピュータはMac。彼女が父親と日本料理レストランで食事するシーンで、やるなと思ったら、「板前」が平ら貝にあびせかけた酒（焼酎か？）を大げさな身ぶりで燃やすのだった。海外に行く、と、こういう「パフォーマンス日本料理」があり、辟易する。

酒乱で妻に暴力をふるい、ついには彼女を死なせてしまった父を許すことができないキャサリンだが、父親はモンスターではなく、深い自責の念にかられている。22年の刑期は終えたが、その余生を自分の罪のあがないのためにささげてしまつてもいいという思いが顔にあらわれている。だから、彼は、その風体（『時計じかけのオレンジ』のマルコムが歳をとったらこうなるのではないかと思わせるような）からすれば、一撃のもとにやっつけてしまえそうな街のチンピラに暴力をふるわれても、無抵抗に耐えている。

この映画では、親はみな因果である。自分の親に対して。そして、親として自分の子供に対して。ナタリアには子供はいないが、アンゴラの戦場で自分の目のまえで死んだ少女は、自分の娘を失った喪失感にひたひたの戦場である。離婚や死や意見の不一致による決別の悲しみとそこから脱出。生きて入ればあたりまえのことだが、それをたんと描いた映画は少ない。この作品はそのこと

に成功している。
(T C C 試写室)

2004年11月16日(2)

きみに読む物語 (The Notebook/2004/Nick Cassavetes) (ニック・カサベテス)

マスコミ関係者のほかに女性をターゲットに試写状をばらまいたらしい試写会。毎度のことながら、宣伝でわざわざ来日する俳優や監督は大変だと思う。今日のゲストは、初来日というライアン・ゴズリング。顔ににあわず名前を呼ぶときに格闘技のリング司会者のようなデシベルが急上昇した声を出す女性司会者もさることながら、その演出の拙劣さには驚いた。「ツーショット」とかで花束を持って登場した小倉優子が、すでに見ているというこの映画の感想をきかれ、「映画はいつも半分ぐらいで見るといってやめちゃうんだけど、この映画は全部みれます」だって。そして、彼女からの「特別プレゼント」を披露したが、それが、チンケなケーキ。客席からは見えないが、そのトップに「You and Ryan」と描いてあるという。優子とライアンがどちらも11月生まれだということで、いっしょにバースデーを祝うケーキだというのが、子供じみたな演出ではないか。せっかく舞台にのぼっても、しゃれた大人の会話の機会もあたえない。いや、そういうことが出来ない相手をえらんで、新聞とテレビのための絵柄だけを作る。しかし、ひるがえってみると、こういう「儀式」で迎えられたライアンの側からすると、あまりに馬鹿げた意外性に富んでいてかえって新鮮だったかもしれない。

わたしがずっと見てきた監督ジョン・カサベテスと女優ジーナ・ローランズの息子とあって、ニック・カサベテスの仕事には、友人の息子の仕事を見るような気持ちにはたらないでもない。が、その彼も45歳になり、本作では堂々とした風格のある演出ぶりを見せている。ボーイ・ミーツ・ガールのラブストーリーとして見ることもできるし、たがいに老いた2人が、老後施設で回想しあう(が、一方はアルツハイマーにかかり、記憶がとぎれる)物語としれも、また、実は、そんな物語は実話ではないが、老後施設で知り逢った老人男女が男の物語る青春の愛のストーリーを媒介にして交流しあう話としても、あるいは、もっと別の視点から見られる・・・といった多様性を内包しているところが見事だ。

2つの領域にまたがっているので、幅広い観客を動員できる。事実、アメリカでは今年の夏の興業収益で1995年に『マディソン郡の橋』が達成した7千百マンドルを越えた。若者の話がメインでありながら、老いゆく者の話としてもしっかりとしている。「回想」部分は、南部の田舎、老後施設はモダンな都会的な装いを持ち、田舎派にも都会派にも受ける。アップーミドルの娘とワーキングクラスの青年との出会いという両階級にまたがるところも憎い。

愛し合う2人の名は、ノア・カルフーン(ライアン・ゴズリング)とアリー・ハミルトン(レイチェル・マクアダムズ)。戦争と両親の干渉で引き裂かれ、そこに登場し、すぐに婚約してしまうアリーの相手がロン・ハモンド(ジャームズ・マーズデン)。老後施設にいるアルツハイマーの女性がアリー・カルフーン(ジーナ・ローランズ)。彼女に「ノートブック」(これが原題)を読んできさせる老人がデューク(姓は明かされない)(ジェームズ・ガーナー)。ここから

すると、ジーナが演じている老人は、一応、マクアダムズが演じる若い女性の老後のすがただと考えられる。そして、ちらりと見える文字から、その「ノート」の筆者がアリーであることもたしかだ。そして、「アリー・カルフーン」という名からして、彼女が、ノア・カルフーンと結婚したこともたしかだ。しかし、それでは、「デューク」とは誰なのか？ 記憶がつかのまよみがえったアリー・カルフーンが、彼を「ノア」と呼び、それにデュークのほうもあわせるシーンがある。

デュークとアリー・カルフーンが施設の庭でくつろいでいるところへ、デュークの子供と孫たちがやってくる。そのときのシーンは、アリー・カルフーンが彼や彼女らの子供や孫であるように描かれない。あるいは、彼女が記憶を喪失しているためにわざとそうしているようにも見える。しかし、そのとき、子供の一人が、デュークに「お母さんの痴呆が進んでいるから帰ってきて」と言う。すると、デュークは、「まだ帰れない。(アリー・カルフーンは) ぼくが一番大切な人だからね」と答える。これは、何を意味するのか？ また、アリーの部屋で写真のアルバムを開いて見ているシーンで、そこに若きアリーといっしょに映っているのは、ロンばかりなのだ。このへんの「あいまいさ」が、面白い。映画というのは、こういうのがよいと思う。

ジーナ・ローランズは歳相応だと思う(しかし、『微笑みに出逢う街角』のソフィア・ローレンもそうだったが、どんなに老いても脚だけは尋常でなく美しいところが普通の人と女優の違うところ)が、サム・シェパードは、そういう役だとしても、ずいぶん老いた。わたしより年下だというのに(え、おまえはもっと老けてるって?!)。

アリーが、ノアとの仲を裂いた母(ジョン・アレク)を責めるシーンで、彼女は、娘を町はずれの製材場へつれて行き、車の遠くに見える老人を指し、言う。自分は昔あの人が好きだった。しかし、結婚しなかった。それは、よかったと思う。結婚しなかったからいまの(豊かな)生活がある。だからお前も・・・と言って、言葉をつまらせ、目から涙が流れる。こういうように、登場人物をただの「悪役」にせず、それぞれの心の屈折を描くところが、ニック・カサベテスの成長ぶりを示す。

この映画をただのラブストーリーとして見る観客にとっても、(かつて『カサブランカ』の観客たちがやったように) 暗記してくちずさみたくなるような「決まっている」せりふが何か所もある。

「アイル・ビー・シーイング・ユー」が効果的に使われる。最初は、ビリー・ホリデー、後は、ジリー・デュラントが歌っている。ジミー・デュラントは、*“Jimmy Durante’s Way of Life”(1965)*に入っている。ビリーのはよくつかわれるが、デュラントのを選んだのは、渋い趣味。
(丸の内ピカデリー2)

2004年11月17日

ゴジラファイナル・ウォーズ (Godzilla Final Wars/2004/Ki tamura Ryuei) (北村龍平)

30分まえに行ったら、階段に列ができていた。東宝の社内試写でこういうことはあまりない。「内覧」は別にして、公式試写の初回なのでみな期待してきたのか、あるいは、業界内ですでに問題作といううわさが流れていたのか、あるいは、業界にゴジラファンが多いのか、とにかく、怖そうなプロっぽい感じの人たちが1階下のフロアまで列を作っている。やがて開場したが、かなり大きい試写室もすぐに一杯になり、通路に補助席が並ぶ。

しかし、オープニングからなにやら落ち着かないシーンが展開する。画面もビデオ的で奥行きがない。リズムはあきらかにゲームソフト的で、やたら隙間なくドンパチ、ドシヤン、ガシヤンとそうぞうしい。東宝の音響設備はあまりよくないので、キンキンした音が不快に響く。30分ぐらいで退場した女性がいた。この人は、古くから試写に来ているプロ。賢明だ。わたしも出ようかと思ったが、見届けないで批評することはできないので、がまんして座りなおす。

「シリーズ50年の集大成」とのことだが、これでは「シリーズ」に失礼ではないか？ ほとんどゴジラはつけたりで、世界中に怪獣が出没し、都市を破壊し、そのあげく、宇宙船に乗った異星人がやってきて、地球上の人間を「家畜」にしようとする。それと闘う分子生物学者・音無美雪（菊川怜）、地球防衛軍のミュータント・尾崎真一（松岡昌宏）、同じく風間勝範（ケイン・コスギ）、少佐（國村隼）、そして映画初出演のドン・フライ演じる大佐。国連事務総長は、宝田明（ヒゲのせいとか、なんかやつれている）、X星人司令官を伊武雅刀（なんでもいつも同じ演技なんだ）。泉谷しげるが、ゴジラの子供なんかを見つけるわけのわからない役で出てきたり、水野真紀がテレビのコメンテーターのような役で出てきたり、異星人が（最初は平和的な態度で）来訪し、テレビのトークショーで、大槻義彦「教授」や松尾貴史や篠原ともえらがパネルディスカッションするシーンなんかもある。

グローバルに場面を移すのはいいが、海外のシーンがどれも安手すぎる。みんなこじんまりしたスタジオとCGIでごまかした感じ。これでは、場所を大規模に移動させる意味がない。モスラ、妖星ゴラス、ラドンなど有名怪獣も姿をあらわすが、その出しかたが、ただの「引用」に終わっている。これもゲーム的かもしれない。

この作品が、はからずもあらわにしたのは、「ゴジラ」は、日本との関係を重視しないとダメだということだ。これまでのシリーズでは、日本の危機管理の状況の一端がほの見えたり、同時代の日本社会の（たいがいは反動的な）とらえかたが見えたりした。「ゴジラ」シリーズは、『ゴジラ・モスラ・キングギドラ 大怪獣総攻撃』をさかいにダメになり、『ゴジラ×モスラ×メカゴジラ 東京SOS』は「最悪」とわたしは酷評したが、これよりはまじだったのは、日本との関連を立ち切ってはいなかったからだ。北村は、そういう要素をはずしたかったのだろう。しかし、「ゴジラ」のそうしたコンテキストをはずすと失敗するのは、アメリカ版の「ゴジラ」つまり『GODZILLA』で証明済みではなかったか？

監督の北村龍平は、『あずみ』では、時代劇に新風を吹き込んだ。が、この作品では、「ゴジラ」の基本をはずしてしまったので、新風を吹き込むどころか、ゴジラをつけたりにしてしまう結果となった。ただ、生身の役者が演じる部分と、CGIによる映像との乖離が、ごうか『CASSHERN』（いれも失敗作）と共通してい

るところがあり、北村が1969年、紀里谷和明が1968年の生まれというから、どこか、この世代特有の共通性のようなものがあるのかもしれない。おそらく、どちらの作品も、ケータイまでいなくても、映画のスクリーンよりもつと小さな画面で見れば、けっこう面白いかもしれない。テレビ屋が映画を作った失敗することがあるが、これは、ゲーム屋あるいはミュージック・ビデオ屋が映画を作った失敗したような感じ。その失敗は、いずれ成功に転じるかもしれない。見る者の感性が変われば、評価は変わるから。しかし、わたしには、カップリングできなかった。

(東宝試写室)

2004年11月18日

タッチ・オブ・スパイス (Politiki kouzina/A Touch of Spice/2003/Tassos Boulmetis) (タソス・ブルメティス)

国分寺から四谷に出て、地下鉄南北線で六本木1丁目へ。雨が降りしきる歩道を小走りに会場へ。雨のためか、夜8時という時間のためか、お客は古つわの数人だけ。が、独特の感動をよびます作品だった。「ガストロノミー (gastromy=美食学) にはアストロノミー (astoromy=天文学) が潜んでいる」というせりふはすばらしい。Cucina Tokionese Cozinaの貴公子、宮木さん、ぜひ見てね。

最初、赤ん坊が乳首をくわえている乳房のアップではっとさせ、次のシーンでは惑星が浮遊する宇宙に赤いパラソルが小さく浮かぶ。見終わってからわかるが、この数分の冒頭シーンにこの映画のすべてが凝縮されている。一人の人物の誕生と成長。その果てにある宇宙。が、その宇宙は、物理的な対象としての冷たい空間ではなく、女性のものである赤いパラソルが浮く空想的な空間でもある。パラソルは人を覆い、カバーする。パラソルの下には愛があり、政治がある。

この映画の面白さは、その多角的な要素にある。香辛料や食材を商う個人的な人物(タソス・バンデイス)を祖父に持ったファニス(少年時代をマルコス・オッセ、青年以後をジョージ・コラフェイスが演じる)の「ビルドゥングス・ロマン」であり、料理文化論であり、ファミリーの物語であり、イスタンブールに住んでいたために、ギリシヤ人からは「トルコ人」とみなされ、トルコ人からは「ギリシヤ人」とみなされた「境界人」の政治的な物語でもある。

この映画が描く時代は、1950年代から現代にまたがる。アジアとヨーロッパの分岐点とされるコンスタンチノープルは、第2次世界大戦以前にイスタンブールと改称されていたが、そこには、ギリシヤ系の人々も多数住んでいた。しかし、キプロスで大統領のマカリオス大司教が1963年に憲法を改正し、トルコ系住民の権利を縮小したことから、紛争が激化し、そのあおりで、トルコ系が多数派をしめるイスタンブールのギリシヤ系住民への圧力が増す。そのあおりを食って、ファニスの一家は、ギリシヤのアテネへの「移住」かイスラム教への改宗をせまられる。

ファニスの祖父は、イスタンブールという文化の混在・交錯する要所でスパイスを商ってきた。彼は、スパイスの哲人であり、スパイスを通じてすべてを考

えてきた。孫のファニスにも、スパイスをかがせ、その実をならべながら、星座を教え、地理を教える。「ガストロノミーにはアストロノミーが潜んでいる」とは、彼の言葉だ。彼は、まさに、コンスタンチノーブルⅡイスタンブールの申し子のような存在だ。彼は、ギリシヤ系でも、年令のせいも、移住か改宗かの選択からまぬがれる。フィニスの両親は、移住を望むが、彼は、イスタンブールにとどまる。彼にとって、この地だけが、「故郷」なのだった。

すでに中年となったファニス（ジョージ・コラフェイス）は、天文学の教授として学生たちの信望を得ていた（期末の授業が終わったとき、学生たちが拍手で彼をたたえるシーンがある）。彼は、料理の天才でもあり、何度か来るというながら一度もアテネに来たことのない祖父が、今度こそやってくるというので、料理の準備にかかる。彼の脳裏に、子供時代の思い出がフラッシュバックし、舞台は、アテネからイスタンブールに移る。

少年時代の幼友達サイメ。祖父の店の二階の記憶。女たちが集まって盛大に行う料理パフォーマンス。母（レニア・ルイジドゥ）が用意しておいた肉ダンゴの材料を、徹夜で調理して、母以上の味に仕上げてしまった少年時代の思い出。移住を迫られた両親の逡巡。祖父や、すでに恋心をいだいていたサイメとの別れ。彼女は、いつしよに遊んだ料理のおままごとのセットをくれる。

場所や時代の運命と深く結びついた記憶がしっかりと描かれている。こういう映画は、物語を楽しむだけでなく、その記憶の再生が、見る者の過去や未来への思いとからみあって、さまざまな感慨にみちびく。

赤狩旋風をのがれてギリシヤに居を移したジュールズ・ダッシンが、メリナ・メルクーリを使って作った傑作『日曜はダメよ』（Never on Sunday/1960）や、アンソニー・クイーンに新しい境地を開いたマイケル・カコヤニスの『その男ゾルバ』（Alexis Zorbas/Zorba the Greek/1964）は、封切り当時、世界的なヒットを飛ばし、ギリシヤへの関心を高めるのに役立ったが、『タッチ・オブ・スパイス』は、こういう映画からはもれてしまったギリシヤの境界部分に照明を当てる。ファイニスの一家がアテネで新生活をはじめるのは、1964年という設定になっている。

料理には、個人と社会、味覚とすべての知覚、現在と過去、「いい」とはてしない「かなた」（いまこだけで生まれた料理などは存在しない）、天才的な思いつきと集団的な継承、観念と身体、生のものから「腐ったもの」（チーズやしよつつるのようなものを含む）、水から固形、「イタリア料理」とか「ギリシヤ料理」とかいが、一国の文化などには解消できない「複数多数性」があり、まさに、料理は宇宙だ。しかも、「宇宙」というとえらく観念的（わたしは、「地球を救え」などという規模の大きなことを言う人間を信じない）だが、料理の宇宙は、あなたやわたしの舌のうえに広がるミクロな宇宙だ。

世界を変えるのは、政治的な大事件ではなく、われわれの身近のあるミクロな世界の知覚や身体性の変化と出来事だ。だから、料理Ⅱ宇宙というミクロな宇宙が少しでも変われば、世界は変わるかもしれない。その意味では、世界を変えるのは、革命政治家ではなく、料理人であり、料理で人を喜ばせることができる人である。だとすれば、ものの食べかたの変化は、世界が（よくも、わるくも）変わる予徴である。では、日本に関して、味覚や食べかたはどう変わったろう

か？ テレビでの料理ブームはあったが、一過的で型通りの「グルメ」を生んだだけだった。むしろ、「グルメ」の流行で、日常の「食風」は、まづしくなっているような気がする。ある意味で、食事が、「戦場」の食べ物、「軍人食」になっている。これについては、稿をあらためよう。

すぐれた映画は、映画が終わって「やれやれ」と完結した気分をもたらすよりも、それまで展開したドラマが、では、この映画の幕切れのあと、どう展開していくのだろうかと考えさせるような終わりかたをする。この映画も、まさにそういう映画だ。あなたは、この映画の幕切れの続きを自分流に幾本もの「映画」にすることができるだろう。

(ギヤガ試写室)

2004年11月24日

ネバーランド (Finding Neverland/2004/Marc Forster) (マーク・フオスター)

なぜかアメリカに行って帰ってくると、生活時間と感覚が狂ってしまう。たったの10日ほどの滞在でもそうなるのはなぜだろう？ アメリカの時間帯がわたしの自律神経に居座り、それまでの時間帯を拒否する感じだ。アメリカに親しい友人がいるわたしは、ブッシュのアメリカ国家は憎悪するが、国のなかに入ってしまうと、「アットホーム」な感じになるのを否定できない。国家と社会はちがう。国家はどこも嫌いだが、社会としてのアメリカにはまだ多様な選択肢がある。おかげで、短期の滞在でもアメリカから日本に帰ってくると、日本社会の細部に神経質すぎ、妙に神経をさかなでする「慣習」に疲れてしまう。この数週間そんな状態が続き、試写のペースも崩れがち。

ジョニー・デップという俳優は、アメリカ社会では他人(ひと)を疲れさせ、自分でも消耗する(というより、自分の消耗をすぐにあらわにする)タイプだろう。その彼が、この映画では他人を疲れさせるよりも、やすらぎをあたえるキャラクターを演じている。この調子では、どこで切れるのか、どこで開きなおるのかと思っていいたら、一貫してそういう「善意」の人物を演じているのが意外だった。デップは、そんな役もできるんだ。

ジェイムズ・M・バリーの戯曲『ピーター・パン』(1904)の誕生の後の実話にもとづく映画。バリーをデップ、偶然公園で出会うピータ・パンのモデルとなる少年ピーターを『トウ・ブラザーズ』でも「天才的」な演技をしたフレディ・ハイモア。その母シルヴィアをケイト・ウィンスレット(気丈だが病弱の身を演じるはずだが、基本的に体に自信のある彼女にはちよつと無理。ちよつとミスキャストと言えないこともない。演技自体はいいんだが)。シルビアの母、ピーターの気位の高い祖母をジュリー・クリステイが手堅く演じる。他に、劇場のマネージャーをダスティン・ホフマンが難なく。バリーのすれちがいの妻メアリーを『マイ・ボディガード』でもあまりぱっとしない(が、まあ手堅いんでしょね)演技をしていたラダ・ミッチル。

舞台『ピーター・パン』の初演は、映画でも見ることができるよう、役者をロープで宙釣りにして、舞台の上を大胆に上下移動させる——要するに「ワ

イヤー」の——技法の斬新さで観客を魅了した。この効果にくらべると、「永遠の子供」というテーマは二義的だったのが、時代の風潮で「子供」という概念が重視されるにつれて、そちらにどんどん重心移動してきた。むろん、戯曲自体には「子供らしい子供」というテーマが濃厚にあることはたしかだが、それだけでは、舞台としては成功しなかっただろう。

ピーター・パンというのは、「ピーター・パン症候群」のように、大人になれない大人の意味でとらえられることが多いが、この映画では、「ピーター・パン」がバリー自身と少年ピーター・ルウェリン・デイヴィスとの複合的な要素の産物であるように描かれている。

たしかに、バリーは、大人になっても少年の心を失わない男だ。彼は、妻メアリーとの生活よりも、シルヴィアの子供たちといっしょに遊ぶほうが楽しい。それは、シルヴィアが好きで、その子供たちにも好意をよせるといった、よくあるパターンをこえている。しかし、アートや創作に関わる者には、このぐらいの「少年性」ないしは「幼児性」は誰にでもある。映画の例で言えば、『ライフ・イズ・コメディ』のピーター・セラーズ(奇しくも「ピーター」だが)なんかは、この映画で描かれるバリー以上に「幼児的」だった。

しかし、この映画で面白いのは、バリーが「ピーター・パン」のモデルにしたピーターは、少年なのに「少年」らしくない。それは、幼いときに父親を病気で失ったことも影響しているのだが、一人前の大人以上に現実をクールに見、「夢」なんか持つことはばかげていると思っている。この感じは、『34丁目の奇跡』に登場するサンタクロースを信じない少女に似ている。そして、バリーが『ピーター・パン』を書いた動機は、このピーターに夢を持たせるということもあったのだった。つまり、大人がいつまでも少年の心を失わないということを肯定するよりも、少年が、「子供らしい」心を失わないようにというバリーの願いがこの作品の基本的なモチーフになっている。

映画にも出てくるように、バリーは、『ピーター・パン』の初演に25人の子供たちを招待する。彼には、もともと、ビクトリア朝時代のチャリティ精神があったように思う。彼が、シルヴィアの死後、彼女の子供たちの後見人になったのも、彼らや彼女への愛からだけでなく、そうした精神からでもある。『ピーター・パン』からの著作権料は、バリーの遺言で、イギリスの「グレイト・オーマンド小児病院」に寄附されたのも、彼のチャリティ精神からである。幼いころにスケート事故で兄を失っているバリーは、悲しむ母のために兄の衣装を着たり、身ぶりをまねて母をなぐさめようとしたというエピソードがあるという。これは、ピーターとは大違いである。

だが、最近ニュープリントで再公開されている『エレファント・マン』の時代は、バリーが精神形成した時代とかさなる。この時代の「チャリティ」(慈善)が、単なる「心優しさ」や「人道主義」(というよりも、「人道主義」自体がこの時代の支配システムの産物である)の機能について、『エレファント・マン』についての再論で書いたことがある。チャリティを浮上させる時代というものがあり、それを必要とする支配機構がある。また、チャリティが浮上する時代は、「自由」な空気よりも、強権的な支配があらわになる時代でもある。ブッシュの時代にはチャリティ精神が浮上するのかもしれない。

この映画が肯定する『ピーター・パン』は、「子供らしさ」を賛美している。しかし、「子供らしさ」というものは、時代の産物である。アナール学派の重鎮フィリップ・アリエスは、『〈教育〉の誕生』（中内敏夫・森田伸子編訳、新評論）のなかで、「17世紀には無視され、18世紀に発見された子供は、19世紀には専制君主となる」と言い、「子供が社会生活の前面に現れてくるのは、習俗がいつそう都市化して、都市が農村をしのぐようになり、ブルジョワジーがより強力な階級となつて、特権階級と民衆との両方に對して自らの地位をはつきりと際立たせるようになったときなのである。子供の歴史は、ブルジョアジーの歴史と結びついている」と言っている。

年令的に低い者としての子供を描くにしても、「ワルガキ」としての子供が新鮮だった時代もあった。これが、いま、一つの曲がり角に來ているのかも知れない。そうだとすると、それは、かつての「ブルジョワジー」（ポスト・ブルジョワジーも含め）に代わる新しい別の階級（それはまだ「普遍的」な名がない）のはじまりを予徴している。ただし、「純真な子供」の時代が再来するわけではない。ニール・ポストマンも言ったように『子供はもういない』（小柴一訳、新樹社）し、フレディ・ハイモアやダコタ・ファイニングのような年令的には幼くても、精神年令は「大人」である「子役」（舌が こんがらかる？）の存在と増殖自体が、子供の消滅を実証している。

ふと思つたのだが、『ハリー・ポッター』シリーズのなかの「子供」と日本で狂つた流行を展開しつつある「ヨン様」の笑顔のなかに見えるのもある種の「子供」が、「ワルガキ」と「純真な子供」に代わる新たな「子供」性なのかもしれない。

（メディアボックス試写室）

2004年11月29日（1）

ビフォア・サンセット (Before Sunset/2004/Richard Linklater) (リチャード・リンクレイター)

神経のせいで一旦腰を下ろした席を変える。後ろからなにかエネルギーが伝わってくるような気がしてたまらなかった。が、1列さがつてら、隣の2人連れが文字通り「ヒソヒソ」というしやべりかたをして話をしているのが気になって、本（ダンカン・ワッツ『スモールワールド・ネットワーク』）が読めない。偶然、「一方で個人はいつも現在の友人を通じて新しい友人をつくるが、他方では、決してそうではないやりかた、つまりランダムに友人をつくる」という一節が飛び込んできた。

『ビフォア・サンライズ 恋人までの距離』(Before Sunrise/1995)を受けて、9年前にウィーンで偶然会い、愛しあったが、別れわかれになつてしまったジェシー（イーサン・ホーク）とセリーヌ（ジュリー・デルビー）が、パリで再会し、ジェシーがニューヨークへ飛行機でたつ残りの85分間、パリの街を移動しながら会話する。映画の長さと作中の出来事がシンクロされており、観客は2人の会話を居合わせることになる。が、話すということの意味がちがう日本文化にどっぷりつかっている者には、この85分間は、ジュリー・デルビー優位で延々とつづくしやべりに疲れるかもしれない。

デルビーがちょっとダイアン・キートンに似ていることもあって、わたしは、ウディ・アレンの『アニー・ホール』を思い出した。相手がイーサン・ホーク（意外とアドリブ的なセンスオブユーモアに乏しい）だから、爆笑的なシーンはないが、どこまでがアドリブかわからないジュリー・デルビーの演技が惹きつける。

小説家として成功したジェシーが、新作のプロモーションで、レクチャーとサイン会をやるのは、パリの『シェイクスピア・アンド・カンパニー』。この英語本の書店は、1924年にこの書店を開いたアメリカ人、シルヴィア・ビーチの『シェイクスピア・アンド・カンパニー書店』（中山末喜訳、河出書房新社）に詳しいが、ジョイス、ジイド、ヴァレリー、フィッツジェラルド、ガルトルード・スタイン等々、鎗々（そうそう）たる人物が訪れた。この映画で、ジェシーが10人たらずの客と談話する狭い室内のテーブルの上には、シェリーグラスが5、6個ならんでいる。こういう感じは、アメリカでもヨーロッパでもよくある。ちよつとした集まりのあと、チーズとワインぐらいで談笑し、くつるぐのだ。東京駅の八重洲ブックセンターに行くと、よくサイン会をやっているが、ワインなんかテーブルの上にならぶことはないようだ。

ジェシーとセリーヌは、もう一度ウィーンで逢うはずだった。2人はそれを後悔するが、2人が話すその後の出来事は、話だから、必ずしも「真実」である必要はない。この映画にクソリアリズムを導入する必要はないのであり、言葉が主役である映画として見ると、面白い。ありがちなセンチメンタリズムはなく、2人の会話の背景となるパリも、観光向けの図柄には仕上げていない。その意味で、配給さんは、試写に來た女性編集者やとにかく「女性」の面々に名刺を渡したりしてアタックしていたが、必ずしも「女性向き」の映画とはいえないのではないか？

話のあいまいさに、セリーヌという女性が、「左翼」のアクティヴィスト的な素質を持った女性であることがわかる。愛猫の名は「チェ」つまりチェ・ゲバラの「チェ」だ。おそらく、ジェシーもある時期までは彼女と政治的意識を共有できた。が、6年間に、ジェシーは、エスタブリッシュメントになり、セリーヌは、依然、昔の意識を持続させながらパリにいる。書店での公開トークのとき、質問に答えて、ジェシーは、「人生は夢をかなえることであって、所有することではない」と語る。が、これを現在、彼とセリーヌとのどちらが実践しているかというと、どうやら、彼女の方であることが、だんだんわかってくる。

あと10分だけという感じで、空港へのリムジンタクシーを待たせておいて、ジェシーがセリーヌのアパルトマンに行く。ユジーな中庭で、その建物の住人たちがパーティーをやっている。ジェシーは、そのアットホームな雰囲気を目を輝かせる。このアパルトマン自体が、非常にコミューナルで、みな「共有」の意識が強いのだ。

空港に行かなければならないが、彼女の部屋をちよつとだけのぞきに行くジェシーは、彼女がソングを書いているということを知って、彼女の弾き語りをせがむ。そのタイトルは、*“Let me sing a waltz”*。それは、彼女のことを歌ったものだ。ティをいれにジェシーが立ったあと、彼が台の上から取り上げたCDをプレイヤーに入れると、ニーナ・シモンのライブが聴こえる。その曲は、*“Just*

in Time”。「いま・ここ」の時間の充実や輝きは、時間のただの流れとは決定的にちがうことをあらためて印象づける。映画は、この曲とともに画面は暗くなるが、はたして、ジェシーは飛行機に間に合ったのだろうか？

(ワーナー試写室)

2004年11月29日(2)

THE JUON／呪怨 (The Grudge/2004/Takshi Shimizu) (清水崇)

時間が少しあったので、新宿三越の7・8階にできたジュンク堂書店をのぞく。おそらくいま都内で一番品揃えがよく、スペースにくつろげる書店ではないかという印象。醜悪なカラオケ屋になってしまった歌舞伎町の「王城」を右に見ながらミラノ座のまえへ。新宿東急の地下への階段にはすでに列が来ている。みなプロばかり。その右に「関係者」の列。こちらは、製作に本当に「関係」した人の列。あ、あのひと、あ、あのひとという感じ。

清水監督が挨拶。「サクセス・ストーリーだよねえ」という声がうしろから聞えたが、ハリウッドでやりたいことをやった満足さがあらわれた清水の表情はすがすがしい。向こうのプロデューサーと張り合った話で、「あつちは、怖いお化けというのは攻撃してくるもんだと思ってるんだけど、それじゃ人間じゃない」と言う。このセンスと根性が、彼に成功をもたらしたのだ。「フォート・セツション」はあったが「ツーショット」はなく、会場からインタヴューさせたのはよかった。日本で2月ごろ上映されるのは、向こうではR指定になってしまうので切ったショットをもどし、さらに追加映像をくわえた「ディレクターズ・カット」だという。この試写は、「インターナショナル」版。

最初の説明にあるように、誰かが怨みをいだいて死ぬと、その場所に怨みが凝集し、そこを訪れる者にとりつく——という基本設定があるが、これは、必ずしも日本特有のフォークロアではない。アメリカ映画の場合、この映画で描かれる「恐怖」は、誰かの「狂気」や「妄想」というかたちで「主観化」ないしは「心理化」されることが多い。清水がアメリカで新鮮さをあたえるのは、それを「主観」の外部へ、ものや家や場所に外化してしまったところだ。しかし、それも、「ゾンビ」や「ポルターガイスト」のようなものもあるから、「日本独特」というわけでもない。決め手は、錯覚と幻覚とが紙一重の瞬間視覚と音だろう。

この作品では、音と短いショットで「恐怖」をあおる。映像の編集のレベルが高いので、全体として非常にスマートに仕上がっている。ただ、日本では、あつさりしすぎるかもしれない。日本語版『呪怨』ではもつと気持ちが悪く見える女の髪の毛が、本作ではさほど「怖く」ない。文化のちがいもあるだろう。時間を頻繁に前後させるテクニクは、少しステイティクなので、その動きが渦をなしていったって、恐怖が伝染していくような効果を出すにはいたらなかった。

ビル・プルマン、ケイディ・ストリックランド、ジェイソン・ベア、グレイス・ザブリスキー、サラ・ミッシェル・ゲラー、ブル・プルマン、ウィリアム・マポーザーなど、脇役としてはけっこう知られている俳優を使っているが、刑事役の石橋凌がなかなかいい。こういうタイプは、ハリウッドでは重宝される。

(新宿東急)

2004年11月30日(1)

セルラー (Cellular/2004/David R. Ellis) (デヴィッド・R・エリス)

定石を踏んだ犯罪スリラーだが、けっこう楽しめる。ガイ・リッチー『ロック、ストック&トゥー・スモーキング・パレルズ』と『スナッチ』で目を引き、『ミニミニ大作戦』でブレイクしたジェイソン・ステイサムが、こういう奴に捕まったら命の保証はないなと思わせるようなワルをコンヴェインシングに演じている。

出だしはタルい。高校で科学を教える母親ジェシカ(キム・ベインシガー)が通学する息子リッキー(アダム・デイラー・ゴードン)を通学バスまで見送る家に帰ると、ジェイソン・ステイサムらが演じる屈強な男たちがやってきてジェシカを連れ去る。このへんから急に緊張感が出てくるが、ふたたび、しばらくのあいだ何でこんなやつらが出てくるのかと思わせるプロットが続く。軽薄な感じのオ男ライアン(クルス・エバンス)が女ともだちと歯の浮くような話をしている。こういう「どうでもいい」ような感じのプロットが必要であることはやがてわかる。誘拐されて監禁されたジェシカがたまたま現場にあった電話で外ヘダイヤルしたときに偶然つながったのが、ライアンのケータイだったというわけ。一方に必死の女がおり、他方にいかげんな男がいて、そのあいだで深刻な情報がやりとりされなければならないという設定がけっこう綿密に仕組まれている。

電話機にせよコンピュータにせよ、そういう機械を映画に登場する場合、大半の映画が機械の機能をストーリーのために歪曲する。しかし、この映画は、かなりの程度テクノロジーの現実をおさえている。たつきつけられてくだけてしまった電話機でジェシカは、こっそりと電話をするわけだが、それは技術的に可能である。電話機は、受話器を置くところを1回押せば「1」、5回連続的に押せば「5」の信号が出て、電話番号を送信することができる。手回しよく科学の教師という設定になっているジェシカなら、そのぐらいのことは知っていてもおかしくない。しかし、電話機の壊れかたがひどかったので、特定の回数切るというような操作ができなかったのだろう。そのため、受話器を直し、かちやかちや操作しているうちに、ジェシカの知らない番号が送信され、ライアンのケータイにつながったというわけである。

ライアンの持っているケータイは、NOKIAの最新型で、ビデオ動画も撮れるやつ。これが、あとで重要な役割を果たす。

いつも「卑怯」な役をやるが、今回は善良で骨のある刑事を演るウィリアム・H・メイシー、善良そうで実はワルの役を演るノア・エメリッヒ、観客の第1印象をちよつぱり裏切りながら、後半はいいテンポでサスペンスが進む。

この映画、見知らぬ女から「助けて」という電話がかかるという設定だが、日本ではこういう電話をもらった者は、十中八九「俺俺サギ」だと思い、相手にしないだろう。つまり、こういうドラマは成り立たないということだ。が、それにもかかわらず、依然として「俺俺サギ」にひっかかる者があとをたたないのも現実であるから、事実は小説より奇なりで、この映画のようなことも起こりえる。入念に仕組まれたサスペンスドラマだが、現実との接点はないわけではない。(ヘラルド試写室)

2004年11月30日(2)

アレキサンダー (Alexander/2004/Oliver Stone) (オリバー・ストーン)

オリバー・ストーンがアレキサンダー大王の生涯を映画化するとすれば、イラク戦争がつづいている現在の状況を意識してのことだろうと思つて期待したが、全然そうではなかった。というよりも、彼は意識しただろうが、うまくいっていない。総製作費200億円はほとんど浪費である。古代の都市バビロンを映像にしたシーンをのぞけば、あまり見るべきところはない。このシーンは、さすが金をかけただけのことはある。一瞬、わたしは、ヴィスコンティの『ルートヴィヒ神々の黄昏』を思いだした。しかし、ストーンは、ヴィスコンティのように耽美のなかでももののあわれを描く(そのほうがよほど政治的だと思うが)ような芸術家ではなく、もっと実質的な政治活動家の気質をもった映画人だから、その絢爛さは、すぐさま、アメリカの攻撃で廃墟化したバクダットの「輝ける過去」を思い出させるような方向に意識が向けられ、ただ破壊との対照的なオブリジェとしての意味しかもたない。遊び心がとぼしいのだ。

破竹の勢いでペルシャを倒し、各地にアレクサンドリアを構築し、さらに東方遠征をくだてるなかで、「世界統一」という原理主義に陥り、部下からも孤立していくアレキサンダー(コリン・ファレル)は、ローマがくりかえしたことであり、いまブッシュ政権のアメリカがもつと非ロマンチックなやりかたでくりかえしていることである。しかし、ストーンのこの映画からは、そうした権力の歴史のパターンは読めても、それ以上のものは見えてこない。これなら、まだ『グラディエータ』のほうが面白いし、政治的含みもある『トロイ』のほうが

ストーンが、この映画を自分の仕事の一つの集大成にしようとしていることはよくわかる。インドのジャングルのなかで象に乗った「敵」に襲われるシーンは、ベトナム戦争を描いたストーンの『プラトーン』のシーンを思い出させる。アレキサンダーのかつての盟友でのちのエジプト王の老プトレマイオス(アンソニー・ホプキンス)は、「アレキサンダーのやるがままにまかせていたら、共倒れになってしまうので、われわれが殺したのだ」と述懐するが、これは、『JFK』にも潜在的にあったテーマである。当時の権力者(インターナショナル・ルーリング・クラス)たちのあいだには、ケネディの「理想主義」はアメリカを破滅へ導くかどうかという判断があった。

プトレマイオスは、この映画のナレーション役でもあり、この映画が描く物語は、プトレマイオスの視点で見られ、語られている。彼は、やがてヘリニズム時代に重要な文化の要所となる「アレキサンドリア図書館」の一室(壁に巻いたパピルス紙の資料が膨大にある)にどっかり座り、過去を回想している。オリバー・ストーンには、「陰謀理論」への嗜好があるが、このプトレマイオスは、「アレキサンドリア図書館」に陣取り、世界から集まる情報を分析し、歴史を操作していた。しかし、そうなると、彼は、CIA長官のようなイメージになり、何か時代が浅薄な感じに見えてくる。

アレキサンダーと状況との関係で思い出すのは、テル・アンゲロプロスが1980年に映画化した『アレクサンダー大王』である。これは、19世紀が終わ

る大晦日に、「アレキサンダー大王」と呼ばれる「旅団」の首領が、刑務所を脱獄し、イギリス大使館員を人質にとり、農民の解放を要求してたてこもるという設定になっている。すでに『シネマ・ポリティカ』で言及したように、この作品は、歴史上の「アレキサンダー大王」を意識しながら、1970年代後半にイタリアから吹き出た新しい左翼運動「アウトノミア運動」と、平行して対等するテロリズムとのヨーロッパの状況を重ねあわせた、アングロプロスの状況認識を示すアクチュアルな作品だった。そこでは、当初、「革命」をめざしたリーダーが、次第に単なる「盗賊」か「テロリスト」になっていく泥沼が、ねちっこく描かれていた。

オリバー・ストーン版の『アレキサンダー』にもそういう要素がないでもないが、アングロプロスの世界とくらべると、非常に単純なのだ。まあ、単純といえば、アレキサンダーの性格形成において母親オリンピアス（アンジェリーナ・ジョリー）の影響が過剰に強調されている。母親は、夫でアレキサンダーの父であるマケドニア王フィリッポス（ヴァル・キルマー）を軽蔑している。息子は、蛇に変身した神ゼウスとのあいだに出来た子だと公言している。たしかに、フィリッポスは、粗暴で浮気で酒乱の男である。こういう夫をもつ妻が息子を溺愛し、その父親を悪者にするのはよくある話だ。そういう両親のあいだで育つ息子は、成長しても陰に陽にコントロールしつづける母親を憎みながらも、どこかで彼女に支配されることを求める。簡単にいえば、マザコンだが、そういう息子はゲイになりやすいという俗説を踏襲するかのようには、アレキサンダーの同性愛的傾向が示唆される。しかし、これは、非常にモダニストのとらえかたであって、歴史上のアレキサンダーとはかなり距離があるような気がする。アナールの歴史家フイリップ・アリーエスが、中世の死に関する考え方が近代とは相当ことなることを指摘しているが、紀元前の時代には、近代とは全くことなる家族観やセックス観が支配していたはずで、それは、「マザコン」とか「同性愛」の通俗的な観念を越えた新しい視点ではとらえられない。まあ、ストーンは、紀元前の時代を描くつもりはなく、紀元前の出来事にたくしていまを描こうとしているのだとしても、それならば、いまをもっと斬新にたちわらなければ、過去を利用する意味がない。（丸の内ピカデリー1）

2004年12月06日（1）

レイクサイドマードナーケース (The Lakeside Murder Case/2004/Aoyama Shinji) (青山真治)

東野圭吾の原作がいいのだろうが、今回の青山真治はなかなかいい。仙頭武則流海外受けねらいがみえみえの『EUREKA』とはちがい、同じプロデューサーとの作品であるにもかかわらず、ローカルなコンテキストに足をすえている。

『EUREKA』のように、ローカルなものに中途半端なグローヴァルさをまぶせてグローバルなものにしようとしても、カンヌやヴェニスでいつときの評価を受けるだけ。ローカルであり、かつそれをこえている（トランス）つまり「トランスローカル」であってはじめて、その作品はグローヴァルになれるのだ。

薬師丸は、一歩前身、役所は基本的に同じ、柄本は職人芸、豊川は天才芸と言ったら言いすぎだが、役が合っている。

競争原理を無批判に受け入れている日本のアッパーミドルへの痛烈な批判にとどまらず、その先にある絶望感がすけて見える。金持ちの医者夫婦（柄本明、黒田福美）とその隣人の親たち（鶴見辰吾と杉田かおる、役所広司と薬師丸ひろ子）が、子供たち（村田将平、馬場誠、牧野有沙）を有名な私立校に入れるために、塾の辣腕講師（豊川悦司）を雇い、医者の特権で面接の予行演習と特訓をやっている。役所は、薬師丸と別居中だが、このときのために呼び出された。有名私学は、父親のいない家庭の子供を歓迎しないからである。が、役所の愛人でカメラウーマンの真野裕子が突然その別荘を訪ねてきたことから事態が一変する。彼女が来た理由は？そして起こる事件の首謀者は？

「子供は親を見て育つ」という言葉が語られる。子供をいい学校に入れ、競争社会で「勝組」に参入させたいという親のエゴ。それを見て育つ子供たちの心のなかにどのような感性と性向が根を張っていくのか？映画の答は、親たちよりも平然と「目的のためには手段を選ばない」ドライな子供たちの生き方であり、すべてを悟っているかのような彼らの態度である。

何か所か青山らしいもってまわった思わせぶりのシーンがある。役所は、フラッシュのような電光に襲われるという妄想がある。フラッシュが目のおかげでさく裂し、目をおおってしまう。これは、意味があるかもしれないが、なくてもよい。

いまの世の中には、自分の子供を「ナンバー・ワン」にしたいという親が多い。が、「オンリー・ワン」になるのは怖い。「オンリー・ワン」が「ナンバー・ワン」になるとはかぎらない。誰でもが、実は、「オンリー・ワン」なのだ。が、それを抑え、隠し、安全と信じる「エヴリマン」をよそおい、その一方で「ナンバー・ワン」を夢みる。が、現実には、宝くじやクイズを除き、「ナンバー・ワン」は、「オンリー・ワン」のうえに「ナンバー・ワン」なのだ。「ナンバー・ワン」は一人しかならないが、いつまでも「ナンバー・ワン」であるわけではない。「ナンバー・ワン」であるかぎり、かならず誰かにその座を奪われる。なぜ、「オンリー・ワン」をめざさないのだろうか？「ナンバー・ワン」か「エヴリマン」かしかないと考えている競争主義。誰もが「ナンバー・ワン」になるわけにはいかないので、さまざまな「競技」をつくり、そのなかで「ナンバー・ワン」をめざす。かくして、世は、ゲーム（競技）だらけであり、スポーツ選手が理想モデルとなる。

（東宝試写室）

2004年12月06日（2）

レオポルド・ブルームへの手紙 (Leo/2002/Mehdi Norowzian) (メヒ ディ・ノロウジアン)

カフカとともにジョイスは必読だった世代にとって、「レオポルド・ブルーム」とくれば、ジョイスの『ユリシーズ』であることはすぐわかる。だから、大いに期待して会場に足を運んだ。その期待は裏切られなかった。ジョイスというと構えてしまつて観念的になりがちなのが普通だが、ノロウジアンは、非常に柔軟に『ユリシーズ』を解体した。一見、『ユリシーズ』の内的意識の流れの時間

性を普通の時間性に平板化してように物語を進めながら、最後に、物語の時間が円環構造をもっていることに気づかせる。なかなかたくみだ。

久しぶりのエリザベス・シューが、かなりいい演技をしている。非常に短い、彼女がペンキ職人のジャスティン・チャンバースとセックスするシーンに、全然トーンも役柄もちがうにもかかわらず、『リービング・ラスベガス』を思い出した。デニス・ホッパーが、けちで卑怯で陰湿なヤクザオウナーを演じ、自家簞絡中の演技を見せる。『クラッシュ』や『ペイバック』でもややニヒルな表情が得意のデボラ・カラ・アンガーが、ここではホッパーにいびられるあわれな女を演じる。ジョゼフ・ファインズは、どこかにエキセントリックな要素を隠した役がうまいが、母を虐待する父親を殺してしまい、15年の服役をおえた男ステイヴンを演じる。サム・シェッパードは、南部の人間を演じるのが好きなようだが、驟雨が降りはじめたとき、雨を浴びながら空をあおぎ、「だから南部を離れらねえ」と言うシーンは、彼好み。

(映画美学学校試写室2)

2004年12月07日(1)

もし、あなたなら6つの視線 (Yoseot gae ui siseon/If you were me/2003/Chan-wook Park and more) (パク・チャヌク他)

席についたら、配給のアルシネテランの長友さんから、「シネマノートの『微笑みに出逢う街角』を拝見しました。オスギさんのところが面白かったです」と言われて、ギョッ。ヘンリー・コルネリウスの映画に『わたしはカメラだ』(I am a Camera/1955/Henry Cornelius) というのがあるが、いわば「わたしはカメラ／マイク」にすぎない。聴こえたこと、目に入ったことは書く。ところで、『わたしはカメラだ』は、クリストファー・イシャウツドの小説『The Berlin Stories』をハン・ヴァン・ドルーテンが舞台化し、それがブロードウェイでヒットして映画化されたもの。その後、ボブ・ホッシーの『キャバレー』によってより鮮烈なスタイルで再映画化された。

各編の終わりにそのつどクレジットが出るので、オムニバスというより、6本の短編集。ただし、韓国の現在を批判的に描いている点で6本は共通性がある。すべて、リアリズム的描写のようにみえるが、微妙にシュールのように振られている。いや、むしろブレヒト的な「異化効果」がまぶされていると言うべきか。

『彼女の重さ』(イム・スルレ)は、女子校生の肥満意識をあつかう。先生が、「おまえ、目方を減らさないと就職も結婚もだめだよ」とぼそつと言ったりする。就職面接では、面接官は、最初から最後まで相手(みな女性)の体のことしか訊かない。明らかにセクハラであることをポーカーフェイスで描いてみせるところが実におかしい。最後にカメラが引き、撮影風景が映る。みなプロっぽい感じのスタッフがぞろぞろといて、映画の世界のコミカルな感じとの対照がこれまたおかしい。

『その男、事情あり』(チョン・ジェウン)は、ミドルクラスの巨大マンション(団地)が舞台。吹き抜けの壁に「2度と繰り返さないよう制裁を」などいう大きな文字が書かれている。寡黙な「薄気味悪い」感じで演じられている男が

エレベータに乗る。場面が変わって、もう小学生ぐらいなのにおねしよをしてしまう少年を母親がおしおきをしている。水を飲ませず、見せつけたコップの水も母親が飲んでしまう。がまんできなくなった少年は廊下の水ボトル（アメリカのように太い大きなボトル）のあまり水を飲んでしまう。そのあげく、またおねしよ。おしおきに、カゴを持たされ、隣近所のドアをたたいて、塩をもらい歩く（こういう慣習があるらしい）。マンシヨンのドアがやけに狭いのはなぜか？ ドアを開けた相手がどうしてもへ理屈をこねたりして塩をくれないところが面白い。で、少年はあるドアをたたく。そこには、ドアに指紋が張っており、「性犯罪者」という表示がある。韓国には、犯罪者を見せしめにする慣習があるのだろうか？ 奇妙でシュールな面白さ。

『大陸横断』（ホ・ギュンドン）の「大陸」とは何かと思ったら、交通の激しい大道路だった。脳性小児マヒの中年男（キム・ムンジュ）の日常を悲しくユーモラスに描く。自分のアパートのドアの鍵を閉め、ささったままの鍵を抜こうとしてもたもたしていると、入ろうとしているのだと思い、せっかく閉めた鍵を開けてくれる人がいる。地下鉄の出口でばら銭を落としてしまい、拾おうとしていると、通りがかりの人がコインを投げていく。センチな描きかたは全くしていないが、それがかえって、悲しい。

『神秘的な英語の国』（パク・ジョンピョ）は、韓国のミドルクラスの親たちの英語熱とエゴを皮肉る。発音がよくなるようにと、舌の手術をする子供専門の歯医者。その手術ぶりを延々と映すのが、次第に正視できないような気分させる。看護婦がバーニーの衣装をつけていたり、麻酔のかけ方がいいかげんだったり、ブラック・ユーモアたっぷり。

『顔の価値』（パク・クァンス）は、駐車場の受付の女性（やや場違いな化粧と衣装をしている）を見そめた男が、意外な事実の直面する話。中国の『聊斎志異』、日本の『雨月物語』のような話。しかし、6編のなかでは一番奥がない。

『N.E.P.A.L.』（パク・チャヌク）は、このシリーズのなかで最も凄みのある作品ではないか？ ソウルの食堂で「無銭飲食」の疑いをかけられて保護されたネパールの女性チャンドラ・クマリ・グルンの数奇な物語。まるでカフカの『城』のよう。彼女は、精神障害の韓国人とみなされ、警察、病院、施設をたらいまわしにされる。何でも、ネパール語というのは、精神障害者がしゃべる韓国語のようなひびきをもっているという。笑ってしまうような話だが、当人にとっては冗談ではない。笑う者は、事情がわかるにつれて、笑いが凍りつくだろう。金もなく、周囲が威圧的に見える外国人というハンデを負っている者は、ただでさえ口数が少なくなる。そういう人が、ネパール語を通してくれる者もない環境に置かれたらどうなるか？ タイトルのN.E.P.A.L.には、「ネパール」とともに「Never Ending Peace And Love」をかけている。カメラの視点をずつとチャンドラの位置に置き、顔を見せないまま進む最後のシーンが感動的。（シネカノン試写室）

2004年12月07日（2）

コーヒー&シガレッツ (Coffee and Cigarettes/2003/Jim Jarmush)
(ジム・ジャームッシュ)

今日は偶然渋谷で2本見る事になったが、まえのが終わって少し時間があ
るので、街を歩く。毎週ゲストを呼び、教室を教室でなくするシリーズを主宰し
ているが、12月17日のゲスト矢部直氏 (United Future Organization 代表)
の映画のあと打ち合わせをするので、どこかいい食事の場所はないかと、目につ
いた店をのぞく。朝までやっている店が多いが、ガキむけで落ち着かない。美味
しい料理の店を知らなくもないが、みな10時ごろには閉まる。これでは、東京
はいつまでたつても大人の街にはなれない。

久方ぶりのジャームッシュ。いまのアメリカで「コーヒー」というと、スタ
ーバックに占領されたかつてのコーヒーハウスとの関連で屈折した思いをいだ
く人が少なくない。「シガレット」は、ご承知のように、アメリカでは「あぶな
い」ものの仲間入りをしてしまった。こういういわくつきの2つを主題にした1
2のエピソード構成したこの映画は、いまのアメリカへの批判を内にひそませて
いる。最後のエピソードで、久方ぶりに見るビル・ライスは、ちらりと「197
0年代後半のニューヨークは最高だった」という感慨を語るが、たしかにいまの
ニューヨークにくらべれば、1970年代後半のニューヨークはラディカルで熱
狂的だった。それは、まさにわたしが住んでいた時代のニューヨークであり、そ
の思いを暇にあかせて「ニューヨーク・パラノイア」というページで表現しよ
うとしているが、暇がなく、さっぱり進展しない。最近も、ニューヨークの人か
らそのページへのオマージュをもらった。

シガレットを吸い、コーヒーを飲む出演者の楽屋落ちと演技とをないまぜに
した会話(そのバックで聴こえる音楽の選曲も繊細——映画のあと会った矢部直
氏も、この映画のCDを買ったと言っていた)が12編あつめられているこの映
画は、出演者を知っていればいるほど楽しめる。イギー・ポップとトム・ウェイ
ツの会話なんか、内容は別にできてみたいだろう。冒頭は、やはり、『ダウ
ン・バイ・ロー』のロベルト・ベニーニ。訛のある英語でステイブ・ライト
としゃべる。テーブルの上に5個もコーヒーがならんでいて、あとから来たライ
トに、「コーヒーを注文しておいた」と言つて、コーヒーをすすめる。すっかり
冷えきつているように見えるが、そんなことはどうでもいい。とにかく可笑しい。
このギャグは、何か問題があるのではないかと思つて相手呼び出したが、「問
題なんかないんだ」「本当にないのか?」「くどいな」・・・とナンセンスな会
話で終始するアレックス・デスカスとイザック・デ・バンコレの「No Problem」で
もくりかえされている。

ケイト・ブランシェットは、一方が有名女優、他方がそのいとこでマイナー
なパンクシンガーの2役を演じわけ。セレブリティとしての「金持ち喧嘩せず」
の優雅さを見せる役と屈折したロワー・クラスの女の役とで全く目つきもちがう。
アルフレッド・モリーナとステイブ・クラスの女の役とで全く目つきもちがう。
イーでなく紅茶を飲んでいたが、自分が有名であることを鼻にかけるクーガンがフ
ランスのだと言つて指し出すシガレットをモリーナは「あとの楽しみに」とか言
つて断る。相手がどうせマイナーな役ばかりやっているのだからと、見下してい
たクーガンが、モリーナが、スパイク・ジョーンズと仕事をすると知ると、それ
まで連絡先も知らせようとしなかったのに、急に態度を変える。まあ、
こういうやつはよくいるね。

ウータン・クランのGZAとRZAは、タバコは吸わず、紅茶を飲んでいる。どうなるのかと思っていたら、ウェイター役でビル・マーレイが登場。「何やってんだ?」「ウェイターをやって身を隠している」とうせりふがいい。そして、コーヒーをすすめて断られると、自分でポットからがぶ飲み。タバコもすばすば。これは、ジャームッシュの、あるいはビル・マーレイの、繊細なGZAとRZAへのオマージュか?

若い男女が深刻そうにテーブルを囲んでいる。そのうち、男(ジャック・ホワイト)が、女(メグ・ホワイト)にニコラ・テスラの話をはじめ。テスラによれば、「地球は音響的共鳴の伝導体 (conductor of acoustic resonance)」だという。そして、自作したという高圧電流の放電装置の実験をやる。台車に乗せて持参し、テーブルのかたわらにおいてあったのだった。この話は、テスラを知らない嘘っぱちのように聴こえるかもしれないが、それほど荒唐無稽な話ではない。この装置も、「テスラ・コイル」の模型だろう。邦訳では、マーガレット・チェイニー『テスラ 発明王エジソンを超えた天才』(鈴木豊雄訳、工作舎)が読みやすい。テスラは、カルトの人々のあいだでも教祖にあげられている(この映画の登場人物たちも幾分その気があるようだ)。オウムは、テスラの「地震兵器」を実現しようとしたし、少しまえ、白装束で世を騒がせた一団も、テスラの「スカラー波」にかぶれていた。実際にテスラは、毀誉褒貶のなかにある人物だが、わたしなど、電波を使ったパフォーマンスなどをやっていたいと思うのは、自分で新しいと思うことでも、よく調べると、電気や電子に関することでは、テスラがすでにみな手をつけてしまっているということだ。なお、「地球は音響的共鳴の伝導体」は、最終のビル・ライスとテイラー・ミードの会話でもくりかえされる。

なぜか、全編モノクロの画面の右側のピントがときどきぼけるので、自分の目がおかしくなったのかと思ったが、終わってから、客を見送っていたアスミック・エースの竹内伸治氏に訊いてみた。「え、どこがですか?」と驚いているところへ、後ろから、「全部だよ、全部」と憤懣やるかたない声を挙げた人がいたので、見ると、山口正介氏だった。もっと話をするのかと思ったら、ムツとした顔で去っていったところを見ると、山口氏は相当頭にきていたのだろう。

「追記/2004-12-14」言うだけ言ってさっと立ち去る凜(りん)とした雰囲気、気が印象的だったので、上のように書いたが、少し不正確だったようだ。光栄にも、山口正介氏から早速メールをいただいた。その一部を引用させていただく。「実際のところ、僕の発言は以下の通りでした。『最初から最後まで三分か四分おきに、ピントがあったり外れたりしていたよ』。もう少し細かく伝えるべきでしたが、こんな感じでした。本当は二十秒か三十秒ごとにピントが合ったり外れたりしていましたね。おそらく、私見によればピントの設定がオートフォーカスになってて、画面のコントラストが低かったために機械が合ったのに外れているのでは、と判断して、正確なピントを探していたのではないでしょうか。感じとしては精度の悪いカメラのオートフォーカスがなかなか合焦しないときのフアインダーの見え方に似てました」。

(シネセゾン渋谷)

北の零年 (Kitano Zeronen/Year one in the North/2004/Yukisada Isao) (行定勲)

吉永小百合、渡辺謙というわたしが好きでない大味の「大俳優」と3時間近い長さ、それから宣伝用のDVDで見たときに感じた冗長さに、見に行くのを一瞬ためらったが、見てみると、そう悪くはなかった。しかし、全体のトーンは、「文部科学省推薦」のハリウッド映画といったところで、結果的に、「それでどうした?」と言いたくなるようなところがある。

明治政府から北海道移住を命じられた淡路の稲田家の人々の半生の物語。映画は、家老の堀部賀兵衛(石橋蓮司)、小松原英明(渡辺謙)らの先遣隊を追って、小松原の妻・志乃(吉永小百合)らの一行が船旅で北海道の静内へ向かうところからはじまる。「陸が見えたぞお!」と叫ぶ男が登場する典型的なシーンのすえ、一行は小松原英明らが、「殿をお迎えする」屋敷を建造中の村へ到着する。英明は、理想に燃え、ここに「われらが国」を建設しようという情熱に燃えている。

「団塊の世代」が見れば、国家から独立して自分たちの「国家」をうちたてようという「革命」の「夢」をいだけ人々の話だから、「うん、おれたちがやるうとしたこともこういうことだったんだ」と、ちよつとばかり苦い懐かしさを感じるかもしれない。しかし、情報資本主義の時代には、土地は情報との関係でしか「価値」を生まないから、土地に執着する革命や「国づくり」は失敗する。土地はもはや「拠点」(ホーム)とはなりえない。「ホーム」は、「家庭」にも大地にもなく、「ホームページ」のなかにしかないというのが、いまの時代の困難であり、可能性だ。

全体としては、「まとも」すぎるトーンで、クロウト向きではないが、場面の転換には新鮮なものがある。作物は実らず、「殿」は1年も遅れたやつて来て、「家」を維持する意思のないことを告白する等々、「夢」はどんどんやぶれていく。理想に燃えていたはずの小松原さえもが、静内の村を捨てる。そのことを決定的に印象づけるシーンで、人々が呆然とたたずむ背景(家のなか)で、突然、「ええじゃないか」の声がわきおこり、人々が踊り狂う姿があらわれる。幕末の日本の各地で、「ええじゃないか」と歌い、踊り狂う「運動」が起こった。これは、岡本喜八の『ジャズ大名』(1986年)や今村昌平の『ええじゃないか』(1981年)でもとりあげられているし、1970年代には、日本的「革命」の一つのイメージとして過剰にもてはやされた。

ついでに言うておくと、日本で「革命」が起こったとわからないくらいその持続時間が短い(だから日本では「革命」が起こったことはないという説もある――ただし、「革命は10分だ」と言うのは正しい。10分後には硬直し、制度化していく)のは、「ええじゃないか」に象徴されるように、歌い狂って終わりというケースが多いからではないだろうか? かつて笠信太郎が名づけた「花見酒の経済」ではないが、革命のほうも、「花見酒」の興奮ではじまり、おわるのが、日本のパターンのように思える。まあ、イリイチが特別の意味をこめた「コンヴィヴィアリティ」も「宴会」と無関係ではないから、「ええじゃないか」的「花見酒」も悪くはないのだが、これでは、アキシデンツまでもプログラムするいまのシステムには太刀打ちできないでしょうね。

国家が、状況次第で人民はむろんのこと、組織すらも裏切るということを教える点で、啓蒙映画としては「反国家主義的」と言えるかもしれない。日本のように国家的規模でまると動くパターンが貫徹されてしまった国では、もうすこし地域主義や拠点主義が強まってもよいかもしれない。というより、いま、国家自体がそういう要素が下から沸き起こってくることを望んでいる。しかし、この映画が、全共闘時代ならもつとアクチュアルに見えたかもしれないと思えるかぎりにおいて、国家がいくら太鼓をたたいても（ちなみにこの映画は文化庁の援助を得ている）、そういうグラスルーツ・パワーはまきおこらないだろう。

映画として、豊川悦司は、一貫してカッコいい役を演じた。終盤、志乃らが、豊川とアイヌの古老（大口広司）の助けを借りて育てた馬が、軍国主義に邁進しはじめた明治政府の命令で徴用されそうになったとき、誰が仕掛けたかはわからないが、20頭の馬たちが一斉に馬屋から飛び出していくシーンがある。これは、なかなか見どころのあるシーンだった。

小松原英明と志乃の娘（少女時代）を演じる大後寿々花が猛烈うまい。静内の人々の弱みにつけこんで財をなすが、ふたたびおちぶれる持田倉蔵（こんな名だったかあ）を演じる香川照之は、どこか、『赤い月』の演技とだぶる。酒びたりになるところは、『ホテル・ビーナス』を思い出させる。
（東映試写室）

2004年12月13日（1）

エターナル・サンシャイン (Eternal Sunshine of the Spotless Mind/2004/Michel Gondry) (ミッシェル・ゴンドリー)

風の強い日、早起きして六本木1丁目の地下鉄駅を出る。1pm開始というのはわたしにはあまりユーザルではない。昼飯どきなのか、飯倉片町へ向かう路上で弁当を売っている。この時間ここを通ったとき何回か見たから、「名物」なのだろうか？ 信号の切替がトロい（最近少しよくなった）横断歩道で、短いスカートをはいた女子生徒が2人、赤信号をさっさと渡っている。車の通らない赤信号の横断歩道で立ちつくすのは、日本人とドイツ人ぐらいのような気がするが、彼女らの時代には変わるのだろうか？

主演がジム・キャリー、脚本がチャリー・カウフマンなので、『トゥルーマン・ショウ』と『マルコヴィッチの穴』をブレンドしたようなシュールレアリズム性とノワールなユーモアがただよ。ケイト・ウィンスレットは、先日、『ネバーランド』で「会った」ばかりなので、新鮮さがないが、逢ってすぐ意気投合し、その日に寝てしまいたくなるような（いないようでけっこういる）女性の感じをよく出している。ただ、愛想のつきた相手の記憶を消してしまう決意をするようなタイプの女性を演じるには、すこし「健康」すぎるような気がする。その点では、キルスティン・ダンストのほうが適役。

ジョエル（ジム・キャリー）とクレメンタイン（ケイト・ウィンスレット）は、偶然出会い、恋しあうが、ありがちなパターンで別れてしまう。が、ジョエルにとってショックだったのは、彼女が、自分の記憶を消してしまったことだった。仕返しにというわけではないが、彼も、同じ「診療所」で記憶削除の「治療」

を受けることにする。映画は、彼の意識のなかにカメラを持ち込んだかのような映像でそのプロセスを見せる。半意識のなかで彼は、感動し、後悔し、苦しみ……彼女との経験を追体験することになるが、はたして、彼の決断は……？ あとは見てのお楽しみ。

わたしは、もともと無責任で忘れっぽいので、あまり記憶を消したいとは思わない（いや、それどころか、どう記憶を維持しようかと苦慮している）が、わたしよりもマジメで修羅場を生きてきた人は、「あの人」の記憶だけは消してしまいたいと思う場合があるのだろう。カントは、「……のことは忘れること」というメモを壁に張って、忘れる努力をしたというが、記憶の抹殺というのは、究極の殺人ないしは自殺にほかならない。ボケやアルツハイマーなどで記憶を失ったとき、人は、自分だ誰であるかわからなくなり、究極的には、自分が人間であるという意識も失う。そういう人に会うと、相手に死なれた場合よりもつらいし、この映画のように、自分から相手の記憶を抹殺したということを知らされたときには、相手によって自分が最大限に無視され否定されているのを感じるはずだ。

記憶は、おそらく身体を人工的に操作する際の最後の「戦場」になると思うが、この映画には、必要なときに特定の記憶を消せる医術（というよりもデジタル技術）が金さえ払えば誰に出る利用できるものとして登場する。トム・ウィルキンソンがいかにチャーリー・カウフマンの雰囲気で演じるドクターは、記憶をマッピングし、そのユニットを消すことによって、記憶を自由に消滅させる技術を開発し、「診療所」を開いている。レセプションストを演じているのが、『スパイダーマン』シリーズでメアリーを演じているキルスティン・ダンスト。このひと、気が多いような印象をあたえておいて、実は一途だったりする女性を演じるのがうまい（独特の目つきのせいかな？）が、ここでも面白いキャラクターを演じている。

記憶削除の処置は、ヘッドギアのようなものとコンピュータを結んだ装置でできるようにっており、「出張治療」もやってくれる。「診療所」で患者が執着する記憶の品々を使って、それらに反応する「感情の芯」をスキャンし、マッピングする処置を済ませれば、あとは、助手たちが、患者の家に「出張」して処置してくれる。マーク・ラファロとイライジャ・ウッドがその助手を演じている。ラファロは、最初どうということもないが、そのうち、装置を「オートモード」にしてダンスとセックスにふけったりするいいかげんなキャラクターをうまく演じている。あの『ロード・オブ・ザ・リング』のイライジャ・ウッドがもう一人の助手をやっているのがよくわからないが、あのぎよる目がこの役割のアブサードな感じにぴったり。この映画のキャスティングは、まず「目つき」で俳優を選んだのではなからうか？

カウフマン的ジョークと思えば、何でも歓迎なのだが、あえて言えば、記憶の構造は、この映画で描かれているようなシーケンシャルなものではなく、もつとぐちゃぐちゃしている。この映画で問題になっている「記憶」は「データ」にすぎない。だから、事実上、コンピュータによる記憶のマッピングなどは不可能に近い。映画では、ファイルを消すように記憶のユニットを一つ一つ消して行くが、記憶は相互にもつれあっており、こうは行かない。一つの記憶は、すべて全体化されており、一つの記憶ユニットを消すと全部消えてしまうようなところが

あり、記憶という機能を全部だめにする覚悟でないと記憶は消せないのだ。とはいえ、この映画でも、消したはずの「記憶」が、部分的によみがえるシーンがある。これは、データは消せても、記憶は消せないことを示唆している。

この映画では、『ラブ・アクチュアリー』における「クリスマス」のように、「バレンタインデイ」がジョエルの脅迫観念になっている。「バレンタインデイ」に母親ぐらいからしかカードが来ない（日本でチョコレートを贈るのがパターンになっているが、「バレンタインデイ」で贈るのはチョコレートだけではない）のを嘆くシーンがある。相手がいないことを思い知らせる日なのだ。

『アダプテーション』でも感じたが、カウフマンよりもゴンドリーの趣味か、ある種「瞬間芸」的なショットがかなりある。意識のなかの描写ということより、映画表現として面白い。たとえば、「診療所」でマーク・ラファロが、いきなり犬みたいになっこうでダンスストを驚かせるとか、ジョエルとクレマンタインが歩いていると、車が吹っ飛んでくるとか。しかし、それは、瞬間映されるだけで、以後どうなっただろうと思わせながら、どんどん先へ行く。

（ギヤガ試写室）

2004年12月13日（2）

ナショナル・トレジャー (National Treasure/2004/Jon Turteltaub) (ジョン・タートーブ)

歴史学者のベン・ゲイツ（ニコラス・ケイジ）は、幼いとき、祖父ジョン（クリストファー・プラマー）からアメリカに隠されている財宝の話聞いた。ジョンは、曾祖父からその秘密を教えられ、自分でもそのありかを探しつづけてきた。息子のパトリック（ジョン・ボイト）も、その半生をその探究に費やしたが、いまでは、その存在に懐疑的になっており、息子のベンには、その話をしないようにしていた。ジョンが孫のベンに話したことによって、ベンの人生が変わる。しかし、財宝が見つからないために、一家は「気違い」あつかいされ、ベンは、一方で「天才的な歴史学者」という評価をうけながら、うさんくさい目で見られてもいる（そういうキャラクターはニコラス・ケイジにはうってつか）。

映画は、ベンが、「行動派」のイアン（ショーン・ビーン）とともに北極圏で手がかりを見つけるところから始め、イアンの裏切りと彼の一派との闘い、彼の追求を逃れながら、情報に強い若者ライリー（ジャスティン・バーサ）の力を借りて、財宝へ一步一步近づくという『インディ・ジョーンズ』や『ハムナプトラ』流のアドベンチャー・サスペンス。アクションや「科学的」小道具も、ストーリーがまずあって、それを活かすために要請されたというエンタメもののパターンではある、華を飾るために導入されていることがみえみえのダイアン・クルーガーが、古文書のドクターであるとは見えない、FBI捜査官役のハーヴェイ・カイテルはもったいない等々、ケチをつければきりがないが、エンタメとしては、楽しめるだろう。

しかし、映画の社会的な機能をパラノイアックに意識すると、この映画、なかなかの「問題作」である。わたしは、歴史の素養が乏しいので判断に迷うが、とりわけ建国時のアメリカ史とフリーメイソンとの関係をどうとらえるかで、こ

の映画の意味や機能が変わってくる。まず、アメリカが、建国の時代にはまだいまよりましな民主主義や自由の意識が国家的レベルで横溢していたと考えるならば、この映画は、反ブッシュの映画になる。また、逆に、この映画で暗黙に賛美されているフリーメイソンが、世界を支配しようとする「陰謀集団」や「国際的支配階級」(international ruling class)にすぎないと見なすならば、この映画は、ブッシュのやり口に代表されるキリスト教的世界の支配を肯定するドラマにもなる。

この映画では、問題の秘宝は、12世紀のテンプル騎士団からフリーメイソンに受け継がれ、イギリスの独占を回避しながら、アメリカに持ち込まれたという。そして、その秘密には、フリーメイソンのメンバーだったというヨージ・ワシントンやベンジャミン・フランクリンも関わっていることになっている。1ドル紙幣に印刷されている頂点に眼がついているピラミッドの図柄は、フリーメイソンのものとされるが、これは、ドルの世界支配を象徴してもいる。ちなみに、ハル・アシュビーの『チャンス』の最後のほうで、富豪の葬式がその邸内で行われるが、棺が運ばれる墓は、まさにこの図柄を写した「ピラミッド」になっている。

フリーメイソンに関しては、その解釈自体がフリーメイソンのであり、ゲートやモーツアルトがメンバーだったという場合のフリーメイソンは、「世界市民」や「自由博愛」を主義とするネットワークである。が、文化権力という観点から考えれば、ゲートやモーツアルトのほうがロックフェラーやブッシュ一族よりもはるかに世界的な「文化権力」であり、世界の人々の感性や思考を支配している。

隠された財宝を発見する冒険サスペンスの側面を維持しながら、その一方で、この映画は、アメリカの建国に関連する「独立宣言書」、ワシントンの「国立公文書館」、フィラデルフィアの「独立記念館」など、アメリカ合衆国の「原点」に注意を喚起する仕掛けが仕組まれている。これは、いまのアメリカがやるべきことは、「原点」の見直しであることを考えれば、この映画の冒頭にあるように、孫が祖父の、息子が父親の話にもう一度耳をかたむけみるのは悪くないだろう。

問題の宝は、「王」(一人ある一国の権力者)が独占することのないようにフリーメイソンが隠したという設定になっている。しかし、それならば、映画で発見してしまう宝は、最終的に、ハーベイ・カイテル演じるFBIのもと、つまり「国家の財宝」(ナショナル・トレジャリー)になってしまうわけだから、これは、フリーメイソンの精神に反するのではなからうか？

「独立宣言書」は「国家が過ちを犯したときには、その政権を倒す権利を人民が持つこと」を肯定しているというようなことがちらりと出てくるが、この「国家の過ち」が、ブッシュなのか、それとも、ブッシュがやっていることが、そういう代理行為なのかは、意見の別れるところだろう。もし再見する機会があったら、よく考えてみたい。

(ブエナビスタ試写室)

2004年12月14日

オーシャンズ12 トウエルブ (Ocean's Twelve/2004/Steven Soderbergh) (ステイヴン・ソダーバーグ)

隣のシネマスクウェアとうきゅうの階段の上のほうまで列ができていたので、相当混むかと思って入場したら、上映直前でも4分の3ぐらいの入りだった。劇場が大きいということもあるが、常連の顔がそう多くないところを見ると、時間の関係か、あるいは、すでに見ている人のうわさが流れたからか。そういうのは、けっこう微妙に作用する。荷物検査があったが、上映中両袖に制服を着た警備員が立って客席をにらみつけていた。彼らは、上映中もスクリーンのほうを一度も見なかった。ご立派。

3分の2ぐらいまでは、かなり退屈だった。全般、アンディ・ガルシアが、前作『オーシャンズ 11』でだまされたおとしまえをつけさせようと、世界中にちらばっている「オーシャンズ」のメンバーを一人ひとり訪ね、脅しをかける。ジョージ・クルーニー、ジュリア・ロバーツ、マット・デイモン、ブラッド・ピット、前作では出ていなかったキャサリン・ゼタ・ジョーンズ等々、みな鎗々たる役者の顔をおがめるのだから喜ぶむきもあるかもしれないが、ガルシアのこのくだりはワンパターンであり、意味がない。前作を見ていなければひねりもわからないし、前作を見てない人に前提をダイジェストする機能としても、うまいやり方ではない。その点では、本作は、誰でもが楽しめるというものではない。

これだけの俳優をそろえ、パリ、ローマ、アムステルダム・・・でロケをし・・・とくるわりに、ポイントがなく、俳優一人ひとりの特性がドラマのなかでは活かされておらず（もともとそういうことをねらっていない）、この映画ってナニ？という印象をあたえる。わたしは、ハリウッドのセレブ俳優たちの旅行付プライベートパーティと考えるのがいいと思う。最後のほうに、ご一党がはしゃぐシーンがあるが、まさにこの雰囲気を出演者たちが楽しむために映画くも撮ったというのが、本作という印象。だから、前作についてはむろんのこと、出演者について知っていれば、「楽屋落ち」がかぎりなく楽しめる。しかし、ソダーバーグというひとは、どうしてこんな「遊び」ができるのだろうか？ ジョージ・クルーニーなんかは、映画技術的にも、ソダーバーグをえらく尊敬して、影響も受けているようだが、よく考えると、ソダーバーグって、そんなにすごい作品は作っていないのですね。

ジュリア・ロバーツが「ジュリア・ロバーツ」のふりをするとか、ブルース・ウィリスがカメラオ出演しているとか、重要な役で出ているアルバート・フィニーを、なぜかクレジットしないとか、「遊び」が多すぎるのだが、こういうところが、この映画に参加している俳優たちにとってはたまらないところなのかもしれない。そうした映画製作上の「遊び」にくわえて、俳優たちが将来自分で演出もできるような映画製作の基本を見せてくれるところもあり、その意味でも、ソダーバーグは、役者たちにとって「いい先生」なのかもしれない。

この映画でブレイクしたのは、ヴァン・カッセル。わたしは、『ジャンヌ・ダルク』でも見ているはずだが、この俳優の顔をはっきりとおぼえたのは、『ジェヴオーダンの獣』でシニカルな片腕の男を演じたときだった。今回、彼が、悔しさを演じるところが実にいい。今後いい展開を見せる俳優だろう。（新宿ミラノ座）

2004年12月15日(1)

アイ・アム・デビッド (I Am David/2003/Paul Feig) (ポール・フェイグ)

大分以前から試写状をもらいながら、今日まであとまわしにしてきたのは、タイトルのちよつとナリシステイックな感じと、中途半端に「肉体派」で、泥くさくした「トム・クルーズ」みたいなジム・カヴィーゼルが好きではないからだった。が、見て見たら、カヴィーゼルはちよい役で、ちよつと地球にまぎれ込んだ「E.T.」のような雰囲気のある少年デビッド役のベン・ティバーが終始前面に出る物語だった。

マイケル・ウンターボトムの『イン・デイス・ワールド』は、15歳の少年がパキスタンからロンドンまで命がけの旅をする物語だったが、これにくらべると、本作で描かれる少年デビッド(日本では、Davidを「デイビット」、「デイヴィッド」、「デビット」とかさまざまに表記するが、できれば「デイヴィッド」か「デイヴィット」に統一してもらいたいものだ)の逃避行は、ややのんびりした感じがする。

時代は1950年代。「反共主義者」の烙印を押された一家がブルガリアの強制収容所に入れられたが、両親から引き離されたデイヴィッド(ベン・ティバー)は、ある偶然からそこを逃げ出す。教えられた通りに、ギリシャに入り、サロニカから船でイタリア、そしてスイスへと移動する。しかし、ウンターボトムの映画の主人公にくらべると、周囲は好意的で、ときには通報されそうになったりもするが、それほど深刻なことにはならず、金持ちの豪邸に泊めてもらったり、最新には、ジェーン・プロウライトが演じる愛情深く、開けた精神の持ち主に出合い、肉親のもとに帰ることができるようになる。スリルはあるが、ちよつとウソぽい感じがするが、現実には奇なるもので、こういうこともけっこうある。

「E.T.」のような雰囲気と言ったのは、そのことで、デイヴィッドには、最初からマレビト的な要素があり、ツイているのだ。

最初、流れてくるナレーションを聴き、これは、デイヴィッドが収容所でいっしょで、いつも彼を庇護してくらた男ヨハン(ジム・カヴィーゼル)の語りなのかと思ったが、そうではないことがやがて明らかになる。だとすると、一体、これはだれなのか? 成人したデイヴィッドなのか? その問いは、最新のほうになつてわかる。これが誰であるかについては、映画評と映画を見ることとはちがうと主張するわたしでも、明かすのをやめておいたほうがいいと思う。

ある意味では、この映画は、ソ連の主導で「共産主義」圈につくられた「収容所」(グーラッグ)を批判する映画ではなく、人生には運というものがあり、人間のなかには、運の悪い奴と運のいいマレビトとがいるという話である。ヨハンは、まさしく運の悪い人間だった。

かつてアレクサンドル・ソルジェニーツインの『収容所列島』という本がベストセラーになったことがある。当時、この本が描いた「収容所」の存在をめぐって「左翼」のあいだでも議論が起こった。それは、CIAの捏造であつて、「社会主義」の国にそんなものがあるはずがないという主張をする者もいた。いま、多くの人は、権威主義的な国家には必ず収容所があることを知っている。

「民主主義」を標榜する国でも、状況次第で「収容所化」がいつでも起こることも少しは知られるようになった。しかし、問題は、その分、「どうせ収容所なんかどこにでもあるんでしょ」とわかったようなことを言い、その存在をなくそうとする努力や批判の力がすっかり失せてしまったことではないか？ この映画で、収容所の「実態」がフラッシュバックでしか描かれないのは、そういう時代の雰囲気とどこかでリンクしているように思えた。

(ヘラルド試写室)

2004年12月15日(2)

ベルンの奇跡 (The Miracle of Bern/Das Wunder von Bern/2003/Soenke Wortmann) (ゼーンケ・ヴォルトマン)

海外では評判の作品だが、お客はあまり多くはなかった。最前列にすわったのだが、左右には誰もおらず、気になって後ろを見たら、数人の顔が見えた。

しかし、この映画は、見て損をしないと思う。わたしがきらいなスポーツが主題の映画であり、国中の期待を背負ってドイツのサッカー・チームがワールド・チャンピオンになるという話ではあるが、映画を見ながら、国家とは何か、家族と国家との関係などを考えさせる。

1954年のドイツ、ルールの炭鉱の町。当時のドイツは、戦争の傷からまだいえていない。第2次世界大戦で従軍した兵士のなかには、ソ連軍に捕らわれ、収容所に入れられたまま、運よく生きていてもまだ帰還しない者もいた。ちなみに、日本人も、終戦とともにソ連に「抑留」(当時はこの言葉が使われた)され、大分たつて日本に帰ってきた人たちがいた。わたしが高校で日本史を教わった小川という先生は、そういう経験をされたかたで、収容所で強制労働をさせられ、防寒も食事もひどく、歯がぼろぼろになってしまったという話を授業中にしておられた。ドイツの場合は、もつと多くの捕虜がいた。

この町からワールド・カップのチームに抜擢される青年ヘルムート(サーシヤ・ゲーベル)を中心に、チームが優勝にいたるサッカー・ストリーと、彼と親しく、サポートをしていた年下の少年マチアス(ルイー・クラムロート)の家庭の物語とがからみあいながら展開する。ルバンスキーという名前からわかるのだが、この家族はポーランド移民である。もともと決して裕福な家庭ではない。さらに、新婚のスポーツ記者夫婦アネット(カタリーナ・ヴァツカーナーゲル)とポール(ルーカス・グレゴロヴィッチ)がワールド・カップを取材するというファクターもからむ。これは、一見余分なファクターのようにも見えるのだが、国家と家族とスポーツとマスメディアは、切っても切れない関係にあることを思うと、なぜこういうファクターが入られているかがだんだんわかってくる。

娘イングリッド(ビルテ・ヴォルター)と息子マチアスの手を借りながらバーを開業している母親クリスタ(ヨハンナ・ガストドルフ)。長男のブルーノ(ミルコ・ラング)は、「共産党」に惹かれている。貧しいながら、何とかやっていた一家にある日、突然の変化が起きる。抑留されていた父親リヒャルト(ペーター・ローマイヤー)が11年ぶりに帰還したのだ。普通なら、それは喜ぶべきことなのだが、ひどい抑留生活で(しかも収容所内での「窃盗」の嫌疑で刑に

服せられてもいた」心身ともにぼろぼろになっており、彼が帰ってきただけで、その日からマチアスの家庭は暗い雰囲気につつまれる。

リチャルトは、一家をささえなければという気持ちだけは強く、そのあせりがかえって彼を追いつめて行く。炭坑の仕事に復帰したが、閉所恐怖が出て、仕事を続けることができない。もんもんとして日々を送るなかで、家族にあたる度合いが増していく。自分を不幸にした「共産党」に接近する長男ブルーノとはますます溝が開いていく。妻の誕生日にと、みずから料理をするが、その肉は、マチアスが大切に飼っていたウサギのものであった。このへんの、よいと思ったことが裏目に出てしまうディレンマの感じが、ヴィヴィッドに描かれている。ペーター・ローマイヤーが好演。

家族関係が回復していくことと、サッカーチームが苦戦の末にハンガリーのチームに打ち勝つ過程とが、単なる同時進行ではなく、動的にからみあったかたちで描かれる。実際、家庭と国家との関係は、不即不離の関係だ。だから、国家は、つねに家族／家庭の管理を陰に陽に進める。この映画には、国家の直接的な影は見えないが、ワールド・カップは事実上国家行事であり、国家の威信や存亡がかかっているかのように国中の人々がテレビとラジオの放送に熱狂する。先ごろも、北京で、たかがと思えるサッカー試合が、日本と中国の人々をつかのまナショナルリストにした。中国は、その技法をもっと利用しようとしている。

「拉致家族」の問題も、家族・家庭・家が、いかに国家と切り離せない関係にあるかを教えてくれる。

国家の形態は時代とともに変わる。日本の場合は、天皇制国家だから、天皇ファミリーが日本のその時代その時代の家族モデルを示す仕組みになっている。日本国家は、「和」をタテマエとする家庭へ個々人を集め、帰属させることによって、戦前・戦中においては軍事を、戦後は経済を機能させてきた。ところが、いま、国家は、「和」よりも競争や闘争の人間関係によって「国力」をつけようとする段階になった。そのため、家庭は、よくてスポーツチーム、悪くすると、家庭内暴力や虐待のような文字通りの闘いと紛争の場となる。

グラムシも言ったように、国家は、人々を管理し、抑圧する権力装置であると同時に、個々人を保護し、教育する装置でもある。国家が存在する現状では、国家から放り出された「難民」は、日々の生活と初頭教育の援助をうしなう。が、問題は、いま国家は、管理と生産の「現場」としても家庭がその機能を果たさなくなっていると同時に、個々人を保護し、教育する場としても、核家族に代表されるような「家庭／家族」という単位が用をなさなくなっていることだ。ネイション国家と核家族はセットになっている。が、ネイション国家が終末にちかづいているいまの国家にとって、いまわれわれが慣れ親しんでいる「家庭／家族」が次第にお荷物になってきているのも事実なのだ。

この映画では、最初権威主義的だったサッカーチームの監督ヨーゼフ・ゼツプ・ヘルベルガー（ペーター・フランケ）が、次第に反省し、態度を変えていくプロセスも見られる。最初、彼は、選手のルール違反に「罰」をもってむくいていた。同様に、マチアスの父も、権威的な態度を少しづつ捨てていく。スポーツチームや家庭という単位の「長」の変化は、国家の変化とつながっている。あの種の「民主化」は、ドイツでも日本でも、スポーツチームのなかでも、家庭で

も、この半世紀の必然的な動きだった。個々人の「自発性」を刺激しながら、あたかも国民の自発的な意志で選択されたかのように行う管理にとつて、マスメディア（新聞と放送）はかせせない。その意味で、この映画は、よく見ると、国家問題のすべての要素が発見できる。

長男のブルーノは、次第に「共産党」にコミットしていき、東ベルリンに移住する。当時は、まだベルリンの壁が出来ていなかったので、大げさな政治事件にならずに、移り住むことができたのだった。

主役級の少年を演じたルーイ・クラムロートと父親役のペーター・ローマイヤーとは実生活でも親子関係。

サッカーチームの監督の依頼で靴鉸がネジになってとりはずしのきく特性のサッカーシューズを作って持ってくる人物「アデイ」が登場するが、これは、『Adidas』の創設者アディ・ダスラーのことだという。

最期のクレジットの裏で当時の実況放送を担当したアナウンサー、ヘルベルト・ツイーマーマンの声が流れる。

（東宝試写室）

2004年12月20日

ローレライ (Lorelei/2005/Shinji Higuchi) (樋口真嗣)

出ようとしているときに知りあいからコンピュータの不具合についての問い合わせがあつて、時間がなくなつた。市販のわたしの知らないソフトについてだったので、てまどう。駅までタクシーを飛ばす。焼き鳥の煙がもうもうとたちこめる有楽町のガード下の屋台の飲み屋のまえを、これもある種の「死臭」じやないかなどと（そこを愛する人には）フトドキなことを考えながら、東宝へ。満席になり、映画がはじまったら、室内の温度がかなり高くなつた。

どこが「未完成」なのかわからなかったが、製作年度が「2005年」になつてるように、この試写は、まだ完成版の上映ではないという注意があつた。

路線が「戦後民主主義」なのは意外だった。カミカゼ特攻隊に反対で「ダメ艦長」と見なされた絹見少佐（役所広司）が、いまは役職からはずされている元海軍の艦長だった浅倉（堤真一）から秘密の指令を託される。浅倉によると、アメリカは、前日の1945年8月6日の広島について日本に原爆投下を計画しており、その原爆が輸送艦によって運ばれているという。その輸送艦を撃沈することが使命だが、浅倉は、そのために手に入れたという、ナチスドイツが開発した特殊兵器「ローレライ・システム」を積んだUボートを絹見に見せる。集められた乗組員たちは、國村隼、小野武彦、ピーエル瀧、柳葉敏郎、妻夫木聡、佐藤隆太らによって演じられる。ピーエル瀧がなかなかいい味を出している。

たくみなひねりがあり、それをここで明かすことはできないが、戦うことや「国を守る」ということにも、2派あることを示唆する。役所が、「大人が始めた戦争は大人が責任を取るべきだ」つまり若者を犠牲にしないということを言うシーンがある。これは、将来のある若者を犠牲にするカミカゼ特攻隊が戦力の浪費だという絹身の発想につながっている。ここで、絹見らの世代が戦つて死ぬと

しても、それは、「国家のために死ぬ」とはちがうし、やみくもの戦争肯定ではない。

絹見少佐と対極の発想として、日本は腐りきっているから東京が原爆で壊滅して出直すほうがよいという発想が対置される。かつてダグラス・ラミス(彼は、多くのすぐれた著作を発表しているが、『ラディカルな日本国憲法』『晶文社』には、光栄にも、「粉川哲夫との対話」という章がある)は、アメリカという国は、『地球最後の日』(だったと思う)で見られるように、自分の国がもうダメだと思つと、地球をまるごと巻き添えにして自滅するような国だと言ったことがある。この映画にも、最初は「戦後民主主義」的な発想をよそおいながら、実は本音ではこのような発想の持ち主であったことを暴露する人物がいる。なお、ちなみにわたしは、「戦後民主主義」の肯定論者のはしくれである。

面白いのは、この映画には、1945年に東京にも原爆が投下されていたらどうだったかという仮説的な視点がある。むろん原作『終戦のローレライ』(講談社)にある視点なのだろうが、映画は、それをうまくとらえている。アメリカの占領と支配、そしてその延長線上にあるいまの日本がないことは明らかだろう。それがなければ、当然、アメリカによる軍事支配のやりかたも変わっている。

「高度成長」はなかっただろう。絹見少佐は、いまの日本を肯定している。他方、いま憲法を改正し、場合によっては北朝鮮にも先制攻撃を加え、自衛隊を正式の軍隊にすべし等々と唱えている連中は、いまの日本を否定している。あなたはどちらを取るか? 「平和ボケ」と誰が言おうと、60年間戦争をせずに来れた」とは評価すべきだし、海外で日本をそんな言葉で批判する国はないということを知るべきだ。

ナチの収容所と人体実験の経験を持つという設定の日系ドイツ人、パウル・A・エプナー(香椎由宇)は、『マイノリティ・リポート』のサマンサ・モートンの演った役柄を思わせる。柳葉敏郎が演じる将校の最期のシーンは、『K-19』を思い出させる。『K-19』のほうが、実話にもとづいていることもあって、柳葉のシーンよりも納得でくるものであったが。

(東宝試写室)

2004年12月21日

トニー滝谷 (Tony Takitani/2004/Ichikawa Jun) (市川準)

いまや「ブーン」というハムが聴こえる音響装置と本当笑ってしまうほどありきたりなBGMが特徴になってしまったメディアボックス。しかし、この試写会はだいたい盛況。今日も、終了時に見渡したら、ほぼ満席だった。

村上春樹の原作にもとづく作品。市川準の作品は、『ノーライフキング』、『大阪物語』、『東京メリーゴールド』、『竜馬の妻とその夫の愛人』などを批評したことがあるが、今回の作品は、村上の原作を意識してか、それらとはかなりちがう。映像のスタイルは、あえて形式的にしている。坂本龍一のミニマルなテンポのピアノソロが流れる。カメラが右にパンすると、別のシーンに映るとか、プロットの切替に、坂を上がってくる宮沢の首が映り、やがて全身が映るとか、ナレーションを受け継いだ形でイッセーないしは宮沢が棒読みに読むとか、

ある意味では月並みだが、形式化することによって逆にいい雰囲気を出してもいる。

見ている最中に「ここで終わってほしくない」と思うことが何度かあり、そして、結局、「もうちょっと見たいな」というあきらめの余韻をのこして終わる。いい意味でも悪い意味でもある種の個性的な雰囲気をもった作品。主演のイッセー尾形と宮沢リエは、彼と彼女としては最上の演技をしている。2人に合った役柄だったことも事実。宮沢は、尾形のように努力しなくてもアンドロイド感覚があり、この作品のキャラにあっている。

フラッシュバックで描かれるトニーの学生時代の姿は、尾形が若作りにして演じているので、ちよつと滑稽。キャンパスで聞こえる「全共闘」の活動家のアジ演説の口調もおかしい。しかし、原作の時代認識がその程度のものであることを考えれば、この「リアリティ」のなさも肯定できる。全共闘運動に賛同できない者にとっては、その活動家の演説もそんな程度にしか聞こえなかっただろうから。

原作が発表されているので、すこし「ネタばらし」をする。こんな記述で

「わかったしまうからつまらない」と思うむきは、以下は読まないでほしい。映画は映画であり、「内容」を記述したものを読んで映画を見た気になるのなら、映画はいらないと思うが、あいかわらずそういう手合いが多い。だからまともな映画評は「学術雑誌」のような場でしか書けない。が、「学術雑誌」の読者は、映画好きは必ずしも多くはないので、書いても反応がない。これじゃ、行き止まりだ。

戦前に中国に渡り、トロンボーンのジャズプレイヤーとして仕事をしていた父。彼のアメリカ人の友人のすすめで「トニー」となづけられた主人公は、子供のころから機械などのスケッチがうまく、大人になり、イラストレーターとして成功する。ずっと女にも結婚にも興味がなかったが、ある日、仕事で事務所にやってきた女（宮沢リエ）を愛するようになり、結婚する。彼女は、主婦として「完璧」だが、きれいな服を見ると、買わずにはいられないという性癖があった。夫（イッセー尾形）は、十分な収入があるらしく、彼女の言うがままにし、家には大きな衣装部屋まで出来た。が、ある日、夫の苦情までいかない「忠告」に彼女は、服の一部をブティックに返品することを考える。しかし、その帰り、交通事故を起こして、あっけなく世を去る。しばらくして、男は、亡妻と体のサイズに近い女（宮沢リエのダブルキャストイング）をアシスタントとして雇う。条件は、亡妻の服を着て出勤すること。げんんな顔をする彼女を男は衣装部屋連れて行き、ゆっくり見させる。女は、部屋にさがったブランドものの服や靴を見、身につけているうちに泣き出す。このシーンは、不思議に感動的。しかし、それでどうというわけではなく、彼女は服を持って帰る。だが、それで、新しい2人の生活が始まるわけではなく、なにもなかったような日常がもどる。

衣装とは、記号であり、衣装が人を意味づける。表層にやる意味づけが重要な世界、そのスタイル自体が表層で出来ている村上春樹の世界では、身体に身につける衣装、靴、身体を表層から規定する家やインテリアは重要だ。宮沢（B）が宮沢（A）の残した服と靴を身につけるシーンは、この村上の「記号論」が一番よく出ているシーンだ。残念ながら、わたしは、村上春樹の世界的名声にもか

かわらず、かれの小説を評価できない者の一人である。このシーンの面白くはあ
るが、「ものたりなさ」が残るところもまた、「村上春樹的」と言うべきか。

「それがどうしたの？」というのが村上春樹の世界である。しかし、そうい
う世界に宮沢りえは実によく合う。この映画では、イッセーはやや臭すぎる。夫
婦だが「セックスレス」の感じもいい。「表層」とは、「うすっぺら」というこ
とではなくて、世界には、もともと「中身」なんかないという意味での「表層」
だ。世界は、ソシユール以来、「表層」にしか意味がなくなつた。その意味では、
村上はタイムリーなのだが、わたしに言わせれば、だからといって、「表層」の
下になんにもないというポーズばかりをしなくてもいいだろうということだ。世
界が「記号のたわむれ」になつたとき、世界がたった1枚の「表層」だけになつ
てしまつたわけではなく、その下にあつて「本当」の内実だとそれまで思われて
いたものが、所詮は、もう一つの「表層」であつて、世界は、つまるところ、極
限大の「玉ねぎ」のように、「表層」の下に無限の「表層」が続くということな
のだ。それは、別に「村上」流に退屈なわけでも、空白でも欠如でもない。
(メディアボックス試写室)

2004年12月22日

サマリア (Samaria/2004/Ki-duk Kim) (キム・ギトク)

ちよつとKEYをのぞいて会場へ。電車のなかの本の広告に、「ご注文はこ
れでよかつたでしたか？」というのを「変な日本語」としていたが、配給会社の
人が使う「ごあいさつさせていだいてよろしいですか？」というのも変と言え
ば変だ。しかし、言語に「変な」はない。発語され、合意が成り立てば、言語は
「正しい」のである。ダンカン・ワッツの『スモールワールド・ネットワーク』
(阪急コミュニケーションズ)を読んでいたら、声をかけられ、見上げると川本
三郎氏だつた。

キム・ギトクは、今野雄二氏が最近ぞつこんホレ込んでいる監督で、先日、
大学で「映画と身体」という特別講義をしてもらつたときも、ギトクのことかと
りあげられ、『春夏秋冬そして春』からの映像が上映された。独特の映画作家だ
と思う。肉体への執着も面白い。取り上げられる非常にローカルな素材にもか
かわらず、作品の根底にあるのは、意外にヨーロッパ的なものであるような気がす
る。ギトクが、パリで過ごしたことと無縁ではないはずだが、韓国の監督の発想
は、日本の映画作家とくらべると、はるかに「ヨーロッパ的」であると思う。

ギトクの作風には、「罪と罰」と「正と義」とが西欧的および儒教的にまじ
りあつたようなある種の「潔癖さ」へのトラウマのようなものがある。日本の女
子生徒の「援助交際」にインスパイアされたという三部構成のこの作品の第1
部「パスマルダ」と第2部「サマリア」の半分までは、いわば「ポストモダン」
な感覚で物語が展開する。その娼婦と寝た男は、至福の体験をしたあまり、仏教
信者になるという言い伝えがあるという「パスマルダ」にどこか似た少女チェヨ
ン(ソン・ミンジョン)は、親友のヨジン(クァク・チミン)を会計と監視の役
にして、「援助交際」をくりかえす。2人は、西欧的観点ではレズとみなされる
だろうが、東洋的な観点では、この年令の少女に特有の親しさの関係にあるだけ
なのかもしれない。

陰湿さを感じさせないチェヨンの「援助交際」は、そのままつづくのかと思っ
ていると、いきなり「罰」のフアクターで幕を閉じる。連れ込みホテルを急襲
した警官の姿を見て、チェヨンは、窓から飛び降り自殺してしまう。これまであ
っけらかんとした調子で話が展開してきたので、急に儒教道德の世界に引き戻さ
れた感じがするが、これは、必ずしも「罰」ではない。ヨジンが、チェヨンの理
念つまり「パスマイルダ」であることを過激に継承し、彼女のかつての客を一人一
人ケータイで呼び出し、セックスをし、しかも前にチェヨンが受け取った金を返
すという行為を実践するからだ。

ここで、わたしは、フェリックス・ガタリが、精神分析医と患者との関係に
ついて語った言葉を思い出した。彼によると、精神分析医と患者との関係は、生
産者が消費者にものを売るというような関係ではなく、コミュニケーションと情
報交換の関係なのだから、もし金を払うということが必然なら、両者が金を払い
あわなければならないという。これは、すべてを利潤を生むべき交換にしてしま
う資本主義と、利潤を生むとはかぎらないコミュニケーションとしての情報交換
との矛盾（要するに情報資本主義というのは矛盾しており、資本主義の終末形態
だということ）をあばくための異化効果的な言い方なのだが、チェヨンとヨジン
がやったことは、まさに前・脱資本主義を体現している。

わたしは、ヨジンがチェヨンの「遺志」をより過激に継承するところをもつ
とふくらませるだけでもよいと思うが、それでは終わらせないとキム・ギ
トク流なのだろう。つまり、彼は、韓国の現在というフアクターを無視するこ
とはできない。そのフアクターを体現するのが、妻を亡くしたあと、男手ひとつで
娘ヨジンを育ててきた父親ヨンギ（イ・オル）だ。彼は、刑事であり、「援助交
際」を取り締まる立場にある。彼には、妻がいながら自分の娘歳の未成年の少女
とセックスする男を許すことができない。これは、わたしなどの価値観では「悪」
でもなんでもないのだが、キリスト教的にも儒教道德的には「悪」とみなされる。

いま、「わたしなどの価値観では『悪』でもなんでもない」と言ったが、わ
たしに娘がいて、彼女がヨジンのようなことをやるのを知ったら、どうだろう
か？ キム・ギトクは、親子という論理では割り切れない「超越論的な論理」も
はざさない。『魚と寝る女』でも、一方で非常にシュールな物語を展開しながら、
決して身体的な現実性をはざさなかったが、この映画でも、韓国という具体的
なコンテキストのなかで生きている父親と娘の現実をはざさない。

しかし、そういう「古風」（ただし、彼が娘に語る話は、みな西洋の逸話や
故事である）な父親も、すでに過渡期のなかにあることをキム・ギトクはしっか
りにとらえている。最終章のタイトルが「ソナタ」であるのもそのためだ。父親
が娘に車の運転を教える終盤のシーンがそのことを示唆する。このへんは、車輪
が泥と石のぬかるみにはまって動けなくなるなど、象徴主義的な表現が目立ち、
ちよっと古い感じがする。この感じは、映画のタイトル「サマリア」にもはっき
りと出ている。これは、言うまでもなく、『新約聖書』の「ヨハネ第4章」に出
てくる「サマリア人」を指しており、ヨジンは、イエス・キリストが被差別民で
あるサマリア人に近づいたように、通常の価値観では軽蔑されるべき「買春」す
るオヤジを対等にあつかう。

（東芝エンタテインメント試写室）

2004年12月27日

Beyond the Sea/2004/Kevin Spacey) (ケヴィン・スペイシー)

たぶん、これが今年の打ち止め。六本木1丁目の地下鉄駅を降りたら、「特別警戒中」という腕章をつけた男女警官があちこちにいます。試写室の入口に近づいたら、配給会社の人からドアを開けて迎え入れる。が、わたしのまへの女性が入ったら、ぱっと手を離れたので、閉め出しを食った感じ。男性には開けてくれないらしい。ドゥルーズの Francis Bacon: Logique de la Sensation を読んでいたら、K 女史が大声でしゃべりながら入ってきた。まるで「我が家」。あとから来て隣に座った人が同じ動作を5分以上もくりかえし、手が触れるので見たら、メガネを入念にタオルで拭いているのだった。そんなに汚れているのだろうか？上映までに満席で、補助椅子が出た。

ケヴィン・スペイシーが監督・製作主演し、歌手ボビー・ダーリンの生涯を映画化しているというので、たぶん、彼の「道楽」的な作品だろうとたかをくくっていたら、全くそうではなかった。ボビー・ダーリンという人物への尋常ならざる関心はもとより、ケヴィン・スペイシーという映画人の映画的表现に対する姿勢、彼の居場所である現在のアメリカ（むろん、ブッシュ政権の）への彼の批判的な政治的姿勢を明確にあらわす傑作だった。彼は、たとえばアンソニー・ホプキンスのような職人俳優（「わたしは最高の監督としか仕事をしない」と言っているが、「最高」とは何を基準にしているのか？）ではなく、政治的こだわりを忘れない映画人である。

誰でも書くだろうが、スペイシーの歌はすごい。ボビー・ダーリンに似ているというよりも、ボビー・ダーリンという人物の「構造」にシンクロナイズしているもので、似ているとか似ていないとかいうことが問題にならない。これに比較すると、ジェイミー・フォックスの「レイ・チャールズ」などはただ似せているにすぎないという気がしてくる。

冒頭、ナイトクラブの裏口のような通路を関係者といっしょに早足にタバコを吸いながら歩いて行くケヴィンの姿があり、調理場のようなどころを抜け、ステージに出る。マイクをつかんで歌いはじめるのが、「マック・ザ・ナイフ」。ボビーのヒット曲の1つだが、言わずと知れたブレヒトの『三文オペラ』のテーマソング。最初にこの曲を選んだあたりにケヴィンの姿勢が出ている。かなりノって歌い、観客も大喝采。いい感じだなと思っていると、カーテンの陰に少年の姿を発見して、ケヴィンはいきなり歌うのをやめる。なんだ？！と思うと、カメラが引き、映画撮影の装置が見える。このシーンは、なかなかにくい。ボビーが自分のステージを映画におさめる（実際にやったかどうかは知らない）ということと、ケヴィンがこの映画を撮るということを重ねているだけではなく、「中断」というブレヒトの技法を採用したものだ。

全体的に、ブレヒト演劇の手法が随所で使われている。ラース・フォン・トリアなども、かなりブレヒトの手法をつかっている（『ダンサー・イン・ザ・ダーク』や『ドックヴィル』を参照）が、ケヴィンの使い方は、もっと「正統的」。が、ブレヒトを「正統的」に継承すると、日本のブレヒト劇のように、古くさくてつまらない「白け芝居」になることが多いのだが、ケヴィンの場合はそ

うはなっていないところが見事。ケヴィンは、一体、いつどこでブレヒトを学んだのだろうか？

普通ならフラッシュバックで見せるところを、少年時代のボビー・ダーリン（ウィリアム・ウルリッチ）と壮年のボビー（ケヴィン・スペイシー）とを画面に同時に出し、対話させるような演出をするが、自然な感じで受け取れる。少年ボビーの家に叔父（ボブ・ホスキンス）がアップライト・ピアノを入れてくれ、母親（ブレンダ・ブレッシン）がスイングジャズを弾きはじめると、外の路上で人々が踊りだし、やがて、それがシームレスに「ミュージカルシーン」に変貌するとか、大胆な手法を使うが、スタイル倒れしていない。スタイルとしては、「シームルレアリズム」的かつ「表現主義」的だが、少年の新鮮な驚きと喜びがストリートに伝わってくる。

素朴なリアリズムの技法を使わないのだが、ふと、少年ボビーと母親のシーンで、母親が少しふけすぎているように感じられた。これは、後半のプロットの布石であることがやがてわかる。「母親」役のブレンダ・ブレッシンよりも、より存在感のある演技をしているキャロライン・アロンがなぜ「叔母」役をやっているかもやがてわかる。なお、37歳で死んだボビーを45歳のケヴィンが演り、老けすぎではないかという批判があるが、だからこそ、ボビーに関しては、実在のボビー／映画の登場人物としてのボビー／ケヴィンその人の三重の要素をシームレスに転換する技法を使っているのである。

わたしの世代にとってボビー・ダーリンは、興味をもたなくてもラジオから自然に聞こえてくるようなポピュラーな歌手だった。ジャズばかり聴いていたわたしは、ボビーのヴォーカルはジャズとしては甘いという印象が強く、自分からレコードを買って聴くことはなかった。ボビーのヒット曲になった「Beyond the Sea」というのは、もともとは、シャルル・トレネの「ラ・メール」の英語版で、こちらは、ジャズに深入りするまえにはまっていたシャンソンのレコードでよく聴いていた。イヴ・モンタンが歌う盤もあったと思う。映画でも、ちらりとトレネの声が聞こえた。

そんなわけで、ボビー・ダーリンが、1960年代になってアメリカのヴェトナムへの介入に反対し、次第にロバート・ケネディのシンパになり、ポリティカル・ソングを歌いはじめたということは全く知らなかった。映画では、北爆のエスカレート、ロバート・ケネディの暗殺など当時の状況を象徴する事件がスケッチされ、彼が政治意識を強めるプロセスが描かれるが、それと平行するように妻サンドラ・ディー（ケイト・ボスワース）との不和が進む。彼女とは、わたしは見えない（早くみなくては！）が、ジョン・カサベテスの『九月になれば』（Too Late Blues/1961/John Cassavetes）の共演がきっかけで、彼女がまだ17歳のときに結婚したという。ケイト・ボスワースのパートは、50年代っぽい感じは少し出していたかなというところで、あまり印象的ではなかった。ボビーのマネージャー、ステイヴ・ブラウナーを演じたジョン・グッドマンは、ボブ・ホスキンスと同様、卒なく役をこなしていた。うまいけれど、賞を取るとすれば、キャロライン・アロンだろう。

（ギャガ試写室）

2005年

2005年01月11日(1)

東京タワー (Tokyo Tower/2004/Minamoto Takashi) (源孝士)

京都に数日味覚の鍛錬に行って帰ってきたばかり。あいにく風邪を引き、食するとき以外はベットにもぐり込んでいた。「川上」の松井新七氏の手になる料理などを口にする、感覚がとぎすまされて、何事に関しても小うるさくなってしまう。ちなみに、わたしは、いまの日本で公開される高額な美術展や音楽会に行くくらいなら、京都の日本料理を食べたほうが数十倍美的感覚を鍛えられるという偏見の持ち主である。

まだその感覚が残っている、この作品にも厳しい批評をあげせることになりそう。今年の皮切りが、この作品になるのは、年が明けても昨年の残務整理をやっているようで、本意ではない。去年見るつもりだったが、タイミングが合わなかった。開映まえに場内に流れる山下達郎のヌタくったような発音のテーマソングを聴いただけで、こりあアカンという気がした。さいわい、ノラ・ジョーンズにも別のソングを依頼しているので、その声で救われた。

だいたい、黒木瞳が出る作品でいいものはない。この人は、実直なおばさん役でもやっていた方がいいのに、なぜか、奥や屈折があるという風に設定されている恋する女なんかを演じる。黒木の演技の向こう側、表情の皮膚の下には、何にもないではないか。プロデューサや監督が馬鹿なのだ。要するに、使いやすい人なのだろう。いや、だからさ、黒木は、「優雅」路線ではなくて、「実直」路線(流行のドレスではなく、かつぼう着かなんか着て、台所で米でもといでいるような感じ)のほうが本領を発揮できるはずである。

原作は、江國香織の同名のベストセラー。東京タワーが見えるマンションに住む21歳の青年・透(岡田准一)が、母親(余貴美子)に連れていかれた青山のブティックで、オーナーの詩史(黒木瞳)と出会い、愛しあうようになり、まあ「ありがち」なことが起こる。この2人の話と平行して、透の友人の耕二(松本潤)がやはり偶然出会った中流の中年女・喜美子(寺島しのぶ)との「不倫」話が展開する。話としては、こちらの方が幾分か面白い。松本潤が生き生きとした演技をしていることもある。

江國の原作はもうちょっとマシなのだろうが、この映画化は、あまりに月並みだ。手広く国際的な仕事をしているらしい夫(岸谷五朗)とは形だけの夫婦で、詩史は、「結婚してよかったのは、一人で食事しないで済むことよ」とうそぶき、透との関係が続けるが、いわゆる「不倫」ドラマの域を出ない。夫は、ある時点まで「寛容」だが、最期には、ドラマティックに「切れて」くれる。こんなのどこがおもしろい？

「純粹」をキャラクタライズさせられているらしい透にしても、岡田准一はそう悪くはないし、ミスキャストではないが、設定が気の毒。グレアム・グリーンを読み、ラフマニノフのピアノ曲が好きで、本棚には、ポール・クレーの画集が並んでいるといったありきたりなかつこづけ。

耕二の友達でみんなといっしょにいるときでもヘッドフォンをつけたままの、これまた「ありがち」な「オタク」像の男が、急に笑いだす。いぶかしがる透に、耕二が、「こいつシンシヨーに凝ってるんだ」と告げる。すると、透は、「新しいヒップホップ？」と真顔で訊く。こういうのって、つまらないですね。窪塚洋介が出ている『Go』にも、窪塚が、落語をウオークマンで聴いているシーンがあったが、あれは3年前だ。映画作家なら、こういうつまらない二番煎じはやめたほうがいい。ちなみに、「シンシヨー」とは、古今亭志ん生のこと。なお、窪塚が聴いていたのは、古今亭今輔。

喜美子と耕二との関係にしても、喜美子の夫（宮迫博史）を馬鹿にしきっており、夫も、母親と同居の家（おそらく親から受けついだ）で無神経なバカ夫ぶりを披露する。ヨン様の駆け寄って転んで怪我をしようおばさんが多数いるニュースなんかを見ると、こういう夫婦が多数いるかのような錯覚に陥るが、これは、所詮、「ありがち」な小説的イメージであるにすぎない。家庭や夫婦をこういうパターンでしか描けない小説や映画は、どのみち「ありがち」なパターンのドラマをくりかえすしかない。

黒木と岸谷が（仕事上「夫婦」である必要があるから夫婦関係を続けているというのでも、冷めた夫婦関係を描く際の「ありがち」なパターン）「高級な」という設定のレストランで食事をするシーンが何度かあるが、毎回、フオークとナイフを使い、けっこうひんぱんに大きなワイングラスをかたむけるだけ。どんな料理を食っているのかは、描かない。そんな短時間にワイングラスを何度も口に持っていったのでは、料理もワインも味わえないではないか。それとも、料理がまずいから、あるいは相手が面白くないからワインで料理を喉に流し込んでいるのか？ そんな感じに見える。黒木は、川島なお美を追いかけて「芸能界第2のワイン通」になりたいようだが、日本の「ワイン通」というのは、味わうよりも銘柄や年度ばかりに興味のあるおよそ非美学的なやつばかりだから、やめたほうがいい。

映画では、原作にないパリのシーンが追加されている。笑ってしまったのは、透が下宿しているアパートマンの家主を何とミレーヌ・ドモンジョが演っていたからだ。ミレーヌ・ドモンジョなんて、かつては「ブリジット・バルドーを追う女優」などと言われたことがあるが、大した仕事もせずに、1970年代にももう終わってしまった女優。一体いまごろ、こんなポンコツ（パリという場面に出す「ありがち」な下宿のおばさんとしてもいいところない）を誰が引っ張って来たのか、と思っただけでプレスを読んだら、パリのシーンをアレンジしたのは、リュック・ベッソンだということがわかった。あの商売人、よくやるねえ。まえにも書いたが、あの傑作『最後の戦い』や『サブウェイ』を作ったベッソンが、ダメになったのは、日本の会社と仕事をするようになってからではないだろうか？ とにかく、彼は、アーティストから商売人になりさがってしまった。でも、ミレーヌ・ドモンジョを連れて来たというのは、日本の業界を知り尽くしたベッソンの、

日本の映画界への隠された皮肉のようで面白い。
(東宝試写室／東宝)

2005年01月11日(2)

あずみ2 (Azumi 2/2004/Kaneko Shusuke) (金子修介)

同じ場所で引き続き見ることになったが、あいだが短く、すでに外で並んでいる人も大分いたので、一旦出て、列に並ぶ。それが礼儀というものでしょう。せっかく並んだのに、入ってみたら、「関係者席」だらけとか、バッグや帽子があちこちに並んでいるというのは嫌なものだから。

上戸彩は、これで当分、シリーズものでやっていけるという印象。『KILL BILL vol.1』でハクをつけ、存在感をましてきた栗山千明を向こうにまわしても存在感を失わない(ただし、上戸の場合は、「存在感」というような古い身体性の用語では把握しきれない要素を出している——そこが新しい)。だから、彼女の場合は、短身、小柄、少女っぽい姿で100人斬ろうが1000人斬ろうが、「現実性」を失うということがない。ある種コミックのキャラクターをそのまま映画のなかに移してきたような「現実性」が上戸にはあるからだ(断っておくが、これは、上戸が栗山よりいいと言っているわけではない。違う役者だということ。役者としては栗山の方がいまのところは上)。

前回の北村龍平演出の『あずみ』では、そういう点がよく出ていたが、本作を担当した金子修介は、その点を理解していないようだ。彼が監督した『ガメラ3』や『ゴジラ・モスラ・キングギドラ』の場合は、「ウソ」を「ホント」に見せかけなければならない作品であるのに対して、『あずみ』シリーズは、逆に「ホント」を「ウソ」に見せる(それで「現実性」を生む)ようにしなければならぬから、最初から、金子には、向いていない仕事だったかもしれない。

たとえば、歳とともに怪異な風貌を増してきた平幹二郎演じる真田昌幸とその軍勢に取り囲まれ、10数人をたちまち斬り倒したあずみだが、そのままバツタバッタと行くのかと思ったら、時代劇でありがちな「示談」的処置で、頭目の真田との一騎打ちで決着をつけようということになる。これじゃ、普通の時代劇だよ。

平幹二郎もいいが、もっといいのは、高島礼子。くノ一・空如という甲賀忍者にして、真田のセクシーな愛人。このオバハンが、ショートパンツ(昔「ホットパンツ」というのがありましたな)のようないでたちで、馬に乗って妙ちきりんな武器を振り回すのなんざ、なかなかいいです。

武器に関しては、ゴジラものでならした金子修介、色々工夫しているが、基本の存在論がちがうので、おもしろい武器を出しても、それを操る人間に古典的な身体的存在感を求めていることになり、その点では、「悪役」の毒が薄いのではないか——というような感じになってしまふ。そういうとき、「存在感」はないのにめっばう強いような役者を使えば、全然面白くなっただろう。

(東宝試写室／東宝)

2005年01月12日(1)

火火 (Hibi/2004/Takahashi Tomoki) (高橋伴明)

この作品も、何度も試写状をもらいながら、あとまわしにしてきた作品。

「実話」ということがわたしを遠ざけたのかもしれない。22日公開で、試写はあと1回だけとのこと。予想したとおり、試写室の顔ぶれが普段とはちがう。映画を「見る／観る」よりも「読む」人の雰囲気をただよわせている人が多い。陶芸関係の人もいるのかもしれない。

「女性陶芸家の草分けであり、骨髄バンクの立上げにも尽くした神山清子。今も信楽で日々窯を焚く女性の真実の物語」とプレスにあるが、こういう作品は、わたしのような根がフマジメな人間には批評しにくい。映画としてあつかう以前に、「偉人」や特定の「社会」の壁があり、何か書くとチャラカシと受け取られかねないからだ。

田中裕子は、もう名女優であり、わたしは、吉永小百合なんかよりもずっと評価する俳優だが、この映画を見て、ふと、田中裕子を有名にしたNHKの朝ドラの『おしん』の彼女を思い出した。逆境に屈しないしつかり者、がんばり者・・・なんでもいいが、強い女性だ。この映画で彼女が演じる神山清子もそういう人なのだろう。しかし、ここでは、陶芸師／アーティストとしての神山清子の姿が薄い。むしろ、この映画は、彼女のそういう面を描こうとしたものではないのだろう。むしろ、一人の母と息子との話だ。若い女と出て行った夫に代わって、娘と息子を育て、息子が陶芸の道を引き継いでくれそうになった矢先に、彼が白血病に倒れ、彼を救うためにドナー探しに奔走する・・・。

神山清子という人は、こういう人だったということを知るには、十分すぎる。しかし、観客の側からすると、「そうか」で終わってしまいかねない気がする。彼女は、偉い。立派だ。息子（窪塚俊介）は、気の毒だが、でも、27歳の短い人生を周囲の愛情につつまれながら生きた。要するに、すべてが完結しているのである。これでは、神山清子とその家族の人生——それは、いまでも続いていく——のある一定期間を（まさに陶芸の土のように）ひとかたまりむしり取り造形して焼きあげたような感じなのだ。役者たちもそういうふうに関結した演技をしている。だから、この作品は、わたしのようなひねくれた見方をしない者にとっては、完成度の高い、力作ということになるだろう。だから、おそらく、この作品は、賞を取るはずだし、海外の評価も高いだろう。そういう映画があつていいわけだが、わたしが、映画というメディアに求めるのとはちがうということだ。

この映画で、唯一、そうした「完結」をまねがれているのは、すでに息子・賢一が発病してから、清子のもとへ弟子入りした牛尼瑞香（黒沢あすか）というキャラクターである。彼女は、清子に手紙をよこし、ドレスアップした格好で信楽にやってきた。彼女がどういう過去の持ち主なのかは、何も描かれない。清子のシゴキを素直に受け入れ、献身的に働き、賢一の看病もする（しかし、愛情関係は表面には出さない）彼女だが、映画が終わって思うのは、この映画が「完結」した世界の向こう側で彼女はどうかしているのかということである。おそらく、実在の人物なのだろうから、いまま清子の弟子をしているのかもしれない。一人立ちをしたのかもしれない。が、そんなことはどうでもいい。重要なのは、この映

画で黒沢あすかが見事に演じた「牛尼瑞香」がこの映画の時間の延長線のなかでどうなるのかである。

映画の時間は、映画が描く時間と同じではないし、映画内時間が完結したあとでも持続する。それは、観客の勝手な想像だということかもしれないが、すぐれた映画や小説は、そういう部分を作者にも観客・読者にも「予料」（英語で書けば anticipation）だが、カント流の含意を込めてこの哲学用語を使う）させる。俳優もまた、どんなに頼まれ仕事をするときでも、そういう「予料」をしなければ、キャラクターを創造することができないだろう。

そうだ、「予料」ということで書けばわかりやすいかもしれない。田中裕子は、「がんばる女性」ということを「予料」して「神山清子」を創造した。しかし、「予料」は無限の地平を持つているから、そういう「予料」しかできないと、職人芸としては見事だと思っても、何か物足りなさを残す。だから、それ以上アーティスト・神山清子を「予料」しようとする者には、あてがはずれる。その点で、黒沢あすかは、「わからない」部分をたくさん残したキャラクターを演じることによって、「予料」の地平を多様にした。

黒沢が、田中の手伝いをして、出来上がった陶器のサイズを測り（一個づつ両開きの引き戸ではさみ、戸の開いた間隔を田中が物差しで測る）、梱包の準備をするシーンがある。ふとしたことでその1個を黒沢は割ってしまい、驚きとすまなさのあまり、走り出し、地面に泣き崩れる。田中は、あっさり許すが、彼女の気持ちは尾を引きそう。ところで、その作業をしている縁側には、「たち吉」という文字の見えるダンボール箱がいくつも積みまれている。「たち吉」とは、京都の四条にある（ジュンク堂書店のすぐそば）陶器店だが、見栄えのよい実用的な品（上階には「高級品」も並んでいる）をリーズナブルな値で売っている。つまり、この店にダンボール箱で送る陶器は、（この映像の論理からすると）決して「国宝」級のものではないということだ。だから、その程度（失礼）の作品（商品）を壊しただけで、あれほどのすなまさを示す女性というのは、奇特な人だと思うのだ。出来上がった「神山清子」よりも、謎の部分の多い「牛尼瑞香」のほうが、わたしにははるかに魅力があるように思えた。

【追記／2005-02-04】あとで読み、このくだりは、ちよつと無理があるなと思っていたら、菅 早苗氏から適切な訂正とコメントをいただいた。

瑞香が割った茶碗は、清子の穴釜で焼いた自然釉の陶器ではなく、賢一が焼いた『天目茶碗』でした。瑞香は、賢一が轆轤をまわす日 haul しよう。若かった賢一は、既にその世界で第一人者となった母親とは、全く違った物を手掛ける事で母を超えたいと思ったのかな、と感じました。賢一がまだ生きていたら、もしかしたら母と同じ道を進む、という選択をしたのかもしれないね。私も難病物、闘病物は鼻について敬遠しがちですが、この作品は骨髓バンクを扱った割には説教臭くなく、佳作だと思います。

発病まえに賢一が知り会う長坂みどり（池脇千鶴）も、将来のわからない相手といっしょになることを心配した母親の願いで姿を消す。そのさわやかな演技が表現したこの女性の個性が、印象にのこり、この人も、その後（ドラマの延長

線上の時間で) どうかという思いを抱かせる登場人物である。賢一を演じた窪塚俊介は、ときおり、兄の窪塚洋介を思わせる(頭を剃るとそっくり)表情を見せるが、「モデル」を一生懸命追いかけて、役になり切ろうとしている感じで、それ以上の「予料」を刺激しない。いまのままだと小澤征悦のような役者になるしかないが、使いかたでは、洋介よりもフレキシブルかもしれない。(ヘラルド試写室/ゼアリズエンタープライズ)

2005年01月12日(2)

クライシス・オブ・アメリカ (The Manchurian Candidate/2004/Jonathan Demme) (ジョナサン・デミ)

邦題ではわからないが、その昔、『影なき狙撃者』というタイトルで封切られた作品のリメイク。『影なき狙撃者』は、50年代にはスターだったローレンス・ハーヴェイ(いい役者だった)が本領を100%発揮できる作品に恵まれないまま45歳で夭折した)とフランク・シナトラが出ていた。新作では、ハーヴェイの役をリーヴ・シェレイバーが、シナトラの役をデンゼル・ワシントンが演っている。旧作でアンジェラ・ランズベリーが演った役をメル・ストリープが受け継いでいる。明らかに「共産主義」を敵視した傾向映画で、拉致↓洗脳↓スパイ/暗殺者といった、いまの言い方をすれば「ならず者国家」はこういう恐ろしい手口を使うんだよということ浸透させた。あいにく、この映画の封切後にケネディの暗殺事件が起きたため、この映画で作られた「共産主義の陰謀」というパターンがますます信じ込まれるようになった。(ひよっとして、映画好きのキムジョニルは、こういう映画を見すぎたのではないか?)

新作は、時代を50年代から湾岸戦争以後の時代に移し、「共産主義」に代わってアメリカ国内の企業が陰謀を仕掛けることになっている点と、ブルー・ガンツが演じるアルバニア出身の科学者リチャードという人物を登場させ、レイモンド(リーヴ)に仕掛けられた陰謀技術の高度さを解説している点、それから、レイオモンドの母親エレノア(メル・ストリープ)が問題の企業と深い関係を持つ上院議員である——つまり大物であるという点などが旧作と違っている。しかし、陰謀↓洗脳↓暗殺という路線は、しつかりと踏襲されており、その意味では、わたしは、いまの時代にはあまりに古すぎるという気がする。

むろん、洗脳はあるし、その技術は、50年代にくらべればるかに高度化されてはいる。しかし、マスメディアや都市という環境自体が「洗脳」の場になってしまった20世紀後半以後の状況では、洗脳だ洗脳だと言って騒いでみても、何かを言ったことにはならない。問題は、むしろ、この映画のような、すぐに洗脳されているとわかるような形で、洗脳されたためにとどき悪夢にうなされるとか、なぜかわからないが気持ちが悪いかいような顕在的な症状が全くなしに洗脳され、何かをやっているということだ。

この映画では、電話で兵役時の階級と名前を言ってから命令するとすぐに暗示にかかってしまうというよくありがちなパターンが出てくるが、映画で精神分析医が催眠術をかけるのも同じような単純なパターンで使われることが多い。が、映画では、そういう単純さを笑うよりも、もしそうだとしたらという仮定を楽しんだほうがよい。映画と現実がちがう、いや、映画には別の現実性があるからだ。

しかし、その意味だったら、ドン・シーゲル監督、チャールズ・ブロンソン主演の『テレフォン』(Telefon/1977/Don Siegel)のほうが面白い。

この映画は、洗脳ということよりも、母親と息子、息子をコントロールしたい母親の欲望・欲動というものの強さをあらためて考えさせる点が面白い。わたしは、母親になったことがないから想像するしかないが、自分の母親とわたし自身との関係を考えて、やはり、わたしも、母親にはけっこう「洗脳」されたのではないかという気がする。いずれにせよ、母親と息子とは長い時間を過ごすことが多いから、母親の生活スタイルや価値観が自然と息子を「洗脳」してしまう。

わたしは、どちらかというと批判的な（つまり文句の多い）人間だと思うが、それは、アドルノなどの批判理論を学んでからではなくて、母親の影響が大だったと思う。思い出されることがある。子供のとき、王子3丁目の街頭で、わたしはいきなり自転車になぎ倒された。どこかのおっさんが自転車の荷台に横長の荷物を積んでいて、それが、わたしの頭をなぎ倒したのだった。そのとき、いっしょにいたわたしの母は、倒れたわたしを介抱するよりも先に、大声をあげながらそのおっさんを追いかけたのだ。このとき、別の母親なら、批判・抗議するよりも子供を介抱する方を選択したかもしれない。この記憶は、わたしに影響をあたえないではなかったと思う。

鶴見俊輔氏は、『思想の舞台』や『コミュニケーション事典』の仕事をしているようにしたとき、くりかえし、自分の「悪」の部分はすべて自分の母親から来ているというようなことを言われた。わたしには、氏に言われる「悪」の部分が、本当に悪であるのかどうか判断に苦しんだが、とにかく氏の母親批判はすごかった。メルル・ストリープは、意識の高い役者であり、選らんで仕事をする女優だから、おそらく、この映画でエレノアという母親の役を引き受けるにあたって、家族における母親というものの存在と機能について深く考えをめぐらしたと思う。そういう目でこの映画を見ると、彼女の末路は意味深い。

ワシントンとストリープとジョン・ヴォイトは、職人的に役をこなしているという印象をおぼえ、驚きはなかったが、リーヴ・シュレイバーは、明らかにローレンス・ハーヴェイを意識し、なかなか健闘しているように見えた。屈折した役を演じるキンバリー・エリスもなかなかいい。ブルーノ・ガンツは、臭くてあやしい「外国人」を決めていた。

(UIP試写室/UIP映画)

2005年01月14日(1)

コーラス (Les Choristes/2004/Christophe Barratier) (クリストフ・バラティエ)

上映まえの時間に、隣の帽子と髭の「紳士」が、ケータイをピーピー言わせてメール打つのが神経にさわってならなかった。買ったときの状態で使っているのだろう。でも、これって、この人が悪いというよりも、ブザー音をONにした状態でマシーンを出荷する（たいていはどういう機械でもそう）ケータイの会社が悪い。世の中には、あたえられたものを素直に（カスマイズせずに）使う素直な人がいる。そういう人とはソリがあわないから、わたしは、すぐに席を替わ

ればよかったのだが、あいにく、わたしには一番見やすい席で、決断を迷っているうちにチャンスを逸した。予想したとおり、この紳士、上映中にもケータイを取り出しては、ピカリ、ピカリ。気が散るじゃないか。

『バティニユールおじさん』でのジェラル・ジュニョのメージがあつたので、もつと軽い作品かと思つたら、けつこうシリーズな作品。『スクール・オブ・ロック』のハード版と言うこともできる。こちらの生徒は、半端ではない。時代は1940年代、第2次大戦後のフランス。世の中はすさんでおり、「不良度」の高い子供がいっぱいいた。この施設は、戦争で両親を失った子供、養育意識の薄い親、施設の問題児などが集められている。校長（フランソワ・ベルレアン）は、教育する気はなく、刑務所長のような意識で子供たちを管理している。そういうところへ赴任してきたのが、ジェラル・ジュニョ演じるクレマン。彼は、音楽家を夢見たが、果たせなかった人。が、はからずも、言うことをきかないガキどもに喜びをあたえようとして導入したコーラス（合唱）の実験が、意外な展開を見せる。

わたしも長年「教育」の世界に関わってきたが、教育と支配・管理はいつも紙一重。アウトロウ教師のわたしだって、ふと気づくと学生をしめつけようとしていりしている。もし、教育が支配の一つの形式ではなく、解放の一形式だとすれば、教師がやるべきことは、学生や生徒をまずは喜ばすことではないかと思っている（だから、わたしは、授業の枠内で無理して面白いゲストを極力呼ぶようにしている）。さもなければ、学校は、1970年代のイタリアで批判的に言われたように「監獄」であり、教師は「看守」になってしまう。クレマンも、規則を犯した生徒には集団処罰や体罰を加えることを当然と考える校長とは反対に、「看守」になるのを最後まで拒否する。

この映画は、そんな先生と出会って人生が変わったピエール（ジャン＝バプティスト・モニエ）が、老年になり、再会した仲間を見せてくれたクレマンの日記を読みながら、昔を回顧するという形式で展開する。老年のピエールを演じているのが、わたしなんかには、同時代的にその「成長」を見て来たジャック・ペラン。この映画では、製作も担当しているから、ほとんど彼の映画。かわいい息子マクサンス・ペランも出演している。彼の製作としては、いまの時代の「テロリズム」や戦争について考えるには必見の、コスタ＝ガヴラスの『戒厳令』（Etat de siege/1973/Costa-Gavras）以来の快挙であろ。

学校は、同時代の会社や組織の体質とシンクロしているし、むしろ、学校でつちかわれた生徒・学生の感性や習慣が、企業活動や政治や戦争の動向を動機づけるのだと思う。ここで描かれる「池の底」と呼ばれる「特殊学校」は、戦争の影響で軍隊や刑務所に似てしまったのではなくて、こういうものが存在したからこそ、軍隊や刑務所のやりかたが、それと同じになるのだ。軍隊や刑務所は、学校を極端化したにすぎない。だから、学校は、つねに、極力、国家形態や既存の組織を真似てはならないし、まして、学校を歪曲化したものにすぎない既存の組織を真似てはならない。しかし、現実には、文部科学省がやっているのは、学校というものに外の空気を入れないようにし、そういう動向がすみずみまでいきわたるようにひたすら中をかき混ぜることだけだ。

生徒たちは、クレマンの「合唱」実験に惹かれていく。うまいと思ったのは、まず、各生徒に短いフレーズを歌わせ、「テノール」、「アルト」、「ソプラノ」、「バス」等のグループに分けるやりかた。これによって、それまで自分を余計者だと思っていた生徒たちが、自分にも対社会的にやれることがあるのだという自信をもつようになる。が、このクレマンでも手におえない新入生があらわれる。殺人もしかねない暴力癖があり、あとは刑務所か精神病院へ行くしかないところをこの学校に当局が送り込んで来たという年長の少年。これを、新人のグレゴリー・ガティニョールが凄みのある演技で熱演している。

クレマンが赴任してきて与えられた部屋に、「アラジン」の石油ストーブ (Aladdin Blue Flame Heater) がある。これは、日本でもその昔、かなり普及し、わたしも使ったが、いまではヴィンテージものになり、eBay なんかで高い値がついている。イギリス製のこの製品がフランスでも普及していたのは知らなかった。

泣かせるしめは、最後の紙ヒコーキと子供たちの手。これは、映画を見て味わってほしい。(ヘラルド試写室／日本ヘラルド)

2005年01月14日 (2)

ウィスキー (Whisky/2004/Juan Pablo Rebella/Pablo Stoll) (ファン・パブロ・レベージャ／パブロ・ストール)

日本で公開される初のウルグアイ映画だという。そのせいか、あらかじめザラヴされていた「特別席」には、大使館関係者かウルグアイ人とおぼしき人々が座った。その席から、ときおり、日本人観客とは全くちがう反応が聞こえて来て、面白かった。

ある意味では、ファニーな映画である。英語で「ファニー」というと、「面白い」という褒め言葉であるが、そこには、ユニークかつイデオシンクラティック (偏屈というか、癖があるというか、うまく訳せない) な意味合いがつきまとう。そういう意味で、「おかしく」、ユニークな作品だ。おそらく、わたしがウルグアイのことをもつとよく知っていれば、その分面白くなるだろうし、ウルグアイに住んでいる人でも、人によって見方が相当異なるだろう。こういう多面性をもった作品に関しては、ここに登場する人物をもって「ウルグアイという国に暮らす人の日々の営み・・・を見事に描かれている」(プレスにある山田洋次の言葉) といったような一般化はできないだろう。ここに登場するキヤラクターは、ウルグアイでもそうとう変わっていると見るべきだ。

老年を迎えていると思われるハコボ (アンドレス・パソス) の生活は、毎日ほとんど変わらない。朝早くアパートを車で出て、街のカフェで朝食をとったにち、7時25分に自分の会社に着く。閉まったシャッターのまえには、初老の無口な女性マルタ (ミレージャ・パスクアル) が立っている。シャッターを開き、いっしょになかに入り、電灯をつけ、それから機械のスウィッチを押す。うなりをたてて回りだすのは、先代から受け継いだ靴下機械で、ここでは、数人の女性職員とともに、ソックスを作っている。マルタは、階上から紅茶を運び、ハコボのテーブルに置く。毎日がこのくりかえし。

しかし、ある日、ハコボは、マルタに、母親の墓石建立式に、ブラジルにいる弟エルマン（ホルヘ・ボラニー）が来るので、そのあいだだけ「妻」になりすませてくれないかと頼む。別に驚きもせずに受け入れるマルタも面白いが、なぜその必要があるのかは、よくわからない。そのわからなさは、映画が終わっても続くところが、この映画の面白さ。その理由は、観客が自分で考えるしかない。それまでハコブとマルタとのあいだにラブ・アフェアーがあったとは思えない。いや、そういうことがあつて、それが一旦すべて終わって、こういう「淡々」とした関係が始まったのかもしれない。

夫婦になりすます準備のシーンは、見てのお楽しみ。これもよくわからないのは、空港に弟を迎えに行ったとき、たがいにプレゼントをとりかわす。これは、どういう習慣なのだろうか？「ウルグアイ人」がすべてこういうことをしているとは考えられない。

ちらりとしか見えないのだが、墓石の建立式で映される「教会」の建物の正面に、「イスラエルの」という文字があつた。これは、ほぼまちがひなく、「ユダヤ教会」ということを示している。つまり、ハコボは、ユダヤ系なのだ。スペイン語では「ハコブ」と発音するが、Jacobóは、「ヤコブ」と同じであり、弟「エルマン」(Herman)は、「ヘルマン」というユダヤ系にも多い名前である。そして、ユダヤ人の場合、儀式において「家長」的な立場にある者は、配偶者がいることが「正統」なのだろう。いずれにしても、ウルグアイには、ユダヤ人のコミュニティがあり、そういう文脈のなかで Jacobóや Herman という名が出てくれば、彼らは当然「ユダヤ系」と見なされるはずである。ハコブが、マルタを初めて（と思われる）自分のアパートに案内したとき、部屋を1つづつ見せるが、非常に小まめに電灯を消す。これは、（ステレオタイプだとしても）「ユダヤ的」な吝嗇をユーモラスに暗示してはいると見ていい。

こうしてみると、この映画は、ウルグアイの映画といっても、ウルグアイにおける「マイノリティ」の映画であり、また、ウルグアイを国家的な観点からではなく、「マルチテュード」的な、少数複数性の観点から見ている映画だと言えることができる。このへんの屈折については、配られたプレスでは全く触れられていない。

題名の「ウイスキー」は、記念写真を撮るときに、英語圏で（いまは日本でも）「チーズ」と言う代わりにハコブたちが言うところと関係がある。チーズでなくウイスキーだというのみ、色々な思いを喚起するが、発音のほうから考えると、おそらく、ユダヤ系の人（東欧のユダヤ人のルーツをもっていればなおさら）には、「チーズ」よりも「ウイスキー」のほうが表情に笑いを生み出すのではないかと思う。

ハコブが、FAXを送るために近所の郵便局（？）のようなところへ行く。そこで、FAXを送らせてくれと言うと、応対した男が「だめだ」と言い、すぐに破顔一笑して、「うそうそ」みたいな態度をとる。あまりうまい冗談でもないのなが、このポーカーフェイス的なところ、調子のはずれた（はずした）可笑しさは、どこかこの映画全般につながっている。（スペースFS汐留／ビターズ・エンド）

2005年01月17日

ロング・エンゲージメント (Un long dimanche de fiançailles/A
Very Long Engagement/2004/Jean-Pierre Jeunet) (ジャン＝ピエール・ジュネ)

「Art's Birthday」という、1963年にフルクサス・アーティストのロベール・フィリウが提唱したイヴェント（といっても、基本的に大規模なものではなく、アートの誕生を個人的・集団的に「勝手に」祝おうというもの）の準備と主催でこの数日、忙しかった。2000年以後、インターネットを通じた形式が定着し、今回も、ウィーンのKunstradioが、世界の各地でおこなわれたこのイヴェントをコーディネートした。というわけで、朝までパーティと実演にあけられたので、この試写は、目覚めてからの最初の外出となった。

設定は、第一次世界大戦の時代。日本では「ラブストーリー」として宣伝されるようだが、この映画は、ただの「ラブストーリー」などではなく、強烈な反戦意識にうらうちされた力作。フランスで大ヒットしたのもその要素が多分にあると思う。ある意味では、暗黙にヴェトナム戦争批判を、アルジェリア戦争に時代を移して描いたジャック・ドゥミの『シェルブールの雨傘』(Les Parapluies de Cherbourg/1964/Jacques Demy) に似ている。それは、戦場をストリートに描かないことによつて逆に戦争の悲惨さと愚かさを示唆したが、『ロング・エンゲージメント』は、すぐれた映像を使ってストリートに戦場を描いている。が、そのリアルさには、古い絵ハガキや写真のような時代のトーンとカラーをはさみ、戦争をストリートに描くことが、単なる「スポーツ観賞」になってしまうのをふせいでいる。

色への凝り様はなかなかで、オーピングクレジットからして凝っている。色への気配りを見ながら、わたしは、『ムーラン・ルージュ』を思い出した。

最初、同じ部隊に配属され、「ビンゴ・クレピュスキュル」という前線の塹壕にたてこもることになるた5人の兵士(ジェローム・キルシャー、ドニ・ラヴァン、クロヴィス・コルニャック、ドミニク・ベテンフェルド、ギヤスパール・ウリエルがそれぞれ演じている)のバックグラウンドと恋人・妻が簡潔に紹介される。みな、いわくがあつて逮捕され、のちに徴兵されたいわくつき。彼らは、「どうせ半端ものなんだから、どう扱おうとかまわない」と思っている、この前線を仕切る大隊長(ジャン＝クロード・ドリュフェス)の無責任さと非情さによつて、不本意な道を歩むことになる。非業の最期をとげる者もいるし、行方不明になる者もいる。

そうしたエピソードの集積のあいだで、マネク(ギヤスパール・ウリエル)の恋人マチルド(オドレイ・トトウ)の物語が前面に浮き上がってくる。彼女は、マネクが前線で死んだという知らせを信じることができず、たまたまころがりこんだ遺産を使って探偵(ティッキー・オルガド)を雇い、独自の調査をはじめる。

その展開は、推理ドラマであり、谷あり山ありのサスペンスだが、いまの時代、同じような体験ないしは意識を経験している恋人や家族が世界中にいる。イラクに派遣されたアメリカ兵や、戦争のアウトソーシングで「戦争株式会社」に雇われ、イラクにおもむいた「戦争の犬」たちの近親者は、みな、同じような経

験をしている。公式発表されるのは、アメリカをはじめとする連合国軍の兵士の死者数だけであり、そうした「戦争の犬」たちの死や行方不明者の数は、闇にほうむられている。しかし、イラク戦争でなくても、いまから半世紀まえには、日本でも、似たような経験をした人たちがいた。第二次世界大戦に動員され、そのまま帰ってこない軍人や兵士の近親者たちである。当時、ちゃんとした遺体を目にすることができた家族は少ない。遺族には政府から骨壺がわたされたが、なかには骨ではなく、重しの石が入っているのが普通だった。だから、当時なら、マチルドのやったことは、単なるドラマではなく、「わたしがマチルドだ」と思う女性たちは、いくらでもいたのである。

この映画では、除隊を目当てに自分の手を銃で撃つたりする話が出てくるが、日本でも、かつては、醤油をたらふく飲んで身体をこわし、「徴兵のがれ」をするというようなテクニクがあった。むろん、目をつぶすとか、色々なことが試みられた。わたしの父親は、上陸作戦の寸前にひどい痔になり、入院したので、戦死をまぬがれた。田坂具隆の『土と兵隊』（1939）に描かれているように、重い「背囊」（はいのう）を背負って延々と歩かされるので、やわな身体の持ち主は、すぐ痔になったりするのだが、痔なんかではそう簡単には、除隊にならない。父の場合は、手術をしたというから、相당한痔だったのだろうし、運がよかったのだろう。

話が変わるところへ入り込んだが、戦争が起これば、この映画でドラマとしてえがかれていることが、日常化し、何百何千の「マチルド」や「マネク」が生まれるということだ。と同時に、いまイラクの「ヴェトナム化」が言われるが、戦争テクノロジーや戦闘要員の動員方法がどんなに変わっても、戦争の残酷さや無意味さは変わらないということだ。

この映画で描かれる、除隊ねらいのいくつかの「画策」のなかで、ゴルド伍長（ジャン・ピエール・ダルツサン）と妻エロディ（ジョディー・フォスター）のそれだろう。いきなり端役で出てくるので目を疑ったが、すぐに、その確信をもった演技でジョディ・フォスターだということがわかるし、彼女が演じるプロットは、なかなか意味深い。

戦場で兵士たちがおびえるシーンが繰り返し描かれるが、第1次世界大戦は、近代の戦争の歴史のなかでは、「画期的」な戦争だった。そこでは、宣戦布告は、型通りのものとなり、無差別攻撃が初めて組織的に実行された。地上を這い、爆弾を投下する戦闘機、特定の人物よりも、ひとかたまりの「敵」＝群衆をまるごと殲滅してしまうことをねらった爆撃、誰が犠牲になるかわからない地雷、さらには、肺が「糜爛」（びらん）してしまう毒ガスまでもが使われた。「糜爛」という言葉は、いまでは聞き慣れないが、毒ガスにやられて呼吸器官がただれ、ぶよぶよになってしまうことをこいう言葉で表現した。そうした恐怖の度合いは、そういうことに慣れてくるその後の時代よりも、極度に強烈であり、そのショックで精神疾患をわずらう度合いも高かったが、むろん、「PTSD」（心的外傷後ストレス障害）などという観念は存在しなかったし、その対策もなかった。

マチルドは、恋人の生存を信じ、探しつづける。彼女と対照的なのが、アンジェ（ドミニク・ベテンフェルド）の「情婦」だったティナ（『ビッグ・フィッシュ』のマリオン・コティヤールが熱演）。彼女は、アンジェの死に対する

復讐を次々と実行する。それは、相手が悪辣であればあるほど、観ているほうはスカットするが、復讐では、何も解決しないことをこの映画は暗示しもある。

出来のいい映画では、料理のシーンでも手を抜かないというわたしの判断基準が、この映画でも適用できる。戦地での食事のひどいながらもディテールをはずさない描写、「調達の鬼」セレスタン・プー（アルベール・デュポンテル）が、マネクのために調達してきてくれる蜂蜜のついたパンとチョコレート（ココア）、マチルドが居候する叔父（ドミニク・ピノン）・叔母（シャンタル・ヌーヴィル）の家の食事、そして、パリのレ・アールの1910年代の食料市場のシーンに映るパン、葱、ウイキョウ、オレンジ、玉ねぎ、肉……。さりげない短いショットだが、全く手抜きがない。

オドレイ・トトゥが初出演した『エステサロン／ヴィーナス・ビューティ』では彼女の存在に目を見張ることはなかった。近年の『スパニッシュ・アパートメント』や『随天使のパスポート』でも、彼女でなければならぬという感じはしない。おそらく、この女優は、従来の意味での身体的存在感が「薄い」場合に本領を発揮するような役者なのだろう。『アメリカ』がまさにその例である。そのことを熟知しているジャン・ピエール・ジュネは、本作で、彼女が生まれて脚が悪く、足を引きづって歩くというように設定し、彼女に身体的制約を加えることによって、トトゥの身体的希薄さ（デジタル的身体性）を「普通」の身体性に引き戻した。

（丸の内ピカデリー1／ワーナー・ブラザース）

2005年01月18日

ハリウッドの旅 (Trilogia I: To Livadi pou dakryzei/2004/Theo Angelopoulos) (テオ・アンゲロプロス)

久しぶりのアンゲロプロスの問題作であること、試写の回数が少ないこと、

柴田駿氏ひきいるフランス映画社の配給であること等々で、場内は普段とは全く異なる雰囲気にも包まれた。各界の一癖も二癖もある比較的高齢の人物たちの姿もある。チャラチャラしたタレント諸嬢には入りにくい雰囲気。が、映画も「教養」として見てしまおうという人たちが集まる岩波系の試写会とはちがう。うまく言えないが、こちらは、ゴダールを「教養」として見たらおしまいだと思っっているある種のコンセンサスをどこかで共有している人たちが集まった試写会と言えないこともない。

うしろのほうで、何か貴重な話をしている声が聞こえたので、振り向くと、柴田氏がこの映画のいきさつを話しているのだった。しかし、マイクなしで、なぜかいつもより元気がない柴田氏の声は、前のほうにまで届かない。残念。いつもだと、氏の磊落な笑い声が会場にひびき渡ったものだが。どうしたのだろうか？

2時間50分の大作だが、長さを感じさせない。生の被写体、それを包む空気、それにあたる光りの三者のたわむれのなかで撮られた、映画としての映画。村全体が水没するシーンは、冬になると水が引く湖で水没以前のシーンを撮り、ふたたび水没する時期に水没のドラマティックなシーンを撮ったという。こういう撮り方もあることをいまの映画は忘れている。

アンゲロプロスは、いまの時代をこの人はどうとらえているだろうかという思いをわたしに起こさせる映画監督の一人だ。が、『永遠と一日』で若干『ユリシーズの瞳』での絶望を脱したかに見えた姿勢が、本作では後退し、まさに『ユリシーズの瞳』でハーベイ・カイテルが発する絶望の叫びを、エレニを演じるアレクサンドラ・アイデイニが発して、映画が終わるのだった。たしかに、いまの時代は、1990年代よりも悪化している。が、アンゲロプロスを買いかぶっているわたしは、叫ぶだけしかやれることはないのかという気持ちをおさえることはできなかった。

しかし、この『エレニの旅』は、予定されている3部作（トリロジー）の第1作であり、本作で1919〜1949年、第2作で1949〜1972年、第3作で1972〜2000年に時代を設定し、「20世紀全体を描く構想」の一部だという。もともと、アンゲロプロスは、安直にテーマや回答を示唆するような映画作家ではない。テーマはしっかりとあるとしても、その解釈は多様であり、その映像にひたることによって、観る者が新たな知覚を体験し、自分の過去と現在をとらえなおすきっかけをあたえられる——というのがアンゲオロス流だ。

この映画では、「難民」というテーマは最初からはきりと打ち出されている。ハイデッガーが書いたように、近代の人間は、みな「故郷喪失者」であり、英語で言えば「ホームレス」である。しかし、映画作家のアンゲロプロスは、そういう観念の遊びではなく、具体的に戦争や革命で故郷や家族を失い、追放され、住むべき家がなく、放浪する、持たざる者に焦点をあてる。

ギリシャ移民のエレニとその家族は、1919年、ロシア革命の赤軍が入場し、オデッサを追われ、その混乱のなかで両親を失った。革命は、必ずしも人々を解放するわけではなく、革命の陰で泣く人々が多数いる。ロシア革命は、国粋主義とは無縁のはずだったが、解放された異民族もいたし、排除された異民族もいた。エレニの一家は、後者の運命をになわされた。

エレニは、スピロスという親分肌の男（ヴァシリス・コロヴオス）に拾われ、育てられるが、成長した彼女（アレクサンドラ・アイデイニ）は、スピロスの息子のアレクシス（ニコス・プルサニディス）を愛するようになり、彼の子供を宿す。他方、スピロスは、自分の子供のようにして育てたはずなのに、成長したエレニを妻にしようとする。彼は、エレニが、近郊の町テサロニキで双子の子供を生んで来たことを知らない。しかし、彼女は、一旦求婚を受け入れ、花嫁衣装を着るが、結婚式の日アレクシスとラン・アウェイする。

このあたりのプロセスは、説明的に描かれるわけではないので、ぼんやりとアンゲロプロスの映像美にひたっていると、わからない。だって、当時のギリシヤ人には一夫多妻制が許されていたとは思えないが、スピロスの妻（タリア・アルギリウー）は、エレニの子供のことを承知しているらしいのに、夫がエレニを新妻に迎えることに抵抗しない。まあ、これも、男の身勝手を黙って受け入れる女がいたという時代をありのままに描いているのかもしれない。

いずれにしても、エレニは、「革命」の孤児として「難民」だったが、引きとられた家でも「難民」でありつづてたわけであり、養育者との「結婚」トラブルが村に知れ渡ると、その村の「難民」になってしまう。エレニは、まさに「難民」であり続けるわけだ。

アンゲロプロスは、インダヴェーのなかで、「わたし自身は、家に帰る途上で自分が持つものをなくしていく人間のように感じている」と言っているが、「難民」が、不安定で危険な可能性に取り囲まれながら、つかのまやすらぎを得るといようなシーンの描きかたは拔群だ。エレニとアレクシスがテサロニキでヴァイオリン弾きで活動家のニコス（ヨルゴス・アルメニス）が率いる旅芸人の一団に出会い、ニコスの案内で、難民たちが共同生活をしている劇場に連れていかれるシーンが感動的だ。彼や彼女らは、その劇場を「スクウオット」（空家占拠）しているのであり、そういう場面を描かせると、アンゲロプロスはうまい。（東宝試写室／フランス映画社）

2005年01月21日

アヴィエイター (Aviator/2004/Martin Scorsese) (マーティン・スコセッシ)

かなり無理をして新宿に急いだ。開場20分前だったので、隣のシネマスクウェア東急の階段の5階まで列が出来ていた。ざっと見渡したところ、みな業界の人だから、この映画への期待がわかる。ゴールデン・グローブのベスト・ムービー／ドラマに輝いてしまったので、無理もない。しかし、開映後、わたしの期待は裏切られた。

レオナルド・デカプリオは、10代のころから、「アメリカ」の伝説、ハード・ヒューズを映画化したいという夢をいだいていたという。今回それが実現したのは、プロデューサーの一人をつとめたマイケル・マンの努力によるものらしいが、そうである以上、ヒューズ役をデカプリオがやらないわけにはいかない。そして、その結果、彼は、ゴールデン・グローブの主演男優賞を獲得したわけだが、わたしには、彼が演じるハワード・ヒューズは、ヒューズが内に秘めている屈折や奥深い闇を表現する力量に欠けているように思えた。

わたしがいただく「ハワード・ヒューズ」のイメージで最適と思われる役者は、ジョージ・クルーニだ。彼は、これまで、「病的」な役を演ったことがあまりないから、こういうキャラクターに挑戦したら面白いだろう。

キャサリン・ヘップバーンを演じるケイト・ブランシェットはさすがだったが、ケイト・ベッキンセールが演じるエヴァ・ガードナーがひどい。ブランシェットは、ヘップバーンを演じるのにずいぶん逡巡したらしいが、ベッキンセールは、あつさり引き受けたらしい。結果は、その程度の演技である。普通、ちゃんと映画を見ている俳優なら、恐ろしくてエヴァ・ガードナーを演じるなどという大役は引き受けないだろう。いまあのセクシーさにみあうリアリティを再創造できる役者はそう多くはない。同じことが、ジーン・ハーロウを演じたグエン・ステファニーについても言える。彼女は、ストップモーション（そんなシーンはない）でしか、ハーロウを形態模写していない。

ケイト・ブランシェットは、ゴールデン・グローブで「助演女優賞」にノミネートはされたが、賞は取れなかった。しかし、彼女の演技は特筆ものだ。それがいかにすごいかは、デカプリオといっしょのシーンで、彼がいかに卑小な存在に見えるかでわかるだろう。

この映画で描いているハワード・ヒューズは、自分がやりたいことをやり、夢を実現する「アメリカ人」らしいアメリカ人だが、そういうアメリカ人を生んだアメリカがどういようにして出来上がったを批判的に描いた『ギャング・オブ・ニューヨーク』を撮ったスコセッシとしては、どこか腰くだけの印象をあたえる。こういうアメリカ人が、アメリカから生まれると同時に、アメリカ国家によってつぶされて来もしたというスコセッシ流の歴史観はあらわれてはいる。国際線をパンナムに独占させようとして、TWAをつぶすためにパンナム社とひそかに結託してヒューズの疑惑をあばき、公聴会で失墜させようと画策するオーウェン・ブルースター上院議員（アラン・アルダ）がまさにその象徴。これは、アラン・アルダの好演によって、迫力あるプロットになっている。しかし、ヒューズの「潔癖症」や女性との特殊な関係は、ただの「狂気」としてしか描かれておらず、掘り下げが浅い、いや浅すぎる。

冒頭、幼年時代のハワードが、美しい母親に高価な石けん（大人になっても彼はこの銘柄の石けんを持ち歩く）で身体を洗ってもらうシーンがある。母親は、「伝染病がはやっているからQUARANTINEしないよね」、というようなことを言う。QUARANTINEとは、伝染病を予防するために隔離をすること、その状態、その行為（検疫や消毒）を意味する言葉だが、それが、ハワードの意識に宿り、彼を一生、異常な潔癖症／接触恐怖症にしたという設定になっている。しかし、こういう一点集中式のロジックは、わかりやすくて、単純なドラマではよく使われるが、スコセッシたる者が使う手法ではない。

ヒューズは、映画や航空機、航空会社も作ったし、軍の仕事もしたが、彼の究極的な関心は、「飛行士」（アヴィエイター）であることだったというのがこの映画の主旨だが、それはもつと究極化されなければならない。彼がやりたかったのは、距離を消滅させることであって、飛行士はその一つの方法にすぎなかった。彼の時代は機械（マシーン）の時代であって、電子の時代ではなかったのが、ある意味で彼の不幸であり、彼をいらだたせた。そもそも、人の使ったものに触るのが怖い「潔癖症／接触恐怖症」というのは、「距離」の消滅へのはてしない欲求と関係がある。彼は、人を愛したいが、「距離」を置いて愛したい。早い航空機、誰でもが世界を迅速に交通できる飛行機便への彼の夢も、こうした「距離」の消滅と短縮への欲求という観点から見ると、トータルにとらえられる。

この映画の欠陥は、実は、「距離」の消滅という、いまの電子テクノロジーへの欲求とつながっているテーマと次元を、スコセッシなり、脚本のジョン・ローガンなりがおさえられず、単に彼が生きた時代の枠組みのなかでしかヒューズをとらえなかったことにある。わたしはかねてから、潔癖症に関しては、電子テクノロジーの観点が必要だと思っているが、潔癖症をあつかっている『恋愛小説家』にしても、『マッチスティック・メン』にしても、全然そういう観点が抜けているのだった。

潔癖症の人間は独特のセックスをするはずだが、セックスシーンはみな変わればえがしない。ヒューズが、新しく設計された飛行機のボディを「愛撫」するのと、彼がキャサリンなどの女性の身体を愛撫するのとが、ダブるように描かれているが、映画は、彼が女性を愛撫するように飛行機を愛撫するように撮られている。しかし、事実は、逆だと思う。彼は、飛行機を愛撫するように女性を愛撫したのであって、彼にとっては、女性が飛行機だったのだ。だが、実際には、ヒ

ユーズは、飛行機や機械を愛撫しても、女性を愛撫したかどうかかわからない。機械は、その本性からして肉体との距離を内在させているから、彼は、安心して「愛撫」できたのである。

この映画でエロール・フリンを演じているジュード・ロウは、本領を発揮する出番がなくて、ちよつと気の毒。ウイレム・デフォーもチョイ役で出ているから、ただのおつきあいだったのかもしれない。しかし、チョイ役でも、彼は、ずばり彼のクサイ持ち味を出していた。

この映画のデカプリオを見て、なぜか、わたしは、織田裕二を思い出した。どちらもガキ顔がのこっているからか？

ヘップバーンの両親は、近所のアーティストとコロニーをつくっており、ここにはヘップバーンの前夫もいる。食事に呼ばれたヒューズが金銭の話をすると、母親が、「お金には関心がない」と話をさえぎる。すると、ヒューズは、「金に関心がないのは、あなたがお金持ちだからだ」と切り返す。これは、痛烈な支配者階級批判。しかし、このあたりは、ヒューズが大衆料金の航空手段を実現しようという意志があったということを若干示唆するシーン以外ではそれ以上展開されない。ヒューズ自身が、金持ち階級の出身であり、やがて最高の金持ち階級に上りつめてしまったわけだから、彼にそういうポピュリズム的イメージをまぶすのは無理というもののだが。

(新宿ミラノ座／松竹・日本ヘラルド)

2005年01月24日

炎のメモリアル (Ladder 49/2004/Jay Russel) (ジエイ・ラッセル)

試験というものをしない教員が期末の「試験監督」をするという矛盾した業務を果たしたのち、新橋に走る。その昔、学部長に、カンニングを監視するようなことはわたしの教育理念に反するから試験監督という業務はお断りしたいと言ったら、建学以来の風習だからと言われ、軽くないなされてしまった。カンニングを監視しなければならぬような創造性の欠けた試験をしたければ、自分の授業時間内で、他の教員を巻き込まずにやればいいのに、それが当然と思っている教員がいるらしい。

邦訳タイトルは何の映画か不明瞭だが、ホアン・フェニックス演じる消防士(「ハシゴ」班49号——これが原題の意味)とその仲間のきわめてわかりやすい物語。正攻法のハート・ウォーミング・テクニク(要するに「泣かせる」テクニク)で、一般受けまちがいない。このごろはやらないみたいようだが、課外授業で映画を見に行く場合には、小学生にも推薦できる。「文部科学省推薦」の文字がないのが不思議。いや、ほんと、健全でいい映画です。

非常に「リアリズム」のスタイルで撮られているので、わたしなどは、どこかで腹をくくらないと、こういう映画について語るのがむずかしい。監督は、「デイスカバリー・チャンネル」のようなドキュメンタリーの分野で注目されてきた人で、火災シーンの多くは、実際にビルを燃やして撮ったという。主役のホアン・フェニックスも、何カ月も消防士のトレーニングを受けたが、ときには、大怪我をしそうになったそう。

そういう意気込みで撮った映像には、たしかに、映像の「ホントらしさ」とどまらない何かがあらわれる。この映画の場合、消防士どうしの仲間意識・友情・同志愛といったものがなかなか生き生きと描かれている。これは、特筆すべきだろう。うまい演出で撮った「アンサンブル・プレイ」というのではない。役者自身のあいだに信頼関係や連帯の意識が生まれ、それが、消防士という役柄のなかの信頼関係や仲間意識とシンクロして生き生きしたシーンが生まれるといった仕組みだ。

『白いカラス』では全力を出しきれなかったジャシンダ・バレットが、ここでは、消防士になりたての青年ジャック（ホアン・フェニックス）と出会い、愛しはじめ、妻になる女性リンダをコンヴィンシングに演じている。2人は、親友のデニス（ビリー・バーク）といっしょにスーパーマーケットで買い物をしているときに会おうのだが、リンダの友達のように関心のあるデニスが、調子よく接近を試み、シャイなジャックが、本当は一目で惚れてしまったリンダと近づくことができるようになる。そのスーパーのシーンのバレットの目と表情が実にいい。

ジャックがリンダと結婚したとき、消防車にウエディングドレスをはためかせながら、花嫁と花婿が乗っていくシーンがある。日本のようななんにでもコウルサイ国から見ると、これは映画的な演出と見えるかもしれないが、消防署には、イギリスでもアメリカでもこの手の習慣があるようだ。わたしは、消防士たちが、大きなはしご車をくりだして、ヴィレージのグランド・ユニオンというスーパーマーケットに大量の食料を買いに行くのを毎週見た。日曜日に警官の父親とその子供がパトカーに乗っているのを見た。いまはどうか知らないが。

アメリカの消防士には、アイルランド系が多い。このドラマの舞台は、ボルティモアだが、マイク（ジョン・トラボルタ）が率いる消防署の消防士の多くは、アイルランド系でカソリック信者である。だから、セント・パトリック・デイには、アイリッシュ・パブで、しこたま酒を飲み、大騒ぎをする。ふだんも、まるでガキのようないたずらをしあい、どぎつい冗談を言いあつてたわまれる。映画的には、こうした一連のシーンが面白い。

男同士の友情のようなものは、日本でも美しいものだと考えられるようだが、映画ではほえましく描かれているこうした「メイトシップ」に関して、わたしの知りあいのフェミニストのアメリカ人（非アイリッシュ）などは大いに批判的な態度をする。こういう「ボーイ・ボーイ」性（男同士でたわまれる感じをこう言う）と「男性至上主義」（マチズモ）は話にならないと言う。最近はその女性消防士もいるようだが、その数はかぎられており、依然として消防士は「男」の仕事とされている。だから、女は、家庭を守り、子育てと家事に専念し、他方で、危険な仕事に従事する夫を気づかうことになる。

このへんの問題はやかいだ。この映画でもくりかえし描かれるように、消防士たちは、危険をおかして人命を救助する。それは、立派な仕事だ。その献身的な態度には頭が下がる。それを考えると、フェミニストも、女性の権利云々の一般論で消防士のマチズモを否定できない。消防士と兵士とはちがう。しかし、この映画で屈強な「男」たちを必要とする火災現場は、みな、「大きいことはいことだ」と「強者が善」という価値観のもとで作られた巨大なビルや工場であり、その構造自体がマチズモの論理でかためられている。火事が起こっても、腕

っ節の強い男性でなければ救出できないような火事の起こらない建物を作るとかすれば、ここであんなにえられているような「立派」な消防士はいらないはずだ。まあ、これはへ理屈だが、崩壊した世界貿易センタービルの現場で亡くなった消防士たちへの追悼をこめて作られたとも言えるこの映画だとしても、まさに、強さとはつたりの象徴のようなあのビルがなければ、消防士の犠牲もなかったのである。(スペースFS汐留／東宝東和)

2005年01月25日

愛の神、エロス (Eros/2004/Kar Wai Wong, Steven Soderbergh, Michelangelo Antonioni) (ウォン・カーウアイ、ステイヴン・ソダーバーグ、ミケランジェロ・アントニオーニ)

早めに新橋に着いてしまったので、JRのガードに沿って少し進み、左折して汐留シオサイトの周辺を散歩する。散歩に向いた場所ではないが、新しい建物の谷間に古い建物が残っているアンバランスな風情がよかった。海外の評判がいまいちなので、タカをくくって開場寸前に着いたら、ヤクルトホールの方角に列が出来ていた。「カーウアイ」、「ソダーバーグ」、「アントニオーニ」というと、人が集まるわけか。すぐ開場で、開映の15分まえには、満席になった。むしろん、カーウアイ・ファンも多そうだったが、アントニオーニに期待して来られたと思われる年代の顔があちこちに見える。わたし? うん、アントニオーニがどうなっているかは見たいですね。

このページ、一気呵成に書き流しているのだが、パラグラフのあいだにスペースがなく、文字がびっしりなので読みにくいという意見もある。しかし、デザインは、変えるなら毎回、変えないならずっと同じがいいという気がするので、当分は、このままで行こうと思う。が、今日は、結論を先に書こう。三人三様、それぞれの監督に思い入れがあれば、見て損はしない。

しかし、3本を一続きで見た場合は、最初に上映される作品がどうしても有利になってしまう。これは、多分に、各パートの冒頭で流れるカエラーノ・ヴェローゾのタイトル音楽と、タイトルバックのロレンツォ・マットツェイのタイトル画のせいもある。海外で上映されるときは、アントニオーニのパートが先頭に置かれたそうだが(【追記】参照)、日本版は、カーウアイを冒頭に持ってきている。カーウアイの撮った世界の全体的雰囲気、ヴェローゾの音楽、マットツェイの絵(最初、中国の古い絵を流用したのかと思った)と実によく整合している。この音楽と絵が、ソダーバーグとアントニオーニの作品の冒頭で流れ見えるたびに、最初に見たカーウアイの作品の余韻が回帰してきて、これからはじまる世界にタガをはめる形になってしまうのだ。

この映画には、「エロス」(原題)というテーマがあるが、そのテーマで3人の監督に撮らせようという意向以前に、とにかく今年93歳になるミケランジェロ・アントニオーニに映画を撮らせたいというプロデューサー、ステファニーヌ・チャルガディエフの執念のようなものがあつたと思う。うまいと思うのは、カーウアイとソダーバーグの抜擢だ。ソダーバーグは、集金力とコネが抜群だ。カーウアイは、アントニオーニを継承するわけではないがとにかく「愛」に関心

があつて売れている「若手」監督だ。3つの世代をならべるというのもうまい。子供は無理としても、世代をこえた観客をつかめるからだ。ただし、アントニオ・リーのパートにはルイザ・ラニエリとレジーナ・ネムニのヘアの見えるシーンがあるので、映倫審査でR指定になってしまうかもしれない。この日は、審査前とのことで、一般公開のときはボカしがかかり、本来はアントニオ・リー「老人」ののどかな表現にすぎないものが、醜悪な想像をかきたてることになるかもしれない。あいもかわらぬ日本。

アントニオ・リーのは、全体が「冗談」のような作品であつて、これをもつて、アントニオ・リーにしては最悪だというような批判をするのはまちがっている。そもそも、彼があがめられた時代でも、彼の作品は、映画としてそんなに「立派」なものだったろうか？ わたしは、『情事』も『夜』も『太陽はひとりぼっち』も『赤い砂漠』もみんな見たし、嫌いな映画作家ではなかったが、そのスタイルの基本は、フィリップ・グラスの音楽のように、同じスローに具を替えて出すやりかたで、「内容」はどうでもいいのだ。だから、その「スロー」が口に合わない人には、どれも「愚作」か「駄作」に見えるかもしれない。

カーウアイの「手」(The Hand) (日本語版では「若き仕立屋の恋」)は、こういうシチュエーションをよく計算して作られている。こういう場合、「主客」はアントニオ・リーだから、大胆な冒険はしないほうがよい。しかし、他を凌駕したいのは、クリエイターとして当然である。そこで採用したのは、『花様年華』と補完関係にある物語とスタイル。実際、出演しているチャン・チェンとコン・リーは、どことなく、トニー・レオンとマギー・チャンと似たつくりになっている。禁欲的な設定も似ている。ちがうのは、身体の中の手の部分に2人の屈折した愛の部位を集約させている点だ。手の愛。といっても、手に関しては、日本には、能でも歌舞伎でも他のさまざまな舞踊でも、微妙な表現と文化の蓄積があるから、そういうレベルから見ると、チャン・チェンとコン・リーの手のやりとりは、スポーツ競技をやっているような感じだ。

最近のソダーバーグは、他人と同じことはしたくないという意識が強くなっているらしく、その結果が、映画作りを「パーティ」(交流会)にしてしまおうという『オーシャンズ12』だったが、このオムニバスのなかの「寄せ集めのチーム」(Miscellaneous Crew) (邦題「ペンローズの悩み」)も、カーウアイとアントニオ・リーが「男と女の愛」(ただし、アントニオ・リーの最後のシーンは、同性愛にも道を開いている)で行くのなら、こちらは、もつと抽象的に行こう、といった意気込みで作られている。キザだがうかつな患者ペンローズ(ロバート・ダウニーJr.)といかげんな精神分析医(アラン・アーキン)とのすれちがい。ここであつかわれる「エロス」は、フロイトが論じた「エロス」(教科書的には、死⇨タナトスに対立する生の本能であり、リビドーのエネルギー)をパロディ化することだ。しかし、それは、すでにウディ・アレンなどがさんざんやってきたことであり、それを越えてはいないばかりか、ただのドタバタに終わっている。

【追記／2005-02-09】「海外で上映されたときは、アントニオ・リーのパートが先頭に置かれたそうだが」に関して佐藤睦雄さんから、どこの国かという問い合わせがあった。これは、最初「イタリア」と書いたのだが、ヴェネチア映画祭(これ

もイタリア)では日本の試写と同じ順序で上映されたので、あいまいに「海外」と直した。IMDbによると、これまでに、カナダ(トロントフィルム・フェスティバル)、イタリア、USA(限定上映)、オランダ、アルゼンチンで公開されているており、アントニオーニをトップに持ってきたのはイタリアだけであるとのこと。

(スペースFS汐留/東芝エンタテインメント)

2005年01月26日

渋谷物語 (Shibuya Story/2005/Kazima Shunichi) (梶間俊一)

少し早すぎたので、プランタンのほうへ散歩。街頭で中古ビデオを3本1000円で売っており、『ウェルカム・トゥ・サラエボ』、『アサシンズ』、『マーキュリー・ライジング』があったので、買う。狭い試写室は、すぐに満員になり、閉所恐怖症気味のわたしは、息苦しくなる。いきなり、わたしの見ているプレスをなぎたおしながら、香水のにおいの強い強い女性がとなりにすわる。キヤップをかぶった映像製作関係者。安藤昇の「情婦」を演じる南野陽子が、けっこう「熟女」になったような気がしたのは、この香水のせいだったかもしれない。が、予想した通り、このお隣さんが頻繁にバッグから取り出すケータイの光りと蓋を閉めるパタンという音に悩まされた。

わたしが育った時代と重なる渋谷が舞台。わたしは、1950年代に、百軒店(ひやつけんだな)から道玄坂を少し上に行き、交番のところを右折し、「ヒサモト」というケーキ屋の路上にべっとり流れた血を見たことがある。「安藤組」の自分が殺られたと聞いた。【追記…ある時期まで、わたしは、このとき殺されたのは「花形敬」だと思っていた。当時、新聞で花形の写真を見たのをおぼえていたからである。しかし、本田靖春『疵』によると、この事件は、おそらく、1952年(昭和27年)5月8日に、花形が「ジム」というごろつきとその愛人に襲われ、逆襲し、逮捕された殺傷致死事件だと考えられる。】闇市は痕跡だけになっていたが、こちらの年令の問題もあり、入ることが難しいテリトリーや店がいくつもあり、想像力を喚起した。そういう場所で、日々、安藤たちの暗闘がくりかえされていたのである。

安藤昇は、名企画者であり、映画業界とも深いつながりがあり、今日の「情報ヤクザ」と任侠ヤクザとのはざまを生き抜いてきた人であるから、メディアの部分がかたがうまい。だから、この映画も、「フイクション」と断りながらホントのところがある。しかし、この映画を見て一つだけ、真実だと思うのは、日本の戦後というものが、戦前・戦中の延長であり、「お国のために命をささげ」、生き延びた自分は「どうせ拾った命」だと思っていた人間たちが、その「おとしまえつけた」20年だったということだ。その意味では、「戦後」(「もはや戦後ではない」と『経済白書』がとねえたのは1956年)は、1960年代初頭まで続いたのだ。

映画は、海軍特攻隊だった安藤昇(村上弘明)が、帰還し、新宿の闇市にやってくるころからはじまる。その間、映像はモノクロで、手際よく、彼が、昔の仲間と天城山に立てこもって、徹底抗戦をしようとしたこともあることなどを

解説する。以後、既成のヤクザや戦後急速に勢力を延ばしてきた中国人勢力に過激な挑戦をし、渋谷の拠点を築いていく。映画は、彼が、横井英樹（映画では、「中井秀麿」という名で風間トオルが演じている）を子分に銃撃させ、逃避行ののちに捕まる1958年（昭和33年）で終わり、最期に現代の新宿と渋谷を映す。そこで、実在の安藤昇の姿を見せるというサービスもある。

ある種の「自伝」の映画化（『激動』双葉社にもとづく）だから、安藤は、当然、事実以上にカッコよく描かれるが、そのファクションのモデルがハンフリー・ボガードだったというのは、笑えるとしても、全体として、見ていてこちらが恥ずかしくない程度の「カッコよさ」に仕上がっている。彼の女を演じる南野も遠野風子も悪くない。特攻時代の戦友、藤原を演じる榎木孝明、安藤を追う（が、彼に魅力を感じてもいる）刑事の永澤俊矢、大原泰子にほのかな想いをよせていたが、安藤の帰還と手の早さで泰子を奪われ、しかし、安藤への忠誠を守るがゆえに内向する繊細なインテリやくざ野田宏（尾崎秀実の『愛情はふる星のごとく』を読んでいる）の山路和弘、みないい仕事をしている。大物には、松方弘樹（関東組の河津利三郎）、永島敏行（高見組組長）、津川雅彦（政財界のフィクサー天道政道——児玉誉士夫がモデル）を配し、重みをつけている。

監督の梶間俊一は、『疵——花形敬とその時代——』でも『実録安藤組外伝 飢狼の掟』でも、菅原文太、哀川翔がそれぞれ演じている花形敬を描いているので、ここでもたつぷり見れるだろうと思ったが、あいにく、ガクラン姿で安藤のまえにあらわれ、気に入られて子分になるところがちらりと描かれているだけだった。本作では嶋尾康史が花形を演っている。花形は、安藤が横井事件の首謀者として6年の刑を受けていた1963年に殺されるが、安藤組を戦後という時代とダブラせるのなら、花形が死んだ1963年まで描くのがまっとうだったろう。渋谷は、以後、（安藤が賭博場にした）米軍ワシントンハイツの跡地にNHKが出来、西武百貨店が出来るなかで、フィジカルな都市から「情報都市」へ変貌していった。（大映第1試写室／大映）

2005年01月27日

ブリジット・ジョーンズの日記 きれそうなわたしの12か月
(Bridget Jones: The Edge of Reason/2004/Beeban Kidron) (ジーバン・キドロン)

前作より落ちるといううわさだったが、けっこうの人。前作のときのように女性が多いというわけではない。もう試写は大分回をかさねているから、いまごろ見るのは、ワケありの人ばかりかもしれない。わたしは、たしかに噂に影響され、あとまわしにしてきた。が、見てみると、そんなに悪くはなかった。オバカ話にしても、けっこうひねったギャグもあり、笑ってしまったが、周囲はシーンとしていた。

まえにうつかりブリジット（レニー・ゼルウィガー）が「ミドルクラス」の人間であるかのように書いてしまったが、正確には、彼女は、ワーキング・クラスの出身で、その彼女がミドルクラスから上の連中とのあいだでくりひろげる階級的喜劇というのが基本の構図である。父親（ジム・ブロードベント——わた

しの友人でラディオ・アーティストのラルフ・ホームンとそっくりなのがおかしかった)は、明らかにワーキング・クラス。母親(ジェマ・ジョーンズ)は、ロワー・ミドルといったところか? いずれにしても、この映画は、イギリスの階級制ないしは階級文化を暗黙の前提にしている。

空港に出迎えた両親とブリジットがエレベーターに乗り、父娘がタバコを吸うシーンがあるが、父親は、タバコを吸っていれば、「苦しまないで死ぬるから」と言う。禁煙マークの表示が見えるエレベーターのなかでタバコをぷかぷか吸うところ、オツにすましている上流階級へのあてつけだ。ちなみに、前作の結論を引き継いで、彼女と最初ラブラブの感じで登場するマーク(コリン・ファース)は、イートン校の出身ということからもわかるように上流階級の出身。何かと敵対するダニエル(ヒュー・グラント)は、おそらく、彼より階級が下なのだろう。だから、彼は、マークというのは気取った奴で、「キミの上にいるときも、『失礼、イカせていただきます』って言うんだろう」とブリジットをからかう。たしかに、マークは、みだりには感情をあらわにしない。それは、彼の性格であるだけでなく、その階級制からも来ている。だから、ブリジットと彼が、結婚後の話をしはじめ、子供が生まれたらどういう学校に行かせるというような段になると、マークは、断固として全寮制のイートン校だと言い、ブリジットは、なんで親子一緒に育つのが悪いのよ、あたしは、男女共学制の学校だった・・・と言い、口論になってしまうのである。

ダニエルの魂胆で、彼といっしょにタイに取材に行くことになり、ブリジットが同僚のシャザー(サリー・フィリップス)と飛行機に乗り込むシーンで、二人の席が別々になり、シャザーが座った席の隣の男がアレックス・ガーランドの小説『The Beach』を持っているのに気づく。彼女は同じ本を持っていて、二人はたちまち意気投合してしまい、ブリジットはまたしても自分は持てないんだなという気持ちをいだく。この小説は、言わずと知れた映画『ザ・ビーチ』の原作で、東南アジア旅行をする西洋人がよく参考にする。

社会派の弁護士であるマークの職場でいつも目につく美人のレベッカ(ジャシンダ・バレット)——『炎のメモリアル』で出ていた——にブリジットはいらいらし、マークとトラブルが、最後のシーンで、意外な展開がある。なお、この最終シーンは、ありえる次回作のテーマを予告しているような気がする。

クイズのシーンで、ブリジットは、マドンナの最初のヒット作は「ラッキー・スター」か、それとも「ホリデー」かでレベッカとあらそう。クイズには負けるが、マドンナは自分たちの階級の女神といった口吻。タイで捕まって女ばかりの留置所に入れられが、まわりの女性たち(多くは売春婦)が、「ライク・ア・ヴァージン」を歌いだすと、「マドンナを歌うんなら気を入れてやって」とばかりに、ブリジットが指導して、留置所の女性たち全員が歌う。マドンナは、ワーキング・クラスに人気がある。

メディア論的に面白いと思ったシーンがある。まだ前作のラブラブ気分が続いている最初の方のシーンで、ブリジットが、マークに電話をすると、留守番電話になっていて、彼女はメッセージを残そうとする。そのとき、インターフォンが鳴って、電話をそのままにして出ると、相手はマーク。すると、彼女は、留守番に、「いまあなたが来た」というメッセージを入れ、そしてまたインターフォ

ンに話しかけ、そのうち、マークがドアにあらわれる。このいくつかのメディアが交錯した使い方が面白い。
(UIP 試写室/UIP)

2005年01月31日

ベルリン、僕らの革命 (Die Fetten Jahre sind vorbei/The Educators/2004/Hans Weingartner) (ハンス・ワインガルトナー)

開場の30分まえに行ったら、受付に誰もいなかった。場所か時間をまちがえたかと不安になり、試写状を見る。まちがいない。そこへ映写技師のひとがフィルムを運んできた。安心して席にすわり、アンディ・バーマンの『エレクトロボーイ』を読んでいると、配給の日名さんが御みずからプレスを持ってあらわれた。生井英考さんがすーっと歩いて行ったが、機嫌わるそうなので声をかけそこなう。あいかわらず、メディアボックスのPAシステムは、50サイクルぐらいのハム(「ブーン」という音)を出す。利用者はどうしてクレームを出さないのだろうか? 音楽系の試写では致命傷になる。

カンヌをはじめとする映画祭での評判がよいことを聞いていたので、(よくあるように)逆に期待はずれになるかと思っていたら、期待は全く裏切られなかった。舞台となるベルリンの現場と時代的コンテキストを多少知っているの、登場人物たちの思いや屈折がひしひしと伝わってきた。話は、「世の中を変えなければならぬ」という政治意識のある20代の3人の若者と、68年の「革命」を経験した(日本で言う)「団塊の世代」の1人の男とのあいだで展開する。その意味で、この映画は、いまの時代に政治を考えている20代とその親たちにあたる団塊の世代との両世代にとって、いまの時代の重要な問題をあらためて考えさせる機会をあたえるだろう。

監督のワインガルトナーは、1970年生まれだというから、物語の時間を現代とすると、20代に設定されている登場人物たちよりは多少年上、「団塊の世代」よりは年下で、両者を醒めた目で見ることができる世代ということになる。ヨーロッパで1970年に生まれた世代は、最も多感な時代にベルリンの壁の崩壊を経験しており、1940年代以後のいかなる世代よりも「革命」を肌で体験していると言えないこともない。68年の「革命」を経験した世代は、結局その後の挫折や転向も経験することになり、この映画に出てくるハーデンベルク(ブルクハルト・クラウスナー)のように、かつての「活動家」とは逆の「ブルジョア」に寝返り、その運動経験を活かして管理者や支配者になっていることが多い。

その点、1968〜1972年ぐらいにヨーロッパで生まれた世代は、団塊の世代よりもしなやかな考えをもっている。2003年の秋から2004年にかけてドイツの10以上の大学で短期間ながら60〜70年代を思わせるような「学費闘争」が起こったのも、そういう世代が講師や助教授になって、80年代世代と連帯したためではないかと思う。この「学費闘争」は、日本の『ぴあ』にあたるベルリンの『zitty』の表紙になったくらい、ドイツでは大きな話題になったが、日本では、全く報じられなかった。たまたま、そのときパフォーマンスを演るためにベルリンにいたわたしは、フンボルト大学の現場に行ってみたが、キャンパスにはタテカン(といってももうわからないかも——政治的メッセージ

やイラストをかけた看板のこと）やテントや小屋があり、フンボルトの像には血塗りを思わせる赤いペイントを垂らした白い布がかけてあった（写真参照）。

映画の冒頭、ビデオ画面に家族と思われる4人の姿が見える。カメラが引くと、その画面がドアフォンの映像であることがわかる。裕福な家。この家の家族が旅行かなにかから帰ってきたのだろう。が、部屋に入って一家は呆然とする。高価な家具やインテリアが部屋のまんなかにテンコモリのように積まれていたからである。壁にメモがある。そこには、「肥満の時代は終わった」（Die Fetten Jahre sind vorbei）という文字が見える。ガーンと強烈なハッドロックが鳴り、この文章がタイトルになる。え！？という感じを残して始まるイントロ。

公式サイトで見せている範囲ならストーリーをバラしてもよいと思うので、もう少し続けると、この出来事は、ヤン（ダニエル・ブリュール）とピーター（スタイプ・エルツェグ）が行なった政治的プロテストの産物で、彼らは、このアクションを「アインツィーウングスメトーデン Einziehungsmethoden」と呼ぶ。これは、逐語的には「取り込み・回収の方法」だが、字幕では英語タイトルの「エデュケーター」をそのまま使っている。しかし、これだと「教育者」の意味になり、意味がずれる。たしかに彼らはあることを「教え」はするが、もっと戦略的にやるからだ。で、何を「取り込み・回収」するかというと、金持ちが財産にしているぜいたく品であり、それを位置転換して意味を変え、金持ち階級に警告をあたえ（ある意味では「教育」し）ようというのである。

ヤンとピーターは、このアクションを本気でやっているが、この「メトーデン」（メソッド・やり方・方法）は、わたしが『メディアの牢獄』所収の「アウトアの熱い日々」で紹介している1970年代後半にイタリアで展開した「アウトノミア運動」でさかんにおこなわれた手口を継承している。実際に、ベルリンでは、1980年代になって、イタリアのアウトノミアを継承する形で「アウトノミー」の運動が展開され、ベルリンの壁崩壊の前後には、かつての空家占拠（インスタントベジツツンクllスクウォッティング）と落書の運動が復活したり、東にも西にも属さない「非武装地帯」になってしまった壁書の1、2メートルのスペースにワゴン車を持ち込んで住むといった運動がもりあがった。この場合に共通しているのは、合法の範囲で、権力の裏をかくという方法である。ヤンとピーターは、他人の住居に不法に侵入しはするが、物を盗むことはしない。

ピーターの彼女であるユール（ジュリア・ジェンチ）も、東南アジアの女性たちに低賃金で労働を強いている企業に反対するデモをやり、ビラをくばって警官隊に捕まったりしている。彼女は、車を事故って相手の高価なベンツを壊し、1万ユーロの賠償のために家賃が払えないところまで追いつめられている。が、彼女は、ヤンたちがやっている「アインツィーウングスメトーデン」のことは知らない。ヤンは、ピーターのところを訪ね来て、彼女と顔を会わすが、いつもピーターといちやつている彼女をよく思っていない。が、男に女一人とくると、その後の展開は想像がつくが、この映画は、パターンをおさえながら、それだけではないところがいい（最後のシーンに注目）。話は、ユールとヤンとの関係が変わるところから急展開し、金持ちの50男のハーデンベルクがからんで、面白い方向に進む。

政治運動にはパターンがあり、そのパターンは、ロシア革命、いやフランス革命の時代から変わらないかもしれない。たとえば、最初は非常に斬新で人を巻き込む勢いに満ちていた運動が、権力に抑圧されて、「急進的」になり、武装をしたり、「テロ」に走ったりするというパターンである。しかし、医学を学んでいる監督のワインガルトナーは、そういうパターンには、この映画を持っていない。一見、コスタ・ガヴラスの『戒厳令』や、まさにアウトノミア運動の凋落から生まれた赤い旅団のモロ首相暗殺をあつかったジョゼッペ・フェラーラの『首相暗殺』(Il Caso Moro/1986/Giuseppe Ferrara)のような方向に進むが、その結末は、第3の道を見いだす。歴史が2度くり返されると喜劇になると言ったのは、ヘーゲルだが、歴史は、喜劇を悲劇として記述する。もし、繰り返しを笑うことが出来れば歴史は一步前進できるはずなのである。

わたしも、もう一度見て確かめたいと思うが、この映画の最終場面は非常に両義的である。団塊の世代から「ブルジョア」に転向した者は、はたしてかつてのラディカルさをとりもどせるのか？ 社会を変えたい、弱者のために貢献したいと思っていた者が、金や権力の亡者になり、自分が稼いだ金を使う時間がないくらい多忙で非人間的的生活を送っている現状をみずから変えることはできるのか？ これは、「団塊の世代」の問題でもある。そして、他方、政治にめざめた若い世代は、反抗と反逆の口を知り尽くしている「団塊の世代」が支配する社会のなかで、はたして新たな反抗や批判を生み出すことができるのかという問題である。が、いずれにしても、そんなことを考えさせながらこの映画は終わる。なかなかの快作である。

ヤンの部屋のテーブルの上には、半田ゴテや電子回路の図面、さまざまな電子部品が散乱している。どこかで拾ってきたジャンクの機械もある。彼は、コンピュータと電子テクノロジーを自由にあやつれ、しかも「オタク」のように孤立化しないポスト・オタク世代でもある。

(メディアボックス試写室／キネティック)

2005年02月01日 (1)

PTU (PTU/2003/Johnny To) (ジョニー・トー)

うしろでかなり大きな声で古い映画の話をしているのは、たぶんXさんだと思いが、声がやけにはずんでいるのでその確信はない。お相手の女性のかたも同年配とみえ、昔話で盛り上がっている。盛り上がっているどころかラブラブに聞こえる。いいですね、あのお年であんな感じで映画の話ができるのは。

場内が暗くなって、いきなりバーンと香港の街路が映る。男か女がよくわからない髪の長い若者が逃げ、待ち伏せた制服の男たちが追いかける。すぐに捕まり、一人の制服男がごついブーツを脱ぐ。それで男を殴りつけようというのか・・・。さすがジョニー・トーだねえ。いいオープニングじゃないかと思った次の瞬間、映像が止まり、場内が明るくなる。何だ、映写技師が上映する巻をまちがえたのだった。

しかし、この作品は、決して、この最初の印象を裏切らなかった。いつも見ている映画作品とはかなりちがったセンス。これは、映画を見飽きている人も必見。おすすめです。

映画は、香港の機動部隊PTU (Police Tactical Unit)のメンバーが、夜から夜明けまでの時間に見せるプロセス。この時間帯は、普通は、眠りの時間。だから、このプロセスは、ある種の「夢」だ。普通ならもっと表情豊かで「人間的」だあってもいいように見える面々が、えらく無表情でロボットのであったりするのもこの「普通でない」時間のなかにいるからだ。ストーリーも飛躍し、裸の人間が狭い檻に入れられて、床に転がっていたりする。だが、わたしのように、夜から朝までの時間が「普通」の時間であるような「倒錯人」には、この時間帯こそが「リアル」なわけだから、この映画のプロセスやドラマがやけにぴたりくる。

PTUと組織犯罪課、犯罪捜査課CIDとの三つどもえの確執があったり、闇組織同士の争いと牽制が浮上したりするが、これを香港の現実と重ねあわせることはできないし、その必要もない。それにしても、闇組織の親分が息子を殺されたみせしめに、自分たちを檻に入れ、ハンマーでなぐりつけるとか、デイバックカリュックを背負った怪しい集団が、いきなり銃を出して警察に応戦するとか、ミニバイクに乗った少年が、人気のない街路を走っている（しかし何も起こらない？）とか、タランティールなんかが大喜びしそうなショット満載。

ジョニー・トーは、「香港ネオ・ノワール」のフィルムメイカーと言われるが、香港にかぎらぬフィルム・ノワールというジャンルのなかでも、彼は傑出している。彼のノワールは新しい。出演しているサイモン・ヤム（PTUのリーダー）、ラム・シュー（組織犯罪課刑事）、ルビー・ウォン（CIDのトップ）はみな俳優として一流とはいえないが、彼や彼女らが、「マジメ」に演技すればするほど、そこはかとおかしみがわいてくる。これは、フィルム・ノワールの基本だが、フィルム・ノワールだから夜にシーンを設定するというのが、そもそも、笑える。そうか、フィルム・ノワールは、夜撮ればいいんだ、とあらためて思う。

（松竹試写室／パンドラ）

2005年02月01日（2）

クローサー (Closer/2004/Mike Nichols) (マイク・ニコルズ)

松竹を出て晴海通をあるいていたら、ソニービルの角でばったり旧友の立花義遼に会った。10年ぶりぐらいではないか。これからフィルムセンタールに行くという。近くの喫茶店で話す。「ビートたけしをひっぱろうと思ってたら、芸大にとられちゃってさ」。あいかわらず、武蔵美で「政治家」をやっているらしい。

パトリック・マーバーのヒット舞台、2005年度オスカー受賞（クライブ・オーウェンとナタリー・ポートマン）、その他数々の受賞とノミネーション、ジュリア・ロバーツ／ナタリー・ポートマン／ジュード・ロウ／クライブ・オーウェンというスターたちの共演、等々のニュースを聞いて、興味をかきたてられた。しかし、本作は、世評の高い作品ほどがっかりさせられことが多いわたしに

は、まさにその典型となる作品であった。以下は、酷評になりそうなので、まだ見てない人は、読まないことをすすめる。

マイク・ニコルズの作品はだいたい全部見ているが、この映画を見ながら、ふと、ニコルズの事実上の映画デビュー作である『バージニア・ウルフなんかこわくない』(Who's Afraid of Virginia Woolf?/1966)を新宿のアートシアターで見て初めてニコルズという監督を知り、その後、『卒業』(The Graduate/1967)を見たときの失望感を思いだした。『卒業』で彼は、アカデミーの監督賞をとり、映画監督としての地位を確立するのだが、その評判とはうらはらに、わたしには、全然おもしろくなかったのだった。と同時に、この『クローサー』のスタイルが、エドワード・オールビーの舞台作品にもとづく『バージニア・ウルフなんかこわくない』にも似ているなと思った。しかし、『クローサー』には、『バージニア・ウルフなんかこわくない』のドラマ的な面白さはなかった。

マイク・ニコルズは、舞台演出でも高い評価を受け、舞台の映画化には慣れているはずである。彼の映画のスタイルには、必ず「演劇的」な要素が入るが、近年の『パーフェクト・カップル』(Primary Colors/1998)や、それを映画のために活かしていた。しかし、今回は、わたしには、「演劇的」な部分がやけに目について、映画としては楽しめなかったのだ。

ニューヨークで心身ともに行き詰まってロンドンにやってきたアリス(ナタリー・ポートマン)と、小説家志望のライター、ダン(ジュード・ロウ)との偶然の出会いからこの映画ははじまる。2人にはすぐいつしよに暮らすようになるが、ダンがモデルになっている写真家のアンナ(ジュリア・ロバーツ)との関係が急速に深まっていく。一方、匿名チャットサイトで「アンナ」という名の女性になりすましたダンが病院で医師をしているラリー(クライブ・オーウェン)をひっかける。架空のデートでからかおうとしたのだが、ほいほい「約束」の水族館に出かけていったラリーは、たまたまそこにいあわせたアンナと出会い、すつたもんだのすえ、たがいに知り合うことになる。以後、4人のあいだで、愛憎のからみあいが数年という時間の枠のなかで展開する。

「演劇」的であるのは、まず、全体で4年ちかい時間が流れるのに、登場人物たちの表情にその時間の経過があらわれないことがある。すべてが現在形でえがかれているかのようだ。これは、冒頭の場合で、アリスが街頭で転倒し、額に傷を負うが、その数時間後、いつしよに歩いているシーンで、その傷は全然腫れていないこともわかる。車に跳ねられて転倒し、意識も失ったのに、こうした象徴的表現で済ませてしまうのは、いかにも「舞台的」である。

ここという「演劇」とは、型や約束事(それらは、舞台の物理的な制約からもある)が決まっている舞台演劇のことだが、それを映画でやろうというのなら、映画技術から来る制約をびしとおさえ、そのうえで型や約束事にこだわるのでなければ、意味がない。ルキノ・ヴィスコンティは、舞台と映画の両面でそういう離れ業をやった巨匠の一人だが、今回のマイク・ニコルズは、とうていそういう離れ業の域には達していないし、彼自身が達した域にも達していない。

この映画の約束事は安易すぎるのだ。たとえば、アリスがロンドンの路上で車に跳ねられたのは、ロンドンが、日本と同じように人は右、車は左という右側通行で、左側通行のニューヨークから出てきたばかりのアリスは、交差点でつい

つい左に目をやってしまい、右から来る車に気づかなかったというロジックを前提している。そういう説明はないが、そういう理屈で彼女の事故を正当化している。しかし、映画では、(いや、演劇においても)そういう理路整然としたハプニングは、全然面白くない。理屈で説明ができない事故やハプニングが起こってこそ、ドラマになるのであり、わざわざ描く意味があるのだ。

同じような「演劇的」正當化が、ダンとラリーのチャットのシーンである。いまだき、女のふりをして応えてくれたチャット相手を真にうけるような馬鹿な男がいるだろうか？ むろん、いないとはいえない。が、そういう男は、その程度の単純な人間であり、とうてい、ジュリア・ロバーツやナタリー・ポートマンがわざわざ演じる女性たちの気を引くことはできないだろう。このチャット・シーンも、アンナとラリーを会わせるための単なる仕掛けにすぎないのだ。最初に意図があり、そのあとで方法が引つ張り出されてくるという典型的なやり方。しかし、これに関しては、脚本を書いたパトリック・マーバーにも責任がある。こんなプロットを使うようでは、インターネットのことを全然知らないと言えない。

「演劇的」であることによって楽しめるこの映画の唯一の長所は、せりふのおもしろさだ。ある意味では、この映画は、せりふを楽しむために映像がおまけについているような映画だ。気のきいたせりふに満ちているだけでなく、話すということのドラマの振幅が幅広く、セックスに関して自分をあけすけに語る一方で、傷つきやすい繊細な愛憎のエモーションが語り出されるていことは認めなければならない。しかし、この言語的振幅をばつちりと理解するには、字幕では難しい。

アメリカでウケた理由の一つには、愛する相手が別の相手とセックスしてしまうと、心おだやかでなくなるという、ごくあたりまえのことを「素直」に(つまり幼稚に)表現しているからではないだろうか？ アメリカ人の多くは、セックスと愛とは別物だとは言わない。各人が、自分のやりたいことをやるというアメリカ的価値観からすると、愛とセックスとは一致するはずである。だから、うつかり妻／夫とは別の相手とセックスしてしまったら、それは、「愛していない」ということになって、じゃあ別居しましょう、別れましょうということになる。

しかし、事実上、セックスは、料理を食べるのと大差ないのであって、おいしい料理を、妻／夫以外の人と食べてはいけないという理由はない。が、それをそうしなければいけないという暗黙の「約束」を強制するところが、キリスト教的モラルであり、「近代」世界の大半が従属している(いや、させられている)価値観である。むろん、それならばそれで、「愛」などという無規定な概念を持ちだしてこないで、結婚という「契約」は、たがいに料理からセックス、あらゆる共同行為を最高のレベルで共有することだとするならば、そういう「モラル」も現実的なものになるだろう。

では、この映画は、目下どろどろの愛憎関係に陥っている人が見るのと、そういうこととは無関係に「平穩」な生活を送っている(が、にもかかわらず、「破滅的」な生活をしてみたいという願望がある)人が見るのと、どちらにウケるだろうか？ それはわからないが、わたしに言えることは、もし、あなたがこの映画を見て、「泣ける」と感じたとしたら、あなたが陥っている状況は子供じ

みており、考えるほど「どろどろ」でもなんでもないということだ。そして、もしあなたが、この映画を見て、「どぎつい」と感じたとしたら、あなたの「平穩」な生活は、「平穩」なのではなくて、単に退屈なだけだということである。

演技的には、ナターリー・ポートマンが、飛び抜けている。ジュリア・ロバーツは、まあまあ。ジュード・ロウは、いまいち。クライブ・オーウェンは、『キング・アーサー』のアーサー王役のほうがよかったと思うが、ある種脂ぎった感じ（ロウは、対照的に「非セックス」のベクトルを担わされている）をよく出していたことはたしか。

（銀座ヤマハホール／ソニー・ピクチャーズ）

2005年02月02日（2）

シャル・ウィ・ダンス? (Shall We Dance/2004/Peter Chelson) (ジョー・チャー・チエルソム)

最近、試写状のサイズを大きくするのがトレンドになっていて。この試写状も、A5版ぐらいの大きさと厚さも3ミリぐらいはあった。これは、郵政省に挑戦して安い料金で配達するクロネコメール便のような新「郵便」が台頭してきたことと関係がある。郵政が民営化されれば、民間のこのトレンドを追いかけはじめるだろうが、当面は、民が官を追いつめている。

しばらくロビーに出ていて戻ったら、隣に荷物を股のあいだにはさんで（したがって大股開きで）座っている紳士を発見。さらにこの人、口を手で覆うこともせずに咳を5分おきにする。そのたびに前の席の人も不安げに首をふるわせる。はみだした足で窮屈なうえに、咳の無料配布サービスに閉口。身体をななめにかたむけ、咳をかぶらないようにするが、これって、すべし『Shall Weダンス?』の世界に入り込んでいるのではないか？

いわずと知れた周防正行の『Shall Weダンス?』のリメイク。大幅な改変をするのかと思ったら、意外に「原作」に「一応」忠実なのに驚く。役所広司の役にリチャード・ギア、ダンス教師の草刈民代↓ジェニファー・ロペス、エキセントリックなダンスオタクの竹中直人↓スタンリー・トゥッチ、えげつないエロばばあの渡辺えり子↓リサ・アン・ウォーター、探偵の柄本明↓リチャード・ジェンキンス（ふと思ったが、この人、曾我ひとみさんの夫のチャールズ・ジェンキンスさんによく似ている）、妻の清水美砂（【追記／2005-02-06】当然、「原日出子」のまちがい）↓スーザン・サランドン・・・が割り当てられ、明らかに、役者たちは、原作の役者の体型を意識して選ばれている。役所が乗っている電車からダンス教室の窓が見え、そこに草刈の物思いの姿があるというシーンも、ちゃんと踏襲しており、見ていて不思議な感じがした。

原作を踏襲しているということは、ここで再構築された世界が、（場所はシカゴということになっているが）アメリカ社会のなかでは、非常に「特殊」な、あるいは「架空」に近い世界になったということを意味する。なぜなら、「マジメでフツートのサラリーマン」ということ（それ自体架空なのだが）で作りあげられた原作の主人公・杉山正平は、作品発表の当時（1995年）ですら、どちら

かといえ、シャイな日本人であり、わたしなどは、とうていあんなに遠慮ぶか
くはなれないなと思ったものだ。が、そのシャイさ、遠慮ぶかさをリチャード・
ギア演じるジョン・クラークがきっちり踏襲しているのだから、一体、この人物
は、アメリカ社会では、どういうふうにうけとめられるのだろうかという興味
がわく。

アメリカは、混成文化の社会だから、自分が「フツー」と思っていることを
もって他の世界をおしはかることはできない。民族的、言語的、土地的、ジェン
ダー的、趣味的・・・な違いがはつきり出る社会なので、シカゴなどでは、スト
リートを一本まがったら、自分が慣れ親しんでいるのとはちがった人間やコミュ
ニティが出現しても不思議ではない。その点で、英語版の『シャル・ウィ・ダン
ス?』は、アメリカの観客にとっては、「外国」映画にちかいのではないだろう
か? アメリカでの評価がわかるのもこのためだ。

日本では、ダンス教室であれ、大学であれ、生徒と教師とのあいだにある種
の線が引かれていて、学校で生徒と先生が意気投合しても、そのままクラブに
なってしまうということは「普通」でないこととされる。しかし、アメリカでは、
1950年代ならばともかく、少なくとも大人同士であれば、ポーリーナ(ジェニ
ファー・ロペス)がジョン(リチャード・ギア)に言ったように、教室で信頼し
あえる雰囲気のできている相手に対し、(別にセクハラ的に誘ったのでもないの
に)「生徒とのソーシャリゼーションはしないことにしています」というような
ことはあまり言わないだろう。

日本では、岸川舞(草刈民代)のようなどつきにくい女はどこにでもいる
が、竹中が演った青木富夫や渡辺えり子の高橋豊子のようなキヤラクターは、い
ても自分をつとめて隠さなければ生きていけない。その点、アメリカでは、そう
いう「エクспレッション」はどこにでもいるし、逆に、シカゴやニューヨ
ークでは、そうしなければ生きていけない。

ビヴァリー(スーザン・サランドン)は、夫の「秘密」がわかってても、それ
を夫につきつけて追求したりするようなことはしない。これも、いまのアメリカ
の「標準」では稀有のことである。そもそも夫婦のあいだで「隠しごと」をする
ということは、夫婦をやっていく意味がないというのが「標準」的なロジックで、
実際には不倫や秘密があっても、すべてを「公開的」にしているかのごとくふる
まう。だから、子供や隣人に自分の知らない夫の秘密がもれるようなことがあれ
ば、妻は逆上し、収拾がつかなくなるのが「普通」だ。

そういうアメリカ的「普通」や「標準」を頭に置いて、この映画を見ると、
いまのアメリカ人にとってこの映画は、ある種の「癒し」になりえる要素をもつ
ていることがわかる。なんでもズケズケ言い、親しくなればすぐセックスし、ち
よつとなにかがあれば別れてしまうというのは、素直でわかりやすいが、そうい
う幼稚さにアメリカ人がうんざりしているのも事実である。『クローサー』へ
の関心も、そういう意識と無関係ではない。

ふだんはもつとフランクな役を演じている役者たちが、ここではすべてをぐ
っと抑えて演じているところが興味深い。その最たる例がジェにファー・ロペス。
これは、彼女のキャリアにとっては非常にプラスだろう。わたしは、『ウェデ
ィング・プランナー』の彼女も好きだが、『シャル・ウィ・ダンス?』は、別の

キャラクターも演じられることを立証している。『ターミナル』でがぜん注目度の上がったスタンリー・トゥッチは、「抑える」のとは逆の意味でその芸域の広さを見せる。最初出てきたときは、ちよつと彼とわからないくらい。

面白いのは、原作とリメイク版にあるもつとも大きな違いは、原作には朝鮮人も中国人もアメリカ人も、少なくとも主要な登場人物としては出てこなかったのに対して、リメイク版では、可能性としては、全部白人(コケイジャン)を配列することもできたのに、黒人、ユダヤ人、ラテン系、東ヨーロッパ人、等々のエスニックバックグラウンドがある程度わかる多様な人物を配置しているエスニック・ミックスの構成になっている点だろう。これは、シカゴがそういう街だからという以上の意味があるように思う。

原作では、登場人物たちは、個性や癖や経歴(トラウマも含めて)の違いがあるとはいえ、日本の「標準」からそれほどはずれた決定的な対立や決裂におちいることはなかった。高橋豊子(渡辺えり子)が田中正浩(田口浩正)に「デブで汗っかきで気持ち悪い」と言っても、日本の「イジメ文化」のなかでは相殺されてしまうような程度のどぎつでしかない。しかし、それに対して、似たようなことをヴァーン(オマー・ミラー)がボビー(リサ・アン・ウオルター)から言われるとき、彼は、その人格そのものを否定されたようなショックを受けるのであり、周囲にいる者も絶句するのである。

このへんは、日本人がしばしば理解できないところである。個々人の身体の特リトリの幅が全然ちがうのであり、この狭さに応じて「人権」や「プライバシー」という発想もつくられている。かつて、アーノルド・シュワルツネガーが初めて日本に来て、テレビに出たとき、タレントか女子アナが、「すごい!」とか言つて、いきなり彼の腕に触ったとき、彼は、「え! それはないよ!」という顔をし、それまで動物的なまでのたくましさを誇示していたのに、とたんに、繊細な人間になったかのような表情を見せたのだった。彼らにとつて、身体は、見知らぬ他人がみだりに侵略できない私的領域であるので、そこに侵略されるのを極度に嫌う。だからこそ、逆に、親しくなればこつてりとした肉体関係もありということになるのである。このへんの『*Shall We ダンス?*』と『シャル・ウィ・ダンス?』とのあいだの、身体のパリティクスと現象学を比較してみると、なかなか面白いのではないだろうか?

【追記/2005-02-06】「原日出子」と書くべきところを「清水美砂」と書き誤ったのを指摘してくれたのは、昨年ぐらいから「シネマノート」を読んでくださったというK氏(匿名希望)だが、こういう指摘は助かる。勝手なことを書き、勝手に変更も可なのがウェブのいいところでもあり、あてにならないところだが、「シネマノート」は、読者と作者との境界線を固定しないようにしたいと思っている。異論や反論も歓迎です。
(よみうりホール/ギャガ・ヒューマックス)

2005年02月03日

サーティーン (Thirteen/2003/Catherine Hardwicke) (キャサリン・ハードウィック)

終わってから、すぐに地下鉄に乗る気分にならず、八重洲仲通を歩き、それから中央通に出て、神田駅のほうまで歩く。ちよつと雰囲気のいい「カフェデロンギ」という店があったので入ったら、エスプレッソやカプチーノならんで「グラッパ」が壁のメニューに見えた。早速注文。こういう店でグラッパが飲めるなんて。ぐつとあおつて外へ。寒い日はグラッパにかぎる。

すぐに地下鉄に乗る気にならなかったのは、ある意味で疲れたからだ。話は、13歳の2人の少女トレイシー（エヴァン・レイ切尔）とイーヴィ（ニッキー・リード）とトレイシーの母親メラニー（ホリー・ハンター）のいわゆる「アドレセンス(adolescence)」(思春期のじやんぐ)物語。年令がら、こういう少女を見ると、こういう子をもっている「親」の視点に立ってしまうから、万引きだ、ヘソや舌にピアスをやった、ドラッグだ、セックスだ、イジメだ、手首自傷症候群（リスト・カット・シンドローム）だということでもききするメラニーの意識に同化して、疲れてしまう。そのくせ、自殺の問題は出てこないの、中途半端に心をもてあそばれた感じになる。ここまでくれば、当然死の問題は回避できないはずだが、そこまではいかない。おまけに、映像が、大人には理解できないことで笑ったり、泣いたり、怒ったりする2人の少女の意識に同調して、たえず動く（手持ちのビデオカメラで撮ったらしい）ので、さらに疲れるのだ。

この映画の発端は、監督のキャサリン・ハードウィックがつきあっていた恋人の娘、ニッキー・リードとの出会いであつたという。そのときハードウィックに、トレイシーにあたる娘がいたかどうかはわからないが、ある点で、メラニーの位置にいたのだろう。グレていたニッキーをなんとかしたいと思つたのかもしれない。最終的にハードウィックとニッキーは、いっしょに仕事することになった。この作品の脚本は、ニッキー・リードにクレジットされている。

「普通」の若い子（トレイシー）が、クラスで一番大人ぶった印象をあたえる子（イーヴィ）とつきあいたいという願望を持つのは、実際によくありがちなパターンである。そういう子とつきあえるようになって背伸びを試みるのもよくあるパターンである。この映画は、そういう現実によくあるパターンをありがちなスタイルでなく撮っていることはたしかである。ただ、逆に、だからといって、こういう思春期のパターンをあらためて撮ってみても、どうということもないという気がするのをおさえられない。

大人になってみると、思春期の反抗なんてつまらいものである。ましてこの映画で描かれる「パンク」的な思春期は、もう願ひ下げにしたい。いつまでもこんなことをやっていてはしょうがない。とはいえ、一人の人間の歴史を考えてみると、進歩というものはないような気がする。21世紀の人間が、19世紀の人間よりも進歩しているということはない。もしそうだったら、21世紀の人間は「超人」になってしまうだろう。おそらく、そういう進歩を身につけて「超人」になる者も1%ぐらいはいるのだろう。しかし、大多数は、過去の人間がくりかえした過ちや馬鹿なことをくりかえしながら成長する。

「パンク」的な思春期と書いたが、それと相補的なのが、親たち大人の生き方だ。母親のメラニーは、離婚し、アル中の矯正コースに通っており、娘がいる隣の部屋で年下のボーイフレンド、ブレディ（ジェレミー・シスト）とセックスし、たまたま娘が入ってくると、「ノックぐらいしたら」とのたまう。このブ

レディも、ドラッグ中毒でしばらく更生施設にいた。イーヴィのほうも、幼少期に彼女を犯す叔父がおり、実母の死、保護者となったブルック（『ザ・ハリケーン』、『微笑みに出逢う街角』、『レオポルド・ブルームへの手紙』などのデボラ・カーク・アングラー）は彼女をほったらかし、そのボーイフレンドは彼女に暴力をふるう。こういう自己中心的な親たちがいれば、子供も同じようになる。つまり「パンク」的な思春期というのは、自己中心的壮年期のカウンターパートなのだ。むろん、いま進行しつつある「パンク」的思春期とはちがう思春期も、それにみあった大人の壮年期に呼応している。こういうしがらみは、個と個の単位でファミリーをつくる慣習がつづくかぎり絶えないだろう。

この映画は、そういう人生の一コマを描いているわけだが、わたしがいつも思うのは、そういう「青春」は各自が自分のやりかたで経験するしかなく、あえて他人から見せられるものではないということだ。他人のセックス談議と同じで、「あ、そう」と言うしかないのである。そういう「談議」で評価されるのは、その「語り口」や表現スタイルだが、この映画は、その点で、猛烈ブツとんでいるというわけではない。ま、どうやら、わたしは、こういう少女たちとうんざりしていて、その拒絶反応がこういう論評になるらしい。トレイシーやイーヴィの同年配が見たら、全くちがった印象をもつだろう。逆にそういう印象を聞いてみたい。

（映画美学学校第2試写室／メディア・スーツ）

2005年02月07日

海を飛ぶ夢 (Mar adentro/The Sea Inside/2004/Alejandro Amenabar) (アレハンドロ・アメナール)

この作品の試写は、1時と3時半にもあったが、ウエスタン・フロントとクンストラディオが「アーツ・ベースデイ」のCDを作るといので音声ファイルの編集に時間をとられ、電車とタクシーをのりついで最終回に飛び込む。会場の階段を駆け上がったら、宣伝の本田敬さんにばったり。「シネマノート」のことを言われる。どうも、みんな冒頭の「悪口」の部分を楽しみにしているようだ。

「文句ジジイ」のパターンをやめようと思っているのに、やめられないじゃない。開場20分ぐらいまでガラガラだったので、心配したが、やがてスペイン語の声なども聞こえてきて、最後にはほぼ満席。

26年まえ（1968年8月23日）に海に飛び込んで首の骨を折り、下半身不随になったラモン（ハビエル・バルデム）は、父（ホアン・ダルマウ）、兄ホセ（セルソ・ブガリヨ）、その妻マヌエラ（マベル・リベラ）、その息子ハビ（タマル・ノバス）の献身的な世話を受けて、一見、気持ちよい生活を送っている。オペラ（『トゥーランドット』や『フィデリオ』）を聴き、窓から海をながめ、詩や散文を書く。手は動かないので、口に特殊なヘラのようなペンをくわえて文字を書き、ハビがパソコンで清書する。彼は、当分、このままの生活を続けられそうである。しかし、彼は、「尊厳死」を決意し、それを違法とする国に訴えを起こしている。

尊厳死の合法化の運動をし、彼を支援しているジェネ（クララ・セグラ）のアレンジで、ある日、女性弁護士フリアとその助手マルク（フランセスク・ガリ

ード)がラモンを訪ね、彼にインタヴューする。そのテレビ放映を見たロサ(ロラ・ドウエニャス)は、感動し、「フアン」意識でラモンに会いにくる。彼女は、離婚し、子供を育てながら、魚肉処理工場で働くかたわら、「ラジオ・ボイロ」でDJ(レコードをかけながらしゃべる「古典的」なDJ)をやっている。ここで、当然のように、ラモンとフリア、ラモンとロサとのあいだに愛ないしは友愛のドラマがはじまる。この映画は、この2人の女性とラモンとの「ラブストーリー」として見ることもできるが、それだけにとどまらない。

フリアは、インテリであり、自分でも障害を負っていて、そのうえ、ラモンの弁護を引き受けた直後に発作を起こし、ベッドの人となる。ラモンとは文通と知的な世界の共有によって結ばれている。他方、「おっかけ」のような形でラモンに近づくロサは、インテリではないが、情熱の女性として描かれる。彼女は、「愛は衝動よ、理性じゃない」と言う。「ぼくを愛している人は、ぼくを死なせてくれる人だ」というラモンの主張からすると、ロサは、「彼を愛する人」になる。なお、この映画では、こうした2つの対照的な愛にたいして、もう一つ別の愛の形がさりげなく提示される。それは、ジェネとマルクの愛だ。彼らはラモンへのインタヴューで彼の家で顔を会わせたのが縁でつきあいはじめ、ジェネは彼の子を生む。月並みな関係ではあるが、結局それが一番人を「しあわせにする」と監督は言いたげだ。

わたし自身は、そうした愛の形を見るよりも、もっと象徴的な部分に関心をもった。兄のホセが、尊厳死などを選ばないでほしいとラモンに言い、奴隷にはなりたくないというラモンの言葉に、奴隷なんて言うのなら、「(父も息子のハビモ)おれたちはみんなおまえの奴隷だ」と叫ぶシーンがあり、こういう患者をかかえた家族の視点も描かれており、そういう視点からこの映画を見ることもできる。むしろ、尊厳死と制度の問題という視点もある。しかし、この映画は、そういう具体的な次元よりも、もっと抽象的なレベルに重点を置き、観客が死や生の根本問題を考えることをうながす。実際、なぜラモンが「尊厳死」を選ぶのかは、最後までよくわからない。それは、われわれが自分で考え、自己決定するしかない。

表面的には、ラモンは、このままでいたら、兄も父も生活していけなくなるという尊厳死の理由を明らかにするシーンはある。しかし、これは、兄や父がそのことを理解できない以上に、観客にも理解しがたい。まるで、もう尊厳死することを決めており、それが至上命令であるかのような感じである。実際に、彼は、その目的を淡々と果たすのだが、そのとき残るのは、一体この人物は何者だったのかという疑問であり、そこから、生きるということはどういうことなのか、そして死とはという根源的な問いが浮かび上がってこざるをえない。

ラモンが「事故」(死ぬために飛び込んだようにも見えるが、そうでなくもとれる)を起こした日が厳密に「1968年8月23日」と明記されているのが気になり、調べてみると、国連の「公民権と政治権に関する誓約」の記録にも、ラモン・サンペドロ・カメアンのこの日に「事故」を起こしたことが記されている。映画の最後に示されるように、この映画は、「事実にもとづいて」作られているわけだ。しかし、それでは、なぜラモンはこの日に「事故」を起こしたのだろう? それに関しては、さまざまなデータがあると思うが、映画というものは、そこで提示されたことが「妄想」を含むさまざまな想いを呼び起こすところがい

い。わたしは、映画のそういう機能に惹かれるので、ここでは、それをふくらませてみようと思う。

「1968年8月23日」は、世界中が動乱と反乱にまきこまれた時期である。歴史の年表によると、この日は、南ヴェトナム解放戦線が、正月以後のいわゆる「テト攻勢」の勢いにのって米軍を圧倒し、ダナンで米軍を敗北させた日である。スタンリー・キューブリックの『フルメタル・ジャケット』が描いているのがまさにこの時代のダナンだ。以後、米軍はどんどん追いつめられ、ジョンソン大統領は、10月に北爆の中止を決定せざるをえなくなる。しかし、8月23日に入院してしまったラモンは、このニュースを聞いてはいなかっただろう。

西ヨーロッパの人にとって、ベトナム以上に関心と呼んだこの時期の事件では、「プラハの春」の抑圧がある。1958年にフルシチョフが首相になりソビエト・ブロックで「雪解け」が起こる。チェコでは、1963年5月にリプリスで開かれた「カフカ会議」が触媒になり、スターリン主義批判と「民主化」の運動が勢いを増し、東ヨーロッパに大きなインパクトをあたえた。「プラハの春」である。しかし、フルシチョフが失墜し、ブレジネフが書記長に就任（1964年）すると、揺りもどしが起こり、ブレジネフは、1968年8月21日、ワルシャワ条約軍を、東欧の「民主化」の拠点であったプラハに進攻させた。これは、東欧のソビエト・ブロックの知識人たちに大きな衝撃をあたえた。おそらく、当時まだフランコの体制下にあったスペインでは、このチェコ事件の衝撃は人ごとではなかったはずだ。それで絶望してラモンが水に飛び込んだわけではさらさらないとしても、変革を求めていた若者には、暗い未来を予感させただろう。

ラモンがどういう思想の持ち主であったかは、この映画では（ハリウッド映画のように）「解説」されないが、随所に彼の考え方を示唆する表現がある。ラモンは、ガリシア人（スペインでは地方性が強いのでそう呼ぶ）で、フリーアは、「ガリシア人はへそまがりだから」と言う。ラモンはこだわりの人である。車椅子を拒否するのは、「失った自由の残骸にしがみつきたくない」からだと言う。一般に、ガリシア人は、「バスク人」などにくらべて、保守的で（フランコもガリシア人）、ここではバスクのような「独立運動」はおこらなかったらしいが、ラモンが「保守主義者」と一線を画していたことは、明らかだ。彼の尊厳死を阻止しようと乗り込んでくるカソリックの神父に対する彼の態度でもわかる。むしろ、車椅子の拒否への発言でもわかるように、「自由」に対しても超ラディカルだ。だから、尊厳死も、彼の場合は、自殺とは全く意味が異なると見なければならぬ。一つの政治的「実践」としての尊厳死である。それは、他人の助けを借りなければならぬから、なんらかの「連帯」をも必要とする。

1968年には、バスク地方の分離独立を目指す「ETA」（バスク祖国と自由）の組織は、最高責任者が治安部隊に殺された「報復」として、治安警備隊の政治担当部長マンサナス警部を暗殺した。この事件がきっかけとなって、ETA側は「テロ」へ加速し、権力側は弾圧の強化へむかう。その後フランコ政権は終わりになるが、弾圧↓「テロ」↓弾圧の一層の強化という構図は、パレスチナでより常態化し、ついには9・11で常態化するわけで、1968年という年は、来たるべきものへの敏感な意識をもっている者には、「5月革命」の夢に酔ってばかりはいらなかったはずなのである。

ラモンは、そういう「ポスト1968」に夢をもてなくなった者の一人かもしれない。映画でちらりと示されるように、彼は、船員としてアジアを含む多くの都市を旅している。何人からの女性の存在もあったらしい。だから、ふと、彼は失恋して自暴自棄になり、海に飛び込んだのかという想像も生まれる。しかし、彼が海へ飛びこむシーンで見せる表情と飛び込み方は、「自殺」のそれではない。そういうわけで「映画の妄想」のロジックとしては、彼は、1960年代に稲妻のように瞬間だけひらめいた解放のイメージとその持続の夢をベットのなかで持続させようとしたと拡大解釈することを許す。

その具体的な方法の一つが、空を飛ぶという彼の「想像」である。映画のすばらしさは、そうした想像を映像として形をもたせることができる点だ。ラモンが空を飛ぶシーンは、解放を夢みる者を魅惑する。彼はこの日に空を「飛び」、海に飛び込んだ。これは、(海への)下降であるが、(空への)飛翔でもあった。解放を夢みて地上を飛ぶことだ。そして、ラモンは、不随のベットに横たわりながら、くりかえし、部屋の窓から飛びだして、空を飛び回ることを夢みる。つまり、彼は、死ぬために飛んだのではなくて、自分を解放するために飛び、想像の世界では、より解放的な世界を生きてきたわけである。しかし、それなら、なぜその生活を終わりにするのか？

ラモンは、死は未来であって、過去ではない、終わりではないと語る。この解放経験を未来に置き放つために死ぬと言おうとしているかのようだ。自分のこれまでの26年間は、「生きるのは権利ではなくて義務だった」、自分は、「尊厳のある生き方などしていなかったから、死ぬことぐらい尊厳のあるものにした」とも言う。しかし、こういうせりふは、ある意味で彼が「逃避」のために死を選ぶような印象をあたえる。

最後のほうで、一つの示唆がある。療養所にいるフリーアは、記憶を失っている。記憶の喪失も一つの死である。肉体の死と記憶の死とは、どちらをえらぶか？ 尊厳死は、記憶の死を避ける一つの方法である。ラモンは、自分が老い、兄や父も老い、ボケるのを恐れたはずだ。記憶を保持したまま生きる方法として、彼の「書く」という行為がある。しかし、記憶の問題、「記憶の戦略」に関しては、アmenaバールのつつこみは、本作では、まだ不十分だろ思う。

実在のラモンが死んだのは、1998年5月4日である。関係はないかもしれないが、この日は、中国の抗日運動、「五四運動」(1919年)が開始された日である。これも関係ないと思うが、ラモンが「事故」を起こした日は、1927年にサッコとヴァンゼッティが冤罪の罪を負って処刑された日でもある。

アmenaバールは、『オープン・ユア・アイズ』ですでに、延命技術が常態化した時代の「死」と「生」について問題を提起していた。『オープン・ユア・アイズ』へのわたしの評価は低かったが、「死者と生者の世界の共存」というテーマをあつかっている『アナザーズ』をあわせて見て、さらに本作を見ると、彼の関心が、あきらかに、人間が「自然」には死ねない時代における「死」の問題を一貫して考えていることがわかる。

(スペースFS汐留／東宝東和)

2005年02月08日

ちよなら、ちよならハリウッド (Hollywood Ending/2002/Woody Allen) (ウディ・アレン)

さすがウッディ・アレン。開映15分まえに満席になり、補助椅子が出る。

この会場、先日「ハム音」のことを書いたら、キネティックの日名さんが大いに気にして、改善に奔走したらしい。おかげで、一応「ブーン」という音は消えた。

1970〜90年代までのわたしの映画評を集めた『シネマ・ポリティカ』を見てくれればわかるように、ウディ・アレンには相当入れ込んできた。しかし、ながらく編集を担当してきたスーザン・E・モースが『セレブリティ』(1999)を最後に辞めて以来のアレンの作品には、がっかりさせられ、『ギター弾きの恋』(1999)、『おいしい生活』(2000)、『スカルピオンの恋のまじない』

(2001) には、厳しい評価をあたえてきた。すべてが「二番煎じ」で、出演するアレン自身もますます「古い」(老いをあえてみつともなく出しているというより、安易という感じ)、惰性で撮っているとしか思えかったからである。だから、わたしは、日本では久々公開のアレンの本作を半分期待し、半分覚悟して見に行った。

往年の彼の作品を知っている者には、目をおおいたくなるような無残な個所(入れ歯がちがちいわせるかのようななしやべりかたでアレンがまくしたてるが、ジョークの軽さがない)も少なくなかったが、とはいえ、ここまでケツをまくられると、感動するしかないという気持ちがないでもなかった。あちこちに、彼の過去の作品や人間関係も暗示され、同情を禁じ得ないという気持ちと、アレンのある種のしたたかさを感じた。

色々問題があるとしても、最後のオチは笑わせる。これも、別に意外なオチではないのだが、アレンの映画を見ている観客は誰も笑える。試写の場内は、このシーンでは、笑いがあがった。なお、この原題の意味は、「ハリウッド的なエンディング」という意味であって、ハリウッドとおさらばするという意味はない。

『地球は女で回ってる』を撮り終えたあと、ウディ・アレンは、老人性白内障にかかり、メガネをかけても視力が出なくなったという「噂」がある(終段の【追記】参照)。この映画では、「10年まえは巨匠」だったハリウッドの映画監督ヴァル(ウディ・アレン)が、いまではハリウッドの辣腕プロデューサーになっている昔の妻エリー(ティア・レオーニ)のおなだけで、マンハッタンを舞台にする映画を撮るが、途中で「心因性盲目症」(psychosomatic blind)になり、目が見えなくなる。以後、目が見えないことによるドタバタが展開するが、こういう設定は、昔のドタバタ劇ではよくあった設定だとしても、いまでは盲人に対するハラスメントだという意識で、控えるのが常識となっている。しかし、アレンがあえて、こういう主題を入れたのは、彼自身が、一時的にであれ、盲目体験をしているからではないかと思う。アレンは、おそらく、白内障でだんだんモノの輪郭がつかめないとどこまで行きながら、手術するのをためらい、モネのように白内障を逆手に取ってすごい作品を作ってやるなどと居直ってみたい、失明の恐怖におののいたりしながら、この映画で描かれているような「いいかげん」な演出をしていた。その結果が、『セレブリティ』以後の3本の「駄作」なのである。しかし、このような自分を(多少のフィルタをかけながらも)さらけ出

す自己暴露作品を撮ったということは、白内障の手術を無事済ませ、今後は、新規まき直して行こうとしている前ぶれなのである。

興業成績への懸念を理由にあれこれ映画制作に介入してくるのがハリウッドの「スタジオ」のボスのつねで、そういう手合いにうらみのあるアレンは、トリート・ウィリアムズが演じるボスのハルを皮肉な目で描く。しかも、ハルは、エリーを寝取った相手でもあり、そういう男と、出て行った元の妻の下で映画をつくることになるヴァルは、それをウディ・アレンが演じるという点でも、また、その監督のやり口がアレンとしばしばダブリあうという点でも、アレンのユダヤ的自嘲がよく出ている。

ヴァルをつねに支えるエイジェントのアル（マーク・ライデル）は、ちょっとメル・ブルックスを思いださせる。むろん、アルはユダヤ人という設定で、自宅でユダヤ帽をかぶっているシーンが見える。ちなみに、メル・ブルックスもユダヤ人であり、そのユダヤ性を意識した作品が多い。そういえば、彼も、盲人から文句がくるのではないかと思わせる作品を作っていた。『サイレント・ムービー』（Silent Movie/1976/Mel Brooks）である。これに出演しているマーティ・フェルドマンはちよつとバスター・キートンに似ているいい役者だったが、若死にした。

エリーを演じるティア・レオーニは、イタリア系（生まれはニューヨーク）で、アレンの好みのタイプ。甘えさせてくれる女性だ。映像のなかの彼女は、アレンが生活をもにした女性たちとダブル。むろん、ミア・ファローとも似ている。

この映画でロス（ハリウッド）をけなし（車がなくてはどうしよもない街——ニューヨークはその逆でいいという）、ロスをよしとするハルのもとへ恋人が行ってしまうのも、『アニー・ホール』（1977）の二番煎じではある。

ヴァルは、依頼された映画の撮影監督として中国人チャンを採用し、中国語（北京語）と英語がとびかう撮影シーンをコミカルに見せるが、実際に、アレンは、『ギター弾きの恋』、『おいしい生活』、『スコルピオンの恋のまじない』の3作で、中国出身のチャオ・フェイを撮影監督に使っている。とすると、この映画は、この3作の人選に対する自嘲でもあるのかもしれない。なお、本作では、ドイツのウェディゴ・フォン・シュルツェンドルフを起用している。

10年まえは「巨匠」で、美しくて若いエリーといっしょだったが、いまは、カナダの猛吹雪のなかでCMの撮影仕事をいやいややっていると、わざとサエないかっこうで出てきたのではないかと思わせるヴァルなる人物像の設定とかを見ると、ある種「ユダヤ」的な自嘲文化の形式を見るような気がする。

ヴァルは息子とはうまくいっていない。音楽の趣味があわないからだというのが、精神家医は、「心因性盲目症」の要因として、「何か見たくないものがあるのではないか？」という分析をする。それが、息子だったということを示唆するこのシーンは、例によって、アレンのフロイト流精神分析への批判だ。フロイト流精神分析には、なんでも家族の問題に還元する傾向があるからである。しかし、ドゥルーズもガタリもくりかえし言ったように、フロイト主義の「家族の再コード化」つまり家族のせいで病気になる、だから家族によって、家族とともにでな

いとなおらないという発想は、個々人を家族のもとで組織化する根本的な方法、支配のテクニクなのだ。だから、ガタリは、「家族主義の桎梏から解放され、過去への固着や退行よりも、むしろ今そこにある多くの実践にかかわっていくような無意識」つまりは「機械状無意識」の重要性を説いた（『カオスモーズ』参照）。

【追記】むろん、ウディ・アレンが白内障になったというのは、わたしの嘘である。いや、現象学的な「想像変更」である。だから、ひよつとして、本当かも。アレンは、今年の12月で70歳になるのだから。
（メディアボックス／日活）

2005年02月09日

サイドウェイ (Sideways/2004/Alexander Payne) (アレクサンダー・ペイン)

すでにゴールデン・グローブ賞をはじめ、多数の賞をとり、アカデミー賞も有力と言われていることもあってか、試写はかなりの盛況。ワインがテーマとあってか、ふだんは見えないが、ワインにうるさそうな表情の人たちの姿もある。「・・・とタイアップして・・・」というなまぐさい話も聞こえる。当然、ワイン業界とのタイアップが可能な映画だ。レストランもいいかもしれない。が、この映画、「日本の」本当のワイン好きが見ると、ちよつと途中で出なくなるかもしれない。ワインに対する「暴力」をたびたび見せつけられるからだ。「日本の」ワイン通って、超繊細だから。

アメリカの男性（とりわけボーイ・ボーイ「ガキっぽい」な男性）文化のなかには、結婚をまじかにした男が、仲のいい男性の友達と「最後のナンパ」を楽しむというのがあるらしい。その意味では、アメリカでは、結婚はある種の「貞操帯」の装着で、結婚の重みは日本などより重いようだ。ウディ・アレンの『ハンナとその姉妹』で、マクッス・フォン・シドウ演じる初老の男が恋人（バーバラ・ハーシー）に心変わりされ、「ああ、結婚しておけばよかった」と悲痛な表情で頭をかかえるシーンがあったが、西欧的な結婚には、一応そういう重みがあるらしい。だから、ちよつとでも「浮気」すると、すぐ別居だ、離婚だとなる。まあ、日本も、契約社会になってきて、だんだんアメリカを追っています。

映画は、「最後のナンパ」目当てのジャック（トーマス・ヘイデン・チャーチ）と、ワイナリー訪問が目的のマイルス（ポール・ジアマッティ）の車での珍道中。ジャックは、CMなんかでそこそこ売れている俳優で、ナンパには自信がある。女なら誰でもいいという。マイルスは、アラン・ロブリングリエばりの小説を書いている作家志望の高校教師。ワインで肝胆合い照らして結婚した相手に逃げられ、ルーザー気分の日々。そんな二人が、サンディアゴからカリフォルニアのサンタバーバラに1週間のドライブ旅行をする。モーターに泊まり、マイルスのお望みのワインバーやワイナリー、ジャックの好きなゴルフ場を訪ねる。マイルスは、レストラン「Hitching Post II」で働くマヤ（ヴァージニア・マドセン）に再会、ジャックは、「やっちゃえ」とマイルスはたきつける。ワイナリーの「Kalyra Winery」でアジア系の女性ステファニー（サンドラ・オーが、スケベな白人アメリカ人が好みそうなアジア系の女を力演している）と会い、彼女がマ

ヤの友人でもあることがわかって、4人は意気投合。ジャックは、すぐにステファニーといい仲になる。彼女は、離婚し、2人の子供を母親にあずけ、そこで働いている。

マイルスは、ステファニーの家で、彼女とジャックのよがり声を聞いても、マヤには距離を置く。が、ワインの話をするうちに、次第に彼女の繊細さに惹かれて行く。この映画は、「ワイン初歩教室」みたいな趣があるのだが、2人の話は、そういう「常識」の軌道を追っている。一般に、カベルネ・ソーヴィニヨンのぶどうは、温度や湿度・乾燥などのいかなる土地条件のもとでも育つと言われる。他方、ピノ・ノワールのぶどうは、フランスのコート・ドールのようなごく一部の土地でしか育たない「気難しい」品種だと言われる。むしろ、実際はそうではなく、いまでは、カリフォルニアやニュージーランドでもいいピノ・ノワール種のぶどうが栽培され、ピノを配合したおいしいワインがつくられている。が、いずれにせよ、カベルネ派とピノ派は相容れないわけで、この映画では、マイルスはピノ派だというわけだ。

わたし自身は、ワイン通とは程遠いが、ワインを飲むのは好きだ。その際、たまたまわたしが飲んだかぎりでのワインがそうだったというの過ぎないのだろうが、カベルネ系のワインが持つ「杉」の香りが好きでなく、なるべく、カベルネの成分の少ないワインを好む。それと、おいしい料理といっしょに飲むのが好きだ。とはいえ、料理を食べながらワインを流し込むのではなく、料理が来るあいだにワインを楽しむ。だから、待たされるのは、全然気にならない（西麻布のイル・ラーモのような「待たせるのがいい」と錯覚している店はごめんこうむるが）。とにかく、わたしは、ワインの銘柄や由来のこだわる「ワンイ・オタク」とは飲みたくない。最近のレストランは、こういう手合いを「処理」するために、ソムリエでも、実質的にお客の好みを直感的に引き出し、最適のワインを出す「古典的」なソムリエよりも、やたら知識だけあるタイプを配置しなければならぬらしい。

ただ、マイルスとマヤが意気投合していくワイン談議は、ワイン通であるはずの二人の会話としては、おそまつすぎる。そこでは、ピノ・ノワールは、「育てるのが難しい」、「皮が薄くて繊細、性格は気まぐれで早熟」といった、ありきたりのピノ神話を語って、互いを暗示しあっているにすぎないからである。これは、非常にスノビッシュだし、映画の技法としてもおそまつ。マイルスは、メルローを軽蔑するが、これは、「苦勞せずには作れる」という神話にもとづく俗説だ。メルローにだって、いいワインがいくらでもある。

この映画は、ワインをぬきにして見たほうが面白いと思う。いや、ワインはただかかメタファーだと思っただけでいい。二人が車でサンディアゴを出発してすぐ、車の後部座席に「Byron 1992 Sparkling」（「おいおいピノ・ノワール100%のワインllシャンパンだぜ」とマイルスが言うが）を見つけ、その栓を無造作に空け、車のなかで飲みはじめるが、このシーンは、その後のシーンでのワインのあつかいを暗示する。最初に行ったワイナリーでめんどくさそうにソムリエの講釈を聞きながら試飲するジャックは、ガムをかんでいる。これは、いくらマイルスとの違いを強調するにしても、ないだろう。こんな奴連れてくんなよ、と言いたくなる。

ワイン通という設定のマイルスにしたところで、ワインへの対応は粗雑すぎる。書いた原稿が出版されないことになって失意の彼は、ワイナリーのカウンターでワインをがぶ飲みし、あばれてしまう。こういうところで、これやったら、もう終わりでしょう。また、最後の方のシーンで、サンディアゴにもどり、ジャックも結婚し、その会場で新しい夫を伴った先妻にあい、彼女が妊娠していることを知り、会場を抜け出す。おそらく夕食とおもわれるが、ファーストフードの店で、ジャンクフードを食いながら、使い捨ての（しかも発泡スチロール製の）コップに（わたしの見間違いでなければ）1961年の「シャブル・ブラン」をついで飲んでいいる。マイルスは、1000ドルもする1961年の「シャブル・ブラン」を所有しているという話をしているから、それすらもこんな風に飲むのだから、彼がいかに捨て鉢な気持ちになっているかわかるだろうと言いたいのだろうが、これは、ワインへの冒涇ではないか？ そういう奴はこんなワインを持つてはいけないのである。

まあ、この映画を見ると、ワイン通にしたところでこのていたらくだから、アメリカの平均的なワイン意識、ひいては料理や精神的なものへの姿勢がいろいろなものであるかが、想像できるだろう。ブッシュのような大統領が登場するのも、こういう感性に支配されている人々の必然的な要請なのだ。

もっとも、この映画は、ジャックのような典型的な「アメリカ人」を支持してはいない。それに違和感を持ちながらつきあっているマイルスを支持している。そして、この映画のショットが、全編にわたって、マイルスのある種「逆光的なカメラ位置で撮られていることを考えると、この映画は、暗黙に、マイルスにすら「距離」を取っている、あるいは「フィルター」をかけているのかも知れない。ちなみに、原題の「Sideways」は、形容詞・副詞「斜めの／に、遠回しの／に」あるいは、名詞「（さまざまな／いくつかの）横道」という意味である。マイルスとジャックは、いくつかの「横道」をへて、「正道」にたどりつくが、その撮り方は、「斜めに」「遠回しに」なのかも。

（FOX試写室／20世紀フォックス映画）

2005年02月10日（1）

バタフライ・エフェクト (The Butterfly Effect/2004/Eric Bress + J. Mackye Gruber) (エリック・ブレス&J・マッキー・グラバー)

アメリカでは評判になった作品なので、30分まえに会場に行ったが、映画がはじまって、わたしの視界に見えるのは、最前列の北島明弘さん一人だった。後ろには、数人しかいない。情報が行きわたっていないのかなと思ったが、見ているうちにその理由がわかるような気がしてきた。既存のジャンルに分類しにくい映画なのである。だから、「どういう映画？」ときかれたとき、即座に答がないので、相手は、ワケありの映画かと思ってしまいかねない。しかし、わたしは面白かった。

タイトルにこだわらずに見れば、観客は、主人公エヴァン（アシュトン・カッチャー）が、その記憶をくりかえしさまざまぶヴァリエイトしてよみがえらせるのに立ち合うことになる。エヴァンの「現在」は物語の時間と入れ子状になっているので、いわゆる「フラッシュバック」のような記憶の回帰ではない。記憶

はそのたびに再構成されるので、同じ記憶のイメージが別の意味を帯び、別の物語を展開する。

若干、「バック・トゥー・ザ・フューチャー」ものに似ているが、エヴァンが時間を移動・操作する装置は、大げさな電子装置ではなく、大学ノートの日記だ。しかし、日記を読んでエヴァンが想起するイメージが、素朴に映像として提示されるわけでもない。日記は、彼が7歳のときに、「記憶喪失」の診断を受け、医者から日常のこまごましたことを記録することをすすめられ、はじめたものだ。だが、この映画は、クリストファー・ノーランの『メメント』のような展開をするわけではない。エヴァンには、記憶喪失に悩み、ノートを読むのではなく、まるで、時間の旅をする意気込みで読む。

断片的に示される前半のショットからも、エヴァンやその周辺の人々があまり「しあわせ」ではないことがわかる。彼の父親は精神病で入院している。彼が好きな幼友達のケイリーの父親（エリック・ストルツ）は、最初そうは見えないが、どうやら「幼児愛」の変癖があるらしい。その兄のトミーは、粗暴にみえるが、それには事情がある。これらの登場人物は、7歳、13歳、大人と3つの時間のなかでそれぞれ別の俳優によって演じられ、そのときどきの出来事がまぜあわされる。成人のケイリーを演じているのは、『ラットレース』にもでていた（いかにもアメリカの田舎にいる女という感じの）エイミー・スマートだ。

思いつきだが、この映画は、普通の上映の仕方ではなく、完全ループにして、休憩なしで連続的に上映し、観客は好きな個所から何度でも見れるようにしたいのではないか。ストーリーはあるが、シーケンシャルな連続で出来てはおらず、ある部分から予測できない方向に進んだりする。部分は、組み合わせられて「全体」をつくる部品としての部分ではなく、部分のなかに複数の全体が潜んでいる。だから、どの部分から見ても、さまざまな「全体」に接することができるのである。

この映画は、「内容」よりもそのスタイルが映画的刺激をあたえてくれる映画だ。その意味では上映のされ方が変わらなくても、こちらの見方次第では、さまざまな「内容」を持つ。映画は、制作上のロジックとしては、3つの時代の登場人物を同一の名前で別々の役者に演じさせている。これは、制作上のロジックに素直に従うならば、同じ人格が5年、10年という時間の経過のなかで同じ人間が起こすドラマだということになるが、そうではなく、それらの3つの時代の人格をたまたま名前が同じ別々の人格とみなすことも可能である。実際に、「現在形」での主人公（成人のエヴァン）の「精神状態」が「普通」であるかどうかはわからないから、彼の視点で提示される「ドラマ」が彼の「一定の」意識にもとづいているという保証は全くない。

実のところ、「普通」などというものはないのであって、自分自身に関しても、昨日の「わたし」と今日の「わたし」とが同一だと思うのは、そういうふうに同一化しているわれわれの「常識」的な思考と感覚であって、その同一性の確固とした保証があるわけではない。

わたしがわたし自身を意識でき、そしてわたしがあなたと意識を共有できるのは、わたし自身の意識のミクロな単位が、わたしの意識全体のコピーとなっているような構造をなしているからであり、その単位が、同時にあなたの意

識ともコピー関係をなしているからだ。他人が怪我をするのを見て、身をすくめるのは、単なる「想像力」のためではなく、実際に他人の身体とわたしやあなたの身体とが「同じコピー」で、たがいに「レゾナンス」（共鳴）を起こすからだ。そもそも、共鳴がおきるためには、両方に同じ構造がなければならぬ。

フランシスコ・ヴァレーラとウンベルト・マトゥラーナが「構造的カップリング」と呼んだ現象は、彼らの分子生物学的な洞察にもとづいている。個々の物も個々の人間も、瞬間瞬間に変化し、流れつづけており、永久に変わらないモノは存在しない。その瞬間の単位をとれば、すべてはバラバラで、無関係に移っているにすぎない。が、それらカップリングさせるのが、われわれの感覚である。アンリ・ベルクソンが『思想と動くもの』（河野与一訳、岩波文庫）のなかでくりかえし言っていることもこのことにほかならない。が、そうだとすると、カップリングの仕方には色々あるわけで、別に、それを「普通」の時間軸でカップリングしなくてもよい。

われわれは、通常、無意識に「常識」という時間軸にたよってこのカップル化をし、そうしていることにも気づかない。映画は、あらゆる動きを別の時間軸に置きなおすことによって成立するが、映画の歴史は、「別の」時間軸を発見しつづけるよりも、見いだされた時間軸をくりかえし使うことによって、観客をその時間軸に慣れさせ、その映像を「日常的」な意識で見ることができるようになってきた。しかし、「新しい」映画は、つねにそうした時間軸を発見しようとする。むろん、繰り返すが、提示された時間軸が「凡庸」でも、見る側が別の時間軸で見ることが可能であり、映画批評は、そうすることをしてきたはずだ。

冒頭、この映画のタイトルとなっている「バタフライ・エフェクト」を説明する文章が出る。「ある場所で蝶が羽ばたくと、地球の反対側で竜巻が起こる。」出典が「カオス理論」となっていて、「バタフライ・エフェクト」という言葉の張本人のエドワート・ノートン・ローレンツの名にはなっていないところが、この映画のあやしいところだが、映画や文学でとりあげられる科学や数学の「理論」は、その理論そのものとは関係ないと考えたほうがよい。

ガタリやドゥルーズがとねた「分子革命」とか「ミクロポリティクス」は、イリヤ・プリゴジンの散逸構造論やカオス理論の影響を受けている。ビジネスの世界では、「カオス・マネージメント」というものもある。「カオス」という概念に対するこうした「濫用」に対して、アラン・ソーカルとジャン・ブリクモンは、「ポストモダン思想における科学の濫用」という副題をもつ『「知」の欺瞞』（邦訳、岩波書店）のなかで、彼らの「カオス」理解は、「ビジネス管理や文芸批評への応用は、ほとんどほら話だと思ってよい」と言い切り、ボードリヤール、ガタリとドゥルーズ、ヴィリイオにそれぞれ一章を費やしてこっぴどい批判を加えている。科学や数学の理論を哲学者や芸術家が引用すると、大体、科学や数学の側からは、こういう批判が出るが、彼らは、前提が全然違うことは認めないのである。

ローレンツ自身は、最初は、1963年にニューヨーク科学アカデミーに提出した論文のなかで、「ある気象学者の見解によると、その理論が正しい場合、一羽のカモメが一回羽ばただけで、天候の方向を永遠に変えるに十分であることになるだろう」と書いたらしい。それが、やがて「南米のジャングルに住む、

たった1匹の蝶のたった1度の羽ばたきが、遠く離れたテキサスで巨大な竜巻を引き起こす可能性がある」とか、「北京で蝶が羽ばたくとニューヨークで嵐が起る」とか、人の気を惹く言葉に変換されていた(彼自身も色々な言い方でこの話をしているらしい)。

ただ、この映画は、そのタイトルと「カオス理論」という注釈にもかかわらず、「バタフライ・エフェクト」と「カオス理論」に関しては、せいぜいのところ、「最初の前提が変わると、すべてががらりと変わってしまう」といった程度のレベルでつながりを持っているにすぎない。カオス理論は、些細なことでもないことが起きるということを理論づけたわけではない。逆に、一見無秩序(混沌)と思われる現象のなかにも、「決定論的な法則」(「初期条件への敏感な依存性」)があり、それは予測・制御できるということを論じているのがカオス理論であり、ここでは、カオスは、「混沌」や「無秩序」ではないのである。

その意味では、この映画は、「カオス理論」的に構成されているというよりも、むしろ、「フラクタル理論」的だと言ったほうが適切だろう。ベノワ・B・マンデルブローのフラクタル幾何学は、「部分を拡大しても全体と複雑さは変わらない」という基本認識にもとづいている。旧来のユークリッド幾何学の図形では、複雑な図形も拡大すれば簡素化する。アナログ写真は、拡大すれば点の集合になり、その点をさらに拡大すれば、単純な素地になってしまう。だから、アナログ写真の解像度を上げるには、細密度を高めるしかない。部分の単位を細かくするわけだ。しかし、そういうやりかたではなく、部分を最初から全体と同じ構造(その一部が全体のコピーとなっているような構造)にしておけば、そういう必要はない。むしろ、それは、デジタル技術が登場するまで不可能だったわけだが、有機細胞や生命体は、みなそういう「部分」が「全体」でもある構造で出来ているのであって、デジタル技術は、それを疑似的に模倣しているにすぎない。

今回は、作品と関係のないことばかり書いたような気がするが、これだけわたしの思考の時間軸をずらしてくれたのだから、この映画は、やはり面白いのではないだろうか？

(映画美学校第1試写室／アートポート)

2005年02月10日(2)

チャレンジ・キッズ (Spellbound/2002/Jeffrey Blitz) (シ) エフ
リー・ブリッツ)

映画を途中で出てきたような気分がしたので、もう1本ハシゴをすることに。会場でパンドラの曽根さんが、わたしの『PTJ』評を読みましたと言われ、しばらく話す。すごくいい映画なのだが、宣伝でその面白さを知らせるのが難しく、頭が痛いという。たしかにそうだ。「泣きました」って宣伝する作品じゃないなあ。あの作品は、とにかく見るしきやない。

よくも悪くも、競争主義というアメリカン・カルチャーを目のあたりにさせられる作品。普通のアメリカ映画を見ても、あえて切り込んだ解釈でもしなれば、アメリカのマジョリティがなぜブッシュを推してしまうのかといった現状況

を理解するたしにはならないが、この映画を見ると、そういう状況が若干理解できそうな気持ちになる。

1925年以来行われている「全米スペル暗記大会」(The Scripps National Spelling Bee)の記録。出題者が口頭で単語を発音し、そのスペルを言い当てる競争だが、出場できるのは、16歳未満。彼や彼女らは、大会にそなえて、日夜単語を暗記し、練習にはげむ。出された単語に対し、その語源や言語パターンについての質問が許されので、そうした知識から単語のスペルを類推する能力もみがく。面白いのは、だいたい、チャレンジする子供の親たちが家庭をあげて必死で応援しており、彼や彼女らの優勝には、民族や階級や地域の期待が凝集される。これは、スポーツでも同じだが、アメリカ社会の基礎にある競争主義の仕組がよく見える。

原題の「spellbound」は、文字の「スペル」と魔法／呪文という意味の「スペル」とをかけ、「文字にしばられた」と「魔法にかかった／うつとりした」(これが spellbound の普通の意味)という両義的な意味を示唆している。映画には、このコンテストに対する批判的な態度は感じられないが、このタイトルを拡大解釈すれば、アメリカ人が競争主義という「魔法」にかかっているという風に取りすることもできなくはない。

取り上げられている8人の出場者のうち、その多くがエスニック・マイノリティと労働者階級である。1代で財をなしたインド移民の、ニール・カダキアの父親は、猛烈で、彼には、この「スペリング・ビー」コンテスト専用のコーチをつけたうえに、スペイン語、フランス語、ドイツ語、ラテン語の家庭教師を1人づつつけ、さらには体力トレーニングもしながら、コンテストの準備をする。父親は、アメリカという国は、自分の力で富や地位を獲得できる「自由な国」だと礼賛するのをおしまない。メキシコ移民の子アンジェラ・アルニバルの勝利には、メキシコ人コミュニティの期待がかけられている。最終勝利をつかむヌーブル・ラーラもインド移民の娘で、彼女の勝利はインド系アメリカ人の誇りでもある。

孤独で銃が好きなテッド・ブリハムのような少年のチャレンジを見てみると、こういうのが勝ってほしくないなという気持ちになるが、明らかにワーキング・クラスの両親のもとで、1冊の辞書をぼろぼろになるまで読んで練習しているエイプリル・デジデオのような娘を見ると、地方大会から勝ち進んで全米大会にのぞむのを応援したくなりもする。工場の閉鎖、転業を経験してきた父親にとって、彼女が夢であり、彼女のほうも、「アメリカン・ドリーム」をかなえようなどという野望はない。父親が喜んでくれることが夢なのだ。

いずれにしても、このコンテストの最終勝利者の姿を見ると、勝利者には、一つのパターンがあることがわかる。天才的な子(ここではハリー・アルトマンやエミリー・スタグ)は、トップにはならない。ニールのような「エリート」もそこそこまでしかいかない。どこか、暗黙のうちに組織的なバックのある者が、トップになる。それは、組織が票を集めて応援するというような場合もあるが、このコンテストのように、出場者の1人の能力がすべてを決定する場合でも、たとえば、会場に来ている応援の家族たちとか、その子の能力のなかに流れ込んでいる組織的なものが影響をあたえるような気がする。

わたしは、1番には縁がなかったが、級長とか、小中学校で生徒会長とか、サークルの委員長とかをやるやつというのは、言うことが違うことには気づいていた。みな「政治家」で、考えが個人をこえているのだ。クラス全体のことを考えた発言をしたり、「偉い」のである。子供のころわたしは、自分のことしか考えないか、あるいは、愛するにしても敵対するにしても、一回に一人づつの関係しか考えなかったが、トップに立つ子は、そうじゃない。わたしなんかは、なんでも一人でやるか、あるいは個と個の関係でやろうとするのだが、「偉い」人は、人間関係を、一対一の関係をこえた匿名的な組織的な関係としてとらえる能力があり、個が「滅私」的に貢献できる場や条件を知っている。人を支配し、世の中を動かすということはそういうことだ。しかしねえ、こういう関係って、なんとか転換できないものか？ わたしには、ヌーブル・ラーラという子は、そんな「偉い」子の予備軍に見えたが、彼女はこういう人生を歩むのだろうか？
(松竹試写室／ハピネット・ピクチャーズ、パンドラ)

2005年02月15日(1)

バッド・エデュケーション(La Mala educación/Bad Education/2004/Pedro Almodóvar) (ペドロ・アルモドヴァル)

南北線の六本木一丁目のエスカレータを出ると、その周囲に7、8人の若い女性たちがタバコをくわえて立っている。「六本木一丁目の花たち」が客待ちをしているのではない。駅ビルから出てきて外モクをしているのだが、男女の差が近年逆転している。面白いのは、1970年代の後半に「嫌煙」の動きが出はじめたニューヨークで、そういう風潮に真っ先に飛びついたのは「インテリ」やトレンディな男たちだった。だから、昼のビジネス街を歩くと、女性がくわえタバコしているのがえらく目立ったものだが、いま東京がそうになっている。30年遅れかあ。しかし、考えてみると、日米の女性の「社会進出」の時差はそのぐらいあるかもしれない。まあ、フジテレビの株取得に関しライブドアの堀江社長がやったことと言っていることは、やっと日本も「情報資本主義」に目覚めたかという思いをさせるが、その対応は、旧態然で、これじゃ、よくもわるくも変わらねえなという感じ。

この映画では女性重要ではない。アルモドヴァルだから当然だが、男性同士の愛が描かれる。が、このタイトルはよくない。これでは、「こんなわたしに誰がした」と教育を恨む話にうけとられかねない。しかし、原題(スペイン語では、定冠詞がついているが)も「悪い教育」なのだから、そういう含みがあるのを否めない。そうすると、この映画は、カソリック教会の付属校のマノロ神父が、禁を破ってイグナシオという少年を愛したこと、そしてそのあまり、彼と親しいエンリケ少年を放校に追いやったこと等々が、イグナシオとエンリケの人生を狂わせた——どうしてくれるというような月並みな話になってしまう。映画自体は、それほど単純なところにとどまっただけなのに。

カソリック教会憎しのアルモドヴァル監督としては「悪役」あつかいにせざるをえないのかもしれないが、わたし自身は、マノロ神父(ダニエル・ヒメネス・カチヨ)が、ボーイソプラノの美しい少年イグナシオ(ナシヨ・ペレス)に傾ける禁断の愛のはかなさと心理的屈折に映画美を感じた。さらに、後年、「神

父くずれ」して出版社主（ルイス・オマールが役を引き継ぐ）となり、今度はイグナシオの弟サハラ（ガエル・ガルシア・ベルナル）と恋に陥り、身を持ち崩すとか、「晩年」のイグナシオ（フランシスコ・ボイラ）がドラッグに溺れ、安っぽい「オカマ」に落ちぶれているとかいう場面のほうが、映画的に面白かった。こうなると、主役のガエル・ガルシア・ベルナルとフェレ・マルチネスの「現在形」での役は全くダメみたいだが、2人は、上述の多層的なプロットに複雑にからんでいるので、必ずしもそうは言えない。そうそう、ベルナルの唇はなかなか美しかったヨ。

この映画の時代設定は、1980年、1979年、1964年のあたりを行ったりきたりする。冒頭は、1980年の「現在」に、映画監督のエンリケ（フェレ・マルチネス）がマドリッドの事務所で製作担当兼恋人のマルティンに映画製作のネタを語っている。そこへ、昔教会の学校で一緒だった「イグナシオ」だという青年（ガエル・ガルシア・ベルナル）が突然訪ねてくる。彼は、名を変えていまは「アンヘル」というのだとエンリケに語るが、エンリケは、どうもイグナシオではないという気がする。しかし、彼は、2人のことを書いてあるという原稿を置いて帰る。映画は、この原稿の内容に従って、16年まえにバックし、教会の学校（場所はガリシア地方？）の日々を描写していく。

映画は、ドラマのなかの「現在」のシーン、イグナシオが書いたとされる脚本「訪問」のなかのシーン、登場人物たちの意識のなかの記憶、エンリケがその脚本に従って撮る映画のシーン、元神父にして破産した出版社主ベレンゲル（ルイス・オマール）の話が、交互にからみあい、そのなかで意外な事実がうかびあがる。しかし、その事実は、そうした異なるディスクリブルを重層化した以上、そこからは、それ見あったものが出てこなければ意味がないが、「結論」は、「それがどうした？」と言いたくなる程度のものである。

（ギヤガ試写室／ギヤガGシネマ）

2005年02月15日（2）

ヴェラ・ドレイク (Vera Drake/2004/Mike Leigh) (マイク・リー)

銀座の旭屋書店で時間をつぶして、京橋まで歩く。先ほど立ち読みしたインターネットについての在る本のくだらなさにか腹が立ち、本文化の拙劣化は、売れることを含め、便宜上の理由で出す本ばかりが横行しているためではないかと思う。

リアリズムのスタイルで撮られた作品だが、これだけしっかり作られると、文句はつけがたい。ある種映画の伝統の重さと映画の俳優のすごさを実感する。そして、たしかにこういう時代もあったのだなということを思い出す。日本もそうだったが、1950年代のイギリスでは、まだ「シャイ」と「つつましさ」の文化がとりわけ労働者階級には強く残っていた。欲望や愛をあげすけに言うことはなく、自分のために生きることよりも、他人のために生きることによしとする文化もあった。むしろ、文化や習慣はプラス／マイナスである。タブーがなくなつたように見える現代でも、別のタブーが生まれている。また、昔がなんでもよかったわけではない。

ある時代の出来事をこの映画のように重厚に描くとき、その時代とそのドラマは「運命劇」にならざるをえない。それは、現代を批判するよりも、ああ、ああいう時代もあったのだなということを深く実感させる。それは、究極的には現代の批判になるかもしれないが、それよりも、いまの時代がすべてではなく、こういう時代もああいう時代もあったということをおぼろげに思わせる。そのことを基準にしていまの時代を批判するのも、また自由である。

タイトルは、ロンドンの労働者階級の街に住む初老の女性の名前。ヴェラ（イメルダ・スタウトン）は、兄弟で自動車修理工場を営む夫スタン（フィル・デイヴィス）、テイラーの店員をする息子シド（ダニエル・メイズ）、やや自閉症的な娘エセル（アレックス・ケリー）とつましい暮らしをしている。金持ちの家の家政婦をするかたわら、電球の製造工場でも働いている。一人で住んでいる老母の世話をし、戦後のひどい時代のなかで無気力に陥っている近所の貧しい一家のめんどろもみる。彼女は、善意の人であり、他人のために何かをすることが楽しくてしかたがない。アパートの階段で独り者の隣人に会々と、週末の食事に誘う。レジー（エディー・マーサン）は、ヴェラと呼ばれ、彼女の一家と近づきになる。彼女には、「ボランティア」などという意識はない。が、もう一つ彼女には、事実上の無償の仕事がある。欲しくない子供を宿してしまった「女性を助ける」ことだ。

映画の舞台は、1950年のロンドンで、この時代には、まだ戦争の有形無形の傷跡が残っていた。家に来たレジーとのあいだでひとしきり、戦争中の話がなされるのもそういう時代だからだ。ヴェラは、貧しいながらも、元氣よく働き、みなにうまいものを食べさせる。一家の食卓風景はなごやかだ。他人が来れば、お茶をいれてもてなす。しかし、すべての家庭が彼女の家のようだったわけではない。彼女が世話している家は、こちら、一家が放心状態で毎日を送っている感じだ。いまロンドンといえば、こういう面影は全くないが、わたしがロンドンを訪れた1976年ですら、ちよつと場末の喫茶店や「食堂」などに行くと、なぜか顔が薄汚れた男や女たちが、ティー・カップ一つを手にしてぼんやりしているたりする風景があった。この映画には、そういう感じの人々がたくさん出てくる。

ヴェラがあまりに自然体で働くので、後半の部分まで、彼女がやっていることが「犯罪」であるなどということに気づかないほどだ。彼女が、チーズ削りで掻いた石けんをお湯に溶かして、注入器に入れて行うことも、ほとんどありふれた民間医療のような感じで展開する。だから、後半で、彼女が、逮捕されるとき、映画を見ているほうは、急に別の現実を引き戻されたことを感じる。そして、そのことを全く知らなかった家族のショックが、ただのショックではなく感じられるようになる。夫と息子とは反応は違う。夫の弟フランク（エイドリアン・スカーパーロー）とその妻ジョイス（ヘザー・クラニー）も異なる。しかし、警察の論理としては、彼女は、1861年（！）に制定された「人身保護令」違反する犯罪を犯しているのである。

この映画で「墮胎」は、重要なプロットではあるが、この映画が描こうとしているのは、1950年代のイギリスにあった庶民的な「つましきさ」や「素朴さ」や階級差である。つましいという意味では、ヴェラを逮捕する警部（ピーター・ホワイ特）もつましい。ヴェラをケアする婦警を演じるヘレン・コーカーは、まるでヴェラを心の底から気の毒に思っているかのような（薄い涙を浮かべてい

るかのよう) 高度の演技をしてそういう感じを演じている。彼女は、マイク・リーの前作『人生は、時々晴れ』にも出演していた。

マイク・リーは、一貫して労働者階級の視点で描く。『キャリア・ガールズ』もそうだった。ここでは、「家族の絆」のようなものが重視されるが、それは、国家の支配装置の一機構としての家族ではない。むしろ、戦争や経済破綻のような国家の愚行から個々人が身を守る「避難所」としての家族・家庭である。ヴェラが家政婦として働く裕福な家とは違う。「問題」を起こしても200ポンド払える金持ちの娘(アレックス・ケリー)は、人身保護令とは関係なく、「合法的」に堕胎ができる。

ヴェラに秘密で金を摂取していた「闇の仲介者」リリー(ルース・シーン)が、「客」と密談する喫茶店のシーンで、彼女は、カップのなかのミルク入り紅茶を受け皿にあける。これは、小野二郎を一般の読者にも有名にした『紅茶を受け皿で——イギリス民衆感覚』(晶文社/1983)が論じている労働者階級の習慣である。こうすることによって熱い紅茶を冷まして飲むらしい。なお、わたしは、逆に、冷めるのを防ぐために受け皿をカップの上にのせる人を見たことがある。

(銀座テアトルシネマ/東京テアトル)

2005年02月17日(1)

阿修羅城の瞳 (Ashura-jo no hitomi/2005/Takita Yojiro) (滝田洋二郎)

昨夜、マンジャ・ペッシェの小川利幸シェフとクッチーナ・トキオネーゼ・コジマの小嶋正明シェフがコラボをするイヴェントに行き、身体的で知的な快楽を得たのち、仕事場にもどり、今度は別モードで朝まで仕事をした。あまり寝る時間がなく、ちよっとしんどかったが、午後、東銀座に足を運ぶ。

滝田洋二郎は、社会的意識のある監督だと思っていたが、今回は、ただの遊びに堕した感がある。

大体、映画が歌舞伎に手を出して成功することは稀なのだが、それは、失敗の典型。歌舞伎役者を使うのはいい。本作でも、市川染五郎は、そう悪くはない。少なくとも『娘道成寺 蛇炎の恋』の中村福助よりは要領よく役をこなしている。しかし、本作は、歌舞伎の舞台を映画の重要な構成のなかに仕組むという危険な賭けに挑み、見事に失敗している。それも、あの鶴屋南北だ。歌舞伎のなかでも四世鶴屋南北ほど、歌舞伎でなければ出来ないことをやったアーティストはいないのだから、それを映画のなかに取り込む場合には、よほどの才能とアイデアがいる。おまけに、ドラマのなかに四世鶴屋南北を登場させる(しかもそれを演じるのが、小日向文世ときている)。こりや、もう無理というもの。

文化文政の江戸、世の中は、「人を食らい、人の世を滅ぼそうとする」鬼だらけという設定は、たしかにいまの時代とどこかでリンクする。滝田が興味を持ったのはその点だろう。『陰陽師』と『陰陽師II』では、まだ、時代劇を現代にリンクする意識がはっきりと感じられた。だが、本作では、「文化文政」という時代もいかげんになっている分、現代との拮抗度も非常に弱くなっている。

いや、滝田は、これまでの路線を守る必要はない。スタイルや方向をまるっきり変えた方がいい。ただし、映画として面白ければだ。いかにこの作品が安っぽいかは、小日向文世が演じる四世鶴屋南北が、いたるところに登場し、「いいぞ、いいぞ」「おもしれえ」と口走りながら、映画で展開されるドラマを眺めている。そのあげく、「俺は見たものしきや書かねえ」とほざく。これでは、まるで、南北にはまるで想像力が無かったみたいではないか。

広末保なども指摘したように、南北は、乱世としての「文化文政」のイメージを彼のおどろおどろしい舞台に移し込んだ。が、それは、彼の天才的想像力と構想力のたまものであって、「観察」の結果などではない。たしかに、文化文政の世には、南北の描いた世界に構造的にシンクロするようなおどろおどろしいものや事件が横溢していたのだろう。しかし、南北は、それらをまさにブレイヒ的な「異化」のテクニクによって表現した。南北にとって歌舞伎小屋（とりわけ市村座）というメディアは、単なる「器」ではなく、彼の作品の形式と切っても切れない関係にあった。このがっちとしたメディア関係・構造を考えると、生半可なことで、それを別のメディアに移し替えようなどという恐ろしいことは考えられないはずだが、滝田は、そんなことはこれっぽちも考えなかったようだ。

世に鬼どもが跳梁跋扈（ちようりようばつこ）するので、幕府は、「鬼御門」（おにみかど）という組織を作って、鬼退治をさせる。これは、ちよっと、人間と区別できないアンドロイドが跳梁跋扈しすぎたので、アンドロイドを見つけて殺す役割を負った主人公（ハリソン・フォード）が登場するリドリリー・スコットの『ブレードランナー』を思わせる。いま歌舞伎役者になっている「病葉出門」（わくらはいずも）（市川染五郎）は、以前は、「安部邪空」（渡部篤郎）とともに、「国成延行」（内藤剛志）が率いる「鬼御門」の凄腕のメンバーだった。

鬼どもがいれば、そいつらを率いる者がいる。樋口可南子が演じる「美惨」がそうだが、彼女の念願は、闘争をこととする鬼神「阿修羅」をこの世に現成させること。樋口は、卒なく演じ、その実力を見せつけるが、「ハッハッハッ」とヒステリックに笑うのは、新劇的でいただけない。むろん、これは脚本が悪いせいである。

鬼というのは、憑くものらしく、「善良」そんな男女でも、鬼に取り憑かれると「鬼」になってしまう。宮沢りえが演じる「つばき」は、旅芸人の一座の属しているが、鬼が憑き、一座ぐるみで「盗賊」をやる。が、彼女は、自分に鬼が憑いていることを知らない。自分のやっていることがわからないというには、いかにも宮沢に合った役なのだが、このドラマは、鬼が憑いたくらいでは終わらず、彼女が阿修羅になるという方向で進むので、宮沢には荷が勝ちすぎる。

鬼は、節分の「鬼は外」という文句でも明らかなように、排除されるべき存在の象徴であり、鬼が形象化された絵や彫刻を見ると、外国人がそのモデルになっているような気がする。つまり、「鬼は外」には、外国人や異分子を排除しようとする意志が非常に濃厚に出ている。この映画は、そうした鬼の排外主義的な問題に触れながら、鬼を阿修羅つまり闘いの鬼神の方に重心を移してしまったために、この問題はどこかへ吹き飛んでしまう。

『CASHERN』の林田裕至が美術を担当しているせいもあるのだろうが、ときおりあらわれる「地獄絵」が、イラクの戦場や近代戦の廃墟を思わせる。あえて、

考えれば、鬼Ⅱ異分子と共生できないところから、戦争が起こる（というより、共生しないために戦争を起こす）のだから、鬼の跋扈と阿修羅の存在はセットになって今日の状況を形作っている。しかし、滝田さん、鬼を排除する側からではなく、鬼を擁護する側から描かなければ、滝田的な社会批判はどこかへ吹き飛んでしまうよ。本作の鬼は、安い映画の「ゾンビ」にすぎない。

エンドミュージックは、ハービー・ハンコックのピアノでスティングが歌う「マイ・フアニー・ヴァレンタイン」。おいおい、全然ちがうんじゃない？！この曲自体は好きだし、『リービング・ラスベガス』なんかでの使い方は実によかったと思うけどね。こんなことに大金を使わないで、本筋で使ってくれ。どうせ、お客の大半は、エンドクレジットとともに席を立つんだから。試写室では、「はやく終われよ」という感じで席を立てるのを待っていた人もいた。

（松竹試写室／松竹）

2005年02月17日（2）

コンスタンティン (Constantine/2005/Francis Lawrence) (フランシス・ローレンス)

大きな試写会での手荷物検査はあたりまえになりつつあるが、今日は、身体検査まであった。ボディタッチはなかったが、若い女性の警備員が金属探知機で身体をさぐる。何も入れていないのに、わたしのコートのポケットに探知機を当てるとピーピーいつてしまう。ポケットを裏返して見せ、パスしたが、わたしはなぜだろうと思いつける。電波のパフォーマンスを演っているので身体に電磁波体が腫瘍のように住みついてしまったのだろうか？ときどき、切符などのタッチパネルでわたしの右手の指を全く認識せず、左手に替えてOKになるということがある。

西欧的な「神」や「悪魔」、「天国」や「地獄」の定説を下敷きにしたドラマで、実に面白かった。この映画は、コミックブック『Hellblazer』にもつづいているので、アメリカでは、キアヌ・リーブスが演じる主人公ジョン・コンスタントインは、なじみのキャラクターである。だから、キリスト教の「定説」をパロティ化し、おちよくる部分とともに、原作と映画のキャラクターのズレないしはズラしが、観客を笑わせ、楽しませる。残念ながら、この試写では、場内から121分間、ほとんど笑いが聞こえなかった。

この映画の直前に見た『阿修羅城の瞳』とちょっと似ているのだが、ここでも、世の中は一見「人間」の姿をしているが、本当は「悪魔」が取り憑いている「人間」だらけで、本来「分限」を守っているはずの「天国」の天使と「地獄」の「悪魔」ルシファー（ピーター・ストーメア）が人間界にやってきて「悪さ」をする。ジョン・コンスタンティンは、そういう「霊」の憑いた男や女を「祓（はら）う」するプロ。本当は、そういう仕事は、神父がやるはずだが、ここでは、神父が全然無力で、ある意味では詐欺師的なジョンに「悪魔祓い」を頼っているのも笑える。ほとんど自分でもビュキ人間の神父を『アイデンティ』で怪優ぶりを見せたプライット・テイラー・ヴィンスが演じている。

この映画の世界では、「悪」は、人間のなかにあるのではなく、あちらから「悪魔」がとり憑いた結果にすぎないという「世界観」があるようだ。人間は、「神」や「悪魔」が黙っていてくれれば、「平穏」（中間状態）で暮らせる。権力や力も「外」から来る。冒頭、メキシコの荒地で起こった出来事が描かれる。キリストが殺されたという「運命の槍」の先が発見され、それを一人のあやしいメキシコ人が手にして、いずこかへ去る。この槍を持つ者は世界の運命を支配するという。この男が陸路、次第に、舞台となるロサンゼルスに向かって近づいてくるのが、ドラマの不気味な基底時間にもなっている。

映像技術的には特別新しいという感じはしないが、既存のヴァーチャルな表現に必要な映像技術をありつたけふんだんに使い、サービスマンという感じ。悪魔をやっつける小道具がどれもローテクっぽいのもいい。これらの小道具は、『007』シリーズのように主人公に対し信頼と尊敬の念をもって調達してくれる人物がいる。マックス・ペイカーが演じるビーマンだ。メガネをかけた老オタクという感じがいい。『アイ、ロボット』にも出ていたシア・ラブーフ演じるチャズ・チャンドラーは、ジョンのおかえ運転手（しかし車はタクシー）で、いつかジョンといっしょに悪魔と闘いたいと思っている。このサンチョ・パンサ的な「師弟関係」も、大衆ストーリーにはかかせない。

『阿修羅城の瞳』では目がコバルト色だったが、ここでは目が赤いのが「悪魔」憑きたちだが、チャズが、ビルの給水タンクに「聖水」を垂らし、「悪魔」憑きたちがいつぱいいる部屋のスプリンクラーをジョンがはずす（【追記／200503-13】ここは、「ライターの火を近づけた」のではないかというメールを遠藤さんからもらったが、むしろ、スプリンクラーにライターの火を近かつけた、封印を溶かして「はずす」のだ――スプリンクラーではひどい目にあったことがあるので、わかります）。「悪魔」にとって「聖水」は禁物だから、効果満点。このシーンは、クラブの天井から血のシャワーがあふれると、客たちが異様に興奮し、それまで「人間」に見えたのが実は吸血鬼だとわかる『ブレイド』におとらず、愉快。

ジョンは、一度自殺し、生き返ったという経歴がある。これは、自殺を禁じるカソリックからすると「天国」には行けないということになる。だから、「悪魔」大王は、彼をわが子のように思っているところがあるが、彼は、何とか「地獄」行きを避けたいと思ってもいる。これもこの映画の一つの線。彼が自殺を逆手に取った戦略見せるプロットも面白い。

ジョンはタバコをやめられない。原作のコミックでは、彼は、労働者階級に属する人物という設定だが、映画でもカソリックとタバコと来ると、だいたいその人物の出自はワーキング・クラスと見てよい。いまのアメリカでは、タバコは肺ガンや心筋梗塞の原因になるとされているから、タバコを吸うということは「自殺行為」である。実際にジョンは、肺ガンの診断を受けるが、治療を断り、咳止めの薬を飲んでごまかしている。最初は、どうせ地獄へおちるのだからという投げやりな気持ちからそうしているが、それが変わってくる。このへんのアイロニーが実に面白い。なお、タバコに関しては、エンド・クレジットのあとに短いオマケの映像があり、そこがまた笑えるので見逃さないこと。

この世に「悪魔」がいるとすれば、「天使」もいる。しかし、「悪魔」が単純に「悪」だけやるようには描かれていないのと同様に、「天使」も油断がならない。『ザ・ビーチ』でコミュニティの冷酷な（だんだんそうなる）リーダーを演じたティルダ・スウィントンが演じるガブリエル（【追記／2005-03-13】¹⁾）を「ルシファア」と書き、遠藤さんから指摘され、訂正した）は、教会で働いている。ジョンが困ったときに訪ねていくと、さーっと背中に大きな羽根がはえる。それを文字通りに見せるからおかしい。

この映画も最も太い線は、レイチェル・ワイズが演じる刑事アンジェラだろう。彼女は、妹イザベラの謎の自殺を追うなかでジョンに遭遇する。彼女とジョンの仲は、「セックスしないのがクール」な時代の感覚で描かれ、かつこい。ジョンは、悪魔と闘うが、決して「マチョ」ではない。レイチェル・ワイズは、ここでは、『アイ・ウォント・ユー』や『アバウト・ア・ボーイ』で見たセクシーさとは別のセクシーさを出している。

（丸の内ピカデリー1／ワーナー・ブラザース）

2005年02月21日（1）

ラヴェンダーの咲く庭で (Ladies in Lavender/2004/Charles Dance) (チャールズ・ダンス)

早く着けるのではないかと、地下鉄の乗り換え駅を替えたなら、たまたま来た逆方向の電車に乗り、かえって手間取ることになった。ヘラルドの試写室は、昔の経験から、行っても満員で入れないという脅迫観念が残っていて、最低30分まえには行くことにしているが、今日は15分まえ。すでに空席はわずかしかなかった。座っている人のまえを恐縮しながら、中央の空いている席に座る。こういうのって、早く着けると、場合によっては輦轡ものなんです。先日も、隣が空いていて気が楽だなど思っていると、開映寸前にえらく埃臭い（なぜだろ？）おじさんが座り、うんざり。わたしの場合はどうか？「加齢臭」（あのツンとするやつです）がするって？！それは大丈夫。頭が薄くなるくらい毎日洗っているから・・・って、自分の身体の臭いが気になる人がますます増えているそうですね。まあ、こういう人は、アメリカの場末の映画館なんかに行くと、元氣が出る。日本というところは、このコラムのように、つまらないことを気にすることによって成り立っている文化の場所で、それを活かしているのが「日本料理の繊細さ」というやつ。

先ごろ『スイミング・プール』でも渋い演技を見せたチャールズ・ダンスの第1回監督作品。初回にしては見事な出来栄えと言えるだろう。未婚のまま老年をむかえたらしい妹アーシュラ（ジュディ・デンチ）と、夫を第1次世界大戦で失った姉ジャネット（マギー・スミス）が都心から離れたコーンウォールの海辺の家で「余生」を送っているところへ、事件が起こる。浜を見ていたアーシュラが、海岸に人が倒れているのが見たのだ。医者（デイヴィッド・ワーナー）の介抱をうけさせ、とりあえず家に置くうちに、その青年アンドレ（ダニエル・ブリュール）には、バイオリンの天才的才能があることがわかる。アンドレの出現で、家政婦（ミリアム・マーゴリーズ）と3人だけの単調な生活が変わっていく。そこへ、この地にたまたま絵を描きに来たというロシア人（？）の女性オルガ（ナ

ターシャ・マケルホーン）が（少し唐突に）あらわれ、彼の才能を兄（世界的なバイオリニストという設定）に推挙する。若い客人への2人の老女のつかのまのあわい愛情のドラマだが、もつと深読みすることもできる奥行きを残している。時代は、ヒトラーがラインラントに進駐する1936年。

食事をするシーン、家政婦のドルカスが食事の用意や家事をするシーンがパッパッと出るが、プディング、イワシのパイ包み焼き、オートミール（ポリッジ）等々、ちゃんと作られたものがテーブルに載っているし、出演者も（ほんの数秒のシーンにもかかわらず）ちゃんと食べている。こういうシーンのある映画作りは、信用できる。日本の映画の大半は、食事のシーンが手抜きになっている。

ラジオから当時の娯楽番組やニュースが聞こえるが、1936年という時代、ジャネットの夫の戦死を思い出しながら、「戦争はもうたくさん」とため息をつくアーシュラの言葉、アンドレアはドイツのスパイではないかという嫌疑をかける医者等々のある種政治的なエピソードも出てくるが、この映画には政治性は薄い。それよりも、コーンウォールの生活（浜に小舟が来て、市を開くとか、麦の取り入れ、その後の感謝祭のパーティとか）が生き生きと描き、抽象性に堕すことを避けている。

ロンドンでデヴューしたアンドレアの演奏をラジオを囲んで聴く「パーティ」が面白い。昔は、ラジオがどこの家にもあったわけではないから、こういうこともめずらしくはなかった。しかし、村人たちが、集まってくる雰囲気がいかに「パーティ」っぽくて面白い。わたしは、海外でよく「ラジオ・パーティ」というのをやるが、この映画のシーンは参考になった。

原題は、「ラヴァンダー色の貴婦人たち」という意味だが、言うまでもなく、「ラヴェンダー」は、ゲイ／レズビアンのことだから、このタイトルには、「レズビアン」の貴婦人たち」という含意も読み取れる。アーシュラとジャネットは、姉妹だが、姉妹のレズはいくらでもいる。とすると、この映画は、ちよつと意味が変わってくる。レズの意識で生活していた女性カッパルのところに、息子歳の青年が突如あらわれる。アーシュラとジャネットのあいだには、だからといって争いはなく、むしろ、姉は最初、張り合うようにアンドレアの世話をしようとするが、次第に、アーシュラのために身を引くようになる。それじゃ、2人はレズではないのではないかと言うかもしれないが、そういうこともあるのです。つまり、このぐらい年期の入った同性愛者にとつて、男か女かという二者択一よりも、家にやってきた青年を2人で世話することによって、2人の関係が充実していくということもあるからだ。こう考えると、最後のシーンは、全然違った意味になってくるだろう。注意して見てほしい。

何を演っても『トゥルーマン・ショウ』のときとあまり変わらないナターシャ・マケルホーンとはレベルがちがうとしても、マギー・スミスは、うまい役者だが、ハリー・ポッター・シリーズであまりに顔が印象づけられてしまったので、演技は拔群でも、ハリー・ポッターのあのキャラクターがちらつく。同様に、ダニエル・ブリュールは、繊細にバイオリンを弾く（本当に弾いているのはジョシュア・ベル）が、先月見た『ベルリン、僕らの革命』のイメージと重なり、落ち着かない。その点、ジュディ・デンチは、『アイリス』のアイリス役と少し

ダブるが、はまり役なのか、信憑性のある演技をしている。
(ヘラルド試写室／日本ヘラルド映画)

2005年02月21日(2)

世にも不幸せな物語 (Lemony Snicket's A Series of Unfortunate Events/2004/Brad Silberling) (ブラッド・シルバーリング)

今日は運がわるい日か、席で本を読んでいたら、後頭部をいきなりド突かれた。見ると、右腕に重そうなカバンをかかえたおばさん(だいたいこういうときって「おばさん」なんだな)が奥へ進みながら、わたしの頭にカバンをぶっつけていったのだった。ちよつとクラクラしたが、その人は気づかなかった。以前、わたしのすぐ横に座っていたOさんが、似たような「事故」に遭い、すかさず「何すんのよ!？」気をつけてえよお!」と黄色い声でどなったのに接したが、わたしにはあの声はでないし、度胸もない。

映画がスタートしてすぐに思い浮かんだのは、『スリーピー・ホロウ』と『ビッグ・フィッシュ』だった。レモニー・スニケットの「世にも不幸なできごと」シリーズの映画化であるが、プロダクション・デザイナーがリック・ハインリスク、撮影監督がエマニュエル・ルベツキなのだから、『スリーピー・ホロウ』に似るのはあたりまえだ。『ビッグ・フィッシュ』との直接的な関係はなさそうだが、原作のもつ「物語性」(ナラティブイティ)という点で、『ビッグ・フィッシュ』との接点が生まれた。

冒頭、原作の「この本は非常に不愉快な本である」というのと同じ主旨が語られ(語り手は、ジュード・ロウ)、伝統的な「ハリウッド映画」のように「ハッピーエンド」にはならないぞということが示唆される。実際に、主役であるボードレール家の子供たち、クラウス(リラム・エイケン)、ヴィオレット(エミリー・ブラウニング)、幼児のサニーは、海辺で遊んでいるあいだに家が火事になって両親は焼死、家屋は全焼してしまう。最初からショッキングなスタートだが、それが、あまりシリアスに感じられないのは、ナラティブ性のフィルターがかまされていて、半分冗談のような印象を受けるからだ。「どうせお話なんだから」という印象だ。こういう効果が、ナラティブ性の基本である。

保護者を失った3人は、まず、オラフ伯爵(ジム・キャリー)のところへ預けられるが、こいつが子供たちが親から継承した遺産だけが目当ての食わせ者。大きい散らかり放題の家では、パンクっぽい連中(ただし時代は現代ではない)と彼が、うさぐさいパーティだか会議だかわからない集まりをしており、3人が安らぐ場所もない。それどころか、家政婦役をさせられる始末。

飯をつくれと命令されて、クラウスが考えたのが、あまりものをかき集めた「スパゲッティ・プッタネスカ」。字幕ではそのまま表記されていたが、これは、訳すと「娼婦風スパゲッティ」。なぜそういう名になったかというと、仕事に忙しい娼婦が、ありものの材料ですぐ作って食べるというイメージから来たらしい。日本のイタリア料理店にもたいていある。トマトソースにアンチョビとケイパーと唐辛子の味が特徴。まともな調理道具がないので、クラウスが(嫌みも込めて)痰壺でゆでたパスタの「スパゲッティ・プッタネスカ」は、みたところうまそう

に出来たが、オラフ伯爵らは、結局、食べなかった。これは、料理の仕掛けを察知したためではなくて、映画自体が、食べることにへの表現には関心がないからだ。ナラティヴのスタイルを重視すると、そういうディテールに凝ってはいられない。

オラフ伯爵のひどさがわかった（本当にはわかっていない）遺産管理人のミスター・ポー（ティモシー・スポール）は、3人をモンティ叔父さん（ビリー・コノリー）にあづける。この人は、「善人」という設定だが、家中に爬虫類がいる。が、遺産をねらうオラフ伯爵は、変装やあの手この手の策略で3人に迫る。次に身を寄せることになったジョゼフィン伯爵さん（メルリ・ストリープ）も「善人」だが、海に面した断崖絶壁にぶらさがっているような家に住んでいる。そして、ここにもオラフ伯爵の「魔」の手が迫る。

望遠鏡だとか本だとか、さまざまな小道具が意味ありげに出てくる。その意味を解釈するのは、「読者」／観客だが、シリーズ化されるうちに、「事典」が出来そうである。そういう予感をさせるくらい、先を読みながら製作されている。はたして、シリーズものとして成功するか？

映画も文学も、周期的に「物語」（ナラティヴ）なものに回帰する。その背景には、「すべてが語りつくされてしまった」という意識と、「リアルズム」への失望と不信があるように思う。先日テレビで、最近の日本では「予想できないような犯罪が頻発するので、犯罪小説の書き手たちが、困っているそうです」などというコメントをしたり顔でしている人がいたが、これは、ウソである。そんなことでへこたれるのなら、小説家なんかはやめたほうがいいだろう。ただし、こういうことは言える——そんなじよそこれらの小説よりもテレビや新聞で報じられる「事件」のほうが面白い、と。それは、あたりまえである。なぜなら、テレビや新聞というものが、いまや、「物語」の周到的な装置の代表だからである。

マスメディアが総「物語装置」になっている現状で、それらを圧倒する「物語」をつくるのは、たしかに大変だ。が、パターンを追わなければならないテレビや新聞が生み出す「物語」には誰も満足できないから、別のメディアがそれを満たさなければならない。映画は、基本的に「物語装置」であるが、映画が「物語」らしい物語のほうへ傾斜していく時期が周期的に起こるのは、なぜだろう？ 映画にせよITにせよ、メディアは、新しい技術との蜜月時代というのがあり、その期間は、それまでは表現できなかった「現実」を表現できるのだという「リアルズム」信仰におちいる。が、そのうち、新しい技術が道具として自由に操作できるようになり、考えつくことで表現できないことはないという意識に達すると、メディアは空想や妄想や物語のほうに傾斜していく。むしろ、そういうやかたのほうが、かえって「現実」と鋭く拮抗できるのだという意識が強まりもする。

表現者であれば、誰でも、「リアリティ」を追求する。が、その「リアルさ」には、直接身体に訴えるようなものと、想像力や夢をかきたてるようなやりかたで訴えるものがある。「物語性」に傾斜したからといって、リアリティや現実性を捨てたわけではない。それどころか、リアリティを求める意識が強いからこそ、それを直接的なやりかたでは求められないという意識を強め、その結果として「物語」という領域に荷担することになるのだ。たとえば、カフカは、いまで

は「リアリズム」（「幻想的リアリズム」なんて言葉も使われた）の作家と見なされるが、彼自身は、「物語」に執着していた。

物語と非物語とのちがいの基本は、相手を意識するかどうかではないか？ 不特定多数の相手を想定するのではなく、あえて（それは不可能だとしても）特定の相手に限定して表現をすること。

（丸の内プラゼール／アスミック・エース）

2005年02月22日（1）

極道の妻たち 情炎 (Gokudo no onnatachi/2005/Hashimoto Hjime) （橋本一）

なぜかお客ががらがら。映画の評価は、客の数には左右されないはずだ。頭にカバンをぶつつけられようが、イビキになやまされようが、しつかりのその作品の可能性を引き出すのが批評の仕事だ。と、まあ、そういう姿勢でスクリーンに集中することにする。わたしは、基本的にこの東映の試写室が好きだ。いまだき、会社の人が仕事をしている机のわきを通して試写室に入るなんてところはな。スクリーンも小さく、椅子もわびしい。それが、東映のヤクザ映画を見るにはあっている。

しかし、今回は、ヤクザ映画そのものの未来は保留するとして、「極道の妻たち」ものはもう無理なのかなという印象をえた。高島礼子はいいし、韓国から夫を追ってやって来る韓国人・白英玉を演じる杉本彩も高島と互角の演技。その元夫役を演じる保坂尚輝も、（韓国人という感じはあまり出ていなかったが）計算高くもあり、かつ「家庭的」でもあり、オタク的でもある「いま」の中年の屈折を妙に印象深く演じている。病床で息もたえだえの大親分役の大木実、その「出来の悪い娘」役の未向「みさき」も、親をかさに来た、自分のことしか考えない女をそこそこに演じている。日本の「クリストファー・ウォーケン」松重豊も手を抜いてはいない。だが、すべてが、最後に「極道の妻たち」が堪忍袋の緒を切る大詰めにもっていくためだけの段取りにすぎず——いつもそうだととしても、その必然性が非常に弱いのだ。

問題は、勢力拡大にせよ、個人の欲にせよ、殺しあいをする必然性に無理がある点だ。こういう「ヤクザ」はもういないので、それなら、うんとシニールに（その点では、杉本彩が作りだしたキャラクターはいい）飛躍してくれなければならぬ。わたしは、その点で一番がっかりしたのは、西郷恭平（山田純大）が義姉の波美子（高島礼子）のところへやってきたときの波美子のせりふだ。恭平は兄の手前自制していたが、かねてから波美子を思慕していたが、そういう雰囲気はいいとして、波美子が彼にスキヤキの用意をしながら、（正確な言い方は忘れたが）「高いお肉をふんばつしたわ」というようなことを言う。「ヤクザ」映画では、こういうみみっちい言い方はタブーである。「仁義なき戦い」シリーズのどこかで、バーゲンの衣類を買ったというので、どなりちらされる女が出てくるシーンがあつたが、（映画のなかでは少なくとも）「ヤクザ」は、スキヤキの肉はつねに「最高」のものを買うのであり、さもなくば、そういうフリをし、決して「ふんばつ」した的な発言はしないのだ。このへんの「生活」感の混濁に、

この『極道の妻たち 情炎』の限界が露呈しているように思えた。
(東映試写室／東映)

2005年02月22日(2)

リチャード・ニクソン暗殺を企てた男 (The Assassination of Richard Nixon/2004/Niels Mueller) (ニール・ミュラー)

「おとなりに座ってよろしいですか？」と端正な日本語で訊かれて、瞬間緊張した。「訊かれた」というよりも「会釈」されたと言ったほうが適切なほどエレガントなもの言い。そのときは、反射的に相手の顔も見ずに「ええ」と応えただけだったが、次の瞬間、「光栄です」と応えればよかったと後悔する。こういう言い方のできる人はどんな人だろうと思って横顔を見たが、長い睫毛しか見えなかった。

1974年に起こった実話にもとづいているというが、全体にいまいちという感じ。稼ぐことはいいことだと信じているボスのもつで、それに逆らうわけではないのだが、違和感をもっている男サム(ショーン・ペン)。その男が、特に怒るというわけでもなく、(わたしにはマインドコントロールにかかつていくかのように)航空機を乗っ取ろうとするまでの話。飛行機をホワイトハウスにぶっつけてときの大統領ニクソンを暗殺しようというのだった。全体が、ペンのナレーションで構成されており、その文章は、サムが好きな指揮者レオナード・バースタインに宛てれ書かれた手紙という設定になっている。

似たような話は、日本でもあった。1976年に、ロッキード事件への関与と脱税で児玉誉士夫が取り調べを受け、やがてCIAのエージェントでもあったことがあきらかになったとき(それまで児玉は「民族右翼」の「巨頭」の名をほしいままにしていた)、渋谷区笹塚の甲州街道に面した「山口布団店」の息子さんが、小型セスナ機を操縦して児玉の家に特攻突撃したのだった。鉄筋で出来た家のために、児玉は怪我一つせず、特攻した山口氏が即死した。そのとき児玉は猛烈おびえ、以後、政界や財界への闇の影響力は急速におとろえたが、それはロッキード裁判のせいであって、突撃の効果がどこまであったのかどうかはわからない。わたしは、たまたまこの人の家から歩いて10分ぐらいのところに住んでいたので、この家のまえを通ると、いまだにこの事件を思い出し、かわいそうな気持ちになる。

この映画も、そういう「かわいそう」な人物の話だ。妻(ナオミ・ワッツ)とは、別居状態で、子供と会うのがせいっぱい。淋しくなると彼女が働いている店に行くが、じゃまにされる。彼女としては、じゃけんにする気もないのだが、もうサムとはいっしょにはやっていけないと決めてしまったような感じ。新しい恋人もおり、それを見てしまうシーンが淋しい。友人のビニー(ドン・チルド)は、親身になってくれるが、彼といっしょに自動車タイヤの店を出そうという夢は実現しない。

サムが中小企業庁の事務所に融資を申請しに行き、その返事がなかなか出なくて、消耗するシーンがある。これもつらい気持ちにさせられるが、こういう官僚主義的な窓口で彼のようにストレートにやれば、当然あのような反応しか返っ

てこないだろう。これは、普通はわかるはずだ。が、サムにはわからない。バースタインに宛てた手紙のナレーションにもあるが、「正直者は馬鹿を見る」というパターンを地で行った結果としての不幸は、一時代まえの映画や小説にはよくあった。1970年代の雰囲気を描くことに監督もペンも興味があつたらしいが、このへんが、わたしには、ちよつとピンと来ない感じがする。

それは、官僚主義への怒りを鬱積（うつせき）させながら、それを「特攻」という行為にもつていく（80年代日本の流行語で言えば）「ネクラ」さが、いま、もつと瞬発的な怒りと暴力にとつてかわり、そういう「ネクラ」さをわすれかけているからかもしれない。しかし、わたしの記憶では、1970年代のアメリカは、不満なことに対してもっとストレートな反応を示したような気がする。とはいえ、わたしが肌近にアメリカを感じるようになるのは1975年からであり、この事件の起こる1年後からである。しかも、わたしはニューヨーク、サムは、ボルチモアだ。

1970年代前半のボルチモアというと、すぐに思い出されるのが、ジョン・ウオーターズである。彼は、この時代に『ピンク・フラミンゴ』（Pink Flamingos/1972）と『フィーメル・トラブル』（Femal Trouble/1974）とボルチモアのキリスト教的小市民性を徹底的にこき下ろした。彼の映画はマイナーであり、サムが見ることはなかったであろうが、もしサムが見ていたら、彼の鬱積は多少なりとも晴れたかもしれない。しかし、ジョン・ウオーターズがこういう映画を作ったということは、とりもなおさず、ここでこき下ろされている要素——それがサムを追いつめもした——が、依然として支配的だったということでもある。（テアトルタイムズスクエア／ワイズポリスー、アートポート）

2005年02月25日

イン・ザ・プール (Inzapuru/In the pool/2005/Miki Satoshi) (二) 木聡)

ニュージールランドへ行くので準備をしなければという多少のあせりがあり、「駄作」は見たくないという心境。が、「あの松尾スズキが映画初出演で怪演をしている」というので、電車に乗る。が、依然どこかにやな予感。電車のなかには、マスクをしている人だらけ。病院以上。車内広告の雑誌の見出しには、「ホリエモン」の名がおどる。日本では、いまでも「株」は土地みたいなものとして認識されていて、株を情報として「本格的」にあつかう奴が出てきたら、大慌て。憲法にしてもそうだが、日本は、形だけ西洋のマネをし、実際は慣習でやっているから、土壇場で慌てなければならぬ。わたしもそうだけど。

わたしの目には、あまり「異常」とは思えない（たぶん、ほかの観客もそうなのだろう）——だから観客がシンパシーを持てる——ある種の神経症にかかっている3人がいる。一人は、毎日というより出来れば1日中でもプールで泳いでいたいと思う男・大森和雄（田辺誠一）。モノローグでは、それを「羊水」への回帰志向と説明する。プールに入れない時間が続くと、仕方なく、トイレの流しに水をためて手をつける。会社のエリート管理職なのだが、プールへ行く時間をつくるのに、小技をつかい、それが笑わせる。

ルポライターの岩村涼美（市川実和子）は、心配症で、ガス栓をとめたか、スウィッチを切ったか、鍵をちゃんとかけたかが気になり、仕事に出かけても、途中でマンションに引き返し、仕事をドタキャンしてしまったりする。それが昂じて、出るときにはビデオでガス台や電気器具の状態を撮り、後悔しないようにする。が、それがかえってディテールへの関心を惹起し、結局、マンションに舞い戻ることになる。この症例は、けっこうポピュラリティがあるだろう。

怒りを表に出さない営業マンの田口哲也（オダギリジョー）は、何日間も勃起したままという状態に悩んでいる。これは、あまりに空想的で面白くない。勃起ノイローゼをあつかうのなら、このように勃起しっぱなしというのではなくて、関係のないところでいきなり勃起するような症状のほうが現実性があり、また笑える。むかし、ニューヨークで、勃起不全なのか「職業」上の理由なのか知らないが、陰茎にシリコンを入れ、常時勃起状態にしている男に会ったことがある。彼は、パンツの下に強力なサポーターのようなものをはき、下腹に押えつけておくのだと言っていた。田口が、ポルノ俳優か何かの設定なら、面白いかもしれないが、設定がドタバタすぎて、笑えない。

「継続性勃起症」の田口をかわきりに、松尾スズキ演じる精神科医・伊良部一郎を訪ねるといのがこの映画のプロットだが、予感的中し、松尾が最悪。だいたい、演劇の人が映画をやって成功したためしがない。松尾スズキは、演劇ではスゴいかもしれないが、映画ではダメ。演出はまだなんとかごまかせるとしても、役者となると、カメラの冷酷な目にそのアラが映ってしまう。映画も、演劇的にひと続きで撮ればちがうかもしれないが、カットのくりかえしでは、舞台でやって来た役者は、もたない。息のつきかたと勢いのつけかたがちがうからだ。それと、映画やテレビは、俳優の演技の無意識部分を冷酷に映し出してしまふ。その傾向は、テレビのほうがもっと強い。松尾がいくらギャグを連発しても、全然面白くなく、会場から全く笑いばもれなかったが、それは、松尾が無意識に効果を計算しているサメた部分が、映像に出てしまったからだ。

診察を受けに行った田口や岩村が、伊良部に会って、その破天荒さに、これなら自分はマトモなんじゃないかと思うというような設定になっているらしいが、松尾の演技がダメなので、全然「破天荒」には見えず、見ているほうは白けてしまふ。こういうのを見ると、市川なとりわけそうだが、田辺もオダギリも、みんなプロだという気がしてくる。意図的な逆ではなくても、上司役のきたろうとか、刑事役の嶋田久作がさりげなく演る演技のほうに、笑いをかもし出す。（ヘラルド試写室／日本ヘラルド）

2005年02月28日

PEEP “TV” SHOW (PEEP “TV” SHOW/2003/Yutaka Tsuchiya) (土屋豊)

土屋豊のようなインディペンデントのメディア・アクティヴィストの作品が「普通」の試写室で上映されることはめずらしい。わたしは、土屋氏をむかしから知っており、1999年にアムステルダムでヘート・ロヴィンクラが開いたNextMinutesに共にまねかれたとき、いっしょにアムステルダムの夜を楽しんだこともある。大学でも『新しい神様』の上映と講演をしたもらったのは大分まえだ。だから、氏が近年海外で高い評価を受けているのは、うれしかぎりだ。

本作のうわさは各方面から聞いていたので、期待して見に行った。期待は裏切られなかった。

けっこう運動関係の人の顔も見えたが、わたしの横にいたひとが、映像がちよっと「実験映画」風（わたしにはそのほうが面白い）になると、あくびをしたり、ケータイでメールを読んだりしているのが、気になった（というより、腹が立った）。そういう人は、土屋の作品を見る資格がない。ちなみに、この作品が2004年のロッテルダム・フィルム・フェスティヴァルで上映されたとき、途中で客席が半分になったらしい。おそらく、映像が「わびしい」印象をあたえたためだろう。たしかに、劇場のスクリーンで見ると、「映画」っぽい仕上がりではない。しかし土屋は、低予算とローテクを逆手に取って映画を作る戦略家だ。今回は、そういう作風が最もよく出ている。テーマと技術とプロデュースングが一体をなしている。

明らかに、この作品は、9・11に触発されて作られた。これは、土屋とっての『11.09.01 セプテンバー11』だと言える。彼は、WTCの爆破という出来事（それ自体は、広島・長崎の原爆を経験している者には、驚きではない）が、テレビの映像を通じて世界中の人の目に触れ、人々がそれを映像的出来事として見たということに「新しさ」を見る。そして、それは、たとえば、監視カメラの氾濫や、テレビのバラエティー番組で有名人のみならず個々人の私生活を覗き見したいという視聴者の欲望の昂進、植草一秀氏に象徴されるような（と土屋氏は言っていないが）「覗きサブカルチャー」の全般的昂進・・・と表裏一体のものであり、「テロ」だ、「戦争」だと言う以前に、このこと——つまり「覗き」の全世界化のなかにこそ、いま進行している深刻な事態があるのではないかという問いかけをする。

わたしは、かねてから、小倉利丸氏らの監視カメラの増殖に対する反対運動を尊敬しながらも、監視カメラなどというものは、20世紀後半になって浮上したテクノロジーの必然的産物であって、反対しようが、賛成しようが、抑えようのない動向だと思ってきた。それは、監視カメラの増殖を肯定するのではなく、もし反対するのであれば、その動向そのものを異化してしまうような方向と方法でやらなければならないということだ。テレビの例で言えば、テレビに反対するのなら、テレビを見ないというようなこと（あなたが見なくても、多くの人が見るだろう）ではなくて、テレビを（丁度、ダグラス・デイヴィスが『The Backward Television』でやったような）テレビの機能転換をやらなければ意味がない。

この映画は、9・11のテレビ報道の「洗礼」を受けて、覗くということに強烈な直感をもってしまった青年・長谷川（長谷川貴之）が、盗撮からからはじまって、その映像をウェブサイトに公開し、さらには、そのサイトを通じてその長谷川に近づいてきた「ゴスロリ」ファッション（頭にボンネットのようなものを着け、下はロリコン趣味の気をそる服を着る）の女・萌（ゲッチョフ・詩）の部屋のライブ・ストーリーミング放送に至る物語である。その時間が、2001年9月11日から2002年の同日までに設定されており、その時間を重層化させながら、そのときどきのコメント的テキスト、ネットへの書き込み、モノローグ、インタビュー、盗撮の映像を引き継いだ「ドラマ」などが交錯する。

渋谷駅まえでの盗撮では、秋葉原のトモカ電気・ラジオセンター店などで売っている送信機付の小さなビデオカメラをリボンのかかった小箱に入れて路上に転がしておき、その上を歩く女たちの股間を近くでモニタリングする。その次は、個々人の家に同様の装置をひそかに設置して、近くの子の車のなかで傍受する。棒のようなものの先端にカメラを付けて、女子トイレの天井や下の隙間から盗撮するという手口もある。いずれも、技術的には、よく知られたものであり、ハリウッド映画に出てくるような「技術先行」の無理なところがない。

この映画を見た人がどう思うかは知らないが、盗聴・盗撮はむろんのこと、ここで行われている以上のことが現実に行われている。猫をビニール袋に入れた映像をネットでライブ放送し、付属のチャットで「殺すかどうか」を議論させるというシーンにしても、1980年代初めに、ニューヨークのパブリックアクセスのテレビのライブで、犬を銃で撃ち殺すシーンを放送して問題になったことがある。また、萌が、自分の私生活をインターネットのライブで流すのも、すでに1996年ごろに試みた女性がアメリカにいた。この映画のなかで、長谷川が、自分が盗撮した映像をネットに流そうという気になったのは、アルバイト先の仲間に、「いまのネットはすごいよ」というようなことを言われ、女がチャットしながら服を脱いだり、性器を見せたりするサイトを覗いたのが推進力になったという設定になっている。ただ、これも、ずいぶんまえからある。わたしが言いたいのは、そういう「内容的」な点に驚いたり、感心したり、嫌悪したりしているのはこの映画のユニークさはわからないということだ。

「内容」では、盗撮されている家で男女が言い争っているシーンが面白い。それは、盗撮カメラの荒れた画面から映画的にカメラがつなげるドラマであって、実際に盗撮されたものではないのだが、女が、「あんたさあ、『反戦』だとか『アメリカ反対』だとか言うまえに貸したお金をかえしてよ」と言うのである。この男の雰囲気は、「小熊英二」さんに似ているのも笑える。コンビニで働いており、ときどき集会のビラに見入っていたりしている。彼女が言うには、運動だとか連帯だとか言っている連中は、個人意識のなかにそういう「大それた」問題以前の問題があり、それをすり替えるためにそういうことを言っているのだと言う。このあたりは、「運動」大好きクンたちを大いに怒らせるかもしれない。

わたしは、土屋豊は左翼だと思っているが、いわゆる「左翼」の人たちは、そう見ないらしい。以前、ある「左翼」の「大家」に会ったとき土屋をほめたら、「ありやダメですよ」と一蹴された。しかし、9・11というよりも、ブッシュが選挙の公正なプロセスをへずに当選し、それが冗談かと思ったら、それが世界の「標準」になりつつある今日の状況を考えると、「左翼」——つまり支配的な権力に否をとねえる人々——は、このへんで、これまでの集会やデモを含むプロテストの方法と姿勢そのものを変えなければならないだろう。日本の「左翼」は、これまで、海外で起こった「革命」にパラノイアックな思い入れをすることによって、勢いをつけてきた。そういうパラノイアは、ときには創造的な効果をもつが、実際には、自分のやっていることがパラノイアなのだという自覚を失い、そのため、いずれは訪れるパラノイアⅡ夢の失墜という事態にいたって、転向や、自分がそれまで信じていたはずの左翼性そのものを逆恨みしたりする。よく見れば、いまの政府や企業で実権を握っている多くは、かつての「左翼」であり、その転向組なのだということを知るべきだ。

誰にでもパラノイアは重要である。パラノイアがなければ映画を撮ることも、表現をすることもできないだろう。それで何かをなしとげたいという欲望ではなくて、「こうなったらいいな」という夢としてのパラノイア。そういうパラノイアとしてなら、「パリ5月革命」も「文化大革命」も「アウトノミア」も「チアパス」も、そして「ヴェネゼラの2002年4月」も意味がある。しかし、それらを「つかのまの夢」としてではなく、「理想的な制度」として、というより「目黒のサンマ」的に崇拜するのが、これまでの「左翼」の慣例だった。

長谷川がやっている盗撮は、そういうのとは異なるパラノイアにひたることである。最初のほうのシーンで、彼は、渋谷駅前の歩道で盗撮した映像を家に持ち帰り、それを見ながら自慰をする。その映像は、決して鮮明なものではなく、想像とパラノイアなしには、性欲をわきたたせはしない。むろん、彼は、それがパラノイアの単なる装置にすぎないことを知っている。だから、彼は、そういう行動を「正当化」することを社会に向かって訴えたりはしない。

実は、WTCの報道の最初のほうの映像は、付近の監視カメラの映像だったという説がある。そうだとすれば、9・11は、監視カメラが制度として正当性を得た象徴的な事件だった。いずれにせよ、「盗撮」とは、うさんくさいものとみなされるのに対して、監視は、正当化された。以後、監視は、社会制度のなかの一装置としてあたりまえのものとなる。

わたしは、かねてから、「デジタル・ヌーディズム」ということを提唱してきた。デジタル・テクノロジーは、すべてをあらわにするテクノロジーである。それは、距離性をはぎとり、身体の内的な距離から宇宙の外的な距離までのあらゆる距離を極限まで縮めようという方向で「発展」する。いまのテクノロジーが、遺伝子操作という極小と、宇宙開発という極大とのあいだを動いているのは偶然ではない。ここでは、すべてがあげられるから、「隠す」ということはかえってやっかいなことになる。この技術体制のもとでは、すべてを明かしてしまうほうが楽なのだ。が、それには、「隠す」ということによって人を操ったり、支配したり、カッコをつけたりする志向をあらためざるをえない。それは、可能か？

この映画では、「ゴスロリ」ファッションの子たちの腕には自傷の跡がある。長谷川は鼻と唇にピアスをしている。ひきこもりの人もいる。電車のなかで批判のモノログをつぶやいている男もいる。彼や彼女らが、長谷川のサイトに惹かれるのは、それがパラノイア装置だからだ。権力もパラノイア装置を拡充している。それに対する「オルタナティブ」は、あまりにわびしい。が、それが権力の戦略である。みずからが設置し、維持・管理しているもの以外の「類似品」は「うさんくさい」と見なすように訓練する。

(TCC 試写室／スローラーナー)

2005年03月01日

おわらない物語 アビバの場合 (Palindromes/2004/Tod Solondz) (トッド・ソロンズ)

混んだ地下鉄のなかで隣の女性が、「翻訳より安いから買っちゃった。1000円だもん」。いつしよの男の人が、「でも、トム・ハンクスで映画化されるというのは、ちよつとちがうんじゃないかって・・・」。これでわかったが、2人は、ダン・ブラウンの『ダ・ヴィンチ・コード』の話をしているのだ。非常に興味深いのは、この女性も、この本を原書で読んでいるが、わたしは、電車や試写会場で翻訳ではなく原書で読んでいる人を何人も見た。この本は、原書のほうが読みやすいのだろうか？ それとも、英語の読解力のある人が急に増えたのだろうか？ わたしも原書を買ってみよう。入口で試写の「常連」が何人も出てくるのに会う。『ヴェラ・ドレイク』が終わったところだった。

スタイルが実にユニークだ。気にいった。同じ人物を、その成長過程で、似たような顔の役者に演じさせるのはごくあたりまえのやり方だが、この映画は、同じ人物アビバを、肌色も体型も大幅に異なる8人の俳優が演じる。両親や従兄弟は、時間の変化を通じて同じ俳優が演じているので、こうした8人の配置替えの効果がはつきりする。それと、こうしたスタイルは、人間の「人格」というものが、「三つ子の魂百までも」といった一貫した同一性（アンデンティティ）によって保証されているものではなく、多様な「自我」というよりも、多様な「リビドー」や可能性や能力や、そう言うてよければ「運命」と偶然性の「交流点」であるという事実に対応する。

冒頭、葬儀のシーンが見える。死者の名は「ドーン」。ダビデの星のマークとヘブライ語の祈り、会葬者が頭につけている帽子からこの葬儀がユダヤ教のものであることがわかる。荒れた画面に？！と思っていると、画面の右肩に「REC 01:23:40」といったホームビデオの録画経過時間を示すインジケータの表示が見え、この映像が、「ドーン」の葬儀を家族の誰かがビデオで撮ったものという設定であることがわかる。「ドーン」とは、ソロンズの旧作『ウェエカム・ドルハウス』でいじめにあう子。死んでしまったこの子のことを思い出し、母親（エレン・バーキン）が泣く。黒人の幼い娘アビバは、「お姉ちゃんみたいに不幸にならない（ように生きたい）」と言って泣くので、この母親は、黒人の子を養子にしたのかなと思うが、やがて、そういうことはどうでもよいことがわかる。

『ハピネス』でもそうだったが、ソロンズは、「ファミリー」（家庭・家族）をハリウッド映画的に「ハッピー」な場としては描かない。ドーンの葬儀でも示唆されるように、トッド・ソロンズは、ユダヤ系で、映画に関わるまえば、「ラバイ」（日本では「ラビ」と言うが、要するにユダヤの「坊さん」）になるつもりだったという。これは、スコセッシが、カソリックの神父になろうとしたのと似ている。ソロンズの場合、「革新的」なユダヤ系の知識人のパターンとして、ユダヤ的ファミリーのみならず、ファミリー一般に批判的であり、また、すべての現実に対してシニカルな目を持つ。

映画や小説でファミリーがくりかえしとりあげられ、ファミリーの「重要さ」が強調されるのは、それが、選択のできない要素をもち、人格形成や価値観の定着に重要なファクターとなるからだ。精神分析の多くは、精神の病をファミリーの問題に還元し、「国民」を操縦する国家政治は、「健全」なファミリーをくりかえし強調する。しかし、ファミリーがハリウッド映画のように「楽しく」「明るい」「かけがいのない」場であることは多くはなく、なければならないほうがいいと思っている人は少なくない。

他方で、この20年間に、特にアメリカでは、ファミリーをそういう「宿命的」なものとしてではなく、自分の意思で選択できるものとしてとらえようという傾向が強まった。その結果、「単親家族」が増え、養子の存在、共生的な集合家族、インターレイシャルなファミリー等々、アメリカのファミリー形態は多様化した。その意味では、こういう傾向を「多様化」とは取れない頑迷な保守主義者が、マスメディアを使ってしきりに絵に描いた「ファミリー」を強調し、「家族の解体」を嘆くわけである。

ユダヤ系やイタリア系のルーツを持つ映画作家が、ファミリーを否定的に描くのは、エスニックの家庭では、ファミリーを勝手に選ぶ選択肢が少ないからである。そこで否定され、皮肉られているのは、「古典的」（といっても「起源」はそう古いわけではない）にすぎないが、だからといって「新しい」ファミリーに色目を使うわけにもいかないというディレンマが、ソロンズの映画の基底にある。と同時に、ここには、はたしていま進行中の新しい「ファミリー」が、これまでのファミリーの不自由さや拘束を解消するのだろうかという疑問も提起されている。

たしかに、いま、結婚しないカップル、子供をつくらない夫婦、離婚を繰り返す男女、ゲイのファミリー等々、相対的には、いつでも解消しやすい要素を持ったファミリーは増えている。その果てには、人間みな孤独、人は孤独に生きるしかないという発想がかいま見えるが、そうははつきり言わない。

孤独であるということ、孤立しているということとは同じではない。この映画が面白いのは、「アビバ」という前から読んでも後ろから読んでも同じ発音（これが原題の「パインドロウム」の意味）の子が、8人の「孤独」な人格によって演じられていること、つまり、「アビバ」のなかには8つの孤独が共生しているのであり、彼女は、たった一人であっても、その内部に「ファミリー」を持っているということである。その「ファミリー」は、自分が選んだものではなく、自分ではどうしようもない。つまり、「孤独」だと言っても、人は、その内部にたくさんのファミリー・メンバーをかかえているのであり、決して単一にはなれず、一人でいても、ファミリーが経験するのと同じ悩みやトラブルにみまわれるのである。その場合、一人のほうが、そういう困難から逃れるのが比較的快乐という程度にすぎない。

ファミリー問題というのは、多様性（マルチプリシティ）の問題であって、だから、ガタリとドウルーズがくりかえし言ったように、そのトラブルを「家族」などに還元しても、解決には程遠いのだ。この映画には、いかにも「アメリカ的な「ママ・サンシャイン」と「パパ・サンシャイン」とが運営するホームが出てくる。そこに収容されている子供たちがそれぞれ多様なのだが、このホームは、彼や彼女らの多様性を発展させるわけではない。サンシャイン夫妻は、強硬な中絶反対論者であり、中絶を肯定する医師に対しクークラックスランまがいの罰をくわえる活動をしている。彼らは、当然のようにプロテストタントである。

アビバが幼児から中年まえぐらいの時代までの生活を描くこの映画で、13歳のアビバが、母に連れられて行った母の友人の家の息子と自然ななりゆき（というようにわたしには見えた）でセックスし、妊娠してしまったことが尾を引く。アビバは、子供を生みたいと思うのだが、とんでもないことだと怒る両親の決意

で、中絶を受けるが、この医者は、彼女の子宮まで摘出してしまう。これが、彼女のトラウマになる。この物語を引き継いで、なぜやんな生活をする第3のアビバ（通称「ヘンリー」）は、売春婦になっており、ぼろぼろになって、「サンシャイン」のホームに収容される。

子供を生めないということは、「ファミリー」を持つという点では「欠陥」だというのが、通念になっている。アビバも、そのことで、あの中絶医を憎み、パパ・サンシャインの中絶医絶滅計画に荷担する。彼女（あるいはもう一人のアビバ）は、復讐主義者ではないが、子供を生むということはどういうことなのだろうか？ 生んだことがないのでわからないが、それは、自分の分身を持ったような気持ちを持つことは避けられないだろう。ということは、子供の生める女性は、誰でもが内的に多様な自我を内包し、自我⇨ファミリー存在であるだけでなく、それにくわえて、外的な自我、他者としての自我を仲間／敵にできるという点で、より「ファミリー」的だと言えないこともない。

「パ lind ドローム」という言葉は、AVIVAやBOBやOTTOのような言葉、“Madam, I’m Adam” というような「回文」を指すが、同時に、俗語用法では、バイセクシャルのことも意味する。原題は、“palindromes”と複数になっており、「パ lind ドロームたち」だから、複数の「アビバ」のほかに、オタクっぽくて、幼児性愛のマーク（マシュー・ファイバー）も含まれるだろう。

羊皮紙に書いた文字を消して、その上からもう一度新たに書くことを「パリン（プ）セスト」（palimpsest）といい、思想的にもアート表現的にもわたしが偏愛する言葉の一つだが、「パリン」はもともと「ふたたび」という意味で、「ドローム」は、「走る場」という意味である（だから『ビデオドローム』はビデオの場、ビデオスペース）。

ソロンズは、このタイトルによって、人生は、「くりかえし」であり、前から読んでも、後ろから読んでも、つまり人生を未来から見ても、過去から見直しても、変わりがないのであり、そういう「反復」あるいはニーチェ的な「永劫回帰」をくりかえしているということを示唆している。

（映画美学校第1試写室／アルバトロス・フィルム）

2005年03月03日（1）

埋もれ木 (Umorigi/2005/Oguri Kohei) (小栗康平)

仕事を立て込んでいるうちに、大雪が降るといふ予報に足踏みする。百円硬貨を投げ、表が出たら行こうと思い、試みたら、表。テレビでは、堤義明逮捕のニュース。日本の資本主義システムをアメリカ的「水準」に近づけようといういまの時代の流れ、システムの時宜性からすると、堤義明的な流れは、絶ちたい——そのプロパガンダのためにも堤はつぶさなければならぬというのが小栗・竹中流の判断。とすると、株と企業のオープンな競争性をデモンストレイトしたライブドアの堀江貴文のやり方は、小栗・竹中の路線とははずれないはず。

小栗監督主演の夏蓮が舞台に上がり、挨拶。背が監督より高い1990年生まれの夏蓮。段を上がるときからやさしく気づかっていた監督は、「こういうのは初めてだろうから」と「インタヴュー」役になる。率直に自分の作品の主旨や

意図を語ったが、この映画のなかで魚屋のおやじの役を演った坂田明が前方の座席にいたので、彼にも気配りをし、舞台に呼ぶ。とてもいい雰囲気の挨拶だった。

こういう試写会は、「偉い人」ばかりになるので、通常は敬遠する。顔を合わすのが嫌なのではなく、「偉い人」は、試写会なんかにはあまり来ないので、「一般の人」がまじった試写会よりも、映画を見る条件が悪くなることが多いからである。今回も、映画の最中に、わたしのすぐとなりで「カッコー、カッコー」という「鳥の声」があがった。「カッコー」だぜえ。が、隣の「風格」ある老紳士は、バッグからケータイを取り出し、悠然と液晶パネルを光らせながら、メールをチェックしている。これには、こちらの感覚が、10分以上ブラックアウトしてしまった。

小栗は、ある時期から、映画を一定時間の「共生体験」の記録ないしは、次の「共生体験」への「資料」（ドキュメント）と考えるようになったのではないか？ この作品は、鈴鹿市にあるNTT西日本の研修所跡地で3カ月にわたって行われた「合宿」との関係を見無視することができない。現場を知らなければこの映画を理解することが出来ないということではない。そうではなくて、映画のなかだけで「完結」することをめざす映画とはちがいで、この映画は、「外部」をもっており、「外部」にむかつて「未完結」の状態で（映画としては完結しているわけだが）提出されているということだ。

形式的には、夏蓮らが演じる3人の高校生が、かわるがわる想像力に満ちた「おはなし」を作りあったりして交流しているという流れ、彼女らが住んでいる町の日常の描写という流れ、両者がまじりあい、彼女らの「おはなし」とその町の祭りとは重なりあって、ファンタジックな世界が生まれるという、ある種「弁証法」的・ナラティブ的な構造になっている。

しかし、映画のショットやシーケンスは、観るほうが、勝手にリンクしなおして自分で味つけて観ることもできるようなしなやかさにあふれている。せりふも、普通の映画よりも、ゆったりとしたテンポで進む。

雨で露出した想定3800年まえの古木の一部は、題名にあるように、象徴的な意味をもっており、監督自身、インタヴューのなかで、9・11以後の状況を示唆するような発言をしている。樹を活かせるのは、その周辺に住んでいる者つまり人間である。まわりが愚鈍なら、大樹木は、「うどの大木」になり、倒れ、ひからびた根をさらす。いまの時代は、監督にとっては、そんな時代なのだろう。坂田が魚屋をやっている町は、「過疎」というよりも、近年、都市論の世界で「シュリンキング・シティ」と呼ばれる状態だ。「過疎」というのは、もともと過疎のところも含まれるが、この町は、かつては栄えていて、それがだんだん「しぼんできた（シュリンク）」のである。しかし、こういう町には、浅野忠信や大久保鷹が味わい深く演じるような人物がかならずいるものだ。

全体は、ファンタジックなのだが、一見、無関係のような形で、いきなり、フィリピンかヴェネゼラかの出稼ぎ女性たちが、入管の職員にいつせいに拘束されるシーンがちらりと出てくる。ただ、坂本スミ子が演じる老婆が、老人ホームに行くのをいやがって「ハンスト」まがいのことをするとか、「時評性」を入れ

た分、監督がめざした「ファンタジック」な側面は薄れる。「ファンタジー」だ
「ファンタジー」だと言いながら、フェリーニほど徹底できない感じもある。

ベットに横たわり、友達と電話している夏蓮を撮ったショットの妙な艶めかしさは何か？ 監督の彼女への愛？ 撮影は、暗いところでもライトなしで撮れる「NHK技術研究所が開発したスーパードライブ・カメラ」を使ったそうだから、これは、ただの撮影テストかも。そうしておきましょう、小栗さん。

(シネマライズ／ファイトム・フィルム)

2005年03月03日(2)

KARAOKE ―人生紙一重― (Karaoke―Jinsei kami hitoe/2005/Tsuji Hiroyuki) (辻裕之)

出がけにメールを書いたりして、うっかり試写状をテーブルの上に置きっぱなしにする。現場に着いて気づき、「記帳」する。自分用のメモ以外には手書きというのをあまりしなくなっているの、他人が読める字を書くのに苦労する。ところで、「個人情報保護法」が施行され、解釈次第では、こういう「記帳」も法にふれる可能性が出てくるらしい。情報というのは公開が基本なのに、変なことになってきた。「公共性」はすべて「プライバシー性」のなかに繰り込まれて行く。

カラオケのプロトタイプを発明した井上大佑の話というので、大いに興味をひかれた。が、オープニングで、ドキュメンタリー風のナレーションで、日本には自殺者が多いとか、気落ちしている多数の「オトサン」たちを励まそうなどというメッセージが出てきて、?!と思う。それが、冗談のようでそうでもないところが可笑しい。このオフビートというか、妙なバランスというか、ちょっと風変わりな作りがずっと続く。その後の主なナレーションが、ドラマの途中で登場する捨て犬の視点になっていたり、主人公・井上大佑(押尾学)を中心に映されていたショットが、別の登場人物の意識から見られたショットになったり、「視点の混乱」が激しいように見えるが、それが、あまり気にならない。不思議な形式。

親父(宇崎竜童)の親友・遠藤(高田純次)が部長をしている会社に入った井上大佑は、会社をドロップアウトして、ロカビリーのバンドに入ってしまう。親父と母親(室井滋)には、音楽で身を立てると宣言したが、仕事はビアホールのハワイアン演奏ぐらいしかない。そんななか、彼らのバンドにボーカル志望で金持ちの弁護士娘・洋子(吉岡美穂)があらわれ、井上は一目惚れし、紆余曲折のち、結婚する。生計をたてるために、アルバイトでクラブのオルガン弾きはじめて井上が音痴の町工場の社長・佐倉(小沢仁志)に出あうのが、運のつきはじめる。

この時代は、プロ(というふれこみ)のプレイヤーの演奏に合わせて客が歌うというぜいたくがあったが、ド音痴の佐倉は、プレイヤーにとっては、迷惑このうえない存在。そのくせ、町の名士で、ことわるわけにはいかない。そんなとき、たまたま井上が、相手になる。洋子の特訓でオルガン演奏をおぼえたばかりの彼は、佐倉のテンポに合わせたほうがうまく弾けるのである。こうして、彼は、

佐倉のお気にいりになり、宴会には欠かせない存在になる。しかし、ある日、彼がどうして宴会の同席できなくなり、窮余の一策を思いつく。それは、テープレコーダーに伴奏を吹き込むというだけのことだが、これが、カラオケの発端になる（という設定）。

わたしは、ここから、カラオケのプロトタイプである「8 JUKE」を発明するにいたるもつと技術的な苦心の過程を見たかったが、このへんは、8トラックのカー・テーププレイヤーとアンブを組み合わせたといった話と短いショットであつさり省略される。結局、この映画は、人に命令されて、その果てには、首を切られてホームレスになってしまふ遠藤（高田純次）と対比的に、自由勝手人生の「凡例」を見せることにウェイトが置かれている。

井上大佑の実人生は知らないのだが、もし、彼の妻となった人の父親（蟹江敬三）が本当に弁護士で資産家だとしたら、カラオケの生産販売に際して、何らかの援助を受けたはずである。映画には、それを示唆するシーンがちらりと出てくるが、そうして経済的な側面の描写は希薄であり、ホイホイと進んでしまったかのように描かれる。このへんが、冒頭で、「がんばれオヤジ」とリストラされた現代のサラリーマンとシンクロすることを目指しているようなジェスチャーをとりながら、腰ぐだけな印象をあたえる所以ではなからうか？

この映画では、当然、カラオケが非常にポジティブなメディアとみなされているが、それが、自閉症やひきこもりを「救済」する力を持っている面があるとしても、世界中にある種のナルシズム文化を氾濫させた功罪もある。ただし、井上は、特許を取らなかつたために、いま世界を席卷しているカラオケマシーン
は、彼が作ったものではない。

（映画美学校第1試写室／エクセレントフィルム、リベロ）

2005年03月04日

ライフ・アクアティック (The Life Aquatic with Steve Zissou/2004/Wes Anderson) (ウエス・アンダーソン)

カリフォルニアの友人ダニエル・デル・ソラールが、インドからの帰途、大阪のremoで講演をし、急にまたわたしに会いに来たので、けっこうきびしいスケジュールになった。六本木の地下鉄駅でうっかり六本木ヒルズのほうに歩いてしまったので、外苑東通を渡れず、引き返す。15分まえになってしまったが、さいわい、試写室は混んでいない。試写に先だつて、「映画が盗まれている」というクリップが上映された。なんだ？と思ったら、「海賊版」を言うなというキヤンペーンだった。でも、あと4、5年もしたら、メガネのフレームに埋め込んだカメラが市販されるようになるから、海賊版を作るのを阻止することはできなくなるだろう。

最初何の映画かわからない感じでダラダラと進むが、オーウェン・ウィルソンの登場あたりから、はつきりしてくる。海洋学者というよりは、海洋探険の映画制作で名声を博したが、いまは、落ち目の「冒険家」（ムツゴロウ動物王国の畑正憲をもっとスノビッシュでアグレッシブにしたような？）ステイブ・ズイスー（ビル・マーレイ）が、52歳の「人生のたそがれどき」に経験するドラマ。

彼は、軍から払い下げた探査船「ベラフォンテ号」で、巨費を投じた映画制作のために海洋の冒険をし、フィリッピン人の海賊と闘ったりもするが、ドラマの基本は、その冒険やサスペンスではない。「あなたの息子です」と突然彼のまえに姿をあらわしたネッド（オーウェン・ウィルソン）と、簡単に（というふうに見える仕方）それを受け入れてしまうステイブとの「父子」関係こそが、この映画の基本だ。それは、結局、一回解体されてしまったファミリーについて再考するドラマだ。

50歳をすぎたあなたが、感じのいい若者から、「ぼくはXXX（かつての恋人）の息子です」と言われたら、どういう反応をするだろうか？ ひよつとして、自分がその子の父親であるという気持ちはいdakののではないか？ そして、その子が、タカリなどではなく、ちゃんとあなたの仕事を理解しており、尊敬すらしていたら？ あなたが、「人生のたそがれどき」にあり、子供もおらず、仕事も先が見えた感じで、いまいっしょにいる同伴者（ステイブの場合は、アンジェリカ・ヒューストンが演じる大金持ちのエレノア）ともしっくりいっていないとしたら？ ステイブという人物は、人生のそんな時期にいる者の心にちよっぴり訴えるところがあるはず。わたしも、そんな「息子」が登場したら、DNA鑑定なんてヤボなことなどせずに受け入れるね。

ファミリー関係のこうした微妙な部分や、父と息子との関係に焦点を当て、しかもそれをひねった形でやるのは、ウェス・アンダーソンの前作『ザ・ロイヤル・テネンバウムズ』と似ている。アンダーソンは、一度「家庭」や「父親」を否定し、憎み、自分も「父親」であることを嫌っていたことのある「息子」が、ある年令に達し、自分の「母親」を「父親」が捨てたことを許す気持ちになるということを知っている。

ステイブの船「ベラフォンテ号」は、ある意味で「理想の家」を象徴している。ステイブが率いるチームが集団で生活し、映像制作も出来る「職住一体」のスペースだ。それとは別に、エレノアが所有する島もある。「難民」だとうそぶくオセアリー（マイケル・ガンボン）にまかせている映画制作の資金ぐりには苦労しているが、妻のエレノアの別荘もあるし、彼女は、元夫の富豪・海洋学者（なんで海洋学者が富豪なのか？ 富豪が海洋学者になるのか？）（ジェフ・ゴードラム）と切れてはいなさそうだし、登場するのはスパー・エリートばかり。そういうなかで、ウィレム・デフォーが3枚目の役をやっていて、この人って、何でも演るんだなと思う。

島の警備をかくぐって潜入してくるジャーナリスト、ジェーンをケイト・ブランシェットが演じている。嫌いな男を見ると、あいつはゲイだと言うのが口癖のようなステイブは、ジェーンに会ったとたん、「君は妊娠しているね」と言い当てる。なぜ、彼女が妊娠していなければならないのかは、あまりさだかではないが、最後のシーンでちよつとわかるような気がする。おなかのなかの子の父親には妻がおり、ジェーンは、シングルマザーになろうとしている。これも、ウェス・アンダーソン流のファミリー観と関係している。

ジェーンは、「ベラフォンテ号」の船室を与えられて、ステイブの密着取材をすることになるが、彼女は、船室で、マルセル・ブルーストの『失われた時を求めて』の英訳全6巻本の一冊を大声で読んでいる。それを聞きつけたネッド

が、げんげんな顔を見ると、「おなかの子に聞かせているの」と言う。そうか、そういう胎教もあるのか。しかし、プルーストじゃ、生まれて来る子はどういう子になるのか？男だったらゲイに決まっているとかステイプなら言うだろう。ステイプは、ネットが彼女に近づくと、「あの子はレズだよ」と牽制する。
(ブエナビスタ試写室／ブエナビスタ・インターナショナル)

2005年03月05日

輝ける青春 (La Meglio gioventu/Marco Tullio Giordana) (トッ コ・トゥリオ・ジョルダーナ)

午前中は「存在しない」わたしには、11時上映の試写に行くのは、苦行。今後も試写はあることを知っていたが、土曜はほかの試写がないので6時間のこの映画を見るのには最適と思い、久しぶりのフィルムセンターへ。いまは、東京都の施設なので、他の都の施設と似た雰囲気がただよ。これってすごい(批判的な意味で)ことだと思う。

長いが、飽きない。「感動」できる。そう、「泣く」こともできる。ローマの中流階級カラーテイ家の1966年から2003年までの「大河ドラマ」だが、誰もがどこかで作中人物に「同化」することができる。折々の「テレビニュース」的な事件をまじえながら、時代を追う。出演者もみな存在感があり、とりわけ女優たちはみな魅力的だ。つまり、この作品は、「ソープオペラ」の定型をまもった「秀作」である。が、これは、必ずしもほめ言葉ではない。そういう作品を求めるひとは、満足のいく作品だということだ。逆に言えば、それ以上のものを求めるひとは、(海外の評判が高いだけに)期待ほどではないだろう。

わたしが劇場で見た最長の映画は、ニューヨークで見た7時間近い『Our Hitler』(Hans-Jürgen Syberberg/1978)のレビューだったが、このとき、半分以上で3分の2ぐらいの客が去り、すべてが終わって会場が明るくなったとき前を見たら、山口昌男氏がいた。「なんだ、君も来てたのか」と言われ、当時は映画も芝居もパフォーマンスも、毎日のように見ていたわたしは、氏の「君も」が気になった。「君」なら絶対みるはずの映画で、まえまえから券を予約して見に来たからだ。が、そういう反発をするだけ、わたしも若かった。ちなみに、山口氏は、わたしの高校時代の日本史の「先生」で、その後、久保覚が1968年に始めた「現象学研究会」で同席した「山口」というひとが、どこかで見おぼえのある人だと思ったら、いまや新進の文化人類学者になっておられた山口昌男氏だったという再会のしかたをした。岩波の学術誌に道化論などを書いている「山口昌男」という名は目にしていたが、それがあの「山口先生」だとは思ひもしなかったのだ。

プレスによると、ジョルダーナ監督が、このドラマを「誰でもが知っている68年」ではなく、1966年から始めたのには、理由があるという。それは、1966年のフィレンツェの大洪水を出発点にしたかったからだ。あまり知られていないが、「フィレンツェを救うために」「政治的わけへだてなく右翼も左翼も、カトリック信者も若い共産黨員も」ボランティアとしてやってきて、図書館や美術館を埋めた泥を掻き出したりしたという。

わたしが、この映画に若干の抵抗を感じるのは、おそらく、この「操作」のためだろう。たしかに、アナール学派的な歴史観からすれば、1968年に世界で起こったことは、それ以前から潜在的・散発的に起こっていたことの最初の「完成」にすぎない。60年代後半から次第に高まっていったある種の「連帯」の文化がミラクル的に合流し、奔出したのがパリの「五月革命」に代表される出来事だ。そして、実のところ、この時代と時点の重要さは、「五月革命」にだけ代表させるわけにはいかない。

しかし、それならば、この映画は日常的な出来事に徹底すべきであって、70年代の大きな出来事を、長男ニコラ（ルイジ・ロ・カーシヨ）の恋人ジュリア（ソニア・ベルガマスコ）が「赤い旅団」に加わるという形で象徴させるべきではなかった。「赤い旅団」は明確すぎる党派であって、最初に「無党派」ではじめながら、これを全面に出すのは、ドラマトゥルギー上の効果をねらっているとは思えない。ニコラの友人としてくりかえし登場するフィアットの工場労働者で、のちに解雇されるヴィターレ（クラウディオ・ジョエ）の政治的立場がきわめてあいまいにしか描かれていないのは、このことと関係がある。

『メディアの牢獄』におさめた「イタリアの熱い日々」でも書いたが、1960〜70年代のイタリアは、政治的な激動の時代だった。とりわけフィアットの工場労働者は、新しい労働運動を創始し、のちに「アウトノミア」運動と呼ばれるものの先駆けとなった。だから、フィアットの工場で働き、解雇までされるヴィターレが、友人ニコラのパートナーが「赤い旅団」（これは、もともと、フィアットの労働者が警察の弾圧に対抗するなかで生まれた武装組織が肥大化したものである）に荷担しているのを知りながら、そういう運動のことには全く触れないのは不思議である。わたしは、この映画が、「赤い旅団」をかなりとりあげながら、それが単なる萎縮物にすぎないところの本体をなす「アウトノミア」運動にこれっぽちも触れないのが不思議でならなかった。この時代のイタリアを描くのに、このことを避けることはよほどの意図がないと出来ないことだからである。

しかし、よく考えてみると、それは納得できるような気もする。イタリアの場合、日本とちがって（日本では、少なくとも以前は、「左翼」の親を持つ子はいていは「左翼」にはならなかった）左翼文化が継承されるイタリアで、次男のマッテオ（アレッシオ・ボーニ）が、色々あったとしても、あの60年代に軍を志願し、その後警察に勤めてしまうのは、それなりの土壌があると見なければなるまい。ニコラとマッテオの姉リディアも、やがて検事になるところみると、カラーテイ家というのは、保守的な家庭であって、ニコラが「反精神医学」（60年代、イギリスのロナルド・レインはその中心人物だった）に惹かれ、のちにジャン・ウリが始め、ガタリも最後まで関わった「ラボルド」病院（杉村昌昭他編訳『精神の管理社会をどう超えるか？』松籟社参照）に似た病院を開設することになるのは、むしろ、例外なのだと考えるべきなのかもしれない。

ニコラは、同時代のイタリアではなく、ノルウェイに旅行をしてそこにアメリカなどから集まっていたヒッピーと出会い、自由な精神に触れる。フィレンツェの大洪水のボランティアに行ったのも、その影響を無視できないが、ここで出会い、愛しい、サラという娘をもうける恋人ジュリアが、彼を愛しているが

ら、「赤い旅団」に行ってしまうのは、70年代をストレートに受け入れたいた彼女にとってニコラは、「穏健」すぎたのかもしれない。

いまは、「テロリズム」への過剰な反発の時代だから、「アウトノミア」運動も「赤い旅団」もいっしょくたにされてしまう。この映画がウケるのも、こうした状況と無関係ではない。この映画は、家族というもののゆるぎない信頼にみちた保守的な登場人物の物語なのであり、その撮り方もきわめて保守的であるがゆえに、誰でもが「安心して」見ることができる。保守的な発想にとって、革新的なものは「危険」に見える。だから、このドラマでは、革新派は、「赤い旅団」になり、それ以外は、ニコラの友人でフィアットの労働者だったヴィタレも、最後は建築会社で成功するし、もう一人の友人で、妹のフランチェスカ（ヴァレンティーナ・カルネッティ）の夫になるカルロ（ファブリツィオ・ジフーニ）は、何と、イタリア銀行の幹部に昇進する。

しかし、こう言うと、保守的なことを描く映画はダメと前提しているかのようには聞こえるかもしれない。わたしの好みとしては、そういう点もないではないが、にもかかわらず、この映画は、保守的な家族の「病巣」に若干ながら触れている。それは、マッテオの存在だ。彼は、必ずしも心から欲して軍隊や警察に入るわけではない。彼は、どこへ行っても同化できない。妥協ができないやっかい者として追いやられたパレルモで出あったチャーミングな女性ミレッラ（マヤ・サンサ）とうまく行っていたはずなのに、彼女を残して永久（とわ）の旅にでてしまう。

心配な息子マッテオを持った父アンジェロ（アドレア・デイドーナ）と母アドリアーナ（アドリアーナ・アステイ）は、いつもちよつとしたことで言い合いをする。これは、イタリアのワーキング・クラスの文化だが、ちよつとパターンのすぎる。母がその生涯の最後に出会う出来事は、いい話だが、出来すぎているといえ言える。マッテオがなぜ、ねじれた人生を送らなければならなかったかは、十分には描かれない。

若き日のニコラとマッテオが出会い、最初は2人とも、やがては、マッテオがとりわけ執心する精神病の女性ジョルジア（ソニア・ベルガマスコ）は、最後まで折りにふれて登場する。ベルガマスコの魅力的な容姿と彼女の演技とがあいまって、なかなかユニークなキャラクターを出してはいるが、彼女が見せる挙動は、精神病理学的にやや納得度にかける。また、この女性との出会いに対するニコラとマッテオの対応の違いが、彼らののちの人生を分けたかのような描き方も若干こじつけの印象をおぼえる。人生は、伝記ではよくそう書かれるとしても、たった一つの事件が決定的になるというのは嘘だ。そういう描き方は、ドラマのために現実を歪曲している感じがする。が、映画的には、彼女をめぐる部分は感動的でドラマティックだ。

（フィルムセンター小ホール／東京テアトル）

2005年03月08日

ダニー・ザ・ドッグ (Unleashed/2005/Louis Leterrier) (ルイ・レ
テリエ)

新宿でアポイントメントがあり、そのあとちよつと三越7・8階のジュンク堂書店により、銀座へ。「個人情報保護法」がどうのこうのと言い、わたしの身辺でも無関係ではいけない感じなので、通りがかりの本屋でそれの特集している週刊誌を買う。会場に行ったら、20分まえなのに、数階下の階段まで列ができていた。会社の人が「一般のかたあ、ファンクラブのかたあ」と叫んでいたので、今日はミックスの試写会らしい。試写のまえにジェット・リーの挨拶があった。司会はクロちゃんだったが、彼女の質問に、リーは、全く彼女のほうを見ず、通訳に向かってしゃべるのだった。なぜだろう？クロちゃんの「格闘技レフリー」調のディスカールはあいかわらずだった。なお、エンドクレジットのあとの拍手は最前列に陣取ったファンの若い女性だけ。これは、シャイな人の多い日本では、必ずしも、他の観客が楽しまなかったということの意味しない。

ストーリーは単純。設定にも無理がある。しかし、妙に見せてしまう。情にしろい人は泣くだろう。脚本を書き、(明らかに)さまざまなニラミをきかせた商売人リュック・ベッソンのしたたかさ。彼が監督しないで、本作が監督としては初めての若手ルイ・レテリエを起用したのがよかった。マッシュ・アタックが全編担当した音楽は、映画以上にいい。

舞台は、イギリスのグラスゴウ。絵に描いたような「悪徳高利貸」バート(ボブ・ホプキンス)に、幼児のとき母親を殺され、誘拐されて「人間殺人兵器」に育てあげられたダニー(ジェット・リー)。首にはめられた金属の首輪をはずす(原題は、「鎖を解かれた」という意味)と、たちまち殺人マシーンとなり、ばったばったとバートの「敵」(取り立てに応じない奴)を痛い目にあわせる。その彼が、偶然、盲目のピアノ調律師サム(モーガン・フリーマン)と出会うことによつて、10歳以前のかすかな記憶と「人間らしさ」をとりもどす。この過程で、サムの義娘ヴィクトリア(ケリー・コンドン)がからんでダニーが、自分のいまの境遇をさとり、変わって行く。

「無理な設定」というのは、「悪徳」ではあれ、「高利貸」がこんなにあつさりど借主に致命的な仕打ちをあたえたり、あげくのはては、スコット・アドキンスがなかなかニヒルに演じるあやしい男と組んで「デスマッチ」を立ち上げ、死人続出したり、町なかで機関銃をぶっぱなし、車が大破するような事故をおこしたりもするのに、警察が全く動かない点が一つ。ケリー・コンドンが演じる学生は、設定とはうらはらにフケている点がもう一つ。彼女は歯の矯正器具をつけているが、これは、もつと低年令の人がやるもの(ただし、子供のときは親にその余裕がなく、歳が行ってからやる人もいないわけではないが)。

最大の「無理」は、リーが精神年齢的に10歳以上は成長していないという設定と、記憶をとりもどす過程。リーのアクションはすばらしいし、モーガン・フリーマンのプロフェッショナルな演技に助けられて、情感の表現も豊かだが、とはいえ、「10歳」にしては、目つきが利口すぎるのを隠せなかった。だから、速いテンポのシーンに引きけれながらも、ふと、こいつただ「未成熟」のフリをしているだけではないのかと思ってしまう。しかし、こういう点は、この映画にある種のSFとして見れば忘れられる。それと、ダニーの症状は、自閉症やひきこもりの症状に似ていなくもない。そうした症状と暴力の関係を考えてみるといいかもしれない。

ピアノが重要な小道具になっているのだが、モーガン・フリーマンが家でセロニアス・モンクを下手にしたようなピアノソロを弾くシーンがある。あれは、おそらく彼自身が弾いたのだろう。

(丸の内プラゼール)

2005年03月09日

ライフ・イズ・ミラクル (Zivot je cudo/Life is a
Miracle/2004/Emir Kusturica) (ヒニール・クストリツア)

花粉の飛散度が急に高くなったとかで、花粉症にはかかっていないいつものわたしでも、歩いていると鼻がむずむずする。電車のなかではくしゃみをとまらないひとに出あう。なぜか、そういうひとは、立ったまま。その前側のひとは席を離れてしまうが、くしゃみさんは座らない。ときには、ひどいくしゃみをしながら、ケータイをいじっていたりする。そういうひとに恐怖感をいだき、マスクをしているひともいるらしい。最近のマスクは形も大きく、色はあいかわらずの「病院」色の白なので、威嚇感がある。いつそ、色とりどりで形も楽しい「デザイナーズブランド」でも作って売り出したらどうか？

全編、ノースモーキング・オーケストラによる「じんた」のような音楽がかなりの音量とアップテンポで鳴り続ける。チャプリンやキートンのスラップスティック・ムービーをもっと「自然」にしたようなギャグの連続。知り合いの家の扉を開けると熊が何頭もいて、主人は殺され、熊が風呂あびしている。映像だけでなく、「陰惨」なシーンになるが、それを見た郵便配達のジイさんが、「クロアチアからの難民熊」だとわめき、とたんにその映像は、停戦したばかりの隣国のクロアチアの状況の複雑さや、やがて戦争に突入するこの映画の舞台ブスニアとの微妙な関係を示唆する瞬間芸となる。見事。

ロバが象徴的な役割を果たすが、ひんばんに出てくる猫と犬が、ハリウッド映画のように動物調教師によつて仕組まれたやりかたではなく、実にタイミングよく、テーブルの上を荒らしたり、取っ組み合いの喧嘩をしたりする。

鉄道の線路が、意味ありげに使われる。列車よりも、その上を、(名前を知らないのだが)手押しの手ンドルがついていて人力で移動できるトロツコや、自動車の車輪の部分が線路用に改造された車などが登場する。シュールなイメージであると同時に、あきらかにそういう装置を動かして撮っているのが、存在感もある。大食らいでスケベな市長が「鉄道自動車」でやってくるシーンなど、ブニユエルのな皮肉に満ちている。

時代設定は、ボスニア戦争が始まる1992年春。この戦争が、「一体どうして？」と思わせるしかたではじまった雰囲気がよくでている。戦争の勃発というものは、いつもそういうものではないだろうか？それが、この映画の鉄道技師ルカ(スラブコ・ステイマチ)のように、自分の息子ミロシュ(ブク・コステイチ)が召集されたりするにつれて、実感となる。そして、気づいたときは、自分の家の周辺に爆弾が落ちてきたりする。しかし、この映画は、戦争を「戦い」の側からは描かないし、戦争の勝敗を問題にはしない。そういう非日常のなかでおこる「まれな出来事」(「ミラクル」)を描く。

監督のクストリツァは、1954年、サラエボの生まれ。サラエボは、戦争が起こるまでは、カトリックのクロアチア人も正教会キリスト教徒のセルビア人もイスラム教徒ともに「人種」を意識せずに暮らせるまさに「モザイク国家」の都市。この映画でも、市長がやってくるのは、村のコンサート会場。そこに「楽土」がいながら、そこに集まっている人々は、人種的にミックスの感じで、やがてセルビア人がイスラム教徒を虐殺し、「浄化」政策の方向に向かって行く気配はない。それが、そうではなくなることを示唆するシーンは何か所があるが、戦争を「民族」の違いによる対立という構図よりもっと深いところに見ているクストリツァは、そういう点は、示唆するにとどめる。

このことは、サラエボ人のクストリツァが、「セルビア人」のルカと、戦争が始まってセルビア側の捕虜になって、ルカがあずかることになる「ムスリム人」の若い女性サバーハ（ナターシャ・ソラック）との愛を描いていることを見てもわかる。

鉄道技師の夫とオペラ歌手の妻ヤドランカ（ヴェスナ・トリヴァリッチ）という組み合わせも面白いが、息子ミロシュとの友達のような親子関係（ルカの趣味は鉄道模型を動かすこと）、妻の突然の出走（「しゅっぱん」と発音する——「逐電」とも言う、ともに古い表現だが、男女が恋人と姿をくらます表現としてなかなか味があるでしょう？）、そこへまぎれ込んだきたサバーハ（とても「捕虜」を軟禁するという雰囲気ではないところがいい）、妻の突然の帰還、ルカとサバーハとの「道行き」・・・すべてがブレヒト的ならびにバフチンの的なカーニバル的ドタバタ（単なるスラプスティックのようにドタバタする動きだけで勝負するのではないドタバタ）で観客をひっぱってにおいて、最後にものすごく「深かぁい」感動的な山場に持って行く。このシーンは、書かないが、それぞれの思いが、ずれてしまうのが現実だし、そうさせてしまうのが政治でありマスコミであり、権力なのだなという思いをいだかされる——これは、単にわたしの印象もっと別の見方もできる。そこが「深かぁい」。

クストリツァは、1973年にプラハ映画学校に入学したというから、1960年代後半の「プラハの春」には間に合わなかった世代。しかし、プラハの映画学校にいたのなら、西側の記号学や構造主義の展開に大きな影響のあったヤン・ムカジヨフスキーを知らなかったはずはないだろう。クストリツァの映画のなかに流れる、カーニバル的な要素は、フェリーニとは大分ちがう。むしろ、ミハイール・バフチンが論じているようなカーニバルの概念に近い。ちなみに、ムカジヨフスキーは、フツサールの現象学やロシアのフォルマリズムとの接点ももっており、晩年の彼の周辺には、哲学、演劇、映画の論客が集まっていたが、ソ連が「プラハの春」を弾圧した1968年のチェコ事件でこういう人たちは、逮捕されたり、国外に脱出した。

（スペースFS汐留）

2005年03月11日

プライド 栄光への絆 (Friday Night Lights/2004/Peter Berg) (ムター・バーグ)

久しぶりの雨。しばらく（雪は降っても）雨が降るのに接する機会がなかった。映画で雨のシーンを見ると、雨を浴びたいなと思っていた。しかし、そういう気にさせる映画のなかの「雨」と、自分の身体で体験する「雨」とは同じにはならないのであり、同じになるためには、こちらが相当自分の感覚を「映画化」しているのだからなければならない。それと、映画の「雨」は、プロットから要請される場合、ロケのときにたまたま降ってしまった、CGで細部をごまかすために「雨」を降らせる等々、諸事情があり、そういうさまざまなズレとこちらの体験的ズレとがたまたまダブったときに、身体で体験する「雨」と映画のなかの「雨」とが接点を持つにすぎない。

スポーツは嫌いだし、とりわけテレビでの観戦が嫌いだが、「スポーツ」映画でそれほど抵抗を感じたことはない。マーティン・スコセッシが言っていたが、彼は、子供のとき病弱で、スポーツの現場に行ったことがなく（だから両親は映画館へ彼を連れていったという）、『レイジング・ブル』を撮るまで生でボクシングを見たことがなかった。そして、初めて生の試合を見に行ったら、どの試合も同じように見えてしまうのだったと。ひよつとすると、スポーツを背景にしたドラマを撮る監督は、意外とスポーツに弱く、そのことが新鮮な目を生むのかもしれない。スポーツが好きであれば、生でも見ているだろうし、またより多くテレビで観戦しているはずだから、テレビの決まった撮り方と、馴染みだけで盛り上がっている飲み屋のような、閉鎖的でありきたりのディスコースがしみついてしまう。

そういう直感からすると、ピーター・バーグは、半分ぐらいはスポーツ好きで、スコセッシとはちがうような気がする。そして、その分だけ、映像も「まとも」で、特に驚きはない。おそらくフットボールに詳しい観客ならこの映画の試合にもデテールの楽しさがあるのかもしれない。が、素人のわたしには、中年のコーチ、ゲインズ（ビリー・ボブ・ソートン）が率いるハイスクールのフットボールチームの生徒たちが、対戦校の選手たちと音をたててくりかえしくりかえし「同じように」ぶつかりあうシーンが「同じように」続いているように見える。たしかにぶつかりかたはちがうが、アメリカン・フットボールというのは、アメリカの戦争とおなじで、わかりきったことで怪我をしたり、人生をさまなければ続けられたかもしれないことを捨てざるをえなくなったりすることのように見える。

その点では、この映画は、いかにも力づくの競争が社会価値になっている。「アメリカ」（ブッシュユリテキサスに代表されるいまのアメリカ）の気分を実によくあらわしているようにも見える。この生徒たちは、なぜ戦わなければならないのか、なぜ敗北はただちに「脱落」を意味してしまうのか、なぜコミュニケーションは、こうしたスポーツ・ヒーローやアイコンを必要とするのか、17歳の若者になぜそういうプレッシャー志向の人生を送らせなければならないのか、なぜ、「戦う者」と「観戦する者」とが別れるのか、等々の問いをこの映画は引き起こす。実話にもとづくこの映画の最後に、登場した選手たちが、その後どうなったかが、簡潔の紹介される。おもしろいのは、たった1人をのぞいて、だれ一人として、プロの選手になった者はいないことだ。こういう選手経験は、戦争に志願するようなことだったのだろうか？

アメリカ批判をストリートに（たとえばアイロニカルなやり方で）批判するのでもなく、また、フットボールというスポーツそのものを描くのでもなく、また、1988年のテキサスで実際にあったことをドキュメンタリー的にたどるのでもない、ある種中間的なスタイルが、この映画の特徴だが、それだけに、示唆しかされず、もっとつつこみがほしい部分は多い。クォーターバックをやっているマイク（ルーカス・ブラック）は病弱の母と暮らしている。ドン（ギャレット・ヘドランド）は、かつてフットボールの栄光を勝ち得たことのある——どうも、いまはその一時の栄光に押しつぶされ、息子の栄光だけを夢みるアル中男——父親（デйм・マッグロウ）のプレッシャーに悩んでいる。ブービー（デレク・ルーク）は、自己顕示欲のつよい才能ある選手だが、なぜか叔父と暮らし、その叔父が彼のトレーナー／マネージャー的役割を果たしている。おどける彼のポーズの裏に隠されているものがある。こうした側面のつつこみがたりない気がするが、そこを観客に考えさせるところが、逆にこの映画の奥行きかもしれない。（UIP 試写室／UIP）

2005年03月14日

真夜中の弥次さん喜多さん (Mayonaka no Yajisan
Kitasan/2005/Kudo Kankuro) (宮藤官九郎)

十分余裕をみて来たが、六本木1丁目から歩き出したら、「ニコラス」が50周年だということで、ちよつとのぞいたりして、現場に到着したのは、20分まえだった。が、今日は開映時にも席が空いていた。この試写室に来ると、わたしは、毎回、変な方向に歩きだし、会社の人をあわてさせる。先週、『プライド』を見たあと、銀座から六本木まで足の延ばし、この作品を見に来たが、40分あったので、ABCで本を見て、20分まえに行ったら、満席になっていた。「満席」が続いたので「追加試写」をやるというFAXをもらっていたのだが、半分冗談だと思い、油断したのだ。おかげで時間が空いてしまったので、しばらくぶさたしている「新北海園」に行き、おいしい料理を食べさせてもらった。それはそれで悪くなかった。

宮藤官九郎の才能とひらめきが開花した作品。少なくとも中盤までは、天才的なテンポで進む。が、なぜか、場内はそれほど沸いていない。しりあがり寿の原作がなければ出来なかった作品であろうが、原作の波長が倍音的にレゾネイトし、クレイジーで「軽薄」でキャンピー(campy)な独特のレゾナンスを生み出した。これでもか、これでもかと打ち出される映像的・プロット的なシニールな飛躍も、しつかりした認識論にうらづけされており、脳と肝を同時にくすぐる。脚本・監督の宮藤官九郎は、松尾スズキの「門下」だが、先日わたしがコキ下ろした『イン・ザ・ブルー』で松尾が出したかったのも、こういうタッチではなかったらうか？

今回、アスミック・エースの宣伝部から「！ネタバレ注意！」なる詳細な注意書きを渡され、ディテールには触れられない。このサイトは、宣伝部に義理立てする必要はないのだが、邪魔をする気もないので、それに従うことにする。まえにも書いたが、文章と映像とはメディアがちがうのだから、体験も異なるわけで、文字で書いたから映像を見たときつまらないというような映画はダメな映画

だと思う。ただし、この映画は、「注意書き」に書かれている「ネタ」をばらしたとしても、それで面白さが半減するようなヤワな作品ではない。

「ネタバレ」を恐れるのは、実際には、作る方ではなくて、見る方の自己規制である場合が多い。露出が多いからいかなものかとか、教育上これは・・・といった感性和似たようなものだ。よく、映画の話をしている、「ああ、もう言わないで、見るときの楽しみがなくなるから」とか言う人がいる。それなら、最初から映画の話なんかに加わらなければいいと思う。そういう場合は、こつちの話がノっていて、相手を見たような気持ちにさせているときののだが、何もこちらと同じ目で見える必要はないのであり、「あんたがそう見ているのなら、わたしは、別の見方をしよう」と、自分の目で見ることにかえって奮起してもいいはずだ。

そういえば、例の IMDb (インターネット・ムービー・データベース) にも、近年、“This comment may contain spoilers” という表記が多くなっている。

「データベース」なのだから、スポイルも糞もないはずだが、ここで何が「スポイル」されるのかというと、たいていの場合は、ストーリーなのだ。表現上の批判という点では、とてもその映画を見る気がしなくなるほど痛烈な文章もあるが、そういうところには、この表記はない。つまり、この表記は、「あなたが映画にストーリーを追うことを主に見る人ならば、ここはあなたの期待を損なう可能性がありますよ」ということだ。が、これが、提言を越えてかぎりなく「禁止」に近くおそれがある。特に日本では。

話がどんどん脱線しているから、書くが、ライブドア／フジテレビ／ニッポン放送の問題は、80年代に騒がれた「国際化」というのが何だったのかということであらためて考えさせる事件である。当時、わたしは、「国際化」なるものの底の浅さを批判して、『国際化のゆらぎのなかで』（岩波書店）を出したが、そこで批判したことはいまもほとんど変わっていない。むろん、そうは言っても、経済や物理的環境は、大きく変わっており、ライブドア／堀江貴文が顕在化させた路線は、今後の「スタンダード」になるだろう。しかし、わたしが危惧し、そして同時に文化観察者として面白いと思うのは、いくら物理的環境が変わろうとも、またそれに従う「進取の気象に富む」経営者や個々人が出ても、日本の文化的下部構造は、あまり変わらないという点だ。ちょうど、表層はがらっと変わっても、「て」「に」「を」「は」のあいだにはさまれる語が漢語であったり英語であったりフランス語であったりするだけで、基底が少しもかわらぬ日本語のよう。

【総夢省のアッソウ大臣は、記者会見で、ライブドア vs フジテレビの問題を顧慮し、『シャル・ウィ・ダンス?』や『THE JUNK / 呪怨』のようなハリウッドおよび外資による日本映画のリメイクを回避するため、今後日本映画の製作に際しては、他の言語に翻訳しやすい内容・表現、外国人俳優が容易にリメイク出来る身ぶりやプロットを20%以上持つ映画の製作および上映を禁ずる法案を近く議会に提出する見通しであることを明らかにした。かねがね、毛狸（もり）自眠党幹事長は、「魂の純粋性と和をたつとぶ日本人の文化が、金もうけのことしか考えないハリウッドによって安易に複製されるのはまことに遺憾である」とし、近々公開予定の『SAURI』に対しても、「京都のような日本人の魂のふるさとを舞台に、非日本人が日本の美しい伝統を代表する舞子を演じるなどというこ

とは許しがたい」といういきどおりの発言をくりかえしていた。こうした動きに対して、映画業界からは、この法案は、ようやく道が開けてきた日本映画の「国際化」を根底から損なうものだという批判がまきおこっている。」
(アスミック・エース試写室／アスミック・エース)

2005年03月28日(1)

花と蛇2 パリ／静子 (Hana to hebi 2/2005/Ishi i Takashi) (石井隆)

【近況】ニュージージラントのオークランドへ行っていて、試写会通いを2週間も空けてしまった。「re:mote」というイベントによれば、例によって話とワークショップとパフォーマンスを演ってきた。この国は、2003年6月に「売春改革法案」が議会で可決され、オランダについて(オーストラリアは2州)売春を合法化し、ポストサービス化の先端を走ることになった。あいにくその実情を調べる暇はなかったが、この動向と連動するかのように、ラジオ放送が猛烈活気づいていた。こちらも規制緩和が超進み、国籍を問わず、オークションで放送免許が買えるのと、0.5ワット以下ならば、何の申請もなしに電波を出せる。だから、ラジオは、いま、イタリアの70年代後半の雰囲気。帰国してあいかわらずライブドア／フジテレビ問題が過熱しているのを見たが、この特殊性の背景には、日本では、50年以上も放送電波が決まった会社に独占され、新規参入の余地があたえられていないという特殊な実態がある。このことに触れると、各社もみずからの首をしめることになるので、全く触れないが、堀江氏の意図がマネーゲームだけではなく、「ネットと放送の融合」にあるのだとしたら、免許を取って新たに放送局を立ち上げてしまったほうが簡単だ。しかし、それができないのが、日本なのである。変な国。

【寸評】2004年に杉本彩を決定的に印象づけた『花と蛇』の「杉本彩・石井隆・団鬼六」組プロジェクトの第2弾。もともと団鬼六の世界は、「口実」で、杉本彩の肢体と体当たり演技を見せるパフォーマティブな映画だが、今回は、その杉本依存がさらに加速し、プロットもドラマの背景も、杉本の裸体を露出させ、センシユアルなパフォーマンスを演らせるための「ジラシ」にすぎないというポルノ映画などによくあるパターンに陥っている。杉本は、あいかわらず「熱演」だが、こんな中間的な作品に出るなら、ハードコア・ポルノと「芸術」作品との両方をこなせるといふ、ユニークな女優のポジションをつくったほうがいいのではないか？

緊縛の手順を見せたりもするが、みな頼りない。画壇の巨匠にいらまれてパリに移り住んだという画家(遠藤憲一)と杉本とのからみが見せ場になっているが、遠藤が杉本の裸体を撮るニコンの(けっこう高級な)デジカメの使い方がめちくちや。あんなやりかたでは手振れで絵にならないし、レンズの口径からして、そんな接近距離ではボケボケになってしまいうような構えがあまりに多い。カメラもまた単なる小道具にすぎないわけだ。

杉本は、親子ほどの年令差のある美術評論家(宍戸錠)の妻を演じるが、「お夕食めしあがりました?」とかいう杉本の敬語の使い方が実にうまい。これは、台本のせいというより、杉本の感性和素養の問題だろう。宍戸は、彼でなけ

ればできない演技は全く見せていないが、杉本は、尊敬し、愛しながら、他の男との愛や猟奇的な愛への欲望を隠さない（が、それが妙に「自然」に共存してしまふ）。「大人」の中年女を演じ、余人をよせつけない。

絵の真贋の問題が出てくるが、絵に描かれた性器と「本物」の性器とをくらべてその真贋を判定するといったばかげたシーンがある。これでは、絵はすべて「クソリアリズム」で描かれていることになってしまふが、それよりも、そういうシーンで、肝心の性器がすべてぼかされた形でしか観客には見えないのだから、実にばかげていると思うのだ。そういう意味では、ポルノ映画をばかにした作品でもある。

（東映試写室／東映ビデオ）

2005年03月28日（2）

Little Birds リトルバーズ (Little Birds/2005/Watai Takeharu) (綿井健陽)

【寸評】イラク戦争勃発直前の2003年3月から、アメリカ軍の侵入と「連合軍」の占領が進む2004年4月までのイラクの民衆の姿を映す。断片的にテレビで放映された部分もあるので、その記憶をよみがえらせながらこの映画（むろん元はビデオ）を見ると、日本のテレビが、いかにアメリカ／戦争批判の部分マイルドにして放映しているかがわかる。が、他方、アメリカのイラク侵入と占領への批判が一般メディアでも強まっている現在の時点でこの映画を見ると、「悲惨さ」を見せるだけではなく、この状況を（乗り越えることはできなくても）せめて「異化」するようなパートがほしかった。観客は、この映画からアメリカ軍へのいきどおりや戦争の不条理を感じるだろうが、これでは、かつてブレヒトが言った意味での「メロ」にとどまってしまい、観客をアクションに駆り立てるところまではいかない。

しかし、各所に出てくるクラスター爆弾の不発弾や残骸の映像は、アメリカがイラク戦争でいかに多くのクラスター爆弾を使用したかを暴いている。

ドキュメンタリーの一つの方法なのだろうが、最初非常に多様なショットでイラクを活写しながら、後半、イラク戦争で3人の子供を失った父親、いずれも民家への攻撃で片目の損傷した少女、への密着映像が中心になり、見る側は、批判よりも同情の意識へ傾いていく。「同情」↓「支援」というアクティヴズムの方向もあるが、映画のなかでかきたてられる「同情」は、不条理へのあきらめに自閉化する傾向がある。「ビデオジャーナリズム」から「ビデオアクティヴィズム」への飛躍を！

さまざまな目的、注文にしたがって撮られたビデオ映像をかき集めたという感じがあるが、むしろ、そうした「かき集め」（ブリコラージュ）に徹し、「ドラマ」を作らないほうがよかったのではないか？

（映画美学校第2試写室／バイオタイド）

2005年03月28日³

オペレッタ 狸御殿 (Tanukigoten operetta/2005/Suzuki Sei jun)
(鈴木清順)

【追記／2005-06-04】「ハードでルーズな生活の日々」氏が、この「酷評」を読んでくださり、「期待しないで」観に行かれたら、「案に相違して楽しかった」とのこと。そうでしょう。批評は、単に一つの（しかもその批評者のある時点での）感想にすぎません。ここでいかに「酷評」されていても、またその逆にいかに褒めちぎられていても、その通りとはがぎりません。とにかく自分の目で見てみないことには。「硬派」の雑誌や新聞（最近は非常に少なくなりましたが）の映画評や書評は、「大きい作品」に対しては、基本的に「悪口」で、それによって、「この作品は見なくてもいいか」と思わせるのがねらいのような傾向があります。「シネマノート」は、そういう路線とは違います。この日はノレなかったというだけ。もう一度見る機会があつたら、ちがう意見を書くでしょう。ネットとはそういうもの。

【雑感】ハシゴをするので京橋から銀座まで地下鉄に乗る。昨年から

「・・・もさることながら、・・・も捨てたものではない」というパターンのポスター広告が目につく。言うなれば「手近で済ませるジャパネスク」。かつての「デイスカバー・ジャパン」キャンペーンも、その時代の空気とリンクしていたが、なんか、「ナシヨナリズム」へ行くにはいやおうなしの「国際化」を意識せざるをえず、といって本格的な「国際化」も居心地悪いといったいまの時代のふんぎりの悪さがでている。

【寸評】高齢の「巨匠」のぜいたくな遊びにつきあわされたという印象。その「ぜいたく」も本当にぜいたくなら、ふだん体験できないことをしたという稀少感が残るが、そうでもないのが、なんか「もったいない」という気持ちだけが残る。

「オペレッタ」と銘打っておきながら、ソングがおそまつ。どれ一つとして、心に残るソングがない。プロダクション・デザイン（木村威夫）も、凝っているようでいて「安手」な印象をあたえてしまう。そういうなかで薬師丸ひろ子は凛（りん）とした演技をしていた。鈴木清順だからこんな作品でも出たにちがいない（そうでもないか）チャン・ツイイーが、この映画ほど、「シアワセ」ような顔をしているのを見たことがない。適当に遊んでいるのだが、でも、足の動きなんかは、この女優の凄みをちらつかせる。しかし、それを映画がいかしているわけではない。

笑えるはずのシーンが、笑えないというのは、俳優もそれだけのびのびとは演っていないということであり、演出の「オペレッタ」感覚がボケているということだ。

チャン・ツイイー、薬師丸、由紀さおり、市川実和子は、いかされなかったとしても、転んでもただでは起きないしたたかさを見せたが、山本太郎もパイヤ鈴木も、全然本領を発揮できなかった。パイヤは、踊りのプロなんだから、踊りのシーンであのていたらくはない。結局、全体としては、平幹二朗がこれまで舞台で演ってきたトーンなのだ。

（ヘラルド試写室／日本ヘラルド）

2005年03月29日

樹の海 (Jukai The Sea of Trees Behind Mt. Fuji/2004/Takimoto Tomoyuki) (瀧本智行)

エピソードを重ねるやりかた。個々のエピソードを独立したドラマとして見ることもできるが、エピソード間にちらりと出てくるすれちがい程度の相互関係が、この映画が考えている状況をたくみに暗示する。

オープニングに「JUKAI」と出てきながら、なぜ「樹の海」なのかはわからないが、言わずと知れた「富士の樹海」（青木が原樹海）を舞台とする話。そして、「富士の樹海」とくれば、当然自殺がテーマである。しかし、冒頭に出てくるエピソードの主人公（萩原聖人）が、全体の基調視点になっている。彼は、自殺するためにここに来たのではなく、ある事情で連れてこられたのだった。だから、彼の存在は、他の登場人物とは違う。

今日、死にはさまざまな形がある。ヤクザに脅されて公金を横領し、口封じに殺されゴミのように捨てられる死。金や病気に追いつめられる自死と病死。「わたし、どうしたらいいの？」という果てのニヒリスティックな死。失恋しての自殺。そして、自殺に失敗する者と目的を果たす者。しかし、かつてアドルノが『プリズメン』（ちくま学芸文庫「題名は「さまざまなプリズム」という意味」のなかでカフカにたくして言ったように、「アウシュヴィッツ」以後の現代人は、本当には死ねない存在になりはてた。

「ファシズムの強制収容所においては生と死のあいだの境界線が取り払われた。そこでは生きている骸骨と腐りつつあるものとの中間状態、自殺に失敗した犠牲者、死の根絶への希望を嘲笑（あざわら）うサタンの哄笑などが産みだされた。カフカの倒錯した叙事詩におけるように、そこでは、その最後まで生き切られた生というものは滅びたのだ」（同上、436ページ）。

あくどいサラ金の取り立て役のヤクザを演じる池内博之の出るエピソードは、最初わざとらしい感じがしたが、話が進むにつれて、ケータイを巧みに使ったかなが泣かせる話になっている。樹海などに来るつもりがなかったヤクザが、取り立てのために樹海までやってくる。相手の女性は、樹海にいてケータイで彼と結ばれている。

妻のある男を愛し、結果的にストーカーの罪に問われた女性（井川遥）が、すべてに不信感をいだき、おそらくはキャリアウーマンであったはずなのに、いまでは郊外の駅のコオスクで働いている。金の授受に際しても、手袋をし、トレイごしにしか客と交わらない彼女。潔癖症という名の人嫌いと世界への絶望。その彼を救うのが、ちよい役ながら大杉漣演じる心やさしいサラリーマン。ちよつとした気づかいが人を救う。

津田寛治と塩見三省が登場し、自殺した女性を回顧する章に、ワールドカップのときはよかった、万博のころは、国中の者が連帯感を持てたというせりふがあるが、これは、けっこうこの映画の長所にも弱点にもなっている基礎部分。

「遅れて来た」全共闘・瀧本智行（1966年生まれ）のこだわり。万博のころ世にスネていたわたしとしては、とてもそんな楽観論には賛成できないし、じゃあ、なんで「万博」への参加をめぐって美術界に激論があったのかということが

全く忘れられている。が、そんなことを問題にすると、この映画のいいところが飛んでしまうのでやめる。この映画がこのことで言いたいのは、いまの時代の孤立感であり、それへの代案を示唆することなのだから。

(シネカノン試写室／ビターズ・エンド)

2005年03月30日

やさしくキスをして (Ae Fond Kiss.../2004/Ken Loach) (ケン・ローチ)

ケン・ローチは、イギリスの特定の社会的・政治的コンテキストに深く根ざしながら、手ごたえのある作品を作りつづけている。本作も、グラスゴーにロケーションを設定し、親の代にイギリスに移民したパキスタン人の二世の青年と、アイルランド系の女性との出会いを描く。「世俗化」されたイギリス人女性ロシン(エヴァ・バーシッスル)にとって、イスラム教と伝統的な風習にしばられた家族と深いつながりをもつ青年カシム(アッタ・ヤクブ)は、知れば知るほど納得のいかないことだらけ。結婚は「見合い」が当然だと考えるカシムの両親。それを隠しながらロシンとつきあうカシム。やがてその矛盾は露呈する。しかし、それだけの話ならいくらでもあるし、メロドラマの格好の素材だ。ローチは、そんなレベルにとどまらない。一見、「自由」で「個人」が自律しているかに見えるイギリスでも、一枚皮をはがすと、そこにはさまざまな(とりわけ宗教にもどづく)旧弊が生きている。

移民二世の苦悩と苦勞がよく出ている。家では両親の「伝統的」慣習につきあい、外では、(何せカシムは、クラブDJなのだ。ある意味でファッションモデルな世界にいて、家では慣習にしばられざるをえない。そういうとき、人はどうするか? 嘘も方便が常習になる。が、西欧人が恋人関係になると、(日本では想像できないくらい)嘘が悪なのだ。その意味では、西欧人は「純粹」で「素直」である。とりわけ、西欧を純粹培養したようなアメリカ人は、そう言っちゃ失礼かもしれないが、おどろくほど「純粹」だ。だから、ちよつと浮気したからといって、別居だ離婚だとなる。しかし、西欧社会に住むエスニック・ピープルはそうはいかない。

ケン・ローチのすばらしいところは、イギリスに移民した人々の苦勞と屈折を十分理解していることだ。だから、彼は、カシムの両親のかたくなまでの慣習への執着を批判しない。パキスタン出身の彼らが、西欧権力によるインド／パキスタン分割政策がいかに残酷なものであったかにも言及する。「カシム」はカシミールと関係があるのだろうが、インドとパキスタンの権力が重なりあうカシミールの紛争(1947年)は、今日のイラクを先取りしていた。カシムの父は、カシミール紛争で双子の兄弟を失っている。そういう苦澁をなめたすえ、イギリスに移民したのだ。それだけに、故郷の慣習には深い執着を見せるし、同郷人どうしの結束もかたい。

キリスト教圏では、「教区」というのは依然として存在する。プロテスタントでも、結婚とかになると、教区の牧師の存在を無視することはできない。それは、日本の寺の檀家とか宗派の問題以上に強烈だ。とりわけ、それがカソリックになるとなおさらで、ロシンは、最初は気づかなかったのだが、そのことを強

烈に思い知らされる。日本では、公立の学校でも、昇進や就職のときに檀家の証明を必要とするなどということはないが、イギリスのカソリック校では、1918年に制定された法律があつて、正教員になるためには、教区の司祭が、その人物の信仰度を証明するサインがいるという。ロシーンが、イスラム教徒のカシムとつきあつていたことを把握している（そのへんが怖いところ）教区の司祭は、このことを突いてくる。「もしサインがほしいのなら、あの男とつきあうのをやめるか、プロテスタントになるかどちらかだ」と司祭が言うシーンはすごい。

こういう映画を見ると、宗教に関しては、日本は「自由」だという気がするかもしれない。しかし、日本の本当の「宗教」問題は、仏教やキリスト教などではなくて、**天皇制**だということを考える必要がある。あなたが強烈な反天皇主義者であつたとしたら、職場や結婚やその他さまざまな場面で猛烈な困難に直面するだろう。こういう本当の現実を、この映画のように、一見どこにもあるラプストリーのようにそおいをまぶしながらドラマ化した日本映画はまだないと思う。『新しい神様』や『PEEP "TV" SHOW』の土屋豊は、そういう可能性を持った監督だと思うが、そういう映画を作らせる会社は日本には皆無だろう。

反天皇制のことになると、勢いが出てしまうので、もう少し書くと、反天皇制はかならずしも反天皇「家」というわけではない。「家」は勝手にすればいい問題は憲法にまで書き込まれてしまっている天皇「制度」だ。生きた人間が（「国民統合」の）「象徴」になつている国つて、おかしくない？ それに、「国民統合」というけれど、国家として「統合」される以前から、「国民」がいるというのもおかしい。「国民」以前に「人々」（人民）がいないんだよ、日本には。このへんに興味のある人は、わたしの『電子国家と天皇制』（河出書房新社）を読んでほしい。これもデジタルで読めるが、スキャンしたままで校正していないので誤植が目立つ。

（シネカノン試写室）

2005年03月31日

大いなる休暇 (La Grande Séduction/2003/Jean-François Pouliot) (ジャン＝フランソワ・プリオ)

カナダのケベック州のどこかにあるかもしれない架空の「サントマリ島」の話。かつて漁村として栄え、人々は、労働の（あとの）喜び（冒頭でのその描写が笑える）を知っていた。しかし、いまは、主要産業がなく、人々は年金で生活している。そこへ、工場の誘致の話が来る。が、そのためには、島に医者がいることが基本条件。そこで、人々は、町長のかけ声で医者（ただし整形外科医）と町民とのやりとりが可笑しい。そして、それが単なるどたばた喜劇に終わらず、コミュニケーションや信頼や友情や愛の問題への射程を含んでいるとこの映画の見どころ。

異邦人が来てみたら・・・という話は、いろいろあると思うが、わたしが真っ先に思い出したのは、なぜか、ジャック・フェデーの傑作『女だけの都』(La Kermesse héroïque/1935/Jacques Feyder) だった。これは、17世紀のフランドル地方のある小都市（「都市」といっても、同時は都市ごとに城壁をもち自律していた）にスペイン軍（当時のスペインはいまのアメリカみたいなもの）が一

時滞在するということになり、そうすると「暴虐」で鳴るスペイン軍に町が蹂躪されるかもしれないというので、町の男たちが全員隠れ、女たちだけでスペイン軍を迎え、「平和」裏にことを運ぼうという戦略を立てる。フランソワ・ロゼーが市長夫人を演じていたが、喜劇でもあり政治的寓意劇でもあるなかなかの作品。

もう一つ思い出すのは、『トウルーマン・ショー』だ。招かれた医者クリストファー（デイヴィッド・ブータン）は、自分が招かれたことにどんな魂胆があるのかを知らないし、彼の行動がすべて「監視」されていることも最後のほうまで知らない。ある種「トウルーマン」状態に置かれるところがこのドラマの核心になっている。が、トウルーマンとちがつて、クリストファーは、島を脱出しない。ここは、抑圧の島ではない。人々がどうやって共生していくか、働く喜びをどうしてとりもどすが問題なのだ。

『トウルーマン・ショー』は、監視社会、なんでも商売にしてしまうシステム、個人の生涯までもコントロールしようとする動向を批判的に描いていたが、その代案は描かれていなかった。その「島」を脱出したトウルーマンに果たしてその世界をこえた自由や解放があるかどうかの保証はない。が、「サントマリ島」は、人が働く意義を見失い、エリート以外は働かないでじっとしていてほしい（できれば早く死んでほしい）といういまの「デバイド」社会に対する代案が示唆されてもいる。

工場の誘致は、それほど成功するわけではない（その意味で、この映画は工場の誘致↓産業の発展↓島民の生活上↑万万歳といった路線では全くない）することようだが、そのかわり、それまでいやいやこの島に住み、関係もぎくしゃくしていた島民は、一人の「マレビト」を招くことによって結束し、相互の交流をとりもどす。そういう方法もある。しかし、これって、日本でも、外国人教師や「異国の花嫁」を迎えることによってやってきたことではないか？

町長を演じるレイモン・ブシャル、銀行から派遣された「小役人」（「ATM」とばかにされている）のブノワ・ブリエール、「謎」の美女を演じるリジー・ロリエ・・・それぞれ個性的なキャラクターとそれにふさわしい役者を適材適所に配置。楽しめる。

（メディアボックス試写室）

2005年04月04日

ザ・インタープリター (The Interpreter/2005/Sydney Pollack) (シドニー・ポラック)

【試写状】今回は、試写状を有楽座の切符窓口に出し、午前11時から座席指定券を受け取れるというシステムをとった。座席指定という方法は、これが初めてではないが、開場の6時間以上もまえに指定券を受け取れ、しかも窓口で、空いていれば、好きな座席が取れるという方式は、わたしは経験していない。そのうち、メールで試写状が来て、航空券のようにネットで座席の指定ができるようになるのではないか？

【ビール】隣の女性が、映画の始まるまえから大きな紙コップでビールを飲んでいたが、ガブッと飲まないらしく、映画の中盤ぐらいまで飲むというより、

すすり続けている。自分が食べていないときに他人の焼き肉の口臭が気になるように、自分で飲んでいないときに間近の距離からアルコールの臭いがただよってくるのはいただけない。ビールは嫌いではないが、このビールはやけに甘ったるく芳香し、映画から喚起される思念や情念にバイアスをかける。でも、その女性、大事なものでもかかえるように、ずっと胸のあたりで紙コップを握りしめ、ときどき唇をうるおしている。そしてそのたびに（本来ならば）「芳香」と呼ぶべきものがわたしの鼻のまえにだたよう。ああ！

【寸評】この作品は、シドニー・ポラックの作品のなかでも、また2005年度のハリウッド映画のなかでも、確実に3指に入るだろう。シネマトロギー的にも、ニコール・キッドマン、ショーン・ペンそれぞれの演技と二人の見事なアンサンブル・プレイにも牽きつけられるが、ブッシュとともにあらわになった「復讐」というアメリカ的「伝統」がどのようにして生まれ、またそれはどうしたらのり越えられるのかを問うている点で、きわめてアクチュアルな映画に仕上がっている。

【背景】この映画のために仮構された「マトボ共和国」は、アフリカにありがちな国を集約している。かつては世界中から尊敬の念をこちえた革命家エドモンド・ズワニー（アール・キャメロン）は、いまでは独裁者として君臨している。かつての同志でやがて敵対関係になったクマン・クマン（ジョージ・ハリス）は、いまはアメリカに亡命している。このマトボで生まれ、育ち、かつてはズワニーを敬愛し、その著書に信服していたシルヴィア（ニコール・キッドマン）は、いまでは、夢果て、ニューヨークの国連事務所でマトボ共和国の言語「クール語」（これも架空の言語）の通訳として働いている。その彼女が、たまたま通訳ブラスのヘッドフォンでズワニー暗殺の密談の声を聴いてしまった。ズワニーは、近く、自分の強権政治を正当化するための演説をしに国連本部にやってくることになっている。ただちにFBIの捜査が開始される。その担当者が、ショーン・ペン演じるトビン。その同僚ドットをクールに演じているのは、『マルコヴィッチの穴』や『アダプテーション』のキャサリン・キーナー。トップの上司を演じるのは、監督のポラック自身。

【国連とアメリカ】トビンとドットが国連にやってきて、構内に入ろうとしてガードマンに阻止される。「ここはアメリカ合衆国ではなくて、インターナショナル・テリトリーです」。これは、国連を無視し、どこでもが「アメリカ」でありえると過信しているいまのアメリカにはなかなか味わいのある皮肉。

【非暴力】アメリカとしても国連としても、マトボ共和国の現状を認めるわけではないが、テロ対策で世界に汚名をはせているアメリカとしては、アメリカ国内でズワニーが暗殺されるのを黙認するわけにはいかない。そこでFBIの登場となったわけだが、最初、アメリカ的論理を代表する者として、トビンは、攻撃には反撃・復讐という考えを当然のこととしている。そうした考えに対し、シルヴィアは、マトボ共和国の民衆の伝統だとする「非暴力」の文化をたたえ、トビンにアメリカ人を軽蔑する。マトボには、やられたらやりかえすのではなく、やられたら、その分、誰かを救うという伝統があると言う。しかし、予測できるように、シルヴィアには、アメリカ的な「血」も流れており、やがて彼女の「非暴力」主義がゆすぶられる。

【コンドル】かつてCIAの陰謀を批判的に描いたポラックの名作『コンドル』(Three Days of the Condor/1975)で出て来たのと似たようなショットがいくつもある。シルヴィアに夜、何者かに追われるシーンは、ロバート・レッドフォードがマックス・フォン・シドーに追われるグリニッジ・ヴィレッジのシーンを思い出させる。シルヴィアはクマン・クマンに会いにブルックリンに行くが、『コンドル』でもブルックリンが出て来た。

【60年代の夢】60年代の解放の時代に思い入れのあるポラックらしく、60年代的なものを、マトボ共和国の「革命」のときに若者だったシルヴィアとその兄の活動にダブらせる。その意味では、シルヴィアは、この映画では、60年代的夢を屈折した形で継承している。シルヴィアが国連で「通訳」をしているのは、60年代的な「運動」の継続であると考えてよい。「インタープリター」とは、対立の「仲介者」であり、異なる文化の「媒介者」である。映画のなかで、彼女は、「誤訳は国際紛争の元になる」とも言っている。

【映画の逆説】パレスチナやイラクでの自爆テロに脅威をいだいているアメリカ人にこれでもかと思せつけるかのように、バス爆発のシーンはリアルに撮られている。このぐらい悲惨に描かなければ、アメリカ人はその本当の悲惨さがわからない。が、実は、映画が殺人やテロや戦争を「悲惨」に描けば描くほど、実際のそうした暴力が、映画を真似、その暴力度がさらに激化するのが現実でもある。

【難点】この作品については、『コラテラル』に劣らぬ評価をあたえたいが、唯一難点だと思えるのは、『影なき狙撃者』(The Manchurian Candidate)以来くりかえされている大詰めあの構図がここでも使われている点だろう。(有楽座/UIP)

2005年04月04日(1)

最後の恋のはじめ方 (Hit/2005/Andy Tennant) (アンディ・テナント)

【雑感】海外から帰ってくると、あえて時差ボケになり、それを利用していつとき「健康」生活を送る。そのため今日は1時の試写でもなんのそのだったが、やばな事務仕事で2時すぎまで働く。新聞に中村敬治氏の訃報。以前、わたしがICCを敬遠していると思った氏は、何度か誘いをかけてくれた。別に敬遠したわけではなく、単に興味がなかったただだったので、せっかくの好意にも報いることができなかった。が、近々知り合いのマルコ・ペリハン、アダム・ハイド、オナー・ハージャーらが来日し、展示をするので、ICCに顔を出すことになりそう。彼らはいまサンタ・モニカにおり、今週、ネットでわたしとちよつとしたコラボレーションをやる。

【寸評】最初、デート・コンサルタント(デイト・ドクター)のウィル・スミスの「講釈」がおしつけがましくて、ノレなかったが、デブでドジのケヴィン・ジェームズが、親の遺産を受け継いで財団の名誉職におさまっている「高嶺の花」のアレグラ(アンバー・ヴァレッタ)に恋をしてしまい、それをスミスが

助け、2人が結ばれていくあたり、けっこう楽しんだ。ケヴィン・ジェームズは、ジョン・グッドマンを甘くした感じで、いい演技をしている。

アレグラがダンスが下手だという情報をつかんだアレックス（ウィル・スミス）が、めっぽうワイルドなダンスをするアルバート（ケヴィン・ジェームズ）にジミな踊りかたを教えるシーンが笑える。

この映画に出てくるニューヨークは、金持ちにとつてのニューヨーク。フィッシュ・マーケットで料理を教わりながらうまい魚料理を食べさせる店とか、いまはやりの（といってもトレンドいな連中のあいだで）ライス（米）料理のレストランとか、イノテカとか、ロウークラスには縁のないところばかり。登場人物たちも、みな高給取りであり、ドラマとしては笑えても、ふと気づくと、自分の階級意識との関係で、こいつら何考えてんやと思わないでもない。白人ではなく、ウィル・スミスをもってきたところで、「大衆性」を加味しているつもりでも、彼演じるアレックスは、マンハッタンの大きなアパートに住んでいる。決してロワーな黒人でない。

この映画で出てくる検索サイトは、もっぱらGoogle。いまや、Yahooを引き離して独走中というが、アップルとかデルのように、映画にも金を出せるようになったということ。

アレックスは、メフィスト役で通すのかと思ったら、自分でも商売そっちのけで女を愛す。その相手が、新聞社でゴシップ担当の「ワークホリック」（仕事中毒）サラ（エヴァ・メンデス）。男には興味がないという鼻っぱしの強い女。

バーで、しつこい男に言い寄られて当惑している女を、アレックスが、知り合いのような顔で声をかけて救ってやるシーンがある。ドラマとしては面白いが、ありそうでない話。

（ソニー試写室／ソニー・ピクチャーズ・エンタテインメント）

2005年04月04日（2）

ヒトラー〜最期の12日間〜 (Der Untergang/2004/Oliver Hirschbiegel) (オリヴァー・ヒルシュビュゲル)

【蛇足】試写室のある聖路加タワーからタクシーを飛ばす。運転手はガスホルを知らなかった。松屋の裏、ライオンのそばと告げて、納得。かつての名画試写のメッカも、30年たつと。

【寸評】地下要塞にたてこもるヒットラーの最期の12日間を、その当時秘書をつとめたトルドウル・ユンゲ（アレクサンドラ・マリア・ララ）の目で「リアル」に描かれている。ブルーノ・ガンツのヒトラーは、説得力があり、ユリアーネ・ケーラーが演じるエヴァ・ブラウン、コリンナ・ハルフォースのゲッベルス夫人は、どちらもいいが、みなうますぎて全体が「時代劇」になってしまった感。ヒトラーが全然「国民」のことなど考えていなかったころはわかるが、見終ってなんらかの疑問が沸き起るということはない。しかし、映画としては、力作と言わざるをえないだろう。それだけの力強さはある。

【ゲッベルス】わたしの考えでは、ヒトラー体制のなかで最も「確信犯」的だったのはヨーゼフ・ゲッベルスだったと思う。思想と情報、テクノロジーに精通しており、「悪」と「善」を相対的に使い分ける術も心得ていた。彼は、映画で見るように、最後までヒトラーと「運命」をともにするが、実は、運命ともにさせられたのはヒトラーの方だったかもしれないのだ。ゲッベルスは、ヒトラー以上に、デモニッシュ（悪魔的）なものを持ち、かつ「理性的」でもあった。その意味で、ウルリッヒ・マテスが演じたゲッベルスは、このヒトラーよりも複雑怪奇なゲッベルスの人物像にはほど遠く、ただ狂信的にヒトラーに従っているフランケンシュタインのようにしか見えない。

【エヴァ】連合軍の爆撃がエスカレートし、先がほとんどない地下室の生活で、兵士たちが次第に退廃的になっていくさまは、ヴィスコンティの『地獄に堕ちた勇者ども』を思い出させる。ナチズムと一体をなしていた退廃的ロマン主義は、この映画では、それほど強烈には描かれていない。エヴァが乱痴気パーティを開き、ごくあっさりと、ヒトラーと運命をともにすることを決意するといったシーンは、わずかにそうした要素が出ている。

【体制と独裁的人格】ヒトラーが、部下から、これ以上戦争を続けると、「国民」がみな死んでしまうという進言に対して、ヒトラーが、国民が自分を選んでのだから、それで滅んでも本望だろうといったことを言うシーンがある。実際に彼がそのようなことを言ったかもしれない。ガンツが演じるヒトラーの目はうつろであり、かなりキテいる。もう、全体を把握することができない。しかし、ヒトラー体制の誕生と「発展」は、ヒトラー一個人に集約させることはできない。狂っていたとすれば、体制そのものがそうだったのであり、そういう体制がむしろヒトラーのような独裁的人格を招聘するのだ。

【ミクロファシズム】その意味で、映画としては、個々のキャラクターを浮き彫りにして描くのが一番「説得力」をもたせられるのだが、ナチズムに本格的なメスを入れるためには、「人格」の単位への執着を越えなければならない。ガタリが、「ミクロファシズム」と言ったとき、そのファシズムの単位は、個人的人格よりもミクロであり、個々人のなかに巢食う無数の「人格」、もはや「人格」という言葉を使うことができない単位の、無意識の「巢穴」に住むビールのようなものだ。

その点で、ナチを描き、批判する映画は、ナチをささえてきたミクロな単位を映像にしなければならない。そのような個所は、この映画にもある。それは、たとえば、ユンゲが、ヒトラーの口述をタイプしているときに、ふとヒトラーの表情や言葉の異変に気づくような瞬間の描写である。また、ゲッベルス夫人が、淡々と自分の子供たちを「始末」していくプロセスとそのしぐさ。

どんなに独裁的な組織のなかにも、その主流的な流れとは異なる流れや要素がある。この映画は、ナチの何人かの高官のなかにそういうものを見いだしている。軍需大臣のアルベルト・シュペーア（ハイノ・フェルヒ）はその最たる例だが、これを「善玉」と見ると、またしても、組織を人格の単までしかミクロ化できない限界に陥る。映画では、彼は、ヒトラーより「まし」の「善玉」に見える。が、ナチの組織は、こういう人物を必要としてきたのであり、ゲッベルスは、そういう人格の操作の術を知りつくしていた。

組織や体制の流動性という意味では、シュペーアのような人物がたくさんいるほうが「自由度」が高くなる。しかし、問題は、こういう人物を排除し、両刀使いにしよう組織や体制というものがあるということであり、なぜそういう組織や体制が生まれるかである。人がいなければ組織は生まれえないということかもしれない。しかし、組織や体制は、人以前に、空気のように存在し、それに人が染まっていくのではないか？ むろん、そうした空気を濃厚にするのは人であろうが、その空気自体は、自然環境や災害や、ある時点から「自然災害」のように抑えようがなくなる戦争や紛争からつくられる。

(銀座ガスホール)

2005年04月05日(1)

メル린다とメルinda (Melinda and Melinda/2004/Woody Allen) (ウッディ・アレン)

二番煎じがつづいているウッディ・アレンだが、今回は、『ブロードウェイのダニー・ローズ』をちよつとひねり、一人のキャラクター「メルinda」(ラダ・ミッチェル)を軸にダブルドラマを展開させるという「複雑」化でからくも「二番煎じ」よばわりされるのをふせいでいる。本人が役者としては出ない分だけ、『さよなら、さよならハリウッド』よりはまし。しかし、往年の軽快なリズムとアイロニカルなユーモアは感じられない。

ウディ・アレンには多くページをさいているように、わたしはウディ・アレンの映画が一番好きだと思っていた時期がある。しかし、近年、がっかりさせられることが多い。すでに使ったネタの再組み合わせばかりで、新しいものがないからだ。ニューヨークへのわたしの愛がもう終わってしまったことも一因かもしれない。でも、いかにもアレン的なディスクールや言葉・場所の選択に出会うと昔の愛しき日々を思い出す。W. 125t は同じな通り。Brandeis University はボストンにあるが、ユダヤ系の大学。"Park Avenue Princess" (古田由紀子の字幕では「お嬢様」と訳していた) という言い方をほかでしたかどうかは忘れたが、こういう造語法をアレンは好む。金持ちの歯科医への軽蔑的こだわり。ウラジミール・ナヴォコフの本を並べる。Lenox Hill Hospital は、100 East 77th Street にある病院。What do you want? (なにがしたいの?) と訊かれつつ、I want to want to live. (生きたいと欲するのを欲したい) とどう言う方。ローレル (クロエ・セヴィニー) が夫のリー (ジョニー・ミラー) としか寝たことがないのを評してエリス (キウエテル・イジヨフォー) が "postmodern in the bed" (ベッドのなかではポストモダンなんだね) と言う。

こういうしかないのだが、このような作品でも、ウディ・アレンの映画をあまり見たことのない人には、イントロダクションにはなるだろう。「斬る！」に笑える感覚なら、ボビー (ウィル・フェレル) がドアにバスローブをはさんで右往左往する (無声映画では常套だった) ドタバタもかえって新鮮に見えるかもしれない。さんざん使った "Take the 'A' Train" の音楽も、「おおー」と思わせるかもしれない。

ウディ・アレンは、いわば「批判理論」の映画作家だ。批判すべきものがあるうちは、活気づく。いまは、「左翼」も「ユダヤ人」もヤッピーも批判される

だけのパワーを失ってしまった。ならば、いまこそ「ネオコン」とかを皮肉ればいいのだが、それほど政治的になれない（ならない）のがアレンの面白さでもあるから、そうはいかない。批判しても誰も痛まない程度のアイロニー、自分もそのなかにいるからストレートな批判などありはしないというシニズムがアレン映画の前提だから、いまの時代はなかなかその相手を見つけないのだ。

（FOX試写室／20世紀フォックス映画）

2005年04月05日（2）

皇帝ペンギン (La Marche de l'Empereur/2005/Luc Jacquet) (リ
ック・ジャケ)

南極の氷原に棲息する皇帝ペンギンの子づくりの驚くべきドラマを4年間の準備のち「8880時間」の撮影から生まれたドキュメンタリー。氷の穴から次々と飛びだしてきたペンギンが、立ち上がり、よちよち歩きをしながら何百頭という列をなしてどこかに進む。先頭にいるのが指導者にはみえない。何か自然の合図に導かれるように進む。その先は、自分たちが生まれた営巣地。そこで彼らは、自分の相手を見つけ、子を作る。数カ月後メスが卵を生むと、それを（な）にせ足が短いので「不器用」にころがしてオスの足のあいだに移動する。オスがそれを暖め、そのあいだにメスは海へ魚を食いに行く。海といっても、20日間も行進してきたあたりまで行かなければならない。そのあいだ、オスは何も食わず、卵を暖める。そして、オスの足の間でヒナが生まれる。うまくいけば、メスはその時期にもどり、体内にたくわえた餌を口から反芻してヒナに食べさせる。が、タイミングよく帰ってくるわけでないので、オスは、体内から最期の食物を反芻してヒナに食わせることもある。

ブッシュ政権の誕生以来、わたしは、人間と動物のあいだにはさほどの差はないという思いにかられることが多い。海中の魚と水中動物の生態を追った『ディープ・ブルー』を見ると、その生存競争のすさまじさに、人間の「競争」なんかは気楽なものだと思う。その反対に、こう『皇帝ペンギン』を見ると、人間も、真夏の炎天下に子供を車のなかにおいてきぼりにしてパチンコやって子供を死なせてしまう親とか、子供を虐待して餓死させてしまう親にくらべると、皇帝ペンギンはなんて「高尚」な動物なのだろうと思ったりする。それが習性とはいえ、120日間、氷をすくって口にする以外は何も食わずにひたすら卵を暖めて立ちすくし、猛吹雪になると、無数のペンギンが亀甲型にかたまり、定期的に移動して外側に立つ番を入れ換え、平等に吹雪の盾になって、全体をまもるなんて、人間にはそう簡単にはできない。

皇帝ペンギンは、500メートルの深さの海のなかを20分間無呼吸で泳げるといふ。そのあいだに魚を食べるが、そのペンギンをねらうのがシャチやヒョウアザラシ。ヒナは、空から飛来するカモメの種族にねらわれる。考えてみれば、海中の小鱼にしてみれば、ペンギンも攻撃者であり、魚はプランクトンを食べ、プランクトンにとっては攻撃者だ。

ヒナがオオフルマカモメにねらわれるとき、親と4、5羽のペンギン（加勢するのはどういう関係のペンギンなのだろう？）が、ヒナを囲んだりして天敵から守ろうとする。が、攻撃を加えようとはしない。それは、エネルギーの消耗を

防ぐためだとも言われる。考えてみれば、非暴力というのは、エネルギーを安全に備蓄する賢い知恵かもしれない。

ペンギンが攻撃的になるときがある。それは、営巣地でメスがオスを奪いあうときだ。最初の子育てをしたあと、海に魚を求めて旅立つオスは、疲労のあまり、海に達することができない者もあり、メスよりもオスの数のほうが少ないという。また、ブリザードでヒナを死なせてしまった親鳥が、他のヒナを奪って自分の子にしようとして、争いが起きることもある。

整然と隊列を組んで行進するペンギンのなかには、隊列に遅れて孤立し、そのまま果ててしまうものもある。ヒナを襲う天敵に対して、ブリザードに対するスクラムを見ると、助け合いというものもあるらしい。泣き声は、分節化されており、卵を置いて海に出かけたメスは、卵をあたため、孵（かえ）したオス（夫）を何千羽のなかから見分ける。

映画は、一組のファミリーを設定し、オス（シャルル・ベルリング）、メス（ロマーヌ・ボラネンジェ）、ヒナ（ジュール・シトリック）のナレーションを入れていく。これは、ペンギンを擬人化しすぎる印象をあたえる。また、はたして一連のファミリー・ドラマが、同じペンギンを使って撮られているかどうかは不明。音楽も、ノイズっぽいところもあるが、好き嫌いがわかれるだろう。（スペース留FS／ギャガGシネマ）

2005年04月06日

モディリアーニ (Modigliani/2004/Mick Davis) (ミック・デイヴィス)

座席を指定するというやり方は、配給・宣伝の発想であるよりも、有楽座の「決まり」であるらしい。今回も、窓口で試写状を座席指定券と交換するように言われた。座席図を見せて、選ばせてくれるのがいい。が、この日は、そういうことをする必要がないくらい、入りが悪く、席はがらがらだった。後半で、わたしの横のおじさんは、10分あまりケータイとにらめっこ。同じ時間帯に行った女性がいたから、退屈なシーンだったのかもしれない。

画面のコントラストや彩度を変えた撮影、モディリアーニの妻ジャンヌを演じたエルザ・ジルベルスタインの抜群の演技と雰囲気など、いいところはある。しかし、最初からわかっている無理がわざわざいして、そういうよさが活かされていない。まず、モディリアーニの定着した「像」があるなかで、モディリアーニをアンディ・ガルシアが演じるのは、無理。ガルシアには、モディリアーニの「狂気」がない。これは、彼が詩人ロルカを演じた『ロルカ、暗殺の丘』でも感じられた。ガルシアは、「殺気」のようなものを秘めたキャラクターを演じるのはうまい。が、モディリアーニは、暴力や殺気とは無縁のタイプとしてその「像」が定着している。もし、そうではないというのなら、つまりアンディ・ガルシアのほうがモディリアーニらしいというのなら、それなりの演出をしなければならぬ。が、そうはなっていない。

いま定着しているモディリアーニ像は、ジャック・ベッケルの『モンパルナスの灯』でジェラルド・フィリップが演じたモディリアーニから多くを負っている。

る。表現というのは、いつもそうだが、「実物」にぴったりであるかどうかではなく、それ自体として存在感を出すかどうかがリアリティを決定する。ジェラル・フィリップは、本物のモディリアーニと同化したか、シンクロしたかどうかは別として、モディリアーニにまつわる逸話の糸をたぐりよせてもなるほど思わせるモディリアーニを作りあげた。このことは、今回の『モディリアーニ』での、エルザ・ジルベルスタインについても言える。彼女は、たしかに、モディリアーニがジャンヌをモデルにして描いた絵のなかの顔に近い系統の顔をしている。その点では、彼女は、『モンパルナスの灯』でジャンヌを演じたアヌーク・エーメよりも絵のなかの顔に似ている。しかし、エルザ・ジルベルスタインは、そうした「合致」や類似をこえたところですぐれた演技をしており、アヌーク・エーメにまさるともおとらない。

『モンパルナスの灯』では、情動的、発作的に生きるモディリアーニに対して、彼の才能を確信しながらも、彼に距離を取りながら収集しつづける画商モレル（リノ・ヴァンチュラ）を対置したが、今回の作品では、金や生活に執着せず、酒と麻薬を友にパフォーマティヴに生きるモディリアーニに対して、すでに功成りとげた画家としてのピカソが対置されている。それを演じているのは、オミツド・ジャリリだが、はたしてピカソは、あんなに愚鈍だったろうか？ むろん、彼はしたたかだった。それは、モディリアーニにはない要素だ。が、当時のピカソの妻だったオルガ（エヴァ・ヘルツイゴヴァ）は、あんなに無味乾燥だったろうか？

最初からわかっていた無理の最大のものは、映画で使用される言語である。パリを舞台にしながら、街の人間も英語を話しているというのでは、味気ない。街の看板や落書はみなフランス語で、言葉だけが英語。イタリア移民のモディリアーニを意識して、とどころにイタリア語がまぜられるが、基本は英語だ。これは、最初から映画の評価を半分捨てているのと同じである。なお、言語にうるさいある批評家は、わたしなんかには気にならなかったエルザ・ジルベルスタインのフレンチなまりの英語が「聴くにたえなかった」と言っている。

1910年代のキャフェやサロンが描かれ、そこにジャン・コクトーやガルトルド・スタインが登場するが、この映画のスタインは、脂ぎったただのデブババアにすぎない。コクトーも、気弱なキザ男だ。モディリアーニの親友だったユトリロなんかは、無声映画のキャラクターに近い。

結局、この映画は、モディリアーニとジャンヌが出会い、路上でダンスする、メロドラマとしては非常によくできているシーンのレベルで見られるべきなのだろう。バックでエディット・ピアフの「ラヴィアン・ローズ」（愛の賛歌）が流れ、知りあったばかりの2人がパリの裏通りで踊る。画面は、緑っぽくコントラストを落とし、2人の姿がシルエツトのように見える。この「甘さ」は、ガルシアではそのままとろけた感じには持続しない。

（有楽座／アルバトロス・フィルム）

2005年04月11日

ミリオンダラー・ベイビー (Million Dollar Baby/2004/Cint
Eastwood) (クリント・イーストウッド)

この試写を見て、神田駅で中央線に飛び乗れば講義にまにあうと思い、会場に向かう。「内覧」以後最初の試写なので、早く行く。あせっていたのか、知り尽くしているはずの地下鉄京橋駅で、「映画美学校」に近い方の出口に出てしまう。外は雨。そのせいか、車内でも花粉症のマスクの人の数が少なかった。会場はすでに半分以上埋まっていたが、いつも座る席が空いていたのでさっと座る。プレスを読んでいたら、いきなり隣のクッションにドーンと重いものが落ちたので顔をあげると、そこに座る人がバッグを投げたのだった。アメリカンだなあと思っていたら、案の定、映画を見ながら、アメリカ人のようによく笑うのだった。英語が得意なのかもしれない。でも、Y氏のように映画の知識をひけらかすために「不必要」などところで意図的に高笑いをする御仁もいるから、この人が本当に楽しんでいたのかどうかは不明。ただし、後半は、その笑いも絶えた。とても笑いながら見れる映画ではないからね。

クリント・イーストウッドが演じる主人公は、アメリカ人にしては、たいてい、シャイだ。これは、アメリカのフェミニストや「左翼」の人が彼の映画の主人公たちを「マッチョ」（この表記が定着しているから使うが、発音的には「マチョ」の方が正しい）と批判するが、それは当たっていない。彼らは、まず「シャイ」であり、その結果として、あるいはその関係で「横柄」であつたり、「強引」であつたりする。『ミリオンダラー・ベイビー』のフランキー・ダンも、彼のジムに來たマギー（ヒラリー・スワンク）を敬遠する。ボクシングは女がやるものではないというのだ。が、映画を見ていれば、フランキーが心底から女を嫌っているわけではないことがわかる。本当はやさしく、女も好きなのだが、妻や恋人や友人や神（！）の手前、素直に優しいふるまいができないシャイな男。

クリント・イーストウッドがゲイを自作自演（初期の作品で彼がゲイ的なキヤラクターを演じたのがあつたような気がする）することはない。しかし、それは、彼がゲイ恐怖（ホモフォビア）であることを意味しない。この映画でフランキーのジムで雑用係をやっているエディ・スクラップ・アイアン、デューリス（モーガン・フリーマン）と彼との関係は、「ゲイ」的と言えないこともない。しかし、そうではないのは、前述の「シャイ」と関係がある。イーストウッドの「男」たちは、「シャイ」であることによって互いの一線を引くのだ。逆に言えば、一線を引くということが「シャイ」であり、性差（ジェンダー）を確定するのだ。そういう意味では、映画スタイル的にも、人間関係的にも、クリント・イーストウッドは、「古典的」だ。

この映画の本質を端的に言えば、それは、「距離の美学とエシック」ということになる。映画のなかで、「ボクシングは、リスペクトのスポーツ」だというくだりがあるが、「リスペクト」（尊敬）とは、相手に対する距離の取り方であり、距離を取りすぎれば、「敬遠」になり、近すぎれば、「不敬」になる。この映画は、「距離のスポーツ」であるボクシングを軸に「距離」の現象学を展開している興行きが見事。

「義理がたい」とか、「友情にあつい」とかいう「古典的」なエシックは、人間同士の距離のとりかたのちがいにすぎないとも言える。時代と文化によって、人間同士の心的・物的距離の取り方が異なる。が、この「距離」をなくせろと思いがちないまの傾向に対して、古典的なエシックは、「距離」の取り方を固定することが、「敬意」というものだと考える。肉体的にも、これこれの手続きを踏

まなければセックスをしないと、ハグをするにしても微妙な距離を置くとか、無造作ではないのである。フランキーは、まさにそういう「古風」な人間だ。だから、昔、ボクシングの「カット・マン」（傷の手当てをするプロ）をしていたとき、当時有名なボクサーだったエディの試合で、危険（彼はその結果、片目を失明する）を察知しながら、タオルを投げ入れることができなかった（「カット・マン」にはその資格もない）ことに罪の意識をいだいている。また、去って行き、連絡を拒んでいるらしい実娘との関係にも深い責任を感じている。いわば、自分が取った、あるいは取ってしまった「距離」に対する負い目に悩んでいる。

その意味では、この映画の後半以降は、こうした負い目（「距離の負い目」）をみずからつぐなう物語でもある。ミズリー州の貧しい家庭から飛び出し、ウェイトレスをしながら、ボクシングに生き甲斐を感じているマギーに、最初はすげないが、次第に、その「距離」を縮めて行くフランキー。その関係は、プレスでは「娘」と「父親」に模しているが、そう言うのなら、「恋人」関係と言えなくもない。しかし、そう言ってしまうと、この映画のユニークさは半減する。だから、わたしは、「距離」という抽象的な言葉を使いたい。マギーは、彼のトレーニングで連戦連勝のプロボクサーになるが、その絶頂で二度とリングに立てない身となる。「距離」の人フランキーが、その責任を感じないわけではない。

この映画には、『海を飛ぶ夢』に通じる「尊厳死」のテーマもある。奇しくも、フランキーはアイルランド系のカソリックであり、詳しくは語られないが、おそらくは、エディのことと、娘のこと（どうして彼女が彼と絶縁しているのかはわからない——映画では、彼が娘に手紙を書くが、みな戻ってきてしまい、それが箱一杯になっていることしかわからない）でカソリックの教会に毎週通っている。カソリックは、自死や尊厳死に対して厳しい。

フランキーは、暇があるとウィリアム・バトラー・イエイツのゲール語の本を愛読している。イエイツは、アイルランドの古代文化に深い関心を持ち、古代ケルトの口承民話を採集し（『ケルトの薄命』）、「ケルト文芸復興」の代表的な詩人。彼は、カソリックには距離を取っていたから、フランキーがイエイツの本を読み、かつ教会に通うのは、彼の屈折した姿勢を示唆する。が、細かなことを言うと、彼が映画のなかでマギーに「翻訳」して聴かせる「イニスフリーの湖島」（The Lake Isle of Innisfree）は、たしか、イエイツが英語で書いたものだと思う。それが、「ケルト文芸復興」でゲール語に訳されたのかもしれないが、映画を見ると、もともとがゲール語であるかのような印象をあたえる。

イーストウッドの映画が「古典的」である点は、マギーという人物にもあらわれている。彼女は、貧しさからの脱出という夢を持ち、その夢の実現のためには、バイト先で客が残した食べ物を持ち帰って食べるような儉約をし、「あこがれの人」にはこりずにアプローチし、自分を認めてもらうけなげな努力をする。そして、その人物が認めてくれると、その人をいつまでも尊敬し、忠実にその指示にしたがい、そして、見事に成長していく。現実には、むろん、もうこういう人物が登場する環境は細っている。しかし、だからこそ、そういう物語が「絵」になるのであり、ドラマ的感動をあたえる。この映画が「古典」であるゆえにある。

しかし、ひるがえって、いまの現実はこの映画を思いっきり投げつけてみると、結局、いまの現実には、モラル的には、こういうところへ帰るしかないかもしれないということを考えさせる。60年代に顕在化したモラル的な「自由主義」はもう先がない。個々人の人権を尊重し、個々人の「特異性」（サンギユラリテ／サンギユラリテイ）をかぎりなく解放するはずだった「自由主義」が行き着いたのは、イラク戦争の「野獣」のモラルだった。本当は、そうではない方向があつたはずだし、この帰結は、そういう方向を嫌う勢力が力行使した結果にすぎないともいえるが、本当の「革命」への道が完全に遠ざかってしまったいま、可能なのは、いま力をふるっている「野獣」のモラルをそのまま突き進むか、あるいは、一步「古典」に後退して、「中庸」にとどまるかのいずれかだ。

ボクシングのプロモータとボクサーとの関係は、こちらはグループだとしても、軍隊の上官と兵士の関係に似ている。イラクで負傷したり、死んだりした兵士に対して上官はどんな責任を感じるのか？ もし兵士が、人工呼吸器にすぐる半身不随の後半生を送らなければならないとしたら、彼ないしは彼女を戦場に送りだした上官は、彼ないしは彼女に何をしてやれるだろうか？ この映画は、いまのアメリカのそんな屈折と悲劇をふと思ひ出させもする。
(メデイアボックス試写室／ムービーアイ＋松竹)

2005年04月14日

フォーガットン (The Forgotten/2004/Joseph Ruben) (ジョセフ・ルーベン)

試写は大分まえから回っていたが、なにか弱い感じがして後回ししてきた。が、今日は、銀座に出たいということもあって、見に行くことを決心。折しも小雨。が、映画は、意外にいい出だし。主役は、最初ニコール・キッドマンが予定されていたらしいが、ジュリアン・ムーアは、適役。そもそも、ムーアは、「そんなはずじゃなかった」という境遇に陥った人間の当惑とやりきれない感じの表情を出すのがうまい。キッドマンにもそういう要素は少しあるが、彼女の場合は、その当惑度が弱く、自分をそういう状況に陥らせた相手を呪い、ムーアより攻撃的になる。それと、この映画のように「失った」息子への思いの深い母親の役だから、「母」的要素の希薄なキッドマンよりもムーアが適役。

観客をドキリとさせる映画術はなかなか見事。突然車がぶつかるシーン（『ジョー・ブラックをよろしく』でいきなりブラッド・ピットが車にぶつかって吹っ飛んでしまうときのショックにまさるとも劣らない）あたりから、非常に短いのにドッキつとさせるシーンが5回ぐらいあり、そのたびにわたしのすぐ隣の女性は身体を宙に浮かせるのだった。この人がもしわたしの知り合いだったら、とっさにわたしの腕をつかんだのではないか？ そういえば、最近、こういう反応を起こさせる映画が少ない。

サマーキャンペーンに出かけた9才の息子を「飛行機事故で失った」テリー（ジュリアン・ムーア）は、14ヶ月がたっても、そのショックからたちなおれない。息子の部屋をそのままにし、写真やホームムービーのビデオを見ては涙にくれている。マンズ医師（ゲイリー・シニーズ）の定期的なセラピーも受けている。し

かし、ある日、いつも見ている家族写真を見ると、そこに映っていたはずの息子の姿がない。子供部屋に置いてある息子のアルバムのページには1枚も写真がないではないか。彼女は、夫（ジウム・パレッタ）を疑い、詰問する。しかし、夫は、「そんなものはずもとなかったんだ」、「息子へのきみの思いが生んだ幻想だったんだ」と言う。マンズ医師も同じ意見。もし、テリーが正しいのなら、世界がよってたかって彼女をだましていることになる。はたして彼女は、「トゥルーマン」状態に置かれているのか、それとも幻想と妄想の世界に溺れているのか？

記憶の問題は、時間の問題とともに面白い。記憶ほどあいまいなものはなく、また、鶴見俊輔氏が、近年『図書』（岩波書店）で連載されているスリリングな1ページコラム「自分の索引」のなかでも示唆しているように、歳を取れば記憶が薄れるが、それは、また記憶のもう一つのありかたでもある。それは、記憶「能力」が摩耗したというようなことではない。そもそもまるごとの記憶というもの、特殊なものであって、それは、実は、レコーダーのような機械がすることと人間がまねをしているのにすぎないのかもしれない。

ミッシェル・ゴンドリーの『エターナル・サンシャイン』でも、またマイケル・ウインターボトムの『CODE 46』¹⁾も、記憶の削除技術が可能であるという設定で話が進む。それは、宇宙人の「陰謀」でも謎の組織の「操作」でもなく、人間が、近未来にそういう技術を開発するということを示唆し、批判している。オオム真理教も、記憶の「削除」と「再インストール」が可能であるかのような説を唱えた。しかし、記憶の削除・復元・再インストールという発想は、その用語が示唆するように、コンピュータの機能を脳に押し当てている。ある部分ではそういう面もあるだろうが、脳は、いまわたしが使っているコンピュータとは全く違う機能で動いている。

テリーでなくても、ある日、知り合いだと思って声をかけた相手から、「あなたはどこなた?!」と訊かれたら、ショックは隠せまい。わたしも、前年に大学のゲスト講座に来てもらい、その場でも、またそのあとの飲み会でも大いにもりあがり、しかも、以前から相互に面識のあったある人が、数か月後に電話をしたら、わたしの名前を全く認識できないのに当惑したことがある。その人は、その後、ご自身の活動の案内を送ってくれ、直筆で添え書きがしてあるのだから、わたしを忘れてはいないはずだ。しかし、だとするとあの電話はなんだったのだろうと思う。つまり、テリーが経験したようなことは、この現実のなかで、別に「陰謀」などなくても、起こりえるということだ。その点では、結末は単純すぎる。『バタフライ・エフェクト』は、もってまわりすぎているが、『フォーガットン』にも多少そういうもってまわったところがあれば、フォゲッタブルな作品になっただろう。

(UIP 試写室／UIP)

2005年04月18日

戦国自衛隊1549 (Sengoku Jieitai 1549/2005/Tezuka Masaki)
(手塚昌明)

新装なった東宝の試写室。キャパは小さくなったが、ゆったりした椅子と最新の映写装置。かつての割れる音はなくなった。

半村良のファンとしては、「原案／半村良」となっているのが、ちょっと悲しい。たしかにタイトルは（ちよっぴりだが）違うし、原作は福井晴敏だが、この程度の「違い」だと、ハリウッドなどの常識では、半村が「原作」ということになるのではないだろうか？ その昔、わたしを半村良ファンにさせた服部滋さんなんかは、どう見るかな？

自衛隊の秘密実験のミスで1549年にタイムスリップしてしまった実験プロジェクトの指揮官・的場毅（鹿賀丈史）と彼の率いる第3特別実験中隊が、1549年の世界で日本の歴史を塗り替える陰謀をたくらむ。それとは知らずに、的場らを助けようと、実験の失敗を再現して決死のタイムスリップを試みる実験責任者の神崎怜（鈴木京香）のロメオ隊。彼女を助けるのは、昔、的場のグループにいたが、いまは飲み屋をやっている鹿島勇祐（江口洋介）。1549年の世界には、斎藤道三（伊武雅刀）がおり、その娘・濃姫（綾瀬はるか）がいる。北村一輝が演じる飯沼七兵衛は、斎藤に使える武士で濃姫の幼なじみ。

下剋上の時代だから、実在の「信長」も、生まれたときのままの信長とはかぎらず、誰かが「本物」を殺して、すりかわったのかもしれない。歴史は、表街道しか描かないが、裏には何があるかわからない。歴史は、「物語」でもある。このへんの微妙さをうまく使っているのがこのストーリー。

タイムスリップものは、時間性の問題を考えさせるので、わたしは好きだ。過去は、過ぎ去ったものなのか、それとも、つねに再編成・再構成されることを待っている、現在のための未来的「素材」なのか？ 後者にたてば、歴史「解釈」は、単なる余分な知的道楽仕事ではなくて、現在の変革であるということになる。事実がどうであったかではなく、「過去」をどう「解釈」するかによって「現在」が決まる。これは、1年とか100年の「過去」ではなく、1秒以下の時間について、いやナノセコンドについて考えれば、現実には、あなたやわたしが、瞬間瞬間に実行していることであり、だからこそ、どう生きるかが問題なのだ。

人は、一回寝て明日になると、自分が同じ人間、世界も「昨日」の延長と考えるが、その保証はない。人も世界も、秒単位で変化（というより飛躍）しており、そこに無理矢理「一貫性」や「連続性」や「同一性」をつけている（それが、物語るということ）のが人間なのかもしれない。そう考えると、次の瞬間に、別の次元や空間に飛び去ってしまうということもある。死とはそういうことの非常に見えやすい瞬間かもしれない。

人は、生まれたときは赤ん坊で、それが徐々に成長し、大人になり、老人になり、そして死人になると考えられている。しかし、生まれたときの「自分」と大人の「自分」とを同一化しているのは、観念であって、その存在そのものではない。この時間論にもとづけば、鏡のなかの自分を見て、あるいはむかしの写真を見て、「歳をとったなあ」と思うのは間違いで、むしろ、「あれ、これ、誰だろう？」あるいは「ああ、こういう知り合いもいたな」と思うのが「普通」だ。

この映画は、時間についての色々な想念を触発するが、この映画のもっと明確なねらいは、かなりしつかりしている。それは、憲法改正とか、「中国侵略は

なかった」とか、歴史の書き換えの動きに対する批判である。「新しい教科書をつくる会」だっけ？日本の歴史を改悪しようとしている族（やから）は、現在を変えるために過去を改変することから始める。天皇は、高天ヶ原からやってきたという「歴史」をつくれれば、あるいはつくれば、現在は確実に戦前・戦中のようになる。映画のなかで、いまや「信長」に「変身した場合は、「俺はこの時代からやりなおし、この国を一から作りなおす」とのたまう。

（東宝試写室／東宝）

2005年04月19日

キングダム・オブ・ヘブン (Kingdom of Heaven/2005/Ridley Scott) (リドリー・スコット)

大学が忙しくなり、試写を見る機会が少なくなったので、作品の選択に神経質になる。評判の高い『Dear Frankie』と本作とが同時期の試写なので、迷い、ハガキの試写状を空に投げ、表が出た方に行こうと試みるが、3度やっても両方とも裏になる。さらにもう一度試みたら、今度はそろって2枚とも表になった。自分で判断しろということらしい。結局、地下鉄1本で行けるFOXの試写を選ぶ。30分まえに着いたが、すでにかなりの入りで、作品の方も、アメリカの現状へのハリウッドの「良心」が感じられるかのような、なかなかの力作だった。

ブッシュのアメリカになってから、ブッシュを「時代もの」で暗に批判する作品が目立つ。『アレキサンダー』は「確信犯」（そのわりには成功していない）だが、『ワイルド・レンジ』、『ロード・オブ・ザ・リング 王の帰還』などには、あきらかにブッシュ政権批判とシンクロする要素が見いだせる。現代ものでも、『ナショナル・トレジャー』には、テンブル騎士団の話も出てきて、エンタメながら、批判精神を感じる。が、『キングダム・オブ・ヘブン』は、メインの舞台をずばり「エルサレム」に設定し、かつては「ユダヤ教徒、キリスト教、イスラム教徒が共存する」混成の都市だった場所が、戦乱の枢軸となっていくさまを描き、今日のパレスチナやイラクの現実を想起させる。

時代は、第1回十字軍（1096〜99年）から100年ほどたった時代。百科辞書的な知識によると、紀元前以来諸国家・諸民族勢力の抗争にあけくれたエルサレムは、10〜11世紀のイスラム支配下では、ユダヤ教徒、東方教会のキリスト教徒、イスラム教徒の三者が「平和裡に共存」していた。「聖地をイスラム教徒から奪還する」という主旨でエルサレムに侵攻した十字軍は、そうした共存を無視し、「新世界秩序」のイデオロギーを貫徹しようとした。まさにアメリカである。

寒々しい風景のなか十字架が見える。オランダ・ブルーム演じる鍛冶屋（といっても、時代が時代だから刀剣を作っている）バリアンは、子供を失った妻が自殺し、彼女を埋葬しようとしている。自殺した者は、埋葬に際して司祭によつて首をはねられる。家に帰った彼は、真っ赤に焼けた鉄を打つ。すべてを忘れようとしているかのように。そこへ、十字軍の騎士数人が馬に乗ってやってきて、一夜の宿を求める。その長ゴッドフリーをリーアム・ニーンソンが演じている。とくれば、何かあるとわかるが、案の定、彼は、たまたまここを通りがかったの

ではなく、バリアンに会いに来たのだった。彼は、十字軍でこの村を通過したとき、一人の女性を愛した。「乱暴したのではない、愛したのだ」というが、そのへんの真偽はわからない。とにかく、彼女が一人の息子を生んだことを知ったという。

バリアンは、オーランド・ブルームの風貌とは少しちがうように思えるが、信念の人で、十字軍に入ることをゴッドフリーが誘っても受け入れない。が、結局折れたとき、ゴッドフリーがやる儀式は、まず自分の指から指輪を抜き、それを与え、それから、剣、そしていきなりバリアンの頬を打つ。「この痛みを忘れるな」というのだが、それは、打たれる者の身になって考えろということらしい。バリアンは、彼から、「良き世を作るのが人のつとめ」という思想を受け継ぎ、エルサレムの「平和」を維持する使命を託される。ゴッドフリーは、当然、ボードワン4世の治下にあるエルサレムの現状を承知しているはずだから、この使命は、エルサレムの侵攻ということではない。

海を越え、船が難破して浜に打ち上げられたバリアンは、イスラムのサラディン王の配下の者とのつばぜりあいを経て（それが縁でサラディンに一目おかれるようになる）、エルサレムに入る。そこは、豊かな品々と多様な民族文化に活気づく街であり、混成都市である。市場を歩いていると、いきなり彼は、数人の男につけられ、ゴッドフリーを知っているかと尋ねられる。ちよつと『007』の雰囲気だなど思っていると、相手を確認した彼らは、急に恭順の態度を見せる。

混成都市を維持しているボードワン4世を演じるのは、エドワード・ノートンだが、ハンセン病にかかっている王は、つねに銀の仮面をかぶっており、誰が演じているかはすぐにはわからない。余生の短いことを知っている彼は、バリアンにこの都市の平和を守ることを託す。ボードワン4世の妹シビラ（エヴァ・グリーン）は、テンプル騎士団を組織するギー（マートン・ソークス）の妻であるが、彼を愛していない。とくると、あとは、想像ができる。

シビラがバリアンのところに来て言うせりふが面白い。「東洋では人と人とのさえぎるものは光りしかない」というのだ。部屋にはローソクが燃えている。こうなるとそれを吹き消すしかないだろう。

ここではテンプル騎士団は、ネオコンみたいな描き方で、ギーは、戦争好きのルノー（ブレンダン・グリーン）と組んで、砂漠を通過するイスラムの隊商の団を虐殺したりする。これがきっかけで、サラディン王は数十万の兵をルノーのたてこもる砦を包囲する。こうなるとエルサレムもあぶない。ボードワン4世は、すでにテンプル騎士団の暴虐行為には断固とした態度をとってきた。映画では、テンプル騎士団の犯罪者が処刑されるシーンが映る。が、今回は、容易なことではすまない。それまでは、ボードワンとサラディンとのあいだには、ある種の合意がなりたっていた。

重病の身体をおしてボードワン4世は、みずから馬に乗り、砦に向かう。その態度にサラディンは折れ、兵を引き、ルノーはエルサレムに収監される。しかし、隊商襲撃の黒幕であるギーはとがめを受けず、ボードワン4世の死後、王女になった妻シビラの夫という地位を利用して王位を獲得する。それまでずっとボードワンのもとでギーに批判的だった軍事顧問テイベリアス（ジェレミー・アイアンズ）が、そのやりかたに異をとねえないシーンは、組織の流れが一つの権力

者のもとに落ちたとき、だれもさからえなくなるなさない状況がよく出ている。アイアンズがその屈折をよく出している。

主戦論者が王になり、挑発的なことをくりかえせば、サラディンの方も黙ってはいない。結局、エルサレムは、サラディンの軍兵の猛攻撃を受けることになる。石を投射する巨大なやぐらが組み立てられ、そこからエルサレム城にバンバン石が飛んでくるのだが、その石が、爆発する。その音は、まさに爆弾みたいなのだが、火薬の発明はすでに中国でなされていたとしても、12世紀のイスラム圏でこれほどの威力のある火薬があったかどうかはあやしい。

孤軍奮闘し、最後はボードワン4世のやったような瀬戸際の「平和外交」にもって行くのは、バリアンだが、サラディンが攻撃の意志を変えるきっかけになるのは、バリアンの戦術的な知恵をまのあたりにしたことだった。彼は、鍛冶屋だったわけだが、この時代の鍛冶屋とは、いまのITか遺伝子生物学の専門家のようなもの。先端テクノロジーに精通しているわけだ。その工夫のさまを見ることができる。彼が、その「偉大な功績」を尋ねられると、「わたしは『ロード』ではない、鍛冶屋 blacksmith です」というくだりが、なかなかいい。「ブラックスミス」という音が印象に残る。この姿勢は、シビラとの関係においても貫徹される。ようするに、階級をぶらさげた関係は一切否定するというわけだ。12世紀という時代にそんな発想が可能であったかどうかはわからないが、意外と歴史というものは、1000年まえの方が未来的であったりするから、そういうことがあるもおかしくはない。が、時代ものというのは、その時代を「あるがまま」に描くのではなく、所詮は、今を描く方法の一つにすぎない。

死体が星々とならぶシーン、残酷な戦い（まるで剣を持ったアメフトのような）のシーンは、『アレキサンダー』などと似ているが、この映画のほうが、そういうシーンを見せる意味がはっきりしている。「戦争は大義のためではなく、土地と富を得るために起こされる」という映画中のせりふが一貫しているからだ。（FOX試写室／20世紀フォックス映画）

2005年04月20日

デーンジャラスビューティ2 (Miss Congeniality 2: Armed and Fabulous/John Pasquin) (ジョン・パスキン)

男の二人連れといってもゲイではなく、営業かなんかでいっしょに歩いている感じの男たち。手提げカバンを持って、地味な背広にネクタイという姿。きつと「仕事」で見ることを命令されたのか、あるいは、営業の空き時間に1人の方が他方を誘ったのか、とにかく、一方の男が、非常に多くの時間、ケータイメールをずっと眺めていて、すぐ後ろにいるわたしにその画面がまる見え。迷惑なのは、その内容ではなくて、スクリーンから漏れる光り。コートの袖なんかで隠して見ている可愛い御仁もいるが、こいつは堂々。

こういうやからがいると、まわりは、この映画、そんなにつまらないのかと思ってしまうが、わたしは、意外に面白いと思った。簡単に言うと、この映画は、「ホモイロティック」なオバカムービー。「ホモイロティック」というのは、

ホモ的雰囲気のあるといった意味。基本的にはレズビアン映画なのだが、それをボカしている。だから、「ホモ」的ではなくて、「ホモイロティック」なのだ。

しかし、この前編にあたる『デンジャラス・ビューティ』(Miss Congeniality/2000/Donald Petrie)にくらべると、サンドラ・ブロックが演じる 그레이シー・ハートは、そのレズ性をかなりはつきり出しているし、最後のシーンでは、完全に 그레이シーのレズ宣言になっている。日本では、こうした側面については、論じられなかったし、この続編に関しても同様だろうが、「ゲイ・ブライド」のはっきりしているアメリカでは、最初から、この映画は、レズの観客を想定して作られたはずだ。

むろん、そんなことを意識しなくても、刑事ものなどでよくある、組みたくない相手と組まれ、最初は喧嘩ばかりしているが、最後には親密になるという「バディ・ムービー」(Buddy movie)として見ることもできる。が、それだと、後半のアクションと大半をしめるオバカドラマとドタバタしか見えてこないだろう。最初から、 그레이シーはレズであり、 レジーナ・キングが演じるサム(男名のところも意味深)もレズなのだと思うて見ると、なかなか面白い。

ストーリー自体は、単純でかばかしい。前作での功績(「ミス・アメリカ コンテスト爆破未遂事件」を解決し、さらにそのコンテストで「ミス・コンジニ アリテイ」を受賞し、いまでは超有名な FBI 捜査官——という設定。が、行くところどころでサインを求められるような状態で FBI の捜査に関わるのは無理。というわけで、FBI の PR に貢献することになる。スタイルストのジョエル(デイドリッヒ・ベイダー)にくわえ、護衛として腕っ節だけは男に負けないサムが同行し、PR ツアーをはじめ。サムは、捜査がしたいのに、こんなチャラチャラした「女」の護衛なんかごめんだと思う、 그레이シーに対してより反抗的になる。その粗暴な感じとそういう彼女にした屈折をキングが実にうまく演じている。

この映画に出てくる男は、ジョエルがゲイ、 그레이シーが PR 活動で派遣された先のラスベガスの FBI 本部主任捜査官 コリンズは、頭の固いよくいる権威的な「男」、PR 担当のジェフ(エイリケ・マルシアノ)は、優柔不断、ミスアメリカのシェリル(ヘザー・バーンズ)といったしよに誘拐されてしまうコンテストの司会者スタン(ウィリアム・シャトナー)は、マザコン、誘拐犯の2人は、絵に描いたような悪党・・・と、ニューヨーク本部で 그레이シーを気づかう上司のマクドナルド(アーニー・ハドソン)をのぞけば、どいつもたよりにならないが、コリンズのような「男」の悪い部分を代表しているような族(やから)は、最後まで批判的にえがかれるが、ジェフやスタンのような「ダメ男」は好意的にえがかれる。むろん、その血縁性で2の2乗倍されたかのような男くさい誘拐犯の兄弟は、全面的に否定される。

ドリー・パートンといえば、シンガーとしてはむろんのこと、映画に出ても別格のあつかいだったが、この映画では、ちよつとなさけない役で出てくる。なんかもったいない感じが、パートンがレズビアン・フェミニストであることを考えると、納得できなくもない。

그레이シーとサムが、ラスベガスの「ドラッグ・クイーン」のクラブで安いそっくりさんといっしょに演技するはめになり、サムがテイナ・ターナーにふん

するシーンがある。二人は、そこで結局、大喝采を浴びるが、「男」のなかの女二人が、もし、キャンピーでなかったら、あんなに受けることはなかったのだ。わしにはようわからんが、このシーンでのサムの変貌が、「ティナ」に似ていたというよりも、そういうキャンピーな波長に合っていたのだろう。

この映画のタイトルは、前作「デンジャラス・ビューティ」を引き継いだものだが、同じタイトル（英語）の作品（Dangerous Beauty/1998/Marshall Herskovitz）があるので、まぎらわしい。原題の“Miss Congeniality”は、「ミスマメリカ」などの「美人賞」のジャンルの一つで、辞書的には、「感じのいいこと」といった意味。しかし、“congenial”は、もともと「相性がいい」とか「同性質の」といった意味で、同性愛の含みもある。このへんが映画タイトルとしてうまく訳せないところに、日本でこの映画が理解される限界が示唆されているかもしれない。

（ワーナー試写室／ワーナーブラザース映画）

2005年04月26日（1）

空中庭園（Kuchuteien/2005/Toyoda Toshiaki）（豊田利晃）

昨日は、インターネット・カルチャーについての講義のあと、新宿に直行して、シュ・リーチェンと会った。彼女とは、ディーディー・ハレックの紹介でニューヨークで会い、以後20数年のつきあい。近年は海外で会うことが多かった。今回は、四方幸子が企画したICCの『オープン・ネイチャー』展の招待で来日した。彼女は、レズビアン・セックスやヴァーチャル・セックスをテーマにした『フレッシュ・キル』（Fresh Kill/1994/Shu Lea Chang）や『I.K.U.』（I.K.U./2000）という映画も撮っている。遅くまで話したので、ほどよく疲れ、

その結果として今日は早起きした。さいわい、今日は試写をばっちり見ることができる日。

家庭や家族に関心がなければ、家庭や家族を呪うことも礼賛することもできない。おそらく、この映画の原作者・角田光代は、家庭や家族への関心が深く、できることならば、「平和な家庭や家族」の生活を送りたいと思っているのではないか？タイトルの『空中庭園』は、「家庭なんて所詮は空中庭園なのよ」とスネた表情で言い切ってしまう背伸びと未練が感じられる。そして、その原作にもとづくこの映画も、そういう背伸びと未練のなかを右往左往しているように見える。

小説も映画も、経験者がその経験にもとづいてつくるわけではないし、その必要もない。そして、面白い世界は、創作者の思いきり無理をした飛躍のなかで生まれることも少なくない。しかし、この映画で描かれる家庭・家族は、それ自体がマスコミが表象する「家庭」や「家族」であり、それ自体が「空中庭園」なのである。これは、マスコミで報じられた「実際」の出来事にもとづきながら、「現実」とは別の新しい現実を生み出した『誰も知らない』との大きな違いである。

おそらく、ここに登場する俳優たちは、小泉今日子も板尾創路も鈴木杏も、「人生経験」豊かな俳優たちである。しかし、そういう彼女や彼らが、この映画

で演技するとき、うすっぺらな存在になりはてる。後半に、「家庭って、学芸会なんだ」という台詞が出てくる。それは、家庭では「なにごととも包み隠さず、タブーをつくらない」という京橋家のモットーが崩れてきたときの台詞であるが、そんなことは、あまりにあたりまえのことであり、そういうことを前提としたうえでなければ、家庭や家族を問題にしても仕方がないのではないか？

こういうモットーのもとに、京橋家では、娘（鈴木杏）や息子（広田雅裕）から、自分たちは、どこで種付けされたのといった質問を受けると、母親（小泉今日子）も父親（板尾創路）も、照れずに、あるいは「そんなこと！」などと怒ったりせずに、近所のラブホテルでとか、この団地の部屋でとか「率直」に答える。が、現実には、そのモットーは、「空中庭園」であって、父親には、愛人（永作博美）がおり、不動産会社の受付の女性ミーナ（ソニン）とも関係を持っている。娘や息子たちも親に言わないことがある。そして、ミーナが息子の家庭教師として京橋家にやってくることに至って、そのタテマエとホンネのギャップはさらに広がる。しかしねえ、こういう話って、全然面白くないんだな。

小泉今日子の演技力で、自分が背負ってきた過去と、うすうすわかっている家庭の「空中庭園」化との圧迫に押しつぶされそうになりながら耐えている妻・母・女が存在がそれなりに表現されてはいはいるが、彼女の本領が発揮されていない。すべての設定があまりに紋切り型だからだ。それは、演技だけ「迫力」がありながら、登場人物としては薄っぺらな存在になってしまった、大楠道代が演じる京橋さとしという人物に関しても言える。さとしは、絵里子（小泉今日子）の母親であり、この母親は、娘に淋しくつらい思いをさせたいことが示唆される。まあ、ある意味で勝手な生き方をしてきた女性なのだが、そんなのあたりまえじゃないかと思うわたしのような目からすると、これも、ちよつと「変わり者」を描くときのありがちなパターンだよなと思うのである。

意図的にパターンを持ちだすのなら、それはそれで面白い。が、一方に「存在感」の希薄なキャラクターを置いておいて、他方に、病院やバスのなかでもスパ・煙草を吸い、顰蹙を買う「ばばあ」を対置し、その月並みな配置法が、絵里子らが住むマンションのインテリアと、さとしの家の「和風」のインテリアとの対比にも適用される。いまだき、小さいながらも雨戸があり、井戸（?!）がある2階建の木造建築なんて、それがこぢんまりしているのだからなおさら、めったにありはしない。大楠道代が演じている「ばあさん」の歳と世代なら、もうこんな家には住んではないはずだ。いや、住んでいる人もいるだろうが、いるかいないかが問題ではなく、その対比の月並みさが問題なのだ。

こうなると、最後にはこのばあさんがタンカを切って下の世代をさとすといったパターンになるのは目に見えている。娘の側からすると、わたしは、あなたの家庭を「反面教師」にして自分の家庭を作ろうとした、ということになり、バアさんの側からすると、お前は「母親失格」だよ、ということになる。そして、後者の方が「説得力」をもってしまうのだ。

では、大楠∥小泉、小泉∥鈴木という世代の異なる母∥娘関係が対比されているかというと、そうでもない。世代論的な紋切り型の視点はあるにもかかわらず、そのへんはあいまいだ。こういう紋切り型の世界では、バアさんと孫とは、うまく連帯が進んでしまうものだが、そういうありがちのシーンもちろんとある。

さところ（大楠）は、家庭・家族を捨てた、あるいは家庭・家族に対してなめにかまえながら娘を育ててきた人間なのだから、「ちゃんとした家庭・家族」など問題にならないはずだ。そして、その娘が、そういう母親の生き方にもかかわらず、それとは反対の生き方を選んだとすれば、母親は、娘を育てまちがえたのであり、娘も、母親から何も学ばなかったのである。こうなると、両世代にはまったく接点が見つかからないのだが、それは、最初からそういうように「世代」をわけて描いたことの当然の帰結であって、実際にそういう世代が存在し、そういう乖離が進行しているということでもない。

（アスミック・エース試写室／アスミック・エース）

2005年04月26日（2）

ザ・リング2 (The Ring Two/2005/hideo Nakata) (中田秀夫)

アスミック・エースの試写室を出たら、外は猛烈な雨だった。見たばかりの『空中庭園』に小泉今日子が雨に濡れるシーンがあり、妙な符合を感じた。あおい書店をちよつと覗いて、またもとの試写室へ。最初からその予定だったのだが、ほかに行く予定だったら、びしょぬれになっただろう。

「怖い」映画として浸透してしまった「リング」だが、中田が本当にやりたかったのは、こういうことだったのか、あるいは、中田ぐらいの監督がハリウッドで仕事をする、こんなにもハリウッド路線にふりまわされてしまうのか、という相反する思いが最後までふつきれなかった。本作は、「怖い」というようりも、シングル・ペアレント・ファミリーの母子の不安を描いた典型的なハリウッド物語になっている。

撮影中、プロダクションの事務所の水道管が破裂して床が水びたしになったり、飲料水の大きなボトル（アメリカにはよくある）が破裂して、またしても事務所の床に水が流れたとか、どこでだか知らないが撮影中に蜂の大群が襲ってきたとか、不可解な出来事が起こり、中田監督は、日本から神主を呼んでお祓いをしたとか。そうか、中田の井戸に出現する「あれ」は、神道のロジックに違反したあたりなんだ。だとしたら、あまり怖がる必要はないのでは？

井戸とか髪の毛とか水に対する感覚がアメリカと日本とは違うから、日本版で気持ちが悪いと思った部分は、見事に、気を貫かれた感じで、全然気持ち悪くない。だから、「怖がらせる」装置の力点を井戸よりも浴槽のほうに移している。西洋の浴槽は、棺桶との共通性があり、どこか死とつながっている。日本でも、西洋式の浴槽を入れる家が増えているようだが、よく見ると、どこがちがう。もつとも、日本には、「座棺」というのがあったから、入浴はいずれにしても死と関係があるのかもしれない。

ナオミ・ワッツが、今回ほど「普通」に見えたことはなかった。プロモーション的な意味をのぞけば、別にナオミ・ワッツでなくてもよかったのではないか？ まあ、その意味では、シシー・スペイセクがもつと気の毒。なんでこんな作品にでたのだろう？

周防正行が、『アメリカ人が作った「Shall We Dance」』（大田出版）で詳細に記述したようなりポートを中田秀夫にも期待したい。ちなみにこの本は、

日米の映画制作の違いだけでなく、その文化の違いを活写している。また、ちょっと詳細に触れると、「ネタバレ」などとさわぐ、誰の利害に立ってものを言っているかわからない族（やから）には必読の映画批評の創造的な方向を示唆している。

（アスミック・エース試写室／アスミック・エース）

2005年04月26日³

サハラ (Sahara/2005/Breck Eisner) (ブレック・アイズナー)

今日は、全部六本木で試写を見ることになったのは、全くの偶然。ピックアップしたら、たまたまそうなったのだ。さいわい、さきほどの豪雨はなかったかのように終わり、ひんやりとした空気が街を包んでいる。

この映画には、期待しなかったが、見て見なければ何も言えないので、見るが、結果は予想の域をこえなかった。だいたい、わたしは、ペネロペ・クルスが好きではない。あのどこがいいのか？ 叫び声なんかはまるで子供。これが、^三で働く医学博士を演じているのだから、映画のコンセプトの奥行きはたかが知れる。こういうお相手といっしょだと、もうちよつとマシなマシュー・マコノヒーも、若き日のポール・ニューマンから厳しさを取りはずした顔つきのただのバカ男になってしまう。

いまのアメリカにはびつたりなのかもしれないが、非常にステレオタイプの「アフリカ」と、いまだき「馬鹿で醜いアメリカ人」でも、こういうセンスは持たないだろうと思わせる「白人」の対「アフリカ」へのセンス。本人をよく知らないで言うのもナンだが、いかにもデイズニーの会長（マイケル・アイズナー）の息子が道楽で撮ったという感じの作品。

そうじゃないよ、ステレオタイプで撮ることがねらいだったんだと言うかもしれないが、なら、どこかに新鮮味を出してもらいたい。『レイダース/失われたアーク』とか『ハムナプトラ』シリーズなんかがやったことくらべて、どこに新しさがあるのか？ 砂漠の地下水脈を通して毒物が海に流れ、西欧世界を危機に陥れるのを救えという「世界を救え」テーマ（ただし、その「世界」にはアジカは入っていない）、アフリカでは、部族同士が内戦をし、そのなかに極度に悪辣なやつがいるという定型、アメリカの南北戦争時代の戦車を使って近代兵器を装備した軍と闘うという考えても無理な設定・・・それもあつというほど面白ければいいが、面白そうな顔をしているのはマコノヒーだけ。

とはいえ、お子様づれの観客にはそこそこ楽しめる作りにはなっている。それは、撮影・編集サイドがしっかりしているのと、演出と脚本（原作はクライブ・カッスラーのベストセラー「ダーク・ピット」シリーズであるにもかかわらず）のおそまつさを俳優たちがカバーしているからだ。脇役は、みないい。マコノヒーの相棒をつとめるステイヴ・ザーン、冒険家ダーク・ピット（マシュー・マコノヒー）を支援する提督役のウィリアム・H・メイシー、いかにもという感じで「白人」悪徳企業家を演じさせられているランベール・ウィルソン、みんな職人芸に徹している。

多少面白いと思ったのは、1865年にアメリカのリッチモンドから出た戦艦が、海をこえてはるばるアフリカにたどりつき、西アフリカのニジェール川に入り、いまは砂漠になっている地帯に埋もれたという設定。しかし、映画では、いかにもとってつけた感じにしか描かれていない。ここがしっかり描かれないと、舞台をアフリカにした意味が完全になくなってしまう。
(GAGA 試写室／ギャガコミュニケーションズ)

2005年04月27日

ワン・ナイト・イン・モンコック (One Night in Mongkok/Wong gok hak yau/2004/Tung-Shing Yee) (ヤー・トンシン)

渋谷を歩くと、役者になった気になる。どこから見られているという感じがだからだ。実際、駅前のスターバックスの席から交差点を見下ろしている客の姿が多数見えるし、ほかのビルから見えるから、「わたし」は誰かから見られているにちがいない。自分が見られているのと、他人をこっそり見るのとどちらが好きかと言われれば、わたしは、見られるほうが好きだ。映画は、それ自体としては、「覗き見する」対象だが、それについて書くことによって、「わたし」は、映画に「見られる」「見返される」対象に逆転する。恥ずかしがり屋だったら、こんなウエブサイトなんか開けない。

ハンサムな殺し屋と娼婦という定型的なラブロマンスの要素を一方におきながら、同時にヤクザ映画でもあり警察ドラマでもあり、最後まであきさせない。本土の湖南省のある村(「五月溝」とかいった)から香港にやってきて、あやしい人寄せ屋をやっている夫婦。東映のヤクザ映画で見たかのような暴力団の抗争。このへんのタッチはなかなかいい。息子を殺された親分は、その人寄せ屋に殺し屋を手配させる。故郷とのコネクションですべてやっている彼は、村出身のフリー(ダニエル・ウー)を香港に呼ぶ。彼は、香港入りして、すぐにヒモか手配師気取りの男に暴力をふるわれている娼婦・タンタン(セシリア・チョン)を助け、彼女が同郷人だと知り、親しくなる。彼女フリーのことは、抗争相手の方も察知し、彼を追いはじめる。その一方、香港警察のミウ警部(長塚京三にちょっと似ている)(アレックス・フォン)は、タレコミ屋(これが実にいい顔をしている)からこの一件を知る。時は12月24日。彼も、その部下たちも、それぞれに悩みをかかえている。警察ドラマとヤクザとボーイ・ミーツ・ガールのストーリーを組み合わせる手際は見事。

フリーは、タンタンとレストランに行き、サラダをたべながら、「生じゃないか」といぶかしがる。野菜サラダを知らないという設定。しかし、その風貌は、メガネをかけた繊細なインテリの顔をしている。が、腕っぷしは、殺し屋だけあって、なかなか強い。そういう設定なのだ。彼は、タンタンを助けたとき、メガネを壊してしまい、タンタンに連れられて、メガネ屋に行く。コンタクトならすぐ出来るといわれ、それにする。これは、実は、アレックス・フォンをメガネなしで見せる映画の演出。それは、そうであっても、メガネをとったフォンは、なかなかいい顔をしている。

香港は、貧しい村からやってきて、成功を勝ち取る都会という設定。しかし、やってきた彼や彼女らは、故郷との関係をささえにしている。東京でも、飲み屋

を見ると、どこか、秋田とか新潟とか特定の地域との関係を看板にしているところが多い。そうしたローカルカラーが経営者の故郷へのアイデンティティになっていることがよくある。わたしは、東京生まれの東京育ちで、東京もあちこち動いたので、「故郷」というものの実感が無い。

タンタンは、しつこい生理痛になやんでいて、フーが彼女のために鎮痛剤「パナドール」を買いに薬局に行く。20香港ドルと店の人が言う。が、当然、彼が外へ出れば、「危険」が高まる。金額のついでに、二人の会話によると、タンタンのかせぎは3週間働いて3000香港ドルだという。むろん、そこからピンハネされる。1日何人の客を取るのか知らないが、3000香港ドルは、日本円で4万円程度。それを21(日)で割ると、1日1000円以下の稼ぎということになる。フーの村では、牛一頭が180香港ドルだという話も出てきた。(シネカノン試写室／ファイヤークラッカー＋真空間)

2005年05月02日

交渉人 真下正義 (Negotiator Mashi ta Masayoshi/2005/Motohiro Katsuyuki) (本広克行)

連休中で試写は、おそらく東宝だけ。行きの車中は、家族連れや旅行客だらけ。左隣の女は、ハンバーガーでも食うみたいな音をたててガムをかんでいるが、右隣に座ったおじさんは校正に赤字を入れている。そのうち、大学は本当に休みなのだろうかという思いにかられ、有楽町から電話を入れてみる。守衛の人が出て、「全学、休みですが」といぶかしげな声。ときどき、「基本」が基本と思えなくなるわたしの病気。これも「ノマド」の特性か？ノマドといえば、ノマド・アーティストのシュリー・チェン、ラディオ・クオリアのアダム・ハイドとオナー・ハージャーと先週あいついで飯を食った。マルコ・ペリハンは、アダムといっしょに来るとメールしてきたのに、来なかった。彼は、世界中を飛び歩いているが、ノマドというよりも、ビジネス・エリートという感じ。「商売」で忙しかったのかも。まあ、当日、カールステン・ニコライとICCでパネルがあったので、捕まって動けなかったのかも。しかし、連絡ぐらいいいだろう。

テレビの『踊る大捜査線』シリーズと、より直接的には『踊る大捜査線 THE MOVIE 2 レインボーブリッジを封鎖せよ!』を前提にしてこのドラマがはじまる。『警視庁初のネゴシエーター』交渉人「真下正義を演じたユースケ・サンタマリアが本作では主役。テレビで見せる「バラエティ芸人」としてではなく、ここでは、彼がバラエティで見せる困った苦笑の顔が有効利用され、彼としてはかなりいい部類の演技。ただ、とちゅう、声がかすれるのは、録音のせいかな？あるいは、バラエティで騒ぎすぎて、声をつぶしたのか？それとも喉に変調をきたしているのか？

地下鉄を乗ったハイテクオタクから挑戦を挑まれたうえに、警視庁内では、警視正・室井慎次(柳葉敏郎)以外には、同僚からも軽視されている真下。それが、仕事の鬼で、いつもニコリともしない地下鉄のコントロール・ルームの面々から邪魔がられるのだから、ユースケの困惑顔はますます活きてくる。テンポは軽快で、ストーリーもあきさせない。ただし、続編をねらっているらしく、最後があいまいにぼかされ、何か「詐欺」にあったような気持ちで劇場を出ること

になる。損した感じがするのだ。犯人が捕まらないのはいい。が、『24』などでは気にならないのが、本作ではラストレイションを起こさせるのは、ただしよっているからだ。

例によって、俳優たちのしゃべりが、新劇調というか、いや、いまでは「テレビ学校」調というべきか、たとえば室井慎次が、自分の判断で捜査を真下にまかせたため、会議で攻められるシーンで、

一人ずつ順番に、人ごとのように台詞をこなしていくパターンが目立つ。演出がダメなのか、俳優たちが学校でそういうパターンを身につけてしまったのか、よく知らないが、このパターンをこえなければ、日本の映画は新しくなれない。

台詞といえば、この映画で唯一「自然」なのは、「ヤサグレ」刑事を演じる寺島進。いつも「ばかやろう」、「ざけんじゃねえ」と言っているのと、人の言っているのを聞かずに口をはさんだり、さえぎったりするのがそのキャラクターだから、他が画面に映っている順に台詞を吐き出して行くようなパターンから逃れることが出来た。映画は、日常言語を模倣する必要はないが、そこで作られた形式が古びてしまうと、その形式を楽しめない。そういえば、高杉亘が演じる「SAT」のいかめしい顔をした中隊長は、猛烈な勢いで走っているのに、場面場面で歌舞伎の「見え切り」のような静止ポーズをする。そのほうが絵柄からして好都合なのだろうが、おいおいそんなところで止まらないでよと言いたくなる。

映画自体がはっきりさせていないからわたしの解釈を書くが、無人の地下鉄をコントロールしているのは、おそらく「カエル宅急便」というマークのついたワゴン車だろう。その車が通ると、ビルのジャンボスクリーンの映像が乱れたりする。カラスが騒がしく飛ぶのは、単に「凶」を示唆するためか、それとも、カラスが電磁波に敏感だということを承知のうへの演出か？しかし、画面を揺らせるほど強力な電波を使っているのなら、電波探知できないはずはないが、この映画には、ケイタイの探知の話は出て来ても、他の無線の探知の話は出て来ない。

東京の地下鉄に「隠し線」がある話は、よく言われている。軍事目的や、皇室の避難の「隠し線」がたくさんあるというのだ。その話が、この映画にも出てくるが、最後にはあいまいな話になる。そういうことを知り尽くした「臨時ダイヤ組み職人」線引屋こと熊沢鉄次（金田龍之介）は、その図面まで出してくるが、そういう振りは、最後にはどうでもよくなる。ところで、ここには出て来ないが、半蔵門線が紫なのは、皇居と密かに直結しているからだという都市伝説がある。

実際は知らないが、この映画に出てくる地下鉄のコントロール・ルームは、NASAの宇宙ステーション並だ。ロンドンの地下鉄が、すでにやっていることだが、駅のホームで不審な動作をする人間をチェックする監視カメラがある。おそらく、東京でもやっているはずだ。このコントロール・ルームを仕切るのが、國村隼が演じる、いつも火のつかないタバコをくわえている片岡文彦。タバコばなれができないのは、いまではアホに見られるらしいが、この男は、えらいマザコンで、「おかあさま」と呼ぶ母親と二人ぐらし。その母親役を八千草薫が演じているのはなかなかハマっていた。マザコンといえば、タバコ志向は、口唇期コンプレックスと関係があるとか。

ドラマは、2004年12月24日に起こり、この日、真下正義は、恋人の柏木雪乃（水野美紀）とデートの約束をしている。彼女は、新宿の音楽ホールで

まちぼうけを食う。クリスマスの演奏会があるのだが、その指揮をするのが、西村雅彦。しかし、その指揮ぶりは、全く曲と合っていない。出てきたときから、西村が指揮者をやるのは、おふざけなのかと思ったら、そうでもなく、「本気」の役だったので、これはまずかったのではないだろうか。彼が指揮しているあいだ笑いがこみあげてくるからだ。そのうち、にんまり笑って「ガウター10！」なんて言い出すかのような気がして。

柳葉の指令で地下鉄のコントロール・センターに乗り込んだサンタマリアのIT捜査ユニット「CIC」のグループで係長を演じるのは、小泉孝太郎。別にどうということもない演技だったが、そのさりげなさが特技といえないこともない。彼らは、機材を一式持って地下鉄のコントロールルームに乗り込み、邪魔がられながら捜査を進めるのだが、2度ほど警視庁から宅配便がとどく。捜査線上に浮かんだ犯人をしらみつぶしに調べるためのコンピュータだが、ダンボール箱を開けた彼らが言う、「JAZZドライブまであるじゃないか！バックアップとっておけよ」。「JAZZドライブ」とは、言わずと知れた、MOなどと同時期に出現したディスクのことだが、「バックアップとっておけよ」はどういう意味か？それが「バックアップ」ではなかったのか？しかし、当時、警視庁のようなところがJAZZドライブにデータを記録していたというのは、ありえない。たいていは、DATだ。

この映画を見るまえ、たまたま、わたしは、古いJAZZディスクを出してきて、かつてSGIのIndyでつくった映像をいまの「普通」のマシンで見れるようにデータ移行をした。そのJAZZディスクは、一枚で16（といってもずいぶん1万円ぐらいした）の容量しかないから、いまではコピーは簡単はずだが、フォーマットがSGI式なので、それを古いマシン（Octaneを使った）で転換し、それを普通のマシンに移してDVDに焼くというようなめんどろなことをしなければならなかった。そうか、小泉孝太郎たちが、「バックアップとっておけよ」と言ったのは、いま一般的なマシーンでも読めるようにしておけよということか。そりやそうだが、昔は出来なかったんだって。

犯人は、真下に対して次々に洋画の題名を出したくる。『ジャガーノート』、『オデッサ・ファイル』、『白い恋人たち』、『愛と哀しみのボレロ』などなど。その際、真下は、これらの映画のタイトルが出されると、すぐに（スタッフか？）検索し、パソコン画面に作品の簡単なデータを出し、それを見ながら返答をする。これは、まるで、学生にわたしが「最近面白のありますか？」などと訊かれたときに、かたわらのパソコンでこの「シネマノート」を出し、それを見ながら答えるのに似ている。しかし、おそらくわたしの学生も、そんなやりかたで返事をしてもらうよりも、生前の淀川長治さんのように、題名、監督・出演者名はむろんのこと、細かいデータを暗記して立て板に水のように答えてくれたほうが、訊いてよかったと思うだろう。この犯人は、安心するために訊いているわけではないが、「交渉」のプロがこれでいいのだろうか？それとも、このほうがかえって効果的なのだろうか？（東宝第1試写室）

2005年05月06日

極私的遂に古稀 (Kyokushiteki Tsuini Koki/2005/Suzuki Shiroyasu) (鈴木志郎康)

鈴木志郎康さんは、わたしが敬愛する詩人であり映像作家でありパフォーマンスであり思想家であり人である。イメージフォーラム・フェスティバルで発表される鈴木さんの作品は以前からずっと見てきたが、昨年だけは見に行けなかった。だいたいいつも5月の連休中にフェスティバルがあるのだが、連休はわたしにとって魔の一週間となる。「勤め」から解放されるので、寝起きの時間が極度に不定となり、「カタギ」の生活とは無縁の時間帯に放り出されるからだ。今年も、4月29日にあつた第1回目の上映を見過ごしてしまった。今日を逃すと見れないので、前日から「カタギ」の生活をし、この日にそなえた。

この作品以外には、公募部門奨励賞の水本博之『2つの旅とコーヒー』（17分）、招待作品として、ビジュアル・ブレインズのビデオ『De-sign 16 (Brown Life)』（10分）、野川仁のビデオ『迷図』（5分）、水野勝規のビデオ『Tone』（10分）、太田曜の16ミリ『Speed Trap』（6分）、田名網敬一＋相原信洋のビデオ『Trip』（8分）が上映された。

鈴木さんの作品が一番面白いと感じたのは、他の作品が、フィルムやビデオのパッケージのなかで完結している印象をあたえるのに対して、鈴木さんの映像は、鈴木さんの肉体といういわばベルクソンの「持続」と「運動」との関連のなかで、生きている存在（つまりは「実存」）の（ベルクソンを出したから彼の言葉を借りれば）「奥底にある生命の絶えざる耳鳴り」（「変化の知覚」）を「聴かせ」てくれるからだ。

しばらく鈴木さんには会っていないので、初めの方で、彼のむくんだ顔が見えたときはびっくりした。声もおかしい。が、それは、インフルエンザにかかったときの映像で、息もたえだえになりながら自分を鏡に映し、それをビデオに撮っているのだった。「極私的」な映像日記だからそれも撮らなければならぬ。

10年前、60歳のときの作品で、鈴木さんは、いきなりカメラのまえで「これが還暦のわたしの身体です」と言つて、パンツ一丁になったが、5月に70歳の古稀をむかえる鈴木さんは、この作品でもパンツ一丁になる。肉体の衰えを感じた氏は、ストレッチ体操をはじめ。最初は、ほとんど手が床につかないが、3ヶ月後にはその効果がはつきりとあらわれてくる。これも驚き。

この作品は、鈴木さんが身体をはった日常パフォーマンスの記録でもあるわけだが、衰弱していた身体が、ストレッチ体操をするということによってだけでなく、撮るということによっても次第に回復してくるのを見せるという循環構造が面白い。

鈴木さんのパートナーである「麻理さん」がちらりと映り、「日記」と称しながら、いずれイメージフォーラム・フェスティバルの作品に使うんでしよう、そういうのって・・・と、鈴木さんの制作態度への批判的コメントをするシーンがある。むろん、自分の身体と生活をさらすこうした「パフォーマンス」は、ライブではないのだから（いや、ライブであっても）どこかに「演出」が入る。効果をねらった演出ではないとしても、最低限の選択ははいる。しかし、そうした演出や選択は、日常、わたしたちが鏡を見るといふ些細な行為のなかにもある。

意識するということがそもそも演出であり選択なのだ。そうした「演出」（麻理さんのコメントも含め）の自然さが、鈴木さんの映像にユーモラスな要素を加える。

しかし、鈴木さんの場合、「極私的」日記として自分の生活を撮るということとは、記録するのとはちがうのだと思う。この作品のなかに、7月5日に二子玉川園駅の階段ですべり、鼻血を出して顔に傷をするという報告をする鈴木さんの姿がある。それは、絆創膏をはった顔のアップだが、カメラの視角はインフルエンザのときと同じで、傷をアップするとか、現場のショットを見せるといったことはしない。つまり、これは、まさに自分の肉体に起こったことを物語る姿を撮っていることを見せる映像パフォーマンスなのであり、記録というならば、そうした出来事を1日以内の時間の枠のなかで回想する意識を記録するのである。そしてその「自然」さが、不思議なおかしさをももたらし出す。

ヘルシンキに住むエルキ・クレニエミ(Erkki Kurenniemi)は、フィンランドの電子音楽のパイオニアとしても、またさまざまな電子的なインターフェースの発明者としても知られている天才的な人物だが、彼は、60をすぎたところから、毎日、自分の見たもの、会った人・・・視覚にうつったものはなんでもデジカメに撮り、家に帰ってコンピュータにセーブするという生活を送っている。彼は、そうすることによって自分の「記憶」をシステム化し、自分が死んだあとも、自分の「人格」を生き残らせることができるかもしれないという期待をいだいている。『ビデオドリーム』のオブリエアン博士になろうとしているわけだが、鈴木志郎康さんが彼の日常生活を撮るのは、そういう目的ではないと思う。クレニエミの発想は、いかにも「西欧」的な「記憶」＝蓄積の形而上学と結びついているが、鈴木さんの場合は、「はかなさ」に身をまかせるとするか、もっと「東洋的」な感じがする。

この「日記」には、庭のベランダに植えられたさまざまな花や植物の姿も映る。鈴木さんは、シャクヤクの蕾が開くのを待つのは、「わくわくする」と語る。わたしは、花や植物の季節感と無縁の人間なので、アジサイが映ったシーンで、ピクチャー・イン・ピクチャーの形で「マリさん」の姿がちらっと映ったように見えたとか、庭が映る別のシーンで、テレビのニュースの映像が出てきたというようなところに注意が向いてしまうのだが、この作品のなかで草花は、重要な「季語」であり、また、身体をクレニエミのように「情報のシステム」と考えるのではなく、いずれは、草木と一体になる存在と考えていることを示唆しているように見える。「咲く」ことの喜びと「枯れる」ことの淋しさとあきらめ。

(パークタワーホール／イメージフォーラム)

2005年05月10日 (1)

ハッカビーズ (I Heart Huckabees/2004/David O. Russell) (ライブ
イッド・O・ラッセル)

少し早すぎたかなと思ったが、会場についたらもう半分ちかい席がうまっていた。アメリカでの評価が高いのでみな期待して来たもよう。最前列には永六輔氏。補助席を置かないこの会場はじきに満席となり、宣伝の人があやまる声がき

こえる。今日は6時半からもう一回試写があるが、それまで待つのはつらいねえ。

字幕は戸田奈津子だが、はたして、「哲学的」なこの映画の奥行きを訳し出せるだろうか？ 戸田奈津子の字幕は、職人芸に域に達しているとしても、「こ」う訳してしまうと観客には理解できないだろう」といった「思いやり」のある操作が目立つ。彼女は、「C-SPAN」が日本では「一般的」でないと判断すると、それを「CNN」と(誤)訳してはばからない。しかし、そういうやり方はもう古いのではないか？

この作品には、“existential detective”とか“existential issue”という言葉が出てくる。この“existential”はキーワードなので、さすがの戸田氏も、意図的な「誤訳」的操作はできなかったらしく、前者を「実存主義的探偵」、後者を「実存主義」という役でお茶をにごしている。しかし、これでは、この映画の意味が伝わらない。ここで使われている“existential”は、1940～50年代(日本では1960年代前半まで)に流行った「実存主義」(ジャン・ポール・サルトルが主役だった)とは関係がない。たしかに「実存主義」が問題にした「実存」(existence)とは関係がある。が、それならば、「実存の」とか「実存的」と訳すべきである。まして、“existential issue”は「実存主義」ではなくて、「実存的問題」、簡単にいえば、「生きるか死ぬか」の問題である。ハムレットの「生きるか、死ぬか、それが問題だ」の生死が「実存」なのであり、個々の人間の現実的存在を哲学的に表現している。

リリー・トムリンがパートナーのダスティン・ホフマンと「経営」(収入のほどは不明)している探偵社の名が、“Existential Detective”(実存的探偵)。彼女と彼があつかうのは、「実存問題」である。ホフマンは、白い毛布を取り出し、両手のうえにかけ、手を動かしてラクダの背中のような形をつくりながら、「毛布のなかですべてがつながる、われわれは一体だ」と言う。彼らは「探偵」というよりも「検出」(detect)する人であり、そのやり方は、探偵よりも精神分析医的である。

ジェイソン・シュワルツマンは、「自分」探しのために「実存探偵」社を訪れる。彼は、背の高いアフリカ人と1日に3度も出あった偶然の謎につきまといわれる。あれは誰だったのか？ ホフマンは、依頼者を、ちょうど「フロイト派」のセラピストが患者を長椅子に寝かせるように、寝袋のなかに寝かせ、チャックを閉める。寝袋のなかで、シュワルツマンは、シュールな「幻想」を経験する。ここでは、「検出」すべきものは、「犯人」といった「他人」ではなくて、「自分」、自分のなかの「他人」なのだ。映画のなかに、“how am I not myself?”という問いが何度かでてくるが、まさに、「どうしてわたしはわたし自身ではないのか？」、「どの程度わたしは他人なのか？」を「探偵」する。

シュワルツマンは、環境主義者で、コミュニティの連中と「コアリッション」(目的を共有して一時的に連帯すること・そういうグループ)を組んでいる。何でも売ってしまうという「ハッカビーズ」社の開発に反対するのがその目的だが、この「コアリッション」には、「ハッカビーズ」社のやり手社員であるジュード・ロウも入っている。彼がこれに加わっているのは、懐柔策らしいが、「コアリッション」のメンバーは、疑ってはいないようだ。というより、従来の枠組

みでは「敵」と「味方」に分裂してしまうような面々が一時的に「連帯」するのが「コアリッション」であり、地域の「自然保護」というような場合には、こういう組み合わせも不思議ではない。

彼らに対抗するかのように、別の「哲学」をのたまうのが、イザベル・ユペール。彼女は、『If not Now』という本を書いて売れている。消防士のマーク・ウォールバークは、彼女の本の「信者」で、石油文明に反発をつのらせ、自動車を拒否し、火事が起きても消防車に乗るのを拒否し、自転車で火事場に急ぐ。皮肉なことに、消防車は渋滞で現場に着くのが遅れ、彼の方が先に着き、人を助ける。彼は、子供が履いているスニーカーに「Made in Indonesia」と書かれているのを指さし、みろ、インドネシアでは労働者が低賃金で働かされ、搾取されている——こんなもの履くなど言い、子供と女房はあきれて家を出ていく。

ウォールバークは、「もしジミー・カーターの政権が倒れなければ、いまごろは電気自動車が走っていた」といい、「ファシストの独裁者に牛耳られているアメリカ」を呪う。この映画も、ハリウッドで作られながら、G・W・ブッシュに異を唱えている。

シュワルツマンがアンティク・ショップのような店であの背の高いアフリカ人に会ったとき、このアフリカ人が持っていたポスターかジャケットには、ジム・キャリーが緑の顔に深々と帽子をかぶっている『マスク』(The Mask/1994/Chuck Russel)のポスターの絵が映っていた。

試写で配られたプレスシートには、「i ♥ huckbees」という表記があり、アメリカでも「I Love Huckbees」というタイトルが使われている。しかし、原題の「heart」は、「肝に銘じる」という古い用法で、直訳すれば、「われハッカビーを忘れじ」といった感じになるらしい。要するに「ハッカビーたちに気をつける」ということだ。

「ハッカビーズ」とは、なんでももうけの対象にしてしまうという最もアメリカ的で今様な会社だ。その会社でジュード・ロウは、最も口の立つ出世街道まじぐらの社員。実際には、「コアリッション」の会員になりすまし、その活動を懐柔しようというセコイ奴。「ハッカビーズ」はCMも作っているが、その売れっ子モデルがナオミ・ナッツ。彼女はロウの恋人であるが、ひよんなことでウォールバークを愛するようになる。つまり、脱ハッカビーズするわけだ。

トムリンとホフマン「探偵」が、ロウの家の外のごみ箱をあさると、なかから「カフカ」という名が見える本が出てくる。いま「カフカ」というと村上春樹で、こっちはフランツ・カフカとは何の関係もないが、この映画の「カフカ」はれっきとしたフランツ・カフカである。ホフマンが、「ああ、カフカだ」と、「やはり」という声をあげるところを見ると、この映画で使われている「実存的」は、実存主義と全く無関係ではなさそうだ。しかし、「実存主義」そのものは、まさに個々人の生き方を問題にしたのであって、単なる哲学の系列ではなかった。日本に入ってくると、それは、単なる思想上だけの流派になってしまった。それは、「あなたの実存」なんて言葉は、普通の日本語では使わないから仕方ないことだが。

ちなみに、「実存」という言葉を作ったのは、九鬼周造である。いまでも十分に読みごたえのある『人間と實存』（岩波書店、1939年）のなかで、ハイデッガーにおけるExistenzが、従来ただ「存在」と訳されていたが、それでは不十分で、「現実存在」と訳さなければならないと主張した。その「実」と「存」とつないで「実存」という言葉を作ったのだった。なお、フランスで「実存主義」のイデオログになったジャン・ポール・サルトルは、九鬼周造がパリに住んでいたとき、彼にフランス語を教え、他方、九鬼はサルトルにハイデッガーを教えたと言われている。

いまのアメリカで、マイナーな環境主義者（アルバート・ジエイソン・シュワルツマン）をメインにして、「実存」つまりは「いかに生きるか」をテーマにするというのは、なかなか批判的。アメリカで当たった理由はそこにあるが、日本では、そのからくりとひねりが通じず、あまり当たらないかもしれない。（ヘラルド試写室／日本ヘラルド）

2005年05月10日（2）

星になった少年 (Hoshini-natta Shonen/Shining Boys & Little Randy/Shunsaku Kawake) (河毛俊作)

東宝のビルのエレベーターのなかでいっしょになった男性が、カバンのなかをもじよもじよやって何かを取り出した。首に下げる名札だった。何階かのオフィスに入るとき必要なだろう。その昔、アメリカのちよつと大きな会社に行くうち、首からネームカードをぶら下げた人がいて、かつこいいなと思ったが、そのうち、日本の会社でも流行りはじめた。が、最近は、セキュリティ上、義務化され、わたしの行っている学校でも下げているのがかなりの数いる。わたしの名前が印字されたものをもらった記憶があるが、むろん、わたしはやらない。

実在の人物を追悼・回顧する映画であるが、同時に、（時代設定は1980年代後半から1990年代初頭までだが）いまの日本で、ちよつとオフな家庭・家族と、そのなかで自分の生き方をまっとうした少年の物語にもなっている。日本の学校なんかに行くよりも、タイの象使い養成所にも行ったほうがよほどよいのかもしれない。

動物好きの佐緒里（常磐貴子）は、前夫の子供・哲夢（柳楽優弥）をつれて千葉県の東金で、動物学を専攻した新しい夫・小川耕介（高橋克実）と動物プロダクションを経営している。耕介とのあいだにも3人の子供がいるが、家族生活はうまくいっている。（後半、成長した哲夢が象の調教のやりかたをめぐって耕介の言うこときかなかったとき、「てめらを拾ってやったのは俺だろう」というせるふをはくシーンはあるが、継父としてはベストの部類に属する）。

それほど露骨には出てはいない（そのくらいは「普通」だから）が、哲夢は、学校で「動物臭い」と差別される。しかし、彼はそれでめげることはない。授業で教科書を棒読みする教師が出てくる。退屈な哲夢が、夢想の動物園の絵を描いていると、それを見つけたその教師は窓から捨ててしまう。学校には夢がないが、といって、この映画は、それを批判的には描かない。同様に、哲夢が日本からはるばる単身でおとずれたタイの生活も、（日本と対比して神秘的に描いたりする

やりかたがあるが）非常に「自然」に描く。これが、監督・河毛の作風なのだろう。

柳楽優弥は、すべてを「自然」に見せてしまう才能がある。彼の演技を見てみると、常磐貴子の演技が、いかにもテレビ学校的（俳優養成学校的）で、せりふとしてはこなしているも、他人ごとのように言う例のスタイルが鼻につく。このへんは、祖母役の倍賞美津子（千恵子に似て来た）は、常磐とはちがう。習った演技の系統がちがうからか、年期が入っているからか？

「自然」という言葉を使ったが、淡々としているところがこの映画のいいところ。タイで最初、哲夢が、トカゲかなにかの丸焼き料理を食べられなくて、日本から持ってきたらしいカップヌードルを食べるシーンがあるが、当然、猛烈な葛藤や同化の苦労があったはずだが、そのへんをさらりと描く。学校で、最初意地悪をする同世代のタイ人も、すぐに哲夢を受け入れる。全体として、この映画は、「善良」な人ばかり出てくる。だから、哲夢が日本に帰って来て、動物プロダクションの仕事をはじめめるシーンで、テレビ局が動物を使ったドラマの撮影にやってくる、哲夢とやりとりするところでは、テレビ屋やそのドラマの主演俳優（武田鉄矢）が登場すると、やけに生臭い感じがするのだった。

哲夢が、象使いになろうと決心したのは、母親が象を買うことを決心し、夫の反対（というほどはつきり意思を表明しないのだが）を押しきって、「中古」の象を買ったことに端を発する。が、彼には、独特の感覚があって、すぐに象の「言葉」がわかるのだった。象は、仲間同士の「言葉」をもっているという。幼いときから動物に囲まれて育った子供は、そういう感覚を身につけるのかもしれない。

映画では特に強調されないが、哲夢のにとって、母親の影響は強い。こう思ったら、実行に映す佐緒里のような母親の子供は、そのパワーにおしつぶされるか、あるいは、彼のようにユニークな才能と性格を延ばすように見える。動物プロダクションを運営するためには、それなりの計算とドライな運営能力ができないし、佐緒里が象を買おうと決意したのも、ただ象を飼いたいという夢を具体化しただけでなく、同時に、プロダクションとしてのブレイクスルーを意図していたはずである。しかし、この映画は、そういう部分には目を向けない。だから、話としては、「普通」でない家庭があり、そこから「王子」のような子が育ち、脂ぎった現実には常に距離を置きながら、淡々と生き、突然姿を消してしまう、という印象をあたえる。

（東宝試写室／東宝）

2005年05月11日（1）

ロボッツ (Robots/2005/Chris Wedge) (クリス・ウェッジ)

3時半開映で「よみうりホール」はどうかと思ったが、やはりお客は3分の1程度だった。日本語版としての出来もよかったので、ちよっともったいない感じ。いずれ吹き替えの役者たちを集めて大きな試写をやるのだろうが、最近、「よみうりホール」でがらがらの試写会というのがよくあるのはなぜだろう。それと、客が少ないと、この会場、えらく寒いのだ。なんとかして。

ロボットだけが住む社会を描いている寓意的な構成だが、それがオフザケに
ならず、かえってそのドラマとエピソードが、いまの人間社会をさりげなく批判
していて面白い。基本にあるのは、効率をあげるためにロボット社会の「勝ち組」
と「負け組」を「デバイド」する問題。もともと、発明家のビッグウェルド博
士（声…西田敏行）によってつくられて、上からみると輝けるこの「ロボットシ
ティ」にも、その地下には、「中古」の部品だけで作られた「負け犬」ロボットが
住む「労働者」街や「ホームレス」街がある。「負け犬」ロボットを解体する処
理場もある。「アップロード」できない／しない「負け組」は解体されるか、こ
の街のホームレス・エリアに隠れるかしかない。ビッグウェルド博士を隠居させ、
この街を牛耳っているのは、ラチェットとその「母親」マダム・ガスケットで、
彼と彼女は、この分割・差別政策を強引に推進しようとしている。

ビッグウェルド博士のような「偉大な発明家」になりたいという（昔流に言
うと）「青雲の志」をいだいて郊外の親もとを離れてこのロボットシティにやっ
てきたロドニー・コパーボトム（声…草剛）は、ホームレスエリアの住人ロボッ
ト、フエンダー（声…山寺宏一）と知り合い、この街の現実を知る。

現代のテクノロジ、とりわけ情報テクノロジの世界では、「パーツ」
（部品）が組み合わさって全体をなすという発想は、時代遅れになっている。そ
れは、機械テクノロジが優勢だった近代の発想であって、ミクロな単位自身が
独立していて、それらが自己組織化しながら、たがいに連動しあってネットワー
ク的なシステムを作る（したがって、「部品」だけでも独立できる）のが今日の
状況だ。だから、たとえば、アメリカの軍隊でも、かつては上官の命令なしには
行動できなかったのを、個々の兵士の判断で動ける要素を増やすとか、いうよう
な形で、部品・全体観は、終わりつつある。しかしながら、現状では、人間を
「部品」の集合と考える発想、グループや社会を「部品」が「役割」分担して構
成される全体とみる「分業」的考え方が依然として通用している。

そのくせ、現実には、「部品」は全然尊重などされていない。たとえば、家
電製品が壊れた場合、個々の「部品」を交換すれば直る場合でも、基盤全体とか、
モジュール全体とか、ある「部品」の集合をそっくり交換するか、あるいは、
「もう寿命ですね」ということで、全体を廃棄し、新しいモデルを購入させられ
る。コンピュータの場合は、その最たる例で、古いものを使い続けようとするど
かえってコストがかかってしまう。この「部品」交換ではなく、「全体」廃棄の
発想があたりまえになろうとしている。この映画は、そうした発想に対して、
「発明」のアイデアと意志をもって「部品」交換しながら同じものを長く使い続
けるという発想を肯定しようとする。

いまの時代は、大人も子供も、機械を分解する（パーツ単位に分解する）こ
とをあまりしない。これは、非常に損なことだと思う。たしかに、テクノロジ
は、機械（マシーン）テクノロジからエレクトロニク・テクノロジ、さら
にはバイオ・テクノロジへと重心がシフトしてきている。が、新しいテクノロ
ジを知るには、古いテクノロジの特性を知らなければならない。機械テクノ
ロジならば、機械を分解してみなければ、その特性はわからないから、分解と
組立が機械テクノロジとのつき合い方の基本になる。この映画は、エレクト
ロ・バイオ・テクノロジの感覚と技術を通して機械テクノロジを見ていると
ころがユニークだ。

日本語版の吹き替えは想像以上によかったが、英語版の声優はなかなかすごい。ロドニーの声をユアン・マクレガー、フエンダーのをロビン・ウィリアムズ、ビッグウェルト博士のをメル・ブルックスがそれぞれ担当している。「キヤリア・ロボット」になっているが、「労働者階級」出身の気性を失っておらず、ロドニーと出会って愛しあうようになるキャピを、英語版ではハル・ベリー、日本語版では矢田亜希子。英語版で見たい気がするが、日本では公開しないのかも（よみうりホール／20世紀フォックス）

2005年05月11日（2）

マラソン (Marathon/2005/Chung Yoon-chul) (チョン・ユン Chol)

20歳だが「5歳児の知能」しかないという青年チョウオン（チェ・スンウ）と母（キム・ミスク）の物語。幼児のときから「自閉症」で孤立しているチョウオンを母親が、幼い彼を雨の降る外に連れ出し、雨を手で触らせて「雨」を教えるシーンから始まるこの映画は、監督によると、「一種の育児日記」だという。が、映画は、すぐにチョウオンが20歳に成長した時代へ飛ぶ。彼女が実際にどのような育児をしたかはわからない。家には下の息子がおり、夫は、家をあげがちのようだ。20歳になっても、ろくに話ができないが、シマウマとチョコパイとジャージャーメンが大好きで、好き嫌いの感情ははっきりしている。あるとき母親は、彼がマラソンに特別の興味を示すことを発見し、マラソンのトレーニングをさせる。その結果、この男が猛烈な成績をおさめ、マラソン大会で優勝するというのなら、ありがちなドラマだが、この映画はそういう方向には陥らない。それよりも、2人のコミュニケーションが見る者を惹きつける。

ある意味では、この母親は、「教育ママ」である。が、ただ子供に詰め込み教育を強い、競争に勝ち抜くことを期待する「教育ママ」ではない。それよりも彼女の姿勢は、相手が自分の子供であれ、学校の教え子であれ、相手の子の才能や能力や興味を引き出してやるすぐれた「教師」のそれだ。ある面では、「天才バイオリニスト」を育てあげる母親なんかと似ているが、彼女が求めるのは勝つことではなく、その子が輝くこと、一人の人間として自律してくれること、興味をみずから発展させるような人間になることだ。

母親が、息子のためにマラソン・コーチのソン・チョンウク（イ・ギョン）と談判するシーンが面白い。ソンは、かつてボストンマラソンの優勝者だが、飲酒運転で捕まり、その罰で、チョウオンの通う学校の一教員として赴任してくる（韓国にはそういう制度がある？らしい）。彼は、ほとんど人生を投げていて、てんで教える気がないし、チョウオンを馬鹿にしている。母親の強引な交渉に折れ、しぶしぶコーチを引き受けたが、チョウオンに勝手に走らせ、自分はベンチに寝そべっているといったいいかげんなコーチをする。が、彼は、次第にこの青年に興味をもち始める。このあたりがなかなかいい。ソン・チョンウクの演技もいい。

この映画は、チョウオンという一人の「自閉症」の青年が、何かを打ち立てたとか、乗り越えたとか、達成したということを描くわけではない。それよりも一つのことに格別の興味を持たせること、本人が持つことのすばらしさが、この映画から伝わってくる。むしろ、それは、容易なことではない。キム・ミスク演

じる母親が払った代償（夫との不和、下の息子の軽視）は少なくない。が、映画は、そういう面をじくじく描くことはない。

最後に、韓国には、「自閉症」の子供が3万人（だったと思う）いるというが、現代は、（文字通りの自閉症の子供を抱えている親たちには失礼だが）ある意味で「自閉症」の時代である。わたしが学校で出会う学生たちは、ある意味で「自閉症」的で、他者とのコミュニケーションを積極的にはしたがらない。それは、自分とのコミュニケーションにおいてもそうで、「自分が何に興味を持っていいのかわからない」という悩みをよくきかされる。興味を持たない人に「何かに熱中しなさい」といつても無理な話だが、「関心」というのは、人間が生きていることのあかしでもあるから、何にも関心が持てないという意識は、眠りたいが眠れないという症状と同じように苦しいのである。が、そういう学生に接したとき、教師としてのわたしが、この映画の母親のように、とことん相手の関心を引き出すことにエネルギーを傾注できるかといわれれば、むろん、できない。

昔住んでいた街に、ここで「自閉症」と呼ばれている症状と似た症状の男が住んでいた。いつも家のそばに腰を下ろし、おだやかな顔をして何時間でも外を眺めていた。わたしがそこに10数年住んでいるあいだに、彼は外面的には歳をとらなかつたが、彼の世話をしていた彼の祖母は、高齢に達し、やがて亡くなった。そのあとも、彼は、同じ場所でもく外を眺めていた。その祖母は、おそらく自分の年令を意識し、彼が自分のあとに生き残ることを懸念したにちがいない。彼を残して死んで行った祖母の心中はいかなるものであつただろうか？ この映画を見ながら、名も知らないその男のことを思いだした。

試写が終わって出る時、配給の人からロッテの「チョコパイ」をもらった。そうか、やはりロッテか。

（シネカノン試写室／シネカノン／松竹）

2005年05月17日

ターナーシヨン (Tarnation/2003/Jonathan Canette) (ジョナサン・カウエット)

今日は運のわるい日。地下鉄のなかで隣に座った女子中学生が座席に忘れものをしたのに気づき、ガラになく「忘れ物！」と声をあげたが、タイミング悪く、伝わらなかった。会場では、映写機の調子が悪いとかで、1巻ずつフィルムをかけ替えながらの上映となる。ヘラルドの試写室というと、昔は3指に入る高級映写室だった。

最初、フィルムが映写機を走るカタカタという音がするが、これは、サウンドトラックの効果音。全編ビデオで制作され、マッキントッシュのMovieで編集され、フィルムに焼き直されているのだが、そういうのにかぎって、この手の演出をする。ビデオならビデオらしくしたほうがいい。この種の「自前映画」のよさは、映像に、被写体との触覚的な近さや被写体の息づかいのようなものを、「大型」映画よりも直接的に感じさせるところだ。そういう面が本格的に活かされているようには見えない。それと、この映画は、スチル写真、8ミリフィルム、スライドなどをインポートし、効果をくわえてビデオにまぜるといふ、マックオ

タクがiMovieでよくやる（よくあたりまえの）やりかたをしている。つまり、iMovieを使った新しさは感じられない。

エクゼクティブ・プロデューサーのガス・ヴァン・サントは激賞するが、先日、鈴木志郎康さんの作品が上映されたイメージフォーラム・フェスティバルなどではよく見る、いわゆる「インディ」タイプの作りで、わたし自身は見飽きているスタイル。これを、ガス・ヴァン・サントは、新しい映画の出現のように言うが、そうか？ いま、映画は、作ろうと思えば、iMovieやVideoStudio (Ulead)でも出来る。映像編集ツールの低廉化と性能の飛躍的な向上は驚くべきだ。わたしなんかも、昔はSGIのマシーンでふうふう言いながらやっていたことを、いまはパソコンで簡単に済ませ、VJまがいの「講義」で使っている。だから、こういう時代になると、iMovieで作ったかどうかといった技術の違いではなく、映画の出来が問題になる。iMovieで作りました、低予算ですなどということは、問題ではない。それと、この映画は、ナレーションやサブタイトルで示されることと、映像として提示されることとのあいだに差がありすぎる。映像よりも前者のほうが強いのだ。

しかし、最初のほうはなかなかいいと思った。この映画の監督でもあるジョナサン・カウエットが、テキサスにいる母レーニーと電話で話しながら泣いている。そのかたわらで、彼をなぐさめるように抱く男。ジョナサンが悲しんでいるのは、母親の調子が悪いからだが、彼女は、やがて見ることできるシーンでは、明らかに精神を病んでいる。ただ、この映像の質は続かない。iMovieで遊びすぎている感じもある。

母への深い愛情が描かれていることはわかる。1951年、幼いレーニーは、里親のアドルフとローズマリーに育てられるが、1960年代には、ヒッピー生活をしたらしい。このへんは非常に重要だと思うが、この映画ではちよつと言及されるだけ。その後、写真のモデルになり、世の中で知られるようになる。1972年、セールスマンの男と結婚する。ジョナサンは、2人のあいだの息子だ。父親はすぐに出て行き、ジョナサンは、レーニーの里親、いまでは「祖父母」にあたるアドルフとローズマリーに育てられる。そしてこの間にレーニーの精神疾患があらわれ、精神病院に入る。

全体が、ある意味ではだらだらと、ビデオ日記風に、感傷的なテンポで進むのだが、ところどころ、明らかに、自分では撮っていない（ちやんとした「クルー——」というほどではないにしても——がいる）映像がまじる。母親レーニーが留守番電話にSOSを入れてきて、ジョナサンがテキサスに急行すると、里親のアドルフ（相当老いている）と彼女が住んでいる家のなかは荒れ放題。彼女は、電話でアドルフが虐待をすると言っていた。彼女が幼いときにもそういう目にあつたことを聞いているジョナサンは、アドルフをせめる。その光景がビデオに映されるが、それは、ちよつと「キャディッド・キャメラ」（ドッキリカメラ）のよう。しかし、カメラのまえですべてを否定するアドルフの表情や身ぶりからは、彼が虐待をしたという確信はあたえられない。このへんは、（唐突な例で恐縮だが）戦中に中国人を虐待し、殺し、しかもその肉を食つたりした日本の兵士からその仮面をはいでしまう『リーベンクイズ』のようなリアリティはない。

スタイルとして、面白いなと思ったのは、自分を語っているようで、その自分のまえに「ガラス」を立てていることだ。精神病のレニーに焦点を当て、そういう彼女を撮る自分（ジョナサン）も、相当屈折した人生を歩んできたはずだし、苦勞しているはずだが、そういう側面を赤裸々に語ることはない。ゲイであること、映画や音楽への関心、アンダーグラウンド・カルチャーへのコミットメント、母親からの「脱出」としてのニューヨーク―それらは、語られはするが、「声高」に表明されるわけではない。ジョナサンにとっては、母と自分を撮ることが、ある種ナスシズム的な癒し（セラピー）になっている。カメラは鏡であり、同時に自分を愛撫してくれる何かだ。

2005年05月18日（1）

アルフィー（Alfie/2004/Charles Shyer）（チャールズ・シャイア）

すぐに満席になり、補助椅子が出る。うしろから『ハッカビーズ』の話がストレートに聞こえる。「あれは、要するにいくつものカップルの話なのよ」。なるほど。わたしは、「実存」という言葉にやけにこだわったが、このヒトは、そういうことは全然問題にしない。それが賢明かもしれない。

『アルフィー』というと、ルイス・ギルバートが監督し、マイケル・ケインが主演した1966年の「オリジナル」を思い出す。当時わたしは、音楽をソニー・ロリンズが担当したことに興味をもち、この映画に関心を持った。Impulse!から出たLPを買い、何度も聴いた。映画の記憶は薄れても、ロリンズの演奏は耳に染みついている。ただ、ロリンズ・ファンとして言うと、この盤は、50年代末の沈黙から復帰してから彼がやったさまざまな試みの一つという印象が強く（また、録音エンジニアがわたしの嫌いなルディー・ヴァン・ゲルダーということもあって）当時のわたしは、impulse!ではこんな「商業的」な仕事ばかりさせられ、彼の本領は発揮できないのではないかと思った。そうした懸念は、この盤の次に出た east broadway run down で吹き飛んだ。実は、いまこの文章を書きながら、LP盤の ALFIE を聴いているのだが、ロリンズのものとしてはステディックな感じがする。とはいえ、演奏に加わっているメンツがすごい。オリバー・ネルソンの指揮だが、J・J・ジョンソン、フィル・ウッズ、フランキー・ダンロップ、ケニー・バレル……。

この新しい『アルフィー』は、旧作のスタイルを踏襲している。冒頭から、ジュード・ロウが、こちら（観客）のほう向いて、話しかけたり、目くばせしたりするが、これは「アサイド」という舞台技法である。旧作自体は、ロンドンとブロードウェイでヒットした同名の舞台の映画化であつたので、舞台の技法を継承し、そして新作もそれにならっている。皮肉や愚痴をあらわすときなど、うまく使うと効果的だ。ジュード・ロウは、もともとそんなに嫌みな感じしない役者だから、彼が「アサイド」を演ると、皮肉というよりも、ちよつとカワイイという感じがしてしまう。ふと思いついたが、ボブ・フォッシーの『キャバレー』でジョエル・グレイが演った「アサイド」は、実に毒のある皮肉とアイロニーと悪意が満ちていた。この映画でも、もうちよつとそういう要素があつてもよかったのではないか？

アルフィー（ジュード・ロウ）は、リムジンの運転手（ロンドンではワーキング・クラスに属する）だが、「女」には階級をこえてモテるという自信をいっている。起きて、出かかる支度のときには、あそこに香水をつける。かつて花田清輝は、ドンファンは、女を愛すのではなく、女に愛させるのだと言ったが、アルフィーも、あれこれ手数をするとしても、それは、愛するためではなく、愛させるためだ。こういう手合いは、「利己主義者」というのだろうが、ただ、（1966年の旧作のときはいざしらず）いまの時代には、利己主義のレベルが格段に上がってしまったので、アルフィーが、車のなかで夫と「6カ月もごぶさた」のドリー（ジェーン・クラコウスキー）にプロウジョブをさせてながら、画面のほうを見ながら（アサイドで）「これがケネディの好きな体位だよね、腰痛にはいい」と皮肉を言っても、見ているほうは、「なんてヒドいやつなんだ」という気にはならない。もっとヒドいヒトデナシがいくらでもいる時代になってしまったからである。

1966年版の舞台はロンドンだが、この映画の舞台はニューヨーク。ケータイが出てくるところを見ると、時代が現代に設定されていると判断できるが、そのような設定のなかでは、アルフィーは、「普通」である。しかし、いまのアメリカというコンテキストのなかでこの映画を見ると、（『ハッカビーズ』なども含めて）いまアメリカでは、「人生論」への関心が再燃したのかという気がする。自分は、「女」にはモテるつもりでいたが、必ずしもそうではないことに気づくアルフィー。その場のノリで親友（オマー・エップス）の彼女（ニア・ロング）と寝てしまい、子供ができてしまったが、数年後、その彼女に会ったら、彼女はその親友といっしょにアルフィーの子を育てており、アルフィーが介入する余地はない。一体自分は何だったのかという問いを突きつけられるアルフィー。

いまのアメリカは、G・W・ブッシュの出現によって、相当時代が後退してしまったから、アルフィーのような男がいるかもしれないが、一般的には、フェミニズム的意識やメルショービニズム（男性至上主義）への批判は無意識にであれ浸透しているから、そういう状況のなかではアルフィは、全然「新し」くはない、つまり、いまのアメリカというコンテキストのなかでは、この映画は、「現実」との関連においてよりも、現代の「寓話」として受け取られる可能性が高い。

アルフィーが、病院のトイレで出会う老人が、自分は、旅行に行こうとせがむ妻の希望を先延ばしにしているうちに、妻がある日突然台所で倒れ、そのまま帰らぬ人になってしまい、それ以来、「毎日が最後」だという気持ちで生きることにした、というような話をする。最後に、「持ち駒」の女からすべて見放されたアルフィーが、この老人を訪ねると、彼は、散歩でもしようかと彼を改変に誘い、「問題は、君のこれからの人生をどう生きるかだね」と言う。このへんの感じが、「人生論」への関心の再燃とわたしが言うゆえんである。

音楽にジョン・パウエル、ミック・ジャガー、デイヴ・ステュアートが参加しただけあって、音楽の使い方が実にいい感じ。Dミックスとしても相当のレベルで、CDを買いたくなかった。

アルフィーが知り会った女性のなかでは超リッチなのが、スーザン・サランドンが演じるリズ。60年代に少女時代を送っているのは「ブルジョア」にナオツ

ている典型。だから、マリワナが好き。アルフィが家を訪ねると、カナツペを用意し、アブサンを飲まない？と言う。アブサンをグラスに入れて、その上で粉をあぶり、流し込み、上からソーダーか何かを加える独特のカクテル。アブサンは、アメリカでは輸入禁止だけど薬品だとごまかして持ち込んだと言う。アブサンは、ボードレールが愛用した緑色の「退廃」の酒。

ニッキー（シエナ・ミラー）はハイテンションの女で、急に考えが変わる。いままで遊び大好き女（パーティガール）だったのに、アルフィーと家庭を持つとうとする。こうなると、アルフィーはめんどくさくなる。彼女は普段やらない壁塗りなどをはじめ。二人が住んでいるアパートの壁にチェット・ベイカーのドキュメンタリー『Let's Get Lost』（1988）のポスターがある。ニッキーがベーカーを好きだという設定なのだろうか？彼女もドラッグに深入りしている。それを「更生」してアルフィーと新たな生活をしたいと思う。「美しいと思って近づいてみるとキズもの」とアルフィは彼女を形容する。このへんのせりふは、見る者にグサッとくるはずのものが、ジュード・ロウが言うとあまりきつく感じない。

『ガン・ホー』で初めて知ったゲディ・ワタナベが、アルフィが勤めているリムジン会社の中国人社長役で出ている。『エド』にも出ていたし、端役でかなり出演しているようだが、久しぶりに見たので、ふけたなあという印象。自分分は棚上げにして。

（UIP 試写室）

2005年05月18日（2）

四日間の奇蹟 (Yokkakan no Kiseki/2005/Sasabe Kiyoshi) (佐々部 清)

かなりの盛況で、補助席が出る。となりの女性がずつと涙。

吉岡秀隆という人はしあわせな俳優である。何をやらせても「北の国から」と全く変わらない身ぶりやディスクールでやれてしまう。今回も、（途中から怪我で弾けなくなるという設定であれ）およそピアニストの身ぶりにおいて破綻していない。吉岡だと「まあいいか」と許してしまえる。

ドラマの前提はよくわからない。ロンドンで、新進ピアニストの吉岡が、ピストルで撃たれそうになった少女を救う。なぜ、彼女が撃たれたのかはあまりよくわからない。暴漢が通りがかりに彼女の一家を襲ったらしいが、なにか納得できない。とにかく、その事件で少女は両親を失い、吉岡は、指の神経を切断し、ピアニストとしての生命を失う。少女もこの事件がきっかけで（プレスでは、もと「サヴァン症候群」という脳の病気をもっていたらしい）口がきけなくなる。そして、そのあとどういう経過があったのかはわからぬまま、吉岡がこの少女にピアノを教え、彼女は、脳に障害をもちながら、普通以上のピアノ演奏ができるようになる。

障害を演じる場合、尾高程度の演技だと、見ていて、「差別」になってしまふのではないかという不安を感じる。が、基本的にこの映画は、障害がテーマではない。この映画の見どころは、一人の人格が他の人の人格と入れ替わるという

点（これが4日間つづくから「四日間の奇跡」）にあるので、むしろ、そうした人格の転移が映画的・ドラマ的に説得力をもたせるために少女に障害をあたえたと書かないこともない。ただし、この映画は、浅倉卓弥による同名の小説にもとづいており、映画のために少女が障害を割り当てられたわけではない。ただ、いずれにしても、とってつけたようなところがあるということだ。

映画やドラマの手法として、どんなに安いやり方でも、わたしは、タイムトラベルにおとらず人格の転移に興味を持つ。それは、わたしのなかに、多重人格こそ「あたりまえ」だという考えが強くあり、また、人格の転移への願望があるからうだろか？ この映画でそれが起こるのは、非常に予見しやすく、その成行きも予測できるのだが、にもかかわらず、人格転移のところは見ていてあきなかった。

ドラマの舞台は、山口県の角島（つのしま）で、ここに設定された医療センターに吉岡と尾高が招かれてやってくる。ここには、それぞれに死を迎え入れるはずの人々が「家族」のような共同生活をしている。医師（西田敏行）の妻（松坂慶子）も、昏睡状態で眠りつつづけている。

「奇跡」という概念は、キリスト教的な意味で使われている。この医療施設は、プロテスタント教会に属し、どうやら人々はキリスト教に帰依しているらしい。このへんも、非キリスト教者のわたしなどからすると、とってつけたような印象をあたえはするが、気にしないで見ようとすることもできなくはない。

古い旅館の世継ぎを生めないというので離縁させられた石田ゆり子が、この施設の献身的なメンバーになっているというのも、なんかありがちだが、それもいいだろう。彼女は、高校時代に、吉岡が天才的なピアノの才を見せるのを目のあたりにし、密かに恋心をいだいていた。吉岡と尾高をセンターに招いたのも、彼女の根回しであり、彼女の吉岡への遠い思慕がはたらいていた。（むかし気になっていた人に再会してみたいという願望は誰にでもありますね。この映画は、われわれのそういう平均的な願望を刺激しながら展開する「メロドラマ」の定石にしたがつている）。

「善意の愛」のようなことが基調にあるが、その方向は、わたしなどには、どうも、「おせっかい」の愛にすぎないような気がする。ようするに「日本的」な「おかあさん」の「愛」なのだ。瀕死の床の石田が見せる「愛」は、まわりの人々の先々を「思いやり」、彼や彼女らが「しあわせ」になることをあれこれ気づかうというものだが、これは、西欧的キリスト教の発想とは大分ちがうような気がする。こちらは、もうちょっと各人まかせというか、個々人に自由意志にまかせる要素が多いのだ。「キリスト教」がとってつけて見えるというのも、そんなところと関係がある。

（東映試写室／東映）

2005年05月24日（1）

チーム★アメリカ／ワールドポリス (Team America: World Police/2004/Trey Parker) (トニー・パーカー)

早く行ったが、前の試写が押していて、10分前によく開場。渡されたプレスに順番が書いたポストイットが付いていた。その番号順に入室したわけだが、この方式は、それほど多くなければ列を作るよりも、またいちいち名前をひかえておいて大声で呼んだりするよりもうまいやり方だと思った。

久しぶりに見る「痛快」な映画。「アメリカ人は洗脳されている」とブッシュのアメリカを批判するヨーロッパ人や「亡命」アメリカ人がいるが、むしろ、そんなことはない。逆に「ブッシュのおかげで」体制批判が活気づいた面もある。ただし、いつの時代にも言えることだが、「批判」とりわけこの映画のエートス（基本的な気分・情念）になっている皮肉やアイロニーは、そういう形である種の「ガス抜き」効果を発揮し、結果的に、現状を批判するよりも、それを肯定する「安全弁」になってしまう場合がある。簡単に言えば、悪口をさんざん言って、怒りを解消し、怒りが向けられるべき対象からはそれてしまうというやつだ。

しかし、状況が絶望的な（そう簡単に変革できそうにない）ときだからこそ、この映画の皮肉やアイロニーが出てくるのであり、それがエンターテインメントにもなる。それがなければ、いまのアメリカは息苦しくてしかたがない。崩壊まえのソ連でも、この映画に出てくるようなパペットによる政治風刺がさかに行われていた。

操り人形によるパペット劇が政治風刺に向いているのは、それが「あやつられてる」からだ。この映画では、操り人形が操り人形をあやつっているという二重のあやつり状態が見えるシーンがある。このへんで、監督・製作・人形クリエーター・声優の4役をこなしたトレイ・パーカーは、この映画も、政治の「あやつり」（操作）から決して自由ではないことを十分承知している。

風刺の多くがそうであるように、状況認識は単純である。笑いを取るために意図的に単純化されている。あるいは、製作の発想自体が単純なのか。とにかくアメリカは「世界の警察官」であり、そのために組織されたのが「チーム・アメリカ」だ。それは、「テロの危機」があれば、どこへでも出かけて行き、銃火器を乱射する。パリでは、オサマ・ビン・ラディンに似たアラブ人が拘束される。話は単純化されているから、相手もたしかに「テロリスト」（反米活動家はみな「テロリスト」）らしく反応し、すぐに銃で反撃してくるが、「チーム・アメリカ」は、通行人を犠牲にすることをいとわず、相手を掃討する。

このままブッシュのそっくり人形でも出すのかと思ったら、ユケになる主役は、突然キム・ジョンイル（金正日）になる。彼は、「孤独な独裁者」で、誰の目にも「將軍さま」とわかる人形が、ブロードウェイ・ミュージカル風に「アイム・ソー・ロンリー」と歌い、パロディ化される。金のせりふの多くは、中国語のような発音に「・・・ダ」を付けただけのインチキ「朝鮮語」なのが、歌のところは、比較的明快な英語になるので、その歌は、アーヴィン・バーリンの『ルイジアナ・パーチェス』の『You're Lonely And I'm Lonely』を模倣しているのかと思ったら、それをもじりながら、かつ「ローンリー」を「Ronly」にし、「」が「」の発音になってしまうのをついでにからかっているのだった。が、日本語では、この現象が起こり、日本人をからかうときに、LondonをRondonなどと発音するのだが、朝鮮語もそういう混交が起きるのだろうか？ いずれにし

でも、金正日の表現のなかに人種差別的なものを感じとった批判がアメリカのなかでも出ている。

金正日への批判は、やがてハリウッドの「リベラル派」への批判とリンクする。彼らは、金正日のしたたかな計略にひつかかって、「9・11の1000倍」ものテロに荷担しそうになる。そして、それを救うのが「チーム・アメリカ」だということになるのだから、「チーム・アメリカ」は、否定されているのか、それとも肯定されているのかがあいまいになってくるのだが、そういうことも含めて、権力とテロ過敏症が根こそぎ批判されているととれば、とれないこともない。

見方によっては、彼や彼女らは、ブッシュ政権の「ガス抜き」の役割を果たしたと言えないこともないが、それでは、攻撃まえにイラクに行き、攻撃反対を唱えたり、アカデミーのスピーチのなかに、「大量破壊兵器はなかった」というコメントを持ち込んだりしたショーン・ペンが、かくも安っぽい俳優としてきおろされているのに反発する向きはあるだろう。あのマイケル・ムーアもさんざんなのだから、それも当然かもしれない。その一方、ハリウッドのなかの「左派」（たとえばロバート・レッドフォードやウオーレン・ベイティへの言及は全くない。モーガン・フリーマンは茶化されるが、クリント・イーストウッドは出てこない）。

しかし、この映画の批判が、戦争と映画との接点のなかで行われている点は面白い。主人公ゲイリーは、ブロードウェイのミュージカル俳優だが、オルグされて「チーム・アメリカ」に入り、整形で変装してカイロのテロリストの巣窟へ向かう。批判される金正日も映画好きという前提である。トレイ・パーカーは、テレビの『ザ・トゥナイト・ショウ』で、「金正日は魅力的な男だよ。とにかく、彼は、自分の映画の監督をさせるために韓国の有名な監督を拉致したんだからね」と言っている。これは、シン・サンオク（申相玉）のことで、事実である。アレック・ボールドウィンは、「フィルム・アクターズ・ギルド」（実在するScreen Actors Guild 全米俳優協会のもじり）の会長で、知らずに、その世界大会に金正日を招いてしまう。

かつてスピルバーグは、『1941』のなかで、日米戦争を「映画戦争」という観点からとらえる視点を提起した。山形国際ドキュメンタリー映画祭'91でも明らかにされた（そのカタログの単行本化『日米映画戦』青弓社を参照）ように、「日米映画戦」では、すでに真珠湾攻撃以前にアメリカが日本に勝利していた。カーターからレーガンへ政権が移行した1980年から湾岸戦争にいたる10年間のハリウッド映画は、一方で家族の危機を、他方でCG志向強めるが、前者は、保守反動主義者に国家への危機意識を扇動し、後者は、実際に湾岸戦争で使われることになるハイテク技術と不可分の関係にあり、この時代のハリウッド映画をジークフリード・クラカウアウの『カリガリからヒットラーへ』（せりか書房）の感覚で検証するならば、その随所に、その後、アメリカで常態化していく戦争肯定の社会的気分を読み取ることが可能だろう。

そうした地盤のうえに、9・11は、もともと根強くアメリカにあった「復讐」の伝統を動物的なまでの野獣性丸出しの形で一気によみがえらせた。『チーム・アメリカ』でも、最初のほうでは、この復讐の伝統が批判されている。しかし、だんだん映画が進みにつれて、幾分、ハリウッドにほされたマイナーな映画

人がメイジャー（メジャー）なそれにうつぶんを晴らすような、ある種「復讐」的なおいを放ちはじめる。

誰かを「敵」にしなければ批判が機能しない批判は、本当にラディカルな批判ではなく、批判すべき相手を最終的に肯定する役割を果たす。テーマソングは、『America, Fuck Yeah!』とアメリカを全面否定するが、「全面」否定は、ときには全面「肯定」に転化する。ある意味で、いまイラクでアメリカとその連合軍がやっていることは、「冗談、冗談」「ゲームにすぎない」と苦笑いしながら生身の人間を殺していることである。すべてをおどけた「ゲーム」にしてしまった点でこの映画は、卓越しているが、その機能は、意外にいまの状況の関数であるかもしれない。

この映画を見ながら思いだしたのは、チャプリンが1940年に発表した『独裁者』である。この映画を見たヒトラーは激怒したらしいが、この映画に批判はまちがっていなかった。ここでは、世界制覇への権力への意志が、ナンセンスな身ぶりで茶化されていた。『チーム・アメリカ』の身ぶりは、人形の身ぶりとしてすべてがセックスに結びつけられることによって単純化され、「幼稚」化されているが、それは、いまの時代が、幼児の口唇期に逆行していることを示唆しもする。いろいろ考えさせる点で、高く評価できる映画だと思う。
(UIP 試写室／UIP)

2005年05月24日(2)

亡国のイージス (AEGIS/Bokoku no Aegis/2005/Junji Sakamoto) (阪本順治)

監督、原作者、出演者の挨拶があった。寺尾は、東京にいないとかでビデオ出演。そのあと、中井貴一が挨拶したとき、冒頭、「ちよつと気持ち悪くなつちやつて・・・こんな近くで映像を見たことがなかったの」と口ごもる。これは、ちよつと、寺尾だけがビデオで大写しされ、長々と話（非常に気を使って謙遜したしゃべりだった）をしていたことへの皮肉にもとれた。

映画の前半30分ぐらい、隣の女性が、せんべいをぱりぱり、喉をゴクリゴクリといわせながらお茶をがぶ飲みするので落ち着かない。日本の夜の試写会は、夕食の時間と重なるので、みな腹をすかせる。が、せんべいとお茶を弁当代わりにするのは、身体にも周囲にもよくないのではないかな。とにかく困るよ。

プレスといっしょに『産経新聞』の今日の朝刊が配られる。一面には「中国副首相異例の会談中止『外交ルール無視』」の文字が踊る。が、産経が製作に加わっているから宣伝かと思ったら、必ずしもそうではないようだった。見せたいのは、「一面よりも、四面にある「亡国のイージス」特集であるらしかった。

阪本順治が防衛庁や自衛隊の援助を受けるとは思わなかったが、海上自衛隊の「全面的協力」を得て作られたという。しかし、そのわりに、戦艦を実写した映像が全然よくない。おそらく、戦艦が出る場合には、コンピュータで大幅に処理した映像になれきっているために、そう見えるのかもしれない。あるいは、ひよとして、「実写だあ↓コンピュータには負けないぞ」といった自信でコンピュ

ータ処理が手薄になり、結果的にこんなものになったのかもしれない。（あるいは、自衛隊をカッコよく見せたいための操作？）

「亡国」とは、「平和ボケ」に陥っていて、自衛官が命を代償にして「守るに値しないこの国」（「この国はおれたちもろとも一度滅んだほうがいいんだ」ということなのだが、この映画のタイトルから受ける想像的印象や新聞・テレビの広告のメッセージとは、かなり違うのが意外だった。そこが阪本順治の努力だったのか？

わたしは、日本が「亡国」だとは思っていないが、この映画の製作側の主な流れのなかには、日本を「亡国」だと思わせたいという願望がある。が、そう主張したいのなら、この映画は矛盾している。朝鮮人の特殊工作員のヨンファ（中井貴一）は、日本が「本当の戦争」を知らない「やわな」「亡国」であることを再三口にする。それに同調している日本人の登場人物もいる。イージス艦「いそかぜ」の艦長（寺尾聡）もそういう主旨で「クーデター」を起こした。しかし、最後は、「戦後民主主義」なのだ。真田が演じる「いそかぜ」の伍長は、「どんなにみつともなくてもいいから、とにかく生きろ」とまさに「戦後民主主義」のテーゼを叫ぶ。

誤解のないようにあらかじめわたしの政治的姿勢をはっきりさせておくと、わたしは、「戦後民主主義」肯定であり、現在進行中の「憲法改正」には反対である。憲法と法律とはレベルがちがうのであって、憲法を改正できるのは、国家体制が根本から変わる（変える）ときだけだが、いま進行中の「改正」は、国家の方はそのままにしておいて、まず憲法を変えてから、それを旗印に国家を（反動的な方向へ）変えようとしている。もし、本当にそういう意図がなく、法制度的なすりあわせをしたいのなら、アメリカのように「修正条項」を加えればよい。

憲法改正論者は、第9条と自衛隊の存在の矛盾を言うが、自衛隊は第9条「にもかかわらず」存在するのであって、それが憲法の矛盾にはならない。「理念」と「現実」を混同してはならないのであって、憲法より「低次」の法律でも似たようなことはいつも起きている。一体誰が、道路交通法を順守した歩行や運転をしているのか？ 40キロの規定なのに60キロで走っている車が多いからといって、その道路の速度規定を60キロに変えるのか？ 法にも理念的なものと実用的なものがあるが、法自体、つねに現実の上に存在する。

だから、問題は憲法改正にはないのであって、選択肢は、戦争を堂々と出来る国家にするか、「にもかかわらず」戦争をすることもある国家にとどまるかである。戦争商売の側からいえば、前者こそが理想である。環境問題に關しても、インスタントマナーという観点からすれば、「京都議定書」など守らないほうがはるかに有利であることはあたりまえである。しかし、じゃあ、第2次世界大戦から何を学んだんだということになる。50年代以後飛躍的に進んだ環境研究は無意味だというのか？ ゴミは捨て放題でよかった結果、環境がどうなったか？

この映画のタイトルになっている「亡国」という概念が（挑発的に使われているにしても）基本的にまちがっているのは、いまは、あらゆる「国」が「亡国」であることを無視している点だ。ここで言う「国」や「国家」とは「国民国家」のことだが、そんなものは、もはや存在しない。国家はネットワーク化され、国家権力はグローバル化されている。国家は、いわば「ノード」（結節点）であっ

て、ある「国」の経済危機も、そこで起こされる戦争や紛争も、「脳腫瘍」のようなもので、その部分の問題だけではすまない。アントニオ・ネグリが言う「帝国」とはそういう意味のネットワーク化された国家のことであって、一国が肥大して他国を支配する19世紀流の「帝国」ではない。

おそらく、阪本順治は、こうした現実を知らないわけではないだろう。彼は、『この世の外へ』でも『KT』でも、あきらかに「戦後民主主義」を肯定していたが、この映画では、彼の政治姿勢が屈折した出し方になっている（させられている）。そして、『新・仁義なき戦い』で「迷い」の見た、朝鮮人に対する姿勢がこの映画では、「北」を切るという形になり、その結果として、やや大げさに言うと、阪本らしからぬ「人種差別的」な方向に向いてしまっている。そのため、日本を徹底的に批判し、軽蔑するヨンファの路線も、ただの「悪党」の脅しになってしまい、結果的にうやむやにされてしまうのだ。

日本は「亡国」なのだが、その体制のなかの個人ががんばることによってうではなくなるという路線も見える。試写会の挨拶のなかで真田が、「わたしの役は普通のオジサンですが、そういう人がちよつとがんばることによつて・・・」と言っていたのは、そういう文脈のなかで理解できる。伍長（真田）は、副長（寺尾）の「クーデター」からははずされ、何も事情を知らないところから、最後には「日本」を救う「ヒーロー」になる。これを見ると、そして防衛庁と自衛隊が協力しているところをあわせて考えると、防衛庁や自衛隊は、決して「クーデター」なんかしませんよという姿勢をアピールしたいように見えるが、わたしの見解では、グローバル化された「帝国」のネットワークのなかでは、「クーデター」は不可能なのである。そんなことを心配する必要はない。それよりも、深刻なのは、アメリカのイラク侵略のように、「この手術をしないと命があぶない」といったような口実で大胆な「手術」をし、その結果、「身体」全体を手のつけられない状態、世界を「半病人」にしておくという人工的な戦争支配である。

同じ挨拶のなかで、防衛庁情報局の部長を演じる佐藤浩市は、「この映画は男臭い映画ですが、そういう男たちの背中を女性たちがちよつと押してやると男たち（この映画のなかのように）が元気になるようなところのある映画だと思っています」というようなことを言っていた。しかし、これだと、「銃後の妻」じゃないのか？ この映画には、工作人員の役を演じるチェ・ミンソも出ているが、この役の意味が非常に不明瞭。

副艦長の家庭問題、父子問題がからめられたりもしているが、彼が起こした「クーデター」がそういう身辺問題から発しているらしいところもあるという設定は、つまらない。もっとプロらしくしろよと言いたくなる。現実問題として、国家システムというものは、私情を持ち込もうとしても持ち込めないところが「システム」なのであって、だからこそ、日本から会社役員や政府機関の人間は自殺したりするのだ。それがせめてもの「反抗」の表明だからである。そういう国家や組織の「壁」の熱さは、この映画からはあまり感じられない。

【追記／2005-10-22】新着の『インパクション』（149）に天野恵一が原作との比較を含む力のある『亡国のイージス』批判を書いている。彼は、「日本人の平和ボケ」なるクリシェに対し、「しかし、侵略地に駆り出され、原爆まで投下されても生き延びた『日本人』の多くは戦争がどういうものであったかを、よく体

で理解せざるを得ない戦後の時間を生きたはずである」と書く。同感だ。ただし、安っぽい戦争主義者の背後には、彼らのイメージする戦争が「プラモデル戦争」であることを十分承知のうえで、本格的な戦争（善悪の彼岸をこえた戦争株式会社戦争）を画策し、そのために彼らをおだてるヤカラや組織があることを忘れてはならない。

（丸の内ピカデリー1／日本ヘラルド／松竹）

2005年05月25日（1）

マイ・ファザー（My Father, Rua Alguem 5555/2003/Egídio Eronico）（エジチオ・エローニロ）

大分まえから見ようと思っていたが、タイミング悪くほとんど最終試写を見ることになってしまった。今年は、ゲスト企画などで忙しい。というより、昼間の時間がかぎられているので、短い昼間に大汗をかくことになる。深夜の試写というのはないのだろうか？

一言にしてすぐれた作品だと思う。ナチスのもとでさまざまな人体実験や遺伝子操作の研究を行なったヨゼフ・メンゲレとその息子の格闘を描く。メンゲレは、い、アウシュビッツのガス室を企画した最高責任者でもあり、「死の天使」と呼ばれた。ヨゼフ・メンゲレ役を、あのチャールトン・ヘストンが演じている。「全米ライフル協会会長」だった彼は、『ボウリング・フォー・コロンバイン』でマイケル・ムーアに銃社会の責任を追求され、かつての大スターとしてはいささかぶざまな「老醜」をさらしてしまったが、この映画では、ナチの人体実験への責任を実の息子ヘルマン（トーマス・クレッチマン）から追求されるという、スケールこそちがうが、あのとときのヘストンの複雑な思いをみずから、より強度に反復するかのような役柄を演じている。彼は、アルツハイマーのため、『Genghis Khan』（2004）を最後に引退するらしいが、いずれにしても、この作品が、彼の出演作のなかで非常に高い位置に置かれることはたしかだろう。

映画では、ヨゼフ・メンゲレは、フランクリン・J・シャフナーの『ブラジルから来た少年』（The Boys from Brazil/1979）で描かれており、またジョン・フランケンハイマーの『D.N.A. ドクター・モローの島』で、時代的にはメンゲレより古い、H・G・ウェルズの原作にもとづきながらも、モロー博士はあくらかにメンゲレを思い起こさせるように描かれていた。しかし、これらの作品は、あくまでもメンゲレを「マッド・サイエンティスト」として描いているにすぎず、彼の本当の姿はわからない。

ヨゼフ・メンゲレは、1911年に生まれ、24歳で博士号を取得している。1937年にナチに入党し、フランクフルト大学内の「第三帝国研究所」の助手として研究活動に入った。この研究所は、アリア民族の「遺伝形質」と「純潔性」を「データ」化するなど、ナチのユダヤ人絶滅計画に理論的・方法的な基礎をあたえた。1938年にはSS（親衛隊）にくわわったことをみても、彼のナチ荷担は、半端なものではなく、当初から確信犯であったことはあきらかだ。アウシュビッツでの実験と絶滅計画の遂行は、1943年からだといわれている。1944年に息子のロルフ（映画では「ヘルマン」）が生まれている。ナチス崩壊後、戦犯になるが、1949年、SSのかつての部下たちの支援をうけてアル

ゼンチンに逃亡した。1959年パラガイに移ったが、やがてブラジルに移り、1979年に海水浴中に死亡した。

この映画は、息子ヘルマンのいくつかの時間を錯綜させながら、「父の罪は千年消えない」と考える息子が、成人してから、ブラジルに潜む父を訪ね（原題の「Rua Alguem 535」はその住所）、父親と「対決」するという屈折した父子関係を描く。それは、戦犯を親に持つ者すべてのみならず、戦争遂行国の国民一人ひとりの戦争責任、国家の犯した罪への責任の問題を考えさせないではおかない。

二人の「対決」のなかで明らかになるのは、息子ヘルマンが「善人」で、父が「悪人」という構図ではない。父親は、息子の来訪を「心から」喜んでいる。彼が近く結婚することを知って喜ぶ。しかし、そうした「普通」の父親の身体と心に染みついた慣習と文化（考え方と感じ方）が、ヘルマンとは根本的に異なり、そして、それがナチズムの本質をそのまま引きづっていることがあばれる。息子は、父が連れて行ってくれた森のなかで、父への殺意をいだく。しかし、たとえ彼を殺しても、何の解決にならないことをさとるし、父親自身も、（おそらく自分のやったことの「罪」を自覚しており、そのために息子に殺されてもいいと思ったかもしれないが、しかし、それが自分や息子にとって意味があることとは思わない。このへんの、その語の本来の意味での「ニヒリズム」がリアルに描かれる。

ニヒリズムとは、根源限的な「忘却」だろう。ナチズムを、自らの荷担への「反省」をも含めて「技術的に組織された人間の宇宙的帝国主義」（『世界像の時代』）と呼んだのはマルチン・ハイデッガーだが、テクノロジーの「発達」は、過去を忘却できる「技術的に組織された人間」によって達成される。「過去」にとられる人間には、テクノロジーの「進歩」は向かない。外科医が、患者の肉体を「とりあえず」「物体」としてとらえることなしには、手術ができないように、先端テクノロジーとつきあうとき、わたしたちは、「過去」を忘れる。」

「宇宙的規模」のテクノロジーに依存し、「グローバル」な「世界」（帝国）に生きる現代人は、どのみち深い「ニヒリズム」と全般化された「ナチズム」のなかで生きている。

戦争や殺人の罪を、その実行者を非難し、相手を罰することで当座は解決がつくように思えるが、その過程、その根深い理由を追求して行くにつれ、そうした非難や罰によっては、何も解決されないことを知ること——それは、一つの成熟ではあるが、つらい経験である。が、そうした経験を通過することなしには、復讐と報復の繰り返しを脱することができない。この映画では、そうした「正論」的な批判の立場を、F・マーレイ・エイブラハムが演じる弁護士ポール・ミンスキーにあたえ、ヘルマンとの対話のなかで描き出す。

この映画が他の「メンゲレもの」とちがうのは、メンゲレを単なる「悪」の権化とは描いていない点だ。おそらく、メンゲレは、システムの内部では拔群に「優秀」な官僚、拔群に「優秀」な医者だったのだろう。システムの内部ですべてがうまくいってしまうと、その外部、そのシステムが世界全体のなかでどのような意味をもっているかがわからなくなってしまう。わたしは、メンゲレに会ったことはないが、薬害エイズ問題で捕まった安部英、元帝京大学副学長（今年4

月に88歳で死去)の姿をテレビで見るたびに、システムの外が見えないことによって「悪」を無反省に敢行してしまうメンゲレ的キャラクターの典型を見る思いがした。

ヘルマンは、15歳まで、母親から、父は死んだと教えられてきた。15歳になって、母親と叔母は、それまで南米から手紙をくれていた「叔父」は、実はヨゼフ・メンゲレであり、それが父だということを知らされる。彼は、学校では元ナチの息子だということで見じめられ、担任の教師からは、出席を取るとき、名前を呼ばれないというつらい幼少時代を送ってきた。が、母親と叔母は、彼にメンゲレの存在を教えたとき、父親への尊敬の念を隠さない。つまり、彼女らはナチズムへの反省はない。そうした環境のなかで、ヘルマンがどういう教育と自己経験をつんで、父への批判をつちかつたのかは、この映画ではわからない。

映画は、いくつかの時代を交互に、錯綜させながら進む。その「現在」を映すシーンが、南米で撮ったためであろうか、確かな撮影技術のためだろうか、実に存在感のある色と奥行きを持っているのに新鮮さを感じる。撮影は、『ハンガリー狂詩曲』や『鯨の中のジョナ』などのヤーノシュ・ケンデ。
(TCC試写室／アルシネテラン)

2005年05月25日(2)

dear フランキー (Dear Frankie/2004/Shona Auerbach) (シヨーナ・オーバック)

夫の暴力を恐れて住み処を転々としているマリィ(シャロン・スモール)とその息子フランキー(ジャック・マケルホーン)。彼は、可愛く、聡明だが、幼いときに父の暴力で「聾哑」状態になっている。マリィの太っ腹の母ネル(メアリー・リガンズ)——ちよつと歳をとらせた富山加津江さんに似ている?)もいっしょに生活している。夫(カル・マカニク)の姉(アン・マリィ・ティモニー)は、弟の病気を知らせるために「尋ね人」の広告を新聞に載せるが、ネルはそれを隠す。あまりに悪すぎる思い出があるのだ。マリィも、息子には、父親の真実は明かさず、彼は船乗りなので、家に帰れないのだと伝えている。そして、彼女は、父親に代わって手紙を書きつづける。フランキーも「返事」を書く。が、ある日、フランキーの父親が乗っていることになっていた船が近くの港に着くことになる。どうする?! 母親は、そこで、親切な隣人に、フランキーの父親代わりになってくれる男ストレンジャーを紹介してくれとたのむ。(ここまで書くと、「ネタバレ」だと騒ぐ御仁がいるかもしれないが、たとえば、「ネタバレ」spoilにうるさいIMDbですら、Plot Outlineでここまで書いてしまっているのので、ご容赦あれ)。とにかく、そんなことでスポイルされる映画ではない。見るたびに発見のあるような作品だ。

俳優たちは、みな魅力的な演技を見せるが、とりわけ、その男を演じるジェラルド・バトラーがいい。イギリスの地方都市などには必ずいる、シャイだが気のいい男を演じていて、惹きつけられる。2人の出会いが感動的なのは、彼がフランキーの父親のふりをし、フランキーが「無心」に喜んでいるからではない。子供はそんなには単純ではないことをこの映画の監督は承知している。おそらく、人間同士がうまくやっていくということ、「しあわせ」な時間を過ごすというこ

とは、「ほんと」か「うそ」かの問題ではないのだろう。そういうレベルで言えば、すぐに怒り出して手がつけれなくなる実父の方が、つねに「真実」を表明しているのかもしれない。が、それでは人は他人と共存できない。

この映画は、物語の先が読める。が、だから、単に筋書きを追うのではなく、もっと瑣末な部分に興味を持たされることになる。ストレンジヤーとフランキーはうまくいくだろう。が、それではどのようにしてか？たとえば、ストレンジヤーは、彼に水面すれすれに石を飛ばす方法を教える。それは、キャッチボールでもいいだろうが、このシーンでは絶対に石投げでなければならない——と思わせる力がそのシーンから伝わってくる。

この映画は、見る者のそれぞれの胸のなかに独自の「続編」を生まれるのを感じさせられるような作品だ。フランキーの母マリーは、ストレンジヤーを愛するようになるのだろうか？彼らは、新しい家庭を作るのだろうか？フランキーにとって、実父はどうでもよいとは描いていない。それは、彼にとって、母にとつてとは別の意味を持っている。そういう微妙さをこの映画は切り落とさない。家族を描いた映画だが、アメリカ／ハリウッド映画のように、家族を至上のものであるかのように前提して描かないところが大人。逆に、だから、あなたは、この映画を見ると、ちよつぱり家族のことを考えるようになるだろう。

(東芝エンタテインメント試写室)

2005年05月26日 ●バットマン ビギンズ (Batman Begins/2005/Christopher Nolan) (クリストファー・ノーラン)

かなり早いペースで列が出来たが、結果的には、席が多少あまった。席に着いてからも、かなり時間があつたので、本を読んでいたら、肘に強烈な痛みをおぼえ、見あげると、バイク女性(宅配の人とはちがう)が宇宙遊泳でかぶるような大きなヘルメットをガンと席に置いたのだった。バイクのヘルメットって、そんなに固いものとは知らなかった。「イテエ」と声を出してしまったが、彼女は気づかない。

クリストファー・ノーランは、1970年7月生まれだというから、まだ34歳。『メメント』と『インソムニア』の2作は評判がよかった(1998年の『Following』フョウイング)が、これだけのキャリアで「大作」を作らせるところがいかにもハリウッド。スピルバーグもそうだったが、基本的に、ハリウッドだけでなく、アメリカにはそういうところがある。

若い才能がチャンスにあたえられたときにありがちなパターンがかなり濃厚な作品。そんなに凝らなくてもいいのではないかというような編集。一体いつになったら「バットマン」が出てくるのかと思わせるようなしつこさ(それはそれで面白い——ただし「バットマン」というタイトルがなければ)で、バットマンになるブルース・ウェイン(クリスチャン・ベール)の「出自」を描く。その部分が長いので、いざバットマン登場というときにも、そのことが「華」にはならない。音楽(ハンス・ジマー)が大音量とハイテンポで鳴りっぱなしで、その「洗脳」効果で映像が弱まる(というより、映像をいいかげんに見てしまう)。

ノーランらしい「論理性」（『メモメント』でドラマのプロセスを律儀に逆にしたように）で、ブルース・ウェインが、超能力なんかでバットマンになったのではなく、ある意味で、先端技術を動員すれば誰でもがバットマンになれるというロジックを正当化しようとしているかのよう。もともとが「大衆的想像力」というか、あるいは「集合的無意識」というか、何かそういうものの産物である「バットマン」について語る場合にそういうアーギュメンテーションが必要であったかどうかはわからない。それをひどく退屈だと思う向きもあるだろう。

毎度現在の状況に引き寄せてしまつて恐縮だが、この映画も、いまのアメリカの状況なしには生まれなかったような部分をもっている。それは、「復讐」から「正義」へとという方向転換だ。この場合、「正義」とは、ブッシュが「正義」の名のもとに行っている「復讐」ではなくて、文字通りの「正義」である。ただし、ブッシュの場合も、「復讐」を利用して権力を増強しようとしているだけで、その根は「クール」な計算によって仕組まれている。ひねった言い方をすれば、ノーランのこの映画が最も「バットマン」的なのは、そういうしたたかなポリテイクスには深入りせず、「純粹」な正義があるかのように物語を進めている点だ。

ブルース・ウェインは、単純な意味で「正義」の人間であるわけではない。武器も製造している会社の社長の息子であり、やがてはそのトップになるわけだから、子供っぽい「正義」だけでは通らないだろう。それを埋めあわせるかのように「正義の人バットマン」を演っているようなところもある。両者は、ジキルとハイドのように使い分けられ、その二つの「顔」の矛盾で悩むことはなさそうだ。『スパイダーマン』では、そういう面がかなり描かれるが、この映画ではそうではない。

映画でも小説でも、フィクションのなかで「執事」や「後見人」と主人公との関係が「美しく」、肯定的に描かれることは多い。そういう流れがある。もちろん、それは、貴族や上流階級の習慣に対応しているわけだが、それを映画やドラマに取り入れるということは、それなりの願望や理想化があることを示唆する。ブルースとアルフレッド（マイケル・ケイン）との関係がそうなのだが、親子関係よりも、こちらは、家族↓国家に向かうのとは違うベクトルのなかで動くように見える。

日本の「家老」や「爺や」の文化にも似たようなところがある。それらは、「家族」に距離を挿入し、家族への没入を回避させるようなところもある。むしろ、それは、「わがまま」な「主人」であることを可能にする要素ではあるのだが、こうした「リテイナー」たちは、親の感情的な庇護と支配とは異なる「理念的」なサポートによって、既存の家族や国家の論理をこえる方向へ「主人」を導く可能性を持っている。アルフレッドは、ブルースが「放蕩息子」であることを容認し、かつ、「闇のヒーロー」バットマンであることを助ける。

この映画には、4月25日にJR福知山線で起こった事故を先取りしたかのようなシーンがある。それは、コンピュータによって作られた映像だが、それが、現実が起こった出来事とそっくりなのは、コンピュータによるシミュレーション技術が発達したからであると同時に、現実の都市や建築が、あらかじめコンピュータのなかでシミュレートされたのちに建造されるという、コンピュータ以前の時代とは異なる認識論と存在論のなかに置かれているがゆえに、そこでのアキシ

デントも、「すでにつねに」起こった通りに起こるのだ。
(丸の内ピカデリー1)

2005年05月31日

電車男 (Denshaotoko/2005/Murakami Masanori) (村上正典)

社内試写はあと1回なので、すぐに満員。単行本がベストセラーになったのは去年の後半だから、非常に早いペースの製作。

アキバが、日本映画のなかでははじめて、「魅力的」な場所としてとりあげられた。しかし、アキバが最高に面白かった時期は終わり、いまや、その「ジエントリフィケーション」が進行しつつある。

「電車男」は、オタクとはいえない。他人と会っても、目をそらし、決してマジに対面することをさけるんだと「電車男」(山田孝之)はモノログしたが、これは、オタクというよりも、羞恥の人であり、日本人の社会的性格をちよっと誇張した性格にすぎない。日本人は、基本的に、シャイであり、相手が嫌いなわけでも、また他人に興味がないわけでもないのに、最初から知らない人とフレンドリーにはつきあわない。

「電車男」は、オタクである以前に極度にシャイである。オタクは、必ずしもシャイであるとはかぎらない。「普通」の人が恥ずかしいと思うことを恥ずかしいとは思わないことが多く、この映画の「電車男」のように単なる「対人恐怖」とはちがう。

わたしは、実際のサイトのやりとりを見ておらず、新潮社の単行本が出てから知ったのだが、オタクは、決してこの話のようなことを実際にはやらない。ひとつの「仮想的」な事件を立ちあげて、それをあたかも本当であるかのように(つまりヴァーチャル＝実質的に)「本気」で「プレイ」するのがオタクである。

ひよっとすると、「電車男」は、オタクをよそおった非オタクによるネット↓出版↓映画を想定したビジネスであつたかもしれない。ネットのチャットサイトで「電車男」を「捏造」する。「サクラ」を動員してもいい。「サクラ」とだまされた参加者がともどもに「創る」物語。だから、この小説や映画を見て、「いまの若者は・・・」とか「オタクって・・・」とか言うほど滑稽なことではないかもしれない。

チャットの縁でつきあいはじめたり、結婚までしてしまった人をわたしは何人も知っている。彼や彼女らは、オタクではない。この映画では、このへんがごちやになっている。

オタクを神聖化する必要はないが、オタクのオタクたるところは、一つの可能性と「理念形」としておさえておく必要があるだろう。でなければ、オタクという言葉を使う意味がない。オタクとは、「距離の人」であって、どんなに親しくなっても、その関係のなかに「距離」をはさまざるをえない。

オタクがネットという「オタクメディア」で「オタク行動」をとり、そのあげく、オタクを卒業か転向してしまったというのは、面白くない。

山田と中谷の関係には、息子と母親の関係が影を射す。ただし、母親とちがい、中谷は、山田をしかることはない。それは、聖母であり、母なるものを求める者にとつては理想的な「母」である。日本の天皇制は、天皇が男であるか女であるかにかかわりなく、母性的な性格をもっていると言われる。信仰する人々をやさしく包み込み、甘やかす。それは、人々を「幼児」にしてくれる。山田は、たしかに、よく泣く。最後のほうのシーンで、山田は、中谷のまえでおいおい泣き、中谷もそれにつられて少し涙ぐむ。「泣かされちゃった」と微笑むが、しかし、彼女は決して大泣きしはしない。泣くのは、山田のほうなのだ。

オタク的に見ると、チャットをやっているのに木村多江と国仲涼子のパソコンにLANケーブルがつながっていないなかったりする。ただし、木村の夫も別室でネットをやっているから、無線LANをつかっているのかもしれない。国仲は病院内だから無線LANの可能性もあるが、後半は、LANケーブルがつながっているのが見える。

中谷がパソコンを買いおうと思うと言うと、山田が、アキバに行つてパソコンのカタログを集め、それにびつしりポストイットのメモをつけて中谷に渡す。それを見て、中谷は感動するが、こういうことに感動できる者とできない者、逆に嫌悪する者もいる。「馬鹿じゃない?!」「気味悪い」と拒絶的な反応をする相手もいるだろう。中谷は、感動できたから、山田を愛せたのだ。わたし? 感動しますね、こういうのには。

(東宝試写室/東宝)

2005年06月01日

スター・ウォーズ エピソード3 シスの復讐 (Star Wars: Episode III - Revenge of the Sith/2005/George Lucas) (ス・ローカス)

あくまでわたしにとってだが、いままで一番なつくがいき、アクトチュアリテイ(時代との生きた関係)を感じさせる。オーケストラを使うときには好きになれないジョン・ウィリアムズのスター・ウォーズのあつけらかんとしたテーマ曲が、ふつりあいに聴こえる内容。最初は、まだドラマがはじまっていなかったから、またかぐらいの感じだったが、最後は、完全にふつりあいだった。今回の音楽もウィリアムズなのだが、20年間に状況が大きく変化したことを感じさせる。そして、『スター・ウォーズ』でさえ、「共和国」の「帝国」化と「民主主義の危機」をテーマにしなくてはならなくなった。

愛する人の危機(病氣や死)つまりは家族・家庭の危機の「救済」と「レベルンジ」を名目にして戦争を始めたのがブッシュ政権だったが、この映画は、まさにこのことがテーマになっている。共和国の最高議長パルパティーン(イアン・マクダーミド)をブッシュ、愛するパドメ(ナタリー・ポートマン)の未来を悪夢のなかで予見したアナキン(ヘイデン・クリステンセン)を、アメリカの兵士にかさねてみると、この映画は非常にわかりやすい。その場合、ドゥーク伯爵(クリストファー・リー)は誰にあたるのだろうか? メンス・ウインドウ(サミュエル・L・ジャクソン)は、ブッシュにあつさり罷免されてしまったパウエル

前国務長官といったところか？ そうすると、最後まで「正義」のジェダイ騎士オビ・ワン・ケノービ（ユアン・マクレガー）よ出でよという感じだな、いまのアメリカは。

今回、ライトセイバーをチャンチャンバラバラと切り結ぶシーンは、すべてコンピュータ内で出来てしまうようになったらしい。RealNetworksがメールで送り込んできたニュースにジョン・ノールだったかな（？）が説明していた。これだと、顔だけをはめ込めばいいわけで、クリストファー・リーののような80歳すぎのご老体でも、年令を感じさせない闘いぶりを見せられるわけだ。でも、この役者はいつ見てもいいですね。

まえから思っていたが、ホログラフィーのような映像で会議に参加した者（ヨーダなんかも参加することがある）が、会議終了とともに、さっと消えてしまうには、もうちょつと日本の会議に導入したほうがいいのではないか？ だらだらとすでに決まっていることを報告したりするのはなく、このセンスでいきいたい。でも、このカルチャーは、授業の終了のベルが鳴ると、パタンと本を倒し、講義を終わりにする教師、さっと立ち上がる学生・生徒というアメリカの学校カルチャー（事実は映画ほどではないが）と無関係ではない。

いずれにしても、その「幼稚」さも含めて、『スター・ウォーズ』は、アメリカが生んだ、アメリカ人の物語だ。しかし、考えなければならぬのは、いまのアメリカの状況は、ブッシュが「悪」だからそうになっているのではなく、テクノロジと資本主義システムそのものの特性、その歴史的位置と深い関係がある。だから、いらずらに「民主主義」をとりもどせと叫んでもだめなのだ。

（FOX試写室／20世紀フォックス）

2005年06月07日

HINOKIO (HINOKIO Inter Galactic Love/2005/Akiyama Takahiko)

（秋山貴彦）

最初の予定では、まず『クレールの刺繍』をシネカノンで見て、それからシネマライズでの『メゾン・ド・ヒミコ』完成披露試写に行くはずだった。どちらも渋谷で、一続きで見れる。が、渋谷へ行くのが急にうざったくなった。なぜかわからない。とにかく銀座へ行きたかった。『ヒノキオ』は、ロボットの話だというので興味があつたが、試写状のデザインがわたしを遠ざけた。監督第1作だというし、どこか弱いのではないか、という感じがした。が、それは、完全にまちがいだった。これは、力作である。今日の社会的空気をとらえている点でもすぐれている。

ロボット工学者の父（中村雅俊）を持つサトル（本郷奏多）は、交通事故で母（原田美枝子）を亡くし、同じ車に乗っていて生き残った彼は、それ以来、引きこもりになり、足も不自由になってしまった。心配した父は、彼に最先端のロボットとコックピット型のVRコントロールシステムをあてがう。サトルが「外界」と接触するのは、この装置を通じてだけであり、家でも、父親ともドアごしにしか話をしない。そういう生活が続いている。

時代の設定はいつかわからないが、このドラマのなかでは、こうしたロボットによる「代理入学」が許されている。これは、すばらしい制度だ。ドラマは、このロボット「HINOKIO」が小学校に入学したところから始まる。HINOKIOは、川沿いの安アパートに住んでいて、帰ると自分で身体からケーブルを引き出し、コンセントに差し、電源を供給する。しかし、彼は、自宅にひきこもっているサトルによって操縦されている。

ところで、なんでも時代を先取りしているフランツ・カフカ（ちなみに『海辺のカフカ』とは無関係）は、草稿「田舎婚礼の準備」のなかで、婚礼に行くのがおっくうになった主人公に、自分の衣服を着た代理の「肉体」を「送りつけること」を想像させている。「ほんとうの自分はその間ずっと自分のベッドにいて、ラクダ色の毛布にくるまり、細目にあいた窓から流れこむ空気を吸っている。ベッドのなかで大きな虫の姿になっているだろう」。これは、『変身』に結実するが、自分の身体を代理身体として「外部」に送りつけた主体の方が「くわがた虫」になってしまうというところに、カフカは、こうした「代理主義」（＝表象主義）の原罪を見ていた。

先日、大学で久しぶりにVR（ヴァーチャル・リアリティ）の話をし、VR技術を紹介したあと、クロネンバーグの『ザ・フライ』のテレポーティングの映像を見せながら、身体 of テレポーティングは可能かに触れた。帰宅してから、昨年『Star Trek: Technology of Disappearance』という本を出したアラン・シャピロからのメールを読んだ。アイルランドの RTE 2FM の The Gerry Ryan Showで話をしたので聴いてくれという。早速聴いてみると、そのなかで、彼は、アンドロイドの実現性について、人間と区別がつかないアンドロイドが生まれる可能性はまだ先だとしても、人間がリモコンでロボットをあやつり、それが会議に出たり、旅行したりするのは、そう先のことではないと言っていた。まさに、この映画の世界である。

リモート・コントロールは、コントロールする側は、つねに安全地帯にいる。しかし、この映画は、その「定石」をはずす。VR技術ではすでにあるが、身体への抵抗感を実感させるセンサーシステムをそなえたロボットは、コントロールの側に（調整はできるはずだが）それ相当のリアクションをあたえる。ロボットがなぐられれば、「痛み」を感じることができる。愛撫されれば、リモートで「愛情」だって、感じるができる。このリモート感覚のリアリティに関しては、マイロン・W・クルーガーによる先駆的な実験と研究（下野隆生訳『人工現実 インタラクティブ・メディアの展開』、トッパン）がある。

最初イジメをするが、やがて親友になるジュンを演じる多部未華子が抜群にうまい。ジュンは、母親との2人暮らしで、世に逆らうように「男」のかっこうをしている。それは、最初からすぐわかるが、わたしは、「彼」が「トランスジェンダー」（「性同一性障害者」というが、最初から「障害」と呼んでしまっているところが問題）なのかと思っていたが、「おてんば」が高じた程度の設定のよう。ロボット／アンドロイド問題をテーマにしているのだから、この問題は、もう少ししっかりとおさえた方がよかったと思うが。

映画の舞台となる街には、「おばけ煙突」がある。わたしが子供のころには、「千住のおばけ煙突」といって、千住の火力発電所の4本並んだ煙突が、見る角

度で3、2、1本に見えるのが有名だった。監督の秋山貴彦は、「千住のおばけ煙突」を見ていないと思うが、その伝説に興味を持ち、愛着をおぼえる人なのだろう。本や他の映画で学習し、CGで再現したのかもしれない。いずれにせよ、「おばけ煙突」に執着する人には一つのタイプがあり、そういう人は、大体、過去を想像力で夢みることが出来る人であるような気がする。

(松竹試写室／松竹)

2005年06月08日(1)

姑獲鳥の夏 うづめのなつ (Ubume no natus/2005/Akio Jissoji) (実相寺昭雄)

羽織姿の堤真一が数珠と鉦を手にしている写真が試写状や広告で使われているが、このままの姿は映画には出て来ない。それと、この映像から感じられるエキゾチックさは、堤が演じる京極堂こと中禅寺秋彦にはない。堤を起用したのは、堤が、原作者の京極夏彦と風貌がどこか似たところがあるところからかもしれないが、古文書をあつかう古本屋にして神社の神主、かつ安部清明の流れをくむ陰陽師という設定の中禅寺秋彦は、堤には荷がかりすぎた。だから、「脳」、「妄想現実」、「量子力学」といった概念から古今東西の古典文書を博覧強記に口走るとき、堤のせりふは、台本をただ棒読みしているにすぎなくなる。明らかにミスキヤスト。

映像は、久しぶりに見る実相寺だが、絶妙である。その色のレトロな感じ、切り替えの妙、怪しさとシュールさと耽美の混交。楽しめる。

原作には、「フロイトや「妄想現実」への言及があるが、この映画では、原作のやや岸田秀的「幻想論」(フロイト理論の俗説を曲解し、単純化したもの)を養老孟司的な「脳」論と、俗流「ヴァーチャル・リアリティ」論で補っている。堤真一がこれらを口走ると、実質以上にうそくさくなってしまいが、この映画にとっては、まあ、そんなことはどうでもいい。

京極堂が「憑きものはずし」に出向く雑司ヶ谷鬼子母神近くにあるという「久遠寺医院」にいる産婦人科医の役を「すまけい」が演っている。こんなところでこの怪優に出会うとは思わなかった。60年代、すまけいは、もう手がつけられない天才の演技でわたしらを魅了した。わたしは、彼が、1972年4月4日にアートシアター新宿文化で内田栄一作『芸術版吠え王くそソック』の主役を演ったのを見た。3月27日が初演で、すでに8日も舞台で絶叫しつづけたので、この日のすまの声は完全に割れていたが、とめどもなく飛びだすせりふの勢いはすごかった。このころは、しばしばSONY製のポータブルカセットレコーダー(けっこう重い)を持参し、芝居や映画の音を録音したが、このときのテープもある。そのうちサイトにアップしよう。

この映画は、実相寺の蓄積された人脈からか、芸能界から新劇、さらにはアングラまでの、ふだんはいっしょになることの少ない異色の役者たちを一堂に集めた感がある。いしだあゆみも、ジェラルディン・チャップリンのように痩せて、怪異だった。松尾スズキは、『イン・ザ・プール』の演技と全然変わらないのに笑えた。永瀬正敏は、堤真一とならべると、レベルが1段も2段も上の役者であ

ることがわかる。彼のまえでは、堤だけでなく、「薔薇十字探偵社」などという気をもたせる探偵事務所をやっている榎木役の阿部寛とか、刑事役の宮迫博之なども存在感を失ってしまふ。いつもは目立つ寺島進も、ここでは「普通」にみえる。田中麗奈は、頭のいい演技でソツがない。原田知世は悪くはないが、もうちよつとあやしさがほしかった。それには、彼女ではない役者を選ばなければならなかっただろう。最後のシーンで、京極堂の妻で、祇園祭で京都へ行っているという設定の千鶴子（清水美沙）が姿をあらわすが、土塀のわきのでこぼこ道をパラソルをさした和服姿で登場し、永瀬に挨拶の声をかけるといふ短いシーンながら、清水ならでの光る演技を見せる。さすが。最初と最後を白い傷痕軍人の姿でしめるのは、水木しげる。彼の絵を使っていると思われる「紙芝居」が、しばしば映画のシーンとかさなるが、その紙芝居師を演るのが、いまは『まんが日本昔ばなし』の声優として有名だが、かつての怪優、常田富士男（ときたふじお）

（【追記】これは、わたしの妄想で、三谷昇が正しいと——というメールのご指摘をいただいた）。

（ヘラルド試写室／日本ヘラルド映画）

2005年06月08日（2）

ある朝スープは (Arusa supuwa/The soupe, one morning/2004/Izumi Takahashi) (高橋泉)

PFF（ぴあフィルムフェスティバル）アワード2004グランプリをはじめ、バンクーバー国際映画祭、香港国際映画祭、イタリアのインフィニティ映画祭などで数々の賞を取っているというので、見たいと思った。先日、大学のゲストシリーズでお呼びした今野雄二さんもほめていた。が、わたしの期待が大きすぎたのか、なにか「古典的な学生映画」を見るような感じがした。インディペンデントでマイナーな映画ばかり上映される場であれば目立つかもしれないが、「大物」を見せるのと同じ場で見ると、音にしばしばハム・ノイズ（ブーンという音）が入ったり、映像（ビデオ）が不鮮明（あえてそうしているわけではない）だったりするのが気になってしまう。

しかし、そういうことを問題にするのはフェアではないだろう。マイナー映画の枠のなかで批評すべきだろう。その点で面白いのは、カップルとして出演している廣井哲万（北川）と並木愛枝（志津）のディアログである。最初は脚本を丸暗記して読んでいるようでもつまらないが、だんだん「迫真さ」をおびてくる。その深刻さが笑いを誘うような域にまで達するから、ディアログとしては成功しているだろう。

北川が新宗教くさい「セミナー」にはまり、志津が断絶を感じる。男は、「世界では同時多発テロにみられるように、いま300以上の地域で紛争があり、《カルマ》がうずまいている。君の身体にもカルマがうずまいている。それをぼくが浄化してあげる」などと言い、志津の頭に「手かざし」をする。40万も出したというソファアを志津に追求されると、これは、カルマを浄化する羊水が入っているのだと言う。志津はついていけない。

この映画は、10月から翌年の4月までの7カ月に時間を設定し、その間に季節を感じさせる風景を入れ、二人の意識の変化を描き、その帰結として、2人

がすっかり冷めきってしまうというふうに描いているように見えるが、わたしには、そうは見えなかった。この作品を絶賛しているトニー・レインズは、プレスのおかげで「雨や雪が降る季節、ふたりの関係も冬の寒さと比例するかのよう冷えきっていく」と書いている。そうだろうか？ 映画の最後のほうのシーンに、志津が、「最後の食事」をしながら、その光景は、まえに見たことのある「デジヤヴュ」だと言う。いっしょに生活をはじめ、旅行をしたときに見たという。が、もしそうだとすれば、7カ月の時間は何も変えなかったのである。

日本映画の多くがそうであるように、この映画でも、最初のも最後のも食事シーンは、2人が食の喜びとは全く無縁であるかのような味気ない。みそ汁、大きめの木の椀にもられたご飯、卵（最初のシーンでは生卵、最後は目玉焼き）、それにタクアンは、無表情に口に運ばれ、機械的にかっこまれる。彼と彼女は、あきらかに食を楽しんでいない。それに呼応するかのように2人のセックスシーンもない。性的関係を思わせるようなシーンもない。むしろ、それは、意図的にそう描かれているのだろう。2人は、いまはやりの「アセックス」（非セックス）のカップルであり、「距離の文化」のなかで生きている。だから、フェイス・トゥ・フェイスの関係にやりきれなくなっただけでアパートの外に飛び出した志津は、ケータイをかけ、北川と話す。そういうときは、彼女の顔にしあわせな表情が浮かぶ。

志津につきそわれて（外で待っているが）北川が精神科を訪れるところからはじまるこの映画で、志津は終始北川に対して「母親」的な位置にある。北川は、そういう「母」から逃れるために「セミナー」に入っただけかもしれない。少なくとも、この映画に「変化」が発見できるとすれば、それは、「母」＝志津からの離脱である。しかし、そういう志津＝母とは別れても、あの「羊水」の入ったソファはどうだろうか？ それも手放したのだろうか？

（映画美学校第2試写室／ぴあ＋ユーロスペース）

2005年06月13日（1）

宇宙戦争 (War of the Worlds/2005/Steven Spielberg) (ステイプ ン・スピルバーグ)

【追記／2005-06-17】IMDb上「Information War of the Worlds in Tokyo」という戯文を書いた。試写こそが映画以上に「戦争」だったという話。あの試写会の「総動員体制」的なやり方は、特殊「日本的」で、日本でなければ無理なものだと思うので、海外の人にも知らせておきたかった。【追記／2005-06-24】この文章が無断で削除されているのを発見した。「感想」ではないので、そうしたのかもしれないが、掲載を許可しておいて、いきなり削除はフェアではない。さいわい、ほかに転載されていたので、そのキャッシュをリンクしておく。

【追記／2005-06-29】ようやく「しほり」が解けた。さあ、何でも書けるといふわけだが、なぜか情熱がわかない。あまりに規制をかけられたので、そちらの印象のほうが強くて、映画のほうのことは、この2週間のあいだに希薄になってしまった。まず、言えるのは、意外にメカニクに作られた作品だということ。特に彼／彼女でなければならぬという役者は、トム・クルーズとダコタ・フニングだけで、あとはだれでもいい作りになっている。ティム・ロビンズも出て

くるが、彼でない役ではない。要するに、「宇宙人」が巨大で無敵の3本足のマシーンをややつて人間を襲ってくるのをトムとダコタが逃げ回る（多少の抵抗もするが、あまり功を奏しない）サスペンスにすぎない。

あえてこの映画からH・G・ウェルズの原作をこえて現代の物語としてインパクトのある「思想」を読むとすると、それは、「宇宙人」が人類の誕生以前から地球侵略を計画しており、その機会をねらっていたという点だろう。ということとは、つまり、逆に言えば、この戦争の関しては、人間もその歴史と平行して「責任」があるということにもなる。宇宙人は、陰険に地球を「監視」していたとすれば、人間の現段階での状況と、宇宙人の攻撃決定・開始は無関係ではないことになる。さらに言えば、この「宇宙人」は、人間が呼び込んだものであるということにもなる。さらに、この宇宙人は、人間の「祖先」の一人ですらあると考えることもできなくはない。

このへんで、わたしは、いつもの癖で、アメリカの現状に思いをはせてしまう。ブッシュとネオコンの一派が登場し、彼らが一斉に「諸世界の戦争」（これが原題の逐語訳だ）を開始し、その終息の気配が見えないといういまの状況である。彼らを「宇宙人」と考えれば、われわれは、ただ逃げ回るしかないこの映画の民衆と同じである。そのためか、今回登場する宇宙人は、これまでスピルバーグが描いてきた宇宙人のように「聡明」でも「温和」でもなく、一匹ではろくな行動もできそうにない愚鈍な生き物のようである。

冒頭、港でクレーンをあつかうクルーズの姿が見える。彼は、短時間に大量の荷物の運搬をこなす有能なオペレーターという設定なので、おそらく、その技術が、あとで宇宙人の3本脚マシーンへの反撃に対して役に立つのかと思ったら、それは、深読みだった。このシーンは、単に、彼が「ワーキング・クラス」であることを示唆するにすぎなかった。

クルーズは、ワーキング・クラスの仕事をしているが、すでに別居中の妻には、両親の家がボストンにあり、明らかに非「ワーキング・クラス」の人間と見える彼氏がいる。子供たちは、クルーズに失望しており、彼を信用していない。アメリカ人がよくやるように、娘にピーナッツバターのサンドウィッチを作ってやろうとすると、彼女は、「ピーナッツバター・アレルギーだから」と言って食べない。クルーズは、「ダメオヤジ」を演じる。しかし、そういう彼が、結果的に、一番「家族思い」だったということになるのが、この映画のスピルバーグ路線である。

わたしは、スポーツはやったことがないのでわからないが、キャッチボールによる子供教育というものがあるらしい。クルーズは、あまり彼とつきあう気のない息子を庭に連れ出し、キャッチボールをやる。強いシュートのボールを投げ、て、ちよつとショックをあたえる。これで、明らかに、息子は親父を見なおす。そして、次はおだやかなシュート。あるときはしごき、それからやさしくというわけだ。なるほど、これが教育というものかと思った。わたしに關して言えば、わたしは父親とキャッチボールなどやったことはない。

【以下は 2005-06-13 の記載】

「あ」「か」「その他」の3行に分かれて並ぶこと30分、顔写真付きの身分証明書を提示して、誓約書にサイン、手荷物は、小型の透明ポシェットに入るだけの貴重品以外（むろんケータイを含む電子機器も）一切預け（ただし、その「紛失・損傷・汚損等」には主催者側は一切責任を取らないという）、腕に座席番号をプリントした名札（死体の足に巻くのと似たやつ）をつけられ、首にはネームカードをぶらさげられて、ようやく劇場に入室。わたしは、身分証明書の住所と試写状送付の住所とがちがうので、両者の関係を証明するものを出せと言われる。それは、無理なので、もたもたしているうちに向こうがあきらめる。とほうもなく嚴重なセキュリティ体制下の世界最初の試写。UIPに登録されている人だけの限定参加。内容に関しては、6月29日まで言外しないという文書にサインをしてしまったので、いまは不可。不可不可不可の試写。一言にして言えば、試写だけが宇宙戦争だった。

こんなことをするのなら、いつそ、六本木ヒルズを「宇宙人」が占拠し、われわれを捕捉し、強制的に『宇宙戦争』という映画を見させるといような設定にしたほうがよかつたのではないか？ 上映中ガードマンが通路を行ったり来たりしていたが、このガードマンも、「宇宙人」の縫いぐるみを着て、雰囲気盛り上げるべきだった。「世界初の試写」なら、そのくらいの演出がほしかった。もつとも、今回の「宇宙人」は、ただ攻撃するだけで、そんな頭がないのかもしれない。

さて、以上は、この映画の試写に対するごく「常識的」な反応である。たとえば、29日までその内容を口外しないという「契約」を墨守するとしても、今回の上映方法に関して書くことはできる。それは、どのような意味を持っているのか、そしてそこにはどのような「ねらい」があるのか？ ひよっとすると、ここには、かつてオーソン・ウェルズがH・G・ウェルズの原作を使って試みたラジオドラマの「いたずら」以上のたくらみがひそんでいるかもしれない。ウェルズが1938年10月31日にCBSのネットワークを使って行った「いたずら」は、結果的に、ラジオによる情報操作の最初の全米規模での「リサーチデータ」をあたえることになった。ラジオはどうすれば、人心を動かすことができるか、ラジオによる意識操作はどの程度まで可能か……。この事件から軍や警察は多くを学んだし、また、広告宣伝に関心のある企業も多くのことを学習した。

今回の日本における「特異」な試写は、今日の情報システムの機能仕方、とりわけ、日本から発信された情報がどのようにして世界に流れるかという「リサーチ」になりえる。また、ある一つの「情報規制」がしかれた場合、日本人および日本に住む人々（しかもそのなかの「メディアエリート」たち）がどのように反応するか（柔順であるのか、それとも反発するのか、あるいは不確定であるのか・・・）を知る「データ」をも提供する。6月13日から29日までの半月間という、インターネットと電子メディアの時代にしては、かなり「長期」のコミュニケーション・リサーチ。これは、単なる映画作品の宣伝のレベルを越え、日米の情報関係、対外的な情報環境のなかでの日米の情報関係をはかるリサーチにもなる。パーフェクトではないか！

スピルバーグは、かつて、半分「冗談」めかしながら、第2次世界大戦における日米の闘いを「情報戦」としてとらえ、『1941』を作った。これは、アメリカでも日本でも当たらなかったが、ナチと日本が協力する潜水艦がカリ

フォルニア沖に潜入し、ハリウッドに向けて高射砲を撃つ。つまり、「ハリウッド」こそが、アメリカの「拠点」であるという情報論的には的確な認識だ。これは、実際、まちがってはいない。アメリカは、日本が真珠湾を「奇襲」したつもりになっていた時点において、すでに情報戦で勝っていた。

シュピルバーグとその「ご一党」が仕掛けたきわめて今日的な情報戦。これこそが、実は、本当の「宇宙戦争」であるかもしれない。試写会場への潜入者が「海賊映像」を作るかどうかなどということよりも、また、この映画の「内容」を誰かがどこかのブログやウェブページに書くかどうかよりも、（いや、それらもすべて含めて）この映画に関するあらゆる情報がどのように流れるのか、とりわけ日本から外部に流れるのか、この過程を「宇宙人」たちは静かに見守っている。

この「リサーチ」は、日本政府や日本の情報関係諸機関にとっても、きわめて重要な意味を持つ。奇しくも、13日午後の記者会見のために来日したスピルバーグは、午前中に官邸に向き、小泉首相を「表敬訪問」した。官邸には「情報」関係の諸局もある。小泉は、ただのダミーであつたかもしれない。彼は、それ以外に誰と会ったのか？
(VIRGIN TOHO CINEMAS 六本木ヒルズ／ユナイテッド・インターナショナル・ピクチャーズ・イースト)

2005年06月13日 (2)

理想の女 (ひめ) (A Good Woman/2004/Mike Barker) (マイク・パーカー)

『宇宙戦争』を見終わったが、ちょっとしたものたりない気持ちで、（時間もあったので）歩いて10分ほどのギャガへ。午後からの、監督・出演者（トム・クルーズ、ダコタ・フニング）インタヴューに入れなかったという人々もいて、けっこうの盛況。映像はしつとりとし、音楽はノスタルジック。アメリカからすぐにイタリアに場面が移るが、ちゃんとイタリア語と英語をブレンドし、「欧州アメリカ映画」の悪しき轍を踏んでいない手堅い作り。

最初、21歳という設定ながら、なんでスカーレット・ヨハンソンがこんなに「子供っぽい」のかと思っていたら、その理由はうしろの方でわかった。濃厚な「熟女」を演じるヘレン・ハントとの隠された関係が重要なのだ。登場人物として2人は、たがいに「女」としての自分の魅力を競いあう。どう見ても、「女」としては、ハントが演じるステラの方が一枚も二枚も上手である。が、映画を見ていると、それが、ハントの演技の質とだぶってきて、ヨハンソンがいっそう「幼く」見えるのである。実際に、女優としての2人は、相当たがいに相手を意識したはずだ。その際、ドラマのなかでは、ヨハンソンがハントに負ける形になるわけだから、ヨハンソンは割り合わない。とはいえ、そのからくりを知ったうえで2人のう「競いあい」を見ると、ヨハンソンもなかなかやるのうという感じ。

オスカー・ワイルドの原作だから、トーンとしては、女にも、また結婚というものに対しても、冷ややかな距離が隠されているはずだが、映画は、それほどもなく、「運命の皮肉」をテコにした軽妙な舞台風コントに仕上がっている。

途中で場内からしばらくのあいだ軒の音が続いた。『宇宙戦争』で早起きして疲れた人か？ 有名出版社の袋をデン床に置いた。婦人も、途中でケータイを開き、メールをチェックしはじめる。光りが漏れてわずらわしいので、「やめてくれません」と言ったら、ケータイを床に落としてしまった。小声で言ったのだが、そんなにショックだったのか？ かえって恐縮。後半、若干退屈なテンポになることもたしか。

(ギヤガ試写室／ギヤガ・コミュニケーショonz Gシネマグループ)

2005年06月14日(1)

愛についてのキンゼイ・レポート (Kinsey/2004/Bill Condon) (ユル・コンドン)

わたしが子供のころ、『キンゼイ報告』という本の名は有名だった。『リーダーズ・ダイジェスト』というベストセラーなどの要約を載せる雑誌があり、親がとっていたので、その要約をざっと読んだ記憶がある。しかし、あまり驚くことは書かれていなかった。その時代の「自主規制」で都合よく要約されていたのかもしれない。この映画を見て、キンゼイ博士が、時代的には、超ラディカルな人であったことをあらためて知る。全米の男女のセックスの「実態」を統計学的に集めたデータにもとづく『キンゼイ・レポート』が出版されてのは1948年だから、ワスプ文化に染まっていたアメリカでは、文化的に20年先取りしていた。

アルフレッド・キンゼイ(リーアム・ニソン)が、アメリカ人の性生活の実態を調査しようと思い立ったのは、昆虫の観察実験を通してだったが、この映画によると、エンジンニアで日曜学校の教師でもある父親(ジョン・リスゴー)の偏ったピューリタリズムへの反抗からでもあった。映画は、その調査のためにクライド(ピーター・サースガート)という有能な助手にインタヴューの方法を教えるシーンからはじまるが、キンゼイが被質問者になり、クライドが質問をしていくなかで、質問が、キンゼイの父親(ジョン・リスゴー)との関係におよぶと、それまで流暢に答えていたキンゼイが口ごもる。映画は、こうしたインタヴュー実習からフラッシュバックする形で彼の半生をえがいていく。

「偉大な」という形容詞のつく仕事をなしとげる人は、たいていの場合、父親への反抗とか、幼いころに受けた侮辱とか、何かの抑圧が原動力になっているようだ。あるいは、「伝記」というものが、えてしてそういう描き方をするのかもしれない。いずれにせよ、キンゼイは、父親の態度とは逆の態度を選んで生きた。最初のほうに、父親が、日曜学校の教師として、コミュニテイの人々に「説教」をするシーンがある。そこで彼は、車と電話とジッパーがいかに人々に「不道德」に迫いやったかを論じる。車が普及し、道路が延び、その道端に売春宿ができた。電話は、ベッドになかで恋人の声を聴くことを可能にした。ジッパーは、すぐに陰部を出すことを可能にした……。要するに「文明の利器」が人々の

性道徳をダメにしてしまったという。父の話を、キンゼイ少年は、ひややかな目で見つめる。

父への反抗であれ、どうであれ、キンゼイが妻クララ（ローラ・リニー）との関係においても、助手クライドとの同性愛的な関係においても、またおのずから生まれるクライドとクララとの関係に対しても、既存の「道徳」には従わなかった。この映画の邦題は、「愛についての」「キンゼイ・レポート」となっているが、キンゼイは、あるシーンで、「愛」については「調査」できないと言っている。「キンゼイ・レポート」は、「愛についての」ではなくて、「セックスについての」なのである。そして、セックスに関してキンゼイは、何も隠すものはないと考えていた。

わたし自身は、セックスは、食事のようなものだと思う。一人の食事もあるば、2人の食事もあり、また集団の食事もある。同性との食事もあるば、異性との食事もある。が、それでは、なぜ食事は、公開されるのに、セックスは隠されるのか？この映画では言及されないが、食とセックスとの間には、深い関係がある。昔は、食事するのを他人から見られるのを嫌うひとがけっこういた。いまは、テレビで、試食の光景で、料理に満足する表情を映すのをためらわない。ちなみに、アメリカやヨーロッパのテレビでも料理番組はあるが、日本の料理番組のようにその試食の身体的反応をストレートに映すことは少ない。日本のテレビが食の番組に熱心なのは、日本では依然として性表現が規制されているからではないだろうか？セックスの代理として食が利用されているような気がする。

キンゼイがセックスの実態の調査を始めた1930年代末から40年代にいたる時代には、キリスト教的な教えから来るおそろるべき偏見がまかり通っていた。ボーイスカウトの教則本には、マスターベーションで排出される精液^①は、^②にリットルの血液を失うにひいてすると書かれていたという。性教育の映像もあったが、その内容は、性病の悲惨な病状を見せて自由な性交への恐怖を植えつけるものばかりだった。そういう時代に、インディアナ大学にキンゼイの特別講座「マリッジ・コース」が作られたのは、画期的なことだ。ただし、そのタイトルからもわかるように、「セックス・コース」ではなく、「結婚コース」であり、既婚者や結婚予定者、大学院生しか受けられないという制限がもうけられていた。それは、「革新的」な校長のハーマン・ウエルズ（オリバー・ブラット）の推挙によるものだったが、同僚のサーマン（ティム・カリー）のように反発し、いつかキンゼイをおとしいれてやろうと画策する者もいた。

キンゼイの「マリッジ・コース」では、昆虫のスライドを見せるのと同じ調子で、性器や性交の写真がスクリーンに映され、「道徳」的なフィルタールのかからないキンゼイの講義が展開される。その講義シーンは、講義のやり方から見ても、魅力的であり、キンゼイが、単に学者であるだけでなく、有能なプレゼンテーター／パフォーマーであったことを物語る。そして、おそらく、彼は、ビジネスマンとしてもすぐれていたのではないか？というのは、同大学内に「キンゼイ・インスティテュート」を創設し、ロックフェラー財団から潤沢な助成金を獲得するからである。男性18000人に面接し、350の質問をした『キンゼイ・レポート』（The Kinsey Reports）の「男性版」（Sexual Behavior in the Human Male/1948）は、そうした援助のなかで結晶した。

この「男性版」で成功し、時代の寵児となったキンゼイが、「女性版」

(Sexual Behavior in the Human Female/1953)では、窮地に追い込まれ、寂しい晩年をおくることになる。アメリカで女性の「性の解放」が一般化するの、早くて1960年代後半、より大きな規模では、1970年代になってフェミニズム的な発想が広まってからだ。『男性版』は、それまでおおびらに出来なかった男性の欲望を正当化してくれた点で歓迎されたが、「女性版」は、男性支配と核家族が有力だった1950年代には、男性に恐怖をあたえ、また「善良」な男女に「家庭」破壊の不安をあたえた。

では、今日、キンゼイの思想は、受け入れられたのだろうか？ キンゼイは、明らかに、いままたくりかえしその重要性が強調される「家庭」とは一線を画していたはずだが、この映画でも、最終的には、セックスは「愛」と切り離せないという示唆をする。キンゼイは、セックスはフィジカル(物理的/肉体的)なものだが、「愛」は、「超越論的」なものだと考えていたはずだ。両者は、どこかでつながっているとしても、それぞれ別の原理で動く。だから、彼は、セックスに対して、彼が専攻した動物学の見地からアプローチした。それは、セックスの単純化ではない。逆に、彼が昆虫の観察で知ったように、2つとして同じ昆虫がいないように、同じセックスはないという認識だ。存在するものを多様性に向けて解放することがキンゼイの根本思想である。これは、「愛」(とりわけキリスト教的な)を不要とする思想である。「愛」は、そうした多様性の「内在」として十分機能しうるからだ。しかし、こうした「スピノザ」的な思想は、危険視されるのが、西欧キリスト教社会である。

モーリス・メルロー・ポンティが、身体を「肉体」(corps)としてとらえるそれまでの発想に対して、「肉」(chair)という概念を付加する発想を展開した(『見えるものと見えないもの』)こと、ドゥルーズやネグリが「マルチテュード」という概念の源流にスピノザを見いだすこと——これらは、20世紀以後の思考を決定的に変えつつあるが、この流れのなかで『キンゼイ・レポート』を読んでみたらどうだろうか？

(松竹試写室／松竹)

2005年06月14日(2)

シンデレラマン (Cinderella Man/2005/Ron Howard) (ロン・ハワード)

段取りの悪い試写会。列に並んだら、受付で封筒を出し、黄色い紙をもらってくれと言われた。階段の下からふたたび9階へ。そのあいだに列の末尾は別のところへ延びている。ようやく開場したが、プレスは黄色の紙と引換に帰りに渡すという。なんの魂胆があつてこんなことをするのかと思つたら、黄色の紙といっしょに配つたアンケートに答えさせるためだった。しかし、見たあとで感想などを書く時間はないから、こういう設定は意味がない。プレスは、あとでもらうと、ろくに読まない、読む時間がない人もいる。こういうことを全く計算に入れていない。帰りのエレベータのなかで業界っぽい人が、「(こういうアンケートを配るところをみると)どう宣伝していいか迷ってたんだ」と言うのが聞こえた。

むろん、そんな心配はいらない力作である。大恐慌の時代のアメリカで、人々を元気づけたボクシングのヒーロ、ジム・ブラドックの話。ラッセル・クロウが見違えるような顔でこの人物を演じきっている。ボクシング・シーンも見ごたえがある。彼を支えるユダヤ人マネージャー、ジョー・グールドを演じるポール・ジアマッティも、役にはまっている。ジムの妻メイを演じるレネ・ゼルヴィガーは、あいかわらず1時代まえの庶民の「女」を演じるのがうまい。『キューティ・ブロンド ハッピーMAX』でむつりしながらもユーモアのあるキャラクターを演じたブルース・マッギルは、今度は、終始轟然とした態度の、1930年代のボクシング界に君臨したプロモータ、ジミー・ジョンストンを演じる。殺人ボクサー、マックス・ベアを演じるグライグ・ビアーコも、何をやるかわからない感じの「怖い」キャラクターを演じている。ジムが、港灣労働の現場で知りあうが、どこかで暴走してしまつて早死にする男マイクを演じるのは、『イン・アメリカ』のパディ・コンシダイン。

大恐慌は、労働者階級を直撃した。ジョーは、家族をやしなうためにボクシングをする。電気をとめられたアパートで熱を出す子供、食べるものもないという生活。いつも格好をつけているマネージャーのジョーも、メイが訪ねて行くと、ドアはマンハッタンの豪華なマンションのそれだが、なかは、ろくに家具がない、ガランとした空間である。売れるものは売り尽くしたのだ。その殺風景な空間にぽつりと置かれたテーブルで、メイとジョーの妻（リンダ・カッシ）が、紅茶を飲みながら座っているシーンが印象深い。

エピソードとして出てくるだけだが、マイク（パディ・コンシダイン）は、港灣労働者の状況をなんとかしようと思い、「フーヴァー・ヴィル」

(Hooverville)に行く。映画では、その場所は、一見して、セントラル・パークのなかのようである。無数の仮小屋が建ち、人々が寄り集まっている。「フーヴァー・ヴィル」というのは、大恐慌の時代に家を失った人々が自発的に作った仮住まいの「コミュニティ」であり、全米の各地に出現した。「フーヴァー」とは、当時の大統領、ハーバート・フーヴァーの名だが、その「村」とは、フーヴァーの失政の結果うまれた村という揶揄を含んでいる。当然、ホームレスや失業者のたまりともなり、警察はしばしばそこを「左翼、共産主義者の拠点」だとして攻撃をかけた。マイクは、そんなさくさくの犠牲になる。

こういう映画を見ると、『ベルンの奇跡』のときもそうだったが、苦難の時代には、必ず、「国民的」なスターが生まれ、人々を元気づけるのかと思う。そういう時代がそういう存在を呼び寄せるのだろう。ロン・ハワードが、この映画を作った意識のなかには、いまのアメリカが、経済的には「不況」ではないとしても、精神的には「大不況」だという認識があるからではないか？

しかし、ブレヒトが戯曲『ガリレイの生涯』のなかで、「英雄を持たない国は不幸です」というガリレイ弟子の言葉に対して、「英雄を必要とする国が不幸なんだよ」というガリレイの言葉を対置しているように、スターや英雄や有名人などが問題にならない「国」（国家が存在するかぎり、それは無理なのだろう）こそが、「まとも」なのだ。

かつて、鶴見俊輔氏は、「誰でもがスターになれる時期がありますよね」と語ったことがある。氏によれば、それは、幼児の時代だというのだが、しかし、

親からも周囲からも決してほめられたり、ちやほやされないで子供時代を終わってしまふ幼児もいる。そして、そういう幼児たちが、成長して、スターや英雄への賛美の意識を高揚させるのではないだろうか？

「感動的」ではあるが、あいかわらず「家族」の強調。家族、家族、家族。家族は、アメリカ映画の「原罪」ではないか？
(丸の内ピカデリー2)

2005年06月15日

クレールの刺繍 (Brodeuses/2004/Éléonore Faucher) (エノール・フォーシェ)

今野雄二さんとはったり。最近とうとうパソコンを始められたとか。凝り性の氏のことだから、今後の展開が楽しみ。

妊娠してしまった17歳の娘クレール(ローラ・ネマルク)の感情と意識の変化につきあう90分。親には話さず、「匿名出産」(養子に出すことを前提にし、無料で出産できる制度があるらしい)をしようと決心しているクレールが、裁縫職人のメリキアン夫人(アリアンヌ・アスカリット)と出会い、彼女のアトリエで働くうちに変わって行く。メリキアン夫人は、息子をバイクの事故で亡くし、失意のなかにある。人を信じられなくなっているクレールは、他人に興味を失っているメリキアン夫人に逆に親しみを感じ、メリキアン夫人は、自分の身にふりかかったことをじっと耐えているクレールにいつくしみを感じる。

時間の流れを無視したようなショットのつなぎ方が、飛躍を感じさせるようでもあり、また、奇妙な(決して苦痛ではない)閉塞感をもたらしもする。映画がつまらないというよりも、田舎の時間のなかに入ってしまった感じで、間をもてあますところもある。映像的にどこかぎこちない感じがあるが、それがマイナスにはならない不思議なスタイル。

刺繍といっても、糸だけでなく、ビーズなどの多彩な光りもののパーツを編み合わせる「絢爛豪華」なしろもの。メリキアン夫人は、クリスチャン・ラクロアの仕事をもらったというから、相当の腕。

映画の作風、人間関係、登場人物の心理のいずれもが、刺繍のテクスチャーの感覚で、映画の進行も、織られて行く刺繍のテクスチャーのようなどころがある。

フランスに住む者の目からすると、メリキアン夫人が、アルメニア人だとういうことはすぐわかるだろう。死んだ息子も、壁に貼られた写真からすると、アルメニア人だ。彼の友人で、やがてクレールを愛するようになるギヨームもアルメニア人だろう。では、クレールはどうなのだろうか？彼女の友人の家で、友人の母がうなぎをさばくシーンがある。フランスでもうなぎを食べるが、このシーンは、アルメニア人のコミュニティを示唆しているのだろうか？ いずれにしても、この映画には、エスニックの係数がかかっており、そのディテールがよくわかると、もっと面白く見れるのだろう。

(シネカノン試写室／シネカノン)

2005年06月21日(1)

ボム・ザ・システム (Bomb the System/2002/Adam Bhalal Lough) (アダム・バラ・ラフ)

今日は渋谷なので、銀座へ行くのより、時間がかかる。運よく反対車線にタクシーが来た。そのまま10分ぐらい乗ればJRの駅がある。反対側の歩道から手で合図したのだが、察知してとまってくれた。日本では「Taxi」と叫ぶとか、口笛を吹く習慣がないので、こういう場合には、もっぱら「手話的」身ぶりにたよらざるをえない。叫べばいいのだが、日本にいと、「目立ちたくない——」でも無視されるのいや」(ゼミの学生君の意見)というポストチャーが地になってしまう。

『ワイルドスタイル』の今日ヴァージョンだと聞いたが、若干ちがっていた。『ワイルドスタイル』は、映画のなかで80年代初頭のすぐれたグラフィティの形成過程を見ることができたが、この映画で描かれるグラフィティは、かなりお粗末。グラフィティの時代は終わったのだから仕方がない。が、グラフィティの質は落ちているのに、グラフィティへの弾圧は激化しているかのようだ。現状は知らないが、この映画の設定は、「ブレスト」ことアンソニー(マーク・ウェバー)を中心とするフィディアーティストと、それを取り締まる「ヴァンダル・スクワッド」の2人の警官ボビー(アル・サピエンツァ)とノール(ボンズ・マローン)との双方に痛みの残る「抗争」である。

いまのブッシュ体制を「ファシズム」だと言うのなら、その萌芽は、ジュリアーニ前市長のニューヨークで始まっていた。警官を多数採用し、都市の細々した条例を作り、ひたすら「浄化」につとめた。「ヴァンダル・スクワッド」もその時代に出来た。「ヴァンダル」とは「ヴァンダリズム」の「ヴァンダル」だ。つまり、都市の「公共物」をむやみに破壊したりする行為である。70年代にはそう見なされなかったグラフィティも、80年代にはそう見なされるようになった。すでにくりかえし書いたが、規制はあったが、地下鉄駅でキース・ヘリングが落書をするのを期待して駅で黒い紙を貼っておく(彼が書いたら、はがして保存する)などということが70年代にはあった。

『ワイルドスタイル』には、一方でグラフィティが「アート」として評価され、画廊のなかへ吸収される流れが始めたときに、グラフィティは、あくまで街頭で(「危険」を犯しながら)書くべきだという方向との差異が潜在的に描かれていた。わたしは、ニューヨークでこのマイナーな映画のニュースを、HipHop専門局のWHBTで聴き、見に行ったのだった。そのときの録音がわたしの「ニューヨーク・パラノイア」のウェブページにアップされている。その後、すぐに『キネマ旬報』(1983年9月14日号)に紹介を書いた。これは、『シネマ・ポリティカ』でも読める。

わたしは、70〜80年代のニューヨークでHipHopとグラフィティとブレイクダンスがからみあいながら出てくる過程をこの目で見た。グラフィティはHipHop以前から地下鉄のボディや車内、駅でさかんだった。アート表現の新風が上からではなく、下から沸き上がり、やがてそれが「上」から買い上げられ、取り込まれて行く過程をつぶさに見ることができたのは、貴重な体験だった。その影響で、その後も、ヨーロッパやオーストラリアに旅したときには、数日を必

ず落書／グラフィティの見物と収集（写真に撮ること）にあてた。インターネットが始まり、スーザン・ファレルという女性が「アート・クライムズ」というグラフィティの専用サイトを作ったことを知り、メールした。すぐに返事が来て、わたしが80年代に撮ったニューヨークとオーストラリアのグラフィティのスライドの何枚かがそのサイトに掲載された。その当時「アート・クライムズ」は、スーザンが属していたジョージア工科大にサイトを置いていたが、大分まえに独立した。いま、彼女はもうしていないだろう。

グラフィティと女性ということでは、この映画の場合、アンソニーがインド人のあやしげな「礼拝所」で知り合うアレクサンドラ（ジャックリン・デサンテイス）が面白い。彼女は、いまの時代としては、「政治的」な女性で、「警官国家は危険」(Danger Police State)といった文字の見えるメッセージ性の強いポスターを貼って歩く「ポスター運動」をやっている。80年代にグラフィティ「収集」旅行をして、気づいたのは、ヨーロッパのグラフィティの方が、アメリカのよりもメッセージ性が強いということだった。しかし、ニューヨークでも何か事件があると、政府やCIAの批判の落書が急に街頭にあらわれるのが面白かった。アレクサンドラは、そんな流れを継承している。

色々映画に直接関係ないことを書いたが、この映画からは、グラフィティに關してはむろんのこと、「ポスター運動」についてもほとんど新しいものは得られない。ニューヨークのストリート・カルチャーも映画的に新鮮にえがかれているわけではない。若干のひねりを感じるのは、「ヴァンダル・スクワッド」の2人組の一人の黒人ノール・ショーツが、もともとファイディ・アーティストで、アンソニーらを取り締まるのに屈折があり、また、取締に悪辣な手を使うことをいとわないアルも、最初にはわからない内的な屈折があることぐらいか。最初の、「悪徳警官」という印象が後半に行くにつれ、薄れ、それぞれに「苦しんでる」という感じに展開するのだが、それにしても、「体制を爆破せよ」と直訳できるタイトルはこけおどしだ。

【追記／2005-07-09】久しぶりにニューヨークの刀根康尚さんから貴重なご教示。「ボム・ザ・システム」の「システム」は、まず、「地下鉄システム」のことなのだった。以下、無断で掲載する。「ボム・ザ・システムとはじつに懐かしい名前です。たぶんこの映画が作られた頃には実在していた（今でも実在している）グラフィティのための道具を（つまりスプレーやなんか）も売る店で、アラブ系の兄弟がやっていました。いまでも同じ店で同じ兄弟の経営ですが、2001年9/1以後、店名とアラブ人ということからか、店名をスクラップ・ヤードに変えてしまいました。ところで、この店の看板は昔のものを一部残して字だけをかえたので、ニューヨークのサブウェイの路線を表す丸で囲んだA,B,E,M,Qを線で繋いだ縁取りだけはのこっています。ボム・ザ・システムのシステムとはサブウェイ・システムのことだろうと思います。70年代のサブウェイはグラフィッティ・アーティストたちの画廊だったわけですから。」（東芝エンターテインメント試写室／メディア・スーツ+ナウオンメディア）

アワーミュージック (Notre musique/2004/Jean-Luc Godard) (ジャンル) リュック・ゴダール)

この文章を書いているのは、8月の末である。公開が10月だからというわけではない。だいたいわたしは、好きな作品、あまりに書きたいことが多い作品に関しては、ノートを送りする傾向がある。すぐ下段にひかえるはずの『バッドアス!』の場合もそうだ。

『映画史』(第1部、第2部)と同様に、この作品も、のめり込む者と拒絶する者とが分かれるだろう。スタイル的には、『映画史』と同じで、映画と書物からの引用とナレーションによって構成されている。基本のテーマも、戦争だ。ずっと状況の先端とつしよに歩んできたゴダールにすれば、9・11以後の状況を欠かすことはできないし、イスラエル・パレスチナ問題やバルカン半島の戦争について語ることは避けられない。

ダンテの『神曲』にならない、「地獄」、「煉獄」、「天国」の3部構成になっている。ダンテの『神曲』(La Divina Commedia)の「コメディア」は、日本語では「喜劇」で笑いと関係があるという印象が強いが、「コメディア」は、原義的には、必ずしも「喜劇」ではなく、「トラジェディア」が悲劇的な結末を迎えるのに対してある種「円満」な結末を迎えるということのようだ。ダンテにあやかっているこの映画も、その意味では「コメディア」の結末になっている。「コメディア」を「曲」と訳したのは誰か知らないが、この映画のタイトルの「ミュージック」＝「曲」だとすれば、この映画のタイトルは、「われわれのコメディ」という意味にも翻訳できる。

『神曲』で「三界遍歴」をするのはダンテだが、その三世界にそれぞれ案内人がある。3つの世界をまたがりながら、ヴェルギリウス、ベアトリーチェ、聖ベルナルドがダンテに従う。この映画では、「ダンテ」はゴダールだとしても、それに対して、イスラエルの女性ジャーナリスト(サラ・アドラー)、通訳(ロニー・クラメール)、『リベラシオン』の記者(ジャン・クリストフ・ブヴェ)、フランス大使(サイモン・エイン)、パレスチナの詩人マフムード・ダーウィツシュ(本人)、スペインの作家ファン・ゴイティソロー(本人)、フランスの作家ジェン・ポール・ベルグニウ(本人)など、「案内人」にふさわしい人物が登場するが、ナード・デューが演じる女子学生オルガは、ベアトリーチェ役というより、一貫した「案内人」であるような気がする。そして、彼女がサラエボ(「地獄」にふさわしい)にレクチャーをしに来たゴダール＝ダンテにDVDを手渡す。ある意味で、この映画全体がこのDVDであっていいかのような構成。現代の「神曲」の世界は、フィジカルな世界ではなく、デジタルな世界なのだ。いずれにせよ、彼は、彼女に導かれて、「三界」めぐりをする。

「地獄」篇では、破壊と殺戮と殺しあいの映像があちこちから引用される。ハリウッドの西部劇のショットも見える。「煉獄」篇のサラエボの空港のキオスクでゴダールがビールを飲み、葉巻を吸う。彼の葉巻は、彼の過去の多くの作品を思い出させる。大使館の部屋の壁にカフカの写真が見える。そしてその上にハンナ・アレントの若いときの写真がある。あ、アレントだと思っていると、すぐに彼女の話が出てくるのだった。ゴダールは、説明なしにある種の「教養」を要求する映像や画像や文章を引用するのが好きだが、このでは、ちゃんと解説して

くれる。この写真は、わたしも好きで、1997年に作った未完のデジタル小説『ロスト・メモリー・ロスト』で使ったことがある。

トロイア戦争を描いたホメロスの「イーリアス」と「オデッセイア」に関し、所詮は、勝利者の側からの視点で描かれているにすぎないという会話が出てくる。その傾向は、マスメディアの「発達」とともにもっと大規模かつ周到になり、もはや、勝利者以外の視点が見えなくなってしまった。

「天国」は、所詮天国だからそうなのかもしれないが、アメリカの水兵は、境界線を越えることを阻止せず、さまざまな対立項が消え、のどかな世界がひろがっている最終シーンは、ゴダールにしては甘すぎるという気がした。とはいえ、とめどもなく出てくる文章の引用（かなりの程度知っている文献からのものなのだが）を聞き取るのはやっかいで、一度見ただけではフラストレーションが残る。もっとも、それがゴダールのゴダールたるところなのだが。

（映画美学第1試写室／ブレノンアッシュ）

2005年06月28日（2）

ふたりの5つの分かれ路 (5x2/2004/François Ozon) (フランソワ・オゾン)

前作の『スイミング・プール』ほどではないが、細部にいろいろを鍵が隠されていて、それに気づけば、あるいは、それを拡大解釈すれば、この映画世界の奥行きがぐつと深まる面白さは、オゾンならではのもの。マリオン（ヴァレリア・ブルーニ・テデスキ）とジル（ステファンヌ・フレイス）が、弁護士事務所離婚の「契約」をするシーンから始まり、二人が初めて出あったところまでの5つの期間のエピソードを過去に向かって遡及する。5つのエピソードのあいだには、イタリア語のヒットソングをはさみ、各エピソードのどちらかというとシリアスな感じを「異化」する。

弁護士事務所の次のシーンは、2人は、離婚成立の「記念」にホテルで最後のセックスをするかのように見える。そう取ってもよいし、実は、最終的に弁護士のところと離婚の誓約書にサインをする以前に起こった最終的な決裂の出来事を映したものだと取ってもよい。ただし、その場合は、ブロック化されたエピソードは6個になってしまいが、これから出てくるエピソードは、時間を逆行させて見せていくんだよということを暗示するエピソード0だと考えてもいいのではないか？ このへんの両義性が面白い。

過去を、現在を起点にしてさかのぼるといっても、この映画は、クリストフ・アー・ノーランの『メメント』のように、時間の流れを逆転した形で行うのではなく、過去の複数のエピソードを新しい順にならべる。だから、登場するマリオンもジルも、だんだん若くなるのだが、だからといって、より古いエピソードがすでに終わった出来事だということにはならない。現在の平台のうえに等価に並べられることによって、等しく、新たな解釈が可能になる。

わたしは、以前、ある夫婦のために、たまたまわたしが撮っていたビデオ映像を編集して、結婚から子供の誕生、そしてその後のある時期までのDVDを作ったことがある。そのとき、わたしは、特にスタイルに凝るつもりはなかつ

たので、過去↓現在への時系列に従ってエピソード・ショットをつないでしまったが、この映画を見て、別にマリオン／ジル夫婦のように別れてしまわなくてもある人（人々）の人生（の一こま）を描くには、現在から過去にさかのぼる編集をしたほうが、その人生の多様性が出るのだなと思った。

大きなおなかをかかえたマリオンに対してジルがどこか無関心で、出産のときも、病院の近くに車をとめて、逡巡しながら、結局出産にはたちあわれない。どうしてなのだろうと思っていると、後半でその理由がわかる。しかし、その「理由」も、別様に解釈しようと思えばできるように、明言しない。

万人的に「魅力的」でセクシーなマリオンに対して、ジルは、どこかときどきにくい。もともと、マリオンと出あったとき、彼は、会社のキャリア組みで、彼女は、取引先の宣伝関連会社の社員だった。彼には、熟女っぽい（おそらくキャリアアウーマンか金持ち）恋人ヴァレリー（ジェラルディン・ペラス）がおり、2人がカリプソで避暑を楽しんでいるところへたまたまマリオンが一人でやってきてジルと出会う。このへんから逆算して考えると、この時点では急速に燃え上がることになるとしても、ある種「階級的」無理があったのかなという思いを起こさせる。

ジルの兄クリストフ（アントワヌ・シャピー）はゲイで、若い恋人マチュー（マーク・ラシュマン）がいる。マチューは、クリストフだけを愛するなどという考えはない。クリストフは、「自分は歳だから」と言いながら、それを許している。この二人をマリオンとジルが食事に招くひとときを映すエピソードでは、「浮気」が主題になっている。ゲイは、ヘテロとちがつて、どこかでポリセクシヤリティを暗黙に認めている。クリストフに嫉妬がないわけではないとしても、マリオンとジルとの関係とはちがう。だから、クリストフとマチューの話につられて、自分たちの「浮気」体験を告白してしまったのは、うかつだったかもしれない。

人生は、あるときそのことがなかったら別様になったかもしれないというようなことであふれている。結婚式の日、披露宴でジルがワインを飲み過ぎなければ、そのことは起こらなかったかもしれない。ところで、二人は、証人のまewith民法の結婚関連法規を読み上げるといふ非宗教的な結婚式をする。披露宴で家族が輪になるようにして熱狂的に踊っていたが、この踊りはどこの踊りだろうか？ちよつとギリシャ風にも見えたが、マリオンとジルは、どういう民族的バックグラウンドを持っているのだろうか？

ミッシェル・ロンダールとフランソワーズ・ファビアンが演じるマリオンの両親は、いつも喧嘩ばかりしているも、一応夫婦であり続けている。この二人が結婚披露宴が終わったレストランのフロアで、「煙が目にしみる」をバックにダンスをしているのをマリオンがちらりと見るシーンがある。取り方は色々だろうが、わたしには、この二人は、そのまま心中しても不思議でないような破滅的な雰囲気をしているように見えた。「喧嘩してもやはり愛しあっているんだな」などというものではない。むしろ、「うあわあ、やだな」という感じた。マリオンは、どう感じたのだろうか？

（ギャガ試写室／ギャガ・コミュニケーションズGシネマグループ）

2005年07月05日

ヴェニス商人 (The Merchant of Venice/2004/Michael Radford) (マイケル・ラドフォード)

今日は演劇関係者の数が多い。シェイクスピアだからだろう。列で待っていると、わたしのすぐ前に、女優風の人なんかがいちいち立ち止まって丁寧にあいさつして行く。老人がいたので、誰かと思ったら、小田島雄志氏だった。短髪になったので、わからなかった。この劇場のスクリーンは大きいので、最後列に座った。だれもいなかったが、やがて演劇かダンス業界の人かなと思わせる感じの人が来て同じ列のすぐそばに座る。やな予感。案の定、映画がはじまり、座席が微妙に振動するので、その人のほうを見たら、膝を上下に運動させている(貧乏揺すりとはちょっと違う)のだった。ひよつとすると、脚の訓練をしていたのか、訓練が身体にしみ込んで、自然に出てきてしまうのかもしれない。

「ユダヤ人差別」の側面をどうさばくのかが関心のまどだったが、やはりいまの時代の演出。ヘブライ語の旧約聖書のページが燃えるシーンからはじまり、赤い帽子をかぶせられ、ゲットーに閉じ込められるユダヤ人の「説明」から入るように、シャイロックを「狡猾な金貸し」とは描かず、不平等なあつかいを受けているヴェネチアのユダヤ人の苦悩と屈折が前提されている。だから、娘に裏切られたうえに、「人肉1ポンド」云々の有名なシーンで窮地に追い込まれるシャイロックは、「悪役」には見えない。キリスト教圏の権力が進出するところでは、先住民や被支配者層はみな彼と似たようなくやしさを味わったのではないかという思いが伝わってくる・・・といった作り。

アル・パチーノがシャイロックを演るというので、相当のオーバージェスチャーに辟易(へきえき)させられるのではないかと心配したが、今回の彼は、実に抑えた演技をし、シャルロックの苦悩を見事に演じていた。おそらく、パチーノの演技としても、最高の部類に属するのではなからうか？

アントーニオのジェリミー・アイアンズは、海外に「先行投資」をする野心的な海運業者として登場し、シャイロックに唾をかけるような尊大さを見せるが、やがて、持ち船が海外で座礁し、財産を失って失意の人になるわけだが、落ち目になったとき、アイアンズの顔はまさにそういうキャラクターに向いている。彼の友人バッサーニオを演じるジョセフ・アイアンズも、ヤッピー的な新興階級の先端を走っているような嫌みの顔に最適うってつけ。なお、この二人の「友情」には、ホモセクシャル的なものを感じるが、どうか？

ポーシャを演じるリン・コリンズは、たしかに「美しい」が、「法学博士」に変装して、アントーニオを助けるほどのしたたかさはない。もっとも、このシーンでは、どう演じてても、原作自体に「無理」というか、演劇的な遊びがあり、観客はそれが誰であるかを知りながら、肉は取っても、血を流すことは許されないという名審判が出てくるプロセスを楽しめばよいのだから、コリンズでも上戸彩でもかまわないのかもしれない。

ポーシャは、裕福な階級で、父親の財産を受け継ぎ、世界の各地から、彼女を妻にしたいという「志願者」(王族までも)がやって来るわけだが、彼女を妻にできるのは、いくつもあるぎょうぎょうしい箱の一つを正しく選んだ者。が、

このロジックって、女性の人格とは関係ないわけだから、ある種、金で女を買う売春・買春と同じ。つまり、拡大解釈すれば、シェイクスピアは、「愛情」の売春化という近代の動向をこういう形で鋭くとらえていたとも考えれる。

この半世紀のあいだに、時代は、「造反有理」↓「造反無理」↓「訴訟有理」という方向をたどっているというのが、わたしの歴史観だが、ここで言う「訴訟」は、論理の整合性だけを主に争うという意味での訴訟である。それは、弁護士や検事の論証能力次第で、「正義」とは無関係に、全く正反対の結果をもたらす。肉1ポンドは切り取ってもいいが、血は一滴も流すなという「法学博士」ポーシヤのロジックなど、まさにこの典型である。ちなみに、「近代」という時代は、こうした論理的整合性をあらゆる世界に浸透させるプロセスでもある。そして、その正当性への「信仰」が、やがて「資本主義」という名を得る。

『ヴェニス商人』の舞台となる16世紀のヴェネチアは、「自由都市」として資本主義のすべてのはしりが見いだせた。アナール歴史学派の創始者の一人であるフェルナン・ブローデルは、『都市ヴェネチア』（岩崎力訳、岩波書店）のなかで、「都市国家は近代性を目ざした軽快に船を進め、通商を開き、非常に早い時期から、それと知りもせずに、一種の資本主義を創出する。その産みの親はヴェネチアだと考える人もいたほどだ」と書いている。

大詰めの裁きのシーンで、シャイロックは、ポーシヤに敗北するが、それは、彼が「悪辣」だったからでも、「正義」に反したからでもなく、彼が、このドラマのキーワードともなる「契約」、「信仰」、「賭け」、「自由」、「法」などに関して、この時代からはじまった決定的な意味変化を理解していなかったからである。シャイロックは、ある意味で、新時代の犠牲者であった。

シャイロックは、自由都市ヴェネチアの「法」を素朴に信じ、それを復讐に利用しようとした。しかし、何かの目的に利用できるような法（それが近代法）は、別の目的にも利用可能なのだ。シャイロックは、そういうロジックにおいて、新興勢力よりも単純すぎたということである。

（テアトルタイムズスクエア／アートポート）

2005年07月06日

ブコウスキー：オールドパンク (Bukowski: Born into
This/2003/John Dullaghan) (ジョン・ダラガン)

ブコウスキーのことは70年代から知っていたし、サンフランシスコへ行くと必ず行く「シティ・ライツ」には彼の本の特別コーナーがあって、知らないでいることは不可能だった。しかし、わたしが、ビートの詩人たちほど彼に興味を持てなかったのは、彼は、「無頼派」の生き残りの感じがして、あまり新鮮な感じがしなかったからだ。そういうのは、当時いくらでもいたし、日本でも、わたしの周辺にすら、その垂流のような作家がいて、新宿のゴールデン街でオダをあげていた。しかし、時代というものは面白い。時間がたつと、当然こちらが変わるからでもあるわけだが、コンテキストが変換され、その印象が昔とは変わってくる。この映画を見て、ブコウスキーへの印象が変わった。映画のなかで引用され

ている詩のくだりも新鮮に響いた。この目では見えない晩年のポエトリー・リーディングの光景もなかなかよかった。

邦題は、原題にはない「パンク」を使っている。最初、映画を見るまえ、これが気になった。ブコウスキーはパンクじゃねえだろう、と思ったのだ。しかし、この映画を見てから、最晩年の日記、『死をポケットに入れて』(The Captain is out to launch and the sailors have taken over the ship/1998) (中川五郎訳、河出書房新社)を読み直してみたら、彼を「オールドパンク」と呼ぶのは、彼をビート派の流れでとらえるよりも、より適切だという気がした。わたしは、1970年代にニューヨークでパンクを知った。パンクは、「無頼派」のようなてらいがなく、もっと本格的にアナキーで破滅的だった。わたしが(70年代のニューヨークで、いい歳をして!)惹かれたのは、パティ・スミスなどの「ニューヨーク・パンク」ではなくて、まさに「死をポケットに入れて」ニューヨークにやってきたシド・ヴィシャスであり、まだ毒を失っていないかったジョニー・ロットンだった。彼らの「すねた怒りと悪意」は、わたしにはデジャヴュのような気がしたのである。しばらくして自分で納得したが、それは、わたしが60年代にヘンリー・ミラーやジェイムズ・パトリック・ドンレヴィのなかに見いだしていたものだった。

ミラーは書く。「神が私を必要としないように、私もまた神を必要としなかった。もし神が実在するものなら、私は堂々と彼に会って、その顔に唾を吐きかけてやりたいものだ、しばしば心のなかでつぶやいた」(『南回帰線』)。ドンレヴィは書く。「おれは有名な大学予備校に入った。ああいう学校が自分のためになったと思ったことは一度もない。おれは超然としていた。友達をつくろうとしなかった。だが、おれの口数の少なさはかえって人目につき、教師たちはおれのことを胡乱な奴だと思っていたらしい」(『赤毛の男』)。ブコウスキーは感覚的に彼等と似ている。彼は書く。「自分以外の作家の作品が好きな作家なんてほんの一握りしかない・・・作家は自分自身の糞の臭いだけを嗅ぎたがるものなのだ」(同上)。

ブコウスキーは、晩年に有名になる以前から、「リトル・マガジンの帝王」だった。彼はせつせとマイナーな雑誌に書いたが、彼をthe king of little magazinesにした最初の功績は、『ノーツ・フロム・アンダーグラウンド』誌の創立者ジョン・ブライアンにある。映画でもひんぱんに登場し、思い出を語っているが、LSDを体験し、その「すばらしさ」を伝えるために、その2日後に会社を辞めて雑誌を始める決心をしたという伝説がある。その執筆予定者のなかには、ブコウスキーが最前列にあった。『ブコウスキー・ノート』は、この雑誌のために書かれたものにもとづいている。

若いときには見向きもされなかったブコウスキーが、50代後半から、彼の狭い賛同者の境界をこえて人気を得て行く。このへん、多くの場合、悲しく滑稽なものがあるのだが、ブコウスキーは、さすがにたたかだった。映画で、U2のボノは、ブコウスキーがコンサートに来てくれたのをうれしそうに語る。しかし、彼自身は、先述の日記のなかでこう書く。「わたしの本を読んでくれているロック・ミュージシャンの好意で、チケットはただだった。わたしは大物たちと一緒に特別な場所で見れることになっていた。もと俳優の監督が、わたしたちを迎えに愛車のスポーツ・ワゴンではるばるやってきた。(・・・)とんでもない大

音響だ。(・・・)極めて単純明快な音楽だ。理解できさえすれば歌詞もなかなかのものだと思う。たぶん彼らは大義や礼節、見つけたり失ったりした愛の事などを歌っていたのだろう。人はあのような、体制に反対し、親に反対し、何かに反対する世界を求めている。しかしあのように大成功した大金持ちのグループが、何を歌っていたとしても、**彼らは今や体制になつてしまった**」。

彼の自伝にもとづく(脚本も彼)映画『バーフライ』(Barfly/1987/Barbet Schroeder)に対して彼が不満だったことは、映画のなかでも言っている。ハリウッドなんかにおれのことを描けるわけがねえじゃないかと言わんばかりに。彼は、社会の「デイズニー化」への痛烈な批判もしている。ところで、ブコウスキーに関しては、わたしの好きなマルコ・フェレーリが、もつとまえに『ありきたりな狂気の物語』(Storie de ordinaria follia/1981/Marco Ferreri)で映画化しているが、これへの言及はない。この映画については、公開時に評を書いたが、『バーフライ』より全然いいし、おそらく、この作品がなければ、『バーフライ』も作られたなかっただろう。ブコウスキーの口からその批評を聞きたかった。そういえば、映画のなかにもちらりと出て来るが、当然インタヴューぐらいあってもいいはずのコミック画家ロバート・クラム(『アメリカン・スプレンドー』も参照)への言及もなかった。

ブコウスキーは、飲んだくれであつたが、「無頼派」とのちがいは、郵便局に勤め、経済的な自律を維持した点だ。「無頼派」を気取る連中の多くは親がかりやときにはCIAのひもだったりしたが、彼はそうではなかった。そのアウトノミア的アナーキーさは、ブコウスキーのものだし、「体制批判」をする有名人を批判できる基盤だ。「作家が名声や富に振り回されるようになった時は、糞と一緒になつて川を流れていってもらうしかない」。

(シネカノン試写室/ザジフィルムズ)

2005年07月11日(1)

TKO HIPHOP (TKO HIPHOP/2005/Taniguchi Noriyuki) (谷口則之)

30分まえにいつも「なつかしい」TCC(今日は、しばらく閉じていた土橋寄りの出入口があいていた)に行ったら、プロジェクトの調整とかですぐには入れなかった。始まつてから、そのプロジェクトが、普通のビデオプロジェクトであることがわかった。TCCでビデオを見たくはなかった。映画といつても、いまはHDVで撮影してフィルムに焼くというのはめずらしくはない。また、「わびしい」ビデオでも、それなりの撮り方と上映仕方をするならば、それはそれで面白い。鈴木志郎康さんの『極私的遂に古稀』などは、逆にビデオの特徴を逆手にとつて「映画」を圧倒していた。しかし、この作品のように、普通の映画のドラマ性を重視しながら、スクリーン上の映像が「わびしい」というのは、マイナスだ。

ヒップホップ・ラッパーを中心に映画を作ったという点は、評価できる。日本には、『ワイルド・スタイル』も『ボム・ザ・システム』もないからだ。しかし、この映画は、せっかくフィーチャーした多数のラッパーたちを全然活かしていない。主役を演じる山根和馬にいたっては、すっげえ感じ悪い奴という設定の売れっ子ラッパーAPI(新田亮)に張り合つて腕を上げて(APIにガン

つけてにらまれた時点では、ラップのラの字も知らない）行くのかと思ったら、途中から麻薬取り引きがらみの事件に巻き込まれて一巻の終わりになる。山根はかなりのブレイクダンスを見せるのにハツとさせられるが、それも全く活かされない。途中から「主役」が武田航平の方に移ってしまうのもおさまりが悪い。ダンサー志望という設定の石川佳奈も、けっこういいダンスを見せるが、それも不燃焼。

ビルの屋上で横柄な態度で昼間からタイ料理を食っている（おれも昼間食うけど）ヤサグレ風の刑事とか、渋谷を支配するとか言って暗闘をくりかえすインテリやくざ風（みんな「風」がつく）の男とか、こういうのはいらなかった。ヒップホップは、別に犯罪や陰謀がなくても立派にシテイワイズのダーティさを出せる。渋谷という街の猥雑さを「犯罪」がらみで描くのは月並みすぎる。

ギャングのリーダーが、「渋谷を制覇する」といったことを言うから、舞台は渋谷ということになっているようだが、それもあまりはつきりしない。ラップのバトルがくりひろげられるのは、西麻布の「KROSS」ということになっているから、「渋谷」というなら相当の広域だ。都市を描き、ギャングを出すのなら、恵比須なのか渋谷駅付近（道玄坂界限か宮益坂方面かでも縄張りがちがう）なのかといったエリア性をきちんとしないとリアリティが出ない。

（TCC 試写室／アートポート）

2005年07月11日（2）

亀も空を飛ぶ (Turtles can fly/Lakposhtah hām parvaz
mikonand/2004/Bahman Ghobadi) (ズフマン・ゴバディ)

時間（時代）とコンテキスト（イラク、クルディスタン、クルド）が現実のそれらと重ね合わされているこのような映画は、「ああ、ひどいな」とか「許せない」とかいう憤りの気分で見るといけないようなところがあるが、この映画の卓越したところは、戦争が始まるうとしている緊迫した状況、難民が続々増え、前の戦争で親を失い、地雷で手足を失った子供たちがたくさんいるといった状況、のなかでも、新しい生き方というものがあるということを示唆してくれるところだ。

親がいるのかどうかわからないが、サテライト（ソラン・エブラヒム）は、年少なのに電子テクノロジーに強くて（「サテライト」は衛星放送のパラボラアンテナのこと）、難民村の住人ためにテレビアンテナをセットする手伝いをしていて。彼は、クールで、その歳にはみえない抜け目なさを持っており、子供たちを組織して地雷を拾わせて金をかせいだり、あらたな戦争（アメリカのイラク攻撃）が近づくと、闇市で自動小銃を買い集めたりする。その彼が出合うのが、幼児リガー（アブドルラーマン・キヤリム）を連れた妹アグリ（アワズ・ラティフ）と兄ヘンゴウ（ヒラシュ・ファシル・ラーマン）の3人組。

ヘンゴは、両腕がない。予言能力があり、地雷の場所を言い当て、自分でも掘り出した地雷の信管を口だけでたくみにはずす。アグリが連れている幼児は、最初、兄弟関係なのかと思ったが、実は、彼女の子供なのだ。1988年のイラン・イラク戦争のとき、サダム・フセインの毒ガスで殺されたクルド人だけでな

く、イラクの兵士にレイプされて子供を宿した少女たちもいた。いや、事実は知らないが、たぶん、そういうこともあったろう。アグリンは、イラク兵の子供なんか育てたくないと言い、兄がそれをなだめ、やっと「家族」生活をしている。といっても、テント小屋の仮生活だ。しかも、その子は、目が見えない。つらいシーンがたくさんある。

もっと、深刻なのは、アグリンのようにイラク兵の子供を持つ女にとって、サダム・フセイン以後の状況だ。サダムが去ったあと、クルド人のあいだでは、イラクへの敵対心は、当然、公然たるものになるだろう。そのとき、レイプされたのであれ、なんであれ、自分がイラク兵の子供を持っているということは、全く先の見えない不安をもたらさずにはいない。フセイン政権の崩壊の結果は、単純ではない。そうした問題を権力間の抗争という観点からではなく、外部にいてはわからない問題からアプローチしている点がユニークだ。

しかし、他方、この映画は、現実のクルド人の不幸だけでなく、子供たちのしたたかさのようなものも同時に活写している。また、この映画に登場する（実に多くの子たちが手や脚を失っている）子供の出演者たちが実にいい顔をしているのにも感動する。

サミラ・マフマルバフは、『りんご』でも、実に印象的に子供を描いていた。彼が俳優として出演した『ブラックボード——背負う人——』でも、子供たちが生き生きとしていた。

最初の方で、サテライトが、15素子（エレメント）もある八木アンテナ（何本も素子がハシゴ状に並んでいるアンテナ）を長い棒の先に止め付け、電波の来る方向を探しているシーンがある。砂漠に何本もの八木アンテナが林立する非常に印象的なシーンだが、これは、現実にはありえない、映画美学上のデザインにすぎない。というのも、アンテナは一本あれば、それにデバイダー（分波器）をつけて、複数（何十でも）の受信機がそれを共有できるからだ。受信するチャネルがちがってもかまわない。こんなことを言うと、味気ないかもしれない。映画は事実を映す必要はないのだから。

実際にあるのかどうかは知らないが（おそらくあるのだろう）、サテライトがラジオをたくさん持つて行つて（どこから手に入れた？）パラボラアンテナと交換するマーケットがある。また、地雷と自動小銃を交換する市場もある。それらのうさんくさと（当然それとうらはらの）バイタイリティが見事に映像化されている。

（松竹試写室／オフィスサンマルサン）

2005年07月12日

鳶がクルリと (Tobi ga kururito/2005/Sonoda Kenji) (蘭田健次)

観月ありさを起用して、中ごろのキャリアウーマン「中野貴奈子」の苦労と活躍を描く。すべて「ありがち」（典型）の「いかにも」の組み合わせで、うんざりするところもあるが、「キューティ・ブロンド」の軽い線をねらっているのだと高を括れば、気にならない。

時代は、オバカな女を描く時代ではない。オバカそうに見えてもそうではない女性を描かなくてはならない。中野貴奈子（観月ありさ）は、女社長（風吹ジュン）から一目おかれているが、新製品開発プロジェクトのプレゼンで、「人間的」な路線を選び、効率主義のライバルに負ける。鼻呼吸が出来なくなっているいまの子供に必要な食品の提案だったが、インスタント食品を売るという立場からは逆行するのだった。競争主義のいまの時代、負ければそれなりのハンデがつく。中野にあてがわれたのは、ドイツのアーティストの5トンもあるオブジェをビルに釣る仕事だった。それをやるのが鳶職だ。かくして中野は、鳶をさがして奔走する。

行き着いたところが、「日本晴れ」という鳶職の組。そこには、長老宇津井健を頭に、ちよつとヤクザっぽい中年息子の哀川翔、「男まさり」の娘の通山愛里、番頭格の塩見省三ほか、個性的な面々がいる。最初、「ありがち」に、中野は彼らに拒否反応を示し、哀川らも「何だこのアマは」と思う。ほころびは、長老の宇津井から来るのも、最後までイジを張って中野を拒否するのが哀川であるのも、予想がつく展開。そして、おそらく、（女房と別れている）哀川と中野は愛しあうことになるだろう——これは暗示だけで終わる。

キャリアアウーマンを描きながら、この映画が古いのは、観月を映す際、ひんぱんに彼女のヒップや太腿を映すところだ。これらのショットは、彼女を見ているスケベな男性のものなのかもしれないが、その視点ははつきりしない。カメラ自体がメールショービニズムに陥っているかのようだ。

『24』的なマルチ画面やCGを使ったシニールなショットを混入させ、蘭田賢次らしい味を出しているが、そういう凝ったショットとショットとのあいだが微妙にタルいのだ。次のショットまで待ちどおしい感じさえする。間をもつとかぎりなく狭めればよかった。

わたしは、哀川翔の生意気さが嫌いだったが、この映画では、キャラクターの年令相応に、そういう部分を抜いた演技をしていて、好感が持てた。哀川としてはなかなか味のある演技だった。

「復帰」した窪塚洋介が、ヘアデザイナーとしてちよつと出てくる。通山が彼氏（豊田健次）と初デートをするというので、観月が気をまわして彼女を初めての美容院へ連れて行くシーン。

（東映試写室／東映）

2005年07月13日

メゾン・ド・カンピ (Maison de Himiko/2005/Inudo Isshin) (犬童一心)

早くから試写状をもらっていたが、あとまわしになってしまった。別に避けたいわけではない。タイミングが悪かったのだ。犬童一心のものは大体全部見ているし、オダギリ・ジョーは好きな俳優だ。田中泯が映画俳優としてどういう展開をするのかの興味がある。が、先延ばしし、かきたてられた期待は裏切られた。かつて銀座の有名なゲイバー「卑弥呼」のママだった吉田輝雄（田中泯）が、店をたたんで開いたゲイのための老人ホーム「メゾン・ド・ヒミコ」がこの映画の

舞台。むろん（ゲイプライドがまだない）日本では（ありそうで）ないフィクション。吉田には妻と娘がいたが、ある日自分がゲイであることを告白して家を出て行ったと娘の沙織（柴咲コウ）は信じ、父を恨んでいる。癌で死んだ母の借金を背負って、いまでは小さな塗装会社で働き、コンビニでもアルバイトしている。そこへ、父の恋人だという男、岸本春彦（オダギリ・ジョー）が訪ねてくる。アルバイトの名目で、余命いくばくもない父を見取ってくれないかというのだった。

沙織は、父を恨んでいるうえに、ゲイには慣れていない「フツー」の24歳の女性という設定。その彼女が、神奈川県大浦海岸近くの殺風景な道路沿いのホテルを改造した「メゾン・ド・ヒミコ」にやってくる。顔を知らないらしい父との邂逅。絵に描いたような「ゲイ」との驚きの出会い。設定は、なかなか面白いのだが、最後までノレない気分が続く。なぜか？一つは、田中泯に全くゲイ性を感じられないからだ。わたしの偏見か、丹波哲郎は単純ヘテロの典型的なイメージだが、今回の田中は、まさに慥然とした「丹波哲郎」そっくりなのだ。声まで似ている。あらためて思ったが、田中泯は、男のなかの男だ。彼には、ポリセクシュアリティはない。ちなみに、舞踏家言えば、大野一雄も吉本大輔も徳田ガンも、その身体はみな「男」をこえている。

ホテルのゲイを演じるのは、性転換までしているルビイという老人を演じる歌澤寅衛門、服飾デザイナーの山崎役の青山吉良、元教師役の柳澤慎一、入れ墨のある高尾役の井上博一ほか3名。面白いことに、女言葉（「おかま」言葉）を使わない面々だけがゲイっぽく、いかにも「おかま」おかました歌澤などは、意地悪い口調のときだけゲイのにおいをただよわせるにすぎない。柳澤や井上は、本格ゲイの感じを出していなくもないが、それも、彼らが女言葉を使わない（使うことが少ない）からだろう。相対的に勝っているというだけ。

沙織ともどもホームの面々がクラブに繰り出したが、そこで山崎はかつての会社の部下と出会い、その部下は、山崎を見つけると、これ見よがしに彼を「やつぱおかまだったのう」と愚弄する。しかし、これは、ゲイへの「いかにも」の差別を批判的に表明するためには意味があっても、ドラマとしてのリアリティを欠く。こういうクラブへ来る人間にとって、ゲイがこんなにめずらしいはずはない。このシーンは、明らかに、観念で作っている。

母と自分を捨てた父親を恨む娘という設定は、よくある話だとしても、かまわない。多くの有名人がたむろしたゲイバーの元ママという設定も、まあいいだろう。ゲイの老人だけがいるホームという設定も悪くない。しかし、この映画で描かれているのは、ゲイではなく、ゲイの周辺事情にすぎない。一体、ただただ侍従のようにふるまうだけのオダギリ・ジョーと田中泯とのあいだにどれほどゲイ的セクシュアリティが表現されているというのか？唯一、いいのは、さんざんこのホームへの嫌がらせをやってきた近所の悪ガキの一人が、オダギリに殴られてから、彼に魅せられてしまうくだけり。

社会批判的な意味では、この映画はいくつかの重要問題を示唆してはいる。ルビイが脳卒中で倒れたとき、彼を入院させるにあたって、ホームの仲間たちは、ルビイが病院や、ゲイであることを知らない彼の息子たちによって差別されるのではないかと心配する。性転換していることが、問題になるだろうという。「フツー」の病院や家族にとって、さしあたり（老いてもいるので）「おかま」であ

ることに気づかないにしても、介護の家庭で、彼の股間にチンポがないことに気づいたらどうだろうというわけだ。これは、なかなか深刻だ。

はじめて父の部屋を訪れた沙織が父のテーブルの上に読みかけのを目にする。その本は、エド・マクベインの87文署シリーズ『クレアが死んでいる』。なぜエド・マクベインだったのか？ はからずも、この11日、エド・マクベインの訃報を聞いた。

沙織が、ルビイたちに腹を立て、頼まれて買ってきた西瓜を地面にたたきつけるシーンがある。割れた中身は赤いのかと思ったら、黄色。これは、やはり赤でしょう。じゃなかったら、全く人工的な色にするとか。

高橋昌也が、田中のパトロン役で出てくる。あの名優が、またしても（『死に花』では、ただバスケットボールをパスしているだけのボケ老人、『透光の樹』では、寝たきりのボケ老人、『笑いの大学』では、警察の下級職員）端役を演じている。ただし、今回は一応「大物」。それにしても、彼は、いま、吉本大輔によく似ている。
(アスミック・エース試写室／アスミック・エース)

2005年07月14日

私の頭の中の消しゴム (Nae meorisokui jiwoogae/A Moment to remember/2004/John H. Lee=Lee Jae-Han) (イ・ジエン)

すっかりアメリカンになった韓国のミドルクラスの家庭生活。妻のいる男との不倫に破れて親元に帰ってきた娘という設定も今様。それを『酔画仙』、『永遠の片想い』のソン・イェジンが演じる。韓国にはまだ古典的な意味での労働者階級や貧しい階級が厳然と存在するという設定で、そういう男を『ユリヨン』、『MUSA―武士―』のチョン・ウソンが演じる。イェジンがコンビニに買ったコーラーと財布を忘れたことがきっかけで、彼女とウソンは出会う。

あたりまえに見れば、階級を越えた出会い↓親のちよつとした反対↓「幸せ」な結婚↓イェジンの発病↓???というメロドラマだが、記憶という問題をあつかっているのが、別な見方を触発する。ちなみに、この映画で描かれる「アルツハイマー／痴呆症」のシーンは、みな「いかにも」の域を出ない。が、その記憶喪失を単にイェジンの特有の病気としてではなく、近代化のプロセスのなかでの「記憶喪失」だととらえると、この映画は、いまの韓国（特に都市における）の普遍的現象の一端をあつかっているとさえ言えなくもない。エンディング・ソングの歌詞は、「見慣れた町に立っていたい」で始まる。近代化され、前近代の要素が失われた町・街に住む者は誰しも、かつての「見慣れた街に立っていたい」と思う。

近代化は、都市を解体する。日本でも、古い前近代の要素は破壊され、まったく歴史性を感じさせないつるつるの都市が生まれた。ある意味で、そういう都市の住人は、みな「記憶喪失者」である。そうした状況のなかで、ある人は、前近代の要素に救いを求める。救いがもはや都市にも田舎にもないとすれば、そういう記憶を心と肉体のなかに宿している「労働者階級」である。ウソンが労働者

階級の出身である意味はそこにある。むろん、このような発想には異論があるが、この映画にはそういう救いに期待しているようなところがある。

監督のジョン・H・リー（イ・ジェハン）は、12歳でアメリカに移住し、ニューヨーク大学の映画学科で映画を学んだ。その意味では、この映画は、「外国人」が撮った韓国映画である。彼のそうしたバックグラウンドは、韓国社会のなかに二つの相反する階級的要素を見いだす点にも、また、登場する人物たちの身ぶりにもよくあらわれている。音楽も、ラテンをバンバン使い、不思議な雰囲気を作る。これは、やはり、「外人」（韓国から見ても）の着想だよ。

イエジンが勤めた衣服会社で、上司の女性は、彼女と会うなり、ちよつときついことを言い、次の瞬間破顔一笑して握手を求める。これは、ジョークを重視するきわめてアメリカンの身ぶりである。

ウソンは、イエジンに会って、彼女に「スリー・カード・モンテ」を見せるシーンがある。これは、わたしが『ニューヨーク街路劇場』（ちくま学芸文庫、筑摩書房）で紹介したことがるが、3枚のトランプを交互に移動し、特定のカードがどこにあるかを当てさせるゲームである。いまの韓国でこれが流行っているのかどうかは知らないが、監督のリーは、ニューヨークでそれを見ているはずである。

この映画で見るソン・イエジンは、『永遠の片想い』のときとくらべて、別人のようにシャイな女性に見える。それは、そういう設定なのだとしても、監督のコンセプトがそうなのだと思う。その反対に、チョン・ウソンは、非常にマチヨっぽい。いま、ハリウッド映画でも、男が恋人を抱いてベッドに運ぶようなシーンは少なくなっている。この映画では、ウソンがイエジンを抱き上げるシーンが何度もある。その頻度は、50年代のハリウッド映画のようだが、実際、この映画は、韓国の男女関係を、アメリカにくらべてそうとう「遅れた」（といって悪ければ、一時代前の）イメージで描いている。いまの韓国の女性は、こんなにシャイじゃないから。

ウソンは、最初、根性と腕っ節だけの男のイメージで登場するが、やがて建築士の免許もととり、事務所をかまえ、義父の信頼も得て、その友人の豪邸を設計・建築する。そんな未来を示唆するように、イエジンが初めてウソンの仕事場を訪ねると、『Mario Botta』という名が見える本がふせてある。これは、スイスの建築家 Mario Botta の本にちがいない。

イエジンは、自分が記憶を失って、相手のこともわからなくなってしまったのを恐れ、離婚してほしいと言う。ここで問題になるのは、記憶と「精神」の問題。記憶を失うことは「精神」の死か？ 西欧近代の心身観ではそうなるだろう。しかし、いまはそうではない。プラトン以来、西欧の思考は、記憶の再生・想起だった。記憶するのはもっぱら精神・心であり、「肉体」はただかその補助的機関にすぎないと考えられた。それが、現象学以後くつがえされる。身体こそが記憶の要所であり、その「主体」であると論証されるようになる。むろん、現象学以前にも、メーヌ・ド・ビランやニーチェはそのことを知っていた。

テクノロジーは、「存在忘却」の上に成り立つとしたのはハイデッガーだが、生活から身体のスミズミまでテクノロジーによって浸透されている現代人は、最

も根源的な「記憶喪失」に陥っている。その意味で、痴呆症は、今後ますます深まる「記憶喪失」の動向をややアクセントの強い形で先取りしているにすぎない。

ウソンは、幼いとき母親にひどい仕打ちを受け、彼女を憎んでいる。そういう彼に、イエジンは、「人を許すことは、心の部屋の一つを開けること」だと言い、許すことをさとす。しかし、それは、悪い思い出を忘れることであるわけだから、このメタファーは、「心の部屋」が「記憶」であり、その総体を「自我」として、それにしがみついて生きているのが普通の人生だという拡大解釈をしてみたい気にさせる。その意味では、この言葉は、ゲットー化した「心の部屋」の解放のすすめである。

やけにこの映画について多くのコメントを書いてしまったが、別にわたしがこの映画を高く評価しているわけではない。が、いろいろ触発されたことはたしかである。

(丸の内ピカデリー1／ギャガ・コミュニケーションズ)

2005年07月15日

そして、ひと粒のひかり (Maria Full of Grace/2004/Joshua Marston) (ジョシュア・マーストン)

『亀も空を飛ぶ』は、非「先進産業国」の話だが、似たような状況は、「先進産業国」のなかにもある。まるで、「文明」(civilization)は、civil (市民の、親切な)とは無関係であるかのように進む。テクノロジーの高度化も、情報テクノロジーさえも、人を親密にするどころか引き離し、ぞっとする孤立に追い込む。肉体離れのテクノロジーが発達する一方で、極度に肉體志向の欲望がエスカレートする。体制は快楽の手段を禁じ、その禁止がかえって闇の商人をうるおす。皮肉なことに、禁止と規制に慣れずきた者は、欲望のアナーキーな解放に反対する。悪循環だ。

南米のコロンビア。肥沃な国土にもかかわらず、南米の諸国は、アメリカのコントロールのもとで人工的な貧困を課せられている。低賃金労働の補給地としても、極度の経済格差が維持され、解放は抑止される。コロンビアのある田舎町で17歳の女性マリア(カタリーナ・サンディノ・モレノ)は、バラのトゲを取る安いマニユアル労働に従事している。家には、母と姉親子がいる。二人とも、マリアが働いて一家をささえるのを当然とみなしているかのように、彼女に頼り、自分たちでは働こうとはしない。ある年令を越えると、仕事がないことも事実である。

家の問題、職場のボーイフレンドの子を宿したことなど、マリアを追いつめる出来事はあるが、彼女がヘロインの運び屋の仕事を引き受けるようになるのは、偶然だった。少なくとも映画は、そのへんを淡々と描く。が、彼女が仕事を引き受けてからの展開がすごい。ヘロインをどうやってアメリカに持ち込むかのテクニクの描写は半端ではない。ゴムで皮膜し、大粒の葡萄サイズにパックしたヘロインを20個以上飲み込み、観光客をよそおってニューヨークに運ぶのだ。

マリアは、バラ工場の親友のブランカ(イエニー・パオラ・ヴェガ)をさそって運び屋の仕事をするが、同じ飛行機には、経験者の女性ルーシー(ギリ

ド・ロペス）も乗っている。業者は、さらにもう一人の女性を同じ飛行機にのせている。通関で一人が捕まれば、かえってほかの者が安全だという計算からだ。

胃に入れたヒロインの玉は、排便することによって摘出されるが、万が一胃のなかでヒロインが溶け出せば命取りになる。何かの理由で体調不良を起こし、排便されなければ、それなりの処置をとらなければならない。サンタ・フェ・デ・ボゴタからニューヨークの対岸のニューワーク空港（ニュージャージー）までに機中の描写は長くないが、観ている方の胃もこわばってくる。経験者のはずのルーシーが不調を訴える。

空港でさらなる試練が待っている。通関では、彼女らの手口は知れ渡っている。一人は拘束され、マリアとブランカとルーシーの3人が何とか検問をくぐり抜ける。彼女らは、組織の2人のチンピラに迎えられ、車で（ニューヨークの？）ホテルに連れていかれる。ホテルで彼女らは、下剤をあたえられ、バスタブに排便する。が、ルーシーはそれがうまくいかなかった。そうになると、非情な組織で働くチンピラは、胃を切り裂いてもヒロインを取り出すだろう。

ホテルを逃げ出したマリアとブランカは、ルーシーからきいた彼女の姉カルラ（パトリシア・ラエ）のもとへ転がり込む。彼女たちがしばしすこす、ニューヨークのクイーンズ地区のコロンビア人コミュニティの生活が興味を引く。マリアらは、英語があまりしゃべれない。しかし、複雑化したニューヨークのエスニック・コミュニティには、さまざまな裏道がある。ビザがなくてもアルバイトの仕事をする手口がある。

カルラがマリアに、自分がなぜコロンビアにもどらなかったかを語るシーンが印象深い。ここなら子供にまともな教育を受けさせられると思ったからだというのだ。仕事のない故郷で犯罪に手を染めるしか富を得る道がない貧民の子供たち。人工的貧困化の政策は、このようにして、低開発国を脱出し、生き残れる者だけをアメリカの新たな資源として受け入れる。

ルーシーの死、ドラッグ業者とのやりとり、カルラとの関係・・・陰影の深いドラマのち、マリアとブランカは、空港に向かう。故郷に帰るため。が、飛行機に乗り込むゲートでマリアは、ブランカに別れを告げ、いま歩いて来た通路を引き返す。エンディング・ソングは、歌う。「・・・ここがわたしの唯一の場所・・・」。

幾度もくりかえされ、いまもくりかえされているドラマ。マリアのような女性は無数にいる。そして、「ここがわたしの唯一の場所」だと信じてしがみつくが、振り落とされ、よしんば滞在がゆるされても、夢に見た幸せは得られない。というのも、この人工的貧困化は、先進産産国と低開発国とのあいだにだけではなく、先進産産国の内部にも同じ構造で存在し、相互に入れ子状になりながら進んでいるからである。

マリアは、クイーンズのコロンビア人コミュニティにもどり、不法就労をしなから、いつの日か米国の市民権を取るのだろうか？ ロンドンの地下鉄／バス・テロ事件との関連で、ロンドンのパキスタン移民とコミュニティの話題が報道されている。イスラム系住民への差別は全世界で高まっている。60年代から70年代につかのま展開した民族解放の意識はいま全世界で低下している。この分

で行くと、不法就労を見越した形で低賃金労働を維持するというこれまでのやりかたは、変わらざるをえないだろう。21世紀中に、マニュアル労働の機械化・ロボット化が急速に進み、外部からの非熟練労働者の導入にストップがかけられるかもしれない。コミュニケーション技術の発達の時代に、物理的な国境の壁を高くする動きが進むのだ。

(映画美学校第1試写室／ムービーアイ)

2005年07月19日

シン・シティ (Sin City/2005/Frank Miller, Robert Rodriguez,
Quentin Tarantino) (フランク・ミラー、ロバート・ロドリゲス、ク
エンティン・タランティーン)

フランク・ミラーの「グラフィック・ノヴェル」の映画化だが、ミラーは最初映画化に抵抗したらしい。メディアが変われば、意味も機能も効果もちがってくるから、素材提供というような覚悟がないと、原作を別のメディアに渡すのは怖い。とはいえ、わたしのようにフランク・ミラーの作品になじみのない者は、その映画化によって、逆に原作に関心呼び起こされるということもある。本作の場合、フランク・ミラー自身が演出に加わってしまったのだから、ミラーとしても文句はないはず。

最初に、刑事ハーティガン(ブルース・ウィリス)をめぐるイントロがあり、巨漢マーヴ(ミッキー・ローク)、娼婦街の用心棒ドワイト(クライヴ・オーウェン)、そして最後にイントロで瀕死の状態に陥ったハーティガン、がそれぞれ主役になる3つのエピソードが続く。このなかでかなりブレイクしているのが、クライブ・オーウェン。なかなかセクシー。ベニチオ・デル・トロは、おまえここまでやることはないよというような三枚目の役。同様に、ちゃんとは姿をあらわさないイライジャ・ウッドも、よくやったといえる役。つまり、役者として、こういう役をやって燃焼できたのかという疑問が残る。いやあ、フランク・ミラーの作品に関われば御の字みたいな感覚なのかな？

映画として見た場合、スタイルが抜群にオシャレ。「ワイルド枯淡」とでもいうのか、「劇画」では常套の技法だが、ぶった切った肉体や血のどぎつから色を抜くことによって非常に「枯淡」な感じにしてしまう。相手の頭を便器に突っ込んで責め立てるシーンを鮮烈なイメージで目にしたのは、わたしの場合、『ダーティ・ハリー』だったが、この映画では、その3倍ぐらい長い「便器攻め」シーンがある。しかし、それは、全然「残酷」ではなく、別の何かを表現している。

腕がぶった切られても、身体中に銃弾をあびても、命に別状がないとか、首を吊られても、振り子運動を利用して、身体を振り、その勢いで窓を壊してしまふとか、ニュートン力学と空間学の観点からは奇想天外なことがどんどん起こる。しかし、それが、あつと驚くユーモア(ブラック・ユーモア)にまで昇華するのが「劇画」や「グラフィック・ノヴェル」の本領だが、そこからは一歩後退。

デヴォン・アオキが扮する剣の「殺人マシーン」ミホは、ゲスト・ディレクターのクエンティン・タランティーンのごひいきのようだが、そのわりに大した

ことはない。雰囲気はこちらのほうが「暗」くていいが、動きとしては、『あずみ』の上戸彩のほうがいい。もし、「暗さ」でとるのなら、やっぱり栗山千明でしょう。両方足して2で割ったのがデヴオン・アオキになる計算だったかもしれないが、そうはならなかった。

デヴューしたころには大いに期待したが、だんだんデクノボウになってしまったミッキー・ロークが、マーヴを演じているのは笑える。顔はちがうが、ちよつと『ヘルボーイ』に似ており、哀愁をたたえた愚直男。顔が醜いために娼婦に金を払っても相手にしてくれない。しかし、ある日、ゴールデイ(ジェイミー・キング)という娼婦がつきあってくれる。それには裏があつて、目が覚めたマーヴは、ベッドのなかで血まみれの彼女を見いだす。

イントロでブルース・ウィリスは、あいかわらず臭せえ感じを出しているマイケル・マドセンから救った少女が、8年後、ストリップパー(ジェシカ・アルバ)として姿をあらわす。このくだりは、わたしのような年寄りには、なかなか胸を打つものがあるんです。最近のハリウッド映画の定番になっている「ファミリー」を否定しているのもいい。

(新宿ミラノ座／ギャガ・コミュニケーションズ)

2005年07月20日

プライマー (Primer/2004/Shane Carruth) (シモン・カルース)

映画のなかに「必要なものはありものから作った」というせりふが出てくるが、ソフトウェアエンジニアのシェーン・カルースが、制作・監督・脚本・編集・撮影・音楽と主役を全部1人でやってしまったその第1作であることを思えば、賞賛するのが観客のつとめだろうが、批評の側としては、そうはいかない。一言で批評すれば、いいところはあつたが、アイデア倒れで終わっている。

いわゆる「ガレージ」ビジネスをやるうとしているアーロン(シェーン・カルース)と仲間のエイブ(デイヴィッド・サリバン)らは、プレスでは「超電導」を利用することで重力を軽減させる装置」を作ろうとしていると書かれているが、正確には、「テスラ電動機」のようなものを作ろうとし、ある意味でそれに成功する。「テスラ電動機」ないしは「テスラ・モーター」とは、映画のなかでもちらりと出てくる「ニコラ・テスラ」のアイデアで、成功すれば、それは、電源や起動エネルギーなしに無限に稼動する。映画のなかで2人が偶然作ってしまった装置は、バッテリーをはずしても稼動する。が、それは、エネルギーの壁をはずして動力を生み出す「テスラ・モーター」とはちがって、時間の壁をはずす。その「箱」のなかの時間は、箱の外の時間(日常的時計時間)とは無関係に過去から未来を横断する。だから、その箱のなかにカビを入れると、通常の数十倍の早さで培養できる。この発見から2人は、人体を収容できる「箱」を作り、時間をスリップして株の取り引きをしたりする。最初うまくいくが、そのうち、別時間のアーロン、エイブと「実」時間の2人が交錯したりする「バグ」が生じる。

こうしたアイデアは面白いのだが、事態は、映像を通してよりも、「説明」を通して描かれるところが、映画的这种よりも「小説的」で、この映画の弱さになっている。が、それでは、それをギンギンのCGなどで映像化すればよいか

というと、そうでもなく、要は、「説明」過多になっているところが面白くないのである。

(シネカノン試写室／スローラーナー)

2005年07月21日

チャーリーのチョコレート工場 (Charlie and the Chocolate Factory/2005/Tim Burton) (ティム・バートン)

「寓意物語」の形式だが、ちょっと教訓めいている。チョコレートで成功したウィリー・ウォンカ(ジョニー・デップ)だが、その製法を盗んだ者を怨み、人間嫌いになっている。工場のなかに夢の世界をつくっているらしい。人前に姿をあらわさないが、ある日、彼のメッセーじが世界中に発せられる。彼の会社の板チョコの包み紙のなかに金色の招待状が5枚だけ入っており、それを手に入れた者は、彼の「秘密のチョコレート工場」に招待されるという。こうなると、先が読めてしまうのだが、その金色の招待状をめぐって、子供とその親がすさまじい入手合戦をはじめる。

わがまま娘のために金にあかせて手に入れてやる親。これはイギリス。ドイツで手に入れた子は、いつも食ってばかりいる過食症ギミの子。コンピュータに強いかわいくない奴。いつもガムばかりかんでいて、何でも自分で仕切らなければ気がすまない娘。そして、貧しい家に、両親と2組の祖父母といっしょに暮らしている心の優しい子供。それぞれに、いつの時代にもいる子供のパターンをあらわしているのだが、がめつく、えげつない子供たちが、みな痛い目を見る。

親思い、祖父母思いの子供なんて、いまだきいるのだろうか？ むろん、いるだろうが、あまりいないからこういう映画がつくられる意味があるのかもしれない。子供たちの演技は怖いくらい見事であり、ジョニー・デップは、あいかわらず、偏屈で天才的な印象をあたえるキャラクターだから、適役だ。

見ていると、たしかに華麗であり、楽しいし、その貧しい家に住むチャーリー(フレディ・ハイモア)が、一家で肩を寄せあっている感じはなかなかいい。しかし、なんか、全体として欺瞞を感じるのはなぜだろう？

ウィリーには、父親(クリストファー・リー)との深い確執がある。子供のとき、歯医者の父は、甘いものをウィリーが食べないように、金属の口輪をつけさせた。それに反抗したから、彼はチョコレート工場をつくったのだった。その父との和解の手引きをするのが、チャーリーだ。まあ、再会のシーンはなかなかいいが、これもよくある話だし、子供の精神的屈折は、みな親の責任であるというところが前提されているようで、なっとくできない。親なんて、みんなひどいものではないのだろうか？ 親の言う通りにしていたら、ロクな人間になれないというのがあたりまえではないか？ しかし、この映画では、招待されたチャーリー以外の子供は、みな親にも問題がある。この子にしてこの親、この親にしてこの子という面はたしかにあるとしても、もう、そんなことでは何も解決しないような気がする。

とはいえ、この映画は、子供が親といっしょに見に行くことをあてにしてつくられているのだから、デイズニールランドに親といっしょに行くよりは、は

るかに教育効果があるはずだ。ロアルド・ダールの原作の映画化という意味では、なかなか見事だというべきだろう。でも、わたしは、「児童向け」の本というやつは嫌いなのだ。児童向けのポーズをしながら大人向けである『モモ』なんかなら、まあ許せるが。

今回、試写の新しい試みとして、プロモツール株式会社の「Aromatrix」という芳香放出装置を劇場に運び、上映中に「チヨコレート」の匂いをただよわせた。映画で匂い／臭いを使った例でわたしが記憶しているのは、ジョン・ウオーターズの『ポリエステル』(Polyester/1981/John Waters)である。この映画では、あらかじめ、10種類の丸の被服がある紙(オドラマカード)を配り、上映中に映画のなかの指示にしたがって1→10の丸の部分の被服をはがすと、映画のなかでおならをすると、その番号の丸の部分からおならの臭いがするといったおふざけをした。なかなかユニークな試みだった。おそらく、「Aromatrix」のようなシステムは、今後、頻繁に使われるようになるだろう。しかし、それに比例して、アレルギーだから見えないというような拒否反応も出てこざるをえない。

(丸の内ピカデリー／ワーナー・ブラザース映画)

2005年07月27日(1)

ビー・クール (Be Cool/2005/F. Gary Gray) (F・ゲイリー・グレイ)

あんまり眠っていないので、周囲の音や接触にいらつく精神状態なので、それほど混んでいない後ろの席に座わり、開映を待つ。すると、静寂をやぶって家に帰ってきたようなものの言いのある人が入場。最近は見かけなかった。また試写室に姿をあらわしはじめたところを見ると、売れなくなってきたのか？ あいかわらず最前席の中央に陣取り、周囲におあいそのつもりのおせっかいをふりまく。たまたまわたしは、今日は最前列に座るのをやめて本当によかったと思う。が、突然、左の身体に打撃を受けて振り向くと、おじさんがわたしの隣に座る。いっぱい空きがあるのに、なんでくつつくのよ？

映画は、アメリカではまあまあの評判だったが、わたしは、けっこう楽しんだ。ジョン・トラボルタがジェイムズ・ウッズの「遺志」をついで音楽ビジネスを始めるのだが、その相棒が元ウッズ夫人のユマ・サーマン。トラボルタがクラブで目をつけた歌手リンダ(クリステイナ・ミリアン)を引っこ抜こうとして彼女と契約しているマネージメント会社のハーベイ・カイトル、その子分のビン・ボーンとボディガードのザ・ロックともめる。さらに、NTLに金を貸していたシン・ラサル(セドリック・ジ・エンターテイナー)が率いるヒップホップ・ギャングもからんでトラボルタとサーマンは危機に直面するが、トラボルタがつねに「クール」にたちむかい、大成功。

話はドタバタだが、わたしが関心したのは、画面のディテール。冒頭、トミー(ジェイムズ・ウッズ)が、昼時のカフェの街路の席で旧友のチリ(ジョン・トラボルタ)に、彼が創立したインディーズレーベル NTL (Nothing To Lose 「失うものはない」) の話をまくしたてる(ブルックリン育ちだというのが、そのあくの強さはブルックリンのユダヤ系のステレタイプをもじっている)が、そのとき、後方の席で2人の女性が食っているうまそうなサンドウィッチとパス、サン・ペリグリーノの瓶が見える。画面の背景のディテールやとりわけ食事

のシーンの手を抜いていないところがこの映画の手堅い作りを示している。イタリア人の殺し屋がカフェエレストランで食べているキャベツのサラダのようなものも、本人がうまいというだけあって、本当にうまそうだ。こいつは、ハムサンドウィッチを喉につまらせるが、そのサンドウィッチもなかなかうまそう。シンが子分や顧客に対するマフィアマフィアした態度とは裏腹に、「優しい」父親であろうとするシンが、娘にパンケーキを作ってやるが、その皿には、薄切りにしたイチゴがそえてある。

窮地が脱するために、かつてイーディー（ユマ・サーマン）が洗濯係をやっていたというエアロスキスのステイブ・タイラーに接近し、リンダの録音を聴かせ、共演にまでこぎつける。プレスで、東郷かおる子氏が、本人みずから出演しているステイブ・タイラーについて、「本人が自分のパロディを演じているみたいに笑える」と書いているが、的をついている。そのフアンニーさはいいなお、チリがイーディーとステイブとの関係を知るのは、屋上で水着姿で寝そべっている彼女の腰のイレズミからだった。わたしは、そのイレズミよりも、カメラがズームしていくときに見えた彼女の水着がミツソニーであることに興味を持った。まあ、高いが、渋い趣味ですよね。

音楽上のおちよりやパロディはかぎりなくあるのだろうが、映画のおふざけも多い。大体、ザ・ロックが俳優志願の用心棒で、しかもゲイという設定の役をやること自体、大笑い。彼が脅しに持ちだす赤いバットは、『ウォーキング・トール』のパロディ。

片目にアザがあり、あとでチリに殴られてもう片方の目のまわりにもメガネ猿のようなアザをつくるロシア人マフィア（アレックス・キュービック）が実にいい。クラブでサングラスをかけ、リンダをこき使い、黒人なまりで悪態をついているラジは、実は白人で、黒人願望から黒人なまりがうまいという設定。それがアダになって、シンにやつつけられる。が、これを演じたビンス・ボーンはなかなかの役者。

トラボルタとサーマンが踊るシーンで、ピアノを引いているには、セルジオ・メンデスだ。贅沢！ まだまだ面白い人物や小物はあちこにある。（FOX試写室／20世紀フォックス）

2005年07月27日（2）

タッチ (Touch/2005/Inudo Isshin) (犬童一心)

幼いときに母を失った浅倉南（長澤まさみ）は、隣家に住む上杉家の双子の兄弟、達也（斉藤祥太）と和也（斉藤慶太）と幼友達で、小さいころからいっしょに野球をやっている。上杉家の庭には、3人がいっしょに勉強する部屋があり、いつもいっしょにすごしている。この生活が、南の母の死とともにじまったのか、それとも、それ以前からあったのかはわからない。いずれにしても、3人は、兄弟のように育て育つ。しかし、思春期になると状況が変わってくるのはあたりまえ。そのへんの微妙な関係はテレビドラマでもおなじみで、この映画が特に傑出した描き方をしているわけではない。

ただ、幼いときに死や離婚で親を失った子は、それなりに苦労するから、
（たとえ経済的にめぐまれていても）集団のなかで明るくふるまおうとしたり、
自分が寂しいときでも表情に出さないようにするとかいうことがよくある。長澤
まさみは、そういう女の子の感じをなかなかよく出している。彼女は抜群にいい。

大童一心は、ゲイに関心のある監督だが、双子の兄弟には、ある種の「同性
愛」的要素があるのではないか？この映画では、そういう側面は描かれていな
い。もっと、一方の心や肉体が他方へ乗りうつるような側面を強調する。甲子園
にまっしぐらの和也が交通事故で死んだあと、彼の遺志を引き継いで達也が野球
に専念する。幼いときにどちらも野球の才能があるということになっているから、
野球の道には進まなかった達也があとから引き継いでも、何とかなるのかもしれないが、クライマックスのシーンは、どう見ても「乗り移り」の論理で描いてい
る。このへんがつまらない。

（東宝試写室／東宝）

2005年07月28日

蝉しぐれ (Semishigure/2005/Kurotsuchi Mitsuo) (黒土三男)

プレスやチラシには、「日本」とか「日本人」という言葉がとびかっている
が、小津安二郎同様、藤沢周平をあまり「日本」や「日本人」に引きつけないほ
うがいいのではないか？素材や舞台は「日本的な日本」のように見えても、そ
のなかにほの見える、そういう定型をこえたものを見るほうが重要だろう。

とはいえ、この映画は、静止画的な「美しい」画面を見せたり、「日本」を
意識したカメラの構図を使ったりはするが、外国の映画祭の「賞ねらい」の作品
がよくやるような「日本」をあざとく出そうとはしていない。

東北の小藩。藩の世継ぎ問題の陰謀で父親（緒形拳）が切腹を言い渡され、
息子・牧文四郎（市川染五郎）は父を失う。「これを恥じと思うな」という、死
に際の父の言葉が忘れられない。時代がたち、おさな友達だったふくが、藩の大
名の江戸屋敷に奉公に行き、殿様の「手がつく」。ふく（木村佳乃）が生んだ世
継ぎをめぐって、ふたたび藩内が揺れ、家老（加藤武）が暗躍する。

政治的陰謀のプロット、スジを通す話、父親の敵討ち、おさな友達へのほの
かな愛のゆくすえの物語等々が上滑りに描かれ、殺陣のシーンでは、『椿三十郎』
なみの出血サービスがあるが、すべて新鮮さがない。家老の用心棒役を演じる緒
形幹太が、ちよっと薄気味悪い迫力を出しているのが記憶に残る程度。

殿様が下女に「手をつける」ということはよくあったらしいが、川でボロ着
を着て洗濯をしている女の子（佐津川愛美）が、木村佳乃演じる、教養も度胸も
ありそうな女に「成長」するのは、まねなことではないか？少なくとも佐津川
愛美が演じる少女からは、彼女の将来はまったく感じられない。そういう「香り」
がないのだ。むしろ、実際には、そういうことはありえるし、あったのだろうが、
この映画のようにわりあい「ありがち」なパターンで話を進めてきて、この部分
だけ「特殊」だと、「ふく」という女の子の存在が、牧文四郎の幻想なのではないか
という気がしてしまう。

（東宝試写室／東宝）

2005年07月29日(1)

モンドヴィーノ (Mondovino/2004/Jonathan Nossiter) (シヨナ ン・ノシター)

わたしは「ワイン通」ではないが、それでも、この20年ぐらいのあいだにワインが変わってきたことは知っている。一口飲んだときは、えらくいい味なのだが、その味が一定時間妙な感じで続き、やがてカクンと落ちてしまうのだ。以前だと、最初えらく固い味がし、なかなか「笑顔」を見せてくれないが、やがて、だんだんうちとけて行き、時間がたつにつれてなじんでくるのが普通だった。こういう「八方美人的」なワインが登場し、世界のマーケットに浸透する理由が、このドキュメンタリーによって説明される。映像は、監督自身によって撮られ、編集されており、その手並みはかなり素人くさいところもあるが、ヨーロッパとアメリカを横断的に旅し、この動向の推進者と反対者にひとしくカメラを向け、事の真相に迫っている。

このドキュメンタリーによると、およそ他の世界では考えられないような独占がみられる。まず、ワイン・コンサルタントのミッシェル・ロラン。彼は、いまでは、世界中の大きなワイナリーのワイン製造を左右するくらい影響力がある。「いい感じにさせたとたんに裏切る」(と批判者が語る)いまのワインの味のトレンドは、ロランのワイン観や嗜好と密接な関係がある。彼こそが、いまの傾向を生み出したのだ。ロランには、空港へ向かうリムジンに乗っているときでも海外のワイナリーから電話がかかってくる。そこで生産されるワインの味は、彼のアドバイスの匙加減一つなのだ。

映画では、世界のワイン動向を決定するもう一つのファクターとして、アメリカのワイン評論家のロバート・パーカが存在を挙げる。彼のワインの評価でワインの価格が決まるといわれるくらい、彼のワイン評論は影響力がある。映画でも小説でも、こういう独占化は存在しない。これは、おそらく、ワインの世界が古いからだろう。演劇でも、19世紀には批評家の力が強大だった。その伝統は、いまのブロードウェイやハリウッドには若干残っていて、初演や封切直後に出る批評に関係者がびりびりする様は、日本では見られないものだ。しかし、ワイン評論の世界は、その比ではない。パーカーは、映画のインタヴューのなかで、はっきりと、自分は、ヨーロッパのワイン評論の「階級性」を壊したのだと言っている。彼にとつて、ワインから場所性や「階級性」をはずすことが、「民主主義の国アメリカ」の人間としての使命であると言わんばかりである。しかし、食からそういうものを除去したら、すべての食は、程度のちがいはあれ、「マクドナルド」になってしまうのではないか？(実は、マクドナルドだって、みなちがうのだが)。

この二人だけではワインの世界がこうも変わらなかった。もう一つのファクターがある。カリフォルニアでワインを作り、財をなしたモルダヴィー一族である。彼らは、チリー、イタリアを初めとして、世界のワイナリーを支配下に置いていく。マルタイ・ナシヨナルな産業としてワイン醸造を行うためには、世界中のワイナリーのワインを供給するマーケット・ネットワークを構築するだけでは不十分である。自分のところの(あるいは、世界市場にとって都合な)テイス
トを世界化する必要がある。ミッシェル・ロランとロバート・パーカーは、モル

ダヴィー一族の「野望」にびったりだった。かくして、おどろくべき三者連合が起動しはじめる。

この映画では、こうした三者連合の張本人と同伴者たちにインタヴューすると同時に、南仏のランドックでワインを生産するエメ・ギベール、やはりフランスで息子と娘と頑固な方法でワインを醸造するユベール・ド・モンティエユ、「原産地」の味を守るアメリカのワイン輸入業者ニール・ローザンタール、パーカーとは基本的姿勢・ワイン観の異なるワイン・テイスターのマイケル・ブロードベントなども説得力のある意見を聞かせる。

ここでは、明らかにワインの「グローバルイズム」が批判されているが、それに対して、単なる地域性や現地主義を対置しているのではない。わたしの言葉「トランスローカル」を持ちだすのは、手前味噌かもしれないが、「グローバルイズム」をこえる概念は「ローカリズム」ではなくて、「トランスローカリズム」である。ワインも食品も、映画も小説も、音楽も、世界中どこでも同じ価値観を共有することをよしとする発想（そのためには農薬も情報の均質化もいとわれない）は、もう先が見えている。他方、ローカルなものをそのローカリティのなかにつなぎとめておかねばならないという発想もはや通用しない。もし、「原地」のローカリティがなんらかの方法で維持できるのなら、その「場所性」を移動して悪いはずはない。

いま、食材は、世界中を移動している。ワインもしかり。しかし、いま実現されている食材や物品の「多様」さは、金に飽かせた運搬技術の高度化によって可能になったにすぎない。それは、基本的に、収奪や独占のやり方と同じである。しかし、いまのテクノロジーを使えば、世界中「同じ」ものではなくて、世界のさまざまな「原地」の生産方法を「輸入」して、世界の各地で、その「原地」と同質の食材や物を作ることには可能である。ここで「輸入」されるのは、レセピや設計図ではなく、むしろ、質的に「独異」（シンギュラル）なものを生み出す「姿勢」である。こういう「トランスローカル」な方法は、世界を均質化するのではなく、世界を「多様化・多元化」することを促進するはずだ。

この映画には、最初から最期までさまざまな犬が登場する。ワイナリーには必ず犬がいるかのようだが、これは、監督の趣味だろう。ワインと犬はどういう関係にあるのか、調べてみたい気持ちになった。

（スペースFS汐留／シネカノン＋クロックワークス）

2005年07月29日（2）

有限会社ひきもどし (Yugengai sha Hikimodoshi/2005/Htata
Taishuke) (畑泰介)

「ひきもどし」というのは、「ひきこもり」をもどすということである。最初、「有限会社ひきもどし」という名のインチキ会社のオーナー（安藤彰則）が、京介（小林顕作）を誘い、入社させ、強引に事実上「詐欺」に近い商売を始めるところからスタートするので、全体に軽薄な路線（安藤のキャラクターで、それはそれなりに面白い）で行くのかと思ったら、そうでもないのだった。「ひきもどし」を依頼された家にひきこもっている女・紀美子（北野井子）と関わるうち

に、奇妙なコミュニケーションとも愛情ともつかぬ関係が生まれてくる。その味がなかなかユニークで、ビデオで撮影したかなり安手の映像にもかかわらず、最後まで見せてしまう。「安手」と言ったが、カメラワーク（柳明菜）は、しっかりしており、単に予算がなかったというだけのことのようなのだ。が、その低予算を逆手に取ったようなところはあまりなく、ちよつとすわりの悪い作品になっているのは残念だ。

「映画美学校」のある片倉ビルを使っているので、最初、映画美学校の学生が撮った作品かと思った。映画のなかでは、特定の場所に執着しているわけではなく、場所はあちこちに飛ぶ。ただし、日本橋川の橋に住んでいるホームレス「巨匠」（大杉漣）が京介の相談役として何度も登場し、「哲学的」な助言をあたえる。場所的には、京橋からさほど遠いところではなさそうだ。しかし、こういう映画は、場所性にこだわることによって、面白い効果が出せるのだが、そういう面はあまり大切にしていない。

「ひきこもり」とはなんだろうか？「ホームレス」もある意味では「ひきこもり」だが、普通に言う「ひきこもり」は、家族の存在が前提になっている。この映画で、紀美子は、両親と食事をするために2階の部屋から出ては来る。そして、いっしょに（無言で）食事はするが、そのあとトイレで吐いてしまったりする。とはいえ、家族への依存がなければ彼女はひきこもれない。とすると、「ひきこもり」は、甘えの一種なのか？「ひきこもり」を許す「甘い」親のもとで「ひきこもり」が可能になる側面もある。しかし、病気であれ、発作であれ、社会的に突出する症状は、その「患者」だけでなく、彼や彼女を取り巻くすべての者が大なり小なりかかっているものだ。「さぼり」、「ドタキャン」の欲望、だらだらとベットのなかで（何も食わずに）すごしてしまいたいような欲望の昂進、自室のチラカリ具合が段々、もう自分では手に負えないことのような気分になり、その「カオス」のなかに身を沈めてしまうある種の「どうでもよい」意識・・・が昂進することがある。これは、「ひきこもり」症候群であり、それは、大なり小なり誰の意識のなかにもある。だから、それを果たして直す必要があるのかどうかは意見の分かれるところだろう。

いずれにしても、「ひきこもり」は、「家庭」や「組織」というものの本質的な限界を顕在化している。それらは、もうとうの昔に限界に達しているのだが、この間に進んだのは、これらを廃棄する試みではなくて、これらが個々人を追い込むディレンマを一時的に忘れたり、うやむやにしたりする技術——「セラピューティック」な技術の方だった。むしろ、権力というものは、こういうふうにして維持される。もし、「権力」と「反権力」という認識論的な区別（二項対立ではなく、事実を見極めるための方法的区別）をするとすれば、「権力」は、矛盾を韜晦する技術を発見・開発し、「反権力」は、その矛盾を廃棄して先に進もうとする。しかし、事実は、後者の試みは、前者の圧倒的な勢いに押され、見えにくく、目立つことがない。

（メディアボックス試写室／カヤック）

2005年08月01日

奥様は魔女 (Bewitched/2005/Nora Ephron) (ノーラ・エフロン)

ノーラ・エフロンは、いまでは押しも押されぬ映画監督だが、わたしが初めてその名を知った1970年代には、皮肉で学識的なエッセーを書くライターだった。それから、突然、『シルクウッド』（1983年）の脚本家の一人にクレジットされているのを発見し、次第に映画界に入って行くのを見ることになった。彼女が初監督をした『デイス・イズ・マイライフ』（1992年）を見ると、エフロンはユダヤ系であることがわかる。それは、すでに彼女のエッセイのタッチのブラックユーモアのなかにも出ていたが、その後はあまりそうしたエスニック・バックグラウンドを出す作品は作っていない。彼女としては、いわばポスト・エスニシティの時代のユーモアをただよわすコメディを作りたいのではないかと思う。本作は、そんな方向をもう一歩するめた佳作である。

1960年代なかばから70年代の初めにアメリカの全米ネットワークで放映されたテレビシリーズ『奥様は魔女』は、日本でもよく知られている。が、このシリーズが放映された時期のアメリカの状況との関連でこのテレビシリーズが論じられることは少ない。わたしは、このドラマがその同時代的なコンテキストのなかで社会的にもったであろう「機能」に興味をおぼえざるをえない。魔女のイザベル（ニコール・キッドマン）は、魔法使いの世界で各人が「特異」すぎるのがいやで、ごくフツウの生活をしたくて「人間」界に来る。「フツウのアメリカ人」と恋愛し、結婚したいと思ったのだ。まず、ここが面白い。なぜなら、アメリカという社会は、基本的に「フツウ」を尊重しないからだ。競争社会だからナンバーワンになることを価値とするが、同時にそのナンバーワンはオンリーワンであることがより高い評価を受ける。だから、アメリカで「フツウ」へのあこがれが生まれる時代というのは、進行中の動向が決してフツウではないときだ。

1960年代後半から70年代なかごろまで、アメリカは、「フツウ」でないのがあたりまえだった。映画のなかで、イザベルがジャック（ウィル・フェレル）と話をしている、彼が彼女に「どこで勉強をしたの？」と訊くと、彼女が、「家庭教育」と答えると、彼女が魔女だということを知らない彼は、「ぼくもそうなんだ、両親はヒッピーだったから」と答える。これは、ノーラ・エフロンらしいユーモアで、体制の制度をすべて否定した60年代のヒッピーたちは、既存の家庭・学校・職場を否定して、独自の生活を実践した。自分も学校へは行かず、コミュニティで生まれた子供も核家族の両親が育てるのではなく、コミュニティのメンバーが共同（協同）で育てた。夫婦関係も否定し、「愛」の名のもとにたがいに独占しあう関係ではなく、食事もセックスも共有するのがあたりまえだと考えた。このさりげない会話で、エフロンは、ジャックが60年代にそういう親のもとで育ったことを示唆している。

テレビで『奥様は魔女』が当たったのも、そういう時代に魔女の主人公サマソンが「フツウ」を求めるところが面白かったからである。誰もフツウがあたりまえとは思っていなかったからこそ、その反対が受けたのである。しかし、いま、ブッシュ政権のアメリカは、とてもフツウなどではいられない（情報化時代にフツウであるのは欺瞞だ）のに、国民にフツウであることを要求している。ノーラ・エフロンの『奥様は魔女』は、そういういまの時代状況を意識している。

イザベルが人間界にやってきたとき、たまたま、テレビ局で『奥様は魔女』のリメイクの企画がもちあがっていた。ダーリン役を、映画で落ち目な俳優ジャック（ウィル・フェレル）が引き受けることになったが、サマソン役がなかなか

見つかからない。そのとき、ジャックは、本屋でのサマンサがやるのとそっくりの鼻のしぐさをやる女性を見つける。それが、イザベルだ。ここから、本当の魔女がテレビ番組のなかで「魔女」を演じるという二重のドラマがはじまる。エフロンらしいひねりである。

ジャックは、才能がないくせに自己中心的 (selfish) な男に設定されている。このジャックを演じるウィル・フェレルは、「サタデー・ナイト・ライブ」でブッシュ役を演じたりしたことがあるらしいが、実際、彼は、ブッシュによく似ている。だから、深読みすれば、あえてブッシュとわかるようなやり方とはちがうさりげないやりかたで、ジャックとブッシュとを重ねあわせているとも言える。ブッシュも、フツの人間（本当にフツの人間などはいない、人はみなユニークなのだ）ではないが、その非フツは、ジャックのように、自己中心的であることによって維持されているにすぎない。その意味では、彼から自己中心性を取り除けば、かぎりなくフツの、つまらない人間になってしまう。

では、イザベルは、フツの男を愛することができるようになるのだろうか？ 彼女が求めていたのは、魔女の世界の尺度で見た「フツ」であって、それは人間界のフツではなかったのではないか？ ジャックは、凡庸さにほかならないフツを自己中心性の仮面で覆い隠していたにすぎなかったが、その自己中心性を捨てたとき、イザベルが求める、凡庸さではないフツを獲得できるのだろうか？ こんなにはつきりと思惑表現している映画ではないが、後半の屈折が微妙である。

イザベルの父親役でマイケル・ケイン、新『奥様は魔女』でエンドラ役をやる自己顕示欲むきむきのアイリスをシャーリー・マクレーが演じている。アクターズ・スタジオのインタヴュー番組で有名なジェイムズ・リプトン、NBCの「レイト・ナイト」のコナン・オブライエンが、ショウ・イン・ショウの形で出演している。

イザベルの魔法のかけかたが、テレビのリモコンを使う身ぶりと似ており、また、その効力が文字通りCGI的かつビデオ映像的なのは、なかなか新鮮。

キッドマンがフェレルに怒り、文句をまくしたてるシーンで、立っているフェレルに、「座りなさいよ (sit down)」となる。英語圏で、“Sit down” というせりふはよくきくが、この言葉には、相手を自分より下位に置こうとする意志が表明されていることがこのシーンによく出ている。キッドマンは金切り声を上げているが、老紳士が静かに“Sit down”（日本語訳なら「お座りなさい」）と言っても、それは、「くつろいでください」という意味ではなく、相手を見下せる位置に自分を置こうとする手続きなのだ。“Sit down”に注意しよう。

（ソニー試写室／ソニー・ピクチャーズエンタテインメント）

2005年08月02日

ランド・オブ・ザ・デッド (Land of the Dead/2005/George A. Romero) (ジョージ・A・ロメオ)

ゾンビものには飽きたが、真打登場というので、歌舞伎座まえのUIP室へ。開映までに9割方席が埋まる。オープニングでゾンビの歴史と、ゾンビは頭を打

ち抜かないと滅びない等々の特徴をレゾリューションを荒らしたモノクロ映像で紹介し、この映画の由来を示唆する。カラーになったとたん、調子外れのチューバの音が聞こえ、カメラがゾンビを映すと、その一団が楽器を不器用にいじっている。チューバの音はその一人が出していた音だった。つまり、「今日」、ゾンビは「進化」し、道具をわずかにあやつるようになったのだ。そのなかで黒人の大男のゾンビが強烈な印象を残してインロトを終わる。

ゾンビが緩慢な「進化」を始めている一方で、人間たちは、ゾンビに破壊された廃墟のなかで新たな超階級社会をつくっている。周囲を川と堀で分離した土地には「フライーズ・グリーン」という名の高層のタワービルがあり、そのなかではかつてのような「アメリカン・ウェイ」の生活が続けられている。しかし、このタワーで生活できるのは、そこを仕切り、君臨するカウフマン（デニス・ホッパー）に従う特権者たちだけで、その周囲には、スラム街があり、「平民」たちはそこに押し込められている。とはいえ、川向こうにくれば、ゾンビに襲われる危険は一応回避されている。

映画は、「進化」したゾンビたちが、この「安全地帯」の境界を突破するようになるのを描くが、それ以上にこの映画が主題にしているのは、現在のアメリカとのアナロジーである。ブッシュのアメリカは、「テロとの闘い」を宣言し、24時間永久戦争体制に入っているが、テロが発生する要因の一つは、アメリカが主導している不平等であり、グローバルな国内外に入れ子状に構築された特権社会とスラムゲットーとの格差である。

格差が広がれば、不満や、それを利用した犯罪がひろまる。この映画でも、カウフマンのもとで、空家になった酒屋から酒類を盗んで売るといった「故売」行為をやっているチョロ（ジョン・レグイザモ）が、カウフマンのミサイルを積んだ装甲車「デッド・リコニング」を使って、彼を脅す。金を払わなければ、「フライーズ・グリーン」を攻撃すると。要するに、いまのアメリカ流に言えば、「テロリズム」である。テロがゾンビからではなく、内部から生まれるところがいまのアメリカ的現実に整合している。

そういう「テロリスト」とは違い、「民衆」のパワーを盛り上げて、カウフマンを倒そうとしている活動家マリガン（ブルース・マックフィー）もいるが、カウフマンを倒すのはマリガンらではない。このへんも、現実と整合している。社会はもはや「民主化」や「革命」の運動では変わらなるところまで来てしまった。

カウフマンの手下のなかには、チョロみたいな人間だけでなく、服従する者のほかに、個人としての自分の「理性的」な判断で行動しようとする者もいる。チョロは、「おれはそういうお前の秀才主義がむかしから嫌いだった」と言うが、サイモン・ベイカーが演じるライリーという人物がそれだ。ローマ時代の奴隷よろしく、ゾンビと公開の「決闘」をやらされている元売春婦のスラック（アーシヤ・アルジェント）を助け仲間に入れる。彼の夢は、カナダに逃げることに。最後の方で、ライリーがマリガンと再会し、なんとなく気脈を通じあうシーンは悪くない。この映画の続編が出来るとすれば、ライリーを中心に、このマリガン、火事で焼け死にそうになるのを助けられたのを恩に着てライリーをいつも補佐して

いるチャーリー（ロバート・ジョイ）、ヒロインのスラック、それからあの黒人のゾンビの4人をめぐって展開することになるだろう。

チャーリーは、襲って来るゾンビをピストルで撃つとき、親指を舐めてから、引き金を引く。この仕草は、わたしが覚えていた最も古い記憶に焼きつけられている映画のシーン（その映画ではピストルではなく、ライフルだった）のものと似ている。わたしは、それを、おそらく1947、8年ごろ、わたしの世話をしていた女性の背中で半分眠りながら見たのだが、その作品が何であるかを知らない。知っていたら、誰か教えてください。

【追記／2005-09-17】「シネマノート日記」の9月8日と9月17日のも書いたが、渡邊嘉男さんや菱沼康介さんの親切なご教示で、劇場用のパンフレットのなかで、篠崎誠監督が、ゾンビを撃つときにロバート・ジョイが親指を舐めるしぐさに触れ、その元は『ヨーク軍曹』だと言っていることを知った。しかし、『ヨーク軍曹』を見直してわかったことは、わたしが幼児のときに見た親指を舐めるしぐさの出ている映画は、これではないということだった。わたしが見たのは、荒野を馬に乗って銃を撃ちまくる西部劇であり、指の舐め方も大分ちがう。『ヨーク軍曹』のゲイリー・クーパーは、親指の先の方を口にとって行き、（おそらくちよつと唾を付け）その指を銃の筒先に当てるのである。銃口の先に唾をつけると命中する確立が高まるおまじないであるかのように。しかし、わたしが見た映画のシーンでは、馬上の男は、残忍ないしは、いつちよやつたるかあ！という表情で、親指をぺろりと舐めるのである。

【同】『ヨーク軍曹』が日本で公開されたのは、1950年であるというところには、わたしは、ベビーシッターの人の背中におぶられるなどということはない。とすると、問題の映画を見たのは、1945〜1947年のはずである。この時期に公開されたアメリカ西部劇というのは、多くない。可能性としては、『アリゾナ』（Arizona/1940/Wesley Ruggles）（日本公開1946年）、『荒野の決闘』（My Darling Clementine/1946/John Ford）（日本公開1947年）、『拳銃の町』（Tall in the Saddle/1944/Edwin L. Marin）（日本公開1946年）ぐらいである。あるいは、戦前に輸入されたものの再上映である。これらの作品の細かいシーンの記憶は全くないので、いずれ見直してみよう。はてさて、わたしの「夢さがし」は、終わりそうもない。（UIP試写室／UIP映画）

2005年08月03日

真夜中のピアノリスト (De battre mon coeur s'est arrêté/2005/Jacques Audiard) (ジャック・オデアール)

この試写室のスクリーンは、部屋の大きさに比して大きい。だから、習慣で一番まえに座り、映画が始まると、席がまえすぎたことを後悔する。ところが、不思議なことに、見ているうちに慣れてしまう。おそらく映写機がいいのだろう。慣れるというのは、スクリーンと脳とが直結したような感じになり、字幕の大きさも気にならなくなるということだ。映画とは、夢の別形式である。そして、夢とは、脳のなかの映画である。だから、映画を見て眠る者を批判できない。ただし、この映画は眠い者も寝かさない。

「真夜中のピアニスト」というタイトルはなんだかわからない。このタイトルだと、有名なピアニストの母を持った息子トム（ロマン・デュリス）が、いまは亡き母の元マナージャーにたまたま会い、幼いときの自分のピアノの才を再度延ばしてみようと思うところが初めの方のプロットなので、おそらくトムは、結局のところ、クラシックのピアニストにはなれなくて、バーかどこかでピアノ弾きでもなるという結末になるのだろう——といった予想を生む。しかし、全然そうではないし、また単なる成功物語でもない。

ジェイムズ・トバックの『マッド・フィンガー』（Fingers/1978/James Toback）のリメイクだそうだが、舞台はニューヨークからパリの下町に移されており、フレンチ・フィルム・ノワールの感じが濃厚な映画に仕上がっている。速いテンポの映像、貧しい少数民族を情け容赦なく追い出す不動産会社の社員である彼の仕事、父親との屈折した関係の描写、全体としてはハードボイルドなのが、そのなかで（わたしには）妙に胸を熱くさせるエピソードが浮き彫りになり、映画が終わると、その点のようなプロットが全体に逆照されて行く。

ピアノの才能があったトムは、普通ならピアニストへの道を歩んだろう。が、そうではなく、ピアニストとは正反対の不動産業（実際にやっているのはヤクザまがいの暴力）についているのは、不動産業をやっているらしい父親（ニール・アルストラップ）の影響と思われる。父は、トムが、偶然母の元マナージャー（サンディ・ホワイトロウ）に会い、ピアノのオーディションにチャレンジしてみることが薦められたことを告げると、「お母さんの苦勞の二の舞をするな」と言う。それ以上はわからないが、いずれにしても、トムは、母親と父親との2つのフアクターに引き裂かれている面があるということだ。オリジナルは、主人公の「分裂」した意識がテーマだったようだが、リメイクでは、この「分裂」は、20代の終わりから30代にかけての時期に誰でもが（特に男性が）経験する迷いにすぎないとするべきだろう。そういう迷いが、母的なものと父的なものとのあいだを動く取れば取れなくもないが、そういう心理主義的な解釈は不毛だ。

オーディションを受けようと決心したトムは、偶然声をかかれた中国人からミャオリン（リン・ダン・ファン）という中国人ピアニストを紹介され、彼女のアパートメントに通い、レッスンを受ける。が、彼女はフランスに來たばかりでフランス語は全然できない。手まねと数語の英語でのやりとりが面白い——というより愛らしい。ここで、すぐ2人が愛しあうようにならず、一定期間のレッスンがおわると、さりと別れるという描き方もうまい。が、わかれぎわに、東洋人らしく、ミャオリンがトムにお茶（レッスンのときによく飲んでいた中国茶？）の缶を渡す。この感じがとてもいい。

トムがドライでえげつない感じの仲間のフアブリス（ジョナサン・ザツカイ）やサミ（ジル・コーエン）らと急襲するアパートには、アラブ系をはじめとするエスニック・ピープルが住んでいる。追い出すためには手段を選ばず、袋につめた鼠をドアから放つようなことまでやる。

ちらりとだが、アパートを襲うと、活動家がいて、「すでに48時間以上居住の既得権がある」というようなことを言って居住者を弁護し、トムらのやりかたに抗議するシーンがある。これは、アムステルダムやロンドンでもあった（ある？）スクウォッティングの自由のことだろうか？ いまは知らないが、ヨーロッパ

ツパには誰も使っていない家を一定時間空けておくと、そこに住みこんでもよいという規則があった（いまも一部ではある）。だから、この映画では、トムたちは、空いたアパートの壁から床までめちやくちやに壊し、人が住めないようにする。

さまざまな移民・難民そしてロシアマフィアたちであふれるいまのフランスの状況をきっちりおさえているので、とてもリアリティがある。そして、最初は民族差別的なのではないかと思わせるトムが、そうではなくなるところも面白い。ある意味で、この映画は、28歳のトムがさまざまな試練のなかで変わって行く「ビルディングスロマン」（なぜか、日本語ではこれを「教養小説」と訳す）的な要素を持っている。

トムの部屋には、ピアノが1台、ラップトップのパソコンが2台、シンセサイザー、ミクサーなどもある。ピアノを弾いて録音するのはパソコンでだ。CDや本もかなりある。知的な環境。父親の部屋にも本がたくさんあるが、床のところで空いた酒瓶があり、彼がいまだんな生活をしているかを暗示する。

誰も、とびきり（映画的に）強かったり、「美形」であったり、殺人はあるが、特にドラマティックであるわけでもない「自然さ」がいい。

（東芝エンタテインメント試写室／メディア・スーツ＋ハピネット・ピクチャーズ）

2005年08月05日

愛をつづる詩（うた）（Yes/2004/Sally Potter）（サリー・ポッター）

原題は「Yes」で肯定を意味する。9・11を意識しながら作ったというから、9・11以後世界中にひろまった「否定」の空気に対して一つの代案を出す意味が含まれているのだろう。しかし、この映画の結論的な意見は、必ずしも「肯定」ではない。映画は、世界を飛び歩く分子生物学者「彼女」（ジョン・アレン）と、もともとは外科医だったがいまはレストランのコックをしている「彼」（サイモン・アブカリアン）を主役に行っているが、冒頭と最後が掃除婦の女性（シャーリー・アンダーソン）の暗示的なコントと語りでサンドウィッチにされており、彼女の目で中間が相対化されている。中間は、不倫の物語であり、屈折はあるが一応ハッピーエンドな話である。この部分はたしかに「Yes」なのだが、掃除婦の存在がその「Yes」を相対化している。

掃除婦は、「アサイド」（観客に向かって言う技法）で言う、「無なんでものはない。全然ない。／無のように見えるものは、実際には、とても、とても小さいのかもしれない。／でも、それは存在するもの。『肯定』しかないのよ」と。彼女にとって、つねにディテールが問題だ。掃除をしているので、細部を見のがしてはつとまらない。だから、最初のほうで、冷えきった夫婦の家のトイレを掃除していて、便器にコンドームが浮いているのを発見し、つまみ出して、異物収納容器に入れる。すべてが否定的に言われるニヒリズム（「虚無主義」と訳されたことがあった）の時代には、ディテールが重要になるということか。「彼女」が「分子生物学者」であるのは、偶然ではない。医者でありコックである「彼」は、身体の「分子」レベルで仕事をする。

「彼女」は、IRAの「テロ」の吹き荒れたアイルランドのベルファースト出身ということになっている。映画の途中で、IRAの「闘士」だったらしい叔母が死ぬ。「彼」は、レバノンのベイルート出身。その昔、地中海の中継貿易で栄えたこの街は、列強の利害の要衝になり、廃墟の、しかし依然として「テロ」のたえない街になってしまった。「彼女」は、IRAに対してはある種の距離を置いている。「彼」は、負傷した「敵」を外科医として救ったときに「敵は救うべきではない」と撃ち殺してしまった「同志」のやり方に疑問を思い、国を出た。ふだんはレストランのコックをしているが、大きな食事会の席上、たまたま正装してサーブのために会場にいたとき、「彼女」が夫（サム・ニール）と会話もせず、に淋しげに食事をしているを見て、やさしい態度で接した。

しかし、「彼女」と「彼」の関係は、対等ではない。「彼女」は、最後にキューバーに飛び、「彼」を呼び寄せようとする。「旅費は払うから」と。「彼女」にとつて、「彼」はどのような存在なのか？「あなたは所詮は金髪の西洋女なんだ」と「彼」がなじることもある。では、「彼」は、「彼女」にとつて、「夫」との疎遠をまぎらす単なる「不倫」の相手？むろん、そうでもない。二人の思いと感情は、韻を踏んだ詩文のせりふで表現される。その意味では、この映画は、邦題のように「詩（うた）」である。

掃除婦は、「わたしの仕事は家庭のセラピーだ」と言う。細部を調整することによって「家庭」を存続させる。逆に言えば、家庭は、彼女次第であるとも言える。では、この映画のなかでこの掃除婦は、ディテールを操作して何かを変えただろうか？「分子革命」は起こるのだろうか？キューバで終わるのは安易すぎないか？色々な余韻を残すが、もってまわったところもある。

（ギャガ試写室／ギャガ・コミュニケーションズ）

2005年08月08日

風の前奏曲 (The Overture/Hom rong/Ittisontorn Vichaliak) (イ ッテイストーントローヌ・ウィチャイラック)

タイの民族音楽の楽団を主宰していた父の環境で幼いときから、次男のソーンは、「ラナート」（木琴の一種）を演奏する才を発揮する。しかし、ラナートの演奏競争の怨みで兄が殺されるという事件があり、父親は以後、ソーンにラナートの演奏を禁じるようになるが、ソーンは、廃寺などにラナートを持ち込み、練習を続け、父もプロとしての道と立つことを認めざるをえなくなる。

映画は、臨終の床につく老ソーン（アドゥン・ドゥンヤラット）のシーンから初め、過去にフラッシュバックしながら、ソーンの生涯を追う。やがて主要な舞台になるのは、タイがまだシャム王国だった19世紀末と、人民党のクーデターで王政が倒れた1932年前後の時代とであり、この2つの時代を交互に映す。幼児、少年、青年、老年の時代をそれぞれ別の俳優が演じるが、一番描写が多い青年時代は、ちよつとキアヌ・リーブスに似たアヌチェット・サポンボンが演じる。

見せ場は、ソーンがラナートの腕を上げ、注目され、バンコクの宮廷楽団のラナート奏者になるプロセスと、やがて出会う宿敵クンイン（ナロンリット・ト

ーサーガー」とのプレイ・バトルのシーンである。トーサーガーは、実際にラナートの名手であり、その不適な面構えがなかなか迫力がある。

この映画に深みをあたえているのは、クーデター以後「国粹化」が進み、「伝統的」なものが国家によつて統制をうけ、ラナートのような民族楽器をおおびらに演奏できなくなるときに、老ソーンがとる態度だ。民衆的な音楽を武器にした「抵抗」の感動的な一瞬が見える。それは、「抵抗」というよりも、相手の不明を恥じさせることであり、完全に日暴力的な「抵抗」だ。百科辞書的な知識によると、「タイ」と改名されたこの国は、南下する日本勢力に追従した。映画のなかで、老ソーンの弟子が軍部の将校とトラブルを起こすシーンがある。彼らは、日本の影響化にあり、杓子定規な検閲のやりかたも、おそらく日本の軍部のやり方を学んだのではなからうか？

映画では、「近代化」が1930年代に進み、ソーンが、それに抵抗したように受け取れる字幕があつたが、「近代化」は、すでに20世紀はじめから始まっていた。だから、映画のなかで、宿敵クンインのすごい演奏に脅迫観念をつのらせた若きソーンが、彼の演奏の音が聞こえたのを追つて街の路地を行くと、その音は蓄音機からの音であるというシーンがある。車や蓄音機は1910年代から導入され、教育制度の近代化も進んだ。老ソーンの息子が家にピアノを入れ、息子が弾くジャズとソーンがデュエットをやるシーンもある。ソーンが抵抗したのは、クーデター以後強まった「国粹主義」であつて、近代化ではない。彼の演奏は、近代化をも包含しうる力をもっていたが、芸術を規制し、禁止する勢力にはがまんがならなかった。

(東宝東和試写室)

2005年08月09日

容疑者 室井慎次 (Yogisha Muroi Shinji/2005/Kimizuka Ryoichi)

(君塚良一)

まえにも書いたが、いまの時代は、これまでの「正義」や「常識」に反することに出会ったときに、「ばかやろう!」「ふざけんじやねえ!」とどなったり、相手をなぐりつけたりする「造反有理」の抗議が通用しなくなり、「造反無理」の時代に入った。そのなかで浮上するのが訴訟や「クレーム」という名の抗議方法である。これは、「訴訟有理」と呼んでしかるべきだろう。この映画では、「訴訟有理」の時代に、「造反有理」を対比し、一応それが通る。むろん、現実にはそれが無理になっているわけだが、その度合いに応じて、この映画は、時代への批判と過ぎ去った時代へのノスタルジアを楽しませる。

新宿で殺人事件があり、その犯人として警官(山崎樹範)が逮捕される。なぜかわからぬが、この警官、尋問の途中、突然逃げ出し、路上で車に跳ねられ、死亡する。任意で逮捕し、尋問するのを新宿署の工藤(哀川翔)に許した責任をとられて、警視庁刑事捜査一課管理官の室井慎次(柳葉敏郎)が逮捕される。この強引とも思える逮捕には、警視庁と警察庁、警察官僚の出世争いというどろどろした裏があつた。映画のかなめは、室井の弁護についた津田法律事務所と「権力」の根回しで被疑者の警官の不当逮捕を告訴する灰島法律事務所との一騎打ちである。

灰島法律事務所は、「訴訟有理」の時代のヒーローを絵に書いたような法律オタクの所長（八嶋智人）が仕切り、これまで数々の訴訟に勝利してきた。室井を弁護する津田法律事務所の所長（柄本明）は、勝ち目がないと見て、新米の弁護士・小原久美子（田中麗奈）にこの一件を担当させる。人としやべるときでもいつもゲーム機をもて遊び、自分以外はみな馬鹿だと思っている灰島は、室井を追いつめ、小原はなすすべがないが、当然、最後には、形勢が逆転する。

警察官僚がどうしようもない立身出世の権化としてえがかれ、そこには、やぐざの黒幕まがいの人物（高橋昌也が演じている）までいて、最終命令を下すとか、組織としての警察は批判されている。現場の最も生臭い場面に接しているのが哀川翔が演じるような現場の刑事だとすれば、官僚を反発し、官僚と現場とのあいだに立つてがんばるのが室井である。そして、官僚上層部と室井とのほざまで微妙な立場を取るのが、筧利夫が演じる検察庁長官官房審議補佐官の新城賢太郎である。

「造反無理」といっても、それはなくなったわけではなく、どのみち、「訴訟有理」では行かないことをこの映画は描く。しかし、最終的に「敗北」する灰島の敗北には、若干の無理がある。この映画で見せる彼の首尾一貫した「訴訟有理」の立場からすると、彼が、あのような「失言」をするはずがないのである。現実には、「訴訟有理」が突き進み、当然、「造反」のほうに勝ち目はない。だからこそ、こういう映画が今後どんどん出来る。

8月2日に記者会見と試写があったが、行けなかった。その席上、田中麗奈が、感想を求められて、いきなり涙で声をつまらせる瞬間の映像をテレビで見た。勝手な想像だが、すべてを放棄しそうになる室井を叱咤し、励ますシーンの田中は力（りき）が入っている。面白いのは、かつて「エーリアン」的な若者を演じていた田中が、いまや、中年を演じるようになり、「いまの若者」の典型は、この映画に登場する「人を殺すことを何とも感じない」、工藤（哀川）に言わせれば「股のあいだがどうなっているかわからない」女の子（俳優不詳）である時代の推移だ。

あえてかもしれないが、台詞が本を棒読みするような調子で、ときどき違和感を感じさせる。室井が、昔の彼女とのことを小原に告白するシーンでは、「……た。……た。大切な人を失って大学で勉強するつもりはなかった。……た」と、「だからどうした」という調子が続く。まあ、「無口」が売りの室井はそれでもいいが、警視庁で出世のために暗躍する副総監・安住を演じる大和田伸也などは、出るのを時代劇とまちがったのではないかと思われる口調と表情である。

八嶋智人が社長を演じる灰島法律事務所の連中は、ひっきりなしにデジカメで相手を撮影するが、これは、個人情報保護法にひっかかるのではないか？ それに灰島法律事務所の連中がそんな好きを与えるはずもない。（東宝試写室／東宝）

2005年08月10日

釣りバカ日誌16 浜崎は今日もダメだった (Tsuribakani sshi
16/2005/Asahara Yuzo) (朝原雄二)

最初、鈴木建設の社員がいつせいに社歌を歌う（一応ミュージカル風ではあるが）シーンがけっこう長く登場するので、今回は？！と思った。案の定、バカ（「バカ」はバカでも「釣りバカ」のバカとは違う文字通りの）騒ぎが多く、半分以上うんざり。佐世保に停泊した米国海軍の戦艦の乗組員という設定だが、いまだき「アングル・トム」（白人などに媚びへつらう黒人）を絵に描いたような「ボブ」（というより、それを演じるボビー・オロゴン日本で売っているキャラ）の登場によって、これまで「釣りバカ」シリーズが持っていた「時評性」が半減した。

喜劇だから、どうでもいいのかもしれないが、佐世保で尾崎紀世彦が娘の伊東美咲とやっているバーに集まるアメリカ人がワンパターン。軍艦で長崎にやってくる米軍兵士の多くは、田舎の出身者が多いのかもしれないが、どいつもこいつも田舎人の雰囲気というのはいかなものか。

今回は、金子昇と伊東美咲との結婚というメインのプロットにすべてが従属している感じがし、他は余分に映る。20年まえに母が家出し、以後父親（尾崎紀世彦）に育てられたという美鈴（伊東美咲）が、鈴木建設長崎支社の久保田（金子昇）のプロポーズを受け、父親が「ありがち」なパターンで頑固一徹ぶりを発揮する。その仲を取り持つのが浜崎（西田敏行）と社長（三國連太郎）であるのは予想がつく。

田舎臭すぎるバーだが、そこでしぶしぶ歌う尾崎は、さすがうまい。途中から伊東美咲が加わるが、かえってその下手さ加減が見えてしまい、逆効果だった。

とはいえ、酔っ払って軍艦に乗り込んでハワイまで行ってしまい、帰還してもマスコミの総攻撃にあわずに済むという設定は、日米関係なんてこんなふうでなければならぬというつもりなのだろうか？

今回つまらないのは、ハマちゃんの自主的な「怠業」行為よりも、彼が酔っ払って寝てしまったことによる単なる「ドジ」がドラマの中心になっている点だ。彼は、今回は、全然受身なのである。会社の仕事よりも釣りだ、会社の仕事（労働）なんかどうでもいいという「労働の拒否」的姿勢が大幅に（というよりまるっきり）後退している。

（松竹試写室／松竹）

2005年08月11日

ランド・オブ・プレントイ (Land of Plenty/2004/Wim Wenders) (ヴ
ィム・ヴェンダース)

最初、無関係に見える2人の動きが平行して描かれる。ロサンジェルスでテロ防止のために「USAR」という独自の防衛組織を作っているポール（ジョン・デイル）。組織といっても、ベトナム時代の仲間のジミー（リチャード・エドソン）とロス警察の刑事だけ。しかし、ポールは、バンに、遠近ズームと360度パン可能なテレビカメラや集音装置を搭載し、街角の怪しい人影を監視してい

る。ロス空港へ向かう機内で久しぶりの帰還に胸をふくらませるラナ（ミツシエル・ウイリアムズ）。彼女は、アメリカで生まれ、母に連れられてアフリカに行つて育ち、母が死んだあとはパレスチナのガザ地区に住んでいた。おそらくそこで難民救済のボランティアをしていたのだろう。ロスへ来たのもロスの貧民スラムでヴォランティア活動をするためだった。空港に出迎えるのは、ホームレス・シェルター（避難所）の所長である牧師ヘンリー（ウエンデル・ピアース）。

試写でわたされたプレスには、ラナは「アフリカとイスラエルで10年過ごし」と書いてあるが、正確には、「アフリカとパレスチナ自治区のガザで10年過ごし」ではないか？ ここには多くの難民キャンプがあり、西欧人のボランティア活動もさかんである。ラナは、ロスヘイスラエルのテルアビブ空港から帰ってくるが、西側の人間がガザ地区からイスラエルに出て、イスラエルから西側に移動するのが普通である。むろん、この地域に対してイスラエル軍は、ヘリコプターによるミサイル攻撃を繰り返し、おびたらしい死者が出ている。

ポールは、ベトナムに出兵し、ヘリが墜落して一命をとりとめた経験を持つ。彼のやつている「愛国」的行為は、ベトナム後遺症かもしれないが、「愛国法」や「テロ防止法」を遂行するブッシュ政権がやっていることのミクロなパロディだ。ポールは、イラクの「大量破壊兵器」のように存在しないものがあるかのごとく妄想し、探しまわることに終始するが、彼が本気であるだけ、見ているほうは、それを笑い飛ばすことはできない。むしろ哀れさを感じる。しかし、ブッシュ政権は、パラノイア（妄想）としてイラク攻撃をしたのではなく、妄想は一般の愛国者にまかせ、自分は、計算高い確信犯として行つた。むしろ、ポールは、そういう妄想醸成操作の犠牲者なのだ。

空港から、ヘンリー牧師の運転する車でロサンジェルスของウインストン・ストリートにある（と設定された）ホームレス・シェルターに近づくと、歩道に人々が寝たり、座り込んだり、ダンボールハウスやテントがおびただしく並んでいるのが見える。かつて（1970年代）ニューヨークのバワリーはまさにそんな感じだった。それが、ジェントリフィケーション（都市の政策的華麗化）によつてマンハッタンの外に外にと追い出され、バワリー自体はすっかり「クリーン」な場所になった。

ウインストン・ストリートのホームレス・シェルターで働くようになったラナが部屋の窓から外を見ると、ちらりと「ミリオンのダー・ホテル」という名の看板が屋上に上がったビルが見える。言わずと知れた、ヴェンダースの2002年の同名の作品のビルである。インタヴューのよると、この映画で使っているエリアは、そのときのロケハンで発見したのだという。

ラナは、その部屋でiPodのヘッドフォンをかけ、iBookでチャットをやる。（当然この映画にもApple Computerがスポンサーになっている）チャットの相手の名は、「Yael」。これは誰か？（まらぬことだが、彼女の部屋にはどうみてもLAN端子はない。とすると、彼女は、iBookのワイヤレスLANの機能を使つてネットに接続したのだろうか？ とするとこのシェルターにはWiFiが完備されているのだろうか？）

シェルターに行くと、無料で食事がもらえる。ラナが食事をサブするヴォランティアをしていると、アラブ系の男性が食事をもらいに来る。ラナは、パレ

スチナを思い出したかのような懐かしさと親しみを込めた表情で、「どこから来たの？」と尋ねる。すると、ハッサンと名乗るこの男は、「ぼくのホームは、国じゃなくてピールなんだ」と応える。とても印象的なシーンである。

日本は、いまでも民族概念としての「日本人」と国籍概念としてのそれがごっちゃになっているが、人を「国」で分けるのは、ポストコロナルの時代にはすたれているはずの観念である。そんなに「国」にこだわるのなら、「日本人」ではなく「日本人」や「アメリカ人」と言えばいい。人を「国」に縛りつけるのは、抑圧であり、それが事実上無意味になりつつある現実のなかで逆に強化しようというのがいまのアメリカだ。

ラナがロスに來た目的がもう一つあった。それは、ロスに住んでいるはずの叔父（アフリカで死んだ母——左翼活動家だったらしい）に会うことだった。その叔父が誰であるかは、もう予想がつくだろうが、ここでは書くまい。その叔父は、ベトナムで仲間が死に、自分が生き残ったことに罪の意識を抱いている。その抑圧が熱病のように噴出し、彼が極度に滅入ってしまったとき、ロナが、さえずって「そんなことない、生き残ってしあわせよ」と言ったあとの1フレーズのなかの「to」という言葉が泣かせる。「to」という前置詞がこんなにも深い愛情を込めた言葉に聴こえたことはなかった。彼女は言う。「It is to me」。つまりわたしに「とっては」しあわせなことだというのが、そこには、だってもう叔父さん以外には誰も（父親はいるにはいるらしい）血のつながりのある人はいないのだからという余韻がこめられている。

この映画に登場する「庶民」はみな魅力的だ。ポールが特殊部隊の装備で飛び込んだ家にいるテレビを見ている体の不自由なおばあさんは、それに驚きもせず、リモコンが壊れて、チャンネルが変えられないと苦情を言う。画面には、ブッシュが延々とやっている演説の映像が映っている。しかし、ヴェンダースは、アメリカの監督ではないから、アメリカのピールを描くことに關しては、まだ表面的である。しかし、この映画でそれを言っても意味がない。

70〜80年代にくらべると、エスニシティや地域性（たとえばニューヨークのある特定のエリア）に限定して映画を作るやりかたは流行らない。しかし、アメリカの魅力は、ピールの多様性の面白さである。が、同時に、この多様性は、権力にとつては桎梏となる。それがどんな解放されると、「国家」という概念は解体せざるをえないからだ。だから、事実レベルでは「マルチチュード」になっているピールを「国民」として統合する装置や方法が編み出される。無意識の方法としてのマスメディア、もっと露骨な監視装置、時代錯誤の法律や規則……。

（アスミック・エース試写室／アスミック・エース）

2005年08月19日

ブラザー・グリム (The Brothers Grimm/2005/Terry Gilliam) (テリー・ギリアム)

今日のように変動があらわになる時代に、あの人ならばいまの時代をどう考えるのだろうかと思う人が何人かいる。テリー・ギリアムは、わたしにとってそ

ういう人の一人である。だから、総製作費50億ドルの『ドン・キホーテ』(the Man Who Killed Don Quixote) (『ロスト・イン・ラ・マンチャ』というすゝい) ドキュメントは残ったが) が未完に終わったのは残念だった。前作の『ラスベガスをやっつける』は、あの『未来世紀ブラジル』のギリアムにしては、「保守的」だと思った。『フィッシャー・キング』(The Fisher King/1991)も、決して「大作」ではなかった。おそらく、その意味では、『ブラザー・グリム』は、『未来世紀ブラジル』から『12モンキーズ』(Twelve Monkeys/1995) へつながる線の延長線上にある作品だと言える。

グリム兄弟に着目したのは、さすが。普通、兄ヤーコプと弟ウィルヘルムのグリム兄弟は、比較言語学や説話研究の学者のイメージが強いが、ギリアムは、2人をただの「学者」の枠からはずし、ペテン師的な側面もある「冒険家」に変貌させた。実際に彼らがそうだったかどうかはどうでもいい。それよりも、この「操作」によってあらわになってくることのほうが重要だ。グリム兄弟は、たしかに、この映画の「兄弟」ほど「行動的」ではなかったかもしれないが、彼らがやったことは、彼らの時代に支配的であった方向とは異なるものへ目を向けさせ、また、キリスト教中心主義とは別の文明的可能性を示唆したのだった。

まず、「白雪姫」、「赤ずきん」、「ヘンゼルとグレーテル」といった「グリム童話」が、キリスト教以前の民俗や伝承にもとづいていることが重要だ。実際には、多分に「キリスト教」的なフィルターのなかで理解されてきたわけではあるが。また、18世紀末から19世紀にかけてのグリム兄弟の時代は、ナポレオンが「世界支配」をくわだてた時代であり、当時、ドイツは、フランスの占領下にあったということも押さえておく必要がある。この映画には出てこないが、同じ時代にゲーテも、フランス兵士によって家が占領される経験をしている。つまり、ギリアムが選んだ時代は、一人の「英雄」のもとで西欧世界がふりまわされた時代なのである。ちなみに、ブッシュは、パロディ画もあるように、幾分、ナポレオンを意識しているくらいがある。その意味で、この映画では、ジョン・サンプライス率いるフランス軍はバカにされている。ピーター・ストーメアが演じるカヴァルディは、「拷問を芸術にまで高めた」と豪語するフランス軍の武官。

グリム兄弟は、古い民話という非常に「ローカル」なものを発掘し、またドイツ語辞典を編纂するという、ある意味では文化の「ローカル」な面に執着したのだが、にもかかわらず、彼らの視線は、「グローバル」だった。つまり単なる「ローカル」にはとどまっていなかった。このトランスローカルな視線が、「グリム童話」を世界的なものにした。このことが、彼らの仕事を、単なるゲルマン神話崇拜のような変則的な民族主義から距離を取らせている。

この映画を見ながら、グリム童話というのは、古い民話を再構成しただけでなく、グリム兄弟が自分らの時代を意識しながら再構成した「現代もの」でもあったのではないかと思った。というのも、映画のなかに「引用」されている「赤ずきん」にしても、「ヘンゼルとグレーテル」にしても、「白雪姫」にしても、魔法と魔法が世界を支配しており、物語は、いずれも魔法からの覚醒がテーマになっている。実際、いまの時代ほどさまざまな「魔法」にコントロールされている時代はない。

(朝日ホール／東芝エンタテインメント)

2005年08月20日

ハの胸いっぱいの愛を (Konomune-ippaino aiwo/2005/Shioda Akihiko) (塩田明彦)

塩田明彦の映画は、わたしには『ギブス』(2000年)ぐらいまでがよかった。『月光の囁き』(1999年)もよかった。だから、有名俳優をそろえた『黄泉がえり』(2002年)にはがっかりした。しかし、実験映画作家ではないから、いつまでも「小規模」の作品を作っているわけにはいかないだろう。ただ、『月光の囁き』を見たころのわたしは、この人は、こういう「マイナー」な路線で行く人なのかなと錯覚した。そうでないことは、『黄泉がえり』ではつきりした。なら、「メイジャー」路線をつっぱしった方がいい。その意味で、本作は、成功している。上映まえの会場でくりかえし流され、映画のなかでも使われるピエトロ・マスカーニの「カヴァレリア・ルスティカーナ」のような「月並み」きわまりない音楽を平気で使えるようになったのは、「巨匠」への第一歩だ。

東京から飛行機に乗って門司に出張した鈴谷(伊藤英明)が、門司について、時間が2006年から突然1986年にタイムスリップしてしまっているのに気づくという設定は、興味をそそる。長崎出身だった鈴谷は、いまはないはずの生家に行ってみると、20年まえのまま旅館をやっており、10歳の自分(富岡涼)や、当時憧れの年上女性だったミムラ(青木和美)もいる。むろん、彼を母親に代わって育ててくれた祖母(吉行和子)や、近所でそば屋をやっているミムラの「父」青木(愛川欽也)もいる。以後、その「素姓」を隠して旅館で働くことになるのだが、昔の塩田では想像できなかったようなたくみさで、観客をこのシュールさに引き込んで行く。

サービス満点の映画で、鈴谷(伊藤英明)の物語に、19歳のチンピラ(勝地涼)、大学教授(宮藤官九郎)、盲目の老婦人(倍賞千恵子)の3つのエピソードが入り、それらが相互にからみあう。いずれも、鈴木と同じ飛行機に乗りあわせていたこと、みなこの地でやり残したこと、心残りなことがあるという点が共通だ。しかし、ミムラがプロの交響楽団にまじって、しかもいきなり共演してしまうというのは、サービス過剰ではないか？

鈴木が羽田のNJA(新日本航空)のカウンターでチェックインするとき、係の女性が何か気持ちの悪い笑い方をするのが不自然だったが、その理由は最後にわかる。

宮藤官九郎が数学者で大学教授であることも最後にわかるのだが、全然そういう感じではないので、2度笑える。『真夜中の野次さん喜多さん』でもよかったが、この役者は実にユニークだ。

わたしは、少しまえから、「御霊(ごりょう)信仰」の問題を考えなおしている。果たせぬ人生を送った者の霊は成仏できないで浮遊する↓だから供養をするという信仰は、日本の古い民間信仰としてあったし、いまもある。「怨み」や「妖怪」をあつかった物語や映画の基本にこの信仰がある。靖国神社の問題にもこの信仰がからんでいる。(思い出したが、映画のなかで、愛川欽也が読んでいる新聞の一面に、「靖国公式参拝」の大きな見出しが見える——この年、中曽根首相は公式参拝を中止した)。しかし、源流は古いとしても、「奈良時代から平

安時代にかけて、政治事件が相次ぎ、権力闘争に破れ死に追いこまれた貴族たちの怨みが御霊として、疫病流行の理由とされるようになった」（宮田登『近世の流行神』評論社）。実際には、生物学的・地質学的な理由で起こったこと（疫病や天災）を死者の「祟り」であるかのように情報操作した仕掛け人がいたわけで、そうした操作のなかで、それが一つの「信仰形態」になったのだ。言い換えれば、御霊信仰は歴史的なものであって、いまの時代にそれをあたかも「日本」や「民俗」に固有のものなどと主張するのはおかしいのである。だとすれば、たとえ果たせないことや怨みを飲んで死んだ者がいたとしても、彼や彼女を「供養」しなければならぬといういわれはない。さらに、言えば、死者を供養しなければならぬという必然性もない。わたしなんぞは、野たれ死にこそ本懐だと思っている。死んで葬式なんぞはごめんこうむりたいし、墓なんぞには入りたくない。

話が大きくなり、ここでやめると誤解をうけかねないので、もう少し書いておく。靖国神社に参拝するかしないかの問題も、死者の霊を鎮める（しずめる）方法の問題でもあるわけだが、もし死者を本当にいつくしみ、尊敬し、愛着を持つのであれば、その人の記憶を出来うるかぎり再現することであって、墓を建てて、お参りすることではないし、まして、靖国のように、十把一からげの（顔のない）「英霊」にまつりあげることはない。本当に死者を貴ぶ（たつとぶ）のなら、その人のアンドロイドでも作るほうがむしろだろう。いまのテクノロジーを動員すれば、知能や記憶は本人に劣るとしても、その人が痴呆に陥った状態よりはましなアンドロイドを作れる。おそらく、ロボット産業は、いずれそういう分野に進出するだろう。そういうフエチに抵抗をおぼえる人は、霊をまつるとか、崇りを鎮めるとかいうまえに、故人を偲ぶ会でもやればいい。あまり行かないが、葬式や法事ほど、故人を無視した儀式はないと思う。いや、話が飛んだ。しかし、この映画を見て、あえて拡大解釈すれば、ここに「御霊信仰」を既存の儀式でうやむやにするのではない方法が示唆されているような気がしたのだ。

殺しに巻き込まれたチンピラを演じる勝地涼は、最初、へたくそな演技だと思いい、うんざりしていたが、見ているうちに、19歳という設定ならこのくらい情緒不安定でも仕方ないかと思うようになり、そのうち、彼が演じる登場人物の物語に引き込まれていった。19歳の彼にとって、20年前とは、まだ母親の胎内にいたときを意味する。19歳にして、自分の人生が失敗だったと思っている青年が、身重の母親を訪ねる。そして、その子はロクな人間にならないのだから、生むのをやめろと言う。そのときの母親の答が泣かせる。子供を生むということは、そういうことなのかなと思わせる。

これ以上書くと、「ネタバレ監視人」にクレームをつけられそうなので、これでやめる。ところで、「ネタバレ」「ネタバレ」って、うるさくて仕方ないが、それは、見た人間にしかわからないのではないの？ それとも、「ネタバレ」の文章は、映画を見ないのに、見たつもりにさせてしまうからいけないということのことか？ それは、その文章が「すばらしい」からであって、そんなものにだまされてはだめだろう。映画は映画、文は文。

（東宝試写室／東宝）

ビューティフル・ボーイ (Beautiful Boxer/2003/Ekachai
Uekrongtham) (エカチャイ・ウアクロンタム)

数々の賞に輝き、欧米での評価も抜群に高く、ゲイの「ムエタイ」(タイ式ボクシングのボクサー)の話かと思つて期待したが、ゲイではなく、「性同一性障害」の男性の話で、少しがっかりした。わたしは、ゲイというのは、「男性」／「女性」というセクシャリティをこえる新しいセクシャリティ(そこではじめて「ジェンダー」という概念が意味を持つ)と考えるので、映画がそういうセクシャリティをどこまで描ききれるかに興味を持つ。それに対して、「性同一性障害」は、依然として「男性」／「女性」という性差にこだわっており、コンセプトチュアルなレベルでは面白くない。

実在のボクサー、ノン・トゥムの人生に「忠実」な映画だというが、映画を見る者にとって、そういうことはどうでもいい。映画は、白人の記者がタイのパッポン通りのとあるキャバレー・クラブで、いまでは売春婦をしているトゥムに会い、インタヴューするシーンからはじまる。わたしは、このシーンで、記者が使っているミニカセットの録音機の表に「[C]ever Voice Plus」や「Cello」があるのに興味をおぼえた。調べてみたが、そういう製品は見当たらなかった。なお、実在のトゥム自身は、いまは、ファッションモデルや女優をやっているという。

幼少期から描いていって、すぐにアッサニー・スワン(実際にムエタイのチャンピオン)が演じる青年期のトゥムの話になる。ムエタイなど習ったこともなかったのに、女友達にそのかされてたまたま出場したムエタイのコンテストで勝つてから、彼は、貧しい両親を助けるためにムエタイの世界に入って行く。アオレポン・チャートリーが演じるムエタイのコーチがなかなか魅力的。タイには、ムエタイの学校があるらしい。そこで、トゥムは、さまざまな経験をする。

トゥムは、幼いころから「女性」になりたいという願いが強く、女性の化粧品でこっそり女装をして、父親をあきれさせた。その一方で、ムエタイの選手として有名になっていく彼がいる。日本の「国技」としての相撲のように、女性選手を認めないムエタイの世界では、トゥムは、文字通りの「性同一性障害」に悩む。貧しさの方は、彼がムエタイの世界で成功をつかむにつれて、薄らぐが、こちらの方は、彼をダブルバインドに追い込む。それを彼がどう克服したかが、この映画の物語だが、それは、たしかに大変なことだし、女性になりたいという意志を通し、世間にも認めさせたのは「立派」なことだとは思ふのだが、素直でないわたしののような観客には、「そうですか」としか言えないようなところがあるのも事実。

「男性」／「女性」の性差にこだわり、化粧や「女らしさ」を求める主人公を描くのなら、それを演じる役者は、もうちよつと「女性」的であつてほしかった。アッサニー・スワンは、「ゲイ」の役には向いていても、「女性」の姿をしたときに、全然魅力的ではない。むしろ、これは、わたしの主観。実在のノン・トゥムは、もっと「女」っぽい。

トゥムが初めてムエタイのコンテストに出る祭りの広場には、すぐ近くでタイの古式舞踏の舞台があり、その踊りが見える。トゥムは、踊りにも興味があり、幼いときは、むしろ舞踏の方に進みたかったように見える。おそらく、このことが、彼のムエタイのスタイルに、古代ムエタイの要素が見られると言われる所以

ではないかと思う。わたしは、ムエタイのことは何もわからないので、何ともいえないが。しかし、映画で見るかぎり、タイの伝統的な舞踏とムエタイとは、どこかでつながっており、そのつながりは、単に形式的なものではなく、生と死、女性（舞踏は女性の踊り手が目立つ）と男性、現世と来世、平安と闘争、融和と攻撃といった対立項をむすんでいるような気がする。

そう考えると、トゥムが、「女性」に憧れたのは、単に「性同一性障害」というよりも、二つの世界にまたがりたい、一つの世界に押し込められたくない、といった、ある意味であたりまえの欲求であり、それを素直に生きた人生は、やはり、すばらしいと言わざるをえないだろう。

（メディアボックス試写室／アートポート）

2005年08月22日（2）

大停電の夜²⁾ (Daiteiden no yoruni/Until the Lights Come Back/2005/Minamoto Takashi) (源孝志)

会場がほぼ真っ暗になり、ステージに特設したプロジェクターから星のきらめくプラネタリウムの天空のような静止映像が映っている。そこへ、道化的な衣装をつけた香椎由宇と本郷奏太が登場。しばらくナレーション（これはあとで映画のなかのせりふであることがわかるが、この場ではちよつと学芸会³⁾ぽい）をし、それから、音楽の菊地成孔、脚本の相沢友子、監督の源孝志た登壇。相沢は、この映画は東京が停電する夜の物語だが、そこでハラハラドキドキのドラマが展開するわけではなく、好きな人といっしょに見て、心に何かが残るような作品だ、というようなことを話す。そのブリリアントで魅力的なしゃべり方だけで、脚本（源孝志と共同）がしっかりとっていることがわかる。

クリスマスイブの物語だという点もそうだが、少し見ていて思い出したのが、『ラブ・アクチュアリー』のスタイルだったが、東京で大停電が起こり（その理由も論理的に構築されている）、ぎらぎらするすべての光りがなくなった都市のさまざまな場所と部屋のなかで、ふだんとはちがった見え方がするであろうような光りと色の陰影を作り出している（撮影監督は、『将校たちの部屋』⁴⁾ Chamber des officiers/2001）でセザール賞を受けた永田鉄男）。とりわけ、後半に主要な舞台になる「Wish」というキャンドル・ショップと向いのバー「Foolish Heart」を停電後に彩るさまざまなキャンドル（むろんそれだけでは出ないが）によって浮かび上がる陰影がすばらしい。

人は誰でも悩みをかかえている。それを脱出したいと思っても、なかなかできないで、おさだまりの「決着」へ向う。映画はとりわけそうだ。その「決着」は、決別であったり、離婚であったり、自死や病死であったり……。しかし、いま、そういうときに電気が長時間にわたって止まったら？ 東京でもいま大地震の到来が懸念されているが、停電と地震とはちがう。大停電は、24時間つづくとしても、またもとにもどる。それによってとりかえしのつかないことが起こるとしても、ドラマとしては、大地震よりは「無害」な状況設定ができる。映画が大停電に注目したのは、いまに始まったわけではないが、この映画は、映像の形式とトーンにも停電という条件を活かしている点で、これまでの「停電映

画」とは一線を画す。ここでは、停電が、現象学的な「括弧入れ」の機能を果たしている。ブリリアントな設定である。

上映まえから会場でビル・エヴァンスの『Waltz for Debby』というLPに入っていた『My Foolish Heart』がかかっていたので、そうか、そういう感じの映画なのかとちよつと軽蔑したが、さすが音楽担当の菊地成孔、決して安いムードに流れる使い方にはしなかった。冒頭、豊川悦司が、ジャズ・バーのびっしりLPの詰まった棚からRiverside版のLP『Waltz for Debby』を引や出し、プレイヤーでかけるシーンが飛び出す。冒頭から出してしまうのがなかなかいい。このLP、わたしもいまだに持っているが、忘れ難いレコードだ。ベースが、早死にしたスコット・ラファロで、当時彼の演奏は「前衛的」すぎて聴衆の失笑を買った。その模様がこのレコードでわかる。

死を迎えつつある父親から実母のことを聞かされた息子（田口トモロウ）。彼は、会社の女性（井川遥）と不倫関係にあり、妻（原田知世）は離婚を考えている。彼女にも、昔、愛していた人がいた。

とある路地でジャズバーをやっている木戸（豊川悦司）は、この日で店を閉めようと思っている。彼は、ニューヨークでレコードを出すところまで行ったジャズ・ベーシストであること、東京に残した愛する人にレコードと航空券を送ってニューヨークに呼ぼうとしたことがあることなどが次第にわかる。向いでキャンドル・ショップを開いているのぞみは、彼に興味を持っているが、近づかない。そういうつつましさというかシャイというか、それが彼女の持ち味。停電がきっかけで、外で缶詰をつついていた木戸と話をするきっかけができる。田畑智子は、年上の迷めいた男に惹かれるタイプをありがちなようになかなかユニークに演じる。力のある女優だ。

小津安二郎的な雰囲気で撮られた家に老夫婦が住んでいる。何とその老夫婦を演じるのは、久々に見る淡島千景。停電になって、夫（宇津井健）と火鉢をかこみ、行灯（あんどん）を出してきて、ゆつたりと酌をかわす2人からは、彼女にすごい秘密が隠されているとは想像のよしもない。この屈折を表現する役者として、淡島千景は起用された。見事なキャスティング。

無声映画『瞼の母』のようなシーン。エレベーターが止まり、カゴのなかに閉じ込められたホテルの中国人のベルボーイ（阿部力）と井川遥のコントのエピソード。ヤクザでムシヨ帰りの吉川晃司。昔の女（寺島しのぶ）にばったり会うが、意外なドラマに巻き込まれる。これは、ドタバタめいているが、こういう要素も調味料的なあんばいで、違和感がない。それどころか、サンタに化けて（捨てた）自分の息子に会いに行くくだりは、泣かせる。本郷奏太のオタク的やさしさに香椎由宇が告白する彼女の「身の上話」も、経験者にはグッと来る。

以上、「ネタバレ」だと言ふなかれ。こんな説明でこける映画ではない。ようやく「大人」の映画が日本でも作れるようになったという感じ。試写を終わってロビーを出たら、おみやげに「Bendy」のインスタントコーヒーをもらった。映画の後半に、ある感慨をこめたような表情で原田知世がこのコーヒーを煎れて飲んでいるシーンがある。

（丸の内ピカデリー1／アスミック・エース）

2005年08月23日

スクラップ・ヘブン (Scrap Heaven/2005/San-il Lee) (李相日)

話が大きくなり、警察が動くようになるまでは、目を見張るほど新鮮なタッチ。デイトールがしっかりしていて、出演者とりわけオダギリジョーが抜群で、楽しめる。音楽(會田茂一)は、映像を追っかけている感じだが、かなりいい。結末に持っていくことなど考えずに、いいかげんで終わればもっとよかったのではないか？

最初にスパスパと3人の人物の日常が紹介されるが、それだけでは、彼や彼女が何をやっている人間なのかはよくわからない。が、テンポがいいので引き込まれる。その3人がやがていっしょになる。たまたまいっしょに乗っていたバスがハイジャックされる。オダギリジョーは、傍若無人にふるまうが、加瀬亮は、警察官であるにもかかわらず、椅子にへばりついていてただなのに自責の念をつのらせる。栗山千明は、無力にハイジャッカーの言いなりになっているだけだが、ぼーとした感じがこの人物の性格なのだろう。片方が義眼であるのは、あまり意味がない。栗山千明自身は、あたえられた役を演っているのだろうが、オダギリ・ジョーにくらべて、あまり活かされているように見えない。加瀬亮はまり役だと思うが、こんなにノっているオダギリ・ジョーを見たことがない。

男2人に女1人という組み合わせもそうだが、「反社会的な奉仕活動」をするという点で、この映画は、『ベルリン、ぼくらの革命』に似ている。『ベルリン』では、原題の「肥満の時代は終わった」という認識のもとで、2人の男が金持ちの家に忍び込み「アインツィウングスメトーデン」(回収の方法)というパフオーマンスを演る。家具を積み上げたりして、「肥満の時代」に自足している階級に「警告」を発するのだ。『スクラップ・ヘブン』では、テツ(オダギリジョー)は、本職はトイレの清掃だが、トイレを秘密の取り引き場として、「復讐」の請負をやっている。

設定は現代でも、気分は、60年代の前半の雰囲気を感じさせる(わたしには)。その時期にゴダールが描いた人物たちと共通性がある。この映画の登場人物たちは、みな、絶望している。現実希望を持ってない。といって、じくじくしているわけではない。ま、こんなもんかと思いつながら、ある者は自虐に、ある者は他虐に魅せられていく。ある種のニヒリズム。栗山千明演じるサキも、たしかにそんなニヒリズムを体現している。薬局に勤め、薬のカプセルを自動のパッキング機械でパックしたりしながら、ニトロを合成したりしている。運転手を含めて4人しか乗っていないバスをジャックし、最後には自殺してしまう男もニヒルといえばニヒルだ。

サキがニトロの実験をやっているビルの屋上の向こう側のビルのやはり屋上で、大きな西瓜の半切りを股のあいだに置いて食っている少年がいる。こいつもダイズムのかつニヒルだ。ピストルを拾って、自分をいじめるやつらを撃ちまくるホームレスもダダでニヒル。彼らに「モラル」なんぞのかけらも感じられないのがいい。その点で、テツは、ややモラリッシュ。

しかし、この映画で一番ニヒルなのは、テツの父親かもしれない。彼は、ポータブルのテレビで番組の映っていないチャンネルを長時間凝視している。テツ

が奪い取って、チャンネルを合わせようとすると、奪い返してそれを見ている。ニーチェ／フルクサスのニヒリズム。ふと思いついたが、アーチャー・シェップの演奏にリロイ・ジョーンズ（アミリ・バラカ）がリーディングをしている「ブラック・ダダ・ニヒリズム」というのがあった。そのでんでいけば、この映画は、「イエロー・ダダ・ニヒリズム」か？

最近の日本映画は、よくなっていると思う。この映画に残されたモラルの残滓。すっかりぬぐい去ったような作品が出てくるのも、そう先のことではないかもしれない。

（シネカノン試写室／オフィス・シロウズ＋シネカノン）

2005年08月24日

灯台守の恋 (L'Équipier/2004/Philippe Lioret) (フィリップ・リオレ)

一人の娘が船で島に帰ってくる。いまはなき両親に代わって叔母が住んでいる家を守るためだ。久しぶりに訪れた家で、送られてきたハードカヴァーの本を開く。作者は、アントワーヌ・カッサンディ。タイトルは、『わたしの世界の果て』。叔母は何かを知っているかのように、不安気な顔。映画は、そこから、本の世界に入っていく。時は、1963年。

「フランスのなかで最も閉鎖的な僻地」と呼ばれたブルターニュの、しかもその最西端のウェッサン島。そして、その沖合いに灯台が立っている。灯台守はそこまで船で行き、強い波風をおかして乗台するということをくりかえしている。実在のこの灯台は、1991年に自動化されたが、それまでは灯台守がそのようにして交代で勤務していた。

灯台を守っているのは、イヴォン（フィリップ・トレトン）と組合の人々。イヴォンの妻マベ（サンドリーヌ・ボネール）は、男が支配するこの島で、いつも控えめにしている。家には無線設備があり、夫が灯台に勤務中に無線で連絡をとりあうこともある。彼女は、村の女たちが働く缶詰工場でアルバイトをしている。

そこへ、ある日、組合の紹介で一人の男が灯台守としてやってくる。アルジェリア戦争の帰還兵アントワーヌ（グレゴリ・デランジェール）。イヴォンらは、よそ者を歓迎しない。悪いことに、この日は通夜で村人たちがイヴォンとマベの家に集まっているのだった。たちまち、アントワーヌはえじきになり、みんなから嫌みを言われ、いじめられる。アントワーヌは、灯台守の経験がなく、もともとは時計職人で、アルジェリアの戦地から帰還したばかりだった。しかし、マベは、知的でもの静かな彼に惹かれる。

ケルトの伝統を引いているブルターニュの人々は、「本国」の中央集権には反抗的であり、よそ者を警戒する。その感じがよく出ている。日本もそうだが、「外人」には一見親切そうにしながら、本音では非常に意地悪な見方や態度をとる。フランス人は、ヨーロッパの人々のなかでは意地が悪い方だが、この映画で描かれるウェッサン島の人々はよそ者にもつときつい。だから、アントワーヌは、イヴォンヌからも非常にづらい思いをさせられる。映画だから、当然それがくず

れていくことが予測できるわけだが、フィリップ・トレトンは、なかなか興行きのある演技を見せる。

マベとアントワーヌとのあいだで愛がめばえるプロセスも、予測ができるとしても、この映画は、その予測を裏切るわけでもないのに、おそらく何度見てもあきないだろう見事な描き方をする。目と目があった瞬間に何かが通じあうという感じは、『愛をつづる詩』のジョン・アレンとサイモン・アブカリアンの出会いのシーンにもあったが、サンドリーヌ・ボネールの演技は、ジョン・アレンにまさるともおとらないし、結末はこちらの方が陰影に富む。

この島にとってアントワーヌは「マレビト」だ。日本の「マレビト」は、『大いなる休暇』のように、最初から歓迎される傾向があるが、実際には、この映画のように、最初はいじめられ、やがて受け入れられるのかもしれない。いずれにしても、アントワーヌは「マレビト」で、だから、最後には、忽然と去る。

原題の“*Equipier*”には、動詞で「船に乗り込ませる」という意味のほかに、「（機械を）整備する」という意味があるが、この映画では、メカを直す（整備する）シーンがたびたび出てくる。アントワーヌが時計職人で、マベの父親が遺した自作のアコーディオンをたくみに弾いてみせる。異音がするマベの自転車をアントワーヌが直すシーンもある。イヴォンヌが、彼に少し好意を持つようになり、壊れた腕時計（ロンジン）の話をする。アントワーヌは、見せてほしいと言い、その場で修理する。彼は、片手を負傷しているので、時計をテーブルの上で押さえていてもらうのだが、イヴォンヌのあとでマベがおさえる。手と手が微妙に触れるシーン。ありきたりでも、時計の修理から発しているのがいい。灯台のメカも手抜きなく撮る。点火のシステム。そもそも、船からロープでつるされて灯台に乗り移るシーンも、その仕組みをちゃんと撮ろうという姿勢が濃厚。マベの父も、ありあわせの部品を集めてアコーディオンを作ってしまったらしいが、イヴォンヌは、木材を灯台に持ち込み、ひまな時間にそれを削り、立派な椅子を作る。

飛躍的な言い方をすると、メカに取り囲まれた生活をしている今日では、人への「気づかい」とか「思いやり」といったものは、メカへの対応の繊細さではかれるのかもしれない。アントワーヌは、「やさしい」男である。彼は、ネコや犬にもやさしいが、機械ものをこわれたままにしておけないというある種の「やさしさ」の持ち主である。「思いやり」を失わないようになどという観念教育よりも、メカへの繊細さを教える教育の方が、有効なのかもしれない、とふと思った。

アルジェリア戦争の敗北について、この島の人たちは、アントワーヌをいびる際に、「お前みたいな軟弱なやつらのせいだ」と言う。アントワーヌは、アルジェリアから戦争を批判する人間として帰還したようだ。アルジェリア戦争でフランスが行った拷問の話は、フランツ・ファノンも書いていたが、クルミ搾り機を使った拷問もあったらしい。それは、「アラブ搾り機」と呼ばれた。アントワーヌは、その実行者だったが、次第に苦痛になり、拒否をし、上官から、その罰に自分の手をつぶされた。ちらりと出てくる話だが、この映画には、強烈な反戦意識がある。

（東宝第2試写室／エレファント・ピクチャー）

2005年08月31日

春の雪 (Harunoyuki/2005/Yukisada Isao) (行定勲)

三島由紀夫の世界を「真面目」に映画化されると、わたしなんかは、いたたまれないというか、せせら笑いたくなるというか、えらく嘘っぽく、いやらしいものになるような気がする。三島自身は、虚構らしい人工的世界のなかで、いわば現象学で言う「レアル」(リアル)ではなくて「レール」つまり内在的にリアルな出来事を創造するつもりでいた。おそらく、彼の切腹もそういう彼のスタイルの一つだったのだろう。徹底的に虚構に生きるのが三島のスタイルだった。それは、決して「嘘っぽい」世界を創造することではない。そういう意味では、これまでの三島作品の映画化で成功しているのは少ない。わたしは、ポール・シユレイダーの『Mishima: A Life in Four Chapters』(1985)が(緒方拳が三島を演じているのはミスキヤストだが)そうした虚構性と「レール」な感じを一番よく出していたと思う。

その点で、三島の『春の雪』——豊饒の海・第一巻』にもとづくこの映画は、実に愚鈍な作品であり、三島とは無縁な仕上がりになっている。むろん、映画は原作を利用し、別の世界を作り出すことができる。広告では、「悲恋の物語」ということになっているから、それならば文句は言えない。女が、財産相続や政争の単なる道具とみなすことがまだ生き残っていた時代と階級世界で、愛しいながらも、屈折せざるをえない男女。松枝(まつがき)家の侯爵の息子・清顕を演じる妻夫木聡も、政略結婚と清顕の屈折で翻弄される「悲劇のヒロイン」綾倉聡子を演じる竹内結子も、まあそれなりの演技をしている。聡子の世話をする綾倉家の侍女、蓼科を演じる大楠道代はなかなかだ。しかし、この映画では、大楠がはからずも映画のなかで見せてしまっている「暗さ」や「屈折」——それこそが原作の核をなすものだが——は、ただのはからずもの暗示に終わってしまった。

原作は、清顕と聡子との関係だけが問題ではない。まして、清顕が態度をはつきりさせないので、聡子が宮家の洞院宮治典王(及川光博)との政略結婚を受け入れ、にもかかわらず清顕の子を宿してしまう・・・というプロットがメインではない。メインなのは、むしろ、清顕と学友の本多繁邦(高岡蒼佑)との関係であり、そこには、ホモエロティックな(ホモセクシャルというほど明確ではない)「同性愛」的關係がある。だから、原作は、「一旦、つかのまの眠りに落ちたかのごとく見えた清顕は、急に目をみひらいて、本多の手を求めた。そしてその手を固く握り締めながら、こう言った。『今、夢を見ていた。又、会うぜ。きつと会う。滝の下で』」という表現を物語の終わりに置いている。

簡単に言えば、聡子の存在は、清顕と本多との関係を「多様化」する触媒にすぎない。この屈折のドラマのなかで、蓼科が重要な役割を演じるが、映画は、全くそうした側面を表面的に描いている。また、その屈折には、聡子の父、綾倉伯爵の、これまた性的に屈折した「たくらみ」もからんでいる。実は、蓼科と伯爵とのあいだには、ただれた関係がある。伯爵は、娘を宮家に嫁がせようとしているが、そのためにまさに屈折した「たくらみ」を謀る。久しぶりの情交のあと、侯爵は、蓼科にこういう依頼をする。「お前は、閨にかけては博士のようだが、生娘でないものと寝た男に生娘と思わせ、又反対に、生娘と寝た男に生娘ではなかったと思わせる、二つの逆の術を聡子に念入りに教え込むことができるだろう

か？」蓼科は、その依頼を受け入れるが、「あとのほうは、何のためでございますか」と訊く。伯爵の答は、「結婚まえの娘を盗んだ男に、大それた自信を持たせぬためだよ。生娘と知って、下手に責任を持たれてはかなわぬ」というものだった。原作のこうした文脈をおさえると、その後に展開する清頭の（映画では）「悲恋」的ドラマは、周到に仕掛けられた政治ドラマであり、それを見て涙を流したりするようなメロドラマではないのである。

原作では三島は、女性を肯定的には描いていないし、またマッチョ的な男に對しても否定的だ。上記の少しまえに、伯爵が蓼科の挑発で春画を見せられるシーンがある。そこでは、いくつもの「女陰」が、性交を盗み見た男たちの「身丈と同じほどに描かれている」「男根」に襲いかかり、引き抜いてしまい、「男を失った赤裸の男たちが泣き喚いている」。むろん、こういうイメージも、こういうことを示唆するシーンも、この映画にはない。

映画の最初の方に、清頭が本多とシャムの王子たちを誘って帝国劇場に行くシーンがある。原作では、歌舞伎を見に行ったことになっているが、映画では、ゲーテの『ファウスト』になっている。三島はゲーテ好きだったから、この方がいいかもしれない。ただし、原作でも映画でも「大正元年」（1912年）の秋という時間設定があるので、これは事実に反する。この年に帝劇では『ファウスト』の上演はなかった。この映画の製作・配給とおなじ東宝が1966年に発行した『帝劇の五十年』に詳細な上演リストがあるが、それによると、『ファウスト』の上演は、翌年の1913年3月である。これは、森鷗外訳を使い、近代劇協会の上山草人一座が上演した。そして、1912年の11月の帝劇公演は、三島が書いたように、歌舞伎（『仮名手本忠臣蔵』）であった。東宝がこういうインチキをしては困るね。

清頭の家は、渋谷の高台の広大な屋敷ということになっている。三島は、この物語を実際にあつた事件を題材にしたという。おそらく、この高台とは、松涛のことだろう。いま鍋島松涛公園になっている周囲には、鍋島藩の屋敷があつたが、華族の手にわたつたようだ。わたしは、上通り（いまの神泉町）で育つたので、このあたりはよく知っている。1950年代ごろまで、いまの松涛中学校の地続きに大きな洋館があり、外国人向けのホテルになっていた。その建物も、この物語の舞台となる松枝公爵の家の一部だったかもしれない。また、記憶はさだかではないが、北海道庁の施設があり、そこに巨大なアンテナが立っていたのが印象的だった。その建物も、古い洋館を利用してのではないかと思う。

（東宝試写室／東宝）

2005年09月01日（1）

ある子供 (L'Enfant/2005/Jean-Pierre Dardenne & Luc Dardenne)
(ジャン＝ピエールダルデンヌ&リュック・ダルデンヌ)

わたしは、映画のなかの出来事をその映画の舞台となっている特定の国や場所の一般現象として論じる傾向があるが、それは、そういうことも出来るということを示しているだけであって、映画が社会の典型を「反映」（「反映理論」の「反映」）するなどとは思っていない。この映画は、ベルギーのリエージュ地方を舞台に、その街にいなそうな若い男女を登場人物にし、彼や彼女がいまという時

点でやりそうなことを描いている。しかし、これをもって、ベルギーの若者が、しいてはベルギーに似た産業国の若者が、この映画の登場人物のように、いつまでも大人になれない（つまりは「子供」である）というように一般化するのには、どうかと思う。たしかに、この映画は、「大人になりたがらない若者」、「パラサイト・シングル」、「ピーターパン・シンドローム」などの典型的事例を提供してはくれる。しかし、そういう映画だからこそ、見る側は、逆に、この映画を一般化するのではなく、個別化（「特異化」）して見る必要があるだろう。

ブリュノ（ジェレミー・レニエ）は、基本的にいいやつだ。彼の子を生んだソニア（デボラ・フランソワ）は、彼を愛している。子供を生むにあたって、彼女が悩んだかどうかはわからない。ブリュノの方には、「父親」としての意識はなさそうである。しかし、恋人をはらませて、「俺はしらねえ」と居直るわけでもない。ソニアに言われて、子供を認知しに役所にいっしょに行き、書類にサインしてりもする。それは、いやいやではない。が、それにもかかわらず、故買の女の話をきいて、子供を養子に売り払うようなこともする。しかし、それは、彼が非情だからではない。だから、彼は、そのことを知ったソニアがショックを受け、失神してしまうと、売った子供を取り戻そうとする。

日本はちがうようだが、世界の多くの街のストリート・シーンでは、持てるものからは奪うという「自然法則」が存在する。だから、街を歩くときはみな油断をしない。ブリュノは、年下の子を誘って、かっぱらいやひったくりを常習にしている。そうして盗んだものを買い取る故買屋がいる。この映画では、すれっからしには見えない「おねーさん」がそういう商売をやっており、ブリュノに子供も金になるという入れ知恵をさりげなくする。が、みんなこんな感じなのかと思うとおおまちがいで、恐わーい「おにーさん」もいる。そういうのに、ブリュノは暴行を受ける。この映画を見ると、ブリュノという人物は、そういう街のしたたかな連中の餌食になっているようにも見える。

その逆に、ソニアは、一見「非行少女」風に見える感じとは裏腹に、けっこうしっかりしている。うまくいつているときは、ブリュノと子供のように戯れる年頃なのだが、女は、子供を生むと変わるのだろうか？ それに比して、ブリュノは、「育つ」のにえらく時間がかかる。ブリュノという男には、「無知の悲しさ」のようなものがある。彼は、十分な教育を受けたのだろうか？ 家庭では幸せな子供時代を送ったのだろうか？

「いまの若者は困ったものだ」（こういう言い方は、19世紀でも月並み化していた）風の言い方をする者は、この映画は、あとのことは考えずに子供を作る「若者」を非難するかつこうの事例を提供するかもしれない。しかし、子供なんて、「アキシデント」で生まれる場合を排除すれば、地球上の人口は100分の1以下になるだろう。その方が、生態系によいかもしれないが、計画的に生み、計画的に教育し、成長した本人自身が計画的な人生を歩んだとしても、計画があつという間に崩れることが多い。計画なんて、人であれモノであれ、その存在にそぐわない。にもかかわらず、人は計画に熱をあげ、未来を予想し、予想と計画の通りに生きたいと願う。わたしは、そういうのは、ごめんこうむりたい。しかし、電車のなかなどで、すやすや眠っている赤子を見たり、両親につれられて小さなリックをしょっている幼児を見たりすると、「生まれてきて、大変だね」

という言葉が口について出そうになるのも事実だ。まあ、そういう意味で、この映画のブリュノのような青年は、途中までは（！？）、氣を楽にさせてくれる。

全編、テーマ的な音楽を排し、シーンの生音を使う。その使い方が微妙。顔を見せずに金の受け渡しをするシーンで、相手の息づかいと紙幣を数えるかすかな音が緊張感をかきたてる。終わりも、スパッと「途絶」したかのように終わり、エンドクレジットにも音楽や音はつかない。最後は、白い画面になる。見事な演出。しかし、この試写の最中、わたしの隣の老人が、くりかえしカバンのなかをまさぐり、そのたびになぜか乾いた硬質の（銀紙でも入れているかのような）音を出すので、苛立った。さらに、エンドクレジットの「静寂」のなかに、どこかの座席から「マナーモード」の低い唸り音が聴こえ、興冷めだった。何が「マナーモード」だ。（スペースFS汐留／ビターズ・エンド）

2005年09月01日（2）

ミリオンズ (Millions/2004/Danny Boyle) (ダニー・ボイル)

ダニー・ボイルの作品は、『トレインスポッティング』以来、試写で見ているが、わたしは、『ザ・ビーチ』と『28日後・・・』のような割合常識的な『文明論』的批判的な要素をもった作品よりも、『シャロウ・グレイブ』や『トレインスポッティング』のエンタテインメント的な要素のある作品（ただし、『普通じゃない』はいただけなかった）が好きだ。今回の作品は、その意味では、楽しめた。

母親が死んで、新しい建て売りの家に引っ越した一家。弟のダミアン（アレックス・エテル）と兄のアンソニー（ルイス・マクギボン）というわんぱくな兄弟をかかえた父親（ジェイムズ・ネスビット）は大変。こういう状況設定だと、父親に新しい恋人が出来るとかして、子供と父親との関係がぎくしゃくしたり、逆に子供たちが父親を助けて、うまく行くコメディタッチとか、パターンはいくつかあるが、手法と素材を統合したシュールな要素をうまく導入したところが新鮮だ。これも、月並みに描けば、ひと気の少ない土地で子供たちが淋しげに空想しているイメージが「現実」とダブルというようなことになるが、この映画は、そうではなく、まさに「手術台の上でミシンとコーモリ傘が会おう」状況をスタイリッシュな映像として作りあげる。

そのシュールさは、死んだ妻／母が姿をあらわすだけではない。キリスト教オタクのダミアンの夢想というか脳内記憶というか、あるいは脳内映像というか、そういうイメージのなかで、有名な聖人たちが姿をあらわすのもそうだ。ダミアンは、普通の子より、聖人たちに詳しいのだろうが、キリスト教圏では、「ナザレのヨセフ」はもとより、「ミラのニコラウス」、「アッシジのフランチェスコ」、「アッシジのクララ」、「サン・ロック」といった聖人の名は、人口に膾炙しているのであろう。そういう聖人がスッとダミアンのまえにあらわれ、相談に乗ってくれる。

イギリスのポンドが、ユーロに切り替わる寸前という設定で、大量のポンド紙幣を手にした兄弟。この映画には、子供にかぎらず、突然あなたが何百万ポンド

ドというお金を手に入れたら、どうしますか、という問いが提起されてもいる。金だから、それを存分に使いたいという欲望、それを阻止する宗教的戒律や道徳、そういう機会をえた者の階級的違いや年令的違い……。聖人たちがたくさん出てくるのと、子供の目で描いているので、モラリッシュな閉め方をするのかなと思ったら、必ずしもそうではなかったので、安心。

兄弟は、線路端にダンボールを集めて作った「家」で遊ぶ。こういうスペースというのは、子供時代には、ユートピアである。いま、日本の子供たちは、そういう場所にめぐまれているのだろうか？　そういう時間があるのだろうか？　（アスミック・エース試写室／アスミック・エース）

2005年09月02日

親切なクムジャちゃん (Chinjeolhan geumjassi/Sympathy for Lady Vengeance/2005/Chan-wook Park) (パク・チャヌク)

パク・チャヌクが哲学科の出身であることを意識するのは、彼のすべての映画を見るうえで重要なことだと思う。彼の映画には、映画製作を通じて「哲学」しているという印象がつきまとう。といって、このことは、彼の映画で「観念」が過剰になっているということではない。ジル・ドゥルーズとフェリックス・ガタリは、くりかえし、「哲学とは概念の創造である」と言った。新しい概念をつくるということは、既成の観念で現実を再構成することではない。「理論」を「現実」にあてはめて説明や理由づけをすることではない。それは、「科学」のやることだ。しかし、新しい概念は、この世の物体や肉体と無縁の真空のなかで生まれるわけではない。新しい概念は、フィジカルな世界を変えることを通じて生まれる。一個の「哲学者」や「思索者」という場のなかでは、最低限、脳の情報的・化学的変容が新しい概念を生む。しかし、脳は、その個の身体全体から他者の身体、部屋、街、環境世界……。を巻き添えにしており、一個の脳の変化は、世界の変化ともつながっている。そして、脳は、個人の意志や「念力」で変わるよりも、身体全体や他者や環境の側の変化の過程にまきこまれながら変わるのだから、むしろ、世界が変わることが脳を変え、新しい概念が生まれる、と言ったほうがよい。

そうであれば、別に「哲学者」でなくても、概念の創造に荷担しているわけで、実際にその通りなのだが、にもかかわらず、あえて「哲学」や「哲学者」という言葉を使うのは、そのプロセスを意識的になっているかどうかの違いがあるからだ。同様に、カメラを回せば、誰でもフィルムないしは電子記録の諸手段というフィジカルな「映像場」を変え、その過程で新しい概念が生まれる可能性はある。が、にもかかわらず、パク・チャヌクの映画が「哲学的」つまり概念の創造に深く荷担していると言えるのは、彼が、フィルムに定着したフィジカルな「動き」（キネシス→キネマ→シネマ／ムーヴィー）のなかで創造される概念のレベルを強く意識しているからである。ただし、彼は、「哲学者」ではなく「映画監督」であるから、その概念の創造の最終過程は、観客にまかせることになる。

こんな言い方をしていると、パク・チャヌクの映画からどんどん離れ去って行くような気がするが、とにかく、彼の映画は、見る者に、概念の創造をうながす度合いが高いのだ。現存する状況を映し取っている要素が強いように見える『

JSA』でも、ここに構築された映像世界は、観客がそこからさらに自らの概念創造を進めるための「素材」であるような要素が強い。この傾向は、『オールドボーイ』になると、もっと過激化する。

『親切なクムジャさん』は、一面では、幼児の誘拐と殺害に荷担させられ、罪を背負わされた女「クムジャ」（イ・ヨンエ）が、13年の獄中生活のうちに、少女時代から自分を陵辱してもいた英会話塾の講師「ペク先生」への復讐を果たす物語である。個々の描写は、生々しく、そういう「現実」をフィルムのなかに映し取ったようにも見える。やがて、その「ペク先生」が、多くの子供を誘拐し、陵辱して殺してきた幼児殺人魔であることがわかるにつれて、虐待する者と虐待される者／虐待された者の肉親たちのあいだの愛憎のどぎつい表現がこの映画の特質であるかのように見えるかもしれない。しかし、この映画は、「あったこと」や「ありえること」をフィルム映像として「再〓現前」（リプレゼント）させているというふうに見ていくと、その世界が、「現実」とは、かなり意図的にずらされている（「異化」されている）ことに気づかざるをえないのである。この映画の上映中に、「深刻」で「残酷」なシーンであるにもかかわらず、観客のあいだから笑いがもれたのは、偶然ではない。その笑いは、「現実」が創造的に変えられたときに出てくる笑いであり、「納得」よりも「驚き」つまりは創造的なものの発見の笑いなのだ。

浮気して夫とその女を殺して食べたので「魔女」という渾名のある大女（コ・スヒ）は、同じ集団房に入って来た新人（ラ・ミラン）にフェラチオをさせる。クムジャは、それをじつと見ていて、仇をとってやる。が、ここで、わたしは、「魔女」が「ひどいこと」をし、そのむくいを受けたというようにはとれなかった。それよりも、この大女の独占的な奔放さや、その欲望のほとばしり、それに従属させられる女の心と肉体に食い込む屈辱などがからみあった、欲動の流れそのものを見るような気がした。

詳述はしないが、「ペク先生」の被害者の親族が一堂に介する大詰めのシーンでも、「復讐」というような概念にとどまらない、むしろ、集団が一つの観念を共有する瞬間の不条理さ、「復讐」という概念自体の虚しさ、生の欲望と死の欲望とが共存する一つの肉体の不可解さ、同じような場面に実際に接した場合には、絶対に思うことはないであろうような思念・・・をいだいたのだった。

（東芝エンタテインメント試写室／東芝エンタテインメント）

2005年09月05日（1）

疾走 (Shisso/2005/SABU) (SABU)

郊外の都市に関して誰でもが漠然と通念として持っているような風景と気分がよく描かれている。が、それが、割合図式的かつ総花的なので、まてよという気にさせてしまう。わたしには、とりわけ、出てくるキリスト教（豊川悦司が演じる神父とその教会が出てくるだけだが）がうざったい。原作（重松清）があるのだから仕方がないにしても、SABUの映画には合わない。わたしは、『弾丸ランナー』、『ポストマン・ブルース』、『アンラッキー・モンキー』まではあったSABUの映画のユーモアが好きだ。

神父ではこの程度しかやりようがない豊川悦司、はまり役の寺島進や大杉漣は別としても、韓英恵をはじめとして若い俳優は、みないい演技をしている。しかし、この映画で最も光っているのは、中谷美紀だ。彼女はすばらしい。前作の『電車男』とは180度異なる「ヤクザの情婦」という役だが、情婦でありながら、年下の10代の子、(福原秀次)に「人のいい」(?)愛情をいにく女を見事に演じている。

新興のあらゆる都市が何らかの「傷」を負っている。わたしの独断では、精神病や家族の離反やいさかいの大半は、本人同士の責任であるよりも、環境世界に責任があると考ええる。都市や村つまりは人間の生活場は、産業構造から切り離せない。むしろ、台風や地震のような「自然災害」の突然の襲来によってもそれは激変するが、今回のミシシッピーの被害を考えるまでもなく、「自然災害」とは、実は人災である。「テロ対策」に国費を回したことによって、環境の整備が後回しにされた。イラクに手一杯で救援の部隊の数もたりず、そのあいだに死者の数が増えた。少なくとも「文明」の誕生以来、地球が作ったままの「自然環境」などというものはなかった。人工であるから、それだけ、政治や産業の利害によって、町は傷つき、病む。

この映画の舞台は、(岡山県警のパトカーが登場するシーンがあるが)「とある西日本」の「沖」と呼ばれる人家の閑散とした場所。かつて海だった「沖」を、人家の多い「浜」のエリアの人々は軽蔑し、差別している。その確執は、「沖」にリゾート開発計画が持ち上がることによってよりたかまっていくな。こういう環境設定は、ドラマの進む先を予想させる。どのみち、この土地の人々は幸福にはなれないだろうということが最初からわかる。

「沖」の一軒家に住むシュイチ(手越祐也)の一家。勉強の出来る兄シュウイチ(柄本佑)、酒を飲みながらジグゾーパズルに余念のない父(菅田俊)、平凡をよそおっている母(高橋ひとみ)がいる。学校では、イジメが常態化しており、教師は、「集団の掟」という名のワイルドカードでそれに対応するだけ。というより、クラスのイジメ現象は、もともと、平均化や統合をよしとするポリシの産物である。人は誰しも、同じではないし、同じロジックに支配されたくないから、そういうものの管理下におかれたとき、仲間をイジめることによって、自分と集団のなかに「ゆらぎ」を作り、平衡をたもとうとする。

シュウイチのクラスに、教師の画一教育や周囲のイジメに屈しない少女エリ(韓英恵)がおり、彼女は、ひと気のない広大な土地のどまんかに神父(豊川悦司)が一人で運営している教会に出入りしている。彼女の両親は心中してしまっただけという。この教会には、奇妙なことに、他の信者の姿はなく、この神父も、殺人をして死刑まじかな弟がいる。その殺人事件に神父も無関係ではなかった。彼が神父をしているのは、そのことを懺悔するためであるかのようだ。ただ、このあたりは、いかにもつくりもののめいている。活字で読む分には、読者のさまざまな想像を加味できるから、そうはならないのだが。

わたしとしては、最初少年シュージのまえに、ヤクザ(寺島進)の情婦として、「いかにも」の感じで登場するが、しばらくして再会し、ただの少年と年上の女との関係ではなくなるくだりが、映画として一番うまく描かれていると思う。すべてを見尽くしてしまったといった感じの少女(韓英恵)のくだりは、月並み

だ。

(日本ヘラルド試写室／角川映画＋エンジェル・シネマ)

2005年09月05日(2)

飲びを歌にのせて (Så som i himmelen/As it is in
Heaven/2004/Kay Pollak) (ケイ・ポラック)

感覚的に他の国の、というより他の監督とはかなり違う感性を感じる映画。たとえば、ウィーンのコンサートホールで、明らかに有名なと思われる指揮者が指揮をしていると、その白いシャツに血が流れる。指揮の最中に彼が鼻血を出したのかはわからない。わたしは、それっぽい映像の方がいいと言っているのではない。むしろ、そういう身体的「意外性」が面白いと言いたいのだ。同様に、彼が、指揮者をやめ、自分が幼いときに7年間だけすごしたスウェーデンの村にもどり、村民とまじわるなかで、彼に惚れる女レナ(フリーダ・ハルグレン)がいる。彼女に自転車乗り方を教わり、いっしょに近くの湖に行くと、女がいきなり服を脱ぎ、泳ごうと言う。むろん、こういう愛の表現はあるし、映画としてうまいと思うのだが、ヘアまで見える裸体をばつと見せる身体的「意外性」も面白いと思った。

もう一つ面白いのは、この映画の舞台となる辺境の村のような場所でも、いまや変化が起こっているということだ。「マレビト」が外からやって来て、混乱が起きたり、因習が打破されたり、その逆に最後に「マレビト」が追い出されるというのは、ありがちが話だが、この映画は、もはやキリスト教的な教区にもとづく地縁的コミュニティはなりたないという時代的变化をも描いている。人口の少ない閉鎖的な村でさえも、キリスト教的な禁欲主義的モラルは、タテマエであって、機会があれば、崩れてしまうということをコミカルに描いてもいる。

その意味で、教区の牧師ステイグ(ニコラス・ファルク)の描き方は痛烈だ。有名な指揮者ダニエラ(ミカエル・ニュクビスト)が、今日はウィーン、明日はミラノという多忙な生活を捨て、25年まえに幼い日々を過ごした村の廃校となった小学校の建物を購入して住みはじめると、それまでステイグが仕切っていた村の人々の関心がダニエラの方へ向いてしまう。彼に、村の合唱団の指揮をしてくれないかと持ちだすのが、村で唯一の雑貨店の主人というのも象徴的。彼は、ある意味での「村起こし」に合唱団のレベルを上げようとしている。これは、小規模ながら「資本」の論理だ。もはや因習と化したキリスト教的モラルに勝ち目はない。このあたり、牧師の妻インゲ(インゲラ・オールソン)の反応が面白い。

折しも、日本では、衆議院選挙をまえにした選挙戦が過熱している。この選挙ではつきりするのは、まだ残存したいかと思われている地縁的、血縁的な「コミュニティ」意識が終わったかどうか、それが、日本でも都市部では次第にあたりまえになっている近代資本主義的な人間関係にどの程度移行したかである。この映画では、牧師の因習的な説教や命令はもはや有効性をもたなくなる。それに代わって、都市から来た「マレ人」がもたらす「距離の文化」であり、肉体的欲望を直接解放してくれるような「エンターテインメント」が共感を持つのである。

コーラスの指導を頼まれたダニエラが、最初はしぶしぶやるのが、声合わせのワークシヨップ。これが、なかなか面白い。人々と人がコミュニケーションするということは、単に情報を交換することではなくて、何かを共有し、身体的なリズムを共鳴（レゾナンス）させることだ。最後のシーンで、そのことをまざまざと見せてくれるシーンが出てくる。

この映画が、身体的な要素への独特の目を持っていることは、酒乱の男コニー（ペア・モアベア）が妻ガブリエラ（ヘレン・ヒョホルク）にふるう暴力のシーンとか、精神的疾患を持っている青年の描き方とかにもよく出ている。最初の方で、コニーは、ライフルで獲ってきたばかりのウサギを牧師とダニエラに見せ、いきなり、その（まだ動いている）獲物を壁にたたきつけて、とどめをさす。これは、猟ではあたりまえのやり方かもしれないが、見ている方は、ドキッとする。むろん、これも意図した映像で、ドキッとするのは映画を見ている方だけではなくて、ダニエラもそうだ。そのとき、牧師が平然としているのが対照的なのだが、こういうシヨットをいきなり出しのが、単にコニーの暴力志向を示唆するだけでなく、新鮮な印象をあたえる。

（東京国際フォーラムD1／エレファント・ピクチャー）

2005年09月06日

ミート・ザ・ペアレन्ジ2 (Meet the Fockers/2004/Jay Roach) (ジ・エイ・ローチ)

この映画は、ただのドタバタ喜劇として見ても面白いが、主人公がユダヤ系であり、基本にジュイッシュ・ユーモアがあることを知っていると、面白さが倍加する。前作『ミート・ザ・ペアレन्ジ』でやっと婚約まで進んだグレッグ（通称「ゲイ」）・フォッカーが、相手のパム（テリー・ポロ）の父親ジャック（ロバート・デ・ニーロ）と母親（ブライス・ダナー）を、両親、バーニー（ダスティン・ホフマン）とロズ（バーブラ・ストライサンド）に引き合わせるというのが今回の話。

名前が「ゲイ」というのは、いくらでもある。が、「マザー・ファッカー」を思い起こさせる「フォッカー」と組み合わせると、かなりやばいことになる。が、この映画は、こういう低次のダジャレ的なユーモアには終わらない。せりふのすみずみに、苦笑から爆笑までの細工が満載だ。

グレッグの両親をホフマンとストライサンドが演っているというのも、笑いを誘う。ホフマンは、『レニー・ブルース』(Lenny/1974)への入れ込み方でもわかるようにユダヤ系の俳優であり、『ヒリー・バスゲイト』(Billy Bathgate/1991)ではユダヤ人マフィア、『ワグ・ザ・ドッグ』(Wag the Dog/1997)でも明らかにユダヤ系とわかるハリウッドの映画人を演じていた。前作の『ハッカビーズ』の「精神分析医」もユダヤ的なバックグラウンドを想像させる役だった。ウッディ・アレンほどではないが、アメリカでは、「ユダヤ」という臭いを売り物にする俳優の一人である。

ストライサンドは、日本では歌手から俳優に転じた経歴に興味を持たれるが、その彼女がなぜ『愛のイェントル』(Yentl/1983)のようなまさにユダヤ人社会を

ずばり描いた作品を監督・製作・主演したかはあまり知られていない。ここには、女性を排除するイエシバ（ユダヤ人学校）に男装して入学し、自分の才能をみがき、かつそのことを周囲にも認めさせて行く一人の女性の生き方が、強引なまでに描かれている。バーブラ・ストライサンドは、リベラル・ジュイーシユの活動家でもあるのだ。この映画では、典型的な「ジューウィツシュ・ママ」を演じ、セックス・セラピストと整体師という設定だ。

ユダヤ系であることが見え見えの前提のうえに、せりふのあちこちで、「ユダヤ性」が強調される。息子のはるばるフロリダ（老後フロリダに移住するユダヤ人は多い）にたづねてきて、強烈なハグで迎えたホフマンが、当惑して見ているデニールロに向って、「ハンサムだろう？（こいつは、ジューウィツシュ・ヤング・マールロン・ブランドだったんだ）と言う。つまり若いときのグレッグは、「マールロン・ブランドをユダヤ人にしたような色男だったんだ」というわけである。ちなみにブランドは、『ゴッドファーザー』で「イタリア系」のイメージが定着したが、彼自身は、オランダとフランスとアイルランドの家系だという。

ユダヤ系であることのほかに、もう一つ重要なのは、ホフマン／ストライサンド夫妻が、60年代後半のラディカリズムの洗礼を受けているという暗黙の前提だ。映画のなかで、さまざまな怒りが心頭に達したデニールロが、帰る！とばかり車でホフマンの家を去ろうとすると、ホフマンが、その車のまえに寝転び、「60年代にはよくやったもんだ」とつぶやく。これは、「ダイ・イン」（Die in）というデモの方式の一つで、多数の活動家が、核兵器反対などを表明して軍事基地で寝転んだりするのをこう言った。グレッグ（俳優名とごっちゃですまないが）は、そういう両親の「自由教育」を受けて育った。なにせ、彼の父親は、スポーツ競技で彼が「11位」だったということ、つまり「競争」に脱落したことを自慢するのだ。だからグレッグ自身も、競争主義や暴力から身を遠ざけ、女性の職業とみなされてきた看護士の仕事だったのである。ここには、アメリカのメインストリームに対する暗黙の批判がインプットされている。

その意味で、彼らとことごとく「対立」を起こすデニールロは、WASP（ワスプ）の代表を演じている。彼にとつては、競争主義はあたりまえだし、強いということは男の義務であり、狩りで動物を仕留めることも辞さない。なにせ、元CIAの職員なのだ。だから、マイアミに住むホフマンらに会いに行くのにも、特性のキャンピングカーで行く。「時節柄飛行機なんぞ危なくて乗れない」というわけで、彼は、ロシアに注文して作られた防弾ガラス付きの装甲車のようなバスをみずから運転。このへんが、深読みすれば、「テロの脅威」とか言って、防衛に無尽蔵の金を費やすブッシュ政権に代表されるWASPの価値観・考え方とつながっている。

デニールロはCIA職員だったわけだから、監視カメラを使うのに何の疑問もわかない。しかし、60年代ラディカルズの一人であるホフマンは許せない。2人で監視カメラ論争があるのも、面白い。デニールロは、この旅行に孫を連れてくる。彼は、「ファーバー式」育児法で孫を教育しようとする。「ファーバー式」というのは、赤ん坊と親は別の部屋で寝るべきであり、子供が泣いても簡単に抱き上げてはいけない・・・といったファーバー博士のご推薦の、1950年代ぐらいまでアメリカでスタンダードだった育児法である。これは、いまは、ボデイ・コンタクトを重視する育児法に変わってきている。グレッグは、小学生まで

両親といっしょに「川の字」で寝ていたという。映画のなかで、デニーロの育児法がことごとく破産し、ホフマン／ストライサンドのボディ・コンタクト路線が効力を発揮するのも、WASP批判だ。いまのアメリカでは、赤ん坊を離さないのがトレンドらしい。

母親にとつて、息子は、いくつになっても子供なのかもしれないが、ユダヤ系の母親には、そういう面が強い、あるいは、強いというのが一つの社会的通念になっているようだ。この映画でも、ストライサンドが、グレッグの子供のときの写真を出してきて、パムやその母親に見せ、あぐくのはてに割礼（これもユダヤ系の典型的な儀礼）で切り取ったグレッグの性器の一部まで見せてしまう。これと似たシーンが、『ニューヨーク・ストーリー』(New York Stories/1989)のウディ・アレンの篇にあった。これは、典型的な「ジューイッシュ・ママ」の話で、『ミート・ザ・ペアレンツ2』のストライサンドも、もう少し歳をとれが、この映画のかあちゃん（メエ・ケステル）のようになるのだろう。

最初の方の、グレッグとパムが、デニーロのもとへ飛行機で行く際のエピソードとか、前作で宗教オタクを演ったオーウェン・ウィルソンの使い方とか、前作を見ていれば、爆笑度はさらに倍加する。ブライトな音楽は、前作同様ランディ・ニューマン。
(アスミック・エース試写室／アスミック・エース)

2005年09月12日

ALWAYS 三十一目の夕日 (Always Sancho no Yuhi/2005/Yamazaki Takashi) (山崎貴)

昭和33年（1958年）という時代を映画で描くということは、その時代に観客をタイムスリップさせることではない。そんなことができると思つて、どんなに時代考証を厳密にし、セットを「再現」しても、必ずどこかで馬脚をあらわす。賢明な方法としては、くだんの時代に対して多数の人々がいだいている「時代の気分」を作りだすことだ。また、同時代に作られ、受け入れられた映像作品のトーンと同調・共鳴するような映像リズムを作るのも一つの方法だ。この映画は、同時代の物品をそろえ、CGを使って時代を再現しようとしている。それは、同時代を知っている者から見ると、穴だらけである。しかし、結果的にこの映画が「昭和33年」という時代の映画であることに成功したのは、「吉行淳之介」(*)という名の「家なき子」を演じた須賀健太の天才的な演技のおかげ。この俳優は、昭和30年代の暗い、しかし、どこか「純真」で一途な人間の雰囲気を出す。

【追記／2005-11-12】(*)の部分について、TKさんから、誤記の指摘をもらった——「気づいたのはあの『憂い顔の童子』とも呼ぶべき、母に捨てられた少年の名前ですが、『吉行淳之介』ではなく『古行淳之介』です。『吉行淳之介』ではそのまんまですよね(。)。ご訂正をお願いいたします」。この箇所、「よしゆき・」と打ち、変換して、「吉」だけあとで「古」と直そうと思つて、忘れたのである。雑で申し訳ない。

かつては、マスコミから発信されるしゃべり方、笑い方、泣き方、表情、身ぶり・・・あらゆる点で、政治家は、一部のタレント議員ですら時代的に一歩身を引いていた。組織のなかでは自分を殺さなければならぬからである。しかし、それが、いま、小泉純一郎以後、政治家がタレントを上回るようなパフォーマンス度を発揮するようになった。これは、政治の枠組みが変わったことを意味する。ここでは、「アメリカ的」な表情、フアッション、論理性、競争、攻撃性等々がよしとされ、真偽も、「良心」なるものに訊くよりも、訴訟的な論理性で判断する時代になった。「良心」の悩みなんかを無視できる者が成功し、それでもときおり「良心」のうずきを感じたら、セラピストにかかって早急に治療する。それができないでウジウジしているのは、「ルーザー」と呼ばれ、一線から脱落する。むろん、昭和30年代にも、「勝者」と「敗者」はいた。が、世の中の雰囲気、共通認識、通念として、人はもう少し「純朴」であることができた。

しかし、そういう時代だからこそ、本来に必要なのは、こういう映画のノスタルジアにひたって過去を懐かしむことではなく、そういうノスタルジアをあざ笑えるような感性を身につけることだろう。あらゆる価値観は絶対的なものではなく、時代とともにあるから、そういう「純朴さ」をよしとし、いまの競争主義や「訴訟有理」を否定するのは意味がない。問題は、いま、これだけ非「純朴」な風潮が強まっているのに、「否定の弁証法」というか、皮肉やアイロニーに裏打ちされたたかな感性や価値観が出てこないということだ。「純朴」を尊重する人が、「時代が悪くなった」という代わりに、そんな「純朴さ」のノスタルジーに依存しなくても済むようなピカレスクのしたたかさを持つしか、この時代の困難をのりこえる方法はない。ビートたけしなんかは、そういうキャラクターとして登場したはずだったが、それから15年して、国際映画祭で賞をもらって涙を見せるような「純朴」にもどってしまった。

立ち上がり始めた東京タワー。これは、日本のマスメディアの本格的な始動の象徴。「鈴木則文」（堤真一）の自動車修理工場は、日本がまだ世界の産業に雄飛するまえの自動車を細々と修理している。街には、日本車よりもナツシュとかヴィックとかのアメリカ産が走り、日本人の車は、たかだかオート三輪だった。ストリップパーマがいの踊り子「石崎ヒロミ」（小雪）がいつとき聞く飲み屋の並びには、通りで客を引く女の姿がある。これは、いまでもあるが、女たちの表情はもっと暗かった。

それにしても、集団就職で上野駅に到着する「星野六子」（堀北真希）たちの表情はあまりに明るすぎる。身ぶりもあまりにダイナミックだ。オリンピックの選手がドはでなガッツポーズをしたり、勝利の喜びを満面に浮かべて表現するようになったのは、たかだかこの20年。戦前の要素を色濃くのこしていた昭和30年代には、まだ人々の表情は暗く、スタディックで、身ぶりも地味だった。ちなみに、坂上二郎と萩本欽一の「コント55号」がテレビに登場したとき（昭和42年、1967年）、その身ぶりのダイナミックさが新鮮だったし、驚きだった。いまは、彼らの身ぶりや笑いが、ごく普通になった。

この映画は西岸良平のコミック『三丁目の夕日』の映画化だから、登場人物の動きや表情が「現実」以上にハデになるのはあたりまえである。しかし、そのデフォルメの仕方が、いまの「現実」にかぎりなく近づいてしまうと、そのコミック的な強調も、強調ではなくなる。コミック的でシュールな強調は、怒ると止

まらなくなる堤真一、いつも自転車で雑踏に突っ込んでくるもたいまさこ、何を演っても同じ演技がかえって「シニール」な吉岡秀隆等々に見られるが、あまり成功していない。怪優もたいまさこは、今回は、全然よくなかった。活かされていないのか、フアンリーな演技がマンネリになっているからか。

戦争で妻と一人娘を失い、一人暮らしの医師「宅間史郎」（三浦友和）が、この映画のなかで唯一戦争の要素を示唆する。昭和33年には、まだ、東京の生活や街のあちこちに「戦争」の傷跡が残っていた。しかし、この映画では、そういう要素はあまり出てこない。小雪が演じている女は、貧しさのために身を売ったり、人身売買的に身を拘束される時代の要素を残したキャラクターのはずだが、小顔で「八等身」（当時プロポーションのよさを示す言葉）の小雪が演じると、そういう要素は吹っ飛ぶ。まあ、その方が「楽しく」見えるけど。

時代考証的なディテールに気を使っている作品で、わたしなどは、鈴木オートの店頭で「発動機」が置かれているのがなつかしかったが、昭和20年代との混同や「現代」との交錯もかなりある。そんなことを指摘するのは馬鹿げているが、気づいた箇所を少し挙げる。

鈴木家にテレビが入り、近所の連中が集まり、大「パーティ」になるシーンで、テレビの上を見ると、室内アンテナがある。あの当時、テレビを室内アンテナで見るのは至難の技で、みなわざわざ屋根に八木アンテナを立てた。映画の舞台に想定されている町は、東京タワーからさほど遠くないようだが、東京タワーができるまでは、そのエリアでも映画に出てくるような室内アンテナであれば鮮明（力道山のプロレスシーンなど）な映像を見ることができなかった。

電気冷蔵庫が入ると、古い氷の冷蔵庫は外に捨てられるが、当時は、まだ、使い捨ての発想は非常に弱く、使わなくなったものを捨てるというのは例外的なことだった。

「吉行淳之介」と鈴木家の息子「鈴木一平」（小清水一揮）が橋の欄干に座っていると、小型のクレーン車を通りすぎるが、これは、「現代」との交錯。こういうクレーン車はまだなかった。

（東宝試写室／東宝）

2005年09月13日（1）

TAKESHIS' (タケシズ) (Takeshis'/2005/Takeshi Kitano) (北野武)

マスメディアで出来上がっている「ビートたけし」というキャラクターと、フリータをしながら俳優になろうとしている初老の男「北野」との2つの人格を行ったり来たりするスタイル。引用的なシーンもあり、スタイル的に凝っているようにも見えるが、基本の発想が単純。もつとフォルマリシックに見れば、ちがうのだろうか、わたしには豚に真珠である。

まず、シーンを「ビートたけし」ないしは「北野」の意識のなかの表象＝再現前化（リプレゼンテーション）として提出している点。監督「北野武」は、プレスシートの「Director's Statement」のなかで、この映画の構造を「フラクタル」だと言っている。それは、彼の思いであったかもしれないが、この映画を

「フラクタル」として見るのは無理というものである。映像をテキストとして、「シニフィアン」のたわむれとして見る「記号学」的映画論以後、また、「観客」や「社会的コンテキスト」のアスペクトにウエイトを置く「カルチャラル・スタディ」（カルスタ）的な映画論以後、というより、「表象Ⅱ再現前化」を越えた映像論が常識化したいま、「意外」なシーンがあらわれ、そのあとにその「夢」を見たという設定の「主体」がはっと目覚める——というスタイルは古すぎる。

要するに「認識論」が、近代主義（モダニズム）であって、記号学やカルスタはおろか、現象学以前なのだ。この映画の基礎は、「鏡」の認識論である。意識を鏡とみなし、2つの意識が鏡合わせのようにたがいに相手を映し合う。ガタリがジャック・ラカンの「意識／無意識」を批判するのも、このような認識論である。

わたしの偏屈な好みでは、この映画におびただしく登場するピストル発射のシーンで俳優ビートたけしが、ピストルの引金を引くときに、音を気にするかのようになひるんだ表情をするのがいただけじゃない。さまざま出てくる銃も、プラスチック製に見える。重みがなく、発射された対象がどハデに壊れても、その弾を撃つ衝撃は全くない。それは、「本物」を使えない日本映画では常套だが、その落差を意識しているようには見えない。だから、ガキがおもちゃのピストルを撃ちまくったいるだけに見える。まあ、岸本加世子は、北野映画では「母」なる存在だから、ガキに見えた方がいいのかな。

ドラマの形式としては、一方に「勝者」としての「ビートたけし」を置き、他方に、安アパートで一人暮らしをし、同じアパートに住む（ややシュールな形で粉飾された）寺島進と京野ことみのカップルにバカにされ、ある種のいじめを受けている「ルーザー」を対置する。もてる者ともてない者とのギャップが広がるのが情報資本主義の現代という月並みな構図の応用。で、そこから出てくるアクシオンも、ルサンチマンの月並みな解消策だから、どうにもならない。

この映画では、気にいらなければ相手を撃ち殺す身ぶりがひんばんに出てくる。それが、テレビタレント「ビートたけし」がスタジオで演るドラマのための「演技」であったり、「夢」のなかのシーンであったりするのだが、他人を「恨むこと、憎むことで生きてこられた」という「世界観」も、この映画の単純な前提の一つだろう。底辺に置かれた者のグチや悪意というものは、そういう機能を持つていることはたしかだが、この映画で設定されているような「階級差」では、というよりも、功成りとげた「ビートたけし」あるいは「北野武」がこの「世界観」をもて遊ぶのは傲慢である。そのようなルサンチマンの哲学は、弱者のさらなる収奪にほかならない。

そんなわけで、「幻想」シーンに比して、美輪明宏や THE STRIPES が出るシーンが突出し、また実際に、北野監督は、この両者にかなり依存している。美輪がこの映画のなかで歌い、見せる「よいとまけの唄」は、ヒップホップや THE STRIPES のタップサウンドをからませた最新ヴァージョンであり、美輪の歌力と思念のいま行き着いたハイレベルをあますところなく見せ、聴かせる。しかし、美輪がまだ「丸山明宏」と名のついていたころ、低迷からはい上がるきっかけとなつたこの曲が当初もつていた「底辺」の人々への共感のようなものは、もうどこにも感じられない。発表当初、丸山のシャンソンの方が好きだったわたしは、急

に野太い声までカバーした歌い方をする「よいとまけの唄」の「ど根性」に居直ったような感じがいやでたまらなかった。つまり、それくらいこの歌は、もとは、「社会主義的」（笑い）だったのだ。

（東京現像所虎ノ門試写室／松竹+オフィス北野）

2005年09月13日（2）

オリバー・ツイスト (Oliver Twist/2005/Roman Polanski) (ロマン・ポランスキー)

大物の監督たちが似たようなことを考える時代になったような気がする。彼らは、いまの時代をトータルに見ることができるといえるような映画を作ることに関心がある。そのために、時代を過去にさかのぼらせるのが一つの流行りになっている。そこでは、ジョージ・サンタヤナが、『理性の生活、コモンセンスの理性』（1905年）に書いた、「過去を記憶できない者は、過去をくりかえす運命にある」というテーゼが、見え隠れする。たしかに、過去を忘れさせ、過去を捏造するものが、支配の技法であるから、過去の記憶をくりかえし更新するのは、支配を脱する重要な方法の一つである。（ただし、すっかり忘れてしまうという「痴呆の戦略」というのもあるが、これは、別の機会に書こう）。

しかし、時代をトータルに見ようとする巨匠たちの作品を見てみると（これは、同じような意図の歴史小説でもそうだが）、いま起きていると似たようなことが過去にも必ず起きているのを発見し、それなら、歴史なんて繰り返しであって、革新しようなどと努力しても無駄なのではないかという気持ちになるのも、事実である。その場合、歴史とはディテールが重要なのだ——ディテールでは同じことは一つとしてない——という考えも成り立つ。実際に、歴史は大事件で動くよりも、ディテールで起こったことが、白蟻が大きな家を崩壊させてしまうような形で歴史を動かす。しかし、問題は、その動きが本当の変化なのかどうかだ。堂々めぐりをしているだけなのかもしれないということだ。

ロマン・ポランスキーが、19世紀前半の「社会派」作家チャールズ・ディケンズの『オリバー・ツイスト』を取り上げたのは、ポランスキーの妻エマニュエル・セニエの提案によるところが大きいとのことだが、この映画が、カフカの都市プラハで撮られたのは、この映画とカフカとの潜在的な関係を考えて見たい気持ちにさせる。というのも、ポランスキーにとってカフカは特別の存在であり、彼は、ステイーヴン・バーコフ演出の『変身』で主人公ザムザを演じている。わたしは、アンジェイ・ワイダの『夜の終わりに』(Niewinni czarodziej/1960)を新宿のアートシアターで見たとき、カフカにそっくり（背は低い）の顔をした男がいるのを発見し、あとでそれがアメリカに亡命する以前のポランスキーであることを知った。出身はポーランドだが、当時、ソ連のフルシチョフの雪解け政策で、それまで禁じられていたカフカがつかのま解禁され、東欧ではカフカが大きな話題になっていた。おそらく、ポランスキーは、当時すでに自分とカフカとの近親性を意識していただろう。

話がディケンズからそれたが、カフカは、ディケンズをよく読んだ。短編「火夫」、それを拡大した長編『アメリカ』（『失踪者』）は、カフカ自身、日記のなかでディケンズ（『デイヴィッド・コパーフィールド』）の影響をはっき

りと認めている。「ぼくの意図はディケンズふうの小説を書くことだった。ぼくが加えたものは、ただ、ぼくが現代から奪い取ってきた、より鋭い光りと、たぶんぼく自身が発した、より鋭い光りだけだ。ディケンズの豊饒さとためらうことを知らない力強い奔流。だが、そのためにかえって、彼が疲れきって、すでに得たものをごたませにかき回しているところは、ひどくだらけている」(1917年10月8日)。

ディケンズにならって、ポランスキーは、悪党をも、つっぱなしては描かない。底辺に追いやられたがために泥棒をし、人殺しまでせざるをえない状況を、底辺に密着した目で描く。しかし、そういう悲惨な状況のなかで、「人を信じること」や「素直さ」を決して失わない人間がいることを、同時に描く。主人公オリバー・ツイスト(バーニー・クラーク)は、孤児であり、食べるものも乏しい救貧院で育つ。そこでは理不尽な規則やキリスト教を盾にとった権威主義と道徳が横行している。そのタテ構造は、子供たちのあいだにも反復再生され、イジメがたえない。そのうえ、亡き母を侮辱されたことに怒りをあらわにしたことで、オリバーは罰を受ける。結局、彼は、救貧院を追放され、運よく、気だてのよい葬儀屋(マイケル・ヒース)に引き取られる。しかし、ここにも社会のタテ構造は再生されており、理不尽ないじめに遭う。こうして、オリバーは、葬儀屋の家を抜け出し、ロンドンへの旅に出る。といっても、それは、楽な旅ではなかった。

70マイルを徒歩でたどり着いたロンドンのシーンは、大都市に初めて行ったときの雰囲気を感じさせるようなリアリティがある。そこには、目を見張るような活気にあふれた街を知り尽くした「シテイワイズ」(街っ子)がおり、街での生活へのイニシエーションをしてくれる。当然、その代償はあり、つかの間の解放感、吹っ飛んでしまう。しかし、そういう解放感を味あわせてくれるだけでも、都市はすばらしい。「都市の空気は自由にする」。

まだ1980年代でも、イギリスやオーストラリアで子供が街頭で新聞を売ったりしているのに驚いたことがあったが、19世紀のイギリスでは、子供が大人といっしょに働いたり、パブでタバコを吸っていたりするのはめずらしいことではなかったらしい。この映画では、ロンドンに着いて半死半生のオリバーを救うのは、フィギン(ベン・キングズレー)という怪しい老人が率いる「少年団」の一人、アートフル(ハリー・イーデン)で、以後、彼は、スリや万引きやかっぱらいをなりわいとするこの集団の一員にされる。

街に自由があれば、そこには、少年少女を食い物にする大人がいる。そして、その大人のなかにも支配する者と屈従する者がいる。したたかなフィギンも、場合によっては殺人も辞さない悪党ビル(ジェイミー・フォアマン)には頭が上がりえないし、彼に媚びる遊び人風の男トビー(マーク・ストロング)もいる。階級差はなくならない。ところで、カール・マルクスがロンドンの大英図書館に通って『資本論』を書く時期とディケンズの活動時期とはぴったり重なっている。おそらく、マルクスは、ディケンズの主要著作を読んでいたはずだし、ディケンズの階級観に共感するところがあったはずだ。いずれにしても、当時のロンドンには、近代資本主義の爛熟期であり、20世紀にもちこされるさまざまな矛盾が、見る目を持つ者にはよく見えた。

フィギンのもとで売春をやる2人の少女がでくるが、その一人のナンシー（リアン・ロウ）は、ビルの情婦でもある。ビルがヒモになって売春をやっているわけだ。ところで、ポランスキーは、1977年にハリウッドのジャック・ノルソンの家で13歳の少女に猥褻行為を犯した罪で起訴され、保釈中にヨーロッパに逃亡したという経歴を持っている。2人の関係には「合意」の部分もあったようだが、相手が未成年であるという点は、弁明の余地がなかった。映画を見ながら、ふとこのことを思い出したが、この映画の少女たちが商売をするシーンはなく、2人とも、ビルからひどい目にあう存在として描かれていたのが、印象的だった。

（イイノホール／東芝エンタテインメント＋東宝東和）

2005年09月14日

イン・ハー・シューズ (In Her Shoes/2005/Curtis Hanson) (カーテイス・ハンソン)

親を安心させない年令は、日本でもどんどん高くなっているようだ。ちなみに、わたしは、40代の終わりまで物書きのフリーターをやり、かつ世界放浪(?)をしていたので、親は、ひとときも心の休まるときがなかったらしい。そのせいか、「定職」を得るやいなや、安心したのか、二人ともたちまちあの世に召されてしまった。

しかし、「定職」を得たぐらいで親の心配はおさまるわけではない。心配の種はいくらでも出てくるからだ。だから、心配する親と心配させる子との関係は、相互的であり、子供も子供ならば、親の方も子供に関心を向けすぎるから心配がたえないのである。それは、単なる心配でなく、子供への愛情であり「思いやり」でもあるのだが、そのパワーが強すぎると、裏目に出る。

この映画は、ストレートにこういう問題を出しているわけではないが、根底に、ユダヤ・ファミリーの「おばあちゃん」の「家族愛」の強すぎる「弊害」と「恩恵」の問題が隠されている。うっかりすると、日本では、この映画がユダヤ系ファミリーの話をあつかっていることがわからないかもしれないが、この点をおさえないと、この映画のタイトルの意味もわからないだろう。

マギー（キャメロン・ディアス）は、30歳になろうとしているのに、腰のすわらない生活をしている。「難読症」(dyslexia)で、字をちゃんと読むこともできず、教養もない。これは、ユダヤ系であることに誇りをもつファミリーではあってはならないことである。ユダヤ系のファミリーは、子供たちの「読み書き」教育に熱心なのが普通だからだ。マギーは、美貌に自信があるのですぐ男が近づいてくるが、2日と関係が続かない。盗むことにも抵抗がなく、家族泣かせの娘である。母は早く死に、再婚した父親（ケン・ハワード）の家にいるが、義母のシデル（キャンディス・アザーラ）とはそりが合わず、泥酔して帰宅し、家から締め出される。そこで逃げ込んだのが、姉のローズ（トニ・コレット）のアパート。彼女は、マギーと対照的に、ちゃんと大学も出て、大きな法律事務所の弁護士をしている。弁護士や学者になるというのは、ユダヤ系ファミリーの模範である。

『ミート・ザ・ペアレンツ2』でも触れたが、一般通念として、ユダヤ系ファミリーの母親は強い。マギーとローズの母親は早死にしたが、祖母エラ（シャリー・マクレーン）は、彼女のジュース・マザーとして娘を支配し、ふたりの孫のジュース・グラントマザーとしてのパワーを発散したはずである。それを嫌った父親は、祖母を2人の娘から遠ざけようとした。そのことが2人に影を落とし、父親にもエリーにも心の痛みになっている。

この映画の根底にはファミリーの問題があるが、リビングルームで一堂に介しているようなファミリーをまず見せ、それが次第に瓦解していくというようなありきたりの見せ方をしない。すでにファミリーは瓦解してしまっている。通常なら、ファミリーとしての連合を回復することはないだろう。だが、この映画では、マギーというどうしようもない女のおかげで、そのファミリーの消えかけた線がつながりはじめる。最初は決裂の激化だが、それが、次第に癒えていく。が、それは、自然にそうなるのではなく、「おばあちゃん」の、自ら深い傷を負った経験の果ての「聡明さ」のようなものがそれを動かす。

マギーのだらしなさは、近年、「日本人」のあいだにも似たものを見いだせるようになっていないか？マギーは、冷蔵庫から大きなハーゲンダッツのアイスクリームを取り出し、そこにミルクをかけて食べる。しかし、全部食べるわけではなく、中身を床にこぼしたりする。むろん、その掃除をするわけでもない。ベッドの上は散らかり放題、まあ、いっしょに生活するのはお断りというタイプの典型だ。

この映画は、マギーがこうなったのにも理由があることを示唆する。母親の心の病。それに対する父親の態度。母方の祖母エラの存在。むろん、義母との関係や秀才的な人生を歩んでいる姉の存在もある。ただし、この映画の面白さは、だからといって、マギーが「主人公」というわけではなく、登場するローズ、エラ、そして父親が、それぞれに悩み、それを克服していく様子を、立体的に描き出しているところだ。

マギーが訪れ、祖母エリーに焦点があたるシーンになってから、この映画の基本にある重要なことが明確になる。彼女は、フロリダの養老院にいますが、彼女が親しくしている男性の老人が引き出しを開くと、ユダヤの燭台のマークの入ったナプキンかテーブルクロスが見える。つまり、この養老院の人々はみなユダヤ人なのだ。これは「ネタバレ」だと言うかもしれないが、日本では、『ミート・ザ・ペアレンツ2』がユダヤファミリーの話であることを知らない人もいるので、あえて注意を喚起しておく。そんなディテールに気づかなくても、この映画の終わりの方に出てくる結婚式を見ればマギーもローズもユダヤ系であることがわかる。彼女らの父が再婚した相手のシデルは、「ユダヤのカルトに入信した」と、父親が言うシーンもある。

エリートに自足していたローズも、自分の人生を考えなおす。将来を約束された弁護士事務所を辞め、フリータになる。彼女が、たまたま始めた犬の散歩アルバイトで、数頭の犬を連れて階段を駆け上がり、頂上で解放されたような表情をするシーンがすばらしい。この映画の舞台はフィラデルフィア。古い町並みが美しい。ちなみに、この階段は、フィラデルフィア・ミュージアム・オブ・アートの階段で、『ロッキー』でスタローンが駆け上がる階段だ。それまで勉強と仕

事ばかりしてきたローズが、元同僚のサイモン（マーク・フォイアスタイン）と再会し、おいしいものを食べる喜びを知るシーンがある。それまでのローズは、そういう喜びを知らなかった。

この映画で「靴」は重要なメタファーになっている。まずは、ローズの靴収集。ブランドもの、年代ものをクローゼットの棚にびっしりかざっているローズだが、その靴を履くわけではない。これは、ある種の「病気」である。彼女が晴れの式で自分のブランドものの靴を初めて履こうとする。が、その靴は、マギーがこっそり履いて、ヒールを壊してしまっていて履くことができないことがわかる。他方、祖母のエラは、ちゃんとその式のために自分がかつて履いたヴィンテージもののハイヒールを持ってきて、ローズに渡す。しかし、「あとで返してね」というせりふを忘れない。このくだり、色々な意味を引き出せる。

「靴のなかに」というこのタイトルの意味は、あまりにシンプルすぎてわからないかもしれない。しかし、ジューイッシュ・グランドマザーのパワーの「功罪」を考えると、このタイトルがとてつもなく意味深いことに気づく。エリーは、『ミート・ザ・ペアレントス2』のようなむきむきのジューイッシュ・マザーではない。彼女は、自分がジューイッシュ・マザーであったことによって結果的にこうむった痛みを十分承知している。だから、フロリダのホームの仲間たちには、「子供はいない」と言ってきた。そういう自製の強いキャラクターを演じるには、シャーリー・マクレーンは最適である。だが、ジューイッシュ・マザーは、その宿命をのがれることができない。孫の靴まで用意してしまうからである。どのみち、ファミリーは、彼女の「靴のなかに」いるのである。なお、*in her shoes* というフレーズには、「彼女の立場で／に」とか「彼女の境遇で／に」という意味もある。

（ハマハホール／20世紀フォックス映画）

2005年09月15日

欲望 (Yokubo/2005/Shinohara Tetsuo) (篠原哲雄)

篠原哲雄の作品は「シネマノート」でもいくつかかりあげている。『はつ恋』のわたしの評価はわるくなかった。『命』も、原作を料理しきつてはいないが、色々のことを考えさせる点でわるくなかった。『天国の本屋／恋火』も、なかなかスタイリッシュで楽しめた。『深呼吸の必要』も、オルタナティブな集団性の問題を考えさせる点でとてもインスパイアリングな作品だった。しかし、今回は、なんかピンと来なかった。大森南朋と、のちには村上淳とセックスシーンを展開する板谷由夏にわたしが全然セクシーさを感じなかったせいかもしれないが、彼女と彼らが奮闘するセックスシーンには全く新味がなく、退屈だった。この映画にかぎらないが、舞踏やダンスの世界でもさまざまな試みがなされているし、またポルノ産業もあの手のアイデアでがんばっているのだから、映画のセックスシーンも、もうちょっと工夫してほしい。

1982年という「現在」、さかのぼる学生時代、そのあいだの時代の3つの時間がスウィッチされながら展開するが、かなり先が読める。冒頭、安食堂で焼き魚定食を食べているメガネの女性（板谷由夏）。テレビで、ホテル・ニュージャパンの火災が「昨日」あったことを報じている。ということは、この日は、

1982年2月9日ということになる。が、食堂にいる客たちが、「え！」といった顔つきでテレビの方を見ているのはおかしい。そこでは事件の最新実が報じられているわけではない。というのも、この火災は、2月8日の朝に起こり、この日は一日中テレビがこの事件を報道し、その翌日には、この事件のことを知らない者はなく、翌日の夜のテレビでそのニュースを聞いて「え！」と思う者は極めて少数だったはずだからである。

ところで、わたしは、この1982年2月8日に、オーストラリアに行くため、箱崎東京シティアターミナルヘタクシーを走らせていた。赤坂見附にさしかかると、猛烈な煙が見え、ホテルニュージャパンの火災を知ったのだった。高速度路は現場のすぐわきを通っているから、その光景はありありと記憶に残っている。この旅行の成果が『遊歩都市 もうひとつのオーストラリア』（冬樹社）だが、それはともかく、ホテルニュージャパンというのは、60〜70年代には、その後と言う「不倫」や「密会」のためのホテルとして有名だった。いわゆる「ラブホテル」ではなく、アメリカ風のホテルでありながら、なぜかそういう目的で使われるのだった。値段は安くなかったから、カッコつけるのによかったのだろう。

映画では、テレビのニュースを聞いて、類子（板谷由夏）がこのホテルで「一度だけ男と情事を交わした」ことを思い出す。その相手は、秋葉（村上淳）である。ただし、ドラマの流れからすると、2人が行くホテルとしてはふさわしくない。類子は、公共図書館の同僚の能勢（大森南朋）と週末には必ずセックスのためのセックスをくりかえしている。そんなとき、彼女は、学友だった秋葉に再会する。それは、同じ学友で、いまでは年上の精神科医・袴田（津川雅彦）と結婚している阿佐緒（高岡早紀）の家でだった。その家の書庫を見せてもらっていると、そこに秋葉がいた。彼は、この家で庭師をしていたのだった。・・・などということを書き書いてもしかたがない。ストーリーにも新味は全然ないのだから。

困ったことに、この作品（というより原作）は、三島由紀夫への浅薄なオマージュがあり、それがくりかえしドラマの小道具として出てくる。書庫で類子と秋葉が会うのも、三島の本のなんだ棚のまえた。ちなみに、袴田の自慢の書庫というが、まるで使っている形跡がないような本の並べ方。紀伊国屋書店や丸善に委託して撮影のために「見つくるって」もらった本という感じ。この人物の俗物根性を示唆するためにはかつこうだが、よく知られた画家の画集、ニーチェ全集、エルンスト・クレッチマーとか土居健郎といったつまらない本ばかり。そのなかで三島由紀夫の本だけが目立つのは、「三島由紀夫」がこの映画の小道具になっているからである。

おそらく、原作自体にねじれがあるのだろう。ここでとらえられている「三島由紀夫」は、誤解（鶴見俊輔の『誤解する権利』が示唆したように解釈に「誤解」ということはないけれど）というか、つまらない「三島由紀夫」である。あるいは、文字ズラをオタク的に追っているだけの「三島由紀夫」である。ここには、どうやら、彼が生きていたころマスコミがづくりあげた「三島由紀夫」像と作品のなかのもろもろの人物とを同一視しているような単純さが感じられる。わたしは、津川雅彦が演じる精神科医が、30ぐらい年下の阿佐緒や、パーティの客たちにえらそうな講釈をたれているのを聞いて、生前の三島を思い出した。彼

は、変に理屈っぽく、つまらないことにこだわった。やせがまんとわかるのに、悪ぶってみたり、大人になりきれないところもあった。テレビで見る三島はそういう感じだった。「まだやっていないことがたくさんあるからね」というようなことを言うので、インタヴューアが、「たとえば？」と訊くと、「殺人とかね」と言っただけといった具合。自作の舞台稽古にあらわれて、女優らに「きみねえ、演劇というものは虚構性を・・・」などと講釈をたれていたらしいが、そういう感じは、津川はよく出している（別に「袴田」が三島の分身として設定されているわけではないが）。ただし、これは、俗なる三島、マスコミで偶像化された三島のイメージであって、それを彼の作品世界とだぶらせるのは、不毛なことだ。たとえテレビや観衆のまえの「三島由紀夫」は嫌みな人物でも、その作品は、作者（まして偶像化された作者像）とは別物であり、そうとらなければ、作品は閉ざされてしまう。

もし、三島に入れ込むのだったら、ひんぱんに三島の本（とりわけ『天人五衰』）などを見せずにやるべきだし、映像世界そのものを「三島の」にしななければならぬ。類子と秋葉とのセックスは、能勢と類子の「ただやるだけ」のセックスと対照的なものとして描こうとしているが、それは全く出ていないし、三島の性的エロティシズムとは無関係である。最大の欠陥は、この映画には、どこにも同性愛的な要素がないし、三島的な「虚構性」もないからである。三島がこの映画を見たら、「あのねえ、きみたち、真面目すぎるよ。虚構とはね・・・」と言うだろう。

類子は、本が好きで、図書館の司書をしているくらいだから、本の世界にのめり込むタイプなのだろう。そういう人間は、「現実」には、職場と孤独なアパートとのあいだを往復する単調な生活をし、その分、意識のなかでは過剰な「夢」を膨らませるものだ。だから、この映画も、北野武の『TAKESHI』のスタイルを少しでも薬にすればよかった。フランソワ・オゾンの『スイミング・プール』のあいまいな仮想性が出せたらもっとよかった（まあ無理か）。（映画美学第2試写室／メディア・スーツ）

2005年09月21日

世界 (Shiji/the World/2004/Zhang Ke Jia) (ジャ・ジャクー)

中国のいまを象徴するようなテーマパーク「世界公園」、「北京を出ないで世界を回る」その「中華思想」的発想やキッチュ的人工性への批判が込められているといくような批評を耳にしていたので、現物を見ての印象がちがった。ここには、そんな「批判」はないと思う。それよりも、そういう所与的な場を使って1本の映画を撮ったということである。それによってたしかにちよつと風変わりな映画にはなったかもしれないが、それほど飛んでいるわけでもない。逆に言えば、せっかくこんな空間を舞台にしながら、なぜもつとエキセントリックな映画にならなかったのかと、無理な希望をいだいてしまう。

まず、「世界公園」という空間が、中国の近代化の滑稽さを象徴しているような暗黙の前提があるが、わたしにはそうは見えない。レプリカを作り、そこがあたかも「ニューヨーク」、「エジプト」、「パリ」等々の場所へ行ったかのような「錯覚」を覚えさせるように出来ているのなら、そういう「批判」も成り立

つ。が、ここにある「マンハッタン」や「ピラミッド」や「エッフェル塔」や「ロンドン橋」は、原寸大ではなく、それほど精巧には模倣されていない3分の1の模型にすぎない。ある意味でこれらは「盆栽」であり、それはそれで面白い。そこには、サリーやスチワードスの服を着た女がいるが、要するに「おままごと」をしているにすぎない。

あえて、そのユニークさを問題にするならば、「そっくり」を作ろうとするデジタル・カルチャーにたいして、そこそこあとは想像力で補って遊ぶ「おままごと」的なカルチャーの存在だろう。それを楽しむか拒否するかは、好みの問題であって、最初から「半分ほんと」にしか作っていないのだから、「そっくり」の世界に巻き込んで翻弄する西欧的ヴァーチャリズムの「犯罪性」はない。

大笑いで見せられる世界を、このようにどこか悲しげに提示するには、理由があるのだろう。このテーマパークで働いている女性たちは、みな幸せではなさそうだ。いまは別れて、守衛主任のタイシエン（チェン・タイシエン）とつきあっているタオ（チャオ・タオ）は、初めて北京に来て、安ホテルで（寒いので）ビニールのカップを来て寝たのが忘れられない。というよりも、あの時代の貧しかったが、人格だけは維持していた自分になつかしい。いまの自分は、今日は「インドの踊り子」、明日は「芸者」やアメリカンな「スチワードス」と人格を失っている・・・とでも言わんかのように。

この映画で、ここは、監督が力を入れているなと思わせるシーンは、タイシエンが弟のようにかわいがっていた、ビルの工事現場で働くアークーニヤンが事故で入院し、死に、上京した両親が慰謝料か保険金をもらい、そのあと工事現場でささやかな追悼をする一連のシーンだ。ここには、北京の繁栄の片隅にある貧しさへの怒りや悲しみがよく出ている。しかし、こういう「わびしさ」や「つましさ」は、あまり生きていない。

冒頭、タオが、「バンドエイドない？」とかん高い声を出しながら楽屋をあらっている。この映画を見て思ったが、ロワーなクラスの女ほど、声がかん高いのだろうか？だから、同僚のヨウヨウは、団長に出世すると、声が低くなった。ケータイで電話したが出なかったと猜疑心の強いニューの恋人ウェイは両者の中間。

「世界公園」には、ロシアからの出稼ぎのダンサーもいる。彼女らも幸せではない。ヤクザっぽい男にパスポートを取り上げられ、働くだけ働かされる。故郷に小さい子供を残して来ている女もいる。

この映画ではみんなケータイを使うが、みなにケータイを持たせたのは、意図的らしく、たとえばタオからタイシエンに電話がかかってくると、アニメでケータイの画面が映される。これが実に「わびしい」感じで、それが、アークーニヤンの死の前後がつながる。

（メディアボックス試写室／オフィス北野＋ビターズ・エンド）

2005年09月21日（1）

二人日和 (Futaribiyori/2005/Nomura Keiichi) (野村恵一)

葵祭を初めとする京都の神社の祭典の衣装装束を作る「神祇装束司」(じんぎしょうぞくし)(栗塚旭)とその妻(藤村志保)の物語だというので、抹香臭い要素があるのかなと若干警戒したが、わたしなどのようなよそ者にも納得できる「京都」が描かれていて、面白かった。「面白い」といっても、妻が「筋萎縮性側索硬化症(ALS)」にかかり、夫が身の回りの世話をしながら見取るまでの話だから、胸がつまる。年令にかかわらず、家族の誰かが病気になる、その人を見取ったことがある人は、その記憶がよみがえるだろう。そして、カップルが長くいっしょに生きるといことはどういうことなのかを考えさせもするだろう。

藤村志保が、京都の町家のおかみさん、千恵を演じ、彼女の最高水準の演技を見せる。栗塚旭は、一徹な職人、黒由玄を渋く演じており、いい組み合わせだ。「神祇装束司」といっても、また、最初に神社で水を汲み、帰宅して神棚に手を合わせるシーンがあるといっても、黒由玄という人物は、神道を盾に取るような原理主義的な、あるいは安部や小泉のような神道をあたかも信じているようなふりをして政治をあやつるくわせ者でもない。ごく自然な習慣から彼はそうしている。それに、毎朝神社の水を汲みに行くのは、その水が、彼の好きなコーヒをたてるのに一番適していると彼が信じているからだ。京都では、たとえば錦小路の錦天満宮などでも、庭に沸く水をペットボトルや容器に一杯つめて持ち帰る人がいる。むろん信仰もあるのだろうが、目があうと、その水がおいしいということに口にする。

神棚に手を合わせる「神祇装束司」だが、収め先の神社の宮司とは品物の仕上げの路線でもめる。二人が話しているのを見ると、宮司が実に生臭い人物に見える。宮司は、近頃は、神社も実入りが少なくなっているので、若者の「客」を増やさないとアカンので、衣装をハデハデにしてくれという要求を出す。しかし、黒由は、それに抵抗し、伝統と新しさとの拮抗するような色に仕上げて納める。このへんが、いかにも京都の職人らしいという感じがする。東京にもそういう人はいるだろうが、そういう人を生かしておく余地が京都よりはるかに乏しいと思う。

コーヒを炒れるのが好きなように、黒田は、「モダンボーイ」である。冒頭にタンゴのシーンがあり、その意味がやがて明らかになるが、黒田は若いときにはタンゴを踊りもした。年令は明記されていないが、まあ60代の終わりから70代の初めぐらいの年令という設定だろう。この年代の京都の職人や料理人にはこういう人がよくいる。わたしが最も尊敬する料理人の一人である松井新七氏(祇園川上)は、もう少し年令が上だが、クラシックを愛し、アップルの Mac で絵を描く。それも、個展を開くほどの腕前なのだから、驚く。外見は、まさにこの栗塚旭が演じる黒由玄のように言葉少なく、つましい。京都の料理屋は、夫婦がそろって店に出ているところが多いが、彼や彼女らは、黒由玄・知恵のような「つましく」、「いき」で「モダン」な夫婦であることが多い。

日本人——つまり日本という環境のなかで生まれ、育った者——が自然に抱いてきた「ウアドクサ」の一つに、「つましさ」というものがあるような気がする。フツサルは、かつて、「ウアドクサ」(Udoka)という概念を提起し、宗教やイデオロギーとしての「信仰」よりももっと深層の「原信」があることを論述した。身体が無意識に知っている「右/左」「上/下」というような感覚もこの「ウアドクサ」(Doxa)は「盲信」というような否定的な意味に解されるが、

ここでは〈信〉といった意味である)だ。それは、「信仰が失われた」とか「日本人は無宗教だ」とか言っても、その根底で無意識のまま機能している。それが表面に出にくい時代もあれば、逆に歪められた形で増幅される時代もある。そういう「つつましき」は、いまの時代、東京よりも京都に、その日常のなかにまだ見えやすい形で生きている。

監督がどこまで意識しているかどうか知らないが、京都の「いやらしき」のようなものも出ていて面白い。その1形態を、千恵の友人役でちらりと出てくる市田ひろみが体現しているのがお笑いだが、そういう押し付けがましく「えげつない」京都もある。華道の家元池坊の45代池坊専永の娘、池坊美佳も、黒由の姪を演じるなかで、京都のある種のエリート的「いやらしき」をちらりと見せる。こういう「いやらしき」は、一つの活力でもあるが、よそ者には疲れるときもある。

わたしは「つつましき」をここでは肯定的でポジティブな意味で使うが、これがゆがめられ、「言うべきことを言わない」、必要以上に自分を卑下・遠慮するという形で現れる場合がある。また、「つつましき」が内に抑圧された果てに、その反動として、恐るべき露骨さや権威主義が出てくることがある。これは、この100年ぐらいの日本史に思いをはせても納得がいくだろう。

「つつましき」がうまく機能すれば、「相手の人格を究極のところで侵したいものとして認める」という態度が出ざるをえない。京都は、そうした「個の自律」を許す環境が東京よりあるような気がする。が、同時に、自分だけの「個の自律」しか考えず、相手のあれこれ押し付ける輩も出る可能性はあるわけで、市田のおばちゃんはそのようなキャラを体現していて面白い。

(松竹試写室／パンドラ)

2005年09月21日(2)

僕と未来とブエノスアイレス (El Abrazo partido/2004/Daniel Burman) (ダニエル・ブルマン)

ブエノスアイレスというと、わたしの場合は、東欧からのユダヤ人移民のことを思い出す。1970年代にカフカとの関係でイーディッシュ演劇を「研究」していたとき、当時イーディッシュ演劇が世界中で生き残っているのはブエノスアイレスだけだというのが定説だったからである。ヒトラーのユダヤ人迫害を逃れて亡命したユダヤ人の行き先の一つだったのだ。この映画の主人公アリエル・マカロフ(ダニエル・エンドレール)は、ポーランドのワルシャワから亡命した祖母の孫である。

アリエルのパーソナリティには、ポーランド系ユダヤ人の監督ダニエル・ブルマンのそれが重ねあわされているが、ポーランド系ユダヤ人の目から、彼をとりにまくポスト・エスニックな状況が活写されている。映画の舞台となるユダヤ人街オンセ地区の「ガレリア」(アーケード商店街)は、ユダヤ人を中心としながらも、すでに多民族的な環境になっている。このガレリアには、風水グッズを売る韓国人夫婦とか、イタリア人のラジオ屋とかもいる。また、ポリビア人やペル

ユダヤ系の家庭では、父親の存在が重いのだが、アリエルの父（ホルヘ・デリーア）は、アリエルの割礼式のあと（たぶん6日戦争のころ？）イスラエルに戦争のために行き、そのまま帰ってこないという設定になっている。母ソニア（アドラ・アイゼンベルグ）は、ランジェリー・ショップを経営し、彼と兄（セルヒオ・ボリス）を育てた。兄はいまでは雑貨の輸出入をいとなんでいる。アリエルは、ガレリアでインターネットカフェをやっている40女のリタ（シルビーナ・ボスコ）に惚れているが、彼女には、パトロンだか夫だか父親だかわからない一人の老人の影がつきまとう。こういう環境のなかで、アリエルは、ユダヤ人をやめ、ポーランド人になろうと思っている。別にポーランド人にこだわるわけではなく、ユダヤ人としての「ルーツ」を捨てたいと思っている。祖父母が半分ポーランド人なので、そのコネでポーランド人になろうというわけだ。ユダヤ人コミュニティに住みながら非ユダヤ人になろうとしているアリエルは、大げさな言い方をすれば、いまの時代にユダヤ人であるとはどういうことかという問題をこの映画は問うているということでもある。

アリエルは、自分の父がモサド（イスラエル秘密警察）なのはないかという疑いをいだいたことがあるはずだ。父は母と別れたわけではなく、毎月電話がかかってくるし、アリエルの「養育費」も送ってくる。で、結局どうなるのか？父との再会があるが、劇的な終末を迎えるわけではない。そこがまたこの映画のいいところでもある。

（メディアボックス試写室／ハピネット・ピクチャーズ＋アニープラネット）

2005年09月22日

天空の草原のナンサ (Die Höhle des gelben Hundes/The Cave of the Yellow Dog/2005/Brambasuren Davaa) (ジャン・バスレン・ダバー)

モンゴルのウランバートルの出身で、現在ミュンヘンにいるダバーの目は、モンゴルに密着しながらも、同時に、微妙に西欧にも片足を置いている。そのせいかどうかわからないが、日本では、モンゴルと日本との親近性を言うが、モンゴルの方は基本的に日本よりも「西欧」との親近性を強くもっているのではないか？この映画を見てそう思った。それは、単純すぎると言われるかもしれないが、室内で靴を脱ぐかどうかの問題である。日本では、室内で靴を脱ぐ。これは、海外で暮らす日本人もなかなか脱することの出来ない根強い習慣だ（別に脱しなくてもいいんだが）。しかし、この映画で、テントに住む実在のバットチュルーン一家の人々は、敷物を敷いたテントのなかで靴を履いたまま暮らす。

親と子の関係も、比較文化的には、日本よりも自律を優先しているように見える。6才のナンサは、大きなカゴをかついで、牛の糞を集めにも行く。糞は、燃料になり、また肉を燻すのにも使われる。また、子供たちは、糞を積み木代わりに使って遊ぶ。ナンサは、この歳で馬に乗り、遠出する。のびのびして実がいい。

遊牧民といっても、非常にオーガナイズされている。風雨力発電機もバイクがあり、父親は、狼に襲われて死んだ2頭の羊の皮をはいで、それを街に売りに行く。街への「出稼ぎ」から帰るとき、街で売っているものを買ってくるが、そのなかには、ピンクの縫いぐるみなんかもある。このへんに関して、ダバー監督

は、「近代化が及ぶことで、安息、無垢、生の根源性など多くのものが失われると考える」と言っているが、では、西欧的「近代」が入り込む以前は、「安息、無垢、生の根源性」がしっかりと根をはっていたのだろうか？ こういう考えは、西欧が東洋や「前近代」を見る典型的な見方であるような気がする。そういうものは、どこにも安定した形では存在しなかったのだ。

おそらく、「安息、無垢、生の根源性」というようなものがあたかも根をはっているかのように見える場所があるとすれば、それは、ある一定の習慣や技術が、あまり変化せずに一定期間「長い持続」を保つときを見ているからだろう。この映画の最後で、バットチュールン一家は、テント（ゲル）を解体し、移動をはじめ。そのゲルは、実にくまなく作られており、解体し、移動するのに便利に出来ている。風力発電機、ゲルの骨組み（木製）、それを包む皮製のシート、床の敷物・・・それらを6台の牛車に分散して、出発する。ここには、「前近代」というよりも、「前近代」と「近代」のなかなか面白いバランスを感じる。それが、もうじき崩壊しそうである予感はあるが。その意味では、ある一定期間つづいた「遊牧民」の生活が、いま一つの転機にさしかかっていることはたしかだ。

ここで使われる音楽がすばらしい。男の低い声が「口琴」のような響きを出し、女のかん高い声が電子楽器のように響く。日本の浪花節は、モンゴルあたりに源流を持つのだろうか？

ナンサが偶然洞窟で見つけた犬が、この映画の山場を作るが、このへんは、映画にはストーリーが必要といった前提から要請されたようなところがあつて、わたしには、不自然だった。【以下「ネタバレ」恐怖症の人は見ないこと】この犬は、ナンサの幼い弟が禿げ鷹に襲われそうになるのを助けるのだ。プレスのインタビューでダヴァーは、禿げ鷹は非常に用心深く、撮影には苦労したことにふれているが、映画のなかでも、基本的にひたすら何かの死骸（これは禿げ鷹を呼び寄せるために撮影用に準備されたもの）をついばみ、チビを攻撃しそうにない。しかし、映画は、こちらを鋭い目でにらむショットを見せるから、あたかも無防備のチビの方が次の瞬間鷹に襲われるのではないかという不安感をあおる。そこへ、犬が鷹に吠えかかるショットをかぶせるから、あたかも犬が鷹を追い散らしたかのような構成になる。こういうやり方は、物語志向がドキュメンタリー志向を殺してしまうような気がする。

（スペース・ポツ留／東芝エンタテインメント）

2005年09月27日

イントゥー・ザ・ブルー (Into the Blue/2005/John Stockwell) (ジョン・スコットウェル)

まえの試写が終わらず、待たされる。試写状も手で受け取らないおざなりな入場。プレスも海外の資料を訳しただけのおざなりなもの。本気で営業する気迫が感じられない？ なんて思ってしまう。

「善玉」「悪玉」がはっきりしている単純なアクション映画だが、水中のシーンが目を惹く。出演のポール・ウォーカーもスコット・カーンもジェシカ・アルバも、いずれもフリー・ダイビングに慣れている役者だというが、それにして

も、素人のわたしには、酸素をもたずに水中にいる時間がやけに長すぎるような気がしてならなかった。

コカインを満載したドラッグディーラの飛行機が墜落した地点がたまたま19世紀に秘宝と金をたっぷり積んで沈んだ「ゼファイア号」の場所と同じだったという設定。ハリケーンで秘宝が海底の砂から現れ、ポール・ウォーカーたちがたまたまその一部を見つけ、さらに、その行きずりに飛行機も見つける。彼らは秘宝を引き上げたい。しかし、金がない。飛行機のなかにコカインを発見した彼らは、それを流して金を作り、それで秘宝を引き上げようと考えてる。

その計画は、2つの困難に直面する。1つは、モラル的な問題。スコット・カーンがニューヨークで知りあったばかりでバハマのウォーカー、アルバのカップルのもとに連れてきた女（アシュレイ・スコット）は、金を儲けて何が悪いのと割り切り、スコットも同調し、ポールも揺れるが、アルバは反対し、そのあいだでポールは迷う。もう1つの問題は、この秘宝をまえまえからねらっていたジョシュ・ブローリンとの関係。それにさらに、コカインを売り渡したときの相手の問題。そいつは、問題のコカインの持ち主だった。

こういうストーリーをいくら書いても、映画を文字で代替することはできない。むろん、わたしは、文字で映画を代替しようとするつもりもない。それに、映画を見ながら、わたしは、ストーリーを追っていたわけではない。それよりも、こういうストーリーの枠のなかで起こされるアクションやフィードバックの「海」のなかを泳ぎ、スリルを味わったり、ハッとしたり、「うーん、こいつらけっこうモラリッシュなんだな」と思ったりしたのだ。映画は、ムービー（動き）である。だから、そうした「動き」のなかで、わたしがどう「動いた」か（感動し、体を揺すられた）を書かなければならないわけだが、この映画の場合、やはり一過性で、終わると、その「感動」がどこかへ飛んでいってしまう。エンタテインメントとは、気晴らしであって、残らない方がエンタテインメント性が高いのだ。まあ、その程度の映画。

（20世紀フォックス試写室／20世紀フォックス映画）

2005年09月28日（1）

まだまだあぶない刑事 (Madamada Abunai Keiji/2005/Tori Kunio) (鳥井邦男)

いやあ、運が悪いという日があるんですね。東映の試写室のスクリーンは小さいので、通常は最前列に座る。が、今日はコンピュータの作業で目が疲れていたもので、自然に後方に席をとった。まわりはがらがら。ところが、そこへ「すみません」と言って一人の女性が入ってきて、わたしの膝をひっこめさせた。一応笑顔で足を引っ込めたが、その人、わたしの隣に着席。いっぱい席が空いているのに、暑苦しいじゃないか。その人、着席し、ボトルのお茶をぐいとあおると、ティッシュを出し、いきなりビーと鼻をかみはじめた。けっこうつまっているようで、長く音が続く。それからすぐに上映が始まったのだが、その人、ひどい咳をする。胸の奥からこだまするような咳で、風邪だしたら、まだ病み上がりの感じ。おいおい、そんな状態で出てこないで、家で寝てろよ。かくして、上映中、

わたしは、咳のするたびに体をそむけ、映画をななめに見ることになったのだった。したがって、評価は、冷淡になるかもしれない。

館ひろしと柴田恭平がいい味出しているということをのぞくと、どうということはない映画。イントロの韓国、プサンのシーンはなかなかきびきびしていて期待をもたせる。しかし、もったいないなあと思う。この映画で館と柴田が見せている味と演技なら、十分ハリウッドで仕事ができる。彼らを活かす場がこの映画のレベルしかないというのは、何とも不幸だ。全体のノリは、結局、「お笑い」なのだ。「お笑い」のノリで作られている。その最たる犠牲者が浅野温子。これがいいという人がいるから、こういう映画が出来るのだろうが、わたしなんかは、気の毒に思えて、泣いたね。浅野は、館と柴田以上に活かされていない。

また「ネタバレ」だと騒ぐ族（やから）がいるから、やめる（だけどき、見ないで「ネタバレ」と言うことはできないわけだから、「ネタバレ」と言う奴の方が「ネタバレ」だあと言うことによつて「ネタバレ」をやってんじやないの？）が、この映画、館／柴田世代を立てて、その下の「デジタル」世代をコケにしているのではないか？ コンピュータに強くて、何でもデータベースにしまいたい若いオタク刑事を水嶋修一が、銃が持てるので警察に入ったようなガンマニアのやはり「オタク」世代の刑事を、鹿沼渉が演じるが、最後のどんでん返しは、やっぱり差別だよな。

しかし、館と柴田の見識というかセンスというか、そういうものが、映像レベルでは、オタク世代のアンチにはなっていない。彼らなら、オタクを敵に回さない大人の役を演じられるだろう。が、そこまでフォローできる受け皿がねえんだな。『容疑者 室井慎次』でも、オタクの弁護士は、哀川翔や柳葉敏郎が演じる登場人物からすると敵で、否定されるべきキャラクターとして描かれている。それじゃ、もういかないよ。団塊世代が定年で去り、オタク世代がエスタブリッシュメントになる時代ですぜ。

スチルや予告でもよく見る、館が手放してバイクを運転しながら銃を撃つシーンと、柴田が空（くう）を飛びながらピストルを撃っているシーンは、たしかにかっこいい。一見にあたいする。館とくらべると、柴田は、1歳年上だけ（？）疲れが見えるが、館の口元の「下品」さはなかなかセクシーだね。

（東映第1試写室／東映）

2005年09月28日（2）

同じ月を見ている (Under the Same Moon/2005/Fukasaku Kenta) (深作健太)

同じ試写室なのだが、多少時間があるので、外へ。ジャンクフードの店でチーズバーガーをほうばり、コーラーを流し込む。こういう店って女の人が多いですな。一説によると、ハンバーガーのようなユルユルの食品ばかり食べていると、破裂音ができなくなるらしい。現に、いま10代から20代（場合によると30代でも）の女性は、かつて猫を追うときなどに使った「シッ！」という強い破裂音の発音できない。それは、動物愛護からではないだろう。「シッ」が「スイ」（正確には表記できない）となってしまう。が、それは東北弁ともちがうし、東

北出身の女性もそういう発音をする。この映画でも、沖縄生まれの黒木メイサは、「どうスィたの？」（どうしたの）、「ハズイめて」（はじめて）、「タンゾヨービ」（たんじょうび）という発音になっていた。まへの『まだまだあぶない刑事』の原沙知絵はもっと凄く、「私」を「ワタスイ」、「社長」を「サツォー」、「事業」を「ズイギョオー」、「内」を「ウツイ」、「お話し」を「オハナスイ」、「大至急」を「ダイスイクー」、「違う」を「ツガウ」、「ありがとう」を「アユガト」と発音していた。ちなみに、彼女は、福岡県出身。

女一人に男二人の関係を「トライアングル・ラブ」というらしいが、その一人の男に、ある種「純真」な人物をもってきたところがこの映画のミソ。それは、かなり成功している。3人は幼友達だったが、その一人、ドン（エディソン・チヤン）は、霊感的な能力と絵の才能を維持したまま育つ。しかし、「出世」はない。もう一人、鉄矢（窪塚洋介）は、ごく普通に、立身出世のことも考える大人になる。彼は、3人の一人の女、エミ（黒木メイサ）の心臓病を自分の手で直す子供のとくに2人に「誓った」ことを守ろうとして医者になり、研修医になっている。しかし、彼は、成長する過程で、おそらく――医者の道に進んだのだから――受験勉強にはげみ、他を振り切って研修医までたどりついた。その過程で、親もない（どうして育ったのかは描かれぬ）ドンから離れ、エミを恋人にした。学生の鉄矢が、町で、廃品回収業のようなことをやっているドンと行き違うシーンがある。彼は、なつかしげに鉄矢のほうを見るが、彼は無視する。2人の登場人物は、窪塚とチャンとの対照的な雰囲気が生かされている。

最初、ごく日常的にスタートするが、だんだん「ドラマティック」になっていく。それが必ずしもいいわけではなく、もつと「ドラマ」を抑えて描いたほうがこの映画の「同じ月を見ている」というラインがはつきりすると思うが、深作健太としては、アクションがほしかったのだろう。ヤクザがからんでくるくんだり、ボッタクリバーのマスターを演じる山本太郎はなかなかいい。いいというのは、そのアクションではなく、ドンとの出会いのなかで生まれる友情の表現がだ。変な医者の役がオハコになってしまった松尾スズキが、今回は、あまり全面に出ないいいせいか、なかなか笑える。

窪塚洋介は、飛び降り事件以後、主役としては、復帰第一作だが、なかなかいい演技をしている。最後の最後のシーンで、海辺の病院の近くの防波堤で、黒木メイサと海を背にして座っていて、微妙な表情をし、それから黒木の背に手を回すまでの数分に、この2年間の彼の演技的な飛躍が凝縮されている。そのときの彼の微妙な表情がなぜ高く評価できるかを詳述するには、また「ネタバレ」恐怖症の族（やから）をさがせなければならぬので、今回はやめておく。

人は「同じ月を見ている」のだが、境遇は同じにはなれない。それが人生なんだけど、そういうことに無神経な人生を歩んでいる奴もいる。親の経済格差から子供の生活に照射される階級差。ある職業を選んだことによって招来する他者への距離。結婚したり遺産相続することによって選びなおされる階級。それらは宿命的なものもあるが、そこから、おごりや侮蔑、嫉妬や憎しみが生まれる。わずかに想像力だけが、それらのアパルトヘイト的障壁を越えさせるが、多くの場合は、それらを忘れることのできる特権階級へと上昇する方向が目指される。下にいれば、いつも上が見える。上に行ってしまうえば、下に影をつくっても、下を見ないかぎり、何もさえぎるものがない（見えない）。

自分がどんなに相手を抑圧しないと思っている、幼い子供から見れば大人は「怖い」存在であり、刀やピストルをぶら下げている者は、無防備の者には、権力者なのだ。コンピュータや外国語をあやつる奴も、できない者には権力者であり、威圧的な存在である。大人が子供と話すときにしやがむのは、子供と同じ位置に身を置こうとする意志であり（その振りをする）ゼスチャーであるが、しないよりはした方が、相手は威圧感をまぬがれる。しかし、競争原理で動く社会では、そういう「民主」と「平等」の論理は、ゼスチャー以上には機能しない。この映画の鉄矢とドンとの別れのようなことが起きる。

わたしは、階級無視の人間なので、そういうジェスチャーのたしなみが貧弱なのだろう。先日、かつて首に鎖なんかをぶら下げて暴れ回っていた人に会ったので、ハグしてやったら、相手はえらく当惑し、かつ、「おれはもうそんなじやないんだ」みたいなプライドの表情があらわれた。うっかりしたが、いまその人は某大学の教授なのだった。そうそう、かつてゴム草履をはいて書庫のあいだをかけまわっていた人が、びしっとした背広を着ているので冷やかしたら、まわりを気づかっつてとまどっていた。その人も教授になったばかりだった。いや、別にわたしは、教授に偏見はもっていませんが。この映画のおかげで色々考えた。（東映第1試写室／東映）

2005年09月29日

アメノナカノ青空 (...ing/2003/Fon-hie Lee) (イ・オニ)

受付も女性、お客も女性が多く、ロビーで嬌声上がる。「あゝら、来てくれたのお」。男性にくらべると、女性たちの連帯力には目を見張るものがあるが、この映画、いわゆる「女性路線」でしかないのだろうか？ というわけで、わたしは、少しひねくれた見方をしたくなった。「純愛」というのは、たくらみや仕掛けなしには実現しない。本人たちが「純真」でも、それを映画にして、観客を泣かせたり、「感動」させたりする場合、「純真」でばかりはいられないのである、演出や計算によって裏打ちされた仕掛けが存在する。

不治の病を負い、入院をくりかえしているらしい10代の娘ミナ（イム・スジョン）。にもかあくあらず、バレエを踊りたいという夢をいだいている。海軍の軍人だった父親は死に、レストランを経営する母親（イ・ミスク）との二人暮らし。裕福なマンション住まいで、家政婦が通ってくる。物質生活には何一つ不自由していないようだが、学校に友達はおらず、あるいはあえて友達をつくろうとしない「ローナー」的な態度を通す。変化は、マンションの下階に20代後半の青年ヨンジェ（キム・レウオン）が引っ越してきたことから始まる。彼は、何かにつけミナの気を引こうとする。ちよつとストーカーのような感じもあるのだが、母親は、逆に、つきあってみたらいいじゃない、といった態度。そうになると、かえって拒絶的になってしまうのがミナの習性。まあ、結果は、最初はすねていた彼女が折れ、彼を受け入れて行く。当然予測されるように、2人の関係がもりあがって行ったところで、悲劇が起きる。それは、予測できるから、そのまえから、観客は、やさしいヨンジェの態度やミナのちよつとスネながらも可憐な反応にほろつたりする。

韓国映画の近年の変化は、ミドルクラスより上の階級の生活環境を舞台にするものが多くなったことだ。実際の韓国の環境が変わったことも事実だが、映画で見るかぎり、その変わり方は、日本とよく似ている。しかし、それを日本の影響と言うのは、尊大に聞こえるだろう。事実は、アメリカ化なのである。そして、この「アメリカ化」は、アジアの国々だけでなく、東西ヨーロッパも、そしてアメリカをも変えてきた「アメリカ化」なのだ。とはいえ面白いのは、この映画で、ミナは学校から帰ってくると母親の頬にキスをする。そして、あわてて学校に行くミナがそのまま行こうとすると、「何か忘れたんじゃないの?」と言い、キスをさせる。この家では、「アメリカン・ウェイ・オブ・ライフ」を徹底させようとしている。

2003年の映画だが、素直に傍観すると、ヨンさまで不動のものとなつてしまった韓流メロドラマの1本にすぎないように見えるかもしれない。しかし、この映画は、それだけではない要素を持っている。気を引くサインはいくつもある。ミナは母親を「おかあさん」とか「ママ」とは呼ばず、「ミスク」という名前前で呼ぶ。これはなぜか? 海軍の軍属だった父親はどうして死んだのか? 母親は、ミナには内緒で、ときどき彼の遺品の帽子や勲章を出して、涙を流す。これも、つつこめば、謎だ。そして、最大の謎は、ヨンジェの存在である。以下、「ネタバレ」(見るまえに楽しみを奪う記述があるとするパラノイア)を恐れる者は、読まないでほしい。読みたい人は、マウスでドラッグすれば、読める。

母親は、娘に、来月ヨーロッパへバレエを見に行こう、と言う。「お店を売ってお金を作ったから」と。むろん、これは冗談だ。また、「あなたのお父さんは、死んだあの人じゃなの」と深刻な態度で言い、そのあげく、「本当のおとうさんは、宇宙人なのよ」とも。これは、えてして沈みがちなミナの気持ちを明るくしようとする演技なのだが、この母親は、なかなかの「演技者」なのである。これは、一つのサインではなかるうか? 「演技者」であれば、ミナに言わないで事を進めるのも難しくはないはずだ。

マンションの下部屋がたまたま空室になり、そこにたまたまヨンジェが引っ越してきたとミナは思ったかもしれないが、十代の中学生か高校生ぐらいの年の女の子に10歳以上年上の男が近づくのを少しも恐れず、むしろ、つきあうことをそそのかす母親はめずらしい。子供の命があまり長くないということを知っているためにそうするのだろうか? むしろ、ヨンジェは、この母親の手引きでここに引っ越してきたのではないか? そして、娘の気持ちを高揚させ、彼が好きだというハワイへ彼女を連れて行ってもらうことも含めて、彼女がすべてお膳立したのではないか? そのように見ると、この映画は、単に「アメリカン・ウェイ・オブ・ライフ」を模倣している韓国ミドルクラスのワン・ペアレント・ファミリー(これも「アメリカ」的)のメロドラマを描いているのではなく、むしろ、韓国の「しっかりもの」の母親と娘の話であるという展開ができる。わたしは、そのほうが、この映画のユニークさが活きると思う。

(松竹試写室/松竹)

2005年09月30日

ノエル (Noel/2004/Chazz Paminteri) (チャズ・パルミンテリ)

『ラブ・アクチュアリー』も『大停電の夜に』もそうだったが、クリスマス・イヴに孤独な人々は世界中にいるようだ。わたしは、一人っ子で育ったので、「孤独」が常態であって、それが「寂しい」という感情につながらないのだが、かつてニューヨークで生活しはじめたとき、最初のクリスマスには、わたしは「孤独」見えたらしい。わたしが住んでいたのは、60代の女性がオウナーの古い家の一室だったが、「テツオ、クリスマスなのにどこにも行かないの？」と言われ、別にジョークのつもりではなく、「友達がみんなユダヤ人なので・・・」と言ったら、彼女が大笑いした。そのとき、わたしは、イーデュッシ演劇（東欧ユダヤ人の演劇）の「研究」でニューヨークにいたので、知り合いはユダヤ人が多かったのだ。そのときはわからなかったが、わたしにそういう質問をしたリバー（エリザベス）・ライアンという女性（アイリッシュ系）も「孤独」だったのかもしれない。

この映画で、スーザン・サランドンが演じるローズは、年頃からいっても、この「リバー」と同年配で、弁護士の方とわかれ、一人暮らし。児童書の有能な編集者である彼女に、友人は、「グッド・セックス」が必要だというが、毎日痴呆の母親を病院に見舞う彼女は、関心がない。そのこともあって、どこかに「孤独」の影がさす。それに取り入るように、若い同僚マルコ（ダネイル・サニャータ）が彼女をデートに誘い、彼女の方も、食事のあと家まで送ってきた彼とベッティンしそうになるが、ふとわれに帰ったように彼の誘いをしりぞける。

愛しているが、嫉妬深く、かつとなつて暴力をふるう警官のマイク（ポール・ウォーカー）とその彼女ニーナ（ペネロペ・クルス）。病院のクリスマススイヴ・パーティーに参加する習癖のあるジュールズ（マークス・トーマス）は、パーティーに参加したいがために金を払って怪我をさせてもらい、入院する。カフェで働く老人アーティ（アラン・アーキン）は、クリスマスイヴの客を旧知の人と思いいこむ習癖があり、たまたま客になったマイクにつきまとう。最初ホモなのかと思ったら、そうではないのだった。

ロビン・ウィリアムスが演じ、ちゃんとした登場人物なのに、全くクレジツトされていないのはなぜだろう？ 名をふせる意味が全くわからない。ローズの母の隣室の患者を演じるのだが、ちよつと「生体離脱」的な役割を演じるので、わざとそうしているのだろうか？ しかし、誰が見たつてロビン・ウィリアムスは、ロビン・ウィリアムス以外にはなれない。

映画は、大きなクリスマスツリーのそばで聖歌隊がコーラス（ちなみに映画のタイトル「ノエル」は、クリスマス祝歌のこと）をしているきわめてキリスト教的なシーンから始まるのだが、最後はユダヤ的なものにわずかにもちあげて終わる。ずっと拒否するかのように食事をしなかったアルツハイマー病のローズの母が、食事をふたたびするようにするのは、ユダヤ人の医師のおかげである。この映画は、いくつかのドラマを並行的に描く「アンサンブル」プレイの形式を使っているから、その一点だけをとりあげても、この映画の全体を語ったことにはならない。と同時に、映画の全体を語ることができるような錯覚を封じるといふ点で、この映画の形式は成功している。

いくつかの「孤独」が並行的に描かれるが、それらは、いずれも、「奇跡」のようなものによって癒される。これは、きわめて「ユダヤ・キリスト教」的な

発想だろう。その意味で、必ずしも癒されたわけではないジュールズの場合が、一番この映画の舞台になっている「ニューヨーク」らしいという気がした。

アンサンブル・プレイの場合、並行的に描かれる各部分が、どこかでまじわったり、全体がつながったりする。この映画でも、ローズとニーナ、マイクとジュールが会おう。こういうのは、全くの定番なのだが、にもかかわらず、わたしは、アンサンブル・プレイのそういうシーンが嫌いではない。ここには、世界はたった6人の関係で結ばれるという「六次のへだたり」に触れる気がするからだ。(スペースFS汐留／ギャガ・コミュニケーション Gシネマ)

2005年10月04日

タブー (Taboo/2003/Christopher Renshaw) (クリストガー・レンシヨウ)

ベルリンのカバレット風の出し物が出来なくもないスペース。椅子と椅子との間も十分あって、快適な空間。片隅にカウンターがあつて、セルフサービスでコーヒーが飲める。フィルムの写真装置はあるのだが、今日の上映はDVDだった。しかも、ところどころにキズがあり、映像がとぎれた。これは、残念。DVDはすでに市販(英語版)されているから、。

いわずと知れた2002年ロンドンのヒット・ミュージカルの映画化。ボーイ・ジョージの自伝的物語。2002年の舞台だが、構成とリズムは70年代後半風。わたしは、このタッチのミュージカルを1970年代後半にニューヨークで毎週のように見た。だから、非常に懐かしい気がした。映画化された『キャバレー』のブロードウェイ版は、もうちよつと規模が大きかったが、タッチは非常に似ている。

実質的には、フリーになっていたが、お固い家庭では、ホモセクシャルやドラッグがまだ「タブー」であつた70〜80年代のロンドン。ボーイ・ジョージがスターからドラッグ中毒でぼろぼろになる半生をベースにしているが、「主人公」は、確信犯ではないゲイの(あるいはホモイロティックな)若者フィリップ(ポール・ベイカー)。彼は、「タブー」だらけの家庭——「ここにいたらおしまいだ」という思いをエスカレートさせた末、ロンドンに出てきて、「カバレット」風のバー「タブー」でボーイ・ジョージと知りあう。ゲイバーという感じでもないが、常連はゲイだらけ。

作風は、舞台をそのままドキュメントした感じだが、映画なのだから、ボーイ・ジョージが若づくりをして自分を演じることも可能だったが、さすが「トライセクシャル」のB・G。自分は、道化役を演じ、自分の役柄を若いユアン・モートンにまかせている。それは、賢明なことだった。とにかく、ユアン・モートンが、80年代のボーイ・ジョージを彷彿とさせる演技と歌唱で、魅惑された。最初、ふらふらつと、え、ボーイ・ジョージって、まだこんなに若いの、という幻覚的な思いに襲われた。

小劇場はどこでもそうだが、空間の使い方がうまい。この映画の「セット」になっている「カバレット」は、客席から向って右にバーカウンターがあり、そのとなりに階段、中央にトイレがある。これらが、場面場面であまく使われる。

壁には、しばしばマルチで映像が投射され、距離を置いて電話で話している別々の人物の顔が写されたりする。しかし、これは、70〜80年代に特有な方式かもしれない。いまは、コンピュータと連動した映像や照明を駆使できるから。
(アウラ・スクーリング・ルーム／ワイズポリシー)

2005年10月05日(1)

僕のニューヨークライフ (Anything Else/2003/Woody Allen) (ウディ・アレン)

雨のなかを京橋駅から小走りに。1時の開映はつらい。この会場、エレベーターでしか行けず、先日、ある人が、終映後トイレに行ったら戸締めにあい、ビルのなかで『ターミナル』のような「生活」を朝までしてしまったとか。まあ、そんなことは、今日の試写とは関係ない。それよりも、上映少しまえにわたしのすぐまえに座った人の座高が非常に高く、スクリーンが見えない。それは仕方がないが、その人、映画の最中に頭を右に、そしてしばらくして左に傾ける。だから、こちらは、それに合わせて頭を動かさなければならぬ。わたしは低く腰を下ろしていたが、ひよっとすると、わたしのすぐ後ろの人もわたしの頭の動きにシンクロさせていたのではなからうか？

ある時期からウディ・アレンの作品を見るのがつらくなった。二番煎じと感ずることが多くなったからだ。発端は『ギター弾きの恋』だったろうか。あるいは、『セレブリティ』でも少し感じたかもしれない。そう考えて行くと、『世界中がアリ・ラブ・ユー』にもその要素があった。とにかく、『ブロードウェイと銃弾』までは、見終わっていつも「幸せ」と賛嘆の気持ちに満たされた。うまいなあ、面白いなあという気分で座席を立ったものだった。本人が出演しても、入れ歯ががくかくするようやしやべりで、哀れさをおぼえる。こうなってしまうのは、ミア・ファローとの裁判ごたの敗北からだ。養子や養女たちを犯した疑惑だったが、その養女の一人、スニィイと結婚してきわどい逃げ方をしたが、彼の消耗は激しかったように思う。二番煎じがひどくなったのは、このころからだ。

しかし、ウディがいま、自分の作品の「パターン」の総整理をして見せてくれているのだと考えれば、いまウディの作品を見るのは、いいチャンスかもしれない。どれかの新作を見てから、過去の作品をDVDなどで細かく見る。これは悪くないだろう。

ウディ・アレン映画におけるパターンを思い出してみよう。(1) 浮気なしは愛の気変わりというテーマ。(2) 困った不条理な状況にまきこまれる主人公というテーマ。(3) セックスへの執着とあけすけなセックス談議。(4) ユダヤ性。(5) スラップ・スティック的な身ぶりと「お笑い」的なだじやれ。(6) ジャズのスタンダードナンバーの使用。(7) ナレーションとアサイドの使用。(8) 本のタイトルへ関心を引く。

今回は、イントロの音楽は典型的なアレン調。コールマン・ホーキンスのテーマとダイナ・ワシントンの歌。そして、しゃべりながらアレンとジェイソン・ビッグスが歩いてくる。歩きながらしゃべるシーンというのも、アレンの映画の

重要な要素。アサイドは、ちょっとぼやきや皮肉を観客にこぼすという感じで使われることが多いが、この作品では、ナレーターが画面に登場するような形にまで全面化されることがある。それを演るのはビッグスである。これまでのアレンの映画では、ナレーションは、ボイスオーバーで出てきて、それをしゃべっている本人の姿はほとんど出てこなかった。

ビッグスとリッチが、はじめて会った記念日だったので、プレゼントの交換をする。ビッグスはイヤリングをあげ、リッチは、本を渡す。本は、ジャン・ポール・サルトルの『蠅』と『出口なし』がいつしよに入っているやつ。このへん、昔のアレンなら、内容を意識して本を選んだが、ここでは、単にタイトルで気を引いているだけ。リッチがビッグスに気がなくなってきた意味で、「蠅」と「出口なし」というタイトルはおかしいが、だじやれの域を出ない。いま、少しサルトルへの関心が再燃してきたが、ちなみに、この2つはサルトルの主要な政治的戯曲であり、翻訳もある。舞台上で上演されたことも何度もある。パーティーで会った女が、ドストエフスキーの『地下生活者の手記』を読んでいるなどと言うのも、単にタイトルを意識しているにすぎない。

アレンは、スタンダードの「カクテルジャズ」風の曲を使うが、この映画では、ヴィレッジ・ヴァンガードでダイアナ・クラールに歌わせたい。短いシーンだが、贅沢な使い方である。ここでクラールが歌うソングの歌詞は、リッチとビッグスの出会いを盛りあげるアクセサリにはなっている。しかし、月並み。今回は、本屋の代わりに名盤を集めているレコード屋が出てくる。そこで、コール・ポーターのLPをビッグスがリッチに贈る。「このレコードを聴いて君を思ったとBが言い、Rが感激して抱きつく。こういうシーンも、昔だったら、もうちょっと仕掛けがあったと思う。なんか単純すぎる。

ウディ・アレンは、軽薄をよそおいながら、つねに「政治的」な批判をしのびこませるのが得意だった。それが、たとえば、『バナナ』のように、けっこう確な状況批判と政治パロディになっていた。この映画でも、アレンが演じるルーズベルト島のパブリック・スクール教師で、なにかとビッグスが精神的に頼りにしている友人の口と身ぶりを通して、現在のブッシュ政権下の状況への絶望的心情が示されるが、ちょっと紋切り型で、状況とかみあっていない。彼は、「ユダヤ人が戦争の元凶である」という考えが広まりつつあり、アウシュヴィッツの再来もまじかいと怒る。意外とそうかもしれないが、少なくとも、映画的に説得力がない。ただ、この人物のエキセントリックさを表現しているにすぎないような受け取られ方しか生まないのである。

上映中、場内から笑いはほとんどもれず、わたしも笑えなかったが、唯一、アレンぽくていいなと思ったのは、BとRのところにころがりこんで来たRの母親（ストッカー・チャニング）が、ある日、若い恋人を連れて帰ってくるシーン。その男が、Bの書斎のテーブルの上にあるアップルのiBookをいきなり持ちあげたので、どうするかと思ったら、それを自分の方に持って来て、その蓋の上にコカインをひろげた。iBookを吸引台にしようというわけだ。なるほど、iBookのつるつるした「ポリカーボネート強化プラスチック」製の蓋は、最適なんだ。

ウディ・アレンがせかせかせやるのは、以前だといかにもブルックリンのユダヤ系「庶民」から成り上がったユダヤ系知識人という感じが出ていて面白かったが、最近では、小うるさいお婆さんのような感じに見え、いただけない。ユダヤ的な強引さや押しつけがましきは、この映画では、もっぱらダニー・デヴィーロが演じている。Bのエージェントだが、マネージメントの能力がなく、Bは他にのりかえようとする。そのことを告知されたときのDの態度と台詞はいかにも「ユダヤ」的。

(メディアボックス試写室／日活)

2005年10月05日(2)

インサイド・ディープ・スロート (Inside Deep Throat/2005/Fenton Bailey, Randy Barbato) (フエントン・ベイリー&ランディ・バルバート)

同じ京橋だが銀座よりで、多少時間があつたので、周囲を少し散歩。クロアチア料理の店というのがあつた。食の誘惑に弱いわたしとしては、ちよつと気になるが、いま入るわけにはいかない。

1972年にニューヨークで公開され、爆発的な話題になった映画『ディープ・スロート』の誕生と顛末のドキュメンタリー。製作関係者はもとより、『プレイボーイ』誌ノヒュー・ヘフナー、ノーマン・メイラー、ジョン・ウオーターズ、事件を報道した『ニューヨーク・タイムズ』のスター記者タルフ・ブルメンタール、この映画の主演ハリー・リームズを有罪にもちこんだ検事ウィリアム・バーゼルらが登場する。日本では、修正と別バージョンを加えた「別もの」が上映されたので、アメリカで起こしたような衝撃は起こらず、それを見ても、アメリカでこの映画が巻き起こした事件を想像することはできなかった。おそるべきことに、このドキュメンタリーに登場する『ディープ・スロート』の映像が、いまだにボカされている。日本では、まだこれから日本版の『ディープ・スロート』が必要とされるのだ。

しかし、日本でそういうことが今後起こる可能性はない。なぜなら、すでにインターネットや半公認の市場で、「無修正」のポルノが手に入るので、表向きに禁止で事実上「公認」というダブル・ストラクチャーが定着しつつあるからだ。これでは、いつまでたっても、日本では、解放の文化は生まれず、お上の目をうかがいながら、つかのまうかれてみせる程度の「解放感」しか味わえない。

発端は、美容師ジェラルド・ダミアノの映画製作願望。映画を撮りたいと思ひ、思いついたのが、趣味と金儲けだった。ギャラのいらぬ素人のリンダ・ラヴレイスを使い、俳優経験のあるジェラルド・ダミアノをからませた。撮影はたったの6日間。当時のブルーフィルムの撮り方だ。笑えるのは、不感症に悩む女リンダがダミアノ扮する医者に見てもらうと、「あなたはノドのなかにクリトリスがある」と言われ、以後、ブロウジョブにはげむというプロット。ポルノは、どれも、こういう工夫をし、もつたいをつけてあそこを見せるのだが、『ディープ・スロート』は、リンダのブロウ・ジョブを見せるためにこのプロットを発明した。

『バッド・アス』が回顧した『スウィート・スウィートバック』にしても、『イージー・ライダー』にしても、低予算で作った映画が、痙攣的なヒットをとばし、映画の歴史を作ってきた側面があるということ。作る方の「志」が高いからといって、それが評価されるわけではない。人気というのやバブルであり、バブルが歴史をつくる。これは、最近の日本の選挙でもドイツの首相選挙でもいえること。

(映画美学校第1試写室／コムストック)

2005年10月11日 (1)

愛より強い旅 (Exils/2004/Tony Gatif) (トニウー・ガトリフ)

画面にいきなり肌が映り、強烈なビートの音楽が聴こえる。ニュージャズにも似たサウンドに怒りを含んだポリテイカルなポエトリー・リーディングがまじっている。カメラが引くと、その肌は全裸のロマン・デュリスの背中、彼は、ビールを飲みながら、窓辺に立っている。高層のマンションらしく、パリの街がひろがっている。デュリスのしぼんだ陰茎をちらりと見せながら、カメラは室内を映す。大きなスピーカーがその音楽を鳴らしているらしい。ベッドに起き上がったルブナ・アザバルが半裸で皿にたっぷり入った白いヨーグルトをスプーンで食べている。2人はいかにもセックスのあとのようで、そのヨーグルトがデュリスの精液を想像させる。「アルジェリアに行くよ」決心したようにデュリスが言うと、アザバルが、じょうだんじやないよといった面持ちでゲラゲラ笑い出す。

しかし、2人は電車をただ乗りし、アルジェリアへの旅をはじめ。いつもヘッドフォンを離さず、その音楽が、バックグラウンドではなく、ストリートにひびき、こちらも彼と彼女がかけているのと同じヘッドフォンで聴いているような状態にまきこまれる。テクノ、フラメンコ、ライ、スーフィー、エスニック・ミュージック・・・と多様なスタイルの音楽が全編に流れるが、これらは、すべて監督トニー・ガトリフが提供している。原題は、exilsつまり「(複数の)脱出」だが、この語には、「亡命」、「亡命者」、「追われた者」の意味がある。その際、追われるのは、「故郷から」である。

ロマン・デュリスは、先日『真夜中のピアニスト』で見たが、この映画の彼は、アルジェリアから来て、底辺の生活を経験しているフランス人という人たち。相手のアザバルは、フランス国籍を取ってはいるが、アルジェリアのイスラム系の血を引いている女という設定で、映画のなかに、「14歳のときから放浪生活をしてきたんだから」というせりふがあるように、シテイ・ワイズの(街づれした)女である。その場のノリでもりあがり、2人で入ったバーで目が合った男とトイレでやってしまったりする。それを知って頭に来たデュリスが、「淫売女、誰とでも寝るなんて、どこでそんなことをおぼえたんだ!」と怒ると、「ポルのよ」と答える。

彼女は、いかにもインテリの男がひっかかりやすいタイプの女。ハスップだ、セクシーで、調子があれば、いっしょになんでもやってしまう。彼女の誕生日を彼女のパスポートを盗み見して知った彼(2人はその程度の関係だったというところもある)が、通過点の街でシャンパンを買ってきて、それを砂のなかに埋めておき、彼女のまえで取り出す。彼女は喜び、シャンパンのかけ合いが始ま

る。しかし、2人は、どこかに悩みを隠している。デュリスの父は、反植民地主義の活動家で、アルジェリアで闘争に加わり、逮捕されて死んだ。アザバルは、背中の傷の意味を隠している。

少なくとも、デュリスにとって、この旅は、心の旅でもある。父が活動し、死んだ土地アルジェリアを訪ねる。それは、彼にとつての魂の故郷への帰還だ。それは、彼が、ただアルジェリアにもどるだけでは実現できなかったろう。セルビアで知りあったアルジェリア出身のイスラム系の男女（2人は対照的にパリに向う）から、祖母への手紙を託されたことが縁で、セラピューティックな呪術的な儀式に参加することによって可能となる。「巫女」的な女の手引きでフランス状態に入っていくシーンはなかなかのもの。映画を見ている者をも、ある種のフランス状態にする。

無賃乗車をしたり、トラックの荷台にこっそり乗ってセルビアを経由し、まちがって乗った船でモロッコに入り、ようやくアルジェリアに到着する。なぜか、アルジェリアでは、おびただしい人々が彼と彼女が進む方向とは逆に歩いている。このシーンはよくわからない。逆行していることを示唆するためにこういう撮り方をしたのだろうか？

【追記／2005-10-20】このシーンについてフランスでいつも「シネマノート」を読んできているIEさんが、面白いコメントをくれた。「わたしの紀億の中では、ちょうどその頃（映画が撮影された時期）、アルジェリアで地震があった様に思うのです。だから、フランスからやって来た若者二人と逆方向に歩いている人たちは、被災地から避難しているのではないかと。でも本当の避難民なのか、映画のために呼ばれて来た人たちなのかわかりませんが。／調べてみますと、撮影のためにアルジェリアに行った時に現地で地震があった模様です。監督のトニー・ガトリフはこの映画のために10年振りに祖国のアルジェリアに入ったそうですが、久しぶりに戻ってみると、地震がわたしを迎えてくれた、ということを行っています」。

2人が出会うイスラム人は、時が来ると、アラールへの祈りをする。デュリスとアザバルは、宗教的な祈りはしない。しかし、彼らは、音楽を聴く。それはあたかも祈りのようだ。だから、父の墓にもうでるデュリスは、墓石に自分のヘッドフォンをかける。フランス状態に陥る儀式への2人の参加は、たがいに別の方向から来た「祈り」が合流する瞬間かもしれない。

（メディアボックス試写室／日活）

2005年10月11日（2）

あらしのよねじ (Arashinoyoruni/2005/Sugii Gisaburo) (杉井ギサブロー)

イントロがなかなか美しく、ドラマティック（狼の群れが山羊の親子を追う）なので、この分だと、「本篇」は腰くだけになるのではないかと予感。日本映画ではそういうことが多いからだ。案の定、狼の役の中村獅童が、「・・・でやんす」という言葉を使うのが、イントロの質にくらべて、えらく安

っぽく、急にトーンダウンした感じになった。とはいえ、見ているうちに、この映画の奇妙なところに興味をおぼえ、最後まで見てしまった。

変な映画なのだ。一言でいうと、セックスレスの同性愛物語。ヤギ（メイ＝女名だが、これは「メイメイ小山羊」のメイ）と狼（ガブリ＝「ガブリ」とかぶりつくのカブ）が愛しあうようになる物語だが、成宮寛貴と中村獅童が「このままだいっしょにいられるといいね」などと言いつつ、同性愛性はいやがうえにも高まる。それが悪いというつもりはない。かえって、食べるということとセックスとの深い関係をはからずも解き明かして、面白かった。

この物語の狼はヤギを常食にしている。だから、両者が親しくなるということとはほとんどありえない。が、ありえないことが起こったとき、どうなるか？しかし、狼としては、どんなに親しくなっても、ヤギを突然食べたくなる衝動に襲われる。相手のヤギの側からすると、突然襲われるのではないかと不安がつねに残る。この関係は、実は、男と女、性的意識を持ちうる同性同士・・・が「異常接近」したり、密室に閉じ込められたときに起こる感情と似ている。

異性なり同性なり、あるいは動物でもなんでもある対象に性欲をいだくということと、食品や料理を見て「食べたい」ということのあいだには、密接なつながりがある。ある説では、セックス（性交）は、食べることから派生したのだという。だから、「たべちゃいたい」という言葉で、相手への性的意識を表現することは正しい。しつこいラブシンのなかには、まるで相手の肉体を食おうとしているかに見えるものもある。ブロージョブなどは、ほとんど食っているにひとしい。この映画のなかで、山越えをするメイとガブリが、吹雪に立ち往生し、雪穴で食べるものもなく、とりわけガブリが飢えの極致に達したとき（とにかく常食の「食べ物」が目の前にいるのだから）、それを察したメイが、自分を「食べて」と言う。これは、わたしには、セックスしてと言っているように聞こえてならなかった。

（東宝試写室／東宝）

2005年10月12日（1）

ロード・オブ・ドックタウン (Lords of Dogtown/2005/Catherine Hardwicke)

かならずしも評判がよくないので、後回しにしてきたが、1970年代のカリフォルニアのスケボー「運動」をベースにしたものだというのと、デイヴィッド・フィンチャーが製作総指揮に関わっているというので、是非見たいと思っていた。お客はあまり多くない。聖路加タワーのソニーの試写室は、まえにも書いたが、夏でも冬でも冷蔵庫の冷凍庫のドアを開けたときのような風が吹いている。それを避けて、席を移動すること3回。やっと、後ろから2番目の列に風の来ない場所を見つける。これは、冷房設備の欠陥で、そのためにかなりの試写人口を失っているのではないかと思う。

冒頭、ジミー・ヘンドリックスの曲ののち、スプレー缶を振るカラカラという音がし、スプレーが噴射される。窓からこっそり抜け出す若者。寝静まった別の家の部屋では、立てかけたサーフボードを持って外に出ようとする若者の姿が

ある。次に瞬間、近くのベッドに寝ていた男が飛び起き、「殺すぞ！」と叫ぶ。ベトナム後遺症があつて、戦場の悪夢を解きはなてないのだ。こうした短いショットのなかで、比較的保守的な環境、そのなかで思春期を過ごす若者、ベトナム戦争が終わろうとしている1970年代中期といったこの映画の背景を観客に印象づける。なかなか見事な導入部である。

「ダイアリー」で書いたように、デイヴィッド・フィンチャーが製作に関わっているのが興味を引くが、この監督は、「青春もの」を得意とする。前作の『サードティーン』については、見て「疲れた」と書いたが、それは、否定ではなく、なかなかインパクトがあるという意味だった。ここで描かれているのは、ある意味での「運動」の歴史である。カリフォルニアの通称「ドッグタウン」と呼ばれるヴェニスビーチのサーファー・グループが、スケートボードの「実験」を開始し、それが、やがてスケボー・ブームの火付け役になり、そのグループの面々もスターになる。が、そうなれば、商売がらみの勧誘も激しくなり、連帯し、パイレット（海賊Ⅱ異犯者）精神にあふれた仲間関係は変わってこざるをえない。熱きときからしらのときまでを見通す歴史的視点。

「運動」にはライダーがいる。また「運動」にはテクノロジーがからむ。新しいテクノロジーへの注目と採用があらたしい「運動」を生む。スキップ・イングロム（ヒース・レジャー）は、サーフボードを売る「ゼファー」の経営者であるが、ドッグタウンのサーファーの教祖的存在で、彼がスケートボードの車にウレタン製を採用したことが、スケボーの技術を飛躍的に変えた。彼は、そのボードを無料で若者たちに配ったことも、「運動」を押しあげた。

やはり70年代なのだなと思わせるシーンがいくつもある。トニー・アルヴァ（ヴィクター・ラサック）やジェイ・アダムズ（エミール・ハッシュュ）が、金持ちの家のプールを見つけては、その斜面を使って「プール・スケータイング」の練習にはげみ、新しいスタイルをあみだして行く。この場合、よその家に無断で入るわけだが、こうした「スクウォットイング」行為は、70年代にはあたりまえだったし、多くの場合、「かつこいい」ことと見なされた。いまは、そうはいかない。

「運動」の盛り上がりには、偶然も作用する。彼らが、プールを使えたのは、プールに水が入っていなかったからだだが、そういうプールがいくらかあったのは、当時、カリフォルニアでは、湯水がつづき、テレビは、節水を呼びかけていた。プールに水を入れるのを保留にする家も少なくなかったのだ。

ヒース・レジャーが演じるスキップ・イングロムを見ると、わたしは、アウトノメディアのジム・フレミングを思い出す。彼への酒井隆史のインタヴューが『インパクション』（2005年147号）に載っているが、ジムは、スキップよりもインテリだが、若者をオルグするやりかたが非常に似ている。スキップは、1975年に開かれたベインⅡキャデラック・スケートボード・チャンピオンシップに「Z-BOYS」たちを出場させるが、レジスタレーションのとき、列にならんでいては出場にまにあわないと見た彼は、受付の男に100ドル札を見せる。これで、列に並ばないで入れてくれないうわけだ。男はOKし、スキップは、手に札を握らせるが、入れてしまってから札を見た男が舌打ちをする。その札は

1ドルだった。100ドルは見せたが、それは、100ドルを渡すという意味であるとはかぎらない。権威的な体制をすりぬける技にたけている。

成功すると近づいてくる女や企業の連中の存在がある。映画ではそれを絵に描いたように描くのだが、実際、この映画のシーンを真似たかのような現実がある。歴史がたつてみると、ジェイ・アダムズのように、そういう誘惑に乗らず、インディペンデントの道を守り通した者の方がカッコよく見えるが、マスコミで知られるような有名人は、「転向」なしには生まれえないのだろう。まあ、話は変わるが、「郵政民営化反対」を唱えていた政治家の最近の「転向」ぶりは、転向のカッコわるさのなかでも最悪だ。

「The Boys」のなかでトップスターになったのは、トニー・アルヴァとステイシー・ペラルタ（ジョン・ロビンソン）で、彼らは、選手としての活躍後、それぞれ会社を設立した。独立路線を抜いたジェイ・アダムズは、麻薬所持で逮捕され、「現在保護監察中」だという。映画の終わりの方で、自分の小さな仕事場で、淡々とサーフィンボードにサンドペーパーをかけているスキップの姿があるが、彼は、いまどうしているのだろうか？

（ソニー試写室／ソニーピクチャーズ・エンタテインメント）

2005年10月12日（2）

タブロイド (Crónicas/2004/Sebastián Cordero) (セバスチャン・コルデロ)

ひと気のない水辺でダミアン・アルカザール（『アマロ神父の罪』に出ていた）が演じる髭づらの男がセッケンで体を洗う。近くに廃屋となった石作りの小屋があり、男はそこへ入るが、何をするわけでもない。一体この男は何者か？やがて小屋の外に止めてあった（というより捨ててあって、一見動きそうにない）車を運転して街に向う。それが彼の車だったのだ。ということ、街から彼はこのひと気のない場所に来て何かをしていたということだ。しかし、街に入った彼は、いきなり飛びだしてきた子供を轢いてしまう。たちまち人があちこちから集まってきて車を取り囲む。そして、その子の父親が血相を変えてその男につかみかかる。

これは、正確な描写ではない。映画は、男が車を運転しているあいだに、「子供の死体発見」という見出しの号外を見せ、その関連取材をしているジョン・レグイザモとレオノール・ワトリング（『トーク・トゥ・ハー』、『死ぬまでにしたい10のこと』）が路上でリポートしているのを映す。レグイザモは、テレビの人気レポーターで、ワトリングは、プロデューサーという設定。男の車は、その間に自分の息子を助手席に乗せ、この場所に入ってくる。だから、男が子供を轢いた騒ぎは、すぐレグイザモたちの知るところとなり、現場中継がはじまる。

息子の死に狂った父親は、男を殴りつけただけでは気がすまず、家から灯油を持ちだし、アルカザールにかけ、火をつける。このラテン的激情がほとばしるような展開が凄いのだが、その騒ぎを離れたところで知った男の妻が、幼子をかかえたまま夫の方に走ってくる。当然、その幼児は、泣き喚いている。このあた

り、撮影とはいえ、自分では選択できない状態で出演することになったこの幼児にとつて、このテンションの高い経験は、その後の人生にとつてどんな影響をあたえるのだろうか、などと思ってしまう。

ようやくたどりついた警察に男は助けられるが、子供を轢き殺した罪を問われて逮捕される。男をリンチした男も逮捕される。が、留置場はすさまじく、ダミアン・アルカザールは殺されそうになる。このあたり、貧しさがゆえの悲しさのようなものが、ひしひしと伝わってくる。翌朝、妻が留置場を訪ねると、火傷を負った身であるのに、体中に糞をまみれさせたまま裸で留置場にいる。これは、いじめられるのをがれる方法の一つなのだが、えらく悲しいではないか。こういう、社会の極端な階級差がそのまま底辺に生活する者のあいだに二乗化されて押し当てられたかのような支配と被支配の関係をこの映画は、実にリアルに描く。

ラテン・アメリカの海賊テレビについては少し知っているが、通常のテレビがどうなっているのかは知らない。しかし、映画で描かれているところでは、マイアミをキースティションとして南米の各都市に配信しているのが普通らしく、レグイザモは、マイアミベースのテレビマン。現場で取材し、ビデオ撮りして、マイアミに映像を送信し、そこからネットワークに流されるというシステムのような。ちなみに、この映画に出てくる、ネットワーク・ニュースのアンカーマンを、あのアルフレド・モリーナが演じている。

この映画では、マスメディアのなかの人間が、報道の真実をめぐってモラリッシュな格闘をする。「真実」を求めたレグイザモの取材が、裏目に出て、真実とは別の「真実」が作られてしまう。それを放置し、その報道によってますますスター性をたかめるレグイザモをワトリングは責めるが、それは、「舞台上」のやりとりにはすぎないように思う。現代のマスメディアは、事実を伝える（あるいは伝え損なう）のではなく、「事実」を作り出す（捏造）するのである。「マスメディアあり、ゆえにわれらあり」なのだ。だから、そんなモラルに悩んでいる仕事にならないし、それを悩んでいるかのようなドラマを作ること自体が一つの欺瞞ですらある。というところ、この映画のメディア批判的な要素を否定することになるかもしれないが、思うに、マスメディアの一つである映画には、そのままの形ではマスメディアを批判することができないだろう。批判すらもが、ドラマを彩る要素になってしまうからだ。いずれにしても、マスメディアの逆説をドラマ化したものとしては第1級である。

ジョン・レグイザモの近年の活躍はめざましいが、わたしは、彼を『マイアミ・バイス』や『スーパー・バリオ』以前から見ていたように思う。彼が演じる「卑劣な奴」はなかなかのものだった。

（映画美学校第1試写室）

2005年10月18日（1）

アメリカ、家族のいる風景 (Don't Come Knocking/2005/Wim Wenders) (ヴム・ヴェンダース)

冒頭、カーボーイ（よく見るとサム・シェppard）が西部の荒野を馬で走る「いかにも」のシーンが映る。その画面の色が、往年の西部劇の色なので、それは、スクリーンのなかを見せているのかと思うと、そのあとのシーンで、撮影中に「ハワードが消えた」つまり撮影中にカーボーイの衣装のままドロップアウトしてしまったということがわかる。人にはドロップアウト願望があり、重要なときに直面しているときほどそれが昂進したりする。わたしなんかも、ああ、ここで踵（きびす）をかえして、別の方向に行ってしまったらなあという思いに襲われることがよくある（実際にそうしたこともかなりある）。旅が始まるのもこういう瞬間なのではないか？

「なぜ死ななかったんだ」と自問するシェppardの顔は、演劇界が瞠目する新人劇作家として登場した『カーボーイ・マウス』のシェppardからはるか遠くに来ている。顔には深い皺が刻まれ、口もとは、若いときより醜くなった。むろん、わたしは、『天国の日々』（1978）や『ライトスタッフ』（1983）から有名になった若き「俳優」シェppardを知っている。また老年にさしかかった「俳優」シェppard（最近では、『レオポルド・ブルームへの手紙』で触れた）を知っている。しかし、彼の横顔のアップを見て、彼の若いときを思い出したのは、この映画が、シェppardにとって非常に「自伝的」な要素を持っていることを感じたからだ。彼は、当然、この脚本を書くとき、そのことを十分意識しただろう。

1971年にまだ20代のシェppardが発表した『カーボーイ・マウス』に、彼はニューヨーク・パンクロックの「女王」パティ・スミスと出演した。ところが、彼は、初演の翌日、誰にも告げずに役をドタキャンし、ニューヨークを離れてしまったという。これは、舞台と映画撮影との違いはあるが、まさにこの映画の出だしと同じである。街を歩けばサインを求められるぐらい有名になった映画俳優ハワード（サム・シェppard）は、急に人生に疑問をいだき、撮影をドタキャンし、人家のあるところまで馬を走らせる。現金を持っていないので、最初は、とある家の主に馬の拍車とブーツをあたえて皮ジャンと着替えを物々交換するつもりだったが、そのうち馬もあたえ、靴下のまま列車のとまる線路まで歩く。思いついた行き先は、30年も会っていない母親（エヴァ・マリー・セント）のもとだった。

この映画は、血縁とは何かということを考えさせる。血縁とは、遺伝子情報の継承ネットワークだが、われわれは、それを無視できない。家族なんて、血縁なんてと思いつながら、「血は争えない」といった「因縁」や「業」からまぬがれない。だから、何かの転機に還る先は、親元であったり、兄弟や親戚のところであったり、その関連物である故郷や親の遺品になる。30年もよりつかなかった息子をハワードの母は淡々と迎える。ちゃんと駅まで車で迎えにきてくれる。家に着くと、地下に部屋を用意した旨を伝え、自室に行く。親不孝した息子に言いたいことは色々あるはずだが、このすがすがしいまでの淡泊さは何だろう？ あきらめの果ての愛とでも言うべきか。

この母親は、息子が新聞に取り上げられた記事をスクラップし、アルバムにしている。ハワードは、そのページを繰りながら、自分の半生を思い出す。複数の女との浮き名、ドラッグへの耽溺、よっぱらい運転、ドラッグ所持での逮捕・・・新聞の見出しが踊る。このあたりも、ある程度、シェppardの実人

生とダブる。この映画には、ハワードが知らずに別々の女にはらませ、生ませた息子（アール・ガブリエル・マン）と娘（スカイ・サラ・ポリー）が登場するが、シェッパードにも、女優のオールジェイ・ジョーンズとの子、ジェシカ・ラングとのあいだの2人の子供がいる。この2人とは正式に結婚したのだが、それ以外にも、この映画のようにあとでその存在を知った子供がいるかもしれない。

自分がなした子供を平気で捨てる男もいるが、たとえ捨てたとしても、その存在を忘れることはできない。だから、いつとき頭のなかから捨て去っても、そのことを償おうとしたり、過去をとりもどそうと思う瞬間が出てくる。まして、ハワードのように、母親から、子供の存在を知らされて初めて自分に子供がいたことを知るような場合には、会いたいという思いがつのる。これが、血縁の因縁や業というものだ。

しかし、この点で、ヴェンダースは、スカイという人物に少しちがった観点と観念をあたえているように見える。彼女は、図書館へ行つてコンピュータで「ハワード・スペンス」を検索し、その写真を見つめる。彼女は、のちに自問するように、「父」に言う。何度も何度も自分の顔を鏡に映し、あなたの写真と合わせて、どこがダブるのかをさぐった・・・でもそれだけでは、血のつながりがあることはわからなかった、と。つまり、彼女は、血縁の「因縁」や「業」という観念に距離を置いている。彼女の考えをもっと能動化すれば、そこには、血縁をこえた連帯や共同性が生まれるかもしれない。最期のシーンは、そのことを示唆する。

しかし、妊娠したのも知らなかったといえ、結果的に無責任な男を持った女や子供は、急に姿を現した男・父親をすんなり受け入れることはできない。アールの場合、その反応は憎悪だった。バーのウェイトレスの女（ドリーン・ジェシカ・ラング）をたらしこみ、「ファックして」子供を作り、どこかへ消えてしまったことを許せない。しかし、ハワードは、あきらめずアールを追う。他方、スカイの方は、少しちがっている。彼女が本心どう思っているかはわからないが、彼女は、自分の父親が有名俳優ハワード・スペンスであることを知っており、ハワードを距離を置いてつけまわす。一旦は話を始めたが、呪詛の言葉を残して消えてしまったアールのアパートの住所を教えてくれるのも、この娘だ。彼女の母は、最近死に、彼女はその骨壺を持ち歩いている。

この映画の白眉ともいべきシーンは、円熟したジェシカ・ラングが、ハワードに一喝を加えるシーンだろう。脱出願望と血縁への回帰につきまとわれたハワードが、再会したドリーンに、彼女と子供への義務をはたすために結婚したいと言ったとき、彼女は、それまでの苦悩と怒りを爆発させる。おそらく、ドリーンという女性は、自律したすばらしい人なのだろう。彼女は、ハワードの子供を生んだとき、そのことを本人に伝えようとして、ハワードの母のところに電話した。しかし、母のもとへすでに長いあいだ近づかなかったということを知り、それ以上連絡するのをやめたのだろう。有名俳優なのだから、調べれば連絡先はわかるし、こういう場合、彼を訴えることもできた。膨大な慰謝料を請求する女もいる。しかし、彼女はそうはしなかった。彼女もまた、血縁の「因果」や「業」には距離をとることができる境地にいる人間なのである。

この映画で、失踪したハワードを搜索し、撮影現場に連れもどす映画会社のエイリアンの男をティム・ロスが演じている。彼は、潔癖症であり、家庭は持たないと言う。これは、やや抽象的な存在で、ドラマのなかで浮きすぎているが、ハワードと対照的なキャラクターとして提示されている。ティム・ロスは、一面でエイリアンの、アンドロイド的な面のある俳優だが、そのなかに「悲鳴」や「不安」を隠しているキャラクターに適した俳優だ。だから、その分、こゝでは、やけに非現実的なキャラクターになってしまい、アイロニカルな笑いも出ない。

ハワードの出現で頭に來たアールが、部屋の荷物を窓から投げ捨てるが、怒りがおさまってから、散乱した荷物を拾いながら、小型アンブとエレキを拾ってつなぎ、即興演奏をするシーンがいい。ドラムは、投げ捨てられて転がっているゴミ缶の蓋で、それをアールが足でたたく。この散乱物のなかに大きなソファアールがあり、ハワードは、そこに座って一夜をすごす。近くに塔があり、そのてっぺいんに星条旗がはためいている。カメラがハワードの顔の回りをまわり、その流れのなかでちなりとこの星条旗が見える。いかにも、ヴェンダースらしい象徴表現だ。その意味で、邦題はノット・ソー・バッド（それほど悪くない）である。

（映画美学校第1試写室／クロックワークス）

2005年10月18日（2）

ファイナル・カット (The Final Cut/2004/Omar Naim) (オマール・ナイム)

発想的には面白いが、ユニークというわけではない。生まれた子供に、その一生を記録する「ゾーイチップ」というのを脳に埋め込む慣習が定着している（未来の？）社会の話というのだが、それが、国家の強制なのか、強ちに管理されているのかといったことがいまいわからない。どうも、そのチップに関する規制はあるらしいのだが、それがこの映画のテーマであるわけではない。問われているのは、そのチップの情報がありのまま使われず、「編集者」によってアレنجされるということだ。そうしたチップを製造している巨大企業「アイテック社」の批判も一応は出て来るが、それはほんのエピソードにすぎない。

チップを埋めた者が死ぬと、その人のチップから取り出された情報を適当に「編集」し、葬儀の列席者たちに見せる習慣があるという設定なのだが、それがどうした？と言いたくなってしまうようなところがある。「美しい」記憶だけを「編集」して見せてもいいではないか。が、映画は、娘を陵辱したり、密かに犯罪的な行為をした者が、その忠実な記録（ゾーイチップ）の存在にもかかわらず、そういう部分の記録は葬り去られ、きれいごとの人生が披露されることに憤（いきどお）りをおぼえ、その人物とその会社を摘発しようとする男を登場させる。ある種の「正義派」ないしは「反体制派」である。とはいえ、この人物（ジエームズ・カヴィーゼル）は、脇役にすぎず、主人公は、「編集者」（ロビン・ウィリアムズ）だから、こういう人物を置いて、座りがよくない。

本来自分のしていることに疑いをもたないウィリアムズは、かつて「編集者」仲間だったカヴィーゼルに強力を迫られるが、その協力・非協力がこの映画のテ

ーマではない。ガヴィーゼルが摘発しようとしている「アイテック社」の秘密をにぎる弁護士が死に、そのゾーイチップの編集を未亡人から依頼されたウィリアムズは、そのなかに、かつて子供時代に、自分がその死に荷担してと思い込んでいた友人の映像を発見する。冒頭から脅迫観念のように映される少年時代の悪夢、廃屋で子供らしい冒険遊びをして、友人が下の階に転落する。すぐにそばに走ったが、ぐったりして動かない友人に驚き、恐怖のあまりそこを逃げ出す。

なんかすつきりしないのは、「編集者」はゾーイチップを埋めてはいけないという規則があるらしいのに、ウィアムズは、実は、ゾーイチップを装填していたというくだけり。そもそもこれだけテクノロジーが進歩しているとしたら、どんな「編集者」であれ、あらかじめゾーイチップの有無ぐらいの調査があつてしかるべきだ。それをまぬがれてここまできてしまったということもあるが、この映画では、それほどの心理的屈折は描かれない。

ゾーイチップの社会政治的な側面、それに関わる「編集者」の心理的葛藤、そのどちらも中途半端な描き方で、結局は、自分の「原記憶」の問題の話なのだが、その点でも、その「原記憶」を両親が操作したらしいことの問題は、あいまいなままで終わる。

(映画美学校第1試写室／ギャガ・コミュニケーションズ)

2005年10月18日(1)

綴り字のシーズン (Bee Season/2005/Scot McGehee & David Siegel) (スコット・マギー&デイヴィッド・シーゲル)

今年の2月に見た『チャレンジ・キッズ』でドキュメントされた「スペル暗記」(Spelling Bee)のコンテストで天才的な才能を発揮し、カリフォルニアのオークランドの小さな町のトップから全米のトップへと上昇していく一人の少女に焦点があてられているが、暗黙には、彼女をそこまで育てあげた「ユダヤ的インテリ」の「完璧」な父親の存在への疑問、彼が知らずして生み出す子供たちと妻の苦悩がメイン。

家庭を外から見ると内から見るとでは大違いであるし、また内から見ても、その構成員たちの心の奥にしまわれている思いや無意識は、同じ家族でもわからないことが多い。とりわけ絵に描いたようなきれいでやってきた家族には、あるとき脳溢血や心臓発作のように奔出する鬱積がよどみ、増殖する。だいたい、初見のとき「なんていい家族なんだ」と思うときは、そうではないか、じきにそうではなくなるかの場合が多く、逆に、いつも喧嘩と紛争にあけくれている家族のほうが続いたりする。

こういうことを知っている者には、この映画の導入部は、なんともうさくさく感じる。むしろ、それを意図して描かれているわけだが、見る人によっては、「なんてすばらしい家族なんだ」と思ってしまうかもしれない。夫ソール(リチャード・ギア)は、講義もうまく、学生に信望のあ大学教授。家では料理や家事も積極的に手がけ、子供たちの教育にも熱心だ。娘のイライザ(フローラ・クロス)は、柔順に父親の指導に従い、めきめき「スペル暗記」の才能を発揮し、コンテストを勝ち抜いていく。兄のアーロン(マックス・ミンゲラ)は、成績優秀

だが、かつて父親から特訓されたチェロ演奏は、いまでは父親のバイオリンと合奏をする程度の「趣味」に域にとどまっている——つまり父親に距離をとっている。妻のミリアム（ジュリエット・ビノシュ）は、「貞淑」な妻だが、ときどき顔に暗い影が走る。画面では思わせぶりにしか映されない「謎」の行動もある。が、表面的には、「和気藹々」とした食事のときに「知的」な会話がとびかうような「高級」な家庭である。

リチャード・ギアは、多くの場合「ハッピー」な男を演じるのがうまい役者なので、「破綻」が明らかにになったとき、「自分は一生懸命家族のためにやっているのになぜなんだ?!」という衝撃に襲われながらも、その理由がさっぱりわからない男を演じるのには向いている。また、ジュリエット・ビノシュは、古くは『ボンヌフの恋人』（1991）でも、英語の映画で成功をおさめた『ショコラ』でも、オフビートなキャラクターを演じるのが得意だったので、ここでも、彼女の顔を見て、これは、ただの「主婦」「母親」ではないなということがすぐわかる。それに、彼女は最初から「悲しそう」な顔をしている。

ギアは、大学で、ユダヤ神秘主義の「修復可能性」について論じる。ビノシエは、壊れたり、捨てられたりした日常のモノを「修復」することに異常な執着を見せる。彼女は、他人の家のなかにあるそういうモノを放置できず、他人の家からそういうモノを採集してきては、「修復」する。そのコレクションが映されるシーンは、スリリングである。

絵に描いた意味で「完璧」なユダヤ系の男が、結果的に「暴力」とは別の支配を行使していること。現代の、ユダヤ的メルショールヴィニズム（男性至上主義）の問題。息子は、反抗し、インド系の新興宗教（ハレ・クリシュナ）に入ってしまうが、父親につれもどされる。彼を勧誘する女（ケイト・ボスワース）のあいまいな態度にリアリティがある。彼が、ユダヤ教徒であるにもかかわらず、ふと通りがかったカソリックの教会をのぞいて、外に出ると、この女が近づいてくる。異教徒が異なる教会に来るということは、その人物が迷っていることを意味する。そういう人は、新興宗教に入信する可能性を多分に持っている。

息子に比して、娘は、父親に柔順なようにみえる。しかし、彼女は、逆にその外見的な柔順さによって、父親をあわれんでもいる。ある意味でのベンヤミンの「天使」なのだ。彼女は、ある綴りを思い浮かべると、そのモノの姿が見えたり、鳥があらわれて、スペルを教えてくれたりする（そういうシーンで突然使われるCGは、なんか唐突な感じもあるが、美しい）。ところで、ベンヤミンといえば、彼は、ユダヤ神秘主義の「修復可能性」を現代のテクノロジーとの関係でとらえかえそうとした。彼は、現代の（たとえばデジタル技術に象徴的な）「複製可能性」のなかに、古代ユダヤ的な「修復可能性」を見、そうすることによって、現代のテクノロジーの諸問題（ボードリアル流に言えば、かぎりなき「シミュクラ」、生命までもが「複製可能」となる一回性・独異性の喪失）をのりこえる方途をさぐった（『複製技術時代の芸術』参照）。

『チャレンジ・キッズ』も、見ようによつては、アメリカの競争主義に疑問符をつきつけていたと言えるが、この映画は、その点では、はっきりと、アメリカ的競争主義を否定する。つねにトップであるよりも、トップから身を引くことの意義が印象深く描かれる。が、2番にとどまるにせよ、イライザがエリートで

あることにはかわりない。『ミート・ザ・ペアレन्ツ2』の父親（ダステイン・ホフマン）は、スポーツ競技ではいつも負けている息子を賞賛し、その記念の数々を（まるで特等や一等の賞状やトロフィを飾るのと同じように）飾っているが、そういう育てられ方をした子供とは違う。そういえば、『ミート・ザ・ペアレन्ツ2』の父親もユダヤ系であった。（FOX試写室／20世紀フォックス）

2005年10月18日（2）

ブルーフ・オブ・マイ・ライフ (Proof/2005/John Madden) (シ・エ ン・マッデン)

この映画が描くのは、ある種の狂気と、狂気とのつきあい方であるが、その狂気は、わたしには、さほどの狂気には見えない。アンソニー・ホプキンスが演じる「天才的数学者」ロバートは、死ぬまえの5年間、ほとんど狂気のなかをさまよい、彼女の娘キャサリン（グウィネス・パルトロウ）が介護する。が、あまりに色々な役をやりすぎたアンソニー・ホプキンスが演じる「天才」は、あまりに凡庸な印象をあたえる。グウィネス・パルトロウは、父親から受け継いだ数学的才能の持ち主という設定だが、その神経症的体質はうまく表現しているとしても、これもあまり数学者的ではない。ただし、かつてシャルロット・ランプリングが見せたようなヤバイ神経症体質のリアリティはない。この程度の過敏さや危なさなら誰でも持っているはずで、いかにもお嬢様のだ。

狂気のなかにさまよっていた数学者が、その最後の5年間に、数学史に輝く発見をしたのか、それともそうではなかったのか、発見された論文は、彼のものだったのか等々が軸になっているが、数学の超専門的なことをわかって作っているわけでも、また、こちらがわかって見るわけでもないから、こういうプロットは、所詮、象徴的な意味しかもたない。とすると、「数学」はあまり関係なくなるわけで、ここでの「数学者」とは、「日常生活とは距離のあることに関わっている人」といった意味にすぎなくなる。

結局、この映画は、いくつかの異なるキャラクターを配置してそのあいだに生まれる位相のズレを見せるにすぎない。まあ、ドラマというものは、そういうものだが、終わってから、「それがどうした？」という思いを起こさせるのは、どこかに問題があるのだろう。ロバートは「雲の上」にいる。キャサリンは、「地上」と「雲の上」のあいだをゆらいでいる。彼女と親しくなるハル（ジェイク・ギレンホール）は、ロバートのかつての教え子だが、凡才なだけ、「地上」の「善人」である。葬儀でニューヨークからかけつけた、キャサリンの姉クレア（ポープ・デヴィス）は、通貨アナリストで、実利的な「地上」の「俗物」の役まわりだ。ただ、ロバートの「狂気」がそこそこのので、すべての位相がそこそこのになる。

クレアが「俗物」だといっても、それほどでもない。キャサリンは、葬儀のあとパーティを立ちあげようとする姉に反発する。父の家を売ろうとするのにも激怒する。たしかに、クレアが「通夜」のパーティを仕組んだのには、その場を人脈作りのネットワーキングに利用しようというこんな人がなかったわけではない。キャサリンをニューヨークに連れて行って休ませるようなふりをして、その

実、父の家から彼女を追い出して、売りさばこうとしたことも事実だ。しかし、これらは、特に「悪辣」なことではない。誰でもがよくやっていることだ。もし、彼女のこうした「俗っぽい」行為や意図を非難するならば、自分は、「聖人」の高みに位置していなければならない。しかし、観客にはわけのわからない数学では、「聖なるもの」は保証されない。

フラッシュバックするシーンで、ロバートがキャサリンに、「いままで自分は狂っていたが、もとにもどってきた」とか言い、仕事に没頭したあげく、「完成した」と一冊のノートをキャサリンに渡す。そのページを開いたキャサリンは、啞然とする。それは、まさに、『ビューティフル・マインド』のあるシーンを思い出させる。観客は、数学者のラッセル・クロウが庭にある離れの小屋で日夜、暗号解読の仕事に熱中しているのを見る。が、不審に思った妻（ジェニファー・コネリー）がその小屋のドアを開けると、その壁には、無数の無意味なメモや新聞の切れ端がならんでいる。このシーンの力に比べると、ロバートのノートの衝撃は10分の1ぐらいしかない。

（ギャガ試写室／ギャガ・コミュニケーションズ）

2005年10月19日

イベリア (Iberia/2005/Carlos Saura) (カルロス・サウラ)

「巨匠」カルロス・サウラの新作ということで期待をして見たが、映画としては新味を感じられなかった。わたしが、フラメンコにさほど興味がないせいだろう。が、100分ほどの短時間のあいだにこれでもか、これでもかと繰り出されるダンス・パフォーマンスを見ることはめったにできない。出演者（音楽家も含む）の名前を羅列すると、サラ・バラス、マノロ・サンルーカス、アイーダ・ゴメス、エンリケ・モレンテ、エストレージャ・モレンテ、ロサ・トーレスⅡパルド、ホセ・アントニオ、チャノ・ドミンゲス、ホルヘ・パルド、ヘラルド・ヌニェス、パトリック・デ・バナ、ミゲル・アンヘル・ベルナ、ロケ・バーニウスといったすごい顔ぶれだ。

観客の姿は見えないから、この映画は、「ドキュメンタリー」ではなく、映画のために「セット」を組み、そこで彼や彼女らが踊ったはずである。が、全体のトーンは、「事実」があって、それを映像化した「ドキュメント」があるという感じをあたえる。フロアーに衝立のように置かれたスクリーンに映るビデオ映像。そのあいだを踊るダンサーたち。カメラはその動きを追うが、その映像を見ていると、その現場にいた方がはるかにいいだろうという気持ちになってくる。カメラが見てくれたことによって、その「現場」にいる以上のものを見てしまうということはないような気がするのだ。むしろ、それは、錯覚で、カメラだけがそのシーンを与えるのであり、もしわたしがそこにいたとしたら、この映画を見ているときのダンサーたちの動きは絶対に見えないのだろう。しかし、なんかひっかかる。

この映画で見る一連のダンス・パフォーマンスは、スペインの作曲家イサーク・アルベニスの組曲『イベリア』へのオマージュである。フロアーのスクリーンにも、アルベニスの写真が映され、『イベリア』誕生100周年を祝う体裁になっている。その写真を見たり、この映画で演奏されるアルベニスの音楽を聴く

なかで、ふと思ったのは、アルベニスがユダヤ系ではないかということだった。わたしは、アルベニスの履歴を知らないのだが、その名「イサーク」は典型的なユダヤ名である。音楽は、非常に「マルチチュード」的というか、イベリア半島に流れ込んだあらゆる民族文化が混交している印象を受ける。

ディアスポラで散らばったユダヤ人を分ける2つの言葉として、「アシケナージ」と「セファルディ」がある。前者は、中央・東ヨーロッパに定住したユダヤ人の流れを組むユダヤ人を指し、後者は、スペインとポルトガルに定住したユダヤ人の子孫を指す。組曲『イベリア』には、この「セファルディ」への濃厚な想いがあるように聴こえた。ただし、ここにある「ユダヤ」性は、イスラエルとパレスチナ／アラブとのあいだの相剋の一方のファクターとなっている「ユダヤ」や「ユダヤ教」のそれではない。いまでも、民俗というレベルで見ると、アラブ的なものとユダヤ的なものとのあいだにはまじりあっているものを感じる。アルベニス／サウラの「ユダヤ」性は、ハイブリッド性であり、さまざまなものが混じりあっているうねりである。

(スペインFS汐留／コムストックオーガニゼーション)

2005年10月24日

あおげば尊一 (Aogebatotoshi/2005/Ichikawa Jun) (市川準)

『ノーライフキング』以来、わりあい見ている市川準の監督作品であることと、テリー伊藤の映画初主演ということが興味を誘った。テリーは、末期ガンの老父(加藤武)をかかえた息子の役を演じる。テリーは、父親の仕事を引き継いで小学校の教員をしている。周囲の教員のあいだでは、教師であることへの疑問と教育へのシニズムがうずまいていく。そんななかで、どちらかといえば「良心的」な教員であるテリー。彼が、父親の死を(いまの時代には失われがちな――と監督は言いたいらしい)「人間らしさで」むかえ、見送る。しかし、なか違和感がのこるのは、なぜだろう？

加藤武は、話すことに障害があるという役だから、言っていることがはつきり聞き取れないのは当然だとしても、ばきばきしゃべるテリーの台詞でもときどき不明瞭に聞こえる。要するに録音(橋本康夫)に問題があったのではないかな？あるいは、光学録音(宇田川章、大場広樹)の段階での失敗かな？

テリーは、演技的には破綻がない。しかし、テレビでさんざん見慣れた顔であることと、年令のわりに老成している風貌は、現実にはありえなくはないにしても、彼が「息子」の役をやるのはこっけいなのだ。テレビの彼のコメントを聞き慣れた者には、彼と「小学校教員」というのは不似合いだ。目はいつも冷静で、しゃべり方もクールなので、彼がどんなに「誠実」な態度の演技をしても、その背後に彼の批評精神がすけて見え、リアリティが薄れる。

テリーを使うのなら、何か暴力的な要素のあるキャラクターがいいだろう。以前、彼がテレビで声をふるわせて怒るのを見た。それは、演技だったかもしれない。テレビ出演なれしている彼には、おのずからスタニスラフスキー・システムの俳優が身につく、それほど本気でないしぐさも、やっているうちに「役に

なりきってしまう」ということがあるだろう。いずれにせよ、テリー・伊藤という人物は、単純ではなく、この映画の主人公のような役を演じるのは偽善なのだ。

ご都合主義な教員への批判もある。しかし、それは、あまり根底的ではない。何か変わったことをやれば「いかななものか」と言う手合いはどこにでもいる。テリーは、いまの子供が死にゆく老人や、介護の必要な老人に触れるチャンスが失われていることを思い、自分の父親のところに自分の生徒たちを連れてくる。結果は、一人の屈折した生徒をのぞき、じきに離れていつてしまう。それが、いま「普通」なのだとしても、これだけではつまらない。が、だからといって、このたった一人の「例外」が掘り下げられるわけでもなく、ものたりない。

タイトルは、「あおげば尊し」などは、もう卒業式でも歌われなし、そういう精神はもう生徒たちのなかからは失われている——という通念があることを示唆する。テリーの父親は、生徒に体罰を加える厳しい教師だった。だから、卒業生のなかからは、一人として彼に仲人を頼んだりする者もおらず、家を訪ねて来る者もいなかったという。その彼は、死期がまじかい床のなかで、妻（麻生美代子）や嫁（薬師丸ひろ子）らの介護を受けながら、ほとんど無言の毎日を送っている。その姿は、自分が教師時代にしたことの「罪」を身体の不自由という形でつぐなっているようにも見えるし、また、いまの時代の教育現場に対する「お手上げ」の状態を象徴しているようでもある。

原作は、重松清だが、ここには、ウィリアム・フォークナーの影響があるのだろうか？　ときおり聞き取りづらい声で何かを言うだけだが、そこに横たわっていたことが一つの時代の証言であり、異化であるといったスタイルは、フォークナーの『響きと怒り』以来、有名だ。細部は忘れたが、ボブ・ラフェルソンの『ファイブ・イージー・ピース』（1970）にも、そういう父親が出てきたと思う。

わたしも教師をしているが、「あおげば尊し」的な願望などは持ったことがない。教師だからといって一律に「尊敬」しろといっても無理な話である。尊敬するかしないかは、個々の関係のなかで生まれるべきであり、さもないければ、「あおげば尊し」はイデオロギーである。ところが、この映画を最終的にダメにしているのは、一旦うたがった「あおげば尊し」を、最後の最後で、やつぱり「あおげば尊し」は失われていなかったのだ、といったシーンを作ってしまったことだ。

「あおげば尊し」を出さないで、事実上の「あおげば尊し」のドラマになっているのが、黒澤明の『まあだだよ』（1993）だろう。これは、松村達雄が演じる先生の魅力が教え子たちを引きつける様を描いているのであって、卒業式で（強制的に）押しつけられるようなゼスチャーではない。

（メディアボックス試写室／スローラーナー）

2005年10月26日（1）

単騎、千里を走る。(Qian li zou dan ji/Riding Alone for
Thousands of miles/2005/Yimou Zhang) (チャン・イーキウ)

病氣の息子（中井貴一が声だけで出演）の「願望」を満たすために父親（高倉健）が中国に渡り、民俗儀式の舞踏家（リー・ジャーマン）の演技をビデオカメラにおさめようとする。が、その舞踏家はちよつとしたいざこざにまきもまれ、刑務所に収監されている。ようやく本人に会い、官吏の配慮で刑務所内での撮影を許されるが、この舞踏家は、自分がかつて村に置き去りにした息子のことが気になって演技ができない。そこで、高倉は、その子を連れにはるばるその村に行く。遭難しかかったりしながら、リー・ジャーマンに再会し、撮影をするが、そのとき、高倉の息子はこの世にいない。

映画は、高倉が、日本の小さな漁村で漁作業をしているシーンからはじまる。嫁（寺島しのぶ）からの電話で、息子の重病を知らされ、東京行きを決心する。しかし、はるばる病院を訪れた父親を息子は拒絶する。映画は、直接には理由を示さないが、高倉は、ながらく息子に会っておらず、宗教劇の研究をしていたらしいということも、嫁から手渡されたビデオ——かつて息子が中国の麗江市に行き、テレビのために自分で撮った映像が使われているドキュメンタリー——で知ったという始末。そのビデオのなかで、くだんの舞踏家が、今度あなたが来たときに、『三国志』にもとづく仮面劇「単騎、千里を走る」を踊ると約束したのだが、嫁の話では、息子は、それを見に行けないことを残念がっていたらしい。

この映画は、観客にある種の「思い入れ」を要求するような映画である。父と子、そして高倉健という俳優への一定の思い入れがプリセットされている。もし、それがわからなかったり、共感できなかったりすると、この映画は、なんか飛躍の多い、話に無理のある映画に見えるかもしれない。だいたい、息子が見たいと言っていたという伝聞だけで、中国旅行を決行してしまう。中国語が全然でない身で、「リー・ジャーマン」という名前だけしかわからない舞踏家をさがそうとする。しかも、収監されている本人に芸をさせて、それをビデオに撮るというのだから、「横暴」ではないか。高倉は、別にいばりくさるわけではなく、朴訥に自分のやりたいことを提示するだけであり、中国人もみな好意的に彼を迎えるのだが、こういう設定は、まだいまほど「外国人」が多くはなかったころの日本で、アメリカ人が示す「横暴さ」（そのことを気づいていないのだから、むしろ、「天真爛漫」な横暴さと言った方がよいかも）思い込ませる。「一介」の漁師が、外国に行つて、決して万人的ではない願望的要求を通そうとするというのは、自分が「マレ人」だと思っているからであり、自分の国ではそうではないのに、中国ではそれが可能だとう相手を見下した考えが根底にあるからではないか？

しかし、もし、あなたが、父子の確執に悩んだことがあるならば、この映画は、別様に見えてくるだろう。映画は、直接には何も示唆しないが、一体、この父親とその息子とのあいだには何がったのだろうか？ いま、わたしがカッコをつけて「横暴」と書いたが、そうした「横暴」さと、思い込んだらすぐに実行に移さずにはいられない「性急」さが、息子との確執の要因にもなっているのかもしれない。また、リー・ジャーマンの息子の話も、高倉の息子の生い立ちとダブらされているのかもしれない。高倉も、リーのように、幼い息子を置き去りにした経験があるのかもしれない。彼も、息子が幼いあいだどこかに収監されていたのかもしれない。

この映画では、誰も高倉に逆らったりしないので、彼が、60年代にヤクザ映画のなかで演ったように、耐えに耐えて見せたあと、どばつと反撃するような暴力は全く出てこない。しかし、俳優・高倉健の顔と身ぶりには、そういう暴力性が潜在しているから、見る側にはかなりの威圧感がある。高倉を道案内するガイド（チュー・リン——この映画に登場する中国人はみな素人らしいが、みな実に存在感のある演技をしている）が高倉に見せる腰の低い対応を見ると、そこには、「大俳優」高倉健へのまぶしさから来る要素もあると思うが、それだけでなく（あるいは任侠映画で有名な「大俳優」であるからこそ）、高倉が潜在させている「暴力」への直感的な畏怖が感じられる。つまり、高倉が演じる人物の過去は、相当屈折していると取れるのだ。

そう見ると、父・高倉は、これまでの息子とのこと、息子へ心理的な「借り」の意識が日を追ってつづけているところへ、息子の重病の知らせを聞き、いまこそ、ささいなことでもいいから何かをやってやりという気持ちになり、その切実な思いが、彼を中国への性急な旅に向わせたのだ、と。しかし、それは、双方をへだてた状態でしか、また、自分のではないリーの息子をしあわせにするという別の形でしか、実現されない。

（東宝試写室／東宝）

2005年10月26日（2）

力道山 (Rikidozan/Yeokdosan/2004/Hae-sung Song) (ン・ン・ン)

タクシーで銀座から直行。開映15分ぐらいまえに着いたので、ロビーにはかなりの人。前の試写をやっていて待っているのだったが、入場したところにはほぼ満席になった。これだけ入ると、いつも「寒い」この試写室もほどよい室温になるのだった。

「満を持して」登場する韓国と日本の共同製作だが、描かれている時代を体験している者の目には、ちよつと苦しい印象を受ける。ところで、映画のプレスなどでこの「満を持して」という表現がある時期からしきりに使われるようになったのは、なぜだろう？ この言葉、辞書によると、もともと「弓を一杯に引く」という意味で、そこから「十分準備をして機会を待つ」、「自信のある」といった意味に転じたいが、それなら、「自信作」といえば済む。おそらくこの語句の響きが好まれるのだろう。でも、この語句が使われると、わたしにはその対象が月並みなものに見えてしまう。ひねくれていてすみません。

ソル・ギョングが演じる力道山は、ちよつと「鳥越俊太郎」と「赤井英和」をまぜたような感じで、本物とくらべると、体型は貧弱で、その日本語もあまりに「外人」的である。ちなみに本物の力道山には、英語が混じることはあったが、「朝鮮語なまり」はなかった。これは、映画としてやはり、相当致命的だ。冒頭、1963年12月8日に赤坂のニュー・ラテン・クォーター（映画ではNew Havana Club）で起った出来事を再現する。客席のあいだから一人の男が少しよろめき加減に現われ、舞台のマイクをつかんで、スピーチをするのかとおもったら、いきなり「この店には殺し屋がいます」と言う。これは、ロバート・ホワイティングも『東京アンダーワールド』（松井みどり訳、角川書店）で描いている、力道山がヤクザに刺された直後の出来事である。映画は、ここからバックし

て、力道山が、二所ノ関部屋で力士として差別に苦しむところから、レスリングへの開眼、渡米、帰国してからの成功・・・と時代をたどる。

ハワイテイングの本でも書かれているが、力道山は、戦後、相撲に見切りをつけ、建築業界に入る。その手引きをした新田新作は、相撲界にもにらみのきいた男で、「住吉会系のヤクザ」だったという。映画では、各界に隠然たる力を持つ人物として描かれ、藤竜也がその役を演じている。そして、その人物は、プロレスリング界も牛耳っており、力道山に八百長を強制しもある。彼は、アメリカにも行かせてもらい、さらには、藤の情婦だった女（中谷美紀）を妻としてもらい受けた義理があり、しばらくはその指示にしたがう。しかし、独立独歩の気性の強い力道山は、中谷からの願い（藤からの指示もあったろうが、さもないと力道山が殺されるかもしれないという懸念が彼女にはあった）もあって、一旦は従う気になるが、試合中に、自分を抑えることができなくなり、藤を裏切り、彼から絶縁を宣言される。この事件があつて以後の力道山には、このヤクザの親分の存在がいつも恐怖の源泉としてあり、そのことが、赤坂のクラブで、すれちがいざまちよつとぶつかっただけにすぎなかった（かもしれない）相手を「殺し屋」の意図的な攻撃と思い込み、過剰攻撃をすることにつながる。その男（山本太郎がこの短いシーンを演じる）は、それで、「殺される」と思い、夢中で刺したというのが警察での自白だが、映画も、ほぼそのまま描いている。

力道山が、さびしがり屋で、女に対しては「母」的なものを求める人間であつた点は、中谷美紀が演じる「綾」との描写でうまく描かれている。一時代まえの古風な女を中谷は見事に演じている。そのキャラクターは、どちらかというと、『電車男』のモードだが、すでに彼女は、『疾走』で、そうでないモード変更もできることを示しているから、やはりうまいなあと思う。

わたしが子供時代にテレビや映画で見た力道山からは、朝鮮人という出自も、だんだん昂じてきたらしい不安神経症も（むろん、興奮剤と鎮静剤とのあいだを行ったり来たりしていたことも）見えなかった。彼は、完璧なまでの「ヒーロー」だった。日本という国は、不思議な国で、芸能界やスポーツ界が「朝鮮」系の人たちによって支えられてきたことをつつみ隠して来た。近年、少しづつ状況が変わってきた（たとえば、先ごろ和田アキ子の「カミングアウト」があつた）が、エスニック・バックグラウンドが大体明らかなアメリカとは大違いである。それは、日本には厳然と、天皇制という「人種差別」と「男性至上主義」の装置があり、「日本民族の男子」以外は、どのみち「つけたり」（有用であつても）だという「原則」が存在するからである。皇室典範の改定で、女性天皇の可能性が明記されそうだが、そうなったとしても、「男系」がベターとされることは変わらないし、また、外国人が天皇になることは全く不可能である。国家の根底で、血統主義を敷いているかぎり、その国が「民主主義」をタテマエの上でもよしとすることは不可能だ。

映画のなかで、成功した力道山が、「皇太子」（おそらく現天皇）のまえで「天覧試合」を見せるシーンがある。そのとき力道山は、レスリングのどぎついシーンをあえて見せ、皇太子を驚かせるが、これでは、力道山が天皇制に対していだいていたであろう、潜在的な憎悪や怨みは示唆できない。この映画には、力道山の兄が登場する。彼は、朝鮮料理の店を開き、力道山にとってはそこがヴァーチャルな「故郷」であつたが、『血と骨』でも触れられている1959年か

ら始まった北朝鮮への再帰国の動きのなかで、北に帰る。ハワイテイニングの本によると、彼は、力道山に向って、（日本を負かせたアメリカ人を「日本人」がやつつけるのを見て快感をおぼえたという日本人とは異なり）「戦争挑発人で、非常識で、肌が生白くて碧眼の資本主義者たちを、北朝鮮の出身者がこてんぱんいやつつけるのを見るのは痛快だ」と言ったと言う。わたしは、以前、力道山の弟子となった大木金太郎が、戦前・戦中の朝鮮で、「教育勅語」を暗唱されたことを語り、それを暗唱して見せるのをテレビで見たが、そうした朝鮮支配と朝鮮人差別をもろに受けて来た力道山の思いは、この映画でもっと強く描いてしかなければならなかった。

いまでは、力道山は、自分の出自を隠していたと言われるが、ある意味では、彼は、この映画でも使われている台詞「プロレスは人種も国境も問われない世界のスポーツだ」の通り、脱人種、脱国家の人でありたいと願ったことも事実である。わたしの目に映った力道山は、別に「日本人」としてどうのこうのというヒーローではなく、スーパーマンや鞍馬天狗が「ヒーロー」であるのと同じ意味の「ヒーロー」だった。わたしは戦争は知っているが、幼いわたしにとって、それは映画のなかの戦争と同じ意味しかなかったから、急に姿をあらわしたアメリカ人に怨みもコンプレックスもなかった。

この映画でも、シャープ兄弟とタグを組んで闘った木村政彦が、力道山の「敵」にまわり、対戦試合をすることになったときの凄惨な試合は、ほぼ正確に描かれている。わたしも、その様子をテレビで見たが、力道山の「空手チョップ」に対して木村が新たに編み出したという「猫手パンチ」は、全く効を奏せず、そのうち、（映画では、木村が力道山にローブローを加えたことになっているが、テレビではよくわからなかった）いきなり狂ったように木村に空手チョップの雨を食わせ、その当時の白黒テレビでもわかるくらい、木村が出血して倒れた。

力道山にとって、ルー・テーズとの闘いは、忘れることの出来ないものだったと思うが、映画ではこのことへの言及はない。一度は負け（たとえ談合試合だったとしても、その緊張感は抜群だった）たが、次の闘いでその間に力道山が編み出した「かけす」（だったか？）とかいう技法（ルーの「岩石落とし」を回避するために足をからませる戦法）が登場し、またまた緊張を生んだ。が、それでも勝てない力道山を見るのは、子供のわたしには、上には上があるということ教えるいいレクチャーだった。「絶対に反則はしない」という伝説のドラ・シンの実にキビキビした動きと互角に対決した力道山の姿も印象に残る。

力道山の死は、偶発事故だったかもしれないが、それ以前に蓄積されていた心理的なダメージを含めると、自力で生きる人間の困難さ、とりわけ日本社会でそうする場合の組織的は妨害・攻撃がいかなるものであるかを思わせる。彼は殺されたのではないとしても、それ以前に相当程度心理的に「負傷」していた。もともと負っていた「傷」に加えて、暴力団や組織の圧力は相当なものであったことが想像できる。その意味で、渋谷にリキパレスを建てたこと自体、そうした組織（暴力団）にとっては、相当な挑戦を暗示したのだった。力道山には、安藤昇的な寝技はできなかった。

（ソニー試写室／ソニー・ピクチャーズ・エンタテインメント）

2005年10月31日

ロード・オブ・ウォー (Load of War/2005/Andrew Niccol) (A、B、D リユー・ニコル)

事実にもとづいた社会・政治的裏付けと映画のリアリティがうまくブレンドされた作品だが、出来がよければ映画というものはますますエンターテインメント性を強くするから、この映画が、よく言われるような「武器商人」や「戦争株会社」と化した国家への批判になっているかどうかは疑わしい。要所要所にはめこまれたサスペンス・シーンは、ドラマとしてのリアリティを高めるが、その分、現実に対して疑問をいだかせたり、「武器商人」についてもっと調べてみようという気にさせる力を失う。「クールで面白かった」が、この映画の感想になる。

「自爆テロ」が横行する世の中だが、自爆テロをするには爆薬がなければできない。また、イラクで依然として「武装勢力」がいるが、武器供給の道がなければ、それが勢力を得ることはできない。日本の都市でも銃を使った抗争がかなり増えている。それも、どこから銃が供給されなければ、起こりえない。だから、ニコラス・ケイジが演じる武器商人ユーリのような存在は、リアリティがある。ユーリが、ウクライナから両親とともにブルックリンに移住してきたことも説得力がある。ロシアの崩壊後、ロシア人マフィアの暗躍はつと知られている。そういう意味で、マスメディア的な「通念」に訴えるリアリティは実にうまくブレンドされている。

ユーリが育ったのは、ブルックリンのブライトン・ビーチで、そこは通称「リトル・オデッサ」と呼ばれる。ここで彼は弟ヴィタリー（ジャレット・レト）とともに育った。リトル・オデッサを舞台にした作品はかなりあるが、ティム・ロスが出演している『リトル・オデッサ』(Little Odessa/1994/James Gray)は、この街で育ったやはり兄弟がロシアマフィアに関わっていく話だった。また、『トウ・ウィークス・ノーティス』にも、この一帯が出てきていた。ただ、これらの映画の主人公とユーリとが違うのは、ユーリがユダヤ人ではないということだ。ユダヤ人のふりをするのが得策だと考えた父親が、ユダヤ人のふりをして「コーシャ」レストランを開いたのだった。

すでに『ニューヨーク情報環境論』で書いたが、このエリアには、1972年以来、ロシア系のユダヤ人が住みはじめ、故郷オデッサにちよつと似ているところから「リトル・オデッサ」と呼ばれるようになった。すでに、わたしが訪れた1970年代の末ごろに、このあたりはある種の「闇の街」と化し、そういうところが好きなわたしには、心のやすらぐ街だった。当時、ニューヨークでは街を浄化する「ジェントリフィケーション」が始動しはじめ、「うさんくさい」場所がなくなりはじめていたことにも反発をおぼえていたので、しばしばこの街を訪れた。ちよつと緊張しながら撮った写真も、わたしのサイトに載っている。

ユーリー一家は、ソ連の崩壊後にニューヨークにやってきたのだったが、リトル・オデッサはそのまえからユダヤ系のロシア移民の街だった。外国に出ることを禁じられたソ連の市民のなかで、ユダヤ人は、親戚を訪ねるという名目で海外に出ることが比較的「自由」だったためである。が、多くの異民族にかこまれた民族コミュニティがそうするように、彼らも自衛の必要から「マフィア」にコミュニティの「安全」を依頼する（あるいはそういうことを名目に「マフィ

ア」が勢力を延ばした」ようになった。いずれにせよ、米ソが対峙していた冷戦時代にも、ソ連とアメリカとのあいだには、ユダヤ人のコネクションがあり、そのなかで情報と物のひんぱんな交易がおこなわれていた。チェルノブイリで原発事故が起きたときも、そういうネットワークを通じて、マスコミよりも早くニューヨークのユダヤ系ウクライナ人コミュニティに現地の情報が伝わるのだった。

ユーリーが、武器の取り引きに手を染めるのは、リトル・オデッサでロシア・マフィアの銃撃戦を見てからだだが、手を広げるきっかけは、旧ソ連時代にウクライナで將軍をしていた叔父とのコネクションだった。冷戦の終結とともに、ソ連軍は、武装解除した。「未来」の希望を失った軍人たちの規律はみだれ、武器庫の武器を売る軍人が出て来る。1990年代以後にステレオタイプ化する話である。どの程度そのようなことが行なわれたかはわからないが、わたしのさやかな体験でも、ソ連崩壊後のロシア社会で「非合法」の幅が以前とは比較にならないほど広がったことは否めない。わたし自身に關して言うと、モスクワに入るためのビザを得るのに賄賂的なものを要求され、入国をあきらめたことがある。

ユーリーの商売はどんどん発展し、かつてリトル・オデッサの美人コンテストで見初めたが高嶺の花だったミス・アメリカのエヴァ（ブリジット・モイナハン）を妻にし、豪邸に住むようになる。かわいい息子も生まれた。が、弟はコカインで身をボロボロにし、病院にはいった。のちに更生し、まともな仕事につこうと決心したが、その間に他人を信用できなくなったユーリーのたつての依頼でふたたび武器売買の世界に首をつっこみ、不幸な末路をとげる。

武器商売にとって民族紛争や部族間抗争がおいしい条件であることはいうまでもない。この映画には、「いかにも」のつらがまえの独裁者とその息子が登場し、はでな武器購入と残忍な抑圧のかぎりをつくす。あまりに絵に描いたような感じなので、ケイジのクールな姿勢とこの映画のシニズムをたたえたディスクールを壊してしまうが、エンターテインメントとしては必要だったのだろう。

わたしは、ユーリーの妻が、次第に夫の素顔を知って行くプロセスが一番面白かった。美人ではあるが、「虚名」で世をわたってきた女が、そのことに自ら気づき、かつそういう「虚名」に近づいてきた男の素顔を知ったとき、彼女はどうするか？ブリジット・モイナハンは、なかなかいい演技をしている。

かつて武器取り引きの世界に君臨していたが、ユーリーのその座を奪われる男シメオン・ワイズ（いかにもユダヤ系）をイアン・ホルムが重々しい貫禄で演じているが、ユーリーに対して大した反発もせずに消えてしまうのは、ちよとおかしい。そんな簡単に敗北する男ではないだろう。

ユーリーを追うインターポールの刑事役でイーサン・ホークが出演しているが、武器商売は、もともとインターポールなどの及ばない超国家的（というよりインターナショナル・ルーリング・クラスのと言った方がいい）規模の取り引きと化しているの、ホークが「ヒーロー」になるはずはないにしても、彼をわざわざ起用した意味がない出方だった。もともと、『ガダカ』が監督デビューとなつたアンドリュー・ニコルにとって、イーサン・ホークはいつでも「友情出演」してくれる俳優の一人だから、その程度のおつき合いで出演したのかもしれない。この映画は、最初のディスクール（後ろを向いていたケイジがクルリと観客の方

を向いてしゃべりはじめる)からすると、「良心」を体現したようなホークの存在は不要だった。悪行は滅びないことを徹底的に描いたほうが、批判性はあるかに高まっただろう。

(安田生命ホール／ギャガ・コミュニケーションズ)

2005年11月01日

白バラの祈り——ゾフィー・シオル、最後の日々 (Sophie Scholl - Die Letzten Tage/2005/Marc Rothemund) (マルク・ローテムント)

欧米で評価の高い作品だが、そのわりには客が少ない。20数年まえならこのタイトルだけで満員になっただろう。配給の日名さん(キネティック)に会ったら、90年代になって発見されたゲシュタポの尋問記録を使っているなど、従来の「ゾフィー・シオル」像がとらえなおされているという。あいかわらず日名さんは、担当する作品への思いが熱い。

「ゾフィー・シオル」の名は、いまでは忘れられているかもしれないが、60〜70年代、いや50年代にも「左翼」の人々のあいだでは特によく知られていた。「白バラ」とか「白バラ抵抗運動」の文字が雑誌や書評紙によく載った。未来社から出たインゲ・シオル『白バラは散らず ドイツの良心シオル兄妹』はよく読まれた。ただ、わたしなんかから見ると、ゾフィーは、段々崇高化されすぎるような気がしないでもなかった。それは、たしかに「偉い人」だったのだろうが、誰かを崇高化し、その権威のもとに群がったり、そのもとで行動を起こすという姿勢が気になった。ゾフィーの姉インゲによって書かれた前述の書は、キリスト教的な観点が強く、ゾフィーをある種の「殉教者」にしているところも気になった。その点で、ミカエル・ヴェルヘーベンの『白バラ』(Die Weisse Rose/1982/Michael Verhoeven)は、少しちがっていた。そこには、1970年代末から80年代初頭にかけてのドイツのアウトノーマやネオラディカリズムの空気が感じられ、元気づけられた。ここでは、ゾフィーという個人よりも、「白バラ」の活動家たちの連帯に焦点があてられていたからである。たった5、6人の少数グループが、ナチの連中を動揺させた点も小気味よかった。

映画の「リアリズム」というのは、模写の度合いとは関係がない。リアリズムとは、対象との共鳴(レゾナンス)の度合いの尺度であり、「リアル」に感じられるのは、映像が、その対象を模写することに成功しているからではなくて、時代とか場所とかの特定条件のなかで、観客たるわたしと、映像のなかの対象とがある特定の共鳴を起こすことのできたからである。

ローテムント監督は、ゾフィを崇高化しない。むしろ、この映画のゾフィー(ユリア・イエッチ)は、政治意識があつてナチに反発を感じる若者のなかではとりたてて勇敢というわけではない21歳の女性である。映画は、彼女が友達とラジオから流れるビリー・ホリデイの歌に合わせて体をゆすっているシーンからスタートし、彼女のアップになるが、それは、狂信的な活動家の顔ではない。ラディカルという意味では、彼女の兄ハンス(ファビアン・ヒンヌリフス)の方が上であり、活動家としては筋金に通っていた。しかし、映画として絵になり、また観客の共感をよびやすのは、ゾフィーである。というのも、筋金入りの活動家が捕まり、脅され、拷問されても圧力に屈せず、初心を貫いたというのは、いわ

ば「偉い人」の話であって、「常人」には、尊敬こそすれ、等距離で「共鳴」するのはむずかしい。

秘密の「アジト」でのビラ作り、ゾフィとハンスが、それを大量にトランクに詰めて大学に持って行き、授業中でひと気のない廊下に置く。監視の目を逃れるために急がなくてはならないからだろうが、ビラを何十枚も床に配置していく。なるほど、こういう手もあるのかと思う。普通、ビラは、どこかの台の上に置くとする。しかし、がらんとした（ナチの時代のドイツらしく埃ひとつないかのような）廊下に、普段は見慣れない印刷物があれば、目につき、人は拾うだろう。わたしもいつかやってみよう。

このとき、ゾフィは、一旦はロビーを見下ろす手すりのうえに置いたビラの山を、茶めっ気のある若い女性特有の身ぶり、さつと突き、ロビーに落とす。ビラが空を舞い、ロビーの床一面に落ちる。これは、映画的にも美しい場面だ。ひよっとして、ゾフィがこの突発的に思いついたアクションをしなかったならば、彼女と彼の兄とは逮捕されなかったかもしれない。ビラが発見されるとすぐに、初老で小柄の守衛が飛び出して来る。これが、まるで警察官顔負けの勢いと身のこなしで、ロビーと階段にいる者たちの動きを止め、出入り口を封鎖してしまう。ゾフィとハンスは、まもなくやって来たゲシュタポに逮捕される。

興味深いのは、逮捕後、兄とは別々の部屋に入れられ尋問を受けたゾフィーと、ゲシュタポの尋問官ロベルト・モーア（アレクサンダー・ヘルト）とのやりとりである。長い尋問のなかで、モーアが彼女に同情的になるのが面白い。プレスに載っている監督のインタビューによると、ここでモーアは、ゾフィが無実だと信じたと言っている。つまり、ゾフィは、彼をだますことに成功したというわけだ。しかし、映画で見るかぎり、必ずしもそうとる必要はない。ここが映画の面白さである。脚本や監督がどう考えようと、出来上がった作品が一つの有機体として機能し始めるのだ。

わたしには、モーアは、ゾフィーの政治活動への関与を確信していたと思われる。ゾフィーが、「白バラ」は、決して大きな組織ではなく、その中心は兄と自分だとして、他の仲間（とりわけ、すでに学生結婚して子供もいたクリストフ「フロリアン・ステッター」）をかばったにしても、モーアは、そんなことを単純に信じるほど鈍感な尋問官ではなかっただろう。が、尋問のなかで、彼は、次第にゾフィの抗議の真摯さに惹かれて行く。彼にはゾフィと同年代の息子がおり、まさにこの時点で東部戦線の勝ち目のない闘いに動員されていた。すでに、この尋問が行なわれた1943年2月には、ナチは敗退しはじめており、3月にはスターリングラードで敗退を帰す。ゲシュタポがそれを知らないはずはなく、ナチの内部もヒトラーに対して一枚岩ではなくなっていた。だから、モーアは、スターリングラードでの悲惨な状況をリポートし、ナチの戦争遂行をやめさせようとしたゾフィらの活動が全然わからないわけではなかった。その複雑な思いを、アレクサンダー・ヘルトはなかなか意味深長に表現していると思った。

いつの時代にも、戦争を悲惨なものにするのは、現場を知らずに机上で命令を発する上層部である。彼らにとつては、戦争は「ゲーム」にすぎない。「白バラ」を奥の深い組織だと恐怖したナチは、ゾフィらを即決の人民裁判にかける。その裁判官は、ベルリンから派遣されたローラント・フライスラー（アンドレ・

ヘンニツク)で、これこそ、ナチの最もエキセントリックな要素を凝集したキャラクターであり、ヒトラーがナチズムの各部分に分泌させたナチのエキスを体現している。この映画の最もスリリングなシーンの一つがその法廷シーンである。ナチズムの「熱烈」さとか、「過激さ」というのは、観念を原理主義的に循環させる空転のなかで生ずる効果なのだが、フライスラーの弁論は、まさにその典型である。彼には、現実に取りつたあるナチの敗北も、戦地の悲惨さも目に入らない。こうした観念野郎に対しては、その熱が冷め来るまで待つしかなく、何を言っても、死もって対決しても勝つことができない。というのも、彼らの観念は、死の観念であり、その原理に合致しないものは、ただ死に神の大ナタでかつ斬ることしかできないからだ。しかし、時代がたてば、こうしたロジックに対して、ゾフィーやハンスのささやかな発言がいかに正しいものであったかがわかる。陸軍 学生中隊として東部 戦線でその悲惨さを見て来たハンス (クリストフは空軍 学生部隊に所属していた) は、このとき言った。「ここにいる人たちは、あの悲惨さを知っている。あなた意外は」。

「造反」や「抵抗」という言葉が死語になるか、(「テロ」の名のもとに) 過剰に危険視されるかという奇妙なことになっているいまの状況で、この映画は、本来の「造反」や「抵抗」の何であるかを思い出させる。原理を守るために命をかけたり、政治的イデオロギーを原理として信仰するのではなく、平凡な日常を許さない戦争と、原理と観念の体制を守るための戦争のための戦争に反対すること。しかも、大量の人間を「動員」して(当然こうなると、「指導部」が出来、指導する者とその指令に従わされる者との「分業」的役割分担が生まれる) 闘争を「組織」するのではなく、手を延ばせば触りあえる人数で闘うこと。ゾフィーたちが行なったのは、そういうミクロな政治活動だった。

彼女と彼ら「白バラ」グループは、逮捕から1カ月ほどの短期間に裁判され、処刑される。その処刑は、ギロチンによる斬首・断頭の刑なのであった。知らなかったが、ヒトラーの時代には、ギロチンが生き残っていたのである。(スペースFS汐留/キネテイック)

2005年11月02日(1)

博士の愛した数式 (Hakushino aishita sushiki/2005/Koizumi Takashi) (小泉堯史)

小泉堯史監督は、『雨あがる』でも『阿弥陀堂だより』でも、「手堅い」という言葉がぴったりの味を出していたが、その「渋さ」は、必ずしも「一般受け」はしなかった。渋くていいのだが、「華」に欠けるというか、「まじめ」で頭が下がるが、もう一味遊びやケレン味がほしいという気がした。しかし、今回の作品は、これまである面では「マイナス」に思えた要素がすべてプラスに転化し、小泉の全可能性が開花した感がある。

ちよっとほめすぎだが、何を演っても親父(宇野重吉)に似て、巧いけれども「同じ」といった感じだった寺尾聡、こちらはもつと「低次」のワンパターンだった吉岡秀隆、がんばっているだけを取り得みたいなどころがある深津絵里——この3人の個性をこの映画では「ありのまま」に活かすことに成功している。

自動車事故で記憶が80分間しか続かない数学者の「博士」（寺尾聡）は、その境遇にある種のあきらめを感じている。当然、年令的にも気難しさが昂進している。これに、数学者「らしい」内向性が加わり、世捨て人的な雰囲気をつくる。寺尾のややぼーっとした感じの演技は、このキャラクターによく合っている。

これは、脚本と演出がいいからなのだが、この映画で吉岡秀隆は「新境地」を出している。彼が、ここで見せる小学校の新任の先生としての「プレゼン」は抜群である。それは、吉岡が抜群になったからではなくて、脚本に書かれたそのやり方がユニークだったからなのだが、そのおかげで吉岡はずいぶん得をした。役者は監督次第である。彼が自己紹介をしながら「博士」との出会いを数学の基礎の紹介とともに進めて行くプレゼンは、なかなか魅力的だ。こういう先生がいれば、学校もよほど面白くなるだろう。彼は、幼いときに「博士」のところで家政婦として働いた母に連れられて「博士」に会い、「ルート」と名づけられた。

この「ルート」は、ルートとは、「どんな数字でも嫌がらずに自分のなかにかくまってやる、実に寛大な記号」だからということと名づけられたのだが、このような話法で、この映画では、「素数」、「完全数」、「オイラーの公式」等々がとりあげられる。むろん、これは、小川洋子の原作を踏襲しているわけだが、それにしても、数学の基礎概念を文学のイマジネーションに転換した小川の着想はユニークである。

映画は、吉岡が小学校で自分の生い立ちを話すというところから始まり、すぐに時間が10数年バックする。家政婦紹介所から派遣された杏子（深津絵里）は、「博士」の義姉（浅岡ルリ子）に会い、「博士」専用の家政婦を依頼される。彼女は、シングル・マザーで、小学生の息子（斎藤隆成）がいる。のちの「先生」である。彼女がどうしてシングル・マザーになったのかは、口にしない。家政婦をやっていたら、つらいこともあるはずだが、そういう苦勞を顔に出さないタイプの女性。気難しいというよりも、普通とは勝手の違う「博士」とコミュニケーションをかわせるようになるのも、そういう彼女の性格のためだと思う。

彼女は、「博士」に対して、「まえに言ったじゃないですか」というような発言をしないようにする。これは、おそらく、アルツハイマーや「ボケ老人」とのつき合い方としても、非常に有効だろう。わたしの知り合いに、歳とともに生じてきた健忘症を隠すために、話の合間にくりかえし、「まえに言ったかもしれないけど・・・」というフレーズを入れる人がある。ずいぶん気を使っているんだなと思うが、わたしなんかも、くりかえし同じことを言って人を閉口させているのかもしれない。

わたしは、この映画を見ながら、そうか、80分単位の人生というのでもいいものだと思った。人生が80分間しか続かないとしたら、しかも、その人生がそれで終わってしまうのではなくて、1万回以上も新たな人生を試せるとしたら、これほどよいことはないではないか。10年生きられるなら、1年≡525,600分とすれば、80分単位の人生を6,570回生きることができるわけだ。まあ、80分はつらいから、1日単位でもいい。この映画の力は、そういう「哲学」で裏打ちされているところからも来る。これは、記憶障害を単にサスペンスと映画的技术の関数に使ったにすぎない（というと、抜群のノベライゼーション「ソニー・

『マガジnz』を書いている今野雄二さんにしかられてしまうかもしれないが)『メント』などとはちがうところである。

記憶が一生続くものだという脅迫観念から、人は、迷い、将来に不安をいだく。人生80分なら、「その日ぐらし」よりも小単位だから、まったく異なる人生観が生まれる。しかし、どうだろう? 「博士」は、その関係がいまいにされている「未亡人」(浅岡ルリ子)がいつも遠くから母のように見守る(ときには監視する)なかでその「80分の人生」を送っている。「博士」は、彼女の家族収入や資産運用で生活できているはずだ。つまり、彼の「80分人生」は、貴族的な人生なのである。しかし、新しい文化は、上から下へ降りてくる。貴族的でない「80分人生」はあるはずだし、いま、その必要が強まっている。「ボケ老人」でなくても、これまで身体(脳)に刻みつけてきた記憶がかぎりなくコンピュータに「アウトソーシング」され、それに頼りきる傾向が昂進する状況のなかで、誰しもが人生を80分ぐらいに限定して、その分5千倍生きるというようなことでもしなければ、生きていくことを実感できないのである。

(アスミック・エース試写室/アスミック・エース・エンタテインメント)

2005年11月02日(2) ●リトル・ランナー (Saint Ralph/2004/Michael McGowan) (マイケル・マゴウワン)

原題は「聖ラルフ」で、明らかにキリスト教的。このタイトルだったら、わたしは見るのを敬遠したかもしれない。各チャプターが、「1953年9月『大天使ミカエルの祝日 誘惑と戦う人の守護者』」から「1954年5月『聖ハルヴァーの祝日 純真の守護者』」まで、ドラマのテーマに「聖人の事跡」がセツトになってしめされる。カナダのカトリックの私立学校の14歳の生徒ラルフ・ウォーカー(アダム・ブッチャー)が、病気で昏睡状態をつづけている母親に「奇跡」が起きるようにボストンマラソンで「優勝」することに励むという話だが、ガキっぽいコミカルな内容にかこつけながらも、「奇跡」の発想は、べつたりキリスト教の「常識」を前提にして描かれており、わたしにはちよつとついていけないという気がしてしまった。おそらくカトリックの人が見れば、「べつたり」ではなく、笑えたりするのだろうが、わたしのような不信心者には、しつくりこなかった。最後は、ラルフの走る姿が教会のステンドグラスに凝固する(ラルフは、こうして「聖人」になったわけだ)シーンで終わるのだが、わたしは、冗談かと思ったが、現地とその時代を知っている人はどうとるのだろうか?

ある意味では、1950年代のカナダのハミルトンを舞台にした『Always in 丁目の夕日』なのかもしれない。ノスタルジカに係数で見るべきなのかもしれないが、わたしは、そういう環境にノスタルジアを感じないから、手におえない。神父なのに、ニーチェを愛読している教師のヒバート神父(キャンベル・スコット)が、ときどき(ワル昔だったような)色っぽい目をするので、ニーチェで暴走するのかと思ったら、そんなことにはならなかった。このスコットも、また、母が入院している病院の、どこかレニー・ゼルウィガーに似ている看護婦(ジェニファー・ティリー)も、なにかやりそうで、どうということはない。みんな「健全」すぎるのだ。もう少し、頭を冷やして見直そう。いまは、この程度のメモしか書けない。

(スペースFS汐留/ギャガ・コミュニケーションズ)

2005年11月04日

クラッシュ (Crash/2004/Paul Haggis) (ポール・ハギス)

いわゆる「アンサンブル・プレイ」のスタイルを駆使している。複数のドラマを同時並行的に描きながら、その各モジュールを接近遭遇させたり、離したりしながら、大詰めにもっていく。その手口は、見事だ。監督は、ずっとテレビの仕事をしてきて、本作が映画の初仕事である。原案・脚本・監督・製作をこなしている。本作は、カナダで2004年9月10日にリリースされたが、アメリカでは2005年4月21日にリリースされたこともあって、日本では、本作よりあとの仕事である『ミリオンダラー・ベイビー』の脚本（アカデミー脚本賞ノミネート）の仕事の方が先に知られることになった。

舞台はロス。初めの方で、車中の刑事グラハム（ドン・チードル）が、ロスの人間はコンクリートとガラスで仕切られた生活をしているから、「タッチ」がなく、そのために「クラッシュ」が必要なんだとシニカルなことを言う。これが、この映画の基本テーマを語り尽くしている。この「クラッシュ」は、ここでは、多くの場合車の衝突で、いくつかの衝突パターンが物語の核になっているが、それだけでなく、人と人との衝突・闘争、さらには9・11の「クラッシュ」をも含意している。最初、わたしは、クロネンバーグに同名の作品があるのに、失礼だと思ったが、こゝまで「crash」の概念を深めつくれば、クロネンバーグも異存はないだろう、と思った。

グラハムと同僚のリア（ジェニファー・エスポジト）の車が追突事故を起こすと、相手の車を運転していたアジア人は、リアの顔を見て、「メキシコ人かい、どうせ不法入国なんだろう」となじる。彼女は、実は、メキシコ人ではなく、父がプエルト・リコ人、母がエル・サルバドル人なのだが、このエピソードは、メキシコ人＝不法入国者という、アメリカ社会に流布している差別と偏見を揶揄している。

警察のキャリアのリック（ブレンダン・フレイザー）とその妻ジン（サンドラ・ブロック）が歩いていて、ジンが、通りがかりの黒人2人組、ビータ（ラレンツ・テイト）とアンソニー（クリス）リュダクリス”ブリッジス”と目が合い、無意識に目をそらしたこと、アンソニーにからまれ、そのあげく車を奪われる。このくだりは、非常に微妙で、ジンが本当に目をそらしたのかははっきりしない。また、黒人の側も、半分以上はパラノイア的な反応で、このシーンも、白人の黒人恐怖・拒否と黒人の差別・被害妄想との不幸な接近遭遇（クラッシュ）を描く。

巡査ライアン（マット・ディロン）と若い巡査ハッセン（ライアン・フィリップ）は、車でパトロール中、テレビ・デレクターのキャメロン（レレンス・ハワード）とその妻クリステイン（サンディ・ニュートン）が乗った車のなかで、2人がいちやついているのを見とがめ、停車を命じる。過剰な誰何（すいか）に、ハッセンは躊躇するが、ライアン（警察官や消防士が多いアイランド系の名）は、執拗に2人を誰何し、クリステインにセクハラまがいの身体検査をする。これは、彼女に深い屈辱とそれを見過ごした夫への失望を生む。また、夫の方も、無抵抗であったことへの後悔と罪の意識にさいなまれるようになる。これも、アメリカではありがちなクラッシュである。

この人種差別的な巡査ライアンにも、そういう行動を起こさせる理由があった。長年まじめに勤めあげた父親が病氣なので、医療補償を受けようとするが、窓口の女性は形式的な反応しかない。このアフリカ系の相手をライアンは人種差別的な言葉でののしる。ただし、彼女にしてみれば、彼女の権限ではそういう対応しかできないのである。この社会の根に、人をぎくしゃくさせ、追い詰めてしまう病質が潜んでいるのだ。

身一つでアメリカに来て、雑貨屋を開くまでになったイスラム系のファハド（ショーン・トープ）は、店を襲われる危険を感じて、銃砲店へ娘ドリ（バー・スーメク）にピストルを買いに行かせる。が、店の主人は、「アラブ人」には売らないと言い、また9・11をやらかそうとするのかと、偏見をあらわにする。ここで、外で待っていた父親が飛び込んできて、険悪な雰囲気になる。自分はアメリカ市民であり、銃を買う正当な権利があると主張し、店の主人も折れる。これも、いまのアメリカでありがちなダブルであり、見ている方は、普通の口論よりやばいという気がする。家に帰って、ドリが、「アラブ人て言われたけど、ペルシャ人なのねえ」という台詞が意味深い。日本では特に、「アラブ人」と「ペルシャ人」はいつしよくたにされている。わたしも、ときにはそのわだちを踏んでいるかもしれない。

差別と搾取は、固定した上の階級が下の階級を差別・搾取するだけでなく、同じ階級の内部でも差別と搾取が起きる。差別社会というのは、入れ子状になって差別と搾取が増殖する。貧しい人間が泥棒にあったり、憎む相手でない者を憎んでしまったりする。白人には遠慮する黒人が、同じ黒人には差別的な態度をとる。同じ移民者で、裸一貫でやっとアメリカで生活している者同士なのに、本当は別のところから来た不幸の憎悪を同じ仲間に向ける。こういう中間的なレベルで起きるドラマが、この映画にはいくつも描かれる。単純に、差別を上と下に分けないところが、この映画のすぐれたところだ。

こうした出来事が並行してえがかれるなかで、この映画は、対極のクライマックス的出来事を描く。それは、「ネタバレ」だと騒ぐ連中を軽蔑するわたしでも、ここでは書くのをひかえる。それは、「ネタ」が「バレ」るからではなくて、文字などで書いて映像表現を矮小化するのを避けたいからである。いずれも、こうした差別と偏見の逆説としての出来事である。一方は、まだこの差別社会にも救いがあるのだなという深い感動を呼び起こし、他方は、その悲劇性にうちひがれる。アメリカ社会への批判的な目と、それにもかかわらず、この社会への愛を捨てていない目を感じられる秀作だ。ちなみに、監督は、カナダ生まれだという。（スペースFS汐留／ムービーアイ）

2005年11月07日

プライドと偏見 (Pride & Prejudice/2005/Joe Write) (ジョー・ライト)

通常、見た映画についてはまずここに書くのを優先するが、来年から始めるウェブ雑誌のようなもの（それがどんなものかを知らないで受けた）に映画コラムを持つてほしいといわれ、受け、この作品を第1回のために指定してきたので、深夜、仕事場にもどり、急いで書いた。来年から始めるというのに、締め切りが

雑誌なみなのだ。このへんで、気づくべきだったが、その路線は、ウェブというよりも、「雑誌」志向だったようだ。翌日、担当者から、メールが来た。内容の出来不出来については何も書いていなくて、「ネタバレ」があるので、訂正してほしいという。「ネタバレ」については、持論があり、くりかえし書いてきたので、それを言うならわたしに原稿など依頼しないでほしいという思いがまず浮かんだが、それは傲慢だなと思いなおし、今回に関しては、どこが「ネタバレ」なのかがわたしには不明で、この程度で「ネタバレ」と言われるのなら、これから大変で、（それを言っているのは「上司」らしい）担当者がかえって難しい立場に立つのではないかと思い、この企画を降りることにした。

ちなみに、原題は、“and”の代わりに“&”を使っているが、言わずと知れたジェーン・オースティンの“Pride and Prejudice”。すでに何度か映画化されており、今回なんで“and”を“&”にしたのか不明だが、“and”が“&”になったところが、この映画化の「新しさ」でもあり、また「ダメさ」でもあるような気がする。ただ、“&”にすると、「プライド」と「偏見」がセットになっているという点がはつきりすることはたしかだ。それは、原作の基本でもあるから。

日本では、『高慢と偏見』という邦題が定着しているが、中野好夫は『自負と偏見』と訳している。“pride”を「高慢」と訳してしまうと、かなり一方的な解釈となるし、「自負」というのも、解釈的にはベターだとしても、いまいちだ。だから、映画が、そのまま「プライド」としたのは賢明だ。しかし、日本語で「プライド」というのは、またちょっと“pride”と距離がある。これらの概念は、18世紀末のイギリスの階級社会の予備知識を要求するからだ。

しかし、映画は、いまの観客を相手にしており、きわめてイマっぽいキラ・ナイトレイがばーんとアップで登場するとたんに、18、9世紀がどうのこうのという問題はどこかに吹き飛んでしまう。手続きは、「時代」のよそおいをまとうているが、むしろ、いまの時代の話として受け取ったほうが、面白く見えるだろう。イギリスの男（たとえ移民の息子であつても）、マシュー・マクドインが演じるダーシー（これは一応「生粋」のイギリス人という設定）のように、シャイなため、なかなか本音を出さず、無口でちょっと陰険にも見えてしまい、誤解をうけるようなタイプがいまでもいる。わたしの友人のキースなどは、スぺイン人の血を引いているにもかかわらず、まさにダーシーの感じだ。

しかし、いまの話として見るといっても、この映画化でも、原作の骨子は無視できなかった。ここでは、5人の娘をかかえるベネット氏（ドナルド・サザーランド）とベネット夫人（ブレンダ・ブレッシン）が、娘たちをいかにして「良家」にとつがせるかがドタバタ喜劇風のスパイスをまぜあわせながら描かれる。いまだから、笑って見られるが、原作が発表された当時は、それは、確実に社会風刺であり、強烈な批判と受け取られた。それは、さまざまな旧制度が過激に変わりつつあった時代に書かれた「過激」な小説だった。

映画では、原作の「過激」さはわからない。それよりも、女と男が知りあつて、プロポーズにいたるいくつかのパターンを見せることに重心が移動している。自分の歳を考えて、ドジではあるが生活の安定した牧師（トム・ホランダー）のプロポーズを受けるシャーロット（クローディ・ブレイクリー）、衝動的でハンサムな軍人（ルパート・フレンド）と駆け落ちしてしまう若いリディア（ジェ

ナ・マローン）、シャイでなかなか自分の気持ちを打ち明けられないジェーン（ロザムンド・パイク）、そして、何でも思ったことを言う、いまの時代なら「普通」の女エリザベス（キーラ・ナイトレイ）など、それぞれ性格の違う女性たちの男への対応を描きわけると。

豪邸に住む貴族、キャサリン夫人を演じるジュディ・デンチは、その役を古典的に演じ、いまのコンテキストで見ても、観客が一応の「反発」を感じるであろうような、家柄や財産を誇りにする、傲慢、権威主義的かつ抑圧的な感じを出していた。しかし、マスコミの「虚像」にすぎないにしても、野村沙知代とか泉元彌の母・泉節子の「グレートマザー」的存在感にくらべれば、「古風」すぎるのではなからうか。

この映画の欧米での評価は高いのだが、それは、おそらく、いま広まっている「セックスレス」の傾向と無関係ではないだろう。エリザベスが、ダーシーのプロポーズをやっと受け入れるシーンでは、ダーシーがそっと手にキスし、そのとき二人の額が少しづつ接近し、最後にやっと軽く触れあったところを映すだけなのである。

（よみうりホール／UHP）

2005年11月09日

ハリー・ポッターと炎のゴブレット (Harry Potter and the Goblet of Fire/2005/Mike Newell) (マイク・ニューウェル)

劇場試写を逃し、社内試写へ。が、ワーナーの試写室は、新しくなつてから、5指に入るほどのもの。セキュリティが厳しいのは、配給会社では1番か。あまり寝ていないので、眠くなるとやばいので、ロビーのコーヒードでエスプレッソを飲む。が、映画は、決して観客を眠らせないダイナミズムにあふれていた。このシリーズでは、わたしは一番面白く見た。

この映画は、「ネタバレ」と言われるような「禁」を犯させない映画的ダイナミズムにあふれており、「ふざけんな、ネタバレ恐怖症！」が持論のわたしでも、映画自体がそもそもそういうレベルをこえていて、やろうとしてもできない要するに、何を書いてもむなしなのだ。書くことが、単なる注釈にすぎず、映画と対等のレベルで書くには、相当の天才的文才がないと不可能である。こういうと、すごい作品に見えるが、一応、そう言うておく。

これまでのシリーズと違うのは、内容がいくぶん「暗い」（冒頭から不気味な蛇が出現する）にもかかわらず、大げさに言えば、1分ごとの映像的祝祭（カーニバル）にあふれていることだ。フェリーニに共通するところもあるが、あちらがアナログ的にそれを実現したとすれば、こちらはデジタル的に実現した。ただし、これは比喩であつて、実際には、火を吐くドラゴン、実物が作られたという。デジタル的なものは、アナログ・フィジカルなものとの融合のなかでしか活かない。いずれにしても、スペース・オペラとアメリカン・ミュージカルとフェリーニ的祝祭とヴィスコンティ的豪華さの綜合。どうも、今回はほめすぎになりそう。

魔法の実力をめぐって誰が「炎のゴブレット（杯）」を勝ち取るかを競うのだが、競争のスリルを見せる「スポーツ」映画にはなっていない。魔法の「ワールド・カップ」だから色々な国の魔法使いがいて当然だが、バルカン／東欧系の衣装と風貌の人物たちが目だった。「チョウ・チャン」という中国系の生徒を演じるケイティ・ラングは、3000人のなかから抜擢された中国系イギリス人。

ヴォルフガング・ペーターゼンの『トロイ』で手におえない悪役を演じていたブレンダン・グリーソンが、今度は、「マッド・アイ・ムーデー」という新任教授を演じている。「教授」といっても、ただの教授ではないが、クサしい演技が迫力。

あえて文句を言えば、リポーター役で出て来るミランダ・リチャードソンのせりふを、「・・・ざんしょ」といった字幕で表現されていたことぐらい。「ざんしょ」という言い方は、50年代にトニー谷が言いだして、広まり、その後、あいだをしばらく置いて、コミックで使われるようになったが、近年はあまり使われなかったように思う（そうでもなかったりして——もしそうなら教えてください）。そういう背景を知らないで聞けば、新鮮なのかもしれないが、わたしには、なんだ?!という印象しかあたえない。ちなみに、字幕は戸田奈津子。（ワーナー試写室／ワーナー・ブラザース）

2005年11月10日

フライトプラン (Flightplan/2005/Robert Schwentke) (ロズルト・シュベンケ)

そんな大作という感じがしないので、ぎりぎりに行けばいいかと思っていたが、開場の30分まえには着いてしまった。が、「丸の内ピカデリー1」でやるためか、けっこうの人。たまたまいっしょになった山口正介さんとおしゃべり。『Always 三丁目の夕日』にお祭りのシーンがないのは残念と山口さんが言う。なるほど、そういえばそうだ。試写会には、会場のランクというものがあるらしく、ここでの試写は一応ランクが高いよう。そして、そういう洋画の字幕は、「戸田奈津子」と決まっている。

ジョディ・フォスターは、『ロング・エンゲージメント』で抜群の演技をしていたが、短い出演だったので、今回は、『パニック・ルーム』以来の主役。ちよつとふけて、6歳の娘（マーリン・ローストン）の母親役としては、更年期出産の母といった雰囲気。が、その分、顔に年輪の風格のようなものができた。しかし、この映画では、そういう「年輪」の方ではなく、あと10歳ぐらい若かった方がそれっぽい「肉体的強さ」の演技を示す。

カイル（ジョディ・フォスター）の夫が事故死し、彼女がその棺とともに娘を連れてベルリンからアメリカに帰る飛行機のなかの出来事。しかも、その飛行機は、彼女が設計士として関わった最新鋭機で、その日は、アメリカへの初就航の日だという。普通、そういう場合、設計士は（しかも夫の死などという特別の事情もあるのだから）特別のあつかいを受けるはずだが、映画で見るかぎり、彼女は別に特別のあつかいを受けていないし、乗務員も彼女が何者であるかを知らない感じ。これは、「プライバシー」を尊重する「欧米」の慣習的な「あたりま

え」なのだろうか？ それとも、まずどういう映画にするかというねらいがあつて、それに要請されて動員された条件なのだろうか？

カイルがうとうと（といつても、ファースト・クラスのリクライニング・シートを倒して寝るのではなく、空いている横の席に横たわって眠っている——きわめて「庶民的」な眠り方）していて、目が覚めると、そばで眠っていたはずの娘がいない。どこを探しても見つからないので、彼女はパニックに陥るが、奇妙なことに、乗務員は、娘さんは最初から乗っていないかつたと言ひ、彼女の精神状態を疑う。「不条理」ドラマのような事態に直面させられた彼女は、自分が設計に関わつて知っている知識をしばらく出してその飛行機の内部を独力で調べはじめる。

こういう設定は、非常にイマジナブルで、さまざまな想像を呼び起こす。ひよつとしてこの飛行機にとんでもない仕掛けがあつて、そこに迷路のような世界があつて、『コンタクト』のような異次元に行つてしまふとか、あるいは、彼女が狂つていて、彼女の言っていることは妄想で、映画は、なぜ彼女がそういう妄想をいだくにいたつたかを描くとか、あるいは、ここには奥深い陰謀が仕掛けられていて、『トゥルーマン・シヨウ』のように、彼女以外の全員が「グル」である・・・等々。しかし、この映画は、意外と常識的な方向で展開し、終わる。

「最新鋭」の飛行機とか、それを設計した技師とかいう設定にもかかわらず、それらがあまり活かされているとは思えないのは、好意的に見れば、理由があるのかもしれない。彼女は、「設計技師」というが、決してセレブではなく、末端の仕事をしていたにすぎないのかもしれない。そう見ると、彼女がファースト・クラスの乗客（席の感じからそうとしか見えない）でないのも納得がいく。また、彼女がけつこう腕つぶしが強い（前作の『パニック・ルーム』のときよりも「たくましい」感じのキャラクターだ）のも、そのためかもしれない。大学教授の妻からワーキング・クラスのシングル・マザーへ？

わたしは、全員陰謀説に惹かれ、そのためか、登場する機長（ショーン・ビン）、スチワードスのエリカ・クリステンセン、ケイト・ビーハン、そして乗客のピーター・サースガードの目が、「異星人」のそれのように見えてならなかったが、そういう展開にはならなかった。

最近、TKさんから、「7000 もアクセスのあるサイトで、いちいち読み手を気にしては何も書けなくなります。書き方に迷われているな、と思うことはときどきあります。特に『ネタバレ』でしょうか。粉川さんの映画評はわりとネタバレぎみだと思うのですが、たぶん抗議のメールとかも来るんでしょうね。ネタバレして価値が下がるような映画はだめだと思ひますが、そうはいつてもやっぱり頭真つ白状態で見に行く方が感動は大きいので、ネタバレありのときはその旨注記して頂ければありがたいと思ひました」というメールをもらったが、この映画の予告編を見ると、ほとんど「ネタ」を明かしているのに驚く。このクリップをプレイヤーで止めたり、戻したりして見れば、この映画の主要プロットがわかつてしまう。

明らかに、9・11後の社会的気分をつかっていることは確かだが、それは、単に「雰囲気」にとどまっている。だから、アップに耐ええる「年輪」のきざまれたジョディを見ると、そこそこのサスペンスを楽しむことで、満足しなければ

ばならない。

(丸の内ピカデリー1／ブエナ・ビスタ・インターネショナル)

2005年11月11日

男たちの大和 (Otokotachino Yamato/2005/Sato Junya) (佐藤純彌)

大きなスクリーンで東映の映画を見るのはめずらしい。いつもは、東映試写室のいまとなつてはわびしい小スクリーンで見る。が、映画の冒頭、画面がスクリーンの中央に小さなフレームが映ったので、あたかも東映試写室のスクリーンがそのまま持ち込まれたかのような錯覚に陥った。事實は、原作者の辺見じゅんが委員長、製作の角川春樹が事務局長をつとめる「海の墓標委員会」による海底探索によつて撮影された、沖縄付近に沈む「大和」の遺影写真なのであった。

戦艦大和の建造と就航は、戦前・戦中の日本の政府と軍の陥っていたパラノイアと自閉症の象徴だとわたしは思うが、権力は、いつもこういう愚挙をくりかえし、そのあとで、そのことを韜晦したり、言い訳したり、おごそかにとむらつたりするものだ。それが、権力の「責任」の取り方の一つのスタイルである。しかし、そこでは、すでに「責任」という観念が破綻しているのであり、それならば、最初から「責任」などを設定しなければよかったのだ。ここで言う「責任」とは、ある行為を意図的に行なった結果に対してその行為者が「責任」を持つという意味である。

イヴェン・イリイチによると、「責任」という概念には、「自分が責任を負っていることに対して、自分が何かをなしうるという信念」がつきまとっているという。イリイチは、ここに人間的な過信を見るが、彼によると、たとえばドイツで「責任」という語(Verantwortung)が辞書に載るようになるのは、1920年代からだという。つまり、「責任ある行動」や「責任追求」は、「責任」を取れるという「信念」から生まれるのであり、その信念は、絶対的なものではなくて、歴史的なものである。しかし、イリイチは、ならば、「無責任」がいいというわけではない。「責任」に立脚しない発想の必要を言おうとしている。それは、彼によれば、「いまを生き生きと生きる」「享楽主義」である。

戦争をする者は、それによつて相手国や世界を支配できるという「信念」がある。だから、支配できなかったあかつきには、その「責任」を問われることになる。しかし、戦争は破滅的なものであり、始めれば、そのコントロールは不可能になる。だから、その「責任」もいかげんになり、妥協の産物か、形だけのものになる。「戦争責任」とは人間の能力の過信をさらけださずにはおかない。

しかし、このことは、「戦争責任」などというものは、負わされるのが不当なものだなどということを言っているわけではない。そうではなく、「責任」問題になるようなことはやるなということであり、そういう問題を起こした場合でも、「責任」などを問うことによつて解決されることはないということなのだ。イリイチの言う意味での「享楽主義」に徹するならば、戦争はできない。もし、戦争を起こしても、これに徹するならば、その結果を「いまを生き生きと生きる」という方法で解決することになるだろう。日本の「戦後」は、そういう「責任」

をこえた「いまを生き生きと生きる」しかないつかのまの時代であり、「戦後民主主義」の本質もそこにあったはずだった。

日米戦争は、日本政府と軍部による過信につぐ過信の戦争だった。その結果としてのおびただしい数の民間人と軍人と兵士の死は、戦争遂行者に「責任」があるが、その「責任」は、いかなる形でもつぐなわれることはない。それゆえ、敗北戦争は、忘却か、マゾヒスティックな「批判」的「享楽」で解消されることになる。『男たちの大和』は、まさに後者に属する。戦艦大和の破滅には、「享楽」の要素はどこにもない。それを物語やドラマにするときのみ、ある種の「享楽」の対象になりかわる。しかし、その「享楽」は、「いまを生き生きと生きる」ポジティブな「享楽」とはならず、複雑に自虐的な「享楽」——事実は悲惨だが、そこにはそれぞれの真摯な生きざまがあつた云々——とならざるをえない。

「大和」で「死に方用意」を若い艦員（事実上の特攻隊員）たちに教える役目を負った臼淵大尉（長嶋一茂）は言う。「進歩のない者は決して勝たない。負けて目覚めることが最上の道だ。日本は進歩ということを経んじ過ぎた。私的な潔癖や徳義にこだわって、真の進歩を忘れていた。敗れて目覚める。それ以外にどうして日本は救われるのか。今日目覚ずしていつ救われるのか。俺たちはその先導になるのだ。日本の新生にさきがけて散る、まさに本望じゃないか」。苦しい理屈である。なぜ「敗れ」ようとするのなら、白旗を挙げずに「玉碎」なのか？ それは、今回は「敗れる」が次には「勝つ」と言っているに過ぎず、戦争そのもののへの反省にはなっていない。

この映画は、防衛庁と自衛隊の協力によって作られたが、若い艦員の肉親や家族や恋人たちは、口をそろえたように、「死なないで帰ってほしい」と言う。ここに登場する女たち（白石加代子、高畑淳子、余貴美子、寺島しのぶ、蒼井優）は、「銃後の女たち」ででない。ここでは、「帝国憲法」ではなく、戦争放棄をうたった現行憲法が肯定されているようにみえる。しかし、「散る」ことに意味があつたかのような描き方と美学は、基本的に戦争映画の古典路線の域を出ない。桜は、あいかわらず、「散る」ことを美化する記号になっている。しかし、花見の頃によく見る路上に散った桜の花びらを見れば、散るということがいかに虚しく、はかないものであるかがわかるだろう。桜の「散る」のが美しいなどと言っているのは、家のなかから外を眺めている有閑階級か、花見酒に酔いしれて、一過的に桜を眺める花見客だけであつて、道路掃除をしなければならない者の目からは、そんな印象は出て来ない。

プレスによると、司令部の食事は、「大和ホテル」と呼ばれるほど「豪華」なものだったというので、そのようなシーンが登場するのを楽しみにしていたが、それは最後までなかった。命令を守らなかつた者への厳しい罰としごきを描くシーンはあるが、一体に、上の者は下の者に「やさしい」。ひどいのは、連合艦隊参謀長（林隆三）をはじめとする陸上の安全地帯に鎮座する連中であつて、大和の内部には、意外な「連帯」と「信頼」があつたかのような展開である。むろん、そんなはずはないし、それでは3000人もの若者が無意味な死を死ぬはずがない。「菊の紋」と上官の威圧がなければ、「水上特攻作戦」は不可能だった。そして、戦艦の内部にも、ミニ「連合艦隊参謀長」があり、上部の決定の遂行を強制していたはずだ。そういう戦艦内部の政治力学は、ここでは、ほとんど描かれない。作戦の生き残りの神尾（仲代達矢）は、上官の内田（中村獅童）の養女

(鈴木京香)に、「大和の仲間ことが本当の戦友だった」と言う。しかし、いっしょに命をかけたことがあたかもかけがいのないことであるかのように思うのは、ただの「信仰」ないしは思い込みにすぎない。

ここまで読んだ方は、映画としてダメであるかのような印象を持たれるかもしれないが、映画は映画。自分で見てみなければ、わからない。映画としては、『ローレライ』や『亡国のイージス』よりも凝った戦闘シーンがあるし、役者たちのリキも入っている。

(スペースFS汐留／東映)

2005年11月17日

マイ・アーキテクト (My Architect/2003/Nathaniel Kahn) (ナサニエル・カーン)

建築家ルイス・カーンの息子ナサニエル・カーンが、実父の足跡をたどり、自分でドキュメンタリーの演出とナレーションまでしたしまった作品だが、出来上がったものは、「素人ばなれ」している。ナサニエル・カーンは、『M・ナイト・シヤマランの埋もれた秘密』(The Buried Secret of M. Night Shyamalan/2004)というテレビ作品を撮っているが、映画の人ではない。おそらく、本作が最初の映画デビューだと思う。普通とはちがう父子関係を、ジョゼフ・ヴィタレリのやや哀愁(過去をなつかしませる効果)のこもった音楽とともに描く。かならずしもよくは思っていないかったところもある父親に対して、こういう姿勢を持てるようになるには、30年以上の月日が必要だった。

足跡をたどるといっても、単なる「伝記」ではない。本妻がおり、ナサニエルの母(ハリエット・パティソン)のもとへときどき通ってきてはその日のうちに帰るという生活をしていたカーン。ナサニエルが6歳のとき、ニューヨークのペン・ステイションで倒れ、帰らぬ人となった。が、「パスポートの住所を消してあった」ために、3日間、死体安置所に置かれた。なぜ、住所を消したのか? 自分の母を捨てたという思いがある一方で、ナサニエルには、それが、本妻と別れ、自分の母と再婚するためだったのではないかという思いもある。本妻のほかにもう一人愛人(アン・ティン)がおり、それぞれに子供がいたが、息子はルイス一人だけで、彼は、息子として愛された記憶を持っていた。

ルイス・カーンは、有名人だったから、多くのヴィジュアル・ドキュメントが残っている。この映画は、そういう資料をうまく使い、さらに、ルイスの仕事仲間、クライアント、ナサニエルの異母姉妹、さらにはもう一人の愛人アンへのインタヴューにも成功している。本妻は、すでに亡くなっており、生前のフィルムが使われる。

4歳のときにルイスの一家は、エストニアからフィラデルフィアに移民した。彼が50代になるまで社会的に不遇であった背景には、子供のときに負った顔の火傷があたえる印象、ユダヤ人という出自、建築家というよりも空間の思索家・アーティストとしてのとっつきにくさと頑固さ、「家庭」への無関心・・・があったかもしれない。

映画で見ると、ルイスが設計したカリフォルニアのソーク生物学研究所の建物（というよりもギリシャ神殿風の建物とスペース）が最も彼の思想を体現しているように見える。「集まること」、「住むこと」、「政ること」が具現化されているというバングラデッシュ国会議事堂は、映画では、そのよさはわからない。

ルイス・カーンは、わたしには、思索家マルチン・ハイデッガーを思いだせる。両者にあいだには直接関係はなかったはずだが、ハイデッガーの「住まう」、「建てる」、「言語の家」といった発想は、カーンの建築への発言だけでなく、「家が基本」になっている建築作品と接点を持つように思えるのだ。

有名建築家が設計した家に住んでいる知り合いがかなりいるが、本当に心地がよいかどうかはわからない。むしろ、そういう建築は、「住む」ことを新たに始めることを要求されるようにみえる。それまでの「住み方」を新たにするのでなければ、そういう家には住めないのが普通のように思う。

建築や都市は、個々人がある一定の「住み方」のなかに導くある種「教育的な機能を持つ。むしろ、教育は、「馴化」にもなり、さらには個々人がある一定の固定した枠のなかに閉じ込める管理装置にもなりえる。ルイス・カーンには、空間を通じての「教育」という発想がつねにあったような気がする。設計とは、彼にとって、一つの「教育」であり、個々人を「啓発」すること、そのポテンシャルを解放させることだった。

本妻は、医師であり、ルイスの不遇時代を経済的にもささえ、2人の愛人は、ルイスと仕事をともにした（あるいはアシストした）関係にある。ナサニエルの質問に対し、2人は、自分の「妾」的な立場を恨んでも、後悔してもしない。ただ社会的に「シングル・マザー」という観念が薄かった時代である。弟子であったシャムール・ウォレスは、言う——「大勢を愛するために家族を犠牲にすることもある」。しかし、本当は、ルイスには、一夫一婦制とか、核家族とかいうような観念がなかったのだとわたしは思う。彼にとって「家」とは、ハキム・ベイの「T.A.Z.」（一時的自律地帯）のようなものであり、「住まう」とは、一か所に根づくことではなく、「ノマド」としてそうした「T.A.Z.」を訪ね歩く動的なプロセスだった。

その意味で、前述のハイデッガーとの類似点は、同時に、ハイデッガーの再解釈にも役立つだろう。というのも、ハイデッガーの「住まう」という概念は、「大地に根を張る」といったスタティックな方向でばかり解釈されているからだ。彼は、南ドイツのフライブルクに住み、夏を近くのトウトナウベルクの山のなかですごした。しかし、フライブルクに行ってみるとわかるが、そこは、小さいながらもきわめて都市的な街であり、またトウトナウベルクの山荘にハイデッガーは、電気式のレコードプレイヤーやタイプライターを所持していた。ただの「田舎暮らし」をしていたわけではない。「故郷喪失」は彼の主要テーマだが、それは、人力で取り戻せる「喪失」ではなくて、現代のテクノロジーの本質であり、人はその「喪失」のなかで生きるしかないというような「喪失」だった。だから、その点では、マーシャル・マクルーハンが、『グーテンベルクの銀河系』のなかで「ハイデッガーは、デカルトが機械の波に乗ったように、電子の波のうえを意気揚々とサーフィンする」と言っていたことは、本気では受け取られなければなら

ない。

(ギヤガ試写室／レントラックジャパン)

2005年11月21日

家の鍵 (Le Chiavi de casa/2004/Gianni Amelio) (ジアンニ・アメリオ)

子供を持つということは、つねに「罪」の意識がつきまとうのか？ この映画の父親ジャンニ(キム・ロッシ・スチアート)は、15年まえに息子パオロを捨てた。難産で生まれた息子とひきかえに妻は死んだ。鉗子分娩で生まれた息子は、身体障害を負い、妻の弟(兄?)アルベルト(ピエルフランチェスコ・ファビーノ)が引き取った。すでに再婚し、子供もいるジャンニが、なぜこれまで1度も会ったことのない息子に会うことになったのかは、よくわからない。映画は、ミューヘンのカフェでアルベルトにジャンニが会っているところからはじまるが、まず映るのは、アルベルトの顔で、それからカメラが動いてジャンニが映るという順序になっている。別に意図的に謎をかませた映画ではないが、あちこちに、深く考えすぎると「謎」に見える個所の多い作品だ。

ベルリンのリハビリ施設にジャンニが15歳のパオロ(アンドレア・ロッシ)を連れて行くくだり。病院で、より重いハンディキャップの娘を持つ女性ニコル(シャルロット・ランプリング)との出会い、パオロとの親子としての関係の回復……。ストーリーはそんな風に流れる。が、見どころは、15年間身障者として生きてきたパオロの独特の個性、とまどいながら自分を変えて行くジャンニ、泰然と娘を介護しているように見えるニコルがふとあらわにする深い苦しみと悲しみの瞬間、ベルリンのリハビリ施設のいかにも「ドイツ」的なプログラムへの自信(決まったプログラムを敢然と実行する女医)……。

『マイ・アーキテクト』が、息子が父親を見る映画だとすれば、これは、父親が息子を見る映画である。息子から父親への関係と、父親から息子への関係は、同じ父子同士でも、決して同じではない。そこには、不可避的なすれちがいがある。「親の心子知らず」ということわざがあるが、事実は、「子の心親知らず」でもある。子が親の「心」を知るのは、親が死んだあとだったりすることが多いが、親が子の「心」を知るのも、子がもうかぎりなく遠くに行ってしまったとでであつたりする。人生は皮肉なもの。が、この映画の父と子は、そういう人生の皮肉を越える幸運にめぐまれたようだ。

映画のなかでわたしが一番感動したのは、ニコルが、ジャンニと電車を待つあいだベンチで話をしていて、急に思いが込みあげて来て、それまでのたくましさや失う瞬間だ。これは、「ニコルが」というよりも、シャルロット・ランプリングの圧倒的な演技に立ち会う瞬間だ。

(映画美学校第1試写室／ザジフィルムズ)

2005年11月21日(2)

スタンドアップ (North Country/2005/Niki Caro) (ニキ・カーロ)

映画美学校のある高倉ビルのまえからタクシーに乗り、内幸町へ。右翼の外宣軍が軍歌をかけている。でも、自衛隊や防衛庁が、『男たちの大和』のような映画に協力する時代には、「軍歌」の機能は別のものに移っている。ワーナーは、毎回、本編の上映まえに、例の「海賊版撲滅キャンペーン」の映像を流すが、単に「モラル」に訴えるだけのチープな映像を見せられ、うんざりしてしまう。海賊行為は、モラルでは決して取り締まれない。海賊行為は、テクノロジーとその独占とのあいだで動いているのであって、それは、テクノロジーとそれに対するポリシーが変わらないかぎり、何も変わらないだろう。10年後には、このようなクリップが苦笑のなかで見られるにちがいない。

この映画は、1984年にミネソタ州のエヴェレス鉱山に対してルイス・ジエンソンが起こした訴え（当初は州の「人権課」への訴え）と、その前後のいきさつをクララ・ビングハムが描いたノンフィクション『North Country』にも基づいている。この訴訟（1998年になってやっと終審した）は、アメリカ合衆国において「セクシャル・ハラスメント法」の制定に寄与し、「セクシャル・ハラスメント」という意識を定着させ、その言葉を流行らせた意味でも、記念碑的な訴訟だった。もし、この訴訟が勝訴しなかったら、日本でも、「セクハラ」という言葉はまだ知られていなかったかもしれない。

原作とは異なり、映画のスタイルは、ハリウッドの「社会派」ドラマの典型である「勸善懲惡」的な方向で展開される。ハリウッドの「社会派」ドラマの典型とは、まず、さんざん悪辣な男たちを描き、そこでは親といえども味方にはならず、主人公はさんざんいじめられる。孤軍奮闘するなかで、一人の男が現われ、主人公を元気づける。そして、事を起こす。最初冷淡だった周囲が、次第に、あるいは段々態度を変え、最後には、主人公は万雷の拍手のなかで「英雄」になる……。この映画で、このパターンがどう使われているかは、見てのお楽しみ。

パターンを否定してはハリウッド映画を楽しむことはむろんのこと、そこから何も得ることが出来ない。ハリウッド映画は、ミュージカルとならぶ、アメリカの「歌舞伎」なのだ。その「型」を楽しむのでなければ、面白みがない。だから、批評は、その型の質をめぐってなされなければならない。その点では、力のある役者がせいぞろいし、それっぽい「型」を「見事」に演じている。フランシス・マクドーマンド、リチャード・ジェンキンズ、ショーン・ビン、ウディ・ハレルソン、シシー・スペイセクは、みな「悪」も「善」も演じられる役者。

まず主人公ジョージ・エイムズ（シャーリズ・セロン）。夫の暴力を逃れ、幼い娘と息子を連れて、親の家に転がり込む。これは、ありがちなパターンであるが、セロンのように見るからに「美人」の女が、そんな惨めな暮らしをしているところに映画性がある。つまり、通常はありえないからだ。しかし、彼女には過去がある。そういう形で映画は論理性をとりつくりうが、実は、そんなことはどうでもいい。それよりも、近年のセロンが、好んで労働者階級の女を演じていることに興味を引かれる。

初めて炭鉱に職をえたジョージが、子供を連れて町の食堂で食事をするシーンが印象的。それまでこんな食事をできなかったこと、それが出来るようになったことを感謝しなければならないと子供たちに言うのだが、なかなかいいシーンである。

映画では、示唆される程度だが、このドラマの背後には、男女均等雇用が施行され、女性でも鉱山で働けるようになったことによる、男性労働者のあせりとその政治経済的背景があった。自分の仕事を奪う者として女性労働者を敵視する背景がもう少し描かれるべきだった。出て来る男は、文字通りのセクハラ行為にふける男たちばかりなので、この鉱山の男性労働者は、タチが悪いかのように思えてしまうが、実は、鉱山という産業の後退、外国からの安い金属の流入による景気後退などが、労働者の意識をさいなんでもいた。このへんを描くには、ジョージが働くまえの男性労働者たちの「楽しい」側面も描かなければならない。

ジョージはいじめられたが、そうでない女性労働者もいた。その役をフランシス・マクドーマンドが力演している。彼女が演じるキャラクター、グローリーは、男性からは比較的好意的に認められ、女性ではただ一人組合の役員をしている。職のないジョージを鉱山に誘ったのも彼女だ。

残念ながら、どこの世界にも、いじめられやすいタイプとそうでないタイプとが分かれる。いじめの原因は、性格や顔つきではなく、社会や経済やテクノロジの本質に関わる部分だとわたしは思うが、そういうレベルで起こる矛盾を解消するためにある特定のタイプの性格や顔つきが選ばれる。「いもつばい」女のあいだで唯一「美人」であることやまだロクに仕事が出来ないことも、いじめの選択肢になる。グローリーがいじめをまぬがれたのは、その「男っぽい」風貌と態度にある。

いま「セクハラ」は、日本では特に、形式主義になっている。こういう言動や身ぶりが「セクハラ」になるといったマニュアルさえある。だから、逆に、そういう形式からまぬがれたレベルでの本当の「性的いやがらせ」は「セクハラ」という言葉が流行って以後も、一向になくならない。

鉱山会社の顧問弁護士が女性というのは、あえてそうしたのでだろう。彼女が、裁判の過程で、ちらりとジョージに同情を見せるシーンがある。映画には、2度、アニタ・ヒルの裁判のことが出てくる。これは、この映画の時代設定になっている1980年代末から90年代にかけて、話題になったセクシャルハラスメント事件で、彼女は、最高裁の同僚をセクハラで訴えた。

セクハラは、セクシャリティが多元化され、「ポリセクシャリティ」ということが身につくようになるまで、なくならないだろう。セクシャリティは、文化的には、80年代以後、ジェンダーのなかに解消されるようになった。理論的には、もう、陰茎があるから「男」、膣があるから「女」と断定することはできなくなつた。「性同一性障害」が認知され、ある限界内で「セックス」の二元論はくずれた。しかし、ジェンダーとしての「男」と「女」では、不十分である。セクシャリティというのは、もつと多様であり、それは、欲望というものの多元性に対応している。

この映画では、犯罪的なレベルの性的暴力と、卑猥な文字を女性たちの控え室の壁に書きつけるといったセクハラとが描かれるが、性的暴力とセクハラを同じレベルで論じることとはできない。セックスには、どこか、カニバリズム的な要素がある（「フェラチオ」はそれを示唆しもある）が、殺すということも、「食う」こととどこかでつながっている。食うといっても、さまざまだ。小食、過食、断食、暴飲暴食・・・が、セクハラは、「食べる」というよりも、「見る」こ

との方により近い関係を持つ。だが、見ることは、眼で「なめる」ことでもある。「ポリセクシャリティ」は、ガタリとドウルーズのものだが、今日は、メルロ＝ポンティの『知覚の現象学』を読み直したくなった。

(ワーナー試写室／ワーナー・ブラザース映画)

2005年11月28日(1)

SAYURI (Memoirs of a Geisha/2005/Rob Marshall) (ロブ・マーシャル)

早く着きすぎてしまい、ちょうど前の回の人たちが出てきたところだった。

警備員がたくさんいて、テーブルに札をつけたケータイやカメラがいっぱい並んでいる。一時預かりになったのだろう。入口にアマ用のDVカメラをかまえた中国人が、出てきた人にインタヴューしはじめた。バッグに何とか「電影」という文字。カメラはアマ用でも、一応マイクを別にしてるのは、やつぱりプロのやり方か。

そんなに混んでいないが、上映まで本を読んでいたら、背中をドンと突かれた。ふりむくと、短いスカートからむき出たながうい脚が見えた。その膝がわたしの椅子の背にびったり接触しているのだ。この会場の座席はいまとなつては最も狭い部類に属する。脚の長い女性が、膝を合わせたら、どうしても隙間がなくなるはずだ。わたしのような短足でも、股を開かないと、膝がついてしまう。この映画は、撮影まえから評判になっていたが、配給の姿勢は、少し引いているのではないか？ もし、大掛かりな試写なら、ヤクルトホールはない。もつとも、明日、武道館で監督や主役たちを集めて大掛かりなお披露目をやるらしいのだが。

上映前の予感どおり、配給にちよつと難しさを感じさせる出来栄えだった。

ここには、「京都」も「置屋」も「芸妓」も存在しない。これは、それらを全く知らない「外国人」が、ただただ想像と学習のなかで構築した「フアンタジー」にすぎない。むろん、映画であるから、それはそれでいい。しかし、それなら、なぜ、『ブレードランナー』のように、時代や場所をあいまいにしなかったのか？ せめて、「京都」ではなく、渋谷の円山（むかしはここにも芸者がいたんですぜ——わたしはその近くに住んでいて、小学校の同級生にもその「置屋」の子がいた）でも、神楽坂でも赤坂でもいいのではなかったか？ 京都というのは、特殊なところだし、外国人も入れ込んでいる人がたくさんいる場所だから、京都と特定するのなら、もうちよつとしないと話にならない。「外国人」が書いても、映画になった小説『いちげんさん』のように、かなり現実に接近した例もある。

別に現場に来なくても、リサーチできる部分はいくらでもある。川が流れていて、橋があると、それがどれも太鼓橋というのは何なのか？ 京都の街は、碁盤の目になっているが、この映画では、路地がうねうねしていて、まるで中国か韓国か東京の裏町のように。だいたい、京都の戦前の路地に、丸いアーチのようなゲイトなどなかった。これも、中国の街と混同している。踊りにしても、芸妓が踊る踊りはこんなに「多様」ではない。さゆり（チャン・ツイイー）が旦那連中を唸らせる舞台での踊りは、まるで舞踏パフォーマンスである。こんな破格なことをやらないのが芸妓ではないのか？

どハデといえば、そもそも、せりふがほとんど（ときどき日本語がアクセントに入る）英語であることが、そもそも京都には無理だ。英語は、京都弁のゆったりしたリズムとスタティクな身ぶりとは相反的なものをもたらす。この映画を逆に日本語に吹き替えることを考えてみるがいい。当然、それは京都弁になるであろうが、コン・リーの髪を振り乱し、形相激しい演技にどんな京都弁が合うのだろうか？これは、コン・リーの責任ではない。わたしは、『きれいなおかあさん』のコン・リーも、『愛の神、エロス』のコン・リーも、この映画のコン・リーも好きだ。演技的にはみなすばらしい。彼女のこの映画の演技は、シナリオがそうなっているからであって、彼女はその流れのなかで最高の演技をしている。まあ、その点で、京都弁に吹き替えても、なんとか様になるのは、ミシェル・ヨーだろう。この人は、この映画では、「日本人」になりきった。この人に『極道の妻たち』を主演させたい。

桃井かおりは、英語でも、煮ても焼いても食えないしたかなババアを演じられることを証明した。見事である。見事といえば、さゆりの少女時代を演じた大後寿々花がいい。わたしは、『北の零年』での演技を激賞したが、この女優は大物だ。映画は、さゆりの貧しい漁村から置家に売られてきた経緯をスケッチしたのち、1930年代末であることを暗示するヒトラーの台頭のニュースを流し、そこから大人のさゆりを演じるチャン・ツイイーの登場となるのだが、この間に大後寿々花のはつらつ（役柄は暗いのだが）とした演技を見てしまうので、あのチャン・ツイイーが見劣りしてしまう。ストーリーからすると、ここで大輪の花を咲かせることになるのだが、大後寿々花がせっかく暗示したその気配は、ふだんは負の要因にはならないチャン・ツイイーのあのヒネクレタ顔が、かえって強調され、卑屈なキャラクターになってしまったのだった。

これと似たようなことが、逆のベクトルで工藤夕貴に起こった。彼女は、英語が出来る日本人女優である。演技の実力もある。が、そのバイリンガルの要素が、この映画では、彼女がおカボという芸妓のお手伝い役を演じる際に、負の要因になった。その代わり、時代が下って、戦後になり、彼女が、置家での経験を活かして、アメリカの軍人たちの心をくすぐるなかば娼婦的な「芸者」を演じるくだりでは、輝く。これは、工藤にとっては困ったことではないか？

貧しい漁村のショット、そこからのちの「さゆり」が京都に連れて来られるまでのスピードの早いシーンは、なかなかいい。しかし、京都の街に着き、路地のシーンになると、一面、ニューヨークで見るような湯気がたちこめ、なんだ！？なんだ！？という感じになってしまう。後半、火事のシーンがあるが、京都の町家の一軒であれほどの火が出たら、すくなくとも戦前のようないまとはくらべものにならないお粗末な消化システムのもとでは、京都は丸焼けになってしまうだろう。

（ヤクルトホール／ブエナビスタインターナショナル＋松竹）

2005年11月28日（2）

有頂天ホテル (Uchoten hoteru/2005/Mitani Koki) (三谷幸喜)

むろん、趣味の問題だが、わたしは、三谷作品の芯になっている「醒めた」感じが好きになれない。これは、テレビのような小さな画面ではいいのかもしれない

ないが、映画では、ただただ、画面の背後に観客を一定方向へ持つていくという意図がみえみえになり、味気ない。それは、うまくいけばブレヒト的「異化効果」なのかもしれないが、俳優座以来誤解されつづけてきたへしらつとした感じ「ブレヒト的異化効果」といった「新劇」流の域を出ないように思う。むろん、三谷は、「新劇」ではなく、「アングラ」の人だった。かつてわたしは、『ラヂオの時間』を高く評価した。それは、彼の演劇的素養が実にうまく映画に活用されていたからだ。「異化効果」も、黒テントのレベルに達していた。が、それ以後は、彼の舞台演劇的素養が映画を抑え込んでしまうようになった。逆にいえば、映画を演劇の目でしか見れない限界が露呈したということだ。

おそらく、役所広司のつまらなさも、三谷のつまらなさとも共通項をもっているかもしれない。彼は、気配りのキャラクターしか演じられない。その点では、この映画で、昔、演劇なんかをやっていたが、いまは、ホテルのマネージャーをしている役柄は彼にあっているかもしれない。が、彼はなんでそんなに気配りをするのかという点がひとつも異化されていない。こうなると、この映画は、ただただ日本の風土的習慣を惰性的に映像にしたにすぎなくなる。

ばらばらの出来事、登場人物を個別にえがきながら、一つの終結にもつていく「グランドホテル形式」への執着をこの映画で三谷は見せるが、それは、必ずしも、『大停電の夜に』よりも成功しているわけではなく、また、明らかにモデルにしたであろう『ラブ・アクチュアリー』の諧謔とたくみなリズムには手が届かない。

演劇では、舞台という物理的な制約から、構造の単純化をはかる。が、映画でそれをやると、底が浅いという印象をあたえかねない。この映画の場合、そうした単純さが目につく。この映画の基本構造は、『移動』と『迷い』である。この二つの要素は、心理的かつ物理的にさまざまな変容を見せる。役所広司は、ホテルのマネージャーをしながら、演劇の世界への『迷い』を残している。汚職政治家の佐藤浩市は、警察に出頭するかどうか『迷い』ながら、ホテルに籠っている。ミュージシャン志望の香取慎吾は、『迷い』を絶とうとホテルのベルボーイをやめようと決心する。客室係の松たか子は、かつて国会議員の「ゴージャスな女」であった過去から抜けきれていない。ホテル専属の地味な筆耕係のオダギリジョーは、マネージャーらの要請で普段は書かない大きな文字を書かされるはめに陥り、『迷い』。総支配人の伊東四朗は、ひよんなことからホテルの従業員通路に文字通り『迷い』込む。有名演歌歌手の西田敏行は、いつも『迷い』ばなしで、付き人の梶原善の「暴力」的な激励がないと何もできない。有名人学者の角野卓造は、スキャンダルを恐れて、ホテル内を逃げ惑う。あとでスチワードスでもなんでもないことがわかる麻生久美子も、結局は、『迷い』のなかにいるのだらう。議員秘書の浅野和之も、最後には秘書をやめてしまうのだから、『迷って』いたのだらう。そして、榎木兵衛演じる腹話術師所有のアヒルのタブダブは、ホテル内を『迷い』、『移動』する。

『迷い』のキャラクターも『移動』するが、それは『迷走』というべき移動である。もつと明確な方向性をもって『移動』するのは、マネージャーの役所広司、サブマネージャーの戸田恵子、ホテル内を探偵している石井正則、コールガールの篠原涼子。彼や彼女らは、文字通り、総支配人を探すために『移動』したり、客のために足早に『移動』する。

こうした単純な構造の枠のなかに置かれたとき、俳優たちは、シナリオの線にそって、大したユニークさを發揮できないが、逆に、その制約のなかで、実力が見えてしまう。愛人兼マネージャーの唐沢寿明にいいようにされている歌手のYOUは、やはりいい。唐沢も悪くない。西田はさすがだ。

(東宝試写室／東宝)

2005年11月29日(1)

ブロークバック・マウンテン (Brokeback Mountain/2005/Ang Le) (アン・リー)

ブロークバック・マウンテンの農牧場に季節労働者としてやってきた2人の出会いと愛。決別とそれぞれの結婚。が、同性愛を知ってしまったヒース・レジャーと、もともと同性愛者のジェイク・ギレンホルのその後の生活。そして、再会。異性愛者の妻との関係。時間の空白の日に知るギレンホルの突然の死。そのときレジャーが示す優しさ。相手が男であれ女であれ、人は、友人や恋人の死に対してはこうありたい。

1963年から1982年という時代設定は、ヒース・レジャーとジェイク・ギレンホルが演じる2人が、20代から中年までのプロセスを描くためであると同時に、同性愛に対する社会意識の変容を描くうえでも、必要だった。ゲイの物語としては、さほど新味はないが、その素朴さや環境が妙に忘れ難いような作品。同性愛と異性愛との中間にいる男を演じるヒース・レジャーがなかなかいい。ジェイク・ギレンホルは、うまいが、わりあいパターンを演じている。

それにしても、夫が同性愛だと知ったとき、妻は、この映画のミシェル・ウリアムズのように、許せないものなのだろうか？ この映画には、むしろ、キリスト教的な環境へのさりげない批判がある。キリスト教的夫婦にとつて、同性愛は許し難いものなのだ。独占的な愛こそが、基本原理としてある。だから、そういう夫婦の相対としての国家は、戦争をすることから逃れられない。

ジェイク・ギレンホルが演じる男は、そういう原理からすると「ひ弱」な男なのかもしれない。が、そのひ弱さを肯定することなしに、アメリカは、戦争と競争の原理から脱することはできない。すべてを肯定してしまえば、世の中はもつと気楽になる。夫が男を愛してもいいではないか。ちゃんと家では子供の父親として夫としてうまくやっているのだから。が、一夫一婦制の原理からすれば、それは許せない。

家庭内離婚のような状態になるギレンホルの場合と離婚してしまうヒース・レジャーの場合をくらべると、レジャーの方が経済的にロワーである点に注目する必要がある。アン・ハサウェイの父親は農機具の会社をやっている。つまり、経済的に豊かであれば、たとえ冷たい空気が流れるとしても、反キリスト教的倫理は許容されるということだ。その意味では、キリスト教の一夫一婦的な原理は、貧しい生活を維持させる実利的な原理なのだ。現に、ミシェル・ウリアムズは、ヒース・レジャーのかせぎに満足してはいなかった。

わたしは、わかれた妻とのあいだの娘(ケイト・マラー)が、初老のおもかげを見せる「現代」のヒース・レジャーに対して見せるくつたくのないやりとり

のシーンが好きだ。ここには、アンリ・エーという監督の「異教徒」的なさりげないメッセージがある。

(スペースFS汐留／ワイズポリシー)

2005年11月29日(2)

美しき運命の傷跡 (L'Enfer/2005/Danis Tanovic) (ダニス・タノヴィッチ)

ものごころがついて30年も世のなかを見てくると、男と女、男と男、女と女、とにかくそのあいだに愛情が生まれる関係というものは、運命的な要素をはらむということを否定することができなくなる。70年代のパンクとフェミニズムとゲイアクティヴィズムの昂進する環境(ニューヨーク)のなかで、わたしは愛憎をこえた「理性的」な関係というものが可能な時代がくるのではないかという思いにまどわされたことがあった。衝動的な「愛」で結ばれるとしても、それが冷めたとき、「理性的」に別れ、それぞれの道を歩むということが可能なのではないか、そうすることによって、憎みあったり、拘束しあったりすることのない他者関係が可能ではないか、等々だ。すくなくとも、わたし自身は、そういう「高尚」な生き方ができないとしても、そういうことを当然のこととして実践する人々の層(階級)が生まれるのではないかと予感した。

しかし、実際には、そんなことはなく、人々は、憎みあい、罵りながら、かつては愛した人との関係を後悔したり、未練を残したまま泥沼に陥ったりしつづけている。そして映画も、非「理性的」な側面を強調するような描き方を好むようになり、「理性的」な別れなんかを描かなくなった。それは、あたりまえかもしれないが、これは、9・11以後の時代との関係もある。1970年代というのは、60年代に高まった社会変革や革命への「夢」がついて、シニズムがひるまった時代だった。しかし、その一方で、そうしたシニズムをバネにして、怒りや憎しみをこえた人間関係を持つとする方向を促進する側面もあった。それは、70年代のシニズムで冷やされた60年代ロマン主義だったのかもしれない。が、いま、70年代のシニズムにあふれた作品(たとえばロバート・アルトマンの作品)を見てみると、それが、いまではそれほど「シニカル」とは感じられないことに驚く。つまり、この30年間に、現実には、はるかにどぎつく、ななめにであれ、「夢」をいなくことを不可能にしたのである。

『美しき運命の傷痕』は、時代設定は1980年ということになっているが、そんなことを考えさせる映画だった。ちなみに、監督のダニス・タノヴィッチは、『ノーマンズランド』でボスニア戦争を実にシニカルな目で描いた。この映画は、女と男の愛憎の物語だが、その背景にはしつかりした政治(ミクロな政治――個々人の感性のなかに食い込む政治)認識がある。

ジャック・ペラン、ジャン・ロシュフオールといった60〜70年代映画を象徴する俳優が登場しているのも、そういう思いを加速した。ペランといえば、コスタ・ガブラスの映画に欠かせない俳優で、ある種の「反体制」の象徴的キャラクター(というよりも、権力と反権力のベクトルを冷めた目で見ながら、権力に抗するキャラクター)を演じてきた。ロシュフオールは、時代がかわっても、身の回りの状況がかわっても、したたかな反抗精神は決して捨てないようなキヤ

ラクターを、大文字の演技ではなく演じながら、映画にさりげないパンクチュエーションを置くようなキヤラクターを演じてきた。

この映画で、男たちは、女たちへの裏切り、背信、義務の不履行にさいなまれる。個別に描くなかで、次第に、彼女らが姉妹であることがわからせるアンサブル・プレイ。ドラマの軸には、夫（ミキ・マノイロヴィッチ）を決して許さない妻（キャロル・ブーケ）の存在がある。冒頭、なんの説明もなく映されるミキ・マノイロヴィッチの出獄風景。彼は、なんで刑を受けることになったのか？ 長女ソフィ（エマニュエル・ベアール）は、写真家の夫（ジャック・ガンブラン）の浮気に悩んでいる。次女セリーヌ（カリン・ヴィアール）は、いまでは、すべてを呪うような目だけがきらきらしている母（キャロル・ブーケ）のめんどろをみている。愛する人はいない。父親へのショックキングな「失望」を母とともに経験してしまったことが、おそらく、彼女を恋や結婚から遠ざけているのかもしれない。三女のアンヌ（マリ・ジラン）は、大学の指導教授（ジャック・ペラン）を愛しているが、彼には家庭があり、彼の娘とアンヌは、友達関係にある。

この映画に登場する女たちは、父親へのある種の誤解から父親を憎み、生活が変わっていった。もし、その誤解がなかったら、そうはならなかったかもしれない。その誤解を解く鍵は、ある日、ストーリーのようにセリーヌに近づいて来る青年セバスチアン（ギヨーム・カネ）によってもたらせる。彼は、かつて教師をしていた、セリーヌの父親の教え子だった。

とりかえしのつかない誤解をしたのは、セリーヌの母親と彼女だったが、その誤解は、不可避的なものだった。ドアを開け、裸の少年と父親がいるのを見たら、あなたははどうするだろう？ その場で問い詰めず、ドアを閉めて逃げ出したことがいけなかったか？ 現実を直視しなかったことのつけが、誤解の大きな溝を深くしていった。

現実、この映画のように、一点の誤解のようなものに収斂されたかたちで展開されるわけではない。さまざまな誤解があり、要因がある。この映画では、誤解は悪だが、人は、誤解のなかで「幸せ」になることもできる。だから、この映画の終末のように、誤解が解けたあとにわずかのやすらぎが生まれるというふうになるとはかぎらない。セバスチアンのような「天使」はあらわれない。「誤解」は誤解のまま終わる。が、それでは映画ムーヴィー動きにならない。むしろ、そういう映画はあるし、そういう映画があつていいと思うが、この映画の感動は、映画の古典的な構造のなかで生まれる。主要な登場人物のかたわらで、ペランやロシュフォルやキャロル・ブーケの《ありよう》（目つき、さりげないせりふ、身ぶり、生きざま）が映画のあとまで緒を引き、何かを語りかけるような作品だ。

（スペースFS汐留／ビターズエンド）

2005年11月30日

死者の書 (Shisha no sho/The Book of the Dead/2005/Kawamoto Kihachiro) (川本喜八郎)

折口信夫（しのぶ）の尋常ならざる「時代小説」のアニメ化。人形アニメなので、フィジカルなテクスチャーを感じる。ほとんど忠実に映像化している。声優も、宮沢りえ、観世鍬之丞、榎木孝明、江守徹、黒柳徹子、三谷昇、新道及里子、観世葉子等々、早々たるメンツ。

ただ、これを制作した川本喜八郎の意図と、原作の意図とのずれが、気になる。黒柳徹子が声を担当している語り部の老婆は、明らかに「巫女」の系統を引くが、この物語のヒロインは、信仰の篤い仏教徒の藤原南家郎女（いつらめ）である。彼女は、身体が衰えるのも忘れ、「法華経」を1000部も写経する。当時は、写経するということが信仰の深さのあかしだったのだ。その結果、彼女は、靈感にうたれたかのように、陰謀に連座して非業の死をとげた大津皇子の祭られている万法蔵院に導かれる。そこには、語り部の老婆がいて、大津皇子の話を彼女に聴かせる。

折口が、1939（昭和14）年に発表したこの小説には、来るべき戦争で出るであろう多数の死者をとむらう方法論の整備といった意図が感じられる。この小説は、ある意味では、神道と仏教の併合ないしは共存の試みである。

川本喜八郎は、この「物語は、今、我々が立ち止まって日本人とは何か、何処へ行こうとしているのか、という問いかけに何らかの示唆を与えてくれるものと信じています」とプレスで書いている。ここから読み取れるのは、靖国問題である。靖国神社は、折口が主張した「祖霊信仰」を無視する。「霊」を「祖霊」の故郷に返すことをごう然と無視する。『死者の書』でも、大津皇子は、「祖霊」のもとから引き離されたことによって「迷って」いる。はたして、彼は、藤原南家郎女の仏教信仰によって救われるのだろうか？

原文の最終章は、面白いことに、この物語の神道的極であるところの語り部の老婆の嘆きからはじまる。「もう、世の人の心は賢くなり過ぎて居た。独り語りの物語りなどに、信をうちこんで聴く者のある筈はなかった」。彼女は、だから、彼女の話を聴く藤原南家郎女に「知る限りの物語りを、喋りつづけて死なう、言う腹をきめた」。こうしてみると、この物語のタイトルの「死者」とは、大津皇子であるよりも、あるいは、それと同時に、この「秋深くになるにつれて、衰への、目立って来た姥」のことなのではないか？ ここで、神道は死に、仏教のなかで転生する。あるいは、仏教的なものをつかった神道の再生。

たしかに、折口「祖霊信仰」理論は、靖国神社を異化することはできる。しかし、それがフエイクであることを承知の靖国推進派にとつては、そういう異化効果は全く効果をなさない。いまここで詳述する余裕はないが、靖国を乗り越えることができるのは、「鎮める」という方法自身を止揚してしまうことだ。非業の死をとげた者が「崇り」（たたり）を起こすという信仰と、それを鎮めるという祈りの方法とをやめることだ。死は、無であり、死ねばそれつきりであると達観すること。祀（ま）ったり、鎮めたりする必要はないのは、そうすることが気休めでしかないからだ。祀るまえに、殺すのをやめることだ。

（松竹試写室／桜映画社）

マグダル パイナップルパン王子 (McDull, prince de la
bun/2004/Toe Yuen) (トニー・ユエン)

今月は色々たてこみ、あまり試写が見られなくなりそうなので、短文でも、なるべく早く書き、アップロードしようと思う。

この映画を配給する主力にたっているらしいのが、宣伝プロデューサの市川篤氏。彼とは、彼がまたコムストックという出来たての配給会社にした猛烈女性・町口由美さんの後任として入社したところから知っている。ちなみに町口さんがいかに「猛烈」だったかを書いておくと、彼女にたとえば、ある映画への興味を話し、たまたまその作品の英文資料なんかが会社にあると、それを全部FAXで送ってきたりする。あるときなど、家に帰ったら、部屋中がFAXのロールでいっぱいになっていた。海外のある街がいま「面白い」と話すと、数週間後には行ってしまうというようなバイタリティというか、とにかく猛烈なのだった。いまは、ベルリンにいるらしい。そんなわけで、町口さんのあとにあらわれた市川さんは、ひどくクールでおとなしく見えた。だから、彼が、『ムトゥ 踊るマハラジャ』で大ヒットを飛ばしたとき、この人も顔に似あわずタフなんだと思ったりもしたものだ。市川さんは、マカヴェイエフやゴダールなどのユニークな配給もやっていたので、彼の独特の入れ込み方は知っていたが、『ムトゥ 踊るマハラジャ』は、彼のそうした入れ込み方の感性的な部分がどこにあるかがよくわからしてくれたのだった。

この映画は、まさに、市川好みの作品である。見せてもらったあと、別れぎわに、「これって、市川さんの自伝じゃない？」と妙なことを言い、市川さんは、きよとんとしていたが、わたしが言いたかったのは、この映画からだ。母、母子関係の雰囲気、市川さんから感じられたということなのだ。わたしは、市川さんの親子関係はよく知らない。が、以前に、大学でゼミの学生のためにレクチャーをしてもらったとき、たしか、お母上が、よく映画に連れて行ってくれたというようなことを話していたように記憶する。

あまり市川さんのことを書くと、迷惑だろうが、それはそれとして、この映画の主人公は、シングルマザーの子どもである。ところで、いまシングルマザーと子供のワンペアレント・ファミリーが増えているというが、これは、すでに文化となっていて、たとえば、家に父親がいても、いまの家庭は大なり小なり「シングルマザー」化している。つまり「父親」の不在である。これは、アメリカからはじまったが、その機能しかたは、アメリカと日本とではちがうし、日本と香港ともちがう。そのへんの差異をこの映画でとくとがめることも面白い。

シングルマザー現象、父親の不在、ワンペアレント・ファミリーといった現象と、アニメとはどこかでつながっているはずだということを、最近考えている。この映画は、そのヒントをあたえてくれえそう。

香港が中国に帰属したことを、この映画の主人公は、よくは思っていない。それは、街がどんどん破壊されるのを描いたシーンでもよくあらわれている。過去が破壊され、過去を忘れることを強制させられることへの怒り。映画のなかに、マグダルのせりふとして、「パパは過去、ママは未来、マグダルは現在」というのがある。これは、過去Ⅱパパを引き離され、未来Ⅱママとやっていくしかない

マグダルの「現在」を都市論的かつ家族論的、さらには、中国の政治の現在をも視野に入れながら、揶揄しているような含蓄がある。

この映画ほど、わたしが中国語を理解しないことにフラストレーションをおぼえさせられたことはなかった。早口の中国語の使い方が実にユニークで面白いことは十分推察できるが、その本当の面白さがわからない。だから、中国語がわかる人は、この映画を10倍楽しめるだろう。
(メディアボックス試写室／マジックアワー)

2005年12月06日(2)

ウォーク・ザ・ライン (Walk the Line/2005/James Mangold) (シ) H イムズ・マンゴールド)

实在の人物を映画化すると、本物とどの程度そっくりであるかが問われてしまうが、そういうことを言うのなら、「形態」や「雰囲気」を問題にすべきなのだろう。しかし、まんざら本物を知っているといった細かい細かなちがいをあげつつしてしまう。その点、わたしは、ジョニー・キャシユやジェーン・カーターをよく知らないもので、そういう問題なしに映画を見ることができた。

プレスで見るかぎり、ホアキン・フェニックスとリーズ・ウィザースプーンは、「本物」のキャッシュとカーターにかなり「形態」と「雰囲気」を似せることに成功しているように思える。映画のなかで聴く2人のライブは、すべてフェニックスとウィザースプーンの実演だという。エンドクレジットのバックで「本物」の2人の声が流されるので、それと比較すると、ウィザースプーンは、ジェーン・カーターのややハスキーでヴィヴラートする声質を出しきれていないことがわかるが、そんなことは問題にしないでもいいだろう。

幼いときのシーンで、出来のいい兄が電気ノコの事故で死に、ラジオで音楽ばかり聴いて父親からどなられてばかりいた弟のジョニーが生き残る。父親は嘆き、それが親子双方のトラウマになる。父親との確執はあとまで尾を引く。ここにも、貧しさゆえの断絶がある。ベルリンに軍役で出かける息子をろくに見送らない父親。地面にペツと唾を吐くのは、(アメリカ映画ではよくあるが)相当きつい軽蔑と無視の表現ではないか？

表現者に、少なくとも映画や小説にとりあげられる表現者に幸せな生い立ちや生涯を送った者は少ない。ジョニーもその典型。が、实在のジョニーは、もつと不幸であつたかもしれないし、あるいは、これほど不幸ではなかったかもしれない。一般には、ジョニーとジェーンは、結婚後は幸せな人生を送ったことになっている。

ジェニーがまだ訪問販売のさえない仕事をしていた時代に結婚した妻ヴィヴィアン(ジェニファー・グッドウィン)は、バンド仲間になったジェーンに嫉妬する。映画が描くその過程は、きわめて月並みでわかりやすい。でも、こういうことは、実人生でもよくある。ばかばかしいほどありがちなパターンなのだが、人は、それをくりかえす。

この映画でもそうだが、キリスト教の重さが基調低音になっており、多くの人々は、信仰にあつく、その一部がそれに反抗する。アメリカで「ラディカル」であるためには、反キリスト者であるしかないかのである。そういえば、フアックとかマザー・ファッカーというような罵りの言葉も、みな、キリスト教的な神を冒瀆することが含意されている。しかし、そういう過激さというものは、いずれはもとにもどってしまうような気がする。

1968年にフォルサム刑務所の四人たちのまえで演奏し、録音された『ジヨニユー・キャッシュユ・アット・フォルサム・プリズン』の現場を「再現」したシーンは、この映画の山場だが、なかなかよく仕上がっている。タッチングなシーンだ。

(フックス試写室／20世紀フォックス)

2005年12月07日

カミユなんて知らない (Kmyu-nante shiranai/Who's Camus Anyway?/2005/Mitsuo Yanagimachi) (柳町光男)

第18回東京国際映画祭で「日本映画・ある視点作品賞」を受賞し、カンヌ国際映画祭やニューヨーク映画祭への出品も決まっているのだから、ここでは、遠慮のない批評を書かせてもらおう。一言にして、この作品は、期待に反した。映画を撮ることを描いた映画の映画であるわりには、映画についての入れ込みが安すぎる。最後のシーンは、悪くないが、それ以外のシーンは、古さを感じさせる。しかし、そういう「悪条件」のなかでもすぐれた才能は他を圧して光る。吉川ひなのは、適役だったこともあるが、圧倒的な存在感を示したが、中泉英雄は、この作品でその才能を余すところなく見せた。

しかし、もと映画監督だったが、いまは「映像ワークショップ」なる授業で学生に映画をつくらせている中條という教授が、うすぺらだ。本田博太郎の演技は悪くないから、脚本が安いのだ。「アシェンバツハ」というニックネームは、ヴィスコンティの映画『ベニスに死す』（むろん、原作はトーマス・マン）から学生が名づけたことになっている。まあ、いまの学生なら、この映画も見ていないかもしれないから、その程度でもいいが、一応映画を撮っているような学生なら、アッシェンバツハがゲイであることぐらいは知っていて当然である。しかし、中條と「アッシェンバツハ」とのつながりは、かけている丸メガネぐらいしかない。ならば、それ以外は、どうでもいい展開をするのならいざしらず、中條がキヤンパスでその姿を見てレイ（黒木メイサ）に惚れ込んでしまうというのも、月並みだし、しかも、彼女との食事をとりつけた彼が、顔に白いクリームを塗り、白いスーツを来て出かけるというのは、一体なんなのか？ むろん、『ヴェニスに死す』でダーク・ボガードが見せたしぐさをもじっているのだが、ボガードはおしゃれのつもりで顔におしろいを塗ったのだ。そこには、「道化」になるという意味もむろん込められていたが、中條のように、耳の周辺はいいかげんに塗り残しているようなぞんざいな化粧ではなかった。こんなかつこうをしてきたら、レイは、とたんに逃げ出してしかるべきだろうが、そうはしない。「このおっさん、何?!」という反応もない。しかも（しかもがいくらでも続く）、レイの「実態」を知った中條が、自暴自棄になり、研究室に帰って（家に帰れよ）、ワ

インをがぶ飲みし、中條を探して学生たちが研究室に行くと、まさに『ヴェニスに死す』の最後の場面のかっこうで倒れている。『ヴェニスに死す』では、ボガードは、顔からおしろいや眉墨が垂れ、見るも無残なかつこうで倒れ、そのまま昇天してしまうのだったが、こいつはただ酩酊しているだけだ。元映画屋なら、もっと徹底した倒れ方をしてほしい。しかも、このていたらくをしたオヤジが、最後には、はれはれた顔をして学生に映画撮影の指導をしている。この男にとって、キャンパスで見たあの深刻ぶったツラは一体なんだったのだという風情である。

わたしは、いつも学生を見ているので、「学生」は嫌いだ。ここで言う「学生」とは、個々人としての学生A、Bではなくて、マスコミを主として「学生」というステレオタイプでくられた顔のない（顔があっても単なる出来合いの仮面にすぎない顔）「学生」である。この映画では、そういう「学生」のありがちないくつかの「パターン」をならべているにすぎない。そうしたステレオタイプからわずかにのがれることができているのが、吉川ひなの（一応この大学の編入生ということになっている）と中泉英雄がつくりだしたキャラクターだが、実は、こういうちよつとひねった「仮面」をつけている「学生」もけっこういるんです。

もう一つ中條という先生の映画的イメージの浅薄さを書いておく。この男が、図書館で本を借りるシーンがある。その本の表紙が見えるのが、3、4冊借りたの本のうち、はつきりと表紙が見えるのが、みずず書房から出ているモリス・メルローポントイの『見えるものと見えないもの』と青土社のレスリー・フィドラー『フリークス』である。大学で映画を教えている教授が、いまだきこんな本を翻訳で、しかも図書館で借りて読むようでは、この人の講義のレベルが思い知られる。中條の年令（映画で設定されている）なら、これらの本は学生時代に精読していてしかるべきではないか？ まあ、学生用のプリントでもつくるために図書館で借りたという想定もできないが、わざわざタイトルをカメラにさらすような本ではない。もし、この人が、『見えるものと見えないもの』をちゃんと読んだのなら、『ヴェニスに死す』のあの茶番はやらないだろう。

この映画で、一番ありがちな「学生」を演じているのは、自分はモテモテだと思っている松川（柏原収史）。こういう手合いは、サークルなどにはいくらでもある。変にモラリッシュな悩み大好きの久田（前田愛）もよくいる。「正規」の恋人が山登りをしているあいだに2人の男とキスしたぐらいで自責の念にさいなまれるような「純真さ」の持ち主ということになっているが、映画なら、もっとそういう社会的身ぶりの奥底を描くべきだ。その点で、キャンパスにはあまりいそうにない感じになってしまった（脚本のせい）が、田口トモロヲ演じる、「35歳」の学生。日本の大学には、たまにフケた学生がいて、みなユニークで面白いが、こいつは全然面白くない。この歳ならやりそうなことしかやらず、その点で、この映画は、35歳で学生をやっている人間を理解していないのだ。

オープニング・クレジットで、黒木メイサに「（新人）」という但し書きがついていた。この女優は、すでに深作健太の『同じ月を見ている』に出演しているが、クラנקインがこちらの方が早かったのだろうか、それとも、柳町光男のような「大家」から見ると、あの程度の出演は出演のうちに入らないのだろうか？

「カミュなんて知らない」というタイトルは、「不条理」思想の「祖」であるアルベール・カミュなんか知らないという意味である。ところで、カミュは、小説『異邦人』で、アラビア人をピストルで殺して裁判にかけられたとき、殺人の理由を訊かれて、「太陽がまぶしかったから」と答える。別に理由なんかない、「ばかばかしいこと」（「アプルディテ」）これを日本語では「不条理」と訳すが、「不条理」には、カミュがこの小説の「理論版」である『シジフオスの神話』で論じた「アプスルディテ」の含意が飛んでしまう）なんだというわけだが、これは、要するに「俺は何も知ったこっちゃねえんだ」ということである。そうすると、「カミュなんて知らない」というタイトルは、この「アプシュルディテ」を「知らない」というわけだから、「知らない」を二重化していてなかなか意味深なのだが、絵映画では、「アプシュルディテ」を「不条理」と解しているから、カミュを超えることはできなかった。

（映画美学校第2試写室／ワコー+グアパ・グアポ）

2005年12月08日

ジャーヘッド (Jarhead/2005/Sam Mendes) (サム・メンデス)

湾岸戦争のばかさかげんと虚しさがひしひしと伝わってくるような映画。力作だ。冒頭、『フルメタル・ジャケット』のシーンそっくりの調教（兵士を殺人者に仕立てるための訓練）が出て来る。『地獄の黙示録』でワグナーをかけるがらヘリコプターを飛ばすシーンを見、ヘリからヴェトナム人の村を機銃掃射するシーンで、兵士たちが、歓声を挙げる。完全に人を殺すことに関心が移動している。

人を殺すことを訓練され、そのつもりでイラク国境の砂漠地帯に派遣されたジェイク・ギレンホールとピーター・サスガードが、結局「敵」を殺すことができず、失望する。この失望は、観客には、二重化された虚しさとしてうつる。ジェイク・ギレンホールのナレーションで言われるように、「ぼくはいまも砂漠のなかにいる」という言葉がこの映画をの重奏低音になっている。

ギンレイホールは、入隊したときカミュの『異邦人』を持参している。時代設定は、1989年だから、このころカミュはすでに多くの人々に忘れられていた。ちなみに、この小説は、日本では、いずれ再度される時期が来ると思う。というのは、これは、「無動機殺人」のモデルを提供している以前に、アルジェリアでフランス人がアラブ人を殺す物語であり、労働力としてフランスに浸透しはじめた異国人への差別的な殺人のはしりであった。日本でも、いま、外国人が増え、彼や彼女らに職場を奪われ、怨みをもっている日本人が生まれつつある。（ヤクルトホール／UTP）

2005年12月12日

キング・コング (King Kong/2005/Peter Jackson) (ピーター・ジャクソン)

11時開場の試写だったが、無理をして出かける。17日公開だから、試写はもうやらないらしいからこの日のチャンスを逃すと、公開まえに見ることができない。が、意外と混んではおらず、好きな席を選べた。中俣さんが隣に座る。彼女はいつもわりあい後方の席を取り、わたしは前の方なので、顔を合わせてもいっしょに座ることがない。が、最近はおたしが少し後方に座るようになったので、この日はたまたま波長が合ったというわけ。この映画の話になり、わたしは「これって、紀元前の恐竜に時代から現代まで時空を横断するんでしょう？」などといふこともないことを言う。予告を見て、そんな感じがしたのだ。『コリン・マッケンジー もうひとりのグリフィス』のピーター・ジャクソンなら、そんな遊びもやるのではないかという空想と願望。

画面が綺麗なのが目を引く。ナオミ・ワッツは、適役。ジャック・ブラックは、『愛しのローズマリー』と『スクール・オブ・ロック』を思いださせ、ちよつと目障り。エイドリアン・ブロディも『戦場のピアニスト』のイメージが強かったので、そのキャラクターとだぶる。その点では、アンディ・サーキスがよかった。

ふと、キング・コングは、バービードール・マニアだったのだという思いが浮かぶ。ナオミ・ワッツは、バービードールである。必ずしもバービードールではなくてもいいのかもしれない。要するに、フィギヤーが好きな大きな子供である。

エンド・クレジットにニュージーランドのスタッフの名前がたくさん出て来る。すでに『ロード・オブ・ザ・リング』シリーズで、ピーター・ジャクソンは、彼の故郷のニュージーランドに、映像製作やポストプロダクションの会社を生み出した。これは、「ピーター・ジャクソン効果」と言うが、今回も、「髑髏島」の撮影もニュージーランドで行なわれた。特殊撮影の WETA デジタル、特殊メイクやミニチュア製作の WETA ワークショップは、ともにピーター・ジャクソンらが創立した会社。

オーブニングは、1933年のニューヨーク。大恐慌後の時代を活写する小物がたくさん出て来る。街にあふれるホームレス。無料のスープを求めて列をなす人々、『シンデレラマン』にも出てきたセントラルパークの「フーヴァー・ヴィル」のおびただしい仮小屋、デモの隊列。この時代に最初の『キング・コング』が封切られた意義は大きい。

この映画では、キング・コングは、徹底してエコロジ的生き物だ。1986年の『キング・コング』でも、キング・コングは、水中の爬虫類などを採って食べ、襲う人間を丸飲みに使っていた。が、ここでは、パンダのように竹や植物しか食べない。肉食主義なのだ。そういう生き物を生け捕りにし、興行のタネにし、あげくのはてはエンパイアステイト・ビルに追いつめ、飛行機で攻撃をくわえるのだから、人間は、アグリーだ。

若い船員のジミー（ジェイミー・ベル）が、ジョゼフ・コンラッドの『闇の奥』を読んでいる。『地獄の黙示録』も、『闇の奥』をベースにしていた。ヨーロッパ人が、「未開」を問題にするための「教科書」。

（東京国際フォーラム／UIP）

2006年

2006年01月12日

ミュンヘン (Munich/2005/Steven Spielberg) (ステイヴン・スピルバーグ)

早起きして朝の10時に六本木に走った。予約制だったので15分まえに行ったが、すでになりの席が埋まっていた。スクリーンが小さいので最前列に座ろうと思って前に行くと、2つだけ空いていた。一つはO氏の隣り、もう一つは一番はじ。O氏の隣はつらいので端の席へ。

映画で飯を食うシーンや料理のシーンがしっかりしている場合は、出来のいい映画だというわたしの独断的定式は、この映画でもその正しさが証明されている。一介の秘密諜報員から殺し屋にばってきされるアヴナー(エリック・バナ)は、料理がうまい。それぞれに癖の強い車両スペシャリストのステイヴ(ダニエル・クレイグ)、事後処理専門家カール(キアラン・ハインズ)、元おもちゃ職人で爆弾スペシャリストのロバート(マチュウ・カソヴィッツ)、文書偽造のスペシャリストのハンス(ハンス・ジシュラー)らと食事をするシーンが印象に残る。フランス人の情報屋ルイ(マシュー・アマリック)がアヴナーを「パパ」(ミッシェル・ロンズデイル)の本拠に連れて行くシーンでも、こちらはフランス人だということもあって、チーズなどでやはり食へのこだわりを撮っている。

食のシーンはまだ出てこない最初のシーンを見てすぐ、かなり出来がいいのではないかと直感した。かつて『シンドラーのリスト』が公開されたとき、日本で、スピルバーグを親イスラエル派だと非難し、クロード・ランズマンの『ショア』こそがナチ批判の鑑だというような論評があった。スピルバーグも映画業界の人だから、イスラエルを敵にして論陣をはるようなことはしないのがあたりまえである。そんなことをしたら2500万ドルもかかる映画(『シンドラーのリスト』の推定製作費)を作れるはずがない。そもそもそういう批判は批判の基準がまちがっている。ハリウッド映画の基本は商売である。が、批判的な映画評がなすべきことは、そういうビジネスからどのような逆説的余剰があるかを指摘することだろう。マクドナルドを食うことは、グローバル産業を肥えさせることに荷担することであることはたしかだが、じゃあ倍の金を出して屋台のラーメンを食えば、グローバル産業を批判し、それに抵抗したことになるかといえば、そんなことはないし、400円出して屋台のラーメンを食う代わりに、200円のマクドナルド・ハンバーガーを食い、200円で文庫本を買って、新たな発見があったとしたら、その方がよほど生産的な場合もある。

『ミュンヘン』の推定製作費は、7500万ドルだというから、その費用の一部が親イスラエル派の企業から出ていないとはいえない。資本主義システムのなかにいるかぎり、国家や企業とのしがらみはのがれられない。だが、どんなコネクションがからんでいるとしても、映画の見方ですべてスポンサーにふりま

わされるわけではないし、監督や製作者たちの意図のコントロールからすら自由でありえる。作品とはそういうものであり、見る者、読む者次第なのだ。

この映画は、1972年8月のミュンヘン・オリンピックの際、イスラエルの選手を人質に取り、最終的に11人を死に追いやったパレスチナの解放を主張する「黒い9月」の黒幕を追い暗殺するイスラエルの情報機関「モサド」のメンバーの目から描かれているが、決して、殺し屋が敵を追うサスペンスとして描かれているわけではない。殺す者の側からの視点であるが、彼らに次第につる疑問と苦悩の描写のなかで殺される者の死の不条理さがうきぼりになる。

しかし、映画はいきなりハイジャックからはじまるので、彼らは、今日考えられているような「テロリスト」と同等に受け取られる可能性がある。歴史はディテールを問題にしなければ、くりかえしにすぎない。歴史が単なる反復ではないとすれば、それは、ディテールがちがうからだ。「黒い9月」のメンバーは、なぜミュンヘンの選手宿舎を襲い、イスラエルの選手を人質に取ったのか？それは、短期的に見ても、1967年の第3次中東戦争（イスラエルの圧倒的勝利で、6月5〜10日の6日間で終わったので「6日戦争」とも言う）にまでさかのぼる。この勝利によってイスラエルは、イスラエルが、エジプト・ヨルダン・シリアの連合軍を破り、エルサレム、ヨルダン川西岸地区、ガザ地区、シナイ半島、ゴラン高原を占領した。こうして、1948年と1955年の停戦ラインはあっさりと破られ、以後、今日にいたるまで、イスラエルとアラブ諸国との桎梏がつづくことになる。もし、イスラエルが停戦ラインを守っていれば、その後に高まる「テロ」や「ゲリラ」活動は起こらなかったかもしれない。

イスラエル側は、そんな理屈は認めないだろう。イスラエルをつぶせという活動は、「6日戦争」以前からあり、エジプト・ヨルダン・シリアがそういう反イスラエル活動を支援してきたから戦争が起こったのだと言うだろう。しかし、最初に武装を強化していったのはイスラエルであり、「テロリスト」を最初に殺したのは、イスラエルの方だ。そして、パレスチナ人の居場所を否定してきたのもイスラエルである。「テロ」活動の激化とイスラエル軍の攻撃の激化とは関係にある。とにかく、ハマスのリーダーが実際に犠牲になったように、敵とみなしたら、ピンポイントのミサイルで撃ち殺してしまうのである。

「黒い9月」の黒幕を11人選び、片端から殺して行く手口も、論理のためには手段を選ばない冷酷なもの。ミュンヘンのテロがなければ、モサドによるこのような暗殺計画は実行されなかったかもしれないが、それが実行されたことによつて、さらに「テロ」がエスカレートしたのである。そもそも、6日戦争以後、「テロ」活動は激化し、それだから活動家が逮捕されるのか、それとも「テロ」を恐れるがゆえに抑圧が高まり、逮捕者が増えるのかどうかは、どちらとも言えないところがあるが、権力を持っているのは、イスラエル国家であつて、無産の活動家ではないから、抑圧は国家が始めるのである。そうして、活動家の側は、航空機のハイジャックという新しい戦術を發明する。が、最初は、ゲリラ側に有理だったこの戦術が、戦争以上に悲惨な結果を生むようになる。ハイジャックの成功に対して、イスラエルは、呵責な報復攻撃をし、ゲリラが潜んでいるとみられる村を攻撃し、死傷者を出す。ハイジャッカーを殺す技術が編み出され、ハイジャッカーは航空機を燃やしたり、乗客や乗務員を殺すというところにエスカレートする。こういう泥沼的な抗争のはてに9・11がある。

ミュンヘンでイスラエル選手団を人質に取った「黒い9月」は、「イスラエルに捕まえられている200人のパレスチナ人テロリスト、ロッド空港を襲撃して一人だけ生き残った岡本公三、そしてドイツ人アナキスト、ウルリケ・マインホフとアンドレアス・バーダーの2人の釈放を要求した」(オビッド・デマリス『ザ・テロリスト』)。西ドイツ政府は、ゲリラをアラブ側に飛行機で脱出させるかのように見せかけ、狙撃兵を配置したにち、彼らと人質が飛行機に乗り継ぐヘリコプターを降りたとき、攻撃をしかけた。しかし、ゲリラの全員が降りないうちに発砲してしまったので、ゲリラは選手を殺害することになった。このへの屈折は、映画だけではわからない。

「黒い9月」は、パレスチナ解放をうたう「アルファタ」の下部組織であり、アルファタにはアメリカCIAから金が出ていたという説がある。この点に関しては、映画のなかで示唆する場面がある。

11人の「黒幕」の殺害の指示は、当時の首相ゴルダ・メイア(リン・コーエン)が出している。最初の方でアヴナーが会う「おばあさん」である。彼女の政治指導力には問題があったらしいが、それはともかく、サッチャーにしても、女性の政治トップのほうが、男性よりもアグレッシヴになりやすいような気がする。アメリカでは、次期大統領にヒラリー・クリントンがなり、日本では「女帝」が実現し、世界はいよいよ「世界戦争」の時代に突入するか？

ラスト・クレジットで、やや高齢のスペッシャリストのハンスを演じる「Hanns Zischler (ハンス・ツィシュラー)」(プレスでは「ジシュラー」という名を見て、どこかで見たことがあると思った。あとで確認したが、この人は、『カフカ、映画に行く』(Kafka Geht ins Kino) (みずず書房) という実にユニークなカフカ論の著者なのだった。わたしは、この本の翻訳が出たとき、『日本経済新聞』の書評欄に書評を書いたことがある。

初めのほうで、ミュンヘン空港での立てこもり事件を報じるテレビニュースで、ハワード・コーセルが出てくるが、この人は、有名なテレビリポーターであり、1971年公開のウディアレンの『バナナ』では、冒頭で、「南米のある国」で起こったクーデターと大統領暗殺を「実況中継」するファイク映像のリポーターとして登場する。

(アスミック・エース試写室／アスミック・エース)

2006年01月16日

ステップ・ステップ・ステップ！ (Mad Hot Ballroom/2005/Marilyn Agrelo) (マリリン・アグレロ)

もっと試写を見たいのだが、諸事情でままならない。1月は、いつも最初の1週間はなしになるから、正月20日で、週末と祭日を抜くと、どんなにがんばっても15日ぐらしか試写に行けない。しかし、そのあいだに「正業」をやらなければならぬというえに、雑用の多い月だから、年間では試写室通いが最も少ない月の一つになりそう。

ニューヨークへ行くと黄色のバスに出会うが、これは、ニューヨーク市の公立学校(Public School) (「PS-150」というようにPSの下に番号をつけてあ

らわす」のバスで、生徒を家の近くから学校まで送り届けたり、「遠足」に利用したりする。いま日本では、低学年の生徒の誘拐などの影響で、いろいろな防衛策が練られているが、ニューヨークでは、30年もまえから、低学年の生徒を勝手に通学させないというのはあたりまえだった。バスから生徒が降りて、生徒が校門（といっても外へ面したビルドアであることが多い）に入ると、その門は、固く閉ざされてしまい、闖入しようとしても、容易には出来ない。

ニューヨークのパブリックスクールでも、地域によって異なる貧富の格段の格差のために、学校によって教育程度は相当ちがう。校長の権限は強いので、各校によって教え方も教える内容も異なる。この映画が描くダンス教室は、1994年に導入された教育プログラムであるが、ニューヨーク市の全公立小学校がこれを導入しているかどかはわからない。プレスによると、現在60以上のPSがこのプログラムを取り入れているという。このプログラムが導入された大きな理由の一つは、非行に対する対策であり、ここでは、そういう問題の多い場所にある公立小学校が取り上げられている。

「社交ダンス」（ボールルーム・ダンス）では、男は「ジェントルマン」で、女を「レイデイ」としてあつかうのだという。だから、社交ダンスになじめば、おのづから男は「ジェントルマン」、女は「レイデイ」の自覚をもたざるをえず、いささかなりとも少年や少女がドラッグや犯罪に走るのを避けることができる、と教師たちは考えている。このへんの深刻さは、ニューヨークのような都市で実感しなければわからないだろう。貧しい家庭が多く、その多くが単親家族であり、親が離婚した経験をもつ家庭の子供。だからそうなるという原理はなりたたないが、10歳をすぎると、犯罪者予備軍であるような地域はいくらでもある。

トライベッカのPS150のアリソン・シニアク教員は、ダンスに専念している生徒を語りながら、非行に走る恐れがなくなったと言って泣く。それは、10歳までにその気配がなかった子供らが、学校をさぼりはじめ、やがては街角でヤクを売ったり、かっぱらいをしたりするようになるのを数限りなく見てきた実感がこもっている。

「お金はないけど、教師としての自信はある」と語るヨマイラ・レイノソは、ワシントンハイツのドミニカ移民の貧しい移民地区にあるPS115の教員だ。ここでは、指導員のロドニー・ロペスが、ダンスを教えるが、ヒップホップ・ルックのようにシャツをだらつとズボンの外に出している子供らに、まずそれをズボンのなかに入れることから始める。しっかりとポリシーをもっているところ、PS150の指導員アレックス・シャソヴもそうだ。みんなお金はなさそうだが、教育への情熱は高い。

教える技術というものがあり、それがあまり露骨に出ると嫌みで、教わるほうもうんざりしてしまうが、たとえば、アレックスが、腕の動かし方を、「腕時計を見ながら、そのまま髪をとかすような感じで・・・」という風に教えているのを見ると、うまいなあと思う。

この映画で、子供たちがそれぞれにいつぱしの意見を言うのを見て、場内に笑いがあるが、英語は、日本語とちがいがいい、いわゆる赤ちゃん言葉や幼児語をしやべる時期が短いのではないかと思う。語法的にはつきりと、男女の言い方は分

離されないし、大人と子供との極端は表現のちがいはない。あるとすれば、それは、大人のなかでもある「知的」な言い方とそうでない言い方との違いである。

この教育プログラムの元締めの人だったかと言っていた言葉が印象に残った。「いまの子供は、ジーン・ケリーやフレッド・アステアをモデルにするのではなく、親たちをモデルにする」、と。これは、ダンスを習うときのころだろうか、それとも、一般的に、いまの（アメリカの）子供が、スターやタレントや「偉人」よりも、身近な親を「模範」にしやすいということなのだろうか？ というのも、いまの時代が、世界的にそういう方向に進んでいるような気もするからだ。

「シネマノート日記」でも書いたが、この映画には、集団で創造する楽しめと喜びを共有する瞬間の記録があり、その点はすばらし。しかし、これは、この映画の問題であるよりも、むしろ、ダンスプログラムの問題であるが、コンテストで勝ち抜くということを目指している点で、結局、競争主義を補強することこそなれ、それを脱構築することにはならないのではないか？ アメリカの問題は、あくなき競争主義である。このダンスプログラムは、別にコンテストを必要とはしない。その学校の内部で、ダンスに習熟し、踊ることの楽しみ、踊ることによる表現をみがき、同時にそれに加わる者全員がいままでとは別の関係をもてるよになるという点にだけ重点を置いてもいいはずだ。映画としては、コンテストのシーンが見せ場だとしても、ここでは、スポーツのドキュメンタリーと大差のないものになっている。

（アスミック・エース試写室／コムストック）

2006年01月19日

忘れえぬ想い——忘不了—— (Mong bat Liu/Lost in Time/2003/Tung-Shing Yee) (イー・トンシン)

30分まえに行ったら、数人しかお客がいなかったが、開映までには3分の2の席がうまった。婚約している男（ルイス・クー）の死、その幼い連れ子（原島大地）と3人で新生活を送ろうとしていた若く美しい女（セシリア・チャン）が気丈にその子と生き抜こうとする・・・と来ると、泣かせを抜きには描けない。プレスの表紙には、「もう涙は。見せない。」と書いてあるが、そうもいくまい。実際、観客の涙をしぼる演出はあり、離婚して子供との別れを経験した者なんかは、かなりつらいであろうシーンがある。わたしの近くに座っていた女性は、ずっと鼻をシクシクさせていた。ところで、おすぎ氏は、ひところテレビで「泣きましたあ」という映画宣伝をしていたが、試写室で泣いているところを見たことがない。心のなかで泣いているのだろうか？ いや、ずっと見ていたわけじゃないですが。

「悲しい」シーンがあるから、あるいは、映画のなかの登場人物が泣いているからそれにつられて泣くのは、お湯をかけられて熱いという反応をするのと同じで、身体のカニカルなプロセスにすぎない。泣くといっても、もう、そのアクションの真摯さや、なんかわからないが涙が出てしまうというほうが、「高級」であるような気がする。笑いは、その点、もっと知的であり、一点を押せば笑いが飛び出すわけではない。

セシリア・チャンは、日本では、この映画よりもあとに発表されたやはりイ・トンシンの『ワンナイト・イン・モンコック』で殺し屋を愛する娼婦のすごい演技を見せている。この映画では、中流の家庭の娘を演じているうえに、1年若いので、かなりちがった雰囲気だ。

それにしても、この映画、筋立てには、かなり無理があり、現実のうわつらをなぞっているようなところがないでもないのに、それが気にならないのは、セシリア・チャンという女優の「徳」のようなもののためではないだろうか？ マギー・チャンに比較される顔だけは、たしかに気品があり、ある種「マレビト」的な雰囲気を持たせている。そういうひとが、ミニバスを運転し、タイヤがパンクして、それを自分で直そうとしたりする。当然、救いの主が現われ、事なきをえるのだが、全然タイヤ交換の知識がないこのひとが、レンチでネジをぎこちないかつこうではずそうとする。全然、腰がすわっていないのだから、はずれるはずもない。もし、実際にこういう女性がいて、パンクに直面したら、絶対にタイヤをはずそうなどとはしないものだ。そして、逆に、もしタイヤをはずそうとするくらい積極的なひとなら、実際にはずしてしまうだろう。このへんが、ドラマなのである。彼女は、最初から、タイヤを直してはいけない人物に設定されているわけである。

考えてみると、この映画の登場人物は、すべて何らかの力によって保護されている。セシリア・チャンは、婚約者と引き裂かれるが、彼の同僚だったラウ・チンワンがいつも保護者的に見守り、欲のない手をさしのべる。幼い原島大地の実母は彼を捨てて去ったので、原島は父親と暮らしているが、その父親が交通事故で死んでも、孤児にはならない。ならない安全弁がほどこされた状態で、彼が寸でのところで孤児になるのではないかと観客を心配させるシーンを作り、涙を流させる。あどけない子供が、それまで母親代わりだったセシリア・チャンを「おばさん」呼んでいるのに、捨てられると察すると、「ママ」と呼び、「ぼくいい子になるよ」というようなことを言って泣く。これなら、メロに弱い観客は絶対に泣く。『チャンプ』も同じような手口で観客の涙をしばった。

香港のタクシーはワイルドであることは知っている。ミニバスは、相乗りのタクシーのようなもので、街で客を拾い、降りたいところで降ろす。停つてはいけないところでも停り、警官に捕まることもある。「組合」は、やくざが仕切っているらしく、組合に入らないで仕事をして、シマを荒らすと、仕打ちを受ける。が、この映画も、そういう面は、どぎつくは描かれない。

この映画で面白いのは、電話の使い方だろう。とりわけその留守番（メモリー）機能がうまく使われている。事故で死んだ父親のケータイに、原島大地は、寝るまえに電話して、メッセージを残す。彼が生きていて、ただどこかに旅行しているかのように。セシリアも、いまはなき彼のケータイにときどき電話して、彼の「いま電話に出られません・・・」という声を聴く。ラウ・チンワンは、賭に入れ込んで妻は子供を連れて出て行った。おそらく最後にその妻が入れたらしい留守番電話のメッセージを彼は、ときどきプレイバックして聴く。いずれも、ここでは、録音のメモリー装置が、一つの「意識」や「精神」として生きている。

この映画では、彼女や彼らは、最後に、そういう「意識」や「精神」と別れを告げ、電子的な記憶装置を通さない関係に入るのだが、現実にはこれから、電

子的な記憶装置が、まさにマックス・ヘッドルームのように、一人歩きし、生身の人間よりも長生きするような時代が訪れるだろう。

(映画美学校第2試写室／ウナイテッド・エンタテインメント)

2006年01月20日

クークーシユカラップランドの妖精 (Kukushka/2002/Aleksandr Rogozhkin) (アレクサンドル・ロゴシユキン)

すばらしい映画だ。解放の笑いのなかで涙がこぼれてしまうような感動を味わえる。反戦のテーマは当然の前提としてあるが、じゃあ、人はどうすれば戦わずにすむのかということが思想の押しつけでなく示唆される。

ソ連から奪われた土地を取り戻そうとする国家意識が高まり、フィンランドは、ソ連と戦うことになった。フィンランドの最北の地、サンタクロースとトミンの土地ラップランドでも、対ソの戦いからまぬがれなかったが、ときはすでにナチの崩壊の時期をむかえていた。が、この映画は、そんなことはどうでもいい。どのみち、ソ連はソ連で内部に問題をかかえていたし、フィンランドも、支援してくれるはずのナチ・ドイツは期待できず、内部で矛盾を露呈させていた。そんな屈折した状況の申し子が、ロシア軍の大尉イワン(ヴィクトル・ブイチコフ)とフィンランド軍の狙撃兵ヴェイツコ(ヴィツレツ・ハーパー)だ。ヴェイツコは、戦争への非協力的態度の懲罰として、ソ連軍の標的になる岩に鎖でしばりつけられ、放置される。イワンは、反体制的な詩を書いたと部下に密告され、秘密警察に逮捕されるが、輸送される途中、ナチの空軍の射撃にあつて、秘密警察の連中は死に、自分は道端で昏睡状態になる。

夫を軍で失い、この地に一人で暮らすサミーミ人の女アンニ(アンニ・クリステイーナ・ユース)は、たまたま、川原の近くで倒れているイヴァンを見つけ、気丈にも自分の小屋に運び、介護する。一方、ヴェイツコは、自力で鎖をはずし、アンニの小屋にとどりつく。回復したイワンと3人の生活がはじまるのだが、その組み合わせと設定が面白い。まず、3人は、アンニがサミーミ語、イワンがロシア語、ヴェイツコがフィンランド語しか話せないという設定で、言語による相互のコミュニケーションがなりたたない。また、ヴェイツコは、ナチの軍服を着ており、彼自身は反戦思想の持ち主のつもりでも、イワンは敵としか思わない。

この映画には、ある種のサバイバル・テクノロジーの描写が生き生きしている。最初のほうで、ヴェイツコが、岩に打たれた杭の周囲を繰り返し熱し、最後には銃弾から火薬を抜き、岩をくだく。サバイバル・テクノロジーを完璧に身につけているのは、アンニだ。海辺には生け簀があり、潮が満ちると魚が入る。鹿も飼っており、イワンを助けるために、鹿の身体から少量の血液を取り、鹿のミルクにまぜて薬スープを作る。イワンの誤解でヴェイツコを刺してしまい、死界の淵をさまよったとき、お婆さん仕込みのシャーマンの神秘的な術で救うのもアンニだ。

時代、民族性、特定の土地といった具体性をおさえながら、この映画は、戦争の無意味さ、男の単純さ(うらがえせば女性が一枚も二枚も上手の存在だということ)をユーモアたっぷりに暴露するだけでなく、自然と人間、人間と人間同士のコミュニケーションの深い部分にまで抵触する。

それにしても、アンニという女性の存在感が魅力的。70年代にはこういう女性像が、たとえばル・グインのSFのなかで描かれたりしたが、その後はあまりお目にかからない。

言葉が通じないので男たちはわからないのだが、「（夫が失踪したので）4年もごぶさただったけど、いっぺんに2人も男があらわれたわ」とアンニがつぶやくのも笑わせる。あとは、見てのお楽しみ。

（映画美学第2試写室／シネカノン）

2006年01月23日

マンダレイ (Manderlay/2005/Lars von Trier) (リース・フォン・トリア)

「アメリカには行ったことがない」と公言するリース・フォン・トリアがアメリカを批判する。アメリカ人にとっては、「いまごろ？」という感じかもしれないが、なかなかアメリカ問題の深部をついている。というより、権力自体が後ろに50年ぐらい逆行してしまったのだから、このへんから考え直さないと、どうにもならないのがいまのアメリカなのだ。そういう含みをみなぎらせながら、北欧からアメリカを撃つ。

スタイルとドラマは、『ドッグヴィル』を継承しているが、グレース役のブライス・ダラス・ハワードには、ニコール・キッドマンの「高慢」さやいらいらした感じが薄く、連続性は感じられない。が、ここでは、アメリカの「善良」な部部を体现し、それがどんだんくずれていくことを描くわけだから、ブライスのような「お嬢様」扱い役者のほうがいいのかもしれない。

アメリカ民主主義は、見事に「異化」される。マンダレイという場所にたどり着いてみると、奴隷制がとう終わったはずの時代に、ちゃんと奴隷制が存在する。それを廃止しようと尽力するグレース。しかし、その奴隷制はみずから求めて維持されているものであることが判明する。「アメリカは黒人を解放する準備ができていない」というメッセージは、黒人にだけではなく、アメリカのあらゆる問題にあてはまる。デモクラシーもまた。ならば、そんなものは捨ててしまいい、奴隷制や反デモクラシーでやったほうがいいじゃないのというのが、フォン・トリアの皮肉。いや、そこまで冷たく皮肉ったほうがアメリカにとってはよかったかもしれない。

【追記／2006-02-22】劇場公開パンフレットに2,300字ほどの原稿を書いた。単純な原理原則につっぱしる傾向があるアメリカ的「単純理想主義」の両面を素描した。

（ギャガ試写室／ギャガ・コミュニケーションズ G シネマ）

2006年01月25日

リバティーン (The Libertine/2004/Laurence Dunmore) (ローナン・ス・ダンモア)

ジョニー・デップには、たしかにうってつけの役柄だが、映画自体は、さほど面白くはない。非常にナルシスティックで、要するに「無頼派」の典型が、この映画の主人公ジョン・ウィルモット（ジョニー・デップ）。この手の人物には、必ず、庇護し、「甘やかす」人物が必ずいるものだが、この映画では、ウィルモットが最後まで甘え、無頼でいられるために、そういう役柄の人物の数も多い。腹違いの兄で国王のチャールズ2世（ジョン・マルコビッチ）は、ジョンが、親族のいならぶ席で「カント」（まんこ）や「フアック」を多用した詩を詠んだときは激怒し、ロンドン塔に幽閉したが、じきに連れもどす。妻のエリザベス・マレット（ロザムンド・パイク）は、梅毒で鼻が欠けた晩年のジョンをも親身で介護する「母親」のような存在。ジョンに見いだされ、女優としての才能を開花させるエリザベス・バリー（サマンサ・モートン）も、ある時点で「母親」役をする。彼女は、ジョンの子を宿したが、彼には言わずに育てる。

わたしが面白いと思ったのは、ジョン・ウィルモットが生きた1660年代という時代だ。この映画によると、この時代に性的自由が謳歌され、公園では、世ごとにフリーセックスが営まれたという。すでに1620〜30年代、イギリスではフランス・ベイコン、フランスでは・ルネデカルトが活躍し、近代の科学と思考が世の中を変えつつあった。そうした先端思想や価値観が社会一般にひろまるのは、だいたい新思想が生まれてから30年後ぐらいで、1660年代というのは、まさにそんな時期だったのだと思う。ちなみに、デカルトは、1650年に死に、パスカルは、1662年に死んでいる。そして、そういうときには、従来の価値観がドラスティックに変わり、たいていの場合、セックスの旧弊や固定した習慣が崩れる。

歴史は、直線的に「発展」するのではなくて、円環状に螺旋をえがき、反復をくりかえしながら進行する。注目すべきなのは、そうした反復のある切片で、各切片のなかに、過激な相を発見できる。そして、その過激さは、1660年代が1970年代よりもつましかったとは言えない。だから、この映画のように、過剰なまでにフェリーニな性的蕩尽のカーニバルをみせつけても、歴史を誇張していることにはならない。

この映画は、映像よりも、言語への依存が強いので、相当英語がわからないと、楽しさが半減するだろう。わたしは、この映画の英語が半分以下しかわからないやからなので、その意味でも、この映画を正当には評価できないのである。まあ、それ以前に、ナルシズム系のもったいたったドラマが根本的に嫌いだということもあるが。

冒頭でデップは、観客への「アサイド」表現で、「あなたがたは、わたしを好きになるまい、男は嫉妬し、女は拒絶し、物語が進むにつれて、どんどん嫌になる・・・どうかわたしを好きにならないでくれ」とのたまう。そして、最後にまた出てきて、「さあ、わたしを好きになったかね？」と問う。大きなお世話ではないか。他人が自分をどう思うかが気になってしょうがない甘ったれ男。本当に冷笑的でニヒルは男は、決してそんな問いを発することはない。

ふと思ったが、映画の進行方向とは別に、デップが見事に見せる「冷笑主義」（シニシズム）は、ひよつとして、これからどんどん流行る時代の心情なのかも

しれない、と。新シニズムの時代なのか？
(メディアボックス試写室／メディア・スーツ)

2006年01月27日

かもめ食堂 (Kagome Shokudo/nokala lokki/2005/Oigami Naoko) (荻上直子)

大学の期末試験の「監督」をいやいややったので、解放された気分になったのか、メディア工房でスタッフの人や学生と長話。試写を見に行く時間がせまり、飛び出す。あいにく特快がなく、神田駅に着いたら、6時を過ぎていた。駅からタクシーに飛び乗るが、目と鼻の先の京橋まで渋滞でなかなかたどりつかない。運転手は、気にして世間話をしようとする。あなたが悪いわけじゃないのだから、そんなに気を使わなくてもいいんです。が、乗ったときのこちらのせっぱつまった気迫に押されたらしい。走って鍛冶橋通りを渡り、5分まえに到着。座席はほぼ満席。

小林聡美は、まだ中国ブームがはじまったばかりのころ、本木克英の『てなもんや商社』(1998)で、中国と貿易をする商社で粉骨砕心するがんばり娘を演じていたので、今回も、そんなノリかなと思っていたが、かなりちがっていた。監督も脚本(原作は群ようこ)もちがうのでから、あたりまえだが、この映画では、小林聡美は、フィンランドのヘルシンキというところで、「がんばる」というよりも、ゆったりと、あせらず、にもかかわらず、開店時にはお客ゼロだった日本食レストランを成功させる。ただし、この映画は、決して成功物語ではない。そこにはポイントがない。それよりも、わたしは、この映画を見て、いますぐにでもヘルシンキに行きたいと思ったほどある種ヘルシンキという都市へのオマージュの映画であり、日本人が主要な登場人物の映画だが、不思議な「国政性」をただつよわせている。

ヘルシンキで日本食レストランを開いた主人公サチエ(小林聡美)、世界地図の上に指を乗せて指が乗ったところがヘルシンキだからやってきたというミドリ(片桐はいり)、長いあいだ両親の介護をしてきてやっと「解放」されたのでないとなくやってきたというマサコ(もたいまさこ)。みなそれぞれに単純でない。「過去」をもっているはずだが、彼女らは、それをエピソード的にしか語らない。彼女らは、たがいに「丁寧語」で話しつつ、それは最後までかわらない。そして、実際のところ、彼女らは、たがいの深い部分にはあえて触れない。過去にどんな男とつきあっていたのか、既婚なのか離婚経験があるのか、どんな家庭の生まれなのかは、言葉の端はしから推測はできる程度に示唆はされるが、それらは、各人が他人向きに言っている作り話かもしれない。それはともかく、「個人」の深い部分には「距離」をおきながら3人はつきあっている。

「外国」の日本人たちが見せるある種の「白々しさ」が、この映画では、「共存のための距離」として能動的に活かされている。日本人は、海外に行くと、一体に、日本人同士でかたまるか、あるいは、「日本人」を避け、「現地人」とばかりつきあう。後者の彼や彼女らは、「日本人って白々しく、フレンドリーじゃない」と言う。たしかに、日本人は、日本社会でも他人に「距離」を置いている。これは「アメリカ人」とは大違いである。知りあってすぐ、年令にかかわり

なく「へい、太郎」なんて日本で言ったら、顰蹙（ひんしゆく）を買うだろう。日本は、「距離」の文化に属している。この「距離」の取り方で対立が起こったり、「日本人」嫌いを生んだりする。しかし、「日本人」を嫌いといつても、自分が「日本人」であることは避けられないから、結局、自分のことも嫌い、自分に「距離」を置くことになる。「遠慮」や「はじらい」は、そういう内的な「距離」から発源する諸現象だ。だが、それが文化であり、「日本人」の身体にしみ込んでいる（日本に30年住めば「外人」でもそういう文化因子が身体に住みこむ）のだとしたら、それと共存することを考えたほうが賢明だろう。おそらく、それが、かつて「遠慮」や「謙遜」の身ぶりだったはずだ。そういうものは、まだ京都には生き残っている（「外部」の者には、京都人の「排他性」として批判されたりもする）が、もし、「距離」の文化をすっかり捨て去ってしまうことができないのなら、それを能動化するしかないだろう。この映画からは、そういう方法の一つが読み取れる。

この映画では、「かもめ食堂」という（以前にコーヒーショップだったところを居抜きした）スペースと外の通りとのあいだを仕切るガラスが実質的にもまた象徴的にも重要な意味をもっている。新しい店に興味をもったフィンランドの人々が、そのガラスからなかを覗く。それは、サチコとフィンランド人とのあいだにたちはだかる「距離」である。それは、透明ではあるが、確実に両者を分離している。3人の老女たちは、たびたびなかを覗く。サチコは、なかに入っていくのかと思つて、会釈する。すると、そのなかの一人は、恥ずかしそうに口を手を当てて、そのまま去ってしまう。最初のお客になり、常連になるバイク青年のトンミ（ヤルッコ・ニエミ）も、最初はガラスごしになかを覗いた。彼は、そのガラスのなかに入ることによって、ガラスの「距離」を取り去った。が、彼は、日本びいきで、日本語をしゃべる。それは、「・・だよ」というようなくだけた日本語ではなく、ですます調の「丁寧語」である。「ガッチャマン」のことでサチコと意気投合するが、だからといって、「節度」的な「距離」は変わらない。

わたしは知らないが、フィンランド人も、けっこう「シャイ」だという。フィンランドといつてもいまや多民族社会であり、また、ルーツ的にも、フィン人、先日見て面白かった『クークーシユカラップランドの妖精』に出て来るサーミ人や、マジヤール人、エストニア人など流れがあり、「単一」ではない。が、おそらく、ここには、スエーデンなどとは異なる「距離」の文化があるのかもしれない。3人の老女たちは、そんな側面を体現している。

この映画は、いろいろな意味で魅力にあふれているが、料理のシーン（たとえワンショットでも）もなかなかいい。料理のシーンがよく撮れている映画は、絶対に出来がいいというのがわたしのテーゼだが、この映画では、テレビのあふれる「料理番組」のように定型的な「感嘆詞」（たとえば「おいひい」）（女性はだいたいこの発音）と料理のアップで料理を表現するだけで、その料理を食べどう「しあわせ」なのかを生き生きと描くことはまれだ。が、この映画では、別に三つ星レストランのシェフがつくるような料理が出るわけではないが、料理人がお客に食べさせたいという意識と、それによって「しあわせな」気持ちを出していたお客の気分がひしひしと伝わってくる。サチコを演じる小林聡美は、映画のなかでもちゃんと料理を作っており、どこかのシェフが代役で作った料理をあたかも自分で作ったように見せているわけではない。

図書館でムーミンの本を読んでいるミドリ（片桐はいり）を家に連れてきて、サチコが出す夕食は、大きな器（なぜか16枚の菊の紋が入っている——これは、皇室から褒美としてもらった品物のはずだが、サチコの親か誰かがもらったのだろうか？）に盛ったじやがいもの煮付け、味噌卵、みそ汁、3、4種類の野菜の入ったサラダとご飯だ。このシーンでミドリは、白米のごはんを食べ、涙を流す。それは、海外に来て久しぶりに「家庭的」な日本食を食べてからというよりも、サチコが、相手においしいものを食べさせようとする気持ちにミドリが「共鳴」（レゾナンス）したからである。ところで不肖わたしは、海外の日本人の家を訪ね、せっかく出されたスキ焼きをやつとのこととで喉の奥に押し込んだことがある。わたしを接待してくれる気持ちはこのサチコにおとらず深かったはずだったが、わたしは海外で日本食を食べたいと思ったことがなく、とりわけスキ焼きが大嫌いなのである。

かもめ食堂に客が入りはじめるきっかけは、サチコが焼いたシナモン・ロールだった。彼女は、「西洋料理」も上手なのだ。その匂いに惹かれてあの3人組がガラスの内側に入ってきたのだ。その後、どんどん客が増えるが、しつかりと（料理番組のようにこれみよがしではなく）映される料理を見ると、これならヘルシンキの人も喜ぶだろうという印象を受ける。それらは、確かに「日本食」なのだろうが、基本が日本的ではない。日本では皿数が多いほどよいというような料理文化がある。アメリカでもヨーロッパでも、庶民の家庭料理では、しばしば一枚の大皿に何品かの料理を盛り分けることが多い。かもめ食堂の料理も、一枚の皿にトンカツ、しゃけ（サーモン）の焼いたものなどをメインにし、それに数品のつけあわせをのせるといったスタイルの料理が目につく。わたしは、こういうスタイルが好きだが、日本では、ごつくて大きい皿自体がそうどこにでもは売っていない。

もたいまさこは、昔から「変質的」なキャラクターを演じるパターンになっているが、この映画では、たしかに「普通」ではないキャラクターだとしても、にもかかわらずもたいまさこの定型的な「どぎつさ」を抑え、彼女のうまみを活かしたキャラクターに仕上げたのは、荻上直子の手腕だろう。それから、夫に浮気され、アル中ぎみの怨みを呑んだ目つきでかもめ食堂のガラスの向こうに何度も姿を現し、やつと入って来たとと思ったら、注文した「コスケンコルヴァ」（Koskenkorva）を一杯飲むと、そのままぶつたおれてしまう女性の使い方がいい。「コスケンコルヴァ」という酒は、38%ぐらいのアルコール含有量のスピリッツだから、小さなグラス一杯で倒れてしまうのは、不思議だが、この女性は、すでの相当量の酒を飲み、目もすわった状態でこの店にやってきたのだと考えれば、納得がいく。こんなことにこだわるのは、この女性リーサ（タリア・マルクスとクレジットされている）の演技が実にいいからだ。倒れて、かごめ食堂の常連トンミにおぶわれ、サチコたちがつきそって送っていった家のなかには、沢山の蔵書がある。夫は、かつてかもめ食堂の場所でコーヒー店をやっていたことがわかり、布石が活かされるドラマ展開（このへんは月並み）があるのだが、この女性がどんな生活をしているのかは、よくわからない。このように、観客が気になる描き方がこの映画のスタイルで、それは、なかなかいい感じだ。

この映画は、あきらかに、「スロー・ライフ」的なトレンドを意識していない。映画のなかで、マサコが、「フィンランド人は、どうしてゆったりし

ているんでしょう？」というような問いを発すると、トンミンが、「それは、森があるからです」と答える。そこでマサコは、早速「森」へでかけるのだが、その森は、ちよつと京都の街から数十分もいったあたりによくある森林の雰囲気だった。少なくとも映画で見るかぎり。京都もまた、「森」にいだかれているから、東京より「ゆつたり」しているのだろうか？（映画美学校試写室／メディア・スーザ）

2006年01月31日

プロデューサーズ (The Producers/2005/Susan Stroman) (スーザン・ストールマン)

かなりの人。エレベーターのドアがしまらないでいらしている若い女性が、ゆつくり乗ってきたある有名な年配女性にあたると。彼女が乗って、ドアが閉まりかけたら、また開いたのだ。「カバン引いてください!」、若い方が言う。でも、ドアが開いたり閉まったりするのは、誰かが外で押したからなんですね。あんまりあせっても、どうしようもないよ。

この映画を製作しているメル・ブルックスは、かつて同名の作品（1968年）を監督している。「俳優」としての彼が、初めて脚本を書き、監督をした作品だ。それはアカデミーの脚本賞をとった。メルは、今度は製作にまわっている。旧作について彼は、ジェイソン・E・スクワイヤ編『映画ビジネス 現在と未来』（小田切慎平訳、晶文社）のなかで、こんなことを書いている——「この作品は私が実際に見聞きしたことに基づいている。かつて私の同僚に、真夜中にオフィスの古ぼけた皮張りのソファで、非常に高齢のご婦人方相手に激しい情事を重ねている男がいた。彼は映画をプロデュースすると嘘については、彼女たちから金額未記入の小切手を巻き上げていたのだ」。旧作ではユダヤ臭い名優ゼロ・モステロが演じ、今度は、ネイサン・レインが演じているマックスのモデルである。若い弁護士役は、旧作ではジーン・ワイルダー、今度は、『フェリスはある朝突然に』のマシュー・ブロデリックが演じている。

1998年になって、デイヴィッド・ゲフィンの薦めでメルは、映画版『プロデューサーズ』のミュージカル化に着手し、2001年にブロードウェイでミュージカル版が公開された。この舞台は、同年のトニー賞を獲得する。今回の映画バージョンでは、監督に、ブロードウェイ・ミュージカルの翔び翔びコロゴラファア、スーザン・ストローマンを起用し、ブロードウェイ・ミュージカル版のさらなるバージョンアップをはかっている。これは、見事成功し、前作とはちがった趣が出ただけでなく、ミュージカル映画としてもなかなかいい作品に仕上がっている。歳をとったら、若い人といっしょに仕事をするのがいいのですな。

メル作品ではいつもそうだが、ここでもあいかわらず、彼の反ナチズム反骨とユダヤ性へのこだわりが横溢しているのに出会う。当たらないミュージカルを作れば、スポンサーから集めた製作費を合法的に持ち逃げし、金儲けができるというので、たまたま訪れた若い弁護士レオ（マシュー・ブロデリック）を巻き込み、徹底的にダメな脚本を探す。そのあぐくに発見したフリッツ・リープキン（ウィル・フェレル）なる人物は、ヒトラーの心酔者で、ブルックリンの彼の家の屋上に鳩小屋を作り、鳩を飼っているが、その鳩までが、「ハイル・ヒットラ

ー」の身ぶりをする。このネオナチ男を起用し、役者はゲイリー・ビーチとロジャー・バートらが演じる「ゲイ俳優」をあて、最初から破綻が予想できる舞台を準備する。

ニューヨークで「ネオナチ」は最大の騒ぎものだし、「オカマ」ゲイの舞台も差別的という批判を受けるものだが、この騒ぎを買うことをねらった舞台が、予想に反し、「ナチとゲイ差別のパロディ」だと解釈され、大当たりしてしまう。「脚本家」のリープキンが、舞台稽古を見て、しびれを切らし、自ら「名演技」を披露してしまうひねりは最高だが、老人や人種やゲイの差別ぎりぎりの、いかにもメル・ブルックスらしいユーモアも飽きさせない。

ソングがなかなかいい。ウィル・フェレルは、ちよつとしか歌わせてもらわなかったが、歌唱力は相当のもの。ユマ・サーマンは、「かわいい女」をうまく演じているが、歌はへた。

最後に、「『わが闘争』を読みなさい。バーンズ&ノーブルで売っていないければアマゾンで」というメッセージが出るが、これはメル一流のギャグ。

毛布の切れ端を話さないレオ・ブルーム。これも、メルがよく使うフロイト批判的なギャグ。

マックスとレオが、山ほどある脚本のなかから、絶対に当たらないものを探す作業のなかで、カフカの『変身』を脚色したブックをとりあげ、「こりやダメだ」とマックスが言うのも、メルの好み。メルのカフカ好きを裏返したギャグ。

親衛隊やヒトラーを出す舞台パートは、ナチの美学の際どいところまで肉薄しているようなうまさがある。スーザン・ストーマンはなかなかやる。たぶん、彼女もユダヤ系。

ブレヒトのスタイルが随所に使われている。このことが、「ブロードウェイ」を異化し、「ブロードウェイ」に若干の距離を取らせることによって、そこで何が起こっているのかを示唆する。

ブロードウェイのミュージカルを見ると、この映画のようなブロードウェイ・ミュージカルのすぐれた映画化を見ると、いつも感じるのだが、ブロードウェイというのは、日本の歌舞伎のように、ある種の「ハレ」の世界で、ここでは、いつとき、「ハレ」の空想世界に遊ぶことが出来る。むしろ、こういう世界は現実の日常世界には空想のなかでしか経験できない。それが、劇場のドアを入り、舞台が始まるとワットとそういう世界に入れるのが、ニューヨークの魅力でもある。ただし、今回の映画は、ブロードウェイを二重化することによって、こういう「ハレ」の世界にひたることと、日常にひそむナチズムの美学と情念とのあいだには、境界線がないことを示唆する。われわれは、ナチを批判しながら、けっこうナチズムが好きなかもしれないのだ。

(ヤマハホール／ソニー・ピクチャーズエンタテインメント)

2006年02月10日

ブローケン・フラワーズ (Broken Flowers/2005/Jim Jarmusch) (シム・ジャームッシュ)

1日からニュージーランドに行っていたので、2月初めての試写まで10日たってしまった。2月は28日しかないから、今月もあまり試写を見れないことになる。今日こそは、朝から3本ぐらい見てやろうと意気込んでいたが、雑用に追われて、結局この1本だけとなった。

4、50年も生きていると、男には、あなたがゲイであれ、無精子症であれ、また、女性とセックスをしたことがないとしても、どこかに自分の隠し子がいるのではないかというパラノイアが芽ばえる。いくつかの色恋沙汰はあればなおさらだ。この映画でビル・マーレイが演じる中年あるいは初老の男ドン・ジョンストンは、ある日、彼の昔のガールフレンドと称する人物から、自分とのあいだに息子がいるという手紙をもらう。宛名はないが、隣に住み、親しくしているウイNSTONという「エチオピア人」(?)が、その話にぞっこん入れ込み、その恋人探しの旅のスケジュールを組んでくれる。かくして、ドンは、いやいやながら、昔の恋人を一人一人訪ねる旅に出る。

設定自体が滑稽で、それがいかにもジム・ジャームッシュの映画らしい。本当に息子はいるか、それとも、デマなのか、とすると、その手紙を出したのは誰か・・・等々考えれば面白いし、それなりの暗示(ピンクの封筒、手打ち式のタイプライター等々)もないわけではない。ちなみに、ネットにアップロードされているビット数の高いトレイラーを見ると、誰かがポストに問題の郵便を投函あうる冒頭のシーンがそのままあり、その部分をストップして見てみると、手紙を投函する手は手袋をはめている。少し見える手はやや褐色をおびているようにも見えるが、定かではない。

しかし、この映画で問題なのは、謎解きではない。旅の途中でドンが、空港のベンチで隣に座っている女と目があい、そこで何かが起きそうな雰囲気があったようが、何も起こらない・・・というシーンが示唆しているように、この映画は、ドンという人物を、パラノイアほどではないあいまいな想像の境界線の上を歩かせるミニマリズティックな「ロードムービー」(あるいは「ロードムービー」のミニマリズム版)である。最後の方でドンが立ち寄る花屋でその店の女性とのあいだにほのかにただよう「ひよっとしたら」の感じもそうだ。それは、決してラブ・ロンマンスには発展せず、そのままで終わる。その中間的なあいまいさがこの映画の主人公なのである。空想とも妄想とも想像とも若干異なる次元が創造されているところが注目。

ウイNSTONが「エチオピア人」である保証はないが、彼とドンはしばしばエチオピア・レストラン／カフェで会う。2人はただ、エチオピアコーヒーを飲みたくてそこを利用していただけかもしれない。

昔の恋人を一人づつ訪ねるとき、最初に訪ねるローラ(シャロン・ストーン)が一番愛想よく迎えてくれる。その娘は、ストリップサー비스までしてくれる。みんな愛想よすぎるところがファニー。ここでの食事はチキンとロゼのワイン。デザートは切らしたとローラが言う。次に会うドーラ(フランセス・コンロイ)は、普通の意味でファニー。夫が帰ってきて、ドンは、いっしょに食事を食べるはめに陥るのだが、俯瞰からアップで映されるその料理がいかにもまずそう。ア

ツパーミドルの家の「ヘルシー」志向の料理らしいが、どうも、みな冷凍をもどしたものだ。一枚の皿のうえにゆでたニンジン、輪切り、機械で切った四角い魚のソテー、丸い型から抜いたライス。ドンは、石でも飲み込むような表情で食べる。客のペットと会話できるという「アニマル・コミュニケーションター」を仕事にしているというカルメン（ジェシカ・ラング）も、フアニーらしいフアニーなキャラクター。その意味では、わたしなどには、あまりフアニーに感じられないが、彼女ともドンは、しつくりこない。時間は二人をかぎりなく遠くに引き離してしまつたかのようだ。見るからに「プアーホワイト」っぽい男たちのヒッピー・コミュニティのようなところに住んでいるベニー（デイルダ・スインストン）は、昔の悪い思い出のせいか、えらく愛想が悪く、そのあげくドンは、男たちに殴られる。

マリワナのジョークはもう古いが、ジャームツシュの世代にはこだわりがある。ウインストンの妻が、庭に出る彼に、「タバコは吸わないのよ」と言い、それを聞き流して庭に出た彼が、ドンとマリワナを吸いはじめる。娘がそれを見て、「パパ、また吸っている」と言うと、ウインストンが、「タバコじゃないよ」と言う。

ジム・ジャームツシュは、わざとらしくなくてフアニーな雰囲気を作るのが得意だったが、この10年ぐらい、わたしはジャームツシュから遠ざかっていた。久しぶりに再会したのが、『コーヒー&シガレッツ』だった。この勢いで、ジャームツシュが次々に新作を発表してくれることを祈る。

（東芝エンタテインメント／キネティック＋東京テアトル）

2006年02月13日（1）

シリアナ (Syriana/2005/Stephen Gaghan) (ステイヴエン・ギャガン)

アメリカだって、けっこう「大人」の映画が作れるんじゃないかと思つた。「大人」という意味は、政治映画を作りながら、「批判」の「悲鳴」をあげることに精一杯で、そういう批判の機能を忘れている「青臭さ」を越えているという意味だ。現実はいくつの時代も「複雑だが、その複雑さは、「近代」という時代とは比較にならないくらい多元化し、錯綜してきた。権力も、それに反抗・造反する側も「中心」をもたない。あつたとしてもそれを見せない。かつてコスト・ガブラスが『Z』や『戒厳令』で見たような政治的緊迫感、あるいはもつとあとだと、たとえばルイス・プエンソの『オフィシャル・ストーリー』が見せたような政治的リアリティがこの映画にはある。アメリカ映画ではめずらしい『シテイ・オブ・ゴッド』やマイケル・ウインターボトムの『インデイス・ワールド』に通じるところもある。いずれにせよ、見て「面白かった」では済まない何かを残すような映画だ。

アメリカでは、いま、石油に代わるエネルギー源としてエタノールへの関心が高まっているが、石油が主要なエネルギーであることには変わりがない。近代化を突き進んでいる中国のような国は、アメリカがこの30年間にやったことを10年間で「復習」しているようなところがあり、現在の需要をたなあげにして、太陽エネルギーやエタノールへ投資をするとは思えない。かくして、中東の石油をどう獲得するかが各国の深刻なテーマになる。

困ったことというより、かつてイギリスやフランスが敷いた路線がいまだに維持されているために、中東の石油は、産油国の王族や独裁的な政権によって握られている。政治的取り引きは、「合理的」な条件よりも、「不合理」で「前近代的」な条件のもとでやる方がやりやすいという判断は、「帝国主義」諸国の伝統だった。サダム・フセインは、サウジアラビアの王族よりも、「合理的」な権力だったが、アメリカにとっては、どうせ相手にするのなら、「前近代的」な王権のほうが都合がよかった。

王権のなかでは、世継ぎが生まれるかどうかとか、王と王子とのあいだの感情的な関係、そのとりまきたちの利権といった（「合理的」な思考では）予測のつきにくいロジックが動めく。映画は、国の名を特定しないが、アラブのある石油産出国の高齢の王の下で、ナシールとメシャールの兄弟が王位の継承を争っている。そのまま進むと、「民主化」路線のナシール王子が王位を継承しそうである。が、それは、アメリカ政府とテキサスのオイル資本にとっては都合が悪い。かくして、テキサスのオイル資本は、メシャール王子の擁立を画策する。そして、CIAは、ナシール王子の暗殺を計画する。

この映画が「大人」だというのは、上のような大きな構図があった場合、普通のハリウッド映画だと、単純にオイル資本とCIAの陰謀が成功するかしないかのサスペンスで進むのに対して、その流れに逆らうような内部要因を描いている点だ。現実には、つねに内部に矛盾をかかえこんでいる。中東の石油を独占するためにテキサス資本は合併や企業合同を試みるが、その内部は必ずしもすっきりとしているわけではない。むしろ、王族のファミリーのなかも複雑だ。政府の内部も、司法省とCIAとでは利害が異なる。司法省と微妙な関係をもつ民間の法律事務所のアクターもある。その法律事務所の内部でも、その代表者として、テキサスの石油企業用の合併のために動く弁護士（ジェフリー・ライト）とのあいだには微妙な利害・意見の食い違いがある。エネルギー・アナリストのブライアン（マット・デイモン）は、商人であるが、産油国で家族とバカンスを過ごしているときに、ホテルのプールの事故で子供を失い、そのことに責任を感じたナシール王子（ホテルは王族の経営）がブライアンに謝罪の意を表明し、相談役に招いたとき、彼は商人であることをやめる。人は、役割や利害だけで動くとはかぎらない。こういう変化は、いつ起こるか予測がつかないが、歴史はそういう不確実性で動く。

冒頭、アラブの武器商人に裏をかがれてしまうCIAの工作員ボブ・バーンズ（ジョージ・クルーニー）は、筋金入りのプロのはずだが、彼にとつても、また観客にとつても彼のその後の行動は予測を裏切る。この映画では、登場人物たちがみない顔をしている。いつもカッコいい役ばかりするジョージ・クルーニーも、この映画では、登場人物としてのボブがいつもかいているであろう汗やたえずいだいている緊張感が直接こちらに伝わってくるような人物を演じている。彼が、捕まって拷問されるシーンで、彼の爪をはがすアラブ人活動家ムサウィを演じるマーク・ストロングは、実にいい演技をしている。ちなみに、このシーンの撮影中にクルーニーは、椅子に縛られた状態で倒れ、頭部を強打して、脳と脊髄を覆う硬膜を断裂したという（PLAYBOY 4月号）。

この映画が、「善玉 VS 悪玉」映画とはちがうのは、自爆テロの「要員」になつていく青年の描き方にもあらわれている。この映画では、4人の人物の意識

変化が、持続的に平行して描かれる。更迭と再派遣に翻弄されるCIA工作員（ジョージ・クルーニー）、2大石油企業の調査を担当する弁護士（ジェフリー・ライト）、エネルギー・アナリスト（マット・デインモン）、そしてパキスタンからの出稼ぎ労働者の青年ワシム（マズハール・ムニール）である。ワシムは、父親とこの国に来て、石油会社の現場で肉体労働をしているが、会社の合併の余波を受けて、失業する。その日の食い物にも困る彼のところに、「イスラム神学校」の活動家の手がのびる。そこでは、毎日豊富な食料があり、仲間たちとの「自由」な交流があるように見えた。しかし、この映画は、ワシムが、ここで単に「洗脳」されて「自爆テロ」の活動家になっていくかのような描き方をしない。彼のような追いつめられた青年が「自然」にそうなっていく様がリアルに描かれている。

4人の意識の変化とともに、それぞれの父子関係への視点もあるのが面白い。クルーニーの息子は大学への進学をひかえており、それまで家庭をかえりみることができなかったクルーニーには気がかりなところ。デイモンは、息子を失う。ライトの父親はアル中で徘徊をしたりしている。ワシムの父親は、職を失い、遊び暮らしている。父子関係でこの映画を見ても、一つの線が浮かび上がるだろう。

この映画を見ながら思い出したのは、マイケル・T・クレアの『血と油 アメリカの石油獲得戦争』（柴田裕之訳、NHK出版）だった。「テロリストと戦うために計画されたアメリカの軍事作戦と、エネルギー資産を守るために企画された作戦とを区別するのは、むずかしくなってきた」と言うクレアは、「石油以外の面で発展の遅れている国では、石油の生産が地元の経済や政治体制を歪ませ、それがほぼ確実に社会不安を招く」。「その結果起きる武力紛争は、西側諸国では民族間の抗争として報じられるかもしれないが、たいていは石油生産から生まれる数かずの歪みが発端だったり、激化の原因だったりする」。「アメリカはもっぱら石油を手に入れるためだけに、非民主的で唾捨すべき政権を武装させたりして繰り返し守ってきた」と述べている。クレアは、こういう状況から脱出する戦略として、（1）「エネルギーの購入を、外国における安全保障義務から切り離すこと」、（2）「輸入石油への依存を弱めること」、（3）「ポスト石油経済への必然的移行の準備をすること」をあげる。しかし、アメリカがこの100年のあいだにやってきた「近代化」（モダニゼーション）を遅れて追う国がまだ確実にあることを思うと、たとえアメリカがいまの路線からはずれるとしても、中東を戦場とし続ける動きは当分止まないであろう。

（ワーナー試写室／ワーナー・ブラザース映画配給）

2006年02月13日（2）

ぼくを葬る (Le Temps qui reste/2005/François Ozon) (フランス
ワ・オゾン)

まえの映画が3時10分ごろに終わったので、はたして着けるかなという不安をいだきながら、内幸町からタクシーに乗る。道を知っている運転手ならば何とか行けるだろうが、知らないと確実にダメということがわかっている。運よく、

飯倉のあたりをよく知っている人で、ホテルオークラから首都高速都心環状線の下に出てくれ、5分まえには到着。席はそれほど混んではいなかった。

フランスと日本とでは、「海」のイメージが違うようだ。日本で無意識に受け取られているような「陽気」なイメージではなく、「死」と隣あわせたイメージを持つというようなことをどこかで読んだことがある。だから、最初のシーンで海が映ったとき、とたんにわたしは、この映画は「死」をテーマにしているなと思った。先日、わたしは、ニュージーランドのニュープリモスで、毎日、海の見えるレストランで朝食をとり、そのあと海岸を散歩するということを日課にしていたが、海は、わたしには、どちらかというと不安を呼び起こす場所だった。海を見ていると、飲み込まれそうな気がしなくてもない。ヴィスコンティの『ヴェニスに死す』も、（まあ、トーマス・マンの原作がそうだったわけだが）海が主人公の死に場所だった。

この映画の主人公ロマン（メルビル・プポー）がゲイであることを考えると、この映画のエンディングは、『ヴェニスに死す』との共通性を持っている。が、美少年へのあこがれ（距離を置いた接触）に終始するロマン主義的形式で彩られた『ヴェニスに死す』とはちがって、『ぼくを葬る』はポストロマン主義の作品であり、フアンソワ・オゾン特有のフアニーナ・ユーモアがちりばめられている。『スイミング・プール』や『ふたりの5つの分かれ路』にくらべると、ユーモアの要素は希薄だが、ロマンがたまたま立ち寄ったしよぼくれたカフェーで、そこを経営する女（ヴァレリア・ブルーニ・テデキス）から「子種」の提供を迫られるくだりが大笑い。彼女の夫は無精子症で、子種を誰かにもらうことを了解しているという。

ただ、進行性の早いガンに冒され、余命がいくばくもないことを医者から知らされた31歳のカメラマンのロマンが、少年からようやく脱した感じの青年（クリスチャン・センゲワルト）を意図的に追い出したり、田舎に住む祖母を訪ねたりするくだりは平凡。おまけに、この祖母を演じているのがあのジャンヌ・モローときては、何か、ロマンとモローのシーンは、モローを出すために設定されたのではないかという気がしてくる。ジャンヌ・モローという女優は、昔から、どんな役を演つても彼女以外の何者でもなかった。（さすが、彼女が「小娘」時代に出ている『現金に手を出すな』ではちがっているが）。彼女を登場させるには、彼女と同等の登場人物を用意しなければならぬ。一応、この映画では、その祖母は、夫が亡くなったとき、息子（ロマンの父親）を捨て、家を出て、波瀾の人生を歩んだという設定になっている。でも、それは、ちよつととつてつけた感じだ。まあ、久しぶりにジャンヌ・モローの姿を眺めることができたのはわるくないが、ちよつと異様な感じだった。

ロマンは、やたらと妹（ルイーザ・アン・ヒッポー）にあたる。彼女が子供を生むということがとりわけ許し難いらしいのだが、それは、彼がゲイであるからなのか、彼女と近親相姦的關係を持っていたからなのかはよくわからない。親の家に食事に招かれたが、すぐに妹と口論になり、早々に帰ることになるが、そのとき父親（ダニエル・デュヴァル）が車で送ってくれる。別れぎわにハグをするとき、同性愛者の彼は、父親を同性愛の対象として意識するようなしぐさをし、父が少しひるむ。このシーンはなかなか面白い。デュヴァルがなかなかいい演技をしている。

わたしが少しがっかりしたのは、ロマンがあれだけ子供を嫌っておきながら、自分が死ぬとわかると、次第に、継承ということを考えてしまうことだ。彼は、自分が子種を提供した女性の子供として生まれてくる子供に自分の遺産のすべてを継承させる決心をする。これは、「父親」になることは拒否しながら、結局において、「父親」になることを受け入れたことになる。わたしは、ゲイがパパママ関係の「家庭」というものを拒否できる可能性を持っている点で異性愛者よりも高く評価する。このことは、子供を持つか持たないかの問題ではなく、資本主義社会の「中枢神経システム」をなす遺産相続のシステムに関わるかどうかの問題である。いま、一部の国、地域で、ゲイにも遺産相続の権利が認められているが、これは、ゲイのこうした脱家庭的ラディカルさを骨抜きにし、システムのなかにゲイを同化しようとする動きにほかならない。本来、資本主義システムを内部から変質させる力を持つ諸要素が、こうして取り込まれ、システムを延命させる。わたしは、資本主義システムが「崩壊」し、世の中がぐたぐたになればよいというようなことを言おうとしているわけではない。そうではなくて、すでに終末に達している資本主義システムの隙間からすでにそれをこえる新しい相貌をちらりちらりと見せ始めているのなら、いつそのことその新しい相貌を一挙に出させるようなことをした方がいいだろうと思うのだ。「男性」も「女性」も、「父親」も「母親」も「家庭」も、別になくならなくてもいいだろうが、それらが「名詞化＝実体化」され、それらに縛られる必要はない。そういうもう形骸化した「名詞＝実体」ではもうカバーしきれない複数で多様な現実があり、そういう特異性とマルチチュードの場が犠牲にされることで維持されている状態をこれ以上続ける必要などないということなのだ。

(ギャガ試写室／ギャガ・コミュニケーションズGシネマグループ)

2006年02月14日(1)

グッドナイト&グッドラック (Good Night, and Good Luck/2005/George Clooney) (ジョージ・クルーニー)

ジョージ・クルーニーは、「いなせ」な風貌とはうらはらに、一貫して「社会派」で、ブッシュ政権に対してもはっきりとした批判の姿勢をくずさない。『シリアナ』も、そういう彼のチョイスが光っていたが、この映画は、彼自身の監督作品であり、その姿勢がいかなるものであるかがよくあわわれている。いずれも、ステイヴン・ソダーバーグの総監督指揮で、クルーニーのソダーバーグとの深い関係のなかで作られた作品だ。

この映画の主人公エド・マロー(デイヴィッド・ストラザン)が賢明だったのは、彼のテレビ番組「See It Now」でマッカーシーを攻めるに際して、彼と放送局側が、「共産主義」や「左翼」と何らかの関係を持っているのではないかという疑惑を一切持たせない手続きを徹底させたことだろう。これは、論争において最も重要なことである。とりわけ、世の趨勢が極端な方向に傾斜しているときには、そういう疑惑を一切さしはさむことの出来ない条件のもとで闘う必要がある。

マローは、空軍の予備役の兵士が不当に解雇されたことを暴露する番組を作る。この背後には、当然、この兵士の思想への牽制があつたのだが、その点を批

判するなら、勝ち目はない。マッカーシーを利するだけである。そこでマローがとった方法は、軍人組合の尊重という大義名分を使いながら、権力の濫用をいましめるやり方である。軍を批判しながら、軍を否定するわけではない。

ただ、この作品は、アメリカの時代をある程度知っている者を前提としているようにみえる。まず、日本では「エド・マロー」のことはあまり知られていない。映画は、マローが彼の番組でジョゼフ・マッカーシーに一撃を加えることに成功し、彼が劇的に失墜するかのようにも見える描き方をしている。このドラマティックなプロセスは、マッカーシーの実写映像とドラマ映像とをうまく組み合わせ、なかなか迫力のある仕上がりになっているが、マッカーシーは、これだけで失墜したわけではないし、マッカーシーイズムは、マッカーシーだけの執念の産物ではない。エリック・ベントリー(Eric Bentley)の力作『Thirty Years of Treason (反逆罪の30年)』(1971)にあるように、「反共」批判は1960年代からはじまっていた。のちに「非米活動委員会」(House Un-American Activities Committee=HCUA)と名づけられる組織は、恒久的な委員会として、1945年から1975年まで存在した。マッカーシーの活動は、むしろ、「非米活動委員会」に便乗してものであり、彼が失墜してからも、「反共」活動家への弾圧・抑圧は続いた。

アメリカは、ラース・フォン・トリアーが『マンダレイ』で皮肉ったように、「これぞ」と思ったことにつつまれる傾向がある。これは、「これぞ」ということがあっても、理念や原理原則では動かない日本とは対照的だ。それが、陽に振れる場合もあるが、負に振れた例が赤狩りである。が、そういう急速な「極端化」が起こるためには、長い醸成期間がある。この映画が描いているのは、その「極端化」の後半の期間にすぎない。

アメリカの「極端化」では、必ず最終的にバランス機能が働く。さもないければ、システム自体が機能しなくなるからだ。マッカーシーの凋落は、彼が、陸軍内部の「共産スパイ」の摘発に手を出したことからはじまった。軍のなかにそのような「分子」がいたかどうかは別として、軍の組織的なゆらぎを招きかねない批判は、つぶされるべきであるという、国家の保安上の判断がどこかで働いたのである。

「非米活動委員会」のやったことは、委員会が解散したあと、完全に終息したわけではなかった。ネオコンの発想の根幹には似たような要素がある。ジョージ・クルーニがエド・マローに注目したのも、このことと関係があるはずだ。ところで、「非米活動委員会」のスターは、マッカーシーだけではなかった。リチャード・ニクソンも委員会のメンバーだったし、ドナルド・レーガンは「反共主義者」の摘発に協力的な証人の一人だった。

マローの時代といまとでは、マスメディアの機能がちがう。いまのマスメディアのなかでは、とりわけテレビでは、彼の番組のような直裁的なメッセージは伝わらない。しかし、そうはいつても、メディアのなかで身の振り方とか、責任の取り方とかの点で、マローのような首尾一貫した態度を見せることはいまの日本のマスメディアのなかでも可能である。ちなみに、マローの『See It Now』は、マッカーシーを追い込んだことを高く評価されたにもかかわらず、1958

年には、放送が打ち切られた。マローは、1953年に始めたインタヴュー番組「Person to person」からも同年に降ろされている。

1961年にCBSをやめたマローは、ケネディ大統領から招聘を受け、米国広報・文化交流庁(U.S. Information Agency=USIA)の長官になる。ただ、わたしの古い記憶によると、USIAというのは、広報活動を通じて「アメリカ文化」を国外に浸透させ、海外でのアメリカの政治経済活動を円滑にするための、冷戦時代特有の「文化帝国主義」の先端機関であって、日本の「アメリカ文化センター」などもUSIAの一環に属していたのではなかったかと思う。当然、CIAと情報交換しながら活動する機関であった。ケネディ政権のもとでは、経済学者のジョン・K・ガルブレイスを駐インド大使にするような「大胆」な人事が採用されたが、そこには、当然、「左派」や「オルタナティブ」な部分の「取り込み」の思惑もあった。病気のために1963年にUSIA長官を辞任したマローは、長官としてどんなことをやったのだろうか？なお、USIAは、冷戦の「終結」後、国務省に吸収された関係で、国務省のアルカイブのなかには、「情報政策」に関するモローの意見が明確に表明されているメモが残されている。

何度も書いたことだが、日本では「赤狩り」のことは知られているし、専門書も出ているが、本来「マッカーシーイズム」と書くべきところを「マッカードイズム」と書いて平気である(ちなみに大半の辞書や百科辞典までもがそうだ)状態が依然として続いている。インターネットの検索エンジンで、「マッカーシーイズム」と入れてみると、ヒット数の少なさに驚かされる。書籍では、黒川修司『赤狩り時代の米国大学 遅すぎた名誉回復』(中央公論新社)のなかに、「マッカーシーイズム関係の文献」という章があるぐらいで、他は、「マッカーシーイズム」の一本槍である。「マッカードイズム」と表記している論文や本は、現地リサーチにもとづいていないことを示唆する。(その点では、黒川氏の本は信用できるのではないか?)もし、アメリカで専門家なり関係者と会って、「マッカードイズム」と発音したら、相手がよほど勘のよい人でないと、何のことを言おうとしているのかわからないだろう。嘘だと思ったら、試してみるといい。「マッカード」で一息飲んで、「イズム」と発音しないとだめなのだ。

時代を感じさせるジャズヴォーカルのスタンダードナンバーが、うまく使われる。歌うのは、ダイアン・リーヴス。画面の展開の初めで「アイ・ゴット・マイ・アイズ」がばーんと流れるとか、左派のキャスターがブラック・リストに載せられ、自殺する(当時こういう人たちがかなりいた——ブラックリストに載せられると確実に職を失う)ことをマローらが知るシーンのバックでは「ハウ・ハイザ・ムーン」が流れるとか、ジョージ・クルーニーの趣味が濃厚に反映した音楽の使い方。

(東芝エンタテインメント試写室)

2006年02月14日(2)

春が来れば (Ggotpineun bomi omyeon/When Spring

Comes/Springtime/2004/Jang-ha Ryu) (リナ・ジャン)

体力が落ちているせい、築地から聖路加セントルークスタワーまでの道のりがいつもより長いような気がする。いや、現実には長いのだ。聖路加看護大学の

そばまで来たら、60〜70歳すぎの女性たちがたくさん、ガイドの説明をきいていた。表示によるとこのあたりは、その昔、女子学院があったところとかで、その卒業生の人たちなのか、それとも昔看護婦だった人たちなのか・・・。

プレスが面白すぎるときは、映画がそれほどでもないという「法則」があり、渡されたプレスにある金智羽「これこそが『韓国独身男性』の真実の姿だ！」がなかなか説得力があるので、懸念した。金によると、いわゆる「乾流」ドラマのなかの「韓国人」は、「生存率」が恐ろしく低いと思われる『韓国人』を描いており、「韓国人の現状とかけ離れ過ぎていて、まるで夢のような世界」だという。韓国はまだ男尊女卑の国であり、女性が男性の収入に依存する率が高いので、女性はおのずから経済力のある男を夫に選ぶとする。そういう条件は誰にでもあるわけではないから、男性の結婚率は低下し、その分、母親への依存が高まるという。「韓国独身男性にとつて、オンマ『お母さん』は絶大な存在だ。オンマさえいてくれれば、独身でも案外、へっちゃら、なのである」。

ソウルでトランペットのクラシックの演奏家になる夢をいだているヒョヌ(チェ・ミンシク)は、毎年オーディションに応募しているが、はかばかしくない。恋人だったヨニ(キム・ホジョン)は、別の男と結婚するらしい。人生の方向がはつきりつかめなくて、ヒョヌは、いつもいらいらし、ビールばかり飲んでいる。とはいえ、その描写にはあまり陰惨な雰囲気はない。チェ・ミンシクという超大物俳優が演じているので、彼が演じるキャラクターを「普通」の男と言うのは違う感じがするが、彼は、「普通」の男を演じようとしている。が、チェ・ミンシクのイメージが「大俳優」であることには変わりない。この映画の主人公は、もっと自信なさそうであった方がよかったような気がする。

もしこの映画が面白いとすれば、それは、人生の方向が定まらない男が、田舎の中学校に職を見つけ、その吹奏楽部の生徒たちを指導し、最初はどうしようもなかった連中を元気づけ、コンテストで優勝させる——といった「がんばり」物語ではないところだろう。物語の流れとしては、自分の方もあまり興味のない生徒、生徒の方から見てもぱっとしない教師という組み合わせが、急速に変わって行く——といった、よくある「感動物語」の流れで進むように見える。ところが、そこには、双方に緊張りがなく、たしかに主人公は変わるのだが、その変わり方に「いかにも」のドラマ性がなく、その分終始「自然」な感じが支配していて、見ていて悪い気持ちがないのである。

最初の方のシーンで、いらいらしているヒョヌが、道路に設置された警察の監視カメラでスピード違反を検出され、彼が、車を停めてカメラにものを投げつけて当たる。韓国は、アメリカ並にスピード違反摘発のシステムが進んでいるのか？

訪ねて来た息子に食品などのものを持たせたり、大量の土産品を持って息子のアパートや家を訪ねる母親というのは、日本でもあるが、韓国では、その傾向が強いのか？

韓国も、ソウルのような大都市は世界の先進都市と同じようなことが起こっているのかもしれないが、この映画で主人公が赴任するカヌオン道サムチョク市のようなところでは、炭鉱があつたり、一時代まえの人間関係や社会・経済状況が残っているようだ。ここでは、ソウルのような都市では考えられない情念(炭鉱

で働いていれば、つねに落盤事故から帰結する死亡事故の可能性があり、親にとっても子供にとっても、その不安はつきまとう。大都市にはそれなりの不安があるが、それとは違った論理や情念が支配している場所がまだあるということは、「韓流」ブームの映画からはわからない。

(ソニー試写室／ソニー・ピクチャーズエンタテインメント)

2006年02月15日(1)

ウォレスとグルミット 野菜畑で大ピンチ (Wallace & Gromit in The Curse of the Were-Rabbit/2005/Stev Box and Nick Park) (シンク・パーク・ステイヴ・ボックス)

なかなか字幕坂を上映する日とわたしのスケジュールがかみ合わなくて、ずいぶん遅い試写を見ることになった。おかげで、プレスは本になるほどの厚さ。が、プレスというものは、映画評を書く場合にほとんど参考になったためがない。その情報の多くは、ネットや会社からのプレス情報をそのまま翻訳したりしてまとめたものが多いからである。

ハリウッド映画が面白いと思うのは、構造的にか意図的には、子供向きの映画でも、エイトインメントをひたすら追求する映画でも、時代の要素を確実に取り入れところだろう。今回も、村の人々が丹精込めて育てている野菜を食い荒らす巨大ウサギが出現し、その駆除にウォレスとグルミットを頼まれるが、その敵は、実は「内部の敵」だったということが判明する。庭園を荒らす者は、銃で退治すればよいと考えるヴィクターは、さしずめ鷹派をシンボライズする。「敵」を片端からやつつければ、「内部」が改善されるという考えが、まったく意味をなさないこと、「敵」は内部にあり、それを倒せば、全体も崩壊してしまうこと、「内部」を変えるしかないこと——このアニメは、そういうことを示唆する。

でもさあ、映像を見るという知覚体験にとって、重要なのは映像の動き(だから「ムービー」という)であって、映像の寓意的・シンブル的メッセージを読み取るということは2の次だ。問題は、観客の無意識に作用するその映像の「動き」そのものが、観客をどういう方向へモティベートするかだ。その点で、言葉をしやべれないグルミットの「動き」と「身ぶり」に注目すると面白い。ウォレスに屈従するのではなく、醒めているグルミットは、事態がすんなりと読み取れる。

あなたが、このアニメのなかのキャラクターになるとしたら、誰が一番あっていますか？ わたしには、ヴィクターは論外だし、レディ・トインントンはプリテンシヤスだし、ウォレスは基本的にマヌケだし・・・ということになると、やはりグルミットなんですね。犬になってみるというのは、いまの時代、なかなかいいことかもしれない。この犬は、「勝者」にも「敗者」にもならないのだろう。

(アスミック・エース試写室／アスミック・エース)

2006年02月15日(2)

愛より強く (Gegen die Wand/Head-On/2004/Fatih Akin) (フーテ イ・アキン)

六本木から地下鉄で銀座↓京橋。少し早かったので、通りがかりのコーヒー店に入り、エスプレッソを注文したら、「ない」が、同じ豆の使っているのが「リュシャン・カフェ」だというので、注文。一口飲んで吐き出しそうになる。最初から砂糖が入っているうえに、ココアまで入っている。メニユ書きをあらためて見たら、「リュッシャン」とは「Russian」のフランス読み。こんなのフランスにもロシアにはなかったけど。え？、パリの亡命ロシア人のスタイル？じょうだんでしょう。

ハンブルクのトルコ系ドイツ人の話。まだ生きていたのかよと思わせるパンク男（ビロル・ユネル）が、荒れまくる。クラブで働いているらしく、コンサートのアトの床から壊れたビール瓶や破損した器物の残骸などを片付けているが、もうやっちゃいけないという風貌。そのあげく、車をぶつとばし、壁に激突してしまふ。完璧、ハードコアパンクのノリ。ちがうのは、冒頭、イスタンブールの川岸にいらんだ5人のバンドと1人の女性歌手のジプシー音楽風の演奏からはじまるところ。この演奏は、ドラマの要素所に入り、インド音楽なんかにもある場面転換の機能を果たす。この演奏によって全体の直情性が相対化されているわけだ。

先日、マルセイユで、翌日に演るパフォーマンスの会場のチェックをしに会場に行ったら、たまたま金曜の夜で、パンクロックの演奏が行なわれていた。バーでビールを飲みながら、少し様子を見たが、時代が30年ぐらいバックした感じがした。が、すぐに気づいたが、これは、ダセエではなくて、これがいま流行りなのだった。マルセイユは、いまアートではフランスで「先端」を走っているとことがある。ひとまわりした「パンク」がヨーロッパでは「新しい」。

どこでもそうだが、移民者は、旧い要素を、郷土人以上に強く継承する。故郷ではとくに捨てられてしまった「伝統」をかえって強く移住先で維持していたりする。1983年生まれのシベル（シベル・ケキリ）は、家族の拘束と「自由」への欲求のディランマのなかで発作的に腕を剃刀で切る。収容された病院で彼女は、あのパンク男ジャイトの姿を見、彼に結婚を迫る。偽装結婚をして家を出るしか、自由になる方法がないというのだ。発作的に生きることをよしとするこの女もパンクである。ジャイトは、あとでわかるが1960年の生まれて40歳をすぎている。彼を70年代パンクとすれば、シベルは90年代パンクということになるか。

しかし、この映画に出て来るように、トルコ系の移民たちがよく集まるヴェニューがあるらしく、そこでは、メインストリートのヴェニューとはちがう音楽のストリームが流れていたようだ。それは、イスタンブールや他のイスラム地域の音楽とも連動し、独特の傾向をつくりだしていたようだ。シベルは、ハンブルクのそういうヴェニューの音楽で育ったのであるうし、ジャイトは、（20代以後にトルコの村から移民して来たとすれば）80年代のネオパンクの洗礼を受けたのちに、シベルの世代が経験した音楽文化に合流する。

この映画を「パンク映画」と言うことは、この映画の解釈可能性を狭くしてしまうが、パンクという観点から見るのは、一つの見方だろう。パンクとして見

た場合、ジャイトのパンク性は、外に向う。彼は、よく喧嘩し、物を壊す。70年代風のグラフィティが残る建物の彼のアパートの部屋は、放り投げたビールの空き缶や家具で散乱している。他方、シベルは、壊したり、他人を攻撃するよりも、自分を痛めつける。自傷のくせがある。ジャイトも、車を壁にぶち当てたり、グラスを割ってそのかけらのうえに手を置いて血だらけになるようなこともやるが、彼の「暴力」は概して外へ向う。2人ともドラッグが好きだが、ジャイトよりもシベルのほうが、ドラッグで「恍惚」となりやすいようだ。

パンクにしてもドラッグにしても、「甘えのカルチャー」の代表で、外側から見ると、ジャイトは（40を過ぎているのだから）特に、「甘えている」という印象を受ける。が、甘えるのは、甘えるうつわがあるからである。この映画は、ドイツのトルコ人移民の特性を鋭く描く。ここでは、父親と男の存在が強い。男たちは売春宿に通っているが、「家族」は神聖だというタテマエはくずさない。ジャイトが、シベルの「依頼」を受けて、偽装結婚することにし、シベルの父親のところに娘をもらいに行くシーンが面白い。結婚というのは、親戚が同伴して、本人からではなく、親戚から娘の父親に許諾をえるものらしい。うんと昔の日本もそうだった。家族・親戚の存在を「神聖」化することが、その内部の構成員への圧迫となり、そのために、逆に「権威あるもの」には巻かれてしまう「甘え」のカルチャーが強まる。

ジャイトの女友達というよりもセックスフレンドのマレンは、美容院をやっているが、これを演じているカトリン・シュトリーベックが、実に70年代パンク風の存在感。こういう手合いとセックスしたら、骨までしゃぶられてしまうのではないかという感じ。80年代のベルリンなんかにはよくいた。

イスタンブールに住み、ホテルのマネージャーにのぼりつめる、シベルの姉のセルマ（メルテム・クンブル）は、典型的な脱民族主義者。家ではアスレチックをやり、アメリカンな生活をしている。シベルは、ジャイカが刑務所に入ったあと、彼女をたよってイスタンブールに行き、ホテルの掃除係の仕事をもらう。朝の5時に起き、仕事に精を出す、やがて切れてしまう。「パンク」には、「労働の拒否」というカルチャーがしみ込んでいる。それは、ジャイトも同様だ。しかし、90年代以後、こうした「労働の拒否」→労働そのものの止揚・解放という方向は、完全に抑止された。そのことは、いま日本で「フリーター」という言葉がどのように受け止められているかからも判断できる。

この映画は、パンクに生きてきた2つの世代を淡々と見つめる。シベルは、姉さんのようにはなれないし、ジャイトは、友人のセレフ（グヴェン・キラック）のようにもなれない。結婚の許可を得るために「叔父」のふりをしてシベルの父に会ってくれたこのセレフも何をしているのかよくわからないが、とはいえ、刑務所を出たジャイトがシベルを追ってイスタンブールへ行こうとするとき、旅費を渡す。一応の仕事はしているのだろう。ドイツに移民し、一応は定住しているトルコ人の平均的なレベルを維持している。ジャイトはそうはなれない。

ジャイトは、最後に、生れ故郷へ行くらしいバスに乗るが、ジャイトがどうなるかはわからない。ふたたびハンブルグにもどるかもしれないし、イスタンブールで闇の仕事につくかもしれない。いずれにせよ、いまの時代と同じように、「労働」は止揚されない。ただし、ジャイトにしてもシベルにしても、この映画

のなかで「労働を拒否することによる解放」をあらわに見せることはないのです、この映画は、結局のところ、「労働の拒否」に対しては、それほど積極的な態度はとれないと考えているのかな、とも思う。

唯一、「解放」に時間を感じさせたのは、形だけの「夫婦」をつづけてきたシベルが、マーケットでふと思いだしたように食材を買い、家に帰ってきて（実にもうまそうな）ピーマンの肉詰め料理を作り、いっしょに食べるシーンだ。しかし、母親に習った料理だと彼女が言うせりふからもわかるように、これでは、「家庭」回帰を肯定しているだけのように見え、実際に、この時間は以後続かないのである。

原題は、Gegen die Wand（ゲーゲン・ディー・ヴァント）で、意味は「壁に抗して」。ここには、70年代流の「アンチ」と「対立」の要素があるが、いま、70年代流の「対立」や「批判」のエLEMENTは完全に時代遅れのものとなった。その点で、この映画は、タイトルでは70年代流の要素が感じられるが、川縁のバンドの演奏場面でつないで行くというスタイルと、2人から激昂や暴力が消え去ったかのように見える最終部を考えると、この映画も、脱70年代の流れに属するような気がする。

（メディアボックス試写室／エレファント・ピクチャー）

2006年02月20日（1）

明日の記憶 (Ashitano Kioku/Memories of Tomorrow/2006/Tsutumi Yukihiro) (堤幸彦)

けっこうお客が集まったので、開映まえに狭い試写室内は温度が高くなった。しかし、スクリーンが開くと、奥まったスクリーンからさーっと冷たい風が吹いてきた。これが、東映試写室の面白いところ。わたしは、このわびしい感じを愛する。

アルツハイマーというテーマをあつかいながら、どこかリアリティがない。働き盛りの49歳のエリート会社員佐伯雅行（渡辺謙）が、記憶の異常に気づき、妻（樋口可南子）に伴われて医師（及川光博）の診断を受けるのだが、「記憶」病への突っ込んだ洞察が薄いために、表現に厚みがない。職場で上司の記憶がおかしくなり、部下があわてるシーンが何度かあるが、リアリティがない。佐伯の会社は渋谷にある設定で、彼は、ある日、駅から会社への道順を忘れ、ヒステリックに会社に電話し、女子社員の誘導で会社にたどり着くが、記憶を喪失したときというのは、この映画が描くようなヒステリックな感じにはならないのだ。まず、自分が忘れたことをごまかそうとする。それに、なぜ、彼は、道順を通行人に訊かないのか？このへんがあまりにドラマドラマしすぎているし、渡辺謙の資質もあって、どなりちらすパターンになりがちだ。

堤幸彦は、この映画では「冗談」を前面に出す機会はなかったもので、本調子が出せなかったのかもしれない。堤的ユーモアが出る場はほとんどなかった。

及川が演じる医師が、渡辺にする臨床テストで、「桜」、「電車」、「猫」という言葉を伝え、「この言葉をおぼえておいてください」と言って、いくつかの質問をしたのち、「先ほどの言葉をもう一度言ってください」と言うシーンが

ある。わたしも、この言葉をおぼえていることはできなかった。しかし、今度は、ペンやコインなどを5種類くらい机の上に置き、「何があるか覚えておいてください」と言つて、その上に覆いをし、「さあ、何がありましたか？」と訊くと、渡辺は答えられなかったが、わたしは覚えていた（いまは忘れた）。おそらく、単語よりも物Ⅱイメージを記憶できない方が、記憶の病としては重症なのだろう。イメージとしても記憶できなくなるのが、怖いのだ。顔を見て、会ったことがあることを思い出せるうちはいい。いくら考えても会ったことすら思い出せなくなったら、終わり。

病院のシーンで、「MRIを撮る」と言いながら、あとで出て来る画像は、CTスキャンのものであったような気がする。MRIは金がかかるのと、通常はモニター画面で見るので、安く済ませたか？

そういう設定だから仕方がないが、樋口の演じる妻は、夫にとつては、「母」でもある。樋口はそれを見事に演じているが、仕事一筋のサラリーマンといつても、いまだきこういうのははやらないのだから、このへん、もうちょっと未来的距離というか、男としての新しさがほしかった。マチヨっぽい渡辺謙が演じるのだから、これが見あつているというわけかな？

渋谷駅南口にオフィスを構える一流広告代理店の部長の一人娘にしては、佐伯梨恵が演じるキャラクターは、「育ちが悪い」。「うだよ」といった口調はらしくない。まあ、わたしがそういう粗雑な物言いを（男でも女でも）好まないということまるが。

（東映試写室／東映）

2006年02月20日（2）

ニュー・ワールド (The New World/2005/Terrence Malick) (デレン・ス・マリック)

映像描写のゆったりした時間の流れが思考をさそう。時代設定は、1600年代。「新しい樂園」を発見すべき命を受けたイギリスの船がアメリカのヴァージニアの岸边にたどりつく。長い船旅で身も心もぼろぼろの感じ。その船で反乱を起こしたとかで捕らわれの身になっているのが、コリン・ファレル演じるジョン・スミス。砦を作った船長は、川上を偵察することを条件にジョンの縄を解く。船員を連れて川上に向うジョンは、たちまちネイティヴに捕まり、処刑されそうになる。が、酋長の娘ポカホントス（彼女は、上陸したとき彼の姿を見ていた）（クオリアンカ・キルヒヤー）が父に彼の命ごいをする。

原題には「The」が付いているから、「ザ・ニュー・ワールド」とは、当然、のちの「アメリカ合衆国」のこと。いまのアメリカのことを考えると、いまの時代に、こういうタイトルで、この国の最初のエピソードを描くというのは、アメリカの現在の「諸悪」の根源が、すでこのときからあったことが示唆され、かなりきつい皮肉に響く。むろん、テレンス・マリックの意図はそこにある。トックレジットのバックの銅版画（？）のような絵には、原住民を白人が侵略したり、略奪している絵が見える。

キルヒヤーの素朴なしぐさと表情が圧倒的なリアリティを生んでいる。原住民の姫としての気品と、原住民の（理想化された）素朴さが、イメージネーションをふくらませる。

ジョンの屈折はややもってまわっていて、うまくつたわらないところがあるが、これは、イギリス人とネイティブとのあいだにはさまった一人の繊細な感覚の男としては、わからないでもない。

クリスチャン・ベールの出現が唐突。これは、歴史的「事実」にもとづいているのかもしれないが、わりあいラブロマンズの雰囲気で見せられてきて、途中からベールがあらわれ、あまつさえ、ポカホンタスの夫になってしまおうというのは、夢をこわす。が、この映画は、単に夢を売る映画ではなく、むしろ「現実」に引き戻すことをねらっているのだから、それでもいいのかもしれない。が、どこか、バランスが悪い印象は否めない。

400年昔の話だが、まさに、イギリスと「西洋文明」がアメリカの原住民にした罪科を、妙な懺悔感なしに淡々と描き、かつ、原住民の崇高さをやや強調することによって、そのあがないをしている。いかにもテレンス・マリックらしい瞑想的な仕上がり。
(松竹試写室／松竹)

2006年02月21日

隠された記憶 (Cache/Hidden/2005/Michael Haneke) (シビヤエル・ハネケ)

プレスに、「見事な、恐ろしく知的な監督による驚異的な映画」とあるが、ちよっと思わせぶりすぎるような気もする。プレスに「衝撃のラストカット、その真実の瞬間を見逃してはいけない」とあったが、わたしは、その「ラストカット」を見て、これが「真実の瞬間」とは思えなかった。もう一度見ればわかるのだろうか？ わかるといえばわかるし、わからないと言えばわからないのではないか？ くりかえし再見を求める映画。わたしは、こういう映画は嫌いではない。それに、こちらの知覚もいいかげんなのだから、何を書いてもネタバレにはならないだろう。

最初、フランスのどこかなのだろうが、ちよっと日本の（新宿区や港区のように）谷の多い街のような光景がうつる。やがて、それが、ビデオ映像であり、匿名の相手から届けられたビデオを夫婦が不安気に居間のテレビモニターで見ていることがわかる。「あんたの家を監視してるよ」という脅しのようなビデオ。「実」の場面になって、夫のジョルジュ（ダニエル・オートウイユ）が、車のあいだを出ようとすると、アラブ系か、有色若い男が猛烈なスピードで自転車を走らせてきて、ぶつかりそうになる。どうやら、この男が最初のビデオにも映っていたし、最後のシーンにも出てくるような気がする。が、そういう疑問をもつことと断定することが、この映画が提起する問題に対して観客がとる姿勢を試されているようなところがある。

妻のアン（ジュリエット・ビノシュ）が食事（パスタ、サラダ、チーズ、赤ワイン）を作り、夫婦が食事を始めると、しばらくして外から帰ってきた息子の

ピエロ（ダニエル・デュヴァル）がややふてくされたような顔をしてテーブルにつく。息子はワインではなく、オレンジジュースをコップにつぐ。息子が親に何か一物ある感じ。ここから、問題のビデオは、息子がからんでいるのではないかという疑問がわくが、それは、最後まではっきりしない。というより、観客がそう思ったければ、そう思えばいいような作り。

ピエロが水泳をしているシーンがあるが、カメラは、なぜか彼がターンするとき、彼のヒップを執拗に映す。それは、誰かが彼を同性愛的な目で見ているような視点だ。だとすれば、見ている相手は誰か？

ジョルジュの部屋にはたくさん本がある。その後のシーンで、夫は、テレビ局のプリテンシヤスな（気取った）教養番組（スノビッシュなインテリが本や思想の話などをする）のキャスターであることがわかる。家に友人が集まり、知的な会話をする。本屋で作家のサイン会のようなパーティーがあるが、そのとき、「ボードリアールが・・・」というような会話が聞こえる。

ジョルジュは、くりかえし幼児期の悪夢に襲われる。田舎の庭。同年だが、有色の子供に何かを強制されている。この子は、親が養子にしたアルジェリア人であることがやがてわかる。何かがあって、長じてからは会っていない。とすると、この人物がビデオの送り手か？しかし、これも観客が判断するしかない。同じような疑いをいだいたジョルジュがその男マジッド（モリス・ベニッシュ）を探して、会うシーンがあるが、最終的にその男は、衝撃的な身ぶり、ビデオなど送ってはいないということを「証明」するが、それが本当の証明かどうかはわからない。観客の疑問と登場人物の疑問とがリンクしており、その登場人物も最後まで疑心暗鬼であるというのが、この映画の面白いところ。

息子という者は、行き詰まったとき、母親を訪ねるものらしい。ジョルジュは、田舎に母（アニー・ジラルド）を訪ねる。マジッドのことを尋ねるためだが、それだけではない。このシーンで、久しぶりにアニー・ジラルドの姿を見た。

一つ濃厚なテーマは、ジョルジュが潜在的に持っているレイシズムである。彼は、幼いとき、両親が養子にしたマジッドに嫉妬し、嘘の告げ口をした形跡がある。それがトラウマになっており、それを乗り越えてはいない。マジッドがアルジェリア人であるというのも、暗示的だ。フランス人にとって、アルジェリア人は、20世紀における最初の人種差別的試練だった。アルベール・カミュの『異邦人』は、それを文書化した記念碑的な作品である。ところで、日本は、いま、人種問題では、『異邦人』の時代に位置しているが、日本では、まだ『異邦人』は書かれていない。

ジョルジュは、マジッドの息子（ワリッド・アフキ）を疑うが、それもはっきりしない。この映画、観客がジョルジュと同じような疑いをいだくと、それだけ、相手を人種差別するような仕掛けにもなっている。その意味で、「ラストカット」にピエールといっしょに映っているように見える「バイク」の男とこのマジッドの息子とが同一人物なら、ピエールの世代は、アルジェリア人に対して差別を意識しておらず、彼らの世代は、ジョルジュを冷ややかな目で見ているとも考えられる。

（シネマート銀座試写室／ムービーアイ+タキ・コーポレーション）

2006年02月22日

トム・ダウト／いとしのレイラをシックスした男 (Tom Dowd & the Language of Music/2003/Mark Moormann) (マーク・モーマン)

久しぶりのTC試写室。一番まえの席だとそっくり返らないと画面が見にくいので、2番目に座る。一番まえの列に客が来ないことを祈りながら。来ると、頭に隠れて、画面が切れてしまう。さいわい、わたしの前には最後まで誰もこなかった。ところで、このスペースはいつも「背德的」な甘酸っぱいにおいがするのだが、なぜだろう？

トム・ダウトというと、わたしは、オーネット・コールマンの『FREE JAZZ』(ATLANTIC 1364)と『FONETTE ON TENOR』(ATLANTIC 1394)の録音技師としての印象が強い。そのほかにわたしが持っているレコードのなかでは、レニー・トリスターノの『The New Tristano』(MJ-7041)と『Lennie TRISTANO』(MJ-7087)の印象も強い。ルディ・ヴァン・ゲルダーのように前に出しゃばる録音ではなく、プレイヤーの特質を活かすのがダウド式なのではないかと思う。このドキュメンタリーのなかでも、ダウド自身言っているが、彼は、盲目のアーティスト(レニー・トリスターノ、レイ・チャールズ、ローランド・カーク)と相性がよく、彼らから独特の感性を学んだという。

録音エンジニアが、演奏にまで介入することはめずらしくないとしても、ダウドの場合は、すべてをわかつていて的確な指導をするのであり、この映画で彼が実際にそうしたコミットメントをするのを見て、わたしは、ひと時代まえの「編集者」のことを思い出した。20年ぐらいまえまでは、自分でも十分書けるが、自分ではそうしないで、的確かつ創作意欲をかきたる編集者がいくらもいた。わたしは、彼や彼女(女性は少なかったが)と「闘い」、「おだてられ」ながら、原稿を書いていた。

トム・ダウドの面白さは、彼が、1949年にアトランティック・レコーズの録音エンジニアとしてスタートし、ビニール盤に針でグルーブを刻み込む方式の録音からその後半世紀にわたり、ステレオ録音、さらには多重トラック録音、そして今日のデジタル録音までを自ら経験し、その間にさまざまな新しい録音技術を先導して来た点だ。テクノロジーを手作業として体感しているだけでなく、ミュージコロジーへの造詣、音楽家としての絶対音感をそなえ、まさにレコードの「編集者」としては抜群の人だった。

ドキュメンタリーに登場するレイ・チャールズにしてもエリック・クラプトンにしても、トムに対する信頼度はすごいものであり、彼らのあいだには、演奏家と録音技師との信頼関係はむろんのこと、単なる友人関係をこえた創造的な関係が感じられる。そこには、上下関係は感じられず、その語の本来の意味での「コラボレーター」の関係がある。

最後の方で、自分のことを他人は、世界の有数のミュージシャンと仕事をして、さぞかし豊富なギャラをもらっただろうと言うが、自分が受け取ったのは、金銭的には大したものではなく、問題は金ではなかったと述懐する。金、金と言っているやつはろくな仕事ができない。

核物理学を専攻し、18歳で軍に召集され、研究者として「マンハッタン・プロジェクト」にも参加したダウドが、音楽録音の世界に入ったのは、戦後、大学に入ろうとして、大学では、すでに現場で熟知してしまった核物理学をその先端においてではなく、20年ぐらい遅れたものを学習させられるだろうということに気づいたからだという。大学に入り、我慢しながら学位を取り、教授になるなどという不毛なことには耐えられなかったのだ。

ダウドは、「ミクシングのマジシャン」と呼ばれるが、アナログのマルチトラックのミクシング・コンソールのまねにすわって、デレク&ドミノスのアルバム『いとしのレイラ』の8トラックのマスター・テープを回しながら、エリック・クランプトンとデュアン・オールマンのギターをどうミックスしたかを再現して見せる。それは、ライブの一回的なパフォーマンスであり、いまD]がこれみよがしに（失礼！）やっていることをさりげなく、つつましく、しかし創造的にラディカルにやっていたのだということに気づかせるのである。
(TCC 試写室／アップリンク)

2006年02月23日

レント (Rent/2005/Chris Columbus) (クリス・クロンバス)

音楽も振り付けもワンパターン（たとえばすぐテーブルの上に乗るとか）で、途中で出たくなかった。原作ミュージカルの音楽を大幅に変えているのだが、それは逆効果だった。出演者は悪くないのだから、クリス・クロンバスが愚鈍だったのだ。わたしは、『ハリー・ポッター』も、彼が担当しなくなってから面白くなったと思う。『アンドリュ・NDRI4』もあまりよくなかった。

映画の最初の方のシーンは、まるで60年代のソーホーである。ロフトビルにレント（家賃）を払わずに居座り、友人が訪ねてきたときは、家主に文句を言われるのを避けるために入口の鍵を上から投げて渡す。これは、1960年代にソーホーがまだ倉庫や町工場の街であったころには見られた風景だった。産業構造のシフトとともに、次第に廃屋が増え、そこにスクウォッターとして住みついたアーティストたちは、「不法占拠者」として逮捕される可能性があるもので、そんなことをしていた。リンゼー市長（実際にはその下で働いていたのちの市長エド・コッチ）が、都市活性化のためにソーホーをアーティストに貸すという政策を考え出し、ここからソーホーがアーティストの街になり、「ロフト・リヴィング」というスタイルが生まれるのである。これについては、むかし「ソーホー——不法居住小史」（『ニューヨーク情報環境論』、晶文社）で書いたことがある。ちなみに、この本は、絶版になったと出版社から知らされたが、AMAZONで検索したら在庫があると出たので、3冊注文したら、3カ月ぐらいたってからえらく言い訳めいた文章で、「入手不可能」のメールが届いた。文章自体はデジタルで読めるのだが、平野甲賀さんのデザインによる変形本で、わたしも余分に持っていたと思ったのだった。古本屋にあったら、買うことをお勧めする。

この映画の原作ミュージカルは、1996年2月にイースト・ヴィレッジの「ニューヨーク・シアター・ワークショップ」で初演され、その直後の作者ジョナサン・ラーソンの急死事件も手伝って、評判を呼び、やがてブロードウェイに上り、「『ヘアー』以来の大ヒット」とまで言われるようになった。時間と場所

は、1989年のクリスマスイブからの1年間のマンハッタンに設定され、映画もそれを踏襲しているが、ここには、原作者の特殊な思い入れというか、観客への暗黙の「約束」のようなものがある。つまり、ここで展開される世界は、一つの「夢」なのであって、この時代のニューヨークとは関係ないのである。実際、ラーソンは、このミュージカルをブッチーニのオペラ『ラ・ボエーム』の翻案として書いたふしがある。つまり、オリジナル・ミュージカルは、「ラ・ボエーム遊び」だったのだ。

しかし、映画は、そうした「参照関係」を楽しむような形式では演出されていない。むしろ、1989〜90年という時代と実際のイースト・ヴィレッジを思い起こさせてしまうような演出になっている。が、そうなると、この映画の描く世界は、えらく空想的なものになってしまう。1989年にも、トンブキンス・スクウェアの近くとか、一部に「スクウォッター・ハウス」的な場所がなかったわけではないが、このミュージカル／映画のような規模でアーティストたちが「ボヘミアン」的生活をすることはもやや無理だった。すでに、1970年代の終わりごろでも、マンハッタンに住むアーティストたちは、安い住処を追われ、ブルックリンなどに「移住」せざるをえなかった。「ジェントリフィケーション」の大波は、金のないマンハッタンの住人から居場所を奪ったのだ。

エイズに関しても、この映画は、ミュージカルの「空想」的部分をばかげたリアリズムにおとしめている。この映画のなかで、フォートティーン・ストリートのストリップパー・クラブで働くミミ（ロサリオ・ドーソン）は、街の立ちんぼからヘロインを買い、ロクに消毒もしない注射器で血管に注入する。セックスもコンドームなどしている気配もない。実際に彼女はエイズにかかっているという設定なのだが、1989年という時代にこういうことをやっているのは、よほどのアホである。1985年以後、多くのマスメディアがエイズの脅威について報じはじめている。わたしは、1992年に「ビデオ・アゲンスト・エイズ」という企画を立ち上げ、町田市立国際版画美術館でエイズに関するドキュメンタリー展を開催してもらったが、そのとき、シカゴのヴィデオ・データ・バンクのミンディ・ファバーらの協力を得て手に入れた多数の映像資料を見て、遅くとも1980年代末には、エイズ患者のあいだでも相当意識が高まっていることがひしひしと伝わってきた。この映画に出て来るエイズ患者のロジャー（アダム・パスカル）のような人物は、別にエイズでなくてもいいような存在で、あえて映画のキャラクターにする必要がないような気がする。ウィルソン・ジェリメイン・ヘレディアが演じるゲイというより「オカマ」のエンジェルは、エイズで死ぬが、その死に方は、本当のエイズ患者に失礼なような死に方だ。

この映画のダメなところは、全体のMC役のマーク（アンソニー・ラップ）が16ミリの撮影機を持ち歩いていることにもあらわれている。何で16ミリなのか？ 舞台では、それは、「いま」に距離を置く小道具として意味があったかもしれない。しかし、映画のなかでは、その映像が映り、しかも、それがテレビに買われて放映されるなどというエピソードが出て来るのである。1989年といえど、ビデオは相当普及していたし、テレビではニュース報道でフィルムを使うことはあまりなかった。それが、ライトも点けずに撮った映像が、それなりの明るさで映っていたり、テレビで使われたりするのである。うそもほどほどにしてくれと言いたくなる。

マークのかつての恋人で、いまは黒人の弁護士ジョアンヌ（トレシー・トムズ）とレズ関係にあるモーリーン（イディナ・メンゼル）が見せるパフォーマンスというのが恥ずかしい。観客はやんやの喝采を送り、それが、「ホームレス立ち退き計画」への反対集会の目玉パフォーマンスになるという設定だが、この「マルチメディア・アート」まがいのヘタウマパフォーマンスのどこがいいのだろうか？ こんな安っぽいパフォーマンスをメンゼルにやらせるのは気の毒であり、失礼ですらある。

コリンズ役のジェシー・L・マーティンは、オリジナルのミュージカルで出演していた俳優だ。この映画では、オリジナルメンバーが何人も出ている。10年近くたった彼や彼女らが演じるのだから、登場人物の年令を一段上げなければならぬが、そういう操作はない。もとのミュージカルは、登場人物たちの若さということも重要なフアクターだった。若いから、「俺たちアーティスト、だから家賃は払わない」なんて「ラ・ボーエム遊び」も出来た。しかし、映画に登場する人物たちは、どう見ても、20代後半（いや、コリンズなどは30代後半にすら見える）に見えるから、そういう連中がこの映画のなかでやることは、決して「ラ・ボーエム遊び」には見えないのだ。だから、アメリカの一部の批評で言われたように、「アーティストだからといって、家賃を払う必要がないなどという話はなっていない」などという愚直な反発をくらうことになる。

【追記／2006-10-08】上記の「ノート」全文に対して、「厳しい」批判をもたらした。基本的に怒り心頭に達しておられるようなので、わたしがなぜこのような「ノート」を書いたかをいま説明してもわかっていただけだろうと思うが、とりあえず、ここに無断で掲載し、いずれゆっくり対応したいと思う。わたしとしては、いつもこういう熱烈な反応を期待しながら「ノート」を書いている面もあるのだ、感謝なのだ。

REM について、粉川哲夫氏はあまりにも明らかな誤謬を、あまりにも数多く犯している。しかもそうした誤りのほとんどが、氏の勝手な憶測と解釈に基づいたもの、つまり知ったかぶりに起因したものである。現役の大学教授であり、自称ニューヨーク通として著書も多く、映画評論家としてそれなりの影響力のある者が、かりそめにもこの調子では、無責任という誹りをうけても仕方がないであろう。猛省を促したい。（全文）

（ブエナビスタ試写室／ブエナビスタインターナショナル・ジャパン）

2006年02月27日 ●Vフォー・ヴェンデッタ (V for Vendetta/2005/James McTeigue) (ジエイムズ・マクティイグ)

今日は、めずらしく「映画が盗まれている、感動が盗まれている・・・」という不快なクリップの上映がなかった。その代わり、怖い女の警備員がスクリーンの横にしばらく立って客席の方をにらんでいた。「マスコミ試写」では一応名前を押さえているわけだから、そんなにしなくても大丈夫だと思っただがね。

皮肉なことに、この映画は、権力を（したがつてあらゆる意味での監視を）あざ笑うような話をあつかっていた。時代は、近未来のイギリスで、すでに「ア

メリカ合衆国」はイギリスの植民地になっているという設定。このへんに、この映画のアメリカ批判・揶揄がある。イラク戦争への荷担をブッシュから強制されたイギリス側からの小気味いい逆襲である。

冒頭、「ガイ・フォークス」(Guy Fawkes)の伝説が、速いテンポで紹介され、「正義は400年後でも世界を変えられる」というせりふとともに、「フォークス」のよみがえりとして「V」が登場する設定になっている。ガイ・フォークスとは、1605年11月5日に、国会議事堂を爆破し、国王ジェームズ一世を暗殺しようともくろんだリーダの名である。この計画は失敗に終わり、フォークスとその一味は処刑された。以来、11月5日には「国王の安泰」を祝って花火を打ち上げ、「ガイ・フォークス人形」を燃やす「ガイ・フォークス・デイ」が開かれるが、この映画は、まさにこの「ガイ・フォークス・デイ」を逆手に取る。つまり、支配体制側の「祭り」を被支配者側の祝祭に転化するわけだ。

タイトルにある「V」は、「フォークス」の「F」のなまりであり、また「Victory」(勝利)の「V」を示唆するが、○のうえに「V」が重ね描きされたグラフィティが映画のなかに出てくる。この図柄を180度回転すると、Anarchyのマークに似た感じになる。むろん、それを意図していることは明らかだ。

日本では、広末涼子が典型的なような「マシュマシュ」言葉というか、歯をしゃかりつけない(「そしたら」が「ソスタラ」、「ました」が「ますいた」になる)発音が流行りだが、ナレーションのときのポートマンの発音が、舌足らずで、ちよつと類似性を感じた。しかし、それは、広末などとは違い、意図的な処置だったかもしれない。

V(ヒューゴ・ウィービング)は、独力で権力をあざ笑い、翻弄するが、最後は、若い世代に反抗と造反を継承する道を残す。そして、それが、ナタリー・ポートマンが演じるイヴィーのような、ひ弱な「小娘」であることが示唆的である。つまり、反抗と造反は、「英雄」ではなくて、「弱者」によって継承され、そこから「群衆」へと波及する。

とはいえ、ここで描かれる権力の構造は、かなり単純であり、支配される側のコンセプトも、ただか20世紀前半期の「民衆」であって、ポストフォーデイズム時代の「マルチチュード」的被支配者たちではない。この映画の権力は、(製作にあたって『1984』も参考にしたというが)「ビッグ・ファアザー」の支配であり、くりかえしサトラー議長(ジョン・ハート)がビッグ・スクリーンを通じて命令を下す。ここでの権威主義的支配構造は、「中央」から「末端」に放射されているのであるが、こういう支配構造は、いまでは、例外的にしかない。今日の支配は、ネットワーク化されており、いわば「中心」が移動しながら支配する。「ビッグファアザー」は複数、いや多数おり、その顔もくるくる変わる。

しかしながら、この映画は、そういう状況のなかで権力そのものの存在を忘れたり、それに無関心になったりすることから目覚めさせるような力を持っている。どんなにネットワーク化さらたとしても、権力は存在し、それとの闘いは続いている。平和な暮らしをしているあなたも、ある日突然闘わなければならなくなる。もし、あなたがいまなんらかの闘いの渦中にとすれば、この映画は、

あなたを元気づけてくれとこ、うけあいである。
(ワーナー試写室／ワーナー・ブラザース映画)

2006年03月01日(1)

ファイヤーウォール (Firewall/2006/Richard Loncraine) (リチャード・ロンクレイン)

試写室のあるビルの1階ロビーにコーヒースタンドがある。エスプレッソを注文したら、「これは、量が少なくて、味が濃いものですが、よろしいですか？」と念を押された。エスプレッソなるものを知らないで注文して、品物が出てきてから、「こんな濃くつちや、飲めねえじゃねえか！」と文句を言うお客がいるのだらうか？でも、この店のエスプレッソの量はひどかった。ダブルで頼んだにだが、スプーンに2杯ぐらいしかないのだった。これだと文句を言うお客もいるかもね。

先日の劇場試写を見送ったのは、IMDbに載っていたクソミソのレビューのせいもあって、あわてて見る必要はないと思ったからだだったが、インターネットと関係があるはずのタイトルがついているので、いざれ見るつもりだった。これまで、『ザ・インターネット』(The Internet/1995/Irwin Winkler)なごころ銘打つても、ネットは飾りで、最後はフロッピーの争奪戦になるといったパターンがあつて、ネットの特性をばっちりおさえたハリウッド映画はほとんどなかった。ネットを可視的にするのはむずかしいので、仕方がないとしても、あいかわらずこの「伝統」は消えない。

銀行のセキュリティ部門の幹部という設定のジャック(ハリソン・フォード)が、家族を人質にとられて、脅される。彼のセキュリティ技術を使って銀行の金を所定の場所にトランスファーしろというのである。しかし、その技術的な方法は、映画ではかなめにはならず、冷酷なロジックで計画を進める犯人ビル(ポール・ベタニー)とのフィジカルな攻防が見せ場になっている。最初から、犯人が誰であるかを明示したのち、その執拗で冷徹な指令をどうはずしていくかを描くのだが、最後は、64歳のハリソン・フォードが殴りあたり、とつくみあつたりして解決に導く。

家族を腕力で守る父親というパターンは、ハリウッド映画では重要かつ人気のパターンだが、この映画を見ると、なんかハリソン・フォードがかわいそうという感じがする。クリント・イーストウッドも、(彼の場合、守るのは必ずしも家族とはかぎらないが)そういう役柄のある年令まで続けたのち、ある時期から、あえて「老い」や体力の衰えをも隠さずに描くようになった。ハリソン・フォードの場合は、注文仕事のためか、あいかわらず昔の「タフ男」を演じ続けている。

IMDbでクソミソに言っている批評では、12、3歳の娘サラ(カーリー・シュレーダー)と小学生の息子アンディ(ジミー・ベネット)の父親としては歳をとりすぎているというのがいくつかあった。しかし、映画は何も「世間的標準」を描く必要はないのだから、言いがかりである。再婚したと考えればいいではないか。映画では、2人の子供が、同じ母親(バージニア・マドセン)の子供だとはどこでも示唆していない。むしろ、最初に方で、出かけるジャックに、息子の

方が「パパ」と呼ぶのに対して、娘の方は、「バイ、ジャック」と（テレビゲームをやりながら）情性的に言うのである。むろん、実の親子でも、親をファーストネームで呼びあうことはある。思春期のなまいきがそういう呼び方をさせたのかもしれない。いずれにしても、この家族を単純に受け取る必要はないし、歳をとって「再婚」したと考えれば、それだけ、家族を自力で守らなければならないという意識が強まらざるを得ないというのが、アメリカでは受ける。

家族を守ることと、犯人との攻防ということにウエイトが置かれた結果、銀行の幹部の役で、ローバート・パトリック、ロバート・フォースター、アラン・アーキンといった芸達者をそろえながら、会社組織の内側と犯罪との関係は表面的にしか描かれない。主犯のビルに脅され、秘書（メアリー・リン・ライスカブ）を即刻クビにし、ただちに彼女は荷物をまとめてオフィスを出ていくといったシーンがあるが、これはあまりに非現実的である。基本的にこの映画は、サスペンスにしか面白さがない。妻も子供たちも、いつしよになつて犯人を倒すわけではなく、夫・父だけが、ひたすら頑張る。だから、サスペンスといっても、もつと錯綜した組織観、家庭像、人間関係を軸にしている『24』にはとうてい及ばない。

銀行のサーバールームが映るが、そこにずらりと並んだブレード・サーバーは、DELL製だった。ジャックのテーブルの上のコンピュータもすべてDELLであった。したがって、ネットを操作する際のコンピュータ画面に映るOSは、Windowsであった。

ジャックに銀行のなかを案内させ、現金の束を見て、ビルが、「リアルマネーなんか知らない。本当の金庫はここだ」とサーバーを指し、おれの関心は「ヴァーチャル・マネー」だと言う。このタンカの切り方は、ベタニーのクールな演技とあいまって、なかなかいいのだが、だとしたら、そのヴァーチャル・マネーの盗み方も、ヴァーチャルにやらなくてはならない。だが、そういうレベルに映画の表現が追いつかないので、モニター画面からデータを写し取るといった原始的なやり方をして観客を納得させようとする。しかし、ジャックは、FAXをばらしてはずしたスカナー素子とiPod（これをハードディスク代わりに使うのだという）を組み合わせた自作装置でそれをやるのだから、観客は納得できまい。そのとき、ノートパソコンも使うのだから、なら、（どうしても画面からスカナーしたいのなら）USBカメラでもよかったのだ。

（ワーナー試写室／ワーナー・ブラザース映画）

2006年03月01日（2）

君とボクの虹色の世界（Me and You and Everyone We Know/2005/Miranda July）（ミランダ・ジュライ）

パフォーマン・アーティストのミランダ・ジュライの初めての長編映画だというが、主演もしている彼女の風貌がこの映画の弱点を大いにカバーしている。彼女のノホホンとした風貌のおかげで、いくつものパフォーマンス・アートをつなげたようなこの映画の「ルース」な感じが退屈でダラけたものに感じられない。とくな人だ。というよりも、彼女のイデオシンクラシーが、映像と一体化することによって、この映画のユニークさが生まれた。

構成は、モジュール状になっている。一つのモジュールは、クリスティーン（ミランダ・ジュライ）。彼女は、ビデオとサウンドのパフォーマンスのようなことをやる一方、高齢者のためのタクシー運転手をしていて、その常連の客にマイケル（ヘクター・エリ阿斯）がおり、彼が老人ホームで知り会ったエレンは病気で死にかけている。もう一つのモジュールは、リチャード（ジョン・ホークス）。彼は、黒人の妻パム（ジョネル・ケネディ）とのあいだに6歳のロビーと14歳のピーターという2人の子供がいる。家庭内離婚をしており、子供たちはネットのチャットにはまっている。これらに、隣人がからむいくつかのモジュールがある。

これらのモジュールは、映画のなかでたがいに組み合わさり、それぞれのドラマ（といってもハリウッド的なドラマではなく、非常に日常的でミクロな繊細さにあふれた出来事）を生み出す。マイケルは、なぜ妻と別れたのかはわからない。彼が、庭で手にアルコールをかけて、ライターで点火するのも、パフォーマンスを見る感覚ではごく「自然」に見える。彼は、普通の「夫」や「父親」にはなれないらしい。そのくせ、ちゃんと、靴屋で店員をしている。この映画は、キャラクターを「ドラマティック」に型取らないところがいい。それっぽいキャラクターは一人もいない。といって、それは、「特異」な印象をあたえるわけではない。ごく「自然」に「変なこと」をしているのを見ているような感じだ。そして、その「変なこと」は、パフォーマンス・アートに慣れている人には、ごく「自然」なことなのである。

この映画は、パフォーマンス・アートを見慣れている人には、ごく「自然」に入ってくるだろう。パフォーマンス・アートといっても、銃で自分の手を撃つようなものもあったが、そういうのではなく、ミニマリズム系というか、興味の無い人には「退屈」としか見えないタイプのパフォーマンスだ。しかし、たとえば、男がバス停の金属のポールをコインで叩いていて、それを子供（ロビー）が見ていて、「何をしているの？」と訊くと、「バスを待っているんだよ」と答え、そのコインをロビーに渡してバスに乗っていくという最後の方のシーンにしても、それが、絵的にも、サウンド的にも一つの「作品」になっており、見る人次第でこの映画は、さまざまな輝きを見せる。

壁に張った写真を見ながらクリスティーンがマイクにナレーションを吹き込んでいるシーンがある。それは、作品を作っているという設定のようだが、サウンドパフォーマンスのようでもある。そのとき、なぜか、古いテレビの前面のツマミに手をやり、あたかも音を調整しているようなしぐさをする。こういう作業の成果なのか、彼女は、「Center for Contemporary Art」という美術館にビデオテープを持っていく。エレベータのなかでキュレーター（トレイシー・ライト）に会ったので、それを見てくれと頼むと、その（若いころのスーザン・ソントグに似た）女は、美術館の住所に送ってくれと言う。「だって、ここでしょう？」とクリスティーンが言っても、きいてくれない。このあたり、キュレーターというものに対するミランダ・ジュライの印象が出ているようで面白い。

このナンシーというキュレーターは、この映画では、徹底的に嘲笑されている。黒ずくめの服も、この種の連中が好んで着る衣装である。彼女は、部外者に冷淡だが、自分がキュレイトしているアーティストには無批判で、彼が無造作に床に放置したただの紙コップを彼の「作品」だと思い、賞賛する。おつにすまし

ているが、チャットにはまっついて、卑猥なチャットに目がない。その末に、公園でオフラインで会いましょうということになるが、そこにやってきた相手が驚き。が、このとき、彼女は何かを悟ったかのようにとてもいい表情をする。この瞬間、この映画は、単にこの人物を嘲笑しているのではないことがわかる。このへんの、しなやかさというか、俗なロジックにくみしないというか、そのへんが、この映画のいいところだ。

ピーターとロビーがチャットをやっているシーンも、ある種のネットパフォーマンスとしての面白さがある。コンピュータには、「コンピュータ・リテラシー」が必要だなどのたまう者は、このシーンを見て、よく考えた方がいい。コンピュータによる表現は、「リテラシー」とはちがうのだ。ちゃんと文章を書けない（打てない）としても、字面（じづら）を見て、コピー&ペーストをすることも可能なのがコンピュータである。このへんの洞察がなかなか鋭い。

（映画美学校第2試写室）

2006年03月02日（1）

僕の大事なコレクション (Everything Is Illuminated/2005/Liev Schreiber) (リーヴ・シュレイバー)

2日続けてワーナーの試写室に来てしまったが、今年はワーナーの配給作品でいいものが多い。なぜか、少しまえから、例の「映画が盗まれている・・・」のスポットを最初に流さなくなった。今日はセキュリティ・ウーマンもいなかった。

最近見た映画では、ベストに入る作品。アメリカ映画にして、アメリカ映画らしくない。監督は、『クライシス・オブ・アメリカ』でWASP（白人でアングロサクソンでプロテスタント）っぽいWASPを演じたリーヴ・シュレイバー（プレスでは「リーヴ・シュライバー」と表記）。えー、彼にこんな才能があったの？と意外だったが、脚本と監督を今回初めて担当し、このすごい作品を作りあげた。

この映画のユニークさと面白さは、その文化的な複合性だ。ジョナサン・サフラン・フォアの小説にもとづいているが、リーヴのバックグラウンドも深く影を落としている。リーヴの本名は、「アイザック・リーヴ・シュレイバー」であり、ユダヤ系である。彼は、両親が離婚し、70年代の初めに母親とカナダからニューヨークに移り住んだ。10代を70年代後半のニューヨークで過ごしたわけだが、タクシードライバーをしながら彼を育てた母親は、カラー映画（モノクロはOKだったらしい）を見ることを禁じ、本を読むことを教えたという。だから、彼は、大学生のときは、作家志望だった。俳優になったのは、大学の教師に強く勧められたからだという。ちなみに父親は、俳優だった。

ユダヤ性というのは、通常、ヘブライ語やユダヤ教との関連で考えられることが多いが、ユダヤ性のもっともダイナミックな側面は、そのハイブリッドな要素だろう。つまり、さまざまなものが流れ込んでいる混成文化としてのユダヤ性である。それは、ヘブライ語よりもイーディッシュ語のなかに残っているが、そ

ここでは、アラブ的なもの、ゲルマン的、ロシア的、スラブ的等々の要素がからみあい、混在する。

この映画は、アメリカのユダヤ人青年ジョナサン（イライジャ・ウッド）が、ウクライナ出身の祖父の過去を探す物語である。そのプロセスと出会いがフアンニーで面白く、味わいがあるが、さらに、そこから、一人の祖父の過去だけではなくて、ウクライナの屈折した反ユダヤ主義の歴史があらわになってくる。パーソナルで、フアンニーでイデオシンクラティックなことを描きながら、歴史をあらわにする手並みは見事だ。

ウクライナは、ロシア革命後ソ連に統合されるが、その歴史はすんなりしたものではない。だから、ソ連の崩壊後は、ロシアとは一線を画した。ソ連の時代でも、ロシア人はウクライナ人を差別していた。そのために、チェルノブイリの原因もウクライナに建設されたのだという説もある。映画のなかで、ジョナサンが、ウクライナに入ると、沿道に放射能の危険を指示する標識が立っている。旧ソ連時代の官庁のビルらしきものが廢墟になっているの見える。

ウクライナの歴史は屈折していた。ソ連との関係のほかに、ロシア革命以前からウクライナには多数のユダヤ人が住んでいた。そのなかでユダヤ人は、ロシア人だけでなく、ウクライナ人から差別も受け、多くのユダヤ人がアメリカなどに移住した。わたしがイーディッシュ演劇の教えを受けるためにニューヨークに行ったとき、わたしにニューヨークという街の面白さを教えてくれたデイヴィッド・S・リフサン（彼を追悼した文章「英文」と映像「Real Media」参照）の父も、20世紀の初頭にウクライナから移住したユダヤ人だった。

ウクライナのユダヤ人は、ウクライナ人から差別を受け、さらに、1941年、ナチス・ドイツがソ連に侵攻し、ウクライナを占領したとき、文字通り虐殺された。この映画でもその歴史的事実が描かれる。ウクライナで「ウクライナ独立」を推進しようとする反ロシアの独立派は、ナチス・ドイツを歓迎し、一時期、ウクライナの独立派とナチとのあいだに「連帯」が成立した。ナチスは、結局、ウクライナ人も弾圧するようになるのだが、ナチに協力して「ホロコースト」を手伝ったウクライナ人がいたわけである。だから、ウクライナ出身のユダヤ人は、ウクライナに対しては極めて深い疑いの目を向ける。このへんの屈折が、この映画の背景にはある。

ジョナサンは、ファミリーの歴史に興味があり、ファミリーに関係のあるものをビニール袋に収納して壁にとめつけ（↓）をくれるが、写真の裏に名が書いてある「アウグステイーネ」という女性が誰であるかは語らない。家に帰ったジョナサンは、その写真を見ているうちに、アウグステイーネが胸につけているペンダントに見覚えがあることに気づく。それは、祖父からもらったもので、樹脂のなかにイナゴが埋め込まれていた。やがて彼は、祖父が「その女性のおかげでアメリカに来了た」ことの謎を解くためにウクライナのオデッサへ旅立つ。祖父が住んでいた「シュテットル」（ユダヤ人居住地）の「トラヒムブロート」（Trachimbrod）を探すために。

祖母のベットのサイドテーブルには、「XANAX」という文字の見える薬のケースがあるが、これは、精神安定剤。そのそばにコップの水につけた入れ歯がある。

その入れ歯も、ジョナサンの壁のコレクションになるシーンがすぐ続くから、この老婆は、その後すぐに亡くなったことを示唆する。

どのようなコネクションかわからないが、ジョナサンは、オデッサでガイドを見つけ、屋根の看板に英語で「Jewish Heritage」とダビデの星のマーク（↓）とロシア文字で「オデッサ」という文字が見える（ここで、わたしは、この車の持主が当然ユダヤ人だろうと思ったが、ストーリーは、当面、そうでない路線で進む）トラバント（「共産圏」で普及していた大衆車——ゴダールの『新ドイツ零年』や『ゴー・トラビ・ゴー』ではこの車が象徴的に使われている）で「トラヒムブロット」を探すことになる。案内するのは、オデッサに住む、盲目になったと信じ込んでいるのか、そうふるまっているのか不明の老婆人（ボリス・レスキン）と、その孫で、山本太郎にどこか雰囲気似ている、Hippo 狂のアレックス（ユージン・ハッツ）である。ちなみに、この映画は、冒頭から、このアレックスのナレーションで進行する。

ユージン・ハッツは、ロマ・クレズマ・パンク・バンド Gogol Bordeli 有名なミュージシャンらしい。ウクライナの首都キエフの出身で、1972年にアメリカに移住した。映画のなかで見せるブレイク・ダンス（【追記／2006-03-27】よく見ると、踊っているあいだユージン・ハッツの顔が見えないように撮られており、ラスト・クレジットには別の名が出ていた）とロシアなまりの英語に説得力がある。アメリカにあこがれているが、実際のアメリカを知らないアレックスは、「ニグロ」が差別語であることも、「ヴェジタリアン」という言葉の意味も知らない。そのズレが笑わせる。

ジョナサンとアレックスとその祖父との3人が、オデッサから「トラヒムブロット」へ旅するなかで、変わるのは、ジョナサンよりも、アレックスとその祖父である。その変化と祖父の隠された事実が胸を打つ。演じるボリス・レスキンは、『コードネームはファルコン』や『メン・イン・ブラック』などに出ているらしいが、この映画での演技は特筆すべきだ。（【追記／2006-03-27】なお、最初、ジョナサンに、「メス犬とユダヤ人は後ろの席に乗れ」などと言っていたこの老人が、「トラヒムブロット」という「シュテットル」を探すのだと言うと、アレックスは、「シュテットルって何？」と言うのに対して、すぐに「ユダヤ人居住区をあらわすイディッシュ語」であることを理解するシーンと、それ以後の急速な態度の変化は重要だ。自分がユダヤ人であることを隠している屈折と鬱積を無言で表現するボリス・レスキンの演技は見事）。

【追記／2006-04-4】劇場。パンフレットをわたしに書かせた千葉玲子さんによると、原作では、「ジョナサンと落ち合う場所は、ポーランド国境近くのリヴォフになっています。ジョナサンはプラハからの列車でここに着き、そこからトラキムブロード探しに出発します。トラキムブロードはリヴォフから比較的近いところで、ポーランドとの国境あたり、という設定でした」とのこと、わたしは、うかつにも、ジョナサンが到着する駅を「オデッサ」だと思っていた。いかげんだ。考えてみれば、オデッサ駅にしてはひと気が少ない。そういえば、Trailer にロシア文字の駅名で出ているシーン（↓）の文字が見えた。これは、アルファベットでは「Л'ВОВ」なごしは、「Л'ВОВ」Gogol。

ジョナサンたちが訪ねるウクライナの「トロヒムブロート」

(Trochimbrod/Trachimbrod)は、実在の場所で、もともとここにはユダヤ人が住んでいたが、ナチは占領後近隣に住むユダヤ人をこの地に集め、「ゲットー」をつくった。そして1942年8月、その数千人のユダヤ人を虐殺したという。ところど、ジョナサン・サフラン・ショアの原作小説 (Everyone is

Illuminated/2002) への映画には、多くの批判が起きたが、その批判は、こうしたユダヤ人虐殺の事実は認めながらも、この小説と映画のなかでウクライナ人がユダヤ人に冷淡であったように描かれているというものであった。いくつかの指摘によると、ウクライナ人のあいだにもパルチザン活動があり、ゲットーのユダヤ人レジスタンス・グループと連帯し、ナチと闘ったという。しかし、この映画は、トロヒムブロートのユダヤ人が抑圧されてひどいなあという、お涙頂戴の話ではなくて、多くの人が知らなかった歴史を描き、そのなかで生まれる邂逅や友情を描いているところに意味がある。

アメリカでは、この映画に対してアメリカ系ウクライナ人から批判が起こった。たしかに、映画のなかでは、はっきりと、「ウクライナでナチ以前に反ユダヤ主義があった」という台詞が出てくる。3人が泊まるホテルの大柄の女主人(?)とか、道すがら彼らがトロヒムブロートの所在を尋ねる労働者たち——すべて「ウクライナ人」——の彼らに対する対応は、よくは描かれていない。ウクライナ人の描き片が好意的でないという批判はこういうところにもあるのだろう。しかし、わたし自身の経験でも、たとえば、ニューヨークのセカンド・アヴェニューのウクライナ人コミュニティのレストランは、他のエスニックレストランにくらべて「人種差別的」な印象をあたえた。70年代の話である。その分、内輪の結束は固く、チェルノブイリの事故のニュースが流れると、何週間にもわたった祈りの集まりが続いた。

トロヒムブロートに到着すると、一面ひまわりの畑(↓)が広がるシーンが美しい。そのなかに一軒の家があり、そこに一人の老女が住んでいる。「あたたちの来るのをずっと待っていました」という彼女の一言が非常に重く、また感動的だ。が、彼女は誰か? あのアウグステイーネか? これは、映画を見ての楽しみ。この老女を演じるのは、西側の映画ではほとんど未知のラリッサ・ローレット。すごい俳優である。

【追記／2006-04-04】この女性の言葉は、彼女のコレクションの意味と対応している。彼女は、ナチに殺されたユダヤ人の遺品を集めては箱に入れ、自宅に収集してきたのだったが、それは、遺族がいつの日かその死者に会いたいと思ったときのためにそうしているのだという。彼女が、そういう主旨をとうとうと語るわけではないが、妹アウグステイーネが姉に預けた遺品に、「万が一のために」というメモがついていたことを説明しながら彼女が言う言葉から、そういう意味が読み取れる。このシーンは、記憶への執着というユダヤ的「伝統」を思い起こさせると同時に、人を想う、人を愛するということは、その記憶を保持し、継承することなのだということを暗黙に言っている。

月にこだわったシーンがいくつかある。これは、原題「Everything Is Illuminated」(すべてが照らされる)すべてが明らかになる)を考えれば納得がいく。

(ワナー試写室／ワナー・ブラザース映画)

2006年03月02日(2)

ナイロビの蜂 (The Constant Gardener/2005/Fernando Meirelles) (フェルナンド・メイレレス)

開場の6時半の15分ぐらいまえに行ったら、階段の3階下まで列が出来ていたが、比較的好きな席に座れた。周囲で弁当を食べている女性が多い。明らかに、「ラブストーリー」として売り込もうというねらいで、女性の観客を集めた感じ。しかし、この映画はまずもって政治映画であり、政治に関心がなければ、二人の「ラブ」の屈折もわからない。イギリス映画だが、監督は『シティ・オブ・ゴッド』のフェルナンド・メイレレスだから、切れ味がちがう。

アフリカと考える空港でレイチエル・ワイズが黒人の男(ユベール・クンデ)といっしょに旅立とうとしている。見送るレイフ・ファインズは、明らかに恋人か夫。ワイズが持っていたバッグを、男が「持とうか?」と言って、手にする。2人の関係は? ファインズの表情にちよつと疑惑の色が浮かんできたと思わせながら、ワイズとファインズの姿がシルエットになる。これは、2人がこのあと二度と会う機会はないのではないかということを示唆させる。ここから映画の時間がバックする。

イギリスの外務省の一等書記官ジャスティン(レイフ・ファインズ)がスピーチをしたあと、聴衆のなかから、テッサ(レイチエル・ワイズ)が質問をする。「英国はどうして国連を無視してイラクへ軍隊を派遣したのか・・・」。ジャスティンはやや当惑しながらもていねいに答えようとするが、彼女は激昂し、激しい口調でイギリス政府の批判をし、まわりの聴衆はあきれ、軽蔑した顔を立ち、最後には部屋にいるのは、ジャスティンと彼女だけになる。活動家の女性の一つのパターンだが、ジャスティンは、「傾聴型」の人物、あるいは(「サド」か「マゾ」かといえど)「マゾ」っ気のあるタイプのように、そういう男とテッサのような攻撃型の女とが出会うと、その先は予想がつく。

ジャスティンは、テッサを外に連れ出し、コーヒーに誘う。そのときの台詞が、「Can I buy your coffee?」。これは、「コーヒーをおいらせてくれる?」だが、その昔、わたしは、初めて会った女性に「Can I buy your dinner?」と言われて、鼻白んだことがある。むろん、わたしの不明を恥じなければならぬのだが、わたしは、英語の「buy」が「おごる」という意味だとは知りながら、「買う」という響きが不快だったのだ。日本の古い(?)習慣に染まっていたわたしは、「買う」か「買わない」かが問題じゃあねえだろうと思ったのである。しかし、コーヒーにしろディナーにしろ、金を払わなければ手に入らないのだから、buyでいいわけだし、それが「普通」の英語表現なのだ。

コーヒーを飲んだあと、ジャスティンは、テッサを家に連れて行き、そのままベットイン。みんな手が早いんだねえ。事が済んだあと、彼は、「ワンダフルなギフトをありがとう」と言い、テッサは、(そんな言い方だと)「わたしが慈善家みたいじゃない」と言って笑う。セックスをしたあと、「ワンダフルなギフトをありがとう」と言うのは、ジャスティンの性格をよくあらわしていて面白い。ジャスティンは、やがてケニアの英国大使館の一等書記官になり、離れ離れになりたくない二人は結婚する。テッサは、ケニアでますますアクチュアルになり、

冒頭に出てきた黒人は、医師のアーノルド（ユベール・クンデ）で、彼女は、彼といっしょに、貧しい人々や病人や **III** 患者の救済活動に挺身する。

原題の *The Constant Gardener* は、ジャスティンを指すのか、それともテッサを指すのかは、この映画を見る観客しだいである。*constant* には、「不変の」、「変わらぬ」、「誠実な」、「不屈の」といった意味があるが、映画のなかで庭いじりをしているのはジャスティンの方だとしても、テッサが「不屈」に貧しい人々を助けるボランティア活動をやっていることを考えると、「不屈の庭師」＝テッサだと解釈することもできる。

原作はジョン・ル・カレの小説だが、ル・カレは、いつも、エンタテインメントとアクティヴィズムとのあいだで創作活動をしている。そのため、読む方も一つの世界を追体験させられる面白さと同時に、能動的な発見と何らかのコミットメントをうながされる。監督のフェルナンド・メイイレスは、ル・カレのそうしたハイブリッド性をばっちりと映像化している。

80年代にヨーロッパで製薬会社が有志に金を払って（危険なこともありえる）新薬のテストをしているという話を聞いたことがあるが、この映画では、DYPAXA という製薬会社が、英独、ケニア政府内の閣僚等とつるんでアフリカで新薬の人体実験をしている。これに気づき、摘発の活動に深入りしていくテッサと、立场上、苦しくなるジャスティン。もしあなたが男で、妻がラディカルな活動家で、こういう立場に立たされたらどうしますか？

2006年03月07日

間宮兄弟 (Mamiya-kyodai/2006/Mori ta Yoshimitsu) (森田芳光)

森田芳光の作品は、けっこう見ているが、近年は、『模倣犯』でも『阿修羅のごとく』でも『海猫』でも裏切られたので、躊躇しているうちに「追加試写」の時期になってしまった。大学の春の企画の相談にのってくれている植草信さんと会うことになり、氏がこの作品を見る予定だということで、いっしょに見ることにした。

森田芳光は、プレスのなかで、「僕は一人っ子なので、子供の頃友達が自分の家に遊びに来てもしずれは帰ってしまうことに寂しさを感じていました。『兄弟っていいな、ずっと一緒に遊べるし、話が出来るな』と単純に思っていました。年を重ねて行くうちに、兄弟はそんな甘いモノじゃないことを知りました」と書いている。実はわたしも一人っ子として育ったのだが、わたしは、森田とは反対にそういう「寂しさ」を感じたことがない。だから、映画が始まるまえにプレスでこのことを知ってしまったので、この映画にたいして、森田とは全然ちがった印象を持つのではないかと思った。見終わって、その通りだったのだが、逆に、性格がまったく異なるために、全然異なる見方ができるような気もした。たとえば、映画に出てくるのは「兄弟」だが、これを同性愛のカップルの物語に「翻訳」したら、面白い側面が見えるのではないか等々。

ただ、森田が一人っ子だったということを知ってしまったせいか、この映画は、「一人っ子」が無理をして「二人っ子」を理解して作ったような印象をあたえる。これは、若者の表現もそうで、俳優たちは、彼や彼女自身が感じている感

覚と少しズレた感覚表現を演技のなかで強制されているような気がするのだ。それは、とりわけ、北川景子やその姉役の沢尻エリカがそうであり、また、もう少し上の年令の学校教師を演じる常磐貴子の場合も、彼女の持ち味を殺した形でおどけたしぐさや三枚目を演じさせられているように見えた。その点で、終始樂しげに役を演じてしまったのは、間宮兄弟の母を演じる中島みゆきである。状況に動じないというのか、これが地だったのか、この映画のなかで一番リアリティがある。

映画にせよ小説（この映画は、江國香織の原作にもとづいている）にせよ、新たに創造すればいいのであって、現実に存在する既存のモデルをなぞる必要はない。観客は、既存のモデルを参照してリアリティを判定するわけではない。この兄弟にリアリティがないのは、映画のなかのキャラクターとして破綻しているからだ。

見ながらふと思ったのは、この映画は、兄弟を同性愛者として描いた方が面白かったのではないかということだった。兄が弟に「塩むすび」を作ってやるシンは、兄Ⅱ母親として描かれているが、非常に同性愛的な感じだ。それは、兄を演じる佐々木蔵之介と弟を演じる塚地武雄とのあいだでスパークした情感かもしれないが、このへんを思いきりブーストした方がよかったのではないか？ 兄弟は、ガールフレンドを得るためであるかのように、カレー・パーティとか浴衣パーティとか、パーティを仕掛けて、北川、沢尻、常盤を自宅に招く。人の男と3人に女がからんで、そのなかからカップルが生まれそうになるが、結局はうまくいかない。そこで笑わせるといふことなのかもしれないが、わたしには全然笑えなかった。わたしには、兄弟に「ホモイロティック」（準同性愛的傾向）があり、異性愛の女性たちとは基本的に合わないのだ。

【追記／2006-12-22】旧稿で「夕美」と「直美」をとりちがえるような書き方をしていて、読者のかたから再三厳しい指摘を受けた。言いたいことはストーリーではなく、役者と登場人物とのあいだの齟齬についてだったので、細かい部分は削除した。役者名で書けばよいものを、頭のなかで登場人物名に「翻訳」したとき、混乱を起こした。原作の愛読者、映画のファンには多謝。まあ、一言で言えばバカみたいな誤りだ。この時期、速書きに生きがいをおぼえていたが、あまり意味ないと最近は思っている。また、あまりノレない作品については書かないほうがいいとも思っている。誤記も含めて「ノート」だとも思うが、検索すれば出てくるので、データベースとして使われることもあり、社会的な迷惑をかけかねない。

この映画で、一番ノリノリだったのは、兄弟の母親役の中島みゆきだった。距離を置きながら、根は暗くても、いや、根が暗いので、「明るく」ふるまわざるをえない日本の人間関係をこの人は実に巧みに演じていた。そういえば、この映画のなかで間宮兄弟は、パーティで必ずゲームをやるが、これは、日本で「現実」によく見る光景だ。わたしは、いまほど「パーティ」がはやっていないころ、大学のゼミで毎週誰かがホストとなってさまざまな形式のパーティを仕掛ける実験をやっていた。3年まえぐらいにそれをやめてしまったのは、気づくと、毎回必ずゲームをおりこむスタイルのパーティが増えてきたからだ。そういう方式だと、その最中はいつとき盛り上がるが、それによって何かが生まれるとか、尾を引くということがなく、partyの participation（介入）的要素が骨抜きに

されてしまうのだ。そのとき思ったが、日本でパーティーをやると、会話や議論は長い時間もたない（あるいは会話や議論が怖い）ので、そういう空白が生まれるのを恐れて、ゲームを入れるらしいということだった。participationである以上、相手によってこちらが変わることは当然だが、それを避ける方法がゲームの採用なのだ。変わりたくない日本。
(アスミック・エース試写室試写室)

2006年03月07日

戦場のアリア (Joyeux Noël/2005/Christian Carion) (クリチャン・カリオン)

第一次世界大戦のとき、フランス北部のデルソーにフランスとイギリスの連合軍とドイツ軍がたがいな塹壕を作って戦っていた。なにせ、この時代は、空爆もあるが、勝敗を決するのは敵と味方が激突する地上戦だ。中世とあまり変わりが無い。第二次世界大戦の方が死者の数は多いが、対決して一方は必ず死ななければならぬという恐怖の度合いはこちらの方が高い。映画は、その最前線にクリスマス・イヴに起こった実話をもとにした。ドイツ軍の塹壕に多数のクリスマスツリーが送られ、それを兵士が塹壕の外に飾ったのをきっかけに、スコットランドの兵士がバグ・パイプを吹き、そして、フランス兵が歌い、やがて、ドイツ軍のなかにいたテノール歌手のニコラウス（ベン・フルマン）と、特例を使って夫に会いに来た彼の妻で著名なソプラノ歌手アナ（ダイアン・クルーガー）が歌いはじめる。そして、敵と味方の対立をこえた「クリスマス休戦」が実現する。

こういう話は、うそでも解放感があるが、わたしは、若干違和感を持った。すんなりと解放感が胸を突き抜けず、ときおり不快感がこみあげてきた。それは、キリスト教の問題と関係がある。クリスマスだから当然なのかもしれないが、歌われる歌がすべて「聖歌」なのだ。これは、異教徒にとっては気になる。なるほど、戦争をやめることは、なにはともあれ、すばらしい。兵士たちが、戦争のばかばかしさ（それは誰でも知っているが、それを否定することができない条件のなかにいる）に対していつときでも行動を起こしたのはすばらしい。しかし、それらは、キリスト教の「連帯」にすぎないような気がした。

しかし、その「連帯」は、イギリス軍でもフランス軍でも、またドイツ軍でも問題になり、イギリス軍に召集されたパーマー司祭（ゲイリー・ルイス）は、司教から司祭の職を解かれる。ドイツ軍のホルストマイヤー中尉（ダニエル・ブリュール）は、粗末な貨車で別の戦地に配置転換となる。その貨車の横腹には「タンネンベルク」の文字が見える。タンネンベルクは、ヒンデンブルクがロシアを「殲滅」した地ではあるが、熾烈な戦いが行なわれ、「大勝」とはいえ、ドイツ軍に1万5千人以上の死者が出ている。

夢の「クリスマス休戦」という事態に慌てた司教は、その主要な当事者であったパーマー司祭を解任し、若い兵士のまえで、戦地で死ぬことが神の意思であるかのように「聖戦」を説く。パーマー司祭は、自分にとっては、戦場で祈るところがつとめであるとし、司教に反発し、十字架を捨てる。このあたりは、（最近では相当トーンダウンしているが）アメリカのブッシュが事実上の「聖戦」

を遂行していることと考えあわせると、面白い。いつの時代も、宗教は国家と結びついて殺人（「敵」の抹殺）や戦死を正当化してきた。

だから、うしろからこの映画を見ると、キリスト教にも二つの流れがあることがわかるのだが、わたしに言わせれば、宗教が国家と一体になったときだけがまづいのではないで、そもそも宗教にはいずれも「殉死」の思想が潜在し、死ぬことを美化し、聖化する機能がある。この映画の「クリスマス休戦」の出来事は、「事実にもとづいている」とうたつてあるように、実際にそうだったのだろう。が、このとき、もし、キリスト教徒とイスラム教徒とがいつしよだったら、こういうことが起きただろうか？

ところで、この映画のなかで、ダニエル・ブリュールが演じるホルストマイヤー中尉は、ユダヤ人で、自分にはクリスマスは関係ないと言うシーンがある。が、ユダヤ教はキリスト教の「親宗教」であって、キリスト教とイスラム教との関係とは比較にならない。

宗教のあるかぎり戦争はあり、命令する者と従属する者との階級差があるかぎり、戦争はつづく。

ダイアン・クルーガーのソプラノとベンノ・フュルマンのテナーは、いずれも本人自身が歌っているのではなく、ナタリー・デッセーとロランド・ブラゾンが代唱している。寒い戦場で歌ったのだから、少しぐらい音程が狂っても、俳優が歌うべきだったろう。見ていると、口が合っていない。その意味では、ポップスではあるが、『ビヨンド the シー 〜夢みるように歌えば』のケヴィン・スペイシーも、『ウォーク・ザ・ライン』のホアン・フェニクスはとりわけ、アメイジングである。

（角川ヘラルド試写室／角川ヘラルド・ピクチャーズ）

2006年03月08日

親密すぎるうちあけ話 (Confidences trop intimes/2004/Patrice Leconte) (パトリス・ルコント)

「常識的」には、精神科医の診療室と税理士のオフィスとをまちがえた女（サンドリーヌ・ボネール）と、その女性に惹かれ、まちがいを知りながら言わずに「精神科医」を演じ続ける男（ファブリス・ルキーニ）との「大人」のコメディといった風情。しかし、映るシーンは、最初から最後まで意味ありげ。それが「ふり」（プリテンション）ではないところがルコント。だから、深読みすれば、いくらでも意味を付加できる。

最初、歩いている女の足が映るが、それが何を意味するかは、あなたの映画的記憶次第だ。足から入る映画というのがあり、話は飛ぶが、日本の国策映画『非常時日本』にもよく歩いている足のシーンが出てきた。歩いている足は、「常識的」には、アンナを演じるサンドリーヌ・ボネールの足のはずだが、そうでなくてもいい。さしあたり「常識的」に見ておくと、アンナは、パリの街を歩いてとあるビルのなかに入る。このビルの6階にあるモニエという精神科医の診療室を夕方の6時に訪ねるアポイントメントをしている。（「6階」の「6時」というのも暗示的だ）。

同じデザインのドアが並ぶ廊下で、部屋がわからなくなった彼女は、とあるドア（管理人？）をたたき（開いていたか？）、「ドクター・モニエ」の部屋番号を訊く。アンナは、教えられた通りにそのドアをノックするのだが、それを教えた初老の女が、ずっと意味ありげに彼女のものをしている態度がわたしにはやけに気になった。その女性の姿は、アンナが部屋のことを尋ねる以前から画面に映っている。彼女は、テレビで古い映画かテレビドラマを見ているのだが、そのなかで、女が夫（？）に、自分は彼よりも「ジョゼフ神父」により正直な告白をするとかいうようなことを言っている。アンナが、税理士のウィリアムのドアを叩いたのは、その初老の女がそう教えたからであり、彼女がそうするのを見つと見ているわけだから、その女がわざと間違った部屋を教えたという推定もできる。そういう風に見て行くと、この映画は、「常識的」な見方から大いにはずれてくる。つまり、この映画は、ある種の「陰謀理論」で見ることのできる。

「常識的」には、ウィリアムの部屋には、フロイト派のセラピストが使うのに似たソファがあり、テーブルには、「（精神）分析」と読める「Analyse」やいう文字が見える雑誌が置いてある。本当は、「Analyse Financielle」なのだが、「Financielle」の部分に何かがのつていて、アンナには「Analyse」の部分しか見えない。しかし、このシーンは、アンナの目にそう映ったかのように見せておいて、観客を「常識的」な線に導くためのものであるかもしれない。「常識的」には、ウィリアムは、彼女が部屋を間違えたのを知りながら、精神科医のふりをしてるように進むが、実は、そのことをアンナ自身が知っていてウィリアムと「芝居」を楽しんだのかもしれない。管理人（？）の女が、彼女の姿をじつと見ていたのも、彼女が教えたのとは違う部屋のドアをノックしたので、不可解な目で見ていたのかもしれない。

ウィリアムのオフィスは、アパルトマンの一室で、奥には秘書の部屋と居間や台所がある。それは、親から引き継いだアパルトマンで、彼はそこで育ち、父親の死後、仕事を引き継いだらしい。仕事が終わっても、孤独にレコードを聴いたりするくらい。おもちゃのコレクションもある。窓から向いのホテルのながが見え、男女が愛しあっているのが見える。秘書をしているマダム・ミュロンは、父親の彼女だったらしい。エレヌ・シュルジェールが演じる60過ぎの女性からは、そんな雰囲気伝わってこないでもない。

アンナは、夫マルク（ジルベール・メルキ）とうまくいっていないで悩み、精神科医を訪ねたという設定。その夫がウィリアムとの関係を嫉妬し、彼のまえに現われるが、このくんだり、必ずしも「現実」と受け取らなくてもいい。同じ階に診療室を持つドクター・モニエ（ミッシェル・デュショソワ）とウィリアムが昼食をするシーンで、アンナの言説の虚実が話題になる。このあたりを發展させて、ウィリアムは、実は、ドクター・モニエの患者で、すべてが彼の「妄想」だという解釈も不可能ではない。

最後は、パリから、太陽がいっぱいの南仏にアンナが移住し、もともとやっていたバレエを子供たちに教えているという風にとれる展開をする。ウィリアムから電話が入る。彼女を探してパリから彼も移住することにしたのだ。すでにオフィスを借り、荷物も届いている。このあたりも、「常識的」なストーリーを単純になぞることできるが、時間を逆転してみることも可能だし、また、「パリ」

か「南仏」かのどちらかを空想の括弧のなかに入れて、すべてを再構成することもできる。その意味で、この映画は、何を書いても「ネタばれ」にはならない。(スペースFS汐留試写室／ワイズポリシー)

2006年03月10日

ジャケット (Jacket/2005/John Maybury) (ジョン・メイブリー)

タイトルの「ジャケット」は、日本語では「上着」の意味だが、原題は、最初から「拘禁服」(拘束衣)を指す。精神病院で暴れる患者に着せる服のことである。これは、英語圏ではすぐにわかるだろうが、日本語で「ジャケット」と言われて、すぐに「拘禁服」のことだとわかる人はそう多くはないだろう。映画のなかで、湾岸戦争の帰還兵のジャック・スタークス(エイドリアン・ブロディ)が着せられる拘禁服のことを「Jacket」と繰り返し言うので、映画をみているとすぐわかるわけだが、英語圏の人は、エイドリアン・ブロディが台にベルトで拘禁されている宣伝写真を見て、タイトルとの関係がすぐわかる。それをわかって映画館におもむくのと、映画を見て、ああと気づくのとでは、映画を見る姿勢が全然ちがってくるだろう。

最初、湾岸戦争を批判するようなニュアンスを含んだ映画かと思ったが、見終わって、これはただの「タイムトラベル」映画じゃないかという、失望感に襲われたが、ブロディもキーラ・ナイトレイも悪くないのと、絵柄がいいので、見て損はしないだろう。が、この手法とテーマなら、エイドリアン・ラインの『ジェイコブス・ラダー』(Jacob's Ladder/1990/Adrian Lyne)まで行けたのではないか? こちらは、似たようなテーマをあつかいながら、ベトナム戦争にかり出された兵士の戦場での危機的な意識と帰還しても残る悪夢とを、錯綜した時間のなかで描き出し、インスパイア度の高い作品だった。

ついでに書いておくが、『ジェイコブス・ラダー』というタイトルも、日本では、すぐには意味がわからない。「ジェイコブズ・ラダー」(「ス」でなく「ズ」と表記してくれば、少しわかるかもしれない。「ヤコブの梯子なら、もっとわかりやすい。英語なら、「ジェイコブ」(Jacob)とは、日本で「ヤコブ」と言っている、聖書でおなじみの名前である。主人公ジェイコブ・シンガーの名前は、聖書の「ヤコブ」にかけてあるのだ。そして、「ヤコブの梯子」といえば、「創世記」に出てくる、ヤコブが夢で見た天国から一条の光のよう下りてくる「梯子」のことであることもわかる。そのうえで、この「梯子」(ラダー)と、政府が兵士にあたえるために開発した幻覚剤との名がかけあわされていることを知れば、その皮肉が際立つてくる。

『ジャケット』のジャックは、1991年の湾岸戦争で重傷を負い、1年後にヴァーモントに帰還する。殺風景な原野のかたわらにある道路で1台のエンコした車に出会う。車にはアル中らしい母親とその娘がいる。彼は、その娘ジャッキーに戦地から持ち帰った「認識票」をあげる。それから、彼は、通りがかりの車に乗せてもらい、カナダへ行こうとする。が、その車は、やがて、パトカーに検問される。気づくと、車の男と警官が地面に倒れており、ジャックは、警察に連行される。裁判ののち、彼は、病院送りとなり、ベッカード医師(クリス・クリストファーソン)の「治療」というより人体実験を受けることになる。それは、

毎日、拘禁服を着せられ、ロッカーのような「カプセル」状の「ベット」に収納される。

この「ロッカー」は、ジャックの時間のスイッチチャーの機能を果たしており、そのなかで時間が15年スウィングする。が、このへんは、あいまいにされており、彼をめぐって15年の幅をもって展開する時間が、単にこの閉ざされた「子宮」的空間のなかにいるときの幻想であるのか、それとも、逆転した時間なのか、それとも、時間というものがいつもそういう飛躍のなかを動いているという時間論にもとづいた表現なのかは、きわめてあいまいである。そういう確固とした時間論にもとづいて作られてはいないように見えるが、それがこの映画の核心ではないので、そういう「弱さ」はあまり気にならない。

しかし、最初の惹きつけ方にくらべて、見ているうちに失望してくるのは、この映画が前提としている「常識的」な道德感である。人は、親を見習って育つ、「子供時代に「しあわせ」なら、「まともな」大人になれるだろう——といった観念がこの映画の基本にある。アル中の母親を持った娘は、15年後、母親と似たような女になるだろう。もし、それ以前に、母親が反省し、「まとも」な生活を送るならば、娘の人生も変わるだろう……。たしかにそういう確率は高いかもしれない。しかし、誰でもが考えがちな（その実、かならずしもそうではない——むしろ、そう考えることによって、そういう不安をぬぐい去ろうとしているにすぎない）観念を映画がなぞっても、面白味はない。

（松竹試写室／松竹）

2006年03月15日

STAY ステイ (Stay/2005/Marc Forster) (マーク・フォースター)

配給会社の要請で、「エンディングについては触れないよう」ということで、中国のことわざを紹介する。それは、「一炊の夢」とか「邯鄲の枕」というやつだ。知ってますよね。唐の時代に、道士の呂翁（りようおう）が、邯鄲の宿で廬生という少年に会う。少年は、呂翁から枕をもらって眠る。すると、さまざまな人生経験をした夢を見る。が、目が覚めたら、宿の人がたいていた黄梁（こうりょう）の飯がまだ炊き上がらないつかの間の時間だった。この場合、少年は夢のなかで栄達をはかり、そこから、「一炊の夢」とは、人生の栄華のはかなさを言うが、この映画の場合は、栄華とは関係ない。複雑そうで、話は簡単。人は死ぬまえに一生の記憶が走馬灯のように展開するという、本当か嘘かわからない「通念」も動員している。

しかし、考えてみると、映画というのは、「一炊の夢」であり、「走馬灯」の幻影なのではないか？ 問題は、その見せ方なのだから、「エンディング」に触れようが、触れまいが、大して関係ないのではないか？ 今日、寿命は予測可能になり、ガンなどにかかれば、大体予測通りに死期を迎えるから、「エンディング」がわかったらドラマⅡ「人生」がつまらないといった観念は捨てるべきだろう。むしろ、「エンディング」を、そのドラマを見る（人生を生きる）以前に明確に認識し、そのうえでどう見るか（生きるか）を考えるとというのが今様なのではないか？ つまり結果がわかっているかどうかよりも、プロセスが問題なのであり、そして映画の場合には、そのプロセスが「夢」であるか「現実」である

かはどうでもよいということが加わるのである。「ネタばれ」禁止主義の人にはあえてこのように挑戦しておく。

こう書いてふと気づいたが、「ステイ」(stay)というタイトルは、「とどまる」、「延期」という意味だが、何に「とどまり」、「何を「延期」するかといえは、それは、プロセスをなのだ。ある出来事(それが「エンディング」で示される)が起き、そのプロセスを映画の時間に「延期」し、その時間のなかに「とどまる」体験を観客にさせるのが、この映画なのだ。

「エンディング」は書かないでというので、冒頭の方のシーンを明かしておくと、高速のトンネルの中のような場所で車が燃えている。衝突事故か、自爆テロか? そのかたわらに男(ライアン・ゴズリング)が座り込んでいるが、しばらくすると、立ち上がり、亡霊のように歩き出す。すると、ゴズリングの顔が「融解」し、ユアン・マクレガーの顔になって、ブルックリン・ブリッジを渡り、マンハッタンのオフィスに来る。この「融解」が何を意味するのかは、「エンディング」に触れることができないとすると) 映画を見て、自分で考えてくださいと言うしかない。

この映画では、本屋のドアが開くシーンがバスのドアが開くシーンへ「融解」するとかいう風に、フレームに窓外の風景が映っており、カメラが(ノーカットであるかのように)そのままズームすると、別の時空に飛び移っているといったトリックが多用されている。それは、なかなかスタイリッシュで、魅力的だ。そういうカットを見ることが、この映画の楽しみでもある。「ネタばれ」の責任を回避するためにプレスから引用する。「例えば、サム「ユアン・マクレガー」とヘンリー「ライアン・ゴズリング」がコロンビア大学に新しく建造された、ガラス張りのモダンな建物を歩いているワン・カットのシーンの中で、突然ふたりはブロードウェイ195番地「旧 WTC に近い Broadway ʌ Day street の角」にある19世紀後半のフランス風建造物であるA T T社の大きなイオニア式円柱の間に移動する」(「」内はわたしの追加)。

プロセスということと言うと、この映画の「モラル」は、意外と古い。精神科医のサムは、元患者で恋人だったライラ(ナオミ・ワッツ)に負い目を感じている。ヘンリーは、両親に負い目を感じている。ヘンリーは、サムの患者になり、21歳で自殺することを予告する。サムは、それをとめようとするが、兩人を媒介するのが、ボブ・ホスキンスが演じる盲目のレオン博士である。ヘンリーは、この人を「父」と思いこんだりもする。レオン博士がソニー・ロリンズのLPを持っているのは、何を意味するのか?

ナオミ・ワッツは、ずっとよかったのに、『ザ・リング2』で安売りをしたが、『キング・コング』で回復、そして、今回は、さらによくなった。当然この映画は、ナオミ・ワッツが出ている『マルホランド・ドライブ』や『21グラム』を意識している。さらに、『リチャード・ニクソン暗殺を企てた男』とも、一脈通じるものがある。

(フォックス試写室/20世紀フォックス映画)

2006年03月16日

プルートで朝食を (Breakfast on Pluto/2005/Neil Jordan) (ニール・ジョーダン)

ニール・ジョーダンに瞠目したのは、『モナリザ』(Mona Lisa/1986)であった。その折、けっこう入れ込んだ映画評を『キネマ旬報』に書いたが、近年の『ことの終わり』も『ギャンブル・プレイ』もあまりぱっとしなかったのも、今回こそはと思つて見た。うーん、前述の2作よりはいいが、『モナリザ』にはおよばない。いや、こういう言い方をすると、作家の方は、「おまえ、何にもわかっちゃいねえな」と言いたくなるだろう。作家にとっては、最新作が一番いいはずなのだ。むろん、若さの勢いというのはあり、初期の作品からどんどん後退してしまう作家もいる。(それにしても、リュック・ベッソンの凋落ぶりは何でだろう？ ビジネス家としてはますます成功なのだろうが、作品は、初期の『最後の戦い』や『サブウェイ』を越えられない)。おそらく、ニール・ジョーダンの場合、故郷のアイルランドへのこだわりがあり、それが、(アイルランドを頭でしか知らない)わたしなどには、ピンとこないのだろう。『モナリザ』は、アイルランドを舞台とはしていなかったたので、「一般受け」したのだ。

しかし、前言をひるがえすようだが、ジョーダンの映画の問題(わたしにとっては)は、アイルランドと彼とのイデオロシンクラティックな関係にあるのではないように思う。この映画が描くアイルランドのシーンは、映画としても生き生きとしている。そのカソリック的背景の屈折の描写は、悪くない。が、舞台はすぐにロンドンに移る。ロンドンのシーンもそう悪くはない。じゃあ、何なんだと言えば、わたしが問題にしたいのは、このアイルランド出身の主人公の、1960年代から今日までの「遍歴」を、時代時代の音楽をまぶしながらビルドゥングスロマン風に描くときの時代認識の軽さである。60年代のドラッグカルチャーとフリー・ライフ、70年代のIRAやグラム・ロック等々、時代を「象徴」する風俗が呈示されるが、すべてが百科事典の「教養的」描写にとどまっている。そんな「象徴」サービスなどしなくても、時代の変化は描けたであらうし、その方が、主人公が活かされることになったのではないか？

神父リーアム(リーアム・ニーソン)とメイドのエイリー(エヴァ・バーシッスル)とのあいだの隠し子として生まれたらしいパトリック・キトゥン・ブレイデンは、教会の近くの家で養子として育てられるが、幼いときから女性になることを夢み、トランスヴェステイズムにのめり込む。ゲイというより「おかま」になる道を進んだわけである。元来保守的なアイルランドでは、世界中で「フリー」が流行になりはじめた60年代の後半でも、タブーであり、キトゥンは、ロンドンに脱出する。

このへんは、ちよっと『タブー』に似ているが、この映画には、『タブー』のような毒がない。むしろ、軽く、「明るく」がこの映画の売りで、その点では、キトゥンを演じるキリアン・マーフィーは、最高の演技をしている。特定の時代のアイルランドという限定がありながら、キトゥンが学校で神父の教師を誘惑しても、ハレンチな作文を書いて懲罰を受けても、笑って見ていられるようなスタイルがこの映画の基本にあり、そのへんが、この映画の評価の分かれ目にもなる。

ある意味で、キトゥンには、トリックスターや道化の要素が入っている。ところていまどき「トリックスター」などという言葉を使うと、いまではゲームの

名前にもなつて一人歩きしているので、わたしがこの語を使う真意が通じないかもしれないので、若干解説をしておく。この語は、英語辞書的意味では「詐欺師」や「ペテン師」を意味するが、1960年代前後に、文化人類学や（のちに「カルチャラル・スタディーズ」と呼ばれるようになる）諸々の文化論で特別な意味を付与され、よく使われた。日本では、山口昌男氏がそのタームの普及に熱心だった（『本の神話学』や『道化の民俗学』を参照）が、要するに、さまざまな境界線を容易に飛び越え、異文化や異なる世界を「媒介」してしまう主体のことである。文化の変化には、そういう「トリックスター」（「文化英雄」とも訳された）の存在がならずあり、逆に、時代が硬直しているときには、めばしい「トリックスター」があらわれないのである。また、たとえ現われても、すぐに抹殺されてしまうのだ。そういえば、堀江貴文は「トリックスター」のはずだったが、それを許せない時代だったので、隠蔽されてしまった。

閉塞した日本の状況を考えたら、ふと、アイルランドへの想像力が起こった。アイルランドにこだわるニール・ジョーダンとしては、この映画で、アイルランドの保守的な世界に一匹の「トリックスター」を解き放つてみるというねらいがあったのかもしれない。そういえば、冒頭、大きな赤い帽子をかぶったキトゥンが、乳母車にやや色の濃い皮膚の幼児を乗せて「おかま」身ぶりで歩く姿は、いかにも「トリックスター」的でいい。このシーンは、「現代」で、ここから60年代にバックし、ふたたび「現代」に戻る。子供のころから、一貫して「トリックスター」だったキトゥンは、成長して、母探しの旅に出るが、この母探しも、「徳光&安住の感動再会」逢いたい！、「スペッシャル」のような涙路線ではなく、最初からむしろ「お笑い」路線に設定されている。彼（ないしは彼女）が探す「母」は、最初から「異化」されている。というのも、キトゥンは、自分の母が、女優のミツィ・ゲイナーそっくりの女性と信じ込んでいるという設定だからである。最初の方の3人称表現ですでにその「実母」の姿を見てしまっているわれわれ観客としては、キトゥンの母探しを「涙ながらに」見ることはできない。

しかし、どのみち「異化」されているとはいえ、彼（ないしは彼女）が、その旅のさなかで見せる「男」たちとの出会いは、けっこういい感じに描かれている。ヒッチハイクしたワゴン車のなかで、バンドリーダーのビリー・ハチエット（ギャヴィン・フライデー）に出会い、愛がめばえる。これが、キトゥンにとって、音楽世界への入口になるが、むしろ、彼（ないしは彼女）は、「ビリー・ハチエット&モホークス」バンドのなかに異質なものを持ち込むことになる。トリックスターは、こうして、二つの世界を「媒介」し、既存の世界を変革することもあるが、多くの場合は、既存の世界から追放される。ただ、既存の世界にトリックスターが闖入したことによって、既存世界の、普段は見えない要素があらわになる。ビリーとの出会い以後、IRAの話が出てくるまでのくだりは、まさに、キトゥンのトリックスターの機能が躍如する。

手品師バーティ・ヴォーン（スティーヴン・レイ）との出会いは、まさに、キトゥンがバーティの舞台を手伝い、道化／トリックスターとしてふるまうという点で、最も「しあわせ」な時期だったかもしれない。が、トリックスターは、持続する「しあわせ」のなかで生きることではない。この場合は、キトゥンをバーティから引き離すのが、幼友達のチャリー（ルース・ネッガ）という黒人女性であるところが面白い。チャリーとは10代からのつきあいで、彼女が同じ

仲間のアーウィンとカップルになってからも、ずっと友情をたもってきた。そういうチャーリーにとっては、キトゥンが「道化」にさせられているのは、見るに忍びなかったのだ。

道化やトリックスターは、いつも、自分が異世界との媒介役をするように運命づけられていることを知らない。だから、ときには、彼や彼女らは、既存の世界から利用されたり、その犠牲になったりしているように見えることもある。アーティスト志望であるが、「普通の人」であるチャーリーには、キトゥンがそういう役回りをさせられていると映った。これは、両方の世界を見てきた観客にとっては、残念に思える。キトゥンは、どのみち、「普通」の世界には生きられないのだ。ステイーヴン・レイは、このへんの屈折をなかなか微妙に表現していた。

では、キトゥンは、トリックスターとして、何を変えたのだろうか？ チャーリーの彼氏のアーウィン（ローレンス・キンラン）は、IRAに入って、仲間に殺される。チャーリーは、彼の子供を身ごもっている。そんなとき、ロンドンのピープブース（視窓）で働くキトゥンのもとへ、「父親」があらわれる。このシーンには、教会の懺悔室を裏返した形になっていて、面白い。そして、最終的にこの「父親」は、自分の「息子」への責任を果たし、アイルランドの保守的な社会では許されない共同生活を始めて、教会を焼かれることになる。しかし、教会という保守の牙城のテンプルが、つかのまであれ、「プルートでの朝食」つまり「冥王星」(Pluto)＝既存社会の果て、極限にある理念的現実での朝食が実現したことにはかわりがない。

映画とは関係ないが、ロンドンには Pluto Press という出版社があり、1960年代末から今日にいたるまで、「革新」的な書籍を出してきた。わたしは、ここから出た John Downing: The Media Machine (1980) を著者からもらい、一読して深い影響を受けた。この本との出会いがなかったら、自由ラジオへのわたしの関わり方は変わっていたと思う。その意味で、「pluto」という語は、わたしには、「冥王星」よりも、Pluto Press を真く先に思い起こさせる。

この映画では、チャプターのあいだで小鳥が登場し、短いコメントを入れる。つまり、この映画の全般的視点は、小鳥なのだ。

アイルランドでも、朝食は、一日の食事のうちで重要な位置をしめる。最初の方で、ニーム神父が、牛乳、トースト、卵、ベーコンの朝食をうまそうに食べるシーンが見える。だから、問題は、その朝食をどこで（既存の社会環境のなかでか、それとも理念的な——たとえばかの——場でか）食べるかが問題なのだ。

（東京国際フォーラム D1 / エレファント・ピクチャー）

2006年03月17日

フリーガン (Hooligans/2005/Lexi Alexander) (レクシー・アレキサンダー)

わたしは、スポーツには興味がないし、ルールのある集団にくみするのも嫌いだから、フリーガンのように、身体をはって他の派閥と闘うなどということの

意味も理由もわからない。となると、わたしは、この映画を評価する資格がないということになるが、映画や文学で描かれる戦争や人の死が「現場」のそれらとは異なるように、フリーガンも、映画に描かれることによって、別の次元を獲得する。フリーガンは、映画というわたしでもわかる「参照体系」(referential system)のなかに引き込まれ、映画のコンテキストのなかでの判断や分析が可能になる。

このことは、映画と「現実」とは違うといったようなことではない。「ナマの現実」などというものはなく、映画ではなくても、ただ視線を向けるというような知覚行為のなかでも、あなたやわたしは、(仮に認識論的違反をして)「ナマの現実」と言っておくものを「別の」「参照体系」に移して認識しているのである。と偉そうなことを書いたが、ここで使われている引用符は、引用とは無関係で、みなわたしの独断だ。わたしの文章では、「」は文字を太字にする代わりにもつかわれる。人も動物も、「もの自体」を自分の住み慣れた「水」に移してから認識するのであり、だから、フリーガンも、映画というわたしが住み慣れた水のなかに持ってこられると、何かを語ることができるということだ。しかし、それは、ある意味で勝手な意見であり、客観性などというものは全くない。

だが、この映画を見て、ここで描かれるフリーガンに魅力を感じたかということ、全くそうではなかった。アホやなあという印象しかおぼえなかったということとは最初に言っておこう。わたしは、アメリカからやってきてたまたまフリーガンに入ってしまうこの映画の主人公マット(イライジャ・ウッド)には同化できない。ピート(チャーリー・ハナム)が率いるフリーガンのメンバーは、徒党を組んで歩きながら「ユナイテッド！」(団結した)と声を合わせて叫ぶ。最初、集団で殴りあうなどということをやったことのなかったマットも、最後には、このスローガンを愛するようになる。が、わたしに言わせれば、「ユナイテッド」は、「アメリカ合衆国」(United States)や「国連」(United Nations)や、そして同名の飛行機会社も落ち目であって、「ユナイト」の時代は終わりつつある。というのも、「ユナイト」には、uni(単一の)という含意があり、「複数多数性」へ向かおうとしている(だから「マルチチュード」だ)今日、こんなスローガンを唱えても、どうにもならないからである。とはいえ、この映画は、「ユナイト」志向の集団性(かつてサルトルが「融溶集団」と呼んだもの)を単純に肯定しているわけではない。むしろ、それを余すところなく描きながら、その限界と宿命を示唆している。

マットがピートのフリーガン・ファーム(フリーガンのグループの単位を「ファーム」というらしい)に惹かれた理由は、割りあい月並みだ。彼は、ハーバード大学でジャーナリズムを専攻し、「パラッチ時代のジャーナリストの役割」という論文を書いて卒業間近だったのに寮の同室の学生の罪をかぶって退学処分になる。部屋からその学生のドラッグが見つかったのだが、富豪ヴァンホール家の御曹司とかいうその学生は、自分はエリートの道を歩まなければならないからして罪をかぶってくれと1万ドルを渡して頼んだのだった。マットは、その金を最終的に受け取らないのだから、なぜそんな役割を負ってしまったのか、理解に苦しむ。ドラマの筋立てとしては、ありがちだが、考えてみると、よくわからない。ハーヴァードあたりに行くと、そういう不可解なことがあたりまえなのだろうか？

マットがそれからロンドンに来る理由もあまりはつきりしない。とにかく、彼は、イギリス人と結婚している姉のシャノン（クレア・フォラーニ）を頼ってロンドンに来る。バンク・ストリートの地下鉄駅で彼を待っているシャノンは、見るからにスウィートな女性。その感じは、キャラクターがそうになっているからであると同時に、それを演じるクレア・フォラーニの性向とも関係があるのではないか？ シャノンという女性は、著名ジャーナリストの父親とうまくいわず、母の死後、アメリカを捨ててロンドンに来たらしい。どちらかというとタフガイ的な感じの夫ステイヴ（マーク・ウォーレン）に愛されて家庭を守っているという感じの女性。つまりアメリカの典型的な女性よりも「従属的」で、その分「スウィート」なのだ。あとで知ったが、俳優クレアの父親はイタリア人だという。そのイタリアンの部分が、シャノンの「スウィート」な部分の表現に大いに役立っているように思う。家庭でも組織でも、「ユニティ」度が強くなればなるほど、そのなかで従属的な位置にいる人間は、不自由や理不尽な要求をじつと堪え忍ばなければならぬ。その非従属性から生まれる情感や美や色気というものがあるが、シャノンは、そういう要素を、美しいがどこかに悲しさを秘めた表情のなかに隠し持っている。

この映画は、キャスティングが抜群にすぐれている。シャノン／クレア・フォラーニもそうだが、フリーガンのリーダー、ピートを演じるチャーリー・ハナムの場合もそうだ。「この役を受けるまで、サッカートの試合には言ったこともないし、テレビで観たことすらなかった」というハナムだが、フリーガンのためには命を落とすことも辞さないような信念、聡明さと粗暴さ、街のチンピラかパンク風でありながら小学校の教師であるというアンバランス・・・単純そうで複雑なピートという人物を実にリアルな存在感で演じている。『コールド・マウンテン』で悪党の三下みたいな役を演じていたときのハナムにもその片鱗があらわれていたのだろうが、大いなる飛躍である。

キャスティングの妙では、グループの「ユダ」役を演じることになるレオ・グレゴリーも、ハードな組織には必ずいる抑圧と偏見のかたまりのようなキャラクターをリアルに演じている。自動車修理工場を経営しながらチャーリーたちとは敵対するフリーガン・ファームのリーダーをしているトミーを演じるジェフ・ベルも、なかなかいい。わたしはこのトミーの風貌を見て、わたしの友人のジェイムズ・ステイヴンスを思い出した。彼は、非暴力の人だが、90年代のロンドンでネットとミニFMのフリースペース「バック・スペース」を開き、ロンドンのネットアートや電子的なアンダーグラウンド・カルチャーのリーダー的存在だった。「バック・スペース」の場所は、いま、スターバックスに接収され、彼は拠点をグリニッチの港湾地区に移した。そこでの対話がアップされているので、聴いてみると面白い。彼も、この映画のなかのフリーガンたちと同じように「サッカート」ではなく、「ソッカート」と発音するはずである。

この映画を見ながら思ったのは、民主主義とか平等とかいうが、競争という原理が存在するかぎり、フリーガンのような「ユニティ」集団はなくならないし、警察や軍隊は存在し続け、殺し合いもとまらないだろうということだ。当然、強者と弱者の差、男が女を支配すること、人種や党派やさまざまなレッテルでセクトを作る閉鎖性と排外主義はなくならない。だが、この映画は、そうした「ユニテ

イ」集団や「ユニティ」社会を礼賛しているのではなく、それを存在論的に問い、その「宿命」を問うてもいる。はたして、それは「宿命」なのか、と。

わたしは、よく知らないので仮設的に問うてみる。スポーツは、競争原理で動いている。スポーツがあるかぎり競争はある。競争があるかぎり、戦争もある。が、支配者は、戦争はするが、自分の命をかけては闘わない。支配者は一兵卒にはならない。スポーツは戦争ではなく、戦争の代償でもある。が、支配者はスポーツのスポンサーにはなるが、その競争の第一線に出ることはほとんどない。スポーツにも権力的な階級制があるが、その階層は、社会の底辺に開かれている。あなたが拔群の運動神経の持ち主ならば、世界的な運動選手の地位に上りつめる可能性があたえられる。いいかえれば、スポーツは、非権力者が権力者の顔をしないうで権力に馴染み、その一部が権力機構の一員として選別されるための装置である。権力が存在するかぎりスポーツは存在する。よって、権力にさからう者は、スポーツを素直に受け入れることはできない。スポーツ会場での観衆の歓声と熱気は、権力の礼賛に比例しているように思えてならない。

（映画美学校第2試写室／ワイズポリシー）

2006年03月22日（1）

ロシナリ (Kekexile/2004/Chuan Lu) (ルー・チューアン)

タイトルになっている「コシリ」というのは、中国青海省チベット高原の高山地帯のことだという。ここに棲息するチベットカモシカは、1970年代には100万頭いたが、乱獲する密猟者のために90年代には1万頭に激変し、1993年、それを憂う有志たちが、自腹でパトロール隊を組織し、命をかけて密猟者と闘った。このことが中国のメディアで取り上げられ、それがきっかけになって、1997年に初めて、コシリ国家級自然保護区管理局が出来、カモシカの保護が軌道にのるようになる。映画は、そのパトロール隊員が密猟者に殺されるという事件からこの活動に興味をいだいたいてはるばるやって来た中国人の記者ガイ（チャン・レイ）を設定し、彼が厳しく、危険なパトロールに参加するという形態で、彼の目からすべてが描かれる。いわば、活動しながら記録する「メディア・アクティヴィズム」の記録のような映画である。

しかし、そのスタイルは、密猟を見張っている監視員が密猟者に殺され、その殺人者を追う、リタイ（ディオ・ブジェが力演）の一隊との闘いをドラマチックに描くもので、「実話」であるという但し書きがなければ、犯罪サスペンスに見える。それは、ドキュドラマにしては、出演者がみな独特の個性にめぐまれており、また、酸素の薄いコシリ高原での危険を冒したロケといやがうえにも映像に奥行きをもたらす環境のためでもある。おそらく、民族的なものもあるのだろう、久しく会っていない隊員同士が再会したときに身ぶりは、「ハグ」どころではなく、たがいに飛びつき合うのである。食料品や資材を調達に行った隊員が、砂地の「あり地獄」のようなものに飲まれるシーンもすごい。空をびっしり埋めつくしているかのように光る星の光景も実に映画的だ。

ボランティア活動であるがゆえに、隊員が密猟者との闘いで負傷したとき、その隊員を入院させるための費用を得るために、密猟者から没取したカモシカの毛皮を密売者に売らなければならない屈折とか、命をかけて闘わなければならない

いたために、家族にとっては、旅立つ男立ちとの別れが最後の別れになるかもしれないという不安、生活のために密猟をせざるをえない者たちと、それを食い物にしているマフィア的な中核集団の確信犯的な冷酷さなど、実際にあったであろう事実を活写しているはずのシーンもあるが、観客としては、非常に出来のよいサスペンスを見ているという印象をぬぐい去ることができない。それは、別に欠陥ではないが、若干、考えさせるものを残す。

鳥葬のシーンがある。死体をナタでばらし、禿げ鷹が食べやすいサイズにする。その一方で、密猟者たちがカモシカの皮を剥ぐシーン、パトロール隊が食料の肉をさばくシーン。これらを見てみると、生き物の肉体と自然との一体感を感じる。その意味では、パトロール隊が自分たちの身体を張って密猟者と闘うのは、密猟が、「生↓死↓ばらし↓鳥が食う」という自然のサイクルのバランスを崩すからだろう。たしかに、高原にちらばるおびただしいカモシカの骨は、カモシカの肉が禿げ鷹や他の動物たちの腹を肥やしたであろうことを示唆しはするが、それは、動物たちにとっては「過食」であり、自然なことではない。そして、そうした密猟から生じる利益の大半はマフィア的な組織のトップに独占され、密猟者の手にはわずかししか行き渡らない——これも自然の原理に反する。それは、資本主義の原理としれば「自然」であるとしても。

(ソニー試写室ブルー／ソニー・ピクチャーズ・エンタテインメント)

2006年03月22日 (2)

嫌われ松子の一生 (Kiraware Matsuko no Issho/Memories of Matsuko/2006/Nakajima Tetsuya) (中島哲也)

ひらめきのある天才肌の映画という印象を持ったが、長く山にキャンプした末に出会った山女をに惚れるような印象かもしれない。が、いずれにしても、テンポとタッチとユーモア感覚が新鮮であり、また、甥が叔母・松子の人生の足跡をたどるという記憶のドラマの持つ魅力があますところなく表現されていたと思う。

『電車男』や『疾走』にくらべれば、中谷美紀が最高の適役であったかどうかはわからない。比較をすれば、適役度としては、『力道山』のレベルだが、中谷は、例によって与えられた枠のなかで最高の演技をしている。中谷が演じる松子のまえに現われては消える数々の男たちを、宮藤官九郎(小説家)、武田真次治(ヒモ)、荒川良々(床屋)、伊勢谷友介(元教え子でヤクザになる)等々のクセのある俳優たちが楽しみながら(?)アンサンブルプレイを演じている。女たちも生き生きしている。わたしは、松子がソープ嬢をしていたときの同僚を演じた Bonnie Pink にいたく惚れた。

松子は、幼いとき、シンデレラ的な人生を夢みる少女だったが、病弱の妹(長じた役を市川実日子が演じる)ばかりかわいがる父(柄本明)の関心を得るために唇を突然突き出すのが癖になってしまう。緊張するとその身ぶりが無意識に出てしまう。それがたたって、小学校の音楽教員の職を失う。以後は、まさに絵に描いたような「転落」の人生。小説家志望の男の虐待にあけくれる毎日と劇的な別れ、その友人との不倫と破局、ソープ嬢になり、店のトップにまで上りつめるが、ヒモを殺して、刑務所入り。殺人を犯して逃亡生活をしていたとき優し

くしてくれた床屋は、8年後に出所したときには、別の女と絵に描いたような「しあわせ」な家庭を築いていた。以後、荒川沿いにある安アパートで「引きこもり」と「ホームレス」的（変な表現ですが）な生活が続け、最後は、河川敷で夜遊びする子供たちに撲殺される。すべてが、スポーツ紙や週刊誌のページに登場する「絵に描いたような」パターンの出来事の羅列なのだが、それが、コミックスをポップアートに機能転換してしまったリキテンシュタインの絵のように実に新鮮なのだ。

その点で、松子を最後までサポートしようとするヤクザの姉御的雰囲気のない親友を演じる黒沢あすかが、若干浮いて見えたのは、彼女が「普通」のヤクザ映画に出てくる「姉御」のままだったからだろう。それを一段ポップ化する操作が彼女の演技と演出にはなかった。

パートごとに字幕をつけたり、音楽を多彩に変える手際も見事。刑務所のシーンで Bonnie Pink が歌うソングは、マドンナの「アメリカン・ライフ」の放映中止になったビデオクリップ的。まあ、とにかく楽しめる。

ここで、「人生ってもんは・・・」というような論を展開するのは野暮の骨頂。むしろこの映画から「人生」的なものを語るとすれば、一度会ったかも知れないが、記憶にない叔母に興味を持ち、調べはじめる甥（暎太）の行動だろう。その発端は、松子が残したアパートの一室にびっしつまったジャンクのような遺品を甥が手にし、その持ち主に興味を持った「アーキビスト」(archivist)的な関心と情熱だ。これは、『僕の大事なコレクション』の主人公の関心と一脈通じるものがある。そして、わたしに言わせれば、いまの時代の「愛」というものは、そういう歴史的・アーカイヴ的想像力によって可能なものであり、とりわけいま、「愛」のそうした転換が起きている。

（東宝試写室／東宝）

2006年03月27日

雪に願うこと (Yuki ni negaukoto/2005/Negishi Kichitaro) (根岸吉太郎)

力のある役者をそろえたが、映画は凡庸である。せりふが「・・・た」「・・・た」と書き言葉になっていて、それを暗記し、口に出す役者がかわいそうになる。なんで、こんなせりふをはかなければならないのかという意識が役者たちにもあったはずである。佐藤浩市は、かなりの程度そういうせりふの単調さを回避している。ただし、それは、彼が演じる人物が、感情的に起伏が多く、せりふの抑揚の激しさでごまかせるからである。小澤征悦は、怒りの役で、同様に回避。が、草笛光子は、ほとんど活かされていないで、気の毒。

北海道の帯広。そのばんえい競馬場に伊勢谷友介の姿がある。彼は、競馬にかけ、あり金をすってしまったらしい。常連らしい山崎努は、もうけた金をこれ見よがしに勘定し、伊勢谷に話しかける。大声で声援を送り続けたあげくという設定だが、わたしは、山崎の声がかすれがちで、喉頭ガンにでもかかったのかという余計な心配をする。どうなの？

本当は訪ねたくなかった兄・威夫（佐藤浩市）のもとに転がり込んだ学（伊勢谷友介）を兄がやけにじやけんにあつかうのが、不可解だったが、やがて、その事情がわかってくる。彼は、東京で貿易会社をたちあげ、菓のネット販売でいつときはもうけたが、消費者に死亡者が出て、薬事法違反に問われ、倒産寸前。会社設立に金を出した妻から見放され、仲間（小澤征悦）は、彼の無責任を難詰する。

学は、ある意味での「ルーザー」だが、今様の「身勝手さ」を最初から設定されているキャラクター。貧しい生い立ちを隠して金持ちの家の娘と結婚するために「母親が死んだことにしてほしい」と兄に頼み、兄が怒り、以後ほとんど絶縁状態になっていた。いまさらおめおめと故郷にもどれる筋合いではない。ヴェンチャービジネスで一旦は成功するが、ネットで失敗するというのもいかにも今様。その意味では、学を伊勢谷友介が演じるのは、悪くないはず。が、それが全然活かされない。それも無理はない。「いまの30代」をこういうパターンでとらえるのが、すでにズレているのだ。

しかも、その一方に競争馬としては成績があがらず、廃馬になりそうな馬「ウンリュー」を置き、この馬と学との「交流」を通じて、彼が癒され、馬の方も周囲の期待に答えるという筋書きは、あまりに見えすいている。わたしなんか、馬であれ運動選手であれ、彼や彼女らが勝つことに自分を同化することなどできないので、こういう作劇には特に感動できない。

わたしは、この映画で見る「ばんえい競馬」にスリルを感じることが出来なかった。おそらく、映画ではただただスローに見える競技も、現場で見れば、スリルがあるのだろう。ひずめのがっちりした1トンを越す競争馬が数百キロのソリを引くのだから。しかし、映像からは、そうした迫力は伝わって来ない。やたら、馬の白い鼻息が盛大に広がるワンパターンの映像をくりかえし、わたしのような「ばんえい競馬」の素人を驚かすことができない。

もし、世代論的にいまの30代（大体1970年代前半期に生まれた世代）を問題にするのなら、彼や彼女らのどこかにある「労働の拒否」という発想を押さえないといけないのではないか？ 彼や彼女らは、日本のバブル経済のなかで、働かないで済めばそれに越したことがないという「労働の拒否」の文化を暗黙のうちに身につけた。これは、いまだと批判の対象になるが、1970年代のイタリアで、「労働の拒否」が労働運動の重要なテーマにまでなったことを忘れてはならない。それは、強制される「労働」から創造的な労働としての「遊び」へというマルクスが本来考えていた発想を引き継いでいた。日本では、せいぜい「時短闘争」のような形でしか、「労働の拒否」をめざす労働運動はついに出現せず、「労働の拒否」の文化は、自覚されないまま「フリーター」のなかに身を隠した。

現実には、いま、アイデア一つ思いついて巨額の金を得たり、金融や情報の操作で富を気づくことがあたりまえになり、そういうことを「本業」とする階級が生まれているにもかかわらず、より多くの人が「働かないでいられるのなら、それにこしたことがない」ということは認されるどころか、悪とみなされるようになってしまった。いま高まっている「フリーター」批判は、「労働の拒否」を単なるぐうたらで無責任な生き方として単純化し、その能動的な側面を葬り去

るものである。「働かない」ということは、ぐうたらで、寄生虫になることとはかぎらない。強制された仕事をいやいややることを拒否し、もっと自発的なことをやるということだ。

学が起業したサプリメント販売の会社は、この映画では、「虚業」と見なされている。そのいっぽう、大地にしがみつき、生き物と苦闘する厨舎は、「実業」だ。しかし、こういう単純な図式ではダメなのではないか？ 学には、故郷があるが、多くの「ルーザー」たちに帰るべき故郷はない。

この映画の作りなら、テレビでよかったのではないか？ この映画で、威夫が責任者になっている厨舎のスタッフ（山本浩司）と学が浴槽につかっていると、やはりスタッフの湯原（出口哲也）の姿が脱衣所で見え、次の瞬間いきなり浴槽に入ってくる。これは、実にテレビ的だと思う。偏見丸出しで言うと、テレビの入浴シーンというのは、だいたいがいいかげんだ。瑣末なことかもしれないが、普通、銭湯的な共同風呂では、風呂に入るまえに尻や局部を洗う。だが、テレビの場合は、脱衣場で服を脱ぐシーンがあり、前を桶などで押さえ（これは、表現規制の問題）、そのまま浴槽に直進し、入ってしまう。おいおいケツはどうしたと言いたくなるが、だいたいこういう感じだ。おそらく、この分では、それが映像の外でも普通になってしまいかもしれない。え、銭湯でケツを洗わないのが普通だって？ 最近、銭湯に行っていないから、知らなかった。（メディアボックス試写室／ビターズ・エンド）

2006年03月28日

インサイド・マン (Inside Man/2006/Spike Lee) (スパイク・リー)

冒頭から、ズンズンという低音の響きとヒンズー語の歌詞の音楽が盛大に鳴る。これは、マニ・ラトナムのインド映画『ディル・セウ心から』(Dil Se../1998/Mani Ratnam)のテーマソング(A・R・ラーマン)の一つ「チャイヤ・チャイヤ・チャイヤ」(Chaiya Chaiya Chaiya)だ。この曲は、映画の終わりにも流れる。スパイク・リーがこのソングを使ったのは一つの目くばせである。

ハリウッド資本の映画が、娯楽装置としての機能を果たしながら、同時に政治的アクティヴィズムとの関係を維持し続けることが出来るかというチャレンジを、スパイク・リーは、決して忘れない。ドラマとしては、この映画は、若干普通とはちがう銀行強盗の全プロセスを描く。そのドラマは、サスペンスとしても楽しめる。この映画が終わって外に出たら、前を歩く人が、「これから始まるっていうところで終わっちゃいましたね」と言っているのが聞こえたが、わたしはそうは思わなかった。話は、ちゃんと完結している。重要なのは、あなたが「銀行強盗」をするとき、あるいは何らかの形で警察と対峙するようなことになる点だ。そしてまた、この映画は、銀行強盗が、かならずしも金品の強奪のためだけでなくなされることもあるし、その「必要」があるときがあるということを示唆する。

銀行の金庫には、現金だけではなくて、いまの時代にはますます、さまざまな情報が格納されている。そのなかには、世間から（できれば）永久に隠蔽する必要からそこに隠されているものもある。そういうものを暴くことも、ある種の反権力活動であろう。この映画では、ダルトン・ラッセル（クライブ・オーウェン）をリーダーとするグループが襲った銀行の取締役会長アーサー・ケイス（クリストファー・プラマー）があるものを隠している。ニューヨーク市警の刑事キース・フライジャーと事件担当の警部ジョン・ダリウス（ウィレム・デフォー）は、当面、ただの銀行強盗だと思うが、アーサー・ケイスは、自分の銀行が襲われたとき、危機を直感する。そこで、彼が連絡をとるのが、凄腕の弁護士マドリン・ホワイ特（ジョディ・フォスター）。フォスターが（けっこうノリノリで）演じる感じの悪い女弁護士は、市長に要求を出せば何でも通るような力を持っているという設定。あるシーンで、キース・フライジャーが、名刺を要求すると、「言っておくけど、あなたには、わたしの弁護士料は払えないわよ」と平然とした顔で言う。

さりげないショットのなかで、いまのアメリカでは、「イスラム系」の人間がいかに猜疑の目で見られるかも描く。解放された人質の一人が、犯人の仲間ではないかと疑われ、警官になぐられるが、その顔を見た警官が、「アラブ人だな」と差別と警戒の目を向けると、その男は、「アラブ人じゃない。シーク人だ」と言う。シーク人は頭にターバンを巻いているが、彼は、ターバンをはずさせられたことに憤る。ところで、シーク人はインドにもいる。その人物は、インド系だったのかもしれない。そうすると、冒頭の「 Cheney チェンヤ 」との関係が気になってくる。

銀行に多数の人質をとってたてこもるといような事件が起きると、一個中隊くらいの警察が動員されるが、その指令基地となるのが、盗聴や監視装置を搭載したバン。そこにジョン・ダリウスが鎮座するのだが、犯人たちの動静をさぐる盗聴器から国籍不明の言葉が流れてくる。そこで、その声をバンの外に拡声器で流し、この言葉が何語かわかる者をさがす。その音を聞きつけてやってきた男の話では、アルバニア語だという。それは、アルバニアの反体制活動家の演説の録音なのだった。

絶対にお薦めの一作。

【追記／2008-02-16】「helpline」氏のブログに、以下のような（わたしには文章的にかなり意味不明の）コメント（<http://d.hatena.ne.jp/helpline/20080211/p1>）があつたので、無断で引用しておく。

粉川氏のエッセイは、なんかおかしいですね。粉川氏は、アメリカの「イスラム系」（と括弧でくくられたカテゴリ）にはインド人も含まれるから『デイル・セ／心から』を引用したのだと「インド人」にアクセントを置いてるんですけど（「シーク人はインドにもいる。その人物は、インド系だったのかもしれない。そうすると、冒頭の「 Cheney チェンヤ チェンヤ 」との関係が気になってくる」）、『デイル・セ／心から』は、インド政府（ヒンドゥー教徒）がムスリムを弾圧していることを背景とする映画なのだから、「権力者に

よるムスリムの弾圧」という文脈を念頭において引用されているという解釈でいいのでは？ アメリカ人が「イスラム系」という括りでムスリムもインド人も一緒にしたにして差別している状況があるとしても、だからといって、『デイル・セ／心から』のヒンドゥー教徒とムスリムの対立という文脈を無視するのはどうなんだろう？

(間違ったら、ご指摘よろしく願います)

◆ここでは、わたしは、＜『デイル・セ／心から』のヒンドゥー教徒とムスリムの対立という文脈を無視する＞というより、そのことには触れていないので上で「なんかおかしい」と言われても、困ってしまう。わたしは、アメリカにおける近年の差別状況を言っただけである。ただし、＜『デイル・セ／心から』のヒンドゥー教徒とムスリムの対立という文脈＞ということでいま考えると、スパイク・リーが「チェンヤチェンヤチェンヤ」を使っているのは、そういう文脈を意識していたのかもしれない。＜「粉川氏のエッセイは、なんかおかしいですね」＞というところをもう少しわたしの文章の文脈にそって言ってくれば、対応することができるかもしれない。

(UIP 試写室／UIP 映画)

2006年03月29日(1)

ロシアン・ドールズ (Les Poupées russes/2005/Cédric Klapisch) (セドリック・クラピッシュ)

無数のスネイルがジグゾーのようにならぶ画面から一つのスネイルへズームインされるスタイルが始まる画面はおしゃれ。パリ／ロンドン間を走る新幹線のなかでロマン・デリスが PowerBook で仕事をしようとするが、バッテリー切れになる。あわてて PowerBook をかかえてトイレに走り、コンセントから電源を取る。これから始まる物語が、彼自身によって PowerBook で書き始められているということが示唆される。まあ、よくあるスタイルではある。この映画では、無数のスネイルの使い方とか、「リアル」な場面に、複数のロマン・デリスを登場させるとか、映像上の工夫が見られる。が、それらは、それほど斬新なわけではない。ポジティブな言い方をすれば、それらが気にならない。

2001年のヒット作『スパニッシュ・アパートメント』の続編という形になっている。パリの大学生のグザヴィエ（ロマン・デリス）は、「エラスムス・プログラム」奨学金を取得して、バルセロナに留学した。そこで、同じ奨学金でヨーロッパの各地から来た同年配の若者と共同生活をしたことが、彼にとつて忘れ難い経験となった。留学中、離れ離れとなっていた恋人のマルティーネ（オドレイ・トトゥ）とは、最後にはまたよりもどりそうな感じもあったが、それから5年後の時代に設定されたこの映画では、マルティーネは、グザヴィエとは別の男を愛し、子供をもうけたらしい。が、その男は、いまでは、出て行ってしまい、二人は親友として付き合っている。

ストーリーをいちいち追ってもしかたがないので、結論にはいる。要するにこの映画は、固定したパートナーを見つけられない、あるいは、少なくともこれまで見つけなかったグザヴィエの心の揺れを描く。彼の心が揺れ動いたのは、一つは、年老いた祖父（ピエール・ジェラルド）が、しきりに、「いつフィアンセに

会わせてくれるんだい？」と言うこともあった。祖父が生きているうちにそうしてやりたい。あせった彼は、ある日、友人のイザベラ（セシル・ド・フランス）に頼んで、婚約者のふりをしていっしょに祖父を訪ねてもらう。彼女は、レズビアンで、ふだんはハイヒールなどはいっていない。その彼女が、ワンピースを着て、転びそうなおぼつかないハイヒールの足で歩き、祖父のまえでグザビエとむつまじいふりをするが、つつい荒っぽい言葉が出てしまうシーンが面白い。

このシーンで思ったが、フランス人でも、老人ともなると、生涯に伴侶は一人的な結婚観をいだいているのだろうか？ グザヴィエの祖父がこの映画のいまで70歳代とすると、1930年代の生まれだ。ドウルーズやガタリフォーの世代だが、彼らは、家庭に関しては結構ラディカルな世代だった。まあ、彼らは「普通」の人たちではなかったが。いずれにしても、映画である一定のことが強調される場合は、映画のコンテンツとの関係よりも、映画が直面している「いま」との関係が介在していることが多い。つまり、いま、フランスでは、好きならいっしょになり、嫌になったら別れるといったカップリングのパターンが、修正されつつあるのではないかということだ。これは、ポストフォーダイズムの多くの国で見られる現象だ。

映画は半分夢の実現のようなところがあるからでもあるが、男が魅力的な女に会うと、すぐにベッドインしてしまう。そして、その場合、相手に魅力を感じてすぐセックス関係に入ったあと、そのまま持続的な関係になるのがパターンだ。たとえその関係が崩れるとしても、セックスをした結果、がっかりし、そのままつきあうのをやめてしまうような例は少ないのである。なぜだろうか？ 現実には、こちらの方が多いような気がするのだが。この映画のグザビエも例外ではない。彼は、この映画のなかで、最低3人の女と寝るが、少なくとも、彼女らとのセックスには満足し、相手も同じようだ。

ヴァルセロの仲間にウエンディ（ケリー・ライリー）という女性がいたが、その弟ウィリアム（ケヴィン・ビショップ）は、ロシア人のバレリーナに恋をし、結婚することになる。彼は、一人の女性を「一筋に愛する」男の雛形であり、ふらふらしているグザヴィエのアンチテーゼとして設定されている。ウィリアムの結婚式に、彼の両親が来るが、二人はすでに離婚しており、息子の結婚式のためだけに同席した。つまり、この世代では、すでに長くない結婚のパターンが始まったいたわけだ。式と披露宴での両親のぎくしゃくしたシーンは、こういう関係へのさりげない批判が感じられる。ということは、前述したように、ウィリアムの結婚は、「新しい」のである。

グザヴィエというのは、70年代後半生まれ世代の典型なのだろう。こういう一般化するのにはナンだが、映画が一般化して描いているのだから、そういう言い方が許されるだろう。フランスの場合は、ポストMay 68世代である。1968年の5月革命の余波が消えた時代に生まれ、70年代後半から80年代の資本の多元化の「恩恵」を受け、反抗を知らずに育った世代だ。フランスでは社会主義政権が成立したが、それは、情報と文化を取り込んだ新資本主義への出発だった。これは、フェミニズムの影響やマルチカルチャリズム、ベルリンの壁の崩壊などの影響で、女性や、東欧出身者の場合は若干違うのだが、パリジャンのグザヴィエの場合は、あまり状況から決定的な影響を受けなかったのではないか？ だから、かえって、ヴァルセロナでの経験のような外国体験が意味を持つ。

この映画でも、女性たちはみなマイ・ウェイだ。グザヴィエがいまは友人として、いい関係を保っているマルティーネ（オドレイ・トトゥ）は、環境問題に関心を持ち、子供をグザヴィエに預けて集会に行き、なかなか帰ってこない。グザヴィエは、彼女の誕生日のプレゼントを買いにいった KOKAI で早速セネガル人の店員をくどく。彼女は、すぐに彼と寝る。彼女は、その後、彼に恋人がいると思い、さっと引く。じめじめしない。レズのイザベラ（セシル・ド・フランス）も、あっさり昔の相手をふり、新しい恋人を作る。つまり、男がいくら「終生のパートナー」志向になっても、女の方は、そうはなっていないのである。この映画は、そういう点を強調してはいないが、グザヴィエは、その顔の通り、いつでもどこかズレているようだ。その分、女性には助けたいという気になるのかも。

（角川ヘラルド試写室／角川ヘラルド映画）

2006年03月29日（2）

ディセント (The Descent/2005/Neil Marshall) (ニール・マーシャル)

この映画は、第8回ブリティッシュ・インディペンデント映画賞の最優秀監督賞と最優秀映画技術賞、スウェーデンの第11回ファンタスティック・フィルムフェスティバルの最優秀作品賞を受賞し、さらにいくつかの賞に輝いているという。英語で読めるメイジャーな映画評も好評であり、IMDb の User Rating でも 7.5/10 をつけている。が、わたしが見たかぎりでは、どこがそんなにすぐれた作品かが全くわからないのであった。むしろ、IMDb で、「金かせせー!」(I want a refund!!)とか「(DVDを)借りるなーひどい」(Do not rent - Dire) などと書いているレヴューの方に賛同してしまうのである。IMDb には、そういう糞味噌の批評もかなりある。プロっぽいレヴューでは概して「好評」で、アマチュアの批評では散々という感じもする。わたしのようなホラーものの素人にはわからない奥深さがあるのだろうか？

登場するのは、主として6人の女性。川下りとか洞穴探検とか、冒険に入れ込んでいる仲間同士。映画は、ゴムボートで3人が川下りをしているシーンから始まる。乗っているのは、母親と娘2人かと思ったら、岸に着いたのを見ると、3人とも大人の女なのだった。岸で迎えるのは、その一人サラ（シャウナ・マクドナルド）の夫（オリバー・ミルバーン）とまだ幼い娘（モリー・カイル）。そのとき、この夫が何か変な、うかない態度をしているのが気になったが、その点での展開はなく、そのまま次のシーンに飛ぶ。が、場面が変わって、夫が運転し、サラと娘が乗っている車は、あつという間に衝突事故を起こし、2人は死んでしまう。何なのだと思っていると、1年後という設定になり、女ばかりがサラの家に集まる。ここは、何かレズ軍団が勢ぞろいしたかのように面白い。はあ？、女だけで探検隊を組んでいるなんてのがあるのかあという感じ。

どうやら、家族を一瞬にして失ってしまったサラを探検仲間が慰めるため、洞窟探検をしようというらしい。それを仕切るのは、自信過剰でやや無鉄砲な感じをただよわせるジュノ（ナタリー・メンドーサ）。で、手慣れた身ぶりで女たちは、洞窟に入るが、小さな地震が起こり、入口をふさがれる。実は、この洞窟、ジュノが言っていたのとは、ちがいで、全く地図に載っていない未踏の洞窟だった。

ジュノは、それを知っていて、新洞制覇の手柄を立てるために、他の仲間には黙っていたのだった。パニックが広がるが、とにかく、出口を探さなければならぬ。奥に進むと、クレバスの向こう側に出口がありそう。このクレバスをトラバースするシーンはなかなかいい。

映像は、全体にそう悪くない。が、俳優が安い。テレビには出ていても、映画の経験はあまりない俳優が多い。面白いのは、サラ役のシャウナ・マクドナルドが、マレーシア生まれ、ジュノ役のナタリー・メンドーサが香港、レベッカ役のサスキア・マルダーがオランダ（日本のプレスではニュージールランド）、サム役のマイアンナ・バリングがスウェーデン、ノーラ・ジェーヌ・ヌーンがアイルランド、ベス役のアレックス・リードだけがUK生まれというように、実に多様な出身別の俳優によって構成されている。が、そのせいか、その多様性が、いたいこの女性集団は、どのように生まれたのかという気持ちを起こさせるくらい、不思議な感じがする。探険でつながっているといっても、これだけタフな女たちは、そうざらにはいない。ま、細かいことはどうでもいいという映画なのである。

配給会社の御達しで、最後のシーンについては明かさないでほしいとのことだが、ネットで読むことのできる英文のレビューでは大部分がはつきり書いているし、トレイラーにはその姿（↓）がばっちり映っているので、わたしも書くことにする。要するに、怪物に出会うのだ。その設定は、同じ監督の前作『ドッグ・ソルジャー』（Dog Soldiers/2002）に似ている。が、このシーンも、映像的には、しっかりと撮られていて、ただのこけおどしではないリアリティがある。そのへんで楽しむしかないのかな。

サラの夫は、実は、このグループのジュノ（だったか？）と出来ていたらしいことがちらりと示唆される。それが、冒頭のシーンの夫のうかない顔に結びつくのだろうが、それは、ジュノに対するサラの不信感と怨みをエスカレートさせる程度の意味しか持たないのか、それとも、もつと意味があるのかは、はつきりしない。

6人の女を狭い空間に閉じ込め、怪獣（どうもみんなオスらしい）に襲わせるというのは、どこか、「繫縛もの」に通じる何かがありそう。この映画が好きなのは、無意識裏でそんな感覚を働かせているのではないかな？（スペースFS汐留／エイベックス・エンタテインメント）

2006年04月03日

デイジー (Daisy/2006/Andrew Lau) (アンドリュー・ラウ)

香港のアンディ・ラウが、「脚本を読んだ瞬間から僕が撮るしかないという運命的なものを感じた」と言い、韓国のチョン・ウソン、チョン・ジヒョン、イ・ソンジェを使って撮ったというので、期待して見た。わざとなのか、『猟奇的な彼女』や『4人の食卓』のチョン・ジヒョンにしては、「素人」くさいなあと思って、「純愛」ドラマ風のくたかりを見ながら、あくびが始めたところで突如テンポが変わり、アンドリュー・ラウらしいアクションになる。インターポールの刑事（イ・ソンジェ）と殺し屋（チョン・ウソン）。2人はなかなかしぶい演技をしていて、文句ないのだが、問題は、舞台に使ったアムステルダム。

チョン・ジヒョンは、アムステルダムでアンティークの店を開いている祖父のもとで働きながら、絵を描いている。ダム広場で似顔絵描きをやっていて、その客になるのが、イ・ソンジェ。広場に面した（！？）ハングル文字の店で麻薬取り引きがあるのを見張るためにチョン・ジヒョンの客になったのだが、そのうち2人のあいだに愛がめばえる。まあ、ありがちなパターンだ。他方、運河に浮かんだバージ(Barge)に住んでいるチョン・ウソンは、花を愛し、クラシック音楽と画集を友とする優雅な生活をしながら、黒薔薇の鉢植えがどくと、いずかには出かけて行く。これも、絵に描いたような殺し屋だ。彼は、過去にチョン・ジヒョンを知っていたというとつてつけたようなバックストーリーがあり、その係数のなかで、チョン・ジヒョンをめぐってイ・ソンジェとの屈折が生まれる。一方は、「正義」に、他方は「悪」に生きる男。

映画の「型」としてのロマンスはあるだろうし、そういう映画も好き好きだが、なんかみんな借り物という感じがする。とりわけ、舞台となるアムステルダム。このドラマは、別にアムステルダムではなくてもよかったのではないか？ プロデューサーのチョン・フンタクの話では、最初、コストの安いプラハを計画したが、「銃激戦など、アクション撮影にはうってつけと思いましたが、愛を語るには向かない」とのこと、変更になったという。わたしは、プラハも好きなので、幸いとすべきだが、その代わり、アムステルダムが「犠牲」になったわけだ。ドラマがまずあってロケ先を選ぶというのは、もう古い。そうであっても、場所性のロジックにまかせるというか、せつかくアムステルダムで撮るのなら、この街のローカルな面を活かすべきだった。それを活かすと、ややこしいことになるから、アムステルダム⇨麻薬⇨犯罪という表層的なイメージで、個別特異的な場所への執着とは切り離せる「インターポール」とか、国際マフィア的な中国人（ここは韓国人にしない）とか、プロフェッショナルな「殺し屋」とかしら登場しない。

ひとつだけ、面白いと思ったのは、殺し屋であれ刑事であれ、韓国の人の持っている「礼儀正した」とか「遠慮」とか、どんなにハードボイルドを描いても残ってしまう要素だ。そういう面は、日本にもあるし、それがよかったり、わるかったりするわけだが、本来「ドライ」なはずの殺し屋や刑事がそういう要素をにじませるのに接すると、これは、アムステルダムを舞台にしても、韓国映画なんだなという思いがする。しかし、わたし自身は、大学であう韓国からの留学生のなかにいつもそういうものを感じる日々なので、あまり新鮮味は感じられないが。

ノートであるので、上から気ままに書いてきて、ここで、ちょっと意見が変わりそうな気分になる。というのは、映画の終わりの方に出てくるブロンズの胸像のことを思い出し、ちよつと知らべてみたからだ。それは、中央駅に近い Singel Canal に面した広場に建てられているムルタウリ (Multatuli, 1820-1887) の記念彫像（↓）だが、本名を Edvard Douwes Dekker ヲジハラのオランダの作家は、インドネシアの植民地主義に一撃をあたえた小説『マックス・ハーフェール』(Max Havelaar, 1860)で有名である。不学にしてわたしは読んではないが、オランダ（ウィレム3世治下）の植民地主義を批判するこの小説は、どこかで、この映画と合わせ鏡になっているのではないか？ そして、この小説にある「サイジャとアディンダの悲恋物語」は、どこかで、この映画の「悲恋」

とつながってはいはしないか？この映画に出てくる中国人マフィアは、ある意味では、麻薬によって世界の「植民地」を支配している。インターポールは、一応そのアンチだが、映画でも、その関係は単純ではない。うん、そう見ると、この映画、オランダを舞台に設定したことは、なかなか意味深長ではないか。

(東宝東和試写室／東宝東和)

2006年04月04日

柔道龍虎房 (Yau doh lung fu boung/2004/Johnny To) (ジョニー・トー)

ジョニー・トーの『FV』なんかのイメージで見ると、面食らう。黒澤明の『姿三四郎』に「敬意を表して」撮られたというが、使われているソングは、渡辺邦男が脚本・監督した1970年のテレビ版のである。トウは、本当に黒澤の『姿三四郎』(1943)を見ているのだから？ むろん、1954年の小林恒夫版も、1955年の田中重雄版も、1963年のそのテレビ版も、そして、1970年の渡辺のも、黒澤の『姿三四郎』なしにはありえなかった。しかし、(わたしは、それらを比較していないので、わからないが)この映画は、あまり「姿三四郎」とも「柔道」とも関係がないのではないか？ ここで見せられる「柔道」は、むしろ格闘技だ。

そういうものと無関係に見れば、それなりの面白さはあるが、一番面白いのは、冒頭から、変な日本語で1970年テレビ版の『姿三四郎』のテーマソング(関沢新一作詞、安藤実親作曲・編曲)をことあるごとに直立不動の姿勢(といっても東海林太郎のようにではないが)で歌うチン(カルバン・チョイ)だ。この人物は、まあ、普通に言えば、ちよつと狂っていて、柔道の名人の父(ロー・ホイパン)の「不肖の息子」だ。コーラーを飲むとき、必ずストローで吹き、父親から「コーラーを吹くのはやめなさい」と言われる。

かつて柔道のチャンピオンだったシト・ポウ(ルイス・クー)は、柔道を辞め、「しがない」(こういうシテュエーションでは必ず使われるクリシエ)バンドマンをしているが、その演奏もままならないほど、酒とバクチに身を「もちくずしている」(同)。それをつねずね距離を置きながら残念に思っている若者トニー(アーロン・クオック)が、彼をいさめる。トニー自身もなかなかの腕の持ち主。この禁欲的で自己犠牲的なキャラクターは、昔の日本映画にはよく出ていたともいえるかもしれない。アーロン・クオックは、なかなかいい演技をしている。

この映画は、同じパターンを何度もくりかえすことによる面白さを意識している。カルバン・チョイの歌とストローもそうだが、シト・ポウがギターを弾いているクラブの入口にいる巨漢とトニーとが見せるくりかえしもそうだ。2人は賭けをし、巨漢が必ず負ける。

歌手になろうとしているが、芽が出ないシウモン(チェリー・イン)も、いくつかのパターンを繰り返す。盗んだ札束を持って走り、それが路上に舞うのも一つの繰り返しパターンだ。これは、一つのスタイルで、けっこう面白い。

3人の関係は、どこか、60年代のヌーヴェルバーグの登場人物たちを思い出させる。そういえば、伊丹十三（当時は「十三」と言った。それを「十三」にしたのは、伊丹自身のコメントによると、「マイナスをプラスにした」のだという）も、ヌーヴェルバーグの影響を受けて、『ゴム鉄砲』という「仲間もの」を作った。この映画では、そういう面はエピソードではないが、しかし、わたしは、ジョニー・トーにはそういう方のドラマを期待する。

柔道を描きながら、日本の柔道とは違うのは、レオン・カーフアイが演じる凄腕の柔術師の感じを見るとはつきりする。それは、レオン・カーフアイの演技の凄さでもあるのだが、その殺気をただよわせた勝負は、柔道のものではない。この映画の柔道には、終始、殺気がただよっている。

（シネカノン試写室）

2006年04月06日

OLD SALMON 海を見つめて過ぎた時間 (Old Salmon Umi wo
mitsumetesugita jikan/2005/Kimura Takeo) (木村威夫)

本年88歳になられ、ますます「健影」の木村威夫の最新作。本来舞台美術監督として活躍するが、本編では監督をつとめる。

「オールド・サーモン」の「オールド」は、ご自身を指すのか？ 海辺の岩の上に立つ床屋の回転看板塔も、木村氏自身の投影か？ 最後のその看板塔は、ゴミのように倒れている。

日本のシャンソンの大御所、深緑夏代が演じるというより、彼女そのままのような、洞窟の黒装束の「女王」は何者？

喜多直毅が弾くバイオリンがいい。

深緑夏代のシーンは、もう彼女の独壇場だが、あとのシーンは、わたしには難解すぎて、よくわからない。

（映画美学校第1試写室）

2006年04月07日

ローズ・イン・タイドランド (Tideland/2005/Terry Gilliam) (テリー・ギリアム)

すぐ近くの予約席に座ったある芸能人が途中から大あくび。いや、あくびをするなどと言わないが、これ見よがしに、しかも声を出してするのはやめてもらいたい。「なんて退屈なの」というアッピールのつもりかもしれないが、わたしには実に面白く、そんな妨害はされなくなかった。

「いいねいに英語 (Rose in Tideland)までつけた邦題は、『不思議な国のアリス』のまねだが、英語は、アリスの邦題からの直訳で、原題(Alice's Adventure in Wonderland)からかなり逸脱している。明らかに、宣伝の路線は、どう宣伝するかで迷った末、児童向けのファンタジックなメールヘェンpoiイメ

ージで客を集めようとしている。一人の少女が、「不思議な世界」にまぎれこむ。そこには普段は見えない動物がいたり、子供っぽいファンタジックな「夢」の世界がある……。わたしも、試写状態で、逆立ちした太い樹木の枝に乗っているジョデル・フェルランドが映っている「美しい」イラスト（↓ブラザー・グリム』を娘のために作ったというようなことを言っていたので、その流れかとも思った。しかし、それはちがっていた。イラストが示唆するのは、「メルヘン」的な「夢」の世界ではなく、文字通り、逆立ちの世界なのであり、だが、そこにいる少女にとっては逆立ちでも何でもない世界なのだ。『ブラザー・グリム』も、決して「子供」向きではなかったが、この作品も、全然「子供」向きではない。実にリアルな「現実」の物語だ。ちなみに、原題（*Die Land*）は、干潟、満潮期に水没する土地のことである。つまり終末にのぞんだ世界なのである。

子供のころ自分を捨てたぐうたらな親の話は、ワイドショウでも腐るほどあるし、それを補完するようにホームドラマやCMの「しあわせな」家庭の神話がくりかえされる。そういうレベルからすれば、この世界の「家庭」は「普通」ではない。が、テリー・ギリアムは、家庭というものがその構造からして持っている無理と不条理を、ちよつとばかり誇張的・イデオシンクラティックに描き、そこで全くへこたれなく、それがあたかも「あたりまえ」であるかのように生きていく一人の少女ジェライザ・ローズ（ジョデル・フェルランド）を創造した。「普通」の水準からははずれたファミリー。が、そこで住む少女は、いささかも「不幸」そうではない。

ある時代の「標準」からすると「異常」で「悲惨」に見える世界も、そのなかに入ってしまうと、それがそれなりのロジックと「普通」さを持っている。それは、「慣れ」のせいではない。それだけ複数の「現実」がそれぞれのユニークさをもって存在しているからなのだ。考えてごらんよ、あなただって、あなたの日常を詳細に監察すれば、「みんなと同じ」などという要素はあまりないことに気づくだろう。マンシヨンの屋上から9歳の子供を投げ落とした男が、近所の人の目からも、旧職場でも、「とりたてて異常とは思えなかった」というようなコメントがテレビでくりかえされている。そのあげく、些細な事実のなかにその男の「異常」さを見い出そうする報道も出て来た。しかし、この「普通」か「異常」かという構図は、認識論的にまちがっている。人は誰でも「特異性」のなかで生き、かつ「共」のなかでも生きている。その際、この「共」は、複数の「特異性」がシェアする「共」の部分と、社会が押しつける「共」の部分とが重なりあっており、後者の影響が強い時代や社会や個人的条件のなかでは、「特異性」が犠牲になっているかのような形で事態が進むことになる。そこでは、「特異性」は、本来は「一つ」であるべき「多重人格」的な「顔」と見なされると同時に、「特異性」の側は、そういう「外的」諸条件を批判し、呪うことにもなる。しかし、『ローズ・イン・タイドランド』は、そうした二者択一的な視点をとらないところがすばらしい。

ジェライザ・ローズにとって、いつもベットにふてくされたように寝そべり、身体を揉めの、何を持ってこいと言っている母親（ジェニファー・テイラー）は、別に「ひどい」母親でも何でもない。また、ロックシンガーの父親（ジェフ・ブリッジス）が、ちよつと旅行してくるといって、ジェライザ・ローズにヘロインの注射を打たせるのも、「虐待」とは無関係の、このファミリーのごく

「普通」の日常だ。父に注射するときも、母親の足をもむときも、ジェライザ・ローズは、とても楽しそうだ。母親は、突然発作（プレスでは、「オーバードース」で死んだと書いてあるが、「オーバードース」というのは、麻薬の過剰摂取のことである。ジェフのせりふでは、彼女は、「メソドン」を飲んでいて発作を起こしたと言っていた。「メソドン」とは、ヘロイン中毒の治療のために摂取し、中毒者には無料で提供される「メソドン・クリニック」があった——ちなみに、あのシド・ヴィンヤスは、チェルシー・ホテルに泊まり、ラファイエット・ストリート（「メソドン・クリニック」に通っていた）を起こして死んでしまうが、だからといって、この「ファミリー」が崩壊するという感じはしない。そもそも、ファミリーなどというものとは関係のない生活をしていたのだ。

母親はあつさり姿を消すと、父親の方は、ジェライザ・ローズをともなつて電車やバスを乗り継ぎ、ヒッチハイク的な旅に出かける。バスのなかではオナラを遠慮なくして周囲の輦轡を買うわけで、「普通」に見れば、とんでもない親父なのだろうが、彼女はそうは思っていない。『不思議な国のアリス』を愛読し、3体のバービー人形の下半身を切り取った首を指人形にして、彼と彼女らと「対話」をしながら、一人遊びをする。これも、そういうやり方で「孤独」を紛らわせているとか、空想の世界に逃げ込むことによって、現実世界の「ひどさ」を忘れようとしているのだというような解釈は意味をなさない。それよりも、彼女にとって、自分という「個」が複数であることに注目しよう。子供にとって「ごっこ遊び」は普通だが、それは、「ごっこ」ではなくて、複数の「個」とのたわむれであり、「現実」と「空想」の世界といった区分が成り立たない世界に属している。

この映画には、「メールヘン」的な「空想」世界はいささかも存在しない。すべてが「現実」でありえる描き方がされている。父親が、「おばあちゃんに会わせる」といってジェライザ・ローズを連れて行ったテキサスの人里離れた一軒家は、廃墟と化していて、おばあちゃんの姿はない。その荒れ果てた家のソファに腰を下ろした父親は、「ちよつと旅をしてくる」と言つて、ジェライザ・ローズにまた注射をさせる。彼女は、スプーンでヘロインを熱し、手慣れた手つきで注射をする。「量を手加減すんじゃないよ」と言うのを忠実に守ったせいか、彼は、翌日になつても起き上がることはない。

父親の遺体は腐っていくし、食べるものもないのに、ジェライザ・ローズは、そんなことを気にせずに、父親に話しかけたり、指人形と対話したりしながら、家のまわりを歩いていると、網をかぶり黒づくめの片目の女デル（ジャネット・マクティア）に出会う。その描き方は、最初、幻想風だが、それは、ジェライザ・ローズの目から描いているからで、彼女の驚きがおさまるにつれ、幻想とはほどおいリアルなシーンになる。その息子のディケンズ（ブレンダン・フレッチャー）は、頭に大きな傷がある。癲癇症で脳を切除したらしい。付近を走る列車を「怪物鮫」だと言う彼は、いつかそれを倒す気配をただよわせる。

非常に面白いのは、この人里離れた場所にある、「特異性」を押し隠さない人間ばかりが登場する世界が、一見「自由」の世界であるかに見えるながらも、そうではないことが暴露されるプロセスだ。ジェライザ・ローズは自由だ。しかし、デルとディケンズとのあいだには、支配と従属の関係がある。デルには、支配の妄執がある。彼女は、自分の目をつぶした蜂を憎んでおり、死んだ母親を偏愛している。剥製趣味の彼女は、母親を剥製にし、ベッドに寝かせている。だ

から、かつての恋人だったジェライザ・ローズの父親の遺体を発見すると、「よく帰ってきてくれた」と、ただちにその剥製作業にとりかかる。

デルにとって、死者を「土に返さない」というのが信条だが、「土に返さない」ということは、自分で独占することである。明らかに、彼女は、ディケンズを「虐待」している。その意味で、この映画では、プレスなどでは「幽霊女」と記されている彼女が、実は、一番「普通」人なのだ。ジェライザ・ローズの母も父も、デルの支配下からはずれているときのディケンズも、みな、ユニークであるが、デルだけが、「普通」の妄執や欲望に支配されている。

最後のシーンの出来事は、なぜ起こったのだろうか？ ディケンズにとって、デルも列車も、恐怖の源だった。デルは、それなりの理由があつてディケンズを支配する。が、列車はただ通るかに見える。貿易センタービルも、「ただ」そこにあつたように見える。ビルから投げ落とされたあの子供は、何の「罪」もなかったように見える。しかし、事件は起こり、人々は傷つき、多くのファミリーが離れ離れになる。しかし、最後のシーンは、再会もまたあるのだということを示唆するのだろうか？ ジェライザ・ローズは、ファミリーを逸脱する存在で、それなしでも生きられそうである。が、この最後のシーンは、彼女が旧来のファミリーに回収されそうな気配をもつて終わる。ジェライザ・ローズはどこへ行く？ いずれにしても、この映画が、ポストファミリー時代の重要な映画の1本であることは確かだ。

(東芝エンタテインメント試写室／東北新社)

2006年04月10日

アイス・エイジ2 (Ice Age:The Meltdown/2006/Carlos Saldanha) (カルロス・サルダーニャ)

前作『アイス・エイジ』では、「温暖化」問題と「ヒューマンドラマ」とが微妙なバランスを保っていた。ハリウッドの「良心的」な部分がちよっぴり啓蒙をかねて「温暖化」へも警鐘をならしておこうといった趣だが、妙な啓蒙臭がなく、楽しめた。今回は、「温暖化」問題への意識度の点では、はるかに後退している。前作の主要テーマであつた「異種交流」の面の「異種」の側面への意識も薄まった。むしろ、「異種」よりも「同種」の交流が主題になっている。

原題には、The Meltdown という副題がついている。これは、原子炉などの「炉心溶融」の意味でつかわれる(以前東海村でもあつた)が、ここでは、氷が「温暖化」で溶けるといった程度の意味のようだ。「炉心溶融」は、ひどくなると、チェリノブイリのように制止がきかなくなり、大爆発を起こす。だから、とりわけ一般人にとっては、それに対してできるのは、逃げるぐらいのことだろう。「温暖化」による氷河の融解も、似たようなものかもしれない。だから、この映画では、氷河の融解が、迫り来る危機に一般化され、それがたとえ地震でも嵐でもあまり違いがないものになっている。

氷が溶け、氷壁がくずれ、水面に張った氷が割れ、それまで氷の世界で安定した生活をしていた生き物たちが、脱出を余儀なくされる。ある種のエクソダスの物語。

映像はたしかにきれい。動物たちの毛並みがやけに生々しい。プレスによると、『アイス・エイジ』や『ロボッツ』でカルロス・サルダーニャと組んでいたCGI集団ブルー・スカイ・スタジオは、今回、レイ・トレーシング・プログラムのレベルを上げ、「動物の毛皮の上で光りが拡散する様子を、毛の一本一本が陰を落とすレベルにまでわたった表現することができるようになったという。氷面がばりばりと割れていくところとか、スクラットがどんぐりを追って右往左往するシーンのCGIの使い方など、見事である。

「異種」が異種のまま連帯するという側面は、今回、まえからの知り合い同士、シド（ナマケモノ／声〓ジョン・レグイザモ）、デイエゴ（サーベルタイガー／デニス・リアリー）、マニー（マンモス／レイ・ロマーノ）たちの3「種」の枠を越えない。「絶滅種」という差別を受けているマニーが会おうエリー（声〓クイーン・ラティファ）との出会いのエピソードは、この映画のなかでかなりの比率をしめるが、エリーは、どのみちマンモスである。「彼女」は、幼いときに両親を失い、フクロネズミといっしょに育ったので、自分が「フクロネズミ」だと思い込んでいる。

とはいえ、エリーが、段々自分の本性を自覚するようになって、依然として「フクロネズミ」の習慣を抜け出せないのをマニーが知り、今度は、自分が「フクロネズミ」になろうとするシーンがあるのは、面白い。この部分では、この映画は、必ずしも「同種同型」の狭い世界に閉じこもるというわけではないのである。

例によって「ローナー」でありつづけるスクラットから、群集集団まで、そのあいだをうごめくペテン師的な「ものしりトニー」（アルマジロ／声〓ジェイ・レノ）などなど、社会学的テーマには、事欠かないが、「温暖化」やエコロジへの問題意識は、『アイス・エイジ』よりも後退している。

（FOX 試写室／20世紀フォックス映画）

2006年04月11日（1）

ニューヨーク・ドール（New York Doll/2005/Greg Whiteley）（ダグ・ホワイトリー）

バンド「ニューヨーク・ドールズ」の話なのに、また複数形を省略しやがって、と思ったら、原題も単数なのだった。“A New York Doll”^{なぐらふ}、New York Dollsのなかの一人を指すが、冠詞がないから、学校文法的には、バンドとしてのニューヨーク・ドールズをはなれて、New York Doll 一般を指すことになる。あるいは、あえてそうすることによって、暗黙に「あの」「ニューヨーク・ドール」という意味を含ませることもできる。しかし、New York Doll は、いまではアンティクになっているおもちやの人形の意味でもある。現に、ニューヨークのレキシントン・アヴェニュー（62 Street と 63 Street のあいだ）には、New York Doll Hospital というおもちやの人形の販売・修理をする老舗がある。^{（1）}く、一般的には、「ニューヨークの女の子」・・・ドラッグの名称などなど、このタイトル、なかなか微妙である。ま、よぶんなことはさておき、ありていには、「ニューヨーク・ドールズ」のベシスト、アーサー・ギラー、ケインのことだ。

この映画は、ケインが、バンドのあつけない解散（1975年）後、30年近くものあいだ、ロサンジェルス の「ファミリー・ヒストリー・センター」で人知れず資料整理の仕事をしていたことがわかり、そこから「ニューヨーク・ドールズ」再結成へと急転回するドキュメントという体裁をとっている。それは、なかなか感動的なドラマではある。

しかし、どうなのだろう？ ケインが、ドラッグとアルコール依存の生活から足を洗い、モルモン教に改宗して、バンド時代とはうって変わった生活をしたことは事実だとしても、彼がバンドの再結成へ動く動機は、この映画が描くほど「自然発生的」なものではなかったのではないのか？

バンドの再結成イヴェント（むろん、最初から長期的な計画ではなかったろう）は、映画のなかでもモリシーが根回しをするように描かれている。が、ケイン本人自身はどうだったのだろうか？ むろん、旧メンバーのしたたか者（そのためにケインと喧嘩別れした）のデイヴィッド・ヨハンセンは、（映画ではケインとの関係を気にして渋ったような含みもあるが）昔のことなどすっかり忘れたかのように出て来た。やり手のモリシーのかけ声となれば、ビジネスとして失敗しつこいと思われるからだ。

すでに周知の事実だから、書けば、ケインは、再結成のイヴェントのあと、あつけない死をとげる。それは、彼の無欲な淡々とした態度をこの映画で見て来た直後では、かなりショッキングな印象を受ける。『行き行きて神軍』の最後で、ずっと奥崎謙三をかばい、盾になってきた彼の夫人が死んだことを知るときのような印象と似ている。

モリシーは、ひよつとして、ケインの病気（白血病）のことを知っていたのではないか？ そして、彼自身は、映画のなかでは、ある日突然、調子が悪くなって、自分で救急車を呼んで入院し、そのまま帰らぬ人になったかのように描かれているが、実は、彼も自分の運命を自覚していたのではないか？ そして、だからこそ、イヴェントとしての再結成に応じたのではないだろうか？

ドキュメンタリーが仕掛けられたものであっても、別にかまわない。それよりも、この映画にただよう深い友情の空気の一方で、（改宗し、もともと「不動の岩」のような姿勢でベースを弾くので有名だったとしても）、終始どこか諦め切ったようなケインの態度が、普通ではないのだ。ケインに対して周囲が気を使っているし、ケインも、周囲に気を使い、双方が妙に「つましい」(modest) 関係を生み出しているのだ。アメリカ社会では、こういう「つましさ」は例外的なものだから、なかなか新鮮で感動的であることは言うまでもない。

アーサー・キラー、ケインは、達観した「巷の聖者」の風貌をしている。それは、「ニューヨーク・ドールズ」時代の「自堕落」な生活を改め、モルモン教に帰依するところから生まれたというのが、この映画の表向きのストーリーだが、むしろ、限られた自分の命を自覚した者が、そういう形で残された人生を生きるなかで、不可避的に身につけたものではなかったか？ そして、そういう姿にうたれた旧友たちが、一つのドキュメントを作った、と。
(シネカノン試写室／ファントム・フィルム)

2006年04月11日(2)

不撓不屈 (Futofukutsu/2006/Morikawa Tokihisa) (森川時久)

TKC全国会の創立者の飯塚毅 (1918~2004) の実話。高杉良の同名の実話小説にもとづく。飯塚が故郷の栃木県鹿沼市をはじめとして、中小企業の顧客に勧めて来た「別段賞与」(利益還元従業員別段賞与)が、国税庁から脱税指導という嫌疑をかけられ、飯塚の事務所が、国税局による立ち入り検査、さらには警視庁による家宅搜索を受ける。飯塚は、これに対して、訴訟をもって対抗した。

この経緯については、ネットでも多数の解説が読めるので、これ以上は触れない。いわゆる「反体制」とか「反権力」とかいうのではなく、東京オリンピック前後の、いまとは違った意味で厳しい経済状況のなかで中小企業の個々の顧客のために考え出した飯塚の会計処理法———それでもしなければ、中小企業で従業員の賞与を上げる方法がなかった———は、既存の法律の「穴」を逆手に取るものだったために、当局は、必死でそれを押さえこもうとした。

この映画を見ながら、ふと、ライブドア事件を想起した。飯塚は逮捕されなかったが、飯塚の事務所の部下たち4人は脱税容疑で逮捕された。しかし、今後の調査次第ではどうなるかわからないとしても、ライブドアと堀江貴文は、私利私欲で金儲けをしていたという社会的イメージが強いのに大して、飯塚の場合は、中小企業のためという基本線がしっかりしている。この点では、宅急便の生みの親、小倉昌男の場合も同じだ。いまでは、日本の巨大産業になっているが、宅急便は、小倉がヤマト運輸で開始した1976年の時点では、「違法」と「合法」のグレイゾーンに位置し、そのため運輸省は、小倉が申請した路線免許申請を5年も放置した。小倉は、これに対して行政訴訟で対抗した。

映画では、飯塚(滝田栄)が、社会党の勝間田清一、自民党の渡辺美智雄といった「大物」政治家(この映画では、田山涼成が演じる「岡本代議士」に集約されている)の積極的な関心で、彼らが衆議院の大蔵委員会でも国税庁長官を追求したことが大きな転機になったように描かれている。映画だから、作劇上、そうした単純化が必要になるのだろうが、むしろ、実際には、複雑な経緯があったはずだ。この映画にも、国税庁の役人(中村梅雀)が折りにふれて、匿名のリークをしてくれるという場面がある。飯塚への弾圧の背景には、当時関東信越国税局直税部長をしていた竹内(三田村邦彦)にたいして、その昔、恥をかかせたという一件もからんでいる。逮捕や弾圧の背景には、しばしば、こうした私怨の要素がある。

かつてわたしがミニFMの自由ラジオに関わっていたとき、杉並のある局が電波監理局から警告を受けた。他の多くの局が同じような送信機を使いながら、どうしてこの局だけが警告を受けるのかと思って調べてみると、公安の誰かが、「あんな野郎(その局のリーダー)にヌクヌクと市民運動家ズラをされてたまるか」と、郵政省(当時)へちくりを入れたとかいうのだった。そのリーダーは、かつて全共闘運動の活動家で、それを規制する公安にとっては許しがたい敵ないしは「ライバル」だったのだ。

この映画を見ながら、滝田が演じる飯塚とライブドアの堀江、それからクロネコヤマトの小倉昌男の3人の共通点と違いが頭に浮かんだ。映画は、事件解決

後の1980年代の西ドイツ、ニュールンベルグのDATEV（ドイツ連邦共和国税理士データ処理協会）で理事長のハインツ・セビガー（ペータ・ベルトラム）に会うシーンからはじまり、あいだにフラッシュバックした60〜70年代の事件の長い顛末をさみ、最後に、再び最初の時代にもどり、その協会で講演をし、スタンディングオベーションを受けるシーンで終わる。飯塚が、ドイツの税法を高く評価していることは、映画のなかでも描かれる。ある意味で、飯塚は「国際派」である。小倉も、『小倉昌男 経営学』（日経BP）から浮かび上がってくるのは、理念のためには個を通す、ある種の「西欧派」であるという印象だ。それに対して、堀江はどうか？ 彼には、個の強さは感じて、理念への情熱は感じられない。むろん、わたしは、理念のために粉骨砕身するスタイルは、もう無理だと思っている人間なのだが。

依然として、いまの政治・経済世界の権力は、一方の「粉骨砕身」で成り立っている。金儲けや権力を得るためには、骨身を惜しまず身を粉にして働き、人を踏み倒しても先へ進むという生き方だ。したがって、こういう方向に対抗できるのは、別の方向で似たような「粉骨砕身」を実践する人々であることも確かだ。そういう人はいつの時代にもいるし、登場するのだろうが、一方で、そういう敵対関係が、冷戦構造のように、権力増長の「粉骨砕身」を勢いづけ、ますます世の中を息苦しくしてしまう要素もある。権力が存在すれば、それへの対抗・反抗もある。が、反撃がなされれば、それへの反撃も起きる。闘いに終わりはない。飯塚が闘った税法の延長線上でライブドア問題も起こった。飯塚の闘いがたりなかったからか？ それとも、飯塚の闘いにもかかわらず起こったのか？ 宅急便は、われわれの生活を便利にしたが、新しい権力を作りもした。はてさて。

ドキュメンタリー風に江守徹のナレーションが入るが、蛇足に感じられる。映像を見ればわかることを描写的に解説している。滝田は悪くないが、しかめっつらをしすぎないか？ 妻役の松坂慶子が、「あなたあ」というのは、ひと時代まえのテレビのホームドラマ的。

映画のなかで、飯塚は、禅宗の僧侶（北村和夫）を頼っている。心の支えにしている。実際にそういう交流があったのだろうか、わたしの独断では、自伝的な話に坊主が出てくると、だいたい、その個所は眉つばであることが多い。閑話休題。

（角川ヘラルド試写室／ルートピクチャーズ）

2006年04月12日

バルトの楽園 (Bart no Gakuen/2005/Masanobu Deme) (出田昌伸)

マッケンサンバの松平健が出て、ベートーベンの第9が使われ、ブルーノ・ガンツが出るというので、一体どんな映画になるのかと思ったが、けっこうまともな映画だった。いや、なかなか悪くないのではないかと思う。スペース・シャワーの会場に30分まえに入ったら、ほとんど人がいなかった。入口には、黒ペンギンのようにないでたちのスタッフが勢ぞろい。最近この会場で、スタッフは勢い込んで来ているのに、観客の方はいまいちというケースを見かける。宣伝の誤算なのだろうか？ 開場10分まえぐらいになって、ぞろぞろと「マスコミ関係者」とはちがった感じの集団が入ってくる。動員したのか？ そのなかの若い女の子

が、わたしの前の席に早くから来てすわっていたおじさんに、「つめてくれません」と言い、その人は唾然。そうだよ、好きな席を早く来てとったのに、開場まぎわに移動させられてはかなわない。背広を着込んで下げカバンを持った人たちの一団も前の方にとりあえずといった感じで座る。これで一応、席は7割り方埋まった。わたしの横には、「おばさん」の一団が座った。やはり、反応が全然ちがう。浮虜収容所長を演じる松平健が、慣れぬ自転車に乗り、ふらふらしたり、転んだりするわざとらしいシーンで、判で押したようにゲラゲラ笑う。松平が出演するとなれば、こういう松平ファンも相当来るであろうから、普通の劇場での映画を見るときの雰囲気味わえるという意味では、貴重な体験か？

「普通の劇場」のこととの関連でついでに書いておくと、ときどき、「試写通い族」を敵視している人に出会う。「試写じゃダメだ」と称して「映画評は劇場で見て書く」と宣言している人、「試写通い族」を「只見族」として軽蔑する人・・・色々いるようだ。しかし、試写通いを26年もやっている身からすると、金払って見れるのなら、それほど楽なことはないと思うこともある。いま、試写室は、銀座周辺に集中していたときとはちがい、東京のあちこちに分散している。試写は曜日と時間が決まっているから、それに合わせるためには、けっこう苦労する。試写を見るだけが仕事ではないから、午後1時、3時半という時間（夕方以降もあるが）は、ほかのアポともかちあう。じゃあ、何で試写かというのと、わたしの場合は、「マスコミ」の影響以前に自分の目で見て、批評を書くことだ。上映が近くなると、テレビや広告媒体が作りだすイメージがいやでも目や耳に飛びこんできて、その作品に対する一定の意味づけに汚染される。そういう空気を吸うまえの「イノセント」な気分で感想を書いてみたい。そんなところでず。

まえおきが長くなった。映画が始まってまず感じるのは、映像の安定性と美しさである。これからはじまる映画の内容はともあれ、しつかりした映像は、これならどちらへ転んでも、そうひどくはならないだろうという予感をあたえる。戦争がメインではないが、日本が戦勝して、ボロ儲けをした第1次世界大戦のチンタオの戦闘シーンから始まるのと、この映画の主演・松江豊寿（松平健）が、会津藩士の長男という設定で、映画のフラッシュバック・シーンで、会津戦争のシーンがあるので、戦闘シーンが何ヶ所か出る。そこで弾がさく裂したりするのだが、そのシーンが実にサエている。エンドクレジットを見たら、ガンエフェクトの担当は、納富貴久男氏だった。さすが。

日本映画であり、極めて日本的なテーマをあつかっているように見えながら、意外に脱国家的（ネイション国家が無意味になったいま、「インターナショナル／国際」という言葉も注釈付でなければ、使えなくなったので、「脱国家」という言葉を使う）なのだった。ドイツ人が登場していることよりも、主役が、「会津藩」の出身であることで、日本の主流に距離を置いている点がその1つ。それから、「板東俘虜収容所」の地域（徳島県鳴門市大麻町）性への意識である。まあ、パターンと言えそうだが、映画はどのみちパターンを描くのだから、どうせパターンを描くのなら、単一よりも複合的の方がいい。

会津藩は、明治の王政復古に反対した「反体制」の藩であり、「戊辰（ぼしん）戦争」で負け、「反逆」の罪で「滅藩」の処分を受けた。松江豊寿の父（三船史郎——若いときの敏郎にそっくり）は、新政府に「反逆」して、ひどい目に

会った。わたしが子供のころ、親の家で働いていた人の一人に会津藩出身の人がいたが、誇り高く、頑固な人だった。

ドイツ人の俘虜たちが敵対的でなく受け入れられたのは、四国にもともとあるホスピタリティの文化と関係がある。四国の四十八カ所巡りでは、土地の人々が遍路に食べ物などを提供しているが、こうした無償の援助の習慣がこの地では強い。わたしは、いまでも、パターンの四国の人にはそういうものを感じる。その意味で、このドラマは、会津の「つつばり」と徳島の「ホスピタリティ」とが相乗効果をあげることによって出来上がったとも言える。

会津（福島県）も含めて、昔から、東北からは、すぐれたドイツ文学者が輩出している。東北弁とドイツ語に共通性があるのかもしれないが、それとともに、ある種の「筋」文化というか、筋を通す＝論理性重視の文化が東北にあり、それが、ドイツ的な論理重視の文化とどこかでかみあうのかもしれない。松江豊寿は、「わたしが預かっているのは、収容所であって、刑務所ではない」、戦争俘虜は、ハーグ条約では罪人ではないのだから、その人権を重んじなければならないという論理を守り、軍部の圧力をガンとして聞き入れない。その頑固さは、きわめて論理的なのだ。

面白いと思ったもう一点は、松江豊寿は、武士の息子でありながら、日本の「平和国家」的な方向を先取りするような意識の持ち主である点だ。収容所のドイツ人たちを無差別に働かせるのではなくて、パン作りのマイスターがいるとわかると、それを優遇し、パン作りに専念させる。オリバー・ブーツが演じるカルル・パウムである。彼は、のちに神戸に住み、パン屋を開き、日本におけるパン製造に貢献するらしいが、その事実はともかく、海外から新しいものを積極的に取り入れ、それを自己流に発展させる日本の「商い」文化のパターンが見えるのである。支配し、管理するよりも、受け入れ、取り込むことによって、積極的に学ぶという——鈴木孝夫先生が『日本人はなぜ日本を愛せないのか』（新潮社）でご推奨の——パターンだ。

『北の零年』や『SAURI』の天才的な演技を見せた大後寿々花は、今回も悪くない。大後に甘いわたしは、プレスを見て、「すごいなあ、目つきが他の俳優とは全然違う」と思い、映画を見たら、それも当然、ドイツ人の父と日本人の母とのハーフを演じるので、コンタクト・レンズをしているのだった。

収容所を守る大尉（國村隼）は、通訳も兼ねるのだが、國村のドイツ語の発音がなかなかいい。松平のは、暗記の産物。

最初、ナレーションは、俘虜の一人ヘルマン（コステリア・ウルマン）が、故郷ドイツの母親（イゾデ・バート）への手紙を読んでいるスタイルで行なわれる。ところが、手紙を日本語で書いているわけではないのに、ナレーションは、たどたどしい日本語なのである。途中で、歴史的な説明のシーンで、別の「客観的」なナレーションも入り、なんか統一がない。

「バルト」というのは、ドイツ語の Bart（まり「髭」のことを指す。松江豊寿が、会津藩の出自を意識してはやしている髭のことだが、ちよつと見にはわからない。「楽園」も「がくえん」と読ませる。

（スペース☆沙留／東映）

2006年04月17日

エコール (Innocence/2004/Lucile Hadzihalilovic) (ルシール・アザリロヴィック)

古い映画でよく使われたクレジットのスタイル。左の役名があり、点々でつながった右に俳優名が記される。擬古文的なねらいがまずトップで示される。黒のバックに白い文字が見えるが、その文字が黄ばむ。フィルムが古くなったりした昔の映画で見られた。その裏で鳴っている機械の音のような重低音はなんだろうか？冒頭から思わせぶりだが、これがこの映画の基本線であるといえる。それは、最後に確実にむくわれとも言えるし、なんだ、そんなことかとも言える。

どこか人里離れた少女だけの学校らしい。それまで暗い通路のドアとか、水面、茂る木々、謎めいた通気孔、地下道などが「思わせぶり」に映されたので、部屋の中央に置かれた棺も違和感なくすんなりと受け止められる。少女たちが入って来て、棺の蓋を開くと、他の子より一段階下の歳のアジア系の少女が出てくるが、隠れんぼでもやっていたのかなという程度に思ってしまう。この子は、実は、この棺に入れられてこの「学校」に運ばれて来て、新しい仲間に加わったのだった。

少女たちの脚を映すとか、「ロリコン」的な嗜好の人の目を惹くかのようなショットもあるが、わたしにはセクシーな感じはしなかった。それは、わたしがそういう方面に鈍いからというよりも、それは、所詮、監督・脚本のルシール・アザリドヴィックが「女」であって、「ロリコン」感覚がないせいではないかと思う。最後まで見ると、逆に、この映画は、「ロリコン」趣味の男たちを批判しているようなところがあいでもない（↓秘密の劇場の存在）が、そういう方向の映画ではないと思う。

この映画は、成行きを知らないで見て、（途中から予想はつくとしても）最後に、ある意味では予想通りになったことを、あるいは、「意外な」展開を楽しむ作りになっているので、わたしのように「勝手にしやがれ、ネタバレフオビアめ」と思っている人間でも、その過程をあばくことはためらわれる。ある意味で、この映画は、閉所空間から解放された空間へという空間移動体験のドラマなのだ。

フランク・ヴェデキントの短編を下敷きにしているというが、ヴェデキントの社会性はない。ヴェデキントの作品は、検閲を受けたり、発禁になったりしているが、この映画にはそういうヤバさは皆無。監督は、ヴェデキントのそういう面を引き継ぐとはしていない。実は、ヴェデキント自身、社会批判のために例えば、『春のめざめ』を書いたわけではない。社会風刺のトーンが強い雑誌『ジンブリチスム』を創刊しているヴェデキントだから、ラディカルな社会意識の持ち主であることは言うまでもないが、劇作と小説で彼がやったことを本当に評価するとするならば、しばしば、「表現主義への道をひらいた」と言われるように、ヴェデキントにとって、セックスや「ロリコン」は、表現の強度を達成するための素材であって、彼は、いわゆる「社会派」の作家が「社会」の偏見や保守的な慣習を糾す（ただし）ためにそういう表現を用いたのではない。

その意味では、ルシール・アザリロヴィックは、ヴェデキントを表現主義の方に加算させているとも言える。映画のなかで、少女たちが、校長から奴隷の値踏みでもするかのように、身体を検査され、そのなかから「優秀」なものを抜擢する（そのあとどうなるのかはわからない。上級の学校かプロのダンサーに推薦してくれるのか？）シーンがあり、そこでは、いささか肉体をそのようにあつかわれる少女の身になって異議を申し立てているかのようにも見える。また、学校の拘束に耐えられず、ボートで脱出しようとして、水死する少女のエピソードも、この「学校」の人権無視を批判していると取ってとれないこともない。しかし、そういうすべての「不自由」さや「非情」さは、最後のシーンで全体をひっくり返すための前戯でしかないように思う。

この試写は、「内覧」で、まだ邦題が決まらないらしい。“Innocence”は、日本語ではしばしば「無垢」などと訳されるが、ここでは、英語と同じように、「処女」という意味であり、女の子に関しては、要するに「まだセックスをしていない」ということを上品に言う言葉である。この映画のなかで、少女たちは、初潮が来るころには、この「学校」から「追放」される。少しバラしてしまうと、この「学校」は、「変態」たちという「処女」の少女たちを覗き見させる場所でもあるのだ。しかし、このへんが、わたしにはわからないのだが、彼女らを覗き見することが、全然「変態」的でも、また特に「美しい」わけでもない。これは、わたしが「変態」ではないからだろうか？ いや、変態すぎるからだろう。

プレスの載っている監督インタビューによると、彼女は、ピーター・ウイアーの『ピクニック at ハンギング・ロック』を意識したと言うが、あの作品は、この映画のような、明らかに「変態」を意識した少女の視角など使わずに、ヴィクトリア朝的なモラルがまだ残存するオーストラリアの社会への鋭い批判になっていた。それは、この映画とは全然、方向が違うと思うのだ。もし、この映画を『ピクニック at ハンギング・ロック』のような方向で見ようとすると、かなり文句を言わなくてはならないだろう。むしろ、そうではない点がこの映画の面白いところだと思うのだ。

迷路のような学内のある部屋で、足の悪い教師エデイス（エレーヌ・ドゥ・フジュロール）らしい女性が、男に注射を打ってもらっているシーンがちらりと出る。麻薬だろうか？ もう一人のダンス教師エヴァ（マリオン・コティヤール）も、何かを押し隠している。

なお、この映画は、ルシール・アザリロヴィックのパートナーであるギヤスパール・ノエに捧げられている。あの『カルネ』の鬼才だ。だから、当然、ねらいどころは尋常ではないはず。ルシール・アザリロヴィックは、『カルネ』と『カノン』、『ミニ』の製作を担当していた。

【追記／2006-07-12】この試写の段階では、邦題は決定していなかったが、最終的に『エコール』ないしは『Ecole』となった。『Hôtel』よりも『Ecole』と表記することが多いようだが、ちよつとまぎらわしい。原題のままの『イノセンス』でもよかったのではないか？（アウラ・スクーリングルーム）

2006年04月18日

胡同のひまわり (Xiang ri kui/Sunflower/2005/Yang Zhang) (チヤン・ヤン)

「胡同」を「フートン」と読め、その意味がわかる人はそう多くないから、この映画のタイトルは若干不利。その意味は、路地や横丁の意味だそうで、映画は、北京のフートンを舞台にしている。映画で見ると、その「フートン」とは、イタリアなどで見るコミュニティ・スペース(たぶん「フートン」のようなちゃんとしたイタリア語の言葉があるのだろう——知っている人は教えてください)に似ている。門があり、なかに10戸ぐらいの家があり、庭を共有している。

映画は、北京のあるフートンに住む一家の話。1976年、父親が長い強制労働キャンプから帰ってくるところから始まる。母のもとで不自由ながら元気に育った主人公シヤンヤン(9歳と19歳と30歳の役をそれぞれ3人の役者が演じるが、9歳の彼を演じるのはファン・ツァン)は、友達とゴム鉄砲を撃って遊んでいる。彼は父親とは知らずに、その男の額に弾(ごく小さな石か何か?)を当てる。こういう遊びは、日本にもあった。木の股などを切って、パンツなどに入れるゴムをしばりつけるのだ。(わたしは、自転車のバルブのゴムが強力な効果を出すというので、使ったことがある)。いまでは、ゴム鉄砲を自分で作るということをしないから、こういう遊びはないし、あるとすれば、(買ったゴム鉄砲の威力はけっこうなものだから)ヤバイことになる。この映画で、弾を額に受けた父親は、痛む額を押さえるが、子供の悪戯とわかり、そのまま気にしないが、(ここのも、ディテールをないがしろにしないこの映画の性格がよく出ている)妻と子供に再会して、話をしているあいだに、その額の傷が幾分腫れているように見える。普通、こういう描写はいいかげんにするが、小石でも額に当たれば、じきに腫れてくる。その時間表現をしっかりとやっている。

シヤンヤンの父は、文革で「下放」された。「下放」(かほう)という言葉はいまの日本では使われないが、文革の時代にはよく耳にした。いまでは、「下放」は、毛沢東とその一味の暴虐だといわれるが、当時は、組織のトップに君臨し、自分では何もしないで、人を牛耳っていた官僚を一旦「野」に「放」ち、再学習させるのだということになっていた。しかし、現実には、本来は組織の脱構築であるはずの手法が、次第に一つの制度になり、同時に、そういう脱構築の作業の先兵だった紅衛兵が機能化し、まさにナチのゲシュタポのようなものになってしまった面もあったらしい。

この映画の主人公シヤンヤンの父親(スン・ハイイン)は、もともと才能のあるプロの画家だったが、文革の「下放」で慣れぬ重労働を課されたうえ、手をつぶされるという仕打ちを受け、帰郷したときには、絵がかけなくなっている。その鬱積と失望は周囲に重苦しい雰囲気をもたらす。彼は、自分が果たせない夢を息子にかけ、絵の特訓をする。急に襲われた重圧に、息子は反発する。映画の多くの部分は、そうした父子の確執と、そのあいだで泣く母(ジョア・チェン)の物語である。

母親役のジョアン・チェンは、実にうまい。わたしは、この人の役者としての仕事よりも、監督としての仕事の方でその名を印象づけられた。猛烈たかさんの映画に出演しているが、『ラスト・エンペラー』ぐらいしか見ていないからである。今度の映画で彼女は、インテリなのかもしれないが、それが表面には見え

なくなってしまうている市井の「主婦・母親」を見事に演じているが、彼女が演出した2作は、『シュウシュウの季節』も『オータム・イン・ニューヨーク』も、非常にインテレクチュアルな感じのする演出だった。非常にデキる人という感じ。

中国（厳密には北京）における「現代化」（日本では「近代化」と表現する）のプロセスを、「1976年」、「1987年」、「1999年」の3つの年号をインデックスとして描くが、NHKのドラマのような教養臭がないのがいい。1976年という年号は、毛沢東、周恩来が死に、文革を推進した「四人組」が逮捕され・・・と中国革命の主役たちが姿を消し、毛沢東なら「反動」と批判したかもしれない「自由化」への転換がはじまろうとする有名な年号だ。しかし、映画は、毛沢東の死を報じるテレビをちらりと映すにとどめ、（日本の歴史の教科書ではあまり言及されない）唐山の地震を描く。同様に、教科書的なとらえ方だと次は1989年の天安門事件とくるところを、この映画は、それより少しまえの1987年に時間を設定する。実は、天安門広場の「民主化」要求のデモは、1987年ごろから始まっていた。この映画ではそういう表現はないが、19歳になったシャンヤン（ガオ・グー）がユー・ホン（チャン・ユエ）という奔放な娘と知りあい、愛しあうとかいう形で、社会的雰囲気の変化を描く。ちなみに、この年、おとなりの台湾では、蒋介石以来の「戒厳令」が解除され、猛烈な「民主化」運動が燃え上がる。グリー・チーム（緑色電子台）が撮り、シュエ・リー・チェンが編集して西側にも知られるようになった『Will be televised...』を見ると、天安門事件で圧殺される「民主化」運動は、開放された諸ボイダーを横断しながら展開されていたということがわかる。

この映画は、歴史の変化が人々の生活とサブカルチャーのレベルでゆっくりと始まり、教科書的な年表に記される「大事件」の年号は、たかだかそういう変化の帰結でしかないと熟知している。歴史年表的には、1980年代になって、文革で冷や飯を食ったとう小平（わたしのコンピュータはEUCモードなので「とう」が打てない。「トン・シャオピン」と表記すれば簡単なのだが）が復権し、「開放」路線を開始するが、本当に実権を握るのは、1980年代後半からだ。その間に、生活レベルでは、少しずつ変化が進む。この映画は、そういうレベルをしっかりと描く。その意味では、ユー・ホンがかぶっている赤い帽子も注目だ。

1999年になると、中国経済は飛躍的に発展し、グローバル商品が日常生活のなかに浸透し、都市部ではアメリカ的生活様式（American Way of Life）が普及する。32歳のシャンヤン（ワン・ハイジ）の両親は離婚するが、それは、マンション式のアパートメントに入居するためだった。新しい恋人ハン・ジンとの結婚、子供を持つかどうかの逡巡、服装の変化・・・。

生活と社会が激変する一方で、シャンヤンの父親の態度はかたくなだ。それは、息子を一人前の画家にしたいという執念と、世代の相違の問題もあるが、もっとシンボリックに見ると、監督のチャン・ヤンは、こういう形で、「革命」世代とポスト「革命」世代との差異・確執を描こうとしたともとれる。通常、こうした差異・確執は、イデオロギーの面からばかり論じられる。毛沢東的な観点からすれば、とう小平は、「ブルジョア路線」である。逆の観点からすれば、毛沢東は、観念的な「左翼冒険主義」であり、『マオ 誰も知らなかった毛沢東』が

描くように、非情なファシスト的な怪物である。が、こういう観点からは、歴史の実相は見えない。

父親は、自分が「文革」の犠牲者であるとしても、にもかかわらず、「革命」時代の「古い」人間であることを知っている。息子に強制していることは、自分が「革命」政権から強制されたことのミクロな写し絵である。しかし、それを越えることができない。このへんの屈折がこの映画の面白さだ。

父親は、同じフートンに住む友人（リウ・ツォフォン）の密告で「下放」になったことになっている。その友人は、そのことを悔いている。ここには、「革命」時代の総監視的な社会への批判、そういう状況のなかで流れに乗ってしまう人間の弱さと宿命を陰影深くえがいている。

この映画で、湖上に張った氷の下に落ちるシーンが2度出てくる。一度はシヤンヤンが落ち、2度目は父親が落ちる。わたしの印象だと、北京のような極寒の地でこんなことになったら、たちまち心臓マヒを起こしてしまいそうな気がするが、北京で育つと、そんなこともないのだろうか？ それとも、これは映画的な表現だったのだろうか？

この映画は、父親の失踪と、シヤンヤン子供の誕生で終わる。「古い」中国はどこかへ行ってしまった。新しい世代が生まれた。フートンも壊され、ビルが建つらしい。が、「父親」が死んだとは描いていないところが意味深い。

国際的なタイトルの“Sunflower”（ひまわり）は、太陽の花であり、文革時代には、太陽＝毛沢東で、毛沢東を象徴してはいしなかったか？ 映画では、フートンの庭に父がその種を植え、それが育つ。そして、最後にシヤンヤンのところに届くひまわりの束は、毛沢東は、姿を隠してもどこかで見ているよという暗黙のメッセージにも見える。これは、毛沢東と文革を、ばつさりと切り捨てることのできないわたしの妄想だろう。

一人前になったシヤンヤンが、工場をリノベイトしたギャラリーで開く個展にならぶ絵は、どこかで見たような気がする。調べてみたら、案の定、Zhang Xiaogang（→）の絵そのままなのだった。

（東芝エイタテインメント試写室／東芝エイタテインメント）

2006年04月19日

アルティメット (Banlieu 13/Pierre Morel) (ジュール・モレル)

監督作も製作の場合も、リュック・ベッソンに失望してから久しいが、今回はなかなかいい。動くアクションという映画の原点を押さえていることもあるが、終始身体を張り続けているシリル・ラファエリとダヴィッド・ベルが抜群。

実は、わたし、試写状にそえられたメイキングのDVDを見て、試写に来る気になった。もし、DVDを見なかったら、来なかったかもしれない。ベッソンにはえらく警戒しているからである。映画の最初の方が、DVDに入っているのと同じシーンなので、これで終わったらがっかりだなと思っていたら、次々にちゃんと見せ場が用意されていた。

この映画への食指を動かさせたもう一点は、監督のピエール・モレルが、『ダニー・ザ・ドッグ』の撮影監督をしていることだった。あの癖の強い、ユニークな映像を撮る人なら、尋常な監督はしないだろうと思ったのだ。

ストーリー自体は単純で安い。ある意味では、どこかの作品からの寄せ集め。2010年、パリ郊外にバンリュー13（これが原題）という、貧民と与太者だけが住んでいるゲットーがあつて、そこは、マフィア的で非情な親分（ビビ・ナセリ）に支配されているというのは、古くはジョン・カーペンターの『ニューヨーク1997』の世界。時限爆弾が仕掛けられるのも、007シリーズではおなじみ。が、そんな定型は気にならない。この映画は、シрил・ラファエリとダヴィッド・ベルのアクション／パフォーマンスを見る映画なのだ。

これは、見なければわからない映画だ。よって、講釈はこれにて終了。
（アスミック・エース試写室／ザナドゥー）

2006年04月24日

夢駆ける馬ドリーマー (Dreamer: Inspired by a True Story/2005/John Gatins) (ジョン・ゲイティンズ)

馬と少女というと、スカーレット・ヨハンソンを有名にした『モンタナの風に抱かれて』を思い出す。また、家族の「再生」のようなことがからむところは、『雪に願うこと』に通じる面もある。久しぶりに見るエリザベス・シューは、悪くない。もともと「独立体」だったダコタ・ファニングは、だんだん小さな「お婆さん」のような雰囲気になってきた。クリス・クリストファーソンがカート・ラッセルの親父を演じるのは、彼が1936年生まれだから、当然（ラッセルは1951年生まれ）だが、クリストファーソンに白髪の老人を見るのは、なんかつらい感じ。厩務員（きゅうむいん）の役でエルトリコ系のルイス・ガスマンが出ている。彼は、『ブギーナイツ』や『マグノリア』で名を上げた名優である。この映画、気づいてみると、出てくるのはみんな名優。そのわりにこぢんまりしてしまったのは、なぜだろう？

昔何かあつて、父と息子とのあいだにわだかまりがあり、調教師をしている一徹の息子が、馬主（デイヴィッド・モース）のやり方に反発し、調教師の懸念通りに転倒してしまった競走馬を（普通なら廃馬にするのに）引き取り、世話をする・・・といった筋書きは、その先がおおよそ予想できる。『雪に願うこと』と同じように、馬は立ち直り、最後には優勝するだろうことはチラシを見ただけでも予想できる。が、そう言ってしまうては身も蓋も無い。こういう映画の批評は、そのプレディクタビリティにおいて論じるよりも、ディテールを論じるべきだろう。

競馬に関するデテールでは、プレスで平尾圭吾先生が書いておられる通り、相当しつかりしているらしい。わたしは、競馬のことは（も）よく知らないのですが、何とも言えないが、映画のリズムや映像の展開のスムーズさから判断して、その通りなのだろう。

わたしが面白いと思ったのは、この映画で馬のオーナーとして描かれているのが、サウジアラビアあたりの王族と思われる連中だということだ。金がなけれ

ば馬など買えないから、オイルマネーがざくざくあるイスラム系諸国の富豪が有力な馬主であることは素人でもわかる。それと、『オーシャン・オブ・ファイヤー』でも描かれたように、競馬に関しては中東はアメリカ以上に長い歴史を誇る。世界の各地に別荘をもち、当然アメリカにもオフィスや屋敷を所有している中東の豪族たちがアメリカで馬を所有しないはずはない。

この映画では、しかも、同じ王族の兄弟でも決してすんなりした関係ではないことも示唆される。最初競走馬ソーニャドルの事実上の所有者は、タリク王子（アントニオ・アルバドラン）で、それにひっついてるのが、デイヴィッド・モース演じるバーマード。彼は、転倒し、骨折したソーニャドルを、廃馬にすることを即断する。それに反対するのが、ベン・クレーン（カート・ラッセル）だが、あえて「慣習」に逆らったのは、彼に、ソーニャドルは再生するという確信があったためというより、ソーニャドルを愛し、転倒の現場を見てしまった娘ケール（ダコタ・フニング）への心づかいのためだったように見える。そのへんは、劇場かDVDで見てもらうことにし、ケールの愛情と看護のいかもあって、ソーニャドルが回復し、再び競争に出られるようになったとき、莫大な「出走登録料」や「出走権料」をどう捻出するかが問題になる。それに手をさしのべるのが、クリク王子の兄のサディール王子（オデッド・フェール）である。それは、別に、弟のためではなく、（弟の方は、別の馬に乗り換え、勝敗をかけている）逆に弟に張り合うためである。

動物が出る映画ではしばしば動物の擬人化が行なわれる。この映画では、それがあまりない。これは、わたしには好ましいことの感じられる。最初の方で、ソーニャドルが「甘いもの好き」という暗示があり、やがて、骨折後、療養中にケールがあたえるアイステイックで大いに癒されるらしいことが示唆されるが、その描き方は決して擬人化していない。馬でもそんなことはあるだろうといった描き方である。

この映画に出てくる家庭は、最初危機に瀕している。ケールの両親はいつも口論がたえない。祖父と父にも確執がある。そういう家庭が変わる転機は、いきなりでベンが、幼い娘のケールをソーニャドルの馬主にしたことだった。親子関係でトラぶっているご両親よ、これはいいヒントかもしれない。子供に責任をもたせ、自分たちは、一歩身を引くのだ。親は、自分の子供をいつまでも「子供」だと思いがちだが、ケールのような10数歳の子供でも（別にダコタ・フニングほどの天才児ではなくても）何かをまかされれば、それなりのことをするのではないだろうか？ アナール学派の歴史家の研究によれば、ヨーロッパ中世には、「子供」という概念はなかったという。

（アスミック・エース試写室／アスミック・エース）

2006年04月26日（1）

ブライアン・ジョーンズ ストーンズから消えた男 (Stoned/2005/Stephen Woodley) (ステイーヴン・ウーリー)

ブライアン・ジョーンズというと、ロックやポップスに入れ込まなかった（ニュージャズだけで恐縮です）わたしでも、ミック・ジャガーなんかよりかはるかに凄い存在だという印象があるが、この映画を見ると、（ミック・ジャガー

も気の毒なほど矮小化されているが」ちよつとちよつと、これじゃどこにでもいるジャンキーじゃないと思えてしまう。まあ、ビッグネームにつきまとう神話なんぞは早めにぶち壊した方がいいと思うが、この映画だと、ブライアン・ジョーンズの音楽的才能の方はさっぱりわからない。

しかし、ねらいは、ジョーンズがなぜプールで水死したかという事実を俳優を使ってなぞった「ドキュドラマ」なのだから、これはこれでいいとすべきなのだろう。が、それでは、ドラマとしてどこがユニークかだ。アラン・アレクサンダー・ミルン（という風に聞こえた——そうだとしたら「くまのプーさん」で有名な作家）の豪邸を買い取ったジョーンズが、庭の造作を直させるので、マネージャーのトム・キロック（デイヴィッド・モリッシー）の紹介で雇うことになる建築業者フランク・ソログッド（パディ・コンシダイン）を次第に召使のように使うようになり、日常生活の瑣事から、あらゆるやっかい事までの処理を彼に頼るようになるプロセスは、典型的な「主人と使用人の屈折したサドマゾ弁証法」とでも言うべき関係が出ていて面白い。ただ、その描き方がとりわけてユニークだというわけではない。むしろ、もつともつと屈折があるだろうというところで突っ込みがたりない。

ソログッドは、建築の監督をするためにやってきたのだが、ジョーンズは、彼に下水の処理（それもわざと詰まらせて）や日常品の買い物、はては料理までさせるようになる。金持ちや特権階級のなかには、どのみち、人を人と思わないこのような姿勢があるものだが、妻がいるのに家へも帰らず、いやいやさういうめんどろにはまり込むソログッドの下意識には、有名な人に近づきたいという願望とともに、何らかの同性愛的な感情があるはずだが、この映画では、そのへんはあまり鋭くは描かれない。

ドラッグと酒と女に溺れるジョーンズだが、パターンの域を出ない。中毒というのは、この映画が描くようなワンパターンなものではないし、こういう描き方では、「中毒って怖いねえ」とか「こういうの困っちゃうよね」で終わってしまふ。わかっちゃいるけどやめられねえという感じは出てはいるが、それだけではないところの表現が不足なのだ。中毒にかかっている人間は、自分をひどく責めもする。自分がやっていることがダメなことは重々承知している。にもかかわらず、それを脱出できないモダモダ。そのへんが、この映画には弱い。

ジョーンズは、ミュンヘンのツアーでアニタ・パレンバーク（モネット・メイザー）に初めて会い、彼女からハードドラッグの洗礼を受けるようにこの映画は描いている。が、このアニタが、よくある有名人大好きのカッコづけ女の典型なのだ。実際にそうだったかどうかは別として、そういうパターンこそ映画のなかで生まれるものなのだから、映画がそれを反復してはならない。映画は、別のパターンを生み出すべきなのだ。これだと、ジョーンズとアニタの関係は、単に出会わなければよかったねえの関係でしかない。のちに、彼女が命からがらジョーンズのもとを逃げ出すにせよ、二人の関係はもつと屈折していたと思う。いや、屈折していたとして描くべきだ。じゃなければ、「事実」にもとづく映画なんか作っても仕方がない。

（映画美学校第1試写室／ファントム・フィルム＋クロックワークス＋エイベックス・エンタテインメント）

2006年04月26日(2)

ハードキャンディ (Hard Candy/2005/David Slade) (デイヴィッド・スレイド)

プレスには、この映画のアイデアが、日本で起きた「オヤジ狩り」から生まれたといったようなこと(その書き方があいまいなので、「といったような」と書く)が書かれているが、映画で描かれるプロセスは「オヤジ狩り」とは根本的に違う。まず、これは、徹底的に個人対個人の物語であって、集団対個の出来事ではない。一人の少女が、みずから構築したアイデアを着々と実行に移していく。そのプロセスは、よくもわるくも、非常に西欧的である。独力ですごいことをなしとげるのも、また、ナチズムのような「合理主義」の極みのようなものも、こういう精神傾向にあい通じるからだ。

この映画の面白いところは、最初ウブに見えた少女が、意外にツワモノで、すくべ根性をいただいた中年男がこっぴどくやつつけられる——というのでは**必ずしもない**点だ。また、この男、実は、少女をナンパする常習犯で、どうやら、何人かの少女の失踪と関係があるらしい——という想像を観客に引き起こすが、この点も、よく見ると、はつきりしない。だから、この映画は、観客の好みやこういう問題への姿勢次第で、別様の解釈が出来る面白さがある。言い換えれば、観客のタイプだけ解釈が可能なのである。

冒頭、カシャカシャという乾いたキーボードの音が響き、チャットの画面に文字があらわれる。男と女と思われる2人がチャットし、オフ・ラインで会おうということになる。喫茶店で、ごく「普通」の風貌の女の子(エレン・ペイジ)がケーキを食べながら待っている。学校の帰りのような雰囲気。彼女がケーキにフォークが入るのをことさらアップで映す。それは、性器をこれ見よがしに露出したような猥雑な感じをあたえる。そこへ現われたのが、にやけた(とわたしには見える)笑いを浮かべるメガネの中年男(パトリック・ウィルソン)。以後、14歳ということになっているヘイリーと、32歳の写真家ジェフとのドラマがはじまる。

メール、チャット、ブログといったヴァーチャルな電子メディアは、フェイス・トゥ・フェイスの関係では(通常)「一つ」に見える人格を多数に分割する。いま、わたしは、「分割する」と言ったが、本当は、人格自体が「多数」であって、それが、フェイス・トゥ・フェイスの関係のなかでは、「一つ」に見えるにすぎない——と言った方が正しい。だから、オン・ラインの関係では、「自分」の「どの」人格で相手に対応するかが問題になる。「女」か「男」か、「若い」か「中年」か「老年」かといった単純な選択もあるだろうが、実際には、もっと微妙で複雑な選択が問題になる。

この映画では、ジェフとヘイリーは、オン・ラインでは、最初、「少女趣味的なスケベな中年」と、「少しオバカナロリータ少女」との関係で顔を合わせる。その関係は、ジェフがヘイリーを自宅兼仕事場に連れて行くところまでそのまま続く。その間、ジェフが、その少女趣味的な欲望をどぎつくは出さないところがいい。このことによって、次第に変貌するヘイリーという少女のキャラクターに対して、果たしてこの男は、この少女が考えているほど「悪い」奴なのかという疑いをいだきはじめるからだ。

ちよつとした出来心ぐらいで「少女」を呼び出した中年男に見えなくもないジェフをこの線で解釈する観客は、この少女の徹底した用意周到さと計画性に驚き、ときには嫌悪をいだくかもしれない。これは、サド的な少女による「オヤジいじめ」ドラマではないかと受け取る者もいるだろう。しかし、そう即断する決定的な手がかりはこの映画にはない。そこがいい。

そのため、ごく常識的には、この映画の展開は、(1)最初「平凡」な少女を装っていた少女が、実はアンファンテリブルで、「平凡」な中年男がそれに振り回される、あるいは、(2)この少女がこれほど周到にこの男を追いつめるのは、それだけこの男が「ワル」で、実際にこれまでに多数の少女を「餌食」にしている・・・といった方向で受け取れる。しかし、いざ、そういうふうに解釈してみると、あちこちに矛盾が出てくるのである。

第3の解釈としては、ジェフとヘイリーが「本気」ゲームをしているというのも可能である。映画で見えるかぎり、ヘイリーの方には多分にその意識があるが、ジェフの方にはなさそうである。それどころか、彼は、終始、彼女に翻弄されっぱなしという感じだ。しかし、オンラインの関係というものが、最初から、「複数多様」な人格を1つないし2つのヴァーチャルな人格（「ロリータ的」少女と「スケベ」中年等々）に意識的に限定するわけだから、それらの人格の持ち主たちが、オフラインで顔を合わせたときには、必然的に、何らか「演技的」な関係にならざるをえない。自分は、「本当は」あんな人間じゃないとヴァーチャルな人格を否定してみたり、あるいは、それを継続的に演じてみたりすることが多いが、全く過去のヴァーチャルな人格にこだわらなくてもいい。

この映画、観客が期待する人格も翻弄するところがあって、映画自体が、メディアと人格との複数多数的でヴァーチャルな関係を引き継いでいる。この作り方はなかなかしたたかだ。

登場するのは、ほとんど2人だが、ちよつとだけ隣人の主婦と子供が姿を見せる。その主婦を演じているのは、『トスカーナの休日』や『サイドウェイ』で、よく海外に行くとか会うちよつと臭みのあるアジア系の女性の雰囲気濃厚に出すサンドラ・オー。ここでは日系の主婦を演じているが、オー自身はコリアン・カナディアン。

音が絶妙だと思ったら、音楽と音の担当は、マイケル・ナイマンの娘のモリー・ナイマン（ハリー・エスコットと共同）。と書いたが、別にマイケル・ナイマンの娘だからといってその音が面白いわけではない。親父との関係で言えば、ここで使われている音と音楽の使い方は、親父よりいいかもしれない。

映画のなかで、「pedifile」（ペディファイル）という普通の辞書にはまだ載っていない言葉が出てくるが、これは、幼児や少女を偏愛する者のこと。幼児性愛者。「ロリコン」よりも低年齢層を相手にする。ちなみに、マイケル・ジャクソンは、名うての「ペディファイル」である。

タイトルの「hard candy」は、俗語では「勃起したペニス」のこと。「キャンディ」をなめるように女がブロー・ジョブをするイメージ。映画の最初の方でヘイリーがフォークを入れるケーキがクローズアップで映るが、これと対応している。が、この場合、明らかに、この「ケーキ」がヘイリーであり、それが「ホッ

ト」なのは、ジェフにとつてであるから、この映画では、「勃起したペニス」の意味ではない。調べてみると、“hot candy”とは、ネット用語では、「低年齢層の少女」のことを指すという。なるほど。

【追記／2006-05-09】上に書いた“pedifile”の個所に関して、以下のご指摘をいただいた。無許可であるが、掲載させていただく――<ハードキャンディにおける“Pediphile”が辞書に載っていないのは、発音に引つ張られた綴り間違い扱いだからではないでしょうか。／語根的に正しい意味は、下にあるようにフットフェティッシュ Foot worship のことになると思います。／また Pedophile がロリコンよりも低年齢層を対象とする、というのも少々疑問があります。／より低年齢層を対象に「含む」、ということなら正しいと思いますが、これはどちらかというと、Umbrella term であつて、成年以下の対象に性的な志向を持つ全ての人物を意味して使われているような印象があります。／（昨今の風潮では、40歳が20歳を相手にしても pedoと呼ばれそうです。余計なお世話というものです）／他の方からも指摘があつたかと思いますが、老婆心ながら一筆。>

上記のご指摘へのわたしの返事…なぜああ書いたかを一応ご説明しておきますと――phedophileは、たしかに普通の（本形式の）辞典にも載っているのですが、この場合、記憶に間違いなければ、その発音は「ピーディファイル」だったと思います。映画では、しかし、完全に「ペディファイル」と発音していました。そこで、ネットの Urban Dictionary で調べてみると、以下のような記述があつたので、それに従いました。もう一度見たときに、確認してみます。

【pedifile】 of or relating to sexual manners of children. One who has the desire to fuck children that are under aged. a certain desire to be pleased by them when you have become destitute of people in your logical category. some people would consider michael jackson as a pedifile.

（東芝エンタテインメント試写室／ファントム・フィルム）

2006年05月10日（2）

花よりもなほ (Hana yori mo naho/2005/Koreeda Hirokazu) (是枝裕和)

大分まえから試写がまわっており、気になっていたが、来れない日にばかり試写日が重なった。やつと念願を果たし、もつと早く来るべきだったと後悔。そのぐらいいい出来だったということだ。いま日本の映画作家のなかで、是枝裕和は、日本／世界、現在／過去の境界を横断しながら、「いま」の時代への批判と、そこからの脱出への選択の提起が出来る数少ない人の一人である。

時代は、元禄15（1702）年、徳川綱吉の治世。前年に播州赤穂藩主・浅野内匠頭が、江戸城内で吉良上野介に切りつけ、切腹を処せられた。翌年、赤穂浪士の吉良邸襲撃がある。この映画のこうした時代的コンテキストは、現代と合わせ鏡になっている。この映画では、赤穂浪士が復讐をするかどうか、社会的な期待となっており、とりわけそれは、「平和」が続き、武士道や戦いへの意欲が社会的に減退している時代状況を憂える武士階級（武士から戦闘能力を奪えば何

の取り得もない)の期待でもあった。逆にいえば、赤穂浪士の討ち入りは、時代の舵を戦争指向の方へ切り替えようとする者にとっては、願ってもないことだったのだ。これは、いま、「平和ボケ」とか言って、いまの時代を「憂」え、戦争の出来る国家を「再建」しようとする路線とも一脈通じる。

そういう時代に、この映画は、江戸のある一面に一連の貧乏長屋を設定する。ここには、さまざまな人間が住んでいる。父の仇を追って信州松本から来た若侍・青木宗左衛門(岡田准一)、子連れの未亡人・おさえ(宮沢りえ)、したり顔でもったいぶるのが好きな貞二郎(古田新太)、学はあるが、武芸はかつこうだけの平野次郎左衛門(香川照之)、どの道屈折した過去を持つ身ながら、とりわけ屈折していて、見かけによらず腕の立つそで吉(加瀬亮)、祭に敵討ち芝居を演出する戯作者風の老人・重八(中村嘉葎雄)、おまけに翌年吉良邸を襲撃する四七士の一人となる小野寺十内(原田芳雄)が医者になりすました住んでいて、そこへ、討ち入りに行き、途中で脱落した実在の寺坂吉右衛門(寺島進)や鈴木重八郎(遠藤憲一)らがいる。彼や彼女らといっしょに、木村祐一、田畑智子、千原靖史、上島竜兵、平泉成、絵沢萌子らが演じる典型的な長屋の住人たちが、騒々しい日常を形づくる。そうそう、忘れないうちに言っておこう、この長屋の大家で、妻の死後、吉原の花魁・おりよう(夏川結衣)に入れ込んでいる吝嗇家の伊勢勘を演じるのは、國村隼だ。おっと、もう一人重要な人物がいた。青木宗左衛門が探し求めている仇金沢十兵衛(浅野忠信)も、実は、この長屋に引っ越してくる。

映画のタイトルは、切腹をした浅野内匠頭の辞世の句「風さそふ／花よりもなほ／我はまた／春の名残を／いかにとかせむ」から取ったという。これは、この映画が、使者の無念をはらす、仇討ち／復讐を主軸に置き、その位相と強度のちがいを変調させながら見せるには非常に示唆的なタイトルだ。長屋の内部では、青木宗左衛門が仇の執念にとりつかれつつも、その風化を感じている。重八と彼の祭芝居につきあっている長屋の住人たちにとって、敵討ちは、パフォーマンスにすぎない。戦乱の時代は終わり、剣を交えるということ自体が、形式化している。その分、武術の「理論」化や「精神」化が進むが、実戦の術としての意味は希薄化していく。そのなかで、わずかに、そういう側面に社会の関心をつかのま向わせたのが、赤穂浪士の討ち入りであり、以後、その物語が、「やられたら、やりかえせ」という復讐と報復のパトスを社会意識のレベルで記憶・反復させる機能を果たした。

●この映画で「生類憐れみの令」は、將軍綱吉の政治とその時代を風刺する小道具として使われている。犬を神輿に乗せ、街を「お犬様」が通過するシーンがちらりと出たり、長屋の連中が野犬を鍋にして食べるシーンもある。しかし、厳密に言うと、「生類憐れみの令」というのは、さまざまな規制を総合的に言う非常に大ざっぱな表現であって、そういう名の「法令」が發布されたことはないらしい。と同時に、「生類憐れみの令」の背後には、こうした嘲笑的エピソードでは抜け落ちてしまう重要な問題が多々あった。

塚本学(平凡社百科事典)によると、野良犬の「いたわり令」、「犬毛付帳」、「犬愛護令」といった、「生類憐れみの令」の実質的な目的は、実は、大名権力の増長を抑止することであったという。「犬愛護令」よりも早く出された「捨馬禁令」は、馬を大切にさせるといふようよりも、荷を過重に積んだ馬を流

入させない、つまり運搬技術のコントロールことが本務であり、「犬愛護令」からして、大名の猛犬飼育をコントロール下に置くこと、また生きた犬を餌にする習慣のあった大名の鷹の飼育を減らせること、犬を捕獲して食う「歌舞伎者」（要するに世のスネ者）のコントロールであって、芝居などで茶化されているような「お犬様」を過剰に愛護することとはちがっていた。また鳥獣の愛護の強化も、鳥を撃つということの方から間接的に鉄砲の自由使用をコントロールするねらいがあったという。さらに、動物の食用をタブーとすることは、「けがれ」の観念を徹底させ、非差別民に対する差別を合法化し、貧富の差をあたりまえのものとして認めさせることにも役立った。

こうした背景を顧慮すれば、「敵討ち」というものも、政治的コントロールの一つであつたことは明白だ。敵討ちという「文化」を持続させることで、「平和」時に武術を維持することを合法化し、また、武士階級の意味を合法化したわけである。

その点で、この映画で青木宗左衛門の父親を倒したことを深い胸の傷としていだきながら、荷揚げ人夫をして身を隠している金沢十兵衛（浅野忠信）と、仇であるはずの彼を知るにつれ考え方を変えることになる青木宗左衛門（岡田准一）とは、ともに意味深い屈折を表現している。

（松竹試写室／松竹）

2006年05月12日

マスター・オブ・サンダー (Master of Thunder/2005/Kenji Taniigaki) (谷垣健治)

久しぶりに「早朝」の地下鉄に乗ったので、緊張する。まわりは早朝出勤のプロばかり。乗り方がちがう。釣革のつかみ方、その際の身体の傾け方、微妙に片足を出すにおいて、席が空くとさつとその席を取るテクニク・・・。わたしは、居場所を失い、うろろろし、降りる駅でないのに、ホームに吐き出される。今日の試写室には、以前、ハネケの『隠された記憶』のときに来た。

早く着いたので、試写室内にはまだ人影がまばらだったが、最前列に何と谷垣監督の姿。実は、谷垣氏には、今日の午後からわたしの講座にゲストで来たいただくことになっている。ちよつとあいさつをして、座席（最近は少し後方に座る）でプレスを読む。「『ジャッキー・チェンのようなアクション俳優になりたい！』多くの子供が抱いた夢を真剣に追い続け、大学卒業と共に倉田アクションクラブでアクションを学び、1993年に単身で香港に渡航。エキストラやスタントマンで多くの作品を経験し、後に香港映画界のスター、ドニー・イエンに認められる活躍をした香港ドリームを体現した男・谷垣健治」。的確な紹介だ。わたしの講座の紹介でもこれを使わせてもらおう。

映画は、結論を先にいえば、なかなか感動的だった。それは、決して、この作品を見る以前に谷垣健治を間近に見、話をするチャンスを得てしまったからではない。本当に面白かったのだ。むろん、潤沢な予算があればもっと興行きが出ただろうと思わせる個所とか、若干メイクが安いかなと思わせるようなパートはあった。しかし、そんな部分を気にさせない活力と勢いがこの映画にはある。

悪鬼・怨霊がはびこり、世を混乱に陥れるというテーマ、それを封じ込めるための術とか要素という発想、これらは、最近の映画では、『陰陽師Ⅱ』、『姑護鳥の夏』などで描かれていたのを記憶するが、非常に今様のテーマだと思う。国家や体制は、悪鬼が出入りする「鬼門」を封じるのが役目（ちなみに、江戸幕府は、鬼門封じとして日光東照宮を建てた）だが、それに失敗するのが乱世である。そこで、自衛的な鬼退治ということになるわけだが、それを超能力の個人がやるドラマと、集団でやるのがある。この映画は、倉田保昭と千葉真一が演じる2人の超能力者と、かつて彼らが組んでいた「青龍の七人衆」の孫たちを含む縁者7人である。

彼や彼女らも、ある種の「超能力」を持っているが、それほどビックリのものでもない。だから、彼や彼女らが、三徳和尚（倉田保昭）の指導のもとに、力をつけていくこと、祖父歳の世代と孫歳の世代とのコラボレーションが面白い。時代にもよるが、特に日本では、親子（父子）の連帯というのはうまくいかないことが多い。その点では、5、60年の年令の開きのあるジジ・孫関係の方がうまくいくようだ。いまたとえば、60年代への関心が高まるのなども、そういうことと無関係ではない。だから、この映画で「父」の存在を抜いたのは、卓見なのだ。

「青龍の七人衆」は、1970年に悪鬼に襲われ、三徳和尚と源流和尚（千葉真一）の2名を残して、壊滅させられた。関係ないかもしれないが、1970年というのは、谷垣健治が生まれた年であり、また、よろ号ハイジャックの年、三島由紀夫が自決した年でもある。源流和尚は、絶望し、一人隠遁生活を送っているが、三徳和尚は、桔梗院で鬼封じの修行を続けている。30数年後、アユミがなぜ三徳和尚の弟子になったのかは不明だが、師匠の心意気に惹かれたからこそ、師匠の1番弟子のイサム（杉原勇武）が悪鬼にやられてしまったとき、新七人衆の結成を決意する。

興行的には、当然、プレスに、「倉田保昭、千葉真一 日本アクション映画史の巨頭、最初で最後の本格的対決！」とあるように、この2人が売りにならざるをえないのだが、映画を見てみると、けっこう7人の、映画では新人にちかい役者たちが、せりふもしっかりしているし、それぞれの役を破綻なく演じている。これは、おそらく、全体を本当の意味でのコラボレーションに持って行った谷垣健治の監督力の成果だろう。彼は、協同で作業することを楽しくさせる才能がある。

悪鬼の跳梁跋扈を懸念する三徳和尚の懸念を受け継いだアユミ（木下あゆ美）が、単身、旧「七人衆」の縁者を訪ね、「ガリ勉メガネっ子」ミカ（芳賀優里亜）、「ナンパ師」トオル（椿隆之）、「レディース暴走族」カオリ（永田杏奈）、「コスプレ美少女」カオリ（小松彩夏）、「ギャンブル好きアフリカ人」アポロ（アドゴニー・ロロ）、「ガンタク・アキバ系」コースケ（平中巧治）から成る新「七人衆」を組織していくプロセスは、ある意味ではアメリカ的だ。アメリカ映画では、銀行強盗をやるのに、昔のメンバーを再組織したり、それぞれの分野の有能者を集め、その差異を差異として認めたままグループを組みあげていく独特のやり方がある。「コラボレーション」とは、こういうことだ。単身香港に乗り込み、自力でキャリアを築いてきた谷垣にとっては、こういうコラボレーションは、あたりまえのものとなっているはずだ。

鬼門が開いてしまったといっても、この映画では、1人の悪鬼とそれをあやつる首領ぐらいしか出て来ない。あとは、CGで粉飾している。予算の関係もあっただろう。しかし、ツボはちゃんと押さえてあり、たとえば、映画の初めの方で猛烈な香港アクションを披露する「悪鬼」役の中村浩二は、すごくいい。その点、首領の「小野篁」（おののたかむら）を演じる松村雄基は、ちよつとアウラが乏しい。しかし、あえて、好意的に見れば、その「アウラのなさ」は、「小野篁」という人物の特殊性からするとこれでいいかもしれない。小野篁は、単なる悪者や怪物ではないからだ。小野は、平安時代の実在の人物であり、時の遣唐使のやり方を詩で風刺して嵯峨上皇の怒りにふれ、隠岐ノ島に流されたことがある。その後復権し、左大弁にまで上りつめたが、その博識、「野狂」と反骨の精神は、数々の物語にアレンジされ、語り継がれてきた。つまり、小野篁は、どちらかというと、青白いインテリ風の（一見「アウラ」の乏しい）「変人」なのである。

何度か書いたように、悪霊を封じ込めるという発想は、「悪霊」が単に悪いからというよりも、「御霊信仰」に典型的なように、怨みを飲んで死んだ者などの怨念を鎮めるという発想といりくみあっている。この映画が、そのへんをどこまで意識しているかは別として、この映画の小野篁には、何か「怨み」があるようだ。いまの時代、反骨精神や「野狂」が目立つと、すぐに「テロリスト」の仲間に分類されかねない。その意味では、小野篁は、世を憂えるがゆえに世を騒がせる『Vフォー・ヴェンデッタ』風の「テロリスト」なのかもしれない。実在のガイ・フォークスにひっつけたこちらの映画では、彼の「テロリズム」は肯定され、その相手がそれなりに悪辣なだけ、彼の破壊行為は、観客をスカッとさせるのだが、政治論的に考えると、しかし、いまの時代には、こういう「あれか、これか」の選択では解決にならない。

この映画に話をもどせば、小野篁がどんなに「悪」くても、それを三徳和尚や新「七人衆」が倒したというだけでは、ただの勧善懲悪ドラマになるだけだ。その点で、最後の方でしぶしぶ腰を上げる源流和尚、三徳和尚、新七人衆の連合と小野篁「悪鬼」軍団との戦いの《結末》が奥深い。ここには、敵対味方、攻撃には復讐をとった近代の（にもかかわらず911以後強まりさえしている）観念をこえる発想が表わされているからだ。

（シネマート銀座試写室／日活）

2006年05月17日（1）

紙屋悦子の青春 (Kaniya Etsuko no Seishun/2006/Kuroki Kazuo)
(黒木和雄)

ビルの屋上のベンチに「老夫婦」らしき男女が黙って座っている。女が言う、「寒かとでしょう?」。男が答える、「寒うなか」。言葉は、鹿児島弁か。長い沈黙の映像が続き、ふと、小津安二郎の映画のスタイルを下手に真似ているのかという思いがこみあがる。このシーンは、どうみても、買えない。男を演じている永瀬正敏、女役の原田知代の「地」が見えてしまう（いまの時代としては）

「安い」メイクで、奇妙な感じに襲われる。老けが学芸会的なのだ。このまま最

後までこの沈黙シーンが続くのかという不安もおぼえてくる。が、これは、ある種の「じらし」なのだった。

さんざんじらしたのち、映画は、2人の回想シーンにうつる。2人の「ミニマリズム」パフォーマンスは、2人の記憶を1945年の終戦直前の時代（黒木監督なら、「敗戦」という言葉を好むだろう。しかし、わたしは、ほかに書いた理由で「敗戦」とは言わない——「敗戦」という言い方は、戦争を実行した人間の側の言い方であって、わたしはそんな責任はごめんこうむる）まで遡及させるために必要だったのだろう。好意的に言えば、そう言えないこともない。永瀬と原田のあのメイクと演技だったら、冒頭のシーンはない方がよかったと思うのが普通ではあるけれど。

「昭和20年代」のシーンになると、映画は、きびきびした展開になる。永瀬も原田も、そう無理をしないで演じられる年令の登場人物の設定だからだ。主要な舞台は、鹿児島の家。紙屋悦子（原田知代）、技術者の兄・安忠（小林薫）、その妻・ふさ（本上まなみ）の3人が住んでいる。悦子と安忠の両親は、1945年3月10日の東京大空襲で死んだ。故郷にもどつていれば死なないですんだかもしれない。しかし、この鹿児島にも戦争の影が忍び寄ってくる。兄の後輩で、悦子に好意をいだいていた明石（松岡俊介）は、特攻隊を志願する。海軍航空隊の少尉というポジションにいる者としては、当時としては「あたりまえ」のプロセスだといえるかもしれないが、むろん、だからといって、彼らは、心から喜んでそういう任務についたわけではない。黒木が描くのは、そういう当時の「若者」が置かれた苦渋の選択と若者をそういうところを追いつめた国家の罪を記録することだ。

死に行く者が、なんとか自分の何かを残そうとするという行為に出るのは「本能」のなせることなのだろうか？ ジャック・デリダは、カトリーヌ・パオレティのラジオインタビュー（林好雄・他訳『言葉にのつて』、ちくま学芸文庫）のなかで、（自分がいま感じている）「最大の危険、それは死です」と言い、「私が抵抗するのは死に対してです」と言う。あのデリダがあまりに率直に言っているのが意外だったが、この発言は、このやりとりよりも少しまえの方で彼が言っていることと関連して解釈するべきだろう。彼は、「一度たりとも私から離れたことがない夢があるとすれば、それは、日記の形式をとった何かを書くことなんです」と。しかし、それはあきらめたとも言う。というのも、彼が書きたいのは、「私の頭にひらめくすべてのものを保存する」ような「《完全な》日記」だからである。

日記、ブログ、デジカメでの撮影、録音等々、記録へのパラノイアは、世界中で昂進している。人は、自分の日常をパラノイアックに記録するが、それを見直したり、読み直したりする暇はない。ただ記録すること、そのパッション。いまの時代は、それがデジタルテクノロジーに依存して行なわれる。そういうものがないとき、戦時下のように、あるいはそういう技術的手段が失われたとき、人は、手持ちの「技術」に向う。身体的継続だ。明石少尉の内心の願いは、自分に代わって誰かが「生きて」くれることを願う。その願いを友人の永与少尉に託す。彼は、整備担当で、戦場には行かないからだ。

その昔、画家の池田満寿夫（1997年、63歳で死去）が、テレビで「俺は歴史に残りたいんだよ」と（ちよつとみつともないくらの調子——たぶん酔っ払っていた——で）言っていたのを見たことがある。有名人というのは、たいてい、そういう欲望があるのだろうし、さもなければ有名になれないのだろうと思うが、人は誰しも、自分が生きていることを誰も知らず、死んでも誰も覚えていないという孤独に耐えることは難しい。実際問題として、そういうことはないものであり、誰かが覚えていてくれるものだが、だが、有名人とて、では、何世紀にもわたって自分のことを誰かが覚えていいる（池田の言う「歴史に残る」）かどうかは疑問だ。そういう欲望はあきらめた方がいい。

「淡々と死ぬ」とか、死を達観し、未練を残さないとかいう技術は、東洋ではかなり深く高いレベルに達したが、電子テクノロジーの浸透とともに、そうした身体技術は、すっかり衰えてしまった。達観などしないで、せつせと記録を残し、生への執着をする。むろん、わたしも、そういう達観技術とは縁がないが、ジャック・デリダのような「巨匠」が、もろに「西欧近代」的な死生観（「記録」によって生き延びること）をあらわにするのを目撃すると、ちよつとまどう。

話をこの映画にもどそう。明石少尉は、好意をいだいていた（明確にはその愛を表明してはいなかったが）悦子を友人の永与（「永」遠に「与」えると読める）に紹介し、2人が夫婦になることをアレンジする。永与を悦子の家に連れて行き、紹介するシーンでの彼の緊張した態度は、当時の軍人（いや、あの時代の日本人）にありがちな遠慮と羞恥の身ぶりであった。自分がじきに死ぬから代わり愛してやつてくれ（散文的に翻訳すればこうなる）という明石の暗黙のメッセージは、「自発的」な愛を「自然」とする今の発想からすると、「え、信じられない！」（と、この映画を見たある若い女性が言った）ということになるかもしれないが、いま書いたようなことを含めて考えれば、別に変ではない。

ちなみに、かつては「直す」という言葉があり、戦争や病気で死んだ兄おの未亡人を、その兄の弟と再婚させるときなどに使った。何を「直す」のかわらないが、同じ親族内ならば、財産が散逸しないという知恵からなのだろうか？ まあ、結婚は（同棲とちがい）財産の継承システムである家族を形成するためのものであるという観点にたてば、それは、きわめてまっとうな発想である。ただし、資本主義の高度化は、逆に、家族が拡大し、多元化することをよしとするので、こういう発想は、「因習」としてしりぞけられる。

しかし、黒木監督にとつて重要なのは、悦子と永与の結婚を「変」だと思わせることだったかもしれない。明石をこういう状態に追い込んだのは、あの戦争を行使した国家であり、永与と悦子の関係を生み出したからである。ここで、問題は、明石がもし、「淡々」とした死を選び、悦子への自分の愛を永与によって代理的に生き延びさせることなど考えなかったらどうか、である。永与は、悦子を好きだったが、明石がいささか強引に紹介し、「あとを頼む」的な態度をとらなければ、彼が悦子を妻にすることはなかっただろう。この映画は、悦子と永与がその後どのような人生を送ったかは描かない。冒頭のシーンは、まあまあ「幸せ」だったことをうかがわせる。そう理解させる台詞もある。しかし、そこをもっと照射してくれないと、この映画はメロドラマに終わってしまう。

「老年」の悦子と永与を演じる原田と永瀬の演技に重みと厚みが乏しいために、戦争が決定してしまったふたりの人生の重さが伝わってはこない。そのため、この映画の見せ場は、明石と永与との友情や明石の悦子への屈折した愛のドラマであり、戦争が明石と悦子とのあいだを引き裂いてしまったメロドラマ的な悲劇になってしまう。

悦子の家の台所や居間の美術設定は、巨匠木村威夫によるものだが、なかなか見事である。本上と原田がおはぎを作るシーンも小道具的にもしつかりしている。これは、永瀬がそれを食べ、感動するシーンを厚みのあるものにする。ものない時代におはぎという設定は、その時代を知っている者にはなかなか感動的。(松竹試写室／パル企画)

2006年05月17日(2)

ダ・ヴィンチ・コード (The Da Vinci Code/2006/Ron Howard) (ロ ン・ハワード)

1時間ぐらいまえに行かないと入れないかと思ったら、そうでもなかった。

この日、まえまえから先延ばしにしてきた『紙屋悦子の青春』を見るつもりだったので、賭けをした。もし、開場30分まえに行って入れなければ、あきらめようと。この映画、ちよつとお義理のような試写になった。公開が20日で、公的な第1回試写が今日。「マスコミ試写」といっても、全然「マスコミ」の反応を気にしていない。いまや、宣伝効果は、「マスコミ」にかぎらず、この「シネマノート」のようなマイナーメディアにちよつと書いたことが意外な反応を及ぼすことがあるんですぜえ。そんなものも無視し、あとは、小説『ダ・ヴィンチ・コード』が作った蓄積を当てにして、宣伝費を削減するという戦術。はたしてうまくいくか？

朝日ホールのスクリーンは、マリオンの映画館のなかでも一番お粗末。一番前で見ても、画面が大きすぎることはないくらい、小さく、装置のレベルも一段下がる。上映まえから話題になっていた「大作」の試写にしては、場違いに感じがするが、映画を見て、少し納得した。全体にスケールがちいさいのである。話は、周知のように、キリスト教の歴史を塗り替えようという世界的規模のもの。しかし、広範な世界を感じさせるとい点では、たとえば『ボーン・アイデンティティ』の方がはるかにスケールが大きい。が、こんな風に思ったのは、劇場のせいかもしれない。

人間のプロポーションを描いたダ・ヴィンチの有名な Vitruvian Man のかっこうをして死んでいる「ルーブル美術館館長」ジャック・ソニエール(ジャン＝ピエール・マリエル)の場面で、図版では子供用の百科事典でもそのままなのに、ペニスの部分が光の反射でハレーションを起こしたかのようになっていたので、またか、日本!と思ったが、アメリカの公式サイト予告映像を見たら、上のスチルのように、ちゃんとボカされていた。予告映像を停めながら見て気づいたのだが、死体のそばにライトがあり、それがペニスの部分に強く当たっている(それが「館長」の演出?)ので、ハレーションを起こすというのが理屈のようだ。が、実際には、露出させると確実に「R」指定となり、現在の「PG-13」より客の動員

数が減ることが予想されるので、そうしたにちがいない。それにしても、ハリウッド映画としてはちやちな処置である。

小説の翻訳を踏襲したのだろうか、字幕(戸田奈津子)にあるジャック・ソニエールの肩書きは、ルーブルの「館長」ではない。小説では、*renowned curator*、(高名なキュレーター)と書かれ、映画でも、はつやり「curator」と呼ばれていたから、「キュレーター」と訳すべきだろう。「館長」は誤訳である。とはいえ、翻訳の際にすんなりと「キュレーター」と訳せない理由もわからないではない。日本の美術館では、「学芸員」≡「キュレーター」とみなされるが、英語の「キュレーター」にあたる実力と実権をもっている(もたされている)学芸員もキュレーターも日本の美術館にはほとんどいない。だから、(「芸能人」を英語にするとき「artist」とするのがまちがいであるのと同じように)「キュレーター」という語は屈折しているのである。日本では、美術館にせつかく学芸員がいるのに、わざわざ大枚の謝礼を払って美術界の「大先生」を招き、「顧問」にまつりあげないと展覧会が開けない。日本で「キュレーター」という言葉に実体がないのはそのためでもある。話が飛んだが、とにかく、「ルーブル」のジャック・ソニエールは「館長」ではなく、「キュレーター」である。欧米のキュレーターのなかには、「館長」以上の権限を持つている者もいるが、「館長」は「ディレクター」であり、仕事の領域がちがう。他方、ジャック・ソニエールは、「キュレーター」だったからこそ、ダ・ヴィンチに精通していたのであり、あのような手のこんだ(まるで自分の死体をインスタレーションにしようような)ことを思いついたのだ。むろん、キュレーターから「館長」になる者もいるし、ルーブルの「館長」ともなれば、半端な人間ではないから、どうでもいいことではある。しかし、ディテールが重要なこの物語としては、逆に、ジャック・ソニエールがなぜ「キュレーター」であって、「館長」ではなかったのか、ということの方が重要かもしれない。

小説を読んでしまっても、キリスト教におけるイエスの位置の問題をめぐってヴィジュアルに展開するドラマは、興味深い。この問題は、キリスト教の宗教会議でも歴史的に問題にされてきたことであり、ちゃんと議論すれば、現在のキリスト教の各派のなかでも意見が分かれるはずだからだ。ここでは、シオン修道会とそれが組織したテンプル騎士団、14世紀におけるその弾圧のくだりに、キリストを人間と見る流れの封殺の陰謀を見る。

キリスト教は、仏教などにくらべれば、すべてを意識化し、歴史を、「主体」が意識して行なった結果とみなす。意識しあやまった場合でも、それは、「神の民心」の結果であるとみなし、とにかく、歴史を偶然とは考えない。したがって、表に出ない歴史は、陰謀の所産であり、歴史の半分は陰謀でできあがっていることになる。「陰謀理論」や「陰謀史観」という言葉があるが、ものごとを「主体」から見ることに慣れた(慣らされた)近代人間は、歴史を陰謀理論で説明されると、「そうだったのかあ」と納得する。

歴史にすべての「主体」があるわけではないが、なんらかの「主体」を仮設したほうが、歴史への「責任」とか、生きることへの「モラル」とかいふ点では、「健全」かもしれない。歴史がすべて偶然なら、「責任」も「道徳」もないからだ。西欧の「近代」という500年ぐらいの幅をもつ時代は、主体を仮設できる／仮設した方がよいという前提で機能してきた。だから、この映画のように、ロ

ーマ法王庁傘下のキリスト教の1000年ぐらいの歴史を一つの「陰謀」として描くことは、もはや「主体」の仮設では整合性がとれなくなってきた西欧文明のある種の**弁解**であり、「言い逃れ」かもしれない。すべてが脱近代化してしまうと、キリスト教は本当の危機に陥る。

ここで出てくるテンプル騎士団や聖杯の問題は、『キングダム・オブ・ヘブン』や『ナショナル・トレジャー』でも、まだ、古くは『インディージョーンズ』などでも出てくるが、『ダ・ヴィンチ・コード』は、映画の迫力は別として、キリスト教がかかえる問題をもう少し身近なものとして描いてくれる。

人間が作ったもの、人間から生まれたドラマでも、カオス理論で物質のゆらぎがある極限で一つの均衡状態に達することが認められているように、極めて「人間的」、「偶然的」なものが、「物の秩序」を獲得し、それ自体として動き出すことがある。その時点では、その物の誕生時の条件を無視して何でも言える。アナグラムというのは、そういうレベルの解釈学だと思う。ダ・ヴィンチの絵のように、そのなかの「情報量」がある限界を越えている場合、「普通」でないアナグラム解釈の幅は無限に広がる。そういう広がり、文字より映像や音においてより大きい。

アナグラムの問題点は、その根拠が極めて信仰的なことだ。映画では、宗教史学者リー・ディービング（イアン・マッケン）は、ダ・ヴィンチの「最後の晩餐」のキリストのまえにワインを飲む「杯」がなく、彼の左に、やや不思議な距離において位置する「女性」（マグラダのマリアとされる）とキリストとのあいだに出来たV字状の「図形」に注目する。そのプレゼンは、プロジェクターを使い、なかなか見事だ。が、Vとは「子宮」を意味し、実は、「聖杯」とは「子宮」のことであり、磔刑のキリストの血を満たした「聖杯」とは、マグラダのマリアがキリストの子をはらんだということなのだという推理は、ほとんど「信仰」に属する。そうだ、その通りだと思えばそうなるし、バカなと一蹴してしまえば、それまでである。

この映画のスケールが小さく見えるのは、陰謀の「主体」が、マヌエル・アリンガローサ（アルフレッド・モリーナ）とそのマインド・コントロール下にあるシラス（ポール・ベタニー）だけに集中して描かれ、結果的にキリスト教を「人間化」しようとするロバート・ラングドン（トム・ハンクス）やソフィ・ヌヴー（オドレイ・トトウ）への圧力は、ベタニーの怪演（『ブレード・ランナー』のルトガー・ハウアー的な怪演）に頼っているからだ。両者の中間的存在のベズ・ファアッシュを演じるジャン・レノは、活かされていない。

それにしても、これまで数々の大映画の主役を演じてきたトム・ハンクスだが、ちよつと出過ぎという感じがする。この映画で彼を起用する意味はどれだけあっただろうか？ 彼のことだから、卒なくこなしてはいる。決して悪くはない。しかし、そこにいるのは、トム・ハンクスであり、過去に彼が主役を演じた役柄の相貌とダブるのだ。まあ、映画とはそういうダブりの面白さで見るといふ点もあるにはあるが。

（有楽町朝日ホール／ソニー・ピクチャーズ・エンタテインメント）

マッチポイント (Match Point/2005/Woody Allen) (ウディ・アレン)

これまでのアレンの映画の多くと決定的に違うのは、ユダヤ的要素が出て来ないこと。プロテスタントの教会での結婚式が2度出てくるように、登場人物たちは、みな非ユダヤ人である。が、だからといって、アレンは、全体を「ユダヤ人」の目から相対化し、冷ややかに見ていると言うわけでもない。ちなみにアレンは、ユダヤ人だが、ユダヤ主義者であつたことは一度もない。だから、黒服にあご髭をたくわえた正統派ユダヤ教徒なら怒ることまちがいないの「ユダヤ人」や「ユダヤ的」な要素を茶化すこともいとわなかった。

70年代から90年代までのウディ・アレンの作品には、しばしばフロイトの精神分析がパロディ化された形で登場した。それは、アンチ・フロイト学派やR・D・レイン流の反精神医学の観点に似た視点からのパロディ化であるが、もっと大きな文脈では、すべての現象に原因と結果を想定するユダヤ・キリスト教批判を内に秘めていた。その意味で、彼は、原因／結果関係なんて相対的なレベルでしか存在しないと考える者の一人であり、ユダヤ教やキリスト教の神よりも実存主義的な無や偶然を信じる者であつた。

が、『マッチポイント』で面白いのは、ここには精神分析もユダヤ人も出て来ないが、その代わり、かつてはそれらを批判し、茶化す基本的な視点の一つになつていた(言うなれば)無神論的偶然主義そのものが、パロディ化されているのである。フロイト流の精神分析の根底にあるのは、「自分」(自我)を知りえるのは自分であり、自分を知ることが当然であるという論理である。アイデンティ(同一性)の論理だ。これも、原因があれば結果があるという「同一律」のロジックと一体をなしており、反フロイト的な立場からすれば、おまえのことをおまえが一番よく知っている／知るべきだなどという考えは、何の根拠もないよということになる。

「反精神医学」のイニシエーターの一人、R・D・レインは、『レインわが半生』(中村保男訳、岩波書店)のなかで、神学者ポール・ティエリツヒの言葉を引用しながら、「ことによるとイエスは、自分が誰であるのか自分にも見当がつかず、そこで弟子たちの意見を心から聞きたかつたのかもしれないのである」と書いている。このことを認めれば、バチカンが「異端」と判定するキリスト教の宗派の考え方とつながり、『ダ・ヴィンチ・コード』とも接点を持つてくるのだが、『ダ・ヴィンチ・コード』(小説)がかくも世界的なベストセラーとなつた背景には、「同一性」や「同一律」がいま形骸化しつつあることがないでもない。

アレンが、映画作りの拠点を今後ニューヨークからロンドンに移すつもりなのかどうかはわからない。しかし、今回、ロンドンとイギリスという環境を選んだのは、こういう「同一性」と「同一律」の形骸化を表現するのに、イギリスが最適であるというアレンの時代認識と土地勘がある。階級横断が普通になってきている時代に、ロワー・クラスとハイ・クラスの生活が見え易い形で存在するという通念が依然としてあてはまるイギリス。移民者がより「上流」の階級に鞍替的に横断することが出来るにもかかわらず、「最上階」へ昇りつめることは、血筋などの「超越論的」境界できっちり遮断されているイギリス(ダイアナも「殺されて」しまった?!)。

アイルランドから移民した青年クリス（ジョナサン・リース・メイヤーズ）がデニスの子レイニング・コーチとして富豪の息子トム（マシュー・グールド）と知り合うという設定は、アメリカよりイギリスの方が様になる。親しくなつて招かれたトムの実家は豪邸であるが、イギリスには、金持ちほど、上辺でよそ者を歓迎する素振りをする習慣がある。クリスは歓迎され、トムの妹クロエ（エミリー・モーティマー）は、彼に一目惚れしてしまう。こうして、彼は、彼女らの父親（ブライアン・コックス）の会社で働くようになり、クロエを妻にするところまで行く。「逆玉」である。

アレンは、成功物語を描くつもりはないから、当然、ここできしみを入れる。トムの許婚者ノラ（スカーレット・ヨハンソン）である。彼女は、最初から意味ありげな、フィルム・ノワールに登場する「悪女」的な存在で姿をあらわし、クリスに色目を使い、彼もクラクラとしてしまう。彼女はアメリカ人で、俳優志願（まだCMに出ただけ）という設定だが、ヨハンセンは、かなりすれからの面を隠し持っているこの人物を圧倒的な存在感で表現する。後半、クリスとのあいだに別れ話を持ち上がったときすさまじい怒りを表現するヨハンセンは、これまでに見せたことのない彼女の凄演演技力をみせつける。ちなみに、「ノラ」は、イプセンの『人形の家』の主人公と同じ名前だが、ヨハンセンのノラが、「人形」であつたのは、ほんの短期間だった。

アレンは、この映画でイギリス社会を風刺するつもりはない。問題は、すべてが「運」次第のこの社会で、運のいい奴と悪い奴とがいる不条理であり、その喜悲劇である。その際、クリス＝アイルランド人は、あきらかに運のいい人間に、ノラ＝アメリカ人は運の悪い人間の方に分類される。その中間的存在として、ノラの殺害を追うバーナ刑事（ジェイムズ・ネズビット）がおり、犯罪は「運」／「不運」なんかじゃかたづけられないと、捜査に精を出す、その成果はあがない。結局、彼も運が悪い。

この場合、「運」にいい者は、明らかに安手の論理（犯罪の言い訳やアリバイなどもその一つ）を主張しても、それが「根拠のある論理」（同一律）として通ってしまうが、「不運」な者は、しつかりした論理を提出しても、それが同一律（根拠律）としては認められない。◆見終わって、観客は、うーん、人生って運／不運だとしても、それだけなのかねーという軽い疑問をいだきながら、劇場を出ることになるだろう。決して重くはないが、かつてのウディ・アレンの映画の軽快さは、ここにはない。それを、この映画の「深さ」とするか、それとも吹っ切れなさとするかは、観客の自由だろう。わたし自身は、そういう終わり方は、もうちよつと重くではあるが、60年代に実存主義小説や映画がやりつくしたことであり、それをリサイクルするのなら、もっとオシヤレに出来なかったものかという思いがした。とはいえ、これまで、自作をただ反復していたにすぎない時期が長くつづいたウディ・アレンが、そのスランプを乗り越えたかに見える作品を発表したのは、喜ばしい。

（アスミック・エース試写室／アスミック・エース）

2006年06月05日

カーズ (Cars/2006/John Lasseter) (ジョン・ラセター)

のっけから、久しぶりに例の「映画が盗まれている、感動も盗まれている」という「海賊版撲滅キャンペーン」映像を見せられる。そのあいだずっと下を向いて、いささかでも目の疲れを軽減しようと思ったが、これって、一体誰を対象に上映するのだろうか？ やっても意味がないと思うのだ。しかし、そのあとがよかった。本年度のアカデミー賞で短編アニメーション部門にノミネートされた『ワン・マン・バンド』(One Man Band/2005/Mark Andrew, Andrew Jimenez)が上映されたのだ。このたった4分ほどの短編には、非常にユニークで風変わりな特異性がつめこまれている。

最近のアメリカ社会は非常にモラリッシュになっているような気がする。もともとアメリカ映画には非常に「教育的」な性格と機能があり、その時代時代で人々をある一定の方向へひっぱって行く「使命感」のようなものをただよわせている。それがときどきうざったく感じるときもある。ひどくなれば、赤狩りの時代のように、どうしようもなく「傾向的」な映画ばかりが現われることにもなる。しかし、わたしがアメリカ映画に関心をもつのは、そういう性格と機能があるからでもある。アメリカ映画を見てみると、いまのアメリカがどういう方向に向おうとしているかが何となく読めるのだ。

カー(車)が主人公のアニメというから、こいつはちよつと好みじゃないなと思った。しかし、ジョン・ラセターが車を選んだ理由がすぐにわかった。車は、アメリカ社会の最も代表的な象徴の一つである。そこには、アメリカ社会、とりわけレーガン以後いまのブッシュでピークに達する「競争」至上主義とスピード第一主義が集約されている。それをラセターは、どう料理したか？ 結論的に言えば、彼はそういう車を「脱構築」し、車を登場「人物」にしながら、逆に本来あるべき「人間」を、人間の登場人物を出す以上に効果的に浮き彫りにしたのである。

「おれはスピードだ」と胸を張るライトニング・マックイーン(声…オーウェン・ウィルソン)は、レイシングカー。自己陶酔的な自信にみちあふれ、新人(車)ながら、スピードレース「ダイナコ400」でベテランの「レイシングカー」、ザ・キング(声…リチャード・ペティ)とチック・ Hicks(マイケル・キートン)を引き離す。しかし、ピットインを無視し、タイヤがパンクする。にもかかわらず、最終的にがんばって、結果は3者互角に迫いつく。決勝は1週間後にカリフォルニアで開かれる予定のレースに持ちこまれる。そこで、マックイーンは、トレーラーのマック(声…ジョン・ラツェンベルガー)に乘せられて、移動の旅に出る。ところが、走行中のハイウェイで、「暴走族」車に意地悪されたマックは、車体を大きく揺らせ、後ろのドアが開き、そこからマックイーンが車道に滑り落ちたのも知らず、そのまま走り去ってしまう。

取り残されたマックイーンがたどりついたラジエター・スプリングスという田舎町は、アメリカ的標準からすると「ルーザー」や「おちこぼれ」の吹きだまりだった。「こんなどこにいられっかよう」とマックイーンは思う。カリフォルニアのレースのことが気になる彼は、猛スピードだ町を走り、シェリフ(マイケル・ワリス)に追跡され、道路をめちゃめちゃに壊したあげく捕まってしまう。医者でもある老裁判官ドック・ハドソン(声…ポール・ニューマン)は、この町からの追放を求めたが、弁護士でモデルのオーナー(小さな町なので、みんな

が公的な仕事を兼業している）であるボルシェのサリー・カレーラ（声…ボニー・ハント）は、破壊した道路を自力で直すことを提案し、それが判決となる。

もともと自己中心的で、自分が好きなことしかしたことがなく、カリフォルニアのレースに間に合うこと（時間とスピード）しか考えていないマックイーンは、いいかげんなやつつけ仕事で終わりにしようとする。しかし、小さな町の住人たちはそれを許さない。ここからマックイーンの新しい「人生の旅」が始まる。

サリーは、かつて大都会の弁護士事務所でバリバリの弁護士だった。が、あるとき、すべての生活に疲れ、気の向くままに走りつづけてたどり着いたのがラジエター・スプリングスだった。彼女はここに住みつき、大都会での生活とは質の異なる生活を始めた。この町には愛すべき「人物」（車）が何人（車）もいる。全身錆びだらけのメータ（声…ラリー・ザ・ケープル・ガイ）は、レース（競争）とは無縁の、のんびりしたマイペースの生活をしている。ドック・ハドソンは、実は、かつての伝説的なレーシングカーだったこともわかる。こうして、マックイーンの生き方が変わってくる。

この映画は、大ざっぱに見れば、アメリカで周期的に浮上する「地域主義」のドラマである。「連邦的」なアメリカ、グローバルな「アメリカ」、先進的なテクノロジーに反対し、規模の小さい政府や「自然」と「身体」重視の生活単位をよしとする。ノーマン・ロックウェルの描いたアメリカにあこがれるローカルイズムとも共通のものだ。しかし、この映画は、それはうわべだけであることが、最後のシーンによく出ている。もし、これが、単なるローカルイズムのドラマであるのなら、マックイーンは、たとえばサリーといっしょになり、この町にとどまり、ささやかな家庭をつくり・・・といったあんばいになるだろう。しかし、全米が競うレースへの参加をちゃんと最後に据え、しかもそこに予想をうらぎる重要なハプニングを挿入することによって、グローバルイズムとローカルイズムとはもう一つ異なる次元を提起する。教育的・道徳的ではあるが、なかなか面白い。むろん、この見事さも楽しめる。

（ブエナビスタ試写室／ブエナビスタインターナショナル）

2006年06月06日

カポータイ（Capote/2005/Bennett Miller）（ヱネット・ミラー）

30分まえだったのが、最初に試写室に入ったのはわたしだった。冷房がかかっていなくてえらく暑い。そのうち人が入ってきたが、ドアが閉まっているので、入るたびにボタンボタンという音がする。たまりかねて、ドアのストッパーをセットしに行く。こんなこと会社の人がやるもんでしょう。プレスも、内覧のときのような英語データを素訳してコピーしたもの。何か本気で宣伝する気がないみたい。ある配給会社のベテランが言っていたが、プレスは、「オバカな、女性ライター、でもそれを見れば原稿を書けるぐらいのものにしておかなければダメ」だという。主役のフィリップ・シーモア・ホフマンがアカデミー主演男優賞に輝くなど、話題には事欠かないから、ロードショウではそこそこに人が集まるだろうが、大衆受けする作品ではないから、油断は禁物だよ。

中期のトルーマン・カポーティを演じて絶賛されたフィリップ・シーモア・ホフマンだが、わたしには、ホフマンのカポーティは、これまで実在のカポーティにいだいてきたわたしのどのイメージにも似ていなかった。実在の彼は、『名探偵登場』(Murder by Death/1976/Robert Moore)でライオネル・トゥワインという億万長者を演じる俳優として登場し、ゴールデン・グローブ賞にノミネイトされている。ウディ・アレンの『アニー・ホール』にも、ちらりと登場している(この映画には、マーシャル・マクルーハンも出ている)。わたしのなかで近年、カポーティらしいイメージを喚起してくれたのは、『54』(Mark Christopher/1998)で、11ハーレークの「ディスコ・クラブ」⁵⁴の「パトロン」常連として登場する、Louis Negin が演じるカポーティだ。ハデハデの衣装を着て、本気でバカをやっている老人だが、何となくわたしのなかの「カポーティ」に合っていた。

ホフマンは、カポーティの声としやべりかたをまね、それが「そっくりだ」と評価されているわけだが、表面上は似ているとしても、根底が違うような気がする。そのしやべり方は、わたしには、カポーティよりもアンディ・ウォーホルを思い出させた。ウォーホルもゲイであり、カポーティの同時代人だが、彼の方が、「肉体」を欠いたしやべり方で、彼の作品には似合っていた。が、カポーティは、もつと「肉体」志向の人であり、だから(というのかもしれない)が、カポーティが、やがて死因になるアルコールの過剰摂取へ向かうことになったのだ。

ホフマンのカポーティに一番欠けているのは、彼の持つ「ダーク」な側面、狡猾さや悪の深みである。ホフマンは、わたしの好きな俳優であり、『ブロードキャスト・ニュース』(1987)で端役ながら、ボールペンを落とし、さつとウィリアム・ハートが演じるカッコマンに代わりのペンを差し出されて、なんとも、卑屈といくか、困ったというか、非常に複雑な表情の演技をしているのを見て以来、注目して来た俳優である。しかし、カポーティは、彼向きではなかったような気がする。彼の演じる「カポーティ」は、まるで、『冷血』の取材のために会った犯人のペリー・スミス(クリフトン・コリンズ)に弁護士を探してやるというってしなかった等々の「空約束」をしたことや、作品を完結させるためにスミスが早く処刑されることを望んだことなどを、悔いて、深い傷を負ったかのように描いている。むろん、そういうような面もなかったわけではないとしても、カポーティぐらいになれば、心のなかは怪物であり、もつと確信犯的な決意があったはずなのだ。そういう、奥の闇がホフマンの演技からは感じられない。この調子だと、最初は打算的で嫌味な奴として登場しながら、カポーティも、結局は「普通の人」だったんだという印象に導かれてしまうのだ。こういう要素は、実在の人間をあつかった映画(たとえば『アリ』モハメド・アリ、『レイ』レイ・チャールズ、『ライフ・イズ・コメディ!』のピーター・セラーズなどの場合にはよくあることではあるが。

実在のカポーティには、ペリー・スミスに対してホモセクシュアルな情愛がはたらいていたはずである。文壇とニューヨークの社交界でちやほやされていたカポーティが初めて体験したちよつぱり「危険」な関係。やせがまんして一歩踏み出したが、だんだんヤバイと感じて逃げ腰になった。そういう面がこの映画に出ていなくもないが、ペリーへのホモセクシャル的意識の表現は、意図的と思われるほど抑えられている。その点で、ペリー・スミスを演じるクリフトン・コリ

ンズは、一見単純に「ニューヨークの大先生」を信じて減刑されることだけを願っているかのように描かれながらも、自分の犯した罪をそれほど悪いこととは思っていないようなふてぶてしさを見せるときがあり、この人物の心の奥底をさりげなく表現しているように見えた。

映像はしっとりとした色調と絵画や写真を意識したカメラワークが「古典的」なトーンをよしとする者には安心感をあたえるだろう。などというと、わたしが半分評価していないように受け取られるかもしれないが、そんなことはない。ひと気のない広大な風景のなかに白い家が一軒だけ建っている冒頭のシーン、樹木をモノクロ写真のようなトーンで映すシーンなど、実に美しい。

日本では、これまで「カポータ」という表記が使われてきた。「カポータイ」は、たしかに「原音」に近づいた。それは、歓迎すべきことだが、このへんつまらぬことにこだわる日本人のこうるささが出ていると言えないこともない。おそらく、外国人の名前や外来語の発音が、日本ほど変化する国はめずらしいだろう。誰かが「ハイデッガー」と表記すると、次の人が「ハイデガー」と表記する。本郷のぺりかん書房の100歳を越える店主・品川 力(つとむ)氏が書いたエッセー「二十九人のゴッホ・四十五人のゲーテ」(『古書巡礼』、青英舎)によると、氏は、逐一原典にあたりながら、かの「Goethe」が、「ゲーテ」に落ち着くまでに、「ゴエテ」、「ギョーテ」、「ギョーテイ」等々に表記されてきたことを紹介している。ここには、英語で「バック」を「バック」と発音してはばからないアメリカ人の「おおらかさ」はない。が、こういう現象は、オーラルなカルチャーを基礎にしている社会では往々にして見られるものだ。文字表記はつねに仮なのである。

(ソニー試写室／ソニー・ピクチャーズエンタテインメント)

2006年06月07日

ユナイテッド 93 (United 93/2006/Paul Greengrass) (ポール・グリーングラス)

40分以上まえに来て正解だった。すでに待っている人がおり、あつという間に長い列が出来、わたしがもらった整理券は「7」番だった。開場のとき、最初の方に来た人が人混みで出遅れ、あとから来た人が先に入場したらしく、自分の方が先ですみたくないを抑えた(しかし爆発寸前の)怒りを係の人にぶつけていた。この試写の観客は、殺気だっている。

それだけのことはある出来の作品だった。2001年9月11日、アメリカン航空11便とユナイテッド航空175便がWTCに、そしてアメリカン航空77便がペンタゴンに突撃する「同時多発テロ」のさなかに、もう一機が国会議事堂かホワイトハウスに突撃を試みようとしていた。ニュージャージーのニューアーク空港を飛び立ったユナイテッド航空93便である。サンフランシスコ行きのこのボーイング 767-222 機は、他の3機と異なり、ペンシルヴェニアに墜落し、37人の乗客と5人の乗務員、2人のパイロットが死亡した。

映画は、ニューアークのおぼしきホテルの一室で、細縁のメガネをかけたリーダー格の男がベッドにあぐらをかいて祈りをささげているところから始まる。

ほかにもハンディなコーランと思われるものをむさぼるように読んでいる若者もいる。明らかに彼らはイスラム系だ。それから彼らは、ニューアーク空港に向い、UA-FL93 便に乗り込むわけだが、これまでの映画が描いてきたような、「犯罪」を犯すまえの「犯人」たちの緊張や真剣さとは、質のちがう情感がビリビリと伝わってくる。飛行機を乗っ取らなければならない、そしてそれを（映画では明確にはされないが、国会議事堂かホワイトハウスに）激突させなければならないという決意があらわれている。それを「狂気」と受け取る者もいるだろう。が、それならば、「狂気」の表現としてこのシーンはすぐれていると言ってもいい。

この映画は、運命のドラマである。見終わるまではサスペンスとして見ることもできる。飛行機をハイジャックし、それでカミカゼ攻撃をしようとする4人のイスラム系の男たち。それを阻止しようとする乗客たち。しかし、そのどちらの「努力」も虚しい結果となる。「テロリスト」≡悪党／それと闘った乗客・乗務員≡英雄といった構図は、成り立たない。どちらも自分たちが信じることを行なったが、それは、どちらの「信」も無意味にする死だけが残った。これは、ギリシヤ悲劇のような映画である。

この演出が見事だと思うのは、この映画は、実際の事件に関する嫌疑、つまり、成功はしなかったが、乗客たちが連帯して「テロリスト」たちと闘ったという「英雄譚」はでっちあげではないかという疑惑、UA-FL93 は、軍のミサイルで撃ち落とされたという仮説・・・をすべてカッコに入れて見ることもできるからである。むろん、これは、映像というものを観客が勝手に解釈するという自由性を前提にすることである。

ありていに見れば、この映画は、しきりに連邦航空局 (FAA) と軍の対応の遅さを示唆するような描き方もしている。これは、誇大に解釈すれば、「軍は何もやっていない」↓だから「撃墜」したという「陰謀説」は根拠がない——というアリバイ作りのようにも見える。実際に、この事件に陰謀がからんでいるという説は、膨大な数が発表されている（「9/11 conspiracy theories」参照。なお、これが載っている「Wikipedia」には、このハイジャックの詳細も記されている）。

(UIP 試写室／UIP)

2006年06月13日 (1)

蟻の兵隊 (Ari no heitai/2005/Ikeya Kaoru) (池谷薫)

普段とはちがうおもむきの観客で満員。かなり年配の人も多いのは、この映画が普通のエンタテインメント作品とは異なるコンテキストを持ち、その流れで、戦争や日本軍の問題に関心のある人たちが来ているからだろう。『ゆきゆきて、神軍』で荒削りにとりあげられ、やがて『リーベンクイズ』であらわにされた路線をひきついでいる。開映まえに監督・池谷薫氏のあいさつがあった。

1945年、第2次大戦が終わっても、中国共産党と国民党との内戦にまきこまれて中国山西省にとどまらざるをえなかった日本兵が2600人もいたという。彼らは、「上官の命令によって」「中国国民党系の軍閥」に合流し、1949年まで中国共産党の軍と戦うことになり、それによって、550人が戦士、7

00名以上が捕虜となったという。が、戦後帰国した残留兵たちには、「中共帰り」というレッテルが貼られ、「自らの意志で残留し、勝手に戦争を続けた」という理由で「軍人恩給」の支給は拒絶された。この「日本軍山西省残留問題」は、2001年、このドキュメンタリーの「主役」奥村和一氏を含む13人の元「残留兵」が東京地裁に軍人恩給の支給を求めて提訴し、ようやく社会的な関心と呼ぶようになった。2004年の敗訴のち、2005年に5人の原告（13人のうちの4人は高齢のため死去）が最高裁に上告し、現在係争中である。

奥村和一氏は、80歳の高齢にもかかわらず精力的に「日本軍山西省残留問題」の真相を明らかにする活動に挺身している。このドキュメンタリーは、彼が日本だけでなく、中国にまで赴いて調査を続ける様を追っている。彼が中国から故郷の新潟に帰国できたのは、1954年（昭和29年）であったが、すでに軍籍は抹消され、おまけに「中共帰り」というレッテルを貼られて、公安につけまわされる始末だった。1956年に上京し、やがて日中友好教会の活動に関わるが、1989年、胃ガンで胃の全摘手術を受けたのを期に退職、「日本軍山西省残留問題」に専念することになった。

映画は、奥村が、終戦記念日の靖国神社で行きすがりの若者たちに戦争と靖国について語るといった場面からはじまる。このあたりは、ドキュメンタリーに流れを作るためのわざとらしい作りになっている。彼や彼女らは、「戦争なんか知らないよ」といった態度で屋台の焼きそばなどを食いながら奥村に対応する。戦争を追想するというよりも、物見見物にやってきた風情である。こういう若者は、実際に多数いるとしても、「若者」などというものは、ある条件（この映画のカメラが向けられることもその一つ）が設定されると、彼や彼女らがいわば「本能的」に演じてしまう社会的身ぶりであって、かならずしも「本音」であるわけではない。だから、問題は、そういう社会的身ぶりを演じさせてしまう側にある。「若者」や「日本人」を作るのはシステムであって、本人自身ではない。が、その「演技」の延長線上で戦争をやり、人を殺してしまうというようなことも起こりえる。徴兵され、戦地で命令されて中国人を殺戮した兵士たちも、その意味では「本音」ではなく、「演技」を貫徹させられた。

ドキュメンタリーに演出がないわけではない。ドキュメンタリーが何でも「ありのまま」に撮っていると思ったら大間違いである。しかし、ドキュメンタリーのドキュメンタリーであるゆえんは、どんな演出がおこなわれても、ある瞬間に、その被写体が自然発生的に表出するものをあらわにすることだ。この映画でそうした場面に直面するのは、とりわけ、奥村が真相をただすために訪ねたかつての「支那派遣総軍作戦主任」宮崎舜市（97歳）が、脳梗塞でほとんど口がきけない病床で、宮崎の推理を肯定するシーンだろう。うつろな目をしていた宮崎が奥村の質問にいきなり「わー」というような声で叫び、涙を流すこのシーンはすごい。

この映画で、奥村は、自分たちが民間の中国人を殺したことをはっきりと認めたうえで、その責任が国家にあったことへと問題を深めようとする。

うしろの方で、あの小野田寛郎元陸軍少尉・情報将校が靖国で演説しており、そこに姿をあらわした奥村が小野田からなじられるシーンがある。小野田のような確信犯からすれば、山西省に残留した兵士たちは単なる「敗残兵」にすぎない。

小野田は、戦後も、1974年にフィリピンのルバング島で探検家の鈴木紀夫に発見されるまで、「満州に亡命した日本国」と「天皇陛下」のために戦っていたと主張した。わたしは、小野田が発見されたあと、テレビに出演したのを見たが、その後、彼が同僚を殺害していたのではないかと、本当に終戦を知らず、日米戦争が続いていたと信じていたのかどうかといった疑惑が浮上するにつれて、彼が取り調べのなかで精神の不調をきたしたためにそれ以上の取り調べはしないとあったニュースが流れるようになり、やがて、マスコミは、小野田への立ち入った取材をやめてしまった。明らかに、そこでは、国のコントロールが作動した。国家の闇を国家があばくことはまれにしかない。

(映画美学校第2試写室／蓮ユニバース)

2006年06月13日

太陽 (Solntse/2005/Aleksandr Sokurov) (アレクサンドル・ソクーロフ)

この会場へは、映画美学校からは歩いて5分ほど。少し時間があつたので、中公のまえを通って左にまがったところのコーヒー店へ。腰を降ろすと、色タインスピレーションがわいてきて、メモにくだらぬことを書き連ねるので、エスプレッソをさっと飲んで会場へ。おかげで、一番乗りになつてしまった。期待した問題作なので、すぐ満席になるのかと思つたら、そうでもなかった。

結論を先にいえば、なかなか面白かった。日本をへたに知っている監督ではこういう作品は撮れないだろう。戦時下とはいえ、天皇ヒロヒト(イツセー尾形)が避難している研究所も、御前会議の開かれる地下壕も、またGHQも、この映画で描かれるよりもっと大きく、人もたくさんいたと思われるが、天皇の周囲には、多くの場合、一人の侍従長(佐野史郎)と「老僕」(つじしんめい)しかないというシーンがつづいても、あまり違和感がない。基本的に閉鎖的なこの人物には、カメラの視角を絞り込んだような閉空間があつているし、その視角の外は気にならないのである。

実在の昭和天皇は、テレビで見ると、公人としては信じられないほどシヤイだった。こんな「ロベタ」でいいのかと、若いわたしはいつも怒っていたが、いまは、「シヤイ」という言葉のなかくくつてもいいと思うようになった。ヒロヒトが天皇責任を果たしたとは思えないし、いくら閉鎖的な日本の制度のなかでも、もうちょっと反抗できただろうという思いは消えないが、他方で、何十年いやルイス・フロイスが見たころ(『ヨーロッパ文化と日本文化』岩波文庫)のころとくらべてもあまり変わったとは思えない、おそろしく凝り固まった日本という国の性格をなかく見て来て、そういうところに(戦前は)「神」や(戦後は)「国家の象徴」として閉じ込められてきた人間がさぞかし特殊な人格を身につけるであろうということが理解できたのだ。

1975年10月31日に日本記者クラブで最初にして最後のテレビ生出演で見るかぎり、口下手で、驚くほど緊張性の強い(身体を震わせていた)人だった。ロンドンタイムズの記者・中村浩二氏が、当時としては大胆にも、「天皇の戦争責任」をただしたとき、天皇は、それまでの緊張をさらに高めながら、「そういう言葉のアヤについては、私はそういう文学的方面はあまり研究していない

のでよくわかりませんから、そういう問題についてはお答え出来かねます」

(1975年11月1日付『朝日新聞』)と答えた。「戦争責任」を「文学的アヤ」と切り捨てた発言は、少なくとも反体制的なコミュニティのなかでは、批判的になり、アングラ劇でもしばしば嘲笑的に使われた。当時、このテレビ中継を見ていたわたしは、「国家の象徴」の位置にある人間がこんなお粗末な発言をするのかと耳を疑ったが、いまにして思えば、閉ざされた社会のなかで育ち、生活してきた人間が、いきなりテレビのまえに座らされたときの、パニック的な反応だったのだろうと考えるようになった。内輪ではちゃんとしやべれても、公式の場ではえらくあがつてしまう人間だったのだ。このことは、決して、天皇制の肯定にはつながらない。わたしは、天皇制には反対だ。国家が天皇Ⅱ人間を「象徴」としつづけることは、人格を持った人間Ⅱ天皇に対する人権を無視することでもある。そういう制度があるかぎり、人々がこの国に違和感(君が代や国旗をすんなり肯定できない意識はここから来る)を持たずにくらすことはできないだろうし、また、天皇が、他者性にあふれた社会性のゆたかな人格であることはむしろかしいだろう。

この映画では、天皇をそうした特異な性格と社会性を身につけてしまった人間として描いている。そこには、その人格をからかったり、カリカチュライズする姿勢は全く見られない。イッセー尾形は、その一見「こっけい」に見えるキャラクターを、むしろ、孤独で、哀れみを感じさせるような人格として表現することに成功した。映画のなかの天皇は、ハリウッド映画のプロマイドを収集し、チャプリンを敬愛している。天皇に会見したマッカーサーは、彼が誰かに似ていることに気づいたが、思い出せない。そんなことが実際にあったかどうかはわからない(回想記に書いているのかもしれない)が、その「誰か」とは、チャップリンのことだ。しかし、自分の喜劇性を意識しない「喜劇役者」は、チャップリンとは無縁の存在だから、この設定はいまいに表現されれちようどよかった。

この映画で描かれた天皇ヒロヒトは、「チャップリン」よりも、ハル・アシュビーの映画『チャンス』の主人公に似ている。ピーター・セラーズが天才的な演技で演じたこの主人公は、ヒロヒトと同じように閉ざされたスペースのなかで育った。彼が「外界」を認識する主要な「参照点」(レフェレンス)は、テレビで見た事象であったが、ヒロヒトにとっては、まずラジオであり、生物研究の顕微鏡や書物を通じて獲得した形象や知識だった。

ハル・アシュビーは、ジャージー・コジンスキーの原作を継承し、このような「閉鎖的」なスペースで育った人間は、むしろ「平和的」であることを示唆している。これは、スクローフのヒロヒト解釈ともつながるかもしれない。「閉鎖的」なスペースは、つねにはないが、ミクロコスモスに転換することがある。狭いということによって、逆に偏狭さよりも広大な思考や感覚を身につけることができることもある。はたして、ヒロヒトはどうだったのか?

この映画の面白さを壊す個所が1つある。それは、桃井かおりが演じる皇后の登場するシーンだ。実際の皇后は、ヒロヒトとは異なる、ヒロヒトよりも「普通」の身体的な要素のある人物であったことはたしかだ。だから、その対照性が強くてもかまわない。しかし、桃井かおりには、ヒロヒトⅡイッセー尾形のヴァーチャルなキャラクターに拮抗するリアリティはない。それは、あまりに「世俗

的」で、この瞬間から、イッセー尾形の演技は、桃井との対照のなかで、安っぽい三文喜劇役者のそれに落ちこんでしまう。

イッセー尾形は、口を神経質にパクパクさせる身ぶりのほかに、ヒロヒトの有名な口癖であった「アッ、ソー」をまねる。が、彼のアクセントは、「アッ」の方であり、ヒロヒト自身は、「ソー」が上がる発音をしていた。この口癖に関しては、晩年は「親しみ」の象徴のようにとられたが、この言葉が一般に知られるようになったのは、戦後、「人間」となった彼が「巡幸」と称して全国各地をまわったときからだった。食うものにも困っていた路上の民衆の誰かに向って、「家はあるのか？」などと尋ね、質問された者が緊張して、「なんとかやっております」などと答えると、必ず決まってヒロヒトは、「アッソウ」と言うのだった。当時、それまで「神」だった天皇が間近に出現したことに感動する者もいたが、「こういう状況のなかで『アッソウ』はないだろう」という反応の方が強かった。わたしは、そういう光景を映画館のニュース映画（かつては、映画のまえに――「感動が盗まれている・・・」というようにくだけないクリップではなく――力の入ったニュース映画が必ず上映された）で見た。そのとき、場内にはシニカルな笑い声がこだました。戦後のある時期まで、大衆の多くは、天皇をななめに見ていた。このへんは、やがて「経済復興」とともに忘れられていった。（メディアボックス試写室／スローラーナー）

2006年06月14日（1）

M:i:III (Mission: Impossible III/2006/J. J. Abrams) (J. J. .
エイブラムス)

「補助席ですいません」などという声が聞こえたので、さぞ満席なのかと思つたら、「いい」席がずらりと空いていた。が、見ると、席にはプレスとか週刊誌とかが置かれている。その状態はかなり続き、しばらくして、会社の人やうやしい態度で案内して来た人が座る。タレントのP氏もその一人。宣伝の世界も厳しいから、役にたつ人優先であることは言うまでもない。が、ホスピタリティの洗練度としては、そういう「上客」は、「内覧」かなんかでまとめて見せ、一般の試写会は、「機会均等」にした方がいい。そのほうが、かえって、宣伝担当が予想しない協力や効果があらわれることがある。

結論を先に言うと、非常に職人的に作られた「ジェット・コースター・ムービー」。楽しめるが、すぐ忘れる。難を言えば、（この試写にかぎってかもしれないが、映像がきれいではない）。悪役を演じるフィリップ・シーモア・ホフマンは、『カポータイ』よりはるかにいい。この俳優は、どこかに弱さを隠したキャラクターを演じるのがうまいのだが、ここでは、強気一点張りの悪役を演じる。「ミッション・インポッシブル」のチームの紅一点ゼーンを演じるマギー・Qもいい。ハワイ生まれのベトナム系アメリカ人だというが、香港でモデルをし、テレビドラマに出演しているあいだにジャッキー・チェンに見いだされたという。今後が楽しみな女優。

言うまでもなく、「ミッション・インポッシブル」シリーズは、主人公への指令のやり方に凝るのがパターン。今回は、「Even に吊してある使い捨てカメラがその装置となる。パターンである変装も、時代とともに高度化し、今回は、

デジカメで撮ったオーウェン・デヴィアン（フィリップ・シーモア・ホフマン）の顔をコンピュータに飲みこませ、そこからモデラーに出力された信号が自動的に立体の面を作成する。

今回と前の『M:I-2』(Mission: Impossible II/2000/John Woo)との大きな違いは、「ボーイ・ミーツ・ガール」方式をやめたことだろう。前回は、トム・クルーズとタンディ・ニューロンを出会わせ、ほとんど「007」シリーズのノリでストーリーが展開したが、今回は、イーサン・ハント（トム・クルーズ）とジュリア（ミッシェル・モンハン）とは結婚し、彼女が危機にさらされるという『24』などでもお馴染みの手法が使われる。思うに、昔だと、この手の「妻」は、使い捨てで、それによってシリーズごとにラブ・ロマンス的要素を盛り込んだのだが、近年は、必ずしもそうはならない。これはなぜだろう？ 夫婦であることが大変な時代には、かえってこの方がうけるためか？

かつての007シリーズにおとらず、確実にシリーズ化の路線に乗った「ミッシェン・インポッシブル」は、今回もドハデに世界の各地を披露する。ローマ・バチカン公国（ナポリ郊外でのヴァーチャル撮影）のシーンのほかに、上海のシーンに力が入っている。このシーンを見ると、かつて日本が高度成長を上げて世界に「雄飛」したとき、リドリー・スコットが『ブレード・ランナー』に「日本のイメージを使ったのと似たような姿勢が感じられる。いや、あのときは、「東京」の一部のイメージを使つたにすぎなかったが、今回は、中国観光の効果をも煽るような撮り方をしている。この雰囲気からは、今後の10年が確実に中国の世紀になることを予測させる。ロケに対する上海市や現地の映画会社のサポートの強さを感じさせもし、今後、ハリウッド映画でひんばんに中国の都市が使われるようになることはまちがいない。東京は、もう過去のものとなったかのようなのだ。

オーウェン・デヴィアンの「非情」さは、エアガンのような装置で、人質の鼻から脳に微小ながら確実に死を招きうるリモン式の時限爆弾を埋め込ませることにあらわれている。やられた相手は、鼻からたらりと鼻血を少し流す程度だが（そんなので済むのか？）、見ている者の恐怖感を煽る。

イーサンが敵のアジトへ向うとき、彼が発する電波を受信したナヴィゲイターが彼の位置をコンピュータ・スクリーン上でチェックしながら、行き先を指示し、イーサンは、全く自分では自分の居場所を知らないまま目的地に到達する。これは、これからの都市の「歩き方」を示唆している。すでにわれわれは、人にかうとき、ケータイで連絡しながら移動し、最終的に面会するということをやっている。こういう習慣が一般化するとき、都市の構造や外観自体も大きく変わっていくはずだ。特に日本の都市のように、情勢の変化でくるくるその相貌を変える都市は、その傾向がストレートにあらわれるだろう。

アメリカのCBSネットワークのテレビ番組「ミッション・インポッシブル」は、1966年から1973年まで続いたが、この時期は、米国内では、黒人の公民権運動やヴェトナム反戦運動が高まりを見せ、ウォーターゲイト事件（1972年）で政府批判が高まり、1974年にはニクソンが辞任に追い込まれる「反体制」がある意味で「あたりまえ」だった時期であるが、海外では、（ヴェトナムで米軍が追い込まれてはいたが）、中東では第3次中東戦争（1967年）が起こされたり、アメリカ政府の工作によってチリでクーデター（1973年）

が起こされ、アジェンデ政権が壊滅させられたりと、CIAや西側の秘密警察組織による陰謀工作がさかんな時期だった。やや遅れて日本で放映されたシリーズを見ながら、わたしは、このシリーズにCIAの秘密工作に代表されるアメリカの海外での陰謀工作に対する「揶揄」を感じ、魅惑された。が、同時に、このシリーズは、いつの場合にも、MIの工作が成功してしまうかぎり、米政府の利害にかなっているのであり、こうした番組の形で、暗に、この種の対外工作に視聴者を「馴化」させる機能をもっているのではないかとも思ったのだった。

しかし、1996年からはじまった映画版の「ミッション・インポッシブル」シリーズには、そうした機能は感じられない。それでは、映画版の社会的な機能（考えられうる可能性）は何だろうか？ 今度の『Mission: Impossible II』では、オーウェンがつながりを持つ「悪」の象徴として「イラン」と「北朝鮮」の名があがる。が、いまの世界では、「西側諸国」と「ソ連圏」とがっぷりと対峙するような構図はえがけない。アメリカが「悪」の象徴あつかいしている「北朝鮮」や「イラク」は、内部の「敵」を牽制したり、敵が内部にいることをカモフラージュする戦略にすぎない。実際、今回のドラマでも、敵は内部にいることになる。1993年に発表されたエンツェンスベルガーの『冷戦から内戦へ』（野村修訳、晶文社）のなかですでに言っているように、内戦はウィルスのように外から持ちこまれるものではなく、「その過程は内因性」のものである。内戦は、「分子的」なのだ。他方、この内因性の過程に対して「あらゆるメディアのうちでもっとも腐敗したTVが、ぼくらを道徳的に裁く機関に成りあがる」、とエンツェンスベルガーは鋭い指摘をする。

日々、バラエティ番組では、「ひどいですねえ」、「何とかしなければ」といった嘆息と怒りの身ぶりに出会う。視聴者がみずから「発見」したかのようなトリックを使って「悪」（の映像やドラマ）に直面させ、視聴者を焦らせのはテレビや新聞なのだ。その結果、視聴者は、「何とかしなければ」というモラリッシュな焦りをどこかで感じるが、だからといって、自分もその一環であるその「内因的」な過程を変革することなどできるわけではない。が、テレビは、出来ないことを「何とかしなければ」と扇動するのをやめない。そうした扇動は、扇動しぱなしでは済まないから、ときおり、国家は、「国策捜査」をやり、目立つ「役者」を吊し上げる。堀江も村上もそうした人身御供の役割を演じさせられた。むろん、そんなことで「内戦」が終わるわけではなく、逆により陰湿な「内戦」を激化させる。アメリカのイラクへの侵略は、そういう「内戦」のプロセスのなかで起こされた。とすると、日本は、「北朝鮮」のテポドンに先制攻撃を加えることになるのか？

(UIP 試写室/UIP)

2006年06月14日 (2)

弓 (Hwal/2005/Kim Ki-duk) (キム・ギドク)

東銀座からタクシーで京橋へ。毎度ながら、銀座のタクシーは、「読売中公ビル」を知らない。金鳳堂の角から走る。こんなこといくつまで続ける気？

キム・ギドクの12作目の作品だという表示がトップに出る。キム・ギドクがいよいよ「巨匠」としての風格を見せた作品である。が、その分、ああ「キ

ム・ギトクだ」と思わせるパターンが各所にあらわれるようになった。それは、少し早すぎるような気がする。老人（チョン・ソンファン）が、赤ん坊のときから育て上げた少女（ハン・ヨルム）がもういじき17歳になり、そのときには結婚しようと思っているというテーマは、キム・ギトク的には、少女ではなく少年になるべきではなかったか？ 父親が自分の娘や他人の小娘に性愛や偏愛を感じるのは、ごく普通のことだからである。

このジイさん、めっぼう弓がうまく、おまけに、弓を武器として使うだけでなく、その糸に矢（弦を張ってある）をあてて演奏をし、また、占いの道具にもする。例によつて、この老人は、海に浮かべた船に少女といっしょに住んでいる。魚が取れる場所で、陸から船でやってくる客がこの船で釣りをする。一種の「釣り堀」のような機能を果たしている。当然、客のなかには、この少女をからかったり、誘惑してみようと思うものもある。そのときには、ジイさんの弓が威力を発揮する。

占いは、船の舷側にしつらえられたブランコに少女が乗り、別の小舟から老人が舷側に向けて矢を放つ。舷側には、仏の姿が描かれており、そのどの個所に弓がささったかで占いをするらしい。ブランコの少女は、その絵の前を行ったり来たりするわけだから、まかりまちがえば、矢があたる危険もある。つまり、この占いは、少女の身体がかかっているわけだ。ギトクらしく、仏の光背の部分が緑に描かれ、少女は緑のセータを着てそのそばをブランコで往復する。その他、衣服だけでなく、色へのこだわりに出会わうが、その組み合わせの意味がみな単純すぎるような気がしないでもない。

キム・ギトクの作品にはつねにある種のフェティシズムへの執着があるが、老人といずれは妻にしようとする少女という組み合わせが、フェティシズム的に単純であると同様に、このドラマの展開しかたとおわりかたも予測しやすい。案の定、若い男が登場する。そしてその結末は、言わずもがなである。少女は「仏」なのか「夜叉」なのか？

見終わったあとまで続く疑問は、なぜ老人と少女は、声を出さないのかという点だ。彼と彼女は、若きリュック・ベッソンの傑作『最後の戦い』の登場人物たちのように声帯に障害があるのではなさそうだ。もつと形而上学的な意味で声が出ない、あるいは出さないように見える。このへんを考えると、全体が急に多次元的なシニフィアンとなつて、上述のわたしの批判を解消するかののような勢いを持つ。まあ、あなたも一度見て、考えをきかせてくださいな。

（メディアボックス試写室／ナイネンタテインメント）

2006年06月20日

日本沈没 (Nihonchinbotsu/2006/Higuchi Shinji) (樋口真嗣)

2時間15分だけの映画なので、ハシゴが出来ないのを覚悟で来た。今日は、この1本でうちどめ。が、その割りにスケールの大きさを感じさせない作品だった。防衛庁・陸海空自衛隊・東京消防庁が協力しているのに、ゴジラシリーズなどと比べると、小じんまりしている。レスキュー隊員として柴咲コウが「活躍」するが、彼女のアウラのためか、目立つように撮っているせいか、おおげさな言

い方をする、レスキュー隊は彼女しかいないのではないかと思える感じ。柴咲ファンは喜ぶでしょうが。

見ていて、ふと思ったが、小松左京の原作『日本沈没』の基本の発想が、第二次大戦の空襲と疎開をモデルとしているのではないかということ。阪神大震災を経験したいまでは、今日の災害が、そういうものと決定的に違うということがわかっている、空襲と疎開をモデルにされたドラマと絵柄を見せられ、非常に嘘っぽい印象を持つてしまう。そんな感じがまずした。

終戦とともに、おびただしい数の日本人が大陸から引き上げて来た。その混乱とこの映画の「海外疎開」とがイメージ的に重なる。しかし、大地震から日本列島水没という大異変が起こった場合、その混乱や政治的対応は、「疎開」とは全然ちがったものになるのではないか？ そのへんの想像力が非常に平板な印象をおぼえた。その点では、まだ、米軍の敗北が色濃くなったとき、サイゴンから引き上げるアメリカ人のシーンが出て来るベトナム戦争映画とか、『ディープ・インパクト』のようなアルマゲドンの方が、より説得力があるように思う。

政治のレベルが、お人好しの総理（石坂浩二）と陰険な内閣官房長官（國村隼）とのあいだで理性派の女性危機管理担当大臣（大地真央）が筋を通す形になるが、女性を前面に出すのが依然（アメリカではすたれはじめた）社会的趨勢だとしても、なんか奥行きがない。この映画の最大の弱点は、組織の描写にパワーと奥行きがないことだ。

柴咲コウは俳優としてはわたしの好きな部類に属するが、これまでの映画でどこまで彼女の才能がいかされたかは疑問。その点、この映画の役は、かなり彼女にあっているかもしれない。彼女が演じる阿部玲子は、阪神大震災で両親を失い、東京下町でもんじや焼き屋をいとなむ叔母（吉田日出子）に育てられ、実際には鳶でもなんでもない祖父（丹波哲郎——写真のみ）を「鳶の棟梁」だと思ひこむことによって心の支えにして成長した。ただ、ちよつと、今回の演技の型が中谷美紀と重なるような気がしたのは、気のせいかな？

この映画で「平均的な日本人像」となっているのは、吉田日出子やその店の常連たち（六平直政、大倉孝二など）だ。彼女や彼らは、政府の指示で避難をするが、人数制限された国外脱出が困難になるという事態に直面すると、「あきらめ」の境地に陥る。どの国でもこういうあきらめの発想はあるだろうが、日本には、たしかに「あとと野となれ山となれ」といった諦念思想が存在する。それは、意外とプラスに転化するかもしれないが、この映画では、それが、「下町」の「もんじゃ」の人々に集約されているところが、短絡すぎる。

主役の小野寺俊夫役の草剛のさっぱりしたキャラのために、彼が犠牲になっても、アンドロイドの消滅に似て、深刻さを感じさせない。これは、わたしとしては、高く評価するところだ。彼は、国家のために身を犠牲にしたのではなく、科学的なチャレンジを自らの手で実行に移すことに最大の関心があったのだから。（東宝試写室／東宝）

40歳の童貞男 (The 40 Year Old Virgin/2005/Judd Apatow) (ジャド・アパトウ)

意識的にセックスを抑制する「セリバシー」という生き方があるが、この映画はそういうレベルを問題にしているわけではない。40になるまで、ヴィンテージもののフィギヤーの収集やテレビゲームにはまるオタク的生活を送ってきた男アンディ(スティーヴ・カレル)は、ただひたすら「童貞」であったわけではなく、学生時代に女友達とセックス直前まで行く機会があったが、ドジなことをして失敗し、以後、何となくセックスを避けてきた。これは、物語の設定としては容認できるが、リアリティとしては非常に「非現実的」だ。こういう、ドタバタのための「省略」や「こじつけ」は、いたるところにある。そもそも、冒頭、朝立ちのアンディがトイレで小便をし、とんでもない方向へ放水してしまうシーンがあるが、これなど「現実」には無理な話で、ただのドタバタのためのドタバタにすぎない。

ドタバタ喜劇としては3流だが、わたしは、アンディをからかう同僚たちの「boy boy」した「結束」のしかたに興味をもった。「boy boy」を、「ガキっぽい」と訳してしまうと、その独特のニュアンスが飛んでしまうように思うが、いずれにせよ、いい大人が集団でわいわいやったり、子供っぽい反応を見せるときに、この言葉が使われる。「体育会系のノリ」とか、一気飲みの雰囲気とかもこの表現がカバーしている。

日本人は、一般に「boy boy」した結束をしやすいように思う。あるいは、「boy boy」した結束をポジティブ(よきもの)に解釈する傾向がある。テレビのバラエティ番組などを見ても、「つまらぬ」ことをとりたてて格拉格拉笑い、口をとがらせて怒って見せるような軽い「イジメ」がユーモアになったりする。アメリカ人にもそういう要素はあるし、場合によってはその過激さは日本人の比ではないように思うが、他面、そういう「boy boy」の集団性を子供じみていて、軽蔑し、馬鹿にする傾向もある。

以前、カナダでメディアアートの集まりがあったとき、ドイツ人のグループ(明かせば、Van Gogh TVの連中)が、まやに「boy boy」の態度でわいわいやりだしたら、あのディーディー・ハレックが、急に怒り出し、「Out!」と怒鳴って、連中を部屋から追い出してしまった。彼女のすごい剣幕にみなびっくりしたが、彼女は、そこにある種「ナチ」的なものを感じとったのかもしれない。ちなみに、彼女はユダヤ人で、イスラエルは嫌いだが、それ以上にナチスを憎んでいる。また、フェミニストである彼女は、男で固まっている彼らのなかにある種のマチズムを見たのかもしれない。

この映画では、アンディの3人の同僚、デイヴィッド(ポール・ラッド)、ジェイ(ロマーニー・マルコ)、キヤル(セス・ローゲン)が「boy boy」の結束をどんどんエスカレートさせ、仲間でするむよりも一人でいることが好きなアンディをからかうが、そんななかで彼は、店の近くで「eBay」を使ってオークション引き受け業のようなことをしている中年女性トリシュ(キャサリン・キーナー)と知りあう。「boy boy」な男を軽へこなせる度胸や経験のある「熟女」(マチュアーな女)である。彼女の「We Sell Your Stuff on eBay」って店は、客が

持ちこんだ品物をeBayのオークションにかけ、いい値で売ってやるという商売である。ちなみに、この店や実在するらしい。

ある意味で、アンディは「子供」のまま大人になってしまったような男なのだが、デイヴィッド、ジェイ、キヤルの3人組も「子供」なのだ。「子供」をうまくコントロールするのが「母親」だとすれば、トリシェは「母親」である。また、販売会社の女マネージャーも、ある意味では「母親」である。こうして見ると、この映画は、ある意味で「マザコン」の「息子」たちの物語である。ちなみに、3人組は、それぞれにエスニック・バックグラウンドがちがい、おそらく、ユダヤ系は一人もいないが、アンディは、確実にユダヤ系である。ユダヤ系のファミリーでは、母親（「ジューイッシュママ」）の力が強いから、息子はマザコンになりやすい。

母親的な女性を恋人にすることとは、近親相姦的な関係を持つということでもある。アンディの無意識を分析するならば、彼がこれまで童貞できてしまった意識の底には、そういう意味での「近親相姦」を拒否する意向が潜在的に隠されている。

(UIP 試写室／UIP)

2006年06月29日

イルマーレ (The Lake House/2006/Alejandro Agresti) (ハンズ
ロ・アグレスティ)

講義が定時におわり、今日はさほど仕掛けを複雑にしなかった（全部DVDに仕組んであった）ので、ひよつとしたら銀座まで1時間で行けるかなと思いがら通りに出たら、タクシーが来た。すぐに飛び乗り、駅へ直行。開場直後にまにあった。席は最前列以外はほとんど埋まっており、あとの空席には上着などが横に2席、3席にわたってかけられ、「予約」されていたが、やっと最後列に空席を見つけた。

異なる空間、異なる時間（時代）とのあいだのスリップ／トラベルをテーマにした話は、わたしをいつも妙に魅惑する。移動ということに関心があるからかもしれない。タイムトラベルものは、どんなに安い作りでも、けっこう楽しんでしまう。この作品は、場所を一定に設定し、異なる時間とのあいだのタイムトラベルをテーマにしている。そんなことが可能かどうかはどうでもいい。

場所を移動するトラベルは誰でもしている。ことなる時間へのトラベルも、夢や想像で誰でもがしちゆうしていると言え言える。が、この映画のように、同じ場所でのタイム・スリップの経験は、あまりないかもしれない。ただし、たとえば、多くの人が使った椅子などに座っていて、ふと、まえにそこに座っていたらう人の存在を感じることがある。新築でない家やアパートメントに入居して、先住者のライフスタイルやその存在を実感することもある。こういう感覚・実感をちよっとドラマティックに拡大すれば、この映画の基本構造がはつきりする。

映画では、かつてキアヌ・リーブスが住んでいた家（原題の「ザ・レイク・ハウス」湖の家）をサンドラ・ブロックが購入して住み、2人は、同じ場所にあ

る郵便ポストに手紙を入れ合って2004年と2006年というタイムスパンで
交信をすることを始めるが、これは、ちよつと滑稽な感じもある。非常にSFチ
ックになってしまうからである。が、逆に、ある種のサスペンス劇の要素は高ま
り、映画としては悪くない。基本は、ラブストーリーであり、すれちがいが効果的
だからだ。

しかし、もうすこしこの映画のタイムトラベルのことを考えてみると、たと
えば、「わたし」という存在、これは、ある意味では同じ場所（身体）でのタイ
ムトラベルをくりかえしている。昨日の「わたし」と今日の「わたし」はちがう。
おそらく、「わたし」のアイデンティティは、身体のリダンダンシー（冗長性／
ある一定時間記憶する冗長な特性）と関係があり、その長さは、『メモメント』
などがドラマにした「前向き健忘」の時間（数分）に対応している。つまり数分
間のあいだに「わたし」は、過去の「わたし」とのあいだの交信をくりかえすこ
とによって「わたし」としてのアイデンティティを保っている。その際、キアヌ
とサンドラとが使った「郵便ポスト」にあたるものが、「わたし」の身体（↓プ
ラトンの「コララ」）であり、またその延長として、ふだん「わたし」が使って
いる持ち物であったり、日常環境なのである。こう見ると、映画の「郵便ポスト」
もそれほど滑稽な存在ではなくなる。

ラブストーリーにおける「恋愛」は、ある種の自己愛であり、自分の願望の
投影を鏡で映し合っているにすぎない。他方、逆に、「自己愛」もいろいろで、
そういう自己愛もあれば、自律した「わたし」同士の創造的な関係にもなりえる。
そうすると、「孤独」な「わたし」が、キアヌ／サンドラ関係的な「恋愛」を体
験するような「わたし／わたし」関係を持つことだってありえる。たとえば、小
説を書くことには、そんなプロセスが含まれているし、また、ブログや日
記を書くことのなかにもそういう要素がないとはいえない。

ところで、アイデンティティというのは、数分の持続のなかで「妄想」され
るにすぎず、自我は同一性よりも差異性のなかで同一性を求める。同一性は、差
異性の痙攣だ。だから、「わたし」は、もう一人の「わたし」には、「永遠」に
会えない。サンドラとキアヌは、たがいにそれぞれの存在を感じあうが、単純に
「会って」しまわないところがよい。単純なようで、けっこういろいろなことを
考えさせてくれる映画だった。

この映画をもう一度見たくなる人は、ラブストーリーが好きというよりも、
自己愛の強い人だ。おまえは？ むろん、もう一度見たくなるね。

（丸の内プラゼール／ワーナー・ブラザース映画）

2006年07月04日

日本以外全部沈没 (Nihonigai zenbu chinbotsu/2006/Kawasaki
Minoru) (河崎実)

作りが安い。筒井の「冗談、冗談、大冗談」の路線。登場人物はみな大物ば
かりだが、そのそっくりさんやそれに見合う貫禄の役者をそろえられないので、
安っぽさが倍加してしまう。本なら想像力で補えるが、映画ではストレートにな
るので、その安さや軽さが目立つ。冗談のアイデアはいいが、所詮はただの冗談

にとどまる。それが、何か警告や批判になっていればまだいいが、そういう鋭さは感じられない。

日本以外の国々が海のなかに沈没してしまい、アメリカやロシアを初めとして、大物がどんどん日本に亡命してくる。ハリウッドの大物俳優もやってきて、キャバクラのようなところで働かなければならなくなる。筒井の原作を今流に「発展」させ、今流のトピックスも追加している。北朝鮮のキム・ジョンイルは、いまの日本のマスコミの論調そのままに当然悪者になる。尖閣列島や靖国問題では日本に圧力を加える立場にある韓国や中国のトップたちが、日本に亡命すると、茶坊主のようになってしまう。この映画には、何か、アメリカや中国・韓国への不満やうらみつらみをこういう形で晴らし、溜飲をさげるといふようなところがあり、単純には笑えない。笑っても、後味の悪いものが残る。

この映画の感じだと、日本人は、いつも「西洋」コンプレックスや「アジア」への差別意識をもっていて、それが、「日本以外全部沈没」という事態に直面して、一気に吹き出したということになる。むろん、そういう面はあるだろう。が、その出方が非常に子供っぽいので、笑うにも笑えないのだ。

2006年07月05日

パイレーツ・オブ・カリビアン デッドマンズ・チェスト (Pirates of the Caribbean: Dead Man's Chest/2006/Gore Verbinski) (T1
A・ヴァービンスキー)

劇場での「完成披露試写」以外にはあまり試写をしないということは知っていたが、その試写に運悪く行けなかった。後日電話で頼み込んで内覧試写を見せてもらった。が、せっかく見せてもらったが、あまり書くことがない。スクリーンに目を向けていれば、自動的にこちらの感性をくすぐり、ある種の「忘我」のなかに連れこんでくれるといったことをねらった作り。が、この種の作りだと、酒や料理と同じように、その印象は、あまり長くは残らない。「うまかった」という記憶が残ることはあっても、あとに尾を引くことはない(尾を引くような酒や料理は問題だね)。この映画は、そんな作りなのだ。しかし、「食った」という気はしても、その味の記憶は「まあまあ」なのだ。まずくはなかったが、残るものがなかった。

前作『パイレーツ・オブ・カリビアン 呪われた海賊たち』は、もうちょつとあとに残ったように思う。何でも「シリーズもの」にしてしまう最近の流行りに乗っているからとも思えない。金は十分かかっている。怪物ものの要素が強くなったからか? といって、おどろおどろしい感じはしない。むしろマンガ的。スケールが大きく、映像の厚みもけっこういい線をいっているのに、何か淡泊なのだ。なぜだろう? おそらく、わたしの感性が古いのだろう。ここには、何か新しいものがあるにちがいない? そうかな?

(ブエナビスタ試写室／ブエナビスタインターナショナル)

2006年07月11日 (1)

サンキュー・スモーキング (Thank You for Smoking/2005/Jason Reitman) (ジェイソン・ライトマン)

こういう皮肉がきいた作品が出来るのは、いまのアメリカの状況を反映している。嫌煙は、いまや「禁酒法」以来の国家的禁煙キャンペーンであり、それが世界中にひろまっている。といって、この映画は喫煙や嫌煙に反対をとる映画ではない。それよりも、タバコにかぎらずあることを「悪」とみなし、世をあげて禁止へ向おうとする風潮を揶揄する。その揶揄の仕方がしゃれているし、皮肉がきいている。

冒頭、タバコの箱のデザインをバックにハンク・ウィリアムズのような南部なまりのナレーションが始まる。が、それは、テクス・ウィリアムズの「スモーク！スモーク！スモーク！ザット・シガレット！」の最初の語りの部分で、それから歌になる。その締めは、「スパスパ吸って死んじまえ」。それからテレビのトークショウのシーンになり、アーロン・エッカートが演じる「タバコ研究アカデミー広報部長」ニック・ネイラーが、タバコに反対のうるさ型の面々を、聴衆のブーイングなどものともせずにくみに懐柔する。相手を一応「納得」させてしまう話術は天才的。といって、それは、映画内的な話術（映画の外では通用しない喜劇的なそれ）とはちがいが、企業にはこういう辣腕のPRマンがいるのだろうなと思わせるような描き方。

この映画、禁煙・嫌煙の風潮を揶揄する面白さだけでなく、親子ものとしても面白い。ニックは、ご多分のもれず、離婚しており、息子のジョーイ（キヤメロン・ブライト）とは、終末にしか会えない。が、以前の映画だと、この種の親父は批判の対象だったが、この映画では尊敬の対象になっている。これは、いまの時代にマッチする。いまは、離婚で去って行った親父の復権の時代なのだ。ジョーイは、父親の「説得技術」を深く敬愛している。ちなみに、このジョーイ役のキヤメロン・ブライトは、ちよつと少年愛的な関心の対象になりそうな目をしており、父親へのその「盲目的」な「信頼」をたくみに演じている。

学校の宿題で「アメリカはなぜ一番か？」というテーマで作文を書く息子に「なぜ？」とたずねられて、ニックは、第1に第3世界を従えるのばうまい、第2に重罪犯を死刑にする・・・といったことを真顔で言う。このへんに、この映画のアイロニーがよく出ている。

登場人物はどれもユニークだ。ニックが思いついた戦略は、ハリウッド映画で登場人物にタバコを吸わせ、喫煙を暗々理に誘導しようというもの。これは、いま実際に行なわれているわけだから、それを考えると二重に皮肉だ。その企画に賛同したハリウッドのプロデューサー、ジェフ・マンゴール（ロブ・ロウ）がふるっている。ハリウッドにはこんな奴もいそうな感じで笑える。自宅は高価な錦鯉など、「日本趣味」でかため、浴衣のようなガウンを愛用している。日本時間に合わせて夜中にも起きている。「いつ寝るんですか？」と問われて、「日曜だよ」と言う。ここで、ふと、わたし自身を思った。わたしも、「いつ寝るんだよ」人間で、土日に寝だめするからである。

ニックがいつも会い、飲み食いしながら仕事の話をしているのが、ワイン業界のPRウーマンのポーリー・ベイリー（マリア・ベロ）と銃製造業界のPRマンのボビー・ジェイ・ブリス（デイヴィッド・コークナー）だ。ニックは、2人と

の会話のなかからアイデアを思いつく。2人の方もニックから情報を得る。業界をこえたトランスローカルな関係。

字幕（松浦美奈）で「情報操作」と訳され、ニックは「情報操作の王」というような言い方をされている言葉の原語は、「spin control」であって、「情報操作」よりももっとイメージがはつきりしている。といって、じゃあ適訳はなんだと言われれば、「情報操作」しかないだろう。ただし、スピン・コントロールは、マスコミが主な戦場であり、そもそものは選挙で候補者を有理に導くためのマスコミ対策として登場した。それをやる者のことを「spin doctor」と言い、言葉の発生としては、こちらが先だったらしい。プレスでひらめきのある文章を載せている原作者のクリストファー・バックリーによると、スピン・ドクターという語は、1984年に、ロナルド・レーガンが対ウオルター・モンデルの討論会で、惨憺たる結果を露呈したとき、レーガンのキャンペーン・マネージャーのリー・アトウオーターが「こいつは、あとでspinしない」と言ったのをニューヨーク・タイムズが報道し、アトウオーターを「spin doctor」と名づけたのがはじまりだという。この場合、spinは、「糸をつむぐ」↓「話をひろげる」↓「粉飾する」↓マスコミに売りこむといった意味合いでその射程をひろげていった。日本も、小泉の時代になってようやく意識的に「スピン・ドクター」を使うようになった。

登場する一人一人が、たとえば、ニックの上司BR（J・K・シモンズ）はベトナム帰りであったり、タバコ業界の大物（フィルター付タバコを開発した）・ザ・キャプテン（ロバート・デュヴァル）は南米と深い関係を持っているとか、反タバコ法案の通過にやつきとなっている上院議員フェニスター（ウエイリアム・H・メイシー）は、それらを演じている俳優との関係においても、大いに楽しませる。メイシーは、その顔からしていつも「卑怯」な役を演じるが、それが「はまり役」を演じるのは、二重のジョークである。彼は、ニックへの対抗上、古いハリウッド映画のなかのタバコのシーンを修正するところまでエスカレートする。

むかしマルボロ（英語で「マルボロ」と発音すると通じない。「マーボー」というような発音になる——知らないで買うのに苦労したことがある）のテレビCMやイメージ広告で男臭いカーボーイ役（マルボロを吸う）を演じて有名になったという設定（そういう役者はずいぶんいただろう）のローン・ラッチは、ついに肺ガンになってしまい（彼は、マルボロじゃなくて、Koolを吸っていたのにというジョークもある）、タバコ産業を恨んでいるが、ニックは、彼を説得に西部の彼の家に出向く。そのローンを演じているのがサム・エリオットというのにも笑わせる。

例の飲み仲間のポリーとボビーに知恵をさずかって近づいた大手新聞社の記者ヘザー・ホロウエイ（ケイト・ホームズ）は、容貌が、わたしの知り合いのメディア・アーティスト、オナー・ハージャーにそっくりなので、まず笑ったが、ヘザーは、ねらった相手はベッドに誘い込み、情報を取る。ただ不思議なのは、ニックのようなしたたかのスピン・ドクターがあっさりこの女にひっかかってしまうことだ。ま、日本にもその手のライターがけっこういて、みんなあいつと寝ると書かれずとか噂しているのに、けっこうひっかかっているのを見ると、し

ようがないんでしょね。しかし、さすがはニック、そのリベンジはちゃんと果たす。

ニックが誘拐されるシーンは、これから誘拐をもくろんでいる者には、大いに参考になるので、注意してごらんいただきたい。通りに向って歩いていくリック。その通りに横づけされる車。ドアがひらくと同時に、リックの後ろからつけてきた男がリックに猛烈なアタックをかけて車のドアにいっしょに突っ込む。ドアを閉めて急発進。監禁されてリックがやられる「処置」も、今後犯罪に「有効利用」される可能性あり。気づくと、彼は、ワシントンのリンカンの銅像に抱かれて眠っていた。

とにかく、本作は、多面的な要素をもっていて、おすすめの一品である。が、あまりほめすぎになるので、1点気づいた「スピン・コントロール」を。ポリーが、チーズケーキを食べるシーンで、ケーキにナイフを入れると、ケーキが皿の上で倒れてしまう。頭に載っていたアメリカ国旗もはずれたのではないかと思うが、それに続くシーンでは、そのケーキはちゃんと皿の上に立っている。こんな、だらしなく倒れたままでよかったのでは？

(20世紀フォックス試写室／20世紀フォックス映画)

2006年07月11日(2)

上海の伯爵夫人 (The White Countess/2005/James Ivory) (ジエイムズ・アイヴオリー)

アイヴオリーだから、こういう夢物語になるのだろうが、原作・脚本のカズオ・イシグロは、真田広之の役割にもうちよつと屈折を含意していたのではなかったか？ 真田にしても、これでは拍子抜けしてしまっただろう。軍部との関係は示唆されるが、そういう背景のなかでレイフ・ファインズとの「友情」の複雑さはこの映画では出ていない。真田がファインズに近づいたのは、最初は政治的意図があったはずである。また、ファインズがクラブを開業したのも、単なる趣味ではなかったように思える。

1936年の上海の外国人街。ロシア革命でソ連からの亡命者一家が狭いアパートに住んでいる。元伯爵夫人のソフィア(ナターシャ・リチャードソン)、娘のカティア(マデリン・ダリー)、義母オルガ(リン・レッドグレイヴ)、義妹グルーシェンカ(マデリン・ポッター)、叔母サラ(ヴァネッサ・レッドグレイヴ)、叔父ピーター(ジョン・ウッド)。一家をささえているのは、ソフィアの水商売の収入で、狭いアパートではベッドがたりないので、朝帰りしたソフィアは、娘が起きるまでソファアールだ仮眠し、娘が起きてから彼女のベッドに滑り込む。こういう話は、よくあった。ニューヨークのロワー・イーストサイド(狭い部屋にハンモックを吊して寝たりしていた)の話を読んだこともあるが、わたしが渋谷に住んでいたとき、近所の賃貸アパートの一室に親子と祖母の6人が住んでいる一家があり、タクシー運転手の親父さんは、外に停めたタクシーのなかで寝ていた。やがて過労で死んでしまったその親父さんは、多額の保険金を残し、一家はマンションに移ったとのことだった。

ソフィアが働くキャバレーで、アメリカ人の元外交官ジャクソン（レイフ・ファインズ）と出会うのも見えすいている。イシグロ＋アイヴオリーの世界は、「こうなつたらいいなあ」という世界である。ジャクソンは、テロにあつて、妻子を失い、自分も盲目になり、いまは街の隠遁者になっている。が、「国連の最後の希望」とかいふ尊敬を集めていたジャクソンが、思わせぶりで登場しながら、この映画は、結局、日本軍の上海爆撃の混乱でソフィアとの間が引き裂かれ、そして再会するといったメロドラマしか描かず、政治的なテーマは、すべて思わせぶりに終わる。30年代の上海という設定は、ただのムードづくりでしかない。

30年代ということは、ソ連でスターリン主義化が強まっていた時代だから、亡命者といえば、反スターリン主義者（トロツキーなんかもメキシコに亡命した）が多かったと思うのだが、この映画のロシア人一家は、もつとまへのロシア革命の直後にパリなどに亡命したロシア人貴族のタイプであることはちよつと気になる。イシグロの世界は、主観的なナラティヴにあるので、そういうことはあまり関係ないのかもしれない。まあ、「なんでもあつた」という30年代の上海にいるロシア人貴族なんてムードがあるからね。

わたしは、レッドグレイヴ姉妹というのが好きでない。いつももってもらしい顔をして登場し、他方で「社会派」ぶつた物言いをする。このごろはなりをひそめたが、「他の俳優とはちがうのよ」然とした態度はいまでも残っている。この映画では、日本軍が襲つてくると、身体を張つて一家をささえているソフィアを捨てて、香港に脱出しようとする身勝手な叔母を演じるのだから、かえつて適役だったかもしれない。

若干高年令のボーイ・ミーツ・ガールものを見たいカップル向きの映画。レイフ・ファインズとナターシャ・リチャードソンは悪くない。
（スペース☆沙留／ワイズポリシー）

2006年07月12日（1）

スーパーマン・リターンズ (Superman Returns/2006/Bryan Singer) (ブライアン・シンガー)

スーパーマンって、いつから「宇宙人」になつたのだろうか？ スーパーマンは、翻訳すると「超人」だから、宇宙人でもいいわけだが、本来の意味は、「人間」でありながら、「人間」を超えているという意味だつたように思う。とにかく、テレビに登場したスーパーマンは、いまや「神」をも圧するパワーを持つ存在になつた。今回は、いままでとはくればものにならないくらい既存の力学など全く無視し、特殊撮影の可能性をふんだんに發揮して、墜落する飛行機を救つたりはもちろん、悪党が壊滅に追い込む陸地を「素手」だけで元にもどしたりする。基本的にコミックだから、飛躍はいくらでもいいし、映画は印刷本の飛躍より大げさでかまわないのだが、そうなると、さえない新聞社員「クラーク・ケント」として「恋人」ロイスのまえで何食わぬ顔をしていることがあまりに白々しく、映画のなかのただの約束事になつてしまふ。まあ、今回の作品のテンポとノリは、そういう杓子定規なことは忘れさせるような軽快さとジェットコースター・ムービー的な愉快さがあり、まあいいんじゃないのという感じ。

しかし、その一方で、「父」と「息子」の関係というテーマは、ちゃんと押さえていて、ポスト・ワンペアレント・ファミリー世代にはぐっと来るかもしれない。『サンキュー・スモーキング』もそうだったが、また父息子ストーリーが復活したようだ。離婚や父親の出走（「しゅっぱん」と読むいまは流行らない言葉だが、なかなか含蓄が深い）、母の置き去りで離れ離れになった父と息子の再会というテーマは、また新しい展開をむかえた。いま20〜30代のアメリカの観客の多くは、親の離婚を経験している。80年代に流行った『クレマー、クレマー』のような映画は、その悲哀を親の側から描いたものだった。ゲイの「親」と息子をあつかったシュレシンジャーの『2番目に幸せなこと』にしても、さすがシュレシンジャーで面白い屈折をまぶしてはいたが、これも、親の側からの目であった。そして、近年までのこの種の作品は、親、特に父親は判で押したように批判される。が、近年はちがってきた。父親の行為は肯定されるのだ。それは、離婚ブームの当事者が映画制作の主要世代になったことと無関係ではないだろう。ちなみにこの映画の監督のブライアン・シンガーは、1965年生まれで、（彼自身のことは知らないが）、離婚増加のはしりを経験した息子第一世代（スピルバーグがその例）の子供の世代にあたる。多くの場合、彼や彼女らは、親を憎むことが多い。しかし、自分らが親になり、ふたたび離婚を経験し、自分と子供との関係をあらためて考えざるをえなくなったとき、ただ「親父はひどい人」ではすまないことに気づくのだ。

ただ面白ければいいというノリだからどうでもいいのだが、ケビン・スペイシーが演じる「悪」の権化レックス・ルーサーがあやつる水晶は、どういう仕掛けであんなパワーを発揮するのだろうか？ 原子力をはるかにうまわる「水晶力」というのがあるのか？ 映画はタマシだから、別に正当な理屈はいらないのだが、この映画では、水晶があらだけのパワーを発揮できる「もつともらしい」理屈も呈示されなかった。基本的にマンガなのだから、どうでもいいのだろうが、あれだけの地震があつて、全然被害を受けない場所もあるというのが不思議。こんなことを言うのは野暮か。

（ワナー試写室／ワナー・ブラザース映画）

2006年07月12日（2）

ゆれる (Yureru/2006/Nishikawa Miwa) (西川美和)

試写を見逃したので、遅ればせながらのレビューである。切符を買うとき満席で立ち見だと言われたが、入ったら、クッションとふろ場のプラスチック椅子のようなものがあり、それを持って前の方に座ったので、さほど苦行ではなかった。観客は若い女性ばかり。映画もレストランも、日本では、若い女性でもっているみたい。

わたしは、東京育ちで、「故郷」はなく（あっても、その場所は元の姿を全くとどめていない）、幼児期に家庭団欒の思い出はほとんどない（いつもいろいろな人がいて、「家族団欒」というのとはちがっていた）ので、この映画は、父母兄弟がいっしょに和気藹々とやっていた「原記憶」がしっかりとあるといった家庭をよしとしている（そういうものがないからあえてそうしているのかもしれ

ないが)ように見えた。映画としてはよくできているし、オダギリ以上に香川照之の演技が素晴らしいので、映画としてのわたし評価は高い。

東京でスタジオを持ち、カッコつけた生活をしているらしい猛(オダギリジョー)は、母親の葬儀に車を走らせる。出がけにスタジオで助手にポーンと鍵を何かを渡すしぐさが、いかにもこの人物のカッコマンの性格をあらわしている。まさにオダギリジョーにはうってつけの役柄だ。が、映画は、このカッコマンをそのままではすまない状態に追い込む。山梨あたりの小さな町でガソリンスタンドを営んでいる父(伊武雅刀)のもとで、兄の稔(香川照之)は働いている。昔から知っている知恵子(真木よう子)もそこでアルバイトをしている。

兄弟関係というのは、微妙で、一人っ子は兄弟のいる友人をうらやむという(これも嘘だ——わたしは一人っ子として育ったが、一度もそんなことは思わなかった)が、両者のあいだには、当然のことながら、微妙なかけひき(ミクロポリティクス)がある。稔は、弟を気づかう兄であり、その意味では、世間でよしとされる「兄」を演じている。だから、車で遅れて葬儀にかけつけた猛を、父とは逆に、やさしく部屋に引き入れる。

が、稔も(恋人関係にはないが)心よく思っていた智恵子に猛があっさり手を出したとき、すべてが狂ってきた。「田舎者」の方が、都市の「土着」者よりも、そのトレンドをすばやくつかむというのは、古今東西の真理だが、猛も、「目が合ったらやっちゃまう」というトレンド(本当は、もう古いのだが、映画では、ハリウッド映画でもまだ続いているトレンド)を忠実に遂行する。都会者にとつては、それは、その場かぎりのものになりうるが、まあそうはならないのが人情——といったロジックでこの映画は理解しなければならない。

その意味で、この映画の山場となる吊り橋のうえで、稔が心配して手をさしのべたのに、智恵子がじやけんにその手をふりはらうのは、よくわかる。でも、こういうことつてあるようでない。一度は愛した相手がある瞬間から嫌で嫌でたまらなく、「不潔」ですら感じてくるというのは、小説や映画のお箱だが、むしろ、そういう関係は、実は最初からダメなのだ。いや、これは、この映画からかなり脱線している。稔は、ガソリンスタンドでは、一応、智恵子の「上司」であり、ある種の距離がある関係だった。そこでは、世間的な「清い」関係がつづいていた。むしろ、智恵子の「拒絶」は、そういう世間常識一般への拒絶である。

オダギリは、死んだ母親が撮った8ミリ(フィルム)を見て、兄とのあいだにぼっかりと開いてしまった溝を乗り越える決心をする。この場合、映画は、8ミリ映画を見たということが直接その乗り越え行為を触発するかのように見せるが、実際には、稔を刑務所に送る役割を演じてしまった猛は、何らかの修復の機会を待っていた。それが、たまたま仕事場の暗室で目が行った映写機(葬儀のとき故郷から持ち帰った)だったのだ。

兄弟愛がどうのこうのというよりも、この映画は、映画としての「暗示↓具体化」関係、曖昧な表現によって観客自身のなかに問いを呼び起こすことにおいて成功している。

(新宿武蔵野館／シネカノン)

2006年07月13日(1)

ハッスル&フロウ (Hustle & Flow/2005/Craig Brewer) (クレイグブリュワー)

メンフィスのスラム街でしがない客引きをやっている男Dジェイ(テレンス・ハワード)。古びた車に白人女のノラ(タリン・マニング)を乗せて、通りがかりの車の客を誘う。Dジェイに、本当はやりたいことが別にあるらしいことは、ノラを相手に説教する「哲学」で察しがつく。「manつうのはな、mankind(人間・人類)のmanであって、man(男)じゃねえ」。が、それを「I don't care(知ったこっちゃないわ/どうでもいいけど)」といなす女の方もタダ者ではなく、金髪をレゲエスタイルに編み上げ、肝の座った態度で客に接する。Dジェイは、ドラッグの売人のようなこともやっている。スラムで生まれ、そこで育った人間のありがちな生き方だ。

Dジェイは、なりゆきに抵抗しないたちらしく、家では、ストリップ・バーで働いている女とその子供、Dジェイの子を宿しているらしいもう一人の女シャグ(タラジ・P・ヘンソン)、それからビジネスパートナーのノラが共同生活をしている。

この映画で面白いのは、Dジェイだけでなく、彼の仲間がそろって自分を変えるところが描かれているところだ。Dジェイにとつて、発端は、かっぱらいをしている友人からはした金で買った(奪い取った)カシオのキーボードだった。簡単なシンセもついており、バッテリーで駆動する。家に返って、同居している女の子供を相手に軽く演奏してみる。彼のなかには、「同郷」でDJとして成功したスキニー・ブラック(クリス・ルダクリス・ブリッジス)のことが気になって仕方がない。やつのようにになりたい。部屋のテレビに登場しているスキニーを横目で見るDジェイの表情には羨望のまなざしが見える。

旧友で録音技師をしているケイ(アンソニー・アンダーソン)にばったり会ったことも、Dジェイを刺激した。彼は、キーボードを弾きながらラップを披露し、プロになれないものかを相談する。彼の才能を直感したケイは、その日から簡易なスタジオまで作ってDジェイに曲を吹きこませる。彼が、壁にホッチキスで卵ケースをとめつけているのを見たDジェイが、「何だそれ？」と訊くと、「貧乏人の吸音装置だ」と言うのが面白い。なるほど、わたしも今度やってみよう。

ケイは、一応ミドルクラスの生活があり、美麗なアパートメントと料理のうまい妻イヴェット(エリザ・ニール)がいる。しかし、Dジェイとの仕事にうつつを抜かし、家に帰らなくなる。通常、ハリウッド映画のプロットでは、ここで2人は不仲になるが、この映画は、そういう持って行き方をしない。帰らぬ夫に涙しながら、彼女が考えたのは、ケーキを作って「スタジオ」に持って行くことだった。この感じ、なかなかいい。

もっといいのは、Dジェイのラップがいい調子になったのをはたで見ているノラが、「あたしにもやらせてよ」というシーンだ。これも、普通なら、そのまま彼女がコーラスに加わったりするものだが、この映画は、そうはさせない。ち

やんと彼女の役割が確保されている。彼女は、頭がよく、服をバツと着替えて、マネージャー役のようなことも出来る女だ。いずれそういう役が必要になる。

歌で参加するのは、意外にも、「妊娠しちゃってごめんなさい」と涙ぐむような内気なシヤグであるのもニクイ。いつも自信なげにしている彼女が、Dジェイに無理矢理すめられて歌うのだ。ダメと思われている人間をチアアップするのが、この映画の基調にある。ちなみに、シヤグは、「しつかりやってね」とDジェイにスタンドをプレゼントし、スキニーに自分を売り込むために出かける日のためにチェーンを買ってくる。Dジェイは喜ぶが、どう見ても、これらの品の趣味は最悪だ。そういうものを心をこめてプレゼントするシヤグという女性のいじらしさがよく出ている。

エンジニアとしてケイが連れて来る白人のシェルビーを演じるD・J・クオールズも、バーのマスター役のアイザック・ヘイズもいい演技をしている。が、抜群の脇役は、クリス・ルダクリス・ブリッジスだ。何でミュージッシャンは、映画出演しても、ちゃんと決めるのだろうか？ マスコミでちやほやされ、くだらぬ取り巻きに囲まれてどうしようもなく嫌な奴になっているラップパー、スキニー・ブラックを実にリアル（説得力をもつて）演じている。「ああ、名前はDジェイか、ははは、DJかあ」とDジェイをからかい、テープを聴いてくれという頼みを（一度は受けながら）結局はいい加減にするスキニーの何とも言えない（あえて言えば）ドラッグ依存の人間のスロッピーさと無責任さを即興的に演じている。

Dジェイが逮捕されるとき、彼はノラに地元の放送局の住所を書いたメモを渡す。自分のテープを放送してくれるようにはかってくれというのだ。そのとき、ノラが、泣きながら「I am in charge」と叫ぶ。これは、「あたしがちゃんと責任をもつからね」という意味だが、うまい使い方だ。この映画は、その意味で、「イン・チャージ」の映画であり、誰も「イン・チャージ」しないこんな街に住んでるんだから、せめておれたち／あたしたちは「イン・チャージ」しようという映画でもある。

(UIP 試写室／UIP)

2006年07月13日 (2)

ゲド戦記 (Gedo-senki/Tales from Earthsea/2006/Miyazaki Goro) (宮崎吾朗)

30分まえに行ったが、第1試写室は一杯で、第2試写室に案内されたが、いい席にはプレスシートが置かれて（つまり予約）おり、最前列しか空いていない。ここの映写装置とスクリーンは新しいので、前の方でもけっこうよく見えるが、字幕のあるときはきつい。今日は字幕はないからいいかあ。なお、帰りに見たら、プレスのおいてあった席の半分以上が空席のままになっていた。なら、座らせるよ。

映画がはじまってすぐ、となりの男がいきいきをかいて眠りだした。その音が、けっこう大きく、思いあまって、わたしは、膝で彼の足に軽い打撃をあたえたが、無反応で、背をずっと伸ばしたまま深い睡眠に陥っているのだった。その顔つき

は、どちらかというとアニメファン風で、こういう人が寝入ってしまうのでは、この作品の出来が思いやられると思ったが、考え直し、もし彼がアニメファンで、その彼がこれほどやすらかに寝入ってしまうような作品ならば、これは傑作に違いないのではないかと思ひ直した。

原作はアーシュラ・ル・グウィンだが、その雰囲気は感じられなかった。もともと、わたしは、ル・グインを『闇の左手』以後読んでいないから、「その雰囲気」とは極めてわたし固有のものにすぎない。『闇の左手』を読んだのは、70年代で、サンリオのSF文庫の翻訳を読みあさっていたときだった。わたしにとってル・グインは、文化人類学者の父親、ヨーロッパでの生活、60年代のカウンターカルチャーと造反文化などがいりまじったスケールの大きなクリエイターに見えた。この映画では、そういうル・グインの体臭が全く感じられない。

映像は、スタジオジブリが総力をあげて「新人」にして宮崎駿の息子である宮崎吾朗をもちたてているから、まったくぬかりがない。原野を抜けると、いきなり都市の風景が広がるあたりは、さすがという感じがする。その意味では、今後、宮崎駿の作品を吾朗が担当しても全然問題ないだろう。「継承」かくてなされた。が（それゆえに）、登場する人物たちの表情は、スタジオジブリ／宮崎駿特有の目つきや身ぶりをしており、とくにル・グインだからといって大胆な変化を試みているわけではない。

宮崎吾朗は、この映画の主題歌「テルーの唄」の作詞を担当しているが、これがまた「ル・グイン」らしくない。なんかご詠歌のようだ。少女テルーの声を担当し、この歌を歌っているのは、手嶌葵（新人だそうだが、「唄」を「しま」とすんなり読める人は少ないだろう）。

わたしの印象では、ル・グインは、「父」性よりも「母」性に重心を置いた世界の書き手・思想家であり、せっかく父殺しをした王子アレン（声・岡田准一）が、やがてハイタカ（ゲド）（声・菅原文太）と出会い、彼がある意味で「父親」役をするようになるのは、それが原作通りだとしても、ル・グイン的ではない。冒頭の父殺しは、もっと積極的な意味をもっているはずである。

映画のなかで、ハイタカは、しきりに「世界は均衡のうえでなりたっている」というような「世界観」を披瀝（ひれき）する。が、それは、「均衡」という言葉のせいだろうか、わたしには、冷戦時代の「均衡」つまり二項対立的なデュアリズムを思い起こさせた。ル・グインには、カオスが「平衡状態」を保つという意味に通じるようなエコロジー観はあるかもしれないが、「均衡を保つ」といった発想はないような気がする。「均衡」と言ってしまうと、ル・グインの世界が、モダニズムの世界に低落してしまう。

しかし、ここで思ったのだが、もともと、ル・グインには、「光」と「闇」、「右手」と「左手」というように、世界を二元論的にとらえる傾向があった。それらの2要素は、小説という形態のおかげもあって、『闇の左手』（1969年発表）のなかでは混沌とした関係になっていた。しかし、ひよっとすると、彼女は、次第に時代状況の影響もあって、その2要素を対立的にとらえるようになっていったのかもしれない。あるいは、『ゲド戦記』は、そういう本来混沌とした要素を対立と均衡のなかでしかとられない人間たちの不幸な物語なのかもしれない。が、そうだとすると、そこでは彼女なら、当然、そういう二元論をどうの

りこえるかが示されているはずだ。が、この映画には、そのことは示唆されていない。

(東宝第2試写室／東宝)

2006年07月18日(1)

X-MEN ファイナル・ディメンジョン (X-Men: The Last Stand/2006/Brett Ratner) (ブレット・ラトナー)

最前列に赤い毛布がかけてあるので予想がついたが、しばらくして、床をばたばたさせながら、O氏の軍団が登場。例によって、あけつびるげに内輪の話をするので、こちらは、いきなり知らない人の居間に連れこまれた感じになり、いい迷惑。

ミュータントの内部に人間派と反人間派があり、人間の側は、ミュータントと友好と共存を保とうとする派とミュータントからその超能力をマヒさせ、人間に従わせようとする反ミュータント派がいるという設定。アメリカ映画らしく、最後は、友好が保たれるわけだが、いつまたその均衡がやぶれるかもしれないという暗示で終わる。最近の大物ハリウッド映画は、もともとシリーズではなかったものもみな「シリーズもの」にしてしまう傾向が強い。すでにシリーズとして成功してきた「X-MEN」だから、それは当然であろう。が、『パイレーツ・オブ・カリビアン デッドマンズ・チェスト』などにくらべると、その暗示の仕方が微妙であり、しゃれている。

本作を監督したブレット・ラトナーは、わたしがけっこう好きな監督の一人だ。『ランナウェイ』で感心したら、たちまち『ラッシュアワー』でヒットを飛ばした。深みはないのだが、社会的なものにも目配りはいい。いまアメリカでは、国民(あくまでも「国」とつきあっているかぎりでの個人の部分——したがってまるごとそうだというわけではない——ナチ時代のドイツ人だって同じだった)がみんな「右へならへ」の国民注射をされ、おかしくなっている。この映画では、X-MENの超能力を恐れるあまり、それを虚脱し、「普通」の人間にする「キュア」という注射薬が作られ、その使用を許可する法案が通る。この結果、ミュータントのあいだでも意見の相違が激化し、その一部が「テロリスト」化する。

「超能力」の規模が、(スーパーマンでもそうだが)エスカレートしているので、若いヒュー・ジャックマンやハル・ベリーやフアムケ・ヤンセンなんかは別として、老年のパトリック・スチュワートやイアン・マッケランが「超能力」を発揮するシーンは、なんか憐憫の情をおぼえる。わたしは、パトリック・スチュワートに関しては、「スタートレック」シリーズの艦長役でよりも、『陰謀のセオリー』の悪役のイメージ(鼻が目立つ)が気にいっており、それとの関連で、彼が「超能力」を発揮するための手かざしなどをすると、なんか笑いが込みあげて来てしまう。基本的に好きな俳優である。

何にでも変身できるミスティーク(レベッカ・ローミン)は愉快。並んでスチルに撮るとこいつだけゴムマスクみたいなビースト(ケルシー・グラマー)のキツチュな感じもいい。

「キュア」は、「超能力」の美少年リーチ（キャメロン・ブライト——『サンキュー・スモーキング』でも独特の存在感があった）のDMAを使って作った。彼は、厳重な警戒のもとに収監されているのだが、その場所が、サンフランシスコ沖に浮かぶアルカトラズ島で、笑わせる。言わずと知れた、アル・カポネなどが収監されていた重罪犯の刑務所があったところ。マグニート（イアン・マッケラン）の一味は、この少年を奪還する（といっても本人には彼らに加わる気はないから、やはり「拉致」か）ために、近くにかかるゴールデンゲイト・ブリッジを破壊してしまう。その壊し方というか、使い方というか、が奇想天外で面白い。このへんもラトナーらしい。

マグニートに対抗する「人間派」のミュータントを演じているキティがどこかで見た顔だと思ったら、それは、『ハード・キャンディ』のエレン・ペイジだった。

ミュータントは、成長するにつれてその「超能力」を発揮しだすのだが、ふと気づくと背中に突起が生えて来て、それを気にして自分で密かに切り取ったりしている青年エンジェル（ベン・フォスター）は、その名の通り、「天使」の素質を授かって生まれて来た。皮肉なことに彼の父親はあの「キュア」の開発者であり、エンジェルは、父とのあいだで悩むが、結局、ありのままの自分を選ぶ。最後の方で、彼が大きな羽根で空を飛ぶシーンは美しいとともに、自分が本来もっている才能や特質を延ばすことの正当性を印象づける。

この映画は、人の才能や特質をコントロールしたり、抑圧したりすることへの批判がその根底にある。また、それを国家や親が抑圧したり、禁じたりするときに起るパターン（反抗や「テロ」）を示している。ここに登場するミュータントたちは、みな空を飛べるが、空を飛ぶというのは一つの解放感であり、メディア依存時代にイデオロギーがらみでない「解放」を実感するとしたら、こういう形がいいのかなとも思った。

(FOX 試写室／20世紀FOX 映画)

2006年07月18日(2)

悪魔とダニエル・ジョンストン (The Devil and Daniel Johnston/2005/Jeff Feuerzeig) (ジエフ・フオイヤー・ジーク)

『ニューヨーク・ドール』なんかもそうだったが、「伝説」のミュージシャンを追うという形式のドキュメンタリーは、けっこう多い。が、この映画の場合がうのは、主役たるダニエル・ジョンストン（1961年〜）自身が記録したカセット・オーディオ日記がかなり重要な素材になっている点だ。ダニエル・ジョンストンは、1986年ごろから（映画ではLSDが引き金を引いたというような説明があった）極度の自閉症（「躁鬱病」とも言われる）に陥る。少年時代から8ミリ映画、コミック、アニメーション、さらには作詞作曲などで非凡な才能を発揮した彼だったが、いわば「悪魔」にとりつかれるのである。しかし、どんなに最悪の状況のなかでも、彼は、テープ録音をやめない。精神病院に入ってもだ。だから、音の記録は、とぎれなく残っている。映画では、そうしたカセットテープを画面いっぱいに写し出し（これはなかなかいい図柄だ）、そのバックで、貴重な録音が披露される。

ダニエルの病気にもかかわらず、彼が持続的な活動を続けられたのは、彼の両親、とりわけ父親のサポートのおかげだ。キリスト教原理主義の両親は、息子の病を自らの犯した罪の結果と考えているのかもしれない。むろん、彼らの信仰がダニエルに影響しなかったとはいえない。彼は、発病するまえに、両親が入れたキリスト教の大学を嫌って、家出し、ヒューストンの兄のもとで暮らした。だが、とにかく、父親の寛容さは、胸をうつ。彼ら自身、息子のことは涙なしには語れない。あわれだと思っている。父親の自家用機でダニエルが操縦したいというのでやらせると、急上昇をしたりして手におえなくなった。それを父親は、やつのことで森林に不時着して助かる。飛行機は大破し、2人が助かったのは奇跡だ。どのような状況でそうなったのかはわからないが、すでに精神状態がおかしい息子に操縦させる父親もめずらしい。「自分らには残された時間は短いのです」と言いながら、息子と3人で散歩する最後の方の姿が印象的だった。問題児をかかえた親にはこたえるだろう。

最終的にダニエルのマネージャーは彼の父親が引き受けるが、彼の最初のマネージャーは、ジェフ・タラコフだった。ダニエルは、けっこう有名だったとしても、世界的に有名になったのは、彼がデザインしたTシャツをカート・コバーンが着ているのが全国放送されてからだだった。その後、彼は、ジェフを解雇し、トム・ギンベルを新しいマネージャーにする。このときのことをジェフの奥さんは、それは、ウディ・アレンの『ブロードウェイのダニーローズ』と同じだと語る。そして、映画には、ダニー・ローズが目かけた歌手に裏切られるシーンが映る。

ダニエル・ジョンストンはシンガー・ソング・ライターとして神話的な評価を受けているが、この映画で彼が披露する歌のパフォーマンスは、ラリっているというか、おぼつかない感じがする(その点、イラストにはよどみがない)。が、彼のパフォーマンスは、麻薬でぼろぼろになった晩年のパリ時代のバド・パウエル(演奏の指がもつれる)に似たある種の「遊びの境地」に達したアートティストの高みを感じさせる。彼が、どこかでパフォーマンスを演る準備をみずからして、壁に自分のイラスト作品を貼って行く(その列が少し傾斜している)姿も非常に印象的だった。

(東芝エンタテインメント試写室／トルネードフィルム)

2006年07月19日(1)

釣りバカ日誌17 (Tsuribaka nissi 17/Asahara Yuzo) (朝原雄三)

最近低予算になっているような気がするが、かねがね言っている「日本文化論」としての面白さは依然維持している。へたなカルスタ(日本で特殊化した Cultural Studies の蔑称)の日本論よりははるかにいい。毎回替わる今回の「マドンナ」は、バブル時代に一線のエリート商社員と結婚して寿退職した30代なかばの女性・石田ゆり子(沢田弓子)。

冒頭、前原運転手(笹野高史)のおしゃべりのなかに「インターネット」が出てくるのも時代の風を意識している。昨夜仕事で寝ていないという鈴木社長(三國連太郎)が、「君は早寝なの?」と訊くと、前原は、「いいえ、近頃はネットサーフィンでつい夜更かししまして」と、いまの風潮を的確にスケッ

チする。このシーンで、三國は、白っぽい皮膚の疲れた表情をしているが、おそらく演技に凝る三國のことだから、本当に寝ないでこの表情を作ったのだろう。彼の表情のシーンからカメラが動いて、洋上の釣り船の上でまどろむ浜崎（西田敏行）の表情のアップに移ると、三國の顔と対照的な、いかにも元気はつらつとした浜崎の皮膚がある。

いまの時代に「ありがち」な傾向を活写することは、ある種のドキュメンタリーである。今回、浜崎がとってきた仕事は、輪島に老人ケアセンターをつくることであり、最初重役たちは、商売としての規模の小さいのを理由に、受注に反対する。それに待ったをかけたのが鈴木社長。いまの時代には、こういう仕事こそ積極的にやるべきだという、高齢化社会を見据えての判断を下す。

石田ゆり子は、まわりがうらやむような結婚をしたのだが、いまはその相手と別れてしまって、一人アパート暮らしをしている。まあ、これもありがちないわゆる「バツイチ」の女だが、実際、わたしの周辺を見回しても、30代、40代には離婚問題で消耗している男女がけっこういる。そういう経験をしていなくても、その可能性を内心にかかえざるをえないのがいまの時代の夫婦だから、似たような予備軍はいくらでもいる。

石田は、まだバブルが完全には終わっていない時代に結婚した。彼女は、相手（映画には出ないが）のカッコいいところばかりを見て結婚したわけだ。が、その後、彼は、仕事が思わしくなくなり、彼女に暴力をふるうようになったという。よくあるパターンだが、結婚は同棲とちがって、国家経済の関数をはらむ。また、「好き」から結婚への移行には、その時代の国家経済や社会状況が介在する。国家経済が繁栄している時代には結婚率も高くなる。そして、国家経済がとりもつた結婚は、国家経済によって解消される。

その昔、ニューヨークで、いまの日本のように離婚がトレンドになっているのを見て、「離婚の国家戦略」というのがあるのではないかと思った。つまり、離婚を扇動して経済を活性化する政策である。70年代末から80年代にかけてのアメリカ映画、とえりわけニューヨークを舞台にしたものには、ぐたぐたした夫婦生活をしているよりあっさり離婚してしまった方が（少なくとも女にとって）ベターだという（女に向けての）離婚のすすめを暗黙のテーマにしたものが多かった。それは、確実にシングル・ペアレント・ファミリー（日本では「単親家族」と訳されたこともあった）を増やしたが、夫婦が別れば、住まいが二つ必要になるから、不動産業界は離婚を歓迎した。家財道具も、離婚すれば、共用ではすまなくなるから、購買率は高まる。いまの日本は、そういう傾向を後追いつている面もあるが、同時に（やはり早々とアメリカで）台頭した格差主義が、いまの日本では、ぐんぐんエスカレートし、「イケてる」シングル・ペアレント・ファミリーとそうでない親子との経済格差が歴然とするようになった。そのため、いまの日本では、シングル・マザーを歓迎することは、特定の階層に対して以外には、政治経済的に得策ではない。

そういうこともあって、ひところ流行った「女の時代」というのは、いま終わりつつあると、わたしは思う。むろん、「出来る女」にはいままで以上の機会があるかもしれないが、「女であれば」男よりチャンスにめぐまれていた時代は終わってしまった。日本では特に。だから、もともと男性至上主義（メールシヨ

ヴィニズム)の強かった日本では、新たなメルショヴィニズムが生まれている。「俺」という人称を使うやつが多いのもそのあらわれかもしれない。

鈴木の場合は、一旦辞めた社員を再雇用するプロジェクトを組んでいるらしい。石田は、昔、社長秘書として評価が高かったこともあって、再雇用された。まあ、彼女もある種のエリートである。が、一般には、いま、30代なかばの女(いや男でも)が仕事を見つけるのは大変で、そのために離婚できない女はいくらでもいる。かつては、「仕事がないからスーパード」などというせりふがあったが、いま、スーパードのレジでも、ベテランでなければ雇われない。いままで「三食昼寝付き」の生活をしていた女性がいきなり行って出来るわけではない。

この映画は、そういう時代をストレートに提出したり、そういう状況で生きる人たちをさらに暗い気持ちにさせることをねらわない。それでは、商売にならないからである。沢田が「美人」であるという設定は、「平均値」からは若干飛躍しているが、といって、彼女は、雲の上の人ではなく、自分の顔に不満がある人がエステや美容整形にでも通えばなつてなれないことがない程度の「美人」である。彼女の「不幸」は、むしろ観客の同情をそる。だから、彼女は最後には「幸福」にならなくてはならないし、ふたたびエリート商社員や大金持ちの男と結ばれるというのではなく、どこにでもいそうで、しかもユニークな「いい奴」と結ばなければならない。大泉洋をそういう相手を演じる役者に持って来たのもそういう計算だ。

(松竹試写室／松竹)

2006年07月19日(2)

マードーボール (Murderball/2005/Henry Alex Rubin/Dana Adam Shapiro) (ケンリー・アレックス・ルビン／ダナ・アダム・シヤピロ)

この試写室の椅子に問題があるのか、わたしの座り方に問題があるのか、わからないが、また、頭のとっぺんをバッグの底でこすられた。その張本人は全く気づいていない。そのうち、ビシツという音がしたので見ると、清涼飲料水のよなものの缶を開けたのだった。飲食禁止のはずだがと思ったが、わたしが関知することではないので、すぐに意識から消去してしまう。が、ガンと椅子が揺れたので、何かと思ったら、がら空きのわたしの横の席に足を伸ばし、揺らしているのだった。こういう手合いのそばからは離れるのが利口だが、そうこうするうちに試写がはじまり、上映中、何度か椅子の揺れに神経をとがらせなければならなかった。

基本的に競技やスポーツが嫌いなわたしは、こういう映画を論じる資格がないのだが、**最終的に**不愉快な映画だった。四肢マヒ障害者といっても、すべて世界的に名の通ったウィルチェアラグビーの選手たちのドキュメンタリーである。世界選手権での優勝をかけている連中だから、その根性が半端でないのはあたりまえである。その意味では、世界選手権やオリンピックピクレベルの競技の選手たちの「味気ない」生活がずばり露出されている。それを「感動的」と思う者はいらるう。生き方は人それぞれだ。が、それを他人にも要求し、チームとして一つの「軍団」を組むとなると、ちよつと待てと言いたくなる。それは、一人一人が勝手に生きるのとは違うだろうから。

この映画のヒーローの一人、マーク・ズパンは、酔っ払った友達の運転する車が横転した際に河に落ち、四肢マヒになった。それを「克服」してウィルチェアーラグビーの選手になったわけだが、その生き方は、事故まえの「喧嘩人生」をさらに徹底させたものである。彼は、2004年のアテネ・パラオリンピックでアメリカチームを優勝に導き、ブッシュ大統領から賞賛される。彼は、全米ウィルチェアーラグビーの広告塔となっただけでなく、病院の四肢マヒ者を元気づけるチャリダーであり、さらに、彼のチームは、イラク戦争で負傷し、四肢マヒとなった兵士たちにウィルチェアーラグビーのワークショップを行なう。これらのくだりは、この映画の最後の方にちらりと出るだけだが、この映画の「愛国的」なねらいを明確に示している。わたしが、最初の方で、「最終的に不愉快」と言ったのは、そのためである。

逆に言えば、個々の部分は、必ずしもブッシュのアメリカ合衆国のための「模範的」スポーツマンを描いたドキュメンタリーではないということだ。たとえば、小児マヒでずっと車椅子生活のジョー・ソアーズの屈折したスポーツ人生も描かれる。部屋の一角をびつりと埋め尽くすトロフィーや賞状が示すように、彼は、11歳でポルトガルから移民してきてから、数々の業績に輝き、アメリカのウィルチェアーラグビーを代表してきた。が、「戦力外通告」を受けたのを不服として、彼はカナダのチームに移った。ウィルチェアーラグビーの発祥は、カナダだというが、これは、アメリカの選手から見ると、裏切りだった。アメリカのウィルチェアーラグビーのノウハウを「敵」に持ち出すスパイ行為でもあった。映画で見られる2002年のスウェーデン、イエテボリでのカナダ／アメリカ対決は、その意味で、屈折した背景を持つ——しかし、全体を見て考えると、これは、まさに戦争のロジックではないか？

ジョーには家庭があり、子供もいる。家では（わたしなどには見るのも耐え難い）マッチョぶりを示し、息子にスパルタ教育を徹底させる。その成果として、息子は音楽のコンテストで優秀な成績を発揮する。まるで、頑張ることはいいことだというトーン。マークが死体収容所で働いていた女性と出会って一緒に生活するようになり、そのセックスライフを語るくだりなどは、わるくはないが、この映画の全体のなかではある種のガス抜きである。

ガス抜きというよりある種のクッション効果のねらいを感じるパートもある。それは、同時平衡的に描かれるキース・キャビルのパートである。彼は、バイク事故で四肢マヒを起こし、入退院を繰り返している。心配する母親の描写やリハビリの記録が見せられ、最後に彼の病院に、ジョーが慰問に来るという形で、彼がウィルチェアーラグビーに「開眼」するという出会いが作られる。これは、どうみても、この映画を作るにあたって仕掛けられたドラマである。

わたしは、運動の試合で勝った選手が、ガッツポーズで勝利を喜ぶ姿を見るのが嫌いだ。負けた相手のことなど眼中にないその無神経さ。どうせ競技なのだから勝てばいいのかもしれないが、ならば、最初からそういうものにはかわりたくないし、見たくもない。

最後にG・W・ブッシュがこの映画の登場人物をほめたたえるシーンが出てくることでわかるように、この映画の基調は、戦いのすすめなのである。身体的に「弱わ」ければ、別の手段で相手を蹴散らし、トップにのぼりつめればいいと

いうメッセージ。わたしの考えは、非身障者の勝手な言い分だと言われるかもしれないが、非身障者が（いまの時代）日々求められている闘争や競争という方向へ身障者を巻き込むことは、身障者を「平等」にあつかうことであるどころか、そのごく限られた者にしかチャンスにあたえない極度のエリート主義と差別ではないか？

（映画美学校第1試写室／クロック・ワークス）

2006年07月25日

LOFT ロフト (LOFT/2006/Kurosawa Kiyoshi) (黒沢清)

最前列でプレスを読んでいたら、声をかけられ、見ると、平沢剛さんだった。彼は、先日、『VOL』（以文社）という新雑誌でわたしの思想的「半生」を聞き出すインタヴューしてくれた。会場はじきに満席。配給会社の人が誰かに言っている声。「有名な方にもたくさん来ていただいています」。言われた人はどんな顔をしたのか見たかったが見えなかった。その人も「有名な人」であればさいわいだ。

黒沢清の作品はけっこう見ているが、複雑で哲学的な難解さに満ちているように感じて、意外にそうでないことあるとき気づいた。簡単に言うともってまわっているだけなのだ。その「難解」さは、英語で言う「プリテンション」なのである。今回も、その印象はかわらなかった。

作家（中谷美紀）が編集者（西島秀俊）にすすめられて人里はなれた一軒家に行き、そこで執筆活動をするという最初の方のくだりを見て、ふと思ひ出したのは、フランソワ・オゾンの『スイミング・プール』だった。こちらも、シャール・ロット・ランプリングが演じる作家が編集長のすすめで彼の別荘に行く。そこで経験することが、彼女自身の「妄想」であるのか「現実」であるのか、はたまた彼女が書いている小説のなかの出来事なのかがいまいにされている。『ロフト』は、構造的にはそっくりだ。

ちがうのは、こちらは、『スイミング・プール』ほどのしゃれやユーモアがないこと。そのため、どちらかというと、最近黒沢が手がけてきた「ホラー」ものに近くなってくる。黒沢は、プレスのインタヴューのなかで、「ホラーをちよつとずらした『サスペンス』というものをやってみたい」と思っている作品を作ったという。その場合、ホラーとサスペンスとはどうちがうのかというと、黒沢にとっては、「ある異様な出来事なり存在なりが、日常生活に侵入してくる」のがホラーで、サスペンスというのは、「隠された過去——それは最初は明らかにされないのですが——が現在にじわじわと影響を及ぼし、その謎が最後に暴かれる瞬間に主人公を破局か、あるいは奇跡的なハッピーエンドに導く」のだという。わたしには、それも「ホラー」でいいのじゃないかと思うが、こういう（「頭の悪い」）理屈をこねまわすところが、黒沢清の面白いところでも、つまらないところでもある。

台詞が、黒沢流なのか、台本を棒読みしているような感じ。心がこもっていない、人ごとのような言い方なのだ。これは、あえてそのテキスト性を示唆するためにそうしているのかもしれないが、あまり成功していない。むしろ、前にも

書いたある映画流派に特徴的なせりふ作りを思い出させる。西島秀俊が、中谷に質問をするとき、「・・・なのか？」とぶっきらぼうに言うのも、相手を見下している感じではなく、台詞を棒読みしている感じなのだ。

黒沢清の作品は、『PURE キュア』でも『カリスマ』でも『回路』でも『ニンゲン合格』でも、ある種の「政治性」を感じさせた。そこから「政治」を読み取れるコンテクスチャリティが必ずあった。今回の映画には、それが感じられない。黒沢は依然として「政治」を考えていて、それをわたしが感じとれないだけなのかもしれないが。

以前の黒沢は、瑣末のなかに「政治」（ミクロポリティクス）を見いだしていた。が、この映画では、謎めかされた大学教授（豊川悦司）が隠し持っている「千年まえの」ミイラ、それを「昭和のはじめに」映したというフィルム映像、ミイラがよみがえったかのようにでもあり、中谷が引越した家に住んでいて「殺された」ともとれる少女（安達祐実）等々が、中谷や豊川やあるいは観客自身の「妄想」として相対化されている。が、その相対化は、常識的なデキスト理論のレベルすらクリアできず、たかだか心理主義の域を出ない。こういうレベルのドラマ／映像は、つまらない。黒沢は、明らかに政治主義から技巧的な心理主義へ後退している。

（東芝エンタテインメント試写室／ファントム・フィルム）

2006年07月26日（1）

トリノ、24時からの恋人たち (Dopo mezzanotte/2004/Davide Ferrario) (ダヴィデ・フェラーリオ)

高崎俊夫氏がプレス解説で書いているように、この映画には「数々の映画へのオマージュ」がある。具体的にバスター・キートンの『キートンのマイホーム』のように映画のシーンが直接引用されているものも多いが、構造的には、明らかにトリュフオーの『突然炎のごとく』を意識していることがわかる。しかし、キートンにしても、フェリーニの『甘い生活』の引用にしても、そしてとりわけ『突然炎のごとく』にしても、ごく表層をなぞりながら引用したり、暗示的に参照したりしているにすぎない。その意味では、ひらめきにはクスッと笑わせられるが、ウムーと感心することは少ない。

『突然炎のごとく』は、そのなかでドイツ語の原文までもが朗読されるように、ゲーテの『親和力』がベースになっており、その「親和性」を左右する関数として「庭園」が重要な役割を果たすという原作の発想にも深く留意している。時代も、1910年代から第1次世界大戦をはさみ、ナチの焚書が行なわれる1930年代あたりまでの激動の時代に設定されている。が、『トリノ、24時からの恋人たち』には、そういう「意味深」の設定はない。

この映画は、徹底的に「映画の映画」を追求する。場所も、主要な部分はトリノの「国立映画博物館」（すごい！）の巨大な内部であり、この空間のなかで、数々の映画のシーンや映画のオブジェと、この映画の登場人物の**身ぶり**とのあいだの境界線がはずされ、まじりあう。だから、この映画の「人物」は、一方は映画の**内**で生き、他方は映画の**外**（つまり街）で生きている。マルティーノ（ジヨ

ルジュ・パヅッティ」は、「国立映画博物館」で夜警をやり、夜中のあいだこのスペースをわがものになっている。アンジェロ（ファビオ・トロイアーノ）は、街のちんぴらといっしょに車のかっぱらいをしているシテイ・ワイズである。この2人の人物（2つの異なる世界）を媒介するのがアマンダという女性（フランチェスカ・イナウディ）であり、彼女は、フィルムと都市との二つの世界を行ったり来たりする役目を負う。

原題の *dopo mezzanotte* は *after midnight* の意味で、深夜がすぎると、マルティーンは、映画博物館の夜警として館内で映画を見たりして自分の時間を過ごし、アンジェロは、車泥棒の仕事に精を出す。いずれも、闇が支配する時間であるが、ここでは、映画と街の世界の境界線が消え、二つの世界が融解しあう。トリュフォーの『突然炎のごとく』で「本」が負っていた役割をこの映画ではフィルムと映画のオブリジェが引き受けており、マルティーンが大切にしている手回し式の**撮影機**は、『突然炎のごとく』のなかの本『親和力』といったところであると言えないこともない。

マルティーンは、無口（↓「無声」を好む）だが、それは、無声映画とアナログカルな関係を持っている。アンジェロには、彼がどこまで映画の世界に入り込めるかが試練になる。アマンダは、簡単に映画のなかに入り、街に未練を持たないでいることも可能である。アンジェロは、そうはいかない。「映画」と「都市」との2つの世界の相剋。

マルティーンは、シャイな男だ。それは、キートン映画の主人公たちを思い出させる。実際に、キートンの映画からの引用も多い。彼は、アンジェロとちがつてあけすけに女をくどかない。そんな彼に偶然会うことになったアマンダは、次第に惹かれていく。それは、語呂合わせ的な言い方をすれば、「無声映画」に興味のなかった者がその面白さに惹かれていくような感じでもあると言えないこともない。

アマンダを演じるフランチェスカ・イナウディ（1977年生まれ）は、この映画が映画初出演だというが、その新鮮さは、ゴダールの『勝手にしやがれ』で多くの観客に知られるようになったジェーン・セバーグのような新鮮さを思い出させる。彼女は、ミラノのピッコロ・テアトロ付属演劇学校で、カロライン・カールソンのもとでダンスを学んだ。演劇の発声法に関しては、ピーター・ブルックの弟子のブルース・マイヤーの指導を受けている。現代演劇のしつかりした基礎を身につけているわけだ。この映画のあと、すでに5本の作品に出演している。

（メディアボックス試写室／クレストインターナショナル）

2006年07月26日（2）

UDON (UDON/2006/Motohiro Katsuyuki) (本広克行)

予告篇の入ったDVDが届いていたので、内容の想像はできていた。が、それがかえって先入観を生み、軽く見た。実際には、マスメディアがらみの「ブーム」の構造、父と息子、イチローみたいなことをやりたいと夢みて、安易に海外に出かける若者、地方と東京・・・といったいまの日本の問題につながる諸テーマが

織りなしている作品だった。そういう流れを適度にブレンドしたというよりも、個的な世界、ローカルな世界をしつかりと描くことに成功したために、そこから有機的に生じた奥行きである。

などというとはめすぎになるが、基本はうまく作られたエンタテインメントである。香川県の讃岐うどんの地域に実家がある青年・松井香助（ユースケ・サントマリア）は、毎日寡黙にうどんを作り、学校などに納めている父親の仕事を軽蔑し、「うどん屋なんざやってられねえや」とばかり、ニューヨークに飛び出したらしい。しかし、映画の冒頭は、ニューヨークのナイトクラブで、下手なスタンドアップ・コメディを披露して、さんざん顰蹙を買う姿を映す。スタンドアップ・コメディといえば、映画を始めるまえのウディ・アレンがやっていた。そのライブをおさめたレコード(LP/CD)もあり、アレンは、それで身を立ててまでになったが、香助はダメだった。まあ、英語もろくすっぽできないで、スタンドアップ・コメディは無理というものだ。

大口をたたいて故郷を出て来たので、香助は、こっそりと帰国し、こわごとと実家にもどるが、当然、父親（木場勝己）は冷たい。実家は、父親と姉（鈴木京香）がうどん屋をやり、婿（小日向文世）は勤めに出ている。ユースケ・サントマリアは、このどこにでもいそうな「ニート」を自然体で演じている。本当はうどん業を継ぎたいが、押しの強い妻の手前、言い出せない気弱な夫を演じる小日向文も、感じを出している。頑固一徹に見えるが、ひそかに香助の借金を返済したりもしている父親を演じる木場も悪くない。

広告代理店で働いている旧友の庄介（トータス松本）の世話で、香助は、タウン誌の編集をほとんど無給で手伝うことになるが、そこで小説家志望の、ちょっと融通のきかない感じの女の子、恭子（小西真奈美）と知り合い、升毅、片桐仁、要潤らが演じるドタバタ編集部の面々といっしょに仕事を始める。口だけは立つ香助は、ここで、思いつきをぺらぺらと披露し、それがけっこう賛同をえる。このへん、ユースケ・サントマリアのキャラにびったりで、映画のノリを押し上げる。

香川県にはうどん屋が200軒もあるんだからと、「うどん巡礼記」を企画したのも香助だったが、これが当たり、雑誌はたちまち売り上げを伸ばし、さらに、この連載のことが全国ネットのテレビでとりあげられるようになる。そのあとは、全国からこの土地に客が殺到する「うどんブーム」が起きることは、予想にかたくない。

ここまで見て来て、わたしは、この映画は、実際に香川県で起こったことをモデルにしているのか、あるいは、映画のなかで「うどんブーム」を起こし、それを現実にシンクロさせよう（メディアミックスの仕掛け）としているのか——と思った。しかし、この映画は、そういうブームの虚しさを描くことも忘れてはいなかった。映画は、東京のテレビ局の編成会議の様子を描く。「トレンドメーカ」の綾部哲人なる人物を演じているのは江守徹だが、そのいでたちは、いつも着物姿でテレビに登場する政治評論家の森田実そっくりで、笑いを誘う。彼はのたまう——ブームを起こすには「聖地」が必要だ。彼の提言を受けて、テレビ局は、「讃岐」を「聖地」にしようとキャンペーンを開始する。

ブームと「聖地」という発想は、なかなか言いえて妙だ。大分まえから、商品やアイデア（無形の商品やトレンド）の流行は、中央で構築されて、全国へ発信されるというのではなく、特殊個別的なもの（ローカルなもの）を「聖地」化し、そこへ全国的規模の人間に関心を持たせる、そしてあわよくばそこへ「巡礼」するように仕向けるという（ある種マーケティング的）手法が編み出された。東京都内にかぎっても、下北沢への関心の向け方はその早い典型だった。その後、博報堂などは、路地や特定地域をそういうやり方で売りこみ、ブームを作ってきた。

わたしが「トランスローカル」(translocal)と名づけたことは、ローカルなものを、最初からグローバルなレベルで構築されたもの（たとえばマクドナルドやスターバックス）におとらず、ローカルなままでその存在感を（「感」だけでなく、存在力を）発揮することに重点がおかれなければならないが、いま進行している上述の方法は、このロジックを逆手にとったものである。おそらく、今後、「トランスローカル」という言葉が使われるようになるとすれば、それは、そういう矮小化された意味で使われるようになるのだろう。

香川県の讃岐でしか知られていなかったうどん屋が、グローバルなレベルで知られるようになり、それがその特殊性・特異性・独異性を維持しているかぎりグローバルに評価される――これは、本来のトランスローカルなことである。しかし、それを人工的に仕掛けたとき、そのトランスローカル性は瓦解する。この映画でも、うまいうどんを食いに全国から客が殺到するようになり、味が薄まり、客にあきられて、店をたたむところが出てくる。

このへん、京都の料理屋は、したたかにトランスローカルである。たとえば菊乃井のように、東京に店を出し、渋谷のれん街に惣菜コーナーを設け、いわば「グローバル」な展開をしたところもあるが、多くの店は、「ローカル」な要素を守る（「聖地」を維持する）ことによつて、グローバルな客（の関心）を集めている。ささきやなかひがしは半端な努力では予約がとれない。しかし、トランスローカルであるということは、「聖地巡礼」が頻繁になればいいのか？ どんなに「ローカル」な味を維持しても、「グローバル」な客が「ローカル」な客を圧倒してしまえば、本来の「ローカル」な味や「ローカル」な雰囲気は失われてしまふのではないだろうか？ つまり、料理やトランスローカルであるには、行きたいけれど地元の客に先を越されて予約が取れない、あるいは、「いちげんさんお断り」でなかなか行けないという必要があるのではないか？ 京都でも「いちげんさんお断り」の店は少なくなっているが、そのポーズだけは残した方が戦略的に有利だ。

話が横道にそれた。この映画には、父親と息子との確執というテーマもある。最近のマスコミの論調は、亀田一家や浜口父娘のように、親子関係を「美談」としてもてはやす傾向が強い。その一方では、母親が娘を殺したとか、息子が親を惨殺したとかいうニュースが流れる。離婚率の増加やリストラが原因というより、「家庭」という集団形式自体が問題化しているいま、亀田一家や浜口父娘のような物語がもてはやされるのは、時代や社会のセラピー的な「要請」でもある。現実には乏しいからこそ、そういう物語が求められるわけだ。その点、この映画は、最後には香助が親父を再認識するという形で親子の「美談」路線に合流するのだが、亀田一家や浜口父娘に対するテレビやスポーツ紙のように、最初から「美談」

化してふれまわるわけではない。一応のプロセスは踏んでいる。この程度の親父礼賛なら、普通だろうと言える程度に。このへんが、この映画の気取りのなさであり、ケレン味のなさで好感がもてる。

「方向音痴」だという恭子を演じる小西真奈美は、あの独特の目と唇にメガネがマツチし、映画のキャラクターとコミックスのキャラクターとの中間的な不思議な存在感を出していて、面白い。

(東宝第1試写室／東宝)

2006年07月28日(1)

マイアミ・バイス (Miami Vice/2006/Michael Mann) (マイケル・マン)

補助席が20ぐらい出たほど混んだが、なぜか、最前列に陣取ったある有名な人の隣はずっと空いたままだった。みんな敬遠して座らないのか、隣は空けとくことになっているのか？

最初のナイトクラブのシーンは、期待させる。ビートのきいた音楽の響きもいい。張り込んでいるらしいジェイミー・フォックスとコリン・ファレル。目指す相手が女を数人連れて上の階にあがる。マイアミ警察特捜部が設置した隠しカメラがその部屋を映す。ベッドが見える。しかし、こうした冒頭のシーンが予感させるスリル感は、次第に薄れていく。とりわけ、2人がコロンビアに乗り込み、コン・リーが出てくるあたりから怪しくなる。アメリカへコロンビアから麻薬を供給している大物を演じるルイス・トサル、その手下の悪党ホセ役のジョン・オージェイスはみないい演技をしている。が、コン・リーはどうしたのか？ 彼女の役は、南米、北米、ヨーロッパをまたにかけ、高速艇でいきなりキューバにビザなしで上陸できるコネがあるほどの大物だが、『2046』や『愛の神、エロス』のウォン・カーウアイ篇で見た迷めいた優雅さも、『SAYURI』の女郎のおっかなさもない。このクールなはずの女が、いわば『きれいなおかあさん』の母親に困った顔をさせたような感じなのだ。『きれいなおかあさん』のコン・リーは、もっと澁刺としていたのに、どうしたのか？ よせつけがたい雰囲気を持たせ、よわせていて当然の女が、何かわけあって軟禁されてそこにいるかのような雰囲気になってしまっている。コレン・ファレルにじきに傾き、組織とのあいだで逡巡することになるが、そのプロット自体甘すぎる。

コリン・ファレルがコン・リーに近づき、じきに愛し合う関係になり、全体のトーンが、サスペンスからラブストーリーに傾いていく。その分、せつかく「信憑性」を持って描いた麻薬組織の相貌が、ラブストーリーの単なる書き割りになってしまう。

金だけはかかっており、コロンビアからニューヨークへ大量の麻薬を持ちこむ運び屋になりすましたファレルとフォックスが、軽量飛行機で管制塔のレーダーを攪乱するシーンとか、ファレルとリーが「モヒート」を飲みキューバに行くパワー・ボート(毎時150マイルのスピードが出るとか)のシーンとか、大詰め銃撃シーン(構図は『ヒート』に似ているが、銃撃の音作りがレベルアップしている)とか、映像的には見事ではある。

『コラテラル』で、トム・クルーズの殺し屋にあっけなく殺されてしまうジヤズ・クラブのオーナー兼プレイヤールの役をやっていたバリー・シヤバカ・ヘンリーが、マイアミ警察特捜部の警部役をやり、なかなかいい味を出している。ファレルやフォックスのチームで捜査に加わるナオミ・ハリスとエリザベス・ロドリゲスもいい。

コン・リーを起用したことがまずかったか、あるいは、彼女が演じている役柄自体に問題があった（つまり脚本がダメ）のか、しまりのない作品になってしまった。

コリン・ファレルが好きな「モヒート」は、西印度諸島の有名なカクテル。ラム酒とライム果汁に少量の砂糖を加え、シェークして、グラスを入れ、氷を加え、最後にミントの葉をそえるというのが正當的な作りかたらしい。『サンキユー・スモーキング』で、ロバート・デュバルが演じるタバコ王もこのカクテルを好み、埋葬の棺の上にもこのカクテルが乗せられていた。

(UP 試写室／UP)

2006年07月28日(2)

プラダを着た悪魔 (The Devil Wears Prada/2006/David Frankel) (デイヴィッド・フランケル)

「完成披露試写」が行なわれた六本木のこの劇場は、アメリカのまねで、大きな紙の容器に満杯のポップコーンを売り、客がそれを客席に持ちこむので、その安いバターのまじった臭いがあたりにただよっている。こういう下品な食品を場内に持ちこませるのは禁じた方がいい。そんなこともあって、少しイライシしながら遅れている上映開始を待っていると、20世紀フォックス映画マーケティング・セクションのジョン・フラナガンがあらわれ、流暢な日本語でスピーチし、今夜の特別ゲストを紹介した。成田から直行したというパトリシア・フィールド。この映画の衣装を担当し、ニューヨークでブティックももっているスタイリストだ。開口一番、「この劇場は思っていたより大きい」と言い、独特のハスキーボイスで気のきいたスピーチをした。

楽しめるし、役者もみな水準以上の演技をしている。じゃあ、文句ないじゃないかと言われるかもしれないが、問題はメル・ストリープ。うまいことはいまい。が、役者は過去の出演作をすっかり水に流すことはできない。メル・ストリープは、この映画のキャラクターとは反対のイメージをすでに蓄積してしまっている。身勝手で高圧的でしたかな女というイメージは彼女には希薄だ。だから、彼女がどんなに「冷たい」言い方をしても、そこにはある種の「やさしさ」がつきまとう。それも計算に入れたコメディだとは言わせない。ストリープとしてはチャレンジだったろうが、それは、成功していない。

ただし、この映画は、わがままな上司が新入りをいじめるドラマを描くわけではないから、メル・ストリープが(さからいがたく)かもしだしてしまう「寛容さ」が必要だったのかもしれない。ジャーナリストをめざすアンドレア(アン・ディ) (アン・ハサウェイ) は、『ランウェイ』という雑誌を一度も見ずに就職のインタビューを受けようとする。この雑誌は、ファッショントレンド

を左右する力を持ち、その編集長ミランダ（メルル・ストリーブ）は、社の内外で恐れられている。アンディは、むしろ、そのことも知らない。が、逆にそれが功を奏してアシスタントの職を得てしまう。さて、それからが大変・・・という話。

原作を書いたローレン・ワイズバーガーは、『VOGUE』で編集長アンナ・ウインター（↓）のアシスタントをしていたことがあり、ミランダにはアンナ・ウインターの要素が入っていると言われている。メルル・ストリーブは、その役作りでそのことを無視しようとしたらしいが、社員の、服装の細部まで注文をつけたら、朝のコーヒーの銘柄と温度まで指定してくるような暗黙の「決まり」のある会社はけっこうある。アンディは、そのわがままに泣くこともあるが、やがてそういう「決まり」をマスターし、やがてミランダに見直される。このへんは、「努力物語」のパターンを踏んでおり、共感をおぼえる向きもあるだろう。

しかし、この映画はそういう「努力」を描こうとするわけではない。「ダメ」なのはほとんど切って行くミランダのやり口に、シニア・アシスタントのエミリー（エミリー・ブランド）も、ファッション・ディレクターのナイジェル（スタンリー・トゥッチ）も、みな苦勞している。が、ミランダの非常にイデオシンクラティック（特異体質的と訳すか？）な性格として描かれているその困難（この編集部で働くことの困難さ）は、いまのトップクラス（というのは、高額収益をあげること）の会社ではあたりまえのことである。

通常は、そういう困難さは、ミランダが命令するからという形ではあられわれず、非人称化され、分散化（10人の「ミランダ」）されているが、それをミランダという一人の人格のなかに集約したところが、この映画の面白さである。とはいえ、ニューヨークのようなところでは、特にメディアやアート系の世界では、日本などより、はるかに個人の力が強い。ミランダは、雑誌のグラを自宅に持つてこさせるし、子供のことも（たとえば、まだ出していない篇の『ハリー・ポッター』のグラを手に入れさせるとか）アシスタントにさせるが、しのぎを削る業界では、ナイン・トゥー・ファイブをやっているのは「下級」社員だけで、トップは24時間体制で仕事する傾向が強くなっている。電子情報化時代における「新封建主義」は進んでいるわけで、そこでは、ミランダよりもっとタフでハードなトップがうようよいる。ちなみに、この試写にゲストで来たパトリシア・フイルドなどは、そのたぐいのエリートではないだろうか？

だから、この映画は、そういう現実からするとけっこうマイルドなので、逆に、そういうところで働いている者には、この映画がある種の癒しになるのである。それと、この映画は、「気配り」というものが別に日本が「誇る」（「」を付けたのは、「それがどうした!？」と思うから）慣習ではないということを教えてくれる。ミランダは、朝は「ベストの温度」のスターバック・コーヒー、ランチは、SMITH & WOLLENSKYのステーキ（どちらも「俗物」性丸出し——本当にうるさい奴はその場で念入りに入れたコーヒーやヴェジタリアンの食事をする）をデイクアウトしてくることをアシスタントに要求する——というより、そういうパターンにいつのまにかなってしまう——が、アシスタントが上司に対して食べ物などの気配りをする度合いは、いまの日本以上かもしれない。

とはいえ、この映画は、ミランダとその世界を全面肯定はしていない。アンディには、ネイトという恋人（エイドリアン・グレニアー）がおり、彼は、シェフになることを目指しながら、レストランで働いている。彼の価値観は、競争と高額収入をよしとするエリート主義とは一線を画す。だから、アンディがだんだんミランダに認められ、ファッションセンスも磨き、ファッションビジネスに深入りするにつれて、二人の間は疎遠になっていく。しかし、アンディは、結局、「本来の」自分をとりもどし、ネイトのもとに帰る。

アンディ役のアン・ハサウェイは、アンディが発憤して、ミランダも目を見張るファッションを披露するシーンで映画的に実に見映えのする変身を披露するが、そういう世界からもっとサブカルな世界にもどるときも、印象的な変身をする。この女優は、ゴージャスな面と「庶民的」な魅力との両方を表現できる。

アンディがファッシュナブルになった段階で近づいて来る売れっ子のエッセイスト、クリスチャンを演じるサイモン・ベイカーは、わたしの友人のアダム・ハイドによく似ている。アダムは、ニュージールランドの出身だが、サイモン・ベイカーは、オーストラリアのタスマニアの出身だという。

(TOHO シネマズ六本木ヒルズ)

2006年07月31日

フラガール (Hula Girl/2006/Sang-il Lee) (李相日)

石炭からオイルへのエネルギー源のシフトにもなって人員整理が加速する炭鉱の町で、町起こしにフラダンスが一役買ったという話——だと聞かされると、まず思い浮かぶのは『フル・モンティ』で、こいつはどうも、二番煎じじゃないかという思いにかられ、試写をあとまわしにした。しかし、見てみると、なかなかの出来。映画は、事実やドラマをただ描写するだけでなく、撮影する側（俳優とスタッフ）がその作品を作っているという集団活動の勢いのようなものを感じさせるとき、感動を呼ぶ。映画の感動とは、まずそういう集団性の創造があり、それに乗った形でドラマのなかの「感動シーン」が生まれる。この映画の出演者たちもおそらく最初はそれほどのフラの素養がなかったはずだが、その俳優たちがフラをマスターしたということが、ずぶの素人の女の子たちがフラを勉強し、マスターしていくこととダブリあい、感動を倍加する。

時代設定は、1965年（昭和40年）、場所は、茨城県から福島県にまたがる常磐炭鉱のある町。「約束してくんちえ」、「・・・でべ」、「言ってねえってば」といった方言から推測すると、想定されているのは福島県のどこか？映画のモデルになった「常磐ハワイアンセンター」（現「ハワイアンズ」）は、いわき市にある。最初、役者たちがしゃべる人工的ななまりが気になったが、じきに気にならなくなった。

1965年というと、東京オリンピックが終わり、都市・東京は大きくその相貌を変え、アメリカ型の生活様式（電化、スーパーマーケット、マクドナルドなど）が浸透しはじめ、産業のウェイトが少しづつ工業からサービスや情報の方へシフトしはじめる。だが、東京や他の大都会を除くと、そうした「脱工業化」

は、まだ始まってはいなかった。その意味で、炭鉱の町が「常磐ハワイアンセンター」のようなレジャー産業へ第一歩を踏み出したのは、画期的なことだった。

かつてSKD（松竹歌劇団）のメンバーだったというふれこみの平山まどか（松雪泰子）が、町起こしの祈願を込めて作られた「ハワイアンセンター」のマネージャー吉本（岸部一徳）になかばそのかされて東京からやってくる。母親の借金をかかえて逃げて来たというのが現実であることがあとでわかる平山だが、こんな町でフラを教える気など全くなかった。昼間から酒をくらい、ふてつくされた顔でスタジオに出てくる。吉本の必死の努力で、何とか形だけとのえた生徒たちも、これでは気合いが入らない。

ダンスをおぼえてこの町から脱出したいという願望を持つ早苗（徳永えり）は、紀美子（蒼井優）をさそい、メンバーになる。紀美子の母親（富司純子）は、反対するが、兄の洋二郎（豊川悦司）は、暗黙に紀美子を支援する。紀美子の家は、父を落盤事故でなくしており、母が家を仕切っている。しかし、早苗も紀美子も、平山のまえでは、何も踊れないことを露呈する。ますますふてくされる平山だが、やがて変化が双方におとづれる。そのきっかけは、ある日、早苗と紀美子が、スタジオで平山が一人でフラを踊っているのを窓越しに見たことだった。圧倒的な踊り。そこには、昼間なげやりに見えたあの女の姿はなかった。

松雪泰子は、この映画で大ブレイクしている。田舎をばかにしきっているが、いやいや来ざるをえなかった東京の女の屈折を見事に演じきっている。最初はいやなやつが、次第に生徒に惹かれていく心理的プロセスをテレビの演技を越えたスケールで演じている。

豊川悦司は、いつもカッコマンを演じているのばかり見せられており、ついさきごろも『ロフト』でそういう役柄を演じていたが、この映画では、全然雰囲気を変え、ワイルドな炭鉱男を演じている。こういうキャラも演じられるのかあという感じ。

徳永えりがなかなかいいのだが、父親が夕張炭鉱に新な職を求め、この地を去るという設定で、途中から姿を消し、蒼井優の方にもっぱらライトが当てられる。蒼井は悪くないし、母親との確執がある娘という役柄は、彼女向きであるが、蒼井を圧倒するほどの存在感を見せていた徳永が、突如、姿を消すのは、ちよつと変な感じだった。こういう場合、契約上の問題とか、他の仕事とのスケジュールの兼ね合いなどの問題が背後にあることがある。彼女の場合は、どうだったのか？

この初夏にも、全国で水の深刻な被害が出た。家を流されたり、溺れたりする人が多数おり、毎年この季節になると、日本って、河川や道路が「近代化」されたとはいいいながら、水害に関しては全然そうではない地域が多いんだと思うのだが、いまから4〜50年もまえの時代には、この映画にも出てくるような炭鉱の落盤事故が毎年のように大きなニュースになり、事故現場から救い出された遺体に取りすがって泣く遺族の姿を新聞の一面やニュース映画で目撃した。いまでは、炭鉱の大半が閉鎖され、落盤事故のニュースも聞かない。

映画のなかで、「フラ・ダンス」（「フラ」だけでいいらしい）の手が、手話のように一定のメッセージ（「わたしはあなたを愛します」など）を持っている

ることを平山が説明するが、このことが、最後の大詰めのシーンでドラマチックに活かされる。

(映画美学校第1試写室／シネカノン)

2006年08月02日

サラバンド (Saraband/2003/Ingmar Bergman) (インゲマール・ベルイマン)

8月に見る最初の試写は、期せずしてベルイマンの作品になった。ベルイマンの名は、1960年代に、新宿のアートシアターで続々上映され、追いかけるようにして見た東欧・北欧の映画のなかで初めて知り、圧倒された監督の一人であった。『第七の封印』、『野いちご』、『処女の泉』、『鏡の中にある如く』などで主役を演じたマックス・フォン・シドーを、やがてハリウッド映画で見たときは驚いた。ベルイマンの映画の俳優たちは、ハリウッドとは全く異質と思われたからだ。日本では60年代になって公開されたベルイマンの50年代のこれらの作品で目立った女優は、イングリッド・チューリンとビビ・アンデションだったが、1966年の『仮面 ペルソナ』以後、リヴ・ウルマンがベイマン映画の顔になっていった。チューリン、アンデションも出ているが、ウルマンの存在が他を圧し、1972年の『叫びとささやき』で彼女の名はカリスマ化した。本作『サラバンド』では、ウルマンが事実上のスポークスマンの役もつとめている。

ベルイマンが「最後の作品」と公言したこの作品は、デジタル・ハイビジョンで撮影され、上映は、HDCAMのプロジェクターでの上映を前提としている。先週末でのイマジカでの試写ではHDCAMでの上映だったが、今週からの映画美学校での試写は、からダウンコンヴァートしたデジタルベータカムでの上映で、画質は格段に落ちるのだった。残念ながら、イマジカに行くタイミングが悪く、ベルイマン自身が希望したフォーマットでの上映環境に接することができなかった。ベータカムの映像には、ノイズがあり、映像にも奥行きがなく、字幕やエンドクレジットの文字が二重になってしまいうのだった。

しかし、ベルイマンがデジタルハイビジョンに示した興味がどこにあったかは、この映像環境でも推察できた。予算との妥協もあっただろうが、彼は、映画の未来を確実に見据え、それを先取りしてこの映画を撮った。そのコンテントは老いと家族。そして、ハイビジョンでねらった究極の被写体は、老いた肉体の醜と美であった。極限的な孤独、利己的なあまりに自分を孤独の極みに迫いつめた86歳のヨハン（エルランド・ヨセフソン）が、すっ裸になって元妻のマリア（リブ・ウルマン）の寝室に入るときの映像は、ハイビジョンの特性を最大限に活かしている。醜悪なヨハンの肉体の向こうに、彼を受け入れ、裸になったマリアの裸体が官能的なまでに美しシルエット的な映像を見せる。おそらく、この撮影は自然光で撮られたのだと思う。ハイビジョンでなければ撮れない映像であり、ハイビジョンだからこそ撮れたアンビヴァレンスな映像である。

この映画は、リヴ・ウルマンが映画の観客に向って話しかけるという（演劇で言う「アサイド」という手法）スタイルではじまる。それは、リヴがマリアという登場人物を演じながら、マリアという登場人物としてそうしているのか、そ

れとも、女優のリヴ・ウルマンがそうしているのかがあいまいなまま呈示される。彼女のまえにあるテーブルには、たくさんのスチル写真があり、その一枚には、ドラマのなかで撮られた記念写真というよりも、スタジオの記録スチルとしか考えられないものもあり、このアサイドのシーンは、リヴ・ウルマンが、ベルイマンとこの映画のドラマの世界とをつなぐ媒介的な役割を演じていることを示唆する。彼女は、30年ぶりに元夫のヨハンを訪ね、彼の家に滞在する。二人はよりを戻すことはないが、妻と夫という関係をこえた関係に達する。それを示唆するのが、前述のシーンである。

ベルイマンの自伝的要素が非常に強い作品であるが、親子関係を描く際、通常の監督なら父と息子、父と娘の関係でおわってしまうところを、ベルイマンの目は、祖父と息子、娘、孫という3世代にまたがる相互の愛憎関係をとらえる。ここでは、ヨハンの孫カリーナ（ユーリア・ダフヴェニウス）への愛が、息子ヘンリック（ボリエ・アールステット）への無視と復讐となり、また、息子から父への憎悪と憎しみを倍加することになる。ちなみに、ヨハンとは再婚をくりかえし、複数の妻とのあいだに子供がいるという設定だが、ベルイマン自身は、5度結婚し、8人の子供がいる。カリーナの母アンナ（写真だけで登場）のモデルは、ベルイマンの亡妻イングリッド・フォン・ローゼンであり、この映画は彼女に捧げられている。なお、主演のリヴ・ウルマンは、ベルイマンの現在のパートナーである。

ヨハンは、ある意味で怪物であり、困った父親である。孫にとつては「よき祖父」かもしれないが、彼の孫への愛が、その父親（ヘンリック）を追い詰める。ヨハンは、家族のなかの束縛の根源である。ヨハンとヘンリックとの関係はエディプス的な関係だろうか？ 親子でいるかぎり、救いはない。ヨハンは、ヘンリックの嫁アンナが生きていて、息子との媒介をしていた時代をなつかしむ。「アンナはこの世を明るくした」と。彼を再び明るくするのは息子ではむろんなく、また孫娘でもなく、とうの昔に別れた妻マリアであるというのは、フロイト的な精神分析の否定である。ところで、マリアは、ふと思いついてヨハンに会いに行く。30年もまえに別れた夫に。ヨハンとヘンリックは、遺産ねらいかといぶかる。が、それではなぜ彼女は、昔の夫を訪ねたのか？ こうした過去へさかのぼる想像力と再生する記憶への注目。

ヨハンの息子に対する憎悪は尋常ではない。息子への憎悪は自分への憎悪なのだと語るヨハンは、ヘンリックが、「お父さんはぼくを憎んでいる」と言うと、「憎んでなんかいらない、お前はおれにとつては無なのだ」と語る。スゴイ。憎む段階では相手の存在は認められているが、無であるということとは、その存在すら認めていないということだからである。息子の方も、そう遠くに住んでいるわけでもなさそうなのに、十数年にわたって父と顔を会わせていない。そして訪ねてきたときの理由というのが、遺産の前借りだという。これもスゴイではないか。

チェリストであるヘンリックは、娘のカリーナを特訓し、一流のソロイストにしようとしている。彼がヨハンに金を借りに行ったのは、娘が受ける音楽コンテストで使う名器を買ってやるためだった。が、彼と彼女との関係は、父娘以上でもある。おそらく、母親アンナがガンで亡くなってから、彼は、娘を「妻」にした。映画で、オットと思うのは、二人が同じベッドで寝ているシーンであり、また、父が娘にキスをし、舌を入れようとして、娘に拒否されるさりげないシーン

である。彼女は、そのとき、父の束縛を逃れようとはじめており、その変心がこのしぐさにあらわされていると同時に、二人のあいだに近親相関的な関係があることを示唆する。

カーリンが祖父ヨハンを訪ねていくシーン(第6章)で、彼は、書斎で、フルヴォリウムでアントン・ブルックナーの交響曲第9を聴いている。ブルックナーは、映画中でもくりかえし使われるバッハの無伴奏チェロ組曲におとらず、この映画のトーンに合っている。

「第4章」でヘンリックが父ヨハンを訪ねるシーンで、ヨハンは、ゼーレン・キルケゴールの『あれか、これか』を読んでいる。自分の「人生は糞だった」と言い、また息子を「存在しない」と言うヨハンの人生観は、キルケゴールと関係がありそうだ。キルケゴールは、1940〜50年代の実存主義ブームのなかでリバイバルしたが、ベルイマンにとっては「青春の書」であつたはずだ。キルケゴールは、利己的な「偏愛」に対して「倫理的」ないしは「宗教的」愛を対置した。ウルマンが演じる人物のマリアという名前も示唆的である。彼女が、教会でパイプオルガンを弾いているヘンリックを訪ねるシーンで、彼が出て行ったあと、マリアは、窓から射し込む光が強まるのを目撃し、聖壇に飾られたキリストの最後の晩餐のややユーモラスな「絵」(浮き彫りになっている——何とかいう手法)に手を合わせる。このへん、きわめてキリスト教的である。ベルイマンの映画は、よくもわるくも「西欧的」である。

(映画美学第2試写室／シネフィル・イマジカ)

2006年08月03日(1)

イカとクジラ (The Squid and the Whale/2005/Noah Baumbach) (ノア・バームバック)

映画がはじまってすぐ、これはユダヤ系のファミリーの話だとわかったが、それは、たまたまブルックリンに住むユダヤ系の友人のファミリーの雰囲気似ていたからかもしれない。が、登場人物たちの名は、ユダヤ系に多い名であり、また、世間を蔑視する小説家の父親、夫婦がけっこう皮肉を言いあう(必ずしも離婚まじかだからというわけではなく)とか、ユダヤ系だと考えてよいだろう。

原題は、直訳すると「そのイカとそのクジラ」で、特定のイカとクジラを指している。具体的には、ニューヨークの「自然史美術館」(Museum of Natural History)にある、巨大なイカとマッコウクジラが闘っている姿の立体模型(ディオラマ) (↓) のことだ。

16歳のウォルター・バークマン(ジェス・アイゼンバーグ)は、幼いとき、母親ジョーン・バークマン(ローラ・リニー)に連れられて自然史美術館でその模型を見た。彼は、父バーナード・バークマン(ジェフ・ダニエルズ)と母が離婚し、(それだけが原因ではないとしても)悩みが深まるなかで、セラピスト(ケン・レオン)の面談を受ける。そのとき「幼いときの一番楽しかった記憶」を尋ねられて思い出したのが、これを見たことだった。しかし、この記憶は、同時に彼がその後を経験することを予示していた。幼いときの「楽しい」体験は、

両親がこの2匹の生き物のように「食い合う」悪夢の日々を示唆してもいたのだった。

ちよっとしか出て来ないが、ここでセラピストを演じているケン・レオンは、近年メキメキと頭角をあらわしてきたアジア系の俳優である。『KIDN フォイナル・デিশジョン』では針男を演じていたが、悪党でもインテリでもこなせる。ここでは、父親の影響で「ドクター」をとってなければ尊敬に値しないと思っているウォルターに「ドクター」かと訊かれて、「マスター」（修士）だと答えるまじめな医者进行する。

子供るとき、両親の喧嘩の怒声に耐えがたいあるいは恐怖の印象を焼き付けている子供は少なくない。そのあげく2人が別れることになる、その記憶は精神的な傷痕（トラウマ）になる。両親が不和だったから、結婚はしないとか、子供は作らないと思う人は少なくない。ウォルターと12歳の弟フランク（オーウェン・クライン）は、そのような典型的な経験をし、いずれも心の屈折に悩む。アメリカの場合、特にインテリの家では、外見から見ると、極めて「理性的」に親が自分たちの離婚のことを子供に説明する傾向がある。バークマン家でも、両親は早速「家族会議」（ファミリー・カンファレンス）を開く。両親が別れると聞いて、フランクの方は泣いてしまうが、ウィルターはふてくされながらも、「冷静」に聞いているように見えた。フランクは、一人でビールを飲んだり、学校の図書館でポルノ写真を見て自慰をして、自分の精液を壁になすりつけるというような「奇行」をして先生を当惑させるが、ウォルターのほうは、直接的には響いていないようにふるまう。

バーナードは、すでに『UNDERWATER』（「水面下で」とは皮肉）という小説の著作があるが、いまは売れていない。大学（ただしコミュニティ・カレッジか？）で教えるのがメインになっている。そのため、世の中や「常識的」世界への呪詛は激しく、いつも文句を言い続けている。フランクは母親好きだが、ウォルターは父親を尊敬しており、世間に対してなめにかまえるスタイルを父親から受け継いでいる。ところが、母親のジョーンも小説を書きはじめ、それが、『ニューヨーク・タイムズ・マガジン』にとりあげられるほどの売れっ子になりはじめたから、バーナードは心おだやかではない。妻といっしょに誰かと会うときなど、とかくジョーンの本の話題がでる。バーナードにしてみると、みんな俺が教えてやったのに、という思いがある。実際にはそうでなくても、こういうのって、難しい。

昔は、自分では書かないが、書こうと思えば書けるんだよといったにおいवादだよわせる「出来る編集者」がよくいたが、ちゃらちゃらと話を合わせるのがうまい編集者なんか、自分でも書き出して、売れっ子になったりすると、おだやかではない。飲んだ勢いで、「昔は神妙に俺の話を拝聴している感じだったあいつが・・・」などと、はしたないことを口にしたりもする。そういう話はよく聞いた。これは、親子のあいだでもある。親子が両方とも「有名」だったりすると、微妙に競争心を起こしたりする。教師と学生のあいだでも、急に自分の教え子がタレントになったりすると、色々問題が起きる。嫉妬は進歩のよき原動力だとわたしは思うが、嫉妬にふりまわされて自滅することもある。え？ わたし？ むろん、嫉妬深いよ。

離婚後の問題が厳しく法制化されているアメリカらしく、このドラマでも、親が子供をどうするかの問題が描かれる。ジョーンとバーナードは、「共同監護」(Joint custody)を選んだ。父母の一方が子供を引き取るのではなく、2人で「共同」してめんどろを見るという形態だが、子供にとっては、両親の目がずっと光ることになる。フランクが母親好き、ウィルターは父親を尊敬しているということもあって、住まいは、フランクが母親と、ウィルターが父親と暮らし、子供(とペットのネコ)が定期的に双方の家を往復することになる。どういう話し合いがなされたのかはわからないが、ジョーンがパークスロープの家にそのまま住み、バーナードがパークサイド・アヴェニューに引っ越すことになる。明らかに、パークスロープの方が「デザイアブル・エリア」で、バーナードのアパートは、相当の改修が必要なボロ屋だ。

「廃墟」に残されていた家具の一つを指し、バーナードはウィルターに「これが君の勉強机だ」と言うが、ウィルターは、「これって、左利き用じゃない」と不満を言う。それは、小学校の教室などにある書く台の部分といっしょになった椅子だが、書く部分が左側についているのだった。このへん、バーナードの(ユダヤ的?)けちっぽさを意地悪く描く。彼らといっしょにペットの猫も「共同監護」になり、ジョーンとバーナードの両方の家を交互に移動させられることになったが、ジョーンは、バーナードに嫌みを言う。「(ペットフッドは)ピューリーナにしてください。安いのはやめて」。「ピューリーナ(Purina)とは、有名銘柄だが、バーナードは、ケチって、安いペットフードを食わせていたのだ。便かなんかでそれを知ったジェーンがクレームをつけたわけだが、このへんの、別れると、坊主憎くけりや、袈裟まで憎くなる感じ、なかなか実感が出ている。

ウォルターにはソフィー(ハレーイ・ファイファー)という同級生のガールフレンドがいる。父親は、教え子のリリー(アンナ・パキン)に興味がある。父親のゼミに連れていってもらったウォルターは、父とリリーがカフカの話をすることを聞きかじり、ソフィーにカフカのことを話す。いずれの場合も、カフカというのは名前だけで、大した意味がない。バーナードにしたところで、カフカをちゃんと理解しているようには見えない。このへん、文学を教えるユダヤ系の先生が出てくるわけだから、もうちょつとひねりがほしかった。本のタイトルなどに関して、ウディ・アレンも凝った引用をするが、彼の場合は、もっと奥が深い。

ジョーンは、かつては夫婦共通の友人だったアイヴァン(ウィリアム・ボールドウィン)といい仲になるが、彼との逢い引きから返った彼女が、洗面台で、口から毛のようなものを取るシーンがある。明らかにフェラチオをして陰毛がはさまったことを示唆するが、この映画、フランクの精液のシーンもそうだが、こういう描写が妙に詳細。

ウォルターの父親の部屋には、ジャン・ユスターシュの『ママと娼婦』(La Maman et la putain/1973)の英語版(The Mother and the Whore)のポスターが貼ってある。父親／リリーとウォルター／ソフィアの二組のカップルで映画を見に行くとき、ウォルターはジョン・バダムの『ショート・サーキット』を見ると言うが、父親は、デイヴィッド・リンチの『ブルーベルベット』がいいといい、結局それを見に行く。いずれも、1986年(この映画の時代設定)公開の作品である。

この父親は映画好きという設定で、終わりの方で非常にドジで格好悪いやりかたで倒れ(気の毒な役です)、救急車に乗り込むとき、「デグラス」とつぶやく。これは、ゴダールの『勝手にしやがれ』の最後の方でベルモンドが自分に向って言う有名な台詞(「お前って最低だな」) “tu es vraiment dégueulasse” を指している。この事態に陥って映画の台詞を引用し、それが全然カッコよくないところがバーナードらしい。

(ソニー試写室／ソニー・ピクチャーズ)

2006年08月03日(2)

不都合な真実 (An Inconvenient Truth/2006/Davis Guggenheim) (デ イヴィス・グッゲンハイム)

「次期大統領だった」と自らユーモアを飛ばすアル・ゴアが、地球温暖化の危機を説くワンマンショウ。地球温暖化の意識が高まるなかで、この夏冷房の室温を28度に上げるようなところが出ているが、それに関連した警告も発しているこの映画を上映するこの試写室は、えらく室温が低く、わたしはそれを予知して上着を持参したので問題なかったが、右隣の人は、後半、足をこきざみに揺らして寒さに耐えていた。体が大きく、肉の回り方も厚そうその人が体を揺らせるたびに、横に一続きの椅子全体が揺れ、落ち着かない。椅子がゆれるたびに、わたしの左隣の人が、わたしが揺らしているのではないかといぶかる顔でこちらを見る。かんべんしてよ。

この映画は、『グッドナイト&グッドラック』や『シリアナ』で製作総指揮を担当したジェフ・スコルが、アル・ゴアのプレゼンテーションを見て感銘を受けたことが発端だったという。スコルは、この映画の製作総指揮を担当しているが、彼が魅了されたのは当然で、アル・ゴアのプレゼンは実にうまい。ヴィジュアルな素材を作ったり、プレゼンの最中に手助けするスタッフもいるのだから、ゴアは、自分でリモコンを握り、映像を操作し、話をする。その手際と間合いは絶妙である。

わたしも、本気のときは、けっこういいプレゼンをするのだが、この映画に出てくるような横長のスクリーン(500 x 200 インチぐらいあるのではないか?)や贅沢な映像素材を使うような条件にめぐまれたことはない。とにかく、グラフ一つ見せるにしても、すでにスチルになったグラフをぱっと見せるのではなくて、グラフが横長の巨大スクリーンの上をニョキニョクと伸びていくのだ。ジョークを言うときには、いい間合いでマット・グローニング(↓)のコミック動画をちらりと見せたり、実にうまいプレゼンだ。

ただし、あまり鮮やかにプレゼンをやると、その内容の方に関心がいかなくなる。逆に言うと、うまいプレゼンではたとえまちがったこと、凡庸なことを言っても、そうは見えない危険がある。ゴアは地球温暖化の危険をやさしい言葉で説明してくれるのだが、よどみないスピーチとあざやかなプレゼンの手並みに見入ってしまう、肝心のデータや個々の事実に注意が向わない。とはいえ、ゴアとていつもこういう「恵まれた」(恵まれすぎた)装置でプレゼンをしているわけではなく、スーツケースにコンピュータとスライドをつめて「行脚」しているらしいから、いつもはそういう心配はいらないのかもしれない。

アル・ゴアの父親は、タバコ園を持ち、タバコを栽培していたが、彼の姉が十代のころから喫煙し、肺ガンで死んだとき、父はタバコ園を閉鎖したという。これは、温暖化に対するすみやかな判断と遅すぎない対策の必要を説く例としては、納得がいく。しかし、彼の6歳の息子が交通事故にあった話は、彼の温暖化問題への取組とどうつながるのかよくわからなかった。彼の見事なプレゼンに幻惑され、台詞のディテールを聞きのがしたのかもしれないが、息子が生死の淵をさまよったということから、生命を守ることの重要さと人間が生きる場の確保の重要さのようなことへ話を持っていく論旨は、意地の悪い反対論者からは、息子の危機を親が気づかうのはあたりまえで、それがどうしたと言われかねない。ゴアが、私的なエピソードと「科学的」なデータにもとづいて温暖化の危険を説く姿には、ある種宗教的伝道師の雰囲気があるのだが、一面では、「お坊ちゃん道楽」といった雰囲気もまぬがれない。

このまま温暖化が進めば、ますます水位が上昇し、アメリカでも中国でも、世界中で、水没する都市が出てくるであろうこともよくわかる。温暖化による地球の危機はすでに現実のものとなっており、いままでハリケーンが襲わなかったところがそうでなくなり、台風や高波の度数が増え、地球の氷原が溶け、あざらしが上陸する場所がなくて溺れているという。そうした危険をCGによるリアルなシミュレーション映像で見せるゴア。最大の問題は、アメリカとオーストラリア（オーストラリアもそうとは知らなかった）が京都議定書の提案を無視し、甘い排ガス規制にとどまっていることだ。冷暖房に依存した日常生活の問題もある。使い捨てがあたりまえの商品の増加・・・。

エコロジー問題の矛盾は、いまわれわれが依存している「文明」と根本から縁を切ること、とりわけ石油依存のエネルギーをやめることであることを多くの者が理解していながら、そういう主張もその「文明」に依存して行なわざるをえないことだ。いまこのノートを書きながら、わたしは、冷房の部屋で石油エネルギーに依存した電気を使い、そういうエネルギーに依存して出来た製品を使ってこの文章を書いている。冷房装置が放熱する熱の上昇にも荷担している。

いつの時代にも「ラディカルな転換」は空想で、段階的な変革こそ意味があるのだと良心派は言うであろうが、もし、地球のエコロジカルな危機が本当に人間を越えた（つまり「地球的」）危機だとするならば、段階的に排ガスを規制する程度の操作でそれを脱することなどできるのだろうか？そうした絶望論の果てに、地球はいっぺんダメになるし、なった方がいいと考えるハルマゲドン主義者がいる。

ゴアは、そうした絶望論が、温暖化の危機を否定するおめだたい楽観論と同様に観念的であることを指摘する。が、どんなに気をくばっても、いきなりドカンと来る地震国に住んでいる者としては、どうしても、「自然」を「説得」することはできないという気持ちを抑えることができない。どうみても、ゴアのような良心的な人々の説得と努力にもかかわらず、地球の砂漠化と浸水はますます深まっていくように思う。

わたしは、車を持たないし、運転もしない。しかし、タクシーにも乗るし、高速輸送で運ばれてきた物品を買い、燃えない包装やパッケージを捨てている。電子機器の世界の「無駄」の度合いは、電子テクノロジー以前のマシーンテクノ

ロジの時代の比ではない。ゴアにしても、コンピュータを手放すわけにはいかないだろう。もう、ありあわせの電子・電機機器でだいたいのはできるから、それらを、たとえば太陽発電などで有効に使い、無駄な生産や労働をやめ、あまった時間は晴耕雨読に使うようになれば、温暖化は変わるかもしれない。しかし、「地球にやさしい」技術にかけるかのようなポーズでいまの技術と生産を続けているのが現状で、排ガス規制を順守しない工場の何100個分の排ガスを発散するミサイルや戦争機械（テロの爆弾も含む）の使用がおさまる気配はない。

(UIP 試写室/UIP)

2006年08月07日

サッド・ムービー (Sad Movie/2005/Hong-kwan Kwon) (クオン・ジョングアン)

味覚を刺激する色と構図でグラビアを飾る料理や食品の写真を「食品ポルノ」(food pornography)と呼んだのは、日本でも『ダイアナ その素顔』で知られているフェニスト批評家のロザリンド・カワードだが、この映画は、さしずめ「涙ポルノ」と名づけるべき作品だ。すでに韓国映画は、このジャンルでリードしているが、この映画は、そうした「涙ポルノ」のスタンダードになりうるだろう。

「ポルノ」は、ギリシャ語で「売られたもの」を意味する porne (ポルネー)に発し、やがて売春婦・夫や賄賂を意味するようになった。いずれにしても、「ポルノ」であるかどうかは、そう呼ばれた対象の機能や目的がきわめて限定的であり、その使用が一時的である。性的な「ポルノ」は、欲情を惹起する身体的な性的対象の一時的代理の機能を持つ。「食品ポルノ」は、食べられる食品を見て、食欲・味覚を刺激される感覚を一時的に代理する。むろん、そうした代理機能をこえてしまう場合があるが、そのとき「ポルノ」はもはや「ポルノ」ではなくなる。

わたしの知り合いにも、涙を流したいために映画を見る人がいるが、この映画は、そういう人をターゲットにしている。泣きたければ、悲しい境遇に自分を置いてみればよいが、それは、一時的ではすまなくなる恐れがある。そもそも、涙は、事故のような、選択の余地のない、不可避的な状況のなかで生じる情動表現であるが、演劇や映画は、あらゆる情動を人工的に惹起可能なものとする。では、なぜ「涙ポルノ」であって、「悲劇」や「悲話」ではないのか？

「ポルノ」には、一時的・手段的な意味合いが強くある。この映画が、「涙ポルノ」であって「悲劇」ではないのは、この映画がもたらす情動が一時的であり、深く尾を引くことをねらっていない点にある。セックス「ポルノ」も食品「ポルノ」も、一度見ると、すぐ飽きる。「ポルノ」は、撮影角度を変え、手を替え品を替えはするが、そのコンセプトがどのみち「常識的」であり、こうすればこう反応(興奮)するだろうという安い予測で作られているので、2度見ると、興奮できないのだ。

4組みの男女が「グランドホテル」形式で平行的に紹介されるが、交通事故で耳が聞こえなくなってしまった女性スウン(シン・ミナ)、致命的な病気で別れが待っている母親(ヨム・ジョンア)とその幼い息子(ヨ・ジング)という登

場人物を知れば、話を聞いただけでも涙を誘いそうな設定である。ほかには、あの『私の頭の中の消しゴム』ですでに観客の「ポルノ」的涙をしばったチョン・ウソンが演じる消防士もいるが、「涙ポルノ」となれば、この危険な仕事につく人物がどうなるかは予測がつく。

チャ・テヒョンが演じるハソクは、ボクシングジムでいつも打たれてばかりいるスパーリング・パートナーをしている。彼には、スーパードルフィンで働く恋人スッキョン（ソン・テヨン）がいるが、定職のないハソクに愛想をつかしている。あせった彼が思いついた定職は、カップルの別れを相手に代わって告げるある種のメッセンジャーだった。インターネットに広告を出し、ケータイで注文を受けてメッセージを伝える行く。多くの場合、つらい場面に接するだけでなく、危険なこともある。この映画ではハソクは、他の3つのカップルのドラマのつなぎ役をし、自分でも「涙ポルノ」を演じるはめに陥るが、このプロットはとても面白い。このテーマにしばった形で1本映画ができるくらいだ。

サービス化が昂進するなかで、あらゆる行為を代理する職業がひろがったから、ハソクの仕事は別に新しくも何ともない。このプロットが、この映画で意味があるのは、最後は自分が顧客の依頼対象になるというところである。ちなみに、代理業という点では、すでに、太田圭の『アラカルト・カンパニー』は、パリで日本の商社員家族などを対象に「なんでも引き受ける」パリ在住の日本人の若者を描いていた。これは、1980年代に、パリにたむろしている日本人留学生などを集めて「巴里萬屋商会」というネットワーク的グループをつくって人の実話をもとにした映画で、今井美樹、尾美としのり、原田芳男などが出演している。

「ポルノ」を文字で描写しなおすのは、営業妨害になるのでやめる。あとは自分で見てどれだけ泣けるかを試すしかない。
(ギャガ試写室／ギャガ・コミュニケーションズ)

2006年08月09日

톈뽀썬르くよういそ (Welcome to Dongmakgol/2005/Kwang-Hyun Park) (ベク・カンヒョン)

『サッド・ムービー』を見て、韓国映画も以前にくらべると相当追い込まれているなという印象をいだいたが、こと政治や戦争をテーマにすると、日本映画など足元にも及ばない蓄積があることを示す。この映画は、朝鮮戦争下の1950年という具体的時間軸のうえに、「トンマツコル」というユートピア的な「夢」の地帯を設定することによって、南北対立から、今日の「テロ撲滅」のための戦争にいたるすべての戦いのロジックのばかばかしさの先にあるものを思い出させてくれる。

「ユートピア」とは、ギリシャ語の「ウ・トピア」（無場所）つまりどこにもない場所（トピア）である。しかし、このことは、ユートピアが、単に空想的な所産にすぎないということを意味しない。手を伸ばせば触れるような形では存在しないとしても、それが「実質的に」（ヴァーチャルに）生き生きと存在してもかまわない。その意味で、ユートピア＝ウトピアにとっては、映画は格好の場所になるし、映画こそがユートピアの里かもしれない。

この映画で描かれる「トンマツコル」という村は、実在しないだろうが、映画を見ていると、ひよつとしてこういう村が世界のどこかに存在しているのではないか、あるいは、日本でも、100年ぐらいまえにはこんな要素を残していたのではないかという気持ちになる。それは、フィクションではあるが、きわめてリアルなのだ。

暴力も強制された労働も知らない人々が住むこの「トンマツコル」に、まず、朝鮮戦争で血みどろの戦いを続けている連合軍のアメリカ兵士が戦闘機で不時着する。この村の上空にさしかかると、不思議な蝶々の大群がやってきて、飛行機を操縦不能にしてしまうのだ。そして、そのあとに、南と北の兵士たちがおびきよせられるようにやってくる。そして、その結果どうなるかは、誰にでも予想がつく。彼らがこの村に同化していくのは、予想できる。しかし、この映画の場合、それは、何らマイナスにはならない。どのようにして、彼らが和解しあうのか、この村に同化していくのかを見るのが楽しみになるからである。

こういう映画の場合、最後まで思いきりハッピーに行ってしまうというのも一つの選択肢だろう。わたしは、そうなることを望んだが、そうはならないことも予測していた。このへんが、わたしには、若干の不満である。この終わり方だと、せっかく非暴力や脱イデオロギーの重要さを実感させながら、ふたたび、戦争をやめさせるためには戦争が必要であるという矛盾に陥るからだ。また、この映画の結論は、ある意味での南北合流の賛歌をおわせている。

とはいえ、バリバリの兵士たちが、この村にやってくると、それまでのロジックがまったく通用しないことに驚くシーンの繰り返しを見ると、こちらの心をも解き放たれる。韓国映画では、俳優たちが実際に軍事訓練の経験があるためか、戦闘シーンや、軍の命令系統の描写が非常にリアルな緊張感を出す。そういうリアルな映像を見たあと、その兵士たちがこの「神話的」な村でとまどうシーンを見ると、両者の質的な違い、とりわけ軍の人間たちの考えや行動の抽象性や無意味さが実にあらわになる。

この映画で一番アグリーに見えるのは、この村に不時着し、なじんでしまった米軍の兵士を奪還しにやってくる米軍と韓国軍の兵士たちである。これは、いまの状況を示唆していて笑える。韓国と北朝鮮は対立はしていても、和解可能である、しかし、米軍はいつの時代もどうしようもなく単細胞的である——と言っているかのよう。

人は誰でも記憶のなかに自分の「トンマツコル」を持っている。この映画の「トンマツコル」と似たような社会は、機械や電気のテクノロジとは無縁で、比較的自然の恵みに満ちた地域には存在するような気がする。日本も、工業化以前の時代には、東京にもこんなアンクレイブ（飛び地）があったし、人々の生活のなかにいつとき「トンマツコル」と似たような「一時的自律地帯」

(T.A.Z.=Temporary Autonomus Zone)が存在した。そこでは、人々はそれぞれに問題をかかえてはいたが、「変な人」を許容する（あるいは許容せざるをえない）自由があった。この映画に登場するヨイル（カン・ヘジョン）という少し狂っている少女は、そういう社会に必ずいる代表的人物だ。かつて東京でも、地域地域には、必ず、「狂った」人がいた。いま、狂った人はいくらでもいるが、彼や彼女らは居場所がなく、病院に追いやられる。いまの街や村は、「変な人」を許容

する自由度やいいかげんさがとぼしいのだ。
(メディアボックス試写室)

2006年08月11日

暗いところまで待ち合わせ (Kuraitokoro de machiawase/2006/Tengan
Daisuke) (天願大介)

スペースES汐留はいつもそうであるが、雪がふっても、今日のようにクソ暑くても、開場時間まで中に入れない。客は階段にそって並ぶ。が、今日は列の整理をしないので、客はだらだらと入口付近にたむろしている。幸か不幸か客の数が少ないので混乱はない。が、その代わり、関係者か、背広の男たちがタバコをすばすば吸い、「俺が俺が」と声高に業界言葉をのたまっていて、待っているのがつらい。入場したら、着席した人の数があまりに少ないので驚く。それでも、上映までには7割り方埋まって安心。

撮影のためだけとしか思えない監督インタビューが最初にあつた。わたしはこの日、待ち時間に読む本を忘れ、どう30分を過ごしたらよいのかと苦悶していたあとだったので、すぐに映画が見たかった。言わずと知れた今村昌平の息子である天願大介監督は、おそらくシャイなのだと思うが、どうしても背中に偉大なる親父を意識してしまうかのような佐藤浩市の「傲慢さ」にも似た「尊大」な雰囲気をただよわせている。でも、それは、なかなか自信ありげで頼もしかった。

中盤ぐらいまで、「ありえねえ！」という感じを持ち続けたが、それが、後半にはどうでもよくなってしまうところが、不思議である。映画が終わると、これは一応「よく出来ているんじゃないの」という気持ちになる。「ありえねえ！」と思いながらも見続けられるのは、田中麗奈の抜群の演技のおかげである。田中は、存在感のないキャラクターを存在感たつぷりに演じられる稀有な役者だとわたしは思っているが、この映画では、交通事故による盲目という、外部からその身体を存在なき者にしようとする攻撃にさらされているキャラクターを演じている。これは、ある意味で、田中には容易な役だったかもしれない。彼女は、不在感のある役を地で表現できる役者であるから、その彼女が盲人の役をした場合、かえってその不在感が強まり、演技のリアリティはおのずから高まるからである。

「ありえねえ！」とわたしは思ったのは、盲目でありながら父の突然の死後一人で暮らす本間ミチル(田中麗奈)の家に中国系日本人のハーフの大石アキヒロ(チェン・ボーリン)が忍び込むときのシーン。玄関のベルが鳴ったのでドアを開けた彼女の顔すれすれに、彼は、家のなかに忍び込む。最初、彼女は知って知らぬふりをしたのかとわたしは思った。が、やがて、そうではないことがわかる。友達(宮地真緒)に、「誰かが家のなかにいるみたいなの」と言うシーンがあるからだ。目隠しをして街を歩いてみるとすぐわかるが、視覚を失うと、嗅覚と聴覚が異常に鋭くなる。ましてミチルのように盲目になって大分年月がたっている人の場合、見知らぬ者が自分のすぐそばを通過したら、その臭いと音で、何が起こったかをすぐに察知するだろう。

この映画では、映画が進むにつれて、アキヒロの過去とミチルの過去が平行描写的に紹介され、なぜアキヒロがミチルの家に来たかがわかる。アキヒロは印

刷工場で働いているが、彼の寡黙さも手伝って、周囲への印象がよくない。が、だからといって、この映画で描かれるような「いかにも」の差別を受けるとはかぎらないし、「人権」問題で会社が危機に立たされることもあるようになった今日、会社での露骨な人種差別発言はひかえる傾向にある。まして、工場長クラスの人（佐藤浩市）が、率先して人種差別的言動をなくことはまれだ。これは、差別がないわけではなく、その分、陰湿かつ屈折したものになっているということ、差別を描くのは容易ではないということでもある。

とはいえ、この映画には、原作の存在もさることながら、最初からはっきりした意図があり、役者たち、とりわけ田中麗奈にこういう演技をさせたいという思いがあり、そのためにプロットをつみあげていくという「舞台演出」的な構造がある。ちなみに、原作の方は、小説（文字テキスト）だから、読者の自由想像で、ミチルにとって、アキヒロは、想像力の産物であつてもよい。父のために食事を作り、毎日一緒に食事をしてきた彼女は、父の突然の死のあと、父の代理としての想像的人物を心のなかに創造し想像したと読むことも可能だ。しかし、映画では、できないことはないとしても、こういう自由想像の余地をつくるのは至難の技だ。この映画は、そういう迷路には陥らない方法を取った。

その意味では、この映画は、ドラマ的なドラマであり、実際に、後半は推理ドラマ的なサスペンスの要素まで出てくる。ここでは、盲目の女性が一人で生きていることの意味や困難さ、中国人と日本人とのハーフが日本で生きていることの困難さについて観客がみづから考えるような機会をあたえることはない。そんなことよりも、ドラマとしてのドラマを楽しむエンタテインメント性がこの映画の問題なのだ。

しかし、あえてこの映画の設定を拡大解釈すると、他者を失った女性と他者に失望した男性とが、一方にとっては「暗闇」、他方にとっては自分を隠す（無化する、透明人間化する）「距離」のなかで、たがいに接点を見いだして行く、いまの時代には非常にトレンディなコミュニケーション・ドラマであると言えることもない。原作のなかに流れているのは、そういう要素であることは言うまでもないが、ここまでエンタテインメント化したこの映画からも、そういう要素は消えてはいない。そして、くりかえすが、田中麗奈の抜群の演技によって、そういう次元が保たれてもいる。

そうした要素は、井川遥や佐藤浩市が担当しているパートをすばつと切り捨て、何だかわからないがどこからともなく、アキヒロがミチルの家に入り込んでしまうという設定にした方がはつきりしただろう。しかし、そうになると、観客の層はかぎられてきて、商業映画的な制約が大きくなってしまいうだろう。それにしても、ミチルの友人を演じる宮地真緒は、キャラクターとしてミスマッチであり、ミスカヤストであった。

（スペース 2 汐留／ファントム・フィルム）

2006年08月17日

ダーウィンの悪夢 (Darwin's Nightmare/2004/Hubert Sauper) (フーベルト・ザウパー)

数日京都に行っていたが、その暑さは相当のものだった。陽射しが腕に当たるとひりひりした。同じ状態が1日遅れで東京で起こっている感じ。わたしは、紫外線に当たると調子が悪いので、夕方からの試写を選んだが、蒸し暑さは相当なものだった。近年の暑さはたしかに尋常ではない。雨の降り方も変だ。『不都合な真実』を見ているときは、若干反発したい気持ちになったが、スマトラ島沖大地震と津波、ニューオリンズのハリケーン、異常気象、最近では日本に接近する複数の台風が融合する現象など、おそらく温暖化現象と無関係ではなさそうな異常な変化が気になっている。

このドキュメンタリーは、まさに人間が目先の利益だけを考え、その結果を意識せずに行なったことが生態系とローカルな社会を破壊に追いやる実例を示す。1950年代に、アフリカ、タンザニアのヴィクトリア湖にバケツ一杯ほどの外来魚の「ナイル・パーチ」(アカメに似た淡水魚、大きいものは全長2メートル、100キロの体重に達する)が放流されたが、その後、このナイル・パーチが在来の魚を駆逐してこの湖に繁殖した。ここまでならば、日本の琵琶湖でもブラックバスの似たような例がある。が、ナイル・パーチは、自身で食用の需要があるということ、この湖がやがて「オイルプラント」や「砂金地帯」のような様相を呈するようになった。1990年代の後半には、近くに作られた道路のような滑走路に毎日のようにジェット機が飛来し、ナイル・パーチの肉を運んで行くようになっていた。肉の購買者は、EUと日本だという。

ゴールドラッシュによって町が生まれ、そこにあちこちから人が集まり、流れる者を相手にする売春婦がたむろし、成金と落ちこぼれが天国と地獄の日々を送る——というパターンは、いまでもくりかえされている。この映画が描くヴィクトリア湖畔には、魚肉の加工工場が出来、1000人ぐらいの労働者がいる。新しい職を求めて外からやってきた者たちは、すべてが持続的な職にめぐまれるわけではなく、劣悪な労働条件のもとで身体を壊したり、家庭破壊で家を追った子供たちがホームレスになっている。魚は取れるが、その自身は輸出され、廃棄された部分が地元の人間の口に入る。その廃棄場のようなところで残骸の頭をカットして油で揚げたり、腐りかけた部分を処理したりする仕事に従事するのは、底辺の女性たちだ。その一人の女性が、自分は腐った肉から出るアンモニアガスで目をやられたと言って節穴のようになった目を見せるシーンはすさまじい。

ナイル・パーチの肉を運ぶ飛行機のパイロットはウクライナ人であり、飛行機はイリューシン76だ。そのパイロットと無線係がインタヴューに応える。彼らを目当てにする売春婦たちもいる。パイロットが愛していたそんな女の一人エリザは、撮影のあいだに殺される。

日本は、石油、食料、木材等々を外から輸入しているが、その結果、地球破壊に大いに荷担している。日本の場合、石油の使用料はささやかなものではない。大都会のネオンやジャンボスクリーンを輝かせる電力、他のいかなる国にも劣らないグルメ志向、ワリバシのような使い捨ての木材・・・どれも、地球破壊の元凶である。

この映画を撮影するなかで、監督は、ロシアないしはヨーロッパから飛んで来る飛行機が、空(から)では飛んでこないこと、何かを積んで飛来し、それをヴィクトリア湖畔のどこかに降ろし、空になった飛行機に魚肉を積むのではない

かという疑惑をいだく。それは、次第に明らかになるが、魚肉の運搬のためと思われていた飛行機が、アフリカの「内乱」で使われる武器輸入にもかかわっているらしいことが明らかになるのは、ショッキングである。

ヴィクトリア湖畔には、工場直属の「漁業研究所」もあるのだが、そこで夜警をしているラファエルは、子供が知識を身につけ、この土地から出ていけることを願う。殺害された前任者の轍（てつ）を踏まないために彼は、毒矢で武装し、侵入者を見張る。目が異様に赤いこの男は、戦争があるならば、その方がいいと語る。戦争を自分の目で見ている彼は、戦場が「テリブル」であることをよく承知している。しかし、軍隊に雇われたときの収入を考えると、戦争は「歓迎」なのだ。（同じような論理が、アメリカの貧しい地帯の若者たちをイラク戦争に志願させる）。

生態系の破壊、地域性の抹殺、家族の破壊、そして、戦争の恒常化。米を炊いただけのような食事を奪いあうホームレスの子供たちの姿は、そのままこの土地で、そしてアフリカの各地の工場や戦場で大人たちがしている競争の厳しさと格差の恒常化を示唆する。

世界の経済格差や貧困、そして戦争と環境破壊が、たがいに入り組みあい、ほとんど構造化されてしまっている現状。この状況からの脱出はあるのだろうか？「文明」は一度消滅するしかないのか？しかし、「文明」が消滅すれば、あとに残るのは、荒涼とした廃墟と、ヴィクトリア湖畔のスラムに住む人々やホームレス・チルドレンよりも劣悪な生活にあえぐその日ぐらしである。

殺される売春婦がカラオケで歌う「タンザニア」もそうだが、冒頭と最後に流れる東欧系（？）の音楽（どういう素性の音楽かを知っている人は教えてください）は、わびしく、やるせない気分を誘う。

（メディアボックス試写室／ビタース・エンド）

2006年08月18日

16ブロック (16 Blocks/2006/Richard Donner) (リチャード・ドナ ー)

ちりちりと皮膚を焼く陽射しの路上から、身体中が冷えきってしまう地下鉄に乗って築地へ。何とかの賞を取ったという、木に覆われた聖路加病院の遊歩道も、蒸し風呂のよう。以前、湿気の多いまだらの空気が流れて不快だった冷房が、（どうやら）改善されたらしく、試写室内の気温は穏当。ここへきってしまうようなことはないのがあるがたい。

IMDbなどの評価はいまいちだが、わたしにはとても面白かった。ニューヨークの街（トレントで撮られた部分が多いそうだが）の雰囲気がよく描かれている。ブルース・ウィルスが、仕事にうんざりしきっているサエない老刑事を演じているが、目つきまで変わってしまうのかと思わせるファースト・クラスの演技に驚く。渋く作ったその表情とアル中という設定に、ふと、ジャック・ニコルソンが主演した『プレッジ』を思い出した。ウィリスは、すでに『シン・シティ』でも、決して強くない、渋みを含んだ刑事を演じていた。

夜明けまで張り込みをし、突入したら、犯人は死んでいたという冒頭のシーン。死体をうんざりした目で見ながら、ジャック・モーズリー（ブルース・ウィリス）は、犯人のアパートの戸棚を開き、ウイスキーを見つけ一杯やる。次のシーンは疲れきって署に帰った彼が事務機の引き出しからウイスキーの瓶を出し、飲むシーン。疲れている。うんざり。そんな感じがよく出ている。帰ろうとして階段のところに出たとき、キャリア組みっぽい男がジャックに、拘留中のエディ・バンカー（モス・デフ）をダウンタウンの裁判所まで護送しろと言う。「かんばんしてくださいよ、朝まで張り込みだったんです、普通の警官にやらせればいいのでは」と言うジャックに、「たった16ブロックだから」と押しつける。

署を出て、渋滞の道へ車を乗り入れ、チャイナタウン近くの「マルベリー・ストリート」(Mulberry Street)で車を止め、行きつけの中国人の店で17.50ドルのウイスキーを買う。出ようとしたとき、車のなかの証人を襲おうとする男を見つけ、銃撃し、仕留める。以後、証人を消そうとする連中との追いかっこが始まる。しかし、この手のドラマのパターンを踏んでいるようにみえて、さらりとはずすところが面白い。ジャックの同僚を演じるデイヴィッド・モースが、あいかわらず手堅い演技を見せる。他の脇役もいい。

ジャックは、証人の輸送を頑固に達成しようとするが、そこには、たとえば、クリント・イーストウッドが演じる刑事の見せるような「正義感」はない。あるかもしれないが、ちよつとちがうのだ。そこがいい。

緊迫した状況のなかで、エディはしゃべり通しである。IMDbの批評のなかには、モス・デフがうるさすぎる、ミスキャストだというのがけっこあつたが、全然ちがうと思う。緊迫していると、かえってしゃべりすぎるということがある。それをちよつとばかり強調しているだけで、そのためにこそ、ラップターのモス・デフを起用したのだ。そんなことがわからなければ、この映画を見る資格がない。実際、エディとジャックの2人が危険にさらされているとき、エディは、見ていていららするほどよくしゃべる。そのリズムはときにはラップ調であったり、おもしろいのだが、うるせえなと感じることもある。が、次第に、そのノンストップのしゃべりが、2人の陥っている危機感を煽り、ただ恐怖におののいて沈黙しているありがちな表現よりも新しく、効果的な感じがしてくる。

逃げる2人がチャイナタウンの安アパートのドアを叩いたとき、「いつもは開けないけど」と言いながら、チェーンをはずす中国人の老人をやっているのは、脇役では長いキム・チャン（↓）。

ブルース・ウィリスは、インタヴューのなかで、「この映画のストーリーは、今世界で起きているカオスのミニチュア版だ。・・・この文明社会でさえ狩猟採集者のように暮らさなければならぬんだよ」と言っている。監督のリチャード・ドナーは、そういう状況のなかでも、「人は変わることができる」ということをこの映画で示したかったと言うが、ウィリスは、「エディがいなければジャックは変わらなかったろうし、逆もそう。つまり人が変わるには他人の助けが必要なものもある、ということだ」と。

（ソニー試写室／）

ワールド・トレード・センター (World Trade Center/2006/Oliver Stone) (オリバー・ストーン)

隣に座った女性は、試写なれしていない感じ。彼女を連れて来た男性は、「デート」を兼ねているみたいで、しきりにスケールの大きい話をして彼女を興奮させる。感じやすい人らしく、足をばたばたさせて喜ぶので、一列に連結した椅子が揺れて、こちらも彼女の興奮を無理矢理共有させられる。試写がはじまっても、ナイーブな彼女の感受性は全開で、途中で素手では拭いきれなくなった涙に、バッグからハンカチを取り出していた。が、彼女がシクシクするシーンとわたしが涙しそうになるシーンとはかなりずれていて、そのへんも詳細に比較検討してみた気になった。

オリバー・ストーンズは、さすがハリウッドの一線で仕事をする「大監督」である。9・11をあつかうというので、ブッシュをどう批判するのかと思う大方の期待をあつさりかわして、2人の男が落盤事故にあった話と大差のない人情サスペンスに仕立てあげた。そこには、9・11が内包する政治問題のひとかけらも、不思議なくらいあらわされていない。それでもタイトルは、「ワールド・トレード・センター」なのだから、今後9・11をあつかう映画はやりにくいだろう。

『ユナイテッド93』もある意味では「サスペンス」だったが、そこには、政治がはつきりと表現され、しかも、ブッシュ政権とは一線を隠すポリシーが示されていた。ストーンズは、あの事件から「悲劇」よりも、たがいに助けあったということの重要さを引き出し、それを記憶として継承していこう——と言うが、あそこで虚しい死を死んだ者たちが、「助けあったこと」の記憶をいなくことなどできるだろうか？ WTC崩壊に直面した被災者とその近親者にとって共有できる唯一の感情は、喪失感と虚しさであって、そこから直接引き出せる「希望」などはない。

金であれ、情報であれ、独占と拡大をつづけるアメリカの政治と経済が存在しなければ、あの事件は起きなかった。あの事件は、狂った愉快犯がきまぐれに行なったことではなくて、意図とメッセージを明確に持った組織的な計画の結果だった。それは、アメリカならびにグローバルなシステムの構造のなから生まれた事件であり、国家と世界の政治的・経済的権力に責任のある事件だった。もし、そこに「希望」があったとすれば、それは、国家、とりわけアメリカ合衆国が、その「民主主義」や「人権尊重」等のよそおひとは逆に、「国益」のためには個々人の権利や自由はおろか、人命も迷うことなく犠牲にするという素顔をむき出しにするのを世界にさらしたことだろう。これは、認識論的な前進であり、そういう国家をのりこえる方向を模索する人々が今後出るかもしれないというささやかな「希望」をあたえないでもない。

主人公が警官であれ、フリータであれ、予想しない事故にまきこまれて瓦礫のあいだにはさまれ、12時間以上とじこめられたあげく、助けだされるドラマというのは、「感動」ものでないことがむずかしい。その設定で「感動」をあたえられないのなら、設定があまりにお粗末であるか、あるいは映画づくりがダメなのかである。いつ全壊するかわからない瓦礫のなかに閉じ込められ、ときおり上から瓦礫が降り、また火災も起きる。はさまれた身体からは出血し、内蔵出血

も起きている感じ。外では家族たちが、彼らの生死を気づかっている……。観客の方は、このドラマに立ちあうことによって、いやあ大変だなあ↓かわいそう↓どうする↓ああ、助かったか↓よかった……。という感情の起伏を経験するわけだが、そのあとに何が残るだろうか？

わずかに残るのは、一体オリバー・ストーンは、何をかんがえてこの映画を作ったのだろうか、ということだ。チャンス逃せば、ハリウッドでは生き残れない。仕事としては、うまいやりかただった。しかし、ここには、彼が、これまで、体制を批判し、現状を肯定することに疑問を投げかけてきたような要素は見いだせない。もはや「批判」というようなやり方が無効になったということか？それは、わたしも考える。が、それではこの映画に、これまでの「批判」を越える何かがあるかという、それは見当たらぬ。

映画のなかで、瓦礫に閉じ込められたジョン・マクローリン（ニコラス・ケイジ）とウィル・ヒメノ（マイケル・ペーニャ）は、何度かキリストの姿を見る。事態が絶望的になったとき、彼らは、神の名を口にする。それは、モデルになったジョンとウィルが実際にそうだったということかもしれないが、それを映画として表現するかどうかは、監督の問題だ。また、彼らを見つけた海兵隊員のデイヴ・カーンズ（マイケル・シャノン）は、偏執的な（というように映画では見える）キリスト教徒である。彼は、「神のお告げで」WTCの現場に行き、警備の制止を無視して瓦礫のなかに入り、彼らを発見した。これは、実話らしい。が、それを映画で描くということは、このことに積極的に荷担することである。

カーンズは、埃と煙でたちこめた現場を見て、「神様が全部を見せないためにスモークカーテンをお引きになられた」とつぶやくが、そばにいた消防隊員は、「イカレた海兵隊野郎」といぶかしがる。また、彼は、「われわれ海兵隊員は人を助けるのがミッションⅡ使命だ」と語る。このへんは、微妙にこの男を「異化」していなくもないが、米軍は、いつも「人助け」のために派遣され、人を殺し、爆撃をしてきたのではないのか？

【未完】。

(UIP 試写室／UIP)

2006年08月23日

アキハバラ@DEEP (Akihabara at Deep/2006/Minamoto Takashi) (源孝志)

原作があり、秋葉原と縁のある5人の若者と、秋葉原に本社をもつ「デジタル・キャピタル社」との「対決」というようにドラマが展開するのだから、舞台は秋葉原でいいのだろうが、映画では、ほとんど秋葉原というトランスローカルな街の個性はいかせていない。新宿でも渋谷でもよかったという印象をあたえるのは、それだけ秋葉原が上っ面しかなぞられていないからだ。

5人は、もともとカリスマ的な女性ユイ（板谷由夏）が運営していた「人生相談サイト」の仲間（したがって互いに顔は知らなかった）だから、フィジカルな場所などどうでもよかったのかもしれない。それならそれで面白いのだが、この映画の美学と認識論が古いため、5人を一同に会させないとドラマがはじまら

なかったのだろう。本当は、そういうヴァーチャルなりモート関係でなりたっていた5人なのなら、その後も、リモートな関係を維持したままでもいいってもよかった。

5人は、みな「いかにも」の面子である。メカに強い「タイコ」（荒川良々）、重度のドモリ（だからパソコンの音声認識機能を使ってコミュニケーションする）のハッカー「ページ」（成宮寛貴）、強度の潔癖症のグラフィックデザイナー「ボックス」（忍成修吾）、先天性の色素欠乏症で紫外線防止スーツを離せない天才プログラマー（16歳でMITに入ったとか）「イズム」（三浦春馬）、メイドカフェで働く格闘技に強い「アキラ」（山田優）。それぞれに、「ありがち」な「病気」を持っている。アキラは「肉体派」だが、DVのトラウマを持つ。それにしても、コンピュータやネットに強く、アキハバラと縁が深いというとなぜこういう「病気」人間ばかりそろえるのだろうか？

5人が立ちあげた「起業」アキハバラ@DEEP が開発したサーチエンジンは、ユイの「人生相談サイト」にならない、ユーザーの親身になって検索してくれる。そのサーチエンジンが人気をえるにつれて、「デジキャピ」社は、それを買収しようとはくらむ。この両者の闘いは、20年ぐらいまえなら通用したかもしれないが、いまでは、あまりに古すぎる。まだアップルがマイナーで、マイクロソフトがメイジャー路線を突き進んでいたころ、後者が前者のおいしい部分を横取りしようとし、両者のあいだに熾烈な闘いが展開していた（実のところマイクロソフトのWindowsは、アップルのMacを盗んだ）ころなら、大が小を取り込むというドラマもありアリティがあったかもしれない。マーティン・バークのテレビ映画『バトル・オブ・シリコンバレー』（Pirates of Silicon Valley/1999/Marthy Burke）は、ステイヴ・ジョブズとビル・ゲイツの闘いをモデルにしているが、遅れて日本でビデオが公開された時点でも、「歴史もの」という印象を受けた。それが、この『アキハバラ@DEEP』では、その構図がくりかえされているのである。

「敵対的TBO」があたりまえになりつつあるいま、このような形の乗っ取りは有効性をもたない。ただし、王子製紙による北越製紙のTBOが不発に終わったように、日本の状況は「遅れている」から、この映画の描くようなドラマが何とか見るに耐え得るのかもしれない。でも、これは、秋葉原には不向きなドラマである。

5人が開く会社は、岩本町に実在する古い日本家屋を使っている。それは、悪くない。金のない彼らは、知り合いの外国人アジタ（ユセフ・ロットフイ）からジャンクの電子機器を手に入れるが、アジタの店の撮影には、ラジオデパートの2階にある桜屋電子測器の店先が使われている。この店は、一昨年ぐらいまえには、岩本町よりのニューアキハバラセンターの1階にあった。古いオシロスコップやスペアナを積み上げ、ほとんど買う客を見たことのない店で、主人がいつも暇そうに煙草を吸っていた。急に姿を消したので、潰れたのかと思っていたら、突如、ラジオデパートに姿をあらわした。あいかわらず、買っている客の姿が見えない。しかし、この店は、コンピュータ類をほとんどあつかっていないから、この映画の舞台としては場違いである。

「タイコ」が作るサーバーに問題のサーチエンジンが仕掛けられるのだが、そのサーバーは、上部に3つ冷却ファンがついている。CPUが3つついているのだらうか？が、サデイズム趣味の中込威（佐々木蔵之助）率いるデジキャピとの攻防で、このサーバーがかなめになるが、常識的には、どんなサーチエンジンでも、それを奪うときは、ソフト部分だけで何とかなるが、映画では、この重たいはずのサーバー本体が奪い合いのターゲットになる。これも、ネットでも何でも送れる時代にも関わらず、ディスクの奪い合いのようなパターンを見せないと絵が作れない、遅れた映画美学に起因している。

この映画で一番「自然」なのは、5人が、会社で自分らのノートパソコンを前にして「会議」をするシーンかもしれない。そこでは、「ページ」だけがコミュニケーションに音声認識ソフトを使っているが、本当は、全員が使ってもよかったし、その方がこの映画にかなっていたのだ。

もう一点、「遅れている」という印象をあたえるのは、5人がしばしば焼き肉屋で会合をする点だ。5人がこういう設定なら、焼き肉などという、反デジタル的、反ヴァーチャルな食べ物や料理店は出すべきではない。それが、^三「留学の経験のある「イズム」や、潔癖症の「ボックス」までが喜んで焼き肉を食う。ちなみに、アメリカでもヨーロッパでも、ハッカーやデジタル派は、判で押したようにベジタリアンが多い。まあ、日本は、アメリカやオーストラリアに騙されて、自国で人気の衰えつつある肉類の格好の購買者にさせられている。日本でヴェジタリアンが伸びないのは、国家的陰謀であることを知るべし。

（東映試写室／東映）

2006年08月24日

出口のない海 (Deguchi no nai umi/2006/Sasabe Kiyoshi) (佐々部清)

海の特攻隊、「人間魚雷」の「回天」の乗組み員たちの物語だとしても、横山秀夫の原作で山田洋次（＋富川元文）であることを知れば、この作品が特攻隊員らの「英雄的」行為を描いたものにはならないだろうということが、見るまえからわかる。いま、「戦後民主主義」的な理念を維持することは重要であり、その必要があると思うが、それを、この映画のように「穏便」に主張するだけではもう不十分なところまできている。野球の才能があり、戦争がなければイチローや松井のようになれたかもしれない若者から自由を奪った時代と国家そのものの悪が描ききれていない。

が、非常に鋭いと思ったシーンがある。それは、隊員たちが、戦争の終結が間近であることを意識していながら、突撃を回避して生き延びるよりも、そのまえに突撃し、「軍神」になりたいという悲痛な意思表明をするシーンである。突撃したら命がないことは誰でもた知っている。それは、恐怖である。が、彼らの特攻にかりたてたのは、戦争に勝つとか、敵艦を一隻（せき）でも撃沈するということであるよりも、死んで「軍神」になることだったという側面があったのだ。映画は、このことだけを強調しているわけではない。むしろエピソード的に描く。しかし、このことがこの映画の基調としてあり、また、あの時代の戦争を考える

とき（いまイラクで起こっている「自爆テロ」を考えるとときも）、重要な意味を持つ。

戦争に勝つならば、軍人や兵士は戦勝の功労や名誉を得るかもしれない。が、敗戦が目に見えており、しかも確実に死ぬ、それも犬死にかもしれないことを自覚した若い軍人や兵士にとって、生き残ることよりも、死んで「神」になる方がよほど「名誉」であるというロジックは、リアリティがあった。が、一体、こういうロジックを考え出したのは誰だろうか？

人を割りの合わない仕事で働かせたり、命令に殉じたりさせるには、それなりのレジティマシー（合法性）がいる。死ねば「神」になれるというのも、一つのレジティマシーだが、太平洋戦争の末期には、「軍神」の安売りが行なわれた。そもそも、人間が「神」となるという発想は、「近代」のものである。古代から、怨みを飲んで死んだ者を祀るという御霊信仰はあったが、それでただちに「神」になるわけではなかった。豊臣秀吉を「神」として祀るたまに建てられたのが豊国神社だが、徳川家康は、秀吉の対抗したのか、生前から自分を「神」として祀ることを遺言し、それにしたがって建立されたのが日光東照宮であり、そこに祀られた家康は、「東照大権現」つまり「東の天照大神」となった。しかし、この時点では、神になれるのは、秀吉や家康のような特別な人間だけであり、「軍神」のような安売りはまだなされていなかった。ちなみに、「軍神」の方も、最初は、日露戦争の広瀬武海軍少佐（広瀬神社）乃木希典（乃木神社）とか東郷平八郎（東郷神社）とか、人数はかぎられていた。おそらく、事態が変わったのは、真珠湾攻撃でアメリカの戦艦アリゾナに突撃し、沈没させ、殉死した9人の「特別攻撃隊」を「九軍神」として称揚したときからだろう。

「英霊」から「軍神」への飛躍について調べてみたい。この飛躍を批判することによって、靖国神社のいかかわしさもあらわになるだろう。

この映画では、死の訓練については詳しくは描かれていない。上西徳英『人間魚雷・回天特別攻撃隊員に手記』（毎日新聞社）は未読だが、特攻隊員が自爆を決意するまでには、さまざまな死の訓練があったはずである。イラクやパレスチナの「自爆テロ」の実行者に関しては、多くの資料がある。商業映画でも、たとえば、『シリアナ』は、そのへんのことをかなり鋭く描いていた。

映画の時代の雰囲気を出す努力はかなりなされている。1940年代の若い娘は、化粧のしかたも、雰囲気もいまとは全然ちがっていた。主役の並木浩二（市川海老蔵）の恋人（といっても羞らいながら話をする）美奈子を演じる上野樹里は、眉の化粧と一部のアクセント（「やっちゃった」↓「ヤツアったあ」）を除けば、かなり40年代の若い女に近い雰囲気を出していた。ちなみに、並木の妹役の尾高杏奈になると、「美奈子ファン、どうフたんだろう？」と極めて今様の発音になってしまう。その点では、並木と同様に特攻隊を志願し、同じ戦艦に乗る仲間を演じる伊勢谷友介も柏原収史も、破裂音が出来ないいまの若者そのままだった。この点、歌舞伎の名門に育った海老蔵は、さすが古い発音の伝統を引き継いでいるらしく、「古典的」な発音をしていた。

並木浩二の父親（三浦友和）が、息子が特攻隊を志願したことを聞いて、一言、「そうか、お国のために行くのか」と語るのが印象的だった。それは、戦争を肯定しているのではなく、不可避的な状況のなかでの「庶民的」な諦めのよう

なものを含意していて、重みがある。
(松竹試写室\松竹)

2006年08月30日

● スキャナー・ダークリー (A Scanner Darkly/2006/Richard Linklater) (リチャード・リンクレイター)

フィリップ・K・ディックの『暗闇のスキャナー』をリチャード・リンクターが、評判になった『ウェイキング・ライフ』のスタイルで映画化しているとなると、期待が大きくなる。しかも、その「ロトスコープ」と呼ばれる、簡単に言うと「ポスタリゼーション」の動画版技術がヴァージョンアップされ、より面白いものになっているという。で、見た印象はどうか？ リンクターにとつて、ディックは執着の深い作家なのだろうが、前回のときはあまり鼻につかなかったある種の「モラル」臭が、今回は、若干気になった。と同時に、「ロトスコープ」が果たしてディックの世界に向いているのかどうか、基本的なところでリンクターは、ディックを「古典的」に解釈しすぎているのではないかという印象をおぼえた。

ディックは、ドラッグとの深い関わりのある作家であり、『暗闇のスキャナー』も、彼のドラッグ体験がもとになっていると言われる。しかし、作品は、作者の製作プロセスにすりあわせて読まなくてもよいし、作者と登場人物(とりわけ主人公)とを同化する必要はない。そんなことをすれば、作品から引き出せるのは、作者の伝記的なエピソードや、きわめて心理主義的なドラマにとどまってしまう。ディックにしてもバロウズにしても、ドラッグへの彼らの関心や執着は、電子メディアのいくつかの特性(ただし、当時の技術段階では十分な形では発揮されいかなかった要素)によって「理想化」ないしは「理念化」されていた。(癖でちよっと小難しい書き方をしてしまったが、要するに、将来の電子テクノロジーでならばできることをとりあえずドラッグで代理体験したという意味だ)。

映画では、ボブ・アークター(キアヌ・リーヴス)が、「スクランブル・スーツ」という装置を使って麻薬捜査官であることを隠し、「物質D」(Substance D)という麻薬の蔓延の元凶を追求しようとするというプロットになっている。つまり「スクランブル・スーツ」は、150もの人格を合成できる「覆面」装置であるということになっているが、原作では、むしろ、「人格」という近代主義的な概念を無化してしまうような装置だ。これを着る者は、むしろ「人格」が無数に拡散してしまい、自分が誰であるかがわからなくなるのだ。

「多重人格」という言葉があるが、これは、いまでは便宜的な言葉にすぎない。近代という時代では、「人格」の同一性は「あたりまえ」とされ、「二重人格」は「異常」とみなされた。しかし、いま、「人格」がマルチなのが「あたりまえ」と考えられるようになった。「人格」の同一性は、本来マルチな「人格」のある特殊な状態と考えるべきなのである。

「アンドロイド」というのは、「人間そっくりの人造人間」のことであって、一見したところは、「生身」の人間と区別がつかない。だから、『アンドロイドは電気羊の夢を見るか?』(『ブレードランナー』はその映画化)では、人間と

アンドロイドを区別し、アンドロイドとわかったら、抹殺していく特殊捜査官「ブレードランナー」が必要となったのである。

アンドロイドは、それぞれの「個体」としては、さまざまな「人格」を持つように設定されているが、アンドロイドは、本来、プログラム次第でどうにでもなれるマルチな「人格」の存在者である。言い換えれば、アンドロイドは、「スクランブル・スーツ」を着ているのではなくて、それを「肉付き」にしている。アンドロイドの「肉」が「スクランブル・スーツ」なのである。

こう考えると、ボブ・アクターと『アンドロイドは電気羊の夢を見るか?』のアンドロイドとは、ほとんど兄弟であって、『暗闇のスキヤナー』は、人間がどこまでアンドロイドになれるかという話なのである。

フィリップ・K・ディックは、便宜上、ドラッグ（化学反応物質）からアンドロイドを夢見た。しかし、彼が書いた小説は、その自己体験をそのままの形で記録しているわけではない。彼の主人公ボブ・アクターは、ドラッグでアンドロイドを夢みるのではなく、「スクランブル・スーツ」でアンドロイドになるのである。

「物質D」もある種の疑似アンドロイド化装置だとすると、『暗闇のスキヤナー』は、二つのアンドロイド化装置との闘いの物語でもある。そして、ボブは、二つのアンドロイド化装置に関わることになる。

この映画の映像スタイルである「ロトスコープ」は、キアヌ・リーブスやその他の俳優たちを「生身」とはちがったものにする。それによって、各登場人物は、「生身」性を失い、たがいに等価になる。これは、人間とアンドロイドとの区別をあいまいにする効果がある。しかし、ディック的なテーマからすると、人間とアンドロイドとの区別の曖昧さは、生々しさのぎりぎりのところでやるべきである。

万引き事件がたたってか、このところ映画への登場回数が減っていたウィナノ・ライダーの姿を見ることができるのは、うれしい。

（ワーナー試写室「ワーナー」）

2006年08月31日

ザ・センチネル (The Sentinel/2006/Clarke Johnson) (クラーク・ジョンソン)

この映画は、『24』と比較され、損をしている。『24』で知られたキーファー・サザーランドとエヴァ・ロンゴリアが、シークレットサービス（大統領警護）とCTU（テロ対策ユニット）というちがいはあるが、どのみち陰謀を抑止するという役目を負っている点で似たような役柄で登場し、見劣りがするからである。主役がマイケル・ダグラスの方にいってしまったのに不満を言う英文の評を何本か見た。わからないではない。『24』のジャック・バウアーにくらべると、今回サザーランドが演じるデイヴィッド・ブレッキンリッジは、底が浅い。ドラマにも興行きがない。しかし、アクションは、きびきびしていて、楽しめた。

しかし、見終わってしばらくしてから、残るものがないことに気づく。普通、現代の政治をあつかったものを見ると、現在のアメリカの政治やさまざまな現実に想いがはせるものだが、不思議とこの映画は、一巻の終わりなのだ。登場する大統領（ダイヴィッド・ラッシュ）は、演説のなかで、「前の大統領と違い・・・京都議定書にも同意する・・・」といったようなことを言い、京都議定書を見下すブッシュ大統領への距離を示唆する。しかし、その程度なら、ブッシュ批判が高まっているいまのアメリカのドラマでは、決してめずらしいことではない。

レーガン大統領が狙撃されたとき、身体を張って大統領を救い、負傷したシークレットサービスという設定のピート・ギャリソン（マイケル・ダグラス）と大統領夫人（キム・ベysinガー）とのひそかな恋という設定も、あまり新味がない。キムを使っているのも、荒々しくもみ合うラブシーンが出てくるが、いい歳をした初老の男女のセックスはもつと落ち着いたものの方がリアリティがあるが、そうしなかったところに、この映画の浅薄さがある。初老の大統領警護官と大統領夫人との恋という側面は、サスペンスのためのサブ・プロットに終わっている。

ただ、サスペンスを楽しむだけにとどまらず、若干、そこから別のことを考えるという点でこの映画がわたしをインスパイアしたことがある。それは、「シークレットサービス140年の歴史」という言葉が出てくるが、アメリカは、140年もこういう馬鹿なことをやってきたのかという想いである。シークレット・サービスは、「サムライ」を見習っているというせりふもあったが、いつ敵に襲われるかわからないという意識でたえず気をくばっているシークレット・サービスの姿勢が、いま、「テロ撲滅」の時代に、日常化してしまった。

日本の侍が、時代劇映画の侍のように、後ろを歩く者やすれちがう者に異常なまでの警戒心をいだいていたかどうかはわからない。実際には、もつとのどかな気分ではいたはずだが、いまの時代、監視カメラがいたるところにあり、事務所のドアをくぐるにも指紋認証装置で人物の特定をしなければならぬ等々、アメリカのシークレット・サービスの姿勢が日常化してしまった。このことを考えて、サザードランドやダグラスが演じる登場人物の身動きをながめると、馬鹿なことをやっているという印象をぬぐえない。いつになったら、こういう身ぶりを捨てることができるのだろうか？

もう一点、ダグラスが疑われ、ケータイもクレジットカードも使えなくなつたとき、どういう行動に出るかを描いているくだりで、こういうときのサバイバル・テクニクのようなものを教わる感じがして、面白かった。監視や管理の技術が高度化しても、穴はあるし、逆に、高度化すればするほど穴も増える。

(FOX 試写室／20世紀フォックス映画)

2006年09月01日

天使の卵 (Tenshi no Tamago/2005/Togashi Shin) (富樫森)

せりふがなぜか1呼吸か2呼吸ぐらい間延びする。意図的な演出かと思ったが、そうでもなさそう。しかし、意図しないでそんなことが出来るだろうか？ 不思議な感じ。そこがいいという人ははまるかもしれない。わたしはだめだった。

小西真奈美は、独特のセクシーさをもった女優だが、この映画ではそれが十分発揮されるのではないかという期待があった。が、それは、裏切られた。小西の問題ではなく、脚本（今井雅子）と演出の問題。原作は、村山由佳の同名のベストセラー。

映画は、斉藤夏姫（沢尻エリカ）が小学校で宮沢賢治の「告別」の授業をしているシーンで始まり、彼女のナレーションが最後まで続く。つまり、この映画は彼女の視点で描かれているわけだ。やがて、彼女の同級生でいつとき恋仲になった一本槍歩太（市原隼人）との再会がある。彼は、絵が好きで、美大を目指していた。彼の母（戸田恵子）は、飲み屋をやっている。父親（北村想）は、精神をわずらい、入院している。歩太が、偶然電車のなかで関心を惹かれた女性が五堂春妃（小西真奈美）だが、彼女は、夏姫の姉であることがわかる。結婚して姓がかわったが、その相手はすでにこの世にいない。ドラマは、歩太と夏姫と春妃の遠慮がちな嫉妬と愛してしまっでごめんなさい的な罪悪感をめぐって展開する。

不思議なのは、京都（郊外らしいが）が舞台で、市街の俯瞰や、四条大宮と嵐山を結ぶ京福線、美大の教室などが映るが、全く京都言葉が聞こえてこない点だ。歩太も、歩太の母も、その店の客も、夏姫も春妃も、東京言葉である。ひょっとして、彼らは、みな東京から移り住んだ人間たちなのだろうか？ そういう要素を無視するのならば、別に京都を舞台にしなくてもいい。

北村想は、スキツォフレニア系の病気にかかっている様子だが、とってつけたような演技をしている。春妃をストーカー的に追い回す病院の同僚・長谷川（鈴木一真）の演技の粗雑さは何だろう？ 鈴木は、俳優としてのキャリアは乏しいが、しかし、この演技は、鈴木の実任ではないような気がする。脚本と演出がだめなのだ。戸田恵子も、彼女の店の常連で、彼女を愛しているらしい「円熟」した男を演じる三浦友和も、役柄的には達者にこなしているが、せっかく芸達者の2人を起用しても、全然活かされていない。

病気の夫がいる女が、店の客と親しくなり、その一方で、息子やその恋人たちは「純愛」風の悩みをいだいているのだが、別に母親はしたたかであるわけではなく、考えてみると、非常にシニカル——非現実的などという意味で——な関係に見えてくる。春妃の診断で退院することになった（このへんの変化も実にシニカルだ）父親を、三浦との関係など全くなかったかのように迎える母親の姿も、何か不思議である。

監督の意図としては、インタヴューなどから判断するに、愛する人の死によって深く傷ついた人たちの物語という側面があるらしい。しかし、それにしても、その「喪失」のシーンをもっと長く、深く描くべきだった。映画は、「喪失」のまえの時間を描くことに終始する。それは、一応「フラッシュバック」のつもりらしいのだが、長すぎるために、それが過去の出来事だということを忘れさせてしまい、「喪失」を追体験させることに乏しい。

（松竹試写室／松竹）

2006年09月04日

レイディ・イン・ザ・ウォーター (Lady in the Water/2006/M. Night Shyamalan) (M・ナイト・シヤマラン)

M・ナイト・シヤマランの新作だけに、会場はけっこうの人。が、シヤマランだからみておこうといったビッグネームで客が集まるときは、映画を見る環境としてあまりかんばしくなくなることが多い。実際、音が重要なこの映画の最中に、2人のケータイの「マナーモード」が作動し、会場に「ウーウー」という唸り音が響きわたった。映画のなかでポール・ジアマッティが演じるアパートビルの管理人は、「ポケベル」を所持しており、それがときどき鳴るシーンがあるので、最初、映画のなかの音かと思った。いい迷惑である。が、その音以上に、わたしの隣の女性が前半で居眠りをし、その軀（いびき）が気になってしかたがなかった。ときどきあえて身体をぶっつけてみたが、瞬間的に軀はとまっても、すぐまた復活してしまう。眠気をもよおさせる映画ではなかったが、「癒し」の要素はあったから、そのせいだったかもしれない。

衝撃的な印象をあたえた『シックス・センス』はもとより、『アンブレイカブル』、『サイン』、『ヴェイレッジ』にくらべて「こりやなんだ?！」といった批判がアメリカの批評に見られたので、たぶんその反対だろうと思って見た。予想通り、なかなかの作品であり、これまでシヤマランが追求してきたことが継承され、それが何であるかが明確にされている。わたしは何度か書いたが、シヤマランは、アメリカの社会的状況（というよりも「社会的気分」）に敏感な映画作家だ。ブッシュ政権によって混乱の極みに達し、いままたイランへの侵略を画策しているアメリカという国家のもとで、個人としてマルチエスニックの集団の一員として、そして表現者として、これからどうしたらいいのかというシヤマランの問いが伝わってくる。

シヤマランは、いつもひとつのメタファー的な物語環境を設定する。今回は、それは、「水の精」の伝説。プールから管理人クリーブランド（ポール・ジアマッティ）の部屋に裸で突然姿をあらわしたストーリー（ブライス・ダラス・ハワード）。一体彼女は何者か？ 大驚が救いにくるとか迷めいた彼女の言葉が頭を離れなかったクリーブランドは、アパート・ビルの住人のアジア人女子学生ヤンスン（シンディ・チャン）からヒントを得る。彼女が母親を通じ、曾祖母から伝えられた古い寓意的な民話の内容を教えてくれた。が、映画的に、このへんは、ちよつともってまわっている。別に「水の精」の話を東洋にレフエレンスさせなくてもよかったのではないか？ が、クリーブランドのある種「敬虔」な性格を示唆するうえでは無駄ではない。

アパート・ビルは、ある種のコミュニティで、色々な人間が住んでいる。それは、形式化された「アメリカ」社会の縮図である。ドアから書架が見える気難しそうな男リーズ（ビル・アーウィン）は、他人とは付きあわず、部屋にいる。つけっぱなしのテレビには、イラクの戦闘やブッシュの演説の映像が流れている。

作家志望のインド人の青年ビッグ・ラン役でM・ナイト・シヤマラン自身が出演している。彼は、料理の本を書いているが、それが世界を救うとストーリーは予言する。彼女の姉のアナ・ラン（サリータ・チョウダリー）は、聡明で勇敢な女性。

最近入居した映画批評家ハリー・ファーパー（ボブ・バラバン）は、何でもわからないことはないといった態度の持ち主で、クリーブランドの質問に、映画の構造分析を鼻にかけたペダンチックな教訓をたれるが、あっけなく怪獣に殺されてしまう。これは、シャマランの映画批評家に対する嫌みのような含みがある。部屋の番号も、「13B」。

このアパート・コミュニティの連中がそろって「水の精霊」ストーリーを救おうとするところに、シャマランは、アメリカ社会が陥っている状況から脱出する可能性を示唆する。を考えている。

「symbolist」という言葉が出てくるが、字幕（古田由紀子）では、「記号論者」と訳されていた。「記号論」は「semiology」や「semiotics」の訳として定着しているのだから、この訳はおかしい。この映画では、「シンボリスト」は「シンボル」を解釈する人の意味で使われており、それは、「symbolist」の普通の意味であるが、日本語の文脈では、「シンボリズム」はよく使われても、シンボルの解釈者の意味で「シンボリスト」が使われることは少くない。その点で、訳には工夫が必要なわけだが、英和辞書には、「symbolist」の訳として、「記号学に明るい人」という訳が載っている。字幕の訳はこれに従ったのだろうか、この辞書の訳はまちがいである。「記号」と「シンボル」とは違う。こんな訳をしたら、記号学者に怒られますよ。

（ワナー試写室／ワナーブラザース映画）

2006年09月05日

ヘンダーソン婦人の贈り物 (Mrs Henderson Presents/2005/Stephen Frears) (ステイヴン・フリーアーズ)

配給のディーエイチシー初の洋画配給だというが、そのせいか、今日は「客層」がちがう。「おばさん」が圧倒的に多い。ちなみに、「おばさん」とは、ある年令の女性のことではない。ある特定の文化的集団概念である。その特徴を簡単に言うと、2人以上になると周囲をはばからぬ声を発し、多くの場合、仲間の誰かの悪口で盛り上がる。あとからあわてて来たので当然なのだが、「暑いわあ、あたし夏きらい」とか言いながら、扇子を取り出し、すぐ横にいて、冷房の温度を気にしているわたしなどにはかまわず、扇子をあおぎ続ける。おまけに、何を食べてきたのか、扇子の風に乗っていやな臭いがわたしの顔を直撃する。さらにうしろでは、別の「おばさん」が・・・。

「おばさん」の攻勢にすっかり滅入っていて気づかなかったが、すぐ前の座席に座っている若い女性は、頭のとっぺんに高い髷(?)を結っている。それがスクリーンを切り、今日はついてねえなあと半分あきらめたが、映画は、そんなことを雲散霧消させてくれる、すばらしい出来だった。夢がある。せりふも音楽もイキである。「based on true events」とあるが、いい話に仕上がっている。戦争に駆り出される若者への悲しみもある。主役は、ジュディ・デンチが演じる70歳の女性だが、彼女からは「おばさん」は感じられない。なぜなら、彼女は「集団」（みんな）には組みしないう自律した女性だからである。

夫が死に、さてどうするかと思っているローラ・ヘンダーソン夫人（ジュディ・デンチ）に親友のコンウェイ女史（セルマ・バロウがいい感じで演じる）は、刺繍とチャリティ（慈善）をすすめるが、根が行動派のヘンダーソン夫人は、閉館となっていた「ウィンダムル劇場」を買うことにする。ショウビジネスにはズブの素人を助けることになるのは、ボブ・ホスキンス演じるヴィヴィアン・ヴァンダム。彼は、他でまだやっていなかったノンストップの公演を提案し、それが見事に当たる。が、すぐに大劇場に真似され、客足が落ちた。そのとき斬新なアイデアを出したのは、ヘンダーソン夫人で、彼女は、舞台上で女性の裸体を見せようというのだった。

歴史を見ていると、新しいことや変革は、下側からは起こらない。おそらく、下側の変化がまずあり、それがかなり社会に潜在的に蓄積され、そのうえで誰かが「変革」という動機づけをするだけなのかもしれないが、「変革」の当事者が底辺の人であつたためしはなく、たいていが上流階級の「変人」なのだ。ヘンダーソン夫人は、そんな一人で、彼女は、ある意味では世間知らずの「お嬢さん」である。が、だからこそ、やろうと思つたとき、既成の「常識」など気にせず、自分がやりたいことに向つて直進する。ヴァンダムは、最初、素人がショウビジネスに手を出しても1万ポンドもの金を捨てることになるからやめなさいと言うが、ヘンダーソン夫人は、「1万ならいいわ」と平然としている。支配階級とのコネもあり、文化省の長官クロマー卿（クリストファー・ゲスト）も手なずけてしまう。

ヘンダーソン夫人は、クロマー卿を散歩に誘い、公演にいざなう。そこには、テントがはってあり、そのなかには、グルメ料理とうまいワインが用意されている。クロマー卿はチーズに目がなく、インドから帰つたばかりで西洋料理に飢えているのか、やたらチーズをほうばるのだった。彼女が取りつけた条件は、裸体はいいが、舞台上で静止していること。動きはダメというもの。ここでふと思ひ出したが、日本でも、戦後のどさくさの時代に、「額縁」を使って裸を見せるパフォーマンスが流行つたらしい。そのとき、肉体を動かさなければ警察のチェックにひつかからないという暗黙の取り決めがあつたのかどうかは知らないが、意外に、この「ランドミル劇場」の手法が利用されたのかもしれない。

夫の死の葬儀のシーンから始まり、その少しあとのシーンで、彼女は、無数に並ぶ白い墓石の1つのまえで祈る。墓石には、「1894-1915 21歳」という文字が見える。彼女は、息子を第1次世界大戦で失っていることが推測できるが、やがて、そこはフランス領内で、彼女の息子は、毒ガスで殺されたことがわかる。この映画は、戦争への、とりわけ戦争で命を失う若者への深い悲しみがよく出ている。

紹介されたヴァンダムに初めて会つたとき、ヘンダーソン夫人は、「あんたユダヤ人でしょう」と言つて、ヴァンダムの気分を害させる。彼は、ユダヤ人であることを隠している。が、面白いのは、彼がユダヤ人であることを印象づけるシーンがあることだ。集めた「女優」をリハーサルで裸にさせるとき、「あんたたちも裸になつてくれなけりゃいや」と言い出した「女優」たちのまえで、ヴァンダムも裸にならないわけにはいかなくなるのだが、その現場に入ってきたヘンダーソン夫人が、「ああ、あんたやっぱりユダヤ人ね」と言う。彼の割礼された陰部を見たのである。

ヴァンダムがユダヤ人であるということは、この映画が「本当の出来事に基づいている」からというだけではなく、ヒトラーが台頭し、ユダヤ人抹殺を開始したとき、「ウインドミル劇場」を運営するというのが、ある意味では、ナチとの闘いの一形態を意味したということに影響づけるためでもある。実際、この劇場は、「1939年9月4日から16日の強制閉鎖の12日間を除いて」第2次世界大戦中もオープンしていたロンドン唯一の劇場だったという。

劇場が閉鎖に追い込まれそうになったとき、閉鎖に反対する観客たちにむかって「大演説」をやる。彼女が、女の裸にこだわったのは、自分の息子の遺品のなかからヌード写真（「フレンチ・ポストカード」）が出て来たことだったというのだ。女を知らずに戦地に行き、死んでしまった21歳の息子。そういう若者たちが、またしても生まれようとしている……。ただ、このへんどうなんだろう。戦争に男を駆り立てる原動力として、歴史的に、「女」がくりかえし使われた。戦争に行くまえに「女」遊びでうさをはらしたりするチャンスがなく、悶々とした気持ちで戦地におもむき、戦意が喪失してしまう方がよほど反戦に役立つのではないのか？ ふと、そんなことも思った。

田舎からスカウトされてきたモーリーンを演じるケリー・ライリーは、『スパニッシュ・アパートメント』と『ロシアン・ドールズ』でウエンディという困った弟のいる女性を演じていた。彼女の独特の目（つき）がこの映画では格別生かされている。

（スペース・オブ・汐留／ディー・エイチシー）

2006年09月07日（1）

朱霊たち (Vermilions souls/2006/Masaki Iwana) (岩名雅記)

京王線の明大前駅を降りて数分の「キッド・アイラック・アート・ホール」へ行くと、建物のまえの椅子に写真家の田中英世さんがいた。舞踏のあるところには必ず氏の姿がある。大学で吉本大輔さんの公演をやるときにも、毎回カメラをかかえてやって来る。パブリシストの原口真由美さんに案内されて席につこうとしたら、山家誠一さんにばったり。「キッド」は移転して「閉所」空間になったので、閉所恐怖症的きらいのあるわたしは、外の空気が吸いたくなって、もう一度外へ。そこでばったり岩名雅記さんに会う。彼の活動はずっと気にしていたが、近年、映画以外の劇場にはほとんど出向かないのと、彼がフランスに住んでいることが多いので、会う機会がなかった。「若返りましたね」と言われ、昔はそんなに老けていたかなと思う一方、最近、精神年令がどんどん下がっていることを思い出した。

岩名の挨拶があり、そのなかで、一部に修正を加えざるをえなかったという説明があった。だから、開映の冒頭にぼーんと予想外に大きな文字で「文化庁援助作品」と出たときは、岩名さん、けっこうまじめだねと思ったが、だんだん見ていくうちに、これは、ジョークであることがわかった。ぼーんと大きく出しておいて、フィスティングのシーンに修正が入ると、両方の画面が不思議なコレスポンダンスを起こし、おかしみが出るのだ。いま、「フィスティング」と書いたが、正確には、病めるマリア（ヴァレンティナ・ミナグリア）を癒すためにヒズメ（澤宏）が彼女の股間に入れるのは、指であって、拳（フィスト）ではない。

ヒズメは、生まれつき手の指がくっついていて拳は作れない。この挿入行為は、おそらく、「聖なる」儀式のはずだが、日本では「いかがなものか」と言い出す族（やから）に格好の題材をあたえるおそれがあるので、修正を加えたのであるが、ポジティブな言い方をすれば、むしろその方が、かえって「神聖さ」が高まると言えないこともない。

明らかに岩名自身を想像させる設定（誕生日——昭和20年2月27日——が同じ）で登場する少年（滝原祐太）のいつときの「白昼夢」か「想像」のように展開する出来事。時は、昭和27年（その日付のあるポスターに、ヘルシンキオリンピックで優勝した「人間機関車」の異名を持つチェコの長距離選手ザトペツクの名が見える）。まだ街に「戦後」が残っていた時代である。

洋館のまえで傷痕軍人が、女の死体をダストシュートのような穴に押しこんでいる。当時、東京には、戦地から負傷して帰国した軍人が、白衣に戦闘帽をつけ、義足や義手をして松葉杖にすがり、アコーデオンを弾いてももの乞いをしていく姿があった。昭和27年というと、すでに戦争が終わり7年もたっていたが、戦地からの帰国者はまだこの時代も続いていたから、「本当」の傷痕軍人がいたことは確かである。が、他方、すでに「傷痕軍人」を騙る（かたる）者もたくさんいて、わたしの記憶にまちがいなければ、この年に封切られた古川ロッパ（蜚洋先生）出演の『さくらんぼ大将』には、ニセの義足をつけて「傷痕軍人」商売に出向く話が描かれていた。わたしも、渋谷に住んでいたので、駅前ではいつも同じ顔の「傷痕軍人」を見たし、山手線の電車のなかでももの乞いをしたあと、原宿駅で一旦降り、方向転換をする「傷痕軍人」の姿を何度も見た。

傷痕軍人は、すでにこの時代から「シンボル」化されていたわけで、これは、いま（たとえば終戦記念日の靖国神社境内）にいたるまで、戦争の記憶のシンボルになっている。シンボルは、「完璧な模造」によつては「再現」されない。時間は、空間の「精密」さによつては再現されない。時間は、つねに生成するから「再現」というのは、適切な言い方ではない。「再現」されるのは、時間の持続の「型」だけである。いずれにせよ、都市や物という空間的なものを「精密」に模倣しても、そのときと同じ時間の持続が流れるわけではない。デフォルメが必要である。この映画では、モハメッド・アルシというフランス人の俳優が演じ、しかも台詞をフランス語にするという大胆なデフォルメによつて、「傷痕軍人」は再持続した。

震災で行方不明になった人の情報を定期的に流すNHKの「尋ね人」の放送の声、街の風物、鉄屑（当時は拾って売るといい金になった）、ポスターなどなど、昭和20年代のオブジェはかなりよくそろえられている。しかし、それらのなかに「西麻布」という標識があるのは、ジョークかもしれない。かつて「筈町」や「高木町」と呼ばれていたエリアが「西麻布」と改名されるのは、東京オリンピック以後であり、いまの六本木通りを高速が走るようになり、それにもなつて大幅な町名改正がおこなわれてからである。ちなみに、市販の地図に「西麻布」の名が記されるのは、昭和42年からである。むろん、こんなことはどうでもいい。

通学の途中、少年は、くだんの傷痕軍人に追いかけられ、謎の屋敷に連れこまれる。この屋敷の空間性は、水平ではなく、垂直であり、この屋敷は、いわば

「天」と「地獄」に通底されている。その際、せりふのなかに、女を押しこんだ穴が「山谷に通じている」と言われていたように、その「地獄」は山谷ということになる。山谷とは、かつて刑場があり、囚人の家族が「涙」（泪）の別れを惜しんだ「泪橋」と「悪場所」「吉原」を結ぶ中間（現在の台東区清川と日本堤のあたり）にある関東で最大の「スラム」にして、ストリート・レイバーの市場だった場所のことである。

空間を垂直化することによって、空間が時間化する。屋敷の階段を上り、下することは、時間の持続である。一旦くだんの穴に落とした女を連れもどしに行くシーンがある。「山谷」に通じるはずの穴を下って行くと、横穴があり、そこを通り抜けるといきなり海岸に出る。それは、わたしには、ブニエルの『アンダルシアの犬』でドアを開くと向こうに海岸があるシーンを思い出させたが、おそらく、この穴には、無数の「横穴」があるはずだ。そして、「過去」をとりもどすということは、過去を「あるがまま」に再現することではなく、そうした無数の「横道」に迷い込み、映画のそのシーン（↓）のように、ある種フェデリコ・フェリーニ的な「祝祭」をくりかえすことかもしれない。

縦軸で見ると「解放的」で、その軸をさまようなかには「祝祭」もあるこの屋敷は、他方、横軸では、極度の拘束を受けている。そもそも、「横」の空間とはびしやりと閉ざされたドアによって遮断され、「世間」との交渉を絶っている。少年は、唯一、その「住人」たちによって入ることを許されたわけだ。彼や彼女らは、自分を閉ざすと同時に外からも閉ざされている。自分らを閉ざしているのは、関東大震災（そのスチルがときどき映る）から第2次世界大戦にいたる、近親者の死への罪責感かもしれない。あるいはもっと「形而上学的」な負い目かもしれない。他方、彼や彼女らを外部から閉ざしているのは、ナチの強制収容所の日本支部から派遣されてきたかのような雰囲気の人とその組織である。首くくり拷象（くびくくりたくぞう）が驚くべき緊迫さで演じるこの役人は、彼や彼女らにガスを吸わせにやってくる。

首くくりさんには、昨年、「身体表現ワークショップ」で来てもらった。イルコモンズが、的確なレビューを書いているが、彼が、そうしたパフォーマンストはうって変わった、この映画で見たような「普通の」芝居が出来る人であるとは知らなかった。『たそがれ清兵衛』の田中泯にまさるともおとらない。田中のようにたちまち消費されてしまうのは困るが、首くくり拷象の「普通の」演技をもう一度見て見たい気がする。

この映画は、「昭和27年」（1952年）にこだわっているが、わたしは、この映画が、その時代をノスタルジックに「再現」する面よりも、この時代を通じて、観客自身をあなた自身の「いまここ」に投げ返す機能に関心を持つ。

この映画の出演者の声や身ぶり（とりわけ長岡ゆりの）のなかに「アングラ演劇」の残り香や余韻を感じることがあった。戦後のオブリジェや事象をとりあげる方法は、唐十郎の状況劇場も寺山修二の天井桟敷も鈴木忠志の早稲田小劇場もよくやった方法である。その意味では、フランスに戦後のさまざまなオブリジェを持ちこみ、セットを組んで撮影されたこの映画には、最初から多層で多孔的な時間軸がつきささっていたわけでもある。

このノートを書くこうとしていた時点で、パブリシストの原口さんから、上映パンフに掲載するコメントを求められ、以下の短文を送った。上述の文章は、この短文から牛の涎のように流れ出たものである。

岩名雅記は、限られた場所（トポス）に深く、多層的・多孔的な無数の時間の穴を穿つ。そこでは、ベルクソン流に言うと、「知覚のなかで動かずに凍っていたところが、元どおり温まって動きはじめる」。『朱霊たち』は、彼のそうした時間の持続を生身の舞踏とはことなる相のもとで可視化したものであり、見る者は、そのラビュリンスを夢遊する。

（キッド・アイラック・アート・ホール）

2006年09月07日（2）

武士の一分 (Bushī no Ichibun/2006/Yamada Yoji) (山田洋次)

「シネマノート日記」には、寸評を書いたが、本欄の執筆が遅れた。「シネマノート」を書くまえに、最近見た作品のスチル画像をトップページに載せることにしているが、例によって無断掲載した写真（↓）にクレームがついた。木村拓哉の肖像権は、ジャニーズ事務所が厳重に管理しており、無断掲載はいくらぬというのである。それは、知らないわけではなかったが、「シネマノート」などは、商業サイトではないし、一般の雑誌や新聞にくらべれば、見ている人の数も少ないから問題ないと思ったのである。が、考えるまでもなく、コピーライトや肖像権というものは、見る人間の数の問題ではない。言い分はもつともなので、すぐに写真を取り下げた。

しかし、文章だけでは体裁が悪いので、何かこの事態を象徴するような写真を作ってから文章を載せようと思っているうちに、他の作品評に追われて、あとまわしになった。氣勢をそがれたということもある。「シネマノート日記」にも書いたが、コピーライトにこだわりすぎると、いまの時代、規制する側は、自分の首をしぼってしまうことになる。メディアの影響も、もはやそのサイズではなく、「シネマノート」のようなミニサイトでも、予測可能なめぐりあわせで「オピニオン・リーダー」に影響をあたえたりする。かつて、いわゆる「PR誌」が、編集者に新しい書き手や新しいトピックや編集スタイルの先駆的モデルを提供したような機能をちっけなネットサイトが持つこともあるのだ。

主役の映像も画像もないこの映画の公式サイトに気になる文言がある。メニューの「特報」をクリックして出てくるほとんど文字だけの「予告編」に流れる「人には命をかけても守らねばならない一分がある」という文である。これは、さまざまところで引用され、またたくまに、この映画のテーマをあらわすかのように思われはじめている。あきらかに映画を見ていない段階でこの言葉にとびつき、これぞ「日本人の美学だ」などと勘違いの賛美を羅列している文章もある。

はつきりといわなければならないが、この文章は、藤沢周平の原作（「盲目剣研返し」、『隠し剣 秋風抄』、文藝春秋社所収）にはない。「一分」という言葉は、主人公新之丞が、弱みにつけこんで妻加世に不倫を強制した島村藤弥に、盲目の身ながら果たしあいを申し込み、まさに刀をまじえる場面で出てくる。

勝つことがすべてではなかった。武士の一分が立てばそれでよい。敵はいずれ仕かけて来るだろう。生死は問わず、そのときが勝負だった。

むろん、新之丞は、「武士の一分」を「立てる」（守るではない）ために闘う。そのためには、自分が殺されてもいいと思う。その意味では、「命をかけ」ることになる。しかし、「一分」を「立てる」と「守る」とはちがう。新之丞は、武士としての「筋」を通そうとしているのであって、ありもしない「武士の面目」のようなものを「守ろう」としているのではない。このへんは、藤沢周平が厳密に区別した重要な点であって、はずしてもらっては困る。

藤沢周平の関心は、藩や体制につかえる武士、江戸の時代も下るにつれて次第に形骸化してきた「武士の面目」などにこだわる権威主義的な武士にはない。彼の主人公には、もはや「守る」べきものなどない。武士であるかぎり、その「分」（分際・身分・性分・天分）は「立てる」。「立てる」ということは、示すということだ。自分にあたえられた「分」をその生活や仕事のなかで実践する、示すということだ。そうした「分」を淡々と示す（が、多くの場合報われない）武士や市井の人こそが、藤沢周平の主人公であり、そして、山田洋次が藤沢周平の作品にこだわる理由でもある。「守る」ような奴は、藤沢にはむろんのこと、山田にとってもふさわしくない。

「人には命をかけても守らねばならない一分がある」という文言は、「人には命をかけても守らねばならないものがある」という文言を思い出させる。似たような表現は、「この世には命をかけて闘う尊いものがある」といった形で『ロード・オブ・ザ・リング―一つの塔』にも出て来たし、『亡国のイージス』の紹介などでも、国家を守るために命をかけるべきだといったニュアンスをこめて使われた。差別的に言うならば、「産経新聞」や「文春」好みの文言である。

原作の世界には、その冗長さをそぎ落とした文体とともに、「分」が「面目」に堕してしまった時世に、その基本のところだけはぎりぎりのところで通す（「立てる」）が、それをタテマエとして「守ったり」はせず、武士の「分」のはずれたところでは、きわめて「人間的」な登場人物たちがいる。彼らは、「分」をどうしても「守らなければならぬもの」とは思っていないが、そういう「分」のなかで生きてきたために、それしか生きようがないから、そうするにすぎない。だから、それがはずれるところでは、かぎりなく自由なのだ。

映画でも白眉をなすシーンを原作は、こう描く。果たし合いのまえ妻を離縁した新之丞は、果たし合いの済んだあと、爺やの徳兵に、おまえの飯は「もう少し何とかならんのか」と言う。すると、徳兵は、すかさず「だから先ごろから申し上げているではございませんか。女中を一人、雇われませ」と。そして、ただちに「女中」が来、数日がたつ。彼女が夕食の支度をする台所から「蕨（わらび）」の香りがする。次の文章が胸を打つ。原作の末尾である。

「去年の蕨もうまかった。食い物はやはりそなたのつくるものに限る。徳兵の手料理はかなわん」

（・・・）

不意に加世が逃げた。台所の戸がしまつたと間もなく、ふりしぼる

ような泣き声が聞こえた。（・・・）加世の泣き声は号泣に変わった。さまざまな音を聞きながら、新之丞は茶を啜（すす）っている。

◆藤沢にも山田にも、失われてしまったものへの哀惜の念がある。しかし、彼らが愛惜しているのは、体制のために命をかけて戦うことや、面目を守るために命をかけることではない。もっと日常的なレベルで失われてしまったものごとである。「盲目剣筈返し」は、武士の面目のために身体を張る一人の中年男の話ではない。面目などは、まるつぶれになっても、その日々の暮らしのなかに人と人との信頼がある。すでに形骸化している「タデマエ」言葉や明示的な表現の一枚下に残存する信頼。ゼスチャーや絶叫的な表現はハデになっても、信頼はどんどん希薄になっていく傾向。とりわけ山田洋次には、そんな状況への懸念がある。

原作では方言は使われていないが、映画は、ややぎこちなく感じる「東北弁」を俳優たちに語らせている。が、方言を使ったことによって、とりわけ木村拓也の場合避けることができなかったであろう「今風若者アクセント」がカモフラージュされ、時代劇としての味を強めた。舞台では高い評価のある檀れいは、1971年生まれながら、「今様」とは質のちがう「距離」を創造できる俳優だ。これは、同世代の女優にはない特質である。時代を再現するなどということはできないのだから、時代劇がやるべきことは、「今」に対する質的に異なる「距離」を創造することである。

（丸の内ピカデリー／松竹）

涙そうそう (Nada sou sou/2006/Doi Hiroyasu) (土井裕泰)

泣くために映画を見る人がいるらしいが、わたしにはそういう趣味はない。てなことをよく書いているので、わたしは、非情な人間に思われているらしく、「こがわさんが泣くことってあるんですか？」と訊かれたことがある。そりやありますよ。毎日映画を見て、泣いたり笑ったりしていると、毎日こんなに感情過多な生活をしていていいものだろうか、映画にくらべれば没感情的な実生活に映画の感情過多なものを求め、それが果たせず、廃人になってしまうのではないかと心配するくらいです。

それでは、「泣ける」という宣伝文句や評判の映画を敬遠するのかというと、泣くということだけが映画に感動する主要な感情反応だとは思わないからだ。泣くとか笑うというのは、あまりに紋切り型の感情表現だ。それと、最初から「泣かせる」（要するに涙を流させる）ことをねらった映画というのは、売春婦・夫の安いコケトツリのようなもので、見えすいていてではないかと思うのだ。先日、『サッド・ムービー』を「涙ポルノ」と呼んだのもそういう理由からだ。

そんなわけで、この映画はずっとあとまわしにしてきた。「涙そうそう」というのは、森山良子作詞・BEGIN作曲のヒットソングに由来するとしても、その意味は、沖縄の表現で、「涙があふれてぼろぼろこぼれる様子」を意味するというのだから、かんべんしてよと思ったのだ。しかし、映画自身は、単なるお涙頂戴ではなく、見方によっては、兄と妹との「近親相姦的」な潜在愛に迫る側面もあり、なかなか面白かった。

わたしは、「感じのいい」人というのは、心の内に猛烈な屈折を隠しているものだということを知らず、かなり時間がかかった。いつも笑顔をつとめ、人をそらさない男、人前で――妻に優しい男、夫に寛容な妻、親をいたわる息子、きびきびと元氣よく働く女性、笑顔の明るい女・・・ZINEの朝のドラマが喜びそうなお見せをした人々というのは、辛くて、悲しい過去や隠された現実を持っていて、思っているよりいい。彼や彼女らは、サバイバルの必要からそういう表情を身につけざるを得なかったのだ。逆にわたしのようには、いつも人の気分を逆なでするようなことを平気で言ったり書いたりしている奴は、意外と単純明快な過去と現在のなかで生きている断定していい。

場所は沖繩の那覇。時は2001年という設定。市場で食材のデリバリーの仕事をしている21歳の新垣洋太郎（妻夫木聡）は、人気者であり、その表情は明るい。妻夫木としても、こんなに「感じのいい」青年を演じることはめずらしいと思わせるくらいだ。が、彼には、つらい過去がある。母（小泉今日子）との母一人子一人の生活、母の再婚でいっしょに暮らすことになったトランプペッターの義父（中村達也）と義妹・カオル（長澤まさみ）、そして義父の家出、母の病死。フラッシュバックで示されるこれらの過去は、洋太郎の日常の表情のなかにはない。

祖母（平良とみ）の庇護はあったとしても、母の死後2人がどんなに苦勞して生きてきたかは、想像にあまりある。それを思うと、洋太郎の明るい表情が、そうした苦勞のなかで生活の必要から身につけられたものであることがわかる。そして、このことは、カオルの場合も同じだ。二人は、助け合いながら、世間には笑顔を「感じのよい」態度を見せながらなんとかここまで生きてきたのである。母は、泣きなくなったら鼻をつまんでがまんすることを彼に教えた。だから、この映画を見て泣くとすれば、映画のポスターにあるような、妻夫木と長澤が涙の表情を見せているシーンではなくて、逆に、彼や彼女が明るく、楽しげな表情をしているときである。その背後にある悲しさと辛さを思えば、泣かずにはいられない。

16歳になったカオルが、それまで暮らしていた祖母のもとを離れて、本島にいる洋太郎のところにやってくる。「兄」のところに下宿して高校に通うわけだ。外見的には、こういうことは、「美しい」ことである。「妹」のために家を直し、スペースを作り、迎える。彼は、まるで父親のように彼女を守り、世話する。しかし、男と女、いや同性同士、親子・・でも、「昇華」された愛などというものは、欺瞞である。まして、血のつながりのないことを知っている2人には、暗黙のうちに性的関心が沸き起こる。

この映画は、「明るさ」の背後に透けて見える辛さやせつなさを描く割には、こうした性的屈折の方は示唆的にしか表現しない。久しく会っていなかったカオルが女らしく成長した姿を見たときの洋太郎の反応や、洋太郎の恋人・恵子（麻生久美子）を初めて見たときのカオルのとまどいなどのなかに、そういう面が何度か表現されるが、2人は一線を越えるわけではない。むしろ、その逆にカオルは洋太郎の家を出てアパートで一人暮らしを始める。しかし、そのときの別れにシーンや、台風がカオルのアパートを直撃した夜、まるでテレパシーで彼女の危険を感じとったかのように洋太郎が彼女を助けにやって来るシーンからは、ほとんど2人の「恋愛感情」が伝わってくる。

そういう意味で、このドラマは、どちらかを死なさなければ、終わることができない宿命にある。案の定、そうなるのだが、わたしの好みとしては、洋太郎とカオルは、兄妹の関係を解消してしまってもよかったのだ。せつかく沖繩を舞台にしたのだから、もっと「大らか」に行ってもよかった。森山良子は、「涙そうそう」の作詞を、実兄の死に触発されて書いたという。その詩のなかには、「さみしくて恋しくて 君への想い 涙そうそう／会いたくて 会いたくて 君への想い 涙そうそう」とある。わたしは、兄弟愛というものを知らないのだが、ここまで表現したら、これは確実に「恋愛」感情だと思うのだ。

(東宝試写室／東宝)

2006年09月13日

世界最速のインディアン (The World's Fastest Indian/2005/Roger Donaldson) (ロジャー・ドナルドソン)

「インディアン」とアンソニー・ホプキンスとがイメージ的に結びつかなかった。が、バイクの話と知り、ははんと思った。それは、アメリカの「インディアン・モーターサイクル」のことだったのだ。実は、わたしが子供のとき、「インディアン」という言葉は、いまだ言う「ネイティヴ・アメリカン」のことではなく、バイク(ただし、わたしが子供のころは「オートバイ」と言っていた)の名称としてはじめて記憶に焼きついた。親のところへ出入りしていた人が、たしか緑系の色(いや、赤だったかもしれない)をした「舶来」のオートバイに乗っており、その名が「インディアン」だったのだ。そこには羽根を頭につけたネイティヴ・アメリカンの酋長(?)の顔のマークがあつたが、そのマークが何であるかを知るまえにオートバイ＝インディアンというイメージがわたしの幼い意識のなかに刷り込まれたのである。

この映画は、「1000cc以下の流線型モーターサイクル」の最速記録保持者バート・マンロー(1899-1978)の実話にもとづいている。ニュージーランドに生まれ、1940年代にはすでにオーストラリアのロードレースで数々の新記録を出していた彼が、すでに初老に達した1963年に、アメリカのソルトフラッツの「スピードウィーク」に参加することを決意し、ニュージーランドから初めて北米への旅をし、そこで改造の愛車「インディアン」で歴史的な記録を達成する間のストーリーである。レースのシーンも迫力があるが、それよりも、アンソニー・ホプキンスが見事に演じる、バート・マンローという人物の独特の魅力的な人柄が見る者を引きつける。

何でも自分でやってしまおうという人間は、歳をとらないのかもしれない。そして、そういう人間は、子供と相性がいい。自分自身がいつまでも「子供」だからだ。冒頭、バートが、ガレージの作業場でチタンを溶かして、鋳物を作っている。何とそれは、バイクのエンジンのシリリンダー(↓【追記】)で、彼は、「インディアン・スカウト45」の各部を改造し、もともとは80km程度しかスピードが出ないはずのマシーンをとんでもないスピードマシンに改造しているのだった。隣家の少年トム(アーロン・マーフィー)は彼の大の仲良しで、バートは彼に向かって、「夢を追わない人生は野菜と同じだ」といった人生哲学を語ったりもする。

【追記／2007-02-21】この個所について、「つき党 hatena」氏より以下の指摘があった。わたしは、内（ピストン）と外（シリンダー）とを間違えたのだ。ご指摘に感謝。

ところで、さきほどあらずじを検索している過程でヒットした粉川哲夫氏のサイトで、「冒頭、バートが、ガレージの作業場でチタンを溶かして、鋳物を作っている。何とそれは、バイクのエンジンのシリンダーで」と解説されているのだが、これは誤り。「冒頭、バートが、ガレージの作業場でチタンを含有した旧式車のピストンを溶かして、鋳物を作っている。何とそれは、バイクのエンジンのピストンで」なら正解。チタンをピストン用途として理想的に含有しているものを、この世に数多あるなかから探り当てるといって、バートの執念を演出した、冒頭としてけっこう重要なシーンです。

◆離婚して一人暮らしのバートは、けっこう持てる。前立腺の調子もよくないのに初老のガールフレンド、フラン（アニー・ホイットル）とデートし、彼女の家に泊まって、狭心症を起こすが、ソルトフラッツの「スピードウィーク」に参加する決意は固い。フランが救急車を呼び、彼女がバートを泊まらせたことを近隣の家の連中たちが知ってしまい、救急車で運ばれるバートの姿を見て、「いい歳をしてあの女も男も・・・」といった目で見られても、フランは、「おいぼれの男だって愛が必要なのよ」と動じない。いいシーンである。この時代、アメリカでもまだ「反乱」の時代の前夜で、ましてニュージールランドは、猛烈保守的な社会意識が浸透していた。そのことを考えると、フランという女性性は、非常に自律した、進んだ女性だったということになる。バートの方も、朝、フランの朝食を作るなど、その時代の平均的な男とは一線を画している。

当時、ニュージールランドからアメリカまでは、2000ドルの旅費を必要とした。1275ドルためたが、足りない分は、フランの助言で、家を抵当に入れて金を借りることにした。2000ドルといっても、飛行機代ではない。コックをやりながら貨物船に乗せてもらって西海岸まで行くのである。が、バート・マンローという人物は、どこへ行っても、すぐに歓迎されてしまうような愉快さを持っている。船を降りるころには、船の連中と親しい仲になっている。

ハリウッドに着いて、タクシーに乗り、その値段の高さにびっくりするバートだが、タクシーに案内されたモーターのフトント係の「女」ティナが親切にしてくれて、格安な部屋に泊まることができた。実は、このティナはトランスジェンダーの男で、バートの魅力に人目惚れしたのだった。演じているのは、『ドッジボール』などに出ているクリス・ウィリアムズだが、その目が実に色っぽい。彼がほかでこの種の役を演じているかどうかは知らないが、この演技はなかなかのもの。

ソルトフラッツまでの北米の旅のなかで、自作のトレーラーが壊れ、泊めてもらった家の未亡人エイダ（ダイアン・ラッド）も、バートにすぐ惚れる。このへんの雰囲気は、旅する男と一夜の愛といったありがちのドラマパターンではあるが、バーという人間のキャラクターに似合っている。

ニュージールランドには DIY (Do It Yourself) カルチャーの伝統があるのだろうか？ オークランドにラジオアートの集まりで行ったとき、市内に何軒かち

やんとしたラジオ部品店があることを発見した。近年、この手の店は軒並みなくなっているのである。しかも、それが、秋葉原のように「業者」や「プロ」向けというより、趣味人や何でも自前で直す人向きの品揃えなのだった。聞いてみると、車でも電気製品でも、けっこう自分で直す人がいるとのことだった。バート・マンローのような人物は、こういう土壌の草分けだったのかもしれない。

ソルトフラッツへの道すがら、ベトナムに行く若い兵士を同乗させる。彼は「ナムへ行くんだ」と言うが、バートは当時の新語 (Nam→Vietnam) を知らず、「え、ナム？」と聞き返す。当時、アメリカは、まさにベトナム戦争前夜であり、翌1963年には、アメリカの傀儡政権だったゴディエム政権が崩壊し、アメリカにとつての危機が高まる。CIAはその危機を察知し、軍は、徐々に兵士を投入しはじめていた。この若い兵士も、そういう反共要員の一人としてヴェトナムに派遣されようとしていたにちがいない。

「スピードウィーク」に参加するには、あらかじめ登録する必要があることを知らなかったバートは、すでにジェットエンジンを搭載した「バイク」も出はじめていた時代にしては、彼のバイクがあまりに「みすぼらし」かったこともあって、あやうくレースに参加できなくなるところだった。同じ出場者だがバートを尊敬するジム(クリス・ローフォード)の尽力もあって、最終的に出場できるようになるとき、係員が言う「Ione of these days」(こんな時世ですから)というせりふが意味深い。この時代、1961年にケネディが大統領になり、社会の気分としては、旧弊を打破する雰囲気盛り上がりつつあった。係員の言葉は、そうした時代の空気を意識し、「旧弊にとられない時代だから」という含みがこの言葉に出ている。規則規則とあまり固いことを言う時世ではないというわけだ。このへんにも、この映画の手堅い作りがよく出ている。

(ソニー試写室/ソニー・ピクチャーズ・エンタテインメント)

2006年09月14日(1)

プレスリー VS バイラ男 (Bubba Ho-tep/2002/Don Coscarelli) (ドン・コスカレリ)

エルヴィス・プレスリーが生きていて、黒人に整形されてしまった(?)

J・F・ケネディ(オシー・デイヴィス)と老人ホームで出会うという話ということで、ハチャメチャなドラマを期待したが、けっこう地味な、どちらかというと「老い」をあつかった映画だった。「プレスリー」(ブルース・キャンベル)が最初からナレーションをしているのもそのためだ(当初の計画ではそうではなかったらしいが)。功成り遂げた人間の晩年の意識を描いたものとしては独特の味わいがある。

プレスリーが、あるとき決意して、自分のそっくりさんと入れ替わり、「プレスリー」の死後も70歳になって生き延びていたという設定は面白い。義経↓ジンギスカン伝説を待つまでもなく、われわれには、そういう期待があるからだ。

ブルース・キャンベルというキャラクターと、いまの特殊メイキャップ技術との組み合わせは、成功しているが、基本的にこの映画はB級で、ディナーの味ではなくて、ラーメンの味である。ラーメンでまずいのに出会うと腹が立つ(な

ぜなら、いまはインスタントものでもそこその味を出すようになってきているから）が、この映画は、ラーメンで言うと、銀座の直久ぐらいの味かな？ 特に凄いと
いうことはないが、食いばぐれはない。

4000年まえのエジプトのファラオのミイラが盗まれ、それに取りついて
いた悪霊「ババ・ホ・テップ」が「プレスリー」たちのいる老人ホームを襲うと
いう設定は、わたしには、たかだか、「悪霊」もののパロディと、「プレスリー」
に、コンフリー風のあの独特の「見得切り」を見せるための仕掛けにすぎないよう
に見えた。「悪霊」退治などよりも、もっと響いて来るのは、26歳の「プレス
リー」の「晩年」の生き方なのである。

映画的には、フラッシュバックがストップモーションになり、そこから「現
在」のドラマがはじまる間合いの取り方がなかなか面白かった。特に新鮮という
わけではないのだが、わしもやってみたいという気にさせるのだ。

黒人の「JFK」のベットのヘッドの上の写真は、オズワルドの警察写真で
あるのも笑わせる。

この映画は、100万ドルほどの低予算で製作された。そのため、エルヴィ
スの音楽や映画からのクリップを使うこともできなかったらしい。が、これこそ
「貧乏を逆手に取って」成功した作品である。

この映画は、すでにDVDで見ることができるとのこと。DVD版には、そのメイキング
(The Making of *Bubba Ho-Tep*/2004)が収録されている。
(映画美学校第2試写室／トルネード・フィルム)

2006年09月14日 (2)

ホステル HOSTEL (Hostel/2005/Eli Roth) (イータイ・ロス)

「ホラー」だと思って見に行った作品がそうでもなかったもので、今度は正真
正銘のホラーかと思ったら、また裏切られた。総プロデュースがタランティノー
という売りこみも気を引くが、タランティノー臭はあまりない。とはいえ、その
裏切り方は、『プレスリー VS ミイラ男』よりは屈折していて、前作の「失望」
を少しばかり癒してくれた。

ブラディなホラーとしては、『ソウ』などの方が「怖い」。その手のものを
期待すると、失望するかもしれない。ストーリーは、「うぶな」アメリカの青年
たち（そのなかにアイランド人もいるが、なぜアイランドなのかわからない）
がアムステルダムで合法のマリワナや売春を楽しみ、たまたま知り合った男から、
チェコには「女とやり放題」の村があると聞いて行ってみるが、そこに
は・・・という展開。全体として（特にアムステルダムのシーン）ゆるいテン
ポで、緊張感がなく、結末も予想がつく。

アメリカからヨーロッパ旅行に来た2人の大学生、パクストン（ジェイ・ヘ
ルナンデス）とジョッシュ（デレク・リチャードソン）は、アイランドからの
旅行者オリー（エイゾール・グジョンソン）と知り合い、彼の案内でアムステル
ダムにやってくる。このあたりは、いまヨーロッパでもふたたび「醜いアメリカ
人」のレッテルを貼られているアメリカ人を演じていて、面白いが、さほどの奥

行きはない。相手が相手なら、このような差別を受けてもしかたがないといった程度の描き方。別にいま世界でアメリカ人がどういう印象を持たれているかを描くつもりではなさそうだ。このへんがものたりないし、この中途半端さがこの映画の全体的な傾向になっている。

ただ、あえて深読みすると、これは、カフカをちよっぴり真似ているのかなという側面がある。もともと、この映画は、イーライ・ロスが、タイのサイトで人間狩りのな「殺しの休暇」(murder vacation)を1万ドルでかきで勧誘しているのを見て、興味をおぼえ、タランティノーに話を持ちかけたところから始まったという。が、それでは、どうしてその舞台をチェコにしたのかという点になると、カフカが介在してくる。3人が列車でやってきたチェコの田舎のホステルでは、最初から女性と相部屋になっており、そのなかにプラハ出身の女ナターリヤ(バルバラ・ネデルヤコーヴァ)がいる。プラハ出身だと聞いたバクストンは、「ああカフカの(街)の」と言う。さりげないシーンだが、この映画がカフカを意識していることを示すシーンだ。

カフカの作品世界は、「常識」を基準にすると、「不条理」で「狂気」だらけの世界だが、一つの鍵を見つけると、すべてが極めて整合的であることがわかるような世界だ。しかし、カフカの場合、いわゆる「怪奇小説」のように、そういう日常性を逸脱した世界を「奇異」なるものとして呈示しているのではなくて、そのような整合性と論理がなぜ生じているのかという問いを呼び起こす。この映画の場合は、「殺しの休暇」のような商売を考えた奴がいて、最初その魂胆を知らずにやってきた3人がその世界に巻き込まれ、最後にそのからくりがわかるというだけのことだが、とはいえ、じゃあなぜこのような商売が成立するのかという点になると、その問いはカフカのようでなくもない。

人は、なぜ金を払って拷問や人殺しをしたいと思うのか？ 人を苦しめて楽しむということはどういうことなのか？ カフカの小説のなかには、自分を拷問にかけるさまざまなパターン——寓意的だが非常にヴィジュアルな拷問機械(短編「流刑地にて」)から、今日の情報・メディア的なマインド・コントロールによる拷問まで——が描かれている。そこには、肉体を消したいという欲求と、にもかかわらず肉から離れることができないという人間の性(さが)との矛盾、基本的に肉体を否定的に見ることによって規律を維持してきたキリスト教文明の矛盾・・・がからんでいる。

とすれば、こういう問題をこの映画のように、いかにも「アメリカン」に、つまり「復讐」という形で解決し、「ジ・エンド」に終わるのは、安易すぎる。しかし、見方を変えれば、その意味では、この映画は、最後まで「アホな」アメリカ人(ブッシュ的知性のレベルのアメリカ人)を描いていると言えなくもない。同様に捕まえられた日本人の女をバクストンが助けるのは、「日米運命共同体」というやつ？ これは深読みすぎ。

チェコのホステルの「怖い」連中を演じる俳優はみない演技をしている。現地で雇ったらしいストリート・チルドレンもいい感じを出している。ただ、「客」の一人を演じている三池崇史は、なさけない演技をしている。どうした三池？

(ソニー試写室／ソニー・ピクチャーズ・エンタテインメント)

2006年09月19日

地下鉄（メトロ）に乗って (Metoro ni notte/2006/Shinohara Tetsuo) (篠原哲雄)

浅田次郎の原作の映画化ということもあるのか、試写室はたちまち補助席まで満席。堤真一、常磐貴子、岡本綾と手堅い出演者に篠原哲雄という手堅い監督の組み合わせ。大沢たかおが堤のおやじ役をするというのだが、どうか？ 『メゾン・ド・ヒミコ』で懲りたのかと思っただけでまたまた登場の田中泯は？

よよよ。なぜかわからぬが、音量が一目盛り大きい。地下鉄の音響を強調するためにもともと音量が大きいのではなくて、あきらかに映写室の操作で音量が上げられている。このぐらい上げれば、ケータイの1つや2つ鳴ったとしてもビクともしないだろう。が、これでは、細部の音が死んでしまう。

かなり最初から田中泯が登場したのには驚く。きっちりとスーツを着こんだ堤真一が丸の内線の赤坂見附から地下道を通って半蔵門線の永田町のホームに出ると、そこで、田中泯が演じる「野平先生」を発見する。帽子をかぶった髪は白く、眼孔は鋭いが、その目にはどこも見ていないような空虚さがある。田中の舞踏のときの目だ。久しぶりに再会した「先生」は、教え子の長谷部真一（堤真一）に時代劇の武士のような言葉でモノローグ的なせりふを吐く。わたしの偏見では、自伝的な物語（原作は、浅田次郎の自伝的要素が強い）で「先生」が登場すると、警戒した方がいいと思っている。主人公が心に迷いをいだいていたりしていると、ぼったり昔の恩師に出会ったりする。恩師でなくても、迷っていた「導師」の人物とか流浪の老人でもいい。とにかく、そういう人物がいかにもというせりふを吐き、すぐに消える。主人公は、その言葉に触発され、何かを決意する。このパターンには、嘘がある。ほんとうは、もっと錯綜した、必ずしも「劇的」ではないプロセスなのに、それを「劇的」に描こうとするときに導入される技法ではないか？

偏見から出発するのもナンだが、この映画には、概して、外見とは別の目的のためにその技法が使われているといったおもむきがある。野平先生なしでも描けることをあえて「先生」の存在のもとに描くのと同様に、この映画の基本的なスタイルになっているフラッシュバックは、必ずしもここで明記されている時代を描くためのものではない。むしろ、フラッシュバックの使い方は、一つではないから、それでいいのだが、そういう効果をねらうのなら、別の技法でもよかったと思わせるところが、やはり問題だ。

「東京オリンピックに沸く昭和39年」、闇市のある終戦直後、さらには戦中とフラッシュバックするが、そこで「再現」された時代はかなりアバウトである。たとえば、長谷部真一の家があった丸の内線の「新中野駅」を出てすぐのシーンで、街の標識に「中央3-4」という文字が見える。その周囲は、一応「昭和39年」（1964年）の風情に似せてあり、出口を出た真一がそれを見て困惑する。だが、もしこのシーンが昭和39年だったとすれば、このあたりはまだ「中央3-4」にはなっていないかった。ちなみに、日本地図が昭和25年に発行した地図でも、新中野駅の周辺は、「本町通」と表記されており、JRの中野駅との間を走るいまの「大久保通」は、「宮園通」と表記されている。オリンピックを目標に多くの町名変更が企画されたが、その実施は、場所によってオリンピック後に

ずれ込んだ。『Always 三丁目の夕日』を時代の資料のように使っている人がいるので、念のため書いておく。

この映画のフラッシュバックは、記憶を呼び起こすためのものではなく、理論的に言ってしまうと、描こうとする対象に対して「ほどよい」距離を作るための緩衝的ないしは異化的機能として使われているにすぎない。真一の父親は戦後、満州から帰国し、戦後のどさくさのなかであやしげな仕事をしながら財をなした男である。真一とは確執があり、ほとんど縁を切っている。そんな父親でも、息子は息子であり、完全には抹殺することができない。たまたま弟から知らされた父の病状に、父親への思いをつのらせる。恋人（岡本綾）のアパートと自分の家とのあいだを往復するような生活だが、家には息子と妻と自分の母親（吉住和子）がおり、自分と記憶のなかの父親とがダブルことがある。理論的には、あっさりと告白してしまえば簡単だし、まして父に会い、自分の思いをストレートに話してしまえば簡単なのだが、そうはいかないところが現実であり、とりわけ「シャイ」な日本人のありがちな状態である。そういう「シャイ」さを維持したまま、心を吐露させる方法が、この映画のフラッシュバックなのである。

そう考えれば、フラッシュバックのなかで描かれる若い時代の父親（大沢たかお）が、今風の大げさな表情としゃべり方なのも気にならなくなる。終戦直後の激動の時代には、人々はみな個性的でダイナミックだったと思うが、近年のテレビがとりわけ好んで使いがちなオーバーゼスチャー（これらは、劇画経由でテレビに入り、お笑いで日常化した）は、その時代には似合わない。その点、彼の「情婦」を演じる常磐貴子は意外にそれっぽい雰囲気を出していて、常磐の演技としても最上の部類に属する。一皮むけた感じ。他方、大沢のワイルドさは、彼がワイルドに演じれば演じるほど、時代からズレてしまう。終戦直後のワイルドさは、織田作之介や田中英光らがその文士的日常的なかで気取った「無頼派」スタイルで、もっとハッタリ的な要素が強かった。その反面、えらく自虐的で、暗く、大沢の演技的キャパではカバーしにくいエモーションである。

近代日本の環境のなかで対峙する息子と父親とのあいだには、言いたいことをストレートに言い表さない「シャイ」と「ミエ」と「イジ」の壁がある。それが、文学的テーマにもなってきたのだろうが、いまはその壁が別のものに変わってきているのだろう。スタイリッシュな離婚が増え、アメリカ並にかなりのパーセンテージの男が離婚を経験し、シングル・ペアレント・ファミリーが増えてきいま、親父と息子との関係は、憎みあいとか、絶縁とかいうようなことでは済みにくくなっている。少なくとも息子が幼いあいだは定期的に会うとか、妻が別れた夫を息子に対して「悪者」あつかいしないとか、『08年代のアメリカ映画で出つくしたパターンが、いま、日本の生活レベルで目につくようになった。この映画は、そういう意味では、ひと時代まえの息子・親父関係を描く。

この映画のCMのキャッチフレーズに、「あなたは、父になる前の父親を知っていますか？」とある。わたしに関して言うと、わたしは会いたくない。こういう発想の前提には、若い時代の自分の父親は、自分と似ているだろうという暗黙の了解がある。親子だからどこかは似ているはずだが、しかし、こういう比較のなかには、自分自身に対して直面するののためらい、はじらう「シャイ」と「ミエ」と「イジ」の壁がある。そういう壁で日本の近代社会はできていたのだろうが、もう、そんなものは願ひ下げにしたい。

ところで、この映画のもう一つのキャッチフレーズは、「あなたが生まれる前の母親に会いたいですか？」とある。問う方は同じだが、息子と娘では、親への姿勢が異なる。娘と母親との関係は、60年まえでも、それほど「シヤイ」と「ミエ」と「イジ」の壁でへだてられてはいない。むしろ、時代を限定したとしても息子と父親との関係がワンパターンでないのと同様に、娘と母親との関係も、たがいに嫉妬しあったり、娘が逆に「母親」的意識をいだいたり、さまざまだ。この映画の場合は、娘（岡本綾）が母のなかに、自分がまだ気づかなかった母の要素を発見するらしいシーンがあるが、娘と母の関係がメインではないので、それ以上は描かれない。

細かなことだが、『Always 三丁目の夕日』でも指摘したように、店頭のテレビが室内アンテナだけで鮮明なカラー映像を映し出すということは、オリンピックの時代でも無理だった。『Always 三丁目の夕日』は、東京タワーに近い街の話だからまだ許せるとしても、中野区では、まして通りに面した商店の一階では無理だったはずである。しかし、映画は、絵柄の関係で、ついついそんなことをしてしまう。しかし、時代を暗示したいのなら、ちらりと屋根の上のテレビアンテナ（旧式であること）を映すほうが、気がきいているだろう。（ギャガ試写室／ギャガ・コミュニケーションズ）

2006年09月20日

グアンタナモ、僕たちが見た真実 (The Road to Guantanamo/2006/Michael Winterbottom) (マイケル・ウィンターボトム)

30分まえに着いたが、会社の人はまだ来ていない。しばらくして登場した人がプレスの準備をととのえたが、合図がないので、みな、ロビーの椅子に座ったまま。まあ、車や電車が遅れたり、いろいろな事情はあるのでしたが、こういうのって、微妙に興行にひびくんですね、なぜか。

映画は、猛烈いい。いま政治的な映画を撮らせたら、ウィンターボトム右に出る者がいないと言えるくらいに彼が撮ったのだから、まちがいない。まるで現場に飛び込んで撮ってきたドキュメンタリーのような迫力とリアリティがある。

しかし、『ウェルカム・トゥ・サラエボ』も『イン・デイス・ワールド』もそうだったが、いずれの場合も、つねにショッキングな効果を維持したまま世界を摘発するウィンターボトムの映画は、意外に、あとに残らないのだ。なぜだろう？ どこかのブログで誰かが、わたしの『イン・デイス・ワールド』評を「ものたりない」と書いていたようだが、わたしとしても、もつとコミットして書きたいが、テレビの実戦報道を見たあとのように、すぐに熱がさめてしまふのだ。「ものたりない」のは、そんな経緯と関係がある。

この映画でウィンターボトムは、再現的方法を取る。グアンタナモ米軍基地も、細部まで「再現」し、そこで役者（素人も含む）に演技させる。それは、うまく撮ったドキュメンタリーや報道映像に観客を立ちあわせるのと同じである。が、「事実」の映像は、それが「リアル」であればあるほど、つまり、「さもあらなん」と「納得」させるものであればあるほど、その「事実」の方へは頭が行

つても、映画そのものからは関心が飛んでしまうのかもしれない。『ウェルカム・トゥ・サララエボ』は、戦場を撮るテレビジャーナリストの「良心」のような問題をあつかっていたが、その映画を撮っているウインターボトムのカメラの存在そのものについての問いは、終始括弧に入れられていた。この映画でも、こういう映画を作ること自身についての問いはない。カメラは、「透明」なものとして前提されているのだ。

ブッシュ政権は、イラクにおける大量破壊兵器の存在に関しても、信じがたい詭弁を弄(ろう)してきたが、キューバのガンタナモ湾の米軍海軍基地 (U.S. Naval Base Guantanamo Bay) にイラク人を収容し、しかも自己弁明のチャンスもあたえないというような非人道的なことをしていることに關しても、ほとんどへ理屈に近い詭弁でその「正当性」を主張している。そもそも、なぜあんな場所にあるような拷問を含む劣悪な環境に移送者を閉じ込めることができるのか？ それは、米国市民も非市民も同等にあつかうことをうたったアメリカの憲法に反するのではないか？ しかし、公的な論理では、それができるのだ。その公式的な理由は、ここが、「外国」であるために合衆国連邦法の施行範囲外であることである。最高裁は、すでに1891年に、アメリカ憲法は他国には摘要されないということを決めている。

ガンタナモ湾の米軍海軍基地は、米国で最古の海外基地である。米国に對立するキューバにあるのが不思議かもしれないが、その歴史は、カストロが革命を起こして立ちあげたキューバ共和国よりも古いのだ。米国がこの土地を永久租借したのは、1903年である。

しかし、米国が事実上自国の憲法理念をふりかざして他国への政治介入を行なった例は数かぎりない。「外国には米憲法が摘要できない」というのは、米国がこれまで行なってきた海外侵略の詭弁でもあるのだ。そういう形で「Law-free zone」(「無法地帯」と訳したほうがいい)を作り、その「法的なブラックホール」を利用して米国内なら「犯罪」とみなされるさまざまな行為を「合法的」に遂行してきた。外国の米国人を保護するために軍事介入するのも、ひんぱんに行なわれ、そこでは、確実に米憲法が摘要されている。

なお、一貫して硬派の体制批判をつづけているラジオシヨウ「Democracy Now」のエイミー・ゴールドマンは、2005年に、ガンタナモ湾の米軍海軍基地で通訳として働いたことのある陸軍軍曹エリック・サールにインタヴューし、彼が見た性的陵辱、嘲笑的な尋問、犬を使った脅し等の拷問が行なわれていたことを暴いている。その一部は、彼女自身が Alter Net によせた記事でも読める。

(映画美学校第2試写室／クロックワークス)

2006年09月21日

トリスタンとイゾルデ (Tristan + Isolde/2006/Kevin Reynolds)
(ケヴィン・レイノルズ)

大分まえから試写をまわしているので、客も多くはない。

「リドリー・スコット」の名で宣伝しているが、実際に彼がプロデュースしているにしても、リドリーにしては、彼自身が監督した『キングダム・オブ・ヘブン』にくらべて、出来上りのスケールが小さい。その分、心理的な描写は細かいかも。

ここでは、死や結婚のことがドラマの鍵になっているが、いつも、こういう歴史ものを見ていて思うのは、そのアバウトさである。それと、歴史もこういう「伝説的」な時代のことになると、その本来の時代性などというものは、問題にならないのではないかもしれない。プレスで、井辻朱美氏（白百合女子大学教授）がインストラクティブな解説を書いておられるが、それによると、トリスタン伝説といっても、6世紀ごろにケルトの歴史に登場したものからワグナーの楽劇『トリスタンとイゾルデ』にいたる10数世紀のあいだに、さまざまなヴァージョンがあるという。当初は「駆け落ち」物語で、それが、「永遠の愛」の物語の様相を呈するのは、12世紀以後、騎士道が称揚されるようになってかららしい。「愛と死の同一性」のテーマは、19世紀のロマン派によって強調された。

井辻氏がちよつと示唆している「媚薬のモチーフ」は、おそらく、トリスタンとイゾルデ伝説のさまざまなヴァリエーションを横断する重要なテーマかもしれない。イゾルデ（ソフィア・マイルズ）は、ある意味で、薬草のプロだった。映画でも、イングランドに遠征して戦死するモーホルト（グラハム・ムリンズ）（親が決めたイゾルデの許婚者）と彼女が薬草談議をするシーンがある。ちなみに、トリスタン（ジェームズ・フランコ）は、アイルランドから侵略して来たモーホルトらの軍に攻撃され、瀕死の重傷を負う。死んだと思われ、葬船に乗せられたトリスタンは、海をただよい、アイルランドの浜に流れ着き、イゾルデとその乳母ブラーニャ（ブローナ・ギャラガー）に発見される。彼が快癒するのは、薬草を用いたイゾルデの施療のおかげだった。

この映画で、死者や傷を負って死に瀕した者は「葬船」に乗せられ、波間をただよい、漂流する。葬船に乗った者が死んだとき、その船は燃やされるのだろうか、あるいは海の藻くずと化すまで、波間をただよふのだろうか？ トリスタンの船は流れ流れて、アイルランドの海岸に流れつき、イゾルデとその乳母に出会うから、「幽霊船」となるのが普通だったのかもしれない。ここには、独特の死生観がある。

こういう死に方は、たしかに、近代以後の死に方とは違う。しかも、10世紀ぐらいの歴史的幅のあるトリスタン伝説をどの時代に設定するかで、その違いも大きくなるだろう。アナールの歴史家たちの研究によれば、死が恐怖の対象になったのは、ヨーロッパでは、中世末期、14世紀のなかごろからだという。小児の死亡率がはなはだしく高かった中世には、死は日常生活のなかにつねに存在した。

この映画で、娘や息子の結婚は、父親の意志で決まる政略的なものであり、それに反発するところにトリスタンとイゾルデの物語がなりたつ。しかし、アナールの歴史研究によれば、「一夫一妻制で解消不能であるという教会によって作り出された結婚のモデル」は、「一二世紀の発明」だという。「女性は、父親によって、嫁資〔結婚にあたり夫の側から妻にあたえられる財産〕と引きかえに将来の夫にあたえられる」のだった（ジャク・ルゴフ『ヨーロッパ中世社会史』

典』、藤原書店)。
(FOX 試写室／20世紀フォックス映画)

2006年09月25日(1)

エレクション (Hak se wui/Election/2005/Johnny To) (ジョニー・トー)

今野雄二氏がまえのほうに座っておられた。

邦題があまりよくない。なぜ原題の「黒社会」を使わないのか？

ジョニー・トーの独特の身体感覚と身体把握に魅了される。実際にやれば「残酷」なことでも、映像として表現するのは、また別の問題。箱につめて何度何度も崖から落とすというようなアイデアを思いつくユニークさ。「現実」にあったことを「再現」したり模倣したりするよりも、映画のなかで生と死のアクションの最高度のスパンを実験すること、そこに映画の冒険がある。

久米明にちょっと似て、暴力とは無縁そうな、モダンな生活をしているロク(サイモン・ヤム)が、組織には意外なほど律儀で、規律を厳守すること。そのためには、ときには「鬼」のような非情さを発揮する。ふだん「やさしい」父親が、子供の目のまえで仲間を惨殺する。それを見ている息子にそれは、どんなトラウマを残すのか？

こいつが問題を解決するのかと思わせながら、尻つぼみになる一匹狼のジョニー(ルイス・クー)のやや中途半端な描き方は、続編への布石か？

「黒社会」は、清王朝に反旗をひるがえし、漢民族による明の再興を約したところから生まれたということを解説するくだりがある。その流れは、「現実」(映画の外)に存在するらしい。

わたしがジョニー・ドーの諸作品に関心をもつのは、そのコンテンツよりもそのスタイルのためだが、ジョニー・トー自身は、ある意味での社会告発の意図をもって作品を作っているふしがある。『ブレイキング・ニュース』の場合は、その感じが強かった。この映画では、「黒社会」の告発である。しかし、現場を知らないわたしにとっては、トーの映像スタイルの斬新さしか見えない。それは、無知の特権だ。

秘密結社は、時の政権や権力をこえて存続するというのは、神話かもしれない。歴史をある集団や組織による意図的な操作だとする「陰謀史観」には、フリーメイソンのような秘密結社の存在が不可欠だ。そういうものはあるようでなく、またないようである。わたしの考えでは、最強の「秘密結社」というものは、すべて偶然か一時的な「結社」であって、この映画が描くような「万世一系」的なものではないような気がする。一説では、フリーメイソンは、「自己申告」的な組織で、「わたしはフリーメイソンなのだ」と思うだけで、メンバーになれる。そうだとしたら、それほど強く、影響力のある「組織」はない。ちなみに、今日の「テロ・ネットワーク」は、まさに「自己申告」的なものになりつつある。

(映画美学校第一試写室／東京テアトル／ツイン)

2006年09月25日(2)

椿山課長の七日間 (Tsubakiyama-kacho no nanoka-kann/2006/Kouno Keita) (河野圭太)

京橋からフィルムセンターのまえを抜けて昭和通りを越え、それから右にまっすぐ行ったら、向こうに「KYOBASHI POST OFFICE」の文字が見え、「?」となった。なんだ京橋から来たのに京橋郵便局なんだ!? いつもまえを通っているのに、視点を変えると印象も変わる。その瞬間、道をまちがえてもとの場所にもどってしまったのかと思う。

けっこう早いペースで席がうまり、補助椅子が出た。いつも、この試写室では、最前列が見にくいので、前の2列ぐらいが空いているが、今日は最前列までいっぱい。

浅田次郎の「シャイ」の技法が『地下鉄に乗って』よりもより鮮明に出ている作品。親や親しい人にストリートに言えなかったことをまわりくどいやり方で最終的に伝えるということが基本の手法。今度は、「この世」と「あの世」との距離でその間接性をつくる。あの世に行ってしまった死者たち(高島屋デパートで課長をしていた椿山Ⅱ西田敏行、ヤクザの親分だった竹内Ⅱ綿引勝彦、夭折した少年雄Ⅰ伊藤大翔)が、「日間だけのあいだこの世にもどることを許される。彼らは、みな、この世でやりのこしたことがある。ただし、別の姿で。椿山は、椿という女性(伊東美咲)として、竹内は、若いイケメンのヘアスタイリスト(成宮寛貴)として、雄Ⅰは、蓮子(志田未来)として。

この映画は、自分が死んだときの近親者や友人の反応を見たい、また、性転換してみたい、若返ってみたい、生きているときにやり残したことを始末したい等々の、誰でもがいただいている欲求をうまく満たす。その意味で、誰でもが楽しめる。

ありがちな(誰でもが想像できる、ショックを受けずに受け入れられる)ドラマのモジュールがたくさん散りばめられている。夫婦がほとんど「家庭内別居」しているとか、父親(桂小金)を敬老施設に入れてしまったというところに罪の意識をいだいている息子(西田敏行/伊東美咲)とか、幼いときに自分を捨てた生みの母に会いたいという雄Ⅰ(伊藤大翔/志田未来)、恋する相手がいながら、実利的に手近な相手と結婚してしまった妻(渡辺典子)の屈折とそれを知った夫(西田)の対応(許すのか、どうか)、会社には必ずいそうな「オールドミス」の過去、親は知らないが、息子が祖父とひそかに深い親交を結んでいた・・・。

桂金治が演じる、椿(西田/伊藤)の父は、周囲が完全に「認知症」だと思っっているのに、いたって元気で、養護施設の庭でノートパソコンをあやつっている。孫ともこのコンピュータでメールをやりとりしている。雄Ⅰが生みの母を探すとき、このコンピュータが役立つのだが、この施設の庭には、ワイヤレスLANが張りめぐらされているのだろうか？

(松竹試写室/松竹株式会社)

2006年09月26日

あるいは裏切りという名の犬 (36 Quai des Orfèvres/2004/Olivier Marchal) (オリヴィエ・マルシャル)

これは何だ！？どこかで音楽が終わると思っていたら、その決してトレンディでもユニークでもない「エレベータ音楽」がほとんど鳴りっぱなし。映画の形式と内容やフィルム・ノワールの警察映画だが、まるでそれをDJクラブで見せられているみたい。が、DJとしては全然すわりが悪い。本屋で聞きたくない音楽を聞かされるよう。

とにかく音楽が鳴らないシーンが少ない。たとえばレオ・ヴォリックス警視(ダニエル・オートウイユ)とエディ刑事(ダニエル・デュヴァル)がタレコミ屋を脅すハードボイルドなシーンでも、ずっとセンチメンタルな音楽が流れている。最初、延々と音楽を流しているのは、何か意図があり、どこかでそれがはずれたりするのかと思ってもみたが、顔がアップになったときとか、通常の意味でその登場人物が「悲しい」あるいは「複雑な」気持ちをいだいたときなどに音量がぐっとあがったりするので、これは、意図的というより、ただ稚拙なのだなと思うようになった。なんか、特別の新しいスタイルのなら、どなたか教えてほしい。

フィルム・ノワールには、サスペンスのなかにもちらりとしやれたせりふとかユーモアがあるのだが、この映画には、そういう個所が希薄だ。役者はいいのがそろっている。ときにはダレた感じのするジェラル・ド・パルデュューも、髭をつけ、きりつとしたキャラクターになっている。ダニエル・デュヴァルもいいが、レオを信頼するスキンヘッズの刑事ティティを演じるフランシス・ルノーやエヴ警部(カトリーム・マルシャン)の2人がとりわけいい。アクションやガン・エフェクトのシーンもさえている。が、音楽がすべてをぶちこわしている。

最初の方で、このドラマの重要な一つの線になっている銀行車襲撃事件があり、その実行犯がマヌーというミレーヌ・ドモンジョのところに来て、彼女を脅迫し、カウンターに彼女の頭を打ちつける。あとで、顔をすっかり腫らした姿を見せることになるが、ドモンジョにこういう役をやらせる監督というのは、映画史を無視している。まあ、ドモンジョも、最近は売れていないから、どんな役でもやるのかもしれないが、とにかくドモンジョはドモンジョだ(オバカな「グラマー」女優だった)。それに、こんなぶっつけかたをしたら、顔を腫らしたぐらいではすまない。いや、これは、音楽にイラついた八つ当たりである。

ドニ・克蘭警視(ジェラル・ド・パルデュュー)は、レオの旧友だが、恋人カミーユ(ヴァレリア・ゴリノ)をとられ、以後関係がぎくしゃくしてしまっただという事になっている。長官の後任問題もからんで、2人はライバルになり、レオは、ドニの陰謀にひっかかって、7年の刑を受けるのだが、このへんの2人の関係や警察内部のポリティックスが、複雑であるようで、見かけほどでもない。思わせぶりでおわってしまう。

レオたちがアパルトマンの鍵を銃で壊して突入すると、全身に入れ墨をした男がすっ裸で出て来てもみ合い、逮捕されるシーンとか、エディが撃たれるシーンとか、レオが獄中にいるあいだに実権を握ったドニに服従せず、髪を伸ばし、デイスコで働いているティティにレオが再会するシーンとか、やはり田舎に飛ばされたエヴに会うシーンとか、ドモンジョを出すなど書いたが、彼女の演じるマ

ヌーは元娼婦で、目こぼしする側だったレオが出所して彼女のところへ転がり込むシーンとか・・・いいシーンはいくらかもある。が、すべてを音楽がぶちこわしている。

(アスミック・エース試写室／アスミック・エース)

2006年09月27日

ありがとう (Arigatou/2006/Manda Kunitoshi) (万田邦敏)

こういう映画を見ると、「確信犯」による「完全犯罪」を思う。いや、この映画の悪口を言っているのではない。この作品は、十分「感動的」である。主役の赤井英和も妻役の田中好子もそつなく役をこなしている。「無名」の被災者を演じる「賛同出演者」の豊川悦司や佐野史郎や永瀬正敏もディテールに緊張感を加えている。これは、文化庁が支援するだけある「いい映画」である。しかし、わたしのようないびつな者には、論評の難しい作品だ。見て、「感動」し、「涙」するしかないような作りになっているからだ。赤井英和が「がんばり人間」を演じるのも、型が出来ている。最初から「ありがとう」って言われたら、何も言えないでしょう？ え？

今>1995年1月17日に起こった阪神淡路大震災という、個々人の意思を超えた出来事。家を失った主人公は、自営の写真店の仕事も失い、途方に暮れる。ここで、主人公が破滅的な人生を送り、一家も離散してしまうというような展開であれば、あれこれ批評のしようもある。が、主人公は、自分が好きなゴルフの腕をみぎき、プロゴルファーの資格を得る。これは、「立派」なことではないか。この物語を批判することはできないだろう。それに、この物語は、実話をもとにしている。こういう場合に言えることは、映画がそのリアリティの強度で、どこまで「事実」とはりあえるかということだが、これは、映画を論じる場合に避けるべきことだ。映画は「現実」の鏡にはなりえない。映画は、別の「現実」を創造する。

批評を最初から排除することに成功しているという点では、『ワールド・トリード・セクター』もそうだった。しかし、アメリカの一部の批評で、この映画は、作られるのがまだ早すぎたのではないかという批判を加えていたのが印象に残っている。その後、たまたま metacafe で、WTC の 105 階で災難に遭った男が消防局の職員に救いを求めて電話し、その数分後に建物の崩壊で最後をとげたらしい音声記録を聴いた。それは、映画では決して表現できないであろうショッキングなリアリティをもっていた。むろん、その録音を聴くわたしの意識のなかには、この 9 年間に刷り込まれた 9.11 に関するさまざまなことが介在している。とはたしかである。しかし、その点では、映画を見るときにもその刷り込みが同じように作用するはずだが、その作用が全然ちがうのだ。『ありがとう』にも、倒壊した建物の下敷きになり、出られなくなった妻が、火災の発生で夫と娘に自分のことはもういいから、早く非難してくれと頼む悲痛なシーンがある。しかし、WTC の録音を聴いてしまうと、所詮芝居にすぎない。

地震の被災を映画としてはしっかりと描いていたので、赤井が、(むろん、被災があつたからこそその決断だとしても)プロゴルファーの試験を受けるようになる後半のシーンは、ちよつと拍子抜けする。というのは、このくだりは、別の物語としても通用するからである。また、この成功を、「みんなのおかげや」、

だから「ありがとう」と短絡するのも、欺瞞的な感じがする。わたしは、ひねくれているのだろうか？　しかし、被災者の多くは、この短絡的なロジックに反発するだろう。映画には、赤井が、復興計画を先陣を切って推進したことも描かれる。含みとしては、彼がプロゴルファーになったのも、みんなを元気づけるためでもあった、と。しかし、そういうのは、つつしみ深い人なら、黙ってやるのではないか？

この映画からは、赤井のように、被災で落とし込まれた境遇を乗り越えることが出来なかった人々への視線が弱い。それは、赤井の定型的な「人情」主義的な演技で要約されているにすぎない。

(東映試写室／東映)

2006年10月03日

センチメンタル野郎 (The Sentimental Bloke/1919/Raymond Longford) (レイモンド・ロングフォード)

無声映画の歴史のなかで必見とされる一作。見たいと思いつながら、そのチャンスがなかった。今回、「オーストラリア映画祭」で公開されるこの作品は、いわば最終的な「復元版」(2004年)で、ナショナル・フィルム&サウンド・アルカイヴによつて極力、オリジナルに近い形で修復されたヴァージョンである。これを見ないわけはないと、早々と試写会場におもむいた。すでに沢山の人が来ていると思いきや、まだ数人しか客がいない。会場へは入れず、ロビーで待つこと30分。開場となり、上階のホールへ移動。オーストラリア大使館の関係者、ときどき大きな催しで見る映画界の著名人などの姿はあるが、意外と場内は閑散としている。幸か不幸か、上映時間が大幅に遅れ、そのあいだに席が半分以上埋まった。生演奏をする「ジェン・アンダーソン&ザ・ラリキンズ」バンド(ジェン・アンダーソン、ダン・ワーナー、デイヴ・イーヴアンス)が、飛行機のキャンセルで昨日到着できず、さきほど空港に到着したばかりなのだった。しかし、チューンアップをするあいだ、フィルムセンターの主任・岡島尚志氏が、このフィルムの経緯についての興味深いエピソードをまじえた説明があり、あきることにはなかった。

演奏とボーカルは、ロック、フォーク、カントリの入り混じったどちらかというと「田舎臭い」ものだったが、映画の舞台は、最後は田舎の葡萄園に行くところで終わるが、主に都市(シドニーのウルムル Woolloomooloo 地区)である。だから、わたしは、ときどき、演奏なしで見たいという気持ちに襲われたが、ただし、この映画にはどこか醒めたところがあり、この映画に音楽をつけるのは、かなり難しいかもしれない。ときどき出る字幕が、ドラマに対して冷ややかであり、タイトルの通り「センチメンタル」に流れる登場人物たちを冷笑しているところがある。いや、冷笑という言い過ぎだ。映画のなかで次々に展開される、センチメンタルなドラマを、トーキーなら、ナレーションで相対化するような操作を、字幕と俳優自身がちらりと見せる二重化によつて、ある種、諧謔的な笑いをさそうのだ。言い換えれば、全編にわたってブレヒト的な「異化効果」が仕掛けられているとも言える。

賭博にはまってブタ箱行きとなるビル（アーサー・トーチャー）は、出所して、工場で働く女性ドリーン（ロッティ・ライエル）に会い、一目惚する。最初は相手にされないが、しぶしぶ受け入れられたかと思うと、そこにハンサム男があらわれ、ビルはやきもきする。それからいろいろあった末、ビルとドリーンは、結婚することになり、ビルは彼女の母に会う。ドリーンの家は裕福だったが、父親が死んだので、彼女は働きに出ることになった。すべてが、ありがちなドラマなのだが、それをつねにやや冷笑的に見ている目がある。人生ってこんなもんさ、と言っているようであり、同時に、映画なんてみなこういうセンチメンタルなドラマの繰り返しだよ、と今日もくりかえされている娯楽映画のパターンを見透かしているようなところもある。

字幕は、当時の街言葉を表記しており、そのニュアンスを訳すのは、難しいかもしれない。その字幕の雰囲気（わたしには、よくわからない文字もあるので）次回は、音楽なしで見たい。

家のなかでセピアで、外の場面になるとブルーというように、場面場面で、画面の色が変わるには、当時のスタイルらしい。いま見ても、なかなか凝っている。

（フィルムセンター第一大ホール）

2006年10月05日

父親たちの星条旗 (Flags of Our Fathers/2006/Clint Eastwood)

（クリント・イーストウッド）

クリント・イーストウッドが硫黄島の戦いの映画を撮ると知ったとき、ふと戦時体制にのめりこみつたあるブッシュ政権好みの映画が出来るのではないかという懸念が浮かんた。考えてみれば、それは愚かな懸念である。ハリウッドは、すでに、大分まえからブッシュ政権に一線を画すようになってる。そして、もしハリウッドがどういう傾向のなかにあつたとしても、そのなかでイーストウッドが時流に乗る映画を作るはずもない。実際に、この映画は、そうした懸念を吹き飛ばす傑作であつた。

ある意味で、このことは、ブッシュの政策が、伝統的な「右派」にも愛想をつかされるほどひどい状態に陥つていてということでもある。イーストウッドの政治信条は、伝統的な「右派」のものであり、民主党とは異なる。地域や伝統を重視し、全国的な統制には反対する。国を愛するのは、地域を愛するがゆえであり、彼らにとって、国家は、地域を一つに（均質に）統合するためのものではなくて、あくまでも地域と地域を連合させ、ネットワークするものとしてあるべきなのだった。が、アメリカの歴史のなかでは、この地域主義とポピュリズムが国家の利害と一致した形で戦争を遂行するという形をとってきた。しかし、そういう古典的図式がもはやなりたないのが「テロ撲滅」をうたうブッシュ・ドクトリンなのである。

映画の最後の方に、自分らは、「戦友を助けるために戦つたのであつて、国家のためではない」というせりふがある。これは、まさしくイーストウッドの伝統的「右派」としての姿勢を表明するものであるが、それが、いま、逆に新鮮な

印象をあたえろとすれば、それは、いまの国家が、地域を抑圧し、食い物にする存在以外の何ものでもなくなっているということであり、ある種のナチズム的体制になっているということでもある。

この映画は、その構造自体、その内部にクールな「距離」が装填されている。あるときはセピアっぽく、あるときは、モノクロにかぎりなく近いダークパープル色にミュートにされた映像が、そのことを示唆する。戦闘シーンも、かつてステイヴン・スピルバーグの『プライベート・ライアン』やテレンス・マリックの『シン・レッド・ライン』が、戦闘のガン・エフェクトを革新した以上に非常に新しい効果を加えていて、見ものである。

硫黄島の歴史的に有名な国旗掲揚を行なったとされ、英雄にまつりあげられた兵士の一人、海軍衛生下士官ジョン・ドク・ブラッドリー（ライアン・フィリップ）が、映画の主人公的位置にいるが、そのパーソナリティは、幾重にも多層化されている。映画のナレーションの主体の位置は、彼のいまや中年になった息子に置かれている。「名誉」あるはずの国旗掲揚について何も語らないできた老父に息子が興味を持ち、その沈黙の謎を調べはじめるといふ体裁だ。その秘話を語り始める老ブラッドリー、回想場面は、ミュートされながらもリアルな1945年の硫黄島、さらには、彼が硫黄島から帰国し、英雄として歓迎されるアメリカでのシーンに移り、ときおり「現在」にもどる。

わたしは、繰り返し見てきた硫黄島でアメリカの兵士が星条旗を掲揚しようとしている写真が、半分やらせであるということはこの映画で初めて知った。おそらく、一般には、この映画の原作をなすジェイムズ・ブラッドリーとロン・パワーズのノンフィクション『Flags of Our Fathers: Heroes of Iwo Jima』（2001）（邦題『硫黄島の星条旗』、文芸春秋社）で初めて実証されたのだと思う。アメリカでも発表当時から嫌疑がもたれていたらしいが、いつのまにか忘れられてしまった。そもそも、わたしは、この旗が、米軍が硫黄島で日本軍を陥落させた証として立てられたと思っていたが、事実は、まだこのあと31日間も激戦が続き、勝利の証ではなかった。また、これがこの映画の核心だが、²通信の記者ジョー・ローゼンタールが撮ったこの写真は、最初に掲揚されたあとで掲揚しなおされた際に撮られたものであって、旗を掲揚した兵士も全員が同じわけではなかった。2回上げたのは、最初の旗をチャンドラー・ジョンソン大佐（ロバート・パトリック）が記念に欲しいと言い、降ろして取りはずさせたためだ。2度目の掲揚のとき、ローゼンタールが「絵になる」ことを直感して撮影をしたわけだが、この段階で戦争宣伝の要素が加わった。

ニューヨークタイムズに掲載された写真に一番注目したのは、国税局で、この写真で国威を発揚し、戦争国債を売れると確信した。そのために、国旗を掲揚した兵士が米国に連れもどされ、戦争国債のキャンペーンに人寄せタレント役で全国行脚させられた。しかし、この戦争キャンペーンがはじまるまえに、硫黄島では、旗を掲揚した6人のうちの3人は戦闘で死んでしまっていた。その埋め合わせ作業をめぐる喜悲劇——アダム・ビーチがその屈折をブリリアントに演じる——もこの映画は鋭く描く。当時、アメリカは、決して経済的に良好ではないどころか、140億ドルの負債をかかえ、他方、ルーズベルト大統領の死などもあり、戦争に勝てなければ、あぶなかったのだ。この映画は、戦争宣伝のすさまじさと

愚かさを暴いている点でも、これまでのハリウッド戦争もののなかで群を抜いている。この映画ほど、鋭く描いてはいなかった。

戦争に宣伝の要素は不可欠である。戦争は、実戦レベルの勝利に先立って、情報戦での勝利がある。日本の敗北は、情報戦の敗北であったが、1982年にNHKで放送され、2005年10月に「NHKアーカイブス」で再放送された日本のスパイ組織「東」（とう）についての画期的なドキュメンタリー『私は日本のスパイだった〜秘密諜報員ベラスコ〜』が実にヴィヴィッドに描いているように、情報は収集されていても、それを読み解く能力や情報への認識を完全に欠いていたことが日本の敗北と、被害の拡大につながった。「東」は、当時のスペイン大使須磨彌吉郎のアレンジで作られ、Alkasar Velascoを中心にアメリカの原爆情報まで収集していたが、日本の軍部は、その重大さを認識できなかった。いまのブッシュ政権も、CIAのイラク情報を無駄にしたことよって、現在の泥沼のなかに陥っている一面もある。戦争には、負け方にも被害を最小限に食い止める負け方があるが、それを左右するのも情報への敏感さであり、その意味では、戦争は、情報戦だけで十分なのである。

1940年代のアメリカ経済は、1つの危機に陥っていた。戦争の出費がその要因の1つであったが、その危機を乗り越切り、その後の、アメリカ主導の世界経済の方向性をさだめることになったのは、新しいマーケティングだ。デイヴィッド・リースマン(David Riesman)の『ストセラー』『孤独な群集』(The Lonely Crowd/1950)が分析した孤立化した個人をどう結びつけ、消費へ向けて統合するかが、課題だった。ヴァンス・パッカーが『隠れた説得者』(The Hidden Persuaders)を出したのは1957年だが、この本が売れたのは、すでに宣伝と広告の技術がアメリカ社会を変えつつある時点での「現状確認」と批判だったからである。この映画で描かれる「星条旗を掲揚する兵士たち」の写真は、まさに、1950年代になって軌道に乗り、やがて世界の全域に輸出されるマーケティングと「隠れた説得」の技術の最も効果的な最初の事例となったのだった。

戦争と父親という観点がいろいろ考えさせる。戦争と母親という観点とマスイメージは、危険に身をさらしている兵士の息子（いまは娘もいる）を思う母、息子を失って嘆き悲しむ母といったパターンに向いている。その点、父親の場合は、自分もかつて出征し、戦争の武勇伝を息子に語る父親というのがパターンとしては好まれる（ベトナム以後、戦争のひどさを息子に伝える父親というイメージもないではないが、それはマスイメージではない。みな、負け戦の話はしたくないのだ）。しかし、この映画では、ジョン・ドク、ブラドリーは、息子に硫黄島のことを一切語らなかった。いや、語れなかったのだ。これは、捕虜などの経験者の場合には考えやすいパターンではあるが、この映画の場合、かつては自分の戦争体験を誇りを持って子供に語ることができたのに、この戦争はそんなことが出来ないじゃないか、という戦争批判（ただし、そこには、戦争そのもののへの批判よりも、戦争のやり方への批判）とともに、「戦争体験を誇りをもって語る」という父親の役割の破産と終わりが示唆されている。これは、家庭における「父親」の機能が変わったこととも関係があるし、「パターンリズム」（父親的温情主義）や「パトリオット」（愛国者）の「pat」が「父親」（pater/father）とつながりがあるように、国家と管理のやりかた自体の変化（脱

ボス、脱中心）が関連している。（丸の内ピカデリー1／ワーナー・ブラザーズ映画）

2006年10月10日（1）

めぐみ——引き裂かれた家族の30年（Abduction: The Megumi
Yokota Story/2006/Patty Kim + Chrisu Sheridan）（クリス・シェリ
ダン＋パティ・キム）

最初、そうは思わなかったが、マジで「横田めぐみ」さんの拉致のドキュメンタリーであることを知って、二の足を踏んだ。が、それが、あの『ピアノ・レッスン』や『イン・ザ・カット』の監督ジェーン・カンピオンの製作によるものだということを知り、興味をおぼえた。が、その期待はあまりむくわれなかった。使われている映像の多くは、すでにさんさんテレビで見せられたものばかりであり、証言も、必ずしもまだ信用できるものという保証がなされたわけでない元北朝鮮工作員・アン・ミョウンジョンにもつばら依存しており、彼がこれまで週刊誌などですてきた話をくりかえしきかされるにすぎない。

わたしが、わずかに「新鮮」だと思ったのは、いつも仲のいい映像ばかり見せられている横田滋・早紀江夫妻が、この映画ではちらりと齟齬を見せる。「あんたが、聞いたことをそのまましゃべるから誤解を受けるんだ」と滋氏が言い、早紀江氏が、「はい」と冷たく答えるシーン。

独自に撮ったショットではなく、テレビニュースからのものだと思うが、小泉首相が金正日総書記と会談するため会場に向う映像で、小泉の固い表情もさることながら、彼につき従う安部晋三（現総理）がほとんど泣きそうなばかりの顔をしているショットがある。すでに知られているように、この時点で、彼らは、会談で公式に明かされる拉致被害者の死亡というニュースを知っており、北朝鮮側に強行な姿勢で対決する決意を固めていた。安部は、緊張すると泣きそうな顔になるタイプなのか？ ブッシュにもそんなところがある。都心で大きなテロが起き、安部がそんな顔するのは見たくない。

拉致問題に、安部は、力を入れてきたが、この映画の映像にも、中山恭子の姿が見え隠れする。帰国した拉致被害者を北朝鮮へ再渡航させなかったのは、彼女の提案が大きく作用していると言われる。肝の座った策士であり、その分、危険な女である。

この映画を見てあらためて思ったが、横田早起江という人の不思議さだ。彼女は、泣きながらも声がふるえない。こういうタイプの人は、日本人には少ない。

（ギャガ試写室／ギャガ・コミュニケーションズ）

2006年10月10日（2）

長州ファイブ（Choshu Five/2006/Igarashi Sho）（五十嵐匠）

休み明けでみんな忙しいのか、この試写も客が少ない。わたしを含めてたったの3人。が、映画は、海外ロケのシーンもしっかりと作っており、楽しめた。

この映画は、表向きは、「日本を変えるために、命をかけて海を渡った」^①人の日本人を描いている。この言い方は、この映画の宣伝文句にもある。しかし、映画を見ると、彼らは、最初から「日本」を意識していたのではなく、「日本」や「日本国家」建設よりも「藩」であり、そのなかの「長州藩」だったことがわかる。つまり、彼らは、個別具体的にローカルなもののために渡航し、勉強に励んだのであって、「日本」や「世界」や「地球」といった漠然とした「理念」のためにそうしたのではなかったのだ。

「長州ファイブ」の山尾庸三（松田龍平）、井上馨（北村有起哉）、伊藤博文（三浦アキフミ）、遠藤勤助（前田倫良）、井上勝（山下徹大）は、尊皇攘夷の思想と運動の限界を認識し、禁を冒してイギリスへ留学するのだが、長州藩がそれを許し、資金を援助したということは、画期的だった。映画のなかで、この「長州ファイブ」が、ロンドンのパブで薩摩藩の同様の留学生に出会うシーンがあるが、当時の藩には、いまの区や県とはくらべものにならないラディカルさがあつたのか？

未知の国に行き、その先進「文明」に触れ、こんな国を相手に闘っても日本が勝てるわけがないと思い知り、先進「文明」の習得に熱意を燃やすようなシーンも、通常の意味では「感動的」だが、この映画の目配りのいいところは、「文明」の国のもう一つの側面にも目を向け、5人の若者たちが、貧困や差別のもとにおかれたマイナーな人々と出会い、「文明」のもう一つの側面にも目をむけていたという設定をしているところだろう。彼らは、単に産業革命下のイギリスの華やかな面だけを見てきたわけではないという視点である。

欧州で学び、藩の「生きた機械」になって帰ってくるというせりふが何度か出てくるが、「生きた機械」という言葉は当時からあつたのだろうか？ この映画では、実際に彼らが技術を習得する具体的な過程を描いたシーンはない。そうか、こういうコツでできるのかといった発見のシーンもない。彼らこそ、おそらく、技術への日本の姿勢（先進技術を受け入れ、その性能を発展させる改造の才）を最初に方向づけた者たちだと思う。

工場で働く山尾庸三が知りあい、純愛をいなく豊唾の女性エミリー（プレス）には、一切、外国人俳優の名が書いてない）とのエピソードは悪くない。実在の山尾が実際にそういう体験をしているのかどうかは不明だが、帰国し、やがて「日本工学の父」となったが、盲・聾の教育の普及にもつとめたという。

興味深いのは、そういう彼らが、いつ「藩」意識を捨てたのかという点だ。あるいは、彼らは、生涯、藩の意識は捨てておらず、明治国家というのは、実は、日清・日露戦争以後急速に突き進む軍国主義日本とはちがひ、内部に多数の「藩」的異質性を内包したトランスローカルな国家であつたのかもしれない。それが、そうでなくなつたのは、日本を取り囲む国際状況であり、列強の圧力であつた。むしろ、藩の変質も同時に進む。異質なものを異質なまま緊張関係をたもつたま維持することはむずかしい。外部の圧力が加われば、内部では統合化が進む。内部のクリエイティブな「対立」は、外部に移し替えられ、外部を「敵」として措定するようになる。

いまの北朝鮮も、まさに戦前の日本をたどりなおしているような感じだ。脱線ついでに言えば、北朝鮮は、核爆弾に投資するよりも、コンピュータネットワークに投資すべきだった。ドラッグや賄金や兵器に国内の知とエネルギーを投入するよりも、ハッカー（コンピュータプログラミングに強い者）の育成と、電子ネットワークの全国展開に向けるべきだった。が、そのとき、統合的な国家は、瓦解せざるをえない。これが、上記の近代的（ないしは近代化的）ジレンマである。

（CINEMAT 銀座試写室／リベロ）

2006年10月11日（1）

トウモロー・ワールド（Children of Men/2006/Alfonso Cuarón）
（アルフォンソ・キュアロン）

この試写室のスクリーンは、最前列が見やすいが、今日は、わたし一人しか最前列にはいない。開映まで本（ブルナール・スティグレールの『象徴の貧困』）を読んでいたので、どのくらいお客が入ったのかはわからなかったが、映画自体は文句なしの傑作であった。

時代は、2027年。冒頭に、人々がニュースを聞いて、嘆き悲しんでいる様子が映る。この18年間、地球上に子供が生まれなくなっていたが、その「最後の子供」リカルドが、事故で亡くなったというニュースである。女性が妊娠しなくなっても、人工受精やクローン化もあるではないかという半畳を入れる間をあたえず、映画は、「未来への希望を失った」社会の様相をアップテンポで紹介する。そのテンポは、ジョン・レノンのBring On the Lucieが流れる最後のシーンまでよどまない。

過去を描くことで、現在を照射し、未来を示唆するスタイルがあるとすれば、この映画は、「近未来」を描くポーズをとりながら、現在と近未来を批判的にスケッチするというスタイルだ。それは、見事に成功している。初めの方で、テロによる爆発のシーンがあり、ギリアムの『未来世紀ブラジル』を思い出させるが、『未来世紀ブラジル』は、「近未来」を意識したデザインがほどこされていた。この映画では、そういう操作はほとんどない。いまロンドンの人々がやっている生活が、あまり抵抗なく「2027年」につながってしまうから不思議。

いま、時代は爛熟と退廃の極みに達し、現在の皮を一枚むくと、その下には過去と未来とが見え隠れするようなどころまで来ている。そういうシフトは、映画ではあたりまえだが、それが、日常のなかで起こるようになってしまったのが、いまの時代なのだ。だから、セプテンバー・イレヴン(9.11)は、その意味で「映画画的」に見えた。先日のロンドンでのテロ未遂事件後、機内への持ち込み荷物の規制が過剰なまで強化されたが、それは、非常に「シニール」であり、ナチの時代への逆行であとともに、同時にオーウェルの的な「未来」の突然の出現でもあった。

こうなってくると、現在の直線的な延長線の上に「未来」を想定することなど不可能であり、説得力がない。未来は、現在の知性や理性や過去の記憶の総合の位相としてあらわれるのではなく、それらからの《切斷》として突如あらわれ

る。これは、映画というよりも夢の形式に近づく。またしてもカフカである。カフカのリアリティは、まだまだ、というより、いよいよ切迫力を増している。

『トゥモロー・ワールド』をカフカに引き寄せる必要はまったくないが、カフカの世界の「夢」性が、幻想や眩暈のそれではなく、極めて具体的・現在的事あることによって、その分「未来的」であるのと、この映画が似ているのだ。へんな「空想」には迷い込まない。この映画で、わずかに「空想⁵⁵⁾」的なシーンといえば、主人公セオ（クライヴ・オーウェン）が、元妻のジュリアン（ジュリアン・ムーア）に頼まれた通行証を得るために訪ねた従兄弟で大臣のナイジェル（ダニー・ヒューストン）のオフィスにいる息子のアレックス（エド・ウェストウィック）がゲームの操作に使っているインターフェース（↓）ぐらいだろう。それは、指の動きを腕時計状の装置に集約し、キーボードの役割をするらしいシステムで、これが、卓上の小さなモニターと連動している。いまコンピュータの一番の課題は、キーボードに代わるインターフェースを何にするかである。アレックスの使っているやつも、将来のキーボードの予測的な一つかもしれないが、まずは、こういう形にはならないだろう。このアレックスは、典型的なオタクだが、オタクもまた、現在のなかに出現した近未来現象である。超現在としての近未来。

セオとジュリアンは、デモ活動のなかで出会い、ともに同志として闘ったアクティヴィストだった。2027から逆算すると、彼らが出会ったのは、ベルリンの壁崩壊のころだろうか？ ジュリアンの母親は、9.11で亡くなったことになっている。セオの親友のジャスパール（マイケル・ケイン）は、88歳代の設定だろうか？ そうだとすると、生まれは、1960年代であり、1970年代のパンク・カルチャーやアウトノミア運動の洗礼を受けた世代だということになる。むろん、80年代のドイツ赤軍の活動も知っている。この映画では、ジャスパールは、郊外のエコロジスト風の家に住み、この世代の多くがそうであったように、80年代のヒップピー運動へのあこがれを隠さない。マリワナを吸い、瓶詰めのおリーブを食べ、て「イタリア！」と唸る。かかっている音楽は、「禅ミュージック」だが、その音はノイズ系のエレクトロニカである。家のまわりには、カメラが仕掛けられ、警官の侵入を感知して、コンピュータの画面に表示する。自律的な電子装置。妻は、元フットジャーナリストだったらしいが、MISの拷問を受け、いまは、「痴呆」状態で、食事は、ジャスパールがスプーンで食べさせる。

ジュリアンが指揮する「フィッシュ」(FISH) という活動グループは、状況の緊迫化とともに、武装志向に傾斜し、「革命」を夢みて、「爆弾テロ」や「政治拉致」も辞さない。セオは、いまでは、そういう路線には、組みすることができない。そういう彼とジュリアンとが再会したのは、彼女が、ある計画のために彼の協力とコネを期待したからだ。それは、18年ぶりに妊娠した一人の女性を安全な場所に送り届け、そこで子供を生ませようというものだった。おそらく、自分も子供を失っているジュリアンは、本気でそう考えたのだろう。しかし、フィッシュの内部では、それを「革命」のために政治利用しようとする一派があった。

いつの時代にも、「反」が結局、権力体制の補完物になってしまうパターンがある。いまの時代でいえば、「テロ」がそうだし、「国際自由主義圏」に対立しているように見える北朝鮮もアメリカや超大国の軍事路線を補完する。対立や

競争という原理を越えなければ、もうにっちもさっちも行かないところに来ているにもかかわらず、くりかえし、「党」志向の「反」勢力が生まれる。しかも、その組織性を見るならば、体制と変わりがないどころか、その古い面を体現しており、その点で、権力には、やりたくても出来ない、しない方がいいことを代わりをやってしまう。権力にとっては、ありがたいことである。セオは、そういうジレンマをのりこえる人物として描かれる。

エマニュエル・ルベツキの撮影はすばらしい。セオの車が襲われるとき、まず火のついた車が突っ込んで来て、それからバイクが吹っ飛ぶシーンは、猛烈なリアリティがある。ルベツキは、突然すごいことを起こすショットで観客を驚かせるのが好きらしく、彼が撮影している『ジャー・ブラックをよろしく』でブラッド・ピットが車にはねられて、吹っ飛んでしまうシーンも、度肝を抜くことがあった。

(東宝東和試写室／東宝東和)

2006年10月11日(2)

HΛRON (Enron: The Smartest Guys in the Room/2005/Alex Gibney) (アレックス・ギブニー)

期待したが、それほどではなかった。細かい数値への言及が多かったためかもしれない。エンロンが最初から「悪」で、その立役者たちが「悪党」であることを前提としたインタヴュー集(基本的にこのドキュメンタリーはインタヴューで出来ている)だからかもしれない。しかし、「悪党」というのなら、この程度のことをやっている企業人はいくらでもいる。むしろ、彼らは、「犠牲者」ではないか? 何の? アメリカで1970年代から始まった「規制緩和」のである。ならば、規制緩和政策の唱道者こそが、「悪党」ではないのか?

この映画を見ると、日本のように官のしびりが強いところは、規制緩和はまらなければならないが、歯止めのない規制緩和は、システムを壊すということはよくわかる。しかし、資本主義というシステムは、その本質として規制緩和をもっている。資本主義システムは、ギャンブルを内包しており、それ自身のテロス(究極目的とロジック)のなかに破滅をはらんでいる。だから、資本主義のロジックを忠実に遂行したエンロンが、あのような破局に陥るのはあたりまえなのだ。

その意味では、この映画は、資本主義の行く末をスケッチしてくれる。しかし、この映画は、資本主義を越える先には展望がないから、この「破局」をただただ遂行者たちの「失敗」としか見ない。これは、資本主義の可能性を楽観したおめでたい視点である。資本主義の現時点での問題を、資本主義内部の目で描くとすれば、もはやギリシャ悲劇的な「悲劇」として描くしかあるまい。つまり「運命」である。誰が「悪く」て誰が「良い」ではなくて、「悪」も「善」も「運命」と化しているのだ。

エンロンの創始者たちは、みな元「オタク」らしい。映画は、オタクから人前に出て堂々と挨拶し、されには芝居もやれるようになったと映画は皮肉を言うが、いまの資本主義の可能性と限界を知るには、「オタク」から入る必要がある。(映画美学学校第1試写室／ファントム・フィルム)

2006年10月12日

愛されるために、いい人になる (Je ne suis pas là pour être aimé/2005/Stéphane Brizé) (ステファヌ・フリゼ)

30分まえに着いたが、配給の人は来ていなかった。会場で待っていると、続々と観客が来て、ほぼ満席状態になった。わたしの隣の席に身体が大きな人が座わり、うしろの女性と話している。そして、彼が本格的に「定住」を決心したとき、その女性が、「あなた本気でそこに座る気？」と言う。苦笑しながら、立ち上がる男性。文字づらではすごいことが起きたみたいだが、ながいつき合いのある人同士のあいだでのみ通じるユーモラスな会話。

この映画は、言葉や身ぶりや表情の瑣末な部分にひそむ機微にふれるような深さを持っている。とても、1966年生まれの監督の作とは思えないくらい目の配りだ。登場人物は、どれも、抑えた演技で、「普通の人」を見事に演じている。男と女が出会い、愛が高まって行くプロセス描くにしても、すぐに「情熱的」にキスし、ただちにベットインしてしまうような定番に陥ることはない。静かに（しかしタンゴを）踊るなかで、次第に高まっていく情感を微妙な表情の変化のなかで描く。

こういう映画を見ると、フランスも日本も変わらないという印象を受ける。あるいは、監督のステファヌ・フリゼは、小津安二郎なんかの影響を受け、逆にこういう登場人物を思いついたのだろうか？ 51歳の誕生日をまじかにひかえた（おそらくドラマのなかで51歳になっただろう）という設定のジャンクロード（パトリック・シエネ）は、歳より老けて見える。実際に俳優シエネは映画出演時に58歳だ。その彼に特に若作りのメイキャップをほどきずに出演させている。離婚し、仕事場兼自宅に住む彼は、裁判所の決定を実行に移す執行官の仕事に疲れている。貧しい人をアパートから追い出すようなことにうんざりしている。そういう彼が、窓から見え、音も聞こえる向い側のビルのダンススタジオに興味を覚える最初の方のシーンは、あきらかに周防正行の『Shall We Dance?』（1996）か、ピーター・チエルソムのリメイク『シャル・ウィ・ダンス?』（2004）の影響だ。

いま、日本のテレビ（は特に）も映画も、日本人の日常を表現するとき、非常にオーバージェスチャーで表現する傾向がある。それは、マスメディア的表現の型にすぎず、「日本人」は、日常生活では、定番的な出来事（たとえば結婚式、スポーツの会場、テレビカメラの前など）のとき以外は、あいかわらずシャイであり、身ぶりも表情も表現も地味である。テレビや映画の表現は、まるでそういう地味さへの反動のような感じすらする。その点、「アメリカ人」は、日常生活のなかで、まるでハリウッド映画のなかから出てきたような表情や身ぶりをする傾向（あくまで）がある（全部が全部ではないということ）。しかし、内部に入ってみると、「アメリカ人」としてそんなにオーバージェスチャーではなく、「日本人」と変わらない面を持っていることを発見する。これは、アメリカでは、それだけ、すでにヨーロッパでは失われてしまった「公的」な場がまだ残っているということかもしれない。ちなみに、「公的」な場とは、リチャード・セネットが鋭く指摘したように、個々人が演技する場であり、それが、20世紀後半のヨーロッパでは、凋落した。

『親密すぎるうちあけ話』でもそうだったが、フランスには、アパルトマンに住み、そこを同時にオフィスにし、（日本のように、成功したら仕事場と住居を別けるのではなく）代々そこで同じ仕事を続ける人がいるらしい。この映画の主人公も、父親（ジョルジュ・ウィルソン）の仕事を継ぎ、自分の息子（シリル・ケトン）にも継がせたいと思っている。こういう場合、たいいてい、親の代からつかえている「オールドミス」（失礼）のセクレタリーがおり、ドラマを引きしめる。実際、この映画でも、終わり近くで、ジャンクロードの秘書が決定的な忠告をする。「（もしあたしが相手の言ったことを文字通りでなく、的確に受けとっていたら）いまごろ一人身ではないでしょう」。ここは、なかなか実感がこもっている。

ジャンクロードがダンス教室で出会う、ひとまわり年下の女性フランソワーズ（アンヌ・コンシニ）との関係がメインだが、そのあいだに彼と彼の父親とのやりとりが、これまたその機微を鋭くとらえた形で表現される。看護施設にいる彼の父のもとへ、彼は、毎週見舞いに行き、散歩をしたりモノポリーゲームをしたりする。が、父親は、ことごとく文句を言い、ゲームも本気でやつてない、お義理で見舞いに来るんだろうとからむ。頼んだチョコレートが、いつものカカオ^{ココア}のでないと言つて、「お前、チョコレートひとつ買えないんだから」と嫌みを言う。だから、ジャンクロードは、毎回、喧嘩別れのような形で父のもとを離れ、運転する車のなかで、面と向つて言わなかった罵詈雑言を吐く。他方、ジャンクロードは、彼の息子ともうまくは行っていない。

しかし、親子というものは、基本的にこんなものではないか？「親の心子知らず」を演技しあうことが親子（とりわけ父子）なのかもしれない。ただし、そういう「演技」をうまくやりつづける場（家庭）がなくなつてしまった。だから、ジャンクロードの父親は、去つて行く息子の姿を窓からそつと眺めるしかない。ジャンクロードがテニスの試合で獲得した数々のトロフィーも、「あれはいまどこにあるの？」と尋ねられた父親は、「あんなものは引越すときに捨ててしまった」と言うが、事実はそうではない。息子のことは、些細なことも気になり、新聞に出れば、小さな記事でも切り抜いてとつておくのが、親なのだ。しかし、面と向つては、それを言わない。この映画の親子は、まさに浅田次郎が描く親子だが、フランスはおろか、日本でも「生活」とは無縁のわたしには、これが「普通」だと言ひ切る自信はない。監督の小津的世界への傾斜の産物かもしれない。

小説家志望のオタク的雰囲気（こういう言い方は差別だとわたしに言つた人がいる）の男と婚約し、結婚をまじかに控えたフランソワーズの示すしぐさも「小津的」に見える。彼との結婚に不安と疑問をいだいている。そんなときに再会（彼女が子供のとき、母親がジャンクロードを知っていた）したジャンクロードに急速に魅力を感じて行く彼女。そして、キスを交わした時点で、ジャンクロードが、彼女の婚約を知り、驚いて身を引く。母親と姉が同席する食卓で、フランソワーズが、結婚式の招待客を決める母親のわがもの顔を見ながら無言で涙を流すシーンなど、非常に往年の「日本映画」的ではないか。

静かで地味な人物像、しかし彼や彼女のなかでゆらぐ愛情や怒りやメランコリーが、タンゴ（しかも、プレスで黒田恭一氏が指摘しているように、「カルロス・デイ・サルリ」の、いわゆる古典的なタンゴ）と、エレクトロニカの要素も導

入したゴタン・プロジェクトによるタンゴを使い分け、からみ合わせている）のリズムで、微妙な距離をとって効果的に表現されている。

原題は、「愛されるためにそこにいるのではない」という意味で、敷衍すれば、受動的に「愛される」ためではなく、能動的に「愛す」ためにそこにいるんだという意味で、邦題だと、逆の意味になってしまうような気がするが、いかがなものか？

（メディアボックス試写室／セテラ・インターアショナル）

2006年10月17日（1）

あなたになら言える秘密のうた (La Vida secreta de las palabras/2005/Isabel Coixet) (イザベル・コイシエ)

「ひとりぼっちでいること」のある種の肯定があるところがいい。映画は、一応、「ひとりぼっちでいること」を肯定しながら、「でも、それだけでは不幸でしょう」という示唆をくわえる。これは、ある意味では月並みだ。が、それではドラマにならない。え、何でドラマにならないといけないの？とはいえ、「ひとりぼっちでいること」に固執する女性とのあいだにある種の「愛」が生まれ、「いっしょにいてほしい」と告げる男に、女が、「そうしたら、あなたは、ある日突然わたしが泣き出し、あなたはわたしの涙の海に溺れるわ」と応える。すると、彼は、「それならばくは泳ぎをおぼえるよ」と言う。言葉にすると洒落た言葉遊びのように聞こえるが、このせりふの重みはすごい。彼は、もともと水恐怖症であり、泳ぎをおぼえるなどということは並大抵のことではないことが布石されているからである。

ここに登場する人物——とりわけ主人公の位置にいるハンナ（サラ・ポーリー）は、深刻な体験をしたすえに他人を恐怖し、他人を信じられなくなっている。生きていることが「恥」であると思っている。映画でやがて明らかにされる出来事からすれば、それは当然だと思う。しかし、いま、多くの人々が、他人を、そして自分を嫌悪するようになっていく。「嫌悪する」というのが言い過ぎなら、他人と自分に距離を置きたいと思っている。

それは、個々人が気難しくなったとか、傍若無人な人間が増えたからではない。むしろ、個々人の意識が「大きすぎる」ものとなり、まずとりあえずは「自我」を多人格化をしなければならぬところに達したことがある。（だから、ハイドッガーは、『存在と時間』で、「意識」という近代概念を“Dasein”、現存在に替えたが、その話にここで立ち入るのは、混乱を招くのでやめる）。しかし、いくら多人格化されても、問題は、「人格」という概念そのものに限界が露呈したことなので、この方法では、状況に対処できない。いずれにしても、人は、「自分」の内部の「内乱」に対処することに明け暮れて、他人のことなどかまっていられなくなったのだ。

これは、文学史的には、ジェイムズ・ジョイスが『ユリシイズ』のなかで、「内的独白」という形で形象化した現象であり、それから半世紀して、「冷戦から内乱へ」という政治構図のなかで具体化したこともある。いいかえれば、他人・自分嫌いは、「内乱」と「テロ」の時代に対応した個人レベルでの現象であ

り、個々人の「内部問題」の解決と、「内乱」／「テロ」の解決の見通しのつかなさとは相互に関連しているわけである。しかし、「内的独白」として「自分」と対話できるあいだはいい。そこには、まだ「恥」の意識は薄い。が、フランツ・カフカが、『審判』で、主人公の死のあとまで「恥だけが生き残っていく」と記したとき、「自我」は、ミクロ化した。もはや「独白」では解決しないところまで来たのだ。

わたしは、「イディオシンクラティック」(idiosyncratic)と「イディオシンクラシー」(idiosyncrasy)という言葉が、こうした状況にいる個人の特性をあらわすのにぴったりだと思う。個々人は、いま、大なり小なり「イディオシンクラティック」になっている。この語は、これまで、「特異体質」とか、個々人特有の性格や行動(身ぶりや話し方)、もろもろの特質などを言い表すのに使われた。いずれにしても、この語は、「個性」よりも微細な概念である。他人の「個性」とのつきあいも大変だが、他人の「イディオシンクラシー」とのつきあいは、もっと大変だ。それは、その人自身にも予測がつかないくらい気まぐれに急に変わったりもするからだ。

この映画の登場人物たちは、みな、その意味で、「イディオシンクラティック」であり、そのことを知っているがゆえに、他人に対して距離を置いて生活している。言葉の訛からして、どこから亡命してきた気配のあるハンナ(サラ・ポーリー)は、自動制御の機械を操作する工場で働いている。昼になると手持ちの弁当を黙々と一人で食べる。中身は、リングとチキンカツとライス。そんな彼女が所長に呼ばれる。仕事はよくやるが周囲との交流がない彼女に組合から中傷があったらしい。所長は、彼女に1カ月の休暇をあたえる。

彼女の部屋は、簡素といえば簡素、殺伐と言えれば殺伐といった感じ。洗面台に同じ銘柄と思われる石けんが沢山積んである。すぐ思い浮かぶのは、『恋愛小説家』でジャック・ニコルソンが演じた潔癖症の小説家のバスルーム。そこには、石けんが山と積まれており、彼はそれを一回に一個ずつ消費するのだった。ハンナは、そうではなさそうだが、消費量が多いのだろう。彼女の過去が示唆される。ときどき精神的な介護をしているらしい女性(ジュリー・クリステイ)から電話がかかってくるが、話をしない。

1カ月の休暇を彼女は、海上に浮かぶ油田掘削現場で看護師として働くことにする。彼女には、看護師の経験があった。その現場では、少しまえ事故があり、重い火傷を負った男ジョゼフ(ティム・ロビンズ)の介護が彼女の仕事だった。彼は、当面、ショックのため目が見えない。そんな彼との毎日はじまる。それは、それぞれが肉体の「孤島」にいる二人が新しいコミュニケーションを発見していくプロセスである。

孤島か船のようなその現場には、初老の責任者、オタク的な海洋学者(ダニエル・メイズがうまい)、機関室係のスコットとリアム、掃除係のアブドゥル、それから料理係のサイモン(ハビエル・カマラ)がいる。スコットとリアムは、同性愛関係にあるらしい。サイモンは、世界各国の料理に通じており、食べさせる相手の出身地の音楽をかけながら、最適の料理を作ろうとする。ほかはみな、自分の「孤島」に住んでいる。「ひとりぼっち」でいれるためにこの仕事を選んだふしがある。

ハンナは、サイモンの料理に動かされる。彼の料理を食べたとたん、それまで禁欲的なまでに抑え込み、いじめてきた味覚が突然われをとりもどす。それは、自分を少しづつ開く発端でもあった。しかし、この映画は、料理に力を過剰に強調しないところがいい。それですべてか解決するほどなまやさしいところに彼女や彼らはいないからだ。

最初から、ずっとではないが子供の声のナレーションが入る。なぜそれが子供の声なのかは、最後にわかる。

いまは病室にいるジョゼフだが、彼の部屋でハンナは、彼の過去を少し知る。テールルのうえに、ペンギンから出ているジョン・バージャーの『イメージ』(John Berger, *Ways of Seeing*、邦訳、パルコ出版)が置かれている。ちなみに、この映画は、このジョン・バージャーに捧げられている。わたしは、バージャーを久しく読んでいないが、バージャー再考のような動きがあるのだろうか？

この映画は、ハンナの寡黙さや、他の登場人物たちの屈折を、社会と政治の状況に関連づけている。もし、クロアチアの動乱がなければ、ハンナは、こんな寡黙や潔癖症とも無縁であつたかのように。ジョゼフは、幼児期のときに父親から受けた教育がトラウマになっている。父親は、水を恐れるジョゼフを海に放り込んだ。家庭から国家までさまざまな暴力の支配がある。そうした状況のなかで、恐怖に身を締めざるを得ない個人。しかし、拷問被害者の社会復帰を進める運動の活動家であるインゲ・ゲネフケ(ジュリー・クリステイ)は、言う。ヒトラーは、アルメニア人を虐殺したあと、「そんなことをおぼえている者はいない」とうそぶいた。そして、ヒトラーのホロコーストから半世紀後に、バルカンでまたホロコーストが起きた。ここでは、セルビア人によるクロアチア系、ムスリム系住人の大殺戮、クロアチア系とムスリム系によるセルビア系住民強制収容所、ムスリム系住人によるセルビア系女性の集団レイプなど三つどもえ(という言い方では単純すぎる)の紛争が続き、全体で20万人の死者、200万人の難民が出たとされる。

ここで、人が歴史に学ばないことを非難しても、その責任は自分に帰ってくる。ヒトラーやミロソヴィッチのような「悪役」を血祭りにあげても、解決にならない。というのも、社会は、ますます、個々人を孤立させるようになっており、他者への警戒心や不信感を煽る環境も過剰にととのっており、ホロコーストが、個人単位でも実行可能になってきたからだ。そして、個々人の内部でも「紛争」が絶えず、もはや安定した「アイデンティティ」など不可能になってきたからだ。個々人の内部「紛争」が他者への攻撃に拡大する。

だから、孤立という社会現象を否定的に見ないことが前提ではないか？この映画で、ハンナは、ジョゼフとともに、どうやら「伝統的」な交流を回復する方に行きそうであるということを観客に感じさせる。責任者のディミトリは、いまの現場が閉鎖になるので、チリに新たな孤独の場を求めて行くらしい。海洋学者のマーティンも、おそらく、同じようなライフスタイルを続けるだろう。わたしの関心は、むしろ、彼らにある。

(東芝エンタテインメント試写室／樂舎)

魂萌え！ (Tama moe! / 2006 / Skamoto Junji) (阪本順治)

阪本順治にしては、山の無い、ダレた仕上がり。125分が長く感じられる。桐野夏生の原作は、おそらく、登場するたくさん女性の女性をそれぞれ個性的な存在として書き分けているはずだが、映画に登場する女性たちは、それぞれ個性的な女優を起用しているにもかかわらず、平板である。

しかし、小説を原作にしている映画は、小説ならばこう描かれているのではないかという想像をしながら見ることができる。常磐貴子を出している以上、原作では、彼女の役は、もっと個性的なのだろうか、三田佳子が演じる愛人は、かなり原作に近いのではないかと、林隆三が演じる男が辛辣にあつかわれているのは、原作の最低基準で、女たちにも、そういう辛辣な目が向けられているはずだとか・・・いずれにしても、原作の女たちは、もう少し「フェミニズム的」な意識の持ち主たちだったのではないかと思う。「フェミニズム的」と言っても、別にフェミニズム運動に荷担しているとか、そういう本を読んでいるなどということではなく、もっと「自律」の意識が高いのではないかということだ。

夫(寺尾聡)が浮気などするはずがないと妻・敏子(風吹ジュン)が思い込んでいたという設定は、この映画では、単純に知らなかった↓知って驚愕という形になっている。しかし、それだと、敏子がアホだったというだけのこと、面白くない。もし、このことが、夫の死後にわかるのではなく、生きているあいだにわかったら、どうなっただろうか？ 夫は、バレて慌てふため、言い訳に終始したのだろうか？ 人のよさそうな、愛人との隠れた生活などなさそうな風貌で登場し、すぐ死んでしまう寺尾の表情からすると、そういう生活が、敏子との生活と何の矛盾もなく存在しているもいはずだ。実際、わからなかったというよりも、その二重生活はうまくいっていたのだ。

「うまくいっていた」のは、夫の嘘がうまくいったからではなくて、2人がたがいに過剰な介入や独占をしあわずに生活してきたからではないのか？ そういう風に解釈した場合は、この物語は、全然違う展開をする。その場合、敏子とっては、その夫とのあいだに維持された――過剰な介入をせずに敏子とある種の距離をもちながらうまくやってきた――生活が、夫の死によって崩壊したことが問題なのであって、だまされたあ！ ↓くやしい！ という問題ではないはずだ。しかし、映画は、単純に、敏子のリベンジのような形で進む。彼女をとりまく「親友」たち(藤田弓子、由紀さおり、今陽子)も常識的すぎて、敏子を俗っぽくするのに役立っただけだ。

風吹ジュンが、映画館の映写技師になるくだりがあり、鷹赤兒に泣きついて「弟子」にしてもうらしいが、映画で見るかぎり、風吹の感覚は、全然それっぽくない。最後のシーンでは、どうやら映写技師としての仕事を得たらしく、「名画座」風の映画館でデシーカの『ひまわり』をまわしている。いまだき『ひまわり』をやっている映画館なんてあるのかと思うが、この作品は、戦争による別離の物語で、そこには、戦地から帰って来ない恋人(マルチェロ・マストロヤンニ)をソフィア・ローレンが探すという山場がある。「名画座」で映されているのは、やっと再会した二人が相手の立場を認めあう形で、つかのまの再会を終わりにするシーンだ。しかし、この映画は、一体、『ひまわり』とどこでクロスするのだろうか？

演技的に、風吹ジュンが一番ダメ、常磐貴子は、才能を発揮する場所がなく、豊川悦司はもつたいない。加藤治子や左右田一平がそつなく演じているのは、年の功。林隆三はテレビノリ。唯一、演技が光るのは、三田佳子。

(シネカノン試写室／シネカノン)

2006年10月18日(1)

アート・オブ・クライング (Kunsten at grade i kor/The Art of Crying/2006/Peter Schønau Fog) (クーター・シヨーナウ・フォー)

最初、ありふれた家庭の風景が見える。二歳のアラン(ヤニク・ロレンセン)、姉サネ(ユリエ・コルベック)がおり、父(イエスパー・アスホルト)と母(ハネ・ヘローデン)がいる。あとから考えれば、この父親はやや神経症的だという印象を受ける。母と口喧嘩をすると、下の階にしょげた顔をして籠ってしまふ。が、そういう親父もいるから、まだここではこの映画の特異な世界に気づかない。が、父親が階下に引きこもると、サネがなぐさめに行く。これも、そう珍しいことではない。しかし、そのとき、彼女が下着だけになるのを見ると、「え?!」という感じになる。母と父のベッドには、アランが真ん中に入り、「川の字」になって寝るのも、一瞬、デンマークでも家族が「川の字」になって寝ることがあるのかと思ったが、すぐに「ありえない」という確信がわいてくる。こうして、この映画は、じわじわと不思議な世界に観客を連れ込む。その「不思議さ」は、ちよつと、『ライフ・イズ・ミラクル』や『クークーシュカ ラップランドの妖精』を思い出させる。とはいえ、この映画は、どんどん不可解な世界に連れ込むのではなくて、くりかえし日常的な現実に関連もどす。ここには、核家族のかかえるあらゆる深刻な問題が姿をあらわす。

この映画の父親は、父権のパロディである。彼は、もはや、生きる力を失い、些細なことで失望し、自殺を宣言する。が、それを実行に移す勇気はない。それは、ある種のポーズであり、なぐさめられることを期待している。しかも、そのなぐさめには、リビドーの痙攣がともなっている。困った醜悪な父親なのだ。したがって、ここでは、「家庭」はもはや普通の意味での家庭ではない。それは、崩壊している。が、子供たちが彼を馬鹿にしてはいないところが、皮肉の痛烈さを増強する。彼や彼女らは、父親を静かに終わらせようとする。

この物語は、1971年に時代設定してあるようだ。この時代、アメリカでは、核家族からシングル・ペアレント・ファミリーへの地盤変動が始まろうとしていた。80年代にかけて拡大し、一般化したシングル・ペアレント化は、いままた転機をむかえようとしている。映画は、かつて邪魔者あつかいした父親をもう一度みなおそうとしている。この映画は、子供たちが母親と生き生きと暮らしはじめるところで終わるが、それから30年後のこのファミリーには、どんな変化が訪れただろう?

(映画美学校第一試写室)

2006年10月18日(2)

7月24日通りのクリスマス (Shichigatsu-ni juyokka dori no
kuri sumasu/2006/Murakami Masanori) (村上正典)

開映まえにくりかえしくりかえしくりかえしKの歌うテーマソング「ファースト・クリスマス」を聞かされ、すでにうんざり。ウディ・アレンの『バナナ』にオペラを聞かせる「拷問」というのがあったが、こういうパターン化したソングをくりかえし聞かせるのは「拷問」だ。

「ロマンティック・コメディ」ということだが、なんで日本の「コメディ」はお笑いのドタバタなのだろうか？途中から、かなりシリーズになるが、結局、日本のコメディというのは、恥ずかしくて真顔で表現できないことをクツション入りで表現する方法なのだ。

中谷美紀は、うまい。彼女は、書き言葉から十分に咀嚼（そしゃく）されていないせりふがあっても、脚本を無視しない範囲で自分流に表現し、また、明らかに情景説明のための（本来なしでいい——表情や身ぶりで表現すべき）モノローグ的な台詞でも、「人ごと」のようなトーンには陥らない。

こういうドラマは、最初から登場人物のドラマとしてよりも、出演者中谷美紀や大沢たかおのドラマとして見た方が面白いのではないか？彼女や彼がどういう演技をして、それがうまいとか下手だとかよりも、彼女や彼がそういうドラマを演じているというドラマを見るほうが面白いし、実際に観客はそうしているはずだ。観客は、その女性（本田サユリ）を演じているのが中谷美紀であることを知っている。メガネをかけ、「もつさりした服装にペタンコ靴」姿でも、「中身」はカワイイ美人であることを知っている。いずれ、いまのダサイ「仮」の姿を脱ぎ捨てて、ヒーロー（大沢たかお）を屈服させるだろうという期待。すべては、そこに持っていく「じらし」（ティーンジング）であり、その微妙な振幅を笑ったり、泣いたりするわけだ。

出演者のドラマとして見ると、電車のなかで再会した大沢が中谷に「本田？本田だろ」とぞんざいなもの言いをするのが許せない。てめえ、中谷美紀になんてこというんじや。ストーリーのなかでは、大沢は、演劇部の先輩で、部内で一貫して三枚目の中谷には高嶺の存在という設定。しかし、それにしても、後輩にこういう口のきき方をする先輩にロクなやつはいない。が、実際、その「かつこよく」ふるまっているのが、そうでもないことが暴露するわけだから、ここでわたしをイラっとさせたのは仕掛けとしてはいいのかもしれない。

こういうドラマの作り手側としては、中谷をまず、「普通の女性」（って誰でしょう？）にかぎりなく近づけようとする。しかし、市役所勤めで、「バサバサ髪」に「ずり落ちるメガネ」のサユリだといっても、いまの市役所には、そういう女性はいないかもしれない。「普通の女性」ってなかなかいないものだ。だから、ここでまず、中谷の演技に直面するわけで、彼女が演じるキャラクターに共感するわけではない。もし、キャラクターへの共感を求めるのなら、「普通の女性」ではなく、個別特殊なキャラクターにした方がいい。

その点、『ブリジット・ジョーンズの日記』のキャラクターのほうが、「共感」の操作度は高かったかもしれない。「普通度」が高かったかもしれない。だから、この映画がまねている方式は、『ノッティングヒルの恋人』なんだな。ヒュー・

グラッツがもてないはずがないことを観客は知っている。それを、いつときじらして、最後にはめでたしめでたしの持つていく。わたしの印象からすると、『地下鉄（メトロ）に乗って』でのキャラクターの印象も重なって、大沢たかおのは、いわゆる「美形」のヒーローではない（そんなことをわたしの学生に話たら、「そんなことないですう」と言われたが）。サユリは、奥田聡史（大沢たかお）を東京で成功したライティング・デザイナーだと思っているが、奥田自身は、いろいろわけありで、昔の彼女のやっかいになって仕事をしている。サユリの思い込みと聡史のかっこづけとが空転しながら、最後に二人が本音で向いあうところをやまなのだろうが、わたしはあまりのれなかった。

コメディの道化的な役割で登場する「謎のポルトガル人親子」は、ただただうるさく、うざったいかぎりであった。Youは、「自然体」でサユリの父（小日向文世）の「愛人」をこなしたいたが、その「自然体」はだんだん惰性の気配がしてきた。

（東宝試写室／東宝）

2006年10月24日

手紙 (Tegami/2006/Shono Jiro) (生野慈朗)

ずいぶん前から試写はまわっていたが、日時が合わなくて見る機会がなかった。別の作品を見て、ギャガの試写室を出るとき、この作品を見るために早くからかなりの列が出来ているのも見ていた。だから、今日は、相当早めに来たが、たちまち満席になった。本を読んでいたら、『週刊金曜日』の土井伸一郎氏に声を書けられた。「持ち込み以外は書かせない」という路線（？）になってから、持ち込みということを一切しないわたしは、あまり書いていないが、土井さんは、『話の特集』時代からのつきあい。ついつい、「ねえ、ねえ、最近の『週金』の映画欄は、投稿欄みたいになっちゃったよね」と口をすべらす。

お断りしておくが、この映画をまだ見ていない人と、東野圭吾（原作）のファンは、以下を読まないほうがいい。あまり肯定的なレビューにはなりそうもないからだ。この映画のファンからはどなりつけられそうだが、わたしはこの映画を見ながら、ふと山田孝之と、あの「ホリエモンメール」事件の永田寿康（↓）に似ているなという思いに襲われた。さらにもう一つ言うと、この映画の後半での沢尻エリカが、外見だけ（声は除く）山瀬まみに似ている。そうなると、山田が演じる「弟」も、吹石が演じる金持ちのお嬢さん・朝美も、へんな感じになってくる。全くの「個人的」な妄想で申し訳ないが、もし、この映画の出来がもつとよければ、わたしのそんな妄想はすぐに吹き飛んだらう。

わずかの救いは、メガネをはずして登場する後半のシーンでの沢尻エリカが抜群であることだった。この映画が、彼女の演技と彼女の出るシーンを標準にして仕上がっていたら、すばらしいものになっただろう。沢尻がメガネをかけて登場する前半のシーンでも、演技はよかった。彼女の役は、直貴（山田孝之）が働くりサイクル工場の食堂で働く女。刑務所にいる兄（玉山鉄二——出番は少ないが、いい演技をしていた）のために、何かと差別を受け、世の中に距離を置きがちな直貴（山田孝之）に好意をよせ、あえて彼につきまとう。

直貴が幼友達の祐輔（尾上寛之）とお笑いコンビを始め、たちまちテレビに出演するほどの人気を得るという設定だが、2人が見せるお笑いが、全然面白くない。これで人気コンビとして大受けするようになるという設定は無理というもの。しかし、ストーリー上、有名になり、世間の注目を浴びる過程で直貴の隠れた面が意地悪く暴かれるというようにしなければならぬので、とにかくそういうことにするというわけだ。これでは、リアリティは出てこない。

わたしは、映画で食事のシーンをいいかげんにしている作品でロクなものはないという独断を持っているが、この映画も、食事のシーンは、全然ダメだ。直貴が有名になり、彼のファンとして近づく金持ちの娘・朝美（吹石一恵）の家に招かれ、彼女の父親（風間杜夫）と3人で食事するシーンで、テーブルには色々出て、「おいしい」という感嘆のせりふは出るのだが、話ばかりで、3人とも皿の中身を減らさない。これでは、「うまい」というのはお世辞で、本当は、直貴の口に合わず、出す方も、食が進まなかったのかと勘ぐりたくなってしまふ。それに、メイドさんもあるようなけっこの豪邸で、コース仕立てなのに、順序もめちやくちやにメイン料理も前菜（とおぼしきもの）も同じテーブルに並べられている。何か変。

もう一つ、説教をたれる老人（僧侶とかもある）が出てきて、その映画の基本に触れるようなことを言うようなシーンがある映画というのは、（それが一つのスタイルだとしても）手抜きをやっているという独断的認識をわたしは持っている。プロセスに分解して表現するのを省略するときにやる手法なのだ。電話でおおむがえしにしゃべるといふ安い手もあるが、人生を達観しているような人物をちらりと出して、何らかの「要諦」を語らせるのも、表現の強度という点からいえば、安い方法である。この映画では、その役を、直貴が転職した秋葉原の電化製品店の会長（杉浦直樹）が演じる。彼は、直貴の兄の罪は、人を殺し、被害者の家族を苦しめているということだけではなくて、彼がいまだに弟の君を苦しめていることも含めて罪なのだといったことを言う。省略技法でなければ、会長がわざわざ直貴のところまで来て、いかにも親身であるかのように、そういうことを言うときは、魂胆があるものだが、この映画ではそうではない。まあ、そういう場合があつてもいいが、肉親に獄中者がいることをかぎつけ、直貴を埼玉の倉庫に飛ばすような会社の会長が、そんなことをしそうにはない。するとすれば、魂胆がある。社長ではなくて、「会長」であるところではアリバイを作っているとしても、なんかヤナ感じなのだ。

作り手としては、もっと素直に見てくださいということになるだろうが、世の中は、そんなに単純じゃないでしょう。差別は、もっと屈折しているのであつて、沢尻エリカの優しい笑顔や同情的な悲しい顔ではどうにもならない。

刑務所にいる兄は弟に手紙を書き続け、それが弟を苦しみのなかに追い込むくだりがあり、手紙の持つ複雑な要素をちらりとあらわにするが、手紙は、もっともつと悪魔的な要素を持っているのであり、獄中の兄にとって手紙は「般若信教」なのだ（と被害者の息子――吹越満）は言うが、それだけではない。原作は、そのへん、もうちょつと突っ込んでいるのではないか？
（ギャガ試写室／ギャガ・コミュニケーションズ）

2006年10月26日

パフューム ある人殺しの物語 (Perfume: The Story of a Murderer/2006/Tom Tykwer) (トム・ティクヴァ)

けっこの人。開映まえ、となりで臭いパンを食い、ジュルジュルとジュースか牛乳をじゅるじゅるといふ音を立てて吸う女。こう感じるのも、以下で書くような現代的「偏見」。

天才的な嗅覚の持ち主で、やがて香水調合師になり、さらに・・・にまでなるジャン・バプティスト・グルヌイユの「生涯」。といつても、そんなじよそいらの「伝記」ものとは一線を画す、シュールな展開。そもそも、まだ赤ん坊のジャン・バプティストが、いきなり相手の差し出した手をつかむことからしてただ者ではないし、このシーンを思いつく監督もただものではない。

ジャン・バプティストは、パリのセーヌ河岸の魚市場で商売をしている女から生まれた。この女は、商売をしながら、まるで糞でもするかのように彼を生み、魚のガラが散乱する地面に放置する。画面から臭いがただよってくるような映像は、なかなかのもの。18世紀なかばのパリの街路は相当汚かったらしいが、その感じを実感させる。

が、この映画は、リアリズムの映画ではない。幼いときから自分のやることを悟っていて、どんな実力を発揮していく成功物語的な側面をちらりと見せながら、それを大胆に裏切っていくスタイル。生長したジャン・バプティスト・グルヌイユ（ベン・ウィショー）は、香水調合師のバルディーニ（ダスティン・ホフマン）に「認められ」というよりも、自分を無理矢理認めさせ、香水調合師として成功するかにみえる。レイチェル・ハードウッドらが演じる娘たちとの出会いも、ラブロマンではない。

いまの時代、臭いであれ匂いであれ、強烈なおいは、禁物だとされる。電車のなかで一両だけ客がほとんど乗っていない車両があったので、もの好きなわたしは、あえてその車両に移動して、うつとなった。魚の腐ったような臭いを発する男が座っており、みなが敬遠して別の車両に移ったのだった。他方、ハグしからこちらの服に匂いがついてしまうほど強い香水をつけている女も嫌われる。いまの時代は、ある意味で、無臭への願望が強い。ところで、18世紀のパリは、そうではなかった。多くの記述があるように、街には汚臭がただよっていたし、人々の口臭も強かった。そもそも、いまのような歯科技術が発達していなかった時代だから、18歳もすぎれば、人はみな歯槽膿漏になり、口が臭かったのだという。香水や葉巻が発達するのも、そういう背景があったからである。

なおいに鋭敏なジャン・バプティスト自身は、やがて、自分に体臭がないことに気づく。口臭のほうはどうかわからないが、このあたりは、この物語の一つの設定であり、とにかく、身体性が他の人とは違うのである。ある意味では、「現代人」的であるわけだが、18世紀というコンテキストのなかでは、当然、差別の対象になる。と同時に、彼自身も、自分になくて他人（とりわけ若い女）にはある体臭を特異なやりかた（？）で追い求めることになる。

ジャン・バプティストの超能力で龐大な集団がみんな乱交・パーティー状態になってしまう大詰めは、見もの。ここでは、キリスト教の原点（愛、犠牲、カニバリ

ズム、肉体と肉化（インカーネイション）がからかわれてもいる。最高に解放感をおぼえさせられる必見のシーン。

ジャン・バプティストが、嗅覚を開くときの描写で使う高速のウォークスルー画面は、使い方としては誰でも思いつきそうだが、なかなか効果的。

テクノロジーは、さまざまな感覚をコントロールすることに成功してきて、いま、「最後」の砦としてにおいの領域がある。デパートのある階（の一角）を各社の香水や化粧品匂いで印象づけたり、街路に香水を噴霧してその製品のプロモーションをするといったことは大分まえから行なわれている。『チャリーとチョコレート工場』では、上映中にチョコレートの匂いを撒く装置を使うと言っていたが、どの程度実行されたのだろうか？ わたしが見た試写ではその装置が持ち込まれ、実際にチョコレートの匂いがした。しかし、空中に同系統の匂いを噴霧するというのではなく、もっと脳神経に働きかける（脳の反応次第では、普通では「チョコレート」の匂いが、ドブ川の臭いにもなりえる）ような技術が開発されなければ、匂い／臭いのコントロールは無理だろう。ただし、「無臭」というコントロールはあり、すでに、口臭や消臭のさまざまなスプレー商品の普及、臭いを避ける風潮（構造的プロパガンダ）にみられるように、「無臭」がスタンダードになっている。タバコへの反発も、「無臭」志向のなかで強まる。「臭い」は差別され、「くせえ奴」は「うさん臭く」思われる。いま、いじめ差別の最初のサインは、「あの子臭い」だそうだ。

（サロンパスルブル丸の内／ギャガ・コミュニケーション）

2006年10月31日（1）

ルワンダの涙 (Shooting Dogs/2005/Michael Caton-Jones) (マイケル・ケイトン＝ジョーンズ)

30分以上まえに着いてしまったので、試写室には誰もいなかったが、いつも座る席にプレスシートが置いてある。そして、なぜかわたしの許容範囲が全部「予約」されている。こういうのはフェアではない。機嫌を悪くして一つまえの席にしたが、それらの席は、1席を除いて映画が始まって、空席のままだった。全体に空席が目立つ試写会だった。

しかし、映画は、なかなかの出来だった。監督によれば、「白人」の視点の「一分」を守り、ルワンダ人に身をすり寄せることはしなかったという。たしかに、ここには、もともとルワンダの紛争（フツ族対ツチ族）と虐殺の発端を作り、それを煽りさえた西欧諸国（旧植民地諸国）の自省と痛みが鋭くえがかれている。この作品に比較すると、『ホテル・ルワンダ』などは、ある種の政治「ホラー」に見えてくる。

原題 Shooting Dogs は、フツ族に虐殺されたツチ族の路上に放置された遺体を野犬がむさぼるので、ベルギーの国連平和維持軍のデロン大尉（ドミニク・ロウィッツ）が、ツチ族を擁護するクリストファー神父に、犬を撃つといいかと尋ねるシーンに呼応している。神父は、国連平和維持軍は、相手が攻撃してきたときに撃つはずだが、犬は撃つてこないのだから、撃つ必要はないだろうと応える。大尉自身、自嘲的に、国連平和維持軍は、平和を「維持」するのではなくて、

「監視するだけ」なのだという。このへんの皮肉も、このタイトルに含意されている。

英語の“exploit”が日本語で「開発する」と「搾取する」との両方を意味するように、「民族闘争」や「民族差別」は、「搾取」としての「文明」への「復讐」の面がある。この映画で「ヒューマニズム」を最後まで貫き通そうとするクリストファー神父（ジョン・ハート）も、その構造的な機能は、「植民地」にキリスト教的西欧文明を移植することである。西欧的植民地化は、通常、土地や資源の暴力的独占という側面からみられることが多いが、その最も洗練された形態は、意識／精神の植民地化である。キリスト教的ヒューマニズムは、身体への独占は、奴隷化であるが、意識／精神は、身体から切り離し、独占してもよいということを前提としている。意識／精神は、リセットできるのである。

クリストファー神父の学校で、キリスト教に帰依する少女マリー（クレア・ホープ・アシティ）の意識は、西欧人に同化している。

はずされた身体への攻撃。フツ族の身体とツチ族の身体とのあいだに厳密な違いがあるわけではないというのは、嘘かもしれない。が、キリスト教的西欧文明によれば、万人は神のまえでは（つまり神の奴隷としては）平等である。民族浄化は、こうしたタテマエの帰結である。

（続く）

（映画美学校第一試写室）

2006年10月31日（2）

デパーテッド (The Departed/2006/Martin Scorsese) (マーティン・スコセッシ)

開映の分ぐらいまえに着いたが、7階の会場から8階まで列が出来ており、9階分の階段を下りなければならなかった。こりや大変だと思ったが、実は、93列にまとめる整理がなされなかったので、客がスポンテイニアスにだらだらと一列に並んだために、下まで列が延びてしまっただけなのだった。すぐに開場となり、降りて来た階段を再び上る。

冒頭に、黒人たちのデモの映像が映り、ジャック・ニコルソンの声で、「アイルランド人はイタリア人に差別されてきたんだ。ニガーも、差別がいやなら、自分の手で勝ち取れよ」といった差別的言語丸出しのせりふが語られる。なるほど、『ギャング・オブ・ニューヨーク』は、ニューヨークへのイタリア移民とアイルランド移民との壮絶な闘争を描いた。今度は、ボストンのアイルランド系移民のなかで、マフィアになった者と警察に入った者との屈折した闘いが描かれる。あいかわらず、暴力描写の工夫は群を抜いている。ここまで来ると、映画のなかの殺人や銃撃戦は、「ほんもの」とは独立したリアリティに達している。

わたしは、以前から、レオナルド・ディカプリオとマット・ディモンとマーク・ウォバーグとのあいだには、どこか似たところがあるという印象をいだいてきたが、今回、その3人が一同に会した。似たもの同士が集まると、その違いがはつきりする。なるほど、ディカプリオとデイモンはかなり似ているが、ディカプリオには、スウィートなところがあり、デイモンには、シャイな要素がある。

ウォーバグは、デイモンに似ているが、3人そろくと、一番、他とは似ていないことがわかる。

気にいらなければ、誰でも殺し、そのくせFBIとも通じ、州警察内にエイジエントを送り込んでいるアイルランド系マフィアのボス、フランク・コストロを演じるジャック・ニコルソンは、抜群の臭い演技で、他を圧している。警察の幹部役でわきを固めるマーティン・シーンは、敬虔なカソリックという設定をたくにこなす。マフィアのスパイと警察のスパイとの両方を愛してしまう精神科医マドリン役は、ビラ・ファミーガ。妊娠したことをデイモンに伝えるときの表情など、未来の大ブレークを予測させる演技。

ちなみにタイトル *The Departed* は、*the* がついていいるから、特定の「故人」のこと。多くの死があるから、それが、どの「故人」なのかは議論の別れるところ。(未完)

(サロnpasブル丸の内／ワナー・ブラザース映画)

2006年11月01日

王の男 (Wang-ui namja/The King and the Clown/Jun-ik Lee) (イ・ジュンイク)

この試写室の座席は、ゆったりとして大きく、隣との間隔もたっぷりとしてあるが、身体を動かすと、イスに張つてある人工レザー(?) がギシギシ音をたてる。待っているあいだは、その音が気になる。しかし、この映画は、そんな瑣末で神経症的なことを吹っ飛ばすに十分な傑作だった。

冒頭、絵巻に描かれた民衆の姿を写し、その絵が融解して広場の大道芸シーンに入っていくのが見事だ。この最初のシーンと、末尾の、民衆が大挙して王宮を襲撃するシーンとともに、この映画の視座は、民衆に置かれている。しかし、享楽にふけり、わがまま三昧をする王ヨンスングン(チョン・ジョン)は、単なる暴君ではない。彼が、「偉大」な父の地位を継いだ息子が陥りがちな屈折と苦悩の持ち主であることを鋭く描く。この王の一見放埒(ほうらつ)な日々は、その語の本来の意味のデカダンスであり、それは、まさに、ルキノ・ヴィスコンティが『ルートヴィッヒ』で描いたものと通底している。

大道芸の見せ物をいつも2人でやっている、どちらかといえば「男っぽい」チャンセン(カム・ウソン)と女形を演じるコンギル(イ・ジュンギ)が、カッブルであるのかどうかはわからない。が、彼らの芸を大道で目にした大臣にすめられて王ヨンスングン(チョン・ジョン)のまえで芸を見せたことがきっかけで、王は急速にコンギルに接近すると、チャンセンは、露骨に敵意をあらわにした。絶対的な権力者の寵愛(とうより強制)とチャンセンとのあいだで苦しむコンギル、すべてが不当であることを知らないがどんどん理不尽な要求を強制することにのめり込んでしまう王ヨンスングン、目立つがゆえにいつも釘を打たれるチャンセン、こうした三者が、それぞれのイデオシシクラシのなかで描かれる。

保身にあげられる官僚への王の反発という側面もある。大臣が、チャンセンとコンギルを王宮に招いたのは、彼らが仲間たちといっしょに大道でやっていた「風刺劇」が、官僚と王に反省をもたらすのではないかというねらいがあった。

王と庶民が登場するが、ここでは、勧善懲悪ものが描くような王Ⅱ暴君、民衆Ⅱ抑圧される者といったステレオタイプの構図はなりたたない。王も官僚も民衆も、それぞれがその「運命」のなかで生きている。そうしたギリシャ悲劇的な「運命」のなかで、チャンセンとコンギルという大道芸人は、まさに、たびたび見せる綱渡りのように、「運命」と「自由」とのあいだの細い境界線の上を自在に歩く。

政治論的なパラダイムもある。大道芸人が、結果的に民衆蜂起（↓【追記参照】）を先導するくだりは、ある意味で、民衆文化が民衆蜂起と社会変革をリードするという、アナルコ・サンディカリズム的な発想にも通じている。そもそも、個々人がミクロな個の「集団」として分子化され、当の古典的な「個人」はたがい孤立・分散化させられている現代では、こうした民衆主義は発生しにくい。すでにグラムシは、アナルコ・サンディカリズムを継承しながら、そこに「教育」（国家や権力側からのではない）というファクターを入れ、この映画のチームを使うなら、「大道芸」を文化運動、「大道芸人」を文化活動家として、「大道芸」↓文化変革という構想をいだいた。しかし、これも、いまでは、フランクフルト学派の名づけた「文化産業」という形でとりこまれ、さらには、メディアと環境とが一体となった網の目的でシームレスなコントロールシステムとして、ほとんど無意味なものになった。

その意味では、この映画が描く政治論的パラダイムは、歴史的回顧にすぎない。しかし、この映画をモナドロジー的に（ということは、分子化された「個」を問題にすること）拡大解釈するならば、この映画は、あなた自身のなかにある「王」と「チャンセン」と「コンギル」を発見させる。その際、つねにあなたが対抗すべきなのは、分子化された個を、その「運命」にさからって単に再統合（均質化）しようとする官僚主義である。むしろ、分子化されたあなたのなかには、「王」や「チャンセン」と「コンギル」だけでなく、「官僚」もいる。

どこかのブログで、わたしの「シネマノート」は、わたしがつねに一定の思想の側から映画を解釈しているにすぎないというような批判をしていた。それは、逆である。映画が、そういう「思想」にわたしを導いたのであって、わたしのなかにはいかなる「思想」もない。あるとしても、それは、未分化の形としてであり、それが形をなすのは、その映画を見たという体験のおかげなのだ。映画は、ときおり、わたしを「世界の果てまでつれていって」くれるということだ。勝手な妄想や駄弁もお許しねがいたい。

（角川ヘラルド試写室／角川ヘラルド映画）

【追記／2006-11-27】齋藤敦子さんによると、字幕に関して、古いプリントでは「王に対する呼称がすべて殿下になっていった」が、「新しいプリントはすべて陛下に直っている」という。彼女は、古いプリントで見て、おかしいと思ったそうだが、わたしは、うっかり見過ごしてしまった。ただし、わたしが考えたのは、王ヨンサングンの部下たちが、先王のカリスマから脱することが出来ず、すでに王になっている「ヨンサングン」を、先王が存命のときに呼んだように「殿

下」と呼んでしまい、そのことがヨンサングンの父親コンプレックスを煽り、ますます無頼のかぎりをつくすようになっていたのではないかということだった。朝鮮語がわからないので、憶測の域を出ないが、字幕を直したのだから、朝鮮語では、「陛下」と言っていたのだろう。

【追記／2006-12-30】このサイトをよく読んでくれている谷合佳代子さんから、わたしが「民衆蜂起」と書いているのは誤りで、正確には「クーデター」と書くべきではないかというメールをもらった。DVDで確認すると、「クーデター」の場面で写っているのは制服の軍人（下級兵士？）と、馬に乗った高官です。宮殿に突っ込むシーンでは、職業軍人なのか、もう一ランク上に見える衣装を着た兵士が走っていました。映像的にはどうみても貧しい民衆が蜂起したということではなく、宮廷のクーデターに見えます。ただまあ、写っているのは「一瞬です」という。そうだとすれば、わたしが「民衆蜂起」という言葉を使ったのは不適切であつたかもしれない。が、わたしが言いたかつたのは、「民衆蜂起」対「クーデター」という対立思考ではないので、詳細を別にアップしておく。なお、もう一点、「朝鮮語では王のことを「殿下」（チヨナ）と呼びますから、最初の字幕に「殿下」とあつたのは間違いではないと思います。でも日本語に訳したときは皇太子の敬称みたいだから、「陛下」に変えたんでしょうね」という貴重な指摘ももらった。多謝。

2006年11月07日

華麗なる恋の舞台で (Being Julia/2004/István Szabó) (インネットヴァン・サボー)

演劇を映画化したのではなく、映画で「演劇」を作りあげた。その楽しみは、演劇のそれに似ているが、この「演劇」は、映画でしか体験不可能なものなのだ。

インシュトヴァン・サボーは、俳優やスパイに関心を持つが、彼の関心は「仮面性」である。俳優もスパイも仮面をかぶる。この映画には、『メフィスト』に見られたようなはっきりした政治的テーマは出てこないが、ドラマの時間が、1938年に設定されているのが暗示的である。ヒットラーの台頭によってヨーロッパに危機意識が高まり、前年のイギリスでは、チェンバレンの挙国一致内閣が成立、1938年には、ブーデン地方の問題をめぐってミュンヘンでイギリス、フランス、ドイツ（ヒットラー）間の会談が行なわれた。以後、ヨーロッパ（というより世界）は、第2次世界大戦に突入していくわけである。

この映画が描く世界は、1938年のイギリスおよびヨーロッパの「虚構」的状況を意識しているのだろうか？ 表面的には、そういう政治的含みはあらわにはされない。とはいえ、どの国でも、時代時代によって、「嘘っぱさ」や「虚構性」が社会の気分になるときがある。いわば、虚構の場である劇場と現実の場とがひっくりかえり、劇場のなかにしか「現実性」を感じられなくなる。そういう意味では、1938年のイギリスの政治状況は、まさに「劇場」であつたと言えなくもない。

原作は、サマセット・モームの『劇場』（1937）。モームは、スパイの仕事をしていたことがあつたが、彼の小説には、シニカルな要素がある。ある種の「仮

面性」が彼の小説の要素とスパイスになっている。そんなところが、サボーと波長が合う。

その昔、サマセット・モームは、受験英語の問題によく出たので、モームの英文はかなり読まれた。いまのボジョレ・ヌーヴオーと同じで、モームのポピュラリティが日本でとりわけ傑出していた。さんざん読まされながら大半は忘れてしまった作品で、タイトルは忘れたが、息子が好きな女性を家に連れてきて、夕食をいっしょに食べたあと、その女性が食器を台所に片付けると、息子の母親が、そういうことをするのは下流の生まれだと軽蔑しながら、言葉にはあらわさないというくだりがあった。モームは、ここで、ミドルクラスの母親の差別意識とそれを表にはあらわさない仮面的姿勢を見事にえがいていた。

冒頭、マイケル・ガンボンが登場し、画面に向って話しかける。劇場の外に現実があるのではなく、劇場だけが現実なのだ、と。むろん、それは、俳優にとつてだ。ガンボンの目がこちらを向いているので、「アサイド」かと思ったら、カメラが引くと、舞台上演技する若い娘がいた。それは、いまでは大女優になったジュリア（アネット・ベニング）の回想ないしは過去意識の表出で、ガンボンが演じているアクの強い男は、いまは亡き師ジミー・ラングトンなのだった。彼は、『ボギー！俺も男だ』でウディ・アレンを励ましたり、いさめたりする「ハンフリー・ボガード」のように、くり返し姿をあらわす。

スランプ気味のジュリアのまえに、彼女の息子歳のアメリカ人の青年トム（ショーン・エヴァンス）が登場し、意外なほど簡単に彼女が夢中になってしまいうが、その風貌とものごしを見れば、観客は「こいつは」と思う。屈折のすえ、誰もが予想したような方向におさまるのだが、このへんは、ヨーロッパ人の「アメリカ人」差別のようなところを感じる。

役者にとって、劇場がすべてであるのはあたりまえで、ジュリアの「日常的」行為は、トムとの恋も、夫マイケル（ジェレミー・アイアンズ）や親友チャールズ卿（ブルース・グリーンウッド）とのやりとりも、すべて「虚構」なのだ。ジュリアは、終始、彼のまなざしのもとで舞台演技をし、また、（映画のなかの）「日常」を生きる。トムや、『イヴのすべて』のイヴのようにジュリアを越えたと慢心するエイヴィス（ルーシー・パンチ）は、「劇場」の外の「現実」にこだわっていたために、痛い目にあう。

「わたしには、ほとんど友達がいない」（I have few friend）がジュリアの口癖。創造的な仕事をしていると、「いるのは、友人ではなく知人だけ」ということになりがち。なぜなら、創造的であるためには、「自分」をいくつ（幾人）にも割らなければならないからだ。いくつもの「分身」との共同作業をなしとげ、ほつとするときのみ、一個の「自分」にもどる。この映画の終わりの方で、ジュリアが行きつけのレストランで一人うまそうにビールを飲みほすシーンは、多少なりとも創造的な仕事にかかわった者は、共感をおぼえるだろう。締めめのヴォーカルに「煙が目にしみる」を使っているのよかった。ジェローム・カーンの歌詞は——恋人にふられて涙を流しているのをからかわれたら、「愛の炎が消えて、タバコの煙が目にしみるのよ」と笑って言うわ——と屈折している。

役者は、みな達者。わたしは、楽屋でジュリアの身の回りの世話をするエヴィ(ジュリエット・ステイヴァンソン)が気にいった。

(松竹試写室／アルシネテラン)

2006年11月08日

ラッキーナンバー7 (Lucky Number Seven) (ポール・マクギガン)

映画美学校は映画の学校だが、その試写室は、あまりよくない。フットライトが明るく、通路側の席にすわると、その光りにじやまされる。どのみち、映画に引き込まれれば、そんなことは忘れてしまうのだが、最初はしばらく、気になる。非常口を指示するライトも、工夫して目立たないようにしているところもあるのだから、何とかしてほしい。

作品は、文句なしに面白い。俳優は、あるとき、飛躍的な高みに達してスターになるが、この映画ではジョシュ・ハートネットがまさにその幸運をつかんだ。この映画は、彼の大ブレイク作となるだろう。彼をサポートするブルース・ウィリスは、ますます渋みを加え、かつてのゲイリー・クーパーやケリー・グラントやリチャード・ウイドマーク・・・の域に近づいている(↓)。ルーシー・リューも実にフアニーでチャーミングな感じの役柄を演じ、ハート・ネットをサポートする。モーガン・フリーマンとベン・キングスレーは、もとは一緒に悪事を働いていたが、いまは敵同士の関係になり、ストーリーを隔てた似たようなビルのペントハウスに住んで、にらみ合っている。ベンは「ラビ」という名で呼ばれ、モーガンは、「ボス」と呼ばれるが、手下の者たちの方も、一方がユダヤ系、他方がアフリカン・アメリカンで統一されている。

映像がおしやれだ。トップクレジットは、会計簿のページなのだが、その文字が動いて、クレジットになる。やがて、この会計簿が、この映画のドラマの核心にあることが明らかになる。「ラビ」と「ボス」の2つのビルを映すのに、カメラを巨大なアングルに載せてぐるりと回したようなやり方をする。むろん、その処理なのだろうが、くらしさを感じさせない。やたら人が殺されるが、その血潮のエフェクトも新鮮だ。

ヤクザの掟の絶対性のようなものが1本の線としてあり、それに、カタギの浮かばれない人生がからむ。一匹狼の殺し屋は、ヤクザの掟に忠実だが、非情なはずの彼がカタギの弱者を救ってしまう。全体にこの映画は、働いても運がなく、競馬の賭けに手を出して、墓穴をほってしまう(いまの日本の「標準」になりつつある認識論では)「下流の負け組」への目配りがある。この映画ではヤクザの怪しい金がその弱者を破滅に追いやったのだが、いまの日本でも、サラ金や銀行やケータイの電話料まで、弱者を借り倒れに追いつめる。ヤクザの殺し屋に殺されなくても、生命保険で肩代わりをするしかないという認識で自殺する者がいるわけだから、金融システムそのものが、殺人と手を取りあって成り立つような仕組みになっている。だから、「下流の負け組」は、外と内なる殺し屋の目を逃れて生きるしかないわけだ。この映画も、そんな競争資本主義の谷間のエピソード。

(映画美学校第一試写室／アートポート)

2006年11月14日(1)

犬神家の一族 (Inugami-ke no ichizoku/2006/Ichigikawa Kon) (市川崑)

いま「犬上家」ものをリメイクする意義がわからない。むろん、それは、この作品の出来次第で、これがハツとさせる出来だったら、そんな疑問は浮かばないだろう。残念ながら、ここには、リメイクの意味も、市川崑監督がわざわざ登場する意味もないような気がする。

遺産相続の問題は、原作が発表された時代よりも、また映画化ブームが起きた時代よりも、いまはもつとどぎつくなっている。が、その代わり、さまざまな法的装置のために、この物語・映画で描かれるような「ずさん」な環境が設定される余地がない。このへんが、いま見る「犬神家」ものを「恐く」感じさせない要因の一つではないか？

1970年代後半から横溝正史の「犬上家」ものが続々映画化され、角川書店で見立つカラーの装丁の文庫本が出て、わたしもその何冊かを読んだ。映画の方が先だったのだが、その文章の冗長さかげんに驚き、なるほど、こういう作品が映画化には向いているのだと思った。つまり、横溝の作品は、原作よりも映画の方がいいのである。

しかし、今回ふたたび起用された石坂浩二が金田一耕助役をやっている篇だけれども、本もあるほどに、横溝の「犬上家」ものの世界は、もうほとんど出つくした。それと、'80年代ならば、まだ血縁的などろどろしたものへの実感ようなものが残っていたかもしれないが、いまでは、よほどの工夫をしないと、一族郎党のしがらみのようなもののごさやおどろおどろしさは実感させにくい。

この映画がダメだと思ったのは、東京から駆けつけてきて「那須ホテル」にたどりついた金田一耕助(石坂浩二)が、例によってぼさぼさの髪をかくと、頭からぼとぼとフケが落ちるのだが、そのフケがぜんぜんフケらしくないことだ。糞リアリズムの必要はないが、明らかにフケとは異なる物質を映像化するのならば、それなりの「理論」がなければならぬだろう。その「デフォルメ」に見あった映像展開がなされなければならないだろう。が、事實は、フケにみたてた適当な物質で間に合わせた映像なのである。

助清(尾上菊之助)がかぶっている「白いゴム」のマスクにしても、多少とも物語の時代を意識するのなら、こんなに「出来のいい」ものでは困る。手に取って見たわけではないが、映画で使われたのは、本当に「ゴム」製だろうか？ けっこう高価な特殊プラスチック製ではないのか？

いま『犬神家の一族』をリメイクするのなら、テレビでさんざん風化してしまった顔を使うべきではない。三谷幸喜と中村敦夫の顔を見てそう思ったのだが、本当はそんなことはないだろう。テレビで見慣れた顔を使っても、そうでなくする演出はできるだろう。だが、この映画では、それほどテレビで見慣れた顔ではない俳優の顔までが、みんなテレビで見飽きた顔に見えてしまうのだ。

(東宝試写室／東宝)

2006年11月14日(2)

007・カジノ・ロワイヤル (Casino Royale/2006/Martin Campbell) (マーチン・キャンベル)

最近、サロンプラスループ丸の内での試写が多いような気がする。一か所が立て続けに使われるという傾向はどこから来るのだろうか？この日、かなり早く行ったが、すでに一階のエレベータホールの段階でかなりの人。劇場のある「階から階段に長い列が出来ているのはわかるが、このビルは、階段に直接入れる入口がわからないので、まずエレベータに乗って「階の劇場に行き、それから階段にあらばなければならない。が、この日は最後列が、開場40分まえで地下2階まで延びていた。

フィルム・ノワールのオシャレで緊迫感のある映像。一時代まえから引き継いできた「007」シリーズのエンターテインメント・スタイルを完全に脱皮した新しさ。仲間や恋人の背信と裏切りのタイミング、裏切りと見えながら、最後に明かされる真実といったひねりの魅力。

007シリーズは、いまではイアン・フレミングの原作であることも忘れられそうだが、原作の『カジノ・ロワイヤル』こそが、ジェームズ・ボンド・シリーズの第一作で、ここで、敵を自分の判断で殺せる「殺しの番号007」を得るプロセスが明かされるわけである。だから、この原作は非常に重要なのだが、その「映画化」は、屈折したものになった。『007／カジノ・ロワイヤル』(Casino Royale/1967)というタイトルで知られているジョン・ヒューストン、ケネス・ヒューズ、ヴァル・ゲスト、ロバート・パリッシュ、ジョゼフ・マクグラスの共同演出による映画化は、原作をほとんど無視したパロディ作品であり、ピーター・セラーズ、オーソン・ウェルズ、ウディ・アレンのような異色の出演者やファッションの面白さはあっても、007ものとしては、がっかり来るような作品だった。その意味で、今回のマーチン・キャンベル版は、映画化第1作の『007は殺しの番号』(Dr. No/1962/Terence Young)から数えて44年目にしてやっと原作の映画化となったわけである。

ただし、この映画は、原作の時代や、他の007シリーズとの関係をほとんど意識してはいない。ケータイが出てくるから時代設定は「現代」ということになるが、これまでのシリーズが暗黙に「冷戦」や「テロ」といったステレオタイプの「政治」を意識してきた(そこが面白いのが)ような意味では、「政治」を意識しない作りになっている。『ロシアより愛をこめて』(From Russia with Love/1963)ではすでに定番となった新兵器も今回は出てこない。それよりも、ジェームズ・ボンドという人物をこれまでのシリーズよりもその「人間性」に肉薄して描こうとしている。ボンドは、ここでも不死身だが、「サイボーグ」的な不死身さで防御されてはいない。クリス・コネルのテーマソング「You Know My Name」にあるように、誰も助けてなんてくれないから、自分で身を守る(Arm yourself because no-one else here will save you) 必要性から出た武装なのだ。

その意味では、この映画で6代目のボンド(ダニエル・クレイグ)が「死の商人」ル・シッフ(マッツ・ミケルセン)から受ける拷問は、他のどのシリーズでボンドが受けた拷問や攻撃よりも痛そうである。また、「ボンドガール」と

呼ぶには今回ためらいのある——それだけ「自然」な——ヴェスパ・リンド（エヴァ・グリーン）が、恐怖と絶望の淵に陥ったとき、彼女をなぐさめ（といっても、自分が相手を包容できるほど安全な位置にはいない）、冷たい水のシャワーの下にうずくまる彼女を抱くシーンがせつない。

非情な、神経が高ぶると目から血の涙が出てくる（しかし血も涙もない？）悪役ル・シッフルを演じるのは、『しあわせな孤独』で全く対照的なキャラクターを演じていたマッツ・ミケルセン。

新ボンドのダニエル・クレイグは、『ミュンヘン』や『ジャケット』の脇役で注目され、『レイヤー・ケーキ』（Layer Cake/2004/Matthew Vaughn）で主役をつかみ、この作品につながるように見えるが、彼がこの映画のキヤラクターとも一脈通じる主役を演じた『レイヤー・ケーキ』は、2004年の作品で、日本では、公開が『ミュンヘン』や『ジャケット』と前後した。

『レイヤー・ケーキ』は、5月に見たが、ノートを完成しないままになっている。非常に面白く見たし、好きな作品だったが、こういう場合にかぎってノートを後回しにしがちだ。こちらは、ボンドのようにタフな設定にはなっていないが、性格的にはどこか共通するものがある。

M役のジュディー・デンチは、最近見た『華麗なる恋の舞台』（こちらは2004年の作品だが）よりもぐっとしまった色気のあるシニアー・ウーマンを演じている。

出てくるコンピュータは、みなVAIO。製作会社の1つのColumbia Picturesは、SONYの傘下だから、当然といえば当然だ。

（サロンパスルーブル丸の内／ソニー・ピクチャーズ・エンタテインメント）

2006年11月16日

約束の旅路 (Va, vis et deviens/2005/Radu Mihailleanu) (リブ・ディ・ミヘイレアニユ)

この映画の主人公シュロモ（幼年時代Ⅱモシエ・アガザイ、少年時代Ⅱモシエ・アベベ、青年時代Ⅱシラク・ミ・サババ）とその母親は、キリスト教のエチオピア人だが、内紛が続くエチオピアから、旱魃や飢餓を逃れて、隣国のスーダンに徒歩で避難して来た。しかし、民族浄化と内紛の激化するスーダンの難民キャンプは、避難地とは程遠いものだった。そこには、アフリカの各地からやって来た避難民がおり、エチオピアのユダヤ人とみなされている「フアラシャ」の一団もいた。イスラム教徒でもキリスト教徒でもない彼や彼女らは、エチオピアではよそ者あつかいされ、中東でのイスラエルの強権的な姿勢の強まりとともに、エチオピアで「ユダヤ人」として生活することは、安全ではなかった。

シュロモと彼の母親がどのくらいスーダンの難民キャンプにいたかはわからないが、1984年、彼の運命を変える出来事が起きた。イスラエルが、情報機関モサドを使ってスーダンのフアラシャの「救出」作戦（「出エジプト」にならって「モーゼ作戦」と呼ばれる）を始めたのだ。つまり、「フアラシャ」であれば、スーダンからイスラエルに移送され、イスラエル人としての生活が送れる可能性

が生まれたのである。シェロモの母親は、自分はだめでも子供だけでも生き延びさせたいという願いから、このチャンスを利用する決心をする。彼女は、子供を少しまえにキャンプで死なせてしまったフアラシャの女にシェロモを預け、難民キャンプのどん底生活から脱出させる。わけがわからぬままにキャンプを離れたシェロモの意識には、心を鬼にして彼を「追い払い」、見送る母親の姿がずっと焼きついている。映画は、「脱出」先のイスラエルで彼が過ごす幼年時代から、結婚する青年時代までを描く。

ユダヤ人といっても色々で、東ヨーロッパのユダヤ人は「アシケナジ」、いずれもパレスチナを出てイベリア半島に定住したユダヤ人は「セファルディ」と呼ばれる。この映画は、エチオピアのユダヤ人「フアラシャ」をあつかっているが、実際のところ、「フアラシャ」がユダヤ人なのかどうかは議論がわかれる。いま「ユダヤ人」を、ユダヤ教の信仰者ないしは、ユダヤ教的戒律を日常生活のなんらかの規範にしている者たちのことを意味するとすれば、フアラシャは、ユダヤ人ではない。彼や彼女らが「ユダヤ人」であるという決定は、極めて政治的なものだった。イスラエルの「モーゼ作戦」は、中東での覇権拡張の一環であったが、フアラシャがユダヤ人である根拠は、「ソロモン王とシバの女王の子孫」だというもので、どう見ても人種差別的・血統主義的である。

イスラエルに着き、やがてシェロモは、同年代の息子と娘のいるイスラエル人の家に養子として引き取られる。ヨラム（ロシュディ・ゼム）とヤエル（ヤエル・アベカシス）の夫婦、ヨラムの父は、みな、シオニスト的なイスラエルには反対の「左翼」で、民族主義的な偏見のない人々だった。ヤエルは、非常にリベラルで正義感にあふれた「義母」として、映画を見る者の心を打つが、のちに、「あなたを養子にすると夫が言ったとき、内心抵抗があった」とシェロモに告白する。それは、わけへだてなくシェロモを育てたヤエルのその平静な表情の奥にいかほどの苦労や悩みがあったかを思わせ、二重の感動を呼ぶ。むろん、それは、ヤエルを演じるヤエル・アベカシスの演技のすばらしさのおかげでもある。

本来キリスト教徒であった主人公シェロモが、イスラエルの生活のなかで「ユダヤ人」としての二重生活をしなければならなくなる屈折、それを克服する過程、国がどこであれ、「国民」となったときの、自分と国家との関係、そして「肉親」とは、育ての親とは・・・イスラエルのなかでシェロモをの義母や義父たちのような「左翼」（映画では「左派」という訳語をあたえていたが、彼や彼女らは、はっきりとした「反体制」の立場を抜いている——日本語では、しばしば「左翼」と言うべきところを「左派」というようなマイルドな表現を好むが、それは、この映画の登場人物の姿勢——「左」だあることが難しい国家のなかであえてそれを公言しているのだから——に対して失礼であろう）。

原題の“*Va, vis et deviens*”は、直訳すると、「行き、生き、そして成りなさい」。これは、スーダンの難民キャンプで、フアラシャの女性といっしょに行き、「もどってこないのよ！」シャロモに向って母親が言うときの言葉である。親は、ときには、生き、成長させるために子を捨てなければならぬときもある。（松竹試写室／カフェグルーヴ）

硫黄島からの手紙 (Letters from Iwo Jima/2006/Clint Eastwood) (クリント・イーストウッド)

二月13日の「完成披露試写会」を見送って、社内試写に来了。13日は、ブリュッセルとリモート・セッションがあり、離れ業の一日だった。「完成披露試写会」には楽しいお祭り気分があるが、映画を見る環境としては必ずしもよくない。このワーナー試写室のような最良の設備の試写室なら、丸の内ピカデリーのような大劇場より小ぶりのスクリーンでも、環境的にははるかにいい。「完成披露試写会」の場合、(13日にはなかったが)監督や俳優の挨拶があったり、かなりの待ち時間があったりする。これも、良し悪しだが、外国映画の関係者の場合、司会者の低俗な質問(司会者が低俗でなくても、そうなりがちなのはなぜ?)や黒船到来以来変わらないかのような儀式的な花束贈呈や「フォトセッション」に、彼や彼女が耐えている姿を見るのがたまらない。もっとも、クリント・イーストウッドなら、慣れているからそんな素振りも見せないだろう。彼は、まだいまのような偉大な監督になるまえに来日したことがある。連続テレビシリーズの「ローハイド」の役者としてである。そのとき、記者会見で、吹き替え役の山田康雄に向ってイーストウッドは、「俺が口パクやるから、適当に日本語をしゃべってよ」と言って笑わせたという。わたしは、当時、その話を新聞か週刊誌で読んだ。

この映画は、硫黄島に「硫黄島協会」の職員たちが上陸し、洞窟の砂地のなかから幾束かの手紙を発見し、その手紙の内容によってその後のシーンが組み立てられているという体裁をとっている。そのような手紙がいつ出土したのかはわからないが、そうした手紙からこの映画で描かれているようなドラマが判明したというのは、フィクションだと思う。映画のなかで、栗林忠道中将(渡辺謙)が、家族に宛てて書いている手紙は、その10数年まえに彼が研修中のアメリカから息子に送った手紙や硫黄島と本土との連絡が途絶する以前に家族へ宛てた手紙(『「玉砕総指揮官」の絵手紙』、小学館、『栗林忠道硫黄島からの手紙』、文藝春秋社などに収録)と重複するように見える。むろん、そんなことはどうでもいい。イーストウッドは、硫黄島の戦闘から浮かび上がる「軍事文化」の違いを、どちらかに荷担することなく、鋭利に見据えている。

命令の厳守は、日本軍においてだけでなく、アメリカ軍においても同じだ。しかし、その命令に「精神性」がまといつき、命令される兵士が「理不尽」な思いをしなければならなかった(そして、「理不尽」な死さえ受け入れなければならなかった)度合いは、確実に戦前戦中の日本軍においてより強かった。この映画のなかには、上官(坂東工?)が徴兵でやってきた一平卒の西郷(二宮和也)らを何かという殴りつけるシーンが出てくる。命令を守らなかったために憲兵の士官から「生きては帰れない」ことがわかつている硫黄島に配属された清水(加瀬亮)の例もある。

しかし、イーストウッドは、もつと重要な違いに注目する。それは、「玉砕」の思想である。それをこの映画で主導的に体現するのが、中村獅童演じる伊藤中尉だが、イーストウッドの解釈は、硫黄島で日本軍が、信じられないような兵力の格差にもかかわらず米軍が予測した9日をひと月以上うわまわる期間もちこたえることができたのは、総指揮官である栗林忠道が、「玉砕」という思想に対して距離を置くことができたからだというものだ。

それにしても、この映画での中村獅童の役どころはさえない。彼のツキが落ち始めるのは、不倫の「一般人女性」を同乗させた車での事故以来だが、この映画は、それを加速させかねない。そういう役どころなのだから仕方がないが、彼の俳優キャリアにとって、あまり得ではなかったのではないか？

負けると決まったら「玉砕」してしまう日本軍。それは、映画のなかで「再現」されるが、神聖さなどとはほど遠い悲惨な集団「殺人」である。しかもそれを「自発的」であるかのようにさせるのだから、残酷だ。手榴弾をヘルメットにぶっつけて文字通り「玉砕」するわけだ。が、アメリカ的発想からすれば、これほど「無駄」なことはない。それは、兵士への仕置きの暴力も同様だ。限られた兵力を最大限に發揮するためには、兵士に傷を負わしたりするのは「損」であり、まして「玉砕」などもつてのほかである。

とはいえ、「玉砕総指揮官」（前述の本で括弧が付されているのが意味深い）と呼ばれることでもわかるように、栗林忠道も最後は「玉砕」したことになる。が、はたしてそうだろうか？ 闘う力を奪われたときにアメリカ兵であれば、投降するのがあたりまえである。アメリカの生活を知っている栗林は、もし彼が一平卒であつたら、そうしたかもしれない。が、日本軍の思想に染まっていた——というより、総指揮官としてその深部に食い込むコミットメントしていた彼としては、頭では知っていても、自分から進んでそうすることはできなかった。映画は、このあたりの微妙な感じをさりげなく描いている。

このことは、1932年のオリンピックで馬術競技の金メダルを取り、世界を知っている「西男爵」（実在の西竹一のことらしいが、プレスの記事では「バロン西」になっている。これでは何のことかわからない。日本語では「バロン」と「男爵」はすぐにはつながらないから）の場合も同じだ。映画では、体罰主義の軍文化に対して持つ彼の違和感が微妙に描かれている。

さまざまな角度からの「軍事文化論」であることがこの映画を、ただの戦争映画から区別している。

外国が日本や日本人を描くときにありがちなステレオパターン化は、かなり回避されている。『ラストサムライ』も、けっこうちゃんとやっていたが、こちらはまだワン・ランク上。しかし、パン屋を営む西郷の妻花子（裕木奈江）の、アップで映る目にマスクラ（？）が見えるのは、ヘン。戦時中にそんな余裕はなかった。また、西郷に赤紙が来たとき、「愛国婦人会」と書かれたタスキをかけた奥さん連の姿が見えるが、筆で書かれているその文字のタッチが、つたなすぎる。当時の筆書きの能力は、庶民レベルでもいまにくらべれば相当なもので、こんなにつたない文字を書く人は少なかった。まあ、そういう人がいたという設定と考えれば、それでもいいのだが、特にその下手さかげんを見せつける必要はない。

『父親たちの星条旗』同様、ガジェフェクトは、すごい。納富貴久男さんのようなプロならば、その詳細を分析できるだろうが、素人目でも、個々の銃火器や爆発状況で工夫がこらされていることがわかる。

わたしは、この映画で表現される「玉砕」への異議に興味を持ったが、それがメインテーマになっているわけではない。たまたま、わたしがその点に興味を

持ったにすぎない。が、玉砕の問題は、最近また話題になっている「いじめ」の問題、自殺率の高さ、自嘲や見栄や面子の文化、あきらめや散ることの美学、などなどと相互関係を持つていると思う。アメリカ的民主主義（むろんタテマエであれ）の観点からすると、「玉砕」は「犯罪」である。同様に、「いじめ」も「犯罪」とみなされるだろう。日本でも、いま、「いじめ」を「犯罪」とみなそうとする観点が出ているが、その背景には、日本社会の「アメリカ化」という問題もある。

『国際諜報局』(The Ipocress File/1965)のなかに、ハリー・パーマー(マイケル・ケイン)の上司ロス大佐(ガイ・ドールマン)が、新しく出来たらしいロンドンのスーパーマーケットで、「こういうのはちよつとね」的な不満を言うシーンがあったが、1960年代のヨーロッパでもまだ徐々に浸透しはじめたばかりだった。日本だって、1964年がその大きな転機である。しかし、いまではあたりまえになつてしまったこうした「アメリカ化」の一枚下の層には、さまざま「伝統」のよどみがある。それは、日本の場合、ヨーロッパよりもより深刻な形で矛盾を生み出しているように思う。その「よどみ」のなかには、「玉砕」を美とする発想や、「いじめ」がある主のユーモアの表現形式でもあったりする文化があり、そう簡単には、「玉砕」・「いじめ」↓犯罪というわけにはいかない。

自殺に関しても、現にいまでも、「自殺」という代わりに「自死」という表現をよしとする傾向があり、「自死」は、殺人とはみなされにくい。話が、やっかいなところへ行つた。「ノート」としては長すぎる。

(ワナー試写室／ワナー・ブラザース映画)

2006年11月21日(2)

酒井家のしあわせ (Sakaike no shiawase/2006/Kure Miho) (呉美保)

家族というのは、いつもごたごたし、喧嘩がたえないのが「普通」という認識で酒井家をえがいているのはいいが、ユースケの「男と暮らす」宣言は、拍子抜け。最後の種明かしで、「そうだったのか!」と納得の解放感を味わわせるのならまだしも、そんな程度のこと、しかもかあちゃんがすべてお見通しだったというのでは、観客をばかにしている。

テレビと映画とがちがうとすれば、これは、テレビで十分の作品。

ファニーな感じはあるが、ものたりない。大阪弁でまくしたてる友近の母親役は、板につきすぎている感じ。ま、テレビのりというか。この映画で一番の注目は、酒井家の末娘を演じる鍋本風々美(なべもとなおみ)。天才的な子役だ。

もっと細かいところで評価しなければならぬだろうが、家庭ものは苦手なので、これでパス。自分で見て、判断してください。そんなに悪い作品ではない。

(メディアボックス試写室／ビターズ・エンド)

2006年12月05日(1)

幸せのちから (The Pursuit of Happiness/2006/Gabriele Muccino)
(ガブリエレ・ムッチーノ)

医療機器のセールスが思わしくなく、女房に愛想をつかされ、幼い息子をかかえながら証券会社の無給のインターンシップをやり抜いて、正式採用にたどりつく努力物語。「実話にインスパイアされた」(inspired) アメリカンドリームを地で行くような話だが、**ちよつと変**。ウィル・スミスが演じるクリス・ガードナーという男は、決してタダモノではない。映画では、医療機器が売れず、おまけに駐車違反で高額の罰金を課せられ、アパートを追い出され、安モーターでも支払いが遅れ、追い出されて教会のシェルターに息子といっしょに逃げ込む。あげくのはては、血まで売る始末。しかし、クリスのかっこうやセンスからは、いくらでもその日暮らしの金や方法を見つけ出せる人物に見える。

まず彼が売り歩く医療機器だが、これは、レントゲンより精密に「骨密度を測定する」機械だというのが、それを何十台も卸し、自分の家にプールして置いて、それを自分で一個ずつ売り歩いている。価格は250ドル。時代は1981年だということになっているが、この値段でこの医療機器というのは安すぎるのではないか？ クリスは、「ヒッピー・ガール」に持ち逃げされたものを奪い返したり、地下鉄のホームに落としてしまったり、その機器をけっこう乱暴にあつかうが、それでも致命的に壊れる気配はない。調子が悪くなっても、電気屋でハロゲンのランプか何かを買ってきて交換すれば、直ってしまう。いずれにしても、彼は機械に強いらしい。それだけの能力がありながら、適当なアルバイトもせずに、ひたすら「ホームレス」まがいのことをするのは、解せない。地下鉄のトイレに泊まったりするのは、これでは、ただの「趣味」ではないか？

夫婦は、ひよんなことからダメになるものだから、クリスの妻リンダ(ダン・デイ・ニュートン)が、彼の仕事の不振にさっぱり理解がなく、ほとんど彼の甲斐性のなさを馬鹿にしているのも、わからないではない。しかし、これだけ無理解になるのなら、クリスのほうにも何か原因があることをもうちょい示してもらいたい。これでは、ただただリンダが金の鬼みたいに見えてしまう。クリスがつと甲斐性がないのでなければ、ハリウッド・ドラマ的なストーリーとしては「説得力」がない。この分では、妻の無理解にもかかわらず難関を乗り越えた男のドラマという結果から出発して、そのことをもりあげるためすべてのドラマがわざと構築されているという便宜的な設定に見えてしまう。

原題にある「Happyness」は、正しくは「Happiness」であるが、「i」が「y」になっているところがミソである。つまり、「Happiness」は**不完全**ではない。「しあわせ」という意味だ。そもそもこのタイトルは、金のないクリスが子供をチャイナタウンにある中国人の保育園に預けるのだが、その建物の壁に「i」↓「y」の落書がある。

クリスが最後に努力が報われてインターンシップをしていた会社で本雇いになることがわかったとき、クリスは、「やったあ！」と笑顔で叫ぶのではなく、涙を流す。これは、日本人が同じようなシチュエーションに遭遇したときの反応に似ている。最近は、スポーツの競技大会などでも、日本人の選手も、勝ったときにアメリカ人的な笑顔とゼスチャーをする。が、アメリカ人も、ときには、こ

ういう泣き顔をするのだということであらためて目撃した感じ。
(ソニー試写室／ソニー・ピクチャーズ・エンタテインメント)

2006年12月05日 (2)

NANA2 (NANA2/2006/Otani Kentaro) (大谷健太郎)

『NANA』は、明らかに、新しい映画の見られ方を作った。「メディアミックス」というのは、製作側の区別だが、観客側に文字通りの「メディアミックス」を生み出したのが、『NANA』だった。ただし、観客側の「メディアミックス」は、映画そのものに関しては、甘い対応を生む。映画の質の低さは黙認される。実際、『NANA』は、原作のマンガ、音楽、映画、そしてバブリーな主役たちのバブリーなアウラの総合のなかで観客の関心を掻き立て、それらの異なるメディアが互いに補完する力で煽り立てられた雰囲気のなかで見られたのだった。そこでは、「馬鹿野郎」や「ふざけんじゃねえ」は迫力あるリアリティで言えるが、もっと一般のせりふの方はさっぱりの中島美嘉が、「立派な女優」として通用した。

さて、今回、柳の下にいつも泥鰌がいるということになるのだろうか？ 前回、強力なインパクトとなった歌だが、歌そのものだけでなく、レイラこと伊藤由奈が歌うシーンの彼女の身体パフォーマンスの方が、主役の中島美嘉よりも映画的にはるかにサエている。それは、事実上、『NANA2』が出来るまでに、伊藤由奈が歌手として中島美嘉を圧倒してしまったということかもしれない。伊藤由奈のせりふは、帰国子女みたいな英語一本槍で逃げ道があるが、中島美嘉の「無愛想」なせりふは、まるで時代劇の武士言葉。なんとかしてくれよという気になる。また、今回の出演者は、前回の宮崎あおい(今回は↓市川由衣)、松田龍平(↓姜暢雄)、松山ケンイチ(↓本郷奏多)に比して、カリスマ性が乏しい。その分、中島美嘉は当然のことながら、玉山鉄二、丸山智己、成宮寛貴らに重圧がかかるわけだが、中島は、スチルで見ると迫力があるが、普通のせりふの場面では、恐ろしく貧弱だ。丸山、玉山はそこそこにこなしているが、姜は、松田龍平にとうてい及ばない。

そんなこともあってか、逆説的に、またの名をハチという小松奈々役の市川由衣が、前作の宮崎あおいよりも、オバカで「フツー」の女をなかなかうまく演じているように見えた。また、松山ケンイチに代わった本郷奏多も、かすかにゲイっぽく、アンドロイド感覚のシンを新鮮に演じている。しかし、そういう逆説的な産物では、『NANA』のヒットをもう一度味わうことは難しいだろう。

それにしても、わたしは、市川由衣が演じる小松奈々の「フツー」さに、日々大学で接している女子学生たち(今流には「女子生徒」と言う)を思い出し、複雑な気持ちになった。市川由衣は、「こういうのいるんだよねえ」感覚で彼女らを見事に演じている。まあ、彼女が代表しているのも「解離」感覚なのかもしれない。

(東宝試写室／東宝)

2006年12月06日

孔雀 我が家の風景 (Peacock/Kong que/2005/Changwei Gu) (ク
ー・チャンウェイ)

家族とは不思議なものだ。誰でも、気づくとそのなかにいる。そして、それは多くの場合桎梏である。親の存在はうざったい。完璧に自分を満足させてくれる家族などいない。早く死んでほしいと思うような親や兄弟もいる。だが、そのくせ、自分がある年令になると、進んで家族をつくろうとする。そして、親子の桎梏をくりかえす。この映画は、そんな家族の「輪廻」を劇的にかつ淡々と描いている。見終わって、どちらかというと家族をうたいあげるアメリカ映画のように「ハッピー」な気分にはさせられないとしても、ま、いろいろあるけど、こんなもんかという半分あきらめ、半分納得の気分にはさせられる。

毛沢東の文化大革命（文革）の嵐が吹き荒れた時代が終わった中国。が、地方にはまだ文革の極端な変動のゆがみが残っている。ただし、この映画は、文革に対して必ずしも全面的な態度をとっていないように見える。ある意味では、この時代ほど、個々人が個性的な時代はなかったと言っているかのようにもとれる。文革は、必ずしも全員を同じ類型にはめる運動ではなかった。文革によって、特権的であることへの批判は高まった。これは、確実に、子供と親との関係を変えた。親はもはやそれまでの因習的な権威を子供に対してふりまわすことはできなくなった。この映画に登場する子供たちと親との関係には、そういう状況が映し込まれている。

映画は、カオ家の長女ウェイホン（チャン・チンチュー）、長男ウェイクオ（ファン・リー）、次男ウェイチャン（ルウ・ユウライ）の三人の思春期から結婚までを反復的に描く。映画は、母（ファアン・メイイン）と父（チャオ・イーウェイ）と三人の子供たちがまだ同じ家に住んでいる時代からはじまる。彼や彼女らは、こうした家族がやっているように、家のテラスの丸テーブルで身体をよせあつて食事をしている。このシーンは、「はじめにテラスでの食事があつた」と言うかのように、三人の子供たちのそれぞれの物語の区切りとしてくりかえし登場する。といっても、彼や彼女らは、「団欒」をするわけではなく、黙々と食事をしている。それぞれの意識のなかに、貧しさや仕事への不満、兄弟同士、家族内の問題への決してハッピーではない思いがあるように見える。

「楽しくない」食事風景というのは、日本の映画ではあたりまえのように見られる。というより、日本映画で家族の食事シーンを楽しいものとして描いているものはあまり多くない。が、この映画の場合、食事風景がそれほどハッピーには見えないにしても、彼や彼女らが食べている料理や食品への描写はしつかりとしており、それらは、粗末であつても、家庭の味をもった旨さがあるのだろうと思わせる。わたしにはわからないが、環境を知っていれば、彼や彼女らが、何をどうやって食べているかがわかるような映像だ。さすがは、撮影監督としてならしたクー・チャンウェイの作品である。ちなみに、この映画は、彼の第一回監督作品である。

映画が描く1970年代は、西欧では、パンクカルチャーが浸透した時代であつた。この映画に登場するカオ家の三人の子供たちには、どこかパンクのおもかげがある。中国にパンクカルチャーが入るのは、もっとあとだが、「パンク」をもっと広い意味にとらえるならば、直接の交流のない地域間でも「構造的」にシン

クロした同種の現象を発見することがよくある。いずれにせよ、ウェイホン、ウェイクオ、ウェイチャンを「パンク」だと見なせば、彼女や彼らの行動がなんとなく理解できるだろう。

そのなかでも長女のウェイホンは、最もパンクである。家の近くの野原に着陸する落下傘部隊に憧れ、その隊員になることを志願するが、その試験に失敗すると、大きな布をミシンで縫い合わせ、落下傘のようなものを作って、自転車の後ろに取り付け、街を走り抜ける。この女性の性格を実に生き生きと描いたシーンである。なお、このシーンには、そんな娘の姿を見つけて驚いた母親が、彼女の自転車を追いかけ、落下傘に追いすがり、二人とも転倒する、文字通り痛い落ちが付く。

この映画の父母は、「パンク」な娘や息子を忍耐強く育てる。二人とも、見事に両親に迷惑をかけて、はばからない。ウェイホンは、アルバイト先の保育園で幼児を床に取り落とし、怪我をさせる。手土産を持って謝りに行くのは、母親だ。長男のウェイクオは、知能に障害があり、アルバイト先の冷凍庫の扉を、上司がなかにいるのを忘れてうっかりロックしてしまう。あやうく凍死をのがれた上司のもとへ謝りに行くのは父親だ。

文革時代の中国には、「自力更生」という思想があり、専門家に依存しないでも自分でやることをよしとする気風があつたが、母親は、ウェインの頭に鍼を刺し、鍼灸の治療をする。注射も彼女が自分でやる。ちらりとだが、父親がラジオを半田鎔で直しているシーンもある。

次男のウェイチャンになると、資本主義化したいまの中国の若者が呈示するような心の屈折(ある種の「解離」的なパーソナリティ)を見せる。問題のある兄を愛しながらも、周囲への見栄や体裁から自分を偽ってしまい、それがさらにプレッシャーになって、自分を追い込み、両親、とりわけ父親とうまくいかなくなる。

子供たちは、ある意味では、勝手に生きているから、何があっても自業自得という感じがするが、子供たちを忍耐強く育てる両親の姿は、見ていて辛いものがある。それが親というものだろうが、結婚して子供が出来ても、あっさりと問題を放棄することがトレンディになってしまったいまの時代(東西を問わず)から見ると、この時代の中国の親世代は、まだ家族が確固とした価値であった時代の文化を引き継いでいたのだなという思いにかられる。

三人の子供たちは、それぞれに異性を愛し、結婚をする。面白いことに、そうした三人のなかで、最後に一番しあわせに見えるのは、さまざまなハンデを負い、数々のいじめも受けてきたウェイクオなのだ。足に障害があるが、強気でしっかり者の妻のおかげで、二人のラーメン屋風の屋台の店は栄える。これは、家からの脱出の夢ばかりいだいている者への痛烈な教訓かもしれない。

音楽はフェリーニ的なノスタルジックな響きがし、孔雀の使い方にしても、監督は、明らかにフェリーニを意識しているように見えるが、この作品は、フェリーニよりもっと苦みのある作品に仕上がっている。

(CINEMAT 銀座試写室／キネティック／アルゴ・ピクチャーズ)

2006年12月07日

やぐら (Sakuran/2006/Ninagawa Mika) (蜷川実花)

土屋アンナが布団に寝そべり、長い煙管を持ってこちらを誘惑的な表情で見ているハデ派手の写真をあちこちで見ても、月並みな感じがした。その吹き出しに、「花魁をなめんじやねえよ」とあるのも、カチンと来た。こんな図柄を見て、「なめんじやねえよ」と言いたいのはこっちの方だ。で、あせって見ることもあるめえと劇場試写はパスしたが、それは、むしろ、わたしの偏見だった。すばらしい！それは、オープニングからすぐわかった。『嫌われ松子の一生』を「天才肌の映画」と「天才」を安売りしてしまったが、同じクライテリアで言えば、この作品は、『嫌われ松子の一生』以上に天才のひらめきが横溢した作品だ。色と光の入念な処理も尋常ではない。写真家・蜷川実花だからこそこできる、映画の「コマの一つ一つのコマを一枚一枚のスチル写真として仕上げたかのような作り」。

考えて見ると、この映画は、原作＝安野モヨコ、音楽＝椎名林檎、脚本＝タナデュキという具合に、女性間のコラボレーションが奇跡的に成功した「女性映画」でもある。原作の遊女たちは、金持ちに「身請け」される以外に郭の外に解放されることはないが、タナデュキの脚本は、土屋アンナが演じる主人公のきよ葉、のちの日暮をぐつといまの女性のつっぱった生き方のほうへ一押し、原作に『明日に向って撃て』的な（いや、もつといい例があるだろうが）「解放」の要素を加える。ただし、いまわたしは、「いまの女性のつっぱった生き方」と書いたが、こういうつっぱった女性は、いま逆に少なくなりはじめているのではないか？

脚本のしっかりしたフレームワークに、音楽を担当した椎名林檎の多様なアレンジメントが、遊び心を加えるが、ジャズ、タンゴ、Jポップまで、いや、あらゆる種のクラシックも入る多彩な音が、すばつと止まって、空気の音しかしないシーンでも、土屋アンナの演技は持つ。それは、悪いが、『ナナ』の中島美嘉には転んでもできないレベルの演技。宣伝では土屋の「なめんじやねえよ」が売りになっているが、彼女はそれを頻発するわけでもないし、また、それが特に決まり文句であるわけでもない。が、中島美嘉のせりふでパンチがきいているのは、「ばかやろう」と「ふざけんな」ぐらいなのである。郭のしたたかな女将を演じる夏木マリ、クールな番頭役の安藤政信もすばらしい。木村佳乃なんかは、テレビのCMでそのイメージが安売りされていて映画に出ても、そのイメージが観客の頭のなかに残光として残るハンデを負っているが、この映画では、そんな残光は完全に取り去られている。菅野美穂も、カワイイだけの女優を脱した。

遊女が、手練手管で男をあしらうのは当然だが、この映画では、登場する男たち、つまりは遊廓の客たちは、ほとんどすべて、女たちに笑われている。「女の映画」といえるゆえんでもある。きよ葉・日暮に入れ込み、彼女の方も惹かれて行く「誠実」そんな商家の若主人惣次郎（成宮寛貴）をきよ葉・日暮が見限るシーンは、微妙である。本来は郭の外には出られない彼女が、彼の真意を確かめるために危険を犯して彼の店を訪ねる。出てきた惣次郎が当惑の次に見せる一見やさしそうな笑いに、彼女は、決別の決意をする女特有の反応。この映画では、女の登場人物（「禿（かむろ）」と呼ばれる幼女たちも）だけが光り、男で最後ま

で肯定的なあつかいを受けるのは、父親が誰かを知らぬ女郎の子として生まれた番頭役の清次（安藤政信）だけである。その点で、最初の方から登場しながら、役としても演技としても永瀬正敏の存在が空疎な印象をあたえるのは、しかたのないことか？

ポリモーファス（動的で多形的）なこの作品について書けば書くほど、異なるメディアへ不当な侵入をくだてることへのうしろめたさとフラストレイションを感じる。とにかく、見テクダサンナマシ（でよかったつけ？）。

【2007-12-11 追記】わたしとしては、えらくべた誉めだったが、一年ぶりに再見して、印象を異にした。映画を見せて話をする大学の講座で学生に見せようと、DVDを買ったのだ。300インチのスクリーンで見たのだが、映像のレゾリューションがフィルムより劣るためだろうか、映像よりも音楽の方がサエていた。プロットも凡庸である。とても、ワン・フレームづつ撮ったようには見えない。土屋と安藤が遊郭の上と下の階で見つめ合い、その上に月が出ているシーンのような美しさが随所にあるように見えたが、今回は、このシーンといくつかを除くと、大した印象を残さなかった。一言で言えば、これは、**椎名林檎によるVJ**のような映画である。

（アスミック・エース試写室／アスミック・エース）

2006年12月12日

幸福な食卓 (Shiawasena Shokutaku/2006/Komatsu Takashi) (小松隆志)

同じ東銀座のVIPで『輝く夜明けに向って』の試写があったが、VIPのビルのエレベータに乗ってから、変更を決心した。じきに最終試写になるからである。松竹の試写会場はほぼ満席。年令層はやや高め。女性が多い。

家族の物語。瀬尾まいこの同名の原作の映画化だから、ある程度ストーリーを書いてもいいだろう。父親（羽場裕一）は、3年まえに自殺未遂を起こしている。それが原因かどうかは不明だが、母親（石田ゆり子）は家を出ている。離婚したわけではなさそう。家族はほかに中学3年生の娘の佐和子（北乃きい）と、高校で天才児と呼ばれながら大学へは行かなかった長男の直（平岡祐太）がいる。映画は、何も映っていない画面で父親らしい声が、「お父さんは、今日で父さんを辞めようと思う」と語るところから始まる。タイトルのあとで映るのは朝食のシーンで、父親はそこで息子と娘にそう宣言したらしい。が、「お父さんを辞める」とはどういうことなのか？

映画では、父親の自殺はしばらく明かされない。佐和子が何度か風呂場を意味ありげに見るシーンが、やがてその日のシーンにフラッシュバックする。父親は生き延び、学校教師を続けていたらしいが、「お父さんを辞める」とともに、教師も辞めてしまい、予備校教師のアルバイトを始める。

この映画は、人ごとのようにせりふをしゃべる古い演出法をとっており、俳優の演技力が十分に活かされているとは言えない地味な作りだが、意外と「いま」の社会的感性をとらえている。「社会的」という意味は、感性は個々人のもののだとしても、それが社会化して、一種の「時代的气氛」になり、個々人が、家

庭なり職場なり学校なりでいつしよになると、その集団のなかにおのずからただよってくる気分があるということである。

いま、わたしが世の中を傍観して感じるのは、「壊れやすい」という印象である。自分が壊れたくないから、あるいは、他人から攻撃や圧力をかけられることを極度に恐れるため、他人に対しても神経を使って距離を置く。しかし、現実には、距離ばかり取っては生きて行けない（というより、いまの社会生活がそういう「距離」を取った生活の形になっていない）ので、「修羅場」に直面すると泣いてしまったり、「切れ」たるする。この映画の登場人物は、みな「壊れやすい」。そのなかでも、父親と母親が息子と娘よりも「壊れやすい」というのは面白い。彼や彼女にむかって「しっかりしなさい」と言っても意味がない。そうしなければならぬということとは十分わかっていながら出来ない自分を恥じてもないからだ。

せりふはあまり説得力がないが、この映画で一番目を引くのは、出てくる食事の具体性だ。生活していれば、さまざまな料理を食べているわけだが、映画では、「グルメ」を強調するような映画以外では、日常的な料理の多様さには注意をはらわない。多くの場合、食事のシーンは手抜きである。しかし、この映画では、朝食にキンピラゴボウと煮たかぼちゃ、生卵、漬物とみそ汁が食べられる状態で出されていたり、給食のサバがきっかけで北乃きいが転向生の勝地涼と友達になるとか、食べ物が必要な鍵になっている。おそらく、「壊れやすさ」を維持したまま他人とつきあうことを可能にするのは、いつしよに食べるということかもしれない。日本のいまの「グルメ」志向には、そういう壊れやすさの亢進という事態（その不幸な極には自殺者の増大がある）と関連しているかもしれない。

平岡祐太の新しい彼女・さくらは、「グルメ」志向で、高級な海苔（銘柄を見損なった）を持って中原家を訪れ、手巻き鮎を作って食べるとか、彼女の手作りのシュークリームには、必ず卵の殻がちよびつと混入していたりする（クリームを作るときにそういうことがある）とか、けっこう描写が細かい。

勝地涼のハイテンションのふるまいは、いずれ何かの理由でこけるのではないかとということが予測できてしまうところがつまらないが、彼と北乃との関係も、距離を解体するように見えて、微妙に距離を取り続ける関係だ。それが、最後の方の出来事で明らかになる。

ずばりと言ったり、論争したりするカルチャーは、いま、確実に古くなり、それは、夫にづけづけいい、ときには殴っても見せる「ジャガー横田」のようなタレントによってテレビのなかでだけ維持されているにすぎない。こうなると、生活レベルから立ち上がる今後のカルチャーは、江戸の「粋」や「風流」のような方向に向うのだろうか？ 『さくらん』をそんな方向で見ることもできる。

（松竹試写室／松竹）

2006年12月13日

ハッピー・フット (Happy Feet/2006/George Miller) (シネマ・ミラー)

南極の氷の大地のうえでペンギンの一団のリーダーっぽいのがちよつとワルなダミ声でスペイン語の「マイ・ウェイ」を歌い、見栄を切る予告編をワーナーの試写室で何度か見るたびに、早く本編を見たいと思っていた。この予告編がかかるとき、場内からはくすくすという笑い声もれるのを聞いたから、この作品に期待した人は少なかつただろう。あとで知ったが、このダミ声の主はロビン・ウィリアムズだった。しかし、この映画は、予告から想像されたピカレスク・コメディの要素よりも、一羽のペンギンの「ビルドゥングス・ロマン」（定訳ではこれは「教養小説」と訳されるが、「生長のロマン」の方がわかりやすい）にくわえて、魚の乱獲で生存をおびやかされているペンギンの目で見た人間文明のシニカルな描写まであり、子供から大人までの観客を満足させるエンタテイメントのなかなかの力作であつた。

映像は、モーション・キャプチャー・システムのセンサーを身につけ、さらにペンギンのくちばしの動きをシミュレートするためのヘッドギアをつけたダンサーやパフォーマーがペンギンの動きをし、それをコンピュータに取り込んでペンギンの動きに変形するというやり方をしている。わたしがモーションキャプチャーの技術を具体的に見たのは1990年代初めにサンノゼで開かれたヴァーチャル・リアリティの会議においてだったが、そのころは、パフォーマーの身体から何本もの線がコンピュータのインターフェースにつながれていた。いまは、身体に時計のようなセンサーをつけるだけになった。レンダリングの技術も飛躍的に高度化し、この映画のような生々しく、かつかわいい映像が具体化されるようになった。この映画のペンギンは生々しいが、いまのCG技術ならもつと生々しくすることもできた。それを「童話」風にちよつとやわらげているところが、いまのCG技術の余裕でもある。むしろ、いまは、CGをCGらしくなく使うのがイキなのだ。

雌ペンギン、ノーマ・ジーン（声ニコール・キッドマン）と雄ペンギン、メンフィス（声ニヒュー・ジャックマン）との出会いからはじまるので、2人（「羽？」）の関係が物語の中心をしめるのかと思つたら、物語は、やがて生まれる子ペンギン、マンブル（声ニライジャ・ウツド）を中心に展開するのだった。

「ノーマ・ジーン」というのは、言うまでもなく、マリリン・モンローの本名なので、意味ありげに思つたのだ。まあ、ペンギンのコミュニケーションで最高の歌姫とみなされ、つまりはもつともセックスアッピールのある雌ペンギンという設定ではあるが、「ノーマ・ジーン」とくると、もつと期待がふくらむ。

マンブルが生まれるまでのプロセスは、『皇帝ペンギン』で見たのと同じくほとんど同じシーンをCGで見ることになる。ノーマ・ジーンが卵を生み、メンフィスが育て、ノーマ・ジーンは、餌を採りに旅に出る。そのあいだにメンフィスは、卵を暖め続け、やつとマンブルが生まれる。

マンブルは、足が「普通」ではないが、「障害児」でイジメを受けるということ暗黙に描きながら、同時にそれをはずす設定にしているところがうまい。彼は、足が自然にタップダンスのリズムを踏んでしまう「障害」があるのだ。が、ペンギンの世界では、それは「普通」ではない。彼や彼女らにとって「普通」であるはずの歌唱能力がかぎりなくゼロにちかいかいのも手伝って、マンブルは、顰蹙を買い続けることになる。しかし、イジメられても、彼はめげない。

仲間から離れて自分だけの世界にこもることが多いマンブルだが、これは、生長にとつてはよいことかもしれない。この部分には、アウトサイダーがどのようにして自律性や独立独歩の精神を身につけるかがよく描かれている。冒険↓大きな鳥・・・との出会い。アデリーペンギン5人組に出会うのも、そういう孤独な放浪の成果だった。

ロビン・ウィリアムズが声を担当しているもう一羽のキャラクター「ラブレイス」は、新興宗教の教祖のパロディであるが、嫌みがない。彼は、人間に捕まって、首にタグをつけられた経験がある。ところで、いま、絶滅種に入ったペンギンを保護するために、ペンギンに無線タグをつける追跡調査が行なわれている。マンブルは、ペンギンが食糧難になっている元凶が人間による魚の乱獲だということを知り、人間に訴えに南極を越える。

人間に捕まって水族館に入れられてしまったマンブルが、ペンギンの目で人間を見ているシーンがなかなかいい。これは、異文化コミュニケーションや、動物コミュニケーションの観点からも興味深い。最後に、人間がペンギンのコミュニケーションを訪れるシーンは、まさに、『未知との遭遇』である。

ペンギンと人間とが暗黙に理解しあっているというのは、まんざら嘘ではないかもしれない。近年、人里に移り住むペンギンがいらしい。アザラシの脅威を逃れられて、卵を育てる場所として人里を選んだのだ。と同時に、せっかく卵を生んでも暖めることをしないペンギンもいるという。なんか、子供をつくっても放置したり、折檻したりする人間と同じではないか。

こういう現象を、すべて「温暖化」のせいにするのが最近のはやりだが、

「温暖化」という概念は「地球」や「世界」と同じように大きすぎるのではないだろうか？『不都合な真実』は「温暖化」の危機に関してなかなか説得力があったが、「温暖化」と名づけることで、その要員が個々人の日常生活にあることがうやむやになる。日本は、世界のうまい魚を輸入し、食ってしまう人々の住む国だ。もし、ペンギンが食料不足で絶滅の危機にあるのだとすれば、日本の美食はその遠因になっているかもしれない。石油が温暖化の鍵をにぎっていることはたしかなら、石油に依存する車に乗ってはいられないはずだが、自家用車はやめても、タクシーを全く使わずに生活するのは無理である。それは、都市が自動車の機能をもとにして出来ているからだ。「遊歩都市」がベースになれば、車はなくても生活できる。しかし、世界が「遊歩都市」になるのは、今後、いつの日にか、何か壊滅的なことが起きてからでしかないだろう。

(ワーナー試写室／ワーナー・ブラザース映画)

2006年12月14日

ブラザーズ・オブ・ザ・ヘッド (Brothers of the Head/2005/Keith Fulton + Louis Pepe) (キース・フルトン + ルイス・ペペ)

本編のまえに『さくらん』の予告編を見せられたが、すでに見てしまった目からすると、この予告はひどい。「なめんじゃねえよ」という啖呵を宣伝の売りものにしたいようだが、それはやめた方がいい。そのシーンは、ほんの一部でしかないし、映画は、このせりふから表象されるイメージとはちがう。

1975年に忽然とあらわれ、ブリテイッシュ・ロック界をかく乱し、一年たらずで消えてしまった「結合体双生児」によるパンクバンド「ザ・バンバン」の誕生から終焉までを追ったという設定のこの映画は、ピーター・ジャクソンのモキユメンタリー『コリン・マッケンジー／もうひとりのグリフィス』を思い出させるが、ジャクソンのは、最初から「モック」(Mock)↓まがいものであることがわかるが、『ブラザーズ・オブ・ザ・ヘッド』のほうは、うっかりするとだまされるそれがねらいだとすると、こういう書き方は「ネタバレ」ということになるかもしれない。

『60年代イギリスの「隠されたパンクロック史」といったおもむきで楽しむこともできるが、わたしが面白いと思ったのは、この映画の主人公として設定されている「結合体双生児」の存在だ。といつても、わたしは、2人の人間がたがいに結合しており、その状態で、一方が女を愛し、他方がそのあいだかたわらでがまんをしているといった「特殊」な(常人とは異なる)状態に関心を持ったわけではない。それよりも、人間は、いまますます、一人のなかに何人もの「人格」を抱えているということがあたりまえになつてきて、この「結合体双生児」は、決して「特殊」ではないと思いきや、関心を持ったのだ。だから、「結合体双生児」の一方のつっぱしりも、他方の落ち込みも、現代に生きるわれわれが日々経験していることであるという風に見ると、この兄弟の関係はなかなかせつない。

一人のなかに二つの人格を設定するのは、わかりやすいが、本当のところは、もっと多人格的であり、その「人格」は、「人格」という言葉で表現するには不十分な、イメージ的にもっと「ミクロ」なサイズで表現されるべきものだと思う。その点では、「結合体双生児」や轆轤首よりもキマイラの方が適切だし、頭は一つでも『スパイダーマン2』でアルフレッド・モリーナが演じる博士の身動きの方が、いまの状況にかなっている。

この映画は、イギリスの大衆文化のなかにある見せ物的な要素も取り入れている。この映画の「結合体双生児」は、『エレファント・マン』の影響も感じるところで、『オペラ座の怪人』は、舞台がパリということになっているが、「怪人」の生い立ちを示すシーンは、いかにも『エレファント・マン』風である。これは、原作者アンドリュー・ロイド・ウェバーのバクグラウンドからすれば、当然のことだと思う。つまり、イギリス的なのだ。

『エレファント・マン』評でも書いたが、身体的に障害のある者を「見せもの」にすることがタブーになる背景には、単に弱者への繊細な神経と人道的な配慮が強まったという点よりも、「見せもの」の社会的・政治的機能の変化がある。このタブー化は、現実の隠蔽をとりつくとしており、きわめて政治的な操作でもある。現実とは、決して「美しく」はなく、むしろ「醜い」ものだが、それをあたかも「美しい」かのように「見にくく見えにくく」する操作がある。安倍政権が芸なく反復しているスローガン「美しい国」、「美しい日本」が、まさにそのかつこうの例だ。国家は、本来「美しい」ものなどではない。国家は、人も殺すし、戦争もする。国家の名のもとに「汚い」金を循環させる。「国民」はそれをリアルに見る権利があり、見据えることが義務だと思うが、国家の醜さをカモフラージュしてそうさせないようにするのが政治家の仕事であり、腕でもある。だから、非政治家である個々人(つまりマクロ政治の人ではなく、ミクロ

政治の人)は、まずもって現実の「醜さ」を直視する必要がある。
(アスミック・エース試写室／アスミック・エース)

2006年12月20日

愛の流刑地 (Ai no rukeichi/2006/Tsuruhasi Yasuo) (鶴橋康夫)

寺島しのぶは、普通の意味での「美人」ではないが、それもまた「美人」かと思わせる色気のある女に変容できるような実力を持った女優だ。ヒロインは、彼女のそんな特性が活きるキャラクター。読書が好きで、豊川悦司演じる小説家の作品に入れ込んでいる。そんな彼女が、元編集者で豊川を知っている友人(浅田美代子)から小説家を紹介され、次第に愛しあうようになる。彼女には夫(仲村トオル)がいるが、関係は醒めている。彼は、絵に描いたような会社マンで、いつも帰りが遅い。絵に描いたようにいえば、すべてがそう。そもそも渡辺淳一の原作がそうなのだから、仕方がない。

かつて、斉藤美奈子だったか、渡辺淳一という作家は、女を馬鹿しているというようなことを書いていた。彼は、独身女も主婦も、暇をもてあますと、男とやることばかり考えているといった偏見をもっているのではないかと。まあ、そういうスタイルを見つけ、そのパターンをくりかえしているのが渡辺淳一方式なのだから、憤(いきどお)っても仕方がないが、その点では、この映画は、原作より奥行きがある。監督の鶴橋康夫はがんばったというわけだ。

しかし、ここで描かれているセックスは、ホモセクシャルティやポリセクシヤリティといった20世紀には遅くとも認知されたセクシヤリティの奥行きはない。豊川は、つきあううちに、初見とはうらはらの寺島の反応に、「3人も子供を生んだ女」が、あんな歓喜の極みに達することができののだろうか、と自問し、行きつけのバーのママ(余貴美子)に尋ねる(これも、実に月並みだ)。セックスの強度は、ここでは、単に女のあえぎの激しさでしか測られていない。

歓喜の極みに、寺島は、「殺して」と言い、豊川は、その求めに応じて首を絞める。大島渚が『愛のコリーダ』で描いた阿部定のパターンだ。こちらは、女が男の首を絞めたが、映画は、その逆で、その結果、豊川は、殺人罪に問われる。殺しはしたが、それは愛だったんだというのが、豊川の主張だが、そんな個別価値的(そう思えばその通りだし、思えない奴からすれば無価値)なことをぐたぐた問題にするのも渡辺淳一流。

よくわからないのが、豊川を調べる検事(長谷川京子)の存在。というよりも、長谷川が色気を見せながらふるまう理由がわからない。あまりに意味ありげなしぐさで登場するので、ひよっとすると、尋問の過程で豊川と出来てしまうのかと思った。これも、女は、いつももだえているという渡辺淳一式認識の結果か？

もっと月並みだと思うのは、豊川演じる作家が、寺島と出会うことで、長いスランプを脱し、彼女をモデルにした小説を書きあげるという構図。まあ、新しい愛と創作欲の昂進というのは、よく言われることだが、よく言われるということとは、その構図がもう役立たないということでもある。何かには役立つかもしいないが、何も新しいことを発見させないのだ。

この映画には、佐藤浩市、陣内孝則、松重豊、津川雅彦のような実力派がチヨイ役で出ているが、彼らが演じさせられているのは、みな月並みの月並み、つまりありがちなキヤラクターをさらにありがちにしたようなキヤラクターなのだ。気の毒というほかはない。

じゃあ、この映画には見るべきところはないのかというと、わずかにはある。それは、殺人と囑託殺人との違いが論じられる点だ。法廷で、寺島の母（キヤラクターとして）を演じる富司純子、寺島の夫役の仲村、そして豊川の三者のあいだで演じられる競演は見ものだ。ここでは、娘を殺された母が、娘の愛人（豊川）を、娘を殺した殺人犯と娘を愛した人間との二重性のなかで理解しようとする屈折した感情と思念を富司が見事に演じ、他方、そんな二重性など理解できない「フツ」の常識」というわくのなかで生きている人間の疑問といらだちを、仲村が地味に演じている。母親のように理解してくれば、話は早い。が、夫の疑問は一蹴できるものではない。両者が等価に提示され、そのはざままで豊川が苦しむという構図は悪くない。

この部分は、性愛のはてに犯した殺人という例よりも、余命いくばくもない病人が愛する者に殺害を依頼する場合の方がわかりやすい。囑託殺人であれ、罪を問われるわけだから、ある程度の覚悟がなければ出来ない。その覚悟を「愛」と呼ぶのか、それとも、「親切」と呼ぶのかは、議論が分かれる。そして、この問題は、「人はなぜ人を殺してはいけないのか？」という問いに行き着きもする。今年、わたしの友人が自らの命を絶った。それは、わたしにとって、肉親の死よりもショックであり、深い喪失感をあたえた。が、人にショックをあたえ、悲しませるから自殺してはいけない、まして人を殺してはいけない——というロジックは、万全ではない。人は、死ぬことが出来る、そして必ず死ぬべき存在であるかぎり、自ら死ぬこともあれば、また人を殺すこともある。意図的に自分や他人を殺さないのは、逆立ちをして歩くことはめつたにないのと同じ程度の偶然ではなからうか？

寺島は、最初京都に住んでおり、豊川と京都で出会うのだが、その後二人が逢い引きを交わすのが、☞の京都駅ビルにある「ホテルグランヴィア京都」。このホテルは、最近、評判がいい。京都のホテルは、目下、猛烈な競争下にある。外資系の新しいホテルもいくつか建設中であり、古いホテルは苦境に立っている。大分前に「京都ホテル」が「京都ホテルオークラ」に変わり、オークラの傘下になったように、合併や身売りが進んでいる。駅前にもたくさんホテルがあるが、どれも駅に近いという点をのぞけば、味気ないところばかりだった。が、グランヴィアは、便利さの点では、駅とドア・ツウ・ドアであるうえに、それなりの雰囲気を持っている。市内に泊まっても、どのみち駅には来るのだから、それなら駅構内のグランヴィルへという発想がなりたつ。しかし、わたしの好みからすると、ホテルは散策するストリートから近い方がいい。わたしは、駅の周辺はあまり散策しないから、グランヴィルには泊まらない。

小道具と食べ物が出てくるシーンを見ると、その映画の質がわかるというわたしの単純テーゼからすると、この映画は、失格。セックスすることが気になっているのかもしれないが、食事のシーンはおざなり。料理ぐらいいちちゃんと食べろよと言いたくなるし、並んでいる料理も見映えだけ。長谷川京子を使うオーブンリールのデッキは何だ？ 映像的に見映えがするので使ったのだろうが、いまだ

き、こんなテーブルデッキは使わない。
(東宝試写室／東宝)

2006年12月26日

デジャヴ (Deja Vu/2006/Tony Scott) (トニー・スコット)

明日は用事が入っているのでこれが今年最後の試写になる。あいにく雨。なぜかブエナビスタへ来るときはよく雨が降る。地下鉄の乃木坂駅を出て進むと、国立新美術館の建物が見える。トンネルの下に壁に壁画が描かれている。大きいカメラを持った人たちが写真を撮っている。下に作者の名前が表示されているので「壁画」と書いたが、体裁は「グラフィティ」に近い。グラフィティであれば、その上に誰かが絵を加えたり、場合によっては原形をとどめなくされることもある(そういう「匿名性」がグラフィティの特徴)が、この場合はどうなんだろう？ 監視カメラなんぞで監視付の「壁画」になりそうな雰囲気。ブエナのビルの入口でいつも席ががちあうO氏の姿。やばい。

女性が黒い涙を流す「映画が盗まれている」の「海賊版撲滅キャンペーン」のあたらしいバージョンを初めて見た。なんか苛々した気持ちにさせられる旧版は、いまでもJIMCAI(日本国際映画著作権協会)のサイトで見る事ができるが、新版はアニメ調で、もっと疲れる。試写を見に来る人にこういうものを見せても意味があるのかなあ？

タイムスリップ系の作品だが、機械装置である日時にタイムスリップする「バック・トゥ・ザ・フューチャー」式の要素と、どういう仕掛けでタイムスリップしたのかはわからないがズレを起こしてしまった時間のはざままで観客に期待と驚きのドラマをもたらす両方の要素を融合している。後者の系列で最近のものでは、『椿山課長の七日間』、『イルマール』、『この胸いっぱい愛を』などが思い出される。『イルマール』ではポストが、『この胸いっぱい愛を』では(墜落する)飛行機が、タイムスリップのインターフェースになっていたが、どうしてタイムスリップできるのかは明示されない。『デジャヴ』の場合は、装置を使ってタイムスリップするのであるが、その装置の仕組みがいまのテクノロジーでは十分想定できる範囲で構想されているが、かなめのところは「時間の謎」に帰帰するようにつくりになっているところが、新しいといえは新しい。

発端は、あのハリケーン「カトリーナ」に襲われたニューオリンズのミシシッピ川を運行するフェリーの爆破事件である。13名の犠牲者を出した事件を調べるATF(アルコール・タバコ・火器局)の捜査官デンゼル・ワシントンは、『捜査官のヴァル・キルマー』に案内されて、アダム・ゴルドバークが指揮する特別チームの施設に行く。そこでは、7基の軌道衛星をつかって地上のあらゆる動きを記録している。この装置を使って事件当時の船およびその関連する場所のスクリーンをしようというわけだ。ただし、この装置には、あらゆる場所をシームレスに観察できるが、その映像は「4日と6時間」まえのものをリアルタイムで見るという制限がある。映っている映像を記録することはできるが、場所の選定は一回しかできない。「4日と6時間」にかぎられるのは、メモリーの容量の問題だということだが、それなら、何とかかなりそうな気もするが、そういう設定がないと、ドラマに緊迫感が出ないのかもしれない。

いま、普通のパソコンで「Google Earth」が動くが、静止画ながら世界中を上空から俯瞰し、ズームして一軒一軒の家までながめ、さらにパンしてその家の側面まで見ることが出来る。静止画は、ひんぱんに更新されているので、建築物の変化などは容易に知覚することが出来る。これをもっと高度にしたのが「スパイ衛星」であり、これならば、地上を走る車のナンバープレートでも識別可能らしい。むろん、動いている人間もリアルタイムで知覚し、いまでは、『ピースメーカー』(1997)のときにはフィクションだったことが、具体化されている。そういえば、同じくジョージ・クルーニーが主演している『シリアナ』(2005)に出てくるミサイルによるアラブの王族暗殺のシーンでは、無人偵察グライダーから地上を監視する映像がスリルをもりあげたが、このシーンの映像ほど鮮明ではないにしても、いまの軍事技術では、ほとんど似たことが出来るらしい。

もし「Google Earth」の静止画が、1秒間に24枚更新されれば、映画の映像と同じ環境が成立する。むろん、それを全世界にわたって行なうのは、まだ無理である。しかし、「スパイ衛星」は、たとえば北朝鮮の核施設の周辺を常時毎秒15コマぐらいの頻度で監視撮影をしている。つまり動画撮影をしているわけだ。『デジャヴ』では、これを俯瞰だけでなく、全方位的に、しかも部屋の内部分にいたるまで行なえる装置があるという設定になっている。一体、個々人の家のなかをどうやって監視するのかという疑問がわくが、『マックス・ヘッドルーム』的な世界が現実化すれば、それも不可能ではないかもしれない。実際、いま建物のあちこちに監視カメラが付き、それらが無線でリンクされたりもしているから、回路のハック仕方では、そうした監視映像を統合し、全方位的な監視システムを組むことも、場所を限定すれば可能である。

その意味で、この映画は、タイムスリップのサスペンスドラマとしてだけでなく、未来社会への批判的なイメージをすりこませてもある。ここでは、ドラマ性の必要上、リアルタイムで過去をスキャンするという設定になっているが、いますでにあるVR技術を使えば、ある特定の条件がそろったとき、それをモデリングして、ヴァーチャルな空間を構築し、そこで殺人なりテロが起こったことを「再現」的にシミュレートすることが出来る。その簡易な例は、交通事故や殺人などをテレビのニュースが説明する際に使われている。

この映画のいいところは、理論的には可能な技術を使い、そのうえ、その技術性を誇示しないところである。デンゼル・ワシントンが、フェリーの爆発後、川から発見されたボート・パットンが鍵を握っているとみて、彼女の事件当日の「過去」にタイムスリップするシーンでも、その装置は『ザ・フライ』のように仰々(ぎょうぎょう)しく見せることはしない。それは、基本的に、人間の身体をデジタル情報に分解し、異なる時空に移しかえてからサンプリングするという装置である。ちなみに、映画に出てくるタイムスリップ・マシーンは、国防総省のDARPA(国防高等研究局)のためにカーネギー・メロン大学が実際に作った無人ロボットカーを流用しているという。それでふと思ったが、このマシーン「Highlander」は、無人ロボット車だと思われていたが、本当は、DARPAが「レポート」の実験のために作ったものだったのか？

まえにも書いたことがあるが、時間は、連続であるとはかぎらない。アウグスティヌスは、『告白』のなかで、時間について知っているつもりでいても、いざ「時間とは何か？」と問われると、さっぱりわからなくなると言っている。マ

ルチン・ハイデッガーは、『存在と時間』の思考をこの引用から始めるが、結局、時間への問いは、「何か？」という形では問えないということに行き着く。ハイデッガーに影響を与えたアンリ・ベルクソンは、時間を比喩的に（いわば印象派絵画の方法で）問う。彼の時間論というより、彼が時間を論じるスタイルをまねて無責任に言くと、時間は、映画の駒のように断続的に流れているのかもしれない。あなたにやや特殊な能力があれば、映画を見ながら、その24駒のあいだの区切りを知覚することができるかもしれない（目を1秒間に24駒以上の速さでしばたかせれば、可能かもしれない）ように、時間のとぎれ（それは無だろう）を直覚（ちよつかく）できるかもしれない。

時間が断続的に流れているとすると、一つの駒が途切れた瞬間に、別のトラックにまぎれ込んでしまうということもありえるだろう。人の死というのは、そういう瞬間かもしれない。普通の「生」は、上映中の映画のように、視覚的にはわからない度合いで断続しながら流れているが、あるとき、それが別のトラックに逸脱してしまう。しかし、そうだとすると、いままで流れていたある「生」が、突如、別のトラックにつながってしまうということもありえるだろう。「狂気」や「天才」は、そういう逸脱の「生」なのかもしれない。

映像や音の編集は、この映画で描かれるタイムスリップと時間操作をあたりまえのこととして行なっている。だから、映画のタイムスリップものは、どんなに幼稚なものでも楽しめるのだ。ジル・ドゥルーズは、映画のスクリーンと脳とをアナロジカルな関係でとらえる。つまり、われわれは、映画を見ながら、自分の脳が外化されたものに立ち会っているのである。だから、脳をいじれば（ということとは、「脳外科手術」をすることではなく、「思考」することだ。こちらの方が本当はもっとラディカルないじり方なのだ）タイムスリップはできるということでもある。「想像」とか「妄想」という言葉は、もっと現実的なものとして考えた方がいい。つまり、われわれは、つねにすでにタイムスリップをし、時間を操作しているのであり、映画のタイムスリップものは、その「わかりやすい」事例ではないのだ。

ヴァル・キルマーは、ずいぶん肥ってしまった。ジム・カヴィーゼルは、この映画では、一目その顔を見ると、その役柄がわかってしまう役をしている。この映画で最高の演技はポーラ・パットンかな？

ワシントンが、ブルース・グリーウッドに会ったとき、「オクラホマでいっしょだったね」と言うが、これは、1965年にオクラホマで起きた連邦ビル爆破事件の際にいつしよに捜査に加わったという意味。この事件のときは、当初、イスラム系の「過激派」の犯行という見方が浮上し、捜査が進められたが、最終的に、ネオナチ系の2人の青年が逮捕された。爆破の方法は、当初、車に仕掛けられた爆薬によるものとされたが、いまでは、複数の高性能爆薬が使われたという説もある。そうなると、たった2人のネオナチ青年では無理で、「内部犯行説」も出てくるが、主犯はすでに処刑されてしまった。『デジャヴ』の場合、最初の爆発は車に仕掛けられた爆薬によるが、その火が機関部分に引火し、大爆発を起こしたということになっている。この場合、「内部犯行説」も出てくるようなあいまいさを導入すると、もっと面白くなったのではないか？

（ブエナビスタ試写室）

2007年

2007年01月10日

それでもボクはやってない (Soredemo bokuwa yattenai/2006/Suo Masayuki) (周防正行)

昨年から試写がまわっていたが、不思議と大学の日と重なり、見ることができなかった。余すところあと一回の試写という時点で駆け込んだ。予想通りなかなかの力作。と同時に、周防がこれほど「社会派」とは思わなかった。これぞ、マクロではなくミクロなポリティクス、つまりイデオロギーに左右される政治ではなく、些細な情動や感覚を重視する政治における「左派」の作品だ。

痴漢の疑いをかけられ逮捕された青年・金子撤平（加瀬亮）が判決を受けるまでのプロセスを描く。この映画を見ると、折しもマスメディアをにぎわした植草一秀氏の事件のことが浮かび、マスメディア報道では「今度は」完全にやったという印象が浸透している氏も、実は「冤罪」なのではないかという気になってくる。このへんが、この映画の面白さであり、周防監督の「魔術」である。

わたしの独断では、日本の電車の特異「文化」とされる痴漢行為の最高責任は、混んだ電車を走らせ、この映画にもあったように、駅の「押し屋」が無理やり乗客を狭い車内に詰め込んでしまう電車会社側にある。こういう密着状態が常態化しているのなら、乗客は、車内の「痴漢」行為に慣れなければならなし、警察も「大目に」見なければならぬ。かつてわたしが「美少年」だったころ、何度か「痴女」と「痴漢」を経験したが、そういう人がいるのならやらせてやってもいいかと思ひ、黙認した。ただし、あるとき、中央線の電車（なぜか昔はホモ的「痴漢」が多かった）のなかでトロ〜んとした目であまりにしつくくわたしの陰部を触ってくる男がいたときには、足を蹴飛ばしてやった。

「痴漢」行為には、「やった」か「やってないか」の線引があいまいな部分がからむ。「痴漢」する気がなくても、混んだ電車のなかでいやおうなくぴったりと身体がくっついてしまい、快感をおぼえることはあるし、ということとは、人によって不快感をおぼえる者もいるということだ。そのとき、「快感」をおぼえた者は、潜在的な「痴漢」だということになる。しかし、そんな原理主義的なことをいえば、幼児をかわいいと言っただきしめるとき、おまえは「幼児性愛」だと言われても仕方がないことになる。

この映画の面白さは、「痴漢」問題に焦点を置きながら、日本の警察・裁判制度の不可解さをあばいている点だ。「痴漢」をやったとホームで「被害者」の女性から手をつかまれた加瀬は、その時点で「逮捕」されたことになる。刑事訴訟法213条では、「現行犯人」は、「何人でも逮捕状なくしてこれを逮捕することができる」とある。この場合、誰が「現行犯人」であると決めるのかといえど、誰かがそう確信すればよいのであって、その確信が妄想的なものであるかどうかは、さしあたりは問われない。こういう不可解な法律は、道路交通法にもあるし、

家宅捜査などは、「任意」ならば、「公務員」の立ちあいがあれば出来る。ということは、どこかの公立の学校の先生なんかが立ち会うだけでもいいということになる。

「自白」と「調書」のフィクショナルな関係は、ただただ警察の強引さ、い加減さという視点で描かれているが、加瀬を取り調べる刑事（大森南朋）の性格や癖もさることながら、「自白」というオーラル・メディア的出来事を「調書」という型にはまった文字表現に押し込めるという警察をはじめとして官公庁で依然として基本とされているコミュニケーション形式にも問題がある。どんなに稚拙な文学作品でも解釈が様ではないのに、犯罪という複雑な出来事を、（多くの場合）文章解釈のプロではないはずの刑事が調書を記す。これは、無理というものだ。

試写に先立ち、「あなたの判決は・・・有罪 無罪」というカードが渡され、帰りの出口に「有罪」と「無罪」の箱があり、そこに入れてくれと言われた。帰りに入れようと思ったら、その箱のまえにたちはだかつて、「被疑者の側に立つて作られてるんだから、答はきまつちゃうんじゃないの？」とクレーム（？）をつけている人がいて、入れるのを躊躇しているうちに、うしろから押されるようにして外に出てしまった。

たしかに「被疑者」の視点で撮られてはいるが、そのとき、あなたが被疑者であれば、彼を取り巻く警察や検察や裁判官の対応をどう見るかは意見が分かれる。それと、もしあなたが、「疑わしきは罰せず」という立場に立つのか、それとも、「疑わしきは罰せよ」の立場に立つかによっても、「判決」は分かれる。しかし、このへんが、この映画の「教育的」仕掛けなのだが、一見そういう2様の選択肢があるようにでいて、観客は、ぐいぐいと「被告人」の方に同化させられていく。

深刻な内容をあつかいながら、どこかにいつも「おかしみ」があるのが、周防作品。演出にもユーモアがあるわけだが、キヤスティングがなかなか微妙。加瀬を取り調べる刑事役の大森南朋は、硬軟自在の俳優だが、わたしには、『深呼吸の必要』でも書いたが、どこことなく小倉利丸に似ているので、反警察の小倉が刑事を演じているような感じで、おかしい。尾美としのりを最初に記憶したのは、太田圭の『アラカルト・カンパニー』だったが、20代後半の青年を演じてても少年ぽい感じのあった尾美が、検事を演じると、いかにも慣れていない検事という感じでおかしい。加瀬の母親役を演じているもたいまさこは、『アラカルト・カンパニー』でもそうだったが、怪優のイメージが強く、今回いきなり怪優ぶりを発揮するのではないかという気をさせながら、結局「普通」の母親を演じているところがおかしい。「疑わしきは罰せず」の「良心的」な検事（正名僕蔵）に替わって登場する検事役の小日向文世もおかしい。小日向は、最近わたしが見たものでは、『月25日通りのクリスマス』での中谷美紀の父親役のように、あたりさわりのない人物を演じることが多いが、どこかに（たとえば『阿修羅城の瞳』の鶴屋南北役のように、どこかずつこけたというか、まちがってしまっているというか、ある意味では「狂気」を秘めた役に特徴がある。だから、そんな小日向が検事を演ると、この映画では絵に描いたような検察官僚を演じるのだが、急に「ひゃー！」と叫んで笑い出すのではないかという気がしてきて、おかしいのだ。「サカイ引越センター」のCMで（明らかに）トニー谷を真似た

キャラクターで注目を集めた徳井優が、警察署の留置係を演り、加瀬の持ち込み品の文庫本を開き、手慣れた手つきでサッとシオリの紐を引き抜く演技をするのを見ると、なんかおかしい。『カミユなんて知らない』でデカダンな大学教師を演じていた本田博太郎は、この映画では適役を見事に演じている。留置場慣れしていて、留置されたばかりの加瀬の面倒をきめ細かくみるわけだが、最高にかしい。こういうおかしく、ユニークなキャスティングをしているので、そのコンテキストのなかでは、本来おかしいはずの竹中直人がそれほど「おかしみ」を与えない。加瀬の元彼女を演じているのが、わたしには久しぶりの鈴木蘭々だが、理由がなぜかはよくわからないが、このキャスティングもおかしい。意図的「ミスキャスト」の妙。

（東宝試写室／東宝）

2007年01月12日（1）

恋愛睡眠のすすめ (La Science des rêves/2006/Michel Gondry) (ミシェル・ゴンドリー)

出がけに勤め先の「小役人」と話がつれ、出が遅れる。六本木1丁目からタクシーに飛び乗ったが、外苑東通で渋滞。やっとたどりついた交差点の手前で降り、走る。といっても開映30分まえだったですがね。癖で30まえに着かないと不安なのだ。

手作りの「ステファンTV」という「テレビスタジオ」のシーンから始まるのだが、わたしにはなつかしいものを見た感じ。というのは、その雰囲気、ペー・パー・タイガー・テレビジョンがよくやった絵柄と似ているからだ。卵ケースをたくさん使った防音、ハリボテのカメラ、何でも一人でやる柔軟性。その予感ほ当たり、後半の「スタジオ」のシーンにペー・パー・タイガーがよく使っていたのと同じ手作りで手回し式のテロップパーが登場した。

「自由テレビ」や「パブリック・アクセス」テレビのスタジオという体裁で始まるのは、どういう暗示だろうか？ 主人公のステファン（ガエル・ガルシア・ベルナル）は、メキシコに住んでいるが、父親が死に、母のいるパリに戻ってくるという設定。映画を見ていくと、冒頭に出てきて、何度か登場する「スタジオ」は、母親の経営するアパルトマンの彼の部屋のなかにあるようにも見えるが、同時に、メキシコに「あった」とも取れるし、また、全く彼の空想の産物であるかのようにも取れる。

ステファンが母のアパルトマン・ビルの一室に住み、その隣に住む女性ステファニー（シャルロット・ゲンズブール）と知りあいになるシーンにしても、「ステファン」と「ステファニー」と類似した名前になっているように、「ステファニー」は、ステファンの「空想」の産物かもしれない。このように「あいまい」なところがこの映画の面白いところだ。まさに、最初の「スタジオ」シーンに出てくるハリボテのテレビカメラのようである。

だが、ちりちり出てくるように、ステファンは、父親から半田付けや工作を習い、パリの（？）自室にもラジオ工作の道具がある。それらでステファニーのためにヘッドギアのついたおもちゃくさいテレパシー装置を作ったりす

る。そういうものを作ったかどうかは別にして、「手作り」のカルチャーの持ち主として設定されていることはたしかだ。「オタク」という言い方があまりに手あかがついてしまったので、「個にこもる」性格という言い方をしよう——ステファンは、そんなタイプの男だ。映画のなかのシーンは、半分は「現実」で半分は彼の「空想」だと考えればわかりやすいが、映画というものは、そういう二分法的な区別を無意味にするメディアである。するのはいいが、気休めにすぎないということだ。

『エターナル・サンシャイン』にもヘッドギアー状の装置（こちらは、記憶を抹消する装置）が出てきた。こちらは、チャーリー・カウフマンとの共同脚本だったので、カウフマンの好みが強くていたように思う。が、メディア装置好きという点は、両作品に共通し、それは、ゴンドリの好みだったのだなとわかった。

この映画を見ると、『エターナル・サンシャイン』で取り上げられた「記憶」の問題が、彼の脳への関心の方から来ていることがわかる。最初のシーンで、ステファンは、「スタジオ」のなかでドラムを叩いたあと、大鍋でパスタをゆで、そのなかにさまざまなもの（ビニールディスクまで）をぶち混む。これは、ある意味で、「脳」のイメージをパフォーマンスとして見せているとも取れる。つまり、これからみなさんが見るのは、あなたとわたしの（さまざまな自我・身体が融合した）「脳」のなかなかんだ、と。

エマニエル・カントは、「手は人間の外部の脳である」と言ったと言われている（“Die Hand ist das äußere Gehirn des Menschen.”というドイツ文はあるが、どこでそう書いたのかは誰も書いていない）が、日本で流行りの（最近少し陰りが出てきたかに見える）「脳」論に一番欠けているのは、「脳」と「手」との関係への関心だ。この映画には「手」へのこだわりがある。その分、この映画は「脳」を深く理解しているということでもある——かもしれない。

ステファンは、「PSR」ということを言う。それは、Parallel Synchronizing Randomness の略なのだが、ステファンの説明によると、道路で人がぶつかりそうになってよけようとすると同じ方向へ行くことがあるのは、「PSR」の例だという。音楽の「共演」を「インタープレイ」ともいうが、実際には、「相互的」な面は意識されない。たがいの「脳」に内在する Parallel Synchronizing の機能で、あたかも意識的に「合わせて」いるかのように合ってしまうのだ。

最近ようやく翻訳が出たジル・ドゥルーズの『シネマ2 時間イメージ』（宇野邦一ほか訳、法政大学出版局）は、まさに映画「脳」論であるが、そのなかで、ドゥルーズは、「『私に一つの脳を与えてください』というのが、現代映画のもう一つの形象である」と言う。彼は、たがいに入り組み合っていることを前提に、「頭脳の映画」と「身体映画」とを概念的に区別する。ミケランジェロ・アントニオーニは、ドゥルーズによれば、これらの「両極」にまたがる映画作家である。アントニオーニの作品は、「孤独」や「伝達不可能性」といったことをテーマにしているというレッテルで理解されてきたが、ドゥルーズによれば、「彼は、現代的な頭脳と、疲労し消耗し神経症になった身体とが世界に共存していることを批判している」と言う。

ステファンがパリで勤めるようになった会社には、四方田犬彦に似た同僚ギイ（アラン・シルバ）がいる。彼は、ステファンの対極で、「下半身」にしか興味がない。その意味で、ステファンが「脳」の人だとすると、「身体」の人ののだ。ステファンは、ある意味で、ギイに「感応」して、彼の「脳」世界を「身体化」しているともいえる。

ドゥルーズ的な意味での「脳」と「身体」とのあいだにあるのが「手」である。「脳」の側から見れば、「手」は、「脳」の外化されたものであり、「身体」の側から見れば、「身体」の極限である。ミシェル・ゴンドリーのこの映画は、「脳」の側の視点と「身体」の側の視点を混ぜ合わせる。だから、映像は、「脳」的であり、かつ「身体」的なのだ。

日本人の「伝統的」な習慣では、握手はせず、一定の距離を置いて「礼」をする。これは、どちらかというと、唯「脳」的な習慣である。これに対して、握手は、「外化された脳」と脳とを接触させるわけだから、脳と身体とを切り離さない両義的な文化である。

（アスミック・エース試写室／アスミック・エース）

2007年01月12日（2）

クロッシング・ザ・ブリッジ（Crossing the Bridge: The Sound of Istanbul/2005/Faith Akin）（フアティ・アキン）

日比谷線で一本なので、六本木駅から東銀座まで乗り、東劇へ。この映画に興味をおぼえたのは、イスタンブールが舞台になり、現地の伝説的なミュージシャンの姿をおがめるのもさることながら、わたしの場合は、アインシュテュルツェンデ・ノイバウテンのメンバーだったアレキサンダー・ハッケが出ていたと知ったからだった。彼はあの『デコーダー』（Decoder/1984/Muscha）^{デコーダー}の主演らしいが、どの役で出ていたのかは思い出せない。『デコーダー』は、情報操作・電子機器・ノイズそしてパイラシー（「海賊性」では何だかわからないし、「逸脱行為」ではその動的なニュアンスが消えてしまう）、さらには肉体性と電子情報的なものとの不可分離な関係がややしい雰囲気で描かれていた傑作だった。ノイバウテンのスターFM・アインハイトがハッカー的な活動家・アーティストを演じ、彼らや「過激派」を取り締まる情報管理官を、近年では『コーヒー&シガレッツ』で再会したビル・ライスが演じていた。

しかし、この映画は、ノイバウテンとは関係がなかった。そういえば、アレキサンダー・ハッケはFM・アインハイトとは異なるキャラクターであり、FM・アインハイトよりも「人望のある」人物であるような気がする。それは、この映画では、明らかに、プラスになっている。ハッケの「人望」のために、「ライブはやらない」という「国民的」歌手・俳優だったオルハン・ゲンジュバイのようなアーティストが、自分のアパートで演奏をしようようなことが可能になったのだ。映画の終わりの、イスタンブールのホテルの一室でハッケが、手馴れた手つきでケーブルを巻いて片付けている姿が、彼の人柄を表しているようで印象的だった。

トルコ人なら誰でも知っているはずのオルハン・ゲンジュバイ、セゼン・アクス、ミュゼイエン・セナル、アイヌールといったビッグ・スターをわたしはさっぱり知らなかったのだが、オルハン・ゲンジュバイが、かつてわたしが何度かいっしょにパフォーマンスをやったビデオアーティストのヒグマ春夫にそっくりなのが面白かった。まあ、そんなことはどうでもいいが、プレスに一文を寄せているサラーム海上氏によると、この映画のなかには、「イスタンブール音楽シーンの全てが描かれて」いるという。つまり、イスタンブールの伝統音楽から「イスタンブールのアンダーグラウンド」アヴァンギャルド「エレクトロニック」ヒップホップ「クラブ音楽」である。

トルコではある時期までクルド人の文化を広めることを禁じられていたという。この映画で全面展開されているクルドの音楽はむしろである。ハッケへのインタビューのなかで、オルハン・ゲンジュバイは、そういう禁止の時代に、アラブ系の音楽文化を導入することを思いついたという。いま政治は、イデオロギーの政治から感性と情動の政治に中心を移しつつあるが、いつの時代にも、音楽は、敵対する双方にとって感性や情動の政治の重要な「武器」だった。クルドを差別してきた政党がクルドの音楽を弾圧するのは当然である。しかし、この映画を見ると、クルドは、アラブにはどうかかわらないが、トルコの少なくとも「西欧化」Ⅱ近代化の感性・情動政治には勝ったのではないかという印象を受ける。

ベルリンの、かつて東西を隔てる壁のあったクロイツベルク地区にはトルコ人がたくさん住んでいたが、その多くはトルコからやって来たクルド人だった。ベルリンを拠点とするハッケとトルコⅡクルドとの出会いは、その意味では運命的だった。

ここでもふと思いついたことを書く（すべて思いついたことばかりだが、そのなかでもとりわけ思いついたことだ）。トルコでクルドの文化が差別され、その音楽を大つびらに公開できなかったということと同じことが、日本ではどういう形で行なわれたのか？ いま、さまざまな放送禁止用語や、「差別語」として無いくことにさせられている表現がかなりある。その場合、「禁止」は強権的になされるのではなくて、ほとんどすべて「自粛」であるところに特長がある。その「自粛」は、表面的には、それらの表現が差別だからということではあるが、同時に、そういう形で問題の「被差別者」と目されている人々を差別しているものである。しかもその差別を、国家権力の側から直接ではなく、「国民」一人ひとりに自らやらせる形態を取っているところが、コントロールの方法としてはしたたかだ。その点、トルコのクルド人差別も、イラクのシーア派差別も、赤裸々で、直裁的なもので、その闘争も「わかりやすい」ものとなる。日本の差別闘争は、非常に隠微なものとなり、まさに感性・情動政治のエキスの部分で闘われる。

（松竹試写室／アルシネテラン）

2007年01月17日

クイーン (The Queen/2006/Stephen Frears) (ステイヴン・フリアーズ)

東京国際フォーラムの上映環境はあまりよくない。椅子も固い。Dというスペースはあまり大きくないので、入り切るかと心配したが、ほどほどだった。配

給・宣伝さんの見事な計算。大分早めに来て席についていたが、口のなかで古い車のギアをきしませるかのような音を発する英語が近くから飛び込んで来て疲れるので、退散し、近くのビックカメラに行く。

タイトルは、「クイーン」と力弱いが、原題は「ザ・クイーン」、あのクイーン、クイーンそのものといった含意で、迫力がある。よく言われるように、ヘレン・ミレンのエリザベス女王が、おそろしく「本物そっくり」で驚く。少しちがうのは脚の太さぐらいか（ヘレン・ミレンの方がやや「大根」である）。また、マイケル・シーンも、顔つきは若干ちがっていても、トニー・ブレアの感じをよく出しており、ここまで似てしまうと、安っぽいパロディー劇は作れない。実際、なかなか大人のセンスで作りの、そのうえ奥行きのある皮肉もきいているなかなかの出来ばえだった。

しかし、「本物そっくり」といっても、わたしも（おそらく）あなたも、彼女をマスメディアを通じて知っているにすぎないのだから、その「そっくり」は、マスメディアで作られたエリザベス女王の社会的イメージとそっくりだというにすぎない。だから、マスメディアでさんさんこき下ろされ、社会的イメージが安っぽいものになっているチャールズの方は、マスメディアの関数通りに安っぽくなっている。しかしながら、この映画は、そういうマスメイメージを、映画を使ってさらに増幅するのではなく、逆に、まずはマスメイメージから出発して、マスメディアがとらえてこなかったエリザベスとその家族の「実像」に迫ろうとする。

映画の最後のほうで、ブレアが「もう少し自分のことを考えられては」というようなことを言うと、「義務第一、自分第一(Duty first, self second)を教えられましたからね」と答えるエリザベスだが、ある意味では、この人には通常の「自分」はない。つねに監視された生活のなかで、「自分」を奥深いところにしまい込む習慣ができている。逆に言えば、映画としては、彼女の「自己」をどのようにも映像化できるということでもある。

ダイアナの（事故）死にもかかわらず、バルモラル城からバッキンガム宮殿にもどらないエリザベスにマスコミから非難の声がわきあがったとき、エリザベスは、一人苦難に陥る——という風にこの映画は描く。夫のフィリップ殿下（ジエームズ・クロムウェル）や皇太后（シルヴィア・シムズ）は、明らかにダイアナを嫌っており、王家を去った者は他人だというつつばなした態度を取る。ダイアナが死に、離婚したチャールズ皇太子（アレックス・ジェニングス）も悲しんでいるのに、彼らは、平気で鹿狩りに出かける。

エリザベスの内面を描くシーンの一つは、「万エーカー」（エーカーは約4千平方、「坪は約3.3平方）もある彼女の敷地を自分でドライブしていて、車を湿原にはめてしまい、ケータイで迎えの車を呼び、そのあいだあたりをながめながら時間をつぶしているとき、たまたま近くに美しい鹿があらわれるところだ。彼女は、その鹿にダイアナのイメージを重ねているかのように見える。そして、その鹿が夫たちの鹿狩りの手にかからないことを願う。

これは、むしろ、映画が作りだしたフィクションである。しかし、このシーンは両義的だ。エリザベスが、優しい心の持ち主であるところとごく一般的に解釈することもできるし、また、鹿の命には哀れを感じるが、ダイアナにはそうでない、

あるいは、ダイアナを鹿ぐらいにしか見ていないという風にも解釈できるからである。

「義務が第一、自分は第二」という原理は、ビクトリア女王時代に確立されたものであって、これが、王政国家においては、国家が民族主義や経済至上主義に陥るのを防ぐ平衡装置になってきた。しかし、20世紀後半になって、国家がグローバル化し、一国主義がなくなってきたとき、王室や皇室を規制装置とする必要性が薄らいだ。日本の皇室がいま徐々に、そしてイギリス王室が大分依然から、「気高い」タテマエの見本を見せる主体から、スキャンダルの見本を披露する主体に変質するのは、こういう文脈のなかにおいてである。いまや、規制と平衡の装置は一国内にあるのではなく、世界にまたがるグローバルなネットワーク状の組織であり、「血」のつながりよりも、「情報」のつながりを重視する。

こう考えると、ダイアナの（事故）死を通じてあらわになり、この映画で映像化されたエリザベス女王の「危機」は、現代の権力システムにとつては必然的なものであり、エリザベスが、「義務第一、自分第二」という原則に固執すれば、「危機」に陥るのは当然である。しかし、ブレアが、ダイアナの（事故）死に乗じて自分のアドミニストレーションを拡張し、かねがね母親エリザベスに不満をいだいていたチャールズ王子がブレアにすりよって王室の改革めいたことをしようとしたにもかかわらず、エリザベスの王室は、最終的に致命傷を負わなかった。少なくとも映画はそう示唆している。

ところで、ヨーロッパの王室は、国家を越えている。情報的にはむろんのこと、血族的にも、「血」の交換をくり返してきた。血のつながりががない日本の皇室とも緊密な連絡をとりあっている。ローヤル・ファミリーは、国家の特権階級ではなくて、国際的な特権階級であり、インターナショナル・ルーリング・クラスに属する。つまり、現代のグローバル権力と一体化しているのだ。それは、一国単位で見られた国家よりも、国連や赤十字や世界銀行やその他の国際組織の方が親密な関係を持っている。王室・皇室あなどるべからず。

（東京国際フォーラムD1／エイベックス・エンタテインメント）

2007年01月19日

ボビー (Bobby/2006/Emilio Estevez) (ヒミリオ・エステヴェス)

地下鉄駅に直結していて、ガラス越しに女性たちが料理をつくっていたりする（この日は昼食をしていた）通路（そこにあるトイレは男性・女性用も暗証番号で開く鍵付きである）を通って行くシネマート銀座が試写の場所。評価が高い作品なので、もうちょっとお客が来るかと思ったら、意外と少なかった。「政治もの」は敬遠されるのか？

ロバート・ケネディが暗殺される1968年6月5日のアンバサダー・ホテル（ロサンゼルス）に限定して描かれるこの映画のスタイルは、『マグノリア』のアンサンブル・プレイの方式に似ている。「グラランド・ホテル方式」と言ってもいいが、あまりに大ざっぱな言い方だ。舞台となる場は、主として、このホテルの調理場であり、あとは、ロビーと一部の客室である。調理場が主な舞台となる

のは、ボブが、調理場で働いている人々に声をかけようとして調理場を訪れ、そこで銃撃されたことを意識している。

元ドアマン同士の仲間、尊敬する副料理長とメキシコ系の若い調理人見習い、ロバート・ケネディの選挙本部で働く人、金も名声もある老人と若い妻、徴兵のがれのために偽装結婚をするためにこのホテルに泊まっている人、アルコールに溺れる元有名だった歌手とその夫等々。こうした「カップル」を「グラインドホテル」方式で映す。それらのあいだを縫う横断的な動きをする登場人物もいるが、全体として断片挿話的。

アメリカ人からちゃんとした発音で呼ばれないプラハから来た特派員のレンカ・ヤナチェック（スヴェトラナ・メトキナ）の役は、アルトマンの『ナッシュビル』でジェラディン・チャップリンが演った（偽の）「BBC特派員」をそのままいただいている。まあ、この映画自体が、アルトマンの真似なのだが、アルトマンほど皮肉がきいていないのが難。

昔ドアマンとして働いていたこのホテルのロビーに毎日やってくるジョン・ケイシー（アンソニー・ホプキンス）と元同僚のネルソン（ハリー・ベラフォンテ）がソファアールで雑談するシーンがくりかえしあらわれるが、ベラフォンテの衰えが痛ましい。こういう形で出演は、なんか「慈善」といった感じがして、つらい。

こうしたアンサンブルプレイでは、どのモジュールも無駄のように見えても決して無駄ではないという入念さがないと全体がだらけてしまうのだが、ホテルの一室で、ヒッピー男からドラッグを買い、ハイになってしまうケネディの選挙事務所の人たちのシーンは、くだらない。そう考えていくと、どのモジュールも、あまり奥行きがない。

日常の瑣末さを積み重ねながら一つの展望やクリティシズムを見させるやかたとはちがい、すべてがプリテンシヤスである。だいたい、ロバート・ケネディが理想的な大統領であったかのような前提の映画は単純だ。ケネディ兄弟は、決して反戦的ではなかった。レーガンやブッシュとはちがった意味での「強いアメリカ」の路線の支持者であったことには変わりない。

仕掛けは込み入っているように見えるが、終わってみるとあっけない感じをぬぐえない。あえて言えば、それがアンチ・ハリウッド方式で、「これで終わってしまつて、ハリウッド映画に慣れたアメリカの観客はいいの？」という感じのエンディングを突きつけて、あとは観客自身に考えさせるといふねらいか？ 歴史の事実を見つめるなら、この事件の現場にはハッピーエンドはないのはあたりまえだが、日常のディテールのなかに全く「分子的な変革」の要素を見ていないように思える。少なくとも、ヒッピーやヒッピーカルチャーのメインカルチャーへの反映が極めてステレオタイプのしかとらえられていないという点でも、それははつきりしている。

（シネマート銀座試写室／ムービーアイ）

ラスト・キング・オブ・スコットランド (The Last King of Scotland/2006/Kevin Macdonald) (ケヴィン・マクドナルド)

政治スリラーの要素を維持しながら、独裁者の誕生と独裁者がホロコースト的な方向へエスカレートしていく過程の核心をけっこうつかんでいて、見ごたえがある、と中盤までは思った。

医学の学位を取った若者ニコラス(ジェームズ・マカヴォイ)が、じゃあこれからどこで仕事をしようかと、目をつぶって地球儀を回して最初に指が行ったのがカナダ。しかし、カナダは選ばず、もう一度やって指がとまったのがウガンダ。早速、知りあいのコネでウガンダのムガンボ村の診療所に行く。ここでは、たまたま(1971年)イディ・アミン(フォレスト・ウィテーカー)の軍事クーデターが起きたあとだった。ひょんなことでアミンと知りあいになり、氣にいられてしまうニコラス。最初は「主治医」ということだったが、だんだんアミンのアドヴァイザー役にされてしまう。

ふと思いだしたのは、ジョセフ・ケッセルの小説『奇跡の指を持つ男』で描かれているフレリックス・ケルステンのことだった。彼は、ナチの親衛隊のトップだったハインリッヒ・ヒムラーにかわいがられた。ヒムラーは、彼のマッサージュを受けるときには情けをとりもどし、彼の助言をきいて強制収容所の捕虜の処刑を免除したことが何度もあったという。ただし、ニコラスの場合は、アミンをそんな感じではコントロールできず、結局、彼のもとを脱出するのである。その点で、設定はなかなか面白いのだが、結局はサスペンスに終わっている。

フォレスト・ウィテーカーの右目と左目はバランスがちがうのだが、この映画はそれを最大限に活かしている。ウィテーカーは、ときどき笑福亭鶴瓶に似た細い目で笑う「お人好し」のキャラクターを演じることが多いが、この映画では子供からそのまま大人になり、人形を壊すような感覚で虐殺を行なう独裁者をけっこうリアルに演じている。しかし、ウィテーカーの本性なのか、ときどき鶴瓶的笑顔が出てしまう難はある。

アミンとニコラスが出会うのは、アミンの乗った車が大きな牛にぶつかり、アミンが怪我をしているだけでなく、牛も大怪我をして悲鳴をあげているという現場だった。そのとき、ニコラスは、牛を苦しめないという判断から、アミンから拳銃を借りて牛を撃ち殺す。このシーンは、文化人類学的ないしは、政治人類学的にとっても面白かった。というのは、アミンと現場にいたアフリカ人たちは、その行為にショックを受け、同時にそこに新鮮さを感じたからである。彼らには、牛を苦しめずに殺すことが善という観念はない。そして、この経験が、アミンには、「西欧的合理主義」へのイニシエーションとなり、一連の虐殺にまでエスカレートしたと、この映画は示唆したいらしい。それはあながちまちがってはいないかもしれない。

(FOX試写室／20世紀フォックス映画)

2007年01月23日(2)

ロッキー・ザ・ファイナル (Rocky Balboa/2006/Sylvester Stallone) (シルベスター・スタローン)

最近はあまり主流ではない「アメリカ式教育映画」。ここでわたしが言う「教育映画」とは、迷っている若者に年長者や先輩が体験的な教訓みたいなことを言い、若者の方が感化されて、変わるといったパターン。以前にはよくあったが、最近は少なくなった。スタローンは、そういう「古典的」様式をなぞっている。それは、成功している。

8に手がどここうとするロッキーがリングに復帰するトレーニングやボクシング・シーンもあり、最後の対戦が山場であることはたしかだが、見てからわかる主題は父と息子の物語。出来の悪い息子を持った父親は身につまされるかもしれない。ひよつとすると、スタローンは、息子で苦労している（した）のか？ちなみに彼には、すでに離婚している女優サシャ・ツアックとのあいだに2人、現在の妻で女優のジェニファー・フラビンとのあいだに3人の子供がいる。彼のような有名人を父親に持った息子は、幼いときから、父親を意識せざるをえず、生長しても、普通ならあつさり「おれは親父を越えた」と思えるのが、いつまでたってもそうはならず、なかなか「大人」にならないという煩悶につきまとわされるのが少なくない。

映画のなかの息子ロバート（マイロ・ヴィンティミア）は、親父のコネで入れてもらった会社でも、あのロッキーの息子としてしか見られない。そのため意識的に親父を避けているが、父親の方は、母親（妻）も亡くなっていないのに、どうして自分のところに顔を見せないのだとうと、会社を訪ねてきたりする。すると、いつも愛想の悪い上司がロバートに近づいてきて、親父といっしょに写真をとってくれとねだる。ロバートはますます親父を避けなくなる。このへんの屈折はなかなか感じが出ている。

何をやっても芽が出ない感じの息子に手を差しのばそうとすればするほど離れて行く息子。妻とともに一生懸命育てたのに、どうしてこんなになってしまったのかと自問する親父。ついにロッキーは、息子に言う。「おかあさんといっしょに、お前をこの腕に乗せて、こいつは世界一のベビーだと思ったのに、どこかがちがってしまった」。まあ、わたしなんでも、一度ならず親父に失望を語られたことがあったが、親というのは、いつもそう思うのかもしれない。むしろ、それが普通で、「わたしの息子は誇りだ」なんて胸を張っている親の方が異常なのかもしれない。

（TOHO シネマズ六本木ヒルズ／20世紀フォックス映画）

2007年01月26日

ブラッド・ダイヤモンド (Blood Diamond/2006/Edward Zwick) (HD
ワード・ズウィック)

六本木のギャガに『バベル』を見に行ったら、漠然と予感したようにすでに満席だった。最低^中分まえぐらいに来ないとダメとのこと。今回はすぐにそう言ってもらったので、西新橋のワーナー・ヘタクシーをつつ走らせることにした。渋滞のうえに道をしらない運転手氏で、やきもきしたが、何とか間に合う。が、運の悪い日というものはあるらしく、上映中隣の（かなり高齢の）老人が、「うんうん」声を出すので、見ると、完全に眠っており、どうやら夢のなかで声を出しているらしいのだった。それが、2時間以上続き、映画の印象が大分変わった。

一言で感想を言えば、うーん、織田裕二の映画見たいなあというところ。金はかかっている。デカプリオもぼっちゃんっぽい感じを、『ディパーテッド』からさらに脱皮。アフリカでのダイヤ密輸をかぎつけてきたジャーナリストを演じるジェニファー・コネリー、暴力的に拉致され、ダイヤ採集の過酷な労働を強いられる現地人を演じるジェイモン・フンスーも、いい演技をしている。しかし、こういう描き方だと、ただのサスペンスで終わってしまうのだ。「1994年」の西アフリカ「シエラレオネ共和国」という具体的な時間空間設定をしておきながら、「事実」や「現実」はあくまでもサスペンスのための素材にすぎなくなっている。たしかに、サスペンスとしては、²時間³分の長さを感じさせない見事な作り。が、こういう作り方をされると、あとになってかえって、「事実」の重みがこころに残る。それがねらいだったというのか？

映画のなかで、ダイヤが取れるはずのシエラレオネ共和国で公式にはダイヤの産出量がゼロなのに、リビアはダイヤから²⁰億ドルの収益を上げている——ということから、シエラレオネからリビアへの闇ルートと密売の可能性が演繹される。なるほど、そういうこともあるわけだ。²⁰⁰⁰年や人口も、闇の部分の極度に大きい国がある。

ダイヤは、まさに資本主義の本質と結びついている。豚に真珠で、そこに価値を見出せない者には、何の意味もないが、ダイヤに狂喜する女や男がいるかぎり、それは、価値を持ち続け、その採掘と所有と売買をめぐる、血みどろの闘いが続く。その闘いは熾烈なものはずだから、この映画でデカプリオが見せるような温情はありえないのだ。まあ、ドラマのうえでは、その温情のツケを自分で払うことになるが、そのためにかえって、ドラマがリアリティから遊離してしまう。彼の演技上の意気込みからすると、もっとドライな結末にもっていった方がいいはずだった。その意味では、『ディパーテッド』の方がよほどリアルだった。

この映画ではあまり活かされていなかったが、ジェニファー・コネリーという女優は、『ワンス・アポン・ア・タイム・イン・アメリカ』から一貫してそのもって生まれた目で得をしている。このすべてを物語るかのような目によって、彼女はどんな役でもつねに水準以上の演技をこなすことができる。

この映画で描かれる「反政府軍」の²⁰⁰⁰は、まるで映画で最初から悪役に決められたナチやポルポトのステレオタイプで、これだけをみて、この映画の奥行きがなさかわかる。村から子供を拉致し、洗脳教育をほどこし、親でも敵として平気で殺せるような人格を形成する。それは、なかったわけではないが、この映画のように一方的なパターンでは、ただ一掃されれば、一巻の終わりで済むような印象だ。しかし、こういう集団はそんな単純なものではない。

アフリカの言葉が出てくるが、それがちゃんとしたものであるかどうかはわたしにはわからないとしても、都合のよいところでは登場人物がみな英語をしゃべりはじめののを見ると、たぶん現地の言葉も手抜きなのだろうという気がしてくる。^{RUF}は、「民族主義者」のはずだが、『fuck』とこういうような英語を連発している。

(ワーナー試写室／ワーナー・ブラザース映画)

2007年01月29日

今宵、フィッツジェラルド劇場で (A Prairie Home Companion/2006/Robert Altman) (ロバート・アルトマン)

アルトマンの「アメリカ」への遺言として見た。「アメリカ」は、この「フィッツジェラルド劇場」のようにテキサス資本によって買収されようとしている。そのとき「アメリカ人」はどうするか？ この映画の一晚の限られた時間のうちに、残された場で出来ることをみんなでする。では、すんなりとは買収されなかったが、結局はその場も閉鎖されてしまったとき、「アメリカ人」はどうするか？ 放浪の旅のなかで夢を小規模であれ実現していくのしかない。アメリカには、ウディ・ガスリーのような放浪の旅のなかでの表現とでもいうような伝統がある。いま国家にさからうとしたら、「長征」(ロング・マーチ)的なさすらいしかない。わたしは、この映画を見ながら、そんなアルトマンのメッセージを聞いた。

劇場を家や国家のような所属の場所のメタファーにするのはよくある手だ。

この映画にもそんなメタファー的な要素がある。アメリカには、劇場がスタジオあるいはスタジオが劇場になっていて、そこに観客を呼び、生放送をやる方式がある。日本でも、「公開録音」とか、ライブの「紅白」とかがあるが、そう多くはない。録音なら編集で消されることがあるが、先日の「紅白」で DJ OZMA のダンサーの「裸」問題が起こったように、ライブは、実社会のハプニング性と直結しているから、その場は、やり方によっては、ますます国家のメタファーにもなりえる。

わたしは、『ロバート・アルトマン BOX』の解説冊子のために「『ナッシュビル』と現代アメリカ社会」という一文を寄稿したことがあるが、そのなかで、わたしは、「『ナッシュビル』のなかで冷笑化されていることは、いまではすべて『あたりまえ』になってしまった」と書いた。アルトマンは、この映画のなかで1970年代中頃のアメリカを冷笑的に批判した。では、アルトマンの遺作となったこの映画は、いまの時代をどうとらえているのか？

ここではすくなくとも、「冷笑化」の方法は抑えられている。それよりも、集団で何かを生み出すということ、単純に言えば「連帯」に観客が思いをはせるような作りになっている。ちなみに原題は、「或る」(a)が付いたあと、「大草原」(Prairie)や「ホーム(家・拠点)」(home)や「仲間」(companion)の3語が相補的に並べられ、読むものがどこにウェイトをおくかで微妙に意味が変化するようにになっている。

ところで、いまの時代、「連帯」や「仲間」は、過去のものであり、ノスタルジアのなかにしかない。さらに、「フィッツラルド劇場」で美しい「連帯」を見せるアーティストたちには、つねに死の「天使」(ヴァージニア・マドセン)がつきまとっている。この番組を聴きながら車を運転して置いて事故を起こして死んだ女のなり代わりである。ファンであったがゆえに命を落とすとは皮肉である。彼女は、この番組と劇場を買い取るテキサス資本のオーナー(トミー・リー・ジョーンズ)にとりついて、買収を阻止するかに見える。しかし、劇場はなくなり、一部のメンバーだけが残る。主要メンバーの一人だったヨランダ(メル・ストリープ)の娘ローラ(リンジ・ローハン)は、フィッツジェラルド劇場

で初出演し、ようやく歌の世界で生きる自信をつけたかに見えたが、いまではソフト会社のマネージャーになっている。まあ、これもアルトマン的な皮肉だ。

ギャリソン・キラーの名司会としぶい語り。リリー・トムリンの久しぶりの達者な歌唱。身重のステージマネージャー役のマヤ・ルドルフのユーモラスな魅力。なつかしのL・Q・ジョーンズが演じる老シンガーは、死の天使に色気をいだいたために楽屋で昇天するが、それは幸せだったのか？

去る1月17～18日、Art's Birthday 2007のネット放送イベントをやったばかりなので、劇場Ⅱスタジオ空間で放送をやろうとする者には、インスパイアーにあふれたこの作品を先に見て置きたかったという思いにかられた。
(メディアボックス試写室／ムービーアイ)

2007年02月01日 (1)

アルゼンチンババア (Arzenchin Babaa/Argentine Hag/2006/Nagao Naoki) (長尾直樹)

役所広司という俳優に最近厭きが来てしまった。明らかに内容をちゃんと理解していないことを「わかっているような」表情と身ぶりや台詞で平気でこなすのが見るに耐えない。「ガイアの夜明け」というテレビのシリーズのホスト役などその最たるものだ。いつも内部が醒めていて、じゃあ、それが皮肉やサチールの味に活かされるのかと思うと、たかだか『笑いの大学』の程度(ちなみに、ここでは、役所より稲垣吾郎の方が面白かった)で、わざとらしさが気になるのである。ある時代には光ったが、いまそれが急速に古くなってしまったという感じもある。ひよつとすると、ペテン師なんかが似合うのかも。ニコラス・ケイジも、何でも演る役者だが、わたしが英語を母語としていないせいなのか、役所ほどアラを見つけられない。もともと、ケイジも『マッチスティック・メン』でペテン師を演じていたな。

そんなわけで、この『アルゼンチンババア』も少し引いた感じで見に行った。役所が演じる石職人・涌井悟は、入院している妻の臨終に立ち会うのをあえて避け、娘・みつこ(堀北真希)を残したまま姿を消してしまう。やがて、彼は、この町はずれにぼつんと建っている西洋館で、アルゼンチンから来て長らく住んでいる名物女で通称「アルゼンチンババア」と呼ばれているユリ(鈴木京香)と暮らしていることがわかる。その意味では、ある種のドロップアウトをした「無責任男」というこの映画のキャラクターは役所に合っているとも言える。本来彼はそういう「無責任」男の役が合うのに、不幸にも、あたかも内部にどろどろした怨念や深遠な思想がつまっているかのようなキャラクターをやらされるために、彼の演技は、つまらないものになっているのだ。

この映画でも、役所は、彼の本領を発揮するほど徹底した無責任男を演じる粋をあたえられているわけではない。そこそこにモラリッシュであり、その相手のユリという女性も、その「変人的」な生き方には、それなりの理由があったといった説明がくわわって、話が普通になってしまふ。いいじゃないか、変な女がいて、気まぐれにドロップアウトする男がいて、人々が、毎日屋上でアルゼンチンタンゴを踊ったり、無国籍料理(たまにはぼくと真ん中に丸のままのゆで卵

がのっているラーメンなんかもある」を食ったりして、真正のヒッピー生活をするといので。しかし、話は、そういう雰囲気をただよわせながら、そうはいかないのだ。

涌井悟は、噂のアルゼンチンバアのところへ直行したのではなく、町はずれの草むらをあてもなく歩いてみると、穴に落ち、動きがとれなくなっているところを彼女に助けられたのだという。「穴に落ちる」というのは、女のとりこになるということとアナロジカルで月並みだ。安部公房の『砂の女』では、男は砂の穴に落ちる。これも、あまり独創的ではない。いずれの場合も、どうせ女に取り込まれるのなら、ストレートでいいはずなのに、あいだに泥の穴だの、砂の穴だのを媒介し、もってまわった設定にするからだ。

作者の私的経験と作品世界を重ね合わせる趣味は持たないのだが、ついつい原作者よしもとばななと彼女の父・吉本隆明とことが浮かんて来る。といつてわたしは吉本隆明の私生活をよく知っているわけではない。編集者やファンや書かれたものから刷り込まれた知識にすぎない。が、吉本氏は、病弱な妻の代わりに家事をやり、²人の娘の面倒を見たという。観念的な文章とはうらはらに（だからこそ）氏は生活人なのである。吉本夫人が存命かどうかは知らないし、吉本氏がこの映画の涌井のような体験をしたかどうかは知らない。が、そうであれば、そしてそうでなければなおさら、創作家の娘としては、もし、吉本氏が妻の臨終にドロップアウトするというような、家庭人の吉本氏なら決してしないだろうことを書いてみたいという気になるのではないか？

吉本隆明は、「家庭人」を演じてはいたが、思想家として、「ムク」の「家庭人」でいつづけることはできなかったはずであり、「父親」になりきれないところもあつたはずだ。いつもさまざまな既存の境界を異犯し、逸脱しているのが思想家だからだ。よしもとばななにとつて、「涌井悟」のモデルはいくらでも身近にあつたと思う。

ユリは、キリスト教に帰依しているらしい。涌井は、仏教に深入りし、ユリの家の屋上で石に曼陀羅を掘っている。ここで言及される仏教とキリスト教との関係も、冗談のようであり、冗談ではない。吉本隆明にも、似たようなアプローチがあつたような気がする。

鈴木京香は、どこか（日本の）田舎臭いところがあつて、この映画のように「外国帰り」らしい服装をすればするほど、この「アルゼンチンバア」の外国体験がただよつてこない。彼女が自然体になればなるほど、アルゼンチンなどより「東北」のにおいがただよつて来る。

この映画には、「手仕事」が示唆的に描かれる。涌井悟は、石を刻む。娘のみつこは、パンを捏（こ）ねるのがうまく、指圧やマッサージにも興味を持ち、田中直樹が演じるマッサージ師と親しくなる。が、田中直樹の登場する部分がかか余計な印象をあたえるように、この「手仕事」のテーマは、この映画では十分には展開されていない。

パンもそうだが、ラーメン（曼陀羅などを論じる役所は「ガイアの夜明け」のホストのときのようにウソっぽい）が、ラーメンの食いぷりはいい）、竹輪など、庶民的な食い物をうまそうに描く気づかいはあり、この映画の一つの姿勢が読め

る。

(東芝エンタテインメント試写室／松竹／キネテック)

2007年02月01日(2)

ブラックブック (Zwartboek/Black Book/Paul Verhoeven) (ポール・バーホーベン)

オランダを脱出してハリウッドのヒットメイカーになったバーホーベンが、「故郷」とヨーロッパのスタッフを使って撮った。そのため、ハリウッド映画より若干緻密さのある画面になったが、基本は、「ナチス・ドイツ占領下のオランダの暗部を暴く」(プレス)というよりも、ナチを素材にしたアクション・サスペンス。

この映画には、事実上「触発された」(inspired)ストーリーという但書きが出るが、最近では、「基づく」(based on)よりも「inspired」が好んで使われるようになってきたようだ。が、どのみち、事実とストーリーとの関係に関して何らかの但書きがある作品は、それだけで、ストーリーの事実性を問題にするのはあきらめた方が賢明だ。要するに、こういう但書きは、みな、「本作は事実とは無関係である」と言っているのである。

むしろ、この映画でとりあげられているナチ関連の出来事は、これまでナチものの映画でさんざん取り上げられたエピソードを再引用しているという点で見ただ方がいい。それらがどこまで料理されているかだ。

主役のユダヤ人女性ラヘル・シュタイン、(ユダヤ人であることを隠すための)別名エリス・デ・フリースを演じるカリス・ファン・ハウテンは、『ネコのミヌース』で注目された女優だ。この映画で、確実にひとまわりスケールの大きな国際女優に生長した彼女を見ることが出来る。

ヨーロッパの都市が次々とナチに占領されて、亡命していたユダヤ人が追いつめられる話は、一つのパターンになっている。オランダというと、『アンネの日記』以来、ユダヤ人の隠れ家というパターンがある。国外に安全に脱出させるというエイジェントが登場し、実はそれが罠だったというものも、よく描かれた。ナチのユダヤ人狩りの網にひっかかる場合もあるし、また、ユダヤ人の弱みにつけこんだ悪人のしわざであることもある。レジスタンスの活動が描かれ、そのなかにスパイがいるというのも、かなり見せられた。ユダヤ人が非ユダヤ人になりすますというのは、ナチものには必ず出て来る話。

この映画では、ラヘル・シュタイン(カリス・ファン・ハウテン)が非ユダヤ人の歌手としてナチの高官(セバスチャン・コッホ)に近づき、レジスタンスのためにスパイ活動をする。が、次第に2人は愛しあうようになり、コッホの方も反ヒトラー路線に傾いて行くところがひねり。この映画のドラマは、1944年9月以降に設定されているが、このころになると、ナチの高官内部でも状況認識が違ってきて、ドイツの敗北を確実に予見し、ヒトラーに愛想をつかす高官も増えて来る。

バーホーベン監督らしい、どぎつい身体描写がある。またしてもボカしが入ってしまったが、強欲なナチの将校（ワルデマー・コブス）が、女連れ込んでセックスをし、そのあと陰部を露出したまま歩いて来て、トイレでじゃあじやあと音を立てながら小便をする。これは、この男のえげつなくて強欲な性格を描写するために必要などぎつさだった。しかし、ナチ党員を「善玉」と「悪玉」とに分けるこうした描き方は、やはり、事実を単純化し、エンターテインメントの方にかぎりなく近づいて行かざるをえない。

全体は、ナチ帝国崩壊後10数年たった「1956年10月」、イスラエルキブツを開いているラヘル・シュタイン（カリス・ファン・ハウテン）が、観光旅行に來た昔の知りあいに遭い、過去を思い出すといくスタイルになっている。「1956年10月」という時間設定は、このとき、イスラエルがエジプトに侵入し、「スエズ動乱」が起こり、イスラエルは、もはやユダヤ人の避難所ではなくなるからだろう。ちなみに、イスラエル建設前後のキブツは、国家という観念を越えた、「コミュニティ」や「評議会」（ソビエト）と共通項をもった自治的・自律的な共有場として作られた。国家に裏切られ続けたラヘル・シュタインがキブツに自分の場を求めたのはうなずけるが、それも、ふたたび、歴史に翻弄されることが示唆される。

バーホーベンのな（ストーリー作りのうまい）サスペンスのなかで逆に目立たなくされてしまっているが、この映画の見どころは、支配者が替わったときの「民衆」の手の平を返したような反応である。ナチの崩壊後、反ナチのために働いたはずのラヘル・シュタインは、ナチの高官の愛人だったという理由で収容所に入れられる。まるで魔女狩のように憎悪の嵐にさらされるラヘル。

個々人をとってみれば、みな違う人間が、何かのきっかけで一体（団塊）となる。「民衆」という言葉を「人々」という意味にとれば、それは、必ずしもそういう「団塊」ではない。「マルチチュード」という言葉に近くもなる。が、映画も革命論も、これまで、「団塊」としての「民衆」を肯定的に、あるいは否定的にか描いてきた。この映画の終盤でラヘル・シュタインに憎悪の声をあげる「民衆」は、「団塊」としての民衆だが、1930年代の反ナチ映画にせよ、「革命」映画にせよ、こうした「民衆」的高揚がプラス価値だった。たとえば、ロジャー・スポティスウッドがニカラグア革命の前後を描いた『アンダー・ファシア』にしても、最近の『フォーク・ヴァンデッタ』にしても、最後は、そういう「団塊」としての「民衆」の蜂起という形態でのもりあがりやシメにしていた。しかし、このような「民衆」のまえでは、ラヘル・シュタイン的な屈折や事情のディテールは無視されてしまう。バーホーベンは、大ざっぱであれ、この映画で、そういう「民衆」のグロテスクさを異化することに成功している。

もう、血やイデオロギーや同じ言語や習慣などで「憑依的」に連帯感をいだく「民衆」などという概念は願い下げにした方がいいだろう。孤立はない、連帯こそ意義があるというのなら、「わたし」としての「民衆」で十分ではないか。「わたし」のなかには何億の個がいると考えること。その個は、反乱や闘争やいがみあいをくりかえしている。どうすれば、そこに「連帯」をたもてるのか？ 国や民族などという大きすぎるスケールでは漏れてしまう個とその現実が問題だ。そうしたミクロなレベルが最優先されるような制度や装置がいま求められているとすれば、映画は、さしあたり、集団などよりも個人を問題にしなければならな

いし、その個人も、「アイデンティティ」などというあまりに大ざっぱな概念によって「団塊」化されたものではなくて、無数のミクロな個が内部でうずまいているような「矛盾」と「カオス」にみちた個人である。

(東芝エンタテインメント試写室／ハピネット)

2007年02月02日

こわれゆく世界のなかで、 (Breaking and Entering/2006/Anthony Minghella) (アンソニー・ミンゲラ)

かなりの盛況。30分まえに行ったが、ほとんど埋まっている最前列には今野雄二さんと川本三郎さんの姿があった。今野さんは形式の面から、川本さんは内容の面からアプローチするだろうから、わたしは、形式・内容を包摂した「モジュール」的構造の側からアプローチしてみよう。なんて、もってまわったことを言っても、宣言倒れに終わるかもしれない。

このところ3年ぐらいのスパンで作品を発表しているアンソニー・ミンゲラ監督。気のあつた俳優をくりかえし使うのもこの監督の特徴。主役のジュード・ロウは、『リプリー』でも、また『コールドマウンテン』でも使っている。ロウが出会い、屈折した愛情関係をもつことになるボスニア難民役のジュリエット・ビノシュは、『イングリッシュ・ペイシエント』でおなじみ。

脇役がいい。得体の知れない刑事を演じるレイ・ウィンストン。なぜかカフカ全集を持っているロウの同僚役のマーティン・フリーマン。「信じられるのはコンドームだけ」といった警句を吐く、いそうでいない売春婦を演じるヴァラ・ファミーガ。彼や彼女らは、年が入っているが、ロビン・ライト・ペンのセラピスト(ローズマリー)としてちよい役だが印象深い演技をするジュリエット・ステイヴンスン。掃除婦で最後に監視装置をかける役のために疑われたが、フリーマンが惚れているエリカという女性を演じるカロライン・チケンズィ。ビノシュの息子役のラファイ・カヴァロンは、『アルティメット』なみの身のこなしでビルからビルを跳び歩く。問題ありの娘を演じるポピー・ロジャースが見せるアクロバットじゃなかった、体操は、本作のために習得したものだという。

プレスや広告では、ウィル(ジュード・ロウ)と複数の女性たちとの「愛」が描かれているかのように取れるコピーが踊るが、この映画は、2つの家族の物語でありロウは、その二つの家族のあいだを浮遊する。彼は、どのタイプの家族の核心に入り込むことができない。それをばばむのは、母親と子供との絆の強さだ。ウィルは、先夫との娘ビー(ポピー・ロジャース)を連れ子しているスウェーデン女性リヴ(ロビン・ライト・ペン)と3人で暮らしている。眠らず、情緒不安定なビーにウィルは怒らず、優しく尾、忍耐強く対応している。しかし、映画の終わりのほうで、自分はずっとビーと母親の輪のなかにいたが、その輪は「檻」でもあったと言う。ここは、わたしの聞きちがいかもしれないが、普通は、父親が、母親と子供(それが実子であるかどうかは別にして)がつくる「輪」のなかには入れないという言い方がよくされる。が、彼はその「輪」のなかに入るこ

とが出来たという。しかし、それは「檻」なのだ。

ボスニア難民のアミラ（ジュリエット・ビノシュ）と息子ミロ（ラフィ・ガヴロン）とが作る「輪」も強い。身軽な運動神経を買われて窃盗グループに入っているミロが逮捕されると、彼女は必死で息子を救出しようとする。しかし、これもあたりまえの話だ。アミラとミロのケースが突出しているわけではない。あなたもわたしも、母親であれば、そうするだろう。アミラを愛そうと思ったら、その「輪」に入る必要がある。しかし、そこには娘もいる。でもこんなことはあたりまえではないか。

しかし、この映画にこういうアプローチをしてもつまらない。母親と子供との強いきずなのまえで、それを肯定するために自分が耐える男の話というのでは、ありきたりすぎる。大詰めの裁判シーンでウィルは、ミロを救出するために「嘘」を言う。それは、母親と子供の「輪」を肯定するわけだが、その態度は、同時に、アミラとミロが難民であるという点で、「上流」の人間が「下流」の人間を助ける「チャリティ」のような印象もあたえ、なんか後味悪い。

とはいえ、にもかかわらず、この映画が楽しめるのは、映画はテーマの束で出来ているわけではないからでもあるが、この映画の会話や台詞がみなひらめきに富んでいるからだ。それは、この映画の最初の方で、ウィルとリヴが車を走らせていると、道路をキツネが横切り、それが、彼と彼女のフラットの外を彷徨していたりするさりげないシーンの印象と似ている。一種の「異化」効果なのだが、それがこの映画のトーンでもある。

ウィルの引越したばかりのオフィスに窃盗が入り、コンピュータ類をこっそり盗まれたとき、清掃係のエリカ（カロライン・チケンズイ）が最初に疑われる。彼女が警報装置をセットして最後に出た人間だったからだ。その彼女が、ウィルの同僚のサンディ（マーティン・フリーマン）に不満をぶつけて言う、「まるでカフカよ」。ということは、彼女は、パートタイムの掃除婦をしてはいるが、カフカを引き合いに出すような「教養」の持ち主であることを示唆する。

ウィルが、窃盗団の再来を監視しているとき、オフィスのそばで知りあった売春婦オアーナ（ヴェラ・ファミーガ）と車のなかで話をしていて、別に彼女と抱き合ったわけではないが、彼女の香水のにおいが服にしみ込み、帰ってからリヴにとがめられる。そのときの彼が、それについて一切釈明をせず、「記憶にない」と全否定してしまうところが面白い。つべこべ言うより、これが一番いいやり方なのかもしれない。そして、別の日、またオアーナと車のなかで話をするようになったとき、彼は、香水を出し、これを使ってくれと言う。それは、リヴが使っているのと同じ香水なのだった。

途中から消えてしまう役なのだが、オアーナの役に力のある俳優ヴァレ・ファミーガを持ってきただけあって、彼女のシーンはみな印象に残る。あるとき、ウィルが彼女にきついことを言う。すると、いまのはわたしへの侮辱だから、金を払うべきだと彼女が主張しはじめる。つまり、商売のメニユーのなかに、サド・マゾ・ゲームもあり、いまあなたのやったことは、わたしの商売のメニユーに入ってしまうというわけだ。でも、それなら、話をするだけのために女を買う者もいるから、すべてが彼女の商売の範疇にはいつてしまうのではないか？

ビノシエが、息子といっしょにいるとき笑いを見せるシーンがあるが、その笑いが、『ポンヌフの恋人』で、クラウス・ミッシェル・グリュエバーと酒を飲んでポンヌフ橋のうえでゲラゲラ笑いあうときの彼女の笑いと重なるときがある。

アミラが言う、「ボスニアでは言葉は政治のためであって、女のためにあるのではない」。要するに、ボスニアの男は、言葉で女をくどかないということ。アミラと彼女の友人のフラットでベッドをともし、うとうとして目を覚ますと、そこにその友人タニア（ブランカ・カティック）もいて、「ベッドに男がいるのはいいわね。それが伝染するといいわ」と言う。

ビーを自分の担当している建築現場に連れて行き、怪我をさせてしまったとき、あぶないところに勝手に勝手に登ったのはビーの方なのだが、ウィルは、しきりにあやまる。そのとき、彼が、「I'm sorriest.」と言っているのが、面白かった。「I'm sorry.」は知っているが、その最上級を使う表現を耳にするのは初めてだった。

ウィルは、ロンドンのジェントリフィケーションに関わっている。ロンドンでジェントリフィケーションが始まったのは、1970年代で、ニューヨークよりも早かった。スラムが取り壊され、お洒落な店やレストランが出来るといふ動きである。それから30年以上たち、ジェントリフィケーションは、当時のような抵抗を受けずに遂行できる都市計画として制度化したようである。しかし、監督のアンソニー・ミンゲラの世代にとっては、それをあたりまえのこととは見過ごせないようだ。そういうニュアンスが、売春婦のオアーナや、ボスニア難民のアミラのウィルに対する距離感として描かれている。しかし、ボスニアもジェントリフィケーションも、所詮は、その上っ面をなぞった程度（ウィルがプレゼン用に作ったという設定のキングス・クロス改造計画の3次元映像はなかなかいい）にしかとらえてはいないので、見る者の関心は、台詞のディテールやキャストイングのあんばいなどに向わざるをえないのである。

この映画には、新オフィスへのMacの搬入シーンやMacを絶賛するシーン、さらにはそれがごっそり盗まれて再搬入されるシーンなど、Appleにとってはおいしいシーンがたくさんある。これらは、すべてAppleとのタイアップかと思ったら、Appleからは金は出ておらず、それよりもミンゲラ監督がマックファンであるために、Macが登場することになったのだという。

（ブエナビスタ試写室／ブエナビスタインターナショナル）

2007年02月06日（1）

松ヶ根乱射事件 (Matsugane ransha jiken/2006/Yamashita Atsuhiko) (山下敦弘)

ある特定の場所を選び、その町なり村なりのファニーな人物像を描くというのは、映画の一つのパターンでもある。古くは山田洋次の『馬鹿が戦車でやって来る』が思い浮かぶ。この作品は、そんな系列に入る。映像の視覚自体がさりげなくオフビートなところも、笑いを誘う。冒頭、「これから始まるのは90年代も半ばにさしかかろうとする頃のお話」と断ってから、「事実にもとづくが、職

業上の悪い癖で脚色しているかも」というとぼけたキャプションを入れるところなど、これから展開されるドラマと映像のすべてを示唆する。

今日的な意味での「家庭」はとくに崩壊していながら、町（「いのしし伝説の町」という掲示板がある）全体としてはファミリーの形態をなしている。そして、たがいにつながっているのは、血よりも性と身勝手さのようなものであるところが面白い。鈴木家の父親（三浦友和）は家を出て美容室を営む泉（鳥丸せつこ）とくらしているが、その娘の春子と性関係がある。双子の「弟」の光太郎（新井浩文）は、警察官だが、春子と性関係がある。祖父（榎木兵衛）も、春子の陰部を覗くのが趣味。双子の「兄」の光（山中崇）は、交通事故を起こし、みゆき（川越美和）という女を失神させたので、その恋人の佑二（木村祐一）は光を脅し、光の祖父が昔使っていたはなれに住み込む。性と、相手に致命傷をあたえるほどのものではないハラスメントとが、奇妙な「ファミリー」を形成させている。

オフビートで笑わせるのは、最初からで、氷が張った池のうえで倒れているみゆきを見つけた子供がまずやったことは、股間と胸をさわることだった。「死体」とみなされ、警察に運ばれたみゆきは、検死台の裸で乗せられるが、その股間にこんもりとした黒いヘアが露出している。「検死」に立ちあうのでやってきた泉が、そのとき、ティッシュをちぎってみゆきの鼻に持っていくと、それが揺れる。この意外さが、何ともおかしい。

ボケ老人の祖父もなかなかいい味だが、この映画で一番クレイジーかつおかしみのあるキャラクターをつくりあげたのは、光役の山中崇だ。このキャラクター、どこかで会ったことがあるという気がして考えたら、知りあいの音楽家にしてデザイナーの針谷周作さんに似ていることを思い出した。才能があるのだが、妙な暴走をする。変な奴につけこまれて、痛い目に遇うのだが、にもかかわらず、それに苦しみながら、快感としても受け入れられる。

80年代中頃という設定は、逆に、時代をどうでもよくする方法のような気がする。時代をあえて限定することによって、描かれる世界が時代を越えて偏在することを示すのだ。「家族の崩壊」とか、「新しい家族」とかいうが、そんな現象は、日本では、いつも社会の表層的な現象であって、もつと複雑にからみあった関係のなかでがんじがらめになっているのが、日本人の現実だ。そういう生活の鬱積を光太郎は、交番の天井にいて、なかなか鼠取りにかからない鼠へのパラノイアの亢進という形で表現する。こういう社会で生きていると、たまにピストルを乱射したくなる。

こんなに面白い作品なのに、開映の分にして、隣に座ったジイさんは、居眠りをはじめ、あまつさえ、鼾（いびき）までかきはじめた。その音がかなりの音量になったので、わたしは、意を決して肘鉄を加えた。が、上映中、わたしは二度にわたって同じ身ぶりをくりかえさなければならなかった。この映画もユニークだったが、こういう環境で映画を見るのもめずらしいことだった。

（メディアボックス試写室／ビタース・エンド）

東京タワー オカンとボクと、時々、オトン (Tokyo Tower Okan to bokuto, tokidoki, oton/2007/Matsuoka Joji) (松岡錠司)

一月30日の「完成披露試写」は避けたのは、出演者の舞台挨拶というのが、いつも時間の浪費だと思ふことが多いからだ。あれは、会場の客に対してよりも、カメラを持って集まるマスコミ向けのイベントであつて、会場の客は雰囲気盛り立て役をやらされるにすぎない。

時間がないので、京橋から東劇までタクシーに乗った。が、運ちゃんは東劇を知らなかった。そこで、「京橋郵便局のすぐそばです」と言うと、京橋から「京橋郵便局」へということになるためか、いづれにしても京橋郵便局も知らないらしく、かえって当惑をもたらした。結局、晴海通りに出て、歌舞伎座を左に見て・・・と自分で運転するような知的労働を課せられてしまった。ナビゲータもついているのに、どうということなんだろう。

ついでに試写室のことに触れておく。なぜか、となりの人が、別に映画に愛想をつかしているわけではなさそうなのに、ひんぱんにため息をつく。そのうえ、鼻をほじり、鼻糞を床に落とす。そのたびに手がわたしの肘にあたる。しじゅうガムをかんでいるのは、タバコの禁断症状を回避するためか？ 服からはえらくタバコのおいがただよつてきた。おかげで、映画を見る意識が意地悪になりそう。

まあ、作りは「エンタテインメント大作」。リリー・フランキーのベストセラー自伝小説を松尾スズキが脚色し、樹木希林、オダギリジョーらが主役を演じ、樹木希林と内田裕也とのあいだの娘、内田也哉子が映画初出演で樹木希林の若い時代を演じる(たしかにそっくり)という氣を引き、小林薫、松たか子、渡辺美佐子、結城美栄子、寺島進などが脇をかため、ほんのちよい役でも、小泉今日子、柄本明、田口トモロウなどが顔を出す。

「自伝」小説だからリリー・フランキーの半生とダブるのだろうか、「小説」だから、どこまでが「事実」で、どこまでが「フィクション」かはわからない。が、「ボク」が、1960～1970年代に筑豊の炭鉱地帯と小倉の製鉄所地帯に住んでいたこと、1982、3年(ろ武蔵野美術大学に入学したこと、「年留年」して卒業し、「平成」になってから次第にマスコミで活躍するようになったこと——これらは、映画の前提になっている。これは、たとえ「事実」でないとしても、観客が映画の「事実」として経験できなければ、この映画にリアリティを感じることはできないというような「事実」である。

完成披露試写を敬遠したもう一つの理由に、樹木希林の出演があつた。彼女の演技にはパターンがあり、そのうえ、アウラの強い彼女が出ると、全体の色がそまってしまう、感性的に共鳴できなくなることがあるからだ。が、今回は、達者な役者(祖母役の渡辺美佐は拔群)が多数出ており、樹木希林も抑え気味の演技をしているので、そういうことは感じなかった。彼女がガンと闘うシーンがかなり長いのだが、このへんはさすがの演技。死に方も、三國連太郎の次ぐらしいにうまいのではないかと思つた。久方ぶりの結城美栄子は、最初誰かわからなかった。ボクのゲイっぽい友人を演じる勝地涼は、『幸福な食卓』のときよりよくなつた。

構造的に、わたしのような「故郷」を持たない人間からすると、ボクには、ちゃんと「故郷」があり、それが「母親」と切り離しがたくむすびついているということを感じずにはいられない。筑豊の炭鉱も、小倉の製鉄所も、産業構造の変化とともにすたれ、ボクは、そういう時代の流れに押されるように東京に出てくるわけだが、故郷は故郷である。そして、どんなに田舎や街がすたれても、そこに母親や（家を出て行ってしまったといえ）父親が住んでいるとなると、故郷としての重みは変わらない。

だから、母親が、最終的に東京のボクのもとに移ってくるということは、「故郷」を東京に呼び寄せるということなのだ。わたしは、あるとき気付いたのだが、東京にある飲み屋の多くは、たいてい、それぞれの「故郷」を背後に持つており、秋田なら秋田、小倉なら小倉出身の客がそれぞれの故郷を売り物にして、いる店にやって来る。つまり、そういう飲み屋や郷土料理の店は、故郷の出前なのである。

地方から出て来た者が、ある程度生活が安定すると、故郷の母（や父）を東京に呼び寄せる。それは、故郷を恒久的に東京に持つてくることを意味する。とりわけ母の故郷の意味は強く、故郷から母が出て来ていっしょに住んでくれば、息子（や娘）は、故郷なしで済むかのようだ。

母親は、息子や娘にとって「故郷」である。その際、息子の方が母親への執着を強く持つ傾向があるということが事実だとすれば、彼は、故郷意識もそれだけ強いのだろうか？

父親の影が薄い家庭というのは、日本ではいくつかのヴァージョンがある。猛烈社員で家庭にいる時間が少ない高度経済成長期の家庭、離婚率が高くなってシングルマザーが増えたいまの時代の家庭。これは、一方では、ママ・パパ・ボク／アタシ的な家庭が形骸化しつつある状況（産業構造の変化やメディア環境の変化とも関係がある）と深くつながっているのだが、そういう状況を調整する現象として、母親と子供との関係が強まることによって、「故郷」意識が高まるということがあるように思う。むしろ、それは、擬制の「故郷」である。

「故郷喪失」という概念を世界的に流行らせたのは、マルチン・ハイデッガーだが、「故郷」を「喪失」できるということは、すでに「故郷」があったからだ。最初から流れ者で故郷のない者は、故郷を失いようにも、失うことができない。カフカは、絶対に「故郷」などということを言わなかった。カフカにくらべれば、ハイデッガーは「田舎者」である。その点で、この映画は、やはり「田舎者」のための映画なのではないだろうか？

（松竹試写室／松竹）

2007年02月09日

バベル (Babel/2006/Alejandro González In&225;rritu) (アルハン
ドレ・ゴンザレス・イニャリトウ)

「雑日記」で書いたように、この試写は、「めぐりあわせ」であった。1月26日に満席で入れず、『ブラック・ダイヤモンド』を見に行つたのだったが、人が集まりすぎる試写は、この作品のように本年度アカデミー賞6部門ノミネー

トといった話題もさることながら、メル・ギブソンの『パッション』のときもそうだったが、映画そのものよりも他の原因（『パッション』のときは、キリスト教関係の招待客がマスコミ関係者を圧倒した）によることが多く、ある時期からわたしは、やたらと満員になる作品はパスすることにしたのである。

このまえせつと一般的な評判からするとすごい大作という印象だが、それほどでもない。見終わった感想は、「日本映画のようだった」といったところ。3組の家族が平行描写されるが、役所広司と菊地凛子の親子の部分が一番印象に残るからだ。いずれも、ハリウッド映画風の「解決」はないのだが、他の家族の話は、事件的でドラマティックなだけ、終わってしまうと印象が薄いのだ。とはいえ、いずれの家族も未解決のものを残し、観客の心に問いを託す。

いまたアメリカ人はアグリーに見られるようになっているが、メキシコ人の監督は、アメリカ人をステレオタイプ化はしていないが、相当厳しい目で見るとアメリカ人の夫婦を演じるブラッド・ピットとケイト・ブランシェットは、典型的なアメリカ人を演じる俳優ではない。ピットはアメリカ生まれのアメリカ育ちであるとはいえ、アメリカにいつも若干の距離を置いてきた。ブランシェットは、オーストラリア生まれであり、映画デヴィューはオーストラリアであり、彼女を有名にした『エリザベス』は、イギリスの製作だった。しかし、この映画では、ブランシェットは、モロッコまで来て、「アメリカ的」な生活感覚を通して。「屋台」の休憩所で水が心配なのでダイエットコーラーを注文するが、普通のコーラーしかないのに苛々する。そういう彼女が西洋人ばかりの乗った観光バスで荒涼とした人気がない山岳地帯を移動中に、流れ弾（と言っておう）に当たって怪我をする。そのとき、彼女と夫が示す態度は、（そういう事態に直面すれば誰でも平静ではいけないのがあたりまえだとしても）「アメリカ人」の尊大さと傲慢さを露骨に出したものだ。そして、イスラム過激派のテロにちがいないという思い込みがパラノイアックにふくらんで行く。

怪我をしても病院はなく、バスを通訳の村に急遽移動し、応急処置をするが、やって来たのが獣医というのは、アメリカ人への痛烈な仕打ちのようなどころもある。当然パニくる彼女だが、選択の余地はない。が、痛みと不安の彼女に、村の老婆（実に枯れた顔をしている）が葉煙（阿片の一種か？）を差し出す。しぶしぶそれを吸って気持ちが落ち着くのだが、なかなかいいシーンである。このあたり、60年代のヒッピーカルチャーのなかでアメリカ人が学んだことをいまのアメリカ人はもう一度学びなおさなければならないのではないかという思いをいだいた。

この映画では、アメリカ人は、さらに厳しい目で見られることになる。ブランシェットとピットは、アメリカに2人の子供（エル・ファニングとネイサン・ギャンブルが達者に演じる）を残してモロッコの旅にやってきた。2人のあいだには危機がある。それを癒しにやってきたらしい。子供たちの面倒をみるのは、メキシコ人の家政婦（アドリアナ・バラッザ）。彼女は、息子の結婚式でメキシコに帰らることになっていたが、夫婦が事故にあい、帰りが遅れた。家にいてくれというピットの電話だったが、バラッザは、当日迎えにきた甥（ガエル・ガルシア・ブルナル）のメキシコ人的ノリも手伝って、ままよとばかり、2人の子供をメキシコに連れていくことにする。

メキシコといっても、おそらく、ティワナの近くであろう。ブランシェットとピットの一家はサンディエゴのあたりに住んでいるという設定と思われる。わたしも行ったことがあるが、車で1時間も行けば、いきなり「アメリカ」が消え、メキシコとヴァイタリテイのある街ティワナに入る。アメリカ側から（そして、あなたがアメリカ人や海外からの観光客ならばなおさら）ティワナに入るのはたやすい。しかし、行きはよいよい、帰りは怖い。これは、アメリカとカナダとの国境でも同じである。メキシコで結婚式に出て、子供たちもアメリカでは経験できない底抜けに陽気であつたくのない時間を過ごしたあと、ブルナルの運転でアメリカにもどろうとしたとき、検問でひっかかる。テロ恐怖のいまのアメリカならさもありなんという国境警備の警官の典型的な態度が映される。ブルナルが飲酒運転であること、ブルナルが子供を両親の「委任状」なしに連れ出していること、さらには、彼女が不法就労であることが問題になる。メキシコからの不法就労者へのアメリカの対応は厳しい。そうしなければ、国としてやっていけないというのが表向きの理由だが、その実、アメリカの産業は、不法就労者の低賃金労働をあてにしてなりたっている。

モロッコの山岳地帯に住み、ヤギを牧畜している父親と兄弟の一家の描写は、エピソードの域を出ないように見える。頭のいい弟にプレッシャーを感じている兄。ヤギを襲う狼を追い払うために父親から渡されたライフルで弟が遠くを走る観光バスめがけてライフルを発射する。俺の方が腕がいいということを見せるためだけのはずが、大事（おおごと）になる。遠くから見れば極めて抽象的な対象でしかない「バス」。が、そのなかには血の通う肉体をかかえた人間がたくさん乗っている。そのまえに、父親が兄より弟の方をかかわいがるシーンがあるが、これも、モロッコの家族でなくても、よくあることである。子供たちも父親もみない演技をしているが、他の2組の家族が観客に問いかけるような問題は、この家族の描写からはえられない。

三組の家族は、ライフルでつながっている。問題のライフルは、役所広司がモロッコに狩猟に来たとき、ガイドに進呈したものであることがわかる。実は、このライフルは、役所の妻が自殺に使ったものであり、そのことが彼と娘（菊地凜子）とのあいだにわだかまりができている。二人とも母・妻の死のショックから立ち直れないでいる。その不幸のライフルが、モロッコ人の家族を不幸に追い込み、さらにアメリカ人の家族に試練をあたえる。ライフル＝武器を拡大解釈すれば、ここに、武器と戦争の暗喩を見いだすことも可能である。武器はいまや、日本から「無責任」な形で出て行き、イスラム圏を「加害者」にし、アメリカを被害妄想的な「被害者」にする。

イスラム系の家族が加害者で、被害者がアメリカ人、仲介役に日本人がかかわっているという構図は、たしかにいまの時代には示唆的ではある。実際、映画のなかでも、モロッコ政府とアメリカ大使館は、「それ、テロが起こった」といったヒステリックな反応をする。しかし、むしろ、この映画は、テロでもなんでもないのに、なんでもテロと騒ぎすぎる「アメリカ人」をはじめとする西欧人の反応を描くためにこういう設定をしたにすぎないような印象をおぼえる。最初の方で事件が起こって、テレビがテロさわぎをはじめるとき、この映画は、少年たちの意図的でない行為が世界的な大事件に発展する話を描くのかという予感をいだいた。しかし、そういうハリウッド映画的なクリシェに陥らないところがこの

映画の面白さであり、そういう期待をはずすところがこの映画のたぐみな演出でもある。

ここに登場する3つの家族（結婚式のシーンだけはあるが、メキシコ人の家族のシーンもあるが）のうち、役所と菊地の親子と、菊地が街で友人たちと過ごすシーン、ライフルの所持で事情聴取に来る刑事（二階堂智）との関係、つまりは日本のシーンが特に印象に残る。アメリカ・メキシコの部分は、他の映画でも見たことがあるような世界だが、日本の部分は、いまの日本に独特の切り込みをあたえている。菊地は豊唾者として設定されているのも、メタファーとしても面白い。日本の親子関係は、手話でかわした方がうまく行くような根本的なコミュニケーション問題をかかえている。その意味で、役所と菊地との父娘関係は、「一般」の平均的な親子関係よりも親密なのである。

しかし、菊地の方は、いつも持って行きようのない感情をいだいて生きている。この映画で、菊地は、他人に股間を見せたり、全裸になったりする（高校生の設定の少女の裸体を1981年生まれの菊地が演じるので、少し無理な感じもしないではない）が、映画としては悪くない。しかし、手話と筆談の一方に露出が対置されるような単純さもあって、このへんの評価は微妙である。

カンピオンの『ピアノ・レッスン』にも似たような構図があった。ニュージーランドの島に娘とスコットランドからやって来たホリー・ハンターと、原住民の血を引く男（ハーヴェイ・カイテル）との物語だが、ハンターは豊唾者という設定で、あるとき、カイテルは、自分をさらけ出すためであるかのように全裸になる（日本版では、この重要なシーンに「精巧」なデジタル処理のぼかしが入っている）。ハンターが裸になるわけではないが、豊唾と全裸という関係で思いついた。

豊唾の菊地は、街で暗黙の差別を受ける。しかし、この映画は、そんなことを批判的に描くわけではない。当然あるだろう差別を淡々と描き、彼女の方も、それなりの対応をする。それよりも、彼女は、母親の死に向き合うことができない。孤独と不安とせつなさを俳優菊地凜子は、見事に見せる。二階堂との出会いは、極めて映画的な出会いではあるが、二人のみせるせつなさが、この映画の白眉であった。

タイトルになっている「バベル」は、バベルの塔のバベルなのだろうが、この映画がなぜ「バベル」というタイトルになっているのかがすぐにはわからない。わたし自身は、『バベルの混乱』という本を出していて、「バベル」にはこだわりがある。わたしは、メディアには「バベル」が陥ったような「混乱」が必要だし、それを肯定し、増幅していくことがメディアを活かすことになるという主旨でこの言葉を使った。しかし、この映画では、「バベル」はどちらかというと否定的なメタファーとして使われているような気がする。

この映画のなかで「バベル」にふさわしいのは、アメリカである。アメリカの歴史は、「バベル」の肯定と否定のあいだを揺れ動いている。80年代から70年代のアメリカは、多元化と多様化をよしとする方向を進んだ。いまは、そういう要素をできるだけ排除しようとする方向に進んでいる。少なくともブッシュ政権とキリスト教原理主義の連中はそうだ。クリス・ヘッジは、『AlterNet』へ「クリスチャン・ファシズムの台頭とアメリカン・デモクラシーへのその脅威」

という文章を寄稿している。「ファシズム」は、「狂気」ではなく、「一次元化」への不自然な加速である。バベルを否定的に描く時代と肯定的に描く時代とがある。

この映画は、ある意味で、「バベル」を肯定する「いいじゃないか」主義、多元性や「混乱」を「自然」なものとみなすメキシコの（という）語弊があるか？）」「いいかげんさ」が萎縮するところに起こる不幸を描く。モロッコの家族は、ヤギを襲う狼を効率的に駆除しようという考えを持たなければライフルを買うことはなかった。映画では明示されないが、ブランシェットが負った傷は、致命的なものではないように思える。あれほど騒がなくても、対処する方法はあったように見える。ティワナの国境警備がもつとゆるやかであれば、家政婦が19年も暮らしたアメリカへ入国することができなくなるようなことはなかったろう。ガエル・ガルシア・ベルナルは、ある意味で、「バベルの混乱」を肯定する人間として描かれている。彼は、嫌疑を受けたとき、叔母の未来のことなど考えずに車を急発進させ、どこかへ逃げてしまうのである。ティワナ付近でのこの一連の出来事のなかで、「バベルの混乱」から一番インパクトを受けたのは、ピットたちの2人の子供であろう。メキシコの結婚式での「カオス」の洗礼を受けたあと、国境での試練、そして置き去りにされた砂漠での孤立感を経験する2人は、今後、多元性をよしとする人間になるのだろうか、それとも、固いモラルや規則に忠実であることをよしとするような大人になるのだろうか？

菊地凜子が登場する世界では、渋谷の都市的イメージが「バベル」を象徴している。渋谷で育ったわたしの目から見ると、いまの渋谷がわたしの言う「バベルの混乱」に満ちた多元性の街とは思えないが、アルハンドラ・ゴンザレス・イニャリトウにとっては、そう思っているふしがある。それは、東京を撮る視線から十分感じられる。彼は、決して東京を否定的には撮っていない。それはそれでいいだろうし、その視線のポスチャーは（東京という都市に対して「甘いな」と思いながらも）一応納得できる。わたしが、この映画を見ながら、日本の映画を見ているような気がしたのは、そんなところから来たのだと思う。

（ギヤガ試写室／ギヤガ・コミュニケーションズ）

2007年02月13日（1）

バッテリー (Battery/2007/Takita Yojiro) (滝田洋二郎)

あさのあつこの原作を知らず、野球に興味のないわたしがこのタイトルからまず思い浮かべたのは、ピッチャーとキャッチャーの組み合わせのことではなくて、電池や蓄電池のバッテリーだった。しかし、語源的には、batteryは、「打つこと」、「砲撃」等の意味が先で、そこから「砲台」のようなエネルギー→「電池」という意味が出来たらしい。まあ、そんなことはどうでもいいや。

物語は、天才的なピッチャー、原田巧（林遣都）を中心に進むが、そこからじわじわと学校制度への批判的な目も出てくる。『お受験』を撮った滝田監督らしく、極度の管理化されている学校制度への批判的な目である。しかし、「風紀委員」が校門で登校する生徒の服装・持ち物検査をしているのは、少し時代がズレてはいないか？ ちなみに、わたしが高校時代には、正門のところで体育の主任教師がそういうことをやっていた。わたしは、帽子をあみだにかぶり、ダス

ターコートの襟を立てていて、首根っこをつかまれた。この「安楽」という名物教師は、学校から遠く離れた渋谷界限にも出没し、「臨検」をやっていた。わたしの知りあいなどは、タバコを吸っているところをこの先生に見つかり、あわてて火のついたタバコをポケットに入れてしまい、叱られているあいだにポケットから煙が出てきた。こういうことは、わたし自身この目で見たことなのだが、それは十数年もまえのことである。この映画に登場する「風紀委員」を見て、わたしはまるでデジャヴュを見たかのような気がした。いまの中学高校の現状を知らないの言うだが、映画が多少誇張して描いているのか、それともいま時代がバックしてこんなことをやっているのか？

ただ、この映画で面白いと思ったのは、野球部のような集団主義のスポーツサークルのなかにもさまざまなゆらぎがあり、そこでは個がどろっとした集団のなかで塊（まさに「団塊」）になっているわけではないらしいということだった。それは、一人の「天才」ピッチャーが主人公なのでそういう展開にならざるをえないわけだが、逆に、どんなに平均化を強制する構造になっている集団や組織でも、飛び抜けた者がいて、集団の拘束につぶされなるときには、集団自体が「団塊」でない創造的な機能を発揮するということだ。ただし、日本の場合は、これに特殊な伝統要因がいてくる。

巧が転校した学校は、野球部のキャプテンでもある戸村（萩原聖人）が独裁制を敷いており、あの「風紀委員」も戸村の支配下にある。巧は、最初から戸村と対立するが、戸村が巧の言うことをきかざるをえなくなる。野球部には、決まったキャッチャーがいたが、巧の球を取れず、キャッチャーを永倉豪（山田健太）にしてほしいという巧の要求を受け入れざるをえないのだ。永倉は、マスコミ報道で巧の天才的なピッチングを知っていて、引越してきたこの町でばったり会ったときから、無愛想な巧に敬意を示し、友達になったのだった。

しかし、このへんは、全体の構造がわかってくると、力のある者が因習を打破するといった「リーズナブル」ななりゆきではないことがわかる。巧が広島にやってきたのは、弟（鎗田晟裕）が病弱で、父親が空気のよい郷里を希望して転勤したからだ。この故郷にいる巧の祖父、井岡洋三（菅原文太）は、この土地では元甲子園の常連監督として有名だったという設定。しかも、戸村は、この井岡に学んだ者なのだ。つまり、巧は、いきなり見知らぬ野球小世界に入ったのではなく、最初からエリートとして入ったのであり、戸村などに屈従する必要のない条件がととのっていたのだ。つまり、巧は、「マレビト」なのである。

閑話休題。菅原文太が広島弁をしやべり、その名が「井岡」ということになると、「仁義なき闘い」シリーズの「田岡」＝山口組組長の名とフェイドアウトして、野球とやぐさが重なりあう。家族と飯を食っている、いきなり「おめえらは！」と言いつ出すのではないかという気がしてくるのであろう。

日本の組織というのは、デモクラティックな方法や誰にでも納得のできる「リーズナブル」な手続きで変わることはない。日本の組織を変える最も効率的で非暴力的な方法は、「マレビト」による君主制的な変革なのだ。これは、わたしの主張ではなくて、歴史的現実にはすぎない。わたしは、民主的な変革が可能であれば、それにこしたことはないと考える者だが、残念ながら、歴史は、その蓄積のなかでしか動かない。実際、巧を「マレビト」だとすると、彼を尊敬し、最

大の理解者である永倉豪は、「侍従長」である。他方、「マレビト」には、必ず病弱や流浪のもう一人の貴人が影のようにつきまとう。折口信夫の「貴人流離譚」である。説教節で有名な蟬丸は、延喜帝の第4皇子であつたが、盲人であり、流浪の旅人である。昭和天皇には結核で早世した秩父宮がその役を演じ、いま、浩宮と秋篠宮とのあいだで、どちらが「貴人流離」を演じるかが問われている。余分なことを書いたが、この映画では、まさに、巧の弟、青波がまさにその位置にいる。

映画のなかで巧に排除された元キャッチャー（役者名はわからないが、いい面構えだ）とその仲間は、上級生という立場もコケにされたこともあり、巧をリンチにかける。このあたり、イジメの構造にも通じていて、面白い。つまり、日本のイジメは、「マレビト」への嫉妬と屈辱感の代償としてある。映画ではいつとき巧がリンチに遭うが、実際には、「メレビト」そのものをイジめることはなく、そのミニチュアないしは影をイジめる。「流離」する「貴人」は、イジめられ専門となる。つまり、日本のイジメには、「マレビト」と影の「マレビト」が全体をなしており、「マレビト」がいるかぎり、誰かがイジめられるのだ。

イジメが暴露したとき、放逐された元キャッチャーは泣きながら言う。野球部で一生懸命やってきたのも、野球が好きだからじゃない。スポーツ推薦が欲しいからいやいややってきたのだった。それなのに、外からやってきた奴がいきなりトップに立つ。実は、これ、日本の階級構造そのままではないか？ 一億総「中流」化の体裁を取りながら、「中流」に変えることが出来る部分ほとんどなく、いつも外から来た「マレビト」たいきなり変える。「上流／下流」というパラダイムが流行り、日本でも、西欧並の階級格差が出来つつあるというが、事実は、「超上流」（「マレビト」階級）と「超下流」とがあり、大部分は、依然としてわけのわからない「中流」のままなのだ。

そうなると、この映画は、「マレビト」の生長記録であり、鼻もちならない感じで登場した巧が、「侍従」ともめごとを起こしながら、「立派な指導者」となることを予測させながら終わるわけだ。そうなの？ 滝田さん。これって、天皇制肯定論なの？

（東宝試写室／東宝）

2007年02月13日（2）

主人公は僕だった (Stranger Than Fiction/2006/Marc Foster) (Yorker・フォスター)

東宝を出たら、すでに3時半を過ぎていたので、晴海通でタクシーを拾う。さいわい赤信号にさまたげられずに一気に関橋のたもとまで直進。こういうことはめずらしい。が、会場はそれほど混んではいなかった。その代わり、猛烈な香水のおいがただよっていて、世界をまちがえたかのようにだった。それらしき人はいなかったから、まへの試写の客が置いて言った残り香だろう。

冗談を言いながらけっこう深いことをあつかっているといったスタイルの斬新な作品。それまで進行してきたドラマにいきなり「作家」の想像（執筆中の小説のアイデア）が挿入され、カレン・アイファイル（エマ・トンプソン）が高層ビル

から飛び降りるシーンが映ったりする飛躍のタッチとある種の意外性は、スパイク・ジョーンズの『マルコヴィッチの穴』にも似ている。

文芸学の教授(ダスティン・ Hoffman)が「三人称の語り手の全能性」というようなことを論じるシーンがあるが、ウィル・フェレルが演じる人物ハロルドが、実は、映画のなかで小説家(エマ・トンプソン)が書いている小説の主人公で、小説の内と外の世界が入り組みあうというこの映画のひねった展開は、「ナラトロジー」(ナラティヴやナラティヴィティの研究)への目配りもある。

教授が言う「三人称の語り手の全能性」とは、小説家が「彼はほとんど知らないのだが」(Little did he know)という言い方で、主人公の「秘密」を語るときに「全能性」である。しかし、はたして作者というものは、登場人物にたいして本当に「全能」で「Little did he know」を言える立場にあるのか、というのがこの映画の設問である。映画では、実際、「彼はほとんど知らないのだが」、この単純で一見無害な行為が彼の切迫した死を招く」というナレーションを聞いてしまったハロルドがパニックに陥り、その後のドラマが展開する。

映画で展開される物語が、そのなかに登場する「作家」の産物であるといった仕掛けは、めずらしくはない。その「作家」の生み出した主人公や登場人物が「作家」にさからったりするのもこの映画の独創ではない。が、「普通」の映画のナレーションのようにスタートし、いきなり、そのナレーションが、主人公の「幻聴」のような展開をするやりかたは、なかなかユニークだ。最初は、通常のナレーションかと思って聞くことになる。

そのとき思ったのだが、日本の映画の持つ「無声映画」としての特性が、ここでちょっと破綻をきたす。小説的なディスクールで語られるナレーション、それを反復するウィル・フェレルの発声、その翻訳としての字幕——の3つが齟齬を起こすのだ。これにはやや説明がいるだろう。ジル・ドゥルーズが『シネマの時間イメージ』(法政大学出版局)で鋭く指摘しているように、字幕というのは、「視覚的イメージとは別の要素」であり、サイレント映画は、「見られるイメージと読まれる字幕(眼の第二の機能)から構成されている」。これが、トーカーの出現によって「言葉が耳に聞こえるようになり」、「言葉は何か新しいものを見させ、非自然化された可視的イメージのほうは、可視的なし視覚的なものとして可読的となり始める」。しかし、日本の「洋画」の面白さは、字幕の存在だ。字幕は、サイレント映画ほどには文字のフォントやイラストに凝るわけではないが、とはいえ、「洋画」を見る者は、映像としてのイメージと、文字と映像との二様の「可読的イメージ」との全三重の関係のなかにいるわけだ。この場合、字幕はあとから付けられるが、サイレント映画が文字を意識したほどには意識せずに機械的に付ける。その結果、「可読的イメージ」を逆手に取ったこのようなシーンでは、字幕の存在が邪魔になるのである。

はつきり言って、そんなに深みのある映画ではないのだが、この映画を見ながら、作者、ナレーター(語り手)、登場人物の関係を考えた。カフカは小説のなかでナレーターは、決して「客観的」な説明をするわけではなく、ときには「嘘」もつくことを示した。また、登場人物も、作者の自由になるものではなく、読者の解釈次第でその行為の意味が変わることを小説として実演した。だから、カフカ論者のフリードリッヒ・バイスナーは、『物語作者フ란ツ・カフカ』

（その昔わたしはこの本を訳して、せりか書房で出した）のなかで、「カフカは、正しくつかむなら、カフカ自身のみならず読者をも主要人物に変ずるのだ」と書いた。カフカが説明なしにさりげなく実践したこうした飛躍にくらべれば、この映画で試みられているナラティブティの実験は、きわめて平板である。しかし、ゴダールやストループ夫妻よりも「わかりやすく」ナラティブティの屈折をかいまみさせてくれる。

マギー・ギレンホールという役者は、社会意識がある程度強くてセクシーな元気少女的なおもかげがあり、好きなタイプの女優の一人だが、この映画では、まさにそんなキラクターを演じている。「世界をよくしたい」と思っただけでハーバードの大学院に入ったアナ・パスカル（マギー・ギレンホール）は、寮で友達たちのためにクツキーを焼いていて、学問よりも、こういうおいしいものを人に食べさせることで「世界をよくする」方がよいと考え、ドロップアウトし、クツキー屋（屋号は「暴動」(The Uprising)を開いた。この映画の主人公ハロルド・クリック（ウィル・フェレル）は、国税庁の会計監査員で、税金の未払いのことでパスカルの店を訪れる。彼女は、税金が福祉や公共施設の改善に使われるのではなく、軍事費に使われているのは許せないと税金を意図的に払わないという。このやや「アナーキスト」的な女性と、電算機のようなハロルドとの出会いが面白い。

数字と規則に従属している男が、味覚による世界の変革（「分子革命」？）を信じている女性と出会い、変わって行く。他方、数字とはちがったある種の一貫性（それは「喜劇」と「悲劇」との2つのパターンに分かれると「教授」なら言うだろう）で世界を構成しようとする小説家がいる。「合理性」と「感覚」と「構想力」とのからみあいを考えさせもする。

（ソニー試写室／ソノイー・ピクチャーズエンタテインメント）

2007年02月14日

ゴーストライダー (Ghost Rider/2007/Mark Steven Johnson) (マーク・ステイヴン・ジョンソン)

連載コミックにもとづくというが、それよりも、マローやゲーテの「ファウスト」伝説を下敷きにしたドラマになっているのは予想しなかった。コミック自体がそうなのか、それとも映画で取り入れられたのか？ 若きジョニー（マック・ロング）は、肺ガンで余命いくばくもないことがわかった父親を救うために悪魔メフィストと魂の契約をする。「メフィスト」というのは、日本ではその名の雑誌もあるが、本来は、「メフィストフェレス」の略で、著名な「悪魔」の一人である。ゲーテの『ファウスト』でもメフィストはいきなり一方的にあらわれるが、この映画のメフィストもいきなりジョニーのまえに姿をあらわし、魂と引き換えに父親の命を救ってやろうと言う。が、映画のメフィストは、セコい奴で、肺ガンからは救ったが、そのあとすぐにバイク事故で命を奪う。彼は、スタン・ショアの名手であり、ジョニーもそれをついでいた。

コミックの伝説とファウスト伝説をミックスしている面白さは別にして、この映画が、いまのアメリカらしく、父親と息子の関係を描いているのも面白かった。まえにも書いたが、いま、映画では、母親よりも圧倒的に父親と子供との関

係がテーマになる。この映画では、面白いことに、悪魔メフィストも親子問題に悩まされている。彼の息子ブラックハート（ウエス・ベントリー）は、父親に反逆し、地獄をわがものにしようとしているからだ。メフィストがジョニーに近づいたのは、この息子とその一味をジョニーの手で抹殺させるためだった。魂と引き換えに得た超能力で超人的なスタントショーを見せ、いまでは有名人になっている成人ジョニー（ニコラス・ケイジ）のまえにふたたび姿をあらわすメフィストは、ジョニーにさらなる超能力（炎で焼きつくす能力）をあたえる。「ゴーストライダー」の登場である。

アメリカ映画における父子関係ということで言うと、1970～1980年代には、母と子の関係が美化され、父親はダメ男か子供にとって軽蔑か憎しみの対象であるというパターンが見られた。まさに、この映画のメフィストは、そういう時代の父子関係を象徴しているわけだ。それに対して、2000年をすぎるところから、かつては無視／軽蔑／嫌悪された父親を再評価し、あらためて尊敬する視点が出てきた。ジョニーはそんなタイプに属する。

ジョニーは、父親を助けなかったメフィストを憎み、復讐の念をいだいている。炎の力をコントロールし、自由にあやつることができるようになれば、メフィストに対抗できる。映画は、続編を示唆しながら終わる。映画のなかで、（マローウのか、ゲーテのかは不明だが）ちらりと古い装丁の『ファウスト』が出てくる。ジョニーは、勝手に押しつけられた超能力を自己コントロールするためにさまざまな本を読みあさり、その一冊が『ファウスト』なのだが、そのあるページを「こいつは参考になる」とばかりに、バリットむしる。津野海太郎とちがつて、本のページをむしることができないわたしは、このシーンで一瞬胸がピリリと痛んだ。

かつてゲーテ研究の碩学・木村直司氏と話をしたとき、ゲーテの『ファウスト』の「契約」という観念は日本の伝説のなかには発見できないということを言っておられた。そうかもしれない。俗説では、日本人には「契約」の観念がないから、西欧人ともめごとが起きるとかいう。しかし、制度的には、この10年、日本も契約社会になってきた。ところで、その場合、「契約」には、この映画にも出てくるように必ず「契約書」への署名ということがともなう。ちなみに、ゲーテの『ファウスト』（手塚富雄訳）では、メフィストは言う、「ただ一つお願いしたい。万が一にも間違いのないように、ひと筆書いていただきたいのです」。これに対して、ファウストは、「男どうし、男の一言ということを知らないのか」と不満を呈し、「一枚の羊皮紙に字を書いて印を押すと、世間は、化けもののようにそれをこわがる。言葉は、筆とともに死んでしまう。とたんにのさばりだすのが用紙や封蝋だ。だが、おい、悪霊。きみはどんな証文がほしいのだ。青銅か、大理石か、羊皮紙か、紙か・鑿で彫れというのか、ペンで書くのか、鉄筆か。なんなりと注文するといい」と「大演説」をぶつ。これをいなしでメフィストは言う、

「どうしたあなたはそうすぐむきになって大演説をはじめのです。どんな紙きれでも結構です。ただちよつと血を一滴たらしめて、そいつで署名してください。映画のなかでは、ジョニーはつべこべ言わないが、有無を言わずに血判を押させるある仕掛けがある。これは、なかなか映画的だ。

映像に革命的な新しさではないが、『ビューティフル・マインド』や『ビッグ・フィッシュ』の視覚効果スーパースターヴァイザー、ケヴィン・スコット・マツクが関わり、既存のCG技術をソフィスティケートして使っているので、エンタテインメントとしてはよくできている。

青年時代のジョニーが愛するロクサーヌを演じているのは、映画では新人のラクエル・アレッシイだが、ジョニーがのちに再会する熟女としてのロクサーヌ（テレビのキャスターになっている）は、エヴァ・メンデスが演じている。俳優がちがうといえ、熟女のロクサーヌの感じが、若いときのにくらべて毒々しいのは、10年（？）もたてば「乙女」もこんなになるということなのだろうか？ まあ、やり手のキャスターの役だから、それでいいのかもしれない。でも、どのみちドラマなのだから、もうちょいかわいくてもいいのでは？

ジョニーの父親がしょっちゅうタバコを吸っているシーンがあるなど思っている、案の定、肺ガンになってしまうのは、いまのアメリカ映画の「禁酒法的モラリズムを感じさせて、愉快ではない」。

（ソニー試写室／ソニー・ピクチャーズエンタテインメント）

2007年02月19日

神童 (Shindo/2006/Hagiuda Koji) (萩生田宏治)

昨年12月2日に「完成披露試写会」があり、その後も何度も試写状を目にしたが、「神童」という恐ろしい書体で印刷された文字を見ると、なぜか腰が引け、試写を後回しにしてきた。そろそろ潮時だと思い、足を運んだ。が、「神童」は登場しなかった。

「神童」と「天才」とどちらがうのか、厳密には知らないが、「神童」の方が「天才」より上なのではないか？不幸にして、「神童モーツァルト」というような言葉には出会ったが、生の「神童」にはお目にかかったことがない。「天才」にはずいぶん疲れさせられたので、「神童」の漠然としたイメージは想像がつくが、わたしのなかでは、「神童」はもう少し神がかっているような気がする。しかし、この映画の「神童」成瀬うた（成海璃子）には、あまり神がかり的なところはない。わたしのイメージするところでは、ある種の「天才」であるかもしれないが、「神童」ではない。もっとも「神童」は「童」（わらわ）なのだから、おそらく、彼女が子供のときに「神童」だったということなのだろう。・・・なんてことをぐたぐた書いていてもきりがない。

成海璃子も松山ケンイチもいい。わきもみんな悪くない。普通のドラマだったら申し分ない構成だ。しかし、「神童」と音楽ということになると、スキがありすぎる。試写室の設備の問題かもしれないが、音と音楽をテーマにしている映画にしては、音が悪い。音採りが悪いような気がする。高音が歪むのだ。「神童」だからかもしれないが、成海が、粗野な叫び声をあげるとき、高音が歪む。ピアノの演奏は、本当の「神童」和久井冬麦が演っているらしいが、成海は、手のアップに耐える演技をしている。松山の場合も破綻はない。代役問題でみつともないのは、菊名和音（松山ケンイチ）が音楽大学に入ってから知りあう加茂川香音（貫地谷しほり）が和音のピアノに合わせて歌うシーン。全然口パクが合ってい

ない。音楽映画でこういうのは、ほんの短いシーンながら致命傷になる。その点、成瀬うたがこの大学の階段ルームに置いてあった古ピアノを発見し、衝動的に弾くシーンはなかなかいい。が、それも「神童」にふさわしいスリリングな感動というよりも、あくまでもホームドラマ的な感動ではあるけれど。

映画の最初、ボートの上に寝そべる菊名和音が、成瀬うたから何をやっているのと訊かれて、「音を聴いているんだ」というのに接し、わたしは、菊名が「サウンドスケープ」の方向へ進み、楽音の「神童」成瀬うたとは対照的な立場に立つのかと思った。しかし、この「サウンドスケープ」への菊名の関心はそのままになつてしまう。

マンガには、小説や映画より強度の「飛躍」がある。ストーリーの飛躍であり、絵柄の飛躍であり、登場人物の、「常識」からの飛躍である。原作が、さそうあきら of マンガであるからには、映画化は、そういう「飛躍」を必然的に（たとえ形式的にであれ）継承することになる。ちなみに、マンガの映画化は最近非常に多いが、そういう「飛躍」を創造的に継承した例は多くない。この映画のクライマックスとなるシーン——超有名ピアニストという設定のリヒテンシュタイン（モーガン・フィッシャー）がドタキャンして、会ったばかりの成瀬うたに代役をさせると——は、まさにコミック／マンガ的な「飛躍」であるが、映画はそれをどれだけ意識しただろうか？ ただ普通のリアリズムに置き換えただけではないか？ また、たとえば、成瀬うたはひんばんに菊名和音の部屋にいるが、成瀬の母親は全然心配しない。若い娘なら、たとえ兄弟の部屋にいても、夜までいれば、心配するだろう。それは、マンガのシチュエーションでは納得がいくが、普通のリアリズムで撮られた映画のなかの少女（あまり「神童」には見えない）の現実としては不可解である。

マンガでは、アメリカ映画の身ぶりがひんばんに引用される。女が抗議の意志を持つて相手に立ちあはだかるとき、両手を腰に当てて立ちあはだかる。これは、（最近ではマンガや映画の影響で日常的にも浸透しはじめているのかもしれないが）日常的にはまだ一般的ではない。この映画では、ピアノのレッスンをさぼり、ラジカセをピアノの上に置いてごまかそうとした（これも稚拙だ。音楽のプロをこんなことでごまかせるはずがない）成瀬うたに、母親がその身ぶりで怒る。また、和音の家に来た成瀬うたに、八百屋の父親（柄本明）がリングをぼーんと投げあたえる。彼女が帰るときに和音も、成瀬うたにもう一個リングを投げあたえる。些細なことだが、こういう身ぶりは実にアメリカンで、日本ではまだ普通ではない。投げあたえるというのは、アメリカ映画ではよく目にする身ぶりで、実際にアメリカでは日常的に行なわれる。わたしなどは、いきなりぼーんどものを投げあたえられ、受け止めそこねて笑われたことがよくあった。慣れていなかったのである。いや、だから、映画でそういう要素を取り入れるのはいいが、マンガがアメリカ映画の身ぶりのコピーを意識的にやっているほどには、この映画ではその由来が意識されていないような気がするのだ。かなり余計なことだが。

余計なことをもう一つ。串田和美を映画で見るのは久しぶりだ。ここでは、和音が入った音楽大の教授を演っており、その同僚教授を、串田の演劇時代の同志・吉田日出子が演っている。どちらも、音楽の教授というより、絵か演劇の教授という雰囲気。串田を最初に見たのは、材木町の「自由劇場」でだった。わたしの恩師・渡辺秀先生が、串田孫一氏（和美の父）と友人で、「串田さんの息

子さんが劇団を始めたから行ってみましょうか？」と誘った。それから、串田和美と吉田日出子は『上海バンスキング』（1979年）で時の人になったが、わたしはニューヨークにうつつをぬかしていて、その過程は知らなかった。

2007年02月22日（1）

あかね空 (Akanezora/2006/Hamamoto Masaki) (浜本正機)

この2日間試写を見ていないので、今日は3本見るつもりで外へ。角川ヘラルドの試写室の椅子は隣との間隔がゆったり取っており、クッションも皮張りのぜいたくなもの。しかし、映画はあまり「ぜいたく」ではなかった。

永代橋で結ばれた江戸の風景が出るが、そのCG映像が、どうもほかの映画の「流用」の感じ。単なる印象だが、安い感じなのだ。

人でごったがえす永代橋の上を石橋蓮司と岩下志摩が幼い子供を連れているので、孫かと思ったら、実子の設定だった。そこでその子が行方不明になり、それから十数年たったあとのシーンにも登場しなければならぬので、若づくりにして登場したわけだが、ちよつと無理ではなからうか？

中谷美紀が、やけに子供っぽいきやあきやあした感じで登場するので、どうしちやったのかと思ったら、やはりスパンの長い役を一人で演じなければならぬので、若い方の役のときに、思いきり「軽く」演じ、中谷と同年齢ないしはそれより上の年齢を演じるときにバランスが取れるようにしているのだった。これも、なんか「あさはか」という感じ。俳優に気の毒。

苦勞して何とかうまくいくと思っていると、隙間風が入ってくる「家庭」や親子関係というパターンは、山本一力の原作を踏襲しているが、全体にテレビのりなのだ。

わたしは唯一、いいと思ったのは、京都から江戸に出てきて、深川の三軒長屋の路地にいい水の出る井戸を見つけ、そこで豆腐屋を始める内野聖陽が、「学習」のため、石橋蓮司の老舗の豆腐屋で大きな豆腐を買い、家に帰って試食するシーン。豆腐もあれぐらい大きいのを食べたらいよいよという気にさせられた。

石橋・岩下の行方不明になった息子が、誰かに育てられて「永吉」になったのか、それとも、後半で出て来るヤクザの「傳蔵」が本当の息子なのか、あるいはそれは、いずれも見ると願望や想像なのか、どちらとも取れるつくりは悪くない。内野聖陽がその二人の人物を演じているのは、そういう面と、人間の二面性のようなものを示唆しているが、これも、山本一力の「自足」した人間観のようなものを感じられて、わたしとしては、抵抗があった。

それにしても、中谷美紀に、もうちよつといい役をあたえる監督はいないものか？

（角川ヘラルド試写室／角川ヘラルド映画）

2007年02月22日（2）

ひろ (Hiro/2007/Tokue Nagamasa) (徳江長政)

京橋から東銀座まで街を歩きたかったが、開映時間が切迫していたので、タクシーに乗る。今日はいいいタイミングで裏道をまわって歌舞伎座の横から万年橋交差点へ。

先ほど見てきた『あかね空』にくらべればはるかに低予算の作品だが、なかなかいい。いまの時代の中国人の娘・彩陽（ツアイヤン）を演じる小崎さよが抜群にうまい。久しぶりに見る南田洋子の貫禄。ドラマのなかに登場するテレビ屋（ルー大柴らが演じる）をからかいながらも、シニカルに突き離さないゆとりもある。日本人の父親を持ちながら、それをほとんど知らなかった彩陽が、両国にまたがる歴史を追体験する。単なるルーツ探しではなく、むしろ異文化コミュニケーションのドラマ。

彩陽の父は、戦前、陶器を商う日本人の両親に中国で育てられたが、中国国境にソ連軍が攻め込んだとき、切迫した状況のなかで両親は幼い息子を、親しくしていた窯元の中国人夫婦に預けた。そして、その間に父親はソ連軍に殺され、母親は、日本に帰った。その後、彼女は、中国に預けた息子を取りもどそうとしたらしいが、子供のいなかった中国人の夫婦は、その子を手放さなかった。「中国残留孤児」となったその子も、いまでは、中国人の育ての親の窯を継いでいる。が、娘の彩陽には自分の過去を何も語らない。そんなある日、病床の祖母が彩陽に父の秘密を語る。日本におまえのおばあちゃんがいる、と。

行動力のある彩陽が、日本にやってきて、日本語学校に通いながら祖母（南田洋子）をさがす過程は、途中から、テレビの人探し番組風になる。彩陽は、アルバイト先のマダムやテレビ屋のおかげで祖母を探すことができるのだが、これだと、探す過程で彼女が体験する異文化日本や、そこで彼女が変って行く過程は上面しか描かれない。最後は、祖母に会えたメロドラマチックな喜びと涙、そして、「日本人はみんな親切」といった単純な印象しか残らないようなところがないでもない。つまり、せつかくただのルーツ探しの旅というパターンをはずしなから、異文化コミュニケーションの突っ込みが弱いのだ。◆中国を舞台に中国語で始まり、小崎さよが流暢に中国語を話し、その彼女が日本に来て、たどたどしい日本語を話す——そのあいだにフラッシュバックで実の祖母たちの日本語と中国語が聞こえる——この多言語的な描写が、きめ細かくつくられた「国際映画」のように、破綻がない。

南田洋子を映画で見るのは久しぶりだが、本当に足腰がつかなくなってきているのだろうか？ 着物をしゃきつと着ながら、畳を立つときには、加齢ゆえの不自由さが出て、ちよつとつらいといった身ぶりを見せる。南田のありのままを撮ったのであれ、南田の絶妙な演技が撮られたのであれ、演出のきめの細かい目がなければ、こういうシーンは映らない。

（シネマート銀座試写室／スターキャット・エンタープライズ）

2007年02月23日

俺は、君のためにこそ死にいく (Orewa, kimi no tamenikoso
sininiku/2007/Shinjo Taku) (新城卓)

今日は同じスペースで3回試写をやるというので、一番客の少なそうな4時開映を選んだ。確かに少なかったが、「関係者」という紙を置いた席がから空きで、開映まえに紙を撤去していた。「製作総指揮・脚本」石原慎太郎ということだから、もう少し入ってもよいような気がしたが、東京都知事の特権をふりまわすのはやめたのだろうか？ いずれにせよ、この映画は、自民党の推薦を蹴って都知事の再選に臨む石原にとって、自民党の推薦なんぞよりよほど効果的な宣伝となるだろう。

試写に先だって、DVDの予告編が送られてきたので見たが、民族右翼的なタイトルにもかかわらず、映画としてうまく出来上がっているように思えた。戦争や個々人の死ということに一見識を持っている岸恵子のメンツも立て、「第三国人」発言などでも露呈した石原の排他主義も、朝鮮人の特攻隊員を登場させてバランスを取り、露骨なプロパガンダ映画になることを避けている。

都知事選を意識してか、あるいは石井宏『ホテル帰る』で描かれている鳥濱トメの伝記的事実をあまり曲げることができなかったためだろうか、石原にしては「右派」路線がやや後退している。むしろ、戦争に対する姿勢が、イーストウツドの『父親たちの星条旗』や『硫黄島からの手紙』のそれに近い。つまり特攻隊員たちが命令に従って命を捨てたのは、単なる盲目的な国家愛のようなものではなく、「君」つまり家族や恋人たちを救いたいという気持ちからだったのだと。

しかし、国家はむろんのこと、「君」すら救うことなどできないことがわかる者にはわかっていたわけだから、「俺は、君のためにこそ死ににいく」などということは、無謀であり、何の意味もないことだった。それをあえて意味があったかのように言うことは、韜晦（とうかい）（どうかい）であり、やばいことは、それを解決するよりも十把一絡げで「祭り上げて」しまう「御霊信仰」的な伝統である。

ここで描かれているのは、みな「国体の護持」や「天皇のため」というタテマエで特攻を暗黙に「強制」された哀れな若者たちの姿である。彼らの死を「犬死に」と言わせないためにこの映画を作ったと石原は言うであろうが、皮肉なことに、この映画は、彼らの死がやはり犬死にであることを証明するものだ。

特攻隊員は、鹿児島県川辺郡知覧町の基地に集められ、そこから「玉砕」の旅に旅立った。岸恵子が演じる鳥濱トメは、この地で食堂を経営していたが、若い特攻隊員を商売ぬきで世話し、相談にものった。彼女と彼らとのあいだには、独特の信頼と愛情の関係が続いた。これは実話らしいが、この関係を、特攻隊員が彼女を「母親のように慕った」と言ってしまうのは月並みだ。というのは、息子は必ずしも母親を慕うわけではないからであり、そういう形で何十人もの特攻隊員の気持ちを一人の「母」に集約してしまうと、彼らは、彼女を中心にした「兄弟」であるかのようなイメージが出来上がるが、それは、まやかしにすぎないからである。

「母」は、「母なる大地」というような月並みな形容で、全体を包むものというイメージがある。が、現実の母が包括できるのは、せいぜい3、4人までであって、5、6人の子供であれ、それぞれへの対応は「あまねく平等」のものではない。それに、包括したという自己満足をおぼえやすい一人っ子の場合には、その包括はかならずしもよい結果を招かない。鳥濱トメは、母でないからこそ、

多数の若者に愛情を注ぐことができたのであり、それは、月並みに言う「包容」などではなかった。

石原慎太郎は、プレスによせた文章で、彼らを「過酷な時代を生きた、美しい日本人」と書くが、この映画にもはからずも出て来るように、韓国人でありながら特攻隊員になった者もいた。個々の特殊性を無視し、「日本人」というような大きすぎ、均質なカテゴリーでくくってしまうのが、日本の習慣かもしれないが、これも、現実から目をそらせるために役立つ。「国体」も「靖国」もみなそのような操作概念である。

あの戦争は、地震による災害とはちがう。計画を立て、それを押し進めた人間がいる。にもかかわらず、そうした個人の責任の追求へは問題が収斂（しゅうれん）せず、具体的な個人をこえた全体概念に進み、最後は何やらわけがわからなくなるのが日本の韜晦（とうかい）文化である。

映画のなかで、特攻隊の若者たちは、「靖国神社で待ってるぞ」と言って最期の別れをする。「有楽町」（フランク永井の「有楽町で会いましょう」）じやあるまいし、靖国で会うことなどできないにもかかわらず、そういう言い方で自分たちが直面させられている理不尽を「合理化」していることの非情さと悲しさが、ここから、そういうことを強制した国家への怒りや疑問にまで進むならば、そういうプロットは意味がある。しかし、映画では、むしろ、それが戦友としての「美しさ」のようなものとしてあがめられている。そんなものは、哀れ以外の何ものでもなく、美しくも、友情や連帯の証でも何でもない。

（スペースES 汐留／東映）

2007年02月27日（1）

ブリッジ (The Bridge/2006/Eric Steel) (エリック・スタイル)

「ブリッジ」とは、サンフランシスコのゴールデン・ゲイト・ブリッジのことだが、ここが自殺の名所とはしらなかった。1937年に建設されて数カ月後にはじまり、128本あるボールのほとんど全部の場所から人が飛び込んでおり、このドキュメンタリーが撮られた時点で1300名を越す自殺者がいるという。

映画は、「人の自殺者（救出された者も含む）」とその家族・近親者を取りあげるが、わたしには、評判ほどのインパクトを感じなかった。コメントも特にインスパイアされるものではなかった。

それにしても2004年の一年間にわたってザ・ブリッジで自殺する者を2つの場所から撮るためにカメラをかまえて待機するというのは、どういうことなのだろう？ 撮影中に通報をするということもあったとしても、そうした自殺を観察し、撮影するということそれ自身への考えは、この映画では主題になってはいない。

別に「傍観・静観主義」が悪いとは言わない。が、ドキュメンタリーで、対象へのカメラの向け方、向けることの意味という点で観客を刺激しないドキュメンタリーは、フィクション映画と何ら変わりなく、フィクション映画の出来不出来の基準で評価されてしまうだろう。「フィクション」映画としては、この作品

は、ゆるみがありすぎる。
(スペース・コウザ留／トルネード・フィルム)

2007年02月27日(2)

ツオツイ (Tsotsi/2005/Gavin Hood) (ギャヴィン・フッド)

試写状に使われている写真(上半身裸の黒人青年が赤ん坊をたかだかと抱き上げている)を見て、何か田園風の「健康」すぎる印象をいだき、すぐには試写に行かなかった。が、見てみたら、全然印象がちがった。ハードな都市映画である。舞台は都市であり、しかもうさんくさいスラムのある街である。登場する俳優たちも、ハリウッドの俳優とくらべると、全然質のちがうワイルドさと「ヤバさ」を持っている。特に主役のプレスリー・チュエニヤハエがいい。音楽もクール。ちよっと、シャーリー・クラークの『クール・ワールド』を見たときのような新鮮さがあつた。

映画は、アソル・フガードの同名の小説(金原瑞人・中田香訳)にもとづいており、設定をそのまま踏襲しているシーンが多いが、映画は、時代設定を1960年代から現代に移し、よりアクチュアリティを高めている。

「ツオツイ」とは、ヨハネスブルグのスラングで、“thug”(悪党・暴漢)を意味するらしいが、それが渾名になっている19歳の若者(プレスリー・チュエニヤハエ)とその仲間たち全体を指している。演じる役者たちは、みな演劇や音楽のキャリアをもっている者たちだが、喧嘩やかっぱらいを日常茶飯事としている街つ子をそっくり連れて来て好きに演らせているかのような(そんなことをしてもうまくはいかないだろうが)街の躍動感をみなぎらせている。

電車のなかでスリをやるが、殺しもいとわない。その凶器は、原作では「スポーク」となっているが、研いで鋭利にしたその長い凶器は、千枚通しよりも怖い。それを持ち歩くブッチャー(ゼンゾ・ンゴベ)は、ねらった相手を電車のなかまでつけていって、すきを見て、それを胸から心臓部に深く突き刺す。彼らは、足の不自由な物乞いの老人まで襲う。本当に歩けないのに、歩いてみると脅し、金を奪う。底辺で追いつめられた人間にはそれしきやねえだろうといった不敵さとニヒリズムがただよう。

仲間とそんなことをくり返しているツオツイ(プレスリー・チュエニヤハエ)が、なかに赤ん坊がいるのを知らずに車を盗んだ。それまでの雰囲気だとボーと捨ててしまいそうなのツオツイだが、それがそうではなくなるとこの映画のドラマの中心。自分が子供のときの記憶がその赤ん坊と重なる。これは、ちよっと月並みな設定だが、そういう形で、彼の現在を支配しているものが説明される。街はずれには大きな土管が積み上げられていいるとことがあるが、そこは、ホームレス・チャイルドの住処であり、ツオツイは、そこで育ったのだった。

ツオツイは、赤ん坊を紙袋に入れて持ち歩くが、撮影時にはすりかえていることがわかっていても、えらく気になるシーンである。それだけ、リアルに撮られているわけだが、おいおい大丈夫かねえという気がするくらいリアルだ。そういうシーンがこの映画にはたくさんある。

乳を飲ませたいと思ったツオツイが、家に押し入る形で確保する女性ミリアム（テリー・ペート）とのシーンもユニークだ。暴力的に授乳を強制された彼女とツオツイとのあいだに生まれる不思議な共感覚も、他の映画ではあまり描かれたことのないものだ。テリー・ペートの演技もすばらしい。

（メディアボックス試写室／日活）

2007年03月02日（1）

サンシャイン 2057 (Sunshine/2007/Danny Boyle) (ダニー・ボイル)

「マスコミ試写」は日本が一番早いらしく、試写に行くまえに海外のサイトをさがしても、つっこんだコメントが見当たらなかった。どの程度のものかと思ったが、『ザ・ビーチ』や『28日後・・・』のダニー・ボイルが監督しているので、「マスコミ試写」の初日にかけつけた。映像はいいし、真田広之が英語のせりふでがんばっており、エンタテインメントとしては引きつけるものがある。しかし、太陽が死滅するのを、太陽に核爆弾を打ち込んで再活性化させようという基本のプロットがばかばかしい。エンタテインメントだから仕方がないのかもしれないが、空が曇りつづけるほど太陽が「死にかけて」いたりしたら、地球上は大氷河時代に突入してしまうし、さらに、それが、爆破で空がぱーっと明るくなるようなことが起こったとしたら、（いまでさえ、温暖化で紫外線の当たり具合がわずかに変化しただけで、いろいろ問題が起こっているのに）地球上の生物はばたばたと死んで行くだろう。

『不都合な真実』のような映画が関心を呼ぶときに、こういう映画が出来るのも不思議だが、逆に見ると、なぜボイルはこういう映画を撮ったのかに興味を持つ。『ザ・ビーチ』や『28日後・・・』でもそうだったが、彼は、いつも、気を引く題材をとりあげながら、題材そのものへのアプローチの点では極めて一面的ないしは、題材倒れになるきらいがある。むしろ、これまでの作品で一貫しているのは、極限状態のなかでの人間関係である。この映画でも、帰還不能となった宇宙船イカロス1号のなかで∞人の乗組員たちがどういう反応をするか、どう生き、どう死ぬかを描く。

船長の真田広之は、いかにも「武士」風に行動する。航海士のベネディクト・ウォンは、「中国系」という設定だろうか、操縦ミスを起こし、火災を招いたことで自分を責め、自殺する。状況が切迫してきて自己中心的な行動に出るのは、通信士のハーヴェイ・トロイ。クリフ・カーティスは、精神科医なので、取り乱すわけにはいかないよう。悠々と運命に身をまかせる。ミッシェル・ヨーは、船内の特設ガーデンで植物の世話をしているが、このキャスティングもアジア人というパターンが作用しているのだろうか。

この映画では、特別に新しい人間関係というものは発見できない。だから、浮かび上がってくるのは、「地球の運命」を握る使命に対してどうであるかといったことに集約してきて、これでは、ブッシュあたりが喜びそうな話じゃないかという半畳を入れたくなってしまう。

物理学的に無理という印象をおぼえるシーンが多いのだが、サスペンスとしては面白い。おまけに、消息不明になったイカロス1号の船長（マーク・ストロ

ング)が、何だかわけのわからない怪物として生き残っていたりして、原理的に無理でも宇宙の果てではそんなこともあってもいいかと思いついてしまう。

使命に対する疑いやサボタージュの問題がちらりと出て来るが、あまり深くはあつかわれない。映像はいいのだが、仕掛けと発想はえらく古い。

(FOX 試写室／20 世紀フォックス映画)

2007 年 03 月 02 日 (2)

しゃべれども しゃべれども (Shaberedomo Shaberedomo/2007/Hirayama Hideyuki) (平山 秀幸)

気張っていないところがいい。下町だ落語だというと、これが下町でございといった姿勢ががちだが、平山監督にしてはやや肩の力を抜いて撮っているようにみえる。本当はそんなことはないのかもしれないが、その感じがいい。一応、浅草や隅田川やおぼき市なども出て来るが、「観光百科」にはなっていない。

一応名人という設定だが、伊東四朗が演じるわけだから、どこかいんちき臭い。その弟子を演じる国文太一となると、素人の域を出ていない気がするが、実は、そういうキャラクターが設定されているのだということが見えているうちにわかる。落語家が、会社のゲスト講師として社員をまえに講義をするなんてのは、伊東四朗のややくわせものの的な雰囲気合う。そのカバン持ちで来た国分は、途中で出ていった一人の女(香里奈)を追いかける。それが縁で、知り合うようになるのだが、この女、えらく感じが悪く、言葉の使い方を知らない。孤独に家業のクリーニング屋の配達を黙々とやっているのだが、彼氏と別れたあとであることぐらいしか、訳ありの理由は分からない。この映画は、あまりそういう深入りはしない。

あんまり深く突っ込まない(だから「くどい」という言い方がよく使われる)のが東京の下町のルールでもあるかのようなところがあるが、この映画もそんなノリで行く。国分は、両親が早く死んで、祖母(八千草薫)といっしょに住んでいる。色々な思いがあるのだろうが、それには触れないで生きているような気配がある。

国分が自宅で開く「話し方教室」というのも、よくわからないが、そこにやってくる元野球選手(松重豊)はわからない人物の筆頭。あまり突っ込まないのが江戸風だとしても、テレビで野球の解説をやりながら、兄の焼き鳥屋で働いているが、店では、その口下手が笑いの的になっている。こういういそいでいない人物が次々と出てきて愉快である。

近所の親が国分の教室のことを聞いて連れて来た息子(森永悠希)は、大阪出身ということになっているが、実に口が立つ。子役で年期の入った森永が演じるのだからあたりまえだが、国分から借りた桂枝雀のビデオを見て、「枝雀を覚えただく」と言っていてくる。その枝雀のまねがすごくうまいのだが、映画では、このシーンはそれだけで終わりにしてしまう。プレスによると、森永は、実際に枝雀のビデオを観て、動きや話し方を覚えたとのことだが、それ以外もしやべりが流暢すぎて、ちよつと浮いてしまうくらい。この子何者?という感じ。これもあまり突っ込まないで観るべし。

結局、江戸というのは、地方から痛みを抱えてやってきた人でごったがえしていたから、傷物に触らないというのが、おのずからルールになったようなところがある。江戸弁というのは、しゃきしゃきしているように聞こえるが、そういう形で、突っ込まれるのを封じているようなところがある。

(アスミック・エース試写室／アスミック・エース)

2007年03月06日

眉山 (Bizan/2007/Inudo Isshin) (犬童一心)

宮本信子が最初やけにテンションの高い演技を見せたので、ちょっと気まずい感じに襲われた。『マルタイの女』(1981)以来、10年ぶりの映画出演というのではりきりすぎたのかと思ったら、登場人物のキャラクターがそういうようになっていくのだった。病院で注射のへたな看護師に注意するシーン、若い医者(大沢たかお)の言葉じりに文句をつけたあと、謡を口ずさみながら去って行くといったシーンだが、最初、また宮本、無理しちゃって、と思いながら、だんだん慣れてきて、今回はかなりいいんじゃないかという気持ちになったのだった。

宮本信子は、出て来る演技に比して、「自己陶酔的」な目をしているような気がするのだが、ある意味で子供っぽいその表情も、23歳になっていい感じになってきた。特に今回は、末期ガンに侵されながら、無理やりシャキッとした態度を見せようとする女を演じており、モルヒネを投与されているという設定なので、そのうるんだ笑いのある目がセクシーですらあった。

しかし、それ自体で完結しているドラマに難癖をつけても仕方がないが、宮本が演じている「龍子」という女性には、世代的には、昭和の女というより、明治の女を思わせる。いまだきこういう女っているのかなという感じだ。原作が「さだまさし」だから、自分の母親(明治か大正生まれ)あたりを想定して書いたのではないか? それだというキャラクターも納得できる。

医者は告知しなかったが、自分が末期ガンであることをすべて承知している宮本(以下、俳優名で書く)は、娘(松嶋菜々子)にも告げず、献体の手続きまでしている。遺産相続の書類や、娘には死んだと告げた父親の手紙も整理してある。まあ、出来過ぎた人なのだが、わたしなんかの感覚では、こういうのって、全然「立派」だとは思えない。無理すんなよと言いたくなってしまう。むしろ、映画はそれでは済まないから、そういう母親の予測と予定をちよっぴり裏切る要素を入れる(出来た母親だから、そういうこともお見通しだったのかもしれないが)。

父親が生きていることを知って、松嶋がこっそり訪ねていくシーンがいい。風邪を装って診察を受けるその診療所で、最初カメラはその男の背中を映す。が、その顔が見えると、それが、夏八木勲である。この役者って、妥協の人を演じるのがうまい。若いときはハンサムだったことをただよわせる顔に白髪と(年輪というよりも)老いと疲れをただよわせた感じ——夏八木にぴったりなのだ。松嶋の母は、妻子のある夏八木を愛し、松嶋を生んだ。夏八木は、手紙のなかで、「ささやかながら」自分の病院(映画では「病院」というが、わたしの印象では「診療所」と献身的な妻を捨てられないと書く。宮本は、それを受け入れて、

夏八木の故郷、徳島に幼い娘を連れて移り住む。何でよりにもよって徳島にという気もするが、夏八木への愛と、夏八木といっしょに見た「眉山」、それから阿波踊への愛だというのが、やや、演出上のアレンジのような気がしないでもない。ちやきちやきの「江戸っ子」という設定の宮本が、そんなことで東京を離れるだろうか？

こういう問いは、ルール違反になるかもしれないが、ストーリーが、出来事の必然性から組まれているのか、それとも、演出効果の必要から組立たれたのかは、興味深い。クライマックスを阿波踊で盛り上げようという演出では、必要な設定だからだ。

松嶋が訪ねて行く父親の診療所は、「文京区本郷5-32-4」という表示になっている。このあたりは、西片の菊坂下に近い、なかなか雰囲気の良いところだ。阿波踊などで盛り上げないで、このへんで撮った方がもつとよかったような気がするが、撮影現場となった徳島市がこの映画に熱い期待をかけていたらしいから、そんなことを言っては酷か。

出て行ってしまった父親とか、死んだり、離別した親とか、そういう父や母を子供が慕(した)い、探し求めて会うとかいう話は、テレビでも映画でも小説でも、「感動」を構築する基本設定の一つになっているが、あなたが、実際にそういう状況にあるとしたら、あえて探したりしない方がよいという気がわたしにはする。探しているあいだはいい。しかし、会ってしまったら、失望することの方が多いだろう。この映画では、再会した父を否定的には描いてはいないが、夏八木勲というすぐれた役者がかもしだす雰囲気、彼が役者としてこれまで演じてきたキャラクターの記憶、そういうものがごたまぜになって(そういう見方も映画にはある)、会わない方がよかったのになと思ってしまうのだった。

映画のシーンは、阿波踊の祭りの準備の期間と重なっているのかもしれないが、この映画を見ると、徳島の人って、何かというと阿波踊ばかり踊っているという印象をうける。南米の街角のシーンが映ると、子供たちがみんなサッカーをやっていたり、日本の子供は「かもめ、かもめ」ばかりやっているというのと似ている。

東宝の上映設備は非常によいものになった(以前はひどかった)ので、映画自体がそうなのだと思うが、音の採り方が単調だ。音が右と左の固定した場所から聞こえて来る。

(東宝試写室／東宝)

2007年03月07日(1)

あるスキャンダルの覚え書き (Notes on a Scandal/2006/Richard Eyre) (リチャード・エア)

レズであるかどうかよりも、一人身で老年を迎える女性の「週末はコインランドリーに行くぐらいしかない」孤独をジュディ・デンチが、見ていて困ってしまいうくらい迫真の演技を披露。

デンチ（以下、登場人物名は略す）にストーカー的な愛を押しつけられる女性をケイト・ブランシェットが演じていて、両者の風貌の対照性が劇的効果を高める。ありがちではあるが、嫌いなわけではないが、ついていけないというところまで追いつめられたブランシェットが、「あんた、ヴァージニア・ウルフ気取りなの！」と逆襲するシーンは、なかなか見もの。

フィリップ・グラスの音楽は嫌いではないが、この映画では、彼の音が出しやばりすぎて、わずらわしい。キャラクターの感情が高まると、判で押したようにグラスの音が画面をすっぱりおおってしまうようなあつかましさを見せる。グラスは映画にかなりコミットしているが、そのなかでは、『めぐりあう時間たち』がよかった。

製作はアメリカだが、映画としてはイングシッシュ。だから、アメリカよりもより階級的な要素がドラマの隅々に布石として置かれている。デンチは、おそらくワーキング・クラスの出身だろう。自力でがんばって中学校の教師をつとめ、もうじき定年を迎える。学校ではこわい先生である。そこへ新任の教師としてやってくるのがブランシェット。その姿を見たときから、デンチの心は揺れる。こういう感じって、よくあるでしょう。ブランシェットは、ミドル・クラスの奥さんで、夫（『ラブ・アクチュアリー』のビル・ナイ）は大学で教え、ものを書いているらしい。子供の一人はダウン症で、夫はそのめんどろをよく見る。ブランシェットは、彼の教え子で、「不倫」から再婚に至ったらしい。

映画は、デンチが毎日つけている日記の「内的独白」の形式で進む。デンチがブランシェットの家に食事に呼ばれての感想のなかに、ミドル・クラスへの軽蔑の念が出ている。家庭のしつけは自由で、食後、音楽をかけてダンスを踊る。デンチみいやいや加わることになるのだが、この「ファミリー・トラディッション」には耐えられないと彼女は思う。

この映画の原題は、ブランシェットが、教え子を愛してしまうということが「あるスキヤンダル」であるということと同時に、デンチが彼女の思いを日記に書いているということが一つのスキヤンダルであるということを示唆している。どんなに即興的に書いても、書くということには、「意識の罪」が介在する。どこかで相手と世界を冷静に対象化しているからだ。デンチが夕食に呼ばれたとき、ラザーニアは好きかと聞かれ、デンチは大好きと答えるが、本当は好きではない。映画では、「脂っこくてね」、「少しにしてもらおう」という内的独白で表現されるが、つねに裏があるということが、彼女のスキヤンダルなのだ。だから、食卓で、彼女が、ラザーニアの食べ残しを付けあわせのレタスの下に隠したとき、子供が見て、あきれた顔をする。子供というのは、「世間良識」の権化だからね。だから、人は、「子供が見ているぞ」と言つて、「良識」をただす。

人は誰でもうしろめたいことや秘密があるとしても、それを記録に残すことは「悪徳」だと見なされるらしい。「らしい」というのは、わたしには、そうは思えないし、その理由がわからないが、どうやら世間ではそれが「常識」らしいと思われるからだ。その点で、ブランシェットは、どちらかというとあけっぱりである。が、それは、性格の問題であるというよりも、彼女が育った環境とも関係がある。デンチの場合は、言いたくても言えない環境で育ったはずだ。年齢

的にもブランシェットより30ぐらい上の設定で、ものをずばずばいうことがた
められる時代のなかで育ったことが推察される。

ブランシェット（映画のなかの）は、娘時代にポストパンクの「スージー・
&・ザ・バンシーズ」に入れ込み、自分もスージーのメイキアップをまねたりし
ていたらしい。このへんをつつこんで行くと、ブランシェットがなぜまだ15歳
の教え子に惹かれていったかがわかる。それは、ワーキング・クラス願望なのだ。
スージーは、ナチスのかぎ十字をつけたりしてスキャンダルを起こしたことがあ
るが、ナチが何であるかをよく知らずにとにたく嫌みや反逆を表明するために大
胆なことをするというパンクの発想は、ミドルクラスのリベラリストには受ける。
まあ、朝日新聞が安全圏の枠内で「反乱」や「造反」に関心を示すようなものだ。

この映画でデンチは、ブランシェットの非難は受けるが、社会的な制裁は受
けない。ここには、ミドルクラスへのワーキングクラスの復讐のような趣きがあ
いでもない。見晴らしのいい高台のベンチでのモノローグから始まる映画は、同
じベンチで歳下の見知らぬ女性に声をかけるシーンで終わる。がんばっているね、
という感じだが、これが男の老年という設定だと、特に日本では、早速制裁を加
えられるのではないかな？

（FOX試写室／20世紀フォックス）

2007年03月07日（2）

大帝の剣 (Taitei no ken/2007/Tsutsumi Yukihiko) (堤幸彦)

プレスで木俣冬氏が、この映画を「ハチャメチャ」という言葉で形容し、横
田順彌を持ちだしていたが、ほめすぎだ。横田順彌的な「ハチャメチャ」とは、
「ハチャメチャSF」がはやっていたときに書いたことがあるが（「SFの語源
学」）、いわば記号論的な「ずらし」をかぎりなく持っているものであって、
この映画のように、そうした「ずらし」がほとんど不可能なダジャレにとどまる
ものではない。

この映画は、予測不可能な「ずらし」を想定しているというよりも、非常に
セコイ計算のなかで作られている。つまり、ありもののCG技術と特殊メイクの
テクニクを有効に利用しようというわけである。テクニカルなパロディにもぶ
い。だから、映像の面でも、目を見張るものはない。

阿部寛と長谷川京子は、それなりにがんばっているが、ブースト度が低い。

宮藤官九郎は、ここでも天才的なセンスを発揮しているが、杉本彩と同様、活か
されていない。わたしがこの映画で唯一いいなとおもったのは、遠藤憲一の「あ
つら、あつら、あつら」というぼやきのなうめき声ぐらいか。これは、何かのパ
ロディ？

（東映試写室／東映）

2007年03月12日

ラブソングができるまで (Music and Lyrics/2007/Marc Lawrence)
（マーク・ローレンス）

ヒュー・グラントとドリュ・バリモアにはやや特別の思い入れがある。その理由はきわめて単純。グラントは、わたしが親しいメディア・アーティストのハンク・ブルによく似ていて、彼が出演する映画を見ると、ハンクと会っているような気になること。バリモアの場合は、『*Four*』で家を出た父親を慕ってメソメソしている子役時代からいまの大女優になるまで見てきて、感情移入していること。きわめて「極私的」な理由だ。

マーク・ローレンスの「下流」への視線がいい。ヒュー・グラントもドリュ・バリモアも、大スターだが、2人はいつも「下流」への関心が高い俳優たちだ。この映画には、映画のなかでスーパースターという設定のカリスマ女性歌手（ヘイリー・ベネット）が登場する。バリモアは、そういうカリスマ歌手とは世界のちがう、庶民的というより「落ちこぼれ」の女を演じているが、この人は、オーラを消す演技というものが出来ることを証明している。

しかし、これは、この映画で長編初デヴューのヘイリー・ベネットの起用が功を奏した面もあるかもしれない。この人、不思議なオーラを発する新人で、バリモアを相手にしても全然動じず、ウソっぽくならず、え、この人誰、と思わず演技と歌唱を披露する。ビョークをもう少し大柄にして、セクシーにしたような外観。次回作が大いに期待される大型新人。

80年代ポップスのおふざけから始まるが、押さえるところはきちんと押さえている。たとえば、ヒュー・グラントが、自分のアパートの片隅のちっぽけなテールブルでメロディをつくり、コンピュータに取り込み、多重録音していつて、曲を作り、その音をバックにしてドリュ・バリモアといっしょに歌を入れていくシーンは、映画がよくやる技術過程の飛躍を極力抑えている。このやり方で作れるからだ。日常のさりげない描写がしっかりしている。

一度スターの経験をしてしまうと、このグラント（役名ではアレックスだが、俳優名で書く）のように、悟り切った感じにはなれない。どこか荒れて、すんだ表情を見せたりするものだが、彼は、むしろ、えげつない（あきらかに「ユダヤ系」であることを示唆するステレオタイプの演技だが、そこが笑わせる）マネージャー（ブラッド・ギャレット）の指示にしたがい、遊園地や祭りのイヴェントで小遣い銭を稼ぐことに身を殺している。

若干過去の屈折をただよわせるのはバリモアで、彼女は、愛した作家（キヤンベル・スコット）に裏切られ、自分の文才に疑いを抱いてしまった。これもありがちではあるが、「こういうのってあるよね」という感覚で観客を引き込む要素がある。当然、ちよつと登場するキャンベル・スコットの売れ子作家は嫌みな感じで、バリモアが傷ついていることが実感できるようにになっている。

バリモアの姉で、かつてグラントの舞台に熱狂したファンだったという設定のローンダを演じるクリステン・ジョンストンがなかなかいい。おそらく、暗黙の設定は、ユダヤ系ではないかと思う。家での食事シーンでも、また妹ソフィー（ドリュ・バリモア）にも「ジューイッシュ・ママ」的にふるまう。その押しつけがましさとパワーがすごく、笑わせる。

試写の会場では、オープニング・シーンに笑いが起こった。80年代のミュージック・ビデオ・クリップをパロディ化した形で、ヒュー・グラントのスター時

代を紹介する。その踊りやミエの切り方が当時の有名バンドを皮肉に参照していて、笑わせるわけだ。

ヘイリー・ベネットは、スーパースターという設定だが、仏教に凝っていて、挨拶はすべて手を合わせ、舞台には巨大な大仏像が登場したりする。それらは、大スターが入れ込むオリエント趣味の浅薄さや、スターの高みに登った者には回りが何も言えず、本人はどんな空想的な世界にはまり込んで行くありがちなパターンが揶揄されていることはたしかだが、そのままずるずる揶揄を続けられない踏ん切りのいい演出で、ただのパロディものには陥っていない。

仕事のないヒュー・グラントのところに、ヘイリー・ベネットから仕事が無い込む。彼女は、少女のころグラントのファンで、彼とコラボレイションがしたいと思い、曲を依頼してきたのだった。が、作詞家をアパートに呼んで打ち合わせをしていたとき、たまたま臨時の代理で植木の手入れにやって来たのがドリュエー・バリモアで、彼女がちらりと口にした詩文にグラントが惚れ込んでしまったのだった。しかし、彼女の方は、文章を書くということがトラウマになっており、身を入れることができない。しかし、グラントの方は、絶対に彼女だと思う。あとは、書かなくてもわかる成り行きだ。

安易なストーリーなのだが、それぞれにねばりのある個性的な役者たちが配置されていて、見ていて厭きないというのが、この映画の感想。グラントが特訓の末、はじめて映画でピアノを弾き、歌を歌うのも、シーンに出来合いとはちがうリアリティをあたえている。歌のシーンでは、ヒューとヘイリー・ベネットが絶唱するシーンが見せ場だが、わたしは、前述の、ドリュエーとヒューがヒューのアパートで一緒に歌うシーンが一番よかった。

(ワーナー試写室／ワーナー・ブラザース映画配給)

2007年03月13日 (1)

プレステージ (The Prestige/2006/Christopher Nolan) (クリストフアー・ノーラン)

クリストファー・ノーランの新作で大いに期待して見た。それは全く裏切られなかった。エクセレント！ 最近見た作品のなかで一番高く評価出来る。このあとに、同じ場所でペドロ・アルモドバルの試写があり、今日は同じ場所です本見るつもりだったが、終わってから、この作品についての思いが加重し、今日は「本だけにしておこうと思ったくらいだ。という、以下にその思いが華麗に披露されそうだが、この映画、「ネタバレ無用」のわたしでも、不遜に書いてしまうわけにはいかないことが多すぎて、書き方に迷う。

まずは比喩的に。コンピュータのエディターなどにファイルの「移動」という機能があるが、これは、実際に何かを移動させているのではなくて、移動すべき場所に同じものを「複製」し、そのあとで（ほとんど同時に）「消去」しているのである。これが、デジタルの世界における「移動」であり、モノを持ち運ぶことによって「移動」とみなすアナログの世界との根本的なちがいである。つまり、デジタルの世界というものは、「非情」なのであり、同じものが「複製」でき、そこには、「オリジナル」は存在しないという形而上学を前提にしている。

押し入れの奥にしまい込んでしまつて出すのが億劫なので、「同じもの」を買つてしまうという人がいる。これが可能なのは、ベンヤミンが言つた「複製を可能にする技術」が進み、(同時に「オリジナル」信仰が失われ)代替可能なモノが出回るといふ時代になつたからである。そういう時代だから、「・・・枚限定」といふようなCDを出すことが逆に意味を持つたりもするわけだが、CD自体は完璧に「複製を可能にする技術」の産物だ。が、では、人間はどうか？ クロイン羊はすでに存在する。が、意識や感情を持った生きものを「複製」するのは難しい。われわれは、「複製を可能にする技術」に頼らなくても、日々、細胞を複製しながら生きているが、「記憶細胞」がうまく「複製」されなかったり、バグを「複製」したりして、トラブルに巻き込まれている。

クローネンバーグの『ザ・フライ』(カート・ニューマンの『蠅男の恐怖』のリメイク)は、人間を電気・電子的な操作で「瞬間移動」ないしは「テレポート」するわけだが、そのためには人間をまずデジタル的に「複製」し、「移動」地点を結ぶ電線のなかに通すわけである。しかし、『ザ・フライ』では、こうした操作に「複製」↓「削除」といふ過程が必ず随伴することは全く描かれなかった。それに対して、『プレステージ』では、まさにそのことがドラマのかなめであり、このことを知っている、ノーランがこの映画で示した生身の身体と機械的に「複製」された身体との相違に関する洞察の深さが実感できるのである。

とはいえ、この映画は、クローネンバーグなどに比べると、「メカ」頼りではない。出て来るものは、みなこけおどしではなく、実際に起動しうる(しそうな)機械ばかりであり、ドラマの中心は、きわめて「生身の肉体」によつて描かれる。時代は、19世紀末のロンドン。まさにチャールズ・ディケンズが描いたようなドロドロしたうさんくさいリアリティにあふれた街である。映画は、そんな街であの手この手の「マジック」(奇術手品)を披露するマジシャンを登場させる。この時代の雰囲気からすると、「マジシャン」というより「奇術師」と言う方が似合っている。奇術のアイデアから劇場の手配までをコーディネートしている老奇術師をマイケル・ケイン、その弟子から出発して、ライバルになる人の奇術師をそれぞれ、クリスチャン・ベールとヒュー・ジャクソンが演じている。ベールが演じる天才的な奇術師アルフレッド・ボーデンと、陰険なアレنجヤーの才のあるロバート・アンジャールとは、ちよつとアップルのステイヴ・ジョブズとマイクロソフトのビル・ゲイツとの関係を思わせる。映画だから、もつと女や殺しがからむのだが。

ノーランが奇術をとりあげたのは慧眼だ。というのも、映画は奇術と親類だからである。バスター・キートンの映画などは、奇術そのもののようなものもあったし、特殊撮影はみな奇術だと言えないこともない。この映画には、ニコラ・テスラの電気仕掛けが登場し、それが半端でない重要な役割を演じるが、電気仕掛けは、19世紀の奇術では人気の仕掛けだったらしい。いまでは「メジユマライズ」mesmerize (催眠術をかける、幻惑する等々)や「メジユマリズム」(催眠術)といふ言葉になつているフランツ・アントン・メジユマー(1734-1815)は、その学説においてよりもそのいさか見せ物的な(奇術的)プレゼンにおいて名声を博していた。テスラーの場合も、いまでは、ラジオやテレビの技術、はてはレーザービーム兵器の草分けのような評価を受けているが、彼が生きていた時代には、その際物(キワモノ)性の方が有名だった。

このテスラをデイヴィッド・ボウイが演じているのが愉快であるが、いまだ世界標準になっている交流電気が、直流電気を普及させようとしたエジソンの政治力で駆逐されるエピソードなどもちらりと出て来る。実際にどうだったかは知らないが、この映画では彼が、「テレポーティング」のシステムを実験するために要する巨大な電力の使用をカモフラージュするために、コロラド・スプリングの町を電化し、町が寝静まり、電気を使わない時間に使うというやり方をしたということになっている。テスラに「テレポート」の装置を依頼しようとはするばるロンドンからやってくるヒュー・ジャックマンが、まだ電気があまり普及していない時代に、町中電気が暗黒（こうこう）と照り、やっと訪問を許されたテスラの邸宅がいまの時代のように電気の光で輝いているのを見て驚くシーンが印象的だ。

ちなみに、テスラと関係のある最近の作品でこの「シネマノート」でとりあげたものとしては、シェーン・カールス『プライマー』と『コーヒール&シガレッツ』がある。

さまざまな奇術の技法が出て来る。ピストルから発射した弾をつかむかのように見える「銃弾つかみ」とか、小鳥を消して、ふたたび取り出して見せる古典的な技など、その種明かしもある。面白いと思ったのは、すでに小鳥を使う奇術でデジタル的な「非情」な「消去」の方法が使われていたことだ。テーブルの上で布をかけられた鳥かごは、バネ仕掛けでクシヤンと板状になるようになっていたのだが、当然、そのなかの小鳥は押しつぶされる。そして、その「同等品」が隠された場所から取り出されるのである。

ジャックマンとベールとを決裂させるのは、まだマイケル・ケインが手品師として舞台をリードし、人々がサクラになって助手にしてジャックマンの妻役（パイパー・ペラーボ）の手と足を縄で縛り、水を満たされたガラスの水槽のなかに空中から落下する「箱抜け」の奇術の事故からだった。ベールの縛った縄が水中で解けなかったのだ。この場合の「消去」は物理的な移動＝脱出なのだが、この場合も、すり替えという技法を使うことができる。水中に落ちた女性とそっくりさんを用意し、水中の女性はどこかに退避し、別のところで待機していたそっくりさんが登場すればよい。しかし、デジタルの発想だと、水中の女性は毎回「使い捨て」にしてしまおうというのである。むろん、そのためには、同じ姿の女性をかぎりなく「複製」できなければならない。

直接映画と関係のないことばかりを書いているが、映画を見てくれれば、ここで書いていることの意味がわかるだろう。だいたい、この「シネマノート」は、作品を見ていない人にこれから見るための情報を提供する意図で書いているわけではない。むしろ、見た人と経験を共有するために書いている。だから、「ネタバレ」を非難される筋合いはないのだが、とはいえ、見ていない人も読むし、検索エンジンで「データ」として使われたりもするので、「ネタ」の要点だけが、検索項目の見出しに出てしまうというのは避けたいと思うのだ。

クリストファー・ノーランは、『メメント』で記憶を、『バットマン ビギンズ』で「変身」をテーマにした。いま、彼の『プレスティージ』を見ると、彼の関心が、「複製を可能にする技術」のもとでの身体・肉体（「記憶」の要素としての脳も含む）にあることがいよいよ明らかになった気がする。『メメント』の

主人公は、身体的・肉体的な「記憶」を手書きのノートとボラロイドカメラのスチル写真へ転写・複製しようとする。彼が描く「バットマン」は、先天的な特殊能力者ではなく、さもないければ「普通」の人間が、たまたまあるテクノロジーの洗礼を受けてしまったことによってその身体・肉体が変わってしまったという描き方だった。そして、ノーランは、亢進するテクノロジー環境にもかかわらず、「生身」の身体・肉体の一回性を支持するのである。

ベールの恋人でやがて妻になるサラを演じるレベッカ・ホールがうまい。その目が実に多くのことを語り、同時に、これはわたしの誤解かもしれないが、あたかもクリスチャン・ベールに恋してしまったのではないかというような目つきをすることがある。この映画には、ジャックマンの助手として登場し、複雑な役割をする女性の役でスカレット・ヨハンソンが出てくるが、あまり彼女の本領が活かされていないように見える。しかし、最後になって、レベッカ・ホールとスカレット・ヨハンソンの顔の輪郭と体型がどことなく似ている（おそらくヨハンセンの方をホールに合わせた？）ように感じられるときが何度もあったことが、錯覚ではなかったことに気付くのである。この映画自体が「奇術」なのだ。

なお、「プレステージ」というタイトルは、ナレーター役でもあるマイケル・ケインが、奇術には、1に「確認」、2に「展開」、3に「プレステージ」があるという言うところから取られている。「prestige」は、通常、「名声」「威信」という意味だが、語源辞典によると、古くはごまかしやトリックを意味したという。

（ギヤガ試写室／ギヤガ・コミュニケーションズ）

2007年03月13日（2）

ボルベール〈帰郷〉 (Volver/2006/Pedro Almodóvar) (ペドロ・アルモドバル)

『プレステージ』を見て「満腹」してしまったので、あと一本は過剰かなと思ったが、見たい作品で、しかも同じ試写室で見ることができるので、とどまる。結果は、やはり無理して見てよかった。

ペネロペ・クルスはいまではハリウッド俳優だが、その本領を100%発揮できるのはスペイン映画においてだと思う。彼女が「美人」を売り物にするような作品で面白いものはない（たとえば『サハラ』）が、この映画のように、育ちが「下流」で、ある種の修羅場を歩いて来たような女を演じると他の追従を許さない。本作は彼女のこれまでの出演作のなかでもトップクラスに入るだろう。

最初のシーンで、おびたしい数の墓石を中高年の女性たちが掃除している。墓をいつもぴかぴかにしておくのがこの村ラ・マンチャ（ドン・キホーテの村だ）の風習だという。男の姿は、墓地の管理人とおぼしき男が、人ぐらいしか見えない。以後の展開でわかるが、この映画では「男」の居場所がほとんどない。出て来てもすぐ殺されてしまったり、ただの行きずりの存在だったりで、話は、幾組かの「母親と娘」を中心にした女たちの目から描かれる。

この映画に登場する女たちは、みな、男で苦労している。ライムンダ（ペネロペ・クルス）には15歳の娘パウラ（ヨアンナ・コバ）がいるが、娘は、自分

の父親を知らない。いつしよにいるライムンダの男は、パウラに好色な目を向ける。男ってやつはどいつもしょうがない。ライムンダの父親は、火事で死んでしまったが、隣家の女性と不倫をしていたらしい。その女も火事で死んだ。ライムンダの母親もそのときから行方不明なので、火事で死んだとされたが、その後、幽霊になって村に姿をあらわすという噂が流れた。

独特の習慣が人々のきずなになっており、幽霊も信じられる村だが、ライムンダの母は、その村で最初のヒッピーだったという。火事で死んだ隣家の女性の娘がアグステイナ（ブランカ・ポルティージョ）で、ライムンダの母を尊敬しており、庭で栽培しているマリワナを常用している。彼女は、火事のおかげで記憶を失ってしまったライムンダの叔母のめんどろを見ている。叔母はずっと一人で住んでいる。ライムンダ母娘と、ライムンダの人のよさそうな姉のソーレ（ロラ・ドウェニャス）ハ、マドリッドに住んでいるが、墓の掃除でラ・マンチャにやってきた。その後すぐに叔母が死に、ふたたびこの村にやってくる。

この地方独特なのだろうか、わたちのキスの仕方が独特。頬の両方に交互に唇をつけるだけでなく、そのとき「チュツ」という音を激しく立てるのだ。特にアグステイナがすごい。彼女は短髪で、レズなのかと思ったら、（おそらく）抗ガン剤の影響でそうなったらしい。アメリカで質の高い治療が受けられるというので、アメリカ旅行とセットになったテレビのクイズへの出演を、テレビの司会をやっている妹から薦められて決心するが、家族の話をする段になってスタジオを去る。

この映画では、殺人も、あまり深刻なショックをあたえない。娘が殺した「義父」の死体から流れた血をライムンダが拭き、死体を隠し、やがて捨てに行くシーンはリアルだが、逆にその分おかしみがあるのはなぜだろう？ パウラは、自分をレイプしようとした「義父」を軽蔑し、憎んでいるはずいだ。ライムンダも、仕事もせずビールを飲んでテレビを見ている「夫」を罵ってもいた。しかし、ライムンダは、その死体を、彼が好きだった川べりに埋めるのであり、かたわらの樹に「1967-2006」という「墓碑銘」を刻む。これも、どことなくおかしい（ユーモラス）と思うのは、わたしがおかしいからだろうか？

ライムンダとはちがつてやや内気の姉は、「もぐり」の美容院を開いている。姿をくらましていた母親がまず接触するのが彼女だったのもわからないでもない。死んだか失踪したかはずだった母親がどうしていまごろ姿を現したかは、映画を見てのお楽しみ。

この映画では、さまざまな小道具がうまく使われているが、食も重要な小道具になっている。ライムンダが、隣にある閉鎖されたレストランに「夫」の死体を隠しているとき、たまたま休みなのかと思って立ち寄った映画撮影クルーの男（助監督？）が、クルーのために、自分の昼飯を用意してくれないかと言ってくる。それを引き受けるライムンダのキップがなかなかいい。ただちに食材を買いに行き、たまたま出会った友人たちをうまく動員して、肉やソーセージやデザートまでも短時間に調達して、映画屋の希望を満たす。これがきっかけになって、その後も食事を提供し、撮影の打ち上げパーティまで引き受ける。その席でペネロペ・クルスが聴かせる歌がいい。ちなみに、ペネロペ・クルスは、『ウーマ

ン・オン・トップ』でも料理のうまい女を演じていた。
(ギヤガ試写室／ギヤガ・コミュニケーションズ)

2007年03月14日

オール・ザ・キングスメン (All the King's Men/2006/Steven Zaillian) (ステイヴエン・ゼイリアン)

大分まえから試写をやっていたが、後回しにしてきた。アメリカでの評判が
かんばしくなかったからでもあるが、Dでロバート・ロッセンの1949年の元ヴ
ァージョンを見ていたので、必ず見たいとは思っていた。明らかに、いまリメイ
クを作る以上、ブッシュ政権の批判の含みがあるはずだと思ったからだ。実際、
主演のショーン・ペン、そのような発言をしている。が、見た印象は、かなり
ネガティブなものにならざるをえなかった。

1949年版は、大恐慌後のアメリカで実在した人物をロバート・ペン・ウォー
レンが書き、ピュリッツァー賞を受賞した小説にもとづいている。映画は、アカ
デミー賞の作品賞、主演男優賞(プロドリック・クロフォード)、助演女優賞
(マーセデス・マッケンブリッジ)などを受賞している。

元版を見たときも感じたのだが、このヴァージョンではジュード・ロウが演
じている新聞記者ジャックの仕事ぶりに切迫感がない。遊軍記者の感じなのだ。
しかし、映画のなかでは、その記事が、もう一人の主役ウィリー(ショーン・ペ
ン)を世に送り出すということになっている。まあ、上流階級のおぼちゃんであ
り、記事を書く仕事は余業なのかもしれないが、この人物がナレーションをや
り、映画の中心的な目になっている。◆いずれにせよ、ジャックは、ウィリーが、
出納官として、地元のボスの圧力に屈せず、税金の不正を正す姿勢に惹かれ、彼
のことを新聞に書き続けるという設定。このあたりは、旧作の方が説得力がある。
新作では、ジュード・ロウの甘い雰囲気もあり、若干同性愛的な匂いもある。が、
基本は旧作の流れが踏襲されているので、映像がスマートになっている分バラ
ンスが悪いのだ。映画を見るかぎり、ウィリーには同性愛的な雰囲気とはよく、
彼の女好きがドラマの成り行きを左右する。ジャックが愛していたアン(ケイ
ト・ウィンスレット)とウィリーとの関係、ウィリーの頼みで新設の病院長にな
ったアンの兄アダム(マーク・ラファロ)がウィリーとアンとの関係を知るにつ
れつのらせるウィリーへの不信、ウィリーとその広報官的位置にいるセイディ
(パトリシア・クラーク)との愛情的ねじれ・・・といったパーソナルなレベル
の屈折が、この映画では旧作よりも前面に出る。ジャックの出生の秘密がドラ
マチックなものになっているのも、一つのサービス。しかし、これらは、マクロポ
リティクスよりもミクロポリティクスへの関心から描かれているわけではないの
で、もともと旧作にもあった疑問——なぜ最初「理想主義的」に見えた政治家が
権力を握るとダメになってしまうのか——が、ますますあいまいなままになって
しまうのである。

ウィリーが有名になったのは、倒壊した小学校の建物の事故の背後に建築会
社の手抜き工事をジャックが新聞で書き立てた(という設定だが、彼がそんなに
働いた感じはしない)ことが大いに影響したが、それによって高まった評判をタ
イミングよく利用しようとしたのは、市の役人で黒幕的な存在のタイニー・ダフ

イー（ジェイムズ・ガンドルフイーニ）だった。彼は、ウィリーに知事選に出馬することを薦める。これが、票をちらせる策略であることをすぐにジャックが見抜き、ウィリーに教える。彼は、すでにウィリーの「官房長官」の役柄をつとめていたわけだ。

旧作でも、自分がどうせ捨て駒なのだと気づいたウィリーが捨て鉢的に演ったアドリブの選挙演説が貧しい人々に受け、そこからアッピールの手法をウィリーが体得して行くシーンが見せ場になっており、新作もそれをほぼそのままなぞっている。しかし、新作の方が、そのアドリブ演説がどんどんアジプロ的になり、まるでヒトラーの演説のような熱気を帯びて行く。その点では、旧作にあったある種の両義性（ウィリーは単なる「独裁者」ではないこと）が単純化される。

『エイプリルの七面鳥』でその力量を見せつけたパトリシア・クラークが演じていることもあって、セイディ・パークという女性の存在と行動が、なかなか意味深なのだが、彼女の演技はここではそれほど活かされていないように見える。彼女は、ウィリーの広報担当官的立場にしながら、彼の限界を見据えており、見方によつては、彼女が、タイニー・ダフィーとつるみながらウィリーを追いつめて行くようなところがある。このへんは、旧作は単純だ。しかし、そういう陰謀が隠されていたとしても、その動機が彼女の嫉妬のレベルに単純化されてしまいうので、多くの暗殺事件につきものの構造的な陰謀の側面が描かれたことにはならないのだ。

旧作は、大恐慌後のアメリカで浮上したある種「共産主義」的な風潮——政府の復興計画「フエデラル・プロジェクト」にもそういう要素があつた——を意識している。ウィリーが、公共施設を拡充し、医療費を無料にするというようなやりかたがそれに該当する。つまり、ウィリーの登場と没落は、アメリカにおける「共産革命」（第二次世界大戦後に東欧やアジアで社会主義政権が登場したことに呼応する——だから「フエデラル・プロジェクト」をアメリカ版のソフトな共産主義とみなす論者もいる——の帰趨を体現化しているのである。しかし、新版では、そういう面はほとんど無視されている。

話は飛ぶが、九鬼周造は、幼いとき、ときどき母のもとを訪ねて来る岡倉天心にひよつとして彼が自分の父親なのではないかという直感を感じたという。九鬼自身は、そこまではつきり書いてはいないが、この映画で、アンソニー・ホプキンスが演じる判事が幼いジャックと遊ぶシーンをいまのジャック（ジュード・ロウ）が思い起こすシーンを見ながら、ふと九鬼のこの話を思い出した。なお、九鬼自身が岡倉天心について書いた「岡倉覚三氏の思い出」（『をりにふれて』所収）は、長らく絶版になっていたが、いまでは、『京都哲学選書第三十巻 九鬼周造「エッセイ・文学概論」』（燈影舎）で読める。

ケイト・ウィンズレットが、マーク・ラファロとジュード・ロウと二人で水辺におり、彼女がいきなり「泳ぎたいわ」と言つて、水に入つて行くシーンがある。わたしは、ここで、またウィンズレットがヌードになるのではないかと思つた。彼女のヌードが見たいからではなくて、彼女は、映画のなかでヌードになるのが好きなのではないかと思わせるシーンに何度か接したからである。

（ソニー試写室／ソニー・ピクチャーズ エンタテインメント）

2007年03月16日

アポカリプト (Apocalypse/2006/Mel Gibson) (メル・ギブソン)

メル・ギブソンは、西欧文明を大きなスケールで見直そうとしているようだ。しかし、歴史への新しい洞察を呈示することよりも、ある種「露悪的」とも言えるドグツイ映像で歴史を見せ物にしているようなところがある。映画は、どのみち見せ物だと考えているかのようだ。

冒頭に、『The Story of Civilization』のウィル・デュランツの言葉が引用される。「偉大な文明は、外部からではなく、内部から破壊され、征服されたのだ」(A great civilization is not conquered from without until it has destroyed itself from within.)。ここには、マヤ文明がそうだったということと同時に、現在のアメリカが主導する「世界秩序」(ブッシュ・ドクトリン)へのささやかな揶揄がある。

最期のシーン(スペインの船が浜に見える)から察するに、時代は、16世紀。マヤ帝国は、内紛に明けくれ、抗争と崩壊をくりかえしている。冒頭から、都市のマヤ民族が森に住むマヤ民族を襲い、奴隷として狩猟する悲惨でおどろおどろしいシーン続くが、ギブソンは、こうした侵略行為が、単なる残忍で狂った指導者や愚かな連中によってなされるのではなく、ちゃんとした下部構造的な必然性から生まれることをおさえている。

マヤ文明の崩壊には、エネルギー問題があった。都市建設に必要な石灰を供給するために労働力を必要とし、そのために奴隷が生まれた。奴隷を動員して石を切り出し、石灰を作らせた。また、石灰の生産のために森の樹木を伐採したことによって、自然災害を引き起こすことになった。

エキストラには、マヤの血を引く素人の人々を多数使っている。みな、しなやかな演技を見せる。とりわけ印象に残るのは、支配的な部族が森に住む人々を奴隷として狩り出し、数珠つなぎにして遠路を移動させるシーンで、疫病のために崩壊した村を通る。そのとき、病にかかった一人の少女が、支配的な部族の者に呪いの言葉を吐く。そのときの目が尋常ではなく、半端な演技をこえている。なぜこんな演技ができるのか、不思議だ。

アナログのシーンと同じぐらいの費用をかけたというCG処理のシーンも見ものである。ジャガー(本当は、ジャガーは人間を襲わないらしいが)が森のなかで襲撃して来るシーン、マヤ文明の遺跡に見られる階段状の建物で行なわれる、雨乞いのための生贄のシーン(はたしてこの建物は、実際にこのようなことのために使われたのだろうか?)が見せるさまざまな知恵、この映画のわずかな希望の象徴となる森の住人のヒーロー(ルディ・ヤングブラッド―ただし、彼は、マヤではなく、ネイティブアメリカンとのこと)、その妻が、襲撃を逃れた洞窟の、強烈なスコールで浸水する狭い穴のなかで赤子を産み落とすシーン、みなメル・ギブソン流にどぎついが、印象に残る。

映画が描く特定の時代は、いくら考証を厳しくしても、所詮は「現代」のヴァリエーションか、「現代」からの想像や願望の所産にすぎない。だから、気にする必要はないのだが、森の住人たちが、罨で仕留めた「バク」を生で食らうのは、果たして史実に忠実なのだろうか？ ひょっとして、森に住む原住民だとい

うことを強調するためにそうしたのではないか？ たしか、マヤは、農耕民族で、肉食であるよりも菜食であったと記憶する。

生贄のシーンは、それが史実であったことを裏付けるかのように、壁画（↓）がちらりと映される。が、そのなかで描かれている血のしたたる生首は、現存するマヤの壁画には出てこないらしい。

一番の違いは、森の住人たちの家族形態であり、彼や彼女らが、ほとんど現代のアメリカ人のような個人志向である点だろう。

（スペース・ホリウッド／東宝東和）

2007年03月19日

ハリウッドランド (Hollywoodland/2006/Allen Coulter) (アン・コールター)

地下鉄乃木坂駅を出て、国立新美術館のまえを通って六本木トンネルの方に進むと、歩道で身をおこなわなければならないほどの人に出会う。新美術館がオープンして、急に人の流れが変わったのだ。わたしは、美術館には（とりわけ大きいものには）距離を置いている人間なので、当面、この美術館は存在しないも同然であり、それまで静かだったこの通りがそうでなくなってしまったことを残念に思う。

この映画は、1951年に「スーパーマン」としてテレビ（“Superman and the Mole-Men”）に登場し、そのシリーズ放映によって次第にポップスターになっていくが、1959年に「謎の」死をとげるジョージ・リーブス（ベン・アフレック）の物語。架空の探偵ルイス・シモ（エイドリアン・ブロディ）が、警察が「自殺」と発表したその死を、リーブスの母親（ロイス・スミス）の依頼を受けて調査するという形態をとる。

が、『戦場のピアニスト』の「逃げる男」のイメージがあるエイドリアン・ブロディが演じる探偵は、どこか頼りなく、腕っ節の強さを見せるシーンはない。むしろそこにこの映画のねらいがある。シモは、別れた妻と暮らす幼い息子のことを気にする普通の父親である。妻の浮気を妄想する一人の依頼者しかいないシモにとって、ジョージ・リーブスの調査は、願ってもない依頼だったが、他方、自分の息子が、銃弾をはね飛ばす「スーパーマン」がピストルの銃弾で死んだことでショックを受けているのを見るにつけ、ジョージ・リーブスの死の謎の調査にのめり込んで行く。息子は、スーパーマンは俳優が演じていたんだといくらシモが説明しても、納得しない。

調べていくうちに浮かび上がるのは、ジョージと（ハリウッドでは公然の秘密だった）トニー・マニックス（ダイアン・レイン）との恋愛関係だったが、それがただの「恋愛」ではなかったことが示唆されて行く。トニーは、MGMのゼネラルマネージャーのエディ・マニックス（ボブ・ホスキンス）の妻で、ジョージより8歳上だった。映画では、パーティで二人が知り合い、以後、仕事面でもトニーがジョージのめんどろを見ていくところが描かれる。夫のエディには日本人の若い愛人ヨシダがおり、夫婦で勝手なことをやっているように見えるが、むしろ妻のやりたいようにさせるのが彼流の愛情であった。妻の頼みでジョージに仕

事を世話するが、彼が新しい恋人レオノア・レモン（ロビン・タニー）を作り、トニーを裏切るのを黙認できない。ここから、ジョージの死は、エディの「仕打ち」ではなかったかという世間の憶測が生まれた。現在でも「藪の中」にあるジョージ・リーブスの死のいくつかの解釈を呈示するのがこの映画の一つの流れである。

しかし、映画は、そういういくつかの「推測」を呈示しながら、最終的にドラマチックな結論を出すよりも、ジョージ・リーブスの過去をたどるなかで、一人の俳優の苦悩を浮き彫りにする。テレビが急速に普及しはじめるメディアの大転換期に、映画では売れなかったジョージが直面した屈折。テレビで爆発的な人気をかちえたが、その人気や収入にもかかわらず、映画俳優ではなく所詮はテレビ俳優にすぎないという意識を抜け出さないジョージ。彼は、スーパーマンとしての名声が映画の仕事を疎外するという屈折に悩んでもいた。

スーパーマンとして著名になったジョージは、フレッド・ジンネマンの映画『地上（ここ）より永遠に』（From Here to Eternity/1953）に出演するチャンスを得るが、すでにスーパーマンのイメージが定着していたジョージが登場する映画のシーンに観客がスーパーマンのイメージを見てしまう。映画では、試写のときにそういうことが起こり、ジンネマン側の人間が、その場面をカットするように指示するシーンが見える。実際にはカットはされなかったが、不思議なことに、クレジットに「ジョージ・リーブス」の名はない。テレビがまだ映画よりもずっと下の媒体とみなされていた時代の話である。

ジョージ・リーブスの両親は複雑な結婚・離婚・再婚暦があり、ジョージの父親への記憶は希薄だったらしい。だから家庭は母親との関係が強く、月並みな言い方をすれば、ジョージは、「父親不在」の家庭生活を経験していた。その意味で、「スーパーマン」というのは、「父親」ではないある種の「支柱」であったという点で、ジョージ自身が幼ければ、その心のささえになったかもしれないような存在だった。

ところで、これまた月並みな「社会統計」的なアプローチを試みてみると、テレビの「スーパーマン」シリーズが視聴率を高める1950年代は、仕事に追われて帰宅が遅くなるとか、育児が妻の仕事とみなされる率が高いなど、子供が家庭で「父親の不在」を感じる傾向が高まった時代だった。つまり、「スーパーマン」が、「父親」の不在の部分埋めた部分が少なからずあったということだ。この映画では、その部分を、今様に粉飾しているように思う。その方が素直に受け入れられるからだ。すなわち、シモは、仕事が忙しいために息子との時間を持っていないのではなく、離婚してしまったのでそうなのだという今様の設定にあるのである。

一般にアメリカで離婚率が急激に高まるのは1970年代後半以降で、映画もその動向にあわせて「離婚」をテーマにしたり、「離婚」が重要なエピソードになっている作品を作った。それによって、人々は、「離婚」や、そこから帰結する「ワンペアレント・ファミリー」や「再婚」、「ステップ・ファーザー」などの現象を、「あたりまえ」のものとみなす社会的訓練を受けた。この段階になると、家を出て行ってしまった父親を、「お父さんはお仕事で忙しいから」とか日本で言う「単身赴任」とかの理由で子供に父親の不在を納得させることはできないか

ら、日夜働いている「スーパーマン」の存在も、以前と同じ機能を果たさなくなるわけだ。

(ブエナビスタ試写室／ブエナビスタインターナショナル)

2007年03月20日

ラストラブ (Last Love/2007/Fujita Maiji) (藤田明一)

名代のカッコマン田村正和がニューヨークを舞台にテナーサックス奏者を演じるとくれば、どんな映画になるか予想がつくが、そのパターンを見てみたいと思つて東銀座は万年橋のたもとの試写室におもむいた。すでに∞日に丸の内ピカデリー²で「マスコミ完成披露試写会」があつたが、これは敬遠した。出演者挨拶や毎度の写真撮影につきあわされるのが時間の浪費に思えたからだ。さて、その完成披露でロコミが広まったのか、今日の会場はやけにがらんとしていた。

ジャッキー・チェンが身体を張るのをやめたら観客が失望するように、田村がカッコつけるのをやめたら、あとには何も残らない。だから、カッコをつけるのはどんどんやったらいい。しかし、この映画で田村は、声が極度にかすれ、せりふを聞くのがつらかった。映画が終わって、「こっちが咳払いしたくなっちゃうよね」と言っている人がいたが、田村は声帯切除でもしたのだろうか？もしそうなら気の毒だが、それを隠してこの映画の登場人物のようなキャラクターを演じるのは無理である。マールロン・ブランドが演じた『ゴッドファーザー』のコレオオーネのように、昔喉を切られて、声が出にくくなったという設定ならば、わかるが、この映画での、少なくとも声が出ないことを納得させる設定は何もない。

映画が偶然を利用するのは一つの型としては許される。男と女がばったり街で遭い、そこからラブロマンスが始まる。そんなことが普通にあるかどうかは別に、これがこの映画なんだと居直ることはできる。普通の生活のなかでも、偶然の出会いというものは、けっこうある。しかし、映画のなかで∞回以上もそれが続くと、映画として安易だとう印象をあたえるのを避けることができない。それは、「現実」にそんなことがないからではない。映画の形式として、もっと凝ったことが考えられるのに、それを回避し、省略・節約しているという印象をあたえるからだ。

ニューヨークでテナーサックスの奏者として、有名ジャズクラブ、「バードランド」で仕事をするほど評価されていた阿川明(田村正和)が、妻(高島礼子)を突然失い、彼女の病に気づかなかつたことで自分を責めて、幼い娘・佐和(森迫永依)を連れて日本に帰国する。このあたりは、冒頭でちらりと暗示し、詳細はあとからフラッシュバックで説明される。映画はそれから4年たったところからはじまる。親友・朝倉大吾(片岡鶴太郎)が経営する観光会社に勤め、横浜の根岸で娘と二人暮らしをしているある朝、ゴミを出そうとして、清掃車の市職員ともめる。生ごみの日なのに、田村が燃えないゴミを出そうとしたのだ。その職員を演じるのが、伊東美咲で、彼女は清掃課のキャリア組だが、その日はまたま現場をチェックするために実務の作業に加わったという設定。これが最初の偶然。

見るからにひ弱な女性が、ゴミ回収のきつい労働に加わっても足手纏いでしかないと思うが、とりあえずは黙認しよう。が、これが（詳細はさしひかえるが）ニューヨークで再会し、しかも同じホテルに泊まっており、彼女が、婚約者との電話で自暴自棄になり（これもよくわからない）ホテルの窓から転落しそうになるのを、タイミングよく田村が助ける。大体、ニューヨークのある程度のホテル（映画に映ったかぎりでは安ホテルではない）で、ドアを閉めたとき自動ロックしないようなところは少ない。しかし、田村が（それほど面識があるわけでもないのに）彼女の部屋を探しあて、ドアを押すと開いてしまうのだ。これは、偶然の利用にしては、出来すぎである。

田村がニューヨークを去った動機というのもあいまいすぎる。ドラマのために安易な設定にしたとしか思えない。いかに妻を愛していたとしても、ニューヨークのジャズシーンで切磋琢磨していたとしたら、プロフェッショナルリズムというものがあるだろうと思うのだ。映画の初めの方で、田村がバードランドでテナーを吹き終わると、その日が彼の誕生日だということで、客席から高島礼子が花束を持ってステージに近づく。田村のテナー演奏が、ただ形を整えただけのものだったので、このシーンは、金を払ってプロの演奏を聴きに行く場所がいきなりホームパーティーの会場にすりかわってしまったのではないかという印象を受けた。

田村がニューヨークへ行くとき、どのクラスの便に乗るのかと思って注意していたら、「エコノミー」クラスだった。観光会社の幹部なら、「ビジネス」に乗るのが普通だろうが、それだと、「たまたま」通路をへだてた席に座ることになる伊東美咲に再会する「人工的」偶然的のシーンが撮れなくなる。というのも、伊東は、キャリア組とはいえ、市の役人が出張で「ビジネス」に乗っていたりするととかくうるさいご時世で、彼女が「エコノミー」に乗るのが「自然」で、そうすると、田村の方をそれに合わせるしかないからだ。しかし、名代のカッコミンが飛行機に乗り、ヒロインと再会までするのだから、ここは「非現実的」に「ビジネス」クラスか「ファースト」クラスにしてほしかった。ちなみに、ニューヨークでジャズプレイヤーとして評価されているとしても、ミュージシャンとしてニューヨークで生き抜くのは、そう楽ではなく、「ビジネス」クラスなどを乗り回してはいられないのが現実のようだ。

田村正和は、の、回出て来る演奏シーンのために、稲垣次郎の指導を受けて練習したというが、彼が映画で見せるのは、全体の演奏のほんのさわりの部分だけである。ニューヨークから帰った田村が、一回だけ山下埠頭でテナーを吹くシーンがあるが、彼が練習するシーンは一度も出てこない。プロセスがすつとばされている。同じように全然演奏できない状態から実演までこぎ着けたヒュー・グラントの『ラブソングができるまで』では、もっと「遊び」があり、実演でも自然な印象はおぼえなかった。田村の場合は、この程度なら、吹き替えでよかったのではないか？ 音はすり替えて、カッコだけ演った方がお似合いだった。

この映画のわずかの救いは、うまざるほどの森迫永依の演技。あるタイプの子供としての存在感があるので、彼女が登場すると、そのシーンが彼女のキャラクターで染まってしまうが、なかなかの才能。もともと不安気な目を持つ伊東美咲も、老年男を愛してしまう女性の屈折をけっこう直感的にうまく表現していた。

田村が造形する得意なキャラクターは、「生活感覚」の希薄でちよつとニヒルな男ということになるが、この映画では、田村は∞度以上も涙を見せる。妻の死で泣き、途中でわかる自分の病の行く末を思つて泣く。声がかすれるが、ぶつきたら棒な田村節は、フィットするところではない効果を発揮する。

この映画で田村が見せる「迫真の演技」は、鶴太郎とバアで飲んでいるとき、貧血を起こして倒れるところと、伊東美咲とレストランでいっしょにいる（彼は水割りばかり飲んでいる）とき、急に吐き気をもよおすシーン。無理しながら「ちよつとごめん」とか言いながら席を立ち、トイレで吐く。これは、なかなか真に迫っていた。それでふと（不謹慎ながら）思ったが、「14年ぶりにスクリーンに復帰」した田村正和が、実際にこの映画の主人公のような病を負っており（それで声が出ない？）、その進行を予想してこの映画を作り、その公開に合わせて……としたら……。それは、カッコマンの冥利につきるのではないか？

（松竹試写室／松竹）

2007年03月22日

舞妓 Haaan!!! (Maikohaaan!!!/2007/Mizuta Nobuo) (水田伸生)

京都の茶屋で舞妓遊びをすることを高校生のあるところから夢み、その実現に向つてモータリ行動を展開する男を怪優・阿部サダヲが演じる。ここで描かれている京都の茶屋や舞妓は、外国人むけの観光ガイドに出てくる「京都」や「舞妓」の域を出ないが、あまり気にならない。展開はスピーディであり、宮藤官九郎の脚本家としての才能が余すところなく出ている。

宮藤官九郎（脚本）らしいというか、今様というのか、阿部サダヲが演じる鬼塚公彦はウェブページを持つており、修学旅行で京都に行くと、舞妓を追いかけ、写真を撮り、ウェブページに載せる。祇園の茶屋生まれで、いまはプロ野球選手として茶屋の常連である内藤貴一郎（堤真一）も、インターネットの検索で鬼塚のサイトを発見し、いちやもんをつけるほど「オタク」の側面がある。つまり、茶屋遊びは、本来ネットのようなヴァーチャルな世界の極北にあるのだが、この映画に登場する舞妓狂いたちは、むしろネット感覚の持ち主なのである。

これは、単純には、脚本を書いた宮藤官九郎がそうであるにすぎないということなのかもしれないが、トータルには（つまり出来上がった映画の構造を所与として判断する場合には）そこ（つまり生身の世界とヴァーチャルな世界との混交・混乱）がこの映画の面白いところであり、新しいところなのだ。

プレスによると、京都の花街を題材にした脚本を宮藤官九郎に持ちかけたのは、監督の水田伸生だというが、そのとき、宮藤に水田が「シナリオハンディング」を提案すると、「僕はシナハンしないで書くタイプなんです」とあつさり断り、『るるぶ』を参考にして書いてしまったという。水田は京都に「シナハン」に行ったというが、この映画の基本は、ヴァーチャルな京都・お茶屋・舞妓なのである。ちなみに、宮藤官九郎は、宮城県出身で、京都で育ったわけではなく、彼にとつては、京都はヴァーチャルな世界としてしかリアリティをもたないはずである。

映画のなかでも、このヴァーチャル／リアルの世界は、入れ子状になっている。舞妓とお茶屋の世界は、まず鬼塚の願望とイメージの世界にある。彼の彼女・大沢富士子（柴咲コウ）も、三重県出身ながら、京都人と舞妓になることにあこがれている。その人々が、京都という「リアル」な場所に移動し、カメラも京都に移る。鬼塚は、京都本社に転勤になったためであり、富士子は、鬼塚に捨てられたあと、単身京都の置屋に舞妓見習として住み込み、駒富士という舞妓になる。しかし、この京都で、鬼塚はヴァーチャルな転身をくりかえす。お茶屋で舞妓遊びをするにはそれなりの「信用」をつけると社長（伊東四朗）に言われ、粉骨碎身、ヒット商品を生み出し、晴れてお座敷入り。ところが、そこで、天敵の内藤貴一郎（堤真一）の存在を知り、こいつを見返すためにピッチャーになる。すると、内藤の方は、その上を行って最後は京都市長になる。鬼塚は内藤に張り合ってそのつど職を替え、内藤のライバルになる。このシニョールなエスカレイションが笑わせる。

京都の店をあつかう映画や物語のご多分に漏れず、この映画でも、「一見さんお断り」がテーマになっている。内藤が市長に就任すると、京都の置屋生まれという屈折した過去の反動で、「金があれば何してもかまへんやないか」とばかり、「一見さんお断り」廃止令を作ろうとする。これに反対するのが、非京都人という設定の鬼塚であるところが面白い。大体、（この映画とは関係ない話だが）「土地」とか「郷土」とか「伝統」にこだわるのは、土地の者よりもよそ者なのである。

ただし、いま京都では、「一見さんお断り」という「風習」はくずれつつある。茶屋遊びに金を使う人の意識が変わってきたことや茶屋も料亭もそんな贅沢なことを言ってはられないからだ、とはよく言われることだが、ここには、情報環境の変化もあるだろう。かつて情報誌というものがなかった時代には、茶屋にかぎらず、レストランも料理屋も、口コミが主要な情報だった。その店と懇意な人間が基礎にあり、その紹介の連鎖のなかで常連と新しい客が生まれていた。これが、情報誌やマスコミ取材にわが身を公開することによって、世間との関係が変わって来た。店の側からすると、想像もしない価値観や感覚の人が訪れるようになる。そこで、「一見さんお断り」が登場する。つまり、「一見さんお断り」は、京都に昔からあった「風習」ではなく、むしろ、情報誌の登場とともに自己防衛的に（本来の意味を変えて）露出した「制度」なのである。

しかし、それからまた時代が変わった。情報誌がものめずらしかった60〜70年代とはちがい、いまは情報の質が問われる時代になった。ここでは、情報を隠すということが極度に難しい。だから、いま、一般に知られている茶屋や料理屋で「一見さんお断り」を押し通しているところは少ない。予約は取りにくいかもしれないが、一応、機会均等のたてまえをまもうとしている。しかし、「一見さんお断り」はなくなっただけではなく、『るるぶ』なんぞには絶対に名前が出てなくて、その店がまえても、何の店かわからないようなところが、京都にはある。そんなところへいきなり飛び込んだら、全く相手にされないのはあたりまえである。そもそも、一般に知られている店でも予約はあたりまえだが、そういう謎めいた店の場合は、そもそも「予約」の方法がわからないはずだ。

京都をあつかった映画で、京都らしいという記憶が残っているのは、ここ数年のなかでは、『二人日和』だ。『SAVURI』も、『ICHIGENSAN いちげんさん』も、あまり京都とは関係がなかった。

この映画には、植木等がイキな着物姿の軽い足取りで歩いていく姿が映る。西陣の会長という設定で、京都の茶屋街では別格的存在という設定。植木等と京都というのは合わない感じがするが、奇しくも植木の最後の映画出演となったこのシーンは、植木がそのままあの世に歩いていくように見えなくなかった。

（東宝試写室／東宝）

2007年04月02日

ゾディアック (Zodiac/2007/David Fincher) (デイヴィッド・フィンチャー)

わたしはこの映画を二度見た。一度目は、「迷宮入」の連続殺人事件で消耗していく人々の屈折の物語として見た。犯人の究明に身を入れた才能肌の新聞記者ポール・エイブリー（ロバート・ダウニーJr.）は身体を壊し、新聞の挿絵漫画家のロバート・グレイスマイス（ジェイク・ゲレンホール）は家庭を捨てることになる。しかし、二度目に見たときには、事件は事実上ちゃんと「解決」し、この映画は「まっとうな」終わり方をしているように見えた。エイブリーは、この事件がなくてもアル中になり、過度の喫煙で肺気腫になっただろう。グレイスマイスも、どのみち入れ込めば家庭のことなど忘れる人間であり、この事件についての本を書きあげただろう。この映画は、ある意味で、仕事に身体を張る男たちの話であるが、同時に、独特の仕方で現実にコミットする映画でもある。

映画は、1969年7月4日の独立記念日の夜にカリフォルニア州バーレーホで実際に起こったカップル殺傷事件のシーンから始まる。連続殺人の予告と暗号尾で書かれた文書が『サンフランシスコ・クロニクル』紙にも届いたことから、新聞社では緊急会議が開かれ、記者のポール・エイブリーが動く。この時点ではロバート・グレイスマイスは、会議の様子をはたから見ているにすぎなかったが、事件は彼の関心をつかんで離さなかったし、次第に彼の推理が有力なものになっていく。

プロとしての自負とそれなりの実績のあるポール・エイブリーは、最初、新聞の小さなコラムを担当しているだけの若い挿絵漫画家グレイスマイスの存在自体を問題にしていない。が、次第に彼に注目し、親友になる。時がたち、事件に賭けたエイブリーは、この事件のためだけではないはずだが、酒とドラッグに溺れ、バーでジャンキー的な生活を送るようになる。だが、この映画は、エイブリーが落ちぶれ、グレイスマイスが成功して行くなどということを描くわけではない。もっと、込み入った、人生ではあたりまえのことを自然に描いているところがいい。

グレイスマイスが事件にのめり込んで行くプロセスは面白いし、素人ならではの着眼も目を見張らせるが、この映画は、事件の解明は必ずしも警察の捜査と逮捕だけではないことを示唆しもある。実在のグレイスマイスは、実際にこの映画の原作を書くことによって、警察レベルでは未解決のこの事件に答を出している。

その意味で、この映画は、典型的な捜査やジャーナリストイックな推理の障害を示唆している。

この映画は、捜査の方法自体に新しい側面を呈示しているだけでなく、この犯罪そのものの「新しさ」を指摘する。犯人は、過去の殺人事件の「引用」という形で犯行を行なっているらしいという点だ。

この事件が「迷宮入り」した要因の一つとして、鑑識の問題がある。この辺もこの映画特有の「両義性」（現実はずべて両義的である）に彩られているのだが、ブライアン・コックスが演じる鑑識の権威メルビン・ベリーが別の解釈を許容していたら、犯人は捕まっていたかもしれない。ベリーは、アル中になって職を辞めるが、だからといって、この映画は、原因が彼のせいだとも言わない。

この映画は、当然のことながら役者がいい。ロバート・ダウニーJr.の演技はアカデミー賞まちがいない。長年にわたって事件を担当する刑事デイブ・トースキーを演じるマーク・ラファロも、味のある演技を見せる。相棒が食っているサンドウィッチをもらい、中身のトマトを出してナプキンの上にのせ、レタスとバーガーの中身だけを食べるシーンが印象に残る。彼は、トマトが食べられないのである。

グレイスマイスの妻となるメレニー（クロエ・セヴィニー）は、'60年代風というか、若干ヒッピー的な匂いを感じさせる女性。『アメリカン・スプレnder』でホープ・デイヴィスが演じたジョイス・ブラナーとちよつと似ている。しかし、アメリカ人の女としては家庭的で、事件の没入しすぎて家庭のことをないがしろにただけでなく、犯人らしい人物からダンマリ電話までかかるようになって、子供たちをも危険にさらすというので、家を出てしまうが、グレイスマイスを捨てるわけではない。家を出たあと、重要な情報を持ってきたのも彼女であり、そのとき、一人暮らしのグレイスマイスに「ちゃんと食べてるの？」と尋ねる。

題名の「ゾディアック」に関しても、両義的な解釈を示す。犯人が使う丸十字のマークの出所だが、一つは、Zodiacという名の時計のマークであり、もう一つは、映画のフィルムを上映する際のフィルムの設定位置を表示した丸十字文字マークである。しかし、このマークを見たとき、わたしは、イタリアの街頭で見た右翼のグラフィティのマークを思い出した。'60年代後半のイタリアでは、アウトノミア運動という新しい運動が盛り上がり、'60年にはそのなかから「赤い旅団」が生まれたという嫌疑から警察と軍による大規模な弾圧が始まったが、そのさなかで、アウトノミア派のグループが街頭の壁に描くグラフィティや落書に、右翼が反対の落書を書き加えるとき、そこに付けるマークがこの丸十字のマークだった。わたしがローマで見たものでは単独の丸十字は少なく、大抵の場合、アウトノミア派がつけるハンマーと鎌のマーク（コミニズムのシンボル）のうえに丸と十字を重ね書きするのだった。わたしが撮った写真では、「アウトノミア・オペライア」というグループの名につけた鎌のマークのうえに丸十字を書き加え、その下に「死刑執行人（より）」と書き加えられている。

「ゾディアック」事件の方がアウトノミアとその反対派の運動の方があとなので、ひよつとすると、このマークは、「ゾディアック」事件で有名になったマークがアメリカからイタリアに波及したのかもしれない。

（丸の内プラゼール／ワーナー・ブラザース映画）

2007年04月03日

ボラット (Borat: Cultural Learnings of America for Make
Benefit Glorious Nation of Kazakhstan/2006/Larry Charles) (フ
リー・チャールズ)

GAGAの試写室が、先日オープンしたばかりの六本木の東京ミッドタウンのビルの37階に移った。初めてなので手間取ると思い、早く出ようと思ったが、やっかいなメールの返事などで遅れる。乃木坂駅で降り、外に出たら、看板を持った人が立ち、方向を指示していた。すでにけっこうの人。一階にイタリア料理の「ダノイ」などもあるビルをうろうろし、レセプションで聞いたなら、ギャガは別棟だった。試写室は37階だが、33階の受付に行かなければならない。それから(なぜか)内階段を登る。うーん、これだと地下鉄の駅を一つ歩くぐらいの距離がある。昔の試写室がなつかしい。

最初に「カザフスタン」政府の文字(いかにもベルリンの壁崩壊以前のイメージで)が出てくるので、マジでカザフスタンをからかっているのかと思ったら、カザフスタンは、この映画の観客がほとんど知らないことを前提としたギャグのための仕掛けにすぎないのだった。まず、カザフスタンの国営テレビのレポーターという設定のボラット・サカディエフ(サシヤ・バロン・コーエン)が、「西洋文明」と比較して「カザフスタン」がいかに「特殊」であるかが痛烈にレポトする。そのあげく、「プロデューサーのアザマート(ケン・デヴィティアン)とともに、「栄え(はえ)ある国家カザフスタンのためにアメリカから学習する」(この映画の副題)べく、アメリカにおもむく。

ニューヨークからはじまる。人の旅は、一見、仮想の「カザフスタン」という「無垢」な目でアメリカを観察し、そういう形でアメリカを批判する——というよくあるパターンかと思わせる。しかし、そうではないことがだんだんわかってくる。これは、基本的にギャグ映画である。ギャグのためなら、政治も文化的差異もシモネタもなんでも動員しようという半端でない根性でつくられているのだ。

ギャグやジョークに差別が使われるのは常套である。いまの時代、アメリカでは人種差別は命とりになるが、それでも、人種差別だと非難されないために、「まんべんなく」異なる人種を配列し、その相互関係のなかで相殺するようなテクニクを使う。あるいは、この映画の「カザフスタン」のように、普通の人があまり知らないような国をネタにし、その国の人間をコケにして笑いを取ったりする。

すぐ見てわかったが、この映画は、典型的なジューイッシュ・ギャグ・ショウである。ジョークのエスカレートの仕方が典型的だ。ユダヤ的ジョークは、基本的に諧謔と皮肉に満ちているが、もう一つの特徴として、かぎりなく話が飛躍していく。これは、シュールレアリスムやカフカの小説の飛躍、シャガールの絵にある造形的飛躍のように「昇華」された形であらわれることもあるが、もつと「庶民的」なレベルでは、この映画のボラットの行動のように、駄洒落のために右翼ネタも左翼ネタも手加減せず、幼児的なスカトロジョーネタのサービスまでしてしまう。

この映画、脚本・製作・主演をこなすサシャ・バロン・コーエン自身がユダヤ人であることを逆手にとつて、非ユダヤ人が言ったらたちまちレイシストという烙印を捺されかねないギャグを連発する。カザフスタンのあたりにはもともとユダヤ人差別があったが、映画の「カザフスタン」では、ユダヤ人をコケにするお祭りがあるという設定になっている。女は、売買され、ボラットの妻も、もとは奴隷だったという。まあ、ユダヤには、ナレーション／物語の伝統があり、そこにはホラ話が混在するから、この映画のナレーションで言われたことも話半分にきかなければならないわけだが。

映画の冒頭に出る文字も、ある意味ではホラである。ロシア文字が出て来るが、あまり意味をなさない。ボラートがしゃべる「カザフスタン」語は、東ヨーロッパなまりのヘブライ語やポーランド語がいきりまじっているという。ほとんどタモリの「中国語」と同等のものと考えてよい。ちなみに、その昔、タモリがテレビでやっていた「中国語」は、いまでは差別になってしまっているのでできないらしい。まだテレビでその芸を見せていたころ、中国に旅行したタモリが、田舎でタモリ中国語を使って村人に話しかけたら、向こうは、（中国語には方言がたくさんあるので）どこの方言だろうという顔をしながら、一生懸命耳を傾けてくれたという——その話をタモリがテレビでして大笑いをしていた。

最近、NBCのラジオショウ「Imus in the Morning」の名物的ホストのドン・アイムスが差別発言で物議をかもし、結局、この番組自体がつぶされることになった。問題は、彼が、バスケットボール戦に言及した際、黒人女性選手たちのことを笑いながら「happy-headed hos」（「縮れっ毛頭のスケたち」ががんばるねえといった意味合い）と呼んだのが、セクハラで人種差別だということになったのだった。「hos」は、「no」の複数形、「hooker」や「whore」（いずれも売春婦の意）などに関係のある、女性の蔑視語である。面白いのは、同じような言い方をしても、それが黒人のスヌーピー・ドッグスなら許されてしまう点だ。アイムスは、アイランド系の白人で、大物の政治家に対しても歯に衣着せぬ質問をあびせるのが面白かった。別に、確信犯的人種差別主義者であつたというわけではなかったが、この一言で彼の人生は変わった。

この映画の場合、カザフスタン政府から抗議があつたらしいが、公開は支障をきたしていない。これは、そのときどきの状況とタイミングが大いに作用するのだろう。かつて、『ミッドナイト・エクスプレス』は、トルコを歪めて描いたという非難を受け、わたしがこの映画をニューヨークで見たときは、本編上映のまえに、トルコがいかに「民主的な」国であるかをうたったトルコ大使館提供の短編を併映していた。アイムスの事件がマスコミに対して巻き起こしたインパクトは大きいから、「縮れっ毛頭のスケ」より強烈な「差別」にあふれた『ボラット』の場合、今後は安泰ではないかもしれない。

（GAGA 試写室／20世紀フォックス映画）

2007年04月05日

サイドカーに犬 (Saidoka ni inu/2007/Negishi Kichitaro) (根岸吉太郎)

母が出て行ってしまった家庭の幼い少女・薫（松本花奈）がふうつと夢見ることをそのまま映像化したような映画。腹が少し出た父親は頼りなく、彼女が夢見ることが「現実」にそのままの形で起こることはないとしても、「でも、そんなことがあったらいいな」と思う少女らしさにはふさわしい。彼女は、実母とはちがった「母」がほしい。それは、「母」であり「姉」であるような存在だ。中村獅童と別れ、シングルマザーとなってその美しさに奥行きが出来た竹内結子が、そんな少女のあこがれの女を演じる。

不動産の営業係だが、どこか人嫌いの感じのある30歳の薫（ミムラ）が20年前を回想するという形式。終わり近くまで30歳の薫は登場せず、10歳の薫役の松本花奈と、母（鈴木砂羽）が突然去ったあとに現われるヨコ（竹内結子）とがドラマの中心になる。

母がいなくなった家に薫が一人していると、いきなりドイツ製の自転車に乗ってあらわれ、食事の支度をするヨコ。彼女は、スーパードで、実母はなかなか買ってくれない「ムギチョコ」を買ってくれ、袋ごと渡してくれる。ラーメンの皿に大雑把に空け、弟（谷山毅）と二人で自由に食べさせる。母親はこういうことはしない——ということを前提とすれば、これは、子供にとっては夢のようなことだ。

父親があらわれたとき、映画の雰囲気突然猥雑な感じになった。父親を演じているのが古田新太。わたしは、この手の顔が嫌い、その「粗野」な言葉使いと態度にうんざりする。わたしは登場人物と役者の印象とをこっちゃにし、「大体、こんなやつが竹内結子みたいな女を彼女にするのははずがないだろう」と思う。実は、この意外性が、この映画の仕掛けであり、面白いところでもある。

あるシーンで、古田は、椎名桔平、ドミーズ雅、山本浩司とマージャンをしている。部屋にはタバコの煙がもうもうとしている感じ。谷山は専用ゲーム機（親父がどこから持ってきた）をピコピコ言わせながら遊んでいる。こんなもの長時間空気の悪いところでやり続けたら、幼い身体に悪いという感じ。その喧騒のなかで、松本（薫）は教科書を開いて勉強をしている。竹内（ヨコ）も、無関心に本を読む。こういう空間は、わたしなら無理しても避けたいので、このシーンは、わたしにとっては「拷問」になる。が、ねらいは、こういう猥雑な人間関係のなかに、彼らとは通常なら似合わない竹内結子をぽんと置くことなのだ。

まあ、その場合、あんまり「高貴」でも、またあんまり「不良」ぽくても一般受けがしなくなるので、竹内結子あたりがバランスよくおさまる。少女（薫）の夢と願望の「想定内」におさまるからである。薫の目から見て、「どうしたんだろう?」と思わせる、やや奥行きのあるシーンは、父親が「もう飯いいや」（飯だけつくらせているわけではないが、薫の目には、そういう面が記憶に残ったということ）と言ってヨコと縁を切り、竹内がすんなり去るときにふと見せる涙のシーンである。ここは、竹内の演技の技量が確実に広がったことを示唆する。

古田が演じる父親は、薫にとってどんな存在だったのだろうか? あやしい仲間と中古車のブローカーをやっているが、だんだん盗難車の売買にまで手を出し、やばい状態になる。視点が子供の薫だから、父親と母、ヨコとの修羅場は描かれない。別れのシーンも、「もう飯いいや」だけである。子供に見える範囲で世

界が構成されるからだ。その父親が、あるとき、『〇円玉の縁に何かを巻きつけて100円サイズにしたものを、自動販売機で使えろ』と言って、薫にくれる。映画の終わりの方で、彼女がそれを自動販売機に入れると、警報がなつてしまい、彼女は一目散に逃げる。そのときのことを薫は回想しているわけだから、すべてがなつかしく思われるはずだ。しかし、こういう父親というのは、なさけない感じがしないでもない。拡大解釈すれば、こんな父親はいなくてもいいし、家を出て行った母親もいない。薫にとっては、ヨークと家出のような気分で田舎の海岸に行って過ごした夏休みが最高の「家庭生活」だったのである。

大熊ワタルの音楽に「メジャー」な映画で出会うのは、『豚の報い』以来だが、残念ながら、大熊らしさが活かされていなかった。
(メディアボックス試写室／ビターズ・エンド)

2007年04月09日

フリーダム・ライターズ (Freedom Writers/2007/Richard LaGravenese) (リチャード・ラグラヴェネーズ)

1994年のサンフランシスコ、ロングビーチにあるウィルソン高校に23才のエリン・グルーウェル(ヒラリー・スワンク)が国語の教師として赴任してくる。が、受け持つことになったクラスは、ラティノ、アフリカン・アメリカン、中国人、カンボジアなどの人種でかたまり、エリンの話などまるで聞いていない。このクラスには、学校内のあらゆる意味での「落ちおこぼれ」や問題児(出演者がリアリティを出している)のふきだまりだった。彼や彼女らは、人種のタテワリで結束し、異なる民族間でいがみ合いをくりかえしていた。時代も悪く、2年前(1992年)に起こったロス暴動の後遺症がクラスにまで引き継がれていた。学校は、教育の使命はどうに放棄し、規律を教えれば十分と割り切っている。かつて公民権運動の活動家であった父親(スコット・グレン)をもつエリンは、あえてこの学校を選んだのだが、現状は彼女の予想をはるかに越えていた。父に相談すると、彼は、いまの仕事は腰掛けにして、転職を考えた方がいいと言うのだった。しかし、彼女は屈しなかった。

とはいえ、この映画は、それほど「頑張り」を強調しない。むしろ、彼女の天性と幸運が難関を打開していったように見える。外の縄張り与人種的セクト主義がそのままこまれた教室では、生徒は人種ごとにかたまり、授業には不向きだった。エリンが人種別にかたまるのを変えたとき、生徒は反発し、教室から姿を消してしまう。転機は、ラティノの生徒が、アフリカン・アメリカンの生徒を馬鹿にするマンガを描き、エリンが黒板の方を向いているすきに回すというイジメをやったときだった。最終的にその絵を見た彼女は、ナチスのホロコーストの話始める。カギ鼻をユダヤ人の特徴として、差別し、強制収容所に容れて大量殺戮をし、縄張りを争うどころか侵略して国を奪ってしまったナチス……。その話は、貧困のゲットーに住み、人種間、ギャングと警官、親と子の抗争にまきこまれている生徒たちには、歴史のエピソード以上のリアリティをもつ響いた。

映画では明示されないが、エレンの父はユダヤ系の可能性が強い。黒人(アフリカン・アメリカン)の公民権運動に賛同した白人や、80年代に「ニュー・

レフト」や「ニュー・ラディカルズ」として活動した白人には、ユダヤ系が多かった。これは、一つには、それは、40〜50年代のアメリカでは、赤狩りでわかるように「反共」的気分が広まり、学校ではマルクス主義や左翼思想を敬遠するところが多かった。そうした思想や知識は、親兄弟を通じてしか伝達されなかったもので、教育熱心なユダヤ系のファミリーの子供が時流に流されずにそうした思想を親から受け継ぎ、デモのやり方や警官との闘い方を学んだ。

原題“Freedom Writers”の由来は、映画のなかで説明される。エレンは、彼の父親が関わった「公民権運動」で、バスの人種隔離政策に反対した活動家たちと“Freedom riders”の活動を“Freedom rides”と呼んだことを話す。改革に否定的な教科主任（イメルダ・スタウトン）と学校を動かすために、生徒たちの日記を本にすることにしたとき、生徒たちは、本のタイトルとして“Freedom Writers”を選んだ。

エレンは、最初、教室の現状を開きようとして、ラジカセを持ち込み、ラップミュージックをかける。これは、ちよつと雰囲気を変えたが、「先生、無理すんなよ」的な顰蹙を買った。画期的だったのは、ノートを配り、日記を書かせたことだった。そこには、生徒たちは、家庭のことや、幼いころに経験した恐るべきこと、難民キャンプのこと・・・を書いた。この映画は、そうした日記をまとめ、出版した本(The Freedom Writers Diary)がもつていく。

教師のはしくれとして、わたしが共感し、感動したのは、エレンが日記のためのノートをはじめとして、全員にくばる本(そのなかには、『アンネの日記』もある)、それからホロコーストに興味を持った生徒たちをホロコースト・ミュージアムへ連れて行く費用も、みな、彼女が自腹を切ったことだった。ミュージアムの帰り、彼や彼女らをホテルのレストランに連れて行き、パーティを開いてやる。それも自腹だ。彼女はそのため、デパートの下着売り場とそのホテルの接客でパートタイムをしたのである。大学でも、読むに耐えないような「教科書」を学生に売りつけるような教師がいる。切手一枚も学校から出させようとする教師がいる。むろん、学校が出すと言うのなら、出させて、それを学生のために使うのはいい。しかし、エレンがちゃんと学校の図書館にある本を生徒に教科書として貸し出そうとしたら、教科主任が、「あんな生徒たちに貸したら、落書するだけよ」と言っただけで貸し出すこと許さない。だから、彼女は、自費で買って与えたのだった。学校の「制度」を越えて何かをやるうとすれば、自腹を切るしかない。

メルル・ストリープがハーレムの小学校で貧しい子供たちにヴァイオリンを教える『ミュージック・オブ・ハート』でも、ストリープは、生徒全員のために自費で買ったヴァイオリンを使わせていた。

エレンの夫は、最初非常に協力的にみえるが、帰りが遅かったり、いつも学校の話ばかりしているエレンに、学校と「ぼくたち」とのどちらを選ぶのかと言いつつ、ある意味ではあたりまえの成り行きだが、この映画を見ると、夫があまりに月並みに見えて来る。しかし、映画は、夫をあえてそういう存在として描いているわけではない。むしろ、不可避的な帰結としての描き方だ。實在のエレンとその夫との関係にもとづいているのだろうが、映画としては、ありきたりな挿話。

エレンが、ナチスのホロコーストを使ったのは、若干ワイルドカードの使いすぎという感じがしないでもないが、現代史と反権力運動の歴史を学ぶとき、ナチズムから入るのは非常に効果的である。映画では、縄張り争いのため、通学にもピストルを持ち歩き、撃ちあいまでするシーンが出て来るが、生徒たちは、外に出れば捕まえられ、殺される危険につきまとわれていたアンネ・フランクの状況に共感する。日常的にはゲットー間の抗争を経験することが少ない日本の文脈から考えると、そういう読み方もあるのかということにはつとさせられる。

ホロコーストの証人を呼ぼうという気運が生徒たちのあいだで高まり、資金獲得のパーティを開いたりして、アンネ・フランクの友人だったミープ・ギエスをヨーロッパから呼ぶことに成功する。この高齢の女性を演じるのが、パット・キヤロル。1927年生まれの実験者な役者らしいが、ここでは「素人」ぽい感じを出し、まるで「ホンモノ」のよう。

やっかいな学校組織のなかで「官僚的な日和見主義」をきめこむキャンベル教科主任を演じるのは、『ヴェラ・ドレイク』を演じたイメルダ・スタウトン。この映画におけるラグラヴェネーズの演出法は、一見「いかにも」のタイプでありながら、それに陥らない役を作る。スタウトンは、もっと意地悪なタイプの「小役人」にして、それがエリンに振り回され、見る方はそれで溜飲をさげるといったタイプにすることもできたであろうが、そうはしていない。そこが面白い。エリンの夫役のスティーヴの演技も同様だった。

(UHP 試写室／UHP 映画)

2007年04月10日

インランド・エンパイア (Inland Empire/2006/David Lynch) (メイ ヴィッド・リンチ)

すでに内覧はあったが、社内試写初日なので、さぞかし混むだろうと思って行ったら、そうでもなかった。80分まえになっても前の試写が終わらず、パンフは積まれているが、配られる気配もないので、ロビーの自動販売機でコーヒーを取る。が、えらい味で、捨てに行った。その後、「デイヴィッド・リンチがプロデュースしたコーヒー」というのを配給さんが出してくれ、ちよつといやされる。モカ系のそのコーヒーは、リンチの会社があつかっているらしいが、彼の映画とはどう関係があるのかわからない普通の味だった。

冒頭、ドローンと腹に響きながらも、ノイズ系の響きのする音に、まず期待がはずんだ。画面一杯に“INLAND EMPIRE”という文字を書き詰めた感じのタイトル前後に出て来るモノクロの二つの映像は意味ありげで、一方は、長く白光を投射しているライトであり、もう一つは、古い「蓄音機」の針と盤面とが接触するショットである。そのスクラッチ音の使い方もノイズ的。音も映像も、というより音や映像への姿勢が、『イレイザーヘッド』に一番よく似ている。

『イレイザーヘッド』については、『キネマ旬報』にかなり入れ込んだレビューを書いた記憶がある。作品は伝説化されていたが、日本で公開されたのは1981年だった。1980年の『フレアントマン』があたり、その波状効果で公開されたのだ。

ジル・ドゥルーズは、デイヴィッド・リンチに興味はないようだが、リンチの作品は、ドゥルーズが1963年／1985年に刊行した映画論で言っていることと重なる部分がある。いや、ドゥルーズの観点でこの作品を見ると、納得がいくと言っておいた方が無難だろう。昨年ようやく翻訳が出た『シネマ2＊時間イメージ＊』（宇野邦一・他訳、法政大学出版局）から、ランダムに引用してみよう。「『私に一つの脳を与えてください』というのが、現代映画のもう一つの形象である」、「アントニオ・ニーニは、現代的な頭脳と、疲労し消耗し神経症になった身体とが世界に共存していることを批判している」、「世界そのものが頭脳」、「哲学と映画のまれに見る婚姻」、「だからといって抽象的ではない」、「脳とはもはや一つのズレ、刺激と応答の間のある空虚以外のなにものでもない」、「イメージの連鎖によってではなく、たえまなく再結合される断片化によって作動する」、「脳の三つの構成要素とは、点切断、再結合、黒か白のスクリーンなのである」。

リンチは、台本なしに撮影を始めたという。が、にもかかわらず、全体としてプロットがある。このへんが、あえて言えば、ドゥルーズの言う「脳の映画」らしくないところであると言えるかもしれない。映画のなかの映画、映画を撮ることを撮った映画という点だ。これは、ある意味で月並みだ。「脳」のとして、二重化（意識）はあたりまえだからである。まず俳優ニッキー（ローラ・ダーン）があり、彼女は、数日まえに新作映画『暗い明日の空の上で』のヒロイン、スーザンの役が決まったばかりだ。相手役は、デヴォン（ジャスティン・セロー）。その監督が、ジェレミー・アイアンズが演じるキングスリー・スチュワート。俳優の私生活と役柄とが交互に、交錯しながら展開する。それらの時間は、「現在」だけではなく、過去が混じりあう。その映画『暗い明日の空の上で』の時間も複雑だ。さらにこの映画の異なる時相のなかに登場するロスト・ガール（カロリーナ・グルシカ）がテレビと夢想（？）のなかで見る世界がある。しかもその世界は、ウサギ人間が登場する戯画的映像（どこかで見たことがある）（ただし音は別）と、ポーランドらしい場所で展開されるドラマからなっている。

ポーランドのシーンは、実際にポーランドで撮影された。なぜポーランドなのだろうか？ そのヒントは、冒頭のシーンにあるように思う。ポーランド系らしい一人の初老の女性（グレイス・ザブリスキー）が女優ニッキーの豪邸を訪ねてくる。近所に引っ越してきたので、挨拶に来たというのだが、他人が知らないはずのニッキーの私事を知っている。

ハリウッドの有名な丘が映るのも暗示的である。このハリウッドも、撮影所とハリウッドのヴァイン通りとに二重化されており、その通りで売春婦が死ぬシーンがあるが、それが撮影のための演技であることが暴露される。その通りは（実際の通りも使われている）セットだったとも取れるし、実際の通りとセットの通りとが入れ子状になっているという風にもとれる。

頭がうさぎのヒューマノイドが出て来るシーンには、テレビの公開放送のよいうな、観客の笑い声（あるいはあらかじめ録音されたものをそのつどかぶせる）が聞こえるが、このうさぎは、悪魔を象徴する山羊と同様に不吉な印象をあたえる。それは、決してバニーガールのイメージではない。このうさぎは、『不思議な国のアリス』のうさぎだという意見がある。そういえば、『不思議な国のアリス』も世界も入れ子状で多重化されている。

リンチのこの映画の世界は一見「複雑」だが、その複雑さは、実の俳優が映画のなかで俳優を演じ、その登場人物がまた演技や嘘を見せるといったような多重化によって構成されているにすぎない。いわば紙を何重にも折るやり方であって、異質なものがレベルを変えながら混在し、分子レベルで混じりあっているというのとは違う。それは、たしかに「内陸」(inland)へ向って複雑化して全体をなしている「帝国」(empire)なのだが、その内部は平面図に図解できるような横の複雑さにすぎない。

最初の暗示的な映像にひっかけて言うと、この映画は、そうした平面的な複雑さを気まぐれにサーチライトで照らして見せているような感じである。サーチライトではなく、全体を照射する全方位的なライトがあれば、事態はもっと単純になるはずだ。同じく最初に出て来た「蓄音機」の針のように、レコード盤の溝(グルーブ)を「内側」に向って進むという意味では、「内奥」へ入り込むのだが、どの道同じ平面を動いているにすぎないのである。

(角川ヘラルド試写室／角川映画)

2007年04月11日、

●マルチェロ・マストロヤンニ 甘い追憶 (Marcello, una vita dolce/2006/Mario Canale, Annarosa Morri) (マリア・カナレー、アンアローザ・モッリ)

とにかく1950年代の末から60年代にかけて「洋画」というものを見始めた者には、好き嫌いを問わず、マルチェロ・マストロヤンニを見ないわけには行かなかった。本ならば、「また茂木健一郎かあ」というようにあっさり敬遠できるが、マルチェロの場合、監督も共演者も気になる連中ばかりとくると、見ないわけにはいかなかった。つまり、マルチェロ・マストロヤンニという俳優は、わたしにとつては、ジュールズ・ダッシンやデシーカやフェリーニやアントニオニの「つけたし」として不承不承に知ることになった俳優だった。

ひとつには、どこかに醒めた職人氣質があつて、何でもうまくこなすのだが、その「同化的魔術」にこちらが引っかかって「同化」の気分には浸るということが出来なかったのだ。いまの日本では、役所広司がそのタイプかもしれない。この映画のなかで使われているソフィア・ローレンのインタヴューによると、マルチェロには「田舎者の抜け目なさ」があるという。だから、当時の意識では、彼を一躍有名にした『甘い生活』よりも、ピエトロ・ジェルミの『イタリア式離婚狂奏曲』(1961年)の道化的で自虐的なキャラクターが面白かった。

マルチェロで思い出すのは、アントニオニの『夜』(1961年)を見たときのことだ。相手役のジャンヌ・モローがしゃべる(二人の愛は終わったと)のをさえぎってマルチェロがキスをするのだが、字幕に「黙って、黙って、黙るんだ」と出たのがえらく気に入って、いざれ自分も使ってみようと思った。イタリア語も「黙れ」を3回くり返したのだと思うが、原語の方は全くおぼえていないで、この字幕のリズムに惹かれたのだ。しかし、その後のわたしの恋愛体験のなかでは、とうとうこの台詞を使う機会はなかった。わたしが出会った相手はみな、このようなシチュエーションになると黙ってしまい、こちらが「黙って、黙って、黙るんだ」と言う必要がなかったのである。

アルカイブと多数のインタヴューを合成して作られたこのドキュメンタリーで、初期のマルチェロが、かなり「田舎臭い」タイプだったことが指摘されている。それが、『甘い生活』でがらりと変わった。映画宣伝的にもマルチェロの売り込み方が変わったということだ。しかし、これによって彼は、かえって心の奥に秘めているものを明かさないという姿勢を強めたように思う。マルチェロは、基本的に努力家で、「ドンファン」とはちがうのだが、世間的には、「宵越しの金は使わない」という態度をし、撮影のときも、台本をあらかじめ頭に叩き込んだりはしないというふりをした。

このドキュメンタリーには、マルチェロの2人の娘が登場する。舞台女優フローラ・カラベツラとのあいだの娘バルバラ・マストロヤンニと、カトリヌ・ドヌーブとのあいだの娘キアラ・マストロヤンニだ。彼女らが比較的長いコメントをしている。マルチェロは、私生活を守ろうとし、2人の娘とのことを語ることはなかったのだ、¹人の発言はなかなか面白い。バルバラはキアラよりも父親といっしょの生活が長いので、彼女の証言からは、マルチェロの日常が浮かび上がる。キアラが、父の映画を見て思い出したりするが、なつかしいのは、その姿よりも声だと言っているのが印象的だった。たしかにマルチェロの声は独特でセクシーだった。

私生活を維持するためにマルチェロはかなりの無理をしたが、そのせいか、マルチェロが、自分に無理を強いる役を演じるとき、わたしは最も彼らしい役をしているように思う。無理をする人間が適役なのだ。『イタリア式離婚狂奏曲』、『夜』、そして『8½』がそうだ。そういう無理をする役がマルチェロに合っているということを強く実感させたのは、マルコ・フェレーリの『最後の晩餐』(1973年)だった。ここでマルチェロは、サディスティックなセクシャリティに執着のあるナルシシストの国際線機長を演じている。他の役者もみなツワモノで、ウーゴ・トニヤツィ(シェフ)、ミッシェル・ピコリ(テレビ局のプロデューサー)、フィリップ・ノワレ(裁判官)と、最後に生き残る女性をアンドレア・フェレオールアがあやしく演じている。ここに登場する社会のセレブたちは、みна性的に屈折しており、そのうえ、この世をはかなんでいる。セックスをし、グルメ料理を死ぬまで食いつくすという、バフチーンが礼賛するフランソワ・ラブレールの「祝祭」と悪ふざけを描いたこの映画は、カンヌ映画祭では猛烈な騒動を買ったと、このインタヴューでフィリップ・ノワレがなつかしそうに回顧している。

『イタリア式離婚狂奏曲』を監督したピエトロ・ジェルミは、アルカイブのインタヴューのなかで、マルチェロの国際的な人気は、彼がイタリアの俳優のなかでは「ローカルすぎない」こともあるという。つまり、臭すぎず、適度の「イタリア」らしさをただよわせているところがいいという。クールな意見だ。

インタヴュー(この映画のためのものではなく、みなどこかで一度見た感じがする)のなかでマルチェロは、自分の「師」はルキノ・ヴィスコンティで、フェリーニは「友人」だと言っている。なるほど、フェリーニといっしょにいるときのマルチェロは実に楽しそうだ。それと、フェリーニという監督は、ヴィスコンティとは対照的に気さくな人間だったようだ。撮影スタジオで、彼がスタッフにコーヒーを運んだりするシーンが見られる。マルチェロは、ヴィスコンティとは『白夜』(1957年)で初めて仕事をするわけだが、マルチェロの演技の質が一

段レベルアップしたのはたしかにこの作品からだ。しかし、『異邦人』（1967年）はいただけなかった。これは、ヴィスコンティの映画としても出来がよくない。一説では、原作者のアルベール・カミュ夫人があれこれ注文を出し、さすがのヴィスコンティも手が出せなかったという。いずれにせよ、このマルチェロ・ドキュメンタリーでは、ちよつとではあるが、ヴィスコンティがマルチェロのころを語る映像を見ることが出来る。彼を正面から撮った動画を見たことがないので、感動的だった。

マルチェロというとフェリーニとの関係で論じられることが多いが、わたしは、フェリーニよりもフェレリー、そしてフェレリーよりもエットレ・スコラがマルチェロに一番合っていたと思う。彼の映画では、マルチェロは他の監督のときよりも「自然体」を見せているように感じられる。それは、一つには、いっしょに仕事をした年齢もあるかもしれない。マルチェロには、非合法時代に「共産黨員」である者が見せる「心の内を明かさない」姿勢が染みついているようなところがある。おそらく、彼も黨員だったのだと思う。そういう古典的な「活動家」のキャラクターと古典的な政治性を共有する監督スコラとの仕事がうまくいかないはずはない。スコラとの作品は、『あんなに愛しあったのに』（1974年）も『特別な一日』（1977年）も『グアレンヌの夜』（1982年）も『マカロニ』（1985年）も『スプレンダー・ドーン』（1988年）や『BAR（バー）』に灯がともる頃』もみなすばらしい。

ソフィア・ローレンは、『昨日・今日・明日』（1963年）でも『あゝ結婚』（1964年）でも『ひまわり』（1969年）でもマルチェロと息の合った共演をしており、そのすべてが名作だが、このドキュメンタリーでは、アルカイブからの証言以外には登場しない。彼女は、まだ現役だからインタヴューに出てもいいはずだが、自粛したのだとすれば、賢明だったかもしれない。映像なので失礼を顧みずに言う——肥満したクラウディア・カルディナーレ（『汚れなき抱擁』、『8½』など）やフリップ・ノワレ（前述）、すっかり気のいいおばさんになってしまったアヌーク・エーメ、もともと怖かったがもっと恐ろし気になったリーナ・ヴェルトミューラーらの映像は、時の非情さを感じさせるからである。ローレンは、映像の記憶を壊すことをさせた？

このドキュメンタリーのなかで、お世辞抜きにマルチェロを懐かしむのは、マルチェロの出演作の多くの音楽を担当したアルマンド・トロヴァヨリーである。このドキュメンタリーは、彼の弾くジャズピアノで始まり、何度か彼がピアノに向いながら、マルチェロを懐かしむシーンがある。これも時の非情さだが、その真摯な表情さがそれを癒してくれる。

（メディアボックス試写室／クレストインターナショナル）

2007年04月16日

スパイダーマン3 (Spider-Man 3/2007/Sam Raimi) (サム・ライミ)

「たった一度きり、最初で最後のマスコミ試写会」という儀式にわたしは、午前8時起きして六本木ヒルズにおもむいた。Tohoシネマズの階段には、すでに3本の列ができている。試写状にケータイを「没収」する旨の記載があったが、それを初めて知った人たちもいて、「これから3時間ぐらい、電話できかいから

あ」といった電話をする声があちこちから聞こえる。わたしは、ほとんど何も持たずに来たので、気が楽だった。「没収」されたケータイは、紙袋に詰められ、帰りに係員が座席に戻すので、終映後、席を立たないでほしいという通達があったが、わたしは、さっと立ち、そのまま会場をあとにした。

『宇宙戦争』のときもそうだったが、ものものしい「儀式」のわりには、映画自体はそれほど驚きはなかった。上映まえの儀式があまりにもものものしいために、映画が負けてしまうのかもしれない。映像技術の面で、『スパイダーマン』から『スパイダーマン2』への移行の際に見られた技術的な飛躍は感じられなかった。にもかかわらず、スパイダーマン（トビー・マグワイア）やハリー・オズボーン（ジェイムズ・フランコ）の動きはえらく派手であり、ピーターの祖父を殺したらしい強盗フリント・マルコの「変身」は、『スパイダーマン2』のDr. オクトパスの変身以上にコミックス的であり、その分、世界が嘘っぽくなった。

今回、「親子」の関係のドラマという側面が強くなった。スパイダーマンであるピータの場合、叔父（クリフ・ロバートソン）と叔母（ローズマリー・ハリス）に育てられ、彼と彼女が育ての親であるが、ピーターは、叔父の死を忘れることができない。フリント・マルコには娘がおり、その親子関係が彼の行動の鍵を握っている。スパイダーマンに父親ノーマン（ウィル・デフォー）を殺されたと思っている息子のハリーには父親コンプレックスがあり、父を乗り越えられないこととピーターへの怨みと復讐の念とがからみあっている。

今回、「謎の黒い液状生命体」がスパイダーマンの身体に無数の蛭のようにとりつき、彼の赤と青のコスチュームを黒く染めてしまうという、いままでにない事態が起こる。これは、プレスでは心のなかの「悪」のような解説がなされているが、端的に「外」から襲われ、心も変わってしまうのだと考えた方がよい。人は、心のなかに「善」と「悪」を持っているのではなくて、心はスポンジのように「外」の「水」をしみ込んでそれなりの反応を示すにすぎない。ここは、唯物論的に行こうではないか。

「悪」に染まったピーターが、黒いスーツを身に着け、街をかつ歩するとき、すれちがう女たちに、ピストルを突きつけるような指の仕草をする。これは、ある種のマチャョ気取りの身ぶりなのだが、英語で何と言うのだろうか？

男は浮気だから、愛する恋人がいても、目先の目立つ女に関心を示したりもする。それが一時的な気まぐれだとしても、愛する恋人の方はさびしい気持ちになる。キルスティン・ダンストという女優は、そういうしぐさが実にうまい。ピータに緊急接近するのは、彼の同級生で金持ちの娘グウェン（ブライダス・ダラス・ハワード）である。それから、ピーターが突然人が変わったような態度を示すとき、♫が「あなた一体誰なの？」と言うときの目つきもいい。こういう感じは、ダンストならではの。

今回、モダンジャズがかなり使われる。MJ（キルスティン・ダンスト）が主役をつとめるブロードウェイ・ミュージカルの舞台『マンハッタン・メモリーズ』で歌うのも、アーヴィン・ベルリンの“*They Say It's Wonderful*”だった。あまりうまくはなかったが、それはわざとだったかもしれない。彼女の初日の舞

台は新聞のレビューでくそみにけなされ、主役交代になるからだ。失業した彼女は、ジャズクラブでウエイター件歌手として働き、ジャズを歌う。

ピーターのアパートの家主を演じているエリヤ・バスキンは、端役として多くの作品に出ているが、わたしが最初に彼の個性を印象づけられたのは、『ハドソン河のモスコ』のアナトリー役を演じたときだった。それから20年以上たったいま、彼もずいぶん老けたと思う。他人のことは言えませんがね。でも、エリヤ・バスキンはいい仕事をしているし、その娘アースラー役のマジエイナ・トヴァ（↓）が、ちょい役ながら、きらりと光る演技をしている。

ピーターのアパートの部屋には警察無線を聴くラジオ受信機がある。その銘柄はRadio Shackの“Realistic”だ。じゃ、Realisticは短波用で、警察無線は聴けたかな？

(TOHO シネマズ六本木ヒルズ／ソニー・ピクチャーエンタテインメント)

2007年04月17日

そのときは彼によろしく (Sonotokiwa karen i
yoroshiku/2007/Hirakawa Yuichiro) (平川雄一郎)

ドラマで「突然」は常套手段だが、それは、当然起こるということに意味があるのではなく、人と人が出会ったり、事件が起こったりする仕方のスタイルを色づけるさまざまなテクニックの手段なのだ。だから、都合よく「突然」の出来事がドラマに組み合わされていても、腹を立ててはならない。

この映画でも、幼い智史が「突然」町はずれの廃バスのなかで出会った少女・花梨は、やがて彼の両親（小日向文政・和久井映見）にかわいがられるようになり、彼女が孤児生活のなかでいっしょにくらしていた少年・佑司とともに、家族同様の毎日を送るようになる。が、彼女は、ある日、「突然」姿を消す。仲良かった智史・佑司・花梨は、ばらばらになる。しかし、13年後、いまでは（幼いときの夢で）アクアプランツ（水草）の店を開いている智史（山田孝之）のまえに「突然」、いまでは森川鈴音という名のトップモデルになっている花梨（長澤まさみ）として姿をあらわす。まだまだ多くの「突然」があるが、「ネタばれ」を気にする向きがおられるので、このへんにしておく。

鈴音＝花梨の「突然」の出現は、単なる「突然」の導入だけでなく、智史がオタク的キャラクターで、アクアプランツにしか興味がなく、「森川鈴音」という子供でも知っているらしい著名人を全く知らないという設定によって演出される。彼女も、最初、自分をはっきりとは明かさない。だから、二人の再会のドラマ性が高まるわけだ。

山田孝之は、『電車男』でアキバオタクを好演したが、『手紙』での玉山鉄二の弟役はぱっとしなかった。山田は、この『そのときは彼によろしく』で、オタク的キャラクターが得意であることをあらためて証明した。

山田が今的な意味での「オタク」をたくみに演じる俳優だとすると、長澤まさみは、いまよく出会う（ポスト広末的な）「女の子」のステレオタイプをうまく演じる俳優だ。「キャリアウーマン」ばい感じが流行らなくなったいまの時代

に「女の子」（ある時期には、「女の子」でもどこか「自立」の雰囲気を持たせられた）であるということは、だらだらと男に甘える「女の子」になってしまふのではなく、適度に醒めた距離を取りながら、いきなり「そーじやないよぉ」的な「男の子」っぽい態度での甘えを相手の男に見せる・・・というか、とにかく、微妙な（距離取り）が彼女らのコкетトリーとセクシーさの鍵になっている。

智之のアクアプラントの店には、“Aqua Plants Shop Trash”という英語の看板があるが、なぜかこの近所の店の表示はみな英語である。カメラが移動して行ったとき見える看板もみな英語だった。設定は日本の地方都市だが、まあ、それは常に somewhere else のところかなんでしょうね。夢でもなく現実でもない映画の世界を呈示する一つの方法としてこういうやり方がある。そういえば、いま日本の都市には、英語の看板が氾濫しているが、それは、若いときにアメリカなどの都市に憧れた青年が中堅になり、都市のプランニングや管理をするようになって、かつて彼らが夢みたスタイルを現実の場で「ドラマ化」した結果であるような気がする。

「そのときは彼によりしく」とは、死を予感した者が智之に言い残す言葉だが、この映画は、ある意味で智之が経験する別離を描く。人が出会ってからしばらくになるまでの13年間に智之の母親（和久井映見）は死に、人が再会した「現在」から5年後までのあいだに智之の父（小日向文世）も死ぬ。智之を距離を置きながら愛していた郁生（本多力）は、ケーキの修業にバリに旅立つ。そもそも、13年まえに鈴音と佑司という親友と（けんかをしたわけでもなく）別れたも、智之の孤独な宿命を暗示していた。とすると、再会の直後に交通事故で瀕死の重傷を負うが、奇跡的に回復し、幼いときからの夢であった個展をひらく佑司は、智之にとってかけがいのない存在だということになる。

映画を見ていて、たぶん原作はもっと深くて、微妙な解釈ができるのではないかと思うことがある。この映画も、市川拓司の原作は時間についても、友情についても、もつと奥行きのある記述になっているのではないかという思いを残させた。男が二人に女が一人の「友情」関係では、異性愛と同性愛の境界線がゆるぐ。原作は、このへんにも深い切り込みを入れているのではないか？ 原作を読んでいるので、憶測の域を出ないのだが。

山田や長澤の幼い時代を演じる子役たちの演技が拔群。知っている人は知っているのだろうが、プレスにも名前を掲載してもらいたかった。

（東宝試写室／東宝）

2007年04月24日

ザ・シューター (Shooter/2007/Antoine Fuqua) (アントワーン・フークア)

何度か見たが、ステイヴン・スピルバーグとマイケル・ベイが登場して変な日本語で『トランスフォーマー』の宣伝をするクリップは、見ていてつらい。今回も本編の試写のまえにその上映があった。夏に公開で、まだ見ていないが、

予告編はつまらない。スピルバーグがイグゼクティブ・プロデューサーをつとめているからなのだが、彼がここまでしないでもと思う。

正攻法のサスペンス。復讐のテーマ。ひねりもきいている。「定型」で楽しめるが、たとえば、ケネディ暗殺のからくりを暗示させたり、「殺さなきゃわからない奴が多すぎる」と誰かが言ういまのアメリカで、どうすればブッシュを暗殺できるかを暗に挑発しているようなところもある。ネッド・ビーティが演じる上院議員は、どこかチェイニー副大統領を思い出させる。これらは、すべてわたしの妄想かもしれないが。

戦争に正義がないことに関しては、イーストウッドよりクールな感じがする。イーストウッドは、戦争を否定しながら、その否定はあくまで硫黄島の闘いに関してであって、戦争そのものを否定してはいない。これに対して、この映画は、利潤獲得を至上の原理とするシステムのもとでは戦争はセットになっていることを教える。そして、戦争は、民族の独立とか、エネルギーの確保とかの「正義」からではなく、利潤獲得のための手段であり、いま、イラクでアメリカ軍が「苦戦」しているとしても、それすらも利潤獲得に役立っているということを理解させる。

斉藤敦子さんによると、字幕がよくないとのことだが、わたしは、アクションに気をとられ、字幕をあまりよく見なかった。色々なところにあった、いまのブッシュ政権を揶揄するせりふの「刺」（とげ）はどう訳されていたのだろうか？

日本の洋画の題名というのはよくわからない。英語名の定冠詞を勝手に取り去るなどは日常茶飯だが、この映画では、何と、原題にはない「ザ」を冠している。おかげで、Ted Kottcheff や Josef Ruskak の The Shooter とまじわらしい題になった。原題は、ただの Shooter である。

海兵隊の特殊部隊の狙撃手（シューター）という設定のボブ（マーク・ウォールバーグ）は、アフリカでの任務で相棒のドニー（レーン・ギャリソン）を失ったのち、ワイオミングの山奥で愛犬と隠遁生活を送っている。ドニーの死は、「本部」が十分な援護をおこたった結果だった。冒頭のこのシーンで、まず、組織に居座るキャリア組と一匹狼的なボブとの対比がえがかれる。組織対個の一つの定型である。

次の定型は、登場する役者たちへの観客の先入観の活用である。ウォールバーグが『PLANET OF THE APES 猿の惑星』で「猿顔」のウォールバーグを見たときは大笑いしたが、この映画では、『スリー・キングス』↓『ミニミニ大作戦』↓『ディパーテッド』の流れのなかのウォールバーグ（への観客の）イメージを前提している。ボブの狙撃の腕を買い、隠遁先を元の上司が訪れるというの、よくある型だが、その面子を見ると、その後に展開するドラマの予想がつく。当然、そうした予定調和を満足させるのも、エンタテインメントものの定型である。

アイザック・ジョンソン大佐役のダニー・グローバーは、『ランボー』怒りのアフガン』でバンコックの寺院で隠遁するランボーを訪ねて来るトラウトマン大佐役のリチャード・クレンナとはかなりイメージが違う。最初「堂々」としていても、最後はわからない。このチームの一員ジェック・ペインを演じるイライ

アス・コティーズは、組織の関数のような役割を演じるのがうまい。その彼が、最初からニヒルな目をし、禿げ上がった頭（これは地だが）をして出て来れば、とても単純な「善玉」を演じるはずがない。ポール・ハギスの『クラッシュ』であらぬ嫌疑をかけれる損な錠前屋を演じたマイケル・ペーニャは、ここでも損な役を演じるが、その損なや役は、『ワールド・トレード・センター』の消防士ウィル・ヒメノに劣らず人を助ける。まわりが一切信じられなくなったボブが、拉致したFBI職員ニックは、孤立無援のボブの最後のよりどころとなる。

ジョンソン大佐の依頼を最初断るときボブは、「それに、俺はあの大統領が嫌いだ」と言う。この分だと大統領の出てくるシーンではブッシュのニュース映像がそっくりさんの映像を使うのかと思ったら、そうはしていなかった。あまりみえみえでは面白くないから、このへんが適度だろう。

わたしが楽しんだのは、ここで披露されるサバイバル・テクニクだ。警官に撃たれ、傷をしたボブは、唯一信じられるかつての相棒ドニーの未亡人サラ（ケイト・マラー）のところに逃げ、治療をする。消毒には砂糖を使うのは、ナポレオンの時代からやられてきた方法だという。彼女に、弾を摘出し、縫い針で縫う手術をしてもらうために、自分で吸い込むボンベ（ヘアスプレー程度のサイズ）は、「窒素・・・」とか言っていたが、何を流用したのだろう？

「F・ケネディの暗殺は、依然、真相が明かされてはいないが、この映画では、この映画に出て来るTRAP T-250Dのようなリモートコントロールの攻撃システムを使えば、無人でも可能なことが示唆される。どういう自動システムでも動く相手、変動する風などの予測しにくい条件のなかにいる「獲物」を仕留めるためには、「最後の一擲（いつてき）」を決定する人力と経験による判断が必要なわけだが、この映画でボブは、はからずもそのような役目を負わされる。そのシーンはなかなか見どころがある。そして、ケネディの場合は、オズワルドがその役目を（知らぬまに）負わされ、そのからくりを（おそらく）知らないままジャック・ルビーに暗殺される。ボブは、オズワルドの二の舞をからくも逃れ、その陰謀を仕組んだ相手を暴き、復讐する。

(UIP 試写室/UIP)

2007年04月25日

憑神（つきがみ）(Tsukigami/2007/Furihata Yasuo) (降旗康男)

久しぶりの木村大作の撮影。「浜ちゃん」色が染みついている西田敏行だが、ここでは貧乏神をうまく演じわけている。妻夫木聡は美形としての演技と使い分けられる彼のアンチヒーロー的な特質が活かされている。死神役の森迫永依が面白い味。一番ダメなのが赤井英和。

神社をまちがえたために福の神ではなく貧乏神に取り憑かれた別所彦四郎（妻夫木聡）。憑神は「飛ばす」ということが出来ることを伊勢屋こと貧乏神に教えられからくも運命を逃れるが、貧乏神の次には疫病神（赤井英和）、さらにその次には死神（森迫永依）順々に憑くことを知らなかった。

貧乏と疫病は避けられても、死は避けられない。なら、どうする、最後の人生をどう生きるか？ というのが、原作者・浅田次郎の挑発。しかし、浅田次郎

のことだから、ダメ人間として終わるといったスラッカー的的人生にはならない。わたしにはその辺が不満。

冒頭、古い映画にはよくあったモノクロフィルムの傷が合成されている。これは、この映画が疑古的なスタイルで撮られているよという木村大作のメッセージであろっか？ それとも？

家名を500両で売る話が出て来るが、江戸時代に家名を買った家の子孫はどのぐらいいるのだろうか？

かつて若死した演劇研究家・小刈米けん（「日十見」という印刷屋泣かせの字）の著書に『憑依と仮面』（せりか書房）がある。小刈米の射程は、柳田国男や折口信夫の理論はもとより、早稲田小劇場の「巫女」白石加代子の演技からインスパイアーされた実体験に裏打ちされ、民衆劇の根底に「憑依」を洞察し、演技とは「憑依」と「仮面」から構成されていることを論述したスケールの大きな本だった。わたしは、酒豪の著者と新宿や荻窪の飲み屋で朝まで話をする機会がよくあり、「憑」という文字を見ると、彼を思い出す。

他方、「憑く」という現象は、人間を越えたものが人間に「とりつく」ということを表象しているが、電気や電波体験が基本にあるわたしなどから見ると、それもそうだが、そういう超越的な越境よりも、物同士（人間も物だ）の「荷電」のイメージの方が強い。人間に何かが「とりつく」とも言えるが、人間と何かとが「惹き合い」、「親和力」で影響し合うのだ。

ただし、この映画は、そうした「憑依」や「憑き」への考察よりも、幕末の風物を活写している点が興味を引く。将軍徳川慶喜の権威喪失、官僚システムの空洞化、由緒ある家の形骸化、榎本武揚に象徴されるような新階級の醸成（明治になって一気に浮上する）、都市の変化、花街の世紀末的・「えいじやないか」的祝祭。まあ、「世紀末」が永劫回帰的に空回りしているいまの時代と似ていなくもない。しかし、そのとき、その永劫回帰の渦のなかでスラッカー的な意味で「怠惰」に暮らすか、それとも「実存的」スリルを求めて何かに身を挺するかは分かれ目になる。ここでは、別所彦四郎は、彰義隊に加わり、上野の森の花と散るという形で終わる。おそらく、いまの時代も、一方で、こういう願望が根を張りつつあるのではないか？ わたしは、こういう時代は出来るだけドラけた方がいいと思います。

それは別にして、浅田次郎が彰義隊を支持する背景には、ひょっとすると、彼の靖国批判が隠されているかもしれない。靖国神社には、大村益次郎の銅像が立っているが、彰義隊を容赦なく討伐したのは大村益次郎であり、そのとき怨みを飲んで死んでいった彰義隊のおびただしい死者の霊をやわらげる目的で建立されたのが東京招魂社であり、それが、のちに靖国神社となったのだった。

（東映試写室／東映）

2007年05月01日

ヒロシマナガサキ (White Light/Black Rain: The Destruction of
Hiroshima and Nagasaki/2007/Steven Okazaki) (ステイヴエン・
オカザキ)

「岩波系」の試写のためか客の年齢層が高い。普通（というのもナンだが）の試写会ではお目にかからない「教養」系の人たちが多い。みな戦争への思いがはつきりしているようで、高齢の被爆者たちの証言に胸をつまらせているらしい気配があちこちです。

この映画で語られ、映されていることは、かなり知られていることである。

しかし、「¹人も被爆者が淡々と記憶を語るのは、このドキュメンタリーが初めてであり、その証言は、今後、くりかえし語りつがれるべき重みを持っている。『はだしのゲン』の作者の中沢啓治氏のように、何度も同じ話をしなれているはずの人でも、ここでの発言は新鮮に聞こえる。

ここで証言しているご本人が被爆直後に撮影された映像を見せるのもめずらしい。その映像ではとても生きのびることができないのではないかと思われた人が、いまここで証言をしている。これは感動である。当時少年や少女だった彼女たちは、いつそのこと死んでしまおうかと何度もあったという。親を失い、傷を負った姉妹のうち、妹は列車に飛び込んで死んだ。姉は、後を追おうとしたが、できなかった。

証言のなかで、被爆者が、被爆の肉体的な苦しみにくわえて、周囲の差別による心の傷になやまされつづけたことが挙げられる。女性の多くは、放射能の影響で不妊になったり、奇形児が生まれるのではないかという危惧などから、結婚を拒否され、自分でも諦めなければならなかった。この点を浮き彫りにしているのは、このドキュメンタリーのユニークさ。

この映画で使われている被爆者たちが治療（といっても、すべてが破壊されてしまったので、非常に限られたもの）されているシーンにカラー映像が混じっている。これは、明らかに米軍側が撮影したフィルムから取ったものだろう。アメリカでは、こうした映像がすでに情報公開され、アルカイブに入っている。

アメリカは、被爆者を招き、整形手術をほどこしたりしたが、この映画には、そうした「原爆乙女」（男性はいなかったのだろうか？）の一人として渡米し、現在アメリカに永住している笹森恵子氏にインタヴューし、彼女がテレビショウに出たときのシーンを引用している。ここに原爆投下機「エノラ・ゲイ」の副操縦士だったロバート・A・ルイス（この人はすでに会社経営で成功している）が登場し、寄付金を渡す。それは、この人の並でない人柄をあらわしていることはたしかだが、番組全体のイメージは、司会者の1950年代の米国特有の表向きの声と口調（日本のNHKにはいまでもある）もあって、わたしには、国家犯罪のどぎつさをカモフラージュしているような感じがしてならなかった。

この映画では触れられてはいないが、現在、おりにふれてわれわれが目にするそうした治療のシーン（顔面にガーゼをあてた痛々しい少年など）は、原爆投下からまもない時期に、日本映画社（日映）の人々が撮影したものである。彼らは、広島・長崎の原爆投下の実体を撮影し、国際赤十字にフィルムを送り、その惨状を世界に知らせるために危険をおかして現地におもむいた。米軍はまだ動い

ではおらず、やがて公式に組織された「日米合同調査団」は、爆心地の放射能の危険を顧慮し、日映の映像を第一次資料として使ったという。そうだとすれば、このドキュメンタリーで使われているカラー映像は、投下から大分たつてから少なくとも数カ月たってから米軍が撮影したフィルムからのものと推測できるのである。

日映の撮影は、すぐに中止命令を受け、フィルムはCHCに没収されたが、加納竜一、伊東寿恵男らのツワモノたちは、そのフィルムをコピーし、隠した。米軍は、日映のフィルムを使用して、『原爆の効果』というモノクロ映画を製作したが、これは、タイトルが示すように、米軍にとって「戦略爆撃」の観点から、広島・長崎の原爆がいに「効果的」な兵器であったかをドキュメントしたものであつて、原爆に対する批判は皆無であつた。この間の経緯は、テレビ東京が、「没収された原爆フィルム」というすぐれたドキュメンタリーで詳しく追っている（1990年8月4日放映）。

1990年、福岡行雄とマーク・ノーネスの両氏からの依頼で、わたしは、鶴見俊輔氏といつしよにこの『原爆の効果』を見て、鶴見氏と対談する機会をえた。その映像は、アメリカの国立公文書館のパブリック・ドメイン（著作権消滅あつかい）として公開されているが、貸与が禁じられているので、福岡さんらは、手持ちのビデオカメラを公文書館の映写室のスクリーンに向けて全編を撮影してきたのだつた。鶴見氏との対談は、『日米映画戦パールハーバー五十周年』（青弓社）に掲載されている。

こういうドキュメントを見ると、わたしは、いつも怒りで胸がふるえる。血のかよった肉体のある人間が何十万人もいる場所に原爆を投下するためには、人間は、極度の「抽象化」をしなければならない。話し、笑い、泣く個々の人間を単なる数値として、敵国の地理的な領土の単なる付属品として、（いや、領土ですら自然の高「カサ」と物質性を所持しているから観念的な抽象ではない）抽象化する者がいて、原爆の投下を命令した。人間は、戦略的な関数とみなされ、大量殺戮も、一つの技術的操作とみなされる。

人間が、対象化され、さらに客体として物象化されるプロセスは、戦争遂行者に特有のものではない。人は誰でもそういう能力を持っている。科学や技術は、人間のそうした能力（ハイデッガーの言う「計算的理性」、ホルクハイマーやアドルノが言った「道具的理性」）によって打ち立てられた。だから、ナチのホロコーストも、アメリカの原爆投下も、人間の能力のなから出たものであり、似たようなことが今後もふたたび行なわれる可能性がある。それは、戦争反対の「政治」運動によって阻止されるわけではない。人間の能力が極端に振れるとき、そのようなことが現実化する。「人間的」な状態は、極端と極端との偶然的な中間状態のなかでしか維持されない。とすれば、可能性をどこまでも追求することよりも、「中間」や「いいかげんさ」を尊重する「あいまい」な姿勢を維持する場と習慣を極力根づかせることの方が、そうした中間状態の維持に貢献できるのだと言えないこともない。

（映画美学校試写室／シグロ・ザジフィルムズ）

2007年05月05日

マリナ・アブラモビッチのセブン・イージー・ピースズ (Seven Easy Pieces/2007/Babette Mangolte) (バベット・マンガルト)

イメージフォーラム・フェスティヴァルで毎年楽しみなのは、鈴木志郎康さんの新作だったが、今年は出ていなかったが残念で気になった。こま切れで見ることに慣れていて、フェスティヴァル形式の観映が苦手のわたしは、今回も多数の気になる作品を見落とした。なかでも、「有名無名にかかわらず多くの友人知人個人たち」を撮ったかわなかのぶひろさんの『この一年 - Part1』と『この一年 - Part2』は、見たかったが、時間がおりあわなかった。

マリナ・アブラモビッチが、わが身に継承され、蓄積した「罪」を罰するかのようなパフォーマンスだが、バベット・マンガルトは、あえてか、その過程での彼女の苦しみを昇華させた形で描く。自らを罰する過程よりも、その型のみを記録するかのように。

マリナが、2005年11月9日から15日までの7日間に毎日、午後5時から0時まで、ニューヨークのグゲンハイム美術館で行なったパフォーマンスは、ネットでもたびたびとりあげられてきた。バベット・マンガルトのこの映像が、マリナのパフォーマンスの「記録」だとすると、彼女がその生身をロウソクの火にさらし、カミソリで腹に傷つけ、巨大な氷の上に裸で横たわり、「リットルのワインを飲み、「キロの蜂蜜をなめるといったマゾヒスティックなまでの肉体主義的なパフォーマンスそのものとは温度差がある。が、わたしが面白いと思ったのは、映像と「ナマ」との距離ではなくて、肉体主義的なパフォーマンスがかつて持っていた衝撃度の変化であり、バベットの映像が、むしろ、そういうパフォーマンスを見る観客の平均的な感性を正確にとらえているのではないかということだった。

マリナが見せた「回のパフォーマンスは、「再演」と「引用」という距離が最初から内包されている。だから、「肉体主義的」と見えるマリナのパフォーマンスも、実は、その内部に距離が隠されており、単に体当たりのだけの肉体パフォーマンスではない。

その「出典」を順番に挙げると、(1)ブルース・ナウマンの「ボディ・プレッシャー」(1974)、(2)ヴィット・アコンチの「ジードベッド」(1972)、(3)ヴァリー・エクスポートの「アクション・パンツ」、(4)ギナ・ペーンの「ザ・コンディショニング、自画像の最初のポートレート」(1973)、(5)ヨーゼフ・ボイスの「死んだ野ウサギに絵を説明する方法」(1965)、(6)マリナ・アブラモヴィッチ自身の「トマスの唇」(1975)、(7)同「エンタリング・ジ・アザー・サイド」(2005)である。

「再演」されたパフォーマンスの常として、ときには、その「嘘くささ」がただよう。むろんそういう「距離」の新たな誕生を意識して行なわれる場合もあるが、マリナの場合はどうだったのか？ たとえば、2番目の、半ば渦巻き状になった円形の大きな台の上に観客を集め、マリナ自身はその台のなかでマスターベーションをして、そのあえぎ声を聞かせるパフォーマンスでは、外からは見えない彼女が実際にマスターベーションをしているのかどうか「疑わしく」なる。そして、映画は、そういう「疑惑」をライブを見ているときよりもさらに増幅し、それによって、パフォーマンスと演劇との差について考えさせる。

黒の革ジャンとパンツを着け、パンツのチャックをはだけて陰毛を見せたまま手にがっしりした自動小銃をかかえて動かない3番目のパフォーマンスは、映像で見える場合、彼女のかかえている銃がはたして「ホンモノ」かどうかが気になってくる。ライブの場合も、ひよっとして彼女が銃を乱射するのではないかという恐怖感が会場にただよったであろうことは想像できる。が、映像では、それが、恐怖ではなく、疑惑に転換されるのだ。

なかでローソクが燃えている金属の格子状の枠（ある種のベッド）のうえに寝る4番目のパフォーマンスでも、映画では、そのとき着ている服の下に防熱材を入れていたのではないかという「疑惑」がまず浮かぶ。ローソクが短くなり、消えるかどうかとどどん継ぎ足すが、炎の先端が服を焼くことはない。煙はいつさいあがらない。

5番目のパフォーマンスは、立てかけられた黒板、ステッキ、そしてマリナが着ているチョッキから、すぐにヨーゼフ・ボイスの「再演」であることがわかるが、その「再演」の仕方がいかにもキツチュである。片足の靴底には鉄板が貼りつけられ、歩きたびに「ノイズ」を発するが、ノイズ・ミュージック的ではなく、足の桎梏という感じ。

6番目の「実演」では、「時間のあいだに」リットルのワインを飲み、「キロの蜂蜜をなめたのだが、映画では、そのリアリテイは伝わってこない——というよりも、この撮り方が意図的なものであるとすれば、そのリアリテイが軽いものに変容されている。実演を見た者か、実演について知識のある者しか、この映画のシーンを見て、それを実感することはできない。

このパフォーマンスで、マリナは、むき出しの腹にカミソリで星型の傷をつける。その星は、明らかにユーゴ軍ないしはワルシャワ条約機構軍の「赤い星」（ソ連の赤軍以来の）を示唆しており、星を形成する5本の線を5枚のカミソリ歯で刻み込むのである。しかし、そばにいればその痛みが共有されるはずのその行為が、映画で見ると、「けっこう浅く切っているな」というような醒めた印象をあたえるのだった。

マリナは、さらに、血がしたたる（切っているわりにはあまり出ない）腹の上に、等身大の氷の十字架のうえに裸のまま寝そべる。マリナは、このパフォーマンスで、震えがとまらなくなったらしいが、映画は、そういう「葛藤」を全く描かない。

マリナは、自分の「故郷」旧ユーゴスラビアが、内乱におちいり、ナチスまがいの人種浄化にまでエスカレートした90年代の状況をわが身に引き受けようとする。自分の身体をさいなぬ上記のアクションにくわえて、氷のうえで自分の背中を鞭打つことによつて、さらに自分の肉体に罰をくわえる。くりかえし「スラブの魂」を呪う（というより、その不条理を嘆くかのような）歌が流れるが、映画で見るかぎりでは、非常にナルシズム的なパフォーマンスに見える。

わたしの独断では、肉体主義的なパフォーマンスは、自分の身体を銃で撃たせたクリス・バーデンあたりで終わっていると思う。彼が極限をきわめたということではなく、彼が自分の身体を破壊（死）のぎりぎりのところまで追いつめざるをえなかったのは、それだけ身体のリアリテイが希薄になる状況が亢進したた

めである。そういうリアリティが「身体的」なものから「サイボーグ的」、さらには「アンドロイド的」などころに変わるなかで、肉体主義的なパフォーマンスは衰退した。そして、殺人やホロコーストもまた、意味を変えた。ナチのホロコーストとミロシエビッチのホロコーストとの違いも、この観点から考えられなければならない。

マリナ・アブラモヴィッチのパフォーマンスは、「再演」という方法で、こうした変化に対応しているように見えるし、もっと単純に、依然として彼女が「肉体」を信じているためにこういうパフォーマンスを演っているようにも見える。このパフォーマンスは、一応、スーザン・ソントークに捧げられている。が、晩年のソントークも、湾岸戦争への対応に見られるように、ボケた感じがある。そんな彼女に捧げられているとすれば、マリナのパフォーマンスにナルシズム以上のものを期待することはできないかもしれない。

巨大な「ワンピース」に身を包んでグゲンハイムの吹き抜け空間のせり上がって立つマリナの最終日のパフォーマンスは、そういうスノビッシュなナルシズムの浪費的極致である。

このパフォーマンスのタイトル「セブン・イージー・ピース」は、ブブラフェルソン監督、ジャック・ニコルソン主演の古典『ファイブ・イージー・ピース』(1970)を思い出させずにはおかない。こちは、マリナのような明確なチャプター分けはないが、60年代世代のアメリカへの政治的・文化的「呪詛」だった。そして、ニコルソンは、「無責任」と「逃走」という形でそれを表現した。これに対して、マリナのパフォーマンスは、引き受けることができない責任までも引き受けようとする。そして、それが出来ないことで自分を責める。これは、極めてキリスト教的であり、吐き気がするほど人間に対して傲慢な発想である。それは、うらがえせば、すぐに闘争に転化する。「闘争」よりも「逃走」だという語呂合わせがさんざんなされたのに、逃走の有効性は、いま逆に忘れられつつある。こんなもったいぶったパフォーマンスより、バスター・キートンがラッシュユする身ぶりを映したワン・ショットの方がインスパイアリングだ。

【追記／2007-05-23】ニューヨークの刀根康尚さんにアブラモヴィッチの感想を聞いたら、「そっけない」返事が届いた。たしかに「肉体派」のパフォーマンスはつまらない。わたしも、最近、ますます「舞踏」への関心を失っている。

パフォーマンスを終えてイギリスから帰ってきたところです。粉川さんのシネマノートでバベット・マンゴルトの撮ったアブラモヴィッチのパフォーマンスの記録の映画評も読みました。マリナのパフォーマンスは2005年のチェルシーの画廊でやったのも、みていません。バベットの映画も見ていないので何とも言えません。まあ、マリナとはウィットニーのグループ展で一緒になったり、横浜トリエンナーレでも一緒だったので会えば挨拶ぐらいするしパーティーでダンスを踊ったりしたことはありますが、それだけの話です。まあ彼女は70年代から未だにパフォーマンスを続けている点が引退してご隠居さんになったアーティストと違う所かもしれません。

肉体派というか、ボディ・アートと言われた60年代末に現れたコ

ンセプチュアル・アートの一傾向もあまり興味はありませんでした。あの頃はデニス・オッペンハイムまでボディーアートとおもわれていたのですから。クリス・バーデンを一躍有名にしたLAのハイウェイに寝転がったパフォーマンスを見た時も、楽屋がすけてみえてしまつて、しられました。(かれは多分リコ・ミズノ画廊のだれかをつかつてハイウェイ・パトロールに逮捕させるべく電話で通報させたようでした。そうしなければ発煙筒を焚いていても、自動車に轢き殺されたかも知れません)。そういう意味で田中岷の厳冬に裸で屋上などに長時間転がっているパフォーマンスも感心しませんでした。いわゆる舞踏家たちも同じです。僕は土方以外の舞踏家は認めません。土方はかれの最大の駄作である”肉体の叛乱”(1968)で一般に認められたのは彼にとつて大変な不幸でした。土方はぜんぜん肉体派ではなかったのです。

(パークタワーホール／イメージフォーラム)

2007年05月08日

きみにしか聞こえない (Kinishika kikoenai/2007/Ogishima Tatsuya) (荻島達也)

久しぶりに渋谷の街に来たら、欲望と競走意識と絶望の表情にわっと取り囲まれる感じだった。それが街だし、わたしが愛する場のはずだが、いつになく強い違和感を感じるのは、こちらの変化だろうか、むこうの変化のせいだろうか？

乙一の作品は、村上春樹などよりはるかにいいと思うが、この映画は、その映画化として、『暗いところで待ち合わせ』などよりはるかにいい出来だ。脚本(金杉弘子)がいろいろだ。

学校でも家でもかなり孤立している少女リョウ(成海璃子)が、ある日、なぜか突然ケータイなしでケータイの信号がつかってしまうという体験をする。相手は、シンヤ(小出恵介)というリサイクル屋で機械の修理をしている青年。彼は、実は、幼いときに両親の車に乗っていて事故に遭い、遺児になり、祖母(八千草薫)と長野県で暮らしている。事故のために聾啞になってしまった。まわりがみなケータイを持っているのに、「どうせ誰もかけてこないから」とケータイを持たないリョウと、ケータイを使えないシンヤとがケータイで話をするというシュールな設定が、非常に面白いし、ユニークだ。

かつてドイツの文芸批評家のワルター・イェンスは、カフカは、人間を「虫のように」描くのではなく、「虫として」描くのだと言ったが、この映画は、乙一の原作では、ひよつとして、ケータイでの通信が、孤独な二人の勝手な「夢」や「幻想」や「想像」であるかのように読めてしまうかもしれないところを、ずくと突き上げて、「夢」でも「幻想」でも「想像」でもない、まさにケータイなしでケータイできる世界へわれわれを連れていく。神奈川(?)と長野とのあいだに1時間の時差を設定した仕掛けは、後半のドラマで活かされる。

二人のコミュニケーションは、ある種のテレパシーであり、ケータイという装置を持ち出さなくてもよいかもしれない。人は誰も孤立した島ではない。「自

分」のなかに、〈過去〉〈現在〉〈未来〉の他者を潜在させ、現存させている。だから、〈いまここ〉のわたしと、〈いつかどこか〉のあなたとが出会っても不思議ではない。わたしがわたしだけだと思うのは、その複数の〈わたし〉はみなシャイだからだ。シャイな〈わたし〉が会い、会話するためには何らかの道具がいる。それを「メディア」と呼んでもいい。

いまの時代は、リョウやシンヤのような「群れない子」の方がユニークな生き方のできるのかもしれない。シンヤは、そのうえ、「機械」を「自然」としてあつかえる新しい感覚がある。リサイクルの作業所に持ち込まれるさまざまな廃品を再生する能力は、シンヤの場合、「自然愛」のようなものに裏打ちされている。

リョウのヴァーチャルなケータイには、リンヤとは別に「原田リョウ」という女性（片瀬那奈）からもかかってくる。同じ「リョウ」であるところに隠された意味があるのかもしれないが、映画でははっきりしなかった。彼女に忠告してくれるお姉さん役のような感じで出てきて、すぐ消えてしまう。このキャラクターはなくてもよかった。乙一の『きみにしか聞こえない』と『失われる物語』を使っている関係で、出さないわけにはいかなかったのか？

【追記／2007-05-17】上述の個所について匿名希望の畏友から次のコメントをもらった。

あれは、思うに、少女のリョウが未来の自分と交信していたんですよ。だから、原田リョウは少女リョウがシンヤに会う前に警告めいたことを言ったんです。少女リョウはピアノが弾けなくなっていたけど、それを克服し、母親が感激するシーンがありますが、その延長で少女はピアノの先生になったというわけです。リョウは結婚して原田姓になっており（結婚指輪をしてる）、何よりも、未来のリョウである証拠に、（わたしの記憶が確かなら）最後に赤いテープレコーダーが原田の部屋にありました。

◆映画の冒頭の自転車を使った「風見鶏」からして、この映画にはさまざまな暗示記号が鑄込まれているのだが、流れとしては、そういう布石を活かさない方向で展開し、それはそれでいいという気がする。そういう意味で、「原田リョウ」の導入は余分という感じが依然する。ただし、これが、「原田リョウ」ではなくて、「野崎リョウ」だったら、時間をもう一度ねじらせる意味で、面白いと思う。（東芝エンタテインメント試写室／ザナドゥー）

2007年05月16日（1）

怪談 (Kaidan/2007/Nakata Hideo) (中田秀夫)

三遊亭圓朝の面白さを教えられたのは、花田清輝の引用からだった。彼は、圓朝から始まる「しゃべるようにかく」文体をとりあげ、この方が、「『かくようにしゃべる』鵲外なんかの文体よりも、はるかに未来につながるなにかをもっていることだけはたしかである」と書き、「伝通院の八ツの鐘がボーンと忍ヶ丘の池に響き・・・」という『怪談 牡丹灯籠』くだりを引用していた。わたしは、この「ボーン」に惹かれ、当時岩波文庫の緑版で出ていた原作を早速読ん

でみた。いまわれわれが目にする圓朝の原作は、彼が、晩年、速記者に書き取らせたものであり、元はライブの語りである。その間合いや擬声語の絶妙な使い方に惹き込まれた。

この映画は、一龍斎貞水の講談的な語りとともに始まるが、ここで、この映画の方向がはっきりする。つまり、この映画は、三遊亭圓朝の『眞景累ヶ淵』（しんけいかさねがふち）の世界を映画の世界にそっくり移すということはしない。むしろ、「そっくり移す」ためには、相当のデフォルメが必要だ。ここでは、そうはしないで、適度に『眞景累ヶ淵』的要素をそのままバラして観客に提供するという折衷的方法だ。

その場合、語り以外の部分は、舞台化された『眞景累ヶ淵』に近づけた方が面白いと思うが、映像は、舞台的よりも映画ドラマ的である。圓朝講談で非常に重要な音の効果への配慮も薄い。

多少「舞台的」な要素を考慮したのかなと思わせるのが、主役のキャスティングである。新吉を演じる五代目・尾上菊之助は、いわずもがな歌舞伎の女形であり、三味線の師匠・豊志賀を演じる黒木瞳は、宝塚出身である。が、2人の舞台的バックグラウンドは、この映画が、『眞景累ヶ淵』の舞台を継承するには、力弱い。なぜ二人が抜擢されたかはわからないが、尾上菊之助は、新吉のどこか自主性のない色男を演じるには向いている。黒木は、原作のなかで表現されている「男嫌いで堅い」性格には一応対応している。

2人の出合い方は、映画と原作とは相当ちがっている。映画では、タバコ売りの新吉が道端で顔をあわせた豊志賀に「タバコはいかが」と声をかけ、一度遠慮した彼女がもどつてきて「やつぱりもらっておこうか」となるように描かれている。原作では、豊志賀は、そんなもの欲しそうなことは絶対にしない。彼女の「男嫌いで堅い」姿勢は、職業上の必要条件だった。原作によると、師匠が「堅い」からこそ、「大家（たいけ）の娘」も稽古に来る。そのうえ、「堅い師匠」だということで、逆に男が稽古に集まったりもするのだという。新吉も、そういう男の一人として豊志賀の家に手伝いに来た。2人が恋仲になるには、映画よりももっと時間がかかっている。

黒木瞳は、宝塚出身といっても、宝塚の舞台の気配を完全に消してしまった女優（というよりテレビタレント）である。わたしは、彼女の演技に感心したことが一度もないのだが、彼女の目は、そこその屋敷と地位のある夫のもとで妻をやっているが、どこかで財産や子供のことが気になってしかたがない女といったキャラクターにぴったりの、どこか醒めた、ときには怯えを含んだ目である。といって、その怯えは、家庭内サイズで、それが極端な狂気にエスカレートしそうにはない。これは、『眞景累ヶ淵』の豊志賀には向かないキャラクターである。

原作『眞景累ヶ淵』（岩波文庫、1956年）の冒頭で圓朝がユーモラスな口調で語っているが、明治の文明開化とともに、非合理的な「幽霊」という概念はすたれてしまい、幽霊が見えるというのは「神経病」だということになってしまったから、これから話す「怪談」は、怪談ではなくて「眞景」なのだ、ただしその「眞景」には「神経（病）」が「かさね（累）」られてるんだよ、と。下総（いまの千葉県）の羽生村にあるということになっている眞景累ヶ淵は、いわば、

「真景」と「幻景」とが「かさなる」「淵」＝接点であり、異なる時代、シュールな世界とリアルな世界等々がまじりあう場なのである。

映画は、そういう異次元のかさなりあいへの意識が薄く、すべてがどろんとした同じ平面で描かれる。「親の祟り（たたり）が子に報い」的な因果応報を文明開化の過渡期特有の斬新で前衛的な感覚で移し替えた圓朝のチャレンジがこの映画では死んでいる。

圓朝のねらいとしては、かつて「怪談」とみなされていた題材を使って、現代（明治初期）のドラマを作ろうとした。そして、幽霊が「神経病」の産物だとしても、それは、黴菌（ばいきん）に感染してなり、薬で直るといったものではなく、それまで「因果」と呼んでいた歴史的経緯がからんでいるということを暗黙に主張している。

この物語には、江戸から明治への激動の転換期の世相の雰囲気の色濃く出ている。藩士・深見新左衛門（榎木孝明）が金貸の皆川宗悦（六平直政）を殺すのも、豊志賀が、「男嫌いで堅い」というの暗黙のルールだった師匠のモラルをやるのも、二歳の若者・新吉がまきこまれる諸事件も、「因縁」から出て来たというよりも、時代の諸相である。そうだとすると、いまの時代は、かつて「荒唐無稽」なものと思なされたものが、ヴァーチャルな現実として「真景」になるわけだから、『真景累ヶ淵』は、「怪談」ではなく、「実談」になるべきだろう。それにしては、この映画の愛憎も欲も、リアリティが薄い。

（映画美学校第一試写室／松竹／ザナドゥー）

2007年05月16日（2）

ベクシル 2077 日本鎖国 (VEXILLE/2007/Sori Fumihiko) (曾利文彦)

京橋から地下鉄で渋谷に急ぐ。ハチ公前って、なんでこんなに人が集まるんだろう？ みんなが行くところにみんなが集まる「みんな主義」はあいかわらず。とはいえ、かく言うわたしも、「みんな」が気にする曾利文彦の新作だということでこの試写にやってきた。

CGは、Autodeskの既成モデルソフトのオンパレードといった感じ。その意味ではそこそこに楽しめるが、すべてのキャラクターが、ひたすら「まじめ」で、冗談の一つも言わない。独占企業が、人間をアンドロイドに改造しようと画策し、それに抵抗する「人間」と、支援するアンドロイドの話だから、深刻があたりまえなのかもしれないが、そういうときこそ、「残酷」な笑いやブラックユーモアが生まれる。そういうものは、この映画からは感じられなかった。そういうものに触れるレベルが欠落し、ただひたすらドンパチに終始している。

「ハイテク鎖国」をしている日本に潜入する国連軍の女性兵士ベクシルの声を担当しているのは黒木メイサだが、おそらく、彼女はモーション・キャプチャーにも参加しているのではないか？ というのは、ベクシルは、よくもわるくも黒木メイサだからだ。『カミュなんて知らない』ではおぼつかなかった黒木も、いまや売れ子だ。が、「悪女」を演じてマジメすぎる彼女の一次元的演技そのままに、ベクシルの表情と身ぶりは単調だ。しかし、この黒木が、プレスインタビューのなかで、面白いことを言っている——「今、みんな街中でメー

ルを打っているけど、嬉しいメールも悲しいメールも、無表情で打ってますよね。それってどこか歪んでいると思う。その歪みが悪化していったら『ベクシル』みたいなことだって起こりうる」。

黒木がこう言ったのだとすれば、彼女は、『ベクシル』の事態を、いまのテクノロジーの「歪み」と見ている。しかし、問題は、そういう「歪み」を生み出しているのが、「いまの」テクノロジーかという点だ。テクノロジーが「いま」より後退したことによってそういう「歪み」が出ているのではないか？ ケータイ・メールは、コンピュータの本来の可能性を極度に制限している。ユーザーの「無表情」はその結果である。（だから、映画はこの「無表情」の微細な表情を描かなければならないのだが）。

曾利文彦は、プレスのインタヴューのなかで、「今のテクノロジーの進歩というのは、知らないうちにひとつのつながりを絶っていく、個人化・孤立化していつている」と言う。だが、それは、「進化」ではない。「個人化・孤立化」は、電子情報テクノロジー以前の機械テクノロジーの本領だった。いまインターネットの世界で起こっているような「個人化・孤立化」は、電子テクノロジーを機械テクノロジーの政治でコントロールしようとするところから生じたゆがみであり、それは、いつかは自己矛盾に陥って、崩壊するはずだ。どんなにプロテクトをかけてもやぶられてしまうネットワーク、うわべだけ「人道的」な見地から抑止されているがかぎりなく「進化」している遺伝子操作や生命の人工的な創造の例を考えればよい。

曾利がプロデュースした『APPLESEED アップルシード』でもそうだったが、CGを駆使した（特に日本の）作品は、なぜか、「地球」とか「日本」とか、話の規模が大きくなる。CGは、むしろ、細胞のなとか、規模の微細な世界を描くときの方がその本領を発揮すると思うのだが、そうはならない。これは、リアルズムへの考え方で腹をくれないからではないだろうか？ CGで微細な皮膚や微妙な表情を出すのは大変だ。だから、そのへんを省略する。動物ものではその点、（動物同士なら「こりやインチキだよ」というかもしれないが）かなりの省略が可能だから、腹をくくれる。本当は、人形劇でも表情や身ぶりをクソリアルズムで描くわけではなく、相当な省略表現をしているわけだが、それにはしっかりとリアルリズム観（現実をどう知覚し、どう表現するかについてのコンセプト）があいまいなのだ。

ちよつと考えてみても、この映画が前提にしているテクノロジーや政治、そして情報についての考えは、遅れているし、基本的にまちがっている。2067年に、日本が「ハイテク鎖国」を開始し、諸外国は日本で何が起っているかわからなくなるといふのだが、そもそも、そんなことができる技術が可能になった時点で「日本」が存在しているかどうかもある。また、ここで言われる「日本」は、情報論的な日本ではなくて、あくまでも情報論以前の地理的な日本にすぎない。安倍首相の「愛国」や「郷土愛」がだめなのは、そこで前提されている「国」や「郷土」が電子情報化時代の脱領土化されたコンセプトではなくて、手で触れば「実感」できると思われている地理的なコンセプトにすぎないからであるが、この映画も、ハイテクというよそおいで身をかためながら、その基本コンセプトが古すぎる。

情動的・情報論的な鎖国は、いまの日本がやっていることである。それは、うまくいっていないが、この「鎖国」を映画のイメージにすると、ジョン・カーペンターの『ニューヨーク 1997』のSF版になってしまうというでは、映画的に芸がなさすぎる。

アンドロイドが作れる技術が登場するという2067年になっても、闘いという銃撃と殴り合いがメインであるのが理解できない。日本列島から情報が漏れないようにすっぽりシールドをかけてしまうような技術があれば、電子的な方法で「人間」やアンドロイドの動きを止めてしまうことも可能はずであり、その方が爆発にもとづく、どのみち化学的（つまり電子テクノロジー以前の）技術に頼るよりも効果的だろう。

この映画の「ハイテク鎖国」という発想は、いまのインターネットで使われているファイヤーウォールあたりのコンセプトから連想されているような気がする。わたしに言わせれば、ファイヤーウォールで武装したインターネットは、自分で自分の首を締めている。インターネットの可能性を制限し、それが出来ることを放棄している。ファイヤーウォールは、インターネットの進化ではなくて、退化である。インターネットが変えてしまう力を抑止し、世界を現状維持にとどめるための政治的操作にすぎない。

情報技術が進むにつれて、「中心／周縁」という発想よりも「トランスローカル」(translocal)という観念が重要になる。「物」優先の発想では、「肉体」にインパクトをあたえる「物」としての「ここ」がすべての「中心」だった。そういう「ここ」から発して、その「外部」が構想されるから、「外国」は「ここ」からすれば、「あちら」であり、「ここ」よりも観念的であり、「知識」で構築されたイメージにすぎなかった。しかし、電子テクノロジーは、そういう「ここ」をどこにでもある「ここ」（トランスな「ここ」）にする。

「日本」について言えば、いま、「日本」はニューヨークにもあるし、ベルリンにもある。それは、ニューヨークやベルリンに「日本人」がいるからではない。「日本」を情動的に構築できるところでは、「日本」がどこにでも出現できるということだ。だから、世界にちらばる「日本人」が、インターネット上の「セカンド・ライフ」の世界で「愛国心」をいざくことが可能であり、そういう閉ざされた「日本」に引きこもることも可能である。それを「ハイテク鎖国」と呼ぶことは可能だが、その「国」は、日本列島としてあるのではなく、ネットのなかのヴァーチャルなトランスローカルな時間性のなかにある。

後半、このドラマの「諸悪の根源」があげられるが、それが一人の「悪玉」に集約してしまうのは、あまりに子供向きではないか？テクノロジーの「進化」が多様化と微細化だとすれば、「悪」も多様で微細化するだろう。ここでは、近代主義のドラマ構造（主人公、善玉、悪玉・・・）自体が成り立たなくなるはずであり、こんな単純にはいかなくなる。

（シネカノン試写室／松竹）

2007年05月21日

監督・ばんぞうー (Kantoku Banzai! / 2007 / Kitano Takeshi) (北野武)

タイミングが悪くて公式では「最終」の試写に飛び込むことになった。30分まえに行ったが、配給の人は誰も来ていなかった。「うゝん」と口をにこす感想を語る人が多いので、配給さんまで投げてしまったのかと一瞬思う。試写室のドアが開いていたので、座って待っていると、しばらくして、列に並んでくださいと言われた。外にでると、けっこう長い列。早く来てもこれじやいい席は取れないなどがっかりして入場すると、なぜか、みな後方に座り、前の列はほとんど空いている。前の方を敬遠する大学の教室を思い出しながら、いるも座る席に無事着席。

結論的に、わたしは、「売れない3部作」（を作ると北野が言っている）の第1弾『TAKESHI'S』よりも面白く見た。まあねらいがはっきりしている。冒頭、北野武を模したハリボテの「タケシ人形」がMRIのトンネルに入って行き、次にG、胃カメラ、超音波エコーと次々に診断を受ける。つまり、「北野武」の分身が全身的に診断されるわけだが、それは、あくまでも北野武の分身にすぎないのである。医者が、「今度は本人に来るように言ってくださいね」と医者が言い、イントロを終える。これは、これから展開する「北野武」という「おバカな」映画監督についての言及と分析は、あくまでも北野武の分身についての言及と分析にすぎないという示唆でもある。

わざわざそんなことを示唆しておくところが、北野武（この映画の監督）のまじめなところであるが、この映画は、自分に対してまじめすぎるることによって出来上がった作品だ。この映画を見ながら、わたしは、先日『天才で死んでしまった永川玲二が、『ユリシーズ』の翻訳者として知られていた若き日、文芸誌の座談会で、自分は現代文学のスタイルを知りすぎてしまったので、自分では小説は書けないとカッコいいことを言って、周囲を沈黙させていたのを思い出した。北野は、この映画で、いろんなスタイルを知り尽くしてしまったので、そんなのこ恥ずかしくって作れねえやいといった顔で、「やくざ映画」、「小津安二郎風人情劇」、「昭和30年代映画」、「ホラー映画」、「ラブ・ストーリー」、「忍者もの」、「SFスペクトル」のパロディ版を次々と披露する。若き永川玲二のようにペダンティックに斜めにかまえて自分では作らないというのではなく、一応作ってしまうところが北野らしいしたたかさである。

あり意味で、この映画は、北野武がビートたけしとしてテレビでやっていることと、映画でやっていることとのギャップを埋めたにすぎない。「昭和30年代映画」に北野の幼少時の生活にダブる描写があるように、随所にこれまで彼がやってきたことがしたたかに引用されている。こういう形で彼は、自伝と方法論的整理をしているとも言える。

巨匠というのは、あるレベルのものが出来たら、それを反復し、細部を磨きあげて骨董趣味的な鑑識眼からケチをつけられないようにするものだが、北野はそういう巨匠性を拒否し、熟知のものを打ち壊す。それは、ある意味で『90年代的「批判理論」の継承者であることを意味するなんていうと彼はテレるだろうから、言い換えれば、要するに『90年代的シラケの文化を吸収した者の典型的反応である。自己肯定的なビートたけしなど存在しないが、自己肯定のポーズをとることによって「世界的」となったのが北野武だった。

しかし、アンチロマンや批判理論を無意識に体现している北野武IIビートたけしは、このような方法で、自己を批判しつくせるだろうか？ というよりも、彼は批判理論の限界を知らない。別に学術的な言い方で韜晦するつもりはないが、アドルノやベンヤミンの思考は批判理論をこえているかぎりでも有効性を保っている。批判理論でしかなかったハバマスが無残さを見ても、また、シラケを理論化したボードリアルが所詮はその批判の渦巻きを内へ内へと掘り下げて行き、最後にはそれは、ボードリアル節とでも言うべき「心地よい」物語形式になってしまったのを見ても、批判はもはや終わりである。

映画のなかで「北野武監督」は、「暴力映画は二度と撮らない」と宣言するが、そう言いながらふとした瞬間に「暴力映画」風になってしまふということを自虐する。しかし、ダメだと言って見本を見せる「小津安二郎風人情劇」、「昭和30年代映画」、「ホラー映画」、「ラブ・ストーリー」、「忍者もの」、「SFスペクトル」のどれよりも、どうひねったとしても、「暴力」をあつかうときが一番面白いのは否定できない。どの道映画は「虚構」なのだから、もう「批判理論」は卒業して、映画の虚構に徹してはどうですかね？ これだと、ネタ切れを韜晦しているようにしか見えないよ。

(映画美学校第一試写室／東京テアトル／オフィス北野)

2007年05月22日(1)

ショートバス (Shortbus/2006/John Cameron Mitchell) (ジョン・キヤメロン・ミッチェル)

『ヘドヴィグ・アンド・アングリーインチ』のジョン・キヤメロン・ミッチェルの5年ぶりの新作なので期待した。残念ながら、前作で示された感覚と時代認識は、大幅に後退した。対立項を失ったポスト・ベルリンの壁世代(あるいはそういう時代に生きる人々)の情念を見事に映像化した前作に比して、ポスト911世代(あるいはそういう時代に生きる人々)が新につかんだものは、全く描かれていない。ひよっとすると、ポスト911人間は、この映画のように、準ファシズム的な集団性にひたって自分をなぐさめるといいうなさない状態に陥っているのだろうか？

毎度のことながら、セックスを表現する映画を日本で上映することの虚しさ、この映画の上映からも感じられる。隠す意味など全くないのに、いたるところに出現するボカシ。わたしたちは、依然、検閲が大手を振る国に生きている。

80年代のフリーセックス・パーティーを再現しているかのようなショートバスというサロンの常連として登場する「元ニューヨーク市長」トビアス(アラン・マンデル)は、明らかにエドワード・コッチがモデルになっている。

最初映像に映る「むつまじい」カップルが、実は、全然そうではなく、女(リー・スツクイン)はオルガスムに達するフリをしている(faking orgasm)ことがわかる。その彼女がセックス・セラピーを職業にし、自分たちと似たような患者の質問には、faking orgasmを薦める。自分の世紀をビデオに撮り、自慰でしか性的快樂がえられない男もいる。そうした描写はみな面白い。わたしには、

それがセックスであり、それを変えることはないと思う。が、映画は、そこからいわば「コミュニケーション」な一体感を持ったオルガスムへ向っていく。

こういう作品を見ると、70年代に突出したセクシャリティの文化はどこへ行ったのかという気持ちに襲われる。80年代流のフリーセックスのカルチャーには、一体感を高く評価する価値観が根底にあった。しかし、社会の多元化と連動して出てくる「多数性」や「マルチチュード」というコンセプトのなかで突出していたゲイカルチャーの先端部では、ゲイ・セクシャリティというものは、「男性／女性」というセクシャリティを質的に超えるものという認識があった。ここでは、一体感＝オルガスムという単純極まりない性概念は瓦解する。性的快楽は、「オルガスム」ではなく、いわば「分子的」な「ポリモーファス・パーヴァーシティ」(polymorphous perversity)こそが、性的快楽のスタンダードになる。その意味では、セクシャリティは、「ホモ」か「ヘテロ」かではなく、ガタリが言った「ポリセクシャリティ」か否かが問題になる。ここから下降して、従来の「男性」「女性」というセクシャリティも脱構築されるので、「男」「女」がこの映画のように「乱交」パーティを開いても、そこでこの映画が観客に「感動」を求めるような形で描く「一体感」は生じないし、もし生じるとしたら、そこでは「ポリセクシャリティ」が単なる「モノセクシャリティ」に単純化されているのだ。

セクシャリティは、単なる個々人の趣味の問題ではなく、社会性を規定するから、この映画が描く単純で幼稚なセクシャリティがいまアップ・トゥ・デイトなものになっていくのだとすると、そこでは、ある種の性的ファシズムが進行していると言わざるをえない。90年代に少しは進化した「ばらばらでもいい」という「知恵」がいま瓦解し、ふたたび「一体感」を求める風潮が強まっているのか？

ここでも、911がもたらした「孤立」や「不信」がテーマになっている。映画のなかで起こる停電に、登場人物たちは911の再来を予感し、おびえる。そして、その「不安」が性的コミュニケーションへの指向を強めるのだ。だが、そうだとしたら、まるで911の「陰謀」の思う壺ではないか？ 911から学べることは、人はみな孤立しているのであり、信じられないものだとしたことではなくて、孤立し、信じられないと考えれば、昔からそうであり、孤立か連帯か、信じられるかどうか——という基準とは別の基準を求める以外に人間関係は成立しないということである。そんなことは、ベトナム以後みんなわかっていたはずなのに、ブッシュといっしょに、反ブッシュであるはずの人々もいっしょに意識が後退してしまった。

上で書いた「ポリモーファス・パーヴァーシティ」(polymorphous perversity)だが、『アメリカン・スプレnder』のなかで、ハービー・ピーカーと恋人のジョイス・ブラナーの面前で、友人のロバート・クラムが若い女の子におんぶしてもらって喜んでいるのを見て、「[polymorphously perverse]というシーンがある。ちなみに、わたしが1995年に解説したウェブサイトがPolymorphous Space となつてゐるのだ、[polymorphous perversity]のことも意識してのことだった。

(アスミック・エース試写室／アスミック・エース)

2007年05月22日(2)

ブラッド (Rise: Blood Hunter/2007/Sebastian Gutierrez) (セバスチアン・グティエレス)

典型的なB級ホラー。わたしは面白く見たが、その魅力の大半をささえているのは、ルーシー・リュウ。彼女がいなければ、この映画は全く面白くなかったろう。ルーシー・リュウのファンは必見。

それにしても、ホラーなのにぞっとするシーンが(わたしには)全くなかった。すべてが(わたしの)日常的・映画的感觉の許容範囲の域を全く出ない。血糊もふんだんに使われ、肉体のあつかい方も、残酷であるはずだが、(わたしには)抵抗なく受け入れられる。わたしの感覚がマヒしているのか？

アニタ・オデイのジャズ・ボーカルが聞こえるが、曲解すれば、この映画は、ある意味でサラ・ヴォーン的であるよりもアニタ・オデイ的である。パッションのなかに微妙な隙間があり、ドロドロしてはいないのだ。

ヴァンパイア映画のヴァリエーションだが、ヴァンパイア映画につきまとうキリスト教的テーマは見えない。あえてそういうものを発見するとすれば、刑事の父親(マイケル・チクリス)に反抗し、家庭を拒否する娘トリシア(マーゴ・ハーシュマン)がヴァンパイアになることか？

(映画美学校第2試写室/LIBERO)

2007年06月05日

ウィカーマン (The Wicker Man/2006/Neil LaBute) (ニール・ラビュート)

最初のシーンが出てからも、うしろで日本語ぽい英語(男)と普通の英語(女)が聞こえていて、やな予感がしたが、案の定、映画の途中で背を蹴られる。そして、クライマックスで女が興奮した声でストーリーについて口走る。あまりに耳障りなので後ろを睨んだら、やめた。女は金髪で、男に肩を寄せあうようにして見ていた。背を蹴ったのは男の方らしい。デートの場所を間違えているやら。たまにいます。

こういう男は、この映画で描かれる島に行くべきだろう。そして最後にこのニコラス・ケイジが演じる男エドワード・メイラスのようになるべきだ。この島は、要するに「アマゾネス」が自主管理するコロニー。しばしば蜂の巣もコロニーと呼ばれるが、このコロニーは、女王蜂が支配する蜂のコロニーとアナロジカルな関係になっている。女王役のススター・サマーズアイルを演じるのはエレン・バースティン。彼女は1932年の生まれだから、もう74歳になるわけだが、歯のあたりを除けばまだまだ若い。

そういう設定だから、キャスティングとメイキャップで強調されているのだろうが、出て来る女性がみな存在感がある。メイラスの婚約者で、突然姿を消してしまったウィロー役のケイト・ビーハンなどは、まるで無声映画の名女優のような目つきで最初からその存在感と、どこかこの世を超越している夢見がちな才

ーラを発している。メイラスが単身乗り込むサマーズアイル島のホテル・バー(?)のマダム、ビーチ(ダイアン・デラノ)にしても、メイドのシスター・ハニー(リリー・ソビエスキー)にしても、なかなか迫力がある。

しかし、この映画は、色々と気を持たせながら、まさかそんな単純なと思う方向に進む。最初に想像したのは、これは、ケイジの幻想プロセスを映すのかということだった。車から落ちた人形を渡すために追いかけて停車させた車が、母親と娘を乗せたまま大型トレイラーに激突され、炎上。娘を助けようとしたケイジは二次爆発で吹き飛ばされる。しかし、同僚の女性警官(これも意味ありげな顔ばかりする)によると、車のなかには誰もいなかったという。ケイジは、この事件後、その激突の悪夢と白昼夢に襲われつづける。そのたびに彼は鎮静剤を飲む。だから、この映画全体が彼の悪夢・白昼夢という形式になっているのかと思っただ。

冒頭、田舎街のコーヒーショップにケイジと同僚のピート(マイケル・ワイズマン)がいて、彼がカウンターで物思いにふけていると、カウンターのなかの女性が、「ハンバーガーでトリップしてんの？」などと意味ありげなことを言う。このワイズマンがなかなかいい演技をしており、のちに重要な役をするのかと思ったら、見せ場はここだけなのだった。すべてがこの調子。

問題のコロニーでは男性は子孫存続のためのただの種馬的存在で、マジョリテイは女性である。しかし、その核は、「シスター」だらけであるように、きわめてキリスト教的色彩が強い。エドワードは知らなかったが、ウィロウは彼の娘を生んでいたという。その娘が行方不明になったから助けてというウィロウの手紙が∞年ぶりに届き、エドワードは島に乗り込んだのだったが、娘を探してあやしい水槽を調べると、そこにはキリスト像があつたりする。

あえて拡大解釈すると、エドワードが娘かわいさで、島を搜索するやり方(警官だからそうなるのだが)は、ブッシュがイラクに乗り込むやり方とイメージが重なる。島は、シスター・サマーズアイルの私有地なので、州の法律に全面的に従う必要はないし、エドワードはこの島が属するワシントン州の警官ではないので、この島を搜索することはできない。しかし、彼は、定期的に荷物を運搬しているセスナ機の男を買収して島に乗り込み、家々に乱入する。だから、このコロニーが、キリスト教を感じさせないものになっていれば面白いのだが、むしろ原理主義的なキリスト教やクー・クラックス・クラン的なものを感じさせる。

わたしは見えないが、ケイジの役をクリストファー・リーが演った『ウィカーマン』(The Wicker Man/1973/Robin Hardy)のリメイク。
(ソニー試写室／アートポート)

2007年06月06日

夕風の街桜の国 (Yunagi no machi, sakura no kuni/2007/Sasabe Ki-yoshi) (佐々部清)

麻生久美子がこれまでで最良の演技を見せた作品だ。広島で被爆し、生き残った平野フジミ(藤村志保)とその娘・皆実(麻生久美子)と息子・旭(伊崎充則)の物語(「夕風の街」)から始めて、養子に行き、名も変わり、初老の歳を

迎えた旭（堺正章）とその娘・七波（田中麗奈）の物語（「桜の国」）につなぐ。そのあいだに、皆実と旭の妻・京花（栗田麗）は白血病で死ぬ。皆実の「白鳥の死」を麻生が悲しく、美しく演じる。日本が「拝金主義」に陥る以前の（そのころの映画ではよく描かれた）ある種の素朴さや「つつましき」（この言葉が生きていた時代）を麻生とその恋人（打越豊）役の吉沢悠が味わい深く（ということとは「昭和30年代」映画風に）演じる。

被爆の直接的な映像は出さない。もっぱら、あの地獄を被爆者自身が描いた「原爆の絵」を使う。幼い皆実が被爆した妹を背負って夜道をさ迷い、彼女の背中で妹が死んで行くシーンと、米軍が撮影した核弾頭の爆発と廃墟化した広島への俯瞰写真がわずかに出て来るだけ。それがかえって、日常のなかで何世代にもわたって続く原爆投下の呪いがあらわになる。映画のなかで、広島の人々は原爆のことに触れたがらないという。

映画で使われたのと同じかどうかはわからないが、「原爆の絵」はウェブで見られることもできる。「原爆の絵 解説・インデクス」は、「3枚の絵とそれらが描く場所を特定している」。

昭和30年代のシーンで、麻生と藤村が銭湯につかるシーンがある。彼女らも、そしてそこですしよになる女性たちの身体にも、肩や腕や脚にケロイドの跡がある。被爆地の銭湯をなにげなく撮るという視点はすごい。

皆実が26歳で死んだのち、弟の旭は、水戸から広島に戻る。彼は、疎開で被爆をのがれ、そのまま叔母夫婦の養子になっていた。『歳から広島を離れていた彼は、すっかり茨城弁になっている。すぐに「・・・だっぺ」が出てしまう。少年時代から壮年までを一人で演じる伊崎充則は、なかなかいい演技を見せる。

旭（伊崎充則）は、広島で少女・京花に出会う。彼女は、母の裁縫の手伝いをしている。彼が彼女を好きに成ったとき、母は、被爆者との結婚に反対する。彼だけが被爆を逃れ、「ピカ」の呪いから自由な家系を維持できると思っていたと言う。被爆者が被爆者を差別するという屈折。夫と二人の娘を原爆で亡くした彼女からすれば、そう考えるしか救いがない。しかし、旭は京花と結婚し、七波をもうける。やがて、京花は、小学生の七波を残して死ぬ。

昭和33年（1958年）の「夕風の街」広島と、平成19年（2007年）の東京（「恋が窪駅」の看板が映る）との前後2つのパートに分けながら、フラッシュバックする映像は、重層的に原爆のしこりを強烈に印象づける。ドライな活動的な女の子風に登場する田中麗奈が演じる七波は、最初、原爆のことを知らないかに見える。父親（堺正章）は、そのことを全然話さずに彼女を育てた。が、彼女は、母親が黒い血を吐いて死んだのを覚えていて。そういう彼女に、彼女の一家の受けた試練を知る機会がやってくる。

麻生久美子が「昭和30年代」の女を演じたのを意識するかのように、田中麗奈は、いまの若い女性を演じようと意識しているように見える。つまり、（最初は）過去を意識せず、割り切りがよく、じめじめしない。そういうキャラクターを演じようという意識が少し出すぎている感じがしないでもないが、その強さは、それが両親や祖母の被爆を知るにつれて次第に変わってくるところを出すための

布石なのかもしれない。それを映画で出すには、『暗いところで待ち合わせ』とは少しちがう演技をしなければならぬからだ。

伊崎充則がほどよい存在感で演じた旭の老年時代を演じるには、堺正章はあまりふさわしくない。テレビでふざけている彼の笑い顔が染みついているわれわれ観客には、堺が真面目な顔をすればするほど、いきなりすっとんきょうな大声を出すのではないかという思いがしてくるのを避けられない。堺のキヤステイングは、プロデューサーからのものであつて、監督は最初「意外に思った」そうだが、これはミスキャストである。それと、堺の方も、もしそういうキヤストを引き受けたのなら、言葉のどこかに（伊崎が見せた）茨城弁の残滓でもただよわすべきだった。茨城弁というのは、歳をとつても消えないものであり、むしろ、歳をとればとるほど出て来たりする。ところが、堺の言葉は、全くの東京弁（というか堺正章弁）であつて、そういう配慮が全くない。そういうことならば、伊崎にも、その程度の訛（なまり）を発音させておけばよかったということになる。（松竹試写室／アートポート）

2007年06月12日

ダイ・ハード 4.0 (Live Free or Die Hard/2007/Len Wiseman) (イン・ワイズマン)

公称では「世界で最初の試写」だというので、午前8時開場、9時上映といういささかわたしの生活時間を狂わす試写会にはせ参じた。妙な動きでもしたら、すわ「痴漢」にされかねない密着空間に驚きながら、ふだんは乗ったことのない早朝の地下鉄で六本木へ。空港なみのセキュリティチェックだということで、極力荷物を減らし、ふだんは着ないポケットの多い上着に必要最低限の品物を詰め込んできたので、すんなりと入場。席はかなり空いていて、希望の席を確保。しかし、寝ていないせいとか、周囲の話し声が頭に響く。大声で話をしている人がいると相手の方は寡黙なことが多く、一人の話ががんがん周囲に響く。「あの人、ファンタジー好きじゃねえだろうてのがオーブニングでわかるよね、ククク」なんて声が聞こえ、神経をさかなでされるが、何とか上映開始時間まで耐える。が、配給会社の人の挨拶がはじまる直前になって、両手にポップコーンとコーラをかかえた紳士が隣にどかりと座り、いままでの自由が吹っ飛ぶ。この御仁、映画が始まった後もポップコーンをポリポリ音を立てて食う。そのたびに安いバターの臭いがただよう。最初は、どうせジェットコースター・ムービーなのだから、そういう些細なことは忘れさせてくれるだろうと思っていたら、意外とこの作品、繊細なオーブニングで、ポリポリ食う音が気になる。ついに、「すみませんが、うるさいんですけど」と言ってしまう。そのとたん、口元に持っていた手がストツブレーションになったのが面白かった。

配給会社の話では、この日に上映されたフィルムは、まだ色調製が済んでいないプリントで、青みが強いとのことだったが、全体に緑を帯び、肌の色がややセピア系になるところが、かえってよいような気がした。サイバーテロが主題で、全米有数のという設定のハッカーが登場するが、デジタルレベルでの妙技にはお目にかかれない。そのかわり、見どころは、これでもかこれでもかとエスカレーターするアクションとかっこいいガンエフェクトだ。実際のサイバーテロになった

ら、ガンはほとんど有効性を持たないはずだが、映画では依然、ガンが見せ場になる。映画とはそういうものなのだ。おそらく、ガンが映画からなくなるとき、映画は映画ではないものになるのだろう。

ブルース・ウィリス演じるジョン・マクレーンは、不死身でなければならぬ。今回は、天然ガスの爆発やジェット機の突撃といった不死身ではいられないはずの攻撃が満載だが、にもかかわらず、マクレーンは不死身である。対するマイ（マギー・Q）は、一見知能派に見えながら、めっぼうコンフーが強いアジア女で、マギー・Qがその役を見事にこなしている。国防総省のセキュリティ担当だったが、自分のプログラムを無視されたことへの復讐としてサイバーテロをたくらむ知能派のガブリエルを演じるティモシー・オリファントもいい。

エイドリアン・ブロディ的な甘さをたたえた美形のジャスティン・ロングが演じるマットというハッカーは、ドラマ内的に見ても、無能すぎる。ドラマ内的には無能ではないことになっているのだが、映画のなかでやるのがコンピュータの操作として無意味なのだ。このキャラクターは、むしろ、ウィリスのサンチヨ・パンザ役。クリフ・カーティスが演じるFBIも無能で頼りない。しかし、ウィリスが独力でやることが見せ場なのだから、その必要があったのだろう。

この映画でもそうだが、ハッカーは、ケータイのカメラでもテレビ局のカメラでも、ありとあらゆるカメラや回線をハックし、自分のモニターに接続させる。世の中は、たしかにワイヤード・ソサエティになってはいるが、いかにすぐれたハッカーでも、全米のあらゆる電子装置を一つながりのものとしてコントロールするのは、無理である。しかし、そんなことはどうでもよくなってしまふところが、この作品の映画らしさだ。

NSA（国家安全保障局）は、普通人のケータイまでも盗聴し、保存しているというが、そのデータへのアクセスがハックされれば、一人のハッカーが、あらゆるシステムを操作の対象にすることは可能だろう。しかし、この映画のように画面で見ながら、つぎつぎにリアルタイムでハッキングを進めることは無理というもの。たしかに、NSAには、街や公共の場所の監視カメラの映像、電話、放送電波、インターネットのトランズアクション等々は記録している。しかし、電波としても、ネットを介しても外に接続されていない信号のすべてを記録しているわけではない。とはいえ、NSAのデータが危険なのは、もともと分散されているものが、一か所に集められ、管理されているからである。それらを使つてシュミレーションはできるから、「現実」にかぎりなく近いヴァーチャルな存在物を構築することができる。

その意味で、わたしがこの映画で一番興味を持ったのは、「テロリスト」たちが、全米のあらゆる放送をジャックし、そこにホワイトハウスの映像を映し出し、それを爆破して見せるシーンである。ジャン・ボードリアルは、「911は存在しなかった」という挑発的な文章を書き、（一部で）物議をかもししたが、911から生じた事態（911を利用して起こされた戦争や総統制化）は、911がヴァーチャルな映像的事件であっても実現可能だった。

放送をジャックした画面で、「テロリスト」たちは、宣言文を、アメリカの歴代の大統領の録音をコラージュして作った。その声にあわせて画面にケネディ

ーやブッシュ（これが一番長かったのは、意図的な皮肉だろう）の顔が現われた。これも、まさにボードリアル的な効果である。

証拠隠滅のために、問題のプログラムの作成に協力したハッカーを次々に殺害していくが、その一人であるマットをジョン・マクレーンが助けたことから、マクレーンは殺し屋たちに追われることになる。その一人が、ビル屋根をましらのように飛び移るが、フランス語をしゃべっているのも、ああやっぱり彼かと思った。『アルティメット』でダヴィッド・ベルとともにその妙技を全面披露したシリル・ラファエリである。彼は、この「パルクール」(Parkour)の名人で、あちこちでひっぱりだこののだと思う。

(六本木 TOHO シネマズ／20世紀フォックス映画)

2007年06月13日(1)

アドレナリン (Crank/2006/Mark Neveldine & Brian Taylor) (マーク・ネヴァルディン & ブライアン・タイラー)

非常に「カシコい」映像。あっちこちから借用したテクニクを感じさせるが、それをうまく使っている。すぐに気付くのは、『スリー・キング』の影響。「中国製」のあやしい薬（「競馬馬を殺すやつ」というせりふもあった）を注射されたジェイソン・ステイサムが息苦しくなると、体内にズームするカメラがドキドキ動く心臓を映すなどは、そのままの借用。パロディは意識せず、ちゃっかりと借用している。そういうあっけらかんとした感じとユーモラスな飛躍がこの映画の面白さ。

ジェイソン・ステイサムが意識をとりもどし、もうろうとした意識でDVDをかけるシーンでは、完全にステイサムの「目」で撮るので、この映画、「わたしはカメラ」的な「一人称」で徹するのかと思ったら、そういうこだわりはあつさり捨て、つぎのスタイルに移る。そういう「アザトさ」もいい。分割画面もよく使うが、「このスタイルスティックな感じを見てください」といったおもむきは全くなく、軽く遊んでいる。場所を示すのも、ためらいなく Google Map (に似せたスタイル)を使う。

ステイサムに致命的な薬物を打ったホセ・パブロ・カンテイロは、「ホモ」という設定で、文字通りラベンダー色の上着を着ている。全体としてステレオタイプ的なキャラクターを配置し、ステイサムの恋人イヴ（エイミー・スマート）は、「スラッカー」のタイプ。ステイサムが必死に電話しつづけても、電話は留守番モードにしたまま寝ており、やっと出てきても「寝てたのに」的な「怠惰」な反応をする。

ステイサムが生き残るには、「アドレナリン」を出し続けなければならないということがわかる。一つには怒ること。猛烈走るのもいい。セックスもいいというので、チャイナタウンの街頭でイヴと路上セックスにおよぶ。ところで、この映画のタイトルは「アドレナリン」となっているが、映画のなかでは、「アドレナリン」という言葉は使われなかったと思う（聞き間違いなら失礼）。その代わり、「エピネフリン」(epinephrine)が使われていた。いまでは、アドレナリンもエピネフリンも同じ意味だが、この名称の由来はなかなか「政治的」だ。

「アドレナリン」は、ラテン語の ad（・・・のかたわらに）+ ren（腎臓）の合成語、「エピネフリン」は、ギリシャ語の epi（うえ）+ nephros（腎臓）の合成語である。「アドレナリン」は、高峰譲吉の発明と命名（1900年）、「エピネフリン」はジョン・ジェイコブ・エイベルの発明と命名（1897年）とされ、高峰がエイベルの研究室を訪ねていたことから、高峰がエイベルの研究を盗んだといった疑惑も出たらしいが、すでに1885年にポーランドのナポレオン・サイバルスキー（Cybulski）が、1886年にアメリカのウィリアム・ベイツが発見していたという記述もある。いずれにしても、日本の薬事法では「アドレナリン」を正式名とし、アメリカでは、「エピネフリン」を一般的に使っているらしい。

いずれにしても、アドレナリン／エピネフリンは、危機に直面したときに出る副腎質ホルモンで、「ファイト（闘い）とフライト（飛行、ダッシュ）のホルモン」と言われるらしいが、ここに目をつけて映画を作ったのは、なかなかおもしろい。『ファイト／フライト』は、まさに映画のかなめでもあるからだ。その意味で、この映画は、全編「ファイトとフライト」に終始する。

もし、この映画で、イヴの「スラッカー」的怠惰さが、シェイブの「ファイトとフライト」にもっと鋭く対置されたら、この映画に奥行きが出ただろう。アクションとしては面白いが、思想的に読み込ませるような奥行きはないからだ。でも、そういえば、友人のあやしい医者ドク・マイルス（ドワイト・ヨークム）も、あまり働くのは好きではない「スラッカー」的風情だ。

命がかかっているとはいはいえ、シェイブの行動は、「働き過ぎ」であり、「スラッカー」の対極だ。ただし、彼の「働き過ぎ」は、たとえば、『ダイハード4:0』にくれば、スラップスティック的に描かれ、すべてがナンセンスに見えるほどシュールにエスカレートする。つまり『ダイハード4:0』のジョン・マクレーンは、あたりまえの日常的価値のために「働き過ぎる」のだが、シェイブは、ほとんど無意味に「働き過ぎる」ことによって、彼自身の「労働（行動とおこない）」を異化する。そのため、この映画の基調には、あえて深読みすれば、「労働の拒否」やラフォルグ的な「怠惰」を礼賛する「スラッカー主義」がある。

アメリカでは、イタリアの「アウトミア」運動のような「過激」な形はとらなかったが、スラッカー主義というかたちである種の「怠惰」主義が流行した。しかし、そういうカルチャーの集大成でもあるリチャード・リンクレイターの『Slacker』（1991）が出たころには、その巻き返しが起こり、ブッシュ政権の登場とともに、そして911とともに、スラッカー主義は蹴散らされてしまった。日本でも、「ゆとり」への反逆、「フリーター」の格下げは確実に制度的レベルでも明確になり、はてしない「競走」主義が「あたりまえ」のものになってきた。

原題の『Crank』は、「覚醒剤」ないしは「そういう麻薬をやる」という意味だ。その意味では、映画の主題とスタイルがはつきりする。全体が、まさに「覚醒剤」をやっている感じである。しかし、日本では、このタイトルはつけられないことになっている（?）。

（シネマート銀座試写室／ムービーアイ）

ミリキタニと猫 (The Cats of Mirikitani/2006/Linda Hattendorf) (リンダ・ハッテンドーフ)

感動的な傑作ではある。とにかく、「ホームレスの画家」ジミー・ツトム・ミリキタニと偶然ニューヨークの街頭で出会った(という設定の)ドキュメンタリー作家リンダ・ハッテンドーフが、彼の人生に興味をいだき、映像を撮りはじめるとき、折しも9・11が勃発、汚染された街頭の外気で咳き込むミリキタニを彼女の自宅に住ませ、友人になり、やがて未知ながら親戚であるジャニス・ミリキタニの存在が明らかになり、さらには、第2次世界大戦の勃発によって敵性国人としてカリフォルニアの日系人強制収容所に収容されたときに生き別れになった姉カズコとの再会を果たすのだから。

しかし、その一方で、これでよかったのかな、という印象を残す映画でもある。ジミー・ツトム・ミリキタニは、1920年にカリフォルニアのサクラメントで生まれたので、アメリカと日本の二重国籍を持っていた。その後広島にもどって幼少・少年時代をすごしたが、軍国主義が台頭する1938年、日本を捨ててアメリカに渡った。しかし、1941年12月8日の真珠湾攻撃に対してアメリカは、翌年、行政令を発行し、「敵性外国人」の強制隔離を開始し、12万の日系人を急ごしらえの収容所に送った。アメリカの市民権を持っていたジミー・ツトム・ミリキタニは、これを不当とし、市民権を放棄した。同じ様に批判的抵抗のあかしとして市民権を放棄した日系人は数千人のいたという。

ジミーは、自分が市民権を放棄し、非アメリカ人ないしは「亡命者」——文字通りの「ホームレス」——として生きること誇りを持っていた。だから、映画のなかでも、リンダ・ハッテンドーフがジミーを市の事務所に連れて行き、ソーシャル・セキュリティを受けられるという話になったとき、自分は市民権を捨てたのだから、そんなものはいらないと言いつ張る。ここには、市民権を放棄して自らラディカルなホームレスになり、それを長年実践してきた彼の誇りと矜持が感じられる。しかし、ここには屈折した事情がある。実は、彼の市民権は、1962年に回復されていたのだ。放浪生活を送っていた彼はそれを知らなかったのである。

しかし、知らなかったとはいえ、彼の主義は主義であり、それを通してやることはできなかったのか? とはいえ、ジミーは、すでに80歳の後半に達していた。映画で見る彼は、とてもその歳は見えないし、言うこともしっかりしている。驚くべきことは、長い、しかも不安定なアメリカ生活にも関わらず、彼の日本語や日本的素養は並ではなく、イラク戦争やアメリカへの批判も、どきっとするような鋭さに貫かれている。彼は、結局、綺麗なアパートメントをもらい、生活保護を受けるようになるのだが、そんな彼が、そんななりとそうした「社会保障」を受け入れたとは思えない。しかし、この映画は、彼自身の、そして、(おそらくは)彼とリンダとのあいだに生まれたであろう葛藤を全く描かない。これは、不思議である。

ニューヨークでの生活は、若いときは刺激に富んでいて、毎日がばら色でありえるが、高齢者にとってニューヨークは厳しいところである。気候も半端ではない。しかし、ジミーは、1980年代後半からずっとニューヨークでホームレスをしてきたらしい。パークアヴェニューで住み込みの料理人をしていたが、雇い

主が死に、職を失ったからである。当時の大統領ドナルド・レーガンは、「働かない者は食うべからず」と公言し、ホームレスの保護を縮小した。ジミーは、まさに、新しい階級社会から振り落とされ、ホームレスになる老人の典型だったわけだ。

最初の方のシーンで、ジミーが、韓国人の花屋の親切で、店が閉まったあと、表に張り出したビニールシートのなかの空間で寝泊まりしているのが見える。明らかに零下を相当下った温度のなかで、手袋をしながら絵を描いているのが印象的だ。そして、そういう生活に誇を持っている彼の発言を聞くと、むしろ、無理をしても彼にはそういう生活を続けてもらいたいという気持ち働く。

リンダのアパートメントの一室で、床にマットを敷いて生活し、おそらくインスタントラーメンのようなものをリンダに作らせ、ツユがぬるいと文句を言い、リンダが「困った人ね」みたいな反応をしているシーンがあるが、ここでは、二人のあいだにある種のラブ・ストーリー的なものを感じる。年令を越えた愛である。映画を、二人の出会いと、リンダとの生活で終わらせることもできた。そうしたら、リンダは仕事が出来なくなってしまうかもしれないが、それは映画としては夢がある。勝手な観客の感想ではあるが。

(松竹試写室／パンドラ)

2007年06月20日(2)

ブラック・スネーク・モーン (Black Snake Moan/2006/Craig Brewer) (クレイグ・ブリュワー)

南部の社会の特質からいまの戦争体制のアメリカまで、目配りを感じさせながら、まとまりが悪い。共通して(おはやりの)トラウマを抱えている人登場させながら、ポイントが定まらない。

ラザルス(サミュエル・L・ジャクソン)は、名うてのブルースマンだが、妻に裏切られて、ブルースを捨てる。彼の家の近くに血だらけで倒れていたレイ(クリステイナ・リッチ)を助け、介護するのだが、彼女は、幼少時代に受けた陵辱(またか)のせいでセックス依存症になっていて、そんな目にあつた。彼女が唯一やすらぎをおぼえる恋人ロニー(ジャスティン・ティンバーグ)が兵役に服すことになって、別れを告げた矢先彼女は知り合いの黒人を呼び出し、セックスをせがむ。ロニーのトラウマは、不安が亢進して銃が撃てないこと。終わりの方になって、ロニーの神経症が戦争体制の社会への批判を代弁していることがわかるが、そういう方向で終わらせるんはつまらない。

初老のアフリカン・アメリカンと白人の若い女との組み合わせなら、もうちょっと面白い話になったような気がする。ラザルスは、非常に禁欲的に、ひたすらレイを「正道」にもどそうとするかに見えるが、その間にめばえる男としての愛情、最初は自分を拘束する人間としてしか見なかった相手に次第に愛情を感じていく若い女の心の動き・・・そこへ、不安神経症のために徴兵解除になったロニーが戻って来る。よくある話だが、どうせよくある話なら、映画なのだから、よくあるパターンをくりかえしてもらった方が、見る方としては、その型を楽しむのだが、その辺をちよっとひねくりまわす。それが決して成功してはいない。

これだと、最初はみんなぎらぎらしていたが、最後は、みんなちゃんまりした「キリスト教徒」たちなのだなという印象を持つ。クリステイナー・リッチは、役者としてはいい仕事をしている。リッチは、『アダムス・ファミリー』の子役時代から、『アイズ・ストーム』、『200本のタバコ』と少しづつ「悪魔っ子」を脱皮して行くのを見てきたので、『モンスター』では、まだ「魔性」の子供役をやっているのかと思ったが、今回は、完全に「少女」を脱皮した。が、いくつきの女であるところが、クルステイナー・リッチらしい。

最初と最後に、アルカイブから持ってきたサン・ハウスの弾き語りを映す。ジャクソンは、フェリシア・コリンズの手ほどきで、ブルース・ギターを習い、映画のなかでその実演を披露している。ラザルスがいつしよにバンドを組んでいた相手役として、セドリック・バーンサイドとケニー・ブラウンとうホンモノのブルースマンが出ているが、バーンサイドの祖父は伝説的なR・J・バーンサイドだという。この映画のブルースへのこだわりは、本気なのだが、どこか腰砕けなのはなぜだろう？ 斉藤正樹あたりに訊いてみたい。

(UIP 試写室/UIP)

2007年06月26日(1)

天然コケッコー (Tennen kokekko/2007/Yamashita Atsuhiko) (ト敦弘)

前から見たいと思っていたが、タイミングが悪かった。今日も、実は、『エディット・ピアフ』愛の賛歌』を見に行こうとしていたときに、メールがたてこみ、普通より30早いその試写に行けなくなつたのでために、Tpeのこちらの試写にしたという次第。しかし、予想通り、非常に面白かった。客の数も多く、通路には補助椅子がびっしりだった。

最初、「都会人」(俳優は地元の人じゃないから)が「田舎」を美化しすぎているという印象を持ったが、すぐにそんな印象はどこかに行ってしまった。カメラ(近藤龍人)が単なる「美化」をこえた美しさを表現していることもある。映画は夢だから、こういう空間が田舎にあってもいいじゃないかという気持ちになつていく。

舞台は、テレビのチャンネル数も少ない「天然」にあふれたこの山深い村。映画の視点は、ここに住み、小学生と中学生がいつしよで全生徒の人の分校に通う右田そよ(夏帆)のもの。そこに都会から転校してきた大沢広海(岡田将生)がなじみの薄い世界を見る視点が加わるが、それでこの世界が変わるわけではなく、最後は、彼がこの村に同化する。

ただ、ちよつと深読みすると、この田舎世界で「おおらかに」生きているように見える人たちも、みな、どこかに痛みや影をかかえており、それを「天然コケッコー」の雰囲気だまぎらわしながら生きていくような気がする。その場合、この環境は都会とはまったく異なり、都会とは別の時間が流れていることはよく表現されていると思うが、登場する人物が、みな「都会的」なのが気になってくる。それは、役者がそうだからだが、登場する人間たちには、都会人は異なるものを感じないのだ。

そよの両親を演じる佐藤浩市と夏川結衣は非常に都会的である。田舎の狭い世界で生きていてちよっぴりエキセントリックな青年シゲちゃん（廣末哲万）やのんびりした先生（黒田大輔）は、ほとんどマンガの世界にしかないようなキャラクターだ。つまり、この映画に登場する人物は、みな、「観念的」ないしは「空想的」なのだ。それは、一面で、原作がマンガ（くらもちふさこ）であるということをも最高度に活かしていることを意味する。映画は、原作の舞台となった山陰の浜田市で撮影されたが、この映画は、その場所をありのままに写し取ったのではなくて、その場所にもう一つ次元の異なる映像世界をつけ加えたのだ。それは、逆に、浜田市を映画の世界の方に変えるきっかけとなるかもしれない。「村起こし」とは逆に。

（アスミック・エース試写室／アスミック・エース）

2007年06月26日（2）

パーフェクト・ストレンジャー（Perfect Stranger/2007/James Foley）（ジエームズ・フォーリー）

『天然コケッコー』が『時間』分の作品だったので、近くのブエナビスタに行く。今日は半日映画を見ることができた日なので、ばっちりしごをしやうというわけだ。しかし、この映画、もし地下鉄で移動する時間があつたら、後回しにした作品。ウィリスは好きな俳優なので気にはなつたが、いまいちポイントがつかめない作品だったからだ。実際に、最後まで先が読めない作品だった。といって、納得の行く意外性のためにそうなのではなく、ただ作偽的などんでん返しでそうなるにすぎないのだった。これでは、2度見る気にはなれない。

ハル・ベリーが演じる新聞記者ロウィーナは、最初、上院議員のスキャンダルを記事にしたが、編集部でつぶされ、新聞社を辞める。ベリーが演じると、社会派の記者というよりも、大物のスキャンダルをターゲットにするのが好きなアグレッシブなキャラクターが強調される。が、彼女の辞め方は、ちよっと不自然な感じがする。（それは、観客の直感にすぎないのだが、その「不自然」さの理由が最後にわかる）。ときどき、フラッシュバックで、彼女が幼いときに義父から陵辱を受けたらしいことが示唆される。つまり、彼女は「トラウマ」を負っている。

この映画の登場人物は、みな「意味ありげ」なのだが、そういうパターンは、広告代理店のCEOハリソンを演じるブルース・ウィルスにはあまり向いていない。彼は、どちらかというと、直裁的なキャラクターを演じるのに向いているからだ。そういえば、ハル・ベリーも、屈折したキャラクターよりも、直裁的なキャラクターの方が向いている。彼女の才能を浮き彫りにした『ブルワース』でも、またかならずしも彼女の才能がいかされているとはいえない『チョコレート』でも、感情を内に隠そうとしてもおのずから顔に出てしまうような女を演じていた。そういうあいまいさのキャラクターの極みは、ポーラ・ミランダが演じるハリソンの妻である。彼女が、なぜ無表情なのか、彼女が描いたことになっている、眼球を拡大した絵が最初の方に出て来るのがなぜなのかは、最後までわからない。

フリーになるのとはほぼ同時にロウィーナは、幼なじみの白人の友人グレース（ニッキー・エイコックス）の不可解な死を知り、調査に乗りだす。グレースが

ハリソンとインターネットの出会い系サイトで知り合い、不倫関係にあったらしいことをつきとめ、ハリソンに接近する。その助けをするのが、かねてからジョヴァンニ・リビシが演じるハッカー、マイルズだが、わたしには、彼が演じた『ヘブン』の警察官吏のイメージがダブリ、何か、本意でないことをやっているのではないかという感じがしてしまう。この映画の登場人物たちは、みな、隠し事をしている風情なのだ。

いまこの文章を書いている時点では、わたしがなぜそういう気持ち을いいたかの理由がはつきりしているのだが、それを書くとき、またネタバレ摘発者に文句を言われそうだから、やめておく。それに、この映画の核心のネタは、一度知ってしまったと、それで映画のすべてがわかってしまったぐいのもので、たとえば『ステイニング』の最後のシーンの騙しのように、その結果がわかっているのに、何度見ても面白いといった形式には出来ていないのである。

ハッキングのシーン、アクション、ラブシーンにも映画的な見どころはなく、テレビで見るくらいで済む作品。わずかに、ロウイとハリソンが、それぞれに疑心をいだきながら「愛しあう」シーンがなかなかよかった。こういうシーンを見ると、この演出・脚本が出演者をほとんど活かし切っていないという印象を強くさせられる。

(ブエナビスタ試写室／ブエナビスタインターンショナル・ジャパン)

2007年06月26日³

トランスフォーマー (Transformers/2007/Michael Bay) (マイケル・ベイ)

開場まで相当時間があるので、六本木で生ビールを飲んでから銀座へ。ビツクカメラで新製品をながめたりして時間をつぶし、マリオンへ。予想したほど多くの人は来ていない。席が決まってからコーラーを飲んだが、氷でどっしり重いスモールサイズが300円だった。いやな臭いのポップコーンも売っていたが、買う人の数が少なくて、助かる。席に運ばれたら、いい迷惑じゃ。

予告では『スターシップ・トゥルーパーズ』的な単純なイメージだったが、いきなりイラク戦争が続くカタルからはじまり、さすがはスピルバーグが製作総指揮をしているだけのことはあるわいと思う。だが、それは最初の方だけであることに気づく。

ここに登場する地球外生命体「トランスフォーマー」は、「超合金」世代にとってはたまらぬ魅力なのかもしれない。そもそも、この映画は、日本のタカラの変形ロボット「トランスフォーマー」をアメリカがアイデア輸入して発売し、そこから出来たテレビシリーズ (1984〜1987) にもとづいている。だから、IMDbなどの採点を見ると、異状に(?) 点が甘い。入れ込み方が普通の映画とはちがうのだ。

しかし、わたしのように、変形ロボットで遊んだことがなく、ロボットへの関心が、映画の「歴史的現実」から来ている者には、あまり楽しめないのである。映画では、映像技術の変化とともに、人間そっくりのアンドロイドからさらには軟体動物的な融通無下の生体、さらには消えたり現われたりのテレポータ的存在

へ映ってきたが、そういう視点からすると、どんなに変身「トランスフォーム」してもどれも角ばったメカであることには変わりがないこのトランスフォーマーは、一時代まえのロボットを思わせ、それは、いまのテクノロジーの先を行こうとしてきたスピルバーグのやり方ではないように見える。

作品は、スピルバーグではなく、マイケル・ベイのものが、なんか、地球外生命体ものやロボットへの新しいイメージ作りに行き詰まって、レトロ趣味を使ったという感じがしてならない。『宇宙戦争』でスピルバーグは、H・G・ウェルズの原作を意識したのか、メカ・テクノロジー的な地球外生命を登場させた。しかし、その場合には、メカの裏に本当の地球外生命がいて、それらを道具としてあやつっているという含みがあった。しかし、今回は、その「細胞」の一つ一つまでがメカ、つまり無垢のメカであり、それが自在にさまざまなメカ（要するに歯車やエンジンの合成体）に変身するのである。メカは、映画技術的には、表情の微妙さを無視できる。そのため、展開されるドラマは、メカがうごめきあう荒削りなアクションに集約する。

とはいえ、一応スピルバーグが製作しているだけに、国家への不信がドラマの基底にある。ただし、いま作られる映画は、『ダイハード4.0』にしても、『ハリー・ポッターと不死鳥の騎士団』にしても、国家はロクなことをしないと、いうことを前提にしている。

ドラマは、2種類の同系統の（だから原題が transformers という複数になっている）地球外生命体がある物質を求めて地球に来て、その発見と争奪戦をするという話である。その物質を「9世紀に発見した人間がおり、その孫サム（シャイア・ラブーフ）の家にその物質の所在を解析できるものがあるというので、サムがメカ・エイリアンに追われることになる。その「もの」とは、祖父が探検のさいにかけていたメガネで、そのレンズに沈殿している情報を解析すれば、どの角度から問題の物体を見たかがわかり、その所在を解析できるというのである。この点だけは、実に面白い。いま先端の映画技術では、アナログ映画のあるシーンをデジタルで再現する（あるいは似たようなシーンを合成する）場合、その映画に映っている人物の目を拡大し、その瞳の形から、彼ないし彼女がどこを見ているか判断し、その情報をもとにデジタル映像の光（照明）角度や影の位置を決めるという。レンズにそれを使った視覚の情報が沈殿しているかどうかはわからないし、いまの（人間の）技術でそういう沈殿を読み取ることとはできないであろうが、アイデアとしては、面白い。

シャイア・ラブーフとその恋人役を演じるミーガン・フォックスがなかなかいい。ミーガンは、この映画で始めて見たが、なかなか存在感とオーラのある役者だ。シャイア・ラブーフは、若い時代のリチャード・バートン、ロベール・オッセン、ハリソン・フォード、クライブ・オーウェンなどを思わせる表情を持つ。

『ダイハード4.0』のときもそうだったが、ネットワークが破壊されたとき、頼りになる通信システムとして、短波やCB無線が出て来る。しかし、これは単純すぎる安易な発想ではないか？ 911で中継システムやサーバー拠点が機能不全に陥り、ダウンタウンではネットもケータイも使えなくなったとき、活躍したのは短波やCB無線ではなくて、既存のワイヤレスLANを使った（アンテナをつけて、出力を強めたりした）自前のWiFiネットワークだった。これならば、ま

がりなりにも、コンピュータであつかう映像や画像も送りあえるからだ。とはいえ、コンピュータが強力な電磁波爆弾のようなものでCPUが機能不全に陥ったとき、アナログ回路による短波放送が長距離の交信を可能にすることはたしかだ。
(丸の内ピカデリー／JTB 映画)

2007年06月27日(1)

ハリー・ポッターと不死鳥の騎士団 (Harry Potter and the Order of the Phoenix/2007/David Yates) (デイヴィッド・イエイツ)

非常にわかりやすい。それだけ単純だということでもある。しかし、いまのイギリスやアメリカの状況との関連で見ると、なかなか意味深い。ここでは「ホグワーツ魔法魔術学校」対「魔法省」として描かれるが、学校に国家の介入が強くなり、それに学生と先生が反抗するパターンを踏んでいる。このあたりには、西欧の自治組織に蓄積されている連帯の方法そのもので、60年代の『If もしも・・・』などとも変わりがない。

いまイギリスでも、パンクへの関心が再燃したりして、「反抗」の文化への関心が高まりはじめているような気がする。今回の『ハリポタ』にも、そんな雰囲気は連動しているような気がする。「騎士団」は、80年代的には「武闘派」のアウトノミストであるが、2000年代的には、「テロリスト」と非難される。

学生闘争のアナロジーもそうだが、法廷劇的な要素が多いのも今回の特徴。凡庸だといえば凡庸なのだが、それがこの映画を「わかりやすく」している。

ハリーを演じるダニエル・ラドクリフも、いまや18歳。映画のなかでも、デイメンターとの闘いの話を後輩たちに話して聞かせる立場になった。俳優は、18歳ぐらいなら、はるかに年下の役を演じるが、ラドクリフの場合、けっこう老けが早く、ずいぶん歳を食った感じに見える。そういう演出なのか、それとも、そういう体質なのか？

魔法省がホグワーツに送り込む役人の教師ドローレス・アンブリッジを演じるのが、イメルダ・スタウトン。いつも笑みをたやさず優しそうに見えるが、根っからの官僚。こういうのってどこにもいる。そういえば、スタウトンは、『フリーダム・ライターズ』で、似たような官僚的なキャラクターの教科主任を演じていた。

ドローレスは、どんどん「合理化」を推進する。その感じが、行き過ぎた「能力主義」への批判になっている。彼女は、「ダメ教師」のシビル(エンマ・トンプソン)を罷免しようとする。ベストセラーになった『クリエイティヴ・クリスの台頭』のリチャード・フロリダも言っているが、「ダメ」人間も含めて、多様な人間を共存させる都市や組織が最もクリエイティヴな人間を生み出す。その意味で、ドローレスの処置は、最も反創造的なのだ。

みんな魔法使いだから、突然出現するのはあたりまえだが、今回、そのスピードが高まった。映像として出現するスピードを上げることが、映像技術的にはむずかしいことではない。むしろ、監督の「世界観」次第である。移動のスピードが上がるということは、レポートの可能性を肯定することだ。その意味で、

今回の『ハリボタ』は、「世界観」的にはデジタル度が上がっていると言えなくもない。

例によって、ロトスコープ・アーティストが多数クレジットされている。

(ワーナー試写室／ワーナー・ブラザース映画)

2007年06月27日(2)

包帯クラブ (Hotai-clubu/2007/Tsutumi Yukihiko) (堤幸彦)

新橋のワーナーから有楽町の東映へ。30分まえに着いたが、たちまち満席になった。最初の強い印象は、柳楽優弥が、『誰も知らない』や『星になった少年』のイメージを払拭し、本木雅弘と織田裕二を混ぜ、原田芳男の体臭をまぶしたようなキャラをたくましく演じていること。同じくいい演技をしている石原さとみは、『あずみ』時代の上戸彩に似ている。

「包帯」は「傷」を覆い、保護するものである。この映画の場合、「傷」は「心の傷」つまり「トラウマ」で、「包帯クラブ」は、トラウマを癒すボランティア集団だ。それは、自殺しようとしたワラ(石原さとみ)が病院の屋上で出会ったデイノ(柳楽優弥)から教わった不思議な「手当て」である。そこから、彼女の友人たちが賛同して、インターネットにサイトを作り、そういう「手当て」を引き受け、(たとえば、鉄棒の逆上がりが出来ないことで「傷」を負った子には、その鉄棒に包帯を巻き)その写真をウェブに掲載するようなことを始める。

基本的にアメリカの影響だが、日本では、傷やトラウマという発想があたかも客観的事実であるような風潮が定着した。いまの30代以下の世代は、悩みや苦しみをトラウマに還元することを好む。しかし、そういう発想は、アメリカで定式化されたフロイト流セラピーと同様に、極めて歴史的なものであって、この先10年後にいまほどの「説得力」を持つとは思えない。その昔、岸田秀が、『ルーノ・ベッテルハイムの『Symbolic Wounds: Puberty Rites and the Envious Male』(1954)をせりか書房から『性の象徴的傷痕』というタイトルで翻訳したとき、「心の傷」という言葉はあったが、いまひんぱんに活用されるような「トラウマ論」的な用法はまだ一般的ではなかった。その翻訳の最中に岸田に会ったとき、「傷ではわからないんで、『精神的傷痕』と訳したところもある」と言っていた。思うに、いま、個人的「諸悪の根源」をトラウマに還元する思考方法は、極めてイデオロギー的、傾向的なものであって、それによって覆い隠されているものがあることに留意すべきだ。

映画では、貫地谷しほりが演じる三枚目の女タンシオ、佐藤千亜秘妃が力を入れて演じる元つっぱり女的リスク、田中圭が演じる、幼いときに教師に陵辱されたトラウマを持つギモの参加によって、「包帯クラブ」は、話題になる。そして、「大学にいかなくちゃ、負け組になるだけでしょう」といった勝組指向で、クラブのそんな発想は幻想よと軽蔑していたテンポ(関めぐみ)も、結局はこの発想を認める。われわれは、みな「傷」を負っているとしても、いま日本ではやりの「トラウマ還元論」は、そういう「傷」がいずれは癒されるという「ミクシイ」的オプティミズムに陥っているように思える。

本当に「傷」があるのなら、たがいにその傷の存在、それぞれの傷がことなることを認めあうことしかできないだろう。心の傷は完治しない。が、最初から傷つくこと（心に烙印されること）などないのだと考えれば、傷にこだわる必要はない。問題を「傷」ととるか、それとも「記憶」の一形態ととるかは、大違いである。傷などと言わずに、記憶の方に解放すれば、もつとまじな治療法が見つかるのではないか？ 弾傷は動くというが、トラウマは、固定的に考えられる傾向が強い。記憶は、それに対して、流動するものだ。記憶を脳の部に配分する「局所理論」がもはや全く意味を持たなくなつたいま、記憶理論の方が、「トラウマ論」よりはるかに有力だろう。

出演者たちの演技も映像も非常にいいので、それならそれでいいじゃないかと言われるかもしれないが、この映画には、当然のことながら、堤幸彦特有の、ジャーナリスティックな意味での「いま」へのサービス過剰と気配り、バランス感覚へのおりこうな配慮がありすぎる。ディノが「イラク」と思わせたいがどうもまがいつぱい場所でカメラのシャッターを切り、そのかたわらに「包帯」が結ばれている「おまけ」のシーンが、この「気配り」過剰を如実にあらわしている。「包帯クラブ」の発想は、極めて日本的（いまに限定した）であつて、とても海外では通用しない。

この映画に登場する人物たちは、たしかに、わたしが大学でいつも接している学生（生徒）たちに共通する「傷つきやすさ」をあらわしている。いまの子は、実際、「傷つきやすい」ように見える。それも、一つの社会的トレンドであつて、実際にはそうではなく、時間と状況が異なれば、どこかに吹き飛んでしまうのかもしれないが、非常に些細なことで傷ついたような反応をし、他者や同僚を「傷つける」ことを極度に恐れる。これは、中国や韓国の留学生とは決定的に異なる「繊細さ」であるから、今後、どちらが国内で「たくましく」生きることになるかと問うならば、答は明らかであるように見える。

天童荒太の原作が、「包帯クラブ」のアイデアをどこから得たかはわからないが、ミミ・レダーの『ペイ・フワード』と似たところがある。しかし、こちらは、この映画のようにハッピーな終わり方をしなかった。

（東映試写室／東映）

2007年07月03日

エディット・ピアフ 愛の讃歌 (La Môme/2007/Olivier Dahan) (オリヴィエ・ダアン)

いろいろなことを思い出させる映画だ。映画自体が、エディット・ピアフの幼い日々と彼女の晩年とのあいだを行き来する。それにうながされたかのようにわたしの意識は、わたしがシャンソンに入れ込んでいた日々といまとのあいだをゆれうごく。

かつてシャンソンは、トレンドイナ音楽だった。そもそも、第二次世界大戦後の新思想となった実存主義は、パリでは、ジュリエット・グレコとともに広まった。日本では、グレコのことは大分あとになって伝わってくるのだが、1950年代のフランス映画はシャンソンを使っていたし、ラジオではシャンソンの番組

があり、シャンソン研究家・コレクターの芦原英了が活躍していた。石井好子や芦野宏がテレビに姿をあらわし、越路吹雪がもう少しポピュラーな味を加えたシャンソンを披露していた。イヴェット・ジローがたびたび来日し、お茶の水の「ジロー」は、たしか彼女の名から取ったのではなかろうか。イヴ・モンタンも来たし、「パパと踊ろうよ」でヒットしたアンドレ・クラボーも来た。そして「大器」の雰囲気を持たせろる岸洋子がデヴィューしてきた。銀座にはシャンソン喫茶「銀パリ」があり、まだラジオやテレビでは無名の丸山明宏（現・美輪明宏）が歌いはじめていた。知的世界は、フランス指向が強く、カミューやサルトルはむろんのこと、映画もフランス映画がトレンドだった。わたしも、大学で語学はドイツ語を取っていたが、アテネフランセまで行ってフランス語をかじり、そのノリで、フランスから新技術を学んで来たという床屋（吉田四郎さんの「ジロー」）に通った。「あなたの頭はフランス風じゃないんですよ、フランスと同じなんです」と言う吉田さんの言葉を思い出す。とにかく、フランスという特別だったのだ。

それが変わったのは、1964年ぐらいだったろうか。銀パリに「フライディ・ジャズコーナー」というのが出来、相倉久人の司会で富樫雅彦、金井英人（この人の演奏は凄かった）、日野皓正、山下洋輔などがジャズの実験をはじめた。このコーナーが大方の「時ごろに終わると、シャンソンの夜の部が始まり、そこにたまたま丸山明宏が登場したこともあった。わたしの関心は、すでにシャンソンからジャズ、ニュージャズへ移っていたが、それは、映画もそうだった。フランス映画は、ヌーベルバーグになり、音楽は、ジャズがメインになった。ルイ・マルの『死刑台のエレベーター』ではマイルス・デイビスが起用され、ゴダールの音楽を一手に引き受けたミッシェル・ルグランは、明らかにジャズの影響を受けていた。世界の焦点は、ベトナム戦争にのめり込むアメリカ、ヒッピー・ムーブメントとカウンター・カルチャー、ニューレフト運動のアメリカに移っていった。まさに、実存主義／シャンソンは、終わり、ニューレフト／ニュージャズが始まるのであった。

日本でシャンソンが全盛だったとき、東芝音楽工業を中心にシャンソンのレコードがたくさん出たが、そういう「P」のなかでエディット・ピアフを聴くと、最初は「古い」という感じがした。「愛の讃歌」も「バラ色の人生」も有名だったが、彼女自身の歌よりも、その後の歌手が歌う新録音のバージョンを聴く機会が多かったからだ。早い話、ピアフのオリジナル録音を聴く以前に、多くの人は、越路吹雪の日本語の「愛の讃歌」を聴いていた。いま出ているCDではわからないが、当時出ていた「P（ビニール盤）」では、古い「SP」の録音から起こした盤特有の厚みのない音がし、針のスクラッチ音から逃れることはできなかった。しかしエディット・ピアフのシャンソンは、比較的新しい録音のジローやリーヌ・ルノーやコラ・ヴォケールなどの艶（つや）のある（あくまで録音のレベルで）音を圧倒してしまうのだった。これは、ほぼ同時代のシャンソン歌手であるリュシエヌ・ドリールにも見出せる。ちなみに、彼女も、不遇な幼少時代を送り、やがて街のミュージックホールでデヴィュー。そして数々の絶唱を残して、ピアフの死の前年の1963年に白血病で42歳の生涯を終えた。

ピアフがいまの歌手とちがう理由は、この映画を見ればわかる。映画のなかで、足芸のサーカス芸人だった彼女の父親（ジャン＝ポール・ルーヴ）が、食

つめて大道芸人になり、路上で足芸を披露して金をせがむが、全く受けず、追いつめられた彼は、かたわらの幼い娘エディット（ポリーヌ・ビュルレ）に歌わせる。ポリーヌ・ビュルレ自身が歌っているのかどうかはわからないが、このシーンで彼女が歌う声がなかなかすごい。声量があるのだ。歌の才能は、路上で歌を歌って小銭をかせいでいた母親（クロチルド・クロー）から引き継いだものかもしれないが、歌い方は全くちがっている。以後、エディットは、路上で歌い、金を稼ぎ、マリオン・コティヤールが演じる娘時代のエディットに生長して行く。

映画で聴くことができるエディット・ピアフの代表的な歌は、ほとんどピアフ自身の声の録音をデジタル技術で調整し、ダビングしているのだと思うが、会話のシーンでも、コティヤールは、ピアフ自身の声質を実にうまく模倣している。エディットは、幼いころ、父親が働くサーカスの野営のなかで暮らす。晩年のエディットが、その化粧の仕方も風貌も、サーカスのピエロのような感じになっていくのは、このことを意識した演出だろうか？ マリオン・コティヤールは、たしかに、エディット・ピアフ自身よりも目が大きいので、そういう感じになりやすいかもしれない。しかし、天才に特有のたえざる迷いと孤独のなかで、交通事故故、モルヒネ依存、衰弱といった悪循環をくり返すなかで、追いつめられた自分に「ピエロ」を見たとしても不思議ではない。コティヤールは、歳にして老婆のようになってしまうピアフの晩年を熱演している。

一応実話をあつかっているはずのこの映画で一つだけすっぱりと抜けてしまっているエピソードがある。それは、イヴ・モンタンとの関係だ。彼は、ピアフがいなければシャンソン歌手にはなれなかったかもしれないほど、ピアフの薫陶とバックアップのなかでシャンソン歌手になり、「枯れ葉」のヒットをとばすのだが、彼とピアフとの仲は、すでに有名である。ただし、この映画でそれを入れてしまうと、この映画の山場であるボクシング・チャンピオン、マルセル・セルダン（ジャン・ピエール・マルタンズ）との恋のエピソードが弱くなってしまっただろう。ドラマのすわりとしては、割愛せざるをえない。

アメリカに滞在していて、マルセルに会いたくなったピアフが、飛行機で呼び寄せるが、その飛行機が墜落した知らせを聞くシーンが映画的に印象深い。マルセルが来たこと（幻想であれ、亡霊であれ）を見せておいて、次に墜落の知らせを彼女が知る。ショックのあまり彼女がよろめくように家のなかを歩いていくと、その先がステージになる。ワン・カットで撮っていたかどうかはわからないが、ひと続きに見せるこのシーンは、すばらしい。

エディット・ピアフは、第一次世界大戦後の不況にあえぐパリの貧民街で生まれ、兵役で父親がいない家で、生活に窮した母親は娘を放置し、兵役から帰った父親は、仕方なく、娼館の女主人に彼女を預け、そこで幼年時代を送った。しかし、やがて、勝手な父親によって、それまで面倒を見てくれた娼婦のティティヌ（エマニュエル・セニエ）から強引に引き離される。これは、エディットの人生にくりかえしくりかえしきまとう別離の端緒だった。ピアフは、ナチのパリ陥落、第二次大戦、そしてアルジェリア戦争を経験しているが、彼女の「愛」への執着と別離への強迫観念は、そうした時代的係数と深い関係がある。

ピアフの歌は、それが単に男と女の愛を歌っているだけにみえても、極めて政治的であり、またその語の本来の意味で「ミクロポリティクス」的なのだ。イ

ヴ・モンタンとの出会いも、彼が共産党員であったことと無関係ではない。この映画が、イヴ・モンタンのエピソードを括弧に入れてマルセル・セルダンを前面に出したことは、それだけ、ピアフから引き出せるはずの政治性を括弧に入れたということでもある。ピアフにおける政治性は、イデオロギーや党派のものではなく、まさに「分子的」なミクロポリティクスであるが、このへんへの意識が希薄なので、ピアフの生涯は、彼女の特異な才能と性格の物語におさまってしまう。まあ、多くの観客を想定する映画にそこまで期待するのは無理で、それは、ピアフのシャンソンを聴き込むときに残される楽しみでもある。

(シネマート銀座試写室／ムービーアイ)

2007年07月10日

オーシャンズ13 (サーティーン) (Ocean's Thirteen/2007/Steven Soderbergh) (ステイヴン・ソダーバーグ)

「オーシャンズ」シリーズというのは、ステイヴン・ソダーバーグの「パーティー」だと思うが、今回は、パーティーとしての盛り上がりが欠けている。前作『オーシャンズ12』をわたしは、「ハリウッドのセレブ俳優たちの(海外)旅行付プライベートパーティー」と形容した。それは、『オーシャンズ12』の方がよいこと前提にしながら、かつそのスタイルに可能性を見たための表現だったが、今回は、「パーティー」としても安手(「海外旅行」もない)であり、「参加者」の態度もおざなりだ。

たとえばシャオボー・クインだが、今回、どこで彼の特技が活かされているだろうか? 一応狭い穴をくぐり、エレベーター・ピットのなかに入り、高速エレベーターがいくつもつつ走るピットのなかを移動するしぐさを見せはする。まあ、今回、中国の不動産業界の大物に化けるシーンでは、わたしは笑った(試写会場はシーンとしていた)が、これは、彼の本領ではないだろう。

むしろ、『オーシャンズ12』から、このシリーズは、役者の「本領を發揮させる」なぞというノリでは作っていない。毎度同じだが、3年に「一回開かれるパーティーやお祭りに行くつもりで見れば、それなりに面白い。が、それにしては、今回はかなりダレている。12分の必要はない。

ルーベン・ティシュコフ(エリオット・グールド)をコケにしたラスベガスのホテル／カジノのオーナー、ウィリー・バンク(アル・パチーノ)をやっつける話だが、パチーノを起用しながら、その「復讐」を説得力のあるものにするだけの悪辣さが見えない。パチーノは、学芸会的な「悪(わる)」を演じるにとどまっている。バンクの片腕の凄腕マネージャー、アビゲイル・スポンダー(abigail)には「腰元・侍女」に意味があり、spenderは、spender「浪費家」を思い起こさせる)を演じるのはエレン・バーキンだが、マット・デイモンが演じるライナスに媚薬で翻弄されるシーンでは、バーキンとしてはあまりに無残な役を演じさせられている。

とにかく、「復讐」劇を見終わっても、すかつとしないのだ。仕掛けとしては、詐欺ものの名作『ステイキング』の規模をはるかに上回る(なにせパリ・ロン

ドン間の地下鉄工事で使ったという設定の円形掘削装置まで使って地震まで起こしてしまうのだから）が、大山鳴動してネズミ一匹である。

ソダーバークも衰えたと思うのは、ちらりと出て来る社会性だ。ケイシー・アフレック演じるバージルは、バンクのカジノで使われるダイスに仕掛けをするためにメキシコの工場にもぐり込む。が、そこでストライキが起きる。バージルは、低賃金の劣悪な環境で働くメキシコの工場労働者ときあううちにメキシコ革命の英雄エミリアノ・サパタに心酔し、デモの積極的に関わって火炎瓶を投げたりする。ちらりと出て来るこのくだりには、メキシコ南部チアパス州で1994年のNAFTA（北米自由貿易協定）が発足した日に蜂起し、（この時点でだ！）インターネットをたくみに使って政府に反抗しつづけたサパティスタ民族解放軍EZLN（のちのサパティスタ民族解放戦線FELN）（そういえば、あのころ、わたしが始めたanarchyサイトの“*My Favorite Sites*”には、EZLNへのリンクがある）とデモとの関係が暗黙に示唆されているようなフシもないではない（まあ、無理か）。が、それならば、なおさら、ストライキでダイスの製造がストップしてしまったのに困ったダニー（ジョージ・クルーニー）らが、労働者の給料を丸ごと払ってもたつたの3万ドルかあとばかりに金をメキシコに送り、ストを解決してしまい、しかもそうすることをダニーが決心するきっかけになるのが、テレビで見るメキシコ人たちの「貧しさ」だというのは、メキシコ人を馬鹿にしているのではないが、こういう差別的なディテールを作ってしまうところに、ソダーバークの「転向」を感じる。

（ワーナー試写室／ワーナー・ブラザース映画）

2007年07月11日

レミーの美しいレストラン (Ratatouille/2007/Brad Bird) (ブラッド・バード)

メールや電話や気まぐれなどに影響されて出遅れることがある。今日は、予定ではまず12時から新橋のワーナーで『さらばベルリン』を見て、そのあとタクシーで六本木のブエナビスタに駆け込む予定だった。が、その場合、3:15pmぐらいになってしまうので、もしそうしていたら、この映画は見れなかったかもしれない。前の予定を飛ばしたために、30分まえに会場に到着してみると、すでに座席は30%以上埋まっており、3:15pmには満席になってしまった。お客がたくさん来るからといって、その作品がいいとはかぎらないが、本作はディズニー／ピクサー・アニメの可能性を十分に出し切った秀作であった。

食料は「燃料」だと考える父親と大ざっぱな感覚の兄弟のいる家族のなかで味覚が「異常」に優れたネズミのレミーと、天才シェフ、グストーの遺児という秘密を持ちながらさばり料理の腕がないリングイニとの出会い。古巣を追われたレミーのネズミ一家が大移動をし、その間にレミーが下水に飲み込まれるシーンの迫力。そして、下水道をはい上がったその建物が、テレビや看板や『誰でも名シェフ』の著書で敬愛していたグストーのレストラン。出来すぎていると感じるよりは、計算しつくされたプロットの見事に感動する。

グストーは、辛辣な料理評論家のイーゴーに酷評され、5つ星から4星に降格させられたことが原因で死んだらしい。彼の亡きあと、レストラン「グストー」は、彼のレセピーを忠実に守る、アジア系の顔をしたコレットやそれぞれに癖のある厨房の人たちによって維持されているが、料理長のスキナーの頭には現状維持しかないらしい。そんなところへ、故グストーの女友達の息子と称するリングイニが来たのだから、あまりいいことはない。レミーは、その意味で、レストラン「グストー」の救世主だった。

厨房で紅一点のコレットは、(フランスの)料理界には女性差別があるというらみつらみをリングイニにぶちまけるが、フランスでもイタリアでも女性の料理人は少なくない。むしろ、男上位であることはたしかだが、女性シェフがけっこういるのである。そういえば、『バベットの晩餐会』でおいしいものを食べることの至福を味わわせるシェフは、フランス革命でパリを追われた天才的な女性シェフという設定だった。

レミーが、リングイニの手足(のコントロール中枢)になって「グストー」のスランプを救ったので、店の新しい評判はイーゴのところにも届く。彼は、早速店に行き、近々来ることを予告する。料理人に言わせると、口の肥えた客がいきなり来るよりも、予告して来る方が緊張するという。そのうるさい客が、神話的な噂だけ伝わっていても、まだ姿を見たことがない場合には、知り合いに電話して情報を集めたりもするらしい。他方、うるさい客の方も、店に来てから、シェフのおまかせ料理を注文して、お手並み拝見という場合もあれば、逆に、たいていはそうだろうというシェフ側の予想を裏切って、メニューにある品をあえて注文したりする。誰でもが食べている品を自分のためにどうアレンジしたかを見ようというわけだ。

イーゴは、店に姿をあらわして注文したときの言葉が、“prospective”。要するに、ある種の「おまかせ」だが、将来を見計らって作れというわけだ。その場合、その「将来」は、店の将来であるとともに、料理としての将来でもある。そのとき、レミーが作ったのは、「ラタトゥイユ」(英語の発音ではラタトゥーイ(ratatouille)だった。「リングイニ」(linguini)がパスタのリングイネ(linguine)のもじりであるように、ラタトゥイユを持ちだしたのは、rat(ネズミ) + toulle(かきまぜたもの)を暗示するためでもある。ちなみに、「グストー」(Gusteau)も、gustatif(味覚)とgustation(味感)を暗示し、gastronome(美食家)とも関係がある。

ラタトゥイユは、野菜の炒め煮だが、イタリア料理のカポナータ(caponata)を「ラタトゥイユ」という名で出しているイタリア料理店も多い。フランス語では、「まずいシチュー」という意味もあり、基本的に家庭料理である。それをグストーのようなレストランで、しかもイーゴーのようなうるさい食通に「メイン」として出すのには、相当の勇気がある。が、「なんだ、ラタトゥイユか」と馬鹿にしたイーゴがそれを口に入れたとき、頭のなかに、かつて母親が作ってくれたラタトゥーユの記憶がよみがえり、至福な気持ちになる。

映画で見るラタトゥイユは、通常の「煮込み」風のものではなく、「クイーン・アリス」の石鍋裕氏(この映画の字幕の監修者でもある)が「ラタトゥイユのガトー仕立て」と呼んでいるものに似ている。つまり、鍋にトマトソースを入

れ、その上に、セルクル型で抜き、薄く切った野菜（ズッキーニやナスや玉ねぎなど）をならべて火を通し（ここが簡単ではないが）、皿に盛るときは、通常のようにごつてり盛るのではなく、皿の真ん中にさまざまな野菜を重ね、ちよこんと、ヌーヴェル・クイジンヌ風に置き、そのまわりにぐるっとソースを垂らすのだった。

野菜のうま味を出すという意味では、ラタトゥイユは、料理人の腕の見せどころではあるが、実際にこういう出し方をして（前菜ならともかく）「メイン」としてもつかどうかはうたがわしい。しかし、映画では、前述したように、*fat* にかける必要と、いまのアメリカでは（その味がわかるかどうかは別として）ベジタブル志向が強いので、ラタトゥイユを選んだことは、なかなかうまいのである。

料理の全体的な感じが、フレンチやイタリアンというよりも、カリフォルニアのフレンチという感じがするのは、偶然ではない。北カリフォルニアのフランチス三つ星レストラン「フレンチ・ランドリー」のオーナーシェフ、トマス・ケラーの手さばきを映像に撮り、その動きをアニメのモデリングに使ったという。実際、コレットが野菜を切る手さばきや、「パンは音（そのクリスピーさ）で判断する」と言いながらバゲットの一切れをしく手付などは、半端ではない。見ていてほれぼれする。

料理人に言わせると、子供のときから家でおいしい料理を食べていたからといって、味覚が肥えるというわけではないらしい。凄腕の料理人になるわけでもないらしい。家の食事がまずいので、外で食べた食事がこんなにおいしいのかという驚きが料理への関心をかきたて、料理人になったという人もいる。しかし、それは、もともと味覚が敏感であったからこそ、そう感じたのであって、鈍感であったら、わからないことだと思う。味覚は、クリエイティヴィティの源泉の一つだと思うが、先日、わたしのゼミの子に、「好きな食べものは何？」ときいたら、全員が焼き肉だったのには、がっかりした。焼き肉も色々だと思うが、彼らが言った焼き肉は、どれも味の濃い、繊細な味覚など糞食らえのパワフルな焼き肉のようだった。

料理は単に味わうだけではない。この映画はそのことを忘れてはいない。料理は、人をハッピーにするということだ。料理人は、そのために努力する。料理人は、ワイン通と称する人がしばしば見せる味覚の上だけの判断基準を高めるためだけに努力するのではない。盛りつけやサーブの仕方、周囲の雰囲気を含めてのトータル・コーディネートが料理人に求められる。だから、学生くんも、たまには無理しても、「グレイト」な料理を出すレストランに行くべきだ。それは、美術館などへ行くよりもはるかに得るものが大きいだろう。

（ブエナビスタ試写室／ブエナビスタインターナショナル・ジャパン）

2007年07月13日（1）

サイボーグでも大丈夫 (Saibogujiman kwenchana/I'm a Cyborg, But That's OK/2006/Chan-wook Park) (パク・チャヌク)

哲学を学んだパク・チャヌク作品には、いつもしつかりした思想的基盤が感じられる。『オールド・ボーイ』も『親切なクムジャさん』も、ただの「復讐」ドラマではなかった。今回は、精神疾患の臨床の根本的な問題、さらには、他者とのコミュニケーションはどこで可能になるのかへのチャヌクの姿勢がはっきりと出ている。

ラジオのオートメーション工場で働く少女ヨングン（イム・スジョンが抜群の演技を見せる）は、祖母に育てられるが、祖母の認知症がひどくなって病院に収容されたところから、自分がサイボーグだと妄想する統合失調症がひどくなり、病院に入ったらしい。「らしい」というのは、映画は、時間を交錯しながら展開されるからである。

最初の方で、彼女は、流れ作業の台でラジオを組み立てている。が、そのラジオが、一時代まえの型で、長いロッドアンテナがついていて、部品や基盤の形もやけに大きい。ということは、時代設定は、いまにいくら近くても1980年代以前だろう。あるいは、韓国では、いまだにこういう古いタイプのラジオを作っているところがあるのだろうか？ 彼女は、その一台を祖母にあげた。病院に入ったときも自分用のを持っていて、それを点けて、電波と瞑想をする。その工場で彼女は、映像的にいかにもパク・チャヌクらしい「リストカット」をした。

「リストカット」は、身体に対する「通常」とは異なる認識（たえ無意識であれ）にもとづいている。「わたしの身体」から、「他人の身体」、さらには「物としての身体」への認識論的移行がなければ、自分の腕をスパツとは切れない。ヨングンの場合は、自分はサイボーグだと思っているから、自分の手を切つて、そこに電流を流すのは、論理的に一貫性がある。病院で彼女は、出された食事をせず、電池をなめている。

映画は、自分をサイボーグだと思い込んでいる統合失調症の患者に「失調」という観点からアプローチするのではなく、むしろ、パク・チャヌクの「現象学的還元」ないしは「想像変更」の結果としてヨングンのキャラクターが生まれた人間は、誰しも「狂人」である。微細に見れば、それぞれが違っており、双方から観点を変えて見れば、一方は他方にとって「狂って」いる。その一方を「異常」とみなし、どちらかに矯正しようとするのが伝統的な治療であるが、チャヌクは、そうした姿勢に反抗する。それぞれが異なる人間同士が、その違いを認めあうことはできるのか？ これが、この映画の基本的な問いである。

自分が犬だと思っている者は、いくらそうではないということを説得されたり、さまざまな技術的誘導を受けても、「人間」にはもどらない。むしろ、「犬」としてあつかわれることによって、「犬」として生きることができ、そこではじめて自分をとりもどす。

ヨングンの場合もそうだ。彼女は、ごはんを食べることができない。が、それが電気を発生し、「サイボーグ」としての彼女の身体を動かす動力となるというロジックのなかに入るならば、彼女はごはんを食べることができる。

ここでは、明らかにヨングンの方はそのままであり続ける。彼女にその豊かな想像力によって近づいてくるのが、イルスン（チョン・ジフン）だ。彼は、「盗癖」の「治療」でこの病院に入れられている。ここには、記憶の代わりにつ

ぎつぎに話をでっちあげる作話症の女や、遠慮しすぎて後向きにしか歩けない男など、それぞれのユニークさを「普通」より鮮明に表出している人々がいる。この映画が、ラブストーリーでもあるのは、結局、愛とは、違いを認めあうことであり、最後まで同じ状態を続けるヨンゲンも、自分がサイボーグであるということとを複数の他人に言うことができることによって、相手を自分とは違う存在として認める。

(メディアボックス試写室／東京テアトル株式会社)

2007年07月13日(2)

伝染歌 (Densenuta/2007/Harada Masato) (原田真人)

けっこう空いている会場だったが、開映少しまえに隣に女性が来た。映画が始まったのに、バッグを開けて何かを探している。そのうちぼりぼりと固い食べものを食べる音。閉口して席を一つ移る。

台詞を棒読みするシーンが多いということは、脚本(羽原大介)がよくないのだろう。たとえば、昔、ハンガリーで自殺を誘発したというので有名になった曲「暗い日曜日」の話を、一人の役者がとうとうと解説的な台詞を吐いたり、とにかく、映像描写を省略して台詞で済ませる個所が多すぎるので、松田龍平や伊勢谷友介のような有能な役者をそろえても、棒読みをせざるをえなかったのだ。

最初の方の女子校の古典の授業シーンで、教員が「受験と関係ないから『近松』は飛ばす」と言うと、大島優子らが演じる生徒たちが、次々に「それっておかしいんじゃないですか」というような抗議をする。しかし、現実には、こういうことを言う子はいまほとんどいない。映画でそういう設定になっているのは、教師の矛盾を突き、「いまの教師は・・」といったありがちな通念を描くためにすぎない。要するに、この映画は、どの場面をとっても、底がわれてしまう。

秋葉原あたりに本拠を置き、月刊誌『MASACA』を発行しているという設定の雑誌者の面々などほとんど爆笑もの。なにせ、そのメインスタッフである太一(伊勢谷友介)などは、自衛隊に勤めたあとフランスの外人部隊に入り、ボスニアには傭兵として行ったというのだ。それが、ホラならいいが、映画のなかではどうやらホントのことに設定されているらしいので失笑を禁じえない。いくら芸達者の伊勢谷でも(いや、むしろ彼だからこそ)そういう経歴の人物を演じるのは無理でしょう。それに、(昨年、イラクで首を切られて殺された日本人の「傭兵」がいるにはいたが)この程度の雑誌のスタッフがそんな経歴を騙(かた)つては困る。彼らは、近隣の山林地帯に行き、戦争ごっこをするのだが、前提が安いから、せつかくの納富貴久男さんのガンフェクトも活かされなかった。

この映画で「暗い日曜日」の話が出て来るが、この曲を直接のテーマにした映画『暗い日曜日』によると、自殺者たちは、この曲に歌詞がつくまえのピアノ曲を聴いてすでに自死に誘われる。今回の映画では、影響直を持つのは歌詞の方である。しかし、秋元康も、今回は全然サエてない。世界第2位の自殺率、いじめや教育の問題、サラ金地獄から家庭の崩壊まで、いくらでもマスコミのインデクスを並べたてられる「社会現象」が、とりあげられるのだが、おいおいそう

いう話はもう聞き飽きたぜいと言いたくなるような月並みさである。
(松竹試写室)

2007年07月17日

サッドヴァケーション (Sad Vacation/2007/Aoyama Shinji) (青山真治)

いまの日本の問題に焦点を置こうとしていることは、最初のシーンからよくわかる。中国から劣悪な環境の船倉に詰め込まれてやって来た中国人たち。その一人はなぜか血を流して死んでおり、そのかたわらに男の子アチュン(畔上真次)がうずくまっている。健次(浅野忠信)は、そのあやしい取り引きに関わっているらしい。が、確信犯ではない彼は、父親を失い、どこかに売られていくはずの子供を自分のアパートに連れてくる。こうしてこのアチュンと健次の友人の妹・ユリ(辻香織里)との三人の生活が始まる。健次は、転々と仕事を換えているらしく、ハイヤーの運転手の仕事を始める。

通りを一人でキャリアバッグを引いている女・田村梢(宮崎あおい)がいる。彼女はバスジャック事件で「殺されそうになった」。これは、明らかに、『PULKA ユリイカ』に出てくる事件——宮崎あおいが演じる娘は事件のシヨックで失語症になった——との関係を示唆している。キャリアバッグを引いて彼女が行き着いた先は、誰かの紹介で知った運送会社である。その主人・間宮繁輝を演じるのが、中村嘉律雄だ。

ちよつともたもたしたランドホテル形式ですべてが行き着くのが、間宮運送の家。まあ、その間に浅野の、なぜか高倉健に感じが似て来た存在感のあるしぐさを見ることができし、やがて彼の恋人になる女を演じる板谷由夏のなかなかチャーミングな演技があつて、飽きることはない。が、光石研と斉藤陽一郎のシーンは下手なお笑いコントみたいでつまらないし、梢が間宮運送に到着するまでのシーンをもつてまわる必要はないような気がする。茂雄(光石)は、彼女の親代わりのことをやっていたらしい。秋彦(斉藤)は、健次の同級だったという設定。ここで、「北九州」式とかいつてやたら茂雄が秋彦の頭をどついてつけもの言う。わたしのような東京者には余分に見えるこのシーンも、北九州出身の青山真治としては、絶対に入れたかったシーンなのだろう。

間宮運送の家は、ある種の「アジール」で、ぱっと見て、全体の予想がついてしまうようなところがある。どこから来たのか、それぞれに叩けば埃の出る過去や傷を隠している人々。間宮の妻・千代子(石田えり)も、夫と子供を捨てて間宮と結婚し、高校生の息子・勇介(高良健吾)がいる。

映画のストーリーを追うと、見た気になってネタバレだあと文句を言うヤカラがいるので、これ以上はやめておく。ここまで書けば、健次が「間宮家」の舞台にいずれは登場することが予想できるだろう。予告編でも、健次の母が千代子であることは明かしているから、書いてもいいか。いずれにしても、母を捜しているということが、あとで重要な臥布石になる。

間宮運送の家にいる人々のなかに、サラ金地獄を逃れてここにいるらしい男をオダギリジョーが演じているのが興味を引く。彼と浅野という二大スターが対

決したらどうなるのかという期待を掻き立てられる。さすが、オダギリは、一步引くことによってダメでかなり「卑劣」な人間を演じることに徹し、浅野を立てている（るいは、そういう形で、浅野が小技で勝負できないようにしているとも言える）。その分浅野は荷が重くなり、高倉健を思わせる「存在感」のある演技をせざるをえなくなったという感じもする。それは、良い結果を生み、この映画に緊張感を生んでいる。

間宮運送の家は、青山真治のねらいとしては、いまの日本社会の「下流」の現実であり、それをどこまで肯定的にとらえられるかを試す象徴的な存在として呈示されている。むろん、そこには、どのみちマスメディアティックな枠を越えられない日本のメインストリームメディアが、ときに「社会派」の顔をするときに使う視点があることは否めない。何かで免許を剥奪されたらしい過去を持つ木島（川津祐介）は、いつも穏やかそうな笑いをたやさない。こういうのにかぎって、ヤバイ橋を渡ってきたというのが、この手のドラマの前提だ。ただし、この映画では、そういうキャラの男がいきなり仮面を脱ぐというような安い場面はない。若干そういうところが出るのは、間宮家の息子勇介が手のつけられない悪態をついたとき、ふだんはウドの太木のようなボーっとした存在だった曽根（嶋田久作）がいきなり勇介に背負い投げを食らわせてねじ伏せてしまうシーンか。なるほど嶋田を持ってきた意味がわかるわけである。

これらの人々は、間宮の寛容さによってここに居続ける。『クリエイティヴ・クラスの台頭』の著者リチャード・フロリダによると、今後の社会の「発展」の鍵を握るのは、「クリエイティヴィティ」であり、それを可能にする場が、3Tつまり「テクノロジー」、「才能」（タレント）、「寛容さ」（トレランス）を豊かに持つ都市だという。フロリダの関心は、一応底辺への目配り（格差社会の亢進等）をしはするが、結局は産業的生き残りであり、ここで引用するのはふさわしくないかもしれないが、彼の説を拡大解釈すれば、言い得て妙なところがある。話がもってまわったが、「寛容」という概念が、いま支配者側からも出てきている点が面白いと思うのだ。

しかし、寛容という点に関しては、この映画の青山真治の方がもっと先に行っている。それは、少しでも天皇制国家＝日本ということを考えたことのある者ならば、誰でも「寛容」というやつには警戒するはずだ。ただし、ハーバート・マルクーゼはかつて「抑圧的寛容」という概念を立て、進んだ支配システムの手口をあざやかに説明してくれた。

間宮繁雄の「寛容さ」は、その妻・千代子のもう一回り「大きい」「寛容さ」によって可能になっている。それは、日本の「母」によく見られる「包むような愛」であるとも言えるし、また、「おせっかい」文化——それによって「男」は父親も子供も「甘え」を維持する——の元凶ともなっている（こういう見方もジャーナリスティックな視点であるという半畳はいまは入れないでおく）。

彼女は、酒乱で浮気な夫と幼い息子・健次を捨て、家を出た。息子の側からすると、彼女は自分を捨てた母親である。なぜそんなことができるのか？ 映画は、逆境に強い彼女を描く。が、なぜ「母親」としての女たちは、強いのか？ 青山がこの映画で出す問いかけは、それは、「母親」が家の継承の核心を握っており、組織にしても国家にしても（という言い方はどこでもしてはいないが）

「母親」的なものによって維持され、たとえ明確にし、批判的に廃絶・再創造されなければならないようなこともうやむやなままだらだらと存続させられるのではないか、ということだ。

この映画は、ある意味で天皇制国家＝日本の超ミクロな核心が問われている。それに対する代案は出されないまま映画は終わる。この映画の音楽は、口琴（こうきん）に始まり、最後はアルバート・アイラーの「ゴースト」をアレンジした曲で終わる。そういえば、「ゴースト」は、『EUREKA ユリイカ』でも使われていた。ただし、今回は、色々悲劇的なこともあったが、「母」なる千代子によってとりあえず「うやむや」なまま形だけ「丸く」おさまった——ように見える間宮運送の家の「現在」を象徴するかのようにこの曲が鳴り、祝祭的であると同時に「亡霊」（ゴースト）の泣き声のようにも聞こえるこの曲の余韻を残しながら終わるのである。

（ショウゲート試写室／スタイルジャム）

2007年07月18日

デス・ブルーフ ログラインドハウス (Death Proof/2007/Quentin Tarantino) (クエンティン・タランティーン)

タランティーンが子供のときに見た60〜70年代のB級映画（二本立て）で上映された）へのこだわりで作った一品。くり返し上映され、フィルムに傷がつき、何度も切れてつないだりしているのが、つなぎがおかしい——といった感じを再現している。そういえば、日本の映画館にも、新着のフィルムを1コマずつ切り取ってコレクションにする趣味の映写技師がいて、そのコレクションなるものをその人の子息から見せてもらったことがある。

映り始めたときに見えるフィルムの傷もそうだが、カラーの色が何とも一時代前を思い出させる。その色を見て、わたしの記憶はいきなり60〜70年代に飛ぶのではなくて、なぜか、ウディ・アレンの『どうしたの、タイガー・リリー？』(What's Up, Tiger Lily?/1966)をよみがえらせた。これは、ウッディが、東宝の『国際秘密警察』シリーズの何本かを再構成したうえ、台詞もめちやくちやに英語に吹き替えたりした（それをウディ・アレン自身と映画会社の人間とがときどき映画のなかで語る）ギャグ怪作だ。

この複雑なタイム・スリップは、あながち不当なものではないだろう。というのも、三橋達也や浜美枝が登場して「アメリカ映画」風なアクションを見せる『国際秘密警察』シリーズは、アメリカのB級映画の模倣であり、タランティーンは、その流れのなかの作品を見て育ったのだ。

この映画の邦題には、原題に「ログラインドハウス」という言葉がプラスされ、プレスなどでもしきにこの「グラインドハウス」(grindhouse)が登場する。もともとは、「grind house」と書かれ、1920年代から使われていたらしい。「grind」は、ストリッパーなどが腰をぐりぐり回す含意があり、ポルノやバイオレント・フィルムを連続上映する小便臭い映画館を意味した。が、今回、タランティーンがロバート・ロドリゲスを誘い、彼自身の本作と、ロドリゲスによる『ブラネット・テラー ログラインドハウス』が作り（二本立て）であること

もそのこだわり)、話題を呼んだ結果、“grindhouse”という一続きの語になり、さらには、ある種の「アンチシネマ」(「ロマン」に対して「アンチロマン」という言葉が生まれたように)という新しいジャンルを生みかねない気配である。ちなみに、「アンチシネマ」(anticinema)という言葉は、わたしの思いつきであって、まだ一般に認知されているわけではない。

もともと、タランティノー少年が見た「グライドハウス・ムービー」は、伝統的な映画の傾向に反逆し、あるいはそれを裏切るという形でそのスタイルを形成していった。つまり、「良質の」を頭につけた演技・登場人物・演出・・・を維持するのではなく、製作費を安くあげるためにそんなことはほとんど妥協し、その代わり、セックス、裸、暴力、どぎつさを強調した。しかし、1980年代の後半以後、ジャン・リュック・ゴダールのヌーベルバーグの連中もそうしたアメリカのB級映画にインスパイアされたのであり、彼らがやったことも、伝統的な「良質」な映画に反逆することだった。

では、この映画の新しさは何だろうか？やはり車かな。車の「デス・ブルーフ」(死亡防衛)をほどこし、それを凶器に使うという発想はユニークだ。クロネンバーグの『クラッシュ』にも、ここでカート・ラッセルが演じるようなカール・サイコが登場したが、こちらの方がそういうことをやる理由が単純明快だ。とにかく「ギヤル」が嫌いなのだ。カート・ラッセルには、どこか「正義派」のイメージがあるので、何度もそういうきわどい犯罪をやってきて、交通事故を理由に「合法的」な殺人をやってきたスタントマン・マイクなる卑劣な人物を演じるには多少無理があるが、逆にそういうイメージがあるから、そういうオヤジがワルをがんばって演じているのを見るのは悪くない。この映画は、ドラマだけでなく、その演じ方や映画の背景を楽しむような映画だ。

カーチェイスやカークラッシュの映像としては、後半の方が面白い。『キル・ビル』や『キル・ビル Vol.2』でユマ・サーマンのスタントをやったゾーイ・ベル——といっても、プレスでそのことを初めて知ったのだが——がその役をやっているのだということを知ってから見ると、面白さが倍加する。80年代アメリカの管理化を冷笑したあの『バニシング・ポイント』のダッチ・チャレンジャーに乗るのを夢みるカーキチのゾーイ(役名も本名と同じ)が、ついに試乗することが出来たダッチ・チャレンジャーを仲間のキム(トレイシー・トムズ)に運転させて、自分はボンネットの上にあおむけに乗り、危険を楽しむのだが、彼女がスタントウーマンであれば、このシーンをスタントに代わってもらって撮ったはずはない——という意識が観客のなかに沸き起こる。そういう設定は、たとえそれが別のスタントによって撮られたとしても、なかなか効果的である。ニュージラード出身のゾーイ・ベルが、「anayway」を「イニウェイ」とニュージラード・アクセントでしゃべるのがほえましい。

ゾーイ・ベルの身のこなしの軽さと彼女の身体のタフさは、映画を見ていてもわかる。シドニー・タミア・ポワチュエやジョーダン・ラッドらのグループを見事みな殺しすることに成功したスタントマン・マイクは、次にゾーイらの「ギヤル」グループをねらうが、今度は相手が悪かった。ゾーイがマゾヒスティックな軽業のスリルをダッチ・チャレンジャーのボンネットの上で楽しんでいる(?)のを邪魔されたゾイたちは、その運転技を駆使して、スタントマン・マイ

クを追いつめる。ゾイがパイプを持って追いかけるシーンでは、彼女のタフな運動神経がもろに出ていた。

生意気な若い女たちが惨殺され、その一方でタフな若い女たちが悪党をやっつける——という「俗悪」さとスリルが、クリームソーダにジンをぶっかけて飲むときのような味わいを生み、楽しませる。

ところで、『バニシング・ポイント』では、車は「ビッグ・イズ・ビューティフル」のアメリカン権力の象徴であり、同時にそこから脱出する武器でもあった。タランティノーは、この映画で『バニシング・ポイント』へのオマージュをささげながらも、そうした政治性はすっぱりとはずしている。

タランティノー自身がバーテンとして姿をあらわすシーンのバーの壁には、ラルフ・ネルソンの『ソルジャー・ブルー』(Soldier Blue/1970)のポスターが見える。ほかに、50〜60年代のフランス、イタリア映画のポスターもたくさん出で来る。しかし、こういうやり方って、もう古いのではないか？　そういうえば、そもそも引用(自分の作品からも他の作品からも、キャラクターやシーンを引用する)という方法もはや古いかもしれない。

(映画美学校第1試写室／ブロードメディア・スタジオ)

2007年07月20日

再会の街で (Reign Over Me/2007/Mike Binder) (ライク・ゴンダー)

アダム・サンドラーがまじにシリアスな役を演じるは見えていないので、新鮮だった。かなりいいと思う。サンドラーは、『ウェディング・シンガー』で見せた三枚目の優しさがなかなかよかったが、その後は、『ウォーターボーイ』でも、『リトル・ニッキー』でも、若干「真顔」もある『パンチドランク・ラブ』でも、基本は、お人よしのフルルといった型にはまった役だった。今回は、911の「愛する家族」をすべて失ってしまった男チャーリー・ファイマンという役を演じる。

別に911を使わなくても、「愛する家族」を失う者はいるし、また、「愛する家族」を失ったからといってチャーリーのようになるわけではないが、このへんは、アメリカ映画の儀式的なパターンだとして受け入れておけばいい。そういう男がニューヨークのマンハッタンで暮らしているところにも、「孤独な街」ニューヨーク」というパターンを感じないでもないが、これは、ニューヨークにしてよかった。この街では、偶然に人と人が遭いやすいのである。東京で会ったことのない知り合いにばったり遭うということがよくある街だし、新宿に住んでいるよりは、マンハッタンに住んでいる方が友人や知り合いにばったり遭う度合いが高い。

医師が数人いる歯科医を経営するアラン(ドン・チードル)が、大学時代にルームメートだったチャーリーを街で見かけ、声をかける。彼は iPod のヘッドフォンをつけ、エンジン付きのスケーター(プレスでは「スクーター」となっていたが、警視庁交通課の規定では、スケーターは2輪、スクーターは3輪ということになっている)に乗っており、アランの気づかないかのように去る。アランは、チャーリーの家族の災難を知っているので、気になる。だから、別の日の夜、

ふたたび彼を街で見つけたときには、必至で追いかける。が、チャーリーはまるでアランのことを忘れてしまったような放心したまなざし（この演技が実にうまい）でアランを見るだけだ。すべてを忘れたいと思うあまりそういう態度になるのか、本当に忘れてしまったのか、すっかり精神をやられてしまったのか、はわからない。アランを、普通はかつて友人だった会計士とい大家のお婆さんぐらいしか部屋には入れないチャーリーがその夜、自分のアパートに入れたのだから、すべてを忘れてしまったわけではないだろう。

愛用の iPod も、一つのシールド装置になっているが、アパートに入るなり、プロジェクターの大画面でプレステのゲームをやるところがチャーリーの状況をずばりあらわしている。大量のヴィニール盤のレコードも彼のオタク的な生活を示している。部屋にあがるとき靴を脱ぎ、アランにも要求するの、彼の潔癖症的現状を示唆する（ただし、これは、亡くなった妻がそうしていたのでそれを続けていくらしい）。欧米では、靴を脱ぐということは、非常に個人的な領域の問題で、靴を脱ぐ関係というのは、非常に親密な関係を意味する。だから、日本の習慣で部屋のなかで靴を脱ぐことに慣れている者と欧米の一般的な感覚とのあいだにはギャップがある。この点について、最近、パリ在住の浅野素女が『すばる』1月号で「バルドン！ 靴を脱いでいただけますか？」という秀逸なエッセイを書いていた。

911がなくても、またニューヨークではなくても、チャーリーのような「ローナー」は増えている。それは、外から見ると非常に「孤立」し、「孤独」に見えるが、本人はさほどでもないとも言える。しかし、アランは、常識的な「善人」としてチャーリーに対応しようとする。そして、彼は、少しづつ昔の彼をとりもどしていくように見える。が、それは、果たして必要なことだったのか？ 映画は、むしろ、「常識」の路線で進む。しかし、映画の面白さは、映画の製作意図やプロットを越えて別の解釈が出来るところであり、そういう可能性をたくさんはらんでいる作品が「開かれた」豊かな作品だと思う。

アランは、「善良」なニューヨークらしく、チャーリーをセラピストのところに行かせようとする。彼の歯科の階下に知り合いのセラピスト、アンジェラ（リブ・タイラー）がいる。彼女に遠回しに相談するシーンが面白い。彼女は、仕事ならオフィスに来てくれと言う。金を払ってセラピーを受けるところだ。もし、チャーリーに問題があるとすれば、アメリカ生活のこういうところだろう。仕事と私生活の厳密な区別、精神の分野でも分業が徹底し、ちよつと話を聞いてやれば済むようなことをセラピストにまかせようとする。映画では、このへんが、かなりぐちゃぐちゃになって行くのだが、そこが面白い。

アランがチャーリーを何気なく会ったという設定で年配のセラピスト、ナイジェル（ジョン・デ・ランシー）をチャーリーが行きつけの中古レコード店に呼び、紹介しようとする。しかし、これは見事に見抜かれ、失敗する。そのとき、ナイジェルが、'70年代にチャーリーが好きだったボブ・シーガーのLPについてトンチンカンなことを言わなければ、事態は逆だったかもしれない。チャーリーは、'70年代の音楽に執着しており、そこを共有できない者とは口をきかない。タイトルの「Rein Over Me」も、ピート・タウンゼントの「I Love, Reign O'er Me」からとられている。ひと昔まえ、本の名前が出て、それを知らないとその人の「教養」を疑うという試練があった。いまそれは、音楽の移ってきていのかもしれ

れない。そこでは「教養」といった権威主義的なものが問われるのではなく、「仲間」であるかيناかが問われるのだ。

チャーリーとアランは、'60年代に学生時代を送ったのだろうか？ そうすると、現在、'80歳ぐらいということになる。アダム・サンドラーは1965年生まれ、ドン・チードルは1964年だから、役としては少し背伸びした役をしていることになる。どう見ても、二人は'60年代の後半にしか見えない。しかし、いま、'70年代のニューヨークを美化してあこがれる傾向があるようだ。わたしなどでも、'70年代にニューヨークに住んでいたと言うと、必ず、「ニューヨークの一番いい時代だね」と言われる。誰でも、自分が若いときに過ごした場所と時代が一番いいと思うもので、わたしは、'60年代のニューヨークを思うと、色々と胸に迫るものがないでもないが、それは、必ずしも、その時代のニューヨークが最高だったという意味にはならない。上の世代から、「'30年代のロワー・イーストサイドは最高だった」という話を聞いたこともある。まあ、いまのニューヨークよりも'60年代のニューヨークの方が面白かったことは確かだ。いまのアメリカはどこも抑えつけられてひどいからね。だから、いまの'60年代ブームは、「避難所」として'60年代が観念的に再構成されている面もあるわけだ。

この映画のなかで、ある種の'60年代を感じさせるのは、ドナルド・サザーランドが演じるレインズ判事である。チャーリーには精神欠陥があり、病院に収容すべきだと主張する役人に対して、判事は、それを退ける。いまの「標準」では、法廷で相当「情緒不安定」的な行為を見せてしまった以上、病院送りになっても不思議ではない。が、'60年代には、「ディレギュレーション」（これを日本は「既成緩和」と訳したが、原意は、「脱規制」である）が進み、政府の民間への介入が弱くなり、民間レベルの競走を活性化しようという動きが強くなった。この動きは両義的で、一方で下側からの動きは活発になり、政府Ⅱ体制への批判も高まったが、他方で弱肉強食の動きも激化していった。ネオコンは、そんな後者の流れの延長線上で力をつけた。だから、いまひどいことになっているのだとばかり、'60年代の解放性を逆手に取って、新しい規制の必要を正当化する動きもある。その意味では、レインズ判事のような反応は、いまでは稀なことだ、この部分が「信憑性に欠ける」と批判する映画評を読んだが、それも一理あるわけだ。法廷でチャーリーの病院拘束を主張した小役人のようなやつがいま大手を振っているからである。

アランの診察室にやってきて、「常人」の予想を越える行為におよぼうとする女性（サフロン・バロウズ）がいる。先述の批判でこのキャラクターについても「こんなのありえない、余分だ」といったことが書かれていたが、わたしなんかの目では、まさにこういうクレイジーな女性が'60年代の生き残りで、実にいい感じなのである。

'60年代のニューヨークの街には、明らかにヴェトナムの後遺症に心身ともに悩んでいるような人がたくさんいた。映画でも、『タクシードライバー』もそうだが、ヴェトナムの後遺症をひきづった人間たちの物語が作られた。街や文化に内在したクレイジーさも、ヴェトナムと呼応関係にあったことはたしかだ。その点で、いま、⁹¹⁶がもたらした「不安」の文化と'60年代の「錯乱」（レム・コ

ールハウスは、『Delirious New York』（錯乱のニューヨーク）を出した」とクレイジーさの文化とがからみあって、何か面白いカルチャーが出る可能性はある。アランたちがチャーリーに手を差しのべたことはとても「人道的」なことであり、それによってチャーリーが「普通」の「人間らしさ」をとりもどすところは、ハリウッド映画的には「感動」させる。しかし、この映画のプロットをこえて解学的飛躍を楽しむと、アランの「好意」は、たとえば70年代カルチャー風には、「介入」しすぎなのであり、もしここまで介入するのならば、人は単なる友人の関係をこえてしまうはずなのである。実際、映画では、アランがチャーリーの面倒を見て、朝帰りをしたりして、妻（ジェイダ・ピンケット・スミスがいい演技を見せる）が次第に不信感をいだくシーンがある。しかし、人のあだには、表面上ゲイの関係はなく、アランと妻との関係はもとのさやにおさまる。おそらく、現実にはそういう形でゲイ関係になって行くカップルがいるとしても、それを映画にはしないところが、この映画のいま性なのである。（ソニー試写室／ソニー・ピクチャーズ・エンタテインメント）

2007年07月24日（1）

僕のピアノコンチェルト (Vitus/2006/Fredi M. Mure) (フレディ・ム・ムーラー)

先週末から台風や低気圧の停滞で調子が悪かった。日月に休養して、今日から試写活動開始。フレディ・ム・ムーラーの作品は、寡作なうえに、日本では70年代以前のものが上映されず、新しいものもとびとびにしか公開されない。だから、本作は期待して見た。なかなかいい。が、隣の席の婆さんがほとんど最後まで鼾をかいて寝ていたのにはあきれた。

わたしは、『H・R・ギーガーのパスサーゲン』、『山の焚き火』と『最後通告』は見ている。『最後通告』については劇場パンフにけっこう入れ込んだ文章を書いた。「自然」指向が強いようにみえながら、他方で電子テクノロジーへの視線が鋭い。ギーガーへの関心を、明らかにワルター・ベンヤミンの「パスサージュ」を意識したと思われる「パスサーゲン」（ドイツ語）という題名をあたえるところにも、この監督の興行の深さが感じられる。

今回の作品は、ムーラーのものとしては、比較的わかりやすい。幼少のころから天才的な才能を発揮する子供がいる。おもちゃのピアノをたちまちマスターし、両親が話している「パドックス」という言葉に興味を持ち、辞書でその意味を調べる。この息子ヴィトス（6歳の彼をフアブリツイオ・ボルサーニ、12歳の彼をテオ・ゲオルギューが演じる）の才能に驚いた母親（ヘレン・フォン・ホルツェン）は、息子の才能を磨きあげることに専念する。が、ある日、彼は、祖父（ブルーノ・ガンツ）といっしょに作った人力飛行の翼をつけてベランダから飛び、そのショックで「普通の子供」になる。それは、彼自身が望んだことだったが、むろん、ここには（ここでは明かさない方がよい——見てのお楽しみのみ）「秘密」がある。

天才と暮らすのはたまらないが、天才をながめるのは、解放感をおぼえる。この映画も、そんな解放感をあたえてくれる。実際、12歳のヴィトスを演じる

テオ・ゲオルギューは、映画の外では天才ピアニストであり、映画のなかでがらがん弾いてしまう「ハンガリー狂詩曲」も「ゴールドベルク変奏曲」も、みな代役なしの演奏だ。そういうのを見るだけでも天才をながめる楽しみを味わえる。

この映画ではヴィトスが親をてこずらせる場面はそれほど強烈ではない。まあ、突然「普通の人」になってしまったことで十分だと言えるかもしれないが、彼には、「困った」天才にありがちな未熟さよりも、精神的にも早熟な面がある。だから、その悩みは、他者に向けられるよりも、自分に向けられる。「普通の人」になることは、一つの自己治療の方法だった。

天才の多くは、その栄光に喜びを覚えながらも、「普通の人」になりたいという欲求をいだいている。が、天才は、多くの場合、決して「普通の人」になることができない。だから、錯乱や発狂へと向うのかもしれないが、それではまず「普通」から遠ざかってしまう。アルチュール・ランボーは、自分を「普通の人」に変えることが出来た稀有な天才だ。

ところでムーラーは、この映画で必ずしも「天才」を礼賛しているわけではない。ヴィトスのような天才は、いまあちこちで生まれつつあるのかもしれない。その意味でムーラーは、「天才」を考え直すためのいくつかの示唆をあたえてくれる。

手と脳との関係は、すでの多くの人が語ってきた。わたしには、カント、ヴァレリー、メルロー・ポンティ、デリダ、ドゥルーズなどの言及が印象深い。先日、わたしの大学の「身体表現ワークシュップ」という講座でゲストに招いた「手の医学」の専門家、中田眞由美教授は、手を使うことが脳のマップを緻密にする作用があると言っていた。ヴィトスは、幼いときから祖父と遊んでいた。祖父は、別荘のような建物を自分の工作室にし、飛行機を自作しようとしている。ヴィトスは、祖父といっしょに板を削ったり、祖父が作ったブーメランで遊んだりしている。彼の父親は、補聴器の会社に勤めており、自分でも新しい形の補聴器を作り、商品化しようとしている。ヴィトスは、父が作った望遠式の「盗聴器」のようなもので遊んでいる。彼の周辺には、幼いときから手作業の豊かな環境があったのだ。

天才は、時代や環境に関わりなくあらわれる場合もあるだろうが、新しい才能が多数出現する時代があり、そういう時代は、何らかの意味で、手作業の再構成とも呼ぶべき事態が起こっているように思う。音楽は、そもそも手作業とともにある。プログラミングもキーボードの作業がともなう。しかし、キーとかぎられた手作業以前に、脳のマッピングを豊かにするようなもつと複雑で多様な手作業が必要なのだろう。

この映画では、ヴィトスと父親との関係よりも祖父との関係にウエイトが置かれている。ヴィトスが本当に心を許しているのは祖父に対してであるように見える。そして、実際に二人のあいだには、単なる祖父／孫という血縁関係を越えた非常に創造的（クリエイティブ）で楽しい、見ても心が踊る連帯関係がある。ムーラーは、1950年生まれであるから、丁度ヴィトスのような孫のいる年令である。彼は、自分と孫との関係をこの映画に投影しているかもしれない。が、そういう血縁関係にかぎらず、連帯というものは、一世代こえたぐらいの年令関係のなかで極めて創造的なものになるような気がする。親の世代は「敵」になり

やすい。息子や娘と「いっしょに」何かをやっているように見えるときでも、どこかに「親」としての意識がつきまとう。その点、祖父や祖母は、無責任でいられるし、自分の年令を忘れていっしょにたわむれることができる。ムーラーと同世代の1941年生まれのブルーノ・ガンツが演じる祖父がヴィトスといっしょに工作やその後に展開される一連の驚くべき「共同作業」をやるシーンには、そういう感じが実によく出ていた。

おそらく、ムーラーの考えのなかには、いまわれわれの手もとのあるコンピュータやインターネットのような技術は、年令差というものをこれまでの観念とは相当ちがうものにするだろうという認識がある。それは、あたりまえといえばあたりまえのことだが、特に日本のような年令のタテ社会のなかにいるとそれがわからない。もうそのへんでも、タテ社会や年令社会は意味をなさなくなっているのだが、日本では、「高齢社会」とか「団塊の世代の定年」とか年令にこだわる話題ばかりをとりあげる。年令が問題にならない現象がもつと問題にされなければならぬ。その意味で、この映画は、脱年令化の一つの物語でもある。

ヴィトスが歳のとき、外で仕事をしていた母親は、「歳ぐらいしか歳がちがわないベビーシッターをやとう。おまけに、彼女は、「ベビーシッターなんて、ぼくはもう子供じゃない」と生意気なことを言うヴィトスに、「恋人だと思えばいいのよ」などと言ってしまう。ヴィストとイザベラがワインを飲み、ロックパーティーをやつてはしやぎまくるシーン、15歳になつてそのイザベル(タマラ・スカルペリーニ)に再会し、彼女に結婚をせまるシーンが面白い。

『最後通告』でも、電子メディアは、人を遠ざけるだけでなく、近づけもするものとして理解されていた。この映画では、もっと具体的にインターネットが、「大人／子供」「男／女」「ここ／あそこ」といった既存の場所性(トポス)を組み替えてしまうことが示される。祖父は、飛行機の趣味が高じてフライト・シミュレーターを購入し、さらには小型飛行機を手に入れるのだが、飛行機は、まさに、インターネットと車とのあいだに位置するものであり、飛行機というテクノロジーにおいて、すでに既存の「場所性」は終わっている。

これから、20歳でネットサーフィンをするような子供が出てくることはまちがいない。が、ネットのなかだけを旅しても、脳のマップは豊かにはならないし、暗記の天才のように一面的な能力が発達するにすぎないだろう。コンピュータの世界は、手を起点とするフィジカルな世界とともに作動するとき、飛躍的な機能を発揮する。その意味では、いま、テクノロジーの関心が、ロボット工学に向っているのは、有望だ。それは、頭のなかやモニター画面のなかだけでアイデアを紡ぎ出すというのではなく、つねにフィジカルな世界と密接な関係を持ちながら進まざるをえないからだ。「60年先にあらわれる天才たちは、「子供のころロボット作りに夢中でした」という者がいるはずである。

(メディアボックス試写室／東京テアトル)

2007年07月24日(2)

プラネット・テラー・ゴグラインドハウス (Grindhouse/2007/Robert Rodriguez) (ロバート・ロドリゲス)

タランティーンにとって二本立ての「俗悪」なB級映画を上映する「グライ
ンドハウス・ムービー」館での経験が主要な映像体験であったとすれば、ロドリ
ゲスの世代になると、ゾンビ映画とコミックとゲームがその位置に来る。この映
画は、ロドリゲスが「グラインドハウス・ムービー」を学習することによって再
生したものだが、「グラインドハウス・ムービー」とは似ても似つかぬものにな
っている。ただし、「お師匠」のタランティーン先生にしたら、「グラインド
ハウス・ムービー」を真似た『デス・プルフ』はかなりお上品で、「奥行き」
がありすぎる。タランティーンが推奨する「グラインドハウス・ムービー」は、
経費を節約したためにどこか筋に無理があったり、突っ込みが足りなかったりす
るものだが、今回の二部作には、そういう「欠陥」がない。

しかし、さすがは『レジェンド・オブ・メキシコ』と『シン・シティ』
の天才ロドリゲス。ゾンビ映画もゲームも飛び越えた新しいぶっ飛んだテイスト
を生み出した。それは、タランティーンが『デス・プルフ』でカーアクション
の映画に新風を加えた度合いよりもはるかに高い。

古い光学録音のブチツ、ブツツという音、フィルムの傷、燃えたりするアキ
シデントは、タランティーンの時よりもよく出ているが、そのうち、そんなに
くり返さなくてもいいよという感じになる。それにしても、あの音はなつかしい。

ゴーゴードンサーのチェリー（ローズ・マッゴーワン）というキャラクター
は、足を切り取られても、翌日には、恋人のエル・レイ（フレディ・ロドリゲス）
に支えられて歩きですところを見ても、いかにもコミックのキャラクターなのだ
が、それが単にゲームとコミックのイメージを利用しただけにとどまらず、さら
には、失われた脚の先にマシンガンを取りつけてゾンビをなぎ倒すという過激で
シュールリアルなシーンにエスカレートするところが、ロドリゲスらしい。

（映画美学校第一試写室／ブロードメディア・スタジオ）

2007年07月25日（1）

やうばベルリン (The Good German/2006/Steven Soderbergh) (ステ
イーヴェン・ソダーバーク)

このタイトルは、クリストファー・イシャウッドの同名の小説を思い出させ
たが、原題は違っており、配給さんがつけた題名だった。イシャウッドの
『Goodbye to Berlin』は、ブロードウェイの舞台でヒットしたし、ヘンリー・
コルネリウスによって『I am a Camera』というタイトルで映画化され、その後
ブロードウェイで再び舞台化されて大ヒットし、そこからボブ・フォッシーの名
作『キャバレー』が生まれた。ちなみに、小説の方は、中野好夫によって『救い
なき人々』という題で翻訳されている（文藝春秋新社）が、とうの昔に絶版に
なっている。わたしは、フォッシーの映画を見てから早稲田の古本屋を歩きまわ
り、平野書店でその古本を見つけた。まあ、そんなことはどうでもいいが、この
映画は、イシャウッドのベルリンとはあまり関係がない。むしろ、雰囲気的には、
『カサブランカ』や、オーソン・ウェルズのウィーン（『第三の男』）のフィ
ルターごしにベルリンを作画したような感じである。

ただし、見ていてふと思ったのだが、こいつはブレヒトじゃないかということだ。原題“The Good German”『(その) よきドイツ人／ドイツの善人』は、ブレヒトの戯曲“Der gute Mensch von Sezuan”（『セチュアンの善人』）を思い出させる。ブレヒトのこの劇は、中国の四川省を舞台にしているが、寓意劇で、1943年にチューリッヒで初演された。タイトルは、劇中の「人間にふさわしい品位をそなえた生活を送っている善い人間たちが十分にたくさん見出されるなら、この世界はあるがままの世界でありつづけてくれるでしょう」というセリフが示唆するように、ナチズムがヨーロッパを蹂躪する状況のなかで、そこで実現できるポジティブなもの、ネガティブなもの、とを描く。

舞台『セチュアンの善人』では、通常、女優が仮面をつけてシェン・テという女性とシュ・タイという男性とのダブルキャストで演じられる。その逆もある。この映画では、ジョージ・クルーニーが演じるジェイク・ガイズマーとケイト・ブランシェットが演じるレーナ・ブランドがそういう関係だと考えると面白い。映画の時代は、1955年7月のベルリンである。ブレヒトがその劇を書いた時代よりも少しあとに設定されている。まあ、ソダーバーグは、単にスタイルの人ではなくて、カフカなどへの関心からもわかるように、ドイツ文学に造詣がある。ブレヒトもむろん彼の「教養」の一部だろう。

ブレヒトは、1938年にドイツの物理学者オットー・ハーンとリーゼ・マイトナーがウランの核分裂を発見したニュースに触発されて大作『ガリレイの生涯』を書き始める。この年、ナチスはユダヤ人の追放を開始する。ブレヒトは、1936年に広島と長崎に原爆が投下されたのを知り、この戯曲の大幅な改稿を行なった。この映画に出てくる核物理学者の話や、核分裂に関する人材や情報を米ソが争奪戦をする話も、まさにブレヒトの主要なテーマだった。だから、映画は、この点でもブレヒトを下敷きにしていないと言えないこともないのだ。

40年代のレンズの使用やつなぎ方（左からないしは右からのワイプなど）、強いライト、俳優とカメラの関係、女にもてるが決して腕ふしは強くない美男子（ジョージ・クルーニー）、男を裏切る女（ケイト・ブランシェット）等々、ソダーバーグらしい凝った遊びを駆使するが、これらも、『オーシャンズ』シリーズで軽く遊びでやっているのとは若干違い、ブレヒトの「異化効果」(Verfremdungseffektを略して V-effekt IV 効果)とも言う)なのだと考えると、この映画の奥行きがぐっと深くなるし、また、一見スタイルの「遊び」でやっているように見える『オーシャンズ』シリーズも、実はブレヒトの「異化効果」をリラククスしながら実験しているのではないかという解釈も生まれる。

「異化効果」については、ブレヒトの演劇論集に詳しいし、わたしもあちこちに書いてきたが、彼自身言っているように、それは、「出来事を異様なものとして描く方法」であるが、これだけでは何のことかさっぱりわからない。日本の新劇では、ブレヒトの「異化」は、「理性的」な白けたパロディの方法として受け取られてきた感じもあるが、それは一面的だ。ブレヒトは、「異化」の詳細な方法と例を挙げているが、その基本は、「引用」、「身ぶり」、「脱「感情移入」」などがある。ソダーバーグは、この映画で、俳優たちにも40年代の映画の「身ぶり」を要求したというが、それは、当時のカメラに「ふさわしい」身ぶりをさせるためではなくて、ブレヒト的な「異化」を実験してみようと思ったからかもしれない。実際、ブレヒトが考えていた「異化効果」を利用したのは、同時代の演

劇であるよりも、フィルムノワールの映画だった。ブレヒトは、「異化効果」を使ったからといっても、演劇は演劇であって、面白くなければダメなのだった。

この映画の結末は、ブレヒトの『セチュアンの善人』のシュイ・タイのせりふがほとんど説明してくれる。このシュイ・タイのせりふは、そのままレーナ（ケイト・ブランシェット）がジェイク（ジョージ・クルーニー）に言うせりふとだぶる。

他人にも自分にも同時に善人であることが／なぜわたしにはできなかったのか。／他人も自分も助けるのは、わたしには荷が勝ちすぎた。／ああ、あなたがたの世界はむつかしい！ 苦しみが多すぎ、絶望が多すぎる！／悲惨な人間に手をさしのべれば／相手はたちまちその手をもぎとってしまう！ 破滅した人間を助けようとする者は／自分も破滅してしまう！ どうしていつまでも／悪い人間になるまいとしていられよう、／飢えた人たちが死んでいくというのに。／必要なものすべてを、どこから取ってきたらいいの？ 私から？／でもそれでは私は破滅してしまう！ 善人になろうとする意志の重荷は／私を地面におしつぶしてしまった。／でも、悪いことをやりさえすれば、／我が物顔に歩き回り、腹いっぱいいたべられたのに。あなたがたの世界はたしかにどこか間違っている。

◆冒頭の方のニュースのナレーションで、ドイツは降伏したが「日本だけが戦闘を続けていた」というのが聞こえる。これは、ベルリンに連合国軍が入り、すでに戦後処理がはじまっている時点で、日本はいいかわらず馬鹿なことを続けていたと言っているのと同じように聞こえる。日本は、外交ではいつも馬鹿なことをやるので、気をつける必要がある。

ソダーバーグの『オーシャンズ11』のときにも「字幕監修…アズビー・ブラウン」という名が出ていたが、この人って、昔は「メディアアート」なんかの世界でちよろちよろしていた人と同じ人だろうか？ 監修者がついているわりには、㊦年代以前から「あやしい」地域だった「クロイツベルク」がちゃんとは表記されていないかった。

（ワーナー試写室／ワーナー・ブラザース映画）

2007年07月25日（2）

サルバドールの朝 (Salvador/Puig Antich/2006/Manuel Hueraga) (マヌエル・ウエルガ)

スペインでは、スペイン内戦以後独裁政権を樹立したフランコがの圧政が続き、抑圧的状况は、1975年に彼が83歳で死ぬまで続いた。とりわけ、カタロニア州は、もともと自治意識が強く、反権力運動が激しい場所だった。この映画の主人公サルバドール・プッチ・アンティック（ダニエル・ブリュール）は、アナキストグループのMLL (Movimiento Liberico de Liberacion)（イベリア解放運動）の活動家として、逮捕され、1974年に処刑された実在の人物である。

サルバドールの逮捕と処刑が不当であることはあたりまえだとしても、映画は、いささか凡庸に「歴史的事実」をなぞっているにすぎないところがある。も

し、サルバドールの死をいまの時代に活かそうとするのなら、彼の生涯から何か積極的なこと（観客であるわたしたちが何かを起こしたいという気持ちにさせること）を描かなければならない。それは、フィクションを捏造することではなく、サルバドールのような人物なら必ず持っていたはずの要素を強調して描くということである。ここでは、彼の死への不条理さへの怒りは生まれても、それが、センチメンタルな同情のなかで鎮められてしまう。

首を固定して太いネジの圧力で首の骨を折って殺す「ガローテ」という処刑のシーンが詳細に映され、その残酷さと処刑人の非情さとが強調されるが、これは、この映画をある種の「ホラー」に近づける。彼の処刑の時間が刻々と迫り、弁護士たちは最後まで救援の努力をするが、この緊迫したシーンも、「サスペンス」として見られかねない。

一番の問題は、サルバドールが逮捕されるまでの彼の政治活動、MLの活動と理念、サルバドールが逮捕されてから彼の仲間たちが行なう抗議活動、弁護士たちの救済プロセス、弁護士がどういうネットワークで努力したのか等が全くわからない。

サルバドールたちMLの活動家たちのふるまいは、子供だましなものとして描かれるが。たとえばこの映画にも出てくる銀行強盗だが、その手際の悪さは、ユーモアというより、そうした活動が子供っぽいものだったというようにしか見えない。MLの運動と間接的に連動して（あるいはMLの影響で）イタリアでも銀行強盗や「愉快犯」的な活動が戦略的に行なわれた。映画では、ジョゼ・ジョヴァンニの『掘った奪った逃げた』(Les Égouts du paradis/1979/Jose Giovanni)で描かれたような事件が多数あったのだ。

1970年代後半のイタリアで行なわれた「ポリティカル・ショッピング」と言って、スーパー・マーケットなどで自分で値段を付けてものを「買う」アクション——これは警察の目から見れば「強奪」かもしれないが、政治活動としては、「笑いの戦略」でもある。しかし、この映画は、たとえば、サルバドールの処刑に反対して彼の仲間が領事館に無差別の銃撃をくわだてるシーンを見ても、彼らの活動を「子供だまし」なものとしてしか描いていない。これでは、MLは、自閉症的、ナルシズム的な若者の集団にみえてしまう。彼らの活動のもっとポジティブな側面が全然あらわになっていない。マイケル・ムーアも彼の映画のなかで必ず「政治的いたずら」を試みるが、それらは、決して「子供だまし」とは見えない。

警察がサルヴァドールを逮捕したことが不当であるという面もはっきりしない。殺意がなくても、警官を殺したことは事実なのだとすれば、警察は格好の弾圧条件を得たことになる。この時代では、サルヴァドールに勝ち目はない。そうでなくても、警官が殺された仲間の復讐をするのは、あたりまえである。

この映画のクライマックスは、先述の「ガローテ」のシーンと、最初サルヴァドールを嫌悪していた看守が次第に友情をいだき、処刑のシーンでは、ついに「フランコは人殺しだ」と叫ぶシーンだろう。しかし、これだけではメロドラマである。

実在のサルヴァドールは、1968年のパリ5月革命に触発され、フランコ打倒の運動に挺身するようになるといわれているが、そうした彼の政治的背景や、彼が関わった運動の奥行きを見せてほしかった。MILの活動は、イタリアのアウトノミア運動とも連動する。このへんに関しては、この映画からはその痕跡も感じられない。

処刑が迫ったとき、サルヴァドールが3人の姉たちとかわす最後の別れで、4人が身体を寄せあうシーンがある。死刑囚に対してこのような別れは日本では許されないが、スペインでは、フランコの独裁下ですら、可能だったのだろうか？このへんは、日本の死刑制度について考えさせる。

(映画美学第2試写室／CKエンタテインメント)

2007年07月26日(1)

幸せのレセプ (No Reservation/2007/Scott Hicks) (スリット・ヒックス)

今日は、料理ものを2本見てやろうと、早起きしてまず内幸町のワーナーへ。連続で2本というわけにはいかないのですが、中間の時間をどうするか(どこかの喫茶店やホテルのロビーで仕事をするか、それとも秋葉原にネタさがしにでも行くか、何でも良いからもう1本見るか)、あまり計画を立てずにまずここに来た。

ダンスはうまいが料理は、卵も焼いたことがないというキャサリン・ゼタ・ジョーンズが凄腕の女シェフになるというので、やや興味深々だった。さすが大物、ダンスの身のこなしで調理の身ぶりをマスターし、何とかこなしている。しかし、『レミーのおいしいレストラン』のように手もとの描写が本格的とは行かず、野菜を刻むぐらいのアップでごまかし、あとは、アーロン・エッカートとの「人間ドラマ」に重点を移す。それは、ハリウッドの「ロマンチック・コメディ」の基本パターンをおさえたエンターテインメントに仕上がっている。

キャサリンが演じるケイトが調理と盛りつけをしつかりと見せるのが、調理場でよりも、最初の方のセラピスト(ボブ・バラバン)のオフィスでセラピーを受けながらのシーンであるのは、彼女の料理の力量との関係もある。調理場では、他の調理人の動きやせりふのなかで調理の細かい過程の描写は省略し、忙しそうな雰囲気流したあとで、出来上がった皿を映せばよいからだ。セラピストのオフィスでは、もともとそんなに凝った料理は作れない場所だから、キャサリンが少し調理の身ぶりを必要とする演技を要求されても、何とか持つからである。

味にうるさい客の描写も、焼きすぎたら台なしのフォアグラが「レア」すぎるといい、別の日には、ステーキが「レア」ではなかったと、もっぱら肉の焼き方の問題だけで、これでは味にうるさい客の描き方としては単純すぎる。しかも、その客に頭にきたケイトが、生肉を料理用のフォークに刺してその客の席に運び、「これがレアよ！」とテーブルに突き刺すというのは、まあアクションとしては面白いが料理を活かした映画とは関係がない。

ケイトのレストランは、ブリーカー・ストリート2番地にあるという設定だが、実際にはこの場所には何も建物がないという。実は、わたしは、かつて88 Bleeker Streetに住んでいた。こちらは、ブロードウェイと接するところで、

ブロードウェイを横切って少し歩くと CBGB があつた。もう一つ接する通りが Marcer Street で、それを数分歩くと The Bottom Line があつた。映画では、実際のブリーカー・ストリートもちらりと出てくるが、あまり現場性を重視してはいない。

この映画で一番実際のレストランらしい雰囲気を出しているのは、パトリシア・クラークソンが演じるフロアマネージャーだろう。客の要求をさっと読み、厨房の仕事ぶりを的確に判断する。ケイトの2番で働いているリーア（ジェニー・ウエイド）が臨月間近であることを計算に入れ、臨時の2番にニック（アロン・エックカート）を採用する。ニックは、イタリア人ではないが、イタリア料理のレストランのシェフをしていたが、ケイトを尊敬していて、この店で働けるのが夢だった。これが、ケイトを苛立たせ陰悪な雰囲気ながれる。むろん、ロマンティック・コメディに常套のじらしであるが、わたしが、パトリシア・クラークソンが演じるマネージャーが面白いと思うのは、このあたりのやり取りと、単なるロマンティック・コメディに常套のじらし以上とものとして深読みすることも可能だからである。

この店はフランス料理のレストランとして成功しているという設定だ。マスタート・シェフのケイトも高く評価されている。が、マネージャーの側としては、イタリアンの要素を入れることは捨て難い。いま、フランス料理一筋では行き詰まる。スローフードのようにヘルシーな要素をいれなければならない。素材の自然さを活かすイタリアンはいま売れ筋だ。ニックを引き抜いた背景には、こういう計算もある——と見てもよい。

この映画は、料理やレストランが主題ではない。この映画は、もっと一般的なテーマをねらっている。つまり、専門職の仕事場で働く独身の女、まだ家庭などに納まりたくない女が、突然子供を育てなければならなくなったとき、どうするかである。ケイトは、まさにそうした典型的な女性だが、その彼女の姉が、交通事故で死に、同乗していたが軽傷ですんだその娘ゾーイ（アビゲイル・ブレスリン）をあずからなければならなくなる。ここで、彼女は、ゾーイを施設にあづけることもできた。が、彼女は自分でめんどろをみようと決心する。この設定は、突然夫が死ぬという設定でも、また離婚で夫が家を出て行ったという設定でも同じだが、それを女性シェフ／姪の関係にしたところが新鮮である。

シングルマザーの話は、依然、受けるテーマであるが、この映画にはそういうテーマも流れている。結婚しないで子供を育てたい、育てているという女性にもこの映画は受ける。ニックは、「ステップファーザー」ではないが、この映画では、そういう設定とダブルように作ってある。ケイトにとって、ゾーイがなついてくれる男がいれば理想的だ。仕事とゾーイのめんどろをみることとのほざまで悩んだあげく、ゾーイを調理場に連れてくるが、ニックはゾーイに、こういう状況の女であれば、ぐっと来てしまうような心の優しさをゾーイに示す。この映画では、味にうるさい客と、けっこうセコいところをちらつかせるマネージャー以外には、「悪」は登場しない。

ニックはいいやつで、料理の腕もいいことになっているが、アロン・エックカートという役者は、全然シェフには向かない感じ。胸毛が多くて、汗臭い感

じがする。ニックが、ゾーイの誕生日の作ってやる料理がピッツアというのは、エッカードにはふさわしいかもしれない。

ゼタージョーンズが一番「生活のにおい」を発する役をやった映画。

ゾーイが行く小学校は、320^{West} 21st Steetにある PS11 という公立校を使っているが、わたしは、この学校のすぐそばの 348 West 20th Street に住んでいたことがある。

(ワーナー試写室／ワーナー・ブラザース映画)

2007年07月26日 (2)

ホステル 2 (Hostel: Part II/2007/El Roth) (イーライ・ロス)

今日は料理ものでまとめたかったので、間に一本、しかもB級の「グロイ」ものが入るのは避けたかったが、見終わって、なるほどこれが「グラインドハウス・ムービー」のいいところかと思った。あまり身を入れて見る必要がないうえに、あとに残らないのである。さすが、クエンティン・タランティノー先生が製作総指揮をしただけのことはある。こちらの方が、彼自身が「グラインドハウス・ムービー」だとして提出した『デス・プルーフ』と『プラネット・テラー』よりもずっと「グラインドハウス・ムービー」的なのである。

しかし、前作の『HOSTEL ホステル』にくらべると、ひねりがなくなった。前作自体があまり興行きのある映画ではなかったから、今回は、相当安手だと言わざるをえない。

ストレッチの縛りつけられた生きた男の腿(もも)から一切れの肉をそぎ、悲鳴をかたわらにディナーテーブルでおもむろにその肉をたいらげる美食家風の男が登場する。しかし、これは、『ハンニバル』や『レッド・ドラゴン』でもっと効果的に描かれたことで、全く新しくない。

しかし、クエンティン・タランティノーが「製作総指揮」をやっていることを考えると、この作品は、まさしく「グラインドハウス・ムービー」であり、その点では彼の『デス・プルーフ』や『プラネット・テラー』よりも一層「グラインドハウス・ムービー」ではある。前作の『ホステル』と2本立てで「真正・グラインドハウス・ムービー」と銘打って上映するか。

アメリカ人がチェコスロヴァキアで「いじめ」られるというパターンは、いまのアメリカを思うと、なかなか意味深いが、それも今回は、形式だけ追っているだけ。

(メディアボックス試写室／デスペラード)

2007年07月26日³

厨房で逢いまじよう (Eden/2006/Michael Hofmann) (ニヒヤエル・ホフマン)

シェフというより肉屋という雰囲気のヨーゼフ・オステンドルフが演じるシェフが開くレストランは、グルメのあいだでは評判の店という設定。³ 席しかないで、いつも数カ月先まで予約が一杯。シェフのグレゴアは、いつも自宅の調理場で新しい料理の「実験」にはげんでいる。彼の息抜きは、近くのカフェでウェイトレスたちの姿を「覗く」こと。場所は南ドイツの保養地で、老人たちの姿が目立つ。そのウェイトレスの一人、エデン（シャルロット・ロッシュ）に好意をいだき、ちらちらと彼女の姿を覗き見していて、彼女にぴしやりとやられる。エデンには夫のクサヴァー（デーヴィット・シュトリーズ）がおり、彼は、保養地の老人たちにダンスを教えたりしている。家庭は男上位で、エデンはダウン症の子供の世話と家事に追われ、夫は悪友たちと飲んで帰りが遅くなったりする。

そういうやや孤独な人妻と孤独なシェフとのある種の「ボーイ・ミーツ・ガール」物語ではあるのだが、見方のよってはこの映画世界はかなり屈折している。グレゴアは、料理の天才ではあるが、対人関係は「普通」ではない。エデンは、「普通」の主婦ではあるが、グレゴアの料理へのはまり方が尋常ではない。この映画は、ポーカーフェイスでけっこう「エクストリーム」な要素を入れている。そもそも、鹿を吊して解体するシーンを見せたり（ちなみに全部見せるわけではない）、主人公の肥満、エデンも、普通の女性のようにみえて、料理を鍋一杯食べてしまったり、胸から腹にひろがるクリームケーキを作って、夫になめさせるとか、子供も「ダウン症」、グレゴアのレストランのフロアマネージャーは「豊唾」を負った設定にされているとか、それまで平静にみえた夫もぶっ飛んだことをやってしまうとか・・・。ブラックユーモアにあふれている。

エデンが初めてグレゴアの味に魅了されるのは、公園でグレゴアから「娘さんに」とわたされた「プラリネ」だった。それがいかに魔術的な味であるかということなのだが、いくら凄い味でも、それがわからない者にはどうにもならない。しかし、この映画では、グレゴアの料理にまいる者はいない。だから、足しげくグレゴアの調理場に通うエデンに嫉妬した夫が、策略を弄して（さもなければ取れないから）予約を取り、グレゴアのレストランにまぎれ込んで彼の料理を試食したときも、いっぺんでまいってしまふ。そのシーンで、全員の客が、食後、グレゴアに対して、スタンディングオベーションをするが、これはなかなかいい。

この映画に出てくる料理は、わたしには、ちょっとグロい感じがしないでもなかったが、ドイツの名シェフ、フランク・エーラーを起用して、料理と料理シートの指導をもらったらしい。その点では、『幸せのレシピ』よりも、料理の「魔術性」がより強く映像化されている。料理は、ある種の「魔術」で、うまいと信じさせればうまいのであり、まず、信じさせることが重要であり、そのための諸装置も無視できない。

こういう設定は、ドラマとして外化された世界のかたわらか背後に別のドラマがあるのではないかという思いを起こさせる。映画の潜在性を高めるのである。たとえば、映画のなかではグレゴアは、セックスに関して幼児のような感じだし、エデン自身、夫の詰問に対し、自分は彼の「エロチック・キュービズム」（性欲を高めるといふより、人を幸せにする）料理のおかげで妊娠するようになったのだ、と語るが、実は、グレゴアとのあいだに性関係があったのではないかととれるのである。

シャルロット・ロッシェは、どこかで見た顔だと思ったら、片山さつきに似ているのだった。ちなみに、シャルロット・ロッシェは、片山さつきとはかなり違うキャラクターの人間のようで、この映画のエデンがちらりと見せる「バンク」的なセンスを強烈に持った女性らしい。

(メディアボックス試写室／ビターズ・エンド)

2007年07月31日

ウェイトレス ～おいしい人生のつくりかた

(Waitress/2007/Adrienne Shelly) (エイドリアン・シェリー)

パイを作る腕前で人を幸せにする才能のある女性が主人公という宣伝にのせられて、今日は別のものを見るはずだったが、久しぶりに六本木のフォックスへ。隣にあるギャガはひっそりとしている。ミッドタウンに移ったからだ、以前だと、フォックスとハシゴができたので便利だった。ミッドタウンの新試写室は、到着するまでやつかいだ。つつい敬遠してしまう。それはともかく、この映画、『厨房で逢いましょう』や『幸せのレシピ』や『レミーのおいしいレストラン』ほどには、料理はテーマではなかった。それよりも、アメリカ南部の田舎町にまだまだ残る男性至上主義や閉鎖的な息苦しさがなかなかリアルに描かれているところの方が面白く、料理や味覚の表現としては、見るべきものはなかった。

女が三人よって、言っていることは辛辣だが、一人が話し、次ぎが話すという舞台的なスタイルではじまる。せりふが「棒読み」なのだが、なんか気を引くと思っているうちに、全体のトーンが非常に意図的にデフォルメされていることがわから。パイばかり出すダイナー diner (簡易レストラン) で働く三人の女。それぞれの問題をかかえている。年長のベッキー (シェリル・ハインズ) は、寝たきりの老いた夫がいる。若いドーン (監督のエイドリアン・シェリーが出演) は、自分がブスだと思っており、ボーイフレンドが見つからないと悩む。主人公のジェンナ (ケリー・ラッセル) は、えらく利己的な夫 (ジェレミー・シスト) がいて、アメリカでもこんなのがいるのかと思うくらい、夫の束縛下にいる。が、彼女のパイ料理は抜群で、このダイナーのオーナー (アンディ・グリフィス) にかわいがられている。

少し遅れて来たフェミニズム映画といった感じ。しかし、アメリカでは、依然として夫が家の財布を握り、妻には夫が小遣いを出すという習慣が残っている。また、アメリカ社会全般に、「愛している」かどうかを常に確認しあう習慣がある。そのへんを、この映画は、ちよつとばかり「異化効果」をくわえて、強調して見せる。シストが演じるジェンナの夫は、見事なまでにそういう嫌な夫だ。ジェンナがダイナーで働いて得た金をヤクザのヒモのように徴収し、びた一文彼女の手もとに置くことを許さない。彼女が妊娠すると、生むのはいいが、子供よりも自分を愛することを誓えと言う。このあたり、こういう風にツケツケと口にして言う男は少ないとしても、アメリカ的な夫婦の男がいつも心の底にいだいていることを露出させて、愉快である。

ジェンナが夫に苦しめられられるほど、彼女は一体どのようなにしてその束縛から逃れるのかという期待と想像が高まる。最後には、急激に不倫関係になってしまう産婦人科医のポマター先生 (ネイサン・フィリオン) とどこかへ逃げ

るのか、それとも暴力もふるいはじめる夫を殺してしまうのか……。しかし、ポリマー先生は、優しい人間であり、彼女のことを愛しているが、どこか頼りなく、主役にはなれない感じだ。彼女が夫を殺すというのも、全体として流れているコミカルな調子からしてふさわしくない。彼女がどうするかは、映画を見てのお楽しみだが、それが、ほとんど一瞬で表現されるところが、なかなか見事だと思った。それにしても、はたで見えていても殴ってやりたくないような夫を演じたジェレミー・シストはいい俳優だ。彼の出演作はあまり見ていないが、『サーティーン』でちゃんと見たことがあった。

アメリカには「アメリカン・パイ」の文化というのがある。パイは、大きな円形のパイを複数の人たちで平等に分けあうという「アメリカン・デモクラシー」の象徴的な食べ物とみなされる。しかし、この映画では、人々は、パイを最初から切り身か、円形のパイを丸ごと食べており、それを切り分けるということはシーンとしても映し出されない。これは、ある意味で、アメリカンパイには、そういう民主主義のメタファーがあるかもしれないが、そんなものが全く通用しない世界・地域もあるんだよ——と言わんばかりだ。実際、映画で描かれる「オールド・ジョーズ・ダイナー」でも人々はたがい憎悪をむき出しにしており、客とウェイトレスとの関係も微妙である。唯一例外は、ブラインド・デートでドーンが知り合い、その「ストーリーカー」的ふるまいに閉口する相手のオージー（エディ・ジェミソン）かもしれない。だから、この映画では、ドーンが次第に彼に惚れ、結婚するにいたるように描く。他の女性たちは、結婚などもうごめんだと思いい、ジェンナなどはその思いをさらにさらに強くするなかで、ドーンとオージーとは例外なのである。

ジェンナがパイを作るシーンが何度も出てくるが、あのどろりとしてクリームやチョコレートを盛大にかけるのを見ると、わたしなどは、盛大な肉料理の調理シーンを見るときのように、食欲が減退する。しかし、いまアメリカでもヘルシー・フード、スロー・フード、脱ジャンクフード、ヴェジタリアン指向、甘味料を控えることが進んでいるはずで、このへんも、南部の田舎は別ということなのだろうか？ まあ、アメリカに住んでいると、ヘルシー指向が強まって、デザートのカーキの切り身の大きさは、日本のレストランの比ではなく、そういう世界にはまってしまうと、それはそれで快適で、日本にもどると、すべての料理のサイズがケチケチしすぎていて、不満を感じてしまうようになる。

(FOX 試写室／20 世紀フォックス映画)

2007年08月01日

僕がいない場所 (Jestem/2005/Dorota Kedzierzawska) (ドロタ・ケンジェルジャフスカ)

月初めに見る映画は、その月に見る映画の質を占わせるようなところがある。この作品が今月見る第一作であったことは、とても幸先がいい。ただ、この「ノート」は、新しいものが上に加わっていくので、月初めにすぐれた作品を見たということがなかなか表に現われにくい。

おそらくこの映画は、多くの場合、子供と親、子供には家庭環境が重要だといった見方で論じられるだろう。プレスにも、「母親の愛を得たくてもそれがか

なえられない少年の心の叫びを描いた衝撃の問題作」という文字が見える。映画であるから、どういう見方も可能だが、そのような見方は、この映画のせつかくのユニークさを台なしにしてしまうとわたしは思う。

この映画は、むしろ、子供は親などいなくても生きていけるし、ましてダメな親などいらぬということを描いているのであり、親が庇護する「家庭」などなくても生きていけるし、子供は子供の世界を創造できるのに、それをダメにってしまうのがむしろ親が統括する家庭というやつなのだ、と。

12歳の少年クンデル（ピョトル・ヤギエルスカ）が孤児院を抜け出したのは、母親（エディタ・ユゴフスカ）に会いたいからではなかった。彼は、孤児院で詩の才能を発揮したが、それは認められず、反抗的な生徒として罰を受ける。そんなところになんかいらねえよというのが孤児院を抜け出した当面の動機だ。その足が母親のところへ向いたのは、そこが自分の住んでいたところだったからだ。が、もどつてみると、母親はいたが、別の男とベッドで眠りこけている。母親の方も息子を好きだが、自分の勝手な生活を邪魔されたくもない。少年は、そんなことでくよくよしない。そして、すぐに自分流の独立生活をはじめ。ここからがこの映画の見どころだ。

空き缶や金属の屑を集めて売りに行く。いま日本では、「屑鉄」は、専門業者の仕事になってしまい、一般人、まして子供がクンデルのようなことをする余地は全くないが、わたしは子供のころはあちこちに「屑鉄屋」があり、河などをあさって拾った銅線などを持って行くと、そこそこの金をくれた。わたしは、壊れた鋳物のストープを持ち込んで子供としては大金をもらい、それで友達と駄菓子を買って分けた。一度、砲金（回転部の軸受などに使う金色の合金）の粉を手に入れたので金の粉だと思つて「屑鉄屋」に持って行ったら、「警察を呼ぶよ」と脅された。どこから盗んできたと思つたのかもしれない。店のオヤジも本当に「金の粉」だと思つたのかもしれない。クンデルは、現代のポーランドの少年だが、向こうではまだ一般に開かれた「屑鉄屋」があるらしい。

クンデルが、食堂でスープを食べたとき、店の者は（昔から知つているので）めぐんでやろうとするが、所定の金額以上の金を払つて出るところが面白い。少年がそういうことをするのは他愛がないように見えるが、彼にとっては、大人に甘えるのはいやなのだ。

後半、クンデルは、アル中の少女クレツズカ（アグニェシカ・ナゴジツカ）に出会う。彼女がアル中なのは、姉（バルバラ・シュカルバ）が「美人」で「聡明」で、両親が姉をかわいがるからだと一応は理由づけすることもできるが、事情はそんなに簡単ではない。大人がアル中になる理由が簡単でないように、子供だって同じだ。そんなことよりも、まず、子供は子供でいろいろなのだと考えるべきだ。クンデルとクレツズカが仲良くなったのは、それぞれがユニークだったからであり、「親から疎外されている」などという紋切り型の事情のためではなかった。

どの社会でも、時代時代の支配的規範があり、そこからはずれるマイノリティを排除しようとする。クンデルとクレツズカは、「子供」である以前に強い「獨異性」の持ち主たちであり、そのために、彼と彼女は、この社会から排除される。最後の方で、クレツズカの姉がやることは、そのまま大人が他の大人を操

るやり方であるところが面白い。彼女は暴力をふるうわけではないが、そのやり方はぞっとするほどしたたかであり、こういうのが、いつの時代も支配者になるのだなということマイクロなモデルで実感させられる。

子供が親の愛を受ける存在、「子供」＝天使といった観念は近代のものだという指摘はアナールの歴史家によつてくりかえしなされたが、貧富の差の激しい国や戦乱の続く国にいくと、そういう「子供」概念では規定できない子供がたくさんいる。そういえば、『ホステル』にもそういう少年少女の集団が出て来た。

ルソーは、子供の「純真さ」のようなものをあがめる。しかし、アナール学派のフリップ・アリエスに言わせれば、それは、子供がもともとそうであったからではなくて、社会経済の構造がそういう「子供」概念を必要としたことによつてつくられたのである。アリエスによれば、「子供」という概念は「18世紀の産物であり、それは、社会の都市化とブルジョアジーの誕生によつて形成された。農村では、子供は、「未熟」な大人であり、早い時期から労働力となった。都市では、子供に労働をさせる必要はない。それよりも、知的な発達をとげ、個として、家の代表として生長することが求められる。学校教育も、このコンテキストのなかで広がって行く。

子供が近代以前には「非人間的」なあつかいを受けていたという解釈を主張するにせよ、そういう子供は、奴隷のように一生そのままであつたわけではなかったから——大人にならないわけにはいかないから——そういう子供のあいだで、さまざまなドラマがあつたはずであり、しかも、核家族ではなかった時代の場合は、親が「愛情」をかけなかつたから子供が不幸になつたというロジックは成り立たない。この映画は、近代のフィルターで画一化された子供の世界を、別に近代以前がよかつたとか、わるかつたとかいうのではなく、それなりの生きたコンテキストのなかに引き戻したという印象を受ける。

(映画美学校第2試写室／パイオニア映画シネマデスク)

2007年08月02日

シック (Sicko/2007/Michael Moore) (マイケル・ムーア)

高層ビルの33階までエレベータ(『オーシャンズ13』でXXがかいくぐるエレベータピットを思い出させるスピード)で行き、それから内階段を一つ登る。すごい見張らしではあるが、ここまで来ることはないような気もする。映画は地上に這いつくばって見るものではないのか？

あたりまえが通用しないアメリカのこっけいさ。アメリカは、ますます「格差社会」化を通り越して弱肉強食の国になつてしまった。ヒドイ話が次々に紹介される。電動ノコを使つていて指を2本落としてしまった大工が、薬指は「一万」千ドル、中指は「一万ドル」かかると病院で言われて、そんなに出不せないので、安い方の薬指だけにしたとか、ホームレスを救済するシェルターが、病気の老いた女性収容者を公立病院のまえに捨てて行く(そこなら治療してくれるだろうというわけ)とか、国民皆保険制度のないアメリカの状況があばかれ、国民皆保険制度がしっかりしていて、病気になるっても金がかからないカナダとフランスの例が、マイケル・ムーア自身のインタビューで対照的に紹介される。

アメリカは、他のいかなる「先進産業国」よりも格差が強烈な国である。中流か上流の生活レベルを見れば、日本よりはるかに「豊かな」条件のなかで生活している人々がいる。しかし、低所得者の目で見れば、ムーアがここで見せる諸事実もまだなまぬるいような現実が見えてくる。その点で、ムーアの仕事は、インディ・メディアやペーパー・ターガー・TV(P.T.V.)がやっているメディア・アクティヴィズムに近い。

この映画にはフェアーでないところがある。それは、アメリカに関しては「底辺」に照準を置くのに、比較対象のカナダやフランスの場合には「中流」の人々にインタヴューしている。カナダやフランスにはまるで「底辺」がないかのようである。そのために、批判しようとすれば、この映画は「アジプロ」スタイルで作られていると言われかねない。

それと、メディアにおいてはその「内容」とその「サイズ」とは別々ではない。この「内容」がいかにアメリカを批判していても、その「サイズ」がPTVなどの制作費とはくらべものにならない大きな制作費と配給規模を持っているこの映画は、メディアの機能と「意味」がちがつてくる。

一つにはこの映画は、「批判」を楽しむエンタテインメント作品である。

「アメリカの状況はひどいなあ」と言いながら、アメリカを笑い、劇場を出ると、それをさっぱり忘れるのである。それは、アメリカの「現状」に対する批判意識を高めるよりも、現状を肯定するために役立つ。ある種の「ガス抜き」機能である。

もう一つは、この種の映画には、アメリカの主流をなす動向が問題に陥ったときに、その状態を軌道修正する「反省装置」としても機能を持つことがある。外部や下側からの変革ではなく、体制自身による修正である。つまり、いまのアメリカの保険制度は偏りすぎているから、それをもう少し国民皆保険の方へずらすべきだという動きが体制内部にあり、それに呼応した形でこのような映画が外面化するという場合だ。実際に、クリントン政権下でヒラリー・クリントンは、「国民皆保険」のために活動した。映画によると、彼女はその後「転向」したとのことだが、今度の大統領選挙で民主党から大統領が出れば、多少の変化は出てくる。そういう動きの一環としてこの映画の出現を考えることもできる。

しかし、歴史の大きな流れからすると、どうも、この映画が批判している動向は、世界に広まって行きそうである。すべてが資本の論理で動くのが資本主義の基本だが、いまそれは電子テクノロジーをはじめとする先端技術とによってますます加速の度と高めている。医療とて、もはや「仁」とは無関係で、「商売」のロジックで動く。この現象は、「国民皆保険」が充実していると思われる日本も例外ではなく、この映画でアメリカとは反対の例として挙げられたフランスやイギリスの場合も同じである。

ただし、この点に関しては異論があるだろう。それは、資本主義の段階に関する認識の違いに関わってくる。もし、西ヨーロッパの資本主義が、アメリカよりも「進んだ」あるいは「修正された」段階にあり、そこでは、再定義された「公共性」が起動しはじめているという見方もある。

この映画ではからずも「国民皆保険」のベストモデルとして挙げられたキューバの医療制度をどう見るかも、意見が分かれるだろう。キューバ社会主義を、かつてのソ連・東欧のそれと同列に見るならば、それは、「社会主義」という形での「近代化」⇨資本主義化にすぎず、いずれは、情報資本主義の高度化とともに、ある種の「アメリカ化」がはじまるだろうという見方がなりたつ。だが、そうではなく、キューバは、(むろんすべてではなく、カストロへの「個人崇拜」のような前近代的な要素もあるわけだが)資本主義をこえる新しさを具体化しているという見方も成り立つ。ただ、こうれば、いつの場合もそうで、ソ連にだって、革命の初期には、資本主義をこえるさまざまな要素があったわけで、それらが次第に潰され、後退していったということも事実なのだ。

ムーアは、『ボウリング・フォー・コロンバイン』で、「全米ライフル協会会長」のチャールトン・ヘストンの仮面をはがし、コロンバイン校で銃撃されて半身不随になった生徒を、銃弾を売っているスーパーに連れて行き、弾の販売を中止させる。『華氏 911』でも、かつて息子をイラク戦争に送ることを誇りに思った一人の母親がこの映画に協力するなかでブッシュ批判に変わって行くところを撮っていた。つまり、ムーアの映画は、彼の映画への参加者を変えるのだ。だが、問題は、彼の映画の観客に関してはどうかだ。

どんな映画でも、製作プロセスのなかで出演者(俳優)は、程度の違いはあれ、その意識を(場合によってはその身体や命も)変える。この映画では、俳優ではなく、「普通」の人々が出演しているわけだが、彼や彼女らの意識と身体の変化を映すことによりウエイトが置かれている。その点では、この映画は、「ムーブメント」映画であり、ある種の「アクティヴィズム」に加盟している。が、映画のなかの出演者がどんなに変わっても、観客の意識や身体がその分だけ変わるとはかぎらない。「メディア・アクティヴィズム」の映画は、劇場にいるときだけいつとき意識や身体(泣いたり、怒ったり)を変えるところではなく、そのあとにも尾を引くようなインパクトを持つもののことを言う。では、この映画は、どうか? そういう可能性を持つ映画ではあるが、その「面白さ」と「サイズ」のために、一過性のエンタテインメントに終わる要素が多いとわたしは思うのだ。

とはいえ、あいかわらず、マイケル・ムーア自身が見せる奇抜なアイデアとサービスぶりはすがすがしい。たとえば、アメリカで十分な治療を受けられない患者たちをキューバに連れて行って、現地の病院で無料で近い治療を受けさせるなどというアイデアは胸がすく。彼や彼女らは、911のときに瓦礫のなかで救出活動に参加し、そこで吸い込んだ粉塵やガスのために病気になるたのだったが、米国は治療費を出さないのだ。たとえ、この映画に「アジプロ」的な操作があるとしても、こういう胸をスカツとさせるところは、やはり、権力の支配の隙間にはまだまだいろいろやれることがあるという気持ちにさせるだろう。

(ギャガ試写室／ギャガ・コミュニケーションズ／博報堂DMメディアパートナーズ)

2007年08月06日

ゾンブーノ (Fido/2006/Andrew Currie) (アンドリュー・カリー)

いよいよ夏らしくなった日。少し早く行きすぎて、KEYでエフェクターなどを見て（何もめばしいものなし）、試写室のとなりのマンガ屋をのぞく（ここも買いたいものなし）。誰もいない試写室で本を読んでいたら、薩長の官軍のような赤毛の人がとなりに座った。

オーブニングからアメリカの50年代をパロっていることがわかる。女性はスーツを着て、化粧をし、それなりに「美しく」、男は背広にネクタイ、画面も明るく、登場人物たちはみなキレイごとばかり言っている。しかし、この「平和」な風景は、箱庭のような人工的な操作で維持されていることがすぐわかる。アメリカ（とは明記されないが、ゾンビ戦争とくれば、アメリカが本場だから）は、ゾンビとの長い闘いの末、いまようやくゾンビを有効利用する方法を見つけた。首輪の形をした電子的なコントロール装置をゾンビの首に装着することによって、ゾンビが人を襲わず、新しい「奴隷」として働かせることに成功した。ゾンビになつて殺された（殺すには頭を撃つ）親や親戚でも、新しく奴隷として使える。しかし、ゾンビは、人工的な囲いの外にはいくらでもおり、きやつらに噛まれてゾンビになる人間もいる。依然としてゾンビの襲撃と人間のゾンビ化は起こっており、市民は、家に銃を備え、子供も銃撃の練習をしている。何人ゾンビを殺したかが武勇の基準になっている。

『シッコ』でも、カナダの側から見ると、アメリカのいまの状況が馬鹿げたものに見えたが、この映画の監督アンドリュー・カリーはカナダ人であり、製作もすべてカナダ人による。アメリカは、いよいよ、1950後半以後の時代のように、世界の嘲笑と軽蔑のかっこうの対象になつてしまった。この映画では、50年代に最もポピュラーなグラビア雑誌だった『LIFE』に対して、『DEATH』が読まれている。

こういう設定でゾンビが「奴隷」になるとすれば、当然、人間よりもゾンビの方が好意的に描かれるのは、推察できる。この映画が焦点を当てるのは、ロビンソン一家である。ビルは、大体「卑劣」な役を演じることが多いディラン・ベイカーが演じているように、セコい夫であり、父親である。周囲の家がみなゾムコン社の「首輪」付ロボットを購入するのに、彼がそうしなかったのは、ゾンビにならないで「人間」として埋葬される墓のローンに金がかかるという理由だった。が、夫人のヘレン（キャリー・アン・モス）は、周囲の暗黙の威圧に押されて、首輪付ゾンビのファイド（ビリー・コノリー）を買う。

ゾンビは、「心」を持たないことになっているが、ファイドは、息子のティミー（クサン・レイ）と心を通わせるようになる。どうしてそんなことが可能になったのかはわからないが、まあ、そういう設定なのだ。ここから、さまざまな異変が発生する。

父親がケチなためであれ、どうあれ、「みんな主義」をではない家庭にはユニークな子が育つ。ティミーは、学校では差別されるが、その分ユニークな少年だ。そんな少年と「奴隷」、ロボット、怪物、□□のようなエーリアン等々との「心暖まる」ドラマは、映画ではなじみのものだ。この映画も、過去の同系統の作品を思い出させる。

ここでは、ロビンソン家がどうなるかは書くまい。それは、アメリカの50年代的核家族であるから、当然、崩壊に向う。歴史上ではそうだった。が、いま

50年代よりも50年代的说であるとも言えるいまのアメリカは、今後どういう方向へ向うのだろうか？ 50年代がやがて回避したような方向へ向うのだろうか？ それとも、50年代に一部の賢者たちが警告したような方向へ向うのだろうか？ この映画の結末は、ゾンビとの共存であるから、この映画はアメリカの未来にわずかの救いを残している。

タイトルにご丁寧にローマ字で表記された“Zombino”は、原題ではない。原題の“Fido”（ファイドー）は、アメリカでは犬によくつけられる名であり、辞書には、イタリア語で「忠実な」を意味する“fido”から来たのではないかとある。英語でも、“fidelity”は、「忠実さ」や「忠実度」といった意味である。（ショウゲート試写室／ショウゲート）

2007年08月07日

ミス・ポター（Miss Potter/2006/Chris Noonan）（クリス・ヌーナン）

猛烈暑い路面とこの試写室との温度差がすごい。上着を用意しているが、夏物では身体が冷えきってしまうほどの冷たさ。一時代まえのビルなので、冷房の微調整がきかないのだ。映画のなかは冬ではなさそうだが、イングランドだから暑いよりは寒いほうがいいかも。

『ピーターラビット』の絵本で有名なビアトリクス・ポターの半生を描いたドラマ。この映画は、彼女が都会よりも動植物との田園生活を愛し、自然保護の活動もしたことを強調し、タイムリーなテーマに合わせている。「エコ」が企業のスローガンにもなってきたいま、彼女はうってつけのキャラクターである。

レニ・ゼルウィガーは、アメリカ人ながら、イギリス人の発音を完璧にこなす女優の一人だが、実在のビアトリクス・ポターの写真が回っているの、それを見ってしまうとイメージが大幅ちがう。ゼルウィガーには、どこか田舎くさい感じがある。「高貴」という感じからは程遠い。しかし、映画のなかで、商人を見下す母親（バーバラ・フリン）に対し、娘のビアトリクス（レニ・ゼルウィガー）が、「内だって、お祖父さんは商人だったじゃない、成り上がりでしょう」と批判をするシーンがある。素姓はそんなに貴族的なわけではないとすれば、ゼルウィガーのような感じでもいいのかなとも思う。ちなみに、彼女の「小意地の悪い、がま口のような唇をした、しもぶくれの顔」（her squinty-eyed, purse-lipped, puffy face）^{じゅんぐろふした}と、こう感想をネットで見た。

しかし、ゼルウィガーの演技は力強い。ヴィクトリア朝時代の男女格差、階級性、タテマエの多さ、それにとまなう「シャイ」の文化の強さ——そうした環境のなかで、ひとあじ「普通」とはちがう女性を演じる。この時代、性のモラルは厳しく、ビアトリクスのような娘だと、男と一緒にときは、つねに監視役の「婆や」がついてくる。このへんの描写は、^ミの大河ドラマのように、百科辞典で「勉強」して作ったような感じがしないでもないが、まあ、不毛な文化論の教科書を読むよりはためになる。この時代には、けっこう「お辞儀」をし、ストリートにものを言わず、求愛も控えめだったのがよくわかる。ユアン・マクレガーが演じる青年ノーマン・ウォーンは、ビアトリクス・ポターの最初の絵本の担当編集者となるわけだが、彼が彼女の才能を直感したというよりも、彼女にまず惚

れたという感じ、そういう2人がたがいに遠慮しながら近づいて行く「純愛」風の描写もその線で描く。

ビクトリア朝の人々は、セックスの話を声高にしないのと同様に、金銭の話も控えめにした。ただし、実在のポターは、けっこう理財にたけており、だからこそ、広大な土地を取得し、さらに彼女の死後、その広大な土地がザ・ナショナル・トラストによって管理されるように手配しておいた。が、そうならばなおさら、この時代の彼女は、「お金のことなんか知りません」という顔をしていたはずだ。その感じが、ゼルウィガーのポッターには、やや欠けている、そのところだけ「アメリカン」になつてしまっているかもしれない。

いま、「エコ」がビジネスになる時代になつてしまつたが、「エコ」を本当にビジネスにする気があるのなら、当面、インスタント・マネーの予測の立たないビジネスに投資しなければならぬし、そのかぎりでは、「金、金、金」の表情を表に出すわけにはいかない。つまり、いま、これまで（とりわけアメリカ的ビジネスでは）「あたりまえ」だった金Ⅱ価値が、ビジネスの尺度ではなくなり、まず、「社会的満足度」のようなものを目指すことがビジネスの指標になりつつある。ここでは、近代のアメリカン・ビジネスが乗り越えたはずの「シャイ」さとか「控えめな」（モDEST）態度が、一つの社会的身ぶりになるかもしれない。この映画が、受けるとすれば、そういう空気がこの映画にもあるからだ。

この映画も、19世紀の才女を描くときに必ず参照点（レフェレンス）になりがちなジェーン・オースティンがどこかにある。少しまえに封切られた『プライドと偏見』もこの映画と似たところがある。

（角川ヘラルド試写室／角川映画）

2007年08月08日（1）

ミルコのひかり (Rosso come il cielo/2006/Crisiano Bortone) (クリスティアーノ・ボルトーネ)

映画美学校の試写室は2つあり、地下にある第2は、大分狭い。なぜか、部屋に入るといつもスエタ食べ物の臭いがし、床のジュウタンに飲み物をこぼした跡があったりもする。ここは、本来、同名の映画学校のための施設で、映画の授業で使っているはずだから、学生がここでものを食べたりしているのだろうか？ わたしは、大学で学生（生徒）が授業中に飲食するのを許している。許すも許さないも、もうそういうことが「自然」になつており、止めようがない。周囲にただよう臭い（匂いであればいいが）、残骸や食べこぼしの問題は、自分で考えてもらうしかない。しかし、映画美学校は、外部の試写に貸しているわけだから、臭いや食べこぼしの問題はクリアしてほしいな。

映画がはじまると、そんなことは忘れてしまう。映画の世界は嗅覚を遮断し、すべての匂い・臭いは、脳のなかの情動的・視覚的な「匂い・臭い」になる。映画は、匂う（臭う）ように見せなければならぬし、俳優は匂う（臭う）ように演じなければならない。映画を見ていると、五感というのは、5つ別々にある器官が分業的に作動するのではなくて、一つの感覚が他の感覚をシュミレートしたりもすることがわかる。

この映画の主人公ミルコは、小さいころから手先が器用で、おもちゃを分解したり、道具を直したりするのが好きだった。父親の銃に触っているときに暴発し、砕けた瀬戸物の破片が目に入り、失明する。1960年代当時のイタリアでは、盲人は専門の学校（というより施設）に入らなければならなかった。生まれたときから全盲の生徒がいる学校でミルコは、異質な存在にならざるをえなかったが、規律ばかりを重んじる校長に反発するジュリオ神父（パオロ・サツサネリ）のおかげで、その「独異性」（シンギュラリティ／サンギュラリテ）を発揮する。

ミルコは、寮のクローゼットのなかにリール式（むかしはみなそうだった）のテープレコーダーを見つけ、いろいろな音を録音して遊び、やがてそれに自分で作った物語のナレーションを吹き込む。それは、たちまち校長にとりあげられてしまうのだが、ジュリオ神父は、こつそりと別のレコーダーを貸し与える。それがきっかけになって、ミルコと他の生徒たちが協力して「放送劇」のような作品を作る。一人の「独異性」が他の複数の「独異性」を巻き込み、集団創造が生まれたわけだ。このあたりのシーンとシークエンスはすばらしい。

盲人に規律を教えることによって、社会に順応できるようになる——と信じる規則墨守の校長には、ミルコたちのこうしたコラボレーションは理解出来ず、彼を退学処分にする。面白いのは、ここで、政治デモがからんでくるところだ。ミルコが、盲学校の管理人の娘フランチェスカ（フランチェスカ・マチュランツァ）と仲良くなり、彼女の助けでこつそりとジェノヴァの街に出かけると、そこで、鉄鋼所の労働者がデモをやっており、その活動家の青年エットレ（マルコ・コッチ）と知り会う。彼が、やがて、ミルコの退学に反対するデモを組織するという話になるのだが、このへんの状況は、映画で見ると、いかにも「うますぎる話」に思えるかもしれないが、1970年代の前半のこの時期のイタリアでは、く自然の成り行きだった。

この時期、イタリアでは、ユーロコミニズムが「保守」、党に依存しないアウトノミア（自律的権力）が「革新」というとにかく「赤」が主流のラディカルな状況が生じていた。ミルコの退学に反対する運動が導火線になって、1975年にイタリアで盲学校が廃止された——というテロップが映画の最後に流れるが、実際、イタリアでは、さまざまな分野でラディカルな変革が進んだ。電波は、市民の公有地だという最高裁決定がなされてイタリア全土に「自由ラジオ」の嵐が吹き荒れるのも、1976年だったり、強制される「労働」を拒否する運動が工場、学校（学校は「刑務所」だという主張も出る）、家庭（「家事労働に賃金を」という運動も生まれた）、ミクロ領域（ガタリとドウルーズの「スキズ分析」はイタリアの状況に触発された）を横断したのも、この時代だった。「アニマチオーネ」（「アニマ」の原義は「動く」ということで、ここでは活性化というような意味）という教育の新しいスタイルも生まれた。

この時代のデモは、エットレ・スコアラの『あんなに愛しあったのに』やジョン・フランケンハイマーの（文字通り「アウトノミア」運動の一面を描いた）『イヤー・オブ・ザ・ガン』（Year of the Gun/1991）などでも描かれているが、こうした映画とくらべても、この映画に出てくるデモシーンは、イタリア映画にしては、ちよっとお粗末すぎる。ジェノヴァと場所が特定されているのだから、ブラカードの文字も、もっと歴史に則したものに出来たはずだが、『Lotita』

（闘争）といった文字ばかりが目立つだけの無意味なものだった。これも、時代は遠くなりにつけりというものか？

原題は、「空のような赤」で、盲目になったミルコの目に見える色と、「左翼」や「革命」の「赤」がかけられていて面白い。むろん、この「赤」は、「空」のように開かれた、解放への「赤」である。

（映画美学校第3試写室／シネカノン）

2007年08月08日（2）

4分間のピアニスト (Vier Minuten/2006/Chris Kraus) (クリス・クラウス)

新橋を少し散歩して会場へ。すでに階段のところに列ができています。暑い。さいわいすぐに開場。列は出来ていたが、入りはそこそこ。6月の「ドイツ映画祭 2007」ですでに上映された。わたしは、時間がなく、見過ごした。そのチラシには、「あまりに衝撃的な〈音楽映画〉」とあった。

10歳で国際的な舞台に立つてピアノを演奏していたという天才児ジェニーが、どこかで道をまちがった。殺人の罪を問われ、刑務所にいる。えらく反抗的なうえに、かっとなると暴れ狂う。そんな彼女（ハンナー・ヘルツシュプルング）がピアノの老教師トラウデ（モニカ・ブライブトロイ）に出会い、レッスンを受けることになる。トラウデは、あのフルトベングラーの弟子だったという設定。第二次世界大戦末期には看護婦をしていた。映画では、彼女の半生の描写が短いフラッシュバックで挿入される。視点は、トラウデの側に置かれている。だから、映画は、彼女が、グランドピアノを運ばせながら、刑務所にやってくるところからはじまり、彼女がジェニーを見出すところへ進む。

いろいろな言いたいことがありすぎて、ちよつと「無理」と思えるシーンがたくさんある。まず、刑務所でトラウデがパイプオルガンを弾いていると、観客のなかにジェニーがいて、テーブルのうえでしきりに手を運指の身ぶりで動かしている。「300人」ものたくさんいる受刑者のなかで、相当高齢の女性が、ズームレンズを向けたかのように一人の受刑者に注目するというのは、かなり非現実的だ。彼女が強く主張してジェニーに刑務所内でピアノの個人レッスンをするところにこぎつけるが、ジェニーにいじわるをした看守を猛烈に殴り（それほど強いという設定）重傷を負わせる。が、それにもかかわらず、レッスンは続く。ドイツの刑務所事情がちがうとしても、これは無理ではないか？最後の山場となる「脱出」劇は、もう全然無理というもの。しかも、「ドイツチェ・オペラ」（劇場）でジェニーが演奏をする「4分間」、警官がじつと見守り、演奏が終わわり、スタンディング・オベーションと同時に警官が彼女を拘束するというのは、あまりに「劇」的すぎる。

「歌舞伎」的映画があつて悪いことはないが、なら、くりかえしナチ時代に設定された映像を挿入したりするのはやめた方がいい。トラウデがレズであることはすぐにわかるし、彼女がジェニーの才能だけに惹かれているわけではないこともわかりすぎるほどわかるが、なら、そういう面を深く描いた方がいい。もつてまわっている。とりわけ、ジェニーがこんなに才能があるということを映すと

きがひどい。刑務所内でジェニーの手錠をはずさない看守のまえで、手錠をはめたままの後ろ手であざやかに弾いてしまうのは、映画ではよくある仕掛けだが、あまり効果的ではない。一つには、この映画、音がいまよりよくないのだ。これは、プリントのせいかもしれないが、音が昔の光学録音のように割れるのだ。ダイナミック・レンジが狭いのだ。これでは、「音楽映画」は生きない。

トラウデの意識のなかで、若いときの彼女が愛したユダヤ人のコミュニスト活動家の女性（映画で見るとしても「活動家」には見えない）が、ナチに捕まり拷問のすえ、残酷なやり方で殺されるシーンがよみがえる。彼女にとつて、刑務所とナチとがダブるわけだが、こういうのは、月並みすぎないか？ いまナチを出すのなら、もうちょっと奥行きのあるアプローチをしないと意味がないだろう。

ジェニーは、同じ房にいた女性受刑者が首を吊って死んでいるのを気づかず目を覚ます。吊りさがった死体にも驚かず、死体のポケットからタバコを取り出して、吸う。彼女がこういう風な人間になってしまった理由は、またしても育ての親の陵辱によるトラウマだと示唆されるが、暗に、その冷えた感性がナチのそれと重ね合わされる。なんでもナチに参照点を持つていくのはむかしからよく使われる手だが、もうそういうやり方では、いまの問題は全然異化されないだろう。

とはいえ、老レズビアン役のモニカ・ブライプトロイは、見事な演技を見せる。ジェニー役のハンナー・ヘルツシュプルングは、1200人のオーディションから選ばれた新人だそうだが、ちよつとドリユー・バリモアに似ている女性で、パンク的ななげやりさと、瞬発力のある暴力性を斬新に演じられる。（スペース・ザ・タイムズ／ギャガ・コミュニケーションズ）

2007年08月10日

HERO (Hero/2007/Suzuki Masayuki) (鈴木雅之)

ますます暑くなってきた。冷房嫌いのわたしも、「弱冷房車」を避けるくらい。比較的新しいビルの二階にある東宝の試写室の冷房は快適で、あえて「防寒」の上着を着る必要はなかった。

フジテレビ系で放映されたシリーズの映画化だというが、わたしはそのシリーズを見ていないので、タイトルまでのかなり長いイントロのしやれ(?)がよくわからなかった。こういう「テレビ」ノリの映画を見せられるのはかなわないなという気持ちがつる。場内の反応も、全く笑いなしで、わたしだけがズレているのではなさそうだなという印象をいだく。しかし、ドラマが展開するにつれて、まあけっこう面白く出来ているんじゃないの、という気持ちになる。

婚約者（同情を買う目をした松本めぐみ）のいる男が、落としたタバコを踏んだと「金髪」の若者に因縁をつけられて殴られ、転倒して死ぬ。容疑者（波岡一喜）はすぐ逮捕され、自白をしたが、一転して否認。男は、歯科医のあるビルの通用口で管理アルバイトをしていたが、この歯科は大物政治家御用達の医者。つまりアリバイ工作にも利用される場所。他方、政治家の花岡（タモリが久しぶりに本名の森田一義で出演）は収賄容疑でおいっめられているが、法相の指揮権発動でその危機をのがれようとしている。彼にはアリバイが必要だった。

くだんの殺人事件の取り調べを担当したのが検事の芝山（阿部寛）と事務官の遠藤（八嶋智人）。が、芝山は家庭内の問題があり、裁判を久利生公平（木村拓哉）にまかせる。久利生は、事務官の雨宮（松たか子）と裏付捜査を始める。このへんは、推理ドラマの展開で進み、まあ楽しめる。久利生と雨宮とのあいだには、6年ごしのすれちがいがあり、いかにも「日本的」シヤイ・カルチャーの見本にもなる遠慮と（恥ずかしさを隠す）乱暴なものいいがとりかわされる。こういう感覚は、わたしにはよくわからないのだが、一般の劇場などでこういうシーンを見ると、うれしそうに笑う中高年の観客に出会う。試写会場では、寂（せき）として笑いは聞こえなかった。

しかし、わたしは、この映画で面白いと思ったのは、久利生の市民性へのこだわりだ。特捜部の黛（香川照之）がきりつとした演技）は、花岡代議士を追いつめるため、そのアリバイ工作の鍵を握っているとらんだ例の容疑者の一件で、久利生にプッシュしてくる。しかし、彼は、毅然として、自分は不当な殺され方をした一市民のために仕事をしているのであって、大物代議士の逮捕が問題なのではない、と。このあたりは、演出の鈴木雅之の好みであり、彼の作品はみなこの路線で抜かれているような気がする（全部みているわけではないから）。が、この線は、拡大解釈すると非常に重要な点だ。検察や警察は、大義のために小義を犠牲にする。市民の不当な死よりも、大物の逮捕を優先する。しかし、何のための検察か？ 何のための国家機関か？ 国や体制や権威を守れば、一市民はどうでもいいのか？ このへんの問題が、一面的に、市民か国家か、久利生公平か黛雄作かではなく、両方がからみあう形で描かれているところが悪くない。

花岡代議士とその秘書（いかにも石橋蓮司）に雇われた辣腕の弁護士役で松本幸四郎が出ている。言わずと知れた松たか子の親父である。外見は気になるほどは似ていないが、「卒がない」感じがよく似ている。わたしは、「幸四郎」を襲名して大分たつのに、はるかにアウラのあった八代目の幸四郎と、そのかわらで歌舞伎と新劇とのあいだをうろうろしていた「染五郎」のイメージが忘れられず、いまの幸四郎を見ると、歌舞伎俳優という感じがしないのだ。関係ない人にも調子よく話を合わせたりするしね。

サービスのつもりか、キムタクを韓国まで派遣し、実銃を映画に使える韓国の条件をいかして、特に必要でもない警官による包囲シーンを入れ、さらにあちらの検事役でイ・ビョンホンまで登場させる。インスタントな韓国下町観光ガイドもある。こういうところが、鈴木雅之の「テレビ屋」を抜けきれないところ。

いま、若い世代は「ぼく／僕」とは言わず、もっぱら「オレ／俺」である。おそらく、こういう風潮を定着させたタレントの一人としてキムタクがいるように思う。「ぼく」で育った世代からすると、「オレ、オレ」と言ういまの「若者」は傲慢な感じがするが、実際にはそうではない。でも、キムタクよりもまえの世代、たとえば松田優作が『太陽にほえろ』などで「オレ」と言っていたころ、その印象は、いばった傲慢な感じだった。それをねらって使われていた。評論などでも、「わたし」や「ぼく」ではなく、「俺」で書くのもいて、たとえば平岡正明は、なかなか効果的に使っていた。

（東宝試写室／東宝）

2007年08月13日

釣りバカ日誌 18 ハマちゃんスーさん瀬戸の約束 (Tsuribakani shi 18/Asahara Yuzo) (朝原雄三)

ニューヨークでは秋並の気候だというが、こちらはあいかわらず猛暑である。ヨーロッパやアメリカ東海岸の気候の変化は、数日すると日本にうつることがあるが、今回はどうだろうか？ 夏の暑さは嫌いではないので、それほど暑さが気になるわけではないが、冷房との格差には悩まされている。

いま天皇制の話をすると、きょとんとした顔をする人が多い。そんなものもう終わっちゃつてると思う人が増えているようだ。しかし、政治としての天皇制は見えにくい、ミクロポリティクスのレベルの天皇制、文化と政治とがせめぎあうレベルの天皇制は立派に存続している。何度も書いたが、それを目の当たりにしたければ、『釣りバカ日誌』シリーズを見ればよい。これは、天皇制が「うまく」機能しているドラマのモデルである。

この映画で「浜ちゃん」が言うように、会社はタテ社会であって、今回、社長から会長になった鈴木一之助（三國連太郎）と浜ちゃん（西田敏行）とが「友達」だなんてことが知れたら大変だ。年令差、上役と平との格差を越えて、「俺」と「お前」の関係であるというのが実際であつても、タテマエはタテ関係にある。これが映画になり、観客を喜ばすのは、その「実際」が現実ではなく、映画のなかの「現実」にすぎないからである。つまり、この映画は、最高度のタテ関係としての庶民と天皇の関係がこうであればよいという願望のなかで描かれているドラマなのだ。

これだけだと牽強付会だと言われるので、もっとエクスプリシットな意味で天皇制的な例を挙げよう。まずは、そのまえに全体の枠組を紹介する。毎回「時評」的なテーマを盛り込むのがこのシリーズのパターンだが、今回は、「エコ」がテーマになっている。岡山県の瀬戸内海の大野浜に広大なリゾート開発の計画が進んでいる。その建設を請け負うのが鈴木建設。そして御多分に漏れず地元の若者たちによる反対運動が起こっている。その主要な活動家の一人が高嶋政伸が演じる高原昌平で、その恋人で寺の娘の木山珠恵（檀れい）も支援している。こういう場合、一昔まえなら、反対運動は負けるのがパターンだが、この映画では勝ってしまう。といって、この映画は、メディア・アクティヴィズムの映画ではない。その描写も、ちゃんと会社側との団交のシーンも、暴力団が座り込みを壊しに来るシーンもある。まるで一昔まえの「社会派」（このまま自動翻訳にかけると「socialist」訳されるおそれがあるが、「社会派」と「社会主義者」とはちがう。社会的意識の強いといった意味である）の映画のようなノリだ。しかし、いま進んだ会社は、「エコ」では闘わない。むしろ、ここまで「エコ」派の地元活動家と対立してしまう会社はいまではダメな、遅れた会社なのだ。

日本では、下からの変革つまり「革命」はめったに起こらない。変革は上から起こる。が、その「上」は組織の上層部ではなくて、「超」上層部からでないともむずかしい。つまり「天皇」による変革である。そもそもしの企業の「エコ」指向も、内部から起こったものではない。多くは、海の外つまりは欧米の企業からはじまったのであり、「欧米ではエコが重視されている」といささか脅迫的・権威的に強調し、外圧を利用した連中によって変わったのである。つまり、「海

外企業」を天皇的な超越論的主体として利用することによって可能になったのである。日本では、論理的な推論から変革が進むことはない。

この映画のリゾート計画は、中止になるが、それは、「会長」と岡山県の財界の黒幕・渋谷（小沢昭一）とのあいだで決まる。この場合、鈴木一之助が「社長」であつたら、こういうことはできなかった。なぜなら、「社長」は「超」ではないからだ。また、渋谷が「黒幕」ではなくて、表の政財界人であつたら、無理だった。日本の変革は「超」と「楽屋裏」とのあいだで決まるからだ。このへん、この映画は実に日本の現実をついている。だから、リゾート反対運動を展開してきた連中自身が、こ「啞然」とするわけだが、日本で反対が通つてしまったときには、その裏に何かあると考えた方がよいだろう。それは、かならず、体制に利するものがあつたのである。

企業もある、企業への反対運動もある、上下関係もある、しかし「みんな」丸くおさまれば「いいじゃないか」というのが、この映画の基本線であり、これが日本のあいも変わらずぬきわめて基本的な流れなのである——ということを笑いながら知るには実に面白い映画である。ただし、その笑いは、映画館を出たところから、急にせつなさに変わってくるかもしれない。

例によって三國の老人演技は見事だ。今回、認知症が始まったかもしれないという恐怖にかられるところが話の始まりになっているが、会長就任の挨拶をしようとした瞬間に、ある種の「認知症」的記憶喪失に襲われるところを演じる三國の姿を細かく見ていると、実にそれになりきっているのがわかる。通常、こういうシーンで汗のかき方がいいかげんなのだが、それが実に真にせまっている。入れ歯の人特有の茶の飲み方など、凝っている。ただし、すべて完璧に見える三國の演技がわずかに狂った瞬間があるとすれば、それは、岡山で壇れいの運転する車を下りるシーンで、はからずも自分で車を運転している人特有のドアの閉め方の身ぶりが出たときぐらいだろう。映画では、いつも前原運転手（笹野高史）が運転する車に乗っているが、三國自身はまだスポーツカーを自分で乗り回しているはずだから。

天皇制のもとでは、たとえ「天皇」が認知症になっても、誰からがその代理をしてくれる。鈴木会長の場合もそうだった。むしろ、「天皇」は「沈黙が金」なのであるが、それは、その「沈黙」がいかにようにも解釈可能であるからだ。天皇も会長も、その「超越論的機能」だけがあればよい。

（松竹試写室／松竹）

2007年08月14日（1）

ある愛の風景 (Brothers/2004/Susanne Bier) (スサンネ・ビア)

早く行ったが列が出来ていたのでびくっとしたが、それは、試写状が『アフター・ウェディング』といっしょになっているので、まだそれを見ていない人に試写状を返すためにいちいち名前を筆記する作業で列が渋滞しているだけだった。が、けっこうの入り。補助席（クッションを階段に敷く）も出た。それに値する力作。

ビア（『しあわせな孤独』のときは「ビーア」と表記された）は、前作同様に、「ありがち」なパターンを予想させるようなシーンを見せ、それを裏切る。といっても、その「裏切り方」は、劇的なこけおどしではなく、心にグサツとくるような、人間の生の本質にせまるような転換だ。

この映画では、デンマーク人のミカエル（ウルリッヒ・トムセン）が「人道支援」でアフガンに出向くことが大きなプロットになっているが、日本では、「イラク復興特別措置法」（イラク特措法）で「人道復興支援」のために自衛隊を送ったことだけが前面に出て、アフガンにも「人道復興支援」が行なわれていることはあまり話題にならない。ちなみに、『2004-06-18 現在』の資料によると、日本はアフタニスタン政府へ人も支援の金もデンマークよりもはるかに多く出している。デンマーク↓550人（地雷・不発弾処理）、日本↓480人（人道支援）。

原題は、デンマーク語の「兄弟」で、ミカエルと彼の弟ヤニック（ニコライ・リー・コス）との関係が主題になっている。二人は対象的で、兄はスポーツも万能の兵士であるが、弟は、職が定まらず、銀行強盗をやって刑務所に入ったこともある。銀行で怪我をさせた行員にあやまりに行くような優しさを持った男だが、いわば「スラッカー」的な性癖の持ち主で、バーで酒を飲みすぎ、金が払えなくなつて兄嫁のサラ（コニー・ニールセン）に助けを求める電話をしてきたりする。兄弟の両親は、兄のミカエルが自慢の息子で、ヤニックは不肖の息子である。兄弟仲は悪くないが、ヤニックと親との関係はよくない。

そういう前提が食卓のシーンなどで描かれたすえ、ミカエルがアフガンに出かける。そして、予想されるように失踪。映画は、彼が乗ったヘリコプターがアフガンのアルカイダに撃墜されるシーンを映す。サラのところに使者が来て、夫の死亡を伝える。父親は、「おれは、息子を失ったただの老人だ」と嘆き悲しむ。他方、ヤニックは、兄の「葬儀」後、同情と愛情の入り交じった態度でサラに接し、人が変わったように、仕事まではじめる。彼女のために台所の改造までやってのける。サラの二人の娘もヤニックになつき、この分だと（ハリウッド映画を見慣れた目からすると）弟が義理の姉と「なおる」話に展開するのかと思う。夫を「失った」淋しい彼女が、ヤニックに示す微妙な気持ちを、コニー・ニールセンが見事に演じる。しかし、そういう予想を裏切るのが、スサンネ・ビアのうまいところ。

映画は、兄が、あれほどの爆破シーンにもかかわらず、ミカエルが生き延び、アルカイダの捕虜収容所にいれられるという方向に進む。そこで彼は、失踪が伝えられていたデンマーク軍の無線通信技師ニルス・ペーター（パウ・ヒリクセン）に出会う。ランボー映画に出てくるような非人間的な捕虜のあつかいがくり返され、ある日ミカエルはその人格が変わってしまうような酷いことを経験する。結果的に、彼は救出され、妻と家族のもとに戻るが、そのとき受けた心の傷は容易に癒えることはない。このへん、戦争に対するスサンネ・ビアの鋭い戦争批判がある。

ミカエルが家庭に復帰してからの一連のシーンは、スサンネ・ビアならではの、深い屈折と痛みをとまなうドラマを描く。アフガンであったことを誰にも告白することができないという脅迫観念が、ミカエルを追い込み、サラとの関係も、

子供たちとの関係も崩れて行く。弟のヤニックがミカエルに助けの手をさしのべようとすればするほど、ミカエルは弟と妻との関係を疑い、暴力的になっていく。彼は兵士であるから、身体には自信があり、その素振りは殺気をおびて行く。子供たちも次第に父親を恐怖するようになる。

ここから彼や彼女らはどうなるのか？「兄弟」という原題からすると、弟が鍵になるように思えるが、最終的には妻が彼を救う。が、彼は本当に救われるのかはわからない。戦争の残酷さの印象は、映画が終わってから消えない。

感動的な映画だが、この映画でも、救いという概念が「言表」とセツトになっていることに気づく。しかし、言葉にすれば人は救われるのだろうか？武田泰淳は、出征で中国に渡り、中国人の虐殺に荷担したらしいが、そのことは生涯口にできなかった。死後それがいくつかの資料によって立証されたようだが、彼は、その痛みをいただいたままその一端を作品のなかに書いた。彼は、ある意味ではずるかったのかもしれないが、告白によってその傷が癒えるとは思っていない。にちがいない。

言表によって人は救われないとしても、罪を心の闇のなかに包んだまま死んでしまう（それを「武士」の生き方だと言うやつもいる——石原慎太郎は、阿部政権の農水大臣松岡利勝が自殺したとき、そう言った）という生き方をするかぎり、民主主義的な人間関係は成り立たないことだけはたしかである。どのみち、民主主義は、すべてが言表できるということ、言表することは隠すことよりよいことだということをタテマエとして成り立つ便宜的な思想であり、価値観である。それは、むしろ、絶対ではないが、人間が共同で生きていくには、当面、これを維持するしかないのではないか？

（映画美学校第2試写室／シネカノン）

2007年08月14日（2）

ディスタージア (Disturbia/2007/D.J. Caruso) (D・J・カルーン)

京橋から六本木まで足をのばしたが、見終わって、ちよつと後悔した。今日のはほかにも色々選択がある日だった。最初は父親と息子がむつまじく釣りをしている穏やかなシーン（最近はそのなかのかもしれないが、映画のなかではこういう父子の仲良さはお目にかかれない）から始まり、それが突然悲惨な衝突事故のシーンに進むので、こいつはなかなかかかなと思つたが、要するにこの映画は突然驚かせるのが好きなある種の「スリラー」なのだった。とはいえ、せつかく見たのだから、もう少し深読みをしてみよう。

自分の運転で父親を死なせたことを悔いている17歳の息子ケール（シャイア・ラブーフ）は、学校でスペイン語の時間に教師に父親のことを言われ、かつとなつて暴力をふるい、「自宅拘禁」(house arrest)の刑を受ける。なかに無線のセンサーが付いた「足枷」をつけられ、家から30メートルのエリアを越えると、警察が飛んでくる。テストケースでアメリカのある州がこういう装置（ankle monitor、「足首モニター」と言われる）を使い始めたという話を聞いたのはずいぶんまえのことだったが、いまではかなり普及しているらしい。この使用には、アメリカの刑務所問題や、電子管理の問題がからんでくるが、この映画

では、この装置は単に、ケールがこの装置の射程距離の30メートルとどう使うかに終始するだけである。

30メートル以上外に出られないからでもあるが、ケータイはむろんのこと、けっこうビデオカメラやガレージセンサーのようなリモート・メディアがドラマの重要な小道具になる。その点で、リモート・メディアを通して亢進するパラノイアと、「身体的現実」とのギャップがドラマにうまく活かされるのかと思ったら、ありきたりの「身体的現実」が前面にのし出て来るのだった。リモート・メディアになじんでいる「若者」の習性を活かしているように見えて、全然そうではないところがつまらない。ラブフも、学校友達役のアロン・ヨーム、キュートでセクシーなサラ・ローマーも、リモート・メディア世代の感覚を表現できる俳優たちなのに、もったいない。「悪役」を演じるデイヴィッド・モースなどは、かなり複雑な屈折を演じることの出来る名優であり、母親役のキャリー・アン・モースもそうなのに、モースは、ただのフランケンシュタイン的な猟奇オヤジを演じさせられてしまった。

川に足までつかって親子で釣りをしている冒頭のシーンで、「物書き」という設定の父親が、息子に釣りのコツを教えながら、「釣りは働くやり楽だろう?」と言い、「オヤジだって物書きなんだから、普通より楽だろ」と息子が言う。このへんで、わたしは、上の世代から見ると、家でぼけっとしていた時間が多いはずのこの息子世代の「スラッカー」性のことがプロットのなかに入ってくるのかと思ったら、それっきりだった。「ハウス・アレスト」は、ある意味では、強制的な「引きこもり」である。だから、それは、「引きこもり」世代にとつては苦ではない。愛する父親が突然死に、「引きこもり」になる息子のエモーションを「ハウス・アレスト」という形に転換して表現している面が出たら、この映画はただのスリラーではなくなった。

(アスミック・エース試写室／角川映画／角川エンタテインメント)

2007年08月15日(1)

頭山 (Atama-yama/2002/Koji Yamamura) (山村浩二)

『カフカ 田舎医者』と併映。10分。ちよつと変なところもある英語字幕付。2003年度アカデミー賞短編アニメーション部門にノミネートされた。2003年度アネシー国際アニメーションフィルム・フェスティヴァルのベスト・アニメーションフィルム部門グランプリ受賞。

落語の「あたま山」を下敷きに、国本武春の三味線と語りが効果的に使われている傑作。これを見てもうと、これから併映される『カフカ 田舎医者』の出来への期待が高まると同時に、よほど凄いことをしないとこの作品を越えるのはむずかしいと感じさせる。併映は、賢明ではない。

頭に芽が生えてきて、切っても切っても生えるので放置したら、それが桜の大木になり(といっても頭の上であることが可笑しい)、花見客がおしよせる。この「不条理」演劇的なシュールレアリスムさが面白い。男の頭に芽が生えたのは、サクランボの種を食べたかららしいが、サクランボ(チェリー)が花見の桜(ヤマザクラやソメイヨシノなど)から採れることはない。

しかし、ここを強引に結びつけてしまったところが実にユニークだ。わたしは桜が嫌いだが、サ克蘭ボは好きだ。だから、もし、花見の桜からサ克蘭ボが採れるのなら、わたしは桜を嫌いにはならなかっただろう。

頭に桜の樹が生え、花見客が殺到するのが頭に来た男は、その樹を引っこ抜いてしまう。この怒りは、どうもこいつも「みんな」が集まるところに来て戯れるという日本的な社会性への嫌悪のようにも見える。少なくとも、樹が生えて桜が咲いてからの人の集まり方は、いかにも「日本的」に見える。

大樹が引き抜かれた跡に、穴が開き、水がたまる。今度は、そこに出来た「池」に人が集まってくる。男は、もうすっかりうんざりして、その「池」に飛び込んで溺れてしまう。入れ子状の破壊とは、なかなか強烈だ。「みんな主義」への痛烈な皮肉。

(松竹試写室／シネカノン)

2007年08月15日(2)

年をとった鰐 (The Old Crocodile/2005/Koji Yamamura) (山村浩二)

『カフカ 田舎医者』と併映。13分。ナレーションがピーター・バラカンが担当。その「物語」性がよく出ている。『頭山』よりはシンプルな図柄と構成だが、ファミリーから国家までの不条理がアイロニカルに異化されている。

最初に鰐の大ファミリーがある。場所はナイル河のほとり。そこで主人公の鰐は、仲間の一匹を食べてしまったために、ファミリーを追放される。海をさまよっていると、メスのタコに出会い、親しくなり、無人島でいっしょに暮らすようになる。タコは鰐に食べ物を運んでくり。ある種のカップルの関係が生まれるが、鰐はすぐ腹がへり、タコの脚を食べてしまう。タコは数の観念がなく、脚がなくなっても気にしない。そして、だんだん12本の脚を食べてしまう。脚を失ったタコは、鰐のために食事を運べないのを気にし、そのときだけ鰐は自分で魚を採ってくる。が、すぐに腹が減る鰐はタコの胴体も食べてしまう。相手を失った鰐は泣き、淋しくなり、ナイルの仲間のところへ帰ることにする。ところが、エジプトで鰐は、人間たちに崇められてまつられ、毎日、人間の娘を生贄として与えられるようになる。鰐には、なぜ自分がこうなったのがさっぱりわからない。

なかなか皮肉なアニメーションである。神格化された鰐は、黒色から赤色になるが、これは何を意味するのか？ タコとの関係には、性的な暗示がある。そもそも「食べる」とセックスとのあいだには密接な関係がある。愛撫の形式と食事の身ぶりとあいだには共通性がある。愛するとは、食べることであるとすれば、鰐はタコを愛していたのだ。そして、そういう「愛」をあきらめたとき(そこから引き離されたとき) 鰐は、「神」になる。

食事にも、食いあわせや禁忌がある。慣れれば食べられるもの、肉体的に決して慣れることがないもの(毒類など)がある。セックスにも、近親相姦、同性愛、獣姦など文化・社会体系による禁忌がある。細かく見れば、食べ方にもセックスの仕方にも禁忌がある。逆に言えば、ある種の禁忌や禁止条項によってファミリーやカップルや組織や国家が出来上がる。禁止がなければ、インステイトウーショナルなもの、制度的なもの、組織的なものはなりたない。

このアニメの鰐は、こうした禁止や禁忌から自由な存在である。鰐としても平均的ではない。言うなれば「マレビト」ならぬ「マレ鰐」である。マレビトは、自由に食べ、自由にセックスし、そのままいつのまにか「神」になってしまう。なかなか深い作品である。

(松竹試写室／シネカノン)

2007年08月15日³

カフカ 田舎医者 (Kafka Inakaisha/2007/Koji Yamamura) (山村浩二)

21分の作品。前2作にくらべると、こなれていない感じ。カフカの短編「田舎医者」(「村医者」とも訳される)に興味を持つ人は多いが、あまり成功しない。山村は、前作の『頭山』を見るかぎり、この短編の特徴と合った感性の持ち主であるように見えるが、あのユーモアとシュールレアルなところが出ていないのはなぜだろう？

原作のシュールレアルな要素は、さりげなく描かれる。急患のために吹雪のなかを10マイル先の村までかけつけなければならない(と思っている)医者。が、馬はひどい寒さのために昨夜死んでしまった。馬車はあるが馬がない。メイドの女性が馬を借りようと村中をかけまわっている——原作では、このへんの描写も淡々としているが、そのなかに非常にダイナミックな動きがある。ある意味でスラップスティック的なダイナミズムだ。この物語は一見何と変哲もないかに見えるデテールのなかに凄いダイナミズムが隠されている。

淡々と、あるいは便々と描写が進むように見えて、「放心し、困り果てたわたしは、もう何年も使っていない豚小屋の、こわれた扉を、足で蹴った」(吉田仙太郎訳、高科書店)というアクションの描写が来る。すると、その「豚小屋」——「馬小屋」ではな——馬丁と2頭の馬が飛びだしてくるのである。この意外性とシュールなダイナミズムが、この映画では出ていない。

このいかにも目が粗野に輝いているような馬丁は、医者の子供を見たり、欲望を爆発させ、いきなり彼女の頬に唇を押しつけてくる。「娘は叫び声をあげて、わたしのところへ逃げて来る。二本の歯並びが赤い押し型となって、頬に残っている」。強烈なシーンであるが、映画は、もっと淡泊だ。

この物語は、「わたし」体で書かれている。ということは、ここで描写されることは、いささかも「客観性」を持たないということだ。「わたし」の夢や幻想が全文改行なしの文字として物体化されたような物語。だから、時間は決して同じような流れでは進まず、いきなり飛んだりもする。馬車に乗った医者は、次ぎの瞬間に患者の家に着いている。

この物語を映画化するとすれば、こうした飛躍の時間を映像化するだけでも面白い。が、この映画は、物語の筋を追っているだけだ。リズムが違う。それとカフカの物語では、描写されるシーンの背後でもう一つ(あるいはもっと)の出来事が起こっていることに注意する必要がある。医者は馬車に乗り、馬丁を連れて行くつもりだったが、馬丁が馬を走らせ、馬丁はメイドを追う。彼女は家に走り、ドアを閉めたが、医者には、「わが家のドアが馬丁の襲撃にあって、碎け、避ける音が聞こえた」。馬丁は女を襲うのか、それから彼女はどのようなのか？

このことは、語られないままに話が進む。しかし、映画では、この気になるサブストーリーには触れない。

物語の最後は、「謀られた！ 謀られた！ 夜の玄関の惑わしの呼鈴を信じたら最後、——決して、取り返しがつかないのだ」で終わり、映画もこのフレーズを「騙された、騙された！ 私はいつもこうなんだ。一度でも、真夜中の嘘の呼び出しに応じてみる。もう、取り返しをつかないことなるのだ」というナレーションが聞こえる。だが、映画では、漠然と物語を読んだときのように、なぜ「取り返しをつかないことになる」のか、「騙された」といつても誰に騙されたのか、さがさっぱりわからない。たしかに「形而上学的な陰謀／騙し」の物語ではあるが、それを「形而下」に持って来るのが映画ではないか？

カフカの物語においては、「ドア」と「ベル」がキーワードになってとてつもないことが起きる。医者とは、急患の知らせをドアのベルで知らされる。「豚小屋」のドアを蹴ると不思議なことが起きる。馬丁はメイドを追ってドアを押し開ける。そして、そのときから、医者はもう家に帰りつくことができない。たとえ家のまえまでもどってきても、なかへは入れない。「現実」と「夢」との中間地帯を浮遊せざるをえなくなった医者。ここから、老いを意識した医者、それまでの医者としての地位を奪われた医者、田舎医者としての仕事への疲れと任務放棄等々を観念的に抽出するのも自由である。が、いずれにしても、このポリフォニックな原作には、この映画は近づいていない。

本作では、狂言の芝山千作（田舎医者）、芝山茂（医者・心の声）、芝山童子（医者・心の声）、芝山七五三（馬丁——原作の「馬丁」）、芝山逸平（少年——原作では患者の青年）が声を担当し、メイドのローザの声を芥川賞作家の金原ひとみが担当している。挿入される音のために、電波楽器のオンド・マルトノが使われているというのも面白い。

（松竹試写室／シネカノン）

2007年08月16日

グッド・シハバード (The Good Shepherd/2006/Robert De Niro) (ロバート・デニーロ)

暑い。試写室はえらく寒い。ほぼ満席なので冷房をきかせたかのか？ 東和を創設した川喜多長政ファミリーを記念する建物はそう古いものではなく、冷暖房の装置もいいはず。

1961年4月17日にカストロの新キューバ政権打倒の侵攻作戦（ビッグス湾侵攻）が失敗したが、この事件を軸にし、それを指揮したCIAのエドワード・ウィルソン（マット・デイモン）の半生がフラッシュバック的に描かれ、同時にこの事件の謎があばかれて行く。1935年生まれウィルソンが、父の自殺を隣室で経験した幼年時代、イエール大学でフレデリック教授（マイケル・ガンボン）のもとでドイツ文学を学び、また、恋人となるローラ（タミー・ブランチャード）と知りあう1940年代、ローズベルト大統領によって作られた戦略情報局OSSのメンバーになったベルリンにおもむく第二次世界大戦勃発期、トルーマン大統領によってCIA

が作られ、それがCIAになる1947年から1950年代へと複雑にフラッシュバックする。

この映画は、時代をひんばんに日付入りで前後させるだけでなく、政治的事件とウィルソンのパーソナルな問題とを入れ子にして描き、そのまさにパブリックとプライベートの領域のからみあったところに（ウィルソンとその息子との関係）ビッグス湾侵攻の失敗を位置づける。なかなかスタイリッシュである。

ウィルソンがCIAを支える人物になる発端は、イエール大学内のワスプ（WASP）のエリートで結成された秘密結社「スカル&ボーンズ」に入会したことだろう。これと前後して、FBI捜査官サム・ミュラツハ（アレック・ボールドウィン）にオルグされ親ナチ派のフレデリック教授のスパイをし、教授を失墜させるというエピソードがあるが、ミュラツハも、「スカル&ボーンズ」と無関係ではない。ひよっとして、ミュラツハは、「スカル&ボーンズ」の支持でウィルソンに接近したのかもしれない。いずれにせよ、フレデリック教授との関係でウィルソンが果たした「業績」は、彼のその後のキャリアを保証することになる。ウィルソンをOSS（CIAの前身）を組織したサリヴァン將軍（ロバート・デニロ）に紹介するのが、のちにCIA長官となるフィリップ・アレン（ウィリアム・ハート）で、二人とも「スカル&ボーンズ」のOBである。

秘密結社と情報・諜報機関との関係は、映画でも物語でもおなじみのテーマであるが、事実はどうなのだろうか？ その昔、わたしは、小説家のソル・ユールリックにこの関係の歴史的事実をさんざん聞かされた。彼によれば、日本の情報・諜報機関も、「黒龍会」のような秘密結社と深い関係があるとのことだ。まあ、蛇の道はヘビで、裏情報を握っているからこそ秘密結社なのだから、あたりまえと言えばあたりまえである。

ただし、秘密結社というものは、その語の示唆するように、その実体はわからないわけだから、秘密結社↓情報・諜報組織という系図と、情報・諜報組織による政治操作・政権支配という構図は、歴史を「陰謀理論」的な単純化へ矮小化しかねない。が、いくら「陰謀」をくわだて、シナリオを組んでも、その通りに行かないのが歴史である。その意味で、この映画は、情報・諜報組織による政治支配が結局は失敗することを描く。そして、その際、そうして計画的な陰謀をくつがえすのが、家庭や愛情関係のなかの偶然性なのである。殺人や戦争や政治操作はある程度まで計算づくで進めることができるが、家庭や愛情は、些細なことで予想のつかない結果を生む。映画は、ビッグス湾侵攻の失敗が、戦略や戦術の失敗によるものではなく、予測不能のパーソナルな偶発事から生じたことを描く。

自分を殺して組織に忠実だったウィルソンにも、恋人のローラとの蜜月時代に、「スカル&ボーンズ」の先輩のラッセル上院議員の娘クローバー（アンジェリーナ・ジョリー）と一時的な性交渉を持ち、彼女が妊娠してしまうとは考えなかった。ウィルソンは、クローバーの兄に命令され、彼女と結婚する。時代は1940年代前後だから、女が妊娠したら結婚するというのは割合「普通」のことだった。しかし、映画が明示してはいないが、2人の出会いは、「スカル&ボーンズ」の陰謀であったと考えることは可能である。が、しかしながら、どんなに聡明な陰謀家や陰謀組織でも、生まれてくる子供がどういう子供になるかまではプログラムできない。つまり、「陰謀史観」は、成り立たないのである。

マット・デイモンが学生時代から50代ぐらいまでの年令を演じるが、「息子」(エディ・レッドメイン↓なかなかいい)といつしよにいるときなどは若すぎる感じ。

他人を誰も信じられない／信じてはいけない諜報組織と家庭の家族関係とが対照的にえがかれる。ここでは、当面、家庭が前者の犠牲になるが、最後にその関係が逆転する。たった一人の人間が他人を信じてしまったために、米軍の「ピッグス湾襲撃」は失敗した。

アンジェリーナ・ジョリーが、久しぶりに「普通」の女を演じた。組織の仕事で何年も家に帰らず、父を知らないで育った息子のことで彼女演じる妻が「あなたは子供のことを何もしなかった」と夫のウィルソンを責めると、彼は、「息子のために結婚したじゃないか」と言い、彼女は深く傷つき、2人の関係は修復不能に陥る。「理知的」であるはずのウィルソンも、家庭を操作するのはむずかしい。

『時間』分という長さはいらなかったような気もするが、子供が生まれ、成人する時間を感じさせる意味では、必要な時間だった。しかし、この時間の長さ、場所の多様さにもかかわらず、頻繁に変わる時代と場所のために、長ったらしい感じはしない。

CIAや秘密機関も「ファミリー」であるが、「結社」としてのファミリーと家庭としてのファミリーはちがうということをこの映画は描く。結社としてのファミリーは、通常のファミリーとは両立しない。

恋人はみなアフリカン・アメリカンというデニローらしく、ウィルソンの息子の恋人は、ドミニカ共和国(?)のカラードの女性に設定してあるのだった。

ヴァレンティン・ミノロフと名のるソ連からの亡命者が出てきたため、すでにCIAの協力者になっている同姓同名の元KGB士官とどちらが本物なのかがわからなくなるといふ事態が発生し、ウィルソンが、その亡命者の尋問に立ちあう。ジョン・タトゥーロが演じる暴力的な部下が、亡命者を拷問するシーンがリアルだ。

(東宝東和3番町試写室／東宝東和)

2007年08月21日

てれすい (Teresuko/2007/Hirayama Hideyuki) (平山秀行)

冒頭の淡路恵子と笑福亭松之助の寸劇(老舗の女将と老番頭との心中?)はなかなかいい感じで、このイントロに三味線まじりの「ラプソディ・イン・ブルー」がかぶってオーブンクレジットになるのが、その後の期待をかきたてる。それは裏切られず、ちよつと岡本喜八の『ジャズ大名』を思わせるような調子で進む。こりゃいい、とわくわくしながら見る。しかし、子狸が出て来て、それを料理して食おうという弥次郎兵衛(中村勘三郎)の夢想と語りをCGで見せるあたりまでは、これもありかと思つたが、賭博のシーンで、ツボのなかを拡大描写するあたりになつて、ダレて来る。基本的に、「てれすこ」を初めとする「古典落語」をコラージュしたつくりになっているので、断片的に楽しめばそれでいいの

かもしれないが、ならば、プレヒトの「中断」の技法でも使って、各エピソードを分けて並べた方がよかったような気がする。一応一つのドラマとして全体の流れが作られたうえでこの終わり方をされると、お粗末と言う印象が残るのである。

『ミス・ポター』でも、絵本のなかの動物が動き出すような遊びが見られるが、それは、「節度」を保っていた。ここでは、やりすぎて全体のリズムを壊している。

江戸品川宿の女郎お喜乃（小泉今日子）のところへ通いつめる弥次郎兵衛は、新粉細工の職人。2人がよく会う理由は双方で違う。弥次郎兵衛は、得意の新粉細工の腕を利用してお喜乃のために「小指」を作り、届ける。彼女は、それを本物の小指に見せかけて、常連客に渡し、大金をせしめている。「切り指」は、情愛の深さの証だから、客は感動して金を出す。ちなみに、「切り指」は、すでにこの物語の時代には、本物の指ではなく、それに似せた模型になっていたはず。が、この映画の設定は、弥次郎兵衛の新粉細工の腕が抜群で、ちよつと見には、本物と区別がつかないという設定なのだ。このへんは面白いし、映画にちらりと出てくる物売りや街頭の風俗が、雰囲気的に時代の感じを押さえていて、楽しめる。

柄本明が演じる歌舞伎役者の喜多八は、『忠臣蔵』の松の廊下のシーンで、吉良上野介の眉間切りつけるつもりが、脇腹を刺す演技をしてしまい、舞台の収拾がつかなくなり、役者生命を失う。これじゃ生きてはいられないと、遊廓の庭で首を吊るが、失敗したところを弥次郎兵衛とお喜乃に見つかる。弥次郎兵衛とはよく知った仲。で、よくわからないお喜乃の事情もあつて、3人で旅に出ることになる。ちなみに、女郎は勝手に遊廓を出られないから、彼女は地回りに追われることになる。その追手役が松重豊と山本浩司というなかなかいいキャストイング。

古典落語のエピソードは楽しめるのだが、落語にはある「落ち」が映画として効果的には描かれていないので、途中からダラけてくる。エピソード毎にメリハリをつければよかった。話が進むにつれて、お喜乃は、弥次郎兵衛の死んだ女房とうり二つだったというような話が加わって、メロぼくなるが、中村勘三郎と小泉今日子では、メロにはならない。といって、大爆笑のドラマにもならない。

一番笑えるのは、喜多八が、実は酒乱で、そいつが、最初は羊羹なんかを食っているうちに、酒をすすめられて、やがてとんでもないことになるシーン。見る方は、だいたいどうなるかすべて予測がつくわけだが、そこが柄本明の演技力で笑わせるのだ。

個々の役者はみない感じを出しているが、藤山直美のような大物を出しておいて、あれだけというのはひどすぎる。淡路恵子は、短いながらさすがのオーラを発していたが、あれきりで終わりがねえという印象はあとまで残った。

小泉今日子はいいい俳優だが、この作には、ちよつと向かないような気がした。ちよい役で出ていた鈴木蘭々の方がよかったかもしれない。小泉だと、世界が「健康」になってしまうのだ。むろん、『空中庭園』のような逆説的な使い方もあるが、一応、売れっ子の花魁という設定だから、もうちよつと「意地悪」で「セクシー」な要素がないとね。せめて中谷美紀ぐらいの。

日本の時代劇を見ていつも思うが、とりわけ「瓦版売り」などが出ているシーンで、みんなしゃべりが「うわつら」（つまりしつこい、ねばるしゃべりはすべてやめる）のテンポの早い会話なのだが、実際にはどうだったのだろうか？ ルイス・フロイス（1532－97）が日本に35年滞在してから書いた『ヨーロッパ文化と日本文化』（岩波文庫）を読むと、何百年たっても基本で変わっていないことが非常にたくさんあるのに驚かされる。みのもんたなんかは、江戸の「瓦版売り」そのままだし、テレビのバラエティやニュースショウは江戸の「瓦版」なのだ。こういう環境で「メディアリテラシー」なんて言っても無駄だよ。

「てれすこ」は落語の有名な作品だが、これをわたしは、ラジオで3代目の三遊亭金馬の公演で聴いた。3代目の金馬は、釣りが好きで、釣りの帰りに線路を渡り、列車にはねられて、足が不自由になった。これもつわたしはラジオのニュースと新聞で知った。金馬は、たしか「金齒」にひっかけたかのように前歯が金齒だったような気がする。ただし、当時は、金齒の人はたくさんいたから、あえて金齒にしたわけではなかった。歯が悪くなれば、金齒になったのである（ブラチナというのもあったが）。

「てれすこ」は、この映画にもあるように、正体不明の魚が採れ、役所がその名を問う懸賞金付の「触書」を出す。すると、それは「てれすこ」だと名乗る者（この映画の冒頭に出てくる笑福亭松之助が演じる番頭）がおり、懸賞金を受け取るが、それを怪しんだ奉行（映画では間寛平が演じる）が、それを干物にして再度懸賞募集をする。すると、また同じ人物が、それは、「すてれんきょう」だと言ってきた。これで先の「てれすこ」のでたらめがバレ、死罪を言い渡されるが、残される妻子への遺言として、「いいか、この子が大きくなってもイカを干したものを決してスルメと言わせるな」と言い、それを聴いた奉行が、死罪をゆるすという落ちがつく。映画でもほぼそのままの話が（あいだに別のエピソードが入りながら）出てくるが、この絶妙の落ちが活かされていない。落語なら、ストーンとこなければならぬところが、全然そうではないのだ。

最近、落語への関心が高まっているのだろうか？ 平山秀幸は、前作の『しゃべれどもしゃべれども』でも落語の世界を取り上げた。落語への関心が高まるのは喜ばしい。『凶気の桜』が公開されたところ（2002年）、そのなかに、窪塚洋介が演じるウルトラナシヨナリストがテープで落語を聞いているシーンがあったので、大学のゼミで落語の話したら、ほとんどの学生が「落語」という言葉を知らなかった。まあ、わたしの行っている大学の水準が低いのだろうか、監督の藺田賢次がそういうシーンを入れたのは、時代を読んでいたのだと思う。すでに古今亭志ん生のCDが売れたり、寄席→ラジオ→テレビ→寄席と変転する落語ブーム（まではいかないか）が始まりつつあった。この映画は、そういう動きをグンと突いてくれるだろう。

（松竹試写室／松竹）

2007年08月22日

めがね (Megane/2007/Ogigami Naoko) (荻上直子)

もたいが飛行機で降り立つが、その飛行機は、黄色と紺のデザインで、明らかにJAC（日本エアコミュニティ）のもの。映画は、尾翼にあるはずの「JAC」の

文字を見せない。その空港は、与論島の与論空港だが、「空港」という文字のところだけを映し、どこであるかを明示しないようにしている。これは、ある意味で、「どこにでもあり、どこにもない」場所を映画の世界に設定しようとしているともとれる。

ユートピアは、ウ・トピアで、原義は「どこにもない場所」という意味だが、この映画も、場所を明示しないことによって、ある種の「ユートピア」を描いている。忙しさがなく、ケータイが通じず、自然がゆたかで、食事もうまい場所。

荻上直子の前作『かもめ食堂』でもそうだったが、料理のシーンでいんちきをしていない。本作では、フードスタイリストの飯島奈美を起用して、小林が泊まる旅館で光石研が出す朝食やバーベキュー、さりげなく調理する野菜などをつかりと撮っている。もたいが期間限定で開くかき氷屋のあずきも、ちゃんと煮るところを見せる。

しかし、全体として前作ほどの奥行きは感じられない。こういう場所を設定し、「ケータイの使えないところに来たかった」という意識の登場人物を配置すると、すでに「スロー」指向の流れがはやっているので、新鮮な感じがしないのだ。「スロー」に生活している人がある。それを可能にする場所がある。そして、そういう環境にうといが、それに疲れている都会の女性がいて、そこにやってきて、サムシング・ニューを感じる。これでは、ちよつともものたりない。光石の旅館では、「個室」という発想がないので、最初それにとまどった小林が、もう一つあるという宿泊施設に行くと、そこは、経営者の薬師丸ひろ子の指導のもと、宿泊客がみな菜園などの「労働」が義務づけられているある種の「コミュニティ」で、小林があわてるといふエピソードが出てくるが、薬師丸のような「大物」を出しながら、それきりで終わるので、見る者には、あれは何だったんだろうといった思いが残る。

あまり期待していなかった料理が、食べてみると意外とうまいことを表現する小林が、口含んで「！」という感じで目を少し見開く表情は単一。

(映画美学校第一試写室)

2007年08月23日(1)

クワイエットルームにようこそ (Kuwaieto-ruumu ni
youkoso/Welcome to the Quiet Room/2007/Matsuo Suzuki) (松尾スズキ)

松尾の作品のなかで一番「映画的」な作品。松尾もやっと「演劇」を脱皮した、と言ったら松尾の熱烈なファンには怒られるだろう。役者としてだが、『イン・ザ・プール』の彼はまだ「演劇」のなかにとどまっていた。『姑獲鳥の夏』から『同じ月を見ている』にいたって、大分映画慣れしてきた。『東京タワーマカノ』とボクと、時々、『オトン』の脚色で水準をこなし、今回の監督第2作を作った。この線で行けばいいんじゃないの。

松尾スズキが、蒼井優を(彼女自身も言っている)「新境地」に連れ出したのは、この映画の一番の見どころだ。内田有紀とりょうは、プロとして、しやき

つとした演技をしている。宮藤官九郎はあいかわらず「天才的」な才能をちらちらと見せる。妻夫木聰は、別人になったかのような演技をし、遊び心を見せる。

主役の内田有紀が演じるのは佐倉明日香というライター。放送作家の鉄雄（宮藤官九郎）と住んでいるらしい。仕事に追われているとか、ある種いいかげんな鉄雄との関係とか、すべてが夢のなかなのかどうかといったことはどうでもいい。それよりも、彼女が入れられてしまった精神病院で会おう患者たち（蒼井優、大竹しのぶ、中村優子、高橋真唯、馬渕英俤可、筒井真理子などなど）のさまざまな特異性のスケッチが「今」を感じさせる。拒食症や過食症の理由づけは型通りだが、この映画は病理学のガイドではないから、そんなことはどうでもいい。要するに、みんな「内部」の「多様性」（マルチプリシテ）の「反乱」と「氾濫」をもてあましている。

佐倉明日香は、狂ったように忙しい「外界」から精神病院へ入り、最後にそこを出るが、いまわれわれの周囲は、精神病院の「外部」はない。「外界」と精神病院の内部とは切れめなくつながっている。その意味でわたしには、彼女が入院が非常に「自然」だった。（アスミック・エース試写室）

2007年08月23日（2）

ナンバー23 (The Number 23/2007/Joel Schumacher) (ジョエル・シューマッカー)

期待ほどではなかった。なぜか書くのと、見ていない人が「ネタバレ」とさわぐので書けない。ストーリー指向の映画評を書かせない構成になっているところはいまい。

ひねった形で自分の過去の罪への責任の問題を追求している。過去であるだけに、そのことをある事情で忘れてしまうが、やがて、それを思い出したとき、どうするか？ 「明日の自分は今日の他人」という発想への反論。

プレスでは、「それは一冊の本からはじまった」とあり、今後、宣伝のコピーとしてこのフレーズが使われるであろうが、これは、正確には「本」ではなく、仮綴じのタイプ原稿であり、それを最初から認識することでこの映画のプロットがわかりやすくなる。まあ、一昔まえに原稿を書いていた者には、その区別は容易だが。

最初、「23」という数字の不可解な出来事を肯定するオカルト的なドラマであるかのように進んで行って、途中から妄想や夢想をあつかう心理主義的なドラマに転向し、さらにそれらが錯綜した形になる。

ジョエル・シューマッカーの作品は、わりあい好きだ。イデオシンクラティックな主人公がおり、なぜそうなったかが解き明かされるというパターンがある。この映画もそうだし、『オペラ座の怪人』、『フォーン・ブース』、『ヴェロニカ・ゲリン』、『8mm』、『9デイズ』、『バットマン』シリーズ2作が、いずれもそうだ。そのうえで、原作や脚本の社会性の関数をくわえ、味を出す。この映

画は、社会性という点では、他の作品よりも弱く、むしろ「ゲーム」性が強くなくっている。

1970〜80年代には脇役、特に根の暗い悪役で味のある演技を見せたエド・ロータ (Ed Lauter) が神父役で出ている。依然、脇役ではかなり出ているらしいが、最近は何に触れなかった。

(スペース留^{ES} 試写室／角川映画)

2007年08月24日

FUCK (ファック) (Fuck/2005/Steve Andersson) (ステイヴ・アンダーソン)

映画のなかで“fuck”や“fucking”がおおっぴらに使われるようになったのは、1970年代になってからで、当時ニューヨークに住んでいたわたしは、その急激な変化に触発され、「制度としての「ファックキング」」(『ニューヨーク街路劇場』所収)という一文を書いた。だから、この映画は興味深く見た。が、当時は“fucking”がある種「解禁」になったことに積極的なものを感じることができたのに対して、いまは、そういう傾向が後退しつつあり、この映画は、それに注意をうながす。これを製作・監督したステイヴ・アンダーソンは、明らかにそういう動向に危機を感じている。おそらく、この傾向は、レーガン時代の

「political correctness」あたりから始まった。もともとが、日本語の罵詈雑言とはちがいで、キリスト教的神への冒涇の含みを持つ fuck/fucking の使用は、「信仰篤い」G・W・ブッシュの登場とともに後退した。といっても、ハリウッド映画で急にその使用が自主規制されたという感じはしない。これらの語を連発したいと人々が思う状況は、0年代以上に強まっており、実際に日常生活のなかで使う人の数は減ってはいないし、大統領だって使っている(?!)わけだが、「いかなるものか」と表向きの異議をとなえるやからがふえたことはたしかなのだ。

アンダーソンは、fuck/fucking について、これらの語が「模範的」に使われる映画のクリップを引用しながら、この語の使用に対する賛否両論をとりあげる。片や、インタヴューのなかで力強く“fuck”を連発してみせるコメディアン ビリー・コリノから、そんな言葉はとんでもございませんと言う「ミスお作法」のジュディス・マーティンまで、30余人のコメントが、ときには編集的操作でたがいに議論しあっているかのような配置でつぎつぎに紹介される。

ラジオのトークショーのベテラン、デニス・ブレガーのバランス感覚のいい(?!)意見、コメディアン、ビル・メイハーが語る「検閲」強化の傾向、『世界で一番パパが好き』の監督ケヴィン・スミスや「ヒルサイド・ブルース」の脚本家の「愉快犯」的な経験談(いかに「検閲」的介入をかわしたか)、別格的な風格のハンター・S・トンブソンやラッパーとしての(俳優でもあるが)アイズ・Tらの現場感覚、fuck の代わりにわたしは自分の名「ブーン」を言いますと、「おいおいじいさん! 」という感じの老パット・ブーンの無理なキリスト教的護教主義・・・色々あって、面白い。

ハンター・S・トンプソンは、この映画が公開されるころには、拳銃で頭を撃ち抜いて自殺してしまったので、このドキュメンタリーへの出演は、彼の最晩年のポートレートになつてゐる。彼は、ゲリー・トゥリュドウーのシリーズ・コミック「ドゥーンズバリー」の「デューク」のモデルだといわれているが、この映画で彼は「ゾンカー」（同じコミックの登場人物）と同じようなツバ付帽をかぶっているのが、何か淋しさをただよわせる。嘘とまことをこきまぜて「俺は・・・」と書くレポート・スタイル——「ゴンゾー・ジャーナリズム」（Gonzo journalism）——の創始者とされる彼のライフスタイルやフアツキングな「挙動」は、『ラスベガスをやっつけろ』でジョニー・デップが演じているところだが、その原作『ラスベガス★71』（山形浩生訳、ロッキング・オン）を読むと、トンプソンはもつと屈折していて、もつと繊細で、もつと「ビューキ」（日本語で言えば、「ネオ無頼派」的とも言うか）な人物であることが（その「ゴンゾー」スタイルのあいだから）想像できる。よくも悪くも「70年代」のカルチャーを体現していた。

最近たしかにアメリカは、日本に似てきた。今年の4月、NBC系の“shock jock”ドン・アイムス（「ダン・アイマス」の方が Don Imus の原音に近いかな？）が、プロデューサーのバーナード・マックガーク（Bernard McGuirk）と、アフリカン・アメリカンの女性バスケット選手の試合の映像を見ながらおしゃべりをするなかで、「tha' t some nappy-headed hos there」¹という言葉を使い、それが「人種差別」だと非難され、番組を下ろされるという事件があつた。以後、この問題をめぐって、賛否両論がかわされており、近く、アイムスは番組に復帰するのではないかという意見もある。わたしが、「日本と似てきた」と思うのは、他の文脈を無視し、切り取った語（ここでは、nappy-headed hos「縮れ毛のねえちゃん」）が批判の対象になつたことと、マスメディアでバプティスト教会系の宗教活動家アル・シャープトンをはじめとする批判が高まるなかで、NBCがアイムスを切るという形になつたからである。つまり、70年代後半からある時点まではまだ憲法で保証されている「言論の自由」の名のもとにこういう処置はしにくかつたが、アフリカン・アメリカン・コミュニティの側からの連鎖的な批判が高まると、論点をつめることなく、とりあえず臭いものに蓋をする的なやり方で問題を解決しようとした点が日本と似ていると思うのだ。

アイムスは、自分の番組にシャープトンを招き、釈明（YouTubeにその記録がある）をしたが、話はすれちがいのままだった。アイムスは、自分は、誰に対しても「悪口」を言つてきたのであり、それがあの番組のスタイルであつて、あれは個人を攻撃したものではない・・・しかし、こういう釈明は、差別発言という非難に対してはほとんど役に立たない。結局、アイムスは、公式の釈明放送（YouTubeをするが、それではすまなくなるわけである）。

久間章生・前防衛大臣の「原爆発言」のように、いまの時代には、公的な場での発言が全体の文脈から切り離されて誇示されることを覚悟しなければならぬ。アイムスの発言は、その音声と映像、そこからのトランスクリプションがインターネット上にも公開されているが、久間章生の発言は、「広島・長崎の原爆はしうがなかった」と言つたという省略形の言表しか一般には知られていない。彼自身、自分の録音とそのサブスクリプションを公示して反論をしてもいない。いまの時代には、発言が勝手にモニタージュされる可能性があると同時に、

「ありのまま」のデータを公開する技術的な可能性もまたあるのにもかかわらずである。

アイムスのケースは、色々のことを考えさせる。彼は、巨大なマスメディアの声なのだから、彼の暴言が個人をおとしめる可能性はある。そういう行為こそ憲法が保証するはずの基本的人権に触れるはずであり、そのかぎりで罰を受けるだろう。しかし、彼は、白人の立場で「黒人選手」をあざけたわけではない。その試合は、「黒人」同士の試合だった。アイムスはたしかに白人である。もし、アイムスが「黒人」であつたら、どうだったのかという意見もある。ラッパーたちは、もつとどぎつい言葉を使っているではないかという意見もある。「黒人」が「差別語」を使えばOKで、白人が使うとNGというのはおかしい——いや、それが、ながらく黒人を支配してきた白人の「劫」なのだ——という意見もある。

たしかに、下からの fuck/fucking は許され、上からのそれは許されないという慣習はある。社会で「下」とみなされている者が、「上」に対して投げつける罵詈雑言は、「差別語」とはみなされない。この映画でも、レニー・ブルースの有名な言葉「“fuck”を言う権利を奪われたら、“fuck the government”（政府よくたばれ）と言う権利も奪われる」（Take away the right to say ‘fuck’ and you take away the right to say ‘fuck the government’）が引用されるが、“fuck”は、どういう立場の人が言うかが問題である。ドン・アイムスは、「庶民」の代表的な機能を發揮していられる（所詮は視聴者の錯覚だとしても）あいだは、「汚い言葉」を発することができた。実際、彼は、幾多の政治家にどぎつい言葉とつきつけ、そのときはなんとかやり抜いてきた（訴訟を起こされたこともあるが）。

（映画美学校第一試写室／ムヴィオラ）

2007年08月27日（1）

呉清源 (Wu Qingyuan/The Go Master/Goseigen/2006/Zhuangzhuang Tian) (田壮壮 ティエン・チュアンチュアン)

30分以上まえに行つたが、すでに列があり、開場後すぐ満員になった。が、会場の客は普通の試写会とは違う。老年の夫婦連れが多い。動員された客だろうか？ わたしの隣の上品な老婦人は、映画の最中、頻繁に手をバックのなかで動かし、落ち着かなかった。試写に慣れていない感じ。

映画は、一言で言えば、がっかりした。宣伝では、囲碁の天才「呉清源」を描いていることになっていた。が、映画は、一人の繊細な青年が、日支事変から第2次世界大戦にいたる戦争の時代に翻弄される物語だった。呉清源を演じたチャン・チェンはすばらしい。妻となる中原和子役の伊藤歩は、実にいい目の演技を見せる。西園寺公毅を演じる米倉斉加年を見るのは、久しぶり。が、映画のなかでは、すぐ死んでしまい、やや力みすぎの演技だけが記憶に残った。みな、それらしい演技で新鮮さはなかったが、柄本明、仁科貴、松坂慶子、大森南朋、南果歩など、著名な役者たちが登場する。

呉清源の囲碁がいかに天才的なものであったかは、この映画では全く表現されない（アメリカ映画的に効果のあるシーンはない）。が、戦乱の時代に、呉清

源が、まず中国で1935年に「紅巾会」に入信し（ただし、映画は、すぐに日本に場面が移り、この会での活動がどうなったのかはわからない）、戦後は、アマテラスオオミノカミのアラヒトガミだと称する教祖・璽光尊（南果歩）が率いる「璽宇教」に入れ込み、教団とともに夫婦で「放浪」生活までしていたことは詳細にえがかれる。わたしが子供のころ、天才的な横綱といわれた「双葉山」も、この会に入信し、警察の手入れで大暴れした話を聞いた。この教団の動きを不穏に思った警察が、1947年、「食糧管理法違反」の名目で、教祖と双葉山定次、そして呉清源らを金沢で逮捕したときのじよとだ。しかし、映画では、建物に警察が入るシーンはあるが、呉清源が逮捕されるシーンはない。この時代は、戦後の激動期で、なんでもありのアナーキーな時代だった。不幸な天才とまいあがる天才とがいた。

冒頭に実在の呉清源とその婦人が姿を見せる。彼は、中国語なまりの強い日本語をしゃべる。飄々としたその風貌、婦人の優雅さがなかなかいい。しかし、このシーンの期待は、次ぎのシーンから崩れる。

呉清源と宗教の問題は、もっと別の視点から深められるべきだろう。非常に面白い人物であることは、この映画でも十分わかる。

1936年、呉清源と木谷実（仁科貴）は、日本囲碁界の最強者を決める決戦をするが、この闘いは、「日中戦争」にたとえられた。読売新聞（正力松太郎は、囲碁のプロモータでもあった）は、特にそうした宣伝を強調したらしい。しかし、結果は、「中国」⇨呉清源が勝つわけだから、日本人は、歴史の未来をこの勝負から想像すべきだった。正力松太郎は、どちらの勝を見越していたのだろうか？ 呉清源の勝を予測し、それによって「中国」畏れるべしという雰囲気を作ろうとしたのだろうか？ それとも、正力は（その外見とはらはらに）ある種の「反戦」を示唆しようとしたのだろうか？ この点に関しても、映画は、深入りはしない。

呉清源は、戦争がひどくなる環境のなかで、囲碁の世界と新興宗教の世界に閉じこもった。ある意味では、呉清源とその関係者は、囲碁によって戦争に異義をとнаえていたと言えないこともない。呉清源の才能を見出し、来日を実現した瀬越憲作（柄本明）が、広島で、原爆投下のその瞬間にも本因坊の試合に立ちあっている（彼の息子は原爆で死んだ）シーンがある。なお、瀬越は、戦後、日本棋院理事長になったが、1972年、「もう囲碁が打てなくなった」と遺書に書き残し、自殺した。

日本人に「帰化」した呉清源が、徴兵をまぬがれたのは、徴兵のための身体検査で、前にわずらった結核の後遺症のために「徴兵免除」を受けたためである。そのシーンで、医者（「呉清源だな？」と名前を確認した末に「徴兵免除」を下す。このシーンは面白い。実際、この種の「免除」があつたことはわたしも聞いている。将来があると見なせる者を（理由がなければどうしようもないが）免除したのである。ただし、呉清源が「徴兵免除」を受けたのは、映画では1944年ということになっている。この時代には、戦闘員が足りなくなっていたわけだから、こういう余地があつたかどうかはわからない。それと、もし虚弱体質で徴兵をなまぬがれたとしても、「徴兵免除」という言い方はしなかっただろう。

「不合格」は、この時代、不名誉なことだとされた。大日本帝国を信じていた者は、不合格を泣いたという。呉清源は中国人だから、戦争に行きたいなどとは思

わなかったはずだが、「徴兵免除」という言葉は、彼の側からの言葉で、軍医がそういう言葉を言ったとは思えない。それから、身体検査のシーンで、みなフンドシを着けていたが、写真資料に見るかぎりでは、全裸のはずだ。徴兵の身体検査は過酷なものだった。仮病を使う者は、厳しく拷問された。

(CINEMAT 銀座試写室／エスピーオー)

2007年08月27日(2)

サラエボの花 (Grabavica/2006/Jasmila Zbanic) (ヤスミラ・ジャバニッチ)

ボスニア・ヘルツェゴビナ紛争以後のサラエボを舞台にした物語。映画は、実際に起こったことを物語の参照点にしているから、1987年に旧ユーゴースロバダン・ミロシェヴィッチが政権を握ってから何が起きたかを知っていることがこの映画のリアリティを厚くする。「民族浄化」の悲痛な過去を持つ30〜40代の女性エスマを演じるミリヤ・カラノヴィッチとその娘サラ役のルナ・ミヨヴィッチのエイアリティのある演技がひきつけ、サラエボへの重苦しい想いを追体験させ、最後にちよつとばかり未来的な希望を示唆する。原題 Grabavica は、サラエボの地名だが、サラエボの方言では「せむしの女」という意味だという。

映画は映画であり、どんなに「現実」をなまなましく描いているように見えても、それは所詮は「邯鄲の夢」(かんたんのゆめ)にすぎないが、夢には、針のような穴があつて、そこが「生ける現実」とつながっている。だから、映画で「生ける現実」を語ることも、不当ではないのだ。というわけで、この映画は、たびたび、現実が起こったことにわたしの意識を向わせる。なぜ、あのような「民族浄化」が起こったのか？ チトーのもとで社会主義政権を形成していたユーゴスラヴィア社会主義共和国は、1980年のチトーの死後、ソ連が崩壊に向う動きと連動しながら、分離独立へ向う。1987年にミロシェヴィッチが大統領になつてから民族主義的傾向が激化する。彼がセルビア民族主義の人間だったからでもあるが、汎民族主義から民族主義への移行は、民族というものが基本的な単位だからではない。それが、きわめて「わかりやすい」アイデンティティだからであり、そもそもアイデンティティを求めなければならないという状況、「わかりやすさ」へ社会の意識が収斂していく動向、これらこそが危機なのだが、そういう時点で一番安易に動員されるのが民族という単位なのである。本当のところ、純粹の民族などいないにもかかわらず。

統一されていた旧ユーゴは、ソ連ブロックとは一線を画した「自主管理」路線を実行してきたが、それも東欧の政治経済体制の変化とともにゆらいでくる。そして、イデオロギー的心理的に旧ユーゴをささえてきたチトーが死ぬ。チトーがあと10年長生きしたら、状況はちがっていたかもしれないし、また、ルーマニアのように「独裁者」として肅正されていたかもしれない。いずれにしても危機がおとずれた。そして、1991年、スロベニアとクロアチアが独立を宣言する。ミロシェヴィッチは、それに軍事的な弾圧でむくいるが、もはや社会主義共和国の分裂をおさえることはできない。1992年には、この映画の舞台になるサラエボを首都とするボスニア・ヘルツェゴビナが共和国として独立を宣言。しかし、事態をさらに混乱させたのは、これらの独立共和国が、民族的に複雑で、特

にセルビア人、クロアチア人、ムスリム人が多数派で、そのなかでセルビア人は東方正教、クロアチア人は、カソリック、ムスリム人はイスラム教と宗教が違い、キリスト教同士でつるむことも可能なセルビア人とクロアチア人との関係と両者と相容れないムスリム人といった構成だった。

しかし、「民族浄化政策」がエスカレートするなかで、ただ相手を殺すだけでなく、セルビア軍がムスリムの女性を強姦し、セルビア人の子供を生ませるというやり方が具体的な戦術として実行されたのはなぜだろうか？ かつてセルビア人とクロアチア人とムスリム人が共存していたサラエボは、セルビア人とクロアチア人との血みどろな闘いの場となり、そのなかで非キリスト教徒のムスリム人が虐殺され、さらにこのいまわしい戦術が実行されたのだ。

映画では、かつて共存していた者同士が殺し合いをする悲劇まではくりかえし描かれている。テオ・アングロプロスの『ユリシーズの瞳』はほとんど絶望的なまでの状況を描き、マイケル・ウインターボトムの『ウェルカム・トゥ・サラエボ』は、いささかジャーナリスティックに状況をスケッチした。ややひねったアプローチとしては、ミルチョ・マンチェフスキの『ダスト』も面白かった。だが、「民族浄化」の、いまなお続く問題をこの映画のように内側からあつかったものは、少なくともわたしは見えていなかった。エスマを含む多数の女性たちが集まっている最初の方のシーンは、それが集団セラピーらしいことはすぐわかるが、彼女らがどういう集団なのかはわからない。しかし、彼女らが、みな「民族浄化」の犠牲者たちであることがわかったとき、この映画の重さが倍加される。

(映画美学第2 試写室／アルバトロス・フィルム／ツイン)

2007年08月29日

ONCE (ワンス) ダブリンの街角で (Once/2006/John Carney) (シネン・カーニー)

監督自身が、「歌を歌う友だちをビデオで撮影し合っていた16歳の頃に戻ったようだった」と語っているとプレスにあるが、まさにそういう新鮮さと素朴さとがいきりまじった魅力をもった「つましい」(モDESTな)小品。大作を期待するとうらぎられるが、こういうつましきは、作ろうとしてもなかなかつくれないもの。

プレスで松山晋也さん(お久しぶり、元気のようですねによりです)があまるところなく指摘しているが、ポストサービス化社会になったダブリン(当然、移民も増え、都市の相貌が変わってくる)を舞台に、ワーキングクラス出身でプロのミュージシャンを夢みながらストリートアーティスト(バスカー)をしているちよつと歳の行った「青年」グレン・ハンサードが、チェコから来て、花売りと家政婦をしている若い女性マルケタ・イルグロヴァとの出会いをさわやかに描く。

実名で登場するグレン・ハンサード(1970-)とマルケタ・イルグロヴァ

(1988-)との実話が映画に織り込まれているが、2人ともこの映画のなかの人物ほどはロワーの暮らしをしていたわけではない。映画は、二人が出会ったあと、いっしょに最初のアルバムをつくり、それを持ってハンサードがロンドンに渡る

(成功するであろう予感を感じさせながら) ところで終わるが、実際のハンサードとイルグロヴァは、もっとまえからその才能を認められていたし、そういう彼女と彼女が、このような「下流」にすり寄るのはどうかなとも思う。

ボーイ・ミーツ・ガールのドラマとしては新鮮さがある。ハンサードが街頭でギターを弾きながら歌っていると、イルグロヴァがしつこくというより、奇妙なノリでいろいろと質問してくるシーンや、ハンサードの父親が掃除機

(HOVER)の修理店だと知ると、壊れた自分の掃除機を直してくれと約束をとりつけ、他日、掃除機を持ってやってきて、それを歩道の上をひっぱりながら、2人で歩いて行くシーンなど、フアンニーで新鮮だ。これは、ハンサードよりもイルグロヴァの天才的な演技性格によるものだと思う。彼女がさりげなく弾くピアノがすばらしい。

無理をしてやっと貸スタジオで録音をするシーンがいい。最初、スタジオ付のエンジニアは、慣れていないハンサードたちを見下す。スタジオやライブハウスの技術屋がアーティストを脅したり、いばったりするのは、よくあること。が、ハンサードとイルグロヴァ、街から集めて来たミュージシャンらによる急ごしらえのバンドが、演奏をはじめると、エンジニアはその曲に引き込まれ、本気でミクシングをし、徹夜で作業につきあい、最後には、自分の車にみんなを乗せ、「カーテスト」(C)を車のなかで聴く者が多いことを想定して、音をセットアップするのが、いまの音楽ビジネスの常識らしい)までやってくれる。

録音をするバンドを組むのでハンサードとイルグロヴァが洋服屋へ行くシーンで、通りの向こう側に「KAFKA」という看板の店が見える。これは、何の店だろうか？ サーチエンジンで調べてみると、ダブリンの236 Lower Rattinines Roadにその名のレストランがあるが、ここではなさそう。ところで、東京のミッドタウンに「カフカ/可不可」というレストランがあるが、酒も飲まず、菜食主義者だったフタツツ・カフカとはうらはらに、酒を飲ませ、肉を食わせる店だ。きつと、フ란ツ・カフカの「カフカ」ではなくて、村上春樹の「カフカ」なのだろう。

ハンサードが、仕事一途の父親(ビル・ホドネット)に録音したばかりの曲を聴かせるシーン、彼が、ロンドンに行くハンサードに選別をあたえるシーンが、なかなか味わいがある。

最後に告白するが、わたしは、「フォークソング」が嫌いだ。特に男がうわずった声で歌うフォークは嫌い。そのナルシステイックな「泣き節」が嫌なのだ。だから、わたしはこの映画を正しく評価する資格がない。

(ショウゲート試写室/ショウゲート)

2007年08月30日

タロットカード殺人事件 (Scoop/2006/Woody Allen) (ウディ・アレ
ン)

昔からウディ・アレンを見て来た者には、アレンは「斜陽」に見えるが、21世紀になってアレンを見るようになった人は、最近のアレンが面白く感じるらしい。しかし、この試写会がけっこう混んでいたのは、そういう理由のためではな

いだろう。かなりの歳の人もいたし、映画が終わっても、感動のあまりか、あるいは深い眠りのためか、席から立てない初老の人もいた。Tさんのような映画史のベテランの姿もあり、ひよつとすると、今度こそアレンが「復帰」してくれるのではないかという期待で来た人が意外に多かったのかもしれない。かく言うわたしも、その口で、開映を待つあいだ、一方では再起の期待をいだきながら、他方で、プレスにあるスカーレット・ヨハンソンのアレン絶賛の言葉を読み、ひよつとすると今回はアレンの見方自体を変えなければならないのかなとも思うのだった。

しかし、やっぱり二番煎じのパターンが目立つ。痙攣するような笑いに誘導するシーンがほとんどない。作家は、新しいスタイルと世界を創造し続けなければならないわけではないし、ある種のくり返しを樂しませてくれる作家もいる。最盛期のアレンだって、「くりかえし」と言えば言えないこともない要素はあった。それは、創造的なくりかえしであり、ブレヒト流に言えば、「引用」である。しかし、近年のウディ・アレンは、前に使った形式をそのままはめ込むやり方で使うのだ。昔のアレンなら、それがくりかえしであることがわかる観客に対して、あえてくりかえしをして見せた。いまは、それがくりかえしであることがわからないだろうということを前提にしてくりかえしをしているように見える。アレンの最盛期にまだ生まれてもいなかったヨハンセンのような世代にとつては、それは仕方がないともいえるが、映画はつねにある種の歴史的記憶を要求するのだから、ましてヨハンセンのようなプロでアレンの映画に再度出演するということになれば、彼の映画は見尽くさなければならぬし、もし見つくした末にあのような讃辞を弄しているのだとすれば、それは職業的なリップサービスとしか思えない。

とはいえ、今回のヨハンセンは、なかなか面白い。映画のなかで、手品師役のウディ・アレンが、ジャーナリスト志望の彼女に向けて、「言わないで、言わないで、当てるから」といって、彼女の「出身」をアラバマと言うシーンがある。彼女は、すぐ「ブルックリンよ」と応えるのだが、これは、アレンが彼女（役柄としての）がブルックリン出身の「正統派」ユダヤ人だということを承知のうえで言ったジョークである。アラバマはアメリカの下田舎だが、正統派ユダヤ人の住むブルックリンのウイリアムズバーク地区（ブルックリン・ブツリジの下のエリア）はニューヨークでも特殊な場所だからだ。ヨハンセンは、ニューヨーク生まれであり、父はデンマーク人、母はポーランド人だと言われているが、ユダヤ系であるかどうかはわからない。しかし、今回、彼女は、ブルックリンの「正統派」のユダヤ人（長い髭をはやし、黒づくめ）の家庭に育ったことをむき出しにしたような英語をしゃべる。アレン自身は、正統派ではないが、ブルックリン・ジュリー（ユダヤ人）で、彼のせき込むようなしゃべりは、そういう系統の人によくある響きを持っているが、今回のヨハンセンは、まさにそういうディスクールを完全にマスターし、アレンの「エディプス・コンプレックス」（『ニューヨーク・ストーリー』所収）に登場するジュリー・カヴナーのようなくさい感じの「ブルックリン・ジュリー」のしゃべりを聴かせる。本作が、ときおり二番煎じを越えるようなシーンを見せるのは、ひとえにヨハンセンのこのユダヤ人演技のおかげである。

オープンニングシーンで、ジャーナリストのジョー・ストロンベル（イアン・マクシェーン）の葬儀があり、そのあと「通夜」のパーティで、友人たちが酒を飲みながら、故人の回顧話にふけるシーンがある。これは、『ブロードウェイのダニー・ローズ』の初めの方のシーンとそっくりである。ウディ・アレンが演じる手品師／マジシャンのスプレンディーニことシド・ウオーターマンが客席のサンドラ・プランスキー（スカレット・ヨハンソン）を呼び入れる「チャイニーズ・ボックス」のシーンは、「エディプス・コンプレックス」と同じパターンである。ちがうのは、「エディプス・コンプレックス」では客で、彼の母親がボックスに入るのに対して、ここでは、マジシャンをアレンが演っていることだ。そして、まえの作品ではボックスに入った母親がそのまま消えてしまうのがドラマの核心になるのに対して、ここでは、ボックスに入ったサンドラの隣に、死んだはずのジョー・ストロンベルが（あの世から）あらわれ、ロンドンを震撼させている連続殺人事件（死体のそばにタロットカードが置いてある）の秘密を告げ、消える。

作家は、ある年令に達すると、自分の画期的な試みや創意が世間であまりに認識されていないことに不満をいだき、再認識化の努力をするようになる。それをしてしないで、どんどん新しいことを続けられるかどうか、その作家の奥行きとスケールを決めることになるのだが、ウディ・アレンは、どうやら、自作の再認識化に力をそそいでいるようだ。これは、ただの二番煎じとはちがうが、本当は、人にまかせればいいことだ。黙っていても、いい仕事を続けていれば、そのマネをする者が出てくる。

二番煎じでも、自作の再認識化でもなく、何かデジャヴを見たような快感をあたえるシーンもいくつかある。たとえば、殺人犯ではないとサンドラが信じ切っていたピーター・ライモン（ヒュー・ジャックマン）が、しばらくロンドンを空けると言っていたにもかかわらず、その姿をサンドラが見つけるシーン（道の向こうがわをすーと歩いていくだけのシーン）は、『ハンナとその姉妹』や『夫たち、妻たち』を、二番煎じとも再認識化ともちがった意味で思い出させる。こういうさりげない「引用」がいちばん面白い。

冒頭、「三途の河」（さんずのかわ）を渡る船が出てくるが、この船のなかもすぐパーティ的な会話のスペースになってしまふところが、いかにもニューヨークのウディ・アレン的で面白い。三日前の死んだばかりのジョー・ストロンベルは、船のなかで、青年貴族のピーター・ライモン（ヒュー・ジャックマン）の秘書から、自分が彼の秘密を知ったために殺されたという話を聞く。根っからのジャーナリストのジョーは、この「スクープ」をこの世に伝えようと、河に飛び込む。こうして彼は、つかのまあの「チャイニーズ・ボックス」に姿をあらわすことになるのだが、次元の違う世界を行ったり来たりするテーマも、アレンは、すでに多くの作品で使っている。夢と幻想と現実とのあいだの話は無数にある。『カイロの紫のバラ』では映像スクリーンの中と外をテーマにした。今度の映画に出てくる「三途の河」には霧がたちこめていたが、それは、『ウディ・アレンの影と霧』を思い出させる。『スターダスト・メモリー』と似たシーンがあったなど、いま古いビデオを出して見始めた。面白い。今夜はこれを見よう。もう『タロットカード殺人事件』については書く気がしなくなった。やっぱり、ウディは昔の方がいい。

いまかたわらのモニターに移っている『スターダスト・メモリー』のなかで、アレンが、「ナルシスト」であるかどうかについて質問されるシーンがある。『タロットカード殺人事件』のなかでシド・ウォーターマンは、「むかしユダヤ主義者だったが、いまはナルシストです」と言う。ジョークなのだが、半分は本気かもしれない。アレンは、歳を取ることが下手な老人である。でも、明らかにしゃべり方が入れ歯の発音になっている現在の、「ナルシスト」であり続けることは無理というもの。その意味では、今回、サンドラが、ピーターと初対面するとき、連れのシドを「父です」と紹介し、彼が心おだやかでない表情をするシーンがある。この映画では、アレンは、たしかにその「消え方」を心得ていた。

(アスミック・エース試写室／ワイズポリシー)

2007年08月31日

ヘアスプレー (Hairspray/2007/Adam Shankman) (アダム・シャンクマン)

大分まえから試写が行なわれたいたが、場所(東京ミッドタウンの34階)を敬遠し、あとまわしにしてきた。アメリカやイギリスでも現在トップ9のヒットを続けているのも知っていた。とにかく、地下鉄でもタクシーでも、この新試写室へ行くのはやっかいなのだ。ここは、そのビルで働いている人間にしか便利ではない。

しかし、映画の出来は想像以上だった。ジャンルを無視して選べば、この半年のあいだに見た映画のなかで一番面白かったと言ってもいい。ある種の「催眠術」というか、全116分のあいだ、とりわけニッキー・ブロンスキーの演技というより、その天性のようなフイーリングに引き込まれてしまう。

言わずと知れたジョン・ウォーターズの映画『ヘアスプレー』(1988)のリメイクであり、スタイルは、2002年にニューヨークのブロードウェイで公開されたミュージカルをまねている。英米の批評のなかには、映画や舞台と比較し、まずオリジナルの映画を高く評価したうえで、「ブロードウェイでソフトになり、今度はそれに砂糖のコーティングが加えられた」といった酷評もある。しかし、この映画は、元の映画ともブロードウェイ・ミュージカルとも違ったリズムとエモーションを創造している。そこを見なければ意味がない。

たしかに、ウォーターズの映画にあった毒(白人至上主義者の黒人差別、ロウクラスへの偏見、キリスト教的モラルへの憎悪と皮肉)はほとんどない。テレビ局の差別への抗議デモのシーンも、おざなりではある。しかし、いまはもう対立が露骨に見える時代ではない。G・W・ブッシュは、対立を好むようだが、政治の実相は別のところで動いている。ブッシュに怒り、抗議しても、労力の浪費だ。そんな時代だからこそ、この映画のようなスタンスが必要なのであり、この映画は、ただのオバカムービーではない。『釣り馬鹿』シリーズが政治的である以上に、この映画も政治的であり、1980年代の初めに『ブルース・ブラザーズ』が元気づけてくれた程度には、この映画も、時代の先に行く活力を与えてくれる。

それにしても、1000人のオーディションから選ばれた新人、ニッキー・ブロンスキーは面白い。この映画では、ウォーターズの映画のリッキー・レイクよりもはるかにはまった役を演じているが、それがあまりにはまりすぎなので、(その天才的な演技と歌唱力にもかかわらず) 今後彼女にどんな役があるのかが皆目見当がつかない。ぼーっと立っていれば、柳原可奈子のような感じなのだが、身体を一つ動かすと、驚くべきオーラがただよう。

映画は、ボルチモアの俯瞰シーンからはじまり、この街のワーキングクラス・エリアに住むトレシー(ニッキー・ブロンスキー)の目覚め↓登校へ移る。彼女が、“Good Morning Baltimore”を歌いながら街(トロントを使ったという)を踊るように歩いていくと、トレレンチコートを着た(明らかに露出狂——英語では“Flasher”^{ふしやう}——のかい)のジョン・ウォータズとすれちがう。

ウォーターズの映画にくらべれば、恐ろしく「明るい」仕上がりになっている。それを批判する向きもあるだろうが、いまは、「明るさ」がニヒリズムの顔になっているような時代である。この「明るさ」をつくっているニヒリズムを見ることができれば、いまの時代の政治力学はわからない。その点でこの映画は、けっこういい線を行っていると思うのだ。

かつてデヴァインが演ったトレシーの母親の役をジョン・トラボルタが演るが、これは、ちよつとマペット・ムービーのような感じだ。つまり、デヴァインのロワーでハレンチな毒(「暗いニヒリズム」)をアニメやコミックスの「明るいニヒリズム」へ移したのである。(ちなみに、わたしは、アニメやコミックスがすべてそうだと言っているわけではない。アニメやコミックスにも旧時代的な美学にこだわっているものもあるが、その先端部は、「明るいニヒリズム」を表現するのに向いていると思うのだ)。

ニッキー・ブロンスキーはすでにカリスマ的なオーラを持っているが、この映画は、だからといって彼女だけに焦点を当てているわけではない。ジョン・トラボルタ、ミシェル・ファイファー、クリストファー・ウォーケンといった大物を使いながら、その能力を押さえた使い方をする。ファイファーは、幾分突出っ張りの感じもあるが、遊び感覚で演じている。他方、クイーン・ラティファのような実力者には、たつぷりとその才能を展開させる。この映画では、彼女は、『ブルース・ブラザース』のアレサ・フランクリンのような貫禄を見せる。ローカル局の番組司会者コーニー・コリンズ役のジェームズ・マースデンもうまい。トレシーの親友のベニーを演じるアマンダ・バインズもいい。歌もなかなかのもの。

トレシーの父親役でクリストファー・ウォーケンをこの映画に引っ張ったのはジョン・トラボルタだそうだが、ウォーケンがトラヴォルタと踊る(現在と夢のいりまじった演出の)シーンはすばらしい。ウォーケンのダンスには定評があり、わたしは、その昔『ローズランド』(Roseland/1977/James Ivory)の彼の踊りを見て魅了された。初老を迎えた彼のヴァーサタイルな踊りぶりは、スパイク・ジョーンズがファットボーイ・スリムの“Weapon of choice”のために作った映像(『スパイク・ジョーンズ BEST COLLECTION』/2003/DVD)で見るとができる。ところで、去年だったか、NHKのおちやられ番組で宝田明が、このウォーケンの踊りをそっくりパクっているのを見た。そりゃないぜと思った。

この映画は、ボルチモアがまだ白人至上主義だった時代から変わり始める転形期（1962年）をドラマの背景にしている。この映画には、ウォーターズの映画のアクチャリテイはないとしても、形だけは（それが重要）黒人差別やワスプの偏見をずばりあらわす表現や身ぶりを出している。その重要なキーになるのが、「Negro Day」という言葉で、この日だけ、ふだんは排除されている黒人がローカルテレビ局のライブ番組「コーニー・コリンズ・ショウ」に出られるのだ。言うまでもなく、いま「negro」という言葉はプライムタイムのテレビでは使えない。黒人／アフリカン・アメリカンのままで「ニグロ」と言ったら、殴られるかもしれない。しかし、白人がしやあしやあと黒人のことを差別的に「ニグロ」と言っていた時代があったのだ。この映画は、それを（形だけとはいえ）描いている。だとすれば、字幕も、たとえば「黒ん坊の日」とか、せめて「ニグロ・デイ」と訳すべきだろう。ところが、戸田奈津子の字幕は、これを「ブラック・デイ」としている。戸田の字幕には、この種の「配慮」や操作が多いのだが、今回は、そういう「配慮」が致命的だ。「ブラック・デイ」を逆に邦訳すれば「黒人の日」となり、「Negro Day」が持っている差別的な要素は消えてしまう。

「ヘアスプレー」というタイトルにも時代の含みがある。直接的には、この番組のスポンサーがヘアスプレーの会社なのだが、そのCMの台詞に、「ヘアスプレーで（ちりちりの）髪を延ばそう」というような意味の表現がある。つまり、「白人」の縮れていない髪が「標準」だという価値観があり、ヘアスプレーは黒人にとっては、「白人」の髪に近づく道具とみなされている。少しまえ、NBCの名物ホストのドン・アイムスが黒人のバスケットチームの選手を「ちりちりの髪のねえちゃん」といった表現をしたことで、長年続いた番組を下ろされた。時代は変わったのである。

時代は変わったが、いまの時代は、（そのへん日本とも共通するが）言葉の表層、社会の表層では体裁をとり、その下や背後では差別が続いている。黒人か白人か、男か女かといった長持続の差別ではなく、情報や金で選びなおせる「格差」という名の差別は、ますます強くなっている。そういう差別に敏感になり、それに反抗するために必要なのは、死に物狂いの、ねつとりした反抗心ではなくて、この映画のような、「愉快犯」的（というともう古いかな？）な悪戯（いたずら）心だろう。この映画は、そういう悪戯心をそそる。

この映画の今日的なところをあえて強調すると、トレーシーが、ローカル局のショウに出ることにエネルギーをかけるが、だからといって、そこからニューヨークへ出て、全米のスター／成功者になろうという素振りを少しも見せないところだ。つまり、彼女は、「アメリカン・ドリーム」の主人公は演じていないのである。彼女の「夢」は、ローカルがグローバルになるトランスローカルな時代の夢であり、そこがこの映画を（いま）に接続する。

（GAGA 新試写室／ギャガ・コミュニケーションズ）

2007年09月03日

スターダスト (Stardust/2007/Matthew Vaughn) (マシュー・ヴァー
ン)

最初、村にベルリンの壁を低くちよん切ったような長い壁があり、その外には出られないという設定は、なかなか想像力をふくらませた。その壁が壊れたところに番人がいて、そこに近づく者を阻止するという設定は、カフカの『審判』に入っている「掟の門」という物語を思いおこさせた。そのほころびを一人の青年が越え、街に行く。そこには、市場と娯楽で活気づいた街らしい街があり、青年は、そこで女を買う。その女は、王家の娘だが、いまは奴隷になっているという。そして、彼が壁のなかに戻ってきたとき、ある日、赤ん坊の入ったカゴが届く。彼は、抵抗もせず、その子を育てる。そして、いかにも物語風に話が飛んで、その子が、青年に生長する。このあたりまでの展開は、そう悪くない。そして、その青年トリスタン（チャーリー・コックス）が、父親がやったのと同じように壁を越えて向こうの街に行く。ただし、この「冒険」にはちゃんとした目的がある。愛を打ち明けたがなかなかびいてこないヴィクトリア（シエナ・ミラー）に「結婚指輪の代わりに、あの流れ星を壁の向こう側から取ってきてあげる」などと言ってしまったのだ。

メールヘンとビルドゥングス・ロマンとをこき混ぜたような出だしで、そこに、王（ピーター・オートウール）の臨終の席から息子たち（ルパート・エヴェレットほか）が始める醜い跡目争いの話、ミシェル・ファイファーが演じる（魔力のききぐあい）で）醜美を行ったり来たりする魔女、船といっても宇宙船のようなファンタジックな動きをする海賊船、その船長キャプテン・シェイクスピア（ロバート・デニロ）が登場したりして、話は華麗に展開する。しかし、なんかつまらない。映像も、ハデハデだが、テイストは、ハリウッドのアメリカン（一応、英米合作）。まあ子供向きというべきか。ゲーム感覚といったら、ゲイマーにしかれるかも。

ただ、ちょっと面白いなと思ったのは、一見、よくアメリカ映画が見せる王室コンプレックスの映画のようである、ここに登場する王室は、けっこう皮肉な存在である点だ。王家といっても、7人の息子たちは、継承をめぐつて殺しあいをし、全滅する。あとを継ぐのは、奴隷になっていたプリンセスであり、その子である。当然、その父親は「平民」。そして、母親はそばにいないくて、息子は海賊に助けられて立派に育つ。さらに、トリスタンの妻となるイヴェイン（クラ・ディンズ）は、星の精で、子供は生めない。そこで、彼女は不死の存在になり、（トリスタンの方もなんかのお守りで不死になるのだと思う）王室は、継承がなくなっても続くのだという。このあたりは、映画の終わりのところにナレーションで示唆されるだけで、これから見る人は確認してほしいのだが、深読みすると、面白いかもしれない。ちよつとだけ登場し、陰険ないたずらをして消えてしまうかのようなピーター・オートウールの王様はなかなか面白い。

（UIP 試写室／UIP 映画）

2007年09月04日

魍魎の匣 (Mouryou no hako/2007/Harada Masato) (原田真人)

夕方以後の試写で、気になるものが重なった。本作と、サム・ガルバルスキの『やわらかい手』と成島出の『ミッドナイトイーグル』だ。『ミッドナイトイーグル』の大きな版の試写状には、出演者の名はずらりと明記されているが、な

ぜか監督の名がない。こういう作品って、大体ダメなんだな。結局、時間がながいので今日見ておいた方がいい本作にした。が、結論的には、どうも当たりではなかったようだ。

まず、原田の作品では多いのだが、役者が台詞を「人ごと」のようにしゃべる、台詞の棒読みをするのが気になる。これは、脚本が悪いのであり、カンパセーションではなく、状況や知識の説明をとうとうと役者にしゃべらせることから来る。京極夏彦の場合、表現が韜晦とこだわりに満ちているので、原作に引っ張られて脚本も長い文章になるのかもしれないが、それでは映画が原作に負けてしまう。

役者が長い廊下を歩きながら話をしてくるシーンなどでそういう場合が多いのだが、この映画でもまさにそういうシーンがある。長い廊下は、映像的な必要から使われたのではなく、長たらしい台詞を「人ごと」のようにしゃべらせ、説明情報を流してしまうために要請されたのである。

時代は、死体の転がる戦場で阿部寛が宮藤官九郎を助けるシーンからはじまり、やがて1952年の「東京」という特定の時代と場所に移る。ところが、下町の東京として設定されているシーンにいきなり「中国人」の集団があらわれる。衣服は終戦後の東京で見られた人々のかっこうをまねてはおり、看板や貼り紙は日本語だが、ものごしや顔は明らかに「中国人」であり、路地の雰囲気も、また川べりに建つ家々も、「中国」のものなのだ。むろん、これは、「戦前」「戦中」の雰囲気には似た場所が中国や韓国に残っていることを利用したのだろうが、京極夏彦の世界には合わない。もし、中国の風景を使うのなら、そのものずばりでいいではないか。こういうやり方は、一時代まえのハリウッド映画ではよく見られたが、『ラスト・サムライ』や『硫黄島からの手紙』のように、そういういいかげんさは改善された。『ラスト・サムライ』で大村益次郎を演じた原田眞人は、ハリウッドで別のことを学んでしまったのかも。

戦前から遺伝子操作のような実験をしていたという設定のマッドサイエンティスト、美馬坂幸四郎（柄本明）の実験室である巨大な発電所跡のような建物は、いかにも国籍不明で悪くない。が、話が集中的にこの場所に移る後半は、ほとんど『60』ドクター・ノー』のような展開になってしまう。今回は、前回はまだ多少原作から継承されていた「怪奇性」や「神秘性」が、久保竣公（宮藤官九郎）の心理的なレベルに「世俗化」されてしまっている。彼は、幼いときに（実験で使われて廃棄されるために）箱（「匣」）につめられた少女の死体を見て、心の傷を負ってしまったということになっている。これでは、「陰陽師」の京極堂（堤真一）の出番はない。実際、彼は、今回、つまらない「探偵」になりさがった。その妹で彼のアシスタント役の中禅寺敦子（田中麗奈）も、安っぽい役柄に甘んじなければならなかった。

時代考証に凝っているかのようでいて、黒木瞳が「映画スター」として演じるモノクロ映画が上映されるシーンでは、刀が触れあうとはでにチャリンチャリンと音がし、刀が身体を切るときにも「バツサツ」というほど派手ではないとしても、かなりの音が出る。しかし、そのシーンは、おそらく戦前の映画を上映しているのを刑事の宮迫博之らが1952年に映画館でそのリバイバルを見ているという設定だから、そうだとすると、戦前の映画がそういう音効果を使っていたと

いうことになってしまう。言うまでもなく、そういう音効果は、1960年代後半以後になってようやく登場するのであるから、このシーンは、時代考証的にはいかにげんである。

この映画の失敗は、原田が京極的な「遊び」に徹底できず、「社会性」とか「時代性」といったものに後髪をひかれたことに最大の理由があるような気がする。宮藤官九郎が演じる一人の青年の生い立ちと幼い時代の「トラウマ」、そして悲惨な戦争体験といったものへの「ヒューマニスト」的なこだわりが、そんなものは「美学」のために捨てることのできる京極夏彦の世界と齟齬をきたしてしまった。

(シヨウゲート試写室／シヨウゲート)

2007年09月05日

キングダム (The Kingdom/2007/Peter Berg) (ピーター・バーグ)

ピーター・バーグの監督作品は見たことがないが、製作がマイケル・マンだからつぼははずさないだろうと期待して見た。悪くない。マイケル・マンのスタイルで、ハリウッド映画的なエンタテインメント性を維持しながら、微妙なところで政治性や批判を表現する。

FBIがサウジアラビアに行つて自爆テロの犯人の捜査をするというのは、奇想天外だと思つたが、映画ではちゃんとロジックが出来ている。要するに、そのテロで仲間を殺されたFBIチームのロナルド(ジェイミー・フォックス)、ジャネット(ジェニファー・ガーナー)、グラント(クリス・クーパー)、アダム(ジェイソン・ベイトマン)が、「復讐心」を燃やし、リーダーのロナルドが「荒技」を使つて、サウジ側と国務省側とを動かし、チームでサウジに飛ぶのである。このプロセスは、決して荒唐無稽ではない。ありえる。ということは、これまでにこういうやり方でFBIがサウジやイラクに行つた可能性があるということだ。

ハリウッド映画だから、当然、ロナルドのチームとテロリスト・グループとの激しい戦闘シーンがあるわけで、それはガンエフェクトとしてもすぐれているが、アメリカの試写では、イスラム系が殺されるたびに場内から歓声が上がつたという。これは、アメリカ体質ともいふべきもので、わたしが、1970年代末にニューヨークで『ディア・ハンター』(The Deer Hunter/1978/Michael Cimino)を見たとき、ロシアン・ルーレットでデニーロがさいなまれたあと、逆襲に転じ、「ベトコン」を皆殺しにしたとき、場内から一斉に歓声があがり、アメリカは「恐ろしい」と思ったことがある。ヴェトナムでの敗北が決定し、「ノー・モア・ヴェトナム」が叫ばれていた時代においてもこの調子では、また戦争をやるなという思いがした。しかし、この『キングダム』は、復讐を肯定しているわけではない。逆に、そういう復讐体質がサウジ側にもあり、双方の復讐心が屋上に屋を架し、解決の見通しがたたないという「運命」を描いている。

最初の方で、サウジでテロがあり、警察や軍隊が集まった時点で2度目のテロ(1度目は「客寄せ」だった)があり、そこでFBIの同僚の一人が殺されるが、FBIの本部で一番ショックを受けたのは、(彼を愛していた?) ジャネット(ジ

エニファアー・ガーナー」だった。ロナルド（ジェイミー・フォックス）は彼女を抱きしめ、耳元で何かをささやく。何を言ったかは出ない。映画の終盤で、ジャネットが仲間の一人からきかれる。「彼は何て言ったの?」。それは、「やつらを皆殺しにしてやる」だったことがわかるが、このシーンにかぶさって、サウデイでテロリストの本部にロナルドたちが突入したとき、一見「温厚」そうなテロリストの首謀者が、ロナルドたちに撃たれたときに孫に言い残した言葉も、「やつらを皆殺しにせよ」だった。復讐と皆殺しの思想は、世代から世代、仲間から仲間、先輩から後輩へと受け継がれ、途絶えることがない。イラクの現状は、まさにこのプロセスの一位相でしかない。どうすれば、この悪循環を絶ちきれるのか? このような状況では、すべての表現は、ギリシヤ悲劇のようになる。

プレスに寄稿している保坂修司によれば、イスラム社会の常識では、アメリカ人であれ、女性やユダヤ人がテロの頻発する地帯に入るなどということはありえないという。ありえないといえ、ロケット砲まで持ったテロリストの巢窟にたったの5人（一人は、サウデイの警察官——アシュラム・バルフム好演）で入り、闘いをいどむのは無理というものである。が、これがハリウッド映画だ。今回、ロマンス臭は薄い、人種・ジェンダー平等配置の原理で、ジェニファアー・ガーナーⅡ女性は最低限一人は必要だったし、ジェイミー・フォックスⅡアフリカン・アメリカン、ジェイソン・ベイトマンⅡユダヤ人（本当にかどうかはわからない）、クリス・クーパーⅡワスプでバランスをとっているのである。

舞台となる「リヤド」の撮影は、アリゾナ州とアラブ首長国連邦の首都アブダビで行なわれたというが、『魍魎の匣』ほどではないにしても、イスラム系の軍や警察の連中の身ぶりに不自然な「アメリカン」を感じた。言葉がわからないので、もっと細かいズレはわからない。

(UTP 試写室／UTP 映画)

2007年09月10日(1)

真・女立喰師列伝 (Shin-Onna Tachiguishi Retsuden/2007/Oshi Mamoru) (押井守)

9月3日に六本木オリベホールで「完成披露試写会」が開かれたが、別の試写があつて行けなかった。今日、映画を見終わって、行かなかったのを後悔した。出演している女性たちが輝いており、素顔との比較を試みたいと思つたからである。もっとも、女優さんというものは、素顔で見ると、しかも遠く離れた舞台にいるわけだから、ほとんど映画とは関係のない「普通の人」に見える。ただし、「普通」に見える俳優ほど、すごいということも事実だから、一見の価値はある。簡単に言うと、すごい俳優ほど「普通」をよそおい、よそおふことができるというらしい。

押井守の「立喰」という概念は、先の『立喰師列伝』で一つの包括概念（アンプレラ・コンセプト）になったが、本作では、それがさらにより広範で幅のある歴史・社会概念になった。今回、「立喰師」を女だけに限定したのも、時代を読んでいる。「立喰」が単に「食する」ことではなく、「戦い」であり、戦略であるとすれば、いま、女性が一番その主役にふさわしいからだ。

今回、押井守の原作と総監修のもとで、⁹人の監督が⁹本の作品をつくっている。オムニバスであるが、テーマは、当然、微妙にからみあっている。

【金魚姫 鰐甲飴の有理】（押井守）。下谷稻荷の祭の縁日をのっけから映し、東京の失われつつある下町カルチャーへいざなう。カメラマンの坂崎一（吉祥寺怪人）はタコヤキなどを食って祭りを楽しみながら、鰐甲飴（べっこうあめ）職人から巧みな話術と金魚の刺青を武器に鰐甲飴職人に賭をいどむ「伝説の女立喰師」の話聞き出し、そのあとを追う。『戦後思想』の編集長・鈴木敏夫に一席をもうけ、その「伝説」を確かめるすつとぼけたシーンもある。すぐさま、新幹線に乗り、伊豆半島だかの豪邸に向うが、その表札に「菱美有理」と書かれているのが笑わせる。問題の女を演じているのが、「ひし美ゆり子」であり、「有理」は「造反有理」を思い出させるからである。金魚の刺青を撮影したいという写真家に、女は、彼女がかつて飴屋に言ったせりふをくりかえす。彼女は、鰐甲飴職人に、金魚の飴を注文し、その出来がよければ、刺青を見せ、出来が悪ければ、店の飴をすべて持ち去るのだった。カメラマンは、おごそかに、風呂敷につつんだ大きな鏡かレンズの付いた装置を見せ、彼女の「賭」をうけあう。彼女が帯を解き、和服をはけると、背中に見事な金魚の刺青が見え、さらに、乳房の周囲にもう一匹の金魚が見える。

この篇でまず面白いのは、カメラマン・坂崎の声を出さないという形式だ。彼の言葉は、モノローグ的なナレーションで出るが、それは「坂崎一の声」として鈴木敏夫が発声している。つまり、「坂崎一」という人物から声を剥奪して、2次元化しているのだ。

賭は、その場でリアルタイムに行なわれるが、カメラマン・坂崎と刺青の「女立喰師」とのあいだでなされた賭は、その場では決着がつかない。彼女は、彼が持ち帰ったフィルムが現像され、プリントされたものを見なければならぬ。最後は、彼が暗室でプリントを定着液に浸け、そこから金魚の映像が浮かびあがり、それが3次元になって映画紙から飛び出す。なかなか耽美的なシーンだ。が、この場に彼女はいない。ということは、この賭は、まだ決着がついていないということでもある。いささか理屈が押井的になってきた。

ナレーションでは、刺青の「女立喰師」は、¹⁰年安保をさかいに、縁日から消えたという。この時期は、そもそも縁日や祭りやテレビやゲームなどの電子メディアに回収されはじめる時代だった。押井における「立喰師」は、すべて、身体がまだ知覚や価値の「参照点」（referential point）たりえた時代の「活動家」であった。「食う」というよりもっとフィジカルな「喰らう」ことに賭けることを主な「活動」とするアクティヴィストである。このオムニバスでは、「喰らう」がさかいに変化していったことはたしかだ。このオムニバスでは、「喰らう」が「歌う」（フォークや歌謡曲のシンガーやアイドル歌手が「口」を使うこと）に重点を移すことには触れられていて、他方で、「喰らう」が「ブロウジョブ」にも移行した側面、つまり女性の性観念と性行動の変化については言及されないトウモロコシ畑に没し、掻き氷屋をまどわす「女立喰師」（藤田陽子）が登場する4番目の湯浅弘章の【草間のささやき 氷苺の玖美】にはそういう要素も見出させるが、明確には「ブロウジョブ」を主な活動にしているわけではない。

このオムニバスで押井以外があつかう「女立喰師」は、「立喰」のために身体を張るというよりも、「立喰」は別の活動の余業にすぎないように見える。辻本貴則の【荒野の武挺拳銃】は、西部のガンウーマンを演じる水野美紀とその相手役（辻本一樹、川本淳市ほか）たちによるブリリアントなガンアクションを見せるが、この「女立喰師」の「喰」は、酒の只飲みということになっているとはいえ、飲むことに賭けている感じはしない。ガンアクションの方に力が入ってしまったということか？しかし、全体として、その意図的な「安さ」がその映像世界を2次元化つまりは「紙メディア」化しており、生身の俳優を使いながらアニメのような感覚をかもし出す。

神山健治の【Dandelion 学食のマブ】の「女立喰師」（安藤麻吹）は、学食で同級生に代金を払わせる習性がある女だが、それに入れ込んでいるわけではない。まあ、「立喰師」には、只食いや只飲みを得意とする者もいるから、社会人になった彼女が、ファミレスで、お変わり自由なコーヒーを只で飲む術にているといっても、それは押井的「立喰師」から見れば、趣味の域を出ない。が、その代わり、ファミレス店長を演じる神山健治自身のすつとぼけた演技とフィルムノワールのなドラマと、「フィルムノワール」が日本で演じられるときに特有のわびしいラブロマンスとがからみあって、なかなかいい味の仕上がりになっている。

神谷誠の【歌謡の天使 クレープのマミ】は、押井守の「陰謀史観」をデモンストレイトした篇である。原宿にあらわれた「アイドル」志望の少女マミを演じる小倉優子のまさに今様のしゃべりかた（インスタントフードを「喰らい」、顎に負担をかけずに育った今の子は、破裂音を出せない——「おいしい」が「おいひい」になる）によって、押井が言うところのメディアの陰謀は、確実に日本反革命を成功させたという印象をあたえる。この脚本は押井によって書かれているためか、マミは、大いにクレープ屋（池内万作）からクレープを大量にかすめ取る。

押井の陰謀史観によれば、80年代のフォークに恐れをいだいた体制は、「アイドル」という武器を創造して、歌うという活動から連帯性を剥奪し、個人をばらばらにすることに成功し、時代はたちまち「白けの時代」に突入する。「立喰師」が力を失って行くのも、この時代で、以後、アイドルは、さらにさらに身体性を欠いて行き、まさに小倉優子的なアンドロイド的な身体に到達するのである。

最後の篇【ASSAULT GIRL ケンタッキーの日菓子】は、押井の未来観を示唆する。地球は砂漠化し、かつて輝いていたであろう「ケンタッキーフライドチキン」の髭じいさんの銅像は、ベルリンの壁崩壊後のレーニン像のように風化している。ここでは、「立喰師」を危機に追い込んだインスタントフードやジャンクフードも終わっているらしい。サイボーグ的身体の「女立喰師」（佐伯日菜子）は、さて、何を「喰らう」のか？

川井憲次が担当している音楽が、なかなかよかった。
（映画美学校第1試写室／デイズ）

暗殺・リトビネンコ事件 (Bunt. Delo Litvinenko/2007/Andrei Nekrasov) (アンドレイ・ネクラースフ)

こういう映画を見ると、ロシアもアメリカも、個々人の意識的な陰謀や計画で世界が動いている面が強いのかという印象を深くする。日本の場合、そういう面が見えにくいのは、このドキュメンタリーのような果敢な作家や協力者がいないためなのか、それとも、偶発性で動いている面が強くて、出来事の「主体」を確定することがむずかしいのか？

2006年11月、奇妙な事件がマスメディアをにぎわせた。イギリスに亡命中の元FSB（ロシア連邦保安庁）中佐アレクサンドル・サーシャ・リトビネンコが、どこにでもあるわけでは決してない放射性物質「ポロニウム210」を何らかの形で摂取させられ、3週間後に死亡したのだ。放射性反応の調査で、彼に「ポロニウム210」を飲ませたと思われる容疑者が特定されたが、ロシア政府は元KGB将校のアレクサンドル・ルゴボイの引き渡しを拒否し、事件は未解決のままになっている。このドキュメンタリーは、リトビネンコが、その死を予想し、「生前は公開しない」約束でアンドレイ・ネクラースフのインタヴューに答えた5年間にわたる映像をもとにしている。

ネクラースフが、リトビネンコに接近したのは、最初から彼の暗殺を予期したからではなく、エリツィン時代から続くチェチェン戦争や「チェチェン・テロリスト」によるモスクワの劇場占拠事件等の背後にFSBの影をかぎつけたからだ。元KGB将校で、のちにFSBの対テロ対策と組織犯罪対策のプロとして仕事をしてきたリトビネンコは、1998年に公然とFSBを批判し、投獄され、のちにイギリスに政治亡命してしまうわけだが、彼ならば、FSBが歴史の背後でやってきたことを知らないわけではない。事実、このインタヴューで、ジャーナリスト、アンナ・ポリトコフスカヤを含む暗殺や「テロ事件」がFSBのしわざであり、その背後に現大統領のウラジーミル・プーチンがいることが暴かれる。

ロシアが諜報国家になったのは、スターリン以後だと思うが、官僚制は、もともと諜報と情報操作によって出来ている。そして、官僚制に依存しない近代国家はない。ロシア的国家とアメリカ的国家との違いは、その官僚制による諜報や情報操作が、こっそり調べ上げて監視したり、あやつったり、罠にはめたりするという方向へ向うのか、それとも、ある程度の情報公開をして、「民主主義」の体裁を取るかどうかの違いだ。もっとも、最近のアメリカは、若干ロシア的になってきた。

この映画が描く、そら恐ろしい「ロシア体質」は、増殖する官僚制度と、それと平行して（それより歴史が長い）主従的な関係を重視する習慣とが強めあって出来上がったと考えられる。スターリン以後の歴史は、国の危機を救えるのは、KGBを動かせる者というパターンになっている。ブレジネフの比較的長い時代のあとの混乱期に書記長になったのは、ユーリ・アンドロポフだが、彼は、元KGB議長だった。エリツェンの「失脚」のちに大統領になったプーチンは、KGBに勤めたのち、その後進のFSBの長官となった人物である。アメリカでも、湾岸戦争をやった、いまのブッシュの父親のジョージ・ハーバート・ウオーカー・ブッシュは（4代大統領）は、元CIA長官である。

諜報戦的な発想からすると、「闇」を暴いた情報も、かならずしも「真」とはいえない。ハイゼンベルクの不確定性原理ではないが、情報にも完全な中立地帯というものはなく、そこに視線を向ければ、対象はそれなりの「歪み」を起こす。ネクラースフが5年間にわたってリトビネンコの「暴露」を記録していたことは、当然、FSBは知っていただろう。ある意味で、彼らは、それが蓄積されるのを見守っていたわけだ。では、彼らは、なぜもっと早い時期にリトビネンコを殺さなかったのか？単純にできなかったということなのか、それとも、泳がせる必要があったのか？

官僚制は、細胞の自己増殖のように、異物を単純に取り込んだり、殺したりするだけでなく、ときには自己破滅的とも思われる行動をする。そういう形でそれは自己を再活性化しさえする。官僚制は、サディスティックであり、かつマゾヒスティックなのだ。

この映画には、多くのめずらしい映像が入っているが、その一つは、プーチンを批判するアンナ・ポリトコフスカヤの姿である。彼女は、2009年の劇場占拠事件では、武装グループからの指名で政府との仲介役を演じたが、彼女に言わせれば、多数の一般人が殺されたのち、武装グループの一人がプーチンの手下になっているという。それを語る彼女の目がすごい。非常に情熱的で魅力的な人であることがわかる。体制にとって、こういう人物を抹殺することは損なはずだが、単純な自己原理で動くようになってしまった官僚システムは、自己保存の法則で動き、その突発的な変化（そのときは、官僚制が別のものになってしまうのだ）を防ぐのだ。

なつかしい人物が登場する。アンドレ・グリュックスマンである。彼は、かつて『戦争論』や『革命の戦略』（ともに坂本賢三らの訳で雄渾社から翻訳が出ていた）で知られた哲学者だったが、80年代にソ連批判でマスコミに浮上したベルナル・アンリ・レヴィなどの「新哲学派」（ヌーヴォ・フィロゾフ）のラベルを貼られたが、レヴィなどとは毛色の違う思想家だった。ただし、この映画での彼のロシア批判は、かつての「新哲学派」風であり、そのニュアンスはわからないが、彼の激しい口吻には、マルクス主義を掲げながら革命を裏切った国への憎悪のようなものが感じられる。彼によれば、ロシアは、ますます「帝国の時代に逆行している」と言う。

殺されたアンナ・ポリトコフスカヤの『プーチニズム 報道されないロシアの真実』（鍛原多恵子訳、NHK出版局）には、いまのロシアの屈折した状況が鋭くとらえられている。「プーチン政権下では、国家は戦争から戻ってきた将校たちの面倒は見ない。国家は、ギャングの世界に、なるべく多くの高度に訓練されたプロの殺し屋が存在するように積極的に仕向けていることになる」。そうなりたくない者にとっては、強制収容所か修道院の方がましである。が、いずれにせよ、このような状況下では、何かに拘束されていないと他人を殺してしまいかねないという脅迫観念が広がっていく。それは、また官僚制にとって好都合であり、そういうワイルドな官僚制がいまのロシアを形づくっている。

リトビネンコは、妻マリーナの話によると、晩年、イスラム教に改宗したという。これは、なかなか面白い。その意味の多様性を広げてみたい気にさせる。（映画美学学校第2試写室／スローライナー）

2007年09月11日

母べえ (Kabee/2007/Yamada Yoji) (山田洋次)

「完成披露試写」だが、天候のためか、客の入りは半分ぐらい。まさか、同じ時間に近くのサロンパス・ルーブル丸の内で行なわれている『ブレイブワン』の方に流れたわけではないだろう。客層がちがうはずだ。が、おかげで人の頭を気にせずに見ることができた。その代わり、上映まえにこの映画館で近日上映の予告をたっぷり見せられた。試写ですで見ているものばかりだったので、えらくわずらわしかった。

『母べえ』自体は、出演者たちの監督への信頼が伝わってくる作品だった。いまでは人間関係のなかで「美德」とはみなされなくなった「つつましき」がしつかりと定着されていて、『ALWAYS 二丁目の夕日』が描くとして「昭和30年代」などよりは、はるかに「昭和15～16年」という時代を実感できる気分になる。

この映画は、そのどちらかといえば、「泣かせる」映画である。笑いもあるが、「泣き笑い」か「笑い泣き」といった程度だ。山田洋次はそれでやってきたわけだから、山田に川島雄三の『幕末太陽伝』や岡本喜八の『ジャズ大名』のような「異化」として「笑わせる」映画を求めても無理である。その代わり、今回、山田は、同じ「泣かせ」ながらも、その涙が凍りついてしまうようなせりふを最後に仕掛けた。臨終の「母べえ（かあべえ）」（吉永小百合）は、死んだ夫や義妹や夫の弟子に会えるでしょうと、最後のなぐさめを言う娘に、ほとんど声にならない声で言う。「死んでなんか会いたくない、生きて会いたい」と。これは、「英霊」を最たるものとする死の美化を拒否することであり、この映画の根底に流れる思想である。

ブレヒトは、観客に「同化」をうながす演劇を麻薬にたとえ、その流れを組むハリウッド映画も「同化」を本領としていたと言った。実際、ロシアでスタニスラフスキー・システムを学んだ演劇人がハリウッドに流れたし、有名なアクターズ・スタジオのリー・ストラスバークは、そのシステムの信奉者だった。ブレヒトが「同化」に代わるべきものとして出した技法は、「異化」であるが、あえてこの区別を単純化すれば、「泣かせる」か「笑わせる」ということになるかもしれない。この映画は、99%「同化」の方法を採用するが、その1%に「異化」をひそませている。

昭和15年（1940年）、東京のある町に独文学者の父・滋（坂東三津五郎）、母・佳代（吉永小百合）、二人の娘、照美（佐藤未来）、初子（志田未来）の一家がある。彼と彼女らは、たがいに愛称で呼び合い、母は「かあべえ」と呼ばれている。ちやぶ台で食事をするむつまじいシーンからはじまるが、その翌朝には、特高がやってきて、父を手縄にかけて連行する。彼の反戦的な活動（日中戦争を批判する論文を書いた）が治安維持法にひっかかったのだ。日米開戦に向って突き進む情勢のなかで、滋の拘束は解かれるはずもなく、「贅沢は敵」↓すべてを軍事へといったキャンペーンが高まるなかで、佳代の一家は生活をしなければならなくなる。

まだわたしが子供のころでも、「特高」や憲兵の弾圧の残酷さの話は体験談として聞くことができた。わたしは、渋谷の道玄坂の上の「上通り」に住んでいたが、家のすぐまえにあった税務所の建物は、戦中・戦前には憲兵隊の建物で、そこで大杉栄と伊藤野枝が虐殺されたという話を何度も聞いた。虐殺は1923年のことだから、80年以上もその話がストリートレベルで語り継がれていたわけである。また、わたしがよく聞かされた話では、哲学者の三木清が、1945年に、タカクラテルを自宅にかくまったとして、拘束され、拘置所・刑務所内で疥癬（かいせん）にかかり、全身のかゆみに苦しみながら死んだ——しかも終戦から1カ月以上もたってから獄中であった——というのもある。三木清の例は、この映画の滋の場合とだぶる。この時代の留置場、拘置所、刑務所の環境はいまでは信じられないほど劣悪だった。戦後のもののない時代、わたしの同級生の父親は、米泥棒をし、捕まって刑務所に入れられたが、1年ほどして出てきたときには、咳ばかりする痩せた身体になり、しばらくして死んでしまった。この映画の滋が、拘置所でどんどん衰弱していくのは、この時代には例外的なことではなかった。

しかし、この映画は、単に警察がひどい、時代がひどい、時代に迎合して戦争に突入していく「庶民」がわるい・馬鹿だということを描いているわけではない。一家に親切的な隣組の炭屋の「おやじ」が日米開戦を喜んだり、新宿の街頭で「おばさん」が「贅沢は敵」だとして貴金属を兵器製造のために献上することを呼びかけているシーンも出てくるが、基本は、そういうひどい状況のなかで、佳代の一家がどう暮らしたかである。

この映画で山田洋次がこだわるのは、「つつましき」であり、それを浅野忠信と檀れいが見事に演じている。かつて中野孝次は、「飽食」の時代を批判して「清貧」というタームを持ちだし、それがしばらくもてはやされた。しかし、「つつましき」は、「武士は食わねど高楊枝」的な「清貧」とは根本的にちがう。「つつましき」は、おそらく日本の社会性の基底に脈々と流れつづけており、いまもなくなっていないのだろう。もし「日本人」だとか「日本文化」だとか言うのなら、この概念にこだわった方がいいだろう。が、注意しなければならぬのは、ニセの、強制された身ぶりとしての「つつましき」もあるということだ。事後を計算した謙遜や遠慮は、擬制の「つつましき」である。制度に飼いなされて身についた忠誠心や柔順さは、ここで言う「つつましき」とは何の関係もない。

いまは出版社で働いているという設定の山崎徹（浅野忠信）は、野上滋の教え子であり、師の逮捕を聞いて駆けつけてくる。この時代には、居候（いそうろう）とか書生とか食客とかいう種族がどここのうちにもいた。金がなくても「女中」がいたり、一家計はどうなっているんだろうというようなおもむきがあった。山崎徹は、以後、なんとなくこの家に居候し、佳代の娘たちの勉強を見たり、壊れたところを直したりする。広島に住んでいる、滋の妹の久子（檀れい）も、見舞いにやってきて、そのままこの家にいる。佳代の叔父の仙吉（笑福亭鶴瓶）も、奈良から突然やってきて、そのまま泊まり込む。戦争が始まろうとしている時代でも、どこかに時間のゆとりがあり、個室があるわけではなくても、何となく共同生活（なんて大げさな言い方をせずに）をしていた。

映画でなくても、狭い空間に男と女がいれば、すぐにラブアフェアーが生ま
れがちだし、映画は、それを主題にしようとするが、この映画の登場人物も、映
画のドラマ作りも、「つつましき」を通す。「つつましき」は、儒教的なモラル
が染みついている、人々が自分を抑えてそうなるのではなく、自分の「領分」を
みんなが知っているというか、ある種の諦めからかもしれないが、自然体でも自
分の欲望をむき出しにしたりしない習慣が身についていなければできない。それ
は、社会の固い禁則を植えつけられた結果としてそうなったのかもしれないが、
日本の外ではまだまだある「つつましき」(modesty)を見ると、いまの日本の社
会性は、アメリカ以上に「アメリカン」なのだという気がする。

佳代の叔父の仙吉(笑福亭鶴瓶)は、「金がすべてや」が自説で、一家の顰
蹙を買うが、だからといって、彼が「つつましき」ないとはいえない。彼がとな
える「金」は、アメリカ的な「グリーディー」な欲望の象徴ではない。「つつま
しき」は、「個人主義」の対局にあるわけではない。佳代の一家や山崎徹のよう
に「つつましき」生きる生き方もあるが、仙吉のような「つましい」生き方もある。
少なくとも、仙吉は、強制されてその「つつましき」を生きたわけではない
から、それは、今日でも可能な生き方だろう。ただし、彼は、奈良に帰り、「吉
野の山の中で野たれ死にした」という。

日本の社会性の複雑なところは、個人性に徹することも、組織性に徹するこ
ともなく、両者の中間を浮遊するところだろう。それは、〈超〉個人性と
〈超〉集団性・組織性とを何者かに奪われているからだ。つまり、最初から行き
過ぎることができないような「クッション」、あるいは、「行き過ぎ」(〈超〉
の部分)を吸収してしまうスポンジのようなものがあるのだ。それが、「天皇制」
なのだが、この映画にも、隣組の集まりで、まず「皇居」の方を向いて土下座を
するという戦前には実際にあった強制的なしぐさ(東京駅のあたりで帽子を脱ぐ
とかも)のシーンがある。佳代が代用教員になった学校の教室には、天皇皇后の
「御真影」が飾ってある。

野上家の表札は、漢字ではなく、ローマ字で「NOGAMI」と書かれている。特
高が滋を逮捕に来たあと、この表札が映ったとき、ひよっとするとこのあとこの
表札のことが問題になるのかなと思った。反米キャンペーンが激しくなった戦中
には、野球の審判が「ストライク」と言うようなことも、英語だからという理由
で禁止されたからである。とすると、この表札は特高の目にとまることはなかつ
たのだろうか？

獄中から滋は、「西片町」(文京区)に住む自分の「二階堂先生」から
“Kritik der Urteilskraft” (判断力批判)を借りてきてほしいという手紙を佳
代に出し、彼女がその先生を訪ねる。その教授は、滋の逮捕に苦言を呈し、佳代
は本を借りるのを断るが、夫人がとりなす。ここはありえる話だが、一つ気にな
ったには、滋のような人が、自分の師にこのような依頼をしただろうかという点
だ。拘置所に入れる本には書き込みがあつてはダメで、映画でも、徹たちがせつ
せと本の書き込みを消しゴムで消す作業をするシーンがある。師弟の上下関係が
厳しい時代に、師に対して弟子が本を貸せというのは、ありえないことのように
思う。

いま、「スロー・フード」や「スロー・ライフ」という言葉がはやりだが、「つつましき」の能動的な側面はこれらのめざすところと重なり合う。が、西欧的な源流は、個人主義的な欲望を極限まで発揮した末に、その苦い反省として出てきたというような背景をもっている。つまり、それは、「あきらめ」の結果ではなく、サバイバルの知恵なのだ。

この映画は、歴史の闇のなかに捨てつつある「つつましき」を思い出させる作品であるが、その「つつましき」を体现する者たちがみな死んでしまうという点で、その過去性・もはやないが強調される結果となる。その「つつましき」をまねてみたいと思わせる人物が一人ぐらいはほしかった。

このごろはほとんど見なくなった白いランニングを着た昭和の「虫取り」少年風の子供の姿がある。
(丸の内ピカデリー／松竹)

2007年09月14日(1)

PEACE BED アメリカ VS ジョン・レノン (The U.S. vs. John Lennon/2006/David Leaf/John Scheinfeld) (デイヴィッド・リーフ、ジョン・シャインフェルド)

ジョン・レノンがヨコ・オノと出会い、変わっていくところがしっかりと描かれている。この映画に登場するジョン・レノンは、ビートルズのジョン・レノンではなく、ヨコ・オノのジョン・レノンである。

その昔、つまり1960年代末、ジョン・レノンが小野洋子と結婚したというニュースを聞いたとき、ちよつと舌打ちしたような気持ちをいだいた。有名人大好きな女とアジア系の女性に神秘さを感じたりする西洋人とはすっぽなく組合わせのように思えたのだ。わたしは、当時、小野洋子の仕事をよく知らなかった。唯一の印象は、1962年、上野の東京文化会館小ホールで、来日したジョン・ケージとともに、ハプニングをやり、グランドピアノのうえに寝そべり、長い髪をたらして、蠱惑的な身ぶりをする一人の日本人の変わった女というものだった。そのかたわらでは、黛敏郎がせんべいかビスケットのたぐいをぼりぼり食っていた。客席の通路からボストンバッグを下げて高橋悠治があらわれると、会場から拍手がわいた。天才青年という噂があり、壇上で彼を迎えて、抱擁するジョン・ケージの姿を見て、そうなんだと思ったりもした。小野洋子は当時、ケージの流れをくむ「前衛」作曲家・柳慧(いちやなぎとし)——ああ、いつだったか、彼の息子さんから連絡をもらったことがあるな、どうしてるのかな——の夫人で、この「コンサート」のあと、グラビア雑誌や週刊誌でも話題になった。小野洋子はその後、アメリカに帰ったので、それからしばらく日本のマスコミでは話題がとだえた。

小野洋子がすごいパフォーマンス・アーティストだということを認識するのは、1970年代になってからだ。50年代末から60年代初めに見たり読んだりした「ハプニング」が、ジョン・ケージを磁力とする「フルクサス」(FLUXUS)という一派(とゆうより、いまで言うネットワーク)なのだということがわかるには、ニューヨーク体験が必要だったのだ。小野洋子は、フルクサスの第一線で活躍し

ていただけでなく、彼女と一柳のアパートが、ニューヨークのフルクサス・アーティストの実験場であり、また、2人が、フルクサスを日本とつなぎ、刀根康尚や小杉武久などをフルクサスのコネクションに引き入れる役割を果たした。

そういう目で見ると、ジョン・レノン、ヨーコ・オノの指導と庇護のもとで反戦や平和への関心を高めていったことがわかる。むろん、彼にそういう素地がなければ、そうはならなかったであろうし、ヨーコと出会わなければ、別の誰かと出会って、もっと過激なアーティストになったかもしれない。が、1966年12月にヨーコがロンドンの Indica Gallery で開いた展覧会での出会いが、彼の後半生を変えた。ヨーコがやってきたことを知れば、レノンがやる社会意識の強いアクションやパフォーマンスはもとより、歌詞のなかにも、ヨーコのコンセプトを発見できる。

わたしは、周囲の人間が入れ込むほどビートルズやジョン・レノンに入れ込むことができなかった人間だが、ヨーコ・オノの偉大さを知るにつれ、少なくともジョンに関しては、ヨーコの影が見え、ジョンにまともに向き合う気持ちにはなれなくなった。レノンがいささか「お人よし」というか、裏でカーチャンがばっちり仕切っている店の主人というか、「素直」で「いい人」なんだろうけど、どこか半人前という印象を強くしていった。むろん、あの優美なリズムやメロディは、レノンのものであろうけど、ビートルズよりもハードなニュージャズに入れ込んでしまったわたしは、レノンをななめにしか見れなかった。

だから、1980年の12月の夜、日本のある書評紙の編集者が電話をしてきて、興奮した声で「レノンが撃たれたんですよ！」と言っても、ファンとしてヴァーチャルなレノン個人に同化していたわけではないわたしは、悲しいといった気持ちはいらなかった。自然、反応が白けてしまい、相手はがっかりし、追悼文のなしはどこかへ行ってしまった。

この映画は、ジョンとヨーコが二人で活動してきたという記録としては感動的だが、ジョンの（あるいは二人の）政治性を強調しすぎている。この映画は、詳しい説明なしに、ジョンがピストルで撃たれることを示して終わる。それまでの描写が、ジョンがいかにベトナム反戦や平和運動に深い関心を持っていたかということを強調した編集になっているので、最後のシーンは、いかにも彼がそうした政治的コミットメントのために、彼の活動を監視しつづけてきたFBIあたりが暗殺に関わったのではないかという印象をあたえる。それは、ありえないことではないが、わたしの推測では、レノンの殺害は、政治組織によるものというより、個人的な怨恨によるものではないかと思う。

1970年代の後半から1980年までニューヨークにいたわたしの目からすると、ベトナム戦争終結後のジョン・レノンは、ニューヨークのセレブリティであって、政治的な危険人物ではなかった。というより、彼が政治的に危険であったことなどなかったのだろうと思う。映画では、FBIが電話を盗聴したり、活動を逐一記録していたことを示す文書がたびたび出てくるが、反戦活動が激しかった時期には、誰に対しても諜報の目や耳が向けられていた。それに、1980年にレノンを殺しても、政治的に何の有効性もないのである。

1972年にジョン・マコーは、麻薬所持によるイギリスでのジョンの逮捕歴を理由に国外退去を求められ、その後の裁判闘争で、1975年に勝訴して、アメリカ

カの永住許可を得るわけだが、このグリーンカードの取得の背後に、当時始まりつつあった「アイラブ・ニューヨーク・キャンペーン」があったことについては、この映画は全く触れていない。このキャンペーンが始まったのは、ジョン・V・リンゼイ市長の時代(1966-1974)で、これが、アブラハム・V・ビームの時代(1974-1978)・*you can't buy a car*・I・コッチの時代(1978-1990)に引き継がれるが、このキャンペーンを一貫して推進してきたのは、リンゼイの片腕でもあったコッチである。彼は、ジョン・レノンが「アイラブ・ニューヨーク・キャンペーン」に有力なセレブになるであろうことを予知し、国外退去を牽制したと言われている。つまり、ジョンの市民権獲得は、この映画が描くような自力の闘いの結果ではなかったのだ。

ジョンも、マスコミをうまく使ったと思っていたかもしれないが、ジョンを意識変革やトレンドづくりの道具にしようとは画策していた者は無数におり、その方が、FBIの監視などよりも、ある意味で、極めて政治的だったと考えるべきなのだ。

この映画を見ていて、ジョン・レノンとヨーコ・オノとの関係が、ある種の息子・母親関係であるという印象を受けた。映画でも、ジョンは、幼いときに父親にも母親にも捨てられたということが語られるが、彼は恋人や妻よりも「母親」を求めていたような気がする。ヨーコはその意味でよき「母親」であり、よき教育者だった。が、母親と息子という関係は、ときとして、その関係が「平静」に見えれば見えるほど、「母親」の強烈なコントロールと、「息子」の側の忍耐や信じ難い素直さが気になることがある。その意味で、わたしは、この映画のなかで、ときとして、ジョンにせつなさを感じた。

ある意味で、ジョンは、色々な人利用されてきた。その最たる例が、ジェリー・ルービンやアビー・ Hoffman への関係である。彼らは、1967年に、「The Youth International Party」なる「党」を立ちあげたが、ニューレフトのハードな路線に立つ側からすれば、「ヒッピー」くずれであり、本格派の「ヒッピー」の側からすれば、都会づれしたカッコマンたちであった。が、したたかな彼らは、みずからを「ヒッピー」と称し、そうした批判をかわした。まあ、フランスのシチュアニスト的な面もあり、その「愉快犯」的な戦略は面白くもあったが、少なくとも、レノンが彼らを「革命家」と考えていたとしたら、それはまちがいである。彼は、映画で引用されているインタヴューで、彼らは、会ってみたら「アーティスト」に近かったし、向こうもぼくのことを「革命家」と思ったと語っているが、レノンは、ルービンらのしたたかなお世辞と懐柔にまんまと引っかかったのである。

同じことが、ブラック・パンサー党のボビー・シールとの関係についても言えるが、彼に近づいたことによって、FBIの諜報活動のリストに入ることになった。それは、ジョンにとつては、ある種の「勲章」ではあるが、彼は、どこまでボビー・シールのしたたかさを理解していただろうか？

その点では、ジョンの素直さが比較的うまく「体制批判」につながったのは、1971年の「ジョン・シンクレア支援コンサート」で、マリワナ所持で逮捕されたシンクレアの釈放を実現したことだろう。これは、体制批判が解放の祭りに転化する経験をジョンにあたえたし、体制に批判をいだいていた多くの者をつかの

ま元気づけた。しかし、映画に登場するいまの老シンクレアの顔を見れば、ジョンとは比較にならないしたたか者であることがわかるだろう。

この映画に登場する歴史上の多数の有名人のうち、わたしが一番失望したのは、かつてハーパー・マルクーゼの教え子にして、アメリカ共産党員、そしてブラツク・パンサー党にも関わり、「過激派」のシンボルだったアンジェラ・デイヴィスだ。いま彼女は、88歳を越し、カリフォルニア大学サンタクルーズ校の教授であるから、彼女に往年の「過激さ」を求めるのは無理というものだった。ちなみに彼女は、現在も反監獄運動の活動をつづけており、別になまってしまったわけではないと思う。

(シヨージェイト試写室／ザナドゥー)

2007年09月14日 (2)

やわらかい手 (Irina Palm/2007/Sam Garbarski) (サム・ガルバルスキ)

マリアンヌ・フェイスフルの演技が見たくて来た。すばらしい。彼女のような屈折した経験をした者でなければ決して出せないであろうような演技を見せる。いや、それは「演技」というようなものではないかもしれない。映画は、そういう微妙な部分を映し取るところが面白い。

マリアンヌ・フェイスフルが、病院にいる「孫」にお土産の縫いぐるみを渡すとき、「lovely」という言葉を発するのだが、その声が、パリのクラブ「ニューモーニング」でのライブ録音で歌っている「Want to buy some illusions」の一節の「lovely」と同じなのに気づいた。その歌は、ビリー・ワイルダーの『異国の出来事』(A Foreign Affair/1948)でヤネーネ・ディートリッヒが歌った「take my lovely illusions」なのだが、まあ映画とは関係ない。

この映画で郊外の「普通」のリタイアした「おばさん」マギーを演じているマリアンヌ・フェイスフルは、かつてはアイドル歌手だった。ミック・ジャガーの恋人だったが、ドラッグにはまってボロボロになり、長い沈黙ののち、1979年に『Broken English』でカンバック。このとき、彼女の声がいまのハスキー調になり、みんながびっくりしたという逸話があるが、わたしの印象では、この時代にはまだ若干「アイドル」の声が残っている。それが完全にふっきれ、「したたかな老売春婦」風の声になって録音した傑作が前述の曲が含まれている『20th Century Blues』(1997/BMG-RCA)ではないかと思う。

話は、単純。孫のオリー(コリー・バーク)が難病にかかり、4週間以内にオーストラリアで特別の治療を受ければ助かるかもしれないということになったが、裕福ではない息子夫婦のトム(ケヴィン・ビショップ)とサラ(シボン・ヒューレット)には、旅費が出せない。マギーは、ローンを組もうとするが、不動産も貯金もないので、断られてしまう。失望してロンドンのソーホーを歩いていたとき、ふと目にしたのが、「ホステス募集 高収入」というポスター。そこは、セックスショップなのだが、そのあやしい店のある地下に入って行く。オーナーのミキ(ミキ・マノロヴィッチ)に面会してわかったのは、この業界じゃ、

「ホステス (hostess)」の「ホ (ho)」は、[ho=whore] (発音は同じで意味は「売春婦」のことだぜということだった。驚く彼女に、ミキは、「手を見せろ」といって、マスタベーション・ボックスの仕事をすすめる。

この映画は、愛する孫のために、いままで考えもしなかった仕事を躊躇しながらはじめ、航空費を稼ぎ出すという「苦勞」話の形態をとってはいるが、この映画の面白さは、そんなストーリーやプロットを越えている。登場人物の個々の関係が実に生き生きしている。ロンドンあたりに住んでいれば、肌でじかに感じるような雰囲気がいぐいと伝わって来る。特に、マギーとミキとの関係がいい。マノロヴィッチが、『美しき運命の傷跡』のときとは全然ちがったキャラクターを演じている。苦い過去があり、街のダーティな世界で仕事をしているが、繊細でロマンチックな気持ちの持ち主。最初はどぎついビジネスの関係だが、二人のあいだには大人の愛が芽生えそうなどころで終わる。

こういう映画は、ディテールが楽しい。郊外の閉鎖的な街の雑貨店での会話、夫が生きていたところからのつきあいのある隣近所の女たちとの瑣末なやりとりのなかに、掘り下げていけば奥の深いドラマが隠されている。セックスシヨップで最初にテクニクを指導してくれるルイーザ(ドルカ・グリルシュ)は、あきらかにバルカンあたりからの移民であることを暗示し、暴力をふるう夫を逃れて一人で子供を育てているということが、マギーとの短い話のなかで効果的に描かれる。そして、マギーのボックスに客が集まり、ルイーザのボックスがさっぱりになり、店をクビになってしまったときの彼女の反応とマギーの痛み。ドラマの本筋ではなく、ほんの短いエピソードとして呈示されるだけだが、見事な脚本と演出だ。

この映画に登場するのは、みな、少数民族であったり、貧しかったり、移民者であったり、とにかく、社会の底辺にいる人々だ。ここには、そういう世界への等距離のまなざしがあり、しかもそれを、「おれたちはしいたげられている」といったネガティブな相においてではなく、逆に——といって「ガンバリズム」でのし上がるのではなく——ちよつとだけしたたかに、しかもユーモラスに生きる相において描かれているところが感動的だ。

マスタベーション・ション・ボックスには、いろいろのものがあがるが、この映画に出てるのは、日本製だという。ミキは、マギーにそう説明する。壁に穴があり、そこに客がペニスを挿入すると、隣室でマギーがそれをしごいて、アクメに至らせるわけだ。その際、彼女の手が「やわらかく」感触がすばらしいので、客が殺到するようになるのだが、映画では、彼女は、客が替わっても、手を洗わない。あれだと、AIDS なんか他の客にうつる心配がある。行ったことがないから知らないが、そういうセックスワーカーは、普通、使い捨ての手袋を使うと思う。先日、歯医者で歯科衛生技師の女性に手袋をはめた指を口に入れたとき、ちよつとゴム臭かったが、妙な感覚が全身に走った。マギーのような「やわらかい手」でなくても、道具次第ではいろいろ出来るようになっていのではないかな？

子役のせりふがみな、下手。西表島の学校の校長を演じた人がなかなかいい演技をしていた。

映画のなかで、すぐに「パーティ」になってしまう場面(巡査でも「さぼっていけよ」と茶を飲ませる)が何度か描かれていたが、これは、たしかに沖縄ら

しいものであろうし、「全共闘」文化のいいところだ。実際には、元全共闘も、「猛烈社員」になって忘れてしまったわけだ。

(メディアボックス試写室／クレストインターナショナル)

2007年09月18日(1)

君の涙 ドナウに流れ ハンガリー1956 (Szabadság,
szerelem/Children of Glory/2006/Krisztina Goda) (クリステイ
ナ・ゴダ)

テンポはよく、サスペンス感もかなりあり、最後まであきさせないが、ふと気づくと、これって、「ハリウッド」+「往年の正統派的社会主義圏映画」だなと気づく。ソ連ブロック内で「雪解け」や「自由化」の動きがあると、ブロックを守るためにワルシャワ条約軍を派遣して弾圧するソ連が有無を言わせない「悪」としてあり、それに対抗する「民族」ブロックは「正」という枠がちりある。ハリウッド映画なら、それはエンタテインメントの「きまり」のようなものだが、正統派的社会主義圏映画では、イデオロギー的な正当化がほどこされる。

しかし、「民族・地域」対「連邦」という構図ではもう世界は動かないどころか、それこそが世界を混乱に陥れるということとは、『サラエボの花』でもとりあげた旧ユーゴの紛争で如実のものとなった。アントニオ・ネグリの「平易化」(「単純化」ほどではないが)によつてポピュラーになった「帝国」は、「悪」の象徴ではなくて、もつと構造的なものである。「帝国」といつてしまうと、その中心があつて、その周辺に諸国を従属していくようなイメージを呼び起こす。が、グローバリズムとしての「帝国」は、ステイックなものではなく、その「中心」は、まるで持ち回りのようにたえず変容可能なものである。

この映画は、ポーランドの反ソ「暴動」に呼応してソ連の支配に反抗する学生活動家たちと、その運動に、ハンガリー動乱を契機にして、水球の選手たちが巻き込まれて行く姿を描く。スターリンの死後に始まる「雪解け」で一旦ゆるんだソ連の締めつけ(当然、ソ連の出先機関のような国内の従属者と従属集団が一体となつて行なう)が、ふたたびこわばってくる。ソ連の東欧支配の瓦解を恐れるクレムリンは、ブダペストに戦車を入れる。12年後の1968年にソ連がチェコに対してやったのと同じ——しかし、はるかに暴力的な——侵攻だった。

こういう状況を描く映画やドラマは、果敢に闘う活動家と軍の残虐な攻撃や傀儡となつた政権の官僚たちの卑劣な抑圧とを対照的にイメージ化するが、この映画でもそのパターンを踏んでいる。ジャンヌ・ダルク的な圧倒的存在感で描かれるのは、カタ・ドボーが演じる学生活動家ヴィキ・ファルクである。その彼女に偶然出会つて感化されていくのは、水球のオリンピック出場選手カルチ・サボー(イヴァーン・フェニエー)だ。動乱の年の1956年にメルボルンで開かれたオリンピックで、動乱をおして出かけたハンガリーの水球チームが、ソ連チームを倒して優勝したというのは事実である。そのなかの選手と学生活動家とのあいだに映画のようなロマンスがあつたかどうかはわからない。なお、フィリップ・ノイス監督の『ニュースフロント』(Newsfront/1978/Phillip Noyce)は、この事件のことが出てくる。

この映画の「古さ」を笑うことはできるし、いまどき「民族」を強調することの単純さを問題視することもできる。しかし、この映画が描く連帯や闘争のノウハウは、これからも不要にはならないだろう。たとえば、戦車に対抗するのに、地面にフライパンの柄をもいで並べると、戦車はそれらを地雷と思って、道をよけるシーンがある。そのときに、戦車に火炎瓶を投げて攻撃を仕掛けるわけだが、ここには DIY (Do It Yourself) 戦略の基本がえがかれている。

カルチは最初ノンポリだが、彼の祖父はどうやら若いときに活動家であったらしく、「反撃しなければならぬときもあるんだよ」と孫に言う。祖父・祖母の世代から孫の世代への継承の重要さも闘争の意味での基本だ。

全体をエンタテインメントにしているのは、ガンエフェクトとアクションのハデさである。ソ連は、ブダペストに侵攻し、こんなにもいきなり民家は無差別に砲撃したりしたのだろうか、と思わせるくらい、銃撃・砲撃のシーンはサビス過剰である。しかし、歴史的事実は、この映画で、メルボルンでの水球チームの勝利にもかかわらず、それはいつとき、ハンガリーのソ連に屈服させられた人々を喜ばせたものの、ソ連の支配は貫徹され、民主化の象徴となったナジ・イムレ首相は処刑されるのである。

アメリカ、オーストラリア、カナダなどには、ハンガリー動乱で国を捨てた親たちの二世や三世がたくさんいる。ルカーチのヘーゲリアン・マルクス主義を引きついで 1970 年代に活発な発言をしていたアゲネス・ヘラーやアンドリュ・アラトーらは、みなそういうバックグラウンドを持つている知識人である。当時は、まだマルクス主義の世界には依然としてソ連を崇高なものとみなす(スターリンは否定しても「共産党」は肯定する)発想があり、マルクス主義者のソ連への態度は不明瞭にならざるをえなかった。そんなとき、ヘラーやアラトーは、明確に反ソの立場を取ったので、「やつらは右翼だ」という非難にさらされた。

このへんの問題は、単純ではない。ナチの強制収容所、ミロソヴィッチ政権の「民族浄化」、北朝鮮の「拉致」を肯定することはできない。しかし、その否定・肯定が、少なくとも、現在進行中の出来事に関しては、極めて政治的な関心のなかで動いていることも事実だ。米ソ両陣営が冷戦を闘っている状況のなかで、ソ連を否定してアメリカに距離を置くことはむずかしい。つまり「立場」の選択を迫られるわけだ。ソ連のハンガリー侵攻は、非道である。それは批判の対象になる。が、冷戦は、ソ連がまちがっていて、アメリカや「自由主義」圏が正しかったために起こったのか？ 両陣営は、主導権を争ったのであって、その関数のなかでハンガリーやチェコへの侵攻が行なわれ、アメリカは朝鮮半島に兵を送り、さらにヴェトナムに介入した。

戦争は「冷戦」終結後にも終わらず、湾岸戦争以後、新しいタイプの戦争(「対テロ戦争」)が生まれた。この状況下で、あなたは、「テロリスト」に反対することはできる。「わたしはテロリストではない」と言うことはできる。しかし、テロリズムの枠をミクロな部分にまで拡大すれば、先進的な技術の国の日本に住んでいるというだけで、他人に「恐怖」(テロ)や「圧迫」をくわえている部分もある。911 が陰謀であるかはおくとして、911 のディレンマはここにある。WTC は、確実にアメリカとグローバル産業の象徴的拠点であったし、それが崩壊することは、それらのパワーを(あくまで象徴的にはあるが)損なうこと

だった。だから、テロリストは「アルカイダ」だけではなく、われわれ一人ひとりでもあるかもしれないし、また「アルカイダ」がグローバリズムに、その実体をうやむやにする「フロント」（みせかけのもの／かし）になっている面もあるわけだ。ここでは、単純に「テロ反対」と言って済ますわけにはいかないし、また「グローバリズム反対」でも済まない。

この映画の難点は、いま、「テロリスト」を「アルカイダ」のような特定集団に限定し、それを叩けば、解決へ迎えるといった単純さに通じるパターン、つまりハンガリー動乱の元凶はソ連だったとし、ソ連＝ロシアへの警戒をもちつづけること・・・が見えることだ。水球のスターであるカルチに、そして彼の恋人となったヴィキに最初「柔軟」な態度を見せる秘密警察(AVO)の「フェリおじさん」（ペーテル・ホウマン）は、最後にその本性をむき出しにするが、これでは、単純すぎる。権威主義的な組織のなかで「善良」そうな態度を見せる者は、単に「仮面」をかぶっているにすぎない——というのは単純すぎる。そういう組織のなかの屈折と病理を描かなければならないのだが、そういうレベルをこの映画に期待することはできない。

ブダペストの「アメリカ」化は、ベルリンの壁の崩壊後、とめどもないものになったが、昔のハンガリー映画にはもつと屈折があつた。ソ連は、ゾンビのように攻撃するだけ、ラディカルな活動家が美人で、それを愛したノンポリの男が政治に参加する、こいつは（メガネの「デイヴィッド」？という学生）は殺されるなど思っているというなる・・・といった単純なパターン。そうしたパターン化が最悪だったのは、水球のシーン。これでは、スポーツとしての水球は全然描かれない。

最後にハンガリーの詩人サンドラ・マライが1956年によせた詩「天からの天使」（映画では「天使の歌」）の詩文が引用される。ネットにあった英訳を部分的に重訳すると——「なぜ世界は暴発したの？ 人々は泣き叫び、そして黙った。でも、いま多くの人々が問う、何が起こったの？ どうして彼らは予想通り消えてしまったの？ なぜおとなしく運命を受け入れたの？・・・どうして世界は引き裂かれたの？ もうたくさん、と言ったから。自由に生まれた者には理解できない。自由であることがどんなにすばらしいかがわからない。」

（シネカノン試写室／シネカノン）

2007年09月18日（2）

チャプター27 (Chapter 27/J. P. Schaefer) (J・P・シェーファー)

ジョン・レノンの暗殺者マーク・デイヴィッド・チャップマンが実際にどうだったのかはわからないが、演じるジャレッド・レトは、その不安神経症的で、決して「まとも」ではないが、だからといってドラマで描かれるありがちな「狂気」でもない、微妙なキャラクターの不可解さと新鮮さをただよわす。

ハワイからやってきて、ケネディ空港からマンハッタンにタクシーで入るときタクシー運転手に話すセントラル・パークのアヒルが冬どこへ行くのかという話は、そのまま「D・サリンジャーの小説『ライ麦畑でつかまえて』」にある。冒頭から、この小説からの引用があり、マークがこの小説にはまっていることが

示唆される。実際にマーク・デヴィッド・チャップマンが、ジョン・レノンを銃撃したとき、この本を持っていたといわれている。引用されるのは、「フオニ―」（いかさま）を憎悪する個所なので、マークは、ジョン・レノンの「いかさま」性に敵意をいだいて暗殺に走るという方向に行くのかと思ったら、決してそんな単純な描き方はしないのだった。

マークは、まずセントラルパーク沿いの63rd ストリートにある West Side YMCA に泊まる。彼が泊まった1980年ごろのニューヨークのYMCAホテルは、どこもひどい状態で、安かろう、悪かろうの典型であった。その分、「底辺」に興味のある者には、それなりの面白さがあつたが、この時代にニューヨークにうとい者がいきなり泊まって、「面白いところだ」と思える人間は少なかったと思う。ある意味で、YMCAなぐよりもっと「ひどい」安ホテルを転々としていたことがあるわたしは、いろいろな発見をし、その経験を『ニューヨーク街路劇場』におさめられている文章にまとめたが、わたしがニューヨークに住んでいるというので訪ねてきた知り合いは、その「スラム」性に一様に驚くのだつた。わたし自身はすっかり神経の状態が変わってしまい、そういう場所が「あたりまえ」に感じられるようになった。しかし、最初のころは、あたしも、ヨーロッパあたりのホテルとくらべてその「安かろう、悪かろう」の度合いの極端さに驚いた。この映画のなかで、マークは、隣室のゲイが一晚中戯れていて、眠れず、翌日は、¹⁴th アヴェニューと52nd ストリートの角にあったシェラトン・センター・ホテルに移っている。が、ここでも、「カーター大統領が泊まったそうだが、大したことない」と独白している。

映画では、マークが最初からダコタ・ハウスでレノンを待ちぶせし、彼を殺そうとしていたという風には描いていない。たまたまそこに行き、おっかけのように見えた（実は取材だつた）ジュード（リンゼイ・ローハン）に会い、出たばかりのニューアルバム『ダブル・ファンタジー』をすすめられたり、ダコタ・ハウスのまえで待っていたればジョンにあえることを知ったかのようにもとれる描き方をしている。待っているあいだも、殺してやろうという素振りはない。ここで会ったジュードと彼女の友人を食事に誘い、すっぱかされるが、それが彼を暗殺行為に導いたというような単純な描き方もしていない。このへんがなかなかいい。さまざまな推測を生むからだ。監督のシェフアーは、この映画のスタイルを「ミニマリズムの」と呼んでいる。

マークは、『ライ麦畑でつかまえて』を買いたくなり、本屋に飛び込むが、ここでふと思いついたのは、リチャード・ドナーの『陰謀のセオリー』だ。メル・ギブソンが演じる主人公は、かつてCIAの「MKウルトラ」プロジェクトのもとでマンドコントロールを受け、『ライ麦畑でつかまえて』を見つけると買いたくなる。家には、ハードカバーからポケットブックまで多数の『ライ麦畑でつかまえて』がある。『陰謀のセオリー』は、レーガン大統領を狙撃したジョン・ヒンクリーの家にも『ライ麦畑でつかまえて』があつたということに注目し、この本が、洗脳された暗殺予備軍の目印になっているという設定だ。

ところで、『ライ麦畑でつかまえて』(The Catcher in the Rye/1951)という小説の人気の背景には、何らかの「陰謀」があるのではないかとわたしは思うことがある。この本が1964年に野崎孝の訳で白水社の「新しい世界の文学」の一冊として出たとき(1952年に橋本福夫が『危険な年齢』という題で訳してい

るらしい)、評判にもなったので早速買った。が、わたしにはそれが世間で言われるほど「奔放な主人公」の話には見えなかったし、「五十年代アメリカのディーン・エージャーの口調を実到的確に捕らえていると推賞され」たといっても、それは日本語訳ではよくわからなかった。翻訳の問題もあるのかもしれないが、同時期に発表されたヘンリー・ミラーのものとか、「J・P・ドンレヴィーの『赤毛の男』(小笠原豊樹訳)などくらべれば、『ライ麦畑でつかまえて』が『禁書』あつかいされた理由がさっぱりわからなかった。ところが、この本への執着は内外でも持続的にあり、近年も、村上春樹が『キャチャー・イン・ザ・ライ』というタイトルで訳出しなおした。ひよっとすると、この本に執着しているかいないかがある種の合図になるような秘密のネットワークがあるのかもしれない。ちなみに、この映画のタイトルは、最終章が「26」の『ライ麦畑でつかまえて』に対して、「27章」を加えるという意味である。

この映画の主人公マークが、洗脳された人間だとすれば、話はすっきりするが、そうとも、そうでないとも取れるように描くのがこの映画の意図のようだ。彼は、拳銃を持ってハワイからニューヨークはやってきた。当時は、預ける荷物に入れておけば、飛行機に拳銃を持ち込んでもわからなかった。なぜ彼は拳銃を持って来たのか？ ニューヨークは物騒だからと吹き込まれたのか？ 暗殺のために持ってきたのなら、ダコダ・ハウスで待ちぶせているとき、その素振りに殺意が出たかもしれないが、そうは見えない。が、最初から暗殺が彼の半意識のなかに埋め込まれていたとしたら、それは、マークという人間の「脈絡のなさ」も納得できる。

マインド・コントロールを受けた者が暗殺をするというテーマは、映画では非常にポピュラーだ。そして実際にも、このマーク・デイヴィッド・チャップマンや、ロバート・ケネディを暗殺したサーハ・ベシヤラ・サーハンの場合のように、そういう疑いを持たれている例がある。J・F・ケネディを暗殺した犯人とされたジョン・オズワルドを記者たちの面前で銃殺したジャック・ルビーは、その後獄中で自殺してしまった。こうしてみると、『PEACE BED アメリカ VS ジョン・レノン』のノートで、「わたしの推測では、レノンの殺害は、政治組織によるものというより、個人的な怨恨によるものではないかと思う」と書いたが、そうでない可能性は消えたわけではない。

映画のなかのシーンとして、幼いショーン(ヨコとレノンの息子)が乳母の「ヘレン」と歩いていて、2人を知っているジュードがマークに紹介するシーンがある。マークはショーンと握手する。CBSがこのシーンを取り上げて、現在のショーンにインタヴューしているが、ショーンは(「いやですね」)「I don't like it at all」と答えている。目がヨコによく似てきた。

(アスミック・エース試写室/アスミック・エース)

2007年09月19日(1)

サウスバウンド (Southbound/2007/Morita Yoshimitsu) (森田芳光)

まえの作品が終わらないとかで、ロビーで待つ。けっこう客が集まり、開場したときには、「待ったのに席がないじゃないか」という怒声も聞こえた。これなら、今回はけっこうイケるのかなと思ったが、結果はそうでもなかった。それ

にしても何か恥ずかしくなっちゃう『カンフーくん』の予告と、気が滅入る「MORE 映画泥棒」のキャンペーン映像を本編のまえに見せるのは、逆効果だと思っ
うけどねえ。

森田監督の作品はけっこう見ているが、最近の作品で「これはいい」と思ったことがない。『39・刑法第三十九条』、『模倣犯』、『阿修羅のごとく』、『海猫』、『間宮兄弟』のノートでも、あまりほめていない。そのくせ新作を見てしまうのは、森田が、いつも「いま」のテーマをあつかうからだ。その場合、わたしのなかにはかつての傑作『家族ゲーム』の記憶があつて、そのフィルターで見てしまい、点がからくなるのかもしれない。

最初、相当数のデモ隊と機動隊とのみあいのモノクロ映像が映り、その中央に豊川悦司の顔が見える。それは、明らかに「全共闘」風で、時代はせいぜい（遅くても）70年代初めの感じだ。その彼が、「いま」、妻さくら（天海祐希）と3人の子供たち（北川景子、田辺修斗、松本利菜）と西浅草で暮らしている。しかし、彼は、もともと西表島の出身で、島の開発をめぐつて、東京の開発業者と闘ったこともあるらしいことがわかる。

こういう元活動家の話を描くのなら、めっちゃめっちゃな時代設定をしないほしい。豊川演じる上原一郎は、「ナンセンス！」が口癖で、国民健康保険の支払いを求めてくる区役所の職員（吉田日出子——彼女を起用する必要はあつたか？）にもこの言葉を発する。これは、せいぜい70年代初めぐらいのころまで集会などで大学側や「体制」の側の代表者の発言を封じるために使われた言葉だが、いつのまにか、「全共闘」っぽい雰囲気を出すためにドラマや映画などで安易に使われるようになった。しかし、元全共闘で、いい歳になってもこんな言葉を使っているやつなどいるだろうか？

小学6年の長男・二郎（田辺修斗）が、父親の過去に興味を持って、学校のコンピュータでインターネットにアクセスしてみると、父親が党派に属しており、「行動隊長」だったというようなことが書かれているページが出てくる。ところが、そのページのトップには、「80年代のアナーキストたち」となっている。これって、変じゃない？「党派」がどうして「アナーキスト」なのか？ひょっとして、そのページを作ったやつがまちがえたという設定なのか？ま、そういう言い訳も出来るが、このいいかげんさは、この映画のいいかげんさとぴったりに共振している。

上原一郎は、家でも外でも、自分が活動家であつたことを自慢にしているようだ。だが、元全共闘の「行動隊長」で、しかもやはり党派だつた妻（天海祐希）が傷害で捕まったりもしているような場合、「いま」になつても元全共闘ぶることが出来るやつは、そうとうおめでたいか、実質とはちがつた過去を詐称しているにすぎない。まあ、たまにこういう「困ったちゃん」がいるが、所詮は、相手が弱いとみると（たとえば、腹が立つてもどなり返せない役所の人間なんか）居丈高に「反権力論」的なへ理屈を振り回しているだけで、いざとなると尻尾を巻いて退散してしまう権威主義者なのだ。

上原一郎のような人間がいるかいはいかは別として、「団塊世代」は、とかく単純な「権力批判論」をタテにとつたへ理屈を言つて家族や会社の若者を困らせる——あるいは困らせているのではないかという脅迫観念につきまとわれている

る。この映画は、そういう意味での「団塊世代」パラノイアの話であって、団塊世代の親を持つ子供のなかには、「うちの親父にもそういう面があるよね」という共感を持つものもあるかもしれない。が、それは、親父が「団塊世代」ぶっているだけであって、「団塊世代」などというものはなかったのだということをよくと知るべきだ。

上原一郎は、家でも外でもある種の「主張」を持っている。国民年金を納めろと言って来た区の職員（吉田日出子）に、「文句があるなら国民やめちゃおう」と言う。かつて、わたしなども、「国内亡命」のすすめを提唱したことがあるが、「国籍」を捨てることは出来ないことではない。が、それには、国家を捨てるまえに家庭（制度）を捨てることを覚悟しなければならない。国籍を問題にすれば、国家と家庭・家族との不可分離の関係がわかるだろう。国家がいかに家庭・家族と癒着しながら成立していることがわかるだろう。上原一郎のように、家族主義者が国籍を捨てることなどまあ無理というものだ。

この映画は、構造的には、アリバイを用意して、上原一郎の特権的な立場を最初から安全圏に置いている。彼は、沖縄で1500年に王朝に抵抗して乱を起こした八重山の農民指導者、オケヤ・アカハチの子孫だということになっている。つまり、「日本国家」にも、沖縄王朝にも距離を置く人間なのだ。東京の西浅草の生活を捨てて、いきなり西表島に移住すると言い出すのは、浅草で呉服商を営む裕福な母親（加藤治子）を持つ上原さくら、つまり一郎の妻が、それは夫の気持ちを想いはかったのことだった。まあ、「団塊世代」のパターンというのはそういうもののかもしれないが、この映画で、上原一郎は、終始家族の「長」であって、わたしが知っている「団塊世代」の多くがどちらかというと「恐妻家」で、家事なども共同でやったりするのは、大分ちがう。そもそもこの映画は、息子の上原二郎の視点とナレーションで描かれており、最初は当惑の対象だった父親を見直し、「立派」だと思ふ話なのだ。

最初、豊川が楽しんでいるようにも見える軽い演技に、こいつは、「団塊世代」のおやじのパロディかと思つたが、それが実は本気だということになって、苦笑してしまった。

祖先が「先住民」だということになっているから、その上原一郎が「故郷」にもどるのは、いまはやりの沖縄移住とは意味がちがうことになる。このへんがあざとい感じがする。が、どう見ても、豊川が演じる男には、「先住民」のおもかげも伝統もないから、この映画は、結局、「沖縄はいいねえ」式の、沖縄移住礼賛映画になってしまふ。子供たちが入る学校には、西麻布から越してきたという、登校拒否になった海外帰国子女もいるが、いま、沖縄に「癒し」を求めて移住する人間が増えている。そういうトレンドに載った作品以上にこの映画に何があるだろうか？

反抗のすすめのようなせりふやほのめかしが随所にあるが、いまの時代、この映画の不動産屋や地元の議員のようなやり方で「抑圧」することはマレなのだ。見える形で「対立項」がないと元気づかず、自分で文句を言っという「対立項」をパラノイ的に作るところが「団塊世代」にはあるかもしれないが、そういうパターンは、「団塊世代」という幻想といっしょに捨ててもらいたい。い

まの「抑圧」は、沖縄生活を美化するこの映画のように、さりげないやり方で機能する。

息子の二郎と級友が学校のたかりグループに「かねを持ってこい」と脅されるエピソードが描かれるが、安易に「解決」してしまう。こちらの方が、沖縄移住などより、解決しにくい問題なのに。風景的に一応出しておくといった出し方。この突っ込みがたりなさは、この映画全体の姿勢でもある。

(角川ヘラルド試写室／角川映画)

2007年09月20日

オリオン座からの招待状 (Orion-za karano shotai jo/2007/Saegusa Kenki) (三枝健起)

ノスタルジックでちょっとせつなくもある浅田次郎の世界と拮抗(きつこう)する仕上がりになっていて感心した。エンタテインメントとしていい線をいっている。

全体は、現代のカプセルに入っており、現代の登場人物たち(原田芳雄と中原ひとみ、樋口可南子と田口トモロヲ)が過去を回想する形式。原田と中原は、京都で昭和35年(1960年)から続いた映画館「オリオン座」を閉めようとしている。樋口と田口は、幼いとき(昭和30年代)にこの映画館を遊び場にしていた。それぞれにわけありの家庭環境のなかで二人は京都の路地の奥のこの映画館にたどりついたのだった。その後二人は東京に出て、結婚したが、いまは別居中だ。その二人を一通の招待状が結びつける。映画館を閉めるにあたって、原田が昔の知り合いたちに招待状を出したのだ。樋口と田口は、30年も京都に帰っていないというが、そんな彼女と彼の住所をどうやって知ったのだろうか——などというヤボな問いはいまはやめておく。この映画は、心優しい人々の話なのだ。

特殊メイクばやりのこの頃のトレンドに従わず、この映画は、時代で役者を替えている。昭和30年代に大津から京都に出て来てオリオン座に上映技師の見習いとして転がり込んだ「歳の留吉を演じるのは加瀬亮で、それから半世紀後の老人・留吉は、原田芳雄が演じている。留吉を雇ってくれる劇場のオーナー・松蔵(宇崎竜童)の妻・トヨの若き目を演じているのは宮沢リエだ。いまでは病院にいる高齢のトヨを演じているのが中原ひとみで、オーナーの死後、二人がいつしよになったのだなということが最初からわかる。そうなることが最初からわかりながら、二人(とりわけ加瀬Ⅱ留吉)が遠慮しあうところがノスタルジックでせつないわけだ。

浅田次郎の小説では、そうした古い師弟関係がノスタルジックに描かれる。その時代のコンテキストでみれば、師弟関係なんて「不合理」の極みだと思われる面も多々あったが、ノスタルジアのなかで見直すと、それが美しく見えてくる。写真家など、いまでは「フォトグラフィア」とかっこいい仕事だが、40年も時間を巻き戻せば、弟子は師匠の家の便所掃除までやらされたという話をいまでは高名のある写真家から聞いたことがある。「水洗便所」なんて言葉があった時代のことだから、多くの便所は汲み取り式で、便所掃除というのは、屈辱的な仕事だった。加瀬亮は、1974年生まれだというのに、一時代まえの人間を演じるこ

とができる稀有な役者である。彼が、フィルム缶を自転車に乗せて、映画館から映画館を必死で走り回るシーンにも、師弟関係が生きていた時代の雰囲気があったよっている。

こういう師弟関係にせよ、その根底には、「金のため」とは別の価値観が動いていた。それは、「義理」や「人情」という言葉であらわすと、単純化のそしりをまぬがれない。金がからまなかったわけではない。金の渡し方やもらい方がちがっていたと言った方がいい。古い関係のなかでも、「心づけ」というものはあったわけだ。さりげなく金を渡す。このなかにいくら入っているよということを書き明記して渡すのではない。もらう方は、それをなかに何も入っていないかまわれないかのような態度で受け取る（その型がいまでも残っているのは、相撲の「賞金」の受け取りかたぐらいか。彼らが、土俵で金額を確認するのは、相撲がない——ひよっとするのなかにはスポンサーの名前が羅列されたかみ切れしか入っていないのかもしれない）。要するに、問題は、気づかないのだ。それは、別に「日本特有」でも何でもない。

宮沢リエという俳優は、不思議な人だ。「うまい」とは言えないのだが、その何とも「自信のない」風情が自然の演技になってしまった。アンドロイドともちがう。「少女」的な要素を残しながら、「永遠の少女」というわけではない。彼女が、この映画で、自転車を手放しに乗り回すシーンがある。ここに宮沢の不思議な要素が全部出ている。夫（宇崎竜童）が死に、ある意味では淋しく、同時に解放された時期の一人の女が、夫の弟子（加瀬亮）と散歩に出て見せるしぐさである。

この映画には、「うつくしい」絵になるシーンがいくつもある。テレビの登場によって映画館への客が激変するなかで、松蔵死後の留吉とトヨとの関係をせんざくする隣近所の無理解もくわわって、映画館の運営が難しくなる。留吉が自分に責任があるとトヨに言うシーンには、がらんとした映画館の客席が使われる。現実にはありえない姿勢だが、二人は、それぞれカメラの方を向いて、語る。留吉が川辺で蛍を見ている——トヨは、自宅のカヤのなかで、眠れない、淋しげな夜を送っている。その川辺の留吉のまえに突然、無数の蛍が飛び、光を放つ。彼は、それを〆匹ほど手のなかにつかまえてトヨのカヤのなかに放つ。いかにも「浅田次郎」的な感触の世界だ。ちなみに、こういう「シーン描写」をすると、映画を見た気になってしまう人がいるが、映画は映画であって、こんな稚拙な描写には尽くせないことを再度強調しておく。最近、「忙しくて、映画館に行けないので、『シネマノート』を読んで、映画を見た気になります」というメールをくれた人がいた。いや、この「ノート」は、基本的にとりあげている映画を見た人のために書いており、もし、万が一この「ノート」から、その映画を見たかのような印象を得たならば、自分でその作品を見て、反論してほしいのです。

時代を明記したチャプターを付けているこの映画には、時代時代にこの映画館が上映した映画という設定のポスターや、映写室や客席からちらりと見える映画のシーンが登場する。老年の留吉（原田）の回想が「昭和32年」（1957年）にバックすると、オリオン座では、『二十四の瞳』（1954年）と『君の名は』（1953年）の二本立をやっている。前者で高峰秀子が子供たちを連れているシーン、後者で佐田啓二が暗い顔をして岸恵子（このときのマフラーの巻き方が、「真知子巻き」としてはやる）と教習屋橋（まだ川があった）の欄干のところ

逢っているシーンがそれぞれ映る。どちらも「松竹大船」の製作だから、二本立ては可能だったはずだ。昔は、オリオン座のような場末の小さな映画館では、数年まえの映画を上映するのはあたりまえだった。こういう環境に留吉（加瀬）がやって来る。彼は、戦争で父を失い、その後のひどい時代にすぐに母を失い、「乞食同然」の状態で京都に来了。だから、松蔵は、最初、ただの食いぶちのために弟子入りするのだとうぐらいにたかをくくっていた。

フランキー堺主演で石原裕次郎が高杉晋作役で出ている川島雄三の傑作『幕末太陽傳』のシーンがちらりと出たのは、なつかしかった。

松蔵の夢は、「戦中に公開されたとき軍部の検閲でずたずたにされながら迫力を失わなかった」『無法松の一生』（1943年）をノーカットで上映することだった。だから、オリオン座には、この映画のポスターが飾ってある。松蔵は死ぬ前にそれを実現し、老年の留吉は、閉館記念にふたたびこの作品を上映する。この映画でちらりと出るシーンだけでも、伊丹万作（伊丹十三の父）監督（↓じやなかった、脚本が伊丹、監督は稲垣浩↓【追記】参照）、阪東妻三郎（田村正和の父）主演のこの作品はなかなか迫力がある。

【追記／2007-09-22】貴重な訂正とコメントをいただいたので、無断で引用させていたたく。なお、「IGH」の検閲により失われた映像」を付録に収録したDVDが角川映画から近く出るらしい。

『オリオン座からの招待状』についての記述ですが、『無法松の一生』の監督は伊丹万作ではなく稲垣浩です。伊丹万作は1938年の『巨人傳』（和製レ・ミゼラブル）を最後に監督引退し、『富島松五郎伝』の脚本はもとも稲垣浩のために書いたものです。

あと、『オリオン座からの招待状』は未見なので何とも言えないのですが、『無法松の一生』の検閲局のカットは「ずたずた」ではなかったと思います。松五郎の吉岡夫人への恋慕を描く10分間のカットされたのですが、検閲官は映画の出来の良さにカットの取り下げも検討したところ、公開を急ぐ大映が自らカットしたというのが真相とされています。しかし、1943年版の『無法松』は戦後にも封建的なシーンがGHQ命令でカットされているので、最終的には長期間にわたって「ずたずたにされた」というのが正しいのかも知れませんが、度重なるカットに怒った稲垣浩がリメイクした三船敏郎主演版と見比べると、現在フィルムが散逸している1943年版は、あちこちをカットして「ずたずたにした」と云うよりも、一つのエピソードがきれいに持ち去られたという印象を受けます。

（東映第1試写室／東映）

2007年09月21日

ブレイブワン (The Brave One/2007/Neil Jordan) (ニール・ジョーダン)

アメリカではけっこう賛否両論の作品。婚約者とセントラルパークに散歩に行つて暴漢に襲われるジョディ・フォスターが、チャールズ・ブロンソンの『狼

よさらば』(Death Wish/1974/Michael Winner)ばりの「復讐」行為にはまる話。途中でダレるところがあるのと、刑事役のテレンス・ハワードがやや精彩を欠くきらいはあるが、ジョディ・フォスターが抜群の演技を見せる。これにはほれられた。

警察の捜査がまだるっこいから自分が「私刑執行人」になるというパターンは、アメリカのある種の伝説だが、マイケル・ウィナーの『狼よさらば』は、そういう伝説と「ニューヨークは怖い」という都市伝説を軽いノリでブレンドした映画だった。ちなみにマイケル・ウィナーは、イギリス人であり、マーチン・スコセッシのように、ニューヨークに執着をもっている監督ではない。だから、この映画が封切られたとき、わたしは、(ニューヨークを熱愛していたので)この映画に腹がたつた。が、この映画は、1984年になって急に関心を持った。というのは、1984年12月にニューヨークの地下鉄内でヤッピー風のみなりのいい男が、⁴人の若者に⁵ドルよこせと脅され、それに対して、「いいよ、みんなに⁶ドルづつくれてやる」と言って、³⁸口径のリヴォルバーを一人一人にぶっぱなす事件があったからである。このときも賛否両論があったが、体勢は、銃をぶっぱなした男に同情的だった。ちょうどこの前の年にわたしは、マイケル・ウィナーの映画の原作には、1970年代後半に顕著になる「ジェントリフィケーション」を肯定する(ニューヨークは「浄化」されるべし)主張が潜在していることを指摘していた(『シネマ・ポリティカ』、作品社の「ニューヨークの黄昏」所収)ので、この事件への反応は、想定内のことだった。

状況は違うが、この『ブレイブワン』がいま肯定的に受け入れられるなら、ニューヨークには、いまふたたび「浄化」指向の動きが起きていると考えてもよいかもしれない。⁹¹¹で荒れたこの街も、そろそろ「落ち着き」が欲しくなっている。優雅なロフトに住むポスト・ヤッピーたちは、「安心して歩ける街」を望んでいる。そういう意図を含んだ映画を作るには、監督のニール・ジョーダンに向いている。アイルランド出身の彼は、「僕はニューヨークを知らない」と公言してはばからない。よく知っていたら、こういう映画は撮れないだろう。が、それでは、『タクシードライバー』で、'60年代のワイルドなニューヨークの少女売春婦を演じて脚光を浴びたジョディ・フォスターにとつては、この映画はどういう意味を持ったのだろうか？

この映画でジョディが演じているトークラジオ局のホストのエリカは、絵に描いたような「ヤッピー」ないしは「ポスト・ヤッピー」ではない。職業的には、そういう人種に属するかもしれないが、住まいは、スパニッシュ・ハーレムに近いアップタウンで、映画で見るかぎり、エスニック・ミックスの安アパートに住んでいる。いっしょに住んでいる婚約者(ナビーン・アンドリュース)はインド人という設定(ちなみにナビーン・アンドリュースもインド系)で、『狼よさらば』のワスプ至上主義者ではない。テレンス・ハワードが演じる刑事とは、愛の芽生えを感じさせもする。つまり、この映画では、『狼よさらば』にあつたような、白人がエスニックパースンをやつつけるというレイシスト的な図式は成り立たないのである。

むしろ、エリカの「復讐」は、同じレベルの「市民戦争」に近い。と同時に、これは、エリカの個のなかの闘いでもあり、「市民」であるか、それとも「ストレンジャー」(異邦人、異邦の個)であるかという葛藤でもある。そして、映画

は、最終的に「ストレンジャー」であることを肯定する。エリカは、決して「市民」にもどるつもりはない。

都市の「優美さ」や「浄化」をとなえる「ジェントリフィケーション」は、程度の差はあれ「確固とした市民」の存在を前提にしていた。「市民」が安心して暮らせるために「浄化」が行なわれるのたり、「天罰」としての「私刑」が行なわれるのである。しかし、エリカには、そういう「高邁」な理念はない。むしろ、内心の欲求に導かれて殺人を犯す。それは、「必殺仕掛け人」的な「天誅」とは関係がない。むしろテロリストの意識に近い。

拡大解釈をすれば、この映画は、9・11以後のニューヨークで、誰しもがその意識と身体の中に植えつけてしまったテロリズムを描いていると言えないこともない。ここでは、誰も「市民」ではありえない。しかし、ニューヨークは、もつとも活気に輝いたときは、「市民」の街ではなくて、「ストレンジャー」の街だったのではなかったか？

映画のなかでジョディが持ち歩くレコーダーは、Sound Devices社のポータブル・デジタル・レコーダーの「702J」という名器である。価格は、2,650ドルだから、日本円で30万円以上。ニール・ジョーダン、それほど多く出てくるわけではないラジオ局のスタジオシーンのために、わざわざちゃんとしたスタジオをブルックリンに作ったという。

(ワーナー試写室／ワーナー・ブラザース映画)

2007年09月25日(1)

アフター・ウェディング (After bryluppet/After the Wedding/2006/Susanne Bier) (スサンネ・ビア)

『ある愛の風景』のノートでも書いたが、「ありがち」なパターンに観客を引き込んでおいて、それを、意外な出来事で裏切るというのが、スサンネ・ビアのスタイルだが、今回は、それがややパターン化し、その「意外な出来事」（複数ある）を知らされても、「それがどうした？」という気持ちが残る、その「意外な出来事」に衝撃を受ける登場人物たちと共感することはできなかった。むしろ、それがねらいならそれでもいいのだが、そうでもないらしいところが問題だ。

映画は、一人のデンマーク人の男ヤコブ（マッツ・ミケルセン）がインドで孤児たちの世話をしているシーンから始まる。貧民街の活気はよく出た映像だが、あくまでも「西洋人」の視点が感じられる。映画では、ヤコブは、だらしない生活をしてきた人間で、女やドラッグに溺れたことがあるという「解説」をするが、映像の視点がいかにも「チャリティ」の目なのだ。

この映画では、もう一人の男が描かれる。もうじき8歳を迎えるヨルゲン（ロルフ・ラッセゴード）は、多国籍の事業に成功し、庭で鹿がたわむれる豪邸に住み、「美しい」妻ヘレネ（シセ・バベット・クヌッセン）と子供たちがおり、長女のアナ（ステイーネ・フィッシャー・クリステンセン）は近々結婚式を迎えようとしている。スサンネ・ビアの映画では、「しあわせ」そうなシーンが続くと、そのあとに必ず「破局」が訪れるのだが、この作品も御多分に漏れない。ス

トリーを追うのはやめるが、ヨルゲンは、余命いくばくもない身であり、それを周囲に隠していることがわかる。娘の結婚も意外な結末へ進む。

監督・脚本のスサンネ・ビアの目は女のものであり、彼女は、ヤコブもヨルゲンも肯定してはいないと思う。ヨルゲンの死に様は傲慢である。彼は、残される自分の妻と娘の人生にプログラムを設定しようとする。♂歳で死を宣告されれば平静ではいられないから、「死にたくない」と泣き叫んでも仕方がないし、そのヨルゲンを演じるロルフ・ラッセゴードの熱演もあいまって、このシーンに共感して涙するような観客も少なくないかもしれないが、監督は、明らかに、この男を醒めた目で見ている。また、一見世俗にとく、ひょうひょうとしているヤコブは、よく考えてみると、ばかな男である。孤児院に資金援助をするというのでコペンハーゲンに来てみたら、彼の後半生を支配するシナリオが全部とどえられていたというのだから、おめでたい。

俳優たちの演技は見事である。しかし、2007年度の「ベスト外国語映画」部門のオスカーにノミネートされたり、いくつもの賞を獲得しているにもかかわらず、スサンネ・ビアの他の作品にくらべてこの作品が飛び抜けているとは思えない。

(映画美学校第一試写室／シネカノン)

2007年09月25日(2)

ヒトラーの贋札 (Die Fälscher/The Counterfeiter/2007/Stefan Ruzowitzky) (ステファン・ルツオヴィツキー)

今日は「本の予定だったが、『アフター・ウェディング』が不満だったので、東銀座の万年橋までタクシーを飛ばす。開映15分ぐらいまえになってしまったが、まだ席に余裕はあった。ここではいつも後ろに座る。前がずっと空いていたので落ち着いて見れると思ったら、開映寸前に頭のえらく臭いおじさんが前に座り、背伸びしなければ見えなくなった。この人、上映中たびたび頭の位置を動かすので、こちらもそれに合わせて視角を変えなければならない。おそらくわたしの後ろの人もしらしたことだろう。

開映しても場内が暗くならないので見ると、誘導灯がこうこうとついているのだった。まえに来たときは、もっと暗かったと思う。消すのを忘れたのか、消せないやつが設置されたのかはわからない。が、スクリーンに光が直射する位置にあり、大きさもけっこうある。最近、上映中や開演中に誘導灯を消す劇場が多いが、消防法的にはダメなのだろうか？とにかく、これでは映画を見る環境ではない。

ナチスが強制収容所のユダヤ人に大量の贋札を作らせて、英米経済を攪乱しようとした「ベルンハルト作戦」にもとづく物語だが、描き方は、フィルム・ノワール風のサスペンスである。

冒頭は、大戦後、解放されたその収容所から生き残ったユダヤ人、サリー(サロモン・ソロヴィッチ)が、モンテカルロのカジノで、かつて自分が作ったらしい贋金の一部を蕩尽(とうじん)するシーンだ。サロモン・ソロヴィッチが

渋くイキな老遊び人風なので、最初から、この映画がフィクションであるかのような印象をあたえる。

サリーのような「国際的」な贗札職人や印刷技師やみな贗札作りに役立つ人間をかき集めてきて、特別の待遇をあたえて組織的に贗札を作らせるナチだが、そのナチ親衛隊員の描き方はこれまでよく見せられて来た一面的なものである。命令し、言うことを聞かなければ頭にピストルを向けて殺す。やたらと暴力をふるい、捕らわれた者たちは、怪我がたえない。食事は、一般のユダヤ人とくらべればめぐまれているとしても、相当ひどい。食事に關してはその通りだったのだとしても、ナチ親衛隊員というのは、みなこのように判で押したような奴ばかりだったのだろうか？ もうそろそろ、このパターンに飽きて来た。

贗札工場のユダヤ人のなかには、ユダヤ系スロバキア人の共産党員のアドルフ・ブルガーのような人間もいる。彼は、ナチへの反抗のためか、あたえられた作業服を着ず、縞模様の「ナチ囚人服」を着つづける。また、ユダヤ系ロシア人で、カンディンスキーやバウハウスに共感しているらしいインテリ美術生のコーリヤ（セバスチアン・ウルツェンドフスキー）のような者もいる。しかし、映画の視点は終始サリーに当てられていて、そうした異なる個性がドラマにいかされていない。

どのみち映画は映画なのだから、こうした贗札工場のユダヤ人たちが、ナチ親衛隊員にいっぱい食わせたというような作りでもよかったような気がする。実際に、1950年代になって、オーストリアの湖からこの作戦のときに作られた贗札や道具がしまった箱9個を見つけたという。ならば、もつと解放的な話にした方がよかった。これだと、ナチはひどい↓生き残って少しウサを晴らしたが、それでもつらい記憶だけが残る・・・といったドラマに終わってしまう。

(CINEMAT 銀座試写室／クロックワークス)

2007年09月27日

マイティ・ハート 愛と絆 (A Mighty Heart/2007/Michael Winterbottom) (マイケル・ウィンターボトム)

開映まえUPの伊藤氏がくらくい顔で登場、「CICから数えて30年になる

UPは閉鎖になります。この映画がUP最後の配給となります」と挨拶。わたしがキネマ旬報に映画評を書き始めたころは、担当の植草信和さんが電話をくれて、その指示にしたがって試写室へ行くパターンだった。まだ試写状は届かず、そもそも試写状なるものもいまほどさかんでなかった。みゆき通のリッカー会館の2階にあったCICは、他の試写室にくらべて新参者には冷淡だった。「ウチのはみんな大ものばかりで絶対当たるんだから、つまらない宣伝なんかしてもらわなくてもいいよ」という感じだった。「検問」ではいちいちノートに名前と所属を書かされる。それは、ほかでもやっていたが、CICは特にチェックがきびしく、大手の放送局の肩書を名乗る人なんかでも、たとえば「東京放送」とだけ書くと、「番組名を書いてください」と言われ、びびっている女の子もいた。やがて毎月の試写情報リストや試写状が来るようになったが、情報チェックは徹底しており、UP配給の作品を悪く書くと、試写状が来なくなるのだった。近年こういうことがなくなったから、UPも「民主化」したのかと思ったら、その分パワーが落ち

たにすぎなかったのかもしれない。この手の「見せてやる」式の配給会社が皆無になるのは、さびしい気もする。

III 最後の作品にふわわしいかどうかはわからないが、それがこのような、必ずしも後味がいいとは言えない「政治的」な作品になったのは、皮肉かもしれない。この映画は、言わずと知れた、実際に起こった事件を描いている。マイケル・ウィンターボトムは、プロデューサーのブラッド・ピットに依頼されて監督したのであって、自分から選んだ脚本ではないわけだが、例によってドキュメンタリー的なきびきびしたタッチで事件の経過を活写する。ただ、『グアンタナモ』、僕たちが見た真実』のときもそうだっただが、ウィンターボトムの手にかかると、歴史上の事件が「ドラマ」になってしまふのだ。それは、彼の才能でもあるのだが、歴史を直視する目をきたえてくれるかどうかという点で言うところ、「面白い、面白い」で終わってしまい、歴史的現実への目が曇ってしまうようなところがある。

映画の原作『マイティ・ハート 新聞記者ダニエル・パールの勇気ある生と死』（潮出版）を書いたマリアンヌ・パールと彼女を演じるアンジェリーナ・ジョリーが話す姿は、PBSの「チャーリー・ローズ・ショウ」で見ることができ、たしかに、ジョリーは、マリアンヌをうまく模倣している。ジョリーの演技としても、かなりよかった『グッド・シャパード』よりもさらにレベルがあがった。キューバ人とオランダ人の両親を持ち、フランスで育ったマリアンヌは、カリビーンのおいをただよわせた活動的なインテリ女性。みずからもジャーナリストだが、この映画が描く時期には、妊娠しており、家にいる。もともと、その家はダニエル（ダン・ファターマン）の事務所になっており、ダニエルのアシスタント役（言葉の面で）の同僚アスラ（アーチャー・パンジャビ）もいる。

事件が起こった2002年のパキスタンの情勢はよくわかる。911以後、イスラム圏とアメリカとの関係が悪化するなかで、アメリカとの関係を維持しようとするムシャラフは、ウォール・ストリート・ジャーナルの記者誘拐という国の立場をあやうくする事件に、強力な捜査網を敷く。事件が起きると、この事件は、パキスタンと仲の悪いインドが仕組んだという噂が流れる。アスラはインド系なので疑われたりもする。反対に、インドをおとしめるためにパキスタンが仕組んだというインドよりの情報も流れる。テロ対策組織CIDの「キャプテン」は、この映画では、事態を冷静に見、マリアンヌに同情しながら、ダニエルを拉致した犯人を追いつめようとする。このへんは、サスペンス映画のノリとテンポで観客を引き込む。

しかし、全体として、この映画を見終わっても、この事件についてこれまで言われてきた以上のことはわからない。ダニエルを拉致したグループのリーダー、オマール（アリ・カーン）は逮捕されるが、ダニエルの首を切った実行犯は、アルカイダとの関係が暗示される程度で不明のままである。とはいえ、オマールが裁判で自己の正当性を述べる態度のなかには、氷のような冷たさがあり、「人道主義者」とは全然立場が違い、話しても無駄であるという感じがよく出ている。短いシーンであるが、これを演じたアリ・カーンの演技はこの映画のなかで最高に光っていた。

映画のなかでマリアンヌが「南無妙法蓮華經」と念仏（【追記／2007-10-23】

参照）をとねえるシーンがあるが、彼女は、創価学会インターナショナル（SGI——ただしこれは、Sokagakki Internationalの略であって、Silicon Graphics=SGIとは関係がない）の熱心な信者である。おそらくその関係で、原作の訳書も、潮出版から出ることになったのだろう。ネットを調べてみたら、「栄光のSGI 滅びゆくNSI」というサイトに、こんな文章を発見した。「これは、氏「マリアンヌ・パール」が、ご主人の消息が不明であった時点に於いて、FBIの保護のもと、パキスタンを訪れていた時に、フランスのSGIメンバーに当てて送信したものです」。

最近、ミャンマーで日本人ジャーナリストが殺されたが、ジャーナリストが危険地帯に行つて殺されたり、拉致されたりするというケースは、本人の覚悟からすると、死んで本望かもしれないし、そういう危険を犯す者がいなければ、「真実」の報道がとだえてしまうというものが常識的な発想だろう。実際、ミャンマーの軍事政権は、デモが激しくなるにつれて、報道管制を敷き、あげくのはてにはインターネットの海外アクセスを禁止してしまった。しかし、メディア報道というものは、両義的である。報道されたために、事件が大きくなることもある。「テロ」は、マスメディアを通じた「犯行」宣言・予告なしには存在しない。メディアが暴力システムの一翼をになっているわけだ。報道は決して「自由」でも「中立」でもないものであつて、情勢が緊迫すれば、おのずからどちらかの立場を取らされる。

ダニエル・パールは、ユダヤ人であり、米紙の記者として取材をしている最中に誘拐された。拉致した側は、ダニエルをCIAだとして、身柄の取引を要求した。ただし、このくだりはあまり詳細には描かれない。ユダヤ人であることから、ダニエルは、イスラエルのモサドだとも言われた。こういう場合、どうなんだろう？ あなたが、もし、ユダヤ人でイスラエルに忠誠を誓うユダヤ人であるならば、あなたは何らかの形でモサドに貢献しているといえるかもしれない。しかし、ダニエルは、ユダヤ人ではあつても、そういうユダヤ人ではなかった。だが、CIAとの関係はどうか？ 大新聞社の記者であるという点とは、間接的にCIAに貢献することもあるのではないか？ あるいは、CIAと同じような機能をする（？）ともあるのではないか？

一切の敵を殲滅するという「ジハード」的な立場からすると、間接的であれ、ウォール・ストリート・ジャーナルもCIAも同類になりえる。イスラム原理主義に反対しないアメリカ人も、どのみち「敵」であり、殲滅の対象になりえる。事実はどうあれ、911が「ジハード」の「一くだと見なす者」としては、WTCで死んだアメリカ人は「敵」の戦死者にすぎない。

一つの宗教と絶対的な命令を強制されたとき、歴史的には3つの対応が見出せる。(1)戦つて相手を圧倒するか、(2)敗北して滅びるか、(3)屈服するかである。圧倒した場合には、いずれ、復讐される可能性が残る。屈服した場合も、いつの日か、「英雄」が出て、いにしえの敵を圧倒することが夢みられたり、実際にそうなったり、あるいは、そのあげくに完全に滅びたりする。つまり、これらのパターンは、もともと解決にはならないのだ。みずから同化してしまい、一切文句を言わないという第4の方法（たとえば、アメリカ人がみなイスラム教に改宗する）もあり、これは面白いと思うが、あまり聞かない。

「ジハード」は、「テロ」のような身体的な攻撃にばかり目が行くが、アメリカを中心とするグローバル産業が行なっている意識の均一化的な「攻撃」（情報的ジハード）にくらべれば、その「精神面」での影響力は大きくない。逆にいえば、それが弱いために身体的な攻撃にかたよってしまうということもできる。と同時に、グローバル勢力の圧倒的な「精神」操作の力のまでのあせりがそうした露骨な暴力行使に向わせるという面もある。もし、「テロ」を鎮めたいと思うなら、情報の規模をすぐ世界的にしようとしたり、世界のより多くの人々が同じような考えにそまることを求めるような方向を転換するしかない。

この映画は、ダニエルの側を同情すべき被害者、イスラム系の犯人たちを憎むべき非道な人間たちとしてしか描くことをやめようとしてうまくいかなかったといった気配がある。ただし、マリアンヌが、夫の死を確認したときの絶叫（絶望と終焉）と、出産のときの絶叫（希望とはじまり）とが呼応するかのよう描かれ、彼女がナレーシヨンのなかで、夫が首を切られたことと、イスラム教の祭りで生贄の首が切断されることを重ね合わせるとき、彼女は、「情報ジハード」を越える何かを考えていることを示唆するかのようだ。が、それがあまりに弱すぎる。

【追記／2007-10-23】『池田大作 行動と軌跡』の著者でもある前原 政之氏から次のような指摘があった——「マリアンヌが『南無妙法蓮華経』と念仏をとなえるシーンがあるが、とありますが、南無妙法蓮華経は『念仏』ではなく『題目』かと思います。」。非常識をお詫びします。
(UIP 試写室／UIP)

2007年10月16日（1）

ハーフェズ・ペルシヤの詩 (Hafez/2007/Abolfazl Jalili) (アボルフ
アズル・ジャリリ)

グラーツとウィーンに行っていたので、今日から今月の試写に復帰である。試写状に「ゲーテにも影響を与えた伝説の詩人ハーフェズの詩に彩られた、美しくもせつない恋物語」と書いてあったので、大いに興味をそそられた。8月ごろから試写ははじまっていたが、見るのが今日になってしまった。見終わった印象は、いかにもジャリリの作品で、実にスタイリッシュ、寡黙に見えて、過剰に語っている。見ながら直に「感動」する作品ではないが、あとに尾を引く。麻生久美子が、宗教師モフティの娘で、母方がチベット人でペルシヤ語も不自由という設定で出演しているが、日本の映画で彼女を見慣れている者からすると、奇妙な感じ。が、イランの観客にとっては、異国情緒があつてよいのかもしれない。

思い出したが、「2007年」の製作となっているこの作品の撮影は2005年に終わっているはずだ。ジャリリは、2005年の「東京フィルメックス」に来日し、招待作品の『フル・オア・エンブティ』上映の舞台あいさつのなかで、この作品の撮影が終わったと述べていた。予算が足りないということも言っていたから、完成が今年になったのもうなずける。

「ハーフェズ Hafez」は、日本では、アラビア表記の Hafis にしたがって「ハーフィス」ないしは「ハーフィズ」と表記されてきたが、「ハーフェズ」の方がペルシャ語の慣用に近いという。

「ハーフェズ」という語自体は、「コーランの暗記者・朗唱者」という意味で、この映画では、メヒディ・モラディが「ハーフェズ」という役名で登場する。実際に映画のなかで彼は、コーランの暗記者・朗唱者の「免許皆伝」となる。

「ハーフェズ」という名は、日本でも、「14世紀のペルシャの詩人の名前としてよく知られている。ここでは、この詩人を指す場合、慣例に従って「ハーフィズ」を使おうと思うが、そのハーフィズの本名はシャムス・ウッディーン・ムハマドで、「ハーフィズ」は、ペンネームであった。だから、映画に登場する「ハーフェズ」も、本名が別にあると考えてよいだろう。

この映画を見る際、実在の詩人のハーフィズのことを知っていると、その面白さが倍加する。というより、それを知らないで、この映画のせつかくの含意がわからないかもしれない。明らかに、監督のジャリリは、ハーフィスが生きた14世紀のイランと現代のイラン（およびアラブ・イスラム世界）とを重ね合わせており、裏技的なやり方で現代の状況を批判しもしているからである。

ハーフィズの詩は、黒柳恒男の訳（『ハーフィズ詩集』、平凡社、東洋文庫）で読むことができるが、その上面だけを読むと、彼は、酒と女を愛した14世紀のチャールズ・ブコウスキーといった印象をあたえるかもしれない。そのうえ、ハーフィズに触発され、「ハーフィズの巻」という章まで設けているゲーテの『西東詩集』（さいとうししゅう）を読んだりすると、ますますその印象を深くする。しかし、黒柳のすぐれた解説でも詳細に触れられているように、ハーフィズは、そんなレベルの詩人ではなかった。

イランのような混交性の激しい国に対して「もともと」という言い方はリアリティがないが、「もともと」は、アーリア系の民族から成っていた。そこでも数々の王朝が興亡し、多くの都市国家が現われては消えた。が、「1世紀になつてアラブ・イスラム軍が侵入し、イランにアラブ・イスラムの要素が混入しはじめる。その支配が2世紀間続いたのち、アーリア・ペルシャ系がもりかえすが、そののち、トルコの遊牧民の侵略・支配を受けるなど、「混乱」がつづくが、16世紀までは、アーリア・ペルシャ系の王朝がイランのアイデンティティを保ったという。

詩人のハーフィズは、そういう動乱のなかで一生を送ったのであり、彼が賛美した「女」や「酒」は、アラブ・イスラム勢力の支配によって導入された極度の禁欲主義が戒律への反抗のシンボルであり、極めて政治的なコンセプトであった。イスラム支配下のイランでは、酒場は、マイノリティの拝火教徒（ゾロアスター教徒）が営んでいたという。ちなみに、ゲーテが『西東詩集』（1819年刊）を書いた時代も、フランス革命からヨーロッパの長い動乱の時代であり、ハーフィズの置かれた状況ほどではないとしても、メッテルニッヒに象徴されるような統合主義が次第に伸張していく時代だった。

ゲーテは、『西東詩集』の「ハーフィズの巻」のなかで、こう歌っているが、これは、情念的共鳴であると同時に、政治的・状況的共鳴でもあった。

ハフィスよあなたとただあなたとだけ
わたしは競い合おう わたしたち双生児（ふたご）には
楽しみも苦しみも 共通のものなのだ

あなたのように愛し そして飲むことこそ

わたしの誇り わたしの生にほかならぬ

（井上正蔵訳）

◆黒柳恒男によると、「サーフィズは酒を飲まなかった」という説があるというが、もしそうであれば、彼の詩で賛美される「酒」は一層毒を帯びる。以下の詩で彼が「断食の月は過ぎた」というのは、アラブ・イスラム支配を指しているのだろうか？ ハーフィズ自身、イスラムへの冒涇と解され、10年間不遇な時代を送ったという。さらに、ファーフィズが生まれるまえ生きていたしかし、この映画のハーフェズほど厳しい状況には立たされなかったのは、まだアラブ・イスラム主義が一枚岩になってはいなかったからである。

酌人（サーキー）や、酒を持ち来たれ、断食の月は過ぎた

酒杯をくれ、名声を守るときは去った

貴重な時が過ぎ去った、さあつぐなおう

酒壺と祝杯なしで過ぎた人生を

（黒柳恒男訳）

◆この映画のサーフェズは、酒を飲まない。女を溺愛したりするシーンもない。そのために、彼が、コーランにちよつと自分の解釈を加えたというので軍警察に捕まつてしまつたり、「ハーフェズ」の免許皆伝になつてから宗教師モフティに頼まれて、彼の娘ナバート（麻生久美子）にコーランの読み方を教えるとき、その素振りがおかしかつたという嫌疑をかけられ、笞打ちの刑にかけられたりすることの不当さがかえつて浮き彫りになる。

明らかに、この映画は、内部にイスラム原理主義や「テロ組織」との関係疑惑をかかえ、核兵器開発をターゲットにしてアメリカから武力攻撃を受けかねないいまのイランの状況を暗に問題にしている。その意味でも、詩人ハーフィズについて考えれば考えるほど、この映画の含意が深くなってくる。

「ハーフィズがその詩において執拗に神秘主義者「スーフィー」を嘲笑し、彼らの偽善や欺瞞を非難、攻撃しているのは、十四世紀後半におけるシーラーズ「ハーフィズの故郷」の腐敗、墮落した神秘主義者、隠者、説教師たちの実体を認識したためであり、さらに彼の詩は、彼らの実状を知らずに教えを受けている民衆への警告でもあった」（黒柳恒男、前掲書）。

（メディアボックス試写室／ビタース・エンド）

2007年10月16日（2）

ALWAYS 続・三丁目の夕日 (ALWAYS Zoku Sancho no
yuuhi/2007/Yamazaki Takashi) (山崎貴)

前作『ALWAYS 三丁目の夕日』は、その時代を知らない者に「なつかしい」と思わせることによってヒットした。その続編である本作は、そういうノスタルジー効果をさらに充実させることに成功している。だから、ここでは、前のように、

映画が描いているかのように思わせる「時代」との誤差や差異についての指摘はしない。が、いずれにしても、この作品の時代的「ヴァーチャル度」はなかなかのものであり、今後かなりの回数の続編を作ること可能な「型」を作り上げることに成功している。

前作では、複数の登場人物に視点を投げかけたが、今回は、吉岡秀隆が演じる茶川竜之介を中心に据える。彼が芥川賞に再挑戦することがドラマの核となり、それとの関連で、彼のところに居候（いそうろう）する少年・古行淳之介（須賀健太）と、竜之介を愛するが、それゆねに場末のストリップパーに身を隠している石崎ヒロミ（小雪）は、当然、ドラマのかなめとなる。竜之介を慕（した）う淳之介を事業家の実父・川渕康成（小日向文世）が引き離そうとするフアクターも、効果的に使われている。

映画が描く時代が、「なつかしき」をかもし出す大部分の要因は、その時代のマスメディアが意識的・無意識的に作りだしてきた「時代の気分」や時代の雰囲気と関係がある。それらは、基本的に、パターンの発明という方法によってなされる。たとえば、「60年代」というと街頭で学生と機動隊がもみあっている映像や写真を出し、「70年代」というと、自動車会社の工場で次々に車が組み立てられ、コンテナに積み上げられて輸出されていくシーンを出す・・・といったパターンである。われわれは、それぞれの時代を生きており、同じパターンを共有しているとはかぎらないのだが、ニュースは、日々、そういう統合的なやりかたでドラマを作る。「時代」というほど大きな枠ではなくても、「最近」という枠組みが作られる。幼児殺害とか、相撲界のスキヤンダルが「最近」の風潮だということになってしまふ。そういうドラマ志向・物語志向のマスメディアが見失うのは、個々人の微妙な部分を知らぬ間に変えつつあるテクノロジーの浸透とか、言語感覚の変化とかだ。が、「当たる」映画は、そういうことはあまり描かないし、そういう部分を照射しても、なかなか「当たる映画」は出来ない。せいぜい、大分時代がたつてから、当時は目立たなかった作品が、そういう部分を照射していたことがわかるという程度である。

しかし、典型ばかりを描いているこの映画にも、確実にこの時代（昭和34年が中心）にはあったが、いまはないものが描かれてはいる。それは、まずヒロミ（小雪）が見せる（いまの感覚ではわけのわからない）遠慮的な感覚である。何で好きなら好きと言っていっしょになつてしまわないんだ、と思わせる「君の名は」的感覚。これは、たしかにあり、いまは消えつつある。ただし、日本人とアメリカ人といったような大ざっぱの枠組みで見ると、日本人はアメリカ人よりは依然としてそういう感覚を持っているとは言える。

「遠慮が美德」という時代はあった。思っていることをストレートに言うものではないという認識が一般的である時代はあった。しかし、そういう時代のなかでも、遠慮をしない人はいたし、歴史はそういう「例外」と「例外」とのぶつかりあいのなかで進んだ。自分もそういう「例外」を実践しているにもかかわらず、あたかも「三木」や朝日新聞がえがく「時代」の子だと思っただけなのだ。

前作にあって本作にないものは、時代の「貧しさ」の空気である。映画として完成度が高くなっただけ、それが消えた。給食費を払えない子供、親が倒産して、鈴木家に預けられる子供、典型的な「貧しさ」はあちこちに散りばめられ、

それを示唆する小道具を念入りに用意しているが、この作品からは、時代の「貧しさ」そのものは伝わって来ない。食べるものがなく、人から奪うしかない状況が生む「貧しさ」は、ドラマや小道具としては呈示されるが、それは、所詮絵空事である。

鈴木オート（主人を演じる堤真一は、今回は、完全に原作のマンガのキャラに同化することに徹している）に集団就職で勤めた星野六子（堀北真希）と一緒に状況し、洋食屋に勤めた浅利陽介（中山武雄）は、今回初めて登場する人物だが、洋食屋の修業に耐えられなくなって、詐欺師的人物・松下中信（浅野和之）と「泣き蠅」に身を落とす。「泣き蠅」というのは、駅の通路などでしょんぼりと座り込んでいる男と、それに話しかけるさくらとによって構成される半詐欺的な商法である。わたしは、子供のころ、渋谷駅や原宿駅でよく目にした。

「泣き売い」（なきばい）で男が本当に泣いていることは少なく、大抵は、しょんぼりとうずくまっているのだが、そこへ別の年配の男が近づき、「どうしたんだ？」と声をかける。すると、しょんぼりしている男が、「実は昨晚、勤めていた工場が焼けて、裸一貫になってしまいました」というようなことを言う（あるいは、近づいた男が、代弁して大声で言う）。そして、話かけた方の男が、「気の毒だねえ、兄さん、で、なんか売るものでもないのかね」と訊く。すると、男は、もじもじと焼けこげた万年筆を出す。すぐに別の男が、「え！これはパーカーじゃないか！焼けてないのもあるな」というようなことを言い、焼けこげた万年筆といっしょになった新品の万年筆を周囲の「客」に買わせるのである。

しかし、「工場が焼けた」と言っているのに、その製品が「パーカー」であったり、途中から集まった「客」も、落ち込んでいる男の身の上を最初から何となく知っているということからもわかるように、「泣き蠅」は詐欺というより大道芸であり、ストリート・パフォーマンスなのである。だから、この映画のように、ひそかに愛している六子が、武雄の「泣き売い」の現場を目撃して、あたかも彼が犯罪的な行為に走っているかのようなショックを受けるというようなことは、その時代の現実にはそぐわないのである。「泣き売い」は、合法的であるだけでなく、通行人を楽しませるショウであり、時代の貧しさからして、もつともっと悪質な商売があったのである。

そういうわけで、多くの人が「貧しかった」、「金がなかった」という雰囲気はほとんど伝わってこなかったが、小雪が演じる女の「悲しさ」は、ある程度「昭和30年代」とリンクしあうものを持つているように思える。いまも、別の意味で「悲しい」女はいっぱいいるわけだが、当時の女の「悲しさ」は、自分を殺すことによるせつなさであり、ヒロミがそれをよくあらわしている。だが、この映画のクライマックスで彼女が見せるアクションは、少なくとも時代の雰囲気としては、あまりに今的ないしはハリウッド映画的である。むろん、いまの時代の観客を相手にしているのだからそれしかないし、そのことが、時代は遠くなりにつけりということをあらわしているのであるわけだが。

ふと気づいたが、この映画の時代になっている「昭和34」（1959年）というのは大変な年で、日米安保条約改定阻止の運動が起きはじめ、テレビではその問題をめぐる討論番組が放映（ライブ）されていた。そういう動きを相殺するため

であるかのように、その一方で「ミッチィ・ブーム」が起こされ、この年の4月には「皇太子明仁」（現天皇）と正田美智子との結婚パレードが世をにぎわした。この映画には、こうした側面は、ほとんど全く描かれてはいない。「三丁目」は、東京タワーのそばだが、ある種の「真空地帯」なのだ。

（東宝第1試写室／東宝）

2007年10月17日（1）

夜顔 (Belle toujours/2006/Manoel de Oliveira) (マンヘル・ド・オリヴェイラ)

ルイス・ブニエルの『昼顔』 (Belle de jour/1967) のこれほどまでの「補注」を意図した作品とは予想しなかった。面白い。その意味で邦題の『夜顔』はなかなかいい。が、原題にはもっと含蓄がある。「昼顔」という言い方は、「主婦売春」にはまったセブリーヌ（カトリーヌ・ドヌーブ）が、昼間しか「出勤」できないので、同僚の女が皮肉っぽく、「夜の女」 (belle-de-nuit) と植物の「昼顔」 (belle-de-jour) にひっかけてそう名づけたのだった。今年98歳になる「現役映画監督として世界最高年齢」というマノエル・ド・オリヴェイラは、このもじりをさらにもじり、夜 (nuit) ↓昼 (jour) ↓全日 (toujours) にしている。「全日勤務の娼婦」とは何か？ それは、おそらく「想像」のなかにしかない。

監督の年齢もさることながら、1967年のブニエルの『昼顔』で中年男を演じていたミッシェル・ピコリ (1925年生まれ) を引き出し、「38年後」のアンリ・ユッソンを演じさせている。さすがのオリヴェイラも、カトリーヌ・ドヌーブは引き出せなかったらしく、彼女が演じたセブリーヌ役には、ビュル・オジェを起用し、ドヌーブと似ていなくもない風貌に仕立て上げている。

もし、あなたが『昼顔』を見ていないとすると、この映画は、全編が70分ということもあり、これかが何かが起こるのかという期待をいだかせたまま終わってしまうかもしれない。が、『昼顔』を見ている者には、この終わり方はなかなか意味深なのだ。

「続編」は、当然、「本編」への一つの解釈を前提とせざるをえない。ブニエルの「本編」は、どこまでがセブリーヌの幻想で、どこまでが「現実」なのかがわからないようなシームレスな仕上げがどこされている。基本には、『悲しみのトリスターナ』 (Tristana/1970) と同様に、ブニエルが一貫して批判・揶揄してきた「ブルジョワ」の有閑階級の婦人が、退屈な日常のなかで夢みる幻想と見ることのできる仕掛けがあった。これは、最初と最後のシーンに出てくる馬車の鈴の音で暗示されていた。だから、セブリーヌが、夫の友人のユッソン (ミッシェル・ピコリ) にそそのかされて昼間だけの高級娼婦になるというシーンは、必ずしも「現実」ではない。だが、この『夜顔』では、それが「現実」で、ユッソンのためにセブリーヌが、必ずしも本意ではなかったことをしてしまったというような解釈を前提している。（ここでは一応そう言うておくが、そう簡単ではないことは後段で書く）。

そういう道に誘った男と30年後に再会するわけだが、コンサート会場でセブリーヌを見つけて、追って来るのはユッソンの方だった。彼女は逃げるが、別の日に、ぼったり骨董店のまえで会ってしまふ。映画の大詰めは、その二人が黙々と食事をするシーンであり、そのあとには表面上、何も起こらない。

ユッソンが、彼女を見失って入ったバーで、シングル・モルトのウイスキーをストリートで注文するが、ダブルで2杯も杯も飲むので、よく飲むなと思ったら、アル中になっているという設定なのだった。バーテンとのやりとりも面白い。彼に彼女が宿泊しているホテルを聞き出し、ホテルで部屋番号をフロントで聞き出すさりげないやりとりもうまく描かれている。

個室のあるレストランに彼女を招いたユッソンが用意したのは、まずシャンパン。少しのんだところで前菜が運ばれて来るが、ワインをつごとするウェイターをセブリーヌはおさえ、「このままシャンペンをいただくわ」と言う。食事は、老齡の2人らしく軽めで、その次にメインが運ばれ、そのあとはデザートとなる。2人のナイフとフォークの使い方が、それぞれにちがっていて面白い。

30年まえに愛し会った者同士が再会して、食事をするというのは、いささか違った前提がある二人。彼と彼女との会話は、一言一言「本編」への参照をうながす。

この映画が、先述のような「現実」を前提としていても、全体としては相対化されている。レストランでの食事のあと、セブリーヌが機嫌をそこねて立ち去ったドアにいきなり鶏が現われる。つまり、この映画自体が、ユッソンの「幻想」であつたかもしれないことが示唆されているのである。その「幻想」をつむぐ場所は、音楽会場でもいいし、バーで酒を飲み、近くの席にいた二人の娼婦とおしゃべりしているときでもいい。

ブニエールにおいて「幻想」は、ブルジョワジーの特権であり、それによって民衆支配をうながす元凶でもあつた。では、オリヴィエラは、この点に関しては、どうブニエールを継承しているのだろうか？ それは、セブリーヌが、夫の死後のいまでもリッチで、ブルジョア生活を享受しているらしいこと、他方のユッソンは、生活には困つてはいないが、孤独な「アルコール依存症」の老人であること、のなかで示唆されているかもしれない。しかし、その意味では、彼は、老いた人間のみが享受できる空想を楽しんだとも言える。

ブルジョワも自由ではなく、とりわけ女性はその「牢獄」のなかで「空想」によって仮の自由を得る。それが、『昼顔』のテーマでもあつた。しかし、その「空想」は、最後まで空想にとどまり、ブルジョワジーの「幻想」のなかに取り込まれていく。ユッソンの空想も、行き場がないことにおいては同じように見える。

(メディアボックス試写室／アルシネテラン)

2007年10月17日(2)

その名にちなんで (The Namesake/2006/Mira Nair) (シラ・ナイール)

一人の若者アシヨケ・ガングリー（イルファン・カーン）が、外国に行くことをすすめる老人と列車のなかで出会うが、その直後、列車は転覆。からくも助かった彼が、ニューヨークに行き、工学を学び、職を得て、故郷のコルカタに合いのために帰ってくる。それだけでも一本の映画ができるほどのドラマを手際よく見せ、結婚相手のアシマ（タブー）とのニューヨークでの生活シーンに移る。以後、彼と彼女が二人の子供を得、そして長男ゴーゴリ（カル・ペン）と妹のソニア（ノール・ラヒリ・ヴールヴリア）が生長する。親にとっては異文化、子にとっては生まれつきの文化のなかでの微妙な親子関係の描写が胸を打つ。そして子供たちの巣立ちと夫の突然の死のなかでアシマが選ぶ「余生」。まるで大河ドラマがあつかうような長い時間と、普通なら一人にしぼるはずの登場人物を描きながら、全く破綻を見せない。

時間のあつかい方が、実にユニークだ。加速したかと思うと、ゆったりとした時間のなかに登場人物を置く。視点も複数だが、アンサンブルプレイやグラントホテル方式とはちがう。アシヨケ↓アシマ↓ゴーゴリに移って行くように見えながら、単純に視点が移動していくのとはちがう。全体を展望するのではなく、登場する人物たちを共通に結んでいる流動的な場にカメラを置いているかのようなフレキシブルな視点。ここでは、「視点」という概念自体が意味をなさない。

観客は、だから、アシヨカの父親としての立場に身を置いて見ることもできるし、見合い結婚ののち、初めての土地ニューヨークで生活をはじめ、子供の生長に立ちあう女・母親としてのアシマの観点からも、故郷や同郷のベンガル系コミュニティとの関係をうざったく思っている「アメリカン・ボーイ」のゴーゴリの観点からも、この映画を見ることができる。もしあなたが、その誰かと似たような経験の持ち主であれば、少なからず身につまされるだろう。

視点は複数でシームレスなのだが、一番のウエイトはアシマに置かれている。見合い結婚をして、インドからいきなり（必ずしも自分の意思ではなく）ニューヨークで生活をはじめた彼女は、心細い。その感じがさりげないショットにあらわれている。ちなみに、経費の関係で、ニューヨークの室内シーンの多くはインドで撮られたという。出産で夢中の毎日がすぎたのち、子供たちが育っていくと、親は、突然、自分の子供が「異星人」であるかのようなショックを受ける毎日になる。まず、言語がちがう。ライフスタイルも、アメリカンだ。次第に、家庭のなかで対立が生まれる。

親たちは、故郷との関係をわずかに保つ同郷コミュニティの人々との関係を深めるが、子供たちは、それを避けようとする。この映画で、家にあがるとき、靴を脱ぐ習慣がある親たちと、すでに巣立ちしてしまったが、親の家を訪ねるときはそれに合わせる子供たちの微妙なズレがえがかれ、息子のゴーゴリに恋人ができ、親に会わせるといふ段になって、そのズレがあらわになる。むろん、インド系の男を恋人に選んだアメリカ女のマクシーン（ジャシンダ・バレット）は、インドの習慣に合わせようとするが、どこかで無理が出てくる。このへんの描写も説得力がある。

マクシーンとの破局ののち、ゴーゴリは、母親のはからいもあって、かつて親のすすめに従って一度だけ見合いをしたことがある幼なじみのモウシュミ（ズレイカ・ロビンソン）と再会する。そして、長いパリ生活ですっかりイメージの

変わった彼女にすぐさま惹かれ、結婚する。しかし、同郷の男と結婚した彼女は、逆に、「西欧的」なものへの「郷愁」を深め、パリ時代の恋人とよりをもどしてしまう。

夫の急死のあと、アシマは、故郷に帰り、もともとやっていた伝統楽器の演奏に専念するところである。この映画は終わるが、「もとにもどる」という生き方を選んだアシマにだけ、監督のナールは、力点を置いているわけではない。まして、それがベストだなどと言おうとしているわけでもない。それぞれの生き方がこの映画では描かれている。

アシマのような、成人までの期間をインドで過ごした人間は、故郷を忘れることはできないかもしれない。が、そういう親にとつての「新世界」で生まれた第Ⅱ世代にとつては、むしろ、「故郷喪失」（ホームレスネス）こそが、いちばん自然なことかもしれない。ナールがこの点を強調しているわけではないが、少なくとも、原作者のジュンパ・ライヒはそう考えているようだ。

アショケが自分の息子に「ゴーゴリ」という名をつけたのは、彼がゴーゴリの『外套』を愛読していたからであり、それを列車のなかで読んでいたときに事故に巻き込まれ、おびただしい死者のあいだで倒れていたとき、手に握りしめていたその本のページが目印になって、救出されたからだだった。しかし、ゴーゴリというインドともアメリカとも無関係な名前のために、息子は学校でからかわれたりする。が、この名前は、ゴーゴリ自身がロシアとの関係でそうであったように、「故郷」を喪失した名前なのだ。アショケは、表面上、故郷との関係を維持しはしたが、自分自身としては、「故郷喪失」の道を選び、そして、暗黙に、自分の息子に、「故郷喪失」こそこれからの時代を生きるよりどころなのだと示した。

さて、こういう風に考えてみると、果たして、ミラ・ナールは、ジュン・ラヒリの「故郷喪失」性を原作に見合った強度で映画化しているかどうか、若干疑わしくもなってくる。というのは、終盤でアショカとアシマの子供たちは、故郷と自分たちとの関係の深さを実感したかのような表情をするからだ。このあたりは、この映画をもう一度見、さらにジュン・ラヒリの原作を読んでからでないと、明言はできない。あなたの意見が聞きたい。

（20世紀フォックス試写室／20世紀フォックス）

2007年10月23日

北辰斜めにさすところ (Hokushin nanameni
sasutokoro/2007/Kouyama Seijirou) (神山征二郎)

力作ではあるし、スポーツサークルにコミットしたことのある者は、「良き時代」はかくありという感をいだくかもしれない。が、わたしのように、集団行動を嫌い、群れることを避けて生きてきた者には、全くの別世界に思える。それどころか、この映画で「美しきもの」として描かれているメイトシップ（映画ではこういう言葉は使っていないが、オーストラリアではかつて男同士の友情を mateship と呼び、賛美した）こそが、子供時代からある一定の年齢まで（つま

り俺は俺でやるからと居直ることができるようになる年齢まで」わたしにうざったさを覚えさせ、ときには脅しをさえ感じさせる元凶だったような気がする。

あくまでも映画であるから、こういう世界があったのだと受け取ればそれでいいのだが、プレスへの解説にあるような、この映画の例を一般化して旧制高校という教育制度を礼賛するような姿勢に接すると、おいおいちよっと待てよと言いたくなる。どんなことでも過ぎ去ったことは美しい。が、実は、この映画が描いているような「旧制高校的」な集団性（かつてわたしは、それを「banzai-activity 万歳集団性」と名づけた）が日本を戦争へ動員したのではなかったか？

この映画が描く九州の旧制第七高等学校の野球部のメンバーたちが見せるメイトシップは、たがいに信じ合い、助け合い、いささか干渉しすぎでも「うるわしい」関係であるかもしれない。しかし、この結末、一丸となって行動を起こすことをよしとするエートスと情念とは、日本の軍隊とシームレスにつながっているものだと思う。かつて高度経済成長期の会社が、運動部出身の者を好んで採用し、実際に彼らが「猛烈社員」として社運を広げた一面があったように、旧制高校的なメイトシップは、体制にも役立つのである。

一言で言えば、この映画が称揚する「集団性」はもう古いのだ。プレスの「解説」は、書く「旧制高校」には、豊かな自由があった。純真な理念と、偽善や虚飾を排する誇り高き精神があった・それは、『学歴』という功利性でしか教育を計ろうとしない現代社会において、もっとも見つめ直すべき必要があるものではないだろうか」、と。じょうだんではない。もし「旧制高校」的制度のなかに「自由」があったとしたら、それは、**にもかかわらず**あったのであって、それ自体は、きわめて権威主義的なものだった。それは、いまでも、運動部やサークルや古い体質の組織に残っていて、害をなしているものだ。

誤解を避けるために言うておくと、わたしは、いまの教育制度がいいと言っているわけではない。こういう古い集団性をノスタルジックに持ち出せば、いまの仲間意識はずたずたで、そこには「信頼」も「友情」もないかのように見えるだろう。が、一見ばらばらの個（理論的には、自律した自由な個になりえる個）を不自由さのなかに閉じ込めているのが、「万歳集団性」にしがみつく老人やその（若いくせに）同調する族（やから）たちが作り、施行する制度や規則なのだ。

この映画のおおまかな構造（必ずしもよくある回想形式で作られてはいないので）は、かつて九州熊本旧制第七高等学校の野球部でエースをつとめた上田勝弥（三國連太郎）が、その高校時代から学徒動員で仲間を失う戦争の時代を回想するという形式をとっている。上田には、いまでは、息子（林隆三）夫婦と孫（林征生）がいる。三國は、かなりの部分、『釣り馬鹿』シリーズの鈴木社長・会長とあまり変わらない演技（他の仲間を演じるのは、北村和夫、神山繁、滝田祐介、坂上二郎、織本順吉など、鎗々たる出演者）をしているが、さすがは三國、戦地で死んだ級友を思うときに言葉をつまらせるような演技では他の追従を許さない。

映画のオープニングは、七高のリーダー役的な草野正吾（緒方直人）が、松明を大きな輪を作って取り囲む生徒たちの中心に立ち、大太鼓を叩き、昂じては太鼓の上に乗って扇動し、みんなが雄叫びをあげながら踊るシーンである。一

体、このどこが「美しい」のか？ わたしには、何とも、日本の悪しき集団性的小モデルを目の当たりにした気しかなかった。

草野がいい例だが、彼は、いつも木刀のようなものを持ち歩いている。剣のつもりなのだろうか？ 「俺らは武士だ」というつもりなのだろうか？ これも気に入らない。ふと見ると、生徒の全員が棒を持っているので、何じやこりやと思ったら、それは、みんなで山登りをしているときのシーンなのだった。

黒澤明の『まあだだよ』（1993年）は、旧制高校ではなくて、大学のメイトシップではあるが、旧制高校から続いたメイトシップを描いている。こちらは、東京の学生たちのせいかな、この映画のなかでくりかえし出てくる「蜚カラ」臭は薄い。しかし、男でかたまる点では同じであり、それが歴史的にも「傾向的事実」（個々に見れば色々だが、傾向としてそうだということ）だったからだが、黒澤も、そういう集団性をなつかしんでいるように見える。ただし、ここでは、そうした集団性が、師をうやまうという方向でとらえられている点がちがう。

『北辰斜めのさすところ』の場合、緒方が演じる人物が突出するが、といって、彼が仲間を統括しているわけでもない。いじめや「可愛がり」をするわけでもない。ある意味では、自然発生的に仲間同士が信じ合っているようなところはある。そういうものは、たしかにいま希薄になった。しかし、それは、そういう「つましい」信頼が場を移したということであって、フェイス・トゥ・フェイスのフィジカルな関係のなかでは作られにくくなったということだ。逆にいえば、いまそういうものは、リモートな、「トランスローカル」な関係のなかでは可能だし、むしろ、そういう場のなかでこそそういうエートスや情念が重要になっているということでもあるかもしれない。その点で、上田勝弥の孫（林征生）が、進学する大学を熊本大学（旧七高）にするというくだりは、あまり新味がない。熊本にだって、もうそんなものは存在しえないのだから。

大詰めの「七高野球部 創立百周年記念試合」のために、スペインのアンダルシアからに里帰りするかつての仲間（滝田裕介）がいるが、そういう人物がスペインでどういう生き方をしているかである。かつてのメイトシップをどういかなかったかだ。そういうえば、先日ウィーンからの帰りの飛行機のなかでいっしょになった30代のスペイン人は、アンダルシアの出身で、小児科の医者だとのことだった。彼は、浅草に東京滞在のホテルを取った理由として、（ネットで調べた勘で）浅草が一番東京でアンダルシアと気風が似ているような直感をいだいたからだという。本当かね？

（シネカノン試写室／東京テアトル）

2007年10月24日（1）

牡牛座 レーニンの肖像 (Taurus/Telets/2001/Aleksandr Sokurov)
(アレクサンドル・ソクーロフ)

2001年発表の「古典」的作品だが、わたしはまだ見ていなかったもので、見た。「大作」ではないが、ロシアの官僚制の雰囲気鋭くとらえている。

言わずもがな、『モレク神』(Molokh/1999)、『太陽』との三部作の一つ。プレス所収のインタヴューのなかで、ソクーロフ監督は、こう言っている——「こ

の3部作は、20世紀を描いた映像です。これは、人間の苦悩、迷いの百科事典、数百万人の人生を破滅に追い込んだ権力の値段（代価？）です。主たる責任は指導者ではなく、人民の中にあることを私は確信します」。

しかし、三部作が描くように、その「指導者」たちの晩年は、指導者としては「なさけない」状態に陥る。こんな人間を「国民」は「指導者」とあおいできたのか、と思わせる描き方が三部作の基本だ。が、問題は、「人民」も「国民」も、そのことを知らされていなかった。知るすべがなかった。世間から隠蔽する力が働いたからであり、そういう操作をした人間たちや機関があったからである。

ブレヒトは、戯曲『ガリレイの生涯』のなかで、弟子のアンドレアの「英雄を持たない国は不幸です」というせりふに對して、「いや、英雄を必要とする国は不幸だよ」というガリレイのせりふを對置している。ソクローフがインタヴューのなかで言っている「指導者」は、「英雄」と同義である。その意味では、レーニン、ヒトラー、ヒロヒトを「英雄」に持ちあげた責任の多くは、彼の言う「人民」にもある。

では、「人民」とは誰か？ 個々人を一般化した抽象概念が「大衆」、「人民」、「国民」だ。その各論的表現として、「視聴者」や「読者」といった抽象概念がある。これらの語は、それが一般的抽象概念であるかぎりで、みな同じ「顔」をしており、個々人はすべて「他人ごと」（ひとごと）として責任回避できる。これは、組織やマシシステムのディレンマだ。統合をやめれば、つまり組織化（その最大の抽象概念として「国家」がある——いや、「地球」というもつと大きな抽象概念もあるか）をしなければ、「国民」も「大衆」も「視聴者」も存在しない。が、そこまですべてを個別化してしまう覚悟は誰にもないし、いま存在する組織を解体してやりなおすこともできない。

映画の冒頭は、重苦しい音楽と青緑がかった霧が立ち込めたような映像ですべてを予感させる。このトーンは最後まで続く。ロシア革命の「指導者」、「世界初の社会主義国家」ソ連建国の「父」ウラジミール・イリイチ・ウリヤノフこと「レーニン」（レオナード・モズゴヴオイ）は、脳梗塞の何度目かの発作を起こし、別荘で療養している。妻クループスカヤ（マリーヤ・クズネツォーヴァ）と妹（ナターリヤ・ニクレンコ）がいつしよに住んでいるが、病人をもてあましている。ドイツ語が母語らしい主治医は役目上の仕事をするといった雰囲気。警護の兵士は、警護するというよりも、レーニンを監視し、新聞を読もうとすると取り上げる。ほぼ軟禁状態のレーニン。その日常が90分にわたって描かれる。ここには、『暗殺・リトビネンコ事件』でも感じられた、ロシアの組織全般に霧のようにたちこめている独特の官僚制の特質が感じられる。

認知症的な記憶喪失にくりかえし襲われているらしいレーニンは、「正気」にかえったとき、自分のまわりにある「贅沢」な環境に疑問をいだき、「人民が飢えているのに、こんな贅沢をしている」ことは許されなれないと思ひ、テーブル上の食器をステッキでなぎ倒す。そのステッキは、少しまえ、スターリン（セルゲイ・ラジューク）が言い訳をしながら届けてきたもの。「本当は、中央委員会の公式的なプレゼントにしたかったのだが反対する者（トロツキー）がいて」とレーニンに、トロツキーへの反発を誘導する暗示的言い訳をする狡猾さを忘れない。

映画のなかのレーニンは、くりかえし、ポール・ラフオルグの名を挙げる。マルクスの娘ローラと結婚したフランス人の医学生であったラフオルグは、マルクスの思想から、「怠惰」の積極性を引き出した。マルクスの周辺の人でフェミニズム的意識を持つ数少ない人間でもあった。レーニンは、妻のクループスカヤとともに、1910年にラフオルグ家を訪ねている。このとき、レーニンは、「マルクスの娘」を見て、「父親の面影を探した」と書いているらしい。このラフオルグ夫妻は、この翌年に心中する。ラフオルグが残した手紙には、以前から「3歳になる前に死のうと決めていた」という。このへんの話は、フランソワーズ・ジル『イエニー・マルクス「悪魔」を愛した女』（幸田札雅訳、新評論）で読んだ。

ロシアの官僚組織のいやな側面をわたしは経験したことがある。それは、10年ほどまえのことだが、モスクワのアレクセイ・イサーエフとオルガ・シシュコらが、「ダダ・ネット」の主催で「トラッシュ・アート」の集まりを計画し、わたしを招待した。招待状が来て、ロシア大使館からビザ発給の書類のFaxが入るから、それを持って、大使館に行ってくれというメールが来た。しばらくしてFaxが入ったが、なぜか、1ページの半分しか、文字が印字されていない。そこで、大使館に電話すると、たらいまわしにされた末、担当者が出て、もう一度送ると約束した。が、2度目のものと同じように半分しか印字されていない。再度電話したが、その返事は、こちらのFaxが壊れているのだという強硬な態度。で、業を煮やしたわたしは、狸穴の大使館にそのFaxを持っておもむいた。が、誰もいない窓口でしばらく待たされたのちにあらわれた大柄の女性は、その紙を一目見るなり、「不完全な書類」だから受け取れないと言った。それは、そうである。そこで、事情を説明すると、しばらく奥に引き下がり、しばらくして出てきて、「あなたのFaxが壊れているから、直してから連絡しなさい」と言う。すったもんだしているとき、日本の旅行業者らしい人間がパスポートの束を持ってやってきて、窓口に出す場面が何度かあったが、彼らはすんなりと（係官も笑顔で）手続きを済ませている。詳細を省略し結果を書くのと、要するに、業者を通せば簡単にビザが発給されるが、直接の申請（原則的に無料）は、その過程で色々な「陰謀的」障害（？）が生じ、結局、個人は、わけのわからない組織の壁のまえに立たされて、にっちもさっちも行かなくなってしまうのだ。結局、わたしは頭に来て、招待をキャンセルし、慌てたオルガがモスクワから電話して来て、「大使館にも連絡したから、問題ない」とのことだったが、いやな予感がしてとうとう行かなかった。

（松竹試写室／パンドラ）

2007年10月24日（2）

ボーン・アルティメイタム (The Bourne Ultimatum/2007/Paul Greengrass) (ポール・グリーングラス)

『ボーン・アイデンティティ』のエンタテインメント性が、『ボーン・スプレマシー』で、意外と、911以後の政治的気分を微妙に取り込んでいることがはつきりしたが、本編は、まさにブッシュ政権が、イラク戦争の泥沼に落ち込んでいくのと全く同じロジックを、はつきりと批判的にえがいている。

そういうマシンのような官僚的人物を演じる役者に、あの『グッドナイト&グッドラック』で反官僚主義的な人物を演じていたデイヴィッド・ストラザーンを持って来たところがいい。彼の対照的な演技の切れ味を見ることができるといっただけでなく、一見すると悪くはないように見える、組織のなかの人間の悪がより鮮烈に見えてくるという効果が出るからである。

ジェイソン・ボーン（マット・デイモン）がねらわれる秘密をかぎつける『ガーディアン』紙の記者サイモン・ロスを演じるパディ・コシダインは、わたしには、『イン・アメリカ』でついでにない男を演じていたイメージが刷り込まれていたもので、このロスがあつさり殺されてしまったので、何か気の毒な感じがした。いつも殴られてばかりにいる役の俳優を「気の毒」と思うのと同じ。

映画では、ニューヨークのCIA支局は、105 East 40th Streetのビルの中にあることになっている。街中にカメラを配置し、その信号がそこで取れるようになっており、ボーンはその監視カメラに追われる。ボーンを「洗脳」した「ブラックブライアー・プロジェクト」の「本部」は、415 East 71st Streetにある。ただし、マーク・ウエルボーンの猛烈面白い記事「The Truth About Real Estate in *The Bourne Ultimatum*」<http://www.4mat.com/415-East-71st-Street-is-the-Real-Location-of-the-Bourne-Office/>、ファースト・アヴェニュー沿いのアパートメント・ビルディングであって、映画で使われた建物は、60 Lafayette Street（ラファイエット・ストリート）の「ファミリー・コート」ビルだという。これは、チャイナタウンの近くで、映画の住所とは南北が逆の場所にある。

かつて『マックス・ヘッドルーム』で、街のあらゆる場所の監視カメラをハックし、追跡映像をキャッチするというシーンが、新鮮に描かれたが、そのときは、あくまでも「未来」的なドラマのなかの話だった。が、いまでは、監視カメラがいたるところになり、そして、それらがネットワークにつながっていたりも

するわけだから、その信号をハックしたり、連結したりすることは、理論的には難しくない。広場や駅の構内では、実際に行なわれていることでもある。

ストラザンもジョン・アレンもジュリア・スタイルズも、こんなに「深刻」な顔をどうやって演技づくりしたのかと思わせるほど力がいっている。だから、最後のシーンで、テレビのニュースを聞いて、スタイルズが、それまでの「真顔」をちよつと崩すところが何ともいい感じだ。

(東宝東和試写室／東宝東和)

2007年11月05日

イースタン・プロミス (Eastern Promises/2007/David Cronenberg) (デイヴィッド・クローネンバーグ)

ベルリンの帰り、トランジットでヘルシンキに一泊した。街を歩き、おいしい夕食を食べたが、ベルリンより一時間進んでいるのでまだ眠れそうにない。映画館の前を通りかかったので入ってみた。ヘルシンキでは、ドイツやフランスとちがって「外国」映画は、日本同様に字幕がつく。看板を見て、英語の映画を探したら、クローネンバーグの新作が30分後にはじまることを知った。待っているあいだ、ロビーでPDAをオンにしたら、フリーのWiFiが作動していて、ネットにつながった。iMdbを見てみたら、ユーザーの評価が8.0ついていた。最近のiMdbの評価はあてにならないが、7.0以上の場合、そうまちがいはない。

冒頭から残忍な殺しのシーンがある。理髪店で男が殺されるのだが、このシーンは、ハリウッド映画が描く一連のマフィア映画を思い出させる。つまり、これは、これから始まるのは、「クリシェ」なのだよという暗示でもある。見ていくにつれて、この映画が、『ゴッドファーザー』に似ていると思ったが、それも意図的な「クリシェ」である。まちがっても、ロンドンにおけるロシア移民・亡命者たちの現実と重ね合わない方がいい。とはいえ、『ゴッドファーザー』が一つのすぐれたフィクションであると同時に、ニューヨークにおけるシシリア・マフィアの一つのパターンを映像化したのと同じように、ロンドンのラッシャン・マフィアのある種の傾向と拮抗する要素がないとはいえない。

身体・肉と機械との関係に執着してきたクローネンバーグだが、近年、そういう部分は、補助的となり、ある種「古典的」なスタイルになってきた。この作品でも、傷口の描写や、生まれたての赤ん坊の血だらけの姿とかに往年のクロネンバーグらしさが出ているが、全体としては、これがクローネンバーグ?と思われるようなトーンで撮られている。その分、観客は、映画があつかっている固有名詞的「現実」の方に関心が向いてしまうが、全体がクローネンバーグの「シミュラクラ」だと思えがいい。彼は、『ビデオドROOM』(1983)のような作品では、ある「現実」の「シミュラクラ」が形成される現場を描くことに執着した。それは、『クラッシュ』(1996)と『イグジステンツ』(1999)あたりまでは続いたが、『スパイダー』からははっきりと変わった。

注目すべきは、ロシアマフィアの「運転手」役ニコライのヴィゴ・モーテンセンと、マフィアのゴッドファーザー的存在の Semyon (アーミン・ミュラー・スタール)の「馬鹿息子」キリルを演じるヴァンサン・カッセルの二人が、これ

までとはかなり異質の演技を見せることだろう。モータンセンは、旧ソ連からのイギリス亡命者であり、古いマフィア組織の屈從的な組員であり、粗野で残忍な命令を黙って行使しながらも、繊細な神経の持ち主であるキャラクター、ニコライを見事に演じている。カッセルは、甘やかされて好き放題に育ち、ニコライを自分の言いなりになる「子分」にして「愛人」としてあつかう手のつけられない危険な男を迫真の演技で演じている。人のあいだには、非常に屈折したゲイ関係がある。

アーミン・ミュラー・スタールは、似たような役柄をコスタ・ガブラスの『ミュージック・ボックス』で演じていた。ハンガリアでナチに協力して多数のユダヤ人を殺害していた過去を隠し、ニューヨークに亡命して、「善良」な父、祖父を演じている男の役だ。それを、ジェシカ・ラングが演じる娘が苦慮の末、糾弾する。その意味では、クローネンバーグは、ここでも、ある種のパターンを踏んでいる。東欧からの移民（亡命）者、「穏健」な表情のレストランシェフ兼経営者とロシアマフィアのゴッドファーザーという影の顔。その姿を見たとき、『ミュージック・ボックス』の父親役を思い出したので、その予測的なイメージが裏切られないのに、逆に驚く。クリシェの創造的利用？

最初、ロシアマフィアたちと全く縁のないアンナ（ナオミ・ワッツ）が、Semyonを訪ねたのは、病院に担ぎ込まれたロシアの亡命者と思われる女が、女兒を産み落としたまま死に、そのハンドバッグにSemyonの店の名詞が入っていたからだ。その女の遺品に日記があることをアンナがSemyonに告げると、彼は、親切な表情で、自分が訳してあげると約束する。しかし、彼に渡した日記のコピーを叔父に見せると、ロシア語が読める彼は、その驚くべき内容を教える。

映画のなかで、アンナの叔父がKGBであったことがわかる。ニコライがFSB（ロシア連邦保安庁）と関係があったことも示唆される。だから、秘密を知りすぎってしまった叔父を殺せとSemyonに命令されても、ニコライは、KGBとFSBとの類縁関係のよしみで彼を殺さない。「現実」への逆照射は意味がないとしても、こういう場面を見ると、いまロンドンに吹き溜まっているロシア人たちのあいだには、そうしたさまざまな屈折があり、そういう屈折のなかで、『暗殺・リトビネンコ事件』も起きた。

ロシアマフィアが行きつけの「サウナ」でモータンセンが見せる殺し屋との格闘シーンは、「ありえない」という批判もあるほど壮絶だが、これは、スタントなしに撮られたという。

(Kinopalatsi/Helsinki)

2007年11月13日（1）

ペルセポリス (Persepolis/2007/Vincent Paronnaud/Mr.jane Satrapi) (ヴァンサン・パロノー、マルジャン・サトラピ)

ブッシュ政権が敵視しているイラン。アメリカはイラン攻撃を虎視眈々とねらっているかに見えるが、ここにある複雑な屈折をこの映画は、実に平明にわからせてくれる。『ハーフェズ・ペルシャの詩』とあわせて見ると、後者のわかりにくさが解消されるだろう。イランという国を知る意味でも役に立つ。

イスラム諸国の問題は、単にアメリカの強権だけに由来するのではなく、それ自身がすぐれて²⁾「多様」であるところからも来る。とりわけイランの問題は、ペルシャと名のついていた「世紀にゾロアスター教（拝火教）からイスラム教に改宗したことが大きな問題としてある。ハーフェズの詩にあるように、ゾロアスター教とイスラム教との矛盾がいまに引き継がれている。

自信にあふれているアート作品というものがある。それは、作品のテクノロジーの側面とそのコンテンツとが「分業」のおもむきを感じさせず、前者と後者とがシームレスに連関しあっているような作品である。むろん、映画であるから「分業」なしには成立しない。この映画も、イラストレーター（ヴァンサン・パロノー）をはじめとし、アニメ工房や3Dスタジオが関わって出来上がった。が、監督のマルジャン・サトラピ自身の自伝にもとづく「グラフィック・ノベル」をみずから映画化している点で、その一貫性と自信にあふれた安定感が比類をみない。それが、深刻な事態を描きながらも、随所にただようユーモアの源泉になっているのだと思う。

映画は、中年に近い年齢のイスラム系の女性が、パリのオルリー空港（中近東とのアクセスが多い）で出国するか否かを迷っているシーンからはじまり、結局、彼女は、空港をあとにする。パリにとどまるわけだ。これは、マルジャン・サトラピ自身が経た経験でもあった。空港での逡巡のあいだに、彼女の過去がフラッシュバックする。1978年に9歳のマルジャン。彼女の祖父は反シャー・パーレヴィイの活動家で、処刑された。叔父のアヌーシュも活動家で投獄されたが、1978年にシャーの独裁政権が倒れたので、解放され、マルジャンの家に同居することになった。つかのまの自由の時代だった。しかし、1980年にはイラン・イラク戦争が勃発し、国内も「反動化」が始まる。叔父も再び捕らえられ、処刑されてしまう。彼女の身を案じた両親は、彼女を混乱のテヘランからウイーンのカンリック校に留学させる。だから、マルジャンは、その青春期をウイーンで送ることになる。故郷にはなかった自由な空氣のなかで恋を経験し、失恋も経験する。生活費もつきて、故郷にもどったマルジャンは、1982年にテヘラン大学に入學し、イスラムの慣習に抵抗しながら父、母、祖母と生活し、同郷の人と恋におち、結婚する。が、彼女が、結局、パリに旅立つことになったのはなぜか？ここが、この映画が秘める現在のイランへの批判である。

日本の「戦後」（1945～1955年）も、ソヴィエトも、ニカラグアも、どこでもそうだったが、変革と「革命」の時代は長くは続かない。本当のところ、真に解放的な時間が飛躍的な流れのなかで持続するのは、1週間ぐらいかもしれない。イランの場合、それは、1978年だった。わたしは、当時、イランのパーレヴィイの失墜をニューヨークで知った。イラン出身の学生たちも祖国の民主化のビラをまき、シャーの国外逃亡後、帰国する者が続いた。この映画で叔父が幼いマルジャンに話して聞かせる形で説明されるが、アメリカの石油利権のたくらみのなかでパーレヴィイは、権力を掌握した。しかし、王朝政権の失墜後に成立したイラン・イスラム共和国は、結局、宗教国家的な方向に進み、「共和国」としての自由や民主主義は封じられた。その意味で、イランにおける「革命」は、1978年から1979年にかけての約1年間だったと言えないこともない。

「イラン革命」は、パリに亡命していたホメイニ師のリモート・コントロールと師の帰国なしには実現しなかったかもしれないが、その後の「宗教国家」へ

の動きは、ホメイニ師の存在に起因する。この映画では、このことには言及されていない。それは、ある意味でタブーだからだ。

しかし、イランの宗教国家化は、イラン「革命」を阻止しようとするアメリカが、イラクのフセインを指示し、イラン・イラク戦争を誘発したこと、それから、ソ連がアフガンニスタンのイスラム勢力を叩くために侵攻をしたこと、これらが起こらなかったなら、別のものになっていたはずだ。つまり、イランの非「共和国」化は、当時の超大国に責任がある。
(映画美学校第2試写室／ロングライド)

2007年11月13日(2)

エリザベス・ゴールドデン・エイジ (Elizabeth: The Golden Age/2007/Shekhar Kapur) (シエカール・カプール)

試写のまえに、コミック風にアレンジされた「ノーモア映画泥棒」キャンペーン映像がながされる。むかしのヴァージョンもいやだったが、こういう映像を試写会で何のために流すのだろうと思う。ちなみに、海外の映画館では、この種のクリップを見たことがない。たまたまわたしが行ったところがそうだっただけかもしれないが。ということは、日本発信の海賊ビデオが多いということなのか？ 事実は、万が一のためのアリバイ作りとして流しているような気がする。

エリザベス一世 (1558～1603) を演じるケイト・ブランシェットはすばらしいし、わたしはこの女優が好きだが、うーん、副題になっている「ゴールドデン・エイジ」からもうかがわれるこのイングランド万歳はなんだろう？ イギリスといっても、イングランドだけがすべてではない。この映画でエリザベスの暗殺をくだてたとして死刑に処せられるメアリー・スチュアート(サマンサ・モートン)が立てこもるスコットランドもある。そして、スコットランドをイングランドが屈服させたことも事実である。しかし、そのことをいま、このような形で一面的に描くことの意味は何なのか？ とりわけ、この映画をスコットランドの人たちはどう見るだろうか？

言うまでもなく、この映画は、同じ監督による『エリザベス』(1998)の「新ヴァージョン」である。前作では、イングランド女王メアリー一世によってエリザベスはロンドン塔に幽閉されており、そこから彼女が巻き返しをはかるが、本作は、エリザベスが実権を掌握し、王権の正統を主張するスコットランド女王メアリー・スチュアート(サマンサ・モートン)を軟禁状態に置いている。本作ではエリザベスに忠実な宰相的位置にいるフランシス・ウォルシンガム(ジェフリー・ラッシュ)も、前作ではエリザベスが迎え入れるのだった。前作の方が、スペイン／スコットランド／カトリック対イングランド／プロテスタントの込み入った相剋が詳しく描かれていたように思う。今回は、新世界開拓に情熱を燃やすウォルター・ローリー(クライブ・オーウェン)とのラブストーリーに焦点があてられる。

ローリーとエリザベスとのあいだに映画のようなラブストーリーがあったかどうかはわからないが、彼がエリザベスの宮廷の「寵児」であり、エリザベスの侍女のベス・スロックモートン(アビー・コーニッシュ)と「秘密結婚」をした

こと、「国家と結婚する」と宣言したエリザベスにちなんで、彼が探険・開発したアメリカ東海岸の土地を「ヴァージニア」と名付けたこと、アメリカからイギリスにタバコをもたらし、はやらせたことも事実らしい。しかし、エリザベスの死後は、新王ジェームズ1世への陰謀を疑われて投獄されるが、したたかにも、そこで『世界史』(1601)を書いた。だから、彼の肩書は、航海士、延臣、軍人、歴史家といった多岐にわたる。が、最終的にローリーは、刑場の露と消えるのである。その才能、美貌、波瀾の人生は、ドラマにはうってつけだが、では、なぜ、前作の『エリザベス』ではちらりとも登場しなかったのだろうか？

ブッシュ政権のイスラム勢力との対立は、プロテスタント的なキリスト教勢力のあせりのようなものを感じるが、21世紀は、旧来の意味での宗教勢力から、もっと別の「ネットワーク」的とも言えるべき勢力が世界を支配する時代への過渡期である。スペイン／カソリックの時代からイングランド／プロテスタントの時代への過渡期がこの映画で描かれるが、それが「ゴールデン・エイジ」であったときはすでに終わりつつある。イギリスに関していえば、ブッシュとブレアとが連携を保った時代がその切れ目だった。その意味で、イギリスをこの『エリザベス・ゴールデン・エイジ』から、ステイヴァン・フリーアーズの『クイーン』との、端緒と終末のとスパンのなかで見ると面白い。

おそらく、人は、いま、漠然とであれ、電子ネットワーク(インターネットにはかぎらない)を暗黙に信仰し、狭義の「宗教」とは儀礼的につきあっている。そういう変化の反動として、旧宗教の内部で原理主義が反動的に登場する。しかし、どんな原理主義も、(アーミッシュのように、近代以後のテクノロジーを拒絶して、ささやかにつつましく暮らすのでもなければ)電子ネットワークを無視することができない。むしろ、電子ネットワークのなかで、かつてのカソリック対プロテスタントのような対立・抗争が起きており、そちらの方が、本当は、ブッシュとイスラム勢力との対立より重要であり、実は、前者の対立・抗争が、あたかもブッシュとイスラム勢力との対立であるかのように見えるだけなのかもしれない。だとすれば、「電子ネットワーク」勢力の「ゴールデン・エイジ」はすくなくにはじまっているのか、それとも、いまは、まだ混迷の時代なのか？

(東宝東和試写室／東宝東和)

2007年11月14日

アメリカン・ギャングスター (American Gangstar/2007/Ridley Scott) (リドリー・スコット)

連日の東宝東宝東和試写室。今日は、市ヶ谷駅からタクシーに乗る。早く行かないと席がなくなる気がしたからだ。乗ったタクシーは、番地を言っても交差点の名前を言っても、場所を知らないのだからいらす。ちゃんとナビゲイターを積んでいるのだが、現在地しか表示せず、行きたい場所をチェックするには停車しなければならないという。何のためのナビゲイター？

今日は、距離を置いて見たかったので、最後列に座る。が、途中から座高が他の人より10センチぐらい高い人がまえに座り、後悔した。似たような経験を何度もしているが、何年たつても同じことを経験するところを見ると、映画というのは、こういう要素を含めて映画である考えなければならないのだろう。今日

はわたしが最後列だから後ろの人はいないが、これが中間の席だったら、わたしの後ろの人は、わたしが当然背伸びして見るから、もっと背伸びして見なければならず、困ったことが後ろまで伝染する。

1960年代から70年代にかけて、ハーレムを中心に新手のヘロイン売買で頭角をあらわしたフランク・ルーカス（デンゼル・ワシントン）。対するは、いかにも60〜70年代的な生き方（要するにすぐやっちゃまう）の私生活とは裏腹に法を厳守し、フランクを追いつめる刑事リッチー・ロバーツ（ラッセル・クロウ）。実話にもとづく物語であり、いまだは出獄しているルーカスと、弁護士に転身しているロバーツが映画に協力しているという。なかなかいいタッチの仕上がっている。

同じ名前で出てこななくても、事件や人物が、『フレンチコネクション』、『セルピコ』、『プリンス・オブ・シティ』などと重なっているのがわかる。この映画でジョシュ・ブローリンがなかなかいい味で演じる「悪徳刑事」トルーポは、最後に自殺するが、たしか、『プリンス・オブ・シティ』には、似たシーンがあったような気がする。この際、このへんの「刑事もの」をまとめて見直してみたい。

映画のなかで、刑事のリッチーがユダヤ系であることがわかるが、この時代の「警官汚職」と「汚職摘発」の背後には、単に犯罪と法の正義との対決という単純な図式ではなく、イタリア系（そのなかでもシリア系マフィアとそうでないマフィアや非マフィア）、ユダヤ系、アイルランド系、アフリカン・アメリカン等々のあいだの「民族闘争」（エスニック・コンフリクト）があった。つまり、一方で「悪」がエスカレートし、それにまんがならなくなった「正義」の人々が立ち上がった（そういう面もむろんあるが）というのではなく、黒人の公民権運動のような少数民族の人権獲得の動き——それもシステムのゆらぎのなかから生まれた——があり、アメリカ社会全体が、小単位同士で連帯したりぶつかりあったりする状況が生まれ、そこで、システム全体としてある種の「自己組織化」を起こし、その現象の一つとして「警官汚職」／「汚職摘発」があらわになるのである。

60〜70年代にかけてあらわになるこれらの事件は、アメリカ社会の構造変革と密接な関係がある。古い組織から新しい組織への過渡期現象だったのだ。フランクが、ベトナムの米兵たちが純度の高い麻薬を手に入れやすい環境にあることに注目し、東南アジアから直接麻薬を輸入し、それをニューヨークで安く販売することを思いつく。それは、ビジネスとしては、新しかった。しかし、その売買にあたっては、兄弟や親戚の血のつながりを重視し、一族を田舎から呼び集め、マフィア的なファミリーを形成する。これは、組織作りとしては古い。対する刑事リッチーは、血縁よりもコラボレイションを重視する。麻薬捜査を彼に依頼したのも、地方検事のルー・トバック（テッド・レヴィン）だ。妻（カーラ・グギノ）はいるが、彼女とは、離婚訴訟でもめている。ミス・プエルトリコ（ライマリ・ナダル）と結婚し、母親（ルビー・デュー）と一族ともども豪邸に暮らすリッチーとは対照的だ。

『トレーニングデイ』の評で書いたが、デンゼル・ワシントンは、「善玉」と「悪玉」との明確な区別がつきにくいキャラクターを演じるのがうまい。この

作品も、ワシントンのそういう特性をいかしている。マフィアは、「近代的」組織から見ると「悪」だが、前近代的なファミリアルな関係のなかでは、有効に機能を発揮している。小ブロックをマフィアが支配することで、「秩序」が維持されたりする。フランクは、純度の高い麻薬を安く売るという点では、「良心的」である。

フランクは1975年に捕まり、70年の重刑を受けるが、麻薬犯罪の摘発に協力することで1981年に釈放され、この映画のアドヴァイザーにもなっているわけだが、その減刑には、刑事をやめて弁護士（映画のなかに、彼が司法試験に受かる描写がある）になったリッチーの弁護が助けになったという。これは、この映画の皮肉である。あれだけ、非情に人を殺した男が、自伝的な映画のアドヴァイスをやっているのだから。この映画に、フランクが悔い改めるようなシーンがないのが、かえっていい。現実には、いつもこんなものだからである。

『ゴッドファーザー』では、マイケル（アル・パチーノ）の妻ケイ（ダイアン・キートン）が、夫が次第に父親の仕事にはまっっていくのに不安と批判の意識を強めていくシーンがちらりと出てくるが、同様に「カタギ」の世界から妻になったフランクの妻エヴァ（ライマリ・ナダル）は、ケイほど夫を批判しない。批判は、彼の母（ルビー・デイ）の仕事になっている。エヴァとの関係は、フランクの逮捕後、どうなったのだろうか？

リドリー・スコットは、『ブレードランナー』で「未来」から現代を見た。それは、現代人が「肉体」を失っていく動向の始まりだった。（映画ではエンドロールで示唆されるだけだが）リッチー・ロバーツが刑事から弁護士になるわけだが、アメリカは、60年代を契機に「訴訟社会」に突入する。60年代が「肉体」を張る時代だったとすれば、80年代以後は「頭」を張る時代になる。その結果が、G・W・ブッシュ（クリントン）は、まだ「肉体」を張る大統領だったので、セックスキャンダルを起こした）とイラク戦争である。しかし、ここでは、もはや司法的な操作は機能不全に陥っている。また「体」を張る時代がやってきたが、その「体」は、ロボットに象徴されるようなヴァーチャルな「体」なのだ。その意味でこの映画は、アンドロイドの時代と身体主義の時代との接点を描いている。この2作に『キングダム・オブ・ヘブン』を加えると、彼の歴史観を理解することができる。

（東宝東和試写室／東宝東和）

2007年11月20日（1）

ペネロピ (Penelope/2006/Mark Palansky) (ピーク・パランスキー)

ウィルハーン家の因縁を紹介するイントロがすばらしい。Gの抑制のきいた活用。

舞台はロンドンで、ドラマもイギリス的な階級性が軸にあるが、全体は「アメリカン」。それもそのはず、ほとんどがアメリカのスタッフとキャストで作られているのだから。だから、一面、イギリスの上流階級を風刺しているかにみえて、それは、ジェスチャーだけ。形式を使っているにすぎない。が、風刺や批判

に飽きている現代の観客には、楽しめる作りになっている。映画として決して悪くない。

寓話的な物語形式のスタイルは、成功している。ただ、同じアメリカ人でも、ティム・バートンが寓話的な物語形式（たとえば『ビッグ・フィッシュ』や『コープ・ブライド』）を使うときは、どこかにぴりつとするスパイスが感じられるが、この映画は、そのへんは美味。

イギリスの富豪ウィル・ハーン家の主人の子供を身ごもったメイドが捨てられ、自殺したのを恨んだその母親の呪いで、『代目の一人娘ペネロピ（クリスティーナ・リッチ）は、「豚の鼻」を持って生まれた。両親（リチャード・E・グラント、キャサリン・オハラ）は、婿を募集するが、「逆玉」に惹かれてやってくる候補も、秘密を知ると、みな逃げ出した。このあたりは、スラップスティック調で描かれる。で、最後に、マックス（ジェームズ・マカヴォイ）があらわれるが、ペネロピの親たちが望む階級や資産は皆無という、まあよくあるパターン。いろいろ邪魔がはいるが、最後はめでたしめでたしというよくある「おとぎ話」を楽しむわけである。

お定まりの形式であることは、「おとぎ話」の欠陥ではない。それを面白くするには、ディテールが重要になる。その点、この映画のディテールはなかなか凝っていて、楽しめる。わたしが気になったのは、「豚の鼻」を隠すためにペネロピが覆っているロングスカーフ。これが実にいい。レオナルドのブランドものらしいが、わたしもほしくなった。彼女の身につけているものや家にある小物や骨董品も、そういう世界に詳しい人には多いに楽しめるだろう。

クリスティーナ・リッチはいい役者だし、達者な役者だが、アップで見るとどこかに『アダマス・ファミリー』時代の「魔女」のおもかげがあるが、今回目から下をスカーフで覆っているので、いつもよりも目の演技が重要になった。その目の演技は、なかなか見事である。

ペネロピが、親の禁を破って初めてロンドンの街中に出ていくシーンは、『チャンス』でピーター・セラーズが演じる主人公（こちらは老年だが）が初めて家を出て街は入っていくときの新鮮さにいた霧囲気をただよわせる。

ペネロピが初めて街に出て行き、途方にくれるのを助けるのが、リース・ウィザースプーンだが、彼女はこの映画のプロデュースもやっている。ウィザースプーンは、『カラー・オブ・ハート』あたりから、『リトル・ニッキー』、『キューティ・ブロンド ハッピー MAX』、『ウォーク・ザ・ライン』と見てくると、ぐんぐんとスターダムをかけあがっている感じた。彼女も、クリスティーナ・リッチと同様、子役からのキャリアを持つ。下町の女を演じるのがうまい。（映画美学学校第2試写室／東京テアトル／デスペラード）

2007年11月20日（2）

明日への遺言 (Ashita e no yuigon/2007/Takashi Koizumi) (小泉堯史)

戦後憲法は、日本を占領したアメリカ合衆国の押しつけであるという主張にもかかわらず、そこには、反戦への理想主義的な理念を読み取ることができる。戦争の終結や支配構造の転換のあとには、単に政略的・実利的な意図を越えた理想主義的な理念が貫徹されるつかのまの時があるし、日本の敗戦直後にはそういう「奇跡」が起こったのだ。そうした理念はちりとあらわれ、そして消えた。が、いずれにしても、そういう「奇跡」の時期には、占領国であるアメリカの側からも、また、不当な侵略戦争をいどんだとされる日本側からも、いま考ええると「現実離れ」した「理想」があたかも現実に可能であるかのような形で出されたのであった。そういう微妙な部分は、アメリカと日本とを二項対立的にしかとらえない視点からは抜け落ちてしまう。この映画は、そういう「微妙」な部分に焦点を当てた作品である。

この映画の主人公岡田資（たすく）（藤田まこと）は、実在の人物である。彼は、海軍司令官であったが、B級戦犯として巣鴨プリズンに拘留された。その起訴理由は、戦時中、 ∞ 名の米軍搭乗員を「正式の審理を行わずに処刑した」というものである。映画は、1948年に横浜地方裁判所を使って行なわれた法廷を再現している。

面白いのは、岡田が、「法廷的理性」を駆使して裁判を闘ったことと、占領国側が、被占領国に対しても正統な「法廷的理性」をもって対応した点である。そこには、当然、「裁く側」と「裁かれる側」とのあいだの特殊人間的な関係があったのだろう。岡田は、軍人でも、「天皇陛下万歳」を唱えて玉砕するような帝国軍人ではなかった。彼を裁いたラップ裁判長（リチャード・ニール）やバーネット主任検察官（フレッド・マックイーン）も、ただの「官僚」ではなかった。そしてとりわけ岡田の弁護を行なったフェザーストン弁護士（ロバート・レッサー）は、フェアな精神の持ち主であった。少なくとも映画はそう描く。いずれにしても、映画は映画だから、この映画が描くような裁判がそのまま行なわれたとは思えないが、この映画が「形態模写」する雰囲気を実際にあったのだと考えなければ、この映画は、啓蒙と教化を内にひめた作品に堕してしまう。

「事実」はちがっていたのかもしれない。それは、この映画がそう描いただけなのかもしれない。しかし、この映画が描くプロセスは、原作者の大岡昇平（『ながい旅』）や共同脚本のロジャー・パルバースの「理想主義的構築物」であるとは言いきれない。ちなみに、大岡昇平は、戦中派であり、体制の内部から国家を告発してきた作家である。ロジャー・パルバースは、大岡のような古典「左翼」ではないが、どちらかといえば「民主主義的左翼」の側に身を置きながら、同時に、体制のなかにも現状変革的な人があることを知っている人である。

この映画は、会話やコミュニケーションの重要性を教える。岡田は、独特の英語で自説を相手に分からせる能力を持っていた。それは、単なる語学力ではない。それ以前に存在するある種の「明晰な論理性」だ。そういう論理は、しばしば、相手を論破する道具にもなるが、もし、考えの違う者同士が議論した場合、その発言の論理性が明晰でなければ、両者が合意点を見出す余地はない。そして、その場合、どんなに明晰な論理を展開しても、その明晰さを正當に判断してくれない場合があれば、合意は不可能である。この映画は、1948年の米軍法廷が、そのような明晰さを保証したという前提で岡田の審理を描いている。

事實は、岡田は、米軍捕虜を斬首した15名を含む20名の命を守り、自分がすべての責任を負うために闘った。それは、一見、きわめて「武士道」的な姿勢に見える。実際、そうした「武士道」文化が、日本を救いのない大戦に巻き込んで行ったことも事実である。しかし、そうした自分の内なる、逃げようのない「伝統」を引き受けながら、岡田は、同時に、そういう「伝統」とは無縁の相手（つまり彼を裁く者たち）には、「普遍的な論理」で対した。すなわち、岡田の主張では、米軍の空襲は、国際法で禁じられていた「無差別攻撃」であり、その空襲に荷担した空軍兵士を捕らえて処刑することは、きわめて合法的なことだと主張する。

この主張は、非常にラディカルな解釈可能性をひめており、この論理で行けば、アメリカが行なった空襲（東京だけでも50万人以上が死傷している）と広島・長崎への原爆投下は、明らかに国際法違反である。アメリカは、その後も、ベトナムでも中近東でも同じ「犯罪」をくりかえしている。

岡田の主張は、当然、戦勝国としては受け入れがたいものであったが、その代わり、彼の部下の命は助かる。少なくとも、彼の「普遍的」論理は、受け入れられたのだ。これは、岡田の「武士道」の勝利ではなく、「普遍的論理」の明晰さの勝利であり、こういう部分が尊重されるかどうか、「文明」なるものに最低限の条件になる。

この映画には、随所にロジャー・パルバースの視線が強く感じられる。彼は、アメリカで生まれ、言語学の分野で天才的な才能を発揮したが、オーストラリアに移住し、そしてそれから日本に住み着いたという「ノマド」（遊民）的な人である。わたしは、かつて、『遊歩都市 *Wandering City*』もうひとつの『オーストラリア』という本を書くために初めてオーストラリアに行き、都市とコミュニティ・ラジオのサーチをしたときにパルバースさんに会った。杉本良夫さんの紹介だったと思う。メルボルンで会ったとき、彼は、サム・シェッパードの『埋められた子供』の舞台演出をやっていた。彼は、演出家だった。が、それから数年後、彼は日本に住み着いた。そしてあちこちにエッセーや小説を書き始めたと思ったら、突然、大島渚の『戦場のメリークリスマス』の監督補佐・ダイアログ・コーチとして世間の注目を集めた。彼は、地理的な「ノマド」であると同時に、文化的にも「脱領域」の人だ。だから、この映画でも、岡田資の非常に（西欧的な意味で）「論理的」であると同時に（日本的な意味で）「人情味のある」複数の文化にまたがったキャラクターを生き生きと描けたのだろう。

キャスティングにパルバースがどの程度関わったかはわからないが、岡田資の妻温子「はるこ」に、富司純子を起用し、バーネット主任検察官の役を、あのステイブ・マックウィーの息子フレッド・マックイーンにあてるといったキャスティングには、80年代の日本映画を「外人」の目で入れ込んで見えた嗜好と、同時代のアメリカのアクション映画にあこがれた者（ひよっとして小泉堯史はそうだったか？）の嗜好とを感じる。思いすごしかもしれないが、（アスミック・エース試写室／アスミック・エース）

かつて、ノルマンディで (Retour en Normandie/2007/Nicolas Philibert) (ニコラ・フィリベール)

ニコラ・フィリベールにこの時点で再会できるとは思わなかった。むしろ、「再会」といつてもその作品にである。このノートでは、彼の『すべての些細な事柄』と『ぼくの好きな先生』をとりあげているが、前者に比してわたしは、後者をそれほど評価しなかった。教育ということになると、自分の経験や現場のことがからんでくるからだろう。

この映画は、30年まえに助監督として参加したルネ・アリオの『私ピエール・リヴィエール』は母と妹と弟を殺害した・・・』(Moi, Pierre Rivière, avant égorgé ma mère, ma soeur et mon frère.../1976/René Allio) の出演者たちを訪ね、当時を回想し、彼や彼女らのいまを映す。

映画の最後が、かつてアリオの映画で外交官役で出演し、撮影されたが最終的にカットされたフィリベール自身の父親の映像でしめくくられているように、この映画は、撮影ということのなかで省略されたり、抜け落ちてしまったものを「回収」するという姿勢でぬかれている。ベンヤミンの記憶の回収であり、それこそが創造だという発想である。

この映画はある意味で「因縁」の映画である。19世紀にノルマンディの農村で殺人事件が起きた。そのことは、ミッシェル・フーコーが、歴史家たちと協力してその殺人者の手記を1973年に『私ピエール・リヴィエール』は母と妹と弟を殺害した・・・』(邦訳『ピエール・リヴィエールの犯罪』、岸田秀他訳、河出書房新社)として出版するまで一般には知られなかった。1976年、ルネ・アリオは、同じ村の人と同じ場所を使って同上の映画を作る。ニコラ・フィリベールは、その映画の製作に助監督として参加した。だから、この映画の「かつて」(原題では「回帰／帰還」retour)は、1835年に殺人の起こった現場への回帰であるとともに、アリオの映画の現場への回帰でもある。

殺人者リヴィエールは、ちゃんとした教育を受けていなかったが、美しい字体の文字で両親や兄弟のこと、母と弟と妹を殺したことを克明に綴っている。フーコーが関心を持ったのは、その「劇的」な出来事に関してではなかった(1976年のインタヴュー)。それよりも、彼は、この殺人が、リヴィエールの村に20年ほどまえから新しい法律や禁制が施行され、親子関係や村人たちの関係が激変したこと、法が日常の生き方やモラルを規定すること、さらには、識字(リテラシー)、「現実」を文字として定着すること(リヴィエールがやったこと)の問題——これらのあいだにある歴史的な相関関係を持つことに関心を持った。

おそらく、リヴィエールが文字を達者に書いたということは、文字を読み書きするリテラシーの浸透していたということであり、それを可能にする社会制度・諸装置がととのっていたということである。それは、おそらく、新しい法や禁制の施行と浸透とともに進んだ。

アリオは、そうしたフーコーの洞察にしたがい、その複合関係をヴァーチャルに構築してみようを試みた。つまり、依然として当時の記憶を宿している場所と人々を、今度は、文字ではなく、フィルムという「法」のなかに置きなおし

てみたわけだ。おそらく、この寒村にも、1970年代にはテレビが入り、ある程度は村人も映像文化の影響を受けていたと思われる。事実、アリオたちの心配とはうらはらに、村人たちは、抵抗なく撮影への協力と参加を受け入れた。

フィリベールの映画には、その当時の「俳優」たちがインタヴューで登場する。フーコーによれば、映画の撮影は、人々を新に出会わせたという。つまり、尊属殺人といういまわしい出来事が、映画によって、別の機能を發揮するのだ。この映画のなかには、冒頭の豚の誕生のシーンとともに、後半に、大きな豚が屠殺される生々しいシーンが移される。頭部をハンマーで打たれ、昏倒して痙攣する豚の首に裂けめを入れ、血を抜く。豚は解体され、食肉になる。この場合、豚の殺害は、暴力とは見なされない。それは、ある意味で、人を結びつける儀式でもある——というような見方もできるが、このへんは、意見がわかれるところだろう。その意味で、この村で起こっていることを映したとはいえ、フィリベールがこの映像を入れたことの意味はあいまいである。

しかし、いずれにしても、今回のインタヴュー映画が、アリオのとき以上に人と人とをいっしょにさせた（イリイチの言った「コンヴィヴィアリティ」）ことはたしかであり、映画というメディアが、単なる情報やメッセージの伝達装置としてではなく、get-togetherの、まさに「コンヴィヴィアリティ」の装置として機能したと言える。映画のこうした使い方は、ニコラ・フィルベールでは一貫したものであると思う。

（映画美学校第一試写室／ロングライド）

2007年11月28日（2）

レンブラントの夜警 (Nightwatching/2007/Peter Greenaway) (ユーター・グリーンナウェイ)

スケールは大きい。美しい。が、左の撮影スナップ（このフレームの場面は映画にはない）に見るように、どちらかというと「演劇」舞台的な作り。演技も「演劇」的。空間と光の使い方が見せ場なのだから、それは意図的なことであり、それに文句を言っても仕方がない。だから、趣味の問題。わたしは、ちよつと「はったり」っぽい感じがして、若干の距離を感じた。

マーティン・フリーマンが演じるレンブラントと妻サスキア（エヴァ・バーシッスル）との「生きざま」もこの映画のコアの部分だが、わたしの想像ではもつとつとアクもクセも強かったレンブラントにしては、小ぶりに描かれている。だから、好きにも嫌いにもなれない。

ピーター・グリーンナウェイの「理論」はよくわかる、しかし・・・という作品。プレス所収のインタヴューによると、レンブラントの絵画は、「ブラック・スクリーンから描き始めている」点で、「一つ一つ切り取られる光のフレームのような印象を与え」、レンブラントは、1600年代に、映画がやっていることを実現していたのだ、という。それは、そうかもしれないが、ならば、レンブラントの創作プロセスに焦点を当てた方がいいと思う。そのへんは、ほとんど描かず、名声と女のまえで右往左往するレンブラントを描く。レンブラントは、もつとたたかだつたのではないか？

この映画の大詰めは、『夜警』の制作であり、そこにレンブラントが仕掛けたといわれる「メッセージ」の謎解きである。彼は、ここに描かれている市警団の「陰謀」をこの絵でひそかに暴いているというのが、グリナウエイの『夜警』解釈だ。しかし、図像的なものは、絵画であれ映像であれ、あるレベルに達すると、「平衡」状態（それは「完成」状態というよりも、むしろ「カオス理論」の「平衡」状態）に達し、ほぼ無限の解釈ができるような有機体になる。これは、図像的なものにかぎらず、メカニズムもコンピュータのプログラムもそうだし、そもそも脳の構造がそうだという。だから、絵画や映像をアイコングラフィックに解釈する場合、その解釈を製作者が最初からそう想定していたという根拠はないのである。

そんなことはあたりまえであり、映画は、しばしばそういう解釈可能性を使ってきたわけだが、映画において新解釈が使われる場合、そのプロセスを強く印象付けてくれるときだ。しかし、この映画は、その解釈を「説明」してしまっているのだ。

（京橋テアトル試写室／東京テアトル／ムービーアイ）

2007年11月30日

潜水服は蝶の夢を見る (Le Scaphandre et le papillon/2007/Julian Schnabel) (ジュリアン・シュナーベル)

シュナーベルの作品を見るのは、『夜になるまえに』以来だ。フランス版『ELLE』誌の編集長のジャン＝ドミニク・ボビー（マチュー・アマルリック）が、脳梗塞で左目以外は動かない「ロクド・イン・シンドローム」に陥ったなかで、まばたきだけでコミュニケーションする方法を使って書き上げた同名の本（1997年）の映画化。ボビーは、本が出て2日後に亡くなったという。「潜水服」のなかから「外界」を見ているような意識で、看護婦のことが描かれ、愛する人たちの現在と過去が描写される。

看護婦（言語療法士）のアンリエット（マリー＝ジョゼ・クローズ）のやさしさや、ボビーがもとはもどらことを知っている女たちや（結婚はしていないらしい）自分の子供たち、父親（マックス・フォン・シドー）とのやりとりの描写は、あきらかに「泣かせ」を意識して撮られているが、それよりも、『ELLE』誌の編集長という「スター」に登りつめた男が、次第にその「ぶざまさ」（かつてあんなに「かっこよかった」のに）に耐えながら、「外界」とコミュニケーションをかわしていくプロセスは感動的だ。

フランス語の会話で使われる頻度が高い順にならべ替えられたアルファベットのボードを見せながら、「エー、エス、エル、アイ、エヌ・・・」(E, S, R, M, N, ...)と毎回誰かが声を出して読んでやり、患者が言いたいアルファベットのときにまばたきをすることによって、一語一語確認して行くという途方もないやり方でのコミュニケーション。しかし、これが、一番単純で確実らしい。むしろ、ボビーが倒れた1990年代の後半には、まばたきを読んで文字にするシステムはあった。わたしは、同じ時期に、アメリカのサンノゼのVR会議で、脳性マヒの少女が「ブレイン・マシーン・インターフェース」でコンピュータを操作

する実験の映像ドキュメントを見た。ボビーのような金持ちが、なぜそういうシステムを使わなかったのだろうか？

しかし、この映画を見ると、もし主人公が片目だけはわずかに動かせるということを病院側が見過ごしたとしたらどうなっただろう、という怖さを感じる。それは、「潜水服」に閉じ込められたまま深海に放置されているような感じだろう。人は、一見「植物人間」状態になっていて、まばたきすらしなくても、ひょっとして、「外界」を知覚しているかもしれない。フグの毒にやられると、そういう感じなんだそう。

【追記／2008-02-07】識者たちが「泣いた」「泣きました」のオンパレードを集めた「賛辞」の資料がアスミック・エースから届いたので、一応念のため上のコメントを拡大して『スポーツ報知』に書いた。「フグの毒にやられると似たような状態になるらしいが、落語とはちがいが周囲の人々の優しさと本まで書かせてしまう計画性に西欧を思う。有名人だった病人のキャリアとオーラがそうさせたのだが、何か残酷な印象も。

回想の映像から想像されるジャン・ドミニク・ボビーは、いつしよにいたら、わたしなんかには、鼻もちならない奴と映ったであろう人物だが、そういう彼が最後にしたことは、やはり偉大だった。それは、彼がこの映画の原作を残したからではない。「潜水服」のなかからの彼の「言葉」を解釈するある種の共同作業ないしは「ワークシopp」に、自分の恋人・友人たちを巻き込み、普段とは別にコミュニケーションに関わらせたからである。それは、結果的に彼のために彼の出版の手伝いをしたわけではあるが、同時に、貴重な体験でもあった。

映画は、主人公が³週間の昏睡から病室で目覚める映像を彼の視点で映すが、それは、『ロボコップ』(Robocop/1987/Paul Verhoeven)で一度は死んだ主人公がサイボーグとしてよみがえったときのシーンによく似ている。しかし、ロボコップの場合は、視覚が電子装置に変わったのだからそれでもいいとして、生身の人間の知覚は、電子的なカメラとモニターが映像として映し出すものとは相当違っている。こういう描き方は映画ではよくやるが、この映画も、そういう知覚の深層にせまる描き方はしていない。また、主人公の意識は、ジェイムズ・ジョイスの『ユリシーズ』的な「内的独白」の形式で語られるが、意識もまた、言葉としてちゃんとした形をなしてものごとを意識するとはかぎらない。そのへんも、ありがちな方法を踏襲している。ジュリアン・シュナーベルなら、もうひと工夫ほしかった。

シュナーベルは、ニューヨーク生まれで、母語英語の人で、本作の台本（ロナルド・ハーウッド）も最初は英語だったが、主人公ジャン・ドミニク・ボビーがフランス人であり、パテ・スタジオを使って撮影することあつて、フランス語にしたという。だから、オリジナルタイトルはフランス語なのである。

（アスミック・エース試写室／アスミック・エース）

2007年12月03日

アイ・アム・レジェンド (I am Legend/2007/Francis Lawrence) (フランス・ローレンス)

雑草が生え、ひと気のないマンハッタンを、犬を連れたウィル・スミスが車で走る予告編を見て、なかなかいい感じだと思った。癌を直すはずの人工ウィルスの発明によって生態系のバランスが崩れ、致命的なウィルスが蔓延し、ニューヨークは、壊滅状態になってしまったという設定。しかし、本編を見ると、人間は死滅したのではなく、凶暴なゾンビと化し、生存者を襲って、次々にゾンビの仲間に加えていくのだった。映画は、むしろ、そのホラー的な部分が見せ場で、人間のいなくなった場所で一人の人物がいかに生き抜いていくかということが、あまり深くは描かれない。その部分は、予告編ですべて言い尽くされているのだった。

別に「孤独」の描写が好きなのではないが、予告で見せる寂寥感がなかなかリアリティがあり、こちらで押していたら、なかなか面白い作品になったのではないかと思うのだ。むろん、この映画は、リチャード・マシンの同名のSF小説の映画化であり、多数の人間が「人間ならざる者」になるというのが物語の前提だから、そこを抜かすわけにはいかないのかもしれない。だが、これまでの映画化のなかで、シドニー・サルコウとウバルド・ラゴーナの『地球最後の男』(The Last Man on Earth/1964)では、その「亡者」たちはゾンビというよりも「痴呆者の群れ」で、それらとの闘いの描写はぐっとおさえ、主人公の心理的葛藤の方に焦点を当てていた。今回の作とくらべると、作りは地味だったが、モノクロがうまくいかされ、不条理な寂寥感がよく出ていた。主役のヴィンセント・プライスもよかった。映画のレベルは、こちらの方が高いように思う。

その後、このマシンの原作は、ボリス・シガールによって映画化されている。『地球最後の男 オメガマン』(The Omega Man/1971)だ。本作の冒頭部分はほとんどそっくりこの作品を継承している。そこでネビルを演じているのがチャールトン・ヘストンだから、ウィル・スミスの甘さはない。場所もマンハッタンではなく、ロサンジェルスだが、ひと気のない街を車で走るところはよく似ている。ただし、すぐにヘストンらしく、機銃を乱射し、「敵」を倒す。その場合、右翼のヘストンが出ているだけあって、この「敵」は、顔を白く塗ったりしているものに、明らかに黒人などのマイノリティで、しかも、ゾンビではなくて、ちゃんと意識があるのだ。細菌も、中国とソ連とが戦争を始め、細菌爆弾が使われたためにこういう事態になったという設定なのだ。本作では、さすがこういう時代錯誤はつかえないので、「冷戦から内戦へ」さらには体外から体内の戦争へとといういまの動向にふさわしい内容に変わっている。

今回の新作『アイ・アム・レジェンド』には、「地球最後の男」になってしまったという孤立感や、もうとりかえしがつかないという切迫感がシガール作品より弱い。

ウィル・スミスが、AMの放送で呼びかけているというアナウンスが流れる。『地球最後の男』(1971)では、プライスが受信機(十送信機?)で周波数を変えながら、呼びかけるが、反応がないというシーンがある。今回「AM」という言葉が使われているのが興味深かった。いまラジオというとFMで、それが2010年ごろから世界中、デジタルになることになっており、FMは、過去のものだと思われる。すでに、先日、ヨーロッパのいくつかの都市でFMバンドをチェックしてみたが、もうほとんど使われていなかった。しかし、アンテナはかさばるが、FMは遠くまで電波が届くので、非常事態というときにはなると復活するかもしれない。

ない。

(サロンパス・ループル丸の内／ワーナー・ブラザース)

2007年12月04日(1)

KIDS (Kids/2007/Ogishima Tatsuya) (萩島達也)

乙一の小説には、個々人がいまの時代に直面している(と思われる)心の微妙なレベルに触れるような繊細な描写があり、同時に、そういう「現世的な世界とシュールな世界とのあいだを柔軟に横断するシュールな要素がある。この映画は、乙一の『傷—KIZ/KIDS—』の映画化だが、そうした乙一的なフィリಂಗをかなりうまく描きながらも、映画という形式の限界からか、最後は、乙一のシュールな部分を、そのまま映画のスペクトルに移してしまい、乙一的な繊細さやシュールさが観客サービス的なサスペンスのレベルに低落してしまった。主役の玉木宏、小池徹平がいい。栗山千明は、これまでとは別の顔を見せる。

海辺が近い工場地帯の町。グループといつももめ事を起こしている「男」っぽいタケオ(玉木宏)と、どこからともなくやって来た「子供ときには女の子に見られた」というアサト(小池徹平)を対照的に配置し、そのあいだに、いつもマスクをしているわけありの女性シホ(栗山千明)を置くのは、ありがちな構成だが、だからといって、ここでトリュフォーの『ジュールとジム』(突然炎のごとく)的な関係に向うわけではない。

いま、日本では、「純愛」や「やさしさ」や日本流の「ポリティカル・コレクトネス」(あえて翻訳すれば、「やっぱし社会はこうあるべきでしょ」的な「公正」の尊重とでも言うか?)が流行っているが、この映画も、若干その傾向にそまっている。荒れ果てた公園の片付けや修理をするシーン、最後の「人助け」などのシーンが、その典型だが、原作はもう少し屈折していると思う。

アサトもタケオも親の問題を背負っている。タケオの父は病院で「植物人間」になっている。アサトの父は死に、母は刑務所にいる。母は息子を憎んでいるらしい。人の出会いのなかで、そうした関係がかわっていく。

それぞれに「傷」を負っている。人が出会うのが「ダイナー」(昔流には「喫茶店」だが、ニュアンスがある——むろんもとは英語の diner (簡易食堂)から来たのだが、日本独特の意味あいになっている)というのも、ありがちなパターンではあるが、喫茶店ではなく「ダイナー」であるところがちよつぴりちがう。

この映画で面白いのは、いま流に「傷」＝トラウマが問題になっているのだが、その「傷」が「肉体」のそれと「心」のそれとの両方にまたがっていることだ。そして、アサトには、(肉体的)な傷を移動させる超能力がある。移動だから、直すのとは違う。移動した傷は、どこかに(傷のはきだめ?)蓄積される。このへんは、しつこく考えると面白い。

傷をいやすという言い方は、「トラウマ」という言葉とともによく使われるが、心ははたして傷を負うのだろうか?そして、心の「傷」は、肉体の傷が出来るように、いえるのだろうか?「Trauma」は、もともと「外傷」を意味

した。すり切れたり、破れたりした傷だ。だから、それは、縫合したり、包帯で保護すれば、癒える可能性がある。が、心には、「外」と「内」の境がない。皮膚や肉は、何らかの攻撃や打撃で「外傷」を受けるが、心は、言葉や表現によって「傷」つく。が、その「傷」は、ある言葉や表現を理解したり誤解したりした結果であるから、その記憶が続くかぎり、癒えることはない。心の「傷」はいえるのではなく、忘却されるにすぎない。あるいは、心は、「傷」つくのではなく、自分が好まない記憶を押しつけられることによって、その記憶に苦しむのだ。それは、「傷」とはちがう。だから、逆に、「無神経な人」つまり記憶しない人は決して「傷」つくことはない。

この映画の登場人物たちは、いずれも、幼いときになんらかの肉体的な暴力を受けた経験がある。が、それがどこに重い「傷」を残しているとすれば、それは、肉体に残された外傷のためではなく、そうした暴力を受けたという記憶の重さのためである。この映画で、アサトは、他人の肉体的「外傷」を一旦自分の体に移し、それからそれを他人に移す。が、問題は、外傷が消えたからといって、その外傷を受けた記憶が消えるわけではないという点だ。超能力者のアサトにも、記憶の操作はできない。

（東映第一試写室／東映）

2007年12月04日（2）

歓喜の歌 (Kanki no Uta/2007/Matsuoka Joji) (松岡錠司)

30分まえでほぼ満席。出演者たちのちよつとしたしぐさにも場内からどっと笑いが上がり、通常の試写会とはちがう。よくもわるくも、日本の試写室の反応は、どんなに「面白い」作品にもこれほど笑いが上がることは少ないからである。だから、それだけ、この映画が面白いという判断するのは短絡だろう。現に、わたしのとなりの男性は、あらかじめ配給さんが確保してあった席に上映まじかに滑り込んだのだが、上映中一度も笑い声を上げなかった。それどころか、何度も時計を見、なぜか両手を手話のように空中で踊らせるので、スクリーンを見つめているわたしの視界にその動きが入り、落ち着いて映画を見ることができなかった。

それぞれに癖のある俳優をこれだけ多彩にそろえた作品は久しぶり。先が読めるし、ありがちなパターンで構成している（むろん意図的に）わけだが、出演者たちのバックグラウンドと、そういう彼や彼女たちがこの映画で演じている役とのギャップや近さを考えながら見るのも面白い。

キャスティングのユニークさは、奇抜なキャスティングをせず、むしろ「いかにも」のキャスティングをしているところだろう。それは、出来そうできない。「ありがち」を避けようという意識が働くからだ。が、ここでは、笹野高史にビルの管理人をやらせるとか、自宅にこもってアニメを見、その吹き替えに熱中しているオタク（映画では「ニート」）を波岡一喜にやらせるとか、塩見三省に自家足袋が似合いそうな建設会社社長をさせる等々、いかにものキャスティングもいとわない。藤田弓子がむかし、「がんばり娘」役を演じていたのを知っている者には、彼女が、入院中の夫の経営する中華料理屋と自分のリフォーム洋裁店とをかけもちでやっているのなど、それだけで笑える。

原作の立川志の輔の師匠を立てて立川談志に寺の住職役をさせるのは、そつがなさすぎるが、渡辺美佐子が、かわいくて綺麗な（ちよつとボケが来ている）お婆さんを演るとは思いつかなかった。由紀さおりも、あの一重まぶたと、急速に風格をつけ、横にひろがった（昔は細みだった）顔を大いにいかし、アップ・ミドルで「みたまレディスコーラス」という奥様コーラスグループを仕切っている（当然傲慢さもひそめている）役をやらせるのも、なかなかニクイキャスティング。『ミス・サイゴン』でならした歌のプロでもある平澤由美が、スーパーでやけに通る声で「いらっしやい、いらっしやい」をやっていたかと思ったら、コーラスの練習のとき、とびきりうまい声で歌うシーンがある。これは、平澤の技量からすればあたりまえなのだが、映画ではどこにでもいそうは「小娘」で出てくるので、なかなか新鮮だった。

基本には、「社会批判」があるが、最後にはそれが「うやむや」になるところも、「落語」的であり、日本って、こういう感じで今後の百年もやっていくのだろうかと思う。

小林薫が演じる市立「みたま文化会館」の主任は、与えられたポストで、与えられた仕事を卒なくこなして、あとはスナックで「外国人ホステス」に入れあげるという「役人」。仕事に情熱はない。卒なくやっていたら、特に余分な仕事はしなくてもよい。たしかにこの手の「役人」はごまんという。企画なども「先生」方に役を振り、特に問題がなければ、何年も同じプログラムをくり返す。防衛省の問題も、このロジックのなかにある。ところが、こういう官僚組織は、ちよつときしみを起こすともろい。この映画の場合は、文化会館の晦日のブックキングをだぶってしてしまったこと。しかも、この市には、アップ・ミドルのおばさまたちがやっている「みたまレディースコーラス」と、どちらかというとワーキングクラスの女性たちがやっている「みたま町コーラスガールズ」というのがある。そのどちらも、大晦日の同じ時間帯を予約することになってしまった。さあ、どうする「主任」さん？

ここには、いま確実にギャップが広がりつつあるアップ・ミドル・クラス対ワーキング・クラスとの「格差」の問題も見え隠れする。公民館のような「公共」（パブリック）施設は、階級差別なく「市民」の権利を満たすはずのものが、問題は、その「市民」が「格差」をかかえている場合、そのすべてが「公共サービス」の恩恵を等しく受けてもよいのかである。この映画の「みたまレディースコーラス」のメンバーたちは、「みたま文化会館」ではない使用料が高額の民間のホールを借りようと思えばできない階級の人たちだ。が、金持ちよりは高い税金を払い、低所者は、より低い税金を払う。だから、公民館のような公共サービスは、金持ちでも貧乏人でも、先着順で利用できる。そして、それだからこそ、公共サービスを提供する役所側は、手を抜いてはいけない。この映画は、ある意味で、公共側が、その使命にあらためて目覚めることを描いたドラマでもある。

では、その場合、公共スペースは、どの階級に向いたスペースであるべきなのだろうか？ バブル期に、日本中でイヴェントホールが建てられたが、その仕様のスタンダードは、「国際会議が可能」、「公開録音が可能な設備と環境」といったもので、えらい馬鹿金をかけて、豪華ギンギンのものを作るところが多かった。おかげで、やろうと思えば、どこの市でも「国際会議」や「公開録音」が

出来る条件はととのったが、そんな目的で使われることはめったにないから、多くの場合、場違いな使い方をしたり（この映画の冒頭に、「豪華」なホールのステージで、老人たちがカラオケまがいのことをやっているシーンがある）、地元とは無縁の「メジャー」指向の公演が打たれたりするわけである。その土地にどんな人が住んでいるのかとは無関係に建てられた公共施設が多いのだ。

「格差」は、どんな市にも入れ子状に広がっているから、その市に見える「顔」に合わせて「公共」スペースを作れば、ふだんは見えない「顔」の方から文句が出る。「公共サービス」の側は、こういうジレンマに悩まされ、あげくはこの映画の飯塚主任（小林薫）のようないいかげんが一番賢明で無難な行政の対応ということになってしまう。基本の問題は、いま、「公共性」というもののそのものが、意味をなさなくなっている点だ。

いま、最も「公共的」（たとえば遊歩道がたつぷりあって、緑もゆたかな都市空間など）に見える空間は、大企業のビルのまえや周囲であることが多い。広い歩道は、市や都のものではなく、私企業（プライベート）の慈善（チャリティ）として提供されたものなのだ。そのおかげで、そういうスペースを「私有」していない個々人は、都市のなかでつかのまの「公共的」な気張らしが出来るというわけだ。

西欧的な概念としての「パブリック」は、もともと、「金持ち」階級の「チャリティ」としてあたえられた。「パブリック」なものを使うのは、「貧乏」階級で、「金持ち」階級は、そういうものには近づかなかった。それは、日本でもある時代まではそうだったが、戦後、一億中流化の幻想が昂進するなかで、そういう「住み分け」は崩れた。そして、本当は「チャリティ」をするべき立場にある「金持ち」階級が、「貧乏」階級と同等の市民的「権利」を主張するようなことが起こりはじめた。

この映画でも、ダブルブッキングがわかったとき、「金持ち」階級の「みたまレディ」スコーラスの側は、「みたま町コーラスガールズ」に会場を譲るのが道義だった。しかし、この映画は、階級格差をこえて、人々が連帯することをよしとしている。その点で、安田成美が見事に演じている、「フリーター」的な夫を持つ横断的階級の間人が、さわやかな笑いで、両階級をつなぎ合わせてしまふのは、いかにも日本的である。

（京橋テアトル試写室／シネカノン）

2007年12月05日（1）

迷子の警察音楽隊 (Bikur Ha-Tizmoret/2007/Eran Kolirin) (ヒラ
ン・コリリン)

30分より少しまえに行ったら、宣伝の人は来ていて、試写室も空いているのに入れてくれなかった。通常、こういう場合には、列をつくらせたり、番号札を配ったりするが、それもしないので、開場になったとき、あとから来た人が先に入場する始末。試写会場の基本がわかっていない感じ。でも、いまや試写室の「アエロフロート」となった感の映画美学学校第2なら仕方ないか。

この映画に関し、イスラム教徒のエジプト人、しかも警察の音楽隊が「敵国」のイスラエルの「アラブ文化センター」の開幕式に招待されて来たが、招聘先の手違いで空港からとんでもないところに行ってしまう、緊張が走るが、たまたま「演奏」した「サマー・タイム」のおかげで、さもないければあぶない関係の二つの民族が融和的な関係になる——といった要約を目にした。全然ちがうのだ！

招待されて来たが、出迎えがなく、自力で似た名前の場所に行ってしまうというのはそのままである。が、冒頭にあらかじめ「かつてエジプトの警察音楽隊がイスラエルに来たことがあったのだ。おぼえている人は少ない」というテロップが出るように、この映画の舞台は、アラブ・イスラエル関係の雪解け期であるということをおさえる必要がある。つまり、イスラエルを訪ねたエジプトの警察音楽隊の連中には、いま考えるほどの政治的緊張感を感じてはいなかったということだ。彼らが緊張しているとすれば、それは、日本人が初めて集団で外国旅行をしたときの緊張感や、世界競技などで国家を代表して来るグループなどがいだけ緊張感である。

ジャズは何度も出ては来るが、それで両民族が緊張を解くわけでもない。映画を見るまえに、「サマー・タイム」がどうのこうのという文章を読んだとき、アラブとイスラエルとのあいだにあるアメリカの存在がそういう形で示唆されているのかとも思ったが、全然そうではなかった。この映画は、民族と民族との映画であるよりも、もっと個人的なレベルを鋭く描いているところが面白いのだ。

音楽隊の団長のトゥフイク（サッソン・ガーベイ）は、年齢もほかのメンバーより上に見えるが、貴族的な威厳すらただよわせる。最初は、規則大好きな役人かと思ったら、息子に自殺され、妻も失うという悲しい過去の持ち主であることがやがてわかる。寡黙な彼の口を開かせたのは、彼らがまちがってたどりにいた町の食堂の女主人のディナ（ロニ・エルカベッツ）で、何でもあけすけなく語る彼女と、古風な男との対置が面白い。そのあいだに、この音楽隊のなかでは一番ブレイボーイ的なカレード（サーレフ・バクリ）がいる。

迷い込んだ町で一夜をすごすわずかの時間のなかで起こるいくつかのエピソードがなかなかうまく描かれていて、あきない。カレードが、知りあった若者がシャイで、クラブに行っても、これまたシャイな相手の女性に自分の気持ちを伝えられないのを助けるシーンとか、トゥフイクがディナと出かけ、彼が次第に心を開いて行くシーン、隊員たちが食事に招かれたいえが、たまたま主人の誕生日の祝いの席で、ちぐはぐな雰囲気が出るシーン（ここで、「サマー・タイム」をいっしょに歌い、座がなごむわけだが、そのまえのちぐはぐさは、政治的な感情とは無関係だ）等々。

ロニ・エルカベッツが演じるユダヤの女は、ある種のユダヤ人女性の典型を見せてくれる。トゥフイクとカレードを自分の家に連れて行き、西瓜をふるまうときの西瓜の切り方の「粗雑さ」がなかなか実感的だった。ユダヤのこういう女性には、何人にも会ったことがある。疲れるが、押しつけがましいほど親切で、性的にも肉感的なのだ。グループ・シアターの開祖の一人ハロルド・クラマンは、かつてインタヴューしたとき、「ユダヤ人というのは、物質的で性欲的な民族ですよ」と言っていた。ちなみに、彼もユダヤ人である。

（映画美学校第2試写室／日活）

2007年12月05日(2)

ファーストフード・ネイション (Fast Food Nation/2006/Richard Linklater) (リチャード・リンクレイター)

本屋をのぞき、コーヒーを飲んで、ふたたび同じ試写会場にまいもどった。今回も30分まえに来てしまったが、すんなり入れた。箱を使う人によってがらっと変わるのが貸会場の常。

広告などから想像されるこの映画のイメージは、『スーパースイズ・ミー』のドラマ・ヴァージョンという感じだが、これは、リチャード・リンクレイターの新たな状況論であり、いまのアメリカのみならず、高度資本主義諸国で生きる個々人が直面している政治状況(あくまで大文字ではなく小文字の政治——日常性のなかにやどる政治)を描いた野心作である。

リチャード・リンクレイターは、政治意識の強い映画作家である。しかし、彼は、決して、政治を政治として描くことはない。『スラッカー』(Slacker/1991)は、レーガンが登場し、保守的な方向で右旋回していく80年代のアメリカで登場する「スラッカー」に焦点を当てた。ヤッピー的な立身出世には背を向け、といってヒッピーにはなりきれない新しい「怠惰」(ラフォルグ的な)世代だ。日本では、20年ぐらい遅れて、「ニート」や意味が変えられた「フリーター」とともに社会化する傾向をいち早くとらえるだけでなく、そこに積極的なものを見出そうとしていた。

2003年の『スクール・オブ・ロック』は、そういう「スラッカー」が、ちょっとしたきっかけで、「熱血教師」になってしまう話だった。その際、日本ではその「熱血教師」の面だけが見られる傾向があるが、ジャック・ブラック演じるデューンが、もともととは、教育などとは縁のない「スラッカー」だったという点が、重要なのだ。

一見ただの再会ラブストーリーの体裁をしている2004年の『ビフォア・サンセット』も、かつて(どの程度の政治活動をしていたかは不明だが)何らかの意味で反権力的な意識を共有していた男と女が再会し、その失われた時をとりもどしそうになる(「そうになる」ところが微妙)話だ。ここでは、依然として体制に従属しないで生きようとしているのは、女の方で、男は、作家として成功し、本の宣伝のための講演旅行しにパリに来了。それが、最後のシーンで微妙な変化を見せるところが意味深い。

いうまでもなく、この作品は、1995年の『ビフォア・サンライズ 恋人までの距離』(Before Sunrise)の続編でもある。ブダペストからウィーン行きの列車のなかで偶然出会う男女(『ビフォア・サンセット』と同じ、イーサン・ホークとジュリー・デルピー)は、いずれも、これからどう生きるかを求めている。男は、存在感のないアメリカでの生活を逃れて、ヨーロッパに旅行をしに来了。これも、スラッカーを脱出しようとしているキャラクター。女は、1968年の五月革命を闘った親を持つ「スラッカー」世代だ。

リンクレイターは、つねに、新しい生き方に関心があり、1998年の『ニュートン・ボーイズ』(The Newton Boys)で、1920年代に人を殺わずに連続銀行強盗を続けた貧しい農村出の4兄弟のリアルストーリーをあつかっている。

2005年の『がんばれー ベアーズ（ヒュー・ノーズン）』（Bad News Bears）

は、リメイクで、リンクレイターは依頼されて引き受けたらしいが、これも、仕上がりは、「スラッカー」文化をどうするかがテーマになっている。元プロ野球選手でいまはアル中の「負け犬」（ルーザー）あつかいされている男（ビリー・ボブ・ソートン）が、チーム意識などないガキどもの野球コーチを引き受け、自分もガキどもも変わる話。アメリカ的競争主義とは別の、いわばコンヴィヴィアルなチームワークを発見するプロセスがリンクレイターらしい。

いまの時代、もうイデオロギー的な反権力闘争は有効性がない。それは、権力自身が、その内部の対抗装置、一種の起動修正と自己活性化の装置を内蔵するようになった（「危機管理」という言葉が象徴的だ）からである。そこから、個々人の身近な環境を問題にするエコポリティクスが浮上するが、これも、近年の企業のエコブームが示唆するように、権力そのもののアジェンダになってきた。『ファーストフード・ネイション』では、ハンバーガーに使われる肉の問題、それをめぐる社会的な問題が、企業の経営サイド、ハンバーガー店で働く者、ハンバーガーの肉を提供する食肉会社の側（インサイダーとアウトサイダーの両面）、食肉会社で働く「不法就労者」の側・・・から複数の視点でとらえられ、なかなか見ごたえがある。

メキシコとアメリカとの国境を越えるてアメリカにやってくる「不法就労者」の映画では、古くはグレゴリー・ナヴァアの『エル・ノルテ約束の地』（El Norte/1983/Gregory Nava）が鮮烈な印象を残したが、その感じは、わたし自身、サンディエゴと国境を接するティワナで目撃した。昼間から国境をへだてるフェンスのところで夜になったらフェンスを飛び越えようと待機している人々がたくさんいるのだった。この映画に登場するメキシコ人たちは、国境を無事越えると、手引きする業者によって食肉工場に連れて行かれる。アメリカの多くの産業が、こうした不法就労者の安い労働に依存している。

「ミッキーズ・バーガー」のマーケティング部長ドン（グレッグ・キニア）は、バーガーのミンチに牛の糞が混入していたという告発があったことを受けて、食肉工場の調査に出かける。が、この映画は、彼が、食肉工場の驚愕する現状を摘発するという方向では進まない。不法就労者の姉妹（カタリーナ・サンディノ・モレノ、アナ・クラウディア・タランコン）と姉の夫（ウィルマー・ヴァルデラマ）が工場で経験することも平行描写される。ドン自身はというと、食肉管理のいいかげんさ、偽装のからくりを知っても、それは一時ショック受けるだけで、いきなり登場して、とうとうと「現実論」をぶつスキンヘッズの男（ブルース・ウイリス）の方向にとりこまれてしまう。ウイリスは言う、「糞が入っているが、焼いちゃえば同じさ」。

ドンが調査のためにコロラド州コディに行き、現地の「ミッキーズ・バーガー」店に入ると、そこで働いているのが、アシュレイ・ジョンソンが演じるアンバーという高校生。ジョンソンは、1983年生まれだから、高校生を演じるにはちよつと熟れすぎている感じもあるが、とにかく、彼女の意識の変化が、この映画の一つの方向にもなっている。最初、政治意識があまりなかったが、シヨップで仲間（ポール・ダノら）と自分らが置かれている労働者としての状況（使い捨て）を意識し、たまたま行った野外パーティーで環境保護グループを形成する大学生（ルー・テイラー・プッチラ）と知りあうなかで、大量の牛から出る糞尿が

環境を汚染するという現実を知り、彼らとともに、深夜、牛を解放するアクションを起こす。

リンクレイターは、しかし、映画のなかでも言われる「グリーンピース」的な抗議行動に期待をかけているわけではない。農場の柵をはずして、牛を逃がそうとして、直面した現実とは、柵をはずしても牛たちが逃げないという皮肉だった。餌を十分与えられる牛たちは、逃げる気がないのだ。このへんに、リンクレイターがこだわっている「怠惰」の問題が読み取れたりもして、面白い。

この映画には、ビルの調査では案内されなかった牛の屠殺と解体を行なう工場のシーンが出てくる。夫が怪我をし、それまでモーターの掃除婦をしていたシルビア（カタリーナ・サンディノ・モレノ）は、工場の人事を仕切っている現場責任者（ボビー・カナヴェイル）に性的代償を払って、解体工場で内蔵を抜く仕事をもらう。屠殺と解体のシーンは、実際の工場で撮ったと思うが、牛や豚の肉を食べるということは、こういうシビアなプロセスを経ていることを思い知らせる。

『かつて、ノルマンディで』のときは豚だったが、牛の場合も、眉間の衝撃をあたえて、失神させる。まだ完全には死んでいないうちに、首を切り、血を抜く。さもないと肉がまずくなるらしい。が、鶏よりはむろんのこと、豚よりも大きい牛の体内には、実に大きな内蔵が詰まっている。それを出して行く解体のプロセスはすさまじい。

肉を食べるとき、こういう過程を記憶から取り去っているわけだが、では、なぜ、魚や植物なら平気で、動物はダメという観念が出てくるのだろうか？ 魚も捕獲したときの暴れ方は尋常ではない。野菜でも、顕微鏡で拡大すれば、切られたときや煮られるときに、相当な抵抗を示すかもしれない。すべては、人間の知覚の標準値で判断されているにすぎない。意識のあるものを殺すのは、動物愛護に反するとか、だから菜食主義が正しいとかいう理屈は都合がよすぎる。

しかし、殺害されるとき反応、どの規模で空気を攪拌したか、周囲にどの程度の化学的変化を与えるかという度合いを計れば、意識のレベルが高い動物の方が、その度合いは高くなる。これを「業の深さ」と考えれば、牛は鶏よりも「業が深い」と言えないこともない。その深さによって、「果報」も異なるわけだが、それなりの深さを持つ生命体の死の方には、適切な「果報」とそうでない「果報」とがある。屠殺される牛は、果たしてその「業」にふさわしい「果報」なのか？

しかし、肉牛は、自然の産物ではなくて、ほとんど人工物に近い。食肉にされることを前提に生まれ、育てられる。その「業」（ここでは、生命体としての潜勢力）は、食肉として余すところなく使われるときに「果報」を満たすのではないか？

とはいえ、「因果応報」のロジックからすれば、人工物の「業」は、それを作った者に返って来るわけだから、人工物としての肉牛を作り、それから作ったバーガーで病気になるのも、これまた「因果応報」ということになる。

安易に、半可通で「業」だの「果報」だのと書いたが、半可通ついでに言えば、そういう不適切な「因果応報」は、自然のサイクルとしての「輪廻」がうま

くいっていないのではないかと思う。しかしながら、「輪廻」とは、動いている車に飛び乗るのとは違い、輪廻はおのずから輪廻し、人間がそれをコントロールしようとするのは、所詮、幻想にすぎず、人間は、自分を「解脱」させ、無になることによってしか、輪廻の環に加わることはできないのではないか？ つまり、肉を食わないのは勝手だが、だからといって菜食が輪廻になつていくというわけではなく、われわれに与えられている選択は、断食するか、世俗に生きるかのいずれでしかないことだ。

リンクレイター映画ではおなじみのイーサン・ホークがアンバーの叔父役で出ているが、彼は、まさに「スラッカー」世代であり、この映画でも、「嫌いな仕事は一切しない」人生を送って来たという設定。彼は、アンバーに、「革命は若いときしか起こせない」と言ってアンバーをたきつける。このへんは、リンクレイターの本音だろう。

(映画美学校第2試写室／トランスフォーマー)

2007年12月07日

ナショナル・トレジャー リンカーン暗殺者の日記 (National Treasure: Book of Secret/2007/Jon Turteltaub) (ジョン・タートル・ブ)

午前9時会場、10時開映というので、ラッシュの地下鉄に乗らなければならなかった。慣れないわたしは、もたもたしていて、乗客がはみ出しそうになっている乗車口に背中を向けてもぐり込んだ。すると、閉まりはじめたドアに向って外国人の大柄の女性が背中と尻を向けて突進してきた。ドンという衝撃もショックだったが、常々日本の電車の混み様を批判している外国人が日本人以上に露骨な尻押乗車を実践したのを目撃した方が衝撃だった。田舎者が都会に出てくると都会人以上に「都会化」する原理と同じか？

苦勞して9時すぎには六本木ヒルズの会場に到着したが、TOHOシネマズの巨大な会場には、がらがらだった。やな予感。12月21日に「世界同時公開」とのこと、あまり試写をやらないとのことだが、内覧で見た人の噂が流れたのだろうか？

案の定、会場の雰囲気もあるのかもしれないが、どこかノレない仕上がりがだった。前作の『ナショナル・トレジャー』には、アメリカ史を考え直させるような奥行きと謎解きの面白さがあったが、今回は、「祖国と祖先への敬意」を強調したファミリー映画である。前作の「宝探し」の面白さから、ベン・ゲイツ(ニコラス・ケイジ)の曾祖父がリンカーン大統領暗殺に荷担したという嫌疑(これが今度の新しいプロット)を晴らすことがテーマになっている。つまり、宝物の探検・発見から、名誉の回復のような「精神」の問題に焦点が移ったのだ。これは、いかにもいまのアメリカの社会的気分にあふわしいという点では面白いが、アメリカの外にいるわれわれには、ちっとも面白くない。

すべてが「プリテンシヤス」なのだ。ベン・ゲイツ(ニコラス・ケイジ)の母エミリー・アップルトン(ヘレン・ミレン)しか解けない古代人の絵文字といわれても困るわけで、映画なら、それなりのロジックで、謎解きを「合理化」し

なければならぬ。それが、この映画では、専門家の特権的な形而上学でうやむやにされてしまう。最終的に誰もわからない領域を設定した場合、こちら側としては、信じるか信じないかしか、選択の余地がない。そのとき、ドラマの展開仕方や、映画技術への思い入れがそれほどできなくて、こりやだめだあといいはじめた観客には、とたんに、すべてが空虚に見えてくる。今回は、そんな感じだった。

今回初出演のヘレン・ミレンは、ジョン・ヴォイトが演じるベンのお父親パトリック・ゲイツと相性がわるく、離婚したという設定。トレジャー・ハンティングに入れ込む夫に迷惑をかけられたらしいが、再会したとたん口喧嘩になるという設定ですぐわかるように、根は、それほど憎みあっているわけではない。こういうありがちな夫婦関係のパターンも安い感じ。

ヘレン・ミレンが、姿をあらわしたとき、エリザベス女王に似ている女だなと思った、ヘレン・ミレンだった。『クイーン』のエリザベス女王は、メイキャンプのためかと思ったが、ミレン自体がエリザベスに似ているのだと再確認。

エピソードとして、当時のヴィクトリア女王がアメリカを二分した南北戦争のときに、ひそかに南軍を支援したというのは、いまの日英関係との関連では、なかなか面白い皮肉になっている。

(TOHO シネマズ六本木ヒルズ Screen / ウォルト・ディズニー・スタジオ・モーション・ピクチャーズ・ジャパン)

2007年12月11日

ランジェ侯爵夫人 (Ne touchez pas la hache/2007/Jacques Rivette) (ジャック・リヴェット)

会場でもらったプレスに寄稿している「フランス文学者」によると、この映画の原作となっているバルザックの『ランジェット侯爵夫人』(*La Duchesse de Langeais* 1834) は、「フランス的恋愛心理というものと縁のない日本人にとっては、どうしても理解できないことがある作品」だとして、得々と解説をのたまっていた。いわく、「日本人には分かりにくいのですが、恋の国フランスにおいては、じつは、これこそが恋の実態なのです。つまり、恋というのは、カースル・キーピング(城の攻防戦)と同じで、押したり引いたりしながら、攻撃側と守備側とがともに秘術を尽くして城(女性の貞操)の攻防を楽しむものなのです」だって。しかし、こんなことがわからないとしたら、「日本人」は、「恋愛映画」の大半を理解できないのではないだろうか？

とはいえ、原作のことはおいておいても、この映画はわかりにくい。それは、ランジェット侯爵夫人(ジャンヌ・バリバル)とモリヴォー將軍(キユーム・ド・パルデュ)のやりとりがわかりにくいからではなくて、ジャック・リヴェットがなぜバルザックのこの作品を映画化したのかわからないからだ。というよりも、リヴェットは、本当にこの作品を映画化したのかどうかがあまり伝わってこないもやもやを感じさせるような作品だということだ。

リヴェットは、原作の文章を俳優たちに棒読みさせるようなディスクールと、通常の映画的・演劇的ディスクールとを使いわけるといえるが、

それは、必ずしも、テキストと映像との関係に関する実験というわけではなさそうである。それよりも、バルザックの高名な作品からの映画化だということを印象づけるためにそうしているふしもある。が、それならば、なぜタイトルを「Je touche pas la hache」(斧に触れるな／Don't touch the axe)と変えたのか？ この「斧」(hache)について、2008年2月7日から開かれるベルリン映画祭のカタログには、こんな記述がある。

“Don't touch the axe” were the words of the guard on showing him the weapon used to behead Charles I. From this moment on, Armand de Montriveau decides to ignore his inamoras and do everything in his power to get his revenge ...

◆バルザックが、「時評的」に小説を書いたという意味で考えると、リヴェットのこの作品は、アメリカとフランスとの関係を思わせる。すねることもあるが、基本的に押すことしか知らないモンリヴオー将軍と、したたかな外交術が身につけているが、自滅的なまでに自己中心的なランジェット侯爵夫人との関係は、さいまのブッシュとサルコジとの関係にも見られレル。「ランジェット侯爵夫人」を「フランス」に重ね合わせなくても、「モンリヴオー将軍」はきわめて「アメリカ」的だ。が、いずれにしても、なんかすっきりしないところが残る（しかし、深いことに思いを馳せられるわけでもない）作品だ。

(京橋テアトル試写室／セテラ・インターナショナル)

2007年12月12日

ジェシー・ジェイムズの暗殺 (The Assassination of Jesse James
by the Coward Robert Ford/2007/Andrew Dominik) (アン・ドミニク・
ドミニク)

雲がたれこめた広大な雪の原野のトップシーンにヒュー・ロスのナレーションがかぶり、風の音や鳥、虫の声が聞こえる。音的に非常に繊細な構成であることが感じられる。エンドロールにはおぼたらしい数のサウンド関係者がリストされているが、音のあつかい方が絶妙である。

「ジェシー・ジェイムズ神話」のなから生身の人間としてのジェシー・ジェイムズを浮き彫りにすることに成功している。権力にたてつく不敵な悪党・義賊ではなく、恐れや不安にかられ、絶望感もいなく生身の人間の側面と、ぞつとするような非情さや、他人への無関心をあわせ持った複雑な人物である。ブラッド・ピットの「指に入る入魂の演技」。

ジェッシーの兄フランクの役を演じるサム・シェッパードも貫禄。もう劇作家はやめた方がいいかもしれない。

原題には、「ジェシー・ジェイムズの暗殺」というだけでなく「卑怯者ロバート・フォードによる」と、暗殺者のロバートのことも明記している。“coward” (卑怯者)に“the”が付いているのは、「あの卑怯者」つまり、通説で「卑怯者」にされている・・・という意味である。この人物を演じるケイシー・アフレック

は、いつも自信なげで内向的なキャラクターを作りあげた。アフレックは、そういうキャラクターにうってつけの目と頬をしている。

通説によると、ジェッシーを暗殺したロバート・フォードは、最初は、ジェッシーにあこがれて弟子入りするが、やがてジェッシーにかかった賞金に目がくらんだのと、カンザスシティ警察の脅しに屈して、ジェッシーの家に住み込み、計画的にジェッシーを殺したことになる。しかし、この映画では、ジェッシーに対するロバート・フォードの関係をそのような単純なものにはしていない。むしろ、警察との取り引きについて明示的にはえがかず、実際にそういう意識がロバートにあったとしても、もつと複合的・偶然的な理由でジェッシーを殺すことになったという解釈である。

その意味で、この映画は、ジェッシーのキャラクターを浮き彫りにしただけでなく、それにとらず、ロバート・フォードという、他者依存の強い（その意味でジェッシーの対極にいる）青年が運命に翻弄される姿を痛ましいまでに描く。何をやって生きたらよいのか迷う若者（誰でもそうだが）が、ひよんなことで首に賞金のかかったジェッシーを撃つことになったが、にもかかわらず、世間は彼に卑怯者の汚名を着せる。そのとき思いついたのが、「ジェッシー・ジェイムズを殺した男」を売り物にすること。そのあげく、みずから役者になって舞台で兄のチャリー（サム・ロックウェル）といっしょにその現場を再現するにいたる。それは、最初は評判になる（しかし、映画は、それをシニカルに描く）が、最後は、観客の罵声をあびることになる。このシーンでも、この映画は、微妙な現実の壁（ひだ）を描くことを忘れない。単に一方的に観客が彼を罵倒するようになるのではなく、ロバート自身が次第にその芸に愛想をつかし、観客の反応にも不安と妄想をいだき、双方の神経のよじれが決裂へ導くという描き方だ。

世間のうわさは、いつも「虚像」を生み出す。それが、ばらばらの個々人を「マス」（塊）として一時的でヴァーチャルな結束や安心感を生み出す。それは、権力にとつては必要不可欠の装置だった。この傾向と度合いは、マスメディアの登場によってさらに強まり、規模が大きくなる。ジェッシー・ジェイムズの伝説は、新聞メディアによって浸透したが、アメリカでは、1833年に *The New York Sun* は、両面印刷によって料金を引き下げた“penny press paper”を出し、読者と急速に増やし、マスメディアとしての新聞のモデルを作った。ジェッシーの生涯は、1847年から1882年まで（映画は、彼が34歳の1881年からロバートの死の1892年までを描く）であるから、彼は、まさに大衆紙が普及しはじめる時代とともに生きたのだった。ロバート（1868〜1892年）は、大衆紙や大衆本に描かれた「ジェッシー像」で彼を知り、憧れをふくらませたのだった。

ロバートの姿を見ながら、思い出したのは、『チャプター27』で描かれたジョン・レノンの暗殺者マーク・デイヴィッド・チャップマンである。この人物について、背後に組織の扇動があったという説があるが、監督のシェーファーは、そういう描き方をしていない。この方が、ファンや身近な者による殺人の屈折がリアルにとらえられるような気がする。

（ワーナー試写室／ワーナー・ブラザース映画）

スウィーニー・トッド (Sweeney Tod/2007/Tim Burton) (ティム・バートン)

時間のせい、空席が目立ったが、かなり完成度の高い仕上がりになっていた。わたしは、1979年にニューヨークのURISシアターで、ステイヴン・ソンドハイムの音楽・作詞、ハロルド・プリンスの演出によるブロードウェイ・ミュージカルの初演を見た。非常に評判が高かったので見に行ったのだが、せりふの細部が理解できなかったためか、殺すことの意味がいまいちわからなかった。アンジェラ・ランズベリーがあく強い演技をしていて印象的だったのと、舞台の仕掛けが非常に機能的に出来ているのをおぼえている。その後、テリー・ヒューズとハロルド・プリンスが映画化したバージョン(98)が公開され、期待して見に行ったが、こちらは裏切られてしまった。さらに、時代が下って、ジョン・シュレシンジャーが映画化したもの(99)も見たが、シュレシンジャーらしからぬつまらなさで、『スウィーニー・トッド』というのは、グラン・ギニョールのなスリラーでしかないのかという思いが強くなった。

さすがはティム・バートン、ブロードウェイのミュージカル版(ミュージカルと映画を同列で比較するのもナンだが)をこえる面白さだ。ここでは、『スリーピー・ホロウ』の「擬古文」的スタイルを継承し、さらに、カメラで撮った映像を『コープスブライド』(Corpse Bride/2005)的な味つけをして、物語性を強めるといった、凝ったテクニックを駆使している。

『ヘアスプレイ』を「ミュージカル映画」とみなすならば、この映画もミュージカル映画である。ミュージカルのにも美しいシーンがいくつもある。たとえば、オーストラリアに流刑されていたスウィニー・トッドが帰還する船の上でデップが歌うシーン、トッドの娘ジョアナ(ジェイン・ウイスナー)を愛する水兵アンソニー(ジェイミー・キャンベル・バウアー)が歌う街路のシーンなどなど。

それにしても、こういうスタイルの作品だと、ジョニー・デップはうまいなあ。ここには『パイレーツ・オブ・カリビアン』シリーズのような「空想冒険的」なキャラクター、『ネバーランド』の「純真」さ、得意の「ワル」というか「偏屈」というか、デップが演じてきたすべてのキャラクターが見出せる。

ヘレナ・ボナム・カーターは、『ファイト・クラブ』のときとまさるともおおらない強烈なキャラクターを演じている。彼女は、ティム・バートン夫人。

全編にみなぎる都市への嫌悪、権威(アラン・リックマンが演じるターピン判事)への反発、底辺の人々への共感、原作のものでもある。

復讐で人を殺したのが昂じて、材料の肉に困っている隣のパイ屋の女将ミセス・ラベット(ヘレナ・ボナム・カーター)のために、次々に客の首を剃刀でカッ切って殺してしまうという床屋のスウィーニー・トッドの物語は、19世紀から19世紀にかけてのイギリスで進行した機械工業や科学的「合理主義」の動向と密接な関係がある。

この映画では、冒頭に歯車とミンチのマシンが映されるが、まさにマシン・テクノロジーが台頭し、他方では、それに反対する「ラダイト」(織物機械を破壊する運動)が起こったりした。トッドの理髪室では、リクライニングのイ

スで首をカッ切られた客は、イスが倒れた床にポツカリと開く穴から地下に転落する。地下にはボイラーがあり、肉をそぎ落とされた死体はすぐに焼かれる。

メカニズムが生み出すリズムは、モダン（近代）という時代の時間を規定し、「早さ」や「忙しさ」が価値となる。無駄がないことも「モダン」の条件だ。「スローライフ」とか「スローフード」といった傾向が出て来た²⁾世紀でも、「モダン」の動向は一向に終末の気配を感じさせない。「ポストモダン」は早すぎた。その意味で、この映画は、復讐という前近代（プリモダン）の要素が、能率という「モダン」の要素に出会って、意味を失ってしまう皮肉を描いてもいる。そして、それは、ティム・バートンのすぐれた時代意識によって、911→復讐→わけのわからない自爆と空爆の虚しい空回り状況にある現代を考えさせてくれる。

（ヤクルトホール／ワーナーブラザース映画）

2007年12月17日（2）

ダージリン急行 (The Darjeeling Limited/2007/Wes Anderson) (ウエス・アンダーソン)

ワーナーの出やすい席に座ったので、エンドロールを飛ばして、外へ。地下鉄を乗り継いで六本木一丁目からFOX試写室へ。何とか15分まえに飛び込む。さいわい混んではいなかった。

最初にアンダーソンの短編『ホテル・シェヴァリエ』(Hotel Chevalier/2007)を上映するというので、理由がわからなかったが、終わってから『ダージリン急行』がスタートすると、「Part 2」という文字が出て、なるほどと思った。『ダージリン急行』のPart 1として作られているのである。パリのホテルに（小説を書くため？）一年も泊まっている男（ジェイソン・シュワルツマン）が、一年ぶりに恋人（ナタリー・ポートマン）と会う。電話をかけて来た彼女が来るというので、ルームサービスを頼み、スピーカーに接続されたiPodをかける。音楽は、ピーター・サーステッドの1969年のヒットソング「Where Do You Go to (My Lovely)」³⁾。映画内容は、この曲の歌詞とかなりからみあっている。

I know where you go to my lovely
When you're alone in your bed
I know the thoughts that surround you
'Cause I can look inside your head

◆「本編」の冒頭に、インドで「神風」タクシーで駅に急ぎ、列車に飛び乗ろうとするビル・マーレイの姿が映るので、またマーレイがドラマの中心に顔を出すのかと思ったら、彼の出演は一種のカメオ出演だった。彼は列車に乗り遅れ、首尾よく乗るのは、ジェイソン・シュワルツマンで、予約されているコンパートメントに行くと、オーウェン・ウィルソンがいる。そのちエイドリアン・ブロディがあらわれて、3人が兄弟であることがわかる。父親が死に、いろいろあつて3人の関係が変わってしまったが、長男のフランシス（オーウェン・ウィルソン）が計画を立て、次男のピーター（エイドリアン・ブロディ）、三男のジャック

ク（ジェイソン・シュワルツマン）との関係を修復する「魂の旅」に出かけようというわけだ。

∞人のそれぞれに味のある俳優とアンダーソン独特の雰囲気の魅力だが、わたしには、全体としてどこか波長が合わない。英語をしゃべる∞の代の世代の知り合いと話すと、様にベタボメなのだが、わたしには、ある種のナルシズム世代の感性をひきづっている登場人物たちが好きになれない。金持ち育ちらしい三人兄弟を演じるエイドリアン・ブロディ、ジェイソン・シュワルツマン、オーウェン・ウィルソンは、みな、いい演技をしている。

ウェス・アンダーソンは、『ザ・ロイヤル・テネンバウムズ』でも『ライフ・アクアティック』でも、父親の問題にこだわってきた。今回も、根もとには父親の問題がある。今回は、登場人物が父親になったり、目の前の父親との関係が問題になるというのではなくて、問題の父親はすでに死んでいる。おそらく、父親が生きていたときは、何となく関係が続いていたフランシス（オーウェン・ウィルソン）、ピーター（エイドリアン・ブロディ）、ジャック（ジェイソン・シュワルツマン）の∞兄弟が疎遠になってしまったらしい。理由は、ピーターが遺産を独り占めしたとか、長兄のフランシスが仕切りすぎるとか、売れっ子小説家のジャックが家族をネタにしたとか、色々あるが、家族がいつしにしていることが壊れている現代では、それがあたりまえで、特に理由などない、とわたしは思う。

しかし、アメリカ人で「単親ファミリー世代」のウェス・アンダーソンは、まだ「家族」幻想を捨て切れならしい。この映画は、疎遠になった∞兄弟がたがいに「スウィート」な関係を取り戻す話である。その際、そのきっかけとなるのが、「旅」であり、しかもインドという異文化圏への旅であるというのは、いかにも「素朴なアメリカ人」にありがちのパターンである。

旅の途中で急流で溺れそうになった子供を助け（一人は死ぬ）、親の家に招かれるエピソードがあり、この村での体験が∞人にとって「魂の変革」に重要な影響をあたえることになるのだが、その子の父親を演じているのが、『その名にちなんで』のイルファン・カーン。彼は、たしかにインド出身だが、インドの素朴な村人を演じるには西欧の雰囲気がただよいすぎており、目つきが村人とはちがうのだ。

冒頭のタクシーの運転手も、列車のアテンダント（アマラ・カラン）や車掌も面白いし、ヒマラヤの修道院で尼僧をしているという母親をいまやウェス・アンダーソン・ファミリーのアンジェリカ・ヒューストンが演じていて笑えるのだが、描かれている異文化が無知な「差別」すれすれで、苦笑を禁じえないようなところがある。

（フォックス試写室／20世紀フォックス映画）

2007年12月19日（1）

靖国 (Yasukuni/2007/Li Ying) (リー・イン)

冒頭、ブランクの映像の背後で物がぶつかる音がする。それから雑然とした作業場が映る。老人が日本刀を振るシーン。窯のなかで火が燃えている。町工場

のような風情だが、やがて、そこは、靖国神社境内にある【↓誤り↓下段の追記参照】刈谷直治（90歳）の仕事場であることがわかる。ここでは、1933年（昭和8年）から終戦の1945年までのあいだに8000本もの軍刀（「靖国刀」）が作られてきたという。刈谷は、「最後の靖国刀匠」で、いまでも刀を作りつづけている。「靖国刀」は、戦時中、実戦でも使われたはずだが、いま作られる「靖国刀」は、何に使うのだろうか。が、いずれにしても、それは、靖国神社の「ご神体」なのだ【↓追記参照】という。

刀鍛冶の映画かと思わせるスタートだが、監督リー・インが刈谷に向けたインタビューがはさまり、徐々にこの映画のねらいがはつきりしてくる。リー・インのとつとつとした外国語なまりのおだやかな調子の日本語は、刈谷氏の心なごませ、訊かれるる相手に抵抗感をあたえない。だから答える刈谷もたんたんとしている。だが、このドキュメンタリーは、日本の最も矛盾をはらんだ部分へ鋭いまなざしを注ぎ込んだ驚くべき作品なのである。

ここでこの刀匠が依然として「靖国刀」を作っているように、靖国神社は、戦前と変わっていない。だから、靖国へ行けば、そこには、1945年以後「民主化」されたという日本など幻想であることがわかるだろう。それが最もはつきるするのは、この映画がしつかりとドキュメントする8月15日の靖国だ。わたしは何度も見たし、ここでも取り上げた『蟻の兵隊』でも映されているが、8月15日の靖国には、戦中の軍人のかっこうをした人たちが姿をあらわし、また、彼らや戦争を批判する人たちが一堂に会する。そして、それとは関係なく、ただの物見遊山でやって来て、タコヤキなどを食っている若者の姿もある。はては、小泉首相靖国参拝賛成のビラを配りに来たアメリカ人までいる。驚くべきことに、夜間には、戦前戦中と全く変わらぬ白装束に身を固めた神官（？）たちの不気味な行列までがこの境内で行なわれる。ここには、戦前から今にいたる時間が連綿と（つまり無反省に）流れているのである。

靖国神社は、古代の神道とは関係のない施設である。それがどんなに「古代」の装いをしているとしても、それは、日清・日露の戦争で非業な死を遂げた軍人たちの霊を慰めると称して建てられた（東京招魂社を解消発展させた）近代の施設なのである。だから、ここで「連綿」と流れている時間とは、明治の軍国主義から始まった近代主義的な時間であり、その間の国家をゆさぶった戦争によって、いささかもゆらぐことのない時間である。おそらく、靖国の確信犯の関係者にとつては、「戦前／戦後」という時間の区切りはないのだろう。むしろ、「え？！戦後民主主義？」てなものだろう。何も変わっていないのである。

わたしは、これまで、くりかえし、**日本は天皇制国家である**と強調してきた。専門分野ではないことを羞らいもせず、『電子国家と天皇制』（河出書房新社）などという本を出したのも、国家としての日本が天皇制から決して切れてはいないことを確認するためだった。海外の領事館や大使館に行けば、日の丸よりも菊の紋の方が重視され、領事や大使の部屋には天皇皇后の写真がまるで戦前の「御真影」のように飾ってある。それなら、はつきりと日本は天皇なしには成り立たない国家なんだと明記すればいいのに、そうはせず、あたかも「民主主義国家」だという素振りをしているところに、人々が日本を国としては愛せない理由がある。といつて、わたしは、そうすべきだと思うわけではない。わたしは、どうすれば、天皇制国家を脱せるのかに興味を持つているだけだ。

天皇制の問題は、日本ではタブーである。天皇制反対をとねえれば、そのリアクションはただちに起こる。ただし、天皇制は、単なる政治制度ではなく、諸制度から日本で暮らす人間の日常的身ぶりや感情のなかにまで浸透しているマクロ／ミクロな制度なので、単なる「反対」ではどうにもならない。天皇制反対論者と「天皇主義右翼」との対立は、実は、天皇制の深さを覆い隠す単なる「イヴェントショウ」になっている。また、天皇制と天皇ファミリーとはつながっている、天皇やそのファミリーをパロディ化したり、けなしたりすることは、天皇制を批判したことにはほとんどならない。

日本で天皇制や靖国に反対すれば、必ずといってよい度合いで、攻撃を受ける。それは、「日本人」にかぎらない。この映画にも、「靖国主義者」たちが君が代を歌っている席に批判の「乱入」を企てた中国人【後記…これは「日本人」とのこと】の青年が負傷させられるシーンがしっかりと記録されている。その青年は、「危険だから保護する」と称してその場から移動させようとする警官に対して、不合理を批判するためには、こんな怪我などなんでもないと言う姿が、わたしの脳裏に焼きついた。

リー・インのこのドキュメンタリーは、一方的に「靖国主義者」を批判するわけではない。靖国の内部に深くコミットしている刈谷直治氏のような人を取り上げる際も、その姿勢はかわらない。だから刈谷氏も出演することを受けたのだろう。これは、マイケル・ムーアが『ボウリング・フォー・コロンバイン』でチャールトン・ヘストンをはめたようなやり方でインタヴューしているわけではない。一体、刀信仰とは何なのか、台湾や中国大陸等で行なわれた捕虜の「試し斬り」、軍人が好むと思われる切腹等々は、アメリカの銃信仰とは別種のものだろうか。それは、靖国信仰とも密接な関係があるはずだ。刀は「日本人の魂」とか、伝統の象徴のようにいわれるが、それは、1933年に「靖国刀」が作られたはじめあたりから定着していった信仰なのかもしれない。

何度も書いたように、靖国の「魂」はヴァーチャル（メディア的に実質的）なものである。日本の伝統的な信仰では、魂は祖先の土地とともにある。が、靖国は、本来、土地を捨象したレベルで成り立つ「魂の場」である。だから、伝統的な「祖霊信仰」を信じる日本人は、靖国に違和感をいだく。むしろ、全く異なる信仰体系に属するキリスト者も、靖国を魂の場所だとは思えない。「合祀」は、そういう複数多様性を完全に無視している。

靖国には、日本がその「近代」を放置していることの証（あかし）である。このドキュメンタリーで、台湾の女性活動家が、日本の兵士に「千人斬り」で殺されたり、陵辱された台湾の原住民の名において、靖国神社の関係者（責任者は出てこない）に「英霊の合祀」の矛盾を鋭く突きつける。批判はこれまで多くの人々や活動家が提示してきた。靖国も日本政府も、それを無視している。日本は、「近代」にも成り切れないし、当然のことながら、「近代」を越えることもできないでいる。

結局、刈谷直治氏のように、「あいまいに」生きるしかないのか？

【追記／2008-05-16】この速書きノートが書かれてから早くも5ヶ月が経った。その間に、衆議院議員・稲田朋美が提起した批判——国際交流基金（2003年に独立行政法人化した）が、外務省の対外文化宣伝部門の機能を持つ——が「い

いう映画」の製作を助成するのはいかなものかという——に端を発し、上映の自粛や、マスコミでの喧々諤々の議論が盛り上がった。ちなみに、「スカイパーフェクトTV」²⁴¹チャンネルの「日本文化チャンネル桜」は、そうした「批判」を精力的に報じており、YouTube で見ることができる。そんな状況変化のなかで、このノートに対してもとがった意見が多数寄せられた。このノートの意見を全面否定するものに対しては言葉がないが、事実誤認に関しては、明記して訂正したい。境内で暴行を受けた日本人青年を「中国人」と書いたことは、ベルリンの河内秀子さんの指摘で訂正した。今日、「taru」氏は、「刈谷氏は高知に在住であり、現在も靖国神社の中で刀を作っている訳ではありません」という指摘をくれた。たしかに、あのような作業場が靖国神社のなかにあるはずがない。また、「taru」氏は、<「刀」がご神体だとは映画の中でも言っていますが、それと「靖国刀」とは別物です。「靖国刀」がご神体だとはどこにも言っていない。>という指摘もくれた。たしかに映画は、言葉のうえではそう言っていない。それはあくまでもわたしの意見である。刀が「神体」ならば、どの刀も「神体」の意味合いを含むだろうという観点で、そう書いたのである。いずれにせよ、このノートを詳細に読んでくれたのを感謝したい。

(映画美学学校第一試写室／アルゴ・ピクチャーズ)

2007年12月19日(2)

ノー・カントリー (No Country for Old Men/2007/Ethan Coen + Joel Coen) (イーサン・コーエン、ジョエル・コーエン)

非情とか冷酷とかの範疇を飛び越した「合理性」の男アントン・シガー(ハビエル・バルデムの演技が絶妙)が可笑しい。「主義」をまげない「古風」さや「非情」さと、機械人間的な「一徹」さのアンバランスが不思議な感動を呼ぶ。とやたら括弧つきで書いたが、ここで使われている言葉があくまでも暫定的なものであることを示すためだ。

砂漠で見つけたやばい金に手をつけたためにシガーに追われることになるルウェリン・モス(ジョシュ・ブローリン)は、シガーに互角に対抗するかに見えながら、最後には負ける。が、その負け方が一面「憐れ」でありながら、どこか「滑稽」なのも可笑しい。これは、いかにもジョエル／イーサン・コーエン兄弟ならではのセンス。

同様に、事件を追うべき保安官エド・トム・ベル(トミー・リー・ジョーンズ)は、もはや「民主主義」も「人道主義」も信じてはいないが、だからといって何もしないというのではなく、にもかかわらず大したことはできない。この「諦め」と「躊躇」とがいきりまじった不思議な気分をジョーンズがかもし出す。

シガーは、「合理的」な理由だけで人を殺すのではなく、そこに「偶然」をまぜる。殺そうとする相手にコインの賭けを当てさせ、殺さない場合もある。この屈折したロジックは、なかなか深いものをもっている。映画のなかで、モスの妻(最初「娘」かと思った)カラ・ジン・モス(ケリー・マクドナルド)が、シガーにそのような賭けを迫られ、それを拒否するシーンがある。彼女が、そのあと殺されたかどうかはわからない。殺すか殺さないかを相手に決めさせるのは卑怯だと彼女は言った。ここでわたしが興味を持ったのは、アメリカがイラクに

攻め込み、フセイン政権を倒したとき、降伏か否か、さもないければ空爆だという形で、その運命をフセインに決めさせた。そもそも、日本に原爆を投下したときも、アメリカ政府のロジックは、日本が原爆を落とさせたというものだった。そのようなことを考えると、ハビエル・バルデムが演じる殺し屋は、きわめてアメリカ的な殺し屋なのだ。

シガーは、ボンベにつながれたエアガンのようなものを持ち歩き、そのノズル部を相手の額に押し当てて殺す。これは、ふと、『かつて、ノルマンディで』や『ファーストフード・ネイション』で豚や牛の眉間をねらって殺戮するシーンを思い出させる。そういえば、ミヒヤエル・ハネケの『ベニーズ・ビデオ』(Benny's Video/1992/Michael Haneke)では、父親の屠殺場で豚が眉間に屠殺用のガンを押し当てられて殺されるのを息子がビデオに撮り、それをくり返し見、そのあげく知りあったばかりの少女を同じ器具で殺してしまう話だった。

ハネケの映画の少年ベニーズは、少女を殺す意志はなかった。少女に豚を殺す凶器を見せたとき、「撃ってみて」と言われ、躊躇すると、さらに「臆病」と言われ、発射した。結果は想像外だった。『ノー・カントリー』の殺し屋シガーは、ベニーがそのまま育ってしまったようなところもある。

シガーは、保安官のベルに撃たれて負傷したとき、薬局のまえで車を爆破し、騒ぎのすきに薬品を盗み、自分で治療をする。そういう治療は、『ボーン・アイデンティティ』でジェイソン・ボーン(マット・デイモン)もやっていたが、シガーの場合は、なんでも「自力」でやりぬくという彼の人間性からすると、それが当然といった感じで、悲壮感は全くない。

コーエン兄弟の作品のなかでは「一番暴力シーンが多い」とのことだが、ガシエフェクトがなかなかすばらしく、納富貴久男氏の感想を聞きたいと思った。ちなみに、砂漠のシーンで使われた「血」は、特注品で、通常の映画用の「血液」には糖分がふくまれているので、虫や動物をおびき寄せる恐れがあるのを避けたという。

コーマーク・マッカーシーの同名の原作の映画化だが、そのタイトルは、ウイリアム・バトラー・イエイツの詩「ビザンティウムへの船出」(Sailing to Byzantium)に由来するところだ。

(シヨーゲイト試写室)

2008年

2008年01月16日

つぐない (Atonement/2007/Joe Wright) (ジョー・ライト)

市ヶ谷までまた地下鉄で行ったが、まっすぐタクシーで来ればよかったと後悔。あわててタクシーに飛び乗り、靖国神社の近くを右折して一番町の会場へ。すでに80%席が埋まっており、わたしは最後列の、字幕のチェックをする机の椅子にすわる。

最初13歳(1930年代)のブライオニー役で出るシアーシャ・ローナンの性格と体質が、18歳(1940年代)の役のロモラ・ガライでも、また1939年の老年役のヴァネッサ・レッドグレイヴでもうまく持続しているのが、この手の映画にしては、めずらしい。特に、シアーシャ・ローナンとヴァネッサ・レッドグレイヴのつながりが、非常に自然だ。役者が人も替わると、相当違和感が出てくるものだが、この映画ではそれが不思議なくらいない。

ブライオニー(シアーシャ・ローナン)は、美しい姉セーリア(キアラ・ナイトレイ)への嫉妬と思春期特有の不可解なイデオシンクラシーで、セーリアの恋人ロビー(ジェームズ・マカヴォイ)を少女暴行事件の犯人だという証言をしてしまう。セーリアとロビーは引き離され、ロビーはフランスの戦地に放逐される。戦線は悪化し、登場人物の生活はたがいに激変する。一人の、小説家志望の「聡明」な少女の証言が2人の運命を変えてしまったとだけ言い切れない時代。

ロビーが無実の罪を負うことになった背景には、ブライオニーの偏見と錯覚と妄想等々がいりまじった特殊主観的な要因だけでなく、彼女をそういう感覚にした環境と時代の影響がある。ロビーが、セーリアやブライオニーの家の使用人の息子でなければ、そういうことは起こらなかったかもしれない。性に対する時代の抑圧的な教育もある。ある意味では、ナチズムにも通じる情念(ルサンチマン)が、反ナチのイギリスでも、そして、大人でなく、子供の些細な意識のなかに出てくるといふ錯綜した状況を、この映画は、ある種の「気分として」追体験させてくれるようなところがある。

だから、老いたブライオニーが自分の犯した罪を「つぐなおう」とするのは、自分の個人的な「贖罪」だけでなく、歴史への責任を果たすということにもつながる。ただし、この物語は、老ブライオニーが書いた小説という形態をとつてもいる点で、単純ではない。われわれが映画で見る世界と物語は、「ブライオニー」の回想的な主観世界である。その回想自体が「まちがっている」かもしれないし、彼女の「つぐない」自身がフィクションかもしれないからだ。「つぐなう」ふりをした「いなおり」にもなりうるからだ。

こうした螺旋的な構造は、この映画を再見したいという欲求を引き起こす。ただ、全体として「気分として」提示されている面が強く、再見することによつ

で隠れていたロジックがあらわになるといった作品ではないだろう。
(東宝東和試写室／東宝東和)

2008年01月18日

4カ月、3週間と2日 (4 luni, 3 saptamani si 2 zile/4 Months,
3 Weeks & 2 Days/2007/Cristian Mungiu) (クリスティアン・ムン
ジウ)

朝まで Art's Birthday 2008 でカナダのミッシサガアヘライブストリーミン
グのパフォーマンスを送っていたので、起きるのがつらかった。こちらがやつれ
ていたためか、あるいは老けたためか、しばらくぶりに会った配給の「氏は、一
瞬わたしを認識できなかったみたい。毎回変装を替えるのが趣味なので、これは
いい兆候。

先日ドキュメンタリー・フィルム映画祭で審査員としてルーマニアに行っ
た坂上香さんによると、ルーマニアの映画が活気づいているらしい。この映画も、
そんな気配を感じさせる。ベルリンから帰ってばたばたしていて劇場試写を逃し、
遅ればせながら見る。たしかにいい。深い屈折を描ききっている。

時代は、1987年、チャウシェスクが大統領だった時代。1978年生まれのアナ
マリア・マリンカが演じるので、大学生としては老けて見えるが、この映画は大
学の女子学生の話。中絶が禁じられているが、彼女のルームメイトのガビツァ
(ローラ・ヴァシリウ) が妊娠し、その非合法の中絶を手伝う。

ホテルを借り、あやしい医者に大金を払い、処置してもらうわけだが、そ
のの一つ一つのプロセスに緊張があつて、まるでサスペンスのように引き込んで行
く。しかし、官憲の監視を逃れて非合法なことをやるということがこの映画の核
心ではない。その意味では、中絶は必ずしもテーマではないとも言える。

それよりも、この時代の、隅々まで浸透した官僚主義への批判的まなざしが
新鮮だ。ベルリンの壁崩壊まえまで、ルーマニアだけでなく、東欧一体に垂れ込
めていた官僚主義の雲が、なかなか説得力のある雰囲気であがられている。

彼女らは、大学の寮にいたのだが、最初そのシーンは、一体ここはどこなの
か、ひよっとすると刑務所のなかなのか、という印象すらあたえる。ホテルの部
屋を予約したはずなのに、オテイリア(アナマリア・マリンカ)が確認に行くと、
予約はされていない。結局、余分なチップを払わされて、部屋を確保する。官僚
性主義体制下の社会ではよくあった傾向。わたしも、80年代のなかばに東ベル
リンに行き、デパートのレストランでこう然たる態度の店員を見た。

官僚主義には、論理的(形式論理的)な面と、非合理的な面とが重なり合っ
ている。現実を形式論理で切ることにはできないのにそれを切ろうとするから、無理
が出て、その分を非合理的なやり方で補完するわけだ。官僚主義には禁止事項が多
いが、その分、闇の取り引きもさかになる。オテイリアたちの寮でアメリカタ
バコ(KENTなど)を自由に買うことはできないが、管理人がちゃんと闇で売っ
てくれる。

それにしても、オテイリアは、友人のガビツアのためになぜあれほどの犠牲を払ったのだろうか？ 医者には中絶代として高額を要求するが、2人は払えない。そのとき彼女が取った行動が凄い。が、彼女がそんな犠牲を払っているのに、中絶処置のあと、彼女に深く感謝する感じはない。感謝はしているのだろうが、どこかシラつとしている。中絶のあとだから、そうなのかもしれないが、このあたりの虚脱感と時代の雰囲気とを重ねているように見える。

中絶のシーンは、非常に正確だ。その医者は、「俺は掻爬手術はしない。カーテルを使う」と言い、手袋だけした手であやしげなカーテルをガビツアの子宮に差し込む。そうすると、「自然」に胎児が外に出るのだという。危ないこともあると警告するが、結果はうまく行く。

わたしは、70年代の初めにルーマニアに関心を持ったことがある。ブカレストには世界で唯一の国立ユダヤ劇場があったからである。そこでは、「イクフ」(IKUF=Yiddishe Kultur Ferband)というイーデュッシュの劇団もあり、ブレヒトの影響を受けたイーディッシュ劇が演じられたりしていたからである。代官山に近い青葉通りにあったルーマニア大使館に電話したのがきっかけで文化担当の人が色々資料を集めてくれた。その後、1975年にニューヨークにデイヴィッド・リフサンというイーディッシュ演劇の専門家に会いに行った(それがそもそもわたしがニューヨークに深入りするきっかけだった)ら、ルーマニアから客員研究員で来ていたイレアナ・ペロージャに紹介された。彼女とのつきあいはその後もつづき、日本の演劇雑誌『テアトロ』のためにルーマニア演劇の現状について書いてもらい、わたしが訳して載せたこともあった。

イレアナから聞くブカレストの状況は、世に言われた「共産圏」のそれとは大分ちがっており、わたしはルーマニアに行ってみたい気持ちにさせられたが、あとでわかったのは、彼女は、チャウシェスク政権下のセレブであり、特権的な位置にいたので、すでに少しづつあらわになりはじめていたはずの体制の矛盾を批判するはずもなかったのである。ニューヨークの演劇世界でも彼女は、その美しさもあってか、丁重にあつかわれており、彼女に連れられて「ラ・ママ」に行き、主宰者のエレン・スチュワートに紹介されたとき、ふだんはけっこう「傲慢」なスチュワートが、えらく丁重にあつかってくれた。そういう彼女だから、チャウシェスク政権の崩壊後は、けっこう難しい境遇に陥ったらしい。

針小棒大なロジックを振り回せば、この映画に登場する女性たちと、わたしが70〜80年代に唯一人知り合ったルーマニア女性のイレアナとのあいだには、類似点がある。それは、ある種ラテン系の女性にある明るさと、官僚制によってそれが抑え込まれているところから来る屈折と自己抑制である。「ラ・ママ」で彼女と席に座っていると、その日の出し物は、客を巻き込んで行くスタイルの劇で、かなりの客がうながされて、フロアでダンスを踊りはじめた。わたしはヤバイと思った。わたしは、ダンスができないからだ。彼女の顔をそっと見ると、明らかにわたしがうながすのを待っている。が、わたしがそうしないと判断したとき、彼女が何をやったか？ バッグからノートを取り出し、何かを書き始めたのである。「ダンスなんて踊らないわ。わたしは演劇の研究に来ているのだから」という身ぶりのつもりなのだが、わたしは、「あんた踊れないの」と言われた以上のプレッシャーを感じたのだった。この映画の最後のシーンを見て、こちらは

女同士のシーンだが、なぜかこのときのことを思い出した。
(京橋テアトル試写室／コムストック・グループ)

2008年01月22日(1)

告発のとき (In the Valley of Elah/2007/Paul Haggis) (ポール・ハギス)

映画の冒頭、「マイク、もどれ」という怒鳴り声と、砂ぼこりの路上に子供の姿が見える乱れた粗いレゾリューションの映像が映る。それは、ケータイで撮った映像の一部なのだが、最初は何の映像かわからない。非常に効果的な導入部だ。

ベトナム戦争の末期、アメリカのダメさを自嘲的というより、自己告発的に描く作品が次々と発表された。「アメリカン・ニューシネマ」の多くは、ほぼそういう路線で作られている。いま、イラク戦争が出口なしの状況になり、国内ではオバマに「変革」の期待が寄せられるという時代になり、アメリカ映画にも、自己告発的・批判的なムードがもどってきた。

この映画には、ハリウッド映画の定石である「救い」はどこにもない。もと軍人警官であるハンク・ディアフィールド(トミー・リー・ジョーンズ)は、やはり軍人になった長男を戦争(湾岸戦争?)で失っている。そのうえ、次男のマイク(ジョナサン・タッカー)がイラク戦争に出兵したので、妻のジョアン(スーザン・サランドン)と毎日淋しい生活を送っている。そういう彼らのところに、帰還したマイクがその直後に離隊行為をし、失踪したという電話がかかってくる。ハンクは「大丈夫だ」と思ったが、ジョアンにせっつかされて、帰還基地のあるフォート・ラッドへ行く。が、同じ隊の仲間たちに会って話を訊いても、よくわからない。途方にくれたハンクは、地元警察に行き、一般の行方不明事件として調べてほしいと頼む。軍の内部の事件は軍警察の管轄なので相手にされないが、そのうち、女刑事のエミリー(シャリーズ・セロン)が話を訊いてくれる。そして、やがて、警察から、息子のことと思われる死体が発見されたという知らせを受ける。

ハンクは、安モーターに泊まり、警察以外にも、兵士が出入りする地元のトップレス・バーに訊き込みに行ったり、遺品のなかにあった息子のケータイのメモリーに残っていたデータの解析をあやしいハッカーに頼んだりする。こういうことができるのは、彼が元軍警官だったからで、ハギスの脚本に抜け目はない。

差別意識の強い田舎の警察署で孤軍奮闘している女刑事を演じる役者としてシャリーズ・セロンのような「大もの」を起用する必要があったかどうかはやや疑問が残る。彼女が演じるエイミリーという女刑事の役は、別にセロンでなくても出来ただろう。

この映画は、戦争が兵士たちにもたらすものを鋭くえぐり出す。ハンクが警察に行ったとき、エミリー刑事は、イラク帰還兵の夫がペットの犬を虐殺したことを訴える女に手を焼いている。ペットの虐待を取り締まる手だてがないというのが警察の言い分だが、その女は、「恐ろしくて家にいられない、そのうち何をするかわからない」と不安と恐怖をつのらせる。しかし／そして、彼女はそのまま家に帰り、その後、浴室で夫によって惨殺されているのを発見される。アメリ

力では、ヴェトナム戦争後の時代にも、帰還兵による殺人事件が多かった。殺すということが日常である生活をすごした者にとつては、殺人は、それほど特殊なものではなくなるというのが、わかりやすい説明だが、話はそれほど単純ではないように思う。

ただ、護衛術を身につけている者が襲われたときにとつさにする反射的反応と、そうでない者の反応とは全くことなるように、とにかく効果的に相手を倒すことを目的にした訓練を受けた者とそうでない者とは、暴力の表出仕方が違う。以前、ビデオ共有サイトで見たのだが、男が道を尋ねようと、バス待ちしている女性に声をかけたら、いきなり痴漢虐待スプレーをかけられというのがあった。その映像はやらせだと思うが、一方で危機感とその対策（危機管理）を煽る社会では、個々人が激昂したときやパニックに陥ったとき、殺人術を身につけている者の反応は尋常ではなくなる。ハンクの息子自身、イラクですっかり感覚がかわってしまったことがやがて明らかになるが、彼の死は、仲間との「つまらぬ」いさかいの結果であった。

ハンクが、車で基地に向うとき、通りかかった建物の国旗が逆さであることに気づき、若い職員に注意するシーンがある。「逆旗というのは、国家が危機に瀕して、救援を求めるときにするものだ」と、ヴェネゼラ出身だったか（？）の青年に教える。しかし、息子の事件の一応の結末がついて家路にもどるハンクは、ここでふたたび車を停めてその青年に会い、逆旗をかかげるように言うのだった。つまり、いまアメリカは、危機に瀕し、救援を求めている状態なのだということだ。

ハンクは、息子が、自分をいまの状況から救い出してほしいというサインを送っていたことに気づく。どうしてそのことに気づかなかったのか、という無念の気持ちだけが残る。自分で選んだ道なのに、甘えるんじゃないよという意見もあるだろう。が、親と子の関係は、いつまでたってもかわりはしない。たがいにちよつと無理を試みるかどうかの違いなのではなからうか？ 親にできることなんか、大してないとしても、できなかったときの喪失感と痛みは、子でない者に対してなすべきことが出来なかったときよりも大きい。それは、子がいなくても親はいるが、親がいなければ子はいないという原罪的な因縁に直面させるからだ。

この映画は、父親と息子、夫と妻といったパーソナルなレベルから国家の直面する状況を考えさせる。トミー・リー・ジョーンズもスーザン・サランドンも抑えた迫真の演技を見せる。息子の死が判明したことを二人が電話で話す痛切なシーンは二人の名優ならではのもの。が、ヴェトナム戦争のあとも、こういう映画はいくつも作られ、これだけの反省的表現が生まれるような場所（つまりはアメリカ）では、（少なくとも当面は）海外侵略のような戦争は起こらないだろうと思っただろうか。数年後、湾岸戦争が起こった。だから、わたしは、アメリカの戦争「反省」映画を信じない。この映画も、メロドラマとしてみるにかぎる。（映画美学校第2試写室／ムービーアイ）

2008年01月22日（2）

アメリカを売った男（Breach/2007/Billy Ray）（ユリー・レイ）

時間がないので、京橋から外堀通りをタクシーで。久しぶりのTCC。高速道路の下に連なる建物の地下通路のようなところにある試写室。歴史はずいぶん古い。ここで、いまでは名作とされている作品の試写をたくさん見た。席を取ってから外へコーヒーを飲みに行く。

映画のコメントは以下に書くが、驚いたことに、映写技師が最後の「巻を飛ばして上映してしまい、3分早く終わるといふ珍事が起こった。エンドロールで気づき、抜けた巻から上映しなおすという前代未聞の試写。

最初に「Based on a True Story」があるきほど嘘っぽくなるという好例。

映像が小綺麗であるだけ、そういう面がさらに強くなる。そのおかげで、見終わってから、この「アメリカを売った」とされるロバート・ハンセンという実在の人物は、ひよっとすると、陰謀にはめられたのではないかという思いが高まった。冷戦体制は必然的に二重スパイを必要とした。冷戦とは、システムが「対立」という力学によって成長をはかろうとする権力形式である。「対立」がタテマエだから、「対話」はせずに、「諜報」がコミュニケーションの主要軸になる。この「対立」は、たがいに相手を殲滅（せんめつ）するためのものではなく、すねた子供のつっぱったよそおひみたいなものだから、その「諜報」に関わる者つまりスパイは、分業的に諜報活動をするよりも、両陣営のために働く二重スパイが理想的である。ロバート・ハンセンは、その意味で、冷戦時代には不可欠の機能だった。だが、そういう機能は、冷戦の終焉とともに不要になった。だから、ハンセンは、「犯罪者」にされたのである。いずれにしても、昔からすぐれたスパイは二重スパイである。

深読みをしなければ、この映画がロバート・ハンセンを描く視点は、偏見に満ちている。まず、ハンセン（クリス・クーパー）とその妻ボニー（キャスリーン・クイラン）は、カソリックの信仰に篤く、教会通いも絶やさない。が、その一方で、彼は、ボルノ趣味があり、さらに、妻との情事をビデオに撮り、人に送りつけたりもする。最初こうした嫌疑は、FBIの上官のケイト・バロウズ（ローラ・リニー）から出て、その捜査をFBI訓練捜査官のオニール（ライアン・フィリップ）がまかされて調べることになるわけだが、最終的にそれらが事実であることが判明する——という描き方だ。

予想された事実が判明していくというプロセスを映画にする場合、面白いと思うのは、そのプロセスがユニークであるときだ。しかし、この映画は、そのプロセスをもっぱらクリス・クーパーの巧みな心理的演技に頼っており、捜査のあつといわせるような面白さは全くない。クーパーにくらべて、ライアン・フィリップの演技は意外と稚拙であり、心理劇として見ても、奥行きに乏しい。

ローラ・リニーが演じるキャラクターに対してわたしは、手の平を返したようなことをする女性というイメージがある。それは、『トウルーマン・ショウ』でジム・キャリーの妻役を演じたときに焼きつけられた。『ライフ・オブ・デビッド・ゲイル』で演じた女性活動家も、運動のために殺人を装った自殺をはかるのだった。そんなわけで、この映画で、彼女がFBIの上司という役で出てくると、彼女の言っていることは、いずれひっくりかえされるのではないかと疑ってしまうのだ。だが、この映画では、表面上は、そういうことはなかった。「公

的」な歴史が描く「ケイト・バロウズ」の「公的」な言動と行動とをなぞっているにすぎない。

ロバート・ハンセンのような人物を、しかもクリス・クーパーのような力量のある俳優を使って映画にする場合、「公的」な歴史が描くのとでは違う面をえぐり出さないと映画を作る意味がない。その点でちらつと面白いのは、ヨーロッパから呼び戻され、囹（おとり）として作られた「情報管理部」の主任のポストにすえられたハンセンが、新しいオフィスでまずやったことが、天井のパネルをはずして「Z」回線を引くというシーンである。このへん描写的にはかなりいいかげんなので、どういうことをやったのかわからないが、シーンから判断できるのは、彼が、部屋にある既存の「Z」回線に自分のコンピュータをつなぐことをやめ（盗聴されるから）、天井に通っている別の回線につないだということらしい。しかし、同じ部屋だったら、そこに来ている回線は、どのみち同じサーバーに行く可能性が大きいから、もうちょつと説明してもらわないと、彼がせっかくやったことがリアリティを持たない。これでは、たかだか、彼が盗聴に過剰な神経をつかっていたという程度のことを表現したにすぎなくなってしまう。このへんが、この映画の底の浅さだ。

ライアン・フィリップの演技がヘタなこともあるが、彼が演じるエリックという若者捜査官がハンセンに対してとりつくりうさまざまなしぐさや言葉は、ハンセンから見れば、すべてお見通しであって、エリックにハンセンをだますことはできない。が、映画は、それがうまくいってしまうように描く。しかし、映画を見る側としては、あの「演技」でハンセンがだまされるはずがないという印象をぬぐえないから、そうだとすると、ハンセンは、ほとんど自分を滅ぼすためにみずから罠にはまったという解釈がでてこざるをえないのだ。

アメリカを舞台にした映画をトロントで撮ることは少なくないが、その場合、よほど気をつけないとアメリカで撮るよりもシーンが若干「綺麗」に撮れてしまうことだ。この映画も、トロントで撮影されたというが、そういう面がある。また、「事実にもとづく」と断るのなら、歴史的ディテールに忠実であってほしいが、その点はかなりアバウトである。たとえば、ハンセンが新しいオフィスに就任するのが2001年で、映画にもその日付が出るが、FBIのオフィスに並んでいるコンピュータのモニターはすべてDELLの液晶モニターなのである。むしろこの時代には液晶モニターは普及しはじめていたが、まだ多くのモニターはブラウン管のCRTモニターだった。

もっと細かいことを言うと、2001年2月と設定されているシーンで見えるコンピュータの画面に「Windows XP」が映っている。が、XPは、2001年10月以後にならないければ、使えなかったはず。FBIには、特別に早く供給されていたのだろうか？

(TCC 試写室／プレシディオ)

2008年01月23日(1)

魔法にかけられて (Enchanted/2007/Kevin Lima) (ケヴィン・リマ)

雪がばらついたので客足が引くかと思ったら、25分まえでかなりの人。PDAでメールのチェックをしていたら、えらくきつい声で、「ここ空いてます?」と訊かれた。訊かれたというより「詰問された」という感じ。配給の女性がわたしの隣の席のことを尋ねているのだった。こっちは、PDAに集中していたから、隣のことなど知らない。何も置いていないんだから、見ればわかるじゃないか。仕事の邪魔をしないでほしい、と思ったが、その女の迫力に押されて「ええ」と素直に応えてしまう。

③アニメの導入部は全然よくない。型通りのパターンと紋切り型のせりふにうんざり。しかし、これは、好意的に見れば、生身の役者を使った「本編」によりディープなリアリティをあたえるための手加減だったといえなくもない。が、それならば、別にアニメの部分はいらなかったのではないか?

むかしむかしアンダレーシアという魔法の王国に一人の意地悪な女王(声…スーザン・サランドン)がいました。彼女は、自分の義理の息子・エドワード王子(声…ジェームズ・マースデン)が美しい森の女・ジゼル(声…エイミー・アダムス)と結婚し、自分の地位を奪うのではないかと恐れ、魔女に化け、ジゼルの井戸に導き、そのなかに突き落としてしまいます。その井戸の底は、ニューヨークのタイムズスクウェアのマンホールにつながっており、ジゼルは、突然、ニューヨークの路上に姿をあらわすことになります。たいそうなお姫服を身につけたままの彼女は、途方にくれ、(地下鉄で?)バワリーにやってきます。いまのバワリーは、すっかりジェントリファイされていますが、彼女がたどりついたバワリーは、1970年代のころのように、売春婦や酔っ払って路上にうずくまっているホームレスなどがあります。壁には落書がいっぱい。これもいまのバワリーとはちがいます。ふと、彼女は、「The Palace Casino」と書かれた建物を見つめます。「宮殿があった!」とばかりそこに近づきますが、ドアが開きません。その姿を見つけたのは、6歳の子モーガン(レイチェル・コヴィイ)とその父親ロバート(パトリック・デンブシー)です。

映画は、つくりものだから、当然、仕掛けがある。それを見せてしまうという方法もあるが、それにはそれなりの複雑さと興行きが必要だ。この映画のように、単純な仕掛けの映画では、それが最初からわかってしまうというのは、マイナスだ。この映画の最初のアニメ部分でジゼルは、王子と出会い、恋しあうのだが、ジゼルが王女によって放逐されたことを知ると、彼女を追いかけてマンハッタンにやってくる。ところが、ジェームズ・マスデンが演じるエドワード王子は、どう見ても、三枚目なのだ。やることなすこと、どたばたである。他方、パトリック・デンブシーが演じる男は、スウィートで、最初からエイミー・アダムスと演技のレベルで波長が合ってしまった。これでは、この先二人がどうなるかは、誰でも読めるというもの。

ロバートは、離婚訴訟専門の弁護士として成功しているが、妻が出て行ってしまったので、娘を一人で育てている。ワンペアレント・ファミリーをやっているわけだ。彼には、恋人(イディナ・メンゼル)がいるが、映画でメンゼルが演じているナンシーという女は、顎が長く、どう見ても、三枚目である。こういう設定では、ははくん、こいつはいずれ・・・という予想がついてしまう。この女は、ロバートとより、三枚目のエドワード王子と波長が合うのではないか?この王子にしても、マンハッタンまでやって来て、ジゼルのロバートにとられてす

ごすごと帰るわけにはいかないだろうから、そのへんで花を持たせて、万万歳というわけだ。しかし、そこまで予想通りには行かないだろうと思っていたら、本当にそうなったもののけぞった。

だが、この映画は、ジゼルとロバート親子との関係だけで見ると、ハリウッド流のロマンティック・コメディとしては面白い。ワンペアレント・ファミリーの「シングル・ファーザー」が少なくないアメリカでは、受けることまちがいない。IMDbで、7.9という異例の高得点になっているのも、そういう文脈においてである（ただし、“hate”大嫌いというユーザー評の数も多い）。妻に逃げられ、6歳の女の子を男手一つで育てている男にとって、あるいは、そういう環境にいる子供にとって、「お姫様」が妻になる／母親になるというのは、ロマンティックなことなのだ。まあ、よくある境遇の弱みを突く作りである。これが受けないわけではない。

（ウォルト・デズニー スタジオ試写室／ウォルト・デズニー スタジオ モーショ
ンピクチャーズ ジャパン）

2008年01月23日（2）

パラノイド・パーク (Paranoid Park/2007/Gus Van Sant) (ガス・ヴァン・サント)

六本木から銀座へ出て、新橋へたどりつく。通路の人の流れは、圧倒的にわたしとは逆で、帰宅を急ぐ人ばかり。8分まえに着いた会場は、すでに開いており、助かった。小雨のなかを階段で列をつくらないで済んだからだ。が、会場は、いつまでたっても客の数は増えなかった。

ドラマ映画というよりも、ミュージック・ビデオ的な映画。音楽の力が強く、映像が音楽に従属している感じ。撮影はクリストファー・ドイル。最近のガス・ヴァン・サントは、ドラマ性の強いものよりも、こういう方向に関心をもっているようだ。わたしは、『ドラッグストア・カウボーイ』でこの監督に惚れ、『マイ・プライベート・アイダホ』と『カウガール・ブルース』でファンになったが、『サイコ』（これを見たのはアムステルダムでだったか？）ですっかり失望した。ちようどこの時期、ガスは、ミュージシャンとしてのソロアルバムを出したりして、ちよつとした転機だったようだ。

わたしとしては、『カウガール・ブルース』までの線を突き進んでほしいと思っただが、ガス・ヴァン・サントは、80年代後半から、『グッド・ウィル・ハンティング／旅立ち』や『小説家を見つけたら』に見られるような、『教育』や師弟関係に関心を向ける。『エレファント』が描く事件（コロンバイン高校乱射事件）も、そういう理想的な師弟関係が切れたところで起こるという認識があるように見える。

この映画も、学校よりもスケボー仲間が集まる「パラノイド・パーク」に身近さを感じている若者たちの気分を描いており、潜在的に学校の荒廃や不在、ひいては「師」の欠如がある。16歳の主人公アレックス（ケイブ・ネバンス）の両親は離婚訴訟中であり、父親は家を出ている。弟も落ち込んでいる。学校の教師もつまらない。ジェニファーという同年の少女（テイラー・モンセン）とつき

あい、初体験をするが、彼女を愛しているわけではない。アレックスは、醒め切っており、こういう生徒を相手にする先生は大変だろうなと思うが、その醒め方にはニヒルな暗さはない。そこが、いま風なのだろう。

そんななかで、人の死を目撃する。スケボー仲間と貨車に飛びのって遊んでいるとき、警備員が追いかけてきて、もみあいになり、警備員が落ちて貨車に轢かれたのだ。このシーンは、アレックスの心に罪の意識を残すが、映画は、ここから犯罪ドラマ的な展開を見せるわけではない。その意味で、このシーンは、夢みがちの思春期の青年が思い描いた幻想とみてもいいし、大人になる過程で経験するいくつものエピソードの一つにすぎない。

ガスは、どうも若者には「よい教師」が必要だという意識があるらしく、この映画でも、その面がちらりと出る。それは、警備員の死亡事件で学校に捜査に来るアジア系の顔をした刑事だ。彼の口調は説得力があり、アレックスを最初から疑うようなことをしない。ここから二人の関係が生まれるわけではないが、二人の短いシーンがなかなか印象深いのだ。

アレックスは、ジェニファーよりも、彼女の友達のメイシー（ローレン・マツキニー）により親しさを感じるようになる。彼女は、くりかえしイラク戦争の話題に触れ、「イラクからアメリカは撤退した方がいい」と言ったりする。政治的な話題が全く出ないなかで突然出てくるので、目立つ。つまり、これは、この映画の位置する時間を示唆している。

この映画は、16歳の少年が色々な経験をして成長していくといったありきたりな形態をとっていないところがいい。『グッド・ウイル・ハンディング／旅立ち』や『小説家を見つけたら』で露出した「教育的」なにおいも消え、ある時代の若者たちの社会的気分を切りとって見せたというつましい映画だ。ブッシュ政権下のアメリカ。ポートランドのティーンエイジャー。とりわけての暴力もいじめも見えないが、白っぽいニヒリズムというか、虚脱感というか、虚しさがみなぎった空気を感ずる。

最後をしめるニール・マッコイのソング「The Strongest Man in the World」は、何を示唆しているのだろうか？ この歌は、「世界で一番強い男はたった5人しかない」で終わる。つまり、「強い男」なんて意味がないということだ。（スペース・コサ留試写室／東京テアトロ）

2008年01月24日（1）

コントロール (Control/2007/Anton Corbijn) (アントン・コービン)

受付でハガキを渡したら、「ご本人ですか？」と訊かれた。この質問をごくたまに受けることがあるが、返事に窮する。わたしには、「わたしが誰であるか」を証明する手だてがないからである。名刺は持っているが、名刺なんか、パソコンで作れるし、現にわたしのもそうだ。身分証明書のたぐいは持っていないが、たとえ持っていたとしても、それが誰かの借り物でない証拠はない。で、何て答えたかって？ いや、簡単に「えっ！」と絶句してやりました。するとばつが悪くなったのか、相手はそれ以上何も言わなかった。本当は「本人」ではないかもしれないのね。

試写通いがあまりできないあいだに試写状を何度ももらっているから、常連はとっくに見てしまったのかもしれないが、知った顔はない。音楽関係のライターが編集者の雰囲気の人がちらほら。とにかく90人は入るスペースに10人ちよつと。試写会としては淋しい。

アメリカでもイギリスでも評価は高いが、映画としてはどちらかというと、地味な作品だ。ジョイ・デヴィジョンのヴォーカリスト、イアン・カーティスの短い後半生を描く。しかし、映像的なメリハリがよくない。

写真家のアントン・コービンが初めて監督した映画ということだが、モノクロ（もとはカラーで撮られた）を使い、スチル写真として「絵」になるようなシーンは随所にあるものの、イアンのピリピリした意識や不安と高揚の激しい振幅が伝わってこない。

イアンを演じるサム・ライリーは、イアンの両手を振る身ぶりを型通りに真似てはいるが、ヴォーカルが全然よくない。映画の終わりにイアン自身が「Walk in silence/Don't walk away in silence」と歌うイアンの人生そのものを描写しているような曲「Atomosphere」が流れるが、その23歳とは思えない声質と声の奥行きは、サム・ライリーにはもともとないものだった。

わたしが一番面白いと思ったのは、イアンのガールフレンドの友達から、やがて妻になるデボラ役を演っているサマンサ・モートンだ。彼女は、1977年生まれだから、いま30歳を越えているはずである。イアンを演じるサム・ライリーは、1980年生まれだというから、まあ20代の初期を演じることとは難しくない。が、サマンサは、イアンの学校友達の雰囲気で登場する最初から、全然「少女」なのだ。先頃の『エリザベス ゴールデン・エイジ』では、15歳で処刑されるスコットランド女王メアリー・スチュアートを演じていたではないか。2002年の『イン・アメリカ』では子持ちの母親を演じていたし、「少女」を演じるとは予想しなかった。あえてそういう役をやっても、どこかでボロが出るものだが、この映画でサマンサは、最後まで破綻を見せない。これは、見ものである。

映画の冒頭から、イアンが暗い顔で、「Existence」（「生存」から哲学的な「実存」まで意味の射程は広い）なんて言葉を発したりするから、その先は知れているのだが、彼がその後見せる「生きざま」は、彼の実人生ではもつとすさまじく、もつと手がつけれなかったと思うのだ。彼の人生の転機は、セックス・ピストルズのコンサート（1976年）で、そこで知りあったバーナード・サムナー（ジェイムズ・アンソニー・ピアソン）とピーター・フック（ジョー・アンダーソン）らと最初のバンド「ワルシャワ」を結成したというが、「二十歳で死ぬ」と宣言したセックス・ピストルズのシド・ヴィシャスには共感していたのだろうか？ ただし、シドはヘロインのオーバードースでほとんど自殺的に死んでしまったが、イアンはそうではなかった。

イアンは、北イギリスのマックルズフィールドという田舎町で育ち、街っ子ではない。そもそも、デボラと二十歳そこそこで結婚し、やがて子供までもうける（つまり「ちゃんとした」家庭をつくる意識があったのだ）というのも、シド的なヤバさとは一線を画している。映画でも、彼が、ベルギー大使館に勤める女性アニーク（アレクサンドラ・マリア・ララ）と「不倫」関係に陥り、そのこと

で自分を責めるといふシーンがあるが、それはその通りだったのだろう。しかし、この女との関係の描き方も平板なのだ。彼の歌から響いてくるものから察するに、(たとえ実生活で表面には出さなかったとしても) その内面にはもつと凄惨いものがうずまいており、映画はそこを異化的に描くべきだと思う。

彼は、ある意味で、ややカフカのなところがあったかもしれない。カフカは、プラハの労働者災害保険局の役人として勤め、そのかたわらであの恐るべき小説の多くを書いた。彼の日常的な外観と、彼の日記や手紙からわかるある種の「狂気」とのあいだには相当の距離がある。イアンも、職安で就職の指導をする職員だった。カフカが病弱であつたように、イアンは、病弱というより、癲癇の発作を恐れながら暮らした。危機的な病気をかかえている人間は、外面的にはその苦しみや「狂気」を見せないようにするものだ。イアンは、その意味で、パンク系のミュージシャンとしては、外見上「おとなしく」見えたかもしれない。しかし、そういう「外見」の背後では、猛烈な苦しみや狂気がうずまいていただろう。映画は、そういう面に迫っていない。

ここには、ひよつとすると、共同プロデューサーにクレジットされているデボラ・カーティスの「コントロール」があつて、それがしぼりになったのかもされない。そもそもこの映画は、彼女が書いたイアンの伝記『Touching from a Distance: Ian Curtis and Joy Division』をもとになっているのだから、仕方がない。

原作を読んでいないので、想像だが、その「距離からのタッチング」というタイトルは、イアンにつきまとうある種の「距離」感覚を押さえているのかもしれない。つねに見えないガラスのような「距離」がイアンにつきまとうていたということは十分考えられる。それは、カフカも同じだった。しかし、アン・トン・コービン(アン・コービン)は、そういう「距離」を描くことに成功してはいない。(ショーゲート試写室／スタイルジヤム)

2008年01月24日(2)

フィクサー (Michael Clayton/2007/Tony Gilroy) (トニー・ギルロイ)

少し時間があつたので、六本木ヒルズの地下で行き当たりばつたりに入つた店でサンドウィッチを食べる。えらくマズい。看板を見たら、ダイエツトフードの店だった。ダイエツトというのは、マズいものを食うマゾヒズムなのか? これなら毒でもマクドナルドのほうがいい。店の向いにヘルスジムがあり、ガラス越しにボクシングや電動ランナーなどで体力を発散している人たちの姿が見える。これもちよつとマゾっぽい。

この映画の邦題を最初に見たとき、バーナード・マラマッドの小説と、それをジョン・フランケンハイマーが映画化した作品 (The Fixer/1968/John Frankenheimer) を思い出し、ひよつとしてそのリメイクかと思った。ウクライナで「修理屋」(フィクサー)をやっているユダヤ人の物語で、原作は、ディテールと底辺のユダヤ人の生活描写がいきいきしていて、読みごたえがある。原作も、古くから横行していた反ユダヤ主義(ポグロム)への批判を含んでいるが、

映画ではフランケンハイマーの演出によってそれがさらに強まった。そこでは、道具の「修理屋」がユダヤ社会の「修理屋」になる。

「フィクサー」という言葉は、かつてロッキード事件のとき、反米右翼の大物で、財政界の「フクサー」だと思われていた児玉誉士夫が、実はCIAのエージェントであることがわかったとき、しきりに新聞をにぎわした。この場合は、政財界を暗躍し、さまざまな取り引きを取り持つ「黒幕」という意味である。ただし、英語の fixer には、日本語の「黒幕」が意味するような大物のイメージが最初からついているわけではない。大物のフィクサーもいるだろうし、小物のフィクサーもいる。この映画でジョージ・クルーニーが演じる「マイケル・クレイトン」は、弁護士だが、「フィクサー」の渾名がある。この場合、彼はやり手ではあるが、国を動かすような「大物」というわけではない。日本語の「フクサー」には、「大物」のイメージがつきまとうが、英語の fixer には、むしろ「せこい」イメージがつきまとう。マイケル・クレイトンが「フィクサー」と呼ばれるのは、どこかに怪しさがつきまとうているからである。

クレイトンがいる法律事務所は、全米で有数のという設定になっている。その貫禄あるトップをシドニー・ポラックが演じている。法律事務所であるかぎり、ヤバイ世界にもコネを持つていなければならないが、クレイトンは、ヤバイ世界とも通じている。彼は、そのかぎりで重要なのだが、全面的に信頼されているわけではない。だから、15年も勤めているのに、昇進していない。

ジョージ・クルーニーの存在を確と認識したのは、『バットマン&ロビン』で、次の『ピースメーカー』で彼のイメージが焼き付けられた。が、当初の彼のイメージは、ある種の「カッコマン」で、ケリー・グラントのような往年のハリウッドスターのニセモノといった感じだった。声も古き時代のハリウッドスターのようだ（ローズマリー・クルーニーの甥だし）。初来日とき、テレビで、ライターだったかを手品っぽく扱って見せ、サービスにつとめていた。知的というより、下町のチョイワルという感じだった。が、次第に、彼は、実は意外な「硬派」であることを世に知らしめていく。その意味で、この映画のマイケル・クレイトンは、外見は「フォニー」でも、最後には骨があることを示すという点で、ジョージ・クルーニーが80年代からの十数年間に見せたイメージの変容を体現しており、彼にはうってつけの役なのだ。

脚本ではベテランでも監督としては初仕事のトニー・ギルロイ。決して面白くなくはないのだが、途中までダラダラしている感じでどうなることかと思っていたが、クルーニーがポーカーをやっている最初のシーンにもどったところからいい感じになった。クレイトンが別れた妻と息子の親権を争っている最中であるとか、弟がアル中であるとか、「マイケル・クレイトン」というタイトル通り、彼をとりまくすべてを描こうとしたのかもしれないが、もっと刈り詰めても作れただろう。

核心は、犯罪サスペンス。全米屈指の農業会社という設定のU・ノース社をめぐる集団訴訟で、その弁護士を依頼されたマーティ・バック（シドニー・ポラック）の法律事務所のチーフ弁護士アーサー・イーデンス（トム・ウィルキンソン）が、逆にノース社の悪辣さを知り、その暴露に転じるが、ノース社の法務部本部長カレン・クラウダー（ティルダ・スウィントン）のさしがねで、殺し屋グループ

プが動き、アーサーが殺される。このことを知り、かつ自分も消されそうになったクレイトンが、反撃を開始する。しかし、この映画、決して「悪」対「正義」の闘いサスペンスとは一線を画する。そこがこの作品の質の高さだ。「悪役」を演じるティルダ・スウィントンは、このへんをよく心得て演じている。なかなかいい感じ。おそらく、あなたが巨大企業の上層部であれば「当然」そうしたであろうことを彼女はしているにすぎないとも言える。

しかし、いまの時代、「悪」も「正義」も区別がつかなくなっているとしても、にもかかわらず、個々人として守るべきことはあるんじゃないのというのが、クルニーが体現しているマイケル・クレイトンなる人物が最後に見せること。

薬物自殺をよそおうアーサーの殺しのシーンが、なかなか細部にわたってリアルである。殺し屋役を演じたロバート・プレスコットもいい。

ティルダ・スウィントンが見事に演じるクラウダーという女性上役に関して、上で、「あなたが巨大企業の上層部であれば「当然」そうしたであろう」と書いたが、ティルダ・スウィントンの風貌には、企業で男が頭に来る嫌な女上役の典型的雰囲気もあるので、最後の対決シーンは、やはりそういう女に溜飲を下げた向きに味方している面がないわけではない。

(TOTO シネマズ六本木ヒルズ／ムービーアイ)

2008年01月28日

アーム・ノット・ゼア (I'm Not There/2007/Todd Haynes) (トッド・ヘインズ)

個人を複数の俳優が演じ、相互に入れ子状に構成する作りは見事。もう単一で安定した「アイデンティティ」なんて神話と幻想は願い下げにしたい。もう「人格」という概念自身無理があるのだが、あえて条件付で使えば、個々人はすべて「多人格」である。別にボブ・ディランにかぎったわけではない。「わたし」のなかには、男も女も白人も黒人も黄色人種もゲイも変態も殺人鬼も聖者も同居しているのだ。

しかし、そういうことを認めて言われる「ハイブリッドなアイデンティティ」をエンジョイ(それに悩み、クスリを飲んだりするのも含めて)できるのは、限られた階級であるというのも事実である。ボブ・ディランは、ある意味で一生好きなことができ、そしてこれからも出来る階級に属している。

映画は、ディランの幼少時代とリンクしているはずの「ウディ」という黒人少年(マークス・カール・フランクリン)、天才詩人アルチュール・ランボーのように手がつけれないほどのひらめきにあるれた若きディランを「アルチュール」(ベン・ウイショウ)、彼の伝導師的側面を「ジョン牧師」(クリスチャン・ベール)、女を愛し、父親でもあるディランを「ロビー」(ヒース・レジャー)、マスコミのスターとして(このへんはもっと複雑↓下段参照)のディランを「ジュード」(ケイト・ブランシェット)、中年から初老のディラン(これももっと屈折している)を「ビリー」(リチャード・ギア)という6つの「人格」を重ね合わせる。

「ウディ」は、ギターをかかえて家出し、貨物列車に飛び乗る。そこには、「ホーボー」(Hobo) (貨物列車にただ乗りして全米を放浪するホームレス)が乗っており、話し相手になる。「ウディ」は、言うまでもなく、1930年代の大恐慌時代に全米を旅しながら組合的連帯と社会批判の歌を歌って歩いた活動家シンガーのウディ・ガスリーにかけている。映画では、ハル・アシュービー監督、デヴィッド・キャラダイン主演の『ウディ・ガスリー わが心のふるさと』(Bound for Glory/1976) があり、必見である。

ディランにとってウディ・ガスリーは、偶像的存在だった。映画のなかで少年「ウディ」が、晩年一人淋しく病院のベッドに寝ているウディ・ガスリーを訪ねるが、これは、ディラン自身の本当の話らしい。ガスリーが1960年代にブルックリン・ステイト・ホスピタルに入院していたとき、ガスリーを初めて見舞ったのがディランだったという。映画のシーンも、伝説的なスターの末路と、スター的人間をどこかでちゃんと見つめている若者との出会いをスケッチしたシーンとしてもなかなかいい。まあ、読者やファンというものは、問題の人が世間でもてはやされるときは、近づいて来るが、世間に「露出」する度合いが失せるとともに忘れてしまう。

ここで描かれるのつの人格は、それぞれに面白いし、それらは、ディランの「ハイブリッド」な個性と、異なる時代の彼の多様な人生とリンクしているわけだが、そのなであなたやわたしが一番親しみを感じる人格があるだろう。それは、観客によっても異なるはずだ。役者の圧倒的な演技という点では、ケイト・ブランシェットが演じた部分が群を抜いている。女性に演じさせるというアイデアもいい。「ジュード」は、ディランがフォークを否定(といっても、ディランはフォークシンガーである)した時点の彼を体現している。ディランのなかの最もアーティスティックで都会的な面、フォークソングや「民衆」や「西部」や「田舎」といった側面と距離を置く面だ。このパートに、アレン・ギンズバークに見立てた人物が出てくるが、ディランとギンズバークの関係は、ディランの、フォークよりも、「フルクサス」的な現代アートとディランの関係を象徴する。

ケイト・ブランシェットは、「Ballad of a thin Man」まで歌ってしまいが、ディランの実演ドキュメントを聴くと、彼のプレイは「フォーク」を越えている。が、「プロテストソング」の要素は残っている。パンクを先取りしたような要素もある。このとき、彼は、もつとミクロなレベルでの「プロテスト」、対立としての「プロテスト」を越えたミクロな変革を考えていたのかもしれない。ケイトが演じる「ユダ」は、ケイトが、「Ballad of a thin Man」を歌ったとき、会場から飛ぶ「ユダ！」(裏切り者)という野次に対応している。実際にそのものずばりだったかどうかはわからないが、ディランが歌いはじめたとき、会場から「ゴー・ホーム」などの野次が飛んでいるライブ記録はある。彼自身ユダヤ人であり、フォークを「裏切った」意味では「ユダ」である。

ボブ・ディランの大多数のファンは、フォークシンガーとしての彼、プロテストソングのシンガーとしての彼に惹かれた。しかし、いまの時点で彼を評価するとすれば、彼が、フォークを否定し、「プロテスト」などというものが、権力システムのガス抜きの機能しかないと考えた時点のディランを思い切り増幅することによってではないかと思う。

(シネマート銀座試写室／ハビネット／デスペラード)

2008年01月29日

マイ・ブルーベリー・ナイツ (My Blueberry Nights/2007/Kar Wai Wong) (ウオン・カーウアイ)

六本木一丁目でタクシーに乗り、飯倉の交差点で信号待ちをしているとき、運転手さんが、「あれ、あぶねえなあ!」と言ったので外を見ると、三階ぐらいの高さのところにある看板にステッキの柄のような形のひっかけのついた梯子を垂らして、看板にビニールのようなものを貼っている人が見えた。命綱もしていない。おまけに、自分が乗ったまま梯子をジャンプさせて横に移動させている。車の窓が映画のスクリーンのように見えた。

毎年、この時期は要注意。こちらにとつて「師走」であるうえに、アカデミー賞のノミネートが決まる時期なので、候補にあがったりすると、試写がやたら混むのだ。この作品はアカデミーとは関係なさそうだが、80分以上まえに会場に着いたのに、80%近くの席が埋まっていた。そうそうたる出演者で、誰でも気になる作品ではある。

わたしは、先月から今月にかけて、毎日タイトな時間をすごしており、この映画も、劇場試写をのがし、遅ればせながら見る。とにかく、ジャズシンガーのあのノラ・ジョーンズが初めて俳優として映画に出る、それも主役ということで興味深々だった。カーウアイは、一体彼女をどんな使い方をするのか? 結果は、彼女を「ただの女の子」として使った。ノラは、1979年生まれだから、今年28歳になる。しかし、映画で見るリズ(エリザベス)という女性は、あまり人生経験のない(アメリカ人なら十代と思われるでもない)「小娘」(こむすめ)だ。少なくとも、ノラが演じたリズはそういう印象をあたえる。これは、ノラ・ジョーンズのヴォーカリストとしてのこれまでのイメージを壊す。これまでのキャリアはどうでもいい、新しいキャリアへの挑戦だということならば、それでもいい。映画のキャスティングは賭けだ。話題作りも重要。しかし、それではこの役をノラが演る必然性はどれだけあっただろうか、と考えると、彼女が映画へ挑戦するという意味以外には、ほとんどなかったような気がする。

失恋したらしい若い娘がコーヒESHOPに来る。場所はニューヨーク。店をやっているのは、いつも手巻きのタバコを吸っている中年男のジェレミー(ジュード・ロウ)で、彼女をやさしくむかえる。二人のやりとりを見ていると、とても大人同士の関係とは見えない。中年男が「少女」のめんどろを見ていうような感じなのだ。一方が経験たつぷりの有名俳優で他方が「駆け出しの素人」ということもあるのかもしれないが、ある意味で「未熟」な少女(?)が、ニューヨークから旅をして1年後にもどってくるという、いささか「ビルドゥングス・ロマン」的な設定だから、それでもいいのかもしれない。しかし、1年後のシーンと最初のシーンとをくらべて、リズという「少女」が成長したという印象は持てないから、あいだにはさまる2つのエピソードは、彼女には(一見ショッキングで新鮮な経験のように見えるが)別に自分を変えるような力を持つてはいなかったのかもしれない。

カーウアイの映画はいつもそうだが、見る側が勝手に再構成できるような要素を持っている。この映画も、リズが、ジェレミーの店のカウンターでアイスクリームをそえたブルーベリーパイを食べ、うたた寝をしているあいだに見た「夢」

と見なすこともできなくはない。時間は、「邯鄲の夢」、「盧生の夢」、「黄梁一炊の夢」等々と言われる中国の諺の時間なのだ。つまり、邯鄲の宿で、盧生という少年が、道士の呂翁（りよおう）にあたえられた枕で一眠りすると、夢のなかでさまざまな人生体験をするが、目が醒めて見ると、まだ黄梁（アワの一種）の飯が炊けていなかったという話である。この諺に引きつけるならば、ジェレミー（ジュード・ロウ）が「道士の呂翁」であり、カウンターが「枕」ということになる。

店での乱闘シーンを監視カメラの目で撮るとか、アップが多いとか、音が凝っているとか、カーウアイらしいところもあるが、それらはあまり活かされていない。

宣伝のステルにあるジュード・ロウとノラ・ジョーンズが「キス」をしているシーンは、ノラが口のまわりにアイスクリームをつけたままカウンターの頭に乘せて眠っているとき、ジュードが軽く唇を近づけるのを真上から撮ったもの。それは、単なるラブシーンのキスではない。そのとき、ブルーベリーのパイの載った皿のうえでアイスクリームが溶けて紫色と白色とが入り交じっている映像がちらりと出る。この白色は、ちよつと精液を思わせるのだが、夢と性的なものとを混交させるという点で、いささか単純すぎる感じがする。

ニューヨークを離れて「5日」目に、リズは、メンフィスのダイナーで働いている。そこでウイスキーに酔いつぶれている客（本業は警官）のアーニー（デヴィッド・ストラザン）と別居中の妻スー・リン（レイチェル・ワイズ）に出会う。リズは、いまのアメリカ映画の登場人物としては甘えているタイプだが、アーニーも甘えた男だ。おそらくそういうタイプがカーウアイの好みなのだろう。スーから愛想をつかされているが、あきらめきれないで自暴自棄になっている。この映画でいちばん見ごたえのあるセクシオンかもしれない。とにかく、レイチェル・ワイズがうまい。ストラザンは、ちよつと役に満足していない感じ。その点では、ジュード・ロウもそういう風に見える。

「251日」目からのシーンは、ラスベガス。ここで知り会うのが、ナタリー・ポートマンが演じるレスリーという女。彼女は、幼いときに父親にポーカーを教えられ、ギャンブラーになつていふらしい。大金をすってしまった彼女は、リズに、車を買うために貯めた2200ドルを貸してほしいと頼む。担保は車。ここで、ナタリー・ポートマンが、「ノラ・ジョーンズなんかに負けちゃいけないわよ」とばかりリズより年上に見える（実際には、ポートマンの方がノラより1歳若い）ハスっぱな女を好演しているので、ここでリズがてつきり騙され、痛い目に遭うのかと思うと、そうでもない。この映画の登場人物は、甘えている人物でも、ワルはいない。それも、「夢」のなかの話だからか？
（アスミック・エース試写室／アスミック・エース）

2008年01月30日

映画 クロサギ (Eiga Kurosagi/2007/Ishii Yasuharu) (石井康晴)

東宝の試写室はいい。椅子がもつと「豪華」などところもあるが、適度で映画を見やすい。肘掛けも、隣の人の肘もあたらない配慮のサイズになっており、前

の人が極度に座高の高い人でないかぎり、どの席に座っても、スクリーンがよく見える。ただ残念なのは、こういう環境で例の『NO MORE 映画泥棒』というキャンペーン映像を見せられることだ。試写に来る人は、みな、入場に際して名を名のっているわけだから、盗撮をしても、バレるだろうし、もしそれにもかからずやる人がいるとすれば、その人は、どんな場合でもやるにちがいないから、こんなくだらないキャンペーン映像を見せても意味がない。こういう映像を最初に見せられると、本編がすっかりつや消しになって、その批評もゆがんでしまう。

そのためか、今日の映画には全然ノレなかった。同名のコミックをベースにしているとのことだから、ある意味では映画が作りやすいし、他の意味では作りにくいのだが、この映画は、原作への内容的・形式的チャレンジ（メディアの違いを意識したチャレンジ）が全くない。

詐欺の話、いや「詐欺師をだます詐欺師」の話だというのに、その手口（映画的な見せ方も含めて）に驚かされるどころか、感心させられるところが全くない。詐欺を仕掛けたことで人が死んだとかいうことをくよくよ悩んだり、詐欺に遭った親の復讐にこだわるのはいいが、ぐたぐたと逡巡をくりかえして、いらつかせる。やるなら、早くやれよと言いたくなる。

だいたい、映画でシェイクスピアがどうのこうのとくると、大体ダメなのが多いが、この映画は、冒頭に「人間は歩きまわる影にすぎない」という引用が出てくる。これは、『マクベス』の第5幕第5場の *Life is but a walking shadow, a poor player that struts and frets his hour upon the stage* からのものだろうが、「舞台のうえで気取り、持ち時間を気にするあわれな役者」という部分が引用されていないので、あまり役に立たない。「影にすぎない」といったあきらめのよさは、この映画にはないし、そういう「思想」を体現しているということにしたいらしい「詐欺師の大黒幕」桂木（山崎努）が、黒崎（山下智久）を相手にもつたいをつけたことを口走れば口走るほど、シェイクスピアなど持ちださない方がいいという気になる。

この映画の主役の黒崎にとつて、桂木は、「師匠」にして「宿敵」のような屈折した関係にあることが明かされるが、ここでまた「ジュリアス・シーザー」と「ブルータス」の話が何度も出てくる。そのたびに黒崎が桂木に刀を突きつけるシーンになるのだが、なんか馬鹿みたいだ。刀なんか出したために、そういうものがなければもっとクールなキャラクターを生み出せたはずの山下智久が、何とか剣士みたいなイメージになってしまった。

親を詐欺にはめ、自殺させた張本人だが、簡単に言えば、その詐欺の才能を尊敬するあまり、殺すに殺せないというような感じなのだが、ぐたぐたぐたぐた何度も同じようなやりとりを見せる。詐欺師の「内面」なんてどうでもいいから、早く詐欺をして見せてくれと言いたくなる。

むしろ、見せ場になるはずの詐欺のプロセスはある。相手は、竹中直人が演じる石垣という人物。しかし、もし、石垣が映画の設定通り経験豊かな詐欺師であるのなら、黒崎が見せるちゃんな変装にあんなにあっさり騙されるだろうか？ 詐欺、いや詐欺師を騙すような詐欺を描くのなら、観客も騙さなければならない。変装するのなら、まず観客が気づかないほど巧みに身を隠さなければならない。

それが観客にわかっていて、騙される当人にわからないというのは、その相手をただの馬鹿者として描くことになる。

映画は、同時進行的に警察の捜査が進むが、非常に無理がある。こういうシナリオと演出では、刑事役の哀川翔がかわいそう。笑福亭鶴瓶なんか、何のためにキャストされているのかわからない出方をする。

映画では、ゲームのオセロがたびたび出てくる。これも、シェイクスピアにひっかけているわけだ。たしかに、ゲームの「オセロ」の名は、発案者の長谷川五郎氏の父・四郎氏の命名による。長谷川四郎は、英文学者であり、息子が牛乳瓶の蓋を黒と白に染めて作ったコマを見て、シェイクスピアの「オセロ」のオセロ＝黒人、デスデモーナ＝白人の対比からこの名を思いついたという。この話は、長谷川五郎氏とその周辺の人から何度も聞いた。

クローズアップのシーンが多いところを見ると、最初から劇場公開は期待せず、ビデオやテレビ上映をあてにして作られているのかもしれない。製作にはTBSの名がある。映画としては全然だめ。

(東宝試写室／東宝)

2008年01月31日

ハンティング・パーティー (The Hunting Party/2007/Richard Shepard) (リチャード・シェパード)

リチャード・ギアという俳優は、どちらかというと「カッコマン」(格好をつける人)だが、田村正和のように「カッコマン」しか取り得ない俳優ではない。マジな顔をしたときに単なる二枚目を越えるようなところもないわけではない。ギアは、ダライ・ラマを崇拜するチベット仏教者であり、「人権」活動に熱心である。昨年、彼は、中国のチベット人弾圧を批判して北京オリンピックのボイコットを呼びかけた。しかし、彼がジャーナリストを演じるというと、ふと『ブリティ・ブライド』が思い浮かび、ちょっと敬遠しそうになったのだった。が、作品との出会いというのは運命的なところがあって、出会うべきものには、逃げてでも出会ってしまう。

いや、この映画、意外によかったのだ。「俺は政治なんかどうでもいいんだ。人が殺されるときどきするような映像を取って高く売る。それしか興味がない」とでも言わんばかりの調子で、イントロは突き進むが、冗談めかしながら、けっこう本気なのである。

時代設定は2000年のサラエボ。1991年から始まったボスニア・ヘルツェゴビナ紛争は、一応終結をむかえたことになっている時期だ。ここで、リチャード・ギアが演じるTVリポーター、サイモンと、TVカメラマンのダック(テレンス・ハワード)が再会する。二人は、危険な戦場をいっしょに取材してきた。1991年のソマリア内戦もいっしょに取材し、そのあとボスニア・ヘルツェゴビナ紛争の最も悲惨な要所となるサラエボにやってきた。そこで彼らは、「いい仕事」をし、アメリカに生々しいレポートを送った。二人は、戦場で危険な取材をするごとに性的興奮をおぼえる。しかし、サイモンは、そのサラエボで急に態度を変え、生レポートの最中に「キレてしまう」。詳しい説明はないが、その後、彼はレポ

ーターをやめ、ダックとも会う機会がなくなった。2000年のサラエボでの再会
は、サイモンにこんな人があって、いまだ現役のダックに近づいたとみてよい。
その魂胆とは？

それは、セルビア人勢力が行なった虐殺を指導した「フォックス」——「500
万ドルの報奨金をかけて国連やNATOやCIAが捜しているが捕まっていないとい
う設定——」を捕まえることである。旧ユーゴスラヴィア、ボスニア・ヘルツェ
ゴヴィナのサラエボでは、セルビア人勢力による「浄化作戦」でムスリムを初め
とする大量の非セルビア人が虐殺された。ただ虐殺されたのではない。身ごもつ
ている女は、強姦されたのち腹を裂かれ、セルビア人の子供をはらまされて、生
んだのち（ということは10ヶ月後）殺された。実は、サイモンは、かつて、サ
ラエボで知り合い、愛しあつた恋人をそういうやり方で失っていた。彼が「平静」
に報道ができなくなったのも、そのためであり、この1年間彼は、「フォックス」
への復讐のために生きていたのだった。

後半、この映画は、「フォックス」（リュボミール・ケレクス）が潜伏する
「セルビア人民共和国」のチェレビチに潜入し、「フォックス」を追うサスペンス
になるわけだが、その基本にあるのは、サイモンの「復讐」心であり、それを正
当化するのが、どこかに「正義」が存在した時代の「人道主義」と「人権」であ
る。これは、わかりやすいし、大衆映画の一つの基本スタイルではあるが、そう
なると、そこであつかわれる「政治」は、浅薄なものになってしまふ。「浄化作
戦」についてはくりかえし証言されており、実際に信じられないほどの蛮行が横
行したことはたしかだが、時代とともにこうした「セルビア人」の残虐行為の民
族というステレオタイプが、ナチドイツ人Ⅱアウシュビッツというように、ひ
とつのパターンになっていることも事実である。そういうパターン化された「暴
力」に対して復讐の暴力を対置するのは、映画の娯楽的強度は高まるとしても、
そうした残虐行為を生んだリアルな政治は、見えてこない。

その点では、『サラエボの花』はもう少しリアルな現実への通路を開いてい
るし、『こわれゆく世界のなかで』は、非政治的にみえながら、意外と政治的
な映画である。ちなみに、わたしが言う「リアルな政治」とか「リアルな現実」
とは、映画が「あるがままの」政治や現実をどれほどうまく表現しているかなど
という意味ではない。映画は、それ自体としては、プラズマ・ボールのような
ものであり、映画と「外部」とは、プラズマ・ボールに手が触れるときに、「内
部」でその手とのあいだでスパークが起きるときのような、切れてはいるが切れ
ていないわけではないといった関係なのだ。だから、映画は「リアルな現実」を映
したり、反映したりするのではなく、たがいに「感応」しあい、「反響」しあう
のであり、それだけに「すぎない」といえば、それだけのことなのである。しか
し、その場合、そうした「感応」を敏感にするか、そうした「反響」をダイナミ
ックにするかどうかは、その映画の姿勢と出来による。わたしが「政治映画」と
呼ぶものは、そういう敏感さやダイナミクスを意識した映画のことである。

その意味で、この映画のなかで、一番興味をおぼえたのは、テレビ会社の副
局長の馬鹿息子という感じで登場し、サイモンらの「取材」に加わるベン（ジェ
シー・アイゼンバーグ）が二人のあいだで変貌していく姿である。最初、単なる
「道化まわし」の役しかしないのかと思わせるが、そうではないところが面白い。

ベンの目でこの映画を見直すなら、もう少しちがった見方ができるかもしれない。
(シヨージェート試写室／エイベックス・エンタテインメント)

2008年02月01日

Sweet Rain 死神の精度 (Sweet Rain Shinigami no seido/2007/Kakei Masaya) (寛昌也)

最近の金城武はどうなんだろうという思いもあって見た。悲惨だった。金城は、監督次第でどうにでもなる俳優である。脚本も演出もよくないのだ。その意味では、こういう不幸な条件のなかでこれだけの演技ができる小西真奈美と富司純子はすごい。光石研も、まあまあがんばっている方か。これも監督次第の村上淳などは、脚本のまずさのおかげでセリフは棒読み。2008年という近未来にロボット(アンドロイド)の役をする奥田恵梨華などは、何のためにキヤスティングされたのかわからない。気の毒。

金城のセリフが「・・・だ」、「・・・か？」の殿様調なのも、台本がダメだからだ。世間を知らない「死神」だからといっても、言葉をしゃべるのだから小西が、「わたしはみにくい(醜い)ですから」というのに対して、「ちゃんとみえてますよ」はないだろう。台本は、それが洒落のつもりなのかもしれないが、オヤジギャグよりひどくて、笑うに笑えない。いきなり近づいてきた金城に、小西が、「ナンパですか？」と訊くと、「ここは船じゃない」と金城が答えるにいたっては、こちらが恥ずかしくなってしまう。

「『日後に不慮の死が予定されている人間を観察し、実行／死、か、見送り／生かす』かを判定する」のが死神の仕事で、設定は面白い。その彼が、1985年に小西に会い、2007年にその息子で、いまはヤクザの「使い走り」をやっている石田卓也に近づき、2008年には、小西の晩年と見られる富司純子の前に現われるという形式自体は、非常に面白い。それらを全然活かしていないところが問題なのだ。

2008年の環境は、あえて1950年代風にし、一点だけ奥田恵梨華が演じるアンドロイドを置いて、近未来を描いているつもりになる。しかし、そのアンドロイドが、マッサージ椅子のようなものに座って充電をするなんていうのは、あまりに想像力が貧しすぎる。人間そっくりにし、しかもアンドロイドなのならば、そっくりにもかかわらず生身の人間とどこかでズレているところを示さなければ表現にならない。いっそ、アンドロイドなど出さずに、日常品の非常に微妙な部分で今とは違うということを示唆する程度にした方がよかった。

CGが、最近の日本映画ではめずらしいくらいお粗末なのにも驚いた。
(ワーナー試写室／ワーナー・ブラザース映画)

2008年02月12日 (1)

丘を越えて (Oka wo koete/2008/Takahashi Banmei) (高橋伴明)

わたしは、基本的に、試写を見るまえに予備知識をつけない。試写状の説明もろくすっぽ見ないで会場に飛び込むこともある。ネットや知り合いから自然に情報が入ってしまつて、出演者や反響を知っている場合もむろんよくあるが、今日は、正直、会場でもらったプレスを読むまで何の映画かわからなかった。だから、プレスで「菊地寛」を西田敏行が演ると知り、彼が一体どんな感じで菊地寛を演じるのか大いに興味をひかれた。結果は、大いに笑った。悪くない。いい感じを出している。

タイトルの「丘を越えて」は、藤山一郎のヒットソングで、わたしも子供のころにラジオで聴いたことがある。作曲は古賀政男で、1931年にレコード（むろんSP）で発表され大ヒットしたが、それがわたしの子供時代までラジオでやっていたのだから、すごい。そんなわけで、この映画では、この歌が発売された1930年代を表象させるためにタイトル、冒頭、シメの音楽として使われているわけだが、わたしは、戦後の時代を思い出してしまった。

しかし、すぐに映る映像は、戦前の服装の人物たちであり、色町で別れを惜しむ軍服の男と着物の女郎の姿であり、わたしの意識は、わたしの知らない戦前に羽ばたいた。ただし、知らないといつても本や写真で知る戦前は、こんなには「輝いて」はいなかったろうし、まして色町の路地はもつと「うさんくさかった」と思う。また、商売女が客の腕に手をからませるやり方が、いささか今風すぎるような気もした。

とはいえ、そういう小うるさい目は、出演者たちのたしかな演技でじきに気にならなくなる。エンターテインメントとしてなかなかの出来であり、楽しみながら原作者・猪瀬直樹の「教育サービス」のおまけをもらおうといった作品だ。

猪瀬の原作『いろいろの王国』（2004）は、菊地の最初の戯曲集『心の王国』（1916）と、このタイトルを意識しており、また、本書の猪瀬の解釈では、菊地の『心の王国』の「心」は、夏目漱石の『こころ』を暗示し、暗黙に批判しているという。映画のなかで、その話がせりふとして出てくる個所があるが、要するに漱石の主人公たちは、みな働かなくても食える「高等遊民」であるが、菊地は「生活者」を主人公にしたというのだ。

それは、正しいといえるし、その批判は、「現代の漱石」村上春樹にもあてはまることだと思うが、しかし、菊地寛という作家は、西田敏行が演じればびつたりだと外見上想定できるような「生活者」支持者ではなかったような気がする。現に、この映画の菊地は、運転手（猪野学）付きの外車パッカードに乗り、豪邸に住んでいる。社主を務める出版社「文藝春秋社」は火の車だと言い、部長役の「佐々木茂索」（嶋田久作）は猛反対するが、ポケットマネーで細川葉子（池脇千鶴）を秘書に雇う。そんなことは「生活者」にはできない。

話が飛びそうだが、もし「心／こころ」という視点で夏目漱石と菊地寛との違いを論じるのなら、「先生」と弟子との関係に関する観念の違いの方が重要ではないかと思う。漱石は、菊地寛より「先輩」にあたるわけだが、彼の『こころ』の「先生」と「私」とのあいだには、同性愛的な側面も読み取れるが、菊地寛は、徹底して異性愛の作家だと思う。

ちゃんと調べないでナンだが、手もとにある漱石の晩年のエッセー集『硝子戸の中』には、「私が大学で教わったある西洋人が日本を去る時、私は何か餞別を贈ろうと思って・・・」という文章がある。これは、漱石らしい淡々とし書き方だが、そこには「先生」という意識はない。そもそも『こころ』でも、「私はその人を常に先生と呼んでいた」と書き、漱石のなかには、「教わった者」や「先生」を恩師と見なす習慣はとぼしい。これが、菊地寛の場合には、全く違う。

岩波文庫で出ている菊地寛の『半自叙伝・無名作家の日記』には、「上田敏先生の事」と「晩年の上田敏博士」という恩師への「礼節」をつくした思い出が入っている。いずれも有名な文章だが、漱石は決してこういう文章を書かなかったし、頼まれても書かなかっただろう。それは、どちらが正しいという問題ではなく、二人がまったく異質の人間だということだ。

だからといって、菊地寛は、単なる「人情の人」だったわけではない。彼は、映画にもあるように、多くの人を援助した。映画のなかの菊地は、あちこちに愛人を住まわせているが、それも、彼の面倒見のよさから出ている面もあったと映画は描く。このへんは、両義的で、漱石的な人間から見ると、菊地のような人間は、本質的に「ずるい」のだということになる。涙や笑いの顔の背後に天性的な打算があるのだと。まあ、でも、そういう人間がいなければ、文藝春秋社は生まれてなかったし、猪瀬直樹も世に出られなかったかもしれない。

猪瀬直樹は、いまでは政治家として有名であるが、もともとは彼は物書きであり、しかも、物書きとしては「進んで」いた。1980年代からすでに「事務所」を構え、そのつど売れた「著書」を組織的に作り上げていた。リサーチャーを何人も使い、データを調べさせ、それを使って猪瀬が書き上げるのである。そして、その「工房」からも何人ものライターが育っていった。当然、書評の寝回しもしつかりしている。わたしも、彼の事務所の人から書評の依頼を受けたことがあった。猪瀬は、政治的に本を作る戦略と戦術を心得ており、いま彼が政治家であるのは偶然ではないのである。

こんなことを書くのは、この映画のなかで西田演じる菊地寛が、秘書としてやとった細川葉子に映画や芝居を見させ、彼女の「スケッチ」（感想やメモ）をたよりにあとで評を書くというくだりがあったからだ。菊地寛は作家としてデビューしたが、基本的に「事業家」だった。ちなみに、わたしは「事業家」ではないので、この「シネマノート」も、そのレイアウトまで全部自分でやる。

西田としては、抑えた演技で、彼の演じる「菊地寛」が反知性的だとは思わないが、菊地には、漱石や芥川龍之介にくらべると、（反「高等遊民」的言辞もあり）知的ではないという印象がある。しかし、彼は、英語が出来、ドイツ後も読めた。そういう意味では、学生時代の菊地は、その時代でも傑出していたし、いまの学生のエリートと比較しても、はるかに「高等」だった。

この映画では、反「高等遊民」批判がせりふとしては出るが、ちゃんと、「高等遊民」を登場させ、その言い分を言わせている。葉子が、菊地の出版社で知りあうことになる朝鮮人・馬海松（西島秀俊）である。彼は、朝鮮の貴族の末裔で、菊地にかわいがられて、「なんとなく」その出版社にいた。やがて菊地は、彼に新刊雑誌『モダン日本』の編集長をまかせる。時代は、急速に軍部独裁と大

陸侵略へ向い、日本人ではない彼は次第に居場所がなくなっていく。そのへん、この人物は、個人的かつ社会歴史的なキャラクターとしてうまく設定になっている。

葉子は、浅草近辺に元水商売風の雰囲気を持たせ母親（余貴美子）と暮らしている。小沢信男が書いていたが、下町というのは、新しいトレンドに敏感なところで、浅草なんぞには、「ハクライ」の品々がけっこう早く入って来たという。そういえば、ブラジルからサンバガールを呼びサンバ祭を区の祭りとして始めたのは台東区だった（それがいまだに続いている）。葉子は、そんな下町っ子のひとりで、菊地の面接を受けるとき、とびきりファシヨナブルなかつこうで出かける。

これも、この映画で展開される猪瀬の「教え」だが、明治の文明開化は、当時の貧しい日本人に夢をあたえたという。「事業家」はみな、「個人」のことよりも、「日本」や「日本人」のことを考える。「高等遊民」は、心と身体、それらの内部が内部分裂していて、自分がどこの「国」に属しているのかとか、自分が一個の人間として誰なのかに悩むが、「生活者」はそんなことをしている余裕はないのだ。しかし、文明開化があたえた「夢」のなかには、「建国」や「開拓」や「征服」の夢も含まれていたことも忘れることはできない。

池脇千鶴はとてもしい演技をしているが、やっぱり「今の子」だなと思ったのは、下町の家で朝、起きてきて、母親に言うせりふだ。彼女は、「おはよう」（語尾が上がる発音）と言う。いまの子が、学校などで友達と会うとこのせりふを池脇と全く同じイントネーションで言うが、どんなに遠慮のない家庭でも、戦前の昭和時代に、子供が親に「おはよう」は言わなかったと思う。言うのなら、「おはようございます」だ。語尾を上げた発音で「おはよう」なんて言ったら、「おまえ、親を何だと思っているんだい！」と怒鳴られただろう。時代をせりふの面でも身ぶりの面でも、形態模写したような時代映画が出来てもよさそうな気がするが、まだお目にかからない。

時代の形態模写という点では、この映画にちらりと出てくる文壇バーのはしり的存在の銀座の「Lupinルパン」のシーンで、つつましく一歩身を引いた感じ（これが客商売で難しいところ）でサービスをしている女性が「戦前」の雰囲気を出していた。これを演じているのは、本作の監督・高橋伴明夫人の高橋恵子（関根恵子）だ。映画の出方もつましいが、さすがである。彼女は、1953年生まれだから、戦前は知らないわけだが、「知っている」からといってわかっているわけではない。時代の想像力というものがある。関根はそれを駆使した。

氣にいったシーン。菊地と葉子が話をしているのを、西田に関しては、終始鏡越しに写すシーン。ここで彼は、「本当の自分」については誰にも一生語らないという意味のことを葉子に言う。この映画も、所詮はある特定の「鏡」に映った「菊地寛」にすぎない。

高橋伴明の映画は、前作の『火火』以来であり、そのまえに見たのは2001年の『光の雨』だから、久々である。今回は、前作ほどの「社会性」はやや薄いが、エンタテインメントのなかで考えさせるインデックスがあちこちに仕掛けられてはいる。ただ、最後のシーンは、草原ではなく、たとえば葉子の住む下町でやってもらいたかった。「明るさ」はいいが、「自然回帰」は、菊池寛らしく

ない。

（東映第2試写室／ゼアリスエンタープライズ）

2008年02月13日

悲しみが乾くまで (Things We Lost in the Fire/2007/Susanne Bier) (スサンネ・ビア)

六本木一丁目の郵便局で友人に送るDVDのパックを投函し、タクシーに飛び乗る。「5分まえぐらいだったが、なんとか席を見つける。出るまえにメール連絡など色々あつて、逃げるように外へ出た。」

スサンネ・ビアは、『しあわせな孤独』でも『ある愛の風景』でも『アフター・ウェディング』でも、最初、「絵に描いたようなしあわせ」のシーンを出しておいて、突然悲報や訃報を投入するというやり方をしてきたが、今回は、それを少し「複雑」にし、フラッシュバック的な断片を繋げて行くやりかたをしている。また、サム・メンデス、サム・マーサー、ピッパ・ハリスといったハリウッドのプロデューサーのもとでの仕事なので、終わり方も、いつもよりは「ハッピー」な未来を推測させながら終わる。これは、ビアにとってプラスだったかどうかは、見る者の判断だろう。

ブライアン（デイヴィッド・ドウカヴニー）とオードリー（ハル・ベリー）と2人の子供のむつまじい家庭。場所の設定はシアトル。が、夫ブライアンの突然の死で暗転する。夫がアイスクリームを買いに行ったが、なかなか帰らない。ケータイも通じない。そして、外も暗くなってから家の外にパトカーが降り、2人の警官が戸口をたたけば、その先は予想がつく。夫が、妻に乱暴している男を止め、逆恨みされて銃で撃たれた。このへんの事故設定は、「ありがち」な出来事を逆用するスサンネ・ビア得意の手法。だから、映画のメインは、これ以後にある。夫を失った妻と子供たちがどう生きていくか、夫の親友ジェリー（ベニチオ・デル・トロ）との微妙で屈折した関係。

ブライアンが妻には言わないことまで話せた幼友達のジェリーは、弁護士として成功したが、ドラッグに染まり、貧民窟でジャンキー生活を送っている。そのために、彼とオードリーには相当の迷惑もかけたらしく、しばらく絶縁状態になっていた模様。だから、オードリーは、葬式の当日まで彼を呼ぶことを忘れていた。ふと彼のことを思い出し、弟のニール（オマー・ベンソン・ミラー）が彼を迎えに行く。かたわらのベッドに女がいぎたなく寝ている狭い部屋でジェリーはうつろな目でニールに應對するが、式には背広を着てやってくる。ヘッドフォンでガンガン音楽を鳴らしながら、たえずシガレットを吸う。中毒症の人によくありがちなパターン。耳には予備のシガレットをはさんでいる。

誰かを助けるようになって、中毒者や犯罪者が「更正」してくるというのは、よくあるドラマのパターンで、オードリーに再会し、彼女を助けるようになってドラッグをやめるジェリーの変化は、一見そんな方向に行きそうに見える。だが、スサンネ・ビアは、決してありがちなパターンで2人を描かない。このへんになると、ベニチオ・デル・トロならではの演技のすばらしさを目の当たりにする。

ハル・ベリーは、性はちがってもデンゼル・ワシントンと似たところがある。顔が端正すぎるのと、演技が出来上がりすぎているのだ。破綻がない。しかし、今回、「破綻」まで演技に取り込んでしまうような破天荒なスケールの大きいデル・トロと組むことによって、今回のベリーはかなりいい演技をしている。それと、夫が突然殺され、失意のどん底に陥った女を演じるのだから、内向きの強い（内側に固まっている）雰囲気のハル・ベリーが向いている。

わたしが好きなシーンがあった。淋しさもあり、また貧民窟でその日の生活に困るような生活をしているジェリーへの憐憫もあり、オードリーは、彼に自分の家の一部屋を提供する。そうなれば、通常のハリウッドものなら先は読めるわけだが、そうでもないところがビアの映画。あるとき、彼女が、「眠りたいの」とジェリーに言う。原語でどう言ったかは聴き逃した。「I want to sleep with you」とは言わなかったと思う。そう言えば、「セックスしたい」と言うのと同じだが、とにかく、ジェリーは、ごく自然に「シェアー（もちろん）」と言い、彼女について寝室に行く。彼女はベッドに横たわり、「足をこう組んで」と、ジェリーと自分の足をからませる。彼はそれに素直に従う。彼女の唇や股のあたりにジェリーの目が行ったことを示唆するショットもちらりと入るが、彼は何もしない。そして、彼女は安らかに彼の腕のなかで眠るのだ。すばらしい。夫を急に失った女が男に抱かれれば・・・というのがパターンだ。しかし、現実には、女（ひとにもよるだろうが）はいつもセックスしたいわけではない。むしろ、（ある程度経験を積んでしまえば）セックスも、こういう「平安さ」への欲求の手続きにすぎなくなる。・・・かどうかはわからないが、ササンネ・ビアはオードリーという女の感覚をそんな風に表現した。

場所はシアトルに設定されているが、ヴァンクーヴァーで撮影されている。デル・トロがヘロインを打ってぶっ倒れている建物のある路地には、ジャンキーたちが路上に倒れたり、うずくまったりしている。それは、ヴァンクーヴァーのチャイナタウンの近くのヘイステイニング・ストリート（ただし、わたしが見たのは10年ぐらいまえ）に似ている。

しばしば、「心が傷つく」とか「心の病」とかいうが、この映画に登場するひとたちは、みな、**身体**が「傷つき」、**身体**が病んでいる。オードリーは、とりたてて**身体**の不調をうったえるわけではない。不眠に悩まされるぐらいに見えるかもしれない。しかし、普通「心」の問題といわれるものは、実は、**身体**の問題であり、「心」などを一旦括弧に入れて、**身体**の問題としてとらえなおしたほうがいい。その意味でこの映画は、登場するひとたちが、それぞれに**身体**を「ととのえなお」していくプロセスを描いている。この映画では「食べる」ということにはほとんど焦点が置かれてはいないが、「レストラン」の源義は、「なおすこと」「修復すること」だった。

（アスミック・エース試写室／角川映画 角川エンターテインメント）

2008年02月14日

ゼア・ウィル・ビー・ブラッド (There Will Be Blood/2007/Paul Thomas Anderson) (ポール・トーマス・アンダーソン)

昨日は例によって朝まで仕事をし（といっても実に不毛だった）、今日の昼間はタクシー（車は嫌いなのに）を何度も乗り継ぐような雑用に追われ、ちよつと無理かなと思つたが、開場後に駆け込んだら、意外とすいていたので驚いた。この時期、ゴールデングローブ賞を取つたような作品には客が殺到する。この作品、アカデミー賞有力という予想もあつて、相当混雑すると思つたのだ。昼間の回もあつたので、混雑が緩和されたのかもしれない。

力作である。原題の由来は不明だが、「血」に「石油」がかけられていることは確かだ。わたしがあえて「超訳」すれば、「（アメリカがこのまま石油依存と独占的グローバル主義の資本主義の道を進むなら）血をみるだろう」と言う含みもあるか？ 19世紀から1960年代初めまで一貫して社会批判的な作品を書き続けた左翼作家アプトン・シンクレアの『石油』にインスパイアされた作品だというが、この映画は、「アメリカ合衆国」という国を作つてきた人間の根底にあるパターンを描き、同時にいまのアメリカを間接的に批判する。

ダニエル・デイルイスは、演技の仕方としては、『ギヤング・オブ・ニューヨーク』のときと非常に似ているが、アメリカの石油王をモデルにした独善的なキャラクター、ダニエル・フレインヴェーを迫力ある演技で表現している。「息子」（括弧がついている意味は映画を見ればわかる）役の映画初出演のデイルン・フレイジャァーがいい。純真ぶっているがダニエルのやっていることを「精神」の領土でやっているにすぎない若い牧師を演じるポール・ダノは、悪くはないが、このキャラクターの内的矛盾を十分には表現していない。わたしは、むしろ、途中で「腹違いの弟」だと名のつてダニエルのまえに姿をあらわす男を実に情けなく演じるケヴィン・J・オコーナーの演技にほれた。この人は、かつてのフリップ・シーモア・ホフマンのように、いずれ有名になる。

1898年に金の採掘をやっている初めのシーンですでに、ダニエル・フレインヴェーという男の性格がよく出ている。つまり、人に頼らない、他人を信じない、発展・拡大・開拓へのあくなき欲望をいだき、金の亡者である。これらは、すでにハーリッヒ・フォン・ショットロハイムが、『グリード』（Greed 1924/Erich von Stroheim）で先駆的に描いたものだが、まさにこの映画は、「グリーディ」（貪欲）な人物の半生を描く。ただし、Greed/Greedyという言葉は、「ひもじい」というギリシャ語から生まれたというから、「グリーディ」のまえには、ひもじさと、人をひもじくさせる政治や経済があるのだ。

ダニエルは、岩に含まれる金を採掘して穴に落ちる。誰かといっしよにやればそういうこともないと思うが、他人を信じない彼はそうしない。基本的に、「アメリカ人」は、自力を好む。それは、「自立心」とか「独立独歩」といえば聞こえがいいが、それが独占欲や他人への不信にもとづいていることも指摘しなければならぬ。

そういう人間が、自分の次に信じるのが肉親やファミリーだ。ダニエルは、「息子」を商売にうまく使つた。が、そうはいっても、幼いときから男手で育てたわけだから、屈折した愛情がある。事業が大きくなれば、当然スタッフが必要で、キャラハン・ハインズが渋く演じるフレッチャーは重要な片腕だが、重要なことは彼にも話さない。

ダニエルが石油事業を展開する地域にある教会は、「第三啓示教会」(the third revelation church) (↓バプティスト派?) と呼ばれるが、教会と教区民との関係は、アメリカでよく見られるキリスト教教会のパターンの一つをあらわしている。「啓示」を受けて、メンバーになれば、「ブラザー」として仲間に入れるということは、逆に言うと、信仰を拒否するば仲間はずれだということである。この映画では、教会も石油にまみれていることを、いわゆる「社会告発もの」とは全く違う描き方で描き、暗黙に批判している。ちなみに、他の部分においても、批判しているように見せて肯定し、肯定しているように見せて否定するのが、この映画のユニークなところだ。

映画の終盤部分での「息子」との決別は、見方次第で色々な解釈が可能だ。1つの解釈は、所詮「息子」も道具にすぎず、成人して自分の石油会社を作るということになる、商敵としてしか見えないという解釈。もう1つは、ダニエルの「おれは終わりだ(I am finished)」というせりふで終わるこの映画の破滅的な最後から判断して、ダニエルは、「親子関係」も、キリスト教も否定している——映画のタイトルとの関係で言いなおせば、アメリカがファミリーと原理主義的なキリスト教に依存しているかぎり、「血」を見て、「終わり」になる——という解釈。

アメリカは、石油という「黒い血」にまみれている。それをぬぐおうとする「赤い血」が流れる。これは、19世紀から変わっていないのだ。

この映画には通常の意味でのセックス・シーンは全くないが、石油を掘るドリルは、巨大なペニスのイメージである。「掘る」と「強姦する」はセットになっている。石油屋は「土地」を地上げし、教会は、精神の土地を地上げする。

この映画で起用されたレディオ・ヘッドのジョニー・グリーンウツドの「音楽」は、リズムをおさえ、不安げな響きの持続的なサウンドを低いレベルから最大(でもないか)レベルまであげるスタイルで、わたしは好きだが、賛否両論らしい。思うに、もうそろそろ、ディスコやヒップホップ以来続いていたビート／リズム依存の音楽は終わるはずである。ノイズの「通俗化」がはじまるかもしれない。すでに「ノイズ」自体が「美しく」なりはじめている。

アンダーソンの他の作品については、公開時に(前二者に関してはまことに不十分ながら)論評した↓『ブギーナイツ』、『マグノリア』、『パンチドラック・ラブ』。
(スペース・25 汐留試写室／ウォルト・ディズニースタジオモーションピクチャーズジャパン)

2008年02月15日

ミスト (The Mist/2007/Frank Darabont) (フランク・ダラボン)

早く行ったので外の階段にいらんだ。かなりの人。最終的に満席か。映画は、ステイヴン・キングの原作だから、ホラー的要素が強い。最近、なぜか、映画鑑賞中に後ろの人から椅子の背を蹴られることが少なくなったのだが、今夜は、何度も蹴られた。そのタイミングが、「怖い」シーンが登場するのと合っていた(興奮して足をバタつかせるのか?)ので、おそらく、この映画、ホラーとして

は成功と言えるだろう。わたしは、久しぶりのダラボン演出作なので、もつと濃厚な作品を期待したが、それほどではなかった。が、単なるホラーではなく、アメリカ合衆国の現状への疑問をしのばせている面もあるし、終わり方のそこはかない「悲劇」性がいい。

最近のハリウッド映画は、まえにも書いたが、アメリカン・ニューシネマが登場した頃に似て、アメリカ(というより、アメリカ合衆国)の現状をトータルに(つまり文明的・文明的に)描く傾向がある。昨日見た『ゼア・ウィル・ビー・ブラッド』もそうだったし、どんなに「各論」的なことを描いても、それがアメリカ全般の状況を前提にしているような感じになっている。これは、「ネオ・クリティカル・シネマ」とでも言うべき現象で、面白い。

原題には、the がついており、「ミスト」(霧)でもただの霧ではなく、ある特有の霧だ。英語的には、「霧」は、映画のタイトルとしては、「fog」が使われることが多かった。「霧」としては、mistは、fogより薄い霧のことらしいだから、訳としては、「霧」よりも「霞(かすみ)」の方がいいかもしれない。また、mistには、「神のベール」というような意味もあるが、英語を母語としないうたしなどは、ついつい、語源の違う「miss」や「mistake」を思いうかべ、アメリカをおおう「ミスト」は、ブッシュを大統領に選んでしまった「ミクティク」の結果ではないかなどという連想をしてしまう。

ある日、アメリカのある田舎(メイン州という設定——撮影はルイジアナ)で雷の夜があげると、あたりに霧がたちこめ、しかもその霧が人を襲う。霧のなかに何かがいるらしいが、最初その正体はわからない。家に妻を残して、息子(ネイサン・ギャンブル)とスーパー(アメリカ的な言い方では「grocery store」)に車を買い物に出たデイヴィッド(トーマス・ジェーン)は、そのスーパーでとんでもない経験をすることになる。ドラマの大半は、スーパーマーケットの内部である。

ここでは、霧の正体については書かないが、この世の終わりのようなパニックが起ったとき、集団がどう動くかが、実によく描かれている。しかも、この20年あまりのアメリカで起ったことを頭においてこの集団の動きを見ると、なおさら面白い。ここに登場するスーパーマーケットは、まさにアメリカ合衆国の縮図だ。

これまでの常識で理解できないパニックが起ったとき、集団の反応は、幾種類かに分かれる。(一)それを信じようとせず、現在の法的処置で解決しようとする者。弁護士でデイヴィッドと土地の境界線問題で折り合いの悪いブレント(アンドレ・ブラウアー)がその代表だ。起っている事実よりも、論理的な整合性ですべてを解決しようとする。これは、実は、「訴訟社会」化したアメリカを代表する人間だ。(二)ただただパニックって、もうこの世は終わりだと絶望して、全面放棄したり自殺してしまう人間。(三)手もとにある条件を最大限に活用し、解決策を実行しようとする人間。デイヴィッドのその代表だが、スーパーマーケットの副店長のオリィ(トビー・ジョーンズ)、教師でデイヴィッドの息子のめんどろを見るアマンダ(ローリー・ホールデン)、薬品にも強い気丈な老婆イレヌ(フランセス・シュタールハーゲン)などである。

だが、この映画でその「怪物」以上に恐怖させるのは、第(4)の人間たち、つまり恐怖におののく者たちが扇動者によつて洗脳状態におちいるときである。この映画では、狂信的なキリスト教信者のミセス・カーモディ(マーシャ・ゲイ・ハーデン)がその扇動者になる。マーシャ・ゲイ・ハーデンは、独特の目つき、力のある女優だが、彼女の才能のすべてがこの映画では活かされている。カーモディは、最初から、これは神に背いたことをやった人間への罰だと言う。すべては、すでに『新約聖書』の「ヨハネの黙示録」第15章に書かれている通りだとして、神の「赦し」を得るために「生贄」をささげるべきだなどということを言い出す。人々は、最初、そんなことに関心を示さないが、パニックが深まるにつれて、一人、二人・・・と狂信者が増えていく。スーパールのエンジニアをやっているジム(ウィリアム・サドラー)は、最初、「霧」の怖さを信ぜず、デイヴィッドの理性的判断にさからい、つかみあいの喧嘩をしてしまったが、基本的に、エリートや自分より上の階級の者にルサンチマンをいだいている典型だ。だから、一旦はデイヴィッドに従うようになったが、最後にはミセス・カーモディの「親衛隊」になってしまう。ナチズムも、彼のような社会への不満をつのらせている者たちのルサンチマンをたくみに利用して権力を得た。まさにそのパターンが描かれるが、実は、アメリカで「ネオコン」や「キリスト教原理主義」が台頭したときも、そのようなパターンを踏襲していた。

通常、この手のドラマでは、最後になにがしかのハッピーエンドが用意されることが多いが、この映画は、まさに「ギリシヤ悲劇」を思わせる深い絶望感のなかで終わる。最近の『ゼア・ウィル・ビー・ブラッド』、『告発のとき』、『ノー・カントリー』などが、どれもハッピーエンドでは終わらなかった以上、この映画の終末は「悲劇的」である。そこがなかなか印象的だった。

この「霧」は、天災ではなく国家がからむ「人災」であるらしいことが暗示されるが、G・W・ブッシュ以来のアメリカは、人災から生まれた「霧」につつまれ、それが濃くなるばかりだ。バラック・オバマが掲げる「変革」(change)でその「霧」は晴れるのか？

ところで、オープニングシーンは、デイヴィッドが平和そうな家庭の仕事場で、クリント・イーストウッドの『荒野の用心棒』(Per un pugno di dollari/Sergio Leone)のポスターを描いているところ。映画のなかで、デイヴィッドは、ニューヨークの会社から頼まれたというようなことをちりりと言う。この映画がアメリカで封切られたのは、1967年だから、このドラマはその時代ということなのだろうか？ しかし、ケータイも登場するので、時代は現代である。とすると、最初のシーンの示唆するところは何か？ この絵が、雷とともに発生した突風で家が壊れ、それとともに絵がめちゃめちやになる。それは、「荒野のガンマン」Ⅱ助っ人はもういないという暗示のように。

【追記／2008-05-24】上述の絵について、IMDbの「Trivia」に説明があり、わたしの記述は誤りであることがわかったが、訂正する暇がないまま放置しているうちに、いつもよくこのノートを読んでくれる人の一人から、メールをもらった。絵についてだけでなく、面白い指摘があるので、その部分を無断で掲載しておく。

ファーストシーンでデイヴィッドの描いている絵のようですが、あれは『荒野の用心棒』ではなく、ステイブ・キングのファンタジー小説『ダーク・タワー』の表紙絵のようです。デイヴィッドが第何巻の表紙を描いているのかはわかりませんが、あのイラストと同じ挿絵を『ダーク・タワー』の中で見た記憶があったので調べてみたら、ダラボン監督がそうコメントしているものを見つけましたので。ちなみに原書のイラストはこれ←のトップにあるようなものです。※劇中でデイヴィッドが描いているものではありません。ダーク・タワーの最終巻が発表されたのが2004年なので、舞台設定はひよっとすると、その頃なのかも知れません。既に出来上がった絵の中に『遊星からの物体X』（ジョン・カーペンター版）らしきものもありましたが、これもひよっとしたらキングの小説『IT』の表紙かも知れませんが、たぶんニューヨークのクライアントというのはキングの小説の出版社なのかも知れません。『荒野の用心棒』以外に『物体X』もあつたら、監督のメッセージを最初に読み取るようなものだったかも知れませんが。

IMDbのTriviaの記載——「In the opening shot of the film, David is painting in his room. The picture he's drawing is a design from Stephen King's Dark Tower series of the gunslinger Roland. Another design in the room is that of the poster of John Carpenter's The Thing (1982). John Carpenter also wrote and directed The Fog (1980), which shares obvious themes with the Mist.

それで思い出したが、1982年に日本で『遊星からの物体X』が公開されたとき、当時まだ小川徹氏が編集していた『映画芸術』に「不信の時代」というタイトルの文章を書いていた。その後、単行本の『シネマ・ポリティカ』（作品社）に入れたが、その部分を再読し、当時のアメリカの状況と今との関係を考えて。状況の把握は、いまから見ても、そうまちがってはいない。

（スペースES汐留試写室／ブロードメディア・スタジオ）

2008年02月19日

チャーリー・ウィルソンズ・ウォー (Charlie Wilson's War/
2007/Mike Nichols) (マイク・ニコルズ)

試写の常連の「さんに会った。開場とともに彼もわたしも、それが当然というようにどんだんに進む。「よみうりは、けっこうスクリーンが遠いんですよね」とわたしが言い、最前列に座ると、「風が来るんですよ」と彼は言い、最前列を避けた。なるほど、たしかに上から冷たい風が来る。さすが。

癖の強いギリシャ系アメリカ人のCIA要員を演じるフィリップ・シーモア・ホフマンが抜群の演技をする。ある個性に成りきるという意味では、『カポティ』よりはるかに上のレベルに達している。ところで、半畳を入れるのが常のこのノートらしく、注を入れる。かつて結城孫三郎を名乗っていた田中純によると、古い日本の演技の思想は、「役に成りきる」ではなく、「役を真似る」であった（「傀儡の戯言」、『Attention 2』）。ブレヒトも、役に成りきる「アリス

トテレス的演劇」に対して、「叙事詩的演劇」を提唱した。それは、それで面白いのだが、「役に成りきる」ことをタテマエとする演技も、あるレベルに達すると、それなりにすごい。

パキスタンとアフガニスタンの国境地帯の当時の難民キャンプの映像は、モロッコで撮影されたそうだが、粗末なテントが無数に見えるそのシーンは、映画的に見事。ただし、「ムジャヒディン」（原義的には「イスラム聖戦士、しばしば「アフガンゲリラ」と解される）」とソ連軍との戦闘シーンなどは、わざとレゾリューションを荒らしたように見えるが、それで時代色が出たわけでもなく、また、テレビ映像だという設定もなく、なんかバランスが悪い。

トム・ハンクスは、基本的に「悪人」を演じることができない役者である。その彼が、女と金に汚い議員を演じる。しかし、実在のチャーリー・ウィルソンは、CPAで放映されたイラクへの姿勢を表明する演説などを聞くと、ハンクスなどとは質のちがう、脂ぎった確信犯のつらがまえをしている。とても、アフガニスタンの貧しい人々を救うために反ソの支援をして、最後には、難民の子供たちの学校を作ることまで本気で考えたとは思えない。

この映画の「わかりやすさ」がひっかかる。これで行くと、なぜ911が起こったかが、謎解きされる。この10年間にエスカレートしたアメリカの諸悪の根源までわかるような気がする。が、納得の話は気をつけた方がいい。この映画の現実把握は、さしずめ元NHK解説委員池上彰の「そうだったのか」式の歴史解説のたぐいで、その「目から鱗（うろこ）」的明快さによって、事実を目眩（くら）ましてしまう効果がある。

実在の下院議員チャーリー・ウィルソンは、映画によると、アフガニスタンからソ連を追い出し、ソ連の崩壊、ひいてはベルリンの壁の崩壊、つまりは「冷戦の終焉」をもたらしたとして表彰されたことになっているが、彼の「功績」はデマだという証言もある。たとえば、ドキュメンタリー作家のメリッサ・ロディ（Melissa Roddy）は、AlterNetのこの映画が描く「事実」をくつがえし、別の証言を映像にしている。これは、YouTubeで見れる。

映画は、チャーリー・ウィルソンの主張、あるいは、この映画の原作となっているジョージ・クライルの同名の書（邦訳、『チャーリー・ウィルソンズ・ウォー』上下、ハヤカワ文庫）の主張をいささかも疑っていない。すなわち、アフガニスタンからソ連を追い出したまではよかったが、その後の対策をおこたったために、911が起きたというのである。チャーリー・ウィルソン自身は、「解放」されたアフガニスタンが世界のテロ教習場になってしまう危険を察知し、「解放」後ただちに学校を作り、「民主化」教育にアメリカが金をつぎ込むべきだと考えていたという。しかし、政府は「何もしなかった」。ウィルソンは、それが不満だった。だから、彼の「功績」をたたえる式を映したこの映画の最初のシーンで、チャーリー・ウィルソンは、うかぬ顔をしている、というのである。

議会ではもちろんのこと、CIAの内部でも極秘に進められたアフガニスタンのムジャヒディンへの資金援助（1982年に年間500万ドルだったのを10億ドルまで引き上げた）と武器供給は、秘密であるという点で、公的証拠がない。ということ、チャーリー・ウィルソンのような自己顕示欲の強い人間ならば、「全部

俺らがやったんだ」と名乗り出ることも可能である。むしろ、その逆も可能で、この話は、水かけ論になってしまいかねない。

しかし、メリッサ・ロディイらの批判によると、たしかに、この映画（と原作）は、アフガニスタンの「ゲリラ」や「アラブ・ボランティア」の力をあまりに軽視している。ウイルソンは、パキスタンの要請を受け、イスラエル、サウジアラビア、エジプトなど、通常では「敵対」しているはずの国々のあいだに秘密のパイプをつくり、ソ連に兵器を納めているイスラエル（！）から密かに「ソ連」の兵器を調達して、アフガニスタンのゲリラたちに渡した。彼らがソ連に勝ったのは、この映画では、そうしたウイルソンらの秘密の外部支援がもつばら効果を發揮したということになっているが、政治や戦争はそんな単純には進まないし、「ゲリラ」をなめているのではないかというのが、ロディイらの批判である。これでは、まるで、すべてをアメリカの秘密組織が動かしているかのようにみえる。アフガンに進駐したソ連を追い出しただけでなく、ソ連の崩壊からベルリンの壁の崩壊までをアメリカがやったかのような解釈。これは、思いつきである。

この映画では、パキスタンのムハammad・ジアウル・ハック大統領（オム・プリ）があたかも、パキスタンへのアフガニスタンからの難民、アフガニスタンでソ連兵から虐待されるイスラム系の人々に同情していたかのように描かれている。しかし、実際には、ハックが一番恐れていたのは、パキスタンとアフガニスタンにまたがる「Durand Line」に住む人々（ちょうどパレスチナのように）が独立することだった。ちなみに、先日暗殺されたベナズィール・ブットーの父親ズルフィカル・ブットーは、ハック（陸軍参謀長）のクーデターによって首相の座から引きずり下ろされ、その後、強引に処刑された。パキスタンとタリバーンとの対立は、「Durand Line」の抑止に役立（わけであり、「和解」があつてはならないのである。

マクロな政治力学から考えると、アフガニスタンへのソ連の介入は、アフガニスタンにおけるイスラム系や少数民族が自律することを牽制することであつて、それは、パレスチナを抑え込んでおきたいアメリカとは、利害の合う出来事だった。しかし、ニクソン政権は、冷戦の「2極化」戦略から「多極化」戦略に転じ、その流れのなかで、世界の「飛び地」（アंकレイブ）で、ある種の自律の動きが強まるのである。

しかし、そうした「多極化」戦略は、システムを瓦解させる危険をはらんでいるので、それを「2極化」にもどした方がよいと考える派と摩擦を起こす。ニクソンが「ウオーターゲート」で退けられ、その後「多極化」の面ではニクソンよりも進歩的なカーターが大統領になったにもかかわらず、たちまちその外交政策がイランでつまづくのも、「2極化」への揺りもどしの状況を考えれば、当然である。しかし、外見上「2極化」に熱心であるかに見えたレーガンが、基本的にゴルバチョフの「多極化」に同調するのは、世界がもはや「2極化」ではやっていけないほど「多極化」しはじめたからである。

「多極化」は「多様化」とはちがう。ミクロなレベルの「差異」をシームレスに認める「多様化」に対して、「多極化」は一見、多様化を認めるかのようなサンプルを限定的にばらまいて、「多様」をよそおう戦略。[G7]や[G8]（先進∞カ国蔵相中央銀行総裁会議）に見られるような「7」つとか「8」つとか

の「先進国」を柱にしても、「多様」はおろか「多極」はまやかしで、たったの8つぐらいの「極」で世界を代表するのは無理である。

テクノロジーの変化を見れば誰でもが漠然とであれ感じる世界の「多様化」をある程度以上に進まないように抑えることでは、アメリカもソ連も利害が一致していたし、いまでも、世界の「先進国」のあいだでは一致している。いや、一致を画策するために「Go」などがあるわけだ。「多様」をみせかけの「多極」におさえることは、世界のさまざまな場所でアメリカをはじめとする「先進国」が、「自律」の動きを抑止するための盾としての軍事政権や権威主義的な政権をつくり、指示する動きと一体をなしている。問題は、ミクロな部分の自律を阻止することなのだ。

ジョージ・H・W・ブッシュ（いまのジョージ・W・ブッシュの父）以後、アメリカは「多極化」戦略に失敗する。湾岸戦争もイラク戦争も、「多極化」戦略すらうまくいかなかった、あるいはうまくいかせない努力をおしんだ結果である。しかし、あとからあとから台頭する自律勢力のまえでは、「先進国」は、「極化」戦略で行くしかない。

こう考えると、少しこの映画の奥と「たくらみ」が見えてくるだろう。チャーリー・ウィルソンの言うように、議会を通さない規模の武器と金がアフガニスタンにわたったとすれば、それは、少数者はもとより、ムジャヒディンを支援するよりも、ソ連を支援するためだったかもしれないという仮説も成り立つ。にもかかわらず、ソ連が敗退してしまったのは、ムジャヒディンをはじめとする被抑圧民たちが自律のために闘ったからであるにすぎない——と率直に考えてもいい。チャーリー・ウィルソンの主張は、無数で多様な抵抗者たちの力をカモフラージュし、アメリカがソ連のアフガニスタン侵略を密かに支援したということを歴史から抹消するためという推理も成り立つ。

チャーリー・ウィルソンは、アフガニスタンの現地レポートをする「CBS Evening News」のダン・ラザーのライブテレビを見て、「アフガニスタンの現状」を知ったということになっている。ダン・ラザーは、ワルター・クロンカイトのあとを継いでこのニュース番組のアンカーになった。リベラルなリポーターとして定評があったが、2004年にメディア界から引退した。そのきっかけは、1999年の『60 Minutes II』でブッシュの軍歴詐称を批判したのが「やらせ」だという嫌疑を受けたことだった。この時代には、すっかり髪も白くなり、この映画のテレビクリップで見るとはつらつさはなくなっていたが、ブッシュ政権が、ダン・ラザー程度の「リベラルさ」も許せない硬直した体制であることをまざまざと感じさせる事件だった。しかし、この映画は、「リベラル」な報道の逆説を表現してはいなくもない。なぜなら、（ウィルソンの言う通りならば）ラザーの報道は、アフガニスタンの「人民」よりも、冷戦復活の「アメリカ帝国」の支配者に役だったからである。

キリスト教原理主義の富豪ジョアン・ヘンリング（ジュリア・ロバーツ）とテキサス（ブッシュとアメリカ石油資本の拠点）の権力とCIAとの三者の密かな関係が、1980年代以後のアメリカを大きく動かしてきたことは、よくわかる。でも、ロバート・アルトマン（『ゼア・ウィルビー・ブラッド』は、彼に捧げられている）だったら、このジョアン・ヘンリングという女性の「恐さ」女を描い

ただろう。ジュリア・ロバーツのジョアンは、あっけらかんとした女だ。もつとも、本当に恐いのは、こういう女かもしれない。
(よみうりホール／東宝東和)

2008年02月25日

王妃の紋章 (Man cheng jin dai huang jin jia/Curse of the Golden Flower/2006/Yimou Zhang) (チャン・イーモウ)

AV Festival 08 の準備が出来ていないが、仕事場においても何か出来るというわけでもなさそうなので、とにかく外へ出た。アカデミー賞の発表を WOWOW でやっているためか、試写室は閑散としていた。おかげで、スクリーンをまえの人の頭でさえぎられることなく見ることができた。

中国経済が飛躍的に発展するのと反比例して、日本では、反中感情が強くなっている。餃子パックに農薬成分が入っていたことも、中国食品の買い控えの動きを加速させた。中国国内の「公害」のニュースも反中意識をエスカレートさせる。そのために北京オリンピック参加の中止のを表明した者もいる。黄砂が日本に飛来し、花粉症の症状をおおっているという説もある。が、事実はどうなのか？

中国は恐ろしいのか？ それは、国家だから、恐ろしい。どの国家も、巨大化していいことはない。チャン・イーモウは、「現代化」以前の時代を知っている人であり、いまより表現活動の困難なときに、映画を作ってきた監督である。イデオロギー的な主張をせずに、「色」で主張し、国家の検閲をかわしてきた。この映画には、彼の警告が読み取れる。チャン・イーモウは、中国の未来に暗雲を見ているような気がする。

唐王朝の末期をモデルにして、架空の王と王妃をめぐる「退廃」の様相をどぎつく描く。浪費の大規模動員。「大きいことはいいことだ」主義。チョウ・ユンファは、笑顔のなかに残忍さをやどした権力者を劇画のようなどぎつさで演じ、コン・リーは、死をもって抵抗するしかない運命にただただ翻弄される王妃を演じる。チョウ・ユンファの人を食った「貫録」と、コン・リーの悲しげな目が活かされている。顔に焼印を押されて捨てられ、憎悪を内に含んだ女を演じるリー・マンもすごい。

ヴィスコンティも好んで描いたが、時代と権力の終末が退廃とともにあるのは、本当だろうか？ 王と王妃の関係は、形式的であるどころか、王は王妃の緩慢な死を画策している。妃はそれを知りながら、抵抗しない。その代わりであるかのように、王が別の女に産ませた皇太子(リュ・イエ)と不倫関係が続ける。「忠義」を守るのは、武術を磨いて帰ってきた第1皇子だけ。

王妃は、自分の死を自覚しながら、ひたすら菊の刺繍を編む。露骨な陰謀と隠微な陰謀。重陽の節句がこの映画の象徴記号であり、この映画に隠された暗号でもある。

命令一下ばばらと数千から万単位の間が動くのは、中国の歴史のなかでくりかえされてきた闘いの様相だが、(万単位ではないにしても) 映画の撮影においても似たような動員の仕方が行なわれる。それを思うと二重に中国が怖い。空から忍者のような黒ずくめの兵士があとからあとから現われ、ロープ伝いに地上に降りてくるシーンもすごい。ただし、これは、おそらく、ボンドが日本に来るという設定の『007 は二度死ぬ』(You Only Live Twice/1966) (丹波哲郎、若林映子が出演している) のシーンからヒントを得たのではないかと思う。(ワーナー試写室/ワーナー・ブラザース映画)

2008年03月01日

JUNO／ジュノ (Juno/2007/Jason Reitman) (ジェイソン・ライトマン)

「日記」で書いたように、数日まえから北東イギリスのニューカッスルに来ている。小さな街だが、ほとんど30分ぐらいで歩きまわることができる中心部のいっかくに「The Gate」というエンターテインメント関連の店をつめ込んだ大きなビルがあり、そのなかに映画館もある。この映画は、日本では、20世紀フォックス映画が配給し、6月から公開されるが、わたしが日本を出るまえには、まだ試写がはじまっていなかった。その間に、アカデミー賞の「最優秀脚本賞」が決まり、もっと早く見ておきたかったという気持ちで日本を出た。飛行機の間でも見る事ができたが、わたしは、機内で見える映画は映画ではないと思っているので、見向きもしなかった。というわけで、ちよつと時間ができたこの日、夜の最終回にとびこんだというわけだ。

主役のエレン・ペイジは、『ハードキャンディ』で強烈な印象をあたえた女優だ。この作品の役でも、なかなか個性の強い役で、アカデミー賞の「主演女優賞」にノミネートされた。今回は、初体験で妊娠してしまった16歳の女子高生を演じる。冒頭、柄のついたプラスチックの四角い大きなボトルでオレンジジュースをがぶ飲みしながら街を歩くジュノが映る。このシーンは、彼女の磊落(らいらく)な氣質を示唆すると同時に、ややなげやりになっている彼女の心理状態も示唆している。ジュノは、同年代の日本の女子高生ではなかなかお目にかかれそうもない、ある意味で「しっかりした」娘だが、一見「しっかりとしている」ように見える彼女の内面では、いろいろあるわけで、その屈折とオフビートなキャラクターをペイジが見事に演じる。

16歳の少女が妊娠した場合、堕胎や結婚あるいはシングルマザーになるという「解決」法がとられてきた。しかし、最近のアメリカでは、一種の「里子制度」が定着してきたので、ジュノのように、相手に責任を負わせたり、自分をせめたりはせずに、生んだあとは、あつかりと里子に出す少女もいる。しかし、「あつさり」というのは、外見だけで、それはそれなりに色々あるということはこの映画は描く。

妊娠した少女やわけありの女性が自分の子供を里子に出すというのは、いまアメリカでは、ほぼ制度化しつつある。以前から内輪のレベルや「非合法」のレベルでは行なわれていたことだが、それが合法的に行なえるようになった。しか

し、まだ誰でもが知っていることではなく、この映画のジュノも、友達のリーン（オリヴィア・サービー）に教えられて、新聞で里親を探すことになる。

面白いと思うのは、そこまで行く過程と、いざ里子に出すということになってからの過程である。まず、妊娠させた、まだ少年の風貌のポーリー（マイケル・セラ）との関係のクールさだ。彼の頼りなさもあるが、ジュノは彼をせめたり、彼に泣きついたりはいしない。妊娠したのは自分の責任だと思っている。それと、彼女の父（J・K・シモンズ）と母（アリソン・ジャーニー）が、彼女の妊娠を知ったときの態度だ。「母親」が「ステップマザー」（父親が再婚した相手）だということもあるのだろうが、両親は、娘を一個の独立した人格としてあつかっている。とりわけ父親がポーリーを怒ったりもせず、淡々とした態度でジュノに接するところが、新鮮である。「ハードドラッグにはまるよりまし」というあきらめのせりふもあり、アメリカ（それはやがて日本の）で子を育てる親の意識がよく出ている。ジュノは、そういうことがありがちなすれっからの娘というわけではない。

この映画が見所は、里親とジュノとの関係だろう。弁護士たちあいでも契約も成立して、里親になるマーク（ジェイソン・ベイトマン）とヴァネッサ（ジェニファー・ガーナー）は、典型的なヤッピー・カップルで、マークは、②の音楽を作っている。ジュノは、音楽や映画の話題でマークに親しみをおぼえ、マークも彼女が好きになる。このへんは、なかなか微妙で、ひよつとしてという展開を予想させる。

アメリカでは、「オープンな養子」と「クローズドな養子」というやりかたがあり、前者は、親が誰であるかをオープンにし、後者は、ふせるやり方だ。ジュノは、前者のやりかたをとったわけだが、そのときに起こりえる問題点もなかなかうまく描かれている。

マークとヴァネッサのカップルに溝があることを知ったときのジュノの決然とした態度は、わたしにはやや意外だった。彼女は、そういうあぶなっかしいカップルに自分の子供を預けるわけにはいかないと、養子の契約を解消しようとする。それは、これから生まれてくる子供へのヴァネッサの本当の気持ちを知ることによって、変わるのだが、この一連のシーンでは、女が持つある種の「母性」のようなものがなかなかうまく描かれているともいえるし、女の恐さでもある。ジュノが大きなお腹をヴァネッサに触わせたとき、ヴァネッサの表情に、これから生まれて来る子をいかに期待し、いかに愛しているかがほとばしり出るシーンで、ヴァネッサを演じるジェニファー・ガーナーはうまい俳優だと思った。ちよつとジュリア・ロバーツに似ている。『キングダム』のときもそう思ったが、今度は、タフな女^{EB} 捜査官ではなく、子供を欲しがるアッパー・ミドルの女という設定なので、より強く感じた。

監督のジェイソン・ライトマンは、『サンキュー・スモーキング』で、ある種「タバコ・ファシズム」に陥っているアメリカの現状を鋭くからかった。『ジュノ』には、この映画のときのような冷笑的なトーンは抑えられているが、マックという男の描き方などには、そういう姿勢が感じられる。また、ライトマンは、ジュノのような、そして一見ダメなように見えるポーリーのような若い世代の屈託のなさ（といまは、月並みな言葉しか浮かばないが、ポスト・スラッカー的な

磊落なしたたかさないしは自然的態度」のなかに、新しい可能性を見ているようだ。

この30年間にアメリカの親子関係、夫婦関係、家族のパターンは、大きく変わった。レーガンやブッシュが執拗に後戻りさせようとしたが、その変化の動向は変わらなかった。その根底にある変化は、血縁絶対主義の終焉だ。親子は、もう、ステップファーザーやステップマザーとの組み合わせが特殊ではなくなった。ワンペアレント・ファミリーは、両親がそろった家族より多いかもしれない。養子をもらうことも、人工授精も、新しい家族のパターンになってきつつある。こういう変化は、これまでの「国家」の観念を根底から変える。アメリカが、一見、時代に逆行しているように見えるときがあるとなれば、それは、そういう根底の変化への反動にすぎない。今後の30年間に、アメリカが「国家」としてどう変わるのかは、映画より面白いかもしれない。

異国の劇場で見ていたせいか、スクリーンに映っている街がアメリカとは違う「外国」に見えて仕方がなかった。設定は、アメリカのミネソタ州ということになっている。あとで調べたら、撮影はすべてカナダのブリティッシュ・コロンビアで行なわれたとのこと。そういう違いは、日本で見てみると気づかないこともあるが、同じ英語圏のなかにいたために、微妙な違いが見えた。

(Empire Cinema, The Gate, Newcastle, UK)

2008年03月10日

マンデラの名もなき看守 (Goodbye Bafana/2007/Bille August) (ジョレ・アウグスト)

しばらく日本を離れていてから最初の試写。石造りの街からコンクリートの街にもどると、いつもながら宙に浮かんた世界に入ったような気がする。このヴァーチャル感覚がいいとも言えるし、なんかテレビ映像のなかをうごめいているようでつまらないとも言える。さてその今月日本で最初に見る試写がミッドタウンの34階だというのも象徴的である。ここの試写室は立派なのだが、たどりつくまでけっこう時間がかかる。

この映画は、ネルソン・マンデラの映画であるよりも、南アフリカの首都から12キロほど離れロベン島の獄中にいたマンデラ（デニス・ヘイスバート）を担当することになった看守ジェームズ・グレゴリー（ジョゼフ・ファインズ）を主人公とする物語だ。当時の南アの平均的意識として、保守的で、人種偏見にみちた男が、マンデラに会って、変わっていく。しかし、この映画は、マンデラの「偉大」さをほめたたえているわけではなく、異なる立場にいる者が出会いのなかで変わっていく姿の面白さ、すがすがしさを描く。あえて、難を言えば、この出会いのなかでマンデラの方はどう変わったのかがよくわからないところか。

一般に「偉い人」というのは、相手が変わっても、自分の方は変わらない、あるいは変わらないと思っているらしい。だから、マンデラを描く場合もそれでもいいのかもしれない。それに、この映画の視点は、看守のジェームズ・グレゴリーにある。マンデラは、彼から見れば、ある時点からは、「偉い人」以外ではなく、普通の人間としての「弱み」や「動揺」は、ほとんど無に等しいのかもしれない。

ない。この映画は、「誰が見ているのか」という視線のロジックをしつかりと押さえている。

マンデラの息子が突然自動車事故で死んだときも、マンデラは、ほとんど悲しみの表情を見せない。それは、見張られているということに対するマンデラの確信犯的姿勢のなせるものかもしれない。息子の死は、看守のジェームズから聞き出した情報で国家公安局のジョルダン少佐（パトリック・ライスター）が指示を下したらしい——このへんをあいまいに描くのも、逆に政治的陰謀のうずまく状況をリアルに感じさせる効果がある。

グレゴリーが、マンデラと会って人生が変わったのは、彼自身の過去と無関係ではない。彼には、マンデラの故郷バファナの言葉（コーサ語）をしやべる白人の幼友達がいた。彼らは、いっしょに棒術の遊びをして育った。そもそも、マンデラを監視し、情報を国家保安局のジョルダン少佐に知らせるために抜擢されたグレゴリーだったが、自分が流した情報でマンデラの息子が殺されたのではないかという罪の意識をいただき、急速にマンデラに同情的になっていく。そして彼は、マンデラにコーサ語で話しかけ、一緒に棒術競技をやったりもするようになる。

この映画は、マンデラの戦闘的な姿勢もちゃんと描いている。マンデラが率いた反政府運動は、マンデラが囚（とら）われの身となっても、衰えず、爆弾闘争も続いた。手をやいた政府は、マンデラに交換条件を出して、武装闘争をやめさせるように言う。そのときマンデラは、「暴力で作られた権力は暴力で倒すしかない」から、それはできないと断る。この発想は、かつて毛沢東が言ったことを思い出させる。

毛沢東は、『毛語録』にも収められた「戦争と戦略の問題」（1938年11月6日）のなかで、「われわれは戦争消滅論者であり、戦争を必要としない。だが、戦争を消滅させるには、戦争をつうじるほかはないのであり、鉄砲を不要にするには、鉄砲を手になければならない」と言った。これは、今日の「テロリスト」にまで引き継がれている「武闘理論」の古典だが、この理論が、同時に、武器商人と「ビジネスとしての戦争」を不滅のものさせてもいると思う。

デニシ・ヘイスバートの演技は、彼が『24 TWENTY FOUR』シリーズで大統領の役を演じたときと同じトーンで、マンデラのイメージとは距離があった。

グレゴリー夫人役のダナン・クルーガーは、南アの当時の平均的な意識（人種差別を受け入れている）の白人女性をうまく演じている。

マンデラ夫人ウィニーを演じるファイス・ンドウクワナ (Faith Ndukwana) は、なかなかいい。ちなみに、マンデラは、のちにウィニーと離婚している。

マンデラの娘ジンジ役のテリー・フェト（一説では「ペート」 Terry Pheto）は、『ツォツィ』に顔を出している。

マンデラの手紙が検閲されるシーンで、面白いと思ったのは、日本では（かつて）四人への手紙を検閲する場合、「黒塗り」といって、文字を黒インク（もつと昔は墨）で問題箇所を消したが、この映画では、刃物で紙を切り抜く。だから、検閲の多い場合には、手紙は短冊のようになってしまう。

ナチの場合も南アのアパルトヘイトも、歴史的な関数のなかで生まれたものだという点では、狂ったリーダー（ヒトラー）や馬鹿な政治家（この時代の大統領ポーター）がいたからそうなったというのは、単純すぎる見方だ。しかし、ヒトラーの終末もそうだが、この映画で、大統領のポーターが病気になる、反政府運動がどんどん盛り上がり、政府（フレデリック・ウイレム・デクラークが大統領代行、のちに大統領になる）は、マンデラをロベン島から、ヨハネスブルグ郊外のポールスミア刑務所に移し、かなりの自由をあたえなければならなくなる経過を見るのは、痛快だ。それは、おそらく、事実がそうだったというより、映画として、虐（しいた）げられていた者が復権するのに溜飲さげる、ドラマ鑑賞につきものの感傷にすぎないとしても。

（ギャガ試写室／ギャガ・コミュニケーションズ）

2008年03月12日

最高の人生の見つけ方 (The Bucket List/2007/Rob Reiner) (ロブ・ライナー)

評判の作なので混んでいる。どんどん席がうまり、この会場ではめずらしい補助席が運び込まれた。頭に紙袋のようなものが当たったので、ショックを受ける。真うしろの席に座ったらしいその人は、それからその紙袋らしきもののなかを整理しているらしいのだが、その音が耳のすぐしろですので、恐い。それは、ちよつと、その昔ヒューゴ・ズッカレリの「ホロフォニックス」の音を初めて聴いたときのような感じ。

ジャック・ニコルソンとモーガン・フリーマンというベテラン中のベテランがサシでわたりあう91分。すごくないはずがない。こういう芸達者のあいだで、フリーマンの演じる老自動車整備工カーターの妻バージニアを演じるビバリー・トッドもなかなかいい。

構図はきわめて単純。一代で10億ドルをかせぎ、大統領も挨拶に来るという事業家エドワード（ジャック・ニコルソン）が肺ガンの手術で入院する。その病室に先に入院しているのがカーター。なぜ富豪がワーキングクラスの患者と同室になるのかが不可解に思えるが、そこが映画。この病院は、エドワード自身の経営する病院で、彼は、かねがね「病院はリゾートホテルじゃないのだから、相部屋があたりまえだ」と主張していた。自分が患者になってしまった彼は、「何で個室を用意しないんだ」と文句を言うが、まわりはきいてくれない。ワンマンでわがまま放題のエドワードと、家族を愛し、和を尊（たつと）ぶカーターとを対置するのは、演劇的で、先が読めてしまうように思うが、そういう単純な設定のなかで微妙な味を見せるのがニコルソンとモーガンの腕。

手術のあとのキーマセラピー（化学療法）の苦しさの表現や、手術を待つカーターの妻と子供たちの不安げな様子とか、さりげなく描きながら、なかなかリアル。ニコルソンもフリーマンも、この映画で、頭をそられる。カツラのうえを剃ったのではなさそうだ。

だんだん親しくなったというより、自分のことしか考えていないが、いざとなると自分がいかに孤独であるかを身にしみて感じたエドワードがカーターに接近する。ふたりは、ともに、余命が9ヶ月か1年という診断を受けた。

自動車整備工を5年もやつてきたカーターは、もともと歴史学を大学で教えるつもりだった。そのとき出あったバージニアが妊娠したのでその仕事につき、教職を捨てた。彼の趣味は、テレビのクイズ番組を見ることで、歴史の瑣末な事実をよく知っている。そんな彼が、昔、哲学の授業で、死期を宣告されたとき、つまり棺桶（バケツ）に入るまえに、やりたいことを列記せよという課題が出たのを思い出しながら、遊びがてらにベッドでメモをする。・莊嚴な景色を見る・赤の他人に親切にする・涙が出るほど笑う・。そのメモを強引に読んだエドワードが、そのアイデアに惚れこみ、それを実行しようじゃないかと言いつつ。ただし、彼の「棺桶リスト」も加えて。そこには、スカイダイビングをする、世界一の美女にキスをする・。といった彼らしい項目が加わる。

ある意味で、この映画でジャック・ニコルソンが演じる人間エドワードは、勝手極まりない。ふと思いだしたが、群ようこが「団塊の世代の未婚のおやじ」について厳しいことを書いていた。エドワードは、結婚しようとしたわけではないが、その志向は似ている。

群は、書く——団塊の世代の「未婚のおやじの一部（だと思いたい）」は、自分のことしか考えておらず、おまけに想像を絶するほど図々しい。今まで気楽な独身生活が続けていたのに、急に結婚相手を必死に見つけようとしはじめたのでその理由をある人に聞いたたら、『歳を取ったら一人であるのが寂しいじゃない』といったという。私はそれを聞いて、心底、腹が立った。今までやりたい放題やってきたのに、歳をとって老後が気になったからといって、急に相手を探しはじめるとは何事であるか。若い時には交際して結婚を持ち出されるのが嫌なものだから、人妻と付き合ったり、次から次へと女性を渡り歩いていたくせに、歳を取ったから、寂しいから結婚したいなど、いいかげんにしろといったくなる。・。・死ぬまで誰かに甘えて生きていこうとしているおやじが結婚できたとしても、女性のほうがより早く介護が必要になった場合、あわてて逃げていく姿が目には浮かぶようだ」（『ちくま』2007.11）。

モーガン・フリーマンが演じるカーターは、最初もてあましぎみだが、結局エドワードにつきあう。しかし、エドワードとは違う生き方をしているという意識は失わない。エドワードも、最初は蕩尽（とうじん）のつもりだが、カーターとつきあうなかで、少しずつ変わっていく。金を使って蕩尽遊びをし、憂さ（うさ）を忘れるのと似た忘却パフォーマンスのつもりが、自分がかつて不本意につくった子供のことに目が行く。忘却から記憶へ。記憶への責任を果たすこと。

死期の予測技術が進んだいま、残された時間に何をするかという発想は、普遍化している。わたしの知り合いでも、まさに「棺桶リスト」を書いている人がある。このへん、色々と意見が分かれるだろうが、「残された時間」というとらえ方には、時間を「資源」の一種とみなす考えが前提されている。「貴重な時間」を大切に使うというわけだ。しかし、時間は「資源」ではないという発想に立てば、「残された時間」をどう使うかという発想も変わってくる。そもそも、時間は、「残されたり」、「足りなくなったり」するものなのか？

カーターとエドワードがやることは、死期を宣告された人がするパターンの一つだが、もう一つのよくあるパターンは、自分の記録を余すところなく残そうとすることだ。フィンランドのエレクトロニック・アートの巨匠⁶、Pan Sonic などにも影響をあたえた Eeki Kurenniemi (1941-) は、たぶんいまでも毎日、会話、周囲の音、自分の目に入るものをことごとくデジカメに撮り、コンピュータにデータ化しているはずだ。データの集積によって「自分」を実体化できると考えるのだ。彼ほどではなくても、日記を書いたり、本を出したりして、死までの日々を送る人は、似たような観念を共有しているのではないか？ しかし、どんなに記憶を残しても、「永世」は無理である。いつの日か、クローン羊のように人間が再生され、意識の方も、ミクロな情報の断片から意識の全体を再生できるテクノロジが生まれるかもしれない。が、一旦死んでしまえば、人は、別の人間になる。ひよっとすると、今日のわたしと明日のわたしをへだてる眠りのたびごとに、わたしはくりかえし別のわたしになりかわっているのかもしれない。死を恐れるということと、眠りたくないという気持ちとのあいだには共通するものがある。「24 時間都市」は、死への恐怖のアンチテーゼである。しかし、人は眠らざるをえない。そして、目覚めの最中にも、意識の昂揚と下降とがくりかえされる。だから、生きるということは、そういう交代のサイクルの一つひとつをどう活気づけるか、下降よりも昂揚を、忘却よりも覚醒をめざすということか？ とすれば、わたしは、いまを生き、いまに死に、そしてまた別のいまを生きたいということしかない。

エドワードが愛飲する「コピ・ルワク」(Kopi Luwak) は、コーヒー豆を食べたジャコウネコの糞から抽出した豆を原料にするので、猛烈高価。美味だが、それが糞と関係があるところが、人生の皮肉。
(ワーナー試写室／ワーナー・ブラザース映画)

2008年03月13日(1)

モンゴル (Mongol/2007/Sergei Bodrov) (セルゲイ・ボドロフ)

アカデミー賞の外国語映画賞にノミネートされたので、試写が混むだろうと踏んで、早めに行った。すると、東映本社の「階のエレベータのまえに人がいっぱいいたので、「やっぱり」と思い、乗り込んだエレベータが止まり、ドアが開いたとき、その一団について降りてしまった。ところが、そこは、試写会場のある「階ではなく、5 階で、タイムスリップしたように気分が襲われた。あわてて階段を登ってたどり着いた会場は、しかし、意外と空いていた。

ノミネートはされたが、入賞しなかったのは、当然という作品。かなり期待はずれ。モンゴル語の発音はみな、モンゴル語を理解しないわたくしが聞いても、嘘っぽく聞こえる。これまで見たいくつかのモンゴル映画を通じて耳に残っている頼りない記憶からの勘でしかないとしても、モンゴル語には聞こえない。特に浅野忠信は、もごもご言っているだけで、説得力がない。

史実として不明の点が多いテムジン(のちのチンギス・ハーン)の少年・青年時代を、自由な想像をまじえて描いているらしいが、基本になる文化コードがちがうのではないかという思いを深くした。アプローチが非常に西欧的なのだ。

ドイツ、ロシア、カザフスタン、モンゴルの合作だが、モンゴル側の意見はどの程度入っているのだろうか？

テムジンとは、自分は伝統に忠実ではなく、むしろ伝統破壊者であるという意味のことを言う。それは、いままでにない帝国を作り上げるのだから当然だとしても、のちの帝国形成につながる彼の闘いが、拉致された妻を救出することの関係を軸にして動いているという解釈は、あまりに西欧近代の発想である。テムジンをモデルにしたラブストーリーを作ろうとしたのだというのなら、それはそれでいいが、それなら「テムジン」の名を語る意味がない。

ただの戦争アクション、ラブストーリーとしては、「テムジン」の名前さえなければ、そう悪い出来ではない。映像も音・音楽もいい。のちに妻となる幼いボルテ役の（おそらくは素人の）女の子と幼いテムジンとのシーンは、まあ、西洋人がアジアを描くときのパターンにおいては隠せないが、そう悪くない。成人したボルテ役のクラン・チュランも西洋人が好きなタイプのアジア系の女の感じを出している。中国人俳優スン・ホンレイは、この映画のなかで一番プロっぽい演技を見せる。

問題は、テムジンがなぜ「モンゴル帝国」を築くことに成功したのが全然掘り下げられていない点である。彼が、自分の兵士を優遇し、捕虜にした敵兵にも寛容であったというシーンは何度か出てくるが、そんなことだけでは帝国を築くことはできないし、幾多の戦争に勝つこともできなかっただろう。ドウルーズとガタリの「戦争機械」という概念を使えば、説明はできるが、映画表現は、哲学とはちがいで、具体的なエピソードや映像のなかでそれを表現しなければならぬ。兵士との有機的な関係、広大で効果的なネットワーク、テムジンという人格の多数性（西遊記の孫悟空が自分の毛を抜いて吹くと、それが無数の兵士になるようなメタファーを想起せよ）などが実際にどうだったのかを映像化しなければならぬ。

（東映第一試写室／ティ・ジョイ／東映）

2008年03月13日（2）

ぼくの大切なともだち (Mon meilleur ami/2006/Patrice Leconte)

（パトリス・ルコント）

同じ銀座が会場なので、歩いて今日へ本目の試写へ。あいかわらず空気がよんでいる映画美学校第二試写室。こういうところに長くいると、いいことがないような気がするが、映画がはじまると気にならなくなる。

パトリス・ルコントは、好きな監督の一人だ。瑣末な日常をえがくときでも、シニカルな飛躍をさりげなく挿入する。『親密すぎるうちあけ話』では、そういう飛躍をドラマのなかに取り込んでしまったが、本作『ぼくの大切なともだち』の場合は、むしろ、『列車に乗った男』で見られる「飛躍」に似た感じがある。

仕事が最愛の友で、自己中心的な美術商フランソワ（ダニエル・オートゥイユ）は、自分の誕生パーティーの席で、知り合いの葬儀に列席者が少なかったことを話題にすると、まわりの連中が、「君の葬儀には誰も来ないよ」と言う。このへん、見ていると、自己中心的な男がいて、それにうんざりしていた者たちが本

音を言っただけのことに見える。しかし、考えてみると、そういう利己主義者の誕生日に人が集まるはずがない。仕事の手前集まったのだとしても、それならばなおさら、そういう「本音」ははかないものだろう。ところが、「いま君のところに来ているのはお義理であって、葬式のときには絶対に出てやらないよ」という意味のことを面と向って言うのである。ここが、ルコント的なスタイルで、二重に笑わせる。

フランスは、なにごとも言表しようとする文化圏だから、日本語的な環境では「どきり」とするようなことを平気で言うということがある。日本で、誰かに頼みごとをしたとき、「あなたはわたしの友人ではないでしょう」とはあまり言わないだろう。が、英語圏でも、こういう言い方はある。しかし、どうでしょうね、エツコさん、この最初の方のシーンのやりとりには、ルコント的な強調があると思うんですが。

その会話の延長で、フランソワが10日間で友達をつくれるかどうかの賭をすることになる。こういう成り行きは、友人であるかどうかを概念的に区別する文化がなければ、成り立たないが、その賭をダイナミックに描くための布石として、フランソワには友達がいないということをシュールに際立たせた面もある。

『最高の人生の見つけ方』のジャック・ニコルソンは、自分が淋しいから友達を作ろうとするのだが、フランソワは、もつと功利的なところが、いかにもフランス的。賭けの相手は、ビジネスパートナーのカトリーヌ（ジュリー・ガイユ）で、賭けの対象は、彼がオークションで落札したテラコッタ製の古代ギリシャの壺だ。賭けに負ければ、彼はその壺を失う。だから、必死で「友達」を探すことになる。

その日から、彼は（普通の意味では「友達」といえる）相手を訪ね、「ベストフレンド（mon meilleur ami）になつてほしい」と頼むが、次々に断られる。昔、学校で一緒だったクラスメートなどは、訪ねて行ったこと自体を非難する始末。そのあげく、フランソワは、そういう友達探しを手伝ってくれた（たまたま出あって以来利用した）タクシーの運転手ブリュノ（ダニー・ブーン）を友達にしようと思うところまで追い詰められる。

最初は功利的であったが、次第に自分のごく身近に「ベストフレンド」がいることを知るようになるクライマックスがあり、さらにそれがもう一回ひねりを起こす演出が、笑わせ、ほろりとさせる。

この映画で、ルコントは、男同士のフレンドシップを描くが、男同士がベストフレンドの関係になるということと、ゲイ関係になることとの違いが厳然とあるということを前提としている。が、わたしには、それは、これまたルコントのジョークのようにも思える。

同性愛と友愛との関係を意識的に区別するために、まず、ビジネスパートナーのカトリーヌは、レズで、フランソワの娘ルイーズ（ジュリー・デュラン）とレズ関係を持っているという設定になっている。そして、フランソワは、娘のそのことを苦々しく思っている。

この映画のなかで、ルコントは、ベストフレンドであることを「他人のために自分を犠牲にできること」と定義している。通常、「愛」がそういう概念とし

て考えられるが、ルコントは、ここでは、友愛を同性愛や異性愛以上のものとあえて定義している。それは、映画の「異化効果」であり、「愛」を必死で求め合っているが、そこには利己的な欲望しかない現代人を「異化」するルコント流のユーマアであるようにわたしには思えた。

アメリカ的文脈だと、わりあい簡単に「my friend」という言葉を使うが、その場合でも、「my best friend」とか「my close friend」という意味が違う。この映画も、ただの「mon ami」ではなく、「mon meilleur ami」であることが違うのだろう。

(映画美学校第2試写室／ワイズポリシー)

2008年03月14日

スパイダーウィックの謎(The Spiderwick Chronicles/2008/Mark Waters) (マーク・ウォーターズ)

家族4人が車で郊外の年代ものの屋敷にバカンスに来るような雰囲気が始まるが、いろいろ裏がある。夫が女を作って出て行ってしまい、母親ヘレン(メラ・ルーズ・パーク)は、大叔父のアーサー・スパイダーウィック(デイヴィッド・ストラザン)の家に引っ越してきたのだ。だから、ドラマの表面は、妖精が出てきて、子供たちが冒険にまきこまれるサスペンスに終始するが、その後には、女手一つで3人の子供をかかえているシングルマザーとその家族が直面する諸問題がある。

かつて、スピルバーグは、自分は、親が離婚して寂しさをおぼえている子供たちに向けて映画をつくっていると言った。彼自身、子供のように親の離婚を経験しているからだ。ハリウッド映画には、単親家族の増加とともに、そういう家庭の子供や親をターゲットにする一連の作品が登場するようになった。この映画でも、双子(フレディ・ハイモアが一人2役)の一人ジャレッドが、やや引きこもりので、母親は気をもんでいる。離婚の話もしていないが、そのことを薄々感じているらしく、母親としては、つらい。そんなときに妖精でも出てきてくれたらどんなに助かるか。これは、まさにスピルバーグの『E.T.』のテーマだった。末の娘(幼きドリュー・バリモアが演じている)が、家を出てしまった父親をしっかりとめそめそしていて、母親が困っているところに「F」が登場する。

「妖精」(fairy)という言葉「fairy-tale」が「おとぎばなし」と訳されるように、少女趣味的なかわいい天使のようなイメージでとらえられることが多い。しかし、歴史的「fairy」という言葉とコンセプトが文学にあらわれるのは、ヨーロッパ中世の騎士物語あたりかららしい)には、「善良」な「妖精」と「邪悪」な「妖精」との2種類があった。まさに「妖怪」の「妖」と「精霊」の「精」から成る「妖精」という訳は言いえて妙なわけだ。この映画では、この2種類の妖精があらわれる。が、攻撃を加えるのは、もっぱら「邪悪」な方で、その攻撃に子供たちがまきこまれる。引っ越してきた子供たちは、妖精の存在に気づく。とりわけ孤独なジャレッドは、妖精の研究者だった大叔父の研究室を発見し、彼が書いた妖精の完璧な観察記録の封印を開いてしまう。大叔父はその危険を察知し、ノートを封印していたのだ。

大叔父は、ある日、妖精に「拉致」され、忽然と姿を消す。彼の娘ルシンダ（ジョーン・ブロウライト）は、消えた父親に置き去りにされ、淋しい子供時代を送った。が、高齢になつて療養所にいる彼女のもとには妖精がやってきて、食事を運んでくれる。彼女は、世間的には、「狂っている」と思われている。この設定も、現実に取り戻して考えると、老人問題のメタファーになっている。「狂っている」とか「認知症」だとか決めつけるよりも、妖精とつきあっていると解釈すれば、納得がいくかもしれない。仕事に打ち込み、娘との時間をつくらない父親。その父娘が、80年の時間を越えて再会するというエピソードは、働きすぎの親の「つぐない」と、そういう親を持った子供の願望のようなものにつながっている。

この映画は、エンタテインメントの作品だが、脚本をジョン・セイルズが書いているだけあって、シングルマザーのファミリーがどう生き抜いていくかのノウハウを散りばめたマニユアルにもなっている。
(パラマウント試写室／)

2008年03月18日(1)

幻影師アイゼンハイム (The Illusionist/2006/Neil Burger) (ニール・バーガー)

エドワード・ノートンもポール・ジアマッティもアメリカ映画の人だが、この映画では、プラハで撮影した(ドラマの舞台は19世紀のウィーンだが、いまの時代に)16世紀のウィーンの雰囲気それっぽく出すには、絶対にプラハがいい)ためか、衣装のためか、映画の雰囲気がヨーロッパ映画の感じになっている。なかなか味わいのある作品だ。

この映画は、徹底的に「歴史的事実」を利用している。「史実に忠実」とか「事実にもとづく」とうたった作品はどれも、どこかにうさんくさいものを宿すが、事実をあくまでも利用し、フィクションとして提示するほうが、よほど、歴史的想像力をかりたてる。

ルーファス・シーウェルが演じる皇太子レオポルド(1858～1889)は、オーストリア・ハンガリー帝国の皇帝とハンガリー王を兼任したフランツ・ヨーゼフ一世(1830～1916)の息子で、この映画では一人で自殺するが、歴史的には女優と心中したことになる。陰謀による暗殺という説もあるらしく、そのへんのあいまいさをこの映画も利用している。

しかし、主役は、レオポルドではなく、エドワード・ノートンが演じる「幻影師」(ある種の「魔術師」、「手品師」)アイゼンハイムである。クリストファー・ノーランの『プレステージ』の時代はもう少しあとだったが、アイゼンハイムも、クリスチャン・ベールが演じていた手品師に通じるところがある。が、あの映画では、「手品」の術そのものが問題だったが、この映画では、手品(「幻影術」とでも呼ぶべきか)のネタはあまり問題ではない。アイゼンハイムの術は、彼の生き方のメタファーになっている。

面白いのは、「幻影」という「非合理」を肯定させようとする「幻影術」に対して、レオポルドが、「合理主義」の立場から挑戦するところだ。これは、話

を拡大すれば、レオポルドと父ヨーゼフ一世との確執の要因の一つでもあり、20世紀末のヨーロッパの転換期的なテーマでもあった。レオポルドは、いわば「モダニスト」であり、前近代性への執着を断ち切れなかった父親とその一党と折り合いが悪いのは当然だった。彼の死は、暗殺だという説もある。しかし、この映画から引き出せる示唆を拡大すると、レオポルドは、やはりあまりに余裕のない「モダニスト」だったのだ。だから、（実は超「モダン」な技術を駆使している）アイゼンハイムのしたたかな「幻影術」に負けるのである。

この映画でもうひとつ面白いのは、レオポルドにつかえるウール警部（ポール・ジアマッティ）が、アイゼンハイムにぼろりと明かす「階級意識」である。アイゼンハイムが、「あなたは皇太子と親しいんでしょう」と言ったとき、ウールは、自分は肉屋の息子であって、階級がちがうから皇太子と友達などにはなれないと言い、むしろアイゼンハイムに階級的な親さを示す。そうした近しさと、皇太子の「秘密警察」的な役割の義務とのはざまにいる屈折を、ジアマッティはうまくあらわす。その意味では、この映画は、「合理性」を武器に人々を管理しようという野望をいだく皇太子に対して、「幻影」の技術という「合理性」をもって対抗する階級闘争の物語でもある。アイゼンハイムの階級意識は、路上で物乞いの子供の集団に会ったとき手品風に金をめぐるむやりかたのやさしさによくあらわれている。

二人が争うコマは、ソフィ・フォン・テッシェン（ジェシカ・ビール）という貴族出身で、皇太子レオポルドから寵愛を受けている女性。彼女は、幼いとき、アイゼンハイムと親しかった。少年アイゼンハイムは、彼女に愛を感じていた。この時代の階級の差は、とても二人が結婚するなどという可能性をあたえない。が、「幻影」の術が、その階級差をうちくたくわけだ。

ノートンとジアマッティのキャスティングに比して、ジェシカ・ビールが演じたソフィ・フォン・テッシェンという女性性は、もともと気品がほしかった。彼女は、ちよつと「田舎臭い」のである。まあ、そこが、貴族でありながら、非貴族のアイゼンハイムに惹かれ、皇太子になびかないソフィーという女性らしくていいのかもしれないが、この場合は、フィクションはフィクションらしく行った方がよかった。ちなみに、ビールの役は、当初、リヴ・タイラーが演じるはずだったが、彼女が撮影直前になって降りたので、ビールに替わったという。リヴが演れば「貴族的」になったとは思えないが、もし彼女が演つたらどうなったかを想像するのは面白い。

この映画があつかっている19世紀末の時代は、やがて第「次世界大戦につながる複雑な時代で、ウィーン、プラハ、ベルリンでは、新しい芸術や技術が登場した。カフカが青年時代を送ったのもこの時代だ。レオポルド皇太子の死に関しても、ドイツ、フランス、ロシアがらみの政治的な背景がなかったとはいえず、ここでは嫌味な男に描かれているが、もし彼の対抗者としてアイゼンハイムのような人物がいて、彼との闘いのなかで死んだのだとすると、その「アイゼンハイム」は、スパイだったかもしれない。いくらでも歴史的想像力をふくらませてくれる時代であり、この映画も、勝手な想像をしながら見ると、5倍ぐらい面白くなるだろう。

（映画美学校第2試写室／デジタルサイト）

2008年03月18日(2)

光州 5・18 (Hwaryeohan hyuga/May 18/2007/Ji-hun Kim) (キム・ジフン)

朝鮮半島全羅南道(チョルラナムド)の光州市で1980年5月に起こったチョン・ドウハン(全斗煥)政権による弾圧をキャプチャーする。強烈な反共・従米政策を敢行してきたパク・チョンヒ(朴正熙)が1979年10月に、会議の最中に自ら創設したKCIAの部長によって銃殺されたことをきっかけに、一瞬韓雪解けの兆しが見えるかと思ったのみつかのま、戒厳令がしかれ、12月には軍人チョン・ドウハン(全斗煥)によるクーデターで軍部政権が成立する。光州は、韓国のなかで経済格差のひどいところで、パク・チョンヒの暗殺後、学生を中心に「民主化」の運動が高まった。

軍の弾圧のシーンはなまなましく描かれているが、監督が強調した「人間ドラマ」の方は、テレビドラマ風。『MUSA―武士―』や『シルミド/SLMIDO』のアン・ソンギ、『王の男』でスターになったイ・ジンギ、『殺人の追憶』の刑事を演じた記憶が生々しいキム・サンギョンといったスターを使っているわりには、ドラマはテレビドラマ風なのだ。軍による民衆の虐殺も、ガンエフエクトのハデさのために、あまりに「映画的」になってしまい、虐殺への怒りや反発を呼び起こさない。

光州事件は、ある種の「コミュニケーション」が成立しえる地域と、そういうものを解体しようとする「近代資本主義」システムとの(朝鮮半島における)最後の闘いであった。いまの時代は、ネットワークで連帯してつくられるリモート・コミュニケーションが、「帝国」的システム(情報資本主義システム)の邪魔になり、その「弾圧」がときとして起こる。しかし、それは、通常、「血を流さない戦争」の形態をとるので、目立たない。

光州事件のとき、日本でも支援の運動はあった。しかし、それは、心的支援であって、実質的に光州の人々を支援することはできなかった。その意味では、「左翼」よりもキリスト教の団体の方が貢献度は高かっただろう。しかし、世界の流れが、自律的なローカル・システムを解体するという方向に向うとき、その流れを逆流させることはできない。出来るのは、ただか弾圧された人々への事後的なアフターケアぐらいしかない。「光州」はもどらない。その意味で、光州を描くことは、ただか「追悼」の意味しかない。しかし、それでは、光州の人々は、時代の流れのなかのただの「犠牲者」にすぎなかったのか？ そうでなくするには、この弾圧と「暴動」のなかにあった積極的なもの、時代が変わっても、自律や独立のために活用できる瑣末なことに光を当てることだろう。この映画には、そういう「知恵」を発見することはできるか？ わたしの見るかぎりでは、ここでは、銃の配布しかたのような、極めて古い軍隊/レジスタンス的な知恵しか見るべきものはないように思えた。看護士パク・シネ(イ・ヨウオン)が、拡声器で涙ながら「共闘」を呼びかけながら街を走るシーンは、泣かせるが、結局、軍への対抗処置としての力は持ち得なかった。

中国の弾圧下にあるチベットは、ある種光州的状况にある。しかし、光州とチベットとの違いは、情報やメディアの環境の違いとチベットの人々とチベットを支援する人々が身につけているネットワーク的なメディア戦略である。それは、

やや、メキシコのチアパスとメキシコ政府との関係にも似ている。だから、チベットの、小競り合いは起こっても、光州のような虐殺は起こりえない。

この映画で、看護士パク・シネを演じ、キム・サンギョンと悲しい恋を演じるイ・ヨウオンは、韓国のサブカルチャーの転形期を生き生きと描いていた『アタック・ザ・ガス・ステーション』でガソリンスタンドの女の子を演じていたらしい。もう一度見てみたい。

(角川試写室／角川映画／CJ Entertainment)

2008年03月19日

大いなる陰謀 (Lions for Lambs/2007/Robert Redford) (ロバート・レッドフォード)

ロバート・レッドフォードの新作だというのに、試写の客は少ない。雨のためか？ が、作品は秀作だと思う。911以後のいやましに悪化するアメリカの状況への「社会派」レッドフォードの思いをたたき込んでいる。IMDb などには、これはプロパガンダ映画だという批判も載っていたが、エンドクレジットに「VOTE」(投票しよう)という文字が出るのは、たしかに「プロパガンダ」かもしれない。この映画で批判的になっている、トム・クルーズ演じる上院議員は、共和党であり、その意味では、「民主党に投票しよう」という意味にとれるからである。しかし、アメリカのテレビも新聞も、大統領選挙に関しては、どの党を支持するかを明らかにするのが慣例であるから、これは別にかまわないのではないかと思う。どのみち、すべてのメディアは政治的であらざるをえないのだから。

キャスティングが絶妙だ。わたしは、キャスティングというのは、単にその映画のキャストに最適だというだけではなく、その役を演じている俳優が他の作品で演じた役との関係をうまく引き継いでいるような形でキャストされているのをベストとする。映画は、多くの場合、同じ俳優がさまざまな役を演じる。その場合、過去に出演した記憶を全く抹消して出演することはむしろ難しいわけだから、それならば、観客のなかに残存するその俳優の過去のイメージを創造的に(つまり加算して引き立つような形で)引き継ぐような逆手を使う方が賢明だ。

いわば失敗した「チャーリー・ウィルソン」といったおもむきのジャスパー・アーヴィング上院議員を演じるトム・クルーズは、(実はそうではないのだが)むきむきにブッシュ支持派の俳優のイメージを持っている。カッコマン的なその風貌からして、今回の役は、彼においては考えられないほど最適だ。その適切さは、マイケル・マンの傑作『コラテラル』の殺し屋にまさるとも劣らない。

ジャスパーからいわくありげな呼び出しをうけるベテランジャーナリストを演じるメルル・ストリープは、これまで彼女が演じた数多くの「社会派」的なキャラクターを思い出させると同時に、わたしは、ベトナム戦争末期のアメリカの皮肉な「絶望状態」を活写した『ディア・ハンター』(The Deer Hunter/1978/Michael Cimino)で顔を出した若きストリープを思い出させた。いまのアメリカは、まさに『ディア・ハンター』状態にある。

60年代に反戦活動家だったことをにおわせる大学教授ステイヴン・マレー(ロバート・レッドフォード)と、期待する学生だったのに、最近さっぱり授業

に出てこない学生トッド・ヘイズ（アンドリュー・ガーフィールド）との関係は、レッドフォードが初監督をした『普通の人々』における精神科医バーガー（ジャド・ハーシュ）とコンラッド（ティモシー・ハットン）の関係を思い出させる。そういえば、アンドリュー・ガーフィールドは、当時のティモシー・ハットンと似ていなくもない。

国家のために何かをしなければと志願兵となったマレーの教え子アーネスト・ロドリゲスを演じるマイケル・ペーニアは、『ワールド・トレッド・セクター』でも『ザ・シューター』でも「割に合わない」人物を味わい深く演じていたのを思い出させる。実際、この映画のアーネストは、ジャスパー上院議員が仕組んだ無謀なアフガン奇襲作戦で犬死する。

ジャスパー上院議員の執務室には、G・W・ブッシュとならんだ写真、またコンドリーザ・ライスといっしょの写真も飾ってある。彼は、次期大統領候補と目されている人物なのである。その彼が、イラク戦争以来落ちに落ちているアメリカのイメージのアップをねらって、アフガニスタンに秘密作戦を画策する。映画のドラマは、そのことを「特ダネ」として報道することを依頼するためにテレビ局のジャニン（メル・ストリープ）を呼び、面会する10amを基点にして展開する。その時間は、アフガニスタンでは、6:30pmだが、そのときすでに作戦が開始され、アーネスト・ロドリゲスらは敵地へヘリで向っている。さらに、この時間は、カリフォルニアでは、7:00amであり、このとき、ステイヴン・マレー教授は、学生のトッド・ヘイズを研究室に呼ぶ。映画は、この3つの場所で起こるそれぞれの出来事を交互に描写する。時差があり、同時であるこのスタイリッシュなやり方は成功している。

この映画では、自分の名声と利権のみを考えている政治家、その要求に抵抗しなかったマスコミ、腐りきった状況をシニカルにながめながら、自分の穴にもっている学生、なんとかしなければならぬと思いつながら、なすすべがない大学教員、これらの四者がともに批判されている。が、大学教授を監督のレッドフォード自身が演じていることが示唆するように、この映画は、状況を高見から批判しているのではない。痛みを感じながらの批判だ。

映画は、教授の面接が時間切れ（時間にしばられ、徹底的に話しあえないのも、アメリカ的な制度の問題でもある——これがいま日本に輸入されつつある）になって、家に帰ってきたトッドの複雑な表情のアップで終わる。ルームメイトの男は、フットボールのテレビを見るから授業をさぼると言う。そのときテレビの画面の下に、アフガニスタンで掃討作戦が行なわれ、敵を殲滅したというようなことを告げる文字が流れる。その少しまえ、社に帰ったジャニンは、上司と、ジャスパーの依頼を飲むかどうかで口論になる。しかし、彼女は、それを飲んだしまったのだ。あとは、この映画を見る者が考えろというのが、この映画の言いたいことだ。わたしがいつもよりも「ネタバレ」をしているのは、この映画がそういう作り方をしており、いまここで書いたようなことを知ったからといって、お楽しみが減ったなどということは絶対にならないというわたしの確信のためである。
WATCH!

（フォックス試写室／20世紀フォックス映画）

2008年03月21日

ブラックサイト (Untraceable/2008/Gregory Hoblit) (グレゴリー・ホブリット)

ソニーの新しい試写室へは、六本木1丁目駅から山を越え、谷を越え、なぜか急に歩道がなくなってしまう道を通ってやっとたどり着く。が、それからが大変。管理の行き届いた新ビルのため、エレベータに乗るには、タッチパネルの「2」を押し、電子装置が指示するエレベータの乗らなければならない。うっかりそれをまちがえると、とんでもない階にたどりつき、周囲からうさくさい顔で見られることになる。エレベータの箱のなかにもボタンがあるが、それを押しても作動せず、「そんなことをしてもダメだよ」という意味のメッセージが流れ、箱のなかの人たちから怪訝な目で見られる。行きたい場所は2階なのだから、階段で十分なのだが、階段（あるらしい）は、関係者以外には閉ざされているらしい。かつては、大きなビルの通路やエレベータは、たとえ個人所有のものでも、（都市の大きな空間を占有しているかぎり）で、街路や広場と似たような、つまり誰でもが利用できる「公共」空間の要素が強かった。一種の「パブリック」な空間だったわけだ。しかし、あらゆる「公共空間」（パブリック・スペース）が、いま、「私的スペース」となり、都市のなかで「匿名」でいることがむずかしくなった。個々人を匿名にしてくれる「公共」空間に快適さを感じる「古い」わたしは、そんなわけで、この試写室での試写は、つつい敬遠してしまい、この映画も見るのが大分おくれた。

この映画でダイアン・レインが演じるジェニファー・マーシュは、FBIの「サイバークライム部門」(Cyber Crimes Division)の主要メンバーである。そのオフィスは、ポートランドの連邦ビルのなかにあるが、彼女が外からここに入ってくるシーンを見ると、仕事場への入室に「カードを使うほかは、この試写室のビル（虎ノ門タワーズ）のようなエレベータのセキュリティはなさそうである。おそらく、映画のなかのビルの方が遅れているのだろう。虎ノ門タワーズは、まさ「匿名」でいると「テロリスト」ないしはその予備軍とみなされかねない場だが、その意味では、この映画を見るにはふさわしい場所かもしれない。

この映画は、インターネットを使った殺人とその捜査の話だが、本来、インターネットは、肉体を必要としない（あるいはその存在を明かす必要のない）メディアである。だから、通常、インターネットのユーザーは、「テロリスト」とも、殺人者とも無関係な存在である。では、どういうときに彼や彼女が、「危険」人物になるのか？ 肉体が問題になるときである。インターネットにとって、肉体は、越境世界であり、本来、あつてはならない（問題にしてはならない）世界なのである。ポルノも殺人も、肉体が問題になる。

同僚のグリフィン（コリン・ハンクス）は、オタク秀才ばい男で、出会い系サイトをチェックしながら、自分でもそれにハマっている様子。出会い系サイトというのは、「匿名」と肉体の「露出」との中間地帯にある。顔を合わせるまえのチャット遊びをしているときは、完全に「匿名」でもいられる。が、ネットの外に出て、相手と「会う」とき、彼は危険に身をさらす。これは、この映画の後半の物語である。

グリフィンとジェニファーが見つけたサイトは、最初、猫がだんだんに死ぬシーンをストリーミング・ライブで放送しているだけだった。そのうち、殺す相手が人間になる。突然画面にあらわれた男は、縛られており、血管に点滴装置がつけられている。その点滴液は、出血を促進する「抗凝血剤」で、このサイトへのアクセスの増加に比例して点滴量がふえる仕掛けになっている。

すべてが見世物（スペクタクル）になる社会では、たとえ一個の人間の死でも見世物になってしまう。サイトの存在を知った者は、自分のアクセスが画面のなかで苦しんでいる男の死を早めることを知りながらも、アクセスし、画面に入ってしまう。

この映画で、問題サイトへのアクセスは百万単位に跳ね上がるが、これは、技術的には無理というものである。いまのストリーミング・ライブで、こんな数のアクセスに耐えられるソフトもサーバーも存在しない。どんなにととのった条件でも、同時に同じライブ映像を安定した状態で見ることがするのは、せいぜい数百の単位だろう。しかも、この映画の犯人は、一ヶ所からライブ放送をしている。たとえ数百のアクセスであれ、それには相当の装置と太い回線がいるから、その面からでもすぐに足が付き、FBIの「サイバークライム部門」が途方にくれるなどということはありえない。しかし、それを言ったらこの映画はなりたないから、言及するだけにとどめる。

グリフィンの推理が犯人を捕らえる鍵になるのだが、途中から犯人が登場してしまふのはがっかりだ。その俳優は、なかなかそれっぽい顔をして、悪くないが、犯人が誰であるかを観客に明かしてしまうと、その後の展開は単なるサスペンスになってしまう。

エンタテインメントに配慮して、ハリウッド的な映画は、テクノロジーの面でも、ロジックの面でも多くの妥協をし、矛盾をつくりだす。実際にFBIの「サイバークライム部門」が銃撃戦をしてまで犯人逮捕に関わるのかどうかは知らないが、実際に、ネットの犯罪者と戦う者は、ネットレベルでかなりの戦いを進めることが可能だとわたしは思う。ネットに対してはネットで抗するというやり方である。たとえば、相手が、世をさわがせる映像をライブで流しているとき、その回線をハックして、別の映像を流すことは「サイバークライム部門」などなら難しくはない。この映画の犯人の場合ならば、アクセスが増え、画面のなかで犠牲者が苦しむことを見せるのが目的なのだから、たとえば、数字が低下していくように操作して、犠牲者を救うことも可能だったはずである。しかし、それだと舞台になるのはコンピュータの画面だけになってしまいかねないから、「違犯」をやるわけだ。ハリウッド映画の文法では、最後は警察やFBIがドアを蹴破って急襲する方がドラマティックになる。それが飽きられるまで、このパターンは続く。

サイバークライム部門は、映画のなかで、問題サイトをシャットダウンするような措置を取っているのを見せるが、このサイトに関しては歯が立たない（ということになっている）。映画のせりふでは、ドメインネームサーバー（DNS）がロシアにあり、つぎつぎにIPアドレスを変える高度なシステムになっているので、「追跡できない」（untraceable／原題）という。これは、技術的には、かなりトンデモの理屈で、ロシアを犯罪の巣窟とみなして効果をあげる今流の偏見

であるが、この手の映画で技術的にもしつかりしている作品というものはめったになく、テクノロジーは比喻にすぎないとみなすしかない。ロシアは、いま、たしかにアビュース・メールを世界中にばらまくサーバー基地になつてはいるが、そういうサーバーは雲の上にあるわけではなく、ちゃんとインターネットのなかに属しているわけだから、機能しているかぎりは、問題のサーバーの所在をつきとめることができる。しかし、そういう技術的なことはひとまず置かないと、この映画は見れない。

この犯罪の餌食となる人物は、ネットのホビーマニアのサイトで犯人におびき寄せられる。ネットは、リモートの関係を保っていれば「安全」だが、ヴァーチャルな世界を踏み越えて、フェイス・トゥ・フェイスの関係に入ると危なくなる。「サイバー犯罪部門」とか、サイバーパトロールといったものは、そうした「踏み越え」を抑止し、禁止する機能を果たすが、ネットも人間の世界の一部であるかぎり、一つの領域・秩序だけにとどまっているわけにはいかない。たえず、さまざまな領域を踏み越えるのが人間の本性だからである。が、同時に、国家が最たる存在であるように、「秩序」（多くは、支配階級が決めたもの）が維持されることによつて世界はなりたつてしているとみなされている。しかし、戦争や大きな自然災害のもとでも生き抜くように、人工的・意図的な「秩序」がなければ人間は生きられないというわけでもない。逆に、固定した「秩序」を作ると、それを壊そうとする反作用が必ず起きる。

インターネットの基礎になっている「UNIX」のシステムは、当初、パスワードでのプロテクションなどはしなかった。たがいに知った者同士が実験的に使っていた（資金は軍からでていたにしても）。だから、軍の意図を飛び越えてインターネットの技術がコミュニケーションの新しい技術として期待されるようになったとき、それは、たがいに隠しごとをしない「理想主義的」な人間関係モデルを提供した。しかし、インターネットが、実務的レベルで使われるようになったとき、その本来の機能に反して、「隠しごと」をするメディアになりさがった。わたしは、かねがね「デジタル・ヌードイズム」を提唱していたが、これは、そういうコンテキストのなかの話であつた。

この映画で描かれているような事件・犯罪は、ネットがますます閉鎖的な様相を呈しているいまの状況からすると、起こりえるし、今後その数がふえるにちがいない。隠蔽と開示の弁証法は終わらないからである。しかし、いま、「個人情報保護」が個々人の思い込みのレベルの問題にすぎず、事実上、「個人情報」は開示されてしまっていることが示唆するように、ある日われわれは、馬鹿らしい、もう「隠す」のはやめたという思いをいだくようになるかもしれない。隠さなければ誰も「ポルノ」など見たいとは思わない。そして、ポルノが成り立たなくなれば、ポルノのステレオタイプ的、性器主義的な性表現を超えるクリエイティブな性表現が生まれる可能性も開かれる。死体解剖や実際の暴力も、単に映像経由の視覚だけからでなく、自分の知覚と身体で経験すれば、この映画の犯人がやったようなライブ・ストリーミングに何の興味ももたない観客（そのときは、「観る」だけの「観客」という観念も消滅する）が生まれるだろう。そうした犯罪はなりたたなくなるのである。

ジェニーファーは、夫を亡くし、いまは娘と母との3人ぐらしだ。事件が起こつてから、ビリー・バークが演じる刑事があらわれ、彼女の夫を生前に知っていたという話をしたり、彼女が何となく彼に好意をいだいているらしい素振りがあらわれたりするが、ラブ・アフエアーにはいたらない。中途半端な感じもあるが、これは、この映画の続編を作るための布石だろう。ほかにも、あえて中途半端に終わらせ、布石を打っている個所がいくつもある。『ソウ SAW』的な展開をねらっている感じがする。

しかし、この映画は、『ソウ』よりもやや社会性がある。それが一番よく出ているのは最後のシーンだ。これは、書かないでおくが、ジェニーファーが、犯人の仕掛けたストーリーミング・ライブのカメラに向かってすることに注目である。

舞台がポートランドであるせいも、この映画に登場するマシンは、みなWindowsを使っていた。対抗ハッキングには、WindowsとMacやLinuxの方が使いやすいと思うが、これも内部事情であろう。

(ソニー試写室／ソニー・ピクチャーズ・エンタテインメント)

2008年03月24日

愛しき隣人 (Du Levande/2007/Roy Andersson) (レイ・アンダーソン)

冒頭に引用文が出てくる。「ゲーテ」の文章であると出たが、「命ある者よ・・」という訳になつていたので、ゲーテの何から取ったのか見当がつかなかった。スウェーデン語からの訳なので、印象が大分違つてしまつたのだろう。あとで、それが、ゲーテの「ローマ悲歌」(Roemische Elegien)の第10節からの引用であることがわかった。残念なことに、字幕は、原詩の意味をほとんど理解しないで訳していると思う。ただし、この詩は、これまで何人ものドイツ文学者によつて日本語に訳されてきたが、はたして彼らが本当にこの詩の意味をわかつて訳したのかどうか疑わしいのである。そもそも、「ローマ悲歌」とか「ローマ哀歌」と訳しているのが誤解を生む。「エレギーエン／エレジー」は、通常「悲歌」と訳されるが、ゲーテは、この詩のなかで、「悲しむ」というよりも、自分がイタリアで(とりわけ)女たちと愛欲の日々を送つたことをなつかしんでいるのである。よくわからない悪訳のあいだからでも、この詩がいかにエロティックな内容であるかが想像できる。おそらく、歴代の訳者たちは、ゲーテのように愛欲の都でデカダンスの日々を送つたことがなかったのだろう。

この引用に関しては、なぜ既訳(今井寛／潮出版『ゲーテ全集』、富士川英郎／人文書院『ゲーテ全集』、ともに第1巻所収)がわかりにくいかを他所で書いたので、わたしの「超訳」だけを引用する。

だから君、生きているんだからこの愛を熱くはぐくむ街で楽しむのだよ。

黄泉の河の水が急ぎ行く君の足をぬらすまに。

引用の次に出てくるのは、窓から外が見える部屋のソファで男が寝ていて、いきなり起き出すシーンだ。横になつてるときはわからなかったが、男の頭は相当ハゲている。眠りのシーンから始まるというのは、きわめて暗示的だ。映画

は、ある意味では、眠りのなかの夢と同じ機能を使っているからだ。ドゥルーズの映画論は、映画のスクリーンを脳の機能の延長線で理解しようとする。ただし、夢だからといって「幻想的」であったり、「ぼんやり」している必要はない。夢は極めてリアルであり、ぼんやりしているのは、それを表象（再現前）したときなのだ。夢を見たとき、それを記述してみる。ストーリーを書くと、どこか辻褃（つじつま）が合わなくなる。場面を描写しようとする、正確には描写できない。映画も同じだが、映画は夢よりも、再現しやすい形で作られることが多い。だから、「ストーリー」をたどることが夢よりもしやすいのである。

この映画は、複数の断片ないしはブロックによって構成されている。それらをどうつないで見ようが、バラバラに見ようが、観客の自由だが、あえてつなぐなら、映画全体が、最初にソファアで寝ている男の「夢」だと解釈してもよい。彼は、ソファアからがばっと起きるが、そのとき彼は、この映画の最後のシーンに出てくる十数機の飛行機の襲来の夢を見たのである。しかし、そういう見方は、どこかで崩れる。そこが、この映画の「夢」的、「脳」的なところだ。

しかし、アンダーソン監督が、最初のシーンにこめた示唆は半端ではない。スタティックなシーンに見えるが、窓の外には電線が見え、そこを何かがさっと走り去る。この空間は、一見、アパートかホテルの一室のように見えるが、線路の上を走ることができるように作られたセットのような構造になっている。壁にかかった絵は、ドン・キホーテとサンチョ・パンザを描いている。

この映画のなかで最も「ロマンティックな夢」の形態をとっているのは、終わり近くに出てくる「プリンス」風のミック・ラーション（エリック・ベックマン）が花嫁姿のアンナ（ジェシカ・ランバーク）のためにギターを弾くシーンだが、これも線路上を動く家のセットのような部屋で撮られている。窓の外の景色だけを動かしたのかもしれないが、やがて人を出迎える群衆のシーンでは、その「部屋」は駅に到着するかのようにして停止する。「夢」と移動もソリの合う機能だ。

家で男（ビョルン・イングランド）が朗々とチューバを演奏するシーンも、その音とともに、妙に身にしみる。奥さん（ビルギッタ・ペルソン）はその音がうるさくてたまらないが、男は気にしない。このシーンを「夢」と断定する必要はないが、どこか「変」だし、「現実」にしては音がよすぎる。だから、これはまさに映画なのだ。

登場人物の多くが、悩みや絶望を語るが、そのとき彼女や彼は、画面の方を向いてどなるようにしゃべる。これも、「現実」ないしは「現実らしさ」とは異なる身ぶりだ。ウディ・アレンの映画などで使われる「アサイド」（ぼろっと「本音」などを観客の方を向いてしゃべる演劇的技法）ともちがう。「アサイド」では、こんな大声では言わない。

理髪店で、会議があるからどうのこうのとぐたぐたうるさい客（ゲンナル・イヴァルソン）の頭を、アラビア人の床屋（ケマル・セナー）がバリカンで縦に刈ってしまうのも、一度やってみたい「夢」である。男が警察を呼んでくると、床屋は素直にあやまり、「ちゃんとしてやるから」と言い、次のシーンでは、男はきれいなスキンヘッズで会議にやってくる。しかし、円滑にはじまったかにみ

えたこの会議の最中に、会議を仕切っていた CEO(Bengt C.W. Carlsson)が、突然発作を起こして倒れてしまう。

セックスのシーンでは、太った女はうめき声をあげるが、男はモノローグを言いはなし。裁判のシーンでは、裁判官の席に生ビールが運ばれる。みな、フアンニーだが、「不条理演劇」のシーンのように、アイロニカルというわけではなく、ブニユエルの映画のような「シュールレアリスム」的な感じともちがう。これがロイ・アンダーソンの新しさであり、映像を観客の「夢」の機能にかぎりなく接近した状態で見させることによって、「表象Ⅱ再現前」をこえてしまうユニークさだ。何度も見て、断片／ブロックのあいだに一貫性を見出そうとするのもよいし、一度だけ見て、あとは自分の記憶のなかの断片を「想像変更」して楽しむのもいい。

(映画美学学校第2試写室／ビターズ・エンド)

2008年03月26日

おくりびと (Okuribito/2008/Takita Yojiro) (滝田洋二郎)

よく出来た作品だ。滝田洋二郎の作品は、ある時代のアクチュアルな傾向を押さえながら、エンタテインメントとして楽しめ、かつ時代の動向を考えさせるのを特徴としていた。しかし、『秘密』や『お受験』のころから、時代の動向を意識する点では変わらないが、そのとらえかたがやや古いという、「滝田も老いたかな」と思わせる傾向が出てきた。自分でもそれを意識してか、『陰陽師』『壬生義士伝』『陰陽師Ⅱ』『阿修羅城の瞳』と立て続けに時代ものを作るようになった。むろん、そのなかにアクチュアルな要素がないわけではなかったが、以前の鋭さは消えた。しかし、前作の『バットリー』でやや復活が見え、わたしは次作を期待していた。その期待は本作で裏切られなかった。

キャスティングがなかなかいい。納棺の際の死化粧と納棺の儀式を行なう

「納棺師」という職業は(この映画のような形では)比較的新しい職業で、それが雪深い山形の小さな町にまであるとは思えないが、それはともかく、納棺師を長くやっているという設定の佐々木を山崎努、わけありで彼の事務所で働く女を余貴美子、その田舎の町で銭湯を一人で経営している老女を吉行和子、彼女に惚れ、いつも銭湯に来ている老人(実は火葬場の焼却員)を笹野高史、銭湯なんかやめてマンションをやるうと言って母とおりの悪い息子を杉本哲太等々、どれもみな「臭みのある」俳優が演じ、そのなかへどこか「王子」(プリンス)的なフィーリングをただよわせる本木雅弘を主人公として持つてくる。彼は、オーケストラのチェロ奏者で海外ツアーの経験もある、ひともうらやむ地位にいたが、オーケストラがつぶれ、ひよんなことから納棺師になる。その妻を演じるのは、広末涼子で、ウェブデザイナーを仕事にしているということになっているが、そういう風に見えないところが広末らしい。

『おくりびと』の大悟(本木雅弘)は、逆に、「普通」の世界から納棺師の世界にやってきて、そこが自分にとってかけがいのない場であると確信するようになる。彼の妻として広末涼子をもってきたのは、その意味で適切だった。というのも、広末のイメージは、「普通」であり、ある意味で「軽薄」だからだ。彼女は、チェリストの職を失った夫の希望をきいて、彼の故郷についてきた。そこ

には、彼の母親の家があり、住む場所にはなった。大悟は、新聞広告で「旅のおてつだい」と書かれた広告を見て、旅行のコンダクターの仕事か何かと思って佐々木（山崎努）の会社（といっても余貴美子が一人いるだけ）を訪ねる。仕事の実体を知って、「旅のお手伝い」とあったじゃないですかと言うと、佐々木は、「あああれは誤植だ」と言い、「旅」と「の」のあいだに「立ち」を書き込む。が、しばらくして夫が納棺師をやっていることを知った妻は、ショックを受け、実家に帰る。苦勞知らずの彼女にとって、自分の夫が死関連業に務めていることは耐えがたい。葬儀社や火葬場の仕事が「穢れ」（けがれ）の仕事だという意識は、いまでも社会のなかにある。

映画を見ながら、ふとパーシー・アドロンの『シュガーベイビー』（Zuckerbaby/1984/Percy Adlon）を思い出した。このなかでマリアンネ・ゼーゲ・ブレヒトは葬儀社で死化粧をする仕事を担当していた。が、それはイントロで、自分が醜いと思っている彼女が、ある日気分一新して、アナウンスの声を聞いただけの電車の車掌に恋をし、アタックを開始する。葬儀社の仕事は、彼女を別の世界にはばたかせるためのただのイントロにすぎなかった。

いまの時代、高齢化も進み、死とどうつきあうかへの関心が高まっている。当然、死関連業も活気づいている。わたしの知っている不動産屋は、墓地の売買に関わっているうちに、葬儀をトータルコーディネートする会社を立ち上げてしまった。が、この仕事は、レストランや食品業と同じように、ただの金儲けではできない。かつてバブル最盛期にはアグレッシブだったその人は、久しぶりに会ったら、ちよつと「牧師」のようなものごしになっていた。

この映画に出てくるような納棺の儀式を見たことはない。が、納棺師が実際にどうやっているかは別として、この映画で山崎努が見せる納棺師の演技が一つの完成された儀式美を生み出している。そして、それを引き継ぐという設定で本木雅弘が見せる儀式は、儀礼の美を越えて、一つの美学を感じさせる。これは、いささか誉めすぎではあるが、この映画は、人の役者が、納棺の儀式を完全にマスターしたことが感動を呼ぶ。

死後の儀式なしでも、死人にとっては何も変わらないが、遺族は、儀式なしで故人との別れを自分に納得させることができないのはなぜだろう？ 大悟は妻がショックで出て行ってしまったあと、納棺師の仕事をやめようと迷う。そんな彼を佐々木は、植物の鉢がおびただしくある自分の部屋に招き、白子の焼いたのを食わせる。その美味さを実感した大悟に、佐々木は、「生き物は生き物を食って生きている。どうせ食うなら美味しいものがいい」と言う。食も一つの儀式である。儀式なしに「食らう」ことは可能だが、どういう調理で、どういう皿で、どういう盛り付けで食べるかは、儀式であり、その儀式を通じて、生き物の「死」に始末をつけるのである。

この映画には、現代の親子の問題もえがかれている。大悟は、6歳のとき、「父親が女を作って出て行ってしまい」、母親の手で育てられた。チェロを強制的なまでに習わせたのは父親で、喫茶店を経営する家には、レコードがたくさんあった。父親がいなくなったあと、母親は、そこでスナック（家の外には、父親時代の「コンチェルト」という看板と母の時代に無造作に付けた「スナック和」という看板がそのまま残っている）を経営し、息子を育てた。彼は、河原で父親

と「石文（いしぶみ）」の遊びをしたことをおぼえており、そのとき父からもらった石をずっと持っているが、父の顔を思い出すことができない。おそらく、自分を捨てた父親を忘れようという気持ちがある。

いまの時代、こういう意識をいだいた子供が増えているし、そういう過去を持つ大人も増えている。アメリカほどではないにしても、「単親家族」（シングル・ペアレント・ファミリー）は増えている。しかし、子や妻の側から「捨てた」としか見えない父・夫も、本人の側には、それなりの事情があるし、捨ててしまった、はいさようならというわけではない。この映画は、（やや予想通りではあったが）大悟の父親問題のそういう鬱積（うつせき）に一つの答えをあたえて終わる。

久しぶりに広末涼子の演技を見たが、あいかわらず、「どうしたの？」ではなく、「どうせたの?」といった歯列矯正装置をつけたばかりの少女のような発音をしているのがおかしかった。この映画では、滝田監督の見事なキャスティングでそれが活かされたが、これでは、今後、演じる役柄に限界が出てしまうのではないか?

（松竹試写室／松竹）

2008年03月27日

歩いても 歩いても (Arui temo Arui temo/2008/Koreeda Hirokazu) (是枝裕和)

久しぶりの渋谷。大分まえから試写が行なわれていたが、来れなかった。今日は、すぐに一杯になり、帰った人もいた。となりに、いまだきめずらしくらいタバコ臭い女性がすわり、ちよつとまいった。どのくらい吸うとこうなるのだろうか? 服を替えていけば、ヘビースモーカーでもこんなにはならないんじゃないか?

すぐに試写を見なかったもう一つの理由は、阿部寛、樹木希林、YOU、原田芳雄という型が決まっている俳優たちが一同に会するのを恐れた。阿部のドングリ目は飽きたし、樹木の「下品」を売り物にした演技もうんざり、YOUのやはりお決まりのしゃべり方も新鮮味がなく、原田は嫌いではないが、この人も出てしまっている。しかし、「定型」も「つも」も組み合わせられると、そうでなくなるらしい。是枝は、一人を突出させたら最後、どうしようもなく「定型」に走るおそれがある俳優たちをうまく使って、臭みを抜いた。夏川結衣が、今回すばらしい演技をしていて、「つ」の「定型」をつなぎ、溶かして別のものにする役をした。

プレスで川本三郎が、実に彼らしい「秀才」的な解説をし、この映画があつたっている横山家を「家庭」一般に重ね合わせているが、若干、異論を感じる。もつとも、わたしは、ごく幼いときをのぞいて、「家庭団欒」とか「家庭・・・」と付く「家庭」を経験していないので、「家庭」一般を知らないの、あまり「家庭」について知ったようなことを言う資格がない。

タイトルは、後半で出てくるいしだあゆみの1969年ヒット「ブルーライト・ヨコハマ」の一節（「歩いても歩いても 小舟のように／私はゆれて ゆれてあ

なたの胸の中」）から取ったことがわかるが、家族というものが、時代が変わっても、くりかえしであることを示唆しているらしい。

しかし、この横山家には、特殊事情がある。開業医の家を継ぐはずだった長男が、近くの海浜で溺れる子供を助け、自分は水死してしまったのだ。失った長男を父・恭平（原田芳雄）も母・とし子（樹木希林）もあきらめきれず、家業を継ぐ気はなく、家を出た次男・良多（阿部寛）が気にさわることをいまだに言う。映画は、そんな彼らが長男の命日に集まるところからはじまる。長女・ちなみ（YOU）は、義父と義母（とりわけ）におべんちやらを言う夫（高橋和也）と二人の子供を連れて、早々と横山家に来ている。良多は、妻のゆかり（夏川結衣）と連れ子の息子と横山家に向うが、彼女は前の夫と死別し、恭平・とし子は、彼女をあまり歓迎せず、そんなこともあって、彼らは良多が失業していることを秘密にすること、「パパ」と呼ばない義理の息子に「パパ」と言わせる打ち合わせをしながら横山家に着く。

こうした家族のうわべの親和さとその裏側のせちがらは、小津安二郎の『東京物語』のシーンを思い出させるが、この感じは、日本のテレビのクイズやバラエティ番組でタレントたちが笑い、和気藹々するシーンと、電車のなかで（おそらくわたしも）みな不機嫌そうな顔をしているのとの対照的な関係そのものだという気がした。これは、実際に日本の家庭一般がそういう状態になっているというよりも、テレビや映画が家庭を描くとならないかと思うのだ。つまり、現実には「ケガレ」が当然あるが、それがあたかもないかのように「ハレ」をよそおうのである。その場合、夫婦は、他人事（ひとごと）のように、台本を棒読みするような物言いをするのもパターンである（最初の方の阿部と夏川の対話に注意）。

テレビや映画で描かれる家庭・家族は、みな中ぐらいに「和気藹々」しており、中ぐらいに「仲が悪い」。「フツー」が家庭の標準的気分なのだろう。「フツー」を維持する場としての家庭。だから、「フツー」を越えれば、家庭は成り立たなくなる。「フツー」というのは、人々がそれなりに努力して維持している人工物である。じゃあ、何で「フツー」なんかを維持しなければならないんだと言われれば、それは、「共存」の知恵だろう。だから、自分勝手な奴、つまり共存に価値を認めない奴は、家庭を持つても、自分勝手ができるようになると、家庭を捨てたりする。しかし、家庭が「共存」に最も適した場であるとはかぎらない。家庭とそれを束ねている国家を始末して、もっと別の「共存」の場を求めようとする試みはいくらもあったし、いまもある。個が個でありながら、たがいに「共存」できるような方法や場があるのではないかというわけである。

この映画は、そういう方向には背を向ける。家庭は、どのみち、あまりかわらないだろうというのだ。しかし、どうだろう？ 海外でいま、血縁やジェンダーに拘泥（こうでい）しない結婚や親子関係がひろがりつつあるのを見ると、「家庭」は、名前だけ残して、やがては別のものになっていくような気がする。それは、国家が、国民国家からネットワーク的なグローバルなシステムになりはじまっていることも深く関係している。

もともと、家庭・家族は、遺産相続のシステムであり、それが全体的に組み合わさって国家を作ってきた。家庭・家族と国家が、近代以前と以後とではちが

うように、血縁にもとづく遺産相続システムを完成させたところに近代の資本主義的家庭・家族と国家が生まれた。継承や相続が、血縁よりも情報に依存・左右されるようになったいま、家庭・家族も国家も、情報という観点からとらえなおされなければならない。

横山家の「家父長」恭平は、開業医という仕事と遺産を血のつながりのある者によって継承させたいと思う。しかし、長男が死に、次男がその能力を持たないといわけると、次男の嫁の連れ子という血のつながりのない「孫」に期待をかけたりする。映画の時間のなかでは、³⁰年後、恭平は死に、その後、母のとし子も死んだという良多のナレーションがあるから、横山家の誰も医院を継承しなかったと考えられる。つまり、その意味では、この映画は、家庭・家族は「歩いても歩いても」変わらないと言っているようでいて、家庭・家族がもはや血縁によって維持されるものではないということも示唆しているのである。そもそも、良多の家庭・家族からして、再婚と連れ子という「新しい」家族である。

映画で描かれる時点での横山家は、原田の演技で笑わせる「なんでおばあちゃんなんだ」というせりふにもあるように、母親でもっている。その意味では、そこに樹木希林を持ってきたのは、うまい拔擢だ。が、母親で維持される家庭・家族は、終わりつつあるのではないか？ ただし、単親家族が増えても、母親と暮らす子供が多い現状を見ると、家庭・家族にとって母親の力は失せることはないかもしれない。いや、より母親の力が増すのかもしれない。

良多一家が来て、「こんにちわ」と言うと、母のとし子が、「ただいまでしょう」と言う。そういえば、成田空港に海外から帰ってくると、イミグレイションの窓口には、英語では「Welcome」とあるが、日本語では「お帰りなさい」と大書きしてある。「お帰りなさい」は、故郷が日本である人間への言葉だから、余所者（よそももの）に対しては「Welcome」を言っていないことになる。ここからして、日本の家庭・家族と日本国家が、余所者を極力排除しようとする点で共通の特質を持っていることがわかる。

是枝裕和の他の作品についてのわたしの論評は、以下のリンクを参照…『ワンドフルライフ』、『花よりもなほ』、『ディスタンス』、『誰も知らない』。

(シネカノン試写室／シネカノン)

2008年03月28日

築地魚河岸三代目 (Tsukiji Uogashi Sandaime/2008/Matsubara Shingo) (松原信吾)

大沢たかおが主演だから、まあいいかと思ったが、田中麗奈が出ているし、魚河岸が舞台だというので、見てみた。ロマンティック・コメディとしては、悪くないが、魚河岸に失礼。基本は、大沢たかおと田中麗奈に伊原剛志がからむロマンティック・コメディなのだから、魚河岸はどうでもいい。なら、魚河岸のような特殊な場所を使うなよ、という感じ。

一番ダメだと思うのは、魚河岸の「場内」でのロケ。大沢たかおや田中麗奈の周囲の人は、ほとんどが「場内」で働いている人か、プロの客。しかし、大沢

や田中が演技をしているとき、フレームのなかに、明らかにその撮影を興味森々と見つめている人（ときには固まって見ている人たち）の姿が映っていることだ。そういうのを整備するのが、こういう「リアリズム」映画の基本だと思うが、それだけの仕切り力がなかったのだ。映画を異化するという意味では面白いが、この映画はそういう「高級」な仕掛けの映画ではないのだから。

ロマンティック・コメディというのは、通常、男と女がいて、愛が芽生えたり、すでに愛しあっていたりして、そこに二人の關係にゆらぎをあたえる相手が登場して波乱が起きるが、最後は丸くおさまるといふパターンを楽しむ方式。その場合、二人ないしは三人をとりまく環境は、そうした關係をいどつたり、ゆるがしたりするツマにすぎない。が、それにしても、この映画のシチュエーションはいいかげんすぎる。

田中麗奈と伊原剛志と伊東四朗との隠された關係、伊原は行きつけのスナックのママ（森口瑤子）が好きだが、それをはばむじらし方などは、この映画の見せ場であり、そういう場面では、出演者たちはみなそれなりの力のある演技を見せる。伊東は余裕であり、近所の寿司屋のおやじを演じる柄本明との掛け合いも達者だ。伊原は、屈折のある渋い役を見事に演じている。田中は、浅薄な台本に動じない演技を見せる。

大沢は、大手商社のエリートサラリーマン。常務（佐野史郎）にかわいがられて、課長に抜擢されたが、その役目はリストラの宣告係り。エリートながら、すこし仕事に疑問をいだいている。彼には、デパートのウインドウの装飾デザイナーのプロという設定の恋人（田中麗奈）がいるが、常務のつきあいで朝帰り【いまだき徹夜で下の者をキャバクラなんかにつきあわせる大商社の常務なんているのかね？】の途中、自転車で颯爽（さっそう）と走る田中の姿を見かけ、追いつける【自転車で突っ走るのを徒歩で追いかけるとは、よほどの強脚】。追いついた先は、築地の魚市場の「場内」の卸屋「魚辰」。彼女は、その老舗の一人娘だった【結婚を申し込もうと婚約指輪まで用意している相手の家のことを全く知らないのかね？】。すると、大沢は、デザイナーとしての仕事で忙しいのに、こんな仕事で疲れるなんてと、彼女の仕事を肩代わりしようとする【こんな人の温度を読めない奴っている？】。早起きして、自分の会社が始まるまえに魚河岸で働こうというわけだ。しかし、素人を受け入れる魚河岸ではないから、魚辰の従業員に総スカンを食う。しかし、それにもめげずがんばる。

無理だと思うのは、大沢は、素人だが、魚の味には拔群の感覚を持っていたという設定。無理やり、押しかけで、「魚辰」にいすわるが、何もわからないから、バカにされるだけ。そこで彼は、自腹で魚を買って、味をおぼえる。彼に同情した職員の一人（荒川良々）が、をのカツオを切り身にして食わせてくれる【切る手先は映さないで、切り上がった切り身だけを見せるのは、荒川にはその腕がないから？】。しかし、そのシーンで、人は、切り身に醬油をたっぷりつけて味わう。魚の微妙な味をためそうというときに、そんなに醬油をつけていいものかね？ 他にも、大沢がとても「食通」とは思えないシーンがたくさんある。

いいかげんな脚本だと思ふ一例は、大沢が「魚辰」の魚を何度か買ったとき、職員の一人が、「そんなに買ったら、バイト料がなくなっちゃうぜ」と言う。押し

かけでやってきて、断られたのにいすわる大沢に、この店はバイト料を払うのだろうか？ そんなに甘くはないだろう。

大沢の会社には、絵に描いたような「いじめられ役」がいる。その男（大杉連）は大沢が尊敬する先輩だが、大沢は、この男にリストラを言い渡さなければならぬ。おまけに、この男の妻は末期ガン。こういう人がリストラされるといふのは、もう古いと思う。常務は、リストラ宣告係りをいやがる大沢に、「給料の半分は我慢料だろう」と言う。これも、古い。そんな精神でやっている会社は、もう生き残れないだろう。もつとも、だからこそ、大沢は、辞表を出し、「魚辰」の仕事をしようとするのかもしれない。この会社は、そういう状態だから、大沢のような社員が今後続々とあらわれ、いずれはつぶれるか、常務交代になるのかもしれない。

大沢は、ほかの映画でも自分を「俺」と言うことが多い。「俺」は、ある時期から（キムタクの影響か？）いまの十代、二十代のあいだではやり、それに便乗したかのように古い世代も使うようになって（だから「オレオレ詐欺」という言葉も生まれた）が、この映画が設定している「古風」な魚河岸の老舗のおやじ（伊東四朗）に向かって、「ダンナ、俺を魚辰で雇ってください」はないだろう。こんな言い方をしたら、「古風」な伊東は、「おめえなあ、ひとにものを頼むんなら、『俺を雇ってください』じゃなくて、『わたしめを雇ってください』って言いなよ！」とタンカを切るのではないだろうか？ もつとも、実際の魚河岸には、もはやこの映画が描くような「古風」さはない。

（松竹試写室／松竹）

2008年03月31日

火垂るの墓 (Hotaru no Haka/2008/Hyugaji Taro) (日向寺太郎)

野坂昭如の同名の原作にもとづく映画化。小説の方が、読者の想像力に依存するため、もつと「悲劇的」な要素が強いが、セッティングも時代の雰囲気の出し方も、誠実なつくりになっている。あえて言えば、神戸の長会長を演じる長門裕之をはじめとして、松坂慶子も松田聖子もこの時代の人間としてはやや「肥りすぎ」かなというぐらい。孤児になる兄弟を演じる吉武伶朗と畠山彩奈は、いい演技を見せる。

しかし、他の戦争映画の記憶との相対関係で見ると、なぜか、ここで描かれる世界が「のどか」に見える。デフォルメがないからかもしれない。古典的なリアリズムで描かれる、空襲で燃える神戸市の俯瞰、焼け跡の路上に転がる黒焦げの死体、収容先でうめき、死ぬ一般の被害者たち・・・これらが、あまりに淡々としているかのような見える。14歳の少年清太（吉武伶朗）の目を通して、戦争まえの父（高橋克明）や母（松田聖子）の思い出がフラッシュバックするが、異なる時間の映像がシームレスに描かれ、時間の差が感じられない。これは、意図的だったのかもしれないが、これだと戦争の勃発によって激変したことが痛切に伝わらないような気がする。

清太の母は、金に替えられる荷物を西宮の親戚の家に預け、もしものときはそこを頼って行くようにと伝えていた。爆撃の負傷で母が避難所で息を引き取っ

たのち、彼は卅歳の妹を家財道具といつしよにリヤカーに乗せ、西宮に行く。ところが、その家の未亡人（松坂慶子）は、荷物など来ていないという。追い返そうとしながら、リヤカーのなかの食品に目をやった彼女は、とたんに態度を変え、人を居候させることにする。しかし、食料が次第に乏しくなる状況のなかで、未亡人と人の関係は陰悪なものになる。このあたりの描写は、当時の不可避的な状況と、そういう状況のなかでの人間のあさましさのようなものがモロに出るべきところだが、松坂のような「温和な」目と表情からは、そういう切羽詰まったものが伝わっては来ず、逆に、屁理屈を言って、送られて来た荷物をごまかすくだりが、喜劇的なシーンになってしまふのだった。

空襲が始まり、都心や軍事施設のある都市があぶなくなつたとき、人々は「疎開」をはじめた。その場合、親戚を頼る人が多かったが、親戚が遠いとか、親戚がいない、疎遠であるといった場合には、東京なら群馬や栃木や長野あたりに疎開先を見つけて、疎開した。疎開するにあたって、荷物を先に送っておき、空襲が激しくなりはじめたら、引越すというパターンが多かったが、そういう「予約」をしておいて来ない（来れない）疎開者がかなりいた。空襲で一家全滅してしまうようなことも起こつたからだ。それだけ、空襲が日ごとに激しくなつた。こういうとき、人間は悲しいサガを見せる。疎開者を置く部屋などない者が、疎開者を募集し、荷物をどんどん引き受けるのだ。「うまくいくと」荷物だけが届き、人は最後まで来ないという「丸儲け」ができる。いまの時代に「オレオレ詐欺」があり、騙される人がいるように、そういう「詐欺」ともいえない仕掛けにひつかつた人はいた。実は、わたしの親がそうだったのだ。福島県に疎開して行つたら、住む場所はなく、仕方なく、旅館に泊まつた。そんな生活は長くは続けられないから、そこを去ることになった。

原田芳雄が演じる西宮の会長長がリーダーとなつて「警防団」をつくり、演習をやっているが、これまでよく描かれてきたような狂信的な権威主義が出ていなくて面白いなと思つていたら、結局は、「卑怯者が一番や」と言つて、家でいつも女（池脇千鶴）といちやつている学生をリンチしたりする。「普通」の間が、状況次第でそういうことをやるようになるというプロセスを見せるわけでもないから、原田が演じる人物に関しては、描き方が徹底していないという印象をあたえる。

その点では、消極的「反戦主義者」の学生に関してもそうで、軍人の父を持つ清太が彼に対していただく反発と「ひよつとしたらこの人の言っていることは正しいのかもしれない」という思いとの入り混じつた意識が十分にえがかれてはいない。

学校に寝泊りしていた被災者が火事を起こし、飾つてあつた（当時はこの学校にもあつた）「御真影」（天皇皇后の写真——ちなみに、いまでも海外の領事館や大使館に行くと、飾つてある）を燃えたというので、校長が、家族を道連れにして自害するのだが、描き方が唐突すぎて、そういう話をよく知っている者にも、実感がわかない。天皇絶対をたたきこまれた人間にとって、「御真影」を焼失させるということがいかに深刻なことなのかは、こういう表現仕方ではよくわからない。その点では、『硫黄島からの手紙』が「玉砕」をえがいたシーンの方が、天皇制教育の恐さをリアルに描いていた。

この映画は、黒木和雄が監督するはずだったという。黒木の遺志を引きつい
で日向寺が監督することになったが、彼は、プレスによせた「映画化にあたって」
というメッセージのなかで、加藤典洋の「戦争体験をどう伝えるか」という言葉
ではじまる文章を引用している。つまり、彼は、この映画で「戦争体験をどう伝
えるか」を意図しているのだ。同時に、美術監督の木村威夫が言ったという「戦
争体験者にとつて、あの時のことを再現しても意味がない。再現ではなく、表現
するんだ」という言葉も引用している。つまり、彼は、「戦争体験」をこの映画
で「再現ではなく、表現」しようとしたわけだ。しかし、もしそうだとしたら、
なぜもつと飛躍的なデフォルメや誇張が加えられなかったのか？ むしろ、事実
よりも「おとなしい」表現が目立つのか？

吉武伶朗と畠山彩奈はいい演技をしているが、飢餓の苦しさは全然伝わって
は来ない。未亡人の家を出て、池のそばの防空壕で暮らす人々は、次第に栄養失
調になり、妹は死ぬのだが、映画で描かれる人々の生活から、そうした切迫さと
悲惨さはそれほど強烈には伝わってこない。いまのような飽食の時代に飢餓を
「表現」するのは、至難の技だが、それをしなくては木村の言う「再現」にもお
よばない。

すでによく知られた原作だから書くが、原作では、清太は死ぬ。映画にも出
てくる「サクマ式ドロップス」の缶（なかに母の遺骨が入っている）を持って。
しかし、映画は、妹の死後、雨のなかを呆然と歩いて行くところで終わる。これ
だと、彼は、このち、たとえば、『オリオン座からの招待状』の青年のよう
に、生き延びたかもしれないという想像を起こさせる。原作は、そんな甘さを許
さないものであったはずだ。

もし、かつての戦争（いまの戦争はハイテク戦争であり、完全に事情が異な
る）から学べるものとすれば、戦後の一時期にあらわれたアナキーな人
間関係や状況であり、そこで生きた人々のしたたかな生き方だと思う。野坂のこ
の作品「火垂るの墓」が「アメリカひじき」といっしょにタイトルされているの
も、前者が後者によって補われる関係にあるからだろう。後者はまさにしたたか
に生きる人たちの物語である。そして、そういうしたたかさは、今後も、権威や
抑圧に対して、有効な力になるはずだが、今回の映画からは、戦争を生き抜いた
人々の「したたかさ」を真似したくなるような印象的なシーンは皆無だった。

映画のコンテキストからは浮き上がっていたが、矢部裕貴子が独特のオーラ
を発していた。何かの主役を演じるのを見たい女優だ。

（松竹試写室／パル企画）

2008年04月01日

春よこし (Haru yo ki/2008/Saegusa Kenki) (三枝健起)

やっぱりエイプリルフルだったのか？ 工藤夕貴が、『ヒマラヤ杉に降る
雪』や『SAYURI』以後どんな感じかを見たかったのと、『オリオン座からの招
待状』でちょっと面白かった三枝健起の新作に興味をおぼえて来たが、相当が
っかりした。となりの劇場関係者とおぼしき人は、開映五分後には眠ってしま
い、次第に騒が高まり、周囲の騒音を買った。俳優に説明のための長い台詞を捧

読みさせるのは、脚本（中村努、いながいきよたか）がダメだからだが、演出も凡庸だからだ。工藤夕貴や宇崎竜童はむろんのこと、時任三郎や犬塚弘も何とかこなしていたが、西島秀俊や吹石下一恵がボロを出していた。俳優がかわいそう。ありがちなポーズや身ぶりのシーンに、あまりにありがちな情感を喚起する凡庸きわまりない音楽（三枝成彰）がかぶさるのもたまらなかった。

ドラマだから、どんなに「つくりもの」めいていてもかまわないが、その内部の論理を完成させなければ、ドラマにはならない。この映画の場合、その世界を「昭和59年」（1984年）の「唐津市呼子町」と字幕まで出して明示しているわけだから、映画としては困難な道を選んだことになる。というのも、時代や場所を特定しなければ、映画の「内部」世界だけで論理的に整合していれば、それなりのリアリティを出せるわけだが、「外部」との関係を呼び込んでしまうと、ある程度その外部世界との参照関係を維持しなければならなくなるからである。

イントロで示されるのは、漁業を営んでつましく暮らしていた時任三郎、工藤夕貴、息子・小清水一揮の一家の生活は、突然車でやってきて、ずかずかと土足で家に上がり込んだ男によって一変する。男は、時任が所有する商売道具の高速艇の鍵を奪い、港に車を走らせ、船をどこかへ持ち去ろうとする。時任が借金を返さないのも、そのカタだというのが、もうちよつと説明してくれよと言いたくなる。結局、その強引なアクションは、追いかけた時任が、男を船の上で捕まえ、突き飛ばし、不本意に殺してしまうという事態を印象づけるための布石にすぎない。しかし、布石があまりに安易では、全体があやういものになってしまう。

猛烈な勢いで鍵を奪って車を港に走らせる借金取りに対して、工藤の悲鳴で二階から降りてきた時任が、あわてて自転車で追いかけるが、そんな悠長なやり方でよく追いついたものである。また、船上で一度突き飛ばして相手が倒れただけで、即自分が相手を殺してしまったと判断して、そのまま逃亡を開始するというのは、あまりに粗忽（そこつ）ではないか？ もしそんなに何でも即決で判断するのが時任の性格だとすると、この人の生き方自体に問題があるのではないか、と思ってしまう。

先に効果（観客にどう印象をあたえるか）があつて、そのためにドラマを作る——とはいえ、その「効果」はあまりに月並み——というやり方がこの映画の基本にあるが、それが一番はつきり出ているのが、新聞記者の西島秀俊が、交番のところに貼り出された父親の指名手配写真を見、手で撫でている写真をこっそり撮り、「息子 心の叫び 『逃亡者の父へ』」という記事を書いてしまうというくだり。1984年には、まだ「個人情報保護法」などというものはなかったから、過剰なプライバシー意識は希薄だったとしても、こういう小さな町でこういう記事（たとえ善意だとしても）を公表するとどうなるかを支局長が知らないのだろうか？ な 西島は、「佐賀日報呼子支局」の支局長で、妹（吹石一恵）と暮らす家を事務所兼住宅にしているわけだが、支局が配信した記事は、本社のデスクがチェックするだろう。たしかに、警察とテレビ・新聞がグルになって、温情的な記事・ニュースを流して犯人の人情に訴えて、出頭をうながすというようなことはないわけではない。しかし、西島は、これを書けばかわいそうな子供が父親に再会できるかもしれないと思っ書いたのだという。指名手配書のまゝにいた小清水一揮の姿を見て、自分も父のいない子供時代を送ったことを思い

ながら、この記事を書いたという。1980年代のこの町には、こんな脳天気な新聞記者がいたのか？ 一応、映画の論理のなかでも、西島のやったことは「おかしい」ということになるが、それは、彼に、逃亡する時任と妻・子を再会させる役目を負わせる布石なのだ。すべてが効果↓アクション、布石↓アクションというやり方だ。そういうやり方をするにしても、こういうのはまずいよ。

リアリティがないということでは、たとえば、西島秀俊が、警察情報を得ようと刑事（宇崎竜童）と一緒に昼飯をくいませんかと近づくが、避けられて、食堂の隣の席につき、そこから質問をする。しかし、2人が、時任の犯した事件についての話題をその店の全員が聞こえるような声で話しているにもかかわらず、周囲の客は眉一つ動かさない。周囲に関係ないのなら、店のなかに客の姿など出さなければいいのだ。

最後の方で吹石一恵がドビッシーの「アラベスク第一番」を弾くシーンがあるが、手の動きが全然合っていないくてなさけなかった。ふりぐらいはマスターすべきだ。彼女がソファアで読んでいた本は、宮尾登美子の『一絃の琴』（講談社）だったが、これは、NHKテレビの連続番組で放映され、吹石が出演した。

（東映第一試写室／東映）

2008年04月02日

あの日指輪を待つきみく (Closing the Ring/2007/Richard Attenborough) (リチャード・アッテンボロー)

知り合いと街歩きをする約束があったので、早起きをして東銀座に。朝が遅いわたしには、一時の回を見るには決心がいる。まあ、それだけ、約束に重みがあったということ。

この映画は、2004年にスマトラ沖地震で娘と孫娘を失ったリチャード・アッテンボローの個人的な経験が映画製作の動機の一つになっているらしい。しかし、そうした「愛する人を失う辛さ」の経験を単なるメロドラマとして描くのではなく、依然として死に続けているイラク戦争の兵士やその遺族たちへの思いを呼び込む要素も入れられている。ちなみに、この映画は、英米カナダの合作ではあるが、アメリカの観客を相当意識している。

ただ、せりふまわしや、音楽の付け方などが、古さを感じさせる。1923年生まれのアッテンボローだからしょうがないともいえるが、今回それが気になった。シャーリー・マクレーンは、見事な演技で存在感を出しているが、彼女が演じるエセルという女性の若い時代を演じるミーシャ・バートが、マクレーンとは全く異なるタイプの美貌の持ち主であり、マクレーンとは別種のオーラがあるので、1950年代と1990年代とを交互に描くこの映画で、2人に一貫性を感じるのはむずかしい。

男♂人の親友がいて、そのうちの一人デディ（スティーヴン・アメル）が、爆撃機に乗るまえに、自分にもしものがあつたら君ら（ジャック、チャック）のどちらかが自分の恋人エセル（ミーシャ・バート）と結婚してくれと頼む。アメリカが第2次世界大戦に参戦した時代だ。予感的中して、デディは、アイル

ランドの丘に激突して、死亡。遊び人のジャック（グレゴリー・スミス）は辞退し、チャック（デイヴィッド・アルペイ）がエセルを引き受ける。映画は、それから50年の月日がたち、高齢で亡くなったチャックの葬儀の日からはじまる。

デディとエセルは、実は、爆撃機に乗るまえに、親友の二人を立会人にして「結婚式」を済ませている。だから、エセルは「未亡人」ということになるのだが、そういう状態で友人に自分の「妻」を回したり、友人が親友の「妻」を引き受けたりする——というのは、いまでは理解しにくいかもしれない。しかし、日本でも、戦後の十数年間には、似たようなことがあった。戦争で死んだ兄の妻をその弟が引き受けたりするケースはよくあり、この場合は、妻を弟の妻に「直す」と言われた。「直された」妻の方は、そう簡単に順応できるわけではないが、これも戦争の悲劇の一つである。

葬儀が教会で行なわれている最中、老エセル（シャーリー・マクレーン）は、教会の入口の外に出て、タバコを吸っている。いまの映画でタバコを吸うシーンが登場する場合、それは「肯定的」なシーンではないと見てよい。この場合も、エセルは、本来ならば、自分の夫の葬儀なのだから、式に参列すべきである。それをしないわけだから、「常識」をはずれているわけであり、その「非常識」をシガレットで強調しているわけだ。ただ吸わせているだけかと思ったら、老ジャック（クリストファー・プラマー）が、「まえは吸わなかったよね？」（You didn't smoke?）と聞く。すると、エセルは、「すい始めたのよ」と言う。

娘のマリー（ネーヴ・キャンベル）は、エセルが父親に冷たかったことを非難する。その理由はわからない。ジャックは、知っているが語ろうとしない。が、次第に、1941年と1991年とを交互に見せながら、老エセルの「21歳で終わってしまった人生」の謎が明かされる。

ただ、わたしは、この映画をあまり高く評価できないのは、（ちなみにIMDbでは、8.1という高評価がついている）、IRA (Irish Republican Army) 騒動をドラマに巻き込んでいるからだ。デディの乗った飛行機が落ちたのがベルファーストということになれば、1991年のベルファーストは、なるほど、IRAの「テロ」の話題がホットだった。しかし、この映画でベルファーストが選ばれたのは、そこでなければならぬという必然的な理由からではなくて、ドラマを盛り上げるためにすぎず、せっかく取り上げたIRAは、単なる「テロ」集団になってしまっている。

映画の原題にある「指輪」がこの映画の鍵になっているが、指輪への意識は、非常にユダヤキリスト教的だ。そんなに指輪が大切なのかね、とわたしなんかは思うが、指輪を鍵にしたドラマは数多い。

50年まえにデディの飛行機が墜落した現場にたまたまいた男（50年後の彼を演じるのは、名脇役のピート・ポスルスウェイト）は、50年たっても、そのときのこと（ここでは書けないドラマがあるのだが）が忘れられず、暇を見ては現場を掘り起こしている。掘り出した飛行機の残骸や計器類のコレクターにもなっている。いつもそれを手伝う青年ジミー（マーティン・マッキヤン）が、この映画の道化まわしの役をになうが、このへんがわたしにはこの映画を作り物めいたものになっていると思うのだ。

かなりネタバレになるが、この現場がIRAにとって重要な場所になっていることを書かなければならない。IRAが街に爆弾を仕掛けるとき、無線によるリモコンを使ったという設定になっている。この場所は、ベルファーストの町を一望に見渡せるので、爆弾の点火をリモートコントロールするには、最適なのだ。そんな場所に日参して地面を掘り起こしているわけだから、ジミーたちは、IRAにねらわれることになる。あまつさえ、彼は、IRAがリンチして殺害した仲間の遺体をそこで見つけてしまう。

IRAは、単なるテロ集団ではなかったのだから、IRAを持ち出すのなら、もつとちゃんとあつかってほしいと思うのだが、この映画では、ドラマを効果的にするための書割にすぎなくなっている。遺体を発見したために、IRAからねらわれることになったジミーが、たまたま見つけた(タイミングたよすぎるよ)テディの指輪(エセルのために作ったが、戦地に持ってきた)をアメリカにいるエセルのところへ届に来るというくだりも、無理がある。

いや、こうして書いているうちに、ほかにもいっぱい無理なストーリー構成が思い出されて、腹が立つてきた。映画でも人でも、ダメなところばかり気にすると、何の発展も望めなくなるが、人工的な約束づくめのドラマにうっとりするのは、もう古すぎる映画の見方ではないかと思う。

今年の8月29日で85歳になるアッテンボローがこの映画で余裕で描き、成功しているのは、老エセルと老ジャックとのやりとりだ。若い日、親友の恋人だったので抑えていたエセルへの愛が、再燃してくるプロセス。ジャックと夫婦になったのは、テディの遺志に従ったためで、ジャックを嫌いではなかったが、愛とはちがう関係だった。ジャックは、魅力的な男だったし、エセルも気がなかったわけではない。本当は、テディの代わりをするのなら、ジャックよりもジャックになってほしかったかもしれない。が、アメリカでも、1940年代の男女はつましかった。抑えた愛を50年後に徐々に出していくプロセスが、いい。アッテンボローは、むしろ、そういう面を全面に出し、「愛を歌う」映画を作った方がよかった。

(松竹試写室／松竹)

2008年04月03日

ジャンパー (Jumper/2008/Doug Liman) (ダグ・リーマン)

ちようどイギリスへ立つまえに六本木ヒルズの映画館で「マスコミ披露試写会」があったが、準備に追われていて、見る事ができなかった。帰ってきたときには、すでに公開されており、すぐに見てレビューを書こうと思ったが、それもののびのびになり、日劇1での上映がそろそろ終わりそうな今日、ようやく見ることができた次第。時間は午後の3時すぎの回だが、時間が時間のためか、「シニア」の客ばかりである。大きな劇場だから、空席が目立つ。5分間、予告をたっぷり見せられ、例の盗撮防止の「映画泥棒」CM(映画館で見せる神経を疑う作りの映像——誰が作ったか?)が出てきたので、これで打ち止めかと思ったら、柴咲コウ(やめりやいいのに)がカンフー・アクションを見せる『少林少女』の映像が出てきたので、もうやったじゃないと思ったら、それは、「ケータイマナ

ー」を教えるタイアップ映像だった。安いねえ。日劇の一番大きな劇場のやることじゃないです。

さて、映画だが、あるとき、空間を瞬時に「ジャンプ」し、どこへでも自由にレポートする能力が自分にあることに気づいた青年デイヴィッド（ヘイデン・クリステンセン）の話。彼は、その能力を磨いて、今日はロンドン、明日はエジプト、東京の銀座といったジャンプを楽しんでいるが、他方、そういう「ジャンパー」を捕まえ、抹殺する使命を持つ「パラディン」という組織があつて、デイヴィッドは、そのエイジェントのローランド（サミュエル・J・ジャクソン）と闘うことになる。

最初に出てくる学校や父の家は、デトロイト近郊のアナーバー(Ann Arbor)というところになっている。ほかの映画で見た記憶のある水タンクの腹に「ANN ARBOR」の「ARBOR」の文字が見えた。

レポート（この映画では「ジャンプ」）の超能力に気づいたデイヴィッドは、ニューヨークに出て行き、ホテルに泊まり、セントラルパークに出かけては、「ジャンプ」の練習をする。そういうシーンは、初々（ういうい）しくて面白い。だんだん腕が上がって、銀行から金を盗み、住まいも高級ホテルになっていく。

デイヴィッドが自分の超能力に気づくハイスクール時代のシーン、同級生の恋人ミルとのこと、⁹歳のとき自分を置いて家を出て行った母（ダイアン・レイン）、アル中になっている父親など、前半のシーンはいろいろ含蓄があるが、次第にローランドとの闘いのアクションシーンが多くなり、母親が実は「パラディン」であるといったからみは、どうでもよくなってしまう。

若いジャンパー（マックス・シエリオット）が、氷のはった池で水のなかに落ち、水のなかでもがいて気づくと、図書館の書架のあいだに倒れているシーンは、場所の次元が極端に変わる効果をあたえる点で、面白かった。書架のあいだというのがいい。

高校時代の恋人ミルを演じたのは、アンナ・ソフィア・ロブだが、¹⁰年後に再会する彼女を演じるのは、レイチェル・ビルソンである。キャラクターがかなりちがいが、後者には前者の「スウィート」さや「優雅さ」が弱いので、一貫性が感じられない。まるで別人のようだ。それを意図していないこの映画では、なんか杜撰（ずさん）な印象を受ける。

映画の質としては尻つぼみなのだが、これまで見たレポートイングものとからべて、新味があるとすれば、この映画では、上級の「ジャンパー」になると建物ごとレポートすることが可能だという設定か。デイヴィッドも、最後にはその技を身につける。

（日劇1）

2008年04月08日（1）

奇跡のシンフォニー (August Rush/2007/Kirsten Sheridan) (カース
テン・シェリダン)

受付でパッケージに映像の一部をデザインしたティッシュペーパーをもらった。「涙を拭いてください」というわけで、どんなに泣かせるのかと思ったら、全然そうではなかった。わたしが非情なのかもしれないが、この映画では全然泣けなかった。

ひと言で言うと、「嘘だろう?!」という感じの映画。最初、麦畑で空をあおぎながら舞っている少年の姿が映るので、これから始まる話は、彼の「夢」なんだよという暗示なのかもしれない。最初と最後がその少年のナレーションで進行するから、彼が「夢」を語っているのなら、その後の「短絡した」展開もわからないでもない。

主役の「天才児」を演じるフレディ・ハイモアについては、『トゥー・ブラザーズ』、『ネバーランド』、『チャーリーとチョコレート工場』、『スパイダーウィックの』でその演技が並ではないことを知っているが、役者として「天才」であるからといって、役柄としての「天才」に向いているとはかぎらない。フレディ・ハイモアは、この映画に出てくるようなステレオタイプとしての「音楽の天才」役よりも、もつと繊細な感情表現をする役に向いている。そのため、彼が単純な「天才」を演じれば演じるほど、「嘘だろう!?!」という感情がわきおこるのである。

ハイモアの役は、学習しないでもピアノが弾け、作曲もできるという設定だが、その彼が最年少でジュリアード音楽院に入学を許され、しかも、チャリティコンサートのための作曲を依頼され——まあここまではいいでしょう——出来上がった作品をプロのオーケストラのまえで指揮するというのは、飛躍しすぎだ。指揮は、マネージメントのような要素があり、生半可な練習では無理である。それも天才だから可能なのか? それも寛容に認めたとしても、諸事情(以下参照)で失踪した彼を音楽院が探した形跡がない。もし、セントラルパークのチャリティコンサート作品で、しかもジュリアード音楽院がからんでいるのなら、その目玉の指揮者の失踪は、マスメディアの大事件になるだろう。そして、いかにもの映画らしく、本番の直前に現場に姿をあらわしたハイモアは、その足で指揮をする。彼がいなくなったあと、代役が立てられた形跡もない。まるで、彼が最後の最後にもどってくるのがあたりまえといった設定なのだ。これって、結婚式の直前や最中に、(本来結ばれるべき)相手が飛び込んで来て恋人と去るという、映画ではよくある設定と同じだが、もういいかげん、やめてもいいのではないか?

この「天才児」は、コンサートでニューヨークにやってきた新進のチェリスト、ライラ(ケリー・ラッセル)と、やはりサンフランシスコから来た(つまりは「イナカモン」)ロック・ミュージシャン、ルイス(ジョナサン・リース・マイヤーズ)との「運命」の子。ともに演奏のあと、パーティに来て、その建物の屋上で偶然出会う。しかし、そこで二人が愛しい、彼女は妊娠するが、「運命」のいたずらで、それっきり、二人が会う機会がなく、子供も彼女の妊娠中の交通事故で「死んだ」と父親に告げられ、二年が経つ。詳細ははぶくが、血を分け合った者は、「親和力」が働いて、その関係を直感するといった——まるでトラの兄弟をそういう関係で描いた『トゥー・ブラザーズ』——と同じ展開だ。

ライラとルイスが一晚をすごすワシントン・スクウェアに面したビルのは位置は、かつてフラン・ルーベル・クズイと葛井克亮が住んでいた（いま現在には知らない）アパートメント・ビルディングの位置に近いように見えた。クズイ夫妻の名は、『オルガズモ』以来聞かない。

フレディ・ハイモアは、本当の天才なのだろうが、演技として「天才」っぽい感じを出しているのは、彼がニューヨーク郊外の孤児院から、「パパとママ」を探しにマンハッタンにやってきて出会う（うまく出会うんだな、こういうとき）アーサーという黒人少年を演じるレオン・G・トーマス¹¹である。アーサーは、街でギターを弾いて金をもらっている。その歌唱力も抜群。それは、YouTubeに載っているテレビシリーズ「Jacks Big Music Show」でも確認できる。「レオン・トーマス」というと、ジャズシンガーのAmos Leon Thomas Jr (1937～1999)を思い出すが、親戚関係だろうか？ もう一人、教会でゴスペルを歌っている女の子ホープを演じるジャマイア・シモーヌ・ナッシュもなかなかいい。

ロビン・ウィリアムズは、トム・ハンクスとはちがって、「悪人」も「善人」も演じられる俳優だ。ここでは、特に「悪人」でも「善人」でもないが、子供を集めて街でストリートアーティストをさせ、上がりを取っている、必ずしも「悪人」ではないが、どこかインチキで、そのくせ、教養もあるといった複雑な男を演じている。

テレンス・ハワードは、ロビン・ウィリアムズよりも歩の悪い役。『クラッシュ』も『ハンティング・パーティ』もなかなかいい味を出していたが、この映画では、ハイモアを気づかう児童福祉局の平凡な職員役。別に彼でなくてもいい役。

ケリー・ラッセルは、『ウェイトレス』おいしい人生のつくりかた』の方がよかった。

監督のカーステン・シェリダンは、『イン・アメリカ』の脚本を書いた人。こちらも家族ものだったが、移民したばかりの家族たちが直面する日常が生き生きと描かれていた。

この映画は、アメリカでは受けるだろう。日本でも、離婚や別居で別れ別れの親子が確実に増えているから、どこかにいるはずの自分の子供を探す意識は、潜在的にON状態にある。会っていない親を想いながら暮らしている子供たちも数が増えている。その意味では、クリネックスのボックスが必要なかもしれない。

（スペースF 汐留／東宝東和）

2008年04月08日（2）

相棒―劇場版―絶対絶命―東京ビッグシティマラン 42.195km
(AiBo-Geki Joban-/2008/Izumi Seiji) (和泉聖治)

テレビの『相棒』で一番面白いと思うのは、一回一回の作品の製作現場が（むしろ緊張はあろうが）楽しんで作っているという空気が伝わってくることだ。一つの型が出来上がり、しかも、その「型」が瑣末な日常的な出来事から社会的流

行、さらには政治や経済の（むろんある限界内での）ホットなトピックスを（ある程度）批判的に取り込めるような柔軟性をもっている。

その「型」の基本は、水谷豊が演じる「杉下右京」のクールさだ。その体躯からして、腕力よりも知力で勝負するのに向いている。いんぎん無札と生真面目さとの中間にあるようなしやべり方、おしやれでもなく、キザでもない服装、エリートであるはずが、組織ではアウトサイダーでありつづける強情な個性。警視庁でこういう人物が存在できる見込みは薄いですが、企業や組織で面白いことをやっているところには、必ずミニ「杉下右京」がいるはずだ。こういう人物を泳がせておけるかどうか、企業や組織の柔軟性と創造性（クリエイティヴィティ）の尺度になる。

テレビシリーズにくらべて、水谷を引き立たせる役の亀山薫がやや元気がないのは、なぜだろう？ テレビと映画との違いという問題もあるだろう。その点、水谷は、両方をたくみに使い分けているし、「・・・ですねえ」というスタイルが出来上がっているので、演りやすい。彼がしっかりしているためか、他の俳優のせりふのワンパターンが目立つ。特に、サスペンスが盛り上がるまえの前半シーンではそれが顕著。

基本的に「告発」をねらっているわけではないから、社会的問題がとりあげられても、その突っ込みはそこそこに終わる。しかし、見方によつては、けっこう「本気」で批判しているのではないかと思わせるようにも見えるところが、この映画の魅力。「東京ビッグシティマラソン 2008」で大規模テロを計画した犯人は、かつて政府が「危険地域」と指定した場所へボランティアで行った兄が拉致され、「人民法廷」で裁かれて殺された事件への復讐をしようとする。この設定は、イラクで拉致されて殺されたり、なんとか生きて帰ってきたが、マスコミとそれに付和雷同する「視聴者」Ⅱ「市民」の轟々たる非難にさらされたいくつかの事件を思い出させる。「危険地域」に勝手に出かけて行ったのだから自業自得だとか、国民の税金を浪費させたとかいう非難が当然のようにマスコミをとびかったが、もし、政府が、政変によつて「危険」化した最新情報を流すのをおこたり、そのことを知らずに「危険地域」でボランティア活動をして殺された場合には、どうなのか？ マスコミは、それを明らかにするか？ 政府はそういう微妙な手違いをつぐなうだろうか？ この映画は、このへんの問題にドラマの核心を置いた。

『相棒』が受けるのは、国家や組織への不信、組織のなかでユニークであることを阻止する日本の慣習のなかで、杉下右京が、それらを前提に闘い、生き延びるからである。

（東映第一試写室／東映）

2008年04月10日

バグズ・ワールド (La Citadelle assiégée/2006/Philippe Calderon) (フイリップ・カルデロン)

雨の渋谷。歩道橋を傘をささずに歩く女。日本ではめずらしい。

この映画は、1匹では数ミリ単位の蟻を「ボロスコープ」borescope (fiberscope) という光ファイバーで探知部とカメラ部とを結んだ装置で撮影した。ミクロな世界が拡大され、一匹一匹の行動がわかる。蟻とてマシーンではなく、それぞれに動きが違う。強い奴もいれば、弱い奴もいる。戦闘的な民族や国があるように、蟻の世界にも、自足している集団を襲う集団がある。

人間は、通常、平静を装い、集団で殺しあったり、襲いあったりはしないが、皮膚の下では、いや、口のなかや鼻の粘膜の下では壮絶な闘いが行なわれている。細胞分裂や免疫の作用は競争であり、殺し合いである。だから、この世界を昆虫特有と考えるのは、単純すぎる。しかし、すさまじいなあ。

この映画で見るサスライアリとオオキノコアリとは天敵関係のようだ。前者は肉食性で、じゅずつなぎの一体のマシンのようになって相手を攻める。ここで攻撃されるオオキノコアリは朽ちた材木などを食べて生きる菜食性で、巨大でひたすら卵を産む女王アリ、そのかたわらにいて定期的に交尾する王アリ、無数の働きアリや兵隊アリ、羽を持っていて外に飛び出し交尾して別のアリコロニーをつくる羽アリからなる。攻撃的なサスライアリは「旅団」型であり、他方、オオキノコアリは定住型で、防衛型だ。

よく出来たドキュメンタリーなので、かなりやらせがあるのではないかと思ってしまう。たとえば、サスライアリとオオキノコアリとの戦いだが、たまたまオオキノコアリのコロニーがあり、それに撮影隊が注目し、観察するなかでサスライアリの襲撃がはじまったのではなくて、近づければ当然一方を攻めるサスライアリをオオキノコアリのところへ連れて来たのではないか？ ちよつと起承転結がよすぎるのだ。つまり、言いたいことが先にあって、それにあわせてドラマが演出された感じがする。それも、ドキュメンタリーではありだから、「やらせ」とは言わないが。むしろ、「実験室」ドキュメンタリーと言うべきか？ (ショウゲート試写室/エイベックス・エンタテインメント/トルネード・フィルム)

2008年04月16日(1)

JOHNEN 定^の愛 (Johnen Sada no Ai/2008/Mochizuki Rokuro) (望月六郎)

大分春めいてきた。駅まで歩く。昨日より暑く、汗ばむ感じ。雑用であまり寝ていない。太陽がまぶしい。

杉本彩のために作られたような映画。彼女の美しい肌と脚をたっぷり見せながら、杉本流エロティシズムを披露する。杉本彩のエロティシズムは、週刊誌の誇張した表現とはうらはらに、非常に淡泊で、コンセプトアルだ。

この映画のスタイル——時間とイメージを飛躍的にコラージュするやり方は、一言で言えば**寺山修司**風である。その意味では、寺山の世界を知っている者には、あまり新鮮味はない。

現在と、阿部定事件と226事件があった昭和11年とを交錯させる。現在の「イシダ」はヌード写真家であり、その人格が突如「石田吉蔵」に移動・交錯す

る。杉本彩が演じる「阿部定」は、現在の時間系列では、「オオミヤ」という謎の金持ちの愛人「サダ」であり、「オオミヤ」の昭和二年の相は、「大宮五郎元校長」である。

大島渚の『愛のコリーダ』では、実話をなぞり、お定は、吉蔵と尾久の待合旅館「満佐喜」でさんざんセックスを楽しんだあと、大宮五郎（九重京司）に会い、旅館でセックスをしたあと、金をもらう。そのとき、大宮は、「変な臭いがする」と言う。部屋にこもりつきりで、女中に食事と酒を運ばせ、延々とどろどろしたセックスをし、風呂にも入らずに出てきた感じがよく出ていた。この映画では、そういうどろどろした感じは皆無である。それは、それでいい。

吉蔵のペニスを光る人工ペニスにしていること。切り取った吉蔵のペニスが、睾丸の部分からごっそり切られているという設定。それが、アルコール漬けになっているのが、胎児のアルコール漬けとダブるように設定されている。

ペニスを切り取ること、切り取られることがメタファー的に描かれている。

内田裕也が、股間を見せるシーンがある。そのとき、黒い陰毛が見えるが、そこにはペニスがない。彼もまた、「定Ⅱサダ」にペニスを切り取られた「前歴」があるのだ（実在の大宮五郎は定と情交したが、ペニスを切り取られることはなかった）。定Ⅱサダは、潜在的に、「去勢」（castration）の実行者である。

「去勢」を意味する「castration」の「cast」は、原義的には、「cut」と同系であり、「切る」、「削除する」という意味とつながっている。では、定Ⅱサダは、何を「切り」、「削除」したのか？ また、吉蔵や「オオミヤ」は、「切り取られる」ことによって、何を得たのか？ あるいは、何を失ったのか？

この映画のサダは、石田吉蔵から切り取ったペニスを自分のヴァギナに挿入することによって、「出産」する。このコンセプトには、女は、男のペニスを去勢することによって産むという観念がある。映画の撮影で、「カット！」というのも、「切る」ことによって「産む」手続きなのか？

それにしても、内田裕也は、ジャック・ニコルソンとは逆の意味で「怪物」化してきた。

「21世紀のポルノグラフィ」というキャッチフレーズがプレスシートにあるが、この映画は「ポルノ」ではない。ポルノとは、わたしの定義では、性欲をかきたてるものであるが、ポルノを見慣れた者には、この映画はそういう直接的な刺激をないのではないだろうか？ 「21世紀のポルノグラフィ」とは、インタラクティブな要素を持っていなければならず、一方的に投射する映像による「ポルノ」は、20世紀流にとどまる。

（東映第2試写室／東映）

2008年04月16日（2）

「[シネマ]」 [●REC] ([Rec]/2007/Jaume Balagueró) (シネマ・バラゲロ)

睡眠不足で疲れていたが、まえの映画の失望感があり、会場が歩いて移動できる距離にあるのもう一本見ることにした。

テレビ局の女性レポーター（マニユエラ・ヴェラスコ）が消防署につめて取材し、事件が起こって、現場に署員と急行する。と、そこで予想外のことが起こるという話。レポーターの女性も消防署員（ダイヴィッド・ヴァートなど）も、それなりに存在感やユーモアを持って登場し、また、事件の起こる（日本人らしい居住者もいる）問題のアパートメントビルの雰囲気はバルセロナっぽくていいのだが、ドラマが進むにつれて、そういう登場人物のキャラクターは、大詰めのホラーのためにどうでもよくなってしまう。救出に來た署員もレポーターも、ビルに入ったら、出られなくなり、それがどうやら汚染をくいとめるための国家命令（上層部は知っていた？）らしいというようなプロットもあるのだが、それもどうでもよくなる。ただ、ホラーだったら、『HOSTEL ホステル』のほうが怖いかな？

映像のスタイルはいい。『ブレアウィッチ・プロジェクト』に似ているとよく言われるが、あちらは「恐さ」の元凶をあいまいにしていた。だから、あちらは単なるホラーにとどまらず、人間のパラノイア志向のようなものを描いてもいた。予告編にも映像がちらりと出てくるので言ってしまうていいだろうが、この映画は、ある種のゾンビに襲われる話だ。「元凶」をはっきりさせているだけ、『ブレアウィッチ・プロジェクト』のような、人によつては「だまされた」、あるいはその逆にそこに何か意味を見出そうとする（わたしはそうだった）といった両義性が薄い。この映画で分かれののは、「恐さ」への好みの違いだ。最後の見せ場で見える化学か医学の器具が散乱する部屋のエイジング（汚したり、時代感を出したりする技術）がしっかりしているの、うさんくさい雰囲気は味わる。

（映画美学校第2試写室／ブロードメディア・スタジオ）

2008年04月17日（1）

シューテム・アップ (Shoot'Em Up/2007/Michael Davis) (トイケル・デイヴィス)

クライヴ・オーウェン、ポール・ジアマッティ、モニカ・ベルッチの組合せとあれば、見ないわけにはいかないが、運悪く、なかなか見ることができなかった。タイミングが悪かったのだ。期待通り、これぞ映画。銃をこれでもかかと撃ちまくるが、終始、美学を忘れない。あまつさえ、これだけ銃を使いながら、潜在的に銃批判をしのばせたりもする。台詞がしゃれてるし、出演者の過去の作品の記憶を意識したキャスティングで、憎い仕上がりになっている。

冒頭、生のニンジンをかじっているクライヴ・オーウェンのアップがいきなり出て、すぐにカメラが引くと、彼はベンチに座っている。やがて、ふつりあいなダサイ服を着た腹の大きな女が彼のまえを横切る。この構成は、ちよつとブレヒト演劇の舞台を思い出させる。

その女を殺そうとする奴から彼女を助けると、産気づいた女は子供を産む。その間、オーウェンはクールに出産を手伝う。臍の緒は、ままよとばかり、銃を

撃って切り離す。赤子が生まれるまもなく、追っ手と激しい銃撃戦になるが、女はあっけなく額を撃ち抜かれて死に、オーウェンは、追っ手をかわしながら「教会」に逃げる。ドアをノックして出来たのは「尼僧」だが、なかに入って、階段を上がるこの「尼僧」の後ろが見えろと、尻がヌード。ハハハ、ここは修道院ではなく、その手の女もいる娼婦館なのだ。この映画は、すべてこの感じ。いいねえ、この落語的な落ち。

オーウェンがこの娼婦館に来たのは、「おっぱい」愛好者のための娼婦がいて、生まれた赤子に乳をやってくれるだろうという期待。その娼婦を演じるのがモニカ・ベルッチ。映画の記憶として、娼婦Ⅱモニカ・ベルッチと来れば、『マレーナ』を思い出さないではいられない。わたしは、経験がないが、単に大きな乳房の持ち主を集めているだけでなく、子供を産んだばかりとかで乳腺のはっている娼婦を集めている娼婦館があるのですね。ちなみに、彼女がここで演じる女は、男に暴力をふるわれ、流産したばかりという設定。

映画の記憶ということでは、赤ん坊を連れて逃げる男Ⅱクライヴ・オーウェンという設定は、『トウモロロー・ワールド』そのものだ。

ジアマッティが演じるギャングのボスは、部下を消耗品あつかいする「非情」な男だが、唯一、奥さんに弱く、いつもケータイで電話して、いいわけをする。彼が、部下に言う台詞に、「女房と銃とどっちがいい？（むろん、銃に決まっている）銃にはサイレンサーがあるからね」というのがある。

オーウェンの台詞でわたしが個人的に納得だったのは、「中年でポニーテールにしている奴は気に入らない」（といって、ポニーテールのギャングを撃つ）だ。実際、海外でも日本でも、美術のキュレイターなんかにそういうのが多いが、その手の奴はなぜか、どうもこいつの気取り屋なのだ。ニュージールランドのオークランドで会ったキュレイターなんか、スノブでプリテンシヤスで、本当に殴ってやりたかった。

脇役もみな味のある俳優をそろえているが、ジアマッティの子分役のジュリアン・リンチングスが、あの独特の顔をいかして、ダントツ。

この映画に登場する赤ん坊をめぐるある陰謀があるのだが、それは言わないことにする。オーウェンが赤ん坊を連れて逃げ回るとき、こんな扱いをして大丈夫なのと思うシーンが何度もあるが、あるシーンでは、赤ん坊を車から車道に落としてしまう。追っ手との激しいカーチェイスのはてに、その赤ん坊に近づくと、路上でわあわあ泣いている。普通なら死んでしまうはずだが・・・と思っていると、その謎が解ける。これも、この映画特有の「落ち」。

（シネマート銀座試写室／ムービーアイ）

2008年04月17日（2）

敵こそ、我が友　　ゝ戦犯クラウス・バルビーの3つの人生ゝ　　(Mon)

Meilleur Ennemi/My Enemy's Enemy/2007/Kevin Macdonald) (ケヴィ

ン・マクドナルド)

かなり満席状態。映画が始まったところへ、大柄の紳士が入って来て、最後列の映写室のすぐまえを横切る。その瞬間、スクリーンに影が入る。すると、映写室の窓を映写技師がガンガンと叩いた。そうだろう、頭くるよね。完璧な上映をしたのに、影が入ってしまったのだから。

クラウス・バルビー(1913-1991)は、1935年にナチに加わり、以後SS(親衛隊)として、オランダ、リヨンなどでのユダヤ人狩、レジスタンスの弾圧(拷問・殺害)、まっあアウシュヴィッツへの子供の移送等々に深く関わったが、戦後は逃亡生活のち、冷戦体制が深まるなかで、なんと米軍のカウンター・インテリジェンス・コープス(CIC)に雇われ、反共活動に挺身。1951年以後、米国のラテンアメリカの反共活動がせめぎあうボリヴィアに移り、チェ・ゲバラの逮捕・暗殺にも加担したといわれる。ボリビアが左傾化した80年代に、バルビーは追放され、フランス領ギアナに戻ったとき、ナチ加担の戦犯として逮捕された。彼の名が世界的になるのは、フランスで彼の裁判が行われてからだ。裁判は長引き、1987年に終身禁固刑を宣告された。彼をモデルにした人物は小説や映画は多いというある意味では知る人ぞ知る人物。

この映画については、試写を見た直後、配給の長友さんに、「字幕では出なかったけど、『赤い旅団』の名があがっていましたよね」などと余計なことを言ってしまったために、彼および字幕の赤木千寿子さんと何度かメールのやりとりをすることになった。赤木さんが時間をかけて(申し訳ない)調べてくれたところによると、『Red Brigade』という言葉は出てこないのだった。わたしは、バルビーが70年代にイタリアの「テロリスト」とつながりがあり、ミラノ駅爆破などにも関わっていたことを聞いていたので、ある個所が『Red Brigade』という言葉が聞こえたような気がしてしまったのだった。とはいえ、この映画を見ていると、バルビーが「赤い旅団」がやったとされる「テロ」にも関わっていたはずだという確信を得る。

【赤木さんのコメント】「2リール目の「ヨーロッパでの暗躍シーン」を数回拝見しましたが、(『赤い旅団 Red Brigade』という表現は)残念ながら見付かりませんでした。ナレーションで「バルビーの秘密結社は60年代の初期まで続く」が入り、ミラノの爆破事件が映り、そのナレの際に新聞広記事が映し出されます。それは英語(イギリスの新聞だから)で、『German Reds Jibe At Sabotage Unit』と書かれあり、その「Red」を見た時に、私が「あ、ここに赤い旅団が出ている!」と思って、一時停止をしたので、もしかしたら先生もここでそう思われたのかもしれないと勝手に思いました。一瞬でしたし、ミラノの爆破事件の後ですから、そう思われるかも知れないと。」ご苦勞をかけ、恐縮ですが、ここまで念入りに字幕をつけた作品だから、DVDになったら、絶対に買う。」

イタリアでは、1970年代に「アウトノミア」運動とのちに総称される運動が起ったが、その運動をつぶすために、体制は、「緊張の戦略」を用い、右翼勢力や「テロ集団」を組織し、あたかも「アウトノミア」側がやったかのようなよそおいをもたせながら、テロ事件を連発させた。バルビーと深い関係のあったリチオ・ゲッリ(Licio Gelli)の組織「Propaganda Due」通称「P2」が、アルド・モロ首相を誘拐・殺害した「赤い旅団」と関係があったことは知られている。ゲッリは、ヴァチカン、CIA、旧ナチなどとのネットワークを、アメリカのレー

ガン体制下の「新世界秩序」形成を推進するために提供したといわれている。モロ首相が殺されたのも、「新世界秩序」にとって邪魔になったからで、1970年代後半のイタリヤは、まさに、一方でベルリンの壁の崩壊とソ連の崩壊へ向うベクトルと、その巻き返しとしての急速な反動つまり湾岸戦争、911、イラク戦争へのベクトルとがせめぎあう場だったわけだ。ゲッリとクラウス・バルビーとのあいだには、もっと以前から緊密な関係があり、人は、チリのアジエンダ政権打倒にも関わっていたらしい。

ひとことと言うと、この映画は、戦前から今日にいたるダークな事件の多くが、一連の人間のネットワークと関連していることを教える。この論法を拡大すると、いわゆる「陰謀史観」、「コンスピラシー・セオリー」に陥るが、テロや戦争は決して偶発的には起こらない。画策する者があり、情報が流れ、ゆらぎをはらんだ人的コネクションが出来、そのなかで事件が起される。少なくとも、大きな事件は、消して個人の「狂った」決断では「大事件」にはならないのだ。たとえ、「テロリスト」は孤独な個人であったとしても、それが歴史に利用されるとき、そのときには、グローバルなネットワークが稼動する。

「スモール・ワールド」論のマーク・ブキャナンによると、「世界のすべての人が完全に結合した社会の網構造（ウェブ）でつながっているためには、・・・一人が二四人を知っていればよい」（坂本芳久訳、『複雑な世界、単純な世界』（草思社）という。これは、「世界の誰とでも人につながる」という「6次の隔たり」（six degrees of separation）の延長線上にある発想だが、この映画を見ているとそんな発想を信じたくなる。

この映画を見ると、世界にはこういう人物がいて、いろいろな場面で暗躍しているのだろなという気がする。恐ろしいのは、バルビーの娘のインタビューシーンで、彼女は、父親の潔白を信じているらしいことだ。バルビーは、家庭では「よき父親」を演じていたのだろな。が、もっと恐ろしいのは、彼は、おそらく、「よき父親」を「演じていたのではなくて、「ありのまま」「よき父親」だったのだろなということだ。つまり、自分が民主主義や自由の芽を摘んでいること、悪魔の手先を演じていることを全く自覚せずにそういうことをやってきたのである。それは、自覚してそういうことをやるよりも恐ろしいが、残念ながら、権力システムは、そういう人々によって支えられているのだ。

「クラウス・バルビー」の名は、その昔、サンディアゴでワークショップをしたときに知り合ったアーティストのブライアン・ウィリアムズが、アメリカの例の「バービー・ドール」（Barbie doll）をパロディー化したビデオをくれ、「（アメリカには）バービー・ドールは、クラウス・バルビーがアメリカの子供たちをダメにする目的で作った、という伝説があるんだ」と笑いながら言った。ブライアンは、バービー・ドールを改造して「反権力的」なセリフを言う「アクティヴィスト」に改造してしまう“The Barbie Liberation Organization”とこのをやっているのだった。

（京橋テアトル試写室／アルシネテラン）

2008年04月23日

ホットフアズ (Hot Fuzz/2007/Edgar Wright) (エドガー・ライト)

上映まえにサングラスをかけた営業スタッフが人、モデルガンをもって登場。カチャリ、カチャリと音を出す、何のためにそんなことをしているのかわからない。

映像の切り替えが斬新。ちよつと荒っぽいのが売り。プロットは、中ぐらゐの意外性。

最初は、警察の成績を上げすぎるといふ奴であるノコラス（サイモン・ペック）が上司と周囲から憎まれて、犯罪率ゼロにかぎりなく近い近郊の田舎町に「左遷」されたかにみえる。ロンドンでの彼の「常識」が全部かた透かしを食うところが、働き中毒のいまを異化して面白く思った。が、そういう「批判大好き」人間の凡庸な常識をくすぐる方向には、進まない。その意外性はいい。しかし、その意外な事実が、単に隠されていたことがあらわになるといった、仮面がはがれたらそのうしろにエリーアンがいたみたいな話で、もうちよつとひねりがあるのでないかと思わせた前半部がだいなしになってしまう。

村で「良俗」を害するようにみえる人間たちが次々に姿を消してしまう理由が、結局はモラル主義者たちの陰謀だったというのは、単純すぎる。これでは、基本的にスリラーと同じだ。

細部に他の映画からの引用を含むトリヴィアルな遊びがあり、基本的にはこの映画はDVD向きともいえる。

サントラには、意味深な歌詞が多く、これもDVDで味わった方がいい。（ギヤガ試写室／ギヤガ・コミュニケーションズ）

2008年04月24日（1）

ザ・マジックアワー (Za Majikku Awa/The Magic Hour/2008/Mitani Koki) (三谷幸喜)

この映画で美術大道具を担当している坪井一春さんを明日、大学のわたしの講座のゲストに招待しているので、いいタイミングの試写だった。実は、打ち合わせで3月に坪井さんにイマジカでお会いしたとき、ちよつどその打ち合わせのあとにこの映画の最初の試写があるので、見ないかと誘われた。が、まだ公開版ではないのと、（クリエイターには弱いわたしには）えらく敷居の高い試写に感じられ、遠慮した。坪井さん自身がスクリーンに姿をあらわすというので、見たくはあったのだが。だから、この一ヶ月間、この映画の「マスコミ試写」を楽しみにしていた。

おせじ抜きで、これは、『ラヂオの時間』以来の三谷幸喜の傑作である。前作『THE有頂天ホテル』に関してわたしは、かなり突っ放した批評を書いた。それは、（三谷映画の魅了がそこにあるのだとしても）つねにスクリーンの背後に感じられる計算やたくらみが、スクリーンの内部に入り込むのを邪魔するからであった。ある意味で「演劇的」なのだが、もつと正確に言えば、演劇の舞台を中継放送しているのを感じるのだった。今回は、そういう薄膜をさっぱり剥ぎ取り、演技や演出のプロセスのなかに観客を引き込む。

三谷幸喜には、「虚構」への執着がある。虚構とは、かならずしも虚偽ではなく、むしろ、「距離の文化」である。直接もろに関わるとキツイのである種の距離を取るための「虚構」だ。それは、日本のポピュラーカルチャーの基底にあるシヤイの文化にも通じる。三谷は、それを、シヤイ丸出しで描くのではなく、「無理」したり「やせがまん」したりする意識の屈折のなかで描く。

プレスによると、「マジックアワー」とは、映画の専門用語で、夕暮れのほんの一瞬のこと。太陽が地平線の向こうに落ちてから、光が完全になくなるまでのわずかな時間にカメラを回すと、幻想的な画が撮れる」という。三谷は、この言葉『THE 有頂天ホテル』のロケ中にカメラマンの山本英夫から聞いたという。たしかに、わたしも何度もそういう光景をビルの屋上で見て、デジカメに収めたことがある。「一日のうちで世界がもつとも美しく見える瞬間」といつても過言ではない。

映画は、それ自体が虚構であり、作品と観客とのあいだの暗黙のなれあいでは成立する。しかし、虚構そのものに関心のある三谷は、一重のなれあい関係では満足できない。映画は、虚構を虚構として、つまり「嘘っぽく」描くことになる。その典型が『THE 有頂天ホテル』だった。が、虚構を二重化すると、それが「ホント」っぽくなってしまふことがある。「嘘だ、嘘だ」と声高に言っているのだが、それがかえって「本当だ」という本音を明かすような結果に陥るのだ。「なれあう」ためには、どこかに信じるべき支えがなければならぬが、映画の場合、その支えがカメラの存在である。どんなに「嘘っぽい」ことが描かれても、観客はカメラの存在を疑うことはない。映画は、「カメラ内存在」であらざるをえない。だから、カメラ自身が、「おれが撮っているのは嘘なんだ」と主張することはタブーなのである。

『ザ・マジックアワー』はこの「カメラ内存在」に疑いをかけることはやめて、厳然たる「カメラ内存在」のまえで、「嘘」を展開することによって、観客と作品との「虚構的なれあい関係」を強固なものにすることに成功した。作品のなかで展開するドラマは、俳優と製作陣との「なれあい」のなかで生まれる。しかし、通常は、その「なれあい」は暗黙のものとされる。俳優は、「いま演っているのは嘘なんだ」とは声高には言わない。むしろ「ホンモノ」であるかのよう演じようとする。が、これは三谷幸喜の美学を満たさない。そこで、彼は、俳優と製作陣に、もう一つ次元の異なる「なれあい」を演じさせることにした。

ギャングの自分・備後登（妻夫木聡）は、親分・天塩幸之助（西田敏行）の愛人・高千穂マリ（深津絵里）に手を出し、二人とも捕まってリンチを受ける。そこには、80年代のシカゴのギャング映画に出てくるような、ビシッとしたスーツをまとった恐い腹心の部下（寺島進）や何でも命令通りに動く手下（甲本雅裕）がいて、妻夫木聡は窮地に陥る。命が助かる唯一の条件として西田が出したのは、この街「守加護」で勢力を延ばしつつある競争相手のギャング（香川照之）が派遣して西田を狙撃しようとした謎の殺し屋「デラ富樫」を連れてくることだった。そこで、妻夫木聡が思いついたアイディアは、売れない映画俳優・村田大樹（佐藤浩市）を騙して「デラ富樫」を演じさせることだ。

すべては、三谷幸喜流のトタバタだが、それがなんとも面白い。俳優が、「ホンモノ」のギャングの事務所を撮影の現場だと思ひ込むなどということは、

起こりえないことだが、それをドラマとして「なれあい」、納得して見せてしまうのが、フィクションの技である。

この映画からは、終始、俳優から撮影現場のスタッフまでのあいだでたぐいまれなコラボレーションの熱気がたちのぼっているのを実感できる。実際、最初に触れた大道具組付の坪井一春氏も、水を撒くシーンなど数箇所に登場するし、随所で製作現場の「舞台裏」を見せるかのような演出がある。うらぶれた映画館で上映される映画やポスターも、中井貴一、天海祐希、山本耕史、鈴木京香、唐沢寿明といった俳優たちを使ってわざわざそのために作っている。

種田陽平によるセットも、「マジック・アワー」というリアリティの中間状態をたくみにあらわしている。種田によると(プレス)、彼は、『あなただけ今晩は』の美術監督アレクサンドル・トロネールを意識しながら、「セットならではの可愛らしい街並みをつくること、そして映画のためだけに存在するこの街が『ザ・マジックアワー』の画面の中で輝いて見えることを目指し、デザインし、つくりあげたのがこの守加護パラダイス通りだ」という。

映画を見るということは、「なれあい」の一形式だが、なれあう条件はさまざまだ。映画の記憶は、その主要な条件の一つだが、この映画では、柳沢慎一や榎木兵衛の出演が効果的だ。柳沢は、かつて声優として歌手としてスター的存在の人だったが、いまでは知る人も少ない。映画のなかでは、かつて(映画中の映画)『暗黒街の用心棒』(ハワード・フォークスの『暗黒街の顔役』のもじり?)で主役の殺し屋ニコを演じていたが、いまは、老人ホームのCM映画の撮影なんかにつきあっている一見どこにでもいる老人の役を演じている。榎木兵衛は、80年代から今日にいたるまで数多くの作品に登場している名脇役だが、その彼が、この映画では、弾着の「スタッフ」役の渋い老人を演じている。ちなみに、実際の弾着やガンエフェクトは、この世界では名だたる納富貴久男氏が担当している。

佐藤浩市が「売れない俳優」を演じるのも、佐藤は売れているわけだから、それだけで笑いを取れるわけだが、彼は、機会があれば、映画館で(古い映画を上映する映画館自体がもうないのだが、それも記憶をくすぐる)あの『暗黒街の用心棒』をくりかえし見ている。その彼が、西田のまえで、机の上の「ペーパーナイフ」をとりあげて、舐めてみせるシーンがある。これは、これまで色々な映画で見たことがあるように思うが、直接的には『ブラック・レイン』の松田優作の仕草を意識しているのだろうか? それとも、ミュージカルの『エリザベート』で暗殺者ルイジ・ルキーニがナイフを舐めるのにダブらせているのだろうか? ディテールに興味を持てば無限にさまざまな仕掛けを発見できる楽しみもある。

「月並みな典型」を見せるというのも、「なれあい」のもう一つの条件になるが、「港ホテル」のマダムをそれっぽく演じる戸田恵子、ウソっぽい「ヨーロッパ」風「情婦」役の深津絵里は、まさにそういう条件を12分に満たした。(東宝試写室/東宝)

2008年04月24日(2)

ランボー 最後の戦場 (Rambo/2008/Sylvester Stallone) (シネマスタ・スタローン)

会場にはかなり空席が目立つ。相当人が集まると思っていたので、意外だった。もう「ランボー」の時代ではないということか？ それにしても、会場の仕切りが、なんかワン・テンポ遅れているのが奇妙だった。ほんの数秒の問題だと思うが、開映のブザーが鳴っても、アナウンスがワン・テンポ遅れ、アナウンスが終わったときも、ライティングがなかなか暗くならない。つまりぬことだが、気になった。

銃撃やバトルのシーンは、よく出来ていた。アクション映画としてはかなりいい。「愛国」というより、個人的に頼まれたから助けるという方向がより強くなっている。宣伝ではどう言われようと、どこかの誰かのように、ミャンマーの軍事政権の非道をただし、「民主化」のために作ったという感じはしない。「ランボー」シリーズは、これまで、「反共プロパガンダ映画」とみなされてきたが、むしろ、アクションをわかりやすくするために、そのつどの「政治的エピソード」を利用してきたにすぎない。この映画も、たまたまミャンマーの軍事政権が「非人道主義的」な蛮行を犯しているというマスコミ的先入見があるのを利用しているにすぎない。基本は、個人と個人との闘いのアクションであり、サスペンスなのである。

スタローンがもし「プロパガンダ」したいとすれば、それは、「愛国」よりも「個人的モラル」だろう。ミャンマー政権の軍部の虐殺も、この映画では、終始サングラスをかけ、タバコをくゆらせている（やっぱり悪党はタバコを吸うパターン）非情な軍リーダーの個人的な性格から来るという風に解釈できる設定になっでいて、必ずしも軍事政権そのものを否定してはいない。また、軍の虐殺で怪我をした村人（キリスト教徒が多い）に薬品を届け、医療ボランティアをする米国人たちの「ヒューマニズム」を肯定しているわけではない。むしろ、そんな甘いよろいことをしたって意味ないぜというニヒルな態度がランボーの表情にありと出ている。

ここでは便宜上、「ミャンマー」という言葉を使うが、これは、1989年に軍事政権が成立して国名を従来の「ビルマ」から変えたとき以来のものである。日本政府は、軍事政権を承認したので、日本の外交上の国名は「ミャンマー」と呼ぶことになる。この映画では、しかし、「ミャンマー」という言い方はなされず、一貫して「ビルマ」である。それは、アメリカが軍政権を認めていないからだが、中華人民共和国を「中国」と言っているように、別に「ビルマ」でもいいのではないか？ そうすれば、いまとそれ以前の歴史との一貫性が見えてくる。竹山道雄の『ビルマの豎琴』（市川崑が1956年と1985年に映画化している）との関係もわかるし、そこでも描かれている戦中の日本の侵略の歴史もあらわになる。

人を殺してはいけないと言っていた人物がおり、彼ら（ジュリー・ベッツとポール・シュルツ）、ミャンマーの村に薬を届けようとする。そこでは、軍事政権のジョン・ランボー（シルベスタ・スタローン）が、「お前本気か？！」といった態度をし、決定的に人生観が違うというシーンを作っておいて、やがて、人の命など虫けら同然にあつかう「悪党」が登場し、極悪非道なことがエスカレートし、ついに、人を殺さないはずのその人物も、攻撃に出る——というのは、よくあるパターンだが、この映画も、そのパターンを忠実に踏襲する。

やはりシルベスタ・スタローンを再登場させた『ロッキー・ザ・ファイナル』では、「実年令」のスタローンをそのままドラマの登場人物の年令にしていたが、この『ランボー 最後の戦場』のスタローンは、前作からの年令差をほとんど感じさせない「若作り」で登場する。ランボーは歳をとってはならないのだ。なお、原題は、ただの「Rambo」で、別に「最後」というにおわせ方はしていない。だから、今後も「ランボー」映画が作られる可能性がある。（有楽町スバル座／ギャガ・コミュニケーションズ）

2008年04月30日（1）

闘茶 (Tocha/Tea Fight/2008/Weiming Wang) (ワン・イミン)

茶のすごさを知ったのは、20年ほどまえのことだった。舞踏家の滑川五郎が荒川区の尾久に不思議なサロンをつくっていて、夜な夜なあやしい人物たちが集まってパフォーマンスのようなおしゃべりをしていた。ある日、そのサロンの常連の「氏が中国から持ち帰ったばかりというお茶をみなにふるまった。飲んでみると、それまで雑な酒をしたたか飲んで混濁していた意識がすくっと明晰になり、それまでとは異なる時間が流れはじめた。この時間にくらべると、それまでの時間はおよそ優雅ではないという思いがした。といって、酔い覚ましの薬のような人工的な感じではなく、なんとも言えぬ安らぎの感覚なのだった。そんなわけで、その少しあと、タイペイに行ったとき、茶店を飲み歩いた。会いに行ったビデオアクティヴィストのリー・チュン・ハも何軒かの茶店に連れて行ってくれたが、ある種「秘密結社」的な雰囲気茶店もあった。最近、東京にもさまざまな茶を飲ませる店が出来、わたしもときどき行って「散財」している。店によつては、そのときほしい気分（たとえば「すかっと」したいとか）を告げると、「これはどうでしょう？」と棚から茶の缶を取り出し、蓋をとって匂いをかがせてくれる。それをかぐと、ふつとその気分につながっていくような気がし、実際にそれを淹れてもらうと、希望する気分に近い状態にひたれるのだ。まあ、自己暗示もあるのだが、茶の世界は深い。そもそも、最澄や空海といったそうそうたる僧侶たちが中国に留学し、日本に茶を持ってきたとき、それは、一種の意識「覚醒」剤であった。20世紀ならマリワナやLSDのようなものに該当する。

さて、そんな idiosyncratic な期待をかかえて臨んだこの映画は、どうだったろうか？ 会場でもらったプレスは、デザイン的にも魅力的で、茶の歴史に関する記述も細かく、期待をかきたてた。だが、映画が後半に進むにつれてわたしの期待ははずれていった。

冒頭に、この映画のドラマの根を示唆するために作られたアニメのイントロはすばらしい。古代中国には、「雄黒金茶」と「雌黒金茶」という異なる茶葉を育て、茶を作る部族がいて、たがいに争い、闘った。その際、日本から茶を学ぶために留学していた八木某の不用意な行為で「雌黒金茶」は滅びたが、八木某は、その茶木を日本に持ち帰った。その闘いは、やがて、「闘茶」という競技ゲームとして儀式化されたが、「雄黒金茶」と「雌黒金茶」との闘いの記憶は、中国の茶の歴史の暗部に残っている・・・云々。ちなみに、このアニメは、「『アニメトリックス』『鉄コン筋クリート』のスタジオ℃、斬新かつスタイリッシュな衣装を『ギル・ビル』『さくらん』の杉山優子が担当。さらに、劇中

の音楽を海外での評価の高い ZAK、ジョン・レノンとオノ・ヨーコの愛児である、ショーン・レノンが担当するほか、ハナレグミとしても活動する永積タカシがヴォーカルを務める、フランク・バンド SUPER BUTTER DOG が主題歌「あいのわ」を提供」しているという。

たしかに、映像スタイルはすばらしいのだ。本篇で、日常と夢想とフラッシュバックとがシームレスに移り変わるさりげない技法も非常に斬新だ。しかし、全体として、ドラマそのものは、ただの親子物語であり、ラブストーリーなのである。茶の奥深い文化は、後半からどうでもよくなる。

京都で八木某の末裔であるらしい茶店を営んでいた八木圭（香川照之）は、妻の死以来、「雌黒金茶」をめぐつて祖先が犯したことのたたりだとして開店休業状態だが、その妻の死がなぜたたりなのかはあまりはつきりしない。それと、香川はいい俳優だが、1968年生まれとはいえ、戸田恵梨香（1988年生まれ）の父親役には向いていない。娘は父親に反発していることになっているが、二人のやりとりは、まるで兄弟喧嘩である。一方、戸田恵梨香が演じる娘・八木美希子は、「雌黒金茶」の謎を独力で調べようと、台湾に渡るが、そういう根性があるようには見えない。だから、彼女が、「雌黒金茶」を育てる部族の末裔であるヤン（ヴィック・チョウ）と出会うのも、ただのハンサム男と出会うのと大差なくなってしまうのだ。彼女がタイペイに着き、ヤンが経営するマクドナルド風の茶店を訪れ、店員とコミカルなやりとりをするあたりから、この映画は、茶との関係から離れて行く。

ヤンが、茶の取引を株や金の取引のようにあつかいながらも、自分の祖先の伝統とはさまで悩んでいるくだりは悪くない。しかし、それは、茶の伝統との深い関係のなかで展開されることはない。

この映画では、後半、茶の伝統的な要素は、八木美希子がタイペイで通うことになる「台湾茶芸学校」の老教師とのやりとりぐらいにしかなくなる。「闘茶」を仕切るのもこの老人で、ちよつと省略しすぎではないかという印象をぬぐえない。

（京橋テアトル試写室\ムービーアイ）

2008年04月30日（2）

アクロス・ザ・ユニバース(Across the Universe/2007/Julie Taymor) (ジュリー・テイモア)

よく奇異に思われるが、わたしはビートルズには距離をとってきた。なぜか知り合いや友人のようにビートルズに入れ込むことができない。ジョン・レノンが殺されたとき、ある新聞社から電話があり、追悼文を頼まれた。わたしがえらく冷たい返事をする、その編集者は信じられないという声で電話を切った。仕方がないが、そうだったのである。おそらく、ビートルズが流行るまえに「ニュー・ジャズ」（フリージャズのはしり——と注釈しないと、最近では理解されないらしい——泉秀樹氏の言）に入れ込んだために、半端な刺激には無反応になっていたのだろう。だから、カーメン・マックレーなんか、ビートルズのソングを歌ったりしたときには、腹が立った。愛するカーメンが、と。しかし、歴史には

さからえない。とかくするうちに、ビートルズは、好きだとか嫌いだとかいう範疇をこえてまさに「ユニバース」の遺産になってしまった。そしてわたしの方もフルクサスにおけるヨーコ・オノの位置、ジョンへのヨーコの影響と貢献を細かく知るにつれ、ビートルズへの姿勢が変わってきた。

この映画は、ビートルズの音楽を使った映画では、ベストの部類に入と思う。単にソングを伴奏に使うというやり方をしていないところがいい。また、歴史的事実や実在の人物とダブル部分も、いいセンスでアレンジされており、フリーダ・カローをあつかった同じ監督の『フリーダ』のダサさを完全に免れている。

ジュード（ジム・スタージェス）はジョン・レノンがモデルだが、もっとしなやかなキャラクターになっている。面白いのは、ジャニス・ジョプリンを思わせるセディ（デイナ・ヒュークス）と、ジミー・ヘンドリックスと共通する面を持つジョジョ（マーティン・ルーサ・マッコイ）とをニューヨークのロワー・イースト・サイドのロフトビルの同居人に行っているところだ。そして、ここで、リバプールからニューヨークへやって来たジュードが人々に会う。ありえないことだが、映画に出来るのは、こういうイマジナティヴな操作だ。

ワルター・ベンヤミンは、「歴史哲学テーゼ」で書いた——「過去という本には時代ごとに新たな索引が付され、その索引は過去の解放を指示している」

(II)、「過去を歴史的に関連づけることは、それを『もともとあったとおり』に認識することではない。危機の瞬間にひらめくような回想をとらえることである」(VI)。この映画の方法は、幾分、ベンヤミンの言う「歴史の索引」を再構成しているようなところがある。監督・原案のジュリー・テイモアの見識である。彼女は、若いときから世界中のフォークロアや神話学（ミソロジー）に関心があり、70年代には日本にいた。ひょっとして、彼女は、日本で1969年から70年代にかけて英語の演劇雑誌『Concerned Theatre Japan』を出していたデイヴィッド・グッドマン (David Goodman) などと会っていたかもしれない。そうだとしたら、彼とつきあいのあった晶文社系の知識人とも面識があっただろう。70年代には、日本でベンヤミンやブレヒトが知識人のあいだで高い関心を呼んでいた彼女の映画を見ると、70年代の日本の知的環境を共有しているようなところを感じる。

「歴史のインデックス」をあちこちにちりばめながら、自由に歴史を再構成するスタイルが、この映画で確立されている。だから、細部を見ていると非常に面白い。

80年代の反体制政治の高揚の時期を描くシーンで、ちらりと、大きな張りぼての人形をかついで街頭をデモする集団の姿がある。これは、ピーター・シユーマンが率いるストリート・シアター「パンと人形劇場」(Bread and Puppet Theater)を再現したものだ。いや、この劇団は、まだヴァーモント州のグロウヴァーで活動が続いているから、その一部が特別出演したのかもしれない。コミュニティ的な生活をし、自力で人形を作り、パンを焼き、毎年バスでやってくる観客に壮大なサーカス芸（メイエルホリド+ブレヒト）的なペイジェントを見せ、パンを配る。80年代にも、ニューヨークの街頭で彼らは、同じやり方で政治デモをしていた。単に政治イデオロギーを主張するのではなく、楽しませ、食べさせ

ながら（つまり街頭を別の空間に変質させながら）プロテストをしたのである。なお、「Bread & Puppet Theater」に関しては、彼らのヴァーモントでの活動を刻銘に記録したディーディー・ハレックのビデオ「Ah! The Hopeful Pageantry of Bread & Puppet」（2003）を（はじめと）YouTube にもちまな映像がある。

プロット的には、リバプールで港灣労働者をしてたジュードが、アメリカのプリンストンに父親がいることを知り、アメリカに来る。が、父親はプリンストン大学の作業員で、教授ではなかった。そこで知り合うのが、マックス（ジョー・アンダーソン）という学生と、その妹ルーシー（エヴァン・レイチェル・ウッド）である。彼女の恋人はベトナム戦争に徴兵され、ルーシーは反体制活動に入って行く。ジュードは、政治には消極的だが、ルーシーの影響で変わって行く。こう書くと、ルーシーが「ヨーク・オノ」とだぶるのではないかという印象をあたえるかもしれないが、ルーシーにはヨーク・オノの要素はほとんどない。

ヨーク・オノの要素を感じさせるのは、セディだ。彼女は、ジャニス風の歌を聞かせ、ジャニスのキャラを担っていることはたしかだが、ジャニスと似ているのは、歌い方だけで、ジャニスには迫っていないし、監督もそういうことはねらっていない。あのジャニスを誰がまねられるか？！いずれにせよ、セディは、ジャニスなら決して言わなかっただろうが、ヨーク・オノなら言ったであろう（いや、実際に、彼女がほとんど同じことを言っているのを聞いたことがある）ことを言う。それは、「自然にまかせるのがいい」ということだ。ヨークは、言った。放っておくとめちやめちやになってしまうというのはまちがいで、人間には、自然の力があつて、自然に調和を保つものよ、と。これは、カオス理論を先取りしていた。この映画のなかで、セディが似たようなことを言うシーンがある。「レボリューション」（Revolution）が、党派性や暴力革命を否定しているのは、ヨークの影響である。

全体として、よく出来た作品だと思うが、実在のジャニスやジミヘンの「創造的な破壊性」に関しては、この映画は手が出ない。いや、それは、もともとビートルズ自身が距離を置いてきたところのものだろう。それゆえ、この映画は、ジャニスとジミヘンという「創造的な破壊」に身をささげたふたりの人物にあやかりながら、その最も刺激的な部分は切り落とさざるをえなかった。ロワー・イースト・サイドのロフトビルの屋上で楽しげなコンサートをやってしまう（一応警官のちよつかいはあるが）健康さやロマンティック・コメディ風のタッチは、ジャニスとジミヘンには無縁のものだった。が、そんなことはどうでもいい。とにかく、演出とコレオグラフィが見事である。

（映画美学校第一試写室／アルシネテラン）

2008年05月01日

クライマーズ・ハイ（Climber's High/2008/Harada Masato）（原田眞人）

混む。手順の悪い導入。おそらく、宣伝上最も有効と思われる人々を先に入れるため。30分まえに行ったが、整理券をわたされ、ロビーで15分ぐらい待た

される。整理券と同時にプレスも渡してしまえば、入場の際、もたつかないと思うが、それをしない。

原田眞人の作品なのと、試写会場が不便（わたしには）なので、敬遠してきた。が、先日、Zさんにすすめられて気をとりなおす。しかし、予想はあまりはずれなかった。とにかく、テーマが分散している。1985年8月12日に起こった群馬県御巢鷹山での日航機墜落事故。そのときの、群馬県にあるという設定の新聞社の取材と報道のエピソードをいかにもの「新聞記者」もの風に積み上げる一方、そのシーンと並行して2007年夏に設定された（この映画の主人公・悠木和雅記者——堤真一——が友人安西の遺児——小澤征悦——と谷川岳の一ノ倉沢の絶壁をロッククライミングする）別のシーンを並行描写するのだが、どこにポイントがあるのかわからない（わたしだけ？）のだ。

メインは、飛行機事故を報道する記者たちの話。地方紙と中央紙との競争を描く部分は面白い。社内には、かつて連合赤軍事件の取材で名を上げた猛者（もさ）連が何人もいる。それらを遠藤憲一と蛭雪次郎が臭く演じる。会社は、山崎努のワンマン会社で、「反権力」風のポーズを取っているが、女性秘書にはセクハラのしっぱなしという困った男。堤も連赤の取材で名を上げた一人だが、遠藤や蛭とは仲が悪い。

例によって、遠藤や蛭は、困った「団塊世代」を代表しており、「記事は体で書け」といった精神主義を部下に強制し、無線電話（ケータイはまだなかった）も導入しない。堤は、彼らとは意見がちがうらしいが、映画で見る対立は、ドラマに緊迫感を作るための仕掛けにすぎない感じがする。そうした対立のなかで「若い」社員の苦悩や苛立ちがあったりし、中立的にたちまう者、堤の気風に惹かれて体を張る者・・・が登場する。

しかし、145分もの長い作品を見終わって、結局、これは何なのだという印象が残る。墜落の原因の公式発表と事実とのずれといった問題（国家的陰謀・隠蔽？）も示唆しているが、中途半端に終わる。ワンマン社長の横暴も、最後には、「あれもありか」といった感じで流れる。とにかく、詰め込みすぎというか、ポイントをはっきりさせろと言いたくなる。高嶋は、営業の過労で、あっさり死んでしまうが、このあたりは、この時代の「社畜」状態に疑問を提起しているのか、何なのか。堤は、団塊世代のパターンで、仕事のために家庭や家族を犠牲にしたという罪の意識をいだいているらしい。そういうパターンは、そろそろ願い下げにしてほしいが、さんざん新聞社のなかでの怒鳴りあいを聞かされたすえに、堤が、長い間会っていない息子に会うためにオーストラリアに行く（しかもちゃんと現地を映してしまう）のも、よくわからない。別に、そんなことはいいいじやないか。

堤の母が戦後、米軍兵士相手の「パンパン」だったという過去、自分の妻・息子との確執、自分を育てた新聞社主（山崎努）との屈折した関係、山登りの仲間と同じ社の営業部にいた友人安西（高嶋政宏）との友情、盛り沢山だが、これらと取材シーンとが発展的な共鳴効果を起こさない。

せりふがへたに聴こえるのは、俳優のせいではない。「心ここにあらず」の発声法は、何度も批判したが、これも歌舞伎の発声法と同じように、一つの型だと認めなければならないのかもしれない。しかし、立ち話などのシーンで状況を

長々と説明してしまうというような安易な方法が使われているとを見ると、脚本がよくないと言わざるをえない。堤と尾野真千子とが喫茶店に行き、「何にする？」と訊かれた尾野が、「大丈夫です」と言うが、こういう言い方はない。時代を1985年に限定したドラマのセリフなら、「けっこうです」と言うべきだ。いらないことを「大丈夫です」と言うのは、この5年ぐらいのあいだに（特に女の子のあいだで）普及した今風の言い方である。

（ギャガ試写室／東映／ギャガ・コミュニケーションズ）

2008年05月08日

ビューティフル・ルーザーズ (Beautiful Losers/2008/Aaron Rose/Joshua Leonard) (アロン・ローズ+ジョシユア・レナード)

最前列に座わり、まわりにほとんど人が来なかったので、「マスコミ試写」の初日にしては入りが悪いなと思ったが、終わって立ち上がって初めて後ろを見たら、けっこうの人だった。

「ルーザー」と名乗っているが、ちょっとおがましいのではないかという印象。カリフォルニア・ベースのアーティストたちが、ニューヨークのロワー・イーストサイドに「アレツジド・ギャラリー」を作り、やがてそのグループ活動が注目を呼んで、売れっ子になったのだから、みずからを「ルーザー」と呼ぶには、本当の「ルーザー」に気の毒ではないかと思うのだ。インタヴューを中心に進むドキュメンタリーで、みなが「金には興味がない」と言うが、結果的にあれ、コマーシャルな仕事をして、成功したのだから、そういう言い方は欺瞞である。

この映画にはいくつかの要素があり、それがすっきりとは切り分けられていない。それは、ある意味で、観客が自分の関心で切り分けて見ればよいということにもまるが、全体としては、どこか中途半端な感じがする。

まず、ここにインタヴューを中心に登場する二人ほどのアーティスト（マーガレット・キルガレン、バリー・マッギー、クリス・ジョハンソン、ジョー・ジヤクソン、マーク・ゴンザレス、ジェフ・マクフェルトリッジ、マイク・ミルズ等々）は、1990年代に「ローブロー」(Lowbrow)とか「ポップ・シュールレアリズム」(pop surrealism)とかの名で呼ばれ、有名になったヴィジュアルアートのアーティストたちである。その多くは、西海岸を拠点にしていた。とりわけ、「ミッション派」(Mission School)の連中である。Mission というのは、サンフランシスコのミッション地区のことで、もともとは工場や倉庫が多い場所だったが、80年代に入ると、アーティストたちが住み込んできた。次第に雰囲気が変わり、アーティストのたまり場も増え、「ボヘミアン」的な雰囲気が強まった。

わたしの友人のジェッシー・ドルウー (Jesse Drew 現、カリフォルニア大学デイヴィス校準教授) は、ここにアパートメントを借り、ニューヨークのペーパータイガー・テレヴィジョンの支局（ペーパータイガー・ウエスト）をつくっていた。1992年当時、彼の奥さんはミヤ・マサオカ（現、ジョージ・ルイス夫人）で、わたしは、彼女が琴の練習をし、ジェッシーと彼女の幼い娘が遊ぶアパー

トメントの一室でラジオワークショップをやった。そのときのことを詳述したジェッシーの記事を載せたのが『サンフランシスコ・ベイ・ガーディアン』(San Francisco Bay Guardian) というローカル紙だったが、実は、「ミッション派」という言葉でこれらのアーティストをひとくくりにして紹介したのもこの新聞だった。そのワークショップには、かなりの人が来ていたので、のちに「ミッション派」と呼ばれるようになる人たちも来ていたのではないかと思う。いずれにしても、やがてホットな場所になるエリアの熱気がその部屋に充満していた。フォルクスワーゲンのボディを華麗なグラフィティで塗りこめていた女性アーティストもいたが、それは、まさに「ポップ・シュールレアリズム」の「作品」だったのだ。

この映画で、そうした「ローブロウ・アーティスト」の活動と発想が紹介されているのは貴重である。しかし、映画の流れを作る線として、2001年でガンで亡くなったマーガレット・キルガレンにかなりの焦点が当てられている——にもかかわらず、その当て方がやや散漫なので、全体としては中途半端な印象をあたえる。

もう1点は、「ローブロウ・アート」をコーディネートし、全米／世界に知らせる役割を果たした「アレッジド・ギャラリー」の描き方だ。これは、「ローブロウ・アート」を取り上げるとき、避けることができない話題ではあるが、映画の焦点が拡散する要因になっていることは否めない。1992年に、この映画の監督でもあるアロン・ローズによってニューヨークのロワー・イースト・サイド (Lower Street) に開かれたこのギャラリーについては、アロン自身の編集による『Alleged Gallery: Young, Sleek and Full of Hell Book』に詳しいが、このギャラリーの活動は、この映画に登場する西海岸ベースのアーティストのサポートをはるかに越えている。そもそも、90年代のロワー・イーストサイドは、映画では『レント』でも描かれたように、西海岸のミッション・デイズトリクトにおとらぬ(それ以上の)熱気を持ったエリアであるが、この映画では、両方がしっかりと描き分けられてはいない。映画をぼんやり見ていると、西海岸の「ミッション派」のアーティストたちがニューヨークに移住し、「アレッジド・ギャラリー」で仕事をするようになって、大成したかのような印象を受けかねない。インタヴューを見ていけば、西海岸でのインタヴューが多いのだが、試写のプレスの書き方では、映画のメインの舞台があたかもニューヨークであるかのような印象をあたえる。

「アレッジド」(alleged)というのは、「自称……」というような意味で、これを冠すると形容される語はうさんくさいものになる。「アレッジド・ギャラリー」とは、だから、「自称ギャラリー」であって、「ギャラリー」としてはちよつと……という自虐的な意味を含む。ちなみに、「allegedly」は、“you sent it allegedly on May 12th”と書くと、「あなたは5月12日に送った」といっているが、ホントかね」といった疑惑の意味が含まれ、そう言われた人は、どきつしたり、怒ったりする。アロン・ローズは、「ギャラリー」と称しても、「作品」を売買するギャラリーを開く気はまったくなかった。むしろ、彼は、パフォーマンス的なスペースを開いた。しかし、この映画では、なぜ彼がスケボ―、グラフィティ、ストリート・カルチャーにこだわるアーティストを支援するようになったのか、なぜニューヨーク・ベースよりも、この映画に顔を出すマー

ク・ゴンザレス（プロのスケートボーダーでもあった）、バリー・マッギー（彼のはアディダスの靴のデザインでも有名になった）、マイク・ミルズ（映画『サムサッカー』も監督している）、エド・テンブルトン（彼もスケートボーダーだった）といった西海岸ベースのアーティストに関心を持ったのかは、詳しくは描かない。つまり、このギャラリーとローズに関しても中途半端なのだ。

単純には、アーロンが西海岸の出身であるから、そのコネクションで西海岸のアーティストを引っ張ったということだろうが、じゃあ、ギャラリーの場所がなぜロスやサンフランシスコではなかったのか？ 彼がメディアアートなどに関心を持たないのはなぜなのか？ そういうことも知りたかった。

いずれにしても、この映画は、アーロン・ローズの作品なのだから、彼自身がわかっていないことはあまり立ち入って描く必要を感じなかったのかもしれない。その意味では、この映画も、まさに“Alleged Documentary”であり、彼の関心は、彼が親しくつきあったアーティストとの交流を記録しなおしたかったのかもしれない。

アーロンには、もともと、空間の「脱領域化」（de-territorization）ということに興味があるのかもしれない。この映画は、彼がプロデュースし、世界を巡回している「Beautiful Losers: Contemporary Art & Street Culture」という展示イベントから来ているが、カリフォルニアのものをニューヨークに「脱領域化」し、さらにニューヨークのものを東京を含む世界の各地に移動し、「脱領域化」するというぐあいに。そういえば、スケートボーディングというのも、あの種の「脱領域化」の行為ではありますな。

「Lux ネット」にアーロンへの面白いインタビューがある。
（アスミック・エース試写室者フアントム・フィルムル）

2008年05月15日（1）

スカイ・クロラ (The Sky Crawlers/2008/Oshi Mamoru) (押井守)

押井守作品の試写なので、見に来る客がいつもとはちがう。飲食物を持ち込んではいけないことになっているこの試写室に缶をかかえて入ってくる人、ひと昔まえの「オタク」的雰囲気の人……。わたしのとなりの人は、見ている最中、プレスを落としたが、拾わない。体をひんぱんに動かし、落ち着かない。映画を見ると、テレビを見ている雰囲気。

押井守の作品には、きちっとした「思想」やテーマがある。映像の恣意的なセミオティクスから引き出すことが可能な「思想／テーマ」ではなくて、最初から言いたいことがあり、その一部はしばしば登場人物の比較的長いセリフで表現される。それを嫌う人もいるし、それがいいと言う人もいる。しかし、映画は映画であるから、恣意的なセミオティクスの要素は避けられない。以下は、わたしのセミオテック的な「恣意性」の産物である。

押井がとらえる若者は、決して「大人になれない」のであり、日常的には何ごとにも確固としたリアリティを持ってないから、殺人や死に最後の期待を託すしかない。しかし、「私は56歳になりました」という書き出しの文章をプレスに

寄稿している押井は、この映画で、それではつらすぎるのではないかという異議を提起している。「衣食住に困らず、多くの人が天寿を全うするまで生きてゆける社会を、我々は手に入れました。しかし、裏を返せば、それはとても辛いことではないか——と思うのです。永遠にも似た生を生きなければならぬという状況。その中で次々に引き起こされる痛ましい事件。親が子を殺し、子が親を殺す時代。何の理由もなく、若者が自らの命を絶つ時代。物質的に豊かだけれど、今この国に生きる人々の心の中は、荒涼とした精神的焦土が広がっているように思えてなりません」。

タイトルは、「空」を「クロールする者」（もがいて／泳いで進む者）という意味を示唆するが、その「空」は戦闘中は灰色になり、それから紺碧の青さをたたえる。空は「空虚」でも、そこを「泳ぐ」／「クロールする」には、それが灰色であるときと青色であるときがある。その青さは一つの希望か？

格納庫には、押井らしく、犬（この映画のなかで、人間よりも唯一表情豊かな登場者）がいて、飛来する飛行機をうれしげに迎える。わずかの希望は、犬にすることと、犬として見上げる青い空かもしれない。

プロペラ戦闘機での空中戦、レーダーサイトやもろもろの機械装置は工業化時代のものが多い、日本語と英語がまじった『讀賣新聞』（ちなみに本作のプロダクションはTBSと日本テレビである）、国家ではなく企業単位で戦闘を繰り返している、登場する「大人になれない」戦士の「キルドレ」は、遺伝子操作の産物らしい等々、時代は、あえて無時代、場所は無国籍に設定されているが、どちらかといえば、「いま」の日本に照準が合わされている。

アニメが日本の「特産品」である最も深い意味を押井はつかんでいる。ここでは、モーション・キャプチャー・アニメーションのような技術を使わず、従来のアニメを使い、表情を多くの場合口と顎の動きだけで表わし、目の動きを抑制しているのだが、これは、日本人の無表情を表わすには最も効果的だ。そのなかでも、菊池凜子が声優を演じている司令官・草薙水素（クサナギ・スイト）は、そうした側面を最も強く体言するニヒルな「キルドレ」である。

アニメには、独特のセリフまわしがあり、通常の映画の「うまい」セリフまわしと比較すると、台本を棒読みしているのではないかという感じがするときがある。が、そういうダメなアニメもあるだろうが、この作品で入念に選ばれた声優たち（加瀬亮、栗山千明、谷原章介など）が行う「棒読み」的なセリフまわしは、かえって「キルドレ」たちの「心そこにあらず」の感性を表現することに役立っているようにみえる。面と向かっていても、「心がない」彼や彼女ら。だから、つきあいはつねに「表面的」になる。快樂のないセックスかセックスレスの関係。

パイロットが戦闘から生還すると、しばしばビールを飲む。そのラベルに「Green Label」^①という文字があるのど、どこの銘柄かと思ったら、どつどつやらキリンの「端麗」の特注品か、海外で売っている「端麗」のようだ。

シガレットを吸うシーンがたくさん出てくるので、最近のハリウッドの傾向（なにせ、映画ではことごとく喫煙シーンをなくし、あるものも、DVD化のときにはカットする）とくらべると、異色である。クサナギもカンナミ・ユーイチ

(声・加瀬亮) もよくシガレットを吸うが、カンナミは、クサナギに初めて会ったとき、こう言う——「タバコを吸わない上司を信用しないことにしている」と。登場する吸うタバコの箱には、「天狼星」というタイトルがある。ところでハリウッドの「禁煙ファシズム」に異を唱えている近年の傑作は、アキ・カウリスマキの『街のあかり』(Laitakaupungin valot/2006/Aki Kaurismäki) だろう。これについては、『FASC』という雑誌に書いた。

「キルドレ」たちが戦闘機にのっているとき、装着しているマスクの形で、顔がみな「犬」のようになる。

基地になっている格納庫の屋根に「Rostock Iron Work Co.」という文字が見える。この会社と「Lauterum」という会社が空で戦っているという設定だが、「Rostock」は、ドイツのバルト海に近い都市で、第二次世界大戦のときまで、航空産業の中心地の一つだった。「Lauterum」は、ドイツ語の「läutern」(不純物を取り除く、熟成させる) という語を想起させる。むろん、これは、わたしの「忖意性」の産物だが。

ラウテルン社所属のエースパイロットは「ティーチャー」と呼ばれ、「キルドレ」が決して勝つことができない相手とされている。この人物は姿を見せないが、「キルドレ」とはちがい、「大人」なのだという。つまり、この「ティーチャー」がいるかぎり、「キルドレ」は戦いをいどみ、「戦死」せざるをえない。逆に言えば、「ティーチャー」との戦いだけが、「キルドレ」にとって人生の一大事であり、命を張れることなのであり、彼や彼女らが「大人になれない」ようにしている存在なのである。

ここで、わたしは、「ティーチャー」と日本の近代天皇制における天皇とのアナロジーを考えないわけにはいかない。日本の国家制度は、国民を「大人」として認めない制度であり、個々人を子供あつかいする「甘え」と「無責任」の文化によってささえられている。対外的には「元首」が天皇であるこの国は、国民を天皇の「子供」にしてしまう。だから、個々人は、国家や天皇との対立・緊張のなかでしか最高度のリアリティを感じできないのである。個々人を問題にしなればならないときに、「日本は・・・」とか「日本人は・・・」とか「いまの若者は・・・」とかいう一般化がなされるのも、この天皇制に由来する。

この天皇制は、単に天皇のシステムではなく、日本のあらゆる組織や集団にあてはまる。さらに、集団のなかでも、そのなかにあるサブ集団のなかに「天皇」が入れ子状に生まれる。それをこの映画が「エンペラー」とは呼ばず、「ティーチャー」と呼んでいるのも意味深長だ。学校の「先生」も、「天皇」として機能することがあるからだ。ところで、押井守は、今年の4月からわたしも勤める東京経済大学の客員教授になった。押井は、もともと学芸大出身であり、教員免状を持っているという(ちなみに、わたしは持っていない)。ひょっとして、押井は、自分のなかにも「天皇制」を感じているのだろうか？

「大人になれない」／「大人にならない」ということは、「ピーターパン症候群」という言葉があったように、必ずしも日本の特殊現象ではない。メディアと情報のテクノロジが占有し、力をふるう時代や場では、年令という概念が希薄になる。ニーチェの「永劫回帰」は、そういう時代を予見するものだった。ハイデッガーが再把握したニーチェの「ニヒリズム」、「超感性的世界の喪失」の

全般化、「存在忘却」、「故郷喪失」等々は、そういう「大人になれない／ならない」現象を包含する。しかし、わたしがいま問題にした日本的現象は、そういうグローバルな「ニヒリズム」を認めず、うやむやにし、あたかも「近代」がまだ続いているかのような錯覚を起させた上でのものなのだ。問題は、「大人」であるか「子供」であるかではない。「責任」か「無責任」かの問題でもない。むしろ、リアリティの強度を個々人が創造し、体験することを阻害している制度の問題だ。

ある意味で、日本は、ニーチェ／ハイデッガー的な「ニヒリズム」の「永劫回帰」を制度として先取りしているところがなくもない。『電子国家と天皇制』に入れた文書で論じたことがあるが、日本の天皇制は、ヘーゲルの君主制を先取りしていた。説明は省くが、ヘーゲルの世界の行き着いたことに「永劫回帰」がある。「永劫回帰」のなかでは、人は歳をとることができない（テクノロジー的にも、文化的にも）。人は、「死すべき人間」であることをやめる。だから、そこでは、ただ「愚者」のみが、「愚者」になれる者だけが、「幸せ」（悦ばしき知恵）を経験することができる。この映画には、そういう破廉恥さはない。（ワーナー試写室／ワーナー・ブラザース映画）

2008年05月15日（2）

シークレット・サンシャイン (MiYang/Secret Sunshine/2007/Chang-dong Lee) (イ・チャンドン)

内幸町のワーナーからタクシーを飛ばして、東銀座の万年橋へ。席を取ってから、同じフロアーにあるカウンターの小さな店でアイスクリーム。食事をしたところだが、時間が10分ぐらいしかない。コーヒーがメインのその店でアイスクリームなど注文する人は少ないとみえ、冷蔵庫から出してきた大きな容器のなかのアイスクリームをすくい取るのにマダムが苦労している。「いや、少しでいいです」とわたし。

夫を交通事故で失い、夫の故郷ミリヤン（「密陽」＝秘密の日差し↓シークレット・サンシャイン）に息子とともに移って来たシネという女性（チョン・ドヨン）は、運命に迫り討ちをかけられるかのように子供を誘拐され、その子を殺される。が、その展開は、ありがちなドラマのように、観客の涙を搾り出すために設定される「悲劇」のような感情操作ではない。その犯人は、シネともたびたび顔を合わせるが、そのような事件を起すそぶりは微塵もない。しかし、それは、犯罪映画によくあるようなやり方で隠蔽されている（ポーカーフェイスを装っている）のではなく、その事件は、「魔がさす」という言い方しかできないようなやり方で起こる。

一般化は避けたいが、ここに登場する息子が、実に今的だ。それを演じるソン・ジョンヨプがまた実にうまい。いつも「心そこにあらず」の態度を大人に向ける。おそらく、ゲームをしているときにしか、明確な感情をあらわさないのだろう。ちょうど、イ・ジョンヒヤンの『おばちゃんお家』に登場する「歳の子供の同類である。こちらは、田舎に移り住み、だんだん変わっていくが、この映画のシネの息子は、そういうチャンスもなく、殺されてしまう。その突然の消え

方は、こういう子供がいまどうしようもなく増えているという暗示にもなっている。

俳優の演技が非常に「自然」なのが驚き。シネを演じるチョン・ドンもソン・ガンホもみんな、大物俳優なのに、既存の演技の枠をこえている。あえていえば、ソン・ガンホが演じるジョン・チャンという人物が、終始シネに善意を示し続ける道化的なキャラクターであるために、職業俳優が演技をしているという印象をあたえる。それ以外は、俳優という存在を忘れさせる。「狂ってきた」シネに誘惑される薬局のキリスト教信者の主人は、車のなかで股間をさわられ、とまどうが、そのとき、顔を赤くする——演技にしてはすごい。

シネは、町についてすぐ、薬局の奥さんからキリスト教の集まりに勧誘される。そのときは距離をおいていた彼女も、息子の死後、次第にその仲間に加わる。彼女がキリスト教に帰依するプロセスがかなり本気のように見えたので、最近の韓国映画に多い傾向（8月に見た『裸足のギボン』などは、どう見てもキリスト教の薦めである）に迎合したものかなという気がして、がっかりしかけた。しかし、イ・チャンドン監督がそんな安易なことをするはずがないと思っている、案の定、そのプロセスがひっくりかえるのだった。彼女が、信仰に懷疑をいだいてからのシーンは強烈だ。

キリスト教の救済のテーマへの懷疑。犯罪を犯した人物が、神に許しを請い、許されたと信じた場合、子を殺された親が信仰の末に得た赦しの気持ちはどうなるのか？ それは、相殺され、赦しの努力は無になってしまう。このへんの問題は、キリスト教信仰の根本的なところを突いている。

シネが次第に「狂って」きて、説教の会場に飛び込み、テントのなかにあるPA装置（韓国のキリスト教団体はこんな金を使ったPA装置を持っているのだろうか？）を操作し、「みんな嘘よ」という歌のCDをかけるアクションに出るとき、彼女がオーディオ装置を操作する手つきがすごい。プレイヤーにCDを突っ込み、パップパパとボタンを押す。これだと、彼女は、かつてDJか何かをやっていたか、こういう仕事をしていた感じになるが、どうなのか？

この映画は、最終的に、この町の人たちのキリスト教信仰を否定してはいない。最後の方のシーンで、ジョン・チャンの運転する車の後ろの窓に十字架が下がっているのが見える。それは、信仰のあかしというよりも、その町にいるさまざまな人間を彼が肯定しているあかしにすぎない。シネは、キリスト教信仰にふたたびたちもどるかどうかは別として、この町にしか自分の仲間はいないことを悟るかのように映画は終わる。

（シネマート銀座試写室／エスピーオー）

2008年05月20日

シティ・オブ・メン (Cidade dos Homens/City of Men/2007/Paulo Morelli) (パウロ・モレッリ)

2002年にフェルナンド・メイレレスとカチア・ルンジが監督した『シティ・オブ・ゴッド』とタイトルが似ているし、フェルナンド・メイレレスのプロデュースではあるが、質的には雲泥の差がある。監督のモレッリは、この映画のも

とになっているテレビシリーズの『シティ・オブ・メン』を担当してきた人で、全体がややテレビのりであり、「モラリッシュ」（道徳・教訓的）なのはそのためである。『シティ・オブ・ゴッド』は、その意味では、アモラルであり、もつと「あやうさ」をはらんでいた。こちらは、いささか「啓蒙的」であり、青少年の「非行」をひきとめようとする気配すらある。

『シティ・オブ・ゴッド』にくらべて、若者たちがつくりものめいている。手に負えなさが感じられない。どうしようもなく、街のロジックで育ってしまつた子供といった恐怖や絶望が感じられない。若者たちは、銃を手にしてそれなりに「無慈悲」で「悲惨」な抗争をくりかえすが、その「無慈悲」や「悲惨」は、ドラマのなかのテロや暴力のパターンと域をいささかもこえていない。

場所（ブラジル、リオデジャネイロのスラム街ファヴェーラ）登場人物は、『シティ・オブ・ゴッド』を引きつぎ、あの時代の青少年少女たち（生き延びた者にかぎられるとしても）が青年期に達している。そして、その一人、18歳のアセロラ（ドグラス・シルヴァ）にはすでに子供がいる。相手は、クリス（カミラ・モンテイロ）。もともととは、ほしくて作つた子ではない。だから、ファヴェーラの男のパターンで、子供を放り出して仲間とつるんでいる。親友のランジャーニ（ダルラン・クニーヤ）は、幼いときに自分を捨てて出て行つた父親の消息を知り、会いたいと思い始める。アセロラは、ランジャーニと彼の父親を探しているうちに、自分の子供への意識が変わっていく。

ファヴェーラのような街では、父親が不在の家庭が多いという。これは、アメリカの低所得の家庭でも多いという。この場合、父親の気まぐれで家を出てしまう場合もあれば、犯罪に加担し、家に帰りようがないという場合もある。これは、これまで優勢な価値観からすると、父親の「無責任」や「無能力」とみなされる。だから、父親を憎んだり、したたりする子供のドラマは涙をさそう。しかし、これは、一面では、父親と母親がそろっているのが「普通」という習慣のなかで意識・身体に刷り込まれた記憶と慣習にすぎない。もともと価値観とは、絶対的なものではなく、時代と場所が変われば、全く逆になったりもする。だから、アメリカを初めとして、60年代以降、母親、父親だけの単親家族（ワン・ペアレント・ファミリー）の数がふえるにつれて、そういう家庭をまっこうから批判することはできなくなつた。長い歴史、広大な地域をみわたせば、核家族は決して普遍的なものではない。その意味では、ファヴェーラの場合は、必ずしも否定的・批判的なものだけではなく、そこから別の可能性を導き出すことも可能なのだ。にもかかわらず、この映画は、両親がそろっているのが「正常」という価値観ですべてをさばき、その「正道」にもどることを示唆している。

しかし、われわれは、自分が生きてきた時代とその蓄積や記憶から逃れられないのだから、子供に会いたくても会えない父親、実父と会いたいと願う子供、再会したが加担していた犯罪のためにすぐ逮捕され、引き離されてしまう親子・・・を見るのは、つらい。しかし、つらさをただ描くだけでは、メロドラマにすぎない。

（アスミック・エース試写室／アスミック・エース）

インディ・ジョーンズ／クリスタル・スカルの王国 (Indiana Jones and the Kingdom of the Crystal Skull/2008/Steven Spielberg) (スティーヴン・スピルバーグ)

国分寺駅に文字通り走り（といっても早足のスピード）、中央線で神田に出て、有楽町へ。あらかじめFXで予約する方式の試写だが、プレスをもらってから長蛇の列に並ぶ。しかし、この劇場は大きいので、心配はない。「時半入場したら、まだ〇割方の埋まりぐあいだった。とはいえ、開始までに満席。最後に、日本ではめずらしく拍手があがった。

冒頭、砂漠のなかを50年代のハリウッドおバカムービーから飛び出してきたかのような「明るい」風情の若者たちが車に乗ってつっぱしり、ドラマのかなめになる「米軍」トラックの一隊を追い抜く。映画は、まさにこの若者たちの車の運転の仕方とスピードで展開する。あつけらかんとしていて、こだわりがない。ハリソン・フォードは何度も地面にたたきつけられたり、殴られたり、滝から落ちたりするが、まったくこたえない。不死身というより、デイズニー・アニメの感覚だ。車に飛び移るスタントからハリソン・フォード本人にすりかわるとき、彼の尻がぶよぶよしているのを感じるが、あまり気にしないほうがいい。典型的なジェットコースター・ムービーだが、スピルバーグらしいこだわりはトリヴィアルなかたちで示唆される。

冷戦体制の50年代、赤狩り、ソ連は敵、米軍は核実験を繰り返し、ジョン・ウェインが撮影中に遠距離から被爆したかもしれないという1957年のネヴァダ州のテストサイトでの水爆実験、などが書き割りとして出てくるが、深い意味があるわけではない。なにせ、フォードは、「敵」に終われて、原爆か水爆が落とされる実験家屋に迷い込み、すわ「ラースト・ファイヴ・ミニッツ」だというのが、あわてて50年代の大型冷蔵庫のなかに飛び込み（こていねいに、中身をあわてて外に引き出しながら——そのなかには、いまだはなつかしい銘柄の食品などが見える）、そのまま空中に吹き飛ばされ、地面にたたきつけられる。「普通」なら、そんな被爆したら、黒焦げだが、インディアナ・ジョーンズは不死身。あとは、シャワーで全身を洗って、もとの体にもどる。

ハリソン・フォードが知っている古代の財宝「クリスタル・スカル」（水晶鬚髯）がネバダのテストサイトに隠されているのを探知し、「米軍」に化けてそれを奪おうとするのがケイト・ブランシェット。ソ連軍の指揮官という設定だが、彼女は、『さらばベルリン』のときよりも直裁で、冷酷というより、決めたことは徹底的に実行する、いわば『フィクサー』のティルダ・スウィントンをアニメにしたようなキャラクターを見事に演じている。ケイト・ブランシェットは、あまり悪役がうまくはないが、トム・ハンクスのような根っからだめというのではなく、潜在的には何でもできる俳優だ。このぶんなら、歳をとれば、『007／危機一発』のロッチ・レーナ（あのクルト・ワイルの夫人でもあった）がやったような役もできるかもしれない。

原案・ストーリー・製作総指揮をジョージ・ルーカスがやっていることになっているが、スピルバーグが完全に全体を掌握している。単なるゲーム的な戦争大好き映画にはなっていない。最後には、彼がこだわっているエイリアンないしはET (Extra-terrestrial＝地球外生物) のテーマも引っ張り出す。ところで、

彼が「神」ではなく、「地球外生物」にこだわるのはなぜだろうか？ それは、彼がある種の「合理主義者」だからではないか？ 古代の「神秘」を神話で説明するよりも、宇宙人がかつて地球にもたらしただと考えるほうが「合理的」だ。「神」は信じ、信仰するしかないが、宇宙人は探求の対象になる。スピルバーグは、いつも（特に幼少年代者への）教育者なのであり、サービスマンなのだ。

しかし、この映画に出てくる宇宙的テーマは、すでに『A.I.』で十分あつかわれている。では、この映画で教育者／サービスマン＝スピルバーグは、何を教育しなかったのか？ インディアナ・ジョーンズがかつて知らずに生ませた息子（シャイア・ラブーフ）は、女手一つ（カレン・アレン）で育てられ、ろくすっぽ学校には行っていない。ラブーフのきびきびした演技（若きマローン・ブランドの『乱暴者』(The Wild One/1953)そっくりのかっこうでバイクで疾走するあたりもいい）とあまって、この青年はいい印象を残す。カレン・アレンが演じるのもちよつぱり無鉄砲は母だ。このあたりの「アメリカ的」寛大さへのノスタルジアはたしかにこの映画にただよっている。これは、弁護士やデジタル・エリートが支配するいまのアメリカにはない世界だ。そういう夢にいつとき連れて行くという意味では、この映画は、成功している。

（日劇1／パラマウント ピクチャーズ ジャパン）

2008年06月03日（1）

サヴェジ家〔仮〕 (The Savages/2007/Tamara Jenkins) (タマラ・ジエンキンス)

今月からすこし気分を変えようというんだけど、これまで飛行機のなかで見た映画を取り上げるようなことはしなかったよね。それと、会話体というやつも今後は日本未公開のDVDなんかも取り上げるとか？

そう、硬いのもナンなので、このあたりで変えてみようかと思う。同じスタイルで10年以上やってきたから。

でもさ、むかしあなた書いてなかったつけ？ ひと続きの散文体で書いていた奴が対話体の原稿を書き始めると、大体は、手抜きだつて。散文体で書く暇がなくて、そうなるんだと。

たしかに、活字の場合はそういう面はあるけど、ネットの場合は違うんじゃないかと思う。かえってダイナミックな感じがしていいのでは。

とにかく、やってみなけりゃわからないから、行きますか。タイトルは、「サヴェジ家の人々」といった意味だけど、「Savage」には、「残酷な」とか「荒涼とした」といった意味もあるね。話は、父親（フィリップ・ボスコ）を老人ホームにいれっぱなしできた兄妹（フィリップ・シーモア・ホフマンとローラ・リニー）が、父親の認知症がひどくなって身近にいてやらざるをえなくなる。ここまでは日本でもよくあるパターンなんだけど、だんだんわかってくるのは、実は、この父親は二人を幼児虐待していたんだね。ホフマンは、大学でブレイク演劇を教えているという設定だが、あいかわらず手堅い演技ですな。リニーは、『トゥルーマン・ショー』でニセモノの妻を演じたイメージが残っていて、どうかで「なんちゃって」をするんじゃないかという心もとない感じがするんだが、

今回はしつとりとした感じを出しているね。ボスコは、名端役というか、古くからいろいろな作品に顔を出している人だよ。

ローラ・リニーは、『ライフ・オブ・デビッド・ゲイル』あたりから存在感のある演技をしてる。ただ、どこかに不安や神経症的なものを宿している役がうまい。今回も、そういう感じ。ただ、せっかくボスコを登場させながら、事実上でくの坊的な老人役で、息子や娘との交流が浅いような気がする。それが、認知症だといえそうなんだが、もうちよつとあってもよかったかなど。そして、割合あっさりと死んでしまうので、じゃあ焦点はどこだったのか、リニーなのかホフマンなのかと分裂した印象を持つてしまう。

だから、基本は兄妹愛なのかな。ホフマンが教室で「叙事的演劇」(Epic Theater)なんて黒板で書いているシーンがあつたけど、何でブレヒトなのかね？ 妹も劇作家志望で、グッゲンハイムの賞を取ろうとしてる。そのためかどうかわからないが、見るからに凡庸な男(ピーター・フリードマン)——元先生だったか？——と寝てる。半分いやいやみたいに。

なんでブレヒトかはわからないが、ホフマンが車のなかでロッテ・レニヤが歌う「ソロモン・ソング」に合わせて歌詞を歌うシーンには、なんかブレヒトへの愛を感じる。この歌は、ブレヒトとクルト・ワイルの作で、『三文オペラ』で使われた。要するに監督がブレヒト好きということじゃない？

しかし、それにしちやあ登場人物はよく泣くね。特にホフマンが。ブレヒトの「叙事的演劇」の理念に反するんじゃない？ ハハハ。ブレヒトは、観客に登場人物との「同化」を求めるスタニスラフスキー的演劇に対して「叙事的」演劇を対置したわけだけど、ハリウッドは、リー・ストラスバーグがモスクワからスタニスラフスキー・システムを持ってきたのを演技のスタンダードにしたわけね。いまでも彼の「アクターズ・ストウディオ」はハリウッド俳優の登竜門になっている。タマラ・ジェンキンスは、ニューヨーク大学の大学院で映画を学んだそうだから、「アクターズ・ストウディオ」とは一線を画しているつもりなんだろうがね。

しかし、全体としては、それぞれが悩みや危機をかかえているが、典型的なハリウッド映画のようにめでたしめでたしで解決するんじゃないく、それらと馴れ合っていくというか、そういう現実感の評価できる。兄の方も、ポーランド人の恋人がいて、別れそうになっていたり、それぞれに人生の危機をいだいているところに、父親が施設でおかしくなつて、トイレの鏡に自分の糞で字を書いてしまふというさらなる危機にみまわれる。そういう彼が、自分を虐待していた父親のもとにもどつて世話をするというのは、相当な決断。妹ともずっと会っていないく、二人は、父親のところに来たのを彼のためというより、自分らの弱みからだと思つている。親を放置したことへの倫理的な呵責に埋め合わせをつけようとしているだけなんじゃないかと。

うん、それはそうなんだが、それだからこそ反ブレヒト的だと思うんだ。モチーフ的には、タマラは、ブレヒトⅡ非エモーショナルという月並みな「ブレヒト」イメージを利用し、ホフマンが幼児期に父親から虐待されたために非エモーショナルになり、ブレヒトを専攻し、恋人に対しても愛情の欠けた対応をするといった、ブレヒトには気の毒な動機がないでもない。それに、ブレヒトだったら、

もっと非情な場に観客を引き込んで、観客自身にそういうことを体験させるといふスタイルを取ったと思うんだけど、この監督は、そういうことを登場人物自身に言わせたり、その悩みや呵責を感情表現して、観客に「同化」を求めるわけね。そこが問題かな？　ただ、アメリカ社会との関係で言えば、この映画は、これまでの自己中心的、競争主義的な社会観、他者観から、もうすこし「わけあう」（シェア）の意識というか、そういうものを映像化しようとしていることは確かだね。

（エア・カナダ／トロント↓成田機上）

2008年06月03日（2）

バーナードとドリス [仮] (Bernard and Doris/2007/Bob Balaban) (ボブ・バラバン)

この作品は、実は、5月30日に成田からトロントへ向かう飛行機の上空（アラスカあたりですか？）で見たんですが、帰りにもう一度見直したので、『サヴェジ家』のあとにレイアウトします。

律儀だね。ひねったラブストーリーとしてはいい出来だと思うな。

『RollingStone』なんかの評価は高かったね。EBOの映画だけど、2007年10月のハンプトンズ・インターナショナル・フィルム・フェスティヴァルで初上映されたあとは、一般劇場では公開されなくて、ケーブルだけで上映されたんだってね。「公式サイト」もないし、いまはDVDで見れるけど、ある種の「検閲」にあったのね。タバコもぶかぶか、ドラッグも酒もとくると、いまのアメリカでは、やばいのかな？　実在のドリス・デューク（1912〜1993）のサイドから圧力がかったのかもしれない。ドリスの遺産は、いろいろな財団に寄付されて、文化的な貢献をしているんでしょう。ドリスが相当やばい生活をしていたことはよく知られているとしても、いまそれを暴かれるのはまずいのかな？

「実話にもとづいている部分もあるし、創作の部分もある」と断っているのに、実在のドリス・デュークとの違いに目くらたてている評もある。全然映画としては見ていない。どんなに「実話」にもとづく映画でも、映画は映画でしよう。とにかく、もう歳はいつてるけど、億万長者のわがままな娘（スーザン・サランドン）とゲイの執事バーナード・ラファティ（レイフ・ファインズ）という組合せもドラマ的に面白いし、アル中という点で接点を持ち、信頼しあうという関係も身につまされましたね。サランドンもファインズも、いつもよりワンランク上の演技になっていたんじゃないか。音楽も、実在のドリスが好きだったペギー・リーのヴォーカルを軸にしたジャズでまとめ、おしやれに仕上がっています。

レイフ・ファインズは、見事な演技をしてるね。ドラッグとアルコールに溺れたことがあるゲイの中年男。執事の部屋をもらって、荷を解くと、壁にエリザベス・テイラーの写真をかける。テイラーって、ゲイに評判がいいんだね。ただ、バーナードは、ゲイでも、むしろトランスセクシャルな方向なのかな？　わがままで、執事が持ってきた食べ物がまずいといって即刻くびにしたサランドンのまえに新しい執事としてあらわれたファインズは、どんどん気に入られていく。ファインズが従順に従ったからだけど、ただ従順で気がつくという「従者と主人の物語」のノリじゃないんだな。最初は上下関係だが、だんだんそれが逆転すると

いうパターンもあるが、そうなるわけでもない。相性というか、彼が「美形」だったからとか、老いさらばえた彼女が最後に命を彼に託すわけだから、ある種の「純愛」だとか、ま、いろいろ想像させてくれる。その一方、彼女の遺言で、膨大な遺産を彼が引き継ぐわけだから、この間の彼の「忍耐」はしたたかな演技だったのではないか・・・といった想像もできる。映画って、そういう観客側の「創造」の余地が大きいものほどレベルが高いと思うんだけど、その点では、いい線いってますよ。

サランドンは、職業紹介所の情報かなにかでやってきたファインズの履歴書を最初はろくすっぽ見ないんだけど、そのうち、気をとりなおして読むわけです。そして、彼にドラッグとアルコールの中毒歴があることを知り、むしろ好感を持つわけです。それは、彼女自身がすでに相当なアル中だったからでしょう。中毒者同士の「愛」というと、オーストラリアのジリアン・アームストロングの『オスカルとルシンダ』を思い出します。この映画では、レイフ・ファインズとケイト・ブランシェットがギャンブルにのめり込むわけだけど、ファインズはアングリカンチャーチの牧師なんです。おそらく、ファインズがこの作品に出いたことと、『バーナードとドリス』のバーナード役に抜擢されたこととは無関係ではないような気がします。

監督のボブ・バラバンは、俳優として有名だけど、テレビシリーズでは30本以上の作品を演出しているのね。俳優としての彼は、けっこう見ているなあ。最初は、『真夜中のカーボーイ』でトイレでジョン・ヴォイトと出会って、ブロー・ジョブをやる学生役だったと思う。なれないのに無理して気持ち悪くなる役ね。最近では、『幸せのレシピ』でキャサリン・ゼタ・ジョーンズがかかっているセラピスト役で、彼女の料理の味見役でもある。あの映画ではなんか別格的な存在になっていたけど、監督のスコット・ヒックスが一目置いているんだろうね。『レディ・イン・ザ・ウォーター』のスノビッシュな映画評論家役も記憶に残っている。

あと、ドリスの「つばめ」といった感じで、ピアノをばりばり弾く浅黒い若者がいますね。ドリスを慰めたあと、眠り込んだ彼女がふと気づくとベッドのかたわらに彼がない。メイドの部屋に行ってみると、そいつがメイドとやってる。頭に来た取りすが即刻追い出す。

ちよつと気の毒な感じがしたけど、あいつは、れっきとしたジャズのピアニストで、ドラムのエディ・ゴメス、ベースのレジー・ワークマン、セルシ・マクビー、トランペットのジミー・オーウェンスなんかも共演してるんだってね。あのピアノはなかなかよかった。彼のピアノ演奏で、ファインズとサランドンがペギー・リーの曲を歌うシーンは、人とも下手だったけど、ムードはノッてたね。

(エア・カナダ／トロント↓成田機上)

2008年06月11日

イントウ・ザ・ワイルド(Into the Wild / 2007/Sean Penn) (シン・ペン)

大学を優秀な成績で卒業した青年がアラスカの原野への放浪の旅に出かけ、そのまま行方不明になり、³年後、原野に放置された廃バスのなかで死体で発見される。のち、ジャーナリストのジョン・クラカウアーがその足跡をたどって書いたノンフィクションはベストセラーになった。その映画化だが、監督のショーン・ペンの関心は、まず、「運の悪い男」にあつたような気がする。というのも、この青年クリストファー・マカンドレス（エミール・ハーシュ）は、極寒の地で食べ物に窮し、野草を集めて食料にしているうちに、たまたま毒草を食べてしまい、全身麻痺に陥って死んだのだった。つまり彼は望んだ死ではなかったのだ。ペンが監督した『ブレッヂ』のアル中男（ジャック・ニコルソン）も『リチャード・ニクソン暗殺を企てた男』のサム（ショーン・ペン）も、みな運の悪い男だった。

クリストファー・マカンドレスは、もともと「つつましき」への願望があつた。「つつましき」を拒否し、浪費と華麗さを価値とするアメリカ文化に対し、彼は抵抗していた。だから、卒業記念に両親から車を買ってやると言われたとき、それをあつさり断る。彼が、²万々千ドルの貯金をこれまたあつさり慈善団体に寄付し、クレジットカードを切り裂き、現金を燃やしたのも、「文明」との決別のためだった。しかし、彼の皮肉は、その「文明」の産物である「野草辞典」を見間違えたことによつて、命を落とすところではないか？

冒頭に、ジョージ・バイロンの「断片」からの引用がある。「I love not man the less, but Nature more.」は、しばしば「われわれは人を愛する心の薄きにあらず、自然を愛する心の深きなり」と訳される。

There is a pleasure in the pathless woods,

There is a rapture on the lonely shore,

There is society, where none intrudes,

By the deep sea, and music in its roar:

I love not man the less, but Nature more.

アメリカ人には、どこか「自然回帰」的な志向がある。クリストファーのアラスカ行きにもそうした流れが入り込んでいただろうが、この自然回帰には、一人になるというローナー志向もある。ヘンリー・デイヴィッド・ソーローの『森の生活』がその典型だ。自然と孤独。が、この孤独は孤立ではない。一人であることによつて、自然と共生し、万人と一体になるというロマン主義的自然主義である。クリストファーは、アラスカの原野でそれを実現したが、その過程で潰えた。これは、ロマン主義的自然主義への皮肉であるはずであり、この映画をそういう観点から見ることが出来るが、原作とこの映画を賞賛する人たちは、クリストファーをヒーロー化する。

アラスカへの途中でクリストファーがアルバイトをさせてもらう大麦畑（？）のオーナーがFBIの急襲を受けて捕まるシーンがあるが、逮捕の理由は、たしか、衛星通信の傍受装置を作つて持っていたからだったように思えた。

クリストファーの旅の途中で、ヒッピーとかヌーディストとかのコミュニティが映る。クリストファーがしばらく身を寄せるジャン・バレス（キャサリン・キーナー）とレイニ（ブライアン・ダーカー）は、ヒッピー・カップルである。キーナーがいい感じを出している。

「親の心子知らず」ということわざがあるが、「子の心親知らず」というのもあるらしい。クリストファーが自然に回帰した背景には、両親の不和、父親の母親への暴力といった子供時代の「トラウマ」があったらしい。わたしなど、若いときには、いつも、「子の心親知らず」だと自分の親を呪っていたが、彼らが死に、嫌な記憶が時間のなかで洗い流されていくにつれ、自分が「親の心子知らず」だった部分の多さに気づき、赤面する。「孝行のしたいときに親はなし」というやつだが、つっぱって生きている10代や20代のときには「親の心」なぞ絶対にはわからない。いや、わたしは30代、40代でもわからなかった。いまになつて、わたしは、ようやく、この映画を主人公クリストファーの観点だけからではなく、その両親の観点から見ることができる。長期にわたって音沙汰がなく、突然その死を知らされる両親に若干の同情を禁じえないのだ。子供のとき、あんなたちがやっていたことが「トラウマ」になったというのは、いま流行りの論法だが、クリストファーの父親は、彼に対して大した虐待をしたわけではないから、親の側からすると、夫婦喧嘩ぐらいやらしてくれよという言い分もなりたつのである。

全体として、旅の途中でそれぞれに魅力的な人物と会うところは、「教養小説」（ビルドゥングスroman）の形をなすが、その経験を活かすことが全くなく、死んでしまうところが、「セラヴィ」とも、残念ともとれる。シヨーン・ペンはそんなところに興味を持ったのかも。

原作を書いたジョン・クラカウアー（Jon Krakauer）は、[kauer] の [k] と [o] の違いはあるが、あの『カリガリからヒットラー』への著者にしてワルター・ベンヤミンの友、ジークフリート・クラカウエル（Siegfried Krakauer）の親戚かなにかかと、少し知らべてみたが、詳細は不明だった。わたしは、その昔、ニューヨークに亡命して先述の書を書いていた時代のクラカウアーのことが知りたくて、ニューヨーク時代のクラカウアーの親友のポール・オスター・クリステラー（Paul Oster Kristeller, 1905-1999）に会ったことがある。（シヨーンゲイト試写室／スタイルジヤム）

2008年06月16日

メイド・イン・ジャマイカ (Made in Jamaica/2006/Jérôme Laperrousaz) (ジェローム・ラペルサ)

ジャマイカの錚々（そうそう）たるレゲエアーティストたちが顔を見せるが、いささかがつかりした。まず、登場人物が多すぎ、その演奏シーンはみな切れ切れだ。せめて、ノイバウテンのアレキサンダー・ハッケがイスタンブールのミュージシャンを訪ねる『クロシグ・ザ・ブリッジ』のように、「ビッグスター」人1曲ぐらいは見せ、聞かせてほしかった。だが、不満はそれだけではない。この映画は、ある種のモラル・キャンペーン映画で、ビッグスターたちは、みんな本音を語っていないのだ。本音をわずかに目撃できるのは、実演のシーンだが、それが短くてすぐに別のシーンに飛ぶので、欲求不満に陥る。

ドキュメンタリーといっても、この映画のために演奏をしているのがわかる。映画向きのライブ。最初にちらりとレゲエ・ダンスのダンスたるゆえん（男女が下半身を密着させる「ワイニー」など）を印象付けたのち、ビッグ・スター「ボ

「グル」が銃殺されたニュースを報じるテレビ映像を見せる。これは、暗黙の「安全弁」で、以後、冒頭に見られたようなレゲエの本領である奔放さはほとんど移されなくなる。大御所が、どこかモラリッシュなことを言うのを聞かされるわたしと思うに、暴力もセックスもパニックも、みな、本来は、レゲー・カルチャーのなかにあるものであつて、レゲエ・ミュージックが殺人や暴力や暴動と結びつきのを抑えること自体がおかしいのではないか？

この映画のなかで、暗黙の「検閲」にもかかわらず、その「地」を出してしまうのが、「エレファント・マン」。さすがである。まあ、「バニー・ウェイラー」のような「長老」が何を語っても味があるから、見て損はなかったが、「サードワールド」のステイヴン・キャット、クーア親子が穏やかに団らん的な話をしているなんぞ、ちよつとちがうなという感じ。

しかし、とにかく面子（めんつ）がおびただしから、DVDで持っている「辞典」的には役にたつかもしれない。

（京橋テアトル試写室／ヘキサゴン・ピクチャーズ）

2008年06月18日（1）

地球でいちばん幸せな場所 (Owl and the Sparrow/2007/Stephane Gauger) (ステファン・ゴーガー)

思っていることをずばり言わないことは、依然、日本でも有力な文化だが、いまのタテマエは、そういうものを排除する方向で進んでいる。しかし、体に染み付いた基底文化（その語の本来の意味での「サブカルチャー」）のレベルでは決してなくなつてはいないから、ちよつとしたきっかけでぼろりとそういう「つましさ」の文化が姿をあらわす。ベトナムは、戦後、そして90年代の経済成長によつて、社会は大きく変わった。が、そこに住む人々のなかには、依然としてある意味「アジア」的なものが残っているらしい。むろん、ベトナムと日本とは大違いである。ベトナムは、フランスによる植民地化の経験もしている。フランス文化の影響もある。

人の人物を並行的に描き、徐々に合流させていく典型的なスタイルだが、いい仕上がりになっている。一人は10歳の娘トウイ（フアム・ティ・ハン）。ホーチンミン市の郊外の叔父の竹細工工場で働いているトウイは、両親がいない。叔父が憎いわけでもないが、慣れない作業を誤り、叔父にしかられると、貯金を持って飛び出してしまう。もう一人は、国際線のフライトアテンダントのラン（カット・リー）。レイオーバーで毎回9日をホーチンミン市で過ごす彼女は、妻子のいるパイロットとの逢引をくりかえしているらしいが、むなしさを感じはじめている。もう一人は、動物園で象の飼育係をしているハイ（レー・テー・フー）。彼は、父親の仕事をついで象の飼育係になった。経営難で子象がインドに売られていくのを悲しんでいる。婚約者ともうまくいっていない。

ホーチンミン市にやってきたトオイが、街の子（まさに「シティワイズ」）に助けられて花売りのアルバイトの仕事をを得る過程がいい。子供たちの自律した世界と連帯。こういう（厳密に言えば）「非合法」の世界が生き生きと存在しているかどうか、街の活気の源泉だ。

ランが泊まるホテルは、国際線のフライトアテンダントが泊まるのだから、一流なのだろうが、随所に見えるある種の「アジア的」な「つつましき」（っていいいのか？）が面白い。

この映画の登場人物はみな「つましい」が、とりわけハイは「シャイ」なまでにつましい。婚約者に彼氏がいるらしいとわかってても、確認できず、たまたま街で出会ったトウイから花を買い、届けさせ、物陰から婚約者がどう反応するかを覗き見る。彼には、象との会話がいちばん安らぐらしい。

労働や管理やスケジュール的生活に疲れた人間が、そういうものからはずれたところで出会い、連帯する。それは、家族の「愛」とも恋の「愛」とも「友情」とも異なる何かによって結ばれた関係だ。

少女役が見事。全員どこかもの悲しい表情を隠している（50年代の日本の映画の登場人物のように）のは、ヴェトナム戦争の依然残る後遺症か？

カット・リーがアオザイを着てスクーターを飛ばす姿はカッコよく、またセクシーである。

（シネマート銀座試写室／エスピオー）

2008年06月18日（2）

闇の子供たち(Yami no Kodomotachi/2008/Sakamoto Junji) (阪本順治)

タイの病院で、子供の心臓移植に、生きた子供を使い捨てにしている。その生贄を提供する組織を追う新聞記者（江口洋介）、少女が行方不明になった施設の女性所長ナパポーン（プライマー・ラチャタ）、そこへ日本からボランティアに来た日本人・音羽恵子（宮崎あおい）らが、しだいにその「闇」をあばいていく。心臓病の娘のために高額な金を払ってこの闇のサービスを受けに日本から家族でやってくる日本人商社マンを佐藤浩市が臭く演じている。力作ではるが、クライマックスは詰め込みとはしよりすぎ。それ以前のあまりにゆったりしたテンポをもう少し圧縮し、クライマックスをもっとゆったり描いてもよかった。

この映画には、貧しい階級の子供を食い物にしている組織への倫理的・政治的批判がある。つまりこの映画は、「社会派」の表情で作られている。阪本順治は、もともと社会意識の強い監督であるが、わたしは、批判とか告発は内に秘め、もっと映画としてのエモーション(emotion)やアクション(動き)が躍動する『顔』、『新・仁義なき戦い』、『この世の外へ』などの方がよかったと思う。阪本は、『KT』あたりから狭い意味での「政治色」を強め、『亡国のイージス』でそれにはまった感じになった。だから、『魂萌え!』のような「政治性」が全面には出ない作品では、どこか及び腰の感じが抜けなかった。だから、今回は、フルスロットルの展開というわけである。しかし、近年の阪本の「政治」映画を見ると、映画が現実を「告発」したりできるというような勘違いしているのではないかという思いをぬぐえない。

梁石日の原作は彼のそうした志向をさらに強める結果になった。ちなみに、小説と映画とはメディア的機能が異なる。小説は、映画のように黙って椅子に座

っているだけでは入ってこない。映画も色々だが、この映画のように、「完成」されたパッケージとして観客のまえに提出される映画（つまりは「商業映画」）は、それがどんなに現実批判や告発の身ぶりを強調しても、所詮はドラマとして面白いかどうかの（要するに）娯楽の域をこえることができない。知っておかなければいけないのは、商業映画が持つ政治性は、その内容にあるのではなく、そのスタイルと娯楽性にあるということだ。だから、この映画のように、タイのどこかで、子供たちが売られ、売春を強制されていたり、臓器移植の単なるパーツにされているということを「知った」江口やラチャタや宮崎らが、「残酷だ」、「ひどい」といった表情をして見せ、それに観客の感情的・観念的な同化を求めるよりも、ずばりその「残酷さ」や「ひどさ」に観客の感覚を直面させ、ショックをあたえる方がより「政治的」なのだ。この映画は、依然として「印象主義」のフィルタで政治を語る。だから、そうした現実と観客とのあいだを媒介する登場人物たちは、やがて欺瞞を露呈せざるをえない。通常、現実を「告発」する人物は、その現実に闘いをいどみ、勝利したり敗北したりする。この映画で新聞記者の江口は、何度か危険な目に遭うが、殺されることはない。だから、そのかわり、自分もその世界の一部である自分を責めることになる。江口の「最期」がそれを象徴している。もし、阪本が、映画の真の政治性で勝負をしようとしたのなら、こういう結末は選ばなかっただろう。

この映画は、ここで描かれる世界を批判しているようで、実は、それを肯定するような意識に観客をいざなう。実際、わたしは、この世界を批判する身ぶりをする江口やプライマー・ラチャタや宮崎あおい、らよりも、幼児売春や臓器売買の現場にいつも登場するプラバドン・スワンバーンの演技にしばれた。ありていに言えば、やくざの中堅的人物なのだが、スワンバーンは、必ずしも非情というわけでも、ただだからといって温情があるわけでもない機能的人物を見事に演じていた。彼は決してただの「悪党」にとどまらない演技をしているので、彼の演技の側からこの映画を逆照して見ると、江口らが代表する世界は実に子供っぽい世界になってしまう。

（映画美学校第一試写室／ゴー・シネマ）

2008年06月19日（1）

落下の王国 (The Fall/2006/Tarsem Singh Dhandwar) (ターセム)

冒頭からベートーベンの交響曲第1の第2楽章以下が使われる。前作の『ザ・セル』の殺人や陰惨な幼児期の記憶といったどぎつい要素はおさえられているが、イマージネーションの大胆な飛躍は、前作をうわまわる。1915年、ロサンジェルス郊外のノド力な病院に入院しているスタントマンのロイ・ウオーカー（リー・ペイス）と幼い少女、アレクサンドリア（カティンカ・アントラー）を中心に華麗で想像力豊かな映像が展開する。アンタルが病院のなかをさまよっているうちにたまたま訪れたベッドの主が、撮影中の怪我で半身不随になっているペイスなのだが、彼が少女に物語る話が即映像として物質化する。やがて、彼の空想と少女のデフォルメや注文や介入とで入れ子状にシームレスな展開をみせるようになる。

『ザ・セル』では、VRシステムのような装置を使って他人の脳に感応できる超能力の女性（ジェニファー・ロペス）がおり、たまたま起こった連続殺人事件の犯人（ヴィンセント・ド・フリオ）が逮捕されたとき、その脳に入り込み、秘密を探り出す。明らかにするのは、犯人の幼児期の父親による虐待であり、分裂した人格のなかにわずかに残っている「純真」な少年的要素であった。この作品では、ヴァーチャルな脳の世界でロペスとフリオとが闘い、彼女が彼を剣で刺すと、装置で天井から吊られた彼の生身は死に、ヴァーチャルな世界のなかでのみ「少年」が生き残るという、ヴァーチャルなものと「現実」とのシームレスな関係に關して、なかなか斬新な視点を提出してもいた。このへん、『落下の王国』では、夢の世界（ペイスの抑圧が入り混じった物語とペイスが病院で会える人物たちの記憶がないまぜになって出来上がった夢と悪夢）と現実（ペイスがスタンフトで半身不随になっている／アンタールが父の農園でオレンジを摘んでいて腕を折ったがやがて全快する）の境が比較的はつきりしている。

『落下の王国』では『ザ・セル』よりも、「夢／空想」と「現実」の世界がはつきりと分かれていることに關して、前者よりも後者を高く評価する批評がかなりあるが、わたしは、逆に、本作を通じて、ターセムが『ザ・セル』で、あの一見おどろおどろしい雰囲気にもかかわらず、ブレヒト的な「叙事詩」的手法を導入していたことがわかって面白かった。本作のなかで、ペイスがアンタールに「叙事詩」のことを説明するくだりがある。この叙事詩は、ブレヒト的な叙事詩を包含している。空想の世界と病院の現実とのあいだを行き来する切り替えのタイミングは、ブレヒト的な「中断」ととれる。そしてその意味では、『ザ・セル』が「認識論」的なドラマだとすると、本作は、ブレヒト的な「教育劇」だとみなすこともできる。

『ザ・セル』の犯人が幼児期に受けた屈折・トラウマの深さに比して、ペイスがスタントマンとして、あるいはそれ以前の生涯で受けた屈折は、さりげなくしか描かれないが、彼が終始自殺を考え、実行を試みようとしていることを思うと、彼とて、「健康」で単純な生活を送っているわけではないことが想像できる。映画製作の現場で顔を会わせているスター女優への想いと、スタントマンとしての低い地位との落差。撮影現場で彼は決してしあわせではない。そのへんの屈折の強度が、彼が少女に物語る物語のネガティブな強度とシンクロしている。

『ザ・セル』では、登場人物たちの階級性は希薄だったが、本作では、階級性の問題が前面に出ている。空想物語のなかでは、ギリシャかどこかの王国で「総督オウディアス」のもとで奴隷として拘束されている人の男が登場するが、その登場人物は、すべて、ペイスとアンタールの日常に登場する人たちである。そして、この5人は、現実には（撮影中の爆発で足を失った）俳優仲間（ロビン・スミス）、アンタールの父親の農園の使用人（ジートウー・ヴァーマ）、同じ使用人（ジュリアン・ブリーチ）、病院職員（レオ・ビル）、病院に氷を運ぶ人（マーカス・ウェズリー）というように、「被支配者階級」の人たちである。

さりげない形ではあるが、アンタールに対するペイスの態度にはある種「幼児性愛」的な要素が感じられる。それは、『ザ・セル』でロペスが少年に対していただく「母性愛」的な愛とも異なる愛情を見せたのと対をなす。

（ショウゲート試写室／ムービーアイ・エンタテインメント）

2008年06月19日(2)

庭から上ったロケット雲(The Astronaut Farmer/2006/Michael Polish) (マイケル・ポーリッシン)

だいぶまえから試写の知らせを受けていたが、「ありえない法外な話」だという批判を読んでいたこともあって、試写を敬遠していた。今日は、最終に近い試写だった。結果は、たしかに「ありえない」話ではあるが、それなりの理由があつてそうなっていることを思うと、なかなかいい作品だと思った。要するに、911以後、テロ防止法などの適用によつて深まるアメリカの不自由と過剰な管理への批判がこの映画の前提になっている。アメリカにある「DIY」(Do It Yourself)、つまり何でも自分でやつてしまふという文化への執着もえがかれる。家庭は、個々人が自由な活動をする際の「拠点」(home)であるという「伝統的」なアメリカ精神への執着もえがかれる。その意味で、ドラマのなかのFBIやNASAの役人たちのように、主人公たちがやることを「おかしい」と思うことは、それだけ、アメリカの民衆的「伝統」が犯されているということなのだ。

おそらく、テロ防止法以前のアメリカでは、個人がロケットを作つても犯罪にはならなかっただろう。事実、「実話」にもとづく映画『遠い空の向こうに』に見られるように、目下NASAなどが独占しているようなアメリカのロケット技術は、民間のアマチュア的な実験からはじまったのである。その意味で、911以後のアメリカは、草の根や民間からの大胆な実験精神や努力を吸い上げて世界で最もユニークなものをつくりあげる可能性を閉ざしてしまったのだ。この映画が、いささかコミカルに見えるとしたら、それは、そうしたアメリカの現実を笑殺しようとしているからでもある。

アメリカのDIYカルチャーというのは、根強いもので、とりわけ郊外や田舎に住む人たちの家の地下には大工仕事から場合によっては水道・ガス工事まで可能な工具がしつかりと備え付けられている。ガレージも作業場で、ときには車の一台ぐらい組立てられるほどの装置を持っている家もある。だから、ビリー・ブーブ・ソートンが演じるチャーリー・ファーマーが、ロケットを自力で組み立てたとしても、あながち「非現実的」とは言えない。

この映画で出てくる家族、妻(ヴァージニア・マドセン)、息子(マックス・シェリオット)、妻の父(ブルース・ダーン)らは、みな(月並みな言い方をすれば)ノーマン・ロックウェルの絵に出てくるような「善人」たちだ。組織や国家が信じられなくなったとき、アメリカでは家庭・家族回帰が起きる。冷戦の50年代に「反共宣伝」で学校からマルクス主義などの教育が姿を消し、若者が反体制的な思想から切り離されたとき、それを維持したのは、30年代に「左翼思想」にそまつた彼らの父親や母親たちだった。だから、60年代の「新左翼」(ニューレフト)は、イタリア系とユダヤ系が多かったのである。ソートンとマドセンが演じる一家が、エスニシテイからして何系なのかはわからないが、別にイタリア系やユダヤ系ではなくても、国家がおかしな方向に進むとき、それをただす軸になるのが家族・家庭だという伝統がアメリカにはある。

細かなことを言えば、家を抵当に入れるほどのぎりぎりの予算で作った最初のロケットの打ち上げに失敗したのち、すぐに再度の挑戦を試み、宇宙を遊泳することに成功するが、これは、やや無理な印象をあたえる。2基もロケットを作

る予算はなかったはずだからだ。一回で成功するようにした方が説得力が強まっただろう。

(映画美学校第2試写室／デスペラード)

2008年06月26日(1)

ホートン むしぎな世界のデレダーン(Horton Hears a Who! / 2008 / Jimmy Hayward / Steve Martino) (ジミー・ヘイワード／ステイヴ・マーティン)

植物の葉にたまった雫(しずく)が、つぐらい集まって下に落ちる。その勢いで丸い実が地上にころげ落ち、ヒマワリの花が一面に咲く地帯をころがる。その勢いで、ヒマワリの一本の花のうえに寄生していた本当に小さな「speck」(字幕では「ほこり」となっていたが、この語には「花粉」や「孢子」といった意味もある)が地上に落ち、孢子のように飛び散る。普通こういう「ほこり」には気づかないが、繊細な象のホートンは、それを見て取り、しかもそこから発せられる声や音を聞き取り、そのなかに生き物がいることを直感する。

地球や宇宙という「マクロ」な観点からすれば、地球上の生物は「ミクロ」なにすぎない。人は、「マクロ」なものにばかり目が行き、「ミクロ」な世界をないがしろにする。世界の要素はかぎりなくミクロ化しているのに、話題になるのは、「地球」や「宇宙」である。もし、この映画で象のホートンが持ち合わせているような、ミクロな世界への繊細な神経を誰でもが持つならば、われわれの生き方も科学も学問も、根底から変わるだろう。

ミクロな世界への接近を許すテクノロジーが進むのと平行するかのよう、人文科学でも、1930年代には「ミクロロジー」(ワルター・ベンヤミン)や「神々は細部に宿る」(アヴィ・ワールブルク)といった観念がはやりはじめる。そのころにくらべれば、われわれは、ケータイに代表されるような超小型の機器を持ち、自身の身体や周囲世界に対しても、そのころとはくらべものにならないほど「ミクロ」な世界にかかわっている。しかし、そういう世界は、決して「ミクロ」なものとは認識されていない。単に、かつては「ミクロ」だった世界が「マクロ」なものとして拡大されているにすぎないのだ。「ミクロ」な世界への認識力や神経は、むしろ衰えているかもしれない。「ミクロ」なものを自動的に拡大してくれるテクノロジーに自足して、「ミクロ」な世界を自分で知覚する能力を失っている。

「地球」とか「宇宙」とかいふ観念がはやる時代は、全体主義の時代である。それは、ナチズムやスターリニズムとともに終わったかのように教科書的歴史は教えるが、実は、いまは、「ミクロ」世界を「マクロ」化して無化してしまいう超全体主義の時代なのだ。

もし、「神々は細部に宿る」といった考え方や、フェリクス・ガタリの「ミクロ・ポリティクス」のような発想が一般化したら、一個の人間のなかに無数の「人間」がいること、両手を広げた態度の「小世界」のなかに「世界政治」があり、「地球」や「国家」などの政治を問題にするよりもほど手がかかり、またそれだけ手ごたえのある世界であることがわかるだろう。「ミクロ」な世界は、

「マクロ」な世界の単なる構成要素ではなくて、まさに人間の脳神経細胞の一つが破壊されると体全体が機能不全に陥るときのように、一にして全なる要素なのである。

映画の最後の方で、「Person is person no matter how small」（どんなに小さくても、人は人）という言葉が出てくる。ホートンにはわかった「ダレダーレ」の世界は、ホートンの繊細さを徹底させるならば、いたるところに存在することがわかるのだろう。この映画は、世界の新しい見方を示唆する。（フォックス試写室／20世紀フォックス映画）

2008年06月26日（2）

きみの友だち (Kimi no Tomodachi/2008/Hiroki Ryuichi) (廣木隆一)

重松清の原作の映画化ということで話題になっていたが、逆にそういうニュースが流れば流れるほど、身がひけてしまい、とうとう今日は、最後の試写日であった。重松の原作の映画化では、テリー・伊藤が主演している『あおげば尊し』や『疾走』をとりあげたことがあるが、『きみの友だち』でも、学校、家庭、親子、友人関係といったテーマが見える。しかし、今回の重松映画には、基本的なところでないめなものを感じ、125分をすくすのが辛かった。これは、あくまでもわたしの受容性の問題であって、わたしとは正反対の印象を受けた観客も少なくないと思う。

わたしにとって何がダメかというと、一つは、10歳の女性たち（石橋杏奈、北浦愛、吉高由里子）の会話のフイーリングだ。それは、セリフを暗記して棒読みしている稚拙な面が気になるうえに、監督がこの世代の女の子のフイーリング（シヤイと距離の文化とが入り混じった独特の——ある意味では白々しい感じ）として認識しているものと、わたしの認識とのちがいから来る。

設定されている場所は甲府だが、都市環境とも郊外ともちがうこのような地域に住む子供たちの意識がわたしには、外国以上に遠い存在に感じる。その点でも、わたしには、この映画を論評する資格がない。

10歳の恵美（石橋杏奈）と由香（北原愛）が「友だち」になったのは、それぞれが求めあったためではなく、教室で〰人がたまたま体が不自由で、縄跳び大会のメンバーをクラスで決めるとき、クラスの子達から「飛べない子はあの二人だけだよ」といったことを言って「いじめ」にも似たやりかたで強制的に「縄持ち」に選ばれてしまったからである。大会まえに練習しておこうと、〰人は運動場で縄を回すが、心臓の弱い由香は、うまく回せない。恵美は、それを冷たく批判する。実は、〰人のあいだには、不幸な過去がある。恵美が道の向かいにいる由香に話をするために道路を渡ろうとして車にはねられ、松葉杖を捨てられないう身になったのだ。それを恵美は、自分の足がこうなったのは「あんたのせいなんだからね」といまでも言っている。由香はそれを自分の罪と思っているようで、雨の日に「家で一番大きな傘」を持って、登校時間に恵美の家に迎えにきたりする。〰人のあいだには、「女王」と「従者」的な関係があるが、それをことさらには描かないのはいい。どのみち、女の子同士のあいだにあるそういう意識差は別にめずらしいものではないからだ。このへんまではよくわかる。しかし、結局

は若死にってしまう由香への恵美の思いの屈折をなぜこれだけの時間をかけて描かなければならないのかわからない。

映画は、ある種の時間体験である。その時間に呼応できなければ、どうにもならない。わたしは、それが今回できなかった。

(シヨージェート試写室／ビターズ・エンド)

2008年07月01日

僕は君のために蝶になる(Hu die fei/Flying Butterfly/2008/Johnny To) (ジョニー・トー)

ジョニー・トーの作品は、偏愛してきた。それは、『PTU』、『柔道龍虎房』、『エレクシオン』などのわたしのノートでわかるだろう。だが、今回は、ジョニー・トー独特のイデオシンクラシーというか、ユニークなこだわりがほとんど感じられなかった。一言で言えば、全然つまらないのである。

大学で女の子にもてての男(ヴィック・チョウ)がいる。彼に想いをいだくりー・ビンビン。が、彼には恋人がおり、ビンビンは遠慮する。が、そうこうするうちにチョウとビンビンとは愛し合うようになり、今度は、ビンビンが自分に冷たいとかいってチョウが狂ったようにバイクでビンビンの車を追い、あつけない事故を起して死んでしまう。このあたりの飛躍的な描写は悪くない。が、それから3年後、いまは法律事務所で働いているビンビンがチョウの亡霊(?)を見るようになるあたりから、つまらなくなる。ビンビンが薬物依存で幻覚を見るかのような暗示もあるが、はっきりはしない。被弁護人として事務所に来て悪態をつくシュー役のウォン・ヤウナンはなかなかいい(この映画で一番いい)が、いかされた使い方をされているとも思えない。チョウとその父親(ヨウ・ヨン)との関係も心理主義的だ。そう、この映画の問題は、本来「行動主義」的だったジョニー・トーが、「心理主義」に傾斜したことかもしれない。チョウとヤウナンとの「人格的入れ替わり」といったテーマは、やめた方がよかった。

(映画美学校第一試写室／クロックワークス／ツイン)

2008年07月02日

P.S. アイラヴユー(P.S. I Love You/2007/Richard LaGravenese) (リチャード・ラグラヴェネーズ)

タイトルまでのイントロが、12分にもわたり、ヒラリー・スワンクとジェラルド・バトラーとがいかにも熱烈に愛しあっているかというのをこれでもかこれでもかとばかりに「芝居」がかって表現するので、こりやだめだと思ったら、オーピングタイトルの次は、いきなり葬式パーティのシーンになり、それまでのシーンが意図的な布石であることがわかる。場所は、ニューヨーク。ソホのブルームとオーチャードの角。スワンクの母(キャシー・ベイツ)は、女手一つで娘(人(?))を育てた。葬式パーティは彼女が経営するバーで行われる。バトラーは、アイルランド系という設定で、故人をなぐさめる式は、身近な者たちが一杯づつスコッチウイスキーを飲み干すというやり方。

最初に鼻についたのは、バトラーがステレオタイプ的な「アイルランド人」(アイリッシュ)を演じており、アイルランドには「男らしくて魅力的な男が多い」という型にはまった印象を押し付けるからだ。しかし、見ているうちに、なんだんそんなことはどうでもよくなってくる。まあいいかと。

映画で描かれるローカル性やヴァナキュラー(vernacular)性は、多くの場合、いいかげんだ。ヒラリー・スワンクが、死んだ夫の故郷を訪れたときに知り合う「アイルランド人」を演じるのは、アメリカ生まれのジェファー・デイン・モーガンだ。それが、あえて「アイリッシュ」ばい演技をする。わたしの知り合いに、ARIKAというアンダーグラウンドな映画・音楽のフェスティヴァル母体をやっているバリー・イーンソンというプロデューサーがいるが、彼はバトラーと非常によく似た雰囲気がある。二人ともグラスゴウの出身だから、典型的なスコットランド人(スコティッシュ)である。普通「スコティッシュ」は、「アイリッシュ」と区別されるが、「スコットランド」には「北アイルランド」も含み、民族的な出自を厳密に区別するのはむずかしい。しかし、この映画の場合、岩手でも青森でも大差ないじゃないか(実際には大有り)みたいな大ざっぱな感覚でグラスゴウ出身の俳優が「アイルランド人」を演じているような気がする。このへんは、概していいかげんで、アイルランドが舞台のかなりの比率を占める『あの日の指輪を待つきにへ』でも、アイリッシュは、ジミー(マーティン・マッキヤン)のお祖母さん役のブレンダ・フリッカー(ダブリン生まれ)ぐらいだった。演技は見事だったが、麻薬犯罪組織と戦って殺されたダブリン生まれのジャーナリスト『ヴェロノカ・グリーン』を演じたのは、オーストラリア出身のケイト・ブランシェットだった。その点でちゃんとしていたのは、実話を当人が演じるのだから当然だとしても、『ONCE(ワンス)ダブリンの街角で』である。

基本的にこの映画は、観客をちよつとじらしておいてからその埋め合わせをするというパターンの繰り返しのようなところがある。若くして病死したとしても、死んだあとまで定期的に手紙を送りつけるような未練がましい工作をしなくてもいいじゃないかと思いはじめたところで、逆転がある。しかし、死んでからも、映像には回想シーンとして何度もバトラーが登場するので、(本人はいつも笑顔だが)死んでも死に切れないといった感じを押しつけられるようなところがある。

傷心の娘(ヒラリー・スワンク)にいつも気丈な態度で接する母を演じるキヤシー・ベイツの演技は別格。この存在感には、スワンクも、所詮は小娘だ。

世の中をいつも醒めた目で見ていて、素直に女を愛せない男(ベイツの経営するバーで働いている)を演じるハリー・コニック・Jr.はなかなかいい。スワンクが、バトラーとの「夢」から醒める度合いと、彼に惹かれて行く度合いとが比例するようになっていく。しかし、スワンクは、コニック・Jr.と結ばれることはない。

スワンクの友人役でジーナ・ガーションが出ているが、あまりいかされていとは思えない。ここでガーションに個性を出してもらったら、バランスがくずれてしまうかもしれないが、ならば、わざわざ彼女を引き出す必要はなかった。が、わたしはガーションのファンだから、顔を見れたのはよかった。

もう一人の友人役でリサ・クドローが出ている。彼女は、通夜の席でも、男と見ると「あなたのネクタイ大好きよ」みたいなことを言って近づき、「仕事は?」、「ゲイ?」と矢継ぎ早に質問し、最後にいきなりキスをして、相手の品定めをする。このパターンが何度か繰り返されるのだが、ジョークとしては悪くない。キスをしてから、「じゃあね」とぶっきらぼうに突っ放す相手もいる。最後は、逆にいきなり相手の男にキスをされ、うっとりしてしまつて、笑わせる。

わたしには、ちょっとわからないシーンがあった。それは、母親（キャシー・ベイツ）をともなつて二度目のアイルランド訪問をして、前の訪問で惹かれた（死んだ夫によく似ている）ジェフ・デイン・モーガンの家を訪ね、モーガンがスワンクとベイツに「父です」と紹介したとき、ベイツが、まるでどこかで会った人に再会したかのような表情で手に持っていたお土産の箱を地面に落とすシーンだ。これは、ベイツが彼に一目惚れしたということを示唆するのか、それとも、わたしが見落とした裏話があるのか?

この映画では、バトラーもスワンクも歌うし、歌が重要な要素になっているが、わたしには、久方ぶりに聴くナンシー・ウィルソンのジャズヴォーカル「Hat Fukka Sand」が身にしみた。

スワンクが見ているテレビには、1954年版の『スター誕生』(A Star is Born/George Cukor)でジュディー・ガーランドが出ているシーンが見える。ほかに、ウィリアム・ワイラーの『黒蘭の女』(Jezebel/1938)、ともにベティ・デイヴィスが出るアルフレッド・E・グリーンズの『Dangerous』(1935)、アーヴィング・ラッパの『情熱の航路』(Now Voyager/1942)などのシーンもある。

(東宝東和試写室／ムービーアイ)

2008年07月03日

しあわせのかおり (Shiawase no Kaori/2008/Mihara Mitsuhiro) (二|原光尋)

最初、大鍋で炒めものをしている白衣の老人が藤竜也だとは思えなかった。彼もふけたが、この映画では、いつもとは異なるキャラクターを演じようとする気迫がただよっている。大戦まえに上海（正確には、紹興酒の紹興）から日本のホテルに引き抜かれて来た中国人の料理人王慶国。妻はもうおらず、一人暮らし。彼の料理は評判で、遠方からも客が来る。デパートの営業部に勤める中谷美紀は、上司の命令で食料品売り場への出店を依頼しにワンさんの店を訪れる。タクシーを乗りつけた彼女が、車を降りるとき、地面に脚をびったりそろえて下ろすやり方が、いかにも「キャリアウーマン」的なので、実際にそうなのかと思つたら、会社に入つてまだそう長くないことがあとでわかる。夫を失つて幼い娘を育てながら決して豪華とはいえないアパートに娘と暮らしている。とすると、あの脚の下ろし方は、中谷本人の癖が無意識に出たのか、それとも、そういう（「育ちがいい」とかいう）性分をもった女性で、まあ簡単に言うと「お嬢さん」で、中華料理を作るなどということとは無縁の生活をしてきたことを示唆するためだったのか・・・? とにかく、彼女は、この店を訪れるのは初めてで、その料理を食べたことはない。

金沢の海沿いの一角で、一時代まえのうらぶれた雰囲気のまま「小上海飯店」を開いているワンさんが中谷の依頼を一言のもとに退けるのは、予想できる。そして、彼女はそれに懲りず、何度も通い、願いを達成しようとするであろうことも予想できる。そして、そのうち、中谷にとつて、営業の仕事はどうでもよくなくなってしまうであろうことも予想がつく。彼女のいまは亡き父親が料理人であったことが、部屋に飾られている写真で暗示されるので、彼女がいずれはワンさんの弟子になるであろうことも予想できる。この映画には、予想をうらぎるドラマはほとんどない。が、それでいて、面白いのは、中谷美紀と藤竜也の演技とディテール表現のきめのこまかさのおかげである。

わたしは、不用意に飛び込んだ（どちらかというとうらぶれた）ラーメン屋で食ったラーメンがえらくまずいとき、作っているのが女性であることに気づいたことがある。なぜだろうと思っていたが、この映画を見て合点がいった。普通の女性には、中華の大鍋を片手で操作する「鍋振り」が難しいのである。ラーメンを作るのに「鍋振り」は必要ないとしても、ただのラーメン屋とて、チャーハンを作るとなれば「鍋振り」が必要になるし、（わたしはラーメンは基本的に複雑なのを避けるが）ラーメンにのせる具を「鍋振り」でつくるか、小さな鍋で地味に作るかでは、「鍋振り」でジャジャと作る方がうまくできるはずだ。映画のなかで、中谷は、最初「鍋振り」ができない。練習しているうちに手に豆ができて痛む。俳優としての中谷は、この「鍋振り」にチャレンジし、最後には、2キロの鍋をプロっぽく操るまでになったという。

藤竜也（1941年生まれ）と中谷美紀（1976年生まれ）とは親子歳の差があるが、映画だし、藤のことだから、ふたりのあいだに恋愛感情的なものが生まれてもいいかなと思ったが、明示的にはそれはなかった。店に野菜をおさめる農家の息子（田中圭）とのあいだにはのかな愛がめばえそうな暗示もあるが、この映画は、そういう面には意外とストイックだ。ワンさんを何十年にわたってサポートしている加賀友禅の工房主という設定の八千草薫が登場するが、彼女が登場する映画ではある種の「健全さ」がスタンダードになる。おそらく、このヘンが、この映画の（あえて言えば）弱さであり、また強さであると言えないこともない。わたしは、こういう年齢差の「愛」（という言葉では不十分だ）は、現実にも、また映画ならなおさら面白いと思うが、そういう線で行くと、この映画の観客層が狭くなることは確実だ。この映画は、文化庁の支援作品であり、非常に「健康」な作品である。

（東映第一試写室／東映）

2008年07月08日

コドモのゴジラ (Kodomo no Godzilla/2008/Hagiuda Kouji) (萩生田宏治)

主役の甘利はるなのノホホンとした雰囲気似て、映画は最後までノホホンとコミカルに進むが、そこで描かれている世界はすごい。二歳の女の子がなんとなく妊娠し、親や学校の先生たちが気づかないうちに、彼女の級友たちの助けだけで見事立派に赤ん坊を産んでしまう。この映画は、『ジュノ』なんかよりはるかにラディカル。

最初の方のクラスルームのシーンで、子供たちの表情がそれぞれに個性的であることに、これから展開される演技が、舞台の様式化されたセリフや型にはまった演技には終わらないであろうことを予測させる。オーディションで400人もの中から抜擢された甘利はるなの存在感。「くっつけごっこ」（性行為の描写はない）をしていて春菜（甘利はるな）を妊娠させてしまうヒロユキを演じる川村悠椰は、キャスティングとして適材適所。川村は、そういうことが好きそうな子供のイメージではなく、だからといって、そんなことをするには見ええないわけでもなく、見ているうちに、そういうこともありえるなと思わせるところが絶妙だ。

子供が妊娠し、おなかも次第に大きくなり、食欲も変化しているのに、それに全く気づかない親たちは、風刺の対象になって当然だが、この映画は、世界をそういう格式ばった姿勢ではとらえない。そういうこともあるのだ。新任教師で「新しい」性教育に熱心な八木先生（麻生久美子）も、肩透かしを食い、八木先生のやりかたに躊躇していた、教頭（塩見三省）をはじめとする他の教員たちも、風刺されていることにはかわりないが、この映画は、一面では風刺しながら、それもありかという寛容さを見せる。「事件」で学校に集まった父兄たちも、型通りに「責任」の追及をするが、映画は、父兄たちのその後の反応にはこだわらない。わたしが、「ノホホン」と言ったのは、そういう意味だ。

「子供」という概念が歴史的なものであって、「子供」という概念のない社会もあったことが知られている。最近には知らないが、イギリスやオーストラリアで子供がタバコを吸いながら路上で新聞を売っていたりするのを見たことがある。映画でも、シャーリー・クラークの『クール・ワールド』(The Cool World/1963)は、ハーレムの黒人少年・少女たちが大人顔負けのマフィア的世界をつくっていることを描いていた。子供には、自律能力があり、そこには予想のつかない潜在力がある。しかし、多くの場合、それが「大人」のコピーになってしまい、子供独自の世界を生み出すことは少ない。だから、その意味で、「大人」ではできない世界を構築して見せたこの映画（および、さそうあきららの原作）は、なかなか「革命的」なのである。

（ショールーム試写室／ビターズ・エンド）

2008年07月09日

ああ、結婚生活 (Married Life/2007/Ira Sachs) (アイラ・サックス)

俳優の選択はもとより、ナレーションもフィルムの色合い、ライティングも、50年代のフィルムノワールのスタイルで進み、悲劇的な犯罪映画の結末に終わるそうみ見せかけながら、おしやれに逆転させるところがうまい。その終わり方は、80〜90年代のウディ・アレン映画からユダヤ臭を抜いたような感じ。ただのノスタルジー映画ではない。

時代が1949年に設定されているので、登場人物たちはくっつくなくタバコを吸う。「6歳から葉巻を吸っている」と自称するピアース・ブロスナン(Actor News - 17-06-05)は、この映画でたっぷりとシガレットや葉巻のさまざまな吸い方を見せる。最近では少なくなった、肺にしっかりと煙を飲み込む吸い方は堂に

いつている。若い女（レイチェル・マクアダムス）のまえでシガレットに火をつけたマッチを口のなかに入れておどけるサービスまで見せている。

1950年代のアメリカでは、「不倫」は悪だという観念が支配的だった。だから、映画のテーマにもなったわけで、「不倫」をした者は身を滅ぼすのが常だった。いまでは、「不倫」への倫理的度合いはかなり薄れたように見えるが、日本などにくらべれば、依然として、アメリカでは「悪」とみなされるのではないかと思う。変わったのは、「契約」のペナルティの「絶対度」が相対化されたことだろう。英語の「I Love You」には「契約」の観念があり、「I like you」は、次の瞬間にそうでなくなってもいいが、「I Love You」と言ってしまうと、ある一定期間「好きである」ことを持続する努力をしなければならない。それが、かつては、タテマエ的に「一生」であったのが、いまは、契約の変更がきくようになったのである。だから、アメリカ人は、「不倫」がバレたとき、別居したり離婚したりする度合いが日本よりも高いのだ。「契約不履行」の責任を負わなければならないからである。ただし、「無責任」の文化を誇った（？）日本も、いまや、確実に「契約社会」へ突入し、似たような感じになってきている。

クリス・クーパーは、屈折のあるきまじめ男の役（『アメリカン・ビューティ』で世界に印象づけた）がうまいが、ここでもそういう役を演じている。魅力的な妻（パトリシア・クラークソン）がいるが、友人（ピアース・ブロスナン）に、あいつはセックスにしか興味がない女だとなく。それは、彼が若い女（レイチェル・マクアダムス）と浮気していることを正当化するための言い訳だったかもしれないが、そういう定義だけでは自分の浮気を正当化できないことを知っており、実際に妻に対して罪の意識をいだいている。が、あとでわかるが、実は、妻の方も浮気をしている。そのことをどちらも知らないところが面白い。倫理観などというものは、無知のうえに築かれているとも言いたげな設定だ。だから、独身の遊び人風に設定されているブロスナンは、友人の恋人だと知りながら、マクアダムスに手を出す。彼は、クラークソンの浮気も知ってしまうが、それは、彼が無「倫理」の人間として設定されているからだ。そして、この映画の結論は、「倫理」家たちは、もとのさやに納まり、ブロスナンも「倫理家」の仲間入りをする。

映画のなかで、何度か、「他人の不幸のうえにしあわせを築くことはできない」(You can't build happiness on the unhappiness of others.)というセリフを複数の登場人物が言うが、この映画の登場人物たちは、最終的にすべてが「しあわせ」になる。しかし、マクアダムスがクーパーに向かってこのせりふを言うとき、その「他人の不幸」とは、クーパーの妻が、「自分が愛されてはいないこと」を「知らない」ということを意味するわけだから、このテーゼは、「しあわせ」になるためには、たがいに秘密を持たないということを前提としている。要するに「契約」の透明性である。しかし、結果的に、この映画は、このテーゼを嘲笑する形で終わる。人生は、契約の透明性ばかりではつまらない、と。映画で見るかぎり、クーパーの妻クラークソンは「しあわせ」そうである。それは、夫が自分を殺そうとしたことを最後まで知らないからなのか、それとも彼女はそんなことをとつくに知っていたからだろうか？ 女優クラークソンならではの、謎めいた笑顔の意味をもう一度確かめたい。

時代の雰囲気を含め、念入りに描き出しているが、ブロスナンとマクアダムスが映画館にいるときにスクリーンに映っているのがアルバート・リュインの『パンドラ』(Pandora and the Flying Dutchman)。だが、この作品が公開されたのは1951年であるから、ドラマの時代設定が1949年になっているこの映画のなかで2年後に上映される映画が上映されているのはおかしいことになる。それは、脚本が演出のジュークなのか、それとも上手の手から水が洩れたというやつなのだろうか？

(京橋テアトル試写室／プレシデオ)

2008年07月14日 (1)

落語娘 (Rakugo Musume/2007/Nakahara Shun) (中原俊)

2001年だったか、行定勲の『GO』のなかで在日韓国人を演じた窪塚洋介が、ウォークマンで古今亭今輔の落語を聴いているシーンがあつたので、大学のゼミで落語の話をしたら、驚いたことに全員が「落語」という言葉を知らなかった。これをもつて日本の一般的風潮とするには、わたしのゼミはあまりに特殊かもしれないが、いまはわたしのゼミの全員が「落語」がどのようなものかはだいたい知っている。それは、NHKの連続テレビ小説『ちりとてちん』(2007年10月～2008年3月)の影響が大だろうが、映画でも、『しゃべれどもしゃべれども』のような落語の世界を描いたものが作られるようになった。そんなわけで、本作は期待して見た。結果は、かなり裏切られた。若い女が落語を修行するとなれば、『ちりとてちん』の例もあるわけだし、芸達者の津川雅彦が落語の師匠として出演するとなれば、その芸を堪能できるだろうという期待は裏切られた。

この映画には、落語をともに演じられる俳優がほとんど出てこない。伝説の落語家がフラッシュバックするシーンで笑福亭純瓶が出てくるのを除けば、この映画の「落語家」はみな素人である。いや、素人でもいいが、落語の基本を押さえてもらわなければ困る。驚くのは、あの津川雅彦ですら、落語家・三々亭平佐の語りを演じるとき、それを「落語」アクセントの「朗読」で済ませている。落語とは、時間と空間のモニタージューであることが全然わかっていないのだ。三々亭平佐よりも技巧派という設定の落語界のボス三松家柿紅を演じる益岡徹など、押して知るべし。

ドラマのうえでは、最初から一応プロの落語家としてやっている設定のミムラが、恐ろしく下手だ。これが落語かというほどひどい。この作品とくらべると、『しゃべれどもしゃべれども』の国文太一も伊東四朗も「みごと」である。

途中で納得したのは、この映画は、ベースがテレビだということがわかってからだ。津川が落語界を追われたのは、テレビで有名政治家をコケにしたからだという設定だが、これは、その番組のテレビプロデューサー(伊藤かずえ)が仕掛けたハプニングだった。ミムラは、死の床の叔父を喜ばそうというのがきつかけで落語をはじめ、いいかげんな師匠・津村の弟子になり、段々腕を磨いていくというのかと思ったら、途中から津村が主役になる。演じると死ぬという定説のあるネタを、津村が禁を犯して演じるという話になり、それをテレビ屋の伊藤がバックアップする。はたして祟り(たたり)は起こるのか？ これでは、まるでスリラーである。実際、ドラマは、テレビ屋の仕掛けと推理小説の謎解きもどき

に展開し、落語そのものはどこかへすっ飛んでしまう。まあ、こういう話は落語とは関係なくやってくれよという印象。

津村が、ソープランドの女を連れてきて、野球拳をやるシーンでも、遊び人の津川なら、もっと「退廃的」に演じられると思うが、それが、全然なのだ。これは、結局、演出に問題があるということなのではないか？ テレビ屋のいいかげんありがちの形態模写をしている点で、伊藤かずえは悪くなかった。ソープの借金取り役の安藤彰則もほんの端役ながら、いい感じを出していた。

落語の映画なら、くりかえし時代をさかのぼるようなフラッシュバックシーンなどを出さずに、ナレーションだけで行くとか、同じ時間軸を維持したまま時間と空間を自在に転換するような演出がほしかった。

(京橋テアトル試写室／リベロ)

2008年07月14日(2)

ダークナイト(The Dark Knight/2008/Christopher Nolan) (クリストファー・ノーラン)

これは、今年わたしが見た最高の作品であり、善悪の問題をこれほど深くあつかった映画作品はいままでなかったと言えるほどの傑作だ。『バットマンビギンズ』でいささかもってまわったやりかたで布石したテーマが、ここで驚異的な密度とスケールで展開される。

映像もすごい。冒頭、ロングショットからズームしていった一面ガラスバリのビルの一部が爆発するように見える。が、それは、内部から発射した銃でガラスが割れたのだった。むき出しになった窓から、おどけたジョーカーの仮面をかぶった男がその銃口に縄のついたフックを装填して発射する。別のビルに引っ掛けて、そこから脱出しようというのだ。地上には、同じような仮面をかぶった男たちがいる。やつらのねらいは、銀行だった。猛スピードで実行される強奪と暴力。が、この銀行ギャングたちは、『ヒート』のそれとも、『インサイド・マン』のクライヴ・オーウェン一味とも全然ちがう。リーダーのジョーカー(ヒース・レジャー)が、仲間に、仕事が終わったら相手を撃ち殺せと命令しており、最期には自分だけが生き残り、奪った金を独り占めにする。

銀行強盗のシーンで、バンカー・マネージャー役を演じるウィリアム・フィッチナーは、『ヒート』では、麻薬業者の金を投資するあやしい会社の社長を演じ、ロバート・デニロらにその証券を奪われ、復讐をしようとして逆に殺される。今回は、つかのま、ばりつとしたスーツのビジネスマンから若き日のクリント・イーストウッドばりのヒーローに変身し、ジョーカーらの銀行ギャングに対抗するが、やはり、ここでも割りの合わない最期をとげる。

クリストファー・ノーランは、本作でマイケル・マンの『ヒート』を引用したと言っているが、たしかに銀行強盗のシーンがあるという点でも、また「悪」と「正義」の闘いがテーマである点でも、似ている部分はある。しかし、『ヒート』では、デニロが演じる「悪党」は、不用意に現金護送車の職員を殺した仲間を非難し、殺そうとまでするし、最期は、アル・パチーノが演じる刑事の「正義」が勝つのである。『ダークナイト』は、そんな甘くないし、話はそんなすん

なりとは進まない。単純な悪Ⅱマシンのように行動するジョーカーですら、逡巡があるし、他の人物は、ヒーローであるバットマン（クリスチャン・ベール）もふくめてみな逡巡をくりかえす。

なかでも、アーロン・エッカートが演じる地方検事は、恋人レイチェルを殺され、「善人」、「正義」の人から復讐の鬼と化す。そのとき、爆発で火傷し、顔の片面の皮がべろりとむけ、眼球と骨が飛び出し、まるで解剖模型のようになってしまう。彼は、単純に復讐するのではなく、レイチェルの形見のコインを相手に見せ、それを空中に飛ばしてコイン占いをし、表が出るか裏が出るかで殺すか殺さないかを決める。それは、ここまでいたっても、「自分は悪ではないのだ、運命がおまえを殺すのだ」と言わんかのように。

ところで、占いやくじは、しばしば「民主主義」の無難な方法と考えられる。これについて、ジャック・ランシエールが、最近邦訳された『民主主義の憎悪』（松葉祥一訳、インスクリプト）のなかで、面白い解釈を示している。「よい統治とは、統治したいと思っていない人々の統治だと考える」ならば、くじで選ばれた者がいいやいや引き受ける「統治」の方が、権力を一手に独占するようなことは起こらない可能性があるというのだ。これは、「主権をもった人民の、そこから選ばれた人々による代理」という通常の「民主主義」の方法よりも現実性がある。「人民の意志」などというものがいくらでも（メディア的環境によつて）操作できるようになってしまった現代では、「代理性」とは寡頭制であり、いささかも「民主主義」的ではないのだから。

バットマンは、「英雄を必要とする国は不幸である」（ブレヒトの『ガリレイの生涯』のなかのガリレイのセリフ）ことをよく知っている。だから、彼は、「ダークヒーロー」として身を隠し、「悪」をこらしめる事実上の「英雄」行為を行う。バットマンの行為は「善」であるが、そのやり方は「悪党」すれすれだ。この映画のジョーカーは、まさにこのバットマンの「善行」スタイルを裏返す。彼は、「悪」を堂々と、というよりも、これみよがしに行う。それは、「悪行」のための「悪行」であり、「悪」が存在することを見せつけるために「悪」を行うのだ。

ジョーカーは、あらゆる「善」と「正義」を試練にさらし、あざ笑う。地方検事ハービー・デントが信じているはずの法のもとの正義は、ジョーカーの暴力であつさりと崩れ去る。「正義」と非道との区別を知っていたはずのバットマンですら、ジョーカーに信念をゆさぶられる。しかし、クリストファー・ノーランは、ぎりぎりのところで「善」を残す。ジャーカーが仕掛けた罠によつて、複数の船に爆弾が積まれる。それぞれの船にリモートコントロール端末があり、別の船を爆破できるようになっている。ジョーカーの魂胆でたくさん囚人と一般客とが乗せられた船では、パニック状態がエスカレートする。誰もが逃げようとするから、そのとき、一般客は囚人に勝てないかもしれないという恐怖を抱いている。囚人たちも一般人への不信感をつのらせる。そのとき、不気味な形相の一人の囚人が、「おまえらにはこのボタンは押せないだろうから、俺が押してやる」と言つてリモコンを握る。そして次の瞬間、彼はボタンを押さずにそれを船外の海に放り出す。

バットマンとジョーカー、「狂った」ハービーが対峙する複雑な山場は、アクションとしてだけでなく、善悪を論じあう究極の「哲学問答」としてもスリリングである。悪を倒す英雄がいるかぎり、それに挑戦する悪が出現する。それを「闇の騎士」（ダーク・ナイト）が闇で始末しても、しなくても、悪そのものは滅びない。悪の体現者は殺せても、悪そのものはなくせない。その意味ではダーク・ナイトの仕事はなくなるならない。が、その存在そのものが悪の存在を保証しているという矛盾。これは、「存在者は存在するのであって、どうして存在しないか」無ではないのか」（ハイデッガー、『形而上学とは何か』）にも似た究極の問いであり、映画はそんな深い余韻を残して終わる。

ジョーカーの悪とは、何も信じないということがその一つである。善は、なんらかの持続を信じる信仰にもとづいている。人は、何かを信じなければ他人の存在を認めることはできない。が、もし、何も信じないというジョーカーのような人間がいたらどうなるのか？ 上の「存在」の究極の問いを問うたハイデッガーが行き着いた「回答」は、「無」である。それは、欠如としての無ではなく、何か諦めや悟りのような境地（のちには「放下」Gelassenheitと名づけられた）であるが、しかし、これまた、悪には格好の温床になる。ちなみに、ハイデッガーは、『形而上学とは何か』の「後語」の最期をソフオクレスの次の詩句で始めている——「さあやめなさい、そして決してもうこのうえ嘆きをよびさまさぬがいい。／なぜならすべての出来事はそれみずからの定まるとおりに成就されるものだから」。この映画の最期は、まさにこの詩句がもしだすような雰囲気で終わる。

ジョーカーを演じたヒース・レジャースは、2008年1月22日にニューヨークのソーホーのアパートメントで死んでいるのを発見された。死因は、処方された睡眠薬の飲みすぎだという。遺作は、この作品に続くテリー・ギリアムの『The Imaginarium of Doctore Parnassus』（2009）。

今回、冒頭のシーンをはじめとして、15/70 ミリの IMAX camera を使っている。長編大作で IMAX を使ったのは、本作が最初となるらしい。

（ワーナー試写室／ワーナー・ブラザース映画）

2008年07月23日（1）

アイアンマン (Iron Man/2008/Jon Favreau) (ジョン・ファヴロー)

『ダークナイト』のような深みはないが、端的に言って面白い。コミックスのヒーローだから不死身で当然だが、ロバート・ダウニー・Jr. が演じるアイアンマンは、天才的な頭脳と最先端の技術の産物である「アイアンマン」スーツを着けているから不死身なのであって、その意味では誰でもがなれるヒーローなのだ——といった理屈を構築してある。

若くして才能を発揮し、父親の軍事工場をついで、次々と新しい武器を発明するスターク社の CEO、トニー・スタークは、イラクへの視察の途中、ゲリラの攻撃を受け、重傷を負う。気がつくとき、武装集団の基地のなかで、一命をとりとめたのは、同じく捕虜になっている医師インセン（ショーン・トープ）がバッテリー駆動の人工心臓を埋め込んでくれたからだ。武装集団のリーダー、ラザ

（フアラン・タヒール）は、彼らにスターク社の最新兵器を作らせようとするが、トニーは、飛行可能な着脱式のパワード・スーツを作って逃げ出すことを考える。自動車のバッテリーを抱えながら行動するのは不便なので、まず、彼は、「アーキ・リアクター」なるものを自作し、人工心臓を自動駆動にする。それを装着したトニーの心臓の部分はプラズマライトのおもちやでもつけたように光っていて、こんなものを着けたら、武装集団にあやしまれてしまうのではないかと思うが、それでもないところがコミックス。やがて、武器ではなく脱出装置を作っているのがバレてドンパチがはじまるが、トニーはインセンの犠牲的な強力で、パワード・スーツで収容所を脱出。砂漠に着陸して、さまよっているのをスターク社と密接な関係を持つ軍の空軍中佐ドーディ（テレンス・ハワード）が差し向けた捜索隊のヘリに助けられる。

アメリカに「英雄的な帰還」を果たしたトニーは、マスコミの記者会見でスターク社が軍事から手を引き、平和産業に転身すると宣言して、最高幹部のオバディア・ステイン（ジェフ・ブリッジス）を驚かせる。彼は、トニーの父親の友だちであり、「よき番頭」としてトニーにつかえてきた。スキンヘッズのジェフ・ブリッジスを見るのは初めてなので、これまでのイメージを一新して面白いが、一新したのには理由があり、それがだんだんはつきりしてくる。軍事産業であるから、あたりまえだが、彼は、武装集団にも武器を供給していたのだ。ここから、やがて、ドラマの革新はトニーとオバディアとの闘いへと進む。

アメリカの軍事産業が直接中東の武装集団に武器を供給していれば、それは、すぐに問題になるが、蛇（じゃ）の道は蛇（へび）で、さまざまな迂回路を通して、表面的な「敵／味方」の関係を無視した形で武器が供給されている。『敵こそ、我が友』のクラウス・バルビーのような奴が無数に暗躍しているのだ。さもなければ、中東で起こる「自爆攻撃」や自動車爆弾に必要な火薬類が手に入らずがない。

天才トニーには、友だちはいない。彼を食事から日常的な記憶までの世話をするのが、グウィネス・パルトローが演じるペッパー・ポッツという女性である。つねに一線を置き、プレイボーイのトニーの女にはならない。パーティに行くことを命令されたときも、あくまで「仕事」としてその役を演じきる。にもかかわらず、双方にちよつとしたきっかけがあれば一線を越えてしまうであろう緊張があり、それが、なかなか映画的ロマンスとしてうまいシーンになっている。セリフもしゃれている。こういう役をやらせると、パルトローは実にうまい。

最初の方で、トニーに突撃インタビューを試みる女性がいる。レスリー・ビブが演じるクリステインというジャーナリストだが、軍事産業を批判する質問に、トニーは、一瞬身構え、「バークレイ大出身？」と訊く。カリフォルニア大のバークレイ校は、「革新的」というイメージがあるからだ。すると、彼女は、「いえ、ブラウン大です」と答える。これは、面白い。ブラウン大は、先端テクノロジーでは有名な大学だからだ。彼女は、ハイテクの側からスターク社の攻めようというわけなのだ。ただし、それは、この映画ではそれ以上展開されることはない。彼女は、最期の方にもちらりと出てくるが、パルトローとは別種の女であることが強調される出方だ。

トニーとクリスティンが顔を会わせて上記の話を二言三言くりかえしたあと、二人の猛烈なセックスシーンが映る。が、パルトローとのあいには性的なシーンはない。だが、パルトローとのあいにはもつと「現代的」な意味で「エロティック」なシーンがある。それは、彼女が彼の心臓の「アーク・リアクター」を取り替えるシーンだ。このシーンをみれば、クリスティンとのセックスがいかに味気ないものであるかが想像できる。

トニーは、アメリカンで、中東から脱出してアメリカに帰って来たとき、パルトローに「チーズバーガー」が食べたいという。アメリカ人の多くは、アメリカを離れると、むしろにチーズバーガーが食べたくなるらしい。日本でも、そういう世代は確実に増えている。

オバディアがニューヨークに出張して帰ってきたとき、土産にピザを買ってくる。そのボックスには、「Ray's Pizza」とある。トニーが箱ごと仕事場を持って行こうとすると、オバディアが、一切れだけだと箱を奪い返してじやれるシーンがある。あえてニューヨークから買ってきて、「大切」にするところをみると、それは、6番街の二ストリートにある店のピッツァか？ わたしがニューヨークにいたところからこの店は人気だったが、いまは、同じ名前の店がたくさんあるらしい。

この映画は、エンタテインメントとしてよく出来ているが、ロバート・ダウニー・Jr.が演じるトニー・スタークという人物の「孤独」性——ポジティブに言えば、（日常的な面ではダメだが）何でも自分で作る DIY 精神の旺盛さ——が興味を引く。どのみち、現代人は、彼のような性格を持たざるをえない。彼は、テーブルの上に置いた2つのモニターに向かい、人工知能と対話しながら作業をする。彼にとつて、対話の相手は人工知能のロボットなのだ。モニター画面でシミュレートした映像をそのまま空を切ってドラッグして、別のテーブルの上に移すと、そこにホログラムの立体映像が浮かび上がり、さきほどモニター画面でシミュレートしたものが立体的なヴァーチャル・オブジェとして姿をあらわす。あとは、それをマシーンとして組み上げるだけだ。いまの技術では、これほど簡単にはできないとしても、ここで描かれていることは、それほど空想的ではない。そのへんの、まんざら嘘ではないテクノ環境をあれこれと見せるところがこの映画のうまさである。

（ソニー試写室／ソニー・ピクチャーズ エンタテインメント）

2008年07月23日（2）

ゲットスマート (Get Smart/2008/Peter Segal) (ジョーター・シーガル)

1960年代に日本でも上映されたテレビシリーズ『それ行けスマート』(Get Smart)は、メル・ブルックスとバック・ヘンリーらのアイデアで作られたスパイコメディだが、メル・ブルックス的なドタバタの一方で、当時圧倒的な人気を得ていた『007』シリーズへの皮肉な揶揄(やゆ)やパロディがあることが、その面白さの一つになっていた。当時は、『007』を意識した作品が多数作られた。当時のものではわたしは、パトリック・マックグーハン主演の『秘密諜報員ジョン・ドレイク』(吹替は黒沢良)が好きだったが、ほかには『アイ・スパイ』や『ブルーライト作戦』が好きだった。『スパイ大作戦』が始まるまえの話である。

『それ行けスマート』は、それらに比べると、ドタバタすぎて見るにたえなかった。しかし、今回、テレビシリーズを意識した映画版『ゲットスマート』を見て思ったのは、仕掛けや俳優陣は豪華でも、むかしのテレビ版の方がよかったということだった。

『40歳の童貞男』のステイブ・カレルのスマート君もとぼけた感じはあるが、トム・ハンクスが酩酊したような感じのドン・アダムスのすつとぼけた感じには程遠い。それは、それでいいのだろうが、カレルの（悪役でも通用するような）眉と目つきがスマート的ではないのだ。

意外にいいのは、アン・ハサウェイだ。彼女は、『ブラダを着た悪魔』でメリル・ストリープと対等にやりあう役で、演技的にもストリープに負けないしたかさを示した。つねに冷静沈着ながら、にもかかわらず色気とコミカルな要素もたたえているのがいい。

かつて「ザ・ロック」と名乗っていたドウェイン・ジョンソンは、ぱっと出てきただけでカリスマ性がある。わたしは、彼の姿を『スコープオン・キング』の試写会で初めて見たが、なかなかさばけた頭のいい人だった。彼の映画デビューは、『ハムナプトラ2／黄金のピラミッド』のスコープオン・キング役だったが、短い出演ながら、強烈な存在感を示した。彼が「ザ・ロック」と名乗らなくなったのは、2006年ぐらいからだろう。本作では、ワイルドで不死身なキャラクターよりも、タフガイ的な印象を見せておいてガクツとはずすコミカルな演技をこなしている。が、わたしは、「ザ・ロック」には、ワイルドなワルを演じてもらいたい。

アラン・アーキン、テレンス・スタンプ、ジェイムズ・カーン（大統領役）、ちよい役でビル・マーレイ（巨木のなかに住む男——なぜ？）などが出演し、ゼいたくではある。

ステイブ・カレルがロシア人の「敵」のダンスパーティーで、巨漢の女性（リンゼイ・ホリスター）とダンスするシーンは傑作。この人なら、『愛しのローズマリー』でグウィネス・パルトロウが「ボディスーツ」を着て巨漢に扮しなくても、簡単に代役をやってくれただろう。

テレンス・スタンプの「側近」（ケン・ダヴィティアン）は、風貌がルチアノ・パヴァロッティに似ているので、どこかでオペラでも歌いはじめるのかと思ったが、それはなかった。

山場となるコンサートホールでベートヴェンの第9を振っている指揮者は、実に弱々しい感じの老人で、それにカレルがつびかかるので、この人大丈夫かなと思いにかられた。この老人は誰だろう？

全体のノリは、政治感覚ぬきの「サタデー・ナイト・ライブ」。実際、ドウェイン・ジョンソンもデイヴィッド・コクナーも「サタデー・ナイト・ライブ」に出ていたが、だから「サタデー・ナイト・ライブ」風だというつもりはない。（ワーナー試写室／ワーナー・ブラザース映画）

ヤング@ハート／ヤング・アット・ハート(Young at Heart/2007/Stephen Walker) (スティーヴエン・ウォーカー)

74 歳から 92 歳の 16 人以上の高齢老人が、コーラスを組み、ボブ・シルマンという指導者のもとで練習し、ツアーをし、コンサートを開く。彼や彼女らは、そういうことを 1982 年から続けてきた。みな、数人を除くと、決してうまくはないのだが、ほほえましい。これだけの高齢者が命をかけて(このドキュメンタリーの撮影期間に 2 人のメンバーが死ぬ)やっているのだから、コンサートの観客たちがスタンディング・オベーションをもって賛美するのも当然だろう。しかし、わたしには、なぜか残酷すぎる気がしてならなかった。こういうのは、ドキュメンタリーにしないで、伝説にしておいてもいいのではないかと。それ自体は立派なことであり、尊敬に値するのだが、ずばり言ってしまうと、わたしは、なにかやなものを覚えてしまったという印象を隠せない。

演奏のシーンで一番感動的なのは、刑務所での演奏か。これは、受刑者という観客が相手だということもあり、なかなかよかった。これは、演奏する側と聴く側がともにある種のハンデを負っていて、そういう条件のなかで両者がクロスするからだろう。全体がこの線でいけばよかった。受刑者にとって、演奏する老人たちは、自分らとある意味で同列なのだが、一般のコンサートホールの場合、観客は「普通の人」で、演奏者が超老人で、最初からどういいう演奏がなされても拍手喝采でないはずがないという条件がある。ここには、動物の曲芸や子供の「大人芸」を見るような差別的な構造がある。

シルマンが選んだジェイムズ・ブラウンの「I Feel Good」がなかなかうまく歌えない⁷⁶歳のスタン・ゴールドマンのシーンが何度も映されるが、本番で何とかこなすまでに何があつたのか映像には映されない。

このドキュメンタリーでは、起こったこと、映されたことの合間あいまに入られる老人たちの歌が「適切」すぎる。“Fix you”とか“Should I Stay or Should I go”とか、歌詞がはまりすぎた。Sonic Youth の“Schizophrenia”の歌詞を聴いていると、ある意味でこの老人たちは“schizophrenia”なのかなという思いをいだかされた。が、文字通りの“schizophrenia”の患者に演劇を演じさせるイヴェントを記録したニコラ・フィリベールの『すべての些細な事柄』がイヤなものを見たという気持ちを抱かずに見ることはなぜだろう？

このドキュメンタリーのために撮られたミュージック・ビデオ風のクリップは、みなよく出来ており、体の都合で一度引退したプロ級の腕前のフレッド・ニトルの参加もあり、みな着飾り、たっぷり演出をこらしているが、本篇との差がありすぎて、変な感じがする。

ある意味で、この映画は、徹底的に「アメリカン」である。アメリカでは、「若い」ということが価値であり、生物学的に歳をとっていても、「若さ」を保っていることが賞賛の的になる。悟りきったじいさん、ばあさんよりも、はつらつを生きる老人が善なのだ。まさに「Forever Young」(永遠に若く)なのだ。この発想は、いま日本にも上陸し、老人たちを追いつめている。誰も歳をとって衰弱したくはないが、歳をとったらそれなりの生き方をするのが自然ではないか？ただし、歳をとれば、それまでには見えなかった世界が開けてくることもある。「それなりに」とは、そういう世界をより重視して生きること含まれる。九鬼

周造によると、アンリ・ベルクソンは、『10歳になってスペインの神秘主義者聖テレサに興味を持ち、その研究のためにスペイン語の学習を始めたという（『をりにふれて』）。わたしは、こういうのに惹かれる。

（京橋テアトル試写室／ピックス）

2008年07月25日

トウキョウソナタ (Tokyo Sonata/2008/Kurosawa Kiyoshi) (黒沢清)

東京（「トウキョウ」と東京とは違うかもしれない）のいまという設定を考えると、誇張があるとしても、三分の二までは黒沢清らしからぬリアリティでなかなかいまの日本の家庭や人間関係を批判的に描いていると思いい、おもしろかった。が、役所広司が扮する強盗が登場するあたりから、黒沢清の観念性が全面に出てきて（わたしには）つまらなくなった。役所は、小泉今日子の家に強盗に入り、彼女に車を運転させて海岸地帯まで行くが、いつも自分を責めている奴（そういう奴は強盗なんかしないだろう）で、あげくのはては、小泉に「自分は一人しかいません」とかいふことを言われて、えらく納得したかと思うと、小泉が眠っているあいだに車で入水してしまう。何こいつ？という感じ。家庭がバラバラになるプロセスはなかなか説得力があり、それは、どうして簡単には修復されないものだと思わせておいて、最期に安易なまとまりを見せる。こうなると、自分の心までの苦悩や苦しみは何だったのと言いたくなる。

発端は、課長の地位にある香川照之があっさりリストラされるシーン。しかし、課長までやっていた男（♂歳）が、残務整理などをせずに（映画の印象では）上役からリストラを進められたその日に、持ち物を「つほどの紙の手提げ袋につめただけで、会社とおさらばできるのだろうか？ アメリカ映画では、パターンとして、会社をやめることになった登場人物がダンボール箱に自分の持ち物を詰めて外に出るといふシーンが出てくるが、それがダンボール箱から紙の手提げ袋に変わっただけのパターン映像。

原作がオーストラリア出身のマックス・マニックスだというから、イメージがどうしてもアメリカやオーストラリアのイメージになるのかもしれないが、この映画に出てくる「ハローワーカー」がたむろする場所は、西欧諸国にあるシェルトターの周辺の雰囲気だ。部分的には、いまの日本にもそういう雰囲気のある場所が出てきているが、この映画は誇張である。まあ、映画だからそういう誇張（「異化効果」）もありではあるが。

この映画の香川も、そしてもつと典型的に津田寛治が演じる男がとりわけ範例を示してくれるが、ドラマでは、しばしば、リストラされ職を失った夫が、妻や子供にそれを内緒にし、時間通りに何食わぬ顔で家を出て、夕方帰るといふ「通勤」演技をし、それがバレたりする話が使われる。わたしは、あるときまで、こういう話は誇張でありドラマトウルギータンだと思っていた。しかし、次第に、それが意外と身近にもあることに気づいた。たぶん、わたしだって、条件次第ではそういうことをやるのだろう。この映画で、妻（小泉今日子）は、古典的な主婦であり、夫や子供たちの家事をいとなみ、昼間は家にいる。夫は稼ぎ頭である。彼は、自分が働き、家族を養うのを当然と思っている。おそらく、こういう条件の家族関係のなかでは、突然職を失った夫で、見栄と権威を愛する夫

は、素直には自分が職を失ったことを妻や子供に告白できないのだろう。わたしには、よくはわからないが、わかるような気がする。

ただ、わたしのような「世間知らず」でもそういう話を身近に聞く昨今だから、多くの人は、いまさらそういう「事実」を型通りにくりかえされるよりも、そこからどうしたという方に関心を持つのではないだろうか？ この映画には、夫婦間、親子間には、そういう悲劇的現実を乗り越える努力はみられない。むしろ、そういう努力はないうまに、いわば僥倖（ぎょうこう＝偶然の幸運）的に、息子（井之脇海）にピアノの天才的な才能があることがわかり、これから彼が輝かしい人生をみせてくれるかもしれないということを示唆するエピソードで終わる。これでは、社会派黒沢清らしくないのではないか？ いまの日本の家庭の悲劇は、僥倖にかけるしか解決の道はないのか？ そうだとしたら、それはごくかぎられて人にしかあたえられないことであり、大多数の人にとっては、何も解決策がないということを言っているのと同じだろう。

この映画で非常に皮肉がきいている黒沢清的政治ユーモアは、米軍が海外からも志願兵を募集し、日本政府がそれを許可し、日本から320名にものぼる若者が米軍に志願し、参戦したというフィクショナルな設定だ。長男（小泉友）は、それに志願してアメリカに行く。しかし、これは、事実上可能なことであり、もし、アメリカ軍が海外からの傭兵にも依存しているということを批判するのなら、いまのアメリカの軍が、戦争株式会社が社員として雇う「傭兵」に依存していること、そして、そうした「傭兵」の死者数は、イラクで死んだ米兵の死者数には入っていないことを描くべきだ。イラクで人質として捕らえられ、ゲリラの要求を日本政府が無視したためにあっさりと殺されてしまった斎藤昭彦さんは、イギリスの戦争株式会社「ハート・セキュリティ」の社員としてイラクに行き、軍事作戦に参加するなかで人質になったのだった。つまり、こういう会社に就職することによって参戦することが可能なのだ。

長男は言う。日本はアメリカのおかげで平和を維持しているんだから、アメリカ軍に入って平和のために戦うことは、日本の平和に貢献することじゃないかと。これに対して父親（香川照之）は何も反応できない。これは、ちよつとなさけないシーンだった。父親ならば、アメリカは別に平和のために戦争をしているのではなく、戦争は、いまや「株式会社」的な仕事、効率のよい資本主義的産業なのだということを説明すべきだった。

この映画では、次男（井之脇海）に希望が託されている。彼は、学校では教師に反抗する。教室で授業中に雑誌をこっそり回すのを手伝っただけなのに、主犯と教師（児嶋一哉）にみなされたとき、その教師が他日電車のなかでエロ雑誌を読んでいたことを暴露し、教師の攻撃をかわす。教師は、それを「教師いじめだ」と母親（小泉今日子）に告げる。おそらく、いまの時代の教場は、生徒や学生が教師にこういう態度を取れないことに問題があるのだろう。わたしの経験でも、だいたい、小中学の教師なんてロクなのがいなかった。高校や大学だって、教師の多くは馬鹿にする対象として意味があった。親だってそうだ。若者は、そういう形で育っていくのだ。反骨や反抗や造反が終わってしまったことが、いまの問題だ。造反有理から造反無理、さらには訴訟有理の社会へと時代の流れは変わっている。

（ショウゲート試写室／ピックス）

2008年07月28日

ICHI (Ichi/2008/Sori Fumihiko) (曾利文彦)

殺陣の技術よりも撮影の技術によるところ大としても、綾瀬はるかの大刀さばきに惚れた。目がみえないという設定だから、まじろぎもせず、虚空というよりも内面を見つめているような目で、相手を切る。その表情は、『ラースと、その彼女』で使われた「ラブドール」の表情。動いているときより、相手を斬ってポーズを決めた静止画的なアップの映像がかわいい。声も全くドスがきいておらず、ふつうの女子高生のようなところがいい。剣を振り回さないときは平凡だが、殺陣の演技ではすでに一つの美学を生み出しつつあり、次回が楽しみだ。

北野武の『座頭市』にくらべれば、出演者も仕掛けも薄手である。勝新太郎のシリーズとも、むろん、くらべようもない。が、北野の座頭市よりも楽しめる。

座頭市の基本は「無敵」であるが、綾瀬はるか中市は決して（おそらく「まだ」）無敵ではない。柄本明・窪塚洋介親子が仕切る宿場を蹂躪（じゅうりん）する中村獅童を倒すのは、彼女より腕の立つ大沢たかおが中村を斬ったあとだ。これは、次回作への布石か？ あるいは、「二代目」で女であるということへの留保か？

無敵であるほうがいいか、それとも本作の綾瀬はるかのような留保付のほうがいいかは、意見のわかれるところ。『あずみ』、『あずみ』の上戸彩は無敵で、千人斬も辞さない感じだったが、こうなると、サイボーグになつてしまふ。ビートたけしの市もほとんどサイボーグの感じだった。勝新太郎は、その点、生身の肉体性を保持した。生身の市があれだけのことをするという面白だった。しかし、この映画の綾瀬はるかの場合は、上戸彩よりもっと「女」っぽいので、無敵でもサイボーグにならないでいられる。

フラッシュバックの使い方は安いが、その説明によると、市は、（勝新太郎が演じた）市（それを杉本哲太が演っているので笑える）の娘で、盲目だったので、瞽女（ごぜ）屋敷にあずけられた。が、年頃になったとき、手籠めにあい、男を知った者は屋敷を追われるという掟で放浪の旅に出る。幼いとき、ときどき訪ねてくる「父親」から、野原で剣術を教わった。

大沢たかおは、幼いとき母を自分の剣で盲目にさせてしまったというトラウマで剣が抜けなくなり、師範の家を捨てて放浪の旅に出ている。今回は、カッコマンの大沢ではなく、人のいい、道化的人物を演じていて、大沢の新境地を見せる。が、精神病理学的理由で剣が抜けないが、腕は立つという設定にしては、やっとな剣が抜けたとき（なぜ抜けたかは明確ではない——抜けなくなった理由をくどくど説明した以上、抜けた理由をもっと「理論的」に説明すべきだ）、その殺陣がおそろしく下手なのはいいかなものか？ その点、中村獅童は、さすがしつかりしている。ただし、うすぎたないアイマスクをつけているのは、マンガチックな子分（竹内力の安いパターンの演技）とバランスがとれているが、こっけいすぎる。

窪塚洋介は、「立派な親父を持つと、ついつい別の道を歩きたくなっちゃう」息子を「現代劇」風に演じているが、こういうセリフをはいた以上、もうちょっ

と親を絶望させる面を出すべきだった。が、それは、脚本の問題。窪塚自身はなかなかいい。

綾瀬のセリフで、「目が見えない者には、境目というものわからない」というのがあり、最後の方で、「見えなかった境目が見えてきた気がする」というのがある。最初に聞いたとき、境目が見えないというのはいいじゃないかとわたしは思ったが、最後の方の「境目」は、「善悪」の境目のことらしい。境目が見えないから、剣で境目をつけていく——それが座等市の空間理論だったはず。「境目が見えてきた」という言い方は、「まだ」純真すぎるのではないか？

(ワーナー試写室／ワーナー・ブラザース映画)

2008年07月29日

アキレスと亀 (Akiresu to Kame/2008/Kitano Takeshi) (北野武)

北野武流「20世紀美術史」といったところ。教科書的に印象派からピカソ、ブラック、ダリ、シャガール、ミロ、さらにはアクションペインティング、ウォーホル、ポップアート、グラフィティ、バスキア、パフォーマンス系のポストアクトシヨンプейンティングまでをまめにカバーし、さすがは東京芸術大学大学院教授だなあという印象。大学には来ないそうだから、ここでまとめて「講義」してしまったということか？

一貫して北野武／ビートたけし流の皮肉と駄洒落がまぶされていて、「美術家」たちは鼻白むかもしれないが、「美術、美術っていったって、おまえらのやってることは、こんなとこだろう」とでも言わんばかりに、北野自身が(映画製作の過程で)実際にやって見せ、それが「現代美術」になってしまふところが面白いし、皮肉だ。

特に、アクションペインティングは一番からかわれており、自転車に絵具の入ったバケツを積み、白い壁に激突し、ぶちまかれた絵具の模様を作品にするとか、それを車でやって、運転するアーティストが激突してしまうとか、黒いユーモアにあふれている。ただし、21世紀アートの先端(たとえばラジオアート)はむろんのこと、20世紀アートのゆきついた(ふき溜まった)ところに位置する「メディアアート」などへの目配りはない。だから、「20世紀美術」と書いたのである。

紡績会社の社長(中尾彬)の一人息子「真知寿」(吉岡滯皇)が絵に興味を持ち、しばらくは周囲にちやほやされながら育つが、会社の倒産、父親の自殺などがあって、叔父(大杉漣)のもとで不遇な少年時代を送ることになる。中年の真知寿(柳憂怜)は、町工場で働きながら1920年代止まりぐらいの作風を模倣したかのような画風の絵を描いている。芸術家仲間がいて、彼らは、もっぱらアクションペインティング風のパフォーマンスをやっているが、なぜか真知寿はそういうのには積極的ではない。もっぱらキャンバスに絵を描いている。

工場の事務をしていた幸子(麻生久美子)と知り合い、結婚し、子供が生まれるあたりで、初老の真知寿(ビートたけし)のシーンになる。麻生久美子がそのまま演じてもいいと思うが、幸子役は樋口可南子に替わる。ビートの役も、柳がそのまま演つてもよいような役だが、終わりに近づくにつれて、「芸術家」と

しての「実存」を自ら追い詰めるシーンになるので、ここは「俺が」というわけなのだろう。

老年の真知寿が見せるのは、アクションペインティングのいくつかのヴァリエーションである。夫婦で夜中に商店街のシャッターにグラフィティを描いて歩くというシーンもあるが、絵柄自体はグラフィティでも、その発想は、アクションペインティングである。グラフィティには、「パリンプセスト」（重ね描きやコラーージュ）の側面があるが、そういう面は顧慮されていない。

最後に、燃える小屋のなかでキャンバスに絵を描き、大火傷をするシーンで、「作品」として残ったのが、焼け焦げたアルミのコーラー缶というジョークがあるが、ここで北野は、半分ふざけながら、半分本気のような両股をかけたあざとい姿勢をとっているのが見え見えで、面白くもおかしくもない。

結局、北野武にとって、ここで問題にされている「美術」なり「芸術」なりは、結果としての作品である。そのプロセスがどんなにいんちきでもこつけないで、いいものが出来上がればそれでよしという「美術」の発想を一見冷笑しているようでいて、その実、肯定しているようなあいまいな印象は最後まで消えなかった。

真知寿の3「時代」を描くこの映画で、伊武雅刀演じる画商、大森南朋演じる〰️代目画商、有名絵描きから絵画教室の教師に落ちぶれる男（仁科貴）などが時代のつなぎになっているが、〰️人の真知寿に性格的・肉体的な一貫性がないので、別々の話のように見える。老年の真知寿のシーンに登場する高校生ぐらいの娘は、父親の絵具代のために売春をさせられているということになっているが、なんかわざとらしい。軽い冗談といった印象。だから、その子が死に、母親（樋口）が大泣きしても、実感がわかない。それは、真知寿がそういう意識（「芸術至上主義」？）で現実をとらえていて「私情」にうといということなのかとも深読みできなくもないが、表現として投げやりな感じだ。

この日、たまたま知り合いと勝鬨橋（かちどきばし）から聖路加タワーまでの隅田川沿いの遊歩道を歩いたのだったが、この映画は、包帯人形のようになったビートたけしと樋口加南子がその同じ遊歩道を勝鬨橋の方に向かって歩いていくシーンで終わるのだった。二人はこれからどうなるのか？

（京橋テアトル試写室／東京テアトル／オフィス北野）

2008年08月11日

ウォンテッド(Wanted/2008/Timur Bekmambetov) (ティムール・ベクマンベトフ)

月はじめから韓国のソウルに行っていたので、今日が∞月の試写の初回。東京の街は、猛暑のうえに、夏休みで休業の店もあり、沈滞した鬱囲気。が、この映画の試写は活況で、すぐに満席になった。たしかに、面白い作品だ。スタイルが斬新だ。猛烈なアクションのあいだにストレス過多な日常へ、「自分とは誰か」という問い、息子と父親の問題等にも鋭い視線をそそぐ。

基本は、「ストラッカー」（要するに、リチャード・リンクレイターが好んで取り上げるタイプだ。働くのがいやで、「家庭」生活もズルズル。遠くは、ポウル・ラファルグの『忘ける権利』の系統を引く者たち。この「シネマノート」の「Search」に「ストラッカー」と入れると、いろいろ出てくる）タイプのウエスリー・ギブソン（ジェームズ・マカヴォイ）が、うるさい「デブ女」の上司ジャニス（ローナ・スコット）の目を盗みながら、仕事をさぼっている最中に見た「夢——と受け取れば、わかりやすいが、そこが、まさにカフカの小説のように、どこまでが「現実」でどこまでがウエスリーの「夢」なのかがわからないようになっている。そのシームレスさは見事。

ウエスリーはさえない毎日を送っている。コンピュータメントに仕切られたオフィスのコンピュータでGoogleを打ち上げ、「Wesley Gibson」と入れても、「該当資料なし」(did not match any documents)と出してしまう。まさに「無名」なのだ。

冒頭、「1000年まえに織物師の一派が暗殺の秘密結社を作った。彼らは、混乱の瀬戸際にたつた世界に秩序を回復するために、ひそかに処刑を実行した。彼らは、自分たちをザ・フラタニティ（友愛会）と名乗った」という文字が出る。そして、「6週間まえ・・・」から映画がはじまる。ナレーションで説明されるシーンは、オフィースで開かれたジャニスの誕生パーティ。まずいケーキをいやいやや食う。ウエスリーは彼女を軽蔑しているが、向こうも、彼を馬鹿にしきっている。彼女から目をそらすと、自分のガールフレンドが、自分の親友とドギーセックスをしているシーンに飛ぶ。それを知りながら、どちらにも文句も言えない自分がなさない。親父は、「21世紀で最も無意味なくそたつれ野郎だった」が、ここに挿入されるシーンは、その「親父」とおぼしき男（デイヴィッド・オハラ）が高層ビルの一画でくりひろげる壮絶な銃撃戦。ここで見ることでできるガンエフェクトは、CGとSFXによるものだが、のちのカーチェイスのシーンとともに、この映画の白眉だ。この「親父」のアクションが、ウエスリーの白昼夢なのか、「実際」に、（彼にとっては不明のマフィアまがいの組織の人間として銃撃戦の果てにくたばったのかどうかはわからない。ありていには、ウエスリーは、父親がそんなドラマティックに死んだというような実生活を送ったわけではなく、たかだか、自分と母親を残して、どこかに消えてしまったといったところかもしれない。

ローナ・スコットが演じる上司のキャラクターは、ウエスリーにとっては、うるさい「母親」のイメージでもある。「ストラッカー」たちは、両親を軽蔑し、憎むパターンがある。母親がうるさいのは、父親が頼りにならない（パターンとして、子供が幼いときに家を出てしまうパターン）からでもあるが、「ストラッカー」の息子が、そんなことを理解するよしもない。しかし、パターンとして、「ストラッカー」の息子は、母親よりも父親に親しみを感じる。この映画でも、母親は出てこないが、その代わりに、実母への憎悪を倍加したかのような上司が登場し、彼をさいなむ。やがて、彼女とは決別するが、「父親」とは（たとえば「妄想」のなかでであれ）愛情を確認する。

『ブルース・ブラザース』に出てくるようなシカゴの線路端のアパートメントでいっしょに住んでいる彼女がわめいている。ウエスリーは、ベッドにいぎたなく横たわっている。テーブルのうえには、精神安定薬の器とShad

Helmsletterのベストセラー『What to Say When You Talk to Yourself』が見える。ウエスリーには、上司の「デブ女」同様、彼女のキイキイ声がたまらない。短い、このへんのシーンで、ウエスリーのスラッカード的生活感覚が活写される。ほかにも、ATMで金を下ろそうとすると自嘲の言葉が表示されるとか、ストレスにさいなまれる彼の日常が「さりげない表現主義」風の描写で描かれる。

そういう退屈きわまりない日常が、突然変わる。薬局のコーナーがあるスーパーへ調合薬を受け取りに行くと、謎の女(アンジェリーナ・ジョリー)が出現し、男(トーマス・クレッチマー)と壮絶な撃ちあいをはじめ、しかも、女は、ウエスリーを「拉致」するかのように自分のスポーツカーに乗せ、逃げるクレッチマーを追う。このカーチェイスのシーンも、これまで作られたいかなるカーチェイス・シーンともちがっている。それは、最近の『ダークナイト』のカーチェイス・シーンもかかわらない。アンジェリーナ・ジョリーは、ここでタフな女を演じるのだが、単に「本当」らしく「タフ」のではなく、シニールな雰囲気を持たせながら「タフ」な感じを見事に演出している。それによって、このアクションシーンが、ウエスリーの「夢」とも「現実」とも断定できないシームレスなリアリティを確実なものにする。銃を撃つときの彼女の表情に注目。

白昼夢のように布石が打たれ、やがてメインになっていく物語では、ウエスリーが、1000年もつづく暗殺組織「フラタニティ」の暗殺者の血を引いているということになっている。アンジェリーナ・ジョリーが演じるフォックスという女もそのメンバーで、トップのスローン(モーガン・ルリーマン)の命令でウエスリーを迎に来たのだった。

以後、彼は特訓を受けて「暗殺者」に育っていくのだが、彼が初特訓を受けたあと、会社で「デブ女」の上司に最期的なタンカ(Shut Fuck Off!)を切り、やりたい放題の「親友」をキーボードで殴りつけ、会社を飛び出すシーンが続く。会社で神経をさいなまれている者が、最終的にキレて、何かをするというのは、映画的にめずらしくもなんともないが、この映画は、そうした飛躍を「表現主義」風に描くところがみそだ。

「フラタニティ」の本拠は、織物の工場という設定で、機織機がならび、織物がつくられている。このへんは、わたしには、なかなか示唆的だった。「織る」は、weaveで、「ウェブ」(web)と関係がある。新しい技術の出現に反対する者を「ラダイト」(Luddite)と言った、そのたぐいの運動を「ラダイズム」と言うが、これは、19世紀の産業革命の時期に、新しく導入された織物機械を破壊したネッド・ラッド(Ned Ludd)に由来するらしい。「フラタニティ」は、この映画では1000年の歴史を持つことになっているが、フラタニティが織物機械を使っていることは、反ラダイズムであり、新技術の導入に反対する者は暗殺するということを意味する。つまり、フラタニティが支持する「秩序」は、時代の「新秩序」であり、『New World Order』なのだ。その点で、この映画のなかで、この組織が最期にどうなるかは、見ものなのである。

(東宝東和試写室／東宝東和)

2008年08月13日

最後の初恋 (Nights in Rodanthe/2008/George C. Wolfe) (シスター・ジ・C・ウルフ)

今日も暑い。電車に乗ると、子供連れの親子が目につく。外気との温度差は、ソウルとは大分ちがう。ソウルの地下鉄内は、ひと昔まえの日本のように、ズキ〜んと来る温度差だ。まだ冷房の環境対策を意識していない感じ。

典型的なハリウッド・ラブストーリーのパターンで進むが、最後の30分で大逆転。最後の方から見直すと、この映画は、ただのラブストーリーというよりも、「自己愛」ではない愛を見出して行く者たちの物語。ある意味で、仏教徒リチャード・ギア好み。が、それならば、こういう逆転劇にしくなくても、もっと別の展開の仕方もあったと思う。しかし、離婚の試練のなかにある子供と親との関係は、なかなかよく描かれている。子供たちもまた、「自己愛」とは別の愛にめざめる。

別居中の夫婦(ダイアン・レインとクリストファー・メロニ)。夫は、女が出来て出て行ったらしい。子供と会いに定期的に来るある日、いきなり、またやり直したいと言う。レインの方は、その気がないが、事情を知らない子供たちは、母の拒否に反発する。彼女は、ときどき、友人(ヴォワラ・デイヴィス)のアウター・バンクスのローダンテにある——だから、原題は「ローダンテの夜」——に手伝いに行く。子供を別居中の夫にまかせて、ローダンテの別荘に来たとき、そのたった一人の客がリチャード・ギアだった。天候が不順で、客が少ないという設定だが、嵐で別荘に二人が封じ込まれる(そうなれば、二人のあいだに何かが起きる)ことを計算したドラマ仕立てであることは言うまでもない。最初はぎこちない会話。明らかにギアはわけありでここに来た。が、だんだん、(レインが料理上手であるという設定も手伝って)うちとけていく。

ギアは、医師だが、別れた妻とのあいだの息子(ジェイムズ・フランコ)と確執があり、また、麻酔の事故で死なせてしまった患者の夫(スコット・グリーン——執念深い感じが真に迫る)から攻められている。彼は、実は、その夫に会うためにこの村に来たのだった。

リチャード・ギアとダイアン・レインの組合せは、『運命の女』を思い出させる。このときも、いかにもシナリオ的に仕組まれた「偶然」の出会いだった。

●それほどの作品ではないが、レインもギアもフランコもレインの子供たちも、みな、映画の最初と最後とで変わる(成長する)ところか? とりわけ、子供が親の気持ちを理解すること。

(ワーナー試写室/ワーナー・ブラザース映画)

2008年08月18日

ウォーリー (WALL・E/2008/Andrew Stanton) (アンドリュー・スタントン)

パラマウントピクチャーズジャパンは、試写にメールでの予約システムを導入した。これまでのように、試写状を持っていきなり行くのではなく、あらかじめウェブから予約をするようにした。FAXであらかじめ確認を取るといいうり方は大きい試写だとこれまでもやられていがが、各試写に対して予約制を導入し

たのは、この会社がはじめてだろう。が、なぜか、早めにアクセスすると、「満席」状態になっており、そのくせ、まじかになるとそうではない。あまらじめどもぶり勘定で予約しまくる人がいるのだろうか？ そうは思えない。

非常にラブリーな作品。いまの時代の個人感情をせつなく愛撫するかもしれない。そもそも、地球に人間が住めなくなり、退避してしまった無人の地球上で、ロボットが放置されたときのまま毎日せつせとゴミを集め、塊に圧縮して積み上げるという作業を忠実にやり続けているという設定がせつない。人間が去ってすでに700年もたっている。彼、ウォリーの「友人」は、一匹の虫だけ。気晴らしは、1960年代から1980年代にかけての（そうは誰も言わないが、彼が集めているものを見ると、それがわかる）めずらしいものを集めることと、『ハロー・ドーリー！』（Hello, Dolly!/1969/Gene Kelly）のビデオをくりかえし見ることと、録音したそのテーマソングをボディに内蔵されたプレイヤーで聴くこと・・・。映画は、ウォリーが、その歌をこだまさせながら、荒涼とした都市の廃墟のなかを動き回っているロングショットから始まる。

ある日、そこへ、宇宙船が飛来する。人間が地球の状態を探索するために飛ばした宇宙船である。そこから、卵型をし、地上を浮いたまま移動するロボットが降りてくる。キヤタピラで動く20世紀型のロボットであるウォリーは、驚異の目で「彼女」イヴを遠くから見、すぐに彼女に惚れてしまう。イヴは、地上のさまざまな物体に青色のレーザー光を当てながら着々と調査を進める。少しでも抵抗するもの（大きなマグネットに吸いつけられたときなど）には、破壊的に対抗する（このへんは、「女」が機械を使うときの感じがよく出ていて笑いをさそう——女性が国家の長になったときの戦争は、男の場合よりもイヴの光線銃の使い方に似ているかもしれない）。小さく、かわいげでありながら、その力は破船一隻（せき）を爆破するほどだ。

ウォリーがイヴと目を合わすシーンが面白いが、そのシーンでルイ・アームストロングが歌う「ラヴィアン・ローズ」が実に効果的に使われる。廃墟と機械と先端技術のハイブリットな環境では、こういうノスタルジックな音楽が合うのだ。むろん、元歌は、『エディット・ピアフ 愛の讃歌』のあれであるが、それをサッチモが1950年代に歌ったヴァージョンも当たった。だから、この曲のサッチモ版を使うのは、二重のノスタルジアをかもし出す。このときから、次第に、人（？）は親しくなり、定期的に訪れるらしい砂嵐（？）で方向がつかめなくなったイヴをウォールは、自分の住処（コンテナのような金属の箱）に連れて来る。

このシーンでサッチモの歌を出したのは、ひょっとして、ウォリーとイヴの関係に、『ハロー・ドーリー！』のなかでサッチモとバーバラ・ストライサントがデュエットで歌うシーンを関係づけているからかもしれない。このシーンには、まだ黒人差別が歴然としていた時代の黒人と白人との距離感のようなものがあらわされている。サッチモは、やや自分を卑下してバーバラに歌いかけ、バーバラは、「仕方ないなあ」といった呈で距離を置きながら対応する。イヴにとって、初対面のウォリーは、そんな感じだったはずだ。拔群の機能を持つ最新ロボットにとって、ウォリーは、どう見ても「下流」だ。そのへんのニュアンスが面白い。

ウォーリーが廃墟で見つけ、自分の住処に持ってきて育てていた植物を見ると、イヴは、それを体内に取り込み、そのまま静止してしまう。それは、地球上に生命が復活したかどうかを調査する使命が終わったためだったが、ウォーリーは彼女が病気になったのかと思ってあわてる。静止したイヴは、再飛来した宇宙船に回収されるが、ウォーリーは、その宇宙船にしがみついて、人間の住む宇宙ステーションまでついていく。

面白いのは、人工の「島」に住む人間たちの姿だ。彼や彼女は、えらく肥満し、どうやら自力では歩けないようだ。いまの子供のように、始終、マクドナルドやスターバックスで売っている飲み物を思わせるようなものをストローで飲んでいる。歯を使わないから、顎が退化している。動くのも、リニアカーのように宙を浮く「車椅子」で移動する。だから、足は退化していて歩けない。20年後など、どうなるかわからないが、こうはなりたくないものである。ここには、当然、この映画の企画者・製作者たちの現代文明批判がこめられている。

宇宙に浮かぶ人工島には、「貧富の差」はなさそうである。ただし、そこには、「富者」だけしか住んでいない感じ。そもそも、地球に人が住めなくなったとき、脱出できたのは、「富者」だけだったはずだ。これも、考えようによっては、なかなか意味深である。実際、いまの「文明」の方向は、エリートしか住めない方向へ向かっているのだから。

すべてがマニュアル志向の風潮も風刺されている。宇宙船の艦長は、オートマチックに作動するようにセットされたスーパーコンピュータと闘う。このへんは、月並みで子供向きのストーリー展開だが、地球に生命がよみがえったという証拠（イヴが持ち帰った）だけで、地球に帰ることを決断し、戻ってしまう「無謀」なところは、「やっちなえ主義」でなかなかいい。

【追記／2009-01-08】津田塾大の坂上香さんの招きで映画の話をし、『ウォーリー』を取り上げたので、書き加えたいことが出てきた。どう見ても、植物の生えなくなった地球を捨てた人間が、また植物が再生したというので、地球に帰ってくるのだが、無理すぎると思うのだ。退化してロクに歩くこともできないのに、あんな帰り方はあまりに無謀ではないか？ それと、地球の破壊から700年以上もたっているという設定なのに、あいも変わらず巨大で、爆音とアグリーなバックファイヤーのロケットから脱することのできないのはおかしいではないか。これでは、地球の次は他の惑星を破壊することになるだろう。いまの地球環境危機論が正しいのなら、700年後には、もっとクリーンな乗り物や機械が生まれるのでなければ、話が矛盾する。大体、NASAがぶち上げるロケットこそ、温暖化にかなり「貢献」しているのではないか？

【追記／同】現在のエコビジネスに見合った作品でもある。最初と最後のシーンで地球が映るが、アメリカ大陸しか映っていない。地球とはアメリカだけか？

【追記／同】とはいえ、ウォーリーもイヴもある種の「ヒキコモリ」だから、ヒキコモリ同士が「愛」（コミュニケーション）を持つ話として見ると、なかなか面白い。

（デイズニー六本木試写室／ウォルト・デイズニー・モーション・ピクチャーズ・ジャパン）

2008年08月19日

リダクテッド 真実の価値 (Redacted/2007/Brian De Palma) (ブリアン・デ・パルマ)

冒頭のサブタイトルからして凝っている。「このフィルムは、完全にフィクションであり、イラクで起こったと広く報道されている事件にインスパイアされたものである」(This film is entirely fiction, inspired by an incident widely reported to have occurred in Iraq)で始まる6行の文章がまず現れ、「fiction」という単語が黒く塗りつぶされる(検閲のスタイル)。やがて、「登場人物たちは完全にフィクションである」の「fictional」が塗りつぶされ、次第にその墨塗りが全体に及ぶなかで、「[a] [d] [e] [d] [e] [t]」の8文字だけが残ри、それらがたがいに戯れるような形で「redacted」というタイトルに結晶する。これは、「検閲された」という意味である。

全体としてド時代と場所を「レイプと殺人のあった2006年前後のサマラ米軍駐留地」に設定したドキュメンタリーのタッチだが、随所にデ・パルマらしい映像がある。ここでは、そうした「ドキュメンタリー」タッチの映像のなかに、さらに、フランスの女性ジャーナリストによるテレビレポートという体裁のシリーズショットが入る。が、この人工的「レポート」のなかにも、デ・パルマらしい引用がある。チェックポイントを映すその映像でカメラが地面にズームすると、アリにつきまとわれたサソリの姿がある。これは、言うまでもなく、サム・ペキンパの『ワイルドバンチ』の最初の方に出てくるシーンの引用。ペキンパの場合、サソリは、「世界の警察官」アメリカ合衆国を象徴するものであり、それを取り巻くアリたちは、アメリカを窮地に追い込んだ中南米のゲリラのイメージだった。デ・パルマのこのフェイク・レポートでは、それを面白がってDVカメラに撮る米兵エンジェル(イジー・ディアズ)の姿を映すが、『ワイルドバンチ』では、見ているのは子供たちであり、彼らは、最終的にサソリとアリの上に火を放つのだった。なるほど、いまは、「火」より「ビデオ」なのだ。

この映画は、サマラに駐屯する米兵が日々やってきた行為を再現する。産婦を病院に連れて行こうとするイラク人の車をゲリラとまちがえて銃撃し、妻を殺してしまったり、ルーティンで行われる検問で少女を陵辱したり、それがエスカレートして、民家に夜押し入り、女をレイプし、それを隠滅するために家族や目撃者を虐殺する……。同じことは、ベトナムでもあったし、日本軍も、『リーベンクイズ』『日本鬼子 RIBEN GUZI』で暴露されたように、中国人をレイプし、殺した。デ・パルマは、こうした事件が、それぞれに異なる過去と経験のなかで鬱積したものをつのらせている兵士たちの相互関係のなかで起こってくる過程を冷徹に見据える。

軍隊の仲間で秘密を隠蔽したり、そのために「良心」の呵責に耐えられない仲間を脅したりするくだりは、ポール・ハギスの『告発のとき』を思い出させる。

映像といっても、この映画では、ただの映画的フィルム映像だけではなく、兵士の持つハンディなDVカメラ、報道カメラマンの放送用プロ映像、監視カメラのレゾリューションの荒いモノクロ映像、兵士の暗視装置の緑の映像、兵士が故

郷の親たちに接続したインターネットのストリーミング映像など（を模した映像）が多彩に使われている。

この映画がつきつけるものは、マイケル・ウインターボトムの『グアンタモ、僕たちが見た真実』などよりも、はるかにインパクトのある。スタイルの人ブライアン・デ・パルマが、ただスタイルの趣味だけで映画を撮ってるんじゃないぞということを突きつける作品であり、デ・パルマの社会・政治意識のありようをはつきりと見せる。必見の一作。

（松竹試写室／アルバトロス・フィルム）

2008年08月20日

その土曜日、7時58分 (Before the Devil Knows You're Dead/2007/Sidney Lumet) (シドニー・ルメット)

上映すこしまえに隣にケータイを、つ腰に二挺拳銃のようにぶら下げた男性がとなりに座った。全体にそれほど混んではないのに、なぜわたしの隣に座るのか？ 予感した通り、この人、深刻なシーン（普通の意味で「耐え難い」シーンがかなりある）になると、両手を頭にやったり、首のまわりをこすったり、祈るような身ぶりで手もみをする。落着かないことこのうえない。が、おかげで、この映画のどこが「常識」のレベルで抵抗があるのかがよくわかった。それだけ、シドニー・ルメットのねらいは成功しているということである。

冒頭から挑発的だ。フィリップ・シーモア・ホフマンがマリッサ・トメイとドギー・スタイルでセックスをしている。醜く太った中年男がやや若めの女と浮気をしているのかと思ったら、二人は夫婦であるが、すでに相当深刻な倦怠期に陥っており、この日は、リオのホテルで特別に盛り上がったただけなのだった。だから、セックスが終わると、じきに二人のあいだに溝が見えてくる。このイントロは、エクスタシクな快楽を幸せの尺度ととりちがえている人物をまず見せておいて、その行く末を非情なまで見据えるためのものだ。

ホフマンは、マンハッタンにオフィスのある会社の会計士で、ばりっとした格好をしているが、麻薬に溺れている。ゲイの男がマンションで営む隠れ屋に通い、ヘロインを打ってもらう。会社の金を使い込み、国税局の査察が入るまえに帳簿の帳尻を合わせなければならぬ瀬戸際にいる。

ホフマンの弟のイーサン・ホークは、離婚しているが、娘の養育費が払えない。学芸会に行き、娘から、『ライオン・キング』の鑑賞ツアーに学校で行くから130ドル出してちょうだいと言われて、あわてる。ホークには、どことなく「スラッカー」の雰囲気がつきまとっているから、さしずめ彼がここで演じているハンクは、世間的には「ルーザー」であり、娘からもそののしられる。傍観者として見れば、このハンクという男は「情けない」し、その感じをホークがなかなかうまく演じていると言えるが、自分がそういう身であれば、こういうときほど自分がみじめなことはあるまい。

ホフマンが演じるアンディとハンクとは、世代が違う設定になっている。が、どこかで人生が狂ってしまった点においては共通している。が、おそらくベトナ

ム戦争の時代の空気を吸って育ったはずのアンディは、「スラッカー」のハンクとは違う。ドラッグに溺れて、「まとも」な考えが出来なくなっているともいえるが、彼は、父親（アルバート・フィニー）と母親（ローズマリー・ハリス）がウェストチェスターで経営する宝石店を襲うことを弟に教唆（きょうさ）する。どうせ保険で埋め合わせがつくから、誰も損をしないというのだ。想像もしなかったアイディアに度肝を抜かれるハンクだが、さんざん抵抗したあぐく、兄の説得に負けてしまう。このへんも、「スラッカー」らしい気弱さだ。

わたしは、スラッカーどちらかというと肯定的にとらえているが、映画では、スラッカーは決まって、借金に追い込まれたり、たちの悪い相手にそのおかされてつもらぬ犯罪に巻き込まれて身を滅ぼす。ハンクが強盗の仲間に誘ったバーでウェイターをやっている顔見知りの男ブライアンなどは、さしずめその典型だ。犯罪経験があり、びくつくハンクをおさえ、予定にない銃による押し込み強盗を決行する。ハンクは、おびえ、外の車で待つ。兄アンディの話では、当日、店番をするのは、使用人のはずだったが、店には実の母親がいた。彼女は、強烈な脅しにもかかわらず、スキを見て、ブライアンを撃つが、自分も深手（ふかで）を負う。

信用していた人間が裏切って強盗に入るというテーマは、1960年代の「アメリカン・ニューシネマ」のはしりとなる名作『質屋』（The Pawnbroker/1964）のルメットが使ったテーマである。ハーレムのどまんなかで質屋を営むユダヤ人（腕には、アウシュヴィッツかどこかのナチ収容所に入れられた刺青がある）のソル・ナザーマン（ロッド・スタイガー）は、近所の貧しい黒人青年ジーザス（ジェイミー・サンチェス）を、かわいがり、助手にして、日々いろいろなことを教えるが、そのジーザスが、悪い仲間に着せられて、店の鍵を開けてしまう。彼自身はしかし、窃盗をやめさせようとして、撃たれ、死ぬ。ソルは、ジーザスの死が自分の身勝手さにあったことを思い、自分を責める。最後のシーンで、彼が千枚通しを手の平に突き刺してギリギリと自分をさいなむシーンが強烈だった。

この映画では、ハンクと父親チャールズとの確執も描かれる。父は、長男の彼に大いに期待をかけたらしい。その期待のなかで彼は、エリートになっていった。父親は、貧しいユダヤ人で、若いときは、マンハッタンのダイヤモンド街で闇の仕事をしていた。そこから身を起して、アップステイトのウェストチェスターで店を開くくらいになったのだった。強盗の反撃をくらって意識がもどらず、周囲の判断で人工呼吸器をはずされる妻は、葬式の様子から見ると、ユダヤ系ではなさそうである。おそらく、彼は、キリスト教徒の彼女と結婚し、改宗したのだろう。底辺のユダヤ人からすれば、彼は「裏切り者」である。

アルバート・フィニーが演じる父親のユダヤ人的屈折が、ずばり出るシーンがある。アンディは、強盗の「成功」を予定し、丁目のダイヤモンド街のうらぶれたビルに入室にある故質屋（こばいや）を訪ねる。そこには、レオナルド・チミーノ（この俳優は、実際にナチの強制収容所の生き残りらしい）が演じるうさんくさい感じ（チミーノはこういう役がうまい）の老人がいるが、実は、彼は、その昔、フィニーの相棒だったことがあとでわかる。そして、運命の皮肉、息子は、それを知らずにここを訪れるのである。

『質屋』のテーマを引き継いでいるとはいえ、この映画は、実の息子が親を裏切る話である。その裏切り方と関係者の非情さとつらさは、倍加されている。この描き方を見ると、ふと、シドニー・ルメットには、息子がいたのかなという余計な思いをいだく。あるいは、高齢になると、息子も肉親も信じられないという気になるのだろうか、と。そういえば、80歳をすぎたイングマール・ベルイマンも、『サラバンド』のなかで、エルランド・ヨセフソンが演じる父親と息子（ボリア・アールステット）との確執をどぎつく描いていた。とはいえ、そこでは、殺人はなかった。親というものは、歳をとると、自分の息子にあらぬ妄想や不安をいだくのだろうか？ ひよつとしたら、自分を殺すかもしれないという不安。これは、エディプス・コンプレックスの逆の面である。そこでは、オイデプスの父ライオスは、漠然とであれ、息子に殺意を感じたはずだから。

この映画の親子関係は、オイデプス神話型の家族であり、その意味ではこの映画は、家族の古いとらえ方を継承している。実際、ハンクは、エディプスコンプレックスを地で行っている。だから、母の死後、気が弱くなった父が、息子の幼い時代にとった態度はまちがっていたと言って詫びたとき、大いに動揺する。エディプスのパパⅡ息子関係では、父親はつねに権威であって、決して謝ったりしてはならないからである。父が謝るのは、エディプスのな家族の否定であり、フロイト心理学的なセラピーの失墜を意味する。

ルメットは、この映画で、自分より若い2つの世代、自分の息子世代を否定している。ハンクのとアンディの世代である。とりわけ、ハンクに対しては厳しい。彼らには、全くだいいいところがない。いまのアメリカを悪くしているのは、彼らの世代であると。彼らは、抹殺すべき存在であり、そうすることがルメットらの世代の責任であると思っているかのようなのだ。

このところ、希望のないアメリカ映画が多い。それは、すべてにおいて自嘲的な表現が支配的だった「ニュー・アメリカン・シネマ」の時代を思い出させる。その自嘲性や自己批判は、次第にある種の映画的气氛にもなっていた。いま、アメリカ映画は、あのころと似たような気分を生み出しつつあるかのようなのだ。

アメリカン・ニューシネマをリアルタイムで片端から見あさりながら、わたしは、アメリカの「良心」のようなものを感じた。こういう自己批判をする社会・国家は、もう二度と同じ過ちを犯さないだろう、と。しかし、そうした予感、見事裏切られた。映画は、決して社会を変えることはできないのである。どんなに自己批判的な映画でも、その気分はそうあとまでは残らないのだ。

(ソニー試写室／ソニー・ピクチャーズ エンタテインメント)

2008年08月27日

ヨコズナ・マドンナ (Cheonhajangsa madonna/Like a
Virgin/2006/Hae-jun Lee) (イ・クミン)

ソウルから帰ってきてすぐ見た試写がこの作品だったので、新鮮だった。たまたま、ソウルでわたしのワークショッップに来てくれたノイズミュージシャンの Park Seung Jun が、この映画の舞台になっているインチョンの出身だったの

も、面白かった。インチョンの港町には行ったことがないが、行き帰りをインチョン国際空港を利用したので、飛行機の上からは見た。

主演のリュ・ドクアンは、『トマッコルへようこそ』にも出ているらしいが、どの場面に出ていたかは、記憶がない。特に女扱いわけではないが、栄光の夢を事故で失った元ボクサーの父親（キム・ユンソク）、家を出てテーマパークのようなところで働いている母親（イ・サンア）とのあいだでの屈折を表現する演技は並ではない。

この映画の主人公オ・ドング（リュ・ドクアン）は、子供のときからトランスセクシャルな子で、親に隠れて口紅をつけたりして「女装」を好んだ。マドナを愛し、その身ぶりを真似た。その彼／彼女が、性転換手術のために町の恒例の「シルム」（韓国式相撲）コンテストに出て賞金を取ろうと、学校のシルム部に入り、がんばる。トランスセクシャルな彼／彼女が、それとは正反対のマツチョ志向の強いシルムの世界に入るところが興味を引くが、その過程は、その世界に関係のない人間がそこにとけこんで行くよくあるドラマとあまり変わりが無い。だから、この話は、必ずしもトランスセクシャルな主人公ではなくても、また、性転換が目的ではなくてもよかったのであって、トランスセクシャルの問題への突っ込んだ視点はない。ただし、父親と息子との関係を描いたドラマとしては、面白いだろう。その場合、息子がトランスセクシャルであることを父親が知るということは、古い頭の父親にとつてはショックであるから、父親と息子との関係がそのことによってドラマティックになるわけだ。

韓国では、近年、ゲイやレズビアンの活動が活発になり、マチズモや父権への批判が、浮上するようになった。社会意識全般で見れば、日本よりもマチズモや父権意識が強いといえるかもしれない（酒を飲みに行くと、女は女、男は男でかたまる傾向がある）が、流れは明らかに変わりつつある。それと、キリスト教の浸透が根強く、西欧的なものの考え方や、西欧的な「愛」の観念が日本よりも浸透している。この映画で、オ・ドングと父親とが対決するシーンがあるが、それは、西欧的な「父殺し」（別に本当に殺さなくてもいい）の弁証法そのままである。息子は、「父殺し」によって父親を乗り越える。

日本は、文化的に父権制であるよりも母権制だと言われる。しかし、明治になって、西欧的な観念が導入されることによって、西欧型の父権制が成立した。明治天皇は、その意味での「父」を象徴することになった。だから、明治大正期の日本の文学には、父親との相克のテーマが主要なものの一つとなった。そして、父親をどう乗り越えるかというテーマは、高度成長期まえ、あるいは、全共闘運動まえの時代ごろまで生き延びた。ちなみに、団塊の世代は、父親よりも母親が強い家庭を作る。母権制にもどってしまったわけだ。こうして、息子が父親を越えるという儀式が単純には行かなくなる。が、これは、日本が西欧近代型のファミリーを作るのに失敗したということではない。どの道、いま、どの国でもファミリーは混乱のさなかにある。

男なら「エディプス・コンプレクス」、女なら「エレクトラ・コンプレクス」があるという図式は、西欧近代社会を形づくってきたものだが、それが、くずれはじまるところに、さまざまな「情緒不安定」が生まれる。フロイトは、「19世紀末から20世紀初頭のウィーンで、この過渡期現象を「精神分析」として定式

化し、治療の対象にした。その情緒不安定は、社会の構造そのものの揺れから生じ、それを变える以外には、乗り越えることができないものであるが、フロイトの精神分析は、その揺れをしばらくのあいだ落ち着かせる（あるいはごまかす）「療法」（セラピー）として機能することになる。しかし、20世紀のいま、フロイト的な「療法」は、依然として制度的に普及はしているが、限界に達している。「パパ・ママ・子」の三角形は、成立たない。

おそらく、韓国では、キリスト教が、フロイト的なセラピーの役を果たしてもいるだろう。韓国のキリスト教の浸透は、ある種の「西欧的近代化」のプロセスである。そして、脱近代化（ポストモダンゼイション）の過程は、そのプロセスの延長線上にある。だから、韓国は、今後、日本より矛盾の少ない「脱近代化」の道を進める可能性がある。日本は、「西欧的近代化」を徹底させずに、それを飛び越えてテクノロジーの脱近代化の過程にさらされてしまったために、対決すべき相手も、乗り越える先も見えないのである。

オ・ドングがひそかに愛しているのが、高校の日本語の先生。これを演じるのが、（くさなぎつよし）。これは、とても面白いキャスティングだと思う。日本のテレビ・映画という文脈のなかでは、彼は、どちらかというと「韓国人」ぽく、またどちらかというと「ゲイ」ぽく見える。だが、この映画では、日本語を教える「日本人」で、しかも、オ・ドングから愛を告白されて驚き、「おまえ、変態じゃないのか」と怒る「ストレイト」男を演じている。この映画で草なぎ剛は、日本のテレビで演じさせられている「健康」で「優等生」的な雰囲気をわずかに壊した微妙な部分を見せる。SMAPの連中は、日本では（特にテレビのなかでは）自由な演技が出来ない。

シルムを見ていると、日本の相撲よりも、モンゴルの相撲（ボフ）との類似性を感じられる。ここから、日本の相撲は、モンゴル→朝鮮半島→日本の流れで定着したと考えることができるが、すべてを伝播や渡来によつて説明するのは、単純すぎるかもしれない。相撲のような、身体の基本動作にもとづくスポーツは、異なる民族の「神話」時代の記述にたいいてい見出されるからだ。日本では、『日本書紀』に相撲に類する身体表現の記述がある。また、埴輪のなかに相撲をしていると解釈できる身ぶりを示したものがあるという。

インチョンは、ソウルの都心から見ると、ある種の「マージナルエリア」である。が、港町というのは、外に開かれた地形の象徴的な影響か、あるいは、実際に海上交通で外来のものが入って来る場所であることもあってか、ぶつ飛んだキャラクターの人間が生まれる可能性がある。最後の方で、オ・ドングが、性転換を果たし、マドンナの「ライク・ア・ヴァージン」をクラブで歌っているシーンがあるが、このクラブは、インチョンではなく、ソウルのホンデあたりのクラブだろう。いっしょに姿をみせるラップグループ「Super Kid」は、ホンデのクラブでは売れっ子だ。

（シネマート銀座試写室／ファントム・フィルム）

2008年08月29日

ザ・ムーン(In the Shadow of the Moon/2007/David Singleton) (イイ
ヴィッド・シントン)

今月は、たてつづけに韓国ソウル(SFX Sound Effects Seoul Radio 2008 と neMat 2008 8th New Media Festival in Seoul)に行かなければならなくなり、試写を見る回数が激減した。ソウルまでは飛行機で2時間半だが、空港への長いアクセス時間、ワークシoppやレクチャーやパフォーマンスの準備に要する時間は海外のどこへ行く場合にも同じで、2週間以上、映画から封印されることになった。また、お盆の期間、試写の数も減り、こちらの時間はあっても、食指が動かないこともあった。

そういう映画に飢えた日々の最後を締める作品としては、この映画は、物足りない。アポロ計画に関する、「マスタリングし直していたNASAの驚愕の記録映像」、「これまで使われることのなかったオリジナル素材がほとんど」というふれこみだったが、素人目には、その「驚愕」が伝わってこなかった。

1968〜72年の5年間に9機のロケットが月へと飛び立ち、12人が月面を歩いた」というが、そのうちの10人がカメラに向かって語る。月面を歩いた日から数十年のときがたち、彼らも高齢に達している。月面だけの経験だけではなく、宇宙飛行をしたことによつて彼らが得た栄光は並大抵のものではないから、彼らは、もはやただの宇宙飛行士ではない。だから、彼らの話は、決して退屈ではないのだが、だからといって、思想家や哲学者の深い話とくらべて、異次元を体験した人間の奥行きのようなものが感じられるかというと、それほどでもない。

このドキュメンタリーで発言している飛行士のなかで、わたしが一番惹かれたのは、アポロ11号の船長だったジーン・サーナンである。一つには、表情と声がいいということもあるが、その言葉のはしはしに政治的な批判のニュアンスを感じさせるのだ。

アポロ計画は、科学技術のプロジェクトというよりも、アメリカが国を挙げて行った政治プロジェクトであった。ここで登場する多くの飛行士は、そうした面については知りつつも、それを暴露するような言い方は避けている。ケネディ大統領が月面着陸計画を宣言した1961年5月25日のスピーチは、冷戦体制下でのケネディ一流の大博打(ばくち)であり、それまで地球の側ばかりから世界を見ていた視点を月に移すことによつて、地球⇨アメリカという文字通りグローバルな展望を開いたのだった。宇宙船から地球を眺めることはすでに地球支配の願望を示しているが、その視点は一時的なものであり、地球は、ただながめられたにすぎない。しかし、月面に地球人が立つということは、地球を単に知覚的にだけではなくて、物理的に操作しうる固定した支点(Fulcrum)を所有するということの意味する。そして、「支点」を持つということは、それを軸にして巨大な「槌子」(てこ)で地球を動かそうとする暗黙の欲望を示している。

月には、まだ、われわれ一般人の知るかぎりでは、アメリカの基地が出来ているわけではない。が、アメリカは、1969年7月16日に、アポロ11号を打上げ、ニール・アームストロング飛行士をはじめて月面に到着させることに成功したことになる。このとき、アームストロングは、月面に星条旗を立てた。これは、地球をアメリカの「槌子」で動かそうとするアメリカ的グローバリズムの開始を宣言するものである。

わたしは、「地球」という概念ほどまやかしの空虚な概念はないと思うが、アポロ計画は、まさに「地球」という概念があたかもぬくもりのある具体的な物

として存在するかのような錯覚を世界中に浸透させることに貢献した。「地球」と言ってしまう、気楽である。ローカルなもの、瑣末な個々のものは、この概念で吹き飛んでしまう。「地球を救え」と言うことは、多くの場合、何もせずにあたかも何か有意義なことをしているかのようにうそぶく技法である。地球は、かぎられた宇宙飛行士にしか知覚できないものであり、依然として、月を想像力の「梃子」として使うことによって構想されるものとどまる。

映画の終わりの方で、宇宙飛行士の一人が、月面着陸はヤラセだという説があるが、多くの人間が参加したプロジェクトで口裏を合わせることは不可能だと笑うシーンがある。これは、「アポロ計画陰謀論」のことを言っているのだが、問題は、月面着陸が嘘だったかどうかにあるわけではない。月面着陸が本当に行われたとしても、依然としてきわめてかぎられた経験としてしか不可能な月面着陸の経験を一般化することが問題なのだ。これは、近代科学では、一度だけ実験で立証されればその理論は妥当性を持つという発想ともつながりがある。つまり、「希少性」のうえに成立つ世界が一般化されているのであり、それは、「利潤のかぎりなき蓄積」を理念とする近代資本主義や、稀少であることを最高価値とする格差と競争の社会と同根のものである。

誰でもが経験できることを「標準」とすることと、特権的な者だけが経験できることを「標準」とすることの違いの問題だが、前者の「標準」では、「地球は丸い」という発想は生まれなかったかもしれない。が、この「標準」では、世界を支配するという発想が生まれなかったこともたしかである。

世界を「視点」でながめ、「支点」を見出そうとすること。近代認識論の基礎としての「遠近法主義」(パースペクティズム)。「帝国」の欲望。(アスミック・エース試写室/アスミック・エース)

2008年09月02日

宮廷画家ゴヤは見た(Goya's Ghosts/2006/Milos Forman)

このところ、『リダクテッド』のデ・パルマ、『その土曜日』、『時58分』のルメットなど、「巨匠」たちが「復活」というよりも、新たな挑戦を見せるという現象が起こっている。この映画も、『カッコーの巣の上で』や『アマデウス』ですでに「巨匠」の位置に座るミロシュ・フォアマンの最新作であり、かつ、現在の状況への彼流の回答である。

フォアマンの作品は、彼自身の決して普通ではなかった人生とどこかで重なりあうような作られ方をしている。フォアマンの両親は、アウシュヴィッツの強制収容所で死んだ。孤児となった彼は、社会主義体制のチェコで育ち、やがて演出を勉強し、映画を監督するようになるが、そのとき(1968年)起ったのがソ連の主導によるワルシャワ連合軍のプラハ侵攻。若きフォアマンたちが享受しかけた「プラハの春」が一瞬にして崩壊させられたわけだ。この「チェコ事件」をきっかけに、多くのアーティストや知識人が海外に亡命したが、フォアマンはアメリカに移る。亡命できなくて、国内にとどまり、プラハのカレル大学の教授の職を解かれ、市電の運転手になったカレル・コシーク(『具体性の弁証法』他)のような哲学者もいた。海外に出て成功したミラン・クンデラのような作家もい

るが、フォアマンも、その意味では、ハリウッドで成功したチェコ脱出者の一人である。

ゴヤ(Francisco José de Goya y Lucientes)は、この映画では一種の観察者になっっているが、これは、非常に目配りのいい選択だった。ゴヤは、1786年に生まれ、1828年に没するが、この時期は、まさに世界が激動する時代だった。

この映画でも散見できるが、現代でも色あせないゴヤの作品に見える、時代の先を見通した鋭い目は、この激動のなかで鍛えられた。これは、ダヴィンチやゲーテにもいえることだが、彼らもまた、激動の時代に生きた。ちなみに、ゴヤは、ゲーテの同時代人であった。

「ゴヤの幻影」というタイトルを持ちながら、主役は、ゴヤ役のステラン・スカルスガルドではなく、ロレンソ神父役のハビエル・バルデムであるところが、ミソ。バルデムは、いい仕事をしている。他の役者たちも悪くない。タイトルからすると、画家ゴヤの伝記的な映画ではないかという思いをいだかせる。これは、損。が、事実は、ゴヤという人物にも肉薄し、かつ、それ以上に時代を主役になっている。バルデムは、生臭い人間を演じるが、見ていくうちに、この人物は、この激動の時代の典型的な人物の一人であり、こういう人物は、いまの時代にもいるなという思いがしてくる。つまり、この映画は、個々の人間を描いているようにみえて、その実、時代を描いているのだ。これは、ミロシュ・フォアマンならではのテクニク。

冒頭、ゴヤのエッチング画が出てくる。それは、当時、ヨーロッパからメキシコにおよぶ広範囲に流布していたらしい。それを見ているのは、カソリックの神父たち。その画には、(あらためてゴヤの絵の凄さがわかる)娼婦の天使、拷問される者、死んでもつかみ合いをしている死者などの絵が見える。その一枚一枚を手に取りながら、神父たちは、苦い顔をする。異端審問の神父たちは、ゴヤの作品を検閲しているわけだが、ゴヤと親交があるロレンソ神父は、ゴヤをかばう。すでにゴヤは、女王の支持もある宮廷画家としての地位を確立していたので、異端審問所長(ミッシェル・ロンズデル)とて、安易に彼の作品を発禁にはできない。このシーンには、フランス革命を直前にひかえた時代に、それまで教会が独占し、人々に強制してきた価値基準やモラルがくずれはじめていることが描かれている。ロレンソ神父は、そういう時代の「進歩派」であり、教会と王室体制の限界を感じていた。密かに、ヴォルテールやルソーの本を読み、「人権」や「自由」や「博愛」の新イデオロギーを知ってもいた。(このへんも、フォアマンが体験した「プラハの春」の時代の共産主義政権の状況と重ね合わせて見ることができる)。

ゴヤの上客の一人であるロレンソ神父との会話で、ゴヤは、手を描くときは「余分の金」をもらうと言う。「片手だと2000、両手で3000だ」。これは、ゴヤの絵における手の重要性をちらりと示唆するせりふである。ゴヤの絵の手に關しては、多くの言及がある。実際、彼の絵は、どの絵も手が多くを語っている。ゴダールは、『映画史』の「宇宙のコントローラー」という章のなかで、ドニ・ド・ルーウジュモンの『手で考える』(Penser avec les mains)から「真の人間の条件とは、手で考えることだ」という一節を朗読させている。実は、テクノロジーは、手わざ(テクネー)と関係があり、アートのラテン語「アルス」は、ギリシャ語の「テクネー」の翻訳だった。ポール・ヴァレリーは言った、「どちら

か一方の手が他方の手をつかむとき、人は自分のなかに一人の他者をつかんでいる」と。

居酒屋でひとときわ目立つ女性がいる。ナタリー・ポートマンが演じるイネスという女性。彼女は、新興階級の富豪ホセ・ルイス・ゴメス（ロマス・ビルバトウア）の娘であり、ゴヤが愛するモデルの一人だった。そのイネスが、料理の皿に盛られた子豚の丸焼きに嫌悪感を示すのを役人たちは見逃さない。（警察国家のすべてがそうであるように）この時代（1763年）という字幕が出る）の教会は、街のあちこちに「秘密警察」的な役人を配置していた。豚を拒否するのは、ユダヤ人の特徴であると教えられているからだ。異端審問所は、すでに、「異端者」の特徴をいくつかの単純な項目に分類していた（そういう「認識論」の急先鋒がロレンソ神父である）。捕らえられた彼女は、激しい拷問で、（自分では知らなかったらしいが）カソリックの洗礼を受けているにもかかわらず、「自分がユダヤ人である」と告白してしまい、牢につながれる。

日本でも、自白を重視するが、異端審問所も、「自白＝告白」は、神への告白として、一旦告白してしまうと、撤回することを許さない。ロレンソ神父は、ゴヤを介して彼に会い、救出を懇願する父親の依頼（賄賂）を受けて、異端審問所長を説得しようとするが、うまくいかない。そして、牢のイネスを訪ねるうちに、彼女を愛するようになる。が、この映画は、ロレンソ神父とイネスとの屈折した関係を単なるラブストーリーとしては描かない。ここにも、時代の係数を入れ、ある特定の時代のなかの関係として描く。（ただし、最後の最後のシーンで、非常にたくみなやりかたで、「ラブストーリー」的なせつなさにもおわせる——さすがはミロシュ・フォアマンである）。

この映画に見るかぎり、ゴヤというアーティストは、その一生を全体的にながめると、おおむね幸運な人だったように見える。晩年、耳が聞こえなくなったが、パトロンとしての王室を失ったりはするが、絵を描くことは続けられた。それは、時代を直視し、活写し続けはしたが、つねに時代に対してある種の距離を置いていたからだ。それに対して、時代に身をあわせて生きてきたロレンソ神父のような人は、時代の栄枯盛衰とシンクロした人生を送ることになる。フランス革命で王朝が倒れると、スペインの王朝（ブランカ・ポルティロが演じるマリ・ア・ルイサ女王、「パルマのマリア・ルイサ」は、フランスのルイ王朝の血を引く）もやばくなる。フランスでは、革命後、ナポレオンのクーデターがあり、大陸遠征がはじまる。ロレンソは、フランスに逃げ、「新」思想に染まり、1808年の「マドリッド民衆蜂起」後、フランスの占領軍の司令官としてもどつてくる。ゴヤは、後に蜂起した民衆が虐殺される姿を描いている（「1808年5月3日、プリンシペ・ビオ丘での銃殺」等）。

この時代の権力の興亡過程は、実に複雑で、映画が描くほど単純ではないが、フォアマンは、時代の「先端」で生きるロレンソを単に批判的に描くわけではない。むしろ、体制のなかにあってその不自由さを意識している官僚の一人として肯定的に描き、かつ、そのはかなさを描くことも忘れない。19世紀後、ロレンソは、二転三転する権力の力学のなかで処刑され、その遺体が馬車に積まれて運ばれる。一人、遺体の手をつかんでついていく女は、長期の監禁から解放されてこの世にもどったイネスだが、確実に狂っている彼女の表情が、なぜかしあわせそうに見える。この最後のシーンは、非常に印象的だ。馬車の周りを子供たちが

楽しげに歌いながら踊り戯れている。そして、その姿を移動するカメラのように離れた距離から追っていく老ゴヤ。

(シネマート銀座試写室／ゴー・シネマ)

2008年09月03日

イキガミ(Ikigami/2008/Takimoto Tomoyuki) (瀧本智行)

いまの時代、国家が号令をかけて強権を発動し、誰にでも不自由とわかる形で「国民」を規制・拘束するというファシズム的な支配スタイルは有効性をもたない。それは、いまのグローバル化した情報資本主義体制では、体制自身にとつてマイナスになるだけだからだ。しかし、その「グローバル化」した世界のなかで日本の現状をながめると、露骨な国家支配は見えないにもかかわらず、あたかも誰かが号令をかけ、それにしたがって個々人が動いているかのような傾向が非常に強い。ある意味では、ファシズム的な方向を強めているアメリカなどにとつては、うらやましいくらいの従順さで「国民」が動いているように見えるのだ。たとえば、別に法律があるわけでもないのに、電車のなかでわれわれはこそそと(あるいは無言で)ケータイを使う。こんな国は、めずらしい。先日、韓国のソウルの地下鉄に乗ったが、彼や彼女らは、ヨーロッパやアメリカ(「ファシズム」下なの?)と同様に、堂々と車内でケータイで会話していた。別に洗脳されたわけではないのに、「自発的」な死が、交通事故死の数を上回る。これは、エリート生きろ、ルーザー死ねという発想からすれば、おあつらえ向きの「淘汰」である。

こうした日本の状況を考えると、この映画は、なかなかインパクトがあり、リアリティがある。監督の瀧本智行は、『樹の海』(2004)でも、鋭い社会批判的な目を見せていた。本作は、その目配りがもっと広がり、同時にドラマとしてのエンタテインメント性も失っていない。むしろ、それは、間瀬元朗の原作コミック(『週刊ヤングサンデー』連載中)に負うところが大きい。

死の恐怖を忘れさせないために、国家が「国家繁栄維持法」を作り、18歳から24歳までの若者のなかからランダムに選んだ1000人中の一人に、ある時期になると自動的に死をもたらすカプセルを埋め込む。それは、小学校入学時に生徒全員が受ける注射のなかにまじっているのだ、誰が埋め込まれるかはわからないとはいえ、国家の方は、そのカプセルが作動する24時間まえに本人に知らせるというシステムをととのえているのだから、誰がカプセルを埋め込まれたかがわかっていくわけである。

「国家繁栄維持法」を執行するのは、「厚生保健省」で、すべてを仕切っている参事官を演じるのが、柄本明。また柄本かあとも思ったが、この作品では、有無(うむ)を言わせない暗い権力者の不気味さの一端をうまく表現していた。発行された「死亡予告書」(通称「イキガミ」Ⅱ逝紙)の配布を仕切っている課長を演じるのは、笹野高史。彼も、本作では、「人情」もろいキャラは見せず、体制には不満をいだきながら、それを押し殺して任務に従いながらも、自嘲的であるという屈折した意識の役人をきりつと演じている。笹野から「イキガミ」を受け取り、犠牲予定者ないしか家族に直接手渡す仕事をする「配達人」を演じる

のは、松田翔太。最初はちよつと頼りない感じをあたえるが、けっこうはまり役であることがだんだんわかる。

松田の目から、金井勇太、佐野和真、山田孝之がそれぞれ演じる。人の「犠牲者」の「死に様」というより最後の生き様が描かれる。その描き方に、ふと、河野圭太の『椿山課長の七日間』(2006)を思い出した。こちらは、すでに死んだ者が、期間限定で姿を変えてこの世に逆送される話。逆送される。人の話が描かれていた。どちらの場合も、「残された時間」が問題になり、映画のドラマとしても緊張を生み出す効果を上げる。

「国家繁栄維持法」は、戦前戦中の「治安維持法」を思い起こさせる。たしかに、「イキガミ」を受け取った者と戦争中に徴兵の「赤紙」を受け取ったものとのあいだには共通項があるが、はっきりした。時間という単位での「寿命」の告知は、いまでは、ガンなどの患者に対する告知の方がもつと近いだろう。医学が「進歩」して、寿命の予測が正確になってきた。別に致命的な病にかからなくても、現代人は、余生の設計をする。とても死にそうにない奴が、「身の回りの整理」とかといって、持ち物の整理をしていたりする。わたし？ やらないねえ。野垂れ死にや客死や頓死が夢だから。

ドラマ的に一番うまくまとまっているのは、金井勇太が演じるミュージシャンの。時間だろう。彼が同性愛系なのかどうかは知らないが、親しい友人(塚本高史)とバンドを組み、路上で歌っているところを、音楽事務所の男にスカウトされ、彼よりは少し売れているミュージシャンとのデュオでメジャーデビューする。塚本の方はスカウトされず、解体作業などをして暮らしている。すれちがってしまった二人の関係がせつない。「イキガミ」は、そんな金井が、テレビ生出演の直前に届く。こうなると、金井が「白鳥の歌」を絶唱することは誰でも読めるのだが、予想を裏切ってはメロドラマにはならないから、それでいいのだ。

引きこもりの佐野和真のパートは、母親(風吹ジュン)が「国家繁栄維持法」の支持者の政治家で、しかも前歴はそれに反対して「思想犯」として逮捕されたことがあるという屈折を盛り込んでいるが、盛り込みすぎて、全体がうそっぽくなった。佐野は、自分が引きこもりになったのは、母親にせかされ、優秀であるようにプレッシャーをかけたからと思っているふしがある。母親は、自分の息子にまさか「イキガミ」が来るとは思っていなかったもので、あわてるが、すぐにそれを選挙のために利用することを考える。そういう母親を憎み、彼女の議員秘書をしている父親(塩見三省)をふがいなく思っている息子が、「イキガミ」のショックで破壊的になり、交番を襲う。ピストルを持って潜伏するのだが、それなら、やはり、連続射殺魔になるとか、母親を殺すとかすべきだろう。

死の恐怖を忘れさせないための「国家繁栄維持法」だが、いまの日本人は、生の恍惚(エクスタシー／歓喜)への欲求よりも、パターン化された「死の恐怖」におびえている。保険という概念を発明したのはライプニッツだが、すべては、人生も予測と不安をめぐって「設計」される。人生は、予測のつかないハプニングに満ちているのに、それを「設計」しようとする。こと自体が誤りだとは考えない。

その意味では、この映画の「ミクロカプセル」と同等のものをわれわれはすでに埋め込まれている。それは、この映画のような、血管から入り、体内に潜伏し、ある時期に心臓を直接破壊するような物的なものではないが、情報や脳内・体内記憶のようなものとして潜伏し、じわじわと作用して、死か事実上の死に至らしめるのである。

この映画の逆説は、問題の心人は、みな、自分の死が限られたものであることを知ることによってどうやら「よりよく生き」たということになっている点だ。人はみな死ぬ。しかし、その死を最後まで意識することはできない。死は、対象化の埒外（らちがい）にある。自分が最後だということは意識できるとしても、「ああ、死んだんだな」という確信をいただくことはできない。だから、「死」というのは、きわめて抽象的・観念的な概念である。ひよつとしたら、人は、「死んだ」あとでも別の形で生きているのかもしれない。ならば、「生」を自分が意識できる枠内だけに限定して、それを「整理」したり「よりよく生きよう」としたりする必要はないかもしれない。ただし、「死後」も生きつづけるのかどうかはわからないにせよ、この一瞬一瞬にわたしの細胞が生死をくりかえしていることは確かだから、それならば、この一瞬をどう生きるかは、たしかに重要問題である。他から追い詰められて、生理的にかぎられた時間を「よりよく生きる」よりも、この一瞬をクリエイティブに生きるかどうかを考えた方がいいだろう。どんな法律も、個々人の生の一瞬やミクロな細胞の運命については介入できない。

（東宝試写室／東宝）

2008年09月05日

トロピック・サンダー (Tropic Thunder/2008/Ben Stiller) (シン・ステイラー)

予感したが、受付に30分まえに行ったら、「予約だけでいっぱい」と言われた。「ひよつとしたら」ということで待ち、結局、上映直前に入れたのだが、同じような人が10人以上もいて（むろん、門前払いで素直に帰った人もいる）、上映が遅れた。この「予約」というのは、ネット予約のことだ。すでにわたしは早々とそのシステムの手続きを済ませていたのだが、今回それをしなかったのは、試写状には、「必ず予約のこと」とは書かれていなかったからだ。同様にネット予約制を始めたウォルト・ディズニー・モーション・ピクチャーズジャパンの場合は、ネット予約を原則化し、試写情報もメールで来る。メールのURLをクリックすれば、簡単に予約が出来るので、混乱はない。しかし、今日のパラマウントの場合、新しい制度を導入しながら、その使わせ方が全然徹底していないのだ。ところで、今後のトレンドになりそうなネット予約システムだが、どうせ導入するのなら、航空券のネット予約のように、座席もネット上で選べるようにしたい。日本は（とすぐ話が大きくなるが）、便利なものを導入しても（たとえば、電車のなかではケータイはタテマエとしてご法度とか）その機能が無駄にする。

この映画は、ゴルドクレスト・ピクチャーやドリームワークス SKG 等5社の製作作品だが、冒頭、一見ハリウッドの大手製作会社のと錯覚を起こしそうになるフェイク・トレイラー（予告編）が映され、この映画の登場人物である「俳優」たち（この映画は映画の映画である）がコミカルに紹介される。たとえば、

「FOX」の「20th CENTURY FOX」や「FOX MOVIE CHANNEL」とをかけあわせたようなロゴで、よく見ると「FOX SEARCHLIGHT PICTURES」とある。だから、「俳優」カーク・ラザラス（ロバート・ダウニー・Jr.）と（実名が表示される）トビー・マグワイヤーが神父同士で信仰と同性愛とのあいだで苦しむといった『Satan's Alley』の「予告」が出し、今度は「DREAMWORKS SKG」のロゴが出る、こいつもファイクかと目を凝らしたが、これはホンモノだった。

これで予測できるように、この映画は、ベン・ステイラーのジュエイッシュ・ギャグと、彼のお仲間のお遊びである。ふざけないよと言いたくなる昨今のアメリカの状況（なんと、去る9月1日には、あのエイミー・グッドマンと「デモクラシー・ナウ！」の2人のプロデューサーが、ミネソタ州セントポールの共和党大会を取材中に逮捕されるという事件が起こった。世も末である）を大いに笑ってしまおうという意識も旺盛だ。時代は、ほぼ現代（薄型ケータイがあちこちで使われている）で、かつてベトナム戦争に従軍した「エリート兵士」が帰還後本を書き、それを映画にするという設定。映画のなかのロケ撮影現場の設定は、タイカビルマのあたりになっている。撮影は、監督やプロデューサーや俳優の思い込みや錯覚が入り乱れ、現地では、「ベトコン」ならぬ「ゴールデントライアングル」の麻薬密造軍団が登場し、混乱をエスカレートさせる。

撮影のパニックに激怒しながら、その混乱を商売にしてしまうハリウッドのプロデューサーを演じているハゲの男は、最初誰かわからなかったが、よく見たら、トム・クルーズだった。おそらく、この映画を一番楽しんだのはクルーズかもしれない。それは、最後のシーンを見ればわかる。ヴェトナム戦記は書いたが、実は戦場には行っていなかったということがあとでバレる元兵士役を演じるのは、ニック・ノルティ。「役になりきる」ことにこだわり、皮膚の染色までどこして「黒人」の米軍兵士役を演じる「俳優カーク・ラザラス」役は、ロバート・ダウニー・Jr.。俳優ジャック・ブラックは、おならが特技という異芸で有名な「タレント」という設定。話自体ははばかばかしいくらい軽薄だが、そのキャスティングの設定が笑いを誘う。

「ダグ・スピードマン」という役者（ベン・ステイラー）は、ももりで知能障害のあるキャラクターが登場する『Simple Jack』という作品で有名になったという設定。映画のなかで、彼は、麻薬軍団に捕まり、それが「ダグ・スピードマン」本人だとわかると、軍団のトップ（これを演じるのは、まだ10歳に満たないと見えるアジア系の子役ブランドン・スー・フーだが、トップが子供なのは、カンボジアのポルポト政権時代に大人がほとんど殺され、子供がトップになっているようなケースがあったのをパロディ化している）が、そのファンで、VHSで何度も見ており、早速、そのドラマを再現させられる。なお、このくだりは、アメリカで公開後、身障者への差別だとして批判を受けた。映画のなかでは、ハリウッド映画には、『レインマン』でダスティン・ホフマンが演ったレイモンドや『フォレスト・ガンプ 一期一会』のトム・ハンクスの役のようなのがあるのだから、別にどうってことないだろう、といった自己弁護があらかじめなされているが、まあ、「ポリティカル・コレクトネス」の人たちは、批判するだろう。このへんは、日本では、アメリカよりも表層的にもっと神経質なので、配給さんは苦勞するかもしれない。

権力の横暴に反対するアメリカの反体制派的な基準からすると、レーガン政権以後にはびこった「ポリテイカル・コレクトネス」以後の社会意識は、「フアシズム」であり、それがG・W・ブッシュの時代になつてピークに達したと、わたしは思っている。(これについては、『ローズ』や『りんご白書』のプロデューサー、アール・ロツソの遺作『アメリカ：フアシズムへの自由』(America: Freedom to Fascism)が参考になる)。その意味で、この映画は、禁煙の過剰な徹底といった現象も含めて、上っ面だけの「お上品さ」や「モラル」や「人権」や「民主主義」や「反暴力」を徹底的に笑つてしまおうという意気込みが感じられる。ただし、もう、パロディや茶化しもすっかり形骸化してしまった日本では、この映画の強烈な毒も、一時的にドラッグに酔った連中の空騒ぎのように受け取られるかもしれない。試写のあいだ、言語の問題もあることはたしかだが、ときたましか、会場に笑いが起こることはなかった。まして、爆笑は全く起こらなかった。

(パラマウント ジャパン試写室／パラマウント ピクチャーズ ジャパン)

2008年09月08日

パリ (Paris/2008/Cédric Klapisch) (セドリック・クラピッシュ)

パリの街の遠景から入り、エッフェル塔を仰ぐ導入シーンが象徴しているように、パリという街に住む人々を全体的に描こうとしている。が、そんなことができるのか？ パリの街を映した映画というと、ちよつと過ごした記憶がうずき、見ていてアットホームな気持ちになる時代がわたしにもあった。それは、あちこちの街をノマド的に放浪するなかで消えた。都市を映画で多重的にとらえるなんてできるはずがない。が、この映画は、いわゆる「アンサンブル・ドラマ」の形式で、パリに住むいくつかの階層の人々をときどきすれちがわせながら並行描写する。そんなに間口を広げる必要があったのかとも思うが、見終わって、それもいいかもとも思つた。

全体の核になるのは、ムーラン・ルージュのダンサーをしていたピエール(ロマン・デュリス)だ。身体の変調をおぼえ、医者 of 診断を受けると、心臓移植の手術を受けなければならない状態であることを知る。映画の最後は、ドナーがあらわれ、その手術にタクシーで病院に向かうシーン(その窓からここで取り上げられる何人かの登場人物たちの姿が映る)だが、映画の最後までピエールの死の恐れ of 不安定さが続く。

弟の病氣を知って駆けつけてくる姉エリーズ(ジュリエット・ビノシュ)は、[∞]人の子を持つシングルマザーだ。彼女は、子供をつれてピエールといつしよに住むことにする。彼女は、市場でなじみの八百屋のジャン(アルベール・デュポンテル)に好意を持っているが、映画は二人の関係をじらしながら描く。

歴史学の教授のロラン(ファブリス・ルキーニ)は、パリの歴史的名所を紹介するテレビ番組のナヴィゲイターをやるなど、いわゆる有名人だが、彼の授業に出ている女子学生レティシア(メラニー・ロラン)に惚れる。シャイな彼は、彼女の後をつけ、匿名でケータイにメールを送る。ボードレールの詩文をもらつて戸惑う彼女だが、やがて相手を突き止める。あっさり彼を受け入れ、アパルトマンでこ初老教師に身体を許すが、彼女には若い恋人がいる。

これらの登場人物は、街角ですれちがったり、アパートマンの窓から姿が見えたりといった形での間接的な関係で描かれる。これらのほかに、ジャンの元妻で、陰影のある魅力のカロリーヌ（ジェリー・フェリエ）のエピソード、ピエールが行きつけのパン屋の女主人（カリン・ヴィアール）のありがちな人種差別的態度、その店に職を求めてやってきたアラブ系のファリダ（ファリダ・ケフラ）とピエールとの予感的だが何も起こらない関係などなど、色々ある。市場の倉庫へ女たちが訪ねるシーンは、ちよつとフェデリコ・フェリーニ的な感じもする。

アーティスト（ピエール）、シングルマザー（エリーズ）、エリートインテリ（ロラン）、ワーキング・クラス（ジャンほか市場の人たち）、街の個人商店主（パン屋の女主人）、学生（レティシア）と来ると、足りないのは、企業人や神父、いや犯罪者や変態もパリという街には不可欠だが、監督のセドリック・クラピッシュは、（ホームレスもちりと出すが）そうした階級の外側にいる「不法移民」を登場させる。しかし、そのカメルーン人のブノワ（キングズリー・クム・アバン）の出し方が、あまり効果的ではない。カメルーンらしいショットが何度か挿入されるのだが、なんかとってつけた感じ。ほかの登場人物にくらべて、登場する必然性が弱いからだ。これは、いかにもバランスを取るために入れた感じだ。

バランスを取るのが好きという点では、クラピッシュは、『スパニッシュ・アパートメント』や『ロシアン・ドールズ』でもそうだった。だから、わたしは、前者を評して、「ある種の「EU」文化・社会論である」と揶揄した。まんべんなく『巴』を網羅しようという姿勢は、パリを網羅的に描こうとする姿勢に継承されている。

この映画のエピソードのなかで、ファブリス・ルキーニの見事な演技もあいまって、大学教授ロランと女子学生カロリーヌとのくだりが一番屈指がある。パランスなどとらずに、このあたりをもっと入れ込んで撮れば、この映画のタイトル「パリ」は、別の名に替えなければならなくなってしまうだろうが、映画としては、レベルが数段上がっただろう。

ジュリエット・ビノシエを見、たまたま『東京！』のレオン・カラックス篇で出ていたドゥニ・ラヴァンのことが浮かび、ふと、かつて若きビノシエとラヴァンが出演したカラックスの『ボンヌフの恋』を思い出した。二人とも歳をとった。むろん、こちらも。

2008年09月11日

秋深き(Akifukaki/2008/Ikeda Toshiharu) (池田俊春)

試写状の、八嶋智人と佐藤江梨子が羽織と打ち掛けを着て映っている写真を見て、しばらく見るのを後回しにしていた。が、原作が織田作（之助）と知り、もっと早く見なかったことを後悔した。そういえば、織田には、映画のタイトルそのもののズバリの名の小説があった。

この映画は、織田作の短編「秋深き」と「競馬」を西岡琢也が脚色したもの。時代を現代にしているが、織田作の原作をうまく活かしている。タイトルにはな

っているが、「秋深き」からは、ちよつとしたエピソードを使っているだけで、映画の主要な部分は、ほとんど「競馬」を使っている。

中学校の教員の寺田（八嶋智人）が、クラブの女・一代（佐藤江梨子）に惚れ、酒も飲めないのに、毎日のように通いつめる。いまだき中学教師がそんなことをしていて、生徒の小ウルさいパパママ連中にクレームをつけられないものかと思うが、そうはならない。そのうえ、女は、寺田のプロポーズをすんなり受け入れ、結婚生活に入る。原作では、クラブに通っていることがバレて、学校を首になることになっているが、映画では、そういうことはない。クラブの女だから色々過去もあるだろうに、女はのほほんとしていて、そういうことを感じさせない。むろんいろいろあるだろうが、それがちらりと暗い翳（かげ）として出てくるといふこともない。ある意味では宇宙人的だ。これは、佐藤江梨子にあっている。

西岡琢也の脚本の力なのか、「現実」からすると「おかしい」と思えることが全く気にならずに最後まで見せられてしまう。一代の昔の男らしいやくざ者（佐藤浩市）が後半で登場するが、佐藤浩市の演技の質からすると、どろどろした暗さをちらつかせるキャラクターになりそうदैいて、そうはならない。えてして暗くて「恐く」なりがちな佐藤も、『ザ・マジックアワー』でさんさん遊んだことがこの演技に役立っているのではないか？

ところで、原作者・織田作之助自身には、この映画のような軽さはない。文学史的には「無頼派」に数えられるように、身体をぼろぼろに酷使して、1947年に33歳で夭折（ようせつ）した。「秋深き」にも「競馬」にも、この映画とはちがう、どろつとした肉体描写や鬱（ふさ）気（き）の描写がある。といつて、わたしは、原作の方がよかつたなどというつもりはない。映画は映画であり、脚色は新たな創作だから、その内的ロジックで論じなければ意味がない。

織田作というと、わたしには、いろいろ思い出がある。それは、昨年100歳ちかい年令で亡くなった本郷の古書店・ペリカン書房の品川力（つとむ）さんと何度も会うなかで、くりかえし織田作の思い出をきいたからだ。「織田くんがきわどいことを書くから、何度も警察に呼ばれましたが、ぼくはドモリなので、ムムムと言っているうちに、警察もあきれて、帰してくれました」などなど。品川さんは、わたしが子供のころから（まだ織田作を読むまえに）織田作の話をしていたので、織田作というのは、東京の作家かと思つていた。しかし、彼は、東京には、²年ぐらいしかいなかったのだ。大阪への執着も強く、作品の舞台の大半が大阪だ。しかし、運命の皮肉、彼は、東京で「客死」するのである。東京滞在中、彼は、雑誌『海風』にくわわり、「初めての」小説「ひとりすまう」を書いた。そして、この雑誌の発行人が品川力さんであり、彼が当時経営していた（本郷は「落第横丁」の）「ペリカン・ランチルーム」が同人のたまり場になっていた。この「ペリカン」と品川さんについては、かぎらない話があるが、ここではこれでやめておく。なお、品川さんは、戦争中、このサロンのな snack 店を閉め、古本屋に転業した。

佐藤江梨子が演じる「川尻一代」という女性は、原作では回想的な形で語られる。だから、主人公・寺田がいかに彼女を愛していたか、失いたたい女であつたかが全面に出てくる。映画は、それを現在形に変える。一代の死後のシーンも

あるが、二人がこっけいなくらい天真爛漫に（ふと、ウディ・アレンの『泥棒野郎』(Woody Allen/1969/Take the Money and Run)のなかのアレンとジャンネツト・マーゴリンの演じた夫婦を思い出す）暮らし、それが急に失われるのを描く。それは、回想を聞いて共感をいだいたりするのではなく、目のまえにその女がいるのに居合わせることになる。だから、佐藤江梨子が演じるキャラクターを「愛せ」なければ、全く正反対の反応が出るだろう。

せつなく、悲しい話ではあるのだが、「悲劇」を見せて観客を泣かせるというでもないところが、面白い。それは、ある種シニールなはしりというか、飛躍というか、そういう要素があるからだろう。たとえば、原作では、乳ガンから子宮ガンに転移した妻の身体の臭い（におい）の描写があるが、映画では、なんでこんなにあつさり死んでしまうのだろうと思われるくらい、時間の飛躍と省略がある。それは、ある意味で、あまり「現実」を気にしない二人（とりわけ寺田）の意識とシンクロしているともいえる。

一代の乳ガンが悪化するのには、自分の乳房を愛している夫にかわいそうだと
いうのだが、こういう人は「現実」にもいるだろう。「乳房に恋した」（映画宣伝のキャッチフレーズ）夫のためであるかどうかはわからないが、わたしも、乳ガンにかかって手術をしないで死んだ女性を何人か知っている。切ってもダメなこともあるようだが、切らずに直そうとすると、大体はダメのようだ。ところで、織田作は、「一代」という名の恋人をガンで失っている。「競馬」は、実体験にもとづく記述が多い。実在の一代も、クラブの「女給」（じよきゆう、「ホステス」のこと）をしていた。

いま、「純愛」が受けるというが、この映画の寺田のように、「本当」にうぶで、一代と結ばれるまでは女を知らず、一途に一人の女を愛するような男、あ
るいはその逆の女、がふえているからでは**全くない**。そうではなくて、佐藤江梨子が演じる「一代」のように、つつけば、色々な過去が出てくるであろうが、そのどれもこれもが、みな底のない関係で、あまり記憶にも残っていない；といつて、「無頼派」的なデカダンスのどろどろな関係に入る勇氣もない；なら、過去を全部忘れて、自分が「ライク・ア・ヴァージン」のように、ヴァーチャルな「純真人間」になってみたいなくらいのこと——ある種の「アンドロイド」願望なのだ。その点で、佐藤江梨子は、「いっぱい男がいたんじゃないの」と思わせながらも、「ひよつとして全然そうじゃないんじゃないか」と錯覚させるような「純愛プリテンション女」を見事に演じている。

「秋深き」から取ったエピソードに、ビジネスホテル（原作では温泉旅館）で寺田が会った男（赤井英和）（原作では、女）から乳ガンにはガソリンを飲むのが一番だと薦められ、わざわざポリタンク一杯のガソリンをもらうくだりがある。原作では、ガソリンではなく、石油なのだが、これは、石油の方がよかった。男に強引に進められた寺田がために飲んでみるシーンがあるが、ガソリンをコップ一杯飲んだら大変である。石油にしたのは、その後のエピソードに緊張感を出そうとしたのだろうが、別に石油でも同じ効果が出せた。ヴェトナムの僧侶たちが使ったのも、たしかみな石油だった。また、石油なら（むかし、火吹きパフオーマンスをやっていたころ、わたしもうっかり飲んでしまったことが何度かあったが）下痢ぐらいで済む。映画でも下痢ぐらいで済ましているが、ガソリンだったら、まず死ぬだろう。これは、この映画の技法となっているある種の「シ

ユール」さにとつても、むしろ逆効果である。
(ショウゲート試写室／ビターズ・エンド)

2008年09月18日

レッドクリフ (Chibi/Red Cliff/2008/John Woo) (ジョン・ウー)

前が空いている後ろの席には座らない方がいい。座高の高い奴に座られたら最後。うっかり座ってしまった。平均より10センチも高い。字幕が見えない。字幕が昔は右側に縦書きだったのには訳があったということに気づいた。

『三国志演義』の「赤壁の戦い」を映画化。ジョン・ウーらしい胸のすくようなスタイルのエンタテインメント美学。

劉備(ユウ・ヨン)の「軍事顧問」諸葛孔明(しょかつこうめい)を金城武が演っているのがちよつと変とは誰でも言いそうな批判。たしかに孔明のしたたかな感じは全くでないが、見ているうちにまあいいかという気もしてくる。彼の名高い戦術がデフォルメされて展開されるが、孔明が発明し、指揮した戦術であるはずでも、映画ではそうは見えない。下請けでやらせた成果をながめて悦に入っている感じ。が、金城ならそれでもいいかと思わせるところが、この人のスター性。

孔明の戦術で、亀の甲羅からヒントを得て、曹操軍を劉備軍が円形から亀甲模様全体と部分で方位し、殲滅し、虜にするシーンは映像的にスタイリッシュであり、見事。

『三国志演義』自体が劇画やコミックの世界なのだから、強い奴はめっぽう強くなければならない。その点で、劉備軍の豪傑・張飛を演じるザン・ジンシェンのアクションがすばらしい。表情もいい。

孫権(チャン・チェン)の男まさり(というとセクハラか?)の妹・尚香(ヴィッキー・チャオ)というキャラクターも、ジョン・ウーらしく、つまりアメリカで受ける感じで描かれる。彼女が侍女たちの軍団を率い、敵軍をなぎたおしていくのも、ザン・ジンシェンの張飛ほどピッタリのキャストではないが、ジョン・カプランの『バッド・ガールズ』(Bad Girls/1994)で、ドリュー・バリーモアらが馬に乗って、処刑されそうになっていたマデリーン・ストウを奪還するシーンのような胸のすく感じを出す。

悪役・曹操を演じるチャン・フオニーは、北京オリピックの野球でミソをつけてしまった星野仙一にどことなく似ていて、おかしかった。

日本から「特別出演」の中村獅童は、甘興を演じるが、可もなく不可もない。

周瑜を演じるトニー・レオンが、どこかいかされていない感じがするのは、当初予定されていたチョウ・ウンファの代わりだからか？

(東宝東和試写室／東宝東和)

2008年10月01日(1)

まぼろしの邪馬台国 (Maboroshi no Yamataikoku/2008/Tsutsumi
Yukihiko) (堤幸彦)

吉永小百合のナレーションで始まるこの作品は、要するに、一人の「勝手な男」の「猛烈」な人生を描いている。ま、「猛烈」といっても、NHKの連続ドラマにありがちなタイプの「猛烈」さであって、わたしなんか実際に知っている猛烈な奴にくらべれば、ステレオタイプののである。その意味で、その人物・宮崎康平を竹中直人が演じるのは、グッド・キヤスティングである。竹中にありがちなわざとらしさが、ここではうまく活かされている。「名優」吉永小百合も、最近やや鼻につく「名優」ぶった感じが消え、宮崎康平と出会う若い時代のシーンでは、ふと1960年代の彼女のおもかげをただよわせる。バスガール役で映画デビューする柳原可奈子がお笑い芸人を脱皮した演技を見せる。宮崎康平の伝記的な物語映画というよりも、一つのラブストーリーとして見れば、面白い。

堤幸彦は、『溺れる魚』や『トリック―劇場版―』の時代が好きで、『明日の記憶』で見切りをつけてしまった。しかし、そういうある種「大型テレビ番組」を作る方に転向したのだと思えば、見方を変えなければならない。この映画は、その点で、『明日の記憶』の系列に属する。それは、音楽に大島ミチル、テーマ曲にセリーヌ・ディオンを採用していることからもうかがわれる。

学会の権威主義的な壁というのがあり、民間の研究者が斬新な研究や調査をしても、一顧だにされないことはよくある。特に宮崎康平が島原の遺跡調査をはじめたころはそういう傾向が強かった。彼は、九州の島原鉄道の社長として成功をおさめ、バスを使った観光というアイデアをいち早く導入したアイデアメイカーでもあったが、彼が世に認められるまでには長い苦節の時代があった。似たような話は、古くは「日本の植物学の父」といまでは称される牧野富太郎の例がある。牧野の学歴は小学校中退だった。宮崎康平の場合、大学卒（早稲田）の経歴があったが、学会というところは、そんなことでは相手に敬意を表することはない。まあ、博士号でも取っていれば、少しはちがうかもしれないが、基本は権威のお墨付きが必要だ。宮崎は、独立独歩の人だったから、自己の欲求と直感で事を進めるのが好きだった。学会は、とりわけそういう手合いを敬遠する。

面白いのは、宮崎の経歴だ。彼は、早稲田大学時代に森繁久彌と演劇活動をし、卒業後、東宝に入社している。ということは、彼は、もともと「演出」の才能があったということであり、彼の「生き方」にもそれなりの演出があったということだ。

島原に邪馬台国があったという宮崎の仮説が正しいかどうかはわからない。が、それを探求する物語として『まぼろしの邪馬台国』（講談社）は多くの読者を惹きつけた。この作品は、康平が口述し、妻の和子（吉永小百合）が文字化し、編集するという共同作業の成果だが、その作業だけでも、人は感動する。むしろ、そこには、意識的・無意識的な「演出」と「宣伝」があったわけで、それは、宮崎が身に着けていたものであった。

口述するのにテープレコーダーを買ってこいと康平が言うので、和子が、NHK時代の昔の上司（大杉漣）に頼んでプロ用の録音機をもらってくるシーンがある。康平は重役たちの画策で社長を解任され、蓄えも底をついてきたので、和子は得策を講じたのだ。録音機は、民生用でも当時は高価だった。ところで、それを持

って帰るシーンがちよつと不可解だった。和子は、苦もなくその録音機を両手にかかえて歩いているのだが、当時の録音機（とりわけプロ用）は、猛烈な重さがあり、持ち上げるだけでも大変だったからだ。

（東映第一試写室／東映）

2008年10月01日（2）

そして、私たちは愛に帰る(Auf der anderen Seite/The Edge of Heaven/2007/Fatih Akin) (フアティ・アキン)

ドイツとトルコとの関係のなかで生まれる「悲劇」（と一応は呼べる）の3話。「悲劇」ではあるが、その犠牲によつて何かポジティブな可能性が生まれそうな予感をおわせる。

ドイツ（かつての西ドイツ）には、以前からトルコからの移民が多く、すでに第3世代ぐらいがいる。壁が崩壊するまえ、ベルリンに行ったことがあるが、西側からベルリンへ向かう列車のなかでトルコから帰って来た移民労働者と会った。タバコをすすめられ、トルコから持ってきたというりんごをくれた。西ベルリンの壁に近いエリアのクロイツベルクにはトルコ人のコミュニティがあり、スキスの料理やそいだ肉をパンにはさんだドネルケバブを売る店、安い雑貨屋などがたくさんあった。トルコから来たクルド人のコミュニティもあり、トルコのクルド人圧迫に反対するビラを配っていたのをもらったのが縁で、その事務所でチャイ（茶）をふるまわれたこともあった。

第一章「イエテルの死」は、ドイツのブレーメンが舞台となる。老齢のトルコ人アリ（トゥンジェル・クルテイズ）と娼婦のジェッシーことイエテル（ヌルセル・ケーゼ）のドラマだが、ここで描かれるドイツ／トルコの屈折とは何か？ アリの息子ジャネット（バーキ・ダヴラク）はハンブルグで大学教授をしている。「世は貧しさから身を起こし、息子を大学にあげるといふ移民者の成功例。が、二人のあいだはしつくりしない。親は子をどこか異星人のように感じ、子は親をどこかで軽蔑している。妻はすでに亡く、アリは、娼婦のジェッシーのもとに通い、孤独をまぎらす。やがて彼は、ジェッシーと生活をともにするようになる。彼女は、娘を大学に通わせるために娼婦になったのだったが、いまでは、その娘アイテン（ヌルギュル・イエシエルチャイ）の行方がわからない。ドイツ／トルコの屈折の末、アリとイエテルとにふりかかるのは、彼が彼女を殺してしまうという事件だった。それは、故意の殺人ではなく、ふとアリのなかに、ドイツでは克服したはずの家父長的・男性至上主義的な作面が突然あらわれ、彼女を殴りつけたことなのだが、彼女は死んでしまう。娘の消息もわからないままの死。老いて刑務所に入るトルコ移民。

第二章「ロッテの死」は、イエテルの娘アイテンと、たまたま知り合った女子学生ロッテ（パトリシア・ジオクロースカ）との物語りである。場所はハンブルク。アイテンは、トルコのイスタンブールで活動家になっていた。警官にマークされ、ニセパスポートでハンブルクにやって来る。トルコ警察から逃れるためだけでなく、母を捜すという目的もあった。そんななかでドイツ人の学生のロッテと知り合う。彼女は、レズで、アイテンを自宅に誘い、二人で暮らし始める。家には、ロッテの母親スザンナ（ハンナ・シグラ）がいる。彼女は、二人の関係

をよくは思わない。トルコ人のアイテンに対する人種的偏見もある。ロッテは、父親が不在の家庭の子の一つの典型を代表している。アイテンは、そんな彼女のゆらぐ心を満たす「過激さ」をもっていた。しかし、アイテンは、不法滞在がバレ、トルコに強制送還され、「テロリスト」とみなされ、収監されてしまう。

ここから、ロッテがアイテンに会うためにイスタンブールに行くことになるのだが、映画は、彼女を中心にはすえない。「第一章」でイエテル（けっこう存在感をもつて登場させたのに）をあつさり死なしてしまったように、ロッテの登場も、すぐに終る。イスタンブールに渡ったロッテは、裏町でもの盗りの少年に射殺されてしまうのだ。これは、非常に偶然（というより不運）を強調した描き方だ。彼女は、面会したアイテンから頼みごとをされる。かつて彼女がデモの最中に警官から盗んだ銃をビルの屋上に隠したのだったが、それを知っていた過激派グループは、アイテンの恋人ロッテを使って手に入れようとしたのだった。脅されたアイテンは、仕方なく、面会に来たロッテに隠し場所を知らせ、その銃を派の連中に渡してくれるように頼む。アイテンを愛するロッテとしては断れないが、ロッテが殺されたのは、派の連中によってではなかった。銃をバッグに隠して歩いているときに、いきなり少年の団にバッグをひたたくられ、追いかけて行ったとき、バッグのなかに銃を見つけた少年が深い考えもなく撃ってきたのだ。ロッテの死は、現実にはありえることだとしても、映画としては唐突な印象をあたえる。しかし、監督の狙いは、その死が周囲の者つまりは、アイテンと母スザンナにあたえる影響を描くことである。アイテンは、彼女の死を深く受け止め、派との関係を絶つ。このへんはさだかではないのだが、テロリストの嫌疑をかけられて15〜20年は刑務所を出られないと思われた彼女が、すぐに出て来てしまったところを見ると、彼女は、警察と取引をしたのだろうか？

第3章「天国のほとりで」は、母スザンナがイスタンブールを訪れるところから始まる。かつて優艶な役を得意としていたハンナ・シグラが、老いた母親役をやっているのを見るのは隔世の感がある。空港から着いたホテルで、冷蔵庫からミニチュアのウィスキーボトルを取り出して飲み、さめざねと泣く姿が痛ましい（そういう役をやるシグラを見るのも同時に）。彼女は、ロッテが下宿していたアパートに行き、ルームメイトから遺品を受け取る。

最後は、やはり大女優ハンナ・シグラでしめた。彼女は、獄中のアイテンに面会し、ロッテの死を許す。アイテンはそれを深く、鎮痛に受け取り、派と決別することを決断する。シグラは、それから、偶然、アリの息子のネジャットと会う。彼は、大学教授であることに疑問をいだき、故郷に帰ってトルコに住みドイツ語を読むだろうトルコ人のための書店を開いたのだった。ドイツとトルコとのかけはしになるうという意識がめばえたわけだ。ネジャットは、やがて、父がトルコに帰ってきていることを知る。アイテンは、スザンナに鎮痛な

こうして、イスラム的なものに敵意すらいだいていた「古い」ドイツ人女性スザンナと、イスラム的なものを避け、西欧的モダニズムに同化し、そこからの反省のなかで逃れたい「ルーツ」を見出したトルコ系ドイツ人のネジャットとのあいだに交流が生まれる。それは、ドイツとトルコとの中間地帯の発見であり、自らの文化を否定して異文化に「同化」する転移でも、一点収斂型の「ルーツ」への回帰でもない。ある種トランスローカルな発見である。独語原題は、「Auf

der anderen Seite」(別の側へ)だが、それぞれが別の側から接近し、クロスする意味をこめている。

ネジャットは、大学でゲーテを教えていた。彼が大学をやめたきっかけの一つに、ゲーテの影響があったかもしれない。ゲーテは、イスラムへの(当時の西欧人としては)最大限の共感をもった知識人だった。ゲーテの言葉の引用があったが、それは『西東詩集』からだったか? 詳細を聞き漏らした。

2008年10月02日(1)

釣りバカ日誌19 よつこそ! 鈴木建設御一行様 (Tsuribakaisshi 19/2008/Asahara Yuzo) (朝原雄三)

このシリーズは、「日本文化/状況論」としても面白いので、毎回見ているが、今回、海外での仕事があつて、早い時期に見ることができなかった。最終回に近くなったので、午前10時からの開映だが、早起きして(というよりあまり寝ないで)東銀座に急行した。毎度のことだが、このシリーズの試写には、映画評とはあまり関係がないのではないのかと思われる人たちがやって来る。この日も、映画館で見かける「シニア」の夫婦とか、試写状を回しあつて見にきた「嬢らしき人たちの姿があつた。それは、別にいいんですが。

今回、試写の回数が少ないように見受けたが、あまり自信作ではなかったからか? いつものような「いま日本で起きていること」への視点が甘い。それと、一番問題に思えたのは、映像が眠いことだった。焦点深度が浅く、手前の人物に焦点が合っていると、すぐ先にいる人物がボケるのである。むしろ、そういう撮り方があるが、そのピントが奥に合ったり手前に合ったりする変化が、あまり意味があるようには見えなかった。そもそも、冒頭のシーン(夜明けまえの海で西田敏行と中本賢が船の上で釣りをしているシーン)のレゾリューションがえらく荒い。暗い場所を撮っているのだから、映像が暗くなるのは当然だとしても、ここで映像を荒らす意味は全くない。常盤貴子と山本太郎との結婚式で式場が暗くなつていて、そこにスポットライトが当たるシーンでも、同じような「わびしい」映像が異様だった。

「いまの日本の傾向」を盛り込もうとした部分は、オフィースのドアに仕掛けられたセキュリティシステムと、社員の格差の問題である。後者は、厚生課でけなげな仕事ぶりを見せる常盤貴子が、実は契約社員であることがわかり、他方、中途採用された山本太郎が大企業の御曹司であるといった構図のなかで描かれるが、これは、これまでのこのシリーズのアップ・ツー・デイトさにくらべると、「遅れている」。会社は、もうとくに契約社員だらけであり、問題は契約社員にもなれない人間たちの激増だ。契約社員になれば御の字であつて、格差のことを問題にするのなら、もっと下の階級に目を向けなければならぬ。

ドアの出入りにいちいちIDカードを当てなければドアが開かないというのも、最近ではまったことではないが、西田がそれを無視するドタバタ劇は、このシリーズのプロットとしては悪くない。大きな事業所で社員やスタッフが首からIDカードを下げるという方式自体は大分まえから導入されている。わたしの大学でもそういうカードが配られたが、わたしは一度もかけたことがない。この映画に

登場するカードは最新型で、カードにIC情報がインプットされており、それをドアのそばのセンサー部分に近づけないと、入出ができない。わたしの大学のカードはそれほど「高度」のものではないので、所持しなくても不自由はない。西田は、「そんな犬みたいなものでもんできるかよ」と言ってカードを持ち歩かない。そのため、ドアを誰かに開けてもらわなければ、入出ができない。このへんはなかなか面白い。会長（三國連太郎）は、秘書（中村梅雀）に開けさせるが、開けるのにもたつくと、腹を立てて、その場を立ち去る。

自動機械が導入されるときは、いつも同じようなことが起こる。反対や批判の仕方も同様だ。駅の自動改札もそうだった。コンピュータ自体、一般化したては反発が起こった。問題は、そういう技術ではなくて、未熟な技術を強制する体制であり、強制される側としては、その技術が柔軟なものになるまでは使うのをやめればよいのだ。その技術そのものがまちがっているという全面否定はどこかでみつともない転向を余儀なくされる。その昔、コンピュータの使用を頭から否定してきた人たちが、いま、ケータイの奴隷になっているのを目の当たりにすると、かつての「技術否定」をちゃんと「自己批判」しろよと言いたくなる。

今回、明らかにこの映画はある種の「予防線」を張っている。つまり、三國連太郎が出演できなくなるときのために布石を打っているのだ。というよりも、もうあと一回ぐらいで終わりにしようというような雰囲気すら感じられる。いや、ひよつとすると、西田が継続をいやがっているのかもしれない。なにせ、今回は、どちらが出演できなくなっても体裁がととのえられるようなお膳立てをしているように見える設定なのである。

西田は、今回、健康診断でチェックが入り、胃カメラを飲まなければならぬいはめになる。そういうことをしてこなかった西田が大慌てをし、周囲がなだめて検査に持ち込むというくだりが笑わせる。ここには、社員個人の健康のためというよりも、社員の健康維持が会社組織を円滑に機能させるために必要であるというある種の「危機管理」（「健康管理」という名の）になっていることが茶化されてもいるが、それ以上に、この映画シリーズにとっての予備的措置という側面も感じられる。つまり、このプロットは、今後、西田が出られなくなったとき（そうなれば、このシリーズはおしまいだ）「あのときはわからなかったが、腫瘍があつたらしく・・・」といった展開が可能であるような布石にもなるからである。

三國の場合は、俳優三國連太郎自身が1933年生まれだから、いつ出演できなくなっても不思議ではない。映画のなかでは、たえず身体のを衰えを示唆している。今回、最後の方で、西田が予定していた結婚式でのスピーチをそっくりそのまま先取りしてしまう部長がおり、西田が慌てふためくのも笑わせるわけだが、そのあと、三國が、もう会長職にもつかれた、引退したいというようなことをいい、「あのスピーチをした・・・なんか次期社長にいいんじゃないか」といったセリフを吐く。その部長をやっているのが佐藤浩市で、それがシャレのつもりのようだが、駄洒落にもなっていない。それよりも、三國が引いて、佐藤浩市がこのシリーズに連続出演するようなことがあるのかねえなどと思ってしまうのだった。全体に安手になっており、浅田美代子のセリフもますます他人事めいたアクセントになり、もう、このへんで閉めにしてもいいのではないかというのが、本作の

印象だった。

(松竹試写室／松竹)

2008年10月02日(2)

ワンダーラスト(Filth and Wisdom/2008/Madonna) (マドンナ)

東銀座から地下鉄で渋谷へ。マドンナの監督第一作という。配給の人が誰かに、「マドンナが映画を作るなんて誰も思いませんから」と言っているのが聞こえたが、おいおい、マドンナを甘くみちやいけない。彼女は、'80年代のニューヨークのラディカルな文化の洗礼を受けたアーティストであり、その後の成功と多くの経験のなかでますます知性的に円熟しつづけている。フェミニズムやゲイアクティヴィズムにもコミットし、まだまだ彼女は新しいことをやり続けるだろうと思っている。監督なんぞで驚いてはいけない。

今回の作品は、マドンナの実力とコネクションからすると、かなりリラックスして撮っている感じ。ロンドンで「ボヘミアン」的な共同生活をしている男芸人(ユージン・ハッツ)、女優人ホリー(ホリー・ウエストン)とジュリエット(ヴィッキー・マクルア)の3人は、性愛的な関係よりも「友情」で結ばれている。マドンナのジェンダー意識は、ヘテロセクスのな関係から、ホモセクシャルな関係、さらにはそれを越えた関係へと成熟してきた。依然としてゲイ的な関係を支持するが、彼女のジェンダー意識の成熟がもつともよく出ている映画は、ジョン・シュレシンジャー監督の『2番目に幸せなこと』だった。当然今回は、それから8年もたっており、マドンナはさらに人生と世界の屈折を経験している。が、この3人の関係には、マドンナが登場人物と同世代だったころ、つまりニューヨークの'60年代の人間関係も投入されている。3人は、それぞれ、マドンナの分身でもある。

ユージン・ハッツを抜擢したのはさすがである。マドンナは、音楽コネクションで彼の活動を知っていたはずだが、彼女は、『僕の大事なコネクション』でのハッツの「怪演」を意識して抜擢したにちがいない。冒頭から、ハッツはスクリーンのこちら側にいる観客に向かって語りかける(アサイド)臭い演技をする。最後には、ミュージシャンの側面を全面展開し、ノリノリの演技を見せつけ、爽快に終わる。

マドンナは、'80年代のニューヨークで当時湧き上がった思想やトレンドや文化を吸収して「成長」したので、当時、同じ街に住んでいたわたしは、彼女の「成長」が手に取るようにわかる。この映画の3人の生活は、「ボヘミアン」(オペラ『ラ・ボエーム』以来聞き飽きた言葉だが、いまだにインパクトがあるのはなぜか?)的で、'80年代のニューヨークは、まさにそういう生活を可能にした。それは、ニューヨークに「ヤッピー」たちが住み込み、「ジェントリフィケーション」が進んで、金のないアーティストたちがブルックリンなどに追い出されるまで続いた。

マドンナが初来日したとき、わたしは当時まだ「ファッションブルな思想雑誌」であった『朝日ジャーナル』の編集者の中町広志さんからたのまれて、マドンナ論を書いた(『廃墟への映像』所収)。そのとき気づいたのだが、当時

の日本では、マドンナを「マリリン・モンローの再来」とみなす意見があった。これは、'60年代のニューヨークを知っていれば、全くのまちがいであることがわかる。彼女は、むしろマリリンを「異化」し、パロディー化することに熱心だった。だから、当時最もつばついていたテレビショウ『サタデーナイト・ライブ』では、ケネディ3兄弟に殺される「マリリン」の役をコミカルに演じていた。彼女が、「マリリン」を気取ったとしても、それは、あくまでジョークでしかなかった。

マドンナには、独特の身体観がある。それは、「対他的」な身体（他者にとつての身体——だから、自分が自分の身体を意識する場合の身体も同じ）は、サド・マゾ的になるというものだ。AKがサド・マゾプレイで金を稼いでいるのもそれと関係がある。マドンナは、1987年に初来日したときから、自分の肉体を挑発的に曝すパフォーマンスをした。しかし、当時、多くの人が誤解したように、彼女は、「女」の肉体を「蟲惑的」に曝すためにそういうパフォーマンスをしたのではなかった。それは、同時代のニューヨークで台頭していたラディカル・フェミニズムの発想に裏付けられたものだった。つまり、「男」が「女」を性的欲望の対象として見る視線を「異化」することを意図した挑発だったのである。マドンナのこの姿勢は、映画では、『BODY ボディ』（1992）によくあらわれている。

ウディ・アレンは、マドンナの姿勢をよく理解していたので、彼の『ウディ・アレンの影と霧』（1992）で、彼女を使い、ジョン・マルコヴィッチを誘惑する役をさせている。そうそう、そういう彼女の「対他的」身体への姿勢がずばり出ているのは、ウェイン・ワンの『ブルー・イン・ザ・フェイス』（1995）で、ハーヴェイ・カイトルのところへ突然あらわれる「電報配達」のシーンだろう。マドンナは、「歌う電報配達」という役であられる、「電報文」を歌いながら、カイトルに対してエロティックな身ぶりをする。まるで、「男なんて、いつも、こういうのが好きなのよね」とでも言わんばかりに。

バレーダンサーになりたいホリー（ホリー・ウェストン）は、夢かなわず、ストリップパーの仕事につくが、彼女も、「男」たちによつて、「男のための女」としか見られない。アフリカの難民救済に関心のあるジュリエット（ヴィッキリー・マクルア）は、薬局に勤めているが、インド人の店主（インダー・マノチャ）も、彼女を性的対象としてしか見ない。このあたりには、'60年代流のフェミニズム的な男性批判が感じられる。

マドンナは、ユダヤ文化に関心を持っている。ユダヤといっても、イスラエルのではない。AKを演じるユージン・ハッツは、ロマ（ジプシー）系だが、この映画では、彼はユダヤ系のウクライナ人という設定のようだ。原題の『Fifth and Wisdom』の「wisdom」は「知恵」というよりも「金言」ないしは「箴言」であり、だからAKは、しきりに、「ナイフでジャムを舐める者は舌を切る」といった、ユダヤ的箴言のスタイルの文言を口にしている。

マドンナについては、わたしの関心はまだ続いており、毎年持つ大学の「映画文化論」では必ずマドンナのために1回をあてる。近年のわたしのマドンナ観は、『ユリイカ』のマドンナ特集に寄稿した『コンフェッション』の時代へのなかに書いた。

ところで、この映画に対する欧米の批評はいったいに厳しい。とりわけ、マドンナが住むロンドンの新聞『ザ・ガーディアン』のピーター・ブラッドショウの映画評は、悪意に満ちている。いわく、「マドンナは、多くの多くの映画でトリブルな俳優をやってきたが、今度は——これまでもましておそろしい野望をいだいて——トリブルな監督であることに昇進した。彼女があまりに信じがたいほどひどい映画を作ったので、ベルリン映画祭の観客たちは、昨日[2月13日]、呆然とし、心的なショックを受けて真つ青になって、虐待された子猫のように泣きわめいた」、と。有名人はつらいね。
(ショーゲイト試写室／ヘキサゴン・ピクチャーズ)

2008年10月02日³

ティンカー・ベル (Tinker Bell/2008/Bradley Raymond) (ブラッドリー・レイモンド)

今月は海外に行く予定はないが、大学もはじまり、ゲストを呼ぶ講座もスタートしたので、試写を見ておける日に見ておかないと、また8、9月の二の舞になると思い、今日は3本はしごをした。時間があつたので、渋谷からバスで六本木へ。車窓からイタリア料理店「ANTONIO'S」が見えた。頭在なのだなと思う。むかしはよく行った。

メール予約したが、席は予約できないので、早めに来る。が、上映まえまでに埋まったのは半数ほど。それよりも、メインタイトルが出てから、下側に人の頭が映る。遅れて入って来た人の頭だ。こういうのって、最低。

「ティンカー・ベル」ないしは「ティンカー」は、もともと、ジェームズ・M・バリの原作(戯曲と小説)のなかでは、脇役にすぎなかったが、これを世界のマスコットにしたのは、1953年のデイズニー・アニメ『ピーター・パン』以後のことである。いまではティンカーは、デイズニーランドのワイヤー・パフォーマンスの有名キャラクターにまでなっている。ウォル・デイズニーがみづから登場するテレビ番組『デイズニーランド』の第1回番組で、彼がテレビ番組の開始とデイズニーランドの構想を語るオープニングシーンで空を飛ぶ妖精は、たぶんティンカーであろう。その後も、デイズニー映画の頭でこのパターンが使われる。

面白いことに、ティンカーは道化役としてはたびたび登場しても、声を出すキャラクターとして登場するのは、『Peter Pan and the Pirates』(1990)以後らしい。2003年の『ピーター・パン』では、リュディヴィヌ・サニエが声を担当していた。今回は、そのティンカー・ベルを主役にもってきたわけだ。が、わたしには、脇役で見るティンカーの方がよかったような気がするの、なぜだろう。

日本のプレスには「製作総指揮 ジョン・ラセター」となっているが、全体としてはあまりラセターっぽくはない。わたしが「ラセターっぽい」と思うのは、『レミーのおいしいレストラン』や『ウオーリー』である。今回の場合、キャラクターの映像もテーマも、すべて子供向きで、大人も楽しめ、考えさせられるという奥行きがない。

ただ、廃物を回収して新しいものを創り出すという発想は、悪くない。それは、ワルター・ベンヤミンがいち早く示唆したように、20世紀アートの重要部分であったし、いままた復活してきている DIY (Do It Yourself) カルチャーとつながるものをもっている。はたしてこの映画が、そのへんへの目配りしているかどうかは疑わしいが、もともと、アメリカには、「修繕」の文化が生活の底流のなかにあり、これが、いま流行りの「地球環境」を大切にするという発想と結びついて、工作や手作業への見直しが進んでいることは、十分意識しているように思う。ハリウッド映画がつねに意識する「教育機能」である。

わたしは、基本的に「天使」や「妖精」の出る作品が好きではない。とりわけアニメのは苦手である。妖精が出てくる過去の作品では、『ピーター・パン』や『スパイダーウィックの謎』は許容できたが、この映画のように、絵にかいたようなメールヘエン的な妖精ものは、敬遠しがちだ。が、ではなぜ見る気になったかという点、それは、IMDb がめったにない 8.5 をつけていたからだ。IMDb の評価は、最近とみに信用ができなくなったが、この「8.5」というのは、ファンの操作ではないか？
(ウォルト・ディズニー試写室／ウォルト・ディズニースタジオ モーションピクチャーズジャパン)

2008年10月08日

ハッピー・フライト (Happy Flight/2008/Shinobu Yaguchi) (矢口史靖)

試写のあと人に会う打ち合わせを電話でしていたときに時間をチェックするのでこの映画の試写状を出し、そのまま机の上に置き忘れた。現場に着いて気づき、受付で事情を話す。何せ、この試写状には「複製防止のための処理」がしてあるのだ。

なかなかいい出来。出演者も適材適所。飛行機に乗っていかねがね感じていたこと、興味を持っていたこと、なぜそうなるのかわからなかったことを面白おかしくわからせてくれる。伊丹十三のエッセイがそうだったが、ある種の好奇心的「学習」の欲求をエンタテインメントに流し込む才が見事に展開。

旅客機の発着に関わる人と部署が描かれる。メインは、キャビンアテンダントとパイロット。それに、機体整備員、管制塔関係者、グラウンドスタッフ（発券や接客全般を担当する人）などもドラマの部分をしめる。

その昔、「スチュワーデス」（いまは、「フライトアテンダント」や「キャビンアテンダント」と言う）が輝かしく見えた時代があつたが、それでも、飛行機に乗るにつれ、「スチュワーデス」なんてやるもんじやないなと思うようになった。大体、食事や飲み物のサービスをする肉体労働は、とてもあのスキニーな身体には向かないではないか。だから、ソ連時代のアエロフロートに乗り、そこにずんぐりした大柄の女性アテンダントたちを発見したとき、これが当然だなど思い、かつその荒っぽいサービスに直面して、コリヤなんだと思ったものだ。つまり、旅客機というものは、最初から無理を前提とした乗り物だったのである。

全日空が実名で使われ、登場人物が全日空の人間という設定は、全日空がよく認めたものである。この映画は、決して全日空にいしよする宣伝映画ではない。むしろ、サービス内部のヤバイ部分をけつこう皮肉に描いている。ひよつとしたら、この映画を見て、全日空って、内情はヤバイのだなと思う者もいるかもしれない。実際には、全日空だけでなく、ほとんどすべての飛行機会社が似たような状況で毎日旅客機を飛ばしているのであり、そもそも、大量に人間を長時間一つの空間に詰め込み、運搬すること自体が普通ではないのである。この映画は、その「異常」さをあらわにしてくれた。

ソツがないようにドジもする副操縦士の田辺誠一、終始冷静で非情にも見える機長の時任三郎、経験豊かだがどこかずうずうしい（じやなけりやこんな仕事できるか）グラウンド・スタッフの田畑智子、もうこういうタイプはいないが仕事に青春をささげた感じのベテランチーフ・パーサーの寺島しのぶ、中堅アテンダントの吹石一恵等々役者たちは、みな適材適所にキャストされているが、とりわけいいのは、綾瀬はるかだ。〇ヶ月の国内線は経験しているが、国際線での勤務が初めてという設定の彼女が見せるドジぶりが実に愛らしく、おかしい。

この映画は続編が可能だ。ここでは、まだ、同じ会社の従業員がある種の「愛社精神」（のなごり）のなかで（つかのまであれ）団結しているようなところがあるが、いま、そのような団結は完全にくずれている。とくに、不況のなかで、大型機の席を埋められないために導入された「共同運行」の場合、異なる会社のフライトアテンダントがサービスをを行うために、チームワークに乱れが出ているのを目撃することがある。また、ある種「傭兵」的なテンポラリー集団が投入されたのではないかと思われるような、ガラの悪いチームに出会うこともある。そういう場合には、いくらでもドラマが生まれうる。

今回は、非日本人客とのトラブルややりとりの場面が主題になることはなかったが、これも続編のプロットになりえる。先日わたしは、エールフランス（日航との共同運航であることをあとで知らされる）でリスボンからパリ・ドゴール空港経由で帰ってきたが、そのとき、「ヴェジタリアンメニュー」を注文していただいたのに、出てきたものが肉メニューだったのでクレームをついたら、フランス語をしゃべるフライトアテンダントが、「スペシャルメニューはありません」とシャーシャーとしているので、「それなら、なぜネットで切符を購入するときにさまざまなメニューの選択肢をならべているのか？」と訊いた。すると、「知らない」とぶっきらぼう言い、「それは何かのアキシデントだ。もし、文句があるのなら、ここ（座席のバッグに入れてある雑誌）にフォームがあるから、書いて出してくれ」と逃げようとした。わたしは、さらに頭にきて、「知らないとはどういうことなのか？」と言うと、「だって、わたしが調理したんじゃないから」と来た。「何でわたしがそんな労働をしなければならないの？ それに、わたしが言っているのは、パーソナルな個人としてのあなたではなくて、会社の一つの顔としてのあなたですよ。あなたが知らないでは済まないでしょう？」とわたし。結局、彼は、汚い字でメモ書きした原稿を持ってきて、これを会社に伝えると言ったが、驚いたのは、その間に、わたしのテーブルに食事が無いのを見つけたアジア系の女性アテンダントが、いきなり、先ほどと同じものを載せようとした。簡単に事情を説明すると、彼女は英語で、「フランスでは、朝、バゲットとジャムとハムなんかを食べます。ですから、これは、フランスの標準的な

メニューです」と、「大フランス」の講義してくれるではないか。ええ、わたしにもフランスに友人が何人もいるが、[∞]割がヴェジタリアンで、ハムはおろか肉系のスープも敬遠するのもある。肉にしても、日本なんかより、フランスの方がよほど牛か豚か羊かの区別には神経質だ。おそらく、わたしの「アキシデント」は、日本人の客ならこのへんでいいというたかをくくった判断から生まれた雑なビジネスの結果ではないか？

ただし、この映画で、ファーストクラスの客のためのデザートをこがしてしまつて、窮余の一策、料理に自信のある綾瀬がその場でデザートを作り、それまでのドジの不名誉を解消するくだりがある。乗客のしらないところでそんなアキシデントが起こることもあり、わたしの「アキシデント」も、そんな例の一つかもしれない。その場合は、わたしは、菅原大吉が演じる「困った乗客」の一人とみなされ、所詮は、機内ドラマの典型的な登場人物の一人として消耗されたにすぎなかったのかもしれない。

(東宝試写室／東宝)

2008年10月09日(1)

私は貝になりたい (Watashi wa kaininaritai/2008/Fukuzawa Katsuo) (福澤克雄)

この映画が描こうとしている戦中から戦後の時代を知らない者にとつて、この映画がどう映るかはわからない。ある時代を「知っている」ということは、必ずしもその時代に生きていたということであるとはかぎらない。また、リメイクということは、元の作品の社会的ないしは文化的機能をリメイクすることであるとはかぎらない。極めて政治的な機能をもっていた作品が、ただのエンタテインメントとしてリメイクされることもある。それは、いいも悪いもない。が、この映画は、極めて政治的な時代や対象(元一平卒としての主人公、米軍等)が限定されているため、それらとの関係を無視して見ることはできない。それは、その時代を実際に生きていたわけではない人にとつても同じだろう。その点で、今回の映画は、いろいろと難点があり、何のためにリメイクしたのかが不明である。「ひどい時代だった」、「戦争は恐い」ということだけだったなら、もつと別の描き方があっただろう。オリジナルのテレビ版(東京放送)と同じ脚本(橋本忍)なのだから、演出に問題ありとせざるをえない。

1958年のテレビ版は、日本で「反米」という意識が一般的にも強かった時代に放映された。だから、それは、「別に悪いことをしたわけではないのに逮捕されてしまう」主人公への単に感傷的な同情からだけ見られたのではなく、近づきつつあった日米安保条約改定のなかで高まっていた反米意識のなかで見られたのだ。少なくとも、脚本の橋本忍と、とりわけ演出の**岡本愛彦**には、確実にアメリカの日本支配に対する批判があった。

岡本愛彦といえば、「社会派」の演出家としてバリバリだった。岡本には、この世代の「社会派」知識人の一つのパターンとして、戦中に軍国少年であったことの自己批判とその要因である天皇制への批判が根底にあった。NHKの報道から出発し、東京放送(『私は貝になりたい』はこの時代の代表作)をへてフリーになり、テレビ演出にとどまらず、その発言は注目を集め、森光子との結婚(た

しか一年ぐらいで解消)でも話題になった。当時、テレビは、まだ始まったばかりだったが、一方でアメリカ型の娯楽性を追及しながら、同時に、日米安保条約改定が近づき、その是非をめぐる議論がたかまる動きのなかで、いまにくらべればストレートな形での政治性が強まっていた。『私は貝になりたい』は、当時のテレビのそんな政治志向の口火を切る事件でもあった。

1958年の『私は貝になりたい』を有名にしたもう一つの要因として、主演のフランキー堺をあげなければならない。このテレビドラマの主演を演じる以前の彼は、ジャズドラマーであり、喜劇役者であり、芸人であったが、その名の「アンバランス」(当時として)が示唆するように、どこか一本通らない「タレント」だった。しかし、川島雄三は、この才能に注目し、『幕末太陽伝』(1957年)のトリックスターの人物にフランキーを起用した。川島がいなければ、フランキーの俳優的才能が飛躍する機会は遅れたかもしれないし、フランキーがいなければ、この映画の面白さは半減しただろう。そして、『幕末太陽伝』でフランキーが成功しなければ、『私は貝になりたい』の出演もなかったかもしれないのである。『幕末太陽伝』を見ていなかった者(当時のわたしもそうだった)にとつて、フランキー堺が『私は貝になりたい』であれほどの演技をしたことは驚きであったが、フランキーが出演することによって、ふだんはテレビのなかでおちゃらけていた人物だけに、その悲劇性が屈折した形で強まった。

1958年版の時代には、日本にはまだ「貧しさ」というより「生活苦」という感覚が普遍的にあった。金を持っている人間でもその感覚は共有できた。しかし、いまは違う。そうしたコンテキストのなかで、中居が、自分の死を間近にして、「つまらねえ一生だった」「お金持ちになりたい」と言っても、リアリティがない。そもそも、中居には、成功したタレントというイメージがつきまといっている。その点、あの時代のフランキー堺はちがっていた。彼は良家の息子だが、テレビのなかのイメージは「成功者」ではなかったし、誰もが「貧しさ」の感覚を共有できたからである。

今回の『私は貝になりたい』には、こうした込み入ったコンテキストはない。主役の中居正広は、SMAPのなかでも一番「普通」を感じさせるタレントである。だが、その「普通」は、フランキーが演じたような町の片隅で目立たない人間の見える「普通」ではない。彼が、田舎の床屋を演じ、軍服を着たりすると、NHKの朝ドラのステレオタイプの・教科書的な「歴史」イメージしか出せない。その点は、妻を演じた仲間幸由紀恵についてもいえる。これで徴兵された軍隊で鬼上等兵を演じるのが、六平直政、音楽も久石譲だということになると、その奥行きはたかが知れる。

映画の見える「時代性」は、どの道ヴァーチャルなものである。ここで言う「ヴァーチャル」とはニセモノとかマヤカシという意味ではない。実質的にその時代を示唆できれば、その手段はどうでもいいという意味でのヴァーチャルである。だから、ちょっとした身ぶりや小道具はしっかりとしてもらわないと困るのだ。中居や仲間の表情が「昭和20〜30年代」風ではないと言うのは酷かもしれないが、せめてその身ぶりやしぐさは変えられたと思う。

赤紙(召集令状)が来て、出征するとき、家族・友人・地域の者たちが万歳をして送り出すというのは、映画や演劇の「出征シーン」のパターンである。し

かし、この映画のそれほど「明るい」出征シーンは見たことがない。それは、のちの（中居が軍隊で米軍捕虜を殺すことを強制される）シーンを際立たせるための布石かもしれないが、あまりに歴史性に欠ける。それを中居が演るわけだから、その嘘臭さは倍加する。

息子役の**加藤翼**は、この映画のなかで最も天才的な演技を見せる役者だ。目ですべてを語る彼の演技はすばらしい。だから、逮捕され、ジープに乗せられて搬送される中居を追って加藤が走るシーンは、彼の演技力からすると、あまりに月並みで、気の毒な感じがする。連れ去られる親を追う子供というパターンは、泣かせのシーンの定番で、どの子が演じてても一定程度の効果を出せるからである。加藤翼ならば、やらせればもつと高度な演技が出来ただろう。すでにテレビやCMで活躍しているが、今後が楽しみだ。

細かいことを言うと、床屋をやる中居のところに召集令状が届くシーンで、それを受け取った仲居は、無造作に封を切る。それは、いまでは「あたりまえ」であるかもしれないが、「昭和33年」という時代のコンテキストのなかでは「異常」である。というのは、当時の人々は、決して、人前で封筒の封をバリツと破いて切るようなことはしなかったからである。切るとすれば律儀にキレイに切った。封筒をそんなやり方で破く習慣は、（誕生日の贈り物のキレイな包装を渡した当人のまえでバリバリと破くのも含めて）アメリカ映画によって1960年代以後に浸透したものであり、1960年代の日本では例外的だった。（だから、わたしなんかは、アメリカ映画のまねをして、そんなことをやってカッコづけをすることができたのだった）。

一方、今回の映画版『私は貝になりたい』には、反米意識が強かった時代とは異なるいまの時代でしか描けなかったであろう面がないわけではない。1958年版は、ある意味で反米プロパガンダの映画、あるいは反米意識を利用したメロドラマだった。あの番組を見た者は、フランキーが可愛そうと思うと同時に、「米軍は冷酷だ」という、なにがしかの反米意識をいだいた。そこからは、今度のヴァージョンが描くような、巢鴨プリズンのシーンに登場する面々とりわけ矢野中将・軍司令官（石坂浩二）が裁判で主張する問題はほとんど伝わらなかった。つまり、『明日への遺言』で海軍司令官・岡田資（たすく）（藤田まこと）が主張した問題である。今回の『私は貝になりたい』の矢野と『明日への遺言』の岡田は、同じコンテキストで描かれている。しかし、この問題を中心にした『明日への遺言』とはちがい、それはあくまでもエピソードの位置におかれているにすぎないので、石塚のいつにない力のこもった演技が印象に残るだけに終る。

中居が巢鴨プリズンに搬送されて房に入ると、なかに草薙剛（くさなぎたけし）がいる。どちらもマジな演技をしているのだが、わたしは一瞬笑いそうになった。

（東宝第一試写室／東宝）

2008年10月09日⁻²

ワールド・オブ・ライズ (Body of Lies/2008/Ridley Scott) (リード・リー・スコット)

原題は、「Body of Lies」つまり「(さまざまな)嘘の本体」であるが、邦題は、「(さまざまな)嘘の世界」という意味になり、そんなのあたりまえだろうという感じにさせられる。邦題は、いまや、ただの符丁になってしまった。意味はどうでもいいのだ。しかし、それならば、「ボディ・オブ・ライズ」でもよかったのではないか？

舞台はヨルダンを中心にイラク、シリア、米国、英国、オランダなど広範囲にわたる。CIAの「イスラム・テロリスト」作戦を描いている。エド(ラッセル・クロウ)は、米国内におり、監視装置の情報を駆使してヨルダン内のロジャー(レオナルド・ディカプリオ)に指令を発する。ロジャーは、これまで拷問にあたり修羅場をくりぬけてきた。アラビア語を話し、アンマンの街を知り抜いている。現地への愛着も生まれており、その屈折が、負傷した彼を治療した看護婦アイシャ(ゴルシフテ・ファラハニ)との関係によくあらわされている。そんな彼にエドは、「中東に住めるとことなんかないよ」とこともなげに言う。これは、いまの「アメリカ的」常識を代表している。それに対して、ロジャーは、「そういう考え方が問題だ」と反発するが、エドとの縁は切れない。

エドは、いつも何か食ったり飲んだりしている。その投げやりな態度がそのスタンスを象徴している。その一方で、家庭サービスも欠かさない。典型的な官僚のように見えながら、いざとなると飛行機で現場に急行する臨機応変さがある。ただし、ロジャーにあるロマンティズムは、彼には微塵もない。冷徹なりアリスト。「テロリスト」は、連絡にケータイやEメールのようなテクノロジーを一切使わないことによって、いまのテクノロジーに頼っている諜報機関の先を行っている」と認識している。だから、彼は非情な方法も辞さない。ただし、それを実行するのはディカプリオである。

リドリー・スコットは、CIA要員の2つのタイプを描きながら、いわば「道具的理性」(ホルクハイマー)を体現しているエドと、土地に愛着をいだくロジャーとのモラルの違いを浮き彫りにする。ロジャーは、エドの指令で、自爆テロの元締めをさぐるためにヨルダンの諜報機関のトップ、ハニ・サラーム(マーク・ストロング)に近づく。サラームは、アラブ人的名誉を重んじる男で、そのことを知っているロジャーは、恭順な態度で接することによって、サラームの信頼を得る。しかし、映画は、冷徹で非情にも見えるこの男がどこまでロジャーを信じているのかどうかというところでスリリングな場面を用意する。エドのようなタイプとは土台ソリが合わないのはわかっているが、はたしてロジャーを信頼するのだろうか？ サラームは、ロジャーに、初対面で「おれにはウソはつくなよ」と釘を刺した。ウソをつくのが普通のエド。あいだで悩むロジャー。この映画は、ある種のモラル・スリラー。

しかし、このモラルというものは、「人間性」といった普遍概念(そんなものは本来ない)に根ざすものではなく、その時代、その土地で生ずる政治力学のなかで決まる価値観にすぎない。歴史的には、かつて、「普遍概念」という価値観が支配した時代と場所があった。それも実は歴史・場所的なものだったのだが、その名残がいまでも残っていて、ときどき思い違いが起きる。エド的なモラルは、しかし、次第に終焉するのではなからうか？ サラームのモラルのなかに演歌的な人情や義理を見るのは誤りだ。その「新しさ」がおそらく今後強まるのではないか？

ラッセル・クロウは役柄上キザな演技をしているが、ディカプリオは、これまでになく「自然」な演技でキャラクターの（映画内的）リアリティを高めることに成功した。イスラム系ではないマーク・ストロングが演じる「イスラム的」キャラクターがどの程度イスラム的なかは、わたしにはわからないが、威厳や名誉を重視するパッションと同時に非情な冷酷さを合わせ持ったキャラクターを見事に演じている。

『イーグル・アイ』にも出てきたが、無人の小型グライダーを飛ばし、それに搭載したカメラで GoogleEarth のような俯瞰図を映し、標的を監視する技術は、映画で描かれるほど安定した状態では機能しないだろうが、その類似装置が米軍で使われているらしい。

スリリングな画面展開と入り組んだプロットで楽しめるが、米国の対テロ政治や「テロリスト」の対米政治の方は、あまり浮き彫りにはならない。あえていえば、ラッセル・クロウが演じるCIAフロントマンとマーク・ストロング演じる諜報機関長官とたがいに異なる「狡知」（こうち）のズレと抗争のなかでいまの政治が動いているというところか。

（丸の内ピカデリー／ワーナー・ブラザーズ映画）

2008年10月16日（1）

大丈夫であるように——Coco 終わらない旅——(Daijoubudearyouni——Coco Owaranai tabi——/2008/Koreeda Hirokazu) (是枝裕和)

Coco は「ローカル」であること、「自然」であることを演じているが、その内側は葛藤で壊れそうになっていることが次第に露呈される。彼女は「スター」だが、この映画は、むしろ、その「スター」的な外面の下にあるものを露出させる。

彼女は、歌、話し方、ライフスタイルなどのあらゆる面で「ローカル」（沖縄）的なものに固執するが、最初、わたしは、それが、ナルシズムにいなおったしたたかな演技に見えた。この手の人を何人も見てきたからだ。彼や彼女らは、ひそかにリハサルまでやって、いまだき保持するのがむずかしい「ローカル」なものを再生しつづけようとする。観客は、その演技にだまされ、その演技者が心底から「自然」を生きているかのように錯覚する。しかし、この映画は、Coco が一見そういうことをやっているように見えながら、実は、それがいかに重い代償のもとで生み出されているかを見せてくれる。

彼女は、やっと観客と自分との関係を維持している。最初、それは、彼女のナルシズム的な「演技」の産物のように見えるが、次第に、彼女のか細い神経のあやうさが見えてくる。

「ナイーヴさ」、「感じのよさ」、「教祖的な感じ」、「気さくさ」といったものが、非常に人工的なものであり、相当の内的代償のなかで生み出されるということ。

Coco は、声量も音域もそれほどあるわけではなく、むしろ、語りが一番人を惹きつける。彼女の歌が好きな人は、彼女の語りに惚れた人だろう。

Coco が連発する「・・・ないばよ」、「そんでよ」、「・・・けだよ」、「(雪降ってる) かよ」、「自分たちもよ」といった一連の「よ」言葉には、韓国語の「・・・ヨ」とのつながりを感じる。日本語で「・・・よ」はくだけた感じをあたえるが、韓国語の「・・・ヨ」は、「・・・ダ」や「・・・スミダ」と同様に、丁寧さをあらわす。

いまの音楽は、ヘッドフォンで聴くときに最高に「感動的」であるように作られる。ヘッドフォンであって、スピーカではない。だから、スピーカーで聴くと、空虚に聞こえる。そういう音楽は、ライブ向きではない。Coco は、反対にライブでなければその真価がわかりにくい歌手である。ライブでの語りがベースにあり、その感動を歌につないでいく。

この映画は、彼女の矛盾をあらわにする。沖縄が日本の米軍基地の70%を押し付けられているのと同じように、六ヶ所村に日本中の核廃棄物が集められていることを知り、青森に行く。六ヶ所村のことを教えてくれたのは、少女からの一通のファンレターだというが、ホントかなという感じがしないでもない。なにか「純真さ」とか「無知」を逆手に取ってリアリティにしているような気がする。

砂浜に穴を掘り、ファンレターを全部燃やし、自分の髪の一部を切って、いっしょに火のなかくべる。なにか、このシーンは、偽善を感じた。

しかし、こういう感じがするのは、わたしが Coco のファンではないからだろう。彼女は、むしろ、わたしがいま書いたような「反感」を全身に感じて、傷つく。

宮崎駿の『もののけ姫』を批判するくだりがあり、共感したが、それを自分でくつがえしてしまうのにはがっかりした。それは、彼女の「円熟」でなない。(映画美学校第2試写室／クロックワークス)

2008年10月16日(2)

チエチェンへ アレクサンドラの旅 (Aleksandra/2007/Aleksandr Sokurov) (アレクサンドル・ソクーロフ)

映画が終わって、すぐに地下鉄に乗る気がせず、東銀座から数寄屋橋まで歩いた。そんな気にさせる映画。それは、悪いことではない。浮ついて、楽しいことばかり志向している日々にはこんな瞬間があってもいい。いや、なければならぬ。そのくらいこの映画は、見る者を厳しく、つらい「現実」に直面させる。

戦闘シーンを全く出さずに、これほど戦争の重苦しさ(庶民にとっての)戦争のはた迷惑さを鋭く描いた作品はまれだ。ソクーロフは、プレス資料に載っているインタヴューのなかで言っている。「作り物の映像で派手な攻撃や映画らしい爆発シーン、スローモーションで倒れる人々などを見てもすべてが、野蛮で、偽物、だと思えてしまう。戦争は詩的でもなければ美しくもない。詩のように撮るべきでもない」。これは、その通りである。しかし、戦争映画(とりわけハリウッド流の)は、最初から、「野蛮で、偽物、だと思える」ものを作ろうとしている。その結果、戦争を批判している体裁の映画が、暗黙に戦争を鼓舞(こぶ)し、戦争をかつこよいものにみせかける機能を果たしてしまう。

アレクサンドラという80歳の老人役のガリーナ・ヴィシネフスカヤの圧倒的な演技。駐屯地にいる職業軍人の孫デニス（ヴァシリー・シェフツォフ Vasily Shevtsov）のことが気になって彼を訪ねる老婆を演じる。その老け役は見事だが、目や頬のあたりが色っぽい。「おばあちゃんは美人だ」と孫は言うが、それは、自然なセリフではない。彼女は、ソプラノ歌手として、チェリストのムステイスラフ・ロストロポーヴィッチ夫人として、そして、反ソのレッテルを貼られた夫とともに米国に亡命したアーティストとして有名である。

ヴィシネフスカヤは、自分と同年令（80歳）の庶民になりきっているが、それが瞬間はずれるときがある。それは、孫のデニスが、アレクサンドラを抱き上げて歩く瞬間、彼女が見せる、演じている年令の老婆よりも若くて元気な女としての側面だ。オペラで鍛えた彼女は実年令より若々しい。

実際の孫と祖母との関係がどうであれ、この映画のなかでアレクサンドラとデニスは、単なる祖母・孫関係ではない。アレクサンドラの髪をデニスがポニーテールに編むシーン。ときどき女と男のエロティック（日本語の「エロ」ではない）な関係が湧き出る。それは、いつ死ぬかもしれない（デニスは戦場で、アレクサンドラは高齢のため）という限界状況のなかで突然吹き出た、タナトスとすれすれのエロスである。

登場する兵隊が実に若い。こんな若者が人を殺すことを強いられ、また自らも死んで行く戦争の悲劇。戦争は、攻められる側だけでなく、攻める側をも不幸にする。実際に、アフガンでもチェチェンでも、少年のような若い兵士がたくさんいたらしい。アレクサンドラが青年兵たちを見る目はその悲しさで潤む。青年兵たちも、彼女のなかに自分の母や祖母を見ている。

この映画は、最初、ヴィシネフスカヤの背中を映し、それから車を降りる彼女の足を映す。戦争を批判する映画ではなぜか足を映すことが多いような気がする。田坂具隆の『土と兵隊』（1936）は、行軍する兵士の足ばかり映していた。

アレクサンドラが駐屯地の外に出て行き、マーケットでチェチェン人に会い、彼女のアパートへ行くあたりのシーンは、戦争をしていても、日常レベルでは、「敵」「味方」の明確な関係などないということを示唆する。それは、人工的に構築されるのであり、いっしょに暮らせるはずの人々が「敵」と「味方」に区分されてしまうのが戦争なのだ。アレクサンドラは、マーケットで孫と若い兵士たちのためにタバコなどのお土産を買ってくる。その帰り、彼女に道案内したチェチェン人の青年は、足が疲れた彼女を気づかう。ここでも、足のテーマが暗黙に出ている。戦争で、人は、みな歩かされる。青年は、戦争の耐え難さを語り、「もう解放してください」と誰にともなく言う。

アレクサンドラは、戦闘地域に出かけていく孫に別れ、もとの貨車の乗る。映画は、彼女がふと見せるため息で終る。戦闘シーンは出てこないが、兵士と戦闘車両のあわただしい動きから見て、出て行く兵士がみな無事にもどつてきそうにはない。デニスも還つて来ないかもしれない。深い絶望とあきらめの重さがこもったため息だ。

途中で鏡が出てくるシーンかどこかで、突然画面の色が変わる。わざとなのかと思つたら、（配給の中野理恵さんの話では）プリントのミスにすぎないのだ

という。

(松竹試写室／パンドラ)

2008年10月22日

少年メリケンサック (Shonen Merikensack/2008/Kudo Kankuro) (宮藤官九郎)

宮藤官九郎の脚本・監督による期待の最新作。パンクバンドをとりあげたのはいいセンス。いまた雰囲気はパンクになりつつあるのか？ まあ、それは無理だろうが、「癒し系」なんか死んじまえという感じには共感する。宮崎あおいが猛烈いい。佐藤浩市がパンクのなれの果てをぶっ飛んで演じている。田口トモロウも、ふだんの彼の深刻めいたキャラクターを完全にぶち壊して痛快。

最初の方でわが遠藤ミチロウがちらりと顔を出し、パンクとは何かについてコメントしていたので、これはいけるかなと思った。ドラマのなかでも、居酒屋の従業員を演っていた。この映画、遠藤ミチロウの「ザ・スターリン」や仲野茂らの「アナーキー」のエピソードをけっこう使っている。

どのみちいま会社で上の方にいる人は、若いときにどこかでパンクに惹かれたか入れ込んだ経歴を持つ。レコード会社の取締役社長・時田(ユースケ・サンタマリア)も例外ではない。彼の下で働く栗田かんな(宮崎あおい)は、「新人」を発掘しろという命令で、ネットを探しまくったすえ、「少年メリケンサック」というバンドの名と写真に行き当たった。そこには「1983」という文字があったのだが、彼女は、それを写真に写っているリードボーカルのアキオの生まれ年だと思ひ込んだ。が、実は、それは1983年のライブの写真だった。

高円寺の飲み屋の2階で飲みつぶれている元パンカロッカーのアキオを佐藤浩市が演じる。このひと、『ザ・マジックアワー』、『闇の子供たち』、『釣りバカ日誌19』、『誰も守ってくれない』と最近出づぱりだが、本作はなかでも気を入れている役柄で、ギターもマスターしたという。この「人でなし」の兄と確執がある弟を演じる木村祐一は、矛盾をウッと胸に飲み込んでしまう人物を演じ、はじめて彼に合った役柄を演じたという感じ。こういうやや「暗め」の役の方が木村にはいいのではないかと、わたしはかねがね思っていた。演奏中の事故で口がきけなくなったという神話のジミーを演じる田口トモロウも、ふだんの嫌味な「教師」タイプが似合うのとは全くちがう顔を見せる。栗田かんなの恋人役で、「癒し系」の男を演じ、ぐたぐたもったいぶってないで早くぶっ壊れた方がいいんじゃないの、と思っていたら、最後に頭をモヒカン刈りにしてめでたくパンク入り。

1970年生まれの宮藤官九郎は、「ザ・スターリン」や「アナーキー」をリアルタイムで見っていたはずだ。わたしが、1989年に遠藤ミチロウと期末試験をパロディ化する「コンサート」を和光大学で仕掛けたとき、高校生のミチロウファンも来ていた。そのころ彼のマネージャーをやっていたミーナは、中学生の時代からミチロウのおっかけをやっていた。いつの時代にも、あとから見直すと、「もうああいう時代はない」と思われるような面白いことがあるのだから、別に70年代や80年代を特別視する必要はないわけだが、少なくとも、あの時代には

あつていまの時代にはないと言えることは確実にある。この映画から、そういう喪失や欠如を読み取ることは可能だ。

その一つに「メジャーとマイナー」というのがある。パンクバンドにかぎらず、2008年代には、「マイナー」に固執し、「メジャー」を拒否するという文化があつた。この映画のアキオからすれば、サンタマリアは、「メジャー」なレコード会社の社長であり、その看板歌手 TELVA（田辺誠二）は、「マイナー」を裏切つて「メジャー」になった野郎である。「ふざけんじゃねえ、そんなメジャーなことできっかよ」という意識は、ごく普通だった。しかし、それは、80年代には変わる。わたしは、1995年ごろか、大学でゲストを呼ぶ話を学生としていて、学生の一人から「その人、メジャーですか？」と聞かれた。80年代の感覚では、「マイナー」がプラス価値であり、「メジャー」は転向者だから、「その人、メジャーですか？」という問いは、そんな「裏切者」を呼ぶんですかという意味のはずだが、この質問は、そうではなく、「ちゃんとマスコミでも売れてる人ですか？」という意味だった。いまやマスコミもプラス価値になつてしまった。このへんの変化はしっかりと覚えておく必要がある。

この映画で、栗田かんな（宮崎あおい）が、「新人」を発掘するのにインターネットを探すというのは、象徴的だ。インターネットのなかでは、「メジャー」と「マイナー」の区別はないに等しいからだ。ウェブのデザイン、ライブストリーミングやしゃれたデータ処理といった点で金のかかつているサイトとそうでないサイトとの差は出るが、だからといって、機能的な差はそれに比例するわけではない。インディペンデントに立ち上げたサイトが法外な金をかけたグラビア雑誌より影響力も持つこともある。いまの時代、「メジャー」な会社の仕事をしたからといって、「マイナー」無視ということにはならないこともたしかだ。また、「マイナー」だ「マイナー」だといながら、実質的に「メジャー」なことをしていることもある。「栗田かんな」としては、「メジャー」と「マイナー」の区別は消滅している。だから、この映画は、「メジャーなことはごめんだ」と「メジャー」を拒否してきたかつての「マイナー」志向人間が、「メジャー」も「マイナー」もどうでもいいじゃんと思つている栗田かんな（宮崎あおい）という新世代に出会い、「メジャー」の世界に入ってくる話でもある。

しかし、どこかにまだ資本化されていない「リゾース」があり、それがやがて資本の回路に導き入れられるというロジック自体はいささかも変わっていない。だから、いまの状況は、かつてはその「リゾース」が、「マイナー」という形で（ある程度）独立できたのに対して、いまは、それができなくなったということなのだ。すべてが「リゾース」にされてしまう、「リゾース」と「商品」しかないという状況なのである。

かつての「マイナー」志向のなかには、「商品」にならないということがあつた。もし、いま「マイナー」の復活ということがあるとすれば、それは、この面にしかないだろう。が、いまの時代に「商品化」を拒否する、避けるとはどういうことか？ ただし、太急ぎで確認しておかなければならないが、「商品化」とは、いまの時代（情報資本主義の時代）には、単に「儲かる」かどうかの問題ではない。むしろ、いまの時代の「商品化」とは、より多くの人間を巻き込むことを目指すかどうかのこと、つまりグローバルなパラノイアを目指すかどうかにかかると。それぞれに納得のいく関係にこだわるならば、つまりパラノイアで幻想的

に意気投合するのを極力さけるならば、コミュニケーションや物の共有の関係はかぎられている。その**サイズ**は大きくはならない。それは、やはり「マイナー」なのだ。

それなら、インターネットのような「グローバル」なメディアは、そういうサイズを維持することはできないだろう——という意見になるかもしれないが、そうではないのだ。トランスローカルとは、そのためにわたしが作った言葉だが、ネットを単に情報拡大と「翻弄」（パラノイアに引き込む）のメディアにしない方法がある。

（東映試写室／東映）

2008年10月23日

寝取られ男のラブ・バカンス (Forgetting Sarah Marshall/2008/Nicholas Stoller) (ニコラス・ストローラー)

『無ケーカクの命中男』と二本立てで上映されるが、一本だけ見ても悪くない。ミュージシャンのピーター（ジェイソン・シーゲル）は、テレビ女優のサラ・マーシャル（クリステイン・ベル）とマスコミでも話題になったラブラブの関係だが、捨てられてしまう。傷心をいやすため、ハワイにやってくると、サラが新しい恋人のロック歌手、アルダス（ラッセル・ブランド）と同じホテルに泊まっている。かえって落ち込むピーターだが、ホテルのフロント係のレイチェル（ミラ・クニス）のスイートさに惹かれて行く。当然そこにいくつかの障害が置き、二人は引き離され、他方レイチェルも元のサヤに納まろうとする顛末などもあって、ロマンティック・コメディの常道パターン（非常に常道的なので、ロマンティック・コメディのパターンを研究するのには役立つくらい）が展開する。他愛がないことはたしかだが、³枚目を演じるジェイソン・シーゲルのほろ苦いおかしさと、ミラ・クニスがただよわせる謎めいた魅力で、見終わって損した感じはしない。

オバマの登場から、ハワイを舞台にした映画が増えつつあるのではないかと？ 原題は、「サラを忘れて」ないしは「サラなんか忘れること」といった意味だが、サラという女性は一昇志向の典型的な「アメリカ女」で、いま、こういうタイプに対して、レイチェルのようなタイプへ世の中の動向が移り始めている。

シーゲルの下半身が、象徴的に使われているのはおかしい。¹度目は、シャワーを浴びてバスタオルを巻いたままの彼のまえにクリステイン・ベルが姿をあらわし、彼との関係の終わりを告げる。ショックでおさえていたタオルが床にずり落ちる。²度目は、もうダメになったと思っていた彼が、楽屋で服を脱ぎ替えようとスッ裸になる（よく裸になる）と、そこへ、ミラ・クニスが入ってくる。³度ある露出の意味を変えているのが笑わせる。

「典型」で作っていることはたしかで、たとえば、シーゲルがMacBookでビデオフォンをやるとき、その画面が映画と同じレゾリューションの鮮明さ（つまりその絵ははめ込みだということ）とか、ホテルのレストランで「日本人」を想定したカップルが写真を撮っているのをことさらに映したりするシーンがある。そ

の程度の映画だと思って見れば気にはならない。
(東宝東和試写室／東宝東和)

2008年10月29日(2)

ロルナの祈り (Silence de Lorna/2008/Jean-Pierre Dardenne/Luc Dardenne) (ジャン＝ピエール&リュック・ダンドルヌ)

『スポーツ報知』で書いているコラムでわたしは、次のように書いた——闇で横行する永住ビザ取得のための偽装結婚ビジネスの描写は甘い、屈折したラブストーリーとしてはユニーク。が、女が所詮は不可解な存在として描かれているのは監督が男〜人だからか？

すぐに死ぬ可能性のあるような者と結婚させ、次々に偽装結婚を転がしていく偽装結婚ビジネスの世界が描かれるが、そういう社会批判的なことがこの映画のメインではない。そういう環境のなかで生まれた屈折したラブストーリーとして見た方がすつきりする。

偽装結婚は、この映画の文脈では、市民権や永住ビザを必要としている者が、それをあつかう闇の業者に金を払い、相手を紹介してもらって、「結婚」をするというパターンを踏む。その場合、両方とも目的が一致している場合もあるが、この映画が描くロルナ(アルタ・ドブロシ)が「結婚」する相手のクローディ(ジェレミー・レニエ)は、麻薬中毒患者であり、いずれ病院入りになるか、あるいは死ぬかすることが想定されている。中毒がひどくなれば、家内暴力がひどくなったとかいう理由で「離婚」を正当化させ、離婚する。が、「結婚」によって得られた永住権は奪われない。この映画では、偽装結婚斡旋業者のファビオ(フィリップ・リツィオ・ロンゾーネ)は、商売だから、もつとしたたかなことを考えている。もし、ロルナの「離婚」が成立したら、今度は別の客と「結婚」させ、マージンを取ろうというわけだ。「客」がいつ使い捨てにされるかもしれないという商売の非情なやり口をエスカレートさせたら、面白い作品になるだろうが、この映画は、そういう方向には進まない。こういう状況のなかで追いつめられたクローディとロルナの関係が描かれる。

ロルナは、最初、ファビオの手口を承知でこのビジネスを利用したはずだが、クローディが彼女を頼りはじめると、彼を捨てられなくなる。この映画は、そういうじらしをだらだらと描く。しかし、ロルナを見る目は、男性監督の目で、「女とはこういうものだ」という先入観で見ているような気がする。それは、決して過剰ではないが、女の側から見ると、ロルナがそれまでの抑制と距離をあっさり脱ぎ捨てて、クローディと寝てしまうのは、いかにも「男」が見た「女」の性にすぎないような気がする。ロルナが離れると、一旦やめた薬をまたはじめようとするクローディを止めるためにそうしたという設定なのだろうが、何か「女って、単純だね」という気がしないでもない。

ロルナが「妊娠」したのか、それとも想像妊娠なのかをあいまいにした終り方は、クローディへの彼女の負い目の屈折にはふさわしいかもしれないが、別にそういうひねりを加えなくてもよかったような気がする。「・・・気がする」を

多様したが、どこかすっきりしないところが不満を残す作品なのである。
(京橋テアトル試写室／ビターズ・エンド)

2008年10月30日

1408 号室 (1408/2007/Mikael Häfstrom) (ミカエル・ハフストローム)

映画は、重苦しい音楽と雨のシーンから始まる。異常現象の起こるホテルを取材し、本を書いている作家マイク・エンズリン (ジョン・キューザック) が、ニューヨークにあるドルフィンというホテルの1408号室で経験する恐怖のスリラー。原作はご存知ステイヴン・キング。キングの原作の映画化は、奥行きのあるものとただのホラーにすぎないものがあるが、本作はどちらかというと後者。ただし、ディテールがけっこう凝っていて細かいところに注意すると別の楽しみがある。最初の方に、すべてが、マイクがサーフィンをしていて溺れて気を失っていたときの夢だったかのように受け取れもする布石もある。砂浜に倒れている彼の目に、上空を飛んでいる飛行機の広告の吹流しに「自動車保険・LOW・FEE・1408」(後出の「ドルフィン・ホテル」の部屋の番号) という文字も見える。ある意味ですべてが思わせぶりなつくりである。

スタイルとしては、「夢／幻想／脅迫観念」と「現実」とのあいだをこれでもか、これでもかと切り替えて話を込み入らせるが、そこから不可解さが極度に高まっていくという感じはない。「夢／幻想／脅迫観念」と「現実」との向こう側にあるものをかいま見させるわけでもない。

最初の方で、マイクがどういう人物かを紹介するショットが短いカットで映る。その一つは、彼が招待された書店での「著者が語る」イヴェント。近年、日本でも流行りだが、マイクを招いた書店の準備はいいかげん。『10 Haunted Hotels』(幽霊ホテル10)という新刊が出て書店まわりをしているらしいが、この書店では、彼が到着してから店内放送をして客をあつめる。したがって集まった客はたったの4人。そのうちの一人は、彼の処女作の初版本を持っているといった喜びはあるが、なんとも淋しいイヴェントだ。

マイクが「ドルフィン・ホテル」の1408号室のことを知ったのは、「入るな」とだけ手書きで書かれたそのホテルの絵葉書を受け取ったからだ。ネタになると直感した彼は、早速予約の電話を入れるがそっけなく断られる。そうになると、彼としては、是が非でも泊まってやろうということになる。何度も断られたあげく、現地におもむき、マネージャー (サミュエル・L・ジャクソン) に直談判することになる。意味ありげな目つきのあのジャクソンだから、魂胆ありげなマネージャー役にはうってつけた。1408号室で起こった数々の悲惨で怪奇な出来事(これまでに56人が死んだ)を聞かされ、かえって元気づくマイクだが、宿泊をししぶし受け入れたマネージャーは、「ではお手並み拝見」といった表情とともに、「ならいっちゃんもんでやろうか」といった挑発的な素振りも感じさせる。実際、それからマイクにふりかかることは、超常現象とも、それともマネージャー一味の陰謀／悪ふざけなのかわからない感じで展開する。

最後のシーンを見るかぎりでは、マイクは、57人目の「1408号室」の犠牲者になるように見える。しかし、その代わり、彼は、死んだ娘と再会する。映画で

は暗示されるだけだが、病気の娘を助けることができなかったというマイクの罪責感があり、それが妻（メアリー・マコーマック）との断絶の原因にもなったらしい。また、実父のめんどろを見れなかったという負い目もある（養老院の父を訪ねるシーン）。そうした罪責感が生んだオブセクションというわけだが、もつと効果的な描き方があったと思わせる作品。

最近のハリウッド映画にしてはシガレットを吸うシーンが多い。ただし、喫煙するマイクは、ポジティブな存在ではない。

（ショウゲート試写室／ムービーアイ）

2008年10月31日

ホルテンさんのはじめての冒険 (J. Horten/2007/Bent Hamer) (シン・ト・ハーメル)

そこはかとなくおかしいのは、『キッチン・ストーリー』に共通する。ちがうのは、体制や組織への皮肉や批判は背景にしりぞき、『9歳の定年まじかの老人の内的な意識を描写しているところか。全体が、老人のややボケた（ここがミソ）モノローグのような映像と展開である。オッド・ホルテン（ボード・オーヴエ）は、ノルウェイのオスロとベルゲン間の長距離列車の運転手を6年間勤めてきた。オスロの線路端の宿舎で朝早く起き、弁当を作って出かける。ベルゲンに着くと、決まった民宿に泊まる。その宿の女主人スヴェア（ヘンニー・モーア）ン）も歳をとった。彼はどうかやら彼女が好きらしい。彼は、宿舎で一人暮らしをしている。老人ホームにいる認知症の母を訪ねるシーンがある。二人のあいだに何かがありそうだが、それは想像するしかない。

ホルテンには、母に負い目がある。自分がしたように、息子にもスキージャンプをしてもらいたいという母親の願望を満たせず、スキージャンプを恐がってしなかった自分に罪の意識を感じているらしい。父親は彼がもの心ついたことには家を出て行き、母親に育てられた。そういう母親の期待にこたえられなかったことがホルテンの負い目になっている。

しかし、この映画は、そんなことをうじうじと描くわけではない。全体は、この人物の表情のようにのほほんとしており、にもかかわらず、存在の奥深くに食い込むようなユーモアがある。ホルテンの最後の勤めの前夜、上司と同僚がレストランに集まり、送別会をしてくれる。しかし、同僚のアパートで2次会をすることになり、入口の入り方を教わってタバコを買いに行き、もどって入口の暗証番号をインプットするがドアが開かない。仕方なく、たまたま工事中でかかっていた建築工事用の足場に伝わって窓から階上に入り込む。しかし、その見知らぬ家のアパートで子供に見つかってしまい、目的のアパートへは行けない。闖入者を恐れない子供。夢のなかから現れた老人のような感覚。この感覚は、ホルテンの感覚でもあり、またこの映画のとぼけた雰囲気でもある。

行きつけのレストランで「今日は寒くなる」という話題が出たあと、外に出ると、通行人がスケートをしているかのよう路上を滑って通過する。こういうシュールな描写が突然混じりこむのが、この作品のスタイルだ。それは、シュールなのだが、見る者の多様な解釈を可能にする。

ホルテンは、定年後の生活を悲観的には考えてはいないように見えるが、必ずしもそうではない。悲しみや淋しさもあるだろうが、映画は、それらをユーモラスなエピソードのなかで観客が自由に思い描く形で示唆するだけだ。表面的に見ると、この老人はそのときどきの出来事の流れに身をまかせて愉快な時間を過ごしているように見える。が、同時に、見方を替えると、北欧の冬の厳しい気候のなかに一人取り残されたまま浮遊しているかのような孤独がただよってくる。

極寒の路上に酔っ払って寝ている老人シッセネール（エスペン・ションバルグ）との出会いもおかしく、かつ悲しい。ホルテンがこの老人を起こし、家に連れて行き、そのまま泊まることをすすめられる。翌朝彼は、ドライブに誘われるが、「発明家」だと称するこの老人は、車を目隠したままでも運転できると称して、ホルテンをドライブにさそう。その結末は、老人にはこういう生き方もあるんだなともとれるし、老人たちはみな自分流に生（と死）を演出しているのだなども取れる。もっとほかの解釈もあるだろう。ユーモラスなエピソードを散りばめながら、この映画は、けっこう奥が深い。

最後の方のシーンで、ホルテンがジャンプ台がから跳ぶのをどう解釈するかは見る者によって異なる。彼は、（おそらく半世紀もたって）母親の期待にこたえるかのようにジャンプ台に立つのだが、この年令の老人が（おそらく）はじめでそんなことをしたらどうなるかを考えると、彼は、自分の余生に決着をつけたのかなとも思う。しかし、映画は、あの下宿の女性スヴェアと新生活を始めたらしいシーンで終わる。が、それは、ジャンプ台から離陸した限られた時間のなかでホルテンが見た「夢」かもしれないし、無事ジャンプを終えたあとのことかもしれないのである。

（シネマート銀座試写室／ロングライド）

2008-10-9 (1)

その男 ヴァン・ダム (JCVD/2008/Mabrouk El Mechri) (マルブック・メクリ)

これは、洒脱。うまい。楽しめる。主役のジャンクロード・ヴァン・ダム本人の「イメージ」（あくまでも世間に知られている）を楽屋落ち風にうまく織り込みながら、彼の十八番（おはこ）のアクションを披露し、かつ、お定まりの家庭トラブルにまつわる娘への呵責といった「人間ドラマ」も加味する。しかも、ちゃんとマスメディアとそれに踊らされる「大衆」をやりわり揶揄し、そのなかを泳いでいる彼自身へも自嘲の距離を取る。なんか、ヴァン・ダムが、「俺は体張ってるだけの役者じゃないよ」と表明するために作らせたプロモーション映画の感じもあるが、実際にそうであることを証明する。

J.C.V.D.は「ジャンクロード・ヴァン・ダム」の略であることは言うまでもないが、それを登場人物の名にし、タイトルは点なしの「JCVD」にしている。

ジョン・ウーやステイーヴン・セガールへの揶揄もあり、笑わせる。

冒頭に、「俳優」J.C.V.D.が映画のなかの「映画」でアクションシーンを見せるシーンがあるが、このシーンは、一番最後に撮影されたという。危険がともなうので、もし怪我をしたら、撮影のスケジュールが狂うからだ。

脚本はあるが、ヴァン・ダムのアドリブが全体の30%程度入っているという。最初の方のタクシーの運転手との会話はすべてアドリブだという。(アスミック・エース試写室/アスミック・エース)

2008年11月01日

ベルリンDJ(Berlin Calling/2008/Hannes Stöhr) (ハネス・シュテアー)

最初に監督の挨拶があった。<邦題が「ベルリンDJ」だということをいま知ったが、これもいいタイトルですね>といいながら、<自分は、17歳のとき、パンク少年で、ロンドンにパンクの実演を聴きに行ったが、いまは、みんながテクノを聴きにベルリンに来る、だからBerlin Callingというタイトルにしたのだ>と言っていた。これは、やりわりと邦題に不満を述べたとわたしには聞き取れた。すでに、『LONDON CALLING/ザ・ライフ・オブ・ジョー・ストラマー』というタイトルの映画が公開されているのだから、『BERLIN CALLING』なことは『ベルリン・コーリング』でもよかったかもしれない。その方が、ロンドンの70年代を意識してつけた原題の含意がいきたかもしれない。

ベルリンベースのDJ、バウル・カルクブレンナーのテクノの実演といまのベルリンのクラブの一つの雰囲気を見ることが出来る点ではいいが、ドラマとしては興行きがない。DJプレイのシーンも、「ストロボ」効果を使った撮り方が多く、映像的にはミュージックビデオ的である。

カルクブレンナーが(映画初出演にしてはけっこううまく)演じるイカルスというDJがドラッグにはまり、病院に入るが、そこでは別の意味での「薬づけ」にされることに気づき、両方のドラッグから脱出し、音楽を「ドラッグ」に生きるようになるというのだが、そんな簡単にドラッグ(両方の)から脱出できれば、話は簡単だ。

父親(ウド・クロシュヴァルト)は教会の牧師であり、パイプオルガンも弾く。弟(ペーター・クロシュヴァルト)と父の家を訪ねたとき、イカルスは、父がすすめる「杯目のワインを断る。これは、ドラッグ常用户がアルコールを控えるパターンの反応。クラブのトイレでエルブセという売人(ロルフ・ペーター・カール)からMDMAを買い、錯乱とディプレスの状態になり、街をさまよい、ベルリンの壁の名残(もうほとんど残っていないから、ベルリンに詳しい人間ならそこがどこかを特定できるだろう)がある場所ですつ倒れる。ホテルにもどり、テーブルの上にヨーグルトをなでつけながら口に入れるというシーンがある。これも、ドラッグに中毒すると、甘いものがやたら食べたくなくなるというパターンを描いていて、新鮮味がない。

イカルスの恋人マチルダを演じるリタ・レンギエルは、カフカズ(コーカサス)地方出身とのことだが、映画のなかでは母親がハンガリーに住んでいることになっている。目がきつい表情は、ハンガリー出身の人に似ている。

イカルスは、ドラッグの勢いで昔の恋人とよりをもどし、マチルダから愛想をつかされるが、その後、彼女がレズのコーリーナ(アラバ・ウオルトン)とベッドを共にしているところを目撃してしまい、二人の仲は、一時分裂する。ドラッ

グでぐたぐたになった彼が、マチルダを頼ってコリーナのアパートを訪ねると、コリーナは、「大人になりなよ」とパンチをくらわせる。イカルスはやることなすことがどれも子供じみているので、監督は、ドラッグ中毒をそういう風にしか見ていないのかとも思ったが、コリーナのセリフで、そうでもないこと、つまり意図的に子供じみた表現にしていることがわかった。しかし、それは、ドラッグ患者を矮小化するものではないかという異論は残る。イカルスが、院長に反抗し、病院に娼婦を引き入れ、夜勤の青年と患者を巻き込んで乱痴気バーティーをやるのも、たしかに子供じみている。このへんから、病院が決定的なダメージを受けるといふ描き方ではないから、それは、イカルスが所詮は子供じみたことをし、いずれそれを反省するという布石にすぎないのだ。

イカルスが自主的に入院するアル中や薬物中毒の患者をあつかう病院の院長ペトラ・パウル（コリーナ・ハルフーク）は、70年代の活動家という設定。それは、錯乱したイカルスが、「80年代のバカ女！ 自由といいながら管理する」とののしるところでもわかる。彼には尊敬の対象でもあるのだが、それが裏返しになるわけだ。彼女のテーブルの上に、『Dragen, Punk und Rebellion』（ドラッグ、パンク、反乱）という表題の本がある。この人、一瞬、患者と寝てしまうかのような雰囲気を示しながら、そうはしない。そのへんが、この世代の精神医療医師のパターンであり、テクニクでもある。しかし、彼女がイカルスにぐっと近づいてきて、彼が彼女に自分の（病院にコンピュータを持ち込んで制作中の）曲をヘッドフォンで聴かせるくだりでは、以後二人のあいだにラブロマンスが生まれてもいいのではないかという気がした。この医師は、「I Tokyo」TプリントやれたTシャツを着ている。

この映画は、CDを出せば爆発的に売れるスーパースター的なDJという設定の人物を主人公にしている。特に金に困るわけではなく、入院もできる。しかし、アーティストとドラッグという問題をあつかう場合、このイカルスとは対極の位置にいるアーティストはベルリンにもいくらでもいるし、まさに、クラブのトイレの床に座り込んでいたようなジャンキーで、全く明日の望みもない連中がいる。この映画には、そういうレベルへの視座はあまり感じられない。だから、イカロスの姿が、いい気なものにも見えてくるのを禁じえないのだ。

映画のなかでカルクブレンナーが使っているノートパソコン（MacではなくWindows）は、彼が実際に使っているPCだという。空港のシャトルのアナウンスを iPod touch で録音し、仕事場に帰ってコンピュータに取り込み、サンプルリングするシーンもある。病院のシーンは、Cool Edit のような編集ソフトで音をカット&ミックスするところが見える。

映画では、DJプレイとパイプオルガンのプレイとがアナログカルに表現されている。たしかに、「装置」の操作しかたの点でも両者には似たところがある。後半で、彼と父とがいつしよにパイプオルガンを弾くシーンがあるが、それは、テクノとバツハとのシンクロニゼイションであり、しつくりしなかった父子関係が修復されたことを示唆する。でも、ちよつと安いアナロジーだな。

映画のなかで、パウル・カルクブレンナー以外に、Sascha Funke、Housemeister、Onze、Fritz Kalkbrenner、Fritz Kalkbrenner、Peggy Laubinger の 5 名の DJ が実名で登場する。

終って、監督との質疑応答があった。儀礼的な質問が多く、監督の答えもあり立ち入ったものではなかったが、オーディオトラックの入ったCDをプレゼントに配るという監督のやり方がよかった。バウル以外に映画のなかに出てきたCDの名前を知っている者、登場人物の名前などを質問し、最初に答えた者あげるというやり方。監督は驚いていたが、テクノファンが多かったようで、すぐにDJの名前があがり、多すぎたので先着順というやり方に切り替えたのだった、その切り替えがすばやく、さすが監督という感じ。

質疑応答がすぐ始まり、出るに出来ないかったが、そのあとラース・クレイシックの短編『兄弟』(Bruder, Bruder/2007/Lars Kreyssig)を見せられた。『ベルリンDJ』とは何の関連もない作品だったが、カメラ付のケータイを買ってもらった兄が撮影のために弟に浴槽で色々な演技をさせ、それがエスカレートして溺死させてしまう——かとおもいきや・・・といった作品で、ある意味では、映像と「現実」との関係を意識した佳作だった。
(新宿バルト9/ドイツ映画祭)

2008年11月07日

007 慰めの報酬(Quantum of Solace/2008/Marc Forster) (マーク・フォースター)

人身事故とかで電車が遅れ、入るのが開場ぎりぎりになってしまった。荷物検査のち入場。開映後も、スクリーンの左右にガードマンが2人づつ立つ。そのあげく、あの、およそ映像的に最低の「NO MORE 映画泥棒」クリップが上映される。どうせ上映するのなら、もうちょつとマシなクリップにしてもらえないものかと思う。

ロケ地は、イギリス、チリ、パナマ、メキシコ、オーストリア、イタリアと広範囲にわたり、金もかけているが、いかされていない。いくつかの期待も、すべて裏切られた。ダニエル・クレイグが新ボンドを演じた『007・カジノ・ロワイヤル』がわたしには新鮮な印象をあたえてので期待したが、クレイグはただのアクション・スターの役を演じさせられていた。『007・カジノ・ロワイヤル』のときよりもっとポール・ハギスがコミットしたらしい脚本への期待、悪役を演じる『潜水夫は蝶の夢を見る』のマチュウ・アマルリックへの期待、は全く満たされなかった。契約上の問題があるのかもしれないが、ジャンカルロ・ジャンニーニを、ほとんどこれといった演技をさせないまま殺してしまうのは、芸がない。フォースター監督が2006年に演出した『主人公は僕だった』は面白かったので、期待も大きかったが、007シリーズの「伝統」の重みと立ち上げたスケールが多きすぎて、手におえなかったのかも。明らかに、追跡アクションを大掛かりにしなければいけないという強迫観念が感じられる。

いまだき、車や飛行機のチェイスで見せようとするのは、古いと思う。というより、よほどのことをしてくれないと新鮮味が感じられない。この映画のカーチェイスは、『ダーク・ナイト』にも、『デス・レース』にもおよばない。これらでは、「現実」にはありえないような飛躍を導入しているのに対して、007のカーチェイスは、「現実」からぶつとんでしまう思い切りがないのだ。そのくせ、さんざんカーチェイスをしたあと、後部トランクのなかに押し込んでおいた

人間が無傷で出てくるのだから、よせやいと思ってしまふ。カーチェイスのあと、トランクのなかにいた奴が死んでしまっているという作品が何本かあったの思い出し、映画の記憶との対比においても、こういう描き方は不適切だと思った。映画の「真実」というのは、「現実」にどうあるかであるよりも、映画の記憶の現実性との対比で決まるからだ。

前作でクレイグが、ボンドの人間の側面を新しい角度で演じて見せたのに、今度は、全くのサイボーグになってしまった。(しかも、それが、「サイボーグ」であることを「告知」したうえでではなく、あくまで「人間」のままそうなのだから、説得力がない。撃たれても、斬られても、殴られても、落ちても、絶対に死なない、傷ついても、次の瞬間には傷跡も見えない姿に変身している・・・という驚くべきタフさは、シリーズの伝統だとしても、こんな役を演じるのなら、クレイグは使わない方がいい。「ボンド・ガール」には一応、オルガ・キュリレンコとジェマ・アータートンを起用するが、何か余分という感じ。

007シリーズでは、多少なりともいま進行中の政治のなにがしかがテーマになっていた。しかし、この映画では、そういう部分があまりにニブすぎる。ポリビアの元独裁者がいて、そいつは、女子供に暴行を加え、家に火をつけるような男だということになっている。そいつをマチュウ・アマルリックが引つ張り出して、ポリビアでクーデターを起こさせようとする。そんなのいまどきありえない。一時的にあつたとしても、そういうことを画策する奴は、今日的な意味での「悪党」ではない。アマルリックのような屈折した役者を起用したのなら、そんなつまらない陰謀を画策するようなタマの役を演じさせるのはもったいない。

今的な政治テーマということでは、エコロジーかもしれない。アマルリックは、慈善団体「グリーン・プラネット」のCEOで、表向きはエコが売りだが、「環境保護」を名目にポリビアの土地を確保しようとするが、実は、その土地の資源獲得が目当てだという話。しかし、最もいま的なテーマでいけば、いまはやりのエコビジネスそのものが陰謀的なものであることではないか？ 1960年代にローマ・クラブつまりはいまで言う「グローバルイズム」の先駆的組織が言い出し、はやらせた「エコロジー」にはじまり、うぶで「純真」な理論かや活動家を巻き込んで世界的な大運動が生まれた。それは、まだ20世紀中は「オルタナティブ」なレベルにとどまっていたが、やがて、「地球を救え」というスローガンとともに、巨大なグローバル・ビジネスにまで発展した。その元凶はどこにいいのか？ それは、ドミニク・グリーン(マチュウ・アマルリック)のようなやわな手合いではないだろうし、その顔が見えるような一人の悪人でもない。

(サロンパス ルーブル丸の内/ソニー・ピクチャーズ エンタテインメント)

2008年11月11日

赤い糸(Akai ito/2008/Murakami Masanori) (村上正典)

プレスに「かつてないメディアミックス」「映画とドラマのまったく新しい形の『完全連動』」とあるので、何かと思ったら、映画とテレビ(ドラマ)との連動のことだった。ならば、テレビも見なければ、この映画の批評は書けないし、「映画」(劇場で上映されるフィルム)にこだわっているこの「シネマノート」

としては、オミットすべきなのかもしれないが、若干、思い浮かんだことをメモしておく。

いまの中高生やその家庭、街環境で起こっていることをスケッチしている点では面白い。それにしても、いまの子って、本当に傷つきやすいのだと思う。それは、わたしが講義をしている大学の現場でも感じることなのだ。他人（ひと）を傷つけることを極度に恐れるが、だからといって無視されるのも恐れる。結局、自分が傷つけられたくないという意識が過敏なのだ。ここには、確実に「新しい」ものがあるはずだが、それが、たとえば中国などで台頭しつつある「アグレッシヴ」な意識のまえでさらに萎縮してしまうのか、それとも、「競争」や「攻撃」といったモダニズムのカルチャーとはちがうものを生むのかは、見当がつかない。

この世代の「実像」がわたしにはないので、かえって映画のなかだけの「現実」として語れる。中学から高校へ進学する年令の男女の話が中心かと思ったら、意外と、ドラッグの問題が大きな比重を占めていた。西野敦史（溝端淳平）はクラスではもてる大人びた子。母（山本未来）は、ドラッグ中毒で病院に入っている。父親（松田賢二）がその手の世界の売人で、その影響で彼の母親は中毒患者になったという設定。息子は、父を憎み、母も彼とは縁を切ったはずだが、病院に入っては出、夫のもとに舞い戻るといふ生活をくりかえしている。

映画のなかに出てくる山本未来の医師は、麻薬中毒を意思で乗り越えられると思ったら、まちがいだと力説する。それは、完全に病気なのだ、と。それは、確かだし、いま、日本も、「麻薬大国」になり、その治療が課題になってきた。先日、『ベルリン D』の試写会で監督のハンネス・シュテアーは、日本ではいまアンフェタミン系のドラッグが広まっていると聞きましたが・・・と言っていた。この『赤い糸』のなかで、中学〇年生の山岸美亜（岡本怜）は、好きなクラスメートのことで悩んでいるとき、松田賢二の店（外見はクラブだが、なかでは多種多様なドラッグを摂取できるような店）に出入りしている同級生に誘われる。「嫌なことばかりあるからこれで楽しくやればいい」というのが摂取のロジックだ。

ドラッグをやっても、依存症（「中毒」）にかかるかどうかは個人差がある。酒もドラッグもグルメも、ある意味では、「いやな現実」からの逃避だとも言える。しかし、それ自体が楽しいという側面もあるわけで、もし、しばしばありがちな「働くこと」苦、働かないこと「楽」という構図が崩れるならば、そういったものと社会とが対立しなくなるかもしれない。この映画には、そのへんまでの目配りは全くない。ここでは、単にドラッグは悪であり、父親はその象徴だ。

新鮮な印象をあたえるのは、桜庭ななみが演じる中学〇年生・沙良だ。彼女は、メガネをかけた女オタクの風情だが、その顔に似合わず、クラスのイベントで猛烈なダンスを見せる。彼女が思いをよせていたクラスメート、高橋睦（木村了）が、長崎に就学旅行に行ったとき、彼女の親友の芽衣（南沢奈央）と買い物をしていたのを目撃し、そのことを彼女に隠した芽衣を責めてビルから飛び降りる。睦が沙良よりも芽衣に関心があったことは事実だが、芽衣は敦史が好きで、睦には関心がなかったので、誤解されるのを気にして嘘を言ったのだったが、それがかえって沙良を傷つけたのだ。こういうことはよくあるし、別にこの世代ではなくても、おそらく一生のがれられないことなのだが、芽衣という子の外見に

似合わない「過激」さが印象にのこる。(なお、ついでのもう少し書いてしまうと、彼女は、命をとりとめるが、記憶を失う。訪ねて行った芽衣に、「あなたは誰ですか?」と冷たく言うところもなかなかいい)。

この映画のなかで、クラスメート同士が、いちいち「ぼくとつきあってくれますか?」というような言い方で、単なる友情を越えた関係を前提とするつきあいの許可をとるのが、わたしには面白かった。これは、**恋愛が契約関係である**という欧米型の習慣が定着していることを意味するからだ。この映画のなかでは、とりわけ、睦がそうで、(彼は、「欧米」式に、何度でも懲りずに挑戦する感性の持ち主で、それを木村了がやや大げさに演じる)ある事情で敦史が芽衣に距離を取っていることに近づいた睦は、積極的に芽衣に接近し、敦史に疑問をいだいた芽衣が「イエス」のサインを出すと、「やった!」と小躍りする。こういう感じは、昔はなかった。これは、契約社会化の現象か?

この映画のヒロイン／ヒーロー的存在であるはずの芽衣と篤史についてあまり書くことがないのは、二人がどちらかというと「古典的」なキャラクターだからだ。この映画は、映画でいくつかのキャラクターを設定しておいて、今後、テレビドラマのなかで発展させようという意図らしい。その意味では、そのイントロ的な役割は果たした。しかし、映画をイントロに使い、テレビがメインだというのでは、映画批評のしがないがない。ただし、ケータイ小説が「原作」で、そこから映画、テレビとメディアの場をずらしていくやり方は、単なる「メディアミックス」などというコンセプトにとどまらない何かを生むかもしれない。

(松竹試写室／松竹)

2008年11月12日(1)

誰も守ってくれない(Daremo mamottekurenai/2008/Kimizuka Ryoichi) (君塚良一)

殺人容疑で逮捕された犯人の家族をパパラッチやネットマニアから保護する刑事と被保護者の話。警察は公式には認めていないが、この映画に描かれているような保護措置が実際におこなわれているらしい。いずれにしても、この映画は、家族の突然の逮捕、マスコミの侵入と世間の攻撃にまきこまれる家族のうちの一人の少女・船村沙織(志田未来——なかなかの演技である)と彼女を守ることを命じられた刑事・勝浦卓美(佐藤浩市)をユニークに描く。予期しない状況に直面した二人を時間単位で追うドキュメンタリー・タッチの映像は、見る者をスリリングに引き込む。邦画としてはめずらしい「大人の映画」。

警察、マスコミ、噂と暴露のネットサイトに対して批判的な目がある。警察が家族を保護するのは、家族のためというより、自殺者などを出すと、警察に対する風当たりがつよくなるからだ。容疑者の息子・沙織の兄が逮捕され、まだ自供もない段階で、警察は区役所まで連れてきて、親たちに「離婚」を勧める。

「離婚」が済むとただちに、公表されていない妻の姓で「再婚」させ、沙織を新しい姓の籍に入れなおさせる。その、当事者無視の勝手なやり方を描くシーンには、警察の「周到」さに笑いがこみ上げる。ただし、その笑いは、ブラック・ユーモアの笑いだ。

勝浦卓美は、妻とうまくいっておらず、娘（電話で声だけ）のはからいで、一人で旅行をすることになっている。娘は沙織と同じ年なので、沙織を見ていると娘のことが気になる。が、事件にかかりきりになり、旅行の約束が果たせない。彼は、以前、薬中の容疑者のあとをつけ、逮捕しようとするのを上司に止められ、そのわずかのあいだにその容疑者が通行人を襲い、幼児を死なせてしまった。その心の傷がいまも彼をさいなみ、セラピスト（木村佳乃）のカウンセリングを受けている。子供を失った本庄夫婦（柳葉敏郎、石田ゆり子）は、ショックで東京を離れ、西伊豆でペンションをやっている。勝浦は、毎年、彼らの子供の命日に線香をあげに行く。

マスコミとネットのパパラッチに追われ、自分のアパートもマスコミの襲撃に遭うようになり、勝浦はいやがる沙織を連れて西伊豆の本庄家を訪ねる。「もうここしかないのです」と本庄に言い、泊めてもらうのだが、このへんは、ちょっとと勝浦の過去を持ち出すためのプロット操作の感がしないでもない。最初は、勝浦と本庄夫婦との関係が伏せられたまま話が展開する。柳葉敏郎が演じる本庄がいつも笑いを絶やさないが、台所で夫婦だけになると、とたんに暗い顔になるのが暗示的だ。笑顔を絶やさない人には苦労人が多い。人間関係で苦労した結果、初対面で相手に嫌な思いをさせないしぐさが身についてしまったのだ。しかし、それは、ある代償のもとでなされている笑顔である。

この映画では、ネットに匿名で誹謗中傷を書くやからが批判的に描かれている。やつらは、警察が伏せていることを探り出し、未成年でもその実名をあげく、そのあげく、ホテルの部屋に、「SBカメラをつないだノートパソコンを隠し、そこからライブストリーミングができるようにしておいて、沙織を連れ込み、彼女の姿をネット上にさらす。勝浦の保護から逃れたいと思っている彼女のところに突然ボーイフレンド（富浦智嗣——声が女っぽいので、女が演じているのかと思った）がペンションを訪ねてくる。彼女を心配するあまり来たのだというのだったが、そうではなかった。その子は、ネット・パパラッチの一味だったのだ。

こうしたネットの描き方はかなり一面的である。隠された情報がネットで暴かれる場合、それは、必ずしも人権無視とはかぎらない。ネットは、本性上、すべてをあらわにする。ネットでは「ヌーディズム」があたりまえなのだ。書きたい者は書く。見たくない者は見なければよい。その選択が可能なメディアである。しかし、その情報は、すぐにマスコミで報道される。マスコミの情報は、ネットと異なり、見たくなくても見せられてしまう。直接見なくても、電車の宙吊り広告の見出しに出る、無防備で入った店のテレビから映像と音が飛び込んでくる。これは、マスコミがルール違反をしているのである。事件の容疑者が未成年で、その顔がネットに載ったとしても、そのことを新聞やテレビが報じなければ、影響は全く異なる。人権を無視しているのは、ネットではなくて、マスコミなのだ。

佐々木蔵之介が演じるねちっこい新聞記者は、勝浦のアパートを探り出し、彼がパパラッチの「襲撃」に遭う手助けをすることになるが、彼は、むしろ、テレビに先を越されるのに当惑する。佐々木はなかなか味のある演技をしているので、この映画のなかでの彼の位置がもう少し鮮明に描かれると、新聞・テレビ・ネットの違いがはっきりしたのではないかと思う。しかし、映画を作る側にそうしてメディアの本質的な違いについての意識がなければ、それは無理だろう。

松田龍平が演じる刑事・三島は、佐々木が演じる新聞記者と同じように、勝浦と警察とをともに距離を置いて見ている。佐々木も松田も芸達者の俳優であり、あてがわれた役もなかなか屈指しているのだが、佐々木同様に、もうちよつと前に出てよかったんじゃないのという印象が残る。

(東宝試写室／東宝)

2008年11月12日(2)

K-20 怪人二十面相・伝(K-20 Kaijin Nijumenso-den/2008/Sato Shimako)(佐藤嗣麻子)

『ALWAYS 三丁目の夕日』と『ALWAYS 続・三丁目の夕日』を作ったROBOTが映像を担当しているが、もう少しひねりがきいている。両者は、観客をあたかも実在の1950年代に連れていこうとするかのようなふりをしていたが、本作は、より自由な時代設定を使う。一応「1949年」にしているが、嘘か本当かは気にしない。誰でもが漠然と思いつかることのできるヴァーチャルなノスタルジアをたくみに使い、しゃれたエンタテインメントを生み出した。

「1949年」というのは、自己暗示のためのおまじないのようなものだ。雰囲気は、むしろ1920～30年代であり、場所も国籍不明のにおいをただよわせる。終戦直後の東京の焼け野原の掘っ立て小屋に住む身寄りのない子供たちの姿があるが、進駐軍の姿はない。登場する軍隊は、226事件のころの軍隊のようであり、明智小五郎(仲村トオル)の邸宅は1949年にしては豪華すぎ、羽柴葉子(松たか子)が財閥の娘なら、その時代にはなりをひそめていなければならなかった。財閥は一応解体されたことになっていった時代だから。エッフェル塔にも東京タワーにも見えるタワーやそれにひつてきする高さの高層ビルは、1949年には存在しなかった。むろん、そうした「飛躍」や「でたらめさ」は、北村想の小説『怪人二十面相・伝』にもとづくものであり、面白さの源泉をなす。別に時代そのものはどうでもいいのだ。

【2008-12-18／追記】「そうした飛躍・・・」の「そうした」は、飛躍のスタイルと度合いを指し、映画が北村想のセンスから多いにインスパイアされていることを言いたかったのだが、読者の方から以下の指摘があったので、引用させていただく。

K20の批評で映画の1949年を北村想のインスピレーションによるものだと書いていたので、どうでもいいことですが、書いておこうと思います。映画で佐藤監督が用いたのは、小説のメインプロットと人物名のみです。1949年は佐藤監督の完全な創造だと思います。「怪人二十面相」は確かに北村想らしい飛躍やでたらめさに満ちているのですが、江戸川乱歩の「怪人二十面相」と「青銅の魔人」を舞台裏からみた、みごとにパロディー小説なので背景の帝都は実際の日本の東京として描かれています。そこで1代目二十面相と彼にあこがれて2代目二十面相となる遠藤平吉青年と、明智小林との対決を描いています。ご存知と思いますが、北村想の1ファンとして意見を述べさせていただきます。(よしぼう)

いまや世界的なスターになってしまった金城武だが、彼のよさは何を演らせてもブツたところがないところだろう。このようなエンタテインメント性の強い作品ではかえってのびのびと演じているので、彼の感じのよさが倍加して伝わる。ある意味で、金城には「ちゃんぽらん」なキャラクターが似合っている。本当は、サーカス芸人なのだが、「怪人二十面相」（このときは加賀丈史）にだまされて高層ビルの窓よじのぼり写真を撮っていて「怪人二十面相」にまちがえられて捕まる。明智小五郎は、すでに功なりとげていて、財閥の令嬢・羽柴葉子と婚約する。小林少年（本郷奏多）も少年探偵団も健在だが、明智の役回りは完全に変わっている。その明智を、本作では最初から陰険な顔つきの仲村トオルが演じるのだから、その先は予測がつくだろう。となれば、遠藤平吉（金城武）は怪人二十面相になりきるしかない。が、その「怪人二十面相」は、悪漢ではなく、「ダークナイト」のバットマンに通じる存在である。この映画は、そういう新「怪人二十面相」誕生秘話であり、おそらくは今後のシリーズにむけてのイントロ篇である。それは、十分に成功している。

物語のやまになっているのが、「テスラ・コイル」であるのは面白い。これは、『プレステージ』にも出てくるニコラ・テスラが19世紀末に作った高圧発生装置とも火花発振装置（ラジオ送信機からレーザー兵器にいたるものろの技術の基礎）ともいえるシロモノだが、近年、ラジオアーティストのあいだでふたたび関心が持たれている。映画では、その実験を披露する会場に怪人二十面相がどこからともなくやってきて、その装置が兵器としても使えることをデモンストレーションし、会場をめちゃめちゃにして去る。ところで、この装置は、実は、羽柴財団の頭首で葉子の祖父がひそかに兵器としても使える状態で完成し、隠していたのだった。話は、それがどこにあるのか、その装置をどう起動させるのか、そしてそれを兵器として使って日本を崩壊させようとする（もともとの）「怪人二十面相」をめぐる展開する。

世間しらずで世俗的なものに惹かれやすいお嬢様役で松たか子が出ているが、ミスキャスト。彼女は、松本幸四郎の娘で名門の生まれだが、その外観は、いささか「庶民的」であり、貴族の娘には向かない。彼女には、フンといった態度ができない。たかだか「氣立てのよい」お嬢様ぐらいなのだ。この映画のようにディテールと型で勝負している作品ではトーンを崩してしまう。

警察の車や飛行機には、「ドイツ語で「警察」を意味する『Polizei』（ポリツアイ）という文字が描かれている。1949年にそんなことはなかったし、ありえないが、押井守の『スカイ・クロラ』の世界にも通じているところがある。

平吉が頼りにしているサーカス団の団長（國村隼）は、メカに強く、家で半田付けの作業をしているシーンが何度か映る。その妻役を高島礼子が演じている。こちらは適役。

金城武（とそのスタント）が見せるワイヤー・テクニックと、建物から建物に飛び移る「パルクール」（Parkour）の技術は、なかなか効果的に使われており、楽しめる。

映画のなかで、1908年にロシアのシベリア地方で起こった「ツングースカ大爆発」が、テスラ・コイルによるものだという仮説が論じられる。この大爆発に関しては、さまざまな仮説があり、隕石や「宇宙ロケット」の残骸は見出されて

はおらず、強力なテスラ・コイルのせいだとするのは、一理ある。
(東宝試写室／東宝)

2008年11月18日

ヘルボーイ ゴールデン・アーミー(Hellboy II: The Golden
Army/2008/Guillermo del Toro) (ヘルボーイ ゴールデン・アー
ミー)

前作『ヘルボーイ』が面白かったので、試写が回りはじめてすぐ見ようと思
ったが、ネットのクリップなどを見て、身が引いた。ヘルボーイは、小さな画面
で見るとえらくウソっぽいのだ。それはわかっていたのだが、ネット映像のおか
げで見るのが今日になってしまった。いまそれを後悔している。前作以上に面白
かったからだ。もっと興行きが出てきた。「文明論」的な含意もあり、ラブスト
ーリとしてのせつなさもよく出ている。

最初に少年ヘルボーイが育ての親のブルーム教授(ジョン・ハート)とすご
す時代の描写がある。角の折れた残りが額に見える少年は、考えるとウソ臭いの
だが、それがどうでもよくなるのがこの映画の面白いところ。むしろ、その姿は
なかなかカワイイ。少年は、教授のベッドサイド・ストーリーで人類の歴史以前
のケルト的な神話を知る。ここでは、自然を支配しようとする人間と自然に根を
張る巨人たちや妖精たちとのあいだで熾烈な闘いがくりひろげられていた。とす
ると、この映画は、少年ヘルボーイの半睡のなかで展開する「夢」だったのか？

剣をワイルドに振り回す訓練に励んでいる顔面白塗りのブトウ・ダンサーの
ような美青年は、ケルト的な神話世界のヌアダ王子(ルーク・ゴス)である。彼
は、突っ走る二代目の典型で、地球の自然を破壊する「人間の罪と墮落」を許せ
ない。父・バロル王は、一時は人間を滅ぼすべく作ったロボット軍団「ゴールデ
ン・アーミー」を武装解除する。彼らは王冠がないと動かないが、王はその冠を
三つに分け、起動しないようにしたのだ。ゴールデン・アーミーは、以来、スコ
ットランドの洞窟の奥で眠っている。が、ヌアダ王子は、父にさからい、人間と
の共存を説く父を殺して、軍団を再起動させようとする。王冠のもう一つの部分
を持つているのは、ヌアダと双子の妹・ヌアダ王女(アンナ・ウォルトン)だが、
彼女は、兄にはくみせず、ベツムーラの王国を逃げ出す。こうしてドラマは、王
冠の全セットをそろえ、ゴールデン・アーミーを再起動させようとするヌアダ王
子と、それを阻止しようとするヘルボーイたち、そして、そのあいだに「悲劇」
のヌアダ王女とのあいだで展開する。

この映画の面白さは、「それっぽい」印象をあたえる具体的な場所へのこだ
わりがあると同時に、その場所を自在にいまわれわれがよく知っている場所に連
結するところだ。ヌアラ王女が逃げながらたどりつくのは、ニューヨークのブル
ックリン・ブリッジの下にあるという設定のトロール・マーケット。ここでは、
ケルト伝説の怪物(?)「トロール」(troll)が買い物をしている。そして、こ
こで、BRB(超常現象捜査防衛局)の水槽人・エイブが彼女を見つけ、一目惚れ
するのだ。

王国が出てきて戦いがあるということになると、『スター・ウォーズ』の世界を想像する人がいるかもしれないが、全然ちがう。この映画では、神話的・幻想的な世界と今日の俗なる都市世界とがシームレスにつながっている。『スター・ウォーズ』には、スーツの男もマンハッタンも出ては来ない。わたしは、単一の閉回路よりも、多元的なカオス的な世界の方が好きだ。

異星人や神話世界の生き物をかくまっている BPRD のあるニュージャージーのトレントンには、オーソン・ウェルズが H・G・ウェルズの『宇宙戦争』をラジオドラマに翻案して全米をパニックに陥れたとき、（原作の舞台はイギリス）火星人の飛来を観測した天文台がある場所だった。

喫煙に神経質な近年のアメリカ映画だが、ここでは、まず BPRD のマニング局長（ジェフリー・タンバー）がヘルボーイに高価なキューバ葉巻を二本あたえるシーンがあり、ヘルボーイはヘビースモーカーである。ビールもよく飲み、いまのアメリカ人の「平均的」イメージとは一線を画す。愛飲の缶ビールは、メキシコビールの **TECATE** で、ロッカーにびっしりとストックしてある。甘いものも避けられるのが近年の風潮だが、ヘルボーイはチョコバーが大好き。

バリー・マニロウが歌った 1978 年のヒットソング「Can't Smile Without You」（涙色の微笑）をヘルボーイとエイブがいつしよに歌うシーンがある。ここには、二人がそれぞれに恋する人への思いがこめられているわけだが、それだけでなく、「親のない」二人のせつなさや孤独がよく出ている。この歌は、『フォー・ウェディング』（Four Weddings and a Funeral/1994）でも使われていたが、P・J・ホーガンの『夢見る頃を過ぎても』（Unconditional Love/2002）でバリー・マニロウ自身がカメラオ出演して歌っていた。
（東宝東和試写室／東宝東和）

2008 年 11 月 19 日

感染列島 (Kansenretto/2008/Zeze Takahisa) (瀬々敬久)

見終わって、電車に乗ったら、そばで咳をする人が気になってしかたがなかった。そういう刷り込み効果はあったが、なんかすわりの悪い作品。ウイルス感染で東京だけでも 300 万人が死亡するというスケールが大きすぎたのか、妻木聡、檀れい、池端千鶴、佐藤浩市、藤竜也といった実力ある出演者にもかかわらず、半分社会派的な警告の要素と、サスペンス・スリラー的な要素、そして限界状況のなかでもラブストーリーという要素が、まとまりの悪い形で展開する。ただし、どんな状況でも他に一線を画する檀れいのプロフェッショナルな役づくりは見事。

時間を追って進むドラマ構成のなかで、短時間のあいだにほとんど毒でも飲んだのかのように吐血し、目から出血して死んでしまうのを見ると、これは、素人目にも「鳥インフルエンザ」ではないののではないかと思うが、医者や鳥インフルエンザの権威（藤竜也）、WHO（世界保健機関）のメデイカル・オフィーサー（檀れい）ですら、それに気づかないという設定で話が進む。これは、不可解というより、ドラマのねらいがあってウイルス感染というテーマが選ばれているためである。映画は、とにかく、これでもかこれでもかと死者を増やし、日本を

「呪われた国」にしてしまう。なにせ、映画のなかで、銀座・丁目の交差点は、無人地帯になったししまうのだ。

この映画への否定も肯定も、『28日後・・・』について書いたことがそのままあてはまる。たしかに、この映画のようなことは起こりえるのだ。そもそも人間が地球上で生き延びていること自体が「奇跡」であり、また、核爆発だけが人類に死をもたらすわけではない。しかし、映画は映画である。映画としての論理性、納得性、整合性が問題だ。

この映画では、日本が壊滅状態になることを「いずみ野市立病院」という1つの場所に限定して描く。その場合、その外部のことはテレビのニュース画面を通じて伝えられるのだが、この病院と外部との連関があまりに単純で、まるで、その外部では何も起こっていないのではないかという感じがする。それは、妻夫木と藤がさぐりあてるフィリップスの「アボン」の島についてもいえる。ここでは、猛烈なウイルス感染が起こっているのだが、「本土」ではその情報は隠されている。日本ですでに100万人以上の死者が出ている段階でそんな情報隔絶の状態が可能であるはずがない。

この映画がもし、「鳥インフルエンザ」が蔓延した場合の話として展開したら、もっと鋭さと厚みが出ただろう。その場合には、そういうことが起こったあとの社会や国家がどうなるかという点についての深い洞察が必要だ。フリッツ・ラングは、1928年に『月世界の女』(Frau im Mond)という月着陸の作品を発表したが、これは、いま見ても月着陸に関して失笑するような部分がない。それは、ラングが、当時の先端の科学者の意見を取り入れているからであり、また、月着陸ということの文明論的・メディア批判的な展望を持っていたからだ。なお、これについては、ラング自身のメモ「アメリカ最初の月面ロケット映画に関する覚書」(小松弘訳、『季刊 ichiko』、2008年 SUMMER号、29〜34頁)が面白い。

おびただしい死者を出しはしたが、なんとか日常をとりもどすところで映画は終るのだが、この終わり方は、悲劇をあまりに大規模に広げてしまっただけにとってつけた感じがする。もし回復したとしても、生活の仕方は根本的に変わるだろうし、変わらなければやっていけないだろう。それがどう変わったのが全く描かれず、いまの都市風景がそのままよみがえった風情で映される。これでは、じゃあ、一体あの惨劇は何だったのかということになる。

筋をたどれば、東南アジアの島で、日本へ輸出する海老の養殖で抗生物質を使いすぎ、ウイルスのバランスがくずれてパンでミック(感染爆発)が起こったということがわかり、一応、飽食や効率主義の食品生産が問題視されている。病院や研究機関の官僚主義も一応は批判のまとなる。が、すべてがもの足りないのだ。これも、窓口を広げすぎた結果である。

最初の方で救急車が患者を病院に担ぎ込む移動シーンで、状況説明をぜんぶセリフでやってしまうのを見て、この映画はあまり期待できないなと思った。映画なのだから、セリフではなく、映像で「説明」すべきなのだが、それを長たらしい説明調のせりふでやってしまう。こういう省略手法はテレビではよくあるが、映画ではやめた方がいい。そういうことを佐藤浩市にまでやらせているのだから、

気の毒である。脚本がダメなのだ。
(東宝試写室／東宝)

2008年11月20日

クジラ 極道の食卓 (Kujira Gokudo no shokutaku/2008/Yokoyama Kazuhiro) (横山一洋)

原作がコミック(立原あゆみ)だからというのは理由にならないが、登場するヤクザの格好、身ぶり、やることは、まさにコミックブックから飛び出したようにパターン通り。しかし、主役の組長を演じるのが松平健だから、どちらにしろんでも「現実」世界とは別の世界の話になる。ある種の「時代劇」、現代の「メールヘェン」。その点では、この作品、なかなか面白い。

あんまり理由ははっきりしない(「一人になってやりたいことがある」と切り出すのだから、まるで「時代劇」だ)が、『37歳で熟年離婚し、いままで機会のなかった勉強を夜間高校でしなোসというヤクザの組長・久慈雷蔵。通称「クジラ」。身分は隠しているが、いわばある種の「異星人」的な存在が学校という(これまた)特殊な世界に入るわけだから、ふだんは見えない側面が異化される。昼間の生徒との格差。夜間部のような「効率の悪い」部分はどんどん廃棄していくとする学校側や市政。市会議員・校長・ヤクザの癒着等々は、ありそうでなかったりもするが、物語としてはよくある話。

この映画で一番面白いのは、クジラが料理好きで、ことあるごとに誰かに何かを食べさせるところ。クジラを子分にしたつもりの番長・良平(久保翔)が、死んだ母親の飯を懐かしがっているのを知り、「おふくろ弁当」を作る。彼は、最初、「タコソーセージ」(ウインナソーセージに切り身を入れて炒めるとタコ型になるやつ)を作るが、少しまえに強引に子分になったマルハ(斉藤工)に、それは、幼稚園どまりでしょうと言われ、じゃあなんだ↓やっぱりあれでしょうというわけで、「魚肉ナポリタン」を作るくだりが笑える。それは、魚肉ソーセージを切り、たまねぎとピーマンを炒めて、最後にケチャップで味付けしたもの。ある時代の母親は、こういうのをよく作ったのかどうかは知らないが、いかにもありそうな感じがいいではないか。

マルハは、コンタンがあってクジラに近づくのだが、「マルハ」とは、かつて捕鯨船の遠洋漁業の最大手だった大洋漁業のことであるということを知っているだろうか？ マルハは、子分にくれとクジラに言い、背中刺青を見せる。クジラを彫るのははかったというその刺青は、イルカなのであった。大笑い。しかし、マルハにはそのジュークとは裏腹に、暗いコンタンがあり、その屈折を斉藤工はなかなかうまく演じている。

料理とのかけあいは、ときには、形式美を極めたりもする。何かにつけクジラの「濁組」に対立しようとする「牛田組」が闘いをいどんできたとき、投げ飛ばされた牛田組の組長(大門正明)が竹藪から竹の子を引き抜いて襲い掛かってくると、クジラは、こいつをそんなこととしてはもったいないとばかり、その竹の子をその場で茹で、輪切りにして食わせる。うまそう。

警察の捕まった子分を警察であえて殴りつけ払い下げたクジラは、家に子分を連れ帰ってステーキを食わせる。厚く切った牛肉に「たつぷりとモンゴルの岩塩と黒胡椒をすり込んで焼く。つけあわせはくれそんだが、それは、牛の祖先はクレソンを食っていた」。こんな調子だ。

この映画に登場する料理は、誰にでもできる料理であり、料亭やレストランの料理ではない。蕎麦を食うとき、タレに完熟トマトをぎゅっと絞って入れるなぎ、ちよっと思いつかない。これは、いかにも料理通の松坂健にむいた映画だ。（映画美学校第一試写室／エクセレントフィルムパートナーズ）

2008年11月26日

フエイクシティ (Street Kings/2008/David Ayer) (デイヴィッド・エアー)

30分まえに行ったがまだドアが閉まっており、待っている人の姿もないので、場所を間違えたかと思った。かつてこのすぐそばにギャガの試写室があり、このあたりは試写の客でにぎわっていた。もう大分まえから30世紀フォックスの試写は多くなくなっていたので、ギャガが移転してからは、ほとんどこのあたりに来なかった。

客の入りは半分ぐらいだったが、作品はなかなかいい。監督のデイヴィッド・エアーの前作『*Harsh Times*』(2005)に通じる「暴力性」とある種の「偏執性」が軸になっている。映像とりわけ銃撃シーンがぐいぐいひきつけるので、レビューが書きにくい。それを見てしまった経験が活字での再把握を邪魔するからだ。

キアヌ・リーブスが演じる刑事トム・ラドローは、『ボーン・アイデンティティ』、『ボーン・スプレマシー』、『ボーン・アルティメイタム』でマット・デイモンが演じるジェイソン・ボーンに通じる「殺人マシーン」的な要素を持っている。それは、不倫の最中に発作を起こして急死した妻の死からエスカレートしたらしい。ウイスキーやウオッカのミニボトルをコンビニで買い、それを飲みながら運転し、犯人を射殺してはボトルを飲み干す。それは、考えようによつてはさまはすさまじいことだが、キアヌ・リーブスがやると不自然ではないのが不思議。

フォレスト・ウィテカーが演じるワンダー警部は、ラドローのそうした暴力性を是認している。というより、むしろ彼をたきつけて事実上の「即決裁判」を行使している。次第にこの人物の不可解さと怪物性があらわになってくるが、ウィテカーが演じると、あまり「悪」が感じられない。事実、この映画は、警察の「悪」はこの人物のはるか上の方に及んでいることを示唆する。

ジェームズ・ビッグス (ユー・ローリー) は、内部調査部の警部。警察内部の不正をさぐっているが、正義漢には見えない。この映画のいいところは、これみよがしではなく、映像の見かけを重視する姿勢。「正義漢」には見えないということは、高度の「悪」に加担していることでもある。組織のなかで、内部調査部のような情報にかかわる部署は、現代の組織のなかでは中枢部分をなす。それは、単に調査するだけでなく、組織をコントロールする機能をも果たす。ビッグ

スが、ワンダー刑事一派の不正をつかみながら、摘発はせず、その「自己崩壊」を見守るのは、その先（組織のなかのかぎりない闇）を見ているからだ。

組織は非情であり、その運用には必ず犠牲者が出る。元ラドローの仲間で、のちにビッグスへの内報者になるワシントン刑事（テリー・クルーズ）は、ワンダーの不正をつかんで暗殺される。そして、その暗殺の鍵をつかみ、ビッグスと暗殺者を追った若い殺人課の刑事デイスカント（クリス・エヴァンス）は捜査中に殉死する。

トム・ラドローが、犯人を撃ち殺してしまったのを見て、かつての相棒テレンス・ワシントンは、「犯人にも裁判を受ける権利がある」と彼を非難する。ここから、ラドローは、ワシントンが内部調査部に不利な情報を流すのではないかと疑い、上司のワンダー警部は、それを利用してワシントンを暗殺するのだが、こういう状況は、「民主主義」や「人権論」のディレンマである。人権論者は、言うだろう。いかなる悪者にも人権がある。だから、どんな悪を犯そうとも、正当な裁判を受ける権利がある。しかし、最初から人権など無視しているその悪党に人権を認める必要があるだろうか、とトム・ラドローなら言うだろう。草むらで襲いかかる毒蛇は、別に人間を恨んで噛み付くわけではない。蛇には、人間流の恨みや悪の観念がない。だから、人間の側からすれば、人間に噛み付いて殺してしまった毒蛇を裁判にかけるのは意味がない。しかし、相手が人間であるかぎり、コミュニケーションの可能性は残っている。人間を、動物のような、最初からコミュニケーション不能な相手とみなすことは理にかなってはいない。

しかし、この映画に関してこういう議論をしても意味がない。なぜならば、この映画で人が殺されるのは、悪や不正のためではなくて、まずは、銃撃というすぐれて映画的なアクションが、効果を発揮するためだからである。銃撃シーンがサエるためには、人は死ななければならない。ことごとくカッコよく銃撃して、誰も死なないということは可能である。しかし、銃が撃たれ、血が飛び出し、肉が飛び散り、人が死ぬほうが、銃撃の映像効果をより楽に上げられる。この場合、登場人物は、不正や陰謀のために死んだのではなくて、映像効果のために死んだのである。映画の殺人は、こういう観点から考える必要がある。

（20世紀フォックス試写室／20世紀フォックス映画）

2008年11月27日

ノン子 36歳 (家事手伝) (Nonko 36sai (Kaji-tetsudai)/2008/Kazuyoshi Kumakiri) (熊切和嘉)

雨の渋谷。がらんとした座席で好きな席。しばらくして後ろに人の女性。顔は見えない（見ない）が、声はこの映画のノン子の世代のよう。とたんに大声で同僚か上司の悪口。こういう場合、一方だけがしゃべり続ける。聞きたくない仕事の話がばんばん後頭部を直撃。ちらりと後ろを向いて牽制したが、そんなことに気づく手合ではなさそう。降参して席を替わる。

36歳というのは、日本の女にとって転換期なのだろうか？ノン子は、必ずしも平均的な日本の女とはいえない。彼女には、タレントとして売っていた時期があるらしい。いまは人生に投げやりになっているが、ちゃんと両親の家がある。

東京でぼろぼろになつても逃げ込む実家があるのは、平均的とはいえない。そのうえその実家は神社である。ノン子は神主（斉木しげる）の娘なのだ。

36歳というと、平均的な日本の女は、家庭で子育てに忙しい。かつて恋愛の相手だった夫も、もはや家庭の機能としてしかみない傾向もではじめる。子供は、もはや幼児ではなく、小学校の高学年になるかならないかで、親の言うことをきかなくなりはじめている。ノン子とは環境がちがうとしても、36歳の女はどのみち平穩無事ではない。「不倫」適齢期でもある。結婚しない女も増えているから、その場合は、もはや簡単には結婚できない・・・いま子供を生まないと生めなくなる・・・といったあせりを感じる歳でもある。その意味で、どんなに平均的な36歳の日本女性でも、この映画の主人公ノン子の意識と交差する部分はあるだろう。

最初からなげやりで、ふてくされているノン子を演じるのは、熊切作品では『青春☆金属バット』や『フリージア』でなじみの坂井真紀。ちよつと中谷美紀に似ている。自転車に乗って帰る道すがら、わざと路上のゴミバケツにぶついたり、看板を突き飛ばしたりしてモノに不満をぶつけている。36歳といえば、女としては「年増」、「熟女」の年令だから、ノン子は、未成熟だといえる。それは、親が健在で、実家もあるような環境がそうさせるのだろう。

いわばニヒリズムに陥っているノン子（この名はnon-koつまり「無子」とも読める）に未来はないし、過去も思い出したくないことばかり。彼女は、「どこにも」居場所がないと同時に「どこにでもいる」ような存在である。彼女は、夢をいだかない。目的も持たない。明日を考えない。今日の予定もない。タバコをいらいらと吸い、ウイスキーやビールを飲んで（といって泥酔するでもなく）、時がたつのに身をまかせる。

そんなノン子がちよつと未来に夢をいだきそうになる瞬間がある。どこからともなくやつてきた彼女より若い男・マサル（星野源）との出会いだ。世界地図を持っていて、いつか「世界的」な仕事をしたというからどんなことをやっているのかと思うと、ノン子の神社の境内で開かれる祭りの縁日でヒヨコを売っていた。しかし、それは縁日を仕切っている安川（津田寛治）が許さず、成功しない。すでにヒヨコを大量に仕入れてしまったので、映画的には、どこかでヒヨコが縁日の会場にあふれてしまうように絵柄になるのだろうと思っていれば、その通りになった。

ノン子が東京でタレントをしていたときのマネージャー兼夫らしい男（鶴見辰吾）が訪ねてきて、「やりなおそう」と言い、ノン子にはからずも男と寝てしまい、その気になるが、男の本当のねらいは金の無心だったことがわかり、もとの自暴自棄的な意識にたちもどる。それが、（なんとなくノン子の家に居候していた）マサルへ彼女を近づけることになるが、そのままうまくいってしまつては、熊切監督の映画らしくない。

しかし、この映画のセックスシーンはごくフツウである。ここがもう少し屈折していたら、ノン子の偏屈さにもっと奥行きが出来ただろう。セックスシーンは心度ある。一度は元マネージャーの宇田川に強引に迫られ（これは、アメリカ的標準ではレイプ）拒否しながらも、やがてノン子が受け入れてしまうシーン。これは、完全に俗な男から見た俗な女の性だ。女は、強引に迫れば、最初は嫌が

っても、いずれは受け入れるというパターン。これは、しかし、女も36にもなれば、男が考えるほど「やりたがっている」わけではないということを無視している。むろん、そういう女もいるだろうが、ノン子が映画の最初から見せるレイジーな態度からすれば、彼女の性も屈折しているだろう。同様に、マサルとのセックスは、宇田川のときほど「詳細」に描写されないが、ねちっこい男とのセックスのあとの、もっと相手への「恋愛感情」のこもったセックスだが、マサルへの溺れ方が彼女にしては直裁すぎる。

夢といっても妙な夢をいだき、きわめてフツウのようでそうでもない「マサル」を演じる星野源が面白い。

(シヨージェート試写室／ゼワリズエンタープライズ)

2008年12月10日

チェ 28歳の革命／39歳別れの手紙 (Che: Part One/Two/2008/Steven Soderbergh) (ステイヴン・ソダーバーク)

日本でもアメリカでも2部に分けて公開されるが、本来「本」の作品として見られるべきものだとはわたしは思う。2008年のカンヌ映画祭では『チェ』というタイトルで「一部」と「部」が続けて上映されたのは、効果を狙ったためだけではない。手に入るチェ・ゲバラのドキュメンタリーやドキュメントをオタク的に集め、「史実」に忠実にチェの足跡をたどる。それは、ただし、デモのプラカードや売られてるTシャツから想像されるような「かっこいい」ゲバラではなく、病弱（実際、持病の喘息でひいひい喉を鳴らし、杖をついて歩く）なインテリが無理して武装闘争をしている姿である。モラルと啓蒙を説くゲバラは、粛清と独裁と紙一重だが、そこまでは批判せず、至近距離で彼を描く。ただし、新しいデジタルカメラに魅せられたソダーバークは、戦闘シーンでそれまでのつましさを逸脱し、ゲバラをかつこよく撮ってしまう。その映像的興奮を除けば、内容的には既存のドキュメンタリーを見た方がよいかもしれない。

『チェ 39歳の革命』は、わたしの見方では、ゲバラ（ベニチオ・デル・トロ）がカストロ（デミアン・ビチル）が演じるカストロは、背の高さも含めて、やや矮小化されたカストロだ）と出会い、キューバ革命を成功させたという「すぐれた革命家ゲバラ」の映画ではない。むしろ、ゲバラがいかにしてマスメディアに知られていくかというプロセスをたどっている。いわば、今日、ゲバラが何者であるかも知らずに着られている「シャツのなかのゲバラ」が生まれるまでのメディア前史である。ソダーバークは、それを決してパロディ化したり、皮肉ったりするのではなく、淡々としたスタイルで描く。

『チェ 39歳別れの手紙』でボリビアに潜入し、ゲリラ隊を組織したゲバラは、終始精神性やモラルを強調する。が、集まったゲリラ兵士たちは、飢えており、革命どころではない。飽食のなかで革命はできないかもしれないが、飢餓のなかではなおさら無理だ。ゲバラは、体の弱いインテリから、自分を律してゲリラになった。だから、他人にも克己と自己変革の意志を要求する。しかし、そんなことは誰にでもできるわけではない。彼は布教者であり教育者であったが、「布教」や教育で他人を変えられると信じていた。しかし、人を変えるのは、精神教育よりも「肉体」教育である。食生活が変わったり、住む環境が変わったり

することの方が、人は容易に自分を変えられるものだ。ところが、この映画が描くように、ゲバラたちは、ボリビアで村に食料を調達に行き、断られたりする。救おうとしている貧しい村人に頼み事をするようでは「革命」にならないではないか。これに対して、キューバ革命は、飢餓に耐えながらの「精神」革命ではなかった。キューバがなぜ現在まで「革命」を維持できたはもつとその「物質」生活の面から見当しなおす必要がある。キューバは、禁欲的な「共産主義」にもかかわらず、音楽や踊りは衰えなかった。

最初にソダーバーグが「オタク的に集めた資料を使って」とわたしと言った理由は、たまたま『キネマ旬報』（2009年1月下旬号）のための原稿を書くために、最近の新しいデータ（情報公開法でCIAが隠していたデータが見れるようになった）にもとづくドキュメンタリーを何本か見たら、この映画がそれらをほぼそのまま使っているように見える個所が散見されたからである。ソダーバーグは、若いころゲバラ思想に入れ込んだというようなことはなかったらしい。彼の『イギリスから来た男』（The Limey/1999）で、ルイス・ガズマンがゲバラの「シヤツを着ていたが、深い意味はなさそうだ。ソダーバーグは、むしろ、ゲバラについてはあまり知らなかったという。だから、映画を撮るにあたって、さまざまなドキュメントを調べあげた。その意味で、この映画は「オタク」の映画である。実際、Roberto Savio によるオーストラリアのSBSのテレビドキュメンタリー『Che Guevara The Body and the Legend』（2007）とか、Erik Gandini と Tarik Saleh のスウェーデンのSVTのテレビドキュメンタリー『Sacrificio: Who Betrayed Che Guevara』（2001）などの映像をそのまま模写したかのようなシーンもある。

『Che Guevara The Body and the Legend』は、映画が描いていない多くの事実を告げており、事実を知りたければ、こちらを見た方がよい。たとえば、ボリビアの軍が、逮捕して殺害した人間が本当にゲバラであることを確認するために、国内外に情報を送ったが、その便宜のために、遺体の手を切り落とし、ハンコのように使って指紋を取ったのだった。これは、ゲバラの遺体発見によって明らかになった。遺体には手がなかったのである。また、CIA文書には切り取ったゲバラの手の写真があったらしい。1995年からゲバラの故郷のアルゼンチンとキューバの文化人類学者の手で、Vallegrandeの空港に搬送されて依頼行方不明になっていた）ゲバラの遺体探しが始まり、1997年6月27日に発掘される様子がドキュメントされている。こうして、ゲバラは、1997年10月にキューバで公式の埋葬式が行われたのだった。このくだりは、ソダーバーグの映画よりも感動的だ。

『Che Guevara The Body and the Legend』は、また、ゲバラが殺害された経緯に関しても、彼が当時の国際情勢の犠牲者であったことを説明している。ゲバラはカストロの僚友だったし、カストロはゲバラを一貫して支持する意志を失っていないかった（映画のなかにも、レジス・ドブレに軍資金を運んでくれるように依頼するシーンがちりと出てくる）が、カストロは表立った支援をすることができなかった。当時、ソ連への依存（さもなければ、キューバ危機で明らかになったように、アメリカはキューバを粉砕しかねなかった）を強めていたが、ソ連は、ゲリラ戦的な路線を全く支持しなかった。中南米の左翼は、ソ連派で、ゲバラ的な路線はますます浮き上がって行った。彼がボリビアで活動を始めたとき、

炭鉱労働者のストが起こったが、彼らとの能動的な連帯活動が出来なかったのもそんな背景がある。

『Sacrificio: Who Betrayed Che Guevara』は、文字通り、ゲバラが「犠牲者」(Sacrificio=sacrifice)であったことを描いた実に刺激的なドキュメンタリーである。警察に捕まったレジス・ドブレから出た情報が、ゲバラの逮捕につながったのではないかということがこのドキュメンタリーで追跡されている。しかし、事実を確認するために Erik Gandini や Tarik Saleh が面会を求めるが、ドブレは拒否。懲りない二人は、ノルマンディのセミナーに出席しているドブレをつかまえ、突撃インタビューをする。そのときのドブレの対応が面白い。

「そのことはもう忘れた」と言い、質問をはぐらかす。彼は、逮捕され、80年の懲役刑を宣告されたが、サルトルやバートランド・ラッセルらの救援キャンペーンで高まった国際世論で減刑され、3年後にフランスに帰国した。その後、『革命の中の革命』などを書き、ゲバラ主義を世界に広める中心人物になった。しかし、ドブレが逮捕後どのようなことを警察・軍に語ったかは不明である。このドキュメンタリーでは、ドブレが軍と交わした取引したこと（内容は不明としても）を示唆する文書まで出されている。

ドブレは、60年代から70年代にかけて、日本では、その『革命の中の革命』などの著書でコワモテの存在だった。本書とカルロス・マリゲーラの『都市ゲリラ教程』、そしてゲバラの『ゲリラ戦争』などが「ゲリラ戦士」の必読書だった。しかし、ゲバラは別として、とりわけドブレのこの本や、当時彼がしきりにふりまいていた言説を卒読してわたしが頭に來たのは、「そういうてめえは何をやっているんだ？」ということだった。理論や景気のいいアジを垂れ流しているだけで、カストロやゲバラをかさに着ているだけじゃないかという印象がだんだん強くなった。所詮は知識人でロクに鉄砲も撃ったこともないくせに、銃撃戦なんかを扇動するなよという印象だ。彼の扇動で人生を誤った者は、世界に数知れないのではないか？ そもそも、70年代には、すでに、戦闘の前衛は、情報と電子テクノロジーに移行していた。銃を使うにしても情報やテクノロジーの知識がなければ、どうにもならない状況が（権力の側から）じわじわと押し寄せていた。そういう新しい状況のなかで、銃で権力を奪還できるという思い込みをふりまくうえで、ドブレは大いに責任がある。しかし、彼はその責任を今日にいたるまで取ってはいない。80年代になって、ミッテラン政権のアドバイザー的なポストにつき、その後は「mediology」なる時代遅れの情報論を提起して、アカデミズムでも権威を確立した。まあ、mediologyなどにいかれるアカデミッシャンもバカとしか言いようがないが。とにかく、その手の「学会」に出席した老ドブレが、会場の庭で前述の Erik Gandini と Tarik Saleh に問い詰められて狼狽する姿は、いまだにドブレを信仰している者は是非とくとながめるべきだ。

映画のなかでは、ドブレは、パート2（『チェ 39歳 別れの手紙』）のなかで3回ほど姿を現す。まず、「1967年」という表示が出るキューバでのカストロのパーティのシーンだ。ここで、若きドブレは、カストロの絶大な信頼を得ているかのように描かれる。実際にその時点ではそうだったのだろう。少なくとも、カストロは彼を信頼しており、このとき、ボリビアにいるゲバラに軍資金を運んでくれるように頼む。ドブレは、そのとき、ゲバラに会見し、記事を書くこうとしていた。まあ、当時のドブレは、「活動するライター」であり、ゲバラとの

会見は、単なる取材とはちがっていたと考えるもいい。しかし、映画で面白いのは、ドブレがゲバラのところに滞在し、その間に状況が思わしくなくなってきたとき（タニア「フランカ・ポテンテ」がトラックに放置した文書や写真を軍に奪われ、彼女自身も病気になる）、ゲバラと話しをしているシーンで、「もし必要なら僕はここに残ってもいい」とドブレが言うのと、ゲバラは、「今必要なのは農民たちだ。君はフランスで支援組織をつくって資金や医療品や無線機を送ってくれ」と言う。ゲバラが本当にこう言ったかどうかはわからないが、少なくともゲバラは、ドブレをゲリラとは見ていなかったことがここであらわされている。くりかえし言う必要があると思うが、ゲバラの革命論は、非常にローカルな場を重視するものであって、世界連帯とか世界同時革命といった大風呂敷をひろげてはいない。ただし、だからといって孤立主義ではなく、ローカルな場を一つひとつきめ細かく突出させていき、その結果として世界全体に変化が広がるという理念はあった。

ゲバラとドブレが話をしているシーンの少しあと、米軍のゲバラ掃討作戦が開始され、「ボリビア兵を米国特殊部隊に変える」ために「ミツチエル大尉」（ホルディ・モラー）が到着する。これは、実際には、フェリックス・J・ロドリゲスではないだろうか？ 『Sacrificio: Who Betrayed Che Guevara』には、この人物のインタヴューもある。ベトナムで鍛えられ、70～80年代に中南米の反共掃討作戦を指揮した人物だ。いずれにせよ、この作戦でイギリス人ジャーナリストが送り込まれる。ゲバラはこの男が「囧（おとり）」であることを知っており、仲間にもこの人物と会話するなど伝えていた。しかし、このジャーナリストとレジス・ドブレと（画家で作家だがアルゼンチンからゲバラをしたってやって来てゲリラになった）シロ・ブストの3人が、ムユバンバの町で逮捕される

（169 目）。¹¹¹で注意しなければならないのは、この3人のうち、誰がゲバラの居場所や仲間の情報を警察・軍・CIAに流したかである。これまでは、ブストが似顔絵まで描いて教えたということになっている。しかし、『Sacrificio: Who Betrayed Che Guevara』では、いまスウェーデンに亡命している老ブストにインタヴューすることに成功した。このドキュメンタリーは、ある意味では、彼の疑いを晴らすためのものでもあるかのようなのだ。このなかでブストは、自分は、たしかに似顔絵を描いたが、わざと違った顔に描いたのだと言っている。彼自身は、決してドブレを非難しないが、このドキュメンタリーは、ゲバラを直接撃つたマリオ・テラン（映画ではクリスチャン・エスキヴェル）にまで執拗な面会を求めたりして（ちゃんとした面会は拒否された）、これまでの定説をくつがえす。

映画のなかに、何度か、キーボードの付いた、当時としては先端的な通信装置のクローズアップが映る。そのシーンがあらわれるときは、ゲバラの運命が変わる要所であるという暗示がこめられているかのようなのだ。つまり、当時すでにCIAは、先端的な通信装置で連絡を取り合っていたということであり、そうした面で、ゲバラの闘いは大仏の手のひらの上で踊っているようなものだったのだ。ゲバラ自身は、ローカルな闘いを望んだ。彼がゲリラとしてボリビアに来たのも、キューバ革命でつくられた自分の虚像を消すためでもあった。しかし、彼の名はすでにマスメディアを通じて知られていたし、ドブレのように、彼の名を世界に広めることが運動の一環だと思ひ込んでいる（いつの時代にもいる——「広く知られれば知られるほどいい」という馬鹿げた発想）ある種の「信奉者」のために、ローカルな場にとどまることはできなかったのだ。

【追記／2009-01-16】地下鉄のなかの動画広告で、ゲバラ帽とゲリラ服まがいの格好をした「宣伝プロデューサー」吉村知己が、この映画を宣伝し、「あなただのなかに革命が起こります」と言っているが、この映画を見ても、この人が意味しているらしい「革命」は絶対に起こらないだろうことは断言できる。
(ギャガ・コミュニケーション＋日活)

2008年12月16日

地球が静止する日(The Day the Earth Stood Still/2008/Scott Derrickson) (スリット・デリクソン)

1951年の「地球の静止する日」(「が」と「の」だけが違う)のリメイク。宇宙人を演じるキアヌ・リーブスの方が旧作のマイケル・レニーよりかっこよく見えるのは見る側の感覚の変化か。ジェニファー・コネリーは持ち前の不安そうな目がここではあまり活かされず、ただ驚いているだけ。旧作を踏襲したロボットの形は、新作の現代的な環境では馬鹿げて見える。

新しいバージョンには似合わないロボットが登場するが、これは、1951年の「地球の静止する日」(「が」と「の」だけが違う)を踏襲している。やめた方がよかった。キアヌ・リーブスの方が、マイケル・レニーよりかっこいい。

今的な問題が盛り込まれてはいるが、決して第一級の作品ではない。キアヌはいいが、ジェニファー・コネリーはおきまりの不安そうな目をワンパターンで見せるだけ。

この映画で一番リアリティがあるとわたしを感じたのは、最初の方で、地球外生物学者のヘレン・ベンソン(ジェニファー・コネリー)が、非常事態発生ということで政府の人間にほとんど強制的に連れて行かれた場所で、他の著名な学者たちとともに、持っていたケータイを没収されるシーンだ。いまのアメリカは、こういう強制を平気でやるようになってしまった。その縮小モデルを、空港の通関で体験することが出来る。

(TOHO シネマズ六本木ヒルズ／20世紀フォックス映画)

2008年12月17日

オーストラリア(Australia/2008/Baz Luhrmann) (バズ・ラーマン)

70年代のウィットラム社会主義政権でラディカルな変革をとげたオーストラリア。女性の社会的地位、原住民への差別など、その前と後とでは別の国のおもむきがあった。そうした時代への変わり目を生きた女性をニコール・キッドマンが演じる。米豪合作作品だが、オーストラリア出身の俳優・監督によるため、1980年代のオーストラリア映画ブームのころの雰囲気を感じさせる。

しかし、こういう大掛かりな作品では仕方がないのかもしれないが、オーストラリア映画とはちがう、全体として「オーストラリア」のステレオタイプ表現が目立つ。つまり、トーンは、きわめてハリウッド的なのだ。アボリジニの(混血)少年ナラ(ブランドン・ウォルターズ)の視点を選んでいるのも、「良心的」

であることを装っている感じ。その延長線上で、彼の祖父キング・ジョージ（デヴィッド・ガルピル）は、アボリニの長老として神聖化され、超能力をもっているかのような描き方をする。アボリジニの文化には凄いものがあることは知っているが、この映画のようなステレオタイプは飽きてしまった。

最初に日本軍の攻撃のシーンがあるが、オーストラリアにとって、日本軍の攻撃はもつと深い憎しみをもつて受け取れられていたはずだ。そういうのは、むしろ、偏見たっぷりに表現した方がいい。

ロンドンからやってきて、亡き夫の代わりに、150頭の牛を移動しなければならなくなったイギリス貴族の妻サラ（ニコル・キッドマン）は、荒くれたが腕の立つカーボーイのドロバー（ヒュー・ジャックマン）にその仕事を頼むが、彼は乗り気でない。そのとき、名誉を捨てて彼女が彼に懇願するのだが、その身ぶりが日本の「土下座」に似ているのを発見して、面白かった。土下座は西洋人には通用しないということを聞いたことがあるが、そうでもないのか？

子供に弱いサラが、子供にせがまれて歌を歌わなければならなくなり、ふとかたわらの新聞に“The Wizard of Oz”（映画『オズの魔法使い』）の広告を見つけ、そのテーマソング“Over the Rainbow”を歌う。“Oz”とは、通常、「オーストラリア」の意味であり、キッドマンがこの歌を選んだのは、ぴったりなわけだが、『オズの魔法使い』の原作小説（Frank Baum: The Wonderful Wizard of Oz/1900）では、Oz=Australiaとは明示されていないらしい。（フォックス試写室／20世紀フォックス映画）

2008年12月18日

ベンジャミン・ブトン(The Curious Case of Benjamin Button/2008/David Fincher) (デヴィッド・フィンチャー)

フィンチャーの才能を余すところなく見せる傑作。が、生まれたときに「老人」で、成長するたびに「若返り」、つには「赤ん坊」になって死ぬというコンセプトは、すべて原作者F・スコット・フィッツジェラルドのもの。とはいえ、19世紀から20世紀初頭が舞台の原作を現代に移し、現代的なテーマを奥深く読み取れるようにアレンジした才能はフィンチャーのもの。

『試写室』あとから隣に座った女性が、映画の最中、イヤリングをいじる。むき出しの白い腕と腕時計が光り、映画が見にくい。でも、それは、映画への彼女の身体表現だったのではないか？

フィッツジェラルドの原作『The Curious Case of Benjamin Button』(1922)とのちがいはどうか？ 小説では、ベンジャミンは、1860年に生まれ、1920年代に死ぬ。そのあいだに米西戦争(1898年)と第1次世界大戦があり、兵隊に志願する。このあたりは、映画では日米開戦に時代をずらしている。ベンジャミンは、映画では捨てられ、養老院で働く夫婦に拾われるが、原作ではバトン家で育てられる。不思議なのは、小説のなかには、彼の実母のことがほとんど出てこないことだ。映画で母親が難産の末に死ぬことにしているのは、わかりやすい処置である。ちなみに、当時は家で子供を生むのが普通だったのだが、バトン夫妻は、「50年も早く」病院で出産することを選んだと原作には書いてある。

ベンジャミンが「幼少時代」（ただし、外観は老けている）に出会い、好きになる少女デイジーは、映画では幾度かの別離と再会の末、彼を看取る。「赤ん坊」に「老けた」彼は、老デイジーの腕のなかで息を引き取る。原作では、デイジーにあたるヒルデガルドは、途中で彼に愛想をつかし、消えてしまい、彼を看取るのは、ナナという看護婦である。

原作は著者が関係者にインタヴューしてまとめたという形式をとっている。そのスタイルは、映画では、ベンジャミン自身のナレーションを中心にした回想の形式に変換されている。この映画に見られる複合的な時間の流れもフィンチャーらしい凝った構成だ。まず、死の床に横たわるデイジー（ケイト・ブランシェット）の回想の時間。彼女の世話をする娘キャロライン（ジュリア・オーモンド）が、旅先からデイジーに送り続けた手紙や絵葉書を読むというナレーションの時間。それらによって先導され、展開する映像のドラマ的時間（フィンチャーらしく、回想シーンの映像にはフィルム傷を入れている）。さらに映像のなかのベンジャミンの意識に現れる過去の時間がある。また、映画が進行する「現在」の時間のなかで、老デイジーが寝ているニューオリンズの病院のエリアにハリケーンが接近しつつあり、最後には河が決壊して院内に大量の水が流れ込むという設定にもなっている。

面白いと思うのは、人間が外見的には「老人」（映画では80歳、原作では80歳ぐらい？）として生まれ、外見的には段々「若く」なっていくって「赤ん坊」として死ぬということはありえないにもかかわらず、この映画を見ると、人間は、実は、歳をとるごとに「若く」なっているのではないか、「赤ん坊」というのは、実は「老人」なのではないのかという考えに襲われる。映画にも出てくるが、ベンジャミンは、幼児になるにつれて「認知症」に陥る。このドラマは、人間の「普通」の過程を逆転させているわけだから、「普通」の人間は、生まれたときに「認知症」から出発して、それを克服するのかもしれない。

映画は、青年に達した（しかし外見は依然として「老人」）ベンジャミンが、女を始めて経験したり、船乗りになったり、面白い人物に出会ったり、という彼の冒険と人間形成的ロマン（ビルドゥングス・ロマン）を描くが、個人的な成長史と時代の変化とを重ねるスタイルは、『フォレスト・ガンプ／一期一会』を思い出させる。その意味で、この映画は、個人史と時代とを同時に見る新しい視点を提供しているとも言える。

フィンチャーらしく、特殊技術を駆使して、ベンジャミンの年令変化に対応した仕掛けを見せてくれる。まだ体も顔も小さいが、顔だけはひねこびている「幼」ベンジャミンの顔がブラッド・ピットであることがわかったとき、場内には笑いが起こった。デイジーは、バレリーナとなり、海外で公演することになるが、その舞台で見せるバレエをケイト・ブランシェットは、クイックターンの一部のシーンでスタンドインを使った以外はすべて自分で踊ったという。

（ワーナー試写室／ワーナー・ブラザース映画）

2008年12月19日

レボリューショナリー・ロード／燃え尽きるまで (Revolutionary Road/2008/Sam Mendes) (サム・メンデス)

『ディパーテッド』でも『ワールド・オブ・ライズ』でも、いい中年になりはじめたディカプリオだが、あたりまえの中年男を演じると、「織田裕二」的な「とつちやん小僧」の気が出てしまう。演技としては悪くないが、本作の役は適役とはいえない。なぜかどこかで必ず「大胆な」セックスシーンを演じる傾向のあるケイト・ウインスレット。一度ほど見せるセックスシーンに、「これだけ？」と思っていたら、最後に屈折した強烈な「性表現」を見せた。

イントロでジ・インクスポットのジャズバラード「ザ・ジプシー」が流れる。ディカプリオは地域の劇場でアマチュア劇団の舞台を見ているのだが、このボールとだぶって、いま舞台で演技しているケイト・ウインスレットとの出会いを思い出している。「ザ・ジプシー」は、1946年の作だから、二人が会ったのは、まだ戦後の一時期だろう。いまは1950年代なかば、場所は、アメリカのコネチカット州の郊外タウン「レボルーショナリー・ロード」。結婚して「年たっている。二人は結婚し、ディカプリオはニューヨークの事務機会社（やがてコンピュータを作り始める）に勤め、二人の子供にめぐまれ、「何不自由」生活をしているはず。が、イントロですでに二人が決して幸せではないことが示される。舞台がうまくいかなかったからだけではなく、ウインスレットは、夫に対して、コミュニティに対して根底的な不満があるらしい。帰りの車のなかで、二人は激しい口論をする。

1950年代のアメリカ人は、うわべとホンネとが大いに異なる生活を強いられた。とりわけディカプリオやウインスレットのようなミドルクラスの人々は、見かけは小奇麗（こぎれい）でリッチで安全な生活をしているようにでいて、その実、他者への不信や組織や国家の官僚主義に疲れきっていた。映画には明示的には出てはこないが、そもそもこの時代、マッカーシーの「赤狩り」旋風が巻き起こっていた時代であり、アメリカは「世界の検察官」としてアグレッシブな姿勢を強めていた。そういう国家の気分と個々人の日常とは不即不離の関係にある。この映画は、その意味では、きわめて政治的なのだ。コネチカットに同名の町があるのかどうかは知らないが、「革命路線」とは、皮肉である。

男は、日本でもかつて言われた「ネズミ服」つまり同じ色、同じ型のユニフォームのような背広を着て、定時に会社に行き、きわめて官僚主義的な上下関係のなかで働き、女は家事に専念する。オフィスはマンハッタンにあり、住まいは郊外の新興のベッドタウンにあるというのもこの時代に主流となった。まさにフレデリック・ルイス・アレンが『オンリー・イエスタデイ』(Only Yesterday, 1931)、『ハンス・イヒスタイル』(Since Yesterday, 1949)、『アメリカ社会の変貌』(The Big Change, 1952)に見つめた「アメリカ的生活様式」の具体的現実である。そこでは、「アメリカ人」は、何の不都合もなく、「アメリカン・ドリーム」をエンjoyしているように見えるが、個々人は、デイヴィッド・リスマンが分析した『孤独な群集』(The Lonely Crowd, 1950)の一人だったのである。

リチャード・イエイツの原作では、時代は、1955年に設定されているが、『エデンより彼方に』は、その2年後の1957年のやはりコネティカットの郊外都市が舞台になっていた。場所の若干の違いというところもあるが、1955年と1957年とは大分違う。1957年には、黒人の選挙権を許す最初の公民権法が成立する。この映画では、ディカプリオとウインスレットは、そういう時代の変化を予感することもなく、むしろ、（経済の活況とは裏腹に）ますます息苦しくなっ

行く（個人レベルの問題といえがそれまでだが、ミクロ・ポリティクスの観点からみれば、社会と個人の状況は不即不離の関係にある）。そういう現実を変えるよりも、逃れるために、二人はパリへ移住しようとする。だが、実のところ、二人がどこまで本気でそうしようとしていたかはわからない。

そして、その間に、デカプリオは、会社のタイピスト（ジェ・カザン）と浮気し、会社からは、引き拔きの誘いがあり、それを察した会社は、新しく進出するコンピュータ部門に昇進させようとする。さあ、どうするデカプリオという状況になるが、ウィンスレットの方は、どんどん追い込まれていく。彼女の場合、彼にも不満があるが、根本的に、主婦であること、郊外生活をしていることがいやなのだ。家事育児に縛られた女が誰しも感じたあせりのなかにいる。パリに移住するといって切符まで買ってしまいう行為も、そういうあせりの表現なのだ。

こういう時代を肯定できるタフな「醜いアメリカ人」を代表するのが、キャシー・ベイツが演じる不動産業のヘレンだ。とはいえ、彼女のタフさは、寡黙な夫（リチャード・イーストン）と、数学を専攻したが、精神を病んでいる息子ジョン（マイケル・シャノン）との代償のうえで保たれているかのようなのだ。その意味で、彼女のアグリーさ、攻撃性と対照的に、夫と息子はこの映画のなかで一番「正常」なのとも言える。

セリフまわしや構成は、かなり演劇的である。

そういえば、ディカプリオとウィンスレットとキャシー・ベイツは、『タニック』で共演していた。

この時代、中絶は宗教的な「悪」であり、法律的にも禁止されている。だから、自前で中絶が出来るというような道具も売っていた。この映画のクライマックスにこの道具が登場する。リアルに映すわけではないが、強烈である。時代の痛みもひしひしと伝わってくる。

ヘレンのような人物を「テフロンのようだ」と言うが、状況に恥じらいもなく同調していく彼女のあつけらかんとした変節の大声が響く最後のシーンで、夫は、補聴器のボリュームをかぎりなくゼロに絞る。聞いちゃいけないとばかりに。「正常」な者は、耳をふさぐか、さもなければ、息子のように狂うしかない時代。サム・メンデスは、『アメリカン・ビューティ』でも郊外生活の中流階級の悲劇を描いたが、本作は時代をさかのぼった続編であり、現代アメリカの味気なさの源流を確認しているような作品である。

（パラマウント試写室／パラマウント ピクチャー・ジャパン）

2008年12月24日（2）

チェンジリング (Changeling/2008/Clint Eastwood) (クリント・イーストウッド)

「古典」の仕上がりで艶（つや）。冒頭に「A True Story」と出るので、またかと思ったが、見終わって、こう出すのが適切なことがわかった。事件の経緯を知ると、「1920年代のロス警察って、こんなにひどかったのかあ」という思

いが強くなるからである。三浦和義氏が殺されたのもこの「伝統」からかもしれない。

1920〜30年代としては少数派に入るシングルマザーを演じるアンジェリーナ・ジョリーがいい。失踪したわが子ウオルター（ガトリン・グリフィス）の生存を信じ続ける母親という役で彼女はこれまでとは一味違う演技を見せる。当時のファッション、化粧、職場（電話会社の交換部門の主任——交換手の後ろをローラースケートに乗って監督する）、街路、車……の映像は、映画としての完成度が高い。

実の息子が失踪後、警察が発見したという「息子」は、顔も背の高さも違い、しかも局部には割礼の跡がない（ユダヤ人ではないということ）。めちやくちな話だが、警察は、抗議したジョリーを精神病院に監禁してしまう。その新しい「息子」を確信的に演じるデヴォン・コンティがうまい。彼が息子になりきった背景にはそれなりの事情があった。この映画は、各登場人物がそれぞれに事情を負っており、それらが重なり合う接点で事件が起こる。逆に言えば、ウィルタールの失踪事件は、錯綜するそうした線の重なり合う部分にすぎず、この映画は、この時代の雰囲気を活写しているともいえる。

警察が、安手の粉飾を急いだ理由の一つには、アクティヴィストのグスタヴ・ブリーグレブ牧師（ジョン・マルコヴィッチ）が、ラジオ放送を使つて行く糾弾を早急に回避したいと思つたこともある。1938年という時代にラジオを体制批判に利用するのは、非常に革新的であつた。

どの役も、ある意味では、「らしさ」を極めた典型だが、その職人芸的な「うまさ」で楽しませる。まず、いいかげんで大柄（おうへい）な警部を演じるジェフリー・ドノヴァンがいい。連続誘拐殺人犯を演じるジェイソン・バトラーも、過去の傷が彼をそうさせているらしいということを感じさせる（その意味ではステレオタイプの）犯罪者を演じて、印象に残る。ステレオタイプが悪いとはかぎらない。

「試写室のこと」京橋から散歩がてら中央通りを歩き、丸善をのぞいたりして、地下鉄に乗ったら、逆方向に乗ってしまい、清澄白川まで連れていかれた。水天宮のあたりを散歩したい誘惑にかられたが、気を取り直し、もどる。さいわい、席はあつた。5分後、上映開始。何と、上手がいて、オープニングの最中に数人がぞろぞろと入ってきて、スクリーンに影を入れた。誰も文句を言う人はいなかったが、織田裕二流に「何やってんだよお！」とどなりたかつた。

（東宝東和試写室／東宝東和）

2009年

2009年01月14日

イエスマン (Yes Man/2008/Peyton Reed) (ペイトン・リード)

「ヒキコモリ」症候は日本だけではないらしい。他人とつきあうこと、一歩自分を踏み出すことへの畏（おそ）れとためらいに支配された中年男（ジム・キヤリー）が、何でも「Yes」と言うべしとする「教え」にはまり、生き方を変える。ハリウッド型の人生論的啓蒙が鼻につくところもあるが、けっこうアメリカのいまを批判的に衝いていて笑える。教祖役のテレンス・スタンプは老いてますます元気。

映画は、レンタルビデオショップでケータイを取るカール・アレン（ジム・キヤリー）のシーンから始まる。彼は、電話をかけてきた友人のピーター（ブラッドリー・クーパー）を振り切ろうとするが、捕まってしまう。彼は、固い決心をしたかのように、他人とつきあわず、無為の生活をしようとしている。それは、恋人に振られたのがきっかけかもしれないが、映画はそうとは単純に彼のキャラクターを決め込まない。そこがいい。ある種のニヒリズムに感染したかのように、勤め先の銀行の仕事もいいかげんにしかない。

アメリカのような社会では、こういう人物がいた場合、その生き方を「尊重」するのがならわしなのか、あるいは、単純に冷淡なのか、誰も干渉しようとはしない。だが、この映画では、友人や道端で出会ったホームレスっぽい男までが、彼に「親切」な助言をする。しかし、カールのいいかげんさに彼を「ベスト・フレンド」だと思っていたピーターも、「そんなら孤独に死ねよ」と彼を見放す。これには、さすがのカールも、潜在意識を刺激され、アパートで孤独に死に、自分の目に蠅がたかっているのをピーターたちが見下ろしている悪夢を見る。がばつと目が覚めて、やばいと思ったカールは、先日路上で会った男からもらったパンフレットを取り出す。そこには、「イエス！は新しいNOだ！ 人生にイエス」ということを今日から学びはじめようー」（YES! IS THE NEW NO! Start Learning to Say YES to Life TODAY!）と書かれている。

その会でもカールは、冷笑的な態度をとってしまうが、そのときの教祖テレンス・バンドリー（テレンス・スタンプ）の即座の反応が面白い。壇上からカールの態度を見とめた彼は声をかけ、質問をするが、「ノー」と答えてしまうと、テレンスは、裸足になり、通路を猛烈な勢いで走ってきて、カールのまえに来る。それから、ワイヤレスマイクで個人質問をしはじめる。彼がマインドコントロールされるこのシーンは、見方によっては非常にファシズム的な感じがしないでもないが、「教祖」をテレンス・スタンプがやっており、「洗脳」されるのがジム・キヤリーであることから、不快な感じはしない。ドラマの手続きとして見れる。このイニシエーションがなければ、その後のコメディは展開しないのだから。

この映画が、「NO」ばかりがはびこっているいまのアメリカを茶化していることは明らかだ。この映画のアイロニーは、彼が「テロリスト」あつかいされて逮捕されるところでピークに達する。「YES」「YES」と言っていたらとんでもないことになるのが現状なのだ。「YES」主義に転向したことで知り合うようになったガールフレンドのアリソン（ゾーイ・デシヤネル）ともうまういかなくなる。しかし、この映画、ここから、ハリウッド流の典型的なロマンティック・コメディの方に萎縮してしまふ。つまり、切れかかったアリソンが彼がどうよりをもどすかという話に行くのだ。これは、期待はずれ。

最初の方で、つき合いの悪いカール（ジム・キャリー）を非難する知り合いたち（その一人をブラッドリー・クーパーが演じる）の口調や態度は、（こちらはフランスだからもつと辛らつだが）『ぼくの大切なともだち』でダニエル・オートウイユが責められるシーンを思い出させる。アメリカ人は「友好的」とはよくいうが、なかへ入ればあまり違いはない。が、時代的に、昔よりシニカルで辛らつな人は増えているかもしれない。

この映画の基礎には、一度何に対しても「ノー」ではなく「YES」というと誓ったら、それを守るという契約の精神があり、それ自体は笑いの対象ではないのだが、日本のように、契約を絶対的とは考えない文化圏では、ジム・キャリーが頑（かたく）なにその契約を守ろうとするのが、アメリカ以上におかしさと呼び起こすかもしれない。アメリカには、色々な宗教があり、その戒律を頑なに守っている人もいるし、自分で決めた規則や信念を（日本的な目からすると）馬鹿みたいに守ろうとする人はならなくてもいいのでは」と思われることでも頑固に守ろうとする人は多いような気がする。

飛び込み男の役でルイス・ガスマンが出演しているが、この人のキャラなら主役をやらせても行けると思うが、洪い脇役の場合が多い。（ワーナー試写室／ワーナー・ブラザース映画）

2009年01月16日

ザ・クリーナー (Cleaner/2007/Renny Harlin) (ゾニー・ハーリン)

犯罪現場の浄化・清掃を職業としている元警官（サミュエル・L・ジャクソン）が巻き込まれる事件のサスペンスを繊細で鋭いカメラワークで描く。組織犯罪をにおわせながら、個人的なドラマに収斂させる終盤は、評価の分かれるところ。が、エド・ハリス、エヴァ・メンデス、人気急上昇のキキ・パーマー（ジャクソンの娘役）が絶妙の脇を固め、少なくとも最後の「分までは飽きさせない」。

問題があるとすれば、それは、トム（サミュエル・L・ジャクソン）とその娘ローズ（キキ・パーマー）との関係さらには、ファミリーというテーマに未練を残しすぎた点だろう。さもなければサスペンスで終わるこの作品にそういうテーマを盛り込んだのは、監督レニー・ハーリンの特別関心からだったのかもしれない。トムとローズは、目の前で妻／母を殺されたという経験を持つ。その無念さと悲劇を背負いながら、二人はささやかな親子暮らしをしている。そのへんの描写はいいのだが、サスペンスの側の映像の強度の方が、トムと娘、トムとエディとの微妙な人間関係的ドラマを圧倒してしまうのである。

トムの仕事は、殺人などがあって血まみれになった現場を清掃し、その痕跡を整理することだが、警察の依頼である邸宅の血痕をクリーン・アップして帰ってから、その家の鍵をもってきてしまったことに気づく。ところが、翌日その家に行ってみると、殺された人物の妻アン・ノーカット（エヴァ・メンデス）がいて、全く殺人のことを知らない。昨日は外出していたという。夫が失踪していることは知っているが、女と浮気しているぐらいにしか考えていない。トムは、事情を明かさぬまま帰るが、やがて、自分が、陰謀にまきこまれていることを知る。殺された人物は、元市警察本部長の汚職収賄事件の証人で、明らかに証拠隠滅のために殺されたと考えられる。あげくのはてに、トムは、ノーカットの失踪を捜査している刑事バーガス（ルイス・ガスマン）に疑いをかけられる。

一見、組織的な陰謀の話のようであるが、あとから考えると、「シンの夫が汚職収賄事件の重要な証人である」という情報をトムに伝えたのが、彼の級友で、ローズの名づけ親だったエディ（エド・ハリス）であることがわかる。しかし、サスペンスフルに展開するこの映画のリズムのなかでは、そんなことが決定的な意味を持つことなど見逃してしまう。最後の「分間」で、すべてが、エディの「私情事情」に収斂するのだが、そこが無理といえはいえ、そこが面白いといえはいえないこともない——というところが、この映画の評価の分かれ目だ。

スタイルはしゃれている。ジョンで始まるが、カメラが引くと、それはナレーションではなく、トムがパーティで自分の仕事のことを話しているシンの音声であることがわかる。彼がアパートにもどると、テレビの音が聞こえてくるので、アン・パートに住んでいるのかと思うと、その音は、娘がつけているテレビの音声で、思ったほどのアン・パートではないことがわかるという仕掛けも、しゃれている。

豪邸に住む富豪の妻という設定のエヴァ・メンデスは、キューバ系アメリカ人だが、その小麦色の皮膚と話方やものごしは、生まれつき「上流階級」という感じではない。この設定は、実は、意味深く、もし、アンの役をケイト・ブランシェットとかグウィネス・パルトロウに演技させたら、エディと彼女とのあいだにラブ・アフェアがあったという（映画ではほんの数分で説明される）決定的な出来事が起こった真実味が薄れてしまっただろう。ただ、メンデスが、「下流」からのし上った女であって、「上流」社会でいつも若干の違和感を持っている女なのだということが、この映画の方向を決定してしまうほどの意味を持っているというのは無理というものだ。

脇役で味を出すルイス・ガスマンをせっかく出しても、この映画ではあまり本領を発揮できなかった。

（シネマート銀座試写室／リベロ／AMG エンタテインメント）

2009年01月20日

フロスト × ニクソン (Frost/Nixon/2008/Ron Howard) (ロン・ハワード)

ウォーターゲート事件で米国大統領史上初の辞任という汚名を負ったリチャード・ニクソン（フランク・ランジェラ）にインターヴューを仕掛けたテレビ司

会者デイヴィッド・フロスト（マイケル・シーン）。実際に行われた二人の攻防を描いたとされる第一級の知的サスペンス。最初はトップ屋的な賭けのつもりだったフロストが、政界復帰のチャンスにしようとするニクソンのしたたかさに直面する。ランジェラの見事な演技に、あの「世紀の悪党」ニクソンが、魅力的に見えてくる。

すぐ前の席に座った人さんから、このシネマノートで試写室内のことが書かれていて面白いと言われ、「いや、最近では反響が大きいので場内エピソードは控えているんです」といった雑談を交わしてから、すぐ座席の背中を蹴られた。背中を蹴られる話は何回も書いたが、最近あまり書かないのは、実際にそういう機会がなくなったからだ。しかし、考えてみると、最近では、最後列に座ることが多いので、蹴られることがなかったというだけだったのだ。この日は、後ろの方だったが、最後列ではなかった。蹴られるたびに後ろを振り向いたが、気づいてもやめなかったのは、その人の脚がながすぎたのかもしれない。終わって顔を見てやろうと思ったら、逃げるように立ち去ったので、意識していないわけではなかったみたい。

フロストとニクソンの双方に魂胆があったように、この映画を演出したロン・ハワードにも魂胆があったはずだ。たしか、彼はニクソン指示の共和党派だったと思う。もともとと舞台作品（フロスト役とニクソン役はそのまま）だから、ニクソン糾弾というより、異なる二人のキャラクター同士のスポーツ競技的なディベイト・ドラマの性格がある。そこでは、大部分フロストを圧倒したニクソンが最終的に自分の罪を認め、フロストに敗北するわけだが、見せ場は、そのプロセスにある。そして、勝負には負けたが、そのプロセスを通してニクソンは、その屈折したキャラクターを印象づける。結局、ハワードは、ニクソンという、大衆的レベルでは憎まれた人物をそういう形で復権させているのだ。

YouTubeに、実際のテレビ映像がアップされており、それを見ると、フロストは、サム・ロックウェルが演じている「フロスト」よりもシリアスであり、映画が描いているような軽薄な感じはしない。むしろ、「本格的」なジャーナリストである。ニクソンの方も、映画が描くほどの身体感・情感がなく、全体としてニューズ・ドキュメンタリーのタッチである。こうなると、この映画は、やはり、一つのフィクションとして見た方がいいという気になってくる。

映画のなかで、ニクソンの老獪な戦略に追い込まれたフロストのチーム——ジョン・バート（マシュー・マクフアデン）とジェイムズ・レストン・Jr.（サム・ロックウェル）とボブ・ゼルニック（オリバー・プラット）——は、必死のリサーチでニクソンのウソを発見し、それにもとづいてフロストがニクソンを追いつめ、ニクソンが呆然とした表情を見せるシーンがある。一般に、1975年のテレビでは、このシーンがニクソンの政界復帰を永遠に不可能にしたと言われる。しかし、それは、映画のなかでジョン・バートが言うように、瞬間を捉えるテレビの力のせいだったかもしれない。なるほど、テレビはクローズアップのメディアである。しかし、映画はクローズアップのメディアであると同時に、テレビにくらべればはるかにロングショットのメディアであり、さらに、演劇と似たような額縁（フレイミング）のメディアでもある。だから、テレビの出来事を映画が再現しようとしても、テレビと同じ機能を發揮することはできない。つまり、こ

の映画は、テレビが1977年にもった機能を「再現」することはできないのである。ロン・ハワードは、そのことを十分知りながら、この映画を作ったはずだ。

現実や人物というものは、「これが本当の・・・だ」というようなことが言えない存在だ。それは、表現されただけの数ある存在であり、ニクソンのような超社会的な人物の場合には、彼について語り、表現する数だけ彼が存在する。そのなかで、この映画は、ニクソンを最も魅力的に描く。告白するなどということはありえない「公的」人間のニクソンが、自分が社会性のない孤独な人間であることを認め、大統領として失敗し、国民に迷惑をかけたことを認めるということは、失望よりも感動を呼ぶ。その場合、あなたがそういう人物にフェイス・トゥ・フェイスで立ち会い、その話を聞いたならば、場合によっては殴ってやりたいう気持ちになることもあるだろうし、ただの哀れみや失望しか感じないこともあるだろう。しかし、それが、舞台とか映画のようなプロセス・メディアのまえで行われるならば、それは、感動（さもなくば演技的・演出的なレベルでの失望）しか生まないのである。そして、そのような形で（メディアのなかに）結晶化されたキャラクター人格が、ニクソンの一つの人格（ニクソンが誰であるかの誰）になる。われわれが「知っている」有名人とはみなそういう存在だ。

この映画のなかのニクソンは、何かというと金の話をする。インタヴューをニクソンが受け、契約金の話になったとき、ニクソンは、フロストが提示した額を上乗せするように要求する。そして、フロストが小切手を切るときの宛名を、エイジェントのスイフティ・リザール（トビー・ジョーンズ）ではなく、自分の名にするように言う。しかし、こういう強欲さも、この映画では彼の「人間臭さ」としてプラスの意味を持つてくる。

フランク・ランジェラの演技の凄さは、ニクソンそっくりであるから凄いのではなくて、ニクソンと不即不離の関係にあるかのような先入観をあたえながら、ニクソンそのものとは別の独立したキャラクターを生み出したことにある。これにくらべると、マイケル・シーンは、かなり力不足である。

映画ではあいまいにされているが、フロストが飛行機のなかで知り合い、その後ずっと彼についているキャロライン・クッシング（レベッカ・ホール）は、女優のキャロル・リンリー（Carol Lynley）がモデルだという。リンリーとフロストは、18年間にわたり、「出たり入ったり」の関係だったという。

（スペース・ホリデイ／東宝東和）

2009年01月21日

ロックンローラ (RocknRolla/2008/Guy Ritchie) (ガイ・リッチー)

オープニングがかっこいいのでこの感じとテンポがどこまで続くかが見もの。若干の中だるみはあるが、けっこういい感じで2時間5分飽きさせなかった。全編、シテイワイズな街つ子と早足で（ときにはヤバくなつて走ったりしながら）ロンドンの下町を走り回っている感じ。が、ロシアマフィアの古株の父親と、ドラッグ漬けのロックンローラの息子との確執、ロンドンの闇社会の世代交代を基底に据え、ズシンと来る興行きを持たせている。言うなれば、『ロック、ストック&トゥー・スモーキング・バレルズ』にクロネンバーグの『イースタン・プ

ロミス』のしつこい味を加え、『< href="http://cinemanote.jp/2001-01.html#2001-01-23_1">スナッチ』のスタイルで仕上げた作品。

いまや病院船と化した感じの電車のなかでは、マスクをした人の隣の席は空いている。試写室でも同じ。この日、いつも座る席のそばにマスクのおじさんがいたが、ままよと座る。そのとたん猛烈な咳き。マスクをしてれば手で覆わなくてもいいと思っているらしい。こりやたまらんと席を移る。しかし、あちこちで咳きが聞こえるから、そんな付け焼刃の逃走ではウイルスを回避することは出来まい。ふと、『感染列島』のシーンが浮かぶ。

いかにもガイ・リッチーらしいスタイルで始まるオープニング。ギターとドラムのラリった感じの音楽、壁か古い絵本をスキヤンするかのように急なパンをする画面にクレジットが映り、車のタイヤがこすれるような音がすると、マーク・ストロングのシニカルなナレーションが始まり、すぐに薄暗い廃墟のような部屋にV字形の背中をむき出しにした男が立っているのが映る。ナレーションとともにカメラがゆっくりズームしていくと、リズムにあわせて体をゆすっていたその男（トビー・ケベル）が腰にはさんでいた拳銃を取り出す。撃つのかと見せて、カメラが回り込むと、銃口からはライターの火が見える。そして、それを左手に持った大きなフラスコ式の吸引器に点火する。白い煙が出て、トムが吸引する瞬間、今度は彼が女と激しいセックスをしているショットに女の悲鳴とともに飛び、さきほどのテーマ音楽がぐわーと大きくなる。この間、わずかに50秒程度。

ここでマーク・ストロングがしゃべっているセリフは、この映画の方向をすべて語っている。いわく、「みんな聞くけど、『ロックンローラ』って何って。だから言っとくと、それは、ドラムやドラッグや病院の点滴のことじゃない。全然違うよ。そんなもんじゃないだよ、あんた。俺らはみんなちよっぴりいい暮らしがしたいだろう。金とかドラッグとかセックスゲーム、グラマーな女とか名声とかさ。でもロックンローラはちがうんだよ。どうして？ でもだって本当のロックンローラはめっちゃ欲望が深いからね。」（People ask the question... what's a RocknRolla? And I tell 'em - it's not about drums, drugs, and hospital drips, oh no. There's more there than that, my friend. We all like a bit of the good life - some the money, some the drugs, other the sex game, the glamour, or the fame. But a RocknRolla, oh, he's different. Why? Because a real RocknRolla wants the fucking lot.）

この印象の強いシーンのあと、トビー・ケベルは、姿を消し、トム・ウィルキンソンが演じる老マフィアのレニーとその側近役のマーク・アームストロングが、ロシア系のマフィアのウリ（カレル・ローデン）の一派と金まみれの抗争をくりひろげる——といったも機関銃バンバンのではないもつと知的で陰湿な闘いだ。そこに、セコイこそドロ的な仕事ばかりしているワンツー（ジェラルド・バトラー）や（二股かけているのが見え見えなのに、映画ではなぜかしばらくそれが暴露しない）「ファムファタール」風を装ったステラ（タンディ・ニュートン）らが絡み、話を複雑にする。

この映画や、クローネンバーグの『イースタン・プロミス』のような作品を見ると、ロンドンの暗黒街の力関係が近年大きく変わったという印象を受けるか

もしれないが、ソ連の崩壊後、ロシアマフィアが西側に進出してきたことは事実だとしても、こういうとらえ方は、現実にはもう古い「らしい」。しかし、映画は映画だ。実際、そのひねった抗争ドラマにもかかわらず、ドラマの根元には、親子の抗争がある。それならば、もっと単純な登場人物で描いてもよかったのではないかという印象も受ける。

レニーは、ロンドンの暗黒街を長いあいだ仕切ってきたボスで、「父親」的存在である。ウリー派や、レニーを裏切る連中は、そういう「父親」的存在に反抗したのであり、最終的に「父殺し」をするのだ。だから、レニーの「息子」のジョニー（トビー・ケベル）は、文字通り反抗し、彼にづらい思いをさせることが快感となる。アーチらのヤクザにかしずかれて育った幼少時のジョニーのトラウマはフラッシュバックで示される。彼がドラッグに溺れたのは父親から逃れるためだという。基本は、いささか単純なのだ。

ガイ・リッチとマドンナがいつ別れるかというのは、ロンドンのゴシップ紙が好む題材だが、前後して二人が映画を作った（マドンナのは、『ワンダーラスト』）のを見ると、「あんたなんかに頼らなくつても映画ぐらいあたしにも撮れるわよ」とヒステリックな声のマドンナと、「お前なんかには、こんなのは絶対できねえだろう」と笑いながらも、ちよつと泣きそうになっているガイ・リッチの顔が浮かぶ。しかし、このままだと、ガイ・リッチの方が行き詰るかもしれない。

（ワーナー試写室／ワーナー・ブラザース映画）

2009年01月22日

バーン・アフター・リーディング (Burn After Reading/2008/Ethan Coen/Joel Coen) (ジョエル・コーエン・イーサン・コーエン)

CIAは、こまや、「密会」や「盗聴」や「追跡」や「秘密情報」の取引といったスパイ映画が描いてきた「CIA」の感性と意識を一般人のなかに刷り込むぐらいの機能しかしていないといった痛烈なパロディ。ふだんはシリアスな役を演じるジョージ・クルーニー、ジョン・マルコヴィッチ、フランシス・マクドーマンド、そしてブラッド・ピットまでもが（というより、彼が最高の）オバカを演じ、笑わせる。「みんなバッカだなあ！」と笑って見ているうちに、「おいおい、アメリカってこんなでいいのかい?!」という思いがつのってくる。これぞ、ブッシュ政権下の日常政治（マイクロ・ポリティックス）を異化した喜劇のクールな一品。

この映画では、文字通りのバカを演じるのは、CIA職員よりも「一般人」の方だ。なるほど、「アルコールが過ぎる」として要職をはずされるオズボーン・コックス（ジョン・マルコヴィッチ）は、小児科医の妻ケイティ（ティルダ・スウィートン）が帰って来ると、ソファアでいぎたなく酔いつぶれているとか、「回顧録」を書くとか言って録音機に向かって原稿を口述するが、ロクな文章になっていないとか、決してカッコよくはないが、そういうことは、誰にでもある。いい歳こいてPod浸けのバカ丸出し男チャド・フェルドハイマー（ブラッド・ピット）にしたところで、彼の生活のすべてを見ているわけではないから、彼がアホ

終わり近くのシーンで、ジョージ・クルーニーが、出会い系サイトで知り合ったフランシス・マクドーマンドが、自分のおそるべき秘密に深く関わっていることに気づき、「お前は誰だ？！ CIA? NSA? 軍? 誰のために働いてるんだ?!」と狂ったようになり、周囲を見回すと、向こうに停まっている車も、公園でエクササイズをしている男も、歩いているサングラスをかけた男も、みな自分を監視しているような気になる。CIA。パラノイアである。アメリカは、ブッシュ政権のもとで、「テロから自国を守る」と称する「ホームランド・セキュリティ」（国土安全保障）が法令化され、盗聴や予備拘束がしやすくなった。その意味では、冷戦の時代よりもはるかに、「盗聴されている」「逮捕されるかもしれない」というパラノイアは、高まったわけである。そういう状況のなかでは、この映画の登場人物たちの「オバカ」な行動は、笑えないわけであり、あなたがアメリカに住んでいれば、その幾分かを共有せざるをえないわけだ。

財務省保安官のハリー（ジョージ・クルーニー）とスポーツジムのトレーナーのリンダ（フランシス・マクドーマンド）は、ネットの出会い系サイトで知り合った相手とのデートを繰り返す。ハリーは、そもそも女遍歴が激しく、CIA職員だったオズボーン・コックス（ジョン・マルコヴィッチ）の妻ケイティ（ティルダ・スワinton）と出来ている。ハリーがリンダと知り合うようになるのも、出会い系サイトを通じてだ。ところで、「不倫」は、諜報員ドラマに不可欠のテーマでもあった。言い換えれば、スパイや諜報員のドラマがそういうセックス・カルチャーをはやらせ、最終的に「出会い系サイト」として制度化された。インターネットという諜報と情報装置を使つて誰でも「不倫」をできるのだから、万人がジェイムズ・ボンドなみの持てる男女になるわけだ。ハリウッド映画が、性のカルチャーに責任があるように、「不倫」の様式には、CIAも責任がある。

日本でかつて「浮気」と言っていたこと（要するに性関係の多元化ないしは複合化）が、いま「不倫」と言われる。この言葉には、非常にモラリツシユな響きがあつて、わたしのようなフリーセックス時代に青春を送つた者には理解しがたい言葉だが、いま、日本でも、「不倫」が夫婦間と夫／妻対不倫相手との完璧な法律違反になりえるから、言葉としては、「浮気」ではなく、「不倫」の方が適切なのだろう。その際、どういう法律で裁かれるかという点、商法違反だという。つまり、結婚生活という契約に違反したり、結婚というビジネスを妨害したとする訴えが可能なのだ。弁護士もいニツチを見つけたものであるが、これは人間関係がビジネスとしてとらえられてしまう社会的動向が深まるなかで一般化した。そして、そういう制度認識が深まるにつれて、人間関係は、ますます「商取引」とみなされるようになる。この映画のなかに登場する人物たちは、みな金とセックスに振り回されている。その点で、気がよくてリンダの「商売」を手伝

ったためにあえない最後を遂げるチャドは、かわいそうであるが、こういう時代の価値判断では「バカ」だったで片付けられるのである。

冒頭のトップクレジットは、グーグル・アースのように、地球を包む雲の上から衛星写真がズームして行ってラングレーのCIA本部の建物が上からクローズアップされる。そして、いきなり、CIA内部の廊下を急ぎ足で歩くジョン・マルコヴィッチの足↓事務室のシーンになる。ここで、彼のクビが上司のデイヴィッド・ラッシェから言い渡され、マルコヴィッチは「なんだ、このやる！」的な口汚いセリフを吐くシーンになるのだが、このプロセスを逆転させると、日常の「くだらない」出来事が地球大の規模に拡大できる意味を持っているという含みにもなる。こういう「ミクロ（マイクロ）」なことが、世界を動かしているんだよという含みである。

このあたりに関して、最近邦訳の出たカルロ・ギンズブルグの『糸と痕跡』（上村忠男訳、みすず書房）が参考になる。特にそのなかの、「細部、大寫し、ミクロ分析——ジークフリート・クラカウアーのある本に寄せて」と「ミクロストリア——彼女についてわたしの知っている二、三のこと」という章が映画分析としても読める。「ミクロストリア」とは、「マイクロ・ヒストリ」にあたるイタリア語で、歴史を大事件からではなく、日常の瑣末な細部から記述する、ギンズブルグらが主導する歴史学の方法である。

クビになって悶々としているオズボーンが、ヨットの上で（彼と非常によく似た顔の）老いた父親に話しかけるシーンがある。「時代は変わった・・・愛国主義の時代ではない・・・」と語るが、車椅子に乗った父親は何も語らない。このシーンを見ながら、わたしは、『ファイブ・イージー・ピース』でジャック・ニコルソンが演じるボビーと父親とのシーンを思い出した。愚か者のはびこる時代には、歴史を知っている賢明な者は、もはや語ろうとしても口がきけないのである。

（日劇1／ギャガ・コミュニケーションズ＋日活）

2009年01月26日

ワルキューレ (Valkyrie/2008/Bryan Singer) (ブライアン・シンガー)

ナチス体制のドイツ、しかも体制内に反ヒトラーの運動と抵抗があった。これまでにもエピソードには描かれているヒトラー暗殺計画の屈折した詳細を描く。ユダヤ人としてのシンガーの半端でないこだわり。軍人役も好きなトム・クルーズほか、テレンス・スタンプ、ビル・ナイ、トム・ウィルキンソンらが渋い演技を見せる。『ネコのミヌース』ではかわいかったカリス・ファン・ハウテンはすでに大女優の風格。反ヒトラーの少将役でケネス・ブラナウの姿もある。

2004年の『ヒトラー〜最期の12日間〜』あたりから、ヒトラーのナチス体制が一枚岩ではなく、内部に抵抗運動があったことが肯定的に描かれるようになった。ヒトラーを単なる「狂気の悪役」としてではなく、もっと歴史と権力のコンテキストのなかでナチズムを見る方向が出てきた。しかし、この種の映画は、どのみちヒトラーに代わる新しい権力（たとえヒトラーよりは「民主的」なものであれ）をうちたてようとするかぎり、所詮は「権力への意志」に支配された

動きであつて、権力そのものを乗り越えようとするとは無縁だった。その点で、『白バラの祈り——ゾフィー・シオル、最後の日々』のような映画は、ナチズムのような体制のなかでも、たとえ成功したとしても（新しい権力を握るための運動ではないというかぎりで）権力的には何の得にもならない運動があつたということ教える点で、高く評価できる。

ルキノ・ヴィスコンティの『地獄に堕ちた勇者ども』は、ナチズムが単なる一過的な「狂気」の産物ではなく、技術と巨大な権力を志向するときには必ず生まれる症候群としてとらえ、同時に、その絶望的なまでの「頹廢」がもたらす終末の「美」からわれわれが逃れることができるかどうかという試練のなかに連れ込んだのだった。おそらく、ナチズムを乗り越えるには、そういう試練なしには不可能だろう。単なる「悪の権力」に対抗してそれを倒すというだけでは、結局、新たな（今度はそれまでの支配をよりソフトにしただけの）支配を生むだけなのだ。その意味で、この『ワルキューレ』は、トム・クルーズがそのプロデュースにも関わり、セット・デコレーションや衣装に膨大な金を注ぎ込み、実際に美術的には見ごたえのある贅沢なセットを作りあげたが、ナチズムそのものの理解と批判においては、非常に底が浅いのである。要するに、贅沢なポリティカル・サスペンスにすぎない。クルーズ演じるシュタウフェンベルク大佐らのヒトラー暗殺計画は失敗するわけだから、この映画の結果としては、単なる教科書的歴史の学習か、ヒトラーの悪運の強さの確認、歴史のアイロニーといったことしか得られないのである。

サスペンス映画としては一級品ではある。

（東宝東和試写室／東宝東和）

2009年01月27日

アンティーク〜西洋骨董洋菓子店〜(Antique/2008/Kyu-Dong Min) (ミン・ギュドン)

繊細なグルメセンスも盛り込まれているのかと思ったら、ケーキやパティセリは、ドラマの材料にすぎなかった。絶品という設定のケーキの食べ方が雑すぎる。ゲイを笑いの題材にしている点でオクレテいる。幼少時のトラウマが軸になっている点でもありきたりである。ただし、最後の5分間はすばらしい。

原作（よしながふみ）がコミックであることを意識しすぎたのか、喜劇としてもドタバタすぎる。しかも、その笑のネタの多くが、ゲイ後進国の観客の笑いを期待している感じで、差別的である。だからか、近くの女性の観客は、「魔性のゲイ」を自称するソヌ（キム・ジェウク）がケーキ屋のオーナーでストレイトのジョニク（チェ・ジフン）に迫ると、ゲラゲラ笑っていた。

韓国の食べ物のみならずまいが、唯一（平均的に）ちよつと違う感じがするのが、クリーム類だった。この映画のケーキ屋は、フランスをはじめヨーロッパの有名パティセリで修行したという設定のソヌがパティシェをつとめる店。そういう店の場合、クリームはどうするのだろう？ 見習いパティシェの元ボクサー、ギボム（ユ・アイン）は、ケーキを試食するとき、味わうというより、バクバク喰（くら）う。こんな食い方で微妙な味を判別できるわけがない。作中、「ガト

ー・オペラ」だの「デリス・ド・フランボワーズ」だのやたらフランス語名のケーキが登場するが、外見上色とりどりのケーキは見えるが、名前の下には何もないと感じた。こういう店では、飲み物も重要なはずだが、飲み物への言及は全くない。

原作はちがうが、この映画がケーキに執着するのは、最後の方で語られる「人は幸せなときにケーキを食べる。ほろ苦い人生を少しでも甘くするために」ということであるにすぎない。しかし、ケーキは甘いものばかりではない。韓国のありきたり（あくまで——絶品はあるはずだ）のクリームを使えば、ただ甘いだけのケーキしか出来ないかもしれないが、質の高いケーキには、「ほろ苦い」ものもある。

ジョニクは、ケーキアレルギーであるにもかかわらず、ケーキの店を開いた。だから、彼は、試食するとトイレに駆け込む。しかし、食べ物的一方で絶品にもちあげておいて、他方で、そのケーキを食べて吐いてしまうようなシーンを出すのは、そもそも、食べ物を取りあげる資格がない。それだけでも、食べ物を単なる素材やツマとして使っていることがうかがわれる。

ジョニクのケーキ・アレルギーには理由があり、それがこの映画の核心をなす。幼いとき、誘拐され、ケーキを無理やり食べさせられたことが、彼のトラウマになっており、しばしば悪夢にうなされる。この悪夢の出方がまたステレオパターンである。そもそも、幼いときのトラウマが大人になっても影響して不幸におとしいれるというロジックがダメなのだ。もう、このパターンは卒業してもらいたい。

キム・ジェウクは、キムタクに似たい男である。役者としてはなかなかいい。彼が演じるソヌを、かつての恋人ジャンⅡバティスト・エヴァン（アンデイ・ジレ）がフランスから追って来る。が、フランスの天才的パティシエという設定のこの男、映画ではさっぱりその腕のさえを見せない。ならば、別にパティシエでなくてもいいと思う。だいたい、二人の関係の描き方もなっていない。昔の恋人なら、最初に再会したときのハグの仕方やキスの仕方があんなものではないはずだ。途中から、察するに、ジレの要求がいれられて、本当のゲイ関係っぽくなった。

この映画には、韓国の中流階級は出てこない。ミン・ギュドン監督は、韓国のミドルクラスを描く。そもそも、このようなパティセリでケーキを食べるのは、ミドルクラス以上の者である。その際、監督は、韓国のミドルクラスの人々がいまいっているさまざまな精神病理学的問題に関心がある。幼い子供を失った親、リストカットをする女性、単なる金目当てではなく幼児誘拐をする者とされる者、そしてジェンダーの転換期的問題……。これらは、すでに韓国の映画でさまざまな形で画かれ、興味深い作品が生まれてきた。そのレベルからすると、ミン・ギュドンが韓国の現実をあつかうやり方はあまり鋭くはない。

（ショウゲート試写室／ショウゲート）

2009年01月28日

ニセ札 (Nisesatsu/2009/Kimura Yuichi) (木村祐一)

快作だ。太平洋戦争後のいつとき、日本にもアナーキーな時代があった。そんな時代に実際に起こったニセ札作りの話を不思議な魅力で描く。その時代が「戦後民主主義」と呼ばれたとき、そこにはタテマエだけのきれいごとといった意味はなかった。国家に従属される以前に人々がいることがその民主主義の原意であり、それは国家の枠がちよつとはずれれば自然に湧き出て来る。この映画は、肩肘をはらずに、そんなことを告げているかのようだ。

木村祐一という人はその風貌さながら、端倪すべからざる人物だ。最初は、くせえ野郎だなという印象をあたえるが、彼の出演作を^{2,3}本見れば、半端な男ではないことがすぐわかる。最近では、『少年メレンサック』の演技が忘れがたい。そんな彼が映画監督をやると聞き、たぶんただでは起きないだろう（別に転んだわけではないが）と思った。と同時に、1963年生まれの木村が、1950年代（昭和25年）を描くのだから、『Always 三丁目の夕日』シリーズのようにノスタルジックになるか、あるいは、時代考証をはしょって、大雑把になるのかと想像した。結果は、どちらでもなく、正攻法で撮っていた。破綻なく時代考証をし、エイジングの処理もクリアーし、実力派の俳優をそろえ、しつとりとした絵柄で、しかも、その時代の気分をよみがえらせるところまでやってしまった。

この映画は、丹念に地道なやり方で撮っているが、これは、京都出身の木村の料理感覚に一脈通じる。才能のある若い板前職人が「古典的」な懷石料理を作るときのやり方だ。木村は、「無国籍」料理にはしなかったし、フレンチ懷石にもしなかった。ちゃんとした「伝統」というより、地道な段取りをおさえて、昭和25年のある地方の村（つまりはローカルなエリア）で起こった出来事を描き、そこにローカル性を越えた（トランスローカルな）歴史の奥行きをあらわにする。ほめ過ぎな言い方をすれば、この手法は、カルロ・ギンズブルクの「ミクロストリア」（マイクロヒストリー）の方法である。

登場人物たちが多角的に書き分けられている。役者たちも適役だ。ニセ札を作るに際しても、作る動機はその加担者一人ひとり違うように描かれる。最初に言い出した大津シンゴ（板倉俊之）は闇商売をしているせこい奴で、ただの金儲けが目当てだった。彼から相談をかけられてしぶしぶ引き受けた元陸軍大佐の戸浦文夫（段田安則）は、親の広大な土地を農地改革で奪われ、ほとんど若隠居状態。紙漉き職人の橋本喜代多（村上淳）はその腕を買われ、写真館を営む花村典兵衛（木村祐一）も同じ。戸浦の元部下で、中国大陸で軍事戦略としてニセ札作りをやっていた笠原憲三（三浦誠己）は、戸浦の電報で呼び寄せられた。印刷機を買うための資金作りのために参加を勧誘される佐田かげ子（賠償美津子）は、大津の小学校時代の先生で、迷った末に参加する。ありえないようで、ありえるように見えてくるところが映画作りのうまさ。

既存の権威主義的なシバリがはずれる転形期には、一見ありえないようなこととがよく起こる。そこでは、悲劇的なものも喜劇的に見えたりもする。佐田の家にいる知的障害者の哲也（青木崇高）のような存在は、このような場所では「聖なる愚者」ないしは「トリックスター」としての役割を果たす。この映画、そのあつけらかんとしたアナーキズムと、村の因習的なものまでもがラディカルに見える点で、ふと、『馬鹿が戦車でやって来る』（山田洋次監督、1964年）を思い出させた。

うまい処置だと思うのは、時代考証とエイジングにばかな凝り方をしている点だ。最初のシーンで、賠償美津子が着ているモンペ、学校の庭に据えられた半切りのドラム缶、りんご箱、誰もが腰に下げている手ぬぐいといった簡単な小道具で時代色を印象づける。町のシーンがセットであることはすぐわかるが、それが致命的になるわけではない。登場するオートバイは、この時代のものにしては動きがスムーズすぎるがそんなことはどうでもいい。戸浦が ISSEY MIYAKE 風のシャツを着ているのは、この時代に似つかわしくなくとも言えるが、こういう部分は、ぐっとデフォルメしてしまった方がかえってその時代の特質が出るという大胆な処理だと考えることもできる。

最後の法廷シーンで、賠償は、金は人間が作ったものであり、金自体は紙切れにすぎない——にもかかわらず、人はその紙切れに振り回されていることを指摘する。そしてそのとき、哲也が法廷に乱入し、札束まがいの紙をばら撒く。その瞬間、法廷の人々が、「ええじゃないか」のお札騒ぎのようになってしまう。このシーンは秀逸。

(シヨウゲート試写室／ビターズ・エンド)

2009年02月03日

グラン・トリノ (Gran Torino/2008/Clint Eastwood) (クリント・イーストウッド)

同じ年に『チェンジリング』という傑作を撮り、そのあとの本作もそれに劣らず、いやそれ以上であるというのは凄い。社会や国家の変化を見すえ、愚かな道に踏み込んでしまったブッシュの時代の先を読みうながら、同時にイーストウッド自身の映画の記憶を再構築する。時代は現代だが、『許されざる者』のクライマックスを予想させながら、そうではない結末に感銘した。

クリント・イーストウッドの映画には、必ず「主張」がある。が、だからといって、傾向映画にはならず、映画の基本であるアクションやドラマをはずすことはない。しかし、一段高いところに立って主張するのではなくて、「自分」(映像の主体、視点)も苦しみ、悩んでいる。この映画では、特に、イーストウッドが演じるウォルト・コワルスキーは、世の中にうんざりしている。そもそも、朝鮮戦争に従軍し、敵を殺したことがトラウマになっている。国家は俺を人殺しにしやがったという思いがあり、ふだんから「文字言葉(Fucking)を多用して、周囲からも敬遠されている。そんな感じがオーブニングの葬儀のシーンのイーストウッドの表情によく出ている。おそらくは気難しい彼を庇護してきた愛する妻の葬儀。孫たち、とりわけ孫娘アシュレイ(ドリーマ・ウォーカー)がローラライズの臍出しルックでやって来たのが気に入らない。二人の息子たちのひそひそ話も察しがつく。家族関係はしあわせではない。

アメリカは、多民族国家で、ウォルト・コワルスキー自身も、その名が示すようにポーランド移民の子である。葬儀がカソリック教会で行われていることでも、彼のルーツがわかる。一般にアメリカでは白人移民のブルーカラーの方が有色人種を差別する傾向がある。それは、オバマが大統領になったことからわかるように、薄らいでいる傾向かもしれないが、貧富の差があるかぎり、その傾向は続くだろう。コワルスキーは、だから、自分の家の周囲がアジア人だらけにな

っているのが不満でたまらない。この映画の主要なドラマは、彼の家の隣に住むモン族（ベトナム戦争の時代にラオスなどから避難してきたアジア人）のロー一家をうさんくさく思っており、近所つきあいは避けている。向こうも彼のことを偏屈な老人だと思っている。しかし、転機が訪れた。それも皮肉な形で。

イーストウッドの映画は、やわな「ヒューマニズム」を振り回さない。そんなものは、権力システムの逆説としてしか生まれないという考えがイーストウッドにはある。コワルスキーとロー家とのつきあいは逆説から生まれた。ある日、ロー家の息子のタオ（ビー・バン）のところにモン族の少年ギャング団がやってきて、仲間に入れようとしてもみあい、コワルスキーの家の庭に入る。コワルスキーは、銃でギャングを追い払うが、ロー一家の者に感謝されると、「ありがとうだつて、俺はそんなつもりじゃない。庭に入っただけで追い払ったんだ」と言う。このへんが面白いし、イーストウッドが骨の髄から「コンサバ」（保守主義者）であることを示している（そして、いまの時代、コンサバの方がラディカルなのだという示唆も含む）。実は、このタオ少年は、ギャング仲間から、仲間に入らないなら、コワルスキーが大切にしているフォードのヴィンテージ・カー、グラシ・トリノを盗んでこい、さもないければ仲間に入れ、と言われていて、仕方なく盗みに入ったが、コワルスキーに見つかって銃で追い返されたのだった。

一方は、自分のロジックを頑（かたく）なに守り、個人主義に徹するが、その徹底さが逆説を生む。はからずも、ロー家の人々にとつて「救世主」になってしまったコワルスキーは、ロー家の人々の感謝せめにあう。感謝の気持ちを表すために花や食べ物を持ってきて、彼の家の玄関の階段が贈り物で一杯になる。このへんは、若干「人種差別」的な表現とストレスだが、映画的表现には誇張が必要である。（ちなみに、日本でも、わたしは、とても食べきれない量の食べ物などをもらって閉口することがある。しかし、そうする人は、そういう形で感謝や親愛の気持ちを表そうとしているのであり、「わんこそば」的贈与の伝統は日本にも依然としてあるのである。

しかし、この映画は、物を贈与するそうした無言の一方的な歓待よりも、結局は言語が人と人との関係を変えようとする点も示唆している。（示唆しようとしてそうなのではなく、アメリカ社会の普通のロジックを素直に表現することによってそういうなりゆきになる——と言うべきか？）それは、感謝の気持ちを伝えようとしてコワルスキーを訪ねてくるタオの姉のスー（アーニー・ハー）の存在である。この魅力的な女性は、英語がしゃべれる（タオもネイティブの英語をしゃべるが、シャイすぎる）うえに、才気煥発で、人に好かれるタイプだ。話が生き生きしている。だから、気難しいコワルスキーも、彼女の誘いで、ロー家のパーティに出かけてしまう。このへんになると、コワルスキーの気難しさには、戦争のトラウマや色々の理由があることがわかってくる。半分は無理をしているのであり、ぶすくれた子供のようなところが彼にはある。だから、スーのような幾分「母親」的なタイプの女性には心を開くのである。

観念的な分類で「保守派」と「民主派」との違いは何か？ それは、後者が、「話せばわかる」という観念を主張するのに対して、前者は、「話してもわからない手合いがいる」という観念をいだいている点だ。これらの観念をエスカレーターさせたとき、どちらが危険であるかは一言では言えない。「保守派」は、話してもわからないから別に暮らそうというのが普通だが、「民主派」は、話せばわ

かると言つて、相手を変えようとしつこく介入することもある。「保守派」は、自分が距離を置いて、相手から攻撃されると、倍の反撃に出やすい。その観念が亢進した場合には、どちらが安全であるかは保証のかぎりではない。

コワルスキーは、どちらかというとすぐ銃を出す。銃は、彼にとって自律のシンボルであり、自律のための武器だ。これは、イースウッドのこれまでの映画のパターンでもある。しかし、この映画では、その使い方が一味ちがう。そこが見所だ。それは、年令の問題もある。銃は、子供から老人までの弱者を強者にする。だから、少年ギャングたちも銃を持つ。例のグループが、ロー家の車で一斉射撃を加えに来るシーンがある。それは、ロスのメキシカンの少年ギャングを描いたデニス・ホッパーの秀作『カラース 天使の消えた街』

(Colors/1988/Dennis Hopper)の1シーンを思い出させる。事態がだんだんエスカレートしていつて、スーがレイプされるところまで行つたとき、弟のタオも、若い地区司祭(クリストファー・カリー)までもが、復讐を決意する。だが、コワルスキーは、それをしない。感動的なクライマックスシーンは、見てのお楽しみだ。

「やられたら、やりかえせ」という攻撃と復讐の泥沼は、G・W・ブッシュのアメリカが経験し、まだそこから脱しきれない矛盾である。すでに似たことをベトナムで経験したはずだが、国家は、本質的に、歴史を捏造しはするが、歴史を生きる存在ではない。歴史は、個々人が継承し、再生するしかない。あるいはそれは、たかだか市民レベルでしか守られないものだ。映画にも小説にも公文書にも歴史は記録されるが、その解釈は生きた個々の人間にまかされている。

ブッシュは、報復と復讐という愚かで未熟な大衆文化を演出した。国家は、国民を現状よりましな方向に「教育」し、教導しなければならぬのに、その逆の道へ導いた。「国民」なんてものは、持続的には存在しないが、人は、ある国家のなか(法制度のなかや習慣のなか)に入ると、少なくともその影響が働いているあいだは「アメリカ国民」や「日本国民」にならざるをえない。そういう、ある種の空気や環境のようなものに関しては、国家や組織を運営する者に責任がある。結果的に、ブッシュは、イーストウッドのような「保守派」のプラス面を認させるといふ皮肉な「功績」を果たした。「ネオコン」(ニュー・コンサバティブ)は、全然「コンサバティブ」(保守)ではないことを暴露したのである。他方、イーストウッドは、「保守派」である自分が、「ネオコン」なんかとは全然ちがうということを『父親たちの星条旗』と『硫黄島からの手紙』の2部作ではっきりと示した。イーストウッドにとつて、アメリカは、「保守」に徹することによって自分を変えるしかないという思いがあるかのようだ。というよりもアメリカは、「保守」として死に、別のものに生き返るしかないと考えているかもしれない。

コワルスキーがスーやタオに向ける態度を見てみると、太平洋戦争の勝利者として日本に飛来し、日本人の精神年齢を「12歳」だと言つた(といわれる)ダグラス・マッカーサーの態度を思い出させる。それは、必ずしも軽蔑的ではなく、むしろ自分を教える立場に立つ態度である。むろん、コワルスキーはもう高齢であり、孫歳のスーやタオの年令の者には、自然とそういう態度になるのかもしれない。が、イーストウッドは、ここに、一時代まえのアメリカ人の感性を重ね合わせている。と同時に、彼は、家族や民族といった血液でつながる関係より

も、仕事やモラルで共感できる相手との関係を重視している。コワルスキーは、息子たちと彼らの家族には失望している。彼らもまた、コワルスキーの持ち家や財産を奪うことしかかんがえていない。その苦りきった失望感をイーストウッドは実感的に演じる。

クリント・イーストウッドは政治家もやったが、基本的に「教育」の人である。映画を通じて観客を「教育」しようとする。が、これは、もともとハリウッドの伝統であり、彼はそれを継承している。そういうハリウッドの伝統がいやなら、ハリウッド映画は見れない。ただし、大急ぎで断っておくが、教育とは、必ずしも教訓をたれることではない。ハリウッドのジェットコースター・ムービーやオバカムービーでも（というより、それこそ）きわめて「教育的」なのであって、そういう形でアメリカ合衆国は、「アメリカ」というアイデンティティを維持している。わたしは、アメリカというのは、国土が大きすぎて、とうていアンデンティティなど維持するのは無理なのだと思っているが、アメリカはアメリカをやめるわけにいかないのです、いろいろな形でアイデンティティ操作をするわけだ。その最も強力な装置がハリウッド映画なのである。

（丸の内ピカデリー／ワーナー・ブラザース映画）

2009年02月05日

7つの贈り物(Seven Pounds/2008/Gabriele Muccino) (ガブリエレ・ムッチーノ)

見終わって、「あなたは他人のためにどこまで 身体を張る ことができますか」という問いを突きつけられていることに気づく。ウィル・スミスが演じる男ベン・トーマスは、不注意な運転による自動車事故で妻を含む「人を死なせたという過去がある。その贖罪としてベンは「過激」な救済行為に身を挺する。が、もし、そういうトラウマなしに彼が同じことをしたら、映画としてはもつとすごい話になったかもしれない。

この試写室には何度も来たことがあり、また後ろの席に座ったのも初めてではないが、この日は、映写室から洩れる光が邪魔になった。こんなことは初めてだ。映画の屈折した話のためではないだろう。振り向くと、映写室のなかの電灯がすべて点灯している。普通、映写室はもつと暗いはずだ。くわえて、開始直前に隣に座った人が、たびたび（なぜか）両手を挙げて背伸びをし、バッグから物を出したり、動きが激しく、落ち着いて見れない。最悪の試写環境。

一時間以上たってから、ベン・トーマスにはある確固とした目的があり、それまで見せられてきた彼の行為は、すべてそれを実現するためのものであることがわかる。だが、これは、ウィル・スミスという俳優の凄いところだと思うが、通常ならもったいなかった、これみよがしで気取った、あるいは嘘臭い、あるいは水臭い感じになりかねないすべての身ぶりや言表が、全然そうは見えないのだ。なんかテンポがちがうなという感じはするが、ベン・トーマスという人物の宗教的なまでの確信が演じられている。だから、やがて明かされることの意外性が衝撃を与える。

この映画を見ながら、わたしは、安土修三ことガリバー（最近シュウヅウ・アズチ・ガリバーとも言らしい）が、1980年代に展開した「肉体契約」を思い出した。これは、彼が死んだのち、彼の各臓器をもらえんということを契約するコンセプチュアル・アートで、わたしは、彼の胆嚢をもらう契約をしたと思う。具体的に、もらうといっても、どうやってもらうのかは不明だから、単にコンセプチュアルなレベルの遊びにすぎないが、ドナーのような制度が確立してきた今日では、彼のこの作品も、アートとしてのコンセプチュアリティを維持するのが難しい。ドナーは、そんなよそこのパフォーマーとはちがいで、命をかけた「パフォーマンス」をするからである。

救済と献身がテーマになっているが、しかし、ベン・トーマスの行為は、果たして献身的な救済だったのか、彼は他人を本当に救済したかったのだろうか、という問いは残る。絶望した人生への決別を「救済」という形で粉飾したのではないか？ あなたやわたしは、そういう形で救われることに幸せを感じることができるか？

ベン・トーマスが見せる死生観と身体観は、そこに至った経緯（自動車事故のトラウマ）を別にし、文脈を入れ替えれば、ある意味で新しいし、いつの日か、それが普通になるかもしれない。わたしは、見習いたいと思った。

文字で書いたぐらいでつや消しになるような作品は弱い作品だと思うが、この映画は、「ネタバレ」によって見る楽しみが半減する可能性が大きい。その点を批判することはいくらでも出来るだろうが、ここではしない。ネタバレと批判に興味のある人は、以下を参照されたい。

（ソニー試写室／ソニー・ピクチャーズ・エンタテインメント）

2009年02月06日

レイチェルの結婚 (Rachel Getting Married/2008/Jonathan Demme) (ジョナサン・デミ)

家族・家庭を否定しようとしても、自分をささえてくれるのは家族しかない——でも自分は家族や家庭をめっちゃめっちゃにしてきた。自分も嫌い、家族も嫌、他人なんかじゃない。姉レイチェルの結婚式のために家族が集まって食事をするリハーサルディナーから結婚式までの数日の時間のなかでナーバスに揺れるキム（レイチェルの妹）役のアン・ハサウェイが入魂の演技を見せる。彼女の痛みは、こちらにも伝染する。

奇しくも、またソニーの試写室に来るはめになった。昨日、ここでは、後ろの席が映写室内のライトの照り返しで明るくて落ち着かないことがわかったので、今日は、前の方に座る。老大家が、原稿用紙を片手に黙々と原稿を書いておられる。まだ原稿用紙を使っているんですね。原稿をもらった編集者はそれをパソコンで打ち直すのだろうか？ しかし、へたにメールで原稿を送ったりしない姿勢は見事というほかはない。

アン・ハサウェイは、『プラダを着た悪魔』や『ゲットスマート』でコミカルな演技をしてきたので、今回、冒頭から、タバコを神経質な身ぶりで吸い、嫌味な感じの女を演じているのが、新鮮だった。が、結局は彼女の演技が見事だっ

たからなのだが、その情動不安定さにこちらの意識がシンクロして、不快な気分になってきた。カメラ（デ克蘭・クイン）は、手持ちで、えらく揺れる。実は、これも、ハサウエイが演じるキムというわけアリの女の心の状態にシンクロさせる確信犯的な撮り方。だから、カメラはそんな撮り方ばかりはしない。

キムは、10代のときに、自動車事故で幼い弟を死なしてしまったという過去を持つ。以後（あるいはそのまえから）薬物依存に陥り、この日も、更正施設から出てきたばかりなのだった。両親や姉（ローズマリー・デヴィット）への自責の念と自己嫌悪から解放されないまま、姉の結婚式のためにやってきた。だから、家族の集団のなかでアットホームな気持ちになりながら、急に、いたたまれなくなったりする。介添人の筆頭をつとめることになっていたのに、次席にされそうになり（何せ、それまで色々あって、キムは信用されていない）ぶすくれる娘を気づかってくれている父（ビル・アーウィン）にも被害妄想的に反発し、一番愛しているはずの実母（離婚して再婚している）（デブラ・ウインガー）とも不本意な口論をしてしまう。

この映画は、家庭や家族についてどういう経験と意識をもっているかで大分ちがった見方になるだろう。わたしのように、親を心配させてばかりして来た人間にとつては、キムの意識はよくわかる。そして、いまなら、ようやく、こういう娘を持った親や周囲がどれだけつらい思いをするかもなんとなくわかる。映画のなかでセリフはあまりないが、アンナ・ディーヴァー・スミスが演じるキャロルという、父の二度目の妻、つまりキムとレイチェルのセカンド・マザーは、この家庭の複雑さを一番実感しているはずで、その感じをさりげない演技のなかでスミスがうまく表現している。ひよっとするとこの家はこの人でもっているのかもしれない。

わたしは、キムの目でこの映画を見たが、タイトルのように、レイチェルの目で見ることもある。ハワイに住むアフリカン・アメリカンのミュージシャン、シドニー（ドウンデ・アデビンペ）と幸せな結婚をするはずのレイチェルは、心理学者で、ノイローティックなキムのような女性のあつかいには慣れているはずだ。しかし、家族という、親しくもあり、同時に隔たりもある、あるいは、「親しさ」という幻想のなかでつながっている集団のなかでは、心理学のプロも、気のいい父親も、色々辛い経験をして腹のすわっているらしい実母も、思うようにはいかない。しかし、全体としては、父親の広い家の庭にテントを張り、仲間のという設定のミュージシャン（ゼファー・タウィル、アミール・エルサファール、ガイダ・ヒナウイ、タレク・アブーシ、ディミトリオス・ミケリスほか）が多彩な音楽を演奏するというユニークな結婚式がクライマックスなので、「こういう結婚式」を挙げたいと思って幸せな気持ちで劇場を出る人もいるかもしれない。が、結婚式が終ったあとのディテールを敏感に感じ取る者は、そうハッピーでもいられないかもしれない。

結婚式が終わり、時計が0時に近づく頃、実母は、「明日（夫が）フロリダへ行かなければならないので」と言っ、夫といっしょに帰って行く。それまでの高揚したパーティーの雰囲気はすでに消えているが、キムの表情に寂しさがただよう。翌朝、もっと長居をしてほしいと言う父親の薦めを断り（父親は、キムのために、知り合いの広告事務所に就職のアレンジもしたが）、この家を去っていく。キムは、これからどうなるのか、それはわからない。

映画のエンド・クレジットの最後に、シドニー・ルメット（脚本は、彼の娘のジェニー・ルメット）とともに、ロバート・アルトマンへの感謝の文字がある。この映画には、アルトマン的なアンサンブル・プレイの方法が見られる。見る者が視点を複数に移して見ることができなのだ。二つのなかに、細かな、しかしそこから掘り下げて行くとどこまでも別の世界に向かえるようなエピソードがたくさん詰まっている。

オバマが大統領になったとき、アメリカでは（遅くとも1980年代には）会社でもアフリカンアメリカンのトップがいるのは特殊ではなく、インターマリッジもさかんだったから、日本の新聞が書くように、「黒人大統領が・・・」というような感覚の方が特殊なのかと思っていた。しかし、それは、わたしの思い込みで、「黒人ミュージシャン」のCDやDVDを集めたDMなどが届き、アメリカでも、「アフリカン・アメリカン」が売りになったのだということがわかった。少なくとも、商売のネタになっているのだ。この映画の新郎がハワイに住むアフリカン・アメリカンであるという設定は、オバマ現象にあやかっているのだろうか？ ジェニー・ルメットは、そんなことを意識しなかったとしても、プロデューサはそういう目配りもする。

（ソニー試写室／ソニー・ピクチャーズ・エンタテインメント）

2009年02月12日

サガン (Sagan/2008/Diane Kurys) (「ダイアヌ・キュリス」)

写真から想定していた「フランソワーズ・サガン」——ちよっぴり小悪魔的で自分勝手ではあるが自閉症的で憎めない永遠の少女——がまさにそのまま登場するのでハツとする。シルヴィ・テストューの見事な演技だ。元『ELLE』誌の編集長ベギー・ロッシュを演じるジャンヌ・バリバルもうまい。が、サガンの人生のさわりをなぞっている感じで、彼女の心の振幅に共振するところが弱いのは、彼女が生きた社会・政治状況をこの映画はあまり鋭くはとらえていないからだ。

フランソワーズ・サガンのことは、ちょうどわたしがフランス映画を観はじめ、カミュやサルトルの思想に近づきはじめてたころ、新聞や雑誌で知らされた。たとえ関心がなくても、『悲しみよ、こんにちば』は、朝吹登水子の邦訳のたくさんタイトルとともに、知らないわけにはいかなかった。しかし、その評判にもかかわらず、わたしがあえてその本を手にとらなかったのは、「みんながやっていることはやらなくてもいい」というわたしの（すでに若いころからあった）偏屈さのためというよりも、カミュやサルトルなどのフランス文学・思想の文脈には、サガンは入ってこなかったからである。簡単に言えば、彼女は「左翼」とは無縁に見えたし、わたしの方はかぎりなくフランスの「左翼」に接近し、その枠のなかで動いていたからだ。折りしも、ゴダールのヌーヴェルバーグが登場し、ゴダール自身も、その「左翼」度をエスカレートしていった。とてもサガンなどにつきあう暇はない、という感じだった。

18歳のサガンを一夜にしてベストセラーの作家にした『Bonjour Tristesse』（1954）は、日本でも朝吹登水子の翻訳によって、そのタイトルの響きのよさもあいまって、爆発的な人気を呼んだ。朝吹の魅力的な回想記『豊かに生きる』（世界文化社、2002）によると、彼女がサガンの処女小説を訳すきっかけになったの

は、パリで会った森有正に薦められたからだという。フランス映画の専門家だった父・朝吹三吉の娘・登水子は、当時、パリでオートクチュール・デザイナーをめざしてパリにいた。森は、1950年に給費留学生としてパリに渡り、そこに居ついていった。朝吹は、この訳で一躍有名になったが、賢明にも、サガンの翻訳をし続けるのではなく、当時のフランス思想の先端部に近づいた。わたしは、彼女がサガンを訳したときは、その名に気をとめなかったが、彼女がのちに邦訳したシモーヌ・ド・ボーヴォワールの『娘時代』を手にして、彼女がサガンの邦訳者であることにあらためて気づいたのだった。

映画のなかに、サガンがボーヴォワールの『第二の性』のことを話すシーンがある。が、その本は、同居していたペギー（ジャンヌ・バリバール）のもので、サガンはそれを借りて読んだにすぎなかったという描き方になっている。しかし、このへんの事実はわからない。わたしがこの映画を見て、ふと思ったのは、サガンはマスメディアでつくられたイメージとは裏腹に、もっと政治意識が強かったのではないかということだった。もし、この映画が、そのへんを洗いなおし、サガンの知られざる面（これは、サガン研究ですでに明らかになっていて、わたしが知らないだけかもしれない）を引き出したならば、もっと面白くなっただろう。

この映画は、サガンの姿はそれほど変化しない（もっとも、彼女は子供大人のようなところがあり、実際に、晩年にドラッグでぼろぼろになるまでは、それほど容貌に変化はなかったのかもしれない）にもかかわらず、めりはりなく時代が先に滑っていく。あつという間にやってくる1968年のシーンで、サガンとその同居仲間たちは、テレビを囲んで、パリ五月革命の騒乱のニュースを見ている。まわりの者たちは、物見見物の雰囲気で見ているのに対して、サガンは、ちよつと違う態度を見せる。しかし、彼女が五月革命にどのような態度を取ったかは全く描かれない。

大人の表現といえそうなのかもしれないが、彼女がバイセクシャルであったことは、さりげなくしか描かれない。そうした面が一番強く描かれているのは、ペギーとの関係で、彼女がガンにかかって死ぬとき、サガンは「これからわたしは誰と寝ればいいの」と言って泣く。ジャンヌ・バリバールは、ペギーという人物の存在感を見事に演じ、その死の床の演技でも、この種の演技として最上のレベルにランクできる演技を見せる。ちなみに、彼女は、ルイ・アルチュセールの盟友でもあったマルクス主義思想家エティエンヌ・バリバールの娘である。最近では、『ランジェ公爵夫人』にも出ているが、名女優の風格が着いてきた。

サガンは、ベストセラー作家になったあと、作家のベルナール・フランク（リヨネル・アベラスキ）、ダンサーのジャック・シャヅ（ピエール・パルマード）、アンドレ・マルローの娘で幼友達のフロランス・マルロー（マルゴ・アバスカル）らと共同生活をする。カジノでたまたまもうけてしまった800万フランをぼんとはたいて田舎に家を買ひ、そこにみんなで住み始める。これは、映画で見るかぎり、成金の若者のドンちゃん騒ぎの域を出ないが、見方を変えれば（つまり彼女が「ビート・ジュネレイション」だと考えれば）、アメリカのヒッピー運動ともつながるビートニクの生活をしていたのであり、そこでくりひろげられた飲食・会話・セックス・ドラッグなどなど、つまりはコミュニケーションのす

べては、当時のフランスでは確実に新しかったであろうし、「五月革命」以上にミクロなレベルに食い込むラディカルさを持っていたかもしれないのだ。

サガンの晩年は、自業自得といえ言えないこともないが、ドラッグに溺れて行く過程には、何人かの「悪友」がいた。最晩年のレズ友アストリッド（アリエル・ドンバール）は最たるものであるが、彼女が薬物中毒者になったきっかけは、作家デヴェューから三年後の1957年に無謀な自動車運転で事故を起こしたときに病院で摂取したモルヒネだという。こういうケースはいくらでもあるが、モルヒネを打たれても中毒にはならない者もいるから、むしろ、サガンの性格的な要素と彼女がたまたま陥った社会的な条件も無視できないだろう。

1981年に大統領に就任したフランソワ・ミッテランは、サガンをかなり利用した。すでに落ち目だったサガンの方も、彼に近づいたと思われるが、当時、ミッテラン内閣は、さまざまな知識人を呼び込み、文化人のネットワークを作ろうとしていた。ジャック・アタリなどは以後保守政治に深入りすることになる典型だが、あのフェリックス・ガタリでさえも、ミッテランの誘いに乗った。サガンは、1985年にミッテランが南米のコロンビアを訪問した際、同行したが、高山病にかかって当地にとどまることになる。ここで知り合ったのが、フアッシヨン企業の社長（？）の妻で、「食べ物を使ってアバンギャルドな絵を描いている」と称するアストリッド（とだけ映画では表記されている）である。おそらく、サガンは、コロンビアでアストリッドの薫陶を受けて、「ビートニク」的なレベルからヤッピー的なレベルに飛び移ったのではないか？ この映画は、サガンのドラッグを単なる不幸としか描いていないが、サガンにとっては、そう単純ではなかった。彼女が、ニューヨークを始めて訪問したとき、一番会いたい人物の一人がビリー・ホリデイだったのも、偶然ではない。ホリデイのコンサートに行くシーンはあるが、ジャズとの関係もアプローチがほとんどない。サガンをフレンチ・ビートニクとしてとらえる入口ですべてが止まっているのがこの映画の弱いところである。

（ショウゲート試写室／ショウゲート）

2009年02月13日

ザ・バンク 堕ちた巨象(The International/2009/Tom Tykwer) (トム・ティクヴァ)

実話を題材に銀行の金融操作を越えたグローバルな世界支配を批判的に描いているが、サスペンスとして面白すぎて、その批判のほうはどこかにすつ飛んでしまう。強い男というマッチョ的なイメージではないクライヴ・オーウェンが銃を握るとき、銃の演技が新しい段階に入ったことを感じさせるが、本作でもそれを十分堪能できる。

敵を次々に消していくウェクスラー（アーミン・ミュラー＝スタール）らが巢食うIBBC(the International Bank of Business and Credit)は、the Bank of Credit and Commerce International (BCCI)をモデルにっており、似たようなスキャンダルが起こっている。このためか、ラッシュュの段階で強い内部批判が出て、監督は、アクションの部分を大幅に増やしたらしい。その結果、政治映画というよりも、ポリテイカル・サスペンスの度合いが強くなった。しかし、映画

で組織や体制を批判しても、その批判は政治的を意味をもちえないのがあたりまえだとすれば、この映画の変更（偏向）は、批判されるべきものではない。

この映画が、ミクロな政治のレベルでおこなっているアクションがいくつかある。その一つは、美術館へのジョークのような対応だ。殺し屋（ブライアン・F・オバーン）とTBCの陰謀家たちが取引をするのが美術館であるのが面白い。そして、ニューヨークのグッゲンハイム美術館のビデオアートの階で始まる猛烈な銃撃戦で、この美術館がめっちゃめっちゃになってしまう。ちなみに、撮影に使われたのは、「ホンモノそっくりに作られた」イミテーションだという。トム・テイクヴァは、ある意味で反トラディショナルなアートの町ブパールの生まれであるが、あえてブッパータールのアート感覚からすると、グッゲンハイムは、ぶち壊されるべきスノブ・アートの拠点である。

（ソニー試写室／ソニー・ピクチャーズ・エンタテインメント）

2009年02月16日

ダウト (Doubt/2008/John Patrick Shanley) (ジャン・パトリック・シャンリ)

カソリック教会付属の小学校、夫を戦争で亡くしたシスター兼校長（メル・ストリップ）、白人のなかの唯一の黒人生徒（ジョゼフ・フォスター）、その時代としてはリベラルなフリン神父（フィリップ・シーモア・ホフマン）、1964年というアメリカの大きな転換期。スパルタ的厳格さをよしとする偏狭な校長が、この時代とこの閉鎖的な環境のなかで、フリン神父に過剰な「疑惑」をつのらせる。どう見ても不当なことを正当化していく修道女長のやり方は、ストリップの力演によって、戦慄を覚えさせるが、「大量破壊兵器」の「疑惑」にふりまわされたアメリカは、60年たつても、何も変わっていないのかもしれない。

非常に主観的な疑いを正当化し、相手を追い詰めてはばからないシスターを演じるメル・ストリップの演技には鬼気迫るものがある。

（ウォルト・デズニー・スタジオ試写室／ウォルト・デズニー・スタジオ モーション ピクチャーズ ジャパン）

2009年02月18日（1）

ホノカアボーイ (Honokaa Boy/2009/Sanada Atsushi) (真田敦)

ハワイの、あるかもしれないし、ないかもしれないような、ちょっと時代と時間からはずれた町。日本を飛び出した青年（岡田将生）が会える日本人（倍賞千恵子、松坂慶子ほか）。荻上直子の世界（『かもめ食堂』や『めがね』）に似ていなくもないが、もっとミニマルで、ドラマ性を抑えている。スチルカメラ的な映像（撮影…市橋織江）は美しく、このオフビートなテンポに合っている。蒼井優や深津絵里の出演はほとんど「友情出演」程度。

岡田将生が下手なのでみんなが合わせているのか、そういう作りなのかはわからないが、セリフが棒読み。しかし、全体に「世間」というテンポずれたとぼけた味になっているので、それも、問題はない。

ビー（倍賞千恵子）の側から見ると、彼女のレオ（岡田将生）への態度は女の愛なので、そのせつなさを倍賞はうまく出している。

松坂慶子も倍賞千恵子も、メイクでがらっと変わった感じに作っていて、新鮮。

（東宝試写室／東宝）

2009年02月18日（2）

THE CODE 暗号 (The Code Ango/2008/Hayashi Kaizo) (林海象)

林海象ワールドだから、文句を言わないで楽しむか、あるいは見ないかのどちらか。歌舞伎俳優・尾上菊之助を起用し、時代不明の上海を舞台にしているからといって、往年の市川雷蔵的な演技を期待しないこと。それよりも、宍戸錠のガンさばきと、剣を銃に持ち替えたかのような松方弘樹の銃さばきが、「老いぼれ同士がいつまでの拳銃ごっこはねえだろう」という宍戸のセリフとともに、映画の記憶を刺激する。

1942年生まれの松方弘樹が、1933年生まれの宍戸錠の兄貴分（終戦直後に孤児少年だった宍戸を松方が助けた）ということになっているが、メイクであまり差はないものの、ときどき若い松方の姿が露出する。

関東軍の隠した金という話が出てくる。関東軍と中国人の話が出てきても、政治的な含蓄は出てこない。そんなことはどうでもいいというかのように。

（映画美学校第一試写室／日活）

2009年02月19日

GOEMON (Goemon/2009/Kiriya Kazuaki) (紀里谷和明)

織田信長（中村橋之助）から豊臣秀吉（奥田瑛二）、徳川家康（伊武雅刀）と続く乱世の時代に、思い切りフィクションナルに脱構築した石川五右衛門（江口洋介）と霧隠才蔵（大沢たかお）をからませた歴史解釈はなかなか面白い。既存の時代考証にとられない衣装やセットもユニーク。ただし、映像は意外と「テレビゲーム」的である。また、「説教」が多すぎるのは、いまの日本への監督の懸念の深さのためか？

チャン・イーモのような監督が、豊潤な予算のもとでナマの役者＋VFXで戦闘シーンを撮ると、ナマの役者では群集シーンを撮れないので、その代わりにVFXを使うのでは結果が分かりがう。この映画は、VFXをそういう目的で使っているが、VFXとしての質がそれほど高くないので、その質にあわせてナマの映像の質を落としている。画面が全体に暗く、レゾリューションが粗いのも、そのためだ。ならば、もっと戦闘シーンの規模を小さくして、ナマのシーンを生かすことはできなかったのか？

ちょんまげや着物、家のなかに土足で入らないといった「日本」的な慣習をすっぱり脱構築し、ジャパネスク風の自由な衣装を使ったのは、アイデアとして

はいい。しかし、それが、どうも、予算カットのためと勘ぐられそうな面が見えると、損になる。

史実の脱構築といえばかつこいいが、この映画が前提にしているのは、江戸時代の大衆芸能から、明治大正期の「立川文庫」などにいたる芸能の世界で形づくられた歴史であり、簡単に言えば、「講談」のなかの物語的歴史である。ただの泥棒が「義賊」石川五右衛門としてヒーロー化されたのは、江戸の浄瑠璃や歌舞伎のなかであつたし、猿飛佐助は、ナマの講談から「立川文庫」で文字化され普及した。昭和期の時代劇は、舞台も映画も、そうした講談的世界の影響を強く受けているから、この映画は、その意味では、日本映画の源流に竿をさしたといえないこともない。しかし、信長を理想化する観点は、それほど古いものではなく、むしろ、高橋宏治が演じたNHKの信長像以後、その理想化がエスカレートしたような気がする。この映画では、秀吉が徹底的に悪役としてえがかれるが、日本の高度経済成長の時代には、緒方拳の「気配り」秀吉が受けた時代もあった。江戸時代から見れば、信長・秀吉・家康のイメージはぐるぐる変わっている。また、大東亜戦争の時代にこうしたヒーローの再構築が行われ、その時代に捏造されたイメージも、いまわれわれがいただいている歴史的人物像に混じりこんでいる。

深澤嵐が演じる小平太が、秀吉の配下の役人に親を殺される。彼を救った五右衛門が、「強くなれ」といい、このテーマがこの映画でくりかえし現れる。弱肉強食の時代にはそれがあたりまえだが、問題は、そういう時代であればこそ、「強くなれ」と言うだけではだめだということだ。それがあたりまえだとしたら、どうやって強くなるかだ。強くなればいいということとはわかっているが、どうなるかがわからない者が大多数であるということが問題だからだ。「強くなれ」といわなくても、強くなる奴はどのみち強くなる。

(ピカデリー／松竹／ワーナーブラザース映画)

2009年02月20日

愛を読むひと(The Reader/2008/Stephen Daldry) (ステイヴン・ダルドリー)

戦後のベルリンで15歳の青年が36歳の女性に出会い、愛し合う。が、突然姿を消した彼女に再会したとき、彼女はナチの戦犯の宣告を受けて法廷に立っていた。ナチに加担した者も、決して一様ではなかったという物語という側面もあるが、基本は、屈折したラブストーリーである。ここでも、ケイト・ウィンスレットが「体を張る」演技を見せ、レイ・ファインズが、その屈折を内に秘めた青年の20年後を洩く演じる。

原作はドイツ人のベルンハルト・シュリンクによってドイツ語でかかれたが、脚本(デイヴィッド・ヘア)も監督も英国人であり、セリフも英語である。ブルーノ・ガンツが教室にいるシーンの黒板の文字も英語である。街の人がわずかにドイツ語を使う程度。無学なドイツ人という設定のケイト・ウィンスレットが獄中でレイ・ファインズから受け取るテープに入っているのも、英語の朗読である。これならば、いっそ、場所を英語圏に移してしまった方が自然な感じになったのではないか？

過去10作品以上で裸の演技を見せたケイト・ウインスレットは、ゴールデン・グローブ賞の記者会見で、「もう二度とヌードシーンは見せない」と言ったという。しかし、彼女の場合、そのヌードシーンは、決して不自然ではなく、杉本彩のようにもったいつけてはいないから、自主規制などしない方がいい。しかし、アカデミー賞などを取ると、そうもしていられなくなるのか？

レイ・ファインズが出ていて、年上の女のめんどろを見るという点では、『バーナードとドリス』を思い出される。
(スペース・25 汐留試写室／ショウゲート)

2009年02月23日

おっぱいバレー (Oppai Volley/2009/Hasumi Eichiro) (羽住英一 郎)

生徒が奇抜な「目標」をみつけて部活に頑張るという話としては単純すぎるが、教員が生徒にどう関わるか、教員と生徒の信頼はどのようにして生まれるかという話としてはけっこう面白い。綾瀬はるか演じる新任教員は、「熱血教師」のような暑苦しさを見せずにその情熱を伝えられる教師だ。ただし、いまの教育現場では、こういうポスト熱血教師も、その存在が不可能になっている。

生徒がバレーボールの練習をして、夜、学校に泊まってしまっている。綾瀬が待っている教員室の時計は夜の10時をすぎている。その後、生徒たちは、こっそり、テレビで「11pm」を見る。彼らは、そこに映る水着の女に興奮する。学校に泊まることも、テレビを見ることも、そんな映像で興奮することもいまの生徒はできなくなったとこの映画は懐かしんでいるが、こういう「純真」な側面はいまでも残っている。問題は、むしろ、時間で生徒を追い出す学校の制度の方だろう。アジールのな場としての機能を閉ざしているのは学校の方である。すべてを予備的に管理する習慣が広まった。

この映画では、綾瀬が、おっぱいを見せると生徒に言ったということに校長や教頭が神経を尖らせる。結局、彼女は辞めることになるが、いまなら、マスコミがこぞって非難の合唱をするだろう。この映画は、そういうところまで行くことを回避し、全体を「健康」に仕上げている。しかし、思春期の生徒の意識が、そんな「健康」なレベルでおさまるわけではないから、実際に、綾瀬が生徒たちにおっぱいを見せて、けろっとしているという方が、自然だった。彼女ならそういう演技もできたらう。

羽住監督は、プレスのなかで、「この作品の魅力は、まずキャッチーなタイトルですね。なんだこれは？と思わせるインパクトがありました」と言っているが、試写は、わたしの予想に反し、満席で、通路に補助席が多数出た。ひょっとして綾瀬のおっぱいを見れるかもしれないと思った客もいたのかもしれない。

綾瀬は、『ICHI』や『ハッピーフライト』とどの程度ちがった演技を見せるのかと思って見た。似たような笑いや目つきをすることもあるが、この女優は、役柄によって、意識の深さを一定の安定度で変えることができるように見える。この中学教師の役では、将来何を職業にしたらいいか確信のなかった少女を引きずっているよくいる女性のどちらかといえば奥深くはない(暗いところはあまり

ない)意識を演じる。とはいえ、彼女には、まえの学校で、生徒にロックコンサートにいっしょに行こうと言って、それを教員に詰問されたとき、自分からは言っていないという「嘘」をついてしまったことが傷になっている。二度と生徒を裏切るまいと思っている。いずれにしても、「善良」な若い女性教師の意識だ。次回は、『ICHI』でみせたような、人を殺すことも含む意識をどこまで出せるかを見せて欲しいものだ。別に、おっぱいは見たくはないから。

(ワーナー試写室／ワーナー・ブラザース映画／東映)

2009年02月28日

マリー(Marley & Me/2008/David Frankel) (デイヴィッド・フランケル)

ペットの出る映画は、動物を擬人化するくらいがあるので敬遠するが、本作は、犬を飼っている者ならあたりまえの描き方だったので、わたしでも最後まで見れた。普通(アメリカの標準)と違うのは、その犬が「しつけの悪い」「デイスカウト犬」だったこと。その自由奔放さに振り回されどうしなのだが、(外から見ると)アメリカ社会が失いがちな寛容さの意味が伝わってくる。宣伝では犬が主人公だが、メインは、飼い主(オーウェン・ウィルソン)の生き方の変化である。

〜時間ほどの映画のなかで、たちまち10年ちかい年月が経つ。どちらもジャーナリストで忙しいジョン(オーウェン・ウィルソン)とジェニー(ジェニファー・アニストン)の夫婦は、仕事との両立を考えて子供をつくらず、とりあえず犬を飼う。ペット屋で気に入った犬を見つけると、店主は、意味ありげに「clearance puppy」だから安くすると言った。字幕では「セールス犬」となっていたが、要するに「クリアランス・セール」の「クリアランス」で、「一掃セール品の犬」という意味だ。案の定、この犬は、全くしつけられておらず、飼いの命令は全く訊かないのだった。

(ペットは嫌いではないが)ペット映画が嫌いなわたしは、見続けることができたのは、こういう場合、犬をやけに人間ぽく描いたりしないからだ。ソファアを食いやぶったり、人の体に抱きついて「さかる」しぐさをしたりというのは、「駄犬」ではよくある。わたしが子供のころは、犬のしつけなどは逆に稀なことだったから、こういう犬があたりまえだった。むろん、いまの日本でもそうなのかわたしは知らないが、アメリカではずっとから、犬の行儀に関してはうるさい。1975年には路上に犬の糞だらけだったのに、1978年には遅くとも、犬の糞を路上に放置すると罰金が科せられるようになった。行き違う犬同士が喧嘩をするなどというのは許されないことで、たまにそういうことがあると、アメリカの飼い主は、1970年代でも、「信じられない!」といった表情で頭を振ったりするのだ。このへんを意識してみないと、この映画がアメリカで見られるときのおかしさは理解できないだろう。わたしなんかには、この映画のマリーは、まことに犬らしいが、アメリカではとんでも犬なのだ。しかし、いま(たぶん日本でも)、犬が「犬畜生」であることができなくなっているわけだが、それだけ、飼い主の人間の方も、「畜生」さや自由奔放さを失っているのである。

映像的に特にハッとするとところはないが、犬の鎖を解いてはいけならしいフロリダの海辺で、ジョンがあるとき、「ままよ」とばかり、マリーリーの鎖をはずすと、猛烈な勢いで水のなかに飛び込み、泳ぎ始めると、まわりにいた犬を連れた人々も、つられて鎖をはずし、何頭もの犬がいつせいに水に突進する。このシーンはなかなかよかった。

映画は、新聞社でぱつとしなかったジョンが、コラムをまかされてマリーリーのことを書き、人気のコラムリストになるとか、バリバリのジャーナリストだったジェニーが、子供が出来て、家事に専念し、さらに二人の子供を生み、育てるとか、ミドルクラスの郊外生活者としても、平均的とはいえない話なのだが、「素直さ」や「誠実さ」といった、ついついわたしなどが敬遠しがちな感覚や観念を思い出させてくれる。

マリーリーを教育しようと思い、調教師のワークショップに連れて行くシーンで、アクの強い調教師を演じているのは、キャスリーン・ターナーだ。彼女が出てくると、映画の世界が急に「現実」にもどった感じがするので、おそらく、この映画は、やはり「夢物語」なのだろう。

ただ、この映画、よく考えるとすごいなとも思う。なぜなら、ジョンの友人で、コロンビアのゲリラ組織の取材などをやっているセバスチャン（エリック・デイン）が言うように、子供はそうはいかないが「ペットの犬なら主人でいられる」ということで犬を飼う人が多いなかで、この夫婦は、この自由奔放な犬にくわえて、[∞]人も子供を育てている。焦点は、犬のマリーリーに当てられ、子供たちがマリーリーとどんな生活をして育ったのかは詳細には描かれない。しかし、どうだろう？ 犬がどんなにわがままでも、犬を育てる苦勞に比べれば、[∞]人の子供を育てる方がはるかに大変だろう。彼らは、犬でも「主人」にはなれなかったわけだが、[∞]人の子供たちに対して、今後「主人」でいられるはずがない。なるほど、ここまで書いてわかったが、彼らは、マリーリーを飼うことによって、誰に対しても「主人」にならないことを学んだのだ。そういう目でこの映画を見直すと、ジョンもジェニーも、決して他人に対して「主人」であるそぶりを示すことはない。

（フォックス試写室／20世紀フォックス映画）

2009年02月04日

ガマの油(Gama no Abra/2008/Yakusho Koji) (役所広司)

ちよつと困ってしまう作品。分割画面を多用するが、あまり意味がない。何で大道芸としてのガマの油売りにこだわるのか？ ケータイがヴァーチャルな人格になってしまうという最近の若者では普通の現象への注目は悪くないが、その本質を洞察していないので、面白い展開にならない。131分間、どこにもハッとする映像もドラマもセリフもなかった。

役所広司が演じる拓郎は、田園調布だかにある、まるで新興宗教の教祖の家のような豪邸に、モニターを[∞]台ならべてディスプレイ・トレードをしている。モニターはやたらあるが、コンピュータの本体が見えない。サーバーがどこかにあるのだろうか？ 画面に出ているのは、株価の変化を示すグラフ。引越したばかりな

のか、ダンボール箱がたくさん並び、部屋にはインテリアも少なく、殺風景。それも、演出ならばいいが、手間をはしよった気配が感じられる。予算がないのなら、それなりのやり方があるはず。

拓郎には、息子（瑛太）がいるが、車にぶつかり、病院で意識不明を続けたのち、死ぬ。しかし、車にぶつかって倒れる身ぶりが妙に「様式化」されているのは意味がない。

中途半端なスタイルという点で最悪なのは、画面分割を繰り返すことだ。拓郎の息子と恋人の光（二階堂ふみ）とが渋谷で会うときを初めとして、画面の分割画面が登場する。離れている二人がケータイで話しあいながら、だんだん近づいてきて、最後には画面が一つになるといった使い方だが、そんな程度の表現なら何も分割画面などいらぬ。それと、このシーンで街頭ロケをしているが、通行人の多くがもの珍しげにカメラの方を向いているのが映ってしまっている。こういう安い街頭ロケをしてはまずい。通行人が見るなら、それもしたたかに映画の一部に取り込むか、でなければ徹底した通行人コントロールをしなければ、サマになるまい。『ロスト・イン・トランスレーション』は無許可で街頭ロケしても、こんな素人臭いことはしていなかった。

息子が入院しているあいだに、息子のケータイに光から電話がかかる。それを拓郎が取って返事をする、光は、彼を息子だと思いこんでしまう（あるいは、思い込んだふりをしているのかもしれない）。そこから二人は何度も通話（といっても長話はない）を繰り返すことになるわけだが、拓郎は、別に息子の声を真似る様子はないのに、光は全く疑わぬ。これは、ケータイがある種の「人格」になっているいまの若い世代ないしはケータイ愛用者の話としては面白い。だが、役所広司が、この点を深く掘り下げて描こうとしている気配はない。

いま、ある種の「ヒキコモリ」が蔓延していて、「一人がいいけど、孤独はいや」、「目立つのはいやだが、無視されるのもいや」という考えが共感を呼ぶ。そういう人にとっては、距離をおいて、しかも孤独でなくつきあえるのが一番ハッピーだから、この映画の拓郎と光のように、「実体」は本人ではなくても、ケータイでの会話の時間のなかで「実質的に」(virtually)自分の好きな人であれば、問題ないということにもなる。

タイトルにもなっているガマの油は、時代劇ではよく知られている大道芸だが、拓郎は、幼いときにその芸人（益岡徹）に会い、彼とその愛人（小林聡美——拓郎の妻役とダブルキャスト）との出会いが記憶に焼きついているらしく、その二人の姿がたびたびフラッシュバックする。トレーダーをやっている拓郎の「現在」から逆算して、彼が子供だったのは、古くみつもっても、1960年代だろう。ちなみに、役所は、1956年生まれである。しかし、フラッシュバックのなかの拓郎は坊主刈で、まるで1940年代の子供姿である。それと、たとえその時代が60年代だとしても、この時代には、この映画に出てくるような（時代劇から飛び出して来たような衣装の）「ガマの油売り」は、ほとんどいなかった。映画だから、むろん、いたことにすがいいのだが、益岡が演じる芸人の雰囲気は、むしろ、1970年代のアングラ演劇でレトロ的に美化された「大道芸人」の臭いが強い。青年時代に舞台俳優だった役所は、70年代のアングラ劇はよく見ただろう。それならば、アングラ劇がやった懐古趣味を二番煎じしないで、アン

グラ劇への懷古を引用した方がよかった。いや、彼はそこまで自己分析が出来ていないのかもしれない。いずれにしても、彼が子供時代に「ガマの油売り」から強烈なインパクトを得たのが本当だとしても、この映画ではそのインパクトの強度が全く出ていないのである。

出演者のセリフのスタイル（しゃべり方）は、どちらかというと舞台劇的だが、若い二階堂ふみ、瑛太、澤屋敷純一は、役所の舞台劇的な演出の枠を飛び出してしまところがあり、逆に今後の仕事を楽しみである。

最後に、キッチュに描かれた「釈迦」（？）の顔がアップで映る。カメラが引くと、巨大な仏壇のような段に出演者が全員並んでいる。役所広司は、どこかの宗教組織のシンパなのだろうか？

役所広司は、ペテン師などを演るとうまいが、「普通」を演じると、どこかにインチキな感じが出る。どこかで無理をしているのだろう。それが、今回、役柄においても、演出においても、装置においても出てしまった。どうせなら、全部インチキっぽくしてしまつたらよかったのだ。

（アスミック・エース試写室／フアントム・フィルム）

2009年03月02日

釣りキチ三平 (Tsurikichisanpei/2009/Takita Yojiro) (滝田洋二郎)

アカデミー賞を獲った監督の作品として見ると、面くらう。滝田の作品としても、いつもはある批判精神が全くない。三平を演じる須賀健太は持ち前の才能でなんとか役をこなしているが、「アメリカで活躍していたバスプロ」という設定の男を演じる塚本高史が恐ろしく下手。演技的には、香椎由宇だけが存在感のある演技をするが、脚本自体の興行が浅いので、その演技が浮いてしまう。VFX頼りも仇になった。

香椎はいい俳優だと思うが、この映画では彼女の演技だけが情感的に異質だ。三平（須賀健太）の姉で、大学生という設定だが、彼女の演技からにじみ出るのは、とても日本の大学生の雰囲気ではない。三平たちの「探検」にいやいや秘境「夜泣き谷」へついて行くときにぶすくされたりするときは「普通」の女の子の感じを出していないでもないが、この女優は、基本的に、「普通」は似合わない。両親が死んだあと、釣竿師の祖父（渡瀬恒彦）と喧嘩して、中学生の身で単身東京に出て行って苦労したという説明があるから、その経験が顔や仕草に刻まれたと深い解釈をしてもいいが、そういう深読みを許す作品ではない。

冒頭、ボケた映像で子供を肩車した男と、釣竿を持った少女が歩いていて、わざとらしい東北弁のセリフが聞こえる。これがあとでまた出てきて、その男は三平と愛子の父親で、役者が萩原聖人だとわかる。えーつつ、萩原？！という感じがするのは、セリフが下手で、セリフが説明的だからだ。これは、脚本と演出に問題があるからこうなるのであって、萩原の責任ではない。塚本高史のセリフがひどいのも、それを監督がゆるしてしまったからであり、たとえダメな役者でも監督次第でセリフの棒読みのような演技は避けられる。しかしねえ、塚本が、最初に顔を出すシーン（車のなかでケータイで英語をしゃべっている）でしゃべる英語は何だ？まるで棒読みではないか。「アメリカ帰り」であることを印象づ

けようという設定（脚本の）だとしても、この実感のともなわないセリフはひどすぎる。

滝田がこれまで必ず挿入してきた現状批判的な要素をこの映画から探せば、都会批判と自然礼賛ぐらだろう。しかし、それらは底が浅く、とうてい「いま」と拮抗することはできない。山奥には「自然」の「楽園」があり、そこで暮らす方が、都会で受験戦争などに巻き込まれるよりはるかにいい——といった月並みなロジックは、聞き飽きている。問題は、そういう「山奥」などないし、あるとしても、そこで「まさに楽園だなあ！」なんて「充実」した生活を送れる人間は、特権的な人間しかないということだ。こういう田舎礼賛は、マスコミに食い荒らされてすぐに終わるつかのまの村起しにしか役立たない。

WFXは、いい仕事をしており、餌に食いつく魚や飛び回るトンボの映像は美しいが、原作の漫画的誇張を引き継ぐとした「夜泣き谷」での釣りシーンと、ドラマの普通さとのバランスが非常に悪いので、せっかくのWFXも浮いてしまう。ドラマの部分でけっこうマジメなテンポと調子でやってきて、最後に急に漫画的になる例を挙げれば、トンボに釣り糸を縛りつけて巨大魚を誘うのだが、トンボがあんな釣り糸をくくりつけられて飛べるかよ、という気持ちになるのである。これが、最初から漫画的に展開していれば、それもアリかという気持ちになっただろう。漫画の映画化がさかんだが、この映画は、その失敗作の好例だ。

（東映第一試写室／東映）

2009年03月06日

ウォッチチメン (Watchmen/2009/Zack Snyder) (ザック・スナイダー)

クレジットされていないがアラン・ムーアの原作とデイヴ・ギボンズのイラスト（こちらのみ表記あり）の有名なグラフィックノベル（1986～87年）DCコミックスから12冊出た）の映画化。その愛読者からは激賞の嵐が巻き起こっており、IMDbの一般ユーザー評では異例の8.5の得点がついている。だが、1985年にニクソンが三度の再選を果たし、ベトナム戦争にも勝利し、ソ連と核戦争を起そうとしている・・・という原作の「イフヒストリー」（もし歴史が・・・だったら）のアイロニーをいま持ち出して、リアリティがあるだろうか？ IMDbの高得点は、昔グラフィックノベルに入れ込んだ中年が、オタク感覚で喜んでる連中の特異な反応にすぎないのではないか？

コミック・ブック版の「イフ・ヒストリー」の皮肉や核戦争の危機感は、1980年代のレーガン政権の時代だからこそ通用した皮肉で、その後、ベルリンの壁崩壊、ソ連の破綻、クリントンの「Lバブル、ブッシュ親子のイラン湾岸・イラク戦争、そしてオバマの大統領就任と続く歴史の激動を経験した者には、いまさら何を言っているのという感じがしてしまう。

原作が出た1980年代末の時期には、まだ、「ウォッチチメン」なる闇のグループが、アメリカの「陰謀の歴史」に関わり、ケネディ暗殺を含むさまざまな謎の事件をやつてきたといった観念が幾分はリアリティを持ったかもしれない。しかし、もしそのリアリティをいまの時代にまで引き継ぐならば、911もそのなか

に関連づけられないわけにはいかない。原作のタッチを活かしながら、80年代以降の時代にもつながる視点を加えたら、この映画は、もっと面白くなっただろう。原作を「脱構築」することをしたなかったために、逆にそれだけ、原作のタッチに近づくことができたのかもしれないが、その分、原作が取り上げた（すでにその時点で脱構築されていた）歴史上の人物たち（ニクソン、キッシンジャー等々）が安いパロディになってしまった。しかも、この映画はそういう社会政治批判的なパロディを目指してはいないから、結局、もったいつけておいて最後に謎を明かす親子の秘密と、これといった新鮮味はないラブストーリーに落ち着くのである。

グラフィック・ヴァイオレンス（要するに「劇画」的なアクション）がいいとか、VFTMがすばらしいという評があるが、わたしにはそうは思えなかった。美しいシーンはいくらかもある（何せ143分もあるから）が、わたしが気に入ったのは、パトリック・ウィルソンとマリン・アッカーマンが全裸で向かいあっている、次の瞬間二人が強い炎に包まれ、骨まで燃え尽きてしまう（それがウィルソンが演じるナイトウルの夢）シーンぐらいか。

スーパーマン、スパイダーマン、バットマンといった既存のコミックブックのヒーローを「脱構築」しているところが、この映画に登場するアラン・ムーアの原作のなかの「ヒーロー」たちのはずであるが、その「脱構築」さがこの映画には全く感じられない。ちなみに、「脱構築」(deconstruction)というのは、もともとはハイデッガーからデリダが換骨奪胎した概念であり、それが80年代にアメリカに上陸し、ポール・ド・マン(Paul de Man)を中心とする「脱構築派」(deconstructionist)がはびかりをきかせた。そして、80年代後半以降、「脱構築」は、「ポストモダン」理論といっしょになって、知的スノブの好むジャーゴンになったのだった。ウディ・アレンの映画『地球は女で回ってる』(1997年)の原題「Deconstructing Harry」は、この言葉への皮肉を盛り込んでいることは言うまでもない。

(パラマウント ピクチャーズジャパン試写室／パラマウント ピクチャーズジャパン)

2009年03月09日

セブンティーン・アゲイン(17 Again/2009/Burr Steers) (バー・ステイアーズ)

アメリカの若い子に超人気のザック・エフロンを当てにした軽い映画、予告編で大体わかってしまう安い作品・・・という印象で見に行ったが、もう少しだけマシだった。それは、わたしがタイムスリップものに格別興味があるからかもしれない。ただし、大急ぎで断っておかなければならないが、この映画は、厳密な意味では「タイムスリップ」ものではなく、むしろ「変身」ものである。宇宙人のようだった（いまもか？）若きトム・ハンクスが主演した『ビッグ』(Big/1988/Penny Marshall)では、12歳の少年ジョッシュ(デイヴィッド・モスコウ)がマジックマシンのまえで「大きくなりたい」と祈ると、翌日目覚めたとき、36代のジョシュ(トム・ハンクス)に「変身」しているというのだった

が、この映画では、³²歳のマイク（マシュー・ペリー）が「歳のマイク（ザック・エフロン）」に突然「変身」してしまう。

若いときに早く大人になりたいと思い、歳をとるとできればもっと若くなりたいと思うのは、まあ、誰しもが心のどこかでいだいている願望である。が、そういう願望が実現してしまったとき、若年から壮年に「変身」するのと、老年から若年に「変身」するのでは、どこに決定的な違いがあるのだろうか？ 少なくとも、描き方としては、前者の場合、その「変身」にその人間としての経験や時代の知識がともなわなければならないから、順を追って描くことができない飛躍が生まれざるをえない。要するに、成長過程をずっと飛ばすわけである。他方、この映画のように、中年が若者に「変身」してしまうのであれば、処理はしやすい。若くなつたのだから、経験も乏しくなるはずだが、通常は、そういう描き方はせず、この映画がやっているように、中年のマイクの経験と記憶はそのまま「歳のマイク」に引き継がれる。したがって、彼は、過去³³年の経験に加えて、若い肉体を獲得するわけで、ある種の「スーパーマン」になるわけだ。

³⁴歳のマイクは、アメリカ的世間基準からすると「ルーザー」の状態にある。妻のスカレット（レスリー・マン）とは離婚調停中であり、子供たちからは馬鹿にされ、会社でも一線からはされている。³⁵年まえ、ハイスクールのバスケットボール部でスター選手だった彼は、人生の選択をした。バスケットボールのプロ選手になることをあきらめて、スカレットと結婚したのだ。映画は、「スカウトが見守る大事な試合」を試合の最中に投げ、彼女のもとへ走るという描き方をする。が、これって、ちよつとへんではないか？ 彼女が妊娠したから結婚するというのはまあわからないとしても、試合で勝ってからスカウトをことわって結婚することもできたわけで、試合と結婚とを選択肢の2つにするのは無理なのだ。つまり、この映画の導入部はさほど重要ではないということである。

いいかげんといえば、かつての母校への入り方もそうだ。これも、設定だけつくればどうでもいいという発想で描かれる。まあ、アメリカの公立学校では、校長の一存で決まる側面が多く、この映画のように、とってつけたような親を用意し、校長を説き伏せれば、入学が可能になるといった面はないこともない。³⁶歳に変身したマイクは、級友で、かつてはオタクでクラスのいじめられっ子だったネッド（トーマス・レノン）に「父親」のふりをしてもらう。ネッドが、校長（メローラ・ハーディン）に一目惚れし、以後、さまざまな方法で彼女の愛を勝ち得ようとアプローチをかけ、やがて彼女がネッド同様『ロード・オブ・ザ・リング』オタクで、「エルフ語」までしゃべるといことがわかるくだりが面白い。こっちの方が、マイクの話より面白いかもしれない。

（ワーナー試写室／ワーナーブラザース映画）

2009年03月11日

レイン・フォール／雨の牙(Rail Fall/2009/Max Mannix) (ブック
ス・マニックス)

米軍特殊部隊にいた経験のある殺し屋なんて役（ジョン・レイン）を椎名桔平に演じられるのかと心配したが、そうでもなかった。なんとかこなしている。

椎名にとつては転機となるだろう。ゲイリー・オールドマンが演じるCIAアジア支局（？）の長官の下で働く女性担当官を演じている国籍不明の女性が清水美沙とは途中まで気づかなかつた。不良外人や裏の世界を渡り歩いているというありがちなキャラを演じる若松武史は、「ありがち」を演じすぎて失敗。

最初の方で、中原丈雄（国土交通省の高級官僚役）がぴりぴりした表情でコンピュータルームに入り、キーボードを打つ。以後、彼がESステイックにセイブしたらしい情報の奪い合いが始まるのだから、ぴりぴりして当然だが、キーボードの打ち方がでたらめ。これではコンピュータを操作することはできない。このシーンで、この映画はその程度のディテール度で見ればいいという意識にさせられる。まあ、エンタテインメントものの映画での機械の映し方は大体こんな程度ではあるが。

監視カメラを多用しているが、経費節減という感じはしない。しかし、東京中の監視カメラを自由自在にネットし、中原や椎名の動きを追うのは、いまの監視技術では無理で、それを思うと急にリアリティがなくなる。が、映画は「夢」を描くのだから、思い通りにカメラを切り替え、狙う相手を探し出すプロセスはある程度の快感を呼ぶ。まあ、『マックス・ヘッドルーム』では単なる「夢」に近かつたことが、いま普通になりつつあるから、この映画の監視カメラの使い方も、いずれあたりまえになるのだろう。少なくとも、警察が都内のあちこちに設置した監視カメラは完全にネットされている。また、日本では、民間の施設（コンビニやホテルなども）は、警察の依頼に容易に従ってしまうから、コンビニなどを含む非公共機関の監視カメラの録画映像を警察のデータに加えることは容易だから、事実上、この映画のなかのようなことが（リアルタイムでなければ）可能になっていると言える。

椎名に殺しを依頼する相手側の、映画では最初は明かさないひねりがあつて、椎名の活動の意味が変わつて来る。そのプロセスのなかで椎名が出会ふのが長谷川京子（中原演じる官僚の娘役）。この俳優も、基本的にテレビノリの人のので、どうなのかなと思つたが、ありがちなラブストーリーに堕すのを抑えた演出のためか、長谷川にしてはいい演技をしている。ニヒルな殺し屋があつさり「恋」に陥つては馬鹿みたいだが、この映画では、椎名は長谷川に好意をよせ、心を開きはするが、安易なラブシーンを演じることはない。これは、演出として賢明だった。

しかし、最期の再会のシーンは、明らかに先が読め、つまらない。ジョン・レイン（椎名拮平）はニューヨーク生まれで、淋しい子供時代を送つたということになっているから、ニューヨークを出したのだから、「わたしの夢はニューヨークのヴィレッジ・ゲイトで演奏すること」と長谷川があらかじめ言ってしまったあぐくの結末だから、意外性がない。

（ソニー試写室／ソニー・ピクチャーズ エンタテインメント）

2009年03月27日

人生に乾杯！ (Koniec/2007/Gábor Rohonyi) (ガール・ロホニ)

80年まえハンガリアの国家権力のなかにつかのま開いたささやかな空洞のなかで知り合った若い男女は、その後、社会主義から新自由主義経済への歴史的変容を経験する。旧社会主義国のご他聞にもれず、彼と彼女もまた、さもなければ最低生活を保証されたはずの公共サービスを奪われ、アパートの家賃も払えない状態に陥っている。若くて働かないのなら、(かつて「新自由主義経済」のお先棒をかついだレーガンが言ったように)「働かざる者食うべからず」でも仕方がないかもしれないが、82歳の夫エミル(エミル・ケレシュ)と70歳の妻ヘデイ(テリ・フェルデイ)の高齢夫婦がそういう状態に追い込まれているのだから、無情な時代になったものである。で、二人はどうしたか?その発端はエミルが銀行強盗を敢行したことだった。

ベルリンの壁崩壊以後の社会主義圏の変貌に関しては意見のわかれるところであるが、多くの人が平均的に「最低生活」を保証されたという点では、社会主義の時代の方がマシだったと言える。むしろ、その一方では、さまざまな拘束があり、能力のある者にとっては、やりにくい体制であったことは事実である。しかし、アメリカ型の新自由主義経済のなかに組み入れられるにしたがって、生活の格差が極端になり、この映画が揶揄しているようなことが目立ってくる。

冒頭のクレジットから洒落ている。ハンガリーは、社会主義圏に属しながら、一番西側の要素を持っている国だった。その意味ではある種の資本主義的自由主義経済に慣れた国だったわけだが、ベルリンの壁崩壊後、社会主義圏がすべて資本主義になだれこんでしまうと、かえって資本主義的な矛盾、つまり利潤の追求、競争や効率の加速が他の旧社会主義国よりも露骨になった面がある。ただ、新自由主義の資本主義国では、その主体(権力主体)が明確には見えにくいのに対して、もともと国家主義的要素(結局、社会主義というのは、国家主義の変種だった)が強かった(他の社会主義国よりは柔軟だったとしても)ハンガリーでは、いまでも、「敵」は公共機関の役人たちなのだ。この映画の笑いは、80年代の国家の役人(諜報機関)への皮肉であり、現在の警察のいげんさへの皮肉から生まれる。

最初の方で、若きヘデイは、おそらく、ハンガリー動乱(『君の涙 ドナウに流れ ハンガリー1956』という映画もある)で「ブルジョワ」と指弾された一家の娘だったのだろう。

おそらく両親は逮捕されるが、彼女は屋根裏に隠された。そんな家に秘密警察が来る。そのときエミルは、彼らの運転手をしていた。捜査が進められるあいだ、彼が屋根裏の階で一人で待っていると、ヘデイが天井から落ちてきた。二人とも驚くが、彼女は自分のイヤリングをはずし、彼に渡す。それは、賄賂である。とまどいながらも彼はとっさに彼女を窓から屋根に逃がした。

80年後、老いた二人のもとへ、アパート会社の者がたまった家賃の督促(というよりも追い出し勧告)に来る。そのとき、老ヘデイは、会社の人間にそつとイヤリングを渡す。当然のことながら、このイヤリングは最初のシーンに出てきたイヤリングである。二人は結婚し、エミルはそれを彼女に返したのだ。二人にとつてかけがいのない思い出のイヤリングが借金の一時的なカタになってしまったのを目撃したエミルは、無力感に陥る。そして、ヘデイには内緒で、かつて党员時代に買い、大切にしてきた愛車(1958年の「チャイカー」)を駆って銀行強盗をしに出かける。

この映画は、一面で社会的現実を参照しながら、他面では、映画の記憶を参照するという洒落た手法で作られている。その意味で、ヘディの強盗ぶりが、ハリウッドのギャング映画のスタイルを真似ながらも、その実、銀行の窓口でピストルを出すシーンは、ウディ・アレンの『泥棒野郎』のそれを意識しているかのうように滑稽だ。また、最期のシーンも、リチャード・C・サラフィアン監督の『バニシング・ポイント』をわざとダサくしたような感じなのだ。

最初当惑が軽蔑しているような態度をしていたヘディがエミルと密会を果たし、以後、『俺たちに明日はない』的（「ボニーとクライド」的と言った方が正確か）な逃避行を続けるのに並行して、恋人同士でもある捜査官、アンドル（ゾルターン・シュミエド）とアギ（ユディト・シェル）のエピソードが描かれる。二人は、新自由主義経済の社会の申し子であり、自分たちの関係に自信がない。それは、アンドルが乱痴気パーティーで浮気し、そのデジタル写真がネットに載ってしまったことよって一気に加速する。愛しあう関係という点ではゆるぎないエミルとヘディに対して、ゆれ動く若い二人の関係が対比され、やがて二人が面と向かう事態に進むにつれて、若い二人が老いた二人から生き方を学ぶといった大詰めに向かう。このへんは、表面的な「豊かさ」や「自由」が、かつての「貧しく」「不自由」であった時代よりいささかも豊かでもなく、自由でもないと言っているかのようだ。

原題の「Koniec」は、ロシア語で「終わり」の意味だそう。それは、多くの「終わり」を示唆する。社会主義政権の「終わり」、老いの「終わり」、サエない日常に耐える生活の「終わり」・・・。

（映画美学校第2試写室／アルシネテラン）

2009年03月30日

余命1ヶ月の花嫁 (Ymei ikkagetsu no hanayome/2009/Hiroki Ryuichi) (廣木隆一)

23歳の主人公・長島千恵（榮倉奈々）が乳癌にかかり、手術するが悪化、24歳で余命1ヶ月の診断を受けるというストーリーは、見るまえからわかっているから、見れば泣かされるだろうという予感で気が重かった。おまけに、ガンにかかっていることを知らずに彼女を愛してしまった青年・赤須太郎（瑛太）が、余命1ヶ月と知りながら結婚するというのだから、泣かせ映画以外のなにものでもないという思いが最初からあった。しかし、悲しい話ではあるが、ただの泣かせ映画ではなくて、瑛太が演じる青年の「誠実さ」のようなものが、いまだ新鮮で、見ていて嫌な気はしなかった。

それにしても、榮倉奈々が見せる病氣と死の演技は稚拙である。逆に稚拙だったために、映画が「悲劇的」な度合いを和らげているともいえる。瑛太も、演技はあまりうまくない。「吉岡秀隆」と「仁科貴」を混ぜ合わせて少し背を高くし、若くしたような感じ。しかし、榮倉と同じように、その稚拙さがこの映画を明るくしている。

この映画でわたしが映画的に一番「美しい」と思ったのは、知り合ったばかりの千恵と太郎が、夜（撮影は深夜だろう）の街をそれぞれの自転車ですわって

くのを追跡撮影するシーンだ。若い二人のはじけた意識と揺れるように続く愛の情念がよくあらわされていた。

この映画には、10歳のときに卵巣癌で亡くなったという千恵の母親が映っているビデオを千恵が見るシーンがある。また、死期が近い千恵は、テレビ局から渡されたソニー（この映画のスポンサーになっているのでパソコンもVAIOだ）のDVカメラで身边映像を撮ったり、「遺言」を撮ったりする。いま、生まれたときから死ぬまでの映像を持つ世代が登場しており、若くして死ぬ千恵は、そういう第一世代である。これは、死を延期させるだろうか？ 映像は、本人の死後にもその人格を生き延びさせてくれるだろうか？ むろん、映像は、撮られた時間しか再現できない。が、CDでもDVDでも、繰り返し聴いたり、見たりすることは、ただの再現に立ち会うことではない。物理的には「同じ」ことの繰り返しだが、体験の次元ではそのつど異なるのである。

太郎は、ある日、病院で知恵がテレビ局のカメラのまえでインタビューに答えているのを発見して驚く。彼女は、20代のガンの情報は少ないから、テレビで報道されることは同じ病気にかかる人に早期発見や治療の重要さを知らせるという意味でも社会の役に立つと太郎に説明する。それはそうかもしれない。が、彼女の意識のなかには、テレビに映され、人に知られるということが一つの「延命」であるという意識がなかっただろうか？ メディアによる延命——これは、記録メディアの発達した時代の一つの傾向である。

インターネットのようなデジタルメディアの発達によって、今後、人は、自分の文字・映像・音（さらには触感やにおい）の記録をその人物の死後まで残すことができるようになるだろう。そして、量子コンピュータの進化によって、残されたデータからその人物のクローンを作り出すことも可能になるかもしれない。むろん、その出来上がったクローンは、俳優が実在の人物を演じるとき以上に、本人とはどこかちがう感じがするだろう。そのクローンが本人そっくりになるには、電子的な時間とは異なる（手間のかかる）身体時間を要するからである。しかし、一人の人格についての記録データは、今後ますます膨大なものになり、死者のあとまで生き延びるだろう。

しかし、このことは、人間は、次第に死ぬことができなくなるということでもある。かつて人間は、瞬間に生きること、つまり記録を残さずに流れるままに生きることができた。しかし、今後はそれが難しくなる。そのとき、死をバネにして人を泣かせようとするメロドラマは流行らなくなるだろう。そして、この映画のように、当面は、「わたしはもうすぐ死ぬ、悲しいなあ」という部分に注目が集まるような映画も、そのときには、そうではない部分に注目が行くようになるだろう。では、この映画には、そういう部分が、自転車のシーン以外にいくつあるだろうか？

瑣末な部分だが、この映画で、病が重くなった千恵を看病するため、太郎は、病院に泊まり、そこから会社に出勤するようになる。幾分体調のよいときの千恵は、毎朝、彼の背広を取り、彼に着せて見送る。わたしはいまの若い夫婦が平均的にどうなのかは知らないが、いまの彼と彼女らは、こんな感じなのだろうか？ 何を言いたいかですって？ つまりですね、かつて「女の自立」などということが言われた時代には、意識的にこういうことをしない女があらわれた。ちなみに、

アメリカの女でこういうことをする人はごくマレだろう。それは、文化が違うのだから、いいもわるいもないが、わたしがふと思ったのは、日本はやっぱ「サムライ」の国なのだなということだった。何もサムライの時代とかわっちゃないじゃないか。

変わらないという点では（たまたまこの映画のなかだけのことかもしれないが）、太郎が病院に寝泊りするとき、千恵のベッドのかたわらの床に布団を敷いて寝る。これって、何十年もまえから日本の病院でやられてきたことだが、いまの病院でもあいかわらずこういう不合理なことを強制しているところがあるらしい。つまり、規則としては寝泊り禁止なので、簡易ベッドを持ち込むことを許さないという極めて官僚主義的なやり方なのである。

この映画には、わたしには理解できない世界がいっぱいある。たとえば、女はなぜ指輪とウェディングドレスに弱い、あるいは「弱い」という定説があるのだろうか？ アクセサリーに関心のない人間の方がわからないと言われるかもしれないが、女が指輪をもらってうっとりしたりするのは、映画が生み出し、流らせた身ぶりのような気がする。

わたしは、きらびやかな結婚式を挙げたカップルが、そんなことはなかったことであるかのように別れてしまったり、泥沼の別居や離婚状態に陥るのを何度も見て来たので、結婚式が盛大であればあるほど、また、別にキリスト教徒でもないのに教会で、しかも「外人」の牧師や神父の介在で式を挙げるのを見ると、むなしい気持ちになってしまう。それに、えらくドラマチックな空間で結婚式を挙げた新郎新婦が、その翌日（ないしは新婚旅行なるものあと）から、その空間にはおよびもつかないおそまつな空間で生活するのが普通だから、なんかおかしいなと思うってしまうのだ。

別に結婚式にかぎらない。そもそも人生にとって「式」というのは重要なのだろうか？ わたしは、毎年「卒業式」や「入学式」といわれるものに出なければならぬ職業についているが、これまで一度もそういう式には出たことがない。人生に区切りはないのだから、式なんていらなと思うのだが、どうなんでしょう？（東宝試写室／東宝）

2009年04月03日

鈍獣(Donju/2009/Hosono Hideaki) (細野ひで晃)

脚本（宮藤官九郎）も映像もハッとさせる新鮮さを持っているが、俳優たちの演技がそれについていていない。
（角川試写室）

2009年04月08日（1）

それでも恋するバルセロナ (Vicky Cristina Barcelona/2008/Woody Allen) (ウッディ・アレン)

マンネリの二番煎じが続いたウッディ・アレンも、本作では本来の「ウッディ・アレン節」を取り戻している。歯切れのいいナレーション（クリストファ

ー・イヴァン・ウエルチ)、登場人物たちの会話にアレン流の皮肉の効いたユーモアがあふれ、久しぶりに会話で笑った。

最初の方でヴィッキー(レベッカ・ホール)とクリスティーナ(スカールレット・ヨハンセン)を紹介するナレーションで、ナレーションがすでに二人を馬鹿にしている(というのが言いすぎなら、軽く揶揄している)。二人はいっしょにバルセロナに旅行をしに来たのだが、その動機の説明の部分で、「ヴィッキーはカタロニアの文化(的アイデンティティ)についての修士論文を完成しつつある」といいながら、次に、カタロニアの文化的アイデンティティについては、「ガウディの建築への大いなる愛好を通じて興味を持った」という関係詞文を付加える。「マスター論文を完成」というから「すごい!」と思わせて、「ガウディの建築を・・・」と月並みなところへ落とす。バルセロナIIガウディというたぐいの「女の子」は多く、彼女はまさにそうした典型を行っているわけだ。クリスティーナの場合も、「このヶ月を脚本、監督、出演に過ごした」と来るから、「ほお!？」と一瞬思わせて、それがたったの「自分のフィルム」だと落とす。むしろ、自分の偉大な作品はいくらでもあるが、彼女の撮ったのは、そういうシロモノではない。どちらも、ちよつとインテリやアーティストをきどった鼻持ちならない(が、かわいさはある)女なのである。

セリフの面白さはいたるところにあるが、二人に近づいて来る(男はみな女好きなのが、アレン映画ではおなじみのパターン。ここでは男をスペイン人にして、そのパターンをさらに強化する)画家だという男ハン・アントニオ(ハビエル・バルデム)は、レストランで二人を見かけると近づいてきて、週末に彼の別荘に来ないかと誘う。行つて何するのという二人の疑問に、「うまいものを食い、おいしいワインを飲んで」となまりのある英語で答え、「セックスしたり」と結ぶ。これを初対面の女に言うところが笑える。しかも、彼は二人のとまどい(ヴィッキーはすぐに面白がるが)を無視し、「人生は短く、退屈で苦痛に満ちている」んだから、「特別のことをするにはいいチャンスじゃない」と無表情で言い放つ。

アントニオが去ってから、すでに行くことを決意してしまったクリスティーナと、最初から「まさか」「何この男」と思っているヴィッキーとのあいだで話をもめる。そのやり取りのなかで、二人の「女の子」性がよく出る。このへんもウディ・アレンはうまいと思う。この映画、ウディ・アレンが脚本を書き、演出し、出演はしていない。それがよかった。あの、入歯をガクガク言わせながらの演技は、面白くもなんともなく、むしろ、俳優としても全盛だった時代を思うと憐れさを感じさせた。今回は、そういうことがなくていい。

二人は、結局、アントニオの誘いを受け、飛行機でバルセロナから一時間のオヴィエドへ行く。ヴィッキーの疑念は晴れないが、調子もののクリスティーナはすでにアントニオにべったり。が、ウディ・アレンの映画では、必ず予想外の逆転が起きる。持てそうな奴が持てるとはかぎらないし、「かわいい子」がすんなりありがちな枠におさまるとはかぎらない。滑稽なアキシデントもまま起こる男なら、肝心なときのぎっくり腰なんかもアレンらしいが、この映画では、笑われるのは「持てそうな女」だから、役どころはヨハンセンが演じるクリスティーナである。彼女は、せっかくのキスの最中に、そのまえに食べた魚料理のために、吐き気をもよおしてしまう。そうなると、これまたアレンの得意とする「不倫」

と「浮気」のパターンで、婚約者（ガグ・クリス・メッシーナ）がいるヴィッキ―とアントニオの関係に焦点が当たらざるをえない。

オヴィエドのシテイ・センターのまえには、ウデイ・アレンの等身大のブロンズ像がある。

出来てしまって、まえの恋人や妻や夫にあれやこれや取り繕うおかしさは、ウデイ・アレンの得意技だが、この映画でもそのテクニクは衰えを見せない。レベッカ・ホールは、そういう役柄を見事にこなしている。アレンの映画では、どの女優がやつても、アレン映画に共通の特徴を示すことになるのだが、この映画では、レベッカ・ホールがすっかりアレン映画の女優になっている。アレンさん、ひよっとして手を出していないでしょうね？

この映画に登場する女で抜群に面白いのは、ペネロペ・クルスが演じるマリアというアントニオの元妻だ。かなり蓮つ葉で、しかもエキセントリック。こういう役をやらせるとクルスは実にうまい。この役で彼女は、2009年のアカデミー助演女優賞に輝いたが、十分それに値する演技だ。彼女が突然電話してきて、（ヴィッキーの方は、婚約者が来て、元のサヤにもどったので、アントニオとクリステイナがいい仲になっている）³人の生活が始まるのだが、そのとたん、アントニオの生彩が急速に衰えていく。スペイン語をべらべらしゃべるマリアに、アントニオが苛立って「英語でしゃべれよ」と繰り返しマリアに注文をつけるシーンがある。すると今度はスペイン語なまりのべらんめいみたいな英語。実におかしい。アントニオがマリアのまえで冴えなくなるのは、この男のインチキさが暴露されるからだ。彼の絵は「天才のマリア」から盗んだものだからだと彼女は言う。映画のなかに、マリアがロールを使って絵をふてくされた調子で荒っぽく（アクションペインティング風に）制作するシーンがあるが、これも笑える。激情し、しゃべりが止まらなくなるマリア。これも笑いが止まらない。愛すべきペネロペ・クルス。

2009年04月08日（2）

ブッシュ (W./2008/Oliver Stone) (オリバー・ストーン)

いつもはイデオロギー的なオリバー・ストーンが、あのG・W・ブッシュにフロイト派的なアプローチをあてはめた。事実はこんな単純ではないだろうと思わせもするが、何かにつけ有能な（かどうかはわからぬが、少なくとも兄よりはましで親に心配をかけない）弟ジェブ・ブッシュをひいきする父親ジョージ・H・W・ブッシュへのコンプレックス、大統領になる器ではてんでないG・Wのいいかげんぶり、そういう状況を利用して権力を思いのままにしたディック・ Cheneyやカール・ローブ等々、戯画ほど距離をとらずに、時代の災難のように出現したブッシュ政権の異常さを描いている——と一応は言える。が、必ずしもそれだけではないことを以下に書く。

アメリカの大統領制は、日本の官僚主義的な体制とちがいが、大統領の個性や個人的な好みが大きく反映する。しかし、そうはいっても、体制は体制であり、大統領になる器でない人間が大統領になってしまったブッシュ政権とて、それを構成・支持する人間たちや企業の利害や思惑がその体制を動かしてきた。たしか

にG・Wのような「馬鹿殿」をうまく利用したチェイニー（映画ではその悪魔的な特質も含めてリチャード・ドレイファスが力演）やキリスト教右派の利害からG・Wをうまくあやつったカール・ローブ（トビー・ジョーンズ）などの個人的な（悪の）特質は、彼らがいたかいなかったとは、この政権の性格が全くちがっただろう。とにかく、ブッシュ政権は、彼をとりまく連中が悪かった。この映画では、G・Wは、アル中で、政治より野球の方が好きなどうしようもない野郎としてしかえがかれていないし、また、それをジョシュ・ブローリンは見事に演じ切っているが、実は、最初から馬鹿にできる人物が大統領に君臨し、まさにこの映画を見ているときのようにな、「あいつ、馬鹿だなあ、どうしようもねえなあ」という気持ちの人々に持たせる政治が続いたこと——逆に言えば、そういう政治を案出したこと——が問題なのだ。

そういう政治を案出する面では、ディック・チェイニーがマキアベリ的な才能を発揮したはずだ。このへんは、映画のなかでは、ブッシュとチェイニーが昼食を取りながら打ち合わせをするシーンによくあらわされている。ここでブッシュはがつがつ飯を食い、チェイニーは全く食事に手をつけず、ブッシュをたくみに誘導し、彼の思惑通りにホームランド・セキュリティの諸法案を認めさせる。このシーンは、ドレイファスとブローリンの名演技によって、パロディ的冗談が売りの他のシーンとは異質なりアリティを持っている。

オリバー・ストーンは、この映画で、彼の「政治映画」の技法を一步前進させた。見方によつては、この映画は、ブッシュを個人的な特質やファミリーの側から描き、いつもの彼とはちがった映画の作り方をしているという印象をあたえるかもしれない。が、この映画をよく見ると、実は、この映画をそういう見方で見て、笑い、批判してきたのが、ブッシュ政権の時代のマスメディアであり、多くの個々人であったことに気づくのである。つまり、この映画を見て、G・Wを「馬鹿な野郎だな」と思い、政策会議での彼の態度のいかげんさに怒りをおぼえ、それを冷笑すればするだけ、ブッシュ時代の空気と気分を呼びもどしているわけだ。その意味で、この映画は、これまでのストーンのように、ある一定の「教訓」や「警告」をあたえるのではなく、観る者が自ら、自分の居場所に気づくことをうながすミクロ・ポリティクスの技法でつくられている。

その意味で、逆説的ながら、この映画を観てゲラゲラ笑っているあいだは、その新バージョンがあらわれ、またしても国民が新たな（今度は「馬鹿」が売り物ではなく「利口」が売り物かもしれない）社会的気分（今度はまえより「ハッピー」な）に浸って、またしても、政治のファミリーとか大統領個人とかを越えたレベルで動いて要る本場の政治を見失うことになるだろう。

そもそも、アメリカの大統領制は、ファミリーや個人を象徴記号として国民をあやつる。実際は、大統領のファミリーや大統領個人の性格なんて、作られたもの、操作・演出されたものにすぎないのに、それがあたかも実体としてあるかのように（とりわけマスメディアを通じて）公開され、浸透するのである。

以上、オリバー・ストーンの技法をやや過大評価しながら書いてきたが、全体として、この映画には、「馬鹿な息子ほどかわいい」という俗説がそのまま通用するような要素がないでもない。ひよっとして、オリバーは、父ブッシュのよ

うに、息子で苦勞したことがあるのだろうか？ G・Wに対する彼の「同情心」のようなものが感じられるからである。来日したら、訊いてみてはどうか？

映画のなかで、コリン・パウエル（ジェフリー・ライト）の苦悩は一応描かれるが、ドナルド・ラムズフェルド（スコット・グレン）の老獪さを見せる持ち場は、グレンのプロフェッショナルな演技にも関わらず、十分にはあたえられていない。ダンディ・ニュートンは、メイキャップ的には見事にコドリー・ライスに似せてはいるが、ライスの役はこの映画のなかではほとんどつけたりである。これらは、「ファミリー」という側面に焦点をあてるためにせざるを得なかった省略処置かもしれないし、逆に、彼や彼女らの実際の政治的役割を、マスメディアを通じてブッシュ政権に触れてきた大衆は、ほとんど歯牙にもかけなかったということを暗黙に示唆しているのかもしれない。

（角川試写室／角川映画）

2009年04月09日

はりまや橋 (The Harimaya Bridge/2009/Aaron Woolfolk) (アロン・ウルフオーク)

まず映像の美しさは、特筆すべきだろう。撮影監督は、実相寺監督作品の多くを手がけた中堀正夫。

監督はアメリカ人、製作はアメリカの会社で、出演者とロケ地の大半は日本というトランスナショナルな映画だが、日米双方の視点がバランスよくいかされている。監督は、一年間英語教師としてこの映画の舞台となる高知県に滞在したことがあり、現場を熟知しているらしい。だから、前半で、初めて日本を訪れるベン・ギロリのえらく傲慢な態度は、ストーリーの展開を考慮して、あえて「違和感」をあたえるような設定にしたのかもしれないが、このへんの是非に関しては、議論がわかれるところ。

サンフランシスコですでに名をなしているらしい写真家という設定のダニエル・ホルダー（ベン・ギロリ）は、息子ミッキー（ヴィクター・グラント）と確執があった。しかも、彼は父の反対を押し切って日本に行ってしまったうえに、バイクを運転していてトラックに衝突し、死んでしまう。ダニエルは、ドラッグや犯罪の誘惑の多い環境のなかで、アフリカン・アメリカンの子供を男で一つで育てることの困難さを語るが、彼と息子との確執はそうした事情も関連している。そのうえ、太平洋戦争で父が日本軍に殺されたダニエルにとっては、日本は憎悪の国だが、息子はその国に行き、しかも車に「殺されて」しまう。だから、葬式にミッキーのガールフレンドの紀子（高岡早紀）が来ても、声もかけようと思わない。ミッキーはもともと絵の才能があり、ダニエルは彼に絵描きになつてほしかった。色々考えたすえ、彼は、息子が日本で描いた絵を集めるために日本行きを決心する。

冒頭、ミッキーがキャンバスに油絵を描いているシーンが映る。そして、何の説明もなく、サンフランシスコでの葬儀のシーンに移る。紀子の姿もある以上ミッキーの親族と紀子とのあいだに何らかの交流があったはずだ。しかし、葬式のシーンではダニエルは紀子を見無視している。これは、日本を嫌うダニエルの意

識を強調するためには効果的かもしれないが、日本から葬式にまで来た人への人の態度としては不自然な印象をあたえる。

ダニエルは、息子が描いた絵を「取り戻し」に高知にやってくるのだが、写真家である彼が、著作権のことを知らないはずがないのに、彼は、息子の絵を所有しているであろう家をたずね、それをタダで持ち帰ろうとする。ミッキーが英語を教えていた小学校に飾られている絵を発見すると、壁からそれはずして滞在先のアパートに持ち帰ってしまう。太平洋戦争後に日本にやってきた「アメリカ人」にはこういう手合いいたが、いまこういうことをするアメリカ人はほとんどいないし、そういうアメリカ人がいたら、日本人も黙ってはいないだろう。ひょっとして、高知県には、まだ50年前の感性が人々のあいだに残っているのだろうか？ダニエルを迎えた県の教員たち——原先生（清水美紗）やその上司（山崎一）——は、まるで50年まえの日本人のように、ダニエルの横暴な態度にほとんど抵抗しない。

日本人に偏見のある「アメリカ人」が、日本人に触れて、日本と日本人を理解し、さらには日本に惚れこんでしまうというある種のパターンを描いている。そうした後半のシーンを印象づけるために、ダニエルは、前半で思い切り「感じの悪い」奴を演じている。

無愛想なダニエルが、原先生の若い同僚（Misono）の運転で車に同乗しているとき、最初は気まずい雰囲気の流れるが、英語は下手なのに歌詞だけは暗記しているカーティス・メイフィールドの「T.S. Alt. Right」を歌うと、ダニエルが声を合わせ、表情を和らげる——というシーンがあるが、これはよくあるパターン。ダニエルがアフリカン・アメリカンで、R&Bの組み合わせというのいかにも組み合わせ。アフリカン・アメリカンだからといって、みんなR&Bに強いわけではない。誰かが始めると真似をするのがいて、映画表現のパターンになるが、現実には、こういうことはそうはないのである。映画は映画だから、それはそれでいいが、新鮮味はない。

最初の方の葬儀のシーンでちらりと顔を出すのが、以後消えてしまう高岡早紀が、後半で姿をあらわすとき、わたしには、これまでの高岡とは一段上の存在感と魅力を感じた。英語教師で、ミッキーと知り合い、彼を愛するが、突然の死に直面する女性、ミッキーと父親との確執を知っており、身を隠してしまう女、そんな役を高岡は見事に演じている。

清水美紗が演じる原先生は、英語が堪能で、アメリカ人との交流経験も豊富ではなく、ダニエルを迎え、初めて食事に案内するとき、居酒屋で（笑いながらではあるが）彼に納豆を取る。「外人」が納豆に弱いという「定説」を知らないで「外人」を困らせる「日本人」というパターンの表現か、あるいは、そういうことを知りながら原がイジワルしているようにも取れるこのシーンは、わたしには不可解であった。

原先生の上司役を演じる山崎一が英語をしゃべるの見て、かつて「駅前留学」のキャッチフレーズで有名だった英語学校 NOVA の有名なCMで彼がアンドロイド的なサラリーマンを演じていたのを思い出した。会社の帰りに同僚に一杯やりに行こうと誘われると、変な発音だが意味は明確な英語を自動発音マシンのようにしゃべり、自分は用があり、つきあえないということを表現するユーモラス

でユニークな印象をあたえたCMだ。このCMに関して、わたしは、「集団主義（「みんな主義」と名付けた）」だった日本のサラリーマンも、「個人主義」志向が出てきて、自分の好き嫌いをはっきりと表明するようになった社会的動向を的確に表現している——と書いたことがある。

清水美紗は、『レイン・フォール／雨の牙』でもそうだったが、この映画でも英語の「便利屋」を演じている。かつてのスター清水美紗としては安売りではないか？

（アキバシアター／テイ・ジョイ）

2009年04月15日

劔岳 点の記 (Tsurugidake Ten no ki/2009/Kimura Daisaku) (木村大作)

木村大作の「個人映画」。その昔、すでに車に撮影機材を載せて独力で撮影を始めていたのを知っている。そのショットの一部を見せてもらったことがある。だから、あまり厳しい批評を書きたくない。

香川照之が、「この映画に入ったこと自体遭難したようなもんだから」と言ったのがおかしかった。

「これは撮影ではない、苦行にいくことだ」と木村大作は言ったという。木村らしい「扇動術」。

（東映第一試写室）

2009年04月16日

ポー川のひかり (Centochiodi/2007/Ermanno Olmi) (エルマンノ・オルミ)

思考させる力を持った美しい映画だ。メロでは全然ないのに、妙に心にしみるエンディング。音楽のせいかもしれない。が、プレスにある監督の言葉によると、（ドキュメンタリーは撮るが）これが「最後の劇映画作品になるはずだ」という。こう言われると、スクリーンに向かう姿勢を正さなければならぬ気持ちになる（オルミを尊敬しているの）が、逆に、これがそれほどの作品かねえと言いたくもなってくる。色々と考えさせはするが、21世紀に生きる人間の「実存」そのものに迫る作品としてとりわけすぐれているとはいいたいからである。

簡単に言えば、書物に拘束された学問や権威主義に反発し、書を陵辱し、「普通」の生活に入ろうとする若い大学教授の話。その風貌と髭から、「キリスト」と渾名されるが、キリストの再来とか、キリスト教との関連を深読みしない方がいい。

本に釘を打つパフォーマンスがあった。フルクサスの誰かがやったのだと思うが、わたしは、安井猷（ささぐ）が演るのを企画し、見た。

「世界中の本のすべてをもつてしても、友人たちと飲む一杯のコーヒーにはくらべものにはならない」と主人公は言う。

インド系の女子学生に、「宗教は決して世界を救いはしない」と言う。

ヤスパースの言葉を引用するあたり、この映画は、まだ実存主義的な宗教批判のレベルを低迷している。

本、大学、アカデミーを批判し、小グループを愛するという発想は、決して新しくはないが、この映画はそれだけでもなさそう。

(松竹試写室)

2009年04月22日

マン・オン・ワイヤー (Man on Wire/2008/James Marsh) (シ)エイムズ・マーシュ)

いまはなきワールド・トレイド・センター(WTC)のノース・タワーとサウス・タワーの屋上にロープをかけて綱渡りを披露したフランスの大道芸人フィリップ・プティの偉業は、即興的な賭によるものではなく、周到な計画とグループワークの成果だった。5年後、感動的なドキュメンタリーが生まれた。

実は、わたしは、生身のフィリップ・プティを見ている。しかも、彼がこの映画で見せるのと同じ綱渡りをするのを写真に収めている。それは、1976年のことで、彼がWTCを渡った1974年から2年後のことだ。彼は、事件後、当時世界で一番面白かったはずのマンハッタンに住みついたのだった。わたしが写真を撮ったのは偶然だが、期せずして、その同じ日の同じ時間に、ワシントン・スクウェアの70数メートル離れた別の場所では、デイヴィッド・ピールが自分のレコード・アルバムを掲げながら、観衆をアジっていた。わたしのウェブサイトにはその両方の写真が掲載されている。あの時代のニューヨークは実に刺激的だった。

この映画がいま公開されるのは、実に象徴的であり、また皮肉である。この映画では、911で崩壊したWTCの跡地がちらりと映り、その映像が、1960年代のWTCの新築の記録映像につなげられる。跡地の映像は皮肉であるが、同時に、時間を過去に引き戻すことによってWTCを呼び戻しているようなおもむきがある。幼きフィリップ・プティは、そうしたニュース映像をフランスで見ながら、ひそかに「完成のあかつきにはあの塔を登ってやろう」と思っていたらしい。1974年彼と彼のグループは、その「事業」に成功するわけだが、その後も、彼の「偉業」は都市伝説化され、わたしが始めて聞いた彼の噂では、WTCをロッククライミングの道具でよじ登ることに成功し、それが(ひとがやならない)「ユニークな偉業」だとして、市長(当時は、ジョン・リンゼイ)から表彰されたというのだった。どうやら、そういう事実はないようだが、財政が破綻し、何でもありの状態に陥っていた当時のニューヨークならではの都市伝説である。911以後、見知らぬ者が、有名な建物に近づいただけで警報がなり、逮捕されてしまうような総監視社会が生まれたが、あの時代は、まったくそうではなかったということを考えると、時代の変化を思い知らされる。

随所に、若き日のプティが綱渡りをし、綱のうえでジャグリングそしたりする（あるいは、逮捕される）モノクロや時代を思い出させる色合いのカラーの映像が挿入されるが、驚くべきは、それらの映像が実に（この作品の完成を準備して撮られていたかのように）美しく撮られ・編集されていることだ。おそらく、今日の技術で処理されたフッテージもあるだろう。が、すべての素材が見事にシームレスに組み合わせられている。挿入される音楽もいい感じだ。まあ、彼は、すでに知る人ぞ知る「アドヴェンチュラー」だったから、彼を密着して撮っていたカメラマンもたくさんおり、フッテージには困らなかったはずだ。

監視技術が発達した現在では、ニューヨークにかぎらず、監視されていないという状況を想定することができない。すべてが意識化され、計算され、結果がシミュレートされる社会。実につまらない、夢のない社会にわれわれは生きているわけだが、だからといって、今後この傾向が後退する気配は全くない。それどころか、そうした算定技術はますます高度化し、未来予測も進むはずだ。だが、未来予測というものは、未来が計算できるという進行のなかでその可能性を高めていくことも事実なのだ。窓を開けて空を眺めて天気を予測するのではなく、まず天気予報をウェブでチェックする習慣がつけば、天気予報はますます当たるようになる。これは、占いも同様で、占いを信じる人が増えれば増えるほど、それは「当たる」ようになるのである。だから、いつの日か、人は、予測や占いを信じなくなり、そのとき、多くのハプニングの新鮮さを再発見するだろう。

アーティストやフィリップ・プティのような「驚かせるのが好きな人」たちは、社会がいかに高度に管理されても、そのほころびをどこかに見出し、「とんでもないこと」をやってくれるだろう。「とんでもない」という点では、一見、フィリップ・プティのアクションと 911 とのあいだには共通性があるように見えるが、人を死なせ、管理を強化させ、戦争を呼び起した 911 と、誰も傷つけずに人の心を解放したプティのたくらみとのあいだには全く異なる方向性がある。管理は、つねに、行為の方向性をすり替え、すべてを禁止してしまう。それによって、解放の要素がますます失われて行く。

（配給…エスパース・サロウ）

2009年04月23日

消されたヘッドライン (State of Play/2009/Kevin Macdonald) (ケ
ヴィン・マクドナルド)

ラッセル・クロウ、ヘレン・ミレン、ベン・アフレック等々ファースト・クラスの演技が楽しめるが、予測のつく結末を何度もひねってじらすので、せっかくの戦争株式会社化、軍事の民営化のテーマが空回り。つまり、『ブッシュ』で示唆されたような、軍事の民営化を進め、戦争を完全なビジネスにしてしまったブッシュ・チェイニー政権で顕在化したアメリカを批判する政治映画として面白いかないという気を引きながら、それが、結局、一人の「悪人」の「犯罪」に矮小化してしまうのである。

ベン・アフレックを見て、ふと、『偶然の恋人』を思い出した。逆にあの（通常は単なるメロロマンと見られている）映画の「深読み」可能性を考えたのだ。あの映画は、自分が好意から渡した切符のために夫を失ってしまった女性

（グウィネス・パルトロウ）に責任を感じ、一切を知らないふりをして彼女に近づき、彼女を助け、次第に彼女が彼を愛するようになるという話だった。映画では、彼は、切符を彼女の夫に渡したことに對する罪の意識から彼女に近づいたことになっているし、アフレックはそういう「純」な男を演じるが、彼女は、途中で、彼が意図的に彼女の不幸につけいったと感じ、彼を拒絶する。映画は、それがまたおさまっていくのを描くが、「本当」は、やはり、彼はつけいったのではないか？ つまりベン・アフレックは、そういう二重人格を巧みに演じ、われわれをだましたのではないか、と。そうすると、あの映画は、ただのメロドラマではなく、極めて「政治的」な映画となる。この映画とは逆に。

この『消されたヘッドライン』では、国家のスキヤンダルを糾弾する「ラデイカル」派の政治家ステイヴン・コリンズ（ベン・アフレック）が糾弾の矛先としている軍需産業ポイント・コープ社のスキヤンダルの鍵を、コリンズの依頼で調査追求していた女性ソニアが地下鉄駅で線路に突き落とされて殺される。たまたま委員会でポイント・コープ社の幹部を追及していたコリンズ議員は、ソニアの死のニュースを聞き、動揺し、涙を流す。その模様はテレビの中継で放映されたため、彼とソニアとの仲が疑われる。ソニアは、ポイント・コープ社の差し向けた殺し屋に殺されたのか？ さらには、カメラのまえて動揺するステイヴの姿を全米に曝させることによって、彼の国会議員としての生命をも絶とうとしたのか？ これは、わかりやすいプロットである。が、・・・。

自殺にみせかけられたソニアの死に疑いを持つのは、ラッセル・クロウが臭く演じる新聞記者のカル・マカフリー。例によって編集長（ヘレン・ミレン——この人、本当にエリザベス女王に似ている）といつも対立しながら仕事をしている。どうして、新聞記者というところいうパターンが多いのか？ いずれにせよ、マカフリーは、この映画では、正攻法で事件を追って行く。マカフリーは、コリンズと古い友人関係にあり、彼の元の恋人（ロビン・ライト・ペン）がコリンズの元妻という屈折した関係。

国会の諮問委員会でポイント・コープ社の幹部が、自分の会社が雇っている人間を「傭兵というが、彼らはみな元米国軍人ですよ」とシラを切ると、コリンズは、「それでは、あなたの会社は（イラクで）国が育てた軍人を殺したのですね」と切替す。このへんの法廷ドラマ風のシーンはなかなか面白いし、事実をよく押えているのだが、それが、最後にはどうでもよくなるところがこの映画のあいまいさ。コリンズが、マカフリーに、「いまアメリカではこんなにひどいことが進んでいるんだ・・・ホームランド・セキュリティの民営化だよ」と「真相」を明かすくだりは、なかなかいい。しかし、そういうセリフで一杯食わせるのだから、コリンズはいい玉だし、ケヴィン・マクドナルドもやってくれる。

冒頭、路上で黒人青年が通行人からバッグか何か（非常にすばやい描写）を奪って逃げるが、その男はすぐにピザの配達人に変装したらしい男に撃たれて死ぬ。マカフリー記者は、この青年の死に疑問をいだき、調査を始めるのだが、われわれ観客はすでに彼が殺されるシーンを見てしまっているのだから、マカフリーの動きは先が読めるし、馬鹿げている。ソニアの死も、地下鉄ホームのシーンは、明らかに他殺という描き方だから、あとで彼女の死をめぐって、自殺か他殺かといわれても、馬鹿馬鹿しいのである。最初に観客には種を明かしておいて、警察が事件の重要性になかなか気づかないといった設定は、よくあるスタイルだ

が、いかにもテレビ的で効果がない・・・と思うせるところがこの映画のトリック。その意味では、なかなかよく出来ているわけだ。

ホームランド・セキュリティの民営化批判。最後には、そういうことはどうでもよくなる。腰砕け。ベン・アフレックの個人的なくらみだという方向にいつってしまう。

本作は、2003年のイギリスのBBCテレビで放映された『State of Play』¹²とづくが、テレビの方がポリティカル・ドラマとしてもっと鋭かったという批評もある。見てないから何ともいえないが。

(配給：東宝東和)

2009年04月26日

ボルト (Bolt/2008/Byron Howard) (バイロン・ハワード)

非常にうまく出来ている。アート作品というより、職人のクラフトワークだ。デイズニーとの初コラボレーションとあって、ピクサーのジョン・ラセター(製作総指揮)は、スキを見せない。だから、映像・構成・ストーリーとこれをとつても完璧な仕上がりだが、その半面、『ウォーリー』のような「文明批判」や「ロボットの知能」といった、観客に新たな問いをなげかける側面は少ない。子供づれの家族で見るとは最適。飼い主との再会シーンも泣かせる。

この映画でも、ボルト(声：ジョン・トラボルタ)の飼い主ペニー(マイリー・サイラス)の父親は不在。彼女は母親と暮らしている。ひよつとして、ペニーに子犬のボルトをペット屋で買ってくれたのは父親かもしれないが、映画は、最初のペット屋のシーンからすぐに「5年後」に飛ぶ。このへん、「ネタバレ監視人」の糾弾に遭うかもしれないが、アメリカではすでにDVDが出ているので書いてしまう。その後にくつくプロットともとれる短いシーンで、ペニーの父親が彼女にケータイをしてくる。「事情があつて、パパはちよつと家に帰れなくなった」というのだ。映画の表面的な流れでは、父親は科学者で、彼の特殊技能(犬に超能力を与えることができる)をねらう何者かに誘拐され、その危機を察した父親が娘に電話をしてくるという風に受け取れる。しかし、それは、映画のなかのテレビドラマのなかのプロットであつて、「現実」のペニーと父親とのあいだに起こった出来事ではないことがすぐにわかる。要は、ある日突然父親が家を出て行ってしまったということだ。おそらく、そういう経験のある子供にはピンとくるシーンであり、ペニーは父親のいない喪失感を心のどこかにいだいている。

「5年後」のシーンで、成長したボルトと、愛らしかったペニーの顔つきが急に悪くなったのに驚く。ちらりと見えるコンピュータ画面は、ボルトが「医学操作でサイボーグになつたらしいことを示唆する。が、じきにわかるように、二人は、テレビの連続番組に出演しているのであり、「5年後」の表示のあとしばらく続く(最初の印象とはがらつと違う)シーンは、ドラマのなかの映像なのだった。この5年間に、ボルトとペニーは、テレビに出演するようになり、全米の人気者になつていたのである。

ドラマのなかのSF的サスペンスシーンは、「普通」の犬とサイボーグ的な犬(スーパー・ドッグ)との差異に直面するボルトの心理的变化を効果的にするた

めの手段にすぎないあつかいだ、この部分だけでも1編の作品が作れる密度で作られている。ドラマ内ドラマの「撮影シーン」などは、マイクが画面に入ってしまったトラブルとか、けっこう細かくて見ごたえがある。

結局のところ、犬のボルトが主人公の話だから仕方はないが、難をいえば、ボルトが、デイズニーにありがちな擬人化の産物で、動きは犬でも、感情や考え方がきわめて「人間的」な点だろう。その点で（こちらはロボットだが）『ウオーリー』はなかなかいい線を行っていた。『ボルト』の場合は、むしろ、「現実世界」とテレビドラマの世界とが区別できなくなってしまった「人間」の話で、それを犬で表現したにすぎないともいえる。そういう「素朴」な人間が次第にその区別を認識していく話を犬で描いたところが狙いなのだから、「擬人化」などというレベルを問題にすれば、この映画自体が崩れてしまう。

テレビの売れっ子の絶頂で、ボルトが、たまたまダンボールのなかに落ち、連邦宅急便でハリウッドからニューヨークまで運ばれてしまい、ダンボールから飛び出したら、タイムズスクウェアとブロードウェイの角の風景が飛び込んでくるあたり、映画的快乐をそそる。

ボルトは、自分がテレビドラマのなかの「ボルト」と同じように超能力の持ち主だと思っている。が、それがだんだん崩れてくる。このへんが、「ビルドゥングス・ロマン」的だといえはいえなくもない。自分を知る旅になるからである。その途中で出会う雌ネコのミトンズ（声・スージー・エスマン）は、ニューヨーク育ちらしく、ひねくれていて、タチも悪いが、ボルトに屈従し、ニューヨークからハリウッドへの帰還につきあう。中西部だか出会うハムスターのライノー（声・マーク・ウィルトン）は、テレビの「ボルト」のファンで、道すがら、ボルトを懸命に助ける。透明の丸いケースに入っているのは、いかにも彼が「ヒキオコモリ」であることを示唆していて面白い。「ヒキオコモリ」は、いまや世界的現象だからだ。

ボルトの心面性を出す意味で、トラボルタを声優に持って来たのは成功だ。

映画ではあまり印象が残っていないスージー・エスマンは、すれっからしの雌ネコ・ミトンズの声を効果的に出し、印象に残る。商売気ギンギンのテレビディレクターの声を演っているのが、『アクターズ・スタジオ・インタビュ』（Inside the Actors Studio）のジェームズ・リプトンだとは気づかなかった。

ニューヨークでボルトが出会う三羽のハトは、頼りになるときもあるが、肝心なところでは頼りにならない。正確な記憶がないからだ。ちなみに、英語で「鳥の脳」(birdbrain)は「馬鹿」の意味。

最近犬を出す映画が多い。その場合、犬が人間よりも肯定的な存在になっているのが傾向。『マリー』は典型だが、日本の「忠犬ハチ公」をモデルにした『HACHI 約束の犬』なんて作品まで作られた。ネコよりも犬を優先する傾向は、何を意味しているのか？ 愛猫家の友人によると、犬は何百年も人間に仕えることを植えつけられ、仕えることのできる犬だけが交配され世代交代してきたので、犬た尊ばれる時代は、体制順応の時代なのだそうだ。

バンコック・インジャラス (Bangkok Dangerous/2008/Oxide Pang
Chun + Danny Pang) (オキサイド・パン+ダニー・パン)

ニコラス・ケイジが演じる殺し屋ジョーの主人公自身のナレーションで進行する形式。パターンとして、これは、先を予測させる。「非情」な殺し屋が、「人間的」な情に目覚めるというパターン。バンコックに渡った彼は、傷を負って薬局を訪ね、豊唾の店員フォン(チャーリー・ヤン)とで会う。そのときの身ぶり手振りのコミュニケーション。それまでの「非情」な彼の表情がやわらぐ。おそらく彼は、彼女を愛するようになるだろう。そして、その結末は決してハッピーではない……。とはいえ、二人のロマンティックなシーンはいい。そもそも「ロマン」とは、予想の実現から生まれる。ただし、この映画は、その二人の終末に納得の行くシメ方をしていない。そのへんのいいかげんさは、よくも悪くもオキサイド・パン方式なのかもしれない。

ジョーの仕事と性格を印象づけるイントロのプラハのシーンは雰囲気がいい。アクションのリズムもいい。このシーンは、バンコックの「アジア」的な雰囲気をつき立たせるための布石ではあるとしても、オキサイド・パンだからこそ、逆に「西欧」的環境で撮ってほしかった。バンコックのシーンになるとたんにジョン・ウー・スタイルになる。いや、オキサイド・パン・スタイルと言うべきか。

仕事に愛想をつかしはじめたジョーが空港で迷子の子供を見て、「声をかけようかな」と(は明示してはいないが)迷う。情けを感じる一瞬。もうこの仕事はやめた。バンコックの街で大きな仕事をしてケリをつけたい、というわけ。助手にするのに街で雇った男コン(シャクリット・ヤムナム)。模造品を売りながら金を掴る巧みな腕を見て声をかけた。最初は、ジョーの方もあくまで便宜的に使い、コンの方も「このオヤジー」とブーたれているが、次第に師弟関係になっていく。これは、アメリカ映画によくあるパターン。このパターンを「イニシエーション」と呼んだりもする。「秘伝」を授けるのにも通じるからだ。秘伝をさずけるともなれば、授ける側は、ただ教えるだけではなくて、自分の持っているものを相手に与え、継承させたいという期待が生まれる。それは、先がないかもしれないという予期をも含んでいる。ジョーがコンに銃の撃ち方を教えるときにも、彼の意識のなかには、来るべきことに対する漠然とした意識が働いたのかもしれない。というより、そういうことを示唆するために、この「イニシエーション」のシーンを出している。

アメリカ映画で「イニシエーション」のシーンがよく使われる。ここには、異民族を支配し、教育して「アメリカ人」にするというアメリカがこれまでやってきたこととどこかでつながっている。イスラウツドの『グラン・トリノ』の場合も、その主人公が異民族から学ぶ面よりも、教えることに力点が置かれている。

ジョーが引き受けた殺しの相手は、デモクラティックな路線の政治家で、「万人から愛されている」のだった。コンがその人物を敬愛していると知り、ジョーの心は揺らぐ。そのことを知るにつれ、ふだんなら気にしない「非情」な彼の「良心」がうずく。それをどう始末するか。「それ」とはその政治家であり自分の「良心」でもある。

アクションは、オキサイド・パンらしくきびきびしていて楽しめるが、ニコラス・ケイジが出る意味があったか？ 彼は、今回のように、あとからバツくじを引いてしまった不運な男を演じるよりは、最初からついていない、つまり永遠に不運な男を演じるのがうまい。だから、イントロの、「食事も寝るのもいつも一人。でも、慣れた」というモノローグがケイジらしいのだ。もっとも、このイントロを加味して見れば、やはり、ジョーという男は、結局は思い通りにバンコックの仕事で足を洗えなかったのだから、ケイジには向いている「ついていない男」なのかもしれない。

この映画は、2008年に公開されたが、撮影は、2006年9月にタイで起こったクーデターのさなかに行なわれた。そうした政治性は、この映画にはあまり反映されてはいない。ちなみに、この時期、ニコラス・ケイジは、『ワールド・トレッド・センター』以後、『ウィカーマン』、『ゴーストライダー』と本意とは思えない作品に出演し、ファンを失望させている。この映画は、そういう時期の彼の作品の系列に入る。

2009年05月07日

バーダー・マインホフ 理想の果てに (Der Baader Meinhof Komplex/2008/Uli Edel) (ウリ・エデル)

「バーダー・マインホフ」は、アンドレアス・バーダーとウルリケ・マインホフの名に由来するが、「バーダー・マインホフ」といえば、「ドイツ赤軍派」

(RAF=Rote Armee Fraktion)の別名でもあった。この映画は、RAFが爆破や誘拐のような最も「過激」な政治活動をしていた時期の歴史をかなり詳細になぞりながら、ウルリケ・マインホフというすでに著名なライターとしての社会的地位を確立している人間が「過激派」に突き進み、最終的に「自殺」にいたるプロセス(1967〜76年)という形で展開する。歴史を何となくわかるには便利な構図だが、この映画を見てこの時代をわかったつもりになるのは単純すぎる。

多くのドキュメンタリー映像もあるので、ウルリケ・マインホフ(マルティナ・ゲデック)、アンドレアス・バーダー(モーリッツ・ブライプトロイ)、グドルン・エスリン(ヨハンナ・ヴォカレク)は、実物を彷彿させるようなメイクになっているが、アイシャドウが売り物だったグドルンが一番似ている感じがし、ウルリケの方は、ちよつと「普通」すぎるような気がした。実際のウルリケは、もう少し憂いを含み、話しながら伏し目になることもある、神経症的な潜在性を持った感じの女性だった。マルティナ・ゲデックが演じるウルリケは、クールであり、前提を知らなければ、ちよつと「進歩的」な中年女性がアンドレアスやグドルンと出会って、次第に「過激」になっていくかのように受け取れる。しかし、彼女は、学生時代から活動家であったし、禁止されていたドイツ共産党にも加わるという筋金入りの闘士だった。このあたりがこの映画の問題といえは問題のトーンである。

冒頭、ウルリケは、夫のクラウス・ライナー・レール(ハンス・ベルナー・マイヤー)と双子の娘と海水浴をしている。彼女たちはみなヌードで、ヌーディストのコミュニティのための海水浴場かと思わせるが、60年代のアメリカのヒッピー・カルチャーの洗礼を受けている世代としては、それほど不思議ではない。

が、この映画のシーンの雰囲気では、彼女らは、ラディカル家族というよりも、ちよつと「進歩派」の「ブルジョワ」家族の雰囲気ではない。しかし、当時、ウルリケはもつとラディカルであつたし、ちなみに夫のクラウスは、左翼雑誌『コンクレート』の創立者の一人だつた。映画は、このシーンにも出てくる女性と浮気したのがきっかけで、ウルリケが娘たちと家を出、そこから彼女の「過激化」が始まったような流れになっている。これは、話としては「わかりやすい」が、事実はそんな単純ではなかつたのではないか？

原作者のシュテファン・アウストは、北ドイツ放送局が作ったドキュメンタリー『Die RAF-Bader Meinhof Bande』(Katrin Loeke) (1)では、Vimeoで見ることができ(る)にも本を提供しており、RAFとウルリケに関しては周到なりサ―チをしている。アウストによれば、謀殺との説もあるウルリケの獄中死(1976年5月)、アンドレアス・バーダー、ヤン・カール・ラスペ(ニールス・ブルーノ・シュミット)、グルンド・エンスリン(ヨハンナ・ヴォカレク)の3人が1977年10月17日の同じ日にそれぞれの独房で死んだのはすべて「自殺」だという。が、この点でも、わたしは若干の異論がある。彼女や彼らが精神的に追い込まれ、この映画の副題にあるような「理想の果て」を見てしまったことも事実だろう。だが、彼らをそういう意識状態に追い込むミクロな操作が当時の「先端的」な刑務所で行なわれたことも事実なのだ。映画では、ブルーノ・ガンツが演じる連邦刑事捜査局長のホルスト・ヘロルドが、ウルリケらを追いつめるところだけがサスペンシ的に描かれている。実際には、バーダー・マインホフ一派の「殲滅」(せんめつ)作戦はもつと組織的に行なわれた。また、その作戦は、今日の総(グローバル)・深(脳細胞にまでおよぶ)管理・抑圧の方向を先取りするものとなつた。

この映画は、バーダー・マインホフ一派とホルスト・ヘラルド率いる警察との攻防戦が前面に出ているが、刑務所に拘留されたウルリケらが、どのように神経をすり減らしていったかについては、あまり深くは描かれない。法廷でウルリケが、拘留所内の環境の劣悪さを抗議するシーンはあるが、それは、活動家がよくやる効果をねらつた抗議声明程度の描き方である。だが、彼女らが逮捕され、国境を越えた連帯のなかでその奪還作戦が進むにつれ、それを権力の基盤を揺るがす重大な脅威と見た警察と国家権力(西ドイツにとどまらない)は、当時の技術を交換・駆使して刑務所の監視と抑圧の高度化をはかった。これについては、マルガレーテ・フォン・トロッタの『鉛の時代』(Die bleierne Zeit/1981)が鋭く示唆している。すでにわたしはこの点についてかなり力をこめて映画評を書いている。

いまではRAFを「テロリスト集団」と呼んではばからないかもしれないが、時代のコンテキストのなかでは、彼らはいまで言う「テロリスト」とは区別しなければならぬ。ある時代と状況のなかでは暴力が権力の暴力に対して有効な対抗力を持っていた。また、暴力といつても一様ではない。いまの時代には、ミクロな暴力、まさに細胞のレベルで効果を発揮する暴力が権力の管理・支配方法になっている。そこでは、腕力的な暴力は全く対抗力を持たない。おそらく、この映画でブルーノ・ガンツが演じるディレクター(映画では「長官」と訳されていた)は、管理と支配のそのような変化を洞察していたはずで、1971年から1981年までの就任期間のあいだに、刑務所には電子装置が導入され、「独房」

で収監者を心理的・肉体的に孤立化させ、それまでの信念を狂わせる環境の整備に「功績」を残した。

その意味で、ウルリケの「自殺」は、追いつめられた末の自死であるとしても、バーダー、ラスペ、エンスリン²人の自殺は、そうした環境への抗議の自殺の可能性が強い。映画は、ハンストをして強制的に食物を胃に注入されるシーンがちらりと出てくるが、ハンストで果たせなかった抗議を集団的な同時自殺という形で行なったと見ることもできる。だが、すでに彼らを収監する抑圧的なスぺースは、そうした死をも無意味なものにしてしまう虚無的な機能をそなえていた。たしかに彼らの死は、「警察の陰謀」による謀殺という抗議のデモや暴力的なアクションを生んだが、それらは、ほとんどすべて、権力がその拘束力を強化する口実に利用されたのである。また、そうした「反権力」を「支援」と称して、その組織の力を拡大し、その名を世界に宣伝することに成功した党派やグループもいた。それらは、「反権力」を標榜しながら、結局は、もう一つの権力を作り出そうとしているにすぎないのだが。

別にバーダー・マインホフの時代にかぎらず、権力は、「過激」な活動との相関関係のなかでその力を強化してきた。だから、権力は、しばしば、「過激」な「反権力」闘争を扇動しもある。それは、フランス革命の時代からあったことだ。反権力との「内通」は、別に「スパイ」や「裏切り者」がいなくても進行するのであり、それは、構造的なものなのだ。だから、過激な暴力よりも過激な怠惰の方が長い目で見れば歴史を変える力の点でより有効性を持っているともいえる。

(シネマート銀座)

2009年05月13日

そんな彼なら捨てちゃえぞ (He's Just Not That Into You/2009/Ken Kwapis) (ケン・クワピス)

シニカルな目で男女を見ていて、自分は実践をしないかのような男が、最終的に最も情熱的な恋をする。バーのオーナー兼バーテンのアレックス(ジャスティン・ロング)である。アタックするがモテなくてかわいそうだが、最終的にアレックスを射止める女ジジをジェニファー・グッドウィンが好演している。

結婚にこだわらず、結婚しなくても幸せならいいじゃないかという男ニール(ベン・アフレックス)。ジェニファー・コネリー演じるジャニーンは、それに不満。そのことが元で別れてしまうが、もとのサヤにもどり、男も結婚を決意する。なんか、つまらない。

製作総指揮をドリュー・バリモアが取っているだけあって、出演者は豪華(ケビン・コノリー、スカーレット・ヨハンソン、クリス・クリストファーソンなどの顔もある)だが、すべてが「軽薄」路線。それがいいともいえるし、バリモアだからこんなところかとも思う。

2009年05月19日(1)

築城せよー (Chikujoseyo!/2009/Kohatsu Yo) (古波津陽)

この映画は、何百年も過去の武将がよみがえって、古城の跡に城を再建する話だが、同時に、サムライの時代の城建設と現代における「村起こし」／「町起こし」事業との関連性に気づき、にやにやしている。映画のなかの小さな町の町長（江守徹）は、高速道路を建設し、工場を誘致して町の経済を活性化しようとしている。他方で、そういうことは別に、研究や古（いにしへ）への思い入れから城跡を愛している人間がいる。歴史的なものがすべて商品化されてしまう現代には生き難さを感じている人々だ。城郭研究家（津村鷹志）と大工の棟梁（阿藤快）である。ある日、突然、この村／町に〇人のサムライ（片岡愛之助、阿藤快、木津誠志）が、姿をあらわし、武将（片岡愛之助）が、城跡に築城の命令を下す。〇人のうち、武将は〇年まえの戦場で死に、そこからタイムスリップしてあらわれたのだが、他の二人は、この町村の大工だった人（阿藤快）であり、もう一人は、ホームレスとして徘徊していた。こちらは、タイムスリップというよりも、変身である——いや、「大工」、「ホークレス」というのが、もともと過去の世界からタイムスリップしたものだたのかもしれない。

もっと面白いのは、築城を具体化するために住民からダンボールを持って来させ、それで城を作ることだ。花田清輝流に言えば、貧しさを逆用せずして、どうして創造的なことができるだろうということになるが、まさにその「アヴァンギャルド」な方法で城を建造するのである。

さらに、この映画は、愛知工業大学開学50周年記念として作られたそうで、その製作日記がこの大学のサイトに載っているが、映画のセットを安く製作するということと、映画のストーリー的な設定とがぴたりと合致しているのだ。大規模なセットを組めば、費用はかかる。「リアル」な映像が撮れるかもしれないが、これではちっとも面白くない。ダンボールで城を作ってしまうという破天荒なアイデアは、ユニークで面白い。そして、これは、当然、町長のモダニズム的なアイデアと対立し、アイデアとしてはそれを超えている。政治的にもなかなかアクチュアルでもある。

この映画の終わりには、大衆運動の陥りがちな矛盾も見事に描かれている。個々人は、それぞれにユニークだとしても、「大衆」としてかたまる（それを促進するのがマス「大衆」塊「コミ」である）と、既存の制度や「世の中」の平均的なパターンに従ってしまう。町長のナンバー2（ふせえり）が、マスコミを動員して炊きつけた手口に町民が付和雷同する姿も、なかなかアクチュアルである。『戦国自衛隊』のようにこっちがタイムスリップするのではなく、向こうがタイムスリップして

2009年05月19日 (2)

湖のほとり (La Ragazza del Lago/2007/Andrea Molaioli) (アンドレア・モライヨリー)

イタリアの寒村で殺人事件が起き、刑事（トニ・セルヴィッロ）がやってくる。次第に明らかになるのは、村人のうち、すべてが問題をかかえており、不幸

であることだった。が、そのことを解明する刑事自身も、その妻（アンナ・ボナイウト）が認知症に陥っており、決して幸せではない。

記憶の確執の物語。が、その意味では、認知症の妻は過去を意識しないから、一番しあわせである。療養所で、夫を弟と思い込み、患者の一人に恋をしている。他はすべて、過去の記憶を重みに悩まされている。

2009年05月20日

真夏のオリオン (Manatsu no Orion/Last Operations under the Orion/2009/Fukui Harutoshi) (福井晴敏)

潜水艦の艦員たちの年令が実際に若いとしても、映画として役者たちの存在感が薄い。とても、第2次大戦中の話には見えない。

全体にテレビノリの作りだが、一応の戦争批判は出ている。たとえば、搭載している「人間魚雷」「回天」の使用を艦長（玉木宏）が決して許さない等々。

映画の構成は、祖父・倉本孝行（玉木宏）の海軍時代の部下・鈴木勝海（太賀）を孫の倉本いずみ（北川景子）が訪ね、老鈴木（鈴木瑞穂）が日本の「イ-2潜水艦」と米軍の駆逐艦「パーシバル」との会戦について語るとい形式。鈴木瑞穂という俳優は、こういう形式の「語り部」を何度も演じているような気がする。

艦長の倉本は、終始、部下に対しても丁寧語を使うが、何か白々しい感じがしないでもない。

この手の映画ではしょうがないのかもしれないが、爆撃を受けた戦艦内で電気系統から火花が飛んだり、配管から水が噴出したりし、パニック状態になるが、必ず治まるのである。実際に、海底で水圧が強いところで水管が破れたら、水が出っ切るまで流れつづけるだろう。

こういう映画は、全体として「平和の大切さ」のようなものを出したいのかもしれないが、映画は映画であり、そのメッセージは、ストレートには伝わらない。倉本は、戦争が好きだから戦艦に乗ったのではなく、戦艦内では、自分が一家の主であることが出来るからだというようなことを言う。が、戦艦は戦争兵器であり、そこで一家の主であることは、兵器のプロになることであり、戦争が好きということとあまり変わらないのではないか？

倉本が、「戦争は生きるために闘う」のだと言っても、それは、「勝つために闘う」ということと同じだから、みんなそうして戦争をしてきたのではないか？ つまり、所詮はサスペンスでありゲームの面白さを見せるのだから、「反戦」の機能は発揮できはしないのだ。

2009年05月21日

ハゲタカ (Hagetaka/2009/Otomo Keishi) (大友啓史)

マネーゲームのサスペンスのシーンは、なかなかスリリングに描かれているが、「派遣労働者問題」や「世界経済危機」を意識したことによって、ドラマとしてはバランスの悪いものになった。変な「社会派」的な意識など捨ててアクションとサスペンスに徹した方が、かえってこのへんの問題は鮮明になる。

前半は、中国政府が民間企業を装って日本の代表的自動車企業アカマ自動車を買っ取ろうという陰謀を画策し、「残留日本人孤児」世」という前歴の劉一華（玉山鉄二）を送り込む。彼は、フアンド「ブルー・ウォール・パートナーズ」を立ち上げ、アカマ自動車の株の公開買い付け（TO）を開始し、敵対的買収（HO）をねらう。このへんのくだりは、2005年の「ニッポン放送の経営権を巡るフジテレビジョンとライブドアの攻防」のニュースを内側からなぞりなおした感じ。しかし、いまTBOやHIOをドラマにするのなら、株価の吊り上げ競争を描くだけではなく、また単に中国と日本といった二国間の構図のなかだけでなく、もっとグローバルな視点からの要素を取り入れないと、リアリティがない。この映画では、「グローバル」経済の面は、もっぱら「世界経済危機」にまかせている。

今日の情報資本主義のもとでは、愛社精神や愛国主義は、従来の意味では機能せず、足をすくわれてしまうわけだが、大筋でそうした面を描いていなくもないにもかかわらず、この映画は、その点に関して煮え切らない。「アカマは日本です。日本国そのものです」というアカマ自動車社長・古谷隆史（遠藤憲一）の姿勢が無意味であることは、彼が、社の生き残りのために、あつさり「ブルー・ウォール・パートナーズ」と手を結ぶことによく現れている。アカマ日本というものは実体としては存在しないのであり、それは、所詮古谷のエゴにすぎない。その点で、この映画は、最終的に、アカマ自動車の役員である芝野健夫（柴田恭兵）に「愛社」的なものを全面的に託す。彼は、その「愛社」精神から劉一華のTBOをくつがえすことを驚津政彦（大森南朋）に依頼する。かつて「ハゲタカ」といわれた驚津は、日本の閉鎖的な（情報資本主義以前のな）マーケットに失望し、海外で隠遁生活を送っている。

この映画は、「愛社」や「愛国」などというものが無意味なものになっていくことを描いてはいる。というよりも、ここに登場する人物たちは、最終的にどれも「実体」を失う。劉一華の過去は謎であることがわかる。劉がアカマ自動車を攪乱するために手なずけた派遣労働者の守山翔（高良健吾）も、抗議闘争をする「派遣労働者」としては、最終的に「実体」を失う。劉が守山を炊きつけて抗議闘争に向かわせたのではあるが、劉にとっては、「派遣労働者」のことはどうでもよく、また、守山も、闘争をどこまで仲間のために行なったかどうかは不明である。

この映画では、すべての登場人物が虚しい存在であることを最後にさらす。が、そういう虚しさと映画の登場人物としての曖昧さとが一緒になっているのはまずい。とりわけ、大森南朋が演じる驚津政彦は、一体何をしたのか？ 終始額に皺を寄せて不機嫌な顔をしているだけではないのか？ すっかり中年になってしまった栗山千明演じるテレビキャスターの三島由香なる人物も、印象に残る活動はしない。松田龍平演じる西野治にいたっては、テレビシリーズからの刷り込みで、何か凄いことをしでかすのかと思わせながら、何かはつきりしない役で終わる。その点、比較的クリアな役柄を演じることができた玉山鉄二は得をしている。

要するに、この映画は、「世界金融危機」後のいまの時代には、「ハゲタカ」がハゲタカの機能を果たせないということを描いているわけだが、だからといって、「ハゲタカ」の「非情」さが、急に軟化しても困ってしまう。目的のためには非情にふるまうという設定の鷺津も劉一華も、この映画ではさほど「非情」には見えない。鷺津は、日本経済を手玉に取った過去があるという設定だが、そんな雰囲気は感じられない。テレビで見る堀江ではないのだから、映画のなかの鷺津は、そこはかとなく「悪」と「非情」さの 아우라 がただよってこなければならぬ。玉山は、最初いいが、最後はただの「悩める中年」になってしまう。

2009年05月31日

【月間の印象】

5月にカナダのトロントに行ったことで、試写の回数が減っただけでなく、ノートを書く時間がなくなった。大学が始まったので、月曜は「映画文化論」、火曜は「ゼミ」があり、たいていはその準備に追われ、早出して一本試写を見るなんてことはできない。終わりは遅く、試写には間に合わない。金曜は毎週ゲストを迎える「身体表現ワークショップ」で、たいていのゲストがはやい「入り」をするので、その立会いで一日つぶれる。というわけで水曜と木曜が試写に行ける可能日だが、まるまる空くことはなく、試写室への道はどんどん遠のいていく。こんなことでは、「シネマノート」をしばらく休んだ方がいいような気がするが、どうでしょう？

2009年06月04日

サンシャイン・クリーニング (Sunshine Cleaning/2008/Christine Jeffs) (クリステイン・ジェフズ)

つまらない毎日。夢はどこかに吹っ飛んだ。あきらめ顔の姉。ふてくされている妹。でも、人生、そんなに捨てたものでもない。面白いこともある。愛すべき人物もいる。映画の目線の低さとオフビートなところがいい。
(2009-07-18 付『スポーツ報知』)

2009年06月10日

HACHI 約束の犬 (Hachiko: A Dog's Story/2009/Lasse Hallström) (ラッセ・ハルストレム)

邦題は「HACHI」であるが、原題は「HACHIKO」であるのが面白かった。これは、いま犬のことを「ワン公」というのが、犬に対する差別だという意識が日本にあることを示唆する。わたしの知り合いは、犬が病気になるって、検査だけで数万もかかってしまったと嘆いていたが、ペットを人間なみの「家族」と考える習慣はとみに強まっている。こういう状況のなかで、かつては、あえて見くびることによって親しみを表しもした「公」という接尾語は、いまや死語になるうとしていく。「ポリ公」などもってのほかだが、ネズミのことを「ネズ公」など

とも言った。ネコに対しては言わなかったのは、ネコは人間に隷属することがないからだろうか？

わたしは幼少時代から大人になるまでずっと渋谷に住んでいたの、「忠犬ハチ公」というのはよく知っていた。ハチ公の銅像もよく見たが、生前のハチ公を見たことがあるという人の話を何度も聞いた。晩年のハチ公は、歯も抜けて、非常に老いた感じでごろつと寝そべっていたらしい。ハチ公には、「忠犬」という接頭語が付くのが常だったが、これは、戦争に突入しはじめた愛国主義のなごりである。いまでは死語の「忠義」が流行りであり、「忠犬ハチ公」の「忠」も忠義愛国の「忠」である。その意味で、ハチ公は、主人に忠実であったというだけでなく、国家に忠実であれという当時の国家イデオロギーを背負わせられていた。

ところで、いまの時代には、絶対にハチ公は存在しない。それは、「愛国主義」が終わったからではなくて、野犬の管理が徹底し、鎖をつけない犬が街を放浪したり、寝そべっていたりすることが不可能になったからである。ハチ公は、その意味で、愛国の時代の犬であると同時に、そうはいっても（つまりは暴力を用いなければ管理を徹底できなかった）別種の「自由」の余地があった時代の犬であった。

2009年06月13日

路上のソロイスト (The Soloist/2009/Joe Wright) (ジョー・ライト)

この映画は、ロバート・ダウニー・Jrが演じるロサンゼルス・タイムズのコラムニスト、ステイヴ・ロペスが書いた本『The Soloist: A Lost Dream, an Unlikely Friendship, and the Redemptive Power of Music.』(ジョー・ライト)をルペスは、会社の近くでたまたまホームレスのナサニエル・エアーズ(ジェイミー・フォックス)が、本しかない弦のちびたヴァイオリンを弾いているのに出会い、興味をおぼえ、そのことを自分のコラムに書く。ナサニエルは、かつてはチェリストとして将来を嘱望され、ニューヨークのジュリアード音楽院にまなび、その同級生にはヨーヨー・マがいた。が、精神を病み、学院をドロップアウトしてロスの路上生活者となった。ロペスのコラムはすぐに反響があり、読者の一人がチェロを新聞社に送ってくる。それを持ってナサニエルのところに走るロペス。が、一言話せば、目を合わさずに自動マシンのようにしゃべり出すナサニエルとのコミュニケーションはむずかしい。(本当はもつと難しいはずだが、映画では、合意が成立ち、ナサニエルはチェロを受け取る)。この映画は、あえてその可能性を引き出すと、本当のコミュニケーションとは、コミュニケーションの不可能性を知ることなのだということをロペスが自覚するプロセスを描いたドラマであるとも言える。

ロペスは、新聞記者であるから、いつもネタを探している。元「天才」で今はホームレスというのはかつこうのネタだ。そういうネタを見つけたらはずさない抜け目のなさは、ある意味で「近代人」(モダン・エイジの人、近代社会の人間)の特徴であり、程度の差はあれ誰でもが持っているものである。そういう欲望と能力で近代人は競争をし、自己の欲求を具体化してきた。また、ロペスには、

「貧しい」人や「困難」に陥っている人を助けたいという「近代主義的」な「サルヴェイション」（救済）や「チャリティ」（慈善）の習慣がある。だから、彼のナサニエルへの接近は、必ずしも、彼を自分の仕事のために利用しようとしただけだったわけでもない。実際のロペスは、「アクティヴィスト」系のライターであるといわれている。

この映画のなかで、「近代人」ロペスは、「近代」の終焉を経験する。ナサニエルには、彼の「近代主義的」な救済も慈善も通じないし、彼の競争意識や利己主義も理解できない。ナサニエルは、そういうことと無縁の世界にいる。日本語ではかつては「分裂症」、いまでは「統合失調症」と訳されている原語は、相変わらず「schizophrenia」である。この語は、ガタリとドウルーズによって独特の意味を帯びることになったが、この「スキツオフレニア」は、「近代的」自我とその関連現象の終焉的事態である。それは、まさに「近代」の基本的要素であった「統合」が出来なくなること、「統合」をはずれてしまうことの総体である。だから、これを「統合失調症」と訳すと、この「病」が持つ「統合」の向こう側の可能性が見えなくなってしまうのだが、いずれにしても、ナサニエルは、ロペスがそれまで信じてきた規範や価値観の向こう側で暮らしている。

ロサンゼルス市内だけでいま9万人はいるといわれるホームレスの存在も、彼や彼女が「スキツオフレニア」と診断できるかどうかは別として、その存在自体がある種の「スキツオフレニア」であり、「近代」の終焉と何か新しいことの始まりの境界現象である。「近代」を象徴してきた「ホーム」（家庭・家族・拠点）が意味を持たなくなること。「定住地」が存在しなくなること。「自己」は存在するとしても、それは決して「集約」的、「統合」的ではなく、分散的、分裂的、流動的であること。こういう事態は、「近代」医学的な意味での「治療」では乗り越えることができない。その意味で、まさに、映画のなかのロペスの困惑は、まさにいまの誰しもが暗黙に経験していることである。実際のナサニエルは、いま、ヘルセンターのLamp Communityの医療サービスを受けているというが、おそらく彼は今後もいまのままであり続けるだろう。この映画が出来上がったとき、試写を見せたが、2次元映像を受け付けない彼は、終始目をつむっていたという。ちなみに、映画の最終場面に出てくるコンサート会場のシーンで、客席のナサニエルやロペスの数列まえの最前列にカメラ出演しているナサニエル・エアーズの姿をちらりと見ることが出来る。

この映画で、若いナサニエルがベートーベンに執着する（教師のまえで弾いてみせるのがベートーベンの交響曲第9番のテーマである）のも、彼が後に陥る（というより彼のなから顕在化する）「スキツオフレニア」と無関係ではない。というのも、この映画でたびたび出てくる「交響曲第9番 英雄」を初めとして、ベートーベンとは、「近代」をその音系列のなかに叩き込んだ作曲家だった。（そういうベートーベンですら、晩年の「弦楽四重奏曲」では「近代」の地平の向こう側をさぐっている）。映画では、ナサニエルが弦楽四重奏曲第1番を弾くシーンがある。

映画のなかのロペスは、自転車で転んで怪我をしたり、別れた妻（キャサリン・キーナー）が会社のデスクであったり、連載が評判になってもハッピーな気になれない等々、新聞記者としては限界を感じている。実際のロペスは離婚などせず、「平和」に暮らしているとのことだが、いま新聞は、メディアとしてあき

らかに終末に達している。それは、自動車（輪転機でつくられるからテクノロジー的には自動車文明に属する）と同様に、あとがないのであり、新聞の衰退は不可避免的である。

原題の「the soloist」は、表面的には「ソロ演奏をする人」（そしてtheが付いているからナサニエル）のことであるが、もっと広義にも取れる。かつては「共同の人」であったはずのロペスも、いまは「ソロイスト」であり、「孤立」している。人は、いま、あらゆる「共同性」を失い、「ソロイスト」になりつつある。「ソロイスト」同士をつなぐのはネットでありケータイでありといった電子メディアだけである。映画のなかで、ナサニエルがたびたび公衆からロペスのケータイに電話するが、「会話」のために話しかけるといっても、一人でしゃべり続けるナサニエルの姿は、コミュニケーションの本質を映し出す。コミュニケーションとは、「キャチボール」では決してなく、むしろ、双方が勝手に無数の玉を投げつけるだけの一方的行為なのである。そのあいだにある「了解」は、双方の勝手な「思い込み」ともいえるが、コミュニケーションとはもともとそうだったのであり、「合致」や「合意」のようなことは幻想だったのである。それが何が不都合なのか？

【追記】ナサニエルの幼少時の記憶を描くシーンで、窓から彼が、火が点いた車が走るのを見るシーンがある。あれは、この映画が実在のナサニエル（Nathaniel Anthony Ayers, Jr. 1953年1月31日生まれ）を意識しているとすれば、1965年8月に起こった「ワッツ暴動」（Watts Riots）だろう。このとき実在のナサニエルは、14歳という計算になる。「弟はひらすら音楽に打ち込み、周りの世界が変わっても、弟がやるのは、音楽だけ」と姉が言うシーンに続くシーンである。14歳ともなれば、あの地域の若者はみんな外に出たはずで、この短いシーンは、そういうことに対して距離を取っていた彼の状態をちらりと見せているわけだ。

映画では、ロペスは、妻と離婚したことになっているが、実在のロペス（Steve Lopez 1953生まれ）は、離婚はしていなかったという。このことについてロペス自身は、事実よりも自分の文章のテーマをとらえるほうが重要だからとして、批判的ではないらしい。ううん、それは、大分ちがうと思うが・・・。

2009年07月27日（1）

わたしの中のあなた（My Sister's Keeper/2009/Nick Cassavetes） （ニック・カサベテス）

出演者がみないい演技をしているが、白血病の少女ケイトを演じるソフィア・ヴァジリーヴァが凄い。当初ダコタ・フアニングがこの役をする予定だったとのことだが、そうでなくてよかった。新しいスターの誕生だ。

本来、この映画の主役はケイトの妹アナを演じるアビゲイル・ブレスリンである。映画は、（次々にナレーションが替わるのだが）彼女のナレーションで始まる。自分は、白血病の姉に臓器を提供するためのドナーとして遺伝子操作で生まれた（こういうのを「ドナー・チャイルド」と言うらしい）。淡々とした調子なので、冗談かと思っていると、アナは、スター弁護士のカンベル・アレグザン

ダー（アレック・ボールドウィン）を尋ね、母親（キャメロン・ディアス）に対する訴訟を依頼する。この時点でも、冗談のように見え、アレグザンダー自身も半信半疑だが、医療記録などを見た彼は、その訴訟を引き受ける。

アナは、母を訴えたが、姉を憎んでいるわけではない。母を憎んでいるわけでもない。そこがこの映画の面白いところだし、この映画の「社会派」的な部分だ。医療と末期患者との関係には、二様ある。末期治療で静かに死を迎えるか、それとも最後まで徹底的に病と闘うかだ。この映画は、後者のあり方に疑問を提起し、前者を支持する。

この映画を見てふと思いついたのが、スーザン・ソントグの息子デイヴィッド・リーフが書いた『死の海を泳いで スーザン・ソントグ最後の日々』（上岡伸雄訳、岩波書店）である。ソントグは、最後まで自分が罹ったガンとの闘いをやめなかったという。彼女は、彼女の該博な「知識が何も意味しない死、闘おうという意志が何も意味しない死、医師の技術が何も意味しない死」を頭では知らなかったわけではなかったが、理解することはできなかった。リーフは言う、「母が自分のいない世界を愛せたとは私には思えない」。誰でも、自分を愛している。「自分がいない世界」が自分のあとに残ることに平然としていられる者は少ない。しかし、患者がそうであるかぎり、他人はその人を助けることはできない。その人は、この本の章のタイトルである「最も孤独な死」を死ななければならぬ。だから、リーフは、書く、「私はいまだに信じられないでいる。母を助けるためにできることが何もなかったなんて」、と。

〜歳から白血病を患っているケイトは、たびかさなる手術や医療処置のあげく、母親が最後に賭けるアナからの臓器移植に期待しない。もう死んでもいいという思いに達している。そんな闘いよりも静かな死を迎えたい。12歳のスーザン・ソントグが達することのできなかった（しなかった）諦めの境地を12歳の子供が持てるのかという疑問がわく。だが、映画は、つねにある種の「理想型」を描く。そういう子供がいてもいい。というより、この映画は、アメリカ人の多くが考える傾向への代案を出している。この映画で病との徹底抗戦を推進し、後へ引かないのが、キャメロン・ディアスが演じる母親である。これまでの彼女の演技とは180度異なるこの役は、キャメロンにとってチャレンジだったろうが、それは成功している。夫（ジェイソン・パトリック）は、次第に彼女に反発するようになるが、この母親の態度は、近代医学の依然主流をなす方向である。先述の本のなかで、リーフは、母の死後に担当医が「われわれはもつとうまくやらなければなりません」というメールを寄越したと書いている。つまり、病との闘いの敗北は、失敗なのであり、次回には、「うまく」やれるという確信は変わらず、闘いそのものが間違いかもしいれないという疑いは持たないのである。

（ギヤガ試写室）

2009年07月27日（2）

空気人形 (Kukininyo/Air Doll/2009/Koreeda Hirokazu) (是枝裕和)

ミッドタウンから歩いて来たが、時間があつたのであおい書店に入り、30分まえに試写室に着いたら、すでにパイプ椅子の席しかなかった。試写が回ってから大分たったから、そのあいだに評判が流れたのだろう。すでに5月にカンヌ・

フィルム・フェスティバルで上映され、評判を呼んだので、国内での期待も高まっていた。

内容・スタイル・素材・出演者が完璧なまでにびったりリンクしあっている作品。「空気人形」とは一体何かと思ったら、要するにポルノ屋で売っているビニール製のダッチドールのことだった。ならば、『ラースと、その彼女』に出てきたような「リアル・ドール」を使えばいいじゃないか、と思ったが、そういう思いが観客に浮かぶことは百も計算済みで、あえて「空気人形」をつかっていることがやがてわかる。この映画では、絶対に「空気人形」——「内部が空っぽ」の「型遅れのラブドール」でなければならぬのである。

この種の「空気人形」が登場する映画で印象にのこっているのは、まだ「真摯な映画青年」の雰囲気がただよっていたリュック・ベッソンの『最後の戦い』(Le dernier combat/1983)の初めの方で、主人公(ジャック・ジョリヴェー——いまでは監督・脚本で名高い)が、核戦争で廃墟化した建物のなかでしきりに「空気人形」とセックスをしている。それから50年もたったいま、この種の人形の「精度」(?)は飛躍的に高まり、日本のオリエント工業、アメリカの Real Dollのようなメーカーが需要を延ばしている。映画でも、最初「空気人形」を愛用していた中年男(板尾創路)は、人形が「心」を持つてしまつて、彼の留守中にメイド服を着て街に飛び出し、その頻度が高まつて家に帰つて来なくなると、新しい代品を買う。それは、もはや「空気人形」ではなく、(おそらくはオリエント工業製の)「ラブドール」なのである。心を持つてしまった「空気人形」(「肉体性」を欠いたペ・ドウナが完璧なまでに演じる)が久しぶりに家に帰るつたとき、そのラブドールと鉢合わせするシーンも面白い。ヴァーチャルなレベルにも位相があるのだ。

この映画は、いまの時代(ヴァーチャルなテクノロジーが浸透した)のリアリティや身体性の変容という事態を深く考えさせる。生身の肉体を持った存在(普通の意味での「人間」)を愛せない者、ヒキコモリ、過食症、セックスが代替可能な性的器官だけの問題になつてしまうということ・・・といった「今日的な問題」を単なる上面ではなく、深くスキャンしている。

「空気人形」の「体のなかはからっぽ」だが、高齢で死と向かいあっている元高校教師の老人(高橋昌也)が言うように、人間はみんな「体のなかはからっぽ」なのだという意識は、かつては「ニヒリズム」と呼ばれた。ニヒリズムは、ニーチェの『(権)力への意志』によれば、「存在」の「何のため」が欠如する歴史的事態である。かつて自分の体・身体に聴けば暗黙の答えが得られた(得られなくても何となく安心できた)ことが、いまでは、体・身体を頼りにすることはできない。体・身体は代替可能なもの、サイボーグ的身体になった。映画のなかで、「空気人形」とのセックスを終えた板尾は、「空気人形」から性器部分はずして、水洗いする。同じことを、ペ・ドウナは、レンタルビデオ屋の店長(岩松了)にせがまれてセックスをしたあと、自分で自分の性器をはずして水洗いする。

この映画の面白いところは、人間が「空気人形」になつてしまったという批判よりも、人間を「空気人形」として見たとき、何が見えてくるかを見せるところだろう。実際、複数の人間と気軽にセックスするあなたの性器は、「空気人形」

や「ラブドール」の装着可能な性器と同じである。半分宙を浮くように街を浮遊するペ・ドウナは、「空気人間」と化した人間の気楽さを体現する。「なかがからっぽ」と嘆くよりも、その気楽さを楽しんだらいいのではないか？

しかし、身体の不可思議さは、肉のない空間にふたたびある種の肉体性がよみがえってくることだ。映画のなかで、レンタルビデオ屋でアルバイトを見つけたペ・ドウナが、台から落ちた拍子にビニール皮膜に傷をつけてしまうというアキシデントにみまわれる。当然、彼女の体のなかから空気が抜け、床のうえで萎んでしまう。が、それを見ていた従業員の純一（Arata）は、セロテープで傷をふさぎ、腹の吹込み口から息を吹き入れる。ペ・ドウナの体が膨らんでいくとき、「空気人形」（ペ・ドウナ）自身も、それまでは知らなかったエクスタシーを感じる。このシーンは、映画表現的にもユニークで、これまでの映画では表現されなかった独特のエロティシズム、つまりは新しい性的身体性を表現することに成功している。

しかし、身体性がどんなに新しくなったとしても、人間は、肉の制約から逃れることはできない。人間の体は切れば血が流れ、そのままにすれば、死に至る。「空気人形」は萎んでも膨らませることができ、人間の体はそうはいかない。つまり人間は「空気人形」にはなりきれない。そんな屈折も、最後の方で描かれている。人間がいまかぎりなく「空気人形」的な状態に陥っているとしても、それは、歴史の流れのなかの過渡現象にすぎないのかもしれない。ちなみに、精巧な「リアル・ドール」は、重さや「肉」の質感が人間と似ているので、いらないなくなったとしても、「空気人形」のように、簡単には捨てられない。捨てれば、遺棄された生身の死体とまちがえられる。つまり、「空気人形」↓「リアル・ドール」への「進化」は、存在論的には「退化」であり、また振り出しにもどっているのである。

（アスミック・エース試写室）

2009年07月30日

カイジ〜人生逆転ゲーム〜 (Kaiji/2009/Sato Toya) (佐藤東弥)

プレスに「26歳の伊藤カイジ（藤原竜也）は、定職にもつかず、コンビニのバイトを適当にこなしながら、その日暮らしの自堕落な生活を送っていた」と書いてあったので、その「自堕落な生活」とやらを楽しみにして見たが、カイジの生活は、いたってフツウの生活で、「自堕落」でも何でもなかった。こういう表現って、「フリーター」を否定的なイメージでとらえるクリシェではないだろうか？　そして、そうであるがゆえに、彼がそれから陥る運命は、あたかもあたりまえであるかのように考えなさいというわけだ。しかし、この映画のドラマの展開は、決して「あたりまえ」ではなく、ゲームの世界のように、対立とチャレンジとスリルなドラマを生み出すために人工的に構築した世界以外のなものでもない。言いたいのは、このプレスがダメだということであって、この映画がダメというのではない。この映画は、人生Ⅱゲームというドラマを映像化するため、働くことを二の次にしている人間——つまり人生はゲームではないと思っている人間（たち）を対比したのである。それは、一部成功し、一部失敗しているが、全体としてはまあ面白く撮れているのではないか？

人生がゲームであり、この映画の展開自体がゲーム進行なのだとすると、映画のコマであるべき登場人物は、「ありがち」なキャラクターである方がゲームが引き立つ。いや、さもなければ、ゲームが成立たない。ここで言うゲームとは、勝敗がはっきりした勝負のことだからである。「三国志」がゲームになりやすかったのは、そのキャラクターの差や個性が明快だからである。

その意味で、およそ実在しえない闇王国の帝王のような人物を演じる佐藤慶（久方ぶりの出演）は、さすがツボをはずさず、マンガやメールヒエンの登場人物に成りきっている。

カイジに法外な額の利息のついた借金を請求し、カイジが断ると、机を蹴ってタンカを切る「恐い」はずの遠藤凜子という女を演じる天海祐希は、その間延びした顔からしてこの役は無理だし、いまだに残る宝塚体質は、「ありがち」な「悪」を演じるのを邪魔している。天海には、二重的な性格すらも演じられないらしく、最後に見せるペテン師的なくだりも、とってつけたような感じになっている。

藤原竜也は、その存在感のなさによって不在の存在感を獲得してしまったような俳優である。彼がどんなに声を振り絞って叫んでも、命を賭けるような行動をしても、その肉体性はアニメの登場人物のようであり、生々しくは感じられない。その意味で、この映画は彼のための映画であり、いまの時代のあるパターンを描いている。

ゲームに敗れた者が閉じ込められ、そこから強制労働に駆り出させられる地下の空間は、明らかに現存する刑務所などをモデルにしている。その番人役を松尾スズキが遊び心たつぷりに演じている。そう、この映画では、すべて「ありがちな」イメージで押えた方がいい。その点、闇の帝国のボスを演じる香川照之は、ふだんはあんまり「ありがち」なキャラクターを演じない俳優なので、彼がそういうのを演じると、「ありがち」のキャラがただただ安っぽく見えてしまう。「誠実」のような顔をして、実はせこくて卑劣な役柄を演じる山本太郎は、達者な俳優だが、ここでは、もうちょつと遊びがほしかった。これでは、「ありがち」を演じるというよりも、その役をまじめに演じ切ってしまったている。

その点で、いかにも「ありがち」な「落ちこぼれ」、初老に達しながら娘の面倒を見切れなかったことを悔いている失敗者を演じる光石研がいい。映像的にはリアリテイがなくても、ゲームとしてはリアリテイのある超高層ビルのあいだでの「鉄骨渡り」のゲームで、どんどん足を滑らせ、目もくらむ高さの地上に落ちていく人の一人。光石は、この鉄骨の上のリアリテイ（ニセモノのリアリテイ、ゲームのなかでしかリアルではないヴァーチャルなリアリテイ）をたくみにつかみ、その演技の質を多様に変化させながら、そのキャラクターを演じ切った。

この映画には、「格差社会」への批判、そこから振り落とされたとしても競争を回避した「甘えた」人間——この映画に登場するそうした人間たちがみな男なのはなぜだろう？——への批判があるように見えながら始まり、後半から、そういうことがどうてもよくなる。ならば、そんな「社会性」はきっぱり捨てて、もっと「ゲーム」性に専念した方がよかったのではないか？

（東宝試写室）

2009年07月31日

ロボゲイシャ (Robogeisha/2009/Noboru Iguchi) (井口昇)

受付で「こんなものもあるんですか？」と言われた。わたしはお堅いものばかり見ている印象があるんですかね？ いえ、少なくとも映画が好きなら、『片腕マシנגール』を見て、井口監督の新作を見ないわけにはいきませんよ。前作よりも予算が大きいというし。30分まえだったが、すでに試写室に人がいた。この試写室に来るときはいつも座る最前列がすべてリザーブされている。おいおい、こういうのってフェアじゃないですね。そのくせ、開映しても〆席あまつていたから、もったいないじゃないの。

意表を突く変転と展開、パロディとも経費節減ともとれる「安さ」と「軽薄」さ、ポルノ映画の肢体の引用、むろん、カンフー・ムービーやアニメの安い引用、本気とも冗談とも取れる時評性・・・井口ワールドは健在だ。が、経費が潤沢になったためだろうか、全体として緊張感が『片腕マシングール』よりやや落ちる。癖ありとはいえ、メジャー俳優（竹中直人、志垣太郎、松尾スズギ、幾多悦子）を一部使ったことも、この映画を「安全」なものにしている。

とはいえ、場内（のファンのあいだ）からたびたび笑い声があがったように、楽しめる個所は多い。「悪」の帝国の御曹司・影野ヒカル（斉藤工）が、手足に結び付けられた紐を操作すると、富士山頂に核爆弾を仕掛けようとするロボットがシンクロして動く。実に「安く」、「馬鹿馬鹿しい」シーンが、得に言われぬユーモアをかもし出す。

監督は、「外国人が作った間違った描写の日本の映画」、「日本人のエキゾチックさとか芸者とか富士山とか」を意識しながら本作を撮ったらしいが、それは十分に成功している。が、海外から見ると突出した感じに見える日本の「イジメ・カルチャー」(teasing culture)の描き方が、「外国人」の目ではなく、「日本人」の目にとどまっている。姉妹（あとで或るヒネリが明かされる）で京都の置屋に入った春日ヨシエ（木口亜矢）と春日キクエ（長谷部瞳）。「美人」の「姉」キクエは、「冴えない」「妹」のヨシエをイジめる。ヨシエは、しかし彼女に逆らわず、ひたすら姉の付き人役に甘んじている。わたしはねーさんを愛しているのに、と悲嘆にくれ、哀れをさそう。このへん、日本の安いお涙頂戴ドラマのパターンをパロっているようにもみえるが、それほど「安く」は描かれな（俳優たちの技量もある）ので、くすつといった笑を誘う度合いが低い。

そんなある日、人気のない山道（これも笑わせる）を歩いている二人が「拉致」される。人間を「ロボット」に改造し、殺人芸者マシーンにして要人暗殺をはかり、世界制覇をねらっている「影野製鉄」の一団だ。彼らに家族を拉致された人々が、自衛組織を作り、闘いを挑むのは、北朝鮮の拉致問題との関係がほの見える。そのリーダー金井老人を演じるのが、竹中直人。その仲間の老女キヌを演じるのは生田悦子。いずれも芸達者だが、その分、この映画の面白い「安さ」が損なわれるのは皮肉。

いま日本では、ロボットへの関心が高く、実際に自分になろうという意識を持たないまま「ロボット」になっているような人間が増えてきているような気がする。先日見た『空気人間』は、そのへんを鋭く衝いていたが、この映画の

「ロボット」はただの機械人間つまりはマシンガールであって、ロボット性つまりは「ヴァーチャリティ」を意識した存在ではない。むしろ、「ロボット」という点の意識は、80年代のテレビアニメをにぎわせた「超合金」ロボットなどのレベルにとどまっている。だから、「合体」などというシーンでは笑える。が、以後、日本のロボット・カルチャーは、飛躍的に深化した。
(角川試写室)

2009年07月31日

【月間の印象】

海外でのレクチャーとワークショップの準備、東経大での講義の準備とゲスト講座にまつわる仕込みや受け入れのてんやわんやで、あまり試写に足を運ばなかった。疲れて帰り、DVDや、もらったファイルを見ることは毎日、マイケル・ジャクソンの死に触発されて、ジョン・ランディスの80年代の作品を観なおしたりもして、映像から離れることはなかったが、毎日届く試写状にかなりのプレッシャーを感じる月だった。「Help & about」でも書いたが、熱心な読者の意見に教えられ、4月に変更したデザインをもとにもどすことにしたのも、わざわざいし、なかなか更新が思うようにいかなかった。その間おまけ以上につきまとわれた歯痛と腱鞘炎も、いまは治りつつあるので、来月は少し挽回できると思う。

2009-08-01

今月気になる作品

G.I.ジョー (海外に出いて7/23の試写を見れなかった。もったいをつけてた試写のやり方などから判断して、2度3度見て細部を詮索したくなるような作品ではないはず)

HACHI 約束の犬【後出】

ココ・シャネル (パリに住む人とこの作品の話をして混乱を起した。「よくもわるくもオドレイ・トトゥの映画」と切って捨てたので気づいたが、その人は、アンヌ・フォンテーヌ監督の『ココ・アヴァン・シャネル』のことを言い、わたしは、シャリー・マックレーンが老シャネルを演じる米映画『ココ・シャネル』のことを言っているのだった。まだ見てないが、評判はこちらの方がいい)。

縞模様のパジャマの少年 (ガス室に代表されるナチの非情なロジックの暴走に目をつぶっていたドイツ人が、その日常的な無知・不決断のために、そのロジックから皮肉な「仕打ち」を受ける)。

3時10分、決断のとき (極悪非道な無法者に裁判を受けさせるといふ西部劇の古典的テーマを描きながら、ひねりと新味を加える。ベール、クロウも悪くないが、脇役がみな一癖ある奴ばかりで雰囲気が出ている)。

ナイトミュージアム2 (未来の美術館・博物館はみなこういうヴァーチャル・テクノロジー頼りの方向に進むだろう)。

キャデラック・レコード 音楽でアメリカを変えた人々の物語 (歴史の無理な「再現」であれ、新しい音楽(ロック)の誕生の一齣をこういう形でながめる

のは楽しい。オバマ政権誕生とともに、「黒人」の「再復権」の映画が増えていく。本作もその一つ。

36 時間 (リュック・ベッソン製作というから期待しなかったが、アクション映画としてはなかなかの出来。愛娘のためなら敵は誰でも殺しまくる父親というのは、正当化しにくい、アクションのためと考えれば、どうでもよくなる)。

ちゃんと伝える (父と息子とのあいだに確執があったかのようにプレスには書かれているが、この程度の葛藤・確執なら、「良好な父子関係」なのではないだろうか?)

ホッタラケの島 遥と魔法の鏡【後出】

ぼくとママの黄色い自転車 (若年認知症に陥り、身を隠した母を、その事実を知らずに追う少年。未知の人々との新鮮な出会いと少しづつ深まる自己認識——なんて硬くは描かないところがいい)。

20世紀少年 最終章 ぼくらの旗 (こいつも試写の仕方がもったいぶっているが、まえの二本を見たら、見ないわけにはいかないだろう)。

パティ・スミス・ドリーム・オブ・ライフ (「パンクの女王」以外の彼女の姿と活動の映像、ポリティカルな70年代が詰まっている)。

クリーン (2004年の作品ながら、まったく古びていない。マギー・チャンがすばらしい)。

【月間の印象】

ポルトガルの仕事をキャンセルしたので、先月よりは試写に行く余裕ができた。見てからなるべくその日にノートを書く本来のペースも、少しづつ取り戻しつつある。アメリカでもヨーロッパでも、タランティーノの『Inglourious Basterds』が受けている。部分的な映像を見たかぎりでは、例によって「暴力」描写が凄い。それが、タランティーノ的な「趣味」の新ヴァージョンなのか、あるいは「暴虐な敵への憎悪と復讐」という単純な反ナチパターンを引き継いだものなのかを早く確かめたい。へ

2009年08月03日

サブウェイ 123 激突 (The Taking of Pelham 1 2 3/2009/Tony Scott) (トニー・スコット)

わたしにとってはなつかしの『サブウェイ・パニック』(The Taking of Pelham One Two Three /1974/Joseph Sargent)を、現代に置き換えた「リメイク」である。ニューヨークの地下鉄も都市も、1970年代とはいわずに分違っているとしても、ニューヨークという都市へのアプローチが、ジョゼフ・サージェントとトニー・スコットとは根本的に違う。旧作では、英語がわからないスパニッシュの女性やユダヤ系の老人(かつてイーディッシュ演劇の名優だったマイケル・ゴーリンが演じている)などを登場させ、この都市の人種的な多様性をちらりと表したり、生活感覚がむんむんと伝わる描き方をしていた。

スコット版は、サスペンスにウエイトを置き、警察が現金を移送するシーンを派手派手に描く。ただし、デジタル処理を多用し、しかもそのスタイルが少し古めの「ミュージックビデオ」風なので、カー・クラッシュのシーンなどスリルが出ていない。カメラは実際に回したのかもしれないが、デジタルの嵌め込み操作でも作れそうな（結果的にであれ「安手」に見えてしまう）仕上がりになっている。

乗客の個性は、ほとんど無視され、乗客で印象に残るのは、ひそかに車内からビデオチャットの映像を送り続ける青年だけである。その場合も、主役はこの青年の個性ではなく、彼のコンピュータ画面であって、この青年が何者なのかという人間的興味は希薄である。なるほどその分、主犯の「ライダー」（ジョン・トラボルタ）、彼と無線で交渉をする MTA (The Metropolitan Transit Authority) の地下鉄配車係「ガーバー」（デンゼル・ワシントン）、NYPD の警部補カモネッティ（ジョン・タトゥーロ）、ニューヨーク市長（ジェイムズ・ガンドルフィニー）、ギャング仲間の「レイモス」（ルイス・ガスマン）等の登場人物は、癖の強い俳優によってその個性が強く印象づけられる。しかし、映画のなかの「無名」の人はほとんど無視されている。

登場人物の個性という点では、ジョン・トラボルタが、ふだんとは別人のような「悪」と「狂気」の個性を見事に演じている。彼の「危険な」手下を演じる Victor Gojcaj (発音不明) は、トニー・スコット監督が発掘した新人との「つながり」だが、映画初出演とは思えない「悪党」の面構えを見せ、将来有望である。

まえにも書いたが、オバマ政権以来、アフリカン・アメリカンや「黒人」系の登場人物——従って俳優もそれにならう——が映画のなかでも増えているが、この映画でジョン・トラボルタは、顔をやや浅黒くメイキャップし、明らかに「白人」とは違った「有色」系の登場人物になっている。旧作では、ガーバーはウォルター・マッソーが演じ、地下鉄ジャッカーたちは「白人」ばかりだった。

今回、MTA は、映画の撮影に協力的だったとのことだが、旧作のときには、最初、本物の地下鉄駅での撮影も禁じられ、MTA は、すべての協力を拒否した。最終的に、当時の市長のジョン・V・リンゼイが割って入り、ブルックリンのトンネル内などの使用が許可されたが、製作側は、施設使用料と「反ハイジャック対策」の保険料を MTA に支払わなければならなかったという。ちなみに、1972 年にミューンヘン空港で「アラブ・ゲリラ」による乱射事件があり、公共機関のハイジャックは最大の関心事になっていた。だから、『サブウェイ・パニック』も作られ、ヒットしたのである。

旧作以上に今回は、MTA、市、警察などの官僚主義への批判が強く表現されている。旧作でも、市長への風当たりは強かった（面白いことに登場する映画のなかの市長——リー・ウォレスが演じている——の顔は、当時の市長のリンゼイによりも、当時の市政のナンバー2で、1978 年から市長になるエド・コッチに似ている）が、新作の市長も、不倫騒動で辞職寸前の状態にあり、自宅に引きこもっている。

新作では、犯人たちはみんな銃撃されて死ぬが、旧作では犯人たちの死は多様だった。（もう書いてしまっていると思うが）主犯のブルー（ロバート・ショウ）は、線路と並行に走っている「サードレール」に足をかけて、みずから「感

電死」する。そのまえのセリフがいい。地下鉄公安局警部補（新作では警部補ではない）のガーバー（ウォールター・マッソウ）（ちなみに新作の「ガーバー」のファーストネームが「ウォールター」なのは、マッソーへのオマージュらしい）に、「この州ではまだ死刑（電気椅子）はあるのかね？」と訊く。追いつめられて、先を見越したのだ。

この映画では、銃が派手に乱射され、血や脳漿が飛び散る。これは、旧作では抑えられており、撃たれる場合も、ただ死ぬのではなく、それなりの理由があった。ブルーに逆らってばかりいた仲間、銃殺されるが、ブルーは、英国の軍人で傭兵としてアフリカなどにも行っているという設定で、命令に背く者は許さないという軍規に従っていたわけだ。

旧作ではのうのうと生き残り、自宅で札束とベッドの上で戯れている男がいる。名優マーチン・バルサムが演じる男グリーンで、彼は犯行まえにカゼを引き、ハイジャックした地下鉄のなかでもクシャミを繰り返す。その音は構内電話での交渉のとき、ガーバーは気づいている。その最後のシーンで、グリーンのアパートに、ガーバー警部補らが任意の訊問にやってくる。何とか切り抜け、ようやくガーバーらが去ったとたんに、大きくくしゃみをしてしまうグリーン。映画は、「ん?!」という顔でもう一度ドアを開くガーバーのアップ（この顔は喜劇役者としてのウォールター・マッソウの顔）で終わる。このへんのユーモアは、新作には全くない。

旧作には、日本の地下鉄関係者がランド・セントラル駅のコントロール・ルームを見学に来るという設定のシーンがあり、例によつてカメラを首から下げ、いつもぺこぺこ頭を下げ、英語で話しかけられるとさっぱりわからないという、差別的な「日本人」像がえがかれていた。新作では、そういう日本人は出てはこないが、時代の変化だと思わせるくだけりがある。ガーバー（デンゼル・ワシントン）は、地下鉄車輛の選択権をもっている管理職にしていたが、日本の車輛会社から賄賂をもらったという嫌疑をかけられて、配車係りに左遷されたのだった。そのくだりに関連するせりふのなかで、日本の車輛は、技術的に世界一だという意味のことが言われる。かつて、外国に行つて写真ばかり撮っている「日本人」が馬鹿にされたが、いまでは、どこへ行つても、非日本人が、デジカメで写真ばかり撮っている。時代は変わる。

（ソニー試写室）

2009年08月04日

さまよう刃 (Samayou Yaiba/2009/Masuko Shouichi) (益子昌一)

映画として重厚に出来ている。出演者たちもみな手を抜いていない。だから、映画としてはファーストクラス。が、この映画が原作の小説（東野圭吾）から引き継いだテーマは、一見もつともに見えて、最初から「傾向的」である。つまり、「未成年犯罪に極刑も」といった主張を映像的に支援している傾向である。

「妻を亡くし、中学生の一人娘を大切に育ててきたが、その娘・絵摩が無残に殺される」とプレスにあるように、最初からどうみても、この父親（寺尾聡）には、犯人たちに復讐心を燃やしてしかるべき理由があるように設定されている。

その時点で、犯人たちは、「獣」同然の存在におとしめられ、寺尾に復讐されて当然というロジックが成立する。注射を打たれ、強姦され、ショックで死んでしまった少女、残されたビデオに写った若者たちの姿、車を貸した仲間の若者の密告を通じて犯人を知り、その一人を殺す寺尾、こうしたプロセスを追いかける二人の刑事（竹野内豊・伊東四朗）は、次第に寺尾に対して同情的になる。現在の法律では、未成年の犯罪に対する刑罰は軽い。人を殺しても死刑にはならない。

犯人がこれでもかこれでもかという残忍なことをして、被害者やその家族が反撃したり、復讐したりするドラマは、いくらでもある。その場合、犯人の犯行がひどければひどいほど、それへの反撃や復讐は（少なくとも心理的には）正当化される。その過程で、法の番人である警察は、逡巡を見せるとしても、それは、反撃や復讐の正当化のどぎつさを和らげるためのものでしかない。観客は、絶対に反撃や復讐に声援を送る。ただし、この映画は、単純にそんなパターンを踏んでいるわけではない。寺尾は、犯人の一人に対しては単純な復讐を遂行するが、もう一人の犯人には（そちらの方がおそらくもっと悪質だと思えるにもかかわらず）そうはしない。法を守るべき警察のタテマエも生かした、屈折した終わり方をする。だから、この映画の結末は後味がよくはない。

この種の終幕は、「観客に考えさせる」終わり方のように見えるかもしれないが、わたしはちがうと思う。アクションとドラマをめりはりよく描くタイプの映画（この作品もそうだ）という形式が、そもそも、「考えさせる」ということとは同居しづらいということは知っておくべきだろう。たしかに、犯人は「無慈悲」だった。少なくとも、われわれに提示される映像では、そうとしか見えない。が、彼らが人間であり、それぞれの生き方をしているとすれば、彼らを「けだもの」と断定して済ませるわけにはいかない。そういう人間を育ててきたのは、同じわれわれが住む社会であり、同じ空気だからである。

法制度というものは、基本的に拒絶と排除の機能にたけていて、許容と理解は得意ではない。法の番人は、許容と理解から身を遠ざけなければ、その役割を果たせない。だから、法制度からはずれた者、つまりは犯罪人は、その法制度が施行されている社会から隔離されるか、抹殺されるし、法の番人はそういう方向で反社会的人間に対応する。

しかし、法制度というものは、資源や権利の共有を効率化する便宜であって、その社会を構成する個々人の特殊性やイデオシンクラシーを尊重することは、その本性上できないものだ。もし、そうした効率化を考えなければ、社会の枠組みを少なくとも「犯罪」の種類だけ構築すべきだし、「犯罪者」は、処罰されるのではなく、それぞれの異なる枠組みのなかに移住させられるべきだろう。刑務所は、隔離の施設であるが、その画一性は、「犯罪者」を一色に同化させる装置ではあっても、決してその特殊性をまっとうさせる解放装置ではない。

おそらく、順序は逆なのだろう。社会が画一化と同化を求めるから、それに逆らい、それに反逆する者を生み出す。法の番人は、そうした者たちを処罰することによって排除したり隔離したり抹殺したりするが、それでは、何ら根本的な解決にはならない。

犯罪が終わることがないのは、社会の「多様化」とはうらはらに、法制度の多様化は一向に進まないどころか、法というもののそのものが、多様化とは裏腹の

ものであるからだ。だから、歴史的には、都市はつねにその内部にさまざまな「暗部」、「ゲットー」、「アンタッチャブル」なクラスターや小世界を作ってきた。それらの間には孤立があるが、その個々の内部にはそのなかでだけ通用する「自由」がある。たがいに干渉せず、結果的にたがいを尊重しながら共存する、という形式だ。それは、いまでも可能だが、現実には、むしろ画一化、ゲットーの破壊に向かっている。

(東映第一試写室)

2009年08月05日

アニエスの浜辺 (Les plages d'Agnès/2008/Agnès Varda) (ルニエ ス・ヴァルダ)

この映画を見ると、アニエスは、映画監督というよりも、真性の「メデア・アーティスト」(つまり80年代にいつとき流行したうわべだけの「メデア・アート」とは異なる)、あるいは、もっと広義の「パフォーマンス・アーティスト」とみなした方がよいという考えに達する。冒頭、海辺にいくつも鏡を置き、そこに映った映像をカメラに映し込むパフォーマンスを見せる。スタッフの紹介も鏡の操作で済ませてしまう。スウィッチャーやあとからのデジタル処理ではなく、リアルタイムで映像を合成したり編集してしまうわけで、これはまぎれもないメデア・パフォーマンスである。また、砂の上に写真を並べる「インスタレーション」もメデア・アートである。さらに、時代を振り返るシーンで、カメラを動かすのではなく、彼女が後ろに後退りするのも面白い。

ヌーベルバーグのなかでも異彩を放つあのクリス・マルケスが、猫を描いた動く看板の後ろに身を隠し、さらに声をヴォイス・チェインジャーで変質させて、アニエスにインタヴューするのも、マルケスのパフォーマ的な資質を感じさせて、面白い。まあ、ヌーベルバーグの人たちは、みな、パフォーマンスが好きだったが。

今年80歳を越えた(1928年5月生まれ)アニエスが、ベルギーで生まれたときから、その後の半生をふりかえる。写真を学び、写真家として出発した彼女が、フォークナーの小説『野生の棕櫚』の時間構造にインスパイアされて撮った自主映画『ラ・ポワント・クールト』(1954)から始めて、長編映画『5時から7時までのクレオ』(1967)で成功をおさめ、以後、映画のなかに独自の世界を築いていく。ヌーヴェルバーグの作家たちとの交流、クリス・マルケスとゴダールが仕切った『ベトナムから遠く離れて』のような作品とのシームレスなつながり。以後、フェミニズムとのコミットメントもあるが、だからといってイデオロギッシュな「政治映画」は撮らない彼女の柔軟さは、夫・ジャック・ドゥミの影響でもあったはずだ。彼は、アルジェリア戦争への強烈な批判をメロドラマの形で撮った『シェルブールの雨傘』のように、政治をエンターテインメントのなかにそっとしにばせ、観客が映画を楽しみながら政治感覚をひそかにインプットされて家に持ち帰るような作品を作れる人だった。

ジャック・ドゥミは、1960年10月に59歳でこの世を去るが、アニエスはこの映画のなかでも、その死を悲しんでいる。わたしは、この映画で初めて彼がエ

イズで死んだことを知った。が、映画は、彼がどうしてエイズにかかったかについては明かしてはいない。

この作品を見て、アニエスの作品を全部見てみたい気になった。わたしは、1963年6月22日に新宿のアート・シアターで『5時から7時までのクレオ』を見て、アニエス・ヴァルダという女性監督の存在を知った。この映画は実に新鮮だった。当時買った黒と白のコントラストの強い映画パンフレットの『ZIGZAG』の後ろに万年筆でその日付が書いてある。しかし、この映画にも引用されているその後の代表作、『ダゲール街の人々』や『歌う女・歌わない女』、『冬の旅』などはちゃんと見る機会がなかった。だから、その後、久しぶりにVHSビデオで『アニエス』による『ジェーン・B』(1987)を見たとき、かつてジャック・ドゥミなどといったしよに映っているのを見たことがあるアニエスが、「美人」顔から「オバサン」顔になっているのに衝撃を受けたのだった。が、今回の独特のドキュメンタリーを見て、アニエスは、若いときには、あの「美人」顔にもかかわらずパワフルな女性であったのであり、彼女がやがてブレヒト劇の「肝っ玉母さん」のような感じになるのは、むしろ必然的なことなのだということがわかった。

(松竹試写室)

2009年08月07日

あなたは私の婿になる (The Proposal/2009/Anne Fletcher) (アン・フレッチャ―)

ロマンティック・コメディの定型を踏む作品だが、せりふのうまさと気を引くプロットを積み上げ、ハートウォーミングな仕上がりになっている。

サンドラ・ブロックが演じる編集長マーガレットは、(おそらくユダヤ系の)タフ・ウーマンで、『プラダを着た悪魔』でメリル・ストリープが演じた編集長を真似ているかのよう仕事の成功と自分のことしか考えない嫌味な女だ。それが映画の導入部で描かれる。むろん、これは、ロマンティック・コメディのパターンで、それが段々くずれていくところが見せ場である。

アメリカでは、個人の持つパワーが絶大で、その点ではパワーのある者は仕事がいやすい。そういう仕組みのなかからはあのブッシュのような大変な不作も現れるので、危険と可能性とが同居している。が、そういうマーガレットにも弱点がある。それは、国籍がカナダで、すでに就労ビザが切れているということである。そのため彼女は、何らかの方法でビザを更新するか、グリーンカード(永住権)を取らなければ、不法就労で国外退去の危機にあることがわかる。鼻っぺしの強い彼女は、そのことを知ってか知らぬか、無視していて、上司から言われて初めてそれに気づいた(かのように見える)。出版社としては、ビザのない外国人を雇うわけにはいかない。上司も部下も、彼女の実力は認めながら、とりわけ部下はその独善的なやり方にうんざりしていたので、彼女の退陣を内々喜ぶ。

マーガレットには、忠実な秘書がいる。ライアン・レイノルズ(ちなみに、この人、顔がG・W・ブッシュに似てますね)が演じるアンドリュー・パクストンである。彼は、マーガレットの出勤にまにあうように「シナモン入り豆乳ラテラのサイズ砂糖なし」を買うが、万が一のため2つ買うという気配り男。マーガ

レットは、自分の危機を上司から知らされてとき、彼を利用することがひらめく。彼と結婚し、アメリカの市民権を取ること。どうせすぐ離婚すればいいのよ、と。命令に従順なアンドリューは、しかたがなくそれを引き受ける。自分の原稿を出版すること、使い走りの秘書ではなく、編集者にすることを条件に。しかし、偽装結婚が多いアメリカでは、当局は甘くない。移民管理事務所の係官（デニス・オヘア）は疑心の目で見、来週厳密な面接をするということになる。

ドラマは、その面接の「来週」までの終末に起こる出来事を描く。設定は数日間だが、いろいろなことが起こるので、見終わって、まるで一ヶ月ぐらいだったのではないかと思ってしまう。しかし、そのドラマは飽きさせない。場所が、導入部のマンハッタンから、アラスカのシトカに移ることもある。アンドリューの故郷に住む祖母アニー（ベティ・ホワイト）の30歳の誕生日のために、彼は故郷に帰ることになっており、結婚するとすると、祖母や両親にマーガレットをお披露目しなければならぬからだ。（今後、アラスカを舞台にした映画がけっこう作られるのではないだろうか？この映画を見て、そんな予感がした）。

この映画は、（よくあるパターンであるとしても）セントラルパーク沿いの高級マンションに住み田舎を馬鹿にしている都会派の女・マーガレットが、ファミリーの味や田舎のよさを再発見するドラマでもある。カナダのどこ出身かわからぬが、16歳で親を失い、家族的なものとは無縁のまま独力でいまの地位を築いた。ファミリーなんて糞くらえと思っている。その意味で、マンハッタンとシトカの対比は、うまい選択だ。都会派を都市的なものが何も無い「大自然」の放り出すという手もあるが、この映画では、田舎町の若干都会的なものも残しながらの対比である。アンドリューの父親ジョー・パクストン（クレイグ・T・ネルソン）は、この島の地主で、この島の店舗などはほとんどパクストン家の支配下にある。「パクストン」と名のついた店が多い。豪邸に住み、経済的な不自由はない。アンドリューは、小説家志望の息子に反対する父に反抗して、ニューヨークに出てきた。彼も、家族的なものや故郷の田舎には確執がある。父親は、いまでも、故郷に帰り、「パクストン王国」を継いでもらいたいと思っている。だから、顔を合わすと、喧嘩がたえず、母親（メアリー・ステインバーゲン）はあいだに立って苦勞している。

アン・フレッチャラーの演出は、細かいところで手を抜いていない。たとえば、マーガレットが、仕事でネットを使わなければとあせり、アンドリューが町の雑貨屋に連れて行く。そこには、有料のネット端末があるのだが、ブラウザを立ち上げ、接続を開始すると、「シャー・ピー」という音がする。「何?!これ?!」と彼女は言うが、おそらく、この意味がわからない観客も多いかもしれない。これは、一時代まえには当たり前だった「電話モデム」の音なのだ。この店では、まだネットを電話モデムでつないでいたのである。スピードは、「シャー・ピー」だと、せいぜい9,600bpsぐらいか（38,600bpsだと「ギャー」という音になる）。ちなみに、いまのネットのスピードは、ADSLでも12Mbpsは出るから、この町のネット端末はマンハッタンあたりの千分の一以下だということになる。

アメリカ映画でファミリーが出てくれば、壊れかけたそれが修復に向かうというパターンが多い。少なくともロマンティック・コメディではそうなるのが普通。この映画でも、そのパターンは踏襲されており、その中核にるのが、ベティ・ホワイトが演じるアンドリューの祖母アニーである。アラスカ・カナダ地方

の原住民の血を引くという設定の女性で、ファミリーをしつかりと包容する。原住民の血を引くという感じは全くしないが、ユーモアのある魅力的なおばあちゃんを演じており、この映画の最も強力な助演的パワーになっている。

アンドリューとマーガレットのあいだには愛情はないという設定だから、アンドリューの実家に泊まっても、同じベッドには寝ない。が、両親の手前、仲むつまじい関係をつくらなければならぬ。そのつくりの二つひとつが笑わせるわけだが、このぎくしゃくした関係は、必ずしも、こういう特殊な関係の男女のあいだにかぎったわけではなく、もう男なんか信じないという思いに至っている熟年の女、女には関心がないわけではないが、当面仕事が一番だと思っている男、女を恐がっている男、将来への不安があり、結婚などしたいとは思わない（本来ならば適齢期の）の男等々の今日的な男女の意識をちよつとひねった形で描いているとも言える。そういう男女は、その意味で、このドラマのような「アキシデント」を待望している。というか、何かの「アキシデント」がなければ、結婚など決意できないというのが、いまの30~40代の男女の傾向（「不幸」とは言わない）かもしれない。

（ウォルトディズニースタジオ試写室）

2009年08月10日

引き出しの中のラブレター (Hikidashinonakano Rabureta/2009/Sanjo Shinichi) (二城真一)

わたしは、この映画に登場する日本人ほど「シャイ」で、思うことをストレートに言わない人々がいま一般的だとは思わない。が、その一方で、たしかにはつきり言いたくても言えない社会的・文化的・環境的条件は強まっており、だからこそ、敬語としては美しくともなんともない「・・させていただく」とかいうような卑屈にへりくだった表現ばかりが使われるのだろうという思いもある。

俯瞰で映される東京、高層のビルが立ち並び、通りにはシャレたブティックやカフェが立ち並ぶ。30年まえにくらべれば、「日本」の都市とは思えないほど「西欧化」した東京。しかし、そのなかに住む日本人は、30年まえとは比較にならないほど「壊れやすく」、人に言えない悩みや思いを心のなかに無理やりしまい込んで生きている。この映画が映す東京の気配は、そんなところだ。

実際にそうであるかどうかはどうでもいい。この映画は、そんな気配のなかで生きる個々人が、ラジオというメディアによって結ばれる「リモートラブ」のストーリーだからである。そう、リモートラブ（これはわたしの造語だが）。愛情を感じているのに、面と向かうと言い出せないし、表情や身ぶりとして表現できない——ケータイも、ネットも、そういう個々人を結びつける「リモートラブ」の小道具として機能し、普及しつつある。

この映画で、ラジオパーソナリティをつとめる真生（常盤貴子）は、編成会議に提案して、「心の中の引き出しにしまつて」いる「大切な想い」を投書し、それを読み上げる番組を始める。反対もあったが、社長（伊東四朗）の賛成と命名（それが本作のタイトル）によって実現する。それによって、それまで途絶していた男と女、親と子などが再会を果たす。

常盤の番組が成功するのは、投稿者の名を明かさない、つまり匿名のメッセージを放送したからだった。本名を出さないという形式は、知っている人だけが知っている、当事者や自分だけが知っているという「共犯関係」を生み出す。全国放送でありながら、全国の人々を一まとめにしてしまうのではなく、点と点とを結ぶ。他のリスナーは、その点と点との熱い関係を想像することによって感動を深める。と同時に、自分もその匿名の個人に同化することもできる。それは、勝手な同化であり、自由な同化であって、強制されたものではない。

リーモートラブとは、ある一定の距離とへだたりを愛するコミュニケーションである。そもそも、日本や韓国の「おじぎ」は、そうした距離の文化に属する。ハグやキッスの文化とは大いに異なる。

この映画では、いく組みもの関係が最初、ばらばらに描かれる。いわゆる「グランドホテル方式」である。そこには、とりわけ親子の確執で疎遠になっている親子、親子の確執が影響して疎遠になっている恋人たちがいる。そうした関係の一方が、常盤のラジオ番組の呼びかけで、おずおずと手紙を書く。それは、自分と相手の名を明記した手紙ではないが、それを代読されたときには、誰が書いたのが特定の人にはわかる。リーモートではあるが、愛情を生むリーモートさ。

かつて別れた妻への罪責感から心を閉ざしている漁師を演じる仲代達矢は、さすが別格の演技。本上まなみは、大人の女を破綻なく演じて印象深い。終わりそうでなかなか終わらないしまりのなさもあるが、この映画のテーマには、終わりが無いのだから、それもいたしかたがないか？ 途中で、この映画がJ-WAVEとのタイアップ映画であることがわかった。ならば、公開中、映画館とスタジオとがシームレスにつながってしまうようなイヴェントを組むのもいいかもしれない。

わたしも、大学で「距離の文化」の深さを日々感じている。意見を求めても答える者がほとんどいない——マイクを回せば体のいい答えはするが、本音は言わない——ので、あるときから、小さな紙に自分の分もあれば書ける短い感想を書いて出してもらうことにした。名前を書くので、最初は、口頭で言うのよりはやや本音に近いかなという程度の感想だったが、次の週に、ユニークだったり、苦情を言っているものを選んで、（名前を伏せて）感想の部分だけを書画カメラで大スクリーンに映して、公開することにした。すると、次の週から、面白いものや忌憚のない文句の感想がグンと増え始めた。おそらく、これが、実名入りだったらそうはならなかっただろう。匿名であること、しかし、本文はそのままであること、この「距離」が、疎遠ではなく、接近の効果を發揮するのだ。この映画の場合、「本文」を常盤が代読するため、そうした「距離」は、もう少し広がる。男の文章も、老婆の文章も、常盤が読むわけだから、その「距離」的抽象度は高まる。が、それは、そこで組み合わせられている関係を疎遠にはしない。むしろ、そのオリジナルな関係だけではない、いわばその関係に「便乗」する新しい関係（カップリング）を生みもする。

（松竹試写室）

2009年08月11日

クリーン (Clean/2004/Olivier Assayas) (オリヴィエ・アサイヤス)

わたしは、この作品を随分まえに見ている。一見してマギー・チャンの魅力に惚れた。それまでのマギーとは別の側面をこういう形で出すとは思わなかった。義理の父親役のニック・ノルティもいい。この映画では誰もみせかけの演技をしていない。

日本では、いま、酒井法子の覚醒剤事件など、芸能人のドラッグ騒ぎに事欠かないが、その基本は、国家の法に触れたという犯罪としての問題に終始している。ドラッグは最初から「悪」だということになっていて、ドラッグを売ったり買ったりした者は、国法を犯したから即「悪人」ということになり、酒井なら酒井がドラッグについてどう考えているのかは全く伝わってこない。最初から「悪事」と決められているから、マスコミへの反応は謝罪か沈黙しかなく、なぜ自分がドラッグにはまったのかということの釈明をする機会是与えられない。

「日本では」と言ったが、D・C・A・ヒルマンの『麻薬の文化史』（森夏樹訳、青土社）によると、ヒルマンは、ギリシャ・ラテンの文学との関連で麻薬を博士論文のテーマにして、教授から猛反対を食ったという。彼は書いている――

「西欧現代の地歩を築いた父祖たち、正真正銘の麻薬使用者だった・・・。現に彼らは麻薬を栽培し、それを売っていたし、とりわけ重要なのは彼らがそれを使用していたことだ。現代の麻薬撲滅運動でさえ古代人の目には、けっして民主的な運動として映らなかっただろう。古代社会は、・・・麻薬を使用した者を監獄へぶち込むことさえしなかっただろう。だいたい古典期の人々は節制を徳目のひとつなどにしていない。・・・そして、そんな麻薬を生活の一部として受け入れた世界から、芸術や文学、科学や哲学が飛び出てきたのである」。ただし、ヒルマンは、このことに加えて、つぎのことを指摘するのも忘れてはいない。すなわち、「古代における麻薬の需要や向精神薬の流行を理解するためには、2000年ほど前に営まれた、古代人の生活の厳しい現実を知ることが必要だろう」と。逆にいえば、いま、日本でドラッグ・ユーザー（その大半が社会のエリートたちばかりだとしても）が急増している背景には、社会的なストレスの亢進（毎年3万人を越える世界第二の自殺大国である）という問題が隠れており、それを緩和する政策が進められないかぎり、ドラッグ問題は一向に解決しはしないのだ。そして、そのストレス「緩和」が、密売組織を温存させることになる。

ドラッグの規制には、根本的な矛盾がある。それは、ドラッグの配布・使用が犯罪であるといっても、それは、傷害や窃盗や殺人が犯罪であるのとは、かなり異なる面を持っていることだ。これらの場合には、必ず「被害者」がいるが、ドラッグの場合の「被害者」は、多くの場合、可能的な「被害者」であって、その被害が特定されたことによって逮捕されるわけではなく、配布・使用・所持の事実によって犯罪とみなされるのである。ドラッグ犯罪の被害者は、ドラッグの使用者ではない。オーバードースで死に至ることもあるが、使用者も犯罪者とみなされるのだから、彼ないしは彼女はその「犯罪」の被害者ということにはならない。ある意味で、ドラッグ犯罪の被害者は、その家族や社会的な影響、国法を破った、世を騒がせたということによる世間の人々一般が可能的「被害者」となる。罰則というものは、まず被害者が特定されて初めて想定可能になるのべきだとすれば、「被害」の度合いにまず注目する必要があるが、ドラッグの場合には、それはほとんど顧慮されない。

エミリー（マギー・チャン）の夫のリー（ジャイムズ・ジョンストン）は、かつてはロックのスター的な存在だったが、スランプ状態に陥っている。周囲は、エミリーにその責任があるといった中傷を暗に流している。いつのころからか、二人は、ヘロインに耽溺していたが、ある晩リーは、エミリーにヘロインを買わせに行かせたあと、彼女に当たり、キツイ言葉を吐く。車で飛び出したエミリーは、ドッグに車を停めて、ヘロインを打つ。他方、モーテルに残ったリーは、やけくそになって過剰な量のヘロインを打つ。このあたりはさりげなくしか描写されないが、翌朝モーテルにもどったエミリーは、警察がリーの死体を運び出す場面に直面する。

ここで、重要なのは、この映画が、ヘロインの使用を法律が罰するか否かと関係なく、ドラッグによってもたらされた被害者＝夫リーに対してどのような責任をとるかというモラル問題を描いている点だ。映画のなかで、彼女は捕らえられ、やがて保釈で出る。が、彼女にとつての苦しみは、彼女がヘロインの使用という犯罪を犯したことではなくて、夫を死なせてしまったこと、子供から父親を奪ってしまったことである。彼女が、その語の本来の意味での「forgiveness」（許し）をどう得るかがこの映画の一貫したテーマであり、それは、日本のタレントたちが、テレビや新聞のまえで「二度とこんなことはいたしません」と謝罪するようなことは全くレベルが異なるのだ。

エミリーとリーには子供がいたが、二人は通常の意味でのよき「親」ではなかった。二人は彼を育てず、リーの両親アルブレヒト（ニック・ノルティ）とローズマリー（マーサ・ヘンリー）がその子のめんどろをみている。だが、ローズマリーはガンにかかり、アルブレヒトは彼女の面倒を見なければならなくなったこともあって、アルブレヒトは、子供を実の母親に返したいと思うようになり、エミリーと子供を再会させる努力を始める。

「Forgiveness」には、相手からもらう「許し」という意味と同時に、相手に与える「寛容さ」という意味がある。ノルティが実にすばらしい演技を見せるアルブレヒトは、まさに「寛容」の人であり、世間では、夫を死に追いやった「悪妻」とみなされているエミリーにきわめて「理性的」な寛容さを見せる。危機のときこそ、必要なのは「理性的」な判断である。彼は、自分の息子のリーの弱さも知っている。だから、エミリーの苦勞もわかる。その点、ローズマリーは、嫁に対して批判的であるが、それも次第に折れて行く。

感動的なシーンは、再会した息子とエミリーとの対話である。彼は、「あんたは、ぼくのパパを殺した人だ」と言う。それは、祖母のローズマリーの影響なのだが、それに対して、エミリーは諄々と（まさに「理性的に」）説明をする。「殺してはいない」という答えに、息子は究極の問いを問う、「じゃあ、どうしてドラッグをやったの？」これに対して、エミリーは言う、「ドラッグというのは、たいいていの人が考えるよりもっと複雑なの」。彼女はドラッグが与えてくれるものを否定しない。が、「どうしてドラッグを必要とするかというと、つらいことがあり、ドラッグ以外には、ほかにどう生きたらいいかわからないからなのよ」。

この映画は、2004年の映画であり、ドラッグに関するいまの状況は少し変わってきているかもしれない。この映画は、ヴァンクーヴァーから始まり、ロンド

ン（エミリーとリーが仕事場としていた）とパリ（エミリーがしばらく滞在し、中国料理の店で働く）に場面が移るが、リーが死ぬのは、ヴァンクーヴァーである。ヴァンクーヴァーは、ドラッグでは悪名高い場所だ。一説によると、アヘン戦争の時代に中国に向けてアヘンが出荷された港がヴァンクーヴァーだったという。その名残かどうかは知らないが、ヴァンクーヴァーのチャイナタウンに近いヘイスティング・ストリート（Hasting Street）は、路上でドラッグなら何でもありのところで、ジャンキーたちの悲惨な光景を目の当たりにすることもできる。こういう場所を見ると、ドラッグと組織犯罪との関係を考えないわけにはいかなくなり、冒頭で引用した古代ギリシャやラテンの社会でのドラッグ状況とは、全くコンテキストが違うと言わざるをえなくなる。結局、すべてが利潤獲得の素材になる近代化のなかで、ドラッグも組織的な利潤獲得の道具になり、その使用は、精神の解放や創造とは無縁の単なる超「美食」的な消費行為に成り下がるのである。

2009年08月12日

あの日、欲望の大地で（The Burning Plain/2008/Guillermo Arriaga） （ギジェルモ・アリアガ）

母娘関係にあるという設定のキム・ベイシंगाーとシャリーズ・セロンとのあいだには体質的な類似性があるが、シルビアと名を変えているセロンの娘時代（当時の名はマリアーナ）を演じるジェニファー・ローレンスとセロンとのあいだには体質的にかんがりの断絶がある。同様に、若き日のサンティアゴを演じるJ・D・パルドと中年の彼を演じるダニー・ピノとのあいだには全く類似性が感じられない。わざとわからなくしているわけではないところに、この作品のスキが見えてしまう。

記憶を交錯させながら描いているこの映画の流れを無粋に整理してみると

——かつて、母親のジーナ（キム・ベイシंगाー）が近所（メキシコの国境沿いのニューメキシコ）のメキシコ人、ニック（ヨアヒム・デ・アルメイダ）と浮気しているのを敵意の目で見ていた娘、マリアーナ（ジェニファー・ローレンス）がいる。娘心の敵意と偶然が重なったある行為によって、ジーナとニックは死ぬ。その死は、世間では心中とみなされたらしい。いずれにしても、ニックの残された妻は、夫を殺した女としてジーナを憎む。ジーナの夫（ブレット・カレン）も、ニックを憎んでいる。そこにありがちな皮肉が起こる。ニックの遺児のサンディアゴ（J・D・パルド）をマリアーナが愛してしまうのだ。彼女の父親（ブレット・カレン）は怒り、二人はメキシコに駆け落ちをする。その後、彼女はサンディアゴの子を身ごもるが、幼いときに夫と子供を捨てて、名前をシルビアと変えて、アメリカにもどつたらしい。映画の現在は、中年になったシルビアが、ポーランドのレストランのマネージャーとして暮らしているという設定である。

シルビアは、やり手のマネージャーで、客の受けもいいが、自分を痛みつけるかのようにすぐに男と寝、自傷行為にも及ぶ。二代の経験と記憶、子供を捨てたことがトラウマになっているというわけだ。トラウマというのは、それを持っている側からすれば他人から加えられた被害だが、外から見ると、甘えである。自分のやったことに責任が持てないのを、他人や偶然事のせいにするのである。

しかし、責任が持てない、責任を遂行できないというのは、弱さではあるが、人は誰でも強いわけではない。逆に、強さというのは、非人間性のあらわれでもあり、「強き者」がヒーローにあがめ立てられるに劣らず、「弱き者」はそれだけ人を惹きつけたりもする。悪循環だが、そのために、無責任な者は、問題をどんどん増やして行き、自分でも自己嫌悪に陥る。自傷行為は、そういう自分を罰する行為であり、準自殺的な行為なのだ。無責任人間は、実際には決して、植木等の「スーダラ」人生を送ることは出来ないものであり、内に内に自責の念をつのらせていく。シルビアはまさにそんな女であり、それを乗り越えるドラマがこの映画で描かれる。一つのきっかけは、彼女が捨てた子供との再会である。彼の元夫のサンディアゴ（ダニー・ピノ）は、種の散布の仕事をしているが、操縦する飛行機が墜落して、重症を負う。そして、友人のカルロス（ホセ・マリア・ヤスピク）に、娘の母親を探してほしいと頼む。カルロスは、ポートランドに住み、シルビアと名を変えている彼女を探し出す。

ここにはいくつかの「家庭の危機」のパターンが描かれている。まず、ジーナは、セックス関係がうまくいかなかった夫を離れて、ニックに近づく。これはよくありがちのパターン。そういう状態を見て育った娘マリアンナは、母と同じようにメキシコ人の男（しかもニックの息子）を愛するが、持続しない。なぜ彼女が彼と子供を捨てたのかは描かれませんが、不安定な夫婦関係を見て育った子供が、安定した夫婦関係を持っていないのも、一つのパターンである。いつもそうだとはいえないが、そういうパターンは、なんとなく納得させる面を持つからだ。もう一つのパターンは、子供と親（とりわけ母親と子供）との関係の分かれ難さというパターンである。この点で、この映画は、もう一つのパターンを描くことを忘れていない。それは、浮気の最中に、火につつまれてあっさり死んでしまうジーナとニックである。彼らは、基本的に、自分のやっていることに悩んだり、自分をいじめたりはしないタイプなのではないかと思う。浮気した結果、彼女と彼の家族がどういう影響を受けるかはほとんど考えず、自分たちの閉ざされた世界に閉じこもり、そのまま昇天してしまうわけだから。

こう見てくると、この映画は、責任のパターンの映画であるとも言える。無責任の親がいる。責任と無責任とのあいだを揺れ動く娘・女がいる。では、どのようにして、シルビアは、責任意識に目覚め、責任を果たすのか？ それを、テッサ・イアが見事に演じる子供マリアに収斂させるのは、一つのパターンなのだが、親が子供に対して責任を取らざるを得ないのは、親子が血を分けた関係にあるからであるよりも、たとえばこの映画で父親が重症を負い、男手一つで育てた娘を庇護する者がいなくなったとき、その母親しか、扶養義務を負う者はいないからである。

親子関係を血縁関係としてではなく、国家組織が個々人に押し付けている制度的な枠組みのなかで不可抗力的に生じる関係として見た方がいいとわたしは思う。近代国家とは、親子関係を血縁という観念のもとで縛りつける制度であり、あたかも血のつながりが最も密度の高い関係であるかのように思い込ませる制度である。だから、この映画でもそうだし、『クリーン』でもそうだったが、＜親子の愛情は否定しがたい＞から、親が子供を庇護したり、逆に子供が親のめんどろをみたりするのではなく、そういう制度のなかに埋め込まれているから、それしかないという風に考えた方がいいのだと思う。そして、もしそうだとすれば、

「いたしかたなく」面倒をみる関係のなかに、どの程度近代国家的な親子関係を越えるものがあらわれているかどうかを見るのが重要になる。が、この映画は、結局のところ、シルビアの「母性愛」のめざめのようなロジックに身をゆだねて終わっている。せっかくジャリーズ・セロンに屈折のあるキャラクターを演じさせておきながら、これではもったいない気がする。

(映画美学校第1試写室)

2009年08月17日

20世紀少年―最終章―ぼくらの旗 (20seiki-shonen--saishusho-- bokurano hata/2009/Tsutsumi Yukihiko) (堤幸彦)

原作との比較をしたわけではないので、原作の方はわからないが、少なくとも映画版はどれも、わたしには「古すぎる」という印象を真つ先に受けた。「21世紀」ではなくて「20世紀」なのだから当然かもしれないが、もし「20世紀」にこだわるのなら、そのアプローチはノスタルジアにすぎないと思うのだ。折りしも、「1968年」への関心が高まっている。というより、いまや還暦を迎えた「団塊世代」が若き日へのノスタルジアを形にするのが流行りである。それに便乗するかのように、もつと若い世代も「1968年」や全共闘時代にロマンティックなイメージをあたえるようなことをやっている。この映画は、まさにそんな状況にぴったりの映画だ。

まず、集団志向である。それはこの映画の山場を見れば一目瞭然である。次に、理屈が多すぎる。もつと映像で見せてくれと言いたくなる。「地球を救う」とか「人類を破滅させる」とかやたら大風呂敷。もつと小銭で勝負できないのか？ もう権力は、地球とか国家とかのレベルでそのコントロール機能を発揮してはいない。むしろ、世界や国家を動かすことにはいささかも興味を失っていないが、その手口がもつとミクロで目立たないレベルでしかわからないようなやり方になっている。

この映画の要に、小学校時代の経験が大人になっても尾を引くという発想がある。トラウマ理論とも通じる発想だが、これはそろそろ反省の余地がある。そういう形で大人が自分で自覚すべきことをその幼児・少年体験に還元し、現在から逃避する方法としてトラウマ理論は便利この上ない。この映画で、小学生のときに仲間はずれにされたというルサンチマンがその人物の世界の支配と破壊の権力意志を生む。しかし、これは、かつてヒトラーに押し当てられた古い、古い理論だ。ヒトラーは、非常にあつかいやすい範例だったが、いまでは、ヒトラーの「暴虐」も、もつと構造的なものとして見られなければならないことがわかっていく。「ヒトラー」の名のもとにさまざまな人間と組織が動いた結果なのであり、「狂気」の「独裁者」の思うがままに操られていたわけではない。

海賊ラジオ局が出てくるが、その雰囲気は、『バニシング・ポイント』なんかを思い出させる古さで、リアリテイがない。

あまりくさしてばかりいては、見た意味がないから、わたしが一番印象に残ったのは、唐沢寿明のボーカルだったと言っておく。

「最後の10分で、すべてがわかります」と企画・脚本の長崎尚志が言うその10分間は、試写では見せてもらえなかった。
(東宝試写室)

2009年08月18日

ホッタラケの島 遥と魔法の鏡 (Hottarake no Shima/Oblivion
Island Haruka and the magic mirror/2009/Sato Shinsuke) (佐藤信
介)

人間が「ほったらかした」物を集めて運び、保存する狐とも「妖精」ともつかぬ生き物がいて、ふとしたことから一人の女子高生・遥(声・綾瀬はるか)が彼らの「島」に迷い込む発見と冒険の物語。人間が物を大切にしないといった口ぶりだったので、「リサイクル」や「自然を守れ」路線の映画かと思ったなら、そういうのでもなく、けっこう面白かった。タイトルや予告篇から感じられる軽さ(軽薄さ)はなく、なかなかの力作。海外でも売れそう。

ただし、狐(?)の世界に迷い込んでしまい、見破られそうになって逃げまくるといったアクションにかなりウエイトを置いているので、最終的にどう収めるのかと思っていたら、最後には、ちゃんと、それまでないがしろにしてきた父親(声・大森南朋)の愛を理解するところへ収める。死んだ母への思慕が強く、男手ひとつで遥を育ててきた父にはずつとそっけなかった遥だったのだが。

遥は、女子高生っぽい格好をしているが、各シーンで短いスカートから露出する腿をさりげなく見せる演出で気を引く。

いま日本でも、シングル・ペアレント・ファミリーが少しづつ増えているから、こういう作品は受けるだろう。アメリカから始まったシングル・ペアレント現象は、いまや世界化しているが、この調子で行くと、核家族の時代は終わるし、それにとまって、家族／国家の関係も崩れるから、国家の形態そのものが変わっていくはずである。

(東宝試写室)

2009年08月20日

リミッツ・オブ・コントロール (The Limits of Control/2009/Jim
Jarmusch) (ジム・ジャームシュ)

アルチュール・ランボーの「酔いどれ船」(Le Bateau ivre)の冒頭からの引用で始まる。これも、何かジャームシュの冗談のような響きがある。

Comme je descendais des Fleuves impassibles,
Je ne me sentis plus guidé par les haleurs :
Des Peaux-Rouges criards les avaient pris pour cibles
Les ayant cloués nus aux poteaux de couleurs.

主役の「孤独な男」(イザック・ド・バンコレ)は、カッコつけてはいるが、下半身が貧弱で、どっかバランスが崩れている。映画のなかの「タフガイ」を演じているが、抜けている感じにしているのが、ジャームツシュのユーモア。

彼の視覚に映る世界は、映画のなかか、夢想の世界で、それを示唆するために、そういうシーンは、わずかにスローに見えるハイスピードで撮られている。

クラブで見せるフラメンコ・ダンサー (La Truco) の手の動きと、「孤独な男」の太極拳の手の動きとのあいだに若干共通性が感じられる。

ジャームツシュの映画の登場人物らしく、主役の「孤独な男」(イザック・ド・バンコレ)は、いくつかのイデオシンクラシー(わたしの好きな語だが、翻訳不能——ここでは「こだわり」と訳してもいい)がある。一つは、エスプレッソを必ず2杯一緒に注文すること(ウェイターが誤解して「ダブルエスプレッソ」を持つて来たりすると、えらく怒り、「two espressos in separate cups」と力説する)、太極拳、朝食は洋ナシだけなどなど。

「ギター」(ジョン・ハート)が苦々しく言う「人生は何の価値もない」(La vida non vale nada)という言葉は何度も出てくるが、通りがかるバンの後ろにもその文字が見える。

「孤独な男」に連絡を持って来る男「ギター」(ジョン・ハート)は、祖父はボヘミアの出身だが、「ボヘミアン」とは関係がないと言っていたといい、「ボヘミアン」とアーティストとの関係はいつ始まったのだろうと言いながら、フィンランドの映画にいいのがあったといったことを語る。言うまでもなく、これは、アキ・カウリスマキの「ラヴィ・ド・ボエーム」のことである。最後にデューク・エイセス「雪の降る町を」が流れるやつ。

マシンガンで重装備したガードに囲まれた「要塞」が映り、次の瞬間、「孤独な男」は、そのなかの「自分だけが偉大だと思っている」「アメリカ人」(ビル・マーレイ)の部屋にいる。驚く「アメリカ人」が「どうやって入ったんだ」と訊くと、「想像力でさ」と答える。ガードマンとの格闘シーンも、鍵をはずすスリリングなシーンを全く見せないこの完全犯罪的な映画作法がしやれている。ジャームツシュは、「アクションなきアクション」を撮りたかったという。

「ブロード」(ティルダ・スウィントン)が言う。「The best films are like dreams you're never really sure you had.」

「孤独な男」は、ピカソの「ゲルニカ」でも有名な Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia が好きらしい。この美術館の作品のまえて時間を過すシーンがまえの方と終わりの方にあるが、見える作品は、ファン・グリス(Juan Gris)の「El Violín」、ロベルト・フェルナンデス・バルブエナ(Roberto Fernández Balbuena)の「Desnudo」、アントニオ・ロペス・ガルシア(Antonio López García)の「Madrid Desde Capitan」などであり、最後に出ているのギャンバスに布を貼り付けたような作品は、アントニ・タピエス(Antoni Tàpies)の「Gran Sábana」である。この作品は、「人生は何の価値もない」という言葉に対応していることは明らかだが、同時に、それは、「人生はいくらでも色付けできる」という意味でもあり、この映画の各シーンの「意味」を示唆してもいる。

(映画美学教室試写室)

2009年08月21日

パイレーツ・ロック (The Boat That Rocked/2009/Richard Curtis) (リチャード・カーティス)

この映画が公開されたニュースを聞いて、ピンと来た。この映画に登場する海賊放送局・船「ラジオ・ロック」のモデルは、1964年から1968年までイギリスの公海上の船から海賊放送をやった「ラジオ・キャロライン」である。公会では電波を規制する国内法が通用しないから、不法局の烙印を押されずに自由な放送ができるわけだ。海賊放送と自由ラジオの文脈でこの局が果たしたインパクトについて、わたしはかつて『これが「自由ラジオ」だ』（晶文社、1983年刊）などで触れたことがあるが、いまでは、すばらしい文献がある。原崎恵三氏の『海賊放送の遺産』（近代文藝社、1995年刊）である。ここには、この映画でも描かれている、イギリス政府とキャロラインとの攻防が詳細に書かれており、この映画で海賊放送に関心を持った人は、是非読んでほしい貴重な本である。

国内法では不法でも、公海上では合法という抜け穴を逆手に取った「ラジオ・キャロライン」は、実のところ、この映画が誇張するような史上初の海賊放送局ではなく、デンマーク沿岸に船を浮かべて電波を出した「ラジオ・メルキュール」や、スウェーデン沿岸の「ラジオ・シュド」（1959年開局）、同じくスウェーデンの「ラジオ・ノルド」（1961年開局）など、北欧勢の蓄積があり、その流れのなかで登場したのだった。

いずれの場合も、中波の長いアンテナを積めるだけの大きさの船が必要なかっただから、アマチュアの個人がやる海賊放送とは違う。ちゃんとしたスポンサーがいて、目的意識を持って開局されたのだった。つまり商業目的だ。当時、イギリスでは、放送はBBCの独占状態にあり、他方で浮上してきたポップカルチャー（リパブルサウンドなどもその一つ）に対応することはできなかった。ポップなものよりも、「格調高いもの」た尊ばれたのである。BBCには、ポプラーミュージックの時間が一日たったの五分間しかないという状況にしばれを切らしたレコード会社は、海賊放送で新しいサウンドを流すことを考えた。それは、むしろ、政府にとっては容認せざることなので、この映画が描くようなさまざまな弾圧が加えられることになる。まずは、海賊放送局の広告収入を絶つという戦略から、企業の広告規制を強化した。次は、公海上で自由に電波を出せることを禁じる「海上犯罪法」を作ることである。これには、周辺各国の合意が必要なので、成立まで手間取ることになる。映画は、「ラジオ・ロック」が、1966年に開局し、1967年に「海上犯罪法」が成立して、放送ができなくなるまでを描く。

「ラジオ・ロック」には、「ラジオ・キャロライン」だけでなく、いくつかの海賊放送局のエピソードが複雑に織り込まれているが、登場人物には、みな、思い当たる実在の人物がいる。アメリカ人のDJ、ザ・カウント（フィリップ・シモア・ホフマン）は、実際にキャロラインに関わったアメリカ人DJのジョニー・ウォーカーとエンペラー・ロスコとを混ぜ合わせているように見える。イギリスで超有名だったということになっていて、あとから帰国し、キャロラインに加わるDJ、ギャヴィン（リス・エヴァンス）のモデルは、ケニー・エヴェレットかな？ 誰かと結婚すれば船に乗りギャビンといっしょにいられるというので、純朴なDJサイモンをだまして偽装結婚をくだてるエレノア（ジャニユー

アリー・ジョーンズ」という女が登場するが、このキャビンのモデルは、トニー・ブラックバーンらしい。いや、知ったかぶりはやめよう。いずれにしても、この映画の登場人物たちは、さまざまな実在の人物を重層的に混ぜ合わせていると言った方が正確だろう。とにかく、さまざまな「スタイルを目の当たりにできるのが楽しい」。

大臣ドルマンディ（ケネス・ブラナー）とその部下のトゥワット（ジャック・ダベンポート）とがあの手この手で責めてくるのに対抗するラジオ・キャロラインを仕切るのは、ビル・ナイが実に魅力的にカッコよく演じるクエンティだが、このモデルは、ローナン・オライリー（Ronan O'Rahilly）である。ただし、オライリーは、やり手ではあったが、ラジオ・キャロラインのころはまだ20代でドルマンディのような初老の男ではなかった。おそらく、ラジオ・キャロラインの活動は、若さのパワーとひらめきによって支えられていたのだろう。外部には彼らの活動をささえる年配者がいたとしても、船内にクエンティンのような人物はいなかったはずだ。が、この映画は、単にラジオ活動だけを描くのではなく、ある種の「アジール」的な解放空間を描こうとしている。そこには、若い人間だけではなく、若い人物の父親的な人物も必要だし、恋人や母親の存在も必要になる。

そのへんの要求を一手に引き受けているのが、カール（トム・スターリッジ）である。そもそも、この映画は、彼が母親（エマ・トンプソン）の手引きで「ラジオ・ロック」の船に乗り込むところから始まる。彼には父親がいない。その父探しのドラマもこの映画のもう一つの線である。

最初からいるアメリカ人のDJ、ザ・カウントに対して、イギリスで超有名だったということになっているDJ、ギャヴィン（リス・エヴァンス）がアメリカから帰国し、キャロラインのメンバーに加わると、二人の仲は悪化し、やがて子供じみた勇気試しをすることになる。甲板に高くそびえるアンテナのつっぺんによじ登り、海上に飛び降りるのである。このエピソードは、昔、わたしが自由ラジオの方法を模索していたときにベルリンの書店で見つけて買ったえらく長いタイトルの本（*“Was Sie schon immer über Freie Radios wissen wollten, aber nie zu fragen wagten!”*）のなかで読んだことがあった。それは、二人で競争したのではなく、あるDJが、いかさまではないことを証明するために塔に登ったという話だった。

ここで描かれるのは、ある種の「集団的共同作業」や「連帯」といった60年代的なノスタルジアである。60年代が美化される昨今だが、むしろ、60年代がそういう夢の集団性ばかりが支配的だったわけではない。それは、いつの時代にもあるが、60年代は、いとくらべれば、身体的暴力やセックスのような見えやすい形での自己／他者関係がある程度持続していたということが出来る。いま、それは、不可視的でヴァーチャルなものになったことは確かで、その分、「孤立」の雰囲気が強いのかもしれない。セックスしたからといって他人との交流が深まったことにはならず（それは昔も同じだったはずだが）、だからそういうフィジカルか関係を避けてしまう。だから、この映画の世界は、そのままではいまの時代に「応用」することはできないのであり、「それっ！海賊放送をやろう！」という感じにはならないのだ。

先日、『VOL. Lexicon』というオールタナティブ活動のマニュアルのような本が出ているのを本屋で見かけ、ぱらぱらとページをめくったら、「海賊放送」への言及があるのに、ウィキペディアに書いてあるような海外の話ばかりが書かれていて、日本の自由ラジオやミニFM^①のことには全く触れられていないのだった。日本では、昔から、オールタナティブを考える者は、「西欧礼賛」をくりかえしてきた。だから、わたしなどは、どうせ「西欧礼賛」なら、その最も先端的なものを「密輸」しようとしてきたのだったが、最近では、向こうにも「密輸」するものが乏しくなったこともあって（というより、インターネットなどの発達で、情報だけは、グローバルになった）、そういう仕事に精を出す人間は少ない。だから、海外のオールタナティブの先端はさっぱり入ってこない。わたしがこれまで深く関わってきたラジオに関していえば、もう「海賊放送」の時代ではないし、自由ラジオの時代でもない。必要なのは、もっとミクロなレベルに感応するラジオであり、それが、ラジオアートというジャンルでの試みだ。だが、そんなことは、日本ではほとんど関心を持たれてはいない。

日本で思い出したが、かの糸井五郎は、1971年にまだオランダ沖で生き残っていた海賊放送船「メボニ世号」に乗船し、彼自身も放送をしたのは有名な話だ（『僕のDJグラフィティ』、1985、第三文明社）。

この映画では、法による締め付けで追いつめられると同時に、海難事故に遭うという設定になっている。実際のキャロラインは、すぐに2隻で放送するようになっていたが、その一隻の「ラジオ・キャロライン・ノース」は、実際に壊れ、解体された。しかし、この映画では、事故シーンが、まるでタイタニック状態に描かれ、バランスが悪い。こんな「ドラマチック」に事故を描く必要はないのに、送信機の電源が健在で、放送を続けているというのは、あまりに空想的だ。が、しかし、この映画は権力の不当な圧力をかわす感性が横溢している点で、元氣が出る。

（東宝東和試写室）

2009年08月24日

母なる証明 (Madeo/Mother/2009/Joon-ho Bong) (ボン・ジュノ)

冒頭、すすき野のなかを歩いていたキム・ヘジャが、こちらを見ながら踊りするような仕草をくりかえすシーンが映る。最初から謎めている。タイトルが出て、彼女は家のなかで葦のようなもの（漢方の材料か？）をカッターで切っているが、その音がどぎつく録音されている。家の外は通りで、息子とおぼしき青年（ウォンビン）の姿が見える。が、次の瞬間、彼は画面には見えないところから疾走してきた車に撥ね飛ばされる。次々にハッとさせるシーンが続く。予告では犯罪に巻き込まれた息子のために母親が独力で犯人を捜す・・・という話だということになっているが、そう簡単な話ではない。

配られたチラシに、詳細を紹介しないように書いてあるので、書きにくいのだが、「子供の心を持ったまま純粹無垢に育った、小鹿のような目をした、青年」は、明らかに、「幼児退行」に陥っており、家では、母と川の字になって「寝る」。「母と寝た」と言って、馬鹿にされたりもする。

ある種のミステリー、サスペンシ的な要素もある。が、基本は、特殊な母子関係の物語であるし、母親と息子とのあいだに横たわる猛烈な因縁のようなものを強烈な形で映像化している。

キム・ヘジャは、1971年10月生まれだというから、今年38歳になるわけだが、貧しい暮らしの母親というイメージの端々から、強烈な色気がただよ。冒頭の「ダンス」の手振りもそうだが、特技とする（という設定の）鍼をつまむ指の仕草、そして最後のシーンで、まわりがハイテンションで盛り上がっている観光バスの座席の片隅で、ぼんやりと座り、いきなりスカートをめくりあげて腿を露出させ、腿の急所に鍼を刺そうとするシーン、年令を越えたエロティシズムがある。

この映画は、「母親と息子」といった「と」を描こうとはしていない。母がどんどんエスカレートしていくのにぴったりと寄り添う形で描く。息子も、母との関係が無縁であるわけではないのだが、終始、彼の世界も「自閉的」である。そもそも、この映画の登場人物は、すべて「自閉的」で、いいかげんな「協調」はしない。実は、これこそが、コミュニケーションの基本である。人は、コミュニケーションとは、共通項を持つことであったり、何かを「共有」することだと思っている。が、実際には、人は、他者との関係（つまりコミュニケーション）において、何も「共有」しはしないのだ。みな、その定めにしたがって「直進」し、そのどこかで絡み合いやぶつかり合いが出来、それを「理解」とか「誤解」とか言うのである。

この映画では、息子が突き進む「線」（ロジックと言ってもいい、以下同）、母親の「線」、息子が犯人だということになる事件を追う刑事（ユン・ジエムン）たちの「線」は、それぞれに完結しているが、それぞれに違う。われわれは、そのズレに立ち会わされ、人間の複雑さ、単純さに驚くのである。

この映画の舞台は、「とある静かな町」で、都心ではないが、この映画が描く登場人物たちの思いや感情は、ありきたりの都市映画が描く「病理」を飛び越え、21世紀的な「病理」を抉り出しているようなところがある。かつてのブーム以後の韓国映画は、そういう面で、他国の映画を凌駕しているとわたしは思うが、それは、韓国の社会がいまかえている問題とも無関係ではない。

殺された娘の友だちで、ケータイを改造するのが得意という女の子が登場する。彼女は、ケータイを改造して、電話がかかると、「ウンコ」のおもちやのついた棒が回るようにしている。ケータイの改造というのはなかなか難しいのだが、アイデアとしては面白い。

機械的な描写が繊細で、母の友人で写真屋をしている女性（チェン・ミソン）は、客の依頼で写真の修整をやる。Photoshop的なツールを使って傷を消したりする過程を、誇張もごまかし（省略）もなく描く。こんなところにも、この映画の基本姿勢が見える。

出獄した息子が大きな豆腐を食べるシーンは、ほかの韓国映画にもあった。すぐに思い出すのは、『オアシス』のなかのシーンである。

（映画美学校第一試写室）

2009年08月25日

わたし出すわ (Watashi dasuwa/2009/Morita Yoshimitsu) (森田芳光)

タイトルを初めて見たとき、『カムイ外伝』で体を張った演技をした小雪が主演するのだから、今度は「体を出すわ」という作品なのかと思った。が、『おっぱいバレー』で綾瀬はるかが何も出さなかったように、もつとしとやかなイメージの強い小雪が出すはずはないとも思った。要するにタイトルが思わせぶりだなあと思ったのである。だが、この「出す」は金を出すという意味であった。とにかく、金が必要ということがわかる相手に大金をポンとくれてやるのである。そういうストーリーを設定した「実験的」な操作は面白いが、その効果は必ずしも映画的に面白いとはいえなかった。

冒頭に、ジョン・ウェスレーの「キリスト者の完全」から、「できるだけ得て、できるだけ蓄え、できるだけ与えるならば、得れば得るほど恵みにおいて成長し、より多くの宝を天に積むことになる」(この引用文は、ネットからの盗用で、映画のなかと同じではない)という言葉が引用される。しかし、この映画の主人公・山吹麻耶(小雪)は、「獲得」／「蓄積」／「付与」という三重構造のうちの「付与」ないしは「贈与」という側面を見せるだけで、彼女が人に無造作に与える大金をどのようにして「獲得」し、「蓄積」したかは明らかではない。まあ、それを想像するのがこの映画の楽しみではあるが、それを追求してもあまり得にならないような気にさせることがこの映画の限界かもしれない。

企業情報にやたら詳しく、株の相場にも敏感なところを見ると、麻耶は、株の操作などで莫大な金を蓄えたのだろうという想像は成り立つ。しかし、小雪が演じているせいか、彼女がいきなり故郷函館のクラスメートたちのところにあらわれて、金に困っているというより、金があれば・・・が出来るなど思っているような相手に「わたし出すわ」と金を与えるのが、あまりリアリティがないのだ。頭では、金が動いたということがわかって、また、その金が予期せざる出来事を生んだりする意外性を面白いと思いはしても、何かスリルがない。

麻耶が故郷の函館にやってきた理由の一つは、病院で頭にBMT(ブレイン・マシーン・インターフェイス)のようなものを装着して眠っている母親を見舞うためらしいのだが、そのことと彼女が無償で金をばらまくこととの関係がよくわからない。母親は、植物人間みたいな状態だが、ときどき、BMTの耳のあたりのLEDがかすか緑色に点滅し、かすかな反応を示す。金はいくらでもあるという設定の麻耶のことだから、母親の病気を治すためには無尽蔵の金をつぎ込んでいいのだろう。それを示唆するのが、このBMTという高価な装置なのかもしれないが、母親の意識が一向に戻りそうにないということは、いくら金を積んでも金では買えないものがあると言いたいのか？ 最後の母親の状態に奇跡的な変化が訪れるが、それは、金とは無関係のようだ。

かつて、堀江貴文は、「金で買えないものはない」と言って、文字通りの総スカンを食い、社会的生命を奪われてしまった。だが、資本主義の世界では、原理的に、金で買えないものはないのである。買えないものが「ある」としても、それは、まだ「商品」として認知されてい「ない」という意味であって、すべてのものが金に換算できる、つまりすべてのものを「商品」予備軍と考えるのが資

本主義というシステムなのである。このあたりの問題との関連では、この映画は、資本主義以前の段階で低迷している。

金を持ちつけない人が大金を持ったときの典型的な反応を何人かの登場人物がコミカルに見せる。麻耶とかつてはクラスで美女度のライバルだった魚住サキ（黒谷友香）がその典型だが、特に面白いわけではない。演技としては、市電の運転手の井坂俊哉も、専業主婦の小池栄子も、マラソンランナーの山中崇も、魚学者（？）の小澤征悦も、みな手堅い演技を見せるのだが、とにかくドラマに興行がないので、全力投球できない感じ。しかし、一番気の毒なのは、何の役をやらされているのかわけのわからない仲村トオルである。予告編で彼が、「お金は有効に使いましょうね」と言うシーンが使われているが、彼がこの映画で演じることはこれに尽きているのである。仲村を出しながら、もったいないとは思いません？ 俳優は有効に使いましょうね。

（アスミック・エース試写室）

2009年08月27日

脳内ニューヨーク (Synecdoche, New York/2008/Charlie Kaufman) (チャーリー・カウフマン)

一枚の紙をかぎりなく折り込んで行くと最後には小さな本のような物体ができる。それを今度は開いて行くと、表面に無数の「襞」（ひだ）のある平面が出来る。ジル・ドゥルーズは、ライブニッツを再解釈して『襞』という卓抜な本を書いたが、この映画は、そういう意味での「襞」（ひだ）で構成されている映画だ。われわれは、折り込むことによって出来上がった「襞」の一つ一つを見せられることになる。全体を広げると、全面に無数の「襞」が見えるが、相互に脈絡はない、というよりも、無限の脈絡が生まれる。なお、原題にある「synecdoche」（シネックドキ）は、辞書的には、「全体をあらわす個／個が全体をあらわしていること／特殊にして全体」といった意味だ。

この映画では、「プロット」とか「筋」とか「ストーリー」といった観念は通用しない。あるのは無数の「襞」である。が、それはあくまでも「襞」であるから、他の「襞」との関係は、きわめて「恣意的」で必然的ではない。その意味で、この映画の楽しみは、「筋」を追う楽しみではなくて、「襞」に注目する楽しみが優先される。

むろん、あえて「筋」を探そうとすれば、「筋」らしいものがないわけではない。まず劇作家のケイデン（フィリップ・シーモア・ホフマン）、ミニチュア画を描くアーティストの妻アデル（キヤスリーン・キーナー）、その娘オリーブ（サディー・ゴルドシュティン「幼児期」／ロビン・ワイガート「成年期」）がいる。個展のためにベルリンに行ったアデルは帰らず、娘はタトウ・アーティストになり、ケイデンは失望する。劇場で働くヘイゼル（サマンサ・モートン）はケイデンを愛しており、彼も彼女が好きだが、二人の関係は実らない。その間、彼は、マドレーヌ・グラヴィスというセラピスト（ホープ・デイヴィス）のところに通っている。そんな折、マッカーサー・フェロー賞を受賞し大金を得たケイデンは、その費用を投じて巨大な演劇プロジェクトを企画し、自分の人生と自分が住むニューヨークの一角をそのまま舞台化しようとする。が、その役柄と「本人」

とが交錯して描かれ、こんな要約で説明のつく「筋書き」では展開しない。ケイデン自身が自分を演じ、その彼を観察している彼（トム・ヌーナン）がいたり、ヘイゼルを演じるタミー（エミリー・ワトソン）は単にヘイゼルを演じているだけではなく、ダイアン・ウィーストが演じる「おばさん」が登場したりして、「筋」を追おうとすれば、何が何だかわからなくなる。

こうした「混乱」が意図的なものであることは、映画の冒頭から暗示されている。まず、「7:44」を表示しているケイデンのベッドサイドのクロックラジオのアナウンサーが、「9月22日」(September 22nd)と言っているのが聞こえる。朝食のテーブルで彼が開く新聞「The Schenectarian」の一面には「Harold Pinter at 76」の文字が見え、その上に「October 14, 2005」という日付が見える。その続き（と思われる）シーンで、「Vivian Malone Jones」が死んだという記事を読むが、その上に見える日付は「2005年11月2日」の表示になっている。ちなみにヴィヴィアン・マローン・ジョーンズとは、かつて黒人差別が厳しかった時代にアラバマ大学に初めて入学した2人の黒人の一人で、やがて台頭する公民権運動の象徴的な人物となった。だが、彼女が実際に死んだのは、2005年10月13日であって、それが「11月2日」の新聞に「・・・死んだ(has passed away)」という表現で書かれるのはおかしい。そう、「あたりまえ」の論理では「おかしい」のだ。ついでに挙げると、「10月14日」付けの新聞を見た直後の（と思われる）シーンで、ケイデンは、冷蔵庫からミルクのカートンを取り出し、その賞味期限（「10月20日」とスタンプされている）が切れていると妻に語る。要するに、この映画では、「あたりまえ」の時系列的な時間は意味がないのである。

それをケイデンのパラノイアや白昼夢と受け取るのも一つの見方だろう。われわれがスクリーンの上で立ち会う映像の一つ一つが、ケイデンの秒単位で変移する妄想だと考えるのも一つの見方だろう。だが、この映画は、「妄想」というような心理主義的な観念の枠をはるかに飛び越えた認識論の上に立って作られている。とはいえ、セラピストの登場とか、ケイデンが意識していると思わせる孤独や孤立や死への不安や強迫観念がこの映画のモチーフの一つになっていることも明らかなのだ。

先述の冒頭に出てくるラジオから「Union Collage」の「教授」が「秋の詩」について語り、詩文を朗読する。

Whoever has no house now will not build one anymore.
Whoever is alone now will remain so for a long time,
will stay up, read, write long letters,
and wander the avenues, up and down,
restlessly, while the leaves are blowing.

これは、字幕には出てはいなかったが、ライナー・マリア・リルケの有名な詩「秋の日」(Herbsttag)の英訳だろう。原詩からの手塚富雄訳のこなれた邦訳でわかるように、えらく寂しい心境の詩だ。ある意味で、この詩は、ケイデンの最初から最後まで的心境を表現してあまりある。

いま家をもたない者はもはや家を建てることはありません。
いま独りぼっちでいる者はいつまでも独りぼっちのままでしょう、

夜は眠りをもたず 本を読み 長い手紙を書くでしょう、
そして並木大路を 落ち着きなく
往つたり来たりするでしょう、樹々の葉の飛び散るなかを。

死への不安の強さは、起き出したケイデンが外の郵便受けを開けると、酸素マスクを着けた末期患者の写真が表紙に載っているパンフレットがあり、
「Attending to Your Illness」(あなたの病気を世話して)」という文字が見える。食卓で「10月14日」付けの新聞を見ながら、ケイデンは、「ハロルド・ピンターが死んだよ」とアデルに言い、すぐに「あ、待って、そうじゃない、ノーベル賞を取ったんだ」と言いなおす。「Harold Pinter at 76」という文字を見て、「死んだ」と思ったのは、彼が、死のことを考えてばかりいるからだ。

娘のオリーブ(サディー・ゴールドシュティン)の便の色に母親のアデルは神経質だが、ケイデンも便の色を気にする。あるシーンでは、彼の便の色は黒色だ。まるで下血の便だ。洗面所で水道の蛇口をひねろうとしたらその一部がはずれて飛んできてケイデンの額を傷つけるという突発事故が起きるが、この一件で水道屋を呼び、その修理中にトイレに行きたくなったケイデンが、地下にあるアデルのアトリエに降りてきて、「流して小便させてもらえる？」と言って、小便をする。そのときに映る彼の小便はまさにチョコレート色で、これは、血尿か尿管ガンの患者の小便の色である。ということは、彼は、すでに相当重い病にかかっているのかもしれないということだ。

この映画のすぐれたところは、細部を文字化しても「ネタバレ」にはならないという点だ。それは、映画として傑出した作品のすべてに言えることであり、さらには映画にはもともと文字表現による「ネタバレ」などというものはありえないということなのだが、この映画の場合には、その点が明快だ。批評する者にとっては批評冥利につきる。が、そんなことを延々と続けるのもナンだから、このへんでやめよう。いずれにしても、この映画は何度見てもあきないだろう。

ベンチに座っているケイデンのところにうれしそうな顔をしたサマンサ・モートンがやってきて、いきなり「(カフカの)『審判』を読んだわよ」と言う。座っていきなりということは、彼がまえに薦めていて、それを読んだという意味だろうか? 『審判』とこの映画との関係も意味深である。

映画のいくつかのシーンで、シーンにシンクロした音声や音楽と並行して、ピロピロピロというラジオーアートのエレクトロニカのサウンドがなり続けている。チャーリー・カウフマン＋スパイク・ジョーンズ組の音の使い方は、いつもサウンド・アートの先端を一步越えるようなところがあり、たとえば、『アダプテーション』の評ですでに指摘したメル・ストリープがクリス・クーパーと電話でハーモニーをつくりあう「サウンド・パフォーマンス」でも歴然としている。「脳内ニューヨーク」の音こそ、「synecdoche」的な「襞」になっている。

アデルの作品は、彼女自身、凸レンズのついたメガネを使つて描くが、彼女の個展の会場では、観客にメガネを配り、観客はそれで微小サイズの絵を見る。これって、すでに誰かがやっているような気がするが、美術展というものを馬鹿にして(美術展などに行くくらいなら、美味しい料理でも食べる方がまし)行かな

いわたしは知らない。もしかだ誰もやっていなければ、そのうち、日本で真似するやからが出てくるだろう。日本の「美術家」の多くは、「創造」するより「アレンジする」ことに汲々としているから。そういえば、映画が始まるまえに試写室で読んでいた織田作之助の「二流文学論」（『六白金星・可能性の文学』岩波文庫）に、「『よさ』という言葉が漠然と意味しているもっともらしいものを、手っ取り早く掴むという文化的修学旅行のために、団体切符を買うのが、この国の文化人であった」とあった。

（アスミック・エース試写室）

2009年08月28日

サイドウェイズ (Sideways/2009/Cel in Gluck) (チェリン・グラック)

問題ありでも面白い映画ではあった『サイドウェイ』のリメイクだという本作の予告編を何度も見せられるたびに、「やめてくれよ」という気分になり、試写は見ないつもりだった。が、試写状が何度も来るので、気を取り直し、重い腰をあげた。なかなか面白かった。小日向文世は、ぱっとしなかった（そういう役まわりなんだけど）が、鈴木京香と菊池凜子が、これまでとは違う新鮮な魅力を發揮している。軽薄でいいかげんな野郎を演じる生瀬勝久もなかなかいい。映画は予告ではわからない。

元作の『サイドウェイ』以上に、ワインに関しては、いいかげんこのうえない。ワイン好きは見ない方がいい。基本は、銘柄を出すだけにワインを使っているであり、カベルネ・ソーヴィニヨンとピノ・ノワールとの対比も単なるメタファーでしかない。人間は「カベルネ」派か「ピノ」派かのいずれかに分かれるというようなことが言われるが、ちなみに、ワインのブドウの品種に関し、わたしはカベルネもピノも嫌いなのだ。ただし、わたしのワイン味覚はあてにならない。あるレストランのソムリエに好みをきかれて、カベルネやピノははずしてほしいと言い、「カベルネはあのフルーティーな味が嫌だし、ピノは芋臭い味が嫌なんです」なんて言ったあと、「これを飲んでみてください」と出されたのを飲んだ。なかなかいい味だったので、「これは？」と尋ねると、「いえ、カベルネなんです」との答え。

決して「大物」ではないのだが、アメリカ側の出演者がみな手堅い演技をしている。ちよい役でも手を抜いていない。たとえば、ワイナリーのティスティング・バーでキレてしまった小日向文世が、ワインをがぶ飲みするシーンで、サビスする女性が、驚き、呆れ、怒りを混在させた表情を見せるのだが、その短いシーンの彼女の表情がいい。

日系米国人の母を持ち、日本で生まれたという監督のチェリン・グラックは、アメリカ映画が「日本人」を描くときにほとんど必ず陥るパターンに陥っていない。そういうパターンは、日本人自身が感じているものも多いので、それがかなり差別的であつても、笑えてしまうのだが、この映画では、小日向文世と生瀬勝久がどんなに「子供っぽい」ことをしても、差別や諧謔を感じないし、そういうマゾ的な受取方も無用である。予告編では、「日本で一番なさない俳優（オト

コ)二人」という言葉が出てくるが、不思議と、映画を見るとそういう感じがしないのだ。

日本人は、海外に行くと、「若く」というより「幼く」見える。それは、いまも変わらない傾向なのだが、近年、状況が変わってきた。アメリカ人が、日本人にいたくような「呆れた」印象を、日本人がある世代の日本人に対していだくという現象が出てきたからである。小日向文世は1954年、生瀬勝久が1960年生まれとのことだが、わたしの印象では、彼らよりもっと後ろの、80台後半から90年代前半の世代は、その見掛けや格好とは裏腹に、実に子供っぽい。彼や彼女からすると、小日向と生瀬が演じる世代はまだ「大人」であり、彼らがどんなに「子供」を演じて、わたしには「大人」に見えるくらいだ。

なぜこの世代の男たちは、「大人」になれないのだろうか？ いわゆる「ピターパン症候群」の担い手であり、ヒキコモリも少なくない。「親父不在」の世代とも言う。この世代は、家族と顔を突き合わせる「家庭」よりも、テレビやゲームや映画の世界を「ホーム」としてきたような世代である。だから、映画で見た世界にあこがれ、そういう世界を基準にしてものごとを考えがちで、生身の「現実」を忘れる傾向がある。マニユアル志向が強いのもそのためだ。生身の世界で嫌なことがあると、それを避けるために「ヒキコモ」ってしまふ。食い物は、ファーストフードや缶コーヒーが「自然」であり、水は水道水ではなく、ボトルの水が安心なのである。この世代は、もっとシャイ度が強く、壊れやすい80年代世代とも違う。大人になれない分、駄々っ子であり、自己主張は強い。そんな歳でもないのに、「老人趣味」のような者もいる。「オタク」世代とも重なっている。こういう連中を「子供」だと言って避けていては仕事にならないので、それを「標準」「あたりまえ」とみなさざるをえない生活をしていると、この映画に登場するような「大人になれない」男たちを見ても、不自然な感じはしないのである。

ところで、年齢詐称がないとすれば、鈴木京香は、1968年生まれだという。

この映画の出演者のなかで、一番「大人」に見えるのが鈴木なのは、日本の女性がアメリカに行き、本気で働くようになると、みな(日本の同年輩の女性よりも)「大人の女」になるというパターンをとらえているからか？

この映画を見て、素質のある俳優は、彼女や彼を異なる言語や文化や地理的環境に置き、それなりの監督や現地スタッフがつくと、それまで見せなかったような新しい才能を発揮するものだと思った。鈴木京香が出る映画はかなり見たが、この映画のなかの鈴木は、これまでの彼女とは全然違う面を出している。菊池凜子も、単なる「海外」向けとは違ったコミカルで軽いキャラクターをつくり出すことに成功している。彼女は、「ハリウッド出演!」といった力み方をしていないこともいい。こういう、肩の力を抜いた「二流」の日米合作映画をもっと作るべきだろう。

(FOX 試写室)

2009-09-01

今月気になる作品

サブウェイ¹²³ 激突【前出】（ヤバくて活気のあった70年代のニューヨークを背景にした旧作とくらべると興行きがない）。

幸せはシャンソニア劇場から（映像は美しく、ノスタルジック。でも、わたしは、ジェラルド・ジュニョが苦手なのです）。

孫文 100年先を見た男（歴史の「勉強」でなければ見てみたい）。

イメルダ（歴史の「勉強」でも見てみたい。いざとなると歌って民心を掌握してしまう彼女の魔力の秘密を知りたい）

カムイ外伝（なんか違う）

正義のゆくえ I.C.E.特別捜査官（ブッシュ以後のアメリカの「良心」がにじみ出ている力作）。

あの日、欲望の大地で【前出】（シリーズ・セロンはいいのだが）。

空気人形【前出】（これは必見!!）。

アドレナリン ハイ・ボルテージ（ここまで来ちゃうとちよつとね）。

2009年09月04日

ヴィヨンの妻 桜桃とタンポポ (Yiyon no tsuma/2009/Negishi Kichitaro) (根岸吉太郎)

太宰治生誕100年を記念して作られた。そうか、まだ百年か、と思う。1948年に愛人と多摩川上水に飛び込んで自殺してしまっただが、その名声は死後もますますひろまった。それだけの仕事をしていたということでもあり、また、登場人物の生き方があたかも太宰自身であるかのような装置（「私小説」装置）を設定・起動させることに成功し、それがずっと自動起動してきたからである。逆にいえば、太宰は、自分のフィクションのリアリティを不動のものにするために、その登場人物の気分と感情を自作自演した。体をはってそうしたのである。ただし、入水自殺の現場には、彼が一旦入水したものの、後悔して逃げようとした形跡が残っていたらしい。だから、彼が実際に登場人物たちのようであつたかどうかはわからない。

映画は、短編の「ヴィヨンの妻」をベースに、太宰の「私小説」装置と凡百の太宰伝によつて定着した「太宰の私生活」とをないまぜにして作られている。

種田陽平の美術はすばらしい。妻・佐知役の松たか子が、さすが歌舞伎俳優の娘は違うなと思わせる、一時代まえの「日本の女」の感性をわずかににおわせる演技を見せる。夫で「太宰」のイメージとだぶる作家・大谷役の浅野忠信は、破綻なくこなしてはいるが、「太宰」にしては「健康」すぎるなという印象を残す。意外とよかったのは、（まだしゃべり方には難があるが）大谷の愛人・秋子を演じる広末涼子である。とりわけ大谷との「最後」のセックスシーンが見事である。飲み屋の夫婦を演じる伊武雅刀と室井滋は、ベテランの演技。飲み屋で働くようになる佐知に想いをよせる若い工員・岡田を演じる妻夫木聡と、若い佐知

を愛していたが、長い空白のちに再会する男・辻役の堤真一は、悪くはないが、どっかちがうという感じ。

太宰治入門としては、手堅く作られているが、原作と比較すると基本的な違いに気づく。全然トーンが違うのだ。原作は、妻の佐知の目から夫を見ている世界で、終始あつけらかんとして、「困ったちゃん」である「詩人」の夫をつっぱなしている。そこには、「太宰」にしては「明るい」トーンが横溢しているが、映画は、どちらかというと暗く、原作の（一見明るいがゆえの）諧謔がないのである。

この原作の時代設定は、1945年に戦争が終わってからもない「戦後のどさくさ」の時代である。いまでは想像できないかもしれないが、このころ、世の中に金はなく、わたしの記憶でも、小学校で同級だった子の父親は、一家を支えるために「米泥棒」をして捕まった。遠足に行って、弁当（といってもコンビに弁当ではなく、みな手作りの、たかだか、ご飯の真ん中に梅干が入っているオニギリ程度である）を開くと、浮浪者の少年がそれを奪いに来るといった時代である。とにかく、食うのに困る日々が存在したのである。映画は、大谷が走るシーンから始まるが、彼は、行きつけの飲み屋の金を奪って逃げて来たのだった。子供と女房に飯を食わせたいという想いが、そんなことをさせたのだが、泥棒の自信などないはずの細腕の作家がそんなことをしても不思議ではない状況が、1940年代末の日本にはあったのだ。

警察に突き出すぞと飲み屋の夫婦に迫られたとき、佐知は、機転をきかせ、わたしが働いてお返ししますと言って、飲み屋に押しかけ、そのまま店員になってしまう。そういう機転のよさと楽天性、たちまち店で人気者になってしまう佐知のキャラクターが原作の中心だが、映画は、金と女にだらしがなく、おまけに「死にたい」病の持ち主で、浮気の相手と心中未遂まで起こしてしまう大谷の「困ったちゃん」ぶりの方にウエイトを置く。

原作でも、妻夫木聡が演じる青年・岡田が、佐知に惚れ、小金井に帰る佐知の電車を何度か一緒にあぐく、大谷不在の彼女の家に来て、酔っ払って玄關で寝てしまうというようなことがあるのだが、映画の描写は、二人のあいだに起こることを次のような文章で簡単かつ効果的に表現している原作には及ばない。この部分を読めば、「ヴィヨンの妻」は、映画のより、はるかにしたたかであることがわかるのである。

さうして、その翌る日のあけがた、私は、あつけなくその男の手に
いれられました。

その日も私は、うはべは、やはり同じ様に、坊やを背負って、お店
の勤めに出かけました。

「したたか」だと言ったが、太宰は、「困ったちゃん」の夫を持つ妻の苦渋を描くことも忘れない。映画にも出てくるが、中央線に乗っていて、佐知は、夫が雑誌に書いた「フランソワ・ヴィヨン論」というタイトルの文章の広告を見る。原作は、「私はそのフランソワ・ヴィヨンという題と夫の名前を見つめてゐるうちに、なぜだかわかりませぬけれども、とてもつらい涙がわいて出て、ポスターが霞んで見えなくなりました」、と書いている。映画には、この深みは出ていない。

映画のなかの大谷も実際の太宰も、自分を憎み、嫌悪しながらも、ナルシス・テヒックに自分の世界にこもり、「(いつしよに死んでも) いいわよ」と言って、薬を飲んでくれた秋子と自殺未遂を起こす。その結果、妻がどういう思いをし、迷惑をこうむるかは全然考えない。頭のどこかにそういう意識は浮かんだけれど、結果的には、世間をシャッタウトできたわけだ。ある意味で「大人」になれない人物なのだが、いつの時代であれ、そういう人物はいるし、それを責める権利は誰にもない。家族であれば、(秋子が意識をなかなかとりもどさなかったので、大谷は逮捕される) 留置された夫に接見しに行かざるを得ないが、それは、家庭をやっていたら、いたしかたのないことだ。妻や親は、「大人」になりきれない身勝手な馬鹿な夫や息子(娘も?) を突き放すわけにはいかない。映画は、このへんの感じをうまく出しているが、では、果たして、太宰治がこういう感覚を共有していたかどうかはわからない。彼は、結局、自分の世界に突っ走ってしまった人間だ。他人のことはどうでもよかったはずである。

【追記／2009-10-10】初出で、上記の6段目以降の「大谷」が「岡田」と誤記されていたことを親切な読者のかたから指摘された。キーボードのコピー機能、恐るべしである。基本的に「校正」しないので、こんな馬鹿げた誤りが起きる。ほかにも何かありましたら、遠慮なく、お教えください。
(東宝試写室)

2009年09月08日

きみがぼくを見つけた日 (The Time Traveler's Wife/2009/Robert Schwentke) (ロベルト・シュベンケ)

開映の少しまえ、アテナイオスの『食卓の賢人たち』を読んでいたら、いきなり地鳴りがして一席となり突然男が現われた。この映画のように、タイムトラベルで人が飛んで来たのかと思ったら、そうではなく、後ろから椅子の背を飛び越えて来たのであった。テレビでは女性言葉をしゃべっている人なので、その荒業が意外だった。大分まえに、誰かがプレスをわたしの隣に置いたのでヤナ予感がして、1席あいだを空けのだったが、その人のつけている香水のにおいは強く、わたしの見る映像に多分に影響しつづけた。

遺伝子の問題とかでランダムにタイムトラベルしてしまうというアイデアは面白いが、それは原作(オードリー・ニッフェネガー)のもの。そのわりに演出(ロベルト・シュベンケ)に斬新さはない。にもかかわらず、まあまあ楽しめるのは、脚本(ブルース・ジョエル・ルービン)がいいからだ。タイムトラベルの映画は数多くあるが、この映画(原作)ほど頻繁に、しかもランダムに時間を移動するのはめずらしい。こっけいなのは、ヘンリー(エリック・バナ)が「いまここ」の時空を飛び去ってしまうと、あとに彼の衣服が残され、別の時空に移動した彼は、素っ裸で、あわてて衣服を探さなければならないという点である。ただし、タイムとラベルして来た人間や異星人が裸であるのは、『ターミネーター』や『ブラザー・フロム・アナザー・プラネット』でも見られたように、別にめずらしくはない。

ヘンリーのこの特異体質は、母親(マイケル・ノルデン)が運転する車に同乗していて、事故に遭ったために生じたいらしい。冒頭のシーンで、彼女は運転しな

がら後部座席の幼いヘンリーとドイツ語の歌をを口ずさんでいる。それは、有名なクリスマススの賛美歌「一輪のばらが咲いて」(Es ist ein Ros)であるが、それをドイツ語で歌うということは、彼女がドイツ系であるという設定だろうか？あるいは監督がドイツ人なので、ドイツ語にこだわったのだろうか？

タイムトラベルものの面白さ以前に、この映画には、ある種の「孤独さ」と「優しさ」と「律儀さ」があり、それをつまらないと思えば、この映画に取り得はない。いまの時代、子供のときに会った相手と結婚するなんて御仁はそうはいない。子供のころに会ったことをずっと大切に思っていて、再会したときにそれが恋愛に発展するなどという「律儀さ」を維持している者はめずらしい。が、ヘンリーとクレア(9歳)ブルックリン・プルー、成年以後・レイチェル・アダムス)の関係は、そういう稀に見る例である。

しかし、二人がこういう関係が続けることができたのは、ヘンリーがたえず時空を移動するからではないか？ いわば、二人でたえず旅行を続けているかのような関係であり、たがいに飽きる暇がない。

タイムトラベルの方法として面白いと思うのは、同一人物Aでも、違う時間・時代のB、Cを同じ場面で出会わせたりするところだ。この場合も、方法的に面白いというよりも、人は自分を意識するとき、まさにこの映画のヘンリーとクレアの子供のアルバ(4歳)ティタム・マツキャン、9歳)ヘイリー・マツキャン)のように、違った時空に生きる自分がいまここに現出しているということも言えるのである。

われわれは、通常、シーケンシャルな時間でものを考える。知覚できるのは、「いま」だけで、過去の自分や他人や出来事は、「いま」の時間相のなかでは消えている。同様に、「未来」はまだ来ない。だが、それは物的対象として知覚できないだけで、想像や記憶のなかにはちゃんと残っている。そういう「物的」ではないが、ヴァーチャルには「対象」となりうるもの・人を、映画は映像として併置することができる。その意味では、この映画は、映画のそういう機能を12分に活用した。

エドガー・アラン・ポウの「息の紛失」という天才的な短編のなかに、<ウイリアム・ゴドウィンは、その『マンデヴィル』で「目に見えないもののみが実在する」と言っている>という一文があった。

この映画は、一つの人格を時間で分離したが、「多重人格」も、ある意味では「時間の旅人」だと言えないこともない。ただ、「多重」というとらえ方がいかにも「近代」流だとすれば、この映画の世界では、「多重」があたりまえになっている。ここでは、自己愛も親子愛も同性愛も、幼年と老人との愛も、等価になってしまうようなところがあり、それをもっと過激にすると、面白い映画ができるだろう。

ヘンリーは、時間の分裂症(しかも心理的な分裂ではなくて存在論的な分裂)であるが、その基本は、「ホーム」(本拠/家庭)がないということだ。もう大分むかしからわれわれは「ホーム」を失っている。少なくとも、物理的・身体的な「場」としての「ホーム」は、いま、危機に瀕している。その意味で、(この映画に登場する遺伝子学の博士によると「クロック・ジーン」「時計遺伝子」の異

常をきたした) ヘンリーは、きわめていま的な人間であり、わが身で子供を生めるという点で依然として「ホーム」を持っている女性(夫や恋人の(無責任な)「失踪」のために、クレアのように、淋しい思いをいだかなければならない。

クレアがヘンリーに言うセリフのなかに、この世を去った人の部屋を模様替えしないで「そのままにしておく」というのがあった。使い捨てがあたりまえの時代には、人はほとんど模様替えをし、引越(ひきこ)し、物を捨て、建築も都市の相貌もどんどん変わってしまう。そこでは、記憶のやどる場所がない。「ホームレスネス」が常態となった20世紀だが、ここに来て、場所への執着が少しづつ再起しているような気がする。まあ、家族が死んでも、部屋を残し、世代交代が起こっても都市を昔のままにとどめるならば、そこには、「過去」が亡霊のように居つき、生き延びるかもしれない。近代は、それを「後退」と呼ぶが、前近代はむしろんそうは考えなかったし、脱近代の時代には、前近代的な考えがもう一度復活するかもしれない。(ワーナー試写室)

2009年09月11日

パブリック・エネミーズ (Public Enemies/2009/Michael Man) (マイケル・マン)

タイトルがまず興味を引く。「悪名高き」ジョン・デリンジャーを描くとすれば、タイトルは「ザ・パブリック・エネミー」であるはずだ。だが、タイトルは、冠詞のつかない**複数形**。これは、どうしてか? フランク・ニッティやベビー・フェイス・ネルソンといった1930年代のこれまた悪名高きマフィアたちが登場するから、これらを含めて「エネミーズ」と複数にしているにすぎないのか? むろん、この映画のタイトルは、その一部を参考にしてゐる原作 (Bryan Burrough: "Public Enemies: America's Greatest Crime Wave and the Birth of the FBI, 1933-34") にもとづいてはゐる。しかし、マイケル・マンのねらいは、それだけではないように見える。むしろ、「敵たち」とは、デリンジャーだけではなく、彼を執拗に追ひ、組織と管理技術を拡充していった当時の警察、「ザ・パブリック・エネミーNo.1」を追い詰めて政治的に有利な地位を獲得しようとしたエドガー・フーバー(のちのFBI長官)たち、さらには、「不敵な」ヒロイズムをおおるマスコミやそれを支持した大衆をも含むのではないのか?

マイケル・マンの映画は、どの場合にも、ディテールの緻密なリアリティを保ちながら、かつアメリカや世界を支配している「社会的気分」を絶妙にとらえることを忘れない。この映画がそういうコンテキストにおいて、間接的に参照しているのは、G・W・ブッシュが支配した時代のアメリカである。アメリカは、その時代、ブッシュ率いる「パブリック・エネミーズ」によってひっかきまわされた。

この映画は、デリンジャーを偶像化するのではなく、彼のような殺伐としたキャラクターが生まれる時代への決別をうたっている。これは、『コラテラル』でトム・クルーズが演じた冷酷な殺し屋を描いたのと同じやり方である。国を挙げて戦争をしたり、弾圧をしているときに生まれる典型的な感性の持主を強調的に描くやり方である。

この映画が描くのは、決して「カッコいい悪党」ではない。むしろ、銀行に押し入り、丸腰の人間を銃で殴りつけたりする非情な男であり、仲間を助けはするが、ほとんど無意味な銃撃戦のはてに仲間を失う淋しい男であり、彼にとつて唯一「人間味」の源泉だった恋人も逮捕されて、引き離される。これは、伝統的なハリウッド型犯罪映画に微妙な一線を引く。

写真で見ることが出来る「ジョン・デリンジャー」との関係、神話化されたヒーロー的な「不敵」な悪党を表現する点では、この映画のジョニー・デップよりも、ジョン・ミリアス監督が描いた『デリンジャー』(Dillinger/1973/John Mills)のウォレン・ウォーツの方が勝っていたと思う。アクションやガン効果も、当時としては画期的だった。が、いま見直してみると、マンのこの映画にくらべて「うそ」っぽく、楽しげなのである。デリンジャーをカッコよく描こうとしているからだ。その点で、マイケル・マンの本作は、「3歳のときに母親は飛び出し、親父にぶん殴られながら育った」というデリンジャーの深く屈折し、孤独な人間性を描き出しており、そうしたキャラクターをジョニー・デップは非常に高度に演じている。彼は、恋人ビリー・フレシェット(マリオン・コティヤール)といるとき以外は、「不敵」な暴力機械となる。それは、彼を追い詰めるメルヴィン・パーヴィスも同じであり、それを演じるクリスチャン・ベイルの「冷血動物」的な面構えも見事な演技である。

デリンジャーは、ビリーにあうとすぐに「自分の女」にしようとする。それは、当時の「男」とりわけデリンジャーのようなヤクザな男にとつてはあたりまえのことだったかもしれないが、そのやり方は強引きわまりない。しかし、これも当時の女のパターンで、それをカッコいいものとして受けとり、すぐに彼の女になる。このあたりも、一見「ハリウッド」的なボーイ・ミーツ・ガールの雰囲気を残しながら、ふと考えると、ぞつとするほど淋しい関係であることがわかる仕組みになっている。

二人がはじめて知り合うクラブのシーンで、ステージから「バイ・バイ・ブラックバード」のヴォーカルが聞える。ここでデリンジャーは、ビリーからダンスの手ほどきを受ける。このシーンも印象的だし、この曲の一つ一つのフレーズがこの映画のテーマとからみあっている。カメラが引くと、歌っているのが、ダイアナ・クラールであることがわかるが、短いシーンにこういう大物歌手を起用していることでも、このバラードの重要性が感じられる。

「バイ・バイ・ブラックバード」は、「心配も悲しみも全部詰め込んで」を出よう、バイバイ、・・・誰かがぼくを待っているところ・・・」(Pack up all my care and woe, /Here I go, /Singing low, /Bye bye blackbird, /Where somebody waits for me, /Sugar's sweet, so is she, /Bye bye Blackbird!)という歌詞が始まるが、映画では、デリンジャーは、この「ブラックバード」(辞書には、「ムクドリモドキ、クロウタドリ、悪・誘惑などの象徴、スウェーデンの国鳥とある)に自分を重ね合わせている。これに続く句節 "No one here can love or understand me, /Oh, what hard luck stories they all hand me, /Make my bed and light the light, /I'll be home late tonight, /Blackbird bye bye." を聴けば、彼は、「自分を愛しも理解もしてくれない」というところを去って、「ブラックバード」であることにバイバイしたいと思っていた

ということである。その「バイバイ」は、彼が撃たれて死ぬまで訪れなかったものであるが。

ところで、911が起こり、イラク戦争が始まり、国土安全保障省が創立されたブッシュ政権の時代が次第に混迷を深めていったとき、アメリカに住む人々はみな、「バイ・バイ・ブラックバード」の気分だった。

「社会の敵たち」は誰にとつて「敵」なのかを考えると、この映画の特質が明らかになる。それは、デリンジャーが撃ち殺されたあとの最後の「分ぐらいのシーン」をしかと見なければならぬ。詳しくは書かないが、デリンジャーに致命的な銃弾を撃ち込んだ捜査官チャールズ・ウインステッド（ステイヴン・ラング）がすでに留置されているビリーを尋ね、デリンジャーの最後の言葉を伝えるシーンである。この映画で、途中からパーヴィスの助っ人としてチームに参加するウインステッドが、そもそも彼が仲間とシカゴ駅に到着するシーンから、主役を食って行く。そう多くは姿を現さないが、彼は、デリンジャーが映画を見に行く可能性のある二つの映画館が判明したとき、「デリンジャーはチャールリー・テンプルの映画など見ない」と言い切り、クラーク・ゲーブル主演の『男の世界』(Manhattan Melodrama/1934/W.S. Van Dyke) (1)の作品のフランク・スタイルは、*"I, enemy public n. 1"* であつた——その点、日本語タイトルは全然政治性が欠如している) を上映する「バイオグラフィ劇場」に立ち回ることを確信していた。とにかく、有名なウイコンシン州の山荘「リトル・ボヘミア・ロッジ」での銃撃戦でも、ちらりと見えるウインステッドの姿がカッコいいのだ。これは、マイケル・マンの特別のサインのように見える。「ウインステッド」を見よと。ステイヴン・ラングは、監督の期待に十二分に応えた。最後のシーンを見れば、この俳優の凄さがわかるだろうし、それにばつちりと応えているマリオン・コティヤールの実力も理解できるだろう。

実際のチャールズ・ウインステッドは、彼の未完の手記のなかでも触れているが、デリンジャーを倒したことをフーバーから賞賛する手紙をもらったとき、「わたしは、ご表明された賞賛にすべて値するとは思いません。わたしは、市民としての、また捜査局の特別捜査官としての義務をつねに遂行できることを希望しているだけです」という返事を出している。ウインステッドは、1973年に82歳の生涯を閉じるまで、警察や軍や諜報機関などで働いたが、そういう権力組織のなかにとどまりながら、組織の単なる歯車になるのではなく、決して「情」や「優しさ」を失わないというキャラクターを、マイケル・マンはこの人物のなかに流し込み、殺伐とした時代、それを体現する組織や国家のなかにも多少は残っているはずの「人間性」に注目させるのだ。

デリンジャーは、実際にも、映画が好きだったらしい。彼が死の直前の時間を過ごしたのも映画館だった。映画では、『男の世界』を見ながら、デリンジャーが、クラーク・ゲーブル演じる主人公に自分を重ね合わせているところが描かれている。犯罪者は、「あたりまえ」の世界とは異なる異世界に生きる。それは、日常的にはリアルな世界ではないが、映画のなかではリアルである。犯罪の世界は、犯罪者の非日常のなかでは存在しうるが、日常的には「実存」しない。だが、映画のなかでは「実存」する。ただし、映画がスクリーンに投影されているあいだだけである。そのつかのまの時間の実存に、犯罪者は自己の実存のあかしを得る。

この映画で、ナチス政権のゲッベルスを思わせる陰険さでデリンジャー逮捕を画策するのが（やがて「FBI」と呼ばれるようになる）捜査局（Division of Investigation）のトップ、エドガー・フーバー（ビリー・クラダップ）であった。彼は、脱獄犯をしとめたことでマスコミのヒーローになったメルヴィン・パーヴィスをデリンジャー逮捕チームのリーダーに抜擢し、早速、記者会見を開く。マスコミを最大限に活用する方法も、「新しい」やり方だった。デリンジャー逮捕のために電話の盗聴や「科学捜査」を積極的に導入するが、これも、警察の「脱領域化」の一つのあらわれだった。面白いのは、こうした警察側の「脱領域化」と連動した形で、ギャングの方も「脱領域化」が進んだことだ。デリンジャーは、ある州で銀行強盗をくわだて、他の州に逃げた。つまり「州を越えた」犯罪活動を行ったのである。だが、当時、アル・カポネの後釜に座ったフランク・ニッティ（ビル・キャンプ）などのマフィアは、体を越境させるのではなく、情報を超境させることによって荒稼ぎをする新しい「脱領域」的犯罪を始めていた。映画にも出てくる（そしてジョージ・ロイ・ヒルの名作『ステイング』でパロディ化された）ように、他州で行われた競馬レースの情報を電信で入手し、時差の遅れた他州でそのレースの馬券を売りさばき、最初から結果のわかっているいちきノミ行為をするわけである。その意味では、デリンジャーは、犯罪としては、遅れており、すでに州の境界を越えつつあった組織犯罪に対応しようとするFBIの組織改革のキャンペーンに役立ったのだった。フランク・ニッティのような「進んだ」組織犯罪者たちが、デリンジャーの荒っぽい（体を張った）やり口を迷惑がったのもそのためである。

（六本木 TOHO シネマス）

2009年09月15日

ジュリー&ジュリア（Julie & Julia/2009/Nora Ephron）（ノーラ・エフロン）

ジュリア・チャイルドといえば、アメリカでは知らない人がいないくらいポピュラーなテレビパーソナリティであり、『Mastering the Art of French Cooking』の著者として、家庭料理に絶大な影響をあたえた人らしいが、浅学にして、わたしはその名前を知らなかった。映画のなかで引用される「サタデー・ナイト・ライブ」のシーン（ダン・アイクロイドが彼女をパロディー化する）を見て、そういえば、ニューヨークにいたとき、見たことがあるなど思ったのだった。調べてみると、そのパロディは、わたしがブリーカー・ストリートに住んでいた1978年に放映され、見たという記憶は間違いなかった。

この映画は、ジュリア・チャイルド（メрил・ストリープ）の半生を描くと同時に、彼女の料理本とDVDを見てあるアイデアを思いついた若い女性ジュリー・パウエル（エイミー・アダムス）の1年あまりの出来事を交互に描く。

ジュリア・チャイルドは、夫ポール（スタンリー・トゥッチ）の仕事（CIAの前身のOSS——彼女も第二次大戦中にOSSの要員になり、そこで夫と結ばれた）でパリに行き、フランス料理に魅惑され、本格的にフランス料理を学ぶ。彼女がレストランで夫といっしょに食べた舌平目のムニエルの感動、男性優位のシェフの学校でのエピソード、『Mastering the Art of French Cooking』がムニエルの

ッド・クノップ社から出版されるまでのいきさつ、1963年から始まる彼女の料理番組まで。それにしても、メルル・ストリープは、ジュリア・チャイルドのパロディすれすれのところで形態模写していて見事である。

ジュリーが登場するシーンは、は、911の後遺症が色濃く残る2002年。彼女は、ワールド・トレード・センターの跡地を再開発する LMD=Lower Manhattan Development Corporationで働いているが、ストレスが加重する毎日。ふとジュリーが思いついたのは、彼女の母が昔見ていたテレビの料理番組の人気者ジュリア・チャイルドが書いた料理本に載っている524のレシピを毎日作り、365日間続けて、その記録をブログに載せること。

ジュリーが、何かを始めなければと思い始めるきっかけになるシーンがある。彼女がレストランで同性の友達たちと合流するシーンだ。ここにはノーラ・エフロンらしいシニカルな目が光る。彼女らは、80代を迎えた世代で、ジュリーを除くと、みなそこそこの役職につき、リッチな生活をしている。最大の関心は金で、忙しいということが社会的ステイタスになっている。せっかく会食のために来たのに、ケータイばかりしている女。料理の注文をするときは、ジュリーも含めて、どいつもこいつも「ベーコンを抜いて」とか、「・・・抜き」を神経質に注文する。「ヘルシー」志向が笑われている。

ジュリーが、LMDの仕事のかたわら毎日毎日料理に精を出し、夫との生活がいかげんになって、夫エリック（クリス・メッシーナ）が出て行ってしまうことがあるが、すぐに元のさやにおさまる。時代がちがうこともあるうが、ジュリアの夫は、一度も妻のやることに反対したことはないし、彼女の料理を賞賛する。これは、シニカルなノーラ・エフロンの冗談ではないかとも思ったが、そうではないらしい。エフロンは、この作品では、人生や結婚生活に対し、楽天的である。

とはいえ、ジュリアの微妙な心理を描いている個所がある。それは、妹ドロシー（ジェーン・リンチ）に子供ができたことを手紙で知り、夫といっしょに喜ぶシーンである。彼女は、そのとき、喜ぶと同時に、自分には子供がいなかったことを淋しく思い、夫の方を向いて涙ぐむのである。実在のジュリアには子供はいなかったが、映画のジュリアにも子供の形跡はない。

この映画は、ジュリー・パウエルの実験の経験（ブログの開設→読者の増加と日記上昇→マスメディアで取り上げられる→本の出版）にもとづいているが、ブログをもろに映画に取り入れたハリウッド映画としては第一号だという。ジュリーの夫が、彼女にブログの開設方法を教えるシーンがあり、たびたびパソコンの画面が映されるが、その機種は、当然（コロンビア・ピクチャーズの製作であるから）SONYのVAIOである。

実在のジュリア・チャイルドは、185cmの長身だったというが、それを演じるメルル・ストリープの身長は、公称では168cmとされている。夫役のスタンリー・トゥッチは173cmで、実際にはストリープより高いのだが、映画のなかではストリープの方が背が高いように映されている。撮影では、ストリープは背丈を伸ばすハイヒールを履き、カメラアングルも操作するというトリックを使ったという。ちなみに、妹役のジェーン・リンチは、163cmの背丈があり、トリックの必要はなかった。

ジュリア・チャイルドの『Mastering the Art of French Cooking』は、「ホンモノ」らしいフランス料理の調理法をアメリカ人にもわかるやり方で説明しただけでなく、その後あらわれるさまざまな各国料理の本のモデルとなった。「アメリカ人にもわかる」という言い方は軽蔑的だが、アメリカの料理本は、カップに何ミリリットルか、何グラムかといった計量可能な記述方法でないと、受けない。その代わり、料理本を片手に、そのまま作れば、誰が料理しても、うまく行くようなどころがある。マニュアル化の技術が進んだのも、基本的に、「頭のいい奴ばかりではない」というカルチャーが基礎になっているからだ。

映画のなかで、ストリープがたくみに模倣しているが、ジュリア・チャイルドがテレビで見せる調理法は、かなり荒っぽい。それは、彼女が1963年にWGBH局で料理パフォーマンスの放送を始めたころは、放送はほとんどみな生放送で、撮り直しができなかったことと無関係ではない。ちよつとぐらいの失敗でおたおたしては、先に進めなかったのである。その点、ジュリアは太っ腹で、フライパンから卵を落としても動じたりはしなかった。やがて、そういう失敗が受け、彼女自身、わざと失敗して見せることをパフォーマンスのうちに取り込んでいく。だから、ダン・エイクロイドのパロディは、指を包丁で切ってしまったのまで食材で使い、最後は血だらけになって調理するといったかなりエグいものだが、彼女自身はこのパロディにご満悦だったという。

わたしは、この映画を見ながら、「江上トミ」を思い出した。彼女は、かつてNTVの「奥さまお料理メモ」やNHKの「今日の料理」の人気者であり、テレビで調理法を紹介するスタイルの草分け的存在だった。わたしは、彼女の「おいしそう」な笑顔を思い出しながら、最初、ああ、江上はジュリア・チャイルドの番組を真似たのだなと思った。ところが、調べてみると、江上が「奥さまお料理メモ」で調理を見せるようになるのは、1956年からで、江上の方が、ジュリアよりも先にテレビ出演をしているのである。しかも、江上は、何と1927年に（ジュリアが通ったと同じ）ル・コルドン・ブルー料理学校に入学、2年もそこで修行していたのだった。ジュリアよりも20年もまえのことである。

ジュリアの（最初は3人の共著になっていた）本が、アルフレッド・クノップ社の編集者に注目されて、出版のオッファーが出たとき、そのきっかけは、担当の女性編集者が、ジュリアの原稿を片手に自分で料理を作ってみて、うまくいったからだだったというシーンがある。この編集者は、タイトルを決めるとき、ジュリアを社に呼んで、壁にカードを何枚も貼って、最適なタイトルを決める。ジュリアがこういう経験をしたのかどうかわからないが、ノーラ・エフロンは、かつてエッセイストとして本の世界にいた人だから、編集者というものをよく知っており、このへんの絵作りがうまいと思う。さりげないシーンだが、印象に残った。

この映画のなかで、ジュリアは、フランス料理におけるバターの重要性を強調する。これは、いまではYouTubeで見ることの出来るオムレツ調理法でも強調していることで、ちよつと多すぎるのではないかと思われるくらいバターを使う。ジュリア崇拝のジュリーも、その点を受け継ぎ、彼女が、終わりの方で、ジュリアの台所が納められているワシントンの「National Museum of American History」に行き、その一角にバター（ないしは、その模型を）をそつと置いてくる。ただし、こうしたバター信仰は、アメリカの「ヘルシー」崇拝のいまの傾

向のなかでは、ちよつと悪い冗談のようにも思える。ひよつとすると、このあたりにノーラ・エフロンの皮肉好きな目が生きているのかもしれない。しかし、バックで流れるのがマーガレット・ホワイティングのジャズボーカル「タイム・アフター・タイム」だから、またバターが復活するのかな？
(ソニー試写室)

2009年09月17日

ずっとあなたを愛してる (Il y a longtemps que je t'aime/2008/Philippe Claudel) (フィリップ・クロードル)

試写の初日にしても、観客が少なすぎた。しかも、わたしをのぞくと、すべて女性なのだ。こんなすばらしい作品に客が集まらなかったのは、サム・ライミの『スperl』の試写が重なったからだろうか？ わたしは、こちらを捨ててここに来た。それだけのカイのある作品だった。

最初からクリスティン・スコット・トーマスのまさに「入魂」の演技に惹き込まれる。空港のひと気のないイスで彼女がタバコを吸っている。なぜこの人はいくも孤独で閉ざされた目をしているのか？ その理由はすぐわかる。その女性の名はジュリエット。わが子を殺した罪で15年の刑を受け、出所してきたのだ。彼女を空港に迎えに来たのは妹のレア(エルザ・ジルベスタイン)だが、彼女は姉が収監されたときはまだ幼く、姉の記憶は乏しかった。父は、事件の衝撃に「娘はいないものと思う」と言っ、ジュリエットのことを家庭で話すこと、手紙のやりとりを禁じたので、レアは、姉のことをよく知らなかった。が、刑期が終わるころになって、姉の所在を知り、面会に通うようになり、姉の引受人になったのだった。彼女はすでに結婚し、大学教授になっていた。

ジュリエットが、妹のレアの家庭に引き取られ、アジア系の養女のプチ・リス(リズ・セギール、クロードル監督の養女)、レアの同僚ミシェル(ロラン・グレヴィル)との交流を通じて、次第に閉ざされた殻を開いていく——いちおうそう言っておく——プロセスが感動的に描かれる。この手のプロセスは、いってみれば、最初から先がわかっているわけだが、決して先を急がないやりかたで進むので、安易なドラマの印象は受けない。むしろ、トーマスの入魂の演技とあいまって、ジュリエットが、わずかに心を開きながらも、いつまた閉ざしてしまふかもしれないあやうさを維持しながら、進むところが絶妙だ。その仕上がり方は、監督のフィリップ・クロードルが、初めて撮った作品とは思えない。

映像そのものに説得力があり、一つの画面に複数の感情と想いを共存させるような撮り方も難なくこなしている。二人の登場人物がどちらもカメラの方を向いていて、たがいに顔を合わせていないシーンは、映画ではよく使われるが、ジュリエットとレアがそのような技法のカメラに向かうあるシーンでは、両方の心の差異が描かれ、二人が互いに感じていることのズレ、観客が二人にいだく印象、ジュリエットとレアのそれぞれに対して持つ印象、これらが複数で多数の差異をはらんだまま描写されるのだ。

レナの友人ジェラル(オリヴィエ・クリュヴェイエ)のパーティの席で、酒に酔った友人が、ジュリエットに、こんな美人が一体どこに隠れていたんだと

いった問いを発する。普通、こういう言い方はよくあり、聞かれた相手も軽くいなせば済むことなのだが、ジュリエットにしてみれば、答えにくい問いである。というよりも、レナのようにその事情を知っている者には、はらはらする問いであり、観客の方も、酷な質問だなという印象をおぼえる。が、相手は、その問いの矛先をゆるめず、しつこく質問を続ける。レナは、「ジェラルド、飲みすぎよ」と注意をうながすが、彼はきかない。すると、ジュリエットは、「殺人罪で15年刑務所にいたのよ」と笑顔で答える。その瞬間、一座に爆笑が起こるのだが、レナとジュリエットの過去を薄々感じ、同情と愛情をいだいているミシエルの顔には、他の客とは異なる表情が浮かぶ。こういう話のそらし方は、よくあるパーティ・ジョークだが、ここではそこに二重の意味が隠されている。

この例は、きわめてわかりやすい二重表現だが、たとえば、鏡に向かっているジュリエットの表情をカメラが鏡の映像に焦点を当てて撮るシーンでは、鏡のなかの彼女(彼女の外部)と、彼女の「内面」とのあいだの微妙な差異がたくみに表現されていて、もつと面白い。

この映画には、声を失ってしまった、レアの夫の父親(ジャン＝クロード・アルノー)、認知症の、ジュリエット／レアの母、自殺してしまう保護監察官のフォレ警部(フレデリック・ピロー)など、ある意味での「病人」たちが登場する。実際、ジュリエットもあり意味では「病人」である。そして、この映画は、そうした意味での「病人」たちが、どのように「全快」するかではなく、彼や彼女らが、その「病人」性を維持したまま、どのように「現実」と折り合えるのか(フォレ警部の場合は折り合えなかった)が描かれている。近代の医学や懲罰主義の法制度が行使してきた(いまでも行使している)「治療」や「更正」のやり方が、誤りであり、何の解決にもならないことは少なくとも「理論的」には明らかになっている。必要なのは、彼や彼女の「特異性」をありのままに認め、それを他の「特異性」と折り合えるのかを求めることなのだ。「複数多様性」の社会とはそういうことが可能な社会のことである。

この映画には、パーティやいっしょの食事など、複数の人間がいっしょに何かをやるところを映したシーンが多い。と同時に、ジュリエットという極度に「孤独」な人物を描く場合でも、その「個」のなかに複数の要素がひしめいているという撮り方をしている。つまり、この映画は、絶対的な「孤独」や孤立は存在しないということを暗黙の前提にしている。孤独とは、孤立ではなく、複数の人間のなかにいながら、そのつながりが空疎であるような状態の最小単位であり、「個」のなかの複数の要素が虚無的な状態に陥っていることだ。同様に、錯乱や狂気とは、「個」のなかの複数の要素が反乱を起こしているのである。たった一人でいるからといって「孤独」であるわけでも、また、多数のなかにいるからといって「アットホーム」であるわけではない。

高く評価できるこの映画だが、エンドクレジットのバックで、バルバラのなつかしいシャンソン「いつ帰ってくるの」(Dis quand reviendras tu)が流れるのを聴きながら、わたしは若干の不満を感じるのであることが出来なかった。ジュリエットがなぜ息子を殺したか(理由を自白しなかったために刑期が重くなつたらしい)を明かす「クライマックス」がなければよかったと思ったのだ。というのは、その理由が、彼女がそれを自白しなかった理由としては、あまりに納得がいかないと思ったからである。理由はともあれ、息子を殺したということの

罪をつぐなうためにあえて刑期をみずから重くしたということかもしれないが、あつさり自白するという別の選択もあったはずである。このへんに、「小説家」としてのフリリップ・クロードルが出てしまったような気がする。というよりも、この映画がこのシーンの直前までに達した奥行きからすると、ものごとに「理由」などないし、それを説明する因果律など意味がないということが暗黙の前提になつており、種明かしなど必要ないからである。殺人の単一な理由など説明しなくても、この映画は、十分すぎる強度を表現することに成功しているのだから。

(映画美学学校第2試写室)

2009年10月01日

ゼロの焦点 (Zero no shoten/2009/Inudo Isshin) (犬童一心)

松本清張生誕100周年記念の大作をめざしていることがわかるが、松本清張のアクチュアルな社会意識とはかなりずれている。ならばただのサスペンスに徹すれば、もっと面白くなったと思われるが、そのへんの踏ん切りがついていない。北陸の寒そうな景色とクラシック調の音楽、日本でもはやったザ・プラターズの1955年のヒットソング「オンリー・ユー」、それに、主題歌を団塊の世代が依然愛する中島みゆきの「愛だけを残せ」という組み合わせがよくわからない。「オンリー・ユー」が2度出てくるが、最初は、ただ時代背景が1950年代なんだということを示唆するためのサインとして使われているだけだが、最後にいきなり出てくるときには、ヨヨヨという感じ。エンドクレジットのバックで中島みゆきがやけに「力強く」「愛だけを残せ・・・」と歌いはじめると、もう一度ヨヨヨという感じになる。

最初から古いニュース映画のクリップを映し、映画の途中でも時代色を印象づけようとするが、ドラマの雰囲気（衣装や美術はそれなりに手をかけてはいるが）全然90年代からズレている。そもそも、この映画の核になっている「パンパン」の過去を持った女たちがその過去をなぜかなくも消したいと思うのかという痛々しいまでの思い（それが松本清張の力点の一つだった）が、ほとんど伝わってこない。というのも、この映画のなかで、「パンパン」という言葉の意味（在日米軍の兵士を相手にする売春婦——ちなみに、この映画では出てこなかったが、そういう出会いを通じて「独占契約」的な関係を持つ特権的な売春婦を「オンリーさん」と言った）を解説的に説明するシーンがあるが、問題は、いまこの言葉がほとんど死語になっているというだけでなく、体を売るという行為がこの時代の重みを持つていないからでもある。1995年、「売春禁止法」が施行され、経済企画庁が「もはや戦後でない」と唱えたりもしたが、この時代の日本には、まだ戦争の傷跡が残っていた。世の中は貧しく、暗かった。そういう雰囲気は、この映画からはあまり感じられない。

基本的な難しさは、「売春」意識が変わってしまったということだけではなく、松本清張の原作にある米軍への怒り・批判のようなものが、いまではなかなか伝わりにくいということにもある。松本清張は、占領時における諸事件（「帝銀事件」、「下山事件」、「三鷹事件」、「松川事件」など）を米国の秘密工作と推理した（『日本の黒い霧』など）。ある種の「陰謀史観」だが、その根っこには、戦後、米軍とその（国内の）共謀者との横暴に対する怒りがあった。また、

同時に、松本には、最近、原武史が『松本清張の「遺言」』（文春新書）で明らかにしたような天皇制への批判があった。だから、米軍の進駐と天皇制の転換とが混在した終戦直後という転形期への期待も少なからずあった。この映画でも不十分ながら出てくる「日本で初の女性市長」のくだりのように、旧・天皇制下では不可能だった女性の政治参加に期待と支援を送り、しかもその市長候補（黒田福美）を陰で支援しているのが元「パンパン」だった室田佐知子（中谷美紀）であるという皮肉な想定になっている。

いまでは社長夫人におさまっている室田佐知子（中谷美紀）、その会社の受付で働く田沼久子（木村多江）にとつて、その過去は、人を殺しても隠したいものであるという重みが、ほとんど伝わらないのは、この映画の演出や俳優の演技だけの問題ではない。みんな暗い過去を負っているのだが、その過去の奥行きが、ドアを開けたらその奥はセットだったというような薄っぺらさなのだ。ベテランの中谷美紀も、今回はダメだった。彼女の今回の（さしずめ黒木瞳なんかにおあつらえ向きの）宝塚的「華麗」すぎる立ち居振る舞いでは、室田佐知子という女性が、過去の重みをどれだけ深刻に背負っているかがわからない。その点、木村多江は、戦争をくぐりぬけてきた（たぶん地方出の）「悲しい過去」を持つ女の哀れさのようなものを巧みに表現するシーンがある。なお、いつもわたしにくさしてばかりいる広末涼子だが、今回は、あの「アリガトゴザイマフ」言葉も大分矯正され、何も知らずに、重い過去と秘密を持つ男（西島秀俊）と結婚してしまった「純な」娘の役にうまくシンクロしている。

（東宝試写室）

2009-10-01

今月気になる作品

ロボゲイシャ 【前出】（『片腕マシニングール』の「過剰」さは後退）。

私の中のあなた 【前出】（白血病の娘を演じるアビゲイル・ブレスリン、完全イメージチェンジのキャメロン・ディアスに目を見張る）。

引き出しの中のラブレター 【前出】（何らかの距離なしには人を愛せない「リモート・ラブ」の時代をスケッチした作品。ラジオの描き方は少し古い）

カイジ 【前出】（人生はゲーム競争だという映画。が、格差社会批判的な面を強調しただけ、映画のゲーム性が弱くなった）。

さまよう刃 【前出】（役者も演出もしっかりしているが、ひっかかるのは、犯罪と懲罰へのさらなる固定観念）。

ヴィヨンの妻 桜桃とタンポポ 【後出】（太宰治が自己演出した「太宰治」を短時間で知りたい人には便利。が、太宰のしたたかさや狡猾さはわからないだろう）。

パンドラの匣（太宰治の原作とは無関係だと思えば、それなりの面白さがあるが、ちゃんと時代設定をしているからそれは無理。かくしてわたしは評価しない）。

アニエスの浜辺【前出】（アニエス・ヴァルダが好きなら、必見）。

あなたは私の婿になる【前出】（ハリウッド的ロマンティックコメディの定番だが、ジャンクだと知りながら、たまにはマックを食わないと落ち着かないといった気分のアメリカ映画ファンは楽しめるだろう）。

パイレーツ・ロック【前出】（権力の規制を逆手に取るということ自体が過去のものとはいえ、その爽快感は消して失われないし、失ってはならない）。

きみがぼくを見つけた日【後出】（「ひとりの個人は、すでにさまざまな異質的構成要素からなる集合体、にほかならない」というガタリの言葉を思い出させると言うと、ホメ過ぎか）。

サイドウェイズ【前出】（日本の俳優が海外でそれなりの場をあたえられると、けっこういい仕事をする例としては面白い）。

わたし出すわ（小雪が出るからといって、タイトルで誤解しないこと。けっこうつまらない）。

母なる証明【前出】（ドゥルーズとガタリの『アンチ・オイディプス』的な親子関係が、韓国映画で鋭く描かれるのは暗示的である）。

2009年10月14日

Dr.パルナサスの鏡 (The Imaginarium of Doctor Parnassus/2009/Terry Gilliam) (テリー・ギリアム)

今月はまだあまり試写を見ていない。連休明け初の試写。ちようどまえの方から一列に誰も座っていない列があったので、後ろの方に座る。が、開映まえにわたしのすぐまえに背の高い女性が飛び込んできた。そして、席に落ち着くやいなや、いきなり両手を頭にもって行き、長い髪を束ねはじめた。やな予感。彼女は手馴れた手つきで髪を片手で押さえ、別の手で大きなクリップを出し、髪をとめた。あらぬことか、頭がセンチぐらい持ち上がったのだ。なんでいまさらアップにするんだよう！と言いたいところだったが、124分間、スクリーンを切る影をじっと耐えた。

監督としてテリー・ギリアムを意識したのは、1985年の『未来世紀ブラジル』からだったが、以後、『バロン』（1988）、『フィッシャー・キング』（1991）、『12モンキーズ』（1996）と見てきて、その後開始したこの「シネマノート」でも、『ラスベガスをやつつける』、『ブラザー・グリム』、『ローズ・イン・タイドランド』を取り上げた。『未来世紀ブラジル』の衝撃を新たにすることはなかったが、今回の『Dr.パルナサスの鏡』の前作にあたる『ローズ・イン・タイドランド』はなかなか奥行きのある作品だと思った。だから、この新作には期待したが、しかし、それは、裏切られた。「モンティ・パイソン」もので見せた諧謔精神、『フィッシャー・キング』にはすでによく出ていたスラム志向、底辺の社会への視線、胡散臭いもののリアリティの強度への執着、『ブラザー・グリム』でうまく使われたドリームランド的世界、『ローズ・イン・タイドランド』

のファンタジックでかつ悪夢的な要素がすべて発見できることは確かだが、『ローズ・イン・タイドランド』よりは後退しているし、その面白さはなかったのだ。

車に舞台装置を積んで街から街へ移動する劇団というか見世物集団があり、その見世物の主要装置となっている「鏡」のカーテンのこちら側と向こう側との話であるが、「こちら」と「あちら」の位相が平板なのである。向こう側は、もっぱら WFX に頼り、ドリームランド的な世界と出来事が展開するが、「こちら」の世界との差異がそれほど強烈ではない。「こちら」側の世界で起こる、粗野な酔っ払い、金持ち婦人の俗っぽさ、父親パルナサス博士（クリストファー・プラマー）と娘ヴァレンティナ（リリー・コール）との確執とすれちがい、最初はヒース・レジャーが演じるトニーという男とヴァレンティナとの恋、彼女に想いをよせる団員のアントン（アンドリュー・ガーフィールド）・・・も、どうということもない。せりふのなかで、パルナサス博士が 1000 年も生きながらえており、彼を脅しにしばしばあらわれる Mr. ニック（トム・ウェイツ）が「悪魔」だと言われ、WFX でその「威力」が映像的に示されても、なんか実感がわかないのはなぜだろう？ むろん、「こちら」と「あちら」とがシームレスにつながっていることが前提なのだが、ならば、WFX への依存が強すぎる。同じ依存が強くても、ターセムの『落下の王国』ぐらいやってくれれば、面白いのだが、意外と平板な WFX なのである。

現代では、もう「モンティ・パイソン」的パロディはほとんど効き目がないのだが、ギリアムは、死の川をみな若死にしたルドルフ・ヴァレンチノ、ジェイムズ・ディーン、ダイアナを乗せた 3 隻の船が行くというシーンや、ダライラマの写真を意味ありげに（批判的に）ちらりと見せたり、ロシアマフィアと彼らの母親コンプレックスをステレオタイプ的に出すなどして「この世」をドタバタ的に茶化す。しかし、それは、茶化したことになっていない。

テーマ的には、「慈善」（チャリテイ）といった観念への批判と揶揄がある。ギリアムは、現代社会には、一方で金儲けに奔走する世界があり、他方に「チャリテイ」の世界があるかに見えるが、その実、「チャリテイ」などというものは、金儲けと権力闘争のカモフラージュか、ただか「罪ほろぼし」にすぎないのだ——と考えているかのようなのである。「生前」慈善事業家として有名だったトニー（ヒース・レジャー）が、橋に吊るされているのをヴァレンティナに助けられて息を吹き返すのだが、そのあげくに彼の「慈善事業家」の仮面がはがれてくる。しかし、そんなことはあたりまえではないか。チャリテイをシステムが取り込むのは、すでに 19 世紀からである。そのことは、わたしはとうの昔、『エレファント・マン』に関して書いたことがある。

トニー役のヒース・レジャーが、ヴァンクレーヴァーでの撮影の寸前に死亡して、この映画の継続が危ぶまれたが、トニーが鏡のなかで変貌するという代案をテリー・ギリアムが思いつき、それをジョニー・デップ、コリン・ファレル、ジュード・ロウの 3 人の俳優にふりわけるといふことは、この映画を見るまえに多くの人が知っている。三人の大物俳優があとを継ぐくらいだからという期待がいやがうえにもかきたてられるが、わたしには、ヒースの演技があまりに平凡なのに驚いた。『ダークナイト』は鬼気迫る特別の演技だとしても、『ブローックバック・マウンテン』や『ブラザー・グリム』の演技にも及ばない。まだ、本格的な段階に至るまえに死んでしまったということなのかもしれないが、それ

なら、あつさり別の俳優で一本化した方がよかったような気がする。批評者の気楽な立場から、映画作りの苦労を知らないで言っているわけではない。

プレスでは、パルナサス博士の妻と娘を演じるリリー・コールは、演技がさまになるまで大変だったというが、わたしには、この映画で一番印象に残ったのがリリー・コールなのである。すでにファッション雑誌などでスーパースモデルとしてのキャリアがあるコールは、その少女から中年女までの境目のない容姿（プレスによると「ハート型のドール顔」というのだそう）で知られているのだが、この映画のなかでは、すでに何度も映画に出ている大物女優の風格を見せている。わたしは、まだ彼女が映画出演している『Rage』（2009）も『St. Trinian's』（2007）も見えていないのだが、すでに何度も映画で見たかのようなデジャヴーを感じさせる。

（スペース52 汐留）

2009年10月22日

インフォーマント！ (The Informant! / 2009 / Steven Soderbergh) (ステイヴン・ソダーバーグ)

宣伝では「ある企業内部告発者を描く本当にあった物語」とあるが、この映画は「双極性障害」(Bipolar Disorder)を持つ人物をストリートに描いた最初の映画作品である。英語のレビューには、このことをちゃんと書いているものが多いが、14ページもあるプレスには、「企業犯罪」という視点からの記述や解説ばかりで、「双極性障害」のことは書かれていない。試写会場でも、ずっと笑いつつ起こらなかったが、終わり近くになって、主人公のマーク・ウイテカー（マット・デイモン）のいささか「病氣」的なふるまいに「変だな」と思った人が出てきらしく、場内からわずかに笑いがもれるようになった。が、彼を笑った観客の何人が「双極性障害」のことを知っていたかどうかはわからないし、笑ってはいられないと思った人はまれなのではなからうか？

とはいえ、それは無理もない。字幕には、「双極性障害」という訳がちゃんと出るが、これは「躁鬱病」(Manic Depression)と同じものと考えられてきたし、いまもそう考えている人が多いからである。が、「Bipolar Disorder」(以下「BPD」と記す)は、「躁」と「鬱」を循環的に繰り返す（と考えられている）「躁鬱病」とは違うし、アメリカでは、「Bipolar Disorder」という言葉(bipolar＝2極・両極の→両極端の+disorder＝混乱・不調・障害)の意味自体を越えた症状をこの語で呼ぶようにさえなっている。まだ原因（遺伝性であるらしい）はわからず、明確な療法もさだかではないという。

あんまり知ったかぶりをしてクレームをつけられてもナンなので、Amazonで検索してみたら、「双極性障害」というタイトルを冠した日本語の本はかなりの数出ていた。早速買って来て読んだ加藤忠史『双極性障害——躁うつ病への対処と治療』（ちくま新書）には、「アメリカでは、人口の四・七パーセントが双極性障害である、というようなデータすら報告されている」が、日本では、逆に「過小診断」されているという。そのため、日本では、「双極性障害」と思える人でも、区別されずにうつ病と言われている場合がある」という。実際、そういう

区別を押えているこの本自体が、副題で「躁うつ病への対処と治療」と表記せざるをえなかったように、まだ「双極性障害」は一般になじみがないのである。

さすがニューヨークは、事情がちがうようで、州の精神衛生局は、「双極性障害」の「躁」の兆候を以下のように示し、このうちの3つ以上の症状がときには毎日続くと記している。詳細

→<http://www.omh.state.ny.us/omhweb/booklets/Bipolar.htm> および下段の

【追記／2009-11-25】参照。

・ 精力・活力・落ち着きなさの亢進。

極度に「ハイ」な、過度に気持ちのいい、幸福感。

極度の短気さ。

飛び飛びになるペースの速い思考や早口。

うまく集中できない散漫さ。

あまり眠らな事。

自分の能力や力への非現実的な信仰。

判断能力の弱さ。

うかれて馬鹿騒ぎをする。

普通とは異なる行動が一定期間続く。

性欲の亢進。

コカイン、アルコール、睡眠薬などの薬物の乱用。

挑発的、押しつけがましい、あるいは攻撃的な行動。

何かが間違っているということを否定する。

アメリカの「BPD」関係のブログを読んでいたら、この映画は、その「障害」を持つ人が、見るまえから、その筋書きを読んだだけでピンと来ると書いていた。実際、「BPD」のことを知らなくても、注意して見ていけば、ウィテカーの行動は、最初からどこか変だ。だから、ソダーバークは、最初から、マット・デイモンの「とぼけた」（と言っては言いすぎか？）ナレーション（ある意味で、カフカの小説の「語り手」を思わせる）を入れ、「普通ではない」ことを暗示している。大企業の有能な幹部（実在のウィテカーは、1989年から1995年まで、Archer Daniels Midland =ADM のバイオ生産部門の取締役だった）が会社のグローバルな「価格操作」をFBIに「内部告発」するところが最初の飛躍だが、その帰結はどうでもいい。それが、彼の誇大妄想狂的な、あるいは被害妄想的な「思い込み」であるかどうかともどうでもいい。問題は、そうした彼の行為の飛躍とその飛躍を飛躍としては意識しないあつからかんとした「無反省」さである。結局、ウィテカーは「脱税」と「詐欺」の罪で逮捕され、10年半の実刑判決（8年以上囚役）を受けるが、おそらく最後まで「罪」の意識は持てなかったのではないかと思う。彼が、「双極性障害」であることがわかればと、彼の妻ジンジャー（メラニー・リンスキー）がいかに忍耐強く彼に対応したかに感動をおぼえるだろう。しかし、この映画では、経過は描かず、（時代が飛び）頭がすっ

かり禿げ上がって出獄するウイテカーをジンジャーが迎えるところで終わるのである。

おそらく、「双極性障害」の難しさは、その「鬱」（本当はこの言葉も不十分なだろう）の部分よりも、その「躁」（同じく、この言葉も便宜的に使う）の部分の自覚せざる持続ではないか？ 当然、「躁」があれば、その逆があるはずだが、「双極性障害」では、その「鬱」の部分は、「躁」の「出発段階」にすぎないように思える。問題は、それ以後の状態なのだ。先に加藤忠史氏の本を読んでも、「双極性障害」の患者が、「鬱」になったときの事例はたくさん出てくるのに対して、「躁」の事例が少ないのは、「躁」になった患者は、「鬱」の場合に比べて、自覚症状がない（というより、意識が舞い上がってしまっただけという自覚が失われる）ことが「双極性障害」の特徴であるからではないか？ 実在のウイテカーは、詐欺罪に問われたあと、自宅のガレージを閉ざし、エンジンをかけて一酸化炭素中毒の自殺未遂を起こした。が、死には至らなかった。その意味で映画が、このへんには全く触れず、もっぱらウイテカーの「躁」状態に焦点を当てているのは適切なのだ。

「双極性障害」の人は、事実はそうではないのに、「自分に超能力がある」とか、「偉い人物である」とか思い込んだり、何かへの異常な集中、性的な放埒などが起こり、とんでもないことをしでかしたり、借金をしたり、家庭を捨ててしまったりするという。はたから見れば「大嘘つき」に見えるとしても、本人は大真面目であつたりもする。だから、自分のやった行為に対して、「まちがったこと」をした、「悪いこと」をしたという意識はないのである。逮捕されたり、攻撃されたり、にっちもさっちも行かない困難に直面したときになってはじめて、そのことに気づく。ウイテカーの自殺未遂も、そういうことの結果だったのだろう。ただし、映画では、ウイテカーは、みじんも「鬱」の状態を見せない。そこがこの映画の面白さであり、怖さでもある。

この映画の主人公が「双極性障害」だとすると、監督のソダーバーグがとりあげる登場人物には、どこかしら「双極性障害」の気がある者たちが多いように思えてくる。「双極性障害」は、「誇大妄想狂」とは違うという意味でも、チェ・ゲバラには「双極性障害」の要素があつたと言える。『オーシャンズ』シリーズの人物たちは、まるでそういう人間ばかりではないか。また、ソダーバーグが好きなカフカも、「双極性障害」の要素があつた。

ある意味で、「双極性障害」は、20世紀の代償（ツケ）、後遺症である。20世紀は、「双極性障害」の典型的な症状（たとえば「ハイ」であること、「盛り上がること」）をよしとしたが、いまは、それが終わってしまう。逆に「ハイ」であることが「障害」になってしまうのだ。日本の場合、これはアメリカなどと1周期遅れていて、いまだにテレビのバラエティ番組は、「ハイ」志向が強い。しかし、時代はすでにそれが無理になっており、それを無理に維持しようとするところから覚醒剤問題も起きる。人工的な手を借りて「ハイ」になろうとすれば、無理が出てくる。しかし、そういう時代は終わりつつあるのだ。民主党がいいわ

けではないが、その雰囲気は、明らかに「ハイ」ではなく、「キマジメ」である。経済状況も、もはや浮かれてはいられない。「ハイ」は価値ではなく、「障害」になった。が、その解決方法はつきりしない。

こう書いてくると、おまえの書き方自体が「双極性障害」的だと言われかねないので、少しバランスを取っておく。この映画から、「双極性障害」のことを除外して見ることもできるのだ。つまり、ウィテカーが狂った意識でそうしたのであれ、どうであれ、彼のような企業の上層部にいる人間が「内部告発」をしたこと、また、一転して、そのような人物が巨額の「脱税」と「詐欺」行爲していたことが明らかになったことによってあたえた社会的インパクトを中心に見るという見方である。実際、彼の「内部告発」は、その後（1990年代後半のアメリカで、「確信犯的」な内部告発をしやすくしたし、また、企業側も、ウィティカーがやったような「犯罪」に対する対策を講じることにもなるからである。つまり、企業の体質を変えたという意味では、この人物の意味は大きいのである。とはいえ、それだけでこの映画を見ると、あまり面白くない。

エンディングで「Trust Me」というマーヴィン・ハムリッシュのジャズソングが流れる。Steve Tyrellが歌うこのソングの歌詞がすべてを要約しているが、「信じてください」と言うこと自体を本人が信じているかどうかわからないのだから、困ったものである。

ソダーバーグが、音楽をマーヴィン・ハムリッシュにまかせたとき、ハムリッシュがかつて担当したウディ・アレンの『バナナ』

(Bananas/1971)が念頭にあったという。そういえば、失恋のあぐく南米のとある独裁政権の国に行き、そのつもりが全くないのに、現地の革命軍に拉致されたのをきっかけに、やがてそのトップに祭り上げられてしまう傑作喜劇で、アレン自身が演じるフィールディング・メリッシュは、「双極性障害」の典型的な症状を示していたともいえる。また、この映画でアレンは、1971年という時点で、チリの軍事クーデターを予見しただけでなく、このフィールディングという人物をチェ・ゲバラにも重ねているのである。

【追記／2009-11-25】双曲性障害の人が頼りにしている、デイヴィッド・オリヴァーによって創立されたウェブサイト「Bipolar Central」に双曲性障害の「定義」があったので、訳してみた。簡単な「自己診断」に役立つかもしれない。(ワーナー試写室)

2009年10月29日 (1)

(500) 日のサマー ((500) Days of Summer/2009/Marc Webb) (ターク・ウェブ)

500 日全部ではないが、日ごとのシーンをばらばらにして、トム(ジヨゼフ・ゴードン・レヴィット)とサマー(ゾーイ・デシャネル)との

「ボーイ・ミーツ・ガール」ストーリーをお洒落に描く。ミュージック・ビデオ出身の監督マーク・ウェブの長編第一作。テンポ、映画やスノッブ的「教養」からの引用も気がきいている。画面分割もかなり使うが、一体何のために使うのかわからないようなことが多いこの技法を使いながら、全く嫌味がないのも、この監督のセンスのよさ。挿入される音楽、なにげなく見えるポスター、ジャケッット、絵なども、みな、細かく計算されていて、飽きない。

初めに、これは、「ボーイ・ミーツ・ガール」のストーリーだが、「ラブストーリー」ではないというナレーション(リチャード・マッゴーネイグルの渋みの効いた声)が入る。このへんのこだわりが面白い。通常、「ボーイ・ミーツ・ガール」ストーリーは、ラブストーリーである。しかし、男と女が出会ったからといって「愛」が生まれるとはかぎらない。なるほど、グリーティングカードの会社でトムは、所長(クラーク・グレッグ)の新しいアシスタントとして入社したサマーに一目惚れする。しかし、彼女は、「愛」を信じない。というより、トムには「愛」を感じなかったかもしれない。映画は、そんなサマーが、そうはいいいながら本気になったり、またもとにもどったりする「ボーイ・ミーツ・ガール」のプロセスをシーケンシャルではなく、いわばスクラッチ的に切り貼りして見せる。「ラブ」ではなく、「ミーツ」を見せるわけだ。

カラオケバーで、サマーが、仲間のマッケンジー(ジェフリー・エアンド)に「次は誰?」ときかれて、「若きウェルテルを指名するわ」と言いながらトムを指差すシーン(「(28)」目目)がある。「若きウェルテル」とは、言うまでもなく、既婚の女性に恋しながらピストル自殺してしまう、ゲーテの『若きウェルテルの悩み』の主人公の名前である。その線で行くと、トムは、恋一筋の男という設定で、サマーはそれをからかっていることになる。が、映画を見るかぎり、トムはそれほど一途にサマーを愛しているようには見えない。ただ、ちらつと出てきただけの「若きウェルテル」を拡大解釈すると、意外に、この映画の断片的なスタイルは、ゲーテの原作に似ていなくもないのである。その原作自体、一般には、「純愛」ものと受け取られているが、ちゃんと本文を読んだことがある者ならすぐわかるように、そう単純ではない。わたしは、かつて、この小説は、「探偵小説」として読んだ方が面白いと書いたことがあるが、厳密に読むと、主人公が「本当に」ピストル自殺したかどうかはわからないのであり、自殺すると手紙で相手の女性を脅しているだけともとれるのだ。

コーヒーショップのシーン(「(290)」目目)で、サマーが、「わたしたちはこれまで何ヶ月もシドとナンシーみたいだったのよ」と言う。これに対して、トムは、「シドは、ナンシーをキッチンナイフで7回も刺したんだぜ」と言う。が、「ぼくはシドじゃないよ」と言うトムをさえぎって、サマーが言う、「いえ、あたしがシドなのよ」。最後は、あなたはあたしに殺られるのよと言うわけだが、ここでも、シドとナンシーとの関係は、これまで考えられてきた定説(つまり、1978年10月

にニューヨークのチェルシーホテルでシド・ヴィシャスが恋人のナンシー・スパンゲンを殺した)をもとにしている。ただし、この事件も、アラン・G・パーカーの『フー・キルド・ナンシー』(Who Killed Nancy/2009/Alan G. Parker)によると、シドがドラッグで眠っているあいだに第3者がかたわらに寝ていたナンシーを殺害し、金銭を奪って行ったという説も成り立つのだという。そうだとすれば、シドはナンシーを殺してはいないのだ。しかし、いずれにしても、「シドとナンシーみたい」というのは、行き場のない(トムとサマーは、シドとナンシーとはちがってドラッグ漬けではないが)関係にあるという意味である。

このエピソードは、トムがサマーのことで荒れていて、友人たちが心配しているアパートへちびの女の子がバイクでかけつけるといふ冒頭のシーンで、伝聞体で描かれるのだが、いい大人のトムの助っ人としてかけつけるこのおませなレイチェルという女の子(実は彼女は、トムの妹という設定)の存在が面白いし、それを演じるクロエ・モレッツが実にうまい。一瞬、シュールな感じがして、一体この子は何なのだろうという思いにかられるが、いずれにしても、トムという男は、この8歳ぐらいの妹に説得されるほど「未熟」なのだということがわかる。してみれば、この映画は、「サマーの500日」ではあるが、トムにとつては、500日かけて、男と女の出会ひ(ミーツ)なんて、「運命」や「奇跡」などではなく、単なる「偶然」なのだ(ナレーションがそう語る)ということを悟る「ビルドゥングスロマン」なのである。だから、「(500)日目」の最後のシーンでは、トムは、ロビーでたまたま出会った女性(ミンカ・ケリー)を一人の「大人」としてお茶の誘うことができるようになるのである。「大人」の「ラブストーリー」の始まりの定型である。つまり、この映画の冒頭のナレーションで「この映画は、ボーイ・ミーツ・ガールのストーリーであるが、ラブストーリーではない」と言われた意味がはつきりする。それは、プレ「ラブストーリー」なのだ。

家族に関するマーク・ウェブの考えがさりげなく示されているシーン(「(1)」)がある。会社で同僚が自分の考えたグリーティング・カードのプランをプレゼンしている。そこにつけられた写真は、「家族」写真ではあるが、レズのカップルのあいだに子供の姿がある。彼は、「核家族の時代は終わった」と言いながらこのカード案を提示するのだが、父母と子供から成る核家族が終わり、「単親家族」(ワン・ペアレント・ファミリー)の時代になった。それは、いまでも続いており、家族を描くアメリカ映画の大半は「単親家族」を前提にしている。が、トレンドとしては、いま、ゲイの家族で子供を持つことが新しい。子供は、養子の場合もあれば、人工授精の場合もある。そういう同性愛者の家族を合法化している国も増えつつあるが、これは、国家と家族との関係の変化、ひいては、資本が血縁の回路ではなく、情報の回路を通じて引き継がれるという「情報資本主義」の深化と関係がある。

【2009-12-16／追記】雑誌『ぴあ』の連載のために書いたが、削除したのでその部分を載せておく——かつて、I Love you, は、一度言ってしまったらそう簡単には撤回できない言葉だった。が、いま、”I Love

It.”を連発する奴がいる。これは、「大好き」ぐらいの意味だが、“Love”は、この程度の重さしかなくなった。『(500)日のサマー』は、“Love”を信じない女性と、まだ執着している普通の男とのすれちがいドラマだ。

(20世紀フォックス試写室)

2009年10月30日

2012 (2012/2009/Roland Emmerich) (ローランド・エメリッヒ)

今日、新宿ミラノでこの映画の、世界でもかなり早い時期の試写があったのだが、わたしは行かなかった。いや、行けなかった。昨日の仕事が朝まで続いて、起きるのが困難だったのである。まあ、無理すれば間に合ったのだが、若干の抑制要因が働いた。それは、すでにいくつかのトレイラー・ビデオを見てしまったことにもよる。2012年12月21日、地球を巨大な津波が襲い、世界が全滅してしまうというわけだが、映画のメインは、トレイラーで見ることの出来る津波や地すべりや落石や隕石などなどの波状攻撃と、それを逃げ切るらしいジョン・キューザックの一家の話であることがわかる。その映像を大きなスクリーンで見ればそれなりのスリルはあるであろうが、所詮はサスペンスにすぎないという思いがしたのだ。映画では、こうした危機に瀕したとき、キューザックたちがどう生き延びたかも面白いのかもしれない。しかし、地球の破滅があり、必ず一握りの人間が生き延びるというパターンには、新鮮味がない。

だから、食料を確保しておけとか、遺書を書いておけとかいう話にもなるかもしれないが、せかされるのは好みではない。東京の場合、関東大震災以来、まだ大地震は来ていない。理論値では、もうとつくに来てもおかしくないというのだから、いずれは来るのだろう。そのときは、あなたもわたしも、生き延びられるという確証はない。まあ、核シエルトーのようなものを用意するのも一案かもしれないが、わたしなどはいつも街をほつつき歩いているから、一瞬にしてビルの下敷きになる公算が高い。

わたしは、普通の状態のなかでの人間の行動に興味がある。非常事態のときの人間の行動は、多くの場合、パターンがあるし、それが特殊だとしても、それは「普通人」には真似ができないから、何の参考にもならない。だから、むしろ、こういう危機的な状況がえがかれるのなら、誰も生き延びることができないという「悲劇」の方が面白い。が、この映画はそうではなさそうだ。

終末の日が来るという発想は、非常にユダヤ・キリスト教的なもので、この映画のプロットになっている「マヤ暦」でも、決して2012年に世界が終わるとは言っていないらしい。始まりと終わり——しかもそれが循環ではなく、「無」から「存在」へ、「存在」から「無」へという終わり——という観念は、ユダヤ・キリスト教的な「創造」と「破壊」の観

念にもとづいている。「神」の「創造」などというものはなく、自然は「つねにすでにある」という発想からすれば、消滅するのは人間だけとも言えない。いまの人間は別の有機体になるだろうし、そのとき「意識」の方も変わるから、「人間」が消滅したとも「消滅」しないとも言えないのだ。いまままです、人間は、自然にとつては卑小なものにすぎないという考え方が流行っているが、そういう言い方自体が、人間中心主義である。

この映画には、近年流行の温暖化危機や自然破壊の観念が取り入れられていることは言うまでもない。エミリッヒは、終末論的なカタクリズム(cataclysm)が好きだが、時代の流行に合わせて微調整をする。『インデペンデンス・デイ』では、地球の外部から宇宙人によって地球への攻撃が仕掛けられたが、戦争が「冷戦から内戦へ」（エンツェンスベルガー）と移行する時代になり、「内部の敵」という発想が流行するようになると、「敵」が内部から生まれる『GODZILLA』や『デイ・アフター・トゥモロー』を作るわけである。

見ないで映画評を書くのは、マレだが、見る機会があれば（今後、試写はあまりやらず、二月21日に公開されるようだ）、続きを書こう。

【追記 2009-11-12】社内試写をみせてもらった。全米公開に先立つので、観客席を監視カメラで記録するという注意があらかじめあった。わたしの予感では、2012年は、自然破壊よりも監視技術のエスカレートの方が深刻なのではないかという気がする。

見せ場を公開前にあれだけ露出していたのは、やはり、あの見せ場が宣伝ほどのものではないからだ。期待が大きすぎたせいかな、あるいは映写設備のせいかな、地面がめくれあがり、津波が襲う「見せ場」はワンパターンで驚きに乏しかった。メインのテーマは、破壊や破壊よりも、家族であり、階級差の存在であり、国家の情報操作だった。

2012年に地球が破滅するという情報は、世界の一部の者（ソル・ユリックは International Ruling Class「国際的支配階級」と呼んだ）は、一般にはその情報を隠したまま、地球脱出の「箱舟」の建造と、それに乗船できる者の選別を密かに進める。これは、「歴史の陰謀理論」で有名なパターンであるが、ある部分ではそうなのだろう。たとえば、NASAやペンタゴンは、すでに「宇宙人」を捕獲し、その予知能力を利用して、経済や政治を動かしている云々。そうすると、歴史の動きは一般人が知らないだけであって、「国際的支配階級」はわかっているだけで、先手の行動に出る。しかし、一般人は、それに手をこまねいているだけではなく、すっぱぬきやハッキング行為を行って、歴史の陰謀に対抗する。「国際的支配階級」がどの程度のものであれ、陰謀理論が存在するかぎり、「反体制」的行為も存在する。しかし、両方はセットなのであって、どちらかが「正義」であるわけではない。

2009-11-01

今月気になる作品

スperl (サム・ライミだからもうちょつとあるのかと思ったら、ただのスリラーだったという印象。ただしローナ・レイヴアー演じる婆さんは凄い)。

副王家の一族 (体制は変わり、家族も変わっても、基本は何も変わらないじゃないかという皮肉)。

ゼロの焦点【後出】 (松本清張一社会性Ⅱスリラー)。

笑う警官へ (製作の意気込みがすごかったので期待したが、いいシーンは春樹先生がみずから出るところだけだった)。

脳内ニューヨーク【前出】 (凝った時間構成のため、見るたびに全体の意味が変わってくる)。

ピリペンコさんの手づくり潜水艦 (『庭から上ったロケット雲』【前出】の潜水艦版で実話というところか?)。

イングロリアス・バスターズ (ナチを馬鹿にしたり笑っても全然ナチズムを越ええることにはならないとキマジメに考えるわたしには、ブラッド・ピットの入れ込みにもかかわらず、商売人タランティノーの露悪趣味が鼻につく)。

2012【後出】 (見せ場はトレイラーで見せているから、本当に見せたいところに自信があると考えないと)。

理想の彼氏 (ロマンティック・コメディのパターンを踏みながら、ちよつと予想をはずすひねりがきいていて楽しめる)。

戦場でワルツを (戦争の不条理と悪夢をドキュメンタリーとアニメの斬新な融合であבק)。

2009年11月02日

花のあゝ (Hana no ato/2009/Nakanishi Kenji) (中西健一)

最初、「少女マンガ」の頑張り娘のような目で登場する北川景子のへたなせりふに、どうなるのかなという不安をいだいた。不安をいだかせるたのは、北川の可愛さのせいで、人徳である。ああ、こりやダメだと斬り捨てられないものがあったのだ。案の定、だんだんよくなり(こつちも慣らされて)せりふの下手さも気にならなくなる。これまたちよつとあぶなつかしい感じ(しかし、藩随一の剣の使い手という設定)の宮尾俊太郎とのぎごちない出会いのあと、彼女が宮尾と見せるシナイの勝

負は、殺陣として、けっこう頑張っているように見えた。そして、大詰めで、市川亀治郎との決闘シーンで見せる殺陣では、歌舞伎でならした（とはいえ女形が専業）の市川と互角に渡り合う。そこには、女性が感情を爆発させて切り込むときの一途さと切なさのようなものがよく出ていて、感動すら呼ぶのだった。

全体は、老境にたつた以登（藤村志保）が、孫たちに50年まえの話を聞かせるというスタイルをとっている。娘時代から、片桐才助（甲本雅裕）の妻になるまでを北川景子が演じる。以登は花見の庭園で江口孫四郎（宮尾俊太郎）に一目ぼれをする。江口は、女ながら剣のなみなみならぬ使い手であると知られる以登に関心があった。彼女も、藩随一の剣士のことを知っていた。ちなみに、なぜ彼女が剣術にたけているかというと、彼女の父（國村隼）は剣の名手で息子に自分の術を授けたかったが、娘しかいなかったもので、彼女を幼いときから鍛えたのだった。江口にほれた以登だが、彼女には江戸に留学中の許婚者・片桐がおり、二人は別の道を歩む。江口は、部屋住みの記録係から抜擢され、両家の娘を妻にし、江戸幕府に利根川の治水工事の負担削減の交渉に派遣されるところまで出世する。だが、彼は、藤井勘解由（市川亀次郎）の陰謀にはまり、自害してしまう。このへんから、映画は推理小説のようになり、藤井の陰謀を知った以登が復讐を遂げるという筋書き。このへん、市川の悪役ぶりがいかにもの「型」を決めているのと、「捜査」を買って出る許婚者の片桐を演じる甲本のとぼけた演技で、楽しめる。

北川景子がふすまを開けたするとき、いかにも作法の先生に習ったとおりにやっている感じなのだが、それがなかなかいじらしくてよかった。映画経験のないバレーダンサーの宮尾俊太郎を使うとか、最初から「異文化」を持ち込んで作った作品だから、「時代劇」の結構などが気にならないのだが、相築あきこのバタ臭い演技（というよりその存在）がちよっと異様だった。

（東映試写室）

2009年11月04日

カールじいさんの空飛ぶ家 (Up/2009/Pete Docter) (ピーター・ドクター)

最初、冒険家のニュース映像を見ている少年（声…ジェレミー・レアリ）が映り、その子がアルプスの少女ハイジをオタクっぽくしたような女の子（声…エリー・ドクター）に出会い、お似合いのカップルになりとくるので、どういう展開になるのかと思っていると、たちまち歳を取り（そのあいだに、子供を流産したらしい悲しみのシーンがちらりとあったりしながら）あつという間に、カールは妻に先立たれた高齢の「カールじいさん」（声…エドワード・アスナー）になってしまう。かなり気難しくて頑固らしく、まわりの家がみんな地上げされ、彼の家も建築会社にねらわれているが、絶対に移転はしない。そんな頑固じい

の家のドアをノックする少年がいる。アジア系の顔をしたラッセルである。彼は、「シニア自然探検隊」に入るために年寄りのめんどろをみるボランティアをしてもう一つバッジをもらおうというのでカールじいさんの家を訪ねた。このへんの出会いの感じが、どこか、『グラン・トリノ』に似ている。

この映画には、カールじいさんとは対照的な老人が登場する。天才的な探検家のチャールズ・マンツ（クリストファー・プラナー）である。皮肉なことに、マンツは、少年カールの憧れの人であったのに、最後には対決の相手となる。マンツは、南米のヴェズエラから採集してきた巨大な珍鳥の首の骨がニセモノだと疑われ、探検家としての生命を奪われ、行方をくらます。老カールが、妻の夢をかなえるためにヴェズエラに行き（その生き方が最高に愉快）、いまや怪物と化してしまったマンツに再会する。カールの冒険は妻への愛のためだが、マンツの冒険は、世間が彼を抹殺したことを恨み、いまだにあの珍鳥を生け捕りにして名声を挽回しようという欲望と怨念である。カールもマンツも、偏屈な老人だが、マンツの方は、骨の髄まで欲に支配されている。

マンツの「研究所」に近づく、凶暴な顔の犬たちに襲われる。カールの補聴器がハウリングを起こしたとき、その高い周波数の音に犬がひるむシーンがある。この特性を利用し、カールは犬と補聴器で戦うのかと思ったら、それはそれっきりだった。

カールの妻と彼との共通の夢は、南米の秘境にあるという滝を見ること。古い家を壊し、地上げする不動産屋に怒り心頭に達した老カールは、地上げをしつくせがむ業者に怪我をさせてしまい、留置され、養護施設に送られることになる。が、彼は、その当日、ある奇計をくだてる。家を空中に浮上させ、南米までそのまま行ってしまうのだ。

この映画には、古いへのいつくしみのようなものがある。それは、脚本・監督のピーター・ドクターのものだろうか？ わたしは、むしろ、製作総指揮のジョン・ラセターの影を感じた。彼は、『フライング・グ・ニモ』、『Mr. インクレディブル』、『レミーのおいしいレストラン』、『ウォーリー』、『ボルト』といった傑作アニメを総括指揮しており、そこには一貫した家族間や親子観がある。

原題の“Up”には、カールの家が空に上昇するUpとともに、cheer up（元気づける）のUpが込められているように思う。

（ウォルト・ディズニー・スタジオ・モーションピクチャーズ・ジャパン試写室）

2009年11月05日

キャピタリズム マネーは踊る (Capitalism: A Love
Story/2009/Michael Moore) (マイケル・ムーア)

早い時期の試写をパスしていた。マイケル・ムーアの「体制批判」パターンに少し飽きていたからでもある。しかし、毎度のことながら、ただ撮るだけでなく、必ず何かを仕掛ける要素を加える彼の「アクティヴィズム」的ドキュメンタリー、いや「ドキュメンタリーのアクティヴィズム」は、単純ではあっても見終わってスカッとした気分を生む。アメリカという国は、こういう行為（アクト）をたえず繰る返すことによって再生してきたし、そういう部分があるところがいい。ときには、いつも闘っていないなければならないことに飽きが来たり、疲れたりもするが、それがアメリカなのだと思わなければ、アメリカには住めない。

映画は、銀行強盗を監視カメラが撮ったような映像から始まり、家賃やローンを払えなくなつた人々が強制立ち退きを迫られる映像へ、そして、会社が従業員に自分のところを受取人にする生命保険を掛けている現実を糾弾するといった方向に進む。少年院の民営化（PAチャイルドケア）もいい着眼だ（ただし、いまアメリカで進みつつある刑務所の民営化はもっとすごい）。最初のシーンは、銀行が弱い者から巧妙に金を搾り取っているのだから、それを奪い返すのはあたりまえだというメッセージであり、ムーアは、最後の方で、ウォールストリートの金融機関に行つて、金を返せデモを試みる。しかし、資本主義というのは、「人」を人とみなさないシステムであるから、金が払えない人間を排除するのは「あたりまえ」であり、ライブニッツが発明したという保険システムは、人を資本と見なすわけだから、従業員を資本として保険をかけるのは「合法」なのである。刑務所が「工場」になるのも資本主義の論理の必然ではある。しかしながら、ヨーロッパや日本の巧妙なやり方とはちがつて、アメリカは、そのやり方がワイルドであり、「下手」なふりをする。同じことをやっても「敵」の顔が見えてしまうふりをする。そこで、ムーアのような「攻撃」がしやすくなるわけである。しかし、それは、「敵」の顔が見えるふりをしているだけなのだ。そういう形で挑発をして、自分を組み替えているのである。

この映画で言う「キャピタリズム」（資本主義）は、資本主義そのものではなく、アメリカ特有のキャピタリズムである。この映画では、911とイラク戦争、リーマンショック以来、そのアメリカ的資本主義が終わりつつあるかのようなのである。しかし、アメリカ的資本主義は、これまで何度も交代をくりかえしてきた。カーター政権やの時代には、この映画が告発する「危機」は見えにくかった。レーガン政権になってそれが変わり、クリントン政権がその動向をもとにもどし、G・W・ブッシュ政権がまたレーガン路線を引き継いだ。しかし、アメリカは資本主義から逸脱したことは一度もなかった。何が違うかといえば、それは、システムの運営の仕方である。

資本主義は、16世紀ごろのヨーロッパで誕生し、今日にいたっている経済・文化・政治システムであるが、その本質は「キャピタル」（資本、頭）にすべてを代表させるシステムと方式だ。具体的な「人間」に代わって金銭や情報が代理し、その論理で動く。その論理をすべての内部にまで掘り込むので、「金」といっても手に持てる貨幣や紙幣から、ただ

の抽象的な数字に置きかえることをかぎりなく進める。しかし、アメリカン・キャピタリズムは、その「キャピタル」に人間の顔を残す。実際には抽象的な金や情報、さらにはデータとしての数字が主導しているのに、そのかたわらに権力者の顔を残すという技法を使う。ゲオルグ・グロツスの風刺画が描くように、資本家イコール腹が出て脂ぎったボスといったイメージをいまだに使うわけだ。しかし、資本主義が実際に機能するなかでは、そういう「人間」的要素は、資本主義に反対する者にとつてのみ意味があるにすぎなかった。資本主義は、「資本家」をも資本化する。だから、レーガンやブッシュがどんなに資本主義の「悪者」に見えるとしても、それは所詮は「悪」の仮面にすぎない。

この映画で「悪者」あつかいされている人物がたくさんいるが、レーガン政権の財務長官でちに大統領補佐官になったドナルド・リーガン、ゴールドマン・サックスのCEOからブッシュ政権の財務長官になったヘンリー・ポールソンらは、確信犯だとしても、ムーアが「善玉」（つまりアメリカン・キャピタリズムを民主主義の方に軌道修正する、あるいはキャピタリズムを超えようとする人）とみなすオバマ大統領のもとで財務長官をつとめているティモシー・ガイトナーはブッシュ政権のニューヨーク連邦準備銀行総裁だった。

アメリカン・キャピタリズムは、「敵」が見えやすい。しかし、資本主義は、国別の分かれているわけではなく（国別に分かれているように見えた19世紀から20世紀にかけての時代においてすら）もともとグローバルであつたから、そういう「敵」は、ただのダミーにすぎないのだ。その意味で、マイケル・ムーアが攻撃する「敵」たちは、いくら攻撃されても痛まないのであり、資本主義の打倒にはつながらない。いや、逆にそういう攻撃すらも、一つの活力として取り込んでしたたかになっていくのが資本主義の本性である。わたしが思うに、資本主義は長期的には終わりはあるとしても、それは、ムーア的な攻撃や批判によってではなく、エネルギーの変化やテクノロジーの重心移動や自然条件の突然変異などによって効果的に変わるのであり、そういうことがなければ、当面は終わらないはずだ。

マイケル・ムーアは、資本主義の「敵」の顔をあばくことを一つのスタイルとしているから、それを越える「味方」の顔にも注意を向ける。大統領選でオバマが勝利するシーンの見せ方にもそれが出ている。フランクリン・ルーズヴェルトも、ムーアの評価は高い。もし彼が死ななかつたら、アメリカはいまのようにはなっていなかったとすら考える。ムーアは、1945年にルーズヴェルト大統領が「われわれがこの戦争に勝利したのちには」健康・教育・就業・居住を含む国民の基本的な権利の平等を保障するようにするという宣言をしたラジオ放送のときに記録されたフィルム映像を見せる。そして、これらの権利はアメリカではいまにいたるまで保証されることはなかったが、この「ルーズベルトの政策が海を越え」、イタリア、ドイツ、日本の憲法を変えたと指摘する。日本の場合、「全労働者が組合を組織する権利を憲法で保証される」ようになった、というのだが、それは、たしかに表面上はそうである。しかし、

ここで屈折した言い方をしなければならぬのは、憲法に対するアメリカと日本との考え方の違いである。日本では、憲法は、状況が変われば変更可能な「施行規則」と同等のものと考えられやすい。アメリカでは、憲法は、理念をうたうものであり、理念に誤りがなければ、そう簡単には変更がきかないものと考えられる。理念が変わるのが革命だとすれば、憲法は革命なしには変更がきかない。そして、憲法が理念体系であるという点で、憲法に対する批判は、それが理念を満たしていないという批判であって、「現状」にあっていないかどうかではない。これは、逆に言うところ、恐い場合もある。その理念が狂信的なものであれば、中世の宗教裁判のような残酷な刑罰も憲法にしたがうと考えられることもあるからだ。この点、日本の場合は、憲法が戦争をしないという「理念」をうたっているにもかかわらず、「現実」に侵略などの脅威があるから憲法を変えて、攻撃ができる体制をつくらなければならないといった発想が論じられたりもする。ここでは、憲法は全く理念の体系とはみなされてはいないのだ。その意味で、日本では、理念をうたってしまった、それを実現する必要はないが、アメリカの場合は、一旦理念を打ち出してしまふと、それを盾にとられるから、なるべく「あぶない」理念は提起しないようにするという方向がとられることになる。

映画のなかで、ムーアが、キリスト教の神父や牧師にアメリカン・キヤピタリズムが聖書に忠実であるかどうかをただし、彼らがみな否を言うシーンがある。いわばアメリカの「右翼」から見てもアメリカの資本主義がまちがっているということを言わせてしまうムーアの得意とする手法であるが、同時に、アメリカ的資本主義が、「右翼」にも響感を買うほど後退してしまったということでもある。また、ムーアは、ワシントンのナショナル・アルカイヴズを訪ね、アメリカの憲法が「キヤピタリズム」の自由貿易とか自由競争とかいう観念を明記しているかどうか

を確かめる。むろん、それはない。このへんは、既存の「保守」的なもののなかにラディカルなものを再発見していくムーアの的な手口で面白いが、現システムが末期症状を呈しているときには、「保守的」なものもラディカルに見えるのは、歴史の常である。

マイケル・ムーアは、「社会主義者」と見なされることもある。また、自分でもそれを気取っているようなところもある。映画のなかで肯定的に紹介されている「Isthmus Engineering & Manufacturing」は、「Worker Owned Cooperative」（労働者自主協同組合）で、ここではすべての労働者が同時に「経営者」で、一人一票の表決権をもちながら、すべての決定をデモクラシーでやっていくという。以前から「自主管理組合」とか「工場評議会」とかさざまな民主主義的組織があった。しかし、こういう組織は、規模が小さいうちはうまくいくが、だんだん大きくなるとタテマエだけになる。どのみち、「結束」や「連帯」や「団結」や「友情」を意識的に維持しようとする努力が必要で、資本主義という大きな「海」のなかの「礁」か「小島」として細々とやっていくしかない。むしろ、すでにコンピュータのソフトウェアなどの分野で広がりつつあるオープン・ソースコードの運動や[Linux](#)やブログのレベルでの幾分「自然発生的」な「連帯」の方がポストキャピタリズム的な潜勢力を持っているのではないか？

現役でボビー・ダーリン、トニー・ベネット、フランク・シナトラをまぜたようなノスタルジックな声で歌うトニー・バビノを起用して「ザ・インターナショナル」を歌わせている。これをもって、マイケル・ムーアを「共産主義者」だと批判する論評もあるが、これは、ムーアの半分本気のジョークと受け取るべきだ。このバビノという歌手、80年代を再現したような歌い方で人気があるらしいが、それだけではなく、ニューヨークの街頭でゲリラ的なコンサートをやったりもする。そんなところが、マイケル・ムーアの関心と呼んだのだろう。（ショーゲート試写室）

2009年11月11日

銀色の雨 (Giniro no ame/2009/Suzui Takayuki) (鈴木貴之)

小説の映画化というのは難しい。原作を無視して作るのが一番いいと思うが、その場合はタイトルを変えなければならない。しかし、原作を再版してその帯に映画化のニュースを刷り込んだりしてタイアップする関係などもあって、タイトルの変更ができないこともある。いずれにしても、特定の原作にもとづくということを明示してしまうと、見る側には、基準のようなものがあたえられるから、どうしても評価がきつくなる。

むろん、小説と映画は違うメディアだから、映画にはそれなりの「文法」がある。原作を参照する気など起こさせないほど自律していれば、文句の言いようがない。しかし、この映画の場合、映画としても甘い

だ。どこか話として「うますぎる」という感じがする。原作を知らなくても、明らかにテレビ的な安易な筋合わせが見える。まして、本作の場合、原作者・浅田次郎の名が明示され、プレスには、浅田の紹介まで載っているから、こうなると、原作を無視することが絶対にできなくなるし、こんな話を浅田が書くのだろうかという疑問までわいてきてしまう。それに、浅田次郎の小説は、意外に映画的に書かれているので、映画化しやすいようで、そうでもないのだ。

わたしは、原作（浅田次郎『月のしずく』）を知っているのですが、この映画を見て、かなり失望した。浅田次郎の小説には、多くの場合、親（とりわけ父親）への自責の念を持った人間が登場する。浅田自身、そうだったと自伝的な文章で書いている。しかし、そう何度も繰り返されると、あなたが親不孝したとしても、もういい年になったのだから、いかげん忘れるよ、親不孝を売り物にするなよ、と言いたくなる。親なんて、親不孝するためにいるんじゃないのか、とも思う。いずれにしても、浅田次郎の小説を映画化する場合には、その点をおさえなければ意味がない。しかし、この映画の「親不孝」は、浅田の域に達していない。

時代を現在に移したとしても、原作にある暗さは、いまでも存在するものだ。しかし、それをやけに明るくしてしまったので、全体が、「ボーイ・ミーツ・ガール」的な物語になってしまった。テレビならば受け入れられるだろうが、映画としては軽すぎる。なぜそうなったのかは、原作にあるポイントをわざとかはせずしたからだ。この映画でボクサーということになっている岩井章次（中村獅童）は、原作ではヤクザであり、しかも殺人を犯して大阪に逃げてきた。映画でも、岩井は人を死なせた過去を持つが、それは事故であって、拳銃で人を撃ったわけではない。全国指名手配されて逃げてきたヤクザと、ボクサーがながく不義理をおかしてきた母親に会いにくるのは、全く状況が違う。そもそも、原作は大阪のミナミを舞台にしているが、映画は、鳥取県の米子を舞台にしている。これでは、全然比較のしようがない。

原作でも映画でも、主人公は、平井和也という高校生で、映画では賀来賢人が演じている。原作の場合、平井と親との確執は、浅田次郎小説の定型である。彼には、父親がいるが、大分まえに家を出た。中学まで母親と暮らしたが、母親に男が出来、家を飛び出し、新聞配達をして自活しはじめる。が、集金の金が足りなかったことで配達所の主人と喧嘩して店を飛び出した。東京の親父のところへでも行こうと思って、駅に行ったとき、母親が娘のようにめんどろを見ていた飲み屋の女の子、菊枝（映画では前田亜季が「明るく」演じる）とばったり会い、彼女のアパートに転がり込むことになる。このあたりのプロセスは、一見あっさり書かれているように見えながらも、女は水商売の女であり、平井と菊枝との関係は、映画のように、セックスストレス的（映画でも関係はできることにはなっている）な弱々しい関係ではない。それに、この時点で、菊枝は岩井の情婦のような関係にあるのだ。平井にしても、菊枝の紹介で岩井に会ったのち、彼の子分のようになるのである。

原作は、単に親不孝を描いているのではなく、親子関係では満たされないある種の「家父長的なもの」への願望が描かれる。平井は言う、「たしかに交わした言葉は少なかったが、父や母や学校の先生よりも、この人は多くのことを自分に教えてくれた」。「章次さんは、俺を大人にしてくれました」。親や先生といったカタギの人間が子供を大人にすることができず、極道の人間がその役割を担うというのは、屈折した状況である。それは、フィクションのなかでしか許されない。だから、この小説は、岩井章次の逮捕による、まさに小説のなかで「映画のスクリーンに歩みこむよう」な別れで終わるのである。しかし、この映画では、すべてが終わったとき、平井和也のなかで起こるのは、たかだか、つかえが取れたといった程度の変化にすぎない。

映画は、岩井章次の過去に入り込みすぎた。本来、和也にとつての「父親」的機能を果たすべき章次は、その過去が闇につつまれていてこそ、その権威的な機能を果たせるのだが、ここまで描いてしまうと、ただの男にすぎなくなってしまう。そういう水平構造は浅田次郎的ではない。だから、この映画の終わりは、原作のような——撮影の人工の雨に**照明の強い光が当たったときのような——雨が銀色になるような時間の飛躍**は起こらない。浅田が「銀色の雨」というタイトルに込めた意味は、この映画では、冒頭に出てくる「しばらく気色悪いが、じきに春が来る」といった心理的な意味にしか解釈されていない。映画狂の浅田をなめてはいけない。

(シネマート銀座試写室)

2009年11月18日

手のひらの幸せ (Tenohira no shiawase/2009/Kato Yudai) (加藤雄大)

原作は、布施明の『この手のひらほどの幸せ』(文藝春秋社)。布施は、この作品の朗読と歌のライブを実演しており、YouTubeで見ることが出来る。それは、この映画よりもうまい演出で、観客を泣かせる力を持っている。実際は知らないが、テレビで見るとは、いい感じで歳をとった布施の、歳をとったら社会のために何かしようみたいなアメリカ的な良心のようなものを感じさせる作品とパフォーマンスだ。

映画の場合、母親は死に、父親は出稼ぎに行ったまま帰って来ないので施設に入れられる6歳と4歳の子供という設定の子役が目の前に登場するわけだから、わたしなんかは、斜めにかまえてしまう。高橋悠治(『音の静寂 静寂の音』、平凡社)によると、子供に「純真」さを求めたりするのは、「20世紀ドイツ・ロマン主義的幻想」だそうだが、そういう幻想を刷り込まれているわれわれは、映画に子供が出て来て、素朴なことを口にしたたり、短絡的な行為を見せたりすると、「哀れ」さや「痛々しさ」を感じてしまう。どうせ映画を見るのなら、子供の恐いと

ころや凄いところを描いたものを見たいと思うが、おそらく、そういうわたしのような感性は、「国を滅ぼす」とみなされるのでしょうか。

施設に入った兄弟は、あるとき、そこを脱出し、すでに死んでいるおじいちゃんの家へ行こうとして、腹をすかせ、兄は、途中で一軒の家の庭にびっしりなっている柿に石を投げる。弟に食べさせたいと思ったのだ。そこへ家主（西田敏行）が出てきて、縁側に二人を招き、柿と握り飯をあたえる。片手に握り飯、もう一方の手に柿を持った二人は、歩きながら、思う。「幸せは片方の手に乗るぐらいが丁度いいねえ」と。布施のライブでは、ここで「この手の平ほどの幸せをありがとうと君に伝えたい」、「この手の平ほどの幸をいつの日か君に伝えたい」と歌う。「手のひらの幸」（布施は、「幸」ではなく「倅」という字を使う）というタイトルはここから来ている。

ということは、両手に柿と握り飯を持ってしまったときはどうなのか？ それは、過剰な幸なのか？ むろん、このくだりは、そういうひねくれたことではなくて、両手にもらってしまった「幸」を、片手でも幸なのだから、両手だったら自分だけで享受するには多すぎると思う「つつましさ」を示しているわけで、だから、両手にもらった幸せは、自分だけで独占しないでひとにわけてあげようといった含みが出てくるわけである。

まあ、おそらく一日以上歩き回って、川で大根を洗って食べるシーン以外、ものを食べた形跡がないまま柿の木のに進むのだから、ここで柿と握り飯1つだけもらったぐらいでは、とても、空腹は満たされず、普通のガキならば、「幸せは片方の手に乗るぐらいが丁度いいねえ」などとは思わないはずだが、そういう詮索はやめよう。それでは、「いい話」が台無しだ。

成長した弟（浅利陽介）が白面の高校生として初めて画面に姿をあらわしたとき、兄（河合龍之介）との印象のギャップに違和感を感じたが、見ていくうちに納得した。弟は、施設に入ってすぐ同じ地方で印刷業を営む夫婦（村田雄浩＋生稲晃子）の養子になり、不自由のない生活をして成長したことがわかる。兄の方は、（たぶん施設から中学に通い、卒業してから）都心の工務店に勤め大工の棟梁（永島敏行）の見習いになり、社会に出る。自分にできなかったことを弟にかなえてやりたいという思いをいっばいに、禁欲的に生きる彼。音楽が好きな弟になけなしの金をはたいてフルートを買い、「大学合格の前祝」として渡す。二人が会えるのは、兄が休みを取れるお盆の時期だけ。メロドラマの定石を踏むこの映画は、これでもかこれでもかとメロのプロットを投入し、最後には兄を事故死させる。孤児として離れ離れながら力を合わせて生きてきた二人にこれはないよという過酷さだが、映画は、どんなに過酷な運命にも強く生きよと言いたいらしい。

（シネマート銀座試写室）

2009年11月19日

ニューヨーク、アイラブユー (New York, I Love
You/2009/Fatih Akin and etc) (ファティ・アキンほか)

ニューヨークを描くとすれば、地域・民族・俗(エスニシティ)、階級、ジェンダー等の何に焦点を置くかで、全く違う映画が可能だ。この映画で描かれないのは、地域ではスラムのある場所とビジネス街である。エスニシティでは、イスラム系は出てこない。階級では、最下層と最上層は除かれている。ジェンダーに関しては、男と女との愛が前提で、ゲイ・レズの愛は問題にされない。ニューヨークは、ある意味でゲイの街でもあるから、ゲイの愛が出てこないことに不満を鳴らす現地人もいる。言うまでもなく『パリ、ジュテーム』(Paris Je t'aime/2006)を意識しているが、こちらには、もつと「政治的」な要素が感じられた。『ニューヨーク、アイラブユー』には「政治」はない。とはいえ、個々の作品がそれぞれに破綻のない面白さを持ち、それらをつなぐ(ビデオアーティストによる映像という設定の)映像(ランディ・バルスマイヤー監督)がうまいつなぎになっていて、全体が一つの作品にもなっている。以下に各パートの感じを順番にメモしておく。

イントロ的にブラッドリー・クーパーとジャズティン・バルタ(つなぎに出てくる)がタクシーではちあわせし、相乗りをしようというコメディタッチのシーケンスが出る。が、わたしの印象では、こういう感じは、二人の「ボーイボーイ」的なやりとりも含めて、全然「ニューヨーク」的ではない。冒頭のシーンとしては、つや消しである。それは、すぐに挽回されるが。

(1) チャン・ウエン監督／トライベッカの街頭でヘイデン・クルステンセンがレイチェル・ビルソンのケータイを掏り、バー「Walker」に入ったビルソンに近づく。そこへ、彼女が待ち合わせていたアンディ・ガルシアがあらわれて、ちよつとした言語プレイになる。「口喧嘩」でははく言語プレイである。若い女をあいだにした若者と中年のせめぎあい、小洒落た感じで描かれる。

(2) ミーラー・ナール監督／フィフス・アヴェニューとシクス・アヴェニューにはさまれた「ストリートのダイヤモンド街」。ダイヤモンド商を営むイルファン・カーンの店にナタリー・ポートマンが来る。彼女は、ブルックリンのウイリアムズ・パーク地区に住むハシディック(正統派のユダヤ人)で、結婚をまじかにひかえ、頭を剃っている。正統派の伝統になつたやり方。その頭を見た初老のカーンは、彼女に愛情をいだく。彼女の頭へのキスの瞬間、不思議なエロティシズムがただようが、それ以上は起こらない。彼の妻は、故郷に帰り、僧院に入ったとか。ポートマンがつけているカツラの髪は妻のものかもしれないと言う。ちなみに、ダイヤモンド街は、ハシディックが仕切っており、インド人のダイヤモンド商はマイノリティである。

(3) 岩井俊二監督／アッパ・ウエスト・サイドのアパートで作曲をしているオーランド・ブルーム。咳き込み、テンションが下がっている。クリスティーナ・リッチと路上、室内でのケータイの会話シーンが続

き、その「リモートラブ」がフィジカルなラブに変わるまでを描く。ブルームがケータイを耳にあてたまま、ドアの覗き穴を見ると、リッチがドアの外にいて、覗き穴に見えるようにドストエフスキの『罪と罰』をかざしている。先が読めるドラマだが、なんか安心する。

(つなぎ映像) ランディ・バルスマイヤーのつなぎ映像…結婚したパートナーマンが夫とイースト・リバー沿いの遊歩道をおいているなどなど……。

(E) イヴァン・アタル監督／ソーホーのバーの外でタバコを吸っているイーサン・ホークに火を借りるマギー・Q。彼は、「こういうのって親密な特別の関係だね」、といいながら、タバコの持ち方が悪いと注文をつけ、「もっと上の方で持たないと、ヴァギナが閉まってしまふ……」。そして、これから二人のあいだに起こることを細かな描写で物語る。「あんた何の仕事してるの？」と聞かれると、「a kind of writer」(作家の一種)と答える。じゃあ、君は？と聞かれた女が「フッカーよ」というのがオチ。ホークのまくしたてるくどきが笑える。

(G) ブレット・ラトナー監督／プロムのパーティーに娘を連れて行ってくれないかとドラッグ・ストアの老主人(ジェームズ・カーン)に頼まれたアントン・イエルチンは、しぶしぶ引き受ける。カーンのアパートに行くとき美しいオリヴィア・サルビーが出てくるが、車椅子に乗っている。プロムの帰り、セントラル・パークの木にベルトを吊るし、それにぶらさがったオリヴィアがパンティを脱がして、と言う。身体障害者との不思議な愛と思いきや……。

(つなぎ映像) ヴィレッジに近いシクス・アヴェニュー(トライベッカ)のプレイグラウンド。バスケットボールをしているヘイデン・クルステンセン。

(G) アレン・ヒューズ監督／ブラッドリー・クーパーがシクス・アヴェニュー(?)のバーで投げやりにウイスキーをあおっている。ドレア・ド・マッテオは地下鉄に乗り、彼を思い出している。ジャイムズ・ジョイスの『ユリシイズ』のモリー夫人的な内的独白。愛し合っていたときのフラッシュバック。彼のところへむかっているのか？ タクシーのなかで抱き合う二人。これも、リモートラブからフィジカルラブへのプロセスで見せる。

(つなぎ映像) イーサン・ホークの姿……ワインをテーブルで飲む、レストランの歩道沿いの窓にビデオカメラを向けている女(エミナー・オハナ)……彼女が席をたったとき、ホークは外に出て、カメラに手書きの絵をかざし、映し込む。

(G) シェーカー・カプール監督／アッパー・イースト・サイドのホテル／オペラ歌手として有名だったジュリー・クリスティがかつて愛用していたホテルに泊まる。足の悪いシャイア・ラブーフが対応するが、二人のあいだに不思議な愛が生まれるが、彼女は、このホテルに死にに来た。白い衣装を着て、窓を開ける。そのとき、ラブーフがシャンプンを

運んで来て、父が昔の彼女のパリ公演を見たという話をする。あまりに淋しそうな目をした彼に彼女は惹かれる。死を忘れたかのような時間がしばし流れ、ラブーフが、開いている窓に気づき、閉めに行く。老眼の彼女にはカーテンがはためくぼやけた映像しか見えない。次の瞬間、ラブーフの姿が消える。窓に駆け寄ると、歩道に彼が倒れている。事故か自殺かわからない。が、それは、どうやら彼女の妄想だったらしい。マネージャー(?)のジョン・ハートが現れ、あいさつをする。この映画のなかで、一番「洗練度」の高い一篇。かつて栄光を経験した者には身につまされるであろう作品。

(つなぎ) 勝新太郎に似たウグル・ユースエルがタクシーに乗る。おしやべりな運転手(最初の方にも出てきた?)が彼に職業を聞く。絵描きだというが、不機嫌。体が悪いらしい。手に絵の具がついているからそうですよね、と運転手。

(8) ナタリー・ポートマン監督／セントラル・パークのなかを白人の女の子(テイラー・ギア)とカロードの男(カルロス・アコスタ)が歩いている。二人が、母親たちのたむろする噴水のあたりにいると、その一人が、「あなたいいマニーね」という。え?と男。「マニー、男のベビシッターでしょう?」。ええ、まあとあいまいな反応をする彼。それから、彼女が「マミー」と呼ぶ女(ジャシンダ・バレット)に渡す場面になって、アコスタが去る。その女のかたわらには白人の男がいる。場面は飛び、アコスタが舞台で筋肉質の肉体をあらわにしたダンスパフォーマンスをしている。終わったとき、拍手する客のなかにジャシンダ・バレットがいて、「パパー」と叫ぶ。なるほど、彼女は、彼の娘だったのだ。いまは別れ、ステップファーザーと暮らしているのか? イスラエル出身のポートマンらしい作品。養子もいるし、インターレイシャルな結婚もあるから、色だけでは誰が「実父」だかはわからない。

(9) ファティ・アキン監督／つなぎでちらりと出た「画家」のウグル・ユースエルがチャイナタウンで漢方薬か何かを買う。そのあと中華レストランで一人、食事しながら、紙ナプキンにいきなり醤油をかけ、そこに醤油で顔を描きはじめる。その顔は、さきほど店で対応した中国人の女性(スー・チー)の顔だ。アパートにもどり、大きな紙に彼女の顔を描く。ジャック・ダニエルズをあおり、創作をつづけるが、絵の上に倒れてしまう。体の調子が悪いらしい。意識がもどると、思いつめたように、先ほどの店に行き、スー・チーに絵のモデルになつてくれないかと誘う。彼女は当惑し、断るが、住所のメモ書きを受け取る。(それから何日かしてか?) きつい仕事にうんざりした彼女は、主人が居眠りしているのをみはからって、彼のロフトを訪ねる。階段に自分の顔の絵がある。が、部屋のなかにいた男から、彼が死んだことを知らされる。

(10) イヴァン・アタル監督／レストラン? バー?の外でクリス・クーパーがタバコを吸いながらケータイしている。そこへ、マギー・Qが火を借りに来て、彼を誘う。クーパーは躊躇する。中に夫がいるが、わたしのことなど気にかけていない……。しかし(このへん、わたしの記

憶があいまい)最後は、クーパーとロビン・ライト・ペンが何もなかったかのようにレストランの席で談笑している。

(つなぎ)カーンのドラッグストアにマギー・Qが来る。ちよつとした質問に彼女は怒る。

(二) ジョシユア・マーストン監督／いかにもの「ユダヤ人」風の高齢夫婦。場所はブルックリンのコンニー・アイランド。奥さんの方が元気で、歩くのがやつとの夫を馬鹿にする。けんかをしながらブライトン・ビーチの浜まで来て、ベンチに座る。おそらく、古い思い出が湧き出してきたのか、寄り添う。

(つなぎ) レストランでビデオを撮っていた女性の作品が、テントのインスタレーションのなかで上映されている。これまで出てきた人物の顔がそこにある。

ここに書いていない「つなぎ」がもつとあり、「本編」と有機的につながりあっているが、それらは見てのお楽しみ。このメモ書きを「ネタバレ」とわめくやからは、「シネマノート」を読むべからず。映画は「ネタ」で出来ているわけではないし、シークエンスを文字でなぞったところで、映像はビクともしない。そんなことを言うのなら、映画を見るのはやめた方がいい。

(映画美学校試写室)

2009-12-01

今月気になる作品

カールじいさんの空飛ぶ家 (オタク世代のあなたの2〜30年後の夢。決して子供向きの童話ではない)。

キャピタリズム マネーは踊る 【前出】 (資本主義の「常識」を異化している部分もあるが、ルーズベルトとオバマ賛ではねえ)。

インフォーマント! 【前出】 (「双曲性障害」の患者を描いた最初の映画。ここからソダーバーグの過去の作品を見返すと面白い)。

カティンの森 (ソ連もナチに似た虐殺をやっていたことに拳を振り上げる映画ではあるが、さすがワイダと言わせてしまう迫力は凄い)。

パブリック・エネミーズ 【前出】 (いつもそうだが、マンがなぜいまこの映画と撮ったが興味深い)。

ジュリー&ジュリア 【前出】 (メリル・ストリープが楽しみなながらジュリア・チャイルドという歴史的人物を演じている)。

倫敦から来た男 (ネオ・フィルムノワールのモノクロ映像。せりふは少なく、あるときは、喧嘩している。音楽とともに、ベルリンの壁崩壊まえの東ヨーロッパを思い出させる)。

アバター（公開間際に試写「一回」というミステイフィケーションは、果たして成功するか）。

釣りバカ日誌ファイナル（最盛期はとうに過ぎているが、最終篇としてはもう少ししゃきつとしてほしかった。いや、三国ではなく、映画としての話。意外な結末もない）。

ヴィクトリア女王 世紀の愛（勉強にはなるが「教養テレビ」的作りと映像）。

ずっとあなたを愛してる【前出】（長く獄中にいた女性を演じるクリスティン・スコット・トーマスが凄いが、終わり方がちよつと不満）。

2009年12月02日

新しい人生のはじめかた (Last Chance Harvey/2008/Joel Hopkins) (ジヨエル・ホプキンス)

必ずしも若向きの作品ではないが、悪くないと思う。スタイルとテンポは、リチャード・リンクレイターの『ビフォア・サンライズ 恋人までの距離』と『ビフォア・サンセット』に似ている。偶然の出会いと街を舞台にした展開。名所（こちらはロンドン）をこれ見よがしではなく見せ、心地よい展開。

ロンドンに娘の結婚式でやってきたアメリカ人、ハーヴェイがイギリス人のケイトと出会うという設定のドラマをイギリス人の監督が撮るわけだから、ダスティン・ホフマンが演じるアメリカ人ハーヴェイは、どうしてもステレオタイプの「アメリカ人」になる。が、それは適度であり、嫌味ではない。アメリカ人は、どちらかというと、「若さ」への欲望が強い。いくつになっても、若者のように振舞いたいと思うようなところがある。ホフマンは、いま72歳、ケイト役のエマ・トンプソンが50歳（1959年生まれ）だが、映画の設定は、ハーヴェイをもう少し若く、ケイトを実年齢よりもう少し高く設定している。が、ハーヴェイがホフマンと同じ72歳でも、このドラマのなかの振る舞いは無理ではないだろう。

【追記／2009-12-23】上記の「ケイトを「エマ・トンプソン」の「実年齢よりもすこし高く設定している」という個所に関して、「老婆心」氏より、これはわたしの「勘違い」であり、エマは、この映画の撮影当時49歳であり、ケイトは、「少し若く、もしくは「エマと」同年齢くらいの設定だと思われます」というメールをいただいた。わたしは、ケイトを50代と見たわけだが、それは、彼女の化粧の薄い（あるいはなしの）格好、言葉の使い方、イギリスの「旧世代」的なつましい態度、ダイアナの死からイギリス人は変わったという言い方の（若い世代に対する）距離感などのためである。しかし、いずれにしても、この部分に関しては、「勘違い」かどうかは問題になりえないのではないか？ 「現実」を問題にすれば、30代でケイトのような女がいらないわけではない。

そもそも、映画は視覚の錯覚にもとづいており、映画評も「誤解」の産物であるから、映像の印象に関する「勘違い」云々の議論は意味がないと思う。たとえ、シナリオに年齢が設定されていても、（その場合には、設定された年齢らしくないとかいうような批判は可能）、そのとおりに取る必要はないだろう。むしろ、ケイトが映画のなかで一体いくつなのかを考えてみるのは、映画の見方として面白いだろう。ご指摘に感謝する。

基本的にラブストーリーだから、二人の出会い方、別れ方、再会のしかたには、偶然が過度に利用されている。それがラブストーリーのスタイルだ。ハーヴェイがタクシーを降り、そのタクシーに別のドアから女性が乗り込み走り去る（ロンドンのタクシーのドアはどちらからでも乗れる）というシーンがある。その女性はケイトなのだが、それとはわからないほどさりげなく映す。このへんにこの映画のつましいお洒落なタッチが出ている。

とはいえ、偶然というものは、意志の果てに生まれることもある。ハーヴェイはケイトに惹かれた。ケイトもハーヴェイが好きになった。そういうときには、街や電車のなかでばったり遭ったりするものなのだ。ラブストーリーのなかでなくても。そして、そういう「偶然」の出会いを可能にしてくれる街とそうでない街とがあることも事実である。ロンドン、かつてはそうではなかったが、いまはそういう街である。かつてニューヨークはそういう街だったが、いまはちがってきた。最近、ニューヨークよりもロンドンを舞台にした映画がより多く作られるのは、そういうこととも関係がある。

ハーヴェイは、テレビCMのジングル（短い音楽）を作っているが、スポンサーからはずされそうになっている。本当はニューヨークを離れないのだが、娘（リアン・バラバン）の結婚式のために「1日だけのつもりでロンドンにやってきた。仕事のことが気になりニューヨークに始終ケータイで電話をしている。金持ちと再婚している前妻（アイリー・アトキンスが好演）」とは大人のつきあいをしているが、しこりがある。娘にとって父は父なのだが、どこかで「ダメな父親」という印象があるようだ。そのへんが、人前結婚の式で露呈し、ハーヴェイは落ち込む。その不幸は、それだけでは終わらない。翌日空港に向かうタクシーが渋滞で遅れ、飛行機に乗り遅れる。ぐったりして入った空港の喫茶店でケイトに会うのだが、実は、彼はまえに一度彼女に会っている。彼女は、ブリティッシュ・エアウェイズの職員で、空港でアンケート調査を担当している。ハーヴェイは、前々日に彼女のアンケート依頼をじゃけんに断ったことをおぼえていたので、彼女に再会したとき、謝りの言葉をかけた。この程度の「偶然」は許そう。

この喫茶店でのシーンはいい。会話も面白い。彼女は一人で小説を読んでいたのだが、その表紙には「Anita Mamon」ってある。調べてみたが、そういう作家はいない。彼女は、小説家になろうと思っていて、8歳の老作家（レスリー・ランドル）を囲む勉強会にも通っている。最初、気がなかったケイトが次第に打ち解けて、話をはじめ、テーブルを共に

しなかったが、隣の席同士でいっしょにランチ（サラダ？）を食べる。そのとき、ハヴェイがケイトに自分の仕事の話をし、ジャズピアノストになりそこなったことを告げたとき、彼女が「ごめんなさい、わたしはすこし詮索しがちなの」と言う、ハヴェイは、はっきり言ってくれる方がいいんです、「感じたことや思ったことを正直に言える人がいるのは、特にイギリスでは救いですよ」と言う。するとケイトは、「ノー、全然ちがうのよ、ご存知ないの？ わたしたちは変わったのよ、ダイアナが死んで以来」とさえぎる。このダイアナの死以来というところが面白い。彼女によれば、英国人はもはや「stiff upper lip」をしないのだという。このフレーズが理解できないハヴェイは、その意味をたずねる。「よくはわからない」といいながら、それは、「歯を食いしばる」ってことかなと解説する。泣きたいときに歯を食いしばって泣かないといった意味だ。辞書によると、イギリス語の古い常用語として「頑固であること」「融通がきかないこと」といった意味だという。ダイアナがパリで事故死したのは、1997年8月31日だったが、すでのこの年の4月の総選挙で労働党が保守党に圧勝し、トニー・ブレアが首相になるという変化が起こっていたから、「ダイアナの死以来」といっても、必ずしもダイアナの死がきっかけでというわけではない。

この映画でもケータイは重要な役を演じる。ケイトの母親（アイリーン・アトキンス）は一人暮らしで、しょっちゅうケイトに電話をかけてくる。ハヴェイにとつて、ニューヨークのエージェントとの電話は悪夢となる。

この映画は、成功者の視点では描かれていない。ハヴェイは、自分を失敗した父親だと思っている。妻は娘をともなつてロンドンに去った。せっかく結婚式のためにニューヨークから来た彼だが、結婚式のヴァーシロードを歩く娘の手を取るの、彼ではなく、義父だった。披露宴（この映画では、結婚式を平服で簡素にやり、披露宴をグローヴナー・ハウス・ホテルで華やかにやるという設定）でのスピーチと乾杯の音頭を義父がやることになっていた。ハヴェイは、ルーザーあつかいだ。このへんを詳細には書かないのがこの映画の「大人」スタイルだが、親の離婚で苦労した子供の意識が前提されている。核家族が崩壊し、再婚家族や単親家族が増えたといつても、離婚を経験せずに同じ親子関係が続く家庭にはあった（？）家庭の安定感へのノスタルジア（幻想？）がいまだに続いている。最近の映画では、むしろ、離婚を否定的に見るものが多い。が、離婚の方は率が減ったという記録はない。

テムズ川の遊歩道をハヴェイとケイトが歩いていると、50年代のパロディのようなロカビリーを演奏し、歌っているバンドに出会う（最初のYouTube映像視聴）。これは、（この映画がきっかけになって）人気が上昇の兄弟バンド「Kitty, Daisy & Lewis」。YouTubeには相当量の映像が挙がっているが、BBCのドキュメンタリーが面白い。ルイスと2人の姉妹の父親は有名なレコーディングエンジニアで、父親の持っているヴァインテージもののアナログ機材と楽器を縦横に駆使してジャンルと歴史を横断する新しいサウンドを創造する。音楽におけるコンピュータ依

存、つまりスタジオ内でのコンピュータ処理やテーブルにノートパソコンを並べて無表情に演奏をするラップトップ・ミュージック、が飽きられてすでに久しいが、「Kitty, Daisy & Lewis」の人氣は、脱コンピュータ的なミュージックへのポピュラーミュージックサイドからの期待を體現している。
(松竹試写室)

2009年12月08日

サヨナライツカ (Sayonara itsuka/2009/John H. Lee) (シムン・H・リー)

意図的に「定型」を出して行つて、それを反転させるようとしているということが見えているうちにわかつてくるが、半分ぐらいまで、その「定型」に飽きた。ジョン・H・リーことイ・ジェハンの前作『私の頭の中の消しゴム』はまさに「定型」を徹底させることによつて成功した作品だった。「徹底」と「反転」とはちがう。「反転」の裏技にはまだ若い。それと、『私の頭の中の消しゴム』のソン・イェジンとくらべると、中山美穂は(12年のブランクもあり)ねばりのある演技を得意とする俳優ではない。いまだにどこかにアイドル性を残しており、それがそのまま老けたので、醜く映ることがある。中山は、今後うまくいくには、香川京子を見習うしかない。見習えば大したものだが。

男と女が出会つてすぐやつてしまうというパターンはよくあるが、そのセックスシーンを「効果的」に映そうとすると、大抵は失敗する。なぜなら、セックスはセックスであり、それはポルノにはかなわないのに、大島渚のように確信的にポルノとして撮るのではなく、ポルノではないふりをして普通の映画を撮るから、偽善に陥つてしまう。この映画も、中山と西島がバンコックのオリエンタル・ホテルの「サマセット・モーム」の部屋で熱烈なセックスのシーンを見せるとき、そんな轍にはまっている。最初は「性愛」から「精神的な愛」へと移っていくのを描きかけたというが、それなら、「性愛」を中途半端に描いてはならない。それに、そういう役どころでは、中山は不向きだ。

変わるという意味では、今回意外にいいのが石田ゆり子。このひと、基本的に「あんばん」みたいな人で、家老の娘とか中流の平凡なおくさんとかが似合っている。が、それは、監督次第なのだろう。『M・W・ムウ』では、根性のある新聞記者役で登場したが、あっけなく殺されてしまい、本領を出せなかった。それが、今回は、出世街道に乗った西島の婚約者として登場し、彼の「浮気」の真相もあまり知らずに妻の座にすわったかに見えながら、必ずしもそうだはなく、むしろすべてを知つていて、そのことを自分の詩本に書き、写真のメッセーじまでつけておくといったたかなことをやる女を演じる。西島の「浮気」を知らぬふりをして中山と会い、いっしょに写真まで撮ってしまうシーンの演技は、俳優・中山美穂よりも数段上を行っていた。この人は、いい役を与えら

れば、もつといい俳優になれる。はやく「あんぱん」ちゃんを脱してほしいな。

西島秀俊は、飛行機会社のエリートコースに行く「好青年」東垣内豊という設定で、彼のキャラからすると最初から保険がついていて、何をやっても地で行けば失敗なしなのだが、25年後の豊は、すぐれたメイクのおかげで破綻はないが、テレビドラマの老け役の域を出ない。西島は、「好青年」を脱せないものであり、中山同様、25年間の時代の屈折を表現することができなかった。その間に、中山とは別れ、石田と結婚し、2人の息子を得、その兄の方は、ロック歌手になり、親父とは確執がある。会社はアジア進出がたやすかった時代を過ぎ、困難な時代に入り、彼を推挙してくれた上司（加藤雅也——彼はなんでこんなに、借りてきたようなバタ臭い演技をさせられたのか？）を押しやってトップの座に着くが、そのままではすまない・・・。

今回、随所にこの監督の「若さ」が目立った。西島や同僚役のマギーたちがビヤホールでビールを飲んでいると、そこへ中山が姿を現す。マギーの愛人という設定だが、彼女を見た瞬間、西島が彼女に魅惑されるというシーン。が、彼女が現れるまえから、西島は、心そこにあらずの感じ。なぜなら、盛り上がっているシーンなのに、彼が手にするジョッキのビールが一向に減らない。ひょっとして、彼は飲まないという役なのかとも解釈できるが、事実は、撮影の問題のように見える。また、1934年製のアンティークもののベンツを街で見初めた西島が惚れ惚れした興味を示すと、中山が彼のためのそれを手に入れ、プレゼントするシーンは、あまりに安易。この女、どんな資産家？という疑問を持たせるにはいいかもしれないが、この女の背景は最後まで謎。映画の謎は、つくられて初めて「謎」なるのであって、こういうのは、謎ではなくて、ただの韜晦（とうかい）かはったりだ。

前作でジョン・H・リーは、記憶をうまく使った。今回のドラマの核心にも記憶がある。25年まえの記憶。記憶が現実を美しくさせることがある。25年後の西島は、50代、中山は60代に突入しているかもしれない。実際に、（映画のなかで）彼女は病気になるっており、そうだとすれば昔のままではない。が、西島にとっては、彼女は、白いウェディング・ドレスを着た姿で登場し、いささかの醜さもない。でもね、老いた相手のなかに見出す「美しさ」というのは、その人が若返った姿ではないのだ。25年まえに見た相手につながりながら、それとも違う異質の美。時の創造性が生み出す新たな要素。こういうレベルは、この映画には全く欠落している。

（アスミック・エース試写室）

2009年12月11日

インヴィスタス 負けざる者たち (Invictus/2009/Clint Eastwood) (クリント・イーストウッド)

劇場試写会だが、座れないのではないかと不安をいだかせるほどの人ではない。適度。一応席はうまっただと思う。最近、劇場試写は積極的には行かない。待時間が長く、挨拶などがあり、無駄な感じがするからだ。しかし、こういう「大物」作品の劇場試写には、「有名人」の姿もあり、思い出がよみがえる。

それにしても、入口で厳密なボディチェック、荷物検査までやったのに、そのうえ、あの俗悪極まりない「NO MORE 映画泥棒」クリップ（なぜか映像に傷がある——映すならちゃんと整備しろよ）を流す必要がどこにあるのだろうか？ あのかばかしいパトカーのサイレン（最新のパトカーはこんなサイレンは使っていない）を聞くときは、耳をふさぐ。ちなみに、このバカなクリップを上映まえに流すのは、大手のほとんどの配給会社がそうである。こんな安っぽい映像に効果があるはずがないことは、誰でもわかるから、それにもかかわらずこんな映像を流し続けているのは、「この試写会や会場から盗撮映像が流れたのではない」ということのアリバイ作りのためではないか？

久しぶりに「文句」から始めてしまったが、この映画の IMDb の得点は、公開まえの時点で 8.4 高得点である。しかし、フィルムがまわりはじめたときのわたしの印象は、「こいつはいいー」という感じではなかった。冒頭、ワーナーのロゴがボケている、映像が全体にネムい（シャープではないという意味）。いや、冒頭から「アフリカ」を見せるときのパターンのコーラス音楽が流れてくるのも気に入らない。ひところの洋画で、中国のシーンになると銅鑼が鳴るのと変わりがないではないか。それに、何でイーストウッドは、ネルソン・マンデラのような「偉人」らしい偉人を取り上げなければならなかったのか？ これは、まるでマンデラのプロパガンダ映画ではないか？ たしかに、マンデラは「偉い人」なのだろう。27年間獄中において、初志を貫徹して南アフリカ共和国に自由をもたらした……。しかし、イーストウッドは、こんなに素直に人を肯定しただろうか？

マンデラのただならぬ人物性に屈服する点では、『マンデラの名もなき看守』という作品があったが、これにくらべると、『インヴィスタス 負けざる者たち』は、マンデラをもう少し「普通」に描いてはいる。ちらりとだが、彼の（やがて離婚する）妻やそのはざまにいる娘との「普通」の夫・父親としての一面も描いている。針小棒大な言い方をするなら、この映画は、これまで「人物」という観点からばかり評価されてきたマンデラを、そのビジネス能力の点で評価した最初の作品だとも言える。つまり、「メディア・プロデューサー」としてのネルソン・マンデラである。彼の偉大さは、27年間も獄中にいながら、時代のトレンドと民衆のニーズを鋭くつかんでいたことだ。

ここでわたしが言う「民衆」とは、エリートや特権階級から切り離された被支配集団ではない。「民衆」とは、あなたやわたしがそれには属してはいないと思いつながらそれ自身を構成しているような共同性のことだ。あなたがいかに独立独歩の人でも、またどんなにエリートであっても、集団的な場に置かれたとき（同じ言語をしやべるというようなこと

ですら)自然に出てしまう共同性である。政治もマスメディアも、「民衆」を創造する。国家は、創造された「民衆」なしには存在しない。その「民衆」がまだらで多様性を維持していれば、その国家は「民主主義」的であるとみなされる。それが単一で傾向的であるとき、その国家は、独裁国家やファシズム体制とみなされる。

白人至上主義の国家が倒れ、ネルソン・マンデラが大統領になったとき、彼は、新しい「民衆」を組織する必要に迫られた。黒人を差別し、それに反対するマンデラを逮捕し、²年間牢に閉じ込めた白人たちは、マンデラらが勝ち取った新しい体制の国を捨てるか、屈折した意識と不安のなかで国にとどまるかのいずれかだった。英国やオーストラリアやカナダへ脱出できるのは、一部の特権階級だったから、国内には深いシニシズムと不安感、また黒人側には復讐心が高まった。政治家としてマデラがすぐれていたのは、この危機をラグビーというスポーツを用いて脱出したことだ。スポーツは、いつの時代にも、またどんな体制のもとでも、すぐれた政治的手段である。しかし、マンデラのやり方は、国家が後押しする巨大ビジネスとしてでも、また、独裁者が実質とは異なる国力を誇示するための至上命令的なプロパガンダとしてでもなく、それまで対立し、区別・差別されている者たちが、階級や貧富の差をこえて「いっしょに」創造するという姿勢を打ち出すことだった。

マンデラを単なる政治家としてではなく、政治・ビジネス・人格の枠を越えた有機的なキャラクターとしてとらえるならば、マンデラは確実にすぐれている。だから、この映画の感動は、とっぴな企画が成功したときの感動、事業を立ち上げ、成功するのを見る感動である。マンデラは、企業文化の鑑、敵を非暴力で手なづけ、彼らにそれまで以上の仕事をさせてしまう。映画は、最初の方からその面を印象づける。マンデラとアフリカ民族会議(ANC)を弾圧した公安部の元メンバーのエティエンヌ(ジュリアン・ルイス・ジョーンズ好演)とヘンドリック(トニー・キゴロギ)を、イギリスの特殊部隊の経験があるとして、マンデラの警備チーム——ジェイソン(トニー・キゴロギ)とリング(パトリック・モフォケン)——に会わせ、いっしょに仕事をするように仕向けるシーンである。敵だった連中といっしょに仕事をするなど何かの間違いだと思ったジェイソンらが、マンデラの部屋に飛んでいくと、彼は、「許し」の大切さを説く。このへんは、この映画の感動の要所のひとつであり、「マネージャー」としてのマンデラをずばり見せるシーンである。同じやり方で、もともと黒人差別の白人たちが主要なファンだったラグビーチーム「スプリングボクス」を有効利用することを思いつき、そのキャプテン、フランソワ・ピナール(マット・デイモン)をお茶に呼ぶ。自分たちを非難すると思った相手・マンデラの寛大さをまえにして、ピナールは一発でまいってしまふ。そうして「手なづけ」チームがだんだん力を発揮してきたとき、マンデラは、おりしも開かれるワールド・カップでの優勝に賭ける。マンデラが選手たちの練習場を訪ねるとき、あらかじめ選手の名と顔を暗記するのも、優秀なビジネスマンの「手法」である。それは、見事成功し、「スプリングボクス」はワールド・カップで優勝を果たす。

マンデラは、政権をとると、西側諸国の恐れとはうらはらに、アメリカ、イギリス、サウジアメリカなどの反「第三世界」勢力と経済関係を結ぶ。イデオロギー的な冒険が何の意味もないことを彼は熟知していた。と同時に、マンデラがやったことは、20世紀後半から徐々にあらわになってきた方向とリンクしていたことを知る必要がある。彼は、おそらく新しい政治を手がけたのだろう。それが、しっかりと引き継がれたどうかは別にして。それは何かというところ、抑圧の論理で政治をしないという方向である。近代の政治と社会は、フロイトが20世紀初頭のウィーンの「有閑階級」の意識を分析して得た「抑圧」の概念のもとで動いてきた。支配体制は、個々人や集団の「欲望」を「抑圧」し、コントロールしようとした。反体制の側も、自分たちがいかに「抑圧」されているかということを抗議のスローガンに掲げ、思想や文学の批判の基準も、この「抑圧」だった。これは、1960年代においてひとつのピークに達する。しかし、以後は、新しい支配が始まる。つまり、「抑圧」なのかもしれないが、「抑圧」とは見えない（だから「抑圧」と呼んだのでは、足をすくわれる）方法による管理である。ハーバート・マルクーゼは、これを「抑圧的寛容」と呼んだ。体制は、反抗を予期し、「寛容」に受け入れ、「許す」。それに対して、「左翼」は、少なくとも1970年代後半以後まで、それを批判するだけで、それを乗り越える方法を提示できなかった。マンデラの「赦し」（ゆるし）という戦略は、彼が体制の人間としてやるとき、新しい管理となる。だが、過渡期の体制のもとでは、すくなくとも、それまでの「抑圧」の方法と一線を画する。その意味で、マンデラは、いいときに辞めた。彼がやったことは、「自由主義」体制では、「あたりまえ」の方法である。が、それは、過渡期の体制のもとでは、ラディカルでありえた。

（丸の内ピカデリー2）

2009年12月16日

時をかける少女 (Toki o kakeru shōjo/2010/Taniguchi Masaaki) (谷口正晃)

今年の試写がもうあまりないせいか、満席。あと少し遅ければ、入れないところだった。いま、この作品名を聞いて、筒井康隆の原作や大林宣彦の映画で知る人よりも、テレビのアニメで知っている人のほうが多いだろう。わたしの場合は、大林の最盛期の1作という印象がある。

この映画は、安田成美と仲里依沙と石橋安奈の3人の女優のすぐれた演技で見せる。タイムスリップの過程の映像はお粗末だし、1970年代は、ただその年号だけが意味がある程度だが、安田の貫禄と仲里依沙の力投と石橋の（未来の利器を思わせる）落着きが印象に残った。

1974年にタイムスリップした芳山あかり（仲里依沙）が、中尾明慶の紹介で行った青木崇高のアパートで顔をあわせる女（キタキマユ）は笑わせる。この女性は、市瀬ナツコといい、その後有名になるという

設定だが、74年の彼女の姿が、詩人の白石かずこやその当時よきた彼女の亜流そっくりなのである。新宿の「風月堂」などに行くときよくいた。

別の時間にワープするプロセスのお粗末さ…そもそもその方法が、化学つまり（電子工学や遺伝子生物学にくらべれば）古い科学にもとづく技術で行われること。冒頭、安田は、化学実験室にいて、シャーレのなかの蟻を別の時空に飛ばせている。あとは、未来人の「手かざし」——これで、人は過去を忘れたり、別の時空に移動できたりする。安易ではないか。

（アスミック・エース試写室）

2009年12月24日

マイレージ、マイライフ (Up in the air/2009/Jason Reitman) (ジェイソン・ライトマン)

アメリカの景気後退の深刻な状況をシニカルにとらえたアクチュアリティが面白い。ハリウッド映画には、政治や社会の現状をいちはやくドラマとして使うという習慣がある。それは、ハリウッド映画の一つの型であり、教育装置としての機能をもっているのだが、外部からアメリカをながめている者にとっては、アメリカを知る新鮮の資料になる。

こういう仕事を専門にする会社が実際にあるのかどうかはわからないが、ジョージ・クルーニーが演じるライアン・ビンガムは、リストラで社員の首を切らなければならない会社に代わって「宣告」を言い渡す会社のトップ社員である。彼は、年間322日飛行機に乗り、全米の会社を渡り歩く。が、この映画の面白いところは、そういう会社の「非情」さを批判することでも、そういう不条理な仕事に従事する男の心境を描いているところでもない。ライアンは、そういう、本来ならば人が敬遠する仕事をしながら、全く抵抗を感じないばかりか、そうした仕事で利用する飛行機のマイレージを100万マイルためることに夢中である。

アパートはあるが、最低限の家具しかない。むろん、家族はおらず、行きずりの女性とつかのまのベッドを楽しみ、定住には興味がない。彼は、「代理性」と「ホームレス」という現代のトレンドを体現する人間であり、それを疑いなく生きている。

この映画のすぐれたところは、景気後退↓リストラ↓すべての「代理化」（後期サービス社会の特徴）という現状を活写すると同時に、そういう状況に疑問にもたない人物を描きながら、その人物を状況とドラマのコンテキストのなかで追い詰め、現代の基本動向に対して疑問を示唆していくところだ。ライアンは、人の首を切ることはただのテクニックだと思っている。自分はそれにたけており、それをこなしていけばいい。彼が持ち歩く「バックパック」（英語でも「backpack」というと肩に背負うリュック形式のものを言ったが、最近、日本で「キャリーバック」と言われているもの——英語では「carry-on bag」のことを指すようになった）は、彼の人生のメタファーである。

皮肉なのは、景気後退に乗ったこの失業処理会社もまた、景気後退の影響を受け、経費節減のために「」を使い、人件費のかかるライアンのようなスタッフを整理しようとしはじめること。経営者は、コンピュータに強い理論オタクのナタリー・キーナー（アナ・ケンドリック）にテレビ会議のシステムを使ってリストラをリモートで言い渡すという方式に切り替えるプロジェクトを進める。これによって、ライアンは、人生で初めて、リストラの危機に追い込まれる。

リストラにショックを受ける他人を「説得」するテクニクは心得ているライアンでも、自分を説得する術は知らない。そうした環境の変化のなかで、ホテルでたまたま出会い、自分と同じように、「ホームに定住しない」ライフスタイルの持ち主だと信じてしまった女性アレックス・ゴーラン（ヴェラ・ファミーガ）にあらぬ期待をかけてしまう。あれ、ライアンくん、意外が淋しがり屋なんだなという感じがしないでもないが、強そうに見える人間ほど、もろいものだ。おりしも、会社がビデオ会議システムを導入するために担当の若いナタリーをリストラ宣告の旅に同伴するようにライアンに命じる。どうせ自分が習熟した方式を身につけるのではなく、ただデータとしてインプットするために来る奴なんか、それに女は好きでも相手が「未熟」すぎる、とライアンは苦々しい思いをいだきながら、旅を始める。その「研修」旅行中に、ナタリーがボーイフレンドにふられそうになったりして、ライアンは、年下の者に教訓を垂れたりするが、やがて、自分も安心してはいられなくなる。

ナタリーの彼は、ケータイメールを残して、彼女から離れるが、彼女もまた、会社をやめるとき、メール一通を社長に書いただけだった。社長がなげく、「いまの子は！」。この映画は、ある意味で、身体に固執する世代とリモートアクセスで済ませる世代とのギャップにも言及している。会社は、最終的に、リモートアクセスで解雇を言い渡す方式を放棄し、ライアンは元の仕事に復帰することになるが、その間に彼の心境も変わり、それまでのペースで仕事を続けられなくなる。彼は、人生の曲がり角を経験する。彼はどうかなるか、その問いをつきつけたままこの映画は終わる。最初カッコよく見えた「バックパック」が、最後には（ライアンが空港のスケジュールボードのまえでたたむシーン）ひどくみずばらしく見える。彼は、いまや、「ホームレス」なのだ。

現代人は、ある意味でみな「双曲性障害」に陥っていると思うが、ライアンという人物は、『インフォーマント!』のマーク・ウィテカー（マット・デイモン）と共通する「双曲性障害」的な人格と性向の持ち主である。自分がやっていることに陶醉し、「外」が見えない。ヴェラ・ファミーガがねちっこく演じる³⁴歳のアレックスも「二重人格」である。頭とデジタル的な想像力でやっていくしかないこの時代とやっと折り合いをつけている³⁵歳のナタリー・キーナーという女性をアナ・ケンドリックはなかなかうまく演じていると思う。

原題の「Up in the air」は、英語の慣用句では、「何も決まっていないう」 「皆目見当がつかない」といった意味。映画の最後の、飛行機から見た雲のシーンがその含意を示唆している。

選曲もサエついて、まず、ウディ・ガスリーの元歌「この土地はあなたの土地」(This Land is Your Land)を歌うシャロン・ジョーンズ&ザ・ダンプ・キングスのソングがオープニングタイトルにかぶり、最後は、グラハム・ナッシュの歌う「Be Yourself」(「君自身でいたら」の意味)で終わる。

Graham Nash : “Be Yourself” の歌詞

How does it feel When life doesn't seem real
And you're folating about on your own
Your life seems uncertain so you draw the curtain
Pretending there's nobody home
Don't theorize, look in your eyes
They can't tell lies
Though you may disguise waht you see
The mirror is free
We once had a savior but by our behavior
The one that was worth it is gone
Song birds are talking and runners are walking
A prodigal son's coming home
Don't theorize, look in his eyes
They won't tell lies
But if he defies what you see
He'll give you a key
Be yourself, be yourself
Be yourself, be yourself
We needed a tutor so built a computer
And we programmed ourselves not to see
The truth and the lying the dead and the dying
A silent majority
Don't theorize, look in their eyes
Are they telling lies
The ones that they learn on T.V.
What a way to be free
Be yourself, be yourself
Free yourself, free yourself
(Yes you can)
See yourself, see yourself
(Then you can)
Free yourself, free yourself
(Why don't you?)
Be yourself, be yourself
Be yourself, be yourself

【追記／2010-04-18】「This Land is Your Land」の歌詞を載せよう
と思つて、ウディ・ガスリー自身の歌、ブルース・スプリングスティー
ンのヴァージョン、そしてこの映画で使われているシャロン・ジョー
ズ（とザ・ダップ・キングス）の歌詞をそれぞれ聴き比べてみたら、ず
いぶん違いがあることがわかった。また、この歌には、パロディや替え
歌がものすごくあり、ガスリー自身の歌すら、彼が意図した反体制的な
方向と正反対の「愛国」的な歌として逆用される場合もあるのだった。
そういえば、ガスリー自身の録音でも、1944年版として公開されて
いる(文字としての)歌詞の最後の2ヴァースを聴けるものはなかった。

As I was walkin' - I saw a sign thereAnd that sign said -
no tress passin'But on the other side it didn't
say nothin!Now that side was made for you and me!In the
squares of the city - In the shadow of the steepleNear
the relief office - I see my peopleAnd some are
grumblin' and some are wonderin'If this land's still
made for you and me.

《仮訳》歩き続けると、標識があるのが見えたその標識には、
「立ち入り禁止」と書いてあったでも裏側には何も書いてな
かった裏側はあんたと俺のために作られたんだ街の広場に、
尖塔の影の中に、俺の仲間がいるのを見た救護施設のそばに、
俺の仲間がいるのを見たぶつぶつ言ってるやつがいて、この
国はあんたと俺のために作られたのかね、と自問していた。

この部分はずしてしまおうと、この歌「This Land is Your Land」は、
ただ「You Land」を礼賛するだけの歌にもなりかねない。むしろ、節回
しや歌い方で、この歌のアイロニカルな面は出せるし、この映画でも、
シャロン・ジョーンズ（とザ・ダップ・キングス）の歌い方は、全然
「愛国的」ではない。ガスリーは、デイヴィッド・キャラダイン主演の
『ウディ・ガスリー わが心のふるさと』(Bound for Glory/1976/Hal
Ashby)が描いたように、ギターをかかえて旅しながら、貧しい住民たち
に現状がおいしいことを呼びかけた。この歌も、この土地は、本当はあ
んなたちの土地なのに、そうならないじゃないか、それどころか特
権階級に独占され、あんたたちは締め出されているじゃないか>という
異議を唱えていた。もし、「土地」が「国土」に読みかえられると、ア
メリカ国家を礼賛する歌であるかのように受け取られるようになる。
ガスリー自身は、この歌を、アーヴィング・バーリンの「愛国歌」「ゴ
ッド・ブレス・アメリカ」へのアンチとして書き、歌ったという。だと
すれば、なおさら、「Land」が「国」では困るのだ。

ウディ・ガスリーのことが気になり、『ウディ・ガスリー わが心の
ふるさと』を見直してみた。公開時に見たあと、ビデオでも見ていたの
だが、近年は全然見直す機会がなかったので、すっかり忘れていたが、
ハル・アシュビーの映画は、エンドロールでこの「This Land is Your

「Land」を使っているのだった。その意味では、ジェイソン・ライトマンは、アル・アシュビーの映画を引きついでも言える。
(パラマウント試写室)

2010年

2010年01月01日

今月気になる作品

(500) 日のサマー (スタイルへのこだわり、いまの時代の人間関係への鋭い意識、脇役たちのしつかりした演技。軽いようで奥がある)。

鏡の中のマヤ・デレン (実験映画というマヤ・デレンという時代があった。多くの影響をあたえた作品のクリップと友人たちの回想。若死にした彼女自身の声も聞ける。顔は「神秘的」だったが、しゃべり方は意外と実質的——無声で見ていたから声は知らなかった。彼女は、「実験映画」作家というより、映像パフォーマーだったことがわかる)。

かいじゅうたちのいるところ (原作に引っ張られたのか、スパイク・ジョーングズの本領が発揮されていない)。

サロゲート (90年代に生まれたVRや、その後のARなどをちゃんと押さえているので、そうした技術の延長線上で考えられた過剰な「代理主義」と「実生活」との乖離の話として面白いし、しかもつらをしないで「人間とは何か？」を考えさせたりもする)。

Dr. パルナサスの鏡 (映像と役者に金をかけ、いまの時代を大上段から批判しているつもりの「社会派」テリー・ギリアムだが、基本的にズレている)。

手のひらの幸せ (感じのいい笑顔のうしろにはつらい過去や言い出せない事情があるものだが、それを「告白」して泣かせるといふのは、どうなんでしょうね?)。

サヨナライツカ (『私の頭の中の消しゴム』以来のイ・ジェハンにとっても、12年ぶりの中山美穂にとっても、記念碑的な作品にはなっていない)。

パーフェクト・ゲッタウェイ (ひねりがあるので、「新境地」で勝負かと思っただが、またしても「体力に自信がある」ミラ・ジョヴォヴィッチだった。もったいない)。

ラブリーボーン (意外と賛否の分かれる作品だが、変態男に殺された14歳の少女も、こういう風にとらえると、辛い話ではなくなるかもというピーター・ジャクソンの提案かもしれない)。

ゴールデンランバー (手を抜かない納富貴久男率いる Big Shot のガンエフェクト・シーンが新鮮だが、あとはゆるい)。

2010年01月03日

サロゲート (Surrogates/2009/Jonathan Mostow) (ジョナサン・モストウ)

作りは、一見、『A.I.』や『マトリックス』のまがいもののように見えるが、意外とディテールの電子機器に手抜きがなく、面白く見た。90年代の前半に「最新」のテクノロジーとして具体化された「ヴァーチャル・リアリティ」(VR)が、近年、「拡張現実」(AR=Augmented Reality)としてとらえなおされ、さまざまなインターフェースやロボティクスに応用されているが、この映画は、そうした技術をちよつとばかりエスカレートさせたときに生じる世界を描く。実際には、絶対に起こりえないことではあるが、それがもし起こったときに全般化する意識はすでにわれわれの周囲に、ミクロな形で現れており、それをマクロ化してみたところが面白いのである。

「サロゲイト」(surrogate)とは、「代理人」、「代理物」の意味で、「サロガシー」(surrogacy)は「代理母制」のことを言ったが、いま、人間の「代理」をロボットにやらせる方向が具体化し、加速化するなか(たとえば、「お掃除ロボット」は、すでに実用的な製品になって普及している)で、すべてを機械にやらせてしまう「サロガシー」(代理制)がわれわれの意識のなかにじわじわと広がっている。「サービ社会化」が進むなかで、人間のあいだでの「アウトソーシング」はあたりまえになったが、それは、実は、もっと上位のテクノロジーな「サロガシー」の一部分だったのだ。

この映画の世界では、人間は、自分を好きなタイプ、風貌の「R」的なロボット——これがこの映画で言う「サロゲイト」——として活動できる。ただし、あなたの「サロゲイト」は、あなたの「拡張現実」(AR)であるから、それが活動しているあいだは、あなたは、まさに『マトリックス』の寝台のようなもののように寝て、目に脳と「サロゲイト」とのあいだを結ぶゴーグルのようなインターフェースを装着していなければならない。あなたが、そのインターフェースをはずすとき、あなたの「サロゲイト」は、死んだように氷ついてしまう。このへんのドラマの設定は面白く、映像として見栄えがする。

「サロゲイト」はロボットだから、破壊されても再生がきく。ところが、「サロゲイト」を破壊することでその「本体」である人間をも殺傷する兵器が開発される。これは、それまで「サロゲイト」の存在をささえてきた「サロガシー」そのものをゆさぶるものであり、身体的なハンディキャップをなくし、能力差、人種の壁を撤廃し、「近代」社会につきまとうあらゆる矛盾を解消するという「サロガシー」の理念をうちくだくものだった。

人的配備としては、「サロゲイト」システムの創立者のライオネル・キャンター博士(ジェイムズ・クロムウェル)、「サロゲイト」社会の「BI」捜査官トム(ブルース・ウィリス)、その妻マギー(ロザムンド・バイク)、反サロゲイト主義者の指導者「預言者」(ヴィング・レイムズ)などが登場する。

理念としては、「サロゲイト」が格差をなくすということがあるわけだが、事実上は、それが「サロゲイト」を売る商売理念になっており、創立者のライオネル・キャンターは、若いキャラの「サロゲイト」としてVSIという会社のトップをつとめてもいる。格差を撤廃するというタテマエにもかかわらず、軍は存在

し、そのための兵器が作られている。サロゲイトの破壊↓本体の殺害を可能にする光線銃は、その過程で生まれた。

すでに初老年代のトムと妻マギーとの仲はうまくいってはならず、二人は同じ家に住んではいても、そこでは、多くの場合、インターフェースを装着して、操作寝台に横たわっている。二人は「家庭内別居」の状態にある。トムもマギーも、それぞれに「若々しい」「拡張現実的」身体（オーギュメントッド・ボディ）として活動し、トムは、「体」を張って捜査に挺身し、マギーは、「若い男」たちと自由奔放な交際を続けている。しかし、トムは、ときおり、「本体」のマギーへの思いから、インターフェースをはずして「本体」にもどることが多い。このへん、たがいに「サロゲイト」として顔をあわせたり、事件に遭遇したりしながら、そのフィードバックとして、悩んだり、相手への思いをつのらせたりするところの屈折が面白い。

イントロで、「サロゲイト」社会の誕生がてきばきと紹介される。アイデアの具体化は「14年まえ」とされる場面²⁾、[St. Bonaventure University] (SBU) の学者³⁾で「Dr. Anne Foerst」という名札の見える女性がインタヴューに答えているが、この人は、実際にSBUでコンピューター・サイエンスを教えている。また、「11年まえ」を紹介するシーンで、「脳神経学者」で「Blue Marble Game」社の所属⁴⁾肩書きの「Sheryl Flynn P. T.」という人がコメントをくわえているが、この人も、ジョージア州立大学の准教授で、コンピュータゲームをリハビリに利用するということをテーマにした研究をしており、「肩書」にある「Blue Marble Game」という会社は、そのために作られたばかりのベンチャービジネス起業らしい。

イントロに出てくる「14年まえ」や「11年まえ」は、意味深のメッセージを含んでいる。というのは、「サロゲイト」のアイデアは、実際には、1980年代の後半に出ていたからだ。1990年代の前半にサンノゼで開かれたVRの会議の席上で、わたしは、「将来」の「VR兵士」による「VR戦争」のシミュレーション映像を何度も見た。この時点ではすでにそういうアイデアは具体化していたのだ。「11年まえ」のシーンには、砂漠で戦争が起こっているのが見えるが、これは、意外に、1991年の湾岸戦争から2003年のイラク戦争の時代を示唆してはいらないか？ 実際に、湾岸戦争は、VRの研究者や開発会社にとっては、絶好の「実験場」を提供し、イラク戦争では「VR」や「AR」の技術はすでに実戦に配備されていた。だから、「7年後」がこの映画の「現在」だとすると、大体、いまの時代がこの映画の「現在」ということになり、この映画は、実は、いまわれわれが生きている現在を描いているのだということがわかる。

この映画は、技術を登場させる映画がよくやるように、いい加減な想像で技術を使っているように見えながら、意外とそうではないというひねりがある。だから、「近未来」なら、絶対に使っていないはずの「AR」ステイックを使っていたりもする。「サロゲイト」を作る技術があれば、既存のあらゆる技術が刷新され、街の相貌自体もいまとは大きく変わるはずだが、この映画では、「サロゲイト」が「人間」ではないと思わなければ、世界はすべていまと「同じ」なのである。

イントロでは、「7年まえ」にVSIが「サロゲイト」を大量生産しはじめ、「人間がクリエイター」になったという。これは、「クリエイティヴ」であるこ

とを貴重なことだとするいまの時代の風潮とダブらせてみると、笑える。「クリエイティブ」であるということには、「クリエイター」（創造者）つまりは「神」になりたいという願望が隠されており、それは、自分の人格を「サロゲイト」化したいという願望でもある。実際に、いますでに、そういう願望の具体化がはじまっているのである。

面白いシーンがたくさんある。「本体」のトムが、負傷して路上を歩いていると、何体もの「サロゲイト」とすれちがうのだが、そのたびにトムの体に当たりながら通り過ぎる。人間は、路上で他人とすれちがうとき、無意識に微妙な位置修正をしているが、「サロゲイト」には、それができない——いや、できるがしない、多少の接触は意に介しない——のである。逆に、こういうテクノロジーの加速とともに、自分が決めた通りにしか動かず、他人にぶつかっても意に介さないという身体カルチャーが浮上してくるかもしれない。そんなことを考えさせるところが面白い。

この映画のサブエピソードとして、「反サロゲイト」運動の実態があばかれるというくだりがある。黒人の「預言者」が率いる人間たちは、いくつもの「リザベイション」（20世紀には、アメリカの先住民たちの「リザベイション」が作られた）をつくり、「Humans Only」[No machines allowed]という掲示をかかげている。「サロゲイト」は人間を「抑圧」し、人間なき社会を作ろうとしている、というわけだ。しかし、最近翻訳の出たフランコ・ベラルディの『プレカリアートの詩』（櫻田和也訳、河出書房新社）でもくりかえし指摘されているように、心理療法においても革命運動においても「抑圧」からの解放ということが主題になってきたのだが、それはもはや不毛なのだ。「われわれの時代に支配的な病理は、リビドーの抑圧によって生み出される神経症ではなく、分裂病の方なのである」。それは、「抑圧ではなく、表出への全面的強制の産物」なのであり、まさに、「ビデオ電子的第1世代の示していることが、今日の過剰表出の有する病理的效果の兆候なのだ」。

面白いことに、この映画の「支配者」は、最終的に、人間と「サロゲイト」との「玉砕」を計画する。これは、かつての冷戦時代に、アメリカ合衆国にもソ連にもあった、どうせ敗北するのなら、地球自体を破壊してしまえという終末論的な発想の変形であるが、この選択のほかに、人間だけが生き残る、「サロゲイト」だけが生き残る、人間と「サロゲイト」とが（共生的に）生き延びるという3つの選択肢がある。映画は、最後の方で、これらの選択をトムに選ばせる。

この映画は、決してもつたいをつけることなく、「人間とは何か」という問いをつきつける。ここで思い出すのは、同名の本（壽福眞美訳、法政大学出版局）所収の「人間の後に何が来るのか」という文章で編者の一人でもあるノルベルト・ボルツが書いているくだりである。人間が「機械」であると同時に「機械」ではない>のは、ボルツによれば、人間は「自らのアルゴリズムを知らない機械」であり、「人間とは、文化によって自分自身を機械として認識しないようにプログラム化された機械である」からだという。そのため、「人間は自分のつくったものだけしか理解しない」から、理解するためには、ものを機械のなかで再現しなければならぬ。その再現＝創造（捏造）は、そのときどきのテクノロジーによって規定される。「自我」とか「意識」とか「精神」とかいうものは、鏡やレンズのテクノロジーとともに仕上げられたが、コンピュータ・テクノロジー

とともに、こうした分泌領域は、工学系の人たちが言う「インターフェイス」や「ロボット」に移行して行く。この映画は、まさにそうした移行のひとつの行き着いた姿を描いているわけだ。

トムが、同僚のアンディ（ボリス・コドジョー）のスキンヘッズの後頭部から小さな基盤を抜くシーンは、『アンドロイド』(Android/1982/AaronIpshtadt)で、クラウス・キンスキーがアンドロイドの後頭部から同じように基盤を抜くシーンを髣髴とさせる。ちなみに、この作品は、今日的な意味で人間とアンドロイドとの屈折した関係を描いた初期の作品の一つで、いま見ても面白い。

(ウォルトディズニースタジオモーションピクチャージャパン配給)

2010年01月05日

ラブリーボーン (The Lovely Bones/2009/Peter Jackson) (ユータ・ジャクソン)

この作品の批評は、あまりかんばしくない。ベストセラーになったアリス・シーボルトの2002年の原作と全然違うというのが悪評の理由の一つだが、わたしは、ピーター・ジャクソンがこういう描き方をしたのがわからなくもない。ただし、『ロード・オブ・ザ・リング』で彼の故郷ニュージーランドに「ピーター・ジャクソン現象」(その成功をきっかけにポストプロダクションの会社が多数生まれた)を巻き起こした彼は、関連会社を食わせなければならないこともあって、映画を作るとなるとCG依存が強くなるという型が出来てしまった。この映画でも、必要なまでにCGが使われており、そのおかげで、この映画のエンドロールは、その関係者・関連会社を表示するために、えらく長いものになっている。だが、そういう下世話の事情を考慮しても、この映画には、ニューヨーク生まれの都会っ子とは違うニュージーランドの田舎生まれのピーター・ジャクソンの空間意識が強く反映されている。

映画の舞台は、時間と場所とが限定されている。それは、1973年のペンシルヴァニア州のノリスタウンという郊外である。物語は、(原作が描くところによると)レイプされて殺され、バラバラにされた14歳の少女スージー・サーモンが「天国」から自分の家族を見守り、物語るという形式になっている。映画は、これを継承するが、レイプされたり、バラバラにされたりするシーンは出さない。むしろ、愛らしいシアーシャ・ローナンが、まるでそんな残酷な経験などしなかったかのように「楽しげに」物語るので、彼女が語ることは、少女の空想ではないかと思わせるようなとことがあり、全体としてメールヒエン的である。

おそらく、ピーター・ジャクソンは、この原作の二重性を意識したのだろう。一つは、郊外という空間で起こりえる出来事の描写として、もう一つは、夢見がちな14歳の少女の意識の特徴を映像化することである。郊外という空間は、『エドガール・モラン』が『オルレアン』のうわさ―女性誘拐のうわさとその神話作用』(みずず書房)という本のなかで書いていたが、都心にくらべて、噂がとびかい、とんでもない話が肥大化することもある。また、そういう空間ではなおさら、少女の空想は飛躍する。小説は、こういう二重性を表現するには適したメディアであるが、映画は、必ずしもそうではない。映画自体がそういう「郊外」空間的な要素があるから、二重性よりも一元化の方が、商業的な成功度は高くなる。ジャ

クソンは、すでに商業映画的な成功を経験しつくしたので、今回は、若干冒険を試みたのかもしれない。

問題は、キャスティングにもある。もし、この映画がそうした二重性を意図したのなら、キャスティングのも二重性を取り入れなければならない。スージを、およそレイプされて殺された感じのしないローナに演じさせるのなら、殺人犯ミスター・ハーヴィは、スタンリー・トゥッチのような、どこか喜劇性をはらんだ役者でなく、怖さや悪辣さを感じさせる役者を選ぶ必要があった。いかにも殺しそうな雰囲気で、実はそうではなかった、あるいは、その逆・・・という設定である。

スージの母アビゲイルは、ベッドでアルベール・カミュの短編集『追放と王国』(L'exil et le royaume, 1957)の英訳『Exile and the Kingdom』を讀んでいる。アメリカでこの時代にカミュがふたたび流行った気配はなかったから、それは、アビゲイルの趣味か？ 原作に出てくるのかどうかは知らない。あるいは、ピーター・ジャクソンの選択か？ カミュの作品とこの原作、映画とはかなり違う世界だから、そのタイトルのデザイン効果だけをねらったのか？ 知っている人、教えて。

スーザン・サランドンが演じる祖母リンは、1970年代に60代とすると、その青春時代は1930年代で、「あの時代の粹な若者は全員左翼(気取り?)」だったとわたしの友人が言っていた。その意味では、サランドンは適役である。ただし、サランドンは、1946年生まれで、その青春時代は、1960年代のヴェトナム反戦運動たけなわの時代だった。

(ウォルトディズニースタジオモーションピクチャージャパン配給)

2010年01月06日

恋するベーカリー (It's Complicated/2009/Nancy Meyers) (ナンシー・マイヤーズ)

アメリカも、いろいろな面で転換期に入ってきた。その際、その節目節目にメル・ストリープという俳優が顔を出すのは面白い。まあ、大物俳優というのは、いつの場合も、時代とともに歩むものだから、それはあたりまえのことなのだ。わたしがこの目で経験したアメリカの大きな転換は、70年代のベトナム戦争の終わりと家族形態の変化からだ。が、メル・ストリープは、『ディア・ハンター』(The Deer Hunter/1978/Michael Cimino)で、もはや50年代流の楽天的な田舎生活ができなくなる女の意識を表現していた。また、『クレイマー、クレイマー』(Kramer vs. Kramer/1979/Robert Benton)では、ストリープは、いままさに浮上しつつあった「ワンペアレント・ファミリー」のはしりともいえるべき母親(重心はダスティン・ Hoffman が演じる父親の方だったが)を演じ、新しいタイプの離婚とそれともなう家族関係の変化を表現した。その彼女が今回演じているのは、まさに再び大きな変化を見せ始めているアメリカの家族と離婚観の変化を体現する女なのである。

この30年ほどのアメリカ社会を傍観してきて、いまでは言えることは、70年代に浮上した「離婚」ブームの一端には、景気の高揚という側面があったこ

とだ。離婚するには金がいる。70年代後半に離婚がブームになったとき、そうはいっても、離婚できるのはある程度の収入がある階級であって、ワンプエアレント・ファミリーといっても、低所得者層では、あいかわらず、慰謝料も払えずに夫（子供との関係がどうしても母親より薄い）が蒸発してしまう家庭の数も加算されていた。しかし、折から浮上したサービス社会化によって、あらゆる部分でのアウトソーシングと「代理化」が進み、離婚が増えれば、それだけ住宅や家具の単位が増えるというわけで、消費産業は、陰に陽に離婚とシングルライフをあとった。ポール・マザースキーの『結婚しない女』(An Unmarried

Woman/1978/Paul Mazursky)は、映画としても傾向を体现する意味でも象徴的な作品だった。ハリウッド映画も、離婚は「カッコいい」ものという「新しい」文化と価値観を社会に注入し続けた。その影響をまともに受けて、結婚してもあっさり離婚する度合いが高まったし、離婚関連企業がうるおった。しかし、景気後退が深刻になってくると、たとえ資産のある階層の人間でも、そう簡単には離婚ができなくなってきた。この映画をそんなコンテキストで見ると面白い。参考…「クレイマー、クレイマーの男とノーマ・レイの男」、「自立する女たち」（いずれも『シネマ・ポリティカ』所収）。

離婚を躊躇する要因の一つとして、子供の問題があることはいうまでもない。子供がいなければ、離婚は容易であり、実際に、夫婦の両方が働いていて自立できる収入がある夫婦の場合は、離婚率はぐんと高くなる。しかし、社会はモラルや心情では動かない。経済的要因の方がより決定的である。わたしは「唯物論者」ではないが、少し歳を食って、そう思うようになった。が、実際問題として、親が離婚した経験のある者は、成人したとき、結婚に対して懐疑心や不安をいだくことも否めない。アメリカのいまの大人で、親が離婚していないというのは、非常に少ないかもしれないが、70年代の「クレイマー」世代の子供は、いま社会の中堅層になっており、映画製作においても、重鎮の位置を占める。だから、彼や彼女の結婚・離婚観が映画の内容や傾向にも反映せざるをえないわけだ。そうしてみると、この10年、つまり彼や彼女らが社会の中堅になり始めて以来のハリウッド映画で、離婚はあきらかに「否定的」に描かれるようになっていく。この映画は、そういう流れの一つのサミングアップ（中間決算）である。

メルル・ストリープ演じるジェーンは、10年まえに離婚し、ベーカリーを経営しながら3人の子供を育てた。生活に不自由はない。彼女の夫だったジェイク（アレック・ボールドウィン）は、弁護士として成功しており、経済的には問題ない。が、連れ子のいる若い女性アグネス（レイク・ベル）と暮らしている彼は、疲れを感じている。ペドロというポルトガル人っぽいガキも可愛くない。で、たまたまある日ジェーンに再会し、一旦別れた妻なのに、ふたたび恋をしてしまう。ジェーンの方も、一度はしりぞけたものの、ひるまないジェイクのアタックに負けてしまう。これって、「不倫」になるの、と彼女は自問する。たまたまそのころ、彼女は家の改築を計画していて、友人の建築家から設計担当のアダム（ステイヴ・マーティン）を紹介され、設計の相談をしているうちに、ほのかな愛が芽生え始めていた。アダムも離婚経験があるシングルで、だいぶたつのにまだその傷が癒えていない。ジェーンの状況は、いささか「こみいつている」（これが原題）。彼女はどうかなるか？

メルル・ストリープは、『ジュリー&ジュリア』に引き続いて料理をする女を演じる。ジェイクもアダムも、彼女が作る料理とクロアツサンにうつとりするのだが、男が料理のうまい女に弱いというのは、ある程度は事実である。まして、この映画のように、豪華な厨房を持つ女が、その場で手際よくあなただけのために料理を作ってくれたら、魅惑されないことが不可能だ。男は、セックスのうまい女にも弱いだろうが、セックスよりも料理の方がその効果は長い。料理ができれば、セックスアップールが弱くなっても、相手を魅了し続けることができる。それに、料理というのはある種のセックスであり、より円熟したセックスである。セックスの最中に発せられることがある「食べちゃいたいわ」というせりふは、まさにその関係を暗示しているが、どうも、こういうせりふを吐く女は、料理が下手であることが多いようだ。

離婚した母親が、また元夫つまりは自分たちの父親にもどりそうになるのを見て一番複雑な気持ちになったのは、3人の子供たちだろう。ケイトリン・フィッツジェラルド、ソーイ・カザン、ハンター・パリツシュは、なかなかいい演技をし、ドラマに説得力を増している。長女ローレン（ケイトリン・フィッツジェラルド）の婚約者ハーレイを演じるジョン・クラシンスキーもいい。キャステイリングは、全体として絶妙で、ストリープもマーティン（ハッパを吸って踊るとき、彼しかこの役はないと思わせる）もボールドウィン（あの出っ張った腹は本物？アグリーな感じがいまの彼には適役——インタヴューでは、裸体シーンは代役がやっているとのこと——嘘だったりして）も決まっている。

この映画を見て、時代の変化を感じるのは、登場する子供たちが、もはや父親を家庭にとって不可欠のものとは考えてはいないことである。ジェイクが母親のもとに帰ってくるのを歓迎する態度のなかには、父親に対する「憐憫の情」が感じられる。そうだ、そうなってしまったのだ。かつて、離婚やシングルマザーがカッコいいと推奨された時代には、まだ、無理やり家長としての父親を拒否するつっぱった姿勢があった。それは、フェミニズム運動によって元気づけられていたところがないでもなかったが、いまや、完全にシステム自体が父離れしつつある。だから、この映画や最近のアメリカ映画が離婚に対してとる態度は、決して保守主義への回帰などではない。離婚はしなくても、家庭の意味と機能が決定的に変わってきたのである。

日本ではあいかわらず厳戒態勢がしかれているが、アメリカでは、薬物に対して、また規制がゆるんできたらしい。映画のなかで、よりをもどそうとするボールドウィンがハッパをどこから仕入れてきて、ストリープが「27年ぶり」に吸い、ハイになるシーンがある。ただし、面白いのは、彼女の子供世代のハーレイは、あまりマリワナに関心を示さず、すすめられ、なんなら吸ってみようかという程度であることだ。あきらかに、60〜70年代に強力だったドラッグカルチャーは後退しているのである。それが、今後復活するかどうかはわからない。いずれにしても、この映画は、日常的な描写のなかでけっこうドギツイことをさりげなくやり、70年代的な空気を感ずる。ジェーンが同性の友達（アレクサンドラ・ウェントワースほか）たちとぶちまけ話をするシーンにもけっこうドギツイ言葉が出てくるが、それだけ生き生きとした雰囲気を出している。ちなみに、この映画は「R」指定になっている。

ジェーンと子供たちとジェイクがそろってDVDを見るシーンがある。ちらりと出る映像から判断して、それは、ダスティ・ Hoffman 主演の『卒業』(The Graduate/1967/Mike Nichols)である。最近のこの映画が引用されることが多い。(東宝東和配給)

2010年01月14日

抱擁のかげら (Los abrazos rotos/2009/Pedro Almodóvar) (ペドロ・アルモドバル)

アルモドバルの、ジェンダー、セックス、家庭、父子関係、シネマトグラフイーなどなどへのこだわりがもり沢山なうえに、後半は推理ドラマ風の謎解きまであって、サービス満点。盛り込み過ぎという感じもしないでもないが、監督はくり返し見ることをすすめる。なるほど、ディテールが凝っており、入れ込んで見るとキリがない。

初老の「ハリー・ケイン」とマテオ(ルイス・オマール)は盲目であるが、なぜそうなったかが後半で明かされる。最初の方で、彼は、肉感的な女性(歩道を横断するのを助けてくれ、そのまま彼の家に来たい)と話をしている、すぐにソファでセックスをしてしまうので、「普通」の男かと思ったら、(アルモドバルの映画でそういうことはありえないが)彼は「本来は」ゲイで、事実上はバイセクシャルなのだった。ひよっとすると、彼にとって、相手が肉体的に「女」であるか「男」であるかどうかはどうでもいいのかもしれない。しかし、この映画の多くの部分をしめる彼の過去は、レナという女性(ペネロ・クルス)との熱烈な性愛の話で、マテオと他の男との愛のシーンはない。

盲目の人間にとって、性感覚が異なることは、想像がつく。聾啞者については、ジョージ・スタイナーが、『私の書かなかった本』(みすず書房)所収の「エロスの舌語」という文章のなかで書いていた。これは、スタイナーの「ヴィタ・セクスアリス」で、あの碩学(せきがく)のスタイナー先生が、かくも経験豊かで、しかもその経験をここまで露出するとは思わなかった。そもそも、興味の向け方が尋常ではない。「聾啞者の性生活はどんなものであるか。どのような刺激を受け、どのようなリズムに合わせて彼や彼女はマスターベーションをするのか」と書き出すのだからね。スタイナーが半端な「学者」ではないことは、「多言語話者のセックスと性欲はひとつの言語に忠実な単言語話者のものとは異なる」といった言い方でもよくわかる。ちなみにスタイナーは、3ヶ国語のなかで育ち、彼自身が「多言語話者」(マルチリンギュアル)であり、「私の特権は、四つの言語を用いて、愛を語り、愛を行うことであつた」と言う。

アルモドバルは、映画の人だから、音としての言語よりも映像に執着する。だから最初の方で見せるセックスは、ソファの陰に隠れて体の一部しか見えなはいとはいえ視覚的であり、その音の方は、ただのあえぎ声だけで、スタイナーが彼の『言語と沈黙』への射程をも含蓄させながら書くレベルには程遠い。

しかし、視覚的には、たとえばレナのパトロンの老実業家エルネスト(ホセ・ルイス・ゴメス)とレナとの関係は、なかなか屈折した描き方がされる。この人物も、(傍注的に示唆されるだけだが)本来はゲイであるが、2度結

婚して息子（ルーベン・オカンディアノ）がいる。彼は、レナが（盲目になるまえの1994年、映画監督だった）マテオの映画に出演することになり、急速に関係が深まると、息子に命令して、撮影現場の様子をビデオに撮らせ、それをあとで詳細に分析する。レナはマテオと「不倫」しているのではないか。その執念は尋常ではなく、ビデオ映像には入っていない二人の会話を読み解くために、リップリーダー（ローラ・ドウエニャ）を雇う。日本では、テレビ局が有名人やヴィップの唇の動きをリップリーディングのプロに読み取らせて、画面に流すというようなことをあまりやらないが、欧米ではこれは、パパラッチとならぶ「専門職」である。

「不倫」をあばいたエルネストがレナを階段から突き落とすシーンの屈折も、かなり強度がある。落としておいて、傷ついたペネロペを抱き、「いたわり」、自分で車を運転して病院に運ぶのだが、少なくともエルネストはしあわせそうだ。昔の中国で「愛らしい女」を育てるために女兒のうちから足をしばり「纏足」（てんそく）にするというサディズムほどではないにしても。が、あいにく、レナにはマゾ意識が弱かった。彼女は、それを暴力としか受け取らない。別のシーンで、老エルネストに従って、保養地のホテルで激しいセックスをする二人だが（ただし、映像は、二人のうえにすっぽりかけられた白いシーツの動きを映す）、終わってベッドを離れたレナはトイレに走り、吐く。ヴァイアグラじいときあうのはごめんだとばかり。ただ、このへん、もう少し屈折を出してもよかったのでは、と思うが、そういうのは、ゲイのアルモドバルの範疇には入らないのかもしれない。その点、ルイス・ブニュエルは、もっとしたたかだった。

わたしのような非ゲイ的ジェンダーの者からすると、ゲイは、既存のジェンダーよりも崇高であってほしいと思う。それは、「男」対「女」というジェンダーを越えるジェンダーであって、「男」や「女」のもだもだを越えていてほしい。また、家庭や家族に関しても、「オイディプス」的パママ関係で考え、子供の狂気や屈折を「両親コンプレックス」に還元する——のではなく、「アンチ・オイディプス」的に、つまり、欲望の解放の場としてとらえてほしいのだ。しかし、実際にゲイをやっているアルモドバルからすれば、そういう「理想的」状態などありはしないということになるのかもしれない。この映画には、ゲイの親が、ジョン・シュレシンジャーの『2番目に幸せなこと』(The Next Best Thing/2000)的なアキシデントで作ってしまった子供が登場するが、その一人は、深く、オイディプスコンプレックスに悩んでおり、父親が死んだあとでも彼への復讐に執着している。その意味では、父親が誰であるか（むろん、彼がゲイであるかどうか）知らずに育った息子の方が、オイディプス的家庭から自由であり、パママ家族主義のなかに閉鎖されていないとも言える。

しかし、こうも考えられる。この映画は、オイディプス神話をゲイ的にひねっている、と。オイディプス神話は、自分が知らずに父を殺し、母と交わって子をも作ったことを自責し、おのれの両目をつぶす。父殺しと近親相姦をせざるをえない運命とその罰の物語だが、マテオが盲目になったのは、彼がゲイであるにもかかわらずレナという「女」と交わるといふ禁を犯したからである。

マテオとかつて関係がありながら、ゲイなので愛情関係は切れた（しかし、彼の仕事のマネージメントはしている）というジュディットを演じるブランカ・

ポルティージョの存在感。レナがあらわれ、マテオが急速に惹かれて行く姿はたから見ながら見せる嫉妬ぶかげな目の演技もすばらしい。

この映画では、女を愛するとしても、その男はただの「男」ではない。親子関係や家庭も屈折している。だから、終わりの方で、ランザローテのゴルフ海岸でジュディットとマテオとディエゴとの3人のあいだにただよう「フアミリー」的な雰囲気は、実に逆説的なのだ。ここに、アルモドバルの皮肉を見るか、願望を見るかは、あるいは彼の提言を読むかは、意見の別れるところ。

この映画は、映画についての映画でもある。最初、かつてレナと初めて出会うことになるオーディションでのスクリーン・テストの映像が見え、それから眼球のアップシーンになる。その水晶体に顔が映るが、やがて、それが14年後のマテオであることがわかる。が、この眼球に映るマテオの姿を見ることができないのは彼にとつての他者のみであり、観客もその他者の（有力な）一人である。ところで、自分自身を見ることができないということ（リフレクションの不可能性）こそが、視覚の基礎にある。つまり、視覚とは、もともと「錯覚」かもしれないのだ。

マテオはかつて《見えた》が、いまは失明して《見えない》。《見えない》彼は、自分を「ハリー・ケーン」と名乗る。すぐに思い出されるのは、オーソン・ウェルズの映画『市民ケーン』の「ケーン」であり、『第三の男』のハリー・ライムの「ハリー」である。つまり、マテオは、失明することによって、「純粹」に映画だけの人になったのだ。というよりも、視覚、《見ること》は、映画だけの世界になった。映画とは記憶された視覚であり、妄想された視覚である。

映画製作を依頼してマテオをライ・Xと名乗る男（ルーベン・オカンディアノ）が訪ねて来るが、「ライ・X」（Ray X）とは、つまりは「Ray」エックス線、レントゲン線である。彼は、マテオの過去を「照射」し、彼をさらけ出す。彼は、エルネストの息子であり、父親に頼まれて、マテオとレナの姿をビデオで撮り続けた。そして、その映像が、マテオの現在を変ええる。

盲目になったマテオが、ライ・Xが密かに撮っていたビデオをディエゴといつしよに自宅で見て、そこに映るレナとの最期のキッスのショット（ディエゴがポーズをかけ、止める）をスクリーン上でまさぐる。これは、クロネンバーグの『ビデオドリーム』で先取りされているが、アルモドバルがこの映画で描く、電子時代のエロティシズム表現である。

《見ること》のさまざまな形とともに、《読むこと》のさまざまな形も描かれる。新聞を読む女——これは普通。新聞を読み上げソフトで読むマテオ——これは、今的。映像に映る唇の動きを読むリップリーダー——これも「普通」ではない。

ディエゴがクラブでDJをするときに使う12" LPレコードのラベルには、
「Blackwatch Feat: Mykel / I'M HERE」 (→Blackwatch Featuring Mykel - I'm Here) の文字が見える。流れるのは、このレコードに入っている、CAN (Communism, Anarchism & Nihilism) の「Vitamin C」だと思ふ。このとき、彼の知り合いが近づいてきて「Crysatal ちよつとやるか？」と言うが、これは、

メタンフェタミンつまり日本で言う「覚せい剤」のうちでも「フェニルアミノプロパン（アンフェタミン）」よりも強い「フェニルメチルアミノプロパン」の一種。

この坊主頭の男は、とんでもない薬物野郎で、そのおかげでディエゴは、病院に救急車で運ばれることになる（しかも、倒れている彼を抱きかかえながらも別の仲間に「MDMAをちよつとやるか？」などと言う）が、この男が着ているTシャツが気を引く。なぜなら、そこには、「Wie man dem toten Hasen die Bilder erklart」と書かれているからだ。これは、ヨーゼフ・ボイスが1965年に初演して有名になったパフォーマンス「死んだうさぎに絵をどう説明するか」（「死んだうさぎに絵を説明する方法」）であり、野うさぎの死骸を使ったやつだ。映画では、この坊主がわざわざ上つ張りを脱ぎ、カメラにその文字が正面から映るようにするから、アルモドバルとしては、こだわりがあるのだろう。

海辺のバンガローで見る映画↓ロベルト・ロッセリーニの『イタリア旅行』（1953）でイングリッド・バーグマンとジョージ・サンダースが、ポンペイの遺跡の発掘現場で寄り添ったまま噴火をあべ凝固した姿をみてバーグマンが泣くシーン。レナもつられて泣く。死骸のカップルの愛にあやかるように、マテオは、Canon製の高級デジカメで、セルフタイマーを使つて、レナと「抱擁」しながら写真を撮る。すでにここには、二人のその後の運命が予知されている。（松竹配給）

2010年01月19日

17歳の肖像 (An Education/2009/Lone Scherfig) (ロネ・シエルフ イグ)

1961年のロンドン郊外の町トウイッケナムという設定だから、60年代といつても、まだ「戦後」のイギリスの雰囲気と社会的動向が続いていたと考える必要がある。いま、イギリスは、どこへ行つても、当時とはまったく違った姿を見せている。この映画のなかで、16歳のジェニー（キャリー・マリガン）がぞつこんフランスにあこがれているのが、印象深い。日本でも、アメリカとともに戦後（1945年以後の時代）が始まったとはいえ、「文化」というと、60年代を通してフランスの圧倒的な影響下にあった。映画にしても、ゴダールが革命を起こす以前から、映画といえばフランス映画だったし、丸善あたりで買ったフランス綴じの、白地に赤字でタイトルがプリントされたガリマール社の「nrf」叢書などを手に持ち、タバコを吸いながらページをぺらぺらめくるといったしぐさがイキとされた。思想的には、まだ「実存主義」がはぶりをきかせていて、カミューやサルトルが読まれていた。ジェニーが好きで、レコードを聴く「パリの空の下」の歌手ジュリエット・グレコは、「実存主義」のメッカ、「サン・ジェルマン・デ・プレの女王」と呼ばれていた。まあ、ヨーロッパでも、ちよつと生意気な若者は、フランスかぶれだったのだ。

また、ナチが崩壊し、ユダヤ人に対して特別の憐れみと支持が強くあらわれた時代であり、そのあたりをジェニーが愛するようになるデイヴィッド（ピーター・サースガード）というみずから「ユダヤ人」だと名乗る人物にその時代性があらわされてもいる。ユダヤ人差別はタブーになったが、どこかに差別意識が残

っている。デイヴィッドは、不動産業のようなこともやっていて、この時代のロンドンでは決して差別の眼差しなしには生活できなかった黒人一家にアパートを幹旋（あつせん）したりもする。ジェニーは、それを見て、グツと来たりもし、彼に惹かれる度合いが強くなる。黒人一家が街頭でデイヴィッドを待っているシーンに、なつかしいアラジン社の「ブルーフレイム」の石油ストーブが見える。

雨がそぼ降るなか、ジェニーがチェロを持って歩いてみると、車に乗ったデイヴィッドが彼女に声をかける。映画のになかないシーンである。この男は、あきらかに年上であり、ジェニーはまだ少女の面影が強いから、見ている方としては、「やばいな」という気になる。と同時に、「このヒトけっこう感じいいな」という気持ちにもなる。誘惑者としては、実にいい線をいっているわけだ。それほどイケメンでもなく（とわたしは思うが）メイクしたピーター・サースガードを起用していることでも、このシーンが、ガールハントであるとも、そうでないとも取れる微妙さを表現していて、うまい。しかし、ジェニーも、それを知って知らぬか（10代の意識の面白さ）最初は遠慮しているが、彼にどんどん惹かれて行く。ただし、ここがこの映画のいいところだが、デイヴィッドの方も、最初の動機はガールハントだったとしても、次第に彼女を愛するようになっていくプロセスが微妙かつ繊細に描かれていることだ。

原題は、「ある教育」となっているように、全体は、勉強が出来て、ちょっと生意気でかわいいジェニーが、³⁵歳の男と知り合い、「大人」の世界を知り、ぞくぞくするような喜びとショッキングな失望とを味わいながら、ちよっぴり大人になる「ビルドゥングスロマン」である。監督は、『幸せになるためのイタリア語講座』のロネ・シェルフィグで、もともとデンマークの人だ。これも、ある種「学び」の話だったが、この作品の国際的な評価で、2002年には、グラスゴウを舞台にした英語の作品『ウィルバーの事情』(Wilbur Wants To Kill Himself)を作っている。

原題の「一つの教育(An Education)」は、この映画の奥行きと含蓄の深さからすると、あまりにそつけない。ごくありていには、16歳のジェニーが、中年男のデイヴィッドとつきあい、傷ついて「大人」になるのが「教育」(教訓)だったという意味が浮かぶが、それだけではなく、この映画にはいたるところに「教育」が顔を出す。最初から学校が物語の主要な舞台になるし、「教育」熱心な両親(アルフレッド・モリーナとカラ・セイモア)、ジェニーと、担任の先生(オリヴィア・ウィリアムズ)や校長(エマ・トンプソン)との関係、彼女が学校か結婚かという選択に直面することなどなどである。まあ、映画自体が多様に満ちているので、こういうタイトルでよかったのかもしれない。その意味では、「17歳の肖像」という邦題は、あまりにスタティックすぎる。

かつてアントニオ・グラムシは、教える者と教えられる者とのあいだには、支配と被支配の関係はないと言った。教える者は教えられ、教えられる者は教える者に教える。その意味では、コミュニケーションと人生は、すべて「教育」であるとも言える。

しかし、他方で、わたしは、はたして人間は、経験のなかで「教育」されるのだろうかとも思う。教育は、すでに身体と脳とで「知って」いることしか教えることができないし、教育とは、潜在するものを顕在化すること（開き出すこと）

でしかないのではないかということだ。ジェニーは、学校で聡明な少女で、経験に乏しかったが、デイヴィッドに騙されることは予知していた。というよりも、若いということは、騙されることも含み、自分のなかに潜在するものを開き出す年齢であるというにすぎない。生意気な少年少女は言う、「そんなことはわかってるよ」。それは、文字通りに受け取るべきなのだ。「教育」は過程としてはあるが、インプット／アウトプット関係としてはない。

デイヴィッドは、ジェニーを騙したかもしれないが、彼女にとっては、すばらしい「イニシエーター」だった。誰にでも、一人ですべてを兼任しなくても、人生の「イニシエーター」はいる。彼や彼女は、あなたに何かを与え、インプットしてくれるのではなく、あなたのなかにもともとあったものを開き出してくれるのだ。そう考えると、この映画には、さまざまな多数の「イニシエーター」があり、それが、ジェニーという少女の場で「グランドホテル」的なアンサンブルプレイを演じる。そのひとコマひとコマが生き生きとしていて、最後まで新鮮だ。(ソニー・ピクチャーズ配給)

2010年01月22日

フィリップ、きみを愛してる！ (I Love You Phillip
Morris/2009/Glenn Ficarra & John Requa) (グレン・フィカーラ &
ジョン・レクア)

映画のスタイル自体が「なんちゃって」的。スティーヴン・ラッセルという人物をジム・キャリーが演じていることにも因る。スティーヴンは、最初は、妻と子供のいる平凡な警察官。しかし、実は、<実はわたしはゲイで、ゲイであることは金がかかるので、詐欺師をやってます>と、ナレーションでばらす。ナレーションと内容とが微妙に揺れるスタイルなので、「本当」に警官をやっていたのかどうかもあやしくなるが、一応、詐欺師になるまえに警察官をやっていたと受け取っておけばいい。ナレーターを信用できないというスタイルは、小説では、カフカがすでにその方法を極めている。スティーヴンが警察官になったのも、自分が養子で、母親のことを知らず、それを調べるためだった(という)。だから、母親の所在がわかると、警察官をやめた(ということになっている)。

いふなれば、スティーブンという人物は、『キャッチ・ミー・イフ・ユー・キャン』のフランク・アバグネイルと『インフォーマント!』のマーク・ウィテカーを合わせたようなキャラクターである。わたしには、この人ゝ人は、いずれも「双曲性障害」の傾向があるのではないかと思った。

ゲイの映画だが、最初ガス・ヴァン・サントに監督を依頼して断られたというところがこの映画の特質を物語る。スティーヴンが捕まって刑務所に入れられたときに出会ったフィリップ・モリス(ユアン・マクレガー)に一目惚れするという一応同性愛的愛が描かれるのだが、その描き方が、ゲイのステレオタイプの総目録みたいなのだ。一見、ゲイを馬鹿にしているとも言えるし、ゲイにも異性愛者にも通じる愛を、ひねった「ロマティックコメディ」として描いたとも言える。その両極性が面白い。

ステイーヴンは、妻子を放置して家を出、刑務所に入る。「普通」の妻子から見れば、「勝手な野郎」である。しかし、その無責任さは、彼が「ゲイ」に設定されていることによって緩和される。むしろ、その「ゲイ」は、ステレオタイプのなゲイである。つまり、血のつながりがないのだから、養育責任は軽いという暗黙知である。では、なぜ彼は妻子を放置したのか？ もともと「いい加減な奴」だとしても、なぜそうなったのか？ ステイーヴンのナレーション——だから、当てにはならない？——は、彼が幼いとき養子に出されたことに因るという示唆を与える。⁵⁰ 人兄弟で自分だけが見知らぬ家に養子に出された。しかし、成人期の犯罪や精神疾患を幼児期のトラウマといったものに還元するのは単純すぎる。

人は、すべて、特異性（シンギュラリティ）を持って生まれ、それを維持しながらも、社会的慣習や法律の枠におし込めながら生きざるをえない。欲望は抑圧される。その抑圧が強まるにつれて、また、その抑圧が偏つていけばいるほど、その人は、「ゆがんだ」性格の持」を持ちうる。が、それは、最初からバツテリーの電気のように肉体や脳のなかに蓄積されているわけではない。そうではなくて、与えられたそのつどの場によってあたかも突然の出来事のように発生するのである。**欲望は蓄積されていて抑圧されたり、解放されたりするのではない。欲望は、生起するのであり、出来事として生まれるのだ。**だから、欲望は場と条件次第である。逆に言えば、どんなに「不自由」に見える環境のなかにも創造的で「特異性」を保った欲望が生まれうる。

社会の定める枠や場は、「世間」や「一般」といった均一な傾向を持つ。ここでは、創造的で「特異」な欲望を生起させることがむずかしい。それを思い切り生起させようとすれば、拘束されたり、逮捕されたり、死刑になったりもする。犯罪とは、生起しそこなった欲望の形態である。あるいは、生起しようとして抑え込まれてしまった欲望の生起しそこなったプロセスである。

ステイーヴンが、妻子を放置しても、詐欺行為をくりかえしても、そして最後に観客までも騙しても、彼を憎めないのは、彼のそうした行為が、単に「蓄積された欲望」の放縦な発散などではなく、人の特異性の生成をはばむ社会のさまざまな条件や場を笑殺し、パロディ化するような行為になっているからだ。

ステイーヴンは、同名の実在の人物のリアルストーリーに基づいているというが、それも当てにはならない。

「フィリップ・モリス」というのは、タバコの名前である。だから、原題の「フィリップ・モリス、君を愛している」は、「俺はタバコが好きだ」という意味にもなる。現代のアメリカでは、皮肉な表現であることはまちがいない。だからこの作品は、アメリカでは、その出来栄えのわりに、評価がかたよっているし、レビューも少なく、上映館の数も少ない。

この映画には、リュック・ベッソンの EuropaCorp が金を出しているのだが、金にならないことには金を出さないのがベッソン流ではなかったか？

ステイーヴンは、フィリップの誕生日（13日の金曜日）に限定して、5年間のあいだに⁵¹度脱獄をはかったという。これは、全米の刑務所史上例がないらし

い。
(アスミック・エース配給)

2010年01月27日

NINE (Nine/2009/Rob Marshall) (ロブ・マーシャル)

非常にメリハリがよく、ドラマのなかでもマザコンのガイド(ダニエル・デ・イルリス)の補佐役のジュディ・デンチがばっちりにらみをきかせ、クルト・ワイル風の歌まで歌ってびくともしないので、最後まで楽しんだ。照明がとりわけすばらしく、そのスペクタクル性はミュージカルより上という印象を受けた。わたしは、ブロードウェイのヒット・ミュージカル『Nine』の原作戯曲を書いたマリオ・フラッティ(Mario Fratti)と親交があり、ミュージカル版が生まれた経緯をよく知っているので、映画を観ながら、マリオの原作が流れ流れてこの映画ヴァージョンにまでたどりついた長い年月を思い、感慨深かった。

マリオ・フラッティは、新しく作品を書くとき、彼の新しい劇評のコピーといっしょに分厚いコピーをそのつど送ってくるのを常とした。わたしも、彼についてあちこちに書いたことがある(↓インタヴュー/1975年、1977年)。イタリア語なまりの英語を話したが、英語の戯曲を多数書き、ニューヨークのオフオフで上演され、わたしもかなりの数の彼の舞台を見せてもらった。日本でも、いくつかの作品(たとえば岩田治彦訳『橋』、未来社)が翻訳されているが、基本的に、チリの軍事クーデターやニカラグアの革命、フェミニズムからエイズやベルリンの壁の崩壊までの社会政治的な出来事をすばやく戯曲化し、上演するという「政治演劇」の作家だった。「だった」と過去形で書くのは、わたしが長らく彼と会っていないからで、彼自身はいまも80歳を越しながら、元気でニューヨークに住んでいるはずである。ウェブサイトをさがしたら、ちゃんと公式サイトがあった。

マリオ・フラッティと『Nine』との関係は、一般的には、「イタリア語の原作」を彼が書き、それをアーサー・コピットが脚色し、モーリー・イエストン(1945)が作詞・作曲をしたと言われている。しかし、これは、不正確というよりも、ほとんど誤りに近い。これは、英語の世界でもそう理解されているので、わたしがここで指摘するのは、信じがたいかもしれないが、事実を正確に書くこと——まず、「イタリア語の原作」は存在しないということである。事実は、まず1977年に出版されたマリオ・フラッティの戯曲『Six Passionate Women』があり、これは、1978年にニューヨークのActor's Studio Theatreで上演(Carl Weber 演出)されている。主人公の名はNinoであるが、明らかにフェリーニとわかる「イタリア人の映画監督」とも人の女たちとのナスシスティックなパロディで、ミュージカルの『Nine』と骨格がほとんど同じである。しかし、ここから最初のミュージカル・ヴァージョン『Nine』へいたる過程が複雑である。

1979年にコネチカットのユージン・オニール・センターで初演された『Nine』は、若く作曲家のモーリー・イエストンがマリオと協力しながらその原作『Six Passionate Women』の「100のシーンを18のソングに置き換える」ことよって出来上がった(Carl Sims, *Clarion*, September 1982)。やがてこのヴァージョンにアーサー・コピットが「アメリカ的言い回しを加えて」書き上げ、トミ

ー・チューンが演出したヴァージョンが、1982年にブロードウェイの 46th Street Theatre で初演され、大ヒットするのである。だから、単純に

「Original play by Mario Fratti」と書けばよいのだが、それが、ブロードウェイの初演のプレイビルでも「Adaptation from the Italian Mario Fratti」と記されているのには、**演劇業界の「政治的」事情**というものがある。まず、モリー・イエストンがなかなかのやり手であったこと、次には、マリオが、商業演劇の「誘惑」に抗せず、権利を売り渡してしまったことがある。マリオは、すでにハンター・カレッジの教授もしており、経済的には何とかやっていけていたが、ラディカルな政治的テーマをあつかう作品を書き続けていた彼は、劇作家としては「不遇」だった。むろん、それは承知のうえのことであり、彼は「政治活動」として演劇を書いていた——それにしては、彼が書きあげるとすぐ、ラ・ママをはじめとする良質の小劇場で公演されるのが常だった。が、そうだとしても、あるいはそれだからこそ、「マイナー」な彼の仕事がブロードウェイで上演されるというのは、魅力である。そういう屈折した事情のなかで取られた妥協的な処置が、「Adaptation from the Italian Mario Fratti」だったのだと思う。しかし、そのために、モリー・イエストンは、その後、『Nine』がもつぱら自分の作品であるかのような発言をすることが出来るようになり、それが、いまでは定着した——いわく、「十代のときにフェリーニの『8½』を見て、シネジカルのテーマを思いつきました」云々。

この間の屈折については、わたし自身、マリオから聞いており、先述のキャロル・シムズが『Clarion』(September 1982)で書いている記事のコピーをもらっているが、『Nine』が2003年にリバイバルして、再ヒットしたとき、Roberta E. Ziskower ロバート・エズカウアー (2003年5月5日) が、彼女のサイト「Roberta on the Arts」に掲載されたもの¹で、その一部を原文のまま引用している。

REZ – What is the relationship of Nine to 8½?

MF – I met Fellini, and I wrote a play about the life of Fellini. Ed Kleban, the lyricist of Chorus Line, said, “Mario, this play is a musical”. I worked on it for 7 years with Maury Yeston, a composer and teacher at Yale. Then, we won the Eugene O’Neill and Richard Rodgers Awards, and it became Nine. In 1981, at the O’Neill Foundation, in Connecticut, Katherine Hepburn came to see the play and loved it. She said, “Mario and Maury wrote a masterpiece”. So, Katherine wrote to Fellini and asked him to let us do the play on Broadway. Yeston asked four Directors in town, and they all said, “Too risky”. This play was the life of Mastroianni, the life of Fellini, and the story of Casanova. I read the bio of Tommy Tune, whom I then met at Sardi’s, I gave him the script, and in 24 hours he called me and said, “I’ll do it”. Seven years of suffering, and in 24 hours he said, “Yes”. We opened on Broadway in 1982 and played for two years.

REZ – Why is this play suddenly revived now [2003]?

MF – Maury Yeston and I saw the production of Nine directed

by David Leveaux in London. It was great. Leveaux found Banderas. The collaboration with Arthur Kopit came at the end, when he added new elements and a new scene. Now, it's a musical by Yeston, Fratti, and Kopit. Music and Lyrics by Yeston, and Adaptation by Mario Fratti. No Italian was involved.

フラッツェイの原作からブロードウェイ・ミュージカルに移項したときに決定的に変わったのは、原作にあった『8½』の**パロディ的要素とフェミニズム運動支持**という傾向である。むろんフェリーに自身、『8½』は自分のある側面へのパロディであって、ときどき誤解されるような「自分像」の肯定ではない。あそこにはさまざまなアイロニーや自虐がある。しかし、そういうナルシズムを逆手に取って商業的にも成功してしまっただかきをも含め、母親への依存、女性を「女」としてしか見ない（70年代のフェミニズム的観点からすると「許せない」）男性至上主義的（メールショウビニズム的）傾向を、マリオ・フラッツェイは、『8½』をダシにして嘲笑した。だが、これが、ミュージカル版ではかなり薄れ、今回の映画ではほとんどわからないくらい薄れ、ステレオタイプの的な「アーティスト」タイプの男（どこに「映画監督」らしさがあるのか？）の「中年の危機」(mid-life crisis)話になってしまった。これは、時代の変化でもある。フェリーニとフェミニズム、フェミニズム自身の変質に関しては、『女の都』について書いたわたしの文章を参照してほしい。1982年に書いたものだが、そうした変化の発端を知るには、役立つと思う。

いまの時代、嘲笑や皮肉というスタイルは流行らない。また、「怠惰」であることの能動性などという発想はとんでもないと思われる。このため、フェリーニの『8½』ですら、そのスペクタクルな面のみが評価されたりもするのだが、彼の発想としては、ドタキャンをしたり、なにごとにもレイジーであり、「一生懸命」には働かないという要素の能動的な肯定（怠惰のラディカル化）があった。しかし、マリオ・フラッツェイが、それを『Six Passionate Women』で嘲笑したのは、にもかかわらず、その「怠惰」が女や母親に自分の仕事を押し付けて、自分はこのうのうとしており、それは、70年代になって「労働の拒否」とか、「家事労働に賃金を」といったスローガンで出てくる本格的な能動的な「怠惰」（そのアメリカヴァージョンが「スラッカー」主義である）からは程遠く、こと女性に対しては旧態然とした「イタリア男」のままではないかという批判があったからだ。ちなみに、「ナイン／9」というタイトルは、直接的にはモーリー・イエストンのソングに由来するが、マリオは、『Six Passionate Women』のなかで、女を誘惑の相手としか考えない男は、マザコンで、精神年齢が9歳を越えないといったことを登場人物に言わせている。

今回、出演者は、みな錚々（そうそう）たるスターたちばかりだが、ペネロペ・クルスやニコール・キッドマンが余裕で演技していたのに対し、マリオン・コティヤールの歌いぶりがなぜか力弱かった。グイドの母親役に引っ張り出されたソリア・ローレンは、なんか「亡霊」のような感じだった。原作にはむろんのこと、ブロードウェイ・ミュージカルにも、もっと男と女のギラギラした欲望や嫉妬がみなぎっており、あざとい駆け引きがスリルを生んでいたが、この映画は、

すべてが「美しい」夢物語のようにも感じられた。
(アスミック・エース配給)

2010年01月29日

シャーロック・ホームズ (Sherlock Holmes/2009/Guy Ritchie) (ガイ・リッチー)

ガイ・リッチーは、ミュージック・ビデオやCMを含む短編で注目された人だから、イントロ部分がうまい。先の『ロックンローラ』でも、その腕が如実に発揮されていた。ただし、その反面、「本編」でその密度がぐんと落ちるという傾向がなきにしもあらずだった。だから、今回、『台の馬車が石畳を疾走するのをまず固定位置から映し、すぐにカメラがその馬車を追う移動撮影に移り、シャーロック・ホームズ(ロバート・ダウニー・Jr)が登場して、メリハリのきいたナレーションとハイスピード撮影(ガイの定番ではあるが)のシーンが飛び込んできたとき、いいなあ、実にいいテンポだと思いつながら、はたしてその密度がそのあとまで持続するのかを疑った。が、それはわたしの危惧(きぐ)だった。いいじゃないの!すばらしい!これなら、妻マドンナにめめられることはない。『ワンダーラスト』でマドンナは、あたしだってガイぐらいのことはできるわといった素振りを示していなくもなかった。が、今度の作品は、いくら彼女ががんばっても、とても越えることができない域に達している。一つの型を形成することに成功したので、続編(すでに進行中)を何本でも作れそう。

エンターテインメントの要素をしつかりとおさえながら、この映画は、時代批判的な要素をさりげなくくわえてもいる。設定された時代は1891年(次の項参照)で、英国が産業革命で蓄積した技術を動員して植民地支配へ向かう時代である。面白いのは、ここで、ホームズとワトソン(ジュード・ロウ)が黒魔術をあやつると信じられているブラックウッド(マーク・ストロング)と対決する点だ。彼は、前近代的な魔術を動因して因習的な血縁関係にもとづく権力関係を維持しようとする。それに対してホームズは、近代科学の技術と合理性でブラックウッドの「犯罪」を推理し、彼を追い詰める。しかも、ここでは、単に「前近代」と「近代」とが対置されるのではなく、ブラックウッドが持つているとされた超能力も、実は、近代科学を駆使したものであって、魔術は韜晦にすぎないことをあばく。これは、ある意味で、強行な権威主義的支配の基本パターンである。先の米国ブッシュ政権でも、テンプル騎士団的な「連帯」やキリスト教原理主義のロジックが歴史の闇のなかから呼び出され、アメリカ国民とその同盟国はまんまとイラク戦争に引きずりこまれることになった。ブラックウッドが大衆と世間を欺くやりかたは、まさにこのロジックなのである。

ブラックウッドの手下の大男(ロバート・マイエ)と対決し、造船所をめちやめちやにしてしまったホームズとワトソンは逮捕され、警察に留置される。ホームズを請出しに来たレストレード警部(エディー・マーサン)がこれを見るとタブロイド版の新聞(The NATIONAL POLICE GAZETTE)を見せる。一面に大見出しで「LONDON IN TERROR」とあり、絞首刑で死んだはずのブラックウッドがまだ生きていることを報じている。その見出しの上に、「LONDON, FRIDAY, NOVEMBER

19, 1891」という文字が見える。つまり、時代設定は1891年だというわけである。

ローバート・マイエ演じる怪物的な大男が、終始フランス語を話すのも、示唆的であるし、アメリカ大使が陰謀にくわわっているのも示唆的である。19世紀末における英国は、アメリカとフランスを巻き込んで覇権主義を行使していた。ちなみに、ニューヨークにある自由の女神像はアメリカ合衆国の独立100周年を記念してフランスからの献金で建立された(1886年)が、この「独立」の象徴は、同時に米国がフランスのリモコンを受ける象徴にもなった。

探偵小説という新しいジャンルの登場は、警察や国家組織ではなく民間人のホームズが特権階級の犯罪をあばくという点で、「大衆民主主義」の展開を象徴する。が、ホームズの合理的思考と捜査技術は、やがて警察や軍の捜査／植民地支配の技術になって行くという点では、新しい支配と管理の開始を予告するものだった。

本作は、ガイ・リッチーの作品としてはR指定にならなかった例外的な作品である。そのせいか、ガイ・リッチーなら強調したかもしれないホームズの薬物依存やワトソンとの同性愛的な側面に関しては、ほとんど言及されない(DVDでも出たら、いずれもう少し細かく精査してみよう)。あやしい役回りのアイリーン・アドラー(レイチェル・マクアダムス)との関係もサラっとしている。その分、登場人物の関係が、映像の動きの動的な関係として提出され、その結果として、見る者に情感をもたらしという仕組みになっている。ここでは、俳優が情感を表象し、それに観客を巻き込む(ブレヒト的に言うならば、「アリストテレス演劇的な〈感情移入〉の方法」)のではなく、まさに身ぶりと動きの「引用」という「叙事詩的」な方法で撮られている。だから、この映画の個々の「意味」は、俳優たちが「代理表象」(represent)し、それに観客が同化するのではなく、映像で示される身ぶりや動きにこちらが勝手に「介入」して「意味」を付与する(創造する)しかない。

そういう「創造」の素材をあたえる刺激的なシーンが無数にあるし、エピソード的に挿入されるシーンやショットがさまざまな思いを誘発する。たとえば、ホームズの仕事場。道具や書物がちらばっているうさんくさい部屋。ここに映っている個物を一つ一つ点検してみたい誘惑にかられる。ブラックウツドの実験室のシーンも同様だ。精肉機械に縛り付けられたアイリーン・アドラーに向かって精肉マシンの刃が迫ってくるシーン。造船所の船や歯車は、産業革命を支えた近代テクノロジーの暴力とオートマティズムをザッハリッヒ(sachlich)に描く。

ガイ・リッチーは、シャーロック・ホームズの性格を決して「描写」しない。彼は、ホームズに何かをさせることによってそれをずばり描く。たとえば、ワトソンがホームズの部屋をたずねると、彼はガラス瓶に追い込んだハエの群れにバイオリンの音を聞かせる実験をしている。ホームズによれば、ハエに半音階の音を聞かせても何の反応もないが、無調の音を聞かせるとハエはその音にシンクロして時計と逆の回転をはじめるというのだ。ワトソンはその実験をその目で見ることが、ホームズの「画期的発見」を問題にせず、無神経なまでの態度で瓶の蓋を開いて、ハエを逃がしてしまう。ワトソンは、医者であるが、「観念」や「理論化」

には関心がないのである。
(ワーナー・ブラザーズ映画配給)

2010年02月01日

今月気になる作品

38歳の恋愛白書 (監督がアーサー・ミラーの娘だからといって、ウナノ・ライダー、ジュリアン・ムーア、キアヌ・リーブスのような大物を「友情出演」させなくてもよかった。ロビン・ライト・ペンとアラン・アーキンだけでも、年齢差のある夫のわがままに尽くしてきてハタと危機に陥った50女の迷いと選択をもっと斬新に描くことはできただろう。余分だが、日本ではお産のときハイヒールは履かない)。

インビクタス 負けざる者たち 【前出】 (「偉い人」の話といううのは、拝聴するしか手がない)。

新しい人生のはじめかた 【前出】 (街を歩きながら愛が深まっていくというのはパターンだが、街にはそういう願望を呼び起こす要素がある)。

食堂かたつむり (柴崎コウに歌どころか声も出させなかったおかげで、彼女の本当の魅力が浮き出た。料理シーンは期待ほどではなかった)。

サベイランス (父親デイヴィッド・リンチと比較されるので損をしているが、なかなかどうして。自分の幼児期と重ねあわせて両親に「復讐」している気配もある)。

抱擁のかげら 【後出】 (同性愛者が異性を愛し罰を受けるというひねったオイデプス物語)。

バレンタインデー 【後出】 (リチャード・カーティスを模倣しながら、アルトマンから何も学ばなかった凡作ながら、ジュリア・ロバーツの出るあたりは悪くない)。

恋するベーカーリー 【後出】 (アメリカでは、70年代に勝手に離婚した夫婦がもとに戻りたがっているかのよう)。

コララインとボタンの魔女 (引越したばかりの古い家で、少しスネた少女が見る「夢」なのだが、その映像の美しさと斬新なアイデアに魅惑される)。

人間失格 【後出】 (濡れ場を描かず、しかも暗示などというケチな技法に頼らないユニークな時間処理が面白いが、もう「人間」が消滅してしまった今日では、問題は「失格」云々ではない)。

渴き (「ホラー」的ラブストーリーと言ってもいいが、身体性への「変態的」執着とエロティシズムはなかなかのもの)。

ニューヨーク、アイラブユー 【前出】 (オムニバスだから、楽しみはつまみ食いでも楽しめる。岩井のパートは悪くない)。

すべて彼女のために（一介の教師が、冤罪の妻を奪い返し、幼い息子といっしょに国外脱出する——否定性が消滅した時代（ボードリヤール）には、こういうこともありえる。周到に構築された演出と、目が語るすぐれた演技。ただのサスペンス映画にとどまらない）。

バッド・ルーテナント（旧作を意識して見なければ、細部と音楽が面白く、ケイジの「ずっこけ男」もありかと思ってしまう。なお、旧作で重要だったドラッグは、ここではただの演出素材にすぎない）。

しあわせの隠れ場所【後出】（「感動」実話とのことだが、リッチな「白人」が弱い者、しかも「黒人」を助けるというテーマは、先が見えるし、全体として「キリスト教右派」的で不快）。

2010年02月02日

人間失格 (Ningen Shikkaku/Araki Genjiro) (荒戸源次郎)

試写の最終日に飛び込んだ。早くから試写状をもらいながら、敬遠していたのは、そもそも「人間失格」という太宰のテーマが、意味をなす時代ではなくたつたということを考えていたからだ。もう一つは、これまでに見た太宰の原作にもとづく『ヴィヨンの妻』や『パンドラの匣』等が、太宰の原作と乖離しており、太宰の原作名を挙げる必要がないように見え、これもそのたぐいかと思っただからである。しかし、見て損はしなかった。太宰の原作から出発し、それとは別の（にもかかわらず太宰を離れているわけでもない）世界を構築しているからである。

大庭葉蔵（生田斗真）は、最後にモルヒネ中毒にもなるが、基本はアルコール依存である。アル中と薬物中毒とのちがいは、前者には「家」（ホーム）があり、後者にはそれがない。だから、アル中は「女」のもとへ帰る。その女は「母」的存在である。アル中には帰る場所があるが、薬中にはそういう場所がない（ホームレス）。いま、男女に限らず、薬中が増え、女のアル中が増えている。男にとつて「母親」は帰る場所だが、女にとつてはそうではない。だから、女のアル中は、男のアル中とは異なる。彼女には帰るべきところがない。こうした孤立化とホームレス化が亢進する現代は、太宰の時代とは決定的に違う。その意味で、葉蔵のような男は、いまの時代の「尖端」にはいない。もはや古い「人間」なのだ。

この映画のなかで、一番「アル中」として設定されているのは、中原中也であるが、それを演じる森田剛とて、「酒乱」の演技はうまくない。葉蔵は、寿薬局を経営する女（室井滋）からモルヒネをもらったのがきっかけで、モルヒネ中毒つまりは薬物中毒に陥るが、生田斗真の演技がアルコール依存の演技よりも「うまい」のは、彼が、現代の俳優だからである。

アル中は、「人間」を維持しているから、「失格」できるが、薬中は、もはや「人間」をやめているから（あるいは、アンドロイド的「人格」に変容しているから）、「失格」しようにも「失格」できない。「生まれて来てすいません」もなにも、いまの人間は、「生まれている」のかそうでないのかがあやしいのである。これが、現代の悩みである。

否定性そのものが、もはや消滅してしまったというジャン・ボードリヤールの主張（『なぜ、すべてがすでに消滅しなかったのか』、塚原史訳、筑摩書房）は、認めざるをえない。かつて、ポール・ピッコーネは、アドルノの「否定性」を敷衍して「人工的否定性」という概念を作った（『資本のパラドックス』、粉川哲夫編訳、せりか書房）。それは、支配システム自身が、延命のために自ら分泌する否定性であり、「左翼」や「反権力」の活動家が「体制」に対する反対、体制を打破する反対運動としてやっていることも、先進資本主義のシステムのなかでは、あらかじめその内部に準備されているという洞察だった。しかし、それから30年たつたいま、まだ「人工的」なレベルにしろとうじてとどまり効力を発揮していた否定性が、すべて消滅するという事態が到来した。だから、否定／反対からはじめても、何も変わらないし、そもそも「変革」ということ事態があまりなくなってきた。

この映画は、大楠道代がいかにもの雰囲気で演じるバーでかかっているSPレコードの盤面の映像からはじまり、それが終わり近くにくりかえされる。バーのカウンターには、葉蔵が顔を伏せて寝ている。だから、その後に展開するシーンは、彼の酔いのなかで見られた夢であるかもしれない。だから、一つ一つの出来事には、巧みに仕上げられた飛躍があり、葉蔵がつぎつぎに知り合い、セックスをしたであろう相手の女たち（坂井真紀、寺島しのぶ、小池栄子、石原さとみ、室井滋）との濡れ場はほとんど描かれない。常子というカフェーの女（寺島しのぶ）——ちっと古いタイプの女を見事に演じる——と入水心中をはかるシーンでも、「リアル」な過程は全くない。すべてが「大人」の描き方だが、安い暗示的な（たとえば、抱き合いそうな雰囲気のあるシーンを見せて、次に男が女がタバコを吸っているといった）描き方は絶対にしない。このへんに、映画を知り尽くした荒戸源次郎監督の見識がある。

大体、「おぼっちゃま」や執事（石橋蓮司）が登場すると、日本のある時期を過剰に高級化する嘘くささを感じられて、閉口するが、この映画が、その幣に陥っていないのは、生田斗真の幼少時を演じる役者がやけにバタクさく、また、その青年期・中年期を演じる大庭葉蔵が、一見太宰治の（写真の）風貌を思わせながらも、太宰の時代を超越した風貌をしているからである。さらに、生田と「現世」との媒介役ないしは、ゲーテの『ファウスト』のメフィスト的役割を果たしていると言えなくもない堀木正雄を演じる伊勢谷友介が、この映画ではほとんどアンドロイド的な存在感（非存在感）を出していることも功を奏している。（角川映画配給）

2010年02月03日

やさしい嘘と贈り物 (Lovely, Still/2008/Nicholas Fackler) (ニシク・フアクラー)

2008年に完成しながら、昨年トロント国際映画フェスティバルを初めとして、いくつかの映画祭で上映されたきり、英語圏ではほとんど無視されているのは驚きだ。IMDBにある「user review」の欄にも誰も書き入れをしていないので、短いコメントを寄稿した。ここは、アップしたコメントに対する「検閲」があり、

それをパスするとメールが来る。「今回は、4日後に掲載された旨、伝えてきた。」

それにしても、この映画は、23歳（2008年の時点で）の監督が撮った作品とは思えない。たとえ自分に同年齢の祖父母がいたとしても、老人夫婦、認知症、高齢者の孤独と愛といったテーマをここまで理解し、しかも映画的に完成度の高い作品に仕上げる才能は驚きである。まだ映画の公式ページもないが、監督と出演者へのインタヴュー、トロント国際映画祭での記者会見の様子は [YouTube](#) で散見することができる。記者会見の映像を見ると、マーティン・ランドーやエレン・バースティンと監督のニック・ファクラーとのあいだに深に深い信頼関係があり、非常にいい関係のなかで映画作りをしたことがうかがえる。また、登場人物と同年代の彼らがいかにファクラーの才能に驚いたかも、ランドーおよびバースティンのインタヴューで語られている。ファクラー自身は、インタヴューのなかで、それまで音楽をやったり、絵を描いたりしていたが、16歳のときに、映画が、書くこと、描くこと、写真、演技、音楽などを総合してくれるものだということがわかり、映画に興味を持ち始めたという。

この映画は、「結末」を知って見ても、その感動が薄れることはない。逆に、そのほうが、映画のディテールを味わうという意味での映画の感動は深まるかもしれない。試写室でもらったプレスには、はっきりと「結末」が書かれている。それは、決して「ネタバレ」ではないので、ネタバレ・クレーマーは騒がないほうが賢明である。わたしもここでそれを書こうと思う。

まず、「結末」を知らずに見る場合に、少なくともディテールを注意深く見ていれば気づく微妙な点を指摘しておく。まず、〈孤独な一人暮らしをしている〉ロバート（マーティン・ランドー）が、同年輩の女性メアリー（エレン・バースティン）と〈初めて〉会うときの彼女の表情。以後、「恋人」関係に変わっていくのだが、メアリーは初対面にしてはあまりに理解ある態度をする。次に、彼はスーパーマーケットに勤めているのだが、そのオーナーのマイク（アダム・スコット）が奇妙すぎる。彼は有能なオーナーなのか、ロバートはちゃんと仕事をしているのか（店の片隅で絵を描いていたりもする）。メアリーの娘アレックス（エリザベス・バンクス）がときおり、不安そうな表情をする。それは、一応、母がロバートと付き合い始めたことに対する不安のように見えるが、それだけではないようなところを感じさせる。

あるシーンで、洗面所で薬を飲みかけたメアリーが、薬のケースを流しに落としてしまい、あわててドラッグストアに走るが、医者（？）の診断書がなければその薬は出せないと断られる。そのときの彼女の狼狽ぶりが尋常ではない。それと、問題の薬が彼女自身のものではないような印象をあたえもする。何が起ったのか？

最後に、ロバートとメアリーがどんどん睦まじい関係になり、メアリーは彼女の家のパーティーにロバートを呼ぶ。みんな、〈初対面〉の彼を親しげに迎え入れてくれて、彼はハッピーな気持ちになるのだが、一人の小さな女の子が近づいてきたとき、彼がその子の名前を知らないことを知ると、その子は泣き出して、走って行ってしまふ。なぜ、その子はそんなに悲しむのだろうか？

ここまで書いてきて、少し気が変わった。「結末」をバラすのはやめよう。その代わり、いくつかの暗示を書いておく。認知症の決定的な治療薬はないが、切らさずに持続的に飲むことによって、進行を抑制する薬が出ている。エーザイの「アリセプト」（ドネペジル塩酸塩）は有名である。ちなみに、最近、エーザイは、アルツハイマー型認知症の治療に使う**抗体薬**の開発を進めてきたが、6月までにまずアメリカで人体投与の実験を開始するという。これは、「アリセプト」のような抑制剤ではなく、「原因物質（アミロイドベータというたんぱく質）の沈着」を可能にするものだという。なお、エーザイが特許を持ち、この種の薬の80%以上を占有している「アリセプト」は、今年の11月で特許が切れる（『日経産業新聞』2月5日号）。メアリーが、薬局に買いに走ったのは、「アリセプト」かもしれない。

認知症の人は、短絡的な記憶に陥る。古い記憶はある程度残っていても、夫婦や親子の関係がわからなくなることもある。そして、最後には、自分が誰であるかもわからなくなる。認知症のどのレベルかが問題だが、あるレベルの患者の場合、見方を変えれば、その人は、「そのつどが新しい」という時間意識を持っていると言うこともできなくはない。その場合、そのつどそのつど、「新しい」人格をあたえてやって、まわりもそれにつきあうということとは不可能ではない。認知症ではなくても、患者を「もとにもどす」というのではなくて、周囲の「健康者」が「患者」の位置に下りてきて、たがいに「共演」をするならば、そのプロセスのなかでは「病氣」は消滅する。

少しまえ、わたしは、パーキンソン病になった友人のことを「雑日記」に書いた。わたしは知らなかったのだが、わたしが彼に肩を貸して、いっしょに歩くだけで、そのあいだけ、彼の「病氣」は「消滅」したのである。「共演」ということでこのことを思い出した。

「病氣」と「健康」、「狂氣」と「正常」との仕切りは、決まっているわけではない。「演技」や「嘘」は、両者の境界線のうえを動くことによって成立する。フィリップ・ド・ブロカの『まぼろしの市街戦』(Le roi de coeur/1966/Philippe de Broca)という傑作があった。これは、第一次世界大戦のフランスのある村を舞台にした話で、アラン・ベイツが扮するイギリス軍通信兵が、ドイツ軍が占領していたその村に偵察に入ると、ひよんなことで精神病院にまぎれこんでしまい、「狂人」たちによって「王様」にまつりあげられる。以後、奇妙なミハイル・バフチンのカーニバル世界が展開するのだが、戦争の現実の方がよほど「狂氣」で、「狂人」たちの世界の方がはるかに「正常」であるということを描いていた。

別に病氣ではなくても、時間を「人生」とか「一生」とか、さらには「年」とか「月」とすら**長く考えない**で、ただか一日ぐらいが自分の「人生」だと思えが、人生は気が楽だろう。むろん、それをあなたが一人だけでやったのでは、あなたは「勝手な人間」だと思われるだけであるが、一定の集団やコミュニティ全体がそういう**テンポラリーな時間意識**を生きるならば、毎日が新鮮である。ドラマティックな人生というのは、そういう時間性をよしとする人間たちにあたえられるものである。それを**僥倖**（ぎょうこう）——いい言葉だ——と受け取りハッピーな気持ちでいるか、それとも**運命**と受け取り、悲嘆にくれるかは、そのと

きどきの事情に左右されるとしてもだ。
(ピックス配給)

2010年02月04日

息もできな(Dongpari/Breathless/2009/Yang Ik-Joon) (ヤン・イクチュン)

「殴る」シーンで始まるこの映画は、「殴る」ということの現象学である。監督ヤン・イクチュン自身が演じる主人公サンフンは、人をよく殴る。何かという頭を殴り、さらに顎や鼻にパンチをくらわせることもある。ただし、カメラに関しては、冒頭の殴打のシーンでも、アップで撮り、拳が当たる場面は見せない。蹴りを入れるシーンではカメラが引き、足が相手の体に当たる生々しさは映さない。

頭を殴るといふのは、日本の「お笑い」には欠かすことのできない身ぶりの一つだったが、最近では、やや弱まっているようである。頭をガツンではなくポカンとなぐるのは、ときには、親愛の表現になったりもした。いまは、必ずしもそうではない。小学校の先生が軽く生徒の頭を叩いても、「暴力」とみなされかねない。『グラン・トリノ』でイーストウッドが近所のモン族の家のパーティに招かれ、かわいい男の子の頭をなでると、周囲が驚いた顔をするシーンがあった。モン族にとって、頭は不可侵のテリトリーで、なでたり触ったりすることは、親愛の情を示すことにはならないのである。同じことがアジアの各地でも発見できる。

サンフンにとって、殴ることは彼流のコミュニケーションであつて、それは、単なる暴力だけを意味しない。しかし、殴られたほうは、それはただの暴力であり、あげくのはて、彼はハンマーで頭を殴られる。こちらは、ただの暴力としての殴打であり、素手の殴打とは根本的に異なる。この映画は、ある意味で、殴ることが、もはやコミュニケーションにならなくなる趨勢を描いてみている。

サンフンは、殴られながら育ち、殴ることで生計を立てるようになった。借金を取立て、スト破り、さまざまな恐喝、たとえ殴らなくても、彼の体からただよう暴力的なアウラが人を恐れさせ、彼をやとっている暴力団の組長(チョン・マンシク)でさえ、彼に身内の若い者を殴るのをやめろと忠告する。しかし、彼は殴るのをやめることができない。彼には、それが表現だからである。

サンフンには、恋人はいない。だが、そんな彼を殴る女が登場する。サンフンが路上で吐いた唾が、通りかかった一人の女子高生ヨニ(キム・コッピ)のネクタイにかかる。彼女は、気丈にもサンフンの顔を殴る。そんな経験のないサンフンは一瞬ひるむが、すぐに彼女を殴り倒す。しかし、それは、二人の愛の始まりだった。ヨニ自身、父親の家庭内暴力のもとで育った。

サンフンの父親(パク・チョンスン)は母をなぐり、家庭を崩壊させた。それは、愛情の殴打ではなく、酒乱の末の「ドメスティック・ヴァイオレンス」(㊄)だった。おそらく、その背景には、貧困があった。何をやってもうまくいかない追い詰められた条件のなかで、彼の父親は、酒におぼれ、暴力をふるうようになった。ただし、サンフンが子供の時代には、酒乱の暴力が「DV」とみなさ

れることはなかった。これは、日本でも同じである。「DV」という言葉自体、一般化するのには、1990年代以後である。

どのようにして、殴ることがDVになるのか？ むかしから子供を殴る親はいた。「何歳まで殴るか」が育児のコツであった時代もあった。しかし、「近代化」のなかで、殴ることが暴力となる。だから、「近代社会」では、殴ることはタブーとなる。ヨニの父が母や彼女を殴るようになったのは、ヴェトナム戦争から帰ってきてからだった。パク・チョンヒ政権は、アメリカとの軍事協定のなかで、韓国人をヴェトナムに派遣した。ヴェトナム戦争の後遺症を身につけて帰国したのは、アメリカ人だけではない。近代戦の暴力は、素手の暴力ではない。そもそも近代テクノロジートともに、素手の存在が希薄になる。素手は、テクノロジカルな機械の単なるインターフェースとなる。だから、たとえ素手で殴ったとしても、その殴打は、機械による殴打に準じてしまう。このことは、近代以降の人間のあらゆる身ぶりと身体性にあてはまる。

殴ることしか知らない男が、ヨニと出会うことによって、殴るのとはことなる表現方法を見出す過程。それは、映画的にも非常にユニークな「ラブストーリー」の形式を創造することに成功している。しかし、殴ることしか知らなかった男が殴ることをやめるとき、その先に見えるのは、悲劇的な結末である。この映画は、終始フィジカルな映像で構成されているが、全体としては、歴史の構造的な動向を示唆するようなつくりを秘めてもいる。つまり、「殴る」父親⇨父権と男性至上主義の終焉のあとに何が来るのかという問いと、「殴る」ことの終焉は、暴力の終わりではなく、逆に、より無機的な暴力の亢進でもあるという戦慄的な現実である。それは、イ・ファンが演じるヨニの弟ヨンジェの変貌のなかで鋭く示唆されている。彼の暴力は、わずかでも「人間的」な要素を残す父権的暴力ではなく、暴力機械としての暴力である。
(ビタース・エンド配給)

2010年02月05日

バレンタインデー (Valentine's Day/2010/Garry Marshall) (ゲイリー・マーシャル)

はっきり言って、駄作である。まあ、隣にいた女性が、ときどき涙をぬぐっていた(ただし人差し指でさりげなく)から、「感動」する人もいないわけではなさそうだ。しかし、劇場試写の会場に感動の空気がみなぎることは全くなかったように思う。時代を意識して、マルチレイシャルな組み合わせや、複数のエスニシティを配慮したジョークも用意されていたが、翻訳ではそういうニュアンスは伝わりにくいから、笑いがはじけることもほとんどなかった。

リチャード・カーティスの『ラブ・アクチュアリー』を意識していることは、予想できたが、それならば、『プリティ・ウーマン』のことは、一切白紙にするべきだった。が、ゲイリー・マーシャルは、あの当たりに当たった作品の呪縛から逃れることはできないらしい。ちなみに、わたしは、『プリティ・ウーマン』は評価する。よく出来ていたと思う。が、マーシャルにはアルトマン的なアンサ

ンブル・プレイは無理である。ならば、『ラブ・アクチュアリー』なんかをまねするのはやめたほうがよかったのに、子供のうぶな恋を父親（ここでは祖父）が手助けするとか、同性愛の関係とか、アイデアの安易な模倣をしている。

とはいえ、ここで、この文章を読んだ人がこの映画を見ないようにするためには悪口を書いているわけではない。映画にせよ文学にせよ、意見は意見である。わたしがつまらなくても、面白いという人はいるだろう。わたし自身も、部分的に面白いところを見つけないかったわけではない。たとえば、陸軍大尉という設定のジュリア・ロバーツと、飛行機のなかで隣の席にすわったブラッドリー・クーパーとの話、エリック・デインが演じる有名アメフト選手の「秘密」のくだり、8年間連れ添い、たがいにはかの男や女を知らなかったという「理想」の夫婦（ヘクター・エリゾントとシャーリー・マクレーン）のエピソード（しかし、墓地での野外映画上映のシーンの二人のハプニングは無理すぎて笑ってしまう）等々。

まあ、そういうわけで、今回は、これ以上文章を綴るのをやめたい。その代わり、マインド・マッピング風にこの映画の登場人物の関係図をおおざっぱに作ったので、それを以下に添付することにする。画面をクリックすれば、大きな画面になる。なお、この関係図にジェイミー・フォックスとジョージ・ロペスを入れていないのは、二人は、この映画のトリックスターの「つなぎ」役にすぎないからである。いや、というよりも、二人はほぼすべての登場人物に関係し、ドラマの進行役になるので、省略した。

最初の関係図…

もう少し「ネタバラシ」の関係図（「？」のところがポイントだが、その答えまではバラさない）…

（ワーナー・ブラザース映画配給）

2010年02月09日

クロッシング (Keurosing/2008/Tae-gyun Kim) (キム・テギョン)

北朝鮮での過酷な生活のなかで栄養失調による結核をわずらった妻を助けるために「脱北」をする夫と家族の悲しい物語であるが、わたしには、その「泣かせる」作りよりも、境界（国境からあらゆる意味での制約までの）を越えるということをあらためて考えさせる作品として印象深かった。タイトルは、クロスする、「越える」という意味である。

日本に住んでいると、国境を意識することは少ないし、まして国境を越えるということを経験する空間で意識させられることがほとんどない。禁じられたテリトリーはいくつもあるとしても、国家権力同士がただかフェンスや川や壁の仕切りをへだててあい対峙している場を目の当たりにすることはない。実は、大使館の門は、一つの国境であり、だからこそ、北朝鮮の「脱北者」は、中国や韓

国の大使館に飛び込んだのである。この越境も「クロッシング」であり、近年、テレビ報道でその姿を目の当たりにするようになった。

元サッカー選手で世界的にも名を知られたことのあるヨンス（チャ・インピョ——若き高倉健に似ている）は、メディア的には、たびたび国境を越えているが、いまは泥まみれの炭鉱労働に閉じ込められている。その妻ヨンハ（ソ・ヨンハ）は病気に、息子ジョニ（シン・ミンチョル）は、貧しさと不自由さの境界に閉じ込められている。しかし、そういう制約のなかにもそれなりしあわせがある。最初のほうのシーンは、貧しさが必ずしも不幸をもたらすわけでもないことを示唆する。もののない生活のなかで、親子はくちけたボールでサッカーを楽しむ。しかし、それも程度問題である。

境界を越えることができるかどうか、人間の自由の尺度となる。むろん、その「自由」にもいろいろある。経済的な自由、精神的な自由、肉体的な自由等々。ヨンスの一家は、経済的に自由ではなかったが、家族や友人たちのあいだに心の自由を保っていた。経済的な不自由は、やがて肉体的な不自由をもたらず、他方、ヨンスの友人一家は、仕事の特権——つまりは越境の自由——を利用して、中国経由でテレビやウイスキーのような「禁制品」を享受している。が、やがて彼らは、悲惨にも、官憲によって身体的自由を奪われる。そこに心の自由だけは残されていたとは思えない。

病気の妻の薬を得るために、ヨンスは、密かに国境を越える。北朝鮮と中国とを川で仕切られた国境だ。中国にある「朝鮮解放区」に逃れたヨンスは、「脱北」活動グループに協力して、中国のドイツ大使館に逃げ込む。このあたり、国境を越えるということの緊張感がスリリングに描かれる。

さまざまな国境があることを見せてくれるこの映画のクライマックスは、ヨンスの息子ジェニが、苦しい困難のすえに中国の向こう側にあるモンゴル砂漠に達するシーンである。すでに母は病死し、必死の逃亡の旅のなかで、かつて裕福だった家の娘ミソン（チュ・ダヨン——非常に魅力的な役者で、将来が期待される）がホームレスになっっているのに出会い、二人で中国への国境を越えようとするが、あえなく北朝鮮の兵士に捕らえられ、強制収容所へ入れられたのだったが、遠隔の地からの父親の努力でそこをも逃れることができた。が、いっしょに「脱北」した仲間たちが中国の官憲に捕らえられ、一人になったジェニが入り込んだモンゴル砂漠はあまりに広かった。カメラは、広大なモンゴル砂漠と、満天の星の夜空、突然襲う雨、をリアルに映す。そこには、国境は見えない。地平線の果てにはそれがあるのだろう。国境とはなんだろうということをおぼろげにはいられないシーンである。国境がなければ自由なのか？ 国境があることが不自由なのか？ 国境は誰が作るのか？ 心のなかにも国境があるのか？

国境は、国家権力の統治に対する自信の度合いに応じて開かれたり、閉ざされたりする。「自由」な統治——暴力を用いずにメディアや環境を通じての統治を可能にできる国の国境はゆるい。また、国家の必要に応じて国境の厳しさが変わる。アメリカとメキシコとの国境地帯の一つ、ティワナにサンディエゴから行ったことがある。川で仕切られた国境地帯には、警備の警官がいたが、両国を仕切るフェンスには多数穴があり、潜り抜けることはたやすかった。長々と続くフェンスのある場所に明らかに夜になったらそれを飛び越えてアメリカに密入国

しようと身構えている集団がいた。アメリカにとって、メキシコからの密入国者は、安い労働力として不可欠である。また、基本的に戦争の必要性を内包する大国にとつて、「悪の枢軸」は戦争を合法化するためにも必要である。だから、「脱北者」の問題も、単に、権威主義的国家の悲惨な結果とだけ理解することはできない。「脱北者」を必要としている国の経済的条件の変化と「脱北者」の数とが比例する側面があることも考慮に入れる必要がある。つまり、世界の「低開発国」や「権威主義的国家」の存在は、それらの国自体から生まれるだけでなく、それらを労働力や戦争の必要性から要請する国家の力学のなかでも生まれるということがある。

(太秦配給)

2010年02月10日

オーケストラ！ (Le concert/2009/Radu Mihaileanu) (ラデュ・ミヘイレアニュ)

「ありえない」と思いながら、最後には「ありえる」、「あってもいい」と思い、ぐいぐい引き込まれてしまうノリは、イーディツシュ(東欧ユダヤ人の言語と文化)演劇的である。それは、深刻な場面のなかにある種リスクィーで(冗談すぎて命取りになるような)皮肉な要素と、同時に、天をあいおいでオーバーに涙したり、地面を踏み鳴らして笑いこぼるようなメロドラマ性の両極を持つ。監督のラデュ・ミヘイレアニュは、1980年、チャウセスク政権の時代にフランスに移住したユダヤ人であり、映画の物語の核には、1980年代のブレジネフ政権のソ連で起こった弾圧でシベリアの収容所に送られたユダヤ人のオーケストラ団員の悲劇がある。パリに住む国際的なヴァイオリニストという設定のアンヌ・マリ・ジャケを演じるメラニー・ロランもユダヤ系だという。

ユダヤ人は、パレスチナからドナウ河に沿って一時的な「定住」をくりかえしながら何百年もかけてポーランドやロシアの一带に住むようになる。これが「アシケナジ」、東欧ユダヤ人である。彼らは、長年月の「ディアスポラ」の放浪のなかでさまざまな文化や習俗を混交させ、媒介する役割を果たした。表記にはヘブライ文字を使いながら、古い中高ドイツ語に似た発音をするイーディツシュ語は、まさにそんな混交言語である。ちなみに、日本でも20年ぐらいまえから話題になりだした「クレズマー Klezmer」(むろん西欧で「新しい」ジャンルとして浮上したことによってそうなったのだが)は、イーディツシュ語であり、とりわけ東ヨーロッパの「シュテットル」(ユダヤ人の集落)からシュテットル、また非ユダヤ人の住む街から街を移動しながら生活する音楽師のことを意味した。シャガールの絵に出て来るヴァイオリニスト、ショールム・アレイヒエムの原作にある(一般的にはブロードウェイ・ミュージカルで有名な)「屋根の上のヴァイオリン弾き」(英語では「フィドラー Fiddler」だが)もある種の「クレズマー」である。

東ヨーロッパのユダヤ人の運命は、時代の変わり目ごとに翻弄されてきた。19世紀になっても、ロシアやウクライナでは「ボグロム」(ユダヤ人の村を襲い、虐殺・強姦・略奪をする)が絶えず、ユダヤ人はそれを逃れて、移住しなければならなかった。そういう村の一つからニューヨークへ移住する家族の物語が

「屋根の上のヴァイオリン弾き」であり、東欧ユダヤ人のあいだでは昔から有名な物語を、ユダヤ系のルーツを持つジェローム・カーンがミュージカルにして世界的に知られるようになった。「ボグロム」とユダヤ人の話は、映画でも数多く描かれている。

ソ連（ソビエト社会主義共和国連邦 USSR）には、ソ連以前からユダヤ人弾圧の「民衆的伝統」があったわけだが、差別が強くなるかどうかは、政権の力学と関係してくる。革命直後のソ連で、多くのユダヤ人アーティストや政治家が歴史の表舞台に出てくるが、彼らの多くはスターリンの登場によって、その活躍が抑え込まれる。最先端の演劇を主導していたメイエルホルドは殺され、多くの文化人・知識人が「ラーゲリー」（強制収容所）に送られた。トロツキーも、身の危険を感じて移住したメキシコでスターリンの刺客に暗殺される。このあたりも映画でたびたび描かれた。スターリンには、たしかにユダヤ人恐怖があった。だから、彼は、連邦内のユダヤ人をハバロフスクの上にあるビロビジャンという地域に移住させる政策を行った。だから、ここは、米ソの緊張関係が強まったブレジネフ時代にも、米ソのあいだの「自由貿易」の「非武装地帯」のような役割をした。1981年ごろだったと思うが、イーディッシュ演劇の俳優だった人物が連絡してきて、東京で会った。彼とはその少しまえにニューヨークで知り合ったのだったが、そのときは機械の会社の社長をしていた。「これからソ連に商売をしに行く」というので、（当時の状況では）「そんなことが出来るのかい？」ときくと、「ユダヤ人の親戚がビロビジャンにいますのでそういう特権があるのです」とのことだった。

ポストスターリニストといわれるレオニード・ブレジネフの時代は、スターリンほど露骨なユダヤ人差別はなかったが、アメリカと中東問題をめぐって対立していたから、中東におけるアメリカの前衛基地イスラエルには神経をとがらせていた。ブレジネフ時代のユダヤ人弾圧には中東とイスラエルの問題がからんでいる。東欧のユダヤ人にも、大分けて二派ある。ユダヤ人の国家を築こうとするシオニスト、そしてそういうものとして出来たイスラエルに執着する派が一派。もう一派は、現状に同化しながら、みずからの文化を維持していこうとする「イーディッシュ派」である。このなかには、完全に同化してしまう者もいるが、どこにも「定住」しないことこそイーディッシュの文化だとするラディカル派もあった。これは、ハキム・ベイことピーター・ウィルソンの「T.A.Z.」（Temporary Autonomous Zone＝タズ＝一時的滞在地帯）という発想にも通じる。

脱線が続いたが、この映画で、（ブレジネフ体制のもとで）仕事をほされた楽団員たちは、すべてがユダヤ人ではなく、マイノリティたちである。指揮者だったアンドレイ・フィリポフ（アレクセイ・グシュコフ）は、ロシア人として設定されているように見える。親友でチェリストのサシャ・グロスマン（ドミトリ・ナザロフ）はユダヤ系だろう。ヤムルケ（ユダヤキャップ）をかぶり、パリにはシナゴグ（ユダヤ教会）はあるのかと気にするトランペット吹き（だったか？）のメガネの老人と息子はユダヤ人だ。彼らは、パリに着くと、ソ連から持ってきたキャビアの瓶詰めを売りさばいたりする。ヴァイオリン弾きの浅黒い顔の男はロマという設定で、彼らの仲間がロマの踊り（「ジプシーダンス」）に熱狂している姿が映る。みな、いかにもというステレオタイプのエスニシティが描かれるが、こういうコミカルなオーバージェスチャーの誇張表現がイーディッシ

ユ文化の特徴の一つなのであり、監督のラデュ・ミヘイレアニュは、この映画をまさにイーディッシュ演劇調に撮ったのである。国を捨てたとはいえ、ルーミアのユダヤ人である彼は、かつて「故国」には「国立ユダヤ劇場」があり、先端的な演劇を提供していたことは知っているだろう。（わたしは、1970年代にイーディッシュ演劇の研究をやっていた、たまたまルーミアがその宝庫であることを知り、のこのこと東京のルーミア大使館文化部に出向き、イーディッシュ演劇の英語（！）資料を依頼したことがあるが、当時は親切にいろいろな資料をくれた）。ユダヤ性を意識して映画を撮るミヘイレアニュが——英語タイトルが「Go, See, and Become」（2005）という作品もユダヤ人の話——、イーディッシュ演劇のドタバタ（それはユダヤ人のチャプリンにも引き継がれている）とおおげさな「メロドラマ」性を知らないはずはない。

わたしは、ここで「イーディッシュ」性ということを一つの操作概念として使っている。監督や関係者がその語をそのまま意識していなくても、その概念を当てはめることによって、隠れていることがパーと見えてくるような概念として「イーディッシュ」を使っただけである。

前半はモスクワが舞台で、出演者もロシア語を話す芸達者な俳優を使っているが、この映画の「モスクワ」には、ミヘレアニュの「故郷」ブカレストの要素が交じり合う。登場する「ロシアマフィア」のシーンは、銃まで乱射して、話が飛躍しすぎに見えるかもしれない。偽造パスポートにしても、（もう写真にスタンプを押すなどという方式は廃止されているのに）空港の片隅（しかも警察官がそばにいる）でその作業をするなどというには「非現実的」だと思う人もいるだろう。しかし、こういう「やりすぎ」こそがイーディッシュ（ジューイッシ）ユーモアなのだ。アイザック・シンガーの物語には、こういう飛躍がいたるところにあるし、カフカの小説の飛躍もイーディッシュの流れをくむ。シャガールの絵は、「正統な」美術史からすれば「シュールレアリズム」に分類されるかもしれないが、その随所にイーディッシュのフォークロアからの引用が見られる。

この映画には、きわめてコンテンポラリーな要素もたぶんにある。その一つは「違法性」の肯定と活用である。「ロシア・ボリショイ交響楽団」のスター的な指揮者であったアンドレイが、いまは掃除夫をやらされていて、たまたま誰もいない楽団の支配人のオフィスに入ってきたファクスの招待状を見て、「なりすまし」を思いつくというのは、「違法」である。偽造パスポートの使用もそうだし、国家や権力が過ちや惰性に陥っているときにそれをくつがえすのは、正義である——というのが「違法性」の肯定である。ただし、その際、これまでの「反権力」闘争のように、「抑圧」に対峙してがんばったり、武装闘争をしたりするのではなく、「だまし」という技法を使い、権力を非暴力で笑殺してしまうところが、この映画の今性、コンテンポラリーなところである。

「違法性」の肯定と活用というテーマは、ラデュ・ミヘイレアニュの1998年の傑作『*Train de vie*』にも共通している。こちらは、もつとユダヤ性の明確な映画で、ナチの支配下の1941年、ナチの魔手が延びようとしていることを察知した東欧のあるシュテットルの全員が、ナチに「なりすまし」、強制収容所行列車をも「偽装」して脱出に成功するという、これまた奇想天外なドラマである（ただし、それは、強制収容所に入っているある男のホラ話かもしれないという

イ・ディシユ物語的オチがついている)。この作品は、まだ日本では公開されていないと思うが、この機会に公開してほしい。

ちなみに、すぐれた才能の持ち主が、彼や彼女の才能を100%発揮できない仕事（「掃除夫」を低く見るわけではないが、そこではアンドレイの楽才は全く発揮できない）に強制的に配置転換させられるというのは、ソ連とその同盟国の官僚体制のもとではよくあった。たとえば、旧チェコの哲学者カレル・コシーク（邦訳には『具体性の弁証法』せりか書房があった）は、プラハの春の弾圧後、大学から追われ、市電の運転手をしていた。配置転換ならまだいい方で、もつとにらまれれば、この映画のなかの伝説的な女性ヴァイオリニストのように強制収容所送りにされたのである。アレクサンドル・ソルジェニーツィンやアンドレイ・サハロフのことは、最近では、あまり話題にならないが、このことは、しっかりと記憶にとどめておこう。

映画には、アンドレイらを楽団から追放するのに手を貸した前支配人イヴァン（ヴァレリー・バリノフ）が、いまは、体制の主流からもとりのこされていることが描かれている。彼は、いまだに「共産党」を信じ、「ボリシェヴィキ革命」の復活を願い、「労働者」のデモを定期的に開催している。そのときは、赤旗がひらめき、デモのシュプレヒコールが街頭にこだまする。しかし、この「デモ隊」は、アンドレイの妻イリーナ（アンナ・カメンコヴァー——これが実にパワフルな俳優）がイヴァンから金をもらって動員したアルバイトであって、そのデモ自体が最初からハリボテなのである。いまや、共産党にかぎらず、「党」を拠点とする政治が終わってしまったのだが、イヴァンにはそれがわからない（日本でも、自民「党」も民主「党」も、党としては機能していないにもかかわらず、それを表に出さないとところに混乱がある）。しかし、アンドレイは、イヴァンの（少なくとも自分たちよりはマシの）人脈・金脈をたのみにして、彼を「なりすまし」渡仏のマネージャーにする。そのイヴァンが、パリでまず「フランス共産党」のかつての仲間と会うシーンが笑える。向こうは、もう「党」の無力さを知っているが、イヴァンのタイムスリップした「意気込み」に、困惑する。まだフランス共産党とソ連共産党（まあ、ブレジネフの時代でもいろいろあったが）とが「連帯」感を持ちえた時代の情報しか持っていないイヴァンが指定する場所がすべてズレているのだ。かつて「黨員」たちが使ったパリのレストランはないのだが、パリの招聘側（フランソワ・ベルレアンら）は仕方なく、その店を一時的に偽装する。そのシーンもおかしい。イヴァンが行ってみると、出てきたのは、トルコ人で、ベリーダンスのサービスでごまかそうとする。ちなみに、トルコは、ブレジネフの時代には反共・反ソの宿敵で、「共産主義者」のイヴァンには、まぎれない「敵国」であったはずなのだ。

監督のラデュ・ミヘイレアニュは、「共産主義」の国を逃れた人であるが、それでも、彼がいわゆる「自由主義」圏の人とはちがうなと思わせるところがいくつもある。映画のクライマックスのまえ、パリについた寄せ集めの団員たちが、それぞれ勝手に久しぶりの「自由」を楽しみ、コンサートのリハもすっばかす。いったい、これでは本番はどうなるのか？ 特別の依頼で共演を引き受けたアンヌ・マリ・ジャケ（メラニー・ロラン）は、怒り、共演をキャンセルする。そんなこんながあったのち、何とか本番にこぎつけることができるようになったとき、アンドレイがイヴァンに廊下で、（正確なせりふは忘れたが）個々の人間が

それぞれの能力を発揮し、自由にことを進めながら、いつしよになること、こういう「アンサンブル」こそが「コミュニティズム」なんだ、と言う場面があった。これは、まさに、ガタリとネグリが『自由の新たな空間』（杉村昌昭訳、世界書院）のなかで「共産主義」Ⅱコミュニティズムを再定義したのと同じ地平で理解できる。

あちこちに散らばった旧団員を集めるやり方は、ちよつと『ブルースブラザース』を思い出させる。ブルースブラザースでは、元パトカーを使つたが、ここでは、（チェリストが運転手をしている）おんぼろ救急車で旧団員のところを回り、再結集を呼びかける。そのうち、ポルノ映画に音楽をつけているのがいて、その場所では、スクリーンに大股を開いた女の映像が映っている。面白いのは、その女性がハイヒールを履いていることだ。ポルノ映画ではそういうシーンがあるのは知っているが、先日見た「普通」のアメリカ映画でお産のシーンが映ったとき、その女性がその瞬間にもハイヒールを履いているのが異様だった。つまり、裸足や靴を脱ぐという感覚や意味が、日本とは完全に違うのである。また余分な話になった。

アンドレイが、パリ公演の曲目にチャイコフスキーの「ヴァイオリン協奏曲ニ長調 Op. 35」を選んだのは、30年まえ、その曲の演奏の最中にKGBによって突然演奏をストップさせられ、楽団員が解雇されるという事件があったことに對するリベンジであることは一つであるが、それ以上の意味があることは、映画を見てのお楽しみである。パリに着いたアンドレイが、共演者を選んだアンヌⅡマリイ・ジャケ（メラニー・ロラン）に会い、レストランで食事をするシーンで、ひよつとすると、アンドレイは、アンヌⅡマリイの父親なのではないか、という思いがする。しかし、事実は、もっともつと複雑で劇的なのだ。その秘密が、クライマックスの演奏シーンで明かされる。それは、チャイコフスキーの「ヴァイオリン協奏曲」のコンサート会場のシーンを映し、音は全く中断せずに、そのあいだに短い映像をぱっぱ挿入するやり方で行われるのだが、演奏の成功、アンドレイとアンヌⅡマリイ、他の楽団員の思いと感情の高揚と、観客側の認識とがまじりあってどんな感動を高めて行く作りは、見事である。

メラニー・ロランのヴァイオリン演奏の身ぶりとしぐさは、非常にいい線を行っていると思うし、それが感動的なのだが、音を出しているのは誰だろうという関心をいだいた。エンド・クレジットには、名前が載っていたのかもしれないが、見落とした。ちなみにルーマニア出身（しかもユダヤ系）の女性ヴァイオリニストで、この映画に合いそうな雰囲気の人がいる。シルヴィア・マルコヴィッチである。YouTubeをチェックしたら、彼女がチャイコフスキーの「ヴァイオリン協奏曲」を演奏している映像があった。（ギヤガ配給）

2010年02月12日

TEKKEN (Tekken/2010/Dwight H. Little) (ドワイト・リトル)

ゲームの映画化は難しい。ゲームにはインタラクティブな要素があるが、映画は観客の想像力だけがインタラクティブイティであるクローズドなパッケージメディアだからである。映画の方が、スクリーンは大きく、アクションの映像強

度が高いはずだが、映画では、観客がそのドラマに参加しているという意識は希薄で、距離を置いて見物しているという意識を持たざるをえない。

この映画は、ゲームのゲーム性とは無関係なものとして見たほうがよい。ゲームは、すでに独特の身体文化を構築してしまったので、この映画のように、格闘場面をカンフー映画や格闘技の身体スタイルで見せられると、ゲームの身体性よりもはるかに後退しているように感じられてしまうからである。

ゲームでは、最初にストーリーがあるのではなく、ゲームをするなかでストーリーが浮上するのだが、この映画は、普通の映画のやりかたで、終始ストーリーが気になる作りになっている。最初のナレーションにあるように、世界の諸政府は、世界的なテロ戦争の末に崩壊し、8つのグローバル企業に支配されるようになった。アメリカでは、「テックン財団」が支配し、都市は、限られた富者と強者のための「TEKKENシティ」とその周囲をとりまくスラム街「アンヴィル」とに分割されている。権力は、素手の拳（鉄拳）で勝ち取るしかなく、「アンヴィル」から「TEKKENシティ」に入るには、「The King of Iron Fist Tournament」（鉄拳王者トーナメント）で勝ち残らなければならない。「アンヴィル」から這い上がり、トーナメントで勝ち残る（といっても、そこに屈折したドラマが入る）のが、ジョン・フー演じるジン・カザマだが、屈折があるといっても、そのプロセスは、ドラマとしてもアクションとしても安手である。

それはともあれ、一つわたしが関心を持ったのは、「近未来」のアメリカを支配しているのが、日系のファミリーなのかという点である。それは、製作に日本のバンダイとGAGAが深く関わっているからだというのでは、説明にならない。国際商品としてグローバルに売りさばくことを考えないでこんな映画を作ってもしょうがないから、いまだき日系人がアメリカを支配するという設定にするには、特別の理由がなければならぬ。さもなければ、この設定は、70年代に高度成長の日本企業がアメリカに進出した話の焼きなおしでしかないと言わざるをえないのだ。かつて世界を制覇したトヨタが、新型プリウスなどのリコール問題で窮地に陥っているいま、日本・日系パワールの強調は、リアリティがない。それとも、原作は2039年に設定されているそうだから、それまでには、また「日本の世紀」が再来するのだろうか？

わたしがわずかに面白いと思ったのは、親子関係だった。これも、いまのアメリカでは非常に特殊なものに映る。いま、アメリカでは（そしてじわじわと日本でも）「親なき」ファミリーがふえている。父親・母親はいても、その存在と機能が変わってしまったのだ。さらに、「ファミリー」という場が、肉体や土地や家屋に根ざした「確固たる」（世代時間のあいだ持続する）ものではなくなり、「ホームレスネス」が一つの習俗になりつつある。こういう状況に対して、この映画で描かれる親子関係は、まだイアン・アンソニー・デイル演じる息子（カズヤ・ミシマ）がケイリー・ヒロユキ・タグア演じる父親（ヘイハチ・ミシマ）に反抗している。ヘイハチは、父権を維持し、カザマ財団のCEOとして、アメリカに君臨しているというのだから、立派な「古典的」な確たる父親である。他方、父親がいないジンと母親ジュン・カザマ（タムリン・トミタ）との関係も強固であり、ジンは格闘の技をこの母親から教わった。やがて、彼の実父が、とんでもない野郎であることがわかるので、この深い絆で結ばれた母子関係は納得がいくともいえるが、いずれにしても、いまの時代の母親としては強すぎるのだ。とは

いえ、その母親が突然殺され、ジンの復讐が始まるのだから、母親の存在を強調しておくことは、演出上、納得がいかなくもない。

アメリカの俳優と監督とスタッフを使い、シュリーブポートのルイジアナ州フェア・グラズに巨大なセットを組んで撮られたこの映画から、親子関係を取り上げて、それが極めて「古典的」だと言われても困るだろうが、わたしは、文句を言っているのではない。面白いと思うのだ。というのは、わたしは、日本の「古典的」な母子関係とりわけ母親と息子との関係には、抜きがたくある種「近親相姦」的なものがあり、「父親の不在」は、むしろ歓迎すべきものなのではないかと思うからである。だから、逆に、息子とまともに向き合う（「ニューファミリー」の）父親の出現は、混乱を起こす。それが、「権威的」に振舞ってくれば、「反抗」し、「乗り越える」こともできるが、「理解ある父親」であると、「母親」が二人になり、「近親相姦」が乱されるからである。

ストーリーを書く、すぐに崩壊してしまいそうな安手の映画なので、詳しくは書かないが、ジンの父親は、もともとあつてなきがごとき父親だった。それが逆に、あとから「俺がお前の父親だ」と名乗りをあげられたら、混乱する。「父親不在」でうまくやってきたのに、そうでなくなるし、その「存在」が耐えられない重さで塞まってこられるのだから、かなわない。おそらく、このへんことは、この映画よりも、村上春樹でも読んだほうがわかりやすいかもしれない。（ワーナース・ブラザース映画配給）

2010年02月14日

バッド・ルーテナント (The Bad Lieutenant: Port of Call - New Orleans/2009/Werner Herzog) (ヴェルナー・ヘルツォーク)

4段目ぐらいからグタグタと細かいことを書くので、先に結論的な感想を書く。面白いところは、独特の映画的リズム、音楽の選択のユニークさ、『リービング・ラスベガス』のアルコールをコカインに換えたかのようなエキセントリックな主人公（ニコラス・ケイジ）の道化性といったところ。ハリケーン・カトリナに襲われたニューオリンズという設定なので、土地の者が知っているニューオリンズともちがうという特殊性・架空性を逆手に取り、土地のけだるい空気がたどような独特のリズムを生み出した。台本のレベルでは、アベル・フェラーラの『バッド・ルーテナント 刑事とドラッグとキリスト教』(Bad Lieutenant/1992/Abel Ferrara) が下敷きになっているが、その「リメイク」とは考えない方がいい。ヘルツォークは、フェラーラの作品を無視したらしい。

この映画のなかで、2度しか顔を出さないが、その強烈な演技において、ニコラス・ケイジをはるかにうまわる俳優がいた。それは、父親がガルフ・コーストのデヴェロッパで、マフィアとも太いコネがあると豪語する変態男リックを演じるJ・D・エヴァモアである。独り言のように、「オー、ヤー」というのが口癖で、フランキーの客になって、彼女に変態的な暴力を働き、それをテレビに止められると、「オー、ヤー、ビッグ・ミステイク」(要するに、「そうなんだよなあ、(わかったわかった) 高くつくぜ」といった意味)とか言って凄みながらフランキーのマンションを立ち去る。その結果として現れたマフィアが、予想しない偶然であっさりやつつけられてしまうと、このリックは、署にわざわざ

ざテレンスを訪ねて来て、まえのことはこれで全部キャラにしたいと言い、例によって「オー・ヤー」を繰り返す。ここは、是非何度も見たいシーンである。

テレンスを脅し、金をゆするマフィアグループのリーダーを演じているのが、この映画の脚本を書いたウィリアム・M・フィンケルスタインだというのも面白い。この人、エミー賞を獲ったテレビの脚本家であり、プロデューサーとしてのキャリアもある人だが、映画俳優としての本格的な出演は、初めてらしい。ほんとかね、別名でいっぱい出ているじゃないのと思わせるくらい見事な演技だった。

アベル・フェラーラの『バッド・ルーテナント 刑事とドラッグとキリスト教』（以下、ヘルツォーク版を「新作」、フェラーラ版を「旧作」と呼ぶこともある）と決定的な違いは、新作の原題（The Bad Lieutenant: Port of Call - New Orleans）が示しているように、「旧作」では“Bad Lieutenant”に定冠詞the が付いていなかったのに対して、新作では付いている点である。つまり、「旧作」では、ある意味で〈名もなき〉〈悪い警部補〉であったのに対し、新作では、〈その〉〈悪い警部補〉となり、実際に、テレンス・マクドノーという名前が与えられている。これは、些細なことのようにあるが、舞台がニューヨークからニューオリンズに移された以上に重大な変化である。なぜなら、久作の名のない匿名的な「警部補」は、ハーヴェイ・カイトルが個性的に演じてはいても、誰にでもあてはまるということを冠詞なしのタイトルで暗示しているからである。つまり、「旧作」の主人公は、決して「普通」ではない行動をするが、にもかかわらず、彼には名がなく、どこにでもいる刑事のある暗部を暴いているという設定なのだ。

わたしは、『Bad Lieutenant』をニューヨークで見た。そのときのエピソードをたまたま『シネマ・ポリティカ』（作品社）の「あとがき」でちらりと書いているのだが、いかにもニューヨークという作品で、なつかしい気持ちがあった。「なつかしい」というのは、まさにこの映画で映されるニューヨークの街路風景が、わたしのなじみの場所であったからである。主演のハーヴェイ・カイトルは、コカイン中毒の「変態」刑事を迫真の演技で見せた。鼻での吸引、スプーンを使ったあぶり、クラック・パイプでの吸引、さらには液化したコカインを血管に注射するといった、コカイン依存の全メニエールを生々しく見せ、イギリスを含む国外では、これらのシーンのうち、「露骨」な部分がカットされて上映されたりもした。日本では、（わたしの記憶では）カイトルが生殖器を露出しているシーンがボカされていたと思う。ちなみに、カイトルは、その後に彼が出演したジェーン・カンピオンの『ピアノ・レッスン』（1993）でも（こちらはドラッグの果ての状態からではなく、醒めた意識での――ホリー・ハンター演じる豊唾の女性に、「自分もこれだけむき出しにしているのだから、君も心を開いてくれ」という暗黙のメッセージ伝えるために裸になる）惜しげもなくその一物を晒していたが、この日本版では、巧妙なデジタル処理で彼の一物が見えないようにしていた。

今度のヘルツォーク版の「警部補」テレンス・マクドノー（ニコラス・ケイジ）は、ハリケーン・カトリーナに襲われたニューオリンズで、浸水した留置場の鉄格子のなかから被疑者を救出したことで（このへんはあまり明確ではない）背骨を痛め、そのときに医者から処方された鎮痛剤「ヴィコディン」がもとで、コカイン中毒に陥ったという設定になっている。フェラーラ版と比較すると、「わかりやすい」理由が提示されている。ちなみに、「ヴィコディン」は、ヒ-

ス・レジャーやマイケル・ジャクソンが過剰摂取し、彼らの死の引き金を引いた薬剤である。しかし、人がなぜ薬物中毒になるかということは、そう単純ではなく、このように最初から明快に理由付けをされると、その後に展開する話もそれほど屈折はないだろうという予測が立ってしまうのである。

テレンスという人物の描き方は、極めて一本調子である。警察の証拠品として押収したコカインはむろんのこと、証拠保管室にある「オキシコチン」、「ブプレノフィン」、「ジラウジッド」といった鎮静剤を同僚をだましてくすねたりもする。このへんは、まさに、『リービング・ラスベガス』でアルコールを過剰摂取して死のうと決意したケイジが、これじゃ、すぐ死んじゃうよと思うような仕方では酒類を買いあさる過剰さと似ている。あちらは、エリザベス・シューの息の合った助演もあつて、映画としてはなかなか面白かったが、淫するということの表現としては、過剰なワンパターンで、せつなさよりも滑稽さが強調されてしまうのだ。しかし、ヘルツォークとしては、今回のケイジのコカイン中毒者である種のトリックスター／道化として描こうとしているところがあるから、これでもいいのかもしれない。ラッパーでもあるイグジビッドが演じる、ブラック・マフィアの「ビッグ・フェイト」のところで、クラック・パイプを吸って痙攣的な笑いをするのは、あとで、ビッグ・フェイトをはめるための「演技」でもあったらしいことがわかるのだが、ケイジは、おおむね、この種の型にはまった「中毒」演技しかしていない。

「旧作」の「警部補」には、家族があり、映画は、カイテルが子供を学校に車で送るシーンから始まる。彼はその面では「普通」の生活者なのだ。だが、送ってすぐ、車のなかでコカインをやることによって、その「普通」でないことがわかる。以後、何度か家庭での「不幸」な彼の姿が映り、日常と非日常とのあいだを揺れ動く苦しみと悩みが描かれる。これに対して、新版のテレンスには、家庭はない。アパートはあるが、「生活」はなく、娼婦の愛人フランキー（エヴァ・メンデス）のマンションを訪れるといったところに、わずかに彼の「生活」がある。

「新作」では、テレンスの父親パット（トム・バウアー）は元アル中で、現在「禁酒会」（AA）に通っている。その若い妻ジェヌビエーブ（ジェニファ・クリリッジ）は、いつも手にビール瓶を握っている。テレンスがフランキーを連れてきて、彼女がコカインをやっているのを発見したジェヌビエーブが、「AAに通っている夫のいる家でもないことをしてくれる」と怒り、コカインの袋を破って、床にばらまくシーンがある。最終的に、フランキーは、パットに説得されて更正施設に入る。このへんは、非常に「健全」で、あとの方のシーンでは、彼や彼女ら4人がミネラルウォーターで乾杯しているシーンが見える。ただし、このまま「健全」には行かないよという示唆が最後のシーンで示される。が、そうだとすれば、これは、まさに「旧作」の「前史」を描いているとも言えるわけで、「旧作」は、この「新作」が終わるシーンから始まるのであり、テレンスの本当の問題は、この映画では描かれないうことでもある。

【「凌辱」的シーンの比較…「新作」】テレンスは、クラブのまえで張っているとき、一組のカップルが出てきたのを追いかけて、駐車場で、ドラッグを所持しているのではないかという誰何（すいか）を行ない、（こういう場合、アメリカだったら、みんな叩けば埃の出るもの）男のポケットから大麻の包みを見つけ

る。女はあわてて、毛皮のマフラーにつけてある宝石を渡して買収しようとするが、テレンスはきかず、麻薬所持で逮捕すると脅す。そのあげく、女が持っていたクラック・パイプに火を着けさせ、女の口から煙を吸い、気分が高揚したところで、女にセックスをさせる。まあ、とんでもない刑事事ということになるが、その「陵辱」的シーンがさつと元の車中で張り込みシーンにもどる。このショットは両義的である。つまり、テレンスが事を終えて、また張り込みを続けているとも取れるし、彼はずっと車のなかにおり、すべての「陵辱」シーンは、彼の夢想だとも取れる。

【「凌辱」的シーンの比較…「旧作」】ハーヴェイ・カイテルは、車のなかに未成年の女が二人乗っているのを見つけ、誰何する。免許証を持っていないことを予想しての誰何だ。案の定、彼女らは持つておらず、カイテルはそれをネタに、一人の女に尻を露出させ、もう一人にブロウジョブのような口つきをさせ、両方を見ながら、彼は二人の車の外でマスターベーションをする。「新作」のような直接のセックスではないが、こちらの方がはるかに「悪質」であり、「変態」感が強い。

【テレンスの「幻想」・「夢」の描写】「新作」では、テレンスがコカインにラリって見たという設定の映像が非常にあいまいな形で挿入される。これ見よがしにもっと「幻想的」にすればいいと言いたいわけではない。が、コカイン中毒者の意識を描こうとしているのであれば、単純すぎると思うのだ。ノミ屋の友人ネッド（ブラッド・ドゥーリフ）に頼まれて娘の交通違反のもみけしをしに行くシーンで、道路で交通事故があり、路上にワニが死んでいる。そのワニを道路際で別のワニがのぞいているというようなシーンは、必ずしもテレンスの幻想ではない。冒頭の水のなかを泳ぐ蛇のシーンのように、洪水のあったニューオリンズに引つ掛けただけなのかもしれない。が、張り込みのシーンでイグアナが出てくるのは、明らかにテレンスの幻想である。また、ビッグ・フェイト（イグジビッド）のところへ乗り込んで来たイタリアンマフィアとの撃ち合いシーン（この映画で唯一のガンファイトシーン）で、イタリアンマフィアがやられると、テレンスが、「もう一発だ、（まだ）魂が踊ってる」と言うシーンがある。すると死んだはずのイタリアンマフィアの一人（デイクと同じ服装）が床のうえでブレイクダンスをしており、そのかたわらをイグアナが横切る。このへんは、映像の遊びでもあるが、テレンスのラリった意識にシンクロさせた「幻想」表現なのだろう。

【エヴァ・メンデスとゾーイ・ルンド】フランキー（エヴァ・メンデス）がコカインを吸うシーンがあり、常習者という設定だが、「旧作」のゾーイ・ルンドにくらべると「ヤバイ」雰囲気はない。「旧作」のなかで、ルンドが薄汚いアパートで腕をゴムで縛り、注射を打つシーンと、彼女がカイテルの手に注射針を刺すシーンは、尋常ではない雰囲気をもし出す。イギリスでは、このシーンが問題になり、カットされたものが公開された。ちなみに、ルンドは、ドラッグが原因で1999年に37歳で死んだ。

【「絶望」の深さ】「旧作」のカイテルは、すべてに絶望している。それがなぜなのかははっきりしないが、家庭も警察の仕事もなげやりだ。悩んでいるのは、宗教的なモラルのことらしい。カトリックの環境で育った者が持たされる自責と懺悔がエスカレートしたパラノイア症といった感じ。終わりの方で、不良少

年を捕まえて非常に屈折したやり方の「説教」をするシーンがある。そのときカイトルは半べそになり、そして、彼らをバスに乗せたあと、ニューヨークのポート・オーソリティ（バスターミナル）の構内を歩きながら、泣く。余談だが、カイトルは、この泣き方を、この映画のあとに出演した『ユリシーズの瞳』（1995）でも使い、また、『ルル・オン・ザ・ブリッジ』（1998）でもやっている。絶望の度合いの号泣表現としては、『ユリシーズの瞳』のときが一番すごかった。

【最終シーンの比較…「新作」】テレンスは、やがてコカインから「更正」したフランキーと結婚し、子供もできそうだが、テレンスのほうは、あいかわらずコカインを常用し、刑事の特権を利用した「恐喝」の誘惑からも逃れられないらしい。そんななかで、モーターで一人コカインの粉を吸っているところへボーイが入ってきて、驚く。自分は、昔テレンスに助けられたという。それは、蛇が水のなかを泳ぐ水嵩の増した留置場でわめいていて、テレンスが気まぐれに助けた男チャベス（ニック・ゴメス）だった。彼は、その後、更正施設（「新作」ではけっこう「更正」が問題になる）に入り、いまはホテルで働いているという。この映画の最終シーンは、テレンスとチャベスが、水族館で魚をボケーと見ており、そこに *Washboard Chaz* の音楽「Mother Died」が流れる。ここは、「虚無的」でだけだるい、なかなかいいシーンである。

【最終シーンの比較…「旧作」】若者をバスに乗せたあと、カイトルが、タイムズスクウェアのレストラン（看板に「It All Happens Here」と「777」という文字が見える店のまえに車を止めると、後ろからつけて来たらしい車が横に止まって、いきなり「ヘイ、コップ（おい、警察野郎）」という声がして銃声が響き、車が走り去る。カメラはそのままずっとその車と、通行人が騒ぎ出すのを映したまま終わる。バックには、その銃撃の少しまえから、ジョニー・エイスの「Pledging My Love」が流れている。ずしんと心にしみるシーンである。この曲は、エルヴィス・プレスリーも歌っているが、あえてジョニー・ルイスにしたところがフェラーラらしい。ちなみに、ジョニー・エイスは、公演の楽屋でロシアンルーレットをやって死んだという。

Forever my darling our love will be true
Always and forever I'll love only you
just promise me darling your love in return
May this fire in my soul dear forever burn

（プレシディオ配給）

2010年02月15日

冷たい雨に撃て、約束の銃弾を (Fuk sau/Fu
chou/Vengeance/2009/Johnnie To) (ジョニー・トー)

ジョニー・トーの作品はいろいろ見たが、この作品が一番気に入った。ジョニー・アリディという「西洋的」要素を加えることによって、ジョニー・トーのもともとの、決して「中国的」などという言葉に還元できないトランスローカルな味が引き締まった。アリディも、単に「西洋人」がアジアに来て「ヨーロッパ的」論理や力をふりまわす（007 Bond シリーズ以来のパターン）のではなく、

たまたまアジアに流れ着いた「西洋人」の風体をした人間といった感じで、不思議な雰囲気を出すことに成功している。

同じように、アンソニー・ウォン、ラム・シュ、ラム・カートンの3人の殺し屋グループもいい味を出している。また、普通なら「中国マフィア」的な残忍さと不気味さがただよだけの親分ファン（サイモン・ヤム）も、そういう典型を越えた、エキセントリックなことの果てに生まれる痙攣する笑いのようなユーモアを生み出した。

何度も書いたが、**食事や食べ物**のシーンを魅力的に描く映画に愚作はない。この映画は、ポイントポイントで食べもののシーンが出てくる。まず、映画は、「平和で裕福」そうな家族写真をアップで見せたのち、すぐにシルヴィー・テステューが食材を刻み、パスタをゆでる鍋の蓋を開け、ソースを煮ている別の鍋をかき回すといったシーンから始まる。これは、どこにでもある光景だが、しかし、この何気ないショットから、料理の「おいしさ」がふわーと伝わってくるような、いかにも食い物にうるさいジョニー・トーならではの作りになっている。そして子供たちと夫が車で帰ってくるのだが、その数分後、この家は凄惨な場面に変じる。

闇組織の秘密にからんで夫がターゲットになったのだが、フランシス・コストロ（ジョニー・アリデイ）は、殺し屋たちの襲撃で瀕死の重傷を負った妹のために、パリからマカオにやってきた。病院の受付で、すぐに妹の名前が出ないシーン、パラロイドカメラを携行し、写真の余白にメモをするコストロの癖に注意しよう。映画のなかでその謎がすぐ明かされるので、ここでは書かない。いずれにしても、このコストロという人物は、パリでレストランを開いているというのが非常に謎めいているし、現実とのあいだに見えないガラスの壁のようなものを感じさせる男だ。

コストロと一緒に行動するのは、妹一家を襲った殺し屋とは別の殺し屋グループだ。リーダー役のクワイ（アンソニー・ウォン）——中年時代の勝新太郎と三橋達也を合わせたような味——とホテルの廊下で眼差しをかわし合うシーンは、西部劇のスリリングな場面が凝縮されている。勝と三橋を出したついでに言うと、アリデイのコステロは、芦田伸介を思い出させる。

契約が成立したクワイたちとコストロとが、惨劇のあった家に「現場検証」に行くシーンが実にいい。殺しの現場を想像しあう4人が、その殺し屋たちと同じ位置に立ち、同じようなポーズをとると、スパッスパッとフラッシュバックが挿入されるのだが、フラッシュバックの使い方としても斬新だ。銃を組み立て合う競争をするとか、銃の登場する映画のさまざまな「定番」シーンが引用されながら、独自の味付けになっている。しかし、妹が夫と子供のために料理をしていた台所を片付け、冷蔵庫に残された食材を使って、コストロがもくもくとパスタ料理を作り、クワイたちに食べさせるシーンは、ほかでは見たことがない。いっしょに食べながら、コストロの過去、3人の殺し屋たちの性格もあらわになる。実にいい。ここにこの映画のすべてがある。

この映画では、家族と無関係なのは、サイモン・ヤムが演じるジョージ・ファンという闇組織の親分だけである。彼は、女をただの所有物のようにあつかい、冷血動物のような目で笑う。おそらく、この人物は、この映画のなかでは、否定

されるべき「悪」として設定されているのだろう。その「モラル」は、**連帯**であり**仁義**である。殺し屋のクワイは、コストロがポーンとテーブルの上に投げた分厚い500ユーロの紙幣と高級腕時計（そして「パリの自分のレストランを渡す」という言葉）つまりは金で妹の仇（かたき）を討つことを請合うわけだが、しかし、この映画の魅力は、マフィア映画やヤクザ映画のパターンを引き継ぎ、それを契機に次第に生まれてくる連帯感や仁義を守るモラルの一貫性にある。

トーは、残忍な殺しのシーンをさんざん見せながらも、殺しの根拠を暗示しないではいられない。なぜ彼らは殺すのか？ 一つは商売。が、商売であれば、契約を重視する。たとえ自分の「常連」であっても、先に契約した者を優先する。もう一つは、報復。仲間やファミリーを破壊した者は報復される。それは、近代社会では許されないロジックだが、時代劇やマフィア／ヤクザ映画は、その美学で成り立つ。

随所に、トーらしい映像のための映像が登場する。車輪（自転車、子供たちが投げて遊ぶ蛍光塗料のついた輪、そして雨の街頭シーンにひしめくコモリガサの円）への美学的な執着。射撃練習にゴミ置き場で4人が自転車次々に撃つと、それが衝撃でいつまでも走り続けるというシーン。クワイたちと、ファンが差し向けた殺し屋たちと撃ち合うシーンで、四角に固めた廃品が盾のように使われるシーン。これらは、トーの美学的な要請で登場する。実際にそんなことが起こりえるかどうかはどうでもいい。

そんなこと「ありえない」といえば、すべて崩壊してしまうような構造によつて映画のリアリティは出来ている。映画を見て「嘘くさい」と感じるのは、それが「現実」からかけ離れているからではない。映像の**内在的なリアリティ**にそぐわないからだ。映画は、それぞれ独自の**内在的なリアリティ**をそのつど創造しなければならぬ。「嘘くさい」作品は、単にその創造に失敗しただけである。

マカオと香港を使うが、マカオの街のシーンでは、ふとリスボンやポルトの街の一角を思い出させた。そういえば、マカオはポルトガルの植民地で、西欧のアジア進出の先進基地だったのであり、信長の時代に来日したポルトガル人も、マカオ経由で来たのでしたね？ このマカオの海岸地帯のヨシズ掛けのような「家」で子供たちと暮らすビッグ・ママ（Michelle Yeoh ミッシェル・イエー）の子供たちは、みな西欧人との混血に見えるが、マカオの人口の95%が中国系で、残りの5%がポルトガル人などとの混血だという。しかし、この子供たちは、いまの「西洋人」との混血であるはずだから、この暗示は何だろう？

この映画で危機に瀕したり、守られたりするのには、「母親」を核とするファミリーである。「ビッグ・マザー」という名は意味深い。「男」が作るファミリーは、闇組織であったり、殺しの集団である。それらは、ここでは最後には、崩壊する。これは、アジア的な「型」かもしれない。最後のシーンで、コストロは、ビッグ・マザーのファミリーと中国式の食事をする。彼は、「男」のファミリーを作らなかつた。殺し屋と連帯はしたが、それは、ファミリーではなかつた。いま彼は、ビッグ・マザーのファミリーのなかにいるが、それは、おそらくつかのまのことだろう。彼がそこに定住するはずはない。そんな感じをジョニー・アリディは、見事にただよわせる。

銃に詳しいジョニー・トーの、銃への蘊蓄が炸裂する映画だが、この分野に關しては、猛烈なマニアがいるので、知ったかぶりの言及をひかえる。そういうマニアの要求に十分応える作品だと思う。納富貴久男さん、是非見てね。
(フアントム・フィルム配給)

2010年02月17日(土)

イヒーロー・ハンカチーフ (The Yellow Handkerchief/2008/Udayan Prasad) (ウダヤン・プラサッド)

どう違うかに興味があつた。山田洋次の『幸福の黄色いハンカチ』は、囚われの身となつた自分(高倉健)のことなど、刑期が終えても、留守宅の妻(賠償千恵子)はもう許して迎えてはくれないだろうと思つてゐるのが、半分は期待、半分は不安の観客のまえで、見事に期待通りになるメロドラマである。泣かせるという意味で歴史に残る傑作ではある。しかし、その基本は「忠犬ハチ公」的な誠実さをよしとする感性に訴えるドラマであり、泣かされながら、(もしあなたがわたしのようにひねくれた観客であれば)ちくしょう、まんまと山田のたぐみなメロテクニクにはまつてしまつたと思わざるをえないような作品である。黄色のハンカチが見え、それが一枚ではないことがわかる最後のシーンへの引つ張り方は、見事な映画テクニクである。

ウダヤン・プラサッドのリメイクは、大分違う。山田版では、道化回し役ないしは高倉のドラマの進行役にすぎなかつた花田鉄也(武田鉄也)と小川朱美(桃井かおり)という二人のやや芝居がかつた人物が、プラサッド版では、もっと具体的で、いまのアメリカにいても不思議ではない、それぞれに時代の波のなかで屈折した意識をいだいてゐる登場人物になつてゐる。花田に該当するゴードイ(クリステン・スチュワート)は、親がネイティヴ・アメリカン(インディアン)で、リザーベーションキャンプで育つたという。その風貌と、使い捨てのカメラを足で踏みつけて「アート」的な写真を撮つたりする素行からして、彼が「本当に」そうなのか、それとも、そう思い込んでゐるだけなのかはわからない。わたしは、たぶん後者だと思う。「ルーザー」意識が強く、これまで、彼は、何をやつても他人から評価されたことがないと思つてゐる。ドジなことばかりするが、武田の場合は、お笑いな馬鹿をやつてゐるにすぎないというドタバタ的な印象が強かつたが、ゴードイの場合は、見ていてこちらも情けなくなつてしまうような運の悪さを持つてゐる。いま、こういう若者は、どこでも多くなつてゐる。他方、武田が演じた花田のような青年が、あの作品が公開された1970年代の若者意識を体現してゐたとは思えない。むしろ、逆に浮いた存在に見えた。高倉健の場合も、それ以前にさんざん「任侠」映画でなじんでいた高倉が現代ものでこういう役をやるといふ映画的な意外性が新鮮だったのである。

おそらく、日本では、プラサッド版の最後のシーンを見て泣く者はあまりいないのではないだろうか？ 山田版の場合は、あらかじめ高倉が妻に手紙で、そのなかで「もし、お前がいまでも独り暮らしで、俺のことを待つていてくれるなら、庭先の鯉のぼりの竿の先に黄色いハンカチをつけておいてくれ。ハンカチがなかったら、俺はそのまま夕張を去つてゆく」と書いたことが明かされる。そのあげくの「黄色いハンカチ」なのである。これに対して、プラサッド版では、そ

んな説明はない。ただ、一度は獄中で離婚届を渡してしまった妻のメイ（マリ・ア・ベロ）がひよっとしたら待っていてくれるかもしれないというウィリアム・ハートの態度が示唆されるだけである。が、それなのに、なぜ「イエロー・ハンカチーフ」なのかというと、それは、アメリカの一般認識を知る必要がある。

アメリカでは、「黄色のリボン」は「国民的シンボル」である。それは、愛する人や兵役で出兵した兵士が無事帰還することを祈願し、待つことのシンボルなのである。それがいつごろから始まったのかについては、諸説ある。南北戦争以来という説は、最近くつがえされ、1950年代の中頃というのが妥当というところになったらしい。フォークロア学者のジェラルド・E・パーソンズによると、1959年に出た刑務所改革の本に、「イエロー・ハンカチーフ」とそっくりのフォークロア（口承伝説）が載っているという。『年の刑を受けた者が、その近親者や友人に、もしその自分を許し、受け入れる気持ちになったら、家の近くの鉄道駅の立ち木に「白いリボン」を掲げておいてくれ、もしそれが見えたら、列車を降りる、そうでなかったら、そのまま通過する・・・という約束をした。そして、『年後、男は立ち木に「白いリボン」を発見し、泣くという話だという。』「白」が「黄色」になる過程にも、色々な要素が介在しているという。

ピート・ハミルの「原作」（“Going Home”）以前に「黄色のハンカチ」が「黄色のリボン」の代わりに使われた例があるのかどうかはわからないが、「黄色のハンカチ」は、帰還を受け入れるシンボルになっていた。ハミルのストーリーが「ニューヨーク・ポスト」に「実話」として発表された時期は、1971年、つまりベトナム戦争の時代であり、アメリカの各地で「黄色のリボン」が掲げられていたのだ。わたしも、湾岸戦争やイラク戦争の時期にアメリカでそれを見たことがたびたびある。だから、（まして、いまだにイラクやアフガンでの戦死者がいるアメリカでは）最後のシーンで、黄色のハンカチ（わたしには旗のように見えた）が、はためくを見れば、「待っていてくれた」ということが即わかり、その解説はいらないのである。だから、アメリカの観客は、ここで泣くかもしれない。

山田版は、ひたすら「待っている」という作品になっているが、プラサット版は、必ずしもそうではない。マリ・ア・ベロが演じるメイという女性は、島光枝（賠償千恵子）よりもはるかに屈折しており、はたから見ていると、ブレット（ウィリアム・ハート）にとって「最良」の相手であるかどうかは疑わしいような気さえする。メイは、船のセールの仕事をしていた、金には困らないらしいが、どこかで自分を責めているような情緒不安定で、ブレットの愛を素直には受け止められない。だから、ブレットの側からすると、刑期を終えて出獄したときに、彼女が待っていてくれるとは期待できないのである。だから、最後のシーンで彼女が彼を一応待っていてくれたことがわかるが、そのあいだに彼女がどのような紆余曲折を経験したかを思うと、今後、二人がうまくいくかどうかが危ぶまれる。山田版では、そういう不安は起きない。

そういう意味で、ブレット版の登場人物は、どれもそれぞれに屈折していて面白いのだが、そういう人の個性ある登場人物を配しながら、この映画は、せっかく切り出した登場人物の要素やエピソードをほとんどみな放り放しにする。観客に考えさせると言えば、そうとも言えるが、それにしても言葉足りずという感が否めない。冒頭のシーンで、ブレットが、カフェに入ってビールを飲み、ノ

ートに日記を書くシーンで、「2007年8月・・・」という日付が見えるので、この映画は、むしろ、フレッドという男と二人の新しい「仲間」を登場させながら、2005年8月のハリケーン・カトリーナで破壊されたニューオーリンズの人々の心に残された傷を描いていると見た方がいい。³人が車で移動するなかで見える荒廃した風景、そこには多数のトレーラー生活者が見え、ドジをやったゴーデイにキレる男も、トレーラー生活をしている。

(松竹配給)

2010年02月18日

月に囚われた男 (Moon/2009/Duncan Jones) (ダンカン・ジョーンズ)

限られた予算(500万ドル——ちなみに『アバター』は2億3700万ドル)で短期間(33日)に製作された出来の「安さ」は否めないが、生の出演部分はほとんどサム・ロックウェルの一人芝居に限定し、「同じ金額で最大の効果」をあげるように工夫されたVFXとCGの使用(と監督が言う)、エネルギー資源やクロールテクノロジーの問題への鋭い洞察とが、映像の「安さ」を補って余りある。

時代は近未来。サム・ベル(サム・ロックウェル)は、月面にたった一人で滞在し、「ヘリウム3」を地球に送る仕事に従事している。ほかにこのような労働者がいるのかどうかはわからないが、彼は、この仕事をたった一人で行っている。ロボット(といっても「人型」ではない)があらゆる手伝いをしてくれるが、地球にいる妻と娘とは無線によるモニタースクリーンを通してしかコミュニケーションを取っていない。月でこの仕事に従事する期間は3年で、もうじき地球にもどることになっている。しかし、そんなある日、月面を移動する掘削機を操作中、事故を起こしてしまう。気づいたときには、自分は、傷を負ってベッドに寝ている。ここから、奇妙なことが起こりはじめる。

この映画には、最初から謎が多い。実際に事故があったのか、あったとしたら、誰が基地ステーションに連れてきたのか? 「ロボット」はステーションの外まで移動できそうにはない。月で作業するほど技術が進歩しているのに、なぜ、映画に見える道具類はいまの時代と比較しても「古」びているのか? 妻子と連絡を取るモニターに移る映像はなぜモノクロなのか? ロボットは、これも、一時代まえの工業用のロボットのような外観をしている。

にもかかわらず、この映画がリアリティをもっている理由として、まず、今後エネルギー資源を地球の外に求める可能性があることがまず挙げられる。石油はあきらかに末期症状だ。それは、枯渇が始まったからではなくて、その処理と運用にコストがかかりすぎ、またアラブ諸国との政治関係のめんどくささにくんざりする傾向が出ているからである。代替エネルギーとして、太陽エネルギーは一つの代案だが、独占がしにくいエネルギーであるために、独占と支配を理念とする諸勢力は、これを好まない。とすると、地球外の惑星を「植民地化」し、そこからエネルギーを得る方が、これまで宇宙開発に投資してきた国(その最たる国がアメリカ)には都合がよい。

もう1つ、この映画が面白いのは、労働の形態の変化をなかなか批判的にとらえている点だ。いまの傾向がそのまま進めば、労働は、この映画のサムのように、ロボットの機械の助けを借りながらたった一人で行う孤独な作業になる傾向がある。すでに、この30年間に、バスの運転ひとつとってみても、「ワンマン」の作業になってきた。すでにいま現在、わたしのように、コンピュータのモニターに向かって、たった一人で作業をしている——しかもその結果が、単なる文字の連鎖ではなく、会社や工場や国家を動かすような規模の仕事をそれぞれに孤立した状態でやっている——人が無数にいる。この傾向は、今後変わることはない。映画のサムは3年間だけだが、一生そうであるような状態も起こりえる。ある種の「独房」生活、生活と労働の場の「刑務所」化は、すでに起こりつつある。

サムは、負傷したベッドで、自分の「クローン」に出会う。これは、彼の幻想ないしは妄想と受け取ることもできるし、「現実」と受け取ることもできる。月を植民地化できるような時代には、クローン技術も進むだろう。単純労働をさせるのだから、どれをとっても「同じ」クローン人間（どこにでもある「サム」という名前はお似合いだ）をたくさん作り、3年ごとに使い捨てすることもできるだろう。しかし、それだけなら、この映画は、近未来のテクノロジーカルな「抑圧」を皮肉に描いたにすぎない。

面白なのは、わたしには、この映画は、「拡張現実」(Augmented Reality=AR)の理解のうえで作られているような気がする。すでに、『サロゲート』のところで書いたが、ポストVR技術であるARは、すでにさまざまな現場で使われている。もし、月面から資源を採掘するというようなことになれば、生身の人間を月に送るよりも、AR技術を使ってヴァーチャルな人間を月に「リモート派遣」する方がコストが安いし、安全である。この映画を、そういうARシステムの話だと考えると、すべてのつじつまが合うし、先述した「謎」の大部分が氷解する。

日本で毎年開かれる「産業用ヴァーチャリアリティ展」でも見る事ができるが、年々そうしたシステムがスクリーン上で構築するヴァーチャル像は精巧の度を増しているが、逆にあまりに「本物」そっくりだと、コントロールしにくくなるので、ある種の「単純化」が行われる。ゲームの「アバター」のように、かえって戯画化されている方が、それを「敵」とみなしやすしいし、ある程度幾何学的に整理された空間の方が戦闘もしやすいのだ。だから、実際にイラク戦に派遣される兵士たちが学習用に使っているARシステムでも、技術的には、いわば『ハート・ロッカー』なみの生々しさの3D映像の環境を作ることができるのに、逆に、『カールじいさんの空飛ぶ家』や『コララインとボタンの魔女』ぐらいのデフォルメをして、「簡素化」するのである。

ARのシステムで面白いのは、ARは、「現実」に代わる「現実」(ヴァーチャルな「現実」)を作ることが出来るが、そういう「現実」のなかに身を置く当人(あなたがそのシステムを操作する場合なら、「あなた」自身)を見たり、触ったりしようとする、そのシステムは、アナログのカメラを自分の方に向けてるのは違い、あなたの(デジタル的に)変容可能な「クローン」を作るのである。つまり、あなたは、自分と「そっくり」のヴァーチャルな「あなた」をそこに見ることができるし、また、それを変形して怪物のような別の「あなた」に変

えることもできるのだ。「素材」はあなた自身だとしても、ARの装置は、あなたを複数化したり、変形したりすることが出来る。だから、この技術は、「拡張された」(augmented)という形容詞を持つ。それは、分子生物学的な「そっくりさん」である「クローン」の技術とは違う。

この映画をARの「トラブル」の話として受け取ると、生身のサムは、地球にいて、ARのシステムを操作していてもいい。月には、彼の「拡張現実」としてのヴァーチャルな(つまり「実質的 virtual」にはサムと同じ)「サム」がいる。システムの、このヴァーチャルな「サム」は、代替可能であり、複数化も可能だから、そのヴァーチャルな空間のなかで、この映画のような、2人のヴァーチャルな「サム」同士を会わせることも出来る。あるいは、システムのトラブルで、ヴァーチャルな「サム」が二人生まれてしまい、そのあいだで混乱が起こることもありえる。これを、キャメロンのように、いかにも旧時代のVR技術の産物であるヴァーチャルな「人間」(だから確信的に「アバター」と名づけているわけではあるが)にしてしまうと、面白みがない。この映画は、逆に、環境の方をゲーム空間のようにし、そのなかを動く「人間」を(生身の俳優を使って)「生々しく」したところがなかなかだと思うのだが。え?そんなに考えて作ったんじゃないって?!「俺、ARなんて知らないよ」とダンカン・ジョーンズに言われてしまえば、終わりだが、監督の意図や意思を越えて考えられるような映画が、面白い映画だとすれば、この映画は、かなり面白いのではないか。(ソニー・ピクチャーズ エンタテインメント配給)

2010年02月19日

しあわせの隠れ場所 (The Blind Side/2009/John Lee Hancock) (シ ヨン・リー・ハンコック)

「いい話」だと思う。「わかりやすい話」だと思う。サンドラ・ブロックの得意な「強気の女」の演技がいかにされていると思う。クイントン・アールンは、幼少時から不幸な人生を歩んできた巨体の少年の意識のなかに埋め込まれた屈折を表現したと思う。脇役も悪くない。しかし、これって、富豪のエクスキューズじゃない、という気持ちが最後まで残った。アメリカの富豪は、寄付や貧民救済などの「社会貢献」をするのが「まっとうな」社会的ジェスチャーである。自分が富を得たのだから、それを他に分け与えるのが当然だと思ってる富豪もいるだろう。しかし、多くの富豪は、富豪であることへの反発を回避するために行っている趣がある。

実話にもとづくというが、実在のマイケル・オーアは、リー・アン・テューリー(サンドラ・ブロック)の家に引き取られるまえに、いくつかの家を転々としてはいたが、この映画の解説で言われるような「ホームレス」ではなかった。まあ、本当の「ホーム」がなかったという意味ではそうだったとしても、浮浪者ではなかった。フットボールの才能も、この映画ではまるでテューリー家に来てから開花したかのようになっているが、それ以前から才能を発揮していたらしい。つまり、この映画からだよう「まてよ」感、話を単純かつわかりやすくしているところにある。「こんなことがあったらいいだろう」という気にさせながら、どこか「うますぎる」という気持ちを起こさせるのだ。これでは、まるで、マイ

ケル・オーアは、「野生のゴリラ」で、それがリー夫人とその一家の「愛情」ある「調教」によって「アメフト全米代表のスター選手」に成長するかのようである。

セコイと思うのは、この映画は、こうした批判を先取りして、そのドラマのなかで予防線とアリバイを張っている点だ。映画のなかで、リーの友人の金持ち夫人たちが、「なにもそんなことまでしなくてもいいじゃない」、「それって、白人であることの罪悪感じゃないの?」という意味のことを言い、基本的に「キリスト教的慈善」である彼女の行為を、その典型とは見られないようにしている。たしかに、アメリカの富豪がみんなこういうことをやれば、アメリカは変わるだろう。しかし、そんなことをしたら、富豪であることができなくなるはずだ。なぜなら、彼や彼女たちの富は、貧民の存在によって「保証」されるのであり、彼や彼女らが競争と効率と格差の原理に従って、行動しているからこそ、富豪であり続けることができるのだからである。

ひどいと思うのは、マイケル・オーアーの母(クラック中毒)が住むメンフィスのスラム街の描き方だ。そもそも、ここに限らず、スラムは、犯罪者やルーザーたちが寄り集まって作った街ではない。開発や商業化のしわよせによって、かつてはそうでなかった場所がそうなるのである。スラムは、リッチな連中が侵入してきて開発をするなかで、そのしわ寄せとして生まれる。そういうものが生まれなくするには、まるごと地上げしてしまうという方法だ。だから、スラムは、そういうまるごとの地上げのな開発ができなかった証しではない。むしろ、丸ごとの地上げをすれば、貧民は、まさに1970年代のニューヨークで起こったように、果ての果てに追いやられ、その場所が新たなスラムになる。

メンフィスは、キング牧師が銃で撃たれ、死んだ場所でもある。牧師は、このとき、低賃金と待遇の改善のためにストライキをうって闘っていた市の清掃労働者の組合を応援するためにこの地におもむいた。映画のなかで、スラム街に単身入って行き、薬の売買などをやっている黒人(アイロンイー・シングルトン Iron Singleton が実に、いい演技を見せる)に脅されると、「あたしは全米ライフル協会の会員ですからね」と居直るが、これは、悪い冗談である。というより、これは、「あたしは、共和党キリスト教右派です」と言っているようなものであり、マイケル・ムーアが『ボウリング・フォー・コロンバイン』で全米ライフル協会の会長だったチャールトン・ヘストンをからかったのとは、正反対の立場である。ただし、このへんも、この映画は確信犯であり、マイケルに奨学金を取らせるために猛勉強をさせるべく雇った家庭教師(キャシー・ベイツ)に、「わたしは民主党支持ですが、いいですか?」という意味のせりふを言わせ、リーが共和党支持であるが、民主党の人間も許容できる度量の広い人間であるかのごとき布石をする。

(ワーナー・ブラザース映画配給)

2010年02月22日

9 (ナイン) >b>(9/2009/Shane Acker) (シェーン・アッカー)

この作品は、シェーン・アッカーが2005年に発表し、アカデミーの短編アニメーション部門にノミネートされた10分たらずの短編(YouTubeで見ることが

できる」を發展させたものである。短編の段階で、麻布生地 (rag) の人形たちと、彼らを襲う機械仕掛けの怪物という構造やデザインはすでに出来上がっていた。しかし、この時点で、その人形が人類の終末に望んで、人間（科学者）が自分の生命を吹き込んだ「ロボット」であり、人間の生命を継続する使命を負っているという設定になっていたかどうかはわからない。いずれにしても、短編の段階で基本となる絵柄／デザインが出来上がっていたとはいえ、本作で示されたアニメーション技術とセンスは、天才的な感じがする。

冒頭のナレーションで、「われわれは、われわれの賜物、われわれの知性を浪費した。テクノロジーの盲目の追求は、われわれを急速な破滅のためにしかつかわれなかった。われわれの世界は終わりつつある。だが、生命は行き続けなければならぬ」という、いささか哲学的な言葉が語られ、麻布／針／糸という手触りのするものと、電気、機械、そして廃墟と化した街、死に絶えた人間といった終末論的風景とが鋭い映像で姿をあらわすとき、わたしの期待はいやがうえにも高まった。機械というイメージに、布という、「肉」ほど生々しくなく、いつて「木材」ほど無機的ではない、つまり「機械」と「人間Ⅱ肉」との中間素材を選んだのも見事だ。

人形たちが、廃墟に残された活字の資料やデジタルのデータを復活させて、人間の破滅にいたる歴史を読み解くプロセスも面白い。とにかく、そういう映像の質の高さはこれまでのアニメのなかでも郡を抜いている。だが、そうした映像の質の高さが最後まで続き、「9」という数字の神秘主義な謎解きも披露されるとしても、哲学的な含蓄はそれほどなく、基本は、またしても怪物との闘いのサスペンスのように見えるのは、残念だった。質の高い映像は、哲学的な深さの結果ではなくて、デザインのなひらめきの結果にすぎなかった。

ある意味で、さまざまなオブジェや機械は、デザインの巧みに組み合わせられているが、その見かけほどには、そのアレンジメントに複雑さはないのである。人類を終末に導いた原因は、映画のなかで読み出されるホログラフィ的な記録映像によると、どうやら、ヒトラー的な独裁者の専制であり、核爆弾の爆発や細菌兵器によるものであるらしいことが推察できるが、そういう「人類終末」は、もう見飽きたし、現実には起こりえない。これまで、くり返しこういう人類終末のパターンは描かれてきたが、本当の終末は、実は、こんなには「劇的」ではないというのが、いまの考え方だ。人類が減ぶとすれば、世界戦争によってではなく、何も破壊されないまま、人間が「廃人」になるにちがいない。

この映画では、人間の知性と魂を引き継いだ麻布人形たちは、その知性を果たしても、怪物との闘いのために使わなければならない。これでは、人間の歴史のくり返しではないか？ それは、またしても、知性の浪費ではないのか？

その意味では、麻布人形は、まだ「人間」なのだ。まさに、ジャン・ボードリヤールの事実上の「絶筆」となった『**なぜ、すべてがすでに消滅しなかったのか**』（塚原史訳、筑摩書房）で記述されている「人間が消滅したあとの世界」にいきる「人間」つまりは現代人なのである。われわれは、いわば、生きながら（死んでいるのではなく）「消滅」している。

ボードリヤールは、われわれは、「われわれ人間がいない状態を見たいという、詩的誘惑を感じている」と書く。まさにこの映画がその具体化である。もはや

「何も消滅しない」世界、「オリジナル」はなく、反復と複製しかない世界、「ネガ」フィルムと否定性をかけている」からの解放」の世界、複製されたロボットの世界だ。

この映画の世界には、まだ「闘い」がある。つまり、「悪」がある。しかし、われわれの世界ですでに始まりつつあるのは、「悪」が消滅し、「対立」や「抑圧」が**人工的にしか存在**しない世界である。かつて「知性」とは、批判と反省と否定性の作用だった。が、その知性が終焉するとき、そうした否定の「動力バネは消滅する」。もし、この映画の冒頭で言われるように、「知性」が終焉し、それが、麻布人形に受け継がれたのなら、彼らが、かつて人間が行ったと同じこと、つまり「否定性」にもとづく振る舞いをし、「闘う」のは当然である。そう意味では、この映画は、非常に深い皮肉を含んでいる。人間は消滅する、だが、人間は行き続ける、愚かに。

(ギヤが配給)

2010年02月24日(1)

プレシヤス (Precious: Based on the Novel 'Push' by Sapphire/2009/Lee Daniels) (リー・ダニエルズ)

これは、実にパワフルな映画であり、社会の底辺にいる者、弱者にされている者をずばりとらえた映画であり、そこからの脱出の鍵をあたえる映画である。家族から疎外されている点でも、主人公（こちらは女だが）の体型においても共通点がある『しあわせの隠れ場所』と見比べるならば、この作品の強烈さが倍加されるだろう。出来れば、アカデミーの「作品賞」、「監督賞」、「主演女優賞」（ガボレイ・シディベ）、「助演女優賞」（モニーク）のどれかでも獲らせたい作品である。

全編が、16歳のアフリカン・アメリカン（通称「黒人」）の少女クレアリス・「プレシヤス」・ジョーンズ（ガボレイ・シディベ）のモノローグのようなナレーション、現在形の映像、フラッシュバック、願望の映像がたくみな編集で構成されている。彼女は、字が読めない。16歳まで何をやっていたのかと思うかもしれないが、アメリカではそういう例はよくある。日本の平均にくらべれば、識字率は低い。貧しくて、学校に行けない者もいるし、行っても悪循環でどんどん落ちこぼれて行く者がいる。格差は日本の比ではない。超リッチ、超エリートと超プア、超不幸が同居する。そして、この映画には、貧困者層の家庭内暴力、家庭崩壊、校内暴力、貧困、福祉制度への寄生、未成年少女の妊娠、エイズといった問題が鋭く描かれる。

アメリカは、つねに国内に「開発途上国」をかかえている国である。そういう形で移民と貧民の労働力を獲得して生きながらえている。ここでは、アメリカン・アフリカンの家族が描かれているが、16歳の主人公プレシヤスは、母親からは虐待され、父親からはレイプされ、子供まで生み、さらに現在また母親の子を身ごもっているが、母親と暮らしているというとんでもない状況のなかにいる。こういう家庭では、父親が早々とどこかへ行ってしまふとか、薬物中毒にかかって死んでしまふとかいうケースがかなりある。プレシヤスの父親も、家にはいない。毎日、寝るかクラックを吸うか、テレビを見てソファーに寝そべって

いる母親（モニーク）が、プレシヤスをとどめておくのは、彼女が学校に行っていれば、生活保護を受けられるからだ。モニークが迫真の演技で演じるこの鬼婆的な母親は、自分の夫をおまえが奪ったと口癖のように言い、プレシヤスを虐待するが、プレシヤスは、反抗せずに彼女の命ずるままに料理を作ったりしている。こういう設定だと、いずれは、彼女が母に反抗し、殺すとか劇的な反撃が始まるというハリウッド映画的な期待をいだくかもしれないが、単純にそうは進まない。現実はそのような簡単ではないし、そんなことをしてもこの状況はまったく越えられない。

すべてが、単純な構図ではない。「悪い」父親や母親がいて、「善良」な娘がいるわけでもない。「悪い」のには理由があるし、むしろ、社会的条件がそれを生んだのだ。どうにもならない状況のなかで、彼や彼女らは、生き延びる方法を見出す。それが、姑息であつても、そうするしかないからだ。だから、こういう状況を抜け出すには、奇跡が必要だ。それは、どこから来たのか。そのへんは、月並みだといえはいえるのだが、人との出会いからである。もしプレシヤスが、妊娠がばれて中学から「特殊」な生徒ばかりが行く「オールタナティヴ・スクール」に行かされたときにブルー・レイン（ポーラ・パットン）という教師に会わなければ、彼女は変わることができなかっただろう。ただし、その関係は、『しあわせの隠れ場所』におけるクイントンとリー夫人との関係とは根本的に違う。

この映画は、どの俳優もみな決まり役であるところが凄い。シディベ、モニークしかり、スーパー・スターとしてのバックグラウンドを全く感じさせないで一介の厚生員を演じるマライア・キャリーもそうだ。が、登場した瞬間からその役になりきっているのは、ミズ・レインことブルー・レインを演じるポーラ・ハットンである。彼女は、『デジャヴ』でもすばらしい演技を見せていたが、ここでは、やっかいな生徒をかかえながら、まったくめげることもなく、といって「キリスト教的使命感」やチャリティのような意識でこの仕事をしているのではない——ちなみに、彼女はレズビアンである——女性を、役に共振したような存在で演じている。とにかく、彼女のクラスの生徒たちが半端ではない。プレシヤスは問題児だが、もっと殺気立っていて、何をするかわからないような女の子ばかりだ。ふてくされ、教師の質問にまともに答えようとしないのもある。しかし、レインは動じない。「わたしは教えることが大好きだからここにいます」と言う。これが、「チャリティ」精神ではないところから発していることがわかるので、納得する。

「ツワモノ」の女たちにレインは、自己紹介のために、名前と好きな色を言わせる。これは、いいアイデアだ。日本の大学生も、このクラスの子たちのような暴力性や肉体性は希薄でも、どこかで自分や社会に対して投げやりになっている点で共通している。このクラスの子のようにどぎつい言葉を発したりはしないが、その沈黙のなかで同じことを言っている。その意味で、レイン先生のやり方は、参考になる。

だが、日本の場合は、この映画が描く世界のように、無知なるがゆえに不幸に陥っているわけでもない。識字率やある程度の教養は満たされているにもかかわらず、孤独や疎外感をいだいている者が多い日本の場合、教育者に出来ることは少ない。教育は、まだ「近代」が残っている世界でしか通用しないのではない

か？ この問いは、あきらかにこの映画を越えている。ほめ過ぎたので、あえてアドルノ流の批判を加えるならば、この映画は、「近代」という枠のなかで感動的な作品になった。教育が、メディアとともに拡大されたソフトな支配と管理と一体化したポスト近代の位相のなかでは、その社会の不幸を教育で救うことは出来ない。それは、ソフトな支配と管理をさらに多重化し、深化させるのに役立つだけだ。言い換えれば、日本では、こういう映画は絶対に作れないし、作っても絵空事になってしまう。ここが面白いといえれば言えるし、不幸すぎるとも言える。

【追記／2010-04-23】ポーラ・ハットンが演じる先生「Ms. レイン」は、ひたすらプレシヤスに文字を書くことを教え、薦める。彼女と会って間もないとき、プレシヤスが、オフィスで個人的な指導を受けるシーンがある。クローズアップで映されるハットンの口と声が、いつもプレシヤスを罵る母親（モニーク）の姿とダブる。つまり、声は、プレシヤスにとって母のものなのだ。それをどう越えるかが、彼女が母の拘束と暴力から逃れる鍵を握るのである。それは、「話す」から「書く」への飛躍だとこの映画は考えている。プレシヤスが、HIVのポジティブであることが判明し、絶望の極みに達したとき、レイン先生が言うのも、「書きなさい」(Write)なのである。クラスで課題の作文を一行も書けないプレシヤスを不審に思った先生にプレシヤスがHIVのことを告げ、クラスの全員が驚愕し、同情するシーンである。最初、男友達からエイズをうつされたのではないかと思ったレイン先生に、プレシヤスは、それは自分の父親からうつされたものであることを告げる。が、その衝撃的な事実を知り、「愛なんてないんだ」と叫ぶプレシヤスに、レイン先生は「あなたのベイビーこそが愛なのよ」と言い、涙を流しながら「書くのよ！」と言う。この映画の一つのクライマックスであるが、しかし、「書く」ということをこれほどまでに重視するのは、やはり西欧的ロゴセントリズムではないか？ フロイト的な精神分析は、語り出すことが解放だと考えた。書くことが解放であるとするのも、その延長線上にある。文盲≡非解放／非文明／不幸、識字≡解放／文明／自由という構図では、どうにもならないような気がする。

(アスミック・エース配給)

2010年02月24日(2)

ローラーガールズ・ダイアリー (Whip It/2009/Drew Barrymore) (ドリュー・バリモア)

ヴァンクーヴァーのオリンピックのニュースや実況ばかりがとびかっているので、うんざりしている時期に見たので、印象がよくない。そもそも、わたしはスポーツをテーマにした映画を論評する資格がないのだ。スポーツが大嫌い、というより、(スキーもスケートも山登りも多少はやったことがあるのだから) スポーツを映す／報道するテレビや新聞の単一なやり方が嫌いなので、その延長線上にあるような映像を見せられると、うんざりしてしまうのだ。わたしには、この映画のローラースケートの競技シーンの映像に、全然新鮮味を感じることができなかつたのだが、いかがなものだろうか？

しかし、この映画は、ローラースケートの実況を映す映画ではない。それは、コアではあるが、それをめぐる16／17歳の娘ブリス(エレン・ペイジ)が、

ちよつとしたことで背中を押されて変わる物語であり、親子関係の物語でもある。が、『ハードキャンディ』でわれわれを驚かせ、『JUNO／ジュノ』で早くも「円熟味」さえ感じさせたエレン・ペイジがこの映画でさらなる飛躍を見せたかという点、そうは言えない。彼女にとつてあまり得にならない作品ではないか？エレン・ペイジに一本気の娘を演らせるのは、もったいない。

ドリュー・バリモアの初監督作品とのことだが、幼いときに俳優としてデビュー（『E.T.』や『炎の少女チャリー』の演技は忘れがたい）したが、思春期にはドラッグ問題などで苦勞した彼女が初めて監督し、しかも10代の娘を主人公にしたドラマを撮ったわりに、彼女自身が10代に経験した苦しみや屈折がほとんど生かされていない作品である。

若い男の子がたくさん集まって子供じみたことをするとき、「ボーイボーイ」という蔑称が使われるが、この映画のローラスケートチームは、いわば「ギャルギャル」状態の女の子たちである。女が集まって、男など問題にしない勢いをずばっと見せた映画としては、ジョナサン・カプランの『バッド・ガールズ』（Bad Girls/Jonathan Kaplan/1994）が思い出される。ここには、ドリュー・バリモアも4人組の一人を出ており、今度の映画よりも、はるかに面白かった。

何が問題かというと、ありがちなパターンを踏みすぎているのだ。親子のすれちがいというのはどこにでもあり、映画で使われる定型の一つだが、「美人コンテスト」で娘を優勝させたいという（ちよつと思ひ違ひの）母親（マーシャ・ゲイ・ハーデン）とのすれ違ひは先が読めてつまらない。その母親をあつ、目つきに陰があり、いかにも「思い込んだがあきらめない」という感じのマーシャ・ゲイ・ハーデンが演じているのだから、なおさらである。妻に逆らわない夫・父を演じるデニエル・スターンの起用もあまりに想定内すぎる。

悩んでいる人間がいると、忠告してくれる先輩がいるというアメリカ映画の古典的パターンも、非常に素朴な形で取り入れている。ローラスケート・チームのマギー（クリステン・ウィグ）がその役どころである。年齢がずつと上で、シングルマザーをやっていることがやがてわかるというのも、新鮮味がない。

テキサス州のボディーンという小さな田舎町という設定だから、まるで50年代（これは、ブリスが母親の保守的な態度に言うせりふでもあるが）に返ったようなモラリズムと世間体を気にする人々ばかりというのは、わたしには、信じられないし、あえてそういうことを強調されると、あらかじめ意図があるのではないかと思ってしまう。大体、最近のアメリカ映画のなかには、セックスなどに關しても変にモラリスティックなことを言うのが増えてきたような気がする。『しあわせの隠れ場所』などはその典型の一つである。

ただし、ドリュー・バリモアが嫌いではないわたしとしては、この映画の深い意味を深読みしてみたい。それは、タイトルにある。それは、原作（ショウナ・クロス）からのものだが、“*Whip it*”とは、俗語では、コカインやクラックを調合するという意味だ。とすれば、若いときこの分野でさんざん苦勞したドリュー・バリモアとしては、10代の若者に対して、この映画とそのタイトルによつて、「薬物なんかやるのなら、スポーツをやった方がいいよ」というメッセージをあたえているのかもしれない。まあ、薬物に耽溺する者は、もともとドー

パミンを自力で出す能力に欠けているという。想像したり、思考したり、映画や音楽に接するだけで、脳内快楽物質を分泌できるなら、薬物なんかいらんない。そして、そういう自力能力に欠ける者が、一時的で安易すぎる薬物などに頼る（しかもそれに頼れば犯罪者にされてしまうことが多い）よりは、スポーツにはまる方が「安全」だということはできる。しかし、本当は、たとえドーパミンを自力で分泌することが出来ない人間でも、外部からあせらされることがなければ、薬物などにははまらない。つまり、興奮的に「楽しい」ことをよしとする文化・習慣が強くなって、鬱や元氣のない状態の者も容認する社会なら、薬物はおろか、スポーツもいらんのである。

（ギャガ配給）

2010年02月26日

グリーン・ゾーン (Green Zone/2010/Paul Greengrass) (ポール・グリーングラス)

かつて冷戦がまだ続いていた70年代の初めのころ、畏友だったポール・ピッツコネは、へたな政治論文より「007」シリーズのほうがはるかに米ソ関係をとりえていると言ったことがある。ポール・グリーングラスは、オリバー・ストーンやマイケル・ムーアのように、自分を「政治映画」の作家だとは決して自称したりはせず、むしろ、この映画についても、「イラクを舞台にしたサスペンス」だと言うが、どうしてどうして、その政治感覚はそんじょそこの「政治映画」を自称する作家よりもはるかに高い。彼は、現実の政治を批判する「政治映画」などというものが、ハリウッドや、そのグローバルな観客ネットワークのなかでは存在しえないということを知っている。商業映画の世界では、「批判」の身ぶりで描かれようが、それは、所詮エンタテインメントとして消費されるのである、まさにその点こそが政治的なのだ。基本的に「面白く」なければ、商品にならないから、戦争自身が持つ屈さや馬鹿ばかしさをストレートに感じさせるような「戦争映画」は作られない。作った者はいないわけではないが、公開には至らないのだ。ならば、権力の手口にはこういうのがあるとか、組織のなかには「こういう奴には気をつけろ」といったことを「面白く」教えてくれる作品のほうか、へたに「反戦」や「反権力」のせりふや身ぶりをむなしく繰り返すよりもはるかに政治的なわけである。

この映画は、基本的に、疑問に思ったら、組織であれ、上司であれ、自分の信ずるままに行動し、やるだけやってみるということを行っている。マット・デイモンが演じる陸軍上級准尉で、イラクの大量破壊兵器の探索のための「MET隊」(Mobile Exploitation Team Delta)の隊長ロイ・ミラーは、そんな男である。ある意味で、アメリカで受けるタイプであり、これまでも多くのアメリカ映画のヒーローの一つのパターンとなってきた。アメリカでは、初めに何かをやった人物(パイオニア)や独立独歩の人間が尊重される。だから、アーティストである技術者であれ、引っこ抜かれればアメリカに行ってしまう。仕事のやりがいがあるからだ。しかし、ロイ・ミラーは、イラクに派遣されて、一体何のために俺がここに派遣されたのかという思いをさせられる。ここで、(あえて比較のために単純化するが)「仕方がないか」とあきらめるのが「日本人」だとすると、アメリカ人は簡単にはあきらめない。「ふざけんじゃねえよ」と反逆するのだ。

この映画は、「大量破壊兵器」が存在するというところでイラクに攻め込み、それが実は、チェイニー／ラムズフェルトを表の立役者とするブッシュ政権のネオコンたちの「陰謀」だった——という、いまでは誰でも知っている茶番劇的なプロットを土台にしている。実際のところ、イラク戦争は、そんな単純な方法で正当化された（正当化に失敗した）わけではないとしても、ブッシュではめだという「正統性」（レジティマシー）を生み出すのには役立った。映画は、そうしたからくりの内部にまでは迫らない。最初に、ブッシュ政権の高官レベルで陰謀があった。国防総省・情報局のクラーク・バウンドストーン（グレッグ・ギニア）がその中心人物だ。ウォール・ストリート・ジャーナル紙の記者ローリー・デイン（エイミー・ライナ）がその陰謀を知ってか知らぬか、一枚かんだ。CIAの古株のマーティ・ブラウン（ブレンダン・グリーン）は、「大量兵器」などないことを知っており、そのことを報告していたが、バウンドストーンに握りつぶされた。そこで、ロイ・ミラーの闘いが始まる。国家に忠実で、バウンドストーンの命令で動く陸軍少佐ブリッグス（ジェイソン・アイザックス）はそれを阻止しようとする。話は、明快だ。だから、たしかにこの映画はサスペンスなのである。

イラク戦争は、茶番という印象を世界に与えたが、「戦争株式会社」としては、ちゃんと元を取った。兵器と軍需物資で利潤を得ただけでなく、たとえば戦争ロボットの実用化という新しい軍事産業の課題を果たすことが出来たからである。『シリアナ』（2005）にも出てきた無人飛行機（偵察と攻撃）、スピルバーグの『マイノリティ・リポート』（2002）では、まだSFのなかの小道具に見えた探索ロボット、『ハート・ロッカー』が作り話に思える爆発物解体のロボット等々、砂嵐というメカには不利な環境がかえって、ハードなテストに役立った。このへんのひとつは、P. W. Singer の新著『Wired for War: The Robotics Revolution and Conflict in the 21st Century』（Penguin Press）に詳しい。ちなみに、この本を読むと、戦争自体がすでに変わってしまったっており、この映画が描くような「戦争」は、いわば歴史的な「戦争」というものを忘れさせないためのデータにすぎないとも言えるのだ。そして、だからこを、見終わってほとんどストレスなしに劇場を出ることができるのだ。

アメリカのバックダッド空爆に逃げ惑うサダム・フセイン側の側近たちの姿を映すオープニングのシーンから、カメラは手持ちで撮られている。その後の「大量破壊兵器」探索のシーンでも、非常に動きの激しいカットがつづくが、その割には疲れない。一貫したリズムが続くので、ぐいぐい引き込まれ、現場にいる感じがしてくる。データによると「ARIFLEX 235」が駆使されたというが、これは、重さ3.5Kgで肩乗せでもステディカムでも手にかかえても使えるハンディな名機だ。

非常にスリリングに出来ているこの映画だが、先が読めってしまう個所もある。サダム・フセインの圧制のためにひどい目にあったイラク人青年フレディ（ジャド・ジャラ）がフセインの要人たちの隠れ家を教えに来たことから、ミラーは彼を通訳に雇う。しかし、彼がクライマックスで行うある行為は、かなり早い時期から予測でき、「やっぱりこうくるか」という印象を禁じ得ないのである。このような人物を登場させなくても、この映画は作れたはずで、最後になってこの映画のそれまでのすばらしいドライさがゆるんでしまうのは残念である。

もう一つ、おそらく「激戦の勇士」であるはずのロイ・ミラー隊長だが、それを演じるマット・デイモンの目が、どうもスウィートすぎるというか、ちよつと引いた感じに見えるのは気のせいだろうか？ ブリッグス少佐を演じるジェイソン・アイザックスの目は、絵に描いた「悪党」のようにけわしいが、デイモンの目は、けわしいか、そうでないかというレベルではなく、ちよつとまわりの空気に押された感じなのだ。軍の記者会見のような、まわりに「軍人」がたくさんいるシーンや、他の「兵士」といっしょにいるときにそれが目立つのである。こういうことは、わたしの記憶では、『プライベート・ライアン』（1998）で軍人を演じたときにも気にならなかったのだが、今度は、彼がまるでプロの軍人ではないかのように見えるのだ。なぜだろう？ それだけ、彼をとりまく周囲の出演者たちが、緊迫した演技を見せているからかもしれないし、あるいは、マット・デイモンに「兵役経験がない」ということがはからずも露呈したのかもしれない。（東宝東和配給）

2010年03月01日

今月気になる作品

ハート・ロッカー （メカの描写がしっかりしており、サスペンスとしての魅力を最高度に保ちながら、ポスト・イラク戦の虚無的な気分を伝えることも忘れないなかなかの力作）。

モリエール、恋こそ喜劇 （モリエールというのは、もっとヒネかれていてイヤな奴だと思うので、ロマン・デュリスのはちよつと「善良」すぎる。ま、あの種のラブストーリーとしてはいいところもある）。

噂のモーガン夫妻 （「大衆ウケ」しているのに、現地の映画マニアはステレオタイプだと文句を言う。IMDbでは3.4の得点しかついていない。しかし、こういうオバカなステレオタイプも面白いと思う。わたしは好きだ）。

シャーロック・ホームズ 【前出】

花のあと 【前出】。

フィリップ、きみを愛してる！ 【後出】。

時をかける少女 【前出】。

NINE 【前出】。

TEKKEN 【後出】。

アイガー北壁 （ナチへの批判を込めているらしいが、すっきりしない。ラブストーリーとしてもつつましすぎる。残るは、遭難シーンだが、これも『運命を分けたザイル』―【前出】―の方が凄い）。

マイレージ、マイライフ 【前出】。

息もできない 【後出】。

ウディ・アレンの夢と犯罪 (出演しないで演出に徹し、舞台をロンドンにする——アレンが二番煎じのマンネリから脱出する方法として編み出した技法。いまはやっぱリニューヨークよりロンドンなんだろうな)。

やさしい嘘と贈り物 【前出】。

ブルーノ 【後出】。

2010年03月01日

闇の列車、光の旅 (Sin nombre/2009/Cary Fukunaga) (キャリー・ジョージ・フクナガ)

【追記／2010-05-23】3月に試写を見たあと、次のパラグラフからはじまるノートを書いたが、この映画で描かれる**若者暴力団**(「ストリートギャング」)「MS」(Mara Salvatrucha) (MS) のほか「Maraj」、MS-13」などとも略称される)のことが気になり、調べてみた。頭でこれを長く書いてしまうと、映画評がかすんでしまいそうなので、最下段にそのことを書く。

オーブニングは、紅葉し、路の落ち葉が堆積する美しい森のような風景である。すぐにそれは、上半身裸で背中に「MS」という刺青のある若いカスペル(エドガー・フロレス)が外への出入口から見ている風景であることがわかるが、彼は本当にそんなに美しい風景の見える場所に住んでいるのだろうか? 彼はドアーからその風景のなかに出て行き、タイトルが映る。が、そのあとに続くのは、メキシコの田舎町のごみごみした風景である。映画の設定では、チアパス州のタパチュラということになっている。あの紅葉シーンは、カスペルの夢想であるかもしれない。

カスペル(エドガー・フロレス)は、「暴力団」に入っているが、その心は揺れている感じ。鉄道線路端にある家に行くと、その家の婆さんが「警察に言いつけてやるよ」と警戒するので何かと思うと、その婆さんの孫のスマイリー(クリステイアン・フェレル)が彼の手下になっていて、かっぱらいなどをやっているらしいのだ。スマイリーの方も、彼といっしょにしていることを嫌っているわけではない。婆さんの警告を尻目にカスペルの家に行き、盗品を手渡す。それは、最終的にリーダーのリマルゴ(テノック・ウエルタ・メヒア)に渡さなければならぬが、カスペルは、そのなかからデジカメをくすね、スマイリーに「これはリマルゴには秘密だからな」と告げる。秘密を持つことは「友情」のあかしでもある。

いくつもの線が錯綜しているが、その一つは、若者「暴力団」たちの掟と生き様だ。顔中に刺青をし、すでに「不気味さ」をただよわせるリーダーのリマルゴは、組に入りたての、まだ幼顔のスマイリーに殴る蹴るのイニシエーションをほどこさせる。実行するのは、組の「若いもの」(みんな若いのだが、相対的に)である、彼を組に誘い込んだカスペルも加わる。友達であり、自分であるスマイリーに「暴行」を加えるのは、組の掟であり、「愛の鞭」なのだ。組と個人との矛盾をこの映画は、最初からストレートに描く。ここからどどんエスカレートし、捕らえた別の組の者を(これも「教育的」なイニシエーションとして)スマイリーに「処刑」させる。そのときに使われるのが通称「ジップ・ガン」(Zip

(Gun)と呼ばれる手製の銃である。リマルゴの組には作業場があり、パイプを溶接したりしてジップ・ガンを作っている。殺した「敵」は、解体してその肉を犬に食わせる。このへん、なかなか「非情」な描き方である。

もう一つの線は、不法移民というテーマである。場所は、メキシコからガテマラを越した先に位置するホンジュラス。別の場所の物語が描かれる。アメリカに不法移民をし、強制送還された男が、娘サイラ（パウリーナ・ガイタン）とともに再びアメリカへの不法入国を試みる。彼らは、グアテマラを通り、メキシコ領内に入る。スマイリーの家が線路沿いにあるのが最初の方で見えるが、そこはアメリカへの不法移民たちが列車に乗る主要な場所らしい。夜の闇にまぎれて列車に乗りとうとする者たちが線路端にたむろしている。サイラと父親はそこにたどり着き、列車に乗る。といっても、正規の切符を買って乗るわけではなく、列車の屋根に乗っての危険な旅である。このくだりを見て、ふと思い出したのは、グレゴリー・ナバの『エル・ノルテ 約束の地』(El Norte/1983/Gregory Nava)だった。『エル・ノルテ 約束の地』では、メキシコとアメリカのサンフランシスコ側の国境で危険な目に遭うのだったが、この映画では、苦勞してガテマラからメキシコに入り、チアパス州から隣のベラクルス州に入ったところで生命の危機にさらされる。先のリマルゴの組が、そういう不法移民を襲うのを仕事にしているからである。無防備の彼らは所持品を強奪されたり、殺されたりする。このへん、滅入ってしまうようなことだが、弱肉強食のロジックはとどまるところを知らない。いつも底辺にいる者が犠牲になる。サイラの父親は犠牲になる。

第3の線は、ある種のラブストーリーである。カスペルは、もともとはリマルゴの女だったマルタ（ディアナ・ガルシア）を愛してしまったが、そのためにマルタはリマルゴの仕打ちを受け、死んでしまう。リマルゴに恨みがあるカスペルは、サイラたちをリマルゴといっしょに襲ったのだが、リマルゴにレイプされそうになるサイラの姿を見て、彼女を救う。それは、組への完全な裏切りである。以後、彼は組に追われることになる。その「刺客」の役を受け持たされるのが、かつて自分の子分だったスマイルであるというのも、組の非情なロジックである。いずれにしても、この事件がきっかけになって、カスペルはサイラと出会い、いっしょに逃避行を始めることになる。そして、対岸にアメリカのテキサス州があるリオ格蘭デ川のところまで到達する。果たして二人は無事アメリカへ渡ることが出来るのか？

ホンジュラスからガテマラに渡るのに川を越すシーンが出てくるが、アメリカへのテキサス州側の国境から入る場合には、リオ格蘭デ川を渡る。どちらの場合も、大きな車のタイヤをゴムボートにして、不法移民を向こう岸に渡す商売をしている業者「コヨーテ」がいる。当然、警察の取り締まりがあり、うまく渡れる者とそうでない者とがいる。大分まえ（1990年代）BBCが面白い「ドキュンメンタリー」を放映していた。それは、ラテン音楽にこだわりのある Jeremy Maire が製作した番組で、ミュージシャンのリポーターが実際にリオ格蘭デ川で「コヨーテ」を雇い、タイヤに乗って川を渡り、アメリカのテキサス州のエルパソにたどり着くのである。まだなごやかな時代だった。

線路端でたむろして列車を待つ人々を見て、ふと1995年の5月にディアナで見た光景を思い出した。古い友人のディーディー・ハレックの案内で、サンディエゴから車でメキシコのティワナの米国側の境界線に行ったのだった。すると、

そこに所々裂け目や欠落の出来たフェンスがあり、そのメキシコ側の壁際に、ちやうどこの映画の鉄道線路の周辺にたむろしているのと同じ格好で、夜になったら、壁を越えて米国領内に入ってこようとする不法移民予備軍の姿があったのだ。アメリカの産業は、こうした不法移民の安い（極安）労働力でもっているのです、彼らの移入を黙認せざるをえないのである。2001年の911以後、警備が強化され、国境には軍が配備されたりし、さらに2006年には「安全フェンス法」が成立し、表向きはメキシコからの不法侵入は難しくなった。しかし、労働力補給の構造が変わってはいないので、そうした移入はくりかえされ、この映画が描くような悲劇もくりかえされている。

【追記／MSのこと】MSは、1980年代に北アメリカのロサンジェルスで生まれ、やがて南北のアメリカに後半なネットワークを広げる。ドキュメンタリー映画のクリスチャン・ポヴェーダ(Christian Poveda)は、MSと「18th Street gang」との派閥抗争を「La Vida Loca」(2008)でドキュメントしたが、2009年に「18th Street gang」の団員によって暗殺された。このドキュメンタリーを見ると、MSのために息子や娘を殺された遺族の深い悲しみも描かれており、『闇の列車、光の旅』で見る、新参者へのイニシエーション的暴力のシーンも、この映画以上の迫力で描かれている。その点では、この映画に出て来るMSはカッコよすぎるのであり、実際のMSの社会悪としての側面は描き足りてはいない。

MSは、一説によると、1980年代のエル・サルヴァドルの内戦で国を逃れてアメリカにやってきた亡命者（そのなかにはゲリラもいた）がロサンジェルスで作ったという。そうだとすれば、MSとその派閥の戦いは、戦争の分子的増殖作用に似て、戦争がさらなる戦争を生み出すという轍を踏んでることになる。（日活配給）

2010年03月03日

ブルーノ (Brüno/2009/Larry Charles) (フリー・チャールズ)

まだ「諧謔」（かいぎやく）ということが生き残っていた。パロディとか悪ふざけは、孔子道徳がどこに残っている日本では、基本的にはあまり強くはないが、それでも、いまより強かった時代があった。お笑いギャグにもそういう要素が残っているだろうが、こちらは、「安全」枠のなかにちんまりと収まっている。決して「タブー」を逆撫でしたりはしない。しかし、サシャ・バロン・コーエンのやるのは、礼儀やセックスや政治や娯楽の「タブー」を、「セレブ無視」、「人種差別」、「猥褻」、「政治的挑発」、「地方人蔑視」等々すれすれでからからかっている。それは、わたしも激賞した前作『ボラット』をはるかに越え、諧謔の極みに達している。

冒頭、スクーターのテクノ「Nessaja」をバックに、ウイーンという設定の水庭のなかに立つブルーノが、「ゲイ」っぽく、「ハッイ、アタシはブルーノよ」(What's up? I am Brüno)と言ったあと、「アハハハア」という、「ゲイ」的というより宇宙的というか、（月並みだが）カフカの「オドラデク」の笑いというか、奇妙な声をあげる。この声が、そもそも、われわれの既知の感覚を越えている。

「下ネタ」の「下品」な駄洒落で笑いを取っているだけに見えて、そのねらいは、もっと広く、深い。そもそも、この映画は、「有名になりたい」と願望し、そのための「プロジェクト」を画策するブルーノ（サシャ・バロン・コーエン）の「冒険物語」ないしは、そのためのパフォーマンズ集成なのだが、そもそも「有名になりたい」ということ自体が、われわれが生きているいまのシステムのテロス（究極目的）だ。多くのハリウッド映画のなかで描かれるのも、この欲望をどう実現したか、どう実現に失敗したかである。「左」であろうと、「右」であろうと、「有名になりたい」という欲望を禁止してはいない。日本のような、かつては「つつましさを美德」のような文化を持っていたところでも、有名になつて何が悪いという発想の方が有力である。ブルーノは、そういう「基本的」な欲望を最初からパロディ化してしまう。

基本的に茶化されているのは、「アメリカ的」な平均的価値観やモラルである。

(1) 「セレブ」にはどの程度の寛容さがあるか？ ポーラ・アブドウルを呼び、むくつけき裸体の男の腹と胸を「皿」に盛り付けた料理を供する。(2) 大統領候補はどの程度の性的偏見を持っているか？ まじめ顔の政治家ロン・ポールを個室に誘導し、ブルーノが性的誘惑をする。(3) セレブが手を出す「チャリテイ」とはいかなるものなのか？ 有名人や金持ちになると「チャリテイ」に手を出すのがアメリカ的価値。『幸せの隠れ場所』の世界はまさにその典型。が、ブルーノは、チャリテイのなかでも、ダイアナなんかをやった「平和貢献」ないしは「平和活動」というチャリテイ。イスラエルとパレスチナの「和平」に貢献しようというもの。(4) 養子ってそんなに人道的なの？ 西欧とりわけアメリカの中・上流階級は、非白人の子供を養子に迎える。それには、相当の金がかかり、大変な手続きがあるのだが、ミア・ファロの例を見るまでもなく、これも自分が人道主義者であることを社会的に示す流行的身ぶりになっている。ブルーノは、それをあえて物品を密輸するかのときやりかたで行ない、みずから顰蹙を買う。(5) テレビのトークショーやバラエティショーの常識はどの程度なの？ スキャンダラスで人種差別的な話題を出したらどうなるかをブルーノは試す。(6) 軍隊の規律はどの程度のものか？ この部分は、この映画ではあまりサエていない。ほかに、軍隊の機械的な規律の不条理を異化した映画はたくさんあるからだ。(7) アメリカの「フリー・セックス」はいかなるものか？ これは、「潜入取材」風で、諧謔度は低いが、SM嬢にブルーノが鞭打ちされて、窓からコケるシーンは、最高のスラップスティック演技である。(8) キリスト教は性差をどう考えるか？ ただし、アラバマのマジメな牧師（ゲイをストレイトに転換させる「ゲイ・コンヴァーター」の専門家）(Jody Trautwein)との対話シーンでは、ブルーノにしては「異化」度が低く、牧師が言うであろうことが読める。(9) 「ゲイ・プライド」があるはずのアメリカだが、その実際は？ アーカンソーあたりに行くと、依然メール・ショーヴィニズム（男性至上主義）が主流。

どこがヤラセでどこが隠しカメラの盗撮なのかが気にならないのは、一貫して変わらないサッシャの天才的なまでのポーカーフェイスのためである。彼にあつては、どれが「本気」でどれが「演技」かなどということとは気にならない。いわば、21世紀のバスター・キートンの無表情（キートンよりはもう少し表情があるが、目は「無表情」）のまえでは、ヤラセであれ、盗撮であれ、カチンコの入った演出映像であれ、それらの差異は、意味をなさなくなる。

「アルカイダのテロリスト」を筆頭に、「ホント」っぽさが半端ではなく見えるのもそのためだ。カメラの安定感からして、隠し撮りよりも、ちゃんと許可を取った撮影が多いとしても、それが騙し撮りや隠し撮りに見えてしまうところが凄いと思う。この点では、マイケル・ムーアも顔負けだし、映画とはそういうものなのだ。

ある意味、この映画は、マイケル・ムーアよりも、もっと鋭く「キャピタリズム」を批判している。ただし、そのやり方は、ムーアのように直截的に文句を言うスタイルではなく、嘲笑うというアイロニーと諧謔の方法によつてである。ムーアは、いまのシステム（体制）はダメだから、もつと「左派」の路線にしないという指示をするが、『ブルーノ』は、現状を「異化」し、観客に再考をうながす。どちらがしなやかかといえ、後者であることはあたりまえである。代案を提起するということは、映画というメディアを意識操作の道具にすることで、それは、もう古いのである。

色々試みたブルーノだが、ことごとく「有名になる」ことに失敗したのち、8ヶ月の「充電期間」を置いて今度は「ゲイ」としてではなく「ストリート」の格闘技の選手としてデビューするのが大詰めのシーンである。場所は、（ステレオタイプの言えば）「男は男」というカルチャーがまだ強い米国南部のアーカンソーのとあるスタジアム。「俺はストリートだ」とわめくブルーノの観客は沸く。「おれのケツはクスするためだけだ（ゲイセックスはしない）」という彼の言葉は受ける。われわれは、彼がこれまで「ゲイ」として行動してきたのを見ているから、「ゲイ・プライド」ならぬ「ストリート・プライド」を主張する彼の姿勢の二重性を知っている。すると、場内から「おまえはオカマ（Faggot）だ」（Faggot は、ゲイの蔑称）という声がする。ブルーノは、格闘技の流儀で、「いま俺のことをオカマと言った奴は誰だ？　ここに上がってこい」とどなる。すると、そこにあらわれるのが、彼に最初から「付き人」としてついてきたルッツ（グスタフ・ハマーステン）である。そして、ブルーノは、愛する人を格闘技のステージで痛めつけなければならなくなる。むろん、それは続かない。殴りあい、奇妙なラブシーンに変わって行く。観客は総立ちになり、怒りをあらわにする。許せない。ゲイはくたばれ。この瞬間、大衆の意識のなかに隠れているゲイ差別と偏見が一举に露出する。以後、どうなるか、それは見てのお楽しみである。

この映画は、Universal Pictures の製作だが、地球儀をぐるりと巻く形で冒頭に出る「UNIVERSAL」の文字の「U」の部分、ウムラート付のユー「ü」が変わる。これは、むろん「Brüno」の「ü」である。ところで、ユーにウムラートがついた場合、ドイツ語では、（碩学の関口存男によれば、「鼻の下の髭を剃刀で剃るときの口つきしてユーと言う」）「ユー」と「ウー」との中間の発音をしなければならない。「Brüno」は「ブルーノ」ではなく、ほとんど「ブリューノ」という発音になる。しかし、文字表記ではウムラートを付けておきながら、発音では、みずから「ブルーノ」と発音しているのは、きわめて意図的で、こういうディテールにも、（ブルーノはウィーン出身という設定で、作中にたびたびドイツ語が登場するが）基本的に「キマジメ」なことはどうでもいいという布石がしているのだ。ドイツ語を話す人間からすると、ブルーノのドイツ語には、オーストリア・ドイツ語のなまりなど出ていないという。（クロックワークス配給）

2010年03月05日

ソラニン (Sorarin/2010/Miki Takahiro) (三木孝浩)

映画を見ながら、「この話はいつの時代設定になっているのだろう」という問いが浮かんできた。ここでは、「フリーター」という言葉がまだ生きている。そして、学生時代の「バンド」仲間が意味を持っている。この映画に登場する芽衣子（宮崎あおい）、種田（高良健吾）、ビリー（桐谷健太）、加藤（近藤洋一）は、大学の軽音サークルの仲間であり、それから5年の月日がたっている。芽衣子はOLとして会社に勤め、種田はフリーターとしてデザイン会社で働いている。ビリーは、家業の薬屋を継ぎ、加藤はまだ大学の年生をやっている。種田がボーカルとギター、ビリーはドラムス、加藤がベースを担当するバンド「ロッチ」は、ライブハウスを借りて定期的に練習している。芽衣子と種田はいっしょに住んでいる。親にはそのことをはつきりとは言っていないらしい。こういう雰囲気は、1980年代の「若者」のあいだではごく「普通」だった。しかし、この映画は、80年代の話でも、90年代の話でもない。少なくとも、登場する「小道具」や「大道具」を見るかぎり、時代は「現代」である。ケータイ、種田が働くデザイン事務所のコンピュータ（Mac）、自前で作って盤面にプリントしたCD、街を走る車や自転車の型を見てもそれがわかる。

2010年のいま、「フリーター」や「バンド」はほとんど死語になってしまった。おそらく、浅野いにおの原作漫画が発表されはじめた2005年という時点でも、「フリーター」や「バンド」は死語への道を歩み始めていた。だから、この漫画はノスタルジアをかきたてるのだ。「フリーター」や「バンド」が、最も輝いていたのは1980年代である。「フリーター」には「フリー」（解放）の、「バンド」には「連帯」や「団結」の意味がみなぎっていた。政治の「連帯」や「団結」はむしろなくなっていたとしても、音楽演奏でのグループ活動は逆に熱かった。日本のパンクは、イギリスやアメリカから10年ぐらいズレて活気を呈していた。所詮は「バイト」という昔からある用語で表現できることをやっていても、「フリーター」たちは、サラリーマンとして、つまりは組織の専従者として組織や会社に奉仕するのではなく、それらから「自由」な立場に身をおき、しなやかに生きているという自負があった。

この映画に登場する人物たちは、事実上「フリーター」なのだが、そのことに自足してはいない。ただ、大急ぎで断っておかなければならないが、「フリーター」という語が輝いていた時代でも、フリーターたちは、必ずしも自分らがやっている仕事に満足していたわけではない。ほかに身を挺することがあったから、仮のバイト仕事をやっていたにすぎない。「フリーター」の「フリー」は、その仕事で解放感に満ちているという意味ではなく、**組織や体制から自由**であるという意味だった。仕事はつまらなくても、ほかにやることがあったから、心はさわやかだった。しかし、この映画の登場人物、とりわけ種田は、そういう「フリーター」ではない。

1990年代以後、何が変わったか、なぜ「フリーター」が死語になったかという、それは、たとえ自己妄想であれ、組織や体制から自由であるというところが困難になったからである。いま、ケータイを「若者」から奪ったら、彼や彼女らは生きていくことができるだろうか？ いや、オヤジ世代も、仕事ができるな

くなって、干上がってしまうだろう。ケータイは、グローバルな「組織」である。それ自体は「自律」し、そのユーザーたちがコントロールしているかに見えても、全体的な組織の支配下にいることには変わりがない。というより、ケータイ世代は、当面の意識レベルで支障がないように感じられれば、「組織」とか「全体」とかを無視して生きることができる世代なのだ。「フリー」であるかどうかは、大したことではなくなった。

この映画は、芽衣子の回想的なナレーションで始まる。つまり、この映画の「現在」で種田はこの世にいないのだ。その際、種田を「80年代の生き残り」としてしかとらえないならば、この映画のような終わり方でも納得が行く。彼の「遺志」を芽衣子が継ぐという終わり方だ。しかし、種田は、「80年代の生き残り」ではない。彼は、もつといまの若者だった。なぜ彼は「フリーター」をやっていたのか？ 本当はバンドで食って行きたいが、当面それが出来ないのも、とりあえず（いつでもやめられる）バイト仕事をしているだけなのか？ むろん、そうではないから、彼は、「幸せ」であるはずの状態を自己破壊的な状態に追い込むのである。それは、ミュージシャンとして成功しないからでもないし、芽衣子とうまくやっていけないからでも、また、バイト仕事に精を出せないからでもない。倦怠感とモチがったある種のニヒリスティックな空気が彼を襲う。わたしはこの映画のクライマックスは、最後に芽衣子がライブステージで演奏するシーンではなく、そのはるかまえの、種田がスクーターを運転しながら、自分が「幸せかどうか」を自問し、赤信号を無視してアクセルをふかすシーンだと思う。しかし、映画は、その部分をあまり掘り下げずに、最後の宮崎の「熱唱」というお定まりの「クライマックス」に持って行ってしまう。

宮崎あおいは、今度もまた、『少年メリケンサック』のときの熱演ともまた異なる質のすばらしい演技を見せる。が、そのすばらしさのために、高良健吾が繊細に演じた人物の「存在の耐えられない軽さ」を消してしまう結果になったのは、残念である。この映画は、本当は、種田の「存在の耐えられない軽さ」がテーマであるべきだったのであり、そのためには、宮崎は最後に「熱唱」してはならなかった。

ロックバンド「ロッチ」をレコード会社に売り込もうと、種田たちは、テスト版のCDを作り、あちこちに送りつける。その結果、大手のレコード会社から連絡が来る。その事務所に行ってみると、「新人開発」の担当者の冴木（A R A T A）という人物は、種田がかつてあこがれたロックバンドのリーダーだったことに種田は気づく。冴木が出してきた提案は、「ロッチ」のバンド活動そのものを認めるというのではなく、これから売り出すグラビアタレントのバックバンドとして仕事をしてみないかというものだった。その提案を断固として蹴ったのは、芽衣子だったが、その決断は、いかにも80年代的である。映画では、そのとき、種田やほかのメンバーがどう思ったかははっきりとは描かない。それは、それでもいい。しかし、問題は、この冴木という人物である。

いま会社で中堅として活躍しているのは、この冴木という人物の世代である。年齢的には30代の後半から40代の初めで、80年代の「カウンターカルチャー」を実体験している。いまの世代にくらべれば、若干「身体」感覚への執着を残している。冴木が、種田たちに関心をいだいたのも、そうした自分らの過去がますます消去されつつあることへの「罪責感」（なぜならいまの動向を推進

しているのが彼ら自身でもあるから」が働いていた部分もある。こういう人物はいつの時代にもいる。それは、一見、「大人」世代の「良心的部分」のように見えるのだが、わたしは、実は、こういう手合いが一番「ワル」なのではないかと思う。「若者」をおだて、「若者たちの神々」なんかをでっち上げたのも、こうした手合いである。ちなみに、優遇されたのは「若者たちの神々」であって、「若者」ではなかったのだ。それどころか、そうした「神々」を造り上げて、若者をその崇拜に誘導したのである。

冴木の提案を芽衣子が一言のもとに拒絶したのは、若者として鋭い反応だった。しかし、この映画では、冴木のような「大人」のインチキさは、決して暴かれない。それどころか、種田が交通事故で急死したのち、彼の「遺志」をついでヴォーカルとギターを猛練習し、バンドを復活させるというクライマックスでは、この冴木は、バンドを依然として支援する人物であるかのように描かれる。この映画は、そういう旧世代がやりたそうなことで終わるわけだ。芽衣子的には、そういう方向に行くべきではなかったのに。

岩田さゆりが、チョイ役ながら「端倪（たんげい）すべからざる」雰囲気を持たせていたのが、気になる。次の出演が楽しみ。
(アスミック・エース配給)

2010年03月09日

RAILWAYS[ライルウェイズ] 49歳で電車の運転士になった男の物語 (Railways/2010/Nishikiori Yoshinari) (錦織良成)

たぶんエグゼクティブ・プロデューサー・阿部秀司のコンセプトだと思うが、日本にも、ハリウッド映画が（良きにつけ悪しきにつけ）維持してきた「国民教育」的要素が定着しはじめたようだ。むろん、黒澤明や山田洋次の映画もそういう要素を持っていた。しかし、黒澤は「思想」を前面に出しがちだったし、山田は、「思想」はむき出しにはしなかったが、「庶民性」というからめ手で「国民」を「啓蒙」した。先日終わりになった「釣り馬鹿シリーズ」は、「現状況」を映すという意味では「ハリウッド映画」的だったが、ハリウッド映画に特有の「教育」的機能は薄かった。その点、阿部秀司+ROBOTの一連の作品（『ALWAYS 三丁目の夕日』、『ALWAYS 続・三丁目の夕日』）は、「状況論」と「教育」を合体させ、その「たくらみ」を感じさせない「ハリウッド映画」の方式を確実に始動させた。タイトルに必ず横文字が入るのは偶然ではない。

「国民教育」はない方がいいと思うが、「国家」が存在するかぎり、それは存在するし、それを意識しなければ、「国家」は滅びる（I don't care, though）。しかし、「国家」はいつも同じ形態と機能を持ち続けるわけではないから、いまの日本国家にとっては、司馬遼太郎流の「国家教育」ではどうにもならないのである。司馬の「日本」は、「戦中派」に特有の「近代国家」にすぎず、何かという「坂本竜馬」を出すという風に、「偉人」主義だった。ハリウッド映画も「偉人」が嫌いではないが、もっと日常に即した「教育」がうまい。階層の幅をたっぷり取り、「誰でも」が自分を同化できるような人物を配して、過去を「反省」させたり、今よりもちよっぴり先の「未来」を考えさせたりするのである。

最初の方で、「大手家電メーカーの経営企画室・室長」という設定の筒井肇（中井貴一）は、**工場の封鎖とリストラ**の推進役をし、同期入社旧友（遠藤憲一）のクビを切らなければならぬという羽目に陥るといふエピソードが描かれる。これは、若干古くなりつつあるが、依然として日本の「今」を映している。しかし、もっと「今」的なのは、筒井が家に帰ると、娘の倅（本仮屋ユイカ）は、ケータイに集中していて、顔も見えない、そして、食卓につけば、ケータイが鳴り、筒井は食事を中座せざるを得ないといった「**ケータイ地獄**」のシーンである。妻の由紀子（高島礼子）にしたところで、ハーブの店を開き、家庭よりも、そちらに意識が向いている。要するに、家庭が、ケータイを通じて外部に連結してしまい、家庭の自律性がなくなっているのである。これは、いまの日本で最も深刻な事態である。

この映画は、母親（奈良岡朋子）の病気をきっかけにして、筒井が、登りつめた会社取締役という地位を捨て、故郷に帰り、子供のころの夢だった電車の運転手になるという話であるが、**地方への回帰、前時代的なものの珍重**（年寄りや旧型の電車等も含めて）、**コミュニティの強調、都会の否定**という180度の転換にもかかわらず、誰もケータイを捨てないところが注目である。（ただし、筒井は、電車を運転している最中はケータイを止める）。

この映画には、「今の日本」への批判と提言がある。しかし、残念ながら、この映画のようなやり方では日本は変わらない。この映画の世界は、一つの「気休め」にすぎない。あなたは、こういう世界があるかもしれないという思いにつかのま浸り、そして映画館の外に出て、また「今の日本」に戻るのだ。

ただし、国家が存在し続けるならば、その国家の基本的性格は維持され続ける。いまここでは、「国家」の先に何があるかについては問題にしないことにする。で、日本国家の基本的性格は、母親を基盤とする家庭を「小モデル」ないしは「モジュール」としている。簡単に言えば、母系制の家族を統合したものが日本国家である。だから、日本人の息子はすべて大なり小なり「マザコン」であり、母親との関係次第で人生が変わる。この映画でも、（父親は死んでもういないという設定であるとしても）父親不在であり、筒井の母親は、（病気の治療に東京に連れて行くこうとする息子に）「かーちゃんはこの（生まれ故郷）がええ」と言い、母として自分が土地・故郷と不可分離の関係にあることを示す。「子供（息子）がうれしそうにしているのが一番」なのは、世界共通かもしれないが、あえてこう言われると、息子としては、荷が重い。

この映画のように、本当に若干の「過去」に時間を戻すことによって「今の日本」を変えようとするのなら、まずケータイの電源を切る自由を獲得することだ。ケータイの電源を切らない↓切れない↓切ったら死ぬ↓とエスカレートしているのが現実で、せっかくフェイス・トゥ・フェイスで顔を合わせても、それぞれにケータイしていて、会った意味がないというようなことがしばしば起こる。そんなことをしたら、仕事やっていないよ、というのがケータイユーザーの本音だが、それから得ているビジネス利得の分、コミュニケーション度は落ちていくのだ。

しかし、わたしは、だからといって、ケータイを廃止すべきだなどと言っているわけではない。ケータイは、今後も普及し続けるであろうし、それに従属す

る人口は増えるだろう。その流れは止められない。それは、テクノロジに依拠する権力（単なる政権や金権ではない、もつと大きな力のこと）は、テクノロジの持つテロス（究極目的）に従って動くからだ。そうならば、そのテロスが、何を求めているかを知ればよいのだが、現状はそうではない。なぜケータイがフェイス・トゥ・フェイスのコミュニケーションを壊すのか？ それは、簡単だ。このテクノロジは、そういう関係を不要にするテロスを持っているからだ。これまでの場や関係は、すべて「近さ」を価値として構築されてきた。「遠い」よりも「近い」方が「親しい」関係であり、「血沸き肉踊る」関係のはずだった。これが、いま、電子テクノロジの登場とともに、「近さ」よりも「遠さ」（リモートネス）を優先するようになった。にもかかわらず、一方でそういうリモート・テクノロジに頼りながら、他方でそれと逆行するものに執着しているわけだから、矛盾が激化しても仕方がない。

電子テクノロジのテロスは、個々人が、カプセルのなかに孤立して住みながら、相互にリモートでつながっているような世界を「予料」（よりよう anticipate）している。だから、このテクノロジを使うかぎり、そのユーザーがそういう状態に陥ることを避けることが出来ない。だが、テクノロジは一つではないし、電子テクノロジのテロスもただ一つではない。テクノロジの逆説はたえず起こっている。そういう「逆説」のはざままで生きるならば、何もそうしたカプセル化に閉ざされることもないし、脳天気「テクノロジからの解放」などという所詮は無理な「夢」にひたる必要もない。

この映画で、面白いのは、高島礼子が演じる妻の状態だ。彼女は、夫が故郷に帰ったあいだも東京に残り、ハープの店を続ける。ときどき、二人はいずれ別れることになるのではないかと思われるようなせりふやしぐさもある。しかし、最後まで二人は別れないし、今後も別れる気配はない。いま、（この30年間に世界で最も「家族」の形態が多様化した）アメリカで、「リモート・カップル」が増えている。いっしょに（フェイス・トゥ・フェイスの関係で）暮らす時間がかぎられていても、依然「夫婦」であるような結婚形態である。それは、当面、「仕事のため」であることが多いのだが、もし、この「リモート」の関係をもつと能動化するならば、ここから面白い家族形態が生まれるはずだ。

この方面の研究は、「拡張現実」（AR）の世界ではさかんであり、『サロゲート』でそのスケッチが提示されてもいたが、ネットをスキャンしたら、離れたところにいるカップルが、ARの技術を使ってハグする研究をやっている学生（？）の論文と試作モデルの映像が載っていた。映像を見ると、どうも稲見昌彦さんからのパクリではないかと思ったが、とにかく、こういう研究がさかんなのであり、軍事の世界でも使われている。

ハリウッドのスタジオは、それぞれ多くの「ものづくり職人」をかかえている。コンピュータ技術もみな「職人技」だ。この映画を製作したROBOTは、CGで有名だが、この会社の有力なところは、かなり幅の広い「職人」をかかえており、みな「メカ」への執着を持っている点ではないだろうか？ この映画でも、電車のメカへの手抜きのない関心が示されている。メカの描写をごまかさないので、メカを描くときのガイドラインだ。ROBOTはそれを守っている。

一つの型を売る映画だから、当然だが、「釣り馬鹿」シリーズで八郎を演っていた中本賢が、シジミ取りの役で出てきたのには、笑った。なんだ、これは「釣り馬鹿」の続きかと一瞬思ったよ。

中井を含め、この映画の登場人物は、みな、日本映画である時期に形作られた「他人事（ひとごと）」のように語るせりふのスタイルを通して。このスタイルは、小津安二郎の作品（たとえば、『東京物語』の杉村春子のしゃべり方）でも聴ける調子であり、それがときどき違和感を感じさせる。しかし、この映画では、家庭のすみずみに隙間が出来てしまったところから出発するので、この言い方がかえって「自然」な印象をあたえる。「釣り馬鹿」シリーズでは、奈良岡朋子が一貫してやっていたしゃべり方（この場合も、三國連太郎演じる夫へのあの種の距離をあらわしてもいたが）だが、逆にこの映画では、奈良岡は、役柄上その度合いを弱めている。意外にその「他人事」風のしゃべり方を通すのは、中井貴一なのだった。

ハリウッド映画の一つのパターンとして、年上の男が年下の者に自分の人生を語り、そのバックでノスタルジックなピアノ曲なんかが流れるというのがあるが、この映画でも、中井が三浦貴大（肘を痛めて野球のピッチャーとしてのプロ入りを諦めた青年の役）に人生を語るシーンが、そのパターンだった。（松竹配給）

2010年03月11日

第9地区 (District 9/2009/Neill Blomkamp) (ニール・ブロムカン プ)

冒頭で「Peter Jackson Presents」（ピーター・ジャクソン製作）と出る中で、彼の好みの作品ないしは、彼の考えが入っているという予感がする。実際、この映画はある種の「モキュメンタリー」であり、「モキュメンタリー」といえば、ピーター・ジャクソンの傑作『コリン・マッケンジー／もうひとりのグリフィス』(Forgotten Silver/1995) が思い浮かぶ。しかし、この映画は、ニール・ブロムカンプの6分間の短編『*Alive in Joburg*』(2005) の「忠実な」拡大版であるから、この短編がジャクソンの目にとまり、具体化したというのが順序かもしれない。ちなみに、「製作総指揮」(executive producer) を担当するビル・ブロックは、オリバー・ストーンがG・W・ブッシュを徹底的に笑殺した『ブッシュ』のプロデューサをやっており、この映画の政治的アイロニーは氣に入ったはずである。いずれにしても、本作の面白さと規模の大きさは、演出と技術面ではジャクソン、資金面ではブロックの支持を得て、めぐまれた条件のなかで作られたことを感じさせるのである。

『*Alive in Joburg*』は「Moving Image Archive」に「Open Source Movies」として公開されている。

具体的な現実へのアイロニーと皮肉がある。タイトルとなっている「District 9」は、ケープタウンの「District 6」を揶揄（やゆ）しながら使われていることは言うまでもない。すべてがアイロニーにあふれている。そもそも、南アフリカのヨハネスブルグに宇宙船がやって来るのだが、それが、空中に

浮かんたままの状態を続ける。偵察隊がなかに入ってみると、衰弱した宇宙人（エイリアン）の群れがいる。これは、他国から到着した列車のコンテナを開いてみたら、息も絶え絶えの「難民」がいたという実際によくある出来事を誇張して描いている。ちなみに「エイリアン」(alien)は、日本語としては「宇宙人」を意味することが多いが、外交用語としては「外国人」の意味であり、「難民」(refugee) も含まれる。

宇宙人といえば、普通は人間よりすぐれた能力（それが聡明であるか獷猛であるかは別として）を持つているものだが、この映画のエイリアンたちは、大半が無能であり、その頭は「エビ」と「キリギリス」を合わせたような感じである。その振る舞いは、未開発国から大挙してやってきた難民を揶揄しているイメージであり、それが、政府が委託した軍事企業の「MNU」の管理のもと、「ディストリクト・ナイン」という「難民キャンプ」に收容され、そこが次第にスラム化していくということも、まさに、ケープタウンの「ディストリクト・シックス」で起こったことを思わせる。

ここでは、軍事や管理のアウトソーシングが揶揄されているわけだが、「MNU」の文字を印字した白い装甲車やバンの姿は、「MNU」→「UN」のマジック効果で、**国連(UN)**の難民対策への皮肉に感じられもするのである。

基本的に、この映画のアイロニーと皮肉は、かつての南アフリカへのものである。監督のニール・ブロムカンプは、まだアパルトヘイト（人種隔離政策）の続いていた1979年に南アフリカで生まれ、18歳のときにカナダに移住し、ヴァンクーヴァーで映画の勉強をした。彼には、旧・南アフリカに強い恨みがあるかのようなのである。ケープタウンの「ディストリクト・シックス」は、まさにそうしたアパルトヘイトの象徴的存在だったから、そこに隔離された最貧民層を「エイリアン」に置き換えることは、ブロムカンプにとっては容易なことだった。

ブロムカンプのアイロニーは、「ディストリクト・シックス」を「ディストリクト・ナイン」に置き換えることにとどまらない。「第9地区」のスラム化とアフリカン・マフィアの横行に手を焼いた政府がその地区のエイリアン「エビ」を別の地区に移住させるプロセスを皮肉たつぷりに描く。映画は、ここから始まるのだが、その移住手続きをスーパバイズするのが「ヴィカス・ヴァン・デ・メルベ」というオランダ名を持つ「MNU」の白人職員である。ヴィカスは、いつも笑顔を忘れない馬鹿丁寧な男であり、ここでも、うわべだけの国連的「人権主義」が揶揄されている。ヴィカスを演じるのは、『*Alive in Joburg*』の製作を担当した**シャルト・コプリー**であり、職務に忠実だけが取り得のお人好しがユーモラスに演じられる。そして、土台「無知蒙昧」で「権利の感覚がない」、「野蛮」な「エビ」エイリアンの住居を一軒一軒まわって、丁寧に移住の確認をするドお人好しのヴィカスが、やがて怒り心頭に達するほどの「MNU」の「非人道的」なやり方が批判的に描かれる。その残忍で執念深いクーバス大佐を演じるデイヴィッド・ジェイムズも、なかなか存在感のある演技をしている。

ヴィカスがオランダ人名になっているのも、アイロニーである。というのも、南アフリカへのヨーロッパ人の植民地化は、17世紀以後、オランダ人によってなされたからである。南アの支配階級のなかには、オランダ系が多かった。

SF／宇宙人ものということになると、超能力は欠かせない。最初、ダメ宇宙人を廃棄する宇宙船（地球が廃棄場所になっているのも皮肉）という設定で始めたこの映画も、やがて、そうしたダメ・エイリアンのなかに、たった3人だけエリートがいたというくだりを描く。その一人は、クーバス隊長の攻撃に倒れるが、親子の「エビ」が生き残り、皮肉なアキシデントから逆に「MU」から追われる身となるヴィカスと連帯して、「MU」と闘うという方向にエスカレートする。このあたりには、クロネンバーグの『ザ・フライ』や、ステイルバーグの『未知との遭遇』を初めとする「接近遭遇」SFのパターンが踏襲され、この映画のエンタテインメント性を強化している。

この映画で使われているホログラフィーのようなモニター兼キーボードは、『アイアンマン』にも登場していた。

ギャングやマフィアのような存在は、どんな環境でも湧き出てくるかのようにならず登場するものだが、この映画でも、エイリアンが住む「第9地区」に入り込み、この地区の弱者を搾取する黒人マフィアが登場する。彼らは、アフリカ人の女をエイリアンのための売春婦にしたり、エイリアンが持っている兵器らしきものを密売しようとつとめる。このへん、彼らの拠点の映像とともに、なかなかリアルなうさんくささが出ているのだが、そういう彼らも、この映画ではアイロニカルな存在だ。彼らは、「エビ」エイリアンの肉体を食べることが精力増強をうながすと信じているという描き方なのだが、これは、アフリカにはまだカニバリズム（食人）の「伝説」が生き残っているかのような、差別的なイメージに抵触しそうである。

（ワーナー・ブラザース映画＋ギャガが共同配給）

2010年03月12日

ボローニャの夕暮れ (Il papà di Giovanna/2008/Pupi Avati) (ピー・アヴァーティ)

一見、父親と娘との深い愛情物語のように見えるかもしれないが、わたしはこの映画に、ファシズム期のイタリアにおける国家とファミリー（家庭・家族）との共時的関係の深い洞察を見た。ムッソリーニ政権（国家）の出現は、同時代のファミリーに無言の変容を要求した。すんなりとその国家（「マクロ・ファシズム」）に順応でき、ファシズム・ファミリー（「ミクロ・ファシズム」）を形成する流れが主流になる。しかし、そういう流れに（ファシズムに反対を唱えるというようなマクロなやり方ではなく）抵抗したファミリーもあった。それは、外見的には全然「政治的」ないのだが、ファシズム国家とシンクロしたファミリー形態とは一線を画していた。それが、意図的であつたわけではないが、とにかく、違ってしまったのだ。

ファシズム連合を作ったドイツ／イタリア／日本は、母系制ないしは母系社会の要素の強い国家である。要するに「かあちゃん」の力が強い。ファミリーは母親によって支えられている。そうした社会にとつては、もともと近代国家は無理なところがある。最も向いている国家形態は、分散的な地方国家であつて、決して中央集権的で父権的な国家ではない。ファシズムは、母系社会に強引に父権制を導入する観念的な手続きであり、強引な「近代」化の方法だった。いつの時

代でも、社会は、それ自体としては、別に「変革」を必要とはしない。テクノロジーとエネルギー資源の変化に伴う権力構造の変化によって「変革」が必要となるにすぎない。「近代」への変革は、機械テクノロジーと石炭資源とともに始まり、電気／電子テクノロジーと石油で一つのピークに達する。こうした変化を推進するために、ファミリー（家庭・家族）を小モデルないしは基礎地盤とする変革が始まった。要するにファミリー形態の変容だ。それまでの母親依存から、父親を際立った指導者とする形態が生まれる。それは、もともと父系制の地盤のあるところでは、無理なく進んだが、母系制の社会では、無理が生じる。その結果、「新しい」指導者は、極めて暴君的な「父親」か、「母の顔をした父親」とならざるをえない。イタリアのファシズムの指導者たちは、「暴君」とみなされるが、その実、「母の顔をした父親」の要素も持たざるをえなかった。その点では、日本の天皇が一番その要素を持っていた。ドイツでヒトラーはユダヤ人を「絶滅」しなければならなかったのは、ユダヤ人のファミリーが母系的な要素を強く持っていたからだ。

この映画は、父親ミケーレ（ソルヴィオ・オルランド）、母親デリア（フランチェスカ・ネリ）、娘ジョヴァンナ（アルバ・ロルヴァッセル）の3人から成るカザリー家（ファミリー）の出来事を描く。時代は、1938年（次第にムッソリーニが実権を握る）から1945年（ムッソリーニ政権の崩壊）、さらにはそれから8年後という10年以上の長いスパンにおよぶ。

【ファシズムとも伝統とも別のファミリー】娘のジョヴァンナは、生まれたときから、統合失調症的な障害を負っていたらしい。「繊細すぎる」のだと父親は言うが、それだけではない。そういう風に自己に言い聞かせながら、彼は、「普通」の父親以上に娘を庇護する。母親は、父親が娘を愛する分、娘に距離を取り、父親が「母親」のような機能を果たす。彼女は、同じアパートメントビルに住むミケーレの親友セルジョ・ギア（エツィオ・グレッツジョ）を密かに愛している。父親が母親以上に娘を愛しているファミリー、母親が身を引いてしまうファミリー、これはイタリアの「伝統的」なファミリーではない。ということは、このファミリーは、ムッソリーニ的なファミリーにもなれないということでもある。

【ファシズム・ファミリー】セルジョは、警部補であり、ムッソリーニの信奉者、つまりファシストである。彼は、家父長的な父親であり、一家を闇物品と警部補の特権とでしっかりと支えている。彼がジョヴァンナの名付親（ゴッドファーザー）であるというのも示唆的だ。彼は、カザリー家が殺人事件に巻き込まれても、一貫してこの一家を助ける。ものを買うときにも、街で警察のIDを見せて特権を利用するのを除けば、彼は「温和」で「親切」な男である。このへん、ファシズムと日常性とは癒着関係にあることがしっかりと現れており、タランティーの『イングリアス・バスターズ』のような、「ファシズム」と反・非「ファシズム」とがきれいに分離出来るような単純な描き方はしていない。そして、こういう父親が、ファシズムを支えることになったのだ。

【アルバ・ロルヴァッセル】ジョヴァンナがどのような精神病理学的な要因を持っていたかは、わからない。が、彼女は、「ヒキコモリ」と激情しやすい性格をあわせ持ち、子供のころから人間関係が難しかったらしい。アルバ・ロルヴァッセルは、そういう複雑な性格を入魂の演技で演じる。うしろのほうの、彼女

が医療保護施設に收容されるときに彼女が、面会に来る父親のまえで見せる「狂気」は、凄い演技である。彼女は、この映画の演技で「デイヴィッド・チ・ドナテロ賞」の最優秀女優賞に輝いた。

娘を何とか励まし、助けようと、父親は、涙ぐましい努力をする。彼は、自分が美術を教える学校に娘を入れ、彼女がクラスのイケメン生徒ダルマストリ（アントニオ・ピス）に好意を抱いていることを察知すると、成績の単位と引き換えに、娘を裏切らないでほしいと頼む。このエピソードを映画はさりげなく描くが、これって、凄いことである。ここまで父親が娘の行動に介入するのは「異常」である。母親のなかには、このくらいやるのがあるだろう。そういう母親の息子ないしは娘は「マザコン」と呼ばれる。その意味では、ジョヴァンニは「ファザコン」であるが、そのコンプレックスのなかには「擬似母親」が混入している。

どの娘も、ある程度はみな「ファザコン」だが、それが夫婦関係を冷やしてしまうところまで行くと、尋常ではない。この映画で、母親は、終始、夫に対してある種の距離を取っている。このあたりを演じるフランチェスカ・ネリの演技は見事である。ところで「マザコン」も「ファザコン」も当人がそれを大なり小なり意識しているものだが、統合失調症的なジョヴァンニは、それを全く意識しない。父親の密かなアレンジを知っていたのかどうかはわからないが、とにかくそんなことは意に介さない。そして、ダルマストリが、彼女の親友マルチェッラ（ヴァレリア・ビレッロ）と親しくすると、激怒して彼女を殺してしまう。このシーンも、さりげなく描かれ、ボーっと見ていると、彼女がやったとは思えないかもしれない。

【ジョヴァンニとファミリー】「分裂症者」「統合失調症者」は、まさに自らがもはや信じてもない親の世界から逃亡している」（フランソワ・ドス『ドゥルーズとガタリ 交差的評伝』、杉村昌昭訳、河出書房新社、p.216）。ジョヴァンニにとって、父と母は「オイディプス」的ファミリーの父母ではない。

殺人犯になっても、自分が悪いことをしたとは思わない娘を、父親は献身的に助け、弁護士（これも友人でファシストのセルジオの紹介であるところが微妙）のテクニクで、刑務所ではなく医療保護施設に入れさせることに成功する。このくだりは涙ぐましいが、他方、母親の方は、一度も娘の面会にも行かない。

連合軍によるムッソリーニのイタリアへの空爆が始まると、父親は、ボローニャの市内から離れている医療保護施設に電車で行くことが出来なくなるというので、施設の近くの村に引越す。それは、妻への決別でもあり、彼女をダルマストにゆだねることもあるが、映画は、このへんをどちらが原因でどちらが結果であるかといった「還元主義」的なやりかたでは描かない。

ファシズムの時代、それ以前にはムッソリーニを嫌っていた人々までもが、次第にムッソリーニを支持するようになっていく話は、映画でもよく描かれるし、現実にもあった。この映画では、セルジオ家のメイドのリア（リタ・カルリニ）がそういうキャラクターを体現する。すでにファシズムとシンクロするファミリーなのだから、それも当然である。

【ファミリー自体の矛盾】父親ミケーレは、一人の人間（娘ではあるが）を愛する者として当然のことをやったにすぎない。問題は、父親が母親にも優る献身をほどこすと、母親の方は立つ瀬がなくなり、ファミリー自体が崩壊の危機に瀕してしまうというファミリー形態である。それは、やがて「核家族」として、父親／母親の分業体制を確立して生き延びるのだが、それは、「近代民主主義」国家に対応している。（実は、20世紀末から、にわかに、この「核家族」／「近代民主主義国家」とのカップリングがうまく機能しなくなってきたのだが、そのことはここでは書かない）。

【核家族でもなく】1946年、ムッソリーニとともにファシストたちが人民裁判にかけられ、銃殺される。この映画でも、警部補のセルジオはが処刑されるエピソードを映す。ジョヴァーナは、施設から解放されるが、その統合失調症的症候が治ったようには見えない。そして、それから、テレビが電気店の店頭に並ぶ1950年代になる。父と娘はいっしょに暮らしている。そして、二人は母親に再会する。三人がいっしょに歩く最終シーンは、ある意味で、この時代から定着する「核家族」の姿を暗示する。母親は、「伝統的」な母親にもどるのではない。彼女には、もともとその要素がない。言い換えれば、彼女はもともと「モダン（近代的）」だったのだ。だから、彼女は、イタリヤ的な「母系的」母親になることができなかった。が、時代が彼女に追いついた。しかし、たとえ「核家族」としての新たな出発をするとしても、長い空白のちに、彼女にどんな役割があったえられるのかは、わからない。核家族は、父親と母親との分業体制をある程度再確立したが、相手を独占しようとする愛の欲望は、ファミリー（家庭・家族）という形態そのものと矛盾する。こうして、この映画は、ファミリーと国家そのものの存在に「アンチオイディプス的」（ガタリッドウルズ）な疑問符を付す。（アルシネテラン配給）

2010年03月18日

アリス・イン・ワンダーランド (Alice in Wonderland/2010/Tim Burton) (ティム・バートン)

「日本初の試写」。宣伝プロデューサみずから壇上に立ち、挨拶。近々ある記者会見のために来日したばかりのティム・バートンがプロデューサの的確なインタビューに答えるというサービスもあった。宣伝するトップが、率先して宣伝するというのは、アメリカ方式であり、コンピュータの世界では、アップルのスティーブ・ジョブズが早々とやっていたが、宣伝の「見習い」に型通りの挨拶をさせるよりは、はるかに効果的である。

大いに期待を盛り揚げられたのち、場内が暗くなると、いきなりそれまでのムードを壊す「NO MORE 映画泥棒」が始まり、げんなりする。そのせいか、期待した本編は、退屈に見えた。インタヴューで、バートンは、「ルイス・キャロルの原作と3Dとの組み合わせに興味を持った」と言っていたが、実のところ、バートンなら出来たと思うことが、半分以下しか実現されていなかった。

わたしは、ティム・バートンは好きな監督の一人であり、この10年間の作品、『スリーピー・ホロウ』（1999）、『PLANET OF THE APES/猿の惑星』（2001）、『ビッグ・フィッシュ』（2003）、『チャリーとチョコレート工場』

(2005)、『ティム・バートンのコープスブライド』(Corpse Bride/2005)、『スウィーニー・トッド フリート街の悪魔の理髪師』(2007)には、おおむね、高い評価を与えてきた。しかし、今回は、バートンとしては、原作へのアプローチが甘く、3Dも、子供サービスの域を出ないと言わざるをえない。

3Dに関して言えば、ルイス・キャロルの世界をあつかうのならば、それを単に「19歳の女性」アリス(ミア・ワシコウスカ)が「白うさぎの」の穴に落ちて気を失っているつかの間の時間に見た「夢」の表現に使っているというのはお粗末だ。原作『不思議の国のアリス』ではもっと若い少女のはずなのに、なぜ「19歳」なのか？ 19歳といえば、もう大人である。映画のアリスは、母親の言いなりにはならない娘であり、コルセットもストッキングも着けない。母親が仕組んだ見合いをボイコットする。彼女の意識の基底には、いまはなき父親への深い思いがある——父が健在だった少女時代への回顧という形で、原作の「アリス」が維持される。映画の最初の方で、夢を見て眠れない自分について、「あたしは頭がおかしいと思う？」と父親にたずねるシーンがある。そのとき、父親は、「そうかもしれない」、「手に負えなくて、気が狂っていて、頭がおかしいかもね」——「でも一つ秘密を教えると、偉大な人物はみなそうなんだよ」と答える。アリスは、父の価値基準に従って成長した子である。ある意味で、彼女のすべてを肯定してしまった父親のコンプレックスから逃れられない。一方に、夢見がちな自分があり、他方には、母親が代表する世俗的な社会がある。映画は、その「あれか、これか」ではなく、映画で描かれる「夢」の世界の経験を通じて、その両方を乗り越える女性の話になっている。そのためには、19歳という年齢が必要だったのだ。

しかし、それならば、ルイス・キャロルでなくてもよかったのではないか？ ルイス・キャロルの世界は、コンピュータによるVRやARの世界にも刺激をあたえ続けてきていることの一つは、異なる位相の世界(たとえば「夢」と「現実」)のあいだに明確な仕切りがないという点である。映画でも一応は出てくるが、アリスは「穴」の世界に入り込んでしまっただけから、自分の体を拡大したり縮小したりすることが出来る薬に出会う。知覚の変容が薬であるところが、ルイス・キャロルの時代(19世紀)のヨーロッパ文学に共通するところだが、コンピュータ・サイエンスがルイス・キャロルに示す関心の根底には、キャロルの時代の「薬」(化学物質)が電子テクノロジーになったという転換がある。だから、いま、3Dの映像テクノロジーを使つてルイス・キャロルの世界にアプローチするとすれば、アリスの知覚の変容という点をしっかりと押さえなければならぬ。しかしながら、ティム・バートンは、せっかくの3Dを使いながら、アリスの体のサイズが変わることしか描いておらず、それにともなう彼女の知覚変化(それは半端ではないはず)にまでは迫らない。

「不思議の国のアリス症候群」(Alice in Wonderland Syndrome, AIFS) というのがあるが、これは、「知覚された外界のものの大きさや自分の体の大きさが通常とは異なって感じられることを主症状とし、様々な主観的なイメージの変容を引き起こす症候群である」という。この症候は、視覚というものが、主観的・相対的なものであり、さらには、視覚は、単なる「受容」ではなくて、「創造過程」なのだということを示唆する。アリスは、単に夢を見ているのではなくて、それを自ら「創造」しているのである。原作「アリス・イン・ワンダーランド」

は、一人の少女の表の意識と無意識とが重層的な関係を持ちながら、通常「日常」といわれている世界と、あらたに生み出された世界とのシームレスな関係を例示しているのであり、その世界が、単に連続的な関係を持つのではなく、エッシャーの世界のようにたがいに「入れ子状」になっていることを示している。

観客がメガネを装着して見る3Dシステム（Tread）は、まだ未熟であり、その「定式」もあいまいである。使い心地からしても、メガネをかけている者には、わずらわしい。表現は「定式」が出来、それを壊す形で新しい表現が生まれる。その点では、ジェイムズ・キャメロンの『アバター』は、バートンよりもっと深いところに迫ったと思う。しかし、まだまだこの世界は未開拓であり、ましてバートンが今回試みた程度ならば、2D映像でも十分表現できるだろう。しかも、この映画のヤマは「怪物」との闘いシーンなので、3D技術は、子供向きの効果にとどまっている。3D映画は、ページに印刷された文字のメディアと一層距離を置かざるをえないから、字幕のあつかいも、再考されなければならない。仕掛けは複雑でも、使い方が未熟なので、登場するキャラクターは、単純明快であればあるほどアツピル度が高くなり、そのギャクに複雑なキャラクターは、生かされない。ジョニー・デップが、必ずしも彼でなければならないという印象をあたえなかったのも、そのためだ。

（ウォルト・ディズニー・スタジオ・モーション・ピクチャーズ・ジャパン配給）

2010年03月25日

クレイジー・ハート (Crazy Heart/2009/Scott Cooper) (スリット・クーパー)

ジェフ・ブリジスがアカデミーの主演男優賞の有力候補になったとき、YouTubeなどの映像を見て、なぜ彼がこんなに有力なのかを考えた。とにかく、あちこちのサイトがジェフ・ブリジスを最有力に挙げていたので、この分では彼が賞を獲るのだろうと思ったが、映像を見るかぎり、そこにいるのは、いつもの彼であり、この映画での役がずば抜けているとは思えなかった。この映画の感じのジェフは、すでに『ビッグ・リボウスキ』で見ている。だから、今回の試写は、なぜ彼が賞を獲ったのかを最終的に解明したいと思っているながら見た。

結論的に言えば、審査員たちは、まずこの映画自体を評価したのであり、そのトーンを代表しているジェフ・ブリジスを採用したのだろう。この作品は、『アバター』や『ハート・ロッカー』のような強い対抗馬がなかった場合には、作品賞にも推されたはずの作品なのだ。わたしは、必ずしもこの作品を高く評価するものではないが、いまのアメリカ、いまのハリウッドを支える映画人の好みからすると、非常によくわかる気がする。要するに、ある種の「60年代」ノスタルジアがあり、ジェフ・ブリジスのような臭さが歓迎されるのだ。

歓迎されるということは、そういう人物はもういないということでもある。バッド・ブレイク（ジェフ・ブリジス）は、相当のチェイン・スモーカーであり、アルコールもやめられない（映画では一回しか出てこなかったが）マリワナも気楽に吸う。ゴイイング・マイウェイで、家庭などかえりみない。他方、マギー・ギレンホールが演じる女性ジェーンは、4歳の子供を育てているシングル・マザ

。都会人とはちがう、まだシャイで「つましい」心を残している。そういう女性をマギー・ギレンホールが絶妙に演じる。マギー・ギレンホールという役者は、その目の特徴からか、ちよつと現実からズレている女性を演じるのがうまい。カントリー・シンガーのバッド・ブレイクの滞在するわびしいモーテルに、地方紙の記者としてインタヴューにやって来るシーンで、ブレイクが、「あんたが来て、この部屋のひどさがわかったよ」と言うと、彼女が顔を赤らめる。要するに「美人だ」と言われたからである。すると、ブレイクは、「顔を赤らめる人を見るのは久しぶりだ」（字幕では、「いまだき顔を赤らめる女なんて少ない」）と言いつつ、ここから、急速に二人の関係が接近する。

演技という点では、マギー・ギレンホールの方が、ジェフ・ブリジスよりうまかったとも言える。この映画のなかで彼女が見せる「つましさ」や素朴さは、いまのアメリカでは絶対に受ける。女性が「強く」なったという意識が浸透してもう30年以上はたつが、人々はそういう意識に飽きている。他方、かつて、妻や子供を捨て、家から出て行った男を軽蔑していた女たちが、それなりに「自立」の方法を見出すという意識が定着し、そういう男を許すという意識が広まっている。ある意味での「父還る」が可能になったのだ。ブレイクには、24年まえに無責任に「捨てた」息子がおり、長い逡巡（しゅんじゅん）の末、電話帳で探した母親の姓をたよりに電話をすると、偶然彼の息子が電話に出て、話をするというシーンがある。が、さすが、この息子は、ブレイクを許しはしなかった。

わたしの周囲でも、あいかわらず結婚式は開かれるが、ことアメリカでは、最後まで「ママパパ」が離婚せずにそろっている家庭というのは、もう終わりつつあるような気がする。ならば、最初から「通い婚」のような形式にしたほうがいいと思うが、結婚式だけは、あいかわらず執り行われる。これは、不動産会社や弁護士（の「陰謀」ではないかという気がする）でもない。しかし、本当のところは、国家と家庭・家族との関係が基本のところが変わっていないところから来る「保守性」である。国家は、依然として、「ママパパ」関係の家庭・家族つまりは「オイディプス・ファミリー」と手を取り合いながら、存続しているからだ。

もう一点、「60年代」ノスタルジアよりもさらに「古い」（というより、アメリカではそう「普通」ではない）人間関係がこの映画では描かれる。それは、ブレイクがかつて育てた弟子格にあたるトミー・スウィート（コリン・ファレル）が、一貫して師を立てるところである。ブレイクは、いまでは若いカントリーファンからは忘れられた存在で、（ユダヤっぽい）マネージャー（ジェイムズ・キーン）の言うままに町から町へ移動してしがないコンサートを開いているが、トミーの方は、いまではカントリーのスーパースターになっている。しかし、彼は、ことあるごとにブレイクが自分の師であることを公言してはばからない。日本の芸能界では、「俺がお前を世に出してやった」と威張る「師」、一生「よいしょ」している「弟子」がまだいるが、アメリカでは、後世まで師を立てる弟子は少ない。ときには、自分のゼミのレポートを勝手に使ったといって、師を訴える弟子もいる。そういうドライなところがアメリカのいいところでもある。おそらく、実際にトミーのような奴がいたら、何か魂胆があるのではないかと思われるだろう。現実にはなさそうなことを映画で見るからいいのである。

しかし、現実にはありそうでないことを描くハリウッド映画とはいえ、バッド・ブレイクが、愛するジェーンのためにアルコール依存を直すシーンは、あま

りに安易である。彼は、もともとアルコール中経験者だという旧友のウェイン（ローバート・デュヴァル）に頼んで、AA (Alcoholics Anonymous=禁酒会) に入り、一年々ヶ月後には、「更正」して戻ってくる。しかし、映画は、彼が、AAの庭で、アルコール依存症の人々と輪を囲んで自分の依存症経験を告白しあうという、よくあるシーンのほんのそば口を見せただけで、一年々ヶ月後に飛ぶ。その間に彼がやったことが全く描かれないうから、こんな簡単に依存症から脱出できるのだろうかという印象をおぼえてしまう。実際、アルコール依存症から逃れるのは、そんな簡単なことではない。もっとも、ブレイクの依存症からの脱出は、ジェーンとの愛の回復にはあまり役立たないことになるから、このシーンは、この映画を「健康」な路線で終わりにする手段にすぎなかったのかもしれない。

バッド・ブレイクがジェーンのインタヴューに答えるなかで、影響を受けた歌手の名前がずらずらと挙がる。羅列すると、Lou Lubella、Scottie、Emmet Miller、Georgia Wildcats、Hank Willeams、Gene Autrey、Waylon Jennings、Lefty Frizzelであり、またブルースの影響も受けたと言いつ、Sam HowesやBig Bill Broonzyの名が挙がる。ジェフ・ブリジスの歌は、彼自身が歌っているとのことだが、『ウォーク・ザ・ライン』でジョニー・キャシュを演じたホアキン・フェニックスや、『ビヨンドtheシー』で夢見るように歌えば『』でボビー・ダーリンを演じたケヴィン・スペイシーほど本格的ではなく、ほんのさわりを歌っているだけだ。だから、上述の名前は、映画のせりふとしてのただの装飾にすぎないが、YouTubeに載っているファイルを参考までにリンクしておく。

あまり重要でないが、わたしが気になったシーンがある。それは、最初の方で、ボーリングアレイで演奏するためにニューメキシコのクロヴィス(?)に車でたどり着いたブレイクが、演奏会場をチェックしたあと、地元の酒屋に行くのと、トム・バウアーが演じる酒屋の主人ビル・ウィルソンが、バッド・ブレイクの姿を認めて、「あれまあ、ブレイクさんじゃないですか」と近づくシーンだ。彼は、ブレイクのファンで、ブレイクが「McClure's」というブランドのウイスキーが好みであることを知っており、さりげなくそれを袋に入れ、プレゼントする。ちなみに、このウイスキー・ブランドは実在はしないらしい。また、この「ビル・ウィルソン」という名前は、アメリカでAA(禁酒会)を創立した人物の名でもあるという。これは、なかなか意味深長なジョークである。さらに、このシーンで、ビルは、「実は妻のビヴァリーがあなたの猛烈なファンで」というようなことを言い、その夜の演奏には、彼女がかぶりつきで聴いているところがちらりと映る。そして、翌朝のシーンで、これもちらりとだが、ブレイクが宿泊するホテルのベッドにそのけっこういい歳の女がいぎたないかっこうで寝ていて、ブレイクは、彼女をそのままにして忍び足でモーターを出るというシーンが続く。わたしは、クレジットされていないこのビヴァリーという女性を誰が演じたかが大いに気になった。

(20世紀フォックス映画配給)

2010年03月29日

エンター・ザ・ボイド (Enter the Void/2009/Gaspar Noé) (ギヤスパール・ノエ)

ギヤスパー・ノエは、新作が発表されると大いに期待する監督の一人だった。『カルネ』、『カノン』、『アレックス』は、みな、とりわけその肉体的暴力の偏執的な表現に感心させられた。非常に「主観的」な映像と編集も面白かった。だから、今回も期待した。早い試写が日仏会館であったが、あそこのスクリーンはあまり好きではないので、試写室での上映を待ち、いま見て来たところだ。が、結論から言うと、がっかりした。ヤバイよ、これは。いつもなら、ノエの表現が「過激」すぎて言われるかもしれないこの表現が、今回は、こんな手技きの映画を撮っていたら、これからヤバくなるよという意味で使わざるをえない。

音は、決して悪くはないが、新しさがない。全体として、クラブDJノリであり、その意味では、この映画は、映画館ではなく、クラブのプロジェクトで映し、色々なDJが別の音を加えながら見せたら、何とか生かせるかもしれない。

東京が舞台であるということになっているが、まるで「国籍不明」である。

東京をノエらしい俯瞰で撮って行く映像が、クラブやストリップ劇場や「ラブ・ホテル」の室内までシームレスに侵入し、さらには、女の膺や子宮のなかにまで入り込んで行くスタイルは、悪くはないが、今回は映像の質があまりに安すぎる。それは、ドラッグにラリった人物の主観的な意識とないまぜになっているという見方もできるが、それは、言い訳でしかない。映像として、全然面白味がないのだ。

これまで見た3作は、映画で特定されている場所をあまりよく知らないから、気づかなかったが、東京が舞台であるということになっている本作では、「被写体」とその設定のあまりの杜撰（ずさん）さが気になった。たとえば、オスカー（ナサニエル・ブラウン）がバー「VOID」で、麻薬の手入れに遭うシーンで、闖入（ちんにゆう）する警察官の一人は制服を着ているが、まるで20年まえの警察官のような帽子と、いまではどこかのセキュリティ会社の社員が着ているような制服を身に着けているのだ。パトカーや救急車も、現実感がない。そのくせ、ケータイはよく見えるから、時代設定は「いま」なのである。

追われてトイレに逃げ込んだオスカーは、粉を水に流すが、ドアの外からいきなり撃たれてしまう。拳銃を所持しているという疑いをかけられたからというが、（白人の外国人に対して）日本の警察はこういう「無茶」なことはしない。オスカーは「外国人」のはずだから、そんなことをしたら（しかも、検視もされずに火葬にふされてしまう）、外交問題に発展することが必至だからだ。日本の権力は、外圧を過剰に気にする。いまここでは、ノエが、そんなことも知らなかったのかどうかはどうでもいい。問題は、ディテールの描写や設定がそんな大味なのなら、この映画自体が、大味に作られているにちがいないということだ。

オスカーは、子供のとき、妹のリンダと母といっしょに、父親の運転する車に乗っていて、事故に遭い、両親を失っている。そのときに事故の映像がくり返し映され、見ている方もトラウマになるかのようだ。オスカーとリンダは、「いま」ではいっしょに住んでいる。オスカーは、ドラッグのディーラーをやり、リンダは、ストリップパーをやっている。二人のあいだには、近親相姦的な関係があるらしいが、それは、はっきりとは描かれない。しかし、ニューヨークからやって来て、日本に住んでいるという割には、どちらも甘すぎる。毎日ラリリながら、電話がかかってきたときだけ、手持ちのドラッグを特定の人間に売るというオス

カーは、まあいい。ドラッグと「労働の拒否」／「怠惰の文化」とは背中合わせである。彼がどんなにぐうたらでも、それは絵になる。(それにしても、ナサニエル・ブラウンの演技はひどいけれど)。だが、リンダのような大人の女が、日本人らしい男マリオ(マサト・タンノ)とセックスして、すぐに妊娠してしまうのは、馬鹿じゃないかと思う。まあ、これも、墮胎のシーンを映したいために、そういう設定にしたのかもしれないが、ニューヨークから来て、ストリップパーをやっている女にしては、あまりに「未熟」に見えるのだ。いや、そういう女はどこにでもいるとしても、この映画の登場人物としては、全然不釣り合いなのである。

「つりあいなんか求めてないよ」とノエなら、言うかもしれないが、じゃあ、オスカーが「DMT」をやったときの意識をシンクロさせたとした読めない映像が、どういつもこいつも、ありきたりの「フラクタル」的映像なのは手抜きではないのか? YouTubeを探せば、「DMT」を飲んでセックスしたときに頭に浮かんだ映像ですといった安い映像があちこちに載っている。しかし、そうした映像は、脳から直接はみ出して来たものではなく、それを思い出しながら、安い映像ソフトで作ったものである。そういうものを安易に流用したかのような映像をノエが作るべきではない。「並の」使用者には表現できないような表現をしてこそ、映像クリエイターではないか。

とにかく、月並みな映像が多すぎる。画面に、縦に割れ目のある丸いものが映ったので、何かと思ったら、それは、膣に挿入されたペニスの亀頭を子宮の内側から撮った(という設定の)映像で、そこからカメラが引くと、子宮内部が映り、精子が卵子に向かって泳いで行く様子が映ったりする。おいおい、生物学の教育映画じゃないだろうと言いたくなるような映像だ。基本の路線が全然違うから無理だとしても、同じ「亀頭」を見せるのなら、『ブルーノ』の方がよほど面白い(但し、日本公開版では修正が入っていて見えない)。亀頭ではないが、ノエも、『アレックス』では、ペニスをもっと効果的に使っていた。ヴィンセント・ギャロが、路上の「売春婦」に、探している復讐の相手の名を聞きだそうとして、「おまえが本人じゃないか」と疑われると、その「女」が、「あたしは女じゃない」という表現として、スカートをまくりあげて、ちらりとペニスを見せるシーンだ。ほんの一瞬のシーンだが、なかなかうまい見せ方だと思った。

「アートとポルノとのあいだに境界線はない」とノエは言ったことがあるらしい。たしかに、この映画には、ポルノ映像に近いシーンがかなりある。しかし、大島渚の『愛のコリーダ』にくらべれば、本作は、ポルノには一線を引いている。この映画には、むしろ「ポルノ」を避けようとする(つまりは配給のことを考えて?)意図的な構図やショットが目につくのだ。あまりポルノを甘く見ないほうがいいだろう。ポルノの世界は、ノエが思う以上に進んでいるかもしれない。

ギヤスパ・ノエは、とくにフロイトなんぞは越えているのかと思ったら、この映画はまるでフロイトがラカン止まりなのにもがっかりした。くり返し出てくる交通事故での両親の死、両親のセックスをドアの隙間から見てしまった記憶、兄妹の「近親相姦」的關係、オスカーがドラッグを売る若い友人ヴィクター(オリー・アレグザンダー)の母親とのセックス・・・こうしたことへの罪責感が、オスカーの薬物依存やリンダのセックス依存(でもないけど)と結びつけられているような設定が感じられる。また、自分の母と寝るオスカーへの復讐としてオ

スカートの密売行為を警察に通報するヴィクターの意識も、さらには、オスカーの死を、ヴィクターがリンダを愛し、子を産ませて（先述の受精シーン）「オスカー」を「再生」させるかのような無理な（？）な構成も、きわめてフロイト／ラカンである。

『アレックス』では、時間を逆にたどる見せ方が面白かった。本作でも、最初から、オスカーはすでに警官にトイレのなかで殺されており、映画全体が、死の世界からのオスカーのモノローグで構成されているように思わせるところもある。しかし、それは全然成功していない。何回か『チベット死者の書』のことが出て来て、「生者」と「死者」の世界がシームレスにつながっているような言及がある。前述の「再生」もここにつながる。しかし、そんな本の名を出しても、映像のレベルがつりあわないから、映画としては、全然面白くないのである。（コムストック・グループ配給）

2010年03月30日

ハングオーバー！消えた花ムコと史上最悪の二日酔い (The Hangover/2009/Todd Phillips) (トッド・フィリップス)

結婚式をまえにした花婿ダグ（ジャスティン・バーサ）とその義弟となる予定のアラン（ザック・ガリフィアナキス）、「悪友」のフィル（ブラッドリー・クーパー）とステュ（エド・ヘルムズ）の4人は、最後の独身期間を「無礼講」で楽しむバチュラー・パーティをやるかと車でラスベガスを目指す。フィルは、中学の先生、ステュは、結婚予定の彼女がいるという身で、「悪徳の街」（シン・シテイ）に行くには、内心後ろめたいものがある。ステュは、ワインヤードめぐりをすると言った出てきた（これは、『サイドウェイ』を意識している？）。ところが、ホテルにチェックインして、屋上に登って騒いだりしたあと、目が覚めてみると、3人はとんでもない光景を発見する。部屋の中を鶏が歩いている。バスルームには虎がいる。ステュの歯が一本ない。クローゼットには、アジア人の赤ん坊がいる。そして、花婿になるダグは行方不明。あとは、どこかに書かれているだろうから、やめておく。とにかく、見るほうも、その意外性に爆笑してしまう。

原タイトルの「hangover」は、二日酔い、酩酊、薬物でラリった状態ないしは、そういう状態の持続を意味するが、日本では見てもわからない人がいるかもしれないのでちょっと「ネタ」をバラしておく、この映画は、通称「ルーフィーズ」(roofies)と呼ばれるドラッグ「Rohypno」をまぜたジョールを飲んで丸2日間、記憶が飛んでしまう――2日間ラリったが、それが思い出せない話なのだ。ちなみに、「ルーフィーズ」は、「デイト・レイプ」のドラッグとも言われ、それをこっそりアルコールのなかに入れ、相手が悪酔いしたような状態にして、自宅に送ったり、ホテルに連れ込んでレイプするといった行為に使われる。『エンター・ザ・ボイド』にも出てきた「GHB」と「ケタミン」も同系統の薬物とみなされる。

この映画を見ると、アメリカと日本とのドラッグ・カルチャーの厚み、そしてハメのはずし方の違いを感じざるをえない。法的規制は、アメリカ（州によるが）も日本（「麻薬特例法」では最高が終身刑）と大差なく厳しい。しかし、映

画でのドラッグのあつかいは、アメリカと日本とは大違いである。映画にドラッグが登場すれば、それだけ「麻薬汚染」が広がるとは思えないし、映画は映画だと思う。とはいえ、アメリカとて、アベル・フエラーラの『バッド・ルーテナント 刑事とドラッグとキリスト教』（新作『バッド・ルーテナント』との比較参照）のような作品をおおびらには作らない。異例の大きかりを取ったこの「ハングオーバー」は、推定予算は\$5,000,000（『アリス・イン・ワンダーランド』の7分の1）で、しかも、公開1ヶ月で簡単に元を取ってしまった。この映画のポピュラリティには、ドラッグをあつかいながら、それが、自分たちでは（アランを除いて）「ドラッグ」とは知らなかったというカラクリを映画のなかに仕込んでいるところが大いに影響している。が、そういう絡め手を用いても、日本でこういう映画を作れば、最初から否定的な目で見られてしまうだろう。つまらない日本！

ザック・ガリフィアナキスが臭さくあく演じるアランは、相当イディオシンクラティックな男。♫人でバチュラー・パーティーに行くことが決まると、いきなりナイフで手の平を切り、誓いの儀式をみんなでやろうとする。いつも「オイ、オイ」という感じ。が、こいつは、ギャンブルの天才。

ステュは、強制収容所にいた祖母の形見の石で作った結婚指輪を用意しているが、いっしょに住んでいる女性トレイシー（サーシャ・バレーズ）とはやや冷え切った関係になっている。いずれにしても、ステュがユダヤ人であることがこの映画では強調されている。この映画のなかでこの人物に当てられている焦点が他とはちがうので、ひよつとすると、監督のトッド・フィリップスは、ユダヤ系なのかなと思った。ステュが「知らずに」結婚式を挙げてしまう相手ジェイド（本業はストリップパー）を演じているのが、あの「恋多き」ヘザー・グラハムだ。彼女がステュとの「別れ」で見せる屈折した愛のこもったような表情がなかなかいい。グラハムでなければ演じられない。

表情といえば、この映画では、ちらつと見える表情に手抜きがない。♫人が車でヴェガスに向かうハイウェイで、馬鹿騒ぎをして興奮したアランが走行する隣の車に向かって叫び声を上げると、車の後部座席に一人で乗っている少女が、「ファック・ユー」の意味の指を立てる。この少女の態度に存在感があり、「この人何者？」という印象を残す。

もっとすごいのは、クローセットにいきなり姿をあらわし、男たちを困惑させる赤ん坊。場面場面で実に個性的な表情を見せる。飛んだ記憶の一つを知って度肝を抜かれたステュが口のなかの飲み物を噴射すると、それがこの子にかかり驚いて泣き出すシーンもあり、赤ん坊にこんなことをしていいのかなとこっちが心配になるくらい。が、これは、赤ん坊としてはあたりまえの反応だが、さも幸せそうな、穏やかに隣の人の顔を見ているような自然な表情のシーンはどうやって撮ったのだろうかと思った。実は、この赤ん坊の撮影には、³組の双子やダミーの人形も使い、手をかけて撮ったという。

とにかく、消えてしまった記憶が、次第に解き明かされるプロセス、そのきつけになる意外な人物たちの登場が、すべて爆笑ものなのだが、あとは見てのお楽しみ。

（ワーナー・ブラザース映画配給）

2010年04月01日

今月気になる作品

ソラニン 【前出】。

シャッター・アイランド (この映画で、スコセツシの主要テーマが「パラノイア」であったことがわかる。タクシーの「密室」から孤島の医療刑務所まで拡大されても、基本は変わらない)。

第9地区 【前出】。

月に囚われた男 【前出】。

アリス・イン・ワンダーランド 【前出】。

12歳の肖像 【前出】。

オーケストラ! 【前出】。

クロッシング 【前出】。

ジョニー・マッド・ドッグ (気を滅入らせる意味では今月最高。少年がポルボトの少年兵士のように変貌して行く恐ろしさ。その先には虚無しかない)。

プレシヤス 【前出】。

ボーダー (鍵を暗示しながら、その予想を裏切る結末に、「そりゃないよ」と言いたくなるが、そのヒネリ具合が面白い。デニーロ 65歳、パチーノ 68歳の作品ながら、演じる人物たちは精力旺盛)。

スラヴオイ・ジジエクによる倒錯的映画ガイド (なまりの強い英語をまくし立てる「思想家」のしたたかさが鼻につくが、次第にその魅力に惹きこまれて行く。映画の声の分析のところなど、「理論」に合う作品だけを選んでいる感じもするが、そのお手並みは見事)。

2010年04月05日

ヒーローショー (Hiroshou/Hero Show/2010/Izutsu Kazuyuki) (井筒和幸)

ここに登場する男たちは、かつてグレていたが、その後就職したりして、幾分歳をとった。みな、「ワルガキ」から「少年愚連隊」になり、それから「大人」になったような世代である。自衛隊に入っていたものもいる。お笑い芸人を目指しながら、まだバイトで食いつないでいるものもいる。そういう過去を持つ連中が、昔の「連帯」と「暴力」をよみがえらせるという方向に進むが、どうもそれがサエない。井筒は、むしろ、時代が変わったこと、もうそういう「連帯」や「暴力」が存在する余地がなくなっただけを描こうとしているのかもしれないが、どこか及び腰だ。チラシには、「R・15指定 中学生は鑑賞不可」と書かれているが、その対象となっているはずの暴力シーンも、思いもよらぬ方向に暴力がエスカレートして行く虚しさや怖さは、出ていない。根底に虚しさを持つ集団的暴力の表

現としては、最近のものでは、『ジョニー・マッドドッグ』が凄かった。また、『息もできない』は、まさに「暴力の現象学」のような映画だが、その最後のほうで「新世代」が見せる暴力は、まさに無の暴力——それがなにものにも通じない、その中心に空虚な穴がぁいてる暴力だった。

井筒は、例によって、出演者たちにかなりハードな撮影を強いたらしいが、しかし、映画が示唆する登場人物たちの持つらしい「過去」のわりには、鬼丸というワルを演じた**阿部亮平**以外は、みな「やさしい目」しかできない俳優ばかりだ。もとは相当暴れ、その後自衛隊に入ったという設定の石川勇気を演じる**後藤淳平**は、途中から、かなり屈折した目をするようになるが、しかし、とてもそういう過去を秘めた目の表現には至らなかった。

わたしは、この映画に暴力表現への新しい切り込みを期待したが、それがかなわなかったので、**ファミリー（家族・家庭・組・党派）という観点でこの映画を見たこと**にした。そのほうが、面白い要素を発見できるだろう。この映画の登場人物たちは、それぞれ異なるタイプのファミリーに属している。田舎に父母がいる、ある種「あたりまえ」のファミリーを持つているのは、鈴木ユウキ（福徳秀介）だ。彼の母は、折にふれ、田舎の食べ物などを東中野の彼のアパートに送ってくる。自衛隊にも勤め、いまは配管工をしている石川勇気（後藤淳平）の母は、彼が彼女の家に帰ると、若い男とセックスをしている。ある意味で「崩壊した家庭」である。ユウキとお笑いコンビを組んでいたことがあり、いまも発作的にやりたい放題のバカをする癖が抜けない剛志（桜木涼介）は、鬼丸（阿部亮平）という、明確ではないが、どこかの「組」と関係のあるらしいヤクザ気取りの男とある種の**徒弟的「ファミリー」**関係を維持している。だから、剛志は、バイト仲間のノボルが彼の彼女に手を出すと、鬼丸に頼んで、ノボルに焼きを入れてくれるように頼む。ここで「徒弟的」ファミリー関係が始動し、鬼丸がノボルをやっつけ、金まで脅し取るが、いっしょにいたツトム（米原幸佑）とユウキがとばっちりを受ける。そのことをツトムから聞いた兄の拓也（林剛史）は、昔の「ファミリー」（ある種「愚連隊」的ネットワーク）の石川勇気に連絡を取り、勇気が「おもしれえ、久しぶりに暴れてやっか」的なノリで助っ人にやって来る。ちなみに、ツトムと拓也の家は、父親が市長選挙の運動中で、母親もその応援に入れ込んでいる——要するに、名声とビジネスを目指す**功利的「ファミリー」**である。家では、みんながそれぞれにケータイをやっているようなこの種のファミリーはいま増えている。

ファミリーは、色々な形態があつていいし、いいもわるいも、現実には多様なものだが、国家という存在は、ファミリーを「わかりやすい」単純な形態に統合したがる。この映画に出てくるファミリーでは、田舎に住み、夫婦で屋台を開いている、父母がそろい、一応「地道」に仕事をし、子供を気遣っているような形式のファミリーが、好ましいとされる。勇気の母の家は、「崩壊した」ファミリー、剛志や鬼丸のファミリーは、「暴力団」、ツトムと拓也の家は、「金と名声にか目がなない」功利主義的なファミリーと**みなされ**、肯定的には受け取られない。そして、実際、この映画自身も、その「わかりやすくて」単純な、一般の基準を肯定しているように見える。ここが、この映画のつまらないところだ。母の家庭をよしとほしない勇気は、調理師の免許を取って、石垣島に渡り、食堂を開こうと夢見ている。彼女のあさみ（ちすん）に子供がいることを知って動揺するが、

すぐにその子と^ω人のファミリーを作ろうと決心する。この映画で中間的な役（ある種の道化）を演じるユウキも、最後は両親のところへ帰る。ただし、彼らが、そのままうまく行くかどうかはわからない。

井筒和幸は、近年ますます、映画よりも、「日本国家」を論じることのほうが好きであるかのような態度が目立つが、その点では、この映画からは、いまの日本国家への井筒の「悲しみ」のようなものが伝わって来ると言えないこともない。しかし、国家に関心のある人は、とかくして、「あれか、これか」の判定しかせず、本当は能動性や創造性に転化するかもしれない「多様化」を単なる「混乱」や「崩壊」の序曲として受け取ってしまう。この映画で描かれる「バイオレンス」は、「多様化」した「ファミリー」のそれぞれの歯車が**不幸な連結**を起こしてしまったところから凝縮的に生まれたアキシデントである。その「連結」は、別様でもありえたのだ。それをこういうやり方で描いたのでは、何も生まれない。国家ならば、そういうアキシデントを「犯罪」と呼んで切り捨てるだろう。が、映画は、それを「犯罪」ではなく描くことが出来たはずなのだ。せつかく、ファミリーの「多様さ」を出したのなら、そのファミリー間の**共存不可能性ではない側面**をもっと想像力豊かに探ることもできた。が、そのときは、決してこの映画のような「悲劇」的なトーンにはならないだろう。井筒は、「悲劇」よりもドギツイ「喜劇」を撮るべきだ。

（角川映画配給）

運命のボタ／(The Box/2009/Richard Kelly) (リチャード・ケラー)

リチャード・ケラーの評価の高い旧作『ドニー・ダーコ』のときもそうだった（とわたしは感じた）が、本作も、「深遠」のようである「コケオドシ」、「思わせぶり」のようである「けっこう真実をついている」ような両義性につきまとわれている。原作は、リチャード・マシスの短編「死を招くボタン・ゲーム」（伊藤典夫訳、原題：Button, Button: Uncanny Stories）で、こちらは、こんなにもつてまわってはいない。

映画は、ある日、朝の5時45分に玄関のベルが鳴ったらしいことに気づく夫婦ノーマ・ルイス（キャメロン・ディアス）とアーサー（ジェイムズ・マースデン）が目覚ますところから始まる。ノーマが階下のドアを開けてみると、そこに「（その）箱」（原題）がある。やがて、アーリントン・スチュワードと名乗る、あごが半分えぐれた男（フランク・アンジェラ）があらわれ、その箱の説明をする。その装置のボタンを押せば、100万ドルをもらえるが、その代わり、二人が知らない他人が死ぬ。赤の他人の死と引き換えに現金をもらうか、それとも赤の他人を自分の隣人とみなすか。これは、「他者性」とは何かへのモラル的な問いに誘い（いざない）はする。が、映画はそれをそのまま追うわけではない。以後、まがりくねった話が始まる。

コケオドシだと思うのは、たとえば、サルトルの戯曲「出口なし」が2度登場するが、それは、サルトルの戯曲そのものとの関係よりも、単にそのタイトルを使いただけという印象をおぼえる。最初は、ノーマが高校の授業でこの戯曲について触れる。次は、彼女と夫が、見に行く舞台が「出口なし」であるという設定。二人外出するとき、息子のウォルター（サム・オズ・ストーン）はベビーシッターのデナ（ギリアン・ジャイコブズ）にあずける。この子はもう赤ん

坊ではないが、アメリカでは小学生でも、親の外出時にはベビシッターを雇うのが普通である。この女性が、やがて不可解な行動に出ることになるが、二人が出かける劇場でも、不可解な人物の姿がある。むしろ、「出口なし」の状況をかきためるために、「出口なし」というタイトルを使ったのであって、別にサルトルの必要はなかったように思う。ちなみに、この映画は、「1976年のヴァージニア」という設定になっているが、サルトルがアメリカでこの時代に流行ったわけではない。

この映画に登場し、どうやら「異世界」にあやつられているらしい人間たちは、みな、急に鼻血を流す。どばつとではなく、話をしている最中にたらりと血が出てくるのである。おおむね、「闇の組織」の秘密を漏らしたときなどに出たと思う。が、これも謎めかされたまま最後までその理由は明らかにはならない。

箱を届けて来て、二人に「解説」をほどこしてくれる謎の人物アーリントン・スチュワード（フランク・アンジェラ）については、一応、1976年にNASAが行った火星探査の「バイキング・プログラム」に関わっていて・・・それにNASA（国家安全保障局）やCIAがからみ・・・というもつてまわった話を持ち出される。アーサーは、NASAのために火星探査船で使う全方位カメラをデザインしたことになっているが、監督のリチャード・ケリーの父親は、NASAに勤め、そこで「火星ヴァイキング・ランダー・プログラム」に加わっており、火星表面の最初の写真を撮ったカメラの開発をしたという。また、彼の母は、映画のなかのノーマと同じように、事故でX線を浴び、足が不自由になったという。ノーマとアーサーは、彼の両親をモデルにしている。

そうだとすれば、息子のウォルターは、リチャード・ケリーの少年時代がモデルになっているのか？ 映画のなかで、ウォルターは、（異界の謎の組織によって）視力と聴力を失い、自室から出られなくなる。要するに強度の「ヒキコモリ」状態に陥るわけだ。アーリントンによれば、彼がその「永遠の闇と沈黙の世界」から逃れるためには、アーサーがノーマをピストルで殺さなければならぬという。ノーマは、そんなことをしたら夫は犯罪者になってしまうから、自分が自殺するだけではダメかと訊くが、それではダメだという。要するに、父親が殺人者⇨犯罪人になり、母親が死ななければ、子供は「ヒキコモリ」から脱出することができないわけである。簡単に言えば、家庭が崩壊し、しかも父親が第1級の犯罪者にならなければ、子供は「まとも」に生きることができないというのだから、面白いではないか？ これは、国家と家族／家庭とがリンクした形で機能する現存のシステムを完全に否定するアナキーな原理だからである。このへんは、「ヒキコモリ」が深刻な問題になっているいまの日本の状況を考えても、非常に面白いと思うが、映画は、そういう面を積極的に描いているわけではない。

こんな書き方をすると、わたしが、映画からテーマを引き出すことに関心があるかのように思えるかもしれないが、そもそも、「テーマ」などというものは、映画の製作者の側にとつては、製作を進めるためのルールにすぎず、また、観客にとつては「わかったつもり」になるための小道具である。わたしにとつて映画の基本は、映像と音の空間に包まれ、知覚的・思考的な経験をすることである。だから、いま書いたような「テーマ」は、観念としてではなく、知覚・思考経験としてその場で直覚されるのでなければならない。しかし、その点では、この映

画は、決してそのような「テーマ」を直覺的に経験させてはくれなかった。
(シヨウゲート配給)

2010年04月07日

シスタースマイル ドミニクの歌 (Soeur Sourire/2009/Stijn Coninx) (ステイン・コニックス)

試写会場の東劇に入ったら、カウンターを持った人が、「試写ですか？」ときく。なんか人が多い。エスカレーターを登ったら、また「試写ですか？」ときかれ、そうだと答えると、「どうぞ」と先導され、劇場内に連れていかれた。大勢の人がいる。なんだ、キリスト教関係の団体に声をかけて、客を動員したのか?!と思ったが、すぐにそうでないことがわかった。『幸福の黄色いハンカチ』のポスターが見えたのだ。今回、『イエロー・ハンカチーフ』の公開に合わせ(逆か?)『幸福の黄色いハンカチ』のデジタルマスター版が上映されるのだが、今日はその一般試写なのだった。動員された教会関係の人で一杯になり、試写を見れなかったのは、メル・ギブソンの『パッション』のとき。会場はいまはなきヘラルド試写室だったのを思い出した。

この映画は、実は、カトリック教会、さらにはバチカンにも反逆する主人公の話であつかう。宣伝で使われている写真だと、スール・スーリー(英語では「歌う尼僧」)ことジャニーヌ・デッケルスを演じるセシル・ド・フランスが「清純」な白い尼僧姿をして「明るい」笑顔を見せている。しかし、映画は、そんな「清純」な女の話ではないし、結末も「明るく」はない。もっと屈折していて、保守的な1960年代のベルギーでは、むしろ「パンク」的精神にあふれた女の話であり、「女」であることにも安住できなかったたぐい稀な人の実話の映画化だ。ジャニーヌ・デッケルスは、家を飛び出し、自分で修道院に入って尼僧になり、そこで世界的ヒットを飛ばす「ドミニク」で歌手になるが、結局、修道院を飛び出し、最後は、いっしょに住んでいた女性と心中をする。

ジャニーヌがレズビアンであったのか、それとも「性同一性障害」であったのかどうかはわかっていない。映画では、ジャニーヌは、ボーイッシュなメイクをしている。ネットで実在のジャニーヌの姿と声に接することができるが、セシル・ド・フランスは、実在の彼女をよくまねている。1975年生まれのレストランが、20代から50代までのジャニーヌを破綻なく演じる。映画は、フアンタジーの装置だから、実際に似ているかどうかよりも、われわれがフアンタジーする「ジャニーヌ」と、セシル・ド・フランスが演じる「ジャニーヌ」とがフアンタジー的にかぎりなく接近すれば、それでいい。その意味で、彼女の演技は見事である。

明るい笑顔には、悲しい出来事や忍耐が隠れていることが多い。「ドミニク」という歌も、一見「清らか」で「明るい」が、それを歌ったジェニーヌは、決してそうではなかったし、それを歌った環境も決して「明るく」はなかった。時代は1950年代から1960年代の初め。表面的には、まだ「反乱の60年代」の華々しい気配はなく、冷戦の暗雲と冷気が深くてただよっていたのだが、やがて訪れる大きな変化を予兆する出来事が起きつつあった。日本では、日米安保条約の改定をめぐる論争が始まっていた。アメリカでは、キューバ革命(1959年)

への危機感が高まった。中東危機も深まる。ケネディ（アメリカ）、ドゥゴール（フランス）、フルシチョフ（ソ連）が同時期にデヴューする。韓国ではクーデターが起きる。映画の舞台となるベルギーは、1957年にオランダ、ルクセンブルグとベネルックス連合を形成したが、ベルギーのかつての植民地コンゴでは、反乱が相次いだ。表はまあまあ「明るく」ても、裏は大変だったのだ。

ジャニーヌが、家で母親（ジョー・デスール）と対立するのは、ただの個人的な感情のすれちがいからだけではない。寛容な父親（ヤン・デクレール）が経営するパンケーキの店を継いでほしいという親の気持ちと、アートなんかをやっているのは食っていけないという不安から母は娘をしめつけ、娘は、それに反発するという悪循環だった。この時代は、どこもまだ「豊か」ではなかった。『17歳の肖像』にも、似たようなシーンがあった。いつの場合も、家の状況と国の状況とはシンクロしあっている。

ジャニーヌが修道院に入ったのは、一元的な理由からではなかったが、親への反発も大きな理由のひとつだった。それは、当時の修道院の状況から考えると、みずから刑務所に入るようなことだった。実際、映画で見られるように、その閉ざされた門、厳格な規律、私物の不許可、面会の制限、手紙の検閲、集団行動、規律に反すれば雨のなかでも戸外で縛られ、祈りの仕置きを受ける等々、むしろいまの刑務所よりも厳しい条件だ。その意味では、ジャニーヌは、反逆の子であり、当時としては非常に「ラディカル」な人だった。

美術学校以前からの友達アニー（サンドリーヌ・ブランクが実にいい演技をしている）は、同性愛者の描かれており、早い時期からジャニーヌに愛情表現をする。彼女はそれを最初拒否するが、自分のなかに同性愛的感情があることを感じはじめていく。親も公認の男性ピエール（ラファエル・シャルリエ）には、性愛を感じる事ができず、親の目を盗んで、深夜にアニーの家を訪ねるようになる。しかし、当時のカトリック教育を受けた彼女は、同性愛者になることには抵抗があり、アニーとの縁を無理やり切ろうとするために修道院に入ったようなところも見える。

修道院は、非常に保守的な場所だが、そこにも新しい風が吹き込む。バチカンでは、1958年、ヨハネス23世が新しく法王の座に就き、ある種の「規制緩和」がはじまる。おそらく、そうした空気のなかで、カトリック教会のメディア戦略が始まる。ちなみに、プロテストタントのほうは、もともと早くからラジオ（やがてテレビ）を使った宣伝を開始しており、日本でもラジオの「ルーテルアワー」は1951年に開始された。映画のなかに、修道院のドキュメンタリーフィルムを作るプロジェクトを担当するデュボワ神父（ベルナルド・アイレンボツシュ）が登場し、彼がジャニーヌを発見し、レコードの発売、歌手としてのデヴューのきっかけをつくるところが詳細に描かれているが、このようなことは、バチカンの「規制緩和」の空気のなかで生まれたのだった。それは、彼女がいくら才能を持っていたとしても、それだけでは実現しなかったことであり、また、彼女の才能と野心と当時の状況とが奇跡的にからみあうなかで実現したことだった。

映画は、そうした教会を描くときにも、それを一枚岩的には描かない。どんなに保守的な組織のなかにも、面白い人はいる。役職上、氷のような表情をしている者でも、ときには、やさしい顔をすることがある。そうした屈折とゆらぎを、

修道院長役のクリス・ロメ、最年長尼僧役のツイラ・シエルトンが演じる。彼女が修道院に入ろうとするのをとめる、街の教区の神父ジャンを演じるヨハン・レイセンもなかなかいい感じを出していた。ちなみに、ツイラ・シエルトンは、フランスでウジェーヌ・イオネスコの舞台の多くに出演していた人だ。

しかし、教会は所詮教会である。だんだん、ジャニーヌが有名になるにつれて、その限界を露呈させる。刑務所化している空間が新しい表現やアートを許容できる限界は決まっている。ジャニーヌは、修道院を去り、シンガーソングライターとして生きようとする。が、さまざまな壁が立ちちはだかる。まず、世界的に知られるようになったその芸名「[Sœur Sourire] なごう [The Singing Nun]」は、教会とレコード会社が権利を握っていて、彼女が自由に使うことができないのだった。むろん、それまでに百万枚以上も売れたというレコードの印税もすべて彼女とは無関係であった。映画では、修道院が、レコードの収益を教会のために使えることをあてにして、彼女を大いに利用したことが描かれている。

「俗界」にもどったジャニーヌは、新しい家を買って、アンと共同生活を始める。そこから、プロデューサーのブリュッソン（フィリップ・ペーターズ）のサポートでカナダツアーをするプロセスは期待にみちている。しかし、それは、モントリオールの大会場で「ドミニク」を歌い、万雷の拍手ののち、アンコールに応えて歌い始めるまでのことだった。勢いに乗って、「ピルの歌」を歌ったのがまずかった。会場にいた神父の一人が教区の責任者に通報し、その情報はただちにバチカンにおよび、翌日から、ツアーの会場のキャンセルが始まる。相手が悪い。CIAより怖いと言われるバチカンだ。ジャニーヌの才能に惚れ込んでいたブリュッソンは、別の会場を探しまわり、最後は、ストリップ劇場やバーで彼女に歌わせるが、彼女のプライドが許さない。このへんも、厄介なアーティストをかかえたマネージャーの側から見ても、自分の才能を信じているのに、周囲が自分を認めてくれない不遇なアーティストの観点から見ても、面白い。

アンとの関係をスキヤンダラスに報道されたり、当時のバチカンが頑として認めなかった産児制限を支持する者とみなされたジャニーヌは、どんどん孤立していく。しかし、バルビタールの瓶を手にしたジャニーヌとアンの最期のシーンは、信じがたいほど「楽しい」で「幸せ」そうである。これも、ある種のラブストーリーであり、ジェニーヌにふさわしい特異なラブストーリーである。

（セテラ・インターナショナル配給）

2010年04月13日(1)

パリより愛をこめて (From Paris with Love/2010/Pierre Morel) (ピエール・モレル)

パリのアメリカ大使館の大使（リチャード・ダーデン）のもとで働く有能な大使館員ジェームズ・リースを演じるジョナサン・シース・マイヤーズは、いい目をしている。この映画、キヤスティングは、完璧で、彼の恋人キャロリン役のカシア・スムトゥニアクは、ふと見せる悲しそうな目が最後に活かされるし、今回スキンヘッズにして、ワイルドな感じを全開させるジョン・トラボルタも、彼としては新しいキャラクターを生み出すことに成功している。まあ、それにしても、彼演じるCIA諜報員チャーリー・ワックスは、よく殺す。絶対に怪我をしな

いから、こいつはスーパーマン以外の何者でもない。観客は、その超人的なアクションを楽しめばよい。ガンエフェクトとカーアクションは、なかなかのもの。

映画の古典的王道がアクションだ(つた)とすれば、この映画はその定石を踏み、いい線を行っている。問題があるとすれば、アクション効果のためにはレイシズム的な表現や無慈悲な殺人表現も許されるのかどうかである。が、映画というものは、モラルを越えて突き進まざるをえないのだと思う。たとえば、戦争をどんなに「批判的」に描こうとも、「敵」を攻撃したり殺戮するシーンに共感をおぼえれば、あなたがたがある種の「殺意」をいだいたことには変わりがない。殺意は誰にでもある。問題は、にもかかわらず実際に殺すかどうかである。映画を見て、ある種の殺意が満たされたとしても、実際に人を殺してはいなければ、殺人ではない。映画で殺人シーンをくりかえし見れば、殺人者になるわけではない。もしなるとすれば、それは、別の要因が働いている。映画で人を殺すことと、実際に人を殺すこととの違いは、人を殺すことによってではなく、映画をたくさん見ることによって養われる。映画の殺人と、歌舞伎の立ち回りシーンとのあいだに、基本的な差異はない。

レイシズムも、モラル的観点から見たのでは、この映画を論じることにはならない。そもそも、映画は、本来、どんなに差別的な表現をしても、レイシズムとは関係がない。映画で「レイシズム」が問題になるとすれば、それが、映画として紋切り型であるかどうかである。映画は、想像力の装置である。だから、実際にありえないレイシズムを描がけば描くほど、それは、レイシズムについての思考や批判に刺激を与えうるものとなる。逆に、それが、紋切り型の「レイシズム」を描けば、レイシズムの描き方として単純すぎる(ステレオタイプ)として批判されても仕方がない。問題は、映画表現としての強度と深さの問題である。

その点では、この映画は、人種の描き方がステレオタイプである。それは、辣腕プロデューサーのリュック・ベッソンの選択でもある。商売人の彼は、ステレオタイプの大衆性を熟知している。それも、ある意味では、大衆映画の技法である。以下に、この映画で使われているステレオタイプを列記してみる。アメリカ大使館がCIAの支部であること(実際のところ、大使館員は、潜在的にみなそういう機能を持たざるをえないわけではあるが)／殺される「悪人」はほとんど白人以外／中国人↓徒党を組む／中国人マフィアはコカインの取引を牛耳っている／イスラム系＝テロリスト／自爆テロリストとは狂信的な信仰関係で動く／似ていれば、「インド人」俳優がイスラム系のキャラクターを演じるのもあり・・・。

ステレオタイプでも、ちょっとひねっていて面白いのは、少年ギャング。ドラッグの元締めを追って、スラム地域へ行き(そのときのジョン・トラボルタのせりふがいい——「こういうところはパリのガイドブックには出てなかったな・・・」「ニューヨークのスラムで育った」昔を思い出すよ)のアフリカ系の売人に案内されて、建物に入ると、少年たちがいて、彼らがいきなり銃を取り出して、トラボルタとマイヤーズをホールドアップする。これは、カンボジャのポルポトの少年兵の怖さを思わせるし、映画としては、古くは『カララズ 天使の消えた街』、最近のものでは、『闇の列車、光の旅』や『ジョニー・マッド・ドッグ』のシーンを思い起こさせる。

ジョナサン・シース・マイヤーズが「いい目をしている」と書いたが、その目はどちらかというと、「ホモイロティック」(ゲイではないが、ゲイ的な)な感じだ。面白いのは、最後の方で、マイヤーズにカシア・スムトゥニアクが撃たれたあと、トラボルタの目が、同じような目をしていることだ。ある意味で、この映画は、マイヤーズとトラボルタが「ホモイロティック」な関係に入っている映画でもある。「同志」的関係には必ずそういう要素があるのだが、この映画での二人の目は、単なる「同志的」なものとは、少しちがっていた。

そういえば、サミット会場にテロリストが潜入するというので、トラボルタとマイヤーズが、CIA 職員の運転する車を実つ走らせるシーンで、助手席に乗ったトラボルタが、ラジオのダイヤルを回すと、バート・バカラックの「Close to You」が聞こえて来る。トラボルタは、「ああ、これが好きなんだ」と言い、隣の職員に「何か言ったらどうだい？ これは、あんたとおいらのことだろう」と言う。このとき聴こえるのは、この歌の「Everytime you are near? / Just like me, / They long to be close to you/Why do stars fall down from the sky/Everytime you walk by/Everytime you walk by」の部分だ。車が猛烈なスピードを出しているから、「あんたと俺は一蓮托生だよ」といった程度の意味にもとれるが、もっと意味深にも感じられる。ちなみに、この歌手は、カレン・アン・カーペンターではなくて、マット・モンロー。なお、明らかにこの映画の原題が意識しているテレンス・ヤングの『ロシアより愛をこめて』(From Russia with Love/1963)のテーマソングを歌ったのも、マット・モンローだった。(ワナー・ブラザーズ映画配給)

2010年04月13日(2)

ザ・エッグ (Thick as Thieves/2009/Mimi Leder) (ミニ・レダー)

『ペイ・フォワード』以後、ミニ・レダーのフィーチャー・フィルムを見る機会がなかったたので、期待したが、残念ながら、裏切られた。一体、ミニはどうしてしまったのか？ 似た映画ですぐ思い浮かぶのは、フランク・オズの『スコア』だが、そんな小気味よさも、ひねりもない。

出演者は大物ばかりだ。モーガン・フリーマンを起用し、渋い演技では定評のあるラデ・シェルベジアや(レダーの傑作『ピースメーカー』でも、グレゴリー・ホブリットの『ジャステイス』でも、重要な脇役を見事に演じた)マーセル・ユールレス、しけた刑事がはまり役のロバート・フォスターといった俳優人は完璧だ。ただし、ラデ・ミッチェルを筆頭に、どの俳優もベストを演じ切れていない。というより、出演に熱が入っていない。シェルベジアとユールレスは短い出番をそれぞれに破綻なく演じているとしても、肝心のアントニオ・バンデラスが全然よくない。非常に無理をしている感じがして、痛々しい。そもそも、ラデ・ミッチェルに「ロシア人」を演じさせるのは無理ではなからうか？

一個所だけ、ロシアのバックグラウンドを持つミニ・レダーらしさが出ているシーンがあった。それは、盗んだロマノフ王朝の秘宝が木製であることに不満を表したバンデラスに、ラデ・シェルベジアが言うせりふだ。「あれは1917年のことだった。ロシア。人々は飢えていた。宝石なんかなかったんだ。ダイヤモンドなど残っていない。希望もなかった。しかし、皇后アレクサンドラは「た

とえ木製でも」自分のミステリーエッグを所有せざるを得なかった。たぶんきみはわかるだろう、なぜわれわれが革命を起こしたかが。人々は、何かを信じる必要があったんだ。・・・俺は殺人者じゃない。ただの貧しい「ロシア」移民だ。たぶんきみと同じように」。このとき、バンデラスは言う――「そうは思わないね。俺はきみとは全然ちがう」。バンデラスの役柄は、革命のキューバを逃れてやってきた「移民」である。ここで、二つの「革命」が暗黙に比較されている。ミミ・レダーは、ロシアの最後の皇帝ニコライⅡ世の皇后アレクサンドラを銃殺した「革命ロシア」には反対なのだ。シェルベジアが演じている人物には批判的なだろう。まあ、こういう観点から見れば、この映画も面白いが、ちよつと「内輪」すぎる内容だ。

この映画は、ニューヨークのブライトンビーチでロケをしている。ここは、別名「リトル・オデッサ」と言われ、ソ連時代に亡命したユダヤ系のロシア人が多かった。映画でもしばしば使われている。ここをもつばら舞台にしたずばりのタイトルの『リトル・オデッサ』(Little Odessa/1994/James Gray)があり、ここを根城とするロシアマフィア(ティム・ロス)とその弟との悲劇を描いた。『ロード・オブ・ウォー』でニコラス・ケージが演じる男もこのあたりの生まれという設定だった。(日活配給)

2010年04月14日

ロストクライム―閃光― (Lost Crime/2010/Ito Shunya) (伊藤俊也)

久しぶりに「大人」の作りの日本映画を見た。原作(永瀬隼介『閃光』)に負うところ大としても、全体を把握しなおし、優れた多数のカットに分解し、統合しなおした手並みは見事。三億円事件という、いまや1968年の日本を表象させる一つの神話と化した出来事への映画的イマジネーションを刺激して、大いに楽しませる。冒頭、火の輪が見えるが、それが、石油缶で作ったストーブのなかの火を起こすためにホームレスがその石油缶を振り回している火であることがわかる。なかなか暗示的な導入である。

全共闘運動が高まるなかで起こった三億円事件は、時代の気分としては、痛快な事件だった。実際には、この事件が、当時まだまだエスカレートしていた「反権力」運動側にとってプラスになったのか、それとも、この事件を利用して進められた警察のアパートローラー作戦にとってプラスだったのかはわからない。ただ、当時は、これほど世の中を騒がせた事件でなくても、何か事件があれば、それを利用してアパートを一軒一軒回って住人の身元調査をしたり、たかが赤信号を渡っただけの「活動家」を別件で逮捕したり、「活動家」が古本屋に立ち寄れば、後をつけて来た刑事が古本屋の主に彼ないしは彼女が買った本の名を尋ねたりといった奇奇怪怪なことが普通だったから、おおよっぱに見積もれば、この三億円事件は、権力に対して異議を感じている人間を元気づける方に役立ったのではないかと、わたしは思う。

この映画は、しかし、そうした三億円事件の「社会効果」には焦点を当てない。当時、憶測された単独犯説、政治的ないしは知能犯的なグループによる犯行説、警察による陰謀説といった諸説を統合したパラメーターを持ち出すのだ。つ

まり、全共闘グループ＋不良グループの連合による犯行と警察の「特殊事情」とによる「迷宮入り」である。これは、事実ではないかもしれないが、サスペンスとしては、クレバーなとらえ方である。そして、この解釈は、サスペンスとして効果的であるだけでなく、この事件を単なる過去の事件として物語のなかにノスタルジックに押し込めずにいまの時代も続く権力の性格を思い起こさせる点でも成功している。

奥田瑛二が刑事をやるとすれば、その人物は「素直」な人柄の男であるはずがない。実際、彼が演じる滝口政利は、³⁰年まえに愛妻（中田喜子）をガンで亡くし、一人暮らしをしている。定年まであと2ヶ月である。彼は、過去にあの三億事件の犯人を追い詰めながら取り逃がしたという無念な記憶がある。が、それよりも、奥田らしいシーンがこの映画には何箇所も出てくる。奥田が出る以上、彼が口にする食い物には最低限の気遣いがある。映画には、最初隅田川死体で浮かぶラーメン屋の主人の捜査で奥田と渡辺大が尋ねるラーメン屋で出されたラーメン（奥田の旨そう食い方を見よ——ただし、食っているのには湯気が見えるが、運んでくるラーメンには湯気が立っていない）、極秘に情報をもたらうために呼び出した刑事を招待する焼肉屋（テーブルの上の贅沢な肉や野菜）、一人暮らしの奥田が、自分で作ったトースト（目玉焼きと軽くあぶった厚切りのソーセージがのっている）、生ビールを旨そうに飲みながらつくつく七輪の上のホルモン焼き、隅田川沿いの「おたふく旅館」で女将（烏丸せつこ）が作ったらしいおにぎり（それにそえられた新香とジャコ？にお猪口での酒）——決してこれ見よがしではないが、しっかりと撮っている。食のシーンがちゃんとしている映画に愚作はない。

半世紀もたてば、全共闘（映画では、当時流行の中国語略字を使って「全共斗」と書かれたヘルメットが見える——その全部が白いのには若干違和感があるが）の連中の人生も変わる。大病院の院長（宅麻伸）になったのもいるし、高級クラブのオーナー（かたせ梨乃）になったのもいる。家業（？）のラーメン屋（針原滋）を継いだ者も、（あいかわらず初志を貫徹して？）ホームレス（飯田裕久）になつてしまったのもいる。暴力団の組長（ダイヤモンド勝田）は、別の系統か？ いや、そういう全共闘もいただろう。あの時代、党派に属しているかどうかを問わなければ、誰もが「全共闘」だったから。

事件が起きれば、家庭に波風が立ち、それが地獄にまでエスカレートし、家庭崩壊が起こる。この映画は、そのへんの機微を正しくつかんでいる。事実知らないが、この映画のなかの三億円事件で現金輸送車の護衛係は、責任を感じて自殺する。その首吊り現場を見てしまった³¹歳の息子は、事件の実行犯へ深い恨みをいだく。その子は成長して、記者（武田真治）となつても、そのことを忘れず、調査を続ける。／少年のころから事件を犯していた息子の父親（夏八木勲）は、警察官という仕事柄、ジレンマに立たされる。警察官の父親への反抗というのは、月並みが図式だが、父親が何らか社会的な機能を果たしているばあいの息子の「非行」は家庭崩壊の要因になりえる。そして、その子が長じて（奥村知史）あの三億円事件に関わっていたとなると、ただでは収まらない。このへんの描写はリアルである。

奥田とコンビを組む渡辺大は、ヘルス嬢（川村ゆきえ）と同棲している「進歩的」な刑事役だが、最初はあきれるほど下手。しかし、だんだんよくなり、最

後に隅田川に飛び込むシーンでは、けっこう様になっていた。頭から撮ったかどうかはわからないが、とにかく、最初のほうがせりふもしぐさもダメだった。川村は、それっぽさを出していて、まあまあ。それっぽさといえば、警察官を演じる面々は、やや過剰。すべてが軍隊式で、時代錯誤。ところで、いまの刑事のなかには、犯罪関係の情報を得るためにデリヘル嬢なんかと同棲しているような「進歩派」も実際にいるらしい。要注意。

【最後に若干の批判】三億円事件は、すでに時効になっているのだから、いま実行犯がわかって、罪に問われることはない。だが、その事件を迷宮入りさせたのが警察だったとすれば、その事実が明るみに出るのは、いつの時代でも警察にとっては不都合である。だから、犯人がバレそうになったとき、その人物の暗殺が始まった。その背後に警察がいるのは明白である。その意味で、この映画は、警察への確とした批判になっているのだが、あえて言えば、その点では、不十分である。なぜなら、この映画は、陰謀が警視庁内部だけのものとして描かれていて、検察のレベルは全く問題にされていないからである。もし、犯罪が起これば、検察庁（法務省管轄）が同時に動くから、警察のやることを検察が見逃すはずはない。検察がいしよにならなければ、この映画が描くような大きな陰謀は実現不可能である。犯罪の重さ軽さを左右するのは警察ではなく、検察であり、その検察が、いま、ますます末期症状的な横暴さをふるっているのである。その意味では、むしろ、いま警察を笑うことは、警察などは道具にすぎないとみなしている検察を見逃すことになる。このへんのことに関しては、郷原信郎「小沢狙い撃ちに見る検察の暴走と劣化」（『中央公論』2010年4月号）が役に立つ。（角川映画配給）

2010年04月15日

ザ・ウォーカー (The Book of Eli/2010/Albert Hughes) (アルバー
ト&アレン・ヒューズ)

絶対に負けないヒーローというのは、映画や劇だけの存在で、「現実」にはありえないことだが、じゃあ、映画にとって「現実」とは何かといえば、結局、フィルム上の光の変化が現実であり、一般に言うところの「現実」は、そういうヴァーチャルな現実の隙間から仄（ほの）見えるだけなのだ。その意味では、この映画の「殺陣」（マーシャルアート）やガンアクションは、小気味よい。痛快である。デンゼル・ワシントンのアクションは、『パリより愛をこめて』のトラボルタと互角、いやそれより上である。ワシントンは、スタントなしですべて自分で演じたという。

仕込み杖ではなく、大型のサバイバルナイフであるところが違うが、デンゼル・ワシントンが演じる「ウォーカー」ことイーライは、明らかに「座頭市」である。その旅のなかで出会う徒党（バイクに乗って旅人を襲う）の本拠地にでんと座って、権力をほしいままにしている悪党の親玉「カーネギー」（ゲイリー・オールドマン）は、さしずめ、やくざの親分である。こいつが登場するシーンで、本を読んでいるのだが、その大判の本の表紙には、「ムッソリーニ」とある。

イーライはなぜ歩く？ 彼には、座頭市とはちがって、自己に課した使命がある。原題になっている「イーライの本」を運ぶためだ。が、その「本」には

「the」がついているから、ただの本ではない。西洋人にとっては、「ザ・ブック」といえば、聖書に決まっている。で、その向かう先は「西」。敵たちをなぎ倒しながら行き着く「西」はサンフランシスコだった。

世界（少なくともここで描かれるアメリカ）は、キリスト教に依拠した政権によって、まさに若きリュック・ベッソンの傑作『最後の戦い』（1983）のような、あるいは、そのモデルであるはずのクリス・マルケル『ラ・ジュテ』（La Jete/1958/Chris Marker）のような「ポスト・アポカリプス」的廃墟と化し、多くの人々が視覚を失ったりしている。愚かな戦争がオゾン層を破壊し、紫外線の直射が強まったのだという。

世界を破滅に導いた「キリスト教に依拠する政権」とは、G・W・ブッシュとネオコンのキリスト教右派を思い出させるが、そういう政権の失敗が明らかになったにもかかわらず「聖書」を守るところが、アメリカのしがらみではないかとも思う。アメリカは、多民族・多宗教の国であり、キリスト教がダメなら、ほかの宗教もあるし、もしキリスト教で失敗したのなら、もう宗教そのものをやめてしまえばいいと思うが、そうはならないのが、伝統と記憶のしがらみであり、それしかないのかもしれない。が、イーライは、アフリカン・アメリカンの風貌（デンゼル・ワシントンが演じているのだから）をしているが、悪党は白人で構成されているところを見ると、この映画のなかのもう一つのキリスト教と聖書の存在は、さまざまな伝統のなかの一つとしてのそれらを守るという、文化と記録への愛の表現にすぎないのかもしれない。たしかに、イーライがたどり着く場所——アルカトラズ島——には、西欧文化の記念碑的な著作が並べられていた。

イーライは、歩く人、旅する人であり、記録を保持し、伝承する人である。伝統や民族の記憶は、いつもこういう形で保持されて来た。当然、その過程で変容や逸脱が生まれ、ヴァリアント（変異体、異文）が生じる。聖書はもとより、古いテキストは、口承（こうしよう）で引き継がれ、書かれたテキストも、いまのようにオリジナルなきコピーマシーンはなかったから、手書きで伝承された。中世ヨーロッパの修道院では、さまざまな書物が書き写されたが、それを行うのが「書記生」の仕事で、彼らは気分次第で、自分の考えを書き加えたりもしたらしい。となると、伝統や伝承とは何であるかが問われる。現象学のフッサールは、「**伝統とは起源の忘却である**」と言ったとメルロ・ポンティが書いている（『哲学者とその影』、『シーニュ』所収）。わたしは、それをフッサールがどこで書いているのかを探したが、ついに見つからなかった。メルロ・ポンティは、フッサールの遺稿をルーヴランのフッサール文庫で閲覧したから、それは遺稿のなかにあったのかもしれない。が、いずれにしても、「**伝統とは起源の忘却である**」という言葉自体が、その「起源」を忘却され、「**伝統**」になる。

一冊の本なり、人類の遺産的な記録媒体がある場合、それをあつかうやり方には、二様ある。一つは、それを継承し、広め、そのユーザーがみずから活用することである。イーライはそうしようとしている。他方、カーネギーは、それを独占し、民衆を操るために利用しようとしている。彼は言う、「それはただの本ではない、兵器なんだ」。宗教も、その定義次第であるとしても、自らの維持するためにみずから信じる宗教と、「民衆のアヘン」としての宗教とがある。ネオコンたちは、たしかに、キリスト教を後者として利用しようとした。

カーネギーはイーライを泊め、自分の娘のソラーラ（ミラ・クニス）を一夜の花嫁として提供してイーライから情報を盗もうとするが、賢明なイーライは、その策略を見抜く。彼がソラーラにしたのは、食べるまえに祈ることを教えることだった。これは、極めてキリスト教的な習慣であり、それをこの時代の人々はこのいう「敬虔」な習慣をすっかり忘れてしまったという設定である。アメリカ映画では、時代が右に傾くと、この種の身ぶり・習慣を強調し、復活させようとする映像が目立つ傾向がある。しかし、考えてみると、食前に祈るという身ぶりは、必ずしもキリスト教的と取る必要はないかもしれない。日本でも、わたしの母親などは、食事のまえに箸を捧げるようなかつこうをして目札をしていた。昔の人は、どこの国でも「いま」よりは敬虔（けいけん）だったのだ。

終わりのほうで、イーライの衣装が、イスラムとヒンズーをまぜあわせたような白の衣装になり、頭髮をスキンヘッズにしてりまうのはなぜだろうか？ 民俗学的・宗教学的な博学に尋ねてみたい。

カーネギーにしばしば虐待を受ける妻の役を演じるジェニファー・ビールズを見るのは、わたしは久方ぶりだった。すこし歳をとり、別のアウラが生まれていた。

悪党ながらカーネギーの冷酷横暴さには異議のあるナンバー2、レッドリッジを演じるレイ・ステイヴエンソンは、その屈折をうまく演じていた。

イーライが、カーネギーの攻撃を逃れながらたどりつく荒野の一軒家の夫婦（マイケル・ガンボンとフランシス・デ・ラトゥーア）の感じは、どこかで見たことがある。追いついたカーネギー一派が『ワイルドバンチ』に出て来るような機関銃で家を蜂の巣にするシーンも含め、思い出せないが、デジャヴュのようなシーンである。

イーライが使うマッチの箱には「KTC」（ケンタッキーフライドチキン）のロゴマークが見える。

最初の方で、カーネギーが支配する街に到着したイーライが、さまざまなジャンク品がならぶ店に入る。店主はいきなりイーライに銃をつきつけるが、あっさりイーライに奪われてしまう。その類人猿風の顔をした店主を演じるのがトム・ウェイツ。イーライは、バッグから箱型の電子機器らしきものを出す。店主が、「ああ、ファントム 900 じゃないか、動くのか？」と言う。わたしは、最初、イーライがいつもつかっている iPod 的な機器かと思ったが、それよりもはるかにサイズが大きい。で、ネットで「Phantom 900」を検索してみたが、そういう製品は見当たらなかった。「ファントム」は聞き間違いかもしれない。あるいは、架空の製品か？

（角川映画・松竹配給）

2010年04月21日

モダン・ライフ (La Vie Moderne/2008/Raymond Depardon) (ライオン・ドウパルドン)

「田舎に住みたい」、「農業がしたい」と本気でたまう御仁がいる。むしろそういう「田舎」はあるし、21世紀の「カントリー・ライフ」というガイド付の商品もある。そこその土地を区画して、木造の家と庭と畑のある場所。そこで、農園をやり、花を植え、野菜を作る。ハーブなんかも不可欠のメニューだ。もうちょつと気張って葡萄を植え、ワインをつくってもいい。ワインやジャムを作ったら、ブログの写真を載せよう。まあ、いいでしょう、暇と余裕があるのなら、やってみてください。しかし、この映画は、「田舎がいい」と礼讃する作品ではない。この映画を見て、そう思う人がいるとしたら、よほどのマゾか、この村の厳しい生活と自然環境が想像できない人に違いない。この映画は、「田舎」を美化しないし、農業の産業化に残された村を哀れむわけでもない。

映画は、小高い山の上の土道を車のなかから撮った映像からはじまる。山が見えるから、「田舎はいいな」と思う人がいるかもしれない。が、道路はたに立っている電柱や柵はとも手入れがいきとどいているとはいえない。むしろここは僻地であり、過疎地であり、忘れられつつある場所なのだ。だから、バックで流れる音楽（ガブリエル・フォーレの「エレジー 作品24」）もいかにも物悲しい。が、監督・撮影のレイモン・ドゥパルドンは、農業の「産業化」から取り残された農民とその生活を哀れむためにこのドキュメンタリーを撮っているわけではない。彼にとって、南仏のこのセヴェンヌの村とその住人たちは、彼の映画のなじみのロケ地であり、おなじみの「登場人物」なのである。それらが、他の世界から孤立しているとか、滅び行く運命にあるとかいうことはどうでもよい。結果的に、そういう映像世界が現出することになったとしても、それが目的ではない。

すでにドゥパルドンは、2001年に『農夫の横顔：接近』（Profils paysans: l'approche）を、2005年に『農夫の横顔：日常』（Profils paysans: le quotidien）を同じ場所と「登場人物」を使って撮っている。この村と村人からすれば、ドゥパルドン夫妻が車に撮影機材を積んでやってくるのは、ある種の「移動祭日」のようなものであり、楽しみであるはずだ。写真家でもあるドゥパルドンは、すでにこの村人たちを撮り、それが新聞に掲載されたこともあり、この村ではある種の「セレブ」になっている。当然、歓待もあるだろうし、酒や食事の宴もあるはずだ。しかし、この映画のなかでは、村人たちがそのときに食べたり飲んだりするものを薦められるようなシーンはあっても、彼が歓待されるシーンもないし、村人たちが盛大に食事をするシーンもない。大半は、この村に点住する農民たち（そのなかには村の男アランのところへ娘といっしょに都会から再婚してきているセシルのような女性もいる）へのインタヴューで構成されている。

その意味では、この「移動祭日」は、カメラを鏡にして、ドゥパルドンと村人とが対話し、対面することに終始する。それは、いわば、カットを無数に増やした静止画写真の連続であり、それに声が随伴する。これは、村人の「ありのままの生活」を写しているのとはちがう。もし「ありのまま」だとすれば、それは、彼や彼女ら（とりわけ高齢のブリヴァ兄弟シヤライ夫妻など）がながいあいだ続けてきた「姿勢」と「対応」、人や自然への対応の仕方であり、「モダンな生活」からくらべるとはるかに「つましく」かつ「つましい」態度である。実際、はるばる尋ねてきたドゥパルドンに対して、一人暮らしのポール・アルゴーは、タバコを吸いながらテレビに見入っていて、ドゥパルドンの来訪に無関心であるか

のようだ。「都会流」に言えば、愛想がえらくわるい。が、そのとき彼が見ているテレビでは、フランスのカソリックのアベ・ピエール神父の葬儀の中継を流していた。「カソリックなの？」というドウパルドンの質問に、「いや、プロテスタントだ」と答えていたから、神父の死を悲しんで無口になっているわけでもなさそうだ。つまり、これが彼には「普通」だということだ。お客が来たら、愛想よくしなければならぬというのは「近代」（モダン）社会の脅迫観念である。そんなものにこだわってきたから、「近代」は終わるのだ。こう考えると、この映画が描く世界は、その「過疎」的な雰囲気にもかかわらず、「近代」よりもしたたかであるかもしれない。

「愛想」「笑顔」「大仰なゼスチャー」・・・そういうものは、ここにはない。そして、もし、「自然に生きる」（これをいまでは、い「地球にやさしく」と、環境のほうに視点を移し替えてりまう）つもりなら、エコロジカルな食事をしたり、アスレチックをやったりするよりも、しゃべりたくないときにはしゃべらないということ、やりたくないことはやらないということが先決だ、といわんばかりである。

この村は、物品や機械を優先する「モダン・ライフ」からすれば、すべてが「貧しく」、「滅び行く」過程にあるように見えるかもしれない。しかし、少なくとも「滅び行く」と思われる老人たちのほうが、はるかに「自然に」生きているかどうかはわからないが、言語に対して「自然な態度」をとっている。自分から語って語ることはない。

この映画で一番「ドラマティック」なシーンは、ジャン＝ロワ夫妻の居間のシーンである。例によって、カメラに向かい、ジャン＝ロワ夫妻と、すでに初老の息子ダニエルの3人が座り、カメラの背後のドウパルドンとごやかなおしゃべりをしている。そのうち、どこからともなく黒い犬がやってきて、ダニエルの隣の椅子にポンと飛び乗り、ちゃんと座り、この「写真撮影」に参加する。ダニエルは、さりげなく、犬を撫で、首輪をひっぱったりする。最初は無視していた犬が、二度目に触られたとき、ダニエルの手を「うるさいな！」といわんばかりに噛むのである。むろん手加減をした噛み方だと思うが、この犬の態度が面白い。拡大解釈をすれば、この村では犬もまた、「自然に」生きているのである。「田舎はいいな」と思っている都会人は、まず都会で「自然に」生きてみではどうか？ むろん、田舎の自然は、環境的には都会よりも厳しいだろう。都会には都会の「自然」がある。が、いずれにしても、「モダン」を代表する都会は、「自然」を失い、各人が自由にあやつることが出来る（はずの）世界になろうとしてきた。しかし、それが果たせないことがだんだんわかってきた。が、それならば、都会に「自然」をとりもどせばよいではないか。といって、それは、都会に緑をといった発想を言っているのではない。かつて都会にはあった「つましき」と「つつましき」の文化を見直すということだ。

（エス・パース・サロウ配給）

2010年04月22日

ブライト・スター いちばん美しい恋の時 (Bright Star/2009/Jane
Campion) (ジェーン・カンピオン)

25歳で夭折したイギリスの詩人ジョン・キーツ（ベン・ウィショー）の短い「晩年」が、史実にもとづいて描かれるが、カンピオンは、キーツが生きた19世紀の前半の時代のテンポと「空気」を映像のなかに溶かしこもうとしている。テンポは、19世紀の時間感覚に合わせるかのように、ときには眠くなりそうなくらい「ゆったり」しているが、キーツの死の知らせに文字通り「息をつまらせる」ブローンの激越な演技は、ジェーン・カンピオンが『ピアノ・レッスン』（The Piano/1993）でも示した独特の映像手法とあいまって、強い感動を呼ぶ。この映画は、よい劇場の大スクリーンでみるとき、その映像の100%の効果を体験できる。

冒頭、布に針を通している超アップが見える。裁縫をしているのはファニー・ブローン（アビー・コーニシュ）であるが、彼女は自分の服をすべて自分で縫うと告げる。映画のなかで見える服は、すべて彼女が縫ったということになるが、それは、まさに、キーツが詩と詠み、手紙を書くことに対応している。つまり、この映画では、**書くこと**と**縫うこと**とがアナロジカルな関係になっている。キーツの詩と手紙からの引用の言葉の多彩さと呼応するかのように、ファニー・ブローンが着ている服がひんばんに変わる。19世紀のイギリスのコスチュームに関して、わたしはまったく無知だが、そのディテールと衣装換えの微妙な変化がわかれば、もっと面白く見れるだろう。

詩的なシーンがたくさんあるが、それもすべて「つましい」描き方をしながら、かつ華麗である。部屋のなかに蝶がたくさんいて、ブローンの手に留まったりしてるシーンがある。彼女の妹マーガレット（イーディ・マーティン）と弟サミュエル（トーマス・サングスター）が野外で採集してきて部屋のなかに放したのだ。部屋に入ってから来てその蝶が飛び交うのを見た母親（ケリー・フォックス）は、「空気を入れないと（死ぬ）」と言う。事実、しばらくして、その蝶がすべて死骸となって床に落ちていく。このシーンは極めて暗示的である。ブローンは「キーツから手紙が来ないと、わたしは死んだも同然、まるで空気がわたしの肺から吸い出されてしまったよう」と言う。また、最後の方のシーンで、キーツのイタリアでの客死を聞いた彼女が、次第に悲しみをつのらせて行き（このシーンは、この映画で最も激情的に描かれる）、泣き崩れてしまい、「息ができない」と母に訴える。キーツが手紙のなかで重ね合わせた蝶とファニーとの関係が、ここでも反復される。キーツは、彼女に、「わたしたちが喋喋であればいいなと思ってしまうこともあります。そして、夏の三日間しか生きなければいいな」と書いていた。実際、キーツは蝶のような存在であり、蝶のようにはかなく死んだ。だが、残されたファニーは、蝶にはなれなかった。だから、彼女は野外をさすらい、彼に想いをはせる。

キーツの死の知らせを知ったあと、ファニーが雪のなかを泣きながら暗誦する「Bright Star」のあと、ハンドロールにかぶつ、ベン・ウィショーの声が流れる。彼が朗読するのは、「Ode to a Nightingale」（夜鳴き鶯によせる抒情詩）である。どちらも、宮崎雄行編『対訳sキーツ詩集』（岩波文庫）で読めるが、訳が古文調で実感が出ない。

キーツの仕事をサポートしつつつけたチャールズ・ブラウン（ポール・シュナイダー）は、最初から、ファニーがいみ嫌う存在として描かれる。チャールズがキーツに同性愛的な意識を持っていないかと思ったと思うが、これも、19世紀

的な調子で「あいまいに」描かれる。チャールズは、ブローン家のメイドのアビゲイル（アントニア・キャンベル・ヒューズ）に手を出し、妊娠させ、結局彼女と結婚するのだが、終始カッコよくはない男をポール・シュナイダーはたくみに演じている。ただ、キーツ自身が彼をどう思っていたかは、終始あいまいで、はっきりはしない。ファニーを恋していたことは確実であり、彼女こそ「輝ける星」(Bright Star)だったと思うが、それだけでもないような感じがする。
(フェイス・トゥ・フェイス配給)

2010年04月27日

殺人犯 (Sat yan faan/Murderer/2009/Chow Hin Yeung Roy) (ロイ・チョウ)

冒頭、ひと気のないシャフト（高層のアパートビルに囲まれた狭い空間）の地上の苔むしたようなタイルのうえをカメラがなめるようにうごく。その瞬間、どかんという音とともに上から血だらけの人間が落ちてくる。ショッキングなシーンだが、この分だと、こいつはサスペンスかスリラーで来るかなという期待と予想がわく。だが、必ずしもそうはならない。落ちてきたのは、香港警察特捜班のタイ警部（チェン・クアンタイ）で、以後、病院に収容され、意識をとりもどさない。彼は、主席警部のレン・クオン（アロン・クオック）と捜査に従事していたらしいが、このレン警部は、タイが落ちてきたあたりのベランダで倒れており、病院で意識をとりもどしたときには、その間の記憶をすべて失っている。彼には、妻（チャン・チュニン）と息子（タン・チェンヤツ）がおり、「普通」に「美しい」妻と対照的に妙にオタクっぽいメガネをかけた息子の姿がちよっと気になるが、特に異常なことは発見できない。

だから、レンが、同僚のクアイ（チョン・スファイ）と事件の謎を追うなかで、レン自身が犯人ではないかという気になってくる。そういえば、宣伝のポスターで不気味な薄笑いを浮かべている男の顔は、アロン・クオックのものだった。こいつが狂っていて、アパートの階上で同僚の体にモータードリルで穴を空け、失血状態にして突き落としたのだ、と。そういう推理を立証する証拠が、以後、どんどん出て来て、なんだ、ありがちな主人公Ⅱ狂気ものなのか、と先が読めた気になる。だが、そうではないところがこの映画の面白いところ。ストーリーを明かして「ネタバレ」になるような映画にロクなものはないとかねがね主張し、「ネタバレ」警告人から何度もクレームをいただくわたしとしては、この際、その「ネタ」を書いてしまいたい誘惑にかられるが、その一発勝負的なネタの奇抜さには、すっかり頭が下がり、今回はそのことには触れないことにする。

ある意味で現代的な「イジメ」と復讐、家族・家庭というコンセプトの終焉というテーマ、他方でアジア映画でなければリアリティをもちえない奇想天外な怪奇譚・幻想物語の要素をこき混ぜた、ブツ飛んだアイデアがここにある。それにしても、「不老症」と「早老症」とは考えたもの。とはいえ、このくだりも最後には相対化され、映画の「真実」は、観る者が自分で決めるしかない。ここは、『シャッター・アイランド』の「結末」と似ていなくもない。予告編も、香港の限られたサイトにしかないようで、これは、映画館で見るしかないだろう。

見て損はない。
(ツイン配給)

2010年04月28日

告白 (Kokuhaku/2010/Nakashima Tetsuya) (中島哲也)

この作品、力作だと思う。が、試写を見て、すぐに以下で敷衍するパラグラフを書いたまま、仕上げることなく、時間がたち、一般公開がはじまった。この作品は、「ネタバレ」を犯さないと十分なことが書けないような作品の一つで、やっかいなので後回しにしているうちに、日がたってしまったこともある。ここに書いていない作品には、『ぴあ』『報知』『キネマ旬報』のコラムに先に書いてしまつて、あらためて書く氣勢をそがれたというものもあるが、『告白』に関しては、まだどこにも意見を発表していない。そんななか、読者のかたからメールで、<先日「告白」を観まして、ものすごい衝撃を受けたのですが、「シネマノート」にはありませんでした。中島哲也監督の作品で「シネマノート」にあるのは「嫌われ松子」だけですし、粉川さんは、中島監督をお好きではないかもしれないませんが、「告白」をご覧くださいます>という丁寧なメールをいただいた。中島哲也は、尊敬する監督の一人だが、たしかに、このノートでは、『嫌われ松子の一生』しかあつかつていない。あの作品についても、もっとたくさん書くはずだったが、意気込みが逆作用してあれだけしか書けなかった典型的な例でもあるが、こういうメールをいただいては、書かないわけにはいかない(2010-06-10)。

「いまの」中学生や「ひきこもり」に悩む親、そういう生徒をかかえた教員の屈折とねじれがなかなかうまく描かれているという思いがかなりのあいだ続くが、結局彼や彼女らは肯定的にはあつかわれず、**松たか子**が演じる中学教師・森口悠子つまりは中年世代が彼や彼女に復讐して溜飲を下げるという方向に進む。これでは、「若者」をせっかく鋭くとらえながら、その核心にあるものをどぶに流してしまう。「いまの若者」にうんざりしている「大人」の意識が描かれているにすぎなくなるからだ。しかし、この映画は、そんなに単純ではなかったはずだ。

森口は、自分の教え子に原因のある「事故」で3歳の娘を失った。彼女は、それが事故ではなく、殺人だと確信するが、問題の2人の生徒(「犯人A」と「犯人B」)は、「少年法」に守られて、大人の罪を問われない。彼らも、それを承知のうえで「犯行」に及んだらしい。といって、この映画は、少年法を批判しているわけでもない。むしろ、少年法があつたから、彼らが「殺人」を犯し、また彼女が「復讐」することができるという相互的な仕組みが描かれている。

その点では、この映画は、実に**スタイリッシュ**であり、見事な仕上がりである。が、あつかっている問題が、きわめて「社会的」なので、この映画を「映画としての映画」、スタイルを楽しむためだけの映画として見ることもできない。映画としては「完全犯罪」の作りなのだが、その隙間から「社会」が漏れ出るのだ。この映画は**湊かなえ**の同名の原作小説(双葉社)にもとづいているが、小説は、映画よりも読者の想像力と構想力に負うところが大きなので、そうした「社会」への逸脱と遺漏は、読者の自由性にまかされる。が、映画はより直接的で、具体的

な個物や肉体を突きつけるので、観客が「想像変更」（現象学の用語）する度合いが限られる。つまり、映像と「社会」との通路が太くなり、映画が直接「いま」や「ここ」の現実を「参照」させてしまうのだ。

そうになると、現実には、森口という教師が示すことは、映画のなかだけの「復讐」に見えてきて、彼女がそこにいたる生徒たちのやったことのリアリティが色あせてしまう。現実には、この映画で生徒たちが示したことは、彼らの「犠牲者」である教師によつては決して復讐しえないものであるというのが現実だからである。

この映画は、過剰な自意識で構成されている。教師をことごとくバカにしている生徒「犯人A」は、自分がやっていることの意味を100まで承知している。その意味ではワル中のワルである。が、いつの時代にも、こういう「大人」をおびえさせる「アンファン・テリブル」はおり、その「犯人A」が、物理学者を母親に持ち、早くから電子工作に手を染めているというのも示唆的だ。電子工作というのは、手先と頭との両方（カントが言ったという言葉にならえば、脳の外在的な側面と内在的な側面）を使う、つまりは脳をホーリスティックに使うので、脳のパフォーマンスを最大限発揮させるのに役立つのである。

しかし、人間は、別に「天才」ではなくても自意識過剰な存在である。この映画の秀逸なシーンで、森口教員が辞めた後任として入ってきた「ウェルテル」という教師（岡田将生）が、「熱血教師」ぶりを発揮し、生徒は、それを十分意識しながら「熱血教師」への「それなり」の「おつきあい」をするというのがある。この場合にも、この「ウェルテル」とて、自分がそういう道化役をしていることを全く自意識しないわけではなく、その感じもこの映画ではちゃんと描かれている。その意味では、この映画は、自意識を自意識しているのだある。そして、おそらく、ここが、映画としてのこの映画の矛盾になっているのかもしれない。小説ならば、「自意識の自意識」は、読者のほうにまかされるのだが、それを映画で意識しようとすると、**自分のまなざしを見返すことができない視線**をあたかも見通せるかのように主張するのと似て、理論的に矛盾するからである。「理論的に矛盾する」という言い方があいまいに響くとすれば、（現象学で言う）「超越論的主観の侵犯」を犯していると言おう。

要するに、最後に「サスペンス」的展開になることと、森口教員が、みずから「謎解き」をしてしまうことが、わたしとしては、この映画にひどく不満なのである。映画が、「社会」への若干の通路を開こうとすれば、「謎解き」なしのあいまいさを残すしかない。それと、わたしのかぎられた観察にもとづく直感によれば、「犯人A」のようなアンファン・テリブルは、いま無数におり、しかも、「犯人A」のように「犯罪」は犯さず、学校では「平静」を装っている——あるいは狂気や暴力は極力内に押し込めており、対する教員のほうは、ますますストレスを深めさせられている。そして、現実には、「負ける」ないしは淘汰されるのは、そういう教師のほうであり、よかれ悪しかれ、この「アンファン・テリブル」たちが、これからの時代を支配するようになるのは確実なのだ。とすると、この映画も小説も、中・高年層の憂さ晴らしでしかないかもしれない。メールをくださったTさん、こんなところでどうでしょうか？

【追記／2010-06-11】映画好きの女子大生が『告白』を見たというので、話をしていたら、＜松たか子が最後に言う「**なんてね**」って、どういう意味ですか？＞ときかれた。そうか、もう「**なんちゃって**」の時代ではないのだ。実は、わたしが、このレビューを書くのを後回しにしたのは、この台詞（せりふ）に言及すれば、この映画のすべてが語れるが、そうすると「ネタバレ」になり、ネタバレモラリスムの連中が眉をつり上げるような気がしたからである。しかし、この《一括相対化》の用語がわからない世代が増えているとすれば、むしろ、このことから始めたほうがよかったのだ。「**なんてね**」は、「**なんちゃって**」よりもソフトな言いかただが、いずれにしても、一旦強いことを言い、相手を驚かせたり、脅かしたりしたあとで、「**なんちゃってね**」と言うことによって、すべてを「水に流す」語法である。むろん、言ってしまった以上、いくら「**なんちゃってね**」という語を付加しても、言ったことが無化されるわけではないから、この語法は、そういう形で、言ったことがもたらすかもしれない深刻な帰結に対する責任を回避する予備工作的な操作である。前述したように、わたしは、この映画は非常にいい線を行きながら、結局は「旧世代」の目線になっていると思うのだが、その点がこの台詞で露呈している。

（東宝配給）

2010年04月01日

今月気になる作品

コロンブス 永遠の海 （別にそこに行っていないなくても、自然に「望郷」を感じさせるのはなぜ？ 監督の婦人マリア・イザベル・ド・オリヴェイラに魅惑される——『ぴあ』と『キネ旬』にレビューを書いた）。

運命のボタン 【前出】

9＜ナイン＞9番目の奇妙な人形 【前出】

グリーン・ゾーン 【前出】

パリより愛をこめて 【前出】

ザ・エッグ ロマノフの秘宝を狙え 【前出】

ビルマ△消された革命 （カムコーダーとネットとケータイを駆使したヴィデオ・アクティヴィズムの最新の活動が描かれる。僧侶すら殺した軍事政権の強引な暴力には負けたが、この記録で個人と少数グループを単位とするトランスローカルな運動の有効性は余すところなく示された）。

冷たい雨に撃て、約束の銃弾を 【前出】

エンター・ザ・ボイド 【前出】

ローラーガールズ・ダイアリー 【前出】

処刑人Ⅱ （前作では新味のあった「アンサンブル」ガンアクションが、今回はマンネリ。役者としてわずかに見栄えがするのはジュリー・ベントツ）。

座頭市 THE LAST 【前出】

RAILWAYS 49 歳で電車の運転士になった男の物語 【前出】

ヒーローショー 【前出】

2010年05月06日(1)

華麗なるアリバイ (Le grand alibi/2008/Pascal Bonitzer) (パスカル・ボニゼール)

不遜にも、わたしは、アガサ・クリステイの小説を面白いと思ったことはありません。それは、彼女の原作にもとづく映画がつまらなかったからかもしれない。いや、こういう言い方も映画のアガサ・クリステイ・ファンには不遜であろう。全部原作を読み、映画を見たわけではないのだから。が、映画に登場する探偵エルキュール・ポアロで映画的に傑出した印象を残した例はあっただろうか？ どのいつもこいつも、みな作りものめいていなかっただろうか？ いや、これも、その一部しか見ないで結論を出す不遜な意見だろう。

この映画は、クリステイの「ホロー荘の殺人」にもとづきたいが、原作には登場する探偵ポワロは出てこない。それは、わたしには救いだった。が、それにもかかわらず、この映画からは、アガサ・クリステイ臭がぶんぶんして、結局、楽しめなかった。おそらく、わたしがアガサ・クリステイが好きになれないのは、その登場人物のあつかい方やとらえ方に「フロイト主義」的などころがあるからではないかと思う。この映画で主要な登場人物を演じるピエール・コリエ(ランベール・ウィルソン)が精神科医であるのは、偶然ではない。精神科医といっても、フロイト主義者ばかりではないが、この人物は、最初から、ソファアー(フロイト主義的医師が使う寝椅子)に寝そべってケータイをかけている姿で登場することからもわかるように、映画は、この人物をフロイト主義の精神科医として描いているわけである。

最近では、アガサ・クリステイから「ポワロ」や「ミス・マープル」を取り除くのが流行りだそうで、映画では、パスカル・トーマスが「Mon petit doigt m'a dit...」(2005) や「L'heure zéro」(2007) によって、この解釈を試みているという。

とはいえ、自分が女にもてるという自信ないしはパラノイアと一体になっている胸糞悪いこの精神科医をランベール・ウィルソンがなかなか美味たつぷりに演じ、そのあげく、何者かに殺されてしまうのだから、この映画は、フロイト主義者を肯定しているのではなくて、むしろ否定していることとできる。起こった殺人事件の犯人が探偵によって解き明かされるというのは、いかにもフロイト主義的精神分析の手口であり、その殺人は、最初から「あるべからざること」として前提されている。が、この映画では、殺人は、必ずしも否定されない。あいつなら、殺されても仕方がないかといった趣きで描かれる。これは、なるほど、クリステイの解釈としては新しい。

しかし、にもかかわらず、アガサ・クリステイはアガサ・クリステイである。この映画は、フロイト主義は否定しながらも、ネオ・フロイト主義、つまりはラカン主義でアガサ・クリステイをとらえなおしている。わたしがここで言う「ラカン主義」とは、かのジャック・ラカンを深くとらえた末でのラカン思想ではな

くて、一般に流布した「ラカン思想」である。それを要約している本があるので、引用しておこう。ディラン・エヴァンスは、『ラカンは間違っている』（桜井直文監訳、富岡伸一郎訳、学樹書院）のなかで、ラカンの基本思想には「鏡像段階」と「象徴秩序」と「知っていると想定された主体」との3つがあると言い、最後のものに関し、こう言う——「精神分析医は《自身》を、患者の言葉の隠された意味を暴くことができるエキスパートと考えてはいけませんが、《患者》は、「精神分析医はそれができる」と考えるべきであると、ラカンは考えていた。つまり、精神分析医は全知全能でも、秘密の知識を持っているわけでもなく、患者によってそうした知識を持っていると単に「想定され」ているに過ぎない。治療を続けるうちに、患者はそれがただの思い込みであつたに過ぎないと気付き、つまり、「想定を解 de-suppose」き、精神分析を信頼しなくなる。このプロセスこそが、精神分析による治療のすべてなのである」（p.10-11）。

フロイト主義もラカン主義も、問題なのは、どんなに錯綜した複雑な問題も、「そうだったのか!」と「納得」してしまうようなある種の単純化を行うからだ。それらは、決して、複雑さをより複雑なものに導くようなことはしないし、複雑さをそのままにもしない。それらは、基本的にある種の「マインドコントロール」なのである。映画をフロイト主義的に論じた文章は数かぎりなくあるが、最近日本でも公開された『スラヴォイ・ジジェクによる倒錯的映画ガイド』（The Pervert's Guide to Cinema/2006/Sophie Fiennes）は、「ラカン主義者」と公言する主演のジジェク自身による「ラカン主義」的映画分析の好例である。が、これは、文章ではなく、映画講義であるという点で、文章によるフロイト主義やラカン主義の映画分析の陥穽をまぬがれている。ラカン自身、座談の名手であつたように、ジジェクは、高邁な知的法螺話／はつたりの名手であり、その見事な「法螺」演技が150分もの長きにわたって披露されるは、一つの快楽である。

この映画に登場する女性たちは、みな、かつては精神分析医ピエール・コリエを「信頼」し、「愛し」た、ある種の「患者」であり、自分がもてると自尊しているピエールは、彼女らを自由にあやつっていると妄想してきたが、この映画のプロセスは、それが「de-suppose」していくことを描く。彼が精神分析医でありえたのは、むしろ、強烈なイタリア系女優のレア（カテリーナ・ムリーノ）やアーティストのエステル（ヴァレリア・ブルーニ・テデスキ）であり、謎めいた82歳の記憶障害の老女ジュヌヴィエーヴ（エマニュエル・リヴァ）であり、銃の収集マニアで政治家のアンリ（ピエール・アルディティ）の妻エリアヌ（ミュールミュール）によってなのである。銃のコレクターというのも「病氣」であるが、ナルシストでアル中の作家フィリップ（マチュー・ドウミ）などは、典型的な「フロイト主義的な症例」を絵に描いたような「患者」である。

ディラン・エヴァンスによると、ラカンの「患者は、辛い幻滅のプロセスを経験することができ、それによって、人生の鍵を握るのは他の誰でもない自分であるということに気付く」のだというが、この映画の登場人物たちに何が起るかといえば、たかだかそういうことなのではないか？ まあ、その意味では、これまでのアガサ・クリステイものにくらべて、登場人物の一人ひとりに奥行きがあり、その人数分の映画ができることを思わせる一方、どの登場人物もみな中途半端にしか描かれていないという印象を残しもあるのである。

（アルバトロス・フィルム配給）

2010年05月06日(2)

マイ・ブラザー (Brothers/2009/Jim Sheridan) (ジム・シェリダン)

この作品は、2007年にデンマークのササンネ・ビアが監督した『ある愛の風景』のリメイクである。前作では、アフガニスタンに派遣され、「死亡」する兄の不幸は、突如やってくる形で描かれた。美しい妻と子供二人の家庭は、銀行強盗をやつて刑務所から出てきたばかりの弟トミーの問題はあるものの、なんとかやっていけそうな雰囲気が始まり、突如、不幸が始まり、エスカレートして行くのだった。が、本作では、兄のサム(トビー・マグワイア)は、最初から「遺書」を書いている。アフガニスタンから生きて戻れるかどうかはわからないという雰囲気である。これは、2年まえのデンマークではまだしも、「対テロ戦争」なるものの虚しさと悲惨さを身をもって知ることになったアメリカでは、ごく自然の現実だからである。だから、出征の前日、妻のグレース(ナタリー・ポートマン)の笑顔もわざとらしいし、彼の下の娘イザベル(ベイリー・マディソン)は落ち込んでベッドにもぐり込んでいる。

前作は、「不幸」な出来事によって翻弄される家庭、兄弟と夫婦関係が、その危機からどのように(一応の)平静を保つにいたるか見せたが、本作の最後は、むしろ、彼らは果たしてこの先うまくやっていけるのだろうか、という不安を残して終わる。それは、サムの戦地での恐怖の体験が、彼をまるで別人のようにしてしまい、その後遺症がかぎりなく深いからである。彼は、もともとプロの軍人であるから、人を殺すことを学び、それに習熟しているはずである。が、そうした能力を極限的に発揮せざるを得ない限界状況に追い込まれたとき、人間はどうなるのか? 友情はむろんのこと、夫婦やや兄弟との関係は、意味を持つのか? 出演者たちの演技やディテールの描写においてササンネ・ビアの前作はなかなかのものではあったが、ここでは、家族という存在に対し、まだ幾分かの期待が残っていた。それに対して、ジム・シェリダンの本作は、むしろ、家族という存在がぎりぎりのところに立たされ、もうその先には、孤立した人間を幾分かも救い、癒す場としての力が残っていないのではないかという不安を感じさせる。

ある意味で「狂って」行くサムという人物をトビー・マグワイアは、鬼気せるまる演技で演じている。それは、へたをするとスリラーになってしまいうぎりぎりの演技であるが、その「過剰」さが独走してしまうのを、弟役のジェイク・ギレンホール、妻を演じるナタリー・ポートマン、父親役のサム・シェパードらが防いでいる。

ナタリー・ポートマンが演じるグレースは、16歳のときからサムとつきあっていて、そのまま結婚し、軍人の妻として「破綻のない」生活を送ってきた女性である。義弟が犯罪者となったときは、「破綻のない」とは言えない経験をしたかもしれないが、いずれにしても、夫のことで追い詰められるような経験はなかったはずだ。若いときは色々あったかもしれないが、結婚後は一筋に生きてきたような女性である。そういう役をナタリー・ポートマンが演じるのは、いささか「完全犯罪」の趣もあるが、夫の「死」が伝えられ、トミーが次第に心の支えになつて行つたある日、彼にマリワナを薦められ、一瞬躊躇しながら、「わたしだつてむかしは・・・チアガールやつてたし・・・」というようなせりふを言うときのさりげない変貌の演技は、ポートマンならではのものである。ポートマンは、

「軍人の妻」のリサーチ入念にやったらしい。「破綻なく」生きてきた女性が、予想外の事態に直面し、追い詰められる女の演技は、なかなかのものであった。

前作を一部分踏襲してはいるが、長女のマギー（ティラー・ギア）の誕生パーティーでサムがキレるシーンは、前作とは比較にならないほどテンションが高い。マディソン家の人々が集まり、トミーが連れてきた女性（キャリー・マリガン）が加わって、食事をしていると、次女のイザベルが、風船を手でギシギシ言わせはじめる。母親は注意をするが、彼女はきかない。すでに「普通」ではない表情のサムの表情がみるみるけわしくなっていく。前作では、個々の人物を個々のショットで描いていた。本作では、個々の出演者が同時にそれぞれの演技をしながら、その場がある種の「破局」に向かって行くアンサンブル・プレイとして描かれる。これは、はるかに凝った演出だ。ここでは、イザベル役のベイリー・マディソンが猛烈な演技を見せるが、彼女だけでなく、すべての出演者が最高の演技を見せている。（ギヤガ配給）

2010年05月12日

ザ・ロード (The Road/2009/John Hillcoat) (シン・ヒルコート)

『9 ナイン 9番目の奇妙な人形』、『ザ・ウォーカー』とたてつづけにポストアポカリプスものが封切られることになったが、「地球温暖化」の「危機」がマスメディアで浸透するなか、アジアではスマトラ島沖地震（2004年）、アメリカでは「ハリケーン・カトリーナ」（2005年）、ヨーロッパでは「アイスランドの火山噴火」（2010年）とアポカリプス・ムードがいやましに高まり、「文明」後の「荒廃した地球環境」を映像にすることが売りになっている。しかし、わたしの考えでは、破滅が来るとしても、それは、（そのときには「破滅」へ向かうとは認識されないほど）非常に緩慢に、何百年、何千年もかけて来るのだと思う。何百年、何千年もかけて進む「終末」のなかで、現在の家族や都市や国家の形態が徐々に消えて行くから、最後の「終末」の瞬間は、それがあたかもあたりまえのように感じられ、誰もそれに気づかないだろう。ある種の自然な**衰弱・萎縮**である。が、それではドラマにはならないから、映画も小説も、劇的な「終末」が来てしまったところから始まる。

冒頭、郊外か田舎の家には花が咲きほこり、馬もいる。男（ヴィゴ・モーテイセン）は妻（シャリーズ・セロン）と平穏な生活を送っていたらしい。が、ある日、目を覚ました男は、窓外の異様な事態に気づく。カーテンの隙間から火が見え、人の騒ぎ声をする。そして、映画は、すでに破滅の危機に瀕している「現在」に移る。最初のシーンは、荒地に息子（コディ・スミット・マクフィ——おまかげがセロンによく似ている）と横たわる男の記憶のフラッシュバックだった。のちに何度も夢やフラッシュバックの形で示唆されるように、すでに終末が訪れはじめている状況で、妻は子供を生みたがらなかったが、男が強く望み、その子が生まれたこと、のちに妻はいずこかに去り、父子が二人だけで逃亡の旅に出たことがわかる。この映画は、コーマック・マッカーシーの原作（黒原敏行訳、早川書房）にもとづいているが、原作でも、なぜアポカリプスが訪れたかについては明記していない。自然破壊によるのか、地球環境全体を破壊するような強力な

核爆発事故や戦争によってなのか？ モーティセン親子が出会い、一夜をいっしょに明かす老人（ローバート・デュヴァル）は、「こういうことが起こる警告があった」と言う。しかし、彼も誰も、その厄災への準備はできなかったし、しなかったのだ、と。

なぜ、母と息子ではなくて、父と息子なのかは、時代の係数がからんでいると思う。いまの時代、アメリカでは、母親の力は以前より弱くなっている。逆に家庭内での父親の存在意味が以前より見直されている。父子のシングルファミリーも増えた。この映画では、母親（シャリーズ・セロン）は、これ以上、生き延びることに希望を持たなくなり、絶望的な死を選んだように見える。少なくとも家にいれば、人間狩りに狂った者たちの犠牲にあう可能性が高いので、家を出なければならぬわけだから、家を単身出るということは自殺行為なのである。が、彼女がどう考えたかは、あまりはつきりとは描かれない。この映画は、基本的に父子の映画である。

自然環境が悪化し、食料が底をついたとき、人は人間を殺して食うようになるだろうか？ 自分を襲おうとする者を殺さざるをえなくなるだろうか？ 親は子供を守るだろうか？ 子供を守るために相手を殺したとすれば、その現場を見た子供はどういう感情・観念を持つだろうか？ 世の終末と人々が殺しあう修羅場を見てしまった子供はどういう人生観を持つだろうか？ 映画は、こうした問いを、教育的な意識を感じさせずに問い、それらの答えは保留する。モーティセンが演じる父親は、肉体的にも決して強靱な男ではない。そうした弱さといまいさが、この映画のいいところであり、弱いところでもある。

逃げるのがメインのこの二人にも、いくつかの息抜きのシーンがある。一つは、放置された自動販売機に残っていたコカコーラを一本手に入れ、飲むシーン。アメリカ人はこのシーンを見て泣くだろう。もう一つは、防空壕のようなものを見つけ、入ってみると、さまざまな缶詰や保存食品があるというシーン。しかし、全体としては、親が子にしてやれることは少なく、他人を信じないこと、自分だけを信じること、襲われたときに自殺する方法を教えることぐらいしかない。

夜の草むらで父親が息子に読んで聞かせる本は、“If you flicked your tongue like a chameleon”¹、²というフレーズから判断するに、David Schwartz 著、James Warhol A のイラストレイションによる『If You Hopped Like A Frog』だと思う。

ニック・ケイブが音楽を担当していることをエンドロールで知ったが、エンドロールの一番最後に流れる、人声を使ったサウンドスケープ的な音が新鮮だった。これもニック・ケイブの制作か？
(ブロードメディア・スタジオ配給)

2010年05月13日

セラフィヌの庭 (S raphine/2008/Martin Provost) (マルタン・プロヴオスト)

この映画は、セラフィヌ・ルイという実在の人物を比較的事実に忠実に描いているといわれるが、事実は知らなくても、ヨランド・モローのまきに入魂の演技によつて、一人の天才的人物がどのように魂を突き動かされて絵を描き、そしてこちらも凡百ではないアート・コレクター、ヴィルヘルム・ウーデ（ウルリッヒ・ドゥクル）に出会い、世に知られるようになり、さらに時代の波にもまれながら、晩年を送っていくかが、観る者の心をゆさぶる。その際、何といつても、ヨランド・モローの演技に負うところは大きい。彼女が出演しているはずの作品（『最後通告にも出ているという』はほとんど観ているのだが、最近見た『ミックマック』(Mimacs à tire-larigot/2010/Jean-Pierre Jeunet)でブレヒトの「肝っ玉おっ母」風の役を演じていたが印象に残ったぐらいで、鮮烈な記憶には残らなかった。こんなに凄い女優だとは思わなかったのである。

ヨランド・モローが演じる「セラフィヌ」が実物と似ているかどうかよりも、彼女が初めて表情を見せる教会でのシーンから、最後の（宣伝チラシのイラストにもなっている）大木に歩いていくまえのシーンにいたるまで、終始その目が、ある意味で「来てしまっている」人の目なのである。普通、俳優はそれなりの「学」があるわけだから、126分ものながい時間、表情をさらしているのと、少なくとも目のなかにちらりと登場人物とは異質の「知的」な要素とか、あるいは逆に登場人物にはあつても、その俳優にはないものが露見したりするのだが、ヨランダ・モローの目は、最初から最後まで、この映画で設定されている人物の世界をはずれることがない。これは、驚くべき演技である。

アーティストにとって、その才能に関心を持ち、その才能を見出し、支援してくれる人ほど重要なものはない。ユニークなものを表現し、それを何らかの形で公開していれば、誰かが関心を持つてくれる可能性はある。しかし、その関心が創造的な形で持続し、広がるかどうかはわからないし、そういう方向で関心を持ち続けてくれるような支援者はめったにいない。また、同じ才能の持ち主でも、そういう人に出会うかどうかでその人生も変わる。セラフィヌにとってウーデは、まさにそういう人物だった。ブラックやピカソと交流があり、アンリ・ルソールの発見者の一人であつた彼に見出されたことは、幸運だった。その出会いは、極めて偶然的であつたと映画は描く。ウーデがたまたまパリの北方50キロに位置するサンリスで「隠遁生活」を送り、セラフィヌの絵を目にすることがなかったら、彼女の名が美術史に残ることはなかっただろう。映画では、邸宅の持ち主のデュフォ夫人（ジェヌヴィエヴ・ムニシュ）が、ウーデを著名な「画商」と知り、地域の画家たちを集めてディナーパーティーをしたとき、たまたま夫人がセラフィヌの絵（板に手製の絵の具で描いたもの）を部屋の片隅に置いておき、ウーデがそれを偶然目にするという風になっている。この「劇的」な発見のシーンは、（映画ではありがちなパターンだとしても）なかなか「感動的」である。

どんなにすぐれた理解者や支持者に出遭つても、世に出たい、人に知られたいという意志がなければ、有名にはならない。本人にその気があるから、支持者のサポートを得て、飛躍できるのだ。その意味で、セラフィヌには、そうしたある種の「野心」はあつた。ただ、それが、彼女のキリスト教的「執心」（ある種の妄想）と一体になっており、ウーデが彼女の個展の開催を約束したときのまあいがり様は、いわば神の光を浴びたかのようになるわけだ。だから、個展の当

日、世界中の天使が天から降りて来ると信じ、真っ白な花嫁衣裳のようなものを特注したりもする。

何かを達成するためには、何らかの「妄想」がなければ不可能だ。ある意味で、誰でもがその内に「妄想」をかかえている。それは、ときに「信仰」と呼ばれることも、「執着」や「欲望」と呼ばれることもある。しかし、「妄想」なしに創造できたり、愛のあるコミュニケーションを達成できるのにこしたことはない。「達成」とは、基本的に無理をすることだ。セラフィヌは、「妄想」のなかで描きつづけ、描きあがった絵のかたわらで気絶したかのように眠りこける。ドアの外には、「仕事中につき誰にも会えません」というカードが下げてあり、夜を徹して絵に没頭するのだ。没頭は、天才の一つの条件である。が、当然、その代償は生まれる。

第一次世界大戦の勃発で高まったフランス国内でのドイツ人憎悪の波を逃れて、ウーデ兄妹はサンリスを脱出する。セラフィヌとの出会いは短期間のものになってしまった。その別れのシーンもとても感動的に描かれている。が、偶然の女神は再度微笑む。基本的にドイツが嫌いなウーデは、1920年代にまたパリに居を構え、コレクターとしての活動を始める。彼は、妹のアンヌ・マリー（アンヌ・ベネント）とドイツ人の若い画家のヘルムート・フォン・ヒューゲル・コーレ（ニコ・ログナー）と3人で広大な屋敷に住んでいる。コーレは彼の同性愛的恋人であった。そういう生活のなかで、兄がかつてセラフィヌを高く評価したことを覚えていたアンヌ・マリーが、サンリスでローカルな画家たちの展覧会が開かれるニュースを新聞で見、兄に告げる。ヴィルヘルムは、しかし、「彼女はもう死んでいる」と最初はとりあわないが、結局は自家用車を走らせてサンリスにおもむく。そして、またしても劇的な再会が起こる。このあたり、メロドラマ的に描けば白々しくなるが、抑えた大人の描き方で納得させる。

その間に歳もととり、掃除婦としての仕事が出来なくなったセラフィヌは、食べるのにも困る生活をしながら、絵を描き続けていた。いまや、ヴィルヘルムの全面的なパトロネージュを得て、セラフィヌは、おそらく彼女の人生で最も幸せな時期を迎える。が、それは長くは続かない。1929年の世界大恐慌のあおりを受けて財産を失ったウーデは、約束した個展を開けなくなる。失意のなかでセラフィヌがもともと持っていた精神の病をエスカレートさせていくプロセスを表現するヨランダ・モローは、文字通り「入ってしまったている」感じだ。

ヴィルヘルム・ウーデがセラフィヌを最期まで世話をしたかどうかについては異論がある。が、映画は、彼が彼女の病に対して最高の癒しをあたえたという風に描かれる。彼がアレンジした個室に移されたセラフィヌ（ヨランダ・モリー）によるその目つきの演技を見よ」が放心したようにドアの外に出ると、椅子がある。それは、かつて、ヴィルヘルムが彼女にその才能を納得させたときに座らせたのと同じ椅子である。彼女はそれを下げて広大な土地の庭を歩いて行く。向こうには巨大な大木が見える。圧倒するシーンである。おそらく、彼女が背負っていたような精神の病は、「矯正」するやり方では直ることはむろんのこと、癒されることすらないだろう。この映画が見せる精神病院は、刑務所と同じ雰囲気である。それは、閉じ込め、型を強制する施設にすぎない。が、その人間がもともと慣れ親しんだ場所やものたちのものにもどすことは、いくばくかの癒し効果があるかもしれない。セラフィヌにとって、最も慣れ親しんでいたのは、

木々が生い茂る場所であり、大木と戯れることだった。
(アルシネテラン配給)

2010年05月18日(1)

小さな命が呼ぶとき (Extraordinary Measures/2010/Tom Vaughan) (トム・ヴォーン)

「ポンペ病」という生命に関わる「奇病」の一つにかかっているわが子二人を救うために、父親(ブレンダン・フレイザー)が、その分野で傑出した理論を提出している学者(ハリソン・フォード)を発見し、助けを求める。気難しい男であるストーンヒル博士は、「わたしは研究者であって、医者ではない」と言い、依頼をはねつけるが、提示した金額に興味を示し、常識では想定外の計画を持ち出す。それは、ポンペ病の治療薬の会社を立ち上げてしまおうというもの。フレイザーとその妻(ケリー・ラッセル)はそれのみ、治療薬の開発にまでこぎつけるのだが、映画としては、その会社の立ち上げの過程、フォードの偏屈さでこじれる関係、巨大製薬会社との合併(身売り)、そこから生じる親会社の官僚的な幹部(これも博士)(ジャレッド・ハリスが嫌味な感じをたくみに出す)との小競り合いといった、企業ドラマとして見たほうが面白い。最初は、家族を思う父親(ブレンダン・フレイザー)の努力のプロセスがよく描かれるが、途中から、ヴェンチャービジネスとのやりとりの話になり、一方はパーソナルな話、他方が政治的な駆け引きの話なので、トーンが分裂してしまう。ここがこの映画の問題。

ある意味では、「感動的」「このうえない物語なのだが、どこかに違和感が残るのは、この映画の話が、わが子への親の「自己中心的」な愛(親というものはみなそうなのかもしれないが)」と、自分の研究を達成したいという研究者の「私欲」(強欲にも見える)がモチベーションになっているからだ。自己中心主義も極まれば、万人を助けるのかもしれないし、家族はそういう「愛」によつてしか維持できないのかもしれないし、大事業を達成するには、どのみちそうした私的モチベーションなしには不可能なのだとしても、それをあたかも「美談」であるかのように描かれると、うんざりする。

フレイザーは、自分の会社を作るために、それまで勤めていた大企業を辞める。その意志を聞いた妻は、保険が得られなくなることを恐れ、反対する。アメリカで企業などの組織への帰属を失うと健康保険の保証がなくなる。だから、会社を辞めるということは、家族の健康を危機にさらすことになる。国民健康保険がある国とはちがう。だから、この映画も、そういう文脈のなかで観なければならぬのだが、それでも、原題の「Extraordinary」という言葉を含む両義性(「普通」を越える／「とてつもない」↑↓常識はずれの、異常な)の後者の意味を強く感じてしまうのは、出演者のイメージによるところも大きいし、演出の仕方にも原因がある。

ポンペ病にかかりながら、車椅子で積極的に生きる娘役のメレディス・ドローガーは、なかなかの熱演で、「10年まえのダコタ・フニングの才能を思い出させるような面がなくもないが、それが、映画の根底にある「利己主義」的傾向のために、「小生意気な娘」にしか見えない。最初から、ビジネスの話として描き、そこから家族の救済、ポンペ病の治療薬の開発による社会貢献といった側面

をつつましく浮かびあがらせるようにしたほうがよかった。
(ソニー・ピクチャーズ エンタテインメント配給)

2010年05月18日(2)

ペルシャ猫を誰も知らない (Kasi az gorbehaye irani khabar
nadareh/No One Knows Persian Cats/2009/Bahman Ghobadi) (バフマ
ン・ゴバディ)

映画のなかに「ペルシャ猫」は出てこない。タイトルは、世界で一番高価な部類に属するペットなのに、ペルシャ(イラン)では「誰も知らない」ペルシャ猫に寓意して、欧米の音楽シーンを凌駕してもいるイランの現在進行中の音楽活動、さらにはイランの街の人々全般の現状のことを指す。ミュージック・ビデオとして見ることもできるし、バンド公演を実現しようと虚しく奔走する若い男女のドラマとしても、現在のイランの社会文化状況を垣間見させるドキュメンタリーとしても見ることができる、多重的な作品。

『亀も空を飛ぶ』で、制約の多いイランにもまだ「自由」ないしはポジティブな生き方の可能性があるということを示したバフマン・ゴバディ監督は、次作の『Half Moon』が政府の検閲を受け、以後映画製作の道を絶たれてしまった。あれだけの柔軟性を示したのという思いがある彼は、イランを捨て、国外に出た。

アッバス・キアロスタミのもとで『風が吹くまま』の助監督をしたことがあるゴバルディが今回採用した技法は、キアロスタミが、『桜桃の味』で行なった技法である。すなわち、「主人公とともに移動するカメラがドラマを作りながら、同時にイランの日常的現在を見せてしまう」というやり方である。まあ、あの種の「隠し撮り」だが、すでに彼らは、そうした技法を「伝統」にしているわけである。そのやり方は、冒険的な「盗撮」一辺倒ではなく、適度にドラマ的な撮影方法をバランスする。たとえば、車を走らせていると警官に停止を命じられ、乗せていたペットの犬(イランでは禁止だという)を奪われるシーンでは、警官の姿は写さない。明らかにそれまでのシーンを撮っていたカメラは、警官を写せるはずだが、それをしないのは、警官を写すことができないからではなく、そうすることによって、かえって警官の抑圧性が倍加するからである。ドキュメンタリーの要素とフィクションとの要素がシームレスにつながりあう見事な(音楽的な)スタイルが確立されている。

イランの多彩なインディ音楽シーン(ノイズはなかったが)をたっぷり堪能できるだけでなく、車窓から見える街の風景のなから引き出せる(スパイなら多くの情報を読み取るであろう)さまざまな記号、ネガル・シヤガキとアシュカン・クーシャンネジャードの二人が計画している(嘘か本当かはわからない)ロンドンでの公演を実現させるために奔走し、街を移動する「ドラマ」のなかでちらりと出て来るさまざまな物Ⅱ記号。たとえば、ネガルが、自分のアパートメントで読んでいる本の表紙には、フランツ・カフカの肖像写真が見える。アラビア文字がわからないので確実なことは言えないが、おそらく『変身』だろう。ページにカブト虫の絵が見え、それを彼女が写したらしいノートの紙切れも見える。

カフカとは、非常に示唆的である。細部をもっとチェックしたい映画だ。
(ムヴィオラ配給)

2010年05月19日

ぼくのエリ 200歳の少女 (Låt den rätte komma in/Let the
Right One In/2008/Tomas Alfredson) (トーマス・アルフレッドソン)

退屈な印象が始まるが、すぐに「異様」なシーンがさりげなく登場する。が、今度は「ボーイ・ミーツ・ガール」的な方向に転調し、学校でイジメを受けている少年オスカー(カレ・ヘーデブランド)と、最近越してきたばかりの異邦人的な雰囲気の「少女」エリ(レイーナ・レアンデション)との淡(あわ)いラブストーリー的な展開になる。しかし、その流れは、彼女の驚くべき行動で凍りつく。何だ、この子は吸血鬼だったのか?!と思うわけだが、しかし、この想いも、やがて変わらざるをえなくなる。これは、単なる「吸血鬼もの」ではないことがわかるからだ。さんざん手を換え品を換えて引き出されたヴァンパイアーでも、なるほどこういう使い方があったのかあとと思わせると同時に、新しい「愛」の形に接して、感動を覚えるのである。

ヴァンパイアーは、男でも女でもよいのだが、この映画のエリの外観は「女」である。しかし、なかごろのとても美しいシーンで、彼女は自分で、「オスカー、あたしが女の子じゃなくても、愛してる?」と尋ねる。が、だからといって彼女は、「男」であるわけでもない。要するに、「人間」ではないから、「男」でも「女」でもないわけだが、より発展的な解釈を加えると、エリは、既存のジェンダー(「男」と「女」)、年令、場所といった境界線を越える存在なのである。そういう存在としてヴァンパイアーをとらえている点でも、この映画の潜在性は深い。ここで言う「潜在性」とは、映画の作り手たちが考えている以上の意味を作品から引き出せる幅と奥行きのことである。

エリが既存のジェンダーを越えている存在であるという意味では、試写で見たプリントで、エリがオスカーの家に行き、バスルームで服を着替えるとき、ドアを少し開けて盗み見るオスカーの目に、エリの裸体が見えるシーンにスクラッチの検閲的修正が入っていたのは、致命的だ。なぜなら、ここで一瞬映るエリの股間には、「男性」性器が「去勢」されたかのようなわずかの疵が見え、いかなる性器も否定されているからである。これは、全然「検閲」の対象にはならないはずで、このスクラッチは、理解に苦しむ。

エリを演じるリーナ・レアンデションは、映画出演はこれが初めてらしく、「1995年9月27日」生まれのスウェーデン人であることぐらいしかわからない。イスラム系の血を引いているという説もあるが、アップのショットでびくともしない貴族的な個性と存在感をたたえており、将来が楽しみな俳優である。なお、エリの性別・年令不詳という感じを出すために、この映画では、リーナの声(の一部?)が、中性的な声質を持つ Elif Ceylan という女優(1995-)によって吹き替えられているようだ。

原題は、脚本も書いたヨン・アイヴィデ・リンドクヴィストの原作小説にもとづいているが、“Let the Right One In”は、モリッシイのヒットソング

“Let the Right One Slip In”へのオマージュだという。オスカーの両親は別居し、孤独な生活を送っている。学校でもイジメを受けている。エリは、ヴァンパイアとして、人間界では孤立している。そういう二人の孤立者（ローナー）が、たがいに相手を自分の世界に引き入れるのだ。

Let the right one in

Let the old dreams die

Let the wrong ones go

They cannot

They cannot

They cannot do what you want them to do

Oh ...

吸血鬼の血生臭い行為と流れる血がかえって「暖かさ」（血の？）を感じさせるのは、雪の深い時期のスウェーデンの郊外の雰囲気と、のんびりしているように陰惨なイジメ、狭いコミュニティでもどこか陰険な住人、会ったときには優しくしてくれる父親だが、同性愛的な友人がいて、オスカーには入り込めないところがある・・・といった孤立的環境とが、生々しい肉と血の温度でバランスを保たれるからだ。なお、このドラマの時代設定は、映画にちらりとソ連のブレジネフ書記長（スターリニズムの最後の継承者）の写真が映るように、1981年、スウェーデン南部の港カールスクローナ近くの軍事立ち入り禁止区域にソ連の原子力潜水艦が座礁事故を起こし、西側に属するスウェーデンと東ブロックとのあいだに緊張が走った時代だ。当然、人々の気分も、いまの時代ほど解放されてはいなかった。

エリに噛まれた女が、猫に敵視され、集団でからまれるシーンや、窓から射し込む光で「昇天」してしまうシーンは、決して「高価」な映像を使っているわけではないのに、妙にインパクトがある。それは、最後の方のプールでオスカルがイジメられる、エリに「救出」されるシーンについてもいえる。「安い」のだけれど、感動的なのだ。

オスカーは、隣のアパートメントに越してきたエリと知り合い、モールス信号を教える。無線を使うわけではなく、壁を叩いてモールス信号で意思を伝えるなんて、実に孤独な話である。が、二人が得たこの通信方法が、最後のシーンで実に効果的に使われる。列車のコンパートメントの座席に座っているオスカー。「トントン」という音がして、そのあと何かをこする「スー」という音、それからまた「トントントン」という音が二度聞こえる。すでにわれわれは、モールス信号が「トントン」という音と「延ばす」音できているのだとオスカーがエリに教えるシーンを見ている。わたしは、昔、モールス信号を少し習ったので、わかるが、最後のシーンで最初に聴こえるのは、モールス信号の記号に換えて記述すると、「・・・——・・・」で、アルファベットの「U S S」を意味する。この音に应えてオスカーが出すのは、「・・・——・・・」

「kiss」の意味である。このやりとりで、二人がどうなったのかがすべてわかる

仕掛けになっている。見事なエンディングだ。
(シヨウゲート配給)

2010年05月25日

ヤギと男と男と壁 (The Men Who Stare at Goats/2009/Grant Heslov) (グラント・ヘスロヴ)

ずっとぼけた感じが実にいい。ただ、こういうアイロニーやユーモアは、いま風ではないのかもしれない。IMDbの評価が意外と低かった。でも、わたしは、こういうのが好きだ。主役にちかいジョージ・クルーニーは、この種の政治がらみのアイロニーが好きなのだと思う。『ピースメーカー』はちよつとかつこよすぎたが、『シン・レッド・ライン』では、批判されるべき側の軍部の高官を演じ、『』では、この映画と似たアイロニーを共有、みずから総指揮をした『シリアナ』はまさに政治的アイロニーの映画、みずから監督を見事につとめた『グッドナイトグッドラック』、『さらば、ベルリン』も『フィクサー』も『バーン・アフター・リーディング』も、政治的アイロニーが色濃く、『マイレージ・マイライフ』は、きわめて自虐的な人物を演じた。

すぐれていると思うのは、この映画でとりあげられるほとんどすべてのことのなかにアイロニカルな「距離」を挿入している点だ。それは、キャスティングにまで及んでいる。ベトナム戦争で、攻撃しても全然弾が当たらないベトナム人の兵士を見て、非暴力こそ最大の戦力だという「啓示」を受けたビル・ジャングという男は、最初姿をあらわしたとき、ジェフ・ブリジスとはわからないような小太りの親父を演じているが、米国に帰って、その「啓示」を実践していくにつれて(時代の影響もあり)どんどんヒッピーっぽくなっていき、なんだジェフ・ブリジスだったのかという感じをあたえるように作っている。『ビッグ・リボウスキ』や最近の『クレイジー・ハート』で、ヒッピー・カルチャーの影響が抜けない男を演じていまや彼の右に出る者がいないという映画的記憶(先入見/ドクサ)をうまく利用している。

ビルがリーダーになって米軍内に秘密裏に進められたのが「ジェダイ・プロジェクト」で、かねがね軍のなかで超能力を発揮していたリン・キャシャディ(ジョージ・クルーニー)(彼がコンピュータのそばを通ると、画面が崩れてしまう)がオルグされるのだが、彼にインタヴューを試みて、その結果、ビルとイラクまで行ってしまうのがユアン・マクレガー演じるボブ・ウィルトンというジャーナリスト。周知のように、ユアン・マクレガーは、『スター・ウォーズ エピソード2/クローンの攻撃』、『スター・ウォーズ エピソード3/シスの復讐』の3作で、「ジューダイ」の一人を演じていた。そのため、これは、フザケすぎではないかという意見もある。

スプーン曲げの超能力があり、「ジェダイ・プロジェクト」のリーダー、ホスグッド將軍に取り入り、めきめきと頭角をあらわす嫌な奴ラリー・コーパーを演じるのが、ケヴィン・スペイシー。この人は、何をやらせても猛烈うまいから、この山気たつぷりの男を見事に演じるが、『ライフ・オブ・デビッド・ゲイル』で演じた屈折した人格を思い出し、憎いキャスティングだなと思った。こいつが、

ビルをプロジェクトから追い出すことになるが、イラク戦争の時代になって、ビルとリンが再会したときには、ビルを雇って心理操作作戦（ラジオ局もある）の戦争株式会社トップにおさまっているというのもアイロニー。いまや、戦争は、民間委託であり、イラクでもアフガンでも、民間戦争会社に雇われた新「傭兵」が「お国のために」戦っている。

この映画のなかで、「ジェダイ・プロジェクト」というのは、米軍が偽装プロパガンダとして似たようなプロジェクトを立ち上げたことをソ連に向けて（単なるプロパガンダとして）宣伝したところが、ソ連がそれを本気にし、サイキックな戦術の本格的な研究と実験をはじめ、逆に米軍は驚いて、あわてて自分のほうでもその方向でのプロジェクトを開始したという話が出てくる。これは、ある点まで本当らしい。たとえば、ラリーが関わったというCIAの「MK-UL TRA プロジェクト」（Project MK-UL TRA）というのがあり、リンが見せる「遠視」（リモート・ビュー）や「念波」のような実験とか、実際にこの映画の話のようにヤギを殺すトレーニングを受けた兵士などもいたらしい。ちなみに、キリスト教的「常識」では、ヤギは、「悪魔」つまり反キリストのシンボルである。

CIAや米軍の秘密戦略に関しては、膨大な資料があるが、日本語の文献でも、大分まめに翻訳されたマーティン・A・リーとブルース・シュレインの『アシッド・ドリームズ——CIA, LSD, ヒッピー革命』（越智道雄訳、第三書館、1992）は、主として薬物の面でのアプローチではあるが、サイキックな意識操作（感覚破壊、睡眠学習、ESP、潜在意識に訴える映像投射、エレクトロニクスによる頭脳刺激、人為的とわからない形で心臓発作やガンを引き起こす化学薬品の開発、磁場、超音波振動、光線エネルギー等による頭脳操作・・）の雰囲気の一部をつかむうえでなかなかいい本だ。その「プロローグ」で次のように言われているが、これは、時代が変わっても続く権力の皮肉であらう。

マリファナ、コカイン、ヘロイン、PCP、硝酸アミル、茸、DMT、バルビツール、笑気ガス、スピードその他のいろいろの、1960年代に闇市にでまわったドラッグのほぼすべてが、実はすでにCIAや陸軍の科学者の手で詳細に研究され、そのいくつかは実際に精製までされていたことがわかった。

LSDの中心的な皮肉は、それが武器と恩寵、精神を支配するドラッグと精神を拡大するドラッグという、それぞれ正反対の道具として使われたことだろう。ふたつの可能性は、ともにそれぞれにユニークな歴史を生み出した。いっぽうでは、CIAと軍の幻覚剤実験に根ざした秘密の歴史、他方では、1960年代に爆発的に台頭したドラッグ・カウンターカルチャーの草の根的な歴史である。

ジョークだらけで、たとえば、ビルの秘密部隊で、パナマの独裁者だったマヌエル・ノリエガの存在を一人の超能力兵士の「遠視」でさぐるシーンがあり、そこでその兵士は、「アンジェラ・ランズベリーに訊け」と答える。実際に尋ねた結果、ランズベリーは「知らない」と答えたという落ちがある。ノリエガは、当時、CIAの捜査の目をかくぐつて、スラムに逃げ、手をやいたアメリカは、実際にこの映画のような「遠視」まで用いて調査をしたらしい。スラムに人が住んでいるにもかかわらず、ノリエガが隠れていると推定されるスラムに爆弾を落としたりもした。この個所は、ジョン・ロンソンの同名の原作では、「クリステ

イ・マックニコルに訊け」となっているのを映画では「アンジェラ・ランズベリ―」に変更したという。クリステイ・マックニコルとアンジェラ・ランズベリの接点は、1984年から1996年まで続いたテレビドラマ『Murder, She Wrote』（殺せと彼女は書いた）の1988年シリーズの『Showdown in Saskatchewan』くらいしかないように見えるが、ノリエガ捜査の時点でアメリカでクリステイ・マックニコルがどのように受け止められていたのかをわたしは知らないの、なんともいえない。ちなみに、クリステイ・マックニコルは、「双極性障害」で現在あまり仕事が出来ないらしく、ある種の超能力があるという伝聞があったのかも。なお、アンジェラ・ランズベリーならば、彼女は、上述のシリーズで作家として事件捜査の役割をし、また、朝鮮戦争時代に中国の捕虜になった米兵への洗脳操作のドラマ（冷戦時代の反共意識丸出しの）『影なき狙撃者』（The Manchurian Candidate/1962/John Frankenheimer）（ローレンス・ハーヴェイといういい俳優が出ていた）で陰謀の黒幕としての母親役を演じており、洗脳の歴史ともつながるのである。

ボブが無意識にメモにいたずら書きをしていて出来上がるピラミッドのなかに目がある絵（pyramid eye symbol）は、米ドルのなかにもプリントされているが、これは、フリーメイソンのシンボルだといわれてきたが、同時に、映画では、国際的な、そして長い伝統を持つ秘密組織のシンボルだという映画の記憶がある。したがって、この映画のなかで、ボブのメモのなかにこの絵を発見して、はっとするリンは、ボブとの深いつながりを感じるという設定である。ボブは、胸にこのシンボルを刺青している。

（日活 映画営業グループ配給）

2010年05月26日

トイレント (Toiretto/Toilet/Naoko Ogigami) (荻上直子)

日本人の母親から生まれた3人の日系アメリカ人の子供たち（みな成人）と日本人の祖母が登場するが、舞台はアメリカ（カナダ？ 撮影はトロント）で、全篇会話は英語。字幕が付いているから、洋画のようにも見えるが、キャラクターの一人ひとりにくつきりとした味付けをし、それぞれの素材をいかしながら、全体としてバランスよく仕上げた美味しい「無国籍料理」の感じ。これなら、言語を越えた観客の口に合うだろう。

「今日ママが死んだ」と、アルベール・カミュの小説『異邦人』の書出しのようなナレーションをするのは、次男のレイ（アレックス・ハウス）で、ヴィンテージもののプラモデルを収集している。仕事は、化学実験室のようなどころで、友達にはなりきれないインド人の同僚アグニ（ガブリエル・グレイ）がいる。が、自分のアパートが火事になり、大切なプラモデルをかかえて、実家に戻ってくる。そこには、「パニック障害」（Panic Disorder）のためにヒキコモっている長男のモーリー（デイヴィッド・レンドル）と、口数が多くて仕切り屋のリサ（タチアナ・マズラニー）、そして、死んだ母の部屋からほとんど出てこない「ぼーちゃん」（もたいまさこ）がいる。彼女は、愛猫のセンセー以外には心を開かないかのよう。すべてちよつとずつ「変」で、レイは、いつも同じ服装（同じシャツを「枚持っているという）をし、同じ周期で日常生活を送っている。

荻上作品ではおなじみの「いたいまさ」の起用は、非常に微妙である。この映画のなかで、彼女が演じる「ばーちゃん」はたった一度しか声を出さない。なぜ彼女が黙っているのかは、子供たちにも、観客にも最後までわからない。表面上は、英語がしゃべれず、無口で、子供たちにはなじめず、おまけに娘（子供たちの母親——俳優としては出てはこない）の死で失意に陥っている・・・という設定である。その態度自体はだんだんほぐれてきて、わずかにほほえんだりもするが、その沈黙は最後まで謎。子供たちは、それぞれに納得したかのようだが、本当に（ドラマのロジックのなかで）そうなのかどうかはわからない。というの、もたいまさこは、終始、あの意味ありげな目つきを変えないし、どこかでとんでもないことをするのではないかというアブナサを捨ててはいないからである。

それが荻上の「隠し味」なのだとすると、その効果は何だろうか？ 「ばーちゃん」との意味疎通が一応、前進と展開を見せる。モーリーは、あるとき、母親がまえに使っていた古い、足踏み式のシンガーのミシンを見つけ出し（あるいはその存在に思いついて）、触ってみる。興味が沸き、何かを縫ってみようとするが、使い方がわからないので、「ばーちゃん」に尋ねる。英語と身ぶりで必死で説明（母親が日本人なのに全く英語を解さないというのもミステリーだが、そういうところがこの映画の特異性ないしはイデオシンクラシーでもある）すると、彼女は、巧みにミシンを動かして見せてくれる。このとき、終始無言であるものの表情と目つきの尋常ではないところはあまり変わらない。この婆さん、本当は英語がわかるのではないか、わかっていて口をつぐんでいるのではないかという思いがしてしまうのだ。

「ばーちゃん」が宇宙人的存在であって、そのまわりにいる「普通」の人間たちが、彼女の存在によって、自分を見出したり、変わったたりしていくという形がないでもない。なぜかわからぬが、彼女は、財布に100ドル紙片をどさっと入れており、孫たちに惜しげもなくあたえる。モーリーは、ミシンを教えてもらったことがきっかけでスカートを縫い、愛用するようになり、ここから、彼は、しばらく遠ざかっていたピアノを弾くようになる。彼は、天才的なピアノの才能がある。リサは、エア・ギアに専念するようになり、ヘルシンキで開かれるエア・ギターの大会に出ようと決心するようになる・・・。

「ばーちゃん」の態度に一番疑問をいだくのはレイであり、彼女が使ったヘアブラッシの毛を盗み取り、自分の毛と比較するDNA鑑定までするくらいだが、彼が同僚のアグニのいかにも「インド人らしい」明晰なロジックの助けを借りて最終的に到達する結論は、彼女は、日本式（といってもウオッシュレットの）トイレが恋しいらしいということなのだ。彼女は、母親が手を尽くして探しあて、死の直前に呼び寄せたのだという。まあ、このへん、この家族にもさまざまな隠された事情があることが何となく暗示され、登場する人物たちが、みな、一見するほど単純な生活を送ってきたわけではないことが想像できもする。そして、このウオッシュレットも、レイの勝手な解釈だったかもしれないということを思わせるシーンがある。「ばーちゃん」は最後まで謎めいているが、ファミリーという存在そのものが、そもそも謎なのだろう。

荻上監督の作品らしく、ちらりと登場する食べ物がみな、魅力的に撮れている。今回は、ギョーザを作り、食べるシーンが何度出て来るが、ギョーザにしたところがなかなかの妙だと思う。この映画でギョーザが出て来るのは、母親がよ

2010年06月01日

今月気になる作品

く作ってくれたという設定で、それを「ばーちゃん」が主になって作るのだが、海外に長く住んだ日本人は一体にギョーザが好きだ。伊川東吾が出演しているフランス映画『Le hérissón』(2009/Mona Achache)には、彼が演じる比較的裕福な日本人が、孤独で本と猫を愛する管理人の老女(ジョジアーン・バラスコ)を食事に誘い、みずからラーメンとギョーザを作る。このシーンが決して不自然には見えないところに、在欧経験の長い伊川東吾のアドバイスが生きていると思う。話が横飛びしてしまったが、『Le hérissón』にも、ウオッシュレットのトイレが一つの重要な小道具として登場していたので、思い出したのである。(ショウゲート+スールキートス配給)

マイ・ブラザー 【前出】

ブライト・スター いちばん美しい恋の詩 【前出】

告白 【前出】

殺人犯 【前出】

アウトレイジ(トレイラーで見る「ヤクザ」たちの啖呵の切り方、怒鳴り方がワンパターン。無理すんなよという感じ)。

FLOWERS フラワーズ 【前出】

クレイジー・ハート 【前出】

パリ20区、僕たちのクラス (『キネマ旬報』6月20号に短評を書いた)。

アイアンマン2 (ミッキー・ロークはよかったが、もつと生かすことができた。今回は、すべての出演者に関してそういう不満が残った)。

闇の列車、光の旅 【前出】

瞬 またたき (未見だが、気になる)。

マイケル・ジャクソン キング・オブ・ポップの素顔 (ありあわせの映像のつぎはぎではないかという説もあるが、まだ試写の機会がない)。

ザ・ロード 【前出】

ボローニャの夕暮れ 【前出】

イエロー・ハンカチーフ 【前出】

アルゼンチンタンゴ 伝説のマエストロたち (スタジオ録音現場の巨匠たちの姿と回想。ブエノスアイレスの街。涙)。

モダン・ライフ 【前出】 (去り行くものに冷淡なわたしが面白いと思えたのは犬が怒り出すシーンだけだったと思ったが、見直してみたら、「自然に生きる」ということの意味を教えられるような気がした)。

2010年06月01日(1)

アイスバーグ！ (L'iceberg/2005/Dominique Abel + Fiona Gordon + Bruno Romy) (ドミニク・アベル／フィオナ・ゴードン／ブルーノ・ロミ)

この映画は、何度見るといい。最初にアジア人に似たイモイ(失礼!)女性(リュウシー・チュルガルジック)が登場し、自分がイヌイット(エスキモー)の最後の子孫で、これから、「わたしがどのようなにして夫と出会ったかについて話させてください」と、イヌクティウト語で語るのだが、次のシーンから展開するドラマは、およそこの女性の印象とは無縁である。当然、観客は、ナティクトゥクと名乗るこの女性が、いつどこで登場するのが気になる。しかし、その気配はなく、次第の彼女のことを忘れてしまう。が、最後に彼女が登場し、なるほどこういう手があったのかと思うと同時に、この女性が持つ不思議な包容力とパワーに魅惑され、もう一度最初のシーンを見てみたくなるのだ。

イヌイットの女性ナティクトゥクを演じるリュウシー・チュルガルジックは、実際にイヌイットのルーツを引く女性らしい。すでに俳優として活動しているが、あたかも地ないしは「素人」のような笑いが、妙に魅力的で、印象深い。着ている服は、いまの時代のダウンコートなのだが、その表情と言葉は、遠く日本の原住民(アイヌ)などと同じルーツを感じさせる。イヌイット語のことは知らないが、破裂音を含んだ「ガ」ないしは「カ」、「ッタ」、母音を含む「ネ」、「ル」は古代日本語との、「・・ミラ」は、朝鮮語とのつながりを感じさせる。

ナティクトゥクが出たあと展開するのは、クラウン(道化師)芸人でもあるドミニク・アベル／フィオナ・ゴードン夫妻のドタバタ的に様式化された独特の世界。8年前に妹が火災事故で亡くなって以来、聾啞状態になっているルネを演じるフィリップ・マルツもサーカス芸人。みな体が鍛えられている。床を歩くのにもタップダンス調であったり、パンツとシャツを逆にはいたり、朝食のパンにバターをつける身ぶりの奇妙さ、すべて滑稽だが、日常生活がパターン化しているという暗示もある。

一言で言えば、この映画は、二つの「愛」を描いている。一つは、平凡な夫婦フィオナ／ジュリアン(フィオナ・ゴードンとドミニク・アベル)の壊れかかる愛。もう一つは、イヌイットの女性と、心身疾患的な問題を抱えているルネとの劇的な出会い。

フィオナが家を出てしまうのは、別にジュリアンが嫌いになったためでもなさそう。きっかけは、ハンバーガーショップの冷凍室に閉じ込められてしまうという事故。一晩家に帰ることができなかったのに、夫のジュリアンも2人の子供たちも、何も心配しない。が、だからといって彼らは、彼女を嫌っているわけでもない。ある種の**惰性**と**倦怠感**がこの家庭を支配しまっているのかもしれない。「ああ、もういやだ!」とフィオナは思い、夢遊病にかかったかのように家を出て、あてもなく歩き、バスに乗る。行き着いた果ては、起点のブリュッセルからフランス国境を越え、対岸にイギリスがある海の見える素朴な田舎町バルフル(Barfleur)。バルフルで、彼女は、孤独に小さなボート(名前は「タイタニック」)を所有しているルネと出会う。しかし、絵葉書をもらって、あとから追い

かけてきたジュリアンが合流して、スラップスティック的な船旅をし、最後にあのイヌイットの女性と出会うというのは、かなりの飛躍。イヌイットの女性は、自分の船で漁業か何かにやってきたのだろうが、カナダの果ての地に住むイヌイットがこんなところまで船でやってくるのだろうか？ それに、3人があんな薄着で海につかるのだから、とてもありえない話である。しかし、そんなことはどうでもいいというのが、あるいはその「不条理」さ（アプサーディティ）が、この映画の面白さである。

（フランス映画社配給）

2010年06月01日(2)

ルンバ！ (Rumba/2008/Dominique Abel + Fiona Gordon + Bruno Romy) (ドミニク・アベル／フィオナ・ゴードン／ブルーノ・ロミ)

めずらしい2本立ての試写。が、『アイスバーグ！』を先に見てしまうと、若干、この映画の面白さが薄れる。というのも、この映画は、『アイスバーグ！』とほとんど同じテンポと雰囲気ギャグが使われているからである。特にわたしのように、『ルンバ！』を先に見ていて、『アイスバーグ！』を今回初めて見た者は、後者の魅力のまえで前者が若干かすんでしまう気がするのである。しかし、一貫しているのは、アベル／ゴードン／ロミのスタイルであり、それが好きなら、十分に楽しめる。

『アイスバーグ！』でイヌイットの女性の表情が実によかったが、こういう撮り方は、ドミニク・アベル／フィオナ・ゴードン／ブルーノ・ロミの3人組の独特の才能かもしれない。今回は、冒頭でフィオナが英語を教える教室で見える子供たちの表情が同じように「自然」でユーモラスなのである。最後のほうの、海岸のパラソルの下にいる犬の表情もいい。

今回、二人を離ればなれにするのは、「倦怠感」のようなものではなく、事故である。二人の日常生活はドタバタ喜劇風にパターン化されて描かれるが、型にはまって退屈では全然なく、軽快なルンバのリズムのように反復的で、そのつど新鮮なのだ。そこには、たとえ退屈のなかにすら、楽しさがあるわけだ。「ルンバ」というタイトルは、そんなことを思わせる。

二人を引き裂く事故は、自動車事故である。鉄道自殺を試みようとした男ジェラルド（フィリップ・マルツ）が、なかなか来ない列車にしばれをきらして、今度は道路を走る車に飛び込んでやろうと道端に立つ。たまたまそこにフィオナを乗せてやって来たドムは、レンガの陸橋の壁に衝突し、大怪我をする。フィオナは片足を失い、ドムは記憶を失う。問題のジェラルドは、どこかに逃げてしまったらしい。

記憶喪失のドムと片足のないフィオナとの生活が始るが、悲惨な事実が前提されているので、観る側としては、二人がドタバタをくりかえすたびに、何か痛ましい感じがしないでもない。この両義的なトーンが、この映画と『アイスバーグ！』との大きな違いである。ここには、ひと時代まえにはよくあった「身障者」による見世物を見せられるようなきわどい雰囲気がある。だが、そうした両義的な「悲壮さ」は、二人をそんな目に合わせてしまったことを深く後悔しているジ

エラールの意識でもある。つまり、映画は、二人をどんどん追い詰めて行き、そのあげくにジェラルに出会わせ、彼にある種の「償い」をさせるのである。が、その「償い」は、大げさなものでは全くなく、むしろ偶然の産物にすぎない。

ドムは、家に帰る道がわからなくなつて、海岸の町にたどりつく。『アイスバーグ!』のフィオナと似ているが、こちらは、別に家を離れたくなつてそうしたわけではない。が、逆にいえば、家や生活が嫌になつて家を出ることも、記憶を失つて家を離れることも、その無意識の深層では、同じことかもしれない。その場合、別離がそのままになることが多いとすれば、再会は、偶然しかない。が、その偶然を生かせば、二人はまたやつて行けるかもしれない。記憶がなければ、毎日がいつも新鮮なのだから。

(フランス映画社配給)

2010年06月08日(1)

Flowers—フラワーズ— (Furawazu／Flowers/2010/Koizumi Norihiro) (小泉徳宏)

蒼井優、鈴木京香、竹内結子、田中麗奈、仲間由紀恵、広末涼子の5「大」女優たちが競演するのだから、大いに興味をいだいていたが、なぜか試写に行く機会を逸した。試写状の絵柄も、蒼井の顔の丸いモノクロ写真のまわりに赤い花弁状に5人の女優の顔が囲み、花を想わせるという華麗なデザインで、映画の仕上も洒落ているだろうという予感をあたえもした。この日は、試写の最終日(公開は6月10日)で、30分まえに着いたら、東宝試写室の廊下にはすでに長い列が出来ていた。

<シネマノートは「結論」がわかりにくい>という注文があるので、結論から先に書くと——『人の女優たちはそれぞれにいい演技をしていたし、時代色その時代に一般的だった画調(モノクロやテクニカラーなど)を使ってあらわすなど、ちゃんとした時代考証にもとづく物や町並みのエイジングとともに、なかなか楽しめる仕上がりだった。ただ、わたしのように、すぐ映像のポリテックス(とりわけミクロな——つまり無意識の政治)を気にする者には、途中から、「これって少子化対策キャンペーンじゃないか」という印象をぬぐえなかったということは記しておきたい。登場する女たちが、みな、子供を生み、育てることが「幸せ」であり、時代をつないでいくことなのだといわんばかり(実際に台詞でもある)のだが、女性たちは賛同するだろうか? まあ、観て損はないから観てからみんな議論してみてください。とりわけ、若い女性の意見をうかがいたものです。え?これでは「結論」ではない? まあ、話を難しくするのは得意でも、「平易」にするのが不得意なわたしにそれを期待しても無理なのです。

この作品も、『RAILWAYS「レイルウェイズ」49歳で電車の運転士になった男の物語』、『ALWAYS 三丁目の夕日』、『ALWAYS 続・三丁目の夕日』を手がけたROBOTの阿部秀司がエグゼクティブプロデューサーをつとめている。

すべての作品に英語がアルファベットのまま使われているのも示唆的で、ROBOT／阿部秀司は、一貫した路線を意識しているのである。それは、一言に言えば、ハリウッド型の「国民教育」である。しかし、ハリウッド映画の「国

民教育」との違いは、ハリウッドの場合は、市民が国家に対して「造反」する権利をもったっているアメリカ合衆国憲法にのっとるかのように、ときには国家への反逆を教育したりもするが、Robot／阿部秀司映画の「国民教育」は、一貫して「保守主義」のすすめである点だ。

教育や啓蒙は、イデオロギーや思想を投げつけるのでは効果がない。そういうものが効果を持つ場合にも、日常的な場面で日々行われる「感情教育」の積みかさねがあつて可能となる。映画は、その意味で、効果的な教育・啓蒙装置であり、単なる「娯楽」のつもりで楽しんでいるうちに、マインドだけでなく、身のほうも一定の方向に動くことを動機づける機能を持つ。不特定多数の観客を動員する装置（テレビも大量生産品も）は、いずれも、そういう機能を持っているが、それを製作側が意識し、より明確な方向づけをするかどうかは、大きな違いである。

Robot／阿部秀司映画の大きな特徴は、（１）「昔はよかった」という印象づけをする点と（２）あたかもその時代を目の当たりにするかのような繊細で手の込んだエイジングの操作と技術がたくみな点である。この映画では、最初、人の女たちを短く映す。まず雨のそぼ降る東京でタクシーから降りる鈴木京香。これは、現在（2009年）らしい。次は、両脇に竹がそびえる道を歩いて行く田中麗奈。海辺の竹内結子。広い草原を子供と歩いている仲間由紀恵。列車が走る壮大な雪景色が引くと、広末涼子が登場（ここは『鉄道員（ぽっぽ屋）』みたい）。再び一転して桜の景色になり、着物姿の蒼井優が映る。そして、画面がモノクロに変わり、「昭和11年4月」の文字とともに、窓から桜が見える和風の家と、その二階で「吉田絃二郎」などの文字が見える本のならんだテーブルで憂鬱な顔をしている蒼井の本格的な登場となる。この導入部は、なかなか手際がいい。

この映画は、一つのファミリーを描いているのだが、そのなかで一番古い時代の娘を演じるのが蒼井であるというのも、面白い。モノクロで描いても、蒼井は蒼井であり、その「現代性」はぬぐいきれないからだ。それを、いまの時代にはお目にかかれない（だから映画としては「らしく」に描ける）「権柄尽」（けんぺいずく）——こんな表現があつた——な父親（塩見三省）が登場して、彼女の「現代性」を1930年代に味付けし、観客は彼女を「昔の女」なのだと思ってしまう。が、塩見は、シャイさを頑固さで覆い隠している「昔の男親」という設定だが、いまどきは、狂っているがゆえにこんな感じの若者もいないわけではないので、多少は「昔」を知っているわたしなどは、必ずしもこの時代表現に納得するわけではない。見合いをし、式の日取りも決まっているのだが、蒼井がうかない顔をしているのは、父親が勝手に決めた結婚に、当時の女としてはあけすけに反発しているからである。こういう頑固な父親と（当時としてはわがままな）娘とのあいだをとりもつのは母親の役どころというのもパターンだが、それがこの映画のスタイルであり、母親を演じる真野響子は、その条件を十分に意識しながら最上の演技を見せる。

モノクロシーンは、結婚式の当日、蒼井が白無垢の衣装を着たまま外に飛び出し、この分だと、『プリティ・ブライド』でジュリア・ロバーツ演じるランナウェイ・ブライド（出奔花嫁）の方向に展開するのかわかと思わせながら、彼女の走るモノクロの足が、ジャズの流れるカラーの画面のなかに消え、鈴木京香がタクシーを降りるときの足に融解する。「平成21年5月」という文字が出て、「現

代」であることがわかる。彼女は音楽ホールの会場の楽屋に入るが、うかぬ顔をしているのはなぜか？ 彼女はピアノリストか？ ちらりと映る大聴衆のまえて華麗なピアノ演奏を披露するのではないかという予感。が、彼女は、「譜めくり」（ページ・ターナー）にすぎないのだ。何かの事情でピアノリストになりそこねたのか？ が、ストーリーを追うのは、このへんでやめておこう。

広末涼子が鈴木京香の妹役つまり「現代」の女性を演じているのは、キャスティングとしては実に賢明だ。彼女は、あいかわらず「ただいま」が「タライマ」となり、歯科矯正世代の発音しかできないからである（ただし、今回はいつもよりはひどくない）。が、この映画では、いつも笑顔を忘れない人は、その笑いの背後に深い哀しみを隠しているという法則そのままの女を演じていて、これなら、へたをすると「へらへら笑うんじゃねえ」とどならせそうな笑いが身についている広末にはうってつけの役である。

鈴木と広末の母親が仲間由紀恵で、彼女も、深い哀しみと運命を背負って笑顔を見せ続けているといった薄倅の女を見事に演じていて、これも、キャスティングがにくい。

仲間由紀恵には二人の姉（竹内結子と田中麗奈）がいる。竹内は、登場したとき、なんかぎこちない（わざと明るくしているような）笑いを見せるので、へたくそだなと思ったが、それは、彼女がその笑いの下に押しやっている哀しみの関係で生まれた笑いであることが次第にわかり、なるほど（しかし、ちよつと演技しすぎかな）と思ったのだった。

この映画のなかで一番「つっぱった」感じの女を演じるのは、田中麗奈である。眉毛のつり上がったあの顔からして、適役なのだが、彼女が出版社の編集者として登場する場面には、「昭和44年1月」という文字が出る。画面はすべて一時代まえのカラー（「天然色」）に変わり、うーん、80年代から70年代の前半期の映画的記憶（当時の映画と時代の空気とによって刷り込まれた記憶）をなかなかよく押さえているなと思った。「時代色」を出す映像テクニクとしては、田中が出るシークエンスが一番成功しているかもしれない。

田中麗奈は、有名小説家（長門裕之）の担当編集者で、会社では日々同室の男性社員から「セクハラ」に遭うが、そんなことにはめげない。当時はみんなそうだった。そばで待機していないと原稿が書けない大先生のお守りは、当時はごく「あたりまえ」だったから、田中のような女編集者は何百人もいたわけだ。彼女は、口ではぼんぼん言うが、所詮は80年代を引きずっている女だから、勝間和代をうやまういまの時代の「カツマー」にくらべれば、おとなしいものである。ちなみに、この映画では田中だけが、特に深刻な悩みをかかえてはいない。しかし、結婚し、子供を生むことが女の幸せであるというロジックには、最終的に、逆らわない。

田中が70年代に結婚し、子供を生んだとすれば、その子は、「現在」、年令的には30代のはずだ。その子は、「現在」に生きる鈴木や広末とどういうつきあいをしているのだろうか？ 映画にそれらしい場面があったのかもしれないが、うっかり見落とした。わたしの印象では、いまの30代は、日本流の「集団主義」（「団塊の世代」が身をすり寄せた）にはなじめず（そのくせ、ケータイによるリモートの手離れのいい擬似集団性に依存せざるをえない）、といって西欧流の

「個人主義」に徹するわけにもいかず、けっこう生きるのに苦労しているようにみえる。彼や彼女らにとっては、この映画から得る教訓は、あまり多くはないのではないか？ 映画で「国民教育」をするのなら、この世代に照準を向けなければならないまい。

(東宝配給)

2010年06月08日(2)

ゾンビランド (Zombieland/2009/Ruben Fleischer) (ルーベン・フライシャー)

アメリカでこの映画のようなサタイヤーの感覚が生き残っているのは元気づけられる。日本では、近年、急速に「皮肉」や「冗談」(なんちゃって、うそそう)のカルチャーが衰えているという意識をわたしは持っている。これは、テレビで多くのコメンテーターが毎日毎日文句ばかり言い、党首も「冗談のように」ではなく、本当の冗談としてくるくる変わり、しかもパニックが起きないという冗談Ⅱ現実があたりまえになったからだろう。冗談は、現実へのある種の(批判的)距離が必要であり、そういう距離を取る余裕がなければ起動しえない。この映画は、冒頭、ちらっと「星条旗永遠なれ」のメロディがながれ、以下、冷めた実況放送のナレーション調で、「ピープル(人々、人民、国民)がいなければ国家はない。が、もうピープルはいない。・・・ここは、ユナイテッド・ステイツ・オブ・ゾンビランドだ」と来る。この皮肉なナレーションにかぶって、『パリより愛をこめて』のジョン・トラボルタのようなゾンビがいきなり飛び出してきて、襲いかかり、肉をむさぼる。なるほど、ブッシュ政権のアメリカは、人間を人間がむさぼるような空気をふりまいた。が、それをいまこのように風刺できるということは、アメリカはまだ「ユナイテッド・ステイツ・オブ・ゾンビランド」ではない。

ゾンビの国で生き延びることが出来る人間はどのようなタイプか？ 映画は、二人の男と二人の女を描く。ナレーションをしているのは、コロンバス(ジェシー・アイゼンバーグ)という若者。おそらくゾンビランド化する以前は、どちらかというとイジメられるタイプの「孤独」な「ヒキコモリ」系の青年だったにちがいない。自分でも、「ローナー」だったと言っている。彼は、自分に「32」のルールを課することによって生き延びる。ナレーションで「32」あるといううち、映画で「例示」(これがこの映画のユーモラスでクールなスタイルになっている)されるのは10例だけ。その一つは、ゾンビに追われたときに逃げ切ることが出来る「カーディオ」(「有酸素運動」と訳されることも多いが、要するに心臓[cardio]を鍛えるエクササイズ。マスターベーションのことも言う)。次に、「ダブル・チェック」(ゾンビを撃つときは一発だけではなく、もう一発とどめをさす)、「トイレに注意」、「(車に乗ったら)シートベルトをする」、「身軽に移動する」(ただし、「これは持ち物のことだけじゃない」とコロンバスはつけくわえる——つまり「定住者」にならないということだ)、「ヒーローにならないこと」、「柔軟体操をする」、「あやしいときは、出口を確保する」、「後部座席をチェックする」、「些細なことをたのしめ」。

コロンバスが、ルール通りに生き延びる過程で出会うのがタラハシー（ウディ・ハレルソン）であるが、このカーボーイのような出で立ちのマッチョ男も、実は繊細で「こだわり」の人であることがわかる。彼は、体力と運動神経が発達している分、コロンバスのような厳密なルールを決める必要はない。しかし、彼を生き延びさせてきたのは、直感と、「こだわり」とセンチメンタルな繊細さだ。彼は、息子をゾンビに殺されたことを忘れない。ゾンビとの闘いは、その怨念に裏打ちされている。それから、彼は、スナック菓子の「トウインキー」に目がない。いまでは体に悪い食品として有名であるが、こういう馬鹿げた駄菓子を必死で探す「幼稚さ」は、苦境を生き抜くささえになる。また、映画好きで、ビル・マーレイの映画は全部見るくらい敬愛している。彼らが、ハリウッドのマーレイ邸に忍び込むくぐり入りは最高。

なお、俳優ウディ・ハレルソン自身は厳密な菜食主義者（ヴィーガン）で、トウインキーは絶対に口にしないので、彼がそれを食べるシーンの撮影にあたっては、特別の菜食仕立ての「トウインキー」を作ったという。

ふたりが道すがら出会うことになるウィチタ（エマ・ストーン）とリトルロック（アビゲイル・ブレスリン）の姉妹は、少女時代から、「つつもたせ」的な詐欺行為をして生活してきたらしい。「善良」や「かよわさ」を装って人をだます才能が身についている。こういうタイプも、「ゾンビ帝国」で何とか生きていくことが出来る最後の人間のタイプである。

コロンバスは、ゾンビが横行する以前から、「ゾンビ的な奴」は避けてきたと語る。ゾンビとは、何も考えることをせず、相手を襲い、むさぼり食うことしか知らない利己的な欲望マシーンにほかならないが、裏を返せば、人間は、程度の差はあれ、ますますそういう道を歩んできているのであり、世界は「ゾンビランド」になりつつあることを思えば、最後に生き残ることができるのは、この映画に登場する4人のタイプということになるのだろうか？

この映画には、エンドロールの最後におまけ映像がある。これを見逃さないでほしい。ここでウディ・ハレルソンがビル・マーレイに言ってくれるように頼む台詞は、「サタデー・ナイト・ライブ」系の映画『キャディーシャック』（Caddyshack/1980/Harold Ramis）のなかでビル・マーレイが言って非常に受けた台詞である。ゴルフ場に穴をあける野生のリス（gopher）に手を焼いたマーレイ（カール・スパックラー）は、穴にダイナマイトの導火線を仕掛けながら言う、「In the words of Jean Paul Sartre: 'Au revoir, gopher.'」。直訳すれば、「ジャン・ポール・サルトルの言葉で言うならばだな、バイバイ、ホリネズミちゃんってどこだね」。この際「サルトル」はどうでもいい。この爆笑喜劇では、この野生のリスも立派なキャストで、その小憎らしくもひょうきんな表情（むしろ人形を使った特殊効果）をして笑わせる。

（日活配給）

2010年06月10日

終着駅 トルストイ最後の旅 (The Last Station/2009/Michael Hoffman) (マイケル・ホフマン)

「トウルーストリー」というものに飽きることがある。このジャンルは、ひとつ確立されたものがあり、それなりの文法と結構があるわけだが、それについて見続けることが出来なくなるのである。この映画を見ているときは、全然そうではなかったが、いざそのレビューを書くとする段階になって、書けなくなってしまう。なんで「トウルーストリー」は、いつもこいつも「それっぽさ」を重視するのか、しかもその「それっぽさ」は、既存の写真や映像を模倣しているにすぎない。こういう表現の基本にふれる疑問におちると、ことはやっかいである。

この映画では、クリストファー・プラマー演じるレフ・トルストイも、夫人ソフィア・トルストイを演じるヘレン・ミレンも、実物を模倣している。ヘレン・ミレンは、どんな役を演じてても、エリザベス女王のそっくり度を越えることはないから、逆に安全だが、プラマーの場合、とても「ロシア人」には見えないその風貌にもかかわらず、衣装だけ模倣しているから、すべてが日本の新劇シェイクスピアのように見える。そう、基本は「新劇」なのだ。そう割り切って見ないと、こういう作品は楽しめない。

新劇や翻訳小説を読むフィルターをかましておいてから見るならば、この映画が描くのは、「理想」に走りすぎる高齢の人物と、それでは家庭も家計もたちゆかないと思つて「現実」的な対応をする妻とのあたりまえの物語であり、そういう男の理想主義を煽ることが生きがいの侍従的男（チェルトコフ／ポール・ジアマッティ）とそいつと「理想」主義老人とのあいだでどちらにも忠誠をつくそうと気をもむ助手（ワレンチン／ジェームズ・マカヴォイ）が、こういう老人と妻とのあいだにしばしば出来がちのラディカルな悪女的娘（マーシャ／ケリー・コンドン）を愛してしまい、おろおろするというエピソードがつく。映画としては、登場人物の心理の綾を眺めて楽しむことになるが、トルストイ解釈にとつてどれだけこの映画が役立つかどうかは疑わしい。

こういう映画は、俳優たちの演技のディテールを楽しまなければ、意味がない。その点では、ジアマッティは、うまいし、ホームドクター役のジョン・セツシオンズも悪くない。

この映画の取得は、「三大悪妻」の一人に数えられるソフィアにあたりまえの人間としての顔をあたえたことだろう。彼女は、決して「悪妻」ではなかった。むしろ、トルストイのほうが「悪夫」だったのだ。映画でも出てるように、ソフィアが13人もの子供を生み、育てたという事実は尋常ではない。昔の女性は子沢山だったとしても、13人は多すぎる。ソフィアの場合、乳母や召使に恵まれ、子育ての労働は、貧乏人の比ではないとしても、13人を借り腹で生んだわけではない。そして、ソフィアが、『戦争と平和』の草稿を6回も清書しなおしたと言うのは重みがある。まあ、「偉人」として世に知られるようになる人間というのは、みな身勝手である。この映画は、そういう面をそれほどキツくは表現しない。トルストイのそうした身勝手さや、「精力絶倫」的な怪物性を強調して描いたならば、その「実像」にもっと迫れただろう。

トルストイが「悪夫」であるかは置くとして、彼が、家を出たということには、「実存的」な決断があつたはずだ。「偉大」な文学者の決断というより、82歳という高齢の男のやや「認知症」的な決断が。ただし、この映画は彼のそう

した決断の核心には迫らない。だから、この映画は、高齢者が見ても、そこに自分に共通するものを見出し、共感をおぼえることは難しいだろう。
(ソニー・ピクチャーズエンタテインメント配給)

2010年06月15日

ベストキッド (The Karate Kid/2010/Harald Zwart) (ハラルド・ズワルト)

予備知識なし、もらったプレス見ないといういつものパターンで映画を見はじめて、主役のドレという少年の顔が、ウィル・スミスによく似ているなど思った。あとでデータを見たら、彼の実子だった。キャリアウーマンの母親(タラジ・P・ヘンソン)の転勤で北京にやってきた繊細な少年を見事に演じている。運動神経はあるが、映画のなかで成長するような強靭さを持つているように見えないうところが、かえっていい。父親の後ろ盾なしにはこの役を得ることはできなかったかもしれないが、まあまあ今後いい俳優になるのではないかな？

この映画のキャスティングは悪くない。ドレが親しくなる「良家の娘」メイを演じるウエヌエン・ハンは、どういう経歴の子役かは知らないが、彼女が演じる少女は、アメリカから来たドレに興味を持ち、ヴァイオリンを弾き、英語もわかる娘。いつも妙に親しみのある笑いを浮かべていて、キュートである。ドレの師匠となる空手の名人ハンをジャッキー・チェンが演じるが、これほど脇役として控えめで「真面目」顔の演技をするチェンを見たことがない。こういうのも出来るんだという印象。自動車事故で妻を亡くし、アパートメントビルの雑役係をやっているが、空手はめっぽう強い。彼が空手の世界にいるわけではないのは、いろいろな過去の事情があるらしいが、そういう過去を漠然とおわせながら、寡黙を貫いているキャラクターをジャッキー・チェンは見事に演じる。ドレをいじめるチョン役のチェンウェイ・ワンは、若年ながら凄い「悪役」を演じている。この俳優は、今後楽しみだ。

映画としては、1984年の『ベスト・キッド』(The Karate Kid/1984/John G. Avildsen)よりも出来がいいと思うが、映画として特に凄いところがあるわけではない。だが、その「教育」効果と**時評性**を取り入れた**営業的配慮は、なかなかしたたか**である。1984年の『ベスト・キッド』(The Karate Kid/1984/John G. Avildsen)は、主人公を白人、移動はニュージャージーからカリフォルニアへだった。そうした選択には、時代性や時評性はあまりなかった(あるとすれば、シングルマザーの家庭であることぐらい)が、今度の主人公は黒人(アフリカン・アメリカン)であり、デトロイトから北京へ移る。オバマ政権のアメリカでは、アフリカン・アメリカンを主人公にすることは、白人の場合よりも今様という印象をあたえる。さらに、いまのアメリカにとって中国は最大に关心的である。その意味では、非常によく計算された「傾向映画」でもある。

この映画を見れば、一般にアメリカが中国をどう見ているかがわからないでもない。アメリカは、共産党系の「古い」中国を恐れている。この映画で悪役になっているのは、ドレをいじめるチョン(チェンウェイ・ワン)とその仲間たちだが、彼らは、リー(ユー・ロングアン)が率いる道場の門弟である。広場で100人単位の門弟たちが、**真つ赤な**ユニホームを着て練習している姿は、規律で

一斉に同じ動きをする（とされる）全体主義的な「共産主義」社会のステレオタイプイメージである。リーは、つねづね弟子たちに、「弱さ、痛さ、情けは無い」と教え、クライマックスの試合のときも、あくどい計略をしかける。これは、古い中国のステレオタイプである。

しかし、アメリカの昔の「反共」傾向映画とはちがひ、そういうステレオタイプを提示し、それをやっつけるような終わり方はしない。その試合に臨むドレが（師匠ハンからこの試合のために贈られた）真っ白な試合着を着ているのは、意味深長である。ドレ自身は、「ブルース・リーと同じだ」と喜ぶだけだが、それ以上の意味がある。なぜなら、ロシア革命の昔から、「赤色ロシア人」と「白色ロシア人」とは対比関係にあり、前者は共産主義支持、後者は、その政権を逃れて亡命した貴族などを指したからである。しかし、その「赤色」のユニフォームに身を包んだチョンたちが、最後に示す態度のなかに、アメリカが中国共産党（その新世代）をどう見ているかがうかがえなくもない。中国は依然共産党の指揮下にあるが、その古い世代といまの若い世代とは全然考え方がちがうとアメリカは考えている。そのあたりが、身ぶりではつきりと示されるので、注意して見てほしい。

ドレが恋するメイの父親、その家の描写に、中国で進んでいる階級差があらわされている。中国で、市場や小路地での雰囲気とは全く違う光景がどんどんひろがっているのは、外から傍観していてもよくわかる。中国はどこへ行くのか？この映画は、中国の暗部や問題の個所には全く立ち入らないから、中国としては大歓迎であろう。撮影には、協力を惜しまなかったようで、万里の長城のうえでハンがドレに空手を教えるシーンもある。実際に一般観光客がこんなことをしたら、どうなるだろう？

ドレとメイがデートをする影絵劇場のシーンと、ある日、亡き妻と子供を思い出して悲嘆にくれている師ハンを見つけ、訓練を「無理矢理」頼んで外に出て、棒術的（？）な稽古をするシーンとにワヤンの影絵が出て来て、先日、バリのワヤンを川村亘平さんに見せてもらったばかりなので、なかなか面白かった。（ソニー・ピクチャーズ 映画マーケット部配給）

2010年06月16日(1)

ようこそ、アムステルダム国立美術館へ (Het nieuwe Rijksmuseum/The New Rijksmuseum/2008/Oeke Hoogendijk) (ウケ・ホーヘンダイク)

暗闇に不気味な音が響く。壁が崩れ、掘削機の音がする。寂しげな音楽が聴こえ、創造よりも破壊の雰囲気がただよう。光が射す穴が開き、充滿する埃のなかに「出口」が見えるが、それは、「未来」ではなく、困難のなかに吸い込む入口のように見える。重苦しい音楽とともに、溶接機が鉄筋を焼き切る赤い火花が画面に広がるが、それは、まるで戦火を思わせる。そういえば、このドキュメンタリーの監督ウケ・ホーヘンダイクは、世界のホロコースト・ミュージアムを批判的にとらえたドキュメンタリー (The Holocaust Experience/2003) を撮っているらしい。

しかし、ホーヘンダイクは、最初からアムステルダム国立美術館の改築プロジェクトを批判的にとらえるために撮影を開始したわけではないだろう。改築を野心的に推進する館長のロナルド・デ・レーウと各部門のそれぞれにスノビッシュであったオタク的であったり、プロを鼻にかけているような「学芸員」たち、そして改築を担当する二人のスペインの建築家、アントニオ・クルスとアントニオ・オルデイスのコンビ。彼らに密着して撮影するのに、最初から批判的な態度では記録ができないだろう。

いや、いまになって、ふと思うのだが、この映画が最初に発表されたのが、2008年11月のアムステルダム国際記録映画祭においてだったから、改築計画のトラブルが明るみに出てから編集にかかっても、十分に合ったはずだとすれば、ホーヘンダイクの胸底には、最初からこの美術館そのものを批判的にとらえるねらいがあったかもしれない。実際、両袖に分かれているこの美術館の中央の通路は、南地区へ徒歩や自転車で行く重要な通り道になっていたから、2004年にこの中央通路が閉鎖されたとき、市民とサイクリスト協会は抗議の声を上げ始める。この映画にも、サイクリスト協会のマリヨライン・デ・ランゲの抗議発言が出て来るが、「オランダの国家としての最盛期を象徴する美術品の宝庫」といわれても、地域住民にとっては、毎日世界中の観光客でごったがえし、ありがた迷惑な場所でもあったのだ。また、膨大な改築費は、市民の納めた税金からも負担されるわけだから、教育文化科学省も改築に賛成ではないのだった。

ピエール・カイパースが設計し、1885年に開館したときには、この美術館は、19世紀に爛熟する諸理念を集積していたかもしれない。そして、近代の「**表象的**」**視覚形式**を人々が儀礼的に遂行する儀式空間（近代の伽藍）として十分に機能したのだろう。しかし、もはや美術館は、もはやそういう機能を發揮できないし、「伽藍」的なものへの人々の欲求は、マスメディアのほうにうつってしまった。だから、美術館は、20世紀になって、マスメディアの空間性を模倣するようになる。そして、それならば、美術館は、フィジカルのある必要はないわけだが、建築物というフィジカルな場に執着しているために、中途半端なものとなり、「歴史的遺産」を抱えているという思い込みのために、デイズニールンド的な空間にもなりきれない。その意味で、この映画は、**美術館の終焉**をまざまざと記録したドキュメントということになる。何でもアムステルダムは時代に先行するから、こういう事態が、今後、世界の大美術館で起こらないとはいえない。

近代文明は、**収集と再現と展示**の理念のなかで動いてきた。侵略と植民地化がこれらの理念を大規模に（国家的規模で）実現してきた。国立美術館のコレクションは、大英博物館の例を見るまでもなく、植民地や強大な権力の行使の証である。展覧会、つまりコレクションの公開は、勝利した国家や民族の歴史を展示する。その際、その公開の仕方は、**距離を置いて「ながめる」**という**表象形式**に向かう。「表象」とは、英語では「**リ・プレゼント**」つまり「そこにある」（プレゼント）ものを「再・現前」させることであるが、なぜ「再」になるかというと、そのものに対してつねに「距離」をとらせるからだ。ものそのものに直接関わらせることはない。ちなみに、古代の「美術」は、「観客」が触ったりして「鑑賞」できたし、そもそも「鑑賞」という観念にはそぐわなかった。近代には、建築も

「美術品」になり、「記念物」になってしまいが、建築は使うものであり、古代の建造物が、「美術」だとしても、その「美」は「用」の美だった。

アムステルダム国立美術館の場合、それを19世紀の一つの記念建造物・保管所ぐらいのものでして保存の方向で改築するにとどめれば、このようなトラブルは起こらなかったかもしれない。クルスとオルテイスは、カイパースの建築理念をひたすら壊そうとしたわけではなく、一部は、むしろ、60年代に分断化された展示スペースをカイパースの理念に引き戻し、広いスペースに時代の異なる作品を展示するような改造も計画していた。(冒頭にリンクしたYouTubeの画像は、彼らがプレゼン用に作ったシミュレーション映像の一つである)。しかし、基本においては、(いつも満員で)さばききれない来館者を収容し、レストランやミュージアムショップの機能を「充実」させ、かつ21世紀の建築らしい実験もとりのいれようという野心は大いにあったことは否めないし、やり手の館長レーウはそういう路線を推進し、予算がどんどんふくれあがっていったのだった。

現代の美術館は、どのみち、芸術を利用した複合的な「ショッピングモール」とデイズニランド的なエンターテインメント・スペースになるしかない。これは、音楽ホールも同様であり、いまの時代、美術館やコンサート(特に外国の作品を展示した美術展や、外国のオーケストラを招聘した演奏会)などに行くのなら、料亭やレストランで美食をしたほうが、よほど五感を創造的に刺激される。

アムステルダム国立美術館の館長ともなると、日本などとは権力の規模がちがう。ロナルド・デ・レーウは、ある時期から改築計画に嫌気をさし、館長を辞めることを内心で決めていたらしく、ウィーンに自宅を購入するが、夏季を過ごすための別荘がイタリアにもあり、セルビアに贅沢は事務所を持つ建築家のアルティスに、「あなたは世界中に家を持っているんですね」と皮肉られるシーンがある。館長職を辞任し、アムステルダムから引越すとき、ちらりと映る彼の家には、(おそらく国宝級の)絵があるのが見える。

映画のなかに、レーウが日本に来て、正倉院を訪ね、金剛力士像を買い付けるシーンがある。あとのほうで、アジア美術の学芸員のメンノ・フィツキが、「2年半かけて購入にこぎつけた」と大喜びをしながら、届いた金剛力士像の荷解きをするシーンもある。金額はいくらだったのか知らないが、けっこう「日本文化の遺産」が海外に流失しているのね。まあ、ゴッホの絵だってそうだから、創られた土地にいつまでも残る作品は少ないのかも。ここでもグローバルイズムが。

後任の館長には、「無派閥」のヴィム・パイベスが就任し、レーウが推した(?)20世紀美術担当のヴィム・デ・ベルが選ばれなかったが、新しい収集担当のディレクターには、17世紀美術担当の学芸員だったタコ・ディビッツが就任した。レーウは、この美術館は20世紀の作品収集に弱く、「20世紀のものはアールデコしかない」と言っていたが、彼は、この美術館を「現代美術」にも拡大する野心があり、その期待をヴィム・デ・ベルにかけたのだろう。完成したあかつきに開く展示の打ち合わせの席で各学芸員(キュレーター)がそれぞれに野心を開陳するシーンは生臭い。

修復作業に熱意を燃やす修復士(女性ばかり)や、「この建物は女房みたいなものだ」と語る警備員レオ・ヴァン・ヘルヴェルンの姿も映るが、彼女たちや彼の仕事への情熱はわかるが、修復士の手つきは、「商品」を仕上げるエンジン

アの手つきを思わせたし、「この美術館の人間以外は通さない」と言って、通路をベニヤ板で閉鎖するレオの姿は、とてもこの空間を市民に明け渡す気などないような感じに見えたが、これも、監督の批判的なレンズのせいか？ とにかく、デテールにこだわれば、いろいろな観方ができる映画である。

(ユーロスペース配給)

2010年06月16日(2)

小さな村の小さなダンサー (Mao's Last Dancer/2009/Bruce Beresford) (ブルース・ゼレスフォード)

実際にバレエの才能のある人物が役を演じているのだから、その才能を開花させてゆくプロセスの描写は、面白くないはずがない。1970年代の初め、まだ「文化大革命」(文革)が続く中国で少年リー(ホアン・ウエンビン)は、山東省の村から北京の舞蹈学校に入る。村にバレエの若い才能をオルグしてきた視察団の役人の目にとまったからである。最初役人は、小学校の教室に来て、生徒たちを一人ひとり見る(何で見るだけでわかるのか?)程度のおざなりのテストしかしなかったが、リーの才能を見込んでいた担任の先生のたつての推薦で、ようやく役人がリーをテストする気になり、合格したのだった。官僚制に寝そべった役人たちの権威主義や横柄さを見せ付ける描写である。ちなみに、この先生は、のちに「下放」を受けて、車でいずこかに連れ去られるシーンがちらりと移る。リーが彼に再会するのは、彼が世界的なバレエダンサーとして故郷を訪ねることができるようになってからだった。

文革は、最近では、ナチのホロコーストまではいかないとしても、それを肯定的に論じることとは不可能になった。が、たとえば、ゴダールの『中国女』(Chinoise/1967/Jean-Luc Godard)にはつきりと出てくるように、フランスをはじめとする1950〜60年代のポスト実存主義の知識人(サルトルからアルチュセールまで)にとって、文革は、実存主義を脱出してマルクス主義に飛び移る(あるいは移行する)カタパルトの役割を果たした。言い換えれば、1970年代の西欧思想とりわけ「西欧マルクス主義」は、中国の文革への(いまの批判者なら言うであろう「妄想的」な)想い入れなしには形をなしえなかったのだ。これは、いかなる運動や出来事も、地理的・歴史的「距離」をへだてると、別のものになるという実例だろうか、それとも、文革には、いまはタブーとして隠されている別の能動的側面があったということなのだろうか？ このへんに関しては、当時文革を支持していた論者から生産的な発言はなされていない。へたに肯定すれば、命取りになりかねないからでもあるが、文革否定の波の圧倒的な強さのままで、その屈折を形にすることが難しいからだ。

この映画のなかでは、文革は、現在の「常識」でとらえられている。制作された舞台を江青(当時はまだ公式的には毛沢東夫人)が見て、バレエ団の舞台に銃が見えないと言って機嫌を害し、再制作された舞台でダンサーが銃をかかえて踊るのを見て満面笑みをたたえるというシーンがある。そのどちらもがあえて低レベルの仕上がりになっていて、本気で批評しても仕方がないが、このシーンでの江青は、完全にカリカチュアされている。彼女が当時どんな悪しき政治主義に突っ走っていたとしても、演劇を見る江青の目はここまでは曇ってはいなかった。

たはずだ。1972年に日本に中国上海舞劇団が来日し、「白毛女」と「紅色娘子軍」という、まさにこの映画で江青がご満悦のスタイルの公演をやったが、その身ぶりのブレヒト劇的な鋭さは半端ではなかった。それは、プロパガンダであることは確かだが、それを突き抜けた演劇的水準をマークしていた。

この映画のなかだけで判断しても、江青が否定するだらけた「舞踊」よりも、彼女とその取り巻きたちがご満悦の舞台のほうが、様式化や構成度の点で、ずっといいような気がした。この映画からこの部分だけを拡大するのは適切ではないだろうが、アートと政治（状況）との関係はいつもねじれているのであり、すぐれたアート表現は、つねに、「状況にもかかわらず」という逆説のなかでなされたのだと思う。そういえば、ロラン・バルトは、1969年に書いた舞台評のなかで、「パリの選良が『母』のうちにプロパガンダ劇を見たのは、非常に盲目なことであった。カトリックの立場を選んだからといってそれがクロードルの作品のすべてでないように、ブレヒトのマルクス主義に対する選択が彼の作品を汲みつくすものではない」（『エッセ・クリティック』、晶文社）。

この映画のリーは、「状況にもかかわらず」芽を出し、世界的なバレリーナになっていくのではあるが、その「状況」（文革）は、当時の言い方に従えば「弁証法的」ととらえられなければならない。つまり、動的かつ相互的な関係のなかでだ。リーが、文革時代の北京舞蹈学院で徹底的に鍛えられ、それがなかったら、彼の将来はなかったことはいまでもない。その場合、北京舞蹈学院が、「文革にもかかわらず」どのように生徒を教育したか、その屈折は、この映画では微塵も描かれていない。まるで、もし彼が最初からアメリカかヨーロッパのバレエ学校に入学する機会を与えられていたら、もっとすぐれたバレリーナになったかもしれないといったげである。しかし、歴史に「イフ」は無意味だとしても、リーが、文革時代の緊張と屈折のなかで育ったことは確かなのだ。むしろ、だから、「文革は有意義だった」というロジックはなりたたない。言いたいのは、すぐれた表現や人物は、いつの時代も、決して「最上」の環境で生まれるわけではないということだ。

ツアオ・チーは、ちよつと演技が硬く、アマンダ・シエルは演技が稚拙ではあるが、全体として、ある種の「ビルデウーニングス・ロマン」および「ラブストーリー」としては見られなくなない。が、文革に関してはいたしかたがないとしても、ディテールの描写において、この映画はかなりずさんである。たとえば、中国で英語を勉強してきたはずのリーが、アメリカで知り合って愛するようになるエリザベス（アマンダ・シエル）と抱き合い、深い関係に入りそうになったとき、エリザベスが、「わたしは処女なの」と言うと、リーは、「virgin」の意味がわからず、げんな顔をする。そこで彼女は、「セックスをしたことがないの（I had never sex before）」という。しかし、リーはそれでもわからないので、彼女は、「You know sex is」（セックスってわかるでしょう）と聞く。すると、彼は、「うん、わかるよ1、2、3、4、5、6のセックスだろう？」と答えるのである。これがジョークなら、聞き流せなくもないのだが、この二人の俳優は大真面目でこの台詞をやりとしている以上、これは、リーが「virgin」という言葉も「sex」という言葉も知らなかったということになる。そんなことは、リーが天才で「世間知らず」だとしても、ありえない話で、少なくともこの映画

のような普通のレベルのリアリティを追う作品の台詞としては安易すぎる。そして、この安易さがこの映画の全体の水準をあらわしてもいる。

エリザベスとの結婚に対して中国大使館が見せる態度、それに対抗し、リーを支援する、弁護士（カイル・マクラ克蘭）をはじめとするアメリカ側の人間たちの態度は、非常に表面的だ。まるで、この種の事件の要約をスポーツ紙で読むときのように、興行きが見えない。同様に、結婚はするが、どんどん著名名になつていくリーと、家で孤独な日々を過ごすことが多くなるエリザベスとの破局も、もっと描き方があっただろう。そういえば、リーをアメリカに呼ぶヒューストンのバレー団の主任ベン（ブルース・グリーンウッド）は、明らかにゲイであることがわかる描き方がされているが、そうだとしたら、当初、ベンが一人で住む家にリーが寄宿していたとき、ベンがちらりと見せる彼への「愛」も、もう少し興行きを持って描いてほしかった。そうすれば、リーのさまざまな人間関係に厚みが出たであろうし、ときおりこいつはアンドロイドじゃないのかと思わせるシーンが改善されただろう。

（ヘキサゴン配給）

2010年06月22日

踊る大捜査線 THE MOVIE 3 ヤツらを解放せよ！

(Odoru Daisosasen

The Movie 3 Yatsura wo Kaihoseyo!/2010/Motohiro Katsuyuki) (本

広克行)

この映画は、織田裕二を御輿（みこし）にまつりあげた「お祭り」だから、映画として論じるのは馬鹿げている。この「映画」は、「観たよ」「面白かった?」「まあまあね」というレベルで見られるべきものであって、真剣にあだこうだ言うことを最初から排除している。オタク的には、出演者やテレビとの細部の比較も可能だが、その場合は、かなり大雑把で期待を裏切られるだろう。すべてが、織田裕二的な「まあ、いいんじゃないすか」の感覚なのだ。

とはいえ、いや、だからこそ、この映画には、日本の「いま」があらわされてもいる。何が「標準」なのか、具体的にはマスメディアが「マス」（大衆——そういうものが存在するとして）をどうとらえているか、企業や政府が宣伝や教育（学校のだけでなく）を打つ場合に何を価値基準とするか・・・といった面がこの映画にはよくあらわれてもいる。

非常に「ありがち」なパターンがくりかえしあらわれる。湾岸戦争から最近までアメリカ映画の「悪役」に「イスラム系」の人間（人物設定）が多かった（最近少し変わりつつある）が、この映画の「悪役」ないしは「ネガティブな人物像」が、「派遣」や「ネットゲーマー」らであり、彼や彼女らのたまり場が「インターネットカフェ」であるというのもありがちなパターン設定である。当然「ハッカー」もポジティブなイメージではとらえられないが、警視庁が「サイバー犯罪」の摘発に乗り出している「いま」、小泉孝太郎が演じている「ハッカー」的警部はポジティブで「カッコイイ」存在として描かれる。捜査の過程でどこから「拉致」されてきてパスワードの解析を強要される「ハッカー」男は、

もとは「ワル」だがいまは警察に協力しているという中間的な設定。基本的には、ハッカーは社会の余計者なのである。

テロや殺人予告の脅迫とひきかえに刑務所にいる重罪犯の釈放を要求するというのもありがちなパターンである。しかし、獄中から指令を発し、かなりのところまで警察を振り回すカルト的な人物は、小泉今日子の演技力と入れ込み方のおかげで、もつとふくらませたいキャラクターになった。『羊たちの沈黙』の例もあるから、この設定自体は安いとしても、小泉はよかった。そういえば、深津絵里もうまいなと思わせる演技を見せていた。

湾岸暑が新しい建物に引越し、そこが嚴重な電子セキュリティで守られているが、逆にそのために、署員たちが内部に閉じ込められて右往左往するという「ハイテクの矛盾」は、月並みなパターンである。予想されるように、こうした「ハイテク」には、「足を使った捜査」や先輩や経験者の知恵が対比される。いかりや長介が演じた「和久さん」の甥という設定の「和久くん」（伊藤淳史）が、「和久さん」が残したメモをたびたび持ち出し、それが捜査に効果をあげるというのも、「ハイテク」批判のパターンである。

「ハイテク」が自動的に起動し、人間が制御できなくなるというパターンは、そろそろ願い下げにしてみたい。そういうことは、ありえるとしても、その原因はつねに人間にある。電子機器やソフトを買って、使い勝手の不便さや誤動作を指摘すると、「仕様です」という答えが返ってくることが多い。ふざけた話である。そういう「仕様」を不動の前提とするならば、「ハイテク」はどうにもならないしろものである。しかし、ハイテクの「ハイ」なるゆえんは、それをいつでも修正でき、さらには「オートポイエシス」的に自己修正できる自己能力にあるはずだ。「仕様です」という言い方は、店頭で在庫を尋ねたときの最悪の返事「出ているだけですけど」と同様の怠慢さと、まずい料理を出して文句を言われたレストランのシェフなりマネージャーが「うちのお味です」（自分のとこの味に「お」をつけるな）というような居直りである。これ以上書くと、映画とは関係のない気難しい文句になりそうなので、これでやめる。ここで書いたことは、この映画を見るのには余分なことである。

（東宝配給）

2010年06月23日

トイ・ストーリー3 (Toy Story 3/2010/Lee Unkrich) (リー・アンクリッチ)

3D版の試写を選んだため、吹き替えヴァージョンだった。3Dといっても、まだメガネを装着する方式のだから、わずらわしい。そのうえに、字幕を見るのはめんどうだから、3D版が吹き替えヴァージョンになるのは、興行的にはいたしかたがないだろう。が、その代わり、オリジナルの印象とは大分ちがってしまったのは避けられない。すでに日本には、アニメの吹き替え用の達者なディスクール（ものの言い方やスタイル）が出来上がっているから、ウォルト・ディズニー・スタジオ・ジャパンの新スタジオのすばらしい音響・映像システムを通して見るこの作品も、印象としては、テレビでアニメを見るのと似てしまうのである。

3Dを意識しているために、横移動よりも、縦移動のシーンが多い。これは、ただ立体感を出そうとしているだけなので、平板に映る。特に前半は、子供っぽい印象が強く、『モンスタース・インク』あたりから密度をどんどん高めてきたディズニー／ピクサーの2Dアニメにくらべると見ごたえがないような気がした。2Dヴァージョンのときに、プラスチックのおもちゃが「生命あるもの」に変身する面白さがあったが、それが3Dになると、人工物としての感じが強調されてしまい、変身の面白さが弱くなるのである。

最近の「3Dブーム」は、かつて映画がサイレントからトーキーへ、モノクロからカラーに変わったときのような映画にとつての大転換を予兆するのだろうか？ メガネをかけて立体映像を見るというのは、全然新しくない。わたしは、もう半世紀もまえにそういう「立体映画」を見た記憶がある。が、いま、メガネをかけずに3次元映像を見せる技術が開発され、商品化されつつある。しかし、それが映画館の大スクリーンで普及するまでには大分時間がかかりそうである。まず、ゲームやコンピュータのモニターのレベルで普及することになるだろう。それは、時間の問題だ。

しかし、いま目にする3D映像は、まだ、映像表現としてはつまらないものが多い。量販店のモニターやテレビの売り場では、3D映像のデモをよくやっているが、物がこちらに飛んで来るのを見せているだけのようなお粗末なものが多い。こんな効果に映画が重点を置いたら、映画はこれまでの蓄積を相当程度犠牲にしなければならない。また、逆に、映画が本格的に3Dを導入するようになれば、トーキーが登場したとき、それに乗り切れなくて、映画界から去っていった俳優や監督がいたように、新しい状況に乗り移れない映画人がたくさん生まれるだろう。3Dは、製作・演技の側にとつても、また観る側にとつても、これまでの映画とは全く違う姿勢を要求するからである。

映画を観ることには、一つの型が出来ていて、それを越えることはできない。技術的にはできるが、いまの型を越えてしまったら「映画」ではなくなる。映画は、観客とスクリーンとが分かれていて、観客は一応「受動的」（体を積極的に動かさない）ことを前提にしている。だから、映画館で、たびたび頭の位置を変えたり、背伸びをしたり、立ち上がったたりするのはご法度なのである。映画館という空間がそう出来ている。しかし、ゲームの世界では、それはすでに越えられている。ゲームではなくても、任天堂の「Wii」のように、体を積極的に動かすことを前提として作られている映像システムが普及している。3Dは、こういうシステムにとつて都合のよいものであって、観客が椅子やソファに「受動的」にもたれかかつて「観る」場合には、その機能がかなり制限されてしまう。3Dの技術は、VRやAV（Augmented Reality／拡張現実）のように、「観客」ではなく「操作者」に向いているが、映画は、「操作者」には向いていないのだ。そうなると、3D映画は、「観客」を一方的にどこか「未知」の世界（宇宙であれホラーの空間であれ）に連れていくとかしかなく、その効果は「驚かす」ことぐらいにとどまってしまうのである。

『トイ・ストーリー3』の台本自体は、決して3D向きには書かれていない。客席で「受動的」に見て、「感動」させ、「教え」、「考えさせる」古典的な映画のスタイルで書かれている。そこには、どうしても3Dでなければならぬというシーンはない。「古典的」な「映画」がどんなに「受動的」であれ、「観客」

は、（少なくとも居眠りをしていなければ）想像力を発揮し、自分の意識のなかで3D世界を組み立てている。その意味では、3D映画は、「観客」のそうした想像力を萎縮させてしまう可能性もある。

この映画も製作総指揮をジョン・ラセターが取っているが、彼が製作するアニメは、みな、「健全」な意味で教育的である。それが、露骨ではなく、楽しんで観ているうちに、納得させてしまうような巧みな手さばきである。それは、あの種の「意識操作」ではあるが、どのみちハリウッド映画はそういう機能を捨てることができないとすれば、「操作」は「健全」なほうがいいだろう。

どこが「健全」というと、この映画には、子供から大人への飛躍の不可避性と使い捨て文化への批判が根底にある点だ。ラセターは、「ヒキコモリ」や「オタク」を擁護する、というより前提して映画を作っている人だが、愛着するおもちゃや持ち物を簡単には手放せない「オタク」でも、ある年令に達すると、子供時代に使っていたおもちゃを捨てたり、整理したりしなければならなくなる。「トイ・ストーリー」のトイたちは、孤独な子供（おもちゃに語りかけ、家族の一員であるかのようにしていつしよに遊ぶ）のフェティシズムを形象化している。ことだが、それはどういう形でなされるべきか？ そんな「べき」をこの映画は暗黙に示唆する。捨てるよりも、誰かに受け渡すこと。

この映画には、「おもちゃ」を、ただの使い捨てのものとか考えない子供たちが登場する。ウディ（声…唐沢寿明／トム・ハンクス）たちが「遍歴」のなかで閉じ込められる保育園の子供たちである。映画は、彼や彼女たちをワイルドでアグリーな存在として描く。ここでは、マーク・トウェインの「トム・ソーヤー冒険」や、1930年代のシリーズ映画「The Little Rascals」（1970年代でもテレビで再放送されていた）といった世界で肯定された「腕白」や「いたずら小僧」が、むしろ否定されているのであり、もう「腕白でいい」とは言えなくなっている現実が浮かびあがる。これは、日本ではむしろ他の国々よりも先行している現実であるが、その先に何があるかは、まだはつきりとはしない。（ウォルト・ディズニー・スタジオ・ジャパン配給）

2010年07月01日

今月気になる作品

レポゼッション・メン （役者も悪くはないし、テーマも面白いのだが、スタイルへの執着が最後のシーンに凝縮され、不消化。『ぴあ』と『キネマ旬報』にレビューを書いた）。

踊る大捜査線 THE MOVIE 3s ヤツらを解放せよ！ 【前出】。

ロストクライム 閃光 【前出】。

ハングオーバー！ 消えた花ムコと史上最悪の二日酔い 【前出】。

シスタースマイル ドミニクの歌 【前出】。

トイ・ストーリー3 【前出】。

ぼくのエリ 200 歳の少女【前出】。

ビューティフル アイランズ （ハットするシーンがあり、浸水の危機にある島や都市のことはわかったが、何か中途半端な印象）。

バウンティ・ハンター （クリシェばかりで笑えない。光っているのは、悪役を演じたピーター・グリーンぐらい）。

華麗なるアリバイ【前出】。

インセプション【後出】

小さな命が呼ぶとき【前出】。

ゾンビランド【前出】。

ジェニファーズ・ボデイ （タイトル、出演のミーガン・フォックス、アマンダ・セイフライドのありがちなイメージを予想外のものに変換する終盤。映像もおしゃれ。）。

ソルト【後出】

フェアウェル さらば、哀しみのスパイ （しつかり撮っているが、どこか古く感じるのは、事実にもとづくネタ自体が過去のものだからか？ が、映画は映画だから、そういう理屈は成り立たない。『キネマ旬報』の星取りのコラムに批評を書いた）。

2010年07月01日

ミックマック (Micacs à tire-larigot/Micacs/2009/Jean-Pierre Jeunet) (ジャン＝ピエール・ジュネ)

冒頭、岩と砂漠の風景が映り、「1979年4月、西サハラ Bir Amzarane 地区」というサブタイトルが出る。時間と場所を限定しているのはなぜかと思っていると、地雷撤去作業をする兵士の「のんびり」とした光景にカメラが移動する。一人のフランス人兵士（カメラがパンするとき、車両の旗がフランス国旗だった）が、地表に露出した地雷の土を払い、一息つく。遠くで傍観するイスラム系の女性（？）二人。次の瞬間、遠景から見える地雷の現場から突然爆音と煙があがる。シーンは一変して、プラモデルに塗料を塗っている少年。隣室で電話を受けている母親の異常に気づき、立ち上がる。父の訃報。以後、通夜のシーン、母親が精神を病んで病院に連れ去られるらしい映像、孤児院での生活、そこからの脱出のシーンが、簡潔に描かれる。決まっているとはいえない。が、これが、次のシーンで、ビデオを見ている中年男バジル（ダニー・ブーン）の過去らしい。

かつてスペインの統治下にあった西サハラは、『0年代にスペインが撤退後、モロッコの支配下となり、独立はのポリサリオ戦線とのあいだで戦闘が始った。モロッコ軍が敷設した地雷原は、今日でも悲惨な事故を招いているが、この映画がサブタイトルで指定する Bir Amzarane 地区は、1994年のパリ・ダカールラリーのコースにもなった。映画が、なぜこの地区を特に指定したのかは、不明。

孤児院脱出後、バジルがどういう人生を送ったのかはわからないが、「30年後」の「いま」、レンタルビデオ屋でバイトをしているところを見ると、「フリー」な道を歩いてきたように見える。他人といつしよに仕事が出来ない、孤独な作業を好む、ある種「ヒキコモリ」（ちなみにわたしは「ヒキコモリ」を21世紀の人間の基本的性格と考える）的パーソナリティ。いま、彼は、レンタル屋で与えられているらしい自室でハワード・ホークスの『三つ数えろ』（The Big Sleep/1946/Howard Hawks）をしかたテレビ（ソースはDVD）で観ながら、その最終シーンでのハンフリー・ボガードとローレン・バコールのせりふ（フランス語の吹替）を空で口づさむ。フランス語の吹替版をくりかえし観て来たことを思わせる。そのとき、映画のシーンにかぶさるように、店の外で車とバイクとのチェイスが展開し、銃撃戦がはじまる。最初のシーンからは考えられない展開だ。そして、車は店に激突し、バイクは逃走するが、車から這い出した男の銃がバイクの男をとらえ、バイクは横転する。そして、その男が手にしていた銃が地面に落ち……。実に凝ったシーンがくりひろげられる。

レンタルビデオ屋の職を失ったバジルは、大道芸などをするほかは、ほとんどホームレス状態の生活をする。ダンボールは、フランスでもホームレスの必需品になっている。この映画では、大道芸の要素がかなり重視されている。ある意味では、この映画自体が「大道芸」的である。バジルは、どこで大道芸を学んだのだろうか？

印象深いシーンの一つに、バジルが、街の子供たちに向かってハンドクラップの芸を見せる、というよりもそれを手話のように使って子供たちに何事かを伝えようとするシーンだ。ハンドクラップ芸というのはこうやるもんだと言っているかのようなもあるが、それを見た子供たちも、達者な手つきでリスポンスを返す。このシーンの意味は、よくわからなかったので、今後の宿題。

原題の意味に関しては、異説があるが、監督によると、「micmac」というのは、「猛烈な混乱」、「災難つづき」といった意味で、「A tire l'arigot」は、文字通りには、「笛を吹きながら」↓「笛を吹くように酒のボトルを口を持っていく」空ける」で、つまりは「ピッチが最高に上がって」といった意味らしい。ちなみに、[Wikipedia](#)の「Micmacs à tire-l'arigot」を「Non-stop shenanigans」（とどまりなきおふざけ）と訳している。

バジルが、カフェに面した広場で大道芸を披露していると、骨董を売っているジイさん（ジャン・ピエール・マリエル）が彼を呼びとめられ、それが縁で彼の「コミュニケーション」に連れて行かれる。そこは、それぞれに特殊技能と屈折した過去をもった人間たちの集まりで、バジルはすぐに溶け込む。『デリカテッセン』の監督は、食事にも入念で、このコミュニケーションでは、『セラフィヌの庭』で怪演を見せたヨランド・モローが料理おばさんを演じ、みんなに毎日うまいものを食わせている。ほかに、ガラクタでロボット（というより「人形からくり」というべきか）をつくったりするのが好きな老人（ミッシェル・クレマド）、体が柔らかいアクロバット芸人の愛らしい女（ジュリー・フェリエ）などなどがある。

つぎの展開は、このコミュニケーションで暮らすある日、ガラクタ集めの作業をして街に出たとき、自分の頭のなかに留まっている銃弾の会社の名前と、父親の遺品のなかに見た地雷の破片のなかに刻まれた兵器会社のマークを見るはめになった

のだ。しかも、その弾を作っている武器製造会社と地雷を作っている会社とが、道をへだてて向かい合わせのビルに鎮座している。バジルの家庭と人生をめっちゃめちゃにした武器製造会社。彼はこの会社への復讐を決意する。

コミュニケーションの連中が、それぞれの特殊能力とガラクタを駆使して「敵」に對峙する以後のシーンは、そうとうのドタバタ、いわば「無声映画」的スラップスティックで展開する。それは、武器製造と銃の問題との関連では、あまりに子供っぽい抵抗であり、ある意味では失望させるが、スラップスティックの映画としては、なかなか新鮮である。

この映画を見ると、それぞれに孤立している癖の強い人間が、その特殊性を維持しながら他者と「協同」の行為を出来る可能性のようなものがどこにあるのかを示唆しているような気がする。一つの鍵は、ガラクタ（ワルター・ベンヤミンのクラカウラーへの言及参照）とローテクの高度な使い方である。そういうものを通じて「ヒキコモリ」的孤立者がいつとき「協同」する。ガタリは、それを「コミュニケーション」と呼び、ハキム・ベイは、そういう形で形成される場を「L.A.Z.」と呼んだのだった。

この映画は、最初から最後まで、独特のトーンの色彩と特殊効果で仕上げられている。いわば、コミック化したレンブラントの画質で、おそらく、さりげない風景シーンでも、ブルー／グリーン・スクリーンなどを多用し、一見「自然」に見せながら、相当のCGI技術が駆使されている。CGIを「空想」化の技術としてよりも、「現実化」の手段として用いるのは、新しいやり方で、ひとつ一つの画面が示唆に富む。

（角川映画配給）

2010年07月06日

シングルマン (A Single Man/2009/Tom Ford) (トム・フォード)

クリストファー・イシュアウツドの原作にもとづく作品なので、期待して観た。悪くない。イシュアウツドの映画への関わりは、これまで、ヘンリー・コルネリウス監督『わたしはカメラだ』、その新ヴァージョンのボブ・ホッシー監督『キャバレー』の原作、トニー・リチャードソン監督『ラブド・ワン』（原作はイヴリン・ウォー）の脚本などがあり、わたしはすべて観たが、いずれも彼の原作を裏切らない仕上がりになっていた。今回の映画は、20〜30年代のベルリンの最も輝ける時代を経験した知識人であるイシュアウツドが、ナチのドイツを逃れて最終的にアメリカに亡命し（1946年に市民権を取得）、現在のUCLAで英文学を教えていた1950〜60年代前半期に、冷戦期の無味乾燥なアメリカでどのような気分だったかを思わせるような作品になっている。音楽もいい。

暗い水中を二人の男が裸で浮遊するような映像ではじまるこの映画は、やがて雪の草原で車が横転し、男が下敷きになって死んでいるショットを映す。この時代を象徴する「生真面目」な背広を着たコリン・ファースが、呆然とした歩調で近づき、血まみれの男にキスをする。それは、ファース演じるジョージのトラウマ的な夢であることがわかるが、悲しくも美しいシーンである。彼は、ベッドを離れ、身づくろいをして「世間が期待するジョージ」として「一日を生き抜く」

(ナレーシヨンの言葉) ために大学の職場に向かう。そのあいだにも、彼は、先の夢にあった、自動車事故で死んだ恋人のジム(マシュー・グード)を想い、現実をのろっているかのようなのである。体調も思わしくなく、胸痛(心筋梗塞の前兆?)に襲われる。家は豪華であるが、インテリアの一つ一つがジムとの日々を思い出させる。全編にわたって、ジムの思い出が何度もフラッシュバックで登場するが、書斎でたがいに本を開きながら知的会話を交わすシーンは、なかなかいい感じだ。そのときジムは、カフカの『変身』を読んでいる。ジムのほうは、カポーティの『ティファニーで朝食を』を手に行っていることがわかる。ゲイであれ、ストリートであれ、知的なカップルが日常的に「しあわせ」であることを描く描写の一つのパターンであるが、それがうまく演じられ、うまく撮られている。

フラッシュバックと場所が複雑に入り組むが、時間・時代は、1962年1月30日の1日に設定されている。これは、まさに「キューバ危機」の時代であり、映画のなかでもジョージの大学の同僚が「核シェルター」をこっそり作ったと話す。この時代のアメリカ人にとってキューバ危機は、世界がひよつとしたソ連とアメリカの核戦争で破滅するかもしれないという恐怖を広めた。これは、日本のようなところにおいては(日米安保条約との関係で、米ソの核戦争が始めれば即巻き込まれる運命にあったのだったが)想像できないほどの恐怖であつたらしい。当時の日本のジャーナリズムとアメリカ本国のそれや一般人の印象の記録とを比較してみるとよくわかる。その意味で、この映画が描く日常のなかには、『恐怖』が空気として実在していたのである。映画のなかでジョージの学生が言うように、「世界の破滅」が刻々とせまっており、「死が未来だ」といった気分が蔓延していた。ジョージは、この映画のなかでつねに死を考えている。それは、「キューバ危機」のためであるよりも、恋人の死によって希望を失ってしまったからであるが、そういう形でこの映画は、アメリカのある特定の時代の雰囲気を活写している。

ジョージは、大学の講義でオルダス・ハックスリーの小説『多くの夏を経て』(After Many a Summer Dies the Swan) (彼の家のテーブルのうえにこの本があり、教室でもそのタイトルを語る)をテキストに使う。学生にはすでに読んでくするように指示してあつたらしく、ストーリーとタイトルとの関係について問われた学生が応える——「その女性に対して自分が歳をとり過ぎているのではないかと恐れる金持ちの男の話で・・・」。これは、この映画にとって意味深長である。というのは、ジョージの彼はかなり歳下であり、また、クリストファー・イシュウッドが48歳のとき(1953年)に出会い、以後(1986年の死まで)30年以上にわたって生涯のパートナーとなったドン・バカーディ(Don Bachardy)は、そのとき16歳だった。『Chris & Don. A Love Story』(Tina Mascara + Guido Santi/2007) は、二人の関係を描いたドキュメンタリーである。

「ハーシュ」という明らかにユダヤ人と思われる学生が「ハックスリーは反ユダヤ主義ですか?」と訊くと、ジョージは、ナチのユダヤ人差別には少なくとも「原因」はあつた、それは「恐怖」なのだと語る。この発言の背後には、ジョージ自身がユダヤ人であり、かつゲイであることの「恐怖」がある。1962年のアメリカでは、まだ、ゲイ・プライドは存在しなかった。ジョージは、ここで熱弁をふるう。マジョリティにとってマイノリティはつねに「恐怖」なのであり、

しかも、マイノリティというものは「見えない」もののだ。だからマジョリティにとってマイノリティは「恐怖」の対象であり、（ちよつとでもその存在があらわになれば）マイノリティの差別や排除が生まれる……。そして「恐怖」は、政治から広告の領域まで「マニユレイション」（操作）の道具に使われている……。ハックスリーの小説についての話からどん脱線しながら、彼は、ふと、「エルヴィス・プレスリーのヒップだって恐怖だ」と言い、つぶやくように「あれは、本当の恐怖かもしれないけどね」と語る。これは、プレスリーがゲイにとってもホットな存在であったことをゲイ自身の言葉で語っていて面白い。

この映画ではさり気なく提示されるものが非常に示唆的である。ハックスリーは、60年代の前半期には思想の先端部に位置していたし、テクノロジーと文明についての発言は多くの関心呼び、また、ティモシー・リアリーが彼に私淑したように、その後のドラッグカルチャーの先導的な位置にいた重要な知識人であった。イシャウツドは、同時代人として彼を尊敬していただろう。また、歳下の「恋人」というテーマは、この映画では、ハックスリーの小説、インシャウツドとバカーディの実際の関係、ジョージとジョンの関係、そしてジョージに近づく学生ケニー・ポッター（ノコラス・ホルト）との関係において複雑な展開を見せる。

ジョージが講義をする教室の最前列にいるケニーの隣に座ってジョージの講義を聴いているブリジット・バルドー風の女子学生が、終始シガレットをくわえて、紫煙をくゆらせているのをいまの人が見たらどう感じるだろうか？ ジョージは彼女の方を見はするが、ほとんど気にとめない。この女がカッコをつけてタバコを吸っていることは明らかだが、この時代には、教室でタバコを吸うことは禁止されてはいなかった。わたし自身、学生時代にはこの学生のようにこれ見よがしに教室でタバコを吸ったことがあるし、教師を始めてからも、1980年ぐらいまでは、講義をしながら一服つけたこともあるし、それを聴いている学生がタバコを吸うこともあった。

ジョージの亡きボーイフレンドを演じるマシュー・グードはなかなかいい演技をしている。特にその目がいい。かつて関係があったが、別れても、たがいが一番よき「フレンド」でありつづけている女性をジュリアン・ムーアが演じる。彼女もまた、ストレスのたまる難しい時代に生きている複雑な人間、いつも（自）死の危険につきまとわれている。ムーアはそんな女性を控えめな演技でその屈折をただよわせる。

この映画は、一度観ただけでは見過ごすような微妙な表現が多い。考えて見ると、ケニーという学生がジョージ先生に近づく態度が不可解だ。彼はゲイなのか？ 本当にジョージを（敬）愛しているのか？ 若いときのトム・クルーズに似ているのも気に入らない。こいつは、何か魂胆があつてジョージに近づいたのではないか？ 彼はスパイか？ たしか、彼は、大学の事務所でジョージの住所を調べた。話しかけてきたとき、「先生、ドラッグやります？」なんて訊いていた。こう考えると、この映画は一つの推理作品ないしはクライムストーリーとして観ても面白い。

（ギャガ配給）

2010年07月07日

インセプション (Inception/2010/Christopher Nolan) (クリストフアー・ノーラン)

クリストファー・ノーランが、現在の文化・政治状況の認識において、また、映画技法の最高レベルをつかんでいるという点、エンタテインメント作品の提供による商業的成功という面で最高のランクに位置する監督であることはたしかである。ここで言う「文化・政治」とは、決して「教養文化」ではないし、「政党政治」とは関係ない。文化とは、現在この世界に生きる人間が考え、感じる仕方であり、政治とは、個々人の意識のなかで、また他者や集団との関係であたやわたしが行う距離の取り方つまりは「ミクロ・ポリティクス」のことである。といきなり大上段にかまえてからこういうのは恐縮だが——だが、今回の作品は、ノーランが本来出したかったことを商業的たくらみの方がまさってしまったという印象を否めない。特殊撮影の規模は猛烈であり、そういう面での楽しみはかぎらない。が、わたしには、そのスピルバーグやジェイムズ・キャメロンを意識したハデハデの映像は、この映画が問題にしている「リアリティの問題」（リアリティとは何か、何をもってリアルというのか、リアルと非リアル、リアルとヴァーチャルとの境目は？）にとつて必ずしも必要ではなかったのではないかという思いを深くしたのだ。それに、この映像には、いずれ3D化することを予定したかのような構図や仕掛けも感じられるのである。

ネタバレを避けながら、知る人ぞ知る暗示を試みるならば、この映画は、中国の故事で言う「一炊の夢」、「黄梁の夢」、「邯鄲の夢／枕」の話である。それは、唐の時代に邯鄲（かんたん）にある宿で呂翁（りよおう）という道士に出会った盧生（ろせい）という男が道士から枕を借りて居眠りをする、夢のなかでさまざまな人生行路を体験するが、目がさめてみたら、黄梁（こうりょう）の飯がまだ炊けていない短い時間が経っていただけだったという話である。これは、映画のテーマとして別に新しくはない。すでにわたしは、マーク・フォースターの『STAY ステイ』や『マイ・ブルーベリー・ナイツ』でこのことに触れた。そもそも映画というものが、それ自体「邯鄲の夢」である。が、ノーランのこの映画は、現在あらゆるリアリティがあいまいになっているという状況のなかで、そういうことを可能にするVRやAVのテクノロジーと同根のテクノロジーを使って問題を提起しているという点では注目すべきである。

前提として、個々人の脳を操作してその夢を自由にあやつれるということになっている。原題の「Inception」の意味は、明確ではないが、concept (conceive=con+capere[take]=共有する形で取り込む↓妊娠、概念) の「con」を「in」にした inception (in+capere=内に取り込む／生物学では「摂取」の意味もある) なのだと解釈すれば、脳のなかに入り込むことと、入り込みながらも「外部」ないしは「他者」と共有関係を維持しているコンセプト（概念）だということにもなる。

ノーランは、『メメント』と『インソムニア』で「記憶」の再生が不可能なこと、『プレステージ』で「人格」の「移動」が可能ではないことを示唆した。ヒュー・ジャックマンのニコラ・テスラ頼りの身体「テレポーティング」は自分を犠牲にしてのみ、可能だった。同様に、ノーランは、『ダークナイト』で、

「人格」の「変容」（変身）が結局は「人格」の破滅にいたることを描いた。今回ノーランは、「人格」が「夢」という領域で混じりあうこと、ある種の「連帯」行為がなりたつこと、しかし、同時にそれは、他の「人格」への侵害（脳の記憶の窃取）にもなることを描く。

夢には、夢を見る者があり、そしてその夢の観察者がいる。「わたしは夢を見ました」と言う場合、夢を見る者＝夢の観察者である。が、この映画では、複数の夢見る者があり、そして、彼や彼女の夢の全体を観客であるわれわれが見ている。「わたし」は、この映画を見ることによって、複数の人格の見る夢を見ているのであり、彼や彼女らとその夢を共有している。映画のなかで、デカプリオとジョゼフ・ゴードンは、他人の夢のなかに入り込む装置と技術を開発したことになっているが、実は、この映画自体が、そうした「夢の装置」そのものなのである。

かつてハリウッドを「夢工場」（dream factory）と呼んだ（スピルバーグやカッツェンバークらが創設したスタジオ「DreamWorks」のdreamもここから来ている）。ベルト・ブレヒトは、ハリウッド映画を批判し、「夢」よりも「現実」が重要だと述べた。が、テクノロジーの発達によって、「夢」と「現実」の境があいまいになった。また、脳の研究によって、「夢」の意味が拡大された。ジル・ドゥルーズは、脳の思考と創造と知覚の機能が、映画のスクリーンと構造的にシンクロしていることを明らかにした。こうして、いまや、映画と夢との関係は、ブレヒトなどが考えたようなレベルをはるかに越えた。

デカプリオらが相手を夢に誘導するとき、その発端をなすのが、エディット・ピアフのシャンソン「Ne, Je ne regrette rien」（いえ、あたしは何も後悔しないわ↓「水に流して」や「水にながすわ」という訳もある）であるのは面白い。というのも、デカプリオの妻役を演じているマリオン・コティヤールは、少しまえに『エディット・ピアフ 愛の讃歌』でこの歌を「ロパク」したからである。

夢を他者が共有することが出来るということは、「夢」と「現実」（リアリティ）との境界線があいまいになることである。いまの時代、何か「真実」という基準に頼って「現実」の「現実度」（リアリティ）を判定することは意味がない。かつては「神へに信仰」や「自分の身体感覚」がそうした基準になったかもしれないが、いまはもう無理である。そこで、「すべては幻想」というような発想（かつて岸田秀の「唯幻論」などという浅薄きわまりない説が流行った）が生じたり、すべてが「非現実」ならば、生きている意味はないというある種の「厭世論」ないしは「虚無主義」が登場したりする。これは、別にいまに始まったことではなく、歴史上くりかえしあらわれては消え、消えてはあらわれる思想・風潮であるが、いまの時代は、電子テクノロジーが可能にした複製技術が「オリジナル」なき「シュミラクラ」の反復を可能にしたことによって、誰でもが「リアリティ」への不安をいなく度合いが強まった。すくなくとも、いま「リアル」だと感じるものがいつまでも「リアル」だとは信じない傾向が強くなっている。しかし、映画を観ている瞬間に「リアル」だと感じるもの・ことがリアルであることは、誰でもが認めるだろう。では、この映画はいま現在のあなたの意識にとって最高度に「リアル」だと感じることができるか？

それは、イエスであり、同時にノーであろう。なぜならば、この映画は、明らかに「夢」を「夢」として描いている部分があるからである。映画が夢装置であるのならば、そこで「リアル」に描かれるもの・ことは、それ自体が「夢」なのであり、それを「夢」として相対化する必要はない。無重力状態になって廊下を移動すること、パリの街が折り曲がって迫ってくること・・・この映画のなかで「夢」の一瞬として描かれていることを「夢ですよ」と言う必要はない。また、ときおり現れてはデカプリオを悩ますコティヤールの姿(映像)を「フラッシュバック」や「記憶」の再生として描く必要はない。いきなりシームレスに登場させるのが、この映画のやり口としてリーズナブルではないか？　ここが、今回のノーランの映画の矛盾というか、ある種の「啓蒙主義」への後退を感じる部分である。

『シャッターアイランド』と似たような最終シーンは、ある意味で『シャッターアイランド』に似ており、「夢」へのインセプションを問題にするのであれば、こういう「謎解き」はいらない。『シャッターアイランド』に関して、このノートにはちゃんとした文章を書いていないが、それは、『告白』の「なんてね」にも似た逆転を書くわけにはいかないからであり、そういう「種明かし」を仕込んだ映画はつまらないと思ったからである。が、『インセプション』の場合は、必ずしも「種明かし」ではないとも解釈が出来、そう単純ではないところがここでごたごたと文章を書き連ねることができたゆえんである。

この映画は、一度観た程度の経験で批評できるような作品ではない。このノートも、再度観て、書き加えたい。
(ワーナー・ブラザーズ映画配給)

2010年07月13日(1)

シャルロット・ジュール (Charlotte et son Jules/1960/Jean-Luc Godard) (ジエン＝リュック・ゴダール)

マノエル・デ・オリヴェイラ『ブロンド少女は過激に美しく』の試写を見にきたら、意外なおマケがついた。「ヌーヴェルバーグ以前の」ゴダールのこの短編がなぜ併映されるのかは、わからないが、この作品が見れるのはありがたい。わたしは、1970年代と1980年代に見た記憶がある。一度目は東京だったが、二度目がニューヨークであったか、メルボルンであったか、あるいはモントリオールであったか、思い出せない。初めて見たのは、1970年代の初めだったと思う。

色々と思ひ出のある作品で、わたしがこの作品をまだ見ていなかった1960年代の後半の時点で、この映画のジャン＝ポール・ベルモンドの声は彼自身のものではなく、ゴダールが吹き変えているということを知っていた。そういう情報は流れていたからである。が、「録音のときにベルモンドがスタジオに来れなかった」ということを知ったときのわたしの印象は、あのベルモンドらしいなというものだった。『勝手にしやがれ』で強烈な印象をあたえたベルモンドの(少なくともわたしにとっての——あるいは「ヌーヴェルバーグ」ブームを通じて定着された日本でのベルモンドの)イメージは、ある意味では「傲慢・不遜」だが、根底から「だらしがない」のですべてが許されてしまうという感じのものだったからである。しかし、その後、どこかで、ベルモンドが声の吹込みをしなかったの

は、兵役についたためということを知った。当時のフランスは、アルジェリア戦争の苦悩のなかにあり、ゴダール自身、同年にこの戦争を批判する『小さな兵隊』を作っている（これは、アルジェリア戦争が終わるまで公開できなかった）。フランスの諜報局のエージェントがバスルームで見せる拷問のシーンが強烈だった。

しかし、この映画を再々見してわかったのは、たしかに事実上の理由としては、ベルモンドが不在のため、誰かが声を吹替えなければならなかったということだとしても、ゴダールは、そういう偶然的条件を逆手に取り、そうでないときよりもより創造的な効果をあげてしまったということだった。それは、ゴダールがいつもやってきたことであり、ヌーヴェルバーグだけでなく、当時のアートすべてに言えることだった。いや、新しいものは、すべて一見「不利」な条件を逆手に取ることによって生まれてきたのだ。

その後のゴダールにとって、せりふ（パロール）と身ぶりとの分離は一つのスタイルにまで「洗練」されるが、その初期的な裸形がこの映画に見出される。ただ、ここでは、身ぶりに同化したり、身ぶりから遊離し、それを異化するパロールは、皮肉さと滑稽さをあらわす程度で終わっている。パロールが饒舌になればなるほど、ベルモンドの身ぶりと表情は、道化的なものになるにとどまっておらず、だから、最後のオチ（「『古典』だからもう言ってもいいだろう」コレットはベルモンドにもはや気はなく、彼のアパルトマンに来たのは、置き忘れた歯ブラシを取りに來ただけだった）が、「せつない感じ」に、つまりは心理主義的に受け取られるにとどまるのである。

しかし、いまこの作品を見直すと、ここでは、ベルモンドの身ぶりと表情を同化／遊離しながら語られる言葉（パロール）は、ほとんど書き言葉（エクリチュール）であり、「書くように」あるいは「本」を読むようにしゃべられていることがはっきりとわかる。その意味では、この映画のベルモンドの身ぶりと表情（つまりは「身体性」）は、『声と現象』（1967）や『グラマトロジー』（1967）でデリダが言っていた「エクリチュールの差延（*différance*）」の「たわむれ」をはっきりと先取りしているのであり、デリダなどよりずいぶん先を行っていたのである。

（フランス映画社配給）

2010年07月13日(2)

ブロンド少女は過激に美しく (Singularidades de uma Rapariga
Loura/Eccentricities of a Blonde-haired Girl/2009/Manoel de
Oliveira) (マノエル・デ・オリヴェイラ)

リスボン発の列車のなかで貫禄のある車掌が一人ひとりの切符を切るシーンから始まるが、何かが起こりそうで起こらない。車掌は20人ぐらいの切符をチェックしおわる。が、オリヴェイラの映画を見ている者は、車中に彼の映画ではないもののレオノール・シルヴェイラとリカルド・トレバ（オリヴェイラ監督の実孫）が並んで座っているの、最終的にこの車中シーンが二人に収斂していくであろう予測はつく。

もの言いたげにしていたリカルド・トレバが隣のレオノール・シルヴェイラに話しかけたのは、彼（マカリオ）が経験したある若い娘ルイザ・ヴィラサ（カタリナ・ヴァレンシユタイン）との出来事だった。ここで、映画は、「妻にも友にも言えないような話は、見知らぬ他人に話すべし」というこの映画の「原作」の作者エサ・デ・ケイロスの言葉を引用するが、時代を「19世紀から現代に移したこの映画のこのシーンは、わたしには、ルイス・ブニエルの『欲望のあいまいな対象』を思い出させた。フェルナンド・レイが列車の同じコンパートメントの客に向かって話し、それがフラッシュバックするスタイルが似ているからである。が、オリヴェイラはブニエルとは全然スタイルの違う監督だ。ブニエルのような毒やアイロニー、アクチュアルな政治的参照性（そのときどきの政治文化状況を敏感に参照すること）などはない。「ない」というより、そういうものには距離を取り、もつと「長持続」の歴史に興味を示す。この『ブロンド少女は過激に美しく』の場合は、男と女がよくある話ではあるが、一方に「19世紀的な『ロマン主義』的な恋愛（裕福な環境と啓蒙主義的な知識と文化とペダントリーにつつまれた）があり、他方に、そういうものが過去のものであることを示唆する「新しい」病理や狂気が見える。

マカリオが隣席の初老の女性（レオノール・シルヴェイラ）に打ち明ける話によると、彼は、叔父フランシスコ（ディオゴ・ドリア）の高価な織物をあつかう店で会計士として働いている。ある日、向い側の建物の窓ごしに、丸い中国風の扇子を持った若い女性（カタリナ・ヴァレンシユタイン）を発見し、目が合い、一目ぼれをする。その窓には、「ゲーテ時代のレースのカーテン」がかかっており、その女性は、いまの時代の女性としてはシャイであり、いわば「19世紀的な『距離の文化』」を生活しているかに見える。直接知り合うようになり、彼女の母親の豪邸に招かれると、そこには、ひと時代まえの豪華な「伝統」が残っている。が、すべては、マカリオの視点で描かれ（語られ）るのだから、彼の生い立ちと「主観」のフィルターがかかっている。すべては、彼の目に見えた世界だととるべきだ。いずれにしても、彼はルイザに惚れ、結婚を申し込み、映画の物語はその線で進んでいくが、それは、意外な結末（というより、マカリオの失望）で終わる。彼女には、万引きの癖があったのだ。いまの時代、それぞれが「病气」であり、それが判明したからといって、失望するほうがおかしいのだが、この映画は、それがそうではないかのように描く。一面でマカリオは時代の「道化」になつており、他方、「ロマンティック」な時代はもはやないという惜別がえがかれてもいるわけだが、オリヴェイラは、そんな「メッセージ」を伝えるために映画を作ることはない。むしろ、いまは過去のものとなってしまったある種の「空気」を映像としてそこにつかのまあらしめること——これがオリヴェイラ映画のスタイルである。だから、映画のなかで窓が開かれるときの音のあつかいが実にうまい。その瞬間、窓から別の「空気」がスクリーン全体にただようのだ。

「空気」という点で、この映画にはいくつかの示唆がある。マカリオがルイザを見初める窓には、「ゲーテ時代のレースのカーテン」がかかっているという。ゲーテは、「ロマン主義」の影響を受けると同時に、それに対してある種の「距離」を取ったが、オリヴェイラがこの映画で描いたのも、そういう「距離」だった。それは、エサ・デ・ケイロスとゲーテとを結ぶ「物語形式」をささえる「距離」であり、「物語る」過程のなかで「語り手」と「作中人物」との「距離」が縮んだり、延びたりして、「同化」と「異化」がくりかえされ、両者の境界線が

不分明になるのである。オリヴェイラの映画技法は、明らかにこのような「物語形式」を継承している。ちなみに、あのカフカも、ベンヤミンやバイスナーの指摘によれば、「物語作家」の系列に入る。

「ゲーテ時代のレースのカーテン」ということで思い出すのは、『ゴダールの新ドイツ零年―レミー・コーション最後の冒険―』(Allemagne 90 neuf zéro/1991)のあるシーンである。それは、ヴァイマルのフラウエンプラン(Frauenplan)にあるゲーテの家のなかを撮ったシーンだが、カメラが最初に映す部屋「ユーノーチマー」にまさに「ゲーテ時代のレースのカーテン」が見えるのだ。「ユーノーチマー」(Junozimmer)「ユノーの部屋」と言われるが、それは、窓のすぐそばに白いユーノー・ルドヴィーシ(Juno Ludovisi)の大きな像が飾られているからだ。ゲーテのこの家は、典型的なビーダーマイヤー様式でデザインされており、部屋と部屋がドアまたドアでずつつながっていて、廊下はない。ゴダールのカメラは、このドアを「ユーノーチマー」からつきあたりの部屋まで駆け抜ける。写真ではまえから知っていたゲーテの家を初めて自分の目で見たとき、その狭さに驚いたが、普通はカメラが入らないこの空間に、ゴダールがカメラと俳優を入れたのにも新鮮な驚きがあった。

(フランス映画社配給)

2010年07月15日(1)

ヒックとドラゴン (How to Train Your Dragon/2010/Dean DeBlois+Chris Sanders) (ディーン・チュボア+クリス・サンダース)

最近のアニメは、2Dでもいずれ3Dにすることを前提にして作ることが多い。しかし、まだ3Dの創造的な演技スタイルも映像スタイルも定まっていないので、既存の知覚様式に依存して、手前への動きばかりを誇張するスタイルになる。その点、この『ヒックとドラゴン』はそんな野心を暴露しないところがいい。わたしはこれを2Dで見たのだが、2Dバージョンには、そうした安い予備的3D工作はほとんど発見できなかった。2Dアニメとしての仕上がりは文句ない。その美しさとなめらかさはひとつの美学を形づくっている。映像的には、この作品に文句をつけることはむずかしい。

ハリウッド映画は、巨大なディストリビューションチャンネルのなかを動くから、映像よければそれでよしというわけにはいかない。レヴェューとしては、その社会効果やその「啓蒙」機能も問題にせざるをえないわけである。このアニメの原点には、マチズモや腕力に依存する政治への決別がある。価値判断として、もはやそういう時代ではないという認識があり、それはよくあらわれている。そういう古い体質を代表する者として「バイキング」を使うのは、それが実際に存在したという点で、問題なしとはいえないが、ハリウッド映画が好むステレオタイプ的な表現としては黙認できるだろう。そして、その敵が「ドラゴン」であるというのも、一応は受け入れる。だから、「バイキング」の首領にしてヒック(声…ジェイ・バルチェル)の父親のストリック(声…ジェラルド・バトラー)が、結果よりも勇ましく突撃することをよしとする「バンザイ主義」なのに対して、ヒックが、「女々しく」、父親から「不肖の息子」と思われているのは、かえっていいことではないかと思う。しかも、そういう彼が、ドラゴンを一方的に

敵視するのではなく、羽がもげていて、攻撃力を失っている落ちこぼれた的なドラゴンのトゥースと親しくなるのは自然である。

しかし、話が進むにつれて、ヒックの一見消極的で「非暴力」な態度は、みせかけで、戦闘能力はちゃんとあることがわかって、失望する。彼は、腕力で戦うことには自信がないし、好まないのだが、知力で戦うことはいとわないのである。なんだ、これでは、近代戦から現代の戦争の方式に移行するプロセスを体現しているだけではないか。今日の戦争は、電子戦であり、腕力で勝敗を決める戦争ではない。そこでは、シュミレーションと知的判断が優先される。

アメリカの「通念」では、「中央集権」は悪とみなされるから、すべてのドラゴンを支配するモンスターのドラゴンは悪の根源である。それは、ある意味では、悪の責任を「民」から引き離し、一人の「悪人」（ヒトラー、スターリン、ノリエガ、サダム・フセイン等のように）に還元する安易なやり方だ。ドラゴンたちは悪くない、悪いのは、ヒックがトゥースの案内で知ることになるモンスター・ドラゴンである。ドラゴンたちはそういったために人間や動物を餌食にし、貢ぎ、しかもときにはそいつに食われてしまうのだから、それを倒すために、本来は「平和主義」のヒックが立ち上がるのは当然であり、抑圧されているドラゴンたちのためにもなるというわけである。これは、イラク戦争にいたるまでアメリカが堅持している一貫した戦争観である。

その意味で、この映画は、ぜんぜん新しいことを示してはいない。そういえば、ヒックは「オタク」ではあるが、「ヒキコモリ」ではない。オタクとは、情報化時代の模範的人間であり、情報化社会には必要なキャラクターである。それは、いまや、エスタブリッシュメントになりつつあり、先端は「ヒキコモリ」のほうである。「オタク」には、いまでは何の問題もない。それは、人格的に統一されており、彼や彼女が1980年代に問題視されたような不安はぬぐい去られている。ヒックのようなオタクこそ、いまや「理想的」人物像なのだ。しかし、時代を先取りするハリウッドがいま描くべきは、今後30年以内に確実に「普通」となる「ヒキコモリ」の姿である。

【追記／2010-08-14】なお、以上が、アニメを入れ込んで見ていない者の表層的な感想にすぎないことは、次のような、十分な蓄積のうえで見られた感想との違いにはつきりとあらわれている。（その一部を勝手に引用させてもらい、反省のよすがとしたい）。

珍しく、バイキングを通り一辺倒のイメージたらしめる略奪者や侵略者ではなく、農耕・牧畜・狩猟・漁業を中心とした生活を送っているものとして、また手工業なんかにおいての手先の器用さも描かれるなど、生活様式の考証も（コスプレ性も孕んでいるので意外と、ではあるのですが）しっかりしてます。ノルド語やルーン文字なんかも出てきたりするのですが、そのあたりの小ネタ描写もおもしろいです。酒はあるけど、銀とガラスがみられないのが気になる。交易とかはまだそこまで未発達なのかな。航海技術の発達や酒の存在を見るにあったかもしれないと思うのですが。と思うとドラゴンがキリスト教に嫌われてた関係や、現実のバイキングとキリスト教

のかかわりを知ってたら、いろいろ想像できて面白いです。
Only here is Neverland ーっっただけネバーランドー

しかし、ここが「入れ込んで」見ていない者の限界なのだろうし、アニメの文法を知らないということなのかもしれないが、このテンポと台詞で来られると、「バイキング」という固有名詞が、全体を軽く見てしまうフィルターとして（わたしには）機能してしまうということなのだ。絵本やアニメでは暗黙の符丁になっているのかもしれないが、わたしには「バイキング」はスカンジナビア半島の古代住民をまず思い起こさせてしまうのである。（パラマウント ピクチャーズ ジャパン配給）

2010年07月15日(2)

TSUNAMI (Haeundae/2009/Je-gyun Yun) (エン・ジェギョン)

久しぶりに、韓国映画で、怒鳴りあいや、いきなり頭をたたく「ワイルド」でオーバーなしぐさを見た。韓国映画は、近年、どんどん「繊細」かつ「都会的」なテーマをあつかうようになり、『アタック・ザ・ガス・ステーション』のような作品は少なくなった。殴るということがテーマだった『息もできない』では、殴るシーンがひんぱんに出てきたが、むしろそれを「暴力」とみなす作品だった。今回、それでは、地球環境の変化といった問題を話題にしている『TSUNAMI』でなぜそういう「ワイルド」な身ぶりと言語が登場するのか？ それは、この映画の舞台が、ソウルではなく、**プサン**であるということと関係している。プサンは、ソウルにくらべると、まだ「マツチョ」が多く、女は「気が強く」、人々は「声を荒げる文化」のなかで生きているとソウルの人に聞いた。そういえば、映画のなかで、ソル・ギョング（だったか）がしゃべると、「標準語でしゃべれよ」と言われていた。「標準語」とはおそらくソウルで話されている言葉のことだろう。

プレスには、「韓国とハリウッドのCGドリームチームによる最高の映像」とあるが、津波のサスペンスはそれほどでもない。むしろこの映画は、津波という危機的状況を作り、そのなかで登場人物たちの人間関係や心情をあらわにさせるということが主眼である。しかも、表される心情や身ぶりの多くは、いまの韓国では「過去」のものとなりつつある。津波が襲うヘウンデは、いまや「韓国のマイアミ」と呼ばれる。古いものが残っていると思われるプサンも、もはや過去のプサンではない。が、だからこそ、この映画は、韓国で多くの観客を動員することに成功したのだろう。

その意味で、いまや韓国で消えつつあるサブカルチャーを見るのには、面白いかもしれない。冒頭、子供の歯に糸を着け、何かをやっているシーンがある。要するに乳歯がぐらぐらになったのを抜くのだが、日本でも、昔はいろいろなやり方で乳歯を抜いた。いまならこんなことをしたら「バイキンがつく」とかいわれ、歯科にまかせるのだろう。

巨大な津波が来ることを警告する海洋研究所の地質学者キム・フィ（パク・ジュンフン）は、いまの韓国映画では主人公にするであろう都会人風の韓国人である。妻子とは別れているというのも「今様」である。韓国の「ヤッピー」のパ

ターンだが、この映画では、そのままカッコいい役を演じるわけではないところがこの映画の基本である。妻子との再会もちゃんとプログラムされている。

いかにも土地っ子らしい臭いをぶんぶんさせているのがソル・ギョング演じるチェ・マンシクで、漁業船が嵐に襲われたとき、兄を助けられなかったことがトラウマになっている。目上の者をうやまい、弟を愛する。こういう傾向は壊れているが、場所をソウルから移し、映画で描けば、その「人情」が絵になるわけである。そして、そこに当然、「寅さん」的なほのかな「片思い」的なラブストーリーが展開する。相手は、やはり浜っこで、プサンのヘウンデの港で魚と酒の屋台をやっているカン・ヨニ（ハ・ジュオン）。

津波を軽視する研究所の官僚主義的な役人、地域の利権を独占している政治家も登場するが、彼らは「敵」とはならず、むしろ、普通なら敵と味方との関係に分断してしまう関係が、津波の襲来で水に流される。最初、ツナミは、北の攻撃のメタファーかとも思ったが、そうではないようだ。むしろ、そういう要素も多少は加味しながら、すべてを許容し、許すという全体のながれは、キリスト教的であり、一方でローカルなものを強調して描きながらも、それがキリスト教（さまざまな宗派はあれ）の手の平のうえにあるかのようなのである。

（パラマウント ピクチャーズ ジャパン配給）

2010年07月21日

100歳の少年と12通の手紙 (Oscar et la dame rose/Oscar and the Lady in Pink/2009/Eric-Emmanuel Schmitt) (エリック＝エマニエル・シュミット)

白血病であと12日しか生きられないということを知ってしまった10歳の少年オスカルのために、たまたまピッツアのデリバリーで病院にやってきた女性が院長から頼まれて、彼につきあうはめになり、「日を一年と考えて毎日を生きる」というアイデアを思いつく。オスカル役のアミールもうまいし、彼女を想定した脚本を書いたというローズ役のミシェル・ラロックも魅力的、院長を演じるのがマックス・フォン・シドー、ローズの母親役でかつての「グラマー女優」ミレーヌ・ドモンジョまで出ているとなると、文句なしのはずだが、どこかひっかかるのはなぜだろう？

最初の流れを「素直」に受け取ると、オスカルは、ローズによって癒され、彼の末期の人生を幾分かは平穏に生きることができたかのように見える。しかし、彼がベッドから起き上がれなくなったところから、二人の関係のなかで癒されたのは、実はローズのほうであったのではないかという思いが生じてくる。オスカルが、近づく自分の死を知ってしまい、不安にうちひしがれ、誰とも口をきかなくなったことは事実である。そこで、病院長（マックス・フォン・シドー）と婦長（アミラ・カサル）が、オスカルが心を開くかもしれない唯一の人間つまりローズに連絡を取る。ローズはしぶしぶだったが、オスカルのもとに通うはめになる。彼はローズが語る話で元気づけられ、10日弱の余命を「明るく」過ごすことになる。ローズという人と出会わなければ、オスカルの最後の毎日は別のものになっていただろう・・・。

表面的に見れば、余命が限られていることを周囲が知っていて、院内の「学校」でも特別あつかいされ、本人もそれを知っているので、すねてしまう。病院側も親も手に負えない。そこに、「並」のやり方ではなく子供を教えることが出来る女性が登場する。1日を1年とみなすというアイデアもいい。話もうまい。殻に閉じこもっていた子供が心を開いていく。しかし、教えるとは同時に教えられることでもある。この「教師」は、「生徒」からかけがいのないものを教えらるる……。波風立てない解釈はこんなところだろう。

表面的に話だけを信じれば別だが、画面に映ることは、この映画の登場人物の「空想」ではないかとも思える。つまり、ローズはピッツァ屋などはやっておらず、オスカルに物語る「プロレスラー」などではない？ ならば、彼女の「素顔」は何なのか？ 離婚して、母（ミレーヌ・ドモンジョ）の家に住み込んでいることは確からしい。実際、そのシーンは「空想的」には描かれない。ならば、この映画は、生活と心の問題をかかえた中年女と、残り少ない命を生きている少年との出会いのなかで、二人が「空想」の世界をつむぎ出し、それによって双方が癒され、救われるという話と考えたほうがすすきるする。

ローズという人間は、映画で見るとかぎり、ピッツァの製造・販売などやっている雰囲気ではない。だいたい、病院に毎日6箱ぐらいのピッツァを売ってで生活が成り立つわけではない。病院のまえにワゴンをとめて、店を開いているフシもあるが、一体どうやってピッツァ販売をしているのか不明である。ローズを演じるミシェル・ラロックからは、そういう生活のにおいが全くしない。

なかに赤いボクシングリングが入っているスノードーム（スノーグローブ）を見せながら、ローズは、「プロレスラー」としての自分の体験談を面白おかしくオスカルに語るのだが、これは、「嘘」のほうがかえって面白い。彼女の物語は、そのままCGI技術で、スノーグローブから「現実化」され、その試合のありさまが誇張的に描かれる。その飛躍仕方は、映画的にはなかなかいい。が、そういう「物語性」をなぜもつと前面に出さなかったのだろうか？ これだと、映画のなかの「事実性」があいまいになり、観客は「酔わされ」たと思うと「醒めさせられ」、落ち着かないのである。一篇の映画を見るには、一定時間の「信憑」の持続が必要だ。

オスカルとローズとの偶然の出会いも信憑性に欠ける（映画的な意味でわざとらしい）。オスカルは、病院にピッツァを届けに来た（？）ローズと廊下でぶつかり、言葉をかわす。あけすけにものを言うローズが彼には新鮮な印象をあたえる。それは、まあいいとする。が、彼女がオスカルの相手をする代わりに、毎回6箱ぐらいのホール（丸ごと）のピッツァを持って来るらしい映像が見える。たしかに婦長が食べているのがわかるが、彼女だけで毎日6枚もピッツァを食べるわけにはいかないから、他の職員も食べたのだろう。こういうことを含めて、ローズがピッツァ屋だということに説得力が乏しい。

子供は、周囲の「空想」を読むのに敏感だ。想像力も豊かである。子供は「明るく」ふるまったからといって、そのとおりに明るい意識でいるとはかぎらない。まわりが勝手に決めた「筋書き」に付き合っていることもある。オスカルは、ふだんからさまざまな「空想」にふける。それが、CGIの映像で示される。ローズの（ホラ）話を映像化するのは、オスカルの意識である。

癒されたのがオスカルではなくて、ローズの方であり、そういう「企画」を立てた病院側の特別のはからいでオスカルが「楽しい」最後の日々を送ったのではなく、オスカルがそういう「企画」に乗ったかのようなフリをして見せたのだとすると、このオスカルという人物は何者だったのかという問いが浮かんできく。これは、まるで「神」のようではないか。この映画には、どこか**宗教臭い要素**がつきまとう。観客は、オスカルの悩みや不安に同情させられたかのような状態に置かれながら、そうではないことに気づくのである。同情したあと、「あなたの同情はちゃんとわかってましたよ」と言われたら、うんざりするだろう。われわれは、オスカルの「偉大さ」をただ受け入れるしかない状態に置かれるのだ。

邦題では、オスカルが中心の作品であるかのような印象を受けるが、原題は、「オスカルとバラ色の夫人」で、二人の関係を指す。したがって、われわれは、両方の姿を見ることになるわけだが、カメラは、あるときはオスカルに同化し、また別のときはローズに同化する。オスカルが息を引き取ってからは、ローズにもっぱら視点が集中する。その結果、ある意味では、面白い両義性が生まれはするが、他面、どっちつかずの印象を覚えもする。

(クロックワークス+アルバトロス・フィルム配給)

2010年07月22日(1)

ミレニアム2 火と戯れる女 (The Girl Who Played with Fire/2009/Daniel Alfredson) (ダニエル・アルフレッドソン)

『ミレニアム ドラゴン・タトゥーの女』(The Girl with the Dragon Tattoo/2009/Niels Arden Oplev) でわれわれを瞠目させたノオミ・ラパスは逸材である。そう若くはないが、ある種のパンク気質を体現している。彼女自身は、その名(Noomi Rapace)が示すとおり、スパニッシュ系で、父親は、フラメンコダンサーだったという。彼は、女友達に生ませた彼女を認知せず、母親はやがて別の男と結婚し、子供が出来たので、ノオミは家族と打ち解けない幼少・少女期をすごしたという(『Friter』のインタヴュー)。「15歳のときはパンクロックカーで、世の中(特に警察に)反抗していた」というノオミは、父親から陵辱を受けるリスベット・サランデルほどではないにしても、リスベットを演じるにふさわしいバックグラウンドを持つていることになる。ちなみに、彼女は、映画とはちがい、レズではなく、夫と子供がいる(むろん、それがストレイトである証拠にはないが)。

前作とは監督が替わったが、トーンは持続している。前作ではあいまいにされていた父親に対してリスベット(ノオミ・ラパス)がなした復讐が何であつたかが明かされる。本篇でリスベットが観客のサディスティックな欲望を満喫させるのは、彼女を陵辱した後見人ニルス・ビュルマン(ペーテル・アンデション)への復讐だ。一方、前作でリスベットと行動をともにしたジャーナリストのミカエル(ミカエル・ニクヴィスト)は、雑誌『ミレニアム』に復帰し、恋人のエリカ(レーナ・エンドレ)とともに少女売春を摘発する特集に取り組んでいる。

ミカエルが特集の取材のために雇ったダグ(ハンス・クリスチャン・テューリン)と彼の恋人で少女売春の研究を本にしたミア(ジェニー・シルヴァーハイ

ルム」が何者かに殺されるも、急テンポな展開だ。リスベットのかつての後見人ニルスの不可解な死も、無駄のない映像で表示される。リスベットはニルスに復讐はしたが、殺しはしなかった。その腹に呪いの刺青をしただけだ。が、このために彼女は警察の指名手配者となり、ここから一連の殺人を実行している「組織」につけねらわれることになる。その最初のサインは、彼女の友人でレズ的な恋人でもあるミミ（ヤスミン・ガルビ）の拉致という形で起こる。彼女を拉致する大男を演じるミッケ・スプレイツは、『ブレードランナー』のアンドロイド役のルトガー・ハウアーや『ターミネーター2』の異星人を演じたロバート・パトリックに感じられたような戦慄を感じさせる。そのため、本作の山場は、ミッケ・スプレイツとのサスペンスであり、その分、第1作にはもっと濃厚だった、闇組織や秘密社会の摘発的な要素は薄れたと言えなくもない。「謎の人物」は、すれちがいのスリルを効果的にするために存在しているにすぎない傾向が強まったとも言えるのだ。

ノオミ・ラパスの脱ぎっぷりのよさは、『Daisy Diamond』（2007/Simon Studio）以来、このシリーズを通じて定着してしまったが、本作でもミミとのからみのシーンで見ることが出来る。これみよがしだとパターンになって、飽きられるが、この程度ならばラパス印を印象づけるうえでも効果的である。

リスベットとミカエルとの再会は、彼女が、『ミレニアム』誌の同僚のコンピュータに侵入し、データーをコピーしたことによって、彼女が生きていることをミカエルが認識したことから実現する。そのシーンでも見えるが、彼女のハッキングのやり方は、自分のノートパソコン（Mac）を相手のパソコンに接続し、データファイルをまるごとコピーしてしまう方法だ。実際には、接続することがそう簡単ではなく、そこが彼女のハッカーたるゆえんということになる。もう一つ、彼女は、もっと過激なハッカーとコネクションを持つており、いざというときには彼らにハッキングを依頼する。これも、ハッカーにとつては重要な方法だ。このシリーズでは、あまり空想的なハッキング行為は使わず、理論的に実行可能なレベルにとどめており、そこがこの映画のリアリティを高めている。

（ギヤガ配給）

2010年07月22日(2)

ミレニアム3 眠れる女と狂卓の騎士 (The Girl Who Kicked the
Hornet's Nest/2009/Daniel Alfredson) (ダニエル・アルフレッドソン)

『ミレニアム ドラゴン・タトゥーの女』でリスベットは、後見人に2度にわたりレイプされるが、2度目のとき彼女は、DVカムコーダーをひそかに隠し、その様子を撮影した。それをDVDに焼いたデーターが今回、重要な鍵をにぎる。

『ミレニアム2 火と戯れる女』は、「無痛症」の大男と闘ってリスベットがかわくも死をまぬがれたらしいシーンで終わったが、本篇はそれを引き継ぐ。ノオミ・ラパスは攻撃的な演技もうまいが、痛めつけれる演技も、格闘技のファイター以上だ。が、本篇『ミレニアム3 眠れる女と狂卓の騎士』は、法廷ドラマ的な展開になるせい、シリーズの1や2にくらべると力が弱い。

リスベットは、幼いとき、母に暴力をふるう父親を憎み、ガソリンをかけ、火傷を負わせ、精神病院へ送られたが、その診断にかかわった医師ペーテル・テレボリアン（アンデルス・アルボム・ローセンタール）への復讐が、ドラマの前面に出てくる。少女売春や薬の売買を仕切る闇組織と深く結びついた公安警察、リスベットは危機にさらされながら、法廷での対決へ向かう。ペーテル・テレボリアンへの復讐は、いつものような直接的暴力によるよりも、法廷での論理的な追求によって行なわれる。裁判にリスベットは、首輪や鎖を着けた正統パングのいでたちでおもむくところはこの映画らしく、すがすがしい。ちなみに、日本の裁判では、被告は裁判所側の暗黙の要請によって黒や紺のスーツを着用する。その際、靴は履けないから、前側だけ靴に見えるスリッパを履かせる。スウェーデンでこういうことが可能かどうかは知らないが、日本でリスベットのようなことをやったらどうなるのだろうか？

不気味な大男（ミッケ・スプレイツ）は本篇でも重要なコマだが、その「無痛症」に頼りすぎ、説得力を欠く。どんなに神経がマヒしていても、電気釘打ち機で釘を打ち込まれば、衝撃ぐらいは感じるはずだ。

ある種の「出し惜しみ」がこのシリーズのスタイルであるが、本篇ではこれまでの「悪党」はすべて征伐され、今後の布石にとっておかれるプロットや登場人物はいない。リスベットの父親の邪悪さには凄みがあったが、それも滅びる。老いた「悪党」たちの滅び方には一抹の哀愁がただよわないでもない。
(ギヤガ配給)

2010年07月23日

ソルト (Salt/2010/Phillip Noyce) (フィリップ・ノイス)

トレイラーの印象を見事裏切るいくつかのサブストーリーがあるが、基本はアクションだ。『ダイ・ハード4』的な不死身のアクションを見せるアンジェリーナ・ジョリーは、まるで「パクール」の名人のように走りまくり、100分あまり息つく暇もない。まあ一種のトリップでもあり、その乗せ方は見事である。最初予定していたトム・クルーズが受けなかったので、アンジェリーナ・ジョリーに替え、脚本も書き替えたというのだから、ジョリーのリキも入らざるをえない。

フィリップ・ノリスは、オーストラリアの「赤狩り」を批判した『ニュースフロント』や「白豪主義」を批判した『裸足の1500マイル』のように、政治をストレートに描く側面と、『ボーン・コレクター』のように、エンターテインメントとして見たえのある作品をつくる幅の広い監督である。『愛の落日』は、両者の中間を行った。基本的にこの本作は、「ポリティカル・スリラー」のジャンルに入るが、政治は、けっこういう形で描いた方が、そのリアリティに迫れるのかもしれない。たとえば、クリスチャン・カリオンの『フェタウエル』さらば、哀しみのスパイ』のように、クソ真面目に歴史的事実を追いながら、結果的に、歴史の実相に迫るところか、単なるサスペンスに終わってしまうという例もあるからである。

試写は、この日2回だけという公称なので、早めに行ったら、劇場の外の炎天下でながながと待たされた。毎日「吸血鬼」的生活をしている者には、たまらない。ガラスの奥では人影があるが、30人近く並んだ列には無関心。これは、この作品が絶対当るという自信のあらわれだろうか？ 不運といえば、上映まぎわになって、まえの席に「金髪」の女性が着席。目がハレーションを起す。予告編のあと、やれやれこれで本作上映かと思いきや、例の「NO MORE 映画泥棒」上映され、げんなり。大手は、みなこの恐ろしく非映画的で、本作を見る気にさせなくなるクソクリップを上映するが、そのロスを計算しているのだろうか？ 配給さん、ここれは、本当に深刻な事態なのですよ。
(ソニー・ピクチャーズエンタテインメント配給)

2010年07月26日

冬の小鳥 (A Brand New Life/2009/Unie Lecomte) (ウニー・ルコント)

つらい映画である。親に事実上捨てられたり、親元を離れざるを得なかった子供たちを集めたカトリック系児童擁護施設の話。時代は1975年に設定されている。韓国が、経済的にも政治的にもいまでは想像できない厳しい状況にあった時代だ。⁹歳のジニ(キム・セロン)は、母親がおらず父親に育てられたらしい。映画は、父親(ソル・ギョング)の自転車に乗ったこと、居酒屋で父親のマッコリを少し飲んだことなどのシーンから始る。父親の顔をほとんど映さない技法は、彼女の思い出のなかでの父の姿がいかなるものであるかを示唆する。ある日、ジニは父親に連れられてソウル郊外の養護施設に連れてこられる。彼女は、そこが擁護施設だとは知らず、短期間預けられただけだと思っている。父親は、手土産代わりにケーキを持ってきたので、ケーキを切り分けて施設の子たちがいっしょに食べることになるが、他の子供たちが箱から手づかみで食べるのに当惑する。すると、それを察した園児の一人が皿を持ってきたりする。しかし、ジニはケーキを食べる気になれない。全編にわたって、一度もブレることなく、あどけなくも、当惑と不安の入り混じった状態をキム・セロンは天才的なまでの演技で表現する。

最初、ジニは、年上で活発な園児のスッキ(パク・ドヨン)あたりにイジメられ、そういう悲惨さが続くのかと思わせるが、そういうありきたりの展開はしない。むしろ、彼女らはたがいに助け合い、毎日を過ごす。その比較的「あたりまえ」のようなドラマ進行がかえって新鮮だ。彼女らは、ほとんどが、養子にもられていく。スッキは、アメリカ人の家族にもらわれ、アメリカに行くのが夢だ。親しくなってきたとき、ジニに「いっしょにアメリカに行こう」と言うが、ジニには実感がない。彼女は、いつか父親が迎えに来てくれるという想いを捨てることができない。

興味深いのは、1975年の韓国に、この映画が描くような養子縁組のシステムがある程度出来上がっていたということだ。ウディ・アレンとミア・ファローは、中国から養子を迎えた。アジア諸国からアメリカやカナダ(さらにはヨーロッパ)の家庭の養子になるのはますますさかんである。そのなかで韓国は、中国より先にそういうシステムを作っていたのだろう。むろん、アジア諸国の不

法な「孤児輸出」は、たびたび問題にされてきた。韓国における養子縁組の制度かには、アメリカとの軍事同盟、カトリック教会との関係、闇社会の介在など複雑な問題がからむことは当然である。しかし、それにもかかわらず養子縁組を合法的に出来るのは、形だけであれ、法律的な整備が整えられたからである。その点、日本には、まだ円滑な形で養子縁組をする法制度がない。戸籍制度が厳然とあるので、事実上の養子縁組をしても、戸籍からは消えないから、血のつながった元の親子関係は永遠に残る。それでは、本当の養子縁組とは言えない。なぜなら、今日の養子縁組は、システムが血のつながりで動くのではなく、情報で動くのだという根本的な環境変化に対応しているからである。資本の流れも、親から子、親戚という「運命的」な血族のネットワークではなく、契約や個々の意志決定にもとづく情報のネットワークのなかで動く。

ジニは、最終的にアメリカに渡るが、それから少なくとも30年以上たつたいま、ジニはち歳近くになる。おそろく、彼女のような世代が、いまの韓国とアメリカとの関係に厚みをもたらし、日本とは異なる国際性を生み出すきっかけになったはずだ。その点では、日本は、あいかわらず「鎖国」をつづけている。

本編が長編第1作の監督のウニー・ルコントは、韓国のソウルに生まれたが、父親に捨てられ、擁護施設に入り、6歳のときにフランス人の家庭の養子になったという。韓国語は話せず、フランス語が第1言語になった。この映画には、自伝的な要素が入っているとのことだが、非常に知的で繊細なセンスが全編にみみぎっている。

(クレストインターナショナル配給)

2010年07月28日

約束の葡萄畑 (The Vintner's Luck/2009/Niki Caro) (ニキ・カーロ)

もつとワインそのものの話かと思ったら、そうではなかった。ワインの製造のディテールが描かれるわけでは全然ない。ブルーゴーニュワインの始まりに興味がある者は、満たされないだろう。ここでは、ワインは、単にある種の象徴記号として使われ、その内部はブラックボックスである。ソブラン・ジョド(ジェレミー・レニエ)が生み出す1815年の芳醇なワインは、天使がその苗木を渡してくれたところで決まってしまう。まさしく、原題のとおり「ワイン製造業者の幸運」ではない。むしろ、描かれるのは、ソブランと、妻となる女性セレスト(ケイシャ・キャッスル・ヒューズ)、もともとパリジャンだが、叔父の死で家督を引き継ぐためにやってきてソブランと出会う姪のオーロラ(ヴェラ・ファームイガ)、そしてと天使(ギヤスパール・ウリエル)との屈折した関係である。

天使が出て来て、しかもそれが巨大な羽を広げるのは、美しいというよりも気味悪い。が、その天使は、実は地獄に住む「墮天使」であることがわかるから論理は一応一貫している。一面で、ソブランとこの天使とのあいだにはある種同性愛的な愛が感じられなくもないが、そのへんは極めてあいまいで、すつきりしない。

ワイン製造の描写はいいかげんなのだが、ヴェラ・ファームイガが乳がんにかかり、手術を受けるシーンなどはけっこうリアルなのである。さらに、天使が

「人間」になりたいというので、羽を切り取るといったプロットもけっこうどぎつい。このへんに、表現上の分裂がある。

フランスに行くことなくニュージーランドの作家エリザベス・ノックスが書いた19世紀のフランスを舞台にした原作をニュージーランドの監督ニキ・カロロが映画化した。カロロの前作『スタンドアップ』(North Country/2005)と『クジラ島の少女』(Whale Rider/2002)は力作だった。ニュージーランドもワインが美味い場所である。街にはワインバーがたくさんあり、好きなワインを何種類でも一杯飲み出来る。ジェーン・カンピオンのように、19世紀のそれっぽい雰囲気映像化する環境と技術的蓄積があるところでもある。しかし、フランスの19世紀は難物ではないか？ それを英語で上演するのもえらい制約だ。

結局、この映画では、フランスの土地名やその地の人間たちが出ては来るが、問題なのは、農民と貴族との関係、時代とともに変わる階級関係といった抽象化が可能なテーマだと言わざるをえない。しかし、それならば、「天使」などは出さないほうがよかった。

(東北新社配給)

2010年07月29日

桜田門外ノ変 (Sakuradamongai no hen/2010/Sato Junya) (佐藤純彌)

アヘン戦争時の中国へのナレーションの解説、「桜田門外の変」があつた濠洲のあたりの現在の映像、タイトルをはさんで時代は1860年に飛び、「変」の襲撃を主導した水戸藩士・関鉄之助(大沢たかお)の目を通して、時代をフラッシュバックさせながら、彼の足跡を追い、最後は、鼓笛隊を従え馬に乗った西郷隆盛らが皇居前に集結するところでカメラが横に振れ、現在の国会議事堂が映る。このスタイルは、その昔(1965年)、吉田直哉がNHKの「大河ドラマ」の『太閤記』で導入し、その後流行ったスタイルを思いださせる。

オープニングからあまり時間がたたないところで、井伊直弼(井武雅刀)を駕籠(かご)に乗せた大名行列が襲われ、井伊大老の首が切り落とされるシーンを見せる。その切り合いは、決して「美しく」はなく、むしろ凄惨である。刀の動作も緊張と寒さと不安で切り合いもぎこちない。そういう風に演出しているのである。吉村昭の原作にも、「雪中で、刀をふるう者の動きは鈍く、膝をつき、腰を落している者もいる」(新潮文庫、下、p.116)とある。その意味では、襲撃に加わった面々が、つぎつぎに自刀したり、逮捕され、斬首されたりするのを見るなかで、襲撃そのものが、ますます虚しいものに見えてくる。それは、「桜田門外の変」をチャンバラ映画にしないという点では一貫した描き方だが、逆にそうなら、その虚しさをもっと強調してもよかったのではないかという思いがしないでもない。

桜田門外の変撃計画には、日本の支配体制を変革しようとする夢があつたが、その夢が、文字通り儚い夢であつたことはよく描かれている。井伊直弼を倒せば、西郷隆盛率いる3千人の兵を薩摩藩から京都に集結させるという約束があつた。鳥取藩も、支援するはずだった。しかし、たつたの2藩ぐらいの支持で日本を変えることが出来ると考えること自体が妄想である。そもそも、大老を暗殺された

幕府は、その死を伏せ、その「政治」効果を操作することに成功する。追っ手は、すべての襲撃者に迫り、最後まで逃げおおせた者はわずかに名だけだった。映画のなかで、江戸で関を匿（かくま）った愛人いの（中村ゆり）は、当時の悪名高い残酷な拷問にあつて死に、妻子（長谷川京子、加藤清史郎）は、人権尊重などひとかけらもない「ガサ入れ」で家を追い出される。幼い息子が、「父上はお考えのあつてのこと」と歯を食いしばって泣くシーンが痛々しい。

ただし、この映画は、関鉄之助らが「暗殺パラノイア」を亢進させ、所詮は「虚しい」行為に走った背景に、水戸藩主・徳川斉昭（北大路欣也）の孤立と後退があつたことはほとんど描かない。北大路欣也が演じる斉昭は、映画では、一見、「右派」の正論（尊王攘夷論）を言っているように見える。しかし、1855年以後の水戸藩は、斉昭が頼ってきたブレインの藤田東湖を失い、五里霧中のなかにあつた。藤田東湖は、「藤田なくして斉昭なし」と言われたほどの斉昭体制のブレインであり、「革新派」天狗党の中心人物だった。それが、安政の大地震（1855年）で藤田が事故死し、支えを失って、斉昭の政策はブレはじめた。また、この機に、反藤田派の「書生党」と天狗党とのあいだで血みどろのウチゲバが始まり、数千人の犠牲者を出したという（このあたりは、粉川幸男『水戸藩の崩壊』、至誠堂に詳しい）。つまり、桜田門外の変は、「水戸藩の崩壊」が顕在化した一つの事件であり、水戸藩に時代の矛盾、ひいては「日本」の矛盾が凝縮されていた。そしてそれは、桜田門外の変の「終結」によって解決されたわけではなく、明治をこえてタイムマシンのようにふたたび「五・一五事件」を生み、いわば「水戸藩」のパラノイアを日本全土に拡大した形での「二億玉碎」へと向かうのである。

映画のなかで、徳川斉昭と井伊直弼との論争場面がうつる。井伊は、黒船で来襲し「通商条約」の締結を要求するアメリカを受け入れなければ、清国の二の舞を食うと言う。幕府の海防参与としての徳川斉昭は、兵力を増強し、「自主防衛」で海外勢力対抗すべしという。自力で武器を調達するわけにはいかないから、斉昭の主張は空論である。「国際化」の波がひたひたと押し寄せる時代のながれのなかでもはや「鎖国」という、それまでは非常に巧妙にあやつられてきた文化・経済政策が、もはや続けられなくなったとする井伊直弼の主張は「現実論」（開港論）である。しかし、手続きを誤った。朝廷の許可を待たずに「日米和親条約」を結んだことである。日本では、重大事に朝廷を無視する者は、必ず手痛い仕打ちを受ける。というよりも、朝廷⇨天皇制は、日本のレジティマシー（正統性）の原理であり、これをテコにして事を起せるのだ。だから、そこをはずせば「敵」を作ることになり、このレジティマシーをどこまで押さえているかどうかで「敵」と「味方」のバランスが動く。斉昭は、朝廷工作ではぬかりなかったとしても、現実工作は全くダメだった。バランスを取れる政治家がいなかったことが、幕末の混乱を招いた。

桜田門外の変にとつて、外部に対して盲目になり、その分「理想」にも走るが、思い込んだら命がけのヤバさもある「水戸藩」のパラノイアは非常に重要なのだが、この映画では、「水戸」というローカリティは、全く重視されていない。それは、薩摩弁まがいや関西弁まがいは聞かれるが、茨城弁に関しては、その気配さえも聞こえないという点にあらわれている。茨城弁というのは、同じ関東でもこうも違うのかと思われるくらい、特徴がある。たとえば、「い」と「え」

の発音の混在、しり上がりの発音等である。だから、いまでも、茨城出身の人は、すぐわかる。まして、オーラルカルチャーが支配的だった時代には、お国言葉は、他人を判断する重要なメルクマールだった。吉村昭の原作でも、こういうローカリティは重視されていないが、わずかに、広木松之介を助けた水戸藩の郷士・後藤哲之介に關し、「能登におもむいた後藤は、宿屋改めの役人に水戸訛りを怪しまれ」逮捕されたという記述がある。

志士たちのモチベーションは、大沢たかおが言うように、「世の中を変えなければ、日本は滅びる」というやつだが、これって、いまの時代にもかわりが無い。スポーツ紙の一面には、同じ主旨の見出しが踊っている。たしか小澤一郎も小澤支配が続けば「日本は滅びる」と言われた。鳩山が消えて、表向きは変わったが、小澤体制が消えたわけではない。このテーゼは、論路というよりもパラノイアである。本当に滅びるかどうかわりも、滅びるのではないかという不安を強調するデマゴギーが、一つの政治技法になっている。そういうことを振りまくやからは、一度滅びを経験してみたらどうかと思うのだが、残念ながら、この「脅し」が有効に機能してしまうから、困ったものである。子供のころから、親が、「そんなことしたら・・・だよ」と教育しているから、そのパターンはいつまでも続く。だから、それを、社会的気分や表層の流れを変える一つの政治テクニクだと認識していれば、いいのだが、ときおり、それを本当に信じてしまう者が出ることだ。水戸の志士たちが典型である。

日本では、現実をリアルに認識し、したたかに生きるドラマよりも、現実を誤認して滅びるドラマのほうが受ける。実際、この映画にも、そういうしたたかさをにおわせる人物は一人もいなかった。原作には、この映画に描かれない人々の後日譚が書かれている。事件現場から姿を消した広木松之介、海後礎磯之介、増子金八のうち、海後礎磯之介は、会津、越後に潜み、幕末の動乱に乗じて水戸にもどり、名前を菊池剛蔵とあらため、明治維新後東京に出て、警視庁に入り、明治〇〇年に水戸にもどり結城警察に二〇年間勤務したという。

(東映配給)

2010年08月01日

今月気になる作品

シルビアのいる街で (必見・必聴! 『ぴあ』と『キネマ旬報』にコメントを書いた)。

ヒックとドラゴン 【後出】

セラフィヌの庭 【後出】

瞳の奥の秘密 (ドラマ自体には政治を出さずに、知っている者には1974年前後の状況——チリの軍事クーデターがアルゼンチンに飛び火し、多くの拉致者や死者が出る——のミクロな面を描いていることを直感させる力作)。

ヤギと男と男と壁と 【後出】

ベスト・キッド 【後出】

ようこそ、アムステルダム国立美術館へ【後出】

小さな村の小さなダンサー【後出】

ペルシャ猫を誰も知らない【後出】

2010年08月04日

武士の家計簿 (Bushino Kakeibo/2010/Morita Yoshimitsu) (森田芳光)

日本の現在と家族に関心のある森田芳光の作品としてはバランスのとれた佳作だ。「秀作」と言わないのは、そのまとまりがよすぎて、わかりやすすぎるテレビ的要素だ。律儀さ、つつましさ、礼儀正しさの薦めが押し付けがましくなく描かれている。仲間由紀恵がひと皮向けている。いつも顔から笑いが消えない堺雅人も、最晩年の猪山直之を演じるときにはちよつと無理という感じだったが、それも許容できる。

瞬間しか映らないが、日々の食事、猪山直之が持参する弁当の内容が手抜きでなくちゃんと按配されている。経費節減のために仲間由紀恵が、鰯のような(当時は)安い魚を買い、昆布じめにして供するシーンなど、納得がいく。食い物をちゃんと描く映画に駄作はない。もう1秒ながく映せば、そこからさまざまなメッセーじが読み取れるが、それをしないで瞬間描写なのが奥ゆかしい。

磯田道史の研究的エッセイ『武士の家計簿——「加賀藩御算用者」の幕末維新』（新潮新書）を映画にしたのは、非常にアップ・ツー・デイトであり、慧眼である。コミックや小説からではなく、研究論文のようなものから映画に翻案できるものはいくらでもあるだろう。本作は、そういう先駆けを作った。

代々下積みの「御算用者」としての身分に甘んじていた者が、藩の政治改革に貢献し、明治になっては、エリートサラリーマンになるというストーリーは、一つの成功物語である。刀によってではなく、ソロバンによって世の中を変えたという意味では「平和主義」でもある。しかし、いつの時代にも、職業の階級的シフトが起こり、いま下積みでも明日には期待される働き手になるという変換が起こる。腕っ節の強さがメリットだった時代から、いまや、情報の操作やアレンジの能力が買われる時代になった。「工業化」から「脱工業化」や「サービス化」や「情報化」へのシフトという構図は人口に膾炙している。しかし、この映画の面白さは、それを「ソロバン侍」に焦点を当てて描いている点である。

こういう映画を見ると、いま世の中には、親子間でのけじめ、礼儀、継承への関心が暗黙に高まっているのかという想いかられる。映画で、猪山直之（堺雅人）の母（松坂慶子）は、彼と父親（中村雅俊）が城へ出勤するとき、門口で必ず「行っておいで遊ばせ」と言つて送る。そして、猪山直之が娶る妻（仲間由紀恵）は、それを継承する。襖（ふすま）の開け立て、息子が親に手について挨拶する仕方、映画のなかで描かれるそうした身ぶりや挙措が、伝統的に正しいのかどうかはわからないが、この映画のなかで、ある種の美学を形づくっていることはたしかである。

いまの10代から20代のいわゆる「若者」の書く文章を見ると、若いのに敬語がしつかりしている少数者と、ほとんど敬語と丁寧語の表現力が破綻してしまっている者、ほとんど完全に脱敬語になっている者とがいる。敬語とは、相手と自分との差異を読み取る感性にもとづく表現だが、そういう感性が喪失することはないから、敬語は生き残ると思う。が、同時に、既存の階級差や慣習的な差異はドラスチックに変容しているから、言語表現の表層から「敬語」が消えていくことはありえるだろう。が、そのときには、逆に、会釈とか目の動かし方とかの身ぶりのレベルでの微妙な身体表現が要求されるようになるだろう。わたしの経験では、そういう身ぶりのレベルで繊細さを獲得している者は、若くても、敬語や丁寧語の表現が出来るようなのである。結局、同じことなのだ。

(アスミック・エース＋松竹配給)

2010年08月05日(1)

遠距離恋愛 彼女の決断 (Going the Distance/2010/Nanette Burstein) (ナネット・バーンスタイン)

まえにも書いたが、いまの時代、離れて暮らしながら恋愛・夫婦関係をつづけるという「リモート・カップル」は増えているはずだ。だから、ずばりその問題をテーマにしているようにみえたこの作品に期待した。が、この映画は、「リモート・カップル」を描いているのではなく、ごく普通の事情で「離れて」暮らすことになってしまった「制約」をどう解消するかに終始するカップルの月並みなロマンティック・コメディだった。いまの時代に「リモート・カップル」であることの新しさや工夫はどこにも描かれていない。カップルは「離れては」暮らせないという古いテーゼをくりかえしたにすぎない。だから、偶然と一緒に暮らすという「決断」が最後にあって、ハッピーなエンディングになる。つまらない。

映画としての構成も安い。ゲイではないのにいつもいっしょにいる(あくまでドラマの演出上の都合で)ジェイソン・サダイキスとチャーリー・デイの「お笑いコンビ」が道化まわしで登場するのもわずらわしい。なぜ、ドリュー・バリモアとジャスティン・ロングだけでやれないのか? この映画、ジャスティン・ロングとの「内部事情」で作られたような作品なのだから、二人でどーんで行った方がよかったのでは?

映画のなかではバリモアは「31歳」という設定であるが、ドキュメンタリー出身のナネット・バーンスタインの「うっかり」か、設定よりもはるかに老けた感じに映っている。ジャスティン・ロングも、すでに32歳(2008年9月2日生まれ)だから、ボーイッシュな感じを売り物にするわけにはいかないが、この映画では、その「ボーイ」と「中年」とのあいだの決断を決めかねているイモ臭い感じが出ていて、うんざりだ。わたしはジャスティン・ロングが好きではないから、これは偏見にすぎないが。

「遠距離恋愛」の話としてではなく見れば、見るべきところはある。姉(クリステイナ・アップルグイト)との関係やバリモアをはじめとする登場人物たちの俗語表現だ。しかし、字幕でその感じを出すのはむずかしいので、字幕だけでは楽しめない。

バリモア演じるエリンは、新聞記者をめざしているが、アップライト式のゲームで最高点を挙げるゲームでもある。が、31歳という設定でゲーセンに通ったとすると、20年前ということになるのだろうか？ たしかに、この時代は、スーパーファミコン全盛であり、やがてフルポリゴンのゲームソフトが普及し、ソニーのプレイステーションが登場する。そういう時代を謳歌した世代にとって、「距離」はむしろあたりまえだ。いまのケータイも、そういう世代が支えている。が、エリンは、にもかかわらず新聞にこだわっている。紙メディアという電子メディア以前の旧メディアだ。ならば、彼女が「リモート・カップル」にはなれないのはいたしかたない。

ロング演じるギャレットは、メイジャーレーベルのディレクターである。バンドを見つけてCDを作り、売る。が、彼自身はいまの会社での仕事に満足していない。もっと「心に通う」バンドをもりたてたい。これは、どちらかというひと時代まえのパターンである。音楽産業では、もはや、興味を持ってないディレクターがいよいよやプロデュースするイヴェントなどが生き残る余地はないからである。映画では、ギャレットは、会社を辞め、ローカルなバンドのマネージャーになる。結末は、えらく「古典的」である。
(ワーナー・ブラザーズ映画配給)

2010年08月05日(2)

十三人の刺客 (Jusannin no shikaku/2010/Thirteen Assassins/Mike Takashi) (三池崇史)

三池崇史の演出だから、役所広司、伊原剛志、松本幸四郎、平幹二郎、松方弘樹という時代劇のデイスクールも発声法も違う役者をいっしょにし、そこに山田孝之のような「時代劇」とは異質の役者を加え、さらにそこに伊勢谷友介が必ずしも適役というわけでもない猿飛佐助か孫悟空のような宇宙人的役柄が加わるのを見ても、少しも驚かない。だが、「狂った」殿様を演じる稲垣吾郎がけっこうまじめに役を演じ、最後のほうになると、彼の「狂った」考えや行動も「わからなくもない」という風になってくると、三池崇史的演出が成功しているのかどうか、わからなくなる。

役所広司、伊原剛志、松本幸四郎、平幹二郎、松方弘樹の5人のうちで、松方弘樹の台詞が、決して拙いわけではないにもかかわらず、違う映画から借りてきたような感じに響くのは面白い。ある種のべらんめえ口調なのだが、えらく「古い」感じがしてしまうのだ。殺陣もうまいし、役自体が浮くわけではないが、彼がしゃべりだすと、いきなり江戸の浅草の長屋にでも行ったような気になるのだ。それは、時代劇を演じながら、基本的に「現代劇」を演じている役所広司と伊原剛志のせいかもしれない。その点、松本幸四郎と平幹二郎は、手ばかりがない。

基本は、復讐劇のはずである。明石藩の馬鹿殿・松平斉韶(なりつぐ) (稲垣吾郎)が、参勤交代の際立ち寄った尾張藩内の木曾上松の陣屋で、いわば藩を代表して斉韶を歓待する役目の牧野靱負(ゆきえ) (松本幸四郎)の嫁(谷村美月)をもてあそんで惨殺し、発見した息子(斎藤工)も殺してしまう。江戸屋敷では幼女を弓で射って遊ぶなど、サディスティックなビザール・アクションの毎

日。藩内でも、何とかせねばという意見が出るが、御用人の鬼頭半兵衛（市村正親）は、主君への「忠義」に篤く、斉韶の乱行と暴挙を黙認する。このへんは、映画的にも周知の侍的ロジックだから、それを演じる市村正親は得をした。この映画のなかで一番すっきりした演技を見せる。

事態の深刻さを認識した江戸幕府の老中（平幹二郎）は、かねがねつきあいのあった島田新左衛門（役所広司）に斉韶の暗殺指令を出す。島田は、志士を組織し、12人が集まり、実行にかかる。島田ら12人は、参勤交代の帰国に向かう斉韶の一行を密かに追ひ、途中で山をすみかにして漂流生活を送っている山窩（さんか）の青年・木賀小弥太（伊勢谷友介）に会い、その「超能力」を買って仲間に加える。こうして13人の刺客が斉韶の暗殺のために結束するのだが、先方もその情報を早く察知し、したたかな戦略で対抗する。まあ、このへんは面白い。

問題は、斉韶の意識変化である。彼は、終盤で激戦が始り、家来がばたばたと切られて行くのを見ながら、平然と、「戦国の世とはかくなるものであったのか」と感動し、自分は、戦争にあげられる政治を行い、いまの「太平」の世を終わらせるとのたまう。女子供に残忍な暴力を振るうだけならば、まだ、斉韶は、否定されるべき対象にとどまる。こいつは死ななきゃわからない奴なのだと言えるからである。十三人の志士たちの暗殺も正当化される。また、その暴政にもかかわらず主君に忠義を尽くす家来たちのロジックも納得がいく。しかし、家来が死に、自分も死ぬかもしれない状況を論理的にも肯定するということになると、こいつは、感覚が狂っているだけではなくて、全然ちがう「世界観」を持った人間なのだと思うざるをえなくなる。そして、自分が斬られて、やっと「痛み」というものを理解するように演出されているシーンで、斬った相手に感謝の念を表わしたりすると、「お前がそういうことなら、それでもいいじゃないか」という気持ちにもなってきた、13人の努力が空転させられてしまうのだ。この映画が、こういう相手には「復讐」が通用しないということを描こうとしているのならば、それでもよい。が、そうではなかったはずだ。

アレックス・コックスの『ウォーカー』(Walker/1987/Alex Cox)でエド・ハリスが演じたウィリアム・ウォーカーやルキノ・ヴィスコンティの『ルートヴィヒ』の狂えるババリア王は、ともに実在の人物をモデルとしても、映画のなかでは徹底したニヒリズムの持ち主にまで過激化され、それを負の原理で否定しようとしても空無化されてしまうような存在になっている。徳川斉韶という人物は、原作（池宮彰一郎）とシナリオ（天願大介）のレベルでは、そうした人物と重なり合う要素を持っている。しかし、それが徹底されていないのと、稲垣吾郎の力量との関係で、映画のなかで形になった斉韶は、中途半端なものになってしまった。斉韶の暴力や虐待が、「普通人」の狂気や異常を越えた何かであるのなら、彼は、それを「普通人」が自分の不明さに気づくような身ぶりや表情で「反省」してはならない。その残酷さや恐ろしさが、最後までわからないのだから、稲垣は、最後には「あたりまえ」の人間の相貌を見せる。これでは、志士たちも家来も死ぬに死に切れない。

斉韶を、ニヒリスティックなデカダンスの残忍な美学に生きる人間としてとらえなおしたとき、それは、本作よりもより三池崇史的な作品になっただろう。

だが、そのとき、必然的に、13人の志士たちの「努力」は虚しいものになるから、殺し合いや戦い自体が「無化」され、殺しあうことや戦うこと自体に根底から疑問をつきつけることにもなる。三池には、その覚悟があったのだろうか？ 少なくとも、この映画では、それはあいまいなままになっている。

伊勢谷が演じる山窩の民・木賀小弥太は、殴られても全然痛がらないし、クライマックスの13人対300人という決戦のなかで奮闘しながらも、首に刀を突き刺されて一旦は倒れながら、生き返る。この登場人物をめぐるのは、賛否両論あるようだが、わたしは、彼を12人の志士たちの願望的な存在（ある種の「墮天使」）と見る。というのも、島田新左衛門（役所広司）の息子・新六郎（山田孝之）が最後の契りを結ぶ芸妓・お艶を演じる吹石一恵は、ダブルキャストで、この木賀小弥太を愛する山の女・ウパシを演じているからである。

このごろの時代劇ではいいかげんに描く傾向がある既婚女性の鉄漿（おはぐろ）と引眉（ひきまゆ）は、この映画ではしっかりと描かれている。谷村美月がそのいでたちで登場すると、その「異様」さのエロティシズムが、いかにも三池崇史世界にふさわしく感じられた。拷問され、手足を切断された女性のグロテスクな姿へのリアルな、そしてそれだけエロティックにも見える表現への執着も、三池崇史ならではのものだった。

【追記／2010-09-28】本欄のレビューに対して、以下のような意見をいただいたので、そのまま掲載する。なお、わたしは、＜「十三人の刺客」の基本が復讐劇だ＞とは言っていない。＜基本は、復讐劇の**はず**である＞とあえて傍線付きで書いた。が、原作と映画を等距離で読み込んでいる意見はとても参考になる。＜「十三人の刺客」の基本が復讐劇だという点に疑問を感じます。松平斉韶（なりつぐ）（稲垣吾郎）は、老中になってしまつては困る奸物であるので、それを殺害して取り除く作戦であることは一貫していて、復讐を考えているのは牧野鞠負（ゆきえ）（松本幸四郎）ぐらいだと思います。島田新左衛門（役所広司）も確か斉韶を刺すとき、復讐めいたことを言いますが、もつともらしい口上で、作劇上、復讐を匂わせているのだと思います。斉韶は無表情で女子供さえ惨殺し、人が見ていないときは犬食いをし、追い詰められた時の「戦はいいものだ。」という一連の台詞や殺されるのに感謝するような動作は、確かに私たちとは考え方が違う「異常」な人で、今回三池監督が最も「愛情」を込めて演出した人物だと思えます。ただ「異常」であるから殺されなければならない悲しい人でもあるのでしょう。ただ、それだけでは面白くないので、復讐の論理をお話上、組み入れたのだと思います。斉韶の非道で両手両足を失った少女が書いた「みなごろし」の文字を新左衛門が追い詰めた時に出して見せるところに、特に強く現れていると思います。実際は「異常」な人物の権力による抹殺であっても、「復讐」が成し遂げられて私たちはさわやかな気分で映画館を出ることが出来ます。ただ、先生がおっしゃるように、オリジナル（原作映画）を見ても今回のものを見てもこの二つの論理が上手にかみあっているかは疑問ですが。（よしぼう）＞

（東宝配給）

2010年08月06日

ナイト&デイ (Knight and Day/2010/James Mangold) (シ)エイムズ・マンゴールド)

ジェイムズ・マンゴールドの作品は、大体見ているが、今回ほど登場人物がコミックブックや劇画のなかのそれのように、ある意味「抽象的」な例はなかった。それは、この作品に対する批判ではない。先に言っておけば、わたしはこの作品をエンタテインメント作として高く評価する。トム・クルーズとキャメロン・ディアスの選択は、的確だったと思う。クルーズの「人間味を欠いた」キャラクターと、ディアスのミッドハリーの風貌と挙動がうまく生かされていると思う。

これまでの作品では、主人公や登場人物は、悩みや個人的葛藤を見せた。最初の長編『君に逢いたくて』(Heaven/1995)は、文字通り、プルイット・テイラー・ヴィンス演じる孤独な肥満男の話であつたし、基本的にはサスペンスである『コップランド』でもシルベスタ・スタローン演じる保安官は片耳が難聴であるというハンデを負っている。『17歳のカルテ』は、ウイノナ・ライダーやアンジェリーナ・ジョリーが個性的に演じる「精神病」患者たちの物語であつた。この路線をもう少しエスカレートさせ、その分現実から離れたかなと思わせるたのが、『アイデンティティ』だったが、『ウォーク・ザ・ライン』では、実在の人物を取り上げ、また現実への距離を縮めた。前作の『3時10分、決断のとき』(3:10 to Yuma/2007)は西部劇だが、クリスチャン・ベール、ラッセル・クロウ、とりわけローガン・ラーマンが演じるキャラクターが「人間味」を帯びていた。その点で、これまでのマンゴールドの作品で登場人物が一番フィクション的な要素を帯びていたのは、『ニューヨークの恋人』であり、今回の『ナイト&デイ』に通じるものを持っている。

エンタテインメントだとすれば、クリシェを多用するのが一つの型(パターン)であり、批判の対象にはならないし、今回わたしはそれを楽しんだが、かくして、クリシェ的なシーンはひんばんに出て来る。クルーズとディアスの出会いもそうだが、そういうクリシェ的なパターンを意識的に使い、これから展開するドラマがエンタテインメントなんだよと印象づけているのだとすれば、意味は違う。クルーズはCIAのエージェントだが、内部に混乱があり、敵と味方の区別が難しいままドラマが進んでいくというパターンは、『ソルト』もそうだった。今回は、それが、ピーター・サースガードとのあいだで展開する。こういう場合、サースガードは、『17歳の肖像』で「裏切り男」を演じたから、この映画では、当然そうした映画記憶を利用して、そういう方向の人間なのかなと想像することはまちがっていない。

この映画に関しては、アメリカでは、なぜか批判が多く、そのなかには、トム・クルーズがカルト宗教のサイエントロジー (Scientology) の信者だからという点だけでこの映画をクソミソに言うものまである。そう言われてみれば、この映画は、もう一人のサイエントロジストの映画人ジョン・トラボルタの『パリより愛をこめて』と似ているところがある。ばったばった敵を倒すところもそうだ。しかし、この映画でジェイムズ・マンゴールドがなかなか微妙な表現法を使っていることは指摘されない。たとえば、同じ飛行機に乗り込んだディアスの視覚に入らないところで、(観客には見える) 敵をクルーズが倒していくというシーンがある。これは、すべてが、ディアスの夢や妄想であるという設定にしても受け入れられる仕掛けで、「はたで殺人が起こっているのにそんなことはあ

りえない」というような現実主義的批判をあらかじめ封殺している。しかし、実際にはそういう批判が多いのだが。

妹の結婚祝いで飛行機に乗ったディアスが、スパイのクルーズと同じ飛行機に乗るという設定は、出来過ぎだと思うかもしれないが、それが、実は、CIAがそうなるように画策したのだとすれば、無理ではない。そういうことをそもそもCIAが出来るのかどうかはどうでもいい。「CIA」といういうものは何でも可能だというのがハリウッド映画のクリシェであり、それを利用して悪いわけがないからだ。それを示唆するかのように、CIAのロゴは、「ホンモノ」とはちがつている。

ロケ地は多いが、これもパターンとして使っている。それは決して悪くない。オーストリアのザルツブルグが美しく撮られ、そこに「スペイン」の武器商人のエージェントの女性ナオミが登場するが、その濃艶な風貌の女性を演じるのは、2004年ミスイスラエルのガル・ガドット (Gal Gadot) である。マルチ化しているスペインでは実際にはありえることだが、映画では「スペイン系」と思わせるそれっぽいパターン (スペイン女) を見せる操作である。こういうことがどこまで意図的になされているかどうかは不明だが、わたしは、それを安っぽいとかあざといとかは思わず、逆に買うのである。クルーズの「オヤジギャグ」に関しても同様。そもそもこのタイトルが安いギャグである。だから、この映画を見て、ディアスが終始クルーズに引きづりまわされていることを持つて、「遅れてきた男性至上主義」などという批判はしないほうがいい。別の意味では、この映画は、CGIのテクニカルなアクションに生身の俳優のアクションをどこまでシンクロできるかを試した作品でもある。

(20世紀フォックス映画配給)

2010年08月11日

アメリカ 永遠の翼 (Amelia/2009/Mira Nair) (ミラー・ナイル)

映画の終わりのシーンがすばらしかった。「本物」のアメリカ・イヤハートのモノクロ写真と短い動画が映し出されるのだが、それまでのシーンで見せられたヒラリー・スワックの「アメリカ」とシームレスにつながる。「本物」のアメリカが持っていたリズムや「磁力」を映画のなかに呼び込むような操作にある程度成功しているのである。ただし、この最後の部分のまえのほうがすべてそうだというわけではない。

墜落事故を起こす確立が高かった時代の飛行機操縦を描きながら、この映画はこれみよがしな「サスペンス」アクションのシーンが少ない。飛行機が飛び、スワックが機外に振り落とされそうになるとか、胴体着陸などのシーンはあるが、気流の変動との闘いを手に汗握るシーンで見せるといったことはしない。しかし、映像は決して安っぽくはない。アンティックものの高価な飛行機を手間をかけて修理し、実際に飛ばして撮影している。そのつましくも優雅な映像は楽しめる。

しかし、全体としては、教科書的な「伝記」映画の傾向が強い。出版社主のジョージ・パットナム (リチャード・ギア) との出会いと結婚、アメリカの民間航空業界の草分けとなるジーン・ヴィダル (ユアン・マクレガー) とのはつきり

しない関係、もうちよつと内側から描くべきだったフライト・ナヴィゲーターのフレッド・ヌーナン（クリストファー・エクルストン）との関係、のちにフェミニズムにも影響をあたえたアメリカのジェンダーへのこだわりが、平板にしかえがかれていない。

メールショウヴィニズム（男性至上主義）があたりまえだった時代に男性に伍して一人の女性がパイロットとして名をあげていくというのは、大変なことだったはずだが、この映画では、いまのアメリカの女性の社会的位置を「基礎常識」としてすべてを描いている趣がある。アメリカには泣くようなことが日々あったと思うが、映画ではそういう「苦勞」はあまり描かれない。

アメリカが、女性パイロットの進出に尽力したことは描かれるが、彼女のサポートで女性としてパイオニア的なテストパイロットになるエリノア・スミスを出しながら、中途半端な描き方しかしていない。ミア・ワシコウスカは、短い出演ながら、非常に印象深い演技を見せるので、それはもったいない感じがする。

教科書的に歴史的な有名人が奔出するなかで、ジーン・ヴィダルの息子ゴア・ヴィダール（ウィリアム・カデイ）が登場し、アメリカとのやりとりを見せる。彼は、父と彼女との関係を知っていて「よかったらばくのお父さんと結婚してくれませんか」と丁寧語で頼む。当時、ジーン・ヴィダルは、離婚し、ゴアは淋しかったという設定である。ちなみに、このゴア・ヴィダルは、言うまでもなく、小説家のゴア・ヴィダルであり、日本でも（いまでは大分忘れられているが）60〜70年代にはよく知られていた知識人の一人である。

ただし、事實は、こんな単純ではなかったらしい。インタヴュー記事によると、ゴア・ヴィダールは、結婚云々を尋ねたのは、アメリカに対してではなく、父親に対してだったという。そして、彼の「どうして彼女と結婚しなかったの？」という質問に対して、彼の父親ジーン・ヴィダルは、「ほかの少年とは結婚しなくなかったんだ」(I have never really wanted to marry another boy)と答えたという。「彼女は少年のようだった」とゴア・ヴィダルは結んでいる。ちなみに、ゴアは、父のもとを去った母親に確執をいだいており、そうした彼の家庭環境と彼のバイセクシャル／ゲイ的ジェンダーは無縁ではない。そして、父親も、アメリカのなかに「少年」的なものを感じていたとすると、この映画は、全然アメリカの本当の姿をとらえてはいないということになる。

ジーン・ヴィダールとアメリカがクラブで会うシーンで、アフリカン・アメリカンの女性シンガーがコール・ポーターの“You do something to me”を歌う。ボイスはなかなかいいのに、なんか口付きと身ぶりが気楽すぎる気がしたので、調べたら、声は、Angela McCluskey(クレジットされてた。吹き替えだとしてたら、こういうことはしないほうがいい。このジャズバラードは、むかしからいろいろな歌手が歌っているが、近年では、シニード・オコナーのがなかなかよかった。

アメリカ・エアハートとフレッド・ヌーナンを乗せた飛行機は、1937年7月2日に、カリフォルニアとハワイの中間の北太平洋上のハウランド島付近に墜落したといわれているが、その後さまざまな伝説が生まれ、彼女は日本軍に捕らえられ、第2次大戦後、名前を変えて生き延びたという話もあるらしい。

（ショウゲート配給）

2010年08月12日

裁判長！ここは懲役4年でどうすか (Saibanchō! Kokowa choeki
4nende dosuka/2010/Toyoshima Keisuke) (豊島圭介)

「裁判・傍聴ブームに火をつけた北尾トロの同名のベストセラー・エッセイ、待望の映画化」というので、早速かけつけた。エピソード的に挿入される法廷シーンも、手抜きがない。映画の法廷シーンや留置場・刑務所・面会室などのシーンには、いいかげんなものが多いが、この映画はまあまあ事実通りに撮っている。設楽統（したらおさむ）を主役にしたのは、グッド・チョイスだった。彼は、笑えるけれどもどこか淋しくなさない男を天才的に演じる才能を持っているからだ。

『裁判長！ここは懲役4年でどうすか』は、月刊誌『裏モノJAPAN』の連載をまとめたものだとのことだが、連載のきっかけは、同誌の編集長に「裁判の傍聴はどうだ」と北尾が薦められたからだという。映画は、この背景を、映画プロデューサー・須藤光子（鈴木砂羽）の依頼で脚本を書くためにライターの南波タモツ（設楽統）が裁判の傍聴取材をはじめるといふ設定に移し換えている。雑誌原稿から映画台本への転換であるが、映画なんか本当に作っているのだからかと思わせる須藤光子のインチャキくさい雰囲気は、設楽統のけっこう「真面目」（それが彼の自然体でもある）な雰囲気を買ってしまっている面もあるが、この女は（電話のシーン以外は）最初と最後しか出てこないのに、気にしないがいい。

しかし、北尾トロの原作にくらべると、映画は、かなり丸く収まっている。原作の新しさは、とんでもない被告、いいかげんな裁判官や弁護士を記述し、言葉では「許せねえ」的なことを書いても、その根底は、覗き見趣味と野次馬根性で、北尾自身が言うように、「そんなことをする理由はひとつしかない。おもしろいからだ」であるからだ。むしろ、そこには、もはや今日の裁判が「見世物」になってしまっている現状が活写されている。が、それを偉そうに批判できる起点などあるのだろうか。「見世物」になっている！と批判することは、その見世物に加担することである。ならば、その見世物を見世物として見せてやることのほうが、見世物の次のステップに役立つだろう。北尾トロはそれをした。

設楽統が適役だと思うのは、彼は、ものごとを「正直」に思い込み、やがてそれが彼の思い込みであつたり、だまされていたりするという人間を演じるのがうまいからである。この映画で南波は、最初、法廷には「愛と感動」のドラマがあると思ひ込んでいる。それは、傍聴マニアの西村（蛭雪次朗）のグループ「ウオッチメン」の面々と知り合うことによって加速する。野次馬的な意識で傍聴していた彼だったが、街頭でビラを配り、必死で息子の無実を訴える母親の姿を見るにつけ、彼は、ひょっとして、傍聴席からも被告を支援したりして、裁判に影響をあたえられるのではないかという考えに傾いていく。そしてついに、「ウオッチメン」とともに、「冤罪」説が浮上している殺人事件の犯人を無罪に持ち込むべく、知恵をしぼることになる。

このへんのくだりは、むしろ、原作にはない。このような設定は、むしろ原作の野次馬主義に反する。しかし、映画は、ちゃんとそのことをはずしてはいない。南波はウブだったのだ。「ウオッチメン」への南波の思い込みは裏切られる。彼らは、人を救おうなどという気はなく、まずは見物であり、その見物が面白くなるならば、結果的に人を救うのもいいかとぐらいにしか考えていない。このあ

たりの「非情さ」と「実利主義」と「ニヒルさ」とが入り混じった感じを蜚雪次朗がなかなかうまく出している。しかし、北尾の原作が持っている毒を蜚雪次朗演じる西村とその仲間だけにだけまかせてしまうのは、安直すぎるだろう。

北尾の原作『裁判長！（ここは懲役4年でどうすか）』は、法廷が「神聖な場」などではないということを暴いて見せた。傍聴は「国民」一般（いや、特にチェックがないことよくあるから、別に「国民」ではなく、ただの行きすがりの「外人」にも）に開かれており、いきなり法廷のドアを開けて覗き、「つまらなければ」すぐ出ることも自由である。実際、傍聴人や「プレス」の腕章をはめた連中がは出たり入ったりし、最悪の大学教室よりもはるかにひどい。もし、劇場や映画館でこんな状態だったら、上演や上映が成り立たないだろう。しかし、この「自由奔放」さは、法廷の「公正さ」の尺度になっているらしい。「プライバシー」や「パブリック」といった西欧近代の輸入観念の矛盾がここでは見事に露呈している。

問題は、裁判が「見世物」になっているにもかかわらず、それが中途半端な形だけの「神聖さ」を装っている点である。見世物なら、テレビ放映すればよい。いまのテレビ環境ならば、すべての裁判をライブで公開し、多チャンネル放送（Ustreamでもよい）でライブ放映することは可能である。しかし、そういう完全な公開がなされず、ニセの「神聖さ」が維持されているのは、それによって利潤や権力を得る仕組みがあるからだ。ある意味では、北尾の本も、裁判が、北尾のように足を棒にして日参するのではないかぎり、開かれているわけではないという不完全性のおかげでベストセラーになりえたのである。

（ゼアリズエンタープライズ配給）

2010年08月13日

食べて、祈って、恋をして (Eat Pray Love/2010/Ryan Murphy) (ライアン・マフィー)

ジュリア・ロバーツが出るのだから、「ロマンティック・コメディ」であることは覚悟していた。が、およそ説得力のないストーリー展開であきれてしまった。彼女が演じるリズは、典型的な（ステレオタイプとしての）ニューヨークカーで、欲望をむき出しにしながら、決して満足していない。むしろ、あらゆることに「罪責感」をいだいている。ひとを愛する場合も、どこかでさめている。美味しい食事も、それを食べると太るから辞める。ほとんど情緒不安定なまでにゆれている。そのへんの描き方は悪くない。しかし、8年もいっしょにいる夫スティーヴン（ビリー・クラダップ）が、学校に入って勉強しなおしたいというようなことをぼろつと言っただけなのに、すぐに離婚の決意をする。いろいろなストレスの加重のすえなのだろうが、もうちょっとちゃんと表現してくれなくては、リズが自分勝手すぎるように思えてしまう。実際、そういう女として理解してくれないという表現なのかもしれないが、それでは、全体が、身勝手なニューヨーク女の勝手な遍歴物語になってしまう。しかし、全体として見れば、そう考えるしかないかもしれない。離婚しないでくれと言う夫を振り切り、離婚するのに、彼女は、自分の財産を投げ出してしまう。その間につきあう若い俳優のデイヴィッド（ジェームズ・フランコ）との別れ方も勝手すぎる。彼女は、ローマに行っ

てしまうからである。次のインドをへて、バリに行くのだが、そこで出会うブラジル人フェリペ（ハビエル・バルデム）との関係も、ロマンティック・コメディの終わり方としてはすわりが悪い。

はつきりしてほしいのは、リズの心の遍歴の物語にしたいのか、それとも、ひたすら揺れるニューヨークの中年ジャーナリスト女性の自嘲的な物語なのかである。エリザベス・ギルバートの体験を綴ったことになっている原作は、前者であり、「わたし」はひとつの発見と信念に到達する。その意味では、この映画は、原作の映画化としては、失敗作である。他方、後者の意味でこの映画を見た場合、ジュリア・ロバーツが主役をやっているのも、その神経の揺れ具合が十分に出ない。もっと不安と自責の念が強く出せる俳優（たとえばアン・ハサウェイ）でなければならぬ。アハハと大口を開けて笑うジュリア・ロバーツではダメだ。わたしは、彼女の笑い方は好きではあるが。

この映画のイタリアのシーンで登場する料理はなかなかよく撮れている。食材やメニュー、食べるシーンも悪くない。リズが、ダイエットといういかにもアメリカ的（それがいまやグローバルに広がり、拒食症のようなパラノイアを生み出している）な罪責感を捨て、屈託なくうまいものを食べるくだりは、なかなかいい。（でも、ナポリで釜焼きのピッツアを食べるシーンで、ジュリアはなぜピッツアの食い方があんなに下手なのか？）いずれにしても、この映画で一番いいのは、イタリアのパートだろう。ここでは、リズは、男に手を出さず、もっぱら食べるだけなので、この映画を「観光案内」として見る場合にも、すんなり見ることが出来る。ステレオタイプながら、イタリア人から「何もしないことの悦び」を学ぶというのも悪くない（しかし、それなら、なぜイタリアにとどまらないのか？）インド篇もバリ篇も、「観光案内」的なシーンがたくさん登場するが、リズの人間関係が邪魔をする。

映画の冒頭で描かれるように、リズは、取材で行ったバリでクトゥーという薬師の老人（ハデイ・スビヤナト）に会い、彼女の未来を予言される。半分はいい加減な占い師流の予言なのだが、リズはそれを信じ、それが彼女の離婚や旅の要因になっているらしい。この老人の予言がなければ、離婚はしなかったかもしれないし、バリにもどることはなかっただろう。が、クトゥーとの出会いがそれほど強烈な影響をあたえたのなら、それが映像として表現されなければならぬ。イントロの映像だと、単なるエピソードという印象を受ける。もっとも、アメリカ人のパターンとして、ささいなことを真面目に取りすぎて、自分の運命を変えてしまうような例がないわけでもないから、この映画は、アメリカ人にはピンと来るのかもしれない。わたしも、アメリカ人の友人を浅草寺に案内し、おみくじを引かせたら、「凶」と出てしまい、その意味を説明したら、えらく深刻な顔をするので、困惑した。アメリカ人にはそういうところがある。

リズがインドに渡るのは、「異文化」にはまりやすい「アメリカ人」のパターンである。リズは、若い俳優のデイヴィッド（ジェイムズ・モナコ）が入信しているヒンズー教の礼拝所に連れて行かれ、そのあぐく本山のインドに渡り、教団に入団し、修行とボランティア活動をする。どちらの礼拝所にも、教祖はおらず、その写真だけが祭壇に飾ってある。教祖は世界遊説に出ているという。ちなみに、ジュリア・ロバーツその人は、この映画の撮影でインドに来てからヒンズー教に入信したという。なお、ナタリー・ポートマンは、以前、ヒンズー教を

馬鹿にするビデオに出たというのでヒンズー教徒から批判された。ポートマン自身はユダヤ教徒らしい。マイク・マイヤーズの『愛の伝道師 ラブ・グル』(The Love Guru/2008/Marco Schenkel) もヒンズー教徒の怒りを買った。

この映画はジュリア・ロバーツの休暇と趣味に便乗した映画ではないかというジョークがあるが、映画そのものはジョークに乏しい。1点面白いのは、リチャード・ジェンキンスが演じる「テキサスのリチャード」のくだりである。教団の先輩格の彼は、最初、教訓めいたことをリズにしつこく言う。もてあましてリズが言う台詞が面白い。「あんた、ジェイムズ・テイラーそっくりだつて言われない？」↓「毎日だよ」。そういえば、よく似ている。この男が涙ながらに語る身の上話——酒とドラッグにおぼれ、仕事も誇りも家族も失った云々——どこかジェイムズ・テイラー本人とダブルところがある。しかし、なんでここだけこういうジョークを入れたのがよくわからない。

この映画の演出のまずさは、ジェームズ・フランコ、リチャード・ジェンキンス、ハビエル・バルデムといった大物を使いながら、出方や消え方があまりに杜撰なことである。リズは、旅先から別れた男たちを思い出し、メールを出したりもするのだが、それは出したというだけにすぎない。そのリスポンスは全然いかされていない。なかでも、ハビエル・バルデムは気の毒だ。息子を熱愛する型にはまった「ブラジル人」をスペイン人のバルデムにやらせるのもいいかげんである。ブラジル人ならポルトガル語をしゃべるはずで、それならばポルトガルの俳優にやらせるべきだ。彼らはみな、しっかりと演技を提供しているが、全然いかされていない。リズのニューヨーク時代の親友デリアを演じるヴィオラ・ダイヴィスは、『ナイト&デイ』でCIAのディレクターを好演していたが、この映画でも、ジュリアを食いそうない演技をしていた。「子供を生むには、顔にタトゥーを入れるのと同じくらいの覚悟がいるのよ」とリズに言うシーンなど印象に残る。

(ソニー・ピクチャーズエンタテインメント配給)

2010年08月17日

義兄弟 (Secret Reunion/2010/Hun Jang) (チャン・フン)

韓国映画で「南北問題」がとりあげられるときには、それがどんなに「エンタテインメント」路線のもので、そこから若干なりとも南北の政治が見えるような作りになるのが、これまでの「常識」だった。しかし、この映画は、そうではない。ここでは、「南北問題」が完全にサスペンスの素材だけになっている。それは、いまの韓国では「普通」のことなのか、それともチャン・フン監督の「新しさ」なのか？ あるいは、時代を(映画のなかでテレビ映像が出るように)キム・テジュンが北を訪問し、キム・ジョンイルと握手をした時代に設定することによって、その時代の政治性がいわば「脱臼」してしまっていたということからめ手から示唆しようとしているのだろうか？

この映画では、拉致や暗殺を仕掛ける「北のスパイ」は、北の指令によって動いているエイジェントであるよりも、「將軍様のため」ということをパラノイアックに信じこんでいる孤立した人間で、むしろ、組織よりもそういうパラノイアに毒された個人のほうが怖いと言いたげである。それは、権力の構図のある面

を突いてはいる。そういうあたかも自発的にテロを行なう個人を生み出すのも、組織の仕事であるからだ。チョン・グクアンが演じる「影」は、北の暗殺のプロであり、グクアンが見せる映画の演技とアクションは見事である。しかし、映画は、彼がどのような人になっただけでなく、描かれたわけでもない。ソン・ジウオンと出会うなかで考え方が変わっていくイ・ハンギは、北に家族を残しているために身動きがとれないが、最終的に家族を脱国させて、ベトナムに住むための飛行機に乗っていると映画は終わる。このエンディングは、ちよつとがっくりする。

国家情報局のイ・ハンギも北から南に潜り込んで諜報と暗殺に関わるソン・ジウオンも、いずれも、最終的に組織を出る。しかし、それは月並みにしか描かれない。イ・ハンギは、探偵のような仕事に転業する。その仕事のあいだでどたばた的に事件が起こるのだが、国家情報局と完全に切れたわけではない。ソン・ジウオンと出会うなかで考え方が変わっていくイ・ハンギは、北に家族を残しているために身動きがとれないが、最終的に家族を脱国させて、ベトナムに住むための飛行機に乗っていると映画は終わる。このエンディングは、ちよつとがっくりする。

見るべきところがあるとすれば、韓国がかかえるベトナムという係数に触れているところか。『息もできない』には、ベトナム戦争に参戦して帰国した父親がアル中になり、家庭内暴力をふるう話が出てきた。韓国におけるベトナムの後遺症は奥が深い。ベトナム戦争に参戦した兵士と現地女性とのあいだに生まれた子供を「ライタイハン」というそうだが、この映画にもその成長した「ライタイハン」とおぼしき男女の姿が見える。また、日本にフィリピンから妻を迎えるビジネスがあるように、韓国ではベトナム妻との国際結婚がさかんらしい。イ・ハンギョ（ソン・ガンホ）がまぎれ込む怪しげな場所にベトナム人がたくさんいるのは、こうした事情と関係がある。

しかし、それならば、なぜこの映画はもっとアクチュアルな方向をつきつめなかったのか？ ソン・ガンホは、ここではまるで面白い芸人であり、ニヒルで硬質な演技を見せるカン・ドウオンも、せつかくの演技がもったいない。

（エスピオー配給）

2010年08月19日(1)

ノーウェアボーイ (Nowhere Boy/2009/Sam Taylor-Wood) (サム・テイラー＝ウッド)

ビッグ・ネームの顔や形態をへたに真似した「伝記」だと思つたが、「ジョン・レノン」の話だと考えなくても面白く見れる。おそらく、本当のジョンにはもつと「天才」の屈折や嫌味も強烈にあったのだろうが、この映画が描く「ジョン」は、どこにでもいそうな青年である。猛烈面白いが保育能力にムラがある実母、その姉で「賢母」の役割を果たす育ての親、ぼんやりとした記憶を残して消えた実父への思慕、バンドの結成、ポール・マッカートニーとの出会い・・・みな事実にもとづいているが、それとは無関係に惹き込んでいくドラマの魅力。

一応は形態模写をやり、1950年代の時代考証をしているにもかかわらず、「そうだったのか！」的なアプローチをしないのが、この映画の魅力だ。本当は、

そういう路線を狙い、結果的にそうならなかったというにすぎないのかもしれないが、独立した「いま」の映画としてリアリティがある。それも、それだけジョン・レノンが時代の先を行っていたのだといった素振りをこれっぽっちも見せない。

家庭環境がどんどん複雑になる現代からすれば、複雑な家庭環境に育った人物はそれだけ今日的なリアリティがある。30年まえにくらべれば、血のつながりのある父母そろった家庭、離婚暦のない親、ドメスティック・バイオレンスの経験やトラウマのない子供といったものはマイノリティである。原題は、<「どこにもいない」少年>であるが、いまの時代、「ホーム」がない（ホームレス）があたりまえであり、「どこにも」所属できないのがあたりまえなのだ。その意味で、ジョンを演じるアーロン・ジョンソンは、そういうキャラクターを、「宇宙人」的とも、「オタク」的とも、また「ヒキコモリ」的ともちがう――が、他人や世間にたいしてある種の「距離」をつねにとらざるをえない――キャラクターとして演じている。ジョンは、別にアーロン・ジョンソンでなくてもよいように見えるが、まさにその「匿名」性を出すことが狙いだったはずで、その意味ではアーロン・ジョンソンはいい仕事をしているのである。

この映画でジョンはどちらかといえば幸せな環境で育つ。「母」と呼ぶべきひとが別にいることは意識していただろうが、青年ジョン（アーロン・ジョンソン）は、叔母のミミ・スミス（クリスティン・スコット・トーマス）とその夫の「ジョージ叔父さん」（デイヴィッド・スレルフォール）の夫婦に愛されている。ジョージ叔父さんは、ジョンにハーモニカをくれ、1階のラジオ（当時最高のメディア）の音を2階のスピーカーに延長し、ジョンの部屋でも聴けるようにしてくれる。ウイスキーを飲ませてくれたのもジョージ叔父さんだった。が、彼はいきなり亡くなる。映画が始まったまだ5、6分しかたっていないのだが、そのシーンの密度が高い。彼が亡くなったとき見せるクリスティン・スコット・トーマスの演技がすばらしい。夫の突然の死を気丈に耐えるその姿が涙を誘う。そしてそのシーンは、埋葬のシーンに移り、式を遠くから眺めているメガネの女性（アンヌ・マリ・ダフ）を映す。ジョンは、メガネがカッコ悪いと言ってふだんはかけないのを、叔母から危ぶないとしかられるシーンがあり、彼がド近眼であることがすでに暗示されているから、このメガネの女性がジョンの実母であることはぴんとくる。彼女は、親戚にも遠慮しなければならない事情があるわけだ。

ミミは、息子のジョンを捨てた「身持ちの悪い」妹のジュリア・レノン（アンヌ・マリ・ダフ）を許さない。ジョンは実母に会いたいのだが、ミミはそれを禁じる。そこには、育ての親の愛と独占欲、他方では、自分が実母の権利を無視していることとの葛藤がある。だから、結局は会うことを許す。その屈折をクリスティン・スコット・トーマスが見事に演じる。

ジョンは、この映画では、複数の愛のなかで育ったということになる。最後のシーンも泣かせる。バンドで成功し、ハンブルグに行くことになったジョンが、パスポートを取るために出生証明書が必要になる。ミミを訪ね、書類にサインをしてもらったとき、彼女は「どっちにサインするの?」と問う。書類には、「親」の欄と「保護者」の欄とがある。ジョンは答える、「両方にね」。実母のほうに傾斜して、ミミに距離を置きがちな描写が続いたあとなので、このシーンが効果を発揮する。場内にはすすり泣きが。ただし、この映画はお涙頂戴のメロドラマ

ではない。父親に会いたいとミミに迫る切実さはあるが、そういう面に依存して映画を作っているわけではない。

ジョンの実母を演じるアンヌ・マリ・ダフもうまい。ジョンを愛していないわけではないが、母親にはなれない女。天才的なノリ感覚があり、惚れっぽく、飽きやすい。ジョンが彼女の家を訪ねたときのノリがその感じを生き生きと描く。ジョンを外に誘い出し、踊るように楽しげに歩く彼女の態度は、息子と一緒にというより、恋人と一緒にの感じ。このシーンでバックにディッキー・ヴァレンチーノ (Dickie Valentine) の「Mister Sandman」やジャッキー・ブレンストン、エルヴィス・プレスリーのヴォーカルなどさりげなく流れるが、絶妙のアレンジである。ロックンロールをジョンに教えるのも彼女である。母と息子の関係のなかにある近親相姦的な関係を最もセックスレスの美しい関係で描けば、こういう感じになるのかもしれない。

ジョンがバンドを結成するシーンが、やけに力んでいないのもいい。この種の映画では、しばしば、バンド結成のもっともらしい理由が描かれたりするが、この映画はごく自然にバンドが結成される。厳格なミミは最初許さないが、それが長く続くわけではない。このへんは、もうちょっとトラぶってもよかった。この映画は、よくも悪くも描き方が素直なのだ。

遅れてバンドに参加するポール・マッカートニーを演じるトーマス・ブローディ・サングスターが抜群にいい。別に「本物」を真似ているわけではない。若いくせにいつも冷静なそのクールさが、実体感を出しているのだ。彼は、『ブライト・スター』でも、ファニー・ブローンの弟役を演じ、きらりと輝く演技を見せていた。

ジョンが、バスの屋根に乗るシーンがある。いまの時代にはこれを「レノンらしい突拍子もないこと」と見る人が多いかもしれないが、こういうことは普通だった。いまこんなことをしたら、バスは停まるし、会社の人が出てきたりして大騒ぎになるだろう。しかし、日本でもこういうことはありえたのだ。わたしは渋谷の育ちだが、小学生のとき、渋谷駅から南平台のほうへ登っていくバス（そういう路線があった）の後ろにつかまって坂の上まで行った。運転手は何も言わなかったし、通行人もあわてなかった。バスのタイヤの下にカンシヤク玉を入れて、パンクを「偽装」して驚かせたときは、さすが運転手に殴られそうになった。昔は、（おそらくは911以前までは）子供は腕白だったし、かなりのテンションの冗談がゆるされた。

そういう腕白を描く点では、この映画は少し「上品」すぎるかもしれない。不良っぽさが足りないのだ。ジョンはあまりに「善良」で「素直」すぎる。それは、あえてそうしているわけではないらしいことは、彼が「不良」っぽい同級生（？）からナイフで脅されるシーンでわかる。「現実」との対比はなしでこの映画を見ることを提唱しながら、こう言うのはナンだが、50年代の若者はもっと「ワル」だった。

ジョンが聴いて育ったであろう音楽がふんだんに聴けるが、ジュリアの家で彼女がジョンにScreamin' Jay Hawkinsの「I Put a Spell on You」のレコードを聴かせるシーンがある。まあありきたりといえないこともないが、こういうシーンでホウキンスのこのヴォーカル・パフォーマンスは実によく生きる。

最初から、ジョンのフラッシュバックとして暗示される父親の謎——なぜ彼を「捨てた」のか——が明らかにになるが、それが映画のクライマックスではないが、この部分でジョンの父親が「無類の自由主義者」であったことがわかる。5歳の子に「パパとママとどちらと暮らすか？」と尋ねたというのだから。

リバプールという場所を意識した表現がいろいろあるのだろうが、「外人」のわたしにはわからない。たとえば、街の庶民的な喫茶店でジュリアが待っていて、そこにミミが入ってくる。二人の関係は少し陰悪になっていた。ミミは、店の人に、「アールグレイ（紅茶）はある？」と聞くと、店のおばさん（？）は、すかさず「ここをバッキンガム宮殿とまちがえてるんじゃないの」と突っ込む。一瞬、喧嘩を売ることになったが、リバプールという場所を意識した冗談のようだった。でも、ジュリアもミミもことき笑わなかったから、本当にただの冗談だったのかどうかはよくわからない。

冒頭のシーンがわたしには不可解だった。「A Hard Day's Night」のコードが鳴り、（あとでジョンとわかる）アールン・ジョンソンがリバプールのセント・ジョージズ・ホールの階段を走りまわり、（その一部が陥没したかのよう）にどすんと落ち、次の瞬間、家のベッドで目が覚めるシーンだ。なぜこういうオーブニングなのか、誰かわかったら教えてください。

【追記／2010-11-10】上記の問いに対し、「mizutami」という方から、面白いアドヴァイスをいただいた！『ア・ハード・デイズ・ナイト』のファーストカットでジョージ・ハリスンが転ぶ場面の再現ではないでしょうか。まあ今更自分と言うほどのことではないと思うのですが、単純に、ビートルズがファンから逃げ回っていたように（あの映画でビートルズを追いかけてたファンの中には少年時代のフィル・コリンズもいたみたいですね）、若き日のジョン・レノンが不安や孤独から逃げ回っているようなイメージじゃないかと思ったのですが。あと、セント・ジョージズ・ホールはジョン・レノンの追悼式が行われているので、ちよつとうがった見方をすればその死を悼んだ場所からジョン・レノンの回想が蘇ってくるようなイメージかなあと思ってみました。＞

もう一点、「mizutami」さんは、＜余談ですが、ジョンとピート・ショットンが万引きしたジャズのレコードを海に捨てていると地元の音楽通に叱られる場面がとても面白かったです。短い台詞のやり取りの中で、当時のリヴァプールにおける音楽の受け止め方とか、ずいぶん色々な情報が飛び交っていたように感じました。＞と書いている。このシーンは、わたしも面白く見た。ジョンが、ジュリアの家で Screamin' Jay Hawkins の「I Put a Spell on You」を聴いたあとのシーンだ。彼は、「盗むのをマズった」と言いながら、EPレコードをどんどん捨てる。それをとがめる男とのやりとりが面白い。この時点でジョンはジャズを評価していないが、ビリー・ホリデーの名も知らない。その名を言われて、「どこの彼？」と口走る。が、「俺がもらっておく」と言われると、捨てた残りのEPのなかに、母親の家で聴いた Screamin' Jay Hawkins のがあるのに気づき、奪い返す。ここで、ふと思ったが、ビートルズが世界に波及しはじめた1960年代の前半期に、わたしがビートルズにノレなかった背景には、ジョン・レノン／ビートルズの根底になる「ジャズ無視」があったのではないかということだ。わたしは、台頭するニュージャズにどんどんのめり込んだが、ビートルズには魅了されなかった。ビートルズに関心をもったのは、ジョンが小野洋子（ヨーオ・オ

ノ」と親しくなってからである。小野のやっていることには、フルクサスの関係で、80年代から関心を持っていた。フルクサスの「魔女」ヨーコ・オノとの出会いは、ジョン・レノンの政治／アート感覚をより鋭いものにしたとわたしは思う。

(ギヤガ配給)

2010年08月19日(2)

隠された日記 (Mères et filles/Hidden Diary/2009/Julie Lopes-Curval) (ジュリー・ロペス＝クルヴァル)

かなりいい線に進むが、最後がつまらなかった。両親の反対を押し切ってカナダのトロントに移民した娘オドレイ(マリナ・ハンズ)が故郷アルカションに帰って来る。父(ミッシェル・デュショソワ)は優しいが、医者之母(カトリヌ・ドヌーヴ)はどこか素っ気ない。オドレイが一時帰国した理由の一つは妊娠があるらしいが、結婚や女性の自立といったテーマをおわせながら、彼女の祖母への関心が中心になっていく。母を避け、一家がかつて住んでいた海辺の家に寝泊りするようになったオドレイは、ある日台所のタイルの隙間に隠されていた祖母の日記を発見する。映画は、それをオドレイが読むなかで、まだ若き祖母(マリ＝ジョゼ・クローズ)の姿が画面にあらわれ、ときには架空の対話をかわすというスタイルで進行する。このへんは、非常に面白い。「つまらない」というのは、それが終盤で急に推理ドラマに変容してしまうところである。

80年代のフランスの女性の位置を批判的に描いているのはいいが、最後に明かされる事件は必要なかったのではないかと。別にそういう締めかたをしなくても、家族の日常の瑣末な部分の描写、親子の微妙なすれちがい十分に描かれているのだから、明確な結論なしに終わってもよかった。これでは、妊娠しているオドレイがお腹の子をどうするかという問題も中途半端ですつ飛んでしまう。それを放置するのなら、出血したり、相手の男がわざわざトロントから来て、子供のことを話すような、気を持たせるシーンはいらなかった。

祖母が夫を捨てて出て行ったというだけでよかったのだ。謎の失踪をしたというのでもいい。彼女は、家庭という閉鎖的な場所、夫に従う毎日の生活が耐えられなかった。だから、家を出ようとする。【以下は、画面をドラッグすれば読めるが、「ネタバレ」に文句を言う人は下線の部分を読まないこと】それを夫は止めようとして、殺してしまうというのはつまらない。これでは、まるでスリラーだ。

祖母がひそかにつけていた日記やレセピーが見つかるというのは、映画や小説ではけっこうありがちな設定であるが、それはそれで悪くない。それを孫のオドレイが読み、祖母のことを想像し、彼女が書き残したレセピーで料理を作ってみるというのもいい。彼女の想像が、シームレスに画面のなかで重なり、マリ＝ジョゼ・クローズが優雅に演じるルウィーズとオドレイが話を交わしたりするのもいい。

女性監督のジュリー・ロペス＝クルヴァルは、かつて女性の「拠点」だった台所という空間を軸に物語を展開させる。かつて3世代がいっしょに暮らしてい

た家の台所。ずっと空家になっていたところにオドレイが住む。そこに定住するわけでもないのに彼女は台所の改造に熱意を燃やし、自前で皿洗い機を取り付けようとする。発見した祖母の日記に書かれたレセピーで料理を再現して両親や兄（ジャン＝フィリップ・エコフエ）に食べさせる。母だけが喜ばない。彼女の実母（オドレイの祖母）のことに触れてほしくないかのように。映画のなかで、古い男性至上主義の時代にルイズが娘マルティヌ（カトリーヌ・ドヌーヴ）に過剰なほどの夢を託していたことが描かれる。実際、マルティヌは、母の夢を実現し、医師になった。

この映画は、50年代に自立を果たせなかった女性の娘が自立し、さらにその娘が両親への依存をはねのけて移住してしまうが、それが子供の母になりそうな事態に陥ったとき、単なる「自立」というコンセプトではうまくいかないことを描く。これは、大きなテーマであり、描きがいのあるテーマだ。しかし、それが最後まで追及されない。

浜辺でオドレイが、近所でブティックを開いている女性サミラ (Maryem Serbat) と英語で話すシーンがある。子供を持つということについてだが、そこで、オドレイは、トロントをたつときに読んだという俳句を口ずさむ。台詞では、“Night is too short And what if I abandoned it...” となっていたが、その元は、明らかに竹下しづの女（たけしたしずのじよ）の俳句である。

短夜や乳ぜり泣く児を可捨焉乎（みじかよやちちぜりなくこをすて
ちまおか）

ものの本によると、竹下しづの女はこの句を「ホトトギス」の大正九年八月号に発表したという。なお、この俳句は、他の作者の句とともに英訳されているらしく、ネットにも載っている。

（アルシネテラン配給）

2010年09月01日

今月気になる作品

トラブル・イン・ハリウッド（誰でもが思いえがいている「ハリウッド」の映画製作現場やカンヌ映画祭を笑って楽しむにはいいが、それ以上は望めない）。【前出】。

ミックマック【前出】。

彼女が消えた浜辺（「ミステリー」のような宣伝がされているが、とんでもない。凄い「イラン」現代文化論的アプローチであり、「タテマエ／ホンネ」や「遠慮／シャイ」の文化が根底にある日本にも通じる困難を鋭く突いている）。

ミレニアム2 火と戯れる女【前出】。

終着駅 トルストイ最後の旅【前出】。

ベンダ・ビリリ！もう一つのキンシャサの奇跡（路上生活者のバンドが海外ツアーをするまでがドキュメントされているが、全篇にただようアブナサがコングのストリート・シーンに意識を向けさせる）。

食べて、祈って、恋をして【前出】。

ミレニアム3 眠れる女と狂卓の騎士【前出】。

十三人の刺客【前出】。

2010年09月01日

ロビン・フッド (Robin Hood/2010/Ridley Scott) (リドリー・スコット)

リドリー・スコットの映画には、一貫して、エンターテインメントな外観の奥に文明的・社会的な観点が随伴している。『エイリアン』(1979)や『ブレードランナー』(1982)はむろんのこと、『グラデイエーター』においても、また、『キングダム・オブ・ヘブン』においても、「歴史」上の戦争を描きながら、暗黙に、湾岸戦争以来あらわになり、2001年の911以後ジョージ・W・ブッシュ政権によって暴露したアメリカが主導する国家とその戦争を異化してきた。この映画は、通称「ロビン・フッド」こと「ロビン・ロングストライド」を主人公にはいるが、有名な「ロビンフッド物語」とはほとんど関係なく、十字軍への参戦で国の経済を破綻させた12世紀のリチャード一世は、ブッシュやブレアとアナロジカルな関係にあり、王室よりも民衆の位置に身を置くロビン・フッドは、英米の「体制内反逆者」である。

複数の実在する人物や出来事が伝説化して出来上がった「ロビン・フッド」という、それ自体としてはフィクションな人物の強みを生かし、一方では歴史的事実を追いながら、他方ではエンターテインメント的なスリルを味わわせる手並みは見事である。ノッティンガムの領主の父ロックスリー卿(マックス・フォーン・シドー)の剣を無断で持ち出し、妻マリアン(ケイト・ブランシェット)を捨て、十字軍に従軍するロバート・ロックスリー(ダグラス・ホッジ)の剣に刻まれた文字の謎。それが、「マグナ・カルタ」につながっていく物語的スリル。リチャード王の後継をめぐるフランスの思惑もからんだミステリーのドラマ。リチャード一世の弟が派遣した刺客(もつと話は込み入っているが)にロバート・ロックスリーが殺され、いまわの頼みを受けたロビン・フッドが彼の剣を父親に返しに行き、彼の妻マリアンと父親に会い、そこに滞在するなかで起こる出来事の面白さ。決して飽きることはない。

たびたびドラマや映画に登場するリチャード一世だが、ここでは、「獅子心王」の面影はない。彼に従ったロビン・フッドが、十字軍遠征の偽らざる感想を王から問われたとき、彼は、数千人のイスラム人捕虜を殺した(これは史実である)ことへの自責の念を語る。王は不機嫌な顔でそれを聞くが、否定はしない。このくんだり、明らかに英米軍がイラクで行なった拷問や不当逮捕、無差別空爆での民間の死傷者のことが暗黙に意識されている。

ロビン・フッドの物語というより、ロビン・フッドの原型をリドリー・スコット流に解釈した物語である。通常、ロビン・フッドは「義賊」であり、「貧乏人に与えるために金持ちから奪い、自衛か正当な復讐のほかには決して人を殺さなかった」というのが定説になっている。しかし、『ロビン・ホブズボーム』『素朴な反逆者たち』(水田洋・他訳、社会思想社)によると、奪うためには常に「金持

ち」が存在し続けなければならないわけで、ロビン・フッドが階級破壊者つまり「革命家」であることはありえない。そうなるためには、彼は、「盗賊であることをやめなければならなかった」。ロビン・フッドは、義賊であることをやめはしなかったのだが、この映画では面白い重心移動がある。ここでは、奪うのは十字軍に従軍して崩壊した家庭からはじき出されたホームレス・チャイルドであり、彼らは、森にこもり、ときおり金持ちの家を襲う。マックス・フォン・シドとケイト・ブランシェットの館も、そのような襲撃を受け、ブランシェットが「男まさり」な姿を披露する。戦争とホームレスチャイルドへのリドリーの目がここにも生きているが、それだけでなく、奪うという行為をロビン・フッドからホームレス・チャイルドに移したことが、一つの新解釈である。

その意味でこの映画のロビン・フッドは決して「義賊」ではない。ホブズボームによると、ロビン・フッドが提供した「義賊」モデルは、その後何世紀にもわたってさまざまなヴァリエーションを生むが、そもそも「義賊」は、階級差や因習が残る農村部でしか有効ではなかったという。「義賊の原型であるロビン・フッドを世界に提供したイングランドが、16世紀以来この種の注目すべき実例を生まなかった」のは、イングランドが産業革命による脱農村化・都市化へ突き進んだからである。

この映画のエピローグで描かれるのは、ホームレスチャイルドとロビン・フッドの一派がともに森で暮らす「階級なき」共同体であるが、ここには、リドリー・スコットの60年代のヒッピーカルチャーへの思い入れが感じられなくもない。しかし、そうした思い入れにもかかわらず、イラク戦争で暴露した状況は、そのような「農村的」共同体によっては決して乗り越えられないだろう。

エピローグの森の共同体——そのなかで「ロビン・フッド」伝説が作られたという——は、映画では「マグナ・カルタ」を先取りした具体例であるかのよう描かれる。しかし、「マグナ・カルタ」は、極めて「都市的」な概念であって、森の共同体とは異質なものである。このへんが、この映画のバイアスであり、限界であると言える。

この映画では、ロビン・フッドの父親が「マグナ・カルタ」の初期の起草——それは、ジョン王（オスカー・アイザック）の二枚舌的裏切りによって破棄される——に関わり、処刑されたということになっている。孤児となり、そのことを知らなかったロビン・フッドは、その秘密をロックスリー卿から教えられる。しかし、「マグナ・カルタ」とは、王室と、（民間人を含む）諸権力との「平和的共存」の取り決めであるから、これを破棄したジョン王は単に「遅れて」いたにすぎない。それが、長い目で見た場合に決して王室にとっての損失にはならないからであり、歴史的にはそうなのである。

（東宝東和配給）

2010年09月03日

最後の忠臣蔵 (Saigono Chushingura/2010/Sugita Shigemichi) (杉田成道)

桜庭ななみが泣かせる演技を見せる。桜庭が演じる、大石内蔵助の隠し子「可音」（かね）は、大石の命を受けた瀬尾孫左衛門（役所広司）によって赤子のときから育てられ、武家の作法も受けた「おひいさま」（御姫様）。沢尻エリカのように、「うさま」と呼ばれるタレントはいるが、「さま」と呼んでいるのは馬鹿なマスコミだけで、その立ち振る舞いは全然「さま」らしくもないし、まして「おひいさま」からはほど遠い。「おひいさま」には、わがままさだけでなく、ある種の「のんびりさ」や「のほほんさ」がなければならぬ。桜庭ななみは、その点で非常にコンヴィンシングな演技を見せる。

主君の命をひたすら守る50代の男と主君の隠し子とのあいだには、いやおうなく父子愛のようなものが生まれるが、とりわけ可音にとっては、次第に特別な愛に変わって行く。このへん、映画はなかなかうまい表現をする。父と成長する娘との関係の微妙さは、映画にとって格好のテーマだが、孫左衛門と可音との場合、血のつながりがない分、その愛情関係がより微妙になる。「父親」の代理から愛する男への転換は紙一重である。

ラブシーンとしてなかなかうまいと思ったのは、嫁ぐ日の可音が、孫左衛門にいきなり「抱いてほしい」と言う。孫左衛門も「?!」という顔をするが、観客であるわれわれも、え?!これは意外な展開へ向かうのかと一瞬思う。が、すぐに可音は、「孫左、幼いときのように抱いてほしい」と敷衍する。彼が幼い彼女を背中に抱いて育てたことを思い出して言っているのだが、むろん、それだけではない。しかし、孫左衛門は、家来らしい律儀さで、深く遠慮しながら、「これでございますか?」と彼女をそっと抱く。すると可音は、「もつときつう（抱いてほしい）」と言うのである。ここには、「純愛」主義者も「ロリコン」主義者もともに感動させるであろう非常に微妙なエロティシズムが表現されている。

製作総指揮をワナー・ブラザーズ・ジャパン社長のウィリアム・アイアトン (William Bill Ireton) みずから取るだけに、インターナショナルな関心を呼びそうな仕上がりになっている。基調低音に人形浄瑠璃「曾根崎心中」のシーンを使ったり（少し出しすぎではあるが）、滝、竹林、雪、雨といった「日本的」なオブジェを奥行きのある映像で見せ、また、谷崎潤一郎の「陰影礼賛」を遵守したかのような陰影あるライティングで蠟燭や行灯の火を想像させるなど、海外の「日本通」をうならせるように作っている。切腹シーンのおまけは、われわれには余分だが、海外では受けるだろう。衣装はデザインは黒澤和子。殺陣は、（いまはテレビの仕事が多いが）黒澤明映画の人だった宇仁貫三。

池宮彰一郎の原作（『四十七人目の浪士』↓のち『最後の忠臣蔵』に改題）があるとはいえ、最近公開された映画『十三人の刺客』と比べると、はるかに台詞の出来がいいから、田中陽造の脚本がいいのだろう。が、対話シーンに比して、場所の移動の時間性の表現が弱い。基本的にメロドラマであり、サスペンスであるからそれでもいいのだが、孫左衛門が、京都で病に伏す、内蔵助の女、可留のもとから赤子の可音を引き取って冬の雪山を越え、元島原の芸者だったゆう（安田成美）のもとにたどり着く時間性、定住した京都の隠れ家から孫左衛門が可音をともなつて大阪の竹本座（撮影では、香川県に残る最古の芝居小屋を使っている）に行き、帰ってくる時間性、商人に身をやつしている孫左衛門が、大阪道頓堀あたりの呉服商の茶屋四郎次郎（笈田ヨシ）に会いに行く場所の移動の時間性などが、ほとんど瞬間の移動のように描かれている。

最近出づっぱりの役所広司だが、今回の演技は、最近の出演作のなかでは一番よいのではないか。ただし、あいかわらず、時代劇のトーンに「現代語表現」がまじってしまうしまりのなさがときどき露見する。それは、単に言語感覚の問題ではなく、俳優としてのしまりのなさではないかと思う。それは、適所適材で、使い方によつてはものすごく面白いのだが、時代劇には向かない。たとえば、「可音さまはあなたに恋をしておられます」というようなことを言われたときに役所は、「まさかあ」といった顔をしてテレ笑いをするのだが、その笑顔はまるで現代劇のそれなのだ。「武士」であるのなら、そんなに素直で晴れやかなテレ笑いをしてはならない。

「海外での仕事が多い」というが、あまり映画では姿を見ない笈田ヨシが、大阪の豪商役で出ている。彼は、かつて「笈田勝弘」の名で有名な俳優だった。テレビにもよく出ていて、カッコいい演技を見せていたが、もともと文学座出身の彼は、演劇への執着が強く、わたしなどの印象では、忽然と海外に姿を消し、それからしばらくしてピーター・ブルックのロイヤル・シェイクスピア・カンパニーの劇団員として海外からその名が伝わってきた。偉大な俳優だと思うが、今回の役では、台詞と身ぶりの大半ではしたたかな大阪商人のそれを表現しながらも、目のしぐさが「西洋風」なのが面白かった。

冒頭、これも大石内蔵助の気配りの命令で、討ち入りには参加したが、泉岳寺へは向かわず、身を隠した寺坂吉衛門（佐藤浩市）が、今後考えられる浪士の家族や浅野家の家臣たちの苦難のアフタケアのために全国を旅し、16年目の最後のケアのために海辺に住む茅野きわ——四十七士・茅野和助常成の妻（風吹ジュン）を訪ねるシーンがある。風吹が、「よう生き延びられましたなあ」と言うと、佐藤は、「生きろと命じられましたゆえ」と応える。そう、この映画は、武士とは命令と服従のマシーンであることが描かれる。瀬尾孫左衛門は、大石の命令でその一生を隠し子・可音の保護と育成に尽くす。そのことを頼むとき内蔵助は、「そちの命をわしにくれ」と言う。すると、孫左衛門は、すんなりとそれを受け入れるのである。これって、凄いことではないか。「命をくれ」と言われて「ハイ、渡します」というのだから。が、こういう風習は、1940年代ぐらいまでは見える形で存在した。「武士は食わねど高楊枝」とか、無理を自分に強いる文化は実在した。それは、のちに「封建的」と非難され、社会の表面から姿を消すが、いまでも日本社会の暗部では生き残っている。文化というものは、閉回路のなかでのみ作動するから、それは、この映画のように、表現として提示されると、美しさに転化する。この映画は、その矛盾を、ゆう（安田成美）の言葉で、「武士の心のなかにおなごは住めぬ」と言わせている。この言葉の含蓄は深い。（ワナー・ブラザーズ映画配給）

2010年09月07日

クロッシング (Brooklyn's Finest/2009/Antoine Fuqua) (ハントフン・フークア)

原題は、文字通りには「ブルックリンの最高のもの」だが、俗語で「ブルックリンの警官」という意味。つまり全然「最高」などではないということである。映画に登場する警官たちは、どいつも、教科書にある（かもしれない）警官の風

上にも置けぬとんでもない奴ら。子沢山と病気の女房をかかえて強盗・殺人までやる警官サル（イーサン・ホーク）。定年まであと「日の日々をあたりさわりなく過ごそうとする自殺願望の老警官エディー（リチャード・ギア）。囚捜査で暴力団にもぐっているがだんだん板ばさみになる警官タンゴ（ドン・チードル）。プレスには「交錯するそれぞれの正義」などという文字が踊るが、はつきり言って、この映画は「正義」とはこれっぽちも関係ない。あえて「正義」を問題にするのなら、この映画は、正義は偶然と気まぐれのなかでしか生まれられないということを教えてくれる。

そんなことより、この映画の面白さは、そのあいまいかつしたたかなオートポイエシスの構造と仕掛けである。簡単に言えば、入り口の選り方次第で全体の意味が変わってしまう自己参照的な映画といったところか。え？かえってわからないって。まあ、そりや、「正義」とか「良心」とかいう言葉で説明したほうがわかりやすいかもしれない。しかし、それではこの映画の面白さを説明したことにならない。別にこんな説明などなくても、見てみればその面白さがわかるのだが、それを文章という方法で説明しようとするからこういう物言いになる。レビューというものは、本来、余計物である。

冒頭、イーサン・ホークが、こいつが警官かよというような行動に出たあと、夜道を逃走する。街灯に照らされた彼の影が道端のフェンスに映るが、その影があたかも彼を追跡するように見えるのもうまい。つまり彼は「自分」に追われているのだ。彼の姿が小さくなった瞬間、画面が替わってリチャード・ギアが悪夢から突然目覚めたかのようなショックの身ぶりでベッドから起き上がる。この飛躍は何だろうという疑問が最初に浮かぶ。最初のシーンは、ギアの夢のなかの出来事なのか？しかし、以後、「夢」↓「現実」↓その反復といった月並みな映像パターンは決してあらわれない。とはいえ、最後の最後のシーンは、リチャード・ギアの顔のクローズアップで終わる。つまり、この映画は、マーティン・スコセッシの『タクシードライバー』のシーンの多くが、見方によっては、主人公トラヴィス・ビックルの「夢想」と「幻想」を描写したものである——という解釈が成り立つのと似たような意味で、リチャード・ギアが演じる老警官エディーの「夢想」の映像化であるといえなくもないのである。

【追記／2010-11-15】この部分に関し（おそらく下の部分を読まずに）あるブログが、＜「『夢想』の映像化」と言ってみても、そう言ったことでこの映画に対する理解度が深まったりするのであれば別ですが、取り立てて何ももたらさないのであれば、そう言ってみるまでもないのではと思われるところです。＞と書いている批判を目にした（↓ブログ、映画の・絵画的・音楽的）。しかし、映画と小説との区別を無視し、「内容」だけ問題にするのであれば、そういう言い方も出来るだろうが、それでは映画の意味がない。「夢想」や「妄想」や「パラノイア」を描く方法はいろいろあるが、都市の人間（ここではニューヨークのある地域の警官）が日常意識のなかで増幅させたプレッシャーを描くのに、スコセッシやデ・パルマの方法を継承していることを発見するのは、少なくとも映画的には意味があると思う。

その際、この映画は、安っぽい心理主義的映画のような、主人公の「内面」とやらにもぐりこんで「盗撮」したかのような見せ方をしないのである。だから、事実上、³人の警官を描いた³本の映画を「本にまとめたようなところがあり、

また、[∞]人を並行的に描きながら、ときどき気になるすれちがい（「クロツシング」）を見せ、最後に同じ場所に誘導する（しかし「グランドホテル」方式に出会わせるような野暮なことではない）といった見る者の気をそる作り方をしている。大詰めちかくで、車から降りたイーサン・ホークが道路を渡ると、（そのまえから見ている観客にはすぐわかる）[∞]台の車（後方の車にリチャード・ギアが乗って追跡している）が通りすぎ、それをやり過ごして進むと、反対車線に止ったばかりの車からドン・チードルが降りてくるというワンカットのシーンがある。わたしは、決して「ワンカットシーン礼賛者」（ある種の「目黒の秋刀魚」）ではないが、このシーンはいいと思った。

決して見え見えのやり方をしていないところがいいのだが、あえて強調するならば、リチャード・ギアが出てくるシーンのトーンと、イーサン・ホークとドン・チードルとが出てくるシーンとのあいだに映像の質的な違いがある。ギアは、定番のモテモテ男とは異なる、彼としてはめずらしいほど地味な役づくりで登場する。最近でもギアは、『アメリカ 永遠の翼』のようなカッコイイ役を演じているわけだが、この映画では、どちらかというと、『FACHI's 約束の犬』²¹に近い地味な役を演じている。エディが見せるふるまいは、警官としてはいたって「ありきたり」である。腕力もなく、銃さばきもお粗末だ。実際の警官の大半はこんなところだろうと思うのだが、他方、イーサン・ホークとドン・チードルの方は、既存の「コップ・ムービー」から定型的なシーンを集めてきて、最新のアクションをほどこしたと言えなくもないほどカッコいい。銃撃シーンもド派手である。この映画に批判的な英語の評は、この映画がコップ・ムービーのパロディだと言うものもある。しかし、ジャストミニッツ。きみは、イーサン・ホークとドン・チードルが出てくるシーンをリチャード・ギアが出てくるシーンとの対比で見てもただろうか？

ある意味で、映画を見るということ自体が、夢を見るのと同じ仕組みに身を置くことだから、そこに登場する出来事は、継起的である必要はない。が、映画の多くは、まだ「同化」という機能を捨てていないので、観客に対して登場人物の誰かを「同化」のルアー（罠）のようなものとしてあらかじめ設定する。この映画では、それがリチャード・ギア／エディである。凡庸な映画は、そういうルアーに映画のなかで夢を見させ、観客をそれに「同化」することを求める。しかし、それは余分である。われわれは夢を見すぎているから、これが夢でございませうというキャプションはいらないのである。

エディは、最後に、誘拐されて捜索願が出ている女性を暴力団のアジトから救い出すという「冒険」をする。それは、「正義」などというものではなく、行きの結果だった。むしろ、当然予測される危険を犯してまでエディがその女を救った背景には、たとえば、彼には、別れた妻とのあいだに娘がいて、彼女を裏切ってしまった悲痛な思いがあるとか・・・そんなことを想像させるところがいい。そうした賞賛されるべき手柄にもかかわらず、最終場面で見せる彼の表情は決して晴れ晴れしていない。最初の方で見せる彼の自殺願望は、ここにきてさらに強まったかにも見える。映画は、ここで終わるが、人生への彼の失望は見る者の胸に伝染する。ちなみに、統計によると、アメリカの警官の自殺率はかなり高いという。

エディは、ときどき娼婦のチャンテル（シャノン・ケーン）のところへ通う。彼が払っている金は100ドル紙幣で「枚ぐらいあるから、彼女は、街角に立つような娼婦ではない。自分のアパートを仕事場にしている娼婦だ。この映画には、彼女のところでエディが過ごすシーンが二度出てくるが、最初の方で、二人が話しているあいだにジェファースン・エアプレインのグレイス・スリックが歌う「ホワイト・ラビット」が低く流れているのが印象的だった。有名なその歌詞の「One pill makes you larger／And one pill makes you small」は、視覚は薬次第でどうにでもなるといった意味にも取れる（実際、このシーンでチャンタルはコカインを吸う）が、締め歌詞「Keep YOUR HEAD」は、「頭を冷やせ／冷静であれ」となっている。この歌詞は、エディにも、われわれ観客にもあてはまるのだ。

後半にエディがチャンテルに逢うシーンでは、先客（同業の警官）があり、そいつがことを済ませるのを踊り場で待つ。やがてなかに入ると、女は、トイレで局部を洗っている。こういう描写がこの映画のうまいところで、さりげなくリアルな表現をする。だから、ドンパチの派手派手なシーンには、十分気をつける必要がある。リアリテイの繊細さがちがうのだ。それはそれ、これはこれの多重なリアリテイが使われている。エディは、彼女から金の時計をプレゼントされる。「高いんだろう？」と言うと、彼女は、「それなりのお金を払ってきたでしょう」と言う。彼は相当つぎ込んだことがわかる。その時計の腹には、「We've got nothing but time, but time won't give us time」²⁷という文章が刻んである。エディは誰の言葉かわからないが、彼女はそれが、「老ボーイ・ジョージのソング」からのものだと言明する。「老」というのはいまのことを言っているのだろうが、言わずと知れたカルチャークラブの「Time (Clock of the heart)」の一節である。ここでエディは、チャンテルと一緒に住んでくれと頼むが断られる。彼女はそれきり出てこないが、やけにインテリだなあという印象を残す。

エディに警官の「ステレオタイプ」が出ていないとは言えないが、イーサン・ホークが演じるサルは、カソリック系の麻薬捜査官であり、それは、いかにも部類に属する。子沢山であること、罪の意識が強いこと、ファミリイのためには犯罪もいとわない、仲間との下品なつまみ方等々・みな意図的に「ステレオタイプ」になっている。たとえば、『バッド・ルーテナント』の刑事とドラッグとキリスト／『バッド・ルーテナント』の刑事との共通点を考えてもいい。そういう「ステレオタイプ」を演じながらもイーサン・ホークは、ハーヴェイ・カイテルとは別の味を出しており、ニコラス・ケイジよりは数十倍いい。

意図的に「ステレオタイプ」を描いていることは、ヤクザの親分にウエイズレイ・スナipsを配したことでもわかる。シャバに出てきた彼（キヤズ）をドン・チードルが訪ねるバーのシーンは、まさに儀式のなかの儀式である。

うまいといえば、エレン・バーキンが演じるババア（失礼）である。よくぞ、まあここまで東部気質で手柄志向しかない嫌味な上級捜査官を演じたものである。その仲間の副署長を演じるのが卑怯で権威主義の男を演じるのがうまいウィル・パットンというのも意図的「ステレオタイプ」の操作である。

ブルックリンのロケがなかなかいい。ブルックリンにしばらく住んだことがあるわたしとしては、ブライトン・ビーチの「ATLANTIC OCEANA」の看板が実に

なつかしかった。イーサン・ホークが、強引な捜査を遂行したとき、金を持って逃走したかと思った男を彼が猛烈な勢いで追いかける。捕まえるのが East New York (昔は物騒なところだった) に近い駅「Junius Street」である。このシーンは、場所も方法 (車は使わない) も違うのだが、その勢いがどこか、『フレンチ・コネクション』でジーン・ハックマンがマルセル・ボズプフィを追い詰めるシーンを彷彿させる。

(プレゼンディオ配給)

2010年09月10日

愛する人 (Mother and Child/2009/Rodrigo García) (ロドリゴ・ガルシア)

この映画に登場する複数の女たちは、「母親になること」「母親であること」をめぐって苦しみ、努力し、命をかける。映画の原題は「母と子供」であるが、その「子供」は娘である。ここでは、女は、母親であるか、あるいは母親の予備軍である。しかも、子供は母親への思慕から逃れることはできない。監督ロドリゴ・ガルシアのこの前提には、異論があるかもしれない。

カレン (アネット・ベニング) は、50をすぎたいまでも、14歳のときにはからずも経験した妊娠や出産の夢を見る。子供に会いたいという思いはあるが、その名前も居場所も知らない。その子に宛ててノートに手紙を書いている。高齡の母親 (アイリーン・ライアン) の面倒を見ながらいつしよに暮らしているが、自分の子供を養子に出されたことで母を恨んでいるようである。老人介護の施設で働く彼女は、自分でも認めるとおり「気難しい」女で、彼女に好意をいadak 同僚バコ (ジミー・スミッツ) にも邪険な態度を取る。

カレンの生活と並行に、彼女の娘エリザベス (ナオミ・ワッツ) の日常が描かれる。37歳の彼女は、すでに有能な弁護士になっているが、職場を転々と変え、最近生まれ故郷 (と知らされている) ロサンジェルスに戻って来た。サミュエル・L・ジャクソンが演じるポールの弁護士会社に面接に訪れ、気に入られて職を得る。ポールはすぐにエリザベスに惹かれ、愛し合うようになるが、エリザベスにとつて愛することはゲームのようなものだった。ポールとつきあいながら隣室のカップルの夫を誘惑し、大胆なセックスをする。部屋を去るとき、こっそり自分のパンティを引き出しに隠すような小悪魔的ないたずらも辞さない。面白い女だが、どこか壊れている。17歳のときメキシコで卵管結紮 (けっさつ) を受けていて、妊娠はしないと自分では思っている。そのことが彼女の奔放な性生活を許しているらしい。

カレンとエリザベスの描写と並行してさらに何人かのドラマが並行的に描かれる。このあたりが、この映画の面白さであり、錯綜するストーリーラインのからませ方がなかなかたくみである。カレンとシングルマザーの家政婦 (エルピディア・カリーロ)。最初、カレンは彼女が幼い娘を連れてくるのにいらだつ。母親が彼女らに (カレンに対するよりも) 心を許しているように見えるのが気に食わないということもある。自分が気難しく、人に愛されないということをカレンは知っており、そのいらだちは自分への怒りでもある。口をゆがめた表情の気難しい女を、アネット・ベニングはたくみに演じる。

妊娠できない女性ルーシー（ケリー・ワシントン）は、夫ジョゼフ（デイヴ・イッド・ラムゼイ）を説得して養子をもらう手続きをする。養子をもらうことに積極的なのは、夫より妻のほうがなのだが、それはなぜだろう？

未成年で妊娠した少女レイ（シャレイーカ・エップス）は、生むことを決意するが、生んだ子を養子に出すことを決めている。そして、養子にする相手をするさく吟味する。かわいくない奴だが、そういう女をエップスはなかなかリアルに演じる。未成年の女性が妊娠した場合、アメリカでは、子供を生み、養子に出すというのも、実際的な選択肢であり、そういう養子を斡旋するシステムもすでに確立している。このへんは、日本と全然事情が違う。しかし、だからといって、そういう状況に直面した「母親」が悩まないわけではなく、養子に出した子供のことを忘れてしまう母親は少ない。レイは、その点で冷酷なくらいクールだが、そういう彼女が土壇場で「母心」を見せる。この映画では、女はすべて「母親」の本能があるかのようなのである。

ここでも、『冬の小鳥』と同様、養子の斡旋の窓口は教会である。その担当のシスター・ジョアン（チェリー・ジョーンズ）はなかなかしたたかだ。母親が自分の見知らぬ子に会いたければ、手紙を書くしかない。シスター・ジョアンは、来た手紙をコンピュータにインプットし、情報を検証して、面会の可否を決める。ちなみに日本には、国際養子に関する直接的な法律はなく、養子になっても戸籍が残るから、親子関係の秘匿はむずかしい。

この映画が描くのは、所詮、「男」の側から見た「女」の話だろうか？ 女性のなかには、子供なんかとんでもないという人もいるが、多くの女性は、結婚しなくても子供は生んでみたいという。子供なんか、腹を痛めて生まなくても、養子を取れがいいじゃないという女性もいる。が、母親になりたいという気持ちにはかわらない。妊娠し、子供を生むことができる存在であること（ないしはその欠如）が女性をそうさせるのか？ あるいはそういう問いの前提がまちがっているのか？

この映画は、子供を持つことのしあわせを前提にしているが、子供を持ったからといって親子がしあわせになれるとはかぎらない。業のようなものをたがい背負う場合もある。しかし、養子であれ実子であれ、子供を育てることのなかでの発見は、他のことでは代行できないかもしれない。が、そういう経験が貴重だというのであれば、別に親にならなくても、可能だろう。だから、なぜ人が子を持つとうとするのかは依然不明である。

（フアントム・フィルム配給）

2010年09月13日(1)

ストーン (Stone/2010/John Curran) (ジョン・カラン)

最初は、「実直」な仮釈放管理官ジャック（ロバート・デ・ニーロ）が、受刑者のストーンことジェラルド・クリーソン（エドワード・ノートン）に手こずる話で展開する。ストーンは、仮釈放を早めるため、妻のルセッタ（ミラ・ジョヴォヴィッチ）に電話し、ジャックの家に電話をかけ、性的に翻弄することを命じる。日本では、非常にかぎられた条件のもとで、しかも「優等生」だけしか電

話を使うことが出来ないが、アメリカでは、通常、刑務内から受刑者が外部に電話をすることが出来る。タテマエ上、盗聴はしないことになっているので、ストーンの計略をジャックが知らないというこの映画のようなことが起こりえる。未決の被疑者が警察に留置されているときですら、電話が一切禁じられている日本とは大違いであることをまず認識しないとこのシーンは理解できない。

エドワード・ノートンは、あいかわらすいねえ。世の中への否定と拒絶を諦めのまじった距離を取る独特の目と挙動。これは、ノートンしか出来ない役である。

ストーンの妻ルセッタの本業が娼婦で、それを演じるのがあのミラ・ジョヴオヴィッチだから、この分だとジャックがルセッタに誘惑され、妻マデリン（フランシス・コンロイ）との仲もずたずたになる方向で進むと想うかもしれないが、部分的にはそういう方向を取りながら、かならずしもそういう話にはならないところが面白い。すでにこの映画の冒頭で、この映画が単に仮釈放管理官と受刑者との駆け引きがテーマではないという暗示があるが、その暗示はあとにならないとわからない。

このシーンで若い時代の夫婦を演じているのが、デ・ニーロとコンロイにはあまり似ていない Enver Gjokaj と Pepper Binkley であるのも、やや違和感があるが、若いジャックは勝手な夫で、妻 (Pepper Binkley) を自分の言いなりにするために、幼い乳児を窓から落とすと脅す。二人が居間で殺伐とした感じでモノクロのテレビを見ているシーンから急に（今度はデ・ニーロとコンロンが）同じ間取りの部屋でカラーテレビを見ているシーンに移るとき、見ているほうには素直にはつながらない。冒頭のシーンが何か余分に見える。が、このシーンに登場するハエは、見る者の記憶のどこかに残るだろう。それが、最後のシーンで「なるほど！」とよみがえる。なかなか凝った作品なのだ。

鍵になるのは、別にジャックの尋問を受けたからではなく、たまたまのよう

にストーンが刑務所内で読んだニューエイジのカルトっぽい教祖の本を読み、急速に考えを変えていくところだ。その教祖の名は、（記憶があやふやだが）「ZUKACON」というような名で、世界は音で成り立っているというような世界観を提唱しているらしい。ストーンは、一方で妻をそそのかせてジャックを翻弄しながら、他方ではそのカルト「宗教」への彼の関心を熱烈に語る。ちよつと分裂した形でドラマが展開するのだが、後半は、その音「宗教」を信じるストーンと信じないジャックとの落差が描かれるような趣になる。

ストーンによれば、最初は何でも単純な音を聴き、それに自分の体を「音叉」のようにして「共鳴・共振」させていくことが（そのカルト「宗教」の）修行だという。彼は、刑務所の庭で「ウーン」というような発声をして共鳴音をつくる。このことでふと思いついたが、スパイク・ジョーンズの『アダプテーション』にも、電話を通じてメリル・ストリープとクリス・クーパーが音を共鳴・共振させるシーンがあった。

たしか、ストーンが、「ストーン（石）は最初の音だ」というようなことを言うシーンがあったように思う。石を意味する stone はギリシャ語のあたりまでさかのぼれるらしいが、この映画ではエドワード・ノートンが演じる「ストーン」(Stone) に「[s + tone]」をかけてあり、音(tone)との関係を暗示している。という

るで、音(tone)は、stoneとは全然違う語源で、古代ギリシャ語では(テンションやピッチ)を意味する。

音の存在は、「共鳴・共振」(レゾナンス)によって確認される。音楽やサウンドアートは、複数の音の連続からなるが、その複数の音同士のあいだでも「共鳴・共振」が起こっている。人間が音を知覚できるのは、器官や身体が「共鳴・共振装置」であるからで、「聴く」ということは、「共鳴・共振」をつくることなのだ。

音への現象学的・宗教学的見地から見ても面白いこの映画だが、後半に進むにつれてサスペンスミステリー方向がぼやけてくる。後半では、音に「聴従」する者(↓ストーン)とそうでない者(↓ジャック)との違いが明らかにになる。ジャックはあきらかに不幸だ。それは、音への姿勢の違いから生まれたともいえる。ジャックが聴く主要な音は、テレビとラジオである。刑務所へ通勤する途中の車のなかで、彼は、「WDDL」というラジオ局の宗教番組を聴いている。このラジオの音が何度か登場する。それは、たしかに「聴く」ことではあるが、まさにオーディオの「ジャック」(Jack)のようにつねに通過点である。むろん、なんらかの「共鳴・共振」がなければ、知覚ができながら、それなりの「共鳴・共振」はあるのだろうが、ジャックがみずから「共鳴・共振」の努力をすることはない。

してみると、この映画は、音のカルトにいかれた男とそうでない「普通」の男との話だろうか？「普通」の男は、音との「共鳴・共振」などを意識しない。ジャックは、マツチヨな男であり、妻を抑圧してきた。教会に熱心に通うが、その信仰の背景には強い抑圧がある。そういうつけ(そして最初のシーンの、知らずにハエを殺したこと)がだんだん出てくるが、その出方は単純な因果律の形式を取らない。妻が去った部屋で不機嫌にソファに座る彼の耳に「ブーン」という音が響く。

ヨアヒム・E・ベレントに、『世界は音 ナーダー・プラフマー』(大島かおり訳、人文書院)という本がある。哲学的にはいささか単純すぎる趣旨の本だが、この映画でストーンが言っているようなことと符号する。<ナーダー・プラフマーだが、nadaはサンスクリット語で、「音」のことである。辞書には、「大きな音、反響、鳴動、風・水などのたてる音、咆哮、叫び」なども挙げられている。・・・同系の語 nadi。これは、「流れ、川」のことだが、「せせらぐ、ざわつく、鳴る、ひびく」ありさまもあらわす。流れは音をたてる。音は鳴る。こうして「川」が「音」になったのだ。・・・nadiはまた「意識の流れ」の意味でも使われる——インドの聖典、4ヴェーダ中の最古のリグ・ヴェーダですでに使われている——4千年もの昔である。・・・「音||流れ」は、言語が存在するようになって以来の、人間の原観念の一つなのだ。それをたった一つの文でマルティン・ブーバーは言っている。「われわれは自分の内部に聴き入る——そして聴こえてくるざわめきがいかなる海のものであるかを、われわれは知らない。」>

ドローン+アンビエント系の Machinefabriekの音楽がつかわれている。たしかに、ストーンが言っているような世界を音にしている。
(日活配給)

2010年09月13日(2)

アイルトン・セナ―音速の彼方へ― (Senna/Ayrton Sena: Beyond the Speed of Sound/2010/Asif Kapadia) (アシフ・カバディア)

アイルトン・セナが1994年に事故死したとき、わたしはテレビ中継でその光景を見ていた。が、まるで壁に向かってあえて直進したかのような衝突の仕方が、不可解でならなかった。はずみとはいえ、こんなことが起こるのかと思っただ。わたしは、この映像を当時使っていたワークステーションのSGI-Lindyに取り込み、駒を一つひとつ調べたりもした。とはいえ、わたしはF1に興味があったわけではない。その映像に興味を持ったのは、映像のリアルティというものは、生身をかけたからといって「リアル」になるわけではないということがわかったからだ。実際、その映像からは、セナの痛みも瀕死の肉体的損傷も、すべてが空虚な感じがし、肉感的な「リアリティ」を持たなかったのである。思えば、セナの死は、身体を拠点・参照点とするリアリティの終わりを示唆していた。

セナは、「ぼくは神に近づいた」と言うが、彼には、自分の肉体が消えてしまう瞬間にかぎりなく近づきたいという願望があったように思う。ある種のアンドロイド願望であり、実際、彼はレースの瞬間でしばしば自分の体が「空」の達するのを経験したはずだ。

このドキュメンタリーを見て、あらためて感じるのは、セナが、ブラジル出身というヨーロッパでは依然ハンデのある状況のなかで、ほとんど独力で闘っていたこと、抑圧的な政権のもとで貧困にあえいでいたブラジル国民にとってセナがいかに救いとなっており、セナ自身そのことを強く意識していたことだ。その意味で、セナの死は、「戦死」であり、「殉死」だった。

映画としては、安いつくりだが、レースまえの打ち合わせの記録は、ほかでは見たことがない。そこでセナは、「俺がルールだ」といった風情の傲慢で強引なFIA会長ジャン・マリー・バレストル相手に、きわめて正しい意見を述べている。このドキュメンタリーでは、セナの宿敵アラン・プロストとの激しい競争の様子を見ることができ、ジャン・マリー・バレストルは自分の欲とフランスの利益のためにアラン・プロストを強引に推し、醜い政治欲を見せつける。しかし、こういう絵になるような悪役がいるときほど、歴史は面白くなる。バレストルは、第2次世界大戦中は、フランスのナチSS隊員であり、悪役としては資格に事欠かなかった。

(東宝東和配給)

2010年09月14日

クリスマス・ストーリー (Un conte de Noël/A Christmas Tale/2008/Arnaud Desplechin) アルノー・デプレシャン

アベル (ジャン・ポール・ルシオン) とジュノン (カトリーヌ・ドウーヴ) のヴィイヤール・ファミリーの物語だが、3人の子供たち——エリザベート (アンヌ・コンシニ)、アンリ (マチュー・アメリック)、イヴァン (メルヴィル・プポー)——の家族関係もからみ、話は単純ではない。基本は、ジュノンの白血

病が発見され、ファミリーのなかから骨髄移植のドナーが見つかるが、必ずしも全治が保証されているわけではない。家族の一人が病気にかかる、その影響は家族の一人ひとりに影響する。その屈折を描きながら、一つのテーマに集約できない日常性の襞（ひだ）が繊細に描かれている。

イントロで影絵を使い、ファミリーの歴史が語られる。アベルとジュノンは、第一子ジョゼフと第二子のエリザベートをもうける。が、ジョゼフが4歳のとき、白血病が発見された。夫婦は、骨髄移植のドナーの可能性を期待して第三子を作ることにした。このくだりは、ニック・カサベテスの『わたしの中のあなた』を思い出させる。しかし、羊水穿刺（せんし）の判定で、この子の骨髄は使えないことが判明する。その子は生まれ、アンリと名づけられた。夫婦は、さらなる可能性を期待して第四子をもうける。が、この三男イヴァンもドナーにはなれなかった。うっかり見過ごしがちなこのイントロには、なかなか残酷なファミリー・ヒストリーが隠されている。極言すれば、この家族にとつて、エリザベート以外は、アンリもイヴァンも「余計者」として生まれたのだから。

このイントロを反映するかのように、二人の子供たちは、屈折したキャラクターを身につけている。親のほうもまた、長男ジョゼフの白血病を救えなかったという罪責感とジョゼフのために作った二人の「余計者」（アンリとイヴァン）に対する罪責感と哀れみを感じている。子供たちは、おそらくそのことを知っているのだろう。長女エリザベートは、自分だけは弟たちとは違うという暗黙の意識がある。劇作家として成功し、フィールズ賞を受賞した数学者クロード（イポリット・ジラルド）と結婚しているが、息子のポール（エミール・ベルリング）は自閉症で、家族の悩みをかかえている。エリザベートとクロードは、アンリを嫌っている。

イントロの影絵をしつかりと把握すると、この映画が実に意識的な構成がなされているかがわかる。エリザベートとクロードがポールを嫌うこと（しかし、その嫌悪は決して単純ではない）、二人の子供のポールが先天的であるかのようにアンリと相性がいいことがわかること、父親のアベルが、裁判であやうく刑務所行きになりかけたアンリを無条件で擁護すること、母親のジュノンが一貫して冷め切った態度であること・・・がわかるのだ。

「手紙」というチャプターがある。そのなかでアンリがエリザベートに出した手紙をアンリが語り、エリザベートが車のなかで読んでいるというシーンがある。アンリは、「この手紙はまるでカフカのパロディみたいに思え、笑ってしまふ」と語る。アンリは、カフカの屈折した人生を歩んできたのか？

アンリは、妻を交通事故で失い、それもまた彼を屈折させている。やがて彼が癒されるフォニア（エマニエル・ドゥヴオス）という女性は、胸にダビデの星（ユダヤ人の象徴）を象ったネックレスをしており、ユダヤ系であることが示される。このネックレスは、彼女がジュノンと美術館で会うシーンで意図的にクローズアップで映されるのだが、このシーンは、あきらかにヒッチコックの『めまい』でジェイムズ・スチュアートとキム・ノヴァクが美術館で会うシーンへのオマージュである。なお、このシーンは、ブライアン・デ・パルマも、『殺しのドレス』で引用していることで有名だ。

アベルの母アンドレ（写真のみ）は、レズになり、その恋人ロゼ（フランス・ワーズ・ベルタン）は生きている。このファミリーは、もともとユダヤ系でのちにカソリックに改宗したのかもしれない。なかなか癖のある女性。メジュノンとアンリが歩いて家に帰ってくるシーンで、ジュノンはアンリに、「あなたはユダヤ人ぽい」と言う。いずれにせよ、彼がユダヤ系のフォニアに惹かれるの理由が示唆されている。

音楽の使い方が繊細だが、父アベルがジャズ好きであることが2度にわたって示されている。1つは、彼が、楽譜を開きながらチャーリー・ミンガスの「Reincarnation of a Lovebird」を聴いているシーン、もう1つは、ジュノンが外から帰ってきてアベルの部屋に入ると、彼が大きな音量でジャズを聴いていて、彼女に気づかないシーンである。このとき彼が聴いているレコードは、LP版の「The World of Cecil Taylor」だ。この映画でセル・テイラーに出会うとは思わなかった。ミンガスのベースとテイラーのアヴァンギャルドなピアノ。なかなか意味深のチョイスである。

（ムヴィオラ配給）

2010年09月17日

ソフィアの夜明け (Eastern Plays/2009/Kamen Kalev) (カメン・カレフ)

邦題にある「ソフィア」とは女性の名前ではなくて、ブルガリアの首都ソフィアのことである。1989年に共産主義政権が崩壊し、旧社会主義圏の他国にみれず、社会状況が激動した。社会主義国のなかでは、比較的西側寄りの政治・経済の路線を歩んでいたので、転換は比較的すばやく、2007年にEUに加盟したが、当然のことながら、西側の矛盾も引き継ぐことになった。この映画はそういう矛盾を世代の異なる兄弟の日常を通じて鋭く表現しており、たとえば1970年代のニューヨークのような社会的に「危ない」要素と新しい方向へ突き進んでいくラディカルさとが混在したものをずばり表現している。

国家の変容と家族形態の変容とは密接な関連がある。「17歳のゲオルギ（オヴ・アネス・ドゥロシヤン）」と38歳のイツォ（フリスト・フリストフ）兄弟は、老いた父親（イヴァン・ナルヴァントフ）とその比較的若い後妻つまり二人のステップ・マザー（クラシミラ・デミロヴァ）と暮らしている。例によって食卓の雰囲気はトゲトゲしており、父親と義母に小言を言われ、ゲオルギは、義母が作った食事に文句をつけ、席を立つ。家には一応帰っては来るが、親との関係はぎくしゃくしている。弟がもめないときは、兄ともめる。（本当は人を助けて）顔に傷をしたイツォは、父にとがめられる。「お前はまだドラッグをやっているのか？」父親にとって、38歳にもなる息子がヘロイン中毒になり、毎日アルコールが切れたことがなく、しかも怪我をしているというのは、悩みの種ではないはずはないが、困難に陥った家庭という場の悪循環がよくあらわれている。

ゲオルギは、仲間にさそわれてレイシストの男（演じている役者の名前はわからないが、偏屈で危険な感じをリアルにたどる演技だ）に近づき、街頭でトルコ人の一家に暴行を加えるのにくわたりもする。そのとき、たまたま兄のイツォがその現場を目撃し（ここがやや出来すぎだが）、彼らを助けようとして、

逆に暴行を受ける。イツォは弟の存在に気づいたが、その後も彼を非難することはない。イツォは、ヘロイン中毒の治療でメタドン・クリニックに通っており、薬物をやめる代わりにしょっちゅうビールを飲み続けている。薬物のマツタリ感が忘れられないかのように。だから、彼には現実がすべてぼんやりしている。家具工場で働いてはいるが、何もかもどうでもいいという感覚に陥っているらしい。ちなみに、イツォを演じるフリスト・フリストフは、薬物のオーバードースで、この映画の完成を見ずに急死した。だから、この映画のエンド・クレジットには、「フリスト・フリストフを偲んで」という文字がある。

イツォは絵描きであり、コンピュータの3次元立体処理でポリゴン数を減らしてモデリングしたような絵を描く。映画のなかでイツォの友人がアートイヴェントをやるうと彼をさそうシーンがある。彼は、絵で食っていた時期があるのだろうか？ 38歳ということは、1989年には18歳だった。青春を彼は社会主義政権の時代に送ったことになる。ということは、社旗主義政権の崩壊とともに夢を失い、ドラッグに溺れたということか？

レイシストのグループに襲われたトルコ人の一家は、イスタンブールからベルリン（トルコ人のコミュニティがある）へ車で向かう途中、ソフィアに寄ったのだった。父親(Kerem Atabeyoglu)が負傷し、妻(Hatice Aslan)と娘は暴行をまぬがれた。彼らの世話をしたことがきっかけで、イツォはその娘ウシュル(サーデット・ウシュル・アクソイ)に惹かれていく。このサーデット・ウシュル・アクソイは、黒木メイサによく似ているのが面白かった。

兄弟の陥っている状態は、ソフィアの街の変化と関係がある。古い住宅が廃墟のように立ち並ぶ草原で、イツォとゲオルギの二人がタバコを吸いながら話すシーンがある。「どこかがちがってしまった」、「古い建物が壊されて、高層ビルが建っちゃんだよね」と話すシーンに実感がこもっている。ソフィアでは、すでに「ジェントリフィケーション」(街の美化化↓ポスト資本主義化)が進んでいる。レストランでイツォが「国産」のビールを注文しようとすると、それはなく、「外国」のビールだけだとウェイターに言われる。彼はしぶしぶ「スウェーデン・ビール」を注文する。「高級」レストランのメニューは英語だけだ。それだけグローバルイノベーションが進んでいるということである。

終わりの方、イツォの「酔い」のユートピアを描いているかのようなシーンがある。酔っ払った彼が、夜明けの街を歩き、たまたま、ダンボールを集めている老人と出会う。人生を達観したような不思議な風貌の老人。手伝ってくれとカバンを持たされ、その老人のアパートに行く。彼はその家のソファに腰を下ろしたまま眠ってしまい、目が覚めると、向かい側に幼児が座って泣いている。何か、仕事や労働の世界を越えたユートピア的時間をすごしているかのようなシーンだ。

音楽の使い方もすばらしい。ゲオルギが加わったレイシストグループは、保守派の政治家の指示でサッカー競技の会場でフリーガンの暴力を働き、暴動状態を引き起こす。その暴力シーンにかぶって非常にマチズモ的なハードロック

(「She Was Asking For It」など)が鳴る。他方、映画の最後の最後(1)の街のもっと創造的で宥和的な雰囲気描かれるときは、「Nasekomi」(1)の映画のテーマも担当)の全然異なる傾向の音楽が流れる。

(紀伊国屋書店／マーメイドフィルム配給)

2010年09月29日(2)

ティーンエイジ・パパラッチ (Teenage Paparazzo/2010/Adrian Grenier) (エイドリアン・グレニアー)

フィクションである『パリ20区、僕たちのクラス』が「ドキュメンタリー」に見えたのに対して、ドキュメンタリーであるこの映画は、まるで「フィクション」か「やらせ」のように見える。エイドリアン・グラニアーのインタヴューに答えるパリス・ヒルトンなどは、ホンモノではなくて「ソックリさん」なのではないかと思わせる。まあ、パリス・ヒルトンは、マスメディアでは「オバカ」な女を演じるようにしているらしいから、ここに映っているのがまさに彼女らしくていいと言えるのかもしれない。ちなみに、グラニアーがギリシャ神話のナルキソスの話をしたら、彼女は「それってホントの話？」とマジ顔で訊くのだった。

わたしは反発を感じたが、それは見方によっては逆転する。わたしが反発したのは、グレニアーと問題の少年パパラッチ・オースティン・ヴィスケダイク(プレスには「ヴィスケダイク」とあるが、Visschedyk—オランダ系の名前の“dyk”は「ダイ」と発音する)とのなれあいである。グレニアーは、適当にやっているが、この少年は他人に合わせるコツを知りすぎている。彼が、そういう才能と感覚を身につけているからこそ、こういう役回りをしているのだから、それを非難したら、彼の存在意義はなくなるのだが、即興的な撮影には必ず出るはずの「破綻」があまりになさすぎるのだ。そういう部分を削除してりまったのかも知れないが、それならば、ドキュメンタリーとしての面白さがないのである。

もし、このドキュメンタリーの主人公が、13歳ではなく、5歳だったら、新鮮な驚きがあっただろう。この「ドキュメンタリー」に終始つきまとうのは、(実際にオースティンがこのような活動を続けてきた人間だとしても)少年俳優を連れてきて、カメラのまえでパパラッチ的演技をさせたという印象なのである。わたしが文句なしに面白いと思ったのは、オースティンのメカマニア的な本性が露出するカメラ屋でのシーンである。カメラを手にしてシャッターをバシバシと切る手さばきは見事だった。また、グレニアーが、理屈っぽい話をするとき、彼が全然聞いていなくて、グレニアーが手をやくのもいい。が、一体にこの少年はラブドールのように表情が乏しい。

テレビで「セレブ」を演じはじめたグレニアーが、やがて世間でセレブとみなされ、パパラッチに追いかけられるようになったことが、このドキュメンタリーの発端であるという説明はもっともらしくて信じられない。作品の動機などはどうでもよいが、彼がパパラッチの意味などを問い、学者などまで引っぱり出すとき、実にうさんくさい感じがする。この映画は、本当にパパラッチの意味などを問おうとしているのだろうか、という思いがしてくるのだ。

パパラッチは、マスメディアにとって不可欠の存在である。個々人はコミュニケーション的欲求や何かを知りたいという欲求のなかで生きているが、その欲求は、欠乏部分が何かで満たされるような形で満たされるわけではない。「必要情報」が得られ、コミュニケーションと理解の輪が完結するという形で満たされるのではない。この欲求は、自分のなかから出てきたものであり、ある意味では「妄想」(パラノイア)であり、ある種の「信仰」である。そのため、この欲求

は、論理的には不条理でも、信じられれば満たされるのであるが、自力で自分を信じさせることができる人は多くはない。だから、マスメディアが手を貸してこの信仰をみたくしてくれることになる。マスメディアは、だから、たえず「好奇」の状況を作る（捏造する）。哲学的な謎に挑戦する者は少なくとも、タレントや事件の当事者への猟奇的な興味なら誰でもが加速させら。ゴシップとは、さもなければ「高邁」な思考にも雄飛しうる好奇心かきたててから、その充足をコンビニの弁当のような形で提供する方法であり、ビジネスである。人は、そういう形で好奇心を浪費するわけだが、パパラッチは、そうした浪費にうわべだけのハクをつけるのに役立つ。

この映画は、ある意味で、「みんなパパラッチになろう」というパパラッチ入門でもある。そのやり方や機材の解説に事欠かない。そう、みんながパパラッチになれば、パパラッチが加担して増幅させているセレブ信仰や有名人パラノイアが脱神話化される。しかし、どうすれば、パパラッチ行為に熱をあげることができるのかは、この映画では語られない。たまたまオースティン・ヴィスケダイクという少年がパパラッチに入れ込み、少年パパラッチが生まれた。それは、孤独な少年の好奇心と偶然の結果であるが、好奇心というもののほど人に教えたり、それが希薄な者にそれを注入したり出来ないものはない。好奇心がない人に好奇心を植えつけるのは、ほとんど不可能なのだ。そして、それだからこそ、ゴシップという好奇心とその充足の単純化が巨大ビジネスとなりえるのである。（クロックワークス配給）

2010年09月30日

ショートメモ

エクスペンダブルズ

ソダーバーグの「オーシャンズ」シリーズを知力から腕力に移した感の「同窓生」交流会的仕上がり。スタローンやロークは、ちよつと年寄りの冷水のおもむき。それぞれの思いはわかるが、あんまり無理すんなよといいたい。

白いリボン

じわじわと効いてくる批判と異化のドラマで、レヴェューが書きにくい。副題が「ドイツの子供の歴史」となっているように、ナチズム的社会意識がナチの時代以前にすでに子供の意識のなかに巢食っていたことをあらわにする。が、これだとジークフリード・クラカウアーの理論と変わらないのではないかという気がする。

プチ・ニコラ

子供がよく撮れていると感心する一方で、このアツケラカンとした「明るさ」は何だろうと思う。『キネマ旬報』（10月上旬号）にも短評を書いた。

ラスト・ソルジャー

ジャッキー・チェンが自腹を切っても撮りたかったという感じは伝わるが、何か無理がある。国家を統一した秦への反発があるのか、肯定しているのか？ 小国の乱立・乱世という状況は、大国家の否定であるが、民衆の多くは犠牲になる。現在の中国のもとでチェンの苦悩が見えるようなところもある。

シチリア！ シチリア！

イタリアの左翼の歴史を日常のなかからとらえていて面白いが、左翼内部でイタリア共産党を批判した70年代のアウトノミア運動には全く触れないのは奇妙。トルナトーレ監督は党の人？

エリックを探して

崩壊しかかっている家庭・親子／夫婦関係、さまざまな疲労とストレスがたまりきっている初老の男の雰囲気は、なかなかよく出ている。が、「社会派の名匠ケン・ローチ」がこんな子供だましの戦略で「悪」を懲らしめようというのは安易すぎる。ハーバート・ロス監督・ウディ・アレン主演の『ボギー！俺も男だ』で「ハンフリー・ボガード」を出したやりかたでサッカードのエリック・カントナ（こっちはホンモノ）出す二番煎じ。ホンモノの分だけ教訓のたれ方も押しつけがましい。

カウントダウン ZERO

旧ソ連から流出した核の危険は十分わかるが、いまいち説得力がない。『不都合な真実』のスタッフによるとのことだが、ゴアのようなスターがいないのと、ではどうしたらいいのかという指針が見えないからだ。

2010年09月01日

今月気になる作品

アイルトン・セナ 音速の彼方へ 【後出】。

ナイト&デイ 【前出】。

ブロンド少女は過激に美しく 【前出】。

プチ・ニコラ （『キネマ旬報』にもレビューを書いたが、いまのフランスとの差異を意識して見るか、ただのコメディと見るかで評価が分かれる）。

冬の小鳥 【前出】。

桜田門外ノ変 【前出】。

ルイーサ （職を失った老女が物乞いになる厳しくもユーモラスな話。ブエノスアイレスの「物乞い」カルチャアの奥行きの高さも面白い）。

わたしの可愛い人―シェリ 【後出】。

隠された日記 母たち、娘たち 【前出】。

遠距離恋愛 彼女の決断 【前出】。

約束の葡萄畑 あるワイン醸造家の物語 【前出】。

ソフィアの夜明け 【後出】。

クロッシング 【後出】。

ストーン 【後出】。

義兄弟【前出】。

2010年10月05日(1)

わたしの可愛い人―シェリ (Cheri/2009/Stephen Frears) (ステイ
ヴン・フリアーズ)

大分まえにDVDで見ていたが書かなかった。DVDとフィルムとはちがうと思っ
ているので、DVDしか見ていない作品についてはここでは書かないことにしてい
る。しかし、『キネマ旬報』の「星取り」コラムでこの作品について書く必要が
あり、試写の最終に飛び込んだ。DVDで見たわたしの印象は、あまりかんばしく
なかったが、フィルムで見ればちがうかもしれないという期待があったからであ
る。ただし、わたしは、フィルム至上主義者ではない。フィルムとDVDとの違い
は、前者は(原則として)途中で止めたり、早送りしたりして見ないのに対して、
後者はそういう「流し見」ができるという点である、とわたしは思う。だから、
DVDでも、ちゃんとしたスクリーンで最初から最後までおとなしく見れば、フィ
ルムで見たのと変わりがないとも言える。どのみち、試写を現在のような試写室
でやることは少なくなるだろう。

ビデオ(テープ、DVD、オンデマンドを含む)は、映画の見方を変えた。止め
たり、戻したりして見れば、見方が「分析的」になるのは当然だ。それはそれで
いい。批評に分析は欠かせない。が、止めて確かめたいと思いつながら、「何だろ
う?」という思いを残したまま、最後まで通しで見る(これまで「あたりまえ」
だった)見方の功德(くどく)というものもある。「誤解」や「妄想」による
「創造的」な映画解釈である。ビデオでは、こういう見方は単なる「見間違え」
や「深読み」だと一蹴されてしまうが、誤解や妄想は映画批評の面白さの源泉で
もあった。

さて、フィルムで見た『わたしの可愛い人―シェリ』は、サビの利いた声に
よるナレーションが一番印象的だった。ステイヴン・フリアーズ自身が担当し
ているらしいが、冒頭で「9世紀のベル・エッポック時代のパリの娼婦の「社会
史」と王室との関係を皮肉たつぷりに紹介し、最後には、この映画の主人公シェ
リ(ルパート・フレンド)の行く末を「語に足りない言葉で片付ける。ベル・
エポックが第一次世界大戦とともに終わり、レアとシェリは別離のまま、シェリ
が拳銃で頭を撃つというのだ。そのナレーションに対応するかのように、やや老
いた風情のレアが放心したような表情をし、ほとんどそのストップモーションの
ようなシーンで終わる。

この映画は、非常に「確信犯」的に作られている。かつてステイヴン・フ
リアーズは、この映画の脚本を書いているクリストファー・ハンプトンと『危険
な関係』(Dangerous Liaisons/1988)を撮っている。それは、クリストファー・
ハンプトンがコデルロス・ド・ラクロの小説を脚色し、ロンドンやニューヨーク
で大ヒットした舞台にもとづいている。が、ジョン・マルコヴィッチ、グレン・
クロוז、ミシェル・ファイファーといったハリウッド俳優が英語で演じる「8
世紀フランスの貴族を見るのは奇妙な経験であった。わたしはそれを忌避したが、
映画の一般的評価は高かった。わたしにはわからなかったが、それは、ステイ
ヴン・フリアーズとクリストファー・ハンプトンによる「新しい」試みだったよ

うだ。そのことに気づいたのは、今回この『わたしの可愛い人―シェリ』を見てからである。つまり、彼らは、フランスを題材にしながら、英語による舞台劇の映画化を画策したのだ。いわば、日本の「新劇」のシェイクスピアのように、「元」は関係ない新ジャンルの創造である。

そう考えると、この映画で、マダム・ブルーという元娼婦でいまでは財産家の女をキャシー・ベイツが演じ、およそ「娼婦」らしいたたかきなどなく、むしろ脂ぎった「事業家」的風情を呈するとしても、それもありなのだ。普通、「フランス」が舞台だということになると、英語を「フランス語訛り」で発音させるような演出をするが、この映画ではそんな小細工はしない。ファイファーは、舞台英語をしゃべり、それにナレーションのブリティッシュが全体を相対化する。しかし、その「相対化」は、原作のシドニー・ガブリエル・コレットとは全然方向がちがう。フリーアーズ／ハンプトンには、どこか「社会派」的な「煩惱」がある。コレットは、むしろ、老娼婦と青年との「痴話」に徹する。「痴話」を「文学」にしてしまったところこそコレットのユニークな才能なのだが、痴話は痴話である。しかし、映画は、「痴話」に距離を置こうとする。しかし、「痴話」に距離を置いて娼婦を語れるだろうか？

終盤の別れのシーンでミシェル・ファイファーの抜群の演技を見ることができ、老・元・高級娼婦という設定にしてはファイファーは「美し」すぎ、また、まるで「母親」のように優しすぎる。25歳の年齢差があるという設定にもかかわらず、この感じならば、レアの側もシェリの側も、別にあせる必要はないんじゃないのと思われなくもない。年齢差の恋が問題ならば、ファイファーにもう少し「疲れ」がほしい。原作では、シェリに同性愛的な要素のにおいもあるが、この映画では、その面は（シェリがボクシングをしているシーン以外）全くない。原作とは関係ないと思っただけで、見ないとこの映画は見続けることが難しい。しかし、原作は存在するのだから、それに触れないわけにはいかない。この映画がつまらないのは、原作が、コレットの全盛期の1920年代（「レ・ザネ・フォル」＝Les Années Folles＝「狂乱の時代」）を舞台にしているのに、映画は、それよりまえの「ベル・エポック」に時代をずらしている点である。なぜその必要があるのか？「バブル」のあとに戦争をもってきたからかもしれないが、といってこの映画の世界はそれほど「バブル」っぽくもない。

最期まで「何なんだ？」という疑問が消えないのは、原作では、レアの老いへのあせりや不安がひしひしと伝わってくるのに、この映画ではそれが全く感じられないからである。ちなみに、原作にはこんなくだりがある。

あの婆さんと同じに、あたしはもうおしまいなの・・・さ、ほら、急いであんたの若さをさがしにゆきなさい。あんたの若さは、年増女たちにほんのちよつとすり減らされただけなんだわ。まだいっぱいのこっている・・・それにしてもあたしはなんでこんなことをしているの、こんなお説教をしたり、心が寛いところを見せようとしたり？ わたしがあんなたちふたりについてなにを知っているっていうの？

コレットの原作では、輝いているのはシェリであり、年上の女のレアは、それをまぶしく見るのだ。原作には、上のくだりの少しあとに、「彼は彼女の目の

まえに仁王立ちになり、胸をむきだしにして、髪をざんばらに乱したままじっと聞き入っていた」とあり、続けて、「あまりに欲情をそそのめるその姿をまえにして彼女は両手をよじり合わせ、今にも彼にしがみつきそうになる自分の手をがんにがらめになっているのだった」とある。つまり、レアは、老いた自分を哀れみながら、若き恋人に抑えることのできない「欲情」を感じるのである。このシーンに該当すると思われる映画のシーンでファイファーはたしかに熱演を見せるが、そういう「欲情」は表現しなかった。自分の年齢的限界を感じながら、にもかかわらず／それだからこそ高揚する「欲情」——映画は、そういう次元をすつとばしている。

(セテラ・インターナショナル配給)

2010年10月07日

Daybreakers/2009/Michael Spierig+Peter Spierig) (マイケル・スピエリッグ+ピーター・スペエリッグ)

なかなか効果的なイントロから始まる。少女がマニキュアした長めの爪の指でぎこちなくボールペンを握って紙に字を書いている。それから彼女は、家の外に出る。地面に座り、日が昇るのを待つ。大写しになる彼女の眼が光っている。ヴァンパイアの眼である。やがて日が彼女の上に射し込んできて、彼女の体は消滅する。本当はもっとリアルだが、この表現にとどめておく。そのオシャレな映像をスクリーンで確かめてほしい。ヴァンパイアは日光に弱いという論理を効果的に描いている。彼女は、遺書を残し、この世におさらばしたのだ。

この映画の世界では、ヴァンパイアの比率が人間の人口を上回っている。ヴァンパイアの世界にも、人間の血にめぐまれたヴァンパイアと、血に飢えているヴァンパイアとの階級差が生まれている。その底辺には、血が欠乏してゾンビ状態になった「サブサイダー」の群れもいる。人間は捕らえられ、家畜のように工場で飼育されて、生血を供給している。

チャールズ・ブロムリー(サム・ニール)が率いるブロムリー製薬会社は、エドワード・ダルトン博士の指揮のもと、合成した生血の開発にやっきになっている。社長室で、チャールズがワイングラスで飲んでいるのは、人間の生血である。権力者はそういう贅沢ができるが、だんだん人間の血液が不足して、世界が危機状態になっている。それを報道するテレビのニュースキャスターの目もあやしい金色に光る。

ヴァンパイアにも、人間を家畜化することにためらいを感じている者がいる。エドワードはその一人で、生血を合成する技術を開発することで人間との共存をはかろうと考えているが、エドワードには、それで大儲けをすることしか頭にない。冒頭に出てくる少女は、彼の娘であったことがやがてわかる。娘を死なせてしまったことに対する自責の念はあるのだが、それを打ち消すためであるかのようには人間の隷属に専心している気配もある。エドワードのほうにも「家族の悩み」がある。彼の弟フランキー(マイケル・ドーマン)は、人間狩の前衛である軍に入り、人間を追い回している。それが、兄エドワードには苦痛の種になっている。

こういう設定のもとで、ヴァンパイアに襲われる人間を保護する活動グループが登場するのはいかにもありがちなパターンに思われるが、この映画の基本は支配と被支配の「定石」を押さえながら物語を展開するところにある。それは、かなり成功していると思う。オーストラリアの作品だが、企業や軍のイメージはきわめてアメリカ的である。いまの時代、あまり楽天的な現実観はリアリティがない。この映画は、その点で、かなり甘みを抑えている。

この映画は、メタファー的な変換の楽しみが随所にあるところを評価すべきだろう。たとえば、人間の血をめぐって支配と被支配の闘争がくりひろげられる。「血を吸う」というのは、収奪の最も可視的なイメージだ。が、力のある者がその生血を奪い取っている段階では、古典的な収奪である。それが、産業的に合成されるという近代経済の収奪になる。だから、この映画で、ブルームリー製薬会社が人間を生血提供の「家畜」として拘束するのではなく、工業的な方法で生血を製造する方向に向かうのは、近代から脱近代（ポストモダン）への必然的な展開なのだ。それが成功すれば、ヴァンパイアの生存の危機は逃れられる。生血信仰は、合成血液の技術が進むにつれて、薄らいでいくだろう。人間はヴァンパイアに収奪されなくなるだろうが、逆に今度は人間がヴァンパイアになりたいという欲望をいだくようになるだろう。

ライオネル・コーマック（ウィレム・デフォー）は、一度ヴァンパイアになつてしまったが、奇跡的に人間にもどることができた例外的な人間である。彼と出会ったエドワード・ダルトンは、そのことを知り、その方法をシステムティックに再現しようとする。それは一部成功するが、それが今後発展し、ヴァンパイアが人間にもどるようになる気配は薄い。すでに膨大な数のヴァンパイアがおり、救いようのない「サブサイダー」の数も増えている。クローディア・カーヴァンが演じる活動家オードリーは、ライオネルと協力して、人間たちを避難所に隠す活動をしているが、それはあまり成功しない。せっかく避難させても、軍に襲われ、全滅してしまう。ヴァンパイア化の力は圧倒的である。人間にもどろうとしてももどれないジレンマは、この映画では前提である。だから、この映画の終わりには、決して単純なハッピーエンドではない。

終盤は、エドワードとオードリーのラブストーリー的要素もくわえながら、ブルームリー製薬会社の合成血液の生産を阻止するサスペンスに向かう。ヴァンパイアにとって、血液は、食料と麻薬と金をいっしょにしたような存在であるが、それはもともと人間から生まれたものだ。それがいま自家中毒を起こす。この矛盾に直面して、人間はヴァンパイアになりつつけるか、それともヴァンパイアであることをやめるかの選択を迫られる。冒頭の少女は、ヴァンパイアになった（させられた）のち、後者を選んだ。しかし、ヴァンパイア化は、不可避的な事態である。誰も、ヴァンパイアになるのを避けることができないというのがいま進んでいる動向だ。この映画は、にもかかわらず人間ならそういう動向と戦わなければならないといった古典的モラルでドラマを進めているように見えながら、その一方で、ヴァンパイア化がもはや押しとどめることができないということを否定してはいない。

（ブロードメディア・スタジオ配給）

2010年10月12日

黒く濁る村 (Moss/2010/Woo-Suk Kang) (カン・ウソク)

この映画には、韓国の現在を形作っているいくつかの代表的な要素が描かれている。まずは、今日主流のキリスト教とは別の宗教的流れ(祈祷院)、次は賄賂やコネが幅をきかせる旧時代的人間関係、そして最後はビジネスや「合理性」で動く現在進行形の人間関係である。ユ・モツキョン(ホ・ジュノ)がはじめ加わるサムドク祈祷院はキリスト教の浸透以前からある信仰の場である。ユ・モツキョンには、キリスト教的犠牲と奉仕の精神がみなぎるが、同時に韓国の古いシヤーマン的な、人を呪縛する力がある。ユを逮捕するチョン・ヨンドク(チョン・ジュエン)は、韓国のパク・チョンヒ(朴正熙)／チョン・ドウファン(全斗煥)政権時代の権力の特性を代表するパーソナリティである。他方、ユの息子だが、父親と疎遠のユ・ヘグク(パク・ヘイル)と彼の友人で検事のパク・ミヌク(ユ・ジュンサン)は、「民主化」とビジネス合理主義の申し子的存在だ。これらの登場人物のあいだに、力の強い者の手先のように動く、チョンの手下キム・ドクチョン(ユ・ヘジン)とチョン・ソンマン(キム・サンホ)がいる。唯一のヒロイン、イ・ヨンジ(ユ・ソン)は、シヤーマン(巫女)的女であり、オモニ(パワフルな韓国的母親)的要素を潜めている―彼女には、今日の韓国の女性を持つ要素は希薄である。

チョン・ヨンドクを演じるチョン・ジュエンは、1970年生まれだが、特殊メイクで中年から老人までを演じる。が、それと対照的に「現代人」を演じるパク・ヘイルとユ・ジュンサンは、はっきりとその差を浮き彫りにしなければならないが、ユ・ジュンサンはとりわけ、「現代人」を生き生きと演じている。また、幼いときから祈祷院に入り、青春を奪われた形で成人した女を演じるユ・ソンは、その時代から引き離され屈折したキャラクターを演じ、最後のシーンではそういう屈折の果てにある凄みのようなものを表現する。

ユ・ヘグクはたしかに「現代人」ではあるが、村へ来て、チョン・ヨンドクに酒をすすめられたとき、一旦は断るが、「俺の酒がのめねえのか?！」と脅され、杯を受ける。そのとき、彼が横を向いて杯を空ける。これは、目上の者に対してとる「伝統的」なスタイルで、タバコを吸うときにもこういう身ぶりをする。つまり、ユ・ヘグクは、「伝統」を全然知らないわけではないのである。

チョンの命令のままに人も殺すキム・ドクチョンを演じるユ・ヘジンは、限界状況に直面して、チョンの機能として生きてきた自分の苦悩と苦しみをあらわにする。その演技は、往年の川谷拓三にも似て、迫力がある。

こうした人物配置のもとで起こる出来事は、いずれも韓国の近・現代史を象徴している。物語が1978年から始まるのは非常に示唆的である。韓国にとって1978年は、文字通り時代を画する転換の年であった。この年、大韓航空機銃撃事件が起きるが、1979年には、パク・チョンヒ大統領がKCIAの部長にピストルで暗殺されるという事件が起きる。彼の権力を後継するチョン・ドウハンは、12月にクーデターを起こし、全土を掌握する。体制に反対・抵抗する学生・市民の運動が高まり、1980年5月には光州事件が起きる。このあたりは、『殺人の追憶』や『光州5・18』にも描かれている。ただし、この映画ではそういうことは一切語られない。そこが実に意味深なのだ。

チョン・ヨンドク刑事が、ユ・モッキョンを逮捕したのち、彼を奉（たてま）つて”救済”村を作るのは、必ずしも彼がユの教祖的人格と能力に屈したからではない。彼には、魂胆があった。むしろ、この出来事は、ある種の「クーデター」と考えたほうがよい。チョンが警察権力の人間であることを思うと、チョン・ドゥハンのクーデターがダブる。大げさなことを言うなど言われるかもしれないが、この映画は、マクロなことをミクロに描くのが特徴なのだ。

それから30年つまり現在に時代設定が移る。父親の死を伝えられたユ・ヘグクは、敬遠されながらも、村の秘密を次第に知っていく。父ユ・モッキョンを崇（あが）め、彼の唱える「センシク（生食）」―ベトナムでの罪を清めるために熱を加えない徹底した菜食主義―の生活を続けていると思われるチョン・ドクはを長とする村人は、きわめて現実に生きていた。そのどろどろとした「濁った」姿が次第にあばかれて行く。このへんは、ミステリーとサスペンスの展開である。

信仰や観念を信奉する原理主義と現実生活との乖離は、韓国にかぎらず歴史のなかでくりかえされてきた。祈禱院で起った（ということがあとでわかる）信者たちの集団死は、1978年にガイアナで集団自殺を行った（とされる）人民寺院（Peoples Temple）の事件を思い出させる。わたしは、この事件をニューヨークで知った。すぐにこれが「CIAの陰謀」という噂が流れたが、事実はわからなかった。いずれにしても、極端な原理主義は、多くの場合、破壊的な事態で終末をむかえる。さもなくば、原理主義はよそおいのなかでのみ維持される。ユ・モッキョンを奉り、事実上チョン・ドクが仕切る村は、超監視社会であり、チョンの家から村の全体が眺望できるようになっていた。チョン・ドクの家からは、秘密の地下道を通じてユ・モッキョンの家に行けるようになっていた。いわば、CIAが仕切る一時期の韓国のミクロ・モデルである。

ユ・ヘイグは、「いまどき（部屋）でネットが使えないのか」と不満をいだく。やっと町まで行つてコンピュータを借りる。用心深い彼は、アクセスの経歴を消すが、チョン・ヨンドクは、ハードディスクを解析してアクセス先をさぐる。このへんも、コンピュータの知識のレベルの高い韓国の現実を描いていて面白い。

ユ・ヘグクは、屈折した関係の友人で検事のパク・ミヌクの助けを借りながら、チョン・ドクとその一味を追いつめる。そのやり方は、いかにも「民主化」の時代の合法的なやり方である。チョンが土壇場で言う台詞が意味深長である。要するに、ユ・ヘグクらが自分の追求を続けるなら、「元大統領」にまで罪が及ぶだろうというのだ。これは、まさに、1997年に有罪が確定した「元大統領」ノ・テウ（盧泰愚）を思い出させる。

しかし、この映画は、「民主化」の将来を楽天的に支持しているわけではない。わずかに最終場面でアップになったユ・ヘグクの表情のなかで示唆されるだけであるが、このシーンは実に面白い。彼は、チョン・ドクの家を仰ぎ見ながら、そのテラスに立つイ・ヨンジを見ている。彼女は、さんざん村人にもてあそばれた女だ。チョンが征伐されたことは、彼女にとっては解放である。ここには、韓国の女性の解放（男性至上主義からの）とリンクすると同時に、それは、必ずしも「民主化」の推進ではないことも示唆する。彼女はどのような女だったのか？ 彼女にはオモニ的／シャーマンの要素があったのではないか？ 彼女は、父の忠実な信者だったのか？ 父がもたらしたことを憎み、父への復讐の念に燃えて

いたのではないか？ 日本の権力が、危機に瀕するとき、天皇を呼びもどしたように（あるいは危機のワイルドカードとしてつねに天皇を保持してきたように）、韓国には、オモニの文化というものがあり、いわばそれを表面から隠す（そういう形で温存する）ために男が虚勢を張るという伝統があるのではないか？ その意味では、オモニが表面に出てくるとき、歴史的には最もソフトな支配が始まるわけである。

(CJ Entertainment Japan 配給)

2010年10月13日

わたしを離さないで (Never Let me Go/2010/Mark Romanek) (ユー・ク・ロマネク)

映画には、1950年代から90年代までのちゃんとした時代設定がある。が、これは、カズオ・イシグロ（原作）／アレックス・ガーランド（脚本）の「計略的」なスタイルである。このスタイリッシュでフィクショナルな設定によって、ここで語られる「SF」的なドラマは、ひよつとした事実ではないかという批判的な問いを惹起する。たとえば、ヒトラーに時代には一見「SF」的な人体実験が行われていたことがのちにわかる。ならば、50〜90年代にもっと徹底した人体操作がおこなわれても別に不思議ではない。

まだ規律がやかましい時代の学校風景を映しているかのようであり、この学校に集められている生徒は、クローン技術で生まれた子供で、しかも、ある年齢に達すると臓器移植のドナーになることを運命づけている。そのことに誰も疑問をもたず、ボールがフェンスを飛び越えてもそれを越えてボールを取りに行こうとはしない。彼や彼女らは、逃げるということを知らない。そういう風に設計されているのである。映画は、このへんを最初から明確に描くわけではない。うつかり見ていれが、そういうこともありえるのかと思ってしまうかもしれない。マーク・ロマネクは、このミニマルな設定を見事に映像化している。

キャシー（イズィ・マイクル・スモール／キャリー・マリガン）、ルース（エラ・パーネル／キラ・ナイトレイ）、トミー（チャリー・ロウ／アンドリュー・ガーフィールド）の3人の幼少時から壮年期までに描かれる。クローンであることはさりげなく示唆されるだけなので、途中までこういう組合せがたまにいるなと思いついてしまうこともある。あるいは、ルースが3度目のドナーになり、トミーが最初のドナーになるときになっても、そういうこともありえるかと思いついて見る可能性もある。が、どこか変だという気持ちはつねにあり、それがだんだん大きくなり、最後にはそういうことかと思うことになる。ディテールに恐るべき事実を隠すやり方はカズオ・イシグロのスタイルである。

彼らは、決して逃げようとせず、定められた通りに内臓を提供し、何度目かの摘出手術で死んで行く。その場合、誰もはっきりとは命令せず、強制もせず、彼らも闘わない。しかし、だからといって、葛藤をもたないわけではない。ある意味では彼らは闘うが、それははっきりと「敵」が見える闘いではない。決められた運命の枠のなかで、生き延びる方法を探す。その方法は、結局は「噂」や「伝説」にすぎず、彼らが臓器提供の運命から逃れる方法はない。

人間は誰しも運命に動かされているようなところがある。このドラマでは、^③人の運命は、少なくとも最初は誰かによって人工的に定められたはずだが、誰がそうしたのかは最後まであいまいである。その誰かにしても、単に動機付けをしただけで、その運命は、人間の存在そのものから生じるのであって、だからこそ運命なのであり、誰にもコントロールできないのである。

本当に愛しあっていることが証明できればドナーになることから解放されるという「伝説」を聞いて、^④人は、マダム（ナタリー・リチャード）の家を訪ねる。そのとき、同じ家にかつての寄宿学校で校長をしていたミス・エミリー（シャーロット・ランブリング）が姿をあらわすシーンは、カフカの『審判』で弁護士の家を訪ねると、途中で奥から裁判官が出てくるシュールで不条理なシーンに思い出させた。

キャシーが手に入れるカセットテープの歌手は、「ジュディ・ブリッジウォーター」(Judy Bridgewater)となっているが、この歌手は実在しない。「デュー・ディー・ブリッジウォーター」にかけているのだろうか？

ポスターにもなっている美しい栈橋は、サマーセットの Clevedon Pier^⑤。
(20世紀フォックス映画配給)

2010年10月14日

ソーシャル・ネットワーク (The Social Network/2010/David Fincher) (デイヴィッド・フィンチャー)

もし、この映画が Facebook の誕生とその創始者マーク・ザッカーバーグについてのものであるとするならば、これは失敗作である。映画としても、ここにはデイヴィッド・フィンチャーのサエはほとんど出ていない。どうやら彼には（あるいは脚本家のアロン・ソーキンには）ネットカルチャーや「ビット経済」のことがわかっていないようだ。いや、わかっていながらわからないふりをしてこの映画を作ったのかもしれない。いまの時代、Facebookとマーク・ザッカーバーグは実にアップデイトな話題である。

Facebook が剽窃だとする裁判のための協議のシーンを「現在」として、Facebook 創設時代の「過去」にさかのぼるという形式だが、その協議自体が茶番なので、あまり成功してはいない。この協議では、実は、コネや権威や金額といった古典的な価値観がすでに過去のものとなりつつあることがあらわになっているのだが、ザッカーバーグの側を支持するのではないらしいこの映画は、そういう時代の変化のリアリティをとらえていないからである。

映画製作のための予算の獲得、興行収入が至上課題であるハリウッドのなかで戦ってきたフィンチャーには、当面利益や利潤に関心がないというザッカーバーグの（彼にとってはごくあたりまえの）価値観は、本当には理解できないのではないか？ 映画製作には金が必要。実績なしでは誰も投資してはくれない。が、ネットは独力でサイトを立ち上げることができる。その結果、想像を越えた反響に出会うことがあるようなメディアであり、そういうロジックのこの世界は動く。これまでのビジネスとは根底から違う世界を既存の世界のなかで描くのは難しい。

映画としては、しかしながら、いいシーンがかなりある。たとえばザッカーバーク（ジェッシー・アイゼンバーク）とショーン・パーカー（ジャスティン・ティンバレイク）との出会いだ。1999年に立ち上げたNapstarである期間いい思いをしたショーン・パーカーは、ザッカーバークの先輩だから、はじめての面会が彼の「独演会」になつても不思議ではない。その後、二人がクラブで会い、ズンズンと体に響くDJ・ミュージックの大音響のなかで叫ぶように話をするシーンもいい。とにかく音楽はかなりいい。

ジャスティン・ティンバレイクの演技は、『ブラック・スネーク・モーン』よりもさらに確信を持った演技で、すばらしい。他方、ジェッシー・アイゼンバークの演技は、ティンバレイクよりも「地」で行っている感じで、控え目だが、それがこの俳優の持ち味である。明らかにユダヤ系の役を演じることが多いアイゼンバークだが、その持ち味は、前回の『ゾンビアイランド』のほうがよく出ていた。このあと、主演作としては、日本では未公開だが、『Holy Rollers』（2010/Kevin Asch）があり、ブルックリンのユダヤ人を演じている。

もし、フィンチャーがザッカーバークをとらえそこねているとすれば、ジャスティン・ティンバレイクが自信たっぷりに演じるショーン・パーカー（Napstarの共同創立者）も、この映画の描くような人物ではないだろう。映画は、ショーンをいささか1970年代的な人物として描いている。実際の彼がカリフォルニアにこだわるのは、カリフォルニアにシリコンバレーがあるからにすぎないが、映画のなかのショーンは、女と美食とドラッグが好きな「70年代人」である。ちなみにショーンは、1979年生まれであり、ザッカーバーク（1984年生まれ）と同じく90年代のネットバブルの環境のなかで育った。が、映画のなかのショーンは、フィンチャーやあるいはもつとまえの世代の人間を想起させる。たとえば、エレクトロニック・フロンティア・ファンデーションの創立に関わった（ザ・グレイトフル・デッドの作詞者でもある）ジョン・ペリー・バーローからその「60年代」的な要素を取り去ったような人物だ。いや、まだ70年代のうさんくさくてラディカルなカルチャーのなごりを残していた初期のヤッピーといった感じと言ったほうがいいかもしれない。

この映画は、ザッカーバークを浮き彫りにするための単純化を犯している。そもそも、Facebookやマーク・ザッカーバークは、個人を浮き彫りにしようとするような表現形式ではとらえられない要素を内包している。また、この映画でザッカーバークは、女友達エリカ（ルーニー・マラ）にふられた腹いせに彼女の中傷をネットにばらまき、その反響からFacebookの原案が生まれたかのように描いているが、そういう心理主義的なとらえかたでは、ハッカーの心情にせまることはできない。ザッカーバークを演じるジェシー・アイゼンバークは、なかなかいい演技をしているが、映画がねらっているのは、「自閉症」や「アスペルガー障害」のステレオタイプのキャラクターである。しかし、もし、Facebookで起こっていることを理解しようとするならば、こうした精神病理的現象を単なる「病気」やネガティブな傾向としてではなく、むしろ大なり小なり現代人が内に秘めている心的・社会的要素とみなさなければ、現在起こっていることは理解できないだろう。

とはいえ、どんなに単純化しても、そのなかに「真実」があらわれてしまうことは避けられない。Facebookを会社化したときの仲間エドゥアルド・サベリ

ン(アンドリュー・ガーフィールド)が、広告収入を得ようとするとき、ザッカーバーグは反対する。「広告なんか興味がない」と。それは、本当だろう。實在のザッカーバーグは、閉ざすものをこじ開けること、オープンであることに至上の価値を見出し、そのために情熱をかけた。ハッキングとオープン・ソース・コードが彼の基本的な価値観である。映画では、それは、単に「鱒(ます)」「匹より一匹のメカジキ」(とショーンが言う)の論理でそうしたかのように描かれるが、このへんはそう単純ではない。無償のプロジェクトであった Facebook は、現在 250 億ドルの評価額を持つといわれるが、最初から儲けることをねらってもそうはならないのが「ビット経済」なのである。映画のなかで、ショーンが、「起業家? じゃあ、失業者ね」と言うのは正しい。80年代から2000年にかけて、どうしてもこいつもが一儲けしようと「フリー」を装った「商売」を試みたが、その大半は失敗した。失敗したという意味は、営利的に失敗したという意味ではなくて、持続しなかったということだ。問題は、持続し、社会や人々のライフスタイルや価値観を変えたかどうかだ。その意味では、映画のなかでショーンが、Napster は結局は大企業に奪われ、儲けにはならなかったと言われたとき、「いや、CD は売れなくなったじゃないか」——つまり音楽文化を変えた——言うのは、この間の真実を言い表している。

この映画では、ザッカーバーグがたちあげたサイトへのアクセスが激増したこと、嘲笑的に描かれる双子の兄弟(アーミー・ホームマーの二役+コンピュータ処理)のサイトへのアクセスを上回り、最後には2大大陸にまでユーザーが増えることが強調されるが、ザッカーバーグにとって、また Facebook というネットワークにとって重要なのは数ではない。むしろ、問題はグローバルな規模でいまこころをリアルタイムで実現すること——これをわたしは translocal と呼んだ——である。

映画のなかでは主題ではないが、ザッカーバーグがパーティに関心がなく、いつも働いているのも、新しいカルチャーだ。そこでは、「働くこと」(労働||苦勞)と「仕事」と「遊び」の差異はない。彼は、映画の冒頭でエリカとコミュニケーションがうまくいかないが、それでエリカと切れたとすれば、それは運がなかったのである。彼のような「自閉症」的人間は、一方的にしやべるのがあたりまえである。そして、今日のコミュニケーション理論も、コミュニケーションは、「キャッチボール」や「伝達」ではなく、もともと個々人が持っているものを開き出すことにすぎず、言語や身ぶりやもろもろのコミュニケーション行為は、そういう開示を刺激し、その「共鳴」(レゾナンス)ないしは「共振」的な震えを起こさせる手続きにすぎないことがわかっている。

ザッカーバーグのような人間が今後あたりまえになれば、「グループ」や社会の意味は変わってくる。人々は、肉体を触れ合うかたちでの「連帯」や協力よりも、リモートな関係を好むようになるだろう。インターネットのソーシャル・ネットワークは、そのまだ素朴で荒い形態にすぎない。すでに教育も、オンライン・エデュケーションに見られるように、学生を教室に集めるのではなく、それぞればらばらに、世界中どこにいても、「学校」教育を受け、卒業まで出来るようになりつつある。ショッピングは、すでにネットショッピングが店舗販売を侵略しつつある。むしろ、だからといって、身体的な場やものがなくなるわけではない。その棲み分けが厳しくなるのである。すくなくとも、この映画は、こうい

う今日の事態はとらえそこなっている。
(ソニー・ピクチャーズ エンタテインメント配給)

2010年10月20日

リミット (Buried/2010/Rodrigo Cortés) (ロドリゴ・コルテス)

顔の見える出演者は、イラクの「テロリスト」に拉致され棺桶に容れられて地中に埋められる運送会社のアメリカ人ポール・コンロイ(ライアン・レーノルズ)だけで、あとはすべて電話を通じて声だけの出演という実にクールな演出。最初から最後まで映るのはその棺桶の内部だけだが、それで95分間、観客の目を引きつけて離さない。見事である。

イラク戦争以来、運送会社の社員といっても、「戦争の民営化」で多くの戦時作業が民間会社にアウトソーシングされ、食料や軍需物資も「民間の」運送会社が運搬するのがあたりまえになった。ブッシュ政権で副大統領を務めたディック・チェイニーは、自分の息のかかった戦争株式会社からうまい汁を吸っていたという。ポール・コンロイもそういう会社の作業員の一人であり、ある意味では「犠牲者」だが、攻撃されたイラク側から見れば「加害者」である。このへんの屈折が、この映画では実に鋭く、かつ皮肉に描かれる。

棺桶のなかには、拉致した者が意図的にケータイ、懐中電灯、発光剤などを彼といっしょに置いてある。意識を失っていたポールは、意識をとりもどすと、自分の（これはまえから持っていたらしい）ライターで周りを照らしてみても、愕然とする。箱に閉じ込められていて出られない。思い出すのは、兵士も乗せていたトラックが武装グループに襲われ、トラックを爆破されたこと。どうしようと思ったとき、かたわらにケータイがあった。文字はペルシャ文字の表記（あとで基本設定で英語にも替えられることに気づく）。それを使って電話をすることを思いつく。最初は自分の妻へ。が、外出していて電話は留守番モードになっている。

電話をかけようと思えば世界中にかけられるというボーダーレスな状況がここにあるが、その一方で、今日ほど電話が不便なコミュニケーション装置になってしまった時代はない。「テロの脅威」もあるが、それ以前から、デジタル技術を使ってさまざまなプロテクトをかけたり、いままで生身の人間がやっていたことを自動化したりする傾向がエスカレートした。その結果、必要な情報が電話では得られない。大きな組織に電話すると、ダイヤルの1を押せとかいうように、かけた方がいろいろと選択をしなければならぬ。困ったことに、こういうプロテクトと自動化が、生身の人間にまで逆影響してきて、電話の交換係など、「おまえロボットかい？」といちいち確認したくなるような紋切り型の受け答えしかない。この映画で電話の応対をする人間の「ロボット」的な対応は、実際の現実である。あるとき、わたしは、アメリカの会社にかけて出た電話の相手に対し、本気で、「Are you an android?」と尋ねてしまったことがある。「android」というのは、いまはやりのOSのことではなくて、映画『ブレッドランナー』に登場した、人間と区別のつかないロボットのことを言う。「はあ?！」と、急に人間らしい声になったので、「Are you a real person?」と訊きなおすと、「Yes, real」と答えたが、その声は歯車機械のようだった。

アンドロイド化社会では、契約や法律が実際よりも優先され、弁護士の法的操作が大手を振ってまかり通る。会社は、訴訟のリスクを抑えるために、契約事項を詳細に決める。この映画で、主人公は、雇い主の会社から、手際よく解雇されてしまう。「事故」の補償をしなければならなくなるのを会社は巧妙に回避したのだ。そのくだりが、滑稽かつ恐怖のブラックユーモアで描かれる。
(ギャガ配給)

2010年10月22日

Ricky リッキー (Ricky/2009/François Ozon) (フランソワ・オゾン)

どちらかというと、脚光を浴びることが少ない人生を歩んできたらしいシングル・マザー、カティ(アレクサンドラ・ラミー)の話。冒頭、彼女が福祉委員に泣きついていてシーンが出る。これは、話の筋からいうと、もっとあとの出来事で、時間系列からすると、仕事場でたまたまスペインから来た労働者のパコ(セルジ・ロペス)に会い、一目ぼれして、トイレでセックスをする。期間の経過の詳細は描かず、彼女と彼はいつしよに住み、赤ん坊がいる。リッキーだ。すでに長女リザ(メリュジーヌ・マヤンス)がいるから、4大家族というわけだ。が、パコは、カティが育児に追われ、相手にしてくれないのがこうじて、出て行ってしまう。よくありがちな話。しかし、その後、そのリッキーに異変が起きる。なんと背中(羽)がはえてきたのである。

最初は赤ん坊の背に赤い斑点が出るだけだったが、やがてなかから骨のようなものが出てくる。しかし、カティは全然騒がないのが面白い。このへんが、フランソワ・オゾンのうまいところだと思う。ある種の「無知」というか、結局はしたたかさでもあるのだが、本当は大変なことなのに、自分の知っている知識で処理しようとする。へたをすると不幸のもとになったりもするのだが、その生真面目で「ロワー」な感じをアレクサンドラ・ラミーは実にうまく演じる。

オゾンは、アレクサンドラ・ラミーに「ごく普通の女」のイメージを求めたらしい。オゾンの場合に「普通」とはワーキングクラスのという意味だ。だから、あえて撮影では「ノーメイク」を彼女に求めたという。それは、十分に成功したと思う。経済的に恵まれた生活をしてきたわけではない女性、教養が特にあるわけではない。職場でも恵まれないから、さびしくなると、簡単に男と寝てしまったりする。そのあげく、妊娠し、子供を生んで、さらに生活に縛られることになる。しかし、人間が嫌いなわけではなく、子供を愛し、男が逃げて、またもどっても受け入れてしまう。利口な友達なら言うだろう―「ばかねえ」「別れてしまいなさいよ」。でも、彼女にはそれができない。困った男や夫を持つ女の典型。オゾンは、そんな女性にプレゼントをする。生まれた子が天使になる。すばらしいアイデアではないか！

生まれた子供が「天使」だったといっても、そこを決して「形而上学的」に描かないところがいい。羽が生えて来る過程と空中を飛ぶ姿を(むろん特殊撮影を使ったとはいえ)リアルに描く。最初わたしは、登場する赤ん坊のリッキーを複数の幼児を使って撮ったのかと思ったが、これが、アルチュール・ペイレという1人の子供だけで撮ったのだという。笑顔が実にいい。むろん、そう撮ったか

らなのだが、この表情を撮り切るには相当な苦勞があったらしい。
(アルシネテラン配給)

2010年11月09日

クレアモントホテル (Mrs Palfrey at The Claremont/2005/Dan Ireland) (ダン・アイアランド)

この映画は、ロンドンに住む作家志望の若者ルードヴィック(ルパート・フレンド)が、タイプライターで原稿を書くシーンから始まる。つまり、すべてはこのルードヴィックの視点で描かれる。しかし、スクリーンに映し出される「主人公」パルフリー夫人(ジョーン・ブロウライト)は、この若者のこのロマンティックなイメージとは若干齟齬(そご)がある。少なくともわたしは、この作者(ルードヴィック)に同化してパルフリー夫人をルードヴィックのように愛する気にはなれないのだ。一体パルフリー夫人のどこに魅力があるというのだろうか? ジョーン・ブロウライトは、長い芸暦の達者な役者であり、パルフリー夫人を破綻なく演じている。おそらく、彼女が演じるパルフリー夫人はまさにわたしを受け取るような人物として演じられているのだろう。つまり、ルードヴィックも、本来なら決して愛を感じなかったはずの相手なのである。それが、不思議な展開を見せる――まさに、そこがこの映画の見せ場なのだろう。

二人のあいだに生まれるのは、単に年令をこえた男女愛ではない。が、それは、単に親子や祖母・孫のあいだに生まれる情愛ともちがう。ルードヴィックには恋人らしい相手がいるが、最初の一人は、彼とパルフリー夫人との関係を「まるで『ハロルドとモード』じゃない」(すなわち親子歳の恋)とけなし、ルードヴィックのもとを去ってしまう。やがて、パルフリー夫人と3人で旅行をする女性が登場するが、ここで三角関係が生まれるわけではなく、といって、パルフリー夫人が一段高い位置で二人の関係を黙認するというのでもなく、ルードヴィックとパルフリー夫人との関係は、彼と若い彼女との関係とは全く別の関係であるかのように進行する。が、この関係は何なのか? 老人に対する若者の哀れみの関係か? むろん、そうではない。

「普通」、スコットランドくん dari から出てきた老人が、ロンドンで親切にされたら、警戒するのがあたりまえである。しかも、その相手は、定職がなく、バスカー(大道芸人/実際には地下鉄の通路でギターを弾いて歌っている程度で、特殊な芸を見せるわけではない)である。が、パルフリー夫人は、最初から彼を信じ込む。一期一会の関係なのである。

映画は、ルードヴィックが、タバコを吸いながらレミントン・ランドのタイプライターをたたいているシーンから始まる。映画の物語を彼がタイプして展開していくというよくある形式である。2000年代にタイプライターを使っているということは、相当の「変人」である。こだわりの人である。その後、ルードヴィックは、「自分は間違った時代に生まれたと思う」と彼女に言う。肉体的には若い、心はパルフリー夫人の時代にあるというわけだ。とすれば、彼女がルードヴィックのなかに、いまは亡き夫の面影を見出しても不思議ではない。

全編にわたって、ルードヴィックは、パルフリー夫人にサービスのし通しである。老いてくるとよく転ぶが、彼女は、ある日路上のごみにひっかかって転倒する。その姿をルードヴィックが、半地下にあるフラットの窓から目撃し、助けに飛び出す。これがきっかけで、二人が知り合うのだが、彼は、彼女の頼みでホテルの長期滞在者たちに孫のふりをするのを頼まれたりする。それを彼は素直にきくのだが、パルフリー夫人が彼のなかに見ていたのが、結局は、彼女の亡き夫のイメージだということになると、彼としては割が合わなくはないか？

実際、ルードヴィックはパルフリー夫人によく尽くす。ルードヴィックはあるとき彼女に、ズッキーニのトマト味のタリアテッレを手際よく作って食べさせる。そのとき、ルードヴィックは、恋人とゲームでもするように、「好きな曲は？」という質問をする。パルフリー夫人は、「For All We Know」を答へ、「若いから知らないだろう」と言いながら、歌詞を口ずさむ。すると、ルードヴィックは、ギターを爪弾きながら、For all we know we may never meet again. . . .と歌い始める。それを聴きながら、彼女は涙ぐむ。ここで、ルードヴィックがある種のドンファン的誘惑者の意識を持たなかったとは言えない。が、この映画では、そういう「不謹慎さ」は決してあからさまには描かれない。ルードヴィックは、終始「誠意の人」でありつづける。

パルフリー夫人が好きな「For All We Know」は、1960年代のヒットし、その後非常に多くの歌手が歌っている。ジャズでも、ビリー・ホリデイ、ナッツ・キング・コール、ダイナ・ワシントン、サラ・ヴォーン、ニーナ・シモン、カーメン・マックレイといった代表的なシンガーが歌っているほどポピュラーな曲である。この歌はクローキング・クレジットでも出てくるが、歌っているのはローズマリー・クルーニーである（↓歌手と歌詞）。だから、バスカールのルードヴィックが知らないわけではないのである。しかし、パルフリー夫人は、そのことを知らないで、彼がその歌を知っているというだけで感動してしまうのは、単純すぎるのである。が、それは、それとして受け取る必要がある。つまり、パルフリー夫人は、「普通」のうぶな女性なのである、と。

ルードヴィックのフラットのまえで転ぶとき、パルフリー夫人がかかえている大きな本は、その表紙から、『チャタレー婦人の恋人』だとわかる。こういうタイトルの本をこれ見よがしに持ち歩くというのは、どういう感覚だろうか？ いまの時代にこの本が、「破廉恥」でもなんでもないとしても、そのタイトルをこれ見よがしに見せながら街を歩く高齢の女性というのは、やや不可思議である。そういえば、ホテルの食堂に初めて姿をあらわすときも、「正装」（といってもダサイ）をしてきて、ホテルの長期滞在者たちを驚かせる。このシーンで、彼や彼女らの癖が短いショットで次々に紹介され、みんな一筋縄の人間ではないことが示唆される。

この映画を一度見たときにはわからなかったのだが、この映画は、老女と若者の出会いという設定にありがちな老人の「色気」を極力消している。最初に見たときは、ジョーン・ブrowライトが演じるパルフリー夫人の「老いの気難しさ」のようなものがストレートにただよってきて、なじめなかった。別にそんなに魅力があるように見えないパルフリー夫人にルードヴィックが惹かれるのも、蓼食う虫も好きづきと思いいながら、なんか納得がいかなかった。ジョーン・ブrowライトの顔が「くしゃつと」しているせいもある。が、これは、こういう設定の老

人は、絵に描いたような「色気」や「高貴さ」をただよわせていなければならないという映画の俗見を否定しているのである。最初の方で語られるように、パルフリー夫人は、スコットランドからやって来た「田舎者」で、「ずっと誰かの娘で、誰かの妻で、誰かの母親だった」のであり、「普通」の老人なのだ。スポットライトが当たるような人生は送ってこなかった。だから、彼女は、特別であってはならない。そして、相手の男のほうは、そういう老女に夢をはぐくませるような風貌をしている必要がある。ルパート・フレンドは、まさにそれにうってつけの俳優であり、その感じを十分出すことに成功した。

エリザベス・テイラーの原作の舞台は1960年代だが、映画は時代設定を現代にしている。映画のなかで、ホテルに長期滞在する老人たちが、テレビルームで『セックス・アンド・シティ』を見る話がある。これは、UKでは1999年から2004年まで放映された連続テレビドラマのことだと思う。マイケル・パトリック・キング監督の映画ヴァージョンの公開は2008年である。ここから考えると、映画の時代設定は、2000年代の初めか前半であって、2000年の後半ではないことになる。

パルフリー夫人がタクシーでホテルにやってくるとき、タクシーの運転手が、「英国でおいしい料理[excellent cuisine] (なんて期待できませんや)」と言っている、彼女が宿泊したホテルの料理もえらくマズそうに描かれているが、2000年後半のロンドンの料理は、かつての「汚名」を挽回し、excellent cuisineが食べられるようになる。

パルフリー夫人が、タクシーでホテルに向かうとき、ここが自分のホテルかなと一瞬思うが、通りすぎてしまうホテルは、「The Gresham Hyde Park」という看板からすると、4星ホテルである。そしてタクシーが彼女を連れて行くの邦題になっているクレアモント・ホテルであり、表に見えるボードには、

「Lancaster Gate」とあるから、ハイドパークに近いエリアのホテルだ。それからしばらくして、彼女が路上で身なりのいいイスラム系の女性とすれちがい、彼女が一瞬驚くシーンがある。イスラム系の移民は、イースト・ロンドンを中心に増え続け、2000年の後半には、イスラム系の人間を見ても（少なくともロンドン子）驚かなくなっているから、このシーンからすると、映画の時代設定は2000年の比較的早い時期だといえる。

どこをとってみても、パルフリー夫人は、ごく「普通」の老女である。好きな映画は？と聞かれて監督デイヴィッド・リーンの『逢引き』と答えるのもそうだ。

ルードヴィックは、病気で倒れ、入院したパルフリー夫人を最初に見舞ったとき、ウィリアム・ワーズワースの詩「I wandered lonely as a cloud (わたしは雲のようにさ迷い歩いた)」で始まる詩を読んで聞かせる。彼女が好きな詩だからだ。このへんになると、年令やジェンダーの決まりきった型を越えた愛のようなもの浮かびあがってきて、映画としてユニークな表現になっているのではないかと思う。何度目かの見舞いとき、パルフリー夫人は、彼を死んだ夫のアーサーとの結婚式のころを思い出す。「もう一度あのころに戻りたいわ」と言うとき、明らかに、彼女はルードヴィックをアーサーとみなしている。彼は、優しく

「戻ろう」と言う。彼女は、安心したように目をつむり、それが最期の別れとなる。

身近な者がだんだん死んで行き、肉親だからといって頼りにならなくなる老いの孤独。そんなとき、「男」と「女」との愛とも異なる別種の愛——しかし、それは「純愛」と呼ぶのは単純すぎる——が生まれたら、どうなのか。この映画はそんな仮定を映像化している。

(クレストインターナショナル配給)

2010年11月11日

しあわせの雨傘 (Potiche/2010/François Ozon) (フランソワ・オゾン)

フランソワ・オゾンの作品は、比較的よく見ている。シネマノートでも、『焼け石に水』(1999)、『8人の女たち』(2002)、『スティング・プール』(2003)、『ふたりの5つの分かれ路』(2004)、『ぼくを葬る』(2005)、『RICHYsリンク』を取り上げた。

だんだんエンターテインメント的な要素を増してきたが、基本のところではジェンダーへの今流の意識や、底辺やアウトサイダーとまではいかないが、「庶民」の側に味方する姿勢は一貫している。

この映画の舞台は1977年の北フランスのとある町の「ブルジョワ」家庭。パリの社会的雰囲気から若干ズレている。1977年といえば、イタリアでは体制レベルでユーロコミュニズムが生まれ、もつとミクロなレベルでは過激なアウトノミア運動が起こっており、その影響はフランスにもあらわれた。ミシェル・フーコーは精力的に活動し、ガタリとドウルーズも時代を射抜く新しい概念を提起しはじめていた。

といって、時代は思想で動くわけではない。思想は、時代の動きを捉えたり、先取りしてスケッチするだけだ。もつと物理的な動きが時代を決定する。一つは工業化から脱工業化／サービス・情報化への動き。腕力や声の大きさよりも、知力が優先される時代への移行。当然、既存の工業は、転換を強いられる。スザンヌ(カトリーヌ・ドヌーヴ)は、雨傘製造会社の創業者の娘だが、仕事は彼女の夫ロベール(フィリップス・ルキーニ)が継ぎ、彼女は主婦の位置にとどまっている。すでに結婚30年がすぎた。夫は、浮気を繰り返し、会社の秘書ナディージュ(カラン「カリン」・ヴィアード)と出来ている。スザンヌは、それを許容している。「貞淑」な夫人然としている彼女にも過去がある。結婚してまもなく、トラック運転手で(いまでは市長の)ババン(ジェラルド・ドバルデュー)と行きずりの浮気をしたことがある。父の会社の会計士とも寝たことがある。このへんは、70年代のフランス喜劇風なタッチで描かれる。ルキーニの「おとぼけ」演技がとりわけいい。

1977年というと、フランスの女性の位置は相当変わってきたはずだが、この映画の夫の姿勢は、ジュリー・ロペス「クルヴァル」の『隠された日記』で副次的に描かれた1950年代のそれに近い。彼は、妻を育児と家事に囲い込み、外に出そうとしない。会社の労組に対しても50年代以前の古い発想で臨み、反

発を食らっている。が、それが、組合のストと、それに続く夫の急病で突如変わる。スザンヌが社長代理を務めることになったのだ。その結果は、会社を継ぐことには関心がなかった「芸術家肌」の息子ローラン（ジェレミー・レニエ）もデザイナーとして加わえ、スザンヌの改革は傾いていた会社の再建を果たす。要するに、産業構造の変化を受け入れ、旧態然とした商品を生産するのではなく、デザイン効果を取り入れた商品の生産、労働者の待遇改善をはじめ。

ストのとき、労働者が会社のトイレは「トルコ式」の古いままだという苦情を言う。トルコ式トイレというのは、フランスやイタリアには80年代にも残っていた。便器はなく、穴だけが空いている。水を流すと「床」に水があふれてきて、どうしようと思ったことがある。棒が立てかけてあったので、それで穴を押したら、水が引いた。マリアローザ・ダッラコスタに連れて行かれたパドバのレストランでの話である。

事実を描くというより、事実を誇張して、滑稽に描くスタイルだから、ある意味ではノスタルジックな映画である。スザンヌがババンと会ったときのシーンなどでときどき流れる音楽は、セルジオ・レオーネが『ワンス・アポン・ア・タイム・イン・アメリカ』で使ったエンニオ・モリコーネのテーマ音楽にちよつと似ている。

ブルジョワジーの娘スザンヌには、「労働者／プロレタリアート」コンプレックスがあるらしい。最期のほうで、怒ったババンに置いてきぼりにされたスザンヌは、街道で車をヒッチハイクする。止まった車を運転するのは、「労働者」のにおいがムンムンしそうな男。それを演じるのが、『Rickyリッキー』で「夫」役を演じていたセルジ・ロペス。そのときのセザンヌの目つきが面白い。昔、ババンにやはり街道で初めて会ったときの記憶と重なって、欲情が高まっていくような感じ。

冒頭、カトリーヌ・ドヌーヴがジョギング（ちなみに、「ジョギング」がはやりはじめるのは、1970年代のニューヨークからだった）をしていて、鹿やウサギやリスを見かける。が、そのウサギは交尾している。フォランソワ・オズの作品には、あっけらかんとセックスするシーンを挿入するパターンがある。それが彼流の一つのユーモアになっている。『Rickyリッキー』でも、知り合った二人が早速トイレでセックスする。ただし、このスタイルは、いかにも70年代流で、いまでは古い印象をあたえるかもしれない。

この映画で、カトリーヌ・ドヌーヴは、最後に歌まで歌ってしまい、終始ノリノリである。見るまえ、この映画はジャック・ドウミの『シェルブールの雨傘』を意識しているのかと思ったが、実際にはそれほどではない。『シェルブールの雨傘』では「泣き節」に終始したドヌーヴも、ここでは晴れやかに「人生肯定」の歌（C'est Bon La Vie）を歌う。

『シェルブールの雨傘』は、アルジェリア戦争に出征した男と彼を待てなかった女との悲恋の物語であり、これでもかこれでもかと強まるメロドラマの背後には強烈な反戦意識がみなぎっていた。その最終場面は、1963年となっていた。『しあわせの雨傘』の最終シーンでドヌーヴが歌う「C'est Bon La Vie」は、ナナ・ムスクーリの1967年のヒットだと思う。当時、「人生はすばらしい」とは、皮肉でもあったが、それから10年以上もたつと、とりわけ女性に

とっては、皮肉の要素は薄れただろう。が、70〜80年代には元気一杯だったフェミニズムも一回転したいま、女性たちも、単純に「セ・ボン・ラ・ヴィ」とは言ってはいられない。

(ギャガ配給)

2010年11月01日

今月気になる作品

ノーウェアボーイ ひとりぼっちのあいつ【前出】。

100歳の少年と12通の手紙【前出】。

裁判長！ここは懲役4年ですか【前出】。

スプリング・フィーバー (中国の現状からすれば、「大胆」な表現といえるが、「挑発」が見え透いている)。

ラスト・ソルジャー (「里」↓「国」↓「帝国」の動きには反対なのだろうが、ジャッキーの熱意の焦点があいまい)。

ハリー・ポッターと死の秘宝 Part1 (ハリー、ロン、ハーマイオニーの「三角関係」の屈折した描き方がスキゾ分析的でなかなか面白い)。

黒く濁る村 苦【前出】。

クリスマス・ストーリー【前出】。

レオニー (見過ごしたが、イサム・ノグチの母親の話だから是非劇場で見るつもり)。

アメリカ 永遠の翼【前出】。

リッキー【前出】。

ダイブレイカー【前出】。

2010年11月16日(2)

ヒアフター (Hereafter/2010/Clint Eastwood) (クリント・イーストウッド)

最下段の「追記」で、それ以前に書かれた以下の行の意味も、ニュアンスが変わらざるをえない。この映画に対するいまのわたしの評価は、非常に高い。

この映画は「死後の世界」や「死」についての深い考えを提示しているわけではない。といって、こけおどしやはったりでそれらを取り扱っているわけでもない。「死後の世界」や「死」について何か深い考えを期待したら、裏切られるだろう。霊能者のジョージ(マット・デイモン)が相手の両手を握ると、電気に触れたようなショックとともに、スクリーンに彼が見る死者(手を握った相手の近親者など)の姿が映るというシーンは、すでにデイヴィッド・クロネンバーグ

が『デッドゾーン』(The Dead Zone / 1983) でクリストファー・ウォーケンにやらせた身ぶりであり手口である。この映画は、むしろ、「死後の世界」や「死」について生者(しようじゃ)が持っている観念を媒介にして構築したラブストーリーとして見たほうが面白いし、イーストウッドのチャレンジのディテールに接近できる。

ある意味でイーストウッドは、ラブストーリーしか描いてこなかったともいえる。その媒介を彼は暴力や戦争や犯罪に求める。今回彼は、その媒介を「観念的なもの」にした。ただし、大衆路線というかエンタテインメントというか、そういう路線を決して踏み外さないイーストウッドは、その「観念」を哲学や宗教の概念的な観念ではなく、幽霊や亡霊としてわれわれが知っている観念を選択する。うまいやり方である。

イーストウッドの映画では、つねに強者があらわれる。拳銃のあつかいが拔群である場合もあるし、指導能力が秀でているリーダーの場合もあるが、彼らは、「媒介者」として姿をあらわし、人と人とを結びつける。媒介者を登場させるイーストウッドのやり方の根には、彼のキリスト教的信仰があるかもしれない。近年、その媒介者は、腕っぷしの強いヒーロー的人物よりも、もっと非暴力的で観念の洞察に強い人物に傾斜してきている。この映画の霊能者のジョージは、まさにその典型だ。

ラブストーリーは、多くの場合、愛することの難しさを前提にする。この映画にイーストウッドが登場させる人物たちは、すべて、人を愛することへの困難に直面している。まあ、現実になんていないのだが、映画ではその部分を切り取って強調する。

パリからディレクターといっしょにインドネシアに仕事に来て、逢引をしているマリィ(セシル・ドゥ・フランス)は、津波(ハワイのマウイ島で撮り、高度のCGI処理がなされているが、津波の規模は、2010年10月の「インドネシア・スマトラ沖津波」を思い出させる)に襲われ、臨死体験をする。その経験は、帰国してからの仕事にまで及び、まさに彼女の人生を変えてしまう。テレビの人気キャスターとしてその関心は「メジャー」路線だったのに、次第に「ニューエイジ」的な問題に関心を持ち、キャスターの座も降ろされてしまう。予定されていた本の企画もボツになる。

並行的に描かれるのは、ロンドンに住むマーカスは、双子の兄を交通事故で失い、そのショックから抜けられない。母親(リンゼイ・マーシャル)は薬物依存のため、二人で助けあって生きてきた。兄の死後、母は保護施設に入り、彼は里子に出される。嫌いではない母との別れの寂しい思いのなかつます兄への思慕がつのる。兄の死は自分のせいだったという思いも捨てられない。兄と会いたいという思いは、やがてインターネット(やはりGoogleとYouTube)の霊能者のサイトに導く。が、実際に会ってみた相手はみな彼を失望させた。しかし、最終的にジョージと会うことになるのは、予想のつくことだが、なかなかいい話に仕上がっている。

人を助ける側のジョージの方も、愛に満たされているわけではない。死者の霊に会うことはできるが、自分の心を伝える相手はいない。兄は、彼の超能力で商売をしようとしている。兄が連れてくる客の依頼で霊を読むのにうんざりして

いる。隠者のような生活をしている彼は、生活を変えようとして料理学校に入る。そこでペアを組むことになるのが、ブライス・ダラス・ハワードが演じるメラニー。このシーンが実にラブリであり、ハワードの演技が素晴らしい。ここでは、シェフの指導のもとに、トマトをきざんだり、料理の味見をしたりするのだが、メラニーが目隠しをし、ジョージがスプーンに少量の料理かソースを彼女の口にもっていくシーンが実に（英語的な意味で）エロティック（インタヴューではそんな感じではないから、彼女は、中谷美紀のようなタイプの女優なのかもしれない）。目隠しをしてこれだけの演技が出来るハワードは凄い。しかし、この愛は実らない。メラニーがかかえる霊を読んでしまったために、彼女は彼のもとを去る（このへんはフランス映画の——イーストウッドはこの映画を「フランス映画」風に撮りたかったらしい）。

最後は、グランド・ホテル方式の3人の出会いだが、もともとラブストーリーなのだから、終わりがパターンだからといってこの映画の質を貶（おとし）めるわけではない。パターンが始まったのだから、パターンで終わればいい。その舞台となるジョージが観光で訪れるロンドンのチャールズ・ディケンズ博物館と、たまたまアレキサンドラ・パレスで開かれる設定のロンドン・ブックフェア（そこにマリイの新著が並べられる）とは、よく考え抜かれたスタイリッシュな選択だ。

【追記／2011-02-11】先日、復刊された『ele-king』のために2010年公開映画の回顧を書いてくれと三田格からたのまれた。うーん、星の数ほど公開された作品を短文で紹介も含めて書くのは難しいなと思いついたのが、「ひきこもり」という観点から見直してみることだった。で、それをいざやってみると、けっこうこのテーマを発見できる作品が多いのだった。ビフォとも大分まえからメールなどで意見交換してきた（最近、彼の『ノー・フューチャー』が翻訳された）が、「ひきこもり」現象というのは、日本独特の傾向ではない。それは、ポスト情報資本主義社会の気分であり、ライフスタイルの一つである。それが「病理」とみなされるのは、メインストリームの社会の諸条件がまだその動きに対応できていないからである。「ひきこもり」については、他所でも書いているので、くり返さないが、この『ヒアアフター』について最近『スポーツ報知』の「シネマ斬り」の短文を書かなければならなかったとき、この映画は、「死後」の世界などの映画であるよりも、むしろ、「ひきこもり」に対するクリント・イーストウッドのアプローチなのだなということに気づいた。

「ひきこもり」もいろいろだが、この映画の登場人物たちは、みなある意味での「ひきこもり」である。その直接の動機は、違ふのだが、マリイ（セシル・ドウ・フランス）は津波の経験で、マールカスは兄の交通事故死で、そしてジョージ（マット・デイモン）は霊能という能力に気づいたことで、「普通」の世界から「ひきこもり」ことになる。わたしは、「ひきこもり」自体が不幸だとか危険だとか思うのはおかしいと思う。他人とつきあいたくなければ、それでもいいだろう。「ひきこもり」は、他人とのつきあいにおいてある種の「距離」が必要なのだが、それが出来ないために過度の孤立をしたり、「現実」を拒否したりする。彼や彼女らの不幸は、「ひきこもり」自体から来るのではなくて、「ひきこもり」に対する社会の一面的な対応の結果から生まれる。

『ヒアアフター』を「ひきこもり」という観点から見直すと、この映画は、「ひきこもり」を無理やり「ひきもどし」たりはしていないことに気づく。マリ―、マーカス、ジョージの3人は、自分の意志で出会うのであり、その出会いがもたらす感動は、彼や彼女らの自発的な行動が、地理的には長大な距離（東南アジア「ロケはハワイ」、サンフランシスコ、ロンドン等）を飛び越え、かつ、計画や計算とは無縁のハプニング的偶然的帰結としてたがいに出会わせるにすぎない点である。なお、その媒介者として、スイスで独自のクリニックを開いているルソー博士（マルト・ケラー）の存在は重要で、この医者がどう描かれているかを検討する必要がある。

（ワーナー・ブラザーズ映画配給）

2010年11月17日(1)

デュー・デート (Due Date/2010/Todd Phillips) (トッド・フィリップス)

前作『ハングオーバー！ 消えた花ムコと史上最悪の二日酔い』と同様に、ある種“90年代”ドラッグノリ”が基本にある。ドラッグでは苦い経験を積んでいるロバート・ダウニー・Jr.がこの映画では“シラフ”で、お相手のザック・ガリフィアナキスのほうがドラッグ漬けの雰囲気なのも笑わせる。自分のではない手荷物にマリワナパイプが入っていて、係官からとがめられる（ただし、危険物のチェックをする役目のこの係官には、薬物を拘束する役目はない）と、ロバート・ダウニー・Jr.が、「わたしは生まれてこのかた薬物はやったことがありません」と真顔で言うのも、笑わせる。

しかし、全体として、イーサンという自己中の男を演じるザック・ガリフィアナキスのパターンが、『ハングオーバー！ 消えた花ムコと史上最悪の二日酔い』と変わらないので、ロバート・ダウニー・Jr.の役柄も生きない。ロバート・ダウニー・Jr.が演じるピーター・ハイマンは、プライドの高い建築家で、妻が出産まじかで、出張中のアトラクタからロスに帰ろうとしているという設定。ロバート・ダウニー・Jr.は、そういう状態で神経がイライラしている感じをうまく出しているが、基本的に意志の強よそうなキャラなので、ザック・ガリフィアナキスが演じるイーサンのような困った人物によってきりぎり舞いさせられるとしても、その困り度が深刻に映らない。どうせ、ボカッと殴るかして終わりにしてしまうのではないか、あるいは知的に解決してしまうのではないかという予想をいだかせるのだ。が、実際にはそうはならないのだから、ザック・ガリフィアナキスの相手としては、ロバート・ダウニー・Jr.よりも、「弱さ」を演じられる俳優のほうがよかった。

ピーターにはいやいやの道中、イーサンは、彼をドラッグディーラーの家に連れて行く。ハイディというディーラーを演じているのがジュリエット・ルイス。おそらくこの映画で一番うまい演技を見せるのは彼女かもしれない。その身体的存在感そのままに、リリテイのある演技をしている。ちなみに、彼女は、10代から20代にかけてドラッグにはまったことがある。現在、サイエントロジの教団員だが、「22歳のとき、サイエントロジのリハリビ・プログラムの

おかげでドラッグをやめることができた」と語っている。
(ワーナー・ブラザーズ映画配給)

2010年12月01日

今月気になる作品

GAMER (ゲームの内と外にとどまらず、位相の異なる現実をシームレスに移動する映像は見事。メディア依存症的世界のすぐれたアプローチでもある)。

武士の家計簿【前出】。

白いリボン (コメント)。

クレアモントホテル【前出】。

ロビンフッド【前出】。

レバノン (タンクの照準から見た戦闘シーンがユニークで新しい)。

人生万歳! (ウディ・アレンのそっくりさんに会ったようで気持ちが悪かった)。

バーレスク【前出】。

最後の忠臣蔵【前出】。

ゴダール・ソシアルスム【前出】。

シチリア!シチリア! 【前出】。

死なない子供、荒川修作 (以前、ニューヨークのアップステイトで開かれたフルクサス回顧展で荒川のオナラパフォーマンスを見た。「日本」の枠には収まらないアーティストだった)。

エリックを探して 【前出】。

デザートフラワー【前出】。

2010年12月03日

トスカーナの贋作 (Copie conforme/2010/Abbas Kiarostami) (アッバス・キアロスタミ)

映画は、フィレンツェから100キロぐらい離れたアレツツォという小都市でイギリスの作家のジェイムズ・ミラー(ウィリアム・シメル)が新しく出た自著の宣伝講演をする会場シーンから始まる。本人はなかなか登場せず、ゲスト講師のいないテーブルがながながと映され、場内の声と音が聞える。やっとあらわれたジェイムズは、ある意味ではふてぶてしく、ある意味ではドジな男に見え、その描き方は最初から両義的である。講演中彼のケータイが鳴ってしまうと、講演を中断して電話に応えるのである。そのときの感じは、「嫌な奴」でも、まるつきり「ドジ」な奴というわけではなく、観客も「あつけにとれている」よう

でもあり、面白がっているようでもある。この両義性こそが、この映画の基本にあるものだと思う。

やがて、この会場にジュリエット・ビノシュがあらわれ、前の席に座る。映画ではただ「彼女」という役割になっっている。「彼女」は迷わず、この講演を企画したらしい男の隣に座る。ということは、「彼女」とジェイムズとの関係が赤の他人同士だとは思えない。しかし、この映画の「解説」のなかには、「彼女」がジェイムズのファンで、「彼女」がこの機会に彼に接近し、この映画が描く奇妙な「ラブ・ストーリー」が展開するかのような解釈をしているものがある。また、ふたりは、夫婦でありながら、他人同士を装い、ある種のゲームを披露するというふうに解釈したものもある。

しかし、最初の解釈では、後半の展開が矛盾をきたす。双方が知り合いでなければ知らないことをたくさん口にするからだ。また、もうひとつの解釈は、「彼女」の「息子」（アンジェロ・バルバガッロ）が、「彼女」に向かって「あの男に夢中になってる」という台詞を吐くのが矛盾する。むしろ、その「ゲーム」を「息子」も一緒に楽しんでいると取れば、矛盾がなくなるが、それは少し無理である。

わたしの解釈では、ジェイムズと「彼女」とは、15年来の愛人関係にあり、たまたまこの映画は、二人があたかも見知らぬ者同士であるかのように「ゲーム」をするのだと思う。その出逢いは、ジェイムズがイギリスに、「彼女」がイタリアにいてという形で長いあいだ引き離れたのちの再会でもいいし、もつとひんぱんに会っているという設定でもいい。その鍵は、「彼女」が、ジェイムズに彼の新刊本のサインをもらうシーンの彼女の台詞にある。その一冊を「息子」のためにサインしてもらうのだが、「彼女」は、ジェイムズが息子の名をフルネームでサインしなかったことを軽くとがめるのだ。つまり、ジェイムズにとって「息子」は、他人ではないということであり、ひよつとすると彼の子供であるかもしれない。その際、「彼女」はその「息子」を連れて他の男と結婚したのかもしれないし、結婚した相手の子供であるかもしれない。そういう両義性をつねにはらんでいるのがこの映画の面白さである。

両義性という点で、ジュリエット・ビノシュは、ふと涙を潤ませるとか、複数の意味に取れる微妙な演技を見事に見せる。ジュリエット・ビノシュというと、わたしは、レオス・カラックスの『ポンヌフの恋』(Les amants du Pont-Neuf(1991))のミッシェルのイメージが強いのだが、それから20年ちかくたち、彼女は大女優になった。が、この映画のあるシーンで彼女が高らかに笑うとき、『ポンヌフの恋』のときと全く同じ笑いをしているのが面白かった。

ジェイムズが、美術作品の贋作(がんさく)のリアリティを主張する(贋物が「真実」に見えるのなら、それは「贋物」ではないのではないか?)のは、一つのアレゴリーである。この映画の二人の関係に関しても、「夫婦」関係がニセモノかホンモノかが問われている。ただし、いまの時代―つまり電子的な複製技術の時代には、ニセモノかホンモノかという議論、ひいては夫婦であるかどうかという問題は、どうでもいいのではないか?

すでにこういう「認識論」的問題は、1950年代後半から60年代に、エドワード・オールビーの演劇(『動物園物語』や『ヴァージニア・ウルフなんか

こわくない』)などでさんざんあつかわれたことだ。彼の世界では、最初は「演技」だと言い、周囲もそう思っているが、その果てにそういう距離を無効にする深刻な事件(たいてい死がからむ)が起こり、その「虚構性」が「現実」に直面するのだった。サルトルも、『嘔吐』のような小説では、そうした虚構主義を共有していた。だから、60年代の作家たちは、いかにそうしたレベルを越えるかがチャレンジとなり、たとえばウジェーヌ・イオネスコのように、そういう問題はとつくに乗り越えていた作家に関心が高まるのだった。シュールレアリズムの再考がなされたりしたのも、こういうコンテキストにおいてである。映画の世界では、ゴダールもアントニオニーなども、この「認識論」から「存在論」への移行過程をテーマにしていた。その意味では、キアロスタミの姿勢は、古いともいえなくもないわけだが、イランというコンテキストを背負っている彼としては、どうしてもここを押さえてみたかったのではないか？

ただし、50年代後半から60年代の演劇や映画や小説が虚構性を問題にしたとき、この映画のような**多言語空間**は出てはこなかったように思う。ウジェーヌ・イオネスコの有名な芝居『授業』(1954年)のなかで「教授」は、<「イタリア」という言葉は、フランス語では「フランス」です。・・・そして東洋語で「フランス」は「東洋」だ>と言う。これは、いみじくも多言語を否定する当時のフランスの状況を示唆している。ちなみに、イオネスコは、ルーマニアからの移民である。

キアロスタミのこの映画の世界を単なる「認識論」的虚構主義の作品とみなすことはできない。ここで問われている「ニセモノ／ホンモノ」は、多言語をしゃべる人間にとって、どの言葉が「ホンモノ」なのかというような問いと関連している。通常、「母語」(マザータン)が「ホンモノ」で第2、第3言語が「ニセモノ」ということになるが、そんなことは言えないだろうというのが、この映画の根底にある。

ジョージ・スタイナーは、その自伝のなかで、「典型的なウィーン生まれの女性だった母は、ある言語で何かを言い始めると終わりはいつも別の言語になった。・・・ダイニングルームや居間では英語とフランス語とドイツ語が三つ巴だった」、「私には最初に覚えた母語についての思い出がない」と書いている(工藤政司訳、みすず書房)。この映画の登場人物は、まさにスタイナーのような言語状況にある。スタイナーは、多言語間の環境での母語の優位性よりも、その「翻訳的」なズレの創造性を評価する。ある言語が他の言語に「正しく」翻訳されないというのはまちがいであり、むしろ、翻訳によってズレが生ずることが言語の創造性なのだ。(ユーロス・ペース配給)

2010年12月09日

バーレスク (Burlesque/2010/Steve Antin) (スティーヴン・アンテイン)

この映画は、一見バーレスクを上っ面だけ利用しているように見えながら、意外にその歴史を押さえている。「バーレスク」(burlesque)やじうと、いまでは性的露出のきわどさを売る「ストリップ」のことであるが、歴史的には、19

世紀のヨーロッパで上流階級の「上品」でウィットに富む娯楽（ヴァラエティ・ショウ）日本のテレビのそれとは異なる」として花開いた。それがただちに北米に移植されたが、1950年代以後「ストリップ・ショウ」的な「俗悪さ」を帯びるようになる。だから、いまでも、「バーレスク」といえば、おおむねその種の安い見世物を意味する。ところが、この映画は、ロサンゼルスハリウッドの一角に、「バーレスク・ラウンジ」という看板をかけた、「古典的」なバーレスクを見せている店があるという設定なのである。

1976年だったか、ニューヨークで演劇の研究をしていたわたしは、知り合いと雑談していたとき、「バーレスクのことを調べたいな」と言った。その人は、「バーレスクって、ストリップだよ」とやや呆れ顔で言うのだった。わたしは、「バーレスク」をヨーロッパのヴァラエティ・ショウのイメージでとらえていたので、意外な感じがした。19世紀ヨーロッパの「バーレスク」は、北米に流れる半世紀あまりのあいだに、一方は、ミュージカル、他方はストリップ・ショウに分岐したらしい。その意味で、この映画は、「バーレスク」を「源流」の方に遡及させる効果がある。この映画を見て、まさにアリのように、「バーレスク」の「原型」に興味を持つ人が出てくるかもしれない。

クリスティーナ・アギレラが演じるアリ・ローズは、アイオワのど田舎でウェイトレスをやりながら、シンガー／ダンサーになりたいという夢を抱いているが、店主のものの言いに頭にきたのをきっかけに、片道切符を買ってハリウッドに出てくる。が、新聞片手にダンスの仕事を探し回っても、うまい仕事はない。このへんは、よくある話だ。そのときたまたま目に入ったのが、「バーレスク・ラウンジ」の看板とその店で働く女の姿で、アリは、予感に惹かれて店内に入る。ゲイっぽいバーテン（カム・ジガンデー）は、けっこう親切にしてくれて、ステージの出しものを見物することになる。が、それが予感以上にすごく、彼女はここで絶対働きたいと思う。これが、この映画の導入部である。

「バーレスク・ラウンジ」でアリが観たのは、ニッキ（クリスティン・ベル）をはじめとするダンサーが踊り、経営者のニッキ（シェール）が歌うステージだった。が、もし、ここが「普通」のバーレスクつまりはストリップ劇場であったら、アリがこういう舞台に接することはできなかっただろう。この映画と一部設定が似ている『ショーガール』（Showgirls/1995/Paul Verhoeven）^{1）}、やはりアリと同様に田舎から野心を抱いて出てきたエリザベス・バークレーが、最初に仕事をするのは、「バーレスク」小屋であるが、そこは、ステージの女たちが性器丸見え（ただし日本版はボカシあり）のショウを見せ、客は紙幣を女たちの下着のあいだに挟む。しかし、「バーレスク・ラウンジ」は、そういうことはしていない。

この映画は、非常に「教育的」である。「バーレスク」というものについて教えてくれることもそうだが、「田舎娘」が街に出てきて、荒波にもまれながら成長していく「ビルドゥングス・ロマン」的な面があること、また、アリに親切にするバーテンダーでミュージシャンのジャック（カム・ジガンデー）も、最初はそのつけなかったテス（シェール）も舞台主任のショーン（スタンリー・トゥッチ）も、みな、アリに思いやりのある言葉をかけたりする。逆にいえば、未熟な者や新参者に対して、経験者・上司・目上の者・年上の者などがどう対応すればよいかを教えてくれる。こういう「教育」効果は、もともとハリウッド映画の特

質とスタイルであって、ハリウッド映画が「国民映画」であり、「国民教育」や「人生訓」の装置であることを典型的に見せている。

アリを演じるのクリスティーナ・アギレラのキャリアを知らない者はいないから、彼女が、田舎のアルバイト先のバーで、一人、ダンスの練習をし、歌い出すとき、こいつはちよっと「ルール違反」じゃないかと思う。アギレラの歌唱能力がずばり出ている、こんな才能を持った「田舎娘」なら、わざわざ都会に単身出ていなくても、どこからスカウトの声がかかるだろうからである。同様に、ふだんはカラオケ方式をとっていた「バーレスク・クラブ」（歌うのは、ときたまのテス・シェールのみ）で、あるとき、エンジニアがいじわるをして、音楽を止めてしまったとき、アリがとっさに地声で歌い、みんなを驚かせるシーンもそう。その歌は、とても素人の歌ではないからである。が、これが映画であり、ハリウッド映画の「文法」である。

やがてアリの彼氏になる、「ゲイ」っぽい（それは仕事上の戦略だという）ジャックとの関係も、非常に「教育的」である。たぶん、いまのアメリカが、モラル的にかつてとくらべてかなり保守的になっているのだろう。ここでは、アリが、成金的な事業家のマークス（エリック・デイン）の執拗な誘いに揺れて、彼と夜を共にしたらしい暗示はあるが、二人のベッドシーンを映したりはしない。それは、恋人になるジャックとの場合もそうで、最後の最後にジャックがストリップのまねをして裸になるぐらいしか、セックスを示唆するシーンは少ない。これならば、「バーレスク」という名にもかかわらず、R指定になることは絶対ないし、子供の観客も動員できる。

テスは、節操のない元夫ヴィンス（ピーター・ギャラガー）——ゲイに転向したらしい——とその恋人のマークスの計略で、クラブを乗っ取られそうになる。そもそもこのクラブは、もうかつておらず、青息吐息なのだが、テスは、金儲けのためにやっているのではないという。「金よりも大切なものがある」というメッセージは、別に新しいものではないが、この映画の場合、その「教育」効果を考えると、「フリー」（クリス・アンダーソン『フリー 〔無料〕からお金を生み出す新戦略』、NHK出版）の「ビット経済」を射程に入れていると解釈してもよい。アメリカは、よきにつけあしきにつけ、「新しい」ことがすぐに国家的規模で展開するところだが、「フリー」の場合、かつての非常にモラリッシュな「施し（ほどこし）」や「奉仕」の伝統がよみがえり、「ビット経済」と結びついて、強力な流れになる気配がある。日本にも、かつては、タダ働きをよしとする文化があったが、それはいま確実に失われた。そのことをアメリカに教えられた日はそう遠くはないのではないか？

シェールを映画で見るのは久しぶりだ。彼女の「能面」のような表情が、いささか神秘的な貴族を感じさせたかつてのシェールだが、この映画では、すっかり、「人情味」のある「ママ」役を演じていて、昔のファンには淋しい感じがする。映画のなかで「Welcome to Burlesque」や「You Haven't Seen The Last of Me」の2曲を歌うが、クリスティーナ・アギレラを立てつためにあつかいは抑え気味になっているのはいたしかたあるまい。どちらもライブで一発で決めたとか。

「古典的」な投資家（つまり金儲けのことしか考えない）のマークスを演じるエリック・デインは、どこかデカプリオに似ている。

クスティン・ベルは、アリの進出を恐れ、ひがむ女を典型的に演じる。「典型的」という意味は、「こういうのよくいるよな」と思わせるところだ。ところで、彼女は、もともとアルコール依存があるのだが、その描写も適度にマイルドにされており、R指定になるのを避けている。このごろのアメリカは、リアルな表現は、みんなR指定にされてしまうようなご時勢である。

ただし、抑圧の強い時代には、その力が微妙なエロティシズム（日本語の「エロ」とは違う）を生み出す。この映画のも、ダンサーたちの肢体や動きを撮る撮り方は、ある種の抑制のなかで、そういうエロティシズム（日本語では「セクシャル」なという言い方になるか？）をうまく出している。照明も、全体としてはいいと言える。（ソニー・ピクチャーズ エンタテインメント配給）

2010年12月14日

お家をさがそう (Away We Go/2009/Sam Mendes) (サム・メンデス)

冒頭すぐ、ベッドに寝ているヴェローナ（マーヤ・ルドルフ）の姿が映り、チュッチュッという何かを吸う音が聞える（日本の試写ではなぜかブーンというハム音が入って聞えなかった?!）。すぐにそれは、彼女のシーツの下でバート（ジョン・クラシンスキー）がフェラチオをしている音であることがわかるのだが、この感じだとこの二人にはカップルとしての生活上、何の問題もないようにみえる。が、バートのとつての悩みは、彼女が、いっしょに住むことには同意しながら、結婚してくれないことだった。

ある意味でこの映画は、家族形態は保っているが結婚しない、家（ホーム）がないカップルの話である。

二人は、子供とホームをはぐくも場所を探している。わたしがかつて言った「ネットのなかにしかホームがなくなった（ホームレス）の時代」に、はたして彼らが求める場所はあるのか？

二人が、アリゾナ州から始まって、フロリダ州まで事実上のアメリカ大陸横断をする車と列車（飛行機には妊娠6ヶ月だというので断られる）の旅をするようになったのは、バートの両親（ジェフ・ダニエルズ＋キャサリン・オハラ）の家を訪ねたことだった。もともと、車でさほど遠くはないコロラドに住み着いたのも、両親を気遣ったことだった。しかし、いずれ生まれる（ヴェローナは妊娠6ヶ月孫を親の家で生み、孫の顔を見せてやろうと思った二人の思惑は、完全にはずれる。父親と母親は、勝手な奴で、「孫の顔が見たい」とか言ったせりふはどこへやら、ベルギーに移住し、しかも家を売ってしまうという。親の家を当てにしていた二人は、かくして、定住の場所を探して旅することになるのである。

この映画は、「夫婦の危機」とか、「定住の場所を求めて」とかいった深刻なムードよりも、のほほんとしたバート、どこか抜けている感じのヴェローナの組合せが示唆するように、喜劇的なトーンでまとめられている。旅の途中では、深刻な相手にも出会うが、それもコミカルなタッチで描写される。そこには、二人の性格に見合い、シニカルに突っ放すよりも、新鮮な驚きとしての印象がある。

アリゾナのフェニックスで会うヴェローナのかつての上司リリー（アリソン・ジャネイがアクの強い演技を見せる）は、何でもずばずば言う猛烈な（ある意味ではやり手の）女。子供のまえてもどぎついことをズバズバ言う。夫（ジム・ガフィガン）は、いつも文句を溜め込んだような態度をしている。こういう夫婦もいるという感じで描かれる。

マディソンのウイスコンシン大学で教えているL・N（マギー・ギレンホール）「L・N」とは、速く発音すれば「エレン」となる。つまりEllenの略」は、バートの幼馴染だが、子供と夫（ジョシュ・ハミルトン）とともに、東洋趣味とエコロジーがないまぜになったニューエイジ・カルチャーにかぶれており、バートもヴェローナも辟易（へきえき）する。こういう連中が、家で靴を脱ぐ生活をしているのはパターンで、その感じがよく描かれている。

この「N」は、「名前は忘れたが」と言って引用する「女は女に生まれるのではなくて、女になるのだ」は、シモーヌ・ド・ボーヴォワールの『第二の性』の文章。大学で教えているのに、原典のタイトルも思い出せない。この言葉は、本文とは別に一人歩きをしてしまったから、彼女は、その本を読んだことはないのだろう。そんな感じの女をマギー・ギレンホールが熱演して、笑える。

カナダのモントリオールまで足を延ばしたのは、ここに二人の大学時代のクラスメート、トム（クリス・メッシーナ）とマンチ（メラニー・リンスキー）が住んでいるからだ。訪ねた彼らの家は、絵に描いたような暖かさに満たされているように見えた。みんなで食事に行ったとき、レストランでトムが、こんな「パフォーマンス」を披露する——ホットケーキのうえに角砂糖を乗せ、家族のイメージ、そのまわりに楊枝を刺して柱を作り、そのうえにコースターをのせるが、トムは、言う、「これは、ホームじゃない、ファミリーじゃないだ」と。そして、「すべてをいっしょにするものがなけりや」と言い、そのうえから、シロップをかける。「これこそが愛なんだ」と。バートとヴェローナは感動する。見ているほうも、「そうなんだ」と一瞬思う。とってつけた感じだと、「こいつ、本気かねえ？」という感じがするが、アットホームな家庭を見せられ、夫婦のあいだにも信頼と愛がみなぎっているように見えるので、それが、「パフォーマンス」にすぎないとは思わない。が、ここにも実は「ホーム」はないことがわかる。（わたしの経験でも、訪ねた先で「ほのぼの」として「いい感じ」の家庭というのは、実は訳ありだったりすることが多かった）。

恋人でも夫婦でも、関係がうまくなくなったとき、あっさり別れてしまうのも一法ではあるが、そうでなく改善をはかりたいのなら、たがいの「心構え」を変えようとするよりも、部屋の模様替えをしたり引越したりするほうが、効果が期待できる。しかし、いまの時代、「ホーム」（固定した「拠点」）に安楽の地を求めようとしても、無理である。最後のシーンで、バートとヴェローナは、ようやくフロリダのリースバーグの海岸沿いの家に「ホーム」を見つけたように見えるが、それが所詮はテンポラリーな場所であることは明らかだ。海に向かったドアの敷居に二人で腰を下ろし、バートが「この場所はぼくらにはパーフェクトだ」と言うが、そこには、いつときの安心感と次に来るだろうことへの不安が感じられ、とても「パーフェクト」には見えない。だからヴェローナは答えず、涙を流す。さらにバートが「そう思わない？」と尋ねると、「そうだいいわ」(I hope so)と答え、半泣きと半笑いの顔で、「I really fucking hope so」(じゃ

なきやしようがないよね」と言うのである。このシーンは、複雑な感情が込められていてなかなかいい。バックでは、アレクシ・マードックの「Wait」が流れる。「ぼくがつかまじたら・・・待つて欲しい・・・待つて欲しい・・・」。
(フェイス・トゥ・フェイス配給)

2010年12月15日

完全なる報復 (Law Abiding Citizen/2009/F. Gary Gray) (F・ゲイリー・グレイ)

妻と娘を殺された夫クライド(ジェラルド・バトラー)が加害者に「復讐」する手口の念入りな描写が見どころ。加害者の一人は死刑になるが、ただの死刑では済ませない。そんなことが出来るのかどうかはわからないが、映画は映画の「内的論理」で理解しなければならない。その内的論理という点では、申し分ない。

クライドは、当局が儀式的に行う死刑にも満足できないのだから、主犯が、検事ニック(ジェイミー・フォックス)の点数かせぎ的な妥協(証拠が弱いので有罪にできなくなるのを恐れた司法取引)によって軽い刑を受けると、その「復讐」はエスカレートする。それは、「現実」にやられたら「許しがたく残酷」だが、映画的には「劇的」で「美しく」すらある。拘置所か刑務所に入れられたクライドが同房の男を殺す手口も同様である。

結末は、「悪」を肯定したままにはしないハリウッド的定石を踏むが、かなりの場面は、「善悪の彼岸」にあるべき映画の「内的論理」にしたがって撮られ最後の場面を除くと、此岸の「善悪」の偏見(?)にとらわれない論理展開が進む。簡単に言えば、ゲーム感覚で殺しが進むのである。「これは報復」でも「復讐」でもないというクライドの言は、文字通りに受け取らなければならない。映画内の論理展開として見るべきだ。が、言語もわたしたちの意識も、「現実」と映画世界とのあいだを揺れ動くから、言語表現としては、まだるっこしくなる。

こういう展開には、最後で必ず「ハリウッドの良心」が登場して、無理やりのバランスが取られるが、それは大抵、映画を台無しにしてしまう。この作品もその例外ではない。もし、商売のことを考えるのなら、この作品は、最後をあいまいにして、続編の可能性をもたせるべきだった。

ニックの「司法取引」がクライドによる殺人を加速させるのだが、映画はその責任をニックには着せない。このへんが、意図的にそうしているのか、ジェイミー・フォックスのあいまいな演技によつてそうなったのかはわからない。しかし、脚本がそうなっているのだろう。映画で見ると、ニックは、訴訟成績を上げることばかり考えているエリート検事には見えない。が、クライドにくらべれば、「普通」の市民感覚の持主なのだろう。それが、彼の家庭での態度と、最初の方と最後に出てくる娘のチェロ演奏のシーンで表現されている。しかし、クライドの「普通」ではないシーンをさんざん見てしまった観客としては、クライドの「平和」な家庭のシーンを見て安心するよりも、むしろ、違和感をいだくかもしれない。それは、監督がひそかにすべりこませた法批判である。ちなみに、原題は、「市民であることにとどまる(耐えしのぶ)法律」。

クライドがテロ対策技術をマスターし、それで警察を翻弄するというのは、いまのアメリカにとっては象徴的な出来事である。国家が戦争をし、テロを実行しており、市民が法によって守られないとき、「市民」が武器を取って自ら解決をはかるとするのは、アメリカ憲法で保証されていることだからである。

冒頭に、バトラーが、基盤の半田付けをやっているシーンがある。つまり彼が演じるクライドは、電子工作に強く、電子装置を組み立てる能力があるという暗示。この蓄積のうえに、（家族が殺される場面から「16年後」の設定になるので）16年間、政府機関でテロ対策技術をマスターしたという設定だから、やがて彼が電子技術を縦横に使って相手を翻弄するのは、納得がいくというわけ。（ブロードメディア・スタジオ配給）

2011年

2011年1月1日

今月気になる作品

アンストップパブル (サスペンスの定石ないしはクリシェを活用して楽しませる。その昔、㊦で、ウイスキーのボトルをおりながら地下鉄を運転している運転手を見たが、この事故の発端を作る乗務員のいい加減さは、見もの)。

しあわせの雨傘 (【前出】——ウエルメイド・コメディ)。

スプライス (B級ホラーとしての見せ場は豊富。が、エイドリアン・ブロディがこんな映画に出ていいのかね?)。

ソーシャル・ネットワーク (【前出】——ここで書いているほど「つまらない」わけではない)。

愛する人 (【前出】——「女」のとらえ方が古すぎるが、出演者はみないい演技)。

ヤコブへの手紙 (カーリナ・ハザードは相当ネジケタ女を熟演するが、もっとネジケタままでもよかった)。

完全なる報復 (【前出】——最後に「安全」なオチをつける必要はなかった)。

グリーン・ホーネット (【前出】——㊦効果は安く、設定も安いが、まあまあ楽しめる。ジェイ・チョウが演じるKato「日本では「カトー」、映画では「ケイトー」」は、かつてテレビシリーズで段々力をつけていくブルース・リーとくらべても、最初としてはかなりいい)。

ソウル・キッチン (音楽もすばらしい)。

デュー・デート 出産まであと5日!史上最悪のアメリカ横断 (【前出】——『ハングオーバー!』の二番煎じ)。

フード・インク (ネスレなどのグローバル食品産業の主が何を考えているか、ありていの批判を加えずに撮る姿勢が鋭い)。

RED/レッド (これは面白い。とにかく出演者が、ブルース・ウィリス、モーガン・フリーマン、ジョン・マルコヴィッチ、ヘレン・ミレン、ブライアン・コックス、リチャード・ドレイファス、そしてちゃんと生きているよのアーネスト・ボーグナインとくるのだから凄い。「高齢者」を敵にまわすことになるカール・アーバンも頑張っていて、今年末に公開予定の『Dredd』で、かつてシルベスタ・スタローンが演じた「判事ドレッド」の役を演じる。「雑日記」の短評より)

2011年1月13日

シリアスマン (A Serious Man/2009/Ethan Coen+Joel Coen) (シリアスマン・コーエン+イーサン・コーエン)

冒頭にユダヤのフォークロアの「Dybbuk」(悪霊)にもとづく寸劇が置かれているのが実に印象的だった。コーエン兄弟の映画製作のバックにイーディッシュ(東方ユダヤ)の伝統があったことを彼らがみずから提示しているからである。まさに「そうだったのか」である。彼らがユダヤ的なバックグラウンドを持っていることは知っていたが、彼らがそれをどの程度意識し、映画に使っていたのか、そしてその直接の参照点は何だったのかは、これまではっきりしなかった。彼らが、これまで「ディブツク」に取り憑かれた人間たちを描いてきたと考えれば、実にすっきりする。この映画は、その意味で、ジョエル・コーエンとイーサン・コーエンの「詩と真実」なのである。

わたしは、かつてカフカを研究するなかで彼がイーディッシュ演劇の影響を受けたことを知り、初めてイーディッシュ演劇のことを知った。そして、その腐れ縁でニューヨークくんだりまで研究に行つたのだった。イーディッシュ演劇のなかでは、「ディブツク」は欠かせない。古代ユダヤに端を発するこのテーマは、魂が取り憑くという点でドラキュラ伝説などとも接点があるらしいが、有名なのは、S・アンスキー(S. Ansky 本名は Shloyme Zalmon Rappaport) が1914年に発表した「Der Dibuk/The Dybbuk」である。これは、やがてイーディッシュ演劇のスタンダードとなり、アレンジも含めてさまざまな形で上演されてきた。1920年代には、当時イーディッシュ演劇が全盛だったニューヨークで、モリス・シュウォルツが演出し、現代演劇とミュージカルに深い影響をあたえた。

コーエン兄弟がデュブツクのフォークロアとイーディッシュ演劇としての「The Dybbuk」を意識している証拠は、この映画のプロローグのラビ(実は「悪霊」)役にフィヴッシュ・フィンケル(Fyvush Finkel)を起用している点だ。彼は、ニューヨークのイーディッシュ劇場が凋落するまでイーディッシュ劇場の俳優であつたし、ブロードウェイ舞台『屋根の上のバイオリン弾き』でまず宿屋の主人、次に肉屋、最後にテヴィエ(ゼロ・モステロの死後か?)を演じた。ちなみに、『屋根の上のバイオリン弾き』は、ショーロム・アレイヘムのイーディッシュ戯曲にもとづいており、ジェローム・ロビンスがブロードウェイ・ミュージカルにアレンジするはるかにまえからイーディッシュ劇場のスタンダードナンバーだった。フェインケルは、クリーブランドのイーディッシュ劇場で長いあいだ俳優をしていた。

プロローグで「悪霊」にだまされる夫を演じるのは、アレン・ルイス・リックマン(Allen Lewis Rickman)だが、彼は、コーエン兄弟によつて書かれた英語のプロローグをイーディッシュ語に翻訳したという。妻役のイエレナ・シュミユレンソン(Yelena Shmulenson)が、「次世代のためのイーディッシュ劇場」というサブタイトルのある「New Yiddish Repertory Theater」の創立メンバーの一人である。要するに、コーエン兄弟は、プロローグを完璧にイーディッシュ演劇のスタイルで撮つたのである。

イントロが終わると、ヘブライ語のクラスで後方の席にすわる生徒がポータブルラジオのイヤホーンでジェファーンソン・エアプレインの「Somebody to Love」

を聴いているシーンになる。このレコードがリリースされたのが1967年ということで、この映画の時代設定が暗示されるというのが、ありきたりの法則だが、まあ、時代は1960年代から70年代の初めにかけてとればいいだろう。クラス風景は、ユダヤ系の子供が行く学校のヘブライ語クラスで、ユダヤキヤップをかぶった老教師が黒板にヘブライ文字を書いているが、生徒は退屈しきっている。ヘッドフォンの生徒は、ダニー・ゴブニック（アロン・ウルフ）で、その後姿をあらわす大学の先生ラリー・ゴブニック（マイケル・スタールバーグ）の息子だ。

アメリカは多民族社会だというが、時代と場所によって各少数民族（エスニック・ピープル）同士が排他的に固まる傾向もある。彼らのなかでも、正統派のユダヤ人はその傾向が強い。ゴブニック家は髭をのばし、黒い衣装を身につける正統派ではないようだが、子供はユダヤ系の学校に入れているから半正統派ぐらいなのだろう。ユダヤの儀式はきっちりまもので、子どもにとっては、ユダヤの成人式「バール・ミツバ」はないがしろにはできない。この映画は、ダニーがその式を終え、親たちがほっとするところで終わりになる。しかし、その直後に（アメリカ中西部に特有の）龍巻きが近づき、まだまだ多難であることを暗示してこの映画は終わる。

1960年代の末といえば、アメリカの都市部では、造反や混乱が高まりつつある時代だったが、この映画の舞台の中西部のミドルクラスの町は変化のない時間が流れていくような退屈さに包まれている。ウディ・アレンが描いたブルックリンのユダヤ・ファミリーとはちがいが、その環境は一見「ユダヤ」的ではない。隣家に住むのも非ユダヤ人であり、ニューヨークのウイリアムズバーグ地区の正統派ユダヤ人のように、ユダヤ人だけで固まって住んでいるわけではない。が、イントロのイーディッシュ演劇的環境（ユダヤ人の住むシュテットル）がそうであるように、へんてつのない環境のなかでとてもないことが起こる。ユダヤ的イマジネーションは、つねにダイナミックで、常識を越えるので、どんなに平凡退屈な場所でもタダでは済まないということだ。

平凡そうな大学教師ラリーの周囲も決して平穏ではない。大学では、金持ちの韓国人留学生が単位がほしいといって大金を置いていく。賄賂をもらいたくないラリーはあわてる。息子のダニーは、教室でラジオを没収され、校長室に呼ばれる。それよりも、ゴブニック家の最大の問題は、ラリーの兄アーサー（リチャード・カインド）が居候していることだ。彼は、相当の「ヒキコモリ」で変態ですらある。そんななか、ある夜、妻のジュデイス（サリ・レリック）がいきなり別れ話をしだす。「てんやわんや」という日本語は、最近はあまり使われないが、ゴブニック家も、ユダヤ文化のなかにある「てんやわんや」から逃れられないのだ。ちなみに、「てんやわんや」とは、「てんでん」（各自勝手に）「わやわや」（無茶苦茶）の意味である。ユダヤ的「てんやわんや」は、チャプリンのスラプスティックからシュールレアリズムの飛躍、カフカの超飛躍的なフモールをも包含するテイストでもある。

コーエン兄弟にとって、こうした「てんやわんや」こそが、彼らのイマージネーションのエネルギーになっているのだろう。この映画の登場人物たちは、どいつもこいつも、「ユダヤ系」というよりも、どこか調子が狂っている。狂っているというよりもオフビートである。その最たる人物がアーサー伯父さんだが、

単位を上乗せしてくれと言ってくる学生も実におかしい。妻の恋人のサイ・エイブルマン（フレッド・メラメッド）にしても、「普通」ではない。ウディ・アレンの「ユダヤ人」たちは、たいてい「ユダヤ人」ぽい姿で登場するが、この映画の「ユダヤ人」は、「普通」のアメリカ人のように見えて、そうではないところがおかしい。しかし、彼らの目からすると、「平均的」アメリカ人は、もつとワイルドで恐ろしい——潜在「ナチ」である。狩りが好きな隣家の男ミスター・ブラント（ピーター・ブライイトマイヤー）——役柄も俳優もドイツ系——と息子がそういう典型として描かれる。

ラリーが困難に直面するたびに、その相談役として複数のラビが登場する。ラビ（英語の発音は「ラバイ」）は、ユダヤ教の僧侶であり、ユダヤコミュニティの相談を一手に引き受ける。この時代はまだだが、いまでは女性のラビもいる。が、基本的にユダヤ社会（少なくとも「ユダヤ」を捨てた「セキユアー」なユダヤ人を別とする、ユダヤ性を意識するユダヤ人の社会）では、男性優位であり、その父性を統括するのがラビである。そして、そうしたラビのなかには、宗教的な権威性の強いラビもいれば、世才に長けたラビもいる。そのへんが、実にユーモラスかつシニカルに描かれている。

ユダヤ文化のなかには、「法螺話」の伝統とでもいうものがあり、その現象形態が「てんやわんや」であり、またシュールレアリスムの飛躍ともつながっているわけだが、この映画で（この映画自体がそういう飛躍の連続だとしても）一番おもしろい「法螺話」が、歯医者話である。イーディシュ演劇では、嘘とホントが切れ目なくつながるまさにシュールレアリスム的なシームレスネスを特徴とするが、この映画も、法螺話をホラとしては描かないところがいい。歯医者は、まことしやかに、歯のうらにヘブライ文字で「助けて」という意味のことが刻まれている男の話をし、それが単なる話としてではなく、映像として提示される。普通ではありえないことだとしても、それが起こってしまうのがユダヤ文化なのだ。

（フェイス・トゥ・フェイス配給）

2011年1月14日

グリーン・ホーネット (The Green Hornet/2011/Michel Gondry) (シッシエル・ゴンドリー)

3Dだが、あまり効果は出ていない。重くて、（使いまわしているせいかな）ベトベトするメガネがうっとおしいのと、メガネをかけると画面の照度がかなり落ち、暗くなってしまうので、要所だけ掛け、あとはメガネなしで見た。3Dになると、画面が二重に見えるが、あまり気にならなかった。二重になったらメガネをかけ、立体の具合を見るといいあんばい。なぜか、カーチェイスのシーンでの3D効果は、全然よくなかった。とにかく、3Dの必要がないという例を提供している。

映画技術に強い知り合いによると、本作は、3Dで撮ったのではなく、2Dで撮り、それを3D化した「ポストコンヴァージョン」3Dだという。そして、そういう点では、低コストで非常にいい仕事をしており、今後ポストコンバージョ

ン化の技術が進むならば、この方法の初期の「成功例」になるかもしれないという。

ベースに、若きブルース・リーが出演していたテレビシリーズがあることはいうまでもない。そこで、DVDで1966〜67年にABCで放映された映像をチェックしてみたのだが、いま見ると、意識のなかで神話化されていたブルース・リーが意外におとなしいのだった。YouTubeでは、そのカッコいい「例外」ばかりがアップされている。いま見ると、「例外」を除くと、やはり「白人」に一歩身を引いている。彼のマーシャルアーツの本領が発揮されるのは、敵がアジア人のときや、「悪」として申し分ない「白人」のときで、いつもあの調子でやっているわけではない（全部見たわけではないのだが）。とにかく、スターになったときのブルース・リーとは大分ちがう。

今回のバージョンで「カトー」（日本では「Kato」をローマ字読みしてこう発音・表記するが、映画のなかでは「ケイトー」である）を演じるジェイ・チョウは、悪くない。ブルース・リーよりいいかもしれない。が、このへんには時代の係数が関わる。ブルース・リーがテレビシリーズに出ていた1966、7年という時代といまでは、アメリカにおけるアジア人のあつかいが全然ちがう。差別はあるが、アジア人俳優が胸を張って働く環境は確実によくなっている。ブルース・リーが実力を持ちながら、どこかで一歩も二歩も引き、黒人であるところの「アंकルトム」的姿勢を取り、ヴァン・ウィリアムズが演じるブリット・リードを立てていた。これが、本作では、全くちがう。むしろ主演はジェイ・チョウなのだ。

ジェイ・チョウは中国語の音楽圏ではすでにポップスターらしい。この映画のエンディングで使われている「ヌンチャク」というテーマソングを歌っているのも、彼。YouTubeにその映像があるが、なかなかかっこいい。こういう、ある種「ヒキコモリ」系の表情の俳優やタレントが、これから売れるのだと、わたしは思う。

カトーが全面に出て、ブリット・リードが、どちらかというとボケ役であるというのは、いまのアメリカでは受ける。脚本も書き、制作総指揮もし自ら演じているセス・ローゲンは、このことを百も承知だ。まさに、『40歳の童貞男』のときと同じやりかたである。自分の製作する作品でバカ役を演じられるのは、したたかな奴に決まっている。

ジェイ・チョウは、『王妃の紋章』で第2王子・元傑（ユエン・ジェ）を演じていた。この映画のなかで一人「正義」を抜く役で、最後は、捕らえられて自決する深刻な役柄だった。アクションも悪くはなかったが、ちよつと少年気が抜けていない顔が、チョウ・ユンファとコン・リーの「貫禄」のまえではまだ浮いていた。

ブリット・リーは、バカ息子であるが、「偉大」な先代を無駄にしない方法を知っている。ストーリーが進むにつれて、親父もただ「偉大」であっただけではなかったことがわかる。そういうことを知るのも、ひとつの方法かもしれない。ストーリーが相当進んだところでいきなりカメラロン・ディアスがあらわれる。このひとは、もともとオバカ映画が好きだが、なぜか、この出現の瞬間、わ

たしは、キャメロン・ディアスのそっくりさんかと思ってしまった。話がオバカ路線で進んできたので、いまさら「大物」の登場でもあるまいと思ったのだ。ディアス自身は、レノアという――面接にやってきて、秘書の職を得る――役をノリノリで演じる。これも悪くない。

オーブニングは、すでに新しいタイプのギャングの時代になっているが、そこに「従来型」のギャングのチェドノフスキー（クリストフ・ヴァルツ）があらわれ、洒落たネクタイ姿のニューウェーブギャングを撃ち殺す。このとき、新がヴァルツに向かって、「黒づくめじゃなくて、もっとカラフルなかつこうをしるよ」というところがよかった。クリストフ・ヴァルツは、今度は「ロシアマフィア」だ。『インゴリアス・バスターズ』で「ナチのドイツ人」のパターンを真面目に演じなければならなかったが、今度は、気楽にパターンを演じていて、楽しめる。

（ソニー・ピクチャーズ エンタテインメント配給）

2011年1月20日(1)

ザ・タウン (The Town/2010/Ben Affleck) (ベン・アフレック)

役にもよるが、ベン・アフレックは、俳優としてときおり「マヌケ」な表情を見せる役が多いような気がするので、監督などとてもつとめられないという印象を持つ。ところがどうして、2007年には初監督の『ゴーン・ベイビー・ゴーン』(Gone Baby Gone)で、ボストンのワーキングエリアを舞台にしたコップストーリーとしても、失踪した少女が帰還するまでの屈折したヒューマンドラマとしても文句なしの作品を作り、数々の賞を獲得した。そして、今回、同じボストンを舞台に、ファーストクラスのギャング映画を作った。端倪(たんげい)すべからざる才能である。ちなみに、本作では、俳優としてもシェイクアップした姿で登場し、「マヌケ」な表情はほとんど見せない。

ベン・アフレックスの演出は、ハリウッド映画の型をしつかりと把握し、積極的に「クリシェ」を活用するところにあると思う。だから、本作の銃撃シーンとか、ラブストーリー的側面とかを取り上げて、「ありえない」というような批判を加えるのは的はずれなのだ。彼は、他の作品の引用と誇張的(発展的)応用を恐れない。その意味では、ベン・アフレックスは、監督としては、極めて「職人的」なのである。

人質に取った支店長のクレア(レベッカ・ホール)を解放したあと、ベン・アフレックスが彼女に近づくくだりがある。強盗をしたときは、髑髏(どくろ)の仮面をつけていたので、彼女は強盗たちの顔を知らないという設定。その結果は、十分に予想がつく。彼と彼女とのあいだにロマン스가生まれるだろう。そして、いずれは素顔を見せなければならぬ瞬間がくるだろうと。しかし、だからといって、「先が読める」などと言ってはいけない。ベン・アフレックが出る以上、『偶然の恋人』を思い出さざるをえない。そこでは、空港で知り合った相手に好意で与えた切符のせいで飛行機事故の犠牲者となったことを苦にしたベン・アフレックが、その人の妻(グウィネス・パルトロウ)に、あたかも偶然であるかのように近づく。このグウィネス・パルトロウと、本作のレベッカ・ホールのそれとは、「引用」関係をなしている。

『偶然の恋人』は、シャバの世界の話であり、登場人物はフツウの人たちである。が、ラブストーリーの部分の類似性には、ただ型を真似ただけというよりも、『偶然の恋人』がもつ「罪のあがない」的な要素を「引用」しているように見えたほうがいい。わたしは、そういう面（つまり銀行を襲い、人質に取り、心に深い傷を負わせた相手への「罪のあがない」）がこれ以上強調さらなかったのをよしとするが、監督ベン・アフレックとしては、そういう面への執着があったような気がする。この映画は、最初、4時間を越える長編になってしまったとのことで、カットされた部分は、DVDとブルーレイディスクに収められるという。この4時間バージョンでは、そういう面が強くなっているのではないか？

映画には映画内の「内在的リアリティ」があり、既存のリアリティがそれに従うという形ですべてが進む。この映画が、ボストンのチャールズタウンを舞台にしているといっても、この街がこの映画が描くように、銀行強盗が頻発し、犯罪が親から子へ継承されているようなところだということにはならない。それよりも、この映画のなかで、それがいかにも「もつともらしく」ように見えてくることが映画としては重要なのだ。オープニングに出る「ボストンには、世界のいかなる場所よりも多く銀行強盗と自動車強盗が発生するエリアがある」というテロップは、催眠術の懐中時計のようなものだと考えたほうがいい。なお、銀行強盗多発地帯としてチャールズタウンが有名になったことはあったらしいが、いまだにそうかどうかという点については、ネットでもいろいろと議論されている。

冒頭、ダグ（ベン・アフレック）、ジェム（ジェレミー・レナー）、スレイン（アルバート・グロンジー・マグローン）（Albert 'Gloansy' Magloan）の3人が銀行を襲い、支店長のクレア（レベッカ・ホール）を人質にして逃げるとき、漂白剤を撒く。銀行強盗が実際にこんなことをやるかどうかよりも、含有物の塩素がDNA鑑定を難しくする殺菌効果があるという観念を映像化して、説得力を持つ。また、監視カメラの映像を記録したハードディスクを次々にマウンターからはずし、電子オーブンに入れるのも、データの消去のやりかたとしては、説得力がある。

カーチェイスのシーンも、定型を押さえながら、職人芸的にしつかりと仕上げている。ガンシヨットのシーンも、あんな狭いところで「AK-47」と「AR-15」のようなハードな銃を持ち込んで乱射したら、もっと人が死ぬはずだとかいう「専門的」な批判もあるが、映画の銃撃シーンは面白ければいいのではないかと？というより、それは、映像による感情と意志の表現方法であり、「現実」とは関係ないのではないかと？ なお、最後のほうでジェレミー・レナーがFBIと応戦するシーンで、「AK-47」と「AR-15」が不自然に入れ替わるシーンがあるらしい。「らしい」というのは、わたしは気づかなかったからである。両者の違いは明らかなので、もう一度見れば、気づくだろう。

チャールズタウンには、かつて重刑の刑務所があり、そこに収監された囚人の家族が、刑期が終わるのを待ったために移住するというようなことがあったらしい。釈放された者のなかには再犯を犯す者もいて、親子2代にわたって同じ刑務所に収監されるということもあったらしい。事実はわからないが、チャールズ・ホーガンの原作（『強盗こし、われらが宿命』）は、そういうパターンで物語を構築した。映画のなかで、ダグが収監されている父親に面会に行くシーンがある。

父親を演じているのが、ちよい役ながら、クリス・クーパーで、終身刑に処せられ、決して「模範囚」ではないスネ切った老囚人を演じて、存在感がある。

2時間以上のフッテージがカットされたことは、クリス・クーパーだけでなく、それぞれに力のある俳優を起用しながら、出演シーンが短すぎるという印象を受けることもわかる。その最たる例は、ジョン・ハムが演じる「B」特別捜査官フロリーのシーンだ。現行バージョンでは、ダグたちを追うだけの脇役あつかいになっているが、その表情のひとつひとつが、ただの脇役ではない意味深さをたたえている。とりわけ、捜査のために会うクレア（レベッカ・ホール）やジェムの妹のクリスタ（ブレイク・ライブリー）との各シーンにそれを感じる。バーでフロリーがクリスタに「FBI捜査官の素顔を明かすシーン」のやりとりには、二人が寝ていることが省略されているような気がする。いずれにしても、ジョン・ハムもブレイク・ライブリーも、いい演技をしている。

この映画で最も強烈な印象を残すのは、ジェレミー・レナーである。『ハート・ロッカー』で彼が演じた爆破処理の軍曹から「人間味」を取り去ってしまったあとに残る冷血なキャラクター。すでに人を殺して重い刑に服したことがある人を殺すことに抵抗を感じない。強盗を働いて、捕まることも恐れない。ある種のパラノイアのように犯罪を続ける。仲間意識は強く、この世界に半分嫌気がさしてくるダグの「脱落」を許さない。ギャング映画には不可欠のキャラクターだ。

表向きは花屋だが、チャールズタウンの闇世界を、ダグの父親の時代から仕切っている薄気味悪い男を演じているのは、ピート・ポスルスウェイトだ。イギリスのワーキングクラスの雰囲気をただよわせる名脇役。残念ながら、この作品と、近タイギリスで公開される『Killing Bono』が最後の出演作となった。（ワナー・ブラザーズ映画配給）

2011年1月24日(1)<br

悪魔を見た (Akmareul boarda/I Saw the Devil/2010) (キム・ジウン)

韓国映画には、どのみち「哲学的身体論」とでもいうべきテーマが随伴している。それは、この国の独特の身体文化のせいだろうか？ 本作は、まさにそういう面を凝縮したような作品である。ほかには、すぐに思い浮かぶものとしては、本作で殺人鬼ギョン Chol を演じるチェ・ミンシクが主演した『オールド・ボーイ』、パク・チャヌク監督の『渇き』、「殴ることの身体論」とも言える『息もできない』、『黒く濁る村』などがある。

表面的には、この映画は、許婚者（オ・サナ）を惨殺されたスヒョン（イ・ビョンホン）が、殺人鬼ギョン Chol（チェ・ミンシク）に復讐——「死んだあとも苦しむ」ような——をくわえる話である。それは、ギョン Chol とスヒョンとのあいだの知的・肉体的な闘いとして描かれるが、そこには、映像的に生々しい個々の（ホラー的なまでの）表現を突き抜けて「哲学的」「政治的」な含蓄が感じられるのである。

若い女を拉致し、殺すこと——とりわけ彼女に許婚者や親つまりはファミリーがいる場合——それは、その女を殺すだけではなく、ファミリーというもののへ

の悪意ある挑戦である。ここで言う「ファミリー」とは、個々人が支えあって生きるための韌帯（じんたい）であり、かつ「国家」をささえる下部構造的要素でもある。だから、国家権力は、ファミリーをゆさぶる犯罪には厳しく対処する。ただし、この映画の場合、スヒョンは、国家情報院捜査官ではあるが、警察の捜査の一環として殺人鬼に近づくわけではない。彼がその職にしなければ得られない情報を利用することはたしかだが、むしろこの肩書きは、捜査員として鍛えた闘争テクニックを保証するものであり、警察との関係では、捜査の邪魔をする。つまり、この映画でスヒョンが憎悪するのは、国家権力にとってのファミリーではなく、個々人の実存を保証するファミリーを危機に陥れる者に対してなのである。（このへん、日本で似たドラマが描かれると、国家的ファミリーと実存的ファミリーとがべつたり癒着した形になりがちだ）。

ギョUNCHOLは、ではなぜかくまでに婦女子誘拐・強姦・惨殺に憑かれたのだろうか？ 映画の後半、ブルジョワの山荘に押し入り、似たような行為を働いている男テジュ（チェ・ムソン）のところへ逃げ込んだとき、このテジュが、かつて二人は「武装集団を組んでいた」ということをちらりと言う。それは、どんな「武装集団」なのだろうか？ ギョUNCHOLは、結婚し、10代の息子がいる。そこから推定すると、40代の初めぐらいの年令である。ケータイなどから判断して、この映画の「現在」が「いま」だとすれば、ギョUNCHOLは、「光州」世代である。光州については、少しまえ『光州5・18』が作られた。ある意味では、光州事件は過ぎ去った過去の出来事になっている。が、光州世代にとって、それは、機会があれば疼き（うずき）となつてよみがえる。その事件がきっかけで、人生が激変してしまった者もいる。ひよつとして、ギョUNCHOLはその仲間のデジュは、そんな過去を背負っているのかもしれない。

ギョUNCHOLは、なぜ殺すだけではなく、レイプしたり、虐待したり、死体をバラバラにするのだろうか？ 身体とは、「ファミリー」的なものの基軸である。身体を軸にして（核家族であれギヤングの徒党であれ、ファミリーな友人関係であれ）さまざまな「ファミリー」がひろがっている。そして女性は、子供を宿し、生むことができるという点で、その身体のなかに「ファミリー」的機能を内包している。身体を否定することは「ファミリー」を否定することである。彼は、レイプによってジェンダーを否定し、四肢のそろった「個」としての身体存在を否定する。スヒョンの許婚者が、「お腹に子供がいる」と懇願するが、ギョUNCHOLにとって、それは、彼の殺害意欲をかきたてる。妊娠した女性は、その「ファミリー」的機能を明白にした存在であり、それは彼にとって否定されるべき存在だからである。だから、「ファミリー」的なものを生む身体をバラバラの肉塊に分断し、最終的に「ファミリー」の基軸そのものを殲滅（せんめつ）するわけである。

そういう行為をつづけるギョUNCHOLに対するスヒョンの「復讐」は、ギョUNCHOLの行為とは正反対のベクトルを持つ。最後のシーンについての詳細は省かざるをえないが、ギョUNCHOLの「最期」に自分の親、子供を立ちあわせる（ないしは加担させる）ことによつて、ギョUNCHOLの行為は、「ファミリー」から切り離されるところか、逆に「ファミリー」によつて記憶され、子供の世代にまで影響を残す。これは、ギョUNCHOLが否定した「ファミリー」を倍化して

生き延びさせることにほかならない。しかし、そういう形でしか存在しえない「ファミリー」とは何であろうか？

近代の歴史は、「ファミリー」を利用しながら、それを否定する歴史だった。「個」で済ませるジェスチャーをしながら、「ファミリー」という妥協のパラメーターを駆使しなければならぬ歴史だった。どのみち相互に依存している「ファミリー」と「個人」との関係を、「個人」を中心に偽善的に再構築しようとする歴史。そのつけが、さまざまな「ファミリー」否定の現象である。そしてその意味ではギヨン Chol は、「ファミリー」の否定を誇張し、ややグロテスクに表現しているにすぎない。また、そういう「個」と戦うシヨンは、「個」しかないかのように振舞う（これまた矛盾した）「個」を攻撃することによって「ファミリー」をわずかに延命させるが、そこに生き残る「ファミリー」は、呪われたファミリー以外の何ものでもない。

韓国の現在だけでなく、近代という時代の基本動向と切り結ぶ含みを持った力作である。

（ブロードメディア・スタジオ配給）

2011年1月26日

トウル・グリッド (True Grid/2010/Ethan Coen+Joel Coen) (シヨエル・コーエン+イーサン・コーエン)

非常に完成度の高い仕上がりがりだ。この作品は、1969年に、同じ原作（チャールズ・ポータイス）にもとづいてヘンリー・ハサウェイが映画化している（邦題『勇氣ある追跡』）が、主演のジョン・ウエインにアカデミー賞をもたらしたとはいえ、全体としてはだらだらして退屈な作品だった。本作のような迫力がない。シヨン・ウエインは、マティ・ロス役のキム・ダービーの演技に不満で、原作に惚れ込んでの出演にもかかわらず、成功作とは考えなかったらしい。彼の不満は、本作によって40年ぶりに完全に満たされたとも言える。

69年版には、10年後に「大スター」になるデニス・ホッパーやロバート・デュヴァルが出演している。ちよつと比較してみると…

ルースター・コグバーン→ジョン・ウエイン→ジェフ・ブリッジス
ラビーフ→グレン・キャンベル→マット・デイモン
マティ・ロス→キム・ダービー→ヘイリー・スタインフェルド
トム・チェイニー→ジェフ・コーレイ→ジョシュ・ブローリン
ラッキー・ネッド・ベツパー→ロバート・デュヴァル→バリー・ペッパ
ハロルド・パーマリー→ジェイ・リプリー→ブルース・グリーン
ムーニー→デニス・ホッパー→ドムナル・グリーソン

本作は、表面的には69年版をかなり踏襲しているが、映像のトーンやリズム、細々とした身ぶりが異なることは言うまでもない。決定的なちがいは、本作が、40歳になったマティ（エリザベス・マーズ）のナレーションで始まり、その「現在」で終わる——つまり観客の目のまえで「現在」進行する映像の背後に確たる「過去形」が隠されている——という形式で作られている点である。

撮影技術との関係があることはむろんだが、69年版は、もっぱら昼間のシーンであるのに対して、本作には、夜のシーンが多い。ヘイリー・スタインフェルドは未成年なので、夜の就業許可が降りず、撮影には苦劳したらしいが、それまでして夜のシーンを多くしているのも、コーエン兄弟が意図した「時間性」との関係があると考えてよい。

いま見れば、過去の多くの映画がそうだが、69年版のトーンは、あっけらかんとしているのに対して、本作は、ぼんやりした映像、どこまでも果てしなく続く遠景を映すロングショットなど、その奥行の深さが、多くのことを想像させ、想起させる。69年版にはそういうところはない。完全に格が違うという感じがする。

69年版では、最初にマティの「平和」な家族と父親の存在を印象づけ、そののちに、最初から「悪党」とわかるチェイニーに父親が殺されるという始まり方をする。これに対して本作は、暗闇の路上に横たわっている死体らしきものを見せるだけで、次の瞬間、列車でどこかへ向かうマティ（ヘイリー・スタインフェルド）の姿がある。最初のシーンと彼女の行動の意味は、あとからわかるように仕組まれている。つまり、観客は、いま「現在」の映像に対して先行する位置に置かれるのである。

もう一つ大きな違いは、コグバーンがつけているアイパッチが、69年版ではジョン・ウエインの左目に着けられたのだが、本作ではジェフ・ブリジスの右目の着いている。ジョン・ウエインはジョン・フォードへのオマージュとして左目に着けたという説がある。ジョン・フォードを尊敬する意味ではコーエン兄弟もそうであるはずだが、ではなぜ、アイパッチの位置を変えたのか？ 左目で見るということは、左をよしとすること——つまり「右」より「左」、「右翼」よりも「左翼」——である。ジョン・ウエインは、生前、「右翼」的な姿勢を変えなかった。その意味では、彼が左目を覆ったことは、ジョン・フォードへのオマージュよりも、「左」を黙殺するという点で、一貫したやり方だったとも言える。ちなみに、69年版の脚本を書いたマーゲリット・ロバーツ (Marguerite Roberts 1905?1989) は、共産黨員であり、赤狩りでブラックリストの載せられた人物だったので、ジョン・ウエインの周囲は彼にそのことを忠告したらしい。が、彼は、スクリプトが気に入り、意に介さなかったという。時代も60年代の激動の時代であり、ウエインも時代を読んだのだ。

映画のなかで「チェイニー」の名前が出るたびに、わたしは、G・W・ブッシュ政権で「史上最悪の副大統領」をやったネオコン政治家ディック・チェイニーのことを思い出さざるをえなかったが、綴りを調べると、映画の「チェイニー」→ Chaney、政治家の方で Chaney で、1文字だけ違うのだった。しかし、英文のネット記事を検索してみると、この映画の悪党チェイニーをディック・チェイニーに引っかけ笑っているものがけっこうあるのだった。実際、ディック・チェイニーは、狩猟中に銃で他人を撃つてしまい、重症を負わせたことがあるが、刑罰は逃れた。また、彼が政治家の特権を利用して行なった悪事は数知れずというので、マティのような「純真」な人間が悪党の罪を最後まで追求し、懲罰を加えるというテーマにはうってつけなのである。これは、コーエン兄弟よりも、むしろ製作総指揮のスピルバーグの好む冗談かもしれない。（パラマウント ピクチャーズ ジャパン配給）

2011年1月28日

ブラック・スワン (Black Swan/2010/Darren Aronofsky) (ダーレン・アロノフスキー)

いずれアカデミー賞候補作品については予想を書きたいと思うが、本作は、おそらく『英国王のスピーチ』と最後まで作品賞・主演賞をあらそうであろう。【追記…↓アカデミー賞予想専用ページ】作品の質としては『英国王のスピーチ』のほうが上だが、主演(ナタリー・ポートマンとコリン・ファース)の熱演ぶりは互角ないしは上である。また、本作には、メロドラマ的な泣かせの要素だけでなく、スリラー的な要素、クライマックスに向けてアップテンポで急行する有無を言わせぬリズムがあり、アメリカの観客には受けるはずである。

バレリーナのニナ(ナタリー・ポートマン)は、厳しい競争と芸術監督(ヴァンサン・カッセル)の暴力的なまでの注文に迫いつめられ、プレッシャーをつのらせていく。ポートマンは、10ヶ月まえから準備し、「バレリーナ」的な体を作るために20ポンド減量した。撮影中には靱帯を切ったり、肩を脱臼して数週間撮影を中断せざるをえないということもあった。そういう苦労もすべて演技のなかに取り込んだかのように、ブチ切れそうな糸のような緊張と内的な苦しみの演技を見事にこなしている。

あえていうならば、自傷的な状態に陥るニナが、次になにをしでかすかという恐れを観客にいかすスリラー的シーンが頻発するので、全体のトーンが落ちるきらいがないでもない。が、そう感じはじめると、すぐにそれを彼女の幻想であるとみなせるシーンに切り替えるなど、決してマンネリには陥らない。幻想やパラノイアのシーンは、彼女のプレッシャーの強さをうまく表現している。なんらかの形で公演という場に身を置いたことのある者には、身につまされるところが多い。

ヴァインセント・カッセルが演じる芸術監督トーマス・ルロイのモデルは、セクハラもいとわない(普通の意味ではセクハラ)。このモデルは、ニューヨーク・シティ・バレエの創設者の一人でもあるジョージ・バランシンだという。ただ、演劇でも映画でも同じだが、身体が直接かわる行為を指導する者は、弟子の体に触れないわけにはいかないし、その点でルロイがやることは、むしろおとなしく、悪名高いバランシンなどより「紳士的」である、とわたしは思います。

4513歳までバレエの練習をしていたというポートマンで、映画はまるで彼女がすべてを自分で演じているかのように見えるが、映画は映画であり、実際には、彼女の身ぶりの一部と、プロのバレリーナ、アメリカン・バレエ・シアター(ABT)のサラ・レーンの踊りとをたくみに組み合わせているという。

ニナの神経をいらだたせる存在として、ミラ・クニスが演じるリリーという、背中にタトゥを染め、ひとを食った感じのバレリーナがいる。彼女は、「純真」なニナをレズの手管で悩ましたり、ドラッグやアルコールに誘う(いざなう)女メフィスト的な役割を演じる。そのシーンの多くは、ニナの被害妄想的なパラノイアともとれる両義的な描き方がされる。ねちっこい演技をしたたかにこなすミナ・クニスだが、バレエのほうは、やはりABTのマリア・リチュエットが代役を

演じている。なお、集団のダンスシーンには、ペンシルヴァニア・バレエ・カンパニーのダンサーが多数出演している。

この映画には、久しぶりにウイノナ・ライダーが出演していて、嬉しかった。2001年に万引きとドラッグの保持の嫌疑で逮捕されたことによって、それまでの圧倒的なまでのスター性にかげりが出た。その後も映画出演がとだえたわけではないが、本作で彼女が演じているベス・マッキンタイアというバレリーナは、ウイノナの現在の状況と暗黙に関連しあっており、彼女がどういう心境でその役を演じたのかが想像できる。ベスは、ロイのバレエ団でトップのバレリーナだったが、年令とアル中問題とで切られる。そして、その鬱積のなか、交通事故の怪我でバレリーナとしての生命を絶たれる。役を切られたときのシーン、急上昇するニナへの嫉妬を露骨に示すシーン、彼女の不幸に複雑な責任を感じてしまうニナがベスを病院に訪ねるシーンの彼女の呪詛（じゅそ）の表情と身ぶり。これは、ウイノナ・ライダー自身が、（すでに克服しているのだろうが）体験したものかどうかで重なる。その迫真的演技は、彼女の転機を暗示しているのかもしれない。そう願いたい。

雰囲気「バレエ業界」の人っぽい感じに作っているので最初誰かわからなかったが、ニナのステージママの母親を演じているのは、あの大女優バーバラ・ハーシーである。彼女の映画は、スコセッシが監督した『明日に処刑を・・・』(Boxcar Bertha/1972) から見ているから、なかなか「母親」役というのにはなじめない。が、自分自身が一流のバレリーナで、舞台監督と恋仲になり、ニナを産み、一線を退いたという過去をちらりと明かし、娘の自分の夢を託すステージママと、プレッシャーに壊れそうになる娘を見る母親との屈折したキヤラクターを見事に演じている。アカデミーの助演女優賞候補にならなかったのは残念だ。

トレイラーで見えるので書いてもいいと思うが、ニナがプレッシャーが嵩じて目が充血したかのように真っ赤になるシーンがある。これは、充血したとしえ受け取ることもできるが、そもそ「ブラック・スワン」黒鳥の目が赤いことと関係があるのではないか？ ニナは、監督のトーマスが最初に言ったように、「純真」な「白鳥」を踊ることはできるが、悪魔的要素を象徴する「黒鳥」のダンスができない。彼女の目が赤くなるのは、ニナが、はじめて悪魔的要素を身につけるシーンである。スタイリッシュな作りのことの映画では、こう考えるのが順当だろう。

(20世紀フォックス映画配給)

2011年2月1日(1)

今月気になる作品

ウォール・ストリート (先が読めない情報資本主義経済への批判的アプローチとしてよりも、その世界を突っ走って来て、収監までされたが、獄中で本を書き再び証券界に影響力を持ったたかな親父と、彼を軽蔑して来たが、所詮はデジタル経済の子である娘とのファミリードラマとして見たほうが面白い。オリバー・ストーンは政治的にナマツたわけではないと思う)。

ザ・タウン（ベン・アフレックが監督としてタダモノではないことを示す。アブナイ男を演じるジェレミー・レナーも見もの）。

再会の食卓（個別特殊なことを描きながら、ふと気づくと妙にシニカルな世界にまぎれ込んでいるような気分になる不思議な映画）。

洋菓子店コアンドル（加賀まりこがこういう役を演じる時代になってしまったのかと思ったが、これは極めて個人的な印象。蒼井優に冷たく接する江口のりこがうまい）。

パラノーマル・アクティビティ2（くだらないが面白い。見直すたびに何かが見つかる。前作より「プロ」っぽくなってしまったが、監視カメラ的映像の活用がこの映画をシリーズとして延々と撮りつづけることが出来る可能性を示した）。

ヒアアフター（【前出】——「殺す人」だったクリント・イーストウッドが、最近では、「死ぬ人」になったり、死後に興味を持ったりするのは、歳のせいかな。が、ふと、この映画は世界的な「ひきこもり」現象へのイーストウッドの提案でもあるなど最近思い、評価を変えた）。

トスカーナの贗作（【前出】——ノートでしっかり書いた）。

ゴンゾー ならず者ジャーナリスト、ハンター・S・トンプソンのすべて（言いたい放題、やりたい放題をして死んでしまったE.S.ののような生き方は、いまでは「何なの？」ぐらいのインパクトしかあたえないかもしれない。例の帽子とサングラス姿で、“That’s It.”（「それだけが人生さ」と聞こえる）と言いつつ、原っぱをカメラから遠ざかっていくラストとともにいまの——「造反無理」の——時代が始まった）。

ありあまるごちそう（批判や教訓めいたことを言わずにずばっとモノを見せることとの強さ。観終わって、酷い時代だと思う）。

戦火の中へ（すぐれた撮影のために、朝鮮戦争で絶望的な死闘に巻き込まれた71人の少年兵たちの限界状況よりも、戦争アクションとしてのスリルのほうが印象に残る。アメリカはずるく、「北」は憎たらしいパターンになっているのも、その印象を強める）。

サラエボ、希望の街角（ボスニア・ヘルツェゴビナ紛争の傷が癒えたかにみえるセルビア。「非宗教」（セキュラー）の生活をしているカップルのあいだにイスラム原理主義が割り込む。飛行機のアテンダントをする女と、失職し、心のよりどころにも迷う男。別に「テロリスト」になるわけではない。もっと生活に密着した「原理主義」セクトの問題がラブストーリー的屈折のなかで描かれる）。

悪魔を見た（【前出】——これも、物や者が「モノ」化してしまったいまの時代にわれわれの身体の奥底から出現する魔的なものをあらわにする）。

英国王のスピーチ（英国王室も大変だったんだという同情を呼び覚ます意味でジョージの世を演じたコリン・ファースに賞状が贈られそう。いや、エリザベス女王——ジョージの世の娘ですな——がこの映画を観て泣いたとか）。

アンチクライスト（ヘンデルの「リナルド」とともに、ヴィレム・デフォーさん、いつくになっても頑張るねえと言いたいようなイントロなのだが、馬鹿に

してはいけない。『愛のコリーダ』にも似たラース・フォン・トリアの渾身の一作である。肉の存在がますます軽くなる時代に）。

シリアスマン（コーエン兄弟のルーツ——ユダヤ性——がかなり直裁に描かれている。東欧のイーディッシュ文化という点ではウディ・アレンとルーツを同じくしながら、ニューヨークではなく、中西部で育ったことでユダヤ性がより東欧的な形で展開するところが面白かった）。

2011年2月01日(2)

木洩れ日の家で (Pora umierac/2007/Dorota Kedzierzawska) (ピロタ・ケンジェジャフスカ)

ドロタ・ケンジェジャフスカ（監督）というと、『僕がいない場所』の強烈な印象がまだ残っているので、期待して試写に出かけた。素晴らしい作品だった。撮影は、前作同様、夫のアルトゥル・ラインハルト。前作とはうってかわったモノクロの明暗を極めた映像。

冒頭、ダヌタ・シャフラルスカが演じる主人公アニエラの個性をずばり印象づける。クリニックを訪ねた高齢の女性が、無愛想な女医（旧社会主義時代の官僚制を彷彿とさせる）に「脱いで、横になって」と面倒くさそうに言われ、「クソくらえ」という台詞を残してそこを立ち去るのだ。彼女がドアをボタンと閉めたとき、そこに止めつけられている十字架が揺れる。政権が替わっても、基本は同じといっているかのように。80歳ぐらいに見えるその美しい老女が見せるその気骨と反抗心は、彼女が、官僚制やキリスト教に対して一線を引いていることをうかがわせる。ちなみに、この老人を演じているダヌタ・シャフラルスカは、1915年生まれだから、この映画の公開時点で92歳である。

ドロタ・ケンジェジャフスカは、通常のファミリーから逸脱したアウトサイダー的な個人に興味を持っているらしい。『僕がいない場所』の少年もそうだった。アニエラには、息子がおり、孫もいるが、彼らに親しみをもっていない。息子も孫も「デブ」であることを軽蔑している。「そんな太っていたら、お嫁にいけないわよ」と、まだ小学生ぐらいの孫娘に言い、泣かせてしまう。たしかに、この子のほうも、全然可愛さがない。体調に自信のなくなったアニエラが、いっしょに住まないかと言っても、全然のってこない。「ババ、ババ」と言っただけのような孫ではないし、祖母のほうも「孫バカ」にはなれない。

老人になれば、誰でも死ぬ瞬間のことや死後のことを考える。アニエラの場合、彼女が犬といっしょに住んでいるかなり広い家をどうするかという問題がある。息子は、遺産としてもらえると思っただけ。隣の家の夫婦は、買い取ろうとして不動産屋に相談をかけている。あるいは、不動産屋がその物件に注目し、隣家の夫婦に声をかけたのかもしれない。アニエラは、そういうことを意識して、絶対に譲るまいと考えている。売らないし、息子にも渡さない。で、どうするのか？ 彼女は、社会主義の時代のポーランドで育った。内的独白（この映画の基本的技法になっている——モノローグとちがいは、彼女の内面の声である）で、娘時代にいつもパーティーを楽しんだという。ということは、彼女の両親は、社会主義政権のもとである程度のポストにいたのだろうか？ ポーランドは、社会主義

政権のなかでは、ハンガリーとともに一番「自由化」が進んだ国だった。だから、映画でもアンジェイ・ワイダのような監督が生まれたのであり、活動できたのだ。いずれにせよ、アニエラは、社会主義時代の「よき」側面を経験していたはずだ。ポーランドが資本主義化したいま、自由な面とまえよりひどい面とが極端な形であらわれることになった。彼女は、社会主義政権にもどればいいとは考えないだろうが、いまのままでいいとも考えない。それに、老年になれば、人はだれしも昔をなつかしがる。

アニエラが、最終的に選択したのは、隣に住む若い夫婦（中年のもう一組の隣人はいかにもアメリカナイズされた生活をしている）に家を寄付することだった。彼らは、子供たち（おそらく『僕がいない場所』の主人公のような恵まれな子供たち）を集めて、バンド演奏をしたりしている。ある種の「社会派」である。彼女は、遺産を残さないことを決意したわけだが、遺産とはまさに資本主義システムを支えている基軸である。資本主義システムを存続させるためには、金が末代まで継承されなければならぬ。ファミリーは、ここでは、単に愛情や親しみをいつくしむための場であるよりも、遺産が継承されるための場となる。が、アニエラは、それを拒否する。思想が一本通った作品だ。

2011年2月02日

キッズ・オールライト (The Kids Are All Right/2010/Lisa Cholodenko) (リサ・チョロデンコ)

レズビアン・ファミリーというマイナーな場に設定しながら、ファミリーの全般に通じる面を活写している。ただし、ファミリーといっても、あくまでアメリカのであり、アメリカのミドルクラスのファミリーである。日本のファミリーにもつながる面がないわけではないが、ファミリーの構造が基本的に違うので、似ているとしてもうわけだけだ。

決定的にちがうのは、ファミリーの面々が、それぞれ個を前面に出し、自分の気持ちや考えを文字通りの言葉にする点だ。そして、言葉にすることが、素直に受け入れられ、逆に言葉にしなければ無視される。別にそれがいいわけでも、文明的、コミュニケーション的に優れているというわけでもないが、これがアメリカ社会の基本であるということを確認する必要がある。日本的習慣からすれば、それは、うるさいと思われるかもしれないし、しつこいと感じられるかもしれない。しかし、基本がもはや多民族的・マルチエスニック・マルチカルチャラルな環境であることを前提とせざるをえない場所では、言葉が共通地盤であり、それを無視すれば、混乱と紛争しかないのである。

早い話、ニック（アネット・ベニング）とジュールス（ジュリアン・ムーア）のレスビアン・ファミリーには、精子バンクを使って生んだジョニ（ミワ・ワシコウスカ）とレイザー（ジョシュ・ハッチャーソン）の二人の子供がいるが、その精子ドナー（とあとでわかる）のポール（マーク・ラファロ）は、アルゼンチン系である。系で区別すれば、「アメリカ人」は無数の系からなっている。たとえば、彼や彼女らが、初歩的な語彙や表現の問題を越えて同じ「アメリカ語」をしゃべるとしても、基本に別々の言語・文化体系があるという前提が、すべてを言葉にするという姿勢を促進させるのだ。

ニックは医者であり、インテリなので、表現が精密である。さらに、ゲイ（レズを含む）の人は一般にストレートよりも表現が繊細なので、表現のひとつが豊か（逆に言えばうるさい）ものになりがちだ。そういうあいだがらでさえ、その表現に含みが出てくると、「なんか *subtext* があるみたいな感じする」というような言い方が出てくる。これは、レイザーの態度がおかしいということについてニックとジュールズとが話をしていて、ニックが彼を突放したような言い方をしたときにジュールズが言うせりふである。*subtext* という言葉にわたしが初めて触れたのは言語論の文章を読んでいるときだったが、「本文」（テキスト）の「下」（サブ）にあるもの↓含み、言外の意味、ほのめかし・・・絵空事・・・と進んで、アナルセックスの意味にまでなる。ここでは、「あなたの言い方はなにか含みがあるみたいね」ぐらいの意味か？

日本語は、そういう意味なら、すべて「曖昧」で、彼女らの基準からすれば、許しがたい表現形式である。むしろ、曖昧表現の妙というものがあり、こりゃ絶対に「アメリカ人」（アメリカ文化と言語で育った人）にはわからねえだろうなどと思うことがある。その代わり、日本語の世界では、どんなに論理が明晰でもそれだけでは（つまり曖昧表現の妙が発揮されない）感動を呼ばない。この映画のクライマックスで、ストレートの男性と浮気をしてしまったジュールズがファミリーの面々のまえで自分の非（？）を改める「演説」（日本語環境からすれば）をするシーンがよい例だ。こんな論理的な反省をとうとうと述べても、日本語環境では誰も感動しないだろう。が、ここで、ニックはほろっとし、彼女を許すのである。

ジュリアン・ムーアは、ストレートであるが、この映画では、ゲイとストレートとのあいだを揺れるキャラクターをユーモラスかつリアルに演じている。アネット・ベニングもストレイトだが、割合ありがちなレズカップルの片割れを演じている。つまり、どこか「男」的要素があり、ジュールズに対して「強い」のだ。実際、わたしが知っている何組かのレズカップルも、社会的な身ぶりをするときには、どこか片方が「男」、他方が「女」っぽいという印象をまぬがれない。わたしは、ゲイというのは、ヘテロセクシャリティを越えるジェンダーであるべきだと思っているので、せっかくゲイをやっているのに残念だと思ってしまうのだが、そういう社会的身ぶりを取ることを社会が要求するのだろう。まあ、日本にくらべれば、アメリカは、だんだんそういう「男／女」の固いジェンダーを意識せずにいられる環境になつてはいるのだが。

この映画は、アメリカにはこういうファミリーもありますよというドキュメントではないが、実際に、血に依存しないファミリーが増えている。それは、物や不変的な持続性への信仰にもとづく金銭経済が終わり、情報資本主義があたりまえになるなかで一般化した。ファミリーとは、経済的には、資産の継承システムである。遺産を親から子へ伝承する際、これまで血統でやってきたのが、選度の高い情報でやるというのが今様なのだ。ゲイカップルに公式的な結婚を許すかどうかは、アメリカでも州によって違うが、それを許すということは、同性愛に対する偏見があるかないかというようなこと以前に、経済システムを古典的な金銭経済ととるか、それとも情報経済ととるかの違いである。

この映画には、ウェストコーストのミドルクラスの典型的な傾向がよくあらわされている。画面に出る食べ物やワイン、オーガニック志向、ガーデニング、

そして子供たちの姿勢や思考は、ミドルクラス・ファミリーの平均的なパターンだ。その意味で、ズキッと来るものは弱い、多少の波風はあっても最後にはおさまるわけだから、この映画をアメリカのミドルクラスのひとたちが見れば、このファミリーは「幸せ」の部類に入るといふ安心感をあたえるのではないか？

しかし、この映画、よく見ると、親のほうは、一応おさまりがつくが、果たして子供たちのほうはどうかと考えると、心残りの印象を受ける。映画は、ジョニが、親がしまっておいた書類で自分たちの出生の秘密（？）を知り、精子バンクに連絡をとって、精子のドナー（古典的には「実父」）に会うところから始まり、その「実父」にも会い、それにとまなう親たちのドラマがあったのち、初めて家を出てカレッジの寮にはいるというところで終わる。この間、彼女と彼の弟はいろいろな経験をしたわけだが、といつて、二人は特別の認識を体験したわけでもない。むしろ、二人は、親の勝手な行動にふりまわされた感じである。どこかに不満をいだいているようなレイザーの表情は、最後まで変わらない。つまり、原題が意味する「子供たちは大丈夫」(The Kids are All Right) などでは全然なさそうなのである。むしろ、その含みがこの映画のタイトルの意味するところである。

(ショウゲート配給)

2011年2月04日

恋とニュースのつくり方 (Morning Glory/2010/Roger Michell) (ロジャー・ミッシェル)

いまテレビは、新聞ほどではないにしても危機である。個人単位のデジタルメディアの急速な浸透がその危機を加速させている。この映画に登場する「デイブレイク」という番組は、そのなかでも「超低視聴率」の危機にある。そんな番組「デイブレイク」のプロデューサーを引き受けてしまったのが、レイチェル・マクアダムスが演じるベッキーだ。彼女は、他のテレビ局をクビになったばかりだったので、面接で即決になったのを喜んだ。が、そのひどさは予想をこえていた。彼女が就職できたのも、どうせこの番組はつぶれるという投げやりな決定からだった。

テレビ屋の世界をちゃらかしているようにみえながら、後半まで見てくると、決してそうではないことがわかり、必死でその業界を活気づけようとするベッキーにシンパシーを感じさせられたりする。メロドラマとしてもなかなかうまい。実際、この映画が描くテレビの世界はほぼ現実であり、わたしたちは日々こういうものを見せられているので、その舞台裏がひどいことは予想がつく。そして、そのひどさがひどければひどいほど、それを何とか維持しようと努力するベッキーの「けなげさ」がひしひしと伝わってくるという仕掛けになっている。この映画は、単なる娯楽にみえて、なかなか奥行きがある。

テレビや新聞をダメにしているのは、この映画ではジェフ・ゴールドブラムが演じる管理者ジェリーのような連中である。彼らは、視聴率つまりは経営効率をあげることにしか考えていない。番組の質や方向性はどうでもいいのだ。自分では下にプレッシャーをかけるだけで大胆な変革（それが必要なのに）は何もやらない。

ハリソン・フォードが演じるニュース・キャスター、マイクは、自分が昔うちたてた名声に寝そべり、「いまのテレビはダメだ」と文句を言いながら、生活のために業界に情性的に居座っている。俺はピリツアー賞やエミー賞に輝くビッグネームだと言っても、いまはロクな仕事をしていない。番組が「くだらない」のなら、辞めればいいのに、一度味わったリッチライフの味は捨てられない。いつも苦虫を噛み潰したようなプライドたかき男——周囲は「世界で3番目に最悪な奴」と言っている——をハリソン・フォードが貫禄で演じる。ちなみに、この映画で言う世界で1番目に「最悪」(worst)なのは、キム・ジョンイルであり、2番目は、アンジェラ・ランズベリーである。なぜアンジェラなのかは、おそらく、彼女が主演してトニー賞を取ったミュージカル「Worst Pies in London」をギャグっているのだろう。

映画・演劇・コンサートがあるかぎり、テレビは、エンターテインメントとしては二流の位置に甘んじざるとえない。とすれば、深刻な権威・権力批判や教養番組よりも、疲れを癒すために流し見るオバカな番組がメインになる。ただし、こういう傾向が顕著になるのは、アメリカでも日本でも1980年代からである。それ以前には、まだ(権力が、テレビを新聞よりは軽視していたこともあって)権威や権力を批判して、その即時性で力を発揮することがあった。新聞が暴けなかった権威の悪を、同時性と即時性のメディアの特性を活用して、異化することがあった。アメリカでは、テレビのそういう特性が公に認められたのは、ニクソンとケネディが行なった大統領選のディベイトの実況からであった。

CBSの「60 Minutes」などは、テレビの権力批判的な機能を最も有力に発揮した例であり、その方向で一番よいときを代表した番組だったが、この映画には、CBS系のかつての面々がカメラオで出演している。ドタキャン的に消えてしまったマイク(ハリソン・フォード)を探してベッキーが行き当たるバーで身だしなみのいい老人たちとマイクがおしやべりをしている。そこには、モーリー・セイファー(Morley Safer)やボブ・シーフアー(Bob Schieffer)の姿が見える。ベッキーが近づくと、セイファーが「あれまあこんな若い子を」というようなことを言う。

マイクがベッキーと街を歩いているとき、通行人のオバサンからサインを求められる。嬉しいのだが表面は面倒臭そうにサインをするマイク。が、サインをもらったそのオバサンが、別れ際に「ああ、ダン・ラザーにあえてよかったあ!」というような意味のことを言う。ガツクリ来るマイク。ダン・ラザーは、CBSの顔であり、「60 Minutes」を仕切っていた。マイクは、ダン・ラザーをモデルにしている面がかなりある。アメリカのニュース・キャスターは、日本のようにおちやらけたりしないでも済むが、ダン、マイクのように、いつもシリアスな顔で、プライドも高かった。2006年にCBSを去ってからのダンは、まさにこの映画のマイクの心境なのではないか?

「デイブレイク」の本番シーンで、番組の演出をする初老の男の姿がある。キューの出し方などが堂に入っておりタダモノではない雰囲気だ。それもそのはず、これは、「サタデー・ナイト・ライブ」などで有名なドン・レイ・キング(Don Roy King)である。なお、彼のアシスタント・ディレクターをやるのも、実際の仲間のロバート・カミニッティ(Robert Caminiti)だ。

いまの時代、時代がシリアスである分、マスメディアでは「シリアス」は受けない。しかし、この映画が描くテレビの「くだらなさ」は、新聞ではイエロー・ペーパーや日本で言う「スポーツ紙」に対応するものであり、別に驚くべきことではない。新聞が、（日本ではまだ不在の）クオリティ・ペーパーとスポーツ紙とに分岐するように、テレビも、パブリックテレビと「くだらない」バラエティ番組志向のものとに分岐する。しかし、問題は、テレビも新聞も、劇場メディアにくらべると、本当の「オバカ」に徹することはできないメディア特性を持つている点だ。だから、テレビと新聞の先行きは決して明るくない。ならば、逆にシリアスな方向に加速してしまえばいいのだが、それもできない優柔不断が命取りになる。

「デイブレイク」が活気をとりのどすのは、ベッキーが、レギュラーたちに「オバカ」なこと（お天気係の男に絶叫マシン体験をさせるとか、セカンド・キャスターのダイアン・キートンにヌイグルミを着せて相撲の力士と闘わせるといった）をさせたからではあるが、内容が「オバカ」な番組はとうの昔からあった。テレビが「オバカ」を主要な路線にするのは、いまに始まったわけではない。ベッキーの功績は、むしろ、**ライブ性**の回復である。しかし、いまの時代、そのライブ性が「オバカ」なことではか得られないというところに深刻な問題がある。

マイクは、自分がやりたい「質の高い」報道番組ができないとして放送中に投げやりな態度をとり、さらに視聴率を下げてしまう。が、機転のきくベッキーは、それを挽回するために、積極的に「オバカ」番組を作ることに転換し、危機を切り抜ける。その功績で、NBCの「Today's Show」のキャスターのオッフアーを受けるが「デイブレイク」でかたちづくられたファミリーを捨てられなくて、逡巡（しゅんじゅん）する。これは、アメリカの標準からすると、ありえないことだ。いいオッフアーがあれば、どんな受け、上に登っていくことは社会的に裏切りではない。にもかかわらず、彼女が逡巡するのは、彼女の生い立ちが関与している。彼女は、28歳だが、依然母親と住んでいる。だから、まともな恋人はいない。おそらく、父親との問題があり、彼女には親とは別のファミリーへの強いあこがれがあるにちがいない。マイクのような（学生時代のあこがれだったというが）賞味期限の過ぎたパースナリティを抜擢したのも、彼には、どこか「父親」的なものがあつたからだろう。クライマックスでマイクは、予想外のパフォーマンスでそういう彼女に応える。

アメリカの場合、プロデューサーとなると、たとえベッキーのように若くても、全体をコントロールできる実権があたえられる。だから、彼は、ロクな仕事をせず、「変態」趣味にふけるキャスターのクビを切る。しかし、いくら実権があたえられたとしても、全体を動かす実力がなければ、誰もついてこない。最初の会議の席で、スタッフたちが早口で勝手な要求を出したとき、ベッキーは、発言者の名前と言いつ分をすべて記憶し、全員がしゃべり終わったあと、それぞれに的確な答えを出す。実際には、こんなにうまくはいかないものだが、とりわけ名前を記憶するということは、管理者にとって必至の能力である。そのシーンは、映画だとはいえ、アメリカ的リーダーのあるべき姿を活写している。

「デイブレイク」では先輩格のキャスターで、マイクとつばぜりあいをおかわすコリーンを演じるのは、オバサンづくりのダイアン・キートン。キートン自身は「無神論者」(Atheist)とのことだが、これもウディ・アレンとの昔のつきあ

いにひっかけているのか（あるいは本当にそうなのかどうかはわからないが）彼女が演じるこのコリーンは「ユダヤ系」という設定で、番組が始まるまえに十字を切ったのを見たスタッフが、すかさず「ユダヤ系なのに十字を切ってる」と意地悪をささやく。こういうところも、この映画の面白いところ。

あまり恋などせずに勉強と仕事に専念してきたベツキーだが、パトリック・ウィルソンが演じるアダムとのあいだに恋がめばえる。が、仕事中毒はおさまらず、二人の関係は慌ただしいものになる。最後のほうで、マイクが、ベツキーへの忠告として、自分が仕事に集中するあまり家庭をなげやりにしてきたけれど、こういうテレビ屋生活の最後の残るものは、「無」だけだと語るシーンがある。このシーンは、この映画のハッピーなエンディングのために忘れられそうだが、その通りだろう。音楽を含めて、細かく見ていくと非常にディテールに含蓄のある作品である。

2011年2月08日

ゲンスブルと女たち (Gainsbourg Vie héroïque)/2010/Joann Sfar) (ジョアン・スファール)

セルジュ・ゲンスブルは、わたしにとっては青春の歌手だった。いまでも手元にあるが、タイトルに惹かれて買った『黒いシャンソン手帖』（面白いことに、ジャケットには「手帖」とあるが、盤面には「手帳」と記されている）というLP（日本ビクター SFL-7089）に針を落とし、最初のグルーブにある「黒いトロンボーン」を聴いてしびれた。シャンソンでありながら、ジャズのリズムとフレイバーをただよわす新しさ。（当時は）「セルジュ・ゲインズブル」と表記されていたこの歌手は、日本では全く未知の歌手だった。その後、その名はどんな有名になり、今日の名声が確立した。が、ゲンスブルは、ただのシャンソン歌手ではなかった。それは、一生続いた。

日本で最初に出た上述のレコードの解説で永田文夫は、ゲンスブルの歌が「神秘的で、・・アイロニーに満ち、・・悪魔的」であり、「その歌同様、ゲインズブルその人も、実に個性的な容貌の持ち主です。クチバシのような鼻と、無理にまぶたを押し上げたような瞳を持っている・・」と実に的確に書いていた。映画で、ライブで、ドキュメントでさんざん見てしまったいま、ゲンスブルその人を登場させる映画を作るのは至難のわざだ。が、その意味では、この映画はかなりいい線を行っている。とにかく、主演のエリック・エルモスニーノは、ゲンスブルの「クチバシのような鼻と、無理にまぶたを押し上げたような瞳」を実にうまく模し、ゲンスブルらしさを演じている。また、レティア・カスタが演じるブリジット・バルドーが実によく似ていて、感心した。似させるという点では、アナ・ムグラリスが演じるジュリエット・グレコも、少なくともその声はかなりよく模倣されている。

だが、この映画の「らしさ」のパワーは、ブリジット・バルドーぐらいまでで尽き、ルーシー・ゴードンが演じるジェーン・バーキンあたりにすると密度がぐっと落ちる。まあ、遊び人のゲンスブルからすると、娘のシャルロットには悪いが、ジェーン・バーキンと多少なりとも「普通」の結婚生活を送ったのは、

かなり妥協であり、ゲンスブルらしくなかったのだから、その温度差を考えると、この映画の後半のダレは、むしろ自然なことなのかもしれない。

映画では、セルジュ（本名は、ルシアン・ギンズブルグ——あのアラン・ギンズブルグと祖先がつながっているのか？ あるいはイタリアの歴史家カルロ・ユダヤ人として差別を受けていたことを示唆するシーンから始まり、ゲンスブルが、幼いときから、ファシズムに対して反発していたことが描かれる。ヴィシー政権の時代にフランスでもユダヤ人は、役所に出向き、ダビデの星のマークのついたバッジを着けさせられた。映画のなかでゲンスブルは、大人しか行かない役所に出向き、ダビデの星のバッジを受け取る。

ユダヤ人差別への意識は、ゲンスブルが、（強制収容所で親を失った孤児たちの）施設で音楽の慈善教師をするシーンにもあらわれている。彼は、最初、ギターでポロツとユダヤの民族音楽のリズムを爪弾く。すると、子供たちがそれぞれ楽器で呼応する。そして、やがて、全員の演奏にたかまっていくなかなか感動的なシーンであり、このシーンには、ある意味で、「クレズマー」が生まれる発生期のプロセスを再現しているような感じでもある。実際に、セルジュ・ゲンスブルは、20世紀のクレズマー・ルネッサンスに貢献した部分があったと思う。

ゲンスブルの個性に従うならば、この映画の前半のユダヤ性をもっと推し進めたほうがよかっただろう。ここから、晩年の彼が、フランスの国歌をパロディ化して右翼から轟々たる非難を浴びたときの対応にもつながるわけだが、ユダヤ性の問題が立ち消えになるので、このシーンが生きない。戦争の終わりにについても一つの「句読点」を入れてほしかった。

先のLPが評判になってすぐに2番目のLP（「詩のあるパリの風景／セルジュ・ゲンスブル」SEL-7292）が出た。むろん、わたしは早速買ったが、AB両面に入っているゲンスブルのシャンソンは、前の盤（ゲンスブルはA面だけで、B面はカトリヌ・ソヴァージュとピア・コロンボの歌が入っていた）にくらべると、やや艶にとぼしかった。ジャケットの解説で蘆原英了は、「彼自身、自分はむしろかしいシャンソンしか興味がないといっている。彼は何時も進歩的な唄ばかり書いているので、大衆を獲得することが出来ない」と書いていた。映画でもこれが特について描きかたはしていなかったが、ゲンスブルがフランスで有名になるのは、「1965年3月、ナポリでおこなわれたユーロビジョンのシャンソン・コンクール・・・で、リュクサンブルを代表して、自作詩・作曲の”夢みるシャンソン人形”を提供”してからだという。1965年は、彼にとって転機だった。バルドーと親しくなるのも、その勢いに乗ったあとの1967年であり、ジェーン・バーキンと出会い、関係が深まるのも1968年からだった。

映画は、（ある意味ではゲンスブルらしいのかもしれないが）彼の内面の思い、空想、幻想、パラノイアをそのまま体現する彼の「分身」（「クチバシのような鼻」の人形）を画面に登場させる。それは、まあまあうまく「実」の場面になじんではいるのだが、シュールな面がないので、感じとしては、かなり「演劇的」な感じになる。つまり、この映画は、演劇の記録を見ているような感じがするのである。知的に決して半端ではなかったゲンスブルの映画としては、も

う少しレベルを上げてほしかった。ユダヤ的・シュールレアリスムの飛躍とある種のグロテスクさがもつと強調されてよかったのだ。エリック・エルモスニーノならば、こんな子どもっぽい「分身」を出さなくても、その演技でゲンスブールの二重性を表現できただろう。

ゲンスブールの部屋でジャンゴ・ラインハルトばりのギターを弾く男からギターのレッスンを受けるシーンがあるが、この男は、実在の偉大なるギタリストアンジエロ・ドゥバル（Angelo Debarre）である。

意外なところでヨランダ・モローに出会った。まだ子供時代のゲンスブール（Kacey Mottet Klein）が、ヌードモデル（Ophelia Kolb）とキャフェにいたり、モローが演じるマダム・フレールが入ってくる。シャンソン歌手のフレール（Fréhel）である。モローを選んだのは慧眼だ。少年ゲンスブールは、すでに彼女の唄を知っていると言う。彼女が喜び、大ヒットして有名な「La java bleue」と歌い始めると、彼は、「そうじゃないよ、コカイン・・」と言ったので、すっかり盛り上がり合唱を始める。それは、「La Coco」のことだ。（クロックワークス配給）

2011年2月09日

英国王のスピーチ (The King's Speech/2010/Tom Hooper) (トム・フーパー)

いまのエリザベス女王の父ジョージ6世が吃音に苦しんだという実話に注目した脚本のユニークさ、6世を演じるコリン・ファースの微妙な屈折をとらえて演技、吃音の矯正に力を貸すジェフリー・ラッシュと皇后を演じるヘレナ・ボナム・カーターの見事なサポート、トム・フーパーのウエルメイドな演出、念入りのセットデコレーション、いずれも往年の「英国製品」を思い出させるような仕上がりで文句ない。

アカデミー賞受賞の呼び声が高く、すでに多くのことが語られているので、付け加えることはあまりない。脚本を書いたデイヴィッド・サンドラーは、第2次世界大戦の時代に子供ながら、この映画のクライマックスとなるジョージ6世のどもるスピーチをラジオで聞いていたという。そのことがあって、のちに、皇太后（未亡人）に6世の吃音の話を脚本に書いてよいかを手紙で尋ねたところ、彼女は、「それはとても辛い思い出なので、自分が生きているあいだは書かないでほしい」という返事をくれたという。彼女は2002年に亡くなった。ということとは、この映画の脚本には相当の年が入っているということだ。

この映画にも娘時代の姿が描かれている現英国女王のエリザベスには、昨年のクリスマスまえにこの映画のフィルムが届けられ、彼女はプライベートな試写を見たという。その感想もいろいろと報じられているが、本人が語ったのを聞いたわけではないから、真相はわからない。いずれにしても、2012年に即位8周年になるという彼女にとっても、また英国王室にとっても、この映画は、非常に効果的な「レジティマシー」の装置になることはまちがいない。米英オーストラリアの合作であるこの映画に王室が金を出したという話は出ていないが、

ジョージ6世の弱点を描きながらも、それをむしろ愛すべきものに変えてしまう巧なマジックがこの映画にはある。

だが、コリン・ファースの感動的な名演技に惹きこまれ、ジョージ6世に同情するあまり、気づかずに終わってしまったいかねないとしても、この映画には、なかなか辛辣な事実も表現されている。それは、王であれ大統領であれ、指導者の演説やパフォーマンスによって「国民」が統合されるとき、その舞台裏では、もしその事実をリアルタイムに知っていたらとても「統合」の合唱になど加わることはできなかったであろうようなドタバタややりくりが行われていいるところとである。この映画は、そのことを上空の高見からせせ笑ったり、冷笑的に批判せずにさりげなく描く。こういう表現は、しばらくして見ると、よりその批判的な面をあらわにするだろう。

とはいえ、この映画が、結局は、「国民統合」を「正当化」（レジティマイズ）する装置であると言わざるを得ないのは、そうした「統合」劇の舞台裏を一人の個人的な努力と逡巡（しゅんじゅん）のドラマにしている点である。むしろ彼の妻（皇后）と、ライオネル・ローグ（ジェフリー・ラッシュ）の献身的な協力がなければ、ジョージ6世が国民を失望させない重要なスピーチを何とかこなすということも出来なかつたろう。それは十分えがかれている。だが、それだけだっただろうか？ 映画では、妻の決断と本人の（最初はしぶしぶの）意志によって矯正的トレーニングが進んだかのように描かれる。しかし、いかに英国王室といえども、王個人の決断や意志だけでは何も事は進まない。時は20世紀である。映画のなかでも、いささかわざと作ったような「したたかさ」を臭わせるウインストン・チャーチル（デモシー・スポール）の姿が何度か見える。こういう人物たちが王室をも動かしていたのだから、この映画が描く「英国王のスピーチ」という一連の「プロジェクト」は、もっと組織的に行われたはずなのだ。このへんは、映画では全く描かれていない。つまり、この映画は、その「プロジェクト」の政治的背景を抜いているのである。

この映画のなかで、オーストラリアからやってきたライオネル・ローグが開いている吃音矯正の「クリニック」（そう呼ぶには怪しすぎるが）にジョージ6世とその妻がやってきて、初めて矯正のトレーニングを受けるシーンがある。そのとき、ローグは、「蓄音機」でモーツアルトの「フィガロの結婚序曲」をかけ、同時にジョージ6世にマイクを持たせ、マイクに向かって朗読をさせるというシーンがある。アメリカの「シルバーストーン」(Silverstone)の最新のものとローグが言うその録音装置は、SP盤を刻めるもので、エジソンの「フォノグラフ」(Phonograph)からははるかに進化したものだが、依然、針と溝という技術形式を引き継いでいる。ジョージ6世は、そんなやり方で吃音が治るはずがないと途中でマイクとヘッドフォンを使うのをやめてしまうのだが、帰りにローグが、「記念に」と無理矢理渡したディスクをしばらくして聴くにいたり、不思議なことに、自分が音楽を聞きながら録音をするのだと、文章をよどみなく朗読できていることに気づくのである。

このシーンに見るかぎり、ローグは、メディア装置というものの本質を鋭くとらえていたと考えられる。人間の身体性とメディア装置との関係を熟知し、最新の装置を使ってコミュニケーションを活気づけることが出来るということを知っていたのだ。この映画では、彼が吃音矯正以外の面でジョージ6世の政務にど

う関わったかは語られていないが、こういう人物がこの時代にいたということは、イギリスの当時のメディア戦略とりわけナチスとの闘いにおいてラジオのようなメディアがどう使われるべきかというメディア意識があなどりがたいものであったことが推察できるのだ。ローグ自身、そうしたアドバイザー的役割を果たしていたのかもしれない。

(ギヤガ配給)

2011年2月10日

ザ・ファイター (The Fighter/2010/David O. Russell) (デイヴィッド・O・ラッセル)

最初のシーンから、登場人物に乗り移ったかのようなクリスチャン・ベールの演技が凄い。これで彼がアカデミーの助演男優賞を取れば、アカデミーの選考はインチキだ。そう言えるほど彼の演技はすばらしい。マサチューセッツ州ローウエル (映画『ザ・タウン』の舞台となるチャールズ・タウンまでここから車では40分ほど) の実在のボクサー兄弟、ディッキー・エクラント (クリスチャン・ベール) とミッキー・ウオード (マーク・ウォーバーク)、そして彼らのファミリーの物語だが、ベールの素晴らしい演技は、決して他の俳優たちの演技を食うことなく、すべてが相互に感応しあって、説得力のあるリアリティを生んでいる。

兄弟の姓が違うのは、父親が違うためだろう。二人の母親アリス (メリッサ・レオ) はアクの強い女。新進のボクサーであるミッキーのマネージャー役をやっている。夫のジョージ・ウオード (ジャック・マギー) は、いつも彼女に一步引いている。このファミリーには、映画にはつきり出てくるエクラント姓の娘が6人いる。ディッキーは伝説のボクサーだが、いまはクラック中毒に陥っており、街で軽犯罪をくりかえし、何度も逮捕されている。子供がいるが、預けている。ミッキーがボクサーとしての才能をのばすには、問題だらけのファミリーである。

ミッキーがボクサーとしての才能を発揮していく物語であると同時に、問題をかかえたファミリーが変わっていく物語であり、また、ディッキーが麻薬中毒から脱出する物語でもあるという重層的な構造をなしながら、それらが相互に深く関連しあっている描き方は脚本としても、演出としても見事であり、この映画の感動の源泉をなしている。

映画で見るかぎり、このローウエルという街のドラッグ問題は、それほど深刻には見えない。あるいは、深刻ぶつては描かれない。ディッキーは、近所の集会所に行くような気軽さで、人々がたまってクラックを吸っている場所へ足を向ける。ミッキーのトレイナーをするミッキー・オキーフは、警官になるまえ、ドラッグにはまっていたということがちらりと出てくる。が、道徳的ないしは法律的見地からは否定されないものの、この映画は暗黙にドラッグ中毒者の甘えと自己満足を批判している。最初のシーンでディッキーがカメラにむかって上機嫌だったのは、彼がテレビの取材を受けていたからだ。彼は、自分が「伝説のボクサー」としてテレビでとりあげられるのだと思っていた。が、やがてわかるのは、それが、「伝説のボクサー」がいかにドラッグで人生をダメにしたかという

ドラッグ中毒をあつかうドキュメンタリーだった。彼は、この放映で多いに傷つく。が、その現実には、彼がもつと早く直面すべき現実だということだった。

薬物の問題は、日本でもマスメディアで頻繁に取り上げられるようになった。最近では、小向美奈子が、覚醒剤所持の疑惑での逮捕を逃れてフィリッピンに行ったというニュースが流れている。一般に、彼女や彼らは、薬物のためにその才能や名声を台なしにしたと考えられる。たしかにそうではある。が、もし薬物が国法的に不法ではなければ、彼女らがそうならない可能性はある。それは、ハリウッド俳優の幾多の例でも言えることである。ただし、ドラッグにはまる者は、依存以前に心身的な問題をかかえており、もし彼や彼女らがドラッグで問題を起さないとしても、アルコールや他の依存症で破滅することもある。そして、依存症には先天的・後天的なさまざまな要因が重層的に介在しており、その解決は簡単ではない。中島らもの『今夜、すべてのバーで』（講談社）は、アル中をどんなに自己意識化しても治らないという事例に挙げられることが多いが、この本（一応フィクションだが）を読み、かつ中島の短い人生を思うと、アル中にせよ薬中にせよ、映画で描かれる中毒からの脱出のシークエンスは、みな嘘っぽいなと思わざるをえない。この映画で、ディッキーは（美人局「つつもたせ」をやって捕まった）獄中でクラックの常習を中断され、禁断症状に苦しみながら、出獄のときには依存を克服するのだが、弟のトレイナーをやるうと意気込んだいたのを断られ、ふたたびあの「集会場」に行きそうになる。彼は、行かないのだが、このへんは微妙である。しかし、それをグチャグチャ描いていては、主題がすっ飛んでしまう。すべては丸く治まり、われわれ観客は、解放感を胸に満たしてスクリーンを離れることになる。それはそれでいい。

エイミー・アダムスは、アカデミーの助演女優賞にノミネートされているが、ミッキーを愛し、彼の母親とは異なるタイプの女シャリーンを自然体で演じている。ディッキーの逮捕のこともあり、二人の関係は山あり谷ありだが、最悪の関係のとき、ミッキーが彼女に、俺はひとかどのことをしているが、お前は、大学へは行ったことがあっても、いまは「MTV Girl」（字幕では「アバズレ」と訳されている）じゃないかというような悪態をたれる。このへんに、程度の差はあれ「スター」意識を経験したことのある人間の鬱積がよく出ていると同時に、エイミー・アダムスがそのとき見せる悲しげな目は、同時に「普通」になれない男を哀れんでいるようでもあり、面白かった。（ギヤガ配給）

2011年2月15日

四つのいのち (Le quattro volte/2010/Michelangelo Frammartino) (ミケランジェロ・フランマルティーノ)

もう少しあとで見るとは思っていたが、予定した試写が満席で急遽タクシーで京橋に駆けつけた。予定したほうは「娯楽」ものだったが、こちらはもつと「高尚」なイメージをいだいていた。原題を見て最初に思い出したのは、マルチン・ハイデガーの「ゲフィアート」(Geviert, 四つあるもの) だった。彼は、『講演論文集』所収の「建てる・住まう・思惟する」(Bauen Wohnen Denken) という文章のなかで、「大地と天、神々しき物と死すべきものの四者は、ある根源的な統

一から一者に帰属している」(Aus einer ursprünglichen Einheit gehören die Vier: Erde und Himmel, die Göttlichen und die Sterblichen in eins.)と称して、ここから彼の「後期の思想」を展開したのだった。試写室に10分まぎらいいに着き、もらったプレスシートを開いたら、中沢新一が「シンメトリの精神」なるエッセイを寄せていた。悪い予感だ。中沢新一が介入すると何事もうさなくさくなる。

しかし、映画は、そんな先入観を雲散霧消させてくれた。これは、存在論や宇宙論の映画でも、人間と動物と自然とが一体であるといったお目出度い「スロー・ムービー」でもなかった。むしろ、すべてのものは、カメラという近代のテクノロジーのまえで驚くべきドラマ(出来事)を(ついでにハイデッガー的な言い方を借りれば)「出来(しゅつらい)する」(ereigen)ようにさせるといふことを示す映画なのだった。

たしかに、この映画は、南イタリアの山岳地帯カラブリアの炭焼き、山羊飼いの老人、犬、そこで生まれた山羊の行く末、素朴なイースターの行列、樹木の伐採と祭り、その樹木が木炭になるという「自然の循環」を淡々とカメラに収めているようにみえる。だが、この「自然の循環」というものが、周到な計画や修練の産物であることは言うまでもないし、「自然」に放置したままですべてが「循環」するものではないことはすでに周知のことだ。「自然」であるかのように見えさせるのはカメラの目であり、われわれの知覚なのである。カメラは、「自然」をありのままに撮るのではなく、われわれが観念のなかに持っている「自然」をわれわれの期待に応えるかのように呼び寄せるのである。

この映画には、ある意味で確信犯的な仕掛けが随所にある。まず、最初から登場する老人の咳。えらく意味ありげだ。咳は死を暗示する。カメラは、別に彼の咳を撮らなくてもいいのに、執拗にそれを撮り、その音を録音する。この老人は、寝るまえに、粗末な紙(雑誌か新聞の切れ端)で包んだ「粉」を水に混ぜて飲む。最初は薬かと思うが、やがて、それは、この村の教会の老女が床を履いて集めた塵であることがわかる。監督とクルーは、この光景を撮るが、彼らは、この老人の咳を緩和する方法を知っていただろう。なぜ薬を与えないのか? 龍角散だっていい。あとでわかるように、この老人はやがて死ぬ(あるいは死んだことになる)。薬を与えようとしたが、老人が断ったのか? あるいは、あとで与えたのか? あるいは、この咳自身が演技だったのか? 映像がこれだけの疑問を提起するだけでも凄いことだ。

犬の動きが「不自然」である。この犬は、山羊を追う犬ということになっているが、ロングショットの映像でわかるように、山羊を追ってはいない。老人が咳き込んで、道路に座り込んでしまったときも、変な動き方をする。プレスにある監督のコメントでは、この犬は、撮影用に連れてきた犬であり、なかなかフレームに入らないので、ミラノからわざわざトレーナーを呼び、調教したのだという。つまり、この映画では、「自然」を装った演技が多数使われているのである。

山羊が親山羊の股の間からいきなり飛び出し、ながらもがいた末、両足で歩き出すシーンでも、人間が周囲にいるはずなのに、誰もその出産を助けない。ちなみに、このシーンはワンショットではなく、子山羊が歩き出すあいだにショットが入れ替わる。ここでも、山羊が勝手に生まれるように描かれるが、むしろ、

画面から見えてくるのは、さまざまな処置であり、その画面には隠されたものを見なければ、この映画を見たことにはならない。

ある意味でこの映画ほど人工的で、カメラの存在が感じられる映画はない。

多分出産で見たのと同じ子山羊が、少し成長して他の山羊の群れに加わり、森に移動するシーンがある。途中で、この子山羊は溝に落ち、それをとうとう越えられなくて、迷い山羊になる。しきりにメイメイ鳴くが、親山羊も山羊飼いても来ない。しかし、貴重な資源である子山羊をこの村の人がこんなやり方で放置するはずがないし、カメラマンがその所在を知っているのに、迷子になった末、疲労困憊して、死んでしまう（そういう暗示で終わる）などということはありえない。

やはり問題の犬が関わるシーンだが、老人の家の近くに停まっていた車が、どうやら犬がタイヤにはさんであつた楔（くさび）をはずしてしまったのか、脛行して、山羊を囲っているフェンスを壊してしまう。これは、「スロー・ムービー」的なこの映画のなかでは一番「ドラマティック」なのだが、これは、果たして「自然」のハプニングだろうか？ 楔を取り去る訓練を犬にほどきさなかったか？ 別に作為が悪いと言いたいのではない。あたかも「自然」に満ちた空気のみなかで極めて人為的な出来事が仕掛けられたことが面白いと思うのだ。

十字架を担いだ男をはさんだイースターの行列に遅れて、少年（？）が一人やってくる、例の犬とはちあわせになる。しかし、このような小さな村では住民と犬は顔見知りであるはずで、こういうことは起こりえないのではないかならば、なぜこういうシーンを作ったのだろうか？

咳の老人は、鍋にカタツムリらしきものを入れている。食料なのだと思うが、それを料理するシーンは見えない。最初石で重しをしているが、外から帰つてみると、カタツムリが鍋の外に飛び出してしまっている、今度は鍋を紐で結ぶが、この一人暮らしの老人は、何十年と料理をしてきたはずだし、そのカタツムリも昨日や今日初めて取れたわけではないだろう。それなのに、なぜ彼は、カタツムリが鍋の外に出てしまうようなへまをやるのか？

車が脛行して、ヘンスが壊れると、そのなかの山羊が何頭も外に出て、老人の部屋にまで上がってくる。このとき、老人はすでに瀕死の状態でベッドにいるのだが、監督は、このシーンによつて、人間の世界から動物の世界への移動を意図したという。ということは、監督は、ヘンスの破壊↓山羊の脱出↓老人の部屋への侵入というプロットを考え、実現したのであり、このシーンは、きわめてドラマティックに構成されていることである。もっとハプニングにまかせる映画はいくらでもあるから、その意味では、この映画は、きわめて近代主義的な技法で作られているということでもある。

音も、確信犯的な採り方だ。生採りのように思えるが、すべてがそうではないし、そもそも音採りというものは、「自然」に採れるものではないのだ。どうマイクを向けるか、どう編集するかで全然ちがった印象をあたえる。犬や山羊の声、風の音、炭作りの男が山になった炭の上を叩く音……。人の声も聞えるが、台詞としてよりもサウンドアートの的な音として使われている。

ここでは、存在論や象徴論の含蓄的な側面は無視したが、この映画が示唆することは実に豊かである。監督がインタヴューで言っているように、山羊を追う

牧夫というものがそもそも「動物に近い」関係にあるために「村人の疑惑の対象になりやすい」とか、彼が教会の床のチリを飲んでいたとか、キリスト教の伝統からは「異端」と見なされる要素がこの映画では描かれている。そもそも山羊は悪魔の化身ではなかったか？ さらに、「牧人」とか「牧夫」という言葉は、ハイデッガーが言った「人間は存在の牧人である」という言葉を思い出させる。

作品は、作者の意図を越えて見られ、読まれ、解釈されるべきだとすれば、この映画は、こうした「矛盾」に多数出会えることが最高に面白い。
(ザジフィルムズ配給)

2011年2月21日(1)

SOMEWHERE／サムウェア (Somewhere/2010/Sofia Coppola) (ソフィア・コッポラ)

ソフィア・コッポラは、一つのスタイルを確立した。それは、すでに『ロスト・イン・トランスレーション』で世に認められ、今後も同じスタイルの作品をつくり続けることができそうだ。そのスタイルは、当面はマンネリには感じられないが、あまり何度もやると飽きられる。

『ロスト・イン・トランスレーション』と似たところは、カメラマンの勝手な注文に辟易しながらの写真撮影のシーンとか、こちらは、俳優として表彰されるイベントでイタリア人がいかにも「田舎臭い」（古い性差別丸出しの「美女」による）歓迎のシーンに典型的にあらわれている。

共通するのは、主人公がセレブでナルシストであること、経済的な理由よりも、いわば「実存的」な（したがって贅沢な）悩みをかかえていることだ。映画は、ステイヴン・ドーフ演じる映画俳優ジョニー・マルコが、全くひと気のない荒野の循環する道路を黒のフェラーリで走る神経症的なシーンからはじまる。車を降りた彼は、何かを悩んでいるような素振りであたりを見回す。が、それは、神経症的に悩んでいるというよりも、**哲学的な「実存的」**悩みに身をひたして、しばし**哲学的なナルシズム**を楽しんでいるようでもある。

こういうスタイルは、いま台頭しつつある「スロームーヴィー」を意識していると言えなくもない。スロームーヴィーとは、かつてミケランジェロ・アントニーニが確立したスタイル（そこでは倦怠やミニマリズムが持続的に映される）の21世紀ヴァージョンと言えなくもないが、表層的に見れば、登場する本人が意識するかどうかは別としてどこか「哲学的」な装いや気取り（プレテンション）に見えるかもしれない。いずれにしても、時代的にサルトルの『嘔吐』（そういえば、主人公はヒキコモリだ）が受けるのかもしれない。日本でも60年代のベストセラー（大江健三郎なんかも大いに影響を受けた）になったこの小説は、すこしまえ、鈴木道彦によって新訳された。以前は、白井浩司の独占だった。

ソフィア・コッポラは、リッチなセレブが大好きに見えるが、それよりも、ここには、彼女自身が父親フランシス・コッポラといつしよにちやほやされた経験が生きていて、むしろ、こういう関係下の状態が「普通」というか親しみがあるといふか、あるいは描きやすいというか、そんなところがあるのだろう。

焦点を二重にするというのも、ソフィア・コッポラが確立したスタイルだ。

『ロスト・イン・トランスレーション』では、ビル・マーレイとスカーレット・ヨハンソンだったが、この映画では、ステイヴン・ドーフとエレン・ファニングである。エレン・ファニングは、11歳に設定されたクレオを演じる。この少女には、多分にソフォア・コッポラ自身（の同年齢時代の記憶だけでなく、いまの彼女自身のもの）が投影されている。

クレオは、自分で材料を注文して取り寄せ、しゃれた朝飯を作る。パンのうえに卵とモッツアレラチーズをのせ、ソースをかけたホットサンドウィッチである。クレオを演じるエル・ファニングは、ちやほやされる環境に育ったクレオというキャラクターをなかなかうまく演じていると思うが、ソフォア・コッポラは、最初、エレン・ファニングが、典型的な「ハリウッド子役」の感じがするというので、抜擢するのに消極的だったとのこと。そうだとすると、ソフィア・コッポラからすると、ちやほやされる環境にありながら、もっとナイーブな性格の人物としてクレオを描きたかったのか？

ボールダンスのシーンが面白い。階段から落ちて腕を折ったジョニー・マルコが、エロティシズムを楽しむわけでも、というよりそもそも楽しさなど求めているようには見えないある種のニヒリスティックな面持ちでボールダンスサーの（こちらにもあまりやる気がなさそうな）ダンスを眺める。このボールダンス、もとは怪しげなストリップ・クラブのお家芸だったが、いま一般にも大流行だ。ワイルドチャンピオンシップもある。映画のなかでも見ることができるが、折りたたみ式のポータブル・ポールは、Amazon などでも100ドル程度から売っている。

（東北新社配給）

2011年2月21日(2)

ブルーバレンタイン (Blue Valentine/2010/Derek Cianfrance) (アレク・シアンフランス)

ライアン・ゴズリングとミシェル・ウィリアムズが演じる夫婦、ディーンとシンディは、最初、うまくいっているようにみえる。夫は仕事をしていない風情で、妻は（その表情から見て）かならずしも生活に満足している感じではないが、全体としてはどこにでもいる夫婦の雰囲気だ。が、娘 (Faith Wadyka フェイス・ラディカ) の愛犬が失踪したあたりから、おかしい雰囲気になってくる。

しかし、この映画がすばらしいのは、ありがちなドラマのように、何か明確な原因があって、関係が悪くなっていくといった描き方をしないところだ。病院に勤めているシンディが、道端で死んでいる愛犬を見つける。その知らせを聞いたディーンは、「出口を開けておけて、何度も言ったじゃないか、え？」と言ってしまふ。この言い方は、たしかに引き金になった。が、それ以前から、シンディは生活に疲れている気配がある。仕事と育児。生活を支えているのは彼女らしい。

映画の「現在」は、ながい時間ではない。ディーンが気にしてシンディを慰労するためにホテルをとって休みを取ろうとする1日程度だ。そのあいだ娘をシ

ンディの父親（ジョン・ドーマン）の家にあずける。この「現在」に、「過去」のショットがフラッシュバック的に映し出される。「現在」は固定カメラ、「過去」はほとんど Super 16mm の手持ちカメラで撮られているという技法上の区別はあるが、「過去」の時間は、ディーンとシンディが初めて出会った50年まえであつても、二人の風貌には極端な変化を加えてはいないので、見ているうちに「現在」と「過去」がシームレスに入り混じる。

フラッシュバックが多いということは、二人は、「現在」よりも「過去」を愛し、「過去」に生きているということでもある。「現在」はやっかいなことから。ディーンが努力して探したにもかかわらず、空いていたのはラブホテルのようなところで、二人はあまり快適なセックスもできず、スーパーで買い込んだアルコールに酔いしれるのがせいぜいなのだった。

美しいフラッシュバックはいくつもある。ディーンが先にシンディに惹かれるのだが、気のなさそうな彼女をうつとりさせるシーンが印象的。それは、店のショウウィンドウのくぼみのスペースで、ディーンがウクレレを片手に “You Always Hurt the One” を歌うシーンだ。ここで彼はひと昔まえの歌手の歌い方をパロディー化する。ライアン・ゴズリングにこういう芸があったとは知らなかったが、マスメディアでも話題になり、ゴズリングは、「Jimmy Kimmel Live」でキメルに強制され、しぶしぶ歌ってみせている。

ディーンがシンディに一目惚れするのは、彼が引越しの運送屋でバイトをしているときだった。彼は、ホームに入る高齢の老人の持ち物の引越しを手伝う。このシーンには、彼の優しさがよく出ている。ワルターという老人のために、彼は、移動した持ち物をただ運ぶだけではなく、ホームの狭い部屋に飾り付けてやる。車椅子であとからやってきた老人は、衰弱した身体で精一杯「サンキュウ」を言う。

このいかにも死にそうな感じの老人が、うまいというよりも真に迫っているので、調べてみると、これを演じているのは、Melvin Jurdem とクレジットされている俳優で、過去には Mel Jurdem の名でジョージ・バーンズ・アート・カーニー・リー・ストラスバーグのような錚々たる人物が出演している喜劇『お達者コメデイ／シルバー・ギャング』(Going in style/1979/Martin Brest)に出ているのだった。

やうに「Melvin Jurdem」を検索をかけてみると、2004年の「LIFE」のウェブページに彼がインフルエンザのワクチンを打たれている写真が載っていた。「85歳のメルヴィン・ジャーデム」と書かれているが、これは、一般市民のことを書く場合にアメリカのメディアがよくやるスタイルだ。しかし、この注射シーンは、共和党の医療政策を批判して民主党の「ヒラリー・クリントン、インフルエンザ・ワクチンの不足について講演」という見出しの記事の写真であり、メルディンがここに映っているのは、やらせだったかもしれない。

ディーンは優しい人間で、シンディを愛しているが、シンディのほうは、屈折がある。二人は、愛しあつて結婚したのだが、実は訳ありの結婚であつた。訳ありではなくても結婚したかもしれないが、シンディにはそのことがトラウマになっているらしい。

シンディは、子供のころから、ゆがんだ夫婦関係を見て育った。父親は横暴で、母親が作った料理に「こんなものが食えるか」と文句をつける。それは、たしかにまずそうではあるが、シンディは、親のいがみあいをいつも見ていた。しかし、一時代まへのワーキングクラスの夫婦である彼らは、そう簡単には離婚せず、それだけ、家庭には、仕事の苦痛や夫婦・親子の確執がいつも渦巻いていたようだ。

どなり散らしながら、といって別れてしまうわけでもない夫婦。それは、いまのアメリカの標準的な感覚からしたら異常かもしれない。しかし、ミドルクラスより下の層をみれば、そういう夫婦はいまでもいる。男はちゃんとした慰謝料など払えないし、女は飛び出しても自立できるわけでもないということになれば、地獄でも現状に耐えるしかない。

この映画の面白いところは、そうした階級関係の現実で二人を見ることもできるだけでなく、不和↓調停↓離婚↓調停条件にもとづく養育・慰謝・・・といった、ハリウッド映画がこれまで好んで描いてきたパターンにおさまらない部分を描いている点だろう。ミドルクラスの尺度からすれば、ディーンは、「ルーザー」であり、シンディの側からすれば、離婚要因になりえる。が、彼には、どこか「労働」というものは、しないで済めばしないほうがいいという発想があるし、シンディに寄性しているわけでもない。シンディだって、それを承知で結婚したはずだ。が、それがどこかでうまくいなくなってしまった。

人間関係は、ちよつとしたことで崩れる。結婚していても、いや結婚していればなおさらその危険度は増す。まして訳ありの結婚であつたりしたら、崩れるのは早い。それが原因ではなくても、すべての些細なことが「原因」になり、別居や離婚に進む。しかし、「もうダメ、これ以上いつしよにはやっていけない」という思いが別居や離婚にまっしぐらというロジックは、必ずしも昔からのものではない。アメリカの場合、一般的には、1970年代ごろから少しずつ広まった「結婚観」ではないかと思う。それがいま、一回転してまた少しずつ変わりはじめている。そんなことを感じさせる作品だ。

監督のデレク・シアンフランスは、プレスシートにあるインタビューによると、子供るとき恐れていたのは「核戦争と両親の離婚」だったという。つまりどちらにもいつ起こるかわからないからだ。

離婚のテーマは、映画がくりかえし描いてきたテーマだが、『結婚しない女』（1978年）や『クレイマー、クレイマー』（1979年）のヒットとともに広まった離婚観は、（少なくとも映画のなかでは）離婚しても子供はなんとかやっていけるというミドルクラスのな手前勝手を大なり小なり前提していた。なるほど、離婚後子供が親とどういう付き合い方をするかといったことを離婚時に詳細に取り決める制度が（たかだかミドルクラス以上の層でだとしても）浸透し、はつきりしない条件が原因で夫婦がいがみあいをして子供を悲しませるようなことを軽減する諸制度はある程度定着した。また、親が再婚して出来る「ステップ・マザー」や「ステップ・ファーザー」と子供とのつきあい方もだんだん型が出来、子供もそういう制度にすんなりと順応するかのような雰囲気が強まっていた。しかし、現実には、そうではなかったらしいのだ。

新しい離婚の習慣を遺伝子に組み込むわけにはいかないから、生まれて来た子供は、最初是一緒にいた親が別れ別れになったときのショックや淋しさをそのつど新たに経験しなければならぬ。変化があるとすれば、新しい制度や環境のために、そういう衝撃を受ける度合いが短くて済むといった程度の違いだけだ。子供が親の離婚でショックを受けないようにする新しい方法は、とうとう見つからなかったようである。

しかし、これは、ファミリーというものに対する考え方がまだ根底からは変わっていない以上、仕方がない。ファミリーの形態は同じままにしておいて、子供の方だけ意識を変えてくれと言われても無理である。離婚で子供がショックを受けないようにしたければ、結婚しても最初から夫婦が一緒に住まなければならないのである。「通い婚」という形式もある。しかし、ファミリーは同じ家の住むべしという形式の方は一切変えずに、離婚もありえますというのは、子供の側からすれば身勝手な話である。

ファミリーは、愛がどうのこうのという以前に、国家の基本要素であることを考える必要がある。国家は、ファミリーを単位として経済の持続性と意識のレジティマシー（合法性・正統性）を維持している。「家督を継ぐ」という言葉があるが、国家の経済は家族単位でその継続性を得るのであり、ファミリーの文化の平均化をうながすことによって国家のイメージを維持するのである。さまざまに個々人がいてもかまわないが、家族の様式はある一定のパターン内にとどめなければならぬというのが国家のロジックである。

国家の維持とファミリーの形態の維持とはシンクロしているのであり、あるファミリーが、国家の推奨する形態から外れると見ると、そのファミリーメンバーへの介入を試みる。個々人の問題を「家族病」としてとらえる精神分析と精神病理学、犯罪者を家族ぐるみで拘束する処罰や刑務所の制度、くりかえしマスメディアを通じて、「変則的」なファミリーでない「幸せなファミリー」のイメージのファミリードラマを浸透させる意識操作、これらは、すべて国家の利害とどこかでつながっている。

余分なことを書きすぎた。監督のデレク・シアンフランスは、この映画のスクリーンを10年以上かけて仕上げたという。しかし、最終的に撮影では、ライアン・ゴズリングとミシェル・ウィリアムズにアドリブを加えることを求め、多くのシーンに二人のアドリブが入っているという。実際に、二人の演技は息が合っているし、とりわけミシェル・ウィリアムズの表情の微妙さは、何度見ても惹きつけられる。

（クロックワークス配給）

2011年2月22日

4 デイズ (Unthinkable/2010/Gregor Jordan) (グレゴール・ジョーダン)

911、「対テロ戦争」、「ホームランド・セキュリティ」(Homeland Security/祖国安全保障)以後、アメリカが直面している——おそらく——最も深刻かつ危機的な問題がずばり提示されている。それは、一見、『ソウ』シリー

ズのような「ホラー」的スリラー映画に見えることもあるが、見ているうちに、これこそがブッシュ以後のアメリカで事実上公然と行われていることなのだということがわかってくる。アメリカがいかにとんでもない状況に陥っているかを考えるのに役立つ。監督は、米軍の馬鹿さかげんをあざわらった『戦争のはじめかた』を2001年9月9日にトロント・フィルム・フェスティバルで初公開したが、2日後に起こった「911」のために、アメリカでの公開は、2003年のサンダンス・フィルム・フェスティバル以後もほとんどチャンスを失うという経験をしている。

むろん、映画は映画だから、この映画を「現実」に直結させるのは観念的すぎるが、われわれがアメリカの空港や街頭で漠然と感じている強権的な空気がこの映画では具体的な像と形として提示されており、漠然と感じているものとリアリティのカプリングを起こすのだ。

映画は、ステイブ・ブレン・アーサー・ヤンガーと名乗る「アメリカ市民」の男（マイケル・シーン）が、えらく緊張の面持ちでビデオカメラを調節しながらメッセージを録画しているシーンから始まる。何度かカメラを止め、撮り直すうちに、この男が「とんでもない」要求を企てていることがわかる。が、そのシーンは途中で暗転し、タイトルが出る。雑踏を歩く女性、キャリー・アン・モスだ。その歩き方と目付きが暗示するのは、タダモノつまり「普通」の市民ではない。『マトリックス』の印象もあるが、冒頭の緊張を引き継いだ緊迫感を感じさせるキャスティングで、期待をかきたてる。

やがて、彼女がヘレン・ブロディと言う名で、ロサンゼルスでFBI「対テロユニット」の捜査官であることがわかる。到着したオフィスではテロ疑惑のさまざまな情報が飛び交っている。壁には何人もの顔写真が見える。関係を表示した図もある。へえ、こんな感じでいまアメリカに住む人間は監視されているんだという印象。実際は、FBIだけではなく、さまざまな諜報機関がケータイ電話の通信まで録音しているという。

ヘレンは、スタッフにクールな指令を発する。若い部下（ジョシュア・ハルト）が、「イスラム教徒なのにモスクに行かない女がいます、怪しいのでは？」といった報告をすると、彼女は、すかさず、「イスラム教徒の女性はモスクに行かなくてもいいのよ」とたしなめる。冷静で芯の強いキャラクターは、キャリー・アン・モスにぴったりの役だ。上司を演じるマーティン・ドノヴァン、同僚のヴァインセント役のギル・ビロウズも役になりきっている。

FBIオフィスから画面が替わって、サミエル・J・ジャクソンが登場する。家事をしている妻らしい女（ローラ・コヨヴィッチ）がいる。夫婦か？恋人か？年齢差が大きいではないか？「誰かしら」と彼女が言い、監視カメラのモニターを見る。4分割のモニター。4つのカメラで自宅のまわりを監視しているわけだ。この家は何なのか？ごく平凡な家庭風景に見えるが、気がかりな感じを残して、画面がすばやくまたFBIのテロユニット・オフィスに移る。

オフィスのテレビ画面に最初の男・ヤンガーの姿が映っている（そういえば、ジャクソンの家のテレビにも彼の顔が映っていた）。ヘレンは、なぜテレビのほうに先にその情報を押さえているのかと怒る。あの男がビデオをテレビ局に送ったのだ。「4日」のあいだに自分の要求が容れられなければ、アメリカの3つの

場所では核爆弾が破裂するという脅迫のビデオである。この段階では、「要求」の詳細はわからないが、アメリカのイスラム支配に反対するものであることは予測にかたくなくない。

この映画のユニークなところは、だからといって、この脅迫者と爆弾を探すサスペンスに重心を置かないところだ。シーンの大半は、ヤングに自白を強いる「尋問」に終始する。彼は、ビデオが放送されるかされないうちに逮捕されていたのだ。しかも、その逮捕は、警察によってでも、FBIのテロ特捜部によってでもなく、DIAによってであるというところが、怖いところであり、いまのアメリカを「参照」させるのである。

DIAについて、この映画はほとんど解説をしない。それは、アメリカに住んでいる者にとっては、少なくとも911以後は、常識中の常識だからである。しかし、このことを知らないところの映画の面白いところが抜けてしまう。アメリカでは、911以後、いわばCIAからDIAへの移行とでも言うべき事態が生まれた。DIAとは、Defense Intelligence Agencyのことである。その誕生はケネディ政権の時代にまでさかのぼるが、要するに軍の情報機関である。

CIAが大統領や議会に対して海外の諜報データを提供するのを仕事とするのに対し、DIAは、軍に直結する情報を軍自身のために収集・管理する。CIA情報は、大統領を通じて軍にもたらされるが、DIA情報は、大統領が知らないまま軍が利用することも理論的には可能である。むしろ、CIAが大統領や議会に知らせないまま「工作」をすることもあったし、映画に格好の題材をあたえてきたが、CIAは、基本的に「提言」機関であるから、その「工作」は秘密裏に行われる。つまり「冷戦」である。1940年代から始まった「冷戦」は、「提言」機関が大ぴらに実行できないことを——その意味では「不法」に——したがって秘密裏に行った一連の「工作」によって成り立っているものであり、だからこそ、「熱」戦ではなく「冷」戦なのである。

DIAは、提言機関ではなく実行機関であるが、外国の諜報活動という点ではCIAと重複する場合があり、両者はたがいに競争しあっている。イラクの大量破壊兵器 (DMW) をめぐって責任のなすり合いがあったのもこのためだ。DIAは、軍の戦略上、大量破壊兵器の存在の可能性を記録に残さざるをえなかったと言いつつ、CIAは、その可能性はないと提言したではないかというわけだ。この食い違いは、両者の機能上の違いから来るが、時代の趨勢は、DIAの全盛へ移行しつつある。

映画のなかで、ベテラン俳優のステイヴン・ルートが巧に演じる「怪しい人物」チャールズ・トムソンは、すぐにわかるように、DIAのエージェントである。そして、「H」ことヘンリー・ヘラルド・ハンフリー (サミュエル・L・ジャクソン) もその同僚で、危険人物を落とす尋問のプロなのだが、何か (それがアフガンでのことらしいことが暗示されている) があって、CIAとのつばぜり合いをし、CIAにこらまれて、CIAからFBIにいやがらせの情報流されたらしい。そのために、FBIが、彼を「危険人物」とみなし、自宅へ彼の逮捕に向かうのだ。しかし、この深刻な事件が起こり、ヤンガーの尋問にプロとして引き出される。

民間人が核兵器を作り、それを仕掛けたというような事件になると、いままでは、真っ先にDIAが動く。そのため、ステイヴン・アーサー・ヤンガーは、あ

つさりととらわれ、監禁される。このことが事後的に「FBI」に伝えられる。その際、恐ろしいのは、核兵器のようなことになる、「超法規的」処置が取られ、尋問で何でもできるように、逮捕された人物のアメリカ市民権を剥奪してしまうようなことも出来るということだ。ヤングは、そうされ、およそ「考えられない」（これが映画の原題）拷問の取り調べを受けるのである。これは、たまたま2004年に明るみに出た例のアブグレイブ収容所でイラク人拘留者に対して行つた不法な拷問と符号する。言い換えれば、この映画で描かれる拷問は、いまのアメリカでは常時起こりえることなのだ。

Ⅲがこの映画で見せる行為は、演じるサミュエル・J・ジャクソンのあの目付きもあいまって、実に恐ろしい。軍の要請で協力を求められたヘレン・ブロディは、ショックを受け、Ⅲと敵対関係になる。このへんは、「残酷」なシーンを和らげるためにその残酷なことをやる人物を非難する人物を置くというハリウッド映画の常道のようにも見えるが、やがて、ヘレン・ブロディ自身も加害者にならざるを得なくなる。このへんがこの映画の実にすぐれた手抜きのないところである。

この映画には、「悪人」も「善人」もいない。映画が両者の闘い、そして最終的には「悪人」の滅亡という形をとりがちなのに対して、この映画は、決してその常識的な轍（わだち）にははまらない。むしろ、すべての問題は権力が自ら産み、招いたことであり、そのなかで、Ⅲのような権力の代理人ですら、途方に暮れてしまうことが描かれる。

本作は、2010年に発表されたアメリカ映画のなかで最も政治的問いかけをする作品だと思うが、こういう作品は、決してアカデミー賞の候補にはならず、騒がれることもなく闇にほうむられかねない。多くの人が見ることを願いたい。

拷問が行われるDIAの秘密基地にいる迷彩服の司令官ポールソン（ホームズ・オズボーン）の歩き方は、いかにも軍人くさくて、笑える。
(シヨウゲート配給)

2011年2月24日(2)

127時間 (127 Hours/2010/Danny Boyle) (ダニー・ボイル)

ジェームズ・フランコ演じるロッククライマーのアーロンが、慣れているはずの岩の深い裂け目を移動していて、うっかり不安定な岩につかまったため、落下する。そして次の瞬間、彼は、その裂け目に宙ぶらりんとなる。何と、右腕が大石と岩盤とのあいだにはさまれ、裂け目の壁に止めつけられたような状態になったのだ。手ははさまれるのだから、痛いだろう。痛くて何もできないだろう。ところが、この男は、それほど痛がらない。むしろ、一体自分はどうしたんだといった顔をしている。神経が麻痺してしまったのか？ やがて、男は、アーミーナイフで岩を削ったりして脱出を試みる。そして、以後「127時間」の彼のあがく様がさまざまなシヨット、フラッシュバック、すぐれた音・音楽効果とともに展開する。

一言にしていえば、ダニー・ボイルらしさがほぼ全部投入された映画だ。彼の作品に共通する、「主題」を出しながら、微妙にずれているのも彼らしい。誤解のないように敷衍しておく——作品自身は、岩に腕をはさまれ、自分でそれを切り離すまで「127時間」「不屈の闘い」をした実在の人物のリアルストーリーを描いているという体裁を取っている。しかし、にもかかわらず、そのスタイルは映像も音もオシャレであり、その極めて「深刻」な状況を描いているにもかかわらず、笑ってしまいたくなるようなユーモアを含んでいるのである。わたしは、そのシュールな切れ味のいい映像と音を評価したいが、アカデミー賞ではどこを評価されるのだろうか、あるいはどこがハンデになるのだろうか？

ダニー・ボイルは、ある面では、人間の極限状態に興味を持ってきた。それは、『ザ・ビーチ』、『サンシャイン2057』、『28日後・・・』によくあらわれている。今回の『127時間』も、そういう面が強い。しかし、同時に、ボイルの映画には、『ミリオンズ』で子供たちがダンボールでつくった家のようなヴァーチャルなユートピア空間への興味も強い。つまり、「極限的」空間・関係は、即、「ユートピア」的空間に一変しうるのであり、その逆も可という設定である。この『127時間』では、最初のほうで、アーロンが、道に迷った二人の女性に道を教え、秘境のような空間で水遊びをするシーンが、ある種の「ユートピア」的空間である。それが、一瞬にして「恐怖」の空間に転じるところも、いかにもボイル的である。

苦痛に顔を歪めるシーンもあるし、最後には、どうしてもはずれない腕を切り落としてしまうのだから、身体的には大変なことのはずだが、（少なくともわたしには）ほとんど痛みというものが伝わってこなかった。それは、まるで、「不条理演劇」でよく描かれたような、本来は悲惨な出来事なのだが、全体としては「哲学的」で、見ている方は逆に笑ってしまうようなところがある。分割画面やハイスピード撮影などをおしゃれに駆使した映像は、そういう効果を最初からねらっているかのような感じさえする。しかし、最後は実話の映画化であることを再確認するかにように、実在のアーロン・ラルストンの姿も映し出す。この「矛盾」がダニー・ボイルのスタイルなのだが、なじめない人もいるだろう。

ダニー・ボイル流に見れば、ここには、「身体の解放」の問題も描かれている。文字通り、自分の身体からその一部（とりわけ最も重要な腕）を切り離すのだから、それは、解放でなくはない。ボイルのすべての作品を通じて、個人が社会とどうつながっていくかという問題が根底にある。『ビーチ』では、60年代のコミュニョンのような空間が登場し、そのユートピア的な人間関係が全然そうはならないことが描かれた。『127時間』のアーロンは、岩にはさまれているあいだに色々な反省をする。恋人とのこと、家族とのこと。岩場に来ることを誰にも告ぐにきたのは、自分勝手（セルフイッシュ）だったからだ。全部自分で出来ると過信したからだ。実際には、アーロン程度のことは誰でもやっており、彼が特に自分勝手だとは思えない。しかし、彼は彼なりにそう思う。少なくとも、腕を切り離して生還したあとの彼は、まえより「社会的」に解放された人間になったことは確かなのだ。事件が報道され、社会的な「ヒーロー」になったことも事実である。が、そんなことよりも、彼は、自分の腕を切り離すことによって、自己中心の自分を捨てたこともたしかである。しかし、全体としては、ポイントのはっきりしない映画であることも否めない。

はさまれているあいだ、アーロンは、デジカメとDVカメラで自分の姿を映し、「遺言」を記録しようとする。これは、実在のアーロン・ラルフソンが行ったことであり、撮影にあたつてジェームズ・フランコはその映像（公開はせず銀行の金庫に預けてあるという）を見せてもらったという。撮影で使われたDVカメラは、そのときのカメラだという。が、いずれにせよ、映画のなかで、水もなくなり、意識が朦朧としてきたアーロンが、幻覚を見て、「正常」な意識を取り戻さなければならぬと思つて、その幻想の見える方をデジカメで撮り、その映像を確認して、それが幻想にすぎなかったことを確認する——というシーンがある。これは、メディア機器の使い方としてはなかなか面白い。つまり、カメラが「正常な意識」になるからである。逆に言えば、アーロンは、このカメラでやつと「正常な意識」を保つのだ。これは、映画が意識しているかどうかは別として、監視カメラが社会の「公共」度の尺度になるようないまの時代の本質をちらりと示唆していて、面白い。

（20世紀フォックス＋ギャガ配給）

2011-03-01

3月公開作品短評

ツーリスト （アンジェリーナ・ジョリーがパリのカフェに座っている導入部はなかなか気を惹く。が、それは続かない。リメイクの元作『アントニー・ジマー』を見ればわかるように、今回ジョニー・デップが演じている役は「誰でもいい」感じでなければならぬ。が、大スターのジョニーが演つたので、えらく気のない演技になってしまった）。

アレクサンドリア （『アザーズ』でもはつきり出ていたキリスト教批判が、911以後の原理主義の台頭を意識して、より批判的に描かれる。ローマ帝国末期の民主的広場「原題」の破壊）。

アメイジング・グレイス （奴隷貿易の廃止のために闘い、その廃止に成功するウィリアム・ウィルバーフォースの「感動」の物語。歴史が一人の「偉人」で動くという教科書的な史観と、廃止200周年に合わせて作られたこの映画の背景にキリスト教原理主義者たちの影が見えるという批判もあった。遅れた公開で冷静な判断が出来るかもしれない）。

神々と男たち （「武装イスラム集団」の暴力に対して非暴力を抜いたフランス人カトリック修道士たち。その悲痛さとともに、綿々と続くカトリックの凄さのようなものを見た）。

ランナウェイズ （ええ、ザ・ランナウェイズって、こんなにカワイイ女の子たちのバンドだったっけと思わせるところが限界。映像も美しすぎる。シェリー・カーリーを演じるダコタ・フニングの少女バイバイ記念の作品として見るしかない）。

トウルー・グリット（【前出】——ロジャー・ディーキンスの映像がすばらしい）。

ザ・ライト エクソシストの真実（その「狂人」は「統合失調症」なのか、それともオカルト的な「憑依」に取り憑かれたのか？ 精神分析医が必要なのか、それとも悪魔の憑依を解く「エクソシスト」が必要なのか？ けっこう真面目なアプローチ）。

お家をさがそう（【前出】——「弱さ」とやさしさとせつなさの映画。ファミリー信仰の強いアメリカとしてはファミリーというものを冷厳に見ている）。

ザ・ファイター（【前出】——アカデミー助演男優賞をもらって当然のクリスチャン・ベールの演技が素晴らしい）。

わたしを離さないで（【前出】——SF的世界がいまここにあるかのように表出するカズオ・イシグロの小説の映画化。これもせつなさの映画）。

イリュージョニスト（絵柄は素晴らしいが、『ベルヴィル・ランデブー』を観てしまった者には不満が残る）。

2011年3月01日

ザ・ライト エクソシストの真実（The Rite/2011/Mikael Häfström）
（ミカエル・ハフストローム）

なんでも「見事に」演じられるアンソニー・ホプキンスが出ているのでやや引き、試写を見のが後回しになった。が、意外に面白かった。エクソシズム（悪魔祓い）をオカルト的迷信としてではなく、「狂気」へアプローチする方法としては、精神分析とそう違わないのではないかということを考え直す気にさせた。

「狂気」は、近代医学的観点からは、精神病理学の対象になり、その「憑依」（ひょうい）現象は、「スキツォフレニア」（「統合失調症」）だと解釈されたりする。が、精神病理学が、「憑依」する患者をエクソシズムよりもよりよく治療したかという点、疑わしい。そもそも「スキツォフレニア」が「治療」可能かどうかはわからない。とすれば、エクソシストのほうが、精神科医よりもより実りある実績をあげているかもしれない。

映画の初めに、教皇ヨハネ・パウロ二世の言葉として、「大天使聖ミカエルによる悪魔との戦いは今も続いている。悪魔は今も存在するからである」という言葉が紹介される。宗教的なエクソシズムと精神医学との違いは、後者が分子論的な説明をするのに対して、前者が、「悪魔」や「神」という「顔」のある存在で「憑依」を説明しようとする点だ。分子論的な現象には「顔」がなく、人間の知覚で直接認識することができないが、「悪魔」は、ちゃんとした「顔」をもつてそこに存在しうるものと見なされる。近代医学の側からすれば、「悪魔」は「妄想」の産物にすぎない。

だが、エクソシストと精神分析医とが共有していることがある。それは、言葉であり、すべてを言葉にするという伝統である。この映画でも、エクソシストの導師ルーカス神父（アンソニー・ホプキンス）が、悪魔か悪霊と対峙（たいじ）するときはつねに言葉で闘う。そして、悪魔は、その「論争」で語り倒されたときのみ、退散する。精神分析医も、治療の基本は「対話」であり、必ず言葉が介

在する。いずれの場合も、「患者」は黙っているわけにはいかないのである。憑依者は、取り憑いた悪魔が憑依者の身体を通じて語るわけだが、言葉を発することにはかわりがない。

言葉への執着、すべては言葉で表現できるという発想は、極めて西欧的な伝統だ。むしろこの伝統のなかでも言葉にならないもの、「言い得ぬもの」は存在するのだが、「健康」や「普通」の状態は、言葉に出来、共有可能なものという発想がある。エクソシズムも精神分析も、その意味では「真理」や「公共性」の信仰に立脚している。が、これは、「隠すこと」を許さないということであるから、ときには、「侵略」し、「開発」し、「自ら隠す本質を持つ」存在のうえに虚構（ハイデッガー的な意味での「存在者」）を仮構することにもなる。

マルチン・ハイデッガーは、西欧的な「真理」は「隠れなさ」であると言ったが、それは、事実と命題との「合理的」「明晰判明」な《合致》としての「真理」を、「隠れる／隠れない」という原初的レベルで考え直し、「隠れていること」がすっかり開明されてしまうとはかぎらないことを言おうとしたのだった。『根拠律』(Der Satz vom Grund)のなかで、ハイデッガーは、ライプニッツの命題「いかなるものも根拠なしにあるわけではない」(Nihil est sine ratione)をあえて「無は根拠なしにある」と訳しなおし、ただ隠れたままあるだけということもまた真理なのだと言おうとしている。とすれば、ratioつまり「合理」と「根拠」「理由」を求め続ける近代科学に対して、エクソシズムは、究極に「無の闇」を残す点で、「西欧形而上学」以後の思考となじみやすいかもしれない。が、そこがヤバくもあり、面白くもある点である。

難しいことをかきすぎた。映画がそんなことを論じるわけではない。そういうことにも考えが及ぶような奥行きを持つているということだ。そして、この映画は、わたしには、日本のように、必ずしも言葉にすることということがあたりまえではない環境では、憑依の問題はどうなるのだろうか、さらには、精神分析も、言葉にすることということを基軸にしているとすれば、精神分析が日本の環境で有効性を持つのだろうか、といったことを考えさせた。

ストーリー…父親（久しぶりのルトガー・ハウアー）が葬儀屋で、死化粧の名人なので、子供のころから死体に接していたマイケル（コリン・オドノヒュー）は、父親の仕事を手伝っているが、思うことあつて神学校に通うことにする。4年後、指導教授のマシュー神父（トビー・ジョーンズ）に強く奨められ、ローマのバチカンのエクソシスト養成講座を受けることになる。もともと、憑依は精神病の現象だと考えていたマイケルは、講座に対して半身にならざるを得ない。「悪魔」の話が、スクリーンのある現代的な教室で行われるのも笑える。そういう彼に、講座の主任のザビエル神父（キアラン・ハインズ）は、実際にエクソシストをやっているルーカス神父（アンソニー・ホプキンス）を訪ねるように薦める。しぶしぶ訪ねた彼だが、ルーカス神父としばらく過ごすうちに、それまでの考えが根底から変わってくる。

この映画は、ジャーナリストのマット・バリーノ (Matt Baglio) が、ヴァチカン公認のエクソシストのグレイ・トーマス神父 (Father Gary Thomas) について書いた『The Rite: The Making of a Modern Exorcist』をベースとしているという。映画ではこのジャーナリストは、アンジェリーナという女性（アリシ

ー・ブラガ）に変えられている。グレイ・トーマスへのインタビューによると、この映画のようなエクソシストは存在する（自分がその一人）し、講座も実際におこなわれているという。

（ワーナー・ブラザーズ映画配給）

2011年3月07日

メアリー& マックス (Mary and Max/2009/Adam Elliot) (アダム・エリオット)

どちらも精神的に難しい状態にある二人が出会う。映画では、はっきりと「アスピー」(Aspie)つまりアスペルガー症候群にかかっている人と言っているが、もっと広義の「自閉症」や「ヒキコモリ」のために他人との接触が難しいと考えたほうがいい。単なる「特異」の状態にある二人が交流する話というよりも、いまなんらかの意味で「ヒキコモリ」的状况に陥らざるをえない傾向が強まっているが、そういう状況に——決して楽天的ではないが——「なんとかやっていくかもしれない」という気持ちをあたえてくれるような映画である。

監督のアダム・エリオットは、『ハーヴィ・克蘭ペット』で、2004年度の最優秀短編アニメーション賞を獲得している。これも、本作と同様に、人形を使って一枚一枚コマ撮りをして完成した手の込んだ作品だ。セリフはなく、全編、『英国王のスピーチ』でアカデミー助演賞にノミネートされたあのジェフリー・ラッシュのナレーションで物語が進む。幼児のときに「トウレット症候群」という診断を受けた子供が、他人とのコミュニケーションの困難に悩みながら生きる生涯を描いている。1923年にポーランドの田舎で生まれたハーヴィは、いずれも「普通」ではない両親が不慮の死をとげ、ヒトラーのポーランド侵攻がはじまると、難を逃れてオーストラリアに移住する。そこでやっと職を得て、いろいろな困難の末結婚もし、子供も生まれる。娘は才能を発揮し、アメリカに留学する。どこにでもあるような人生だが、つねに淋しさがつきまとうところが『ハーヴィ・克蘭ペット』と『メリー&マックス』に共通するところだ。

『ハーヴィ・克蘭ペット』のなかで、ハーヴィは、娘に「人はみな、ユニーク」なのだ」と教える。この考えは、アダム・エリオットの一貫した思想であり、だからこそ、それぞれに障害や持病をかかえている登場人物たちが、そのユニークさをとらえて描かれる。

オーストラリアのメルボルンの郊外に住むメアリー（声…トニ・コレット）は、他人と打ち解けない「孤独」な子供時代を送る。お菓子を過食し、マンガのキャラクターのフィギュアを集めるのが好き。両親もかなり変わっている。その彼女が、あるとき郵便局でニューヨークの電話帳を見つけ、何気なくそのページを開き、いろいろな名前から勝手な想像にふけっていたとき、ふとニューヨークの人に手紙を出してみようと思う。電話帳から選んだ一人の人物が、マックス・ホロヴィッツという名前だった。

マックス（声…フィリップ・シーモア・ホフマン）は、すでに老境の気難しい老人で、その彼のところにメアリーの手紙が届く。他人と話すこともなかった彼は、メアリーに、古いアンダーウッドのタイプライターで自分のことを書く。

物語は、以後、二人が交換する手紙を軸に展開する。二人はそれぞれに歳を取り、メアリーは大人になり、大学に入り、マックスは宝くじに当たって大金持ちになる。むろん、いいことばかりではない。この成り行きだと、最後はメアリーがニューヨークにやってきて、年令を越えた愛が実を結ぶのだろうと思うが、そうもいかない。結末よりも過程が重要だ。

孤独な二人が、遠い距離を置きながら、手紙というメディアを使って交流し、つらい日々のなかにわずかの喜びを見出す。このことがこの映画の核心だ。この場合、距離の存在が重要なのである。二人とも、程度の差はあれ「自閉症」的人物で、フェイス・トゥ・フェイスの交流が苦手だ。他人の世界に入るのが怖い。が、たった一人でいるのもつらい。親はあまりかまってくれないようだが、かまわれるのも不愉快なのだ。自分が安心し、満足できる可動性のある「距離」が必要なのだが、それは、「普通」は得られない。が、手紙なら、それは可能になる。

自閉症やアスペルガーやヒキコモリにとって、「距離」の確保が一番重要なことをこの映画は実によく押さえている。

マックスは、「無神論者」だと書くが、ルーツはユダヤ系である。『ハーヴィ・克蘭ペット』のポーランドの家も、明らかにユダヤ人の「シュテットル」（特殊村）の雰囲気で描かれるが、両親が死んでハーヴィが埋葬に立ち会うシーンに出てくるのはユダヤのラビではなく、十字架を胸にかけた牧師だった。が、どうみてもハーヴィはユダヤ人である。マックスの場合は、名実ともにニューヨークに住むユダヤ系アメリカ人で、こういう人物は、ニューヨークなら無数にいる。

メアリーは、やがて大学で心理学を学び、マックスをモデルにして『アスペルガー的精神を分析するQ』(Dissecting The Asperger's Mind) という本を書き、有名人になる。が、それは、マックスを傷つけ、それを知ったメアリーも自己嫌悪に陥る。このへんも、悪気がないのにすれ違ってしまふ交流の難しさがよく描かれる。

結婚した相手にも敬遠され、自己嫌悪と自責の念が強まるなかで、メアリーがぼろぼろになっていくプロセスもリアリティがある。首を吊ろうとすると、飼っている鶏だけが心配するなんて実に悲しいではないか。そのシーンで、ピンク・マルティニーニのリードシンガー、キーナ・フオーブスが歌う「ケ・セラ・セラ」が使われるが、それが原曲以上に切なく感じるのは、そのシーンのせいだ。

全体としては、悲しい話なのだが、にもかかわらず、メロドラマのように観客を泣かせて終わりというのではないところがこの映画のユニークなところ。交流がうまくいかない、すれちがってしまう不幸が、決して特殊なことではなく、そういう困難といっしょに何とかやっていくのが生きているということなのかと思わせてしまうところ、しかもそれを「説得力」のような押しつけがましさを描くのではなく、極度に傷つきやすい心にも優しく受け入れられそうなる種の可動的な「距離」を潜ませながら描くところがこの映画の繊細さである。

(エスパース・サロウ配給)

2011年3月10日(1)

少年マイロの火星冒険記cD (Mars Needs Moms/2011/Simon Wells) (サイモン・ウェルズ)

この映画は、わたしには因縁のような作品だ。まず、わたしはあまり快適な条件ではこの作品を観ることができなかった。そのエピソードは「雑日記」に書いた。そのため、「観てすぐ速書シネマノート」というわけにはいかなかった。ところが、その後、『キネマ旬報』(2011年5月上旬号)で2000字ほどのレビューを書くことになった。さらに、『スポーツ報知』(2011年4月16日号)の連載コラム(「シネマ斬り」)でもこの作品を選ぶことになってしまった。「なつてしまった」というのは、えらく主体性がない感じだが、書評や映画評というものはいつもそんなものだ。既存の活字媒体というものは、編集者や出版社が主体であり、こちらがデザインや流通方法を決めるわけにはいかない。どんな書き方をして、依頼者や注文主の希望が反映する。そこで、(すでに試写を見てから大分たっているが)若干のノートを付しておこうと思う。上述のレビューとあわせて読んでいただけるとありがたい。

わたしは、2Dの吹き替えなしで見たが、日本公開では3Dの吹替え版だけのようだ。これだと、この映画ご自慢のモーション・キャプチャーの面白さが半減する。登場人物の表情は、マイロ↓セス・グリーン、グリブル↓ダン・フォグラ、ママ↓ジョーン・キューザック、キイ↓エリザベス・ハートネイスのライブ・モーション・キャプチャーの産物であり、声も、マイロだけは11歳のセス・ロバート・ダスキー [Seth Robert Dusky] が担当したが、同上の俳優たちが出している。

アメリカでは、1億5千万ドルかかった作品が、全米3117館で上映し、1週間の収益が7百万ドル弱、つまり20分の1以下だった。ちなみに、『トイストーリー3』は、2億(推定)かかり、全米4028館で公開され、1週間で1億1千万ドル以上の収益を上げたという。ゼメキスの会社 ImageMovers の総力をあげて、まさに『ボラ・エクスプレス』以後の総決算として「満を持して」世に問うた作品が、当たらなかった理由については、『キネマ旬報』のゼメキス特集に書いた。

日本の宣伝では、ヤバイと思ったのか、監督のサイモン・ウェルズよりもロバート・ゼメキスの名前が前面に出される。また、サイモン・ウェルズの名が出て、(これはむしろアメリカでのことだが)「H.G.ウェルズの曾孫(ひまご)」という言い方がされる。気の毒である。が、サイモン・ウェルズは、すでに自分のスタイルを確立させている監督である。とはいえ、彼の名をある程度浸透させた劇場映画『タイムマシーン』は曾祖父の原作の映画化なのだから、H.G.ウェルズとの関係を持ち出されても仕方がないし、サイモン自身、むしろ曾祖父にあやかろうとしているところもある。

『少年マイロの火星冒険記3D』は、必ずしも「核家族」を推奨しているわけでもない。むしろ、ある意味では皮肉つてもいい。火星では、女性が前面に出ていて、「ババア」(「総督」と字幕ではなっているが、原作では「スーパークワイザー」つまり監督官ぐらいの意味)(声…ミンディ・スターリング)が仕切っているのだが、これは、「進んだ」地球の可能的現実だ。サッチャー時代のイギ

リスやアンゲラ・メルケルのドイツを考えればいいし、女性を管理者にする傾向はきわめて今的だ。また、すべてをロボットにまかせ、そのロボットが本当の「母性」を知らないのです、それをソフト的におぼえさせるために地球から「理想的」な母親を拉致して、その母性をスキャンしてしまおうというのは、それほど非現実的なことではない。逆に、そのへんの現実性が、暗黙に、批評家や観客の意識を逆撫でしたかもしれない。

地球のテレビ放送を受信したのか、あるいはYouTubeのようなアルカイブからデータをコピーしたのか、1960〜70年代の地球のサブカルチャーに入れ込んでいる火星人女性が登場する。キイ（声…エリザベス・ハーノイス）である。この子が持っているポータブルなパッドがすばらしい。透明で、どちらがわからなくても映像が見える。その映像を壁に投射するプロジェクター機能も持っている。

キイがマイロに見せる映像で、ヒッピーがペンキでバンにグラフィティ（落書）を描いていて、警官に誰何（すいか）されているらしい映像がある。このシーンの由来をあれこれチェックしてみたが、これぞと思う映画作品は見当たらなかった。'60年代のテレビ番組だと書いているアメリカのレビューがあったが、どの番組かはわからなかった。キイが操作しているパッドにタイトルらしいのが見え、鏡文字で「・・・STREET」らしい文字が見えたが、全体を素早く読み取ることができなかった。DVDが出れば、確認できるかもしれない。

グラフィティに入れ込んでいるキイもそうだが、マイロと同じように地球から母親といっしょに火星にまぎれ込み、地下世界で成長したグリブル（声…ダシ・フォークラー）は、オタク中のオタクで、さまざまな電子ジャンクを集めて、自分の基地を作っている。『ウォーリー』も、ジャンクを集めて自分の基地に保存していたが、彼は、グリブルのように、それをブリコラージュしてコックピットのような世界を作りあげることにはなかった。

今性（いませい）ということかというと、たしかにこの映画の今性は少し古いかもしれない。なぜなら、もはや、オタクは今的ではないからである。時代は、オタクからヒキコモリに移った。その意味で、キイもグリブルも「行動的」すぎる。

（ウォルト・ディズニー・スタジオ・ジャパン配給）

2011年3月10日(2)

アンノウン (Unknown/2011/Jaume Collet-Serra) (ジャウム・コレット・セラ)

ベルリンで開かれるバイオテクノロジーのサミットに招かれてアメリカからやって来たマーティン・ハリス博士（リーアン・ニールソン）は、婦人（ジャンニエリ・ジョーンズ）とともに空港からタクシードベルリン市内のアドロン・ホテルに着く。が、トランクをタクシード積み忘れたことを思い出し、マーティンは婦人を残したままあわててタクシードの飛び乗る。だが、そのタクシードは、トラックから突然転がり落ちた大きな冷蔵庫にぶつかったバイクを避けようとして、スプレー川（らしい）に転落する。すると、女性の運転手ジーナ（ダイアン・クルーガー）は、気丈にも、気を失っているマーティンを救い出す。ベルリンには、

けっこう女性のタクシー運転手がいるが、ダイアン・クルーガーのような「美人」運転手は見たこともないし、彼女のような女性に、真冬のベルリンの、しかも河中でこんな果敢な行動が出来るとは思えないが、映画は、観客をそらさないアツプテンポで進むので、そんなことは気にならず、ドラマに惹き込まれていく。

マーティンが病院の緊急治療室で意識を回復したとき、妻も、サミットの関係者も誰も自分を探してはいないことに気づく。病室でテレビを見ることができるようになったとき、画面にホテル・アドロンでバイオテクノロジーのサミットが開かれようとしているというニュースを見る。自分は、このためにベルリンにやって来たことを思い出す。が、担当医（カール・マルコヴィックス）が止めるのもきかずにホテルに急行したマーティンは、自分の妻が自分と同名の男（エイダン・クイン）といっしょにおり、自分のことを全く知らないという予想外の出来事に直面する。自分はいったい誰なのか？

以後、マーティンの自分探しが始まるのだが、**論理的**には破綻がないにもかかわらず、せつかくのこの導入部の奥行きを浅くしてしまっているのは残念だ。どれが「本当」の事実かがいまいであるところをもっと活用することもできただろう。が、全体は、リチャード・ドナーの『陰謀のセオリー』（Conspiracy Theory/1997）的な展開になってしまふ。ただ、『身元不明』のほうは、場所を冬のベルリンに設定しているので、冷戦時代の痕跡のようなものが感じられ、その雰囲気芸達者なブルーノ・ガンツとフランク・ランジェラが盛り上げ、エンターテインメントとしては楽しめる体裁をととのえる。

この映画の「ベルリン」にはまだ「冷戦」の雰囲気が残っているが、実際のベルリンには、もうそういう気配は全くといっていいほどない。ベルリンの壁は、壊され、「博物館」の展示品か、記念碑としてほんの一部がもとの場所に残されているだけである。まさに、すべてが終わってリーアン・ニールソンとダイアン・クルーガーが、新しいベルリン中央駅（Berlin Hauptbahnhof）からいづこへかユーロスターで旅立つ最後のシーンが、いまのベルリンにふさわしい。

ホテルが「テロリスト」に爆破され、無残な姿をさらすシーンの映像（むしろ特殊効果によるとしても）を實在のホテルが許すのは、めずらしいのではないかと思うが、「ホテル・アドロン」は實在の「Hotel Adlon Kempinski」を使っている。その警備部主任を演じるのは、『白いリボン』にも出ていたライナー・ボック。いかにも苦労人らしいドイツ人役を見事に演じている。彼が、爆破されたホテルを見上げて、呆然としている表情も、なかなかいい。

ダイアン・クルーガーが演じる女性は、ボスニアの不法移民という設定。それにしては「ドイツ人」っぽすぎるが、論理的にはつじつまが合う。そういう論理性が、この映画のすべてに見られる。彼女が働いていたタクシー会社がトルコ人の経営であったり、ブルーノ・ガンツが演じるユルゲンという男が、かつて東ドイツの秘密警察であったり、臭さあゝい感じを出すのがうまいフランク・アンジェラが、金をもらえば何でもやる殺し屋組織のボスであるとか、全体の整合性（もつともらしさ）はちゃんとしている。

殺し屋のスマスを演じるオリバー・スマスの身のこなしがなかなかいいので、調べたら、もともとスタントの人なのだった。

【追記】試写の時点では、邦題は「身元不明」となっていたが、3月11日の東北地方太平洋沖地震の被害者を配慮し、「アンノウン」に変えたとのこと。（ワーナー・ブラザース配給）

2011年3月11日

メルトダウン

【追記】3月11日に起きた東北地方太平洋沖地震と、それによって引き起こされた福島第1原発のメルトダウン事故のため、試写の大半は中止となった。わたしは、その間、原発事故を適切に報道しないメスメディアにしばれをきらし、海外報道やネットの書込み、海外の知り合いの情報を紹介しようと、「雑日記」に連載を始めた。それは、時間でテーマを書き切る言語パフォーマンスの様相を呈した。したがって、事実関係には誤記もあるかもしれないが、この間の緊迫した状況は伝えられたと思う。

2011-04-01

4月公開作品短評

悲しみのミルク（ネオ・スロームビー風の展開だが、思わせぶりの印象をあたえないのは、舞台になるペルーのリマ郊外、パチャカマの風物と風俗の存在感である）。

SOMEWHERE／サムウェア（【前出】——『ロスト・イン・トランスレーション』との照応関係が、マンネリを感じさせるよりも、共鳴効果を發揮している。ソフィア・コッポラ自身の経験と、いま深まりつつあるアンニュイな空虚感がいい。ナルシズム文化はとうに終わったのという批判もあるが、ソフィアはこれで行けばいい）。

ザ・ライト エクソシストの真実（【前出】——バチカンのカリキュラムにエクソシスト養成というのがあるのかと信じさせる面白さ。半身で見たので楽しめた）。

ナンネル・モーツァルト 哀しみの旅路（天才の弟アメデオスと子供を稼がせる親のあいだで歴史に埋もれてしまった姉の存在は知らなかった。ここで描かれるモーツァルト家は、天才少年のいる家族というより、生活のために出稼ぎの家なき旅ガラス）。

ガリバー旅行記（自分に目覚めていくプロセスはジャック・ブラック向きかもしれないが、ガリバーはこんなやつではなかったという偏見と先入観が邪魔をして、心穏に見ることが出来ない）。

エンジェルウォーズ（映像も演技もちよっと「安い」のだが、じきにカルトムービーになるかもしれない魅力がある）。

戦火のナージャ（「巨匠」ニキータ・ミハルコフへのこだわりか、けっこう批判た強いので驚いたが、スターリンを愚弄する最初のほうのシーン、死にゆく若

い兵士のためにナージャ・ミハルコワが胸を見せるシーンとか、さすが映画の原点を押さえているのではないかな）。

キラー・インサイド・ミー（ケイシー・アフレックが『ゴーン・ベイビー・ゴーン』とも『ジェシー・ジェームズの暗殺』ともちがったキャラを演じているのを見る楽しみはあるが、「偏執」的な殺人者の描き方としては特にユニークではない。ジェシカ・アルバを出すなら、もうひとヒネリ欲しかった）。

木洩れ日の家で（【前出】——社会主義時代のポーランドに生きた女性がいま何を感じているかを、そういう面はいささかも出さずに、些末な日常の出来事を通じて描くところがユニークだ）。

抱きたいカンケイ（ナタリー・ポートマンとアシントン・カッチャーが演じるキャラクターがユダヤ系であることを意識するなら、『(500)日のサマー』と似たテーマをあつかいながら、なんか時代がズレている理由がわかるはず。主役より、ケヴィン・クラインが演じる70年代流ナルシズムの抜けない親父、レイク・ベルが演じる大柄の風貌に似合わずドジで一途な女など笑える脇役が多数いる）。

少年マイロの火星冒険記㊤（欠乏した「母性」を地球から調達する火星が「悪」なのは、「母性」などにこだわる必要がないのに、火星を仕切るババア総督がそういう地球的しがらみを切り離せないからだ——という解釈をすれば、この話は面白いが、全体としてはお定まりの宇宙冒険譚。監督がE・G・ウェルズの曾孫というのは面白いが）。

ブルーバレンタイン（【前出】——短文で言い尽くせないせつなさがこの映画の魅力。アカデミー賞でもっと光が当たってしかるべきだった）。

メアリー&マックス（【前出】——ヒキコモリにとつて必要なのは、普通の意味での「愛」や「思いやり」などではなく、ある種の「距離」なのだということを知りつくしているこのアニメの監督アダム・エリオット。コメント）。

キッズ・オールライト（【前出】——レズの親、人工授精で生まれた子供、レズなのに男にもよろめいてしまうドジな親——ジュリアン・ムーアが絶妙の演技、「理性的」なインテリであるはずのもう一人の親もパートナーの浮気で見せる可愛げな動揺。基本は喜劇だが、せつなさも。でも、親子関係というのは、ゲイ・ファミリーでも変わらないと決め込んでいるような気もする）。

マーラー 君に捧げるアダージョ（『バグダッド・カフェ』や『ロザリー・ゴーズ・ショッピング』のパーシー・アドロン監督の新作だが、事実にもとづく話は意外に底が浅い作りになっている。アルマ・マーラーはこれだとただの男好きの女にすぎない。マーラーのあと、ヴァルター・グロピウス、フランク・ヴェルフェルと再婚をくり返すが、3人のあいだにある一貫性には気づいていない）。

ミスター・ノーバディ（身をまかせるしかない人生も時間も、映画ならば、時間を先に進めたりもどしたりできる。それが映画の感動であり、スリルだ。この映画は、映画の時間操作と死・別れ・出会い・再会といった誰でもが自分の記憶に刻みつけている経験とをたくみに照応させる）。

四つのいのち（【前出】——セリフなしの「自然音」だけの展開。たまたま起こった出来事をそのまま撮っているようにみえて、相当な演出がある。それをどう取るか。詳細はノートを参照）。

2011年4月07日(2)

愛の勝利を ムッソリーニを愛した女 (Vincere/2009/Marco Bellocchio) (マルコ・ベロッキオ)

「愛」の因縁を描きながら、ファシズムと「大衆的ヒーロー像」とのエロティックな関係を興行きのあるやり方で異化している。

「ムッソリーニを愛した女」というのは、邦題の副題だ。「愛した」というのも、一方的な愛、思い込みの愛、パラノイアの愛もある。それは、邦題にある愛とはちがうかもしれない。

その女を演じるジョヴァンナ・メッゾジョルノが圧倒的な演技を見せる。すばらしい。

イーダが愛した男ベニートは、本当の「ムッソリーニ」であつたという保証はない。最初の出会いは、政治集会。そこで「神に5分間あたえる、5分後わたしが生きていれば、神は存在しない」という証明パフォーマンスをする男は、たしかに「ムッソリーニ」だったとする。観客席でそのレクチャー・パフォーマンスを見ている彼女は彼に惚れる。そういうことはよくある。その「愛」は彼女のなかでどんどん膨れ上がる。こういうとき、その後出会った相手が、たとえ「ムッソリーニ」ではなくても、そう思い込んでしまうことはある。映画のなかで彼女と「ムッソリーニ」とのフェイス・トゥ・フェイスの出会いは、街頭でムッソリーニが警官隊に追われる現場。路地に逃げてきた男が彼女と逢引をしているかのように装って警官をかわす。が、彼女にとって、この男が本当のムッソリーニであるかどうかはわからない。それは、たまたまそういう状況のなかで知り合うことになった男にイーダが勝手に投射したパラノイアだったかもしれない。

映画はいつも観客の勝手な想像と自己解釈を許す。そして、そういう解釈の度合いが広ければ広いほど、その作品の興行きは増す。わたしの解釈は、マルコ・ベロッキオに対するわたしの「買いかぶり」かもしれないが、ファシズムに精通しているはずの彼が、ただの「実話」を映画化するはずがない。

途中で、実在のムッソリーニの写真や動画が出る。イーダは、その顔を見て、昔とは変わったとつぶやく。が、これは、変わったのではなくて、もともとちがうかもしれないのだ。

小「ムッソリーニ」はあの時代、無数にいただろう。そして「ムッソリーニ」に惚れる女も無数にいたはずだ。だから、デモで警官から追われて路地に飛び込んで来た男を「ムッソリーニ」と思い込む女がいてもふしぎではない。

未来派とムッソリーニとの関係。戦争賛美。ムッソリーニも、もともととは「アーティスト」だった。ヒトラーが画家だったことを思うと、「アーティスト」出身の政治家は氣をつけたほうがいいのかもれない。

「ベニート・ムッソリーニ」を愛し、その子を生んだと信じる母親は、自分の息子に「ベニート」という名を付けている。その子が成長し、母親から吹きこまれた「おまえはムッソリーニの息子」という言葉を信じ、だんだん「ムッソリーニ」そっくりになる。が、その「ムッソリーニ」は、ニュース映画や演説会場の外向きの「ムッソリーニ」である。映画では、若き「ベニート・ムッソリーニ」を演じたフィリップ・ティーマに演じさせ、この間の複雑な関係を示唆する。

映画の魔術と孤独な意識とのカプリング。ファシズムとは、fascismo>fascio「羊の群れ」から来ているという↓「みんなで渡れば怖くない」↓「一条の矢は折るべし、十条の矢は折り難し」（毛利元就）、イソップにも「In union there is strength」があるという。

映画館で、無声映画がかかっており、場内では政治をめぐって客同士の罵り合いと乱闘があるが、そのかたわらで憑かれたようにひたすらピアノを弾くピアニスト (Antonio Rioló) が面白かった。これは誰がモデルか？ 誰の音楽か？ 未来派との関係ではルイジ・ルッソロ (Luigi Russolo) が思い浮かぶが、音的には違う。映像、音、パフォーマンスがカップリングを起こしながら進むこのシーンは映画としても秀逸。

チャプリンの『キッド』を見ながら、手元から引き離されたわが息子を思っ
て泣くイイダのシーンでも、映画内映画の使い方がうまかった。映画、大衆心理、政治、パルノイアの絡み合い。
(エスピーオー配給)

2011年4月08日

マイ・バック・ページ (My Back Page/2011/Yamashita Atsuhiko)
(山下敦弘)

最後に近い居酒屋のカウンターのシーンで、一人泣き出してしまう主人公・沢田雅巳 (妻夫木聡) の姿にこの映画のすべてが集約されている。これは、原作 (川本三郎『マイ・バック・ページ』) のすべてでもある。むしろ、泣いてどうなるものでもない。が、原作をこのシーンに集約させたということによって、この映画は原作を批判してもいる。原作は、川本三郎が経験したドキュメントではなく、「私小説」である——とわたしは言いたい。いずれにせよ、およそ川本とは体質の異なる妻夫木が「川本」の感じを見事に出しているのに、この俳優のすばらしさを知った。

ある意味では、非常に屈折した映画である。原作は、著者・川本三郎の実体験を描いている。原作では、実名と「記者」「K」といった略称とがいりまじるが、主人公は川本三郎であり、事情を知っている者には、その「記者」や「K」が誰であるかがわかるように書かれている。が、にもかかわらず「私小説」とわたしは言うのは、いかなる実体験であれ、それを文章化すると、それなりの演出や解釈が加わり、「現実」との距離が出てくるからである。映画は、実名や略称をやめ、川本↓沢田雅巳 (妻夫木聡)、↓梅山 (松山ケンイチ) といったように、再命名をしている。これによって、わたしと言う「私小説」的側面は薄れ、現実との距離が広がった。これは、よしわるしである。

原作は、80年代のある事件というような一般化ができない非常に時代に切り離せない側面を持っていた。いや、いまでも原作は、その時代の「気分」（この語のこういう用法を最初に使い出したのは川本三郎である）を照射する史料としての貴重さを持つ。学生運動が真摯に体制を批判・攻撃する面とともに、当時の若者がそれなりに若い個人的願望を満たす場になっていた側面。「赤衛軍」（映画では「赤邦軍」）なる党派としてはほとんど実体のないものをぶち上げて、とにかく政治的实践めいたことをせざるをえなかった（映画では梅本）のあせり。そうさせた当時の状況。朝日新聞がまだ権力批判的要素を持っていた、記者のなかには、新聞で糾弾することによって権力を倒せるかもしれないと思っていた「半活動家」的な者もいた（いまでは想像もできないだろう）状況。そして、徐々に新聞社も、上向く経済とともに、アメリカ型の企業体に変質していく時代的経緯。

川本三郎は、そんな過渡期に居合わせ、自分では必ずしも欲したわけでもない混乱に巻き込まれた。むろん、彼自身が認めているように、大新聞社の記者というおごりもあった。「過激」な集会にほとんど活動家の意識で参加しても、大新聞の記者は活動家にはなれない。そういう記者をわたしは何人も知っていたが、集会に参加したあと、近くにこっそり停めてあった運転手付のハイヤー（社旗付）が待っていて、集会の帰りはそのバックシートにゆったり座って帰るのだ。集会に出るときは菜っ葉ズボンを履いてきても、これでは「体制の犬」と言われても仕方がない。が、そういう記者は、そうした矛盾に全く気づいていないかのようになり、本気で運動を支援していたりもした。このへんが、いまでは理解しにくいだろう。

原作に忠実なのと、原作が描く時代との関係に注意を払ってもらうために、ここでは、原作の記述を重視する。映画↓原作↓解釈という流れを取りたい。映画は、「週刊東都」↓「週刊朝日」、「東都ジャーナル」↓「朝日ジャーナル」と読み替えると、朝日新聞社の両週刊誌の位置、両者の屈折した関係、そして社会部記者と「活動家記者」との関係は、かなりよく描かれている。外部からふらりと編集部を訪ねたりすることが可能だったのも、この時代の雰囲気をよくあらわしている。

映画や原作を粗雑に見ると、80年代には「連帯」があり、いまは「孤立」や「エゴ」しかないといった図式が提起されたりする。が、それはまちがいだ。川本の原作は、優等生の「おぼっちゃん」のまま麻布↓東大↓朝日新聞へと進み、たまたまその職場で盛り上がりつつあった反体制の空気にそまり、いわば「左翼」意識に目覚めた25歳の週刊誌記者「ヨーゼフ・K」の物語である。

カフカの『審判』の主人公Kは、ある朝「何も悪いことをしないのに」逮捕される。が、彼の「罪」は、自分が属している組織（銀行）と社会（後期官僚システムが芽生えたプラハ）に対する無知であった。川本は、みずから書いているように、反体制運動にコミットしたいという意識とともに、週刊誌記者として一発当ててやりたいという山気もあった。1960年代末から1970年代にかけての時代、朝日新聞社の記者であるということは相当の特権だった。朝日にかぎらず、大新聞の人間は、自分が社会を動かしているのだという意識が強かった。そしてそのことが、観点を変えれば権力に奉仕しているのだということには無知だった。

とはいえ、いまの時代にくらべれば、国家や組織の内部であるセクターと別のセクターとが対立し、その対立によって全体が変わるという面がないこともなかった。ある種の「正義」を通すことが出来るような気がした。日米安保条約や大学の自治のために闘った学生は、たんなる自己満足やカッコづけのためにそうしたわけではなかった。闘いに命をかける者もいた。ある意味では「ナルシズム」であつたとしても、自己意識としては「本気」だった。映画のなかの高倉健が刀や銃を握るのを銀幕のこちらの世界で本気で真似る者もいた。それは、風呂敷を首に巻いて屋根から飛び降りて怪我をした子供みたいだが、実際につかのま「高倉健」になれたりもしたのだ。とにかく社会の「気分」はそんな感じだった。

原作、雑誌『SWITCH』に連載されたものが一冊にまとめられたのだった。当時、わたしもこの雑誌に雑文を書いていたので1988年に本になるまえから川本が有名な事件のことを書き始めたことを知っていた。『マイ・バック・ページ』の「あとがき」で川本が書いているが、この連載は、『SWITCH』の編集者の新井敏記と角田明子のすすめて始まった。わたしもよく知っているが、二人は素晴らしい編集者だった。当時のすぐれた編集者というのは、筆者が書くべきことを「知って」おり、最初の読者としての確な意見を言えるのが普通だった。だから、この二人のような編集者を相手にするときは、逆に彼らの予見をいかに裏切り、かつ感心させるかがもの書きの賭けだった。

川本三郎は、当時、映画評論家として一家をなしつつあった。文芸評論にも手を染め、村上春樹の早い時期のコメンテーターで、川本を通さないと村上の所在がわからないといった風説があつた。村上はいまほどの権威ではなかったが、文壇に距離を置く独特のスタイルを実践しつつあった。川本は、記者のときも映画評を書いていたが、本格的に書き始めたのは、朝日新聞社を事件で追われてからである。映画の最後のほうで、キネマ旬報社の編集者らしい感じの女性が原稿依頼をしているシーンが出てくるのが、それを示唆している。

新井と角田が川本に、この事件のことを書かせたのは、画期的なことだった。が、事件に関係した面々やその延長線上にある諸党派、またかつて活動家として一言を持っていた連中は、この連載と川本のことをせせら笑った。川本は警察のスパイだという奴までいた。この映画にも出てくるが、新聞社のなかでも社会部記者が警察との関係では微妙な位置にいたように、また、活動家のなかにも文字通のスパイがいたように、反体制運動が後退すればするほど、不信な人間関係が広がっていった。その意味で、川本のように、政治とメディアと権力が醜い生き残りのぶざまな様をさらしたこの事件を川本個人の視点で描くということは勇気のいることだった。

とはいえ、『マイ・バック・ページ』は告発の書ではないし、告白の書でもない。むしろ、川本にとつては、一つの文学作品だったのではないか？ ある意味では「私小説」だが、ある種道化やトリックスターの人物を主人公にし、しかもアメリカのペーパーバック小説とはちよつぱり違う。演歌もビートルズもボブ・ディラン（本書のタイトルは彼の曲から取ったという）もザ・バンドも影響しているが、それらはすべて居酒屋の暖簾のフィルターでマイルドにされている。

さて、原作への言及が多くなり、映画のことが少なくなった。『0年代の記憶が残っている者が』0年代を映画化したものを見ると、登場人物の身ぶりや喋り

方や態度に違和感を持つてしまうのが常だが、この映画ではあまり違和感を感じなかった。作品の内在性のなかで一つの完結性を出すことに成功したからだろう。でも、当時の気分は、もうちよと「暗く」て、ワイルドだったかもしれない。

(アスミック・エース配給)

2011年4月12日

テンペスト (The Tempest/2010/Julie Taymor) (ジュリー・テイモア)

シェイクスピアの『ザ・テンペスト』(通称「テンペスト」)——なんで定冠詞を取るんだ?)をジュリー・テイモアが大胆にアレンジした。筋は原作を追っているが、元ミラノ大公のプロスペローを「プロスペラ」という名の女性にしている点だ。それをヘレン・ミレンが演じる。弟アントーニオの陰謀で大公を追われ、娘とともに追放されたたプロスペローが復讐を果たそうとするが、最後は赦し(ゆるし)に至るというドラマ自体は変わらないが、恨みの主体が父娘から母娘に替わることによって、変わってしまうものはある。また、復讐は、魔術を習得することによってなされるわけだが、男が魔術をあつかうのと女がそうするのでは大きな違いがある。男なら「魔法使い」だが、女だと「魔女」の雰囲気になるからだ。むろん、ジュリー・テイモアはそのことを十分意識している。

ジュリー・テイモアは、すでに『タイタス』、『フリーダ』、『アクロス・ザ・ユニバース』等の映画作品を撮っているが、彼女を有名にしたのは、ブロードウェイのミュージカル(『ライオンキング』など)の演出家としてである。だから、彼女の映画には、どうしても舞台的な要素が入ってくる。本作では、シェイクスピアの韻を踏む有名な台詞をおさえているので、ますます舞台的な要素が強くなるのだが、魔術という面を描くとき、その空想的で大胆なイメージが強く出れば出るほど、自然(ハワイでロケしているという)や生身の姿が、舞台装置や舞台衣装のように見えてくるのである。それは、ミュージカルの舞台でならば効果的かもしれないが、そこまで舞台的に演出するのなら、いつそのこと、極端に人工的ないしは(ピーター・ブルック的な意味で)「何もない空間」にしてしまったほうが面白かったのではないかと思った。

魔法と妖精エリエル(ベン・ウィショウ)を使って大嵐を起し、ミラノ大公アントーニオ(クリス・クーパー)とナポリ大公アロンゾ(デイヴィッド・ストラザン)、顧問官ゴンザロー(トム・コンティ)、アロンゾの息子・王子フアーディナンド(リーヴ・カーニー)らが乗った船を転覆させるのだが、舞台においてなら、そのハデハデの演出は生きただろう。が、映画の観客にとっては、そういう「超現実」的なイメージはあきあきするほどあたりまえだから、この映画のシーンは、えらく嘘っぽくみえてしまうのだ。「嘘」はそれなりに演出すればそれなりのリアリティを持つのだが、ここでは、あまり新味がないということである。

この映画のキャスティングは、いかにも舞台演出家らしい。ほとんどが最初からある種のアウラをもっている俳優ばかりだ。そのアウラをそのままいただこうとしている。映画の場合は、撮り方次第で俳優はどうにでもなるといった傲慢とも思える発想がないでもないが、舞台では、撮り方で「素人」でも様になるということは稀にしか起きえないから、舞台人が映画を撮る場合には慎重になる。

ベン・ウイショウ↓あの『パフューム ある人殺しの物語』で「超人間」を演じたから、妖精エアリエルの役は「まっとう」だ。クリス・クーパー↓「陰険」な役柄にこの役者を持つてくるのはありきたり。デイヴィッド・ストラザーン↓舞台の野心家はこの役者には「まがったこと」はさせない。アルフレッド・モリナ↓たまたま太りすぎたのか、太らせたのかわからないが、執事ステファニーの役としては面白い。が、これがあるフレット・モリナにやらせなくてもよかったのではないかと思うが、そこがハデ好みの野心演出家の趣味。

演出者は、いずれも相当パワーが入っていて、それを見るのは楽しい。「怪物」キャリバンをジェイモン・フンスーにやらせたり、「道化師」トリンキュローをラッセル・ブランドにやらせたのは、ジュリー・テイモアならではだろう。ただし、「道化」が道化になっておらず、また、「怪物」が人間になってしまったのは、テイモアの演出と解釈であり、わたしはそこが全然面白くなかったのである。（東北新社配給）

2011年4月13日

黄色い星の子供たち (La rafle/2010/Rose Bosch) (ローズ・ボッシュ)

メラニー・ロランの熱演だが、ナチズム（ここではフランスの親ナチのペタン政権）批判は、「こんな酷いことをやって、許せない」という残酷さと怒りの表現だけでは、先に進めない。長いレビューを書くことになっているうちに、『キネマ旬報』（8月上旬号）に短評を書くことになり、さらに時間がたって、同じ時代と出来事を描いた『サラの鍵』を観た。

最近「ナチズム」の意味を全く知らない複数の学生に出会って衝撃を受けた。忘却という支配様式にかくも見事からみ取られた彼らにとっては、ナチスに追従して仏ペタン政権が犯したユダヤ人弾圧の「模写」的なメロ描写でも必見なのかもしれない。が、この種の映画が観客に求める涙の共感という技法は、実は、ナチズムが極めようとしたメディア技法であり、その「未熟さ」が暴力で安易に埋め合わされたのだ。その技法は、やがてより効果的な形でハリウッド映画とテレビに引き継がれた。（『キネマ旬報』8月上旬号より）。

（アルバトロス・フィルム配給）

2011年4月15日

アジャストメント (The Adjustment Bureau/2011/George NoIfi) (シヨージ・ノルフィ)

——原作はフィリップ・K・ディックだよね。

——そうなんだけど、原作では主人公のパラノイアとして描かれる。

——ただのロマンティック・コメディにしてしまったのもディックからすれば、単純化だ。

——「アジャストメント・ビューロー」は、走り始めたマット・デイモンの動きを停めてしまうほどの「超能力」を持つているのに、最初から意味ありげに出てくるアンソニー・マッキーが、デイモンを追いかけるとき、時間をまちがえて、見逃し

てしまう。そんなうかつなビューローなんだろうか？ 動画の見える本とか、頭をスキャンして洗脳するとか、時代設定はいまだよ。ジョークにもならない。

——まあ、レベルがあるんだね。下っ端じゃうまくいかなくて、だんだん上がっていく。最後は、テレンス・スタンプの登場だ。彼は、あいかわらずかつこいいね。

——しかし、スタンプの才能は活かされていない。その意味では、デイモンももっていない。エミリー・ブランドトには向いていたかも。

——トイレでデイモンと偶然めかして出遭うシーンはなかなかよかったし、生意気で色気のある女役をうまく演じていた。しかし、『プラダを着た悪魔』のときとくらべると、燃焼できなかったんじゃないかな。才能ある役者ですよ。『ヴィクトリア女王 世紀の愛』の彼女は買わないけど。なんであんなおどした目付きなのかという疑問が残った。

——あれが地なんだよ。今回は、あの目が活きた。それぐらいかな。

——要するにロマンティック・コメディなのに、⁵⁵ 的要素を入れて裏目に出た。⁵⁶ 的要素を活かせなかった。

——最初、デイモンが政治家としてうまくいなくなるが、開き直って「本音」を語り、まきかえすという導入部分は、そのどこかへ行ってしまう。

——ビューローのジョン・スラテリーとアンソニー・ルイヴィヴァール(Anthony Ruivivar)がデイモンを追いかけるシーンで、通りに面したビルドアを開けると、向こう側が庭だったり、ルイス・ブニエルの『アンダルシアの犬』のようなアイデアが使われているだが、ちらっと見せるだけで、なぜそういう設定をするのかわからない。ただのデザインとして使っている。これで、この世界がシュールな世界なんだということにはならない。アイデア止まりだ。

——ドアは、使い方ではいくらでも面白くなるね。小説ではすでにカフカがやっているけど、さすがソダーバーク、『カフカ』でちゃんとそういうところを押さえてドアを使っていた。

——またカフカか、でも、カフカ的な話に持っていたほうが、面白くなっただろうね。

(東宝東和配給)

2011年4月21日

未来を生きる君たちへ (Heaven/In a Better World/2010/Susanne Bier) (スサンネ・ビア)

最初、アフリカから始まったと思ったら、デンマークに飛び、あっちへ飛んだりこっちへ飛んだりして煩雑の感じがするが、そうしながら状況を印象づけていく手並みは見事。

二組の親子関係を描きながら、民族紛争、戦争の根本をも照射する。ただ、「民族紛争」にせよ「戦争」にせよ、それらは、個々人、集団間の不和やいがみあいがあるス cale トとして生まれるのではなく、それを利用した形で生まれるのだとわたしは思う。まず国家や制度の存在があり、対立や殺し合いを必要とし、その手っ取り早い手段としてそうした対立が利用されるのである。だから、「戦争がなければ平和だ」といった単純な論理は最初からまちがっている。

二組の親子のひとつは、スウェーデン人の父クラウス（ウルリッヒ・トムセン）と息子のクリスチャン（ヴィリアム・ユンク・ニールセン）である。彼らは、デンマークでは「外人」であるという点で、被差別条件を持っている。もうひと組子は、母マリアン（トリート・ディアホルム）と息子エリアス（マークス・リーゴード）、その弟モーテン（Tolke Lars Bjørke）の親子である。父親アントン（ミカエル・パーシュブラント）は、別居している。彼の浮気が原因らしい。もう一度いっしょに生活したいと思っているが、マリアンが許さない。だから、エリアスたちの心は屈折する。学校では、歯列矯正の器具をつけているのを「ネズミ」とからかわれ、いつもいじめられている。

クリスチャンは父が母を殺したと思っている。孤独で過激な意識を秘めた少年で、理系にも強い。転校生として入ってきたクリスチャンはエリアスをかばう。二人はすぐに友達になるが、比較的ありがちな関係である。そして、エリアスは、クリスチャンの過激な試みに巻き込まれていく。

デンマーク語の原題「Havnen」は、「復讐」という意味の語である。なるほど、いくつかの復讐可能性が描かれる。学校でクリスチャンはいじめられているエリアスのために復讐をする。彼の復讐はエスカレートする。街の遊び場でエリアスの弟モーテンが年長の子供にいじめられているのを見つけた父親のアントンが、その子をさとしていけると、その子の父親が血相を変えて飛んでくる。その男はえらく暴力的で、アントンを殴る。が、アントンは反逆しない。その一部始終を見ていたクリスチャンは、復讐を決める。

アントンは、クリスチャンとエリアスから「なぜやり返さなかったのか」と問われるが、紛争や戦争というものは、こういういがみあいからエスカレートしていくのだとす。しかし、クリスチャンの復讐心はおさまらない。

アントンは、医師としてアフリカの難民キャンプで救援活動をしている。デンマークとアフリカとのあいだを行ったり来たりしているらしい。彼はキャンプで、暴力的な女性差別と殺人的な虐待を見、それで死にかけた現地人を助けている。このあたりは、全体のトーンにくらべてドラマチックすぎて、すわりが悪い。戯画的ですらある。が、アントンが差別と復讐の修羅場を見ている人間だという注釈になっている。これほどドラマチックに描かなくても、アントンのバックグラウンドを説明することはできただろう。

子供は、親の意志や親が用意する環境とは無関係な「異星人」のようになってしまうことがある。クリスチャンはその典型である。彼の父親は温和な人で、裕福だが、クリスチャンはどんな自分の世界に引き込まれる。ここでは出てこないが、こういうある種の「異星人」化は、薬物などへの依存症にはまる場合も同じである。こういう息子を持つてしまった親の苦悩は、クラウスの寡黙なしぐさで表現されている。ただし、自分が「どうしようもない」「異星人／異邦人」だと悟ったときに息子が示す葛藤の表現はわりあい月並みである。

この映画は、あきらかに、テロ↓復讐↓テロ↓復讐と終のない様相を呈しているいまの戦争状況を問題にしている。しかし、もし、「テロ」が実は「テロ」と呼ぶには非常に組織的なものであり、「テロ撲滅の復讐戦争」も、実は復讐なものが問題ではなく、戦争をすること自体が問題であるとしたら、どうだろう？ テロや復讐は、戦争を永続させるための手段、人々にこの戦争を納得させるため

の「レジティマシー」の装置にすぎないとしたら、どうだろう？ 戦争株式会社にとって、人々が復讐心を持つてくれれば戦争を起しやすいが、そうでなくても戦争は起こさなければならぬのである。戦争は、もつと国家や組織の本質から生ずるのであって、この映画に登場するアフリカの邪悪な集団から直接派生するわけではない。こういう観点から考えると、この映画は、状況認識が非常に甘いのである。

（ロングライド配給）

2011年4月22日

光のほうく (Submarino/2010/Thomas Vinterberg) (トマス・ヴィンターベア)

最初、赤ん坊の小さな手を握る指が映るのだが、その指のツメがえらく汚れているのが気になった。それなりの生活をしているという表現であることがすぐわかる。が、アップで映るその若者の表情が女性っぽいので、この赤ん坊の未成年母なのかと思う。タバコを吸いながら、赤ん坊をあやすのも、そんな想像を補充する。しかし、それは誤解であることがわかる。その子は少年で、赤ん坊の兄なのだ。少し下の弟もいる。母親がアル中で頼りにならないので、兄弟二人で育てているのだ。

冒頭に出てくる三男マーティンを死なしてしまったというトラウマが大人になっても兄弟の心のなかに傷を残す。長男が結婚せず、売春婦（パトリシア・シューマン）のもとに通い、家庭を持たないのも、そのためだろう。次男が、自分の息子を「マーティン」と名づけているのも、そのためだ。彼が、薬物依存に陥り、さらには薬物の売買にまで手を出して追い詰められて行き、「俺には息子しかいない」と言うくだりは、実に切ない。ヒロインでどன்றりラリつても、息子の世話だけはしようと思っていた彼が、薬物売買で逮捕され、息子と切り離される。その絶望は想像できる。自分が息子にとって余計な存在だと悟ったとき、すべてが終わる。

洗われていない食器がある台所にはさまざまなアルコールの瓶が林立している。場面が変わると、その年上の少年ニック（セバスチャン・ブル・サーニング）と弟（マックス・ブロー）はスーパード万引きをしている。それも、自分たちの遊びの品ではなくて、粉ミルクである。つまり、母親が面倒をみないから、二人が粉ミルクを溶いて飲ませたりしているのである。

母親がすぐに前後不覚になるくらい酔っ払って家に帰って来る。わけもわからずニックを殴りつけ、そのまま床に昏倒して尿までもらしてしまう。するとニックは、電気コンロをバラし、電気のつながったニクロム線を尿の上に置く。彼らは笑っているが、母親は感電して飛び上がる。一見して最悪の家庭環境だ。

冒頭に出てくる三男マーティンを死なしてしまったというトラウマが大人になっても兄弟の心のなかに傷を残す。長男が結婚せず、売春婦（パトリシア・シューマン）のもとに通い、家庭を持たないのも、そのためだろう。次男が、自分の息子を「マーティン」と名づけているのも、そのためだ。彼が、薬物依存に陥り、さらには薬物の売買にまで手を出して追い詰められて行き、「俺には息子し

かない」と言うくぐりは、実に切ない。ヘロインでどんなりラリつても、息子の世話だけはしようと思っていた彼が、薬物売買で逮捕され、息子と切り離される。その絶望は想像できる。自分が息子にとって余計な存在だと悟ったとき、すべてが終わる。

さらに悪い事態が彼らを襲う。が、ある日、彼らが、パンクロックをガングンかけ、母親の酒（イタリアのベルモットの「CHIZANO」）をラップ飲みして騒ぎ、眠りこけているあいだにこの赤ん坊が死んでしまう。こんなに簡単に死ぬかと思うが、赤ん坊だからわからない。

10分ぐらいのこうしたイントロから、兄弟の屈折した生活描写に移る。最初はしばらくのあいだ中年のニック（ヤコブ・セーダーグレン）を映し、大分たってから弟（クレジットは「マーティンの父親」）（ペーター・プラウボー）に移る。二人は長い間会っていないらしい。というのも、ニックはアルコール依存であり、弟は薬物依存で、たがいに施設や刑務所の世話になったらしい。

ニックが住んでいるのは、生活保護を受けている者たちが住む「シエルター」だ。いつもラジオをガングンかけて、ニックに殴られる初老の男やニックがときどき通ってフェラをしてもらう売春婦ソフィー（パトリシア・シューマン）などが住んでいる。わたしは、たまたまニューヨークでこういう「ルーミング・ハウス」に住んだことがあったが、住人たちはみな個性的だった。

ヤコブ・セーダーグレンは、知的な目をし、髭がハンサムなのでそうは見えないがほとんど生活保護で暮らしているらしい。ジムで身体を鍛えているが、その帰りにはグローサリーでビールを両手に一杯買い込んで帰り、飲み続け、ベッドのうえでマッタリとしている。アルコール依存の人が、危機を抜けはしたが、ビール程度の軽度のアルコールで中間過程をしのいでいる状態だ。

全体として、もはや労働が価値ではなくなった社会で行き場を失ってしまった人々の描写として非常にリアリティがある。わたしは、こういう傾向のはじまりを1970年代のニューヨークで見た。その一部はその後日本にも「移植」されたが、西欧社会の多くがそのパターンをコピーしたのと同じような展開は日本では見られない。国家的な規制の多くがそうなるのを抑えているのかもしれない。逆に、そうならないで中途半端であることが日本の問題なのかもしれない。

労働の価値の喪失、アルコール中毒薬物中毒の問題、依存症、売春（デンマークの売春は日本とは大分違う——これは、脱労働社会化しているオランダ、オーストラリアやニュージーランドにも共通している）、ここで描かれていることは、1970年代以後の西欧・北欧社会および、1990年代以後の東欧社会でもひとしく見られることだ。労働が価値ではなくなれば、生活の質が重視されるようになる。しかし、そのためには、ある種の「教養」や「文化」的蓄積が要求される。結局、ここで階級的振り分けが行われ、底辺にいる者は払い落とされることが多い。この映画の登場人物たちも、そうした「生活の質」を求める脱労働社会に対応できなかった人間たちだ。

脱労働社会というのは、基本的に、「才能のない奴は働かないでおとなしくしている」という差別社会である。ある程度の社会保障をするからおとなしくしているというのだが、実際には、そうはいかず、アルコールや薬物への依存を高

める者が増える。高ストレス社会だから、それを「創造的な仕事」とやらに活かせなければ、神経の高まり、モダモダを何かで癒さなければならなくなる。その場合にも、「創造的な仕事」とやらに従事している者は、アルコールや薬物を「上手く」使い、そうでない者は金銭的にもどんどん追い込まれて身を滅ぼすことになる。

冒頭に出てくる三男マーティンを死なしてしまったというトラウマが大人になっても兄弟の心のなかに傷を残す。長男が結婚せず、売春婦（パトリシア・シューマン）のもとに通い、家庭を持たないのも、そのためだろう。次男が、自分の息子を「マーティン」と名づけているのも、そのためだ。彼が、薬物依存に陥り、さらには薬物の売買にまで手を出して追い詰められて行き、「俺には息子しかない」と言うくどりは、実に切ない。ヘロインでどんなりラリつても、息子の世話だけはしようと思っていた彼が、薬物売買で逮捕され、息子と切り離される。その絶望は想像できる。自分が息子にとって余計な存在だと悟ったとき、すべてが終わる。

しかし、映画の最終シーンは、マーティンは、決して放擲されはしないということを示唆する。ここには、不思議なファミリー形態が見える。血のつながりはあるが、親子関係でない「親子」、既存の家族を脱構築した家族。たぶん、脱労働社会には、そういう助け合いがよりどころの一つとなるのだろう。

（ビターズ・エンド配給）

2011年4月26日(1)

ミラル (Miral/2010/Julian Schnabel) (ジュリアン・シュナーベル)

1947年、イスラエルの建国の年の少しまえ、難民の子供たちを収容し、教育する施設を作るヒンドウ・ホセイニ（ヒアム・アツバス）、バスのなかでユダヤ人女性の差別的態度に腹を立て喧嘩をし、逮捕されるナディアという若い女性（ヤスミーン・アル・マスリー）、彼女が獄中で出会うファティーマ（ルバ・ビラール）——看護師だった彼女は、1967年の六日戦争（第三次中東戦争）で負傷したアラブ兵士をイスラエル兵から隠そうとして失業、やがて反イスラエル活動に参加し、逮捕されて無期懲役を言い渡された（そういう受刑者と刑の軽いナディアが一緒に獄にいうのも不思議）、ファティーマの兄ジャマル（アレクサンダー・シディグ）——もともと、ヒンドウと親交のあるイスラムの導師だったが、妹に面会するなかでナディアと知り合い、彼女の出所後、結婚する——の娘ミラル（フリーダ・ピント／幼少期は Yolanda El Karan）、というように、どこかでつながりあっている4人の女性を通してパレスチナの歴史を追う。が、ジュリアン・シュナーベルが描く歴史がいつもそうであるように、どこかものたりない。

高齢で死んだヒンドウの葬儀のシーンから時間を逆にたどる「ヒンドウ」編では、六日戦争のあと国連軍の米国陸軍大佐役でウイレム・デフォーがちらりと出てくるが、ヒンドウとの愛をわずかににおわせたまますぐに姿を消す。孤児たちへの愛に生きるヒンドウからすれば仕方がないことなのかもしれないが、「劇映画」のスタイルでこういう「大物」役者を出して、この結末だと、何か気が抜けた感じになる。こっちが月並みなドラマを見すぎているのかもしれない。

「大物」といえば、ヒンドゥが大佐に出会うパーティのシーンで、アメリカン・コロニー・ホテルの女主人（？）ベルタ・スパフォード役でヴァネッサ・レッドグレイヴが出てくる。これが、えらくクサイ役で、レッドグレイヴにはおあつらえ向きかもしれない。彼女が音頭をとって「メリー・クリスマス」を唱えるのだが、わたしは、複雑な気持ちでこのシーンを見た。このシーンは、パレスチナ問題に対するジュリアン・シュナーベルの姿勢をまさに示唆しているように思えてならなかった。

映画の構成は、「国際ジャーナリスト」志望のミラルが、年老いたヒンドゥを養老院に訪ねるといふ円環構造になっている。ヒンドゥは彼女に未来を託し、イタリア留学を薦める。彼女はこのシーンで「教育」の重要さを強調する。教育が、パレスチナの状況を救うというわけだ。しかし、その教育はどのような教育だろうか？ 教育と教化・洗脳は髪一重である。洗脳であれ文化教育であれ、教育という概念自体がすでに行き詰つてはいないか？

映画と原作（ルーラ・ジブール）と登場人物との超越論的違犯をあえて行なえば、この映画は、ヒンドゥの遺志を継いだミラルがジャーナリストになり、この本の原作を書いたことによつて出来上がった「教育装置」である。この映画は、しかし、ヒンドゥが開いた「ダール・エッティフル」というフイジカルな学校にひつてきする機能を発揮できるだろうか？ 映画が描く衰弱した高齢のヒンドゥが伝えるようとした遺志はミラルに単純化して継承されたのではないか？

ミラルは、ヒンドゥの未来の夢を託され、それを実現するかのように見えるのだが、彼女が継承したのは単なる「啓蒙主義」である。われわれがこの映画でたどつてきたパレスチナの歴史は、彼女の「ジャーナリストティック」視点で構成されたものであったことが最後にわかる。わたしが、シュナーベルらしいというのは、この点だ。歴史は、決して「ジャーナリストティック」にはとらえられない。一見、歴史を生きた人物が描かれているように見えながら、ジェーナリストが描く歴史は、彼女や彼らを、自分が記述する「歴史」のリアリティの証人にしがちなのである。

『キネマ旬報』（8月下旬号）の短文レビューで、わたしは、<ローリー・アンダーソンやトム・ウェイツの音楽のせいもあつて、わたしには、~~な~~あたりの比較的「良心的」なアーティストの政治感覚の域を出ない感じがする。『平和が可能だと依然信じる両側のすべての人に捧げる』とエンドタイトルにあるように、パレスチナ問題をあつかいながら、中庸すぎる。シュナーベルが描く歴史は人物の歴史の表層にとどまる傾向があるが、今回はあつかう人物の数が多いだけに表層度が高くなつてしまった。>と書いた。シュナーベルは、『バスキア』でもトム・ウェイツを使つたが、この映画には向いていないような気がする。

（ユーロスペース配給）

2011年4月26日(2)

クロエ (Chloe/2009/Atom Egoyan) (アトム・エゴヤン)

クロエ（本当は「クロイ」と発音する）のナレーションつまり彼女の視点で始まる非常にいいスタートなのに、やがてそれが崩れる。終盤のシーンは全く納

得がいけない。おそらく、製作サイドからの営業的な注文でそうしたのである。ディレクターズ・カット版を見たいと思わせる作品だ。

よせばいいのに「悪女」にちよっかいを入れたために「平和な家庭」がガタガタになるという話はよくある。が、この映画はそう見せかけながら、それにとどまらない。たしかに、産婦人科医のキャサリン（ジュリアン・ムーア）は、夫デイヴィッド（リーアム・ニールソン）が浮気をしていると思い、探りと牽制をかけるために、娼婦のクロエ（アマンダ・セイフライド）を「雇う」。クロエは、キャサリンとの「契約」をどんどん逸脱し、息子のマイケル（マックス・シェリオット）にまで手を出す・・・というのは、上っ面の要約である。が、クロエは、「悪女」のようで「純真」であり、「純真」のようで「したたか」である。その感じをアマンダ・セイフライドは見事に演じている。

よせばいいのにの女を演じるジュリアン・ムーアは、『キッズ・オールライト』でも見せたが、そういう途方に暮れながら懲りないという表情がうまい。

クロエのやることは、わたしには逐一納得できたので、その結末には大いに失望した。これだと、くやれやれ疫病神も消えてくれた>という印象で映画が終わることになる。クロエとキャサリンとのレズ的屈折はどうでもよくなる。「悪女」や「魔性の女」なんて枠にはまらない極めて両義的な役を見事にこなしているアマンダ・セイフライドの演技は素晴らしいのに、それは最後のシーンでぶち壊しになった。こういう女性が座敷童子（さしきわらし）のようにいて、家族のそれぞれと「交流」を持っているという状態は面白いはずなのだ。

タイトルが「クロエ」となっているから、クロエに焦点を当てて描くのかと思うと、そうでもない。一応最初のシーンはクロエが下着を付けているシーンを映し、彼女の「娼婦哲学」をモノローグするナレーションがかぶる。ところが、その後の展開は、いわば「視点の混乱」続きとなる。いつも女性の性器を点検し、不感症の相談を受けたりしながら、夫との関係は不満がないわけでもないキャサリンが、トロントの「ヨークヴィル・アヴェニュー」界限で見かける娼婦クロエに興味を持つくだりはいい。夫が教え子と浮気をしているのではないかという疑心暗鬼になるくだりも悪くない。クロエとの出会いも映画として面白い。が、未成年の息子が彼女を家に連れ込み、母親として苛立つシーンあたりから、「余分」なものが入ったという気配になる。

この映画は、既存のイメージでとらえたらた「家庭」（母・父・子）というような場の境界線が、実はシームレスであることをうまく描きかけながら、失敗した記録である。

夫も息子もスカイプにはまっついていて、話もできないキャサリンの当惑のシーンがあり、いまを活写している。

クロエがキャサリンに語ったことは「嘘」だった。デイヴィッドとはやっていない——とクロエは言う。このへん、語る＝騙るの現象学が描かれる。

デイヴィッドはユダヤ人なのか？ 彼の書齋に『Meanchem Begin』の大判の本がある。

英語俗語辞典によると、「Chloe」は、女性名である（ちなみにクロエ・モレンツも同じ綴りだ）が、他方、Chloeには「A friendly girl with a nice ass who is loved by everyone! She is a hot person, no girls have any problems with her and all the guys want to have hot, mad, steamy sex with her.」という意味があるという。要するにセクシーで誰とでもやる女。（ブロードメディア・スタジオ／ポニーキャニオン配給）

2011-05-01

5月公開作品短評

4月の涙（フィンランド内戦の時代に舞台設定し、同じ民族、男女が「白軍」と「赤軍」に分かれて闘う屈折に性のねじれを重ねる描き方、ゲーテの詩「魔王」を暗示的に使うスタイルは、ルキノ・ヴィスコンティを思い出させる）。

アンノウン（【前出】（「俺って誰？」と自問し、目眩をおぼえる不条理劇的な前半のテンポはなかなかいい））。

ブラック・スワン（【前出】——ポートマンがだんだん往年のバーバラ・ストレイザンドに似てきた。その頑張るところが）。

ジュリエットからの手紙（「ロミオとジュリエット」にあやかり、願望の愛の手紙をお神籤の紙のように置いておくところに返事が来る——実は「ジュリエット・クラブ」の女性たちのボランティア活動——イタリヤの話にひっかけたメロドラマ。『クロエ』のときより気楽に演じているアマンダ・セイフライド。いつもは恐いヴァネッサ・レッドグレイブも、パートナーのフランコ・ネロと仲良く出演）。

レッド・バロン（空中戦がまだレーシングカー・レースのようであった1918年。無敵のドイツ軍パイロット、マンフレート・フォン・リヒトホルフェン——通称「レッド・バロン」のことを知らなければ、テレビの大河ドラマ的には為になる。が、どうせ描くのなら、「敵を撃ち落としたい、殺したい」という彼のあくなき欲望の謎に迫るべきだった。対戦シーンとしても迫力がない）。

ゲンズブルと女たち（【前出】——ゲンスブルーにはえらく思い入れがあるので、「ノート」では辛い点をつけてしまったが、けっこういい作品だといまは思う）。

ファースター 怒りの銃弾（ザ・ロックことドウェイン・ダグラス・ジョンソンが嫌いならダメだろうが、この「単純さ」を甘く見てはならない。70年代のアクション映画を意識した作り。ガン・エフェクトもしっかりと「古典的」にトム・ベレンジャーやビリー・ボブ・ソーントンもみな「それっぽい」役を楽しんでいる。惜しむらくは、キラー役のオリバー・ジャクソン・コーエンが弱い）。

アジャストメント（【前出】——フィリップ・N・ディックを意識しすぎて失敗。ロマンティック・コメディで腹をくくればよかったのに）。

マイ・バック・ページ（【前出】——川本三郎の原作の映画化。名前は変えてあるが、川本の「私小説」であり、朝日新聞社への痛烈な批判を内在している。

心優しい彼は「泣く」しかなかったが、いまの記者は泣くことすらしないのでは？）。

クロエ（【前出】——最後の5分でぶちこわし。あちこちにレビューを書いた）。

愛の勝利をムッソリーニを愛した女（【前出】——作品にインプットされた以上の解釈が可能であり、ファシズムの本質を鋭くとらえている）。

2011年5月17日

ハングオーバー！！ 史上最悪の二日酔い、国境を越える (The Hangover Part II/2011/Todd Phillips) (トッド・フィリップス)

——今度の原発事故で、日本のメディア環境というのはどうしようもないということがわかったけど、こういう映画を配給するのは大変ですね。今度の事故で、日本のテレビや新聞が東電とその配下の組織によって古典的なまでにコントロールされていることが暴露した。こういう環境下では、この映画のタイトルがずばり「薬で行っちゃてる」という意味だと明示するのはためらわれるでしょうね。

——前回の『ハングオーバー！ 消えた花ムコと史上最悪の二日酔い』のときは、ビールにドラッグを混ぜたんだから、「二日酔い」でも許容できたけど、今度は、海岸でビールを飲みはするが、⁴人がぶっ飛んでしまうのは、またしてもアラン（ザック・ガリフィアナキス）が仕込んだドラッグ入りのマッシュマロが「元凶」ですよ。

——前回と同様に「デイトドラッグ」の「ロイプノル」(rohypnol)を使った。「ルーフィーズ」(roofies)とも言うね。医薬名は「ベンゾダイアゼピン」(benzodiazepine)と言うそうだが。プレスにはこのぐらいの基礎知識は出してほしいね。「酔っ払って・・・」というような解説が多いけど。こんなこと書いたからって、圧力かけられるわけじゃないでしょう。

——いや、原発のメルトダウンも潰しちゃった風土だから、わかりませんよ。配給とめられたりするかも。現に、『ヒアアフター』も『4デイズ』も上映中止になっただけだから。まるで「戦中」みたいだ。

——パート2になるとつまらなくなることが多いが、予想以上に面白かった。悲劇が二度くりかえすと喜劇になるというが、前作で使われたセリフがちよっと出てきただけで、笑いが起こった。

——フィル（ブラッドリー・クーパー）が奥さんに電話していて、「We fucked up」というシーンで笑いがこみ上げる。このセリフを言うブラッドリー・クーパーが実にいいね。

——独身最後を無礼講で楽しむという「バチュラー・パーティー」、目覚めた場所が今度はバンコックのホテルで、アランの頭は丸刈り、スチュー（エド・ヘルムズ）の顔には刺青、今度は赤ん坊じゃなくてサルがいる。前夜にセックスをやりまくり、ぶっとんじやったのは同じ。

——ただし、今回のケンチョンは、つまらなかった。前回はボンネットのなかから素っ裸で飛び出して来るという瞬発の演技で笑わせたが、今回はしゃべりすぎだ。

——ケンチョンは、竹下大阪府知事になってるね。あの飛び出し演技は受けたからまた使うなと思ったら、やっぱり使った。しかし、氷のボックスから飛び出したのは

笑えなかった。

——アランの偏屈ぶりというか「クレイジーぶり」というか、今回、それがまえより強調されている。豪邸に住んでるんだけど、完全に「ヒキコモリ」状態。ヒキコモリは、いまアメリカでも一つの症候群になっているが、アランはその典型だ。

——前回のラスベガスからタイのバンコックに場所を移したのは、薬物に対する厳格な法規制があるにもかかわらず、ゴールデン・トライアングルをひかえて、薬物が手に入りやすい、仏教徒のモラルと外国人観光客の無礼講といった極端な飛躍を使いたかったからだろうね。

——日本公開じゃ切らしいが、本格的な「シーメール」(Shimale)が一物をやらすシーンがある。スチュが知らずに一夜をあかしてしまった相手。実に笑える。

——「沈黙の誓い」をしてしまつて、一言もしやべらない坊さんも愉快だった。しかし、スチュの婚約者の父親のセリフやしぐさは、かなりレイシズムを感じるな。

——いや、「バチュラー・パーティ」にしたつて、いまのアメリカじゃ、一般には通用しないわけで、この映画は、タブーを露悪的に出して、笑わせようとしているんだよ。ドラッグだつて、「真面目な」アメリカ人への嫌味だし、いまの「品行方正」になりすぎたアメリカ人を笑つてるんだ。そこが面白い。(ワーナー・ブラザーズ映画配給)

2011年5月26日

ラスト・ターゲット (The American/2010/Anton Corbin) (アントン・コービン)

——初老の殺し屋(ジャック/ジョージ・クルーニー)が足を洗おうとするが、出来ないという話かね？

——正確には「殺し屋」というよりカスタムメイドの銃の密売人じゃないの？ 銃や水銀入りの弾を作るシーンはけっこう凝っていた。

——しかし、本体のほうはどこから郵送させて、サイレンサーの部分だけを地元自動車修理工場のジャンクを使って自作するというのが納得できない。既製品の本体(M14ライフル)を使うのなら、サイレンサーの製作に手間をかけることはないでしょう。仮住まいで道具なんか大してないのに。

——最後にはボール盤まであったよ。

——このへんの矛盾がこの映画の評価につながる。ディテールに凝っているんだが、それが活きていない。が、あえて簡単に活かすようには見せないのかもしれない。

——ジョージ・クルーニーの高額のギャラのために編集や効果の費用をケチらざるをえなかったという噂もある。

——だから、この映画のキャラクターにジョージ・クルーニーはいらなかったと思うんだ。彼は、いい仕事をしているし、動きも的確だが、クルーニーには、どうしても「正義漢」的な雰囲気がつきまとうでしょう。この映画のジャックという人物は、もつとうらぶれていいと思う。迷路のような夜の路地で殺し屋(スウェーデン人ということになっている)に襲われるが、そいつをスクーターで追いかけて殺すシーンがあるよね。そのあと、ジャックのボスのハヴェル(ヨハン・レイセン)に電話して、「なんで居場所がわかったんだろう？」と言うと、ハヴェルが、「おまえが鈍(なま)ったからさ」と言う。つまり、そろそろ「鈍つてきた」殺し屋兼銃の密売人・・・何でもいいけど、が人生の悲哀を感じるドラマなんだ。これは、

いまのジョージ・クルーニー向きじゃないな。

——ハヴェルを演じるヨハン・レイセンは、ジェイムズ・ウッドに似ているね。最初そうかと思った。

——『わらの犬』のリメイク（ロッド・ルーリー監督）が終わって、秋に公開さうだが、『エンド・ゲーム 大統領最期の日』（2006）以後は、『An American Carol』（2008）があったが、あとはテレビ出演だけだったみたいだね。まだ引退する歳じゃないのに。

——アブルツツオ州のラクイラ県が舞台だが、なんでラクイラなんだろう。雰囲気はよく撮れていたが。

——原作（マーティン・ブース『暗闇の蝶』新潮文庫）にもとづいているんでしょ。2009年の地震を考慮した「復興援助」のためかとも思ったが、それよりまえにここでロケすることは決まっていたらしい。予定していた場所は震災で破壊され、大変だったみたい。だから、不便なカステルヴェッキオまで行かなければならなかった。ここは破壊されていなかったんだ。ネットにその詳細が載っている。

——現地人のシーンではちゃんとイタリア語をしゃべらせ、繊細に作っているが、イタリア人から見ると、「作りもの」に見えるらしいね。

——カステル・デル・モンテに着いたときの土地の人の反応とか、神父（パオロ・ボナチェッリ）との話、自動車修理工場をやっている神父の息子（つまり隠し子）ファビオ（フィリップ・ティミ）とのやりとりなんかがいかにも外国人が見た「イタリア」だという。ジャックが、だんだん惚れ込む娼婦のクララ（ヴィオランテ・ブラシド）とレストランに行き、ミネラルウォーターとワインを注文するシーンでも、現地人なら、何年ものの「モンテプルチアーノ・ダブルツツオ」と言うだろうね。まあ、このシーンは、なかなか意味深で、「異星人」的な耳をしたウエイター（フロアマネージャー）が「外国人」のジャックに詮索の目を向けるのをクララがぴしやりとやって、遠ざけるんだから、「何でもいいから早く持つてきてよ」という気持ちをあらわしているのかも。

——ああ、クララとのシーンは悪くなかったが、そもそもあんな小さな土地にあんな「娼婦館」があるんだろうか？ まあ、カソリックの町は、表と裏とが大違いだから、わかりませんけど。しかし、「普通」の女を愛せないジャックが、もの淋しくなるとクララを買うシーンで、もっと「せつない」感じが滲み出たほうがよかった。その点、『クロッシング』でのリチャード・ギアの警察官と娼婦との関係のほうを感じが出ていた。編集が安いというのは、どういう意味？

——必ずしも「安い」とは思わないが、予算の関係で尺が短くなっているのではないかと思うんだ。クライマックスで、マチルダ（テクラ・ルーテン）がジャックを狙撃するが、銃か弾に仕掛けがしてあって、銃が暴発するよね。このシーン、よほどよく見ないと他から狙撃されて倒れたんじゃないかと錯覚すると思う。わしも一度見てわかったからね。

——なるほど、だからジャックが弾を作るシーンが入念だったわけか。そうすると、ジャックは、最初のシーン、スエーデンの雪のなかで襲われるシーンに出てくる殺し屋も、路地の「スウェーデン人」も、このマチルダも同じ人間から派遣されているということがはっきりするわけだ。ジャックはそれを読み、密かに反撃を仕掛けておいた。ジャックを殺そうとした人物は、すべてが失敗したので、最後に自分が出てくる。

——マチルダを演じたテクラ・ルーテンの母はイタリア人、父はオランダ人だそうだが、マチルダの雰囲気は、スパイ映画に出てくる敵方の「白人女」の典型（こう

いう言い方自体がそうなのだが）だね。これは、意図的な演出です。出来上がった銃の試射をにしに、ジャックが人影のない場所に連れ出すシーンで、この女のサドマゾ的などころを見せる。しかし、もつと性格の悪い感じにしてもよかった。

——あそこも少し切りすぎだと思うんだが、ほかの部分の長さからすると、切りすぎというより、微妙などころを見せたいのじゃないかな？ 別れるときに「ミスター・バタフライ」とマチルダが言うでしょう。この名前は、原作でもそうだが、ジャックの渾名なんですね。それは、この映画では、ジャックの背中にバタフライの刺青があるからということになっている。それは、娼婦のクララは知っている。裸を見てから。しかし、マチルダが別れぎわにそう言うということは、試写のあと、二人がセックスをしたということを示唆しているんじゃないか。そうじゃなければ、彼の背中のバタフライは見えないから。むろん、偶然マチルダの腕に蝶蝶が停まるシーンはあったけど。

——セルジオ・レオーネの『ウエスタン』がテレビで映っているシーンが出てくるが、最後のシーンがある種の映画の典型、映画の型を意識して撮ったと思う。しかし、それならば、傷ついたわが身に耐えながら、すでに性愛を越えて愛し始めているクララに会うためにジャックが車を走らせるシーンでは、彼のアップの表情にあぶら汗ぐらい追加してもよかったと思う。まあ、ジョージ・クルーニーでは、そういう「悲劇」性や「せつなさ」を出すのは難しいと思うけど。

（角川映画配給）

2011-06-01

6月公開作品短評

光のほうへ（【前出】（デンマークを舞台にしているが、個人指向が行くところまで行った「高度」福祉社会における家族・親子関係、アルコール・薬物依存症などなど、共通項は日本にもある）。

バビロンの陽光（イラクにおけるクルド人の位置、湾岸戦争とイラク戦争が残した傷。にもかかわらずしたたかに生きる少年。先に進むにつれ心に重くのしかかるロードムービー）。

ソリタリー・マン（日本公開の順序つまり製作順は逆だが『ウォール・ストリート』のマイケル・ダグラスを思い出し、身につまされる人もいるかもしれない。老いても若い女に手を出すサガと因縁。スーザン・サランドン、ダニー・デヴィット、ジェシー・アイゼンバーグなどが脇役として出ている）。

赤ずきん（このごろよくお目にかかるアマンダ・セイフリードを起用したのなら、もつと残酷さや血生臭さ、セクシーさを出すべきだった。俳優もやる監督キヤサリン・ハードウィックの旧作『ロード・オブ・ドッグタウン』——2005、『トワイライト』初恋——2008）などにくらべるといまいち）。

アリス・クリードの失踪（『キネマ旬報』にレビューを書いたが、役者もよく、細部にも凝っている。B級にとどまっているところがいい）。

テンペスト（【前出】（演劇人が作った映画の典型。豊富なメジャー人脈が仇）。

127 時間 (【前出】(あちこちに色々書くハメになったが、他人を欠いている主人公が他者を見出すドラマとも言える。映像の美しさがどこか遊離している感じ)。

ロスト・アイズ (一見シュールな要素、二人一役などのスタイルに過大な興行きを期待するが、事実は意外にシークエンシャルなホラー／サスペンス。視覚を失った姉と先天的な理由で視覚を失いつつある妹。視覚を失うというのは恐怖に違いないが、この映画のホラーはその点にあるわけではない。視覚を喪失した者は嗅覚や聴覚が鋭くなるが、その点は極めて鈍感に描かれる。映画的な「約束」でそうしたのなら、盲目はただの題材になってしまう)。

テザ 慟哭の大地 (歴史にもてあそばれたアルジェリアを舞台に、1975年の帝政廃止、共产革命のつかのまの夢とその後の悪夢を描く。主人公は、殺されたり亡命した僚友たちとは別に母国にとどまり、教育にささやかな夢をいだく。しかし、彼の現状は、ドイツで受けた差別的暴力で痛めた足を引き摺りながらさまよう遊民である。音楽もまた主人公)。

プッチーニの愛人 (↑サウンドアートの的な「無セリフ映画」としてのスタイル的面白さはあるが、これならば、わざわざ歴史上の人物⇨プッチーニを出す必要はない。彼が愛したメイドが自殺を遂げた謎へのアプローチは中途半端。全体が、つかみどころがないあのプッチーニの表情のようだ)。

ロシアン・ルーレット (自作をセラ・バブルアニ監督自身がリメイク。10人以上の男が連鎖的にロシアン・ルーレットを競うのに大金を賭ける殺人賭博だから、映画的には「壮観」だ。が、元作をほぼ同じになぞっているにもかかわらず、元作よりいいとは思えないのはなぜか? ジェイソン・ステイサム、レイ・ウィンストン、ミッキー・ローク、ベン・ギャザラといった大物を出しながら、その誰一人(とりわけミッキー・ローク)として本領を発揮しているとは思えない。いや、大物たちが端役で付き合ったということの評価すべきか?)。

スーパージェット (【前出】(スピルバーグ門下の優等生が作ったみたい)。

デンデラ (名だたる「老女」俳優を揃えたので、さぞかし凄いだろうと思いきや、若い監督とは思えぬ古い演出——悪い意味での「左翼民衆劇」風——が意外だった。男への復讐が、熊の出現でどこかに飛んでしまい、子供だましのホラーに終わる)。

メタルヘッド (家族が同乗する車の事故で母が死に、意気消沈している家庭で13歳の少年「」は、ディーラーの手に渡った車を自力で買い取ろうとしている。車は大破しており、ディーラーは不親切。そこにジョセフ・ゴードンが演じるヘッシャーという人物がやってきて、勝手に彼らの家庭に住みこむ。その風貌は粗野な「キリスト」。ナタリー・ポートマンがあえて演じなくてよかった年上の女への少年の想い。失望させるが、彼を大人にしてくれるヘッシャー。ある種のビルドアップスロマン)。

ゴーストライター (The Ghost Writer/2010/Roman Polanski) (ロマン・ポランスキー)

——さすが色々なところを遍歴し、過酷な経験をしてきたロマン・ポランスキーだけあって、興行きのあるポリテイカル・スリラーになっているね。この映画製作自体が実に政治的だった。

——ポランスキーは、1977年、アメリカにいたとき、13歳の少女に性的陵辱をくわえたというかどで逮捕されたんだけど、受刑者になるまえにヨーロッパに逃げた。しかし、この映画の製作中の2009年にスイスで逮捕されてしまったので、この映画の編集は、獄中から指示を出してやった。アメリカは鬼門になったから、この映画の「マサチューセッツ」のシーンは、ドイツで撮った部分が多いらしい。

——ロバート・ハリスの原作にもとづいて、イギリスの元首相アダム・ラング(ピアース・ブロスナン)は、トニー・ブレアとダブルんだが、ゴーストライター(ユアン・マクレガー)のほうは、辛苦をなめてきたポランスキーとダぶるところもあるね。

——マクレガーがアダム・ラングの自伝のゴーストライターとして雇われるとき、会社で面接をする。面接といったって、面と向かうやつじゃなくて、くだけた面会だ。その出版社の社主を演じているのがジェイムズ・ベルーシなんだが、最初彼とはわからなかった。スキンヘッズにしているんだよ。ロンドンの出版社ということになっているが、こういう感じのイカツイ男はイギリスにはいっぱいいるね。——マクレガーがゴーストライターをやるのを手引きする友人とその打ち合わせで飯を食うシーンも雰囲気が出ている。日本食のレストランだ。二人は箸でいかにもあつさりしか感じの料理を食べている。こういう店がロンドンにかぎらず多くなつた。知識人や気取ったやつは菜食しか食わない傾向がある。2012年から、「知覚力のある生き物としての動物」は殺さないという取り決めが出来るらしい。肉を食う奴は野蛮人だけといわんばかりだ。だから、アーティストなんかも、肉食う奴は少ない。肉は原発みたいなもんな。野蛮な国だけが原発を持つ。まあ、トレンドの話だけ。

——原発事故で、日本では、あいかわらず「誰が決めるか」がいかにあいまいなのかがわかったが、マクレガーを採用するかどうか、ベルーシの一存なんだね。彼に反対する奴がいても、編集長がウンと言えば、それで決まり。反対していた奴も従わなければならない。

——マクレガーは、早速アメリカに飛び、マサチューセッツ州のプロヴィンスタウンにフェリーで行くんだが、イギリスの元首相がアメリカに住んでいるというところがミソだ。要するにイギリスをアメリカに売ったという設定だから。トニー・ブレアは、ブッシュに同調してイラク戦争に全面協力した。エリザベス女王にへつらって馬鹿にされるところが、『クイーン』でも茶化されていた。

——秘密基地みたいな人里はなれた「城」で食事はアジア人のおばちゃんを作るんだが、果物や野菜のジュースがラングの好物のようだった。そういう細かいところがいっしょに描かれているのは、ポランスキーだったらあたりまえだとしても、関心させられるね。

——権力を持ったやつが、自分に都合のわるいことを人を殺してまで隠したりするのは、映画や小説のなかだけのことかと思っていたら、原発問題では、けっこうそういう陰謀めいたことで原発事業が維持されてきたんだということがわか

りました。放射能汚染の隠蔽だって、もう安い陰謀ドラマを見ているようだ。

——ラングがイラク戦争のとき捕虜の拷問を指示したりした戦争犯罪人であることを隠蔽するというプロットがこの映画のサスペンスを支えているんだが、その隠蔽工作がじわじわと来るところがかえって恐い。

——マクレガーがイギリス人であるのを利用したユーモラスなシーンが何カ所があるけど、それをステレオタイプ的には描かないところがいい。マクレガーがフェリーで島を出ようとしたとき追っ手の存在に気づき、フェリーに一旦は乗って、すぐに降りるんだが、フェリーの事務所で、ここから飛行機便はないかとときく。すると、男が、「プライベートジェットでも持っていなければ無理だね」と言う。すると、マクレガーが、「じゃあ、執事にまかせよう」と言う。で、「あんたイギリス人かい」ということになって、二人が笑いあう。いいシーンだ。

——最後のアイロニーもふくめて、とても「大人」の映画ですね。必見です。

(日活配給)

2011-07-01

7月公開作品短評

海洋天堂 (水族館の近未来都市的要素と古い街並みとの対比が、病で死につつある父親と自閉症の——時間意識を逃れている——息子との差違にリンクする妙)。

ちいさな哲学者たち (言葉の重視、考えることは言葉にすることという発想は「近代」のものだが、そこを通過しなければどうにもならないということが福島原発の事故でわかった。子供の口から鋭い発言がありなが、それを急進化しないのが残念)。

サンザシの樹の下で (シャイなふたりが文革の不自由な環境のなかでつつましく愛しあう。が、それが可能だったのは、男がエリート軍人の息子だったからではないか？ 悲恋の描き方は見事だが、確信犯的に観客を泣かせることで階級差へのチャン・イーモーの「復讐」のようなものを感じた)。

デビル (久しぶりのシャマランだが、今回の「怪奇」は底が浅い。ドキッとゾツともしない)。

いのちの子ども (どこかにヤラセ的なものを感じてしまうのは、偏見かもしれない。あるいはイスラエルのこういう「人道主義」がパレスチナを追い詰めるのかもしれない)。

黄色い星の子供たち (これでもかこれでもかとナチスの悪行を描くのは、歴史を忘れないという点では得難いことだとしても、感傷主義的に想起するのはそのつど忘却することではないか？ 一度も想起せずに忘れるよりは、そのほうがましかもしれないが)。

人生、ここにあり！ (80年代のイタリアはシラケの時代ではあったが、70年代後半からのさまざまな運動で着火された新しい方向は、ネオリベリズムにからみとられたものばかりではなかった。ここに登場するいずれもワケありの人々が70年代のラディカルズムを理論ではなく体現している)。

ふたりのヌーヴェルヴァーグ（「ふたり」はむろんゴダールとトリュフォーだが、ふたりが文字通り協同していた時代から決裂の時代までを、両者の「分裂した」申し子であったジャン＝ピエール・レオに焦点をおいてたどっているところがミソ。決して決して「大学教授が書いた教養課程の入門用テキスト」などではない）。

復讐捜査線（娘の仇を父親がうつ典型的な復讐劇だが、型を押さえて手堅く作られている。メル・ギブソンも枯れた味を出している。一応、敵は核兵器の製造実験の利権にからむ会社の上層部と政治家であり、放射能汚染の怖さも描かれる）。

おじいさんと草原の小学校（実話にもとづくストーリーだが、学校と教育のドラマとして「感動的」に仕上がっている。84歳の老人が小学校に通い、若い女性教師が彼を支えるが、感傷主義的な「愛」などに走らないところがいい。イギリスのケニア支配への批判も一応押えている）。

2011年6月14日(1)

サヴァイヴィング ライフ (Prežít svůj život (teorie a praxe)/Surviving Life (Theory and Practice)/2010/Jan Svankmajer) (ヤン・シュヴァンクマイエル)

——最初にシュヴァンクマイエル自身が登場して、別に大した映画じゃありません、ただの「切り抜きアニメです」、予算の関係でこうなっちゃいましたというようなことを言う。笑いました。チェコの苦いユーモアというか、言い訳がましいのはチェコ文化にあるんですかね？

——そうだと思うが、それが洒脱の域に達しているね。こういうのは、若くちゃできない。蓄積の貫禄というか、笑わせておいて、けっこう本気を最後まで通してしまふ。シュヴァンクマイエル流のグロテスクなユーモアも手を抜いていない。イントロの最後にシュヴァンクマイエルの頭が骸骨に変わり、コロンと地面に落ちる。コロンと落ちる映像はウオーホルもやったが、骸骨になって落ちるグロテスクさは出さなかった。

——主人公のエフジェン（ヴァツラフ・ヘルシュス）は、夢を見ることに憑かれている。それだけ、会社の仕事、妻（ズザナ・クロネロヴァー）にもうんざりしているわけだが、ジェラー・ド・ネルヴァルの「夢は第2に人生だ」を過激化して、「第1の人生」にしたいと思っている。このへんも、シュヴァンクマイエルの一貫したラディカルズムだ。

——原題の副題が「理論と実践」となっているんだが、フロイトとユングの「理論」の「実践」への揶揄は無論のこと、「理論と実践」の定式だらけの社会主義のチェコを経験したシュヴァンクマイエルの復讐のような気分が感じられなくもない。フロイトとユングの「理論」のあいだをゆれ動く精神分析医（ダニエラ・バケロヴァー）の診察室の壁にフロイトとユングの写真が飾っており、それが、たがいにパンチを食わせたりする。「切り抜きアニメ」のサービス。

——とにかく「夢」を見たいうんで、隠れ家みたい部屋で睡眠薬を飲み、ラジカセで音楽（アレクサンドル・グラスノフの？）をかけ、バッグの柄を口に加えてベッドに入るところが傑作。そのバッグは、街で出会って恋してしまった女エフジェニ

ア（クララー・イソヴァー）の持ち物だったよね。

——このクララー・イソヴァーがすばらしい。まだ主役級の作品は少ないけど、女優になるんじゃないかな。ハリウッドなんかには行ってほしくない。

——父親はシリア人だそう。アップでビクともしないあの目はチェコ人のとも違う。スケールが大きい。テレビのインタヴューではちよつと「小娘」ぽいところもあるんだが、濃艶や役や「美人」役だけじゃなくて、そういう軽い役も出来るということだね。

——俗流「理論」によれば、エフジェンは、マザコンで、それが、痛ましくも美しいクライマックスにつながっていく。試写でとなりになっていた男性は涙を拭いていた。

——きみは？

——ほろつと来たね。浴槽のなかにエフジェニアがいる。水は赤い。エフジェンが近づく。驚きの顔。すると、彼の身体が「切り抜きアニメ」の技法で縮小され、浴槽の縁にやつと手が届く大きさになる。恋人と彼との関係が「母」と「息子」の関係にシームレスに変化する。途中、フロイトとユングの「理論」（「超自我」まで登場するからね）の揶揄遊びで眠くなるところもあるが、ここに至って、ヤン・シュヴァンクマイエルの「芸」に感動するよ。

——しかし、この映画、基本的に女を馬鹿にしてるんじゃないかな？ 出てくる女の頭はニワトリだからね。卵を生む機械か？

——卵が地面に落ちて割れる。女を馬鹿にしているというのなら、「父親」や「息子」としての男も馬鹿にされている。シュヴァンクマイエルにかかれれば、「現実」はシュールな批判の距離をはさみ込まれる。夫と妻、母と息子つまりは家庭というものに批判しているんだが、そのせつなさのようなものも出ず。なかなかしたたかだ。

（ディールイツ配給）

2011年6月14日(2)

明りを灯す人 (Svet-Ake/The Light Thief/2010/Aktan Arym Kubat)
(アクタン・アリム・クバト)

最初、求めに応じて電柱から勝手に電線を引いて電気をつないでやったり、電力メーターを操作して電気料をごまかす細工をしたりする「明り泥棒」と村人から呼ばれている男（藤竜也に似た監督のアクラン・アリム・クバトが自ら演じる）のとぼけた風貌が良い感じで、この映画は、体制の裏をかく愉快さを描く喜劇かと思った。しかし、それは、だんだんしぼみ、最後は中国の財閥とつながりのあるらしいキルギス・マフィアの陰惨な仕打ちで終わる。キルギスの現状を描いているという点ではリアリティがあるのだろうが、西欧にもアジアにもない雰囲気を出せる俳優たちをそろえながら、もったいないという気がした。

『キネマ旬報』（9月下旬号）の短評ではこう書いた——最初に聴こえる音に「²」と思ったら風車の音だったり、すつとぼけた不思議な味わいの作品だ。原題の「明りを盗む人」には二重の意味がある。主人公は電柱から不法に「明り（電気）を盗み」、隣人たちに「明り」（未来）をもたらしのだが、中国ビジネスと結託する連中とヤクザは、・・不法・で・なく「明り（未来）を盗む」。格差やグローバルイズムは拡大しはじめており、地理的に近い中国の力もじわじわと浸透してきている。キルギス人が中国人の有力者を接待するシーンにその屈折とせつ

なさが出ている。
(ビタース・エンド配給)

2011年6月15日(2)

スー・パー・エイト (Super 8/2011/J.J. Abrams) (J・J・エイブラムス)

——いや、まいった。

——何が？

——席が空いていたんで、今日は落着いて見れるなと思ったら、あとから来て俺の横に座ったのが上映開始直後にケータイつけるんだ。光がいやだったから、一列まえに移ったら、いきなり画面に人影が映る。さらに3, 4人入ってきて、プロジェクションを遮ったわけ。ちくしょうと思っていて、いきなり暗闇から手が出て俺の膝をつかむんだ。ぎよつとして見たら、ジイサンが空席だと思って俺の膝の上に座ろうとする。げんなりしたね。

——そりゃ、上映後に客を入れるほうが悪いよ。「マスコミ試写」とかいつても、見るほうも見せるほうも、ダメなことがあるな。最初に会場の文句から入るときは荒れるんじゃない。わたしは楽しんだよ。まあ、スピルバーグ学校の優等生が作った卒業制作といった趣きがなくなかったがね。

——スピルバーグの製作だし、彼のアイデアや基本形は全部網羅されている。まず、父親か母親がいなくて淋しさを感じているワンペアレント・ファミリーの少年・少女。子供だけが目撃してしまったという事件との遭遇。スケールの大きいアクション。軍(ミリタリー)の横暴と軍嫌いや軍の機密主義への反発。エーリアン。これに、スピルバーグ世代が出発点とした8ミリフィルムでの映画製作とその仲間のエピソード。

——子供たちが、ホラー、ロマンティック・コメディ、アクション、ガンエフェクト・・・と一応映画の定石を取り入れた8ミリ映画を作るというのがベースになっている。その撮影のさなかに、撮影現場に選んだ鉄道沿線で、とんでもない事故が起こる。

——その映画に出演している「女優」を演じるエル・ファニングが実にうまいね。というか、「うまい」ということを納得させるように演じる。エル・ファニングは、ダコタの妹だけど、ある意味ではハリウッドの「子役擦れ」してるわけだが、それをうまく利用している。

——スピルバーグの場合と比較すると、スピルバーグの映画と似た人間関係や事故が起こるが、スピルバーグのほうが奥行きがあり、深刻に受け取ろうとすれば出来ないことはないといった面があるのに対して、「・・・」エイブラムスの場合は、意外と浅い。「異星人」が軍に捕まえられているというお馴染の設定があるが、その

「知性」はスピルバーグに出てくる「異星人」より単純だ。ここでは、技能的には人間よりすぐれていても、地中のもぐったり、やることが単純。

——軍の機密を暴き、プロテストを強行する、少年たちの先生にしても、やることのわりには存在感がない。思想的にはスピルバーグにはおよばないが、その分、『M:I:III』や『スター・トレック』で見たアクションの切れ味はスピルバーグより上かもしれない。より職人的なんだ。

——スリーマイル島の原発事故のニュースをテレビでやっている。1979年を示唆している。その時期に列車の重大事故をならべるのは適切だったかな？ でも、列

車は映画ではどんなシーンでもサマになるね。映画の歴史は列車とともに始まったようなところがある。線路の傍にカメラを置き、列車が通過するのを撮るだけでも映画になる。キートンも列車の使い方でひとつの型を作った。スピルバーグの初期の短編に「ゴースト・トレイン」（『アメイジング・ストーリー』所収）というのがあったが、あれも少年と列車の話だ。いや、孫と老人と列車の話と言ったほうがいいかもしれない。

2011年6月23日(2)

ヒマラヤ 運命の山 (Nanga Parbat/2010/Joseph Vilsmaier) (ヒゼ フ・フィルスマイヤー)

――わたしが山に登らないせいか、絶壁に挑戦するシーンには感動できなかったね。雪崩のシーンもあるが、全体としてフィクション映画の作りだ。台詞も、一人ひとりが交互にしゃべる舞台調でライブ感がなかった。

――単独登山が好きなラインホルト・メスナー（フオロリアン・シュテッター）とギンター・メスナー（アンドレアス・トビアス）の兄弟と、記録と名声指向で組織的な登山「事業」を敢行するカール・マリア・ヘルリツヒコッファア（カール・マルコヴィクス）とでは最初から合うわけがないが、メスナー兄弟の実力と実績を利用しようとヘルリツヒコッファアが彼らを起用したのがそのその間違い。兄弟は独自の行動を取って、ヒマラヤ山脈ナンガ・パルバートの初登頂を果たすが、隊から孤立、弟が遭難する。

――弟が遭難したあと、ラインホルトが独力で山を降り、途中でイスラム系村民に助けられるあたりが一番映画的によかったかな。あのへんの人って、最初助けても毛布をかぶせたまま放置したり、食べ物も物々交換じゃなけりや渡さないとか、パキスタン国境の吊り橋のところで、足を負傷してやつと歩ける状態なのに、自分で橋を渡らせるとか、なんか非情な感じしたした。

――あれはね、外国人や国境の問題があるんだよ。映画はそれをちゃんと描いている。へたなことをしたら、捕まっちゃうからね。ちゃんと国境地帯まで運んでくれたんだから、最高のほどこしじゃないの。

――このナンガ・パルバート壁初登攀（はん）は、カール・マリア・ヘルリツヒコッファアとラインホルト・メスナーとのあいだの訴訟問題に発展するんだが、そのことは描かれてはいない。両者が不穏な関係であることや、ヘルリツヒコッファアの権威主義などは暗示されているが、メスナーが積極的に製作にも加わったわりには押しが弱い。

――ギンター・メスナーという人は、子供のころから何でも自分でやらなけりや気が済まないところがあり、弟とのあいだでもめたくらいなんだよね。最初のほうにチロルの教会の壁を登るシーンで、弟より強引であることが暗示されている。要するにローナーなんだ。実際に、このうち、単身で難所をいくつも登攀し、2009年にはナンガ・パルバートを独力で再登攀しているんだそうだね。ならば、そういうポジティブなローナーの面を主題にすればよかったんだ。

――弟のギンター役のアンドレアス・トビアスは、『バーダー・マインホフ 理想の果てに』に出ているんだね。記憶には残らなかったけど。ヘンリヒコッファア役のカール・マルコヴィックスは、『ヒトラーの偽札』や『アンノウン』でおぼえている。

——メスナー兄弟の母親役のレナ・シュトルツェは、実力のある俳優で、ちょっとした表情がうまかったけど、最近の『マラー 君に捧げるアダージョ』でのマラーの妹役よりも、何と言っても『白バラは死なず』(Die weiße Rose/1982/Michael Verhoeven)のソフィー・シオル役が圧倒的だね。ナチに協力した町の暗い過去を暴く中学生を演じる『Das schreckliche Mädchen』(1990/Michael Verhoeven) がいい感じが、見ていい。(フェイス・トゥ・フェイス配給)

2011年7月06日

アジソン (Ajeossi/The Man from Nowhere/2010/Jeong-beom Lee) (イ・ジョンボム)

俳優、アクションともに申し分ないが、最近の韓国映画は、何を描くかがなくなっちゃったみたいですね。

ならば、映画の映画に徹するとか、ハリウッド映画のリメイクをやるとか手がないわけではないが、映画を創る状況が変化したんだろうね。

映画のなかで、ソン・ヨンチャンが演じるワル社長が、「軍事政権にもどらないと、国が滅びる」という台詞を吐くが、これは、いまの韓国映画の本音かもしれない。「敵」も「味方」も、映画にするほどはつきりしないわけだ。

しかし、ウォンビンはずばらしい演技を見せたね。若き日のキアヌ・リーブスみたいだ。男の色気がある。タイ出身のタナヨン・ウォントラクルもよかった。ふたりの対決シーンはアクションとしてなかなかです。

俳優陣がみな第1級なので、個々のキャラクターが別個に浮き彫りになる感じだ。闇組織の元締役のキム・ヒウォン、そのクレイジーな弟役のキム・ソンオもみな胴に入っている。ユーモラスな刑事役のキム・テフンは、ほとんど余裕で存在感あまり活かされていなかったが——を出していた。

——『冬の小鳥』で圧倒的な演技を見せたキム・セロンも、もっと凄い演技が出来るのに、手持ちの演技の安全圏を越える演技はしていない。

薬物や臓器の密売がテーマだが、「白い粉」のあつかい方なんか、あまりに杜撰すぎる。このへんが、この映画のダメなところだ。粉の袋を裂いて、いきなり舐めるなんて、昔の映画の薬物捜査シーンのパロディみたいだ。それを「本気」でやって見せるんだから、見るほうはこけてしまう。

キム・セロンが駄菓子屋みたいな店(六平直政にメガネをかけさせたみたいな役者は誰だろう?)で万引きするシーンで、ウォンビンがとがめようとすると、「子供は万引きしながら大人になる」と言って、見逃す。こういう部分が、韓国でも日本でもなくなってきたんだろうな。

血生臭い映画だが、非常にモラリッシュだね。韓国では薬物規制が厳重だから、密売者は徹底的にやつつけられることになる。ソミ(キム・セロン)の母親(キム・ヒョソ)は薬物中毒で、密売の取引に巻き込まれて、殺される。それも、臓器を抜き取られての死だ。モラリッシュな仕打ちとしては「極刑」だ。

まあ、薬物の密売と万引きを比較するのはナンですが、この峻厳さからすると、「子供は万引きしながら大人になる」という寛容なモラルは認められないだろうね。いや、それは全然ちがうんじゃない? 一方は汚い商売でしょう。汚い商売を放任するのと、子供の小さな万引きを放任するのでは意味が違うでしょう。不正

な商売をすれば、薬物であろうが何であろうが、制裁を受けないではないかと思うね。ソミの母親は、そういう商売に加担させられたという点では同情に値するとしても、加担はしたわけだ。彼女は、密売者によって惨殺され、密売者は最終的にチャ・テシク（ウォンビン）によって粛清されるわけだ。

——モラルを持ち出すと変な方向に行っちゃうが、この映画の背景には、中国嫌悪が感じられる。どこかの台詞で臓器売買の元締めは中国人であることをにおわせていた。だから、この映画は、モラル教育の機能もないわけではないが、むしろ「戦争」ドラマじゃないかね？ 密売戦争の話。外国に油断するなっていう隠れたメッセージが聞こえる。

（東映配給）

2011-08-01

8月公開作品短評

モールス（元作『ぼくのエリ 200歳の少女』の北欧的な陰りはないが、かなり忠実なリメイク。『ザ・ロード』で少年を演じたコーディ・スミット＝マクファイもいい。クロエ・モレッツははまりすぎるくらい適役——レイーナ・レアンデションの「危険さ」は劣るが。リチャード・ジェンキンスも好演ながら、スター級なので、こういう最期は気の毒——その分いい味を出している。イライアス・コエヒーズは「分相応」。いずれにしても、キヤスティングにそつがない）。

ミラル（パレスチナを舞台にして1940年代、60年代、80年代、90年代の時代を激しく活きた女を描きながら、状況の変化と社会・政治との関わりの変遷の変化をとらえているが、よくもわるくもジュリアン・シュナーベルらしい。全体が、パレスチナのすべての難問が注ぎ込む親たちの血と記憶を引き継ぐミラルという女性の目でまとめられるが、その彼女はいまや国際ジャーナリスト。40年代に「外」から「内」に入って難民学校をつくった女性ヒンドウから、「内」から「外」へのミラルに移る。ここがつまらない）。

この愛のために撃て（ガンアクションとして秀作。悪の上に悪があり、素人がまきこまれて苦闘する。根底からの悪の目付きがうまいジェラル・ランバン、ワルなのに哲学的な風貌のロシュディ・ゼム。女捜査官役のミレイユ・ペリエは半ばであつさり殺されお役御免なのは惜しい。いい演技をしているので）。

ヒマラヤ運命の山（【前出】（ヒマラヤ山脈ナンガ・パルバートの初登頂を果たしたラインホルト・メスナー＜フオロリアン・シュテッター＞が主役だが、この相当アクの強い「不屈」の男が割合さっぱりと描かれているので、遭難から独力で脱出するプロセスも、リーダーのカール・マリア・ヘルリツヒコツファークカール・マルコヴィクス＞との確執も、迫力にかける）。

ナッシュビル（アルトマンの「最高傑作」を挙げろといわれればわたしはこの作品を取る。その最終章には「アメリカ」という国家が個別具体的かつ普遍的に描かれている。「スター」の殺害・死にもかかわらず、その混乱が「非スター」によって静まって行く——おそらく彼女はやがて「スター」になるだろう——だが、その回復力、にもかからずちらりと映る警察官の姿で示唆される警察国家

への道、そしてすべてを問いとして残して空へパンされるカメラ・・・かぎりない含蓄)。

ツリー・オブ・ライフ (テレンス・マリックへの期待の大作のはずだったが、いさかがつかり。こんなもってまわった表現の仕方をする必要はあるのか？ 911以後のアメリカへの絶望はひしひしと伝わってはくる。が、地球の誕生から人類の誕生、さらにはその終末までをこれでもかこれでもかと描くCG動画は、金がかかっていることはわかるが、意外と教科書的。地球とともに1950年代を絵に描いたようなファミリーが終わるのだが、あえて解釈すれば、50年代の先には「アメリカ」はないと言っているように見えるところが、この映画の最も深いインパクトか？ 実際、50年代の「アメリカ」が終ったにもかかわらず、その先を出せないというのがいまのアメリカだ。しかし、その「終末」の先には何も無い。「無」だと言えないところが、キリスト教的。しかし、色々考えさせるという意味では必見)。

未来を生きる君たちへ (短評を『キネマ旬報』に送った直後、ノルウェーの「テロ」事件の報を知った。監督はスウェーデン人だが、映画の舞台はデンマーク。ノルウェーはその隣国だ。最近カンヌで話題になったラース・フォン・トリアーのナチ・ヒトラー「擁護」も含めて、いま北欧には国家への危険な「怨念」がたまっているのだろうか？ スサネ・ビア監督は、その根を家庭や学校や街のなかに見出す。いつもよりもスケールを広げすぎている——それだけ「劇的」ではある——ところが惜しい)。

ペーパーバード 幸せは翼にのって (フランコ時代のスペインを街の民衆劇場の「芸人」のしたたかでひらめきのある視点と戦略で描く。音トラックがあるから実際には無理だが、フィルムを裏返しに映写機に入れ、フランコの右手拳手を左翼の左手拳手にしてしまうシーンはうっとりする。こういうしたたかさに抵抗の政治がある。必見)。

チルノブイリ・ハート (チエルノブイリの15年後を撮り、2004年アカデミー賞短編ドキュメンタリー賞に輝いた作品。5年後、10年後、20年後の「福島」の現実と重なり合って衝撃を受ける。もはや「放射能とともに生きるしかない」日本では、依然高放射能度の地域に残って生きている人々の姿がわずかな救いか)。

ジョン・レノン、ニューヨーク (よくもわるくもヨコ・オノのジョン・レノンであり、彼女の「ニューヨーク」。が、前半に見える二人の70年代の映像、ニューヨークの街頭風景は、最も刺激的だったニューヨークを思い出させる。それ以前から住まい——ロンドンでのレノンとの出遭いはそのあと——ニューヨークを面白くした張本人の一人だったヨコ、ELVISのヨコなしには、晩年のレノンはいなかった)。

メカニック (孤独で油断をしないクールな殺し屋アーサー・ピンヨップ——ジェイソン・ステイサム——が非情に殺しをやっていく。久しぶりにダークナルド・サザーランドが健在ぶりを見せる。しかし、その息子——ベン・フォスター——が、アーサーに殺された父親の仇を取るというくだりがツヤ消しになっている。おしゃれな描き方ではあるが、何かバランスが悪い終り方だ。元作のマイケル・ウイナー版(1972年)——チャールズ・ブロンソン主演——では、もう

一段階ひねりがあり、仇を取るなどという発想自体を相殺し、アーサーのクールさを描き通していた。ステイサムだつてこうしてほしかったらう」。

シャンハイ（日本人が悪辣に描かれているという批判もあるが、それは、事実だったのだから仕方がない。が、映画は映画である。悪辣であろうがなかろうが、それが映画のリァリティを発揮すればいい。そうでないから面白くないだけのことである。ダメな脚本と演出のなかでもコン・リーが輝いているのは、彼女が役者として素晴らしいからだ。ヤク中の悲しい女を演じる菊池凜子もチョイ役ながらけっこういい。ジョン・キューザックののっぺりした演技は毎度のことで批評する意味もないが、渡辺謙の毎度「大仰」なキャラクターはすでに限界に達している）。

アザー・ガイズ 俺たち踊るハイパー刑事！（こういう80年代のヒップホップのり、ウィル・フェレルが体現する「サタデー・ナイト・ライブ」調ナンセンス等々はいまのアメリカでは非常に貴重なものだと思うが、残念ながら、そのことを意識せずにただのエンターテインメントとして描いているために、アクチュアリティが希薄になっている。ある意味では、そういうナンセンスな過激さというものがいま確実に古くなってしまったということでもある）。

リメンバー・ミー（1991年のブルックリンの18th Avenue 駅のひと気のないホーム。夜景にWTCのビルが見える。母と娘が強盗に遭う。駆けつける父親を演じるのはクリス・パーカー。この導入部は緊張感にあふれている。が、暗転のちの「10年後」のシーンからゆるんでくる。富豪の父親に反抗して安アパートに暮らす息子（ロバート・パティンソン）の話になり、それが、成人したあの娘（エミリー・デ・ライヴィン）と出会うくだりがありきたりだ。とはいえ、ラブストーリーとしては悪くはない。問題は、最後だ。なんでここで911を出してくる必要があるのという印象。

ハウスメイド（目線は、明らかに、「メイド」（チョン・ドヨン）の側にあり、絵に描いたような「アップパーミドルクラス」の生活をしている「雇い主」夫婦（ソウ、イ・ジョンジェ）への憎悪がゆらめいている。しかし、ひとりの韓国映画にくらべると、そういう憎悪や怨念の奥行きが浅くなった。それは、韓国の「中流化」が急速に進んだためかもしれない。だから、その分、そういう憎悪や怨念をまともに出そうとすると、『悪魔を見た』のように、おどろおどろしくなる。本作は、そうした人工的なおどろおどろしさにもいたらず、もっぱらそういう側面をユン・ヨジョンの老獪な演技にたよりきっている）。

ゴーストライター（【前出】（スキヤンダルにまきこまれながら、演出を続けるロマン・ポランスキーの思いが透けて見える傑作。必見である））。

ハンナ（シアーシャ・ローナンが演じる一見「普通」の少女が驚くべき能力の持主であるかが判明し、めずらしく悪役エイジェントを演じるケイト・ブランシェットがのけぞるまでのシークエンスがすばらしい。これでブランシェットにもうすこしひねりの役柄があたえられていれば、ハンナの父親役のエリック・バナがもっと活かされた）。

ペーパーバード 幸せは翼にのって（映画館でフランコの映るニュースフィルムを裏返しに上映し、彼の右手の挙手を左手にすり替えるような民衆的戦略、さらには会場のアンプを操作してそのナレーションにスクラッチ的なハム音をいれ

てしまうシーンがある。実際にそんなことが出来たかどうかは別にして、こういう政治的な解放感の積み重ねでしか、権力——ここではフランコのファシスト政権——の空気を幾分でも抜くことは出来ない。

ミラル (【前出】(ジュリアン・シュナーベルの映画がいつもそうであるように、歴史を流暢に物語ってくれるが、どこか迫力がないというか、ヤバさに欠ける)。

2011年7月19日

やがて来る者 (L'uomo che verrà/The Man Who Will
Come/2009/Giorgio Diriti) (ジヨルジョ・ディリッティ)

1944年にボローニャ近郊でナチは子供を含む村民71名を虐殺した。村の名から「マルザボットの虐殺」と言われる。ここは、パルチザンの拠点であったことから、ナチはパルチザン一掃の名のものとこの虐殺を行った。映画は、わずかに生き残った(実際には生き残りはいないという)少女(Greta Zuccheri Montanari)の回想として事件まえから1年ほどのあいだの村の日常と惨劇とを描く。

少女を演じるグレータ・モンタナリーは入魂の演技だし、村の描写、室内の物たちのエイジングもしつかりしている。しかし、結局、この映画も、なぜこういう残虐行為が起こるのかということをとらえきってはいない。最初は、村にやってきて村人とも「人間的」に対応するナチだが、ありきたりの反ナチ映画にくらべればはるかに抑えているとはいえず、野蛮で変態的な種族としてナチをとらえることにとどまっている。ほかにどういう方法があったのかはわからない。が、これでは「むかし酷いことがあった」という話で終わってしまう。

憎々しげではないが、ナチは機械的に村人を殺す。しかし、殺害はそんなふうにはなされないのだと思う。殺される側にとっても殺す側にとっても、殺害は単純ではないはずだし、映画表現はそれを単純に描いてはならない。

少女は、機転をきかせて生まれたての赤子、自分の弟を救い出す。それは「感動的」であるはずだが、話が上手すぎるという印象を与えもするのだ。

戦争であれ不幸な出来事であれ、それを描くために子供を前面に出す映画の奥行きは知れているように思える。

(アルシネテラン配給)

2011年8月12日

猿の惑星 創世記 ジェネシス (Rise of the Planet of the
Apes/2011/Rupert Wyatt) (ルパート・ワイアット)

製薬会社の研究所で開発された認知症の新薬実験でチンパンジーが驚異的な知能を発揮する。映画は、テンポよく進み、飽きさせない。そのチンパンジーをそのまま使うのではなく、その二世の話につないでいく。これで話が倍興味深くなる。エンターテインメントの基本が押さえられている。シーザーと名づけられ

たチンパンジーの赤子を育てるのは、ジェームズ・フランコが演じる研究所員ウィル・ロットマン。彼の父親（ジョン・リスゴー）は認知症で、それがウィルの悩みの種だ。

二つのテーマが進行する。一つは、「進化」したチンパンジーの話。もう一つは認知症の父親の話。知能の進化も認知症の親の問題も、どちらもアップデイトな関心事だ。この映画が受けないわけはない。ウィルが、まだ動物実験の段階にある新薬を父親に投与したいと思うのは時間の問題だろう。そのとき、なぜ映画は話を二重化するか？ というより、二重化することによって、この映画は、単に認知症の父親と息子の物語であることをやめ、サスペンシ的なダイナミズムを得る。チンパンジーの動きは人間のそれよりも基本的に速いから、シーザーが壁から壁、木から木へ飛び移るだけでも画面に速度が出る。

チンパンジーのシーザーは、俳優のアンディ・サーキスのモーション・キャプチャーのCG処理で作られている。それは、**モデリング**であり、つまりは「型」をとらえることである。そして、この「モデリング」が、シーザーの表情や身ぶりにおいてだけでなく、息子と父親の関係、言葉をしゃべることができない者と「健常者」との関係、見知らぬ集団のなかに放り込まれた「個」の心境と対応、集団のなかからリーダーが生まれるプロセス——さまざまな個人的・社会的な「型」が「モデリング」され、映像化されている。

シーザー、ウィル、彼の父親は人間のファミリー以上の親密なファミリーとなる。それが、人間のファミリーよりも心の通うものに映したのち、映画はそれを揺する。ウィルのガールフレンド、カロライン（フリーダ・ピント）も、ウィルを独占したいシーザーにとっては若干の疎外要因になるが、すべての危機はチンパンジーに恐怖を隠さない隣家から生じる。結局、霊長類保護施設に入れられてしまう。こうしたドラマで、シーザーは、顔と見ぶりだけはチンパンジーでも人間よりも人間らしい表情と態度を感じさせることに成功する。うまいテクニックだ。

製作側のテクニックである「モデリング」に対して、観客側が別の「モデリング」を対置してみると面白い。たとえば、ウィルとシーザーの関係を、養子をもらった父と子の関係としてとらえなおしてみる。保護施設に入れられたシーザーの心境は、未知の世界に放り投げられた個人に置き換えてみると、面白い。成長したシーザーが、ウィルの恋人キャロラインに見せる嫉妬は、同性愛的だという指摘があるが、これは考えすぎかもしれない——しかし、それも面白い。

（20世紀フォックス映画配給）

2011年8月25日(1)

キャプテン・アメリカ ザ・ファースト・アベンジャー (Captain America: The First Avenger/2011/Joe Johnston) (シム・シム・ストン)

「キャプテン・アメリカ」は、『ハーヴェル・コミックス』から出た「Captain America Comics #1」 (March 1941) のキャラクターであり、「1941年ナチスの脅威に対抗するために米国で秘密裏に遂行された超人兵士製造計画

「スーパーソルジャー計画」により誕生「したとされている。明らかにこのキャラクターは、アメリカが第二次世界大戦に参戦するプロセスのなかで戦争プロパガンダの意図のもとに生み出されたものであり、少なくとも、そういう状況のなかで受け、読まれたことは否定できない。そのようなキャラクターをいまの時点で復活させるというのは、2000年代に入って、ハリウッドが「マーヴェル・コミックス」にもとづく映画を続々発表するようになる傾向の一端であるだけでなく、いまの「ホームランド・セキュリティ」下のアメリカの非常に偏った状況と関係がある。映画は面白ければいいとも言えるが、面白いという思いのなかで無意識に洗脳されるのはかなわない。

最近、アメリカにますます嫌気をさしている。だから、アメリカの現状に批判的な作品なら受け入れられるが、現状肯定的な姿勢が見える作品には反発を感じてしまう。アメリカ映画は、基本的に闘いが好きで、現状に批判的な作品でも、闘いのなかで批判する。これが少し変わらなないと、アメリカはいつまでたっても戦争を仕掛ける側になってしまうと思う。ましてこの作品のように、時代をずらして極めて好戦的な愛国主義を主張し続けるのでは、イラク戦争でこりてもまたどこかで戦争を仕掛けることになるだろう。むしろそんなことは承知のうえだろう。戦争がなくなつてはやっていけないという確信のなかでこのような映画がつくられ、観客は懲りずに戦争を肯定してしまうのだ。

スーパーマンやバットマンとくらべると、キャプテン・アメリカは、内面的・実存的な悩みを知らない。彼がまだステイヴ・ロジャースであったときですら、いじめられてもへこたれない。背が低く、徴兵検査をパスする体力や運動神経がないことは気になるが、それが「実存の危機」にまでエスカレートすることはない。これは、＜若者よ、悩む必要などないのだよ＞という隠れたメッセージを流すのには格好のヒーローである。しかし、ナチズムはまさにこういう性格と姿勢の人間を作ろうとしたのではなかったか？

3Dの出来具合は自然である。しかし、特殊メガネをかけなければならないという3Dの流行は何だろう？ テクノロジーかるには非常に古いのだが、観客は抵抗せずに受け入れている。映画会社は、時流にさからえず、とにかく3Dで撮影しておくことにやつきになる。いずれ破綻をきたすことは目に見えているが、やめようと声を上げる会社はない。知覚的に3Dでなくても、脳内で立体効果は出せるのであり、3Dにするだけ、観客の想像力は枯れてきて、その分、映画はますますジェットコースターの的にならざるとえなくなり、映画にとっては損なのだ。

以上はマクロな印象だが、ミクロに見れば面白い個所はいくらでもある。最後にクリス・エヴァンスが拘束されていた建物の壁を破って外に飛び出すと、そこはタイムズ・スクウェアで、『マイティ・ソー』でニック・フューリーを演じたサミュエル・「ジャクソンが立っている」というシーンは笑えた。しかし、この映画にはあまり笑えるシーンがなかった。

まあ、ナチの「ヒドラ党」を仕切るヨハン・シュミット（ヒューゴ・ウィーヴィング）が、ナチを逸脱して、「ヒドラ党」の独裁に進み、「ハイル・ヒットラー！」ではなく、「ハイル・ヒドラ！」を掛け声にするのだが、ロボット集団のようにいならば党員たちが、「ハイル・ヒドラ！」と叫びながら、片手ではなく、両手を挙げるのは笑えた。

タイムズ・スクウェアのシーンも含めて、グリーン・スクリーンによるはめ込み撮影ぽさが見え見えなのはまずい。データによると、この映画の350ショット以上がグリーン・スクリーンのまゝで撮影されたという。背が低く、身体虚弱で徴兵検査にパスしないステイブ・ロジャース（クリス・エヴァンス）が、エイブラハム・アースキング博士（スタンリー・トゥッチ）の発明した装置で筋肉隆々で長身の「キャプテン・アメリカ」に変身するのだが、その変身の撮影も代役なしにCG処理で行ったという。はめ込み映像の「安さ」は、3D版では目立たないが、2D版ではけっこうはつきりしてしまう。

シュミットが、自分を特権的な位置に置くのを助手のドクター・ゾラ（トビー・ジューンズ）に誇示するシーンが気になった。シュミットは自分の肖像を絵描きに描かせているのだが、音楽は、こういうシーンではよく使われるワーグナーの『神々の黄昏』の「ジークフリートの葬送行進曲」である。演奏はわりとあつさりしているが、フルトヴェングラーの演奏は猛烈粘る響きで、その「デモニーニッシュ」さがよく出ていた。もし、1941年というドラマの时限でシュミットが聴いたとしたら、断然フルトヴェングラー指揮のヴァージョンだったろう。（パラマウント ピクチャーズ ジャパン配給）

2011年8月26日

風にそよぐ草 (Les herbes folles/2009/Alain Resnais) (アラン・レネ)

まず、今年89歳のアラン・レネの作品であることが関心と呼ぶ。2009年の作品だが、1997年の『恋するシャンソン』以来（わたしが）見ていないレネの現状への関心である。次に、サビーヌ・アゼマ（『メロ』）、アンドレ・デュソリュ（『ミックマック』）、アンヌ・コンシニ（『潜水服は蝶の夢を見る』）、エマニュエル・ドゥヴオス（『リード・マイ・リップス』）、マチュール・アマルリック（『さすらいの女神（ディーバ）たち』）といった実力のある出演者たちが気を惹く。実際に彼女や彼らは、みないい演技を見せる。原作は、『ある夜、クラブで』や『さいごの恋』の邦訳があるクリスチャン・ガイイのL. incident。が、見終わった印象はかなりの失望。

ひとつには、わざと曖昧にしている仕掛けが、あまり意味がないように思われることだ。そんなことをする意味がないのではないかと思わせるのである。その仕掛けを見過ぎすと、脈絡がつかないところがあるので、そのを「シニール」だといって褒（ほ）めたり、逆に「飛躍がありすぎる」と貶（けな）したりすることになるが、そういう行き違いを喜んでいるのは監督だけのように見える。実際、映画は当たらなかった。とはいえ、その曖昧さを明らかにする楽しみは残されている。以下はその試みである。

映画は、黒い入口のあるサイロのような建物へのズームからはじまり、割れたアスファルトのあいだから生え出ている雑草をながながと映す（トップクレジット）という展開である。映画の原題は、原作とは異なり「茂った雑草」(Les herbes folles)となっている。だからこのシーンは、く雑草はただ生える、なぜ生えるかの意味はない、生えるがゆえに生える>といった意味を想起させた。わたしはアラン・レネをいかぶり、ハイデッガーがアンゲルース・シレジウスの

言葉「バラはなぜなしにある、それは咲くがゆえに咲く」への難解な解釈を十二分に意識した映像かと最初レネをいかぶつたのだった。しかし、そういう期待はやがて潰（つい）える。

身なりのいい女↓マルグリット（サビーヌ・アゼマ）が、靴屋で自分の好きな店員にサイズを合わせてもらって、靴（↓赤色）を買う。紙袋をかかえて満足気に歩きはじめると、ローラースケートをはいた男にバッグ（↓黄色）を奪われる。そのまえにバッグがクローズアップになり、彼女はそこからサングラスを取り出すのだが、その大写しは、その色を印象づけ、それが奪われる暗示であった。このあたりまで、クールなナレーションと自己弁護の内的独白とともに、なかなか気を持たせる。

ナレーションと内的独白がからみあうスタイルは一応気を引く。普通は、一人の主人公に限定してその内面と外面を構成するが、この映画は、二人の人物の内面と外面を錯綜させる。一人の人物の想像や妄想ならば、それが飛躍しても、追いかけるのはそう難しくはない。が、ここでは、二人の想像と妄想が交互にからみあうので、複雑になる。

しかし、ナレーションと内的独白の使用は、映画の決定条件になっているわけではない。ナレーションにも色々あり、登場人物自身も知らないことを知っている「上空飛翔的」な視点のものが普通だが、登場人物と同格に嘘までつくような「物語作者」的（ベンヤミン参照）なものもある。ここではそういうタイプのナレーションも使っているように見える。だから、その寝レーションは、アイロニカルにその対象（登場人物）を描写しているだけではない。しかし、その効果は特に問題にするほどのこともない。

靴屋↓ひったくり↓入浴とマルグリットのシーンの次に、初老の男↓ジョルジュ（アンドレ・デュソリエ）が腕時計を見つめているシーンが出る。ここで、わたしは、この映画はダメだと思った。時計の電池が切れて止まったのと、自分の人生の先行きを重ねあわせる独白をするからである。あまりに月並みだ。それから彼は、時計屋にバッテリーの交換をしてもらいに行くが、料金は「15ユーロ」だった。日本では、1000円ぐらいとられるが、フランスではもっと高いのか？

電池の交換を待つあいだに、ジョルジュは、「この女は時計の時間をめっちゃめちゃにしようだろう」という内的独白をする。これは、映画が以後見せるシーンの時間が「時計時間」ではないことを示唆する。結論を先に言ってしまうと、この映画は以後、最後の、アンヌ・コンシニ（らしい——わざと曖昧に映す）が幼い娘といっしょにいるシーンまで、「時計時間」とは無関係に進むのである。つまり、すべては、ジョルジュやマルグリットの想像や期待や幻想にすぎないのである。

誰が見ても、アンヌ・コンシニ（1963年生まれ）が演じるスザンヌという女性が、アンドレ・デュソリエ（1946年生まれ）が演じるジョルジュと30年連れ添った妻だとは思えない。むしろ、60代と40代の夫婦はいる。現に、レネは、27歳ちがうアゼマ（1949年生まれ）と夫婦関係にある。台詞のなかでは夫婦だと語られ、警察署のシーンでジョルジュは、ベルナルという警官（マチュー・アマルリック）に、自分には孫もいると語る。しかし、スザンヌは、最初からジョ

ルジュの娘のように登場し、その後も娘であって全然不思議ではない。時計の暗示を素直に受け取れば、「現実」には、ジョルジュは妻を亡くし、一人で暮らしている老人であり、娘が時折面倒を見にやってくるのである。彼女には幼い娘がおり、映画のファミリー団欒のシーン（この部分だけメローなジャズが流れる）に登場する娘エロディ（サラ・フォレストイエ）は想像の世界の人格なのだ。このシーンは、ジョルジュの希望的「夢」であり、だから、音楽はメローなジャズなのだ。

何力所かで、ジョルジュに犯罪歴があるかのような暗示がある。警官とすれちがうとき、彼らが自分の前歴を知っていると独白する。「自分には選挙権がない」という独白もある。しかし、それは思わせぶりで終わる。まあ、観客をからかっているのかもしれない。思わせぶりがこの映画のスタイルでもある。

最後のほうで、ジョルジュとマルグリトが決裂したかのように見せて、「それでも二人は愛し合ってた」というフロベールの引用を出し、「Fin」マークとともに、20世紀フォックスのテーマ音楽（フランツ・ワックスマン）を流すのも、あまりシヤレにはなっていない。非常に子供っぽいダジャレにすぎない。

ジョルジュがトイレに行つて、ズボンのチャックが引つかかつて、前を閉めることができなくなるシーンは、全然面白くもなく、クレネさんやめたほうがいいんじゃないと言いたくなる。飛行機のシーンも、金がかかったろうが、つまらない。

ジョルジュが妻・スザンヌ（アンヌ・コンシニ）を置いたまま、一人で『トコリの橋』を見に行つていて、それを映画館の向かいのバーでマルグリトが待ち受けているというシーンは、別にどうというわけでもないが、なかなかいいシーンだと思った。彼女は、彼が映画館から出てきたらすぐに出ていくつもりだから、コーヒーを注文し、それがテーブルに届くと、すぐに支払いを済ませる。これは、あとで支払おうとするわけこう時間のかかつてしまうヨーロッパの飲食店では頭のいいやり方だ。「いまの時間にコーヒーかね」とウェイターのささやき声も入っていて、雰囲気が出ている。こういう雰囲気で全体を撮ったほうがよかったのではなかったか？

（東宝東和配給）

2011年8月31日

幸せパズル (Puzzle/Rompecabezas/2009/Natalia Smirnoff) (ナタリ
ア・スミルノフ)

広告のポスターには、歳に似に合わぬな笑いを浮かべたお婆さんと実直そうな「大学教授」風の男が何かをやっている姿が見える。二人はジグゾーパズルをやっているのだが、そうは見えない。この写真を見て、この映画を「ま、いいか」と敬遠した人が多いかもしれない。ところが、この映画はなかなか奥が深いし、面白いのだ。この印象は、日本だけのことではないらしく、[IMDb](#)でも10点中6.8の評価しか得ていない。とんでもない。わたしは評価「8」を付けた。

実のところ、わたしも試写状の写真を見て、観るのを後まわしにしてみました。『キネマ旬報』の「REVIEW」（通称「星取り」）のシメキリが近づき、あわてて最後の試写に飛び込んだのだった。早く見なかったことを後悔した。

「星取り」にはこう書いた↓料理がうまく夫と子供につくすちよつと旧タイプ（アルゼンチンだから？）の「主婦」がチエスのパートナーに惹かれていくプロセス、とりわけコンテストで勝利したあとラブ・アフエアーに急傾斜するシーンでマリア・デル・カルメンが素晴らしい演技を見せる。オバサンが「自立」に目覚めるありきたりの物語とはちがいが、離婚もロマンティックな不倫劇もない。いろいろ起こるがすべてが容認されるかのよう。どこかわからぬ草原で彼女が一人ピクニックをする最後のシーンはなかなか意味深。

別に不幸であるわけではない「主婦」のマリア・デル・カルメン（マリア・オネット）が男と遭うことになったのは、ほんの偶然だった。そもそも彼女がジグゾーに興味をいだいたのも偶然だった。客がたくさん来ている家族パーティーのとき、うっかり皿を床に落とし、くだいてしまった。その破片を拾い集めてつなぎあわせながら、ひらめきのようにパズルに興味を持つてしまった。たまたま、さまざまなジグゾーを売る店があったこともあるが、彼女はジグゾーに夢中になり、コンテストのためにパートナーを求める募集メモを見て、その男を訪ねる。二人は気があい、次第に惹かれあうようになる。が、こう書くとその映画は先が読める「不倫」話かただのロマンティック・コメディにすぎないと思うだろう。だが、ちがうのだ。

おそらく、この映画は、観る側の思い次第で性格が変わるようなところがある。そこが面白い。最初のほうのシーンでも、ことさらマリアの家庭内での姿を否定的に受け取れば、彼女は、「専業主婦」に疲れ、ジグゾーに癒しを求め、そして、趣味と関心を共有できる相手に惹かれていくように見えるかもしれない。そういう観方は可能だし、実際、彼女は、特に対立があるわけではないが、子供や夫（ガブリエル・ゴイテイ）がもっと自分を受けとめてくれればいいという気持ちを抱いてはいるようだ。しかし、ドラマは、そういう月並みさを越えている。不満だから・・・、さびしいから・・・という「欠乏」と「充足」の心理学の範疇にははいらない。

この映画には、ジグゾーを組み立てていくシーンが何度も出てくるが、ジグゾーの醍醐味のようなものを追体験させるような映画ではない。断片が組み合わせられて全体を形成するジグゾーが一つのメタファーになっていないわけではないが、そのメタファーは、むしろ、人間の「欲望」（ガタリ／ドゥルーズ以後の）の形態と動態を示唆する。人は、ふと、ジグゾーの破片が欠如したような「欠乏」の経験（虚しさ）を感じ、それを埋めようとする。破片が埋まったとき、ハッピーな気持ちを経験する。が、ジグゾーにさまざまな（ほとんど無限に）セットがあるように、欲望の充足は、かぎらない。一つのセットを組み上げたら、また次のセットに挑戦すればよい。ジグゾーの破片の「欠如」も、いずれは埋められるべき「欠如」であって、欠けているのは一時的なものにすぎない。

この映画の面白さ、新しさは、マリアがロベルト（アルトゥーロ・ゴッツ）と出逢い、やがて性的な関係を結ぶことになっても、それで夫との関係がダメになるわけではない——という雰囲気映画として生み出した点だ。

もう一度見たら、解釈が変わるはずだが、最後のシーン（ロベルトの家から帰るとき、涙を浮かべている↓彼からもらったエア・カナダの航空券を木箱にしま↓野原で一人でピクニックをしている）が意味深長だ。安易な解釈では、彼女は、やはり、夫にもロベルトにも愛想をつかし、男のいない世界に旅立ったかのようにも見える。しかし、これだと、この映画は、「専業主婦」の「自立」の話になってしまう。

さまざまな民族楽器が使われた音楽も凝っている。決して多用せず、自然音のはざまですりげなく使う。ロベルトと会ったあとのシーンでは²度とも口琴の音が聴こえる。一度目はロベルトに初めてあったわくわくした思いを反芻している感じ。²度目は、電車に乗って家に帰るシーンにかぶる。このあと、何も話していない夫と寝室のベッドに横たわり、夫の求めに応じてセックスをするシーンになるから、この口琴のビヨーンという音は彼女の複雑な身体感覚をあらわすと考えられる。

マリアは料理がうまいという設定だが、料理や食のシーンがしつかりと撮られている。また、ロベルトの家のシーンで、二人が紅茶を飲むシーンが³度ある。彼の家には、「Twins」の紅茶や中国茶の缶がいくつもあり、最初は、メイドが入れるのだが、²度目は、「ラブサン・スーチョン」（正山小種）、³度目は「ダージリング」を飲む。
(ツイン配給)

2011-09-01

9 月公開作品短評

カウントダウン ZERO / Countdown to Zero / 2010 (これまで「核」の危険のイメージは、核爆弾が炸裂し、人間が一瞬に死滅するピカドンの恐怖だったが、福島原発の事故以来、放射性物質に汚染され、ガンや肉腫に冒されるという長期の不安と恐怖に変わった。この映画は、テロリストが核兵器を仕掛け、世界を破壊に陥れる可能性があることをカーターやゴルバチョフのような著名人の証言もまじえて示すのだが、特に新しい指摘はない。そういう危険を回避する決定的な解決法も示されないで、結局は、アメリカが核の管理を徹底化すればよいといった結論になってしまう。が、ソ連崩壊以後の「核」状況を常識的に知るには便利かもしれない)。

パレルモ・シューティング / Palermo Shooting / 2008 (いまだに「人権」とで悩み、それを物語にして恥ずかしくないのかと思うような60年代風「実存論」が語られるが、ベンダースがつねに関心をいだいてきたメディア論だと考えれば、けっこう面白い。が、撮るということ、アナログとデジタル、生身とヴァーチャルの問題意識はやや古い。ベンダースが信頼した亡きデニス・ホッパーの登場させ方には、ベンダースの義理堅さが出ている)。

ゲット・ラウド ジ・エッジ、ジミー・ペイジ、ジャック・ホワイト×ライブ
×ギター / It Might Get Loud / 2008 (冒頭、ザ・ホワイト・ストライプス解散前のジャック・ホワイトが手製のエレクトリック弦を作るシーンからして惹きつける。かつこいい。以後、ジミー・ペイジ、ザ・エッジの音作りの現場をずば

り、しかもこれ見よがしではなく映すシーンが続く。被写体も映像も半端じゃなくすばらしい)。

アジソン／Ajeossi／2010 (【前出】——よくもわるくも、韓国映画の現在を示唆する)。

スリーデイズ／The Next Three Days／2010 (『すべて彼女のために』

Pour elle]のノリメイク。好き好きだが、わたしは、ワイルドさをただよわせるラッセル・クロウよりも元作のヴァンサン・ランドン、エリザベス・バンクスよりも不安な目の表情がうまいダイアン・クルーガーを評価する。元作の最後のシーンは、権力の追求を見事にかわす清々しさが抜群だったが、このリメイクは中途半端)。

カンパニー・メン／The Company Men／2010 (アメリカ映画が3Dの「お子様」志向を強める一方で、社会的現実を反映して、「暗い結末」の作品を排出しはじめたのいい。しかし、まだまだ吹っ切れないアメリカは、結末でお為ごかしのハッピーエンドを用意する。それがなかつたら、星一つ追加)。

4デイズ／Unthinkable／2010 (【前出】福島原発事故でお蔵になりそうになったが、公開が決まり、喜ばしい。偏見かもしれないが、今年公開の作品のベスト3に入りたい)。

プリースト [Priest] (「敵はまだいる、戦いを続けろ」というのは、キリスト教右派のイデオロギーで、それは失敗したはずなのに、まだそんなことを言っているのかと思う。が、アメリカはそう自分を言い聞かせながら戦争を続けなければ国家として成り立たない。Eのメガネをときどき外して観ると、意外に安手であることがわかる)。

親愛なるきみ [Dear John] (アメリカで出たDVDでは最終シーンの別バージョンがあるように、監督ラッセ・ハルstromとしては、思い通りの形では劇場公開できなかった内部事情をうかがわせる。批評家の悪評にもかからわず大ヒットしたところが、いまのアメリカを考えさせる)。

さすらいの女神たち／Tournée／2010 (近年出演作に接することが多いが、本作のマチュウ・アマルリックが一番いい。わがままで気まぐれな「ストリップ嬢」に振りまわされ、また癒されもするマネージャーのせつない感じがぴったり。自分で脚本を書き、監督もしているだけのことはある)。

2011年9月08日(1)

リミットレス (Limitless/2011/Neil Burger) (ニール・バーガー)

ナレーションのオープニングは、この映画が「回想」であることを示唆する。「あきらかに、わたしは2、3ミスった」という声は、ブラッドリー・クーパーで、最初から、彼がこれまで演じてきた——とりわけ『ハングオーバー!!』——史上最悪の二日酔い、国境を越える』と『ハングオーバー!! 消えた花ムコと史上最悪の二日酔い』の——新しい「ダメ男」をオモ出させて期待がふくらむ。ここで言う「ダメ男」とは、「ルーザー」とは違う。実力も責任感もないわけではないが、ひよんなことでファック・アップしてしまう運の悪い男、にもかかわ

らずハッピーな顔をしている「アンチヒーロー」とも違った、言うなれば「トランスヒーロー」である。

ニューヨークのマンハッタンを使い、現場感覚も手抜きしていないが、それを自在にデフォルメする手並みは、『幻影師アイゼンハイム』のニール・バーガーならではもの。『インセプション』（1億6千万ドル）にくらべたら、はるかに「低予算」（2千700万ドル）だが、記憶や想像の意識のシームレスな境界線をたくみに描いている。

多用される技法は、VRやARのウォークスルーだが、これが、小気味いいくらいに使いこなされている。古い感覚で観ると、この映画は、（一応、ストーリー上は）色々と行き詰っているエディー・モラー（ブラッドリー・クーパー）が、街で久しぶりにあった、元妻の弟ヴァーノン（ジョニー・ホイトワース）からもらった特別の錠剤を飲み、「超能力」を得る、ないしは、そういう幻覚をいだくという流れで進む。また、このドラマ全体が、彼の想像力の産物であるという解釈も可能だが、ニール・バーガーの演出は、「これで決まり」的な解釈を許さない多義性を創造することに成功している。背後でずっと流れ続けている音楽も、多様な解釈の鍵となる。

バー（ごくあたりまえの街の）で、「自分は本当は凄いいんだ」的な売り込みをするが誰も信じてくれないシーンとか、ガールフレンドのリンディ（アビー・コーニッツ）にふられるシーンのような日常どこにでもあるようなシーンの演出・演技・描写もしっかりしている。だから、錠剤を飲んでからの「飛躍」も、シームレスに観る側の意識に流れ込んでしまう。

「[Clinton-Washing Avenues] 駅のホームで街のチンピラにいちやもんをつけられ、闘うとき、エディのあたまたにブルース・リーの映画のシーンや、カシアス・クレイ(?)のリングシーンなどが浮かび、その通りに体を動かして連中をやっつける。この愉快なシーンで思ったのは、これは、「**拡張現実**」(AR)の世界に通じるということだ。VR/ARのシステムでは、さまざまなデータを呼び出すことによって、自分の身体運動を「拡張」することが出来る。いまの技術レベルでもある程度は「超人」つまりはスーパーマンになれるのだ。

こう考えると、エディがヴァーノンから手に入れた錠剤「NZT-48」は、その手渡し方やその後のすったもんだを含めて、一見、LSDや覚醒剤的なドラッグを思わせるのだが、それは、映画上の（話をわかりやすくする）手続きで、VR/ARのリアリティをそっくり使っていることがわかる。すでに『マトリックス』や『サロゲート』では、実際のVR/AR装置を真似た電子装置が登場した。そういう表現をくりかえしても面白くない。そこで、電子装置は一切出さずに、そういう装置が生み出すリアリティだけをいただいて、外観は、ドラッグカルチャー風にしてしまう。これが、この映画の美学的なミソだ。ちなみに、VR/ARシステムが生み出す新しいリアリティに比べれば、『マトリックス』のそれは、既存のドラッグレベルである。

ふと思いだしたが、ウィリアム・S・バロウズの面白さは、彼が、「伝統的なドラッグから入りながら、今日の（バロウズの時代にはなかった）VR/ARシステムの効果を包含するリアリティを洞察していたという点だろう。もともと、バ

ロウズが尊敬したロバート・モンロー (Robert Monrae) は、一時代まえの電子装置を使ってある種の「電子ドラッグ」の装置を作り出していた。

「NZT-48」を服用したあとエディの部屋のなかで彼の身体が5つも6つもになつて働き、たちまちのうちに散らかった部屋をきれいにしてしまうシーンは、ある種のロバート・モンロー的な「体外への旅」だということも出来る。モンローは、「体外への旅」「体外離脱」をドラッグによってではなく、ステレオサウンド装置で可能にした(という)。

エディの「超能力」に目をつける投資家(ロバート・デニーロ)との出会いと株取引のからみは、あまり面白くはない。それよりも、クーパーと、アンドリュウ・ハワードやトーマス・アラナとのサスペンシブなシーン、「ロシアマフィア」風の2人組との闘いシーンのほうが面白い。トーマス・アラナに追われるアビー・コーニッツがスケート場で反撃するシーンもいい。コーニッツは、どの出演場面でも魅了的だった。(プレシディオ配給)

2011-10-01

10月公開作品短評

ワイルド・スピード MEGA MAX / Fast Five (2011) (アクションやサスペンスを楽しめるのに3Dはいらない。こつちに重たいメガネなど掛けさせないで、映画のなかを多次元化すればいいのだ。この映画は、その点、サービス満点。臭せえ野郎たちが臭せえ演技と破天荒なアクションで魅了する。胡散臭いスラムの映像は見事。安い3D映画の流行に反発して1星おまけ)。

幸せパズル / Puzzle / Rompecabezas (2009) (【前出】——アルゼンチンの平凡な「主婦」が「自立」に目覚める話のような体裁を取りながら、ちよつと違う。マリア・オネットの微妙な表情の変化に感動)。

ステイ・フレンズ / Friends with Benefits (2011) (ジャスティン・ティンバーレイクは『ソーシャル・ネットワーク』のショーン・パーカーの延長、ミラ・クニスはあいかわらずケバク、型通りのロマンティック・コメディだなあと思わせながら、デジタル小物の撮り方がしっかりしている。オープニングの大画面液晶を使ったプレゼン、エンドクレジットでのiPhone/iPod/iPad風「フリック」「ピンチイン」「ピンチアウト」の感覚を全体に浸透させたら、この映画は新しいスタイルを提唱できたはず)。

ベニスに死す / Morte a Venezia (1971) (ルキノ・ヴィスコンティの名作の「ニュープリント」版。ヴィスコンティの凄さは映画館で観てこそわかる)。

リミットレス / Limitless (2011) (【前出】——『ハングオーバー』シリーズで有名になったブラッドリー・クーパーが主演なので、またオトボケなドラッグものかと思ったら、観方が浅い。監督ニール・バーガーは、先端的電子テクノロジーが可能にしたヴァーチャル感覚をおさえながら、一切御託なしにエンターテインメント化した。ニューヨークの使い方もいいセンス)。

猿の惑星：創世記/Rise of The Planet of the Apes (2011) (【前

出】——ウィル・ロッドマン「ジェイムズ・フランコ」が育てたチンパンジー、シーザーは、言葉がしゃべれないだけ心と心と通わせる「ヒューマンドラマ」の登場人物として効果的。そこにウィルの認知症の父親「ジョン・リスゴー」をかまらせ、ファミリードラマとしての泣きを入れる。サスペンスとしてもよく出来ており、文句はないはずだが、「猿の惑星」シリーズのテーマをわずかに継承している「文明批判」的な部分がテクノロジーや差別意識への常識的な「批判」の域を出ず、不満を残す)。 (10/7 公開)

レア・エクスポーズ 囚われのサンタクロース/Rare Exports (2010) (11/17 公開) つは愉快でユニーク。いかにもフィンランドらしいブラックユーモア。そうか、サンタクロースというのは、少年愛の変態ジジイだったのか)。 (10/8 公開)

明りを灯す人/Svet-Ake (2010) (【前出】——最初のスタイルとプロットの方が鋭い社会批判になるのに、後半、いかにも「社会批判」のスタイルと話になり、残念)。

地球にやさしい生活/No Impact Man (2009) (消費をしない、電気を使わない生活を実践する一家の記録なのだが、妻は『ビジネス・ウィーク』のスタッフライターだから、魂胆と野心が見え見え。要するに期間限定のパフォーマンスにすぎない。一応「文明」批判めいたことを言ってみたが、今後もそれを続ける気があるのかは怪しい)。

ラスト・エクソシズム/The Last Exorcism (2010) (『エクソシスト』+『パラノーマル・アクティビティ』『ブレア・ウィッチ・プロジェクト』。ワケありの牧師とはいえ、こんな明るいエクソシスト——悪魔祓いの専門家——にしないと最後が活きないのか？ 牧師役のパトリック・ファビアンはミスキャストだと思うが)。

キャプテン・アメリカ ザ・ファースト・アベンジャー/Captain America: The First Avenger (2011) (【前出】——こんなワンパターンに国家を肯定している映画もめずらしい。アメリカももうブッシュ流ではないのに)。

ブリッツ/Blitz (2011) (【前出】——暴力をふるうことを辞さない刑事との対比で、彼が目の敵にする新聞記者が弱い。あまり「不当」なことをしたわけではなく見えてしまう)。

カウボーイ&エイリアン/Cowboys and Aliens (2011) (「エイリアン」を映像として見せなければ、面白かった。あまりにありきたりの風貌のエイリアンでげんなり。だから、エイリアン登場までいい。ダニエル・クレイグはけっこういい演技をしているのに)。

ランゴ/Rango (2011) (爬虫類や動物の皮膚感がけっこう生々しい。映像は素晴らしいから、これは好き好きの問題。が、ジョニー・デップとともに声優で出演しているやアルフレッド・モリーナの台詞を「関西弁」の字幕にしているのは、考え抜いてのことかもしれないが、字幕にはそんなイントネーションなど付けず、中性感覚の方がいい)。

やがて来たる者／L' uomo che verrà (2009) (【前出】——ナチⅡ狂気・残虐という図式を抑え込んではいないが、なぜこのような子供を含む771人の虐殺という未曾有の行為が起こされたかという疑問の解明にはなっていない)。

三銃士 王妃の首飾りとダ・ヴィンチの飛行船／The Three Musketeers (2011)
 (【前出】——バカげた金をかけたB級グルメ。『パイレーツ・オブ・カリビアン』のスタイルで、ダークな奥行きなんかを一切とりはらった「ポップコーン・シネマ」。批判はいくらでもある。が、3Dというのはこういう使い方をすると活きるということを立証したのは新鮮。3Dに娯楽以上のことを期待すると失敗するが、このくらい薄っぺらいドラマでは逆にディズニード的な面白さが出る)。

ゴモラ／Gomorra (2008) (冒頭は『ゴッドファーザー』の大詰めの暗殺シーンの安い模倣のようだが、その後に展開するくすべてを諦観したかのような映像とテンポは面白い。ナポリの闇組織「カモッラ」の子供や少年を使い捨てにしての薬物密売と不法廃棄物処理を、感情移入を排した——にもかかわらず「批判的」に白々しくというのでもなく——描くスタイルはユニーク)。
密告・者／The Three Musketeers (2011) (ジョニー・トーにもつながるスタイリッシュなガン・アクションとカーチェイス。身体を張ることが映画の基本と言うかのごとく『藍色夏恋』のグイ・ルンメイも壮絶な死闘を見せる。すべてが、香港の路地裏のいまは薄れつつあるうさんくささとともに、ノスタルジックでせつない)。

モンスター上司／Horrible Bosses (2011) (無理なイジメは笑えるはずだが、イジめる上司に逆襲するやりかたが笑えない。「ユダヤ的ジョーク」だと思えば、そのバランスの悪さもわらかくはないが、飛躍のあげくのオチが腑に落ちない。ユダヤ的「泣き笑い」というわけにはいかなかったのか?)。

フェア・ゲーム／Fair Game (2010) (『愛する人』ではしたたかな演技を見せたナオミ・ワッツだが、政治的にしたたかな女は得意ではないらしい。彼女が演じる元CIAスパイのヴァレリー・プレイムのしたたかさは、とうていこんなものではなかった)。

ゲーテの恋 君に捧ぐ「若きウェルテルの悩み」／Goethe! (2010) (「文豪」とか「詩聖」とかいう崇め立てにうんざりさせられる風潮が消えたと思ったらまたぞろ『ゲーテに学ぶ 賢者の知恵』なんて本が出てうんざりしていたところにゲーテをロマンティック・コメディの主人公にしてしまう本作があらわれた。とにかくゲーテを「軽く」とらえているところがいい。リズムもモーツアルト的な軽妙さに溢れ、楽しめる)。

ハートブレイカー／L'arnacoeur (2010) (ロマン・デュリスという俳優は、近年二枚目を演じることが多いが、彼の初期の出演作『スパニッシュ・アパートメント』のグザヴィエという青年のように、どこかドジなところのある役を演じるのに向いている。ところが、本作ではドジでは困るイケメンの詐欺師。彼の濃い髭が「無精髭」なのか、セクシーに見せるためのものなのかがあいまいなのだが、どこかシャキッとしらないのだ)。

マーガレットと素敵な何か／L'âge de raison (2010)。 (ナルシズムに辟易)

ミッション：8シックス Source Code (2011)。(いいシーンはかなりあるが) ウインターズ・ボーン Winter's Bone (2010)。「名作」だが、もうちょっと早く公開してほしかった)

2011年9月09日(1)

サルトルとボーヴォワール (Les amants du Flore/2006/Ilan Duran Cohen) (イラン・デュラン＝コーヘン)

ジャン＝ポール・サルトルやシモーヌ・ドゥ・ボーヴォワールをあまり知らない人が見て、思想的な「ゴシップ」を身につけるには役立つかもしいない。思想を理解しようとする場合、まずはゴシップから入るというのは、勢いがつくものだ。しかし、すこしでもサルトルやボーヴォワールのことを知っている「うーん」と考え込んでしまう作りである。もともとテレビ用の映像で、この日の試写も、アスペクト比 $4:3$ のビデオ映像によるものだった。

ボーヴォワールを中心に、彼女の『娘時代―ある女の回想』や『女ざかり―ある女の回想』で知られるふたりの自伝的な出来事をかなり表層的に追っているにすぎない。サルトルのはもとより、ボーヴォワールの思想へのアプローチは軽薄であり、その点では、この映画を見ても、サルトル／ボーヴォワールの思想的な「一般常識」(サルトルの「現象学」やマオイズムから西欧マルクス主義への加担など)は身につかない。

映画として見た場合、モデルがいた以上、その「雰囲気」は模写しなければならぬのだが、サルトル(ロラン・ドイチェ)もボーヴォワール(アナ・ムツラリス)も、雰囲気全然出していない。後半でちよつと登場するアルベール・カミュ(Robert Plagnol)にいたっては、全くの別人の雰囲気である。アナ・ムツラリスは、ギリシャ系の女優で、キツイ目がつり上がっている。ボーヴォワールとは大分違う。サルトルは、非常に背が低く、目が斜視で、かなり個性的な風貌だったが、ドイチェのサルトルは、恐ろしく個性を剥奪したキャラクターになっている。

ボーヴォワールが、両親や、就職した学校の保守的な姿勢に反抗し、『第2の性』で論じられるようなフェミニズム的意識を深めていくことがありきたりに描かれている。彼女がエコール・ノルマル・シュペリエール校の教授資格試験でサルトルの次に優秀な得点を獲得したことを知った父は、「おまえの脳は男なみだ」と賞賛と皮肉をこめて言う。両親は、彼女にあたりまえの結婚をしてほしいとおもう。

映画は、ボーヴォワールが、教師として最初につとめたマルセイユの高校で出会った女子生徒との同性愛からはじまって、作家として有名になりアメリカに招待されたときに出会った作家ネルソン・オルグレンとの異性愛にとさら焦点を当てる。そのため、彼女の思想的な変化や発展は全く描かれない。彼女は、1947年1月から4ヶ月すごしたアメリカ体験を『アメリカその日その日』(二宮フサ訳)に記しているが、その随所に鋭い観察が発見できる。

映画は、彼女がこのアメリカ旅行で初めてヘテロセクシャリティに目覚めたといった単純きわまりない描写をするが、この旅行記を読めば、それがいかに皮相な見方であるかがわかるだろう。ちなみに本書のニューヨークの記述は特筆すべきで、1940年代のみならず、ニューヨークという都市がもつ本質を鋭くとらえている。ボーヴォワールは書く――「私はニューヨークを地区ずつ片はしから探検する。・・・私はゆっくりと歩く。私はこの街の灯を自分の頸にまきつけ、もてあそび、食べてしまいたいと思っている」。彼女の次の「憤慨」は、30年後、アメリカン・ニュー・シネマによって徐々に表現されるようになる――
「アメリカ映画を観たあとでニューヨークの街を散歩すると、この町のこんなに思いがけない興味、詩情、悲劇がかつて一度も映画に表現されたことがないのに憤慨してしまう」。

ボーヴォワールがアメリカへの旅で大きな刺激を受けたことは事実である。それをオルグレンとの関係だけで表現してしまうのは単純すぎる。彼女は、1939年に発表された『或る戦後』（朝吹登水子・二宮フサ・訳）のなかで、『アメリカその日その日』よりももうすこし突き放したアメリカ批判をしている――「私は仰天した。ほとんどすべての知識人の中に、左翼だと自称する人びとの中にさえ、わたしの父の排外主義（ショーヴィニズム）に匹敵する米国中心主義（アメリカニズム）が猛威をふるっていたのだ」。「女権拡張の意欲がヒステリックになつて、アメリカ女性を雄を喰い殺す『カマキリ』みたいにしたのは事実だとしても、やはり彼女らは従属し他に依存する存在なのだ。アメリカは男性の世界である」。

映画の字幕で、ボーヴォワールのニックネーム「カストール」を「ビーバー」と訳していたが、語学的には正しい訳が、サルトルやボーヴォワールがブームであった時代に読んだ者には、違和感がある。むしろ、「カストール」では何のこともわからないかもしれない。映画のなかで、サルトルが、ボーヴォワールのことを「カストール」と呼ぶようになる理由がさりと説明されている。彼女がビーバー（フランス語では castor）のようにいつも活動しているというのだ。しかし、日本でも、ボーヴォワール＝カストールということがあたりまえであった時代があり、たとえば、いま京橋にあるフランス料理店「カストール」は、オーナーシェフの藤野賢治氏が渋谷区上原で最初の店を開店したとき、そのことを意識して命名したとのこと（ただし、お店のマークは「ラッコ」loutre de mer/sea otterの絵になっている）。

描かれる時代が30年代から60年代で、音楽にはジャズがよく使われている。が、うるさいことを言うと、そのスタイルが60年代以後のジャズのスタイルなのだ。それは、60年代後半のシーンならば、それでもいい。が、それ以前のシーンで60年代後半以後の（若干「ニュージャズ」――いまは「フリージャズ」という↓この言い方にも異議がある↓こう言ってしまうとオーネット・コールマンの同名のレーベルの意味がなくなってしまう――の響きをもたえる）ジャズが聴こえると、え?!と困ってしまう。

そういえば、アナ・ムグリスの声は、サルトルやボーヴォワールの仲間でもあったシャンソン歌手で「サンジェルマンデプレの女王」と言われたジュリエット・グレコの声に少し似ている。ボーヴォワールの声は、むしろ甲高く、ムグリスのようにハスキーがかつてはいなかったし、こんなに野太くはなかった。サ

ルトルの声は、その風貌に似合わず「艶」とサビのある声で、会話で相手を惹き込んでいく魅力があった。すこし老年のものだが、YouTubeに映像がある。

サルトルとボーヴォワールについては、いくつものビデオドキュメントがあり、YouTubeでもその一部を見ることができ、ボーヴォワールのサルトル像の最終的なものは、サルトルの死後彼を回想した『別れの儀式』（朝吹三吉・二宮フサ・海老坂武・訳）がすぐれているし、感動的な書である。
(スターサンズ配給)

2011年9月09日(2)

ブリッツ (Blitz/2011/Elliott Lester) (エリオット・レスター)

もし映画に「路線」というものがあるとすれば、この映画の「路線」ははっきりしている。はっきりしすぎるほどはっきりしている。警察もマスメディアも頼りにならない。街には善良な者を襲い、ものを奪い、勝手なことをする奴がいる。警官を趣味で殺す者までいる。それを正当な法的な手続きで裁くことは不可能だ。だから、俺は自分の判断で制裁を加える。ここで言う「俺」とは、ジェイソン・ステイサムが演じる刑事ブランドである。

こういう発想は、近代「市民社会」のルールに反するが、現実には、どの「近代」社会にも存在し、また実際に私刑や敵討ちはなくならない。それを前近代の「遺制」と切り捨てても、「近代人」の意識のなかにそういう欲求があり、だからこそ、こういう映画が「面白く」感じるのだ。ある意味で、この種の映画は、「民主主義」社会では許されないことをスクリーンの中だけでだけつかのま溜飲を下げさせる機能を果たしているとも言える。空を飛べないからこそ、空を飛ぶファンタジーが有効であるように。

映画ではすべてが許される。問題になるのは、そのファンタジックな強度だけである。この映画は、その点で、利口な作り方をしている。イントロで、ブランドは、路上で車を盗もうとしている若者を見つけ、ホッキースティックでさんざん殴りつける。新聞は、「無実の青年たちがホッキーマニアに襲われる」という記事でブランドを批判し、警察でも問題になり、一線からはずされる。が、折しも、女性警官を惨殺する事件が起こり、また一線に返り咲く。彼がやった「ひどいこと」は帳消しになる。

警官殺しの捜査と一緒に担当するのが、転属してきたばかりのゲイの刑事ポーター・ナッシュ(パティ・コンシダイン)で、ブランドは、差別意識むき出しの対応をする。ポーターも、いかにも「ゲイ」っぽい喋り方と見ぶり(これ見よがしではないが)をする。最初の対立が、ロマンティック・コメディにもあるジラシにすぎないことは予想がつく。最初避けるようなことを言っているけど、やがて二人はいい相棒になるだろう。二人の「対立」がかえってその後のドラマを活気づけるだろう……。このへんの「型」を楽しめない人は、こういう映画を見ても仕方がない。

ブランドのホッキースティックは、この人物の「仲間思い」の性格を示唆する。彼は、最近妻を失った主任刑事ロバーツ(マーク・ライランス)とは深い信頼で結ばれている。この布石があるために、彼が殺人鬼に殺されることによって、

ブランドの復讐が正当化される。二人がビールを飲むシーンには、古典的な「メイトシップ」がよく出ている。若い女性警官エリザベス・フォールズの相談にのるシーンもブランドの「人情味」のある性格が出ている。これと対比的なのが、警察の上司への態度や、「正義」を傘に彼を非難する記事を書く新聞記者（デイヴィッド・モリッシー）への仕打ちである。

観る側の期待で動くこのような映画は、期待に反する描き方に関してのみ、批判が出来る。それは何か？ 殺人鬼「ブリッツ」ことバリー・ワイスを演じるアイダン・ギレンの中途半端さである。彼が演技するバリー・ワイスは、ブランドがメイトシップを感じる仲間の世界からも、エリートたちの世界からも外れている。だが、彼の演技では、その孤立した独特の「特異性」ははっきりしない。このタイプの映画で「殺してもあきたらない」タイプの憎たらしさがなければならぬ、ある種の「狂気」が必要——この手の映画のロジックとして——だが、その表現に奥行きがない。彼の演技から推察できるのは、この殺人者を演じるには向かないということである。あるいは、脚本がこの殺人者の「特異性」を描ききっていないかった、あるいはまた、演出がそこまでカバーできなかったということである。

映画は、あの新聞記者への子供っぽい「復讐」のエピローグを付ける。ここでのこの映画は、それまで何とか「型」を観る楽しみでもつてきたのを一挙にぶちこわしてしまう。ブランドをコケにした新聞記者なんかどうでもいいじゃないか。ゴシップ記事の記者なんて、こんなものである。この記者も、ブランドが目撃にしているほどには憎たらしくはない。このエピローグを付けるのなら、彼は、もっと悪辣なことをやるべきだった。

（ショウゲート配給）

2011年9月15日

無言歌 (Jiabiangu/The Ditch/2010/Bing Wang) (フン・ユン)

1950～60年代の中国では、「下放」と言って、毛沢東思想からはずれる者を「再教育」するプログラムが稼働した。しかし、実際には、「再教育」にはならず、過酷な強制収容所の様相を呈した。中国の外では、日本でもヨーロッパでも「文革」は、斬新な革命とみなされたから、すでに社会的に一定の「評価」を受けた知識人や芸術家が、それまでやったこともない農業に従事し、身に染まった特権意識を洗い流す——というのは、むしろ新しいやり方だと受け取られた。だが、現実には、そういう「再教育」を十分に行う施設が整っていたわけでもなく、ただの拷問になってしまったのだ。

「下放」とは、理念的には、拷問や罰を越えるものであるはずだった。思想が個々人の身体的・社会的「身ぶり」つまり個々人の身体性や慣習、パブリックなスペースでの行動仕方によって規定されており、思想を「頭のなかだけで」変えるのではなく、身体的・スペース的な要素のほうから変革しようとするという考えは、まちがってはいなかった。だが、そういうことをするはずだった「文革」は、個々人の身体のマクロな部分から、都市や農村のコミュニケーションなスペースのすみずみまでを有機的かつネットワーク的にたがいに織り込まれたものとしてとらえ、変革するというほどの徹底性を発揮することはできなかった。

「矯正」などということは嘘っぱちである。人間は「矯正」などできない。すれば、その分のゆがみやひずみが肥大する。もし犯罪者や社会的離脱者を「矯正」したいのなら、彼や彼女の「特異性」（サンギュラリテ／シンギュラリティ）を活かすしかない。その場合、「矯正」のやり方はその「特異性」の数だけある。ちなみに、「特異性」は（量概念ではないが、あえて量でたとえれば）「個性」の数の百倍、千倍以上あるだろう。だから、「特異性」を活かすのは、「自己に忠実である」などということとは全く違うし、また、「自己に目覚める」などということでも全くない。言い換えれば、「特異性」はつねにすでに抑え込まれ、ゆがめられる。それは、持続のなかにおいでではなく、奇跡的な瞬間のなかで自由になる。そんな途方もないポテンシャルをまえにして「矯正」などを問題にするのは、傲慢である。「矯正」はすべて、国家や組織が「よし」とする枠にはめ直すこと以下でしかないからだ。

「下放」の現場でも、もうすこし「まし」な場所もあったはずだが、この映画が描くゴビ砂漠の「夾辺溝」は、「収容所」の呈をなしていない。政治犯たちは、洞窟のようなところ（文字通り「溝」）に住まわされている。当時の中国では、「大躍進」政策の失敗で数千万人規模の餓死者が出たといわれている。そういう状況下での政治犯に豊かな食事があたえられるはずがない。映画では、「夾辺溝」の人々は、あっても水っぽい粥のようなものしかあたえられず、体力が衰え、起きられない。監督する側も、（実際に農作物もないから）そのままにしている。ときおり、規律を正しに見まわるが、歩くことがやつの者が大半だから規律もへったくれもない。気温も猛烈低く、暖房などない。ボロのような寝具にくるまって眠っている者が、動かないので近づいてみると、死んでいるといったことが毎日起こる。

飢餓の描写で、食物に当たったのか、男が嘔吐すると、地面に吐かれた嘔吐物のなかから、かたまりのあるものをつかみ取って口に入れる者がいる。ほとんど地獄絵だが、それが淡々と描かれる。目をそむけたくなるというよりも、深い絶望感に投げ込まれる。そこまで追い込まれた人間の哀れさすら感じない。この不思議な即物性がこの映画の一貫したスタイルである。

この映画のユニークなところは、お涙頂戴の感傷主義に陥らないことだ。訪ねて来てみたら、すでに死んで砂漠に（投棄されたような状態で）埋められていることを知る妻が、泣き叫んで悲しむシーンでも、それにつられて泣くようには出来ていない。こういう状態に直面すれば、誰でもが絶望と悲しみのどん底に突き落とされるだろう。それが凄ければ凄いいほど、はたで見ている者（つまりわれわれ観客）は、途方に暮れるしかない。この映画は、観客を途方に暮れさせる。それは、「ひどいな、ひどいな」と怒りに誘うのとは本質的に違っている。（ムヴィオラ配給）

2011年9月22日

サラの鍵 (Elle s'appelle Sarah/2010/Gilles Paquet-Brenner)
(ジル・パケールブレネル)

すこしまえに封切られた『黄色い星の子供たち』(La Rafle/The Round Up/2010/Rose Bosch)と内容と時代背景がダブル。しかし、『黄色い星の子供た

ち』が、冒頭のサブタイトルで、「この映画のなかの出来事は、その最も極端な事例すらすべて1942年の夏に本当に起こったことである」と宣言するにもかかわらず、ありがちなお涙頂戴の感傷主義を突っ走り、映画をみているあいだは、催淫剤でも飲まれたかのように落涙しても、スクリーンを離れたとたんにその深刻さを忘れてしまう感じなのに対して、『サラの鍵』は、タチアナ・ド・ロネのフィクションにもとづく映画化であるにもかかわらず、映画が終わっても深い余韻を残す作品になっている。クリスティン・スコット・トーマスの覚めた大人の演技の力も大きい。

1942年にフランスの親ナチ政権が、ユダヤ人狩りを実行し、一万三千人のユダヤ人を逮捕し、「子供のいない」千人をドランシー収容所へ、家族三千人がヴェル・デイブ（冬季競輪場）に送られた「ヴェル・デイヴ」事件は、やつと1995年になってジャック・シラク大統領がその事実を公式に認め、犠牲者に謝罪したことで一般にも知られるようになった。しかし、この事実ははるかに以前から知られており、映画では、1976年にジョセフ・ロージーがアラン・ドロンの主演の『パリの灯は遠く』(Monsieur Klein/Mr. Klein/1976/Joseph Losey)であつた。これは、非ユダヤ人の美術古物商のロベール・クラインが、同姓同名のユダヤ人とまちがわれ、絶滅収容所行き列車に乗せられてしまう話だった。映画が公開された1976年当時はまだリアリティがあつた「カフカの不条理物語」の雰囲気で作られているが、1942年に起こったフランスでのユダヤ人狩りを題材にしている。わたしは、1977年に日本でこの映画を見ていたので、この事件が1995年になって公式に認められたことにむしろ驚いたのをおぼえている。

『黄色い星の子供たち』が、ユダヤ人の側から、これでもかこれでもかと非ユダヤのフランス人を責めるプロパガンダ臭の強い映画だとすれば、『サラの鍵』は、非ユダヤ人が自分の責任を内省する映画である。これは、冒頭のシャンソンの使い方によくあらわれている。前者は、エディット・ピアフの「パリ」でいかにもの雰囲気をつくる（ちなみに最後はドビッシューの「月の光」である）。ただし、ピアフがこの曲を歌うのは、たしか1949年。映画が設定した1942年以後である。それはともかく、『サラの鍵』のほうは、フェレルのシャンソン「La java bleue」がラジオからさりげなく流れるという出し方で時代を暗示する。なお、この曲は、1939年にヒットしたらしいが、それが1942年のラジオから流れても、不思議ではない。全体の音楽は、日本公開が待たれぬ『Die Fremde (2010)』(Geo Aladag/2010) & 『Perfect Sense』(David Mackenzie/2011)の音楽を担当しているマックス・リヒターである。

歴史的ないまわしい出来事に対して、自分の祖先が無関係な傍観者ではありえなかったことを知ったとき、あなたはどうか？ クリスティン・スコット・トーマスが演じる雑誌記者ジュリア・ジャーモンドは、自分たちが改造して住もうとしているアパートメントが実は1942年の事件で犠牲になった家族の元住居であり、しかもそれを自分の夫ベルトラン・テザック（フレデリック・ピエロ）の祖父母が正当ではないやりかたで手に入れたものだつたという事実を発見する。それは、雑誌のための取材をするなかで偶然わかってくるのだが、彼女が謎を追い、パリから生まれ故郷のブルックリン、さらにはフィレンツェまで動くのは、一見「探偵ドラマ」風だが、それは、交互に描かれる古い時代のシーンと

のたくみなバランスのなかで単なるエンターテインメントに墮すことをまぬがれる。収容所からかくも逃れ、生き延びたサラという少女（メリュジヌ・マヤンス）の悲痛なドラマは、そのままならお涙頂戴のドラマになりかねないが、交互に挿入されるジュリアンの「現在」（2009年とそれ以後）によって「異化」され、内省的な静溢さをもたらしている。

国家が犯した非情な罪に対して「人道的」憤りをあらわにするだけでは、その「国家犯罪」と同質の非道をくりかえすだけである。この映画は、ちょうどコストゥガヴラスが『ミュージックボックス』（Music Box/1989/Costa-Gavras）と似たような示唆をする。『ミュージックボックス』は、アメリカで弁護士として活躍している女性（ジェシカ・ラング）が偶然、自分の父親（アーミン・ミュラー＝スタール）がアメリカへの移民以前のハンガリーでユダヤ人虐殺に加担していたことを発見する物語である。二転三転して無罪を信じた彼女のまえにあらわれてつらい真実のまえで、彼女は、自分の幼い息子のその真実を伝え、歴史を継承しようとすることを示唆しながら終わった。『サラの鍵』も、最後のシーンでジュリアが思っていることはそういうことではないかと思う。おそらく、それしかないのだから。パケ＝ブレネルはコストゥガヴラスをどこまで意識したかどうかはわからないが、トーマスのジュリアとジェシカ・ラングのアンとのあいだには非常に似た雰囲気がある。

後半、原作の引きづられたかのか、現場性が希薄に感じられるところがある。特にサラの息子と会うフィレンツェのシーンは、存在感がない。

少女のサラが、仲間と二人で強制収容所を脱出してたどりつく農家の老主人を演じるのは、ニエル・アレストリュプ。彼は、日本では、フランス映画祭2010で上映されただけでまだ一般公開されていない『アンプロフェット』（Un prophète/2009/Jacques Audiard）で老獪な「牢名主」を見事に演じた。ニエル・アレストリュプは、1970年代から活躍する名優だが、日本では、『フェアウエル』さらば、哀しみのスパイ』（2009）、『潜水服は蝶の夢を見る』（2007）、『真夜中のピアノリスト』（2005）の個性的演技で知られている程度であるのは残念。（ギヤガ配給）

2011年9月22日

サラの鍵 (Elle s'appelait Sarah/2010/Gilles Paquet-Brenner) (ジル・パケ＝ブレネル)

すこしまえに封切られた『黄色い星の子供たち 黄色い星の子供たち』（La Rafle/The Round Up/2010/Rose Bosch）と内容や時代背景がダブル。しかし、『黄色い星の子供たち』が、冒頭のサブタイトルで、「この映画のなかの出来事は、その最も極端な事例すらすべて1942年の夏に本当に起こったことである」と宣言するにもかかわらず、ありがちなお涙頂戴の感傷主義を突っ走り、映画をみているあいだは、催淫剤でも飲まされたかのように落涙しても、スクリーンを離れたとたんにその深刻さを忘れてしまう感じなのに対して、『サラの鍵』は、タチアナ・ド・ロネのフィクションにもとづく映画化であるにもかかわらず、映

画が終わっても深い余韻を残す作品になっている。クリSTEIN・スコット・トーマスの覚めた大人の演技の力も大きい。

1942年にフランスの親ナチ政権が、ユダヤ人狩りを実行し、一万三千人のユダヤ人を逮捕し、「子供のいない」千人をドランシー収容所へ、家族三千人がヴェル・デイブ（冬季競輪場）に送られた「ヴェル・デイヴ」事件は、やっと1995年になってジャック・シラク大統領がその事実を公式に認め、犠牲者に謝罪したことで一般にも知られるようになった。しかし、この事実ははるかに以前から知られており、映画では、1976年にジョセフ・ロージーがアラン・ドロン主演の『パリの灯は遠く』（Monsieur Klein/Mr. Klein/1976/Joseph Losey）であつかつていた。これは、ユダヤ人ではないクラインが、いわば『未来世紀ブラジル』的な事故でユダヤ人の「クライン」とまちがわれ、収容所行きの列車に乗せられてしまう話だった。わたしは、この映画を見ていたので、この事件が1995年にもなつてからで公式に認められたことに驚いたのだった。

『黄色い星の子供たち』が、ユダヤ人の側から、これでもかこれでもかと非ユダヤのフランス人を責めるプロパガンダ臭の強い映画だとすれば、『サラの鍵』は、非ユダヤ人が自分の責任を内省する映画である。これは、冒頭のシャンソンの使い方によくあらわれている。前者は、エディット・ピアフの「パリ」でいかにもの雰囲気をつくる（ちなみに最後はドビュシーの「月の光」である）。ただし、ピアフがこの曲を歌うのは、たしか1949年で、映画があつかう時代以後である。それはともかく、『サラの鍵』のほうは、フェレルの「La java bleue」がラジオからやりげなく流れるという出し方で時代を暗示する。なお、この曲は、1939年にヒットしたらしいが、それが1942年のラジオから流れても不思議ではない。全体の音楽は、日本公開が待たれる『Die Fremde (2010)』（Feo Aladag/2010）と『Perfect Sense』（David Mackenzie/2011）の音楽を担当しているマックス・リヒターである。

歴史的ないまわしい出来事に対して、自分の祖先が無関係な傍観者ではありえなかつたことを知ったとき、あなたはどうか？ クリSTEIN・スコット・トーマスが演じる雑誌記者ジュリア・ジャーマンドは、自分たちが改造して住もうとしているアパートメントが実は1942年の事件で犠牲になつた家族の元住居であり、しかもそれを自分の夫ベルトラン・テザック（フレデリック・ピエロ）の祖父母が正当ではないやりかたで手に入れたものだったという事実を発見する。それは、雑誌のための取材をするなかで偶然わかつてくるのだが、彼女が謎を追ひ、パリから生まれ故郷のブルックリン、さらにはフィレンツェまで動くのは、一見「推理ドラマ」風だが、それは、交互に描かれる古い時代のシーンとのたくみなバランスのなかで単なるエンターテインメントに堕すことをまぬがれる。収容所からかくも逃れ、生き延びたサラという少女（メリュジーヌ・マヤンス）の悲痛なドラマは、そのままなら涙頂戴のドラマになりかねないが、交互に挿入されるジュリアンの「現在」によつて「異化」され、内省的な静溢さをもたらしている。

国家が犯した非情な罪に対して「人道的」憤りをあらわにするだけでは、その「国家犯罪」と同質の非道をくりかえすだけである。この映画は、ちょうどコスタ・ガヴラスが『ミュージックボックス』（Music Box/1989/Costa-Gavras）に似たような示唆をする。『ミュージックボックス』は、アメリカで弁護士として

活躍している女性（ジェシカ・ラング）が偶然、自分の父親（アーミン・ミュラー＝スタール）がアメリカへの移民以前のハンガリーでユダヤ人虐殺に加担していたことを発見する物語である。二転三転して無罪を信じた彼女のまえにあらわれてつらい真実のまえで、彼女は、自分の幼い息子のその真実を伝え、歴史を継承しようとすることを示唆しながら終わった。『サラの鍵』も、最後のシーンでジュリアが思っていることはそういうことではないかと思う。おそらく、それしかないのだから。パケルブレネルはコスタ・ガブラスをどこまで意識したかどうかはわからないが、トーマスのジュリアとジェシカ・ラングのアンとのあいだには非常に似た雰囲気がある。

（ギヤガ配給）

2011年10月25日

ニーチェの馬 (A Torino! / The Turin Horse/2011/Bela Tarr) (ツラ・タール)

原題は「トリノ」(A Torino!)であって、「ニーチェ」も「馬」も関係ない。【追記——のつけから偉そうに書いているが、このくだりは爆笑ものである。親切な読者のかたに指摘されて気づいた。ハンガリア語の原題は、「トリノの馬」以外のなものでもない。しかも、そのことを次のパッセージで「映画は、その原題通り・・・」と書いているのだから、理解に苦しむ。このノートは、ときにはこういう狂った意識で書かれることがあるので、注意が必要だ。】しかし、最初のナレーションで、この映画が、フリードリッヒ・ニーチェ(1844～1900年)の有名な事件にもとづいていることが語られるので、「ニーチェの馬」という邦題はきわめて適切である。

映画は、その原題通り、「ニーチェの馬」つまり、1889年にイタリアのトリノの街頭で狂ったニーチェが馬の首を抱いて泣いたと伝えられる事件から出発する。その際、「ニーチェ」らしき人物を登場させたりはしないところがいい。歴史上の人物を出した最近の映画の例では、『ブッチーニの愛人』や『マラー君に捧げるアダージョ』のような例があるが、いずれも失望感を残した。その点、この『ニーチェの馬』は、映像としての強度が高く、ここからさまざまなことがインスパイアされる。

思想や人物をストーリーや出来事で表現するのではつまらない。思想とイメージとが一体をなし、イメージから思想を浮き彫りにすることができるとしても、イメージのみでも自律しているような映像を提示するでなければ、映画は「思想」の運搬装置になってしまう。すべての映画に思想がつきまとうが、思想をより強く意識した映画は、＜思想＝イメージ＞映画である。そして、この映画の場合、その思想とは、ニーチェが『権力への意志』に結晶させたニヒリズムと「神の死」についての思想である。

ニーチェは、そのギリシャ古典の文献学的解釈の才能を買われ、24歳でスイスのバーゼル大学の教授になる。故郷ドイツを離れ、スイスに移住したことがきっかけになったのか、あるいは彼の「狂える」魂がそうさせたのかどうかはわからないが、以後、彼は主としてスイスとイタリアを行ったり来たりする。1889年にニーチェは、数年まえから長期滞在していたトリノで精神の病が亢進し、路

上で警官に保護される。以後ニーチェは、バーゼルの精神病院、イエーナ大学の精神病院へ移され、最後はドイツのナウブルクの母い家で死ぬ。⁵世紀の最後の年（1900年）に亡くなった彼の遺構『権力への意志』は、その後の世界の本質的な動向を鋭く予見した。

この映画がユニークなのは、「ニーチェ」を出さないだけでなく、トリノでの伝説的なエピソードの馬のほうに焦点をあてている点だ。彼がトリノの路上でその首を抱いたという馬——その馬はどうなったかという問いはこれまで誰も問わなかった。が、ナレーションでは「馬はその後どうなったか？」とは問うが、だからといって馬を追い続けるわけではない。右手が不自由な御者の老夫（ヤーノシュ・デルジ）が、動こうとしない馬を鞭打ち、やっと走り出し、その後ひと気のない荒野を苦しげに疾走する姿をカメラは追う。馬車が向かう先は、イタリアにしては閑散として寒々しいという印象をいだくが、やがてそれは「イタリア」のどこかというよりも、「どこにもない場所」であることがわかる。

「馬」は、この映画のイントロ的なく思想Ⅱイメージだが、この「馬」は最後には何も食べなくなる。「馬」は最後まで（結局は）御者の命令に従って動くが、御者はやがてその轡（くつわ）を外し、解放する。が、これはこの映画の主要なテーマではない。

荒野にぽつんと建った一軒家に着き、御者が厩（うまや）に馬を入れたあとは、この御者と（やがてわかる）その娘（エリカ・ボーク）との日常生活が映される。すでに馬車を走らせるときから、風が吹いているが、その風がだんだん激しくなり、風の音と、緩慢に反復するミニマリストイックな音楽とが混じり合う。二人はほとんど話をしない。するとしても、その行為はすべてミニマリズムのパフォーマンス・アートのようだ。その感じは、後ろに行くほど強まっていく。その意味では、この映画の絵柄自体、そうしたパフォーマンスのショットをつなぎあわせた「記録」のようでもある。

「1日目」「2日目」・・・「5日目」という区切りはキリスト教の神による世界の創造をなぞらえている。が、その過程は逆向きで、日を追うごとに終末をむかえる。

娘は父の服を着替えるさせる。右腕が不自由なので自分では着替えられないらしい。朝、娘はじやがいもを茹でる。二人の食事は毎回、茹でたじやがいも一個だけだ。二人はほとんどしゃべらない。しかも、やがて井戸の水が涸れ、茹でることができなくなると、彼と彼女はじやがいもを生のまま食おうとする。この場合、いもや水が単なる物ではなく、＜思想Ⅱイメージ＞として提示されていることは明らかだ。

だんだん強く吹きさぶようになる風も尋常ではなく、ここに提示されるものが、メタファーつまりは＜思想Ⅱイメージ＞だということがわかってくる。緩慢にくりかえされるような音楽と風の音とが微妙に同じ根源から出ていることにも気づくだろう。世界の終末を暗示するような終わりのシーンでは、風の音に教会の鐘の音がかすかにだぶるように聴こえる。

「2日目」に男がドアを叩く。蒸留酒の「パリンカ」（Palinka）をわけてもらいに来たのだが、勝手に神や神々の消滅の「予言」をしゃべって帰って行く。

その男の風貌はニーチェには似ていないが、神々の死や世界の破滅を告げる雰囲気はニーチェ的で、その言葉はニーチェからの「超訳」を思わせる。

「3日目」に二頭立ての馬車に乗った一団が井戸の水を使いに行ってくる。

アメリカに行くのだという。御者の男は敵意をもって迎えるが、老人が本を一冊置いて去る。その本は、ニーチェの本であるかどうかわからないが、その内容は「ニーチェ的」な感じ。ニーチェのハンガリー語訳かもしれない。

ニーチェは書く——<ニヒリズムとは何を意味するのか？——至高の諸価値がその価値を剥奪されるということ。目標が欠けている。「何のために？」への答が欠けている>（原佑訳『権力への意志』）。

昼間なのに、あたりは暗い。やがてランプも消え、何度点火しようとしても点かない。この明りの消滅という出来事は、ニーチェが書いている白昼ランタンをかざしながら神を探す「狂気の人」(Der tolle Mensch)と関係がある。この断章は、『悦ばしき知識』の125番だが、ここには、この映画の「思想」のすべてがある。

ハイデッガーによれば、ニーチェが「神は死んだ」と初めて書いたのは、1882年の『悦ばしき知識』においてであるという（「ニーチェの言葉『神は死せり』」、細谷貞雄訳）。ハイデッガーはここで、『悦ばしき知識』の125章全体を引用してニーチェにおける「神の死」とニヒリズムを論じている。いま読んでも依然、非常にスリリングな論考である。この映画を見る際、この125章を読んでおくことは無駄ではないだろう。その一節はこういうくから始まる——<狂気の人——君はあの狂気の人のことを耳にしなかったか、——白昼にランタンをつけながら、市場へかけつけてきて、「おれは神を探している！ おれは神を探している！」と叫んだ人のことを>。

この映画でだんだんその明りが衰え、最後には消えてしまうランプは、『悦ばしき知識』の125章で描かれる「狂える人」が手にしているランタンにつながる。なお、このイメージの元は、古代ギリシャの「ホームレス思想家」ディオゲネスがやったという「パフォーマンス」を、古代ギリシャの文献学者らしくニーチェが拡大解釈して使ったものと思われる。田中美知太郎訳（『ギリシャ思想家集』、筑摩書房）によれば、彼にはこんなエピソードがあった——<白昼ランプをあかあかとともにして、言うことに、「おれは人間を探しているのだ」>と。ニーチェは、ディオゲネスの「人間」を「神」に置き換えたのだ。

【追記】iMDBのボードに、ニーチェの「物狂への心」の英訳を掲載したところ、面白く議論が続いた。→Friedrich Nietzsche: THE JOYFUL WISDOM, III, 125, 'The Madman'.

御者と娘の家のまえには井戸がある。これもく思想イメージ的なオブリエであるが、その水が枯れてしまったとき、彼は、家財道具を馬車に積んで家を離れる。どこかに別の安住の地があると期待したのかもしれない。しかし、家から離れた馬車はすぐにもどってくる。その戻り方は、道がまるで循環路になっているかのようだ。これも、ニーチェの「永劫回帰」（永遠の循環）を想起させる。

ハイデッガーが指摘しているように、ニーチェのニヒリズムは、世の中が悲観的な状況になることを意味してはいない。それよりも、キリスト教的終末論自

体が終末に達し、その「完成状態」を無限にくりかえす（ニーチェの「永劫回帰」）ことである。だからハイデッガーは書く――＜キリスト教的信仰教義からの転落という意味での不信仰は、決してニヒリズムの本質と根拠ではなく、常にその帰結にすぎないのである。なぜなら、キリスト教そのものが恐らくはニヒリズムの一帰結であり、その完成形態を現しているかもしれないからである＞。キリスト教の「完成形態」とは、テクノロジーであり、それによって規定される世界である。その意味では、「世の終わり」というような事態がセンセーショナルに、あるいは情動的に描かれることは、ニヒリズム以前であると言える。

ニーチェは、「ニヒリズムの先行形式としてのペシミズム」という言い方をする。その点では、世界の崩壊や終末を恐れる「メランコリア」は、まだペシミズムの段階にとどまっている。ニヒリズムの状況とは、「世界の終末」を恐れ、不安をいだき、おびえるような動的な情念をともしないだろう。それは、すべての情念をも人工的なものにするだろう。だから、そこにはすべての情念がある。が、ふと気づくと、それは「空無」でしかないような相対化のなかにある。

プレスや広告では、監督名を「タル・ベーラ」と記述しているが、これは、ハンガリーの国内慣例にならったもの。しかし、ご本人は、国外では「Béla Tarr」を許している。つまり、ベラ・バルトークというような一般的な慣習にしたがっているわけだ。なお、「Béla Tarr」は、「ベーラ」よりも「ビラ」と「ベラ」の間ぐらいの発音であり、「ベーラ」ほどには延びない↓【参考】。
(ビターズ・エンド配給)

2011年11月08日

ドライブ (Drive/2011/Nicolas Winding Refn) (ニコラス・ウィンディング・レフン)

もう使い尽くされたかに見えた映画と車という組合せが、ここでは、まだまだ尽きてはいないことが実証される。たびたび映されるフロントガラスの光景がこれほど美しかったことはあるだろうか。フロントガラスはひとつのスクリーンである。だから、映画が映すフロントガラスのなかの映像は、映画のなかの映画であり、ヴァーチャルな映像だ。この映画は、その意味で、映画の映画であり、目に飛び込むものは、「現実」よりもよりリアルである。

カーチェイスもたっぷりある。切れ味のいいガンショット・シーン、残酷なバイオレンス・シーンも強烈なアクセントになっている。こうなると、マチズモの「男」と、そういう「男のための女」が期待されるかもしれないが、そこが一味ちがう。この映画の「男」には名前がない。あるとしても、その名が呼ばれることがない。ハンドルさばきが抜群で、腕っ節も人並み以上でも、「マツチヨ」というわけではない。ライアン・ゴズリングにはびったりだ。クレジットでは「ドライバー」と記されているが、ここでは「ゴズリング」と表記しよう。

「女」は、アイリーンと呼ばれるが、その名称はどこにでもある名前だ。美しくなくないが、むしろ生活を感じさせる「普通」の女である。それをキャリー・マリガンが演じる。彼女の夫は刑務所に入っているから、彼女は「普通」の女ではないのかもしれない。が、夫の出所を待ちながら5、6歳の息子を育てて

いる姿はごく「普通」のシングルマザーである。「ゴズリング」は、彼女と同じアパートビルのエレベータのなかで初めて顔を合わす。その瞬間、アイリーンは、いかにもボーイ・ミーツ・ガール映画の「女」のようにその目に愛をただよわせる。このへんのカリー・マリガン演技は抜群である。観客は、<この二人はいずれ愛し始めるだろう>と思う。実際にそうなる（と想定していい）のだが、「ゴズリング」のクールさは変わらない。映画は、ありきたりの濡れ場を映さない。だから、彼は彼女の子供を可愛がり、彼女の支えになったりもするが、性的関係はなかった、彼女が目と表情で見せる彼への思慕だけが現実なのだと考えてもよい。

「ゴズリング」は、「バイトで」映画のスタントマンをやっている。彼が働いている車の修理工場のオーナーのシャノン（ブライアン・克蘭ストン）も、「80年代に」映画の仕事をしていたという。その友人で闇組織の幹部であるバーニー・ローズ（アルバート・ブルックス）も、その昔、映画のプロデューサーだったという話をする。映画のなかの映画の要素がいろいろある映画である。だから、シャノンもバーニーもある意味での「映画人」気取りだと言えないこともない。つまり、彼らの言動や身ぶりは、「映画化」されているわけである。

アイリーンの夫スタンダード（オスカー・アイザック）は、まもなく出所するが、獄中で借金の罫にはまり、そのために出所してからも組織から脅されてヤバイ仕事をしなければならなくなる。それを断って暴行を受ける現場を見た「ゴズリング」は、彼を助けようと決心する。それは、「愛する」アイリーンのためでもあるからだ。その帰結がどうなるかは、予測がつく。それは、それでいいだろう。そのエピソードも「映画のなかの映画」なのだ。

出所したあと、スタンダードとアイリーンとその息子と「ゴズリング」の4人が会話するシーンがある。スタンダードが、アイリーンとの出会いを語る。彼が「スタンダード・ガブリエル」という名を名乗ったとき、アイリーンが、こう訊いたという——「デラックス版はどこにあるの？」と。これは、いかにも「映画」なセリフの決め方だが、全体にこういう遊びのセリフがあり、飽きない。

『ヘルボーイ』のロン・パールマンが演じるニーノは、もともとユダヤ人（イズイー／*Yiddish*）だが、マフィアにあこがれてニーノと名乗っている。しかし、途中でイタリア人への人種的偏見が出て、身をほろぼす。彼に「ゴズリング」が復讐をするシーンで、ひと気のない車道の疾走↓転落↓横転した車からやつと這い出すのだが、カメラが引くと、そこが浜辺で、海から岸辺に波が打ち寄せてくるシーンがすばらしい。

虫も殺さないような顔をしていて実は「冷血」な——というこれもノワール映画の型——ボス役のアルバート・ブルックスは、ブライアン・克蘭ストンやロン・パールマンにくらべて、もう癖ある役者のほうがよかった。ゾツとすることをやるのだが、その役柄の心の奥にある怖さが伝わってこないのだ。この役者の人のよさのようなものが見えてしまう。

出番は短いのだが、意外とよかったのが、クリスティナ・ヘンドリックス。ギヤラが高いので、出番が短かったとのことだが、もつとギヤラの安い俳優でもよさそうなことにこういう俳優（別室に歩いて行く後ろ姿がセクシー）を使うところが、ニコラス・ウインディング・レフン監督の凝り性。

映像として素晴らしいシーンはいくらでもあるが、それは、見てのお楽しみ。

音楽の使い方も絶妙だ。すでにサウンドトラック CD が出ているが、曲は以下の通り――

1. Nightcall - Kavinsky & Love
2. Under Your Spell - Desire
3. A Real Hero (feat. Electric Youth) - College
4. Oh My Love (feat. Katyna Ranieri) - Riz Ortolani
5. Tick of the Clock - Chromatics
6. Rubber Head - Cliff Martinez
7. I Drive - Cliff Martinez
8. He Had a Good Time - Cliff Martinez
9. They Broke His Pelvis - Cliff Martinez
10. Kick Your Teeth - Cliff Martinez
11. Where's the Deluxe Version? - Cliff Martinez
12. See You in Four - Cliff Martinez
13. After The Chase - Cliff Martinez
14. Hammer - Cliff Martinez
15. Wrong Floor - Cliff Martinez
16. Skull Crushing - Cliff Martinez
17. My Name on a Car - Cliff Martinez
18. On The Beach - Cliff Martinez
19. Bride of Deluxe - Cliff Martinez

(クロックワークス配給)

2011年11月09日

メランコリア (Melancholia/2011/Lars von Trier) (ラース・フォン・トリア)

巨大惑星「メランコリア」が地球に衝突する話であることは、映画を見るまえからわかっているし、イントロでも予告される。が、その映像を最後の最後のシーンで見るとき、深い感動に惹きこまれるのは、そこにフォン・トリアの情念が猛烈な強度で結集されているからだ。

惑星の衝突をまえにして、ジャスティン(キルスティン・ダンスト)、その姉クレア(シャルロット・ゲンズブール)、その息子レオ(キヤメロン・シュピール)の3人は、8本ほどの枝を組んだだけの囲い(ジャスティンはそれを「魔法の洞窟」magic caveと呼ぶ)の下で「終末」を待つ。その後の数分の短い時間のあいだに3人がのそれぞれに見せる表情と見ぶりが映される。子供のレオは、ジャスティンにいわれたままに観念しているかのようにであるが、世才にたけているはずのクレアは最後までおびえを隠さない。他方、映画の最初から「情緒不安定」であり続けたジャスティンだけが、実に平静な表情をしているのが印象深い。地球の終末も生命あるものの死も、所詮は自然のあたりまえの出来事にすぎないといわんばかりに。

この映画には、鬱病に悩んだフォン・トリアーの体験と彼の世界観が重ね合わされているらしい。別にフォン・トリアーのような特異性を露骨に出しがちなアーティストではなくても、作品創造には個人的動機がからんでいる。それをデフォルメするか素直に出すかの違いはある。今回、フォン・トリアーは、『メランコリア』の制作を自分のセラピーにしているようなところがある。鬱状態でひとは、日常の些末な出来事を悲観的にとるだけでなく、次第に自分の人生、さらには人類や生命あるものの行く末をペシミスティックに考えてしまう。が、フォン・トリアーの行き着いた考えは、そうした終末や破滅をメランコリックに恐れる必要はない／メランコリア（鬱症）は自然の「あたりまえ」の出来事にすぎない／メランコリアに逆らったり、「治療」したり、抵抗したりする必要はない。そのまま受け入れればいい、というもののようだ。

スチルとハイスピード撮影映像をアレンジしたイントロ（ピーター・ブルューゲルの絵「雪中の狩人」も使われる）のちは、ほぼ最後のシーンまで、「手ぶれ」が目立つ手持ちカメラでの映像が続く。この「手ぶれ」に関しては批判もあるが、意図的であることは言うまでもない。この映画の世界がすべて「主観的」な映像であること、あらゆる「客観性」を拒否していることを考えれば、納得ができる。そして、この点から、この映画世界は、実は、ある人物——おそらくはジャスティン——の「不安定」な意識の産物であり、その意味では、最後の「地球破滅」すらも、彼女の「主観的」なイメージ（つまりは「妄想」）であるかもしれないという解釈可能性が広がる。

この映画の最初は、クレアとその夫ジョン（キーファー・サザーランド）の豪邸で開かれるジャスティンとマイケル（アレクサンダー・スカースガード）の結婚式に、バカ長いリムジンでもむく二人のシーンである。このリムジンには道が狭すぎ、途中で先に進むことができなくなる。このシーンで明らかのように、この映画は、極めてメタファア的な映像を提示する。二人は、背伸びしすぎているのであり、この結婚はうまく行かないだろうという暗示もある。二人は、多数の客が集まっている会場に2時間以上も遅れて到着する。主賓が遅れる結婚式とは「普通」ではない。このへんに、フォン・トリアーの結婚や家庭への否定的な考えを見ることが出来る。

映画のなかで、車のエンジンがうまくかからないなど、惑星の接近で空気が薄くなっていることを示唆するシーンがあるが、この結婚式がそうした「世界の終末」を前提にしたうえでとりおこなわれるのかどうかはわからない。ジョンが、子供に、惑星は地球に接近はするが、すれ違うだけだと説明するシーンもあるから、必ずしも誰もが地球の破滅を覚悟しているわけでもなさそうだ。福島原発について言えるし、また今後地球との衝突の可能性があると言われている惑星「2005 YU55」に関するニュースだが、本当に破滅的なことが起こりつつあっても、ひとは意外と平静なのかもしれない。

とはいえ、福島の場合に明らかのように、一見「平静」に見えても、社会や日常のどこかにぼっかりと空洞が空き、未来への夢や希望を虚しいものにしてしまう空気が次第に広まることは避けられない。『メランコリア』におけるジャスティンの投げやりな態度は、まさに彼女の心の底にそういう空洞が空いてしまっていることを示唆する。彼女は、広告宣伝会社のやり手ディレクターという設定だが、式に臨席した上司ジャック（ステラン・スカースガード）が彼女を褒めれ

ば褒めるほど、彼女の心の空洞は広がり、またその姿を見るわれわれは、仕事世界の存在そのものが虚しく感じられる。

ジャスティンの父デクスター（ジョン・ハート）と母親ギャビー（シャーロット・ランプリング）の仲は険悪で、二人はスピーチで火花を散らす。こういう場面でのシャーロット・ランプリングは素晴らしい。意地の悪い、偏執狂的な演技をさせたらこの人の右に出る俳優は少ない。

これだけの豪邸に住む人間が、惑星の異常接近という事態に、それほど情報の収集に熱心であるようには見えず、あたりまえの天体望遠鏡で空を覗いたり、子供のためとはいえ、針金の輪を棒の先につけたもので接近の度合いを測るという呑気なことをしているのが不思議に思えるかもしれない。しかし、これは、まさにフォン・トリアーの好きなブレヒト的な「異化効果」である。

スタンリー・キューブリックの『博士の異常な愛情』の最終もそうだったが、『メランコリア』のこの最終シーンも、ある種の官能的な「エクスタシー」を感じさせる。前者では、ヴェラ・リンの「また会いましょう」が効果的に使われていたが、ここでは、ヴィルヘルム・リヒャルト・ワーグナーの楽劇『トリスタンとイゾルデ』「前奏曲」に地鳴りのような効果音を加え、地球の終末の瞬間をデモニッシュにもりあげる。

キューブリックの場合、音楽は、もともと戦地におもむく兵士を送り出す歌で、少なくとも第一義的には皮肉（「また会いましょう」↓二度と会えない）の度合いは薄い。キューブリックは、これを核爆発の映像と重ねることによって皮肉度を高めた。皮肉でありながら、破壊される大地への「惜別」（せきべつ）の情をただようわせる仕掛けも忘れない。が、フォン・トリアーの場合は、「前奏曲」の持つ、ナルシスティックな「未練」（生への、生存への）を極限まで強調する。ここには、そうした滅びへの批判や皮肉はほとんどない。表現されているのは、滅びゆくことへの諦めと恐怖である。衝突によって人間が瞬時に消滅してしまうことに驚きとある種のエクスタシーを感じるのは、それを傍観している観客のほうである。

滅びをそのまま受入れることと、滅びにエクスタシーを感じることは大いに異なる。終末観を内在する文化には、後者の傾向がある。『メランコリア』は、地球と生命の終末・消滅をあたりまえのこととしてそのまま受け入れているように、未練たつぷりである。それは、ワーグナーの曲によってより強化される。

このシーンから類推できることは、終末への願望と恐怖という二律背反である。終末は怖い、望んでもいる。それは、実は素晴らしいものかもしれない・・・。これは、とりもなおさず死に対する考え方を規定する。フォン・トリアーの死生観は、その意味ではきわめてキリスト教的である。彼は、無神論を標榜しているとしても、その終末への考えからするとそう言わざるをえない。死のあとには何もない——とは考えていない。

フォン・トリアーは、自己のメランコリアを「治療」するために地球に終末をあたえた。それは、自分が死ぬのなら、世界も巻き添えにしておもうというキリスト教的終末観のパターンでもある。その意味では、彼がカンヌ・フィルム・フェスティヴァルのインタヴューのとき、「わたしはナチだ」と言っ

まったのは、必ずしも嘘ではない。かつてハイデッガーは、ナチズムの本質は、「惑星的に規定された技術と近代人との出会い」だと言った（『形而上学入門』）が、テクノロジーとともに進むいまのグローバルなテクノロジーの果てには「人類」と「地球」（いずれも近代の概念）の「終末」しかない（福島原発事故はその初潮である）。

この映画は、テレンス・マリックの『ツリー・オブ・ライフ』の「無神論」版だという論評がある。しかし、わたしがキネマ旬報』（2011年9月上旬号）の短評で書いたように、マリックもキリスト教的終末観を脱してはいない。とはいえ、いま、『メランコリア』と『ツリー・オブ・ライフ』との最終場面を比較してみると、マリックのほうがフォン・トリアーよりも「非キリスト教的」であるように見える。この世への未練をフォン・トリアーほど惜別的には描いていないからだ。以下に『ツリー・オブ・ライフ』評を引用しておく。

キリスト教的神の創造（＝グレイス慈悲）とアメリカ的文明の双方に終末を付すディアクロニック通時的かつシンクロニック共時的な詩。キリスト教の神が据えた大地はもはや人間の住める場所ではなくなった。中西部郊外のミドルクラスの80年代アメリカンファミリーの「理想」はつい潰えた。自然に「グレイス恩赦」はないから、人間は自然のなかに回収される。が、その「終末」という観念自体がキリスト教的であることは問わない。その「不徹底」さが、バージョニッブした「デイスカバリーチャンネル」ばりの映像にあらわれている？

（ブロードメディア・スタジオ配給）