

研究報告

コラテラル  
不本意な従犯という試練  
——マイケル・マンの『コラテラル』を観る

藤 田 秀 樹

富山大学人文科学研究第 77 号抜刷

2022年8月

## コラテラル 不本意な従犯という試練 ——マイケル・マンの『コラテラル』を観る

藤 田 秀 樹

### はじめに

「コラテラル (collateral)」という英単語は形容詞及び名詞として用いられるが、基本的な意味は「派生的、間接的、または従属的なものとして付随する (accompanying as secondary or subordinate)」というものである。例えば、“collateral evidence”は「傍証」であり、“collateral damage”は「軍事目標攻撃の巻き添えで民間人が受ける人的、物的被害」のことである。この語をそのまま表題として用いたマイケル・マン (Michael Mann) の『コラテラル』(Collateral, 2004) においては、大都市ロサンゼルスを走り回るタクシー運転手が、たまたま客になった殺し屋に脅されて5人の標的ひとりひとりのもとへ彼を送り届けるという役割を担わされる。言わばこの運転手は、巻き添えのような形で間接的、補助的に犯罪に加担させられているのであり、ここでの「コラテラル」は「従犯」といったニュアンスであろう。

この映画においては、「従犯」と「主犯」の二人の男が物語をほとんど独占的に占有する。他の登場人物たちは、物語の進行に関わる狂言回しの存在であったり、中心的な人物、特に「従犯」であるタクシー運転手の人物造型に関する情報を提示する役割を担ったりするようなマイナー・キャラクターにすぎない。そして二人の男たちは、少なからぬ時間をタクシーの車内という密室的空間でともに過ごし、そこでいくつもの興味深い対話を交わすことになる。こうして見ると、この映画は屈折したバディ・フィルム (buddy film) のような佇まいを持つとも言える。さらに、標的のもとに赴くために無秩序に拡大し続けるロサンゼルスという都市を走り回ることから、バディ・フィルムと相性のいいジャンルであるロード・ムーヴィ<sup>1)</sup> (road movie) のような様相をも併せ持つ。

実際、この二人、つまりタクシー運転手のマックス (Max) と殺し屋のヴィンセント (Vincent) の間には、脅して支配／脅されて服従という力関係だけでは収まり切らないような関係性の位相が見え隠れする。例えば、タクシー会社の上司が無線でマックスに無理難題を吹かけると、代わってその無線に出たヴィンセントが検事になりすまして徹底的に相手をやりこめ、さらにはマックスをけしかけて罵声まで浴びせる。自分の相棒に無体を働く者に小気味よく意趣返しをするかのようなこの場面に、多くの観客は快哉を叫びたい気分になるのではあるまいか。しかし一方でヴィンセントは、長年抱き続けてきた大望と現実との乖離という、マックスがあえて目を向けようとせずやり過ごしてきた事実を容赦なく抉り出し彼に突き付けること

で、彼を惰性に流されてきた日常から引きはがし、厳しい自己省察を迫ることになる。その結果、マックスは意外な変容を遂げる。自己を内に閉ざしがちだった彼は、まるでヴァインセントに感化されたかのように「即興」的で大胆なサヴァイヴァル能力と戦闘力を発揮するようになる。従犯として否応なしに直面させられる試練の数々は、マックスにとって根底的な変容をもたらす通過儀礼という意味合いを持つものと言えるかもしれない。

『コラテラル』は言わば「巻き込まれ」型のサスペンスであるが、既述のように、バディ・フィルムやロード・ムーヴィという側面をも併せ持つ。さらに、マックスがその運転を業務とし、二人の男たちを乗せてロサンジェルス中を走り回るタクシーは、単なる自動車以上の意味を帯びる。厳しい自己省察を迫られたマックスが、あえてこのタクシーを破壊するという挙に出ることは興味深い。以上のようなことを念頭に置きつつ、『コラテラル』という映画テクストを読み解いていくことにする。

### 1. 「孤島」のようなタクシーで「無秩序に広がり過ぎた」大都市を走り回る運転手

サングラスをかけ、剃るのを怠っただけのようにも見える髭を生やした男が、多くの人々が行き交う空港の中を歩いているのをカメラが正面から捉える。続いてカメラは、足早に歩くもうひとりの男を同じアングルで映し出す。そしてこの二人は、お互いに突き当たる。双方とも持っていたバッグを床に置き、「大丈夫か？」などと軽く言葉を交わす。サングラスの男にもう一方の男が、「ロサンジェルスを楽しめ (Enjoy L.A.)」と言う。するとサングラスの男は、相手の男が床に置いたバッグを持ち上げ、咎められることもなくそのバッグを持って歩き去る。ここで観客は、この物語の舞台となるのがロサンジェルスであることのみならず、この男たちが突き当たったのは決して偶然ではなく、ある物を密かに受け渡すためであったことに気づく。かように物語は、冒頭からサスペンスの気配を漂わせる。『コラテラル』の二人の中心的な登場人物のひとりであるヴァインセントは、このような形で物語に導入される。

もうひとりの主要人物、マックスは続くシークエンスで登場する。ここではまずタクシー会社の車庫の中の様子が、いくつもの短いショットの、具体的にはロサンジェルスにおいて進行する多人種・多民族混在<sup>2)</sup>を映し出すような非欧米言語の新聞、様々なアングルで捉えたタクシーの車体、メカニックによるエンジンルームの点検といったショットの積み重ねにより点描される。続いて、眼鏡をかけ短髪の黒人男性がタクシーに乗り込み、運転席の周辺を手際よく清掃する。この人物がヴァインセントによって従犯にされるマックスである。

ところで、マックスが登場した直後にある興味深いシーンが挿入される。具体的にはそこの音響が、より正確に言うなら音響の消去が彼の人物造型を、及び彼が乗務するこのタクシーが彼にとってどのような存在かを示唆するものとなる。清掃と走行前の簡単な機器の点検を終えると、マックスはドアを閉める。その瞬間、車庫の中に充満していた様々な物音や話し声な

どが完全に遮断され、車内は無音の状態になる。この環境音が交錯する状態から無音状態への突然の転換は極めて印象的であり、まるで車内が周囲から隔絶したような空間であるかのような感を抱かせる。そしてマックスは、一枚の風光明媚な島の写真をフロントガラス上部の折り畳み式の日除けに貼り付ける。インド洋北部にあるモルジヴ (Maldives) の写真である。マックスはのちに客となる女性検事のアニー (Annie) に、これは自分の私的保養地 (private getaway) であり、つらくなると5分間ここに逃れる (Things get heavy for me, I take five minutes out.)、と語っている。ちなみにアニーは、物語の最初と最後にだけ登場する人物だが、最初の部分では、初めて乗ったにもかかわらずマックスと親密な会話を交わし、そこで彼に彼の人物造型の重要な要素について語らせるという役割を担っている。

そのアニーとの会話の中で彼は、リムジンでの送迎を業務とする会社を興すことを夢見ており、そこで使うリムジンを「車輪のついた島 (an island on wheels)」のようなものにしたい、と語る。どうもマックスは「島」への、言わば周囲から隔てられた空間への憧憬があるようだ。モルジヴの写真は彼にとってアイコンのようなものなのかもしれない。彼が乗務するタクシーも、たとえ一時的なものであっても周囲をシャットアウトすることができるという点でひとつの「島」なのではあるまいか。そしてこの「島」は現実逃避的空間でもある。マックスは勤務時間中も仕事の合間に、高級車のカタログに見入って起業の夢を膨らませる。彼にとってタクシーの車内は、心地よい夢に耽る場所でもあるのだ。

のちにマックスの母親が、彼はあまり友人がおらず (Max never had many friends.)、いつも鏡に向かって独り言を言っている (Always talking to himself in the mirror)、と語っているように、彼は自己を内に閉ざすタイプのようなようだ。マックスのタクシーは、彼にとって自らを包む繭、または引き籠る自己の殻のようなものではなかろうか。既述のように、彼は出庫前に車内を清掃しており、のちに乗り込むヴィンセントが、「今まで乗ったうちで最も小綺麗なタクシーだ (This is the cleanest cab I've ever been in.)」と語っている。自分が籠り安息する閉域は清浄であらねばならないということであろう。そして舞台となるロサンゼルスも、人を自閉化へといざないがちな都市であるようだ。のちにヴィンセントは、この街にいるときはいつでも、早くここを後にしたいという気持ちになる、と言い、その理由について、「無秩序に広がり過ぎて、繋がりを失っている (Too sprawled out, disconnected)」と語る。そしてそのような様相を如実に反映するエピソードとして、地下鉄で死んだ男の話をする。その男は事切れたあとも6時間に渡って地下鉄に乗り続け、その間、入れ代わり立ち代わり隣に座った乗客たちも死んでいることに気づかなかったというのである。ヴィンセントが語ったような都市の状況が、他者への無関心や共感の欠如を生み出すのだ。それは一方で、他者との関わりを避けて自己の世界に埋没することを促すものでもあろう。

他方で、「無秩序に広がり過ぎて」それに伴い道路網も複雑に増殖し続けるこの都市は、マッ

クスが特異な能力を発揮する場ともなる。『コラテラル』では縦横に張り巡らされたロサンジェルス<sup>ス</sup>の道路網を上空から俯瞰するショットが何度も挿入されるが、マックスは街の各所の刻一刻変化する道路事情を知悉し、目的地まで最も無駄なく速やかに到達する術<sup>すべ</sup>を心得ている。乗客のアニーが行き先とそこまでのルートを告げると、それより早く着けると言っ<sup>て</sup>マックスは別のルート<sup>を</sup>を提案し、もしそれが間違っていたら料金はいら<sup>な</sup>い、とまで言う。結果的に、彼の判断が正しかったことが証明される。彼は仕事の収益をみすみすふいにするリスクを冒しても、自らの能力を再確認し誇示しようとする。そのとき、マックスにとってタクシーの運転は労働ではなく遊戯性に満ちた快樂となり、運転席は自己肯定感に浸れる場所となるのであろう。

## 2. 運転手の「自己」の形象化のようなタクシーに闖入する「招かれざる客」

皮肉なことに、ロサンジェルス中の道路事情を知り尽くしていることを見込まれ、マックスは殺し屋のヴィンセントの「専属運転手」にさせられる。ヴィンセントを客として乗せたマックスは、アニーのときと同様に予想した所要時間きっかりに彼を最初の行き先に送り届ける。これに感心したヴィンセントは、マックスの一日の水揚げの2倍近い金額を提示して、今夜だけ——『コラテラル』は一晩限りの物語である——自分の専属運転手にならないかともちかける。会社の規則を理由に最初は渋っていたが、結局マックスはその話に応じる。ヴィンセントは、この街に来たのは不動産の取引のためで5か所を回らなくてはならない、と語り、最初の「取引」のためにある建物に入っていく。マックスは用意していた夜食を摂りながら高級車のカタログに見入る。しかし直後に、この夢想と安息のひと時は思いがけない出来事によって破られる。突然、タクシーの上にひとりの男が落下してくるのである。その衝撃でフロントガラスの上部に亀裂が入り、その周辺に血が飛び散り、マックスが手にしていた夜食が車内に散乱する。彼の心地よい夢想の世界に、死体、血、無残に散乱する食物という形で混沌としての現実が突然割り込んできたかのようなのである。また、タクシーの一部が破損し、清浄が保たれていた車内がひどく取り散らかった状態になることは、マックスの自己の殻に亀裂が入り、またその内部がもはや静穏ではなく混乱し始めたことを示唆しているのではなからうか。ここから物語は大きく動き出す。

戻ってきたヴィンセントが驚く様子もなく平然としているのを見て、マックスはようやく彼の正体に気づく。ヴィンセントはマックスに手伝わせて、死体をタクシーのトランクに入れる。そして、タクシーはやるから自分で運転してくれ、というマックスの懇願には耳を貸さず、彼を解放しようとはしない。マックスは底知れぬ不気味さを漂わせる殺し屋を乗せて、一晩中タクシーを走らせることを余儀なくされる。彼にとってその彷徨は、地獄巡りのようなものになる。

ここで、ヴィンセントという人物について見ていくことにする。彼の出自や経歴などについて

での情報は、観客には全く与えられない。彼がマックスに自分の両親について話す場面があり、母親の死は記憶にも残っていない、と言ったあと、12歳のときに父親を殺した、と語るが、すぐに、冗談だ、と打ち消す。真偽は不明のままである。我々が彼に関して知りうるのは、彼自身の言葉、及び彼が次々と引き起こす殺人を捜査し始めたロサンジェルス市警の刑事の言葉から、彼の標的たちがある裁判の検察側の証人であるらしいということくらいである。マックスとの対峙・相克における言動を手掛かりに、ヴィンセントの人物像を探っていくことにする。

この人物について考えるとき、極めて印象的なのはその悪魔的な饒舌である。彼の最初の「仕事」の結果を目の当たりにして動揺するマックスに対して、ヴィンセントは、めげないで善処するしかないな (we got to make the best of it)、と前置きしてから、次のように言い放つ。「その場で即興的に対応しろ。環境に適応するんだ。ダーウィンだ。よくないことは起きるものだ。易経だ (Improvise. Adapt to the environment. Darwin. Shit happens. I Ching.)」。“Shit happens”という卑俗な表現からダーウィン、果ては易経まで出てくるのが面白い。さらに、彼の行為に関して、信じ難いという思いを口にするマックスに対して、ヴィンセントは滔々と畳みかける。少し長いが、二人のやりとりを引く。

マックス： あんたは初めて会った男をあんなふうにしたのか (You just met him once, and you killed him like that?) ?

ヴィンセント： 何だ？ 知り合いになってから殺すべきだということか (What? I should only kill people after I get to know them?) ?

マックス： そうじゃないが (No, man.)。

ヴィンセント： マックス、この星には60億の人間がいるが、おまえはデブひとりのために取り乱している (Max, 6 billion people on the planet, you're getting bent out of shape because of one fat guy.)。

マックス： あの男は誰なんだ (Well, who was he?) ?

ヴィンセント： どうでもいいだろう (What do you care?)。おまえはルワンダのことを聞いたことはあるか (Have you ever heard of Rwanda?) ?

マックス： ああ、ルワンダのことは知っている (Yes, I know Rwanda.)。

ヴィンセント： 日没までに数万人が殺された (Well, tens of thousands killed before sundown.)。長崎と広島以降、これほど短時間での殺戮は例がない (Nobody's killed people that fast since Nagasaki and Hiroshima.)。おまえは驚いて目をパチパチさせたか (Did you bat an eye, Max?) ? おまえはアムネスティ・インターナショナルやオックスファム [世界各地で緊急支援や開発協力を行う NGO]、[「クジラを救え」、グリーンピースなどに加入したか？ してないだろう (Did you join

Amnesty International, Oxfam, “Save the Whale,” Greenpeace, or something? No.)。おれがロサンジェルスの子をひとり消したとって、おまえは取り乱している (I off one fat Angeleno, and you throw a hissy fit.)。

マックス： ルワンダ人の知り合いはない (Man, I don’t know any Rwandans.)。

ヴィンセント： トランクに入ってる男も知り合いじゃないだろう (You don’t know the guy in the trunk, either.)。

詭弁のように聞こえるが、ヴィンセントの滔々たる弁舌は小気味よく、どこか興をそそるものだ。既述のように、このような弁舌は無縁で無理難題を吹っかけてきたマックスの上司をやりこめるときにも発揮される。さらに彼は、車内が取り散らかった状態になったことを気にするマックスを「マクベス夫人 (Lady Macbeth)」と呼び、シェイクスピアの悲劇に登場する、手から血の染みが落ちないという妄想に取り憑かれた女性になぞらえる。またマックスを専属運転手にしたことを、「結び合わされた運命 (Fates intertwined)」, 「宇宙的規模の巡り合わせ (Cosmic coincidence)」, さらには「フロイトとルース博士 [ルース・ウェストハイマー (Ruth Westheimer): ドイツ生まれのアメリカの性科学者, セックス・セラピスト] の出会い (Sigmund Freud meets Dr. Ruth.)」と形容する。これらの言葉は演劇的とも言うべきものであり、先のマックスとのやりとりもそうだが、機知と辛辣さに彩られたヴィンセントの弁舌は道化のそれを思わせる。

一方で、上記のマックスとのやりとりを見て取れるが、ヴィンセントの饒舌からは、この世界においてひとりの人間など取るに足らぬ存在だ (それゆえその命が奪われたとしてもそれは大したことはない) という考え方が滲み出る。彼が語ったロサンジェルスの地下鉄でのエピソード、死亡したにもかかわらず6時間も誰にもそのことを気づいてもらえなかった男の話も、所詮、人は他人の死には全く無頓着、無関心なのだ、ということを示すものでもあるだろう。物語の終盤近くで、彼はさらに次のように言う。「何億もの星から成る何百万もの銀河があって、それらの星のひとつにはほんの一瞬だけ存在する小さな染みのような一点。それが我々だ (Millions of galaxies of hundreds of millions of stars and a speck on one in a blink. That’s us.)。宇宙に放り出されて途方に暮れているんだ (Lost in space.)」。つまり、人間など理性も倫理も価値もない虚無の空間に放り出された無力で無意味な存在にすぎないというのである。先にヴィンセントの饒舌は道化のそれを想起させると述べたが、さらに道化はまた道徳や社会に対して超然としたあり様をひとつの特徴とするのであり (Willeford 13), ヴィンセントのニヒリズムもそのような特徴に繋がるもののように思える。

後述することになるが、ヴィンセントのニヒリズムはマックスがこれまで馴染んできた現実認識を根底的に揺さぶり、彼を捨て鉢な行動へと駆り立てることになる。それまでは、ヴィン

セントの饒舌にマックスは反論もできず、一方的に押しまくられる。さらにヴィンセントは、マックスが他人には決して知られたくないと思っていることを露見させることによって彼を心理的に追い込んでいく。彼はマックスが入院中の母親を毎晩見舞っていることを知って、ルーティンを乱すとタクシー会社から不審に思われると考え、自分も同行してマックスを病院へ行かせる。母親は初対面のヴィンセントに、息子はゼロからリムジンの会社を興した、と自慢げに語る。つまりマックスは母親に嘘をつき、会社を興した成功者の息子を演じてきたのだ。そのことを知られて、彼はヴィンセントの前で居たたまれないような表情を浮かべる。マックスにとっては、最も痛いところを掴まれたような状態になる。

これだけでなく、その後ヴィンセントは、会社を興すという大望の実現のためにマックスが具体的なことを何もしていないことを暴き出す。マックスが現状に甘んじ惰性に流され、しかもそのことから目を逸らし続けてきたことを容赦なく抉り出し、彼に突き付けるのだ。ヴィンセントはまるで無慈悲な精神分析医のようにも見える。そう考えると、彼がタクシーの後部座席に陣取っていることは興味深い。つまり彼は常に背後からマックスを見つめる側、言わば観察し分析する側にいる。その上、辛辣で冷笑的な言葉を浴びせる。ヴィンセントは苛烈な批評家でもあるようだ。既述のように、彼はロサンジェルスで「無秩序に広がり過ぎて、繋がりを失っている」と形容するが、続けて「それは私だ (That's me.)」と言う。「繋がりを失っている」は、彼を特徴づける他者への無関心や共感の欠如を言い表すものであろう。一方「無秩序に広がり過ぎて」いることは、スプロール現象により都市が周辺部に対してするように、彼が「分析」対象の人格を徐々に蚕食していくことを表しているのではあるまいか。

### 3. タクシー運転手の根底的な変容と強敵との戦い

母親に嘘をついてきたことを暴き出されたマックスは、居たたまれなさのあまり平静さを失い、ヴィンセントのバッグを掴んで病室から飛び出す。そのまま病院から出て走り続け、ヴィンセントに追いつかれそうになると、バッグを近くのハイウェイに放り投げる。バッグとその中身は、大型トラックのタイヤに踏まれて粉々になる。タクシーに乗り込んだヴィンセントの正体が判明してから、マックスはただ受動的に降りかかった災厄に身を任せるだけだったが、衝動的なものだったとはいえ、ここで初めて能動的、主体的に行動を起こしたことになる。そしてこの行動は、彼の著しい変化の端緒となる。

バッグにはヴィンセントの標的のリスト及びそれぞれの関係資料が入っていたのであり、彼が「仕事」を完遂するためには、依頼人に会って控えの保存データをもらうことが必要になる。依頼人はヴィンセントの顔を知らないので——顔を合わせないことがヴィンセント独自の危機管理である——マックスが彼になりすましてこの困難な任務に当たることになる。あるナイトクラブの奥で、彼は懐に銃を忍ばせた屈強な男たちに囲まれて、独特の訛のある英語を話す依



頼人と対峙する。重要なデータを無くすという失態を難詰され進退窮まったかに見えたとき、マックスは予想外の挙に出る。殺し屋の凄味を感じさせる台詞で男たちが銃を抜こうとするのを制し、尾行がついたためやむなくリストを捨てた、と落ち着き払った様子で語る。さらにその際、「よくないことは起きるものだ。適応するんだ。ダーウィンだ。易经だ」というヴィンセントの言葉を平然と用いる。気圧されたかのように依頼人はデータを彼に渡す。かように、内に籠り夢想に耽りがちだった男が、極めて困難な状況において見事に「その場で即興的に対応」し目的を果たすのである。

マックスの意表を突くようなこれらの大胆不敵な言動は、単にヴィンセントに感化されたというだけでなく、まるでヴィンセントの人格が憑依したかのようなのである。物語の終盤にも、マックスがヴィンセントのような物言いをする場面がある。トランクの中の死体を警官に発見され逮捕されそうになると、マックスは格闘の末に銃を奪い、動くな、と叫んだあと、「話し合いをしてるんじゃないぞ (When did this become a negotiation?)」と言う。物語のもっと前の部分で、ヴィンセントがマックスの母親の見舞いに同行すると言い出し、マックスが難色を示すと、似たような言い回し (Since when was any of this negotiable?) をしていたのを思い出してしまう。ところで、マックスの「変容」の直後にある興味深いシーンが挿入される。二人はタクシーで4人目の標的のもとに向かっている。すると、ロサンジェルス市内であるにもかかわらず、2匹のコヨーテがタクシーの前を横切るのである。二人は魅せられたかのようにその獣たちを見つめる。まるでこの大都市の市街地に、数百年前の荒野が突如顕現したかのような印象を与えるシーンだ。しかし一方で、この2匹の獣は、獲物を求めてロサンジェルス中を渡り歩く二人の男たちをどこか想起させるものでもある。凄腕の非情な殺し屋とこの人物が乗り移ったかのような従犯は、荒野を彷徨する狼に自分たちの姿を幻視したのかもしれない。

この段階までは、物語は比較的静かに進行している。ここまで3人の標的が殺害されているが、そのうちの2人の殺害の場面は描かれず (もっともひとりには撃たれたあとにタクシーの上に落下するのだが)、3人目も修羅場を演じることなく瞬時に殺害される。しかし4人目の殺害は、一転して激越なものとなる。舞台となるのは、ハンゲルで書かれた看板が溢れる韓国系地区とおぼしき一郭にある、客でゴったがえすディスコである。ヴィンセントとマックスは、踊る客たちをかきわけながら店内を進む。一方この店内には、ヴィンセントが引き起こした殺人を捜査するロサンジェルス市警の刑事、標的となる人物を保護しようとするFBI捜査官たち、そしてヴィンセントになりすましたマックスに不審の念を抱いた依頼人の指示であとをつけてきた彼の手下たちも入り込んでいる。さらに、標的のボディガードと思われる男たちも客の中に紛れ込んであたりに目を光らせる。これらの人物それぞれの動きや立ち居振舞いを映し出す短いショットがモニターに映され、緊迫感を高めていく。またこれらのショットのフレームには、店内のモニターに映し出される幻想的な映像、水が滝のように流れ落ちるディスプレイ、

硬質の輝きを放つ棚に並べられたグラスや酒のボトルといったものが収められ、流れるダンス・ミュージックや青白い照明と相俟って、まもなく始まるであろう流血の事態とは不釣り合いな夢幻的雰囲気醸し出す。

そして銃撃戦が始まる。客でごったがえす中ででんでんばらばらの使命を持つ者たちが発砲を始めたため、店内は混乱の極みとなる。目まぐるしいショットの切り替えが混乱の様相を一層際立たせる。ヴィンセントは立ちはだかる者たちを次々と倒し、4人目の標的を仕留める。マックスを殺し屋だと思い込んでいる他の捜査員たちとは違って、運転手の役を務めているに過ぎないことを見抜いている市警の刑事は、彼を保護するために店の外へ連れ出そうとするが、ヴィンセントに射殺される。マックスはこのことに強い衝撃を受ける。彼は再びヴィンセントと行動を共にすることを余儀なくされる。

マックスは憤懣やる方ないという口調で、刑事まで殺すことはなかった、とヴィンセントに言う。さらに、ヴィンセントが次々と無造作に人を殺すことに対する怒りを彼にぶつける。ヴィンセントを、ひどく下等な (way low) 人間、と呼び、「人々の中に普通はあるとされているものが欠けている (the standard parts that are supposed to be there in people, in you, aren't)」と言い放つ。するとヴィンセントも応酬する。マックスは具体的なことを何もしようとしないのだから起業の夢など実現するはずもなく、年をとってからそのことを思い知るようになる、と言い捨てる。これはマックスにとって、内心指摘されることを最も恐れていたことなのではあるまいか。しかも皮肉なことに、それを指摘できるのはヴィンセントだけなのである。彼はマックスの内面に最も深く肉薄しうる人物となったのだ。

そしてマックスは、苦渋に満ちた自己省察の言葉を絞り出す。「おれは心を入れ替えて自分自身を見つめ直すということを全くしなかった。本来そうすべきだったのに (I never straightened up and looked at it, you know, myself. I should have.)。ギャンブルで活路を開こうともしてみたが、そんなのは失敗することがはなから決まっているようなやり方だった (I've tried to gamble my way out, but that was just a born-to-lose deal.)」。マックスにとってヴィンセントとの出会いは、自分自身が不本意と知りながら現状に安住していたずらに時を過ごしてきたことを直視し、そのような自分に見切りをつける契機となる。

これまでの自分と決別したいという思いは、自殺的な衝動に突き動かされたような過激な行動となって現れる。マックスはタクシーのスピードをぐんぐん上げていく。スピードを落とせ、というヴィンセントの言葉にも全く耳を貸さず、赤信号も無視する。タクシーを暴走させながら、マックスは熱に浮かされたように語りだす。

もうどうでもいいんだよ (What does it matter anyway?). このとてつもないどこやらでは、おれたちは皆取るに足らない存在だ。テレビドラマの『トワイライト・ゾーン』の話かよ

(We're all insignificant out here in this big-ass nowhere. *The Twilight Zone* shit.)。後部座席の凄腕の頭がイカれた野郎がそう言いやがる (Says the badass sociopath in my backseat.)。でもまあ聞けよ (But you know what?)。こいつはあんたに感謝しなきゃならないことだ (That's the one thing I got to thank you for.)。なぜなら、今までそんな見方をしたことがなかったからな (Because until now, I never looked at it that way.)。(中略) おれたちには失うものなんかないってことだろう (What do we get to lose anyway, right?) ?

まもなく、タクシーは接触事故を起こしてひっくり返り大破する。ヴィンセントはタクシーから這い出て走り去り、少し遅れてマックスも車外に出る。タクシーが大破したことはマックスがこれまで安住してきた自己の殻が破れたことを、そしてその車内から彼が脱け出したことはそのような自己を脱却したことを、それぞれ表しているのではあるまいか。そしてマックスは、残されたヴィンセントのリストから彼の5人目の、つまり最後の標的がアニーであることを知る。そこへパトカーがやってきて、警官がトランクの中の死体に気づいてマックスを逮捕しようとする。マックスは格闘の末に警官から銃を奪い、さらに通行人から携帯電話も奪ってアニーがいるビルへ向かう。かように彼は、凄腕の殺し屋顔負けの「即興的な適応力」を発揮する。

かくして、マックスはアニーを守るためにヴィンセントという強敵<sup>ネメシス</sup>に立ち向かわざるを得なくなる。アニーのいるビルに先に入ったヴィンセントと、彼女と携帯電話で連絡を取りながらそのビルへと急ぐマックスの姿がクロスカットで映し出され、またマックスが奪った携帯電話がバッテリー切れ寸前で通話がたびたび中断されることが緊迫感を高めていく。カメラは二人の男たちのここまでの軌跡を再確認するかのように、高層階にあるアニーのオフィスや資料室から一望するロサンジェルス広大な夜景を繰り返し映し出す。マックスはアニーをビルから連れ出し地下鉄に逃げ込むが、ヴィンセントは執拗に追ってくる。

そしてマックスとアニーは先頭の車両へと追い詰められる。覚悟を決めたような表情を浮かべ、マックスは車両と車両の間にあるドアを挟んでヴィンセントと対峙する。車内の明かりが消えた瞬間に両者は連射する。我々の目に見えるのは、銃の閃光と砕け散るドアのガラスだけである。再び明かりが点灯し、ヴィンセントは新しい弾薬筒を取り出す、それは彼の手から床にこぼれ落ちる。彼は呆然とした表情を浮かべ、ここで観客は撃ち合いの雌雄を悟る。ワイシャツを血で染めたヴィンセントは力なく座席に身を沈め、次のように語る。「ひとりの男がロサンジェルスで地下鉄に乗り、そして死ぬ (A guy gets on the MTA here in L.A., and dies.)。誰かが気づくと思うか (Think anybody will notice?) ?」。そしてがくりとうなだれ、動かなくなる。彼も「繋がりを失っている」大都市の地下鉄で、誰にも気づいてもらえない死者となるのだろうか。

## おわりに

『コラテラル』はマックスにとっての通過儀礼の物語でもあるようだ。ヴィンセントがタクシーに乗り込んできてから、マックスは常に死と近接するような非日常的な状況に放り込まれる。それは彼にとって、冥府下り、地獄巡りのような体験である。この試練は、通過儀礼の二つ目の段階である「過渡 (margin or limen)」のそれに相当するものであろう。この段階はしばしば死になぞらえられる (Turner 95)。実際、マックスのそれまでの人格はヴィンセントによってほとんど否定され抹殺されたような状態になる。そして、リストを得るために彼がヴィンセントになりすました頃から、彼の新しい「自己」が兆す。そしてタクシーの大破とともにこれまでの自己から脱し、新たな人格を担った存在として再生する。ヴィンセントとの戦いを終え、アニーとともにマックスが地下鉄の駅から出ると、夜が明けようとしている。このような物語の閉じ方は、冥府、地獄という暗黒の「あの世」から光が射す「この世」へ帰還したことを印象づける。

それにしても、最後に撃ち合うことになるが、既述のようにマックスとヴィンセントの関係性は、単なる支配／被支配の力関係や敵対、反目といったカテゴリーには収まり切らない位相を含むもののように思える。最後の対決において、二人はそれぞれ別の車両にいてドアを挟んで撃ち合うが、そのあとヴィンセントが座席に座り込むと、まだ撃たれる危険性があるにもかかわらず、歩み寄ろうとするかのようにマックスはヴィンセントのいる車両へ入っていく。そしてヴィンセントの向かいの座席に腰を下ろし、彼と向き合う。このときのマックスの表情が極めて印象的である。それは強敵を倒したという安堵や高揚に彩られたものではなく、深い悲しみを湛えたもののようにも、まさに「惜別」の表情のようにも見える。そういえば、マックスの暴走運転でタクシーがひっくり返ったあと、車外に出る前にヴィンセントは、無事に脱出できるようにわざわざマックスのシートベルトをナイフで切ってやる。殺し屋と彼によって否応なしに従犯にさせられた男の物語であるにもかかわらず、悲劇的な結末を迎えるバディ・フィルムのような余韻を残す。映画『コラテラル』の独特の魅力は、そんなところにあるのかもしれない。

## 注

- 1) ティモシー・コリガン (Timothy Corrigan) は、ロード・ムーヴィを男の相棒同士の物語としている (144)。
- 2) 矢作弘によれば、ロサンゼルスは「アメリカで多民族社会化が最も進展したところ」であり、1990年の時点で「白人は数の上ではもはや少数派」になっている (2)。付言すれば、1999年にはロサンゼルスがあるカリフォルニア州が、アメリカ本土では初の非白人がマジョリティの州となった (Frum 269)。

## フィルムグラフィ

*Collateral*. Dir. Michael Mann. With Tom Cruise and Jamie Foxx. Paramount, 2004.

[ 『コラテラル』のDVDはパラマウント・ジャパン (2011) を使用 ]

## 引用文献

Corrigan, Timothy. *A Cinema Without Walls: Movies and Culture After Vietnam*. New Brunswick: Rutgers UP, 1991.

Frum, David. *How We Got Here: The 70's: The Decade That Brought You Modern Life (For Better or Worse)*. New York: Basic Books, 2000.

Turner, Victor. *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*. Ithaca: Cornell UP, 1977.

Willeford, William. *The Fool and His Scepter: A Study in Clowns and Jesters and Their Audience*. Evanston, IL: Northwestern UP, 1969.

矢作 弘 『ロサンゼルス——多民族社会の実験都市』 (中公新書) 中央公論社 1995.