

研究ノート

郊外住宅地という中流階級の「約束の地」で
壊れていく二つの家族と「アメリカの美」
——サム・メンデスの『アメリカン・ビューティー』を観る

藤 田 秀 樹

研究ノート

郊外住宅地という中流階級の「約束の地」で 壊れていく二つの家族と「アメリカの美」 ——サム・メンデスの『アメリカン・ビューティー』を観る

藤 田 秀 樹

はじめに

郊外住宅地は、大都市の人口密集地や地方のインナー・シティ・スモール・タウンとともに、アメリカの小説や映画などの文化表象の舞台として馴染みの空間と言える。そして他の二つの場におけるのと同様に、その特有の社会構造・風土や生活様式などが、登場人物の人物造型、彼らの願望や苦悩、行動様式や思考様式と絡み合ってくる。郊外住宅地は単なる住宅地域ではない。「サバーク (suburb)」とともに郊外住宅地を表す語として一般的に用いられる「サバービア (suburbia)」は、このような地域の住民特有の生活様式や思考様式をも含意する。それは取りも直さず、インナー・シティやスモール・タウンと同様に、郊外住宅地にも人々の間で共有されるある独特のイメージが存することを暗示している。郊外住宅地と聞けば、多くのアメリカ人は一連の記号群によって構成される独特の風景を思い浮かべるであろう。具体的には、白い杭垣 (white picket fence)、ピクチャー・ウィンドー (picture window)、カーポートなど (Vermeulen 76)、さらに網の目状に並ぶ同一の区画に建ち並ぶ同じような家々、煙るバーベキュー、プールといったものに彩られる風景である (Beuka 4)。このような風景は、アメリカ的生活様式 (American way of life) を可視化するもの、さらには「アメリカの夢 (American Dream)」そのものの視覚的イメージであり、それゆえに郊外住宅地をアメリカの中流階級の「約束の地 (promised land)」とする感覚を醸成するものとなった (Beuka 5)。

また、アメリカ人の集合的な文化的想像力においては「郊外住宅地は1950年代と同じ空間を占めている」という印象があるが (Beuka 4)、1950年代は冷戦真っ只中の時代であり、アメリカの指導者たちは最新の家電などの消費財を備えた郊外住宅地での暮らしを資本主義の勝利を表すものとして喧伝した (May 8)。1959年にモスクワで開催されたアメリカ博覧会でのいわゆる「台所論争 (kitchen debate)」において、当時のアメリカ副大統領リチャード・M・ニクソンはソ連の首相ニキータ・フルシチョフに対してアメリカ的生活様式の優越性を言い立てたが、そのモデルとして念頭にあったのは郊外住宅地の家庭であった (May 19)。郊外住宅地は冷戦のプロパガンダにも利用されたのである。

またアメリカ人の集合的な意識においては、郊外住宅地は幸福な核家族のイメージと結びつくものでもあろう。第二次世界大戦後の急速な郊外住宅地の開発において、「アメリカの家庭

のイデオロギー (domestic ideology) を反映し促進する諸政策は、ある特定のタイプの家族生活を助長し強化した」のだが、それはつまり、カップルが結婚して何人かの子供を持てるように助成金や優遇措置が提供されたのであり、住宅は、男性が日中には仕事で不在で、母親と小さな子供が家にいることを想定して設計された (May 162-163)。かように、一家の稼^{ブレットウィナー}ぎ手の父、専業主婦の母、子供たちから成る核家族が標準モデルとされたのである。さらに1950年代において家庭のイデオロギーは、冷戦下における「赤」の恐怖、そして赤と同様に体制を蝕むものとされた「ラヴェンダー」、つまり同性愛の恐怖に対する盾として立ち現れた (May 12-13)。うまくいっている家庭、つまり男も女も伝統的なジェンダー役割を守る安定した家庭こそが、これらの恐怖やその他の社会問題に対する防壁になると考えられた (May 9, 104)。世界が不安定かつ不穏な様相を呈する中で、家族・家庭は安寧秩序の砦とされたのである。

また、郊外住宅地の幸福な中流階級の核家族のイメージは、1950年代のテレビのシチュエーション・コメディ (situation comedy) と呼ばれる連続ホームドラマに負うところもあったであろう。『ビーバーちゃん』 (*Leave It to Beaver*) や『パパは何でも知っている』 (*Father Knows Best*) といった番組は、「安全な藪」のような家で暮らすホワイต์カラーの父と専業主婦の母と子供たちを登場人物として、「皆が仲良く、幸せで、一緒にいたがり」、「物語を展開させる程度のもめ事はあったが」、「30分の放送時間が終るまでには皆が再び幸せになっている」というような家族の物語を提供した (Kutulas 51)。このような大衆文化表象により、実際に郊外住宅地に住んだことのあるなしにかかわらず、そこでの幸福な家庭生活の情景は、アメリカ人が共有するひとつの心象風景になったと言えるかもしれない。

「アメリカの夢」、中流階級の「約束の地」、幸福な核家族といった輝かしいイメージの一方で、郊外住宅地のネガティブな側面が社会学者や批評家によって指摘されてきた。郊外住宅地は家々の造りから住民の階層や生活様式に至るまで画一的 (uniform) であり (Mumford 486)、特異なものや議論の種になりそうなものを避けて他の人々と同じ意見や態度を採る同調的な (conformist) 性格や知的不毛性 (intellectual sterility) を助長する空間だとされた (Boyer 208)。ユートピアのような外観を呈しながらも、その底に不穏な暗部を宿しているというところが、多くの文化表象を惹き寄せる要因なのかもしれない。実際、ここで深く立ち入ることはできないが、郊外住宅地小説においては「上辺を剥ぎ取ること (veneer stripping)」が中心軸であり続けている (Jurca 161)。

かように郊外住宅地は両義性を帯びた空間なのだが、ここでアメリカ映画に目を転じると、まるで何らかの集合的衝動に突き動かされているかのように、1990年代に一群の注目に値する「サバービアもの」が立ち現れてくる。具体例を挙げるなら、『シザーハンズ』 (*Edward Scissorhands*, 1990)、『アイス・ストーム』 (*The Ice Storm*, 1997)、『トゥルーマン・ショー』 (*The Truman Show*, 1998)、『カラー・オブ・ハート』 (*Pleasantville*, 1998)、『アメリカン・ビュー

ティー』(*American Beauty*, 1999) といった作品群である。これらの映画においても、郊外住宅地の一見豊かで平穏な日常を、不穏なディストピアの気配が浸蝕していく。『シザー・ハンズ』では、絵本の中の町のようなカラフルな郊外住宅地にひとりの風変わりな「異形の者」が現れ、当初は珍重されるが、やがて排除の対象とされ、ついには無慈悲に放逐される。お伽噺の町のようなコミュニティが、同質性からはみ出した存在への排他性を剥き出しにするのである¹⁾。『アイス・ストーム』においては、郊外住宅地は性をめぐる錯綜した神経戦の舞台であり、まさに「着氷性嵐」のごとく寒気立つような人間の関係性の世界である。『トゥルーマン・ショー』は、主人公が何不自由ない安穏とした暮らしを営む郊外住宅地が、実は監視と統制と操作によって演出された虚構の世界であることを描き出す。『カラー・オブ・ハート』は1950年代のシチュエーション・コメディの痛烈な戯画であり、その名の通り快いことや楽しいことしか起こらない「愉楽の町」である郊外住宅地が、異分子の侵入をきっかけに禍々しいディストピアに変貌していく²⁾。

そこで本稿では、『アメリカン・ビューティー』を取り上げてみたい。やはり郊外住宅地を舞台に隣合った二つの白人中流階級の核家族を軸に展開するこの物語は、いささか不穏な形で語り起こされる。のっけから娘が「父親殺し」の企てを口にし、それに続いて物語の語り手でもある登場人物がヴォイスオーバー・ナレーションで1年後の自らの死を予告する。このような始まり方に歩調を合わせるように、二つの家族それぞれを蝕む成員間の不和や断絶が徐々に腫瘍のように広がっていき、最後にどちらの家族も事実上の崩壊へと至る。言わば、郊外住宅地の幸福な核家族という集合的な夢のイメージの強烈なアンチテーゼのような物語なのである。

しかもそのような物語に「アメリカの美」などという標題が付いているのが面妖である。この組み合わせは一見そぐわないものだが、「アメリカの」と銘打つことで、この映画は「アメリカ的なもの」を描いているということを匂わせているようでもある。ここまで見てきたように、郊外住宅地は「アメリカ的生活様式」、「アメリカの夢」を具現する空間であり、「アメリカの中流階級の約束の地」である。言わば、アメリカのひとつの「小宇宙」である。その小宇宙を舞台とする映画が「アメリカの美」と関わることは、さほど不自然ではないようにも思える。

しかし家族の崩壊がなぜ「美」なのか。実は「アメリカン・ビューティー」とは、アメリカ産の深紅の大輪の薔薇の一品種を指す固有名詞でもある。薔薇は映画が始まって早々、一方の家族の母親／妻が庭で丹精して育てているものとしてまず立ち現れ、その後も主要な象徴・イメージとして繰り返し物語を彩ることになる。ここでの薔薇は、登場人物たちが憧憬し、魅せられ、取り憑かれるものを表している。深紅の艶やかな薔薇、アメリカン・ビューティーとおぼしきその薔薇は彼らにとってその語義通り「アメリカの美」であり、そしてそれへの執着が、

二つの家族の崩壊の要因になっているようなのである。

以上のようなことを念頭に置きつつ、サム・メンデスの『アメリカン・ビューティー』という映画テキストを読み解いていくことにする。ところでこの映画は1999年、つまり20世紀が幕を閉じようとしている年の作品である。20世紀は特にアメリカとイギリスにおいて郊外化が急速に進み、郊外住宅地が社会の最も主要な特徴となって、まさに「郊外住宅地の世紀(suburban century)」と呼ばれるのにふさわしい100年間である(Clapson 1-2)。この世紀が終ろうとするときに、愛情と豊かな消費財に満ちた幸福な家庭生活のアイコンのようなものである郊外住宅地の家族の崩壊を描いた映画が公開され、アカデミー最優秀作品賞を受賞するなど高い批評的評価を受けたことは、何やら意味深長と言うべきであろうか。

1. バーナム家——「桁外れの負け組」の父、豊かさと成功のイメージに取り憑かれた母、苛立つ娘

映画『アメリカン・ビューティー』は、ただならぬ映像とともに始まる。それは監視カメラか隠し撮りのドキュメンタリーのような粒子の粗い映像で、くつろいだ様子で横になる若い女性が映っている。その女性は次のように語る。「私には手本になるような父親が必要なよ。私が学校から女友達を家へ連れてくるたびにパンツに発射することになる、性欲むらむらのキモいやつまらない父親じゃなくてね (I need a father who's a role model, not some horny geek boy who's going to spray his shorts whenever I bring a girlfriend home from school.)」。さらに彼女は続ける。「実際、誰かがあいつを安楽死させてやるべきよ (Someone really should just put him out of his misery.)」。すると画面の外から男が、「僕が君のために殺してあげようか? (You want me to kill him for you?)」と言うと、女性は体を起こして真剣なまなざしでカメラを見つめて、「ええ。やってくれる? (Yeah, would you?)」と答える。かように映画の劈頭に配されるのは、娘による「父親殺し」の企てへの言及なのである。このシークエンスの始まりと終わりにシャッター音のようなものが聞こえるので、どうやら手持ちのビデオ・カメラの映像らしいことが窺えるが、その粗い画質が不穏さを高める効果を生み、まるで犯罪映画であるかのような雰囲気^{クライム・フィルム}を醸し出す。

続いて画面に現れるのは、男性のヴォイスオーバー・ナレーション (voice-over narration) とともに次々と切り替わる、郊外住宅地とそこのある家庭の映像である。まず映し出されるのは上空から郊外住宅地を俯瞰する映像で、「私の名前はレスター・バーナム (My name is Lester Burnham.)。ここが私の住む地区 (This is my neighborhood.)。ここが私の住む通り (This is my street.)。これが私の生活だ (This is my life.)」というナレーションが流れる。さらに、「私は42歳だ。1年もしないうちに私は死ぬことになる (In less than a year, I'll be dead.)」と語りは続く。この約1年後の死を、観客は直前のシークエンスにおける「父親殺し」と企てと結びつ

けるかもしれない。また物語の語り手によるこのような予告は、この物語が最後に行き着く終着点を暗示するものでもあろう。

画面は、目覚まし時計の音でベッドで目を覚ます男を天井の高さから捉えた映像に切り替わる。「もちろん私はまだそのこと[約1年後に死ぬこと]を知らない。そしてある意味では、私は既に死んでいるようなものだ (And in a way, I'm dead already.)」というナレーションがこの映像に被さる。ここで観客は、この男が語り手のレスター・バーナムであることを知る。なおレスターはダブルベッドで目覚めたのだが、そこにいるのは彼だけである。次の場面では彼が浴室でシャワーを浴びながら何やら手を動かしており、「私を見てくれ。シャワーを浴びながら手淫^{せんずり}を掻いている (Look at me: jerking off in the shower.)。これが私の一日の最良の時であり、あとはここから下り坂になるばかりだ (This will be the high point of my day. It's all downhill from here.)」というナレーションが流れる。「既に死んでいるようなもの」という自己認識が決して誇張ではなく、意欲や将来への展望などかけらもないことを窺わせるような言動である。

このあとも、彼の情けない姿を捉えた映像と自虐的なナレーションは続く。庭では、妻のキャロリン (Carolyn) が深紅の薔薇の手入れをしながら隣人のゲイの男性と楽しそうに話をしており、レスターは窓辺でそれを見つめる。彼の語りは次のようなものだ。「彼女を見ているだけでぐったりしてしまう (I get exhausted just watching her.)。彼女はいつでもこんな風だったわけではない (She wasn't always like this.)。以前は幸せだった (She used to be happy.)。私たちは以前は幸せだった (We used to be happy.)」(強調は引用者)。つまり今は幸せではないということなのだろう。なぜレスターがベッドで独りで目覚め、起きがけに自慰をせずにはいられないのかを、ここで観客は理解することになる。彼とキャロリンの関係は冷え切っているのである。

レスターが通勤のためにキャロリンの運転する車に乗り込む場面では、彼は車の手前でうっかりブリーフケースの中味を地面の上におちまける。すると既に車に乗っていた娘のジェーン (Jane) が、「パパ、お見事 (Nice going, dad)」と冷ややかなからかいの言葉を浴びせる。彼は娘からも軽蔑されているのだ。ここでの彼のナレーションは次のようなものだ。「妻も娘も私がこの通りの桁外れの負け組だと思っている (Both my wife and daughter think I'm this gigantic loser.)。そしてそう考えるのは正しい (And they're right.)。私は何かを失ってしまっている (I have lost something.)。それが何なのかもはっきり分らない (I'm not exactly sure what it is.)」(強調は引用者)。

レスターが疎外感と敗北者意識に苛まれるのは家庭においてだけではない。彼は広告会社に勤務しているのだが、工作中に明らかに彼より年下の上司に呼び出され面談に臨む。ここでレスターは、経営者側が誰が有用であるかを判断するための、会社への貢献度を具体的に記す職務内容記述レポートの提出を求められる。つまり彼はリストラの候補にされているのだが、ここで興味深いのは面談の様子を映し出すカメラワークだ。向かい合う上司とレスターが繰り返

しカットバックされるのだが、上司のショットはカメラが寄り見上げるような角度で、つまり大きく仰ぎ見るような存在として映し出すのに対して、レスターのショットはカメラが退き見下すような角度で、言わば卑小で無力な存在に見えるように撮っている。両者の力関係をあからさまに映し出すカメラワークと言えよう。

1950年代のシチュエーション・コメディでお馴染みの郊外住宅地の「パパ」は、ブリーフケースを持って玄関で妻子に「ただいま」と呼びかける、不安や気苦労とは無縁で不自然なほど感情を表すことのない人物で、テレビだけでなくアメリカ文化におけるサバービア表象の主要な要素となったが (Beuka 107-108)、レスターは妻子から人生の敗者と見下され、家庭内の居場所だけでなく職も失うかもしれないという情けない父親である。さらに1年もしないうちに死ぬ運命にある。「アメリカの美」というタイトルのこの映画は、このような人物を機軸として物語が展開するのである。

次に妻のキャロリンの人物像を見ていくことにする。彼女の特徴として最も目に付くのは、「演出すること」への強い執着であろう。先に言及した、映画が始まってまもなくの彼女が庭の薔薇の手入れをする場面には、レスターの次のようなナレーションが被さる。「剪定鋏の柄と彼女の園芸用サンダルの色が合っているのが分かるかい (See the way the handle on those pruning shears matches her gardening clogs?) ? あれは偶然じゃない (That's not an accident.)」。つまりこれはキャロリンの「演出」なのだ。郊外住宅地の自分の家の庭で華やかな薔薇の栽培にいそしむ幸せな妻という、「アメリカの夢」の実現の演出である。バーナム家の3人が集う夕食の場面にも、そのような「演出」が窺える。食卓には火を灯した何本かの蠟燭が立てられ、インストルメンタル系の音楽が流されている。キャロリンによる「高級感」の演出であろう。しかしこれは他の二人には不評であり、ジェーンは「私たちはいつもこのエレベーター・ミュージックを聴かなきゃならないの？」と文句を言う。エレベーター・ミュージック (elevator music) とは、エレベーター、レストラン、スーパーマーケットなどで流される甘ったるく単調な音楽のことである。レスターものちにこの夕食時の音楽を「ローレンス・ウェルク風のクソ音楽」 (Lawrence Welk shit) と腐す。ちなみにローレンス・ウェルクは1950年代及び1960年代に活躍した作曲家・編曲家で、シャンパン・ミュージックと呼ばれるスーパーマーケットなどでよく流される音楽で有名である (ランザ 126)。キャロリンはジェーンに、「私があなたの歳の頃には、玄関共有の二世帯用アパート (duplex) で暮らしていた。自分たちの家すらなかった」と語っている。彼女は懸命に、「アメリカの夢」を実現して今は豊かで幸せな暮らしを享受している、と自分に言い聞かせ、また周囲にもアピールして生きているのである。

実はキャロリンは専業主婦ではなく、不動産仲介人の仕事、つまり郊外住宅地の家売る仕事をしているのだが、そのことについてレスターに次のように語る。「私のビジネスはイメージを売ることで、そのイメージにふさわしい生活をするのが私の仕事の一部なのよ (My

business is selling an image, and part of my job is to live that image.」)。彼女の言う「イメージ」とは、郊外住宅地で家を持つことと結びつく価値や観念、つまり豊かで快適な「アメリカ的生活様式」の享受、「アメリカの夢」の実現、「アメリカの中流階級の約束の地」への到達であろう。そして彼女は、庭での薔薇の栽培や夕食時の「演出」によって「そのイメージにふさわしい生活」を実践しているのである。

もっとも彼女の仕事は必ずしも順調ではないようだ。彼女がオープン・ハウスである家を見学者たちに売り込むシーケンスがある。見学者が来る前に、キャロリンは「私は今日何としてもこの家を売る (I will sell this house today.)」という言葉のマントラのように何度も唱えながら、この家を隅々まで磨き上げる。その姿は、まるで宗教的使命に突き動かされているかのようである。そして見学者たちの顔ぶれが興味深い。最初にやって来るのはアジア系の男性とヒスパニック系とおぼしき女性のカップル、続いてアフリカ系のカップル、そして最後はレズビアンと思われる中年女性の二人組で、彼らはいずれもすっきりしない、不満げな表情を浮かべている。結局この日、家は売れず、キャロリンは誰もいなくなった家の中で泣き出し、「おやめ！この弱虫！」などと叫びながら自分の顔を平手打ちする。「イメージを売る」ことができなかったわけで、彼女は自らを叱咤激励しながら絶えず目的達成へと駆り立てるのだが、このように取り乱すさまからは、その「イメージ」に依拠する彼女の内的秩序が実は脆く不安定なものなのかもしれないという印象を受ける。

ところで見学者たちの顔ぶれは、郊外住宅地というものが変質しつつあることを暗示しているのではあるまいか。この空間は長い間、非・白人を締め出してきた (May 8; Beuka 8-9)。そこは白人中流階級の世界であり、1960年代末になっても白人の郊外住宅地と黒人のインナー・シティという住み分けは広がっていた (Beuka 187)。しかしキャロリンのオープン・ハウスには白人ではない見学者たちがやって来る。さらにレズビアンらしきカップルは、ヘテロセクシャルな夫婦と子供という郊外住宅地の家族のモデルも変容を余儀なくされつつあることを表しているのではなかろうか。実際、バーナム家の隣にはゲイのカップルが住んでいる。この日キャロリンが家を売ることに失敗したのは、まるで信仰のごとく「イメージ」に固執するあまり、そのような変化に対応できないためかとも思えてくる。

娘のジェーンにも触れておきたい。彼女はハイスクールに通うティーンエージャーで、レスターのナレーションによれば、「極めて典型的なティーンエージャー、つまり怒り、不安定で、混乱している (angry, insecure, confused)」。このナレーションが流れるとき、彼女は自室のパソコンで豊胸手術のサイトを見ている。美少女の女友達がいるせいか容姿にコンプレックスを抱いているようであり、朝に学校へ行くときにはキャロリンから、「わざわざダサく見せようとしているの? (Are you trying to look unattractive?)」と言われるような服装をしている。映画の冒頭の映像の中で「父親殺し」を口にするのは彼女である。それを実行することはない

ものの、レスターに強い嫌悪感と反感を抱いていることは疑う余地がない。例えば夕食の席でレスターから「学校はどうだった？」と聞かれると、気のなさそうな様子で、「まあまあよ (It was okay.)」と答え、「まあまあだけ？」と重ねて問われると、むっとした表情で、「いいえ、壮観無比 (spectacular) だったわ」と当て付けがましくわざと大仰な語を用いて言い返す。さらにレスターが上司による面談の件を愚痴ると、ジェーンは次のように言い放つ。「何を期待してるの？ 自分が面白くないことがあったからといって、突然私の親友にはなれないわ (You can't all of a sudden be my best friend just because you had a bad day.)。もう何ヶ月も私とはほとんど話すらしていなかったのに (You've barely even spoken to me for months.)」。レスターがキャロリンに、「あの子は君のことも大嫌いだよ」と言っているように、ジェーンは父親だけでなく母親にもうんざりしている。実際、彼女は家で両親と一緒にのときには楽しそうな様子を見せることはなく、常に不満げで苛立っている。まさにティーンエージャーらしく「怒って」いるのである。

ちなみに、バーナム家の住居をカメラが正面から捉えるときに観客の目を惹くのが、玄関の真っ赤なドアである。赤という色は戦い、怒り、危険を象徴するものだが (Vries 383)、これらはまさにこの家の中で渦巻いているものではあるまいか。夫婦間のみならず親子の間にも、あるのは嫌悪、軽蔑、不信の感情ばかりで、一見何不自由ない生活を享受しているように見えるが、家族はほとんど見せかけのようなものであり、いつ瓦解するか分からない不安定な状態にある。物語の軸を成す二組の家族のうちの一方は、このようなものである。

2. フィッツ家——^{ブッシャー}猛々しい軍人の父、精神を病む母、麻薬の売人の息子

バーナム家の隣に越してきたフィッツ (Fitts) 家も、父親のフランク (Frank)、母親のバーバラ (Barbara)、息子のリッキー (Ricky) の3人家族である。一見するとフランクは、レスターとは対照的な父親だ。彼は初対面の人には必ず、「アメリカ海兵隊のフランク・フィッツ大佐 (Colonel Frank Fitts, U.S. Marine Corps)」と自己紹介する。家にいることが多いので現役ではなく退役軍人のようだが、軍人であることが彼のアイデンティティの核を成すものなのだろう。実際、いかにも軍人と結びつきそうな様々な言動を見せる。例えば隣人の中にゲイのカップルがいることを知ると、同性愛者に対する嫌悪感をリッキーにぶちまける。フランクの部屋のキャビネットには、銃やハーケン・クロイツの印の付いた食器のコレクションが収められている。怒るとリッキーに暴力を振るうことも厭わない。かように、^{ホモフォobic}同性愛嫌いで銃愛好家でナチ崇拝という、猛々しいマッチズモの権化のような父親である。

ところが映画の終盤になって、彼が実は同性愛者であることが明らかになる。ある意味で、フランクはキャロリンに似ている。マッチョな自己像は、自分の性的志向を必死に隠蔽するための「演出」なのである。そしてこの演出の破綻が、二つの家族を崩壊させるとどめの一撃を

もたらすことになる。夫のこのような外面と内面の著しい落差がひとつの原因なのかもしれないが、バーバラは突然見当外れなことを口にしたたり、何もせずに自失の体^{てい}で居間でじっとしているなど、精神を病んでいる気配を漂わせる。バーナム家の夫婦と同様に、フランクとバーバラの間にも愛情や親密さは感じられない。

リッキーはジェーンと同じハイスクールに通うティーンエージャーである。表面的にはおとなしい若者だが、実は彼は麻薬の売人をしており、年齢不相応な額の金をひそかに稼いでいる。フランクは息子が麻薬を使っていたことを知っていて、6ヶ月ごとに尿検査を受けさせているが、リッキーは稼いだ金を使って入手した子供の尿を提出している。彼は「商品」の売り込みをきっかけに、レスターと親しくなる。インナー・シティと違って安全で平穏な生活を享受できるはずの郊外住宅地においては、リッキーは危険な異分子、アウトサイダーであろう。

リッキーが持つ、郊外住宅地の地下活動家のような側面はもうひとつある。映画冒頭の粒子の粗い映像は、愛用のビデオカメラでリッキーが撮ったものだ。彼は映画の中で繰り返しこのような撮影を行うが、それらは隠し撮りであったり、死骸や風に舞うビニール袋といった奇妙な対象を被写体とするものである。例えばレスターとジェーンが台所で言い争う様子や、またジェーンの女友達に欲情したレスターが、彼女を魅了するために中年のたるんだ体を筋骨たくましい肉体に改造しようと全裸で筋トレに励む姿を隠し撮りし、後者の映像を「アメリカの最も奇妙きでれつなホームビデオ (America's weirdest home video)」と形容する。言わばこれらは、テレビドラマなどの大衆文化表象にはまず描かれることのない郊外住宅地の「裏面」や「暗部」とでも言うべきもの、つまり家族間の不和やグロテスクで奇妙な振舞いといったものを捉えた映像である。一方、死骸やビニール袋は、人々が目をそむけるもの、また無用・無価値として目を向けようともせず打ち捨てたままにするものであろう。

そしてリッキーのビデオカメラの映像は、映画の物語の中に繰り返し挿入される。かように、大きなテキストの中に小さなテキストが埋め込まれる入れ子構造になっている。大きなテキストの明澄な映像の中に、突然粒子が粗くざらついた質感の、しかも普段は人目に触れることのない、また糊塗されることなく剥き出しのままの「現実」を映し出す映像が割り込むのだ。リッキー自身が郊外住宅地においてそうであるように、彼のビデオカメラの映像は映画テキストの中のノイズ、不協和音のようなものとも言える。

バーナム家と同様に、フィッツ家も形ばかりの家族である。バーナム家のようにあからさまな嫌悪や軽蔑や不信が飛び交ってはいないものの、家の中を寒々とした空気が流れている。夫婦間、そして父親と息子との心理的断絶は深い。映画の終盤にリッキーが家を出ることをバーバラに告げると、彼女はその理由を問い質したり反対したりすることもなく、即座にそれを受け入れる。家の中では存在感が極めて希薄だが、彼女はこの家がどのような状態にあるかを察知していたのであろう。

3. 壊れていく二つの家族と「アメリカの美」

既述のように、砂上の楼閣のような二つの家族は物語の進行とともに次第に自壊していくのだが、バーナム家の場合は皮肉なことに、「死んだも同然」だったレスターがあることをきっかけに俄然生氣を取り戻すことによって自壊が加速する。あることとは、ひとりの美少女との出会いである。ジェーンが出るということで、キャロリンから強く促されてレスターは不承不承、あるバスケットボールの試合のハーフタイムショーを見に行くが、そこでジェーンとともに踊っている彼女のハイスクールの親友のアンジェラ（Angela）に心を奪われる。そしてこのことはレスターに著しい変化をもたらす。その日の夜、彼はベッドの中でアンジェラをめぐる妄想にふけるが、そこに被さるナレーションは次のようなものだ。「この上なく奇妙なことだ（It's the weirdest thing.）。約20年間昏睡状態にあり、まさに今日覚めつつあるような気分だ（I feel like I've been in a coma for about 20 years, and I'm just now waking up.）」。アンジェラとの出会いは、レスターに覚醒のみならず蘇生、再生をもたらすものとなる。

妄想にふけりながら、レスターは浴室ではなく寝室のベッドで、しかもすぐ横にキャロリンがいるのに自慰をするようになる。それを彼女に見咎められると、「私は変わったんだ。そして新しい私は、むらむらするときはシコる（the new me whacks off when he feels horny）。君がそっち方面では明らかに助けにならないからだ（'cause you're obviously not going to help me out in that department）」と言い放つ。「こんなの結婚生活じゃない」というキャロリンの言葉にも、「もう何年もこういう状態だったが、私が何も言わない限り君は幸せだった（This hasn't been a marriage for years, but you were happy as long as I kept my mouth shut.）」と応じる。キャロリンはたとえ夫婦の関係が実質的に破綻していても、お互いにそれをことさらに言挙げすることもなく、夫婦とその子供から成る核家族という体裁が保たれていれば「幸せ」なのだ。しかしレスターは、妻のかたわらでの自慰とこれまでため込んだ鬱憤を解き放つような歯に衣着せぬ辛辣な物言いで、自分たちが置かれている現実を紛う方なきものとして彼女に突きつける。

レスターがアンジェラに熱を上げていることは、やがてジェーンの知るところとなる。映画冒頭のビデオカメラの映像の中でジェーンが言う「私が学校から女友達を家へ連れてくるたびにパンツに発射することになる性欲むらむらのキモいやつみたいな父親」とは、アンジェラに欲情するレスターを指すものだ。盛りのついたような父親に対して、ジェーンは軽蔑と嫌悪の念をますます募らせる。

そしてある晩の家での夕食は修羅場と化す。レスターは躁状態のように見え、妻子の前でも平気で「ファック（fuck）」といった語を口にし、ジェーンに、「おまえの母親は私のイチモツを流しの下^{フエツキン}のガラス瓶に保存して、私にクソ忌々しい囚人のような生き方をさせたいようだ（your mother seems to prefer that I go through life like a fucking prisoner while she keeps my dick in a Mason jar under the sink）」などという、いつになく野卑な物言いをする。冗談めかした口調だが、

彼の中に長年鬱積した思いを、つまりキャロリンは夫を去勢されたように無力化しておとなしく従順なままにしおこうと企んでいる、という思いを吐露したものであろう。しかしレスターは、アンジェラとの遭遇により「イチモツ」を取り戻したのだ。父と母の言い合いにうんざりしてジェーンが席を立とうとすると、「座ってろ！」とレスターは怒鳴る。そして、「まるで存在していないかのような扱いをされるのはもううんざりだ (I am sick and tired of being treated like I don't exist.)」と語り、なおもキャロリンが言い返そうとすると、アスパラガスを盛った大皿を手に取り——彼はそれまで何度も、アスパラガスをくれ、と頼んでいたが無視されていた——壁に投げつける。キャロリンとジェーンは啞然とする。彼の一連の型破りな言動は、これまで妻子から「桁外れの負け組」として扱われてきたことへの怒りの表明であり、もはや形ばかりのものになっている家族の上辺をキャロリンに加担して糊塗するのはもう止めるという宣言でもあるだろう。

レスターの怖いもの知らずのような振舞いは、職場でも発揮される。この夕食に先立って、彼は上司から求められた例のレポートをふざけた内容を書き散らして提出し、即座に免職を言い渡される。しかしレスターは、あらぬセクハラを言い立てて上司を脅し、望み通りの退職手当を勝ち取る。「君はイカれたクソ野郎 (twisted fuck) だ」という上司の言葉に、「いいや、失うものが何もないごく普通の男だ (I'm just an ordinary guy with nothing to lose.)」と応じる。そして帰宅途中にファーストフード店に立ち寄り、ティーンエージャーがアルバイトでするような仕事に就くことを決める。さらに、親密になったリッキーから入手したマリファナを吸うようになる。言わばレスターは、よき夫、父親であることのみならず、年齢相応の真っ当な社会人であることも止めてしまう。

かように、レスターがアンジェラに心を奪われることをきっかけにバーナム家の「現実」が露になってしまうのだが、興味深いのは、アンジェラをめぐる彼の妄想に必ず真っ赤な薔薇が出てくることだ。初めてアンジェラを目にしたとき、たちまち彼の中に妄想が沸き起こる。ここでは、彼女は彼に媚態を示しながらたったひとりで踊っており、やがて服の胸元を開くと、そこから無数の赤い薔薇の花弁が飛び出す。その日の夜にベッドの中でふけた妄想では、敷き詰められた薔薇の花弁の上にアンジェラが裸で——乳房と股間だけは花弁で覆われている——横たわっており、レスターになまめかしい視線を送る。もうひとつの妄想では、アンジェラは薔薇の花弁で一杯のバスタブに浸かっており、レスターに誘惑するような言葉をささやく。このときレスターは、かたわらにキャロリンがいるのに自慰にふけっている。

レスターはアンジェラを一目ただけで熱を上げるので、彼女の美貌と若さに惹きつけられたのであろう。彼にとってアンジェラは、人格を持つ存在というよりは、ひとつの観念、イメージなのである。言わば彼女は、美と若さと官能性を放射する薔薇なのだ。実際、薔薇はこれらのものを象徴する (Vries 391-392)。そしてレスターにとってアンジェラという薔薇、アメリ

カン・ビューティーを思わせる真っ赤な薔薇は、まさに「アメリカの美」でもあるのではなからうか。美貌も若さも、アメリカ人（特に男性）にとって強い憧憬と欲望の対象となる価値概念であろう。例えばアメリカでは過剰なまでにおびただしい数の美人コンテスト・コンクールが開催されているが（Coronado 207）、このことは美貌と若さがアメリカ人の集合的オブセッションのひとつであることを物語る。そしてアンジェラは、家庭でも職場でも「既に死んでいるようなもの」であったレスターに、生命の霊薬のごとく生気を吹き込み、回春の幻想をもたらすのである。

美貌と若さに翻弄されるのはレスターだけではない。アンジェラ自身もこの「アメリカの美」に歪んだ形^{から}で搦め取られている。自分は容姿ゆえに常に男たちの性的欲望のまなざしの的であり性的体験も豊富である、と彼女はジェーンや同級生たちに盛んに吹聴する。自分は将来モデルになるのにふさわしいと公言し、この世で最悪なのはありきたりであること（being ordinary）だと言い放つ。自分の美貌は非凡さの証ということなのだ。美貌と若さは「アメリカの美」であるという観念に育まれた自意識であろう。しかし映画の終盤で、フランクが同性愛者という自分の「正体」を露見させてしまうように、アンジェラも実は性的経験が全くないということを告白する。彼女もレスターのように「アメリカの美」に取り憑かれ、それに沿った自己像を妄想的に捏造していたのである。キャロリンやフランクと同様に、彼女も必死に「演出」する人なのだ。

薔薇の栽培や夕食で「演出」を凝らすキャロリンも、独特の「アメリカの美」に取り憑かれているのではあるまいか。その「アメリカの美」は、郊外住宅地での豊かで幸せな暮らしというイメージであり、アメリカの中流階級の「約束の地」への到達、そして「アメリカの夢」の実現を表すものである。そして、自分が携わる住宅を売るというビジネスはそのイメージを売ることであり、そのイメージを絶えず放射することが自分の仕事だ、と彼女は信じている。既述のように、まるで駆り立てられるようにその目的達成に邁進し、思い通りにならないときには情緒不安定な様相すら見せる。さらにキャロリンは仕事での打開を求めて、「不動産王（the king of real estate）」を自称する同業者のバディ・ケイン（Buddy Kane）に接近する。そして、「成功するためには、絶えず成功のイメージを放射しなくてはならない、ということが私の哲学だ（It is my philosophy that in order to be successful, one must project an image of success at all times.）」という彼の言葉に我が意を得たりとばかりに陶醉し、彼と性的な関係を持つようになる。やがてレスターはこの二人の関係を知ることになるが、それを怒ることも悲しむこともない。のちに彼は語るように、彼らの結婚生活は「ただの見せかけ、実際には全くそうではないのに、いかに正常かを見せつけるコマーシャルみたいなもの（just for show, a commercial for how normal we are when we're anything but）」なのである。

「アメリカの美」と結びつけられるかどうかはひとまず措くとして、フランクの場合も「演出」

への執着が、かろうじて体裁だけは保ってきた家族を崩壊へと追い込むことになる。既述のように、彼は同性愛者という自己の「現実」を隠蔽するために軍人というペルソナ、及び銃愛好家でナチ心酔というポーズを鎧のように身にまとい、同性愛嫌悪の言辞をまき散らす。ちなみにマイケル・キンメル（Michael Kimmel）によれば、同性愛嫌悪とは同性愛者に対する単なる恐れ感情だけではなく、自分が本物の男ではないことを他の男たちによって暴かれるのではないかという不安なのである（8）。フランクは、バーナム家のガレージでリッキーがレスターのかたわらでマリファナタバコを作っているのを覗き見て性行為をしていると誤認し、リッキーを殴りつけて罵倒し、今すぐ家から出ていけ、と言い渡す。この激越な反応は、心理的な防衛機制（defense mechanism）ではあるまいか。息子が同性愛者だという思い込みは、フランクにとってこれまで維持し守り続けてきた自己像とそれを中心とした家族という秩序に対する重大な脅威であり、その脅威を除去するためには息子を放逐するほかないのである。かくして、フィッツ家は崩壊に至る。

「演出」に起因するフランクの迷走はこれだけにとどまらない。息子との決定的な断絶のあと、悄然とした面持ちのフランクはレスターのもとを訪れ、同じ性的志向を持つと思い込んだ隣人に慰撫を求めようとしたのか泣きながら彼に接吻をしてしまう。しかしレスターの戸惑う様子を見て、自分の思い違いと自分の「正体」を露見させてしまったことを悟り、愕然として無言のまま立ち去る。このあとレスターは、何者かに銃で頭を撃ち抜かれて死ぬ。加害者の姿は映し出されないが、その直後にカメラは、血しぶきを浴びたシャツを着たフランクが取り乱した様子で自室に戻り、またそこのキャビネットに陳列された銃のひとつがなくなっているのを捉えているので、観客はレスター殺害は彼の仕業だと受け取るように誘導される。

これと同時進行の形で、キャロリンは銃を持って自宅へ向かう。バディ・ケインとの関係をレスターに知られてしまったため、もし離婚ということになれば自分の立場が圧倒的に悪く全てを失うことになると思い込んだのであろう。家を売るときと同じように、カーラジオから流れる自己啓発番組の「私は犠牲者にはならない（I refuse to be a victim.）」というスローガンを呪文のように繰り返し唱えながら、銃で危機の打開を図るべくキャロリンは家へ向かう。帰宅したあと、何かにひどく動転した様子であわてふためいて銃の入ったハンドバッグを隠し、それから泣き崩れる。映画の冒頭のレスターのナレーションで予告された彼の死は、最後にこのような形で現実化する。

「アメリカの美」に翻弄されたあげくの悲劇と言うべきだろうか。「アメリカの美」は、アメリカ人が取り憑かれる集合的な幻想、または強迫観念のようにも思える。それは何か単一のものを指すのではなく、個人個人にとって様々な像を結ぶのだが、そこには「アメリカの夢」といった「アメリカ的なもの」が影を落としている。そしてそれは人々を、妄想や憑かれたような「演出」や破滅的な行動へと駆り立てる。『アメリカン・ビューティー』においては、郊外住宅

地というアメリカの「小宇宙」でそのような事態が進行する。レスターを殺害したのが誰なのか疑う余地なく確定できない宙吊り状態をつくり出すような展開も興味深い。状況証拠から見ればフランクなのだろうが、絶対にキャロリンではないと断言することもできない。「アメリカの美」に浮かされれば誰でも、自分の家族を崩壊させるだけでなく自らの身の破滅ももたらすような行為に及びうということだろうか。「美」といいながらも、映画のタイトルにもなっているこの語句には濃厚なアイロニーの響きがある。

おわりに

『アメリカン・ビューティー』の掉尾を飾るのは、レスターの臨死状態の知覚を表すような次々と変わりゆく走馬灯のごとき映像群と、それらに被さる彼の最後のヴォイスオーバー・ナレーションである。彼の脳裏に浮かぶものが列挙される。ボーイスカウトのキャンプで流れ星を見つめながら地面の上に寝そべったこと、通りに並ぶカエデの黄色い落ち葉、祖母の手とその紙のような皮膚、いとこのトニーの新車のファイアーバード、そして子供時代のジェーンと若い頃のキャロリン。そしてナレーションは次のように続く。「私の身に起こったことは本当に頭にくることなのだろうが、世界がこれほど多くの美に溢れていると怒りも消えてしまう (I guess I could be pretty pissed off about what happened to me, but it's hard to stay mad when there's so much beauty in the world.)」。つまり、列挙されたことどもが「美」だと言っているのだ。今まさに命が絶えるというときに、レスターは、自分が取り憑かれた「アメリカの美」が美なのではなく、これまでの人生で何気なく過ごしてきた日常の一駒一駒が美なのだ、と思い至ったのである。そういえばリッキーも、死骸や風に舞うビニール袋といったものに美を見出している。これらのものが何を象徴するのかを探るような解釈に深入りするのは止めて、リッキーの言う美とは「アメリカの美」とは全く異質の、言わば虚栄や作為とは無縁のものと捉えるのにとどめておく方がよさそうだ。

レスターの最後の「覚醒」に関連して興味深い場面がある。アンジェラから性的経験がないことを明かされると、レスターはあれほど熱望していた彼女との性行為の機会がようやく訪れたにもかかわらず、それをあっさりと放棄する。まるで憑き物が落ちたように穏やかな表情になり、泣き出したアンジェラを慰め、そのあと昔の家族写真を見つめる。熱に浮かされたような姿はもう見られない。

カメラは写真に見入るレスターを側面から捉えるが、突然彼の背後に銃が現れ、彼の頭に突き付けられる。カメラはゆっくりと左方向に横移動し、写真の前に真っ赤な大輪の薔薇——アメリカン・ビューティーであろう——が飾られているのを映し出す。この薔薇はもはや彼の性的妄想の表徴ではなく、全く別様のイメージを帯びているようだ。カメラはさらに横移動しレスターの前にある壁を映し出すと、銃声とともにそこに血が飛び散る。

レスターの最後のナレーションは次のように結ばれる。「私が何の話をしているのか、きっと君には分からないだろう (You have no idea what I'm talking about, I'm sure.)。でも心配はいらない (But don't worry.)。いつか分かる (You will someday.)」。今わの際にな^{きわ}って初めて、「アメリカの美」の呪縛から解放されて世界が美に満ちていることを再発見する、というのであれば、諦念の気配すら漂わせる洞察と言うべきだろうか。

先に述べたように、「郊外住宅地の世紀」でもある20世紀が終わりを迎えようとしている1990年代になって、その世紀を体現する居住空間の「暗」や「陰」の部分を抉り出すような映画群が立ち現れる。時代の大きな節目に、郊外住宅地という主題を通してアメリカ社会が集合的自己省察を行おうとしているようにも見える。「アメリカの」という語を冠した挑発的とも言えるタイトルの映画『アメリカン・ビューティー』は、特にそのようなメンタリティを濃厚に反映しているようだ。かつて大衆文化表象において幸福な家庭生活の殿堂とされた郊外住宅地で二つの家族が崩壊していくさまを活写することで、「アメリカ的なもの」を問い直すとする。『アメリカン・ビューティー』はそのようなことに照準する作品であろう。

注

- 1) 『シザー・ハンズ』については、拙論「郊外住宅地の「異形の者」——ティム・バートンの『シザー・ハンズ』を観る」(『富山大学人文学部紀要』第64号、2016、233-245。)を参照されたい。
- 2) 『カラー・オブ・ハート』については、拙論「1950年代のファミリー・シットコムを裏返す——戯画的ノスタルジア映画としての『カラー・オブ・ハート』」(『英米文学を読み継ぐ——歴史・階級・ジェンダー・エスニシティの視点から』新英米文学会編、開文社出版、2012、145-167)を参照されたい。

フィルモグラフィ

American Beauty. Dir. Sam Mendes. With Kevin Spacey and Annette Bening. DreamWorks SKG, 1999.
[『アメリカン・ビューティー』のDVDはユニバーサル・ピクチャーズ・ジャパン(2002)を使用]

引用文献

- Beuka, Robert. *SuburbiaNation: Reading Suburban Landscape in Twentieth-Century American Fiction and Film*. New York: Palgrave Macmillan, 2004.
- Boyer, Paul. "The Postwar Period through the 1950s." *Encyclopedia of American Social History*. Ed. Mary Kupiec Cayton, Elliott J. Gorn, and Peter W. Williams. Vol. 1. New York: Scribner's, 1993. 205-218.
- Clapson, Mark. *Suburban Century: Social Change and Urban Growth in England and the United States*. Oxford: Berg, 2003.
- Coronado, ViBrina. "Beauty Queens." *St. James Encyclopedia of Popular Culture*. Ed. Tom Pendergast and Sara Pendergast. Vol. 1. Detroit: St. James, 2000. 207-208.
- Jurca, Catherine. *White Diaspora: The Suburb and the Twentieth-Century American Novel*. Princeton: Princeton UP, 2001.
- Kimmel, Michael. *Manhood in America: A Cultural History*. New York: Free Press, 1996.

- Kutulas, Judy. "Who Rules the Roost?: Sitcom Family Dynamics from the Cleavers to the Osbournes." *The Sitcom Reader: America Viewed and Skewed*. Ed. Mary M. Dalton and Laura R. Linder. Albany: State U of New York P, 2005. 49-59.
- May, Elaine Tyler. *Homeward Bound: American Families in the Cold War Era*. New York: Basic, 2008.
- Mumford, Lewis. *The City in History: Its Origin, Its Transformation, and Its Prospects*. 1961. San Diego: Harcourt, 1989.
- Vermeulen, Timotheus. *Scenes from the Suburbs: The Suburb in Contemporary US Film and Television*. Edinburgh: Edinburgh UP, 2014.
- Vries, Ad de. *Dictionary of Symbols and Imagery*. Rev. ed. Amsterdam: North-Holland, 1984.
- ランザ、ジョゼフ. 『エレベーター・ミュージック——BGMの歴史』. 1994. 岩本正恵訳. 白水社. 1997.