

作家論

ジーン・ケリーをめぐる

吉村英夫

映画評論家

1 レナード・バーステインとジェローム・ロビンズも

ジーン・ケリーが一九九六年に八四歳で死んだ時、アメリカのTVは、「ジーン・ケリーが亡くなりました」とだけ報じ、『雨に唄えば』（五二年）の、恋の成就を歓喜する雨中の踊り三分余のシーンを流したという。必要充分。誰もが納得のミュージカル映画が到達した極めつけ。

次なる主要人物はレナード・バーステイン（一九一八〜九〇）。一世を風靡した『ウエスト・サイド物語』（五九年）の作曲家で、「マリア」や「アメリカ」はダンスも含めて不朽である。ニューヨークフィルの指揮者としても有名。エリア・カザン『波止場』の作曲もしている。だが、それだけでバーステインを知ることにはならないのは後述。

もう一人がジェローム・ロビンズ（一八〇九〜九八）。ダンサー、振り付け師その他。映画『ウエスト・サイド物語』はロバート・ワイズと共同監督。ダンスナンバーの振り付けとその演出担当だろう。ロビンズの日本での知名度はいまいちだ

が、彼を除いては本稿は成立しない。

私がジーン・ケリーを書きたいのは、津野海太郎『ジェローム・ロビンズが死んだーミュージカルと赤狩り』（平凡社）で啓示を得たからである。名著である。ロビンズと彼が生きた時代（とアメリカ）が鮮やかに浮かびあがる。この三人が一同に表記されてくるのは、日本公開では、戦後ミュージカル映画が最初の鮮やかな輝きをみせた『イースター・パレード』（四八年制作、日本は五〇年）の次あたりになる『踊る大紐育』On the Town（一九四九年制作。日本は五一年）ただひとつ。作曲バーステイン、振付ロビンズ、主演・監督ジーン・ケリー。だが『踊る大紐育』をすぐに論ずるわけにはいかない。

2 わがミュージカル映画ベスト10

ケリー主演『巴里のアメリカ人』は五二年、『雨に唄えば』は五三年四月に日本公開。戦後のフレッド・アステアが輝く『バンド・ワゴン』は五三年一二月の日本公開。監督のヴィンセント・ミネリは商業作家だが、ミュージカル以外にもエリザベス・テイラーとスペンサー・トレイシーの『花嫁の父』がある。正統派美女テイラーここにあり、と教えてくれた。当時のミネリ夫人はジュディ・ガーランド。本稿主筋に関連

させるなら、二人は反「赤狩り」のリベラルである。彼らの娘がライザ・ミネリだが、ガーランドとライザの後半生は鬱々とするので後味が悪い。それには触れない。

私は五〇歳頃、MGMでアーサー・フリードが製作者を務めたミュージカルに魅せられ、再びミュージカル映画ファンになった。実はある時期、私はミュージカル嫌悪症にかかっていた。ベトナム反戦で反米感情が高揚した時、ミュージカルは典型的な退廃資本主義の見せ物で、サクセスストーリー的なハッピーエンド映画をつくり、ヤンキー根性の楽天性を見せつけ、アメリカ万歳と世界中にばらまいたいまましいもの。ベトナムに爆弾投下しながら、他方でミュージカル映画で平和の雰囲気をばらまくとは何事ぞ、と反感をもった。けれども結局はミュージカル映画の魅力に負けた。後年、「ミュージカル映画」講座を担当し、大学生がミュージカルに「ハマっていく」のをうなずきながら眺めることになった。結局、これまでに掲げたミュージカル作品七本にプラスして、アン・ミラーのタップに仰天した『キス・ミー・ケイト』（五三年製作八七年公開）、戦前のアステアとジンジャー・ロジャースが組んだ絶品『トップハット』（三六年公開）、『有頂天時代』（戦後は『スイングタイム』と改題）（三六年）と、スタ

ンリー・ドーンとジョージ・アボットとが組んだ労使対決をテーマにした痛快な異色ミュージカル『パジャマゲーム』（一九五七年）がベストミュージカル10本なのだ。一九五〇年代に六作品が集中することにはまさながら驚く。いかに五〇年代（特に前半）にアメリカン・ミュージカル、もつといえはMGMミュージカルが大輪の華を開花させたかわかる。流麗なアステアと、軽快にしてダイナミックなケリー、この二人の天才ダンサーを超える者は、少なくとも映画の世界ではもう出ない。

3 ニューデイル時代の青春

ケリー、バインステイン、ロビンスの三人を繋げる共通点は、「ニューデイル・ボーイズ」だということ。第二次大戦前後、ルーズベルト大統領に先導されてニューデイル政策を推進する一群の若者で、彼らに特徴的なのは、社会的傾向をもったリベラルな知的エリートとその周辺の労働者だという。津野海太郎著によって私はニューデイル・ボーイズというのを知った。

ルーズベルトが一九三三年に大統領になると、二九年の大恐慌から立ち直るために、労働者救済の社会主義的部分をもつ「ニューデイル政策」が積極的に押し進められ、雇用

を創出し恐慌を克服しようとした。ヨーロッパに戦雲が漂いだすと、反ファシズム路線で、スターリンのソビエトとも共
同し、それがアメリカ人に浸透していった。チャップリンが
ソ連擁護に必死となり、ルーズベルトに協力した。拙著『ハ
リウッド「赤狩り」との闘い』（大月書店）との重複は避け
るが、アメリカに共産主義思想が一定程度浸透し、とりわけ
知識人や芸術家に影響を与える。

そのなかに本稿の中心である三人もいた。ケリーは演劇と
ダンス、バーンステインは音楽、とりわけ若い頃はブロード
ウェイのミュージカルの作曲、そしてロビンスはダンサー、
振付け、演出にも食指を動かす。分野も近いが、それぞれに
あり余る才能を持つ。大不況期にアルバイトで苦学しながら
でも進学する気力と財力があつた。三人以外に名前を挙げれ
ば、エリア・カザン、モンゴメリー・クリフト、ダニー・ケ
イその他。ケリーとクリフトのプライベートな写真などがの
こっているのは驚きである。

ロビンスは、エリア・カザンやリー・ストラスバークの作
つたアクターズ・スタジオに四七年、一期生として参加する。
例のスタニスラフスキー・システムの演劇学校である。スト
ラスバークは、彗星のごとく出現し早々と消えた『女優志願』

のスターザン・ストラスバークの父親である。彼女はヘンリー・
フォンダと互角に渡りあって立派だった。そういえばこの映
画の監督シドニー・ルメットもこのスタジオの出身者だそう
な。ロビンスたちは「俳優組合」結成に動き、カザンやロビ
ンスは共産党に入党する。ロビンスの入党はニューデール
末期の四三年だったらしい。津野海太郎はロビンスが共産党
に近づいたのは、彼の姉の夫が、スペイン人民戦線にアメリ
カから参加した「リンカーン大隊」の一員だったから、その
影響もあつたとしている。ヘミングウェイがスペインで銃を
もつて反ファシズムで戦つたことは誰もが知っている。

4 バーンステインと同性愛

二〇一八年二月一七日にNHKBが放映した『レナ
ー・バーンステイン 天才の光と影』は衝撃的なドキュメン
タリーだった。ドイツ局制作だが、バーンステインは若い時
から「音楽で世界は変えられる」という信念をもつた革新派
で、「平和と社会主義のために闘ってきた」。『ウエストサイ
ド・ストーリー』の音楽は、「抵抗運動への讃歌であつた」
という字幕も入り、その志は生涯不変だったとする。六〇年
代のベトナム反戦運動を支持し、「我々の道は険しい。環境
汚染や貧困の問題に立ち向かうのは難しい。軍産複合体に反

対するのもラクではない。私は君たちの味方だ」との街頭演説がインサートされた。「共産主義的傾向がある」としてFBIが盗聴した可能性もある。ニクソン大統領とは犬猿の関係で、「あいつか、いまましい」とのニクソンののしるナマの声も紹介された。その後バーンステインは、ケネディの民主党の熱烈な支持者になる。

シヨッキングだったのは、バーンステインには「小さな悪魔が住んでいた」とし、同性愛者だったと明らかにしたことだった。他で知った情報では、あの『見知らぬ乗客』（ヒッチコック監督）の主演フアーリー・グレンジャーも「恋人」だったという。バーンステインは一男二女があるから、「両性愛」というのかもしれない。彼の子供達が、そのために母は父の元を去ったと証言している。バーンステインがユダヤ人であり、アメリカでは負の荷物だったようだが、このドキュメンタリーにユダヤ人云々はなかった。ともあれマイノリティだった。映画音楽のジョン・ウィリアムズが「彼は音楽界のピカソでした。ピカソとの共通点は芸術性や名声の高さだけではなく、エリートではなく民衆のために作曲した」と語るのが印象的だった。映画『ウエスト・サイド物語』は六年だが、音楽の初演は一九五七年。

5 再度、『赤狩り』とジーン・ケリー

ケリーがなぜ「非米活動員委員会」の攻撃に屈服しなかったのかわからず、ケリーのファンである私は、どうして非転向だったのか知りたかった。ハリウッドの製作会社側ボスたちは、はじめこそ表現の自由擁護を掲げて反対した。ユダヤ系が優勢のハリウッドにはアメリカ東部の正統資本家への反抗的気分もあったのではと自己流解釈をしつつ、ハリウッド的の反骨精神もあると考えていた。

被雇用者側の監督、俳優、ライター、裏方たちはアメリカ憲法修正第一条の表現の自由条項を盾に、「第一修正条項委員会」を作って反対側の拠点にした。ウィリアム・ワイラー（ユダヤ系）が表の代表、ジョン・ヒューストン等が裏の実力者ないしは事務局だった。ハリウッドロサンゼルスで、反赤狩りの七千人を超える決起集会が開かれた（一九四七年一〇月）。短期間によくぞ集められたものだと思う人数だ。さすがハリウッド。集会の司会はダニー・ケイ。ケリーは足のケガでギブスをしていた時期だから壇上にはあがらなかつたろうが、ダニー・ケイとは旧知の仲であり、相互理解ができていた。直後のワシントンへの抗議行動にも彼ら二人はハンフリー・ボガートなどとともに出向いている。ケリーの

ギブス姿の写真が津野本に掲載されている。ケリーは、製作者側のボスの一人から「ワシントンへは行くな」と警告を受けるがそれを蹴って、同じ製作者の一匹狼ハワード・ヒューズが提供した自家用飛行機に乗る。まだ情勢は混沌として、労使共同の闘いの側面もある。

だがアンチ赤狩り運動は、製作者側が政府権力（当時は民主党のトルーマンが大統領）に屈服し、世に「ウォルフ・アストリア声明」（四七年一月）を出して「赤狩り賛成」にまわることで、急激にしぼむ。ワイラーもヒューストンもボガートも早々と手を引く。（ワイラーの再起については拙著で詳述）。ブラックリストに載せられると映画界から締め出される。「非米活動委員会」から召喚された映画人は、仲間の名前を売る「密告者」になることでしか「嫌疑」が晴れなかった。『トランボ ハリウッドに最も嫌われた男』にはエドワード・G・ロビンソンの転向の苦しみが切々と伝わってくる印象的なシーンなんかがあった。だがケリーの消息はつかめなかった。「ハリウッドテン」のような抵抗者側にも、密告・脱走組の一覧表にも出てこない。私の知る限りでは、蓮實重彦が、ケリーは、三〇〇名ほどの「ブラックリスト」に載っていると書いて知っているのを知っていただけだった。事情

は書いてない（『ハリウッド映画史談義』筑摩書房）。最近になってブラックリストが公表されているのを知ったが、ケリーは転向しないものの、ブラックリストにも載らなかった理由はわからないままだった。ケリーは例外的に無傷だった。どうしてか。津野本を手掛かりに推測すると、結論は次のとおり。MG Mミュージカルのトップスターにまたたく間にのしあがったケリーを、権力は血祭りにあげることができなかったのだ。金儲けをするという資本の論理が権力の意志を凌駕^{りようが}していたのだ。抵抗派のカーク・ダグラスやフレッド・ジンネマンなどは、まだケリーほどの力量を持っていなかった。ケリーは五〇年代ハリウッドの巨星なのである。六〇年代になると急速にケリーの位置は低下するが、もう赤狩りの時代は終わりを迎えていた。

6 ジーン・ケリーの妻・ベッツィ・ブレア

ケリーは共産党には加わらなかった。だがバースステインやロビンズと同じ時代の革新的な空気のなかで共鳴しあいながら生きていた。ニューデール政策の申し子の澁刺とした活発な青春だった。一九三八年にピッツバーグ大学を卒業し、ニューヨークに出てダンス教師をしながらアメリカの理想を追い求め、ミュージカルのスターをめざした。三六年

版映画『ショウ・ボート』（エヴァ・ガードナー版ではない）で「オールマン・リヴァー」を独唱して圧倒的な存在感をみせた、後のスターリン平和賞受賞の共産党員歌手ポール・ロブスンにも知遇を得たという。すでに左翼的であったバーンステインとの交流も始まっている。だが津野によればケリーは「共産党」とは距離を置いていた。「組織にしばられるのがいや」で、「統制はすべて悪」と考えていた。ところが三九年頃、ダンサーのベッツィ・ブレアと結婚する。ブレアは一六歳。のち五五年に『マーティ』で、アカデミー賞を獲得するアーネスト・ボーグナインと共演し、一度だけ世界的に注目をあびることになるが、このブレアが急速に共産党に接近する。ケリーはベッツィの共産党べったりなのを容認する。もともとミュージカル映画革命とでも言うべきものへの執念があった。察するにケリーのミュージカルに見られるモダンダンス風のもの、旧来の華麗で優雅なダンスだけでは保守的だという主張とつながる。それは芸術の革命への志向であり、アンシャンレジーム下では実現不可能なものなのだ。芸術的革新と政治的革新とはつながる。

『マーティ』に主演が決まった時、ベッツィがMGMから「新聞に反共声明を出せ」と攻撃された時、ケリーは激怒し

て妻を擁護した。そのあと二人は離婚するが、ベッツィにとっては愛するが故の別れだったようだ。ケリーがあまりにも大きな存在になったから、左傾したブレアがケリーの近くにいたのはよくないと忖度して身をひいたと津野は推測している。だがベッツィは結局、入党しなかった。その後、『土曜の夜と日曜の朝』の監督カレル・ライスと結婚する。「サイト・アンド・サウンド」誌の評論家から出発したイギリスの反体制派映画人として一方の雄である。ベッツィはみずからの信条を曲げなかったのだ。

本稿の主眼の一つは、『巴里のアメリカ人』『雨に唄えば』で、その人生に一点の曇りもないような晴れ晴れとしたヤンキーを演じたケリーには、ラジカル・デモクラットというもう一つの顔があったのを書き留めておきたいことである。ケリーのアクロバツト的で豪快にして華麗なダンスは、健康な肉体と精神からしか出てこないように思われる。そうだとしてもケリーには忌まわしい「赤狩り」に反対する闘争もあったのだ。ケリーは節を曲げずに、反ソ反共時代の映画界と歪んだアメリカ社会とを堂々と乗り切った。彼には「体育会系」

外見からは想像できない苦悩と闘いを通過しているのだ。『巴里のアメリカ人』のケリーは、金持ち女性のつばめにな

ることを拒否し、愛する貧しく若い女性とともに生きる決意をするが、彼自身の生き方も国家権力や巨大映画資本を向こうにまわして容易い歩みではなかったはずである。だが彼はニューデール・ボーイ的スピリットを堅持して、マッカーシズム下の暗鬱な「冬の時代」のハリウッドで果敢に生き抜いた。そのことはすでに見てきた。



『雨に唄えば』は二〇世紀末にはミュージカル映画としては全米映画史のトップテンに位置づけられたはずである。ミュージカル映画は「ランクが一つ下」と永く言われてきたなかでの快挙。『雨に唄えば』は、ドナルド・オコナーも輝き、シド・チャリシーも初めて実力を発揮し、ドーンが力強い助っ人ではあった。だが、やはり絶対的中心にいるのはケリーである。制作の五二年といえ、四七年から五三年あたりまでの赤狩り旋風の中心時期で、裏切りと密告が猛威をふるった。そんな時代を一步も引かずに生き抜いたケリーの人間性としたかさとを明確にして書き残しておきたい、それが本稿を執筆する第一の動機なのだ。

7 オペラからミュージカルへ

ミュージカル（舞台・映画）がアメリカ文化で占める位置は、思うより大きい。日本でミュージカルが育たないことと逆相関しよう。ブロードウェイの位置は確たるものがある。新興国家アメリカが、新興ぶりを発揮して創り出したのがミュージカル。歴史をたどろう。原点はヨーロッパのオペラだろう。バレエもまたヨーロッパで発生し発展した。オペラやバレエは貴族的な高等文化として洗練される形で、王政・

王室と関係づけて、少なくともその完成形については説明されねばならないだろう。

モーツアルトは、貴族のために作曲し王族貴族に寄生して生活を立てざるを得なかった。ミロス・フオアマン監督の『アマデウス』を見ても、生活を立てるために王侯貴族に卑屈に作曲を買ってもらっていたのがわかる。ただしオペラ『フィガロの結婚』の内容が、貴族批判と民衆の勝利を描いていることから、天才モーツアルトの抵抗精神をうかがうことができる。だが原則としてオペラは支配階級に寄生した文化であった。ブルジョアジーの台頭もあり享受者が増大し興味をもつ余裕ができてきて大衆化したオペラが、オペレッタをつくりだし、享受層が拡大する。シュトラウスの『こうもり』は貴族やブルジョアだけでなく、プロレタリアートの小間使いまでがブルジョアジーと対等に出て来て、オペレッタの大衆化がわかる。

アメリカには王侯貴族がない。奴隷制度はあったが、少なくとも米国文化は貴族とは無関係である。やがてブルジョアの特権階級が伸^のびてくるにしてもである。だが黒人奴隷からブルースやジャズが出てきたのは、根っ子に貴族階級が不在ということ为前提にしているのではないか。貴族が力を持

つような社会ではサッチモの出番はつくられなかったろう。クラシックやオペラは、王侯貴族がないアメリカでは育たず、音楽は大衆化、あるいは部分的にプロレタリア化していったという側面があったに違いない。そして市民階層が確立してエンタテインメントは徐々に民衆的音楽を中心とするものになっていった。

典型がミュージカルだが、悪くいえばヨーロッパ貴族文化の成れの果てであり、良くいえば民衆の国アメリカが創造した総合音楽文化である。アメリカにアメリカ発信のクラシックが根づかなかつたのは故あることなのだ。オペラ↓オペレッタ↓アメリカン・ミュージカルなのである。ともあれ移民の国アメリカが、みずからの力できつくりあげた総合芸術ないしはエンターテインメントのひとつがミュージカルである。ロックミュージカルなどで細分されていく流れについては私にはわからない。『ウエスト・サイド・ストーリー』や『ヘアー』などが体制への反撥気分をもつことで、アメリカのミュージカルはむしろ総合的には力をつけていったのだろう。バーンステインの果たした役割は大きい。『レ・ミゼラブル』なんか代表されるロンドン・ミュージカルは、王侯貴族が力を失ったヨーロッパがアメリカの民衆芸術から発想を逆

輸入してできあがったものと私は理解する。

8 ジェローム・ロビンスの場合

ロビンスはユダヤ移民。黒人差別とは違うが、マイノリティという宿命を背負ってニューヨークで成人していく。ダンサーのアルバイトをして大学へ。早くから踊りを天命としてミュージカルの世界に進む。時あたかも大恐慌とその後の非常事態での青春だった。国民がハングリーな時代だったから、父母が必死に働く姿を見て政治と無関係ではいられなかったろう。ニュー Deal 政策に共鳴して、多くの若者と国家的な理想を共有する。うねるような大波のなかで踊りながら彼は民衆の中に入っていき、ブロードウェイで名を成そうとした。そんな一群にバーンステインもケリーもいたのである。いつからともなく、彼らは芸術や音楽やダンスについての意見交換を通じて共鳴していったとみてよい。

ロビンスは共産党に、バーンステインは容共左派に、ケリーは絶対自由を堅持しつつも共産党に懐れるダンサーの少女を妻とすることに躊躇はなかった。ニュー Deal の混沌とした流れのなかで理想に燃えた芸術志望の青年達がたどる典型的なコースだった。

ソ連がスターリン流の革命輸出論で教条的な方針を押し

つけてきて、ロビンスは次第に憂鬱になった。スターリンの誤りはそのころからすでにあったが、反ファシズムというアメリカとの運命共同体的思いがあったから、ソ連の弱点は大きくは感じられなかったのかもしれない。私の知る知識では、一方ではジョン・ハワード・ローソンやダルトン・トランボをはじめとする「ハリウッド・テン」たちは党に留まったり、党の周辺で団結したし、他方、エリア・カザンやジェローム・ロビンスは党から離れることになった。

6 On the Town ニューヨーク の映画化『踊る大紐育』

第二次大戦は、枢軸国側のイタリアが降伏し、一九四四年に連合国側がノルマンディに上陸する。太平洋戦争も日米の力関係は逆転する。そんな時期、On the Town がブロードウェイで大成功を収める。ここでレナード・バーンステインとジェローム・ロビンスがジョイントする。作曲とダンスの巨匠がブロードウェイで組み、ミュージカルの歴史でターニングポイントとなる。既成のボーイ・ミーツ・ガールの脳天気な部分も残しつつ、いま戦っている大戦の現実をもバックにしており、とりわけ音楽とダンスの斬新さに特徴があった。舞台は好評。斬新さと革新性をブロードウェイのミュージカ

ルに仕上げる試みが成功した。ニューデール政策の芸能部門における総括的興行という意味ももつだろう。

好評で、戦後五年後の一九四九年に映画化されてヒット。邦題は『踊る大紐育』。映画の雰囲気は戦勝国らしく明るいものに生まれ変わっていたはずである。ここにきてジン・ケリーが参加。やつと三人が揃った。だが実はこの映画からロビンスは実質的に降りている。舞台での振り付けは踏襲部分もあるはずだから、クレジットだけはされている。ケリーは、後輩で助手の振り付け師スタンリー・ドーネンを連れて来る。二人の振り付けをロビンスはどんな思いで見ているだろう。ドーネンはその後、演出家としてはケリーを超えていく。ヘプバーンの『シャレード』のような洒落たミス터리への演出のほうが知られているかも。ドーネンが一九九八年のアカデミー名誉賞受賞時、オスカー像に頬ずりしながら酔い心地で壇上でタップダンスを披露した至福の姿を私は忘れない。たしか『トップハット』の極めつけ Check to Check を歌いながらだった。いや、映画オタクの私自身が至福の時として酔っていたのかもしれない。

ミュージカル映画にニューヨークロケを実現したことで『踊る大紐育』は映画史に残るわけだが、エンパイア・ステ

ートビル屋上は貸し切りにして困難ではなかったろうが、自由の女神をバックに歌い踊るのはやはり想像の及ばぬ革新性を持っただろう。二一世紀になってからの私事だが、知り合いの大学生が「米国旅行をして、『踊る大紐育』の六人組が踊る現場を見て歩いて感動した」と語った。映画公開後五〇年なのに、まだそんな生命力をもつのに驚いた。それを聞いた私が、意味を本当には理解していなかったことを今にしてさらに恥じる。

『イースター・パレード』でアステアが復活し、『踊る大紐育』でケリーがその位置を確実なものにし、戦後のミュージカル映画史を塗り替える嚆矢となったといえよう。『ウエスト・サイド物語』以前にロビンスはすでにその名前を映画史に刻んでいるのである。

10 密告者

ロビンスに魔の手が伸びる。戦後、反ソ反共国是を転換するなかで、一九四七年、トルーマン・ドクトリンやチャーチルの鉄のカーテン論によって「赤狩り」(マッカーシズム)の時代を迎える。政府の「非米活動委員会」が精力的に容ソ反戦勢力を駆逐するために映画人を召喚し弾圧する。ニューデール派残党狩りの性質もあつたようだ。戦後は影響力を

なくした共産党を弾圧する現実的意味はすでに消滅していたように思われる。エリア・カザンの転向と「密告者」問題は省略するが、九八年のカザンのアカデミー名誉賞受賞時、リチャード・ドレイファスが、カザンは裏切り者だから受賞反対と必死に抵抗したのは記憶に残るとだけは記しておこう。ロビンスはカザンよりひっそりと権力と取引をした。五三年である。naming naimuse（名前を売る）と言い習わす。自分が黨員だったとの告白ではなく、昔の仲間も密告した。屈服しなかった映画人や舞台人約三〇〇名はブラックリストに載せられ、ハリウッドやブロードウェイ、放送界から追われていった。

なぜロビンスが naming naimuse になったのか。ロビンスは、この件については一切の弁明をしなかった。記録は皆無らしい。覚悟の密告だったからである。なぜかれが密告者になったかを、津野海太郎は彼が「ユダヤ人であり、同性愛者だったから」と説いている。バーンステインのように両性愛者ではなかったから、家族をもたなかった。時代がまだ同性愛を認める時代ではなかった。ハリウッドでいえば、映画で同性愛を描くことは許されなかった。ウィリアム・ワイラーは、リリアン・ヘルマンの同性愛をテーマにした戯曲『子

供の部屋』を、原作のままではプロダクションコードにひっかかって映画化できなかった。三六年『この三人』というタイトルで映画化したのが、肝心の同性愛部分は何もなかった。意味不分明なドラマだったが、さすがワイラーらしい鋭い演出もあつた。同性愛問題が解禁になって、六一年、ワイラーはヘプバーンとシャーリー・マックレーンで、やっと『噂の二人』で原作にのっとりて再映画化した。ワイラーの執念でもあり抵抗でもあろう。その間、二五年が経過している。

出自でも性的なものでもロビンスは少数派の哀しみと悔しさを背負って生きなければならなかったのだ。naming naimuse を拒否すると、業界から追放されるとの恐怖感に耐えられなかった。彼はなぜ密告者になったかを墓の中までもっていった。それ以上のことは、資料も文献もない。津野海太郎著以外に文献を知らないのだから語ることはできない。津野著作だけは再度お薦めしたい。ロビンスの相手の一人がモンゴメリー・クリフトだったというような記述に読む読者はドキリとさせられる。

例えば六五年のブロードウェイ・ミュージカル『屋根の上のバイオリン弾き』で主人公ティヴィエを演じてトニー賞を獲得したゼロ・モステロは、「非米活動委員会」から痛めつ

けられ共産主義とは縁を切ったが、当時の仲間の名前を権力に売らなかつたので長年月干され、やっと復活したのである。この時の『屋根の上のバイオリン弾き』の演出がロビンズなのに驚く。むろんロビンズが何をしていたかを知っていたが、誰も指弾しなかつたようだ。そのあたりは容認と拒否とに厳しくわかれたカザンと違う。カザンは無数の「言い訳」をしたから敵も多かつた。芸能人とか芸術家というのは、我ら市井に生きる生活者の倫理観価値観とは違う。魔物のような政治、権力の不可解、血祭りにあげられた芸術家の内面……。

ケリーは、ブラックリストに載ることを覚悟しつつも、MGMの屋台骨を支える大スターとなって、「非米活動委員会」が喚問することを遠慮するような存在として生き抜いた。コミュニストの妻とは離婚するが、それはイデオロギー的葛藤が原因ではなさそうだ。ベッツィ・ブレアとの別れについては既に述べた。

バーンステインは、妻との悲しい別れはあったが、リベラルとしての信念を曲げずに、二〇世紀アメリカが生んだ最大の作曲家、指揮者としてその名を歴史に留めた。『ウエスト・サイド・ストーリー』が、旧弊に満ちたアメリカへの弾劾の音楽であると同時に、自由と抵抗と平和を希求する大衆性を

もつ音楽であることも定着したといえそうだ。アメリカ流の古典の成立といってよいだろう。

以上、ジーン・ケリーがリベラル派としての人生を貫徹したこと、彼のノーテンキ的ヤンキーの明るさの後ろに、ニユー・デイル・ボーイとして未来と自由と平和を希求したもう一つの顔があったこと、それら感慨をこめて確認することで本稿を閉じる。



鈴木卓爾監督小論

たくじ

柵（しがらみ）を越えて 久志田涉 月刊ウインド（新潟）

初の長編監督作『私は猫ストーカー』（09年）を観て以来、鈴木卓爾監督作を追っている。新潟・市民映画館シネ・ウインドには97年以降度々来館されている卓爾監督だが、その飄々とした人柄に親しみつつも、その作品には毎回新鮮な驚きを与えられる。自主制作でワンシーンワンカット、定点カメラで撮影され、その制約を逆手に取って空間や時間を超えて展開される『ワンピース』シリーズ（矢口史靖監督との連作）。『ワンピース』の手法を取り入れつつ、都市に生きる人と猫の哀歓を綴った『私は猫ストーカー』。水木しげる夫妻の赤貧時代を、現代の風景の中で描く『ゲゲゲの女房』（10年）。少年の内面の象徴とも呼ぶべき『ウサギ』を、リアルなドラマの中に大胆な形で併存させる『楽隊のうさぎ』（13年）。観る者が無意識に捉われる「リアリテイライン」や「時代考証」を軽々と飛び越えることで、より豊かでスリリングな映画ならではの時間が生じるのだ。

東日本大震災の記憶も生々しかった13年8月、『ポッポ

ー町の人々』（12年）上映時に卓爾監督が口にした言葉が忘れ難い。「〃絆〃っていうけど、あれはしがらみのことですよ。ね。しがらみって、漢字で〃柵〃って書くんですよ」。硬直し、不寛容さを増す日本という〃柵〃だけではなく、映画そのものの〃柵〃をも飛び越えてゆく卓爾監督の試みは、映画美学校アクターズ・コース受講生たちと制作した近作で、凄みさえ湛え始めたように思える。

『ジョギング渡り鳥』（16年）は、ある町でジョギングや自主映画製作に勤しむ男女の群像と、彼らを撮影する異星人「モコモコ星人」、更に撮影中の実際のスタッフや卓爾監督の姿が、同じ画面の中で重層的に映し出される。瑞々しい情感と映像美で描かれるドラマのすぐ傍らには、異形の「モコモコ星人」（俳優たちは場面毎に人間と星人とを演じ分ける）が蠢き、観客もまた「この映像は誰が撮影したものなのか？」といつしかスクリーンの内側に引き込まれてゆく。

卓爾監督は「ぼくの映画のなかで一番凶暴な作品」と語ったが、その野心的な作劇以上に「映画を創造すること」そのものをまるごと捉える作品が持つ「寛容さ」に、強く心を動かされ、エンディング、スクリーンのこちら側を見つめる出演陣や卓爾監督の表情に涙が溢れた。

続く『ゾンからのメッセージ』（18年）では、「謎の現象
“ゾン”によって外部から遮断された“夢問町”を舞台に、
その環境を当たり前に育った若者と、外界を知る男女の群像」
という風にストーリーは要約出来る。だが、『ジョギング：』
以上に、映画の“柵”は取り払われてゆく。映画がリメイク
される様子（それを経て変化する俳優の演技）、ロケ地深谷
市の人々が、劇中の“夢問町”ではなく“深谷”に暮らす者
として答えるインタビュー映像。SF映画という虚構を矛盾
なく築き上げることは、本作の要ではないのだ。「SF映画」
を創り上げる過程と、その設定から零れ落ちる俳優陣や制作
現場の愛おしい空気まで映像に収め、そのままに観客へと提
示する…。いつしか卓爾監督は、観客と映画の作り手との間
にある筈の“柵”さえ、飛び越えはじめているようだ。

19年には卓爾監督が准教授を務める京都造形大学が産
学協同で制作した『嵐電』（主演・井浦新 音楽・あがた森
魚）の公開が予定されている。既に好評が聞こえてくる最新
作で、卓爾監督が「映画」をどのように超越するか、期待が
高まる。

