

『未来世紀ブラジル』における 社会的“コントロール”

31450782 伊澤征

目次

序章 SF 映画としての『未来世紀ブラジル』

SF 映画史

文芸批評からつながる映画批評

『未来世紀ブラジル』の反響

第一章 『未来世紀ブラジル』

登場人物/あらすじ

ディストピア作品における“コントロール”

『未来世紀ブラジル』における社会的“コントロール”の表象

第二章 爆発

テロリストによる爆破は真実なのか、それとも政府の陰謀なのか？

「共通の敵」を作ること

大衆の無関心

第三章 行政

事実よりも実態を伴う「書類」の重要性

分断された組織の暴力性

第四章 ダクト

欲求の支配

ブラックボックス化された最も大切な生活資源

「本当の幸福」の体現者としてのタトル

結論 大人の見る悪夢

参考文献

序章 SF 映画としての『未来世紀ブラジル』

この論文は、テリー・ギリアムの『未来世紀ブラジル』(1985)の映像的、また物語的な分析を通してギリアムが描いた現代社会における「支配」のあり方について考察する。その出発点は SF ディストピア作品が世の中のマスメディア(テレビや大衆映画)との対極にある文芸作品であるという仮説にある。近未来を批判的に取りあげる SF ディストピア映画としての『未来世紀ブラジル』を通して過去から現代まで通ずる社会の「支配」の表象を考える。以下にその分析の基盤となる SF 映画史と、『未来世紀ブラジル』公開当初の世の中の反響を紹介する。

SF 映画史

昨年の論文で、「計量的文化研究による SF ディストピア映画の民族意識分析」というタイトルのもと、私は 20 の SF ディストピア映画を統計的に比較し、質的考察を行った。その第四章において SF ディストピア映画における異星人表象が時代と共にどのように変化してきたか主成分分析を行い、グラフ化して分析を行った。その際の研究結果を参考にしながら映画史において SF 映画がどのように変化してきたかを論じる。

1970 年代以前の SF 映画における異星人は恐怖の表象であった。まず代表的なのは 1968 年公開『Planet of the Apes』であり、その壮大な設定とストーリー展開は後の多くの SF 映画に影響を与えた。また同時期にテレビアニメの放送が開始された『宇宙戦艦ヤマト』は後の『機動戦士ガンダム』や『エヴァンゲリオン』がアニメ作品としてヒットする礎を築いた作品と言える¹。1954 年に日本で公開された『ゴジラ』はその後の日本の特撮映画の主流を作った²。これらはどれも SF 映画史において重要な作品であり、その共通点は「地球」あるいは「人類」が侵略あるいは攻撃してくる「他者」に対してどう戦うかという物語が根底にある点である。そして、その裏には核問題や環境破壊などへの強いメッセージがある。ここで描かれる「他者」は「恐怖」を表していると捉えることができる。例をあげると、見るものが思わずぞっとするような『Planet of the Apes』の猿は人間の行為そのものの恐ろしさや残酷さを外見上にも表現したものであり、そこに「人間」というものの「暴力的な恐怖」が映し出されているのである。

1980 年代に入ると見えない排除の表象として異星人が使われるようになる。初期英米サイバーパンク作品及び大友克洋の『AKIRA』などがそれを代表している。

これらの作品の中での「他者」(人間でないモノ)はどれも共通して、外見上の表象がかなり人間のそれに近い。「人間」との外見上の同一性がこの時期の SF 映画では重要だった。つまりこれらの作品の中の「他者」はゴジラのように分かりやすい侵略者でなく「目に見えない他者」なのである。

1990 年代の SF 映画になると超越者としての異星人が出現するようになる。

『Johnny Mnemonic』(1995)、『12Monkeys』(1995)、『GHOST IN THE SHELL/攻殻機動隊』(1995)のサイバーパンク作品に加えて、『Men in Black』(1997)と『The Matrix』(1999)、また『エヴァンゲリオン』などのテレビアニメ作品が代表例である。ここでの異星人表象は 1980 年代のそれと重なるものが多い。しかし 1990 年代には、サイバーパンク作品に描かれる「他者」よりも「超人的身体能力」や「統一された思考体の存在」の特徴を持って描かれる異星人が多くなる。「超人的身体能力」は人間の物理的身体の部分、また「統一された思考体の存在」とは人間の精神的な心の部分における「超越」である。1990 年代の SF 映画における異星人は我々を「超越」する他者の表象になった。

¹ 安田モモコ, 2006, 『永久不滅のエヴァ人気』, livedoor ニュース,
<http://web.archive.org/web/20071212160940/http://news.livedoor.com/article/detail/2231472/>,
(2017.1.3 取得)

² 野村宏平, 2004, 『ゴジラ大辞典』, 笠倉出版社

2000年代のSF映画は答えを示さない、未知の表象が登場するものが多い。21世紀に入ってから公開された作品として『Red Planet』(2000)、『Minority Report』(2002)、『District 9』(2009)、『Avatar』(2009)、『Interstellar』(2014)、『攻殻機動隊 ARISE』(2013-2015)などがあげられる。特徴的なのが『Interstellar』、『Avatar』、『Minority Report』の3作品である。

これら3作品には共通して「統一された思考体の存在」あるいは「テレパシー」の表象がある。これは従来のSF映画ではあまり描かれていなかった異星人の要素であり、その定義付けも作品の中ではっきりしていない。SF映画はスピルバーグの『未知との遭遇』やカーペンターの『遊星からの物体X』などが代表するように、当事者にとっての「未知」との遭遇とその行動を描いてきた。その上で、現代における「未知」が、野蛮で人々が恐怖する巨大な怪物や高度な知能を持ったロボットから、より抽象的で精神的な存在へと変わってきたと考えることができる。

『未来世紀ブラジル』の映画史における特徴は第一章にて詳しく述べることにする。ここでは、これらSF映画として『未来世紀ブラジル』がこれまで批評家やメディア、大衆からいかに評価されてきたかを述べる。

文芸批評からつながる映画批評

文芸作品は、歴史的に見ても単なる娯楽として存在していたわけではなく、その目的は模倣、教育、美の表現など様々である。それは古代ギリシャの演劇や詩にまで遡り存在していたものである。

以下ヴァーノン・ホールによる『ヨーロッパ文芸批評史』の要約である。

一般的文学論の内、最も古いものはプラトンの『詩論』である。そこでプラトンは理性を無視し、支配されるべき感情を煽るものとして詩を批判し、国家的に有益な詩を生むことができる詩人たちのみが讃美されるべきであるとした。そしてそれを批判したのがその弟子のアリストテレス(『詩学』)であり、彼は「叙事詩、悲劇、喜劇、抒情詩、音楽などがすべて、模倣的芸術だという点で一致している」と考えた。その上で「主題が高尚になればなるほど、詩の種類も高尚になる」とし、悲劇が人間の感情に形式をもたらす物として重視した。つまり悲劇はわれわれ以上の人間を模倣することでそれを見る人間の精神を高めてくれると考えたのである。

プラトンとアリストテレス両者のこの詩に対する見解はその後の支配層にも引用されることになる。その内文芸復興期の批評家の多くはこれらを知った上で詩を「民衆に教訓を与える」ものであると捉えるようになった。これは楽しさを含めることで多くの人に読んでもらい、教訓を与えるという「糖衣丸薬論」と呼ぶのが分かりやすい。そして文芸復興期後、カステルヴェトロやミルトンを含め多くの批評家がこの『詩学』を訳し、古典において(王や王族にまつわる)悲劇は高貴な主題を扱い、他よりも優れているとする考え方が新古典主義の時代のヨーロッパで確立される。

そしてその後、フランス革命によって階級制度が否定され人間が解放されると文芸においても新時代が訪れる。その先頭に立ったのがワーズワスであり、彼はそれまで「高貴な主題」や「作法」が詩の目的であったことを否定し、詩の目的を生活の中の出来事と「感情」を描写することで見るものに喜びを与えるものとした。そして詩人は知識人や専門家としてではなく「人間として」その喜びを与えるのである。浪漫派においていかなる主題も価値が見出され、「労働者、主婦、判事、売春婦も価値ある主題である」とアメリカのホイットマンも述べている³。

やがて19世紀になると実証主義、自然主義、唯物論的研究法など様々な視点を持った批評家が現れるが大衆メディアの誕生によって芸術批評は大きく変化する。

文芸批評と、芸術作品の大衆による評価の違いは「批評」とはより複雑な考察や判断が必要であるという点であった。それに加えてメディアが発展しジャーナリズムが生まれると、アカデミズムとは違ったジャーナリストによる批評がなされるようになった。その代表者には、Chicago Readerでの活躍と『Cahiers du cinéma

³ V. Hall, 1963, "A SHORT HISTORY OF LITERARY CRITICISM", (岡地嶺, 1979, 『ヨーロッパ文芸批評史』), 中央大学出版部

『や』Film Comment』の執筆で有名なジョナサン・ローゼンバームや、The Guardian のピーター・ブラッドショー、イギリスではマーク・カモードなどが挙げられる。

しかし、デジタル化のさらなる発展によって文芸批評はまた大きく変化し、アカデミックな映画批評は逆風の中にある。Cinema Journal においてカーマンとメルニックは、

“Video essays, academic blogs, social media, popular writing, and spatial and data visualizations are just some of the many ways in which new models of scholarship are joining more traditional avenues like academic journals, edited collections, and …books.”

(ビデオエッセイ、アカデミックブログ、SNS、大衆書籍、空間的なデータの視覚化などはこれまでの学術雑誌や書籍などのメディアに限られていたアカデミックな分野に参入しているモデルの例に過ぎない。) (訳は引用者による。以下、特に断りのない限り、英語の訳は引用者による)⁴

と述べている。レビューの正確さと信頼性が評判の Rotten Tomatoes などのオンラインサイトや Filmarks といった誰もが手軽にレビューを書き込める SNS アプリなどの浸透がその具体例である。

アカデミックな映画批評家としては、アンドレ・バジン、ジャン・ルック・ゴダール、フランソワ・トリュフォーなどが挙げられる。

『未来世紀ブラジル』の反響

『未来世紀ブラジル』の評価はどのようなものであったのだろうか。

公開された当初は映画としての良し悪しより前に、あらゆる方面の批評家の困惑を招いた。

CBS のキャスターであり当時の映画やテレビ番組のインタビューなどを行っていたデヴィッド・シーハンは“(It is) an all out audience assault” (観客への強襲だ)⁵と述べている。カテゴライズされることを自ら嫌っていたギリアムは観客を出し抜くことに芸術の意義を見出していた。本人自身も “it lures people around the corner with a lollipop-and, once you get around the corner, pow! It’s too late to escape. Its claustrophobic-you’re trapped and it won’t end; it ends again and again and again and again. People get resentful, but that’s what nightmares are like.” (飴玉を持って人を曲がり角に誘い込むんだ。そしてそこを曲がった瞬間に、パウ！もう逃れられない。閉所における恐怖さ。捕らえられて終わりが無い。何度も何度も何度も終わって、でも終わらない。人は腹を立てるが、それが悪夢というものだろう)と作品について語っている。

これはギリアムのコメディアン出身の映画監督という特異なバックグラウンドも絡み、まさに “Viewers who associate the name “Monty Python” with manic humor are bound to be disappointed in the darkness and pessimism of this film” (モンティ・パイソンという名前を躁的なユーモアと結びつける人々はこの映画の暗さと悲観さにながっかりするだろう。)とする感想が生まれるのも理解できる。当初、ギリアムの描いた「未来世紀ブラジル」の構想はあまりにも暗く、複雑で絶望的であったためユニバーサル社は大衆の期待と配給会社の戦略に合うような形に大きく編集と改編を経なければ公開を許さなかったほどであった⁶。

劇中のミザンセンについてアメリカ映画の理論家であり歴史家のジャネット・ステイガーは、 “The present and future are conjoined via the device of a postmodern cityscape in which traces of modernist high rises and pyramid and glass towers intermingle with debris from revival architecture and urban sprawl.” (未来的な都市風景の中の高層ビルやピラミッド型やガラスのタワーは過去の建造物や無計画に広がる都市の雑踏と混ざり、現代と過去が入り混じっている。)⁷と述べている。映像を通して時代設定の混乱が意図されていることが分かる。

また一般大衆からの評価としては、

⁴ E. Carman, R. Melnick, 2016, “IN FOCUS: Film and Media Studies and the State of Academic Publishing”, Cinema Journal, Vol. 55 Issue 4, p130-133

⁵ B. Fister, 1996, “Mugging for the Camera: Narrative Strategies in *Brazil*”, Literature Film Quarterly, Volume 24, Issue 3, p288

⁶ 同上

⁷ 同上 p.289

“The movie is filled with violent, intense, and gory scenes, including torture, explosions in public places, bloody bodies and body parts, gunfire, and oppression of civilians by vast numbers of faceless police-state troops”

(映画は、暴力的で、強烈で、グロイシーンであふれており、拷問、公共での爆発、血まみれの肉体や肉片、銃撃、顔のない警官による市民の制圧などが含まれる。)⁸

など、暴力シーンの多さを指摘する評価から

“Gilliam’s finished film is notable for its uniquely claustrophobic atmosphere, like an inescapable fever dream somewhere between Kafka and Monty Python, and set within one of the most brilliantly realized dystopias in sci-fi cinema.” (完成されたギリアムの映画はその独特な閉塞感が特徴的である。逃れられない病的な夢はカフカとモンティ・パイソンの間にあり、素晴らしく映像化された SF ディストピアのセットの中で繰り広げられる。)⁹ - Adam Smith

と、SF ディストピア作品として高い評価まで様々である。

これらの評価から総じて言えるのは『未来世紀ブラジル』が一度見てすっきりと理解できる映画ではないということだろうか。

本論文において私は『未来世紀ブラジル』を、大衆文化に対する批判を目的とした映画だと捉える。現代社会における映画は誰もが見て楽しめるような娯楽映画と、見る人を選ぶことを前提として作られた映画がある。同時代に存在したスティーブン・スピルバーグとマーティン・スコセッシの関係は有名である。スピルバーグは自らがスコセッシと比べて芸術性に劣っていて、娯楽のためだけの映画ばかり撮っていると批判された。文芸批評の歴史においても「民衆に人気のあるロマンスを、ただ民衆に人気があるというだけの理由で非難した」¹⁰時代もあったが、誰もが知っていることや、既に誰かが作ったものよりも、新しいことを発見し生み出すことに芸術性を見出すという面においてこの考え方は似ている。しかしスピルバーグはそのような批判に対して「我々のような監督がいるからこそ他の監督が自分たちの好きに作品を作れる」と返している。

その中で『未来世紀ブラジル』や『ブレードランナー』などに代表される SF ディストピアという映画ジャンルは後者の見る者を選ぶ作品であると捉えることができる。結果として両作品とも多くの人を知る大衆的な作品になったことは確かであるが、その作られた目的は人気と利益を得ることよりも監督や原作者の世界観やメッセージを表現することに重きが置かれている。そのためこれらの作品を評価するにあたっては、世間一般がどのような評価をしているかよりも、製作者がどのようなメッセージを誰に届けたかったのかを理解することが大事である。この論文はそれらのメッセージを読み解くことを目的とする。

⁸ R. Schonfeld, n.d., “common sense media”, <https://www.common sense media.org/movie-reviews/brazil#> (2017.12.31 取得)

⁹ A. Smith, 2015, “A file-clerk living in a nightmare future world pursues a mysterious young woman.”, <https://www.empireonline.com/movies/brazil/review/> (2017.12.31 取得)

第一章 『未来世紀ブラジル』

登場人物

サム・ロウリー: 主人公。情報省 Department of Records 所属。

ジル・レイトン: この映画におけるヒロイン。演じる女優を選ぶにあたってギリアムはマドンナ、ロザンナ・アークエット、ミシェル・ファイファー、キャスリン・ターナー、ジェイミー・リー・カーティス、レベッカ・デモーネイなど多くの当時有名だった人物をテープに収めていた¹¹。その中から最終的にキム・グライストが選ばれるわけだが、その理由についてギリアムは「彼女がまったく無名だったっていうこともあるけど、単にほかの女優は僕にはまぶしすぎたのかもしれない」¹²と述べている。しかし結果的にはギリアムの思い描いていた役柄をキムは演じ切ることができなかった。というのもともとジルはより大きな役割を担うはずだった。「人間関係とシステム全体のパラノイアを恐れるあまり、秘書や何かの適当な職業に就けずにトラックの運転手になった少女」であり、夢を見るサムと同様に孤立し、現実の人間との接触がない不完全な人間という設定だったのだ¹³。しかし実際はその役割は切り詰められていき、現実においても彼女はサムの空想の産物のようになっていた。

アイダ・ロウリー: サムの母親。政府内の高官に対しても顔が広く、若さを保つための整形手術に余念がない。どんなに奇抜な手術方法でも医者であるドクター・ジャフを信用しきっていて、疑問や不満を感じることはない。

テレイン夫人: アイダの友人。整形手術に失敗する。

ジャック・リント: サムと同期でありながらトントン拍子で出世をしていく。劇中では妻と娘を連れてレストランに登場し「家庭人」としての顔も持つ。しかし仕事の内容は拷問を執行するというもので本来であれば悪人のように描かれるのが普通である。しかしギリアムはそれをあえて「彼は世界一いいやつで、愛すべき家庭人でなきゃだめなんだ」と説明し、「たまたまこの特殊な職に就き、自分の職場での地位に不安を感じているんだ」¹⁴と強調する。

ミスター・カーツマン: Department of Records におけるサムの上司。小心者で、能がなく、部下であり優秀なサムに頼りきっている。

ミスター・ヘルプマン: 情報局の次官。年老いていて最初はサムに良心的な態度を取るが、犯罪者となったら手のひらを返し、ジャックに拷問を命ずる。

アーチバルド・ハリー・タトル: ロバート・デ・ニーロ演じる配管修理を職業とする犯罪者。映画の中では「幸福」の感情を原動力としている人物がいないことがうかがえる。その中で唯一書類や規則に束縛された官僚制の社会から離脱し、自らの幸福を獲得できているのがタトルである¹⁵。(第四章参照)

¹¹ I. Christie, 1999, "Gilliam on Gilliam", (廣木明子, 1999, 『映画作家が自身を語る テリー・ギリアム』), フィルムアート社, p.162

¹² 同上 p.163

¹³ 同上 p.166

¹⁴ 同上 p.160

¹⁵ B. Wheeler, 2005, "Reality is What You Can Get Away With: Fantastic Imaginings, Rebellion and Control in Terry Gilliam's *Brazil*", Critical Survey, Volume 17, Number 1, p.95-108

あらすじ

サムは政府の情報局で働いている。しかし夢の中では彼は翼を持ち、雲の中を颯爽と飛ぶ勇者となれるのだった。そんな平凡で苦勞のない人生を望む彼に出世の野心はないが、そのせいか上司であるミスター・カーツマンから相談や頼み事をされることが多い。ある日、「Buttle」と「Tuttle」の綴りを間違えるという情報省内 (Information Retrieval) のミスにより、本来テロリストとして指名手配されていたバトルの代わりにバトルという名の男が捕らえられてしまう。そしてその尋問中にバトルは命を落としてしまったためその遺族であるミセス・バトルに政府は払い戻しをしなければいけなくなった。その役割がめぐりめぐってカーツマンからサムに託される。

バトルの家を訪ねると、そこでサムは夢の中で見ていた美女と同じ顔を持ったジルに出会う。サムは必死に彼女を追いかけるがそのときは政府の役人として冷たく罵られ逃げられてしまう。

その後ある日また夢を見ていたサムはうなされ起きると、部屋のダクトが故障していることに気づく。すぐにセントラルサービスに電話をするが応答がない。すると、暗闇の中からバトルを名乗る男が現れサムの家をダクトを勝手に直してしまう。当初はその突然さに困り果てるサムだったがバトルの人柄に触れ政府が描いているようなテロリストではないことを知る。そして遅れてきたセントラルサービスの職員を、バトルをかばうために、サムは追い返す。

その後サムは、ジルを探すために、以前から断り続けていた母親のコネによる出世を受け入れる。配属された新しい部署ではサムはオフィスを与えられ、そこでジルの情報を集め始める。その過程で昔からの同僚であり出世コースを登っていたジャックに出会う。ジャックは政府のために犯罪人の拷問を執り行う役割を負っていた。自らの手を血まみれにしながらの仕事をする職場に娘を連れ込んでいるジャックの姿にサムはギョッとするが何とかジルの情報を引き出そうと食い下がる。しかしジャックはバトルが死んでしまったことのミスは自分の責任ではないと言い張り、部屋を出て行ってしまう。

その帰り道サムは政府に抗議に来ているジルを目撃する。そして、混乱の中に自らも乗じて彼女のトラックに乗り込み政府から逃げ出すのであった。訳の分からない口説き文句を並べるサムに対しジルは最初不信感を抱きトラックから突き落とすが、あまりのしつこさに最後は根負けする。しかしそのうち政府の追手が来てトラックを追いかけるが、その逃走の中で警察を轢き殺してしまう。トラックを降りてショッピングモールに逃げ込む二人だが、そこでテロリストによる爆発に巻き込まれ、死体運送車の中でサムは目を覚ます。一旦解放されるサムはジルと家の外で再会し、母親の家に逃げ込む。そしてミスター・ヘルプマンのオフィスに忍び込んだサムは情報を改ざんしジルが死んだことにすることに成功する。これで追手が来ないと確信した二人は一夜を共に過ごす。翌朝突然武装した警官隊に連行される。

政府に対する裏切り行為を理由にサムは捕らえられ、ドーム型の広い部屋の真ん中の椅子に座らされ拷問にあう。しかしまた突然バトルと共にテロリストの一団が建物の中に突入しサムを救い出す。バトルの消失、テレイン夫人の葬式、暗闇の中の逃走、ジルのトラック、と倒錯した世界が連続し一旦ハッピーエンドかと思えた後、映像は拷問室に戻る。バトルによる救出はサムが思い描いた妄想だったのである。

エンドロールにはアリー・バロツソの『Brazil』が華やかに流れる。

ディストピア作品における“コントロール”

ウィーラーはディストピア作品において、「コントロール」がどのように獲得され、維持されているかは主要なテーマであると述べている¹⁶。ここでいう「コントロール」とはどのような意味なのか。そしてなぜディストピア作品と「コントロール」は切り離せない関係にあるのだろうか。

ギリアムが『未来世紀ブラジル』で描いた統制された社会をテーマとしている作品には『時計じかけのオレンジ』(アンソニー・バージェス)、『1984』(ジョージ・オーウェル)、『ガタカ』(アンドリュウ・ニコル)などがある。これらに共通しているのは「個人」のコントロールによる、「社会」の統治である。「社会」という複雑でカオスな組織を効率的に統治するために人々の創造性を排除し、感情と行動を統制することによって達成している。しかしその手段は様々である。

80年代のディストピアというジャンルにおいてこの「コントロール」が重要になるのは1980年代の時代的な背景が関係している。映画業界を見ると1980年代のメインストリームはかなり保守的だった。60年代に若者の支持を獲得することに失敗したハリウッドは映画製作の主導権を映画作家(フランシス・フォード・コッポラ、ロバート・アルトマン、スティーブン・スピルバーグ、ジョージ・ルーカスなど)に奪われる形となった。しかし80年代になりハリウッドが経営的に安定し始めるとそれらの映画作家は追い出され、甘く美しい「夢工場」になったのだ。その結果追い出された映画作家たちは50年代のおとぎ話のような世界観でも70年代のリアリズムでもない、『素晴らしき哉、人生』の「ベッドフォード・フォールズがそのままポッターズウィルと混じり合ったような悪夢の世界」¹⁷を撮っていた。ディストピアとはユートピアの反対語であり、リアリズムとは反対にありながら、甘く美しい理想とも反対に位置する。ユートピアにおいて描かれるのは人間の感情の解放であり、自由と想像力に満ちあふれた世界である。また70年代のリアリズムは弱く貧しい者たちにスポットライトを当て、権力に立ち向かう姿を描いた。これらの「自由」や「想像力」と同時に存在することができないものが社会の「コントロール」であり¹⁸、テリー・ギリアムやクローネンバーグ、リンチ、ダンテなどが描いたのは、過剰に「コントロール」が獲得され、それが認められている世界である。その中には自身が追い出されたハリウッドと、アメリカ社会全体に対する皮肉と警告が込められている。

ゆえに1980年代にディストピア映画というジャンルが確率されたのには当時の映画産業の背景がその要因の一つであると言える。そしてこれらの映画を「社会的コントロール」の観点から考察することには現代の資本主義社会を多面的に理解する上で重要である。

¹⁶ B. Wheeler, 2005, "Reality is What You Can Get Away With: Fantastic Imaginings, Rebellion and Control in Terry Gilliam's *Brazil*", Critical Survey, Volume 17, Number 1, p.95

¹⁷ 町山智浩, 2006, 『〈映画の見方〉がわかる本 80年代アメリカ映画カルト・ムービー篇 ブレードランナーの未来世紀』, 株式会社洋泉社, p.3-5

¹⁸ B. Wheeler, 2005, "Reality is What You Can Get Away With: Fantastic Imaginings, Rebellion and Control in Terry Gilliam's *Brazil*", Critical Survey, Volume 17, Number 1, p.95

「未来世紀ブラジル」における社会的“コントロール”の表象

ギリアム自身は『1984』や『素晴らしい新世界』のような全体主義的システムにはしたくなかった¹⁹と述べている。『1984』はイギリスの作家ジョージ・オーウェルによるディストピア小説で、ビッグブラザーと名乗る独裁者によって統治される監視社会から抜け出そうとする男女を描いた物語である。「素晴らしい新世界」は同じくイギリスの作家オルダス・ハクスリーによるディストピア小説で、イエスの代わりに大量消費の象徴としてフォードが崇拜され、世界統制官評議会の支配するフリーセックスが推奨される社会の話である。「20世紀のどこかで」という字幕からはじまるこの映画のタイトルになぜ「ブラジル」という国名が使われたのかという問いは幾度となく浮上した。そしてギリアムがブラジルやポーランドなどの発展途上国での国家体制からインスピレーションを得て、その未来を想像しながら制作に取りかかったと考えてしまう人も多かった。しかしギリアム自身そのような国には行っていない²⁰。「ブラジル」というタイトルは劇中に登場する1939年のヒット曲「ブラジル」から取っている²¹。アメリカの社会に失望をしたギリアムが逃避を求めて想像した世界（そこで流れているであろう音楽）が「ブラジル」だったのである。つまり、全体主義のような（領域が）限定的で政治的な統治構造よりも、人々の一般的な生活やあらゆる近代国家にとって共通の社会構造に対して「ブラジル」という言葉は使われたという方が正しい。つまり、「20世紀のどこかで」であれば、「世界中の人たちがみんな、あの場所を理解する」²²ことができる、そんな場所を表しているのが「ブラジル」というタイトルであり、この映画なのである。特別な国家体制や統治体系を批判するのではなく、誰もが生活の中で感じている、「見えない何者か」からのコントロールがこの映画の中では誇張され浮き彫りにされているのである。

そういった意味で『未来世紀ブラジル』における統治は「1984」のように圧倒的権力を持ったトップがいる構造とは違う。ビッグブラザーのような人物は映画の中で一切出てこず、出てくるのは無能な上司ばかりである。しかしそこでは官僚制と分業が極端に進み、暮らしにおいては朝起きてトーストを焼くことや服を選ぶことさえも自動化されている。そして過度に分業と労働者の能力と知識の専門性が高められたその社会構造では、自らを取り巻く環境や組織の全体像が見えなくなり、その問題に気付くことも関心を持つこともなくなるのである²³。

これが『未来世紀ブラジル』における社会的コントロールのあり方である。個人による社会への関わりを限定することで、自らに制限が与えられていることが自覚されることはない。個人は社会の中の歯車として、社会にとって都合のいいように、その役割を割り振られているのである。そして社会からはみ出した個人は事務的かつ階層的に処理され、そこに人間の感情（責任感や正義感）が混じる隙はない。効率を重視し、不調和を嫌悪した社会のあり方である。これをハービーはモダニズムと呼び²⁴、ハクジンスクとブチャナンはブルクラシー²⁵と呼んだ。

これらを踏まえた上で次章からは劇中の細かいシーンやセリフにも言及しながら、『未来世紀ブラジル』における社会的コントロールについて考察する。

¹⁹ I. Christie, 1999, "Gilliam on Gilliam", (廣木明子, 1999, 『映画作家が自身を語る テリー・ギリアム』), フィルムアート社, p.188

²⁰ 同上

²¹ 町山智浩, 2006, 『〈映画の見方〉がわかる本 80年代アメリカ映画カルト・ムービー篇 ブレードランナーの未来世紀』, 株式会社洋泉社, p.102

²² I. Christie, 1999, "Gilliam on Gilliam", (廣木明子, 1999, 『映画作家が自身を語る テリー・ギリアム』), フィルムアート社, p.188

²³ B. Wheeler, 2005, "Reality is What You Can Get Away With: Fantastic Imaginings, Rebellion and Control in Terry Gilliam's *Brazil*", Critical Survey, Volume 17, Number 1, p.99

²⁴ D. Harvey, 1990, "The Condition of Postmodernity: an enquiry into the origins of cultural change", (吉原直樹, 1999, 『ポストモダニティの条件』), 青木書店

²⁵ A. Huczynski, D. Buchanan, 2001, "Organizational Behaviour: An Introductory Text", Financial Times/ Prentice Hall

第二章 爆発

テロリストによる爆破は真実なのか、それとも政府の陰謀なのか？

テリー・ギリアムの映画作品において「爆発」はもはや必要不可欠な要素だと言えるだろう。モンティ・パイソンの一員として映像作品を作っていたころからその傾向は顕著にあらわれている。『人生狂騒曲 (Monty Python's Meaning of Life)』における、レストランにきた太った男性客が店員に次々と食事を勧められ、食べ過ぎのせいでお腹が破裂してしまうシーンなどは、誰しもが一度見たら忘れられないだろう。

そしてギリアムの映像作品の中でも印象的な爆発シーンではじまるのが『未来世紀ブラジル』である。

この映画をはじめて見る者からすると、あまりの突然さにあっけにとられ、最初のシーンが物語とどうつながっているのかわかりづらい。店頭に並んだテレビの画面上では新しい「ダクト」のCMが流れている。セントラルサービスが、人々の家に備え付けるパイプの色の選択肢を増やすことを伝えている。このCMが持つ意味については第四章にて考察するが、その途中で店は突然爆発し炎上する。劇中では似たような突然の爆発が二度起こる（どちらもあまりの突然さに爆発なのか事故なのか強盗なのか分からないほどだが）。登場人物の会話の中からこれらがテロリストの仕業とされていることや、政府がそれらに関する情報を市民に求めていることもサムの出社シーンに写るポスターの“HELP the Ministry of Information HELP YOU”という文字などから分かる。

しかし劇中に爆弾を仕掛けるようなテロリストらしき集団は最後のサムの妄想の中でしか出てこない。政府がテロリストとして指名手配しているタトルは、実際はダクトの修理を無断で行っているだけの善行者であった。ここで考えなければいけないのは、これらの爆発が本当はテロリストによるものではなく、政府が意図的に起こしているものなのではないかということである。これらの爆発もまた、社会をコントロールするための装置として解釈することが可能ある。つまり、「テロリスト」という「共通の敵」を作ることによって政府は自らの「正義」を作り上げているのである。

「共通の敵」を作るということ

完璧な秩序が構築された社会において、「悪」が存在することはない。それは完璧な秩序の中では生まれることが許されないからである。本来なら「悪」と見なされるような秩序を乱すものはシステムティックに処理され、自動的に正しい場所へ送られるだけである。そしてそれはサムやジルが最終的に辿った道に等しいと言える。しかし、「悪」が存在しない現実の中では、「正義」を語ることが難しくなる。

これは20世紀後半のナショナリズム論とも共通し、歴史的にも他者他国を共通の敵と見做し、「悪」を作り上げることで勢力を増した政党や政治家や数多くいる。2017年の欧州における選挙においても移民を共通の敵として見立てた右翼政党が勢いを強めた²⁶。

そして、特に『未来世紀ブラジル』における現実の「認識」の操作は1960年代のティモシー・リアリーとも繋がる考え方である。多くのギリアム映画の中で人々は自らの現実が内部の地図やモデルによって構築される。そうして作り上げられた現実の「認識」の偏りによって、個人の生活や態度に「形式」がもたらされる。そしてその「形式」に人々は従い、コントロールされているのである²⁷。ギリアムの初監督作品である、モンティ・パイソンの『Life of Brian』はまさに中世ヨーロッパ社会の形式を気取った人々の暮らしを皮肉ったジョークが連発する。

²⁶ 竹下 誠二郎, 『World Scope from 欧州 選挙の年を迎えた欧州で移民を共通の敵に仕立て勢力増す右翼とキリスト教』, 週刊ダイヤモンド, Volume 105, no.12, p.22

²⁷ B. Wheeler, 2005, "Reality is What You Can Get Away With: Fantastic Imaginings, Rebellion and Control in Terry Gilliam's *Brazil*", Critical Survey, Volume 17, Number 1, p.97

『未来世紀ブラジル』の中の社会では、これらテロリストによる爆破事件が起こることが必要不可欠であった。それは人々に危険と不安を感じさせ、政府への依存を促す。そしてその爆発はもはや人々の生活の中に完全に浸透したものとして映画では描かれる。これがこれらの爆発をより異様に、私たちに見せているのである。

大衆の無関心

何よりもこれらの爆発シーンで異様なのは、爆発が起きた直後の周囲の人々の反応である。

冒頭部から話が進みしばらくするとサムが母親と食事をしているレストランで再び爆発が起こる。しかし、そこで爆発に巻き込まれた人々以外は、店員が皿を割ったのと同じ程度の事件であるかのように平然と振る舞うのである。そしてそれは客だけでなく、その場で働くスタッフや爆発のちょうど隣で演奏をしていた楽団員も同様である。当初、組織の影響下にあったサム自身も、政府の職員としてテレイン婦人にテロリストへの対応を求められると、“It’s my lunch hour, and besides it’s not my department” (0:23)と返している。実際に爆発に巻き込まれている客以外、その場にいる全員が爆発に対して全く無関心なのである。

これは人々の生活が固定化され、他者とのネットワークの断絶によってもたらされるものと考ええる。マーサ・C・ヌスバウムは人間が他人に対して関心を抱くための前提条件として、「ある程度の実際的な能力」に加えて、「完全な統制(コントロール)など不可能であり、よくもないということ、世界とは、誰しもが弱さを抱えた私たちが互いを支えあう方法を見つけなければならない場所であるということ」を認識することが必要であると述べている。そして、二つ目の前提条件である認識には、「世界とは自分一人だけの場所ではないこと…を理解する能力が必要」²⁸であるとしている。『未来世紀ブラジル』の中の社会において人々は自らの生活に固執し、自らが社会の他者に及ぼしている影響や、自らの社会の中の立場について客観的に考えることをしない。そのような視点を持ち、現状のシステムに対する批判的な思考が必要ないからである。つまり、「完全に統制(コントロール)」された社会の一員として、自らも完全にコントロールし、どんな不調和が起きたとしても、それを均衡化するシステムの存在を全面的に信頼し、それに依存するのである。ゆえに、このような爆発事故が起きても、然るべき部署が対処し、然るべき職員が処理を行うことに一切の疑問や不安を抱かずに自らの世界における自らの役割に没頭できるのである。

²⁸ M. C. Nussbaum, 2010, “NOT FOR PROFIT Why Democracy Needs the Humanities”, (小沢自然, 小野正嗣, 2013『経済成長がすべてか？—デモクラシーが人文学を必要とする理由』, 岩波書店, p.126

第三章 行政

事実よりも実態を伴う「書類」の重要性

バトルの不正な逮捕を訴えるために、長い列を並び終えたジルとその先の情報省の職員との以下のやり取りを見ていただきたい。

“Jill: I want to report a wrongful arrest.

(Information Retrieval) Staff: You want Information Adjustments, different department.

Jill: I've been to Information Adjustments. They sent me here. They said you have a form I need to fill out.

Staff: Have you got an arrest receipt?

Jill: Yeah.

Staff: Is it stamped?

Jill: Stamped?

Staff: No, no. There's no stamp on it you see. I can't let you have the form until this is stamped.

Jill: Where do I get it stamped?

Staff: Information Adjustments.”

訴えを通すに至る前に、政府内の窓口を、役所の書類業務を理由に、たらい回しにされる。

このシーンの他にも、この映画の中で「書類」は幾度と出てくる。例えば、サム部屋にバトルが初めて現れる時、セントラルサービスの職員はサムの放った”27B /6”という書類の名称に対して震え上がり、嫌々退散していく。その一つの書類が彼らにとっては何よりも大きな恐怖の対象なのである。また Information Retrieval への昇進が決まったサムを出迎えるのは、数々の書類を手に群がる大量の職員に対してイエスとノーの決定を歩きながら下し、書類を処理していく局長の姿である。情報省内のやり取りは紙を筒に入れてダクトを通して飛ばすメールシステムを通して行われている。ジルとの逃亡を経て事務所に戻されたサムは頭の固い同僚のジャックやシステムに苛立ちそのダクトを破裂させる。破裂したダクトの穴から無数の白い書類が舞い散るシーンは解放感と皮肉に満ちている。そして、最後のクライマックスにおいてもバトルと共に情報省の建物を爆破するとき、その爆風の中飛び散るのは人や建物の破片ではなく、大量の書類である。

ギリアムが『未来世紀ブラジル』を通して皮肉ったのは政府が主体となって行う福祉、戸籍、懲罰、税金などにおける、申請主義やそれに伴う行政の不作为である。

申請主義とは先進国の福祉においてある人に対して与えられる権利や受け取るべき国からの恩恵があっても、その本人からの申請がなければ、行政機関はそれを施してはくれないということである。そしてそれは、「年金保険料、介護保険料、医療保険料など行政は徴収には熱心だが、給付自体に自らのミスがあっても対象者からの申請がない限り、訂正はおろか調査にも応じない」²⁹ということである。これは「行政側が本人の届出を待たずに処理を行う…職権主義」³⁰とは 正反対に位置する。

申請主義には二つの側面があり、それは

「(一)国民の自立・権利行使、(二)行政の受身宣言」³¹

である。もともと職権主義から申請主義がとられるようになった理由としては、福祉においても国民による民主的な手続きを経た上で行うことで公平性や開示性を担保するためであった。つまりその「非権利性、非民主性、恣意性を克服するものとして導入された」³²。しかし、「制度の複雑化に加え、高齢社会が到来してい

²⁹ 山口通宏, 2010, 『「申請主義」の壁！—年金・介護・生活保護をめぐる—』, 株式会社現代書館, p24

³⁰ 同上 p.29

³¹ 同上 p. 6

³² 同上

る」近代社会において、「申請者が制度を知っているか、申請する力があるか、申請条件を整理しなくては、が前提となって」おり、「本来福祉が必要な人ほど疎外される」³³ようになってしまっている。現に、日本においても高齢者の権利擁護の申し出は、本人が直接行政機関に出向く例は少ない。ジルが近所仲間であるバトルに代わって情報省に出向いているのと同じ状況である。

『未来世紀ブラジル』のシーンにおいてジルは情報省内の窓口を理不尽に冷たくたらい回しにされるが全く同じようなことが現実にも起きている。バスのシルバーパスの申請のために庁舎2階の窓口を訪れた人が、そこでその申請のために非課税証明書が必要だと言われる。その非課税証明書はその建物1階で申請せねばならず手数料を200円とる。非課税証明書などなくとも同じ庁舎で調べれば分かるはずのことを、わざわざ本人に階段を昇り降りさせ、金銭まで徴収し、非効率的な手続きを強制している。このような形式も申請主義において、申請抑制を招いているのである³⁴。

しかし、現状では福祉や介護が問題として取り上げられても、このような手続き上の弊害が着目されることは少ない。健常者にとっては生活の中でそれが当たり前になってしまっているからである。現場のある公務員は、「私のように三十数年役所生活を送っていると、ある意味当然のように受け止め、このこと自体に目を向けると言った視点が欠如していました」³⁵と述べている。ギリアムはこの映画を通して、こういった世の中で当たり前になってしまっている滑稽なまでの非効率性や不作為、機械的な管理システムを映像として描き、気づかせてくれる。

分断された組織の暴力性

もう一つギリアムが『未来世紀ブラジル』の中で描いているのが、行政の分断に伴う危険性とそのシステム上の暴力性である。そもそもこの物語の発端は組織同士の責任の押し付け合いと、連絡の不手際が原因となっている。

サムが職場に到着すると、ミスター・カーツマンに呼び出される。そこでサムはバトルとタトルの間違いがあったことに気づく。それを聞きカーツマンは最初焦るが、サムに（間違いが）“At least it's not ours”と言われ安堵する。自分たちの管轄外のミスには誰も興味を抱かないのである。しかし、後日またカーツマンに呼ばれたサムはその時発見した問題が巡り巡って自分たちの元に降ってきたことを怯える上司から知らされる。バトルに対する“払い戻し”を記した小切手を省内で押し付け合っていたのである。それがカーツマンの手に渡り、バトルに渡そうとするも、居場所を突き止めることができない。その時のカーツマンのセリフが以下である。

“You see? The Population Sensors have got him down as dormant...the Central Collective Store has computers got him down as deleted...Information Retrieval has got him down as inoperative...there's another one, Security has got him down as excised...Administration has got him down as completed...L...” (0:36)

（見てくれ。人口調査局は彼を休止状態と記録し、中央集合倉庫はコンピューター上で削除としているし、情報回収局は不動作としていて…まだあるぞ、警備は彼を追放として、管理局は彼を完了として…ええ）そして、ことを察したサムはパソコンの画面を見て、バトルが死んでしまっていることに気づく。人が死んでいるという事実をある組織は“休止状態”とし、ある組織は“削除”や“不動作”、“追放”、“完了”とそれぞれに記録する。言葉の選び方からそれぞれの組織の性格を伺うことができるが、それは同時に個々の組織が独自に情報管理をしており、統合的なシステムが存在しないことを意味する。サム個人がその小切手に気づき、行動していなければバトルの妻の手にいつ渡ることができたか分からない。

第一章においてもギリアムが『未来世紀ブラジル』で描いたのは『1984』のような絶対的権力による支配ではないことは指摘した。かといって独裁政治や完全な管理社会を称賛していないということは明らかであるが、官僚制による民主主義によって引き起こされる、近代の行政システムの中で生きる人々の行動心理を的確に描くことによって、その危険性が滑稽に描かれている。

³³ 山口通宏, 2010, 『「申請主義」の壁！－年金・介護・生活保護をめぐる－』, 株式会社現代書館, p30

³⁴ 同上 p.25

³⁵ 同上 p.50

第四章 ダクト

欲求の支配

舞い散る書類の他に、『未来世紀ブラジル』においてももう一つ反復して登場し異様な存在感を放っているのが「ダクト」である。

ダクトが初めて登場するのは第二章でも述べた映画の冒頭のシーンである。そこではダクトのCMが店頭で並んだテレビモニターに映されている。そこでの唄い文句は以下の通りである。

“Do your ducts seem old-fashioned? Out of date? Central service’s new duct designs are now available in hundreds of different colours, to suit your individual taste.”

(あなたのダクトは時代についていけていますか？古びていませんか？セントラルサービスの新しいダクトは何百の色のなかからあなたの好みに合わせることができます。)

ここでセントラルサービスはダクトを購入する消費者にその色の選択権を与えることで、人々が自らの生活を自分の好みに合わせて選択できていると思わせている。これから『未来世紀ブラジル』の世界においては人々の欲求すらも支配の装置の中でコントロールされていることがうかがえる。ウィーラーは『未来世紀ブラジル』の中で「消費」は人々の恐怖を和らげ、個人の陳腐な表現の機会を与える働きをしている³⁶と述べている。つまり消費を通して人々は自らを表現し、他者から与えられた消費の選択肢の中で欲求を満足させる。

ダクト自体は巨大でインテリアとして不恰好である。その後ダクトは映画の中のあらゆるシーンで姿を見せる。サムが母親と食事をする、上流階級の人々を客とするレストランにおいても太いダクトが壁や床から突き出し、明らかに見栄えや動線を邪魔している。しかし、人々はそれなしでは暮らしていけない。冷暖房、水道、下水、電気、電話回線、郵便などの生活インフラ全てがセントラルサービスの提供するダクトを通して行われている。CMで言われているような個々人の“individual taste”で選択できるのは色ぐらいなのである。これは物的欲求のコントロールである。ヘルベルト・マルクーゼは『一次元的人間』において、富裕を生み出すことによって人々は物的欲求から解放されると述べている。そしてそれはその他あらゆる自由のための前提でもあり、そのような解放は従属を生み出すメカニズムになるのである³⁷。つまり、人々の生活に必要なものを満たすことによって支配層は人々を思うままに従属させることができるのである。ギリアムの消費者運動への不信感がダクトのコマーシャルを通して描かれている。

ブラックボックス化された最も大切な生活資源

現実社会においても、ガス、電気、水道などのライフラインについて普段自覚することはあまりない。都市で暮らす私たちにとってインフラは国に最も依存している領域であると言える。そして、それらにトラブルが起きた場合、自らで直すことは困難で、相応の業者に依頼をしなければならない。そうすると、我々の生活を支えているライフラインがどのようにして我々の元に届けられているのかを我々は知ることができない。生活の中で最も重要な領域について私たちは無知なのである。

サムは家の空調が故障したことに気づきセントラルサービスに修理を依頼する。そこでタトルが登場する。タトルが道具を取り出し、部屋の壁を取り除くと、中には生き物の内蔵のように動き呼吸し絡まり合うパイプやコードが詰め込まれている。普段の生活では全く見ることもない壁の裏側にあるそれらから我々は反射的に目をそらしたくなってしまう。あまりにも複雑で、理解できないのに加えて、下手なことをすれば我々が土台としているものの全てが崩れてしまいそうに感じるからである。ギリアムが壁の裏の絡み合うパイプをま

³⁶ B. Wheeler, 2005, “Reality is What You Can Get Away With: Fantastic Imaginings, Rebellion and Control in Terry Gilliam’s *Brazil*”, *Critical Survey*, Volume 17, Number 1, p.99

³⁷ H. Marcuse, 1968, “One Dimensional Man” (三沢謙一, 生松敬三, 1980, 『一次元的人間』, 河出書房新社)

るで生き物の内臓のように描いたのは、それを人間の体内を覗くのと同じように見せたかったからだろう。あまりにも複雑で我々の理解の範疇を超えた生命体のように我々のインフラは生活に侵食し、重要な役割を果たしているのである。

「本当の幸福」の体現者としてのタトル

このようなダクトに依存し、欲求すらも支配された社会の中であるからこそ、物語においてロバート・デ・ニロ演じるタトルは輝く。物語の中で唯一支配の装置から逃れ、幸福と自由を手に入れている人物だからである。

タトルがこの社会において他の人物と違うのは、書類整理や手続きにとらわれることなく、「ダクトを修理する」と言う「技術」を持っているという点である。それはマーベル映画のスーパーヒーローが持つ特殊能力のようなものに近い。既存のシステムから外れた、凡人からしたら「ずるい」と思ってしまうほどの能力であり、かつそれは人を助ける力である。物語の中で登場する他の人物は全て恐怖心や懐疑心を抱え、周囲にビクビクしながら生きているような印象を与える。それは全員が「偽物の幸せ」の中で生活させられているからである。欲求を支配された社会とは自らを取り囲む環境に偽物の認識を与えられ、その中で「偽物の幸せ」を得て満足する社会のことである。これまでにあげた爆発の演出による、「テロ攻撃から人々を守ってくれる政府」への安心感、書類業務によるプロセスの自動化と役割の明確化による充足感、そしてダクトによる生活資源の配給による満足感、これら全ては支配装置が人々に与える「偽物の幸せ」なのである。

タトルは夜中にサム部屋の突然登場し、壁を開ける。それはサムにとっては新しい世界への開眼でもあった。それまでサムの中に無意識の内に植えつけられた価値観がそのシーンから崩壊し始めるのである。具体的にはそれまで空飛ぶ勇者であった夢の世界が現実との対立を象徴するようになるのである。情報省の小さい部署で役人として野心も持たず卒なく仕事をしてきたサムにとって既存のシステムから抜け出し、自らの力によって自由と幸福を手に入れようという考えは現実のものではなかった。それはあくまで夢の中の自分だったのである。しかし、タトルとの出会いの後サムは夢の中のヒロイン、ジルと出会う。その中でサムは自らの欲求と、それまで固定化されてきた価値観の中で激しく揺れ動くことになる。ジルのことを職場の端末で調べながらカーツマンに吐く“I don't know what I want!”（自分が何がしたいのか分からないよ！）というセリフは象徴的である。このサムの内なる葛藤がクライマックスを迎えるのが夢の中の巨大なサムライとの格闘シーンである。サムライ(Sam-you-are-Iとかかっている)を倒し、仮面をとるとそこにはサム自身の顔がある。

『スター・ウォーズ V-帝国の逆襲』においてもルーク・スカイウォーカーのフォースのトレーニングシーンでもこの表現が使われている。ルークはヨーダからフォースについての真理を教わろうとするが、「できるわけではない」というこれまでの自分の認識とヨーダの「フォースを信じろ」という言葉の間で葛藤する。周囲をどう「認識」するかということは人の潜在的な意識の奥底にあるものであり、それを再構築することは内なる自分との闘いである。『未来世紀ブラジル』の中のサムにとってもこれまで組織の中の人間として生きてきた自分を裏切り、自らの欲求に従って生きることは与えられてきた世界の認識を再構築することと同義だったのである。

結章 大人の見る悪夢

これまでこの論文はイギリスの映画監督テリー・ギリアムの描いた『未来世紀ブラジル』の考察を通して近代資本主義社会の「支配」の構図について述べてきた。

『未来世紀ブラジル』はその時代設定からしてノスタルジックでありながら近未来であり、夢の中にいるかのようなストーリー展開とその裏に潜む悪夢のような絶望がテーマとして偏在し、SF 映画史においても、映画批評の観点からしても難解な作品とされている。しかし、その中にはギリアムの社会に対する皮肉のメッセージがユーモアとともに多く盛り込まれており、ストーリーとともにそれらひとつひとつを分析することで作者が届けたかったものを読み取ることは現代社会を批判的に見る上で有意義なものであった。

第二章から第四章にかけて、それぞれ「爆発」、「書類」、「ダクト」と映画の中で反復して登場する3つの記号を取り上げ、それぞれについて考察を行った。

まず「爆発」については映画の中における政府の GNP の 7% を使って行われるテロとの戦争が間接的に国民の「支配」に繋がっているという考察である。霧の中の存在であるテロリストという「共通の敵」を人々の中に作り出すことによって日常に不安と、政府から守られているという安心の両方を遍在させ、政府に依存するように心理的に働きかけている。そしてそれに加えて、完全な依存は人々の他者とのネットワークの断絶をもたらし、危機や陰謀への無関心を引き起こす様子をギリアムは映画の食事シーンを通して表現した。

「書類」については、イギリスをはじめとする近代国家の行政における申請主義に対する批判が皮肉を込めて映画の中の至るところで描かれていることを指摘した。役割が割り振られ、業務の効率化が何よりも優先され、機械化された人間の組織はかえって滑稽なほどに非効率になることを批判している。また、分断された組織がもたらす、『1984』の独裁社会にも似た危険性についても、この映画を見る大人たちは嫌でも自覚させられてしまうのである。

そして映画冒頭の印象的な CM でも登場する「ダクト」については、それが人々の「欲求」の支配の象徴となっていることと、認識のブラックボックス化による自由の剥奪に繋がっていることを述べた。『未来世紀ブラジル』の社会における人々の「消費」はプラカードに書かれた絵で食事は満足できてしまうように、記号化された個人の表現としての消費のみでありそこに本来の個人の欲求は叶えられていない。そして、生活資源を滞りなく、無自覚に中央から配給され続ける人々は「偽りの幸せ」の認識の中で自らの可能性を遮断し、そこからの逃走を夢見ることもないのである。

これらを踏まえた上で私は『未来世紀ブラジル』という映画を、大人を怖がらせる悪夢であると評価する。世の中のホラー映画やスリラー映画が観る者をグロテスクな映像や怪奇現象で怖がらせる「子供の見る悪夢」とするならば、『未来世紀ブラジル』はその逆であり、誇張された現実と見ていられないほどの絶望と攻撃性を含んだ「大人の見る悪夢」なのである。ギリアムは自身の映画をよくフランク・カフカを引き合いに出して比較する。カフカの『素晴らしき哉、人生！』のジョージ・ベイリーはポッターズヴィルという自分がない、悪徳資産家のポッター氏が支配する社会の悪夢を見る。そして夢から覚めるとそこには愛した家族や友人たちが待っており、ジョージは報われる。しかし、ギリアムの世界においてそのハッピーエンディングは存在しない。悪夢が現実であり、夢は夢なのである。同じ夢の世界を描いていても結末は真逆だ。

モンティ・パイソンの時代から続くギリアムの唯一無二の世界観と、その痛烈な社会批判の両方を含んだこの映画は見れば見るほどに大人を怖がらせる、映画作品である。

参考文献

- E. Carman, R. Melnick, 2016, "IN FOCUS: Film and Media Studies and the State of Academic Publishing", *Cinema Journal*, Volume 55, Issue 4, p130-133
- I. Christie, 1999, "Gilliam on Gilliam", (廣木明子, 1999, 『映画作家が自身を語る テリー・ギリアム』), フィルムアート社
- B. Fister, 1996, "Mugging for the Camera: Narrative Strategies in *Brazil*", *Literature Film Quarterly*, Volume 24, Issue 3, p288
- V. Hall, 1963, "A SHORT HISTORY OF LITERARY CRITICISM", (岡地嶺, 1979, 『ヨーロッパ文芸批評史』), 中央大学出版部
- D. Harvey, 1990, "The Condition of Postmodernity: an enquiry into the origins of cultural change", (吉原直樹, 1999, 『ポストモダン性の条件』), 青木書店
- A. Huczynski, D. Buchanan, 2001, "Organizational Behaviour: An Introductory Text", Financial Times/Prentice Hall
- H. Marcuse, 1968, "One Dimensional Man" (三沢謙一, 生松敬三, 1980, 『一次元的人間』, 河出書房新社
- 町山智浩, 2006, 『〈映画の見方〉がわかる本 80年代アメリカ映画カルト・ムービー篇 ブレードランナーの未来世紀』, 株式会社洋泉社
- 野村宏平, 2004, 『ゴジラ大辞典』, 笠倉出版社
- M. C. Nussbaum, 2010, "NOT FOR PROFIT Why Democracy Needs the Humanities", (小沢自然, 小野正嗣, 2013『経済成長がすべてか?—デモクラシーが人文学を必要とする理由』), 岩波書店, p.126
- R. Schonfeld, n.d., "common sense media", <https://www.common sense media.org/movie-reviews/brazil#> (2017.12.31 取得)
- A. Smith, 2015, "A file-clerk living in a nightmare future world pursues a mysterious young woman.", <https://www.empireonline.com/movies/brazil/review/> (2017.12.31 取得)
- 竹下 誠二郎, 『World Scope from 欧州 選挙の年を迎えた欧州で移民を共通の敵に仕立て勢力増す右翼とキリスト教』, 週刊ダイヤモンド, Volume 105, no.12, p.22
- B. Wheeler, 2005, "Reality is What You Can Get Away With: Fantastic Imaginings, Rebellion and Control in Terry Gilliam's *Brazil*", *Critical Survey*, Volume 17, Number 1, p.95-108
- 山口通宏, 2010, 『「申請主義」の壁! 一年金・介護・生活保護をめぐる』, 株式会社現代書館
- 安田モモコ, 2006, 『永久不滅のエヴァ人気』, livedoor ニュース, <http://web.archive.org/web/20071212160940/http://news.livedoor.com/article/detail/2231472/>, (2017.1.3 取得)