慶應義塾大学学術情報リポジトリ
Keio Associated Repository of Academic resouces

Title	真面目な事柄についてのコメディ：『モーガン』と表象の政治学
Sub Title	A comedy about serious things: The politics of representation in Morgan: A suitable case for treatment
Author	佐藤, 元状(Sato, Motonori)
Publisher	慶應義塾大学日吉紀要刊行委員会
Publication year	2012
Jtitle	慶應義塾大学日吉紀要. 英語英米文学 (The Hiyoshi review of English studies). No.60 (2012. 3) ,p.55- 81
JaLC DOI	
Abstract	This paper examines the politics of representation in Morgan: A Suitable Case for Treatment (1966), Karel Reisz's notorious feature film. First, I discuss the critical contexts in which this film was produced and received. According to most British film critics the film represents a classic example of Swinging London films, a new film genre which emerged with the coming of age of a highly influential pop arts culture in the 1960s. This genre was regarded as indicative of a political regression as well as cultural decay because of its commercial and superficial representation. One of the main reasons why Swinging London films were unfavourably received by contemporary British film critics is that there had been an established tradition of kitchen-sink realism since the late 1950s, the political commitment of which was perceived as constituting British cinema's unique contribution to world cinema. Morgan, however, did not form part of the genre of Swinging London films such as Lewis Gilbert's Alfie (1966) and John Schlesinger's Darling (1965) despite its seemingly superficial film style. According to Reisz, the film was meant to be "a comedy about serious things." I regard this seriousness as marking a continuity in he A Comedy about Serious Things 81 political consciousness which dominated the kitchen-sink realism films in the late 1950s and the early 1960s, and attempt to ascertain how the comic style of the film structures its theme. My textual analysis of the film focuses on the representations of reality and fantasy, and how the gap between them increasingly widens, becoming unbridgeable, in the mind of the eponymous hero.
Notes	
Genre	Departmental Bulletin Paper
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN10030060-20120330-0055

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

真面目な事柄についてのコメディ
――『モーガン』と表象の政治学

佐　藤　元　状

1. アドマスのアルファヴィル

本稿では，『モーガン』（*Morgan: A Suitable Case for Treatment,* 1966）における表象の問題に注目し，このテクストの芸術的，政治的な可能性について考察していく。カレル・ライスの三作目の長編物語映画となる『モーガン』は，前作『ナイト・マスト・フォール』（1964）の失敗を挽回するカルト的な名作として現在高く評価されている。しかし，『日曜の夜と月曜の朝』（1960）と『フランス軍中尉の女』（1981）の名声の影に，その作品としての価値は，映画批評においても，映画研究においても，これまで十分に検証されてこなかったように思われる。その理由のひとつは，1960 年代のイギリス映画批評のリアリズム重視の傾向に由来していると言えるだろう。『モーガン』のイギリスでの批評的受容とその政治的，社会的文脈の検証を入り口として，このテクストの美学的，政治的可能性に迫っていきたい。

『サイト・アンド・サウンド』の 1966 年夏号には，マイケル・クストウによる『モーガン』の映画批評のほかに，フィリップ・フレンチの重要なエッセー「アドマスのアルファヴィル」（“The Alphaville of Admass”）が含まれている。フレンチのエッセーは，ライスの『モーガン』，ルイス・ギルバートの『アルフィー』（*Alfie,* 1966），ジョン・シュレシンジャー

の『ダーリン』（*Darling,* 1965）といった近年のイギリス映画の広告的な，表層的な傾向を正面から批判する内容となっている。

オックスフォード英語辞典によれば，アドマスとは，「宣伝や娯楽の大衆的な手段の影響を被りやすい社会階層，または広告の過程および広告代理店それ自体」を指す。この用語は，J. B. プリーストリーが『虹のかなたへの旅』（*Journey Down a Rainbow,* 1955）のなかで創り出した言葉である。プリーストリーのアドマスの定義は，1950 年代半ばのアメリカ社会とヨーロッパ社会の鋭い洞察となっている。

> 「アドマス」。この言葉が意味しているのは，生産性の向上，インフレ，物質的な生活水準の向上，強引な宣伝や販売術，マスコミ，文化における民主主義，大衆的な精神，大衆的な人間などから成り立つ全体のシステムである。（Priestley and Hawkes 50）

また『アルファヴィル』（*Alphaville,* 1965）は，ジャン＝リュック・ゴダールの SF 映画であり，映画内のアルファヴィルは，主人公の探偵レミー・コーションがある任務を受けて訪問する未来都市の名前となっている。つまり，「アドマスのアルファヴィル」という言葉でフレンチが暗示しているのは，同時代のイギリス映画の広告性や表層性であり，マス・メディアの商業性と親和性の高い，現実離れした表現空間であると考えられる。ここでフレンチを引用しておきたい。

> 批評的な態度は異なるものの，『ダーリン』と『アルフィー』と『モーガン』は，最後には同じ主張に行き着いている。それはジュリー・クリスティーやマイケル・ケイン，デイヴィッド・ウォーナーの存在感と雰囲気の称揚である。考察や分析ではなく，称揚である。彼らは対象となってしまったのであり，彼らの扱いは，ボンド映画が発明や性欲の対象について意識的に考察する方法と似通っている。……彼ら

> は，彼らが批評する非世界や半世界と同一化している。彼らの潜在的な批判は，スタイルによる文化的な均質化の過程によって無効にされている。時間の外に存在し，過去から切り離され，経験を獲得する条件を否定されているため，それらの登場人物は，チェルシーのキングス・ロードにおける土曜の朝の永遠の正午の世界をさまようことになる。（French 110）

フレンチの主張を要約するならば，これらの映画の主人公たちは，「アドマスのアルファヴィル」，つまり広告や表層の支配する非現実的な世界から批判的な距離を確保することができないために，その世界から逃れることができないまま，疎外された状態に置かれているのだ。

2. イギリス映画の「スタイル」批判とその政治的，社会的文脈

ここで注目しておきたいのは，これらの作品の「スタイル」重視の傾向に対する痛烈な批判である。「アルファヴィル」という言葉のもうひとつの含意は，ゴダールやトリュフォーといった，フランスのヌーヴェル・ヴァーグが編み出した実験的な映画技法を近年のイギリス映画が無批判的に受容していることへのいらだちでもある。

> 〔近年のイギリス映画には，〕映画というメディアへの感受性，衝動，スタイルの意識，自由奔放な活力があるが，それに匹敵するものは，過去にはほとんど見当たらない。これらの性質は軽蔑するべきものではない。しかし，同時にこれらの獲得物は，フランスの若き映画監督たちやシネマ・ヴェリテの運動，そしてほとんどのイギリスの映画監督が大半の時間を費やすテレビ・コマーシャルの未消化のままの，あるいは部分的にだけ理解された影響として捉えることができる。映画というメディアへの感受性はしばしば流行やファッションへの関心に過ぎず，その活力も内容の欠如を一連の妙技によって隠そうとする必

死の努力に過ぎない。(French 109)

フレンチによる同時代のイギリス映画の「スタイル」批判は,『サイト・アンド・サウンド』がとりわけ1950年代に入ってから熱心に唱導してきた作家主義的な映画批評の態度と矛盾している印象を与える。皮肉なことに,ここで批判の対象となっているカレル・ライスこそが,その若き批評家時代に,リンジー・アンダーソンとともに,個々の映画作家の「スタイル」に注目する映画批評を『サイト・アンド・サウンド』に導入し,映画を文学や詩などのすでに確立した芸術と同様に論じることのできる価値のある芸術へと格上げしようとして,1950年代のイギリスの映画批評をリードしてきたのだった。過剰なまでの「スタイル」重視を理由にその「スタイル」を後輩の批評家からやり玉にあげられることになるとは,ライスには思いもよらなかっただろう。

しかし,フレンチの「スタイル」批判は,同時代のイギリス映画の変遷とその政治的,社会的な文脈の変化の考察にしっかりと支えられている。フレンチは,「1963年を車輪工場からブティックまでの曲がりくねった道の転換点として捉えることができる」と述べ,次のように続けている。「その年に映画制作者たちの北への移動が阻止され,彼らは社会的かつ地理学的に百八十度の転換をしはじめたのである」(French 107)。つまり,フレンチは,1960年代のイギリス映画の進展を,キッチンシンクのリアリズム映画からスウィンギング・ロンドン映画への転回として[1],北部の労働者階級の人びとの日常をこちらが目を背けたくなるほどリアルに描き出す,芸術的,政治的な映画から,メトロポリスのさまざまな階級の人びとの享楽的な生活を描き出す,広告的,商業的な映画への転回として位置づけているのである。

フレンチの議論の強みは,このようなイギリス映画の表象の変遷を同時代の政治的,社会的な文脈の変化へと接合し,キッチンシンクのリアリズム映画からスウィンギング・ロンドン映画への美学的な変遷を,ニュー・

レフトの政治運動からポップな視覚芸術への同時代の政治的，社会的文脈の変化という視点から考察しようとしている点にある。カレル・ライスがニュー・レフトの重要な論客であったリチャード・ホガートとの思想的交流を通じて，ドキュメンタリー作家から長編物語映画作家へと成長を遂げていく様子は，別稿で確認した通りである[2)]。ライスの『土曜の夜と日曜の朝』は，キッチンシンクのリアリズム映画とニュー・レフトの政治運動との濃密な影響関係を立証する重要なテクストとなっている。このような政治的なリアリズムの観点からすれば，『モーガン』の過剰な「スタイル」は，政治的な後退として受け取られることになるだろう。スウィンギング・ロンドン映画の「スタイル」に対するフレンチの痛烈な批判は，同時代のポップな視覚芸術の絶大な影響力に対する懐疑的な意識に貫かれている。

3. ニュー・レフトのジュリエッタ

イギリスのリアリズム映画の礎石を築いたライスたちの政治的な後退とも見える際立ったスタイルの変化は，フレンチだけでなく，他の多くのイギリスの映画評論家を失望させた。例えば，レイモンド・ダーグナットは，『フィルムズ・アンド・フィルミング』の 1966 年 6 月号に寄稿した映画批評で，『モーガン』の主人公を「ニュー・レフトのジュリエッタ」――「ジュリエッタ」とはフェデリコ・フェリーニの『魂のジュリエッタ』（*Giulietta Degli Spiriti,* 1965）への言及であろう――と呼び，ニュー・レフト的な政治的メッセージと現代的なカリカチュア的スタイルのズレに，「さまざまなキッチンシンクの定式の調和した寄せ集め」と「急速なコマ止めとジャンプ・カットの効果から成り立つ滑稽な髪のなかの藁のようなアプローチ」のズレに，つまり映画の内容と形式のズレに致命的な欠陥を認めている。

これらのリチャード・レスターのように作ろうとする試みは，装飾的

> な小物よりも技巧が少ない。この跳ね回るような愉快さのなかで場違いなのは，ライスがあらゆるニュー・レフト的な問題（古き良き大義に一体何が起きたのか？　男性的な暴力はおとなしい順応主義よりも思いやりがあるのではないだろうか？　本物の芸術家は，ブルジョア的な寛容による圧政の典型例である，人当たりの良いアート・ギャラリーの経営者を打ち負かすことができるのか？）をかき混ぜることに満足し，それらを考え直すという仕事を回避している点にある。素早いカットやズーム，ドリーやパンの多用，画面の上を勢いよく動く登場人物たち，ロケーションと主題の無数の転換によって，われわれが幻惑されることを望んでいるのだ。（Durgnat 6）

ダーグナットの「スタイル」批判は，フレンチの「スタイル」批判と内容的に重なり合っているが，『モーガン』の内容と形式の決定的なズレに，キッチンシンクのリアリズムの主題とスウィンギング・ロンドン映画のスタイルの奇妙な混交を見出している点に違いがある。つまり，フレンチが『モーガン』にキッチンシンクのリアリズムからスウィンギング・ロンドン映画への転回を読み取っているのに対して，ダーグナットは『モーガン』にキッチンシンクのリアリズムの残滓を読み取っているのである。だからこそ，一層カリカチュア的な「スタイル」への批判が辛辣になるのだ。

フレンチとダーグナットの「スタイル」批判は，イギリスでの『モーガン』の批評的な評価を決定づけるものとなった。1960 年代のイギリス映画論の古典『ハリウッド・イングランド』（1974）において，映画評論家のアレグザンダー・ウォーカーは，この作品について以下のように述べている。

> カレル・ライスの『モーガン』は，監督の真の独創性の証となっているだけに留まらず，「スウィングする」伝染病がもっとも真面目な映画監督にさえ悪影響を及ぼしたことの証となっている。映画が主張し

> ようとしたことは大いに想像力に富むものであったが，その主張の方法は気の滅入るほど派生的なものだった。（Walker 310）

ここでも『モーガン』の「スタイル」が問題となっているのである。

これまでの議論をここで整理しておきたい。フレンチ，ダーグナット，ウォーカーといったイギリスの同時代の映画批評家に共通するのは，キッチンシンクのリアリズムとスウィンギング・ロンドン映画をめぐる一連の二項対立である。真正なリアリズムと表層的な広告イメージ，ニュー・レフトの政治運動とポップな視覚芸術，真剣な内容と不真面目なスタイルなど。このような 1960 年代のイギリス映画の表象の変遷をめぐる認識論的なパラダイムは，イギリスの映画研究においても継承されていくことになるだろう。例えば，ジェフリー・リチャーズは，『イギリスの最高のもの』（1999）において，キッチンシンクのリアリズムからスウィンギング・ロンドン映画への転回を以下のように記述している。

> 1964 年までには「新しい波」は収まっていた。「スウィンギング・ロンドン」はすでに誕生していたが，それはますます熱狂的になるお祭り騒ぎだった。そこで崇拝されたのは，新しいものと現在，カラーの付録ページの世界，海賊局，魅惑的なテレビ・コマーシャル，いかした女の子，ディスコ，ブティックであった。ハリウッドの巨人たちの支援を受けて，イギリスの映画制作者たちは華麗さと魅惑を捉えようとしはじめた。落ち着いたリアリズムと真面目な社会的批評が空想と壮麗なスペクタクルと現実逃避に，白黒の映画撮影と北部のロケーションがカラーとメトロポリスの魅力に，禁欲的な自己規制が快楽主義的な放縦に，簡素な真実味のあるセッティングが派手な非現実的な装飾性に取って代わられた。映画は，増していく贅沢と熱狂的な興奮と流行の革新の高揚した悪循環に閉じ込められてしまった。（Aldgate and Richards 216–7）

こうしたクリアに整理された図式は，1960 年代のイギリス映画の表象の変遷とその政治的，社会的な文脈の変容を語る際に，現在でも有効なパラダイムであることに間違いはない。しかし，当然そこには死角が生じる。『モーガン』というテクストは，こうしたキッチンシンクのリアリズムとスウィンギング・ロンドン映画をめぐる一連の二項対立のなかで，正当な評価を与えられることのないまま，映画史の片隅に追いやられていくことになったのである。

4. ポピュラー・アートの可能性――スチュアート・ホールという補助線

『モーガン』の美学的，政治的な可能性を黙殺する一連の二項対立から自由になるために，ニュー・レフトの論客であり，カルチュアル・スタディーズの先導者でもあるスチュアート・ホールの 1960 年代の仕事を補助線として導入していきたい。パディ・ワネルとの共著『ザ・ポピュラー・アーツ』（1964）は，同時代のポピュラー・カルチャーの諸相を分析の対象としたニュー・レフトの文化論争への積極的な介入として位置づけられる。ホールとワネルの政治的な賭けは，映画やジャズなどの新興メディアの文化／階級横断的な性格に来るべき民主主義的な文化の可能性を読み取ろうとする点にある。

> 悪用されてしまうことが多いが，映画のような現代的なメディアは，文化の確立された序列を突き崩す可能性を秘めている。なぜならそれらは複数の文化や階級の間のコミュニケーションの有効な足がかりとなるからであり，それらへのアクセスはきちんと制御することはできないからである。このようなコミュニケーションの通路が良質の作品のために本当に切り開かれれば，何が起こるのかは，まだわからないが，文化的な飛躍は桁外れのものとなるだろう。誇張するのは馬鹿げている。最良の映画は，もっとも進歩したジャズと同様に，高級な芸術に向けて推し進んでいくように思えるし，平均的な映画やポップ・

> ミュージックは，加工された大衆芸術である。しかし，このことは両方の形式における本当にポピュラーな作品を一層重要なものとするのである。（Hall and Whannel 78）

「ポピュラー・アート」は，しかしながら，根源的な矛盾を含むカテゴリーである[3)]。「ポピュラー・アート」の「アート」の側面を強調すれば，文化的，階級的な排他性を伴った「高級な芸術」に接近することになりうるし，また他方で「ポピュラー」の側面を強調すれば，文化／階級横断的であると同時に低俗な「大衆芸術」に接近することになるからだ。「ポピュラー・アート」は，「高級な芸術」と「大衆芸術」の狭間に生じる「文化的な飛躍」の可能性として提示されているのである。

われわれの議論にとってとりわけ重要なのは，「ポピュラー・アート」と「大衆芸術」との差異である。ホールとワネルは，両者の差異について以下のように述べている。

> 現代的な形式のポピュラー・アートが個性的なスタイルのかたちを通じてのみ存在するのに対して，大衆芸術は個性的な性質を持たず，その代わりに高度の人格化を持つ。チャップリンは自らの作品に彼の個性すべてをいつまでも残るように刻印するが，彼の個性は彼の芸術へと完全に姿を変えている。それに対して，大衆芸術は，作品を魅力的で，生き生きとしたものにする個性や特異性のすべての痕跡を破壊し，ある種の非個性的な性質，つまり非スタイルを手にする。……スタイルのようなものはしばしば大衆芸術に現れるが，チャップリンのスタイルが，彼の芸術の素材と創造物を通じて，観客の経験に取り組むことから発展するのに対して，大衆的なスタイルは，映像を投影するための技術的なトリックとして発展する。（Hall and Whannel 68）

つまり，ポピュラー・アートと大衆芸術の差異は，個性的なスタイルと非

個性的なスタイルの差異として，創造的な芸術行為と技術的なトリックの差異として位置づけられるのである。

ホールとワネルが映画作家の個性的なスタイルにポピュラー・アートの可能性の条件を見出しているのは，きわめて興味深い。リンジー・アンダーソンやカレル・ライスたちの作家主義的な映画批評の影響が鮮やかに表れているからである。しかし，チャップリンへの言及からも明らかなように，ホールとワネルが希求しているのは，あくまで文化／階級横断的な「ポピュラーな」映画芸術であって，文化的，階級的な閉鎖性を伴った「高級な」映画芸術ではありえない[4)]。ホールとワネルの考察は，「高級な」映画芸術の評価へと偏りがちな同時代の作家主義的な映画批評とは，来るべき民主主義的な文化のヴィジョンにおいて袂を分かっている。

ホールとワネルのポピュラー・アートをめぐる考察は，『モーガン』の映画史上の位置づけに関して重要な論点を投げかけてくれる。イギリスの多くの映画評論家が『モーガン』にキッチンシンクのリアリズムからスウィンギング・ロンドン映画への退行を見出したのは，すでに確認した通りである。キッチンシンクのリアリズムとスウィンギング・ロンドン映画の二項対立は，真正なリアリズムと表層的な広告イメージ，ニュー・レフトの政治運動とポップな視覚芸術，真剣な内容と不真面目なスタイルなどの二項対立を伴っていたため，後者の否定的なイメージが『モーガン』という映画テクストに付与されることになった。

キッチンシンクのリアリズムとスウィンギング・ロンドン映画の二項対立は，ホールとワネルのポピュラー・アートと大衆芸術の二項対立と高い親和性を示している。スウィンギング・ロンドン映画の表層的なスタイルや大衆芸術の非個性的なスタイルに対する批判は，真正なスタイルや個性的なスタイルを価値判断の基準とする本質主義的な批評的態度に基づいているのである。ここで投げかけるべき問いは，『モーガン』の位置づけをめぐるものである。『モーガン』はただの大衆芸術なのだろうか。それとも，ある種の「文化的な飛躍」の可能性を秘めたポピュラー・アートなの

だろうか。

『モーガン』の商業的な成功は，ポピュラー・アートの最初の条件，つまり文化／階級横断的な人気を満たすものであったと考えてよいだろう。では，『モーガン』のスタイルは，ポピュラー・アートの二つ目の条件となる映画作家の個性的なスタイルを体現していると言えるのだろうか。その答えは，スタイルの評価の方法によって異なってくるはずだ。表層的なスタイルや非個性的なスタイルを真正なスタイルや個性的なスタイルの対立項として見なしている限り，『モーガン』というテクストは，映画史のなかで正当な位置づけを与えられることのないまま，忘却されていくことになるだろう。しかし，もし表層的なスタイルや非個性的なスタイルをある種の個性的なスタイルとして見なすことができれば，『モーガン』は映画史のなかで新たな居場所を見つけ出すことになるだろう。以下では，『モーガン』というテクストのスタイルに注目して作品を読み解いていき，そのポピュラー・アートとしての可能性の中心に迫っていきたい。

5. 真面目な事柄についてのコメディ

カレル・ライスは，あるインタヴューのなかで「私の考えでは，『モーガン』は，真面目な事柄についてのコメディでした」と述べ，以下のように続けている。「一般の観客に受け入れられるのに十分なほどの尻餅を用意したつもりでした。そしてそれはとてもうまくいきました」(McFarlane 478)。「真面目な事柄についてのコメディ」という表現は，レイモンド・ダーグナットの「ニュー・レフトのジュリエッタ」という表現を彷彿とさせないだろうか。この表現は，『モーガン』という映画には，内容と形式，主題とスタイルの間にズレが存在することを仄めかすものとなっている。

ライスの発言は，『モーガン』の映画的なスタイルの決定の際に，ライスが意識的にコメディのフォーマットを選択したことを示している。かつて映画批評家時代に執筆した『映画編集の技法』（1953）の「コメディのシークエンス」の項目において，ライスは以下のように記述している。

> コメディでは，観客に何かを確信させることはしばしば不要である。観客を笑わせさえすればよいのである。もしこれが荒削りのカットや欠点のあるコンティニュイティや何かしらの非現実的な歪曲を必要とするならば，それはまったく好都合である。しばしばもっとも滑稽な映画は，編集者が現実の無視に関してまったく容赦なく，すべての状況から最大のユーモアを引き出すことだけに専念している映画なのだ。（Reisz and Millar 102）

数多くの同時代の映画評論家の不評を買った『モーガン』の過剰なまでのスタイルは，ライス自身のコメディについての分析に多くを負っていたのである。スロー・モーションやファースト・モーション，コマ止めといった映画技法の執拗なまでの反復は，「編集者が現実の無視に関してまったく容赦なく，すべての状況から最大のユーモアを引き出すことだけに専念している」ことの証となっている。ここではフランソワ・トリュフォーやアラン・レネといったヌーヴェル・ヴァーグの映画技法が，コメディの効果を狙って戯画的に召還され続けるのだ[5)]。

『モーガン』のスタイルは，その主題とどのように関係しているのだろうか。たしかに「真面目な事柄についてのコメディ」という表現は，映画の内容と形式，主題とスタイルのズレを仄めかしているように見える。しかし，ライスが繰り返し主張しているように，「スタイルと内容を切り離すことはできないのだ」とすれば（Phillips 54），『モーガン』の内容に喜劇的なスタイルの相似物を見出すことができるのではないだろうか。

デイヴィッド・パレッツは，『モーガン』の喜劇性を高く評価した数少ない同時代の映画評論家の一人であるが，「『モーガン』は真に滑稽で，創意に富んでいるため，敵対的な批評をほとんど寄せ付けない」とまで言い切っている（Paletz 51）[6)]。パレッツは，『モーガン』の物語に内在する喜劇的な構造を的確に見抜いている。

> この明白な物語上の欠陥〔妻のレオニーがモーガンを取り戻さないことが最初から明らかである点〕は，うまく活かされている。なぜなら映画は巧妙に解決される一連の問いとして構造化されるからである。レオニーはモーガンをふたたび取り戻すのだろうか？　もしそうでないなら，彼女は彼に誘惑を許すのだろうか？　もしそうでないなら，彼女はアート・ディーラーのチャールズとの関係の妨害を彼に許し，ふたたび彼を受け入れるのだろうか？　もしそうでないなら，彼女はモーガンを刑務所に入れるのだろうか？　もしそうでないなら，彼は自暴自棄になって，法によって逮捕され，投獄される羽目になるような行動を取るのだろうか？　それは一歩進んで二歩下がるような状況である。なぜなら映画の進展とともに，彼のひとつひとつのアクションは，彼女を取り戻すという最初の目的からさらに遠ざかっていくからである。そして彼の問いを投げかける方法はさらに自暴自棄になっていく。（Paletz 52）

つまり，『モーガン』は「一歩進んで二歩下がる」という喜劇的な状況をその映画の論理の中心に据えているのである。このようなコメディの論理をジャック・デリダの「差延」の概念から説明することもできるだろう。シニフィアンとシニフィエの有機的な関係が担保されないポスト構造主義的な戯れの世界においては，空虚なシニフィアンとしてのモーガンのアクションは，妻との関係の回復という最終的なシニフィエに決してたどり着くことはないのである。

ここで興味深いのは，モーガンのアクションの差延的な状況が，「現実」と「空想」の二項対立によって媒介されているという点である。物語の展開とともに明らかになるモーガンの喜劇的な状況とは，モーガンにとって現実と空想の関係が次第に不安的になっていく状況を意味している。以下では，モーガンの空想というシニフィアンが，モーガンを取り巻く現実というシニフィエと乖離していく喜劇的な状況を，階級と個人，政治と

芸術をめぐる二つの重要な文脈において確認しておきたい。

現実と空想の二項対立は，映画のなかでさまざまな二項対立の倍音を伴っている。階級と個人はその一例である。モーガンと彼の母の関係に注目し，階級と個人をめぐる二つの立ち位置を比較してみたい。モーガンの母がマルクスやスターリンを信奉する 1930 年代のオールド・レフトを表すとすれば，トロツキーを信奉するモーガンは 1956 年のハンガリー事件を経験し，ソ連型の共産主義への幻滅を経験したニュー・レフトを表していると言えるだろう。二人の政治的な立場の違いは，階級意識と自己意識の違いから説明することもできる。労働者階級のモーガンの上層中産階級のレオニーとの結婚は，モーガンの母にとっては，労働者階級への裏切りでしかありえない。しかし，モーガンとレオニーはともに社会階級と個人的な意識のズレを経験した新しい世代に属している。スチュアート・ホールの「無階級の感覚」は，スウィンギング・ロンドン映画の主人公たちに見られる，このような労働者階級のブルジョア化の感覚を的確に予言したものと言える（Hall）。しかしながら，この「無階級の感覚」は空想に過ぎない。モーガンはレオニーとの結婚によって社会階級という壁を乗り越えたかに見えたが，離婚によってふたたび厳しい現実を突きつけられる。レオニーを取り戻すというモーガンの空想は，彼を取り巻く社会階級という現実の壁につねに突き当たることになるのである。

現実と空想の二項対立は，階級と個人の二項対立だけでなく，政治と芸術の二項対立とも結びつけられる。モーガンはアーティストであり，絵画という表象芸術に関与している。動物のなかではとりわけ男性性の象徴であるゴリラへの固執を示しており，レオニーのフラットの壁には，力強いゴリラのドローイングが描かれている。興味深いのは，モーガンのゴリラへの固執が，モーガンの共産主義への固執と同じレヴェルで視覚的に配置されている点である。実際，モーガンの共産主義への固執は，モーガンのハンマーと鎌のデザインへの固執によって表現されている。レオニーのプードルや，彼女のフラットの敷物やピアノに刻み込まれたハンマーと鎌の

デザインは，階級闘争のシンボルというよりは，むしろモーガンの個人的な抵抗のシンボルとして機能している。またモーガンのマルクスやトロツキーといったマルクス主義思想家への関心は，スチール写真という，すぐれて広告的で，商業的なメディアによって媒介されている。ロンドンのハイゲートにあるマルクスの墓を訪問したモーガンは，マルクスの像を見て，ゴリラを想起しさえしている。すなわち，表層的で，広告的な記号のレヴェルでは，共産主義という現実の政治運動も，個人の空想の領域に属するゴリラへの先祖帰りも，モーガンにとっては等価なのである。広告的で，商業的なマス・メディアが浸透したスウィンギング・ロンドン映画において，表象芸術を通じて，政治的な闘争へといたる道は封鎖されているように見える。モーガンの空想というシニフィアンは，モーガンを取り巻く現実というシニフィエからすっかりと遊離しているからだ。

階級と個人，政治と芸術をめぐる二つの文脈の分析から明らかになるのは，モーガンのニュー・レフト的な抵抗の袋小路である。「無階級の感覚」が個人の空想に過ぎないのと同じように，ハンマーと鎌のデザインも無力な抵抗の身振りに過ぎないのである。ここにきて，モーガンの喜劇的な状況は，悲劇的な状況へと接近していくように見える。しかし，本当にそうなのだろうか。モーガンの空想と現実の弁証法は，そのような悲劇的な状況を軽々と乗り越える喜劇的な論理に貫かれている。以下では，モーガンの空想と現実の関係を映画の表象の問題として捉え，その弁証法の喜劇性について考察していきたい。

6. 空想と現実の弁証法

カレル・ライスの『モーガン』の原作を提供したのは，ニュー・レフトとも縁の深い劇作家のデイヴィット・マーサーだ。原作の『治療の適例』（“A Suitable Case for Treatment,” 1962）は，テレビ演劇という新しいジャンルの作品であった。テレビ演劇というジャンルは，演劇と映像のハイブリッドなジャンルであり，演劇それ自体の映像化に加えて，別種の映像

を挿入することのできるたぐいまれなジャンルである。マーサーの原作の台本では，これらのジャンルの特性が活かされており，通常の演劇では実践が困難なテンポの速い場面転換に加えて，効果的に映像とスチール写真が外部から挿入されている（マーサーは音楽の選択にもこだわっている）。モーガンの空想を表現するために定期的に挿入されるゴリラの映像と写真はその典型例である。『ターザン』映画のクリップ映像も同様の効果のために利用されている。マーサーは『モーガン』の映画脚本の執筆にあたって，これらの外部から挿入された映像を物語の展開に積極的に利用していったと考えられる。

ライスの『モーガン』には，モーガンの空想を表現するために，ゴリラだけでなく，オラウータンや，シマウマ，カバ，ライオン，クジャクといったさまざまな動物のドキュメンタリー映像が挿入されている。イギリスの映画評論家が，モーガンの過剰な空想に注目し，そこに現実の空想化の契機を読み取り，『モーガン』を表層的，広告的なマス・メディアの産物として位置づけていったのは，彼らの慧眼と言えるだろう。しかし，『モーガン』における現実と空想の関係は，単純な還元論を拒む，複雑さを備えている。現実が空想化されるのと同時に，空想は現実となっていくのである。この映画がモーガンのアクションの連続によって，進展していくことの意味を軽視してはいけないだろう。

『モーガン』においては，空想と現実の関係は，外部から挿入された映像を通じて，映画の表象それ自体の問題として提起されている。例えば，モーガンは，アパートの修理を行う労働者を見て，森を自由に動き回るオラウータンを想起したり，性的に興奮したレオニーの姿を見て，大地を転げまわるシマウマを想起したりしているが，これらの動物のドキュメンタリー映像は，モーガンの主観的なショットを表している。ロンドンの現実の人びとのショットと自然界の動物たちのショットは，それぞれ客観的なショットと主観的なショットを表しているが，両者のモンタージュは，空想と現実の関係を曖昧にする効果を生み出している。ここには空想と現実

の間にズレは存在しないと言ってよいだろう。すなわちシニフィアンとシニフィエの間には，構造主義的な有機的関係が存在しているのである。『モーガン』を誇大妄想として一蹴するイギリスの映画評論家の立ち位置は，こうした構造主義的な記号論の立場と一致している。

しかし，『モーガン』は別の箇所で空想と現実のズレを明確に表現している。それはジョニー・ワイズミュラー主演の『ターザン』映画シリーズのクリップ映像の挿入に見出すことができる[7)]。原作の『治療の適例』において，『ターザン』のクリップ映像は，「モーガンの夢」の場面で二回挿入されることになっているが，どちらともソビエトの国歌が被せられており，モーガンのパラノイア的な悪夢の前兆として機能している[8)]。『モーガン』においても，『ターザン』のクリップ映像は，モーガンの悪夢の前兆として機能することになるだろう。

『モーガン』において，『ターザン』映画シリーズのクリップ映像が挿入されるのは，レオニーを誘拐してやってきた牧歌的なウェールズの湖のシークエンスである。このシークエンスは，湖に浮かんだ筏の上のレオニーのロング・ショットで幕を上げるが，そのショットはゆっくりとズームアウトしていき，湖と山々を一望する超ロング・ショットを形成する。画面の左隅にはモーガンが座っており，このショットがモーガンの視点のショットであったことが明らかにされる。足を組んで座っているモーガンのミディアム・ショットがレオニーのミディアム・ロング・ショットに切り返され，ふたたびモーガンのショットへと切り返される。このショットはズームインしながらモーガンをミディアム・クロースアップで捉えていくが，ここでモーガンの空想を表す『ターザン』の映像が始まる。ターザンの下半身から始まるショットは，上方へとパンしていき，筏の上のターザンの上半身をカメラに収める。

モーガンのミディアム・ショットを挟んで，ふたたび『ターザン』のクリップ映像が挿入される。ターザンが網を川に向かって投げかけ，水中のジェーンを捕獲する一連のショットのあとにモーガンのショットが挿入さ

れ，ターザンとジェーンのショットが続く。これらの『ターザン』のシークエンスのあとにもう一度モーガンのショットが挿入されると，今度は『ターザン』の別の場面からのシークエンスが映し出される。ジェーンとターザンが挨拶を交わすと，ジェーンは川に飛び込む。これにレオニーのショットが続き，立ち上がるモーガンをカメラがロング・ショットで収めると，まさに飛び込もうとするモーガンの上半身がミディアム・クロースアップで映し出される。モーガンの上半身は，ターザンの上半身にカットされ，崖の上から川に飛び込むターザンの超ロング・ショットがそれに続く。この二つのショットがその直前の『ターザン』のシークエンスとは別の場面からの映像クリップであることは，注意深く観察しないと分からない仕掛けになっている。

ここで大切なのは，この飛び込みのショットを契機にモーガンとターザンの一体化が完成したということである。飛び込んだ後のショットは見事にモーガンのものとなっている。湖を泳ぐモーガンと筏の上のレオニーのミディアム・ショットの切り返しが二度繰り返されると，後ろを振り向くモーガンが映し出され，獲物を狙って川に飛び入るワニと必死にクロールで泳ぐモーガンのミディアム・ショットの切り返しが二度繰り返される。つまり，モーガンはターザンの役になりきっているのである。ジェーンの上半身のミディアム・ショットとワニのミディアム・クロースアップ――自然につながれているように見えるこの二つのショットは，別々の場面から取ってこられたものと推測される――のあとに，モーガンのミディアム・クロースアップが続くと，ここでふたたびターザンが登場する。ターザンとモーガンのミディアム・クロースアップの切り返しに二人のクロースアップの切り返しが続き，救助に向かって懸命に泳ぐ二人の姿が強調される。ターザンのワニとの格闘がモーガンのショットに二度切り返されると，ジェーンのショットが続き，ふたたびモーガンが画面に映し出される（ターザンの水泳とワニとの格闘のショットがジェーンのショットとは別の場面に属することは明らかだろう）。しかし，皮肉なことにモーガンと

ターザンの一体化は，すでにここで終わりを迎えている。

これに続くのは，ジェーンとターザンが戯れながら仲良く二人で泳いでいくショットである。それとは対照的にモーガンのミディアム・ショットは，筏で岸に到着したレオニーのロング・ショットへと残酷につながれていく。そしてカメラは，モーガンの孤独を強調するかのように，湖の中央に寂しげに浮かぶ一人の男をレオニーのいる岸辺からロング・ショットで映し出している。

この一連のシークエンスは，モーガンの空想と現実がズレを生み出していく過程を見事に演出している。ジェーンを救出するターザンの映像は，レオニーを取り戻そうとするモーガンの空想を後押しする役割を担っている。つまり，モーガンはターザンと想像的に同一化することによって，空想を現実化しようと試みるのである。しかし，モーガンの空想の世界において，ターザンとジェーンが幸福な結末を迎えるに対して，モーガンの現実の世界において，モーガンとレオニーの距離は離れていくばかりである。一歩進んで二歩下がるという『モーガン』の喜劇的な状況を，空想と現実のズレによって，主観的なショットと客観的なショットのズレによって，視覚的に表現した見事なシークエンスである。ここではもはやシニフィアンとシニフィエの有機的な関係は，崩壊している。空虚なシニフィアンとしてのモーガンのアクションは，妻との関係の回復という最終的なシニフィエに決してたどり着くことはないのである

7. キング・コングの復讐とモーガンの粛正

モーガンの最後のアクションは，映画の『キング・コング』（*King Kong,* 1933）に誘発されている。コメディのフィナーレにふさわしい選択だと言えるだろう。映画の終盤でモーガンが映画館で『キング・コング』を熱心に視聴している様子が描かれているが，このシークエンスにおいてモーガンのキング・コングへの一体化が完成する。ヒロインのアンを嬉しそうに見つめるキング・コングのクロースアップが，その表情を満足

げに見つめる観客席のモーガンのクロースアップにカットされるところで，このシークエンスは終わっている。そして次のショットで映し出されるのが，ゴリラの着ぐるみのマスクを被ったモーガンのクロースアップなのである。このクロースアップは，ズームインによって超クロースアップへと拡大される。マスクからのぞいているモーガンの眼の動物的な運動は，モーガンがゴリラへと文字通り同一化していることを示している。モーガンのキング・コングへの一体化は，ターザンへの一体化よりも，さらに進化している。モーガンは，キング・コングへと想像的に一体化するだけに留まらず，その外見においても一体化しているからである。

レオニーをチャールズから取り戻そうとするモーガンの空想は，アンをジャックから取り戻そうとするキング・コングの空想と見事にマッチしている。キング・コングもまたかなわぬ恋の虜となっているからである。モーガンがゴリラのコスチュームをまとって，レオニーとチャールズの結婚式が行われるホテルの屋上へと到達し，パーティを台無しにするシークエンスは，『キング・コング』の映像クリップの効果的な挿入も相まって，戯画的な雰囲気を生み出している。モーガンは来客の抵抗によってパーティからの撤退を余儀なくされるが，エレヴェーターで退却する際に，ルーム・サーヴィスのワゴンから火をもらい，煙を出し続けるゴリラのコスチュームを身にまとったまま，盗んだオートバイに乗ってロンドン市内を駆け抜け，悲鳴を発しながらテムズ川へと一直線に飛び込む。モーガンの疾走感がその滑稽さをときに残酷なまでに客観的に映し出す冷静なカメラワークによって相対化され，モーガンの自己破滅的なアクションが爽快なコメディへと昇華される見事なシークエンスである。

ここで大切なのは，モーガンの空想の現実化の試みが成功を収めているという点である。たしかにレオニーを取り戻すというモーガンの試みは，ここでも失敗している。しかし，それは『キング・コング』の物語のプロットにおいてすでに予期されていたことであった。エンパイア・ステート・ビルディングの頂上からのキング・コングの転落は，テムズ川沿いの

ゴミ収集場からのモーガンの跳躍の前兆となっているのである。モーガンのつかの間の勝利は，レオニーとチャールズの結婚式の邪魔をすることであり，レオニーをもう一度自分の腕で抱きしめることであった。キング・コングがニュー・ヨークのホテルからアンを連れ戻し，つかの間の幸福を手にするのと同じように。つまり，モーガンのアクションとキング・コングのアクションは完全なる一致を示しているのであり，『モーガン』は『キング・コング』のパロディとなりえているのである。パロディがコメディのフォーマットの重要な要素であるのは，言うまでもないだろう。

しかし，勝利の後には敗北がやってくる。モーガンのテムズ川への跳躍のショットのあとに続くシークエンスは，ゴリラのマスクを被ったモーガンの超クロースアップで始まる。このゴミ収集場のシークエンスにおいて，モーガンはゴリラのコスチュームを必死になって脱ごうとするが，マスクはなかなか顔から離れず，しまいには空き缶の山を転げ落ちる羽目になる。マスクをどうにか外したところで，モーガンの悪夢のシークエンスが始まる。この悪夢のシークエンスでは，モーガンは警官によって死刑囚の衣装を着せられ，チャールズの操縦するクレーンによって，がらくたの山と共産主義の思想家と政治家のポスターと拡声器に囲まれた処刑場へと運び込まれる。この非現実的な処刑場が，モーガンの内面的な世界を表しているのは，マルクスやトロツキー，レーニンやスターリンのポスターからも明らかである。拡声器によって語られる共産主義のスローガンは，モーガンの政治的な教育が外部から押し付けられたものであることを物語っている。モーガンが粛正の直前に思い出すことができるのは，その一部だけだからだ。モーガンの最後の望みは，処刑場の中央に置かれたモーガンの椅子を回転してもらうことだった。共産主義の伝道者たちのポスターを記憶に刻むためであろう。しかし，椅子がゆっくりと回転していく際に，がらくたの影から登場してくるのは，銃を構えた民衆たちである。そしてそこに白馬に乗った三人の死刑執行部隊が到着する。レオニーと彼女の母，そしてモーガンの母の三人である。モーガンは，彼らの銃弾を全身に浴びながら，

死に絶えていく。

この粛正のシークエンスはデイヴィット・マーサーの原作の二度目の「モーガンの夢」の場面に多くを負っているが，『モーガン』では，原作で重要な役割を担っているある映画からのシークエンスが意図的に省略されている。それはセルゲイ・エイゼンシュテインの『戦艦ポチョムキン』（*Броненосец «Потёмкин»,* 1925）のオデッサの階段の虐殺のシークエンスである。原作では，このコサック兵による市民への発砲のシークエンスが，モーガンへの発砲の場面で使用されることになっていたのである。この映画史上重要な映画の重要な場面の省略は，何を意味しているのだろうか。たしかに『モーガン』の粛正のシークエンスは，映画の物語のプロットを集約する重要な場面であり，モーガンと関係のある多くの登場人物を実際に画面に映し出した方が，より自然であり，より説得力がある。実際，カレル・ライスは，モーガンの主観的な世界を独特のミザンセンによって完全に再現することに成功している。しかし，オデッサの虐殺のシークエンスの省略は，『モーガン』の喜劇的なスタイルとの整合性のためであったとも考えることができるだろう。『戦艦ポチョムキン』の世界は，『ターザン』や『キング・コング』の世界とは，そのスタイルと世界観において，あまりにもかけ離れているからである。

『モーガン』の最後のシークエンスが，コメディのモードで終わっているのも偶然ではない。精神病院で庭仕事に精を出しているモーガンを妊婦となったレオニーが訪問する最後のシークエンスでは，コマ止めが多用されているが，この技法がコメディの効果のために使用されているのは，間違いない。レオニーの高らかな笑いとも相まって，コマ止めの多用は，『モーガン』のスタイルがコメディのスタイルであったことを観客に強く印象づけるものとなっている。『モーガン』の喜劇性は，その内容からも確認できる。なぜならば，この最後のシークエンスで，レオニーの子供がモーガンの子供であったことが明かされるからだ。モーガンの内面の戦いもまだ終わってはいない。このブルジョアジーの趣味とも言える庭仕事の

目的は，モーガンの個人的な抵抗のシンボルであったハンマーと鎌のデザインを他ならぬ鉢植えによって刻印することであったことが，最後のクレーン・ショットによって明らかにされるからだ。モーガンの空想は，たとえ幾度も現実の壁に阻まれたとしても，最初の目的とは別のかたちで現実化し続けるのである。ここに『モーガン』の喜劇性の本質的な楽観性と強度があるのである。

＊本研究は、平成 23 年度科学研究費補助金（若手研究（B））22720111「英国ドキュメンタリー映画の伝統とブリティッシュ・ニュー・ウェーヴの総合的研究」の助成を受けている。

注

1）スウィンギング・ロンドン映画の概観に関しては，ロバート・マーフィーの『60 年代のイギリス映画』の第 7 章を参照。

2）2012 年秋に刊行の拙著『ブリティッシュ・ニュー・ウェーヴの映像学』（仮題）所収の「ライスの複眼的リアリズム――『土曜の夜と日曜の朝』試論」を参照。

3）ジェームス・プロクターは，ホールとワネルの方法論的な限界を以下のように指摘している。「「ポピュラー・アーツ」という言葉によってメディアにおける価値と評価の諸問題を取り扱う批判的手法を展開する試みの渦中で，『ザ・ポピュラー・アーツ』は結局行き場を失ってしまったのだ」（プロクター，45 頁）。

4）例えば，ホールとワネルは，ある箇所でアラン・レネの『去年マリエンバードで』（*L'Année dernière à Marienbad,* 1961）とジャン＝リュック・ゴダールの『男と女のいる舗道』（*Vivre sa vie,* 1962）を高級芸術の例として挙げている（Hall and Whannel 76）。

5）コリン・ガードナーは，ライスの「絶えず変化する編集スタイルとベニー・ヒルのようなファースト・モーションは，平行すると同時に矛盾する二つの目的に貢献している」と述べ，以下のように続けている。「一方でそれはライスがモーガンの次第に悪化する精神分裂病への転落，つまりモーガンが文字通り「ゴリラになること」の主観的な相関物を創ることを可能にし，彼自身の反社会的な欲望と矛盾なく行動することのできない登場人物に対する〔原作者の〕マーサーの共感をさらに強めている。他方でそれらの不愉快なカットは，視聴者をモーガンの独りよがりから「異化」し，

彼のわがままな行動をイデオロギー的に誤りであり，政治的に逆効果のものとして批判する客観的な相関物としても使用されている」（Gardner 150–51）。ここでガードナーは，ライスの映画技法が，主観的な世界の探求とその脱神話化の両方の機能を担っていると主張しているが，その技法に「異化効果」を認めることは果たして可能なのだろうか。むしろ，ライスの目的は，異化効果の対極にあるスラップスティックの効果にあるのではないだろうか。

6） パレッツの好意的な映画批評は，アメリカの映画雑誌『フィルム・クオータリー』に掲載されたが，アメリカの映画批評においても『モーガン』に対する批判は少なくなかった。例えば，ポーリーン・ケールは，ある映画批評のなかで，以下のように述べている。「『モーガン』の制作者たちは，題材の混乱を共有しているだけでなく，大学生の視聴者と同様にその混乱を「受け入れている」のだろう。芸術的な制御に対するこの無関心は新しい」（Kael 21）。

7） ジョニー・ワイズミュラーは，『類人猿ターザン』（*Tarzan, the Ape Man,* 1932）を皮切りに合計 12 本のターザン映画に出演している。

8） 原作のシーン 14 および 17 の導入部分を参照（Mercer 25; 37）。

参考文献

Aldgate, Anthony, and Jeffrey Richards. *Best of British: Cinema and Society from 1930 to the Present.* New Edition. London: I. B. Tauris, 1999.

Durgnut, Raymond. “Morgan-A Suitable Case for Treatment.” *Films and Filming* Jun. 1966: 6, 10.

French, Philip. “The Alphaville of Admass: Or How We Learned to Stop Worrying and Love the Boom.” *Sight & Sound* 35–3 (Summer 1966): 106–11.

Gardner, Colin. *Karel Reisz.* Manchester: Manchester UP, 2006.

Hall, Stuart. “A Sense of Classlessness.” *Universities and Left Review* 5 (Autumn 1958): 26–32.

Hall, Stuart, and Paddy Whannel. *The Popular Arts.* London: Huntchinson Educational, 1964.

Kael, Pauline. “So Off-beat We Lose the Beat: Georgy Girl, Morgan!, The Red Dessert.” *Kiss Kiss Bang Bang.* Boston: Little, Brown and Company, 1968. 20–5.

McFarlane, Brian. *An Autobiography of British Cinema: As Told by the*

Filmmakers and Actors Who Made It. London: Methuen, 1997.
Mercer, David. “A Suitable Case for Treatment.” *Collected T. V. Plays Volume Two: A Suitable Case for Treatment, For Tea on Sunday, And Did Those Feet, Let's Murder Vivaldi, In Two Minds, The Parachute.* London: John Calder, 1982.
Murphy, Robert. *Sixties British Cinema.* London: BFI, 1992.
Paletz, David. “Morgan.” *Film Quarterly* 20–1 (Autumn 1966): 51–5.
Priestley, J. B., and Jacquetta Hawkes. *Journey Down a Rainbow.* 1955. Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books, 1969.
Reisz, Karel, and Gavin Millar. *The Technique of Film Editing.* 1953. Second Edition. Oxford: Focal Press, 1968.
Walker, Alexander. *Hollywood England: The British Film Industry in the Sixties.* 1974. Orion: London, 2005.
プロクター，ジェイムス『スチュアート・ホール』小笠原博毅訳，青土社，2006 年。

Synopsis

A Comedy about Serious Things: The Politics of Representation in *Morgan: A Suitable Case for Treatment*

Motonori Sato

This paper examines the politics of representation in *Morgan: A Suitable Case for Treatment* (1966), Karel Reisz's notorious feature film. First, I discuss the critical contexts in which this film was produced and received. According to most British film critics the film represents a classic example of Swinging London films, a new film genre which emerged with the coming of age of a highly influential pop arts culture in the 1960s. This genre was regarded as indicative of a political regression as well as cultural decay because of its commercial and superficial representation. One of the main reasons why Swinging London films were unfavourably received by contemporary British film critics is that there had been an established tradition of kitchen-sink realism since the late 1950s, the political commitment of which was perceived as constituting British cinema's unique contribution to world cinema. *Morgan,* however, did not form part of the genre of Swinging London films such as Lewis Gilbert's *Alfie* (1966) and John Schlesinger's *Darling* (1965) despite its seemingly superficial film style. According to Reisz, the film was meant to be "a comedy about serious things." I regard this seriousness as marking a continuity in the

political consciousness which dominated the kitchen-sink realism films in the late 1950s and the early 1960s, and attempt to ascertain how the comic style of the film structures its theme. My textual analysis of the film focuses on the representations of reality and fantasy, and how the gap between them increasingly widens, becoming unbridgeable, in the mind of the eponymous hero.