

タイトル	妄想のアメリカン・ドリーム：『何がサミイを走らせるのか？』をめぐって
著者	本城，誠二； HONJO, Seiji
引用	北海学園大学人文論集(55)：19-37
発行日	2013-08-31

妄想のアメリカン・ドリーム

——『何がサミイを走らせるのか?』をめぐって——

本 城 誠 二

はじめに

1941年にバッド・シュルバーグ（Bud Schulberg）が発表した『何がサミイを走らせるのか?』（*What Makes Sammy Run?*）では、ニューヨークの新聞社の給仕からハリウッドの製作者に出世する主人公サミイ・グリックのエゴイスト振りがリアルにかつ戯画的に誇張して描かれる。しかし他人を犠牲にする事を厭わない出世亡者のサミイは、ピカロ（悪漢）のようでありながら、同時に物質主義の犠牲者でもあり、複合的で重層的な性格をもつ主人公である。別の表現をもちいるならば、必死に走りつづけるサミイはねじれた「アメリカの夢」にとりつかれたパラノイアなのだ。

作者のシュルバーグは、パラマウント映画の撮影所長の息子として、文字通りハリウッドで育った。しかし『何がサミイを走らせるのか?』（以下『サミイ』¹）において、その熟知しているハリウッドの内部を小説に描いた時に、ハリウッドから裏切り者と断罪されることになる。だがこの作品でシュルバーグが書こうとしたのは、単にハリウッドの内幕を暴露した小説などではなく、ハリウッド創生期の多くのユダヤ系映画人のようにユダヤの伝統からの脱出をはかる若者のオブセッションであり、現代のホレーショ・アルジャーによる歪んだ「アメリカの夢」の実現と人生の蹉跎の物語だった。本論では、その原型となった2編の短編と自伝『ハリウッド・メモワール』（以下『メモワール』）をサブ・テキストとしつつ、サミイがニューヨークからハリウッドへ、さらにはハリウッドの頂上に向かって走りつづけること、そしてそれが目指す「アメリカの夢」の意味について考

察する。

1. 作者の物語

1) 父とハリウッド創生期

シュルバーグの父B・P・シュルバーグ(以下B・P)は1892年コネチカット州に生まれ、大学卒業後、『フィルム・レポート』という映画界の業界誌の記者になる。1912年20歳のB・Pは、エドウィン・S・ポーター²がエジソンと袂をわかって設立したディフェンダー・フィルムに脚本家として採用された(メモワール, 18)。シュルバーグの生まれた1914年頃にはB・Pはアドルフ・ズーカー³の下で、フェイマス・プレイヤーズの宣伝と脚本を担当していた。一時期フェイマス・プレイヤーズからはなれたB・Pは、1919年大手会社の制約からのがれ、自由に映画をつくって製作・配給しようと考えていたチャールズ・チャップリン、メアリー・ピックフォード、グリフィスをユナイテッド・アーティスツ設立にみちびくが、主要スタッフからははずされてしまう。自ら作ったプリファード・ピクチャー社が破産した後ズーカーのもとにもどったB・Pは、パラマウントの撮影所長となる。B・Pは新人発掘の才能も有り、サイレント時代のグラマー女優クララ・ボウ、そしてマルレーネ・ディートリッヒなどを世に送り出す手助けをした。しかしトーキー出現と大恐慌で経営の危うくなったパラマウントからシュルバーグも退陣を迫られてしまう。その後フリーのプロデューサーとなり、コロンビア映画で何本かプロデュースをする。最後には業界紙に求職の広告をだしたが、それも効果はなかった(フレンチ, 181)。優雅に引退をしたハリウッドの大物は多くないというけれど、このB・Pの没落が、シュルバーグの『サミー』執筆の理由の一つだと考えられている。

2) 息子とハリウッド

バッド・シュルバーグは1914年ニューヨークに生まれ、4歳から16歳

までハリウッドで暮らす。『メモワール』でものべているように、学校よりも撮影所の記憶の方が鮮明で、父親の会議室や映写室が保育園であり学校であった。そののち東部のアイヴィー・リーグの一つダートマス大学で学び、ふたたびハリウッドにもどって、脚本家の修業をすることになる。第2次世界大戦では海軍に入隊し、復員後は創作に専念する。テレビ・プロデューサー、作家、スポーツ・ライターとしても活躍したが、2009年の新聞などにおける死亡記事では、スポーツ・ライターとして、とくにボクシング界では著名な作家として報じられていた⁴。シュルバーグの代表的な小説としては『サミイ』のほかに、ボクサーのプリモ・カルネをモデルとした『殴られる男』（1947年）、『夢やぶられて』（1950年）、そして脚本家としてはアカデミー賞脚本賞を受賞した『波止場』（1954年）がある。『殴られる男』は1956年ハンフリー・ボガート主演で映画化されている。

『夢やぶられて』ではハリウッドにおける脚本家として生きる作家の悲劇が描かれる。シュルバーグは、『駅馬車』（1939年）、『海外特派員』（1940年）などを製作した独立プロデューサーのウォルター・ウェンガーにより、『冬のカーニバル』の脚本家に抜擢された。しかしウェンガーはシュルバーグの脚本のできに満足せず、スコット・フィッツジェラルドを書きなおしのために採用し、二人をダートマス大学に派遣する。この映画はニューハンプシャー州にあるダートマス大学を舞台とする一種の「学園ロマンス」で、ダートマス出身のシュルバーグの同行には酒にからんで前歴のあるフィッツジェラルドの一種のお目付け役としての役割もあった。しかし予想に反してシュルバーグはフィッツジェラルドと一緒に飲みつづけた結果、取材はうまくいかず、ハリウッドによびもどされる。この顛末をまとめた1950年の『夢やぶられて』に登場する作家マンリー・ハリディはフィッツジェラルドをモデルとしたとされ、かつては一世を風靡した作家がハリウッドの脚本家となる様子が描かれる。この作品によりフィッツジェラルドのハリウッドにおける晩年の酒浸りのイメージが定着した。そしてフィッツジェラルドによる未完の遺作でもあるハリウッド小説『ラスト・タイクーン』（1940）は、『サミイ』を読解するサブ・テキストとしても有効になる。

2. 『サミイ』の物語（作品の梗概）

1930年代のニューヨーク。レコード社の記者アル・マンハイムはコピー・ボーイのサミイ・グリックと出会う。この17歳の少年は、走り使いの坊やのような雑用をしながら、いずれは記者になりさらにその上をめざすと公言し機会をねらっている。アルはサミイに言葉使いや文章を教えながら、この少年の野望について興味をもつ。

サミイは先輩記者アルのミスに乗じて、自分のラジオ欄やコラムをもつようになる。さらに脚本家志望の同僚ジュリアン・ブロンバーグの作品を共作と称して映画会社に売りこんで、ハリウッドに呼ばれる。しばらくしてマンハイムもハリウッドにいき、脚本家としての仕事をさがす。そこでサミイの友人のキットという女性脚本家とであう。サミイは脚本家として成功しつつ、次のステップとしてプロデューサーへの道をさがしている。おりしも脚本家組合が結成され、サミイは組合にはいった後に、メンバーの離散を画策して組合をつぶしてしまう。その結果サミイは念願のプロデューサーの一人となる。

脚本家としてもキットとの関係もうまくいかないアルはニューヨークにもどり、元のレコード社で再び働くようになる。記者仲間との会話でサミイの出生地が話題になり、イーストサイドのサミイの実家をおとずれる。そこでサミイの母親と会い、兄のイスラエルに一家について詳しく話を聞くことになる。信仰心はあついが生活力のない父親に対する反発もあり、小さい頃からお金に執着するサミイの少年時代が明らかになる。

ニューヨークにやってきたサミイに誘われて、アルは再びハリウッドに行き、プロデューサーとしてのサミイに雇われる。サミイは映画会社の経営の立てなおしにやってきたニューヨークの銀行家ハリントンに取りいつて、自分の上司シドニー・フィネマンの後釜にすわることに成功する。しかもハリントンの娘ローレットと結婚することになるが、盛大な結婚式をあげたその夜に、サミイは新妻が二枚目俳優と不倫をしているのを知って衝撃をうける。しかし彼女の背後にあるハリントンの財力と自分のプロ

デューサーとしての将来を考えて、サミイは結婚というものが社交生活の上辺をつくろうものにはかすぎないと割り切って、さらなる成功にむかって走りつづけようと決意する。

3. ユダヤ人の物語

1) 犠牲者としての父親

サミイの父親マックス・グリックスタインは、東欧でユダヤ人虐殺がおきたとき長男を殺され、妻と逃げる途中でもうひとりの息子も失う。故国ではダイヤモンドを加工する職人であったが、ニューヨークではたんなるガラス職人になるしかなかった。仕事ぶりを認められて職長に昇進したが、仲間のストライキに参加して、その仕事も失い、町の行商人になってしまふ。しかしイーストサイドで「パパ・グリック」とよばれ、自分たちの食べるものさえ十分でないのに、飢えた人を食卓にまねく聖人のような人物だった。この人柄はいいが生活力のない父親に業をにやして、サミイは幼少のころから新聞売り子やメッセンジャー・ボーイをして小銭をかせぐようになる。安息日にも金を稼ぐ不信心な息子は、バー・ミツバ（ユダヤ教の成人式）を受ける資格がないと人から言われ、失望した父親は自殺同然に自動車にひかれて亡くなってしまう。シュルバーグの母方の祖父マックスはニューヨークでカバン店をひらき、伯父はロシア皇帝のもとでダイヤモンド・カッターをしていたので（メモワール、7-8）、サミイの父親には作者の祖父の名前と伯父の職業が反映されていることになる。

このように信仰心はあるが生活力のない父親への反抗が、サミイを金儲けしかないような生き方に突きすすめた原因だと考えられる。しかも信仰が金儲けの邪魔になるということで、自分のユダヤ的伝統を無視しようとする。さらに父親が労働者のストライキに参加して一家の経済的窮状をまねいたことも、脚本家としてのサミイが脚本家組合を裏切って資本家＝製作者に寝がえる理由の一つだと思われる。

2) 名前を変える

長編『サミイ』の前に、17頁の短編「何がサミイを走らせるのか?」が1937年『リバティー』誌に発表され、その評判がよかったのか翌年同誌において19頁の続編が「サミイに恋がおとずれる」として発表される。この短編をよんだランダム・ハウス社のベネット・サーフがシュルバーグに長編を書くようにすすめ、1941年ランダム・ハウス社から長編『サミイ』が発刊される。そして1990年2編の短編と長編が1冊となった『サミイ』がヴィンテージ・ブックス社から出版される。ちなみにこのヴィンテージ版には作者による「モダン・ライブラリー版の紹介」(1952)、サミイ・グリック物語への「著者のノート」および「あとがき」(1989)が付せられている。

短編の「何がサミイを走らせるのか?」と長編の『サミイ』において、主人公のサミイ・グリックをのぞく主要登場人物の名前が変更されている。語り手でサミイの先輩作家のアル・マナーズ(短編)はアル・マンハイム(長編)に、脚本家志望の若者ユージン・スピッツァーはジュリアン・ブランバーグに、大物製作者ジェフリー・ボイスはシドニー・フィネマンに変えられている。その理由として、短編ではユダヤ人サミイの被害者がすべて非ユダヤ人なので反ユダヤ主義をあおりかねないという不安から、被害者の登場人物の名前をユダヤ系に変えたとされる。つまりその結果、長編においては加害者も被害者もユダヤ人になり、いわばユダヤ的世界の中での閉じた物語になった。

1930年代ナチス・ドイツがユダヤ人を迫害していたヨーロッパに対して、アメリカではドイツ系アメリカ人が偏見の目でみられていたとはいえ、当の迫害されていたユダヤ人に対するアメリカ人の感情はどのようなものだったのだろうか。1920年代の自動車王フォードによる『ディアボーン・インディペンデント』紙における反ユダヤ・キャンペーン⁵はすでに収まったといえ、反ユダヤ感情が一切消滅したとはいえ、ユダヤ人作家であるシュルバーグはあえて反ユダヤ主義をかきたてるような設定をさけたのだと考えられる。

3) 第2世代のアメリカ化

語り手のアルは、ハリウッドからニューヨークに戻った時、前々から気になっていたサミイをこのような人間に形成した環境・出自について知りたいと考えていた。そしてたまたま記者仲間と『レコード』社のオフィスで飲んでいた時に、サミイの出身について議論になり、アルは社員の記録を調べる。しかしグリックの名前での記録がなく、ゆっくり調べなおしている内に以下のカードを見つける。

NAME.....SAMUEL GLICKSTEIN

OCCUPATION.....Copy Boy

ADDRESS.....136 Rivington St.

LAST OCCUPATION.....Western Union messenger

PHONE.....none

AGE.....17

HT.....5'7"

WEIGHT.....126lbs.

PARENT'S NAME.....Mrs. Max Glickstein

ADDRESS...Same as above

アルはサミイがどこで“Glickstein”から“Glick”になったのか不思議に思うが、サミイの実家をたずねて母親と話をするうちに、“Samuel”も、親がつけた“Shmelka”という名前が仲間から“Smell”（臭い）とからかわれたことが理由により自分で変えたものであった事がわかる。

ユダヤ系アメリカ人がアングロ・サクソン系の名前に変えるのはアメリカへの同化のためで、その例は枚挙の暇がない。例えば、トーキーの最初の映画『ジャズ・シンガー』（1927年）で、ユダヤ教の儀式における聖歌隊の指導者（カンター）の家に生まれたジェイコブ・ラビノウィッツがジャック・ロビンと名前を変えて、ブロードウェイでデビューするのも同様の理由といえる。『ジャズ・シンガー』の主人公もグリックと同様、名前だけで

なくユダヤの伝統を捨ててアメリカ社会の主流になることを夢みる。さらにいうなら、『ジャズ・シンガー』を作ったワーナー・ブラザーズ映画の経営者ワーナー兄弟（ポーランド系ユダヤ人）のユダヤ文化からアメリカ文化への同化の物語もここでは背景として埋め込まれている。

と言うのは、周知のようにアメリカにおける 20 世紀の映画産業は、非アメリカ的または反アメリカ的といわれたユダヤ系アメリカ人もしくはユダヤ系移民たちがユダヤ的伝統を使ってアメリカ化を実現し、アメリカを世界に広めた新興産業であり、新メディアだったからである。初期の映画は芝居の入場料が 1 ドルの時に 5 セント（ニッケル）で見ることができる移民労働者たちの安価な娯楽だった。金融・銀行・石油・鉄鋼・鉄道・自動車などの主要産業がワスプや旧移民に支配されていた時、被服産業に従事していたユダヤ系実業家たちは、ニッチ（すきま）産業としての映画興行に関心を持った。最初はニッケル・オデオン（5 セントで入場できる映画館）の経営からはじめ、興行から製作に関心をうつす。このような本格的な映画産業への参入を実現したのは、上記の理由の他に、ユダヤ人の芸能に関する伝統と、彼らの人的ネットワークと流行や大衆の好みについてよく知っていた事が挙げられる。

4. ハリウッドの物語

1) 映画は誰のものか

サミイがニューヨークから勇躍たどりついた 1930 年代のハリウッドは、映画がサイレントからトーキーにかわり、スタジオ・システムが確立した時代である。1920 年代から撮影所（スタジオ）が映画製作の実権をにぎっていたが、1920 年代の後半から 30 年代半ばまでのトーキー化・大恐慌が原因である金融資本の導入によって、ハリウッドの映画会社は再編成をよぎなくされ、メジャーとよばれるパラマウント、MGM、20 世紀フォックス、ワーナー・ブラザーズ、ユニヴァーサル、コロンビア映画、ユナイテッド・アーティスツ、RKO ラジオがのこった。

このスタジオ・システムでは、撮影所が製作担当重役の意向のもと、専属のスター・監督・脚本家をかかえ、撮影所の特徴が色濃くでた、ある種ステレオ・タイプの作品が多くつくられた。そしてこのスタジオ・システムにおいては、後に重要視される監督の個性よりは、スタジオないしプロデューサーのカラーが映画に反映された。映画をつくるのはプロデューサーだというのは、監督が映画をつくると考える「作家主義」が台頭してくる前の映画界の常識でもあった。

サミイが他人の脚本をうりこんで、ハリウッドにのりこみ新進脚本家としてスタートしてまもなく、製作者になろうとするのは、「映画というトーテム・ポールにおいてつねに、脚本家がひくい地位しかあたえられてこなかった」（メモワール、11）状況を知ったからである。サミイの作品が映画化された時の試写においても、彼のプロデューサーとされるシドニー・フィネマンが言及される時も「フィネマンという名前は、ゴールドウィンとかメイヤーとおなじく魔法の名前の一つだった」（97）とかなりの敬意を払われている。

2）サミイの幻の頂点

しかし『サミイ』の舞台となっている1930年前後からそのタイクーンの首根っこをつかんでいるのが、前述のように東部の金融資本であり、銀行家だった。特に1927年のトーキー導入以後は、トーキー用の映写機・スタジオの防音設備・映画館の音響設備など新設備・改修のためと、大恐慌により東部の金融資本がハリウッドを支配するようになる。サミイの上司で、ワールド・ワイドの製作責任者のシドニー・フィネマンはタルバーグの知性と彼以上の勇気をもった、ゴールドウィンやメイヤーと同じ魔法の名前の一つだったけれど、もうそのピークはすぎた人物だった（197）。

機をみるに敏なサミイがフィネマンをさしおいてニューヨークから撮影所の経営状態を視察にきた銀行家ハリントンにとりいり、さらにはその娘と結婚しようとするのは、ハリウッドをだれが支配しているかをサミイがよく理解していたからでもある。しかも結婚したその日から俳優と不倫

をはじめる妻を許さざるをえないのは、サミイがハリウッドで成功することこそが彼のアメリカン・ドリームの実現と考えるからである。ハリウッドはユダヤ人の製作者や他の多くの人々がアメリカン・ドリームを実現しようとして集まる場所であり、多くの人がみるアメリカン・ドリームを作りあげる場所でもある。しかし映画そのものがフィルムに焼きつけられた残像＝幻であることを考えてみるならば、このハリウッドというのは幻を再生産しつづける幻影工場なのかも知れない。

5. マネーの物語

1) 脚本家の収入

レコード社で週給 12 ドルの給仕のサミイは、同社のラジオ欄コラムニストになり、助言を求めにきた広告部のジュリアン・ブロンバーグの作品を自分の作品としてハリウッドのワールド・ワイド社に 1 万ドルで売りこみ、週給 250 ドルの脚本家となる(39)。脚本家組合のメンバーになった時には週 500 ドルをえる。サミイによればこの収入では独身なら普通の暮らしが可能だけれど、プロデューサーからみれば使いはしりにすぎない。次は自作の戯曲映画化権を 8 万ドルで売却し、その脚本執筆の週給は 1250 ドルにあがる。週給 1250 ドルはハリウッドで 1000 人のシナリオ・ライターのうち 40 人前後しかいない。さらにサミイは 2000 ドルをとるエリート・クラスをめざす(177)。そのために脚本家組合の内部に入りこみ、組合の分裂を実現させることによって、ワールド・ワイド社の脚本家兼プロデューサーとして週給 2000 ドルを獲得する。ちなみにアルがハリウッドにきた条件は週給 150 ドル(45)。現役最高のシナリオ・ライターの週給は 2500 ドル(48)である。キットによると 250 人のライターが現在ほたらいでいて、ライターはぜんぶで 1000 人もいる事になる(103)。アルの撮影所のオフィスの隣で仕事をしている無名の劇作家が、1 年前にハリウッドに来ていて契約更新の時期をむかえていた。ハリウッドで年 1 作の映画化の実績のない脚本家は去らねばならないということで、この劇作家はニューヨークに戻って

いった。またアルとウェズリヤン大学で同窓のピューリッツァー賞を受賞したこともある詩人は脚本家としてうまくいかずアル中になっている事を知る（54-57）。

このサミイの脚本家としての報酬がどの程度当時の現実を反映しているのだろうか。『ときにはハリウッドの陽を浴びて』では、1938 年三大撮影所に 238 人の脚本家がいる中でナサニエル・ウェスト⁶は弱小スタジオのリパブリックから中堅の RKO に移り、脚本家としての週給が 350 ドルだったという。これはフィッツジェラルドの 2500 ドル、ウィリアム・フォークナーの 2000 ドルに比べてもかなり低いが大抵はこの程度の報酬だったようだ。

2) 不安定な職業

この脚本家の報酬が当時の貨幣価値のなかでどのような位置づけにあるのだろうか。フォークナーが活躍したころの 1934 年から 36 年までの統計によれば、為替レートは 1 ドルが 3 円 33 銭だった。一方、日本とアメリカの物価をくらべると、日本はアメリカの 0.54 倍、つまりアメリカは日本の物価の倍くらいになっていた。日本の当時の米の価格は 10 キロで 2 円 38 銭、タバコ一箱は 15 銭、映画の入場料は 30 銭だった。このため、当時の 1 円はいまの 1000 円くらいにはなる。当時の為替相場だと 1 ドルが 3.3 円だから 6600 円、フォークナーの週給 2000 ドルはそれが 1000 倍となると 660 万円になる。するとフォークナーは週 660 万円相当もかせいでいたことになる。単純に考えれば、月給で 2400 万円、年収で約 3 億円となる。いくら不安定な仕事とはいえ、この計算で正しいのだろうか。

じつは週給を 4 倍して月給に、そしてそれを 12 倍して年収に換算する日本のような給与体制と考え方がちがうのではないか。アメリカでは月給が基本の日本とはちがい、週給を報酬のベースに考えるだろう。1 週間という単位はキリスト教にねざすものだと推測される。さらに脚本家の週給はサラリーマンのそれとはちがい、毎月・毎年ではなく、次の週には解雇され収入がなくなるかも知れないという本当に不安定なものだったようだ。

つまり、脚本家の 1 週間から数週間でおわる臨時的な雇用形態が週給という報酬になったと推測する。そのような不安定な雇用形態では、一般の雇用形態の報酬に対して高くなるので、上記のようにきわめて高額な週給になったのではないだろうか。

6. 歪んだ夢の物語

1) 一般的受容

ハリウッドからの反応として、タイクーンの一人サミュエル・ゴールドウィンはシュルバーグがこの作品を書いたことを「ユダヤ人を裏切った」とののしり、「ハリウッド最大のボス」とよばれ、シュルバーグにとって「ルイおじさん」でもあった、MGM のルイス・メーヤーは「裏切り者」と非難した。このような攻撃はハリウッドからだけではなく、共産党やタカ派のジョン・ウェインからもあった(あとがき, 322-24)。特に 1937 年にシュルバーグが入党した共産党は、長編を書くと思った時点で、ユダヤ系党員の反発や反ユダヤ主義を心配してゲラのチェックを求めた。それを退けて発行した作品にも共産党は不興の意を表し、さら若き党員による好意的な書評を撤回させた (Gabler, 335-36)。

しかし一方では、フィッツジェラルドやジョン・オハラのような作家仲間からの肯定的評価もあり、ドロシー・パーカーはこの作品を「映画産業の汚さ」ととらえたものとした。また前にもふれたようにハリウッドの大物プロデューサーのステレオ・タイプの描き方が反ユダヤ主義をあおりかねないと批判する批評家もいた。それに対する作者の反論としてはサミイがホレーショ・アルジャー的なアメリカン・ドリームの悪い面を代表するもので、ユダヤ人とは関係なくアメリカ一般の非人間性を象徴しているというものである。

時代による受容のちがいとしては、作品の発表された 40 年代から 50 年代にかけては、サミイは当然のように「最大のアンチ・ヒーロー」もしくは「悪しき模範」と評された。しかし 70 年代になるとその評価は微妙に変

わってくる。シュルバーグが講演を行った大学では、学生から「サミイって素晴らしい登場人物」ですねといわれ、作家はとまどってしまった。それがさらに80年代になるヤッピーの「ロール・モデル」に祭り上げられてしまう（あとがき、326-27）。

2) サミイのモデル

『サミイ』が発表されると、サミイは映画界の大物の誰がモデルかと取沙汰された。記者（小泉喜美子）は、サミイのモデルはダリル・ザナックだとしているが、たしかにザナックの経歴や人物像が当てはまる部分もある。もう一人のモデル候補は「かけだし時代のジェリー・ウォルド」（フレンチ、98）といわれた。脚本家、プロデューサーのジェリー・ウォルドによると自分はサミイのイメージと長い間たたかっていたが、たしかにニューヨークの新聞のラジオ欄のコラムニストからハリウッドの脚本家への転身という経歴は似ている。いずれにしてもサミイは複数の実在の人物の合成で作者シュルバーグの想像によるものだと考えるほうが妥当だ（Introduction, xii）。その複数の人物が、ウォルドや当時「驚異の若者」（Boy Wonder）とよばれたザナック、タルバーグそしてセルズニックであると考えられた。

『サミイ』とならび称されるハリウッド小説としてフィッツジェラルド作の『ラスト・タイクーン』（1941）が挙げられる。主人公モンロー・スターのモデルとされたのがアーヴィング・タルバーグで、ユニヴァーサル・スタジオ社の伝説の創業者カール・レムリの個人秘書として働きはじめ、21歳までに同社のカリフォルニア州の生産拠点であるユニヴァーサル・シティの製作部門担当重役となった。その後MGMにうつるが、「奇蹟の若者」の名をほしいままにし、37歳の若さで夭折した。この容姿端麗で夭折したタルバーグとサミイの共通点は若くして映画界の大物となった点をのぞいては多くはない。

もう一人のモデルといわれるセルズニックは、ロシア系ユダヤ人の移民の子でハリウッド第二世代に属する。サイレント映画の監督であった父親

のルイス・J・セルズニックの会社で映画製作にかかわる。1926 年に MGM に入るが、すでに実権を握っていたタルバーグと喧嘩をしてパラマウント映画にうつり B・P のもとで働く。1935 年に独立して製作した『風とともに去りぬ』(1939),『レベッカ』(1940),『第三の男』(1949)などの作品は驚くほどの傑作ぞろいだが、それは彼が作品にうるさく口だしして、実質的に監督と共同制作の作品になっているからだ。

またサミイに共通している点を取り上げるなら、20 世紀フォックスのウィリアム・フォックスや MGM のメイヤーなどだけでなく、映画創生期の大物ユダヤ人は総じて父親がアメリカ社会の中で苦労したので、彼らも貧困からの脱却を人生の目標においた。また当時のニューヨークなど大都市においてユダヤ人いじめが一般的であったので、彼らも少年時代ユダヤ人であることでいじめられた点などサミイとの共通点を指摘できる。

3) 走りつづける事について

語り手のアルはサミイのことを最初から「力と作戦と意志と勇気にみちた顔」(16)を持っているとみなしていた。しかしサミイがジュリアンを解雇した時には思わず、「サミイ、気違いのマラソン選手め。私がつねに憎み、そして今や理解できるようになった卑劣漢で、成功を実現した」(184)と、サミイの飽くことを知らない人非人ぶりに憤慨する。またサミイが組合を売った報酬として経営陣のはしぐれになったと聞いて、「サミイ、お前、たまには利口でくなれよ、一度でいいから」(202)と他人を踏みつぶしながら走りつづけるサミイへの恐怖の念を吐露する。

サミイと関係を持ったこともあるキットによれば、サミイは「子供時代に最悪の伝染病にかかった」(110)であり、サミイの人を人とも思わない利己的で自己中心的な行動を指摘している。

アル：どこまで行けば彼は気がすむんだろう？

キット：それが彼の十字架なのね。常に、次の角を曲がれば満足できると考えているのよ。機械仕掛けの兎を追いかけている競争犬と

大差ないんだわ。(141)

このアルとキットの会話でも、サミイにとっては走る事が目的で、走り続けるその先の事は本人も知らない。またキットはアルとの会話で「サミイがなぜ他の人たちよりも速く走っているかという質問の答を見つけるには、彼の幼年期はどんなだったのか、……等々について調べなくてはならないでしょうね——その全人生を」(208) とのべている。

終わりに：走ることの意味

キットやアルがいうようにサミイが「死にも狂いのマラソン走者」のように、人よりも速く走ろうとしている理由は、アルがサミイの実家を訪ねて知ったように、自分の出自、具体的には実家の貧しさから逃れるためであった。その貧しさの原因であるとサミイが考えるユダヤ人の父親を否定し、その宗教や善意を否定し、ユダヤ的な伝統からの脱出を目指す。それはアメリカに住む多くのユダヤ人の若者の願望でもあった。

しかし貧しさから逃れるのが目的なら、富を得たらそれでよしとしてもいいのだけれど、際限なく富を求めるのはなぜか。富と付随する権力を求めるのはなぜか。また富を求めるために、まじめに勤勉に働いて蓄財するのではなく、人のものをうばってしまうという手っ取り早い方法の非人間性に気づかないのだろうか。グリックスタイン一家にあったはずの愛に気づかず、欠けていた富を死にも狂いで追及した結果、富と権力は手にしたけれど、愛のない結婚に我慢しなければならないのは、サミイが選んだ生き方の限界なのか、その得た富の背後にいる犠牲者による復讐でもあるのだろうか。

作者シュルバーグは小説の最後でアルに語らせているように、また冒頭でもそうであったように、サミイのエネルギーには一部感心しつつも、周りを蹴散らして走り続ける事については当然ながら否定的である。つまり恐るべき飢餓感が彼の意志を捻じ曲げて、その能力を破壊と征服に利用し

て、サミイはある意味で頂点に立った。それは父親と父親が代表するユダヤ主義、環境、貧困、世界との彼の戦争 (Gabler, 337) という一面もあったけれど、戦いを終えた場所には愛はなく孤独がサミイを当然のように苛む。しかしサミイはその孤独の意味を深く考えようとはしないで、束の間の快楽に逃避する。

この1930年代の(歪んだ)アメリカの夢は、1990年代前後の日本のバブルの時代、または現代における若きIT長者の成功が目的であるような拝金主義と言うか欲望資本主義的な志向とよく似ているようにも思える。1960年代ヒッピーの時代における白人中流階級の若者たちは富の空しさに気づいて物質主義的な生き方からドロップアウトした。ベトナム戦争に負けた後のアメリカは他者や社会に関心を持たない自己中心的なミーゾムが横行し、文学も政治や聖書、イデオロギーと言った大きな物語を回避するミニマリズムが流行した。しかしベトナム敗戦のトラウマを乗り越えた1980年代のアメリカはレーガン共和党政権に代表されるような保守的な弱者軽視の社会になり、前述のように1980年代のヤッピーからサミイがロール・モデルとされた。ということは、バブルのような金権主義の世代から共感を得るような、ある意味で時代を超えたヒーローという見方も成立する。つまり物質主義的な富の謳歌に対する反省を経た後も、またそのような価値観に戻るとするなら、アメリカン・ドリームはそもそも富の獲得が目的だと考えざるを得ない。あのギャッツビー (『グレート・ギャッツビー』1925年) でさえ、その不法な富の追及はデ이지ーの愛を獲得するための手段であった。そこには愚かと言え間違いなくある種のイノセンスが存在した。しかしサミイの場合は、自己目的化した富の追及が目の前を大きく覆い、その富をどう有効に使うか、そもそも富がそんなに必要にまで思いを致すことなく、ひたすら富を追及し続ける。それをしもアメリカン・ドリームと呼ぶのなら、それは最初から歪んだ夢だったと言えないだろうか。しかも問題はこの現代においてもそのように無目的に富を追求しようとする人間がマスコミに一種のヒーローのように扱われ、世間に受容される事だ。そして妄想のアメリカン・ドリームが今も健在であるとする

と、サミイを描いた 1930 年代の物語はアメリカン・ドリームの虚妄を指摘する批判の装置として現代においてもその意味があるのではないだろうか。

注

- 1 引用は『何がサミイを走らせるのか?』については頁数のみを、他の引用は書名ないし著者名と頁数を記した。Vintage Books 版の作者による“Introduction to the Modern Library Edition” (1952), “Author’s Note to the Sammy Glick Short Stories”, “Afterword” (1989) からの引用については、その出典を記し拙訳を使用する。
- 2 エドウィン・S・ポーター (1870-1941) は映画初期のパイオニア、技術者、監督。1899 年エジソン社に入社。カメラの操作、俳優の演出、最終プリントの編集などにかかわる。ディゾルブやクロス・カッティングなどを使い、『アメリカ人消防夫の生活』(1903 年), 『大列車強盗』(1903 年) などの最初の劇映画をつくる。特に今でも見る者に大きな衝撃を与える『大列車強盗』は大成功を博し、ポーター本人も『大銀行強盗』(1904), 『小列車強盗』(1905) を続けて監督しただけでなく、多くの模倣作を生み出した (サルドウール, 277)。1909 年エジソン社をやめて、レックス社の設立に加わる。数年後、ブーকারフェイマス・プレーヤーズに総監督として入社する。『ゼンダ城の虜』(1913 年) などを監督。
- 3 ブーカーはハンガリー生まれの東欧系ユダヤ人で毛皮商として成功、ニッケル・オデオンをはじめのち、映画配給・製作に転じて映画スタジオを設立した。その後 D・W・グリフィス監督による『国民の創生』(1915 年), 『イントレランス』(1916 年) など映画史にのこる作品を次々と製作した映画創世記のタイクーンの一人である。1912 年 B・P の仲介でポーターをフェイマス・プレーヤーズの総監督にむかえる。社名のフェイマス・プレーヤーズ・イン・フェイマス・プレイでも分かるように、ブーカーは映画を単なる新興産業の娯楽とは考えず、ドラマの可能性に着目し、有名な演劇をちゃんとした俳優に演じさせ、長尺物の劇映画・歴史映画をつくろうとした。
- 4 「ボクシングの擁護者, B・シュルバーク逝く」(前田衷)
バッド・シュルバークが逝った。地元ニューヨークのメディアはこぞってスポーツ面で追悼記事を掲載したが³、わが国での扱いは小さなものだった。「AP 通信によると(8月)5日、老衰のため死去、95歳。ハリウッドで作家・脚本家修業をし、マーロン・ブランド氏の出世作ともなったエリア・カザン

監督の『波止場』(’54年)でアカデミー・オリジナル脚本賞を受賞した」と、共同通信から配信された簡潔な追悼記事が載るだけだった。肩書きは脚本家とあったが、もとは小説家であり、20代で『何がサミイを走らせるのか』(’41年)を発表して世に出た。近年、映画や文学の世界では過去の人扱いされていたが、ボクシングでは“生涯現役”だった。……作品でも好んでボクシングを取り上げた。『波止場』でブランド演じる主人公は元ボクサーの港湾労働者だったし、プリモ・カルネラをモデルに巨人拳闘家の悲劇を描いた小説『殴られる男』もある。……’03年には、ニューヨークのボクシング殿堂にジャーナリスト部門で殿堂入りを果たした。本人には『波止場』の脚本でオスカーを受けたときと同じか、それ以上の名誉だったに違いない。Number Web <http://number.bunshun.jp/articles/-/11217> (2013年6月28日アクセス)

- 5 フォードによる反ユダヤ・キャンペーンは、1920年週刊新聞『ディアボーン・インディペンデント』を舞台に始まった。同紙はフォードの故郷であり、フォード社の企業城下町でもあるデトロイト郊外のディアボーンにあり1919年当時は廃刊寸前であった。多くのアメリカ人から敬愛されていたフォードの新聞を舞台に行われたこの動きに全米のユダヤ人たちは大きな衝撃を受けた。しかし紙面に反ユダヤ情報や著名なユダヤ人たちのスキャンダルが掲載されるに従って、アメリカ社会の潜在的な反ユダヤ主義者たちが浮上してきた。1919年の買収時に7万部にすぎなかった同紙の購買部数はキャンペーンの開始とともに急増し、1922年には27万部、ピークの25年には70万部にも達した。この反ユダヤ・キャンペーンは1925年に裁判によるフォード側の敗訴で一応の決着をみる。
- 6 ナサニエル・ウェスト(1903-40)はニューヨークでロシア系ユダヤ人の両親のあいだにネイサン・ワインスタインとして生まれる。1933年に発表した『ミス・ロンリーハート』が認められ、同年コロンビア映画と契約を結びハリウッドに行く。1934年『クール・ミリオン』を発表、シュールな内容であるが比較的によく売れる。しかし脚本家としては苦労を重ね、その経験が代表作『イナゴの日』(1939年)となる。1940年趣味であったハンティングからロスに戻る時、不注意で信号無視をして自動車事故で亡くなる。前日亡くなった友人フィッツジェラルドの事が気になっていたのかも知れない。

引用文献

Schulberg, Bud. *What Makes Sammy Run?* New York: Vintage Books, 1993.

バッド・シュルバーク『何がサミイを走らせるのか？』（小泉喜美子訳），新書館，1974 年。

バッド・シュルバーク『ハリウッド・メモワール』（大石千鶴訳），新書館，1991 年。

海野弘『ハリウッド幻影工場』グリーンアロー出版社，2000 年。

筈見有弘『ハリウッド・ビジネスの内幕』日本経済新聞社，1991 年。

フィリップ・フレンチ『映画のタイクーン』（栗山富夫訳），みすず書房，1972 年。

ジョルジュ・サルドゥール『世界の映画全史 4 映画の先駆者たち——パテの時代 1903-1909』（村山匡一郎ほか訳），国書刊行会，1995 年。

Gabler, Neal. *An Empire of Their Own: How the Jews Invented Hollywood*. New York: Anchor Books, 1988.

参考文献

バッド・シュルバーク『夢やぶられて』（野崎孝訳），早川書房，1972 年。

トム・ダーディス『ときにはハリウッドの陽を浴びて』（岩本憲児・宮本峻訳），株式会社サンリオ，1982 年。

福井次郎『映画産業とユダヤ資本』早稲田出版，2003 年。

野村達朗『ユダヤ移民のニューヨーク——移民の生活と労働の世界——』山川出版社，1995 年。

Dardis, Tom. *Some Time in the Sun*. New York: Limelight, 1989.

Davis, Mike. *City of Quartz: Excavating the Future in Los Angeles*. New York: Vintage Books, 1992.

Fine, David. *Imagining Los Angeles: A City in Fiction*. Reno: University of Nevada Press, 2000.

French, Philip. *The Movie Mogul*. London: Pelican Books, 1971.