

# 『サンセット大通り』を逆走する欲望の未来

——フィルム・ノワールのクイア分析——

Desires Driving Back on *Sunset Boulevard*: A Queer Reading of a *Film Noir*

山口菜穂子

During the first half of the 20th century, Hollywood achieved dominance over cultural production in the U.S. The rise of the studio system played a crucial role in fixing gender stereotypes in tandem with normative heterosexuality. *Sunset Boulevard* (1950), one of the most famous *film-noir* works about Hollywood's behind-the-scenes, critically depicts the transformation of cinematic production in Hollywood, occurring from the 1920s through the post-World War II period. This article examines how the main characters of the film—similar to the co-writer / director of this film Billy Wilder—desperately desire to invent new modes of representation within and against the post-war film industry. The analyses of their desires in “queer” light show how this “*film-noir*” tries to represent the unrepresentable by (mis) appropriating the normative gender / sexual codes established in Hollywood from the 1920s.

ビリー・ワイルダー監督の『サンセット大通り』(1950年)は、ハリウッド映画製作の歴史を批判的に描いたフィルム・ノワール作品である。20世紀前半、ハリウッドは「フォーディズム」(効率的な大量生産様式)に基づいた「スタジオ・システム」を発明し、米国における文化表象を覇権的に生産し始めた。この文化生産装置が完成するにつれて、ハリウッド映画は固定化されたジェンダー・イメージを産出し、またそれに裏打ちされた規範的異性愛の欲望を〈正しい〉ものとしてコード化し、表象するに至った。『サンセット大通り』はフィルム・ノワールという批判的形式を用いつつ、第二次大戦後のハリウッド産業の内側で、攪乱的な欲望／ジェンダー表象の生産を企てる映画人たちの姿を描き出している。本稿は、この作品をクイア批評および文化史的観点から分析し、50年代のハリウッドにおいて〈表象不可能〉な欲望を表出しようと試みた物語として解読する。

**Key words :** *Sunset Boulevard* desire cultural production  
**キーワード :** 『サンセット大通り』 欲望 文化生産

マイク・デイヴィスは『要塞都市LA』の中で、大恐慌後のハリウッドにヨーロッパから流入してきた反ファシスト亡命者の映画監督や脚本家が、1940年代のロサンゼルス中産階級の悪夢を描き出すことで果たした重要な役割を、以下のように語っている。「ノワールはあらゆるところで、腐敗したビジネス文化への侮蔑をほのめかし、いっぽう同時にその文化のなかで書き、映画を撮るための批判的様式を模索していた」(デイヴィス47)。そのようなノワール作品を撮った最も重要な亡命者監督の一人にビリー・ワイルダーがいる。彼は1906年ポーランドに生まれウイーンで育ち、ベルリンで映画産業に携わり、1933年ヒトラーの台頭によってパリへ逃亡、翌年映画産業での仕事を求めてアメリカに渡った(Henry 119-21)。そんな彼の監督作品の中には『深夜の告白』(1944)——ハードボイルド作家ジェイムズ・M・ケイン原作、同じくレイモンド・チャンドラー脚本の、ノワール史上傑作の一つ——がある。

一般的に40年代のノワール作品は男の物語というイメージが強い。上記の『深夜の告白』も女に滅ぼされる

男が主人公だ。しかし、もっとあからさまに女の生きざまをノワール形式で描き出したものもある。たとえば女性観客向けのフィルム・ノワールとして製作されヒットしたもので、1945年の『ミルドレッド・ピアース』がそれにあたる(遠山170)。これから筆者が論じるワイルダーのノワール作品『サンセット大通り』(1950)は、ハリウッドの暗黒面をもっとも鮮やかに描き出した映画作品として名高い。サム・スタッグスは『サンセット大通り』についての詳細な研究書の中で、この映画を「男のノワール」ではなく「女のノワール」だと記している(Staggs 18)。

『サンセット大通り』の主人公は確かに女優だが、若くして美しいスターではない。20年代にサイレント映画のスターとして君臨したものの、今や世間にすっかり忘れられた年老いた女優、ノーマ・デズモンドである。映画は以下のように展開する。若く売れない脚本家ジョー・ギリスがノーマの屋敷に迷い込み、彼女の脚本の手直しするゴーストライターとして雇われる。ジョーはノーマの愛人としてジゴロを演じつつも、脚本家志望の若い

女、ベティ・シェーファーに出会う。彼は再びハリウッドでの成功をベティと夢見るが、嫉妬に狂ったノーマに殺され夢破れる。確かに男性登場人物を中心にみると、『サンセット大通り』は若い男ジョー・ギリスの悲劇として解釈できる。しかし、筆者は先述のスタッグスの見解と同様、この映画を「女の物語」としてのノワール作品と解釈したい。というのも、この作品がハリウッドの映画産業における欲望生産の歴史の変遷を批判的に提示しつつ、フェミニズム批評へと開いていく可能性を秘めていると思われるからだ。

本稿は、1920年代と第二次大戦後という歴史的・文化的に連続しつつも対照をなす二つの時代背景を参照しながら、『サンセット大通り』を「ハリウッド映画」のメタフィルムとして考察する。ハリウッドは20世紀前半、ひとの「欲望」そして「女性表象」を生産する装置として圧倒的な力を持つに至った。そのようなハリウッドという表象生産体制の内部にしながら、批判的な生産様式を創出すべく奮闘する主人公たちの攪乱的な企てを浮かび上がらせるために、文化史的読解およびクイア批評の観点からこの作品を分析する。

## I. 1946年型プリマス・コンバーチブル

『サンセット大通り』はその名が示すように、サンセット大通りの映像をタイトルバックに、殺人事件に駆けつけてきた何台もの警察車両を写し出すところから始まる。この冒頭のシーンは、作品中「車」が象徴的な役目を果たしていることを提示するとともに、ハリウッド映画史において、自動車が必要な役割を担ってきた事実を思い出させる。19世紀末、自動車と同時代に発明された映画は、新しい移動手段としての自動車を多くの人に知らしめることに貢献しただけでなく、「カーチェイスもの」という一大ジャンルを創出し自らの発展に大いに利用した(Berger 227)。ハリウッド映画の歴史がアメリカの自動車産業の歴史と連動してきた事実を暗示するかのようになり、ハリウッドを題材にした『サンセット大通り』にも様々な車が出てくる。B級映画の売れない脚本家ジョー・ギリスが冒頭で殺害されてプールの中に浮かぶそもそのきっかけも「車」だった。

アパートの家賃を滞納し、クレジット会社に引き揚げられようとしている彼の車は「1946年型プリマス・コンバーチブル」である。大量生産されたこのクライスラー車は50年代に爆発的に人気が出た「コンバーチブル」で、当時の庶民のあこがれであり、なおかつ手に届く耐久消費財だった。ジョーはこのプリマスを「おんぼろ車」と呼

び(22)、まるで脚本家としての自分自身の陳腐さをほのめかしているかのようだ<sup>1</sup>。「プールを欲しがり、実際にプールを手に入れ、そしてプールで死ぬ」ジョーは、ジェフリー・メイヤーズが指摘するように、『華麗なるギャツビー』(1925)の主人公であるギャツビーを彷彿とさせる(Meyers xiv)。1920年代、『ギャツビー』に描かれた「成り上がり思考」は「アメリカの夢」としてハリウッドで(再)生産され、多くの若者を田舎からハリウッドに呼び寄せていた(Staggs 16)。ジョーは20年代的な「アメリカの夢」を叶えるべくハリウッドにやっっては来たものの、ギャツビー同様あえなく挫折したと言える。

『ギャツビー』においても『サンセット大通り』と同じく車が重要な役目を負っている。しかし、ハリウッドで脚本家としての才能を認められることのないジョーは、ギャツビーが乗っていたような高級車に乗ることはできなかった。確かにジョーとギャツビーの二人の車は「黄色」という点で共通しているが、彼がなんとか手に入れて結局手放したのは豪華な高級車ではなく「プリマス」である。したがって、ジョーはむしろ、彼の言う「おんぼろ車」のローンを払えず破滅していく点で『セールスマンの死』(1949)——劇の最初から最後まで車に対する不満に満ちている——のウィリーに近い。ウィリーは車を運転できない状態に陥り、失業の憂き目にあい、車で事故を起こして自殺する。セールスマンであるウィリーにとって、車は生きるためにどうしても必要な彼自身の一部であり、彼の生死は車と共にある。同様に、ジョーも彼の車が奪われそうになる時「自分の足を切られるようなものだ」(20)、「生死に関わる問題だ」(46)と訴える。このセリフは、車が彼自身の身体の一部であることを意味し、車を奪われることがジョーにとって象徴的な意味での「去勢」であることをほのめかす<sup>2</sup>。アメリカ全土を生業の糧にするウィリーと、公共交通機関が発達せず、自動車で移動するしかないロサンゼルスで生きていこうとするジョーは、どちらも第二次大戦後のアメリカ男性の主体形成に——経済的な意味でも象徴的な意味でも——「車」が必須だということを示唆している。

ところで、ジョーは車の所有をあきらめた時点で故郷のオハイオに帰る心積もりでいた。ハリウッドでの成功への欲望を断念すること、つまり故郷の新聞社での退屈な仕事は彼の欲望の死を意味する。とはいえ、ジョーはウィリーのように実際に車の事故で死ぬわけではない。ジョーが死への旅路へと旅立つのは、皮肉なことにハリウッドに留まる決意をしたこと、すなわち、ノーマ・デズモンドの家に導かれることによってなのだ。

ゴシック小説に出てきそうなノーマの家は、滅びのイ

メージに満ちている。ジョーはこの朽ちかけた豪邸を「『大いなる遺産』の屋敷のよう」、「サイレント映画時代の無駄な産物」(24)と形容し、過去の遺物(まさにノーマ・デズモンドそのもの)と考えている。さらに、ハリウッド史の中に置いてみれば、ジョーによって「城」(31)とも呼ばれているこの不吉なイタリア様式の豪邸は、新聞王で悪名高いウィリアム・ランドルフ・ハーストの「ハースト城」を彷彿とさせる。ノーマの屋敷は「地中海風のゴシック-バロック調のごたまぜ」建築物で有名だった「ハースト城」の、ゴシック版「ミニチュアバージョン」(Staggs 136)なのだ(オーソン・ウェルズがハーストを批判的に描いた『市民ケーン』(1940)の屋敷のイメージに近い)。この類似は、ノーマの家を単に滅びつつあるものとしてだけでなく、その中に招き入れた人間を滅ぼそうとするハリウッドのメタファーであるとの解釈を可能にする。というのも、ジョーは1947年にセンセーションを巻き起こしたブラック・ダリアのイメージと結び付けられているからだ(61)。

ブラック・ダリア(本名エリザベス・ショート)は、ハリウッドで女優になるべく中西部からロサンゼルスにやってきたが、芽が出ぬまま(娼婦をしていたという噂)殺害され、その謎の多さによって一躍有名になった(Staggs 264)。ジョーが住んでいるアパートの名前は「アルト・ニド・アパート」であり、この名前はエリザベス・ショートが実際に住んでいたアパート名からとられたと思われる<sup>3</sup>。ジョーとブラック・ダリアの間には一見何のつながりもない。しかし、ジョーが人の欲望を食い尽くすハリウッドの暗黒面である「ノーマ/ハースト城」に踏み込む瞬間、彼はまるでブラック・ダリアのような存在——すなわち、脚本家ではなくジゴロという「男優」へと変化していく。

クレジット会社の取りたて屋とのカーチェイスの末ノーマの屋敷に逃げ込んだジョーは、車を屋敷のガレージに隠し、ノーマをだまし(たと思いこんで)ゴーストライターの仕事を引き受け、「これで車は安全だ」(35)と安堵の息をつく。故郷へ帰ろうと決心したはずのジョーは、実は車を手放したくない、つまりハリウッドでの生活をあきらめきれていない。そして、車を手放さずにおくためにブラック・ダリアさながら自分自身をノーマに売ることによってハリウッドに留まろうとする。アパートの借金を支払ってもらい、高価なものを次々と買い与えられ、踊り方も知らないのにタンゴの相手をさせられる。当時、「御婦人方のタンゴの相手」という仕事は、ハリウッドでの成功を目指す若い男が下積み時代に金を稼ぐ手段だった<sup>4</sup>。この「タンゴの相手」をする「ジゴロ/男優」

としてのジョーの位置づけは、作品に頻繁に登場するルドルフ・バレンチノのイメージでより一層鮮明になる。

20年代にサイレント映画で大活躍し、女性に熱狂的な支持を受けたバレンチノも、若い頃には下積みアルバイトとして「タンゴの相手」をやっていた(Leider 78-85)。そして、下積みという実生活においてだけでなく、映画作品『黙示録の四騎士』(1921)ではタンゴを踊るセクシーな男を演じ、20年代のタンゴ熱と映画を媒介する役割を果たした<sup>5</sup>。『サンセット大通り』の新年パーティーでノーマは以下のように言う。「この床はもとも木の床だったのだけれど、バレンチノが『タンゴにはタイルが最高だ』って言うから張り替えたのよ」(54)。そのタイルの床の上で「20年代のタンゴ」(53)を聞きながらジョーはノーマの踊りの相手をするが、ノーマの息苦しさに耐えきれず逃げ出す。その際「あなたはバレンチノが欲しいんだよ！」(59)と自分の立場に苛立ちつつも、その事実を自分で認めてもいる。車を所有できない、つまり脚本家としての才能を売ることができないジョーは、「ブラック・ダリア/ルドルフ・バレンチノ」のように自分自身の性的魅力を売ることによってハリウッドに留まるしかないのだ。そしてバレンチノが熱望し、2台も特注したものの、結局完成前に彼が死んだため手に入れることができなかったある車を手に入れる。その車の名は「イソッタ・フラスキーニ」である。

## II. イソッタ・フラスキーニ

ビリー・ワイルダーは当初、ノーマが所有するクラシック・カーとして「ロールス・ロイス」を使用する予定でいた。その後「イスポノ・スイザ」(スペイン製)へと変更され、最終的には「イソッタ・フラスキーニ」(イタリア製)に落ち着いた。20年代の大恐慌前まで、この車のディーラーはサンセット大通りに実在し、多くのハリウッドスターは自身のグラマラスさを誇示すべくこの車を購入した。その顧客の中には先述のウィリアム・ランドルフ・ハーストも含まれる。多くの王族やハリウッドスターに愛されたこの車は、第一次大戦後の技術革新と職人の手作りの粋を集結した、とてつもなく高価な車だ(Staggs 29)。モダニズムの技術礼賛と反-大量生産(真正さへの希求)に裏打ちされたこの車——第二次大戦後は映画会社すら所有していない化石のような車——は、ノーマ自身を象徴する車でもある。ノーマはジョーのプリマスが引き揚げられる際、イタリア製の最高級品「イソッタ・フラスキーニ」を誇示しながら、大量生産されたアメリカ車「プリマス」の陳腐さを攻撃する。

ノーマ: うちには車があるじゃないの。それもクロムと鉄串で出来ている安っぽいだけの新しい車ではなくて。イソッタ・フラスキーニ。あなた、イソッタ・フラスキーニを知ってる?全部手作りなのよ。2万8千ドルもしたんだから!(46)

ここで、その名前からしてアメリカの象徴でもある「プリマス」に、20年代の華やかさを思い起こさせるクラシック・カーとして、ヨーロッパ製の車を対比させている点は興味深い。なぜ、20年代に生産され始めたアメリカ製のカスタム・メイドの高級車ではないのか<sup>6</sup>。この疑問を解決するために、20年代から第二次大戦後にかけての映画産業と自動車生産の変遷を、文化史的な枠組みから考察してみよう。

オルダス・ハクスリーは『素晴らしい新世界』(1932)の中で、未来のロンドンをフォーディズムにのっとった大量生産の世界として描きだしたが、ハクスリーはロンドンというよりアメリカの現実を引用したと思われる。1907年「T型フォード」の大量生産体系が発明されるやいなや、フォーディズムはすべてのアメリカ産業に浸透していった。フォードの大量生産は、彼自身の言葉で言うところ「アメリカ近年のもの」、すなわち20世紀のものであって、「大量生産はたんなる量産ではなく、機械生産でもなく」、「馬力、精確さ、経済性、体系性、継続性、そしてスピード、といった諸原理を製造計画に集中させたもの」である(Houshell 3)。1927年に生産中止になるまでT型フォードは売れに売れ、フォーディズムは20年代以降アメリカの大量生産と消費の原理となった。

ただし、1927年に生産が打ち切られた事実が示すように、20年代の消費熱はT型フォードでは収まらなかった。一言で言うところ「飽きられた」のだ。T型フォードが人々の間に行き渡ったのちの20年代後半の自動車の生産戦略は、1924年よりGM社が打ち出した毎年のモデル・チェンジによって購買欲を煽る「フレキシブルな大量生産」へと移る(パチェラー 94-5)。この変化によって車の購入という「消費」は、個人の自由な選択を意味し始めた。ただし、あくまでもフォーディズムに基づいたフレキシブルさだったため、その選択の自由とは、大量生産製品の「規格」内に留まるものだった。

このような時代において、カスタム・メイドの最高級車「イソッタ・フラスキーニ」は庶民には手の届かない究極のモデルであると同時に、その稀少さと「ヨーロッパ」性において、アメリカ的なフォーディズムを暗に批判するものだ。この車がヨーロッパ製であることは、20年

代のモダニズム文学における「真正さ」の追求が、アメリカではなくヨーロッパに根拠を求めたことと無関係ではない。例えば、アメリカの代表的なモダニストであるフィッツジェラルドだけでなく、アーネスト・ヘミングウェイやT・S・エリオットも、彼らの作品の中で「ヨーロッパ」をモダニスト的主体の源泉として利用した。彼ら男性モダニストだけでなく、ジューナ・バーンズやガートルード・スタインら女性のモダニスト作家も同様である。彼らのモダニズム、すなわちハイカルチャーとしての「アバンギャルド」さは、ヨーロッパなしには生み出しえなかった。太平洋兩岸のモダニストが大衆文化、つまり大量生産・大量消費文化に圧倒されつつも、「真正さ」を求めてヨーロッパに向かった事実は、モダニストが「アメリカ的フォーディズム」と「古いヨーロッパ」とのアンビバレントな文化関係の狭間にあったことを示す。この点を思い起こせば、「イソッタ・フラスキーニ」が20年代アメリカの大量生産・大量消費文化とモダニズムの交差点に位置することが明らかだろう。

効率的・体系的な大量生産の原理であるフォーディズムは、1930年代に完成する映画製作体制、すなわちスタジオ・システムの成立と深く関わっている。映画を大量に「生産・配給・上映」することで体系的に利益を上げるスタジオ・システムは、自動車工場に代表される大量生産様式——すなわちフォーディズム——を映画製作に導入することで最終的に1930年代に成立した(MacDonald 8-11)<sup>7</sup>。20年代とはその前夜、つまり自動車／映画産業の体系的な生産体制が確立していく発展途上の時代なのだ。映画が発明された当初は「スター」という概念がなかったが(出演者の名前は問題にならなかった)、映画が単なる新規の技術として人々を驚かすのではなく、ビッグ・ビジネスへと転換していった1910年頃からスター・システムが起動し始める(MacDonald 20-4)。「私がいなかったら、今ごろパラマウントはなかったでしょうよ!」(83)と言うように、ノーマは絶対的なスターとして主演し大ヒットを飛ばすことで20年代の映画会社の発展を支えた一人だと自認している。スタジオ・システムの一部としてスターは消費者にファンタジーを備給し、欲望を喚起する対象となったと同時に、自ら「欲望する主体」を演じることで、さらに観客の消費への欲望を掻き立てる役割を演じたとポール・マクドナルドは指摘する(MacDonald 32-3)。

実際に、ノーマ役を演じたグロリア・スワンソンは、数々のヒットを飛ばしたサイレント時代の大スターだった。彼女は作品中エキゾチックで高価な衣装を身につけ女性の購買意欲を掻き立てただけでなく、自ら稼いだ大

金で高価なものを購入し、実生活でも女性の憧れ（ロールモデル）となった（Tapert 15-7）。ただし、彼女はあくまでも「手の届かない」「エキゾチックな香りのする」ロールモデルであって、大量消費文化の中においては過剰な逸脱として考えた方がよい。20年代に彼女が演じたヨーロッパ的なモダニズムの象徴としての女性像は、アメリカの大衆消費文化に対して批判的な位置を占めていたとも考えられるからだ。彼女が女優としてトップクラスのエリートだったことは、ハイカルチャーとしてのモダニズムが文化的エリートのものであったことからしても、スワンソンとモダニズムの連想を喚起するものである。これを最もよく示す例として、グロリア・スワンソンとイギリスのベストセラー作家で、上流階級の文化人でもあるエリノア・グリーンとの出会いが挙げられる。

上流階級の夫人が若い男と愛し合うという、元祖ハーレクイン・ロマンスとも言える『三週間』（1907）の大ヒットで、エリノア・グリーンは良くも悪くもヨーロッパのみならずアメリカでも有名になった（「若い男を欲望する年輩の女」という点で、『サンセット大通り』のノーマは『三週間』の主人公である「レディ」を彷彿とさせる）。グリーンは、ハリウッドに招かれて多くのスター達と交流しただけでなく、自身の小説『大事な時』（1921）もグロリア・スワンソン主演で映画化されヒットを飛ばしたという、20年代のハリウッドに欠かせない人物だ（Glyn 271-310）。彼女は当時のハリウッドにおいて、唯一のヨーロッパ上流階級の権威であり、作品内でヨーロッパ的な「真正さ」を演出することに貢献した<sup>8</sup>。映画化された『三週間』（1923）がフィッツジェラルドの『ギャツビー』に影響を与え（Brooks 233-6）、ハクスリーの『素晴らしい新世界』においても『ヘリコプターでの三週間』というパロディ映画として登場させられていることは、グリーンが作品が英米のモダニストのみならず、ハリウッド映画に与えた影響を垣間見せる。

同時に、グリーンが作品におけるヨーロッパの上流階級的な雰囲気は、ハリウッドの映画作品に移し替えられたことで、アメリカ女性向けの商品の見本として陳列されることにもなった。グロリア・スワンソンは「映画で着ていた衣装を実生活でも着た初めての女優」として有名だが、これはつまり、スワンソンが映画で展開していたヨーロッパのモードを、アメリカの現実社会に持ち込んで「商品」に作り変えていたことを示す（Tapert 20）。スワンソンは、エリノア・グリーンと初めて出会った時の印象を、グリーンが様々な高価でエキゾチックな持ち物と結び付けて回想している（スワンソン 206）。グリーンが映画内で演出したゴージャスなヨーロッパの貴族的なモード

は、グロリア・スワンソンという生きる広告塔に映し出され、20年代アメリカの消費文化に移し替えられた（Tapert 20）。このことを示唆するかのよう、グリンの有名な「トラの皮」が、『サンセット大通り』でノーマが所有する「イソッタ・フラスキーニ」にほどこされた「ヒョウ皮」（47）として象徴的に使われている。

また、グロリア・スワンソンは、豪華な衣装を身に着ける高貴な役ばかりでなく（代表的なものにデミル監督の『男性と女性』（1919））、結婚に満たされない主婦（『夫を代ゆるな』（1919））、百貨店の売り子（『なぶられもの』（1924））、女優志願の小さなレストランのウェイトレス（『当たり狂言』（1925））など、様々な役をこなした。つまり、スワンソンはヨーロッパ的なモードと、アメリカの庶民的な女性のイメージ両方を体現していたのだ。スワンソンが演じた役柄が多岐に亘っていた事実は、20年代のメロドラマが、ドメスティックな領域（家庭／アメリカ国内）に留まらない、様々な女の生きざま・欲望を描き出していたことを徴づける。同時に、当時の自動車生産戦略をなぞるがごとく、様々な差異を伴った「女性像」をフレキシブルに、しかも大量に生み出し始めたことをも意味する。しかし、利益をあげるための商品として生産される自動車／映画作品は、消費者の欲望を掻き立てるべく無数の差異をほどこされながらも、効率的な生産・供給体系が確立するにつれて極端な逸脱が許されなくなる。つまり、保守的な女性観を攪乱する20年代メロドラマの「女性像」は、映画という表象生産装置の完成——効率的な利益追求を目指す大量生産の枠組み——においては最終的には包摂されざるを得ないという、二律背反の状況の中で生み出され続けたのだ。メロドラマ作品内において、モダニズムの前衛的なヨーロッパ性が、大量消費文化批判の可能性を持ちながらも消費可能な「商品」へと作り変えられてしまったように。言い換えれば、若き日のノーマ／グロリアが演じた「女性像」の展開とその失墜は、20年代以降のハリウッドにおいて、「女」の欲望とその攪乱的な逸脱が展開されると同時に消費のプロセスに取り込まれ始めたこと、そして30年代には完全に取り込まれてしまったために、そのプロセスを転覆する危険があるものは表象不可能になったことを示している。このようなサイレント・メロドラマの時代を象徴するものとしての「イソッタ・フラスキーニ」——大量消費文化に対抗する稀少財であると同時にそのような文化の究極の消費財、それはノーマ自身でもある——は、50年代には時代遅れとなってしまった。ジョーは、ノーマが脚色したサロメに目を通しながら「ばかげたメロドラマの筋書きのごたまぜ」（32）と暗に20年代の

メロドラマを批判しているが、ノーマの当時の映画に対する愛着を冷めた目で見るジョーは、同時に20年代の映画監督にあった「作家主義」が時代遅れであることも示唆している。

マックス・フォン・マイヤーリングは、ノーマがもはや時代遅れであることを彼女に気づかせないよう、せっせとファンレターを書き続けるノーマの忠実な執事である。彼は「半分麻痺したような」人物(23)と描写されており、彼が第二次大戦後の時代に生きること「麻痺」している、つまりこの時代では生きていけないことが暗示されている。マックスはノーマの元夫であり、またD・W・グリフィス、セシル・B・デミルと共に将来を期待された元監督だったことが作品の後半明らかになるが(107)、マックスとは彼を演じているエリック・フォン・シュトロハイム自身のことでもある。彼は完璧主義の芸術家であり、自分自身で何でもコントロールせねば気がすまず、「脚本、演技、撮影、編集」すべてに介入した。マックス／エリックが体現する作家主義は、20年代に大量生産され始めたメロドラマからの逸脱であると同時に、「イソッタ・フラスキーニ」同様20年代のモダニストの産物でもある。彼はグロリア・スワンソン主演で撮影した『クイーン・ケリー』(1928)で湯水のごとく金と時間を使い、決定的なダメージを受けて再起不能になった(Macdonald 44-5)。この陽の目を見ることのなかった映画を『サンセット大通り』の中でノーマが懐かしく見ているシーンでは、ノーマがメロドラマのスターでありつつも、同時にマックス／エリックの作家主義に共鳴していたことが読み取れる。

『サンセット大通り』が製作された第二次大戦後、このような作家主義は見られなくなったが(Macdonald 45)、それは30年代に先述のハリウッドのスタジオ・システムが確立したためだ。というのも、「作家主義」は作品制作過程ですべてを監督がコントロールするものであるのに対し、スタジオ・システムはその根柢を厳密な分業体制に置いていたからだ(MacDonald 8-11)。これまで述べてきたように、20年代から30年代にかけて、自動車産業と同じく映画産業においても、一人のスターが何度も主演して大金を稼ぐ時代が終わり(自動車というとTフォードの終焉)、観客のニーズに合わせた様々なスター(しかしいつでも代替可能)が、効率よく観客に消費させる(フレキシブルな生産)時代へと変化した(MacDonald 12-3)。それと共に、利益追求のスタジオ・システムとは相容れない「作家主義」も淘汰されてしまった(シュトロハイムが「金」と「時間」を浪費しすぎて干されたことを思い起こそう)。つまり、20年代ヨーロッパ

的ハイカルチャーの象徴であり、欲望を喚起する究極の「商品の見本」だったノーマ、そして究極の映画を作り出すことで大量生産されるメロドラマに批判的に対峙していた個々の監督の「作家主義」は、スタジオ・システムがより厳密な生産管理を行う30年代にそぐわなかった<sup>9</sup>。それらは「イソッタ・フラスキーニ」のように見向きもされなくなり、第二次大戦後に至っては、この高級な骨董品ですら「他に代わりの車がある」(96)と代替可能なものになってしまう。第二次大戦後、このような時代の流れに逆行しながら、滅びかけた屋敷で繰り広げられるノーマとマックスの夢／悪夢のような暮らしは、スタジオ・システムの興隆によって淘汰されたスターが夢を見続けるために、作家主義の監督が演出し続ける20年代当時の映画の世界そのものなのだ。

ところで、究極の「商品の見本」だったはずのノーマは、たんに女優として消費し尽くされようとはしていない。彼女が女優としてカムバックすべく映画化を望む『サロメ』は、自ら脚本を書いたものだ。彼女がセシル・B・デミルにその映画化が難しいとほめかされつつも映画化への野望に燃えるとき、彼女は「この映画はセシル・B・デミルの『サロメ』ではなくノーマ・デズモンドの『サロメ』になるのよ!」と述べる(このセリフは上映の際カットされた)。この所有格(「ノーマ・デズモンドの」)は単に「ノーマ主演」という意味だけでなく「ノーマのもの」すなわち、自分の物語としての『サロメ』という意味を帯びる。ノーマは自分の物語を映画として生産しようとしているのだ。この彼女の「女優」の位置に止まらない、生産者になることへの野望の意味を読み解くべく、再び第二次大戦後に戻ってある別の車について考察してみよう。

### Ⅲ.「ある小さなクーペ」あるいは「新品の車」

ゴシック小説に出てくる化け物然とした女性としてノーマが描かれているのとは反対に、もう一人の重要な女性ヒロインである脚本閲読係であるベティ・シェーファーは、若く(22歳)、ジョーにとっては「まるで真新しい自動車のよう」(105)な存在である。ノーマの屋敷での新年パーティーから逃げ出してきたジョーは、ベティの若さに目が眩み、同世代の友人アーティー(ベティの婚約者)が主催する新年パーティーで、「白い柔肌に飢えている」(66)とベティに対しての欲望をあらわにする。ベティの若さは「真新しい」自動車のように、所有欲つまり男の性欲を掻き立てるものだ。化石のようなノーマ、すなわちジョーを戸惑わせる「イソッタ・フラスキーニ」

とは反対に。しかしながら、車によって徴づけられているベティのイメージは単なる若さだけではない。

友人と二人で共同生活するベティが友人と所有する車は、「ある(名無しの)小さなクーペ」(113)であり、これはベティの平凡さのみならず、彼女のハリウッド内での位置をも示すものだ。ハリウッド人間(ただし裏方)の3代目であるベティは、スターになろうと鼻の整形手術まで受けたが、演技テストに失敗してスターになることを断念し、現在は裏方稼業に勤んでいる。つまり、映画製作の世界において「イソッタ・フラスキーニ」がノーマのスター性の象徴であるのとは反対に、ベティは大量生産された、しかも「名も無い」小型車のような存在なのだ。また、ベティの鼻の「整形手術」は、スタジオ・システムがスターになる条件として、個々の身体的改造を当然のように要求していることを示す。これは、『サンセット大通り』の背景である第二次大戦後が、グロリア・スワンソンが鼻の整形手術を再三求められてそれを拒否したにもかかわらず、スターであり続けることができた20年代とはもはや違う時代であることを意味する(Tapert 21)。

ベティは映画製作の現場の内部で育ったのだが、ジョーと人気のないスタジオのセットを歩きながらこの作り物のスタジオへの愛を語る。

ベティ: この通りを見て。みんな作り物で、うつろいで、いんちき。みんな鏡できてきているのよ。でも私は世界中のどんな通りよりもこの通りが好き。多分、私がここで小さい時に遊んでいたからだと思うけど。(104)

彼女のスタジオ・セットへの愛着は、言いかえると、彼女がスタジオ・システムによって作られた仮想現実の世界を愛していることを意味する。そして、そのような仮想現実を作りだすことがベティの仕事でもある。このことと、ベティが何のためらいもなく鼻の整形手術を施したことを考慮に入れると、映画という仮想の世界に生き、またその世界を作りだすことが、彼女の自己形成そのものとも言える。言いかえると、フォーディズムに裏打ちされたスタジオ・システムによる映画製作という表象生成体制を内面化し、その再生産に携わることが彼女にとっての「生」なのだ。

このような仮想現実を作りだす映画製作システムの内部に生きるベティは、スターになれなかったことをジョーに同情されるものの、「カメラの向こう側にいるよりも、こっちにいる方が楽しいわよ」(105)と述べ、女

優という消費される立場よりも生産者側にいることを楽しんでいる。ただし、ベティが脚本閲覧係という立場に満足してはいないことに注意しなければならない。ベティはジョーの昔の埋もれた脚本から「女教師」のエピソードを取り出してきて、ジョーに脚本の共同執筆を持ちかける。そして、「それはもう君の赤ん坊(baby)だよ」とジョーにすげなく断られそうになり、「これはあなたのキャリアの問題ではなく、私のキャリアの問題なの! ずっと脚本読みでいるなんて嫌。私は脚本家になりたいのよ」(78)と成功への欲望をあらわにする。

ここでベティが「靴底を張りかえるお金にも窮している教師の物語」を映画化することが、「カーチェイス映画」や「拳銃を撃ち合う映画」を作ることと同じくらい「わくわくする」と述べる点は示唆的だ(93)。というのも、彼女が映画製作において生産者として生み出そうとしているのは、あまり派手ではない「女の物語」、すなわちハリウッド的なブロックバスターものではない物語だからだ。

『サンセット大通り』にも、「派手な」拳銃を撃ち合う映画を連想させるシーンがある。例のジョーがノーマの屋敷を飛び出して逃げ込んだ、アーティーの家での新年パーティーで、ジョーの友人たちが皆で歌を歌うシーンである。彼らが歌っている歌はジェイ・リビングストンとレイ・エヴァンズの「ボタンとリボン」である(彼ら自身も実際に作品中で歌っている)。この「ボタンとリボン」は1948年に大ヒットした『腰抜け2丁拳銃』の主題歌で、アカデミー賞の主題歌賞を取り、映画ともども大いに売れた(Staggs 142)。この『腰抜け2丁拳銃』は射撃の名手、カラミティ・ジェーンという女主人公が、弱々しい男を引き連れて、悪者であるインディアンを退治しに行くという西部劇である。「銃を扱う女主人公」という設定は、『サンセット大通り』においても、ノーマが銃でジョーを殺害するという変奏された形で見出せる。

ところで、「拳銃を撃ち合う映画」である『腰抜け2丁拳銃』などよりも「わくわくする」とベティが思う女の物語は、ジョーの『暗い窓』(Dark Window)という埋もれた脚本から抜き出してきたエピソードである。このタイトルがフィルム・ノワールの重要な担い手、レイモンド・チャンドラーの『高い窓』(1942)を連想させると同時に、40年代のフィルム・ノワールの多くの映画に「暗い」(The Dark Corner (1946)、Dark Mirror (1946)、Dark Passage (1947))というタイトルがつけられたことを考慮に入れると、この『暗い窓』は間違いなくフィルム・ノワールであろう。また、ジョーが300ドルを手に入れようとパラマウント映画社のプロデューサーであるシェルドレイクに持ち込んだ話『満塁』(Bases Loaded)も、ギャ

ングの野球賭博に巻き込まれたルーキーの物語であり、ノワール作品であるに違いない。“Loaded”には暗に、「銃を装填した」という意味がこめられているからだ。ベティはそれを閲読し、面白くないと却下した当の本人であり、またジョーの埋もれた脚本を救い出そうとするのだが、女の書き手であるベティが手を入れようとしているものがフィルム・ノワールの脚本であることは何を意味するのだろうか。

フィルム・ノワールの研究者ポール・シュレイダーは、1930年代に興隆した「ギャング映画」がアメリカで起きていることの反映を描くだけだったのに対し、40年代のフィルム・ノワールは、そのような社会学的反映を超え芸術的解決を創造したと評価している。ジョーは自らをB級の脚本家だと評しているものの、彼が創造しようとしたものがノワール作品であることを思えば、ジョーが単純な成功——男優という消費されるだけの存在になること——を求めてハリウッドに留まっているわけではないと解釈できる。ジョーの「観客なんて誰が映画の脚本を書いたかなんて知りもしない」(80)というシニカルなセリフは、ノワール作品の脚本を書くようハリウッドに招かれた、多くの(ハードボイルドのみならずモダニスト)作家たちの心境を物語っている<sup>10</sup>。偶然にも、このフィルム・ノワール作家としてのジョーの姿は、ハリウッド映画という商業システムの中でノワール作品を生み出し、その中で批判的様式を模索しようとした監督ワイルダ自身との姿と重なる。

したがって、ベティが「女教師」のエピソードを抽出するジョーの脚本が、ハリウッドという映画産業体制自体に批判的なフィルム・ノワールものであるならば、ベティはその批判精神を受け継ぎながら、さらにそれを女の手で作るかえようとしていると言えないだろうか。ベティがジョーという「男の作家」の脚本を「女の物語」に作りかえて産出しようとする行為は、明らかに女性作家の伝統にのっとったフェミニスト的・攪乱的な企てであると同時に、映画製作におけるシステムティックな表象生産をも攪乱するフィルム・ノワールの批評行為なのだ。

ただし、ベティの脚本執筆にはジョーという「男の書き手」が必要であって、これはベティの脚本家としての、つまり生産者としての立場の不安定さを表わしている。ベティの生産者としての不安定さと上昇志向は、階層制と分業制に支えられた映画製作システムにジェンダーの不均衡が潜んでいるという旧態依然の問題をあぶりだす。あるいは、第二次大戦中労働力として動員された女たちが、戦後再び家庭へと引き戻された状況を裏付けていると言えるかもしれない<sup>11</sup>。しかし男であるジョーに

とってベティが必要であって、彼はベティがいなければ脚本を再び書くことはできなかった。I章で見たように、ジョーもまた男性主体の位置にはあらず、車を奪われ生産手段を失い、生み出されることのない脚本を脚色するゴーストライターという「名無しの」立場に追いやられていた。「ジゴロ／男優」という消費される位置に満足できないジョーは、ベティという「真新しい車」を手に入れて、再びハリウッドでの成功——すなわち、男性的主体性の回復——を目論んでいる。

ベティとジョーの二人の異性愛的な結びつきによる脚本の生産は、二人が書いている脚本の題名『ある名もなき愛の物語』(*Untitled Love Story*)に皮肉にも、象徴的に示されている。彼らは、一人では脚本家としての主体の位置に立つことはできず、異性愛の枠組み／結びつきを用いることによってのみハリウッドで生産することができるのだ。『暗い窓』という極めてフィルム・ノワール的な題名は、二人の異性愛の枠組み内部での共同執筆を通じてロマンチックな題名へと変化している。このことは第二次大戦後の、「家族の価値」がより強化されるにしたがって、批判的・逸脱的なもの(フィルム・ノワール作品)ではなく、異性愛のロマンスを主題とした作品が求められているという状況を示唆する。同時に、“Untitled”という言葉が示すように、“title”を与えられていない二人の関係／作品とは、「異性愛の物語」と「名づけ」られない(untitled)ならば、生きる「権利」がない(untitled)、つまり存在できない愛の関係／作品であることを暗示している。これらの点から考えると、異性愛の枠組み内部でしか生み出されない「赤ん坊(baby)」という比喩で示されている二人の脚本の題名は、異性愛規範を表象生産で支える50年代のハリウッドにおいて脚本を生み出すためには、異性愛を「擬装」しなければならないことを表わしていると言える。

偶然この二人の脚本を見つけたノーマはその題名を見て逆上し、ベティとジョーの仲を引き裂こうとベティに電話する。ジョーはベティにすべてを打ち明け、ベティとの仲をあきらめ、つまりハリウッドで脚本家として生きていくことを断念し、故郷のオハイオに帰ることを決意する。これを許さなかったノーマによって、ジョーは銃殺され冒頭のプールの死体となる。ここでジョーの悲劇は完結しノーマは狂気に陥る。ノーマは単に若い恋人の裏切りと別れに失望し、ジョーを殺して気が狂ってしまったのだろうか。ジョーとの異性愛の成就が阻まれてしまったから？単婚的な異性愛中心の観点で見れば無論そうだとはいえるだろうが、II章の最後で述べたように、ノーマが生産者の立場で自分の物語を生み出そうという



欲望を抱いていたことを鑑みると、別の解釈も成り立つ。以下の最終章では、ノーマにとっての『サロメ』製作の意味を再検討することで、ノーマの狂気を「生産的」に読み解く可能性を提示してみたい。

#### IV. 生産され続ける欲望・『サロメ』

ノーマが「主演」のみならず「脚本家」として、つまり自分の「書いた」物語を生み出すべく『サロメ』を映画化しようとする欲望は、既述の通り、作品中セシル・B・デミルにその映画化をやんわりと断られたことによって一層強化される。スタジオが求めていたのは、ビング・クロスビーの映画に使用するための「イソッタ・フラスキーニ」という車であってノーマという女優ではなかったのだが、ノーマはそのことを知らされず、さらに映画製作に意欲を燃やす。ここで、『サロメ』を「デミルのもの」ではなく「自分のもの」として映画化したいと述べるノーマは、父権的な映画製作に介入しようと企てていると言える。というのも、映画化を暗に断ったデミルは自分でも認めているように、ノーマにとって父親のような存在だったからだ(デミルいわく「私は彼女の父親みたいなものでもあるのだよ」(85))。

ブレット・ファーナーは『サンセット大通り』をクイア批評によって読み解き、この映画が「〈伝統的な〉異性愛の男女の力学を反転させた」ものだと述べ、ノーマが体現する「前エディプス的な母親の表象」が父権的な「象徴界」への抵抗を描写していると論じている(Farmer 189-97)。確かにファーナーが指摘する通り、ジョーはノーマに対して無力な子どものように描かれているし、彼女の脚本『サロメ』もジョーによって「彼女の子ども」(41)と形容されている。また、ジョーが当初葬儀屋と間違えられたエピソードでは、ノーマがペットのチンパンジーの葬式を出しており、この光景をジョーは「まるで彼女のただ一人の子どもを埋葬しているようだ」(37)と語っている。これだけの証拠が揃うと、ノーマを母親像として解釈したくなるのが当然だろう。しかし、ノーマが映画化しようとしている題材が『サロメ』であるという点は、ノーマを「母親」である女王ではなく、「娘」である王女として読むことも可能にするのではないか。

ジョーは埋葬されようとしているチンパンジーのことを「キングコングの末裔だろう」(32)と考えるが、言わずもがな、キングコングは映画史上もっとも有名な怪獣であると同時に、人間と怪獣の「種を超えた」ロマンスの相手でもあった。以下のエピソードを知ると、このチンパンジーがノーマの子どもではなく、恋人だったのでは

ないかと疑わずにはいられない。

猿のシーンを撮影する当初、ワイルダーはスワンソンをつかまえて以下のことを彼女に注意した。「覚えておくのだよ、グロリア。ノーマは猿と関係していたのだよ」。次には「忘れるなよ、猿は君の恋人なんだからね」。そして葬儀のシーンでは「ほら、君の最後の恋人が運び出されていくよ。君が彼を消耗させて殺しちゃったんだよ」。埋葬シーンでも「忘れないでくれ、君の恋人はいま庭の下にいる」。これをワイルダーのばかげたジョークだと笑っていたスワンソンの笑顔も、ワイルダーの次のあからさまなセリフには凍り付いてしまった。「…ノーマは猿とファックしていたのだよ」。(Staggs 96-7)

ワイルダーがしつこいくらいにチンパンジーがノーマの愛人であったということを強調していた事実は、このチンパンジーがキングコング同様、ノーマの恋人だったという解釈を可能にする。このノーマとチンパンジーの「異生(物間の)愛」は、ノーマが異性愛の枠組みにいながら、その内部から枠組みそのものを攪乱する愛を実践しようとしていることを示唆する。少なくともノーマが求める異性愛は、チンパンジーとノーマの関係が、そして『サロメ』が象徴しているように生殖を伴わない愛である。ノーマは再三「女王」と言われているが、ラストシーンでは自分のことを「王女サロメ」と呼ぶ(126)。つまり、「母」の位置に置かれることを彼女は認めていないのだ。そしてジョーは、サロメを演じるノーマから「まったく神々しいわ」(53)と言われているように、サロメが欲望するヨカナンなのである。だとすれば、このノーマのジョーへの欲望は、たとえそれが異性愛の欲望という形をとるにしても、ヨカナンに対するサロメの欲望のように、欲望することを禁じられているものに対する欲望の不／可能性を表象しているのではないか。他にそれを表わす適当な表現がないために異性愛としか呼べず、またノーマとジョーの年が母と子のように離れているために、母と子の愛という、既存の親族関係の用語にたやすく回収されてしまうしかない不可能な「異」性愛の欲望を。

ノーマが生殖、すなわち家族の再生産を伴わない異性愛を指向しているとしたら、彼女とマックスの関係についても、二人が離婚したこと、つまり法的に夫婦という関係を解消したことは、二人の間に愛が無くなったことを必ずしも意味しない。むしろ「夫婦」という言葉では表現できない親密な結びつきがそこにはあるのだ。ジョー

とノーマの関係が、「母と子」という親族関係を示す語彙に押し込められない、規範的な異性愛関係とはズレた形のものであるように。また、チンパンジーとノーマの関係が「母と子」の関係にとどめおかれぬように。つまりノーマは、異性愛のロマンスとして解釈されることを拒む／ができない愛の関係を、異性愛の枠組みを用いながら生きようとしているのだ。

これらを踏まえてノーマが『サロメ』という映画作品を「生み出す」欲望を抱いている点を考えてみると、ノーマのこの欲望は、保守的な女の表象を攪乱するだけでなく、そのような表象を生産する体制、すなわち異性愛的な枠組みを要請する映画製作システムそのものを攪乱するものとして解釈できる。言い換えると、ノーマが『サロメ』を生産しようとする行為は、ジョーが言うノーマの「子ども」という語彙——規範的な異性愛における再生産を意味する語彙——を濫用的な解釈へと誘い、女に付された「子どもを産む」という意味付けを、単なる家族の再生産から作品／表象を生産する意味へとずらす。つまり、このノーマの表象「生産」行為は、ハリウッド内部にありながらその表象生産システム自体を批判し、作り変えようとするパフォーマンス的な企てなのだ。

確かに、第二次大戦後ますます異性愛体制が強化されていく時代の映画生産システム内では、ノーマとマックスの20年代的な『サロメ』は映画化できなかつただろう。ジョーとベティの「男だけ」のものではないフィルム・ノワールの試み——男性中心的な表象産出体制を批判する生産行為——が、彼らの脚本／関係という二重の意味で、異性愛の物語へと作り変えられねばならなかつたように。しかしながら、ノーマが狂気の中で演じる『サロメ』を、マックスが報道陣のカメラを映画のカメラに見立てて監督するラストシーンは、50年代には勝ち目のない絶望的な試みではあるにせよ、20年代のモダニスト的「作家主義」の監督とそれに共鳴する「スター」ノーマが、ハリウッドのスタジオ・システムに批判的な映画作品を撮り上げた瞬間だと言えるのではないだろうか。

ハリウッドの映画製作において、女による女性表象の生産は、30年代の例外的な男装のレズビアン監督ドロシー・アーズナーを除くと、80年代のジョディー・フォスターまで待たねばならなかつた。アーズナーが男性中心のホモソーシャルな映画製作の世界で成功したのは、彼女が男を擬装していたからだと言われている (Murray 14-5)。生産する「女」として『サロメ』を製作しようとするノーマが、男性中心のスタジオ・システムで攪乱的な女性表象を実際に生産することが不可能だったのは、時代の制約ゆえに仕方がなかつただろう。しかし、『サン

セット大通り』が40年代のハリウッドで批判的様式を提示した「フィルム・ノワール」の「女バージョン」なのであるとすれば、ささやかながら、ノーマの攪乱的な企ては達成されたと言えるかもしれない。アメリカが保守化していく1950年に、ノーマが望んだ『サロメ』のメタフィルムとして、すなわち「フィルム・ノワール版『サロメ』」として、男性監督ではあるが——それにしてもクイアな——ワイルダーの手によって、『サンセット大通り』は確かに上映されたのだから<sup>12</sup>。

#### 註

- 1 Billy Wilder, Charles Brackett, D. M. Marshman, JR., *Sunset Boulevard*. (Berkeley; LA; London: U of California P, 1999). 文中括弧内の数字はすべてこのテキストのページを示す。
- 2 自動車産業の発展の歴史とともに、文学テキストや広告、写真などの様々な表象領域で、男性性と自動車のイメージが結び付けられてきた。この点についての包括的な論文集は、David Thomas, Len Holden, Tim Claydon, ed., *The Motor Car and Popular Culture in the 20th Century* (Ashgate, 1998). また写真と自動車の関係について簡単に述べたものに、Marla Hamburg Kennedy, ed., *Car Culture: The Automobile in 20th Century Photography* (Layton, Utah: Gibbs Smith Publisher, 1998) が挙げられる。
- 3 ブラック・ダリア事件についてはハリウッドの暗黒史をつづった Kenneth Anger, *Hollywood Babylon 2* (NY: Penguin, 1984) に詳しい。
- 4 この作品の監督のワイルダーも貧しい頃に「タンゴの相手」のアルバイトをやっていた (Henry 120)。
- 5 Gaylyn Studlar, *This Mad Masquerade: Stardom and Masculinity in the Jazz Age* (NY: Columbia UP, 1996) の “Valentino, ‘Optic Intoxication,’ and Dance Madness” の章を参照。
- 6 ヨーロッパのみならずアメリカにおいてもカスタム・メイドの高級車が作られていたことを示すものに以下の文献がある。Hugo Pfau, *The Custom Body Era* (Cranbury; N. J.: A. S. Barnes, 1970); George Hildebrand, ed., *The Golden Age of the Luxury Car: An Anthology of Articles and Photographs from “Autobody,” 1927-1931* (NY: Dover, 1980); Richard B. Carson, *The Olympian Cars: The Great American Luxury Automobiles of the Twenties and Thirties* (NY: Alfred A. Knopf, 1976) .
- 7 20世紀前半のスタジオ・システムの成立については以下を参照。Douglas Gomery, *The Hollywood Studio System* (London: Macmillan, 1986); Janet Staiger, ed., *The Studio System* (New Brunswick; New Jersey: Rutgers UP, 1995) .
- 8 その中でも、彼女がガドドルフ・バレンチノに「女性の背中ではなく手の甲にキスするやり方を教えた」という逸

- 話は有名(Glyn 280)。
- 9 フィッツジェラルドは1934年、グリーンに続けと言わんばかりに脚本家として起死回生を図るべく、ハリウッドに移り住んだものの結局受け入れられなかった。彼はハリウッドの映画産業を描いた未完の小説『最後の大王』(1941)で時代の変化を描いている。
  - 10 例えばフィルム・ノワール作品に関わったアメリカのモダニストで、代表的な作家に、『三つ数えろ』(1946)を脚色したウィリアム・フォークナー、原作がそのままノワールの代表的な作品『殺し屋』(1946)となったヘミングウェイがいる。
  - 11 戦後の家庭への揺り戻しについては、Sheila Rowbotham, *A Century of Women: The History of Women in Britain and the United States in the Twentieth Century* (Harmondsworth: Penguin, 1997), 268-79 を参照。
  - 12 ブレット・ファーマーは *Spectacular Passions* でノーマがゲイのアイコンとなったことを示す豊富な例を提示している (pp. 196-97)。他に George Chauncey, *Gay New York: Gender, Urban Culture, and the Making of the Gay Male World, 1800-1940* (NY: Basic Books, 1994) もグロリア・スワンソンが異種混交的なドラァグ・カルチャーで人気があったことを示唆している。

#### Bibliography

- Batchelor, Ray. *Henry Ford: Mass Production, Modernism and Design*. Manchester and NY: Manchester UP, 1994 (レイ・バチェラー、『フォーダイズム: 大量生産と20世紀の産業・文化』、楠井敏郎・大橋陽訳、日本経済評論社、1998年)。
- Berger, Michael L. *The Automobile in American History and Culture: A Reference Guide*. Westport, CT; London: Greenwood P, 2001.
- Brooks, Nigel. "Fitzgerald's *The Great Gatsby* and Glyn's *Three Weeks*." *The Explicator*, Vol. 54, No. 4 (Summer 1996).
- Butler, Don. *The Plymouth-Desoto Story*. Wisc.: Motorbooks International, 1992.
- Davis, Mike. *City of Quartz: Excavating the Future in Los Angeles*. London ; New York : Verso, 1990 (マイク・デイヴィス、『要塞都市LA』、村山敏勝・日比野啓訳、青土社、2001年)。
- Farmer, Brett. *Spectacular Passions: Cinema, Fantasy, Gay Male Spectatorship*. Durham and London: Duke UP, 2000.
- Fitzgerald, F. Scott. *The Last Tycoon*. Harmondsworth: Penguin, 1974.
- Glyn, Anthony. *Elinor Glyn: A Biography*. London: Hutchinson, 1995.
- Henry, Nora. *Ethics and Social Criticism in the Hollywood Films of Erich von Stroheim, Ernst Lubitsch, and Billy Wilder*. Westport, CT; London: Praeger, 2001.
- Houshell, David A. *From the American System to Mass Production, 1800-1932*. Baltimore and London: Johns Hopkins UP, 1984.
- Huxley, Aldous. *Brave New World*. NY: Perennial Classics, 1998.
- Leider, Emily W. *Dark Lover: The Life and Death of Rudolph Valentino*. NY: Farrar, Straus and Giroux, 2003.
- Meyers, Jeffrey. "Introduction." In Wilder, *Sunset Boulevard*.
- Miller, Arthur. *Death of A Salesman*. London: York P, 1998.
- Macdonald, Dwight. "A Theory of Mass Culture." Thomas Schats, ed. *Hollywood: Critical Concepts in Media and Cultural Studies*. London and NY: Routledge, 2004.
- MacDonald, Paul. *The Star System: Hollywood's Production of Popular Identities*. London: Wallflower, 2000.
- Murray, Raymond. *Images in the Dark: An Encyclopedia of Gay and Lesbian Film and Video*. Plume, 1996.
- Schrader, Paul. "Notes on film noir." *Film Comment*. Vol. 8, no. 1 (Spring, 1972).
- Staggs, Sam. *Close-up on Sunset Boulevard: Billy Wilder, Norma Desmond, and the Dark Hollywood Dream*. NY: St. Martin's Griffin, 2002.
- Swanson, Gloria. *Swanson on Swanson*. NY: Random House, 1980 (グロリア・スワンソン、『グロリア・スワンソン伝』、吉野美恵子訳、文藝春秋、1994)。
- Tapert, Annette. *The Power of Glamour: The Women Who Defined the Magic of Stardom*. NY : Crown, 1998.
- 遠山純夫編、『フィルム・ノワールの光と影』、E/M ブックス、1999。

#### Filmography

*Sunset Boulevard*. Dir. Billy Wilder. USA. 1950.