

アメリカン・メロドラマ ドラマトゥルギーとしての冷戦リベラリズム

宮本陽一郎

三浦玲一氏は、イリノイ大学に二〇一三年に提出した博士論文『リベラリズムの帝国——冷戦リベラリズムとネオリベラリズムのもとでの社会的なものに対する文化戦争』のなかで、その企図を次のように述べる。

本論の骨子は、一九五〇年代と一九九〇年代との比較——つまり冷戦リベラリズムの黎明期とグローバル化したネオリベラリズムの完成期との比較にある。……冷戦リベラリズム文化の胚胎を一九九〇年代のネオリベラリズムとグローバルゼーションの前身として捉えることにより、いかにして社会的なるものが排除されたのか、その手口と口実が明らかになるだろう。そしてひとつひとつの文化的営為のなかにある、社

会的なもの、抑圧された瞬間、あるいは社会的なものとの内なる葛藤の瞬間を見ることがいかに重要であるかが明らかになるだろう。それは二十世紀後半の合衆国におけるリベラルな文化の理解に資するものである。(一)

ネオリベラリズムとグローバルゼーションという現在のな問題、そして未来を予測することも対案を提起することも難しい問題に挑戦するために、三浦氏が「冷戦」という時代区分に目を向けたのは偶然ではない。アン・ダグラスは「アメリカの世紀の時代区分——冷戦という文脈のなかのモダニズム、ポストモダニズム、ポストコロニアリズム」(一九九八年)のなかで、二十世紀後半のアメリカ文化を包括的に論じる際に最も頻繁に

用いられてきた二つのキーワード——ポストモダンリズムとポストコロニアリズム——が、冷戦という文脈なしには生起しえなかったことを指摘し、「ポスト」という接頭辞に依存せずに二十世紀後半を記述するためには、冷戦という時代区分に注目する必要があることを指摘している。冷戦リベラリズムとネオリベラリズムの幅濶に鋭く光を当てる三浦氏の論考は、冷戦研究のこうした現在の意義を最も雄弁に物語るものと言える。

生涯にわたり、数々の論陣に盟友と論敵を等しくにこやかに招き入れた、三浦玲一氏の開かれた学風を偲びつつ、私は冷戦リベラリズムの今日的意味を、少し違う角度から考察してみようと思う。本論は冷戦リベラリズムを、ネオリベラリズム以上に、今日明らかな限界に直面しつつなお存続するアイデンティティーの政治学、そして共生のビジョンの起源として捉え直すことになるだろう。冷戦初期のファミリー・メロドラマというジャンルを分析し、それを通じて冷戦リベラリズムをひとつのドラマトゥルギー——メロドラマ——として析出することがその目的となる。そのようなドラマトゥルギーとしての冷戦リベラリズム——あるいはメロドラマとしての「アメリカ」は、「社会的なるもの (the social)」を閉塞させ、そしてアイデンティティーの政治学に封じ込めるとともに、今日のグローバル社会を編成する因子のひとつとして、アメリカ合衆国のみなら

ず全世界に浸透していったのである。

ハッピーネス

広告というものの原理はただひとつ——ハッピーネスです。ハッピーネスとは、なんでしょう。それは買ったての車のおいんです。恐怖からの解放です。道端に立っている看板が、私たちを安心させるように呼びかけてくる。いまあなたがどんなことをしていようと、大丈夫、なんとかなりますってね。

これは二〇〇七年からアメリカで放映された人気テレビドラマ『マッド・メン』の最初のエピソードのなかのセリフである。タバコとガンの関係が政府により公表されるなかで、「ラッキー・ストライク」の広告を考案しなければならなくなった主人公ドン・ドレイパーは、窮地に陥る。クライアントを前にしても、実は彼は何のキャッチ・コピーも用意できていない。表面的には元モデルの美しい妻と二人の子どもとともに郊外住宅に住み、絵に描いたようなアメリカ的幸福を手に行っているが、しかしドン・ドレイパーの生活は、不倫とアルコールによって崩壊の寸前である。そんな爛れた生活がたり、彼はコピーすら用意できなかったのである。クライアントが帰りかけたこ

るので、彼は突然、*“Lucky Strike. It's toasted.”* というコピー——これは実在の有名なキャッチ・コピーである——を即興で思いつき窮地を脱する。つまりタバコとガン、ガンと死という連鎖に全く触れず、タバコの葉をトーストしているという、当たり前の特徴をキャッチ・コピーにしたのである。このコピーの真意を説明するのが、右に引用したセリフである。

ここでドン・ドレイパーが語っている「ハッピーネス」は、一見当たり前のことを言っているようだが、必ずしもそうではない。タバコが死に繋がろうが、一見幸せな家庭が実は崩壊寸前であろうが、それでも大丈夫だ (*It's okay*) と感じる事が、彼の言う「ハッピーネス」であるのなら、それはおとぎ話の末尾で「いつまでも幸せに暮らしましたとさ」というときの、欠けるところのないハッピーネスとは明らかに異なるし、独立宣言にある基本的人権としての「幸福の追求」のハッピーネスとも、またアメリカの成功の夢为保障する立身出世と自己実現という意味でのハッピーネスとも異なる。

ドン・ドレイパーの言う「ハッピーネス」はカタストロフィーと背中合わせのハッピーネスである。あなたの生活がどんなに悲惨であろうと、あなたの住んでいる世界がどのような危機に瀕しているようと、でも大丈夫——このような種類の刹那的な「ハッピーネス」は、戦後アメリカの最も成功した輸出品と言えるか

もしれない。ディズニーの世界からコココーラやマクドナルドに至るまで、ソフト・パワーとして思いがけないほどの浸透力をもったアメリカの大衆文化・商品文化は、ドン・ドレイパー的な意味での「ハッピーネス」を、サブリミナルなメッセージとして宿していたと言えるだろう。

『マッド・メン』の物語は一九六〇年の大統領選挙の時期から始まり、マディソン街の広告マンたちの会社での生活と冷戦家庭の波乱を、レトロ調の映像、完璧なアンサンブル演技、そして予想外のプロット展開で描く、傑出した出来栄えのメロドラマである。こうしたテレビ・メロドラマの系譜は、『ザ・ソプラノズ』から一九六〇年代の『ダラス』『ペイトンブレイス物語』へと遡ることができる。さらにその源流となるのが、冷戦期ハリウッドのファミリー・メロドラマである。私がドン・ドレイパーのセリフに注目するのは、彼の言うところの「ハッピーネス」こそが、ダグラス・サーク監督の諸作に代表される冷戦期のファミリー・メロドラマと、それ以前のメロドラマを決定的に区別する要素であり、またそれは冷戦家庭の姿に新たな光を投げかけると考えるからである。

アンハッピーなハッピーエンド

かつては、大衆文化の安直さに対して否定的な評価を下す際の常套句であった「メロドラマ」は、一九七二年に発表されたトマス・エルセサーの論文「響きと怒りの物語——ファミリア・メロドラマに関する考察」により一転した再評価を受けるようになる。この驚くべき論文のなかでエルセサーは、メロドラマの伝統を中世の道徳劇やバラードから感傷小説、王政復古期の演劇、サイレント映画に辿る。エルセサーの定義するメロドラマとは、イデオロギー的な葛藤や「階級対立を性的な搾取あるいは陵辱として隠喩的に再解釈する」(七一) 想像力である。

メロドラマの長き伝統は次のようなことを、明らかにするだろう。つまり、民衆文化は社会的危機も、そして敗者は必ずしも自業自得で敗者になるわけではないという理も、しっかりと認識していたのである。しかもそればかりではなく、社会的な変化をプライベートな文脈と感情的な表現以外で意味づけることを断固として拒むのである。その意味では、メロドラマは知性主義や抽象化された社会論に対する、健全な不信の表れである……。しかしそれは同時に次のことも意味する。メロドラマは、社会的な変化が当然持っている社会的政治的な意味合いやその要因に対して無知であり、結果的に大

衆娯楽の逃避主義的な傾向を加速させたのである。(七一)

そして体制批判としても順応主義としても機能しうるメロドラマの一つの到達点として、エルセサーはダグラス・サーク監督の諸作に代表される、一九四〇年から一九六三年のあいだに制作されたハリウッドのファミリア・メロドラマを位置づける。エルセサーとそれに続く論考を踏まえながら、ジャンルとしてのファミリア・メロドラマの特徴をまとめるとすれば以下のようになる。

- ・ブルジョワ階級の生活を舞台とする。
- ・そこでは、(異性愛モノガミーの) 恋愛・結婚・核家族が究極の意味を持つ。
- ・社会的歪によって、恋愛関係・夫婦関係・親子関係が翻弄されるが、最後にはそれらの関係によって、登場人物たちが救済され、ハッピーエンドがもたらされる。
- ・音楽(メロス)と、様式化された演技・演出、ドリーやクレーンを用いたカメラの滑らかな動きによって、登場人物たちの感情の起伏がドラマティックに強調される。
- ・プロットは、ありえないような偶然に支配され、予測不可能な紆余曲折に富む。

・視覚的には、テクニカルカラーのワイドスクリーン、そして深いフォーカスが多用いられることが多く、登場人物よりも彼らを取り巻くオブジェが強調され、アイゼンハワー大統領時代のアメリカの豊かな社会の情景が人工的な艶を帯びつつ再現される。

それゆえに、冷戦期のファミリー・メロドラマは、バクス・アメリカーナの最も保守的な生活の情景を描きとるとともに、主に女性観客をターゲットにしたロマンス映画でもあり、かつそれは順応主義と体制批判の紙一重のところまで展開する。

こうしたファミリー・メロドラマの特徴を最も濃厚に集約するのがダグラス・サーク監督の諸作であるが、そこにはバクス・アメリカーナの理想像から脱脱し、さらにはそれを脱構築する要素も顕著に含まれていることを見逃すわけにはいかない。サークの作品は、冷戦期アメリカの中産階級の保守的なミリューを最も完成されたスタイルで表象するとともに、その神話性と虚偽性をえぐり出していく。彼のアメリカでの最後の作品となる『悲しみは空の彼方に』（一九五九年）の原題『Imitation of Life』は、'きわめて象徴的である。サークが描くのは、'中産階級のリスベクタピリティという幻想を必死に生きようとすると人々である。サークの署名のように作品のいたるところに配

された鏡は、登場人物たちにとってのリアリティが単なる虚像にすぎないことを注記するかのようである。たとえ、ハッピーエンドで核家族の秩序が成立ないし回復しても、それはハッピーエンドのイミテーションでしかない。

こうしたサークのほとんど反メロドラマ的な側面を何よりも物語るのは、『翼に賭ける命 (Tarnished Angels)』（一九五七年）である。ウィリアム・フォークナーの作品中数少ないヨクナパトリーファを舞台としない小説『パイロン』（一九三五年）を原作とするこの映画は、ブルジョワの世界ではなく、その日暮らしの貧しい曲芸パイロットたちの生活を描く。しかもサークの晩年には珍しくモノクロームで撮影され、影を多用するフィルム・ノワールのスタイルが至るところに現れる。クロノトープという点でも、この作品のジャンルの帰属はフィルム・ノワールと言える。しかし、ロバート・スタック、ロック・ハドソン、ドロシー・マッガイヤーという配役は、前年の究極のファミリー・メロドラマというべき『風と共に散る (Written on the Wind)』をそのまま再現したものとなっている。『翼に賭ける命』は、『風と共に散る』の複雑怪奇な四角関係の、再話あるいは再解釈でもある。

『翼に賭ける命』は、『風と共に散る』のメロドラマの背後にあるノワールなサブテクストを逆照射する。『翼に賭ける命』

では、パイロットのロジャー・シューマンと妻のラヴィーンとエンジニアのジグズは、非モノガミー的な関係を保っている。息子のジャックがロジャーの子なのかジグズの子なのか、当人たちにもわからない。三人はお互いに対して激しい憎しみを抱きつつも、曲芸パイロットそして女性バラシェルト・ジャンパー、そして裏方のエンジニアとして運命を共にしている。モノガミーを土台とするブルジョウ中産階級のリスベクタビリティーから見捨てられた刹那的な世界を、フォークナーのやや周縁的な作品から拾い上げ、サークは『風と共に散る』に重ね合わせるのである。

『風と共に散る』は、石油富豪ハドレー家の息子で精神的に不安定なカイル（ロバート・スタック）と妻のルーシー（ローレン・パコール）、そしてルーシーに思いを寄せながらも石油会社とそしてカイルを守ろうとするミッチ（ロック・ハドソン）、さらにミッチへの報われない愛のあまり色情狂に陥ったカイルの妹マリリー（ドロシー・マッガイヤ）をめぐる物語である。石油富豪一家の退廃のなかで錯綜した三角関係が、カイルの死とマリリーの改心によって解消され、最終的にルーシーとミッチが結ばれるべくして結ばれるという点では、この作品は典型的なファミリー・メロドラマである。

しかし、モノガミーが決して成立しない『翼に賭ける命』の

世界は、『風と共に散る』の隠された対位法を露わにする。『風と共に散る』の四人の登場人物が憧れて止まない鏡の向こうの世界——リスベクタブルな家庭生活——は虚像にすぎず、鏡の前にある現実には、モノガミーを決して成立させない（ロジャー・シューマンの）エゴイズム、そしてモノガミーのなかに回収されない（ジグズの）利他的な愛情であることを、『翼に賭ける命』は暴くかのようなものである。そこから翻って『風と共に散る』を再読するならば、登場人物たちの運命的悲劇をもたらすのは、上流階級の退廃ではなく、彼らの見たモノガミー的な夢そのものの不可能性であったことにもなる。もちろん『翼に賭ける命』の結末にもハッピーエンドが用意されている。パーク・デヴリンの善意が実り、ラヴィーンとジャックは新しいまっとうな生活を決意してアイオワに旅立っていく。しかし二人の前に、どのようなハッピーな生活がありうるのかは、『風と共に散る』の場合と同様まったく示されることがない。サーク自身の言葉を借りるなら、「アンハッピーなハッピーエンド」である。

ファミリー・メロドラマのクイアネス

ファミリー・メロドラマのもつこのような二面性——表面的

な順応主義と、隠された社会批判——を意外な形で切り取って見せるのが、マーク・ラパポート監督の『ロック・ハドソンのホーム・ムービー (Rock Hudson's Home Movies)』(一九九二年)である。このドキュメンタリーならざるドキュメンタリー映画——いわば虚構のドキュメンタリー——は、ロック・ハドソンの出演したファミリー・メロドラマから、さまざまな台詞や場面を恣意的に取り出し、それぞれの場面が実はロック・ハドソン自身の同性愛への秘かな言及であったことを、ロック・ハドソン自身になりすましたナレーターが囁きかけるという内容である。ロック・ハドソン自身がこうした断片を自宅でゲイ仲間と上映し笑いこぼしていたという設定はまったくのフィクションである。これはロック・ハドソンが、一九八五年に自らがゲイであることを公にしたという事実だけをよりどころにした、いわば後知恵に基づくファンタジーと言わざるをえない。しかしその根拠の乏しさにもかかわらず、ラパポートの過剰解釈が抗したい魅力を持ってしまふのは、もともとファミリー・メロドラマがもっていた曖昧さにも由来する。つまりファミリー・メロドラマが、ヘテロセクシュアル・モノガミーをメロドラマ的修辭の限りを駆使して美化し様式化するとき、ヘテロセクシュアル・モノガミーのイデオロギー性はほとんど身も蓋もなく露呈してしまうのである。エルセサー以降の作家主

義の批評家たちは、そこにブルジョワジーあるいはアメリカ的なものを秘かに冷徹に批判する「作家」ダグラス・サークの眼差しを読み取るし、ラパポートはゲイ男優の秘かなメッセージを読み取るのである。

ラパポートのクイアな読解のなかで特に興味深いのは、『心のともしび (Magnificent Obsession)』(一九五四年)のなかの一場面に関するものである。ラパポートは、ロック・ハドソンの演じる放蕩児ボブ・メリックが偶然ランドルフ(オットー・クルーガー)という初老の芸術家に出会い、ランドルフの家で一夜を過ごし、彼から新しいライフスタイル——他人に施しをして決して見返りを求めない——に開眼する場面について、一貫してランドルフがメリックに触れたり撫でたりし続けているのは、同性愛の隠された表現であるとラパポートは示唆する。たしかにハドソンがゲイであったことを頭に置いてこの場面を見ると、初老の同性愛者が若い男をオルターナティブなライフスタイルに引き込もうとしているという文脈を十分に読み取ることができてしまう。また外科医であり病院経営者であるフィリップス医師の死後に、遺族たちが彼の隠された妄執 (Obsession) を発見するという設定は、故人の隠された性生活の発覚という文脈への読み替えの余地を残すものである。もちろん、たとえランドルフとの出会いの場面に同性愛的な隠喩を読み取

るにせよ、そこからただちにこの映画全体を同性愛的な文脈から読み直すことは不可能と言わざるをえないし、ラバポートもそこまでは主張しない。この映画の中心がボブ・メリックとフィリップス医師の未亡人（ジューン・ワイマン）のヘテロセクシュアルな熱愛の物語であることは否定しようがない。

しかし、まさにこの点において、ラバポートの過剰解釈は、もう一つの過剰解釈の余地が確保されていることを明らかにする。私がここで強調したいのは、原題「大いなる妄執 (Magnificent Obsession)」の意味が、この作品のなかでは意図的に曖昧化されているということである。この映画には二つの原作がある。ひとつはロイド・C・クラークの原作小説（一九二九年）であり、もうひとつはこれを映画化したジョン・M・スタール監督の『愛と光 (Magnificent Obsession)』（一九三五年）である。クラークの小説は、あるブレイボニーが偶然にも医師を死に追いやり、その罪を贖うために自ら医師となり、医師の未亡人を救うという物語であり、キリスト教的な利他主義の教訓 (Magnificent Obsession) は、ともかくもプロット全体を説明する枠組みとなりえている。しかし、『愛と光』でメリック（ロバート・テイラー）とヘレン・フィリップス（アイリーン・ダン）のあいだの恋愛が中心化されると、タイトル「大いなる妄執 (Magnificent Obsession)」の意味は、にわかに曖昧

なものとならざるを得ない。つまり未亡人と若い男との恋愛は、キリスト教的利他主義という主題によっては説明することができないのである。もしメリックのヘレンに対する愛情が、メリックの罪の贖いの一部であるとすれば、その愛情は純粹さに欠けると言わざるをえないし、メリックが医師となるために努力することが最終的にヘレンと結ばれるための手段であるとすれば、メリックのキリスト教的な覚醒は純粹なものとは言えなくなる。

ダグラス・サークの『心のともしび』はロイド・C・クラークの小説以上に、映画『愛と光』に忠実である。主要登場人物の名前も、原作ではなく『愛と光』をすべて踏襲している。しかし二つの映画のあいだには重要な違いがある。『愛と光』でヘレンを演じるアイリーン・ダンと『心のともしび』でヘレンを演じるジューン・ワイマンは、それぞれの映画の製作時にもに三七歳であったが、ジューン・ワイマンのヘレンの方がはるかに年上感じられる。それに伴い、フィリップス医師と前妻とのあいだの娘ジョイスとヘレンとのあいだの年齢差も、サーク版の方が大きく感じられる。『愛と光』ではヘレンとジョイスは友人のように描かれ、サークの『心のともしび』では実の母娘のように描かれる。それに伴い再婚しようとする母親とそれに反対する娘とのあいだの心理的な葛藤が強調されること

になる。サークが『心のともしび』のキャストをほとんどすべて再起用して翌年監督した『天はすべて許したまう (All That Heaven Allows)』(一九五五年)では、未亡人ケリー(ジェーン・ワイマン)とその庭師である青年ロン(ロック・ハドソン)との再婚が、息子と娘そして保守的な街の人々に反対される悲劇を描いている。ケリーの息子と娘は、一人の父親しか認めることができず、街の人々は未亡人と年下の男とのあいだの恋愛を受け入れることができない。サークの『心のともしび』は、『愛のともしび』に微妙だが重要な補筆を行い、未亡人の再婚、年長の女性と青年の恋、そして母と娘とのあいだの葛藤といった主題を強調し、ファミリー・メロドラマとしての過剰なまでの濃厚さを引き出しているのである。

年上の未亡人と結ばれたいというポップ・メリックの「大いなる妄執」と、原作のキリスト教的利他主義という「大いなる妄執」とのあいだの乖離を埋めるのが、エドワード・ランドルフという登場人物である。自暴自棄になり飲酒運転で自動車事故を起こしたメリックは、偶然にも芸術家ランドルフの家に助けを求めに行き、彼の家で一晚を過ごし、「大いなる妄執」についての教えを受ける。ランドルフは映画の結末でも一九三五年版以上に、大きな役割を与えられている。メリックが求婚した翌日、ヘレンは彼の前から姿を消し、メリックは医師としての

道を歩む。数年後、献身的な医師として成功したメリックの前にランドルフが現れ、ヘレンが危篤状態になっていることを伝え、メリックをニューメキシコの病院に導く。ヘレンに必要な脳外科手術を施すことができるのはメリックだけである。手術室に入りメスを手に取ったメリックは、「私にはできない」と自信を喪失する。そのとき手術室の天井の窓から見守っていたランドルフとメリックの視線が合い、ふたりのあいだに五ショットの言葉のない会話が行き交わされる。一九三五年版では、ランドルフは一ショットのみ、ドアの小窓からメリックを励ますような視線を投げかけるだけである。サークはこれを五ショットの言葉のない会話に展開し、最後のショットでランドルフは何かを認めるように頷いて立ち去って行く。メリックは、再びメスを取り、ヘレンに手術を施す。手術のあと、ヘレンの視力は奇跡的に回復し、二人は結ばれる。

ランドルフが沈黙のなかでメリックに与えた了承は、この映画のなかに直接姿を現すことのないフィリップス医師のものである。もともと小さい見返りを求めない利他主義という「大いなる妄執」はフィリップス医師の教えであり、それを継承し伝導するのがエドワード・ランドルフである。いわばフィリップス医師の分身として、ランドルフはメリックとヘレンを引き合わせ、再会させ、そして再婚の許しを与えるのである。

サークの微妙な加筆により、一九三五年版では乖離しつつあった二つの妄執がひとつに織り合わされる。フィリップス医師の利他主義は、自分を死に追いやって若いメリックと、彼に熱烈に恋する妻ヘレンとを再婚させることによって完結するのである。ラバポートの『ロック・ハドソンのホーム・ムービー』が、メリックとランドルフのあいだにホモエロティックな関係を嗅ぎ取ったのは、故なきことではない。それはロック・ハドソンがたまたま同性愛者であったからではなく、『心のともしび』は二人の男性と一人の女性のあいだの利他主義的な愛をめぐる物語であったからである。そのなかでは二人の男性のあいだの関係は競合的なものではなく、愛情にきわめて近い何かになるのである。「大いなる妄執」は、強制モノガミーの文化に付帯するさまざまな禁忌——再婚に対する偏見、二人の父親を持つことに対する子の抵抗——の外側にある。

Imitation of Life

一九三〇年代のいわゆる「お涙頂戴映画(Tear-jerker films)」を、ファミリー・メロドラマとして再映画化するという手法は、サークのハリウッドでの最後の作品『悲しみは空の彼方に(Imitation of Life)』でも用いられる。この作品はファニー・

ハーストの小説『生の模倣(Imitation of Life)』(一九三三年)とこれを映画化したジョン・M・スタール監督の『模倣の人生(Imitation of Life)』(一九三四年)に基づくものである。

白人の未亡人と一人娘と、黒人の未亡人であるメイドとその肌の白い一人娘とのあいだの、友情と親子愛を描いた作品という点では、二つの原作を踏襲しているものの、サークの再映画化は多くの変更を通じて、「生の模倣」という奇妙な原題に新たな意味を与える。一九三四年の映画化では、ふたりの未亡人のあいだの関係は、たまたま主人公が雇用了黒人メイドが、パンケーキ作りに優れ、彼女の考案したパンケーキ・ミック스로主人公が企業家として大成功を収めるといふものだが、サークの映画ではメイドとしての雇用関係は成立しない。まったくの偶然で白人と黒人の二組の母娘が海岸で出会い、女優として職業をもちたいものの、娘の面倒をみる人手のない主人公ローラ・メレディス(ラナ・ターナー)と、抜群の家事能力をもつものの住む家のないアニー・ジョンソン(ファニタ・ムーア)が、ローラのアパートで共同生活を始めるというものである。さらにローラとアニーとのあいだの結びつきがメロドラマ的に誇張されるとき、メイドと主人という雇用関係はほとんど説得性を失い、アニーは黒人メイドに似てしまうこと、あるいは黒人メイドを模倣することを厭わないほどに、ローラとその娘ス

ジーとを愛する女性として再造形される。アニーの娘サラ・ジェインがほど白い肌を持って生まれたがゆえに、パッシング、つまり白人になりすまして生きることを選んだのと同じように、母アニーは黒人女性のステレオタイプになりすますことすら厭わないのである。さらにサークは、主人公をパンケイキ・レストラン・チェーンの経営者から、女優に設定し直し、究極のメロドラマ女優であるラナ・ターナーを配する。ラナ・ターナーの演じるローラは、その大仰な演技と表情を、人生とそして人生の模倣である舞台との両方で全開させる。この映画にあつては、ほとんどすべてが「人生の模倣」である。

イミテーションがイミテーションであるがゆえに、オリジナルよりもグラマラスな魅力を持つというのが、バクス・アメリカーナの美学である。イミテーションの宝石の山を背景としてロマンティックなムード音楽を流したタイトルバックから、サークはこれを強調する。女性四人で、しかも白人と黒人が共生するローラの家庭は、ブルジョワ核家族という冷戦家庭の規範からは大きく外れる。しかし彼らが必要になってその規範を模倣し、富と幸福を追求するとき、少なくともメロドラマ的ドラマトゥルギーにおいては、イミテーションはオリジナルよりも強い存在感を持つのである。

結果的に、ファニー・ハーストの原作にあつた、人種問題に

対するやや屈折した政治意識は、『悲しみは空の彼方に』では雲散霧消する。アニーの葬儀が黒人教会で行われ、そこでマヘリア・ジャクソンが黒人霊歌を絶唱するというフィナーレは感動的であり、当時のハリウッドとしては破格の表現ではあるが、そのあとアニーの柩にサラ・ジェインが泣きつき、アイデンティティーを偽って生きようとした自分を悔い改める場面ともども、一九五九年のアメリカ社会の人種問題をめぐる危機的状况からは、恐ろしく乖離している。確かにエルセサーが指摘するように、メロドラマは「社会的な変化をプライベートルな文脈と感情的な表現以外で意味づけることを断固として拒む」(七二)のである。

それとは対照的に、家庭という問題に関して、この映画はきわめてリベラルなスタンスをとっている。ラポポットのな過剰解釈を敢えて試みるなら、ローラの家庭は、女性同士の同性結婚と、異人種間結婚の可能性を潜在的に持っているということになる。このようなヘテロセクシュアル・モノガミーという規範から一見かけ離れた拡張家族が、実は本来の核家族よりもより真正な意味での「家庭」となりうるという主張は、一九六〇年代以降の性と婚姻制度に対するリベラルな見直しを先取りするものと言える。

戦争とポリガミー

一九五〇年代のファミリー・メロドラマは、ヘテロセクシャル・モノガミーを幸福の唯一の規範であるかのような社会を舞台としながら、これを転覆しかねないありとあらゆる危機を、ただし「プライベートな文脈」のなかで百科全書的に表現する。ヘテロセクシュアル・モノガミーを破壊しかねない三角関係、不倫、離婚、再婚、非嫡出子、婚前交渉、同性愛、性的不能といったモチーフなしにはファミリー・メロドラマは成立しないし、表面的には平穏な家庭のなかに隠されたカタストロフィーの契機——家庭内暴力、同性愛、母娘あるいは父子の確執によって阻まれる結婚、世代間断絶、出生の秘密、アルコール依存症、負債、性的不能——を覗き見ることが、ファミリー・メロドラマのエッセンスである。規範的な核家族は実際には機能不全家庭であることが暴かれ、一方ヘテロセクシュアル・モノガミーの規範から逸脱したイミテーション家族が、家庭信仰を逆説的に保全するのである。

なぜファミリー・メロドラマの賛美する家庭はこれほど脆く利根的なのか。エルセサーは、メロドラマの伝統を中世まで遡り、ハリウッド映画史全幅をこの伝統のなかに含めているが、ジャンルとしてのファミリー・メロドラマについては、一九四

〇年から一九六〇年という時代区分を設けている。多くのファミリー・メロドラマ論はアイゼンハワー時代つまり一九五三年から一九六〇年という時代区分を用いる。これは、ファミリー・メロドラマの描くブルジョワ階級の生活の情景が、アイゼンハワー大統領の保守的な文化政策とマッチするからだろうが、その根拠を説得的に示した論考は、私の知る限り存在しない。いずれにせよファミリー・メロドラマとメロドラマがこの時期に何らかのかたちで分節化され、そして「家庭」という決して目新しくはない概念が、この時期に問題化され再定義され表象されたと考えるべきである。

ファミリー・メロドラマは、結婚（モノガミー）と家庭（核家族）が究極の意味を持つような社会を描き、またそのような社会の観客に受け入れるジャンルであろう。しかしファミリー・メロドラマというジャンルが生成された契機は、まさにそのような生が、第二次世界大戦によって六年間にわたり分断されたからにはほかならない。ごく自然なものが、自然でなくなっただためにジャンルとして成立するのであり、いったん自然ではなくなってしまうものを、再構築しようとするときに、甘美な人工性を帯びた世界が現出し、それが観客を魅了するのである。

一九五五年のスローン・ウィルソンの小説に基づくマーク・

ロブソン監督の『灰色の服を着た男』(The Man in the Gray Flannel Suit) (一九五六年) は、戦争体験がアイゼンハワー時代の平穩な家庭生活に落とす影を、より直接的に描出する。『灰色の服を着た男』は、先に言及した『マッド・メン』の原型であり、実際にあるエピソードのなかでは『灰色の服を着た男』が言及されている。主人公トム・ルース(グレゴリー・ペック)は、マンハッタンで才能ある広告ライターとして働き、妻のベツィー(ジェニファー・ジョーンズ)と表面的には恵まれた生活を享受している。しかしトムは戦時中に落下傘部隊の兵士として体験した非人間的な世界のフラッシュバックに悩まされる。とりわけ、ヨーロッパの戦場で身寄りのないイタリア人女性マリアと体験した恋の記憶が、トムの戦後社会への、つまり「灰色の服を着た男」としての生活への適応を妨げる。やがて再会した戦友から、マリアがトムとのあいだに生まれた息子を、困窮のなかで育てていたことを知ったトムは、マリアを経済的に支援することを決意し、妻にこの秘密を打ちあける。つまりトムとベツィーが信じていたモノガミーの神話——高校時代の恋人同士が生涯の伴侶となり、社会的にも経済的にも成功し、核家族を構成する——は、戦争によってすでに根底から崩れていたのである。

それでもハッピーエンドは、必ず訪れる。夫の裏切りに自暴

自棄になった妻は、家を出て自動車を暴走させるが、大事には至らずにすむ。翌朝、夫婦は理解ある弁護士事務所に行き、マリアへの経済支援を文書化する。同時に夫婦は富と成功ばかりを追い求めていた生活を悔い改め家庭第一の生活を決意し、夫婦関係は修復される。モノガミーの神話は失われるが、ルース夫妻はより堅固なイミテーションを手に入れる。モノガミーの定義をリベラルに拡張することにより、モノガミーという制度は保全される。

このハッピーエンドは、見かけ以上に複雑な操作を内包している。妻ベツィーは、一方において、彼女が信じ続けていたモノガミーの神話がすでに崩壊していたことを認めなければならぬ。しかしそれはモノガミーの全面否定を意味するわけではない。彼女が否定するのは、神話の後半部分、つまり約束された社会的・経済的な成功という部分である。結婚制度のリベラルな見直しの代わりに、「灰色の服を着た男」たちの物質主義と順応主義が批判されるのである。

今日から見れば陳腐そのものと言わざるをえない物質主義批判と順応主義批判という主題のもとに、『灰色の服を着た男』は完結する。一九五〇年代冷戦期にあって、資本主義を真に向から批判することがタブーであったにせよ、その避け難い副作用としての「物質主義」を批判することは、いわば公認された

主題であったことは興味深い。物質主義を正すために必要なのは、資本主義を放棄することではなく、そのリベラルな補充である。『灰色の服を着た男』の場合、主人公夫婦のモノガミーが回復するために必要なことは、妻が嫉妬心を克服して、夫が戦時中にイタリヤ人女性とのあいだにもうけた子どもを認知して経済的に支援することだった。他愛のないファミリー・メロドラマではあるが、しかしここには所有システムと結婚制度とのあいだの類縁性の再定義が含まれていることは見落とすことができない。個人所有のシステムが共産主義に勝利するためには、リベラルな利他主義によって補充されなければならないのである。『灰色の服を着た男』の場合、主人公は、物質主義的な幸福の追求を越えた道徳的責任に目覚めなければならない、それと対応して妻は夫婦関係が単なる占有の論理に基づくものではないことを学ばなければならない。この映画の深層構造においては、物質主義は占有の論理としてのモノガミーと等価である。

ペイトン・プレイスのアメリカ

ルース夫妻の覚醒は、アメリカ社会の価値観に対する一つの批判ではある。しかしそれを「リベラル」と形容するのが妥当

であるか、また何ををもって「リベラル」とするかは、まったく相対的な問題になってしまふ。同時代の共産圏から見れば、こうしたエンディングは、資本主義社会の矛盾を隠蔽する虚偽意識以外の何ものでもない。同時代のアメリカ合衆国に限って考えても、アレン・ギンズバークの「吠える (Howl)」(一九五五年)がアメリカ社会全体を狂気と呪詛し、ノーマン・メイラーが「白い黒人 (The White Negro: Superficial Reflections on the Hipster)」(一九五七年)でアメリカ社会の順応主義を「集団的な神経症」と断罪していたことと照らし合わせれば、ブルジョワ夫妻がよりよいブルジョワ夫妻に成長するというエンディングは、むしろアメリカ社会の保守性——あるいは封じ込め——の際立った表れと言わざるをえない。

こうした作品における「リベラルさ」は、作品外の何かを参照点として生み出されるのではない。作品自体のなかで参照点は人為的に創出されるのである。『灰色の服を着た男』の場合、リスペクタブルなモノガミーと物質主義的な成功との連鎖を信じてやまない「灰色の服を着た男」たちがもしアメリカ社会の規範であり多数派であるとすれば、それとの比較においては確かにルース夫妻はリベラルである。しかしそのような人々はこの映画の観客にはなりえない。『灰色の服を着た男』のようなメジャー・スタジオによる映画は、「吠える」や「白い黒人」

の場合とは異なり、そもそもマジョリティーを消費者として想定するものであるから、これらの映画の「リベラルさ」は、保守的な「灰色の服を着た男たち」という虚構を参照点として初めて成立するものである。

従って、ファミリー・メロドラマは、リベラルではない（しかし愛すべき）アメリカ人を、作品内世界に創出しなければならぬ。「灰色の服を着た男」たちのマンハッタンは、そのようなアメリカ人の共同体である。ファミリー・メロドラマの後期の作品では、それがもっぱらミドル・アメリカのスマールタウンとして造形される。『青春物語』（一九五七年）、『天はすべて許し給う』（五六年）、『避暑地の出来事』（五九年）、『走り来る人々』（五九年）、『エデンの東』（五五年）、『肉体の遺産』（六〇年）、『草原の輝き』（六一年）、『ピクニック』（五五年）、といった作品では、狹隘な道徳観に凝り固まり閉塞感の蔓延するスマールタウンが舞台として入念に構築される。このような世界にあつては自然な恋愛を通じてヘテロセクシュアルなモノガミーを夢見る恋人たちは常に抑圧され暴力的に引き裂かれる。

スマールタウンのイデオロギー的構築を最も大がかりに展開し、長い影響を残すのが、グレイス・メタリアスのベストセラー小説『ペイトン・ブレイス物語 (Peyton Place)』（一九五六年）とこれをマーク・ロブソン監督が映画化した『青春物語

(Peyton Place)』（一九五七年）である。この映画は続編『青春の旅情 (Return to Peyton Place)』（一九六一年）を生み、そしてさらにテレビ・ドラマ・シリーズ『ペイトンブレイス物語』として一九六九年まで生き延びることになる。ペイトン・ブレイスの町は、高校のカリキュラムに性教育を取り入れることに、町ぐるみの反対が起こってしまうほどに、古い性道徳に縛られている。しかし住民たちのブライベートな生活は、アルコール依存症、家庭内暴力、不倫、非嫡出子、自殺など、ありとあらゆるかたちで、表面的なリスベクタビリティから逸脱する。

狹隘なスマールタウンと、より解放的な若者たちとのあいだの葛藤は、家庭内の確執として、内在化されメロドラマ化される。とりわけ抑圧的な母親が、ここでは不可欠の役割を果たす最も典型的な『青春物語』の場合、さまざまなメロドラマ的葛藤の中心軸となるのは、作家志望の娘アリソン（ダイアン・ヴァーシー）と彼女のシングル・マザーとのあいだの対立である。未婚の母としてアリソンをもうけたコンスタンス・マケンジは、異常なまでにアリソンの性的な成熟を恐れ、彼女の交友関係のすべてに干渉する。コンスタンス・マケンジ役のラナーターのメロドラマティックな熱演が、この映画のアクセントである。母娘の確執は続編『青春の旅情』に引き継がれ、そ

ここではエレノア・パーカーがコンスタンス役となり、メロドラマ的濃厚さを引き継ぐ。さらにこの続編の場合、さらにアリソンの小説を葬り去ろうとするばかりでなく、息子の新婚家庭を破壊するために手段を選ばないカーター夫人という、究極のモンスター・マザーが造形され、これをメアリー・アスターがメロドラマ的過剰さそのものの演技で表現する。娘のロマンスを抑圧する母親は、この他にも『草原の輝き』、『ピクニック』、『灰色の服を着た男』、『理由なき反抗』、『避暑地の出来事』、『悲しみは空の彼方に』でも重要な役割をにない、これに息子を抑圧する父親が登場する『エデンの東』、『肉体の遺産』、『風と共に散る』、『お茶と同情』、そして例外的に娘が母親の再婚に干渉する『心のともしび』と『天はすべて許し給う』を付け加えれば、ファミリー・メロドラマの主要作がほとんどカバーされることになる。

このようにして、冷戦期アメリカ社会が抱えていた矛盾や文化的亀裂が、ファミリー・プロットのなかに収斂し封じ込められるとき、「社会的な変化をプライベートな文脈と感情的な表現以外で意味づけることを断固として拒む」ファミリー・メロドラマが成立するのである。そして守旧的なものがモンスター・マザーによってスケープゴート化されるとき、スモールタウンのリベラルな覚醒は保障される。『青春物語』の結末では、

マシュー・スウェイン医師の勇気ある呼びかけに応え、ペイトン・プレイスの人々は、殺人罪に問われたセリーナ・クロスを救い、『青春の旅情』の結末のタウンホール・ミーティングでは、アリソンの小説を禁書処分しようとしたカーター夫人の策謀を全員一致で退ける。ペイトン・プレイスの人々のリベラルさは、何に対するリベラルさでもなく、いわば自己撞着としての「リベラルさ」、無限に自己増殖が可能な「リベラルさ」にほかならない。そのようなペイトン・プレイスを作家アリソン・マケンジーが捨てる必要はないし、彼女が赴くべき外の社会も存在しない。アメリカン・メロドラマは、まさに「社会的なもの」から個人を隔離し、政治性をドラマトウルギーに置き換え、そしてリベラリズムの自己増殖というプロセスのなかに回収するのである。

アトミック・メロドラマ

一九五五年五月五日、ネヴァダ州ヤッカ・フラットで、核実験「オペレーション・キュー」が行われる。

砂漠の真只中に五軒の典型的なアメリカの家庭家屋が建設される。そこには電線が敷かれ、居間や寝室に本物の家具が搬入され、台所や地下室のパントリーには缶詰を中心とする本物の

食物がぎっしりと貯蔵され、そして「ミスター・アンド・ミセス・アメリカ」と名付けられた典型的なアメリカ夫婦のマネキンまで住んでいる。やがてそこから五マイル離れたグラウン・ド・ゼロで核爆弾が爆発し、砂漠のなかの蜃気楼のような、本物そっくりの豊かで平和な「アメリカ」は、一瞬のうちに爆風と放射能に包まれる。

それまでの核実験が核の破壊力の最前線を試すものであったのに対し、この実験「オペレーション・キュー」では敢えて当時アメリカが保持していたメガトン級の核兵器よりもはるかに小規模な三十キロトン級の核爆弾が用いられた。それにも関わらず「オペレーション・キュー」は、アメリカ全土にテレビで生中継されたのみならず、ドキュメンタリー映画まで制作されている。このドキュメンタリー映画には「ジョン・コリン」なる女性リポーターが主役として設定され、この女性リポーターがいわば一般市民の目線で核実験を体験し解説する。

この実験の目的は、端的に言うなら核攻撃が市民生活に与える影響を確かめるというもので、それ自体としてはとくに驚くべきものではない。しかしこの核実験が残した視覚的イメージは、尋常ならざるものがある。砂漠の真中に細密に再現された典型的な一九五〇年代のアメリカ家庭のタブローは、まるで蜃気楼のように生々しく、ほとんどシュールリアルでさえある。

こうした映像が伝えるのは、見慣れたアメリカ家庭の光景とほとんど同一でありながら、しかしまったく別のものにすり替えられてしまったもうひとつのアメリカ——いわばトワイライト・ゾーンのアメリカである。

それは再現されたアメリカの家庭生活というよりは、むしろ冷戦期アメリカの風景の原像であるかのようにすら思える。私たちが冷戦期の映画や、テレビ・ドラマや、文学作品や、商品広告のなかで遭遇する、不自然なまでにつややかなアメリカン・ホームの光景は、同時代の日常を反映しているように見えながら、実はこの砂漠のなかの蜃気楼を再現していたのではないだろうか。核による全破壊という現実を無意識化しさえすれば、「ミスター・アンド・ミセス・アメリカ」は、スクリーンのうえで、雑誌広告のなかで、テレビ・ドラマや小説のなかで生命を取り戻し、あまりにもごく普通な「アメリカ」を生き始めることだろう。

オリジナルとコピーの逆転は、ある意味では驚くにはあたらない。そもそも冷戦とは、実際には起きない核戦争、その結果を想像しえない核戦争に照らした世界認識である。実際に朝鮮半島やヴェトナムで起きた熱いリアルな戦争は、起こりえない核戦争から派生した現象として理解される。オリジナルは想像しえず、現実はそのコピーなのである。映画『オペレーション』

ン・キユー』の結末では、主人公の女性リポーターではない男性のナレーションが挿入され、「メガトン級の爆弾の場合、被害はさらに大きく、そして広い地域に及びます。そうした要素を理解したうえで、核の時代にわれわれの生活と家庭と国家をいかに守るかを計画しましょう」というメッセージを、きのこ雲の映像を背景に語りかける。想像することも可視化することもできない核戦争が現実であり、このプロバガンダ映画は現実の縮小コピーを通じて想像しえない現実を直視するという不可能を観客に求めるのである。見えないオリジナルに限りなく近いコピーがハイパーリアルに見えるのは、当然と言わねばならないだろう。それはまさに冷戦の詩学である。

政府民間防衛局政策の記録映画には、驚くべきことにハッピーエンドが用意されている。砂漠のなかに建てられた五軒の家のうち、最も備えのよい煉瓦で補強された家では、核の被害はほかの家に較べて少なく、そしてとくに地下のバントリーに収蔵されていた食物には何の影響も見られず、クルー全員が貯蔵されていた食物で無事に会食するところで映画は終わる。

もちろんメガトン級の核弾頭が用いられていたら、この映画の意味もハッピーエンドもすべて吹き飛んでしまうことになり、

先述の男性ナレーションは、このハッピーエンディングを実際に半ば無効化しているのだが、それにもかかわらず、この映画はそのエンディングにおいて「大丈夫 (It's okay)」というメッセージを伝えている。この映画のプロバガンダとしての構造は、一見無造作な作りとは裏腹に、複雑かつ計算し尽くされたものである。核による消滅の恐怖というマクロなそして解決不能な問題が、「ミスター・アンド・ミセス・アメリカ」をめぐるファミリー・メロドラマに置き換えられ、そしてその限りにおいてハッピーエンドを迎えるのである。

ネヴァダ州の砂漠のなかで演じられたメロドラマとしての「アメリカ」は、歴史的区分としての「冷戦」を生き延び、九・一一以降の現在にまで再演され続けている。カタストロフイーと踵を接しつつ、それでもなお、いやそれだからこそハッピーな「アメリカ」は、国境を越えて合法的な移民とそうではない移民を引き寄せ、ポップカルチャーを世界中に輸出し、自由への憧れとそしてときとして過激な反米主義を誘発する。メロドラマ的ドラマトゥルギーによって築き上げられた「アメリカ」という蜃気楼は、人、物、イデオロギー、情動のグローバル・フローを生み出す力となった。

- Douglas, Ann. "Periodizing the American Century: Modernism, Postmodernism, and postcolonialism in the Cold War Context." *Modernity/Modernity* 5.3 (1998): 71-98.
- Elsaesser, Thomas. "Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama." *Initiations of Life: A Reader on Film & Television Melodrama*. Ed. Marcia Landy. Detroit: Wayne State UP, 1991. 68-91.
- Miura, Reiichi. *Empire of Liberalism: Cultural War on the Social under Cold-War Liberalism and Neoliberalism*. Diss. University of Illinois at Chicago, 2013.