

映画都市ニューヨーク

—摩天楼—

渡辺 芳敬

はじめに

パリといえばエッフェル塔といわれるように、ニューヨークのイメージは摩天楼によって代表される。事実、ニューヨークを描いた映画の冒頭は摩天楼である場合がほとんどだ。その映像をひと目みただけでニューヨークと判別できるからだ。ニューヨークという都市自体が摩天楼建設の歴史と軌を一にしており、それを抜きにしてニューヨークを語ることはできない。とはいえ、なぜ摩天楼なのか。ニューヨーク映画のなかでそれはどう描かれてきたのか、あるいは描かれ続けているのか。

ここではまず、同国人によるニューヨーク映画、ついで外国人によるニューヨーク映画を比較検討しながら、そこではなにが問題となっているのか、ニューヨーク映画のなにがわれわれを魅了するのかをあきらかにし、最終的に、映画都市ニューヨークの象徴ともいべき摩天楼の読解可能性について考えることにしたい。

1 摩天楼都市

摩天楼 (skyscraper) という言葉は、元来中国起源の（上空に向かってそびえ立つ）摩天崖や摩天嶺に由来し、1930年代以降アメリカを指す代名詞になったといわれる。1949年に封切られたゲーリー・クーパー主演の映画『摩天楼』も、原題は *The Fountainhead* (水源) であり、観客受けを狙ったタイトルであったようだ¹。スカイスクレーパーとは、「文字通り、空をつんざくものという意味を込めており、キリスト教圏の伝統では神の警告を無視して天高く築き上げられたバベルの塔のニュアンスを含んでいる」²。フリッツ・ラングの映画『メトロポリス』でも、バベルの塔が登場するが、それはこのことから説明されよう。

合衆国の首都であった（1789～90）時期もあるが、ニューヨークは「天然の良港」「港街」といった立地条件も相俟って、金融業を中心とした経済都市として発展していく。それを象徴するのが摩天楼、林立する超高層ビルである。摩天楼はシカゴを発祥とし（火災対策）、ついでニューヨー

クのマンハッタン地区で相継いで建設されていった。一方の都心と呼ぶべきミッドタウンには、エンパイア・ステート・ビル (381m) やクライスラー・ビル (318.9m) があり (いずれもアール・デコ様式)、もう一方の都心であるロウアー・マンハッタンには、ワールド・トレード・センター (411m) がある、いやあった (現在、跡地に1ワールド・トレード・センター (541m) が建てられた)。後者が金融に特化しているのに対し、前者は、金融のみならず、商業・娯楽の中心地でもある。そして、これらを活性化させているのが、郊外と都心を結ぶ、市営に一元化された地下鉄 (開通は1904年) や、郊外化を進展させた橋 (ブルックリン・ブリッジの開通は1883年) やトンネル、高速道路の数々である。17世紀以降入植が進み、1920年頃にはマンハッタン全体が市街地化したといわれる。北西ヨーロッパからの移民にはじまり、南・東ヨーロッパ、中国系と続き、大恐慌を機に、ヨーロッパからの移民は減り、黒人と、プエルトリコをはじめとするラテンアメリカ諸国からの移民が増加した。かくして、ニューヨークは多民族によって人工的に作られた街であり、その人工性そのものの象徴が摩天楼といえよう。「マンハッタンというメトロポリスはある神話的な到達点をめざす。すなわち、世界が完全に人間の手によって作り上げられ、それによって世界が絶対的に人間の欲望と一致するような点をめざすのである」(レム・コールス)³。

とはいえ、たとえば、マグダ・レヴェツ・アレクサンダーはエッフェル塔をネオ・ゴシックの末裔として認めるのに対し、高層ビルはまったく認めない。「新しい技術の優位によって、高さの驚異はもはや驚異ではなくなり、人びとをそれほど感嘆させるものではなくなってしまった。垂直高層化の中に見られるものは、単なる物質的なものだけであって、精神的生命ではない。そこに誇示されるのは、ますます膨大になっていく経済的効率の可能性のみである」⁴。横に広がることを縦に積み上げただけの「巨大な複合家屋、業務センター」であって、垂直上昇というタワーへの精神的情熱とは無縁、とアレクサンダーは切り捨てる。が、そこにこそ、摩天楼の魅力があるとすれば――。

「完全なるアメリカ的創造物」であり、まったく先例がない、「構造および形態はゼロから発明され、建築的ないかなる伝統にも影響を受けていない」宇宙創造にも似て「あらたな始まりである」と『摩天楼とアメリカの欲望』の著者トーマス・ファン・レーウェンはいふ⁵。

天空志向はビジネスを示唆している。ビジネスを考えるものは天をめざすのである。明らかに対極にあるにもかかわらず、現実的ビジネスと摩天楼には呼応しあうものがある。含蓄は深い。そこには白日夢があり、ロマンがあり、「ハイロマンズ」があり、ドラマと超越性がある⁶。

いや、1890年から1940年にかけてのマンハッタンは、機械時代の実験室であると宣するのはレム・コールハースだ。

マンハッタンは、メトロポリスの生活様式とそれに呼応する建築の発明と試行が、集団的実

験として遂行され得る神話的な島であり、その実験の中で都市全体は、人工的な体験の生産工場と化し、現実と自然はともに存在をやめてしまったのである⁷。

ニューヨークの垂直的摩天楼に対し、水平的なデカルト的摩天楼を対置させるル・コルビュジェ（「直線と水平線の都市パリは垂直をてなずけるだろう」）の「輝ける都市」計画でさえ、マンハッタンと比較対照させることによってしか語られ得ないだろう、とコールハースはいう。両者はネガとポジ、シヤム双生児である、と。

そんなコールハースの著書に納められたマデロン・ヴリーゼンドープの絵（「現行犯」「愛の営みが終わって」「無制限のフロイト」）のいずれにも、クライスラー・ビル（1930）とエンパイア・ステート・ビル（1930）が一組のカップルとして描かれている。実際、映画に登場する摩天楼の典型といえばそのふたつだ。なぜだろう？ それらが高さ競争の象徴だからだろうか。各所に自動車をモチーフとするデザインを施した前者に対し、後者は、「世界一高いビル」の称号を奪還すべく、急ピッチで建設が進められた。「エンパイア・ステート・ビル」と擲擻される時期もあったが、1972年ワールド・トレード・センターができるまで、世界一の高さを誇っていたことは事実である。

2 映画のなかのニューヨーク

1) アメリカ人のニューヨーク

ニューヨークを舞台にした映画は数知れない。映画の聖都といえばハリウッドであり、ニューヨークはミュージカルの聖都として有名だが、1960年代以降、大手映画会社から独立して映画制作を試みるインディーズと呼ばれる映画監督たちが登場する。テレビの隆盛、超大作主義、スター・システム等のハリウッド・スタイルに抗う反ハリウッド派だ。通常『アメリカの影 Shadows』（1958）を監督したジョン・カサベテスを父とし、60年代の「インディーズ」、その影響下に生まれた80年代の「ニューヨーク・インディーズ」（スパイク・リーが代表格）が有名だが、両者をつなぐ人々こそ、60年代から70年代にかけて出現した「アメリカン・ニューシネマ」、70年代に活躍した「ハリウッド新世代」「ニュー・ハリウッド」と呼ばれる監督たちだった。ユダヤ系のウディ・アレン、イタリア系のマーティン・スコセッシ、フランシス・コッポラなどである。とりわけ、アレンとスコセッシはニューヨークを舞台にした作品が多く、インディーズ的な作家とすることができる。

①ウディ・アレン

ウディ・アレンはいわずとしたニューヨークのユダヤ人だが、アメリカのなかの他者であるばかりか、ユダヤ人のなかの他者ともいべき存在であり、一筋縄ではいかないヌエ的存在である。脚本、監督、俳優等々、一人何役もこなし、飽くことなく映画を撮り続けている。たえざる自己批

評・自己批判という以上に、「異物」として存在し続けるのがかれのレズン・デートルとでもいうように。

『アニーホール *Annie Hall*』(1977)は、漫談家のアルヴィー・シンガー(ウディ・アレン)と歌手アニー・ホール(ダイアン・キートン)のふたりが繰り広げるラブ・コメディ。片やユダヤ系でニューヨーカー、片やWASPでロサンゼルスに住人...ともに神経過敏で、どこかクレージーなふたりが男と女の近くて遠い関係を演ずる。

『マンハッタン *Manhattan*』(1979)は、2組の男女(アレンとその恋人と友人夫妻)の物語。とはいえ、アレンの友人はすでに不倫中で、例によって、アレンはそのほかならぬ友人の恋人(ダイアン・キートン)と恋仲になり、最終的には元の17歳の恋人のところに戻るという話だ。興味深いのは、なんども言い換えられ、訂正される、「ニューヨークは永遠の都だった」という冒等のナレーション付き映像。ニューヨークのさまざまな顔が、ガーシュインの「ラプソディ・イン・ブルー」とともに4分近く映し出される。最初のナレーションを断ち切るのもガーシュインの音楽と花火のあがった夜景なら、映画の最後、半年留学の旅にしようとする17歳の恋人に、「半年待てない」というアレンの不満に終止符を打つのも、やはりガーシュインの音楽だ。ニューヨークの摩天楼の映像とともに映画は終わる。

僕はハリウッドを忌避するどころか軽蔑する、NYの監督として知られてきたけれど、僕が描くNYは実は、子どもの頃に見て育ったハリウッド映画だけを通して知ったNYだということがみんなわかっていないんだよ。pentハウスや白い電話、美しい街並、水辺、馬車で行くセントラル・パーク。(...)1930年代、40年代のハリウッド映画の中にあるんだ。ハリウッドが世界に向けて描いた、一度として実在したことのないNYが、僕が世界に向けて描いているNYなんだよ。それが僕が恋したNYだからね。(...)実際、『マンハッタン』の中で映画の一場人物として初めてNYを本格的に描くことにしたとき、それを白黒で撮ることにしたのは、僕が子どもの頃に見た映画の大半が白黒だったからなんだ。(...)僕が描いているのは僕の心の中にあるこの街であって、僕の創造物、僕が創造したいと思っている街なんだよ。⁸

この映画冒頭の出だしは、後年の『ミッドナイト・イン・パリ』(2011)を想起させる。後者の場合は、カラーで、いわば絵葉書的パリのオンパレードであり、いうならば白昼夢的「パリ」の再現である。いずれの作品も、主人公は夢見る男であり、恋人から突き放されるが、後者が「過去を夢見る男」であるとすれば、前者は「現在を生きる男」といえよう。その意味で、映画の最初と最後に、自分が生きる場所としてのマンハッタンを額縁(外枠)のように登場させなければならなかったのだろう。

②マーティン・スコセッシ

ベトナム戦争の後遺症を描いた映画として、『地獄の黙示録』(1979)『プラトーン』(1986)『7月4日に生まれて』(1989)などが挙げられるが、『タクシー・ドライバー Taxi Draiver』(1976)もそのような映画のひとつである。脚本ポール・シュレーダー、監督マーティン・スコセッシ。

主人公はベトナム復員兵で、家族も友人もないユダヤ系アメリカ人トラピス(ロバート・デ・ニーロ)。かれは不眠症を病んでおり、同じように病んでいる「死の都」(ネクロポリス)ニューヨークのタクシー・ドライバーとなる。ゴミ箱のような街を走るゴミ箱のようなタクシー。そこにたむろする人間たち——娼婦、おかま、麻薬中毒患者——も当然、かれの目にはゴミでしかない。このゴミを一扫したい、いや一掃しなければならない。かれの狂気じみた想いは徐々に高まっていく。それは長髪からモヒカン刈りへ変わっていく髪型に如実に現れている。

タクシーは一種の動く密室であり(「鉄の棺」とはシュレーダーの言葉)、ドライバーは一人自閉の状態にある。かれは一方的に見るだけであり、いわば看守の役割を演じる。しかし、タクシー自体が一種の独房でもあるとすれば、かれ自体が囚人と化す。それを知ってか知らないでか、かれはなんとかして車の外に出ようとする。気に入った女性に近づき、デートを申し込む。なんといきつく先は、ポルノ映画館(密室)だ。しかし、二人自閉とはいかず、一方的に見る関係から逃れられない。アパートに帰っても、かれの「独房」生活は変わらない。唯一社会の窓口であるはずのテレビまで壊してしまう。鏡に自分を映しながら、鏡像と対話? いや独話するデ・ニーロの姿がなんとももの哀しい。そこにかれの妄想を打破する他者はいない。かれはいよいよ広場に向かい、大統領候補者を殺害しようとする。しかし失敗。外も「密室」でしかないということだろうか。内と外をいきながら、内=外でしかない。境界線が見えない。見るものがすべてであり、見えたものがかれの世界であるからだ。結局、かれの「大義」は娼館の「密室」で実現される。偶然知り合った少女ジョディ・フォスターを「悪」の道から救い出すこと。かれの行為は英雄視扱いされるが、かれの「狂気」がおさまったようには見えない。

摩天楼の高さに代表されるニューヨークにあって、デ・ニーロは自分の目線、ドライバー・ドライバーとしての視線以上のものを(文字通り目の上を)見ようとするが、その下は見ようとし(クズといって切り捨てるだけ)。一方的に見るだけの人生。上からであれ、下からであれ、他者の眼差しとかれの眼差しが交差することはついにない。この「一人地獄」からどうしたら、脱出できるのだろうか。

空想と現実との間に相違はないと私は思っている。むしろ、現実生活でそんなことをすれば精神病だ。でも映画では両者の境界は無視することができる。(…) 極限まで突き進んで、自分を爆発させ、そして生き延びる。

③フィクションのリアル

イタリア系移民の歴史ともいべきマフィアの歴史を描いた『ゴッドファーザー』(1972)等、イタリア系の監督は多いが、そんなイタリア系アメリカ人と黒人の対立を描いたのは、「ニューヨーク・インディーズ」の監督スパイク・リーの『ドゥ・ザ・ライト・シング Do the right thing』(1989)である。スパイク・リー監督・制作・脚本・主演の映画。バラク・オバマが妻のミシェル・オバマとはじめてデートしたとき、見た映画としても有名だ。

ブルックリンのイタリア系アメリカ人のピザ店で働くリー演じるルキームが主人公で、店の壁に貼られたイタリア系の写真(フランク・シナトラであり、デ・ニーロであり、シルベスター・スターローンであり...)をめぐって、黒人の若者ふたりの怒りが爆発する。いつも音量一杯のラジカセを持ち運び、手に「LOVE」「HATE」リングを身に付けた若者が警官に殺され、黒人住民の怒りは頂点に達する。店はこなごなに壊され、火を放たれる。イタリア人ではなく、黒人の写真を貼れと叫び続けた若者が、焼けた店の壁にアーサー・キングとマルコム X の写真を貼りつけるところで映画は終わる。とはいえ、なにかが解決したのだろうか。「暴力はみずからを滅ぼし、憎しみと残虐性しか残さない」というキング牧師の言葉と、「自己防衛の暴力は否定しない」というマルコム X の言葉が最後に流れる。ちなみに、リーはこの後、『マルコム X Malcolm X』(1992)を撮っているが、最終的にマルコム X の立場がキング牧師寄りになっていると思うのは筆者だけだろうか。

2) ミュージカルのなかのニューヨーク

ニューヨークを舞台にしたミュージカル映画が多いのは、ミュージカルの聖地ブロードウェイの存在がその最たる理由であろうが、ハリウッド映画同様、ブロードウェイ・ミュージカルは主として、ニューヨーク出身のユダヤ人によって生み出された。『ショー・ボート』(1927)『オクラホマ』(1943)『アニーよ銃を取れ』(1946)『南太平洋』(1949)『王様と私』(1951)『マイ・フェア・レディ』(1956)『ウエスト・サイド・ストーリー』(1957)『サウンド・オブ・ミュージック』(1959)といった作品の作曲家・脚本家は、すべてユダヤ系である。

①ジャズ・シンガー

はじめてのトーキー映画『ジャズ・シンガー Jazz Singer』(1927)も、ニューヨークが舞台だ。ユダヤ教会の独唱者を父にもちながら、ジャズ歌手を目指す息子と父親の確執と和解を描いた映画である。トーキー第1作ということもあって、音楽・歌はトーキーだが、セリフは字幕のまま。ただし、一ヶ所、息子が久しぶりにニューヨークの我が家に戻り、母親に歌を聞かせる場面で、セリフもトーキーになっている。「ブルー・スカイズ」(アーヴィング・バーリン作曲)を歌いながら、われわれは主役を演ずるアル・ジョルソンの肉声を聞くことができる。

この映画は、ユダヤ人がユダヤ人の役を演じた最初の映画として名高いが、内容的には、ユダヤ

的伝統との別れを描いた映画ともみなされる。映画がサイレントからトーキーへ移り変わっていくように、ジョルソンも聖歌歌手からジャズ歌手へ変身していく。とはいえ、ユダヤ人でありながら、なぜ黒塗りの黒人なのか？ これも、1830年代以降盛んになる minstrel show の常道であったからだ。minstrel show は、奴隷制を背景にした演芸ジャンルで、演者も観客もすべて白人であり、黒人を演ずるのは白人であった。そこには、あきらかに黒人に対する差別が認められる。奴隷制解放以降、黒人も演じるようになったといわれるが、ユダヤ人であるジョルソンが黒塗りにすることにどんな意味がこめられているのだろうか。たしかに「逆説的に白人になろうとする行為」¹⁰ かもしれないが、依然として「黒人」は蚊帳の外だ。結果として、ユダヤ系作曲家が西洋音楽と黒人音楽を融合させたように、ジョルソンもふたつの文化を媒介することになったのだろうが、白人（とりわけ WASP、すなわち白人で英国系のプロテスタント）―ユダヤ人―黒人というヒエラルキーは残ったままだ。

②ウエスト・サイド・ストーリー

ついで、ブロードウェイのバックステージ物『42番街』(1933)、ジーン・ケリー、フランク・シナトラ等、男女6人がニューヨークを闊歩する『踊る紐育 On the town』(1949)と続く。いずれも舞台作品の映画化だ。

前者では、「ニューヨークを走る目抜き通り／その中心部がタイムズ・スクエア／キルティングのように整然と並ぶ各通り／(...)／いろんな人が行き交う街／暗黒街とエリートが交差する42番街」とヒロインがタップを踏めば、「パレードのように人が行き交う街／淫らで派手でスリルに満ちた42番街」と男性が締めくくる。後者は24時間の上陸許可を与えられた水夫3人のニューヨーク賛歌（「ニューヨーク！ どこもかしこも最高 地下鉄の走る街 ニューヨーク！ 素晴らしい街」）。監督は、ジーン・ケリーとスタンリー・ドーネン（元ダンサー）。音楽はレナード・バーンスタイン。ただし、映画版ではその多くが書き換えられたという。圧巻はなんといってもダンスシーンで、ほとんどカットなくワンシーンで撮られている。3人の男性あるいは女性、いや男女3人の群舞もさることながら、たとえば、ジーン・ケリーが恋人と踊るとき、そのシーンがまぎれもなく、甘いセリフ以上に、キスシーン以上に、雄弁なラブ・シーン（至福のとき）であることを感覚として教えてくれる。なんというダンスの説得力！ もともと振付のジェローム・ロビンズとバーンスタインによって作られたバレエ「ファンシー・フリー」をミュージカル化したものとはいえ、ダンスシーンはこの映画の最大の見せ場だ。この映画は屋外ロケも実施され、ニューヨークの見所が随所に登場するが、彼らはニューヨーカーではなく、いわばお登りさん、「世界につながる」海兵であることがここでは重要だ。「海軍ほどいいところはない」ことを知っている彼らにとって、ニューヨークはいわば「1日だけの街」（劇中劇のタイトルは「ニューヨークの1日」）、「憧れの街」でしかない。

「憧れの街」ニューヨークのテーマは、続く『ウエスト・サイド・ストーリー West Side Story』

(1961)に直結する。憧れの街から現実の街へ。オープニングの5分近く、音楽(序曲)に乗って摩天楼のデザインが色を変えて映し出され(ソール・バスのクレジット・タイトル)、俯瞰で捉えられるマンハッタンの映像が続く。洒落たイントロだ。

『ウエスト・サイド・ストーリー』は、シェイクスピアの『ロミオとジュリエット』を現代のニューヨークに移し変え、モンタギュー家とキャピレット家の対立をポーランド系の非行グループジェット団とプエルトリコ系のシャーク団のそれへと移し替えたミュージカル。発端は、ユダヤ系の振付師ジェローム・ロビンズがバーンスタインとロレンツ(ふたりともユダヤ系)に現代版ロミジュリの話を持ちかけたことによる。当初はユダヤ人青年とカトリックの娘を主演とした『イースト・サイド・ストーリー』の構想だったようだが、その後、やはりユダヤ系のソンドハイムが加わり、『ウエスト・サイド・ストーリー』として具体化していった。その背景に、1952年プエルトリコがコモンウェルス(準州もしくは米国自治連邦区)として内政自治権を付与されたという歴史的事実が見え隠れしよう。舞台初演は1957年だが、61年に映画化された。監督はローバート・ワイズ、ジェローム・ロビンズ(主に振付担当)のふたり。

このミュージカルの歴史的意義はいくら強調してもしすぎることはないだろう。正統派バレエ、クラシック音楽、純粹演劇という、いわゆるハイカル出身者たちによる新しいアメリカン・ミュージカルへの挑戦。さらに、MGMでもパラマウントでもなく独立プロによる制作、既成のスターによらない新しいミュージカルの試みであった。そこで描かれるのは、白人とユダヤ系の物語ではなく、移民同士(先行する白人移民と後からやってきた非白人移民)の対立だ。同じ「白人」でもあきらかに差別・階層関係があり(たとえば警官と若者たちとの関係)、白人と非白人の対立はいうまでもなく、非白人は非白人で(プエルトリコ、メキシコ、キューバといったヒスパニックから、黒人、アジア系、先住民系ほか)、「差別する一差別される」関係は変わらない。依然として、黒人は登場しない。見える差別から見えない差別へ。おわりのない負の連鎖を示唆する映画だ。その意味で、社会派ミュージカルの嚆矢といってい

③サタデー・ナイト・フィーバー

ブルックリン橋に始まり、ブルックリン橋で終わる『サタデー・ナイト・フィーバー Saturday Night Fever』(1977)の監督ジョン・バダムは、ブルックリンとマンハッタンという2つの世界がいかに近くて遠いかを表現したかったと述べている。片やしがたい労働者の街、肩やブルジョアの洗練された街。週末だけ地元で「ディスコ・キング」となるジョン・トラヴォルタ演じる主人公トニーもまた、そんなブルックリンでくすぶっているイタリア系若者のひとりだ。とはいえ、彼ら若者が何度も戯れる橋は、ブルックリン橋ではなく、スタテン島とブルックリンを結ぶヴェラザノ＝ナローズ橋だ。当時アメリカ国内で一番長いつり橋で、トニーも一番好きな橋という設定だ。映画のなかでブルックリン橋を渡るのは、ダンス・パートナーのステファニーがマンハッタンに引越するときだけだ。しかし、友人のひとりが酔っ払ってヴェラザノ＝ナローズ橋から落下し、死んで

しまう。トラヴォルタは意を決し、ブルックリンを脱出しようとする。かれは徹夜で地下鉄に乗り続ける。乗客はひとりもいない。もがき苦しむかれがいるだけだ。橋は見えない。かれにとって、ヴェラザノ＝ナローズ橋しか橋ではないとでもいうように。地下鉄だけが、地下と地上を結びつけてくれる〈橋〉とでもいうように。

興味深いのは、ダンス・コンテストで、あきらかにプエルトリコ・ペアに実力的に劣っているにも関わらず、自分たちのペアが優勝してしまうことだ。トラヴォルタにはそれが許せない、所詮「地元」の「ディスコ・キング」、井の中の蛙でしかないことが。プエルトリコ・ペアもまた、そのまやかしに気づいていないことが。「音楽に身をゆだね風に体をあずける 生きてる実感がここに ナイト・フィーバー 夜はおれたちのもの」。そんな「夜」に別れをつけるかのように、夜明けとともに、マンハッタンでのトラヴォルタの人生がはじまる——。

『ニューヨーク・ニューヨーク New York, New York』(1977)は、マーティン・スコセッシの珍しいミュージカル映画。主演はロバート・デ・ニーロとライザ・ミネリのふたりだ。タイトル曲である「ニューヨーク、ニューヨーク」が素晴らしい。「この街で成功したら 世界を手にしたと同じ あなた次第の街 ニューヨーク・ニューヨーク」。他方、『ヘア Hair』はロック・ミュージカルの先駆的作品。舞台初演は1968年だが、1979年に映画化された。ベトナム反戦ミュージカルであり、セントラル・パークの群衆の映像が圧倒的だ。『コーラスライン A Chorus Line』(1985)は、バックステージ物。摩天楼(クライスラー・ビル)の映像からはじまり、カメラがゆっくりと地上に降りてくる。そこは劇場の前。カメラは一転して劇場内に入り、最後までそこを離れることはない。

④レント

最近の『魔法にかけられて Enchanted』(2007)『アニー Annie』(2014)もニューヨークを舞台としているが、近年のヒットミュージカルといえば、やはり『レント Rent』(1994年初演、2005年映画化)だろう。作詞・作曲・脚本はユダヤ系のジョナサン・ラーソン。プレビュー初日の未明に、胸部大動脈破裂によって急死したがために、このミュージカルは最初から伝説化されることになった。

1989年のクリスマスからちょうど1年を描いた、この「ボヘミアン イーストヴィレッジ」ミュージカルは、プッチーニのオペラ『ラ・ボエム』の翻案で、結核に蝕まれたパリの芸術家たちをエイズに侵されたニューヨークのアーティスト集団に移し替えている。主要登場人物のうち2名がエイズ患者、2名がHIV保菌者である。さらには、ゲイ、バイセクシャル、レズビアンといった性的嗜好の持ち主たち、加えて、黒人、WASP、ユダヤ系、ラ・ティーノ[ラテンアメリカ出身者]、黒人とラ・ティーノの混血と人種・民族もさまざままで、みな「今日しかない(No day but today)」人生を生きる若者だ。レントとは、高騰する家賃の意味だが、それ以外に「ホモ相手の男娼」「裂け目」、さらにRをKにかえれば、「受難節」(キリストが荒野で断食した40日間を祝う祭)の

意味にもなり得るといふ¹⁰。

舞台版は、通常のミュージカルと違って、舞台装置はほとんど変わらず、歌とセリフで物語が紡がれる（全部で42曲）。映画版は、その分、ストーリーが理解しやすいといえるが、ミミとジョアン以外は、舞台版オリジナルキャストで固められた。とにかく、音楽がいい。ロックンロールはもちろんのこと、バラード、ディスコ、タンゴ、ポップ、ゴスペル、フォーク等々と、そのジャンルは多岐にわたる。

原作の『ラ・ボエム』と違って、ミミ（この名前は変わらない）は死なない。むしろ、この作品のキー・パーソンはドラッグクイーンのエンジェル（ヒスパニック系でゲイ、HIV陽性）だ。「彼の旅立ち=彼女の死」（「シーズン・オブ・ラブ」）が、死（者）とともに生きることを、貸借関係や所有関係とは無縁の「死と隣り合わせの生」を教えてくれる。

未来なんてない／過去なんてない／この瞬間を生き続けるだけ／自分しかない 今しかない／後悔していると 人生を逃してしまう／ほかに道はない 方法もない／あるのは今日という日だけ／愛を信じないと恐怖に負ける／... 今日を生きて（「アナザー・デイ」, 「ファイナル」）

ちなみに、彼らが「ライフ・カフェ」でテーブルにのって「ラ・ヴィー・ボエム」（なぜかしら黒澤明の名も登場する）を歌うシーンは、映画『ヘアー』で、ヒッピーの主人公が「おれには命がある 生きているんだ」と歌い、踊るシーンを想起させるが、『レント』もまた、『ヘアー』同様、あきらかに時代を映し、時代を代表する社会派ミュージカルといえよう。

3) 外国人のニューヨーク

① マダム・イン・ニューヨーク

『マダム・イン・ニューヨーク *Madame in NY (English Vinglish)*』は、2012年のインド映画。メガフォンをとったのは、新人女性監督のガウリ・シンディだ。インド映画といえばミュージカル映画とおもわれがちだが、この映画にも音楽・踊りはあるものの、あくまでストーリーを補い、彩るものとどまっている。

物語は、英語にコンプレックスをもつインド人女性シャシが、姉の娘の結婚式でニューヨークにやってくるところからはじまる。彼女は、秘かに語学学校に通い、英語を身につけ、自分を発見する。彼女が通う語学学校の教室には、彼女以外に、フランス人、黒人、中国人、メキシコ人、パキスタン人、モンゴル人等が集い、まさに異文化交流そのもの。みな英語で苦勞しているものばかりで、ときとして英語帝国主義に対する日くいい難い感情が見え隠れする。外国語である「英語」が共通語だからこそ、みんな対等になることができる。興味深いのは、秘かに彼女を愛するフランス人男性ロランと彼女との会話だ。慣れないカタコトの英語で意思疎通しながら、急に堰を切ったように母語で話し始める。「いいものね。通じないまま話すのも」。ふたりは肝心なところで、おたが

いの母語で会話する。おそらく互いの話している言葉の意味はわからない。しかし、ふたりはあえて英語に「翻訳」しようとしな。そのことは、帰国の飛行機のなかで、彼女が英語ではなく、ヒンドゥー語の新聞を所望したことにも通じる。彼女にとって英語はどこまでも「外国語」でしかない。彼女は「母語」と「外国語」の関係を維持し続けるだろう。

この映画は、横に横に動く映画だが——インドからニューヨークへ（飛行機）、姉宅から語学学校へ（地下鉄）、等々——、一点、語学学校の屋上に登るシーンがある。階下に行くはずのエレベーターが階上に登り、シャシとロランは屋上のテラスにおどり出る。もろもろの束縛から解放される瞬間だ。それはふたりがもっとも接近する瞬間といいが、シャシは足早に階下に降りて行く。彼女はいう「恋はいらないの。欲しいのは尊重されること」。縦への動きは、非日常への一歩だが、彼女は階下＝日常に戻ってくる。姉娘の結婚式で、彼女はロランに「ありがとう。自分を愛することを教えてくれて」「わたしに自信を与えてくれて」と、やはり母語で語りかける。自分を愛してくれるひとがいてはじめて、自分を愛することができる。自分を思ってくれるひとがいてはじめて、自分自身に対する自信・信頼を持つことができる。けっして逆ではない。他者（外国であれ外国語であれ外国人であれ）の眼差しが自己発見に通ずることを、この映画は教えてやまない。

②ニューヨークのパリジャン

フランスの映画監督セドリック・クラピッシュは、かれの分身ともいべきロマン・デュリスを主人公として、3部作を製作しているが、『ニューヨークのパリジャン *Casse-tête chinois*』（2013）はその最後の作品である。最初の『スパニッシュ・アパートメント *L'Auberge espagnole*』（2002）は、バルセロナのパリジャンともいべき作品。6人の中間たち（伊、独、デンマーク、西、ベルギー、英）とアパートをシェアし、文字通り「スペインの異国」バルセロナで、「エトランジェ」である自分を発見する物語である。主人公のグザヴィエは、パリに戻ったあと、巴里っ子なら誰も訪れない（であろう）モンマルトルに赴く。かれはそこで知る、自分が「エトランジェのなかのエトランジェ」であることを。そのことは作家として生きようとするかれの決意と別のことではない。バルセロナの友人たちは「全て僕だ。彼も彼も。彼女達も。フランス、スペイン、イギリス、デンマーク、等々。僕はひとつではない。多くのものだ。ヨーロッパのように混乱している」。パリはもはや同じパリではない。

続篇『ロシアン・ドール *Poupées russes*』（2005）も、パリからロンドン、さらにはペテルスベルクへとグザヴィエの旅は続く。「相手に近づくために遠くに旅立つ」のだ。

そして『ニューヨークのパリジャン（原題は難問）』。妻のあとを追いかけて、ニューヨークまでやってきたグザヴィエのニューヨーク奮闘記だ。妻との離婚交渉、子育て、仕事、アパート探しと異国での異文化体験が続く。イギリス人の妻は元来英語しか話さず、ふたりの会話はつねに英語とフランス語で繰り広げられる（かれが英語を話すこともあるが）。やっと見つけた就職口で、「ガイジンを雇うのか」という部下の問いに、「俺もお前もガイジン 奴もだ ガイジンだらけ」と言

いかえす雇い主。「俺はアメリカ人だ」という黒人の答えがご愛嬌だが、ガイジンたちの生活は厳しい。グザヴィエはニューヨークを自転車で疾走する。「地上で働くと空への憧れがよくわかる／NYの売りは空にそびえ立つ高層ビル／ペントハウスや屋上...／誰もが空へ近づきたがる／だが地上には格差がある／新参者にアップタウンは無理だ／ダウントウンに住むしかない／空とは無縁／下からはいあがる人生だ／地上のNYは／試合後のボクサーのように傷だらけ／だがしぶとくタトゥーやピアス、注射器にも耐えている」。このナレーション中、カメラは車道を映し続ける。正確には、見上げた視線の先の高層ビルも若干映すが、ほとんどは自転車で疾走するグザヴィエを上から俯瞰した映像と、かれの眼の前の車道だ。一方、妻の住む高層マンションはアップダウンにあり、離婚交渉の場所も高層ビルの一角であり、窓ガラスの背後の高層ビル群が殊更強調される。チャイナタウンのかれのアパートは当然のことながら古めかしい建物（それでも5階ぐらいだろう）。ニューヨークの縦と横が、上から下から、縦横無尽に、スピード感をもって活写される。ガイジンの眼に映ったニューヨークである。

③ウィズ

ミュージカル『ウィズ The Wis』(1978)は、『オズの魔法使い』の翻案であり、主演者はすべて黒人(アフリカ系アメリカ人)である。たとえば、若かりし頃のマイケル・ジャクソンがカカシ役で出ている。この作品は、けっして外国人による作品ではないが、彼らが向かう「エメラルド・シティ」がまさにニューヨーク・シティ(ワールド・トレード・センター)であるという点で、ニューヨークの内であって内にいない、「内なる他者」からみたニューヨーク論といえよう。

ニューヨーク・ハーレムに住む24歳の教師ドロシー(ダイアナ・ロス)にとって、家の外はいわば「異国」。彼女は飼い犬を追おうとし、猛吹雪のなか、竜巻に巻き込まれてしまう。気づけば、そこはオズの王国。まず、驚くべきは、ダイアナ・ロスとマイケル・ジャクソンがマンハッタンに向かう道をすすむとき、橋の向こうにクライスラー・ビルが5本あらわれること。なぜクライスラーなのかは知る由もないが、「さあこの道を行こう この道に沿って行こう」と歌いながら、彼らはさらにブリキ男とライオンに出会い、地下鉄の構内をくぐり抜け、いよいよ「エメラルド・シティ」に近づく。なんとそこはブルックリン橋の向こうに浮き上がる緑色に輝くニューヨーク・シティだ。扉があくと、緑の照明のもと、緑の衣装に身を包んだ男女が「緑はファッショナブル」と歌い踊っている。緑から赤、さらにはゴールドと照明・衣装は変わり、さながらディスコのダンスショーののりだ。撮影に使われているのは、ワールド・トレード・センター内の4エーカーの広場¹¹。

ブルックリン橋は夢のかけ橋、そして夢見る「エメラルド・シティ」はファンタジック・ニューヨーク。夢は現実のなかにある、夢はすぐ目の前にあるということの比喩だろうか。とはいえ、なぜニューヨークなのか。内なる他者が他者としての、異国の異国としてのニューヨークを発見するという。そうすることによってはじめて、「内なる他者」は解放されるということだろうか(「家

とは自覚／自分の心を 気持ち を 勇気を知ること／自分を知れば そこが家よ どこにいても」
「外に出るのよ／人々の前に自分を投げ出してみるの」。

3 摩天楼のニューヨーク

ニューヨークといえば摩天楼のイメージが大きいですが、エッフェル塔のような唯一無二性はない。林立する樹木のイメージとっていいだろうか。実際、上から俯瞰ぎみに捉えられる摩天楼、あるいは仰角気味に捉えられる摩天楼映像が多い。たとえば古くは、ニューヨークの俯瞰映像にはじまりニューヨーク夜景で終わる『裸の街 The Naked City』(1948)も、セットではなく、実写・ロケであることを強調し、ビルの高さ・橋の高さをアピールする映画になっている(殺人犯人はなぜかしらウィリアムバーズ橋鉄塔の階段を上り、落下する)。『摩天楼』(1949)も映画開始早々、エンパイア・ステート・ビルとクライスラー・ビルの両塔が収まった映像が挿入される。建築家の物語とはいえ、高層ビルのガラス窓からことさら摩天楼が強調され、最後は工事中のビルの頂上に仁王立ちに立つ主人公に向かって、妻が簡易のエレベーターで上るシーンで終わる。どんどん頂上に近づく(上昇する)カメラ。高さの勝利と権力の勝利、さらには愛の勝利が重ねられるかのようだ。

1) メトロポリス

高層建築が権力関係(上下関係、支配・隷属関係)の比喩として使われ、権力者が高見に位置し、労働者・抵抗者が地下にいるという構図はよく見られる。権力者は上から見おろし／見くだし、下にいる者を抑えつけようとする。他方、下にいる抵抗者は、「見降ろされた・見下された」口惜しさをそのままバネとし、権力者を引きずりおろそうとする。上下関係の転倒の試みだ。いわゆる「上から視線」(俯瞰撮影)は神の眼のごとき特権的な眼のメタファーとなり得るが、権力者の支配的視線に転化しやすいことも事実であり、その「上から視線」を覆すことはことのほか難しい。

フリッツ・ラングの『メトロポリス Metropolis』は摩天楼映画の原点ともいべき映画である。1924年にはじめてニューヨークを訪れたラングは、その衝撃を映画にしようとし、翌年撮影をはじめた。1926年に映画は完成したが、ラングの許可なしに大幅にカットされ、以後、新たにフィルムやフッテージも見つかり、さまざまな長さのバージョンが編集・公開されている。いまのところ完全版はない。

ときは映画制作百年後の2026年。場所はニューヨークとおぼしきメトロポリス。ディストピアともいべき機械化された社会——ロボットのように機械化され、画一化された人間=黒一色の人々——の行き着く先は地下世界の労働者街である。一方、地上高くそびえたつ場所には「御曹司クラブ」が存在し、そこには、ホール、図書館、劇場、競技場等の施設、さらには、「エデンの園」ならぬ「永遠の園」も存在する。裸同然の娘たちに囲まれる、メトロポリスの支配者ジョー・フレージャーの息子フレージャー。そこに突然、扉の向こう側から、子供たちと一緒にマリアが登場する。一瞬でこころ奪われるフレージャー。かれの地下への旅がはじまる。地下で暮らすのはマリアだけで

はない、機械の奴隷と化した労働者たち。もちろんかれの父は、「バベルの新塔」と呼ばれる塔の高見に住んでいる。「父さんはこの素晴らしい都市の頭脳。僕らはみなこの都市の光のなかにいる」。したがって「頭脳と手」は、ここでは、支配者の頭脳と労働者の手を意味する。両者を媒介する者こそ、フレーターにはほかならない。かれにとって地下の住人たちは、もはや労働者ではなく、兄弟だ。この映画は、支配者（頭脳）—媒介者（息子）—労働者（手）のヒエラルヒーがそのまま、天—地—地上—地下と対応し、きわめて単純化されているが、地下の奥深くにはカタコンベ（地下墓地）があり、マリアが労働者たちを教え導いている。彼女はバベルの塔建設神話について語り、「頭脳と手の媒介者は心でなければならない」と説く。地下墓地はすでに地下教会に転じている。マリア信仰はいずれ果実をもたらすだろう。いや、物語はトントン拍子には進まない。マリアは、発明家ロートヴァングによって作られた「未来の人間」「機械人間」の顔として利用され、進んで労働者の分断、いやメトロポリスの破壊＝機械の破壊（支配者フレーターセンへの復讐）に奔走するだろう。ふたりのマリア、聖女と魔女、清純と悪魔の出現だ。顔を何重にも重ねるシュールな映像も相俟って、彼女が男たちを誘惑し、扇動する映像は素晴らしい。しかし、ついに捕らえられ、火刑に処せられる。まるでジャンヌ・ダルクだ。機械人間は死に、他方、本物のマリアはロートヴァングに捕まりそうになり、大聖堂に逃げこむ。彼女は上へ上へと逃げるが、ついにつかまり、屋根の上に。マリアを助けんとフレーターはロートヴァングともつれあい、ともに屋根を滑り落ちるが、勢い余ってロートヴァングは落下する。ほとんど『ノートル＝ダム・ド・パリ』の結末と同じだ。いずれにせよ、支配者と労働者たちは大聖堂の前ではじめて対峙し、マリアに導かれ、フレーターは「心」として、両者の手をとる。「頭脳と手の媒介者は心でなければならない」の言葉通り。

近未来映画でありながら、この映画には、バベルの塔、歓楽街ヨシワラ、カタコンベ、マリア信仰、地下教会、ジャンヌ・ダルク、ゴシック大聖堂と、さまざまな古典的記号が散りばめられており、摩天楼の背後に創世神話等々の神話的投影がみてとれる。要するに、創世神話、地上の楽園が重ね書きされている。しかし、圧倒的な群衆映像がそれを補ってあまりあり、垂直構造・縦の動きも有効に機能している。「天上の人」フレーターは、天上から地下へと階段移動し、最終的に地下から地上へと（階段を使って）上る。大聖堂でも、マリアを助けるべく一度屋根までかけあがるが、落下することなく階段を降り、大聖堂の入り口まで戻ってくる。かれの役割は、マリアに導かれて、天上と地下、父と兄弟たち、労働者、支配者と労働者を媒介することにあり、それは両者が同じ目線にたつ地上でなければならない。天上の住人（支配者）と地下の住人（労働者）が対峙する場所は地上にしかない。なぜなら、天上と地下では「見下す-見上げる」関係にしかならず、一方的な支配—被支配（服従・隷属）関係しか生まれえない（だろう）からだ。「上から目線」に従うか、それに抗うか。そうではなく、対等に「見る-見られる」を実現するためには、調停者・媒介者として上下を行ったり来たりできる人間、昇降を知悉した人間が必要だ。かれがいてはじめて、支配者は地上へと降りたち（その意味で、下方を見下ろすことはあっても、それまで階上を見上げたことのなかったフレーターセンが最後に上を見上げるシーンは象徴的だ）、労働者は暗い地下を脱し、

陽のあたる地上を目指すことができるだろう。

加えて、マリアの二重性もここでは重要だ。彼女はいわば聖女と魔女、希望と絶望、生と死の両義性を生きており、そのことは天と地、地上と地下がつねに反転可能性を秘めていることを示唆する。彼女の存在が魅力的であればあるほど、垂直のドラマ——接近と離反——は激化し、加速するだろう。

2) エンパイア・ステート・ビル

『キングコング King Kong』の魅力とはなんだろう。何度もリメイクされているが¹²、あきらかに「美女と野獣」のテーマもさることながら、自然界の奇怪な怪物が文明人の見世物になり、ひとりの愛する女性を守ろうとして、文明の犠牲になるからだろうか。文明批判者としてのキングコング。主たる登場人物は、金儲けに走る一発屋（33年版／2005年版は映画監督、76年版は石油採掘者）とスターを夢見る女優アン、さらにはかれの恋人となる若者（33年版は船員、76年版は考古学者、2005年版は作家）。いずれのバージョンも、植民地主義的枠組のなかで話は進み、キングコングの凶暴性・他者性が強調される。

映画の歴史が、テクノロジーの発展と軌を一にするように、各バージョンも、その時点で可能なかぎり試みられた技術的実験の所産（アニメ人形→着ぐるみ・ロボット・機械→CG）であり、「自然と文明」の関係も微妙に変化している。最初のバージョンでは、美女とキングコングにほとんど交流はみられず、ふたりの関係はきわめて淡白だ。76年版は、キングコングとの距離が縮まり、逆に恋人との距離が離れてしまうほど、近くなっている。恋人はキングコングが島人にとって「恐怖であり魔力」「一種の神」であることを知っているがゆえに、アンとの距離もとりにくい。2005年版も、アンとキングコングの関係はほとんど恋愛関係といいいいが、ふたりの間を縮めることはいかんともしがたい。そこに言葉はない。眼と体の表情があるだけだ。恋人のアンに対する気持ちは変わらないだけに、キングコングの哀れさだけが際立って見える。

興味深いのは、1933年版では最後に登るビルがエンパイア・ステート・ビルであったのに対し、1976年版ではツインタワー（世界貿易センター）に変わり（監督は、2年前に超高層ビルの大火災を描いた『タワー・インフェルノ』のジョン・ギラーミン）、2005年版でふたたびエンパイア・ステートに戻っていることだ。76年版では、キングコングの故郷の島に2つの山があり、それがツインタワーに登る伏線になっている（「わたしは高いところが苦手。エンパイア・ステート・ビルで気持ち悪くなった」というセリフさえある）。2005年版では、1933年版のリメイクという形をとっているが、9.11の記憶がそこにある（だろう）ことは否定できない。キングコングに逃げ場はない。しかし、高いところに登れば落下することは必至だ。

キングコングはアンを手に、ふたりだけの場所にやってくる。そこが樹木の頂上、エンパイア・ステート・ビルの上層部分だ。ビルの頂上で雄叫びをあげるキングコング。飛行部隊がキングコングを撃ち落そうとする、キングコングは傷つきながらも必死に応戦する。もちろん彼女を守るため

だ。いや、彼女もキングコングを守ろうとする。このときビルの頂上にいるキングコングは、ビルそのものを、いやニューヨークそのものを攻め込む敵から守っているように見える。キングコングは力つき、彼女を残して落ちていく。カメラは(33年版のように)ビルの正面遠くから側面を落下していくキングコングを映すのではなく、上から真下に落ちて行くのをスローモーションで映しだす。遠ざかるキングコングの姿。ちなみに、76年版はキングコングが真逆さまに落ちてくるのを下から写している。「飛行機じゃない。美女が野獣を殺したのだ」とは、最後の決め台詞だが(76年版では、捕獲者は踏み潰されてすでに死んでいる)、観客の胸を打つのは、自然と文明のはざままで、ともにその境界線をまたぎつつ、結果として別れていかなければならない運命ゆえだろうか。

『キングコング』につき、エンパイア・ステート・ビルが登場する映画といえば、やはり『邂逅 Love Affair』(1939)だろう。主演はシャルル・ボアイエとアイリーン・ダン、監督はレオ・マッケリー。1957年に同監督によってイメークされた(『めぐりあい An Affair to remember』)。こちらの主演はケーリー・グラントとデボラ・カー。後年作られた『めぐり逢えたら Sleepless in Seattle』(1993)はその翻案といえる¹³。

物語は、プレイボーイの画家テリーがニューヨークに向かうオーシャン・ライナー乗船中にひとりの女性と出会い、恋に陥る物語。リメイク版もほとんど設定は変わっていない。ふたりとも婚約者のいる身であり、半年後にエンパイア・ステート・ビルで再会することを約束して別れる。しかしその日、彼女は交通事故にあってしまい、約束の場所に行くことができない。車椅子生活を余儀なくされた彼女は、かれとの別れを決意するが、真実を知ったかれは彼女への愛を新たにするというストーリーである。

物語の前半は、船上であり、ほとんど縦の動きはない。ニューヨークについて、エンパイア・ステート・ビルが登場してはじめて、水平から垂直へ動きは始めるかに見える。しかし、その場所でふたりが会うことはついになく、待ちぼうけをくったかれは階下におり、二度と上ことはないだろう(すくなくとも映画では、ふたたび上るシーンはない)。ただし、途中ふたりはすでに高台上っている。トニーの祖母のいるビル・フランシュの丘の上の邸宅だ。「バカほど高いところが好き」と冗談をいいつつ、到着するや、テリーは「まるで天上の国」という。彼らはすでに「天上の国」を経験しており、そのかぎりにおいて、「天国に一番近い所」であるエンパイア・ステート・ビルはその代替物でしかない。

その意味で、エンパイア・ステート・ビルは約束の場所・希望の場所から、一転して裏切りの場所・後悔の場所であり続ける。見上げる対象から、見たくない対象、一種のたちはだかる壁と化する。一方、翻案作品の『めぐり逢えたら Sleepless in Seattle』は、『めぐり逢い』のシチュエーションをうまく自作に取り込み、『邂逅』『めぐりあい』では実現しなかった邂逅(めぐりあい)の場面を実現させる。観客が見たかった、こころ待ちにしていたシーンだ。こうして、一方はエンパイア・ス

テート・ビルで逢えなかったメロドラマであり、他方はエンパイア・ステート・ビルで遭えたメロドラマとすることができる。後者は、最後にふたりにエンパイアの4つの壁面に映し出された赤いハートのイルミネーションと祝福の歌（「愛を捧げる人を見つけよう 彼女とめぐり遭えたら——彼女の周りに世界を築こう 誰かに幸せをあげよう たった一人の誰かでいい そうすればあなたも—— 幸せになれる」）が送られるが、前者は、「上ばかり見てたの 天国に一番近い所だけ あなただけを」と、もはやエンパイア・ステート・ビルは登場しない。かれが彼女を思って描いた絵も見せない（すくなくともリメイク版では）。

恋人たちはエンパイア・ステート・ビルの頂上を目指す。なぜ？ そこが「天国にいちばん近い場所」だから？ 「天国への階段」は「死への階段」にもなり得る——。

『インディペンデンス・デイ Independence Day』（1996）で最初にエイリアンに狙われるのは、エンパイア・ステート・ビルである。エンパイア・ステートはじつはニューヨークの別称。とすれば、最初にくるのは当然なのだろうか。

『ザ・デイ・アフター・トゥマロー The Day After Tomorrow』（2004）は、地球温暖化によって急激に訪れた氷河期を描いたSF的パニック映画。ニューヨークに、豪雨と高潮がおしよせ、温度が下がり絶望の場所と化していく。津波の襲われるルニューヨークの入り口にあつて、半身水に浸かりながらも松明を掲げる自由の女神像。しかし、自由の女神は凍りついたニューヨークにあつても倒れることなく、そこに居座り続ける。他方、エンパイア・ステート・ビルは、ニューヨークがみるみるうちに凍っていくニューヨークの象徴として登場する。

②クライスラー・ビル, 自由の女神

クライスラー・ビルは「映画で最も好まれる摩天楼」¹⁴といわれるが、その魅力は奈辺にあるのだろうか。

クライスラー・タワーの針のような尖塔は、噴水から吹き出す水の頂点のように太陽の光を浴びている。（...）摩天楼は、構造的眞実と象徴的意義をともに満たすために、垂直方向の連続性という工学的時事実と重力を拒否して上昇する力という詩的幻想を劇的に演出する上向きの曲線がなければならない。噴水のように。生命の過程を表現しなければいけない、「それは上昇と下降ではなく、噴水である。神秘的な源から力が頂上に近づき、その力の逆の側面によって最初のはずみが衰え、陥没し、噴水の水の上向きの噴射と下向きの落下にすべての想像を戻す。スカイロケット、あるいは手から空中へ投げられた石とでもいおうか」¹⁵

たとえば、『クレイマー・クレイマー Kramer vs. Kramer』（1978）で、父親の職場にやってきた子供の眼に最初に飛び込んでくるのがクライスラー・ビルだ。「とんがったビル」。興奮気味の子供

が叫ぶ。「ここを（離婚調停中の）ママに見せたら きっと（結婚）するっていうよ」。リドリー・スコットの『誰かに見られてる Someone to Watch Over Me』（1987）でも、まず映し出されるのが夜景のクライスラー・ビルだ。尖塔のネオンをゆっくりなめるようにカメラが移動する。

『コーラスライン』（1985）では、最初のタイトルバックを飾るだけでそのあとは登場しない。なぜクライスラーなのか。『アルマゲドン Armageddon』（1998）ではクライスラー・ビルが崩壊する。ツインタワーも燃え上がり、ニューヨーク全体が焼土と化す。テロと思った市民が「サダム・フセインか」と口走るシーンがあり、その数年後のことを思うと、パニック映画とはいえ、あまり後味のいいものではない。『トゥー・ウィークス・ノーティス Two Weeks Notice』（2002）では、青年社長とその秘書が小型飛行機に乗り込み、ニューヨーク上空を遊覧するシーンがある。窓外にクライスラーが見える。「僕の一番好きなビルだ きらめくスチールの塔 怪物像 元パートナーと張り合ったV.アレンの設計 高さ283メートルの相手のビルに対し アレンは自分のビルを282メートルと発表 でなかでこっそり38メートルの塔を組立て 相手の完成後につけた 3ヶ月だけ世界一高いビルに エンパイア・ステートビルが建つまで」と蘊蓄を披露。ちなみに、このときのライバルはウォールタワーで、当初高さ260メートルの予定であったが、クライスラーが282メートルと変更するや、283メートルで完成。それを知って、クライスラー側がさらに38メートルの尖塔を付け加えたというエピソードである。「夢と資金のなせる業」という秘書の一言が小気味いい。

『映画で歩くニューヨーク』の著者リチャード・アレマンは、自由の女神主演映画ベスト5と称し、『逃走迷路』『踊る紐育』『スーパーマン』『スプラッシュ』『レモ・第1の挑戦』をあげているが、『逃走迷路』（1942）はアルフレッド・ヒッチコックのサスペンス映画であり、自由の女神に逃げ込んだ犯罪者が、追い詰められ、最後に落下する映画だ。

ヒッチコック映画では、落下シーンが頻出するが（『裏窓』然り、『めまい』然り。『北北西に進路を取れ』では落下することなく、恋人に助けられ、ラブ・シーンで終わるオチ）、なにかから落ちること＝恋に落ちることである場合が多く、この映画のように純粋に落下そのものをみせる映画は珍しい。自由の女神の松明を掲げる右手の部分を使って、犯人の衣服がすこしずつ破れ、真逆さまに落ちていくさまを、カメラを一気に下から上に移動することによって（クレーン・ショット）みせる。まだCG技術のない時代、映像にこだわるヒッチコックならではのアイデアだ。

時代が下って、『スーパーマン Superman』（1978）では、夜遅くスーパーマンが恋人をプライベート・ツアーへと誘い、自由の女神をすぐ間近から、背後から側面、そして正面の顔を見せる。一方『スプラッシュ Splash』（1984）は、ある意味で、キングコング-エンパイアステート・ビルの関係に匹敵するものが人魚-自由の女神であることを示唆する映画である。

「弱者たちの希望の星」「フランス国民からの贈り物」という自由の女神についてのガイドの説明中に、若い女性の人魚が全裸で登場する。言葉はない。しかし、なぜかしらあつという間に英語をマスターし、普通に話しはじめる。恋人を追ってニューヨークまでやってきた彼女。キングコング

と同じだ（キングは最後まで言葉を発することはしないが）。「恋人は人間があたりまえ」という主人公に、「なぜ人じゃないとダメなんだ」と諭す兄。人魚捕獲作線がはじまる。一時は、捕獲され、研究対象とされるが、なんとか脱出。警察の追跡がはじまる。上空（飛行機）と地上（車）からの追跡。摩天楼がことさら強調される。人魚は海に飛び込み、恋人もまた海に飛び込み、人魚になるというラブ・ファンタジー。「希望」は海にしかないとでもいうように。摩天楼と橋、そしてその下を流れる川の対比が美しい。ニューヨークが遠ざかる。「自由の女神」がなぜニューヨークの入り口（リバティ島）にあるのか、よくわかる映画だ！

『ゴールドバスターズ2 Ghostbusters 2』（1989）では、夜景のクライスラー・ビルもエンパイア・ステート・ビルも登場するが、自由の女神が、悪と戦うべく、「善のシンボル」「汚れなく 正しく 純粋なもの」としてうごきだすコメディだ。「キングキングとデートさせてあげるよ」、このセリフが効いている！

③ワールド・トレード・センター

「9.11 同時多発テロ」以降、落下・倒壊のイメージなしに、もはや摩天楼をみることはできない。『キングキング』はじめパニック映画ではとくに、超高層ビルから人が落下したり、飛行機がビルに衝突し、燃え上がるシーンが多々みられる。垂直的イメージは、上昇と下降によって強化されるだろうが、映画の場合、とりわけ落下シーンが多い。『キング・キング』然り、『逃走迷路』然り。反対に、落下そのものが主題となっているヴィム・ベンダーズの『ベルリン 天使の詩』や『シティ・オブ・エンジェル』では、天使が人間になるべくみずから落下する。ここでは、むしろ落下の喜びが語られる。天と地の関係が反転するからだ。

すでに述べたように、『キングキング』はエンパイア・ステート・ビルを舞台にした映画として有名だが、リメイク版（1976年）では、ワールド・トレード・センターが舞台となった。もともと、トレード・センターとの交渉が難航し、エンパイア・ステートになりそうだったという裏話も残っている。エンパイア側はエンパイア側でなぜ自分のところで撮影しないのかと、観覧タワーの上に、猿の格好でピケの看板を掲げた男たちを配置して怒りを表明したという。

映画『ワールド・トレード・センター World Trade Center』（2006）は9.11の非劇から生還したふたりの海兵隊員の物語。実話に基づくとはいえ、やはり「感動秘話」にしている印象を否認しない。その意味で、同じ題材を扱いながら、『ものすごくうるさくて、ありえないほど近い Extremely Loud & Incredibly Close』（2011）は、9.11以後を生きなければいけない人々の物語となっているという点で、天災であれ人災であれ、「なぜ（わたしが、〇〇が）？」と問わずにはいられない人間の性（さが）に触れる映画である。映画の冒頭、主人公の少年は、こういう。死者の数はどんどん増えていく。「じゃ死者用の超高層ビルを下に向けて建てたら？ 生きてる人用の超高層ビルの下に建てるんだ／地下100階分に人を埋葬できて／完全な死んだ世界が生きた世界の下にできる」。この映画は、父の死を受け入れることができない子供の「喪の作業」がメインテーマだ。残された

鍵の鍵穴を探してニューヨークを歩き回る。手がかりは、鍵とブラックという名前だけ。やっと持ち主を見つけるものの、そこに父のメッセージはなかった…

この映画の主演は声だ。まず、なんといっても父親からの電話の声。留守番電話に残された9回の通信。「僕はでられなかった どうしても／電話は鳴り続けたけど動けなくて／出たかったのに どうしてもダメだった」。「誰かいるのか Is anyone there?」ではなく、「いるのか Are you there?」という父の声。9回も、一人自分だけに呼びかけていたのに、怖くて出ることができなかった。「僕がいるのを知ってて 勇気が出るよう 繰り返したのかしれない」のに。テレビに映る、崩れ落ちるビルの映像が、かれを身動きさせなくする。ついで、妻の携帯電話から聞こえる夫の声（「君のおかげでいい人生になった」）。眼の前で噴煙をあげるワールド・センター・ビルを見ながら、妻は必死に訴えかける。パパのなにが恋しい？ という子供の質問に、「声が恋しい」という妻。そして、耳は聞こえるが話すことのできないかれの祖父の声なき声。そんな祖父の前で、主人公が想いの丈をすべてぶちまけるシーンが印象的だ。かれは一気にまくしたてる。ワールド・センターの映像はほとんど出てこない。ただ、かれの脳裏に取り付いて離れないのは、落下していく、いや落ちてくる父親の映像だ。

9.11以降、超高層ビルは憧憬の対象から恐怖の対象へと変化しているが、すでにパニック映画として有名な、超高層ビル火災を扱った『タワー・インフェルノ』（1974）や、超高層ビルでテロリストと戦う『ダイ・ハード』（1988）をひきあいにだすまでもなく、巨塔が虚塔に通じることは容易に理解されよう。その意味で、摩天楼の谷間をダイナミックに飛び回り、上昇・下降はもちろん、斜行・回転ものともせず、摩天楼を自家葉籠中の可動空間としている『スパイダーマン』（2002）こそ、ポスト9.11ともいうべき作品かもしれない。摩天楼はもはや征服すべき対象ではなく、縦走横断するするそれではないからだ。

高さへの誘惑はそのまま高さへの恐怖へと転化する。あまたのパニック映画はその両義性を教えてくれるが、天国は地獄と対でしか語り得ない、といった垂直の美学的語り口こそ、そろそろやめなければいけないときにきているのかもしれない。

[注]

- 1 たとえば、『摩天楼はバラ色に』（1987）などは、摩天楼にニューヨークとルビまで振り、摩天楼イメージを前面に押し出しているが、原題は「The Secret of my Success 私の成功の秘密」である。
- 2 トーマス・ファン・レーウェン『摩天楼とアメリカの欲望』（工作舎、2006）p. 378
- 3 レム・コールース『錯乱のニューヨーク』（ちくま学芸文庫、1999）p. 486
- 4 マグダ・レヴェツ・アレクサンダー『塔の思想 ヨーロッパ文明の鍵』（河出書房新社、1972）p. 157/166
- 5 上記『摩天楼とアメリカの欲望』p. 16
- 6 上記『摩天楼とアメリカの欲望』p. 24
- 7 上記『錯乱のニューヨーク』p. 10

- 8 エリック・ラックス『ウディ・アレンの映画術』（清流出版, 2010）pp.466～467
- 9 堀邦雄『ユダヤ人と大衆文化』（ゆまに書房）p.38
- 10 “What you own” 中の I don't own emotion — I rent という一節が印象的だ。
- 11 ワールド・トレード・センター内の広場は、『ゴッドスペル』（1971）でも使用されているし、マンハッタン全島が刑務所と化す SF 映画『ニューヨーク 1997』（1981）では、貿易センターの屋上が使われている。
- 12 『キングの逆襲』1933 『キングコング対ゴジラ』1962 『キングコングの逆襲』1967 『キングコング』1976 『キングコング 2』1986 『キングコング』2005 等々。
- 13 1994 年の『めぐり逢い Love Affair』は、時代設定は変わっているものの、『邂逅』の文字通りリメイク作品。主演のウォレン・ベイティが脚本・制作に関わっている。出会いは、船上ではなく飛行機のなかだが、飛行機が不時着したことから船旅がはじまる。恋愛の成就には時間と場所が必要であるともいうように、島に住む主人公の叔母役にキャサリン・ヘップバーンが特別出演（レイ・チャールズもピアニストとして出演している）。「ビルを見上げたの／あなたは来ていたわ」。エンパイア・ステート・ビルの約束は変わらず、最後に上空からの映像で終わるラブ・ロマンスだ。
- 14 リチャード・アレマン『映画で歩くニューヨーク』（朝日出版社, 1990）p.229
- 15 上記『摩天楼とアメリカの欲望』p.246～p.248