

プレストン・スタージェス作品におけるアメリカの悲喜劇 ——『偉大なるマッギンティ』と『サリヴァンの旅』を中心として——

有 森 由紀子

京都大学大学院 人間・環境学研究科 共生人間学専攻
〒606-8501 京都市左京区吉田二本松町

要旨 本論文は、映画監督・脚本家プレストン・スタージェスのスクリーンボール・コメディ2作品『偉大なるマッギンティ』(*The Great McGinty*, 1940)と『サリヴァンの旅』(*Sullivan's Travels*, 1941)について考察を行う。両作品はスタージェスの優れた喜劇の才能が発揮された作品であると同時に、大恐慌というアメリカの歴史・社会的状況を反映し、アメリカン・ドリームと現実の乖離がもたらす悲劇も描く。両作品の主人公は、子供らしい無知と無邪気さを備えた典型的「スクリーンボール」である。彼らは階級間移動を試みて挫折を味わう一方で、スクリーンボール・コメディに相応しいハッピーエンド＝恋愛の成就に至る。夢に破れる主人公の悲劇が、ジャンルの掟と拮抗し、いかにしてスタージェス独自のスクリーンボール・コメディへと結実していくのかを明らかにする。

はじめに

プレストン・スタージェスは喜劇に優れた才能を発揮した映画監督・脚本家である。舞台出身の脚本家として映画界入りした彼は、『偉大なるマッギンティ』(*The Great McGinty*, 1940)で監督デビューを果たすと、以後、次々とヒット作を生み出していった。彼の映画監督・脚本家としてのキャリアの絶頂期に生み出された作品群——『七月のクリスマス』(*Christmas in July*, 1940)、『レディ・イヴ』(*The Lady Eve*, 1941)、『サリヴァンの旅』(*Sullivan's Travels*, 1941)、『パームビーチ・ストーリー』(*The Palm Beach Story*, 1942)、『モーガンズ・クリークの奇跡』(*The Miracle of Morgan's Creek*, 1944)、『凱旋の英雄万歳』(*Hail the Conquering Hero*, 1944)——は、スクリーンボール・コメディというジャンルの全盛期最後を飾るものでもあった。本稿では、これらの作品の中から『偉大なるマッギンティ』と『サリヴァンの旅』の二作品を取り上げる。

野球の変化球を意味する“screwball”という呼

称が連想させるように、スクリーンボール・コメディとは、予測不能で突飛な行動をとる風変わりな男女が騒動を巻き起こしながら恋愛を成就させるまでの過程を描く喜劇映画ジャンルである。1934年の『或る夜の出来事』(*It Happened One Night*, 1934)にはじまり、30年代から40年代がジャンルの全盛期であった。それはサイレントからトーキーへの移行が進み、スタジオ・システムの確立を見た、いわゆるハリウッドの黄金時代と重なる。都市の上流階級を舞台とする場合が多く、豪華な舞台装置を背景に、美男美女のハリウッド・スターが繰り広げる笑いに満ちた恋愛劇は、大恐慌から第二次大戦へと至る激動の時代の観客に現実逃避的楽しみを提供したとされている。

スタージェス作品の特徴としてしばしば指摘されるのは、①脚本家としての才能を感じさせるウィットに富んだ台詞回し、②スラップスティック・コメディの影響を強く受けた派手なドタバタ騒動、そして③アメリカ社会に対する痛烈な風刺である¹⁾。これらによって生み出される喜劇は、スタージェス作品をスクリーンボー

ル・コメディの作品群の中でも際立ったものとして『偉大なるマッギンティ』と『サリヴァンの旅』もまた上記の特徴を含み、笑いを最大のセールスポイントとしたスタージェスの代表作である。しかし同時に、両作品は大恐慌下のアメリカ社会の様相を丁寧に描き、アメリカ社会に対する悲観的現実認識も含んでいる。例えばジャレッド・ラプフォーゲルは前者を、「テーマの深刻さと結末の暗さが示唆するように必ずしもコメディではないし、喜劇的要素が決定的に統合されているがゆえに決して真面目なドラマでもない」と指摘し、後者を喜劇とドラマを両立させるという試みに最も成功している作品であると評価する(Rapfogel 6-12)。このようにスタージェス作品の喜劇世界に含まれる深刻さについては少なからず指摘がなされている。しかしながら、そこにどのような力学ないし価値観が働き、スタージェスの喜劇世界を構築しているのかについては必ずしも十分な分析が行われているとは言いがたい。そこで本稿では、同時代のアメリカの歴史・社会的状況についての現実認識がジャンルの掟とせめぎ合いつつ、きわめて作家性の強い作品に結実していく力学に焦点をあてて分析を行う。

I. 『偉大なるマッギンティ』における階級上昇の物語

1. ボス政治家マッギンティの立身出世

『偉大なるマッギンティ』は、犯罪と密接な関わりを持つ腐敗政治家として成り上がる主人公ダニエル・マッギンティの階級上昇と最終的な転落の物語を描く。無料のスープに列を成す浮浪者として登場するマッギンティは、ボスに気に入られて用心棒代の取り立て屋となり、市会議員、市長、州知事へと成り上がっていく。彼の階級上昇は、ギャング映画に共通するアメリカン・ドリームの裏返の様相を帯びている。例えば、用心棒代の取り立て屋としてのマッギンティの仕事ぶりはギャングそのものである。彼はある種の賢さや口のうまさで支払いをしぶる婦人をうまく言いくるめ、怖いもの知らずの度胸と腕っ節の強さで反抗的な男たちを屈服させる。彼はギャング同様、都市の

下層の厳しい環境で生き残るために必要な資質を身につけており、すぐさまボスに自身の有能さを証明してみせるのである。また彼の腐敗政治家としての仕事ぶりは、主に賄賂を取り立てるシーンによって描かれ、政治家の仕事が取り立て屋の仕事と実質的に同じであることを示している。そこで浮かぶ疑問は、彼の階級上昇が見せかけだけのものであり、本質において彼は常に下層の人間なのではないかということだ。

マッギンティの人物像はアメリカの現代史を明確に反映している。彼のような政治家はボス政治家と称され、19世紀後半からニューディール頃までアメリカの諸都市で政治を牛耳った。彼らは都市の下層に位置した移民たちの大量票によって政治の実権を握り、汚職政治で私腹を肥やした腐敗政治家の象徴的存在であった。また、選挙際にはギャングたちが投入されて不正投票に加担する等、ギャングがボス政治家の不正に欠かせない役割を担った。しかし一方で、ボス政治家が移民たちに一種の社会福祉サービスを提供していたという事実も見逃せない。彼らはポケットマネーを利用して移民たちの世話をする見返りとして、移民たちが忠実に投じる大量票を得ていたのである²⁾。映画の冒頭では、ボス政治家が当選を果たす不正選挙の内実が描かれる。マッギンティら浮浪者には無料のスープや、一回の投票につき2ドルの謝礼といった「社会福祉サービス」が提供され、そのお礼に彼らは市長に大量票を投じて(マッギンティは一人で37回も投票してしまう)その再選に貢献するのである。

階級制がなく、社会的流動性が高いことは、檻籠から金持ちへの成功神話を支えるアメリカの理想であった。しかし現実には、劇的な階級上昇を達成して成功神話の体現者となることができたのはごく限られた人々にすぎなかった。新来の移民たちは、まずは社会の最下層に組み込まれ、地道な努力と苦勞を重ねながら徐々に社会階級の梯子を上っていく他なかった。ニューディール以前は国による社会福祉制度をほとんど期待できなかったため、ボス政治家の提供する「社会福祉サービス」は、移民たちが少しでもよい暮らしを手にするために必要不可欠なものであった。また、マッ

ギンティはその名前からアイルランド系、ボスは訛りのある英語からロシア系³⁾の貧しい移民家庭の出身と推察されるが、ボス政治家の多くも同様であった。困難な社会状況にあって、出自の似通ったボス政治家と移民たちは互いに共感を抱きやすい存在でもあったのだ。以上のような事実は、単純な善悪二元論に還元しえない両義性をボス政治家に与えている。

マッギンティは腐敗政治を糧として成り上がった後も下層社会の一員として、下層の人々の福祉に貢献し、下層の票に依存する。これはボスに関しても同様である。社会の最下層からペントハウスへと文字通りの上昇を果たしたボスは、自身の立身出世物語を以下のように語って聞かせる。

ここは素晴らしい機会の国だ。ほら、例えば俺を見てみる。俺はとても貧しい家の出だ。…[この世の中から]豊かさなんてものはとうの昔に失われてしまった。だからみんな互いに騙し合い、奪い合いをしながら生きている。…もし俺が500年前に生きていたなら、たぶん男爵になっていただろう。泥棒男爵だ。岩壁の上に住んで、下の町からだまし取って、みんな俺を男爵と呼ぶんだ。今の時代では、俺はペントハウスに住み、みんな俺をボスと呼ぶ。(00:22:34-00:23:17)

この台詞には、階級制のないアメリカ社会では貴族の称号が価値を持たず、むしろ資本がものをいうという事実と共に、自身が裏社会の人間に限りなく近いというボスの現実認識が示されている。「素晴らしい機会の国」としてアメリカを称えるボスに与えられているのは、裏街道での立身出世という限られた機会でしかなく、彼はこの現実とうまく適応して生きているのである。このシーンは、ボスの醸し出す胡散臭い人柄と、別のことに気を取られてボスの話を聞いていないマッギンティのいい加減さによって喜劇的なものとなっているが、夢と現実のギャップが生む悲劇性も感じさせる。この悲劇は、裏社会でしか成り上がることができず、罪の代償として最終的には破滅に至る下層階級出身のギャングたちの悲劇を描いた

ギャング映画に通じるものである。

本作では改革派と称する人々がマッギンティの階級上昇を阻む存在として登場することで、階級上昇の不可能性と共に、階級間の対立という側面も描かれる。税金をつぎ込み、次々とビルや橋を建設したマッギンティの政策は、州知事選の際に改革派の人々から、利権がらみの汚職や税金の無駄遣い等の点で厳しい批判を受ける。マッギンティの当選を阻もうとする改革派の人々は、より上層の階級に位置する人々である。歴史的にも、ボス政治家に対する改革運動の担い手となったのは、WASPを中心とする中・上流階級の人々であった。また種々の社会問題は、人種・民族・宗教を異にする大量の新移民のたちの到来や、大規模な都市化や工業化の進行といった大きな社会変化と密接に関連し、改革運動家によってそれらは諸悪の根源とも見なされた。そのためボス政治家をめぐる改革運動には、政治権力をめぐる階級間闘争的側面や反移民感情、保守派の反動という側面が伴った⁴⁾。

『スミス都へ行く』(Mr. Smith Goes to Washington, 1939)や『群衆』(Meet John Doe, 1941)に代表されるように、腐敗政治家は明確な悪として描かれる場合が多いが、マッギンティの描写はボス政治家の両義性をより反映したものとなっている。彼の政策は、改革派からの批判を浴びる一方で、雇用を促進し、経済を循環させ、美しい街を作ったのだと絶賛される⁵⁾。マッギンティとギャングとの類似は既に指摘したとおりであるが、ギャング映画における改革家とギャングの善悪の対比も常に明確とは限らない。例えば、『男の世界』(Manhattan Melodrama, 1934)と『汚れた顔の天使』(Angels With Dirty Faces, 1938)における改革家(地方検事/神父)とギャングの善悪の対比は、両者の間の友情と、それぞれクラーク・ゲブルとジェームズ・ギャグニーによって演じられるギャングの圧倒的魅力ゆえに曖昧なものとなっている。ただし、ギャング映画と『偉大なるマッギンティ』の相違は、スクリーボール・コメディである後者が物語の主軸を風変わりなカップルの恋愛バトルにおき、恋愛の成就というハッピーエンドに至る点である。

2. マッギンティ、ボス、キャサリンの三角関係

本作における階級間の対立は、マッギンティ、キャサリン、ボスの三者の関係性において明確に描かれる。マッギンティとボスは、下層階級の間人同士の強い絆で結ばれた運命共同体である。ボスは極めて有能な政治のプロであり、その頭脳と資金によってマッギンティの立身出世を支える。ボスとは、その名が示す通り真の「ボス」なのである。これに対しマッギンティは、ボスが用意した改革派政治家としての役どころを身にまとい、その意に沿う腐敗政治を行うことによってボスに恩恵をもたらす。二人の関係は、ギャングの親分と子分の上下関係に類似するが、より深い愛情を伴った保護者と子供の関係、その命運が分かちがたく結びついた人生の伴侶の関係である。マッギンティの取柄である怖い者知らずの度胸は、無知の裏返しでもあり、特にボスとの掛け合いにおいて彼の世間知らずで子供っぽい資質は際立つ。二人の掛け合いは、本作の笑いの最大のポイントである。例えば、ボスがマッギンティに市長選への出馬を提案するシーンの二人の会話は次のように始まる。

Boss : Now, listen. Dou you want to be reform mayor?

McGinty : What do you mean, reform mayor?

Boss : Well, what do you think it means? Don't make me say everything twice, will you? ...Don't ask so many questions, will you? I ask if you want to be reform mayor. You can give me a plain answer.

このようにマッギンティはしばしば、ボスの質問に対し質問で返答する。それは、ボスの真意を一度では理解できないからか、そもそも“reform mayor”という語さえ知らない彼の無知ゆえかもしれない。あるいは、「そんなに質問ばかりするな」とボスが言うように、しきりに「なぜ」と聞きたがる子供のように好奇心旺盛なのかもしれない。二人の会話では“What do you mean…”というフレーズが繰り返される。二人の会話は次のように続く。

Boss : You got to get married right away.

McGinty : What do you mean get married right away?

Boss : What do you mean get married right away? Don't make me say everything twice again, will you? Women got the vote now. Maybe you didn't hear about it. They don't like bachelors.

McGinty : Oh, they don't, huh? Well, if they don't like them, they can lump them.

Boss : What's the matter with you? Are you nuts? ...Daniel, don't you know what marriage is? Don't you know that marriage has always been the most beautiful... Well, the most beautiful setup between the sexes? Don't you know that a man without a wife is like a coat without the pants. Like a pig without a poke.

ボスはしばしば同じことを二度言わなければならないし、結婚の素晴らしさをしらじらしく力説する時のように、子供にも分かるように噛み砕いて説明しなければならない。このような大人（ボス）と子供（マッギンティ）のかみ合わない会話は、しばしば体格や腕力の点では対等な男同士の取っ組み合いのケンカへと発展する。マッギンティの子供のような無知と、殴られれば殴り返し、唯一ボスと対等に振る舞う度胸は、ボスが彼を愛する所以となる。

二人の愛情関係にキャサリンが割って入ることで、マッギンティをめぐる三角関係が展開される。離婚歴のあるキャサリンは冷めた結婚観を有し、マッギンティが市長選に出馬する際には女性有権者票を狙った偽装結婚にすすんで加担する。そしてこの結婚を手段として、働くシングルマザーから市長夫人、州知事夫人へと成り上がっていく。しかし、マッギンティが成り上がる様が身なりや生活態度の変化によって視覚的に明確に描かれるのに対し、キャサリンは外観上の目立った変化をほとんど伴わない。秘書という知的職業に就いていることや、メイドを雇いペットを飼う余裕のある暮らしぶりから察するに、彼女はそもそも当時としては比較的高い教育を受けた中産階級出身の女性である可能性が高い。彼女が関心を抱く種々

の社会問題、例えば児童労働に関しても彼女にとっては所詮他人事である。マッギンティが7歳の頃には工場で働いていたのに対し、キャサリン自身に児童労働の経験はないし、自分の子供たちを働かせることなど思いもよらないことだ。結婚後、彼女は中産階級の主婦・改革派の代弁者としての性格を強めていき、マッギンティとの階級間格差は明確になっていく。

下層の人間マッギンティは、キャサリンを代表とする中・上流階級の世界において政治家・夫・父親にふさわしい振る舞いができず、それゆえに二人の関係は喜劇的なものとなる。例えば高価な食器類は、酔っぱらったマッギンティが繰り広げるスラップスティック的騒動の小道具としてめちやくちやにされる。しかし、二人の間に真の愛情が芽生えるにつれ、皮肉にも喜劇の源泉は失われていく。キャサリンはマッギンティをも改革熱の対象とし、マッギンティは妻の期待に応じて改心しようとすることで、階級間格差を埋める試みがなされるからである。ボスからマッギンティの保護者・伴侶の地位を奪取するキャサリンは、まるで子供に過度の期待をかけ（名誉ある政治家として中・上流階級の一員になれ）、悪い友人（ボスら腐敗した下層の仲間たち）との決別を強いる母親のようだ。あるいは、無邪気な子供から責任ある大人への成長を、スクリュールボールからまっとうな人間への成長を強いるかのようだ。これに対しマッギンティは時折、反発も見せる。キャサリンの改革熱をお節介と見なし、児童労働の問題についても自身の経験に基づいていかに有意義な経験であったかを語り、「俺たちはあの仕事が気に入っていた」とまで言うのである。このような彼の態度には、偏った現実認識のもとに改革を唱える中・上流階級の人々に対する、下層からの反発が感じられる。ちぐはぐで滑稽なやりとりの中に、二人の階級間格差の埋めがたさが示される。本作では、階級間格差を乗り越えて男女が結ばれるシンデレラ・ストーリーは成立しない。汚職の罪で逮捕され、ボスと共に国外逃亡するマッギンティは、結局は汚職政治家（下層の代表者）から真の改革派政治家（中・上流階級の代弁者）への階級上昇を果たせず、苦い挫折を味わう。

しかしこの悲劇は必ずしも作品世界を規定するものではない。より重要なのは次節で分析するように、決別から再結合へと至るマッギンティとボスの下層の者同士の強い絆が映像を通して一貫している点である。ほぼ同時に転落する二人（マッギンティの逮捕直前に、ボスはマッギンティ州知事の暗殺未遂容疑で逮捕される）の運命は分かちがたく結びついている。また、マッギンティはボスに対して常に自分らしく、すなわち下層の人間として、子供っぽいスクリュールボールとして振る舞うことができた。常に喜劇を伴う二人の関係は、スクリュールボール・コメディのカップルとしてよりふさわしいものであろう。

3. 下層のユートピアバナナ共和国

本作には、バナナ共和国へと逃亡したマッギンティが、同じくアメリカを追われた銀行員の男トミーに自身の体験談を話して聞かせるという枠組みが設けられている。冒頭にはこの映画が、「狂気じみた一瞬を除いて」常に誠実に生きてきた男と常に不誠実に生きてきた男の物語であることを示す字幕が提示される。前者は、地道な努力によって立身出世の道を志したトミーを指す。しかし彼は「狂気じみた一瞬」の過ち（不正な会計操作）によって転落してしまう。問題は後者、すなわちマッギンティである。不正な手段で政治家として成り上がるマッギンティは明らかに不誠実な男である。しかし、腐敗政治家に徹することは、ボスに代表される下層の仲間たちへの忠誠の証でもあった。従って、マッギンティがキャサリンの期待に応じて真の改革派政治家になろうとした瞬間は、不誠実な政治家の改心の瞬間であるのみならず、初めて真の階級移動を試みて下層のボスと決別する瞬間に他ならない。これは下層の人々への裏切り行為であるから、「ある一瞬を除いて常に誠実であった男」をマッギンティと見なすことも可能である。

誠実な男と不誠実な男の区分は、結末では皮肉な様相を呈している。刑務所への収監からバナナ共和国への逃亡へと至る不誠実な男たちの運命は、ギャング映画における罪の代償としての悲劇的結末に類似する。中南米のどこかの国と思われるバ

バナナ共和国⁶⁾の酒場は、アメリカ社会のはみ出し者が集う社会の底辺であり、二人は階級上昇を阻むアメリカ社会によって下層の人間にふさわしい場へと追いやられたのである。しかしこの悲劇は、バナナ共和国が二人にとってのユートピアと化すことによってハッピーエンドに転じる。アメリカの法の及ばないバナナ共和国は犯罪者にもハッピーエンドが許される場である。そして、キャサリンのような改革派の干渉を受けることなく下層のものたちが生きられる場である。一方、誠実な男トミーの転落は、まっとうな手段に拠る地道な階級上昇の夢さえも否定された結果であり、より悲劇的である。結末では、踊り子がトミーにアメリカへの帰国を諭すことで、誠実な男と不誠実な男の行く末は明確に区別されている。しかし、バナナ共和国に留まることで既にハッピーエンドを手に入れているマッギンティとボスに対し、トミーはアメリカへの帰国にハッピーエンドへの希望を見出すにとどまる。

本作ではスクリーンボール・コメディの結末にふさわしく、マッギンティとボスという風変わりなカップルも誕生する。結末で取っ組み合いのケンカをはじめた二人にとって、それは恋人たちの抱擁にかわる愛の行為である。スクリーンボール・コメディにおける求愛の儀式はしばしば「戦い」という語で表現される。恋人たちは早口で言い合いをし、抱擁やキスに代わる肉体的な愛情表現として、スラップスティック的な身体運動や暴力を伴うケンカを用いた。その際立った例は『無責任時代』(Nothing Sacred, 1937)であり、キャロル・ロンバードはフレデリック・マーチに「あんたなんか大嫌い」と罵ることによって愛を告白し、二人は殴り合うことによって互いに愛を交わす。マッギンティとボスの男同士の取っ組み合いのケンカはさらに暴力的で激しい愛情表現といえるだろう⁷⁾。

マッギンティとボスは、初対面で互いの顔を一発ずつ殴り合って以降、取っ組み合いのケンカを繰り返す。結末のシーンを除けば、二人の取っ組み合いのシーンは三度登場する。第一のシーンでは、車の後部座席での二人の珍妙な会話が取っ組み合いへと発展し(図1)、二人はしっかりと抱

き合ったまま最後には車から転がり落ちる。第二のシーンは、マッギンティとキャサリンの結婚式の直後に訪れる。マッギンティとボスは車の後部座席で取っ組み合いを始めようとするが、二人の間に座ったキャサリンが物理的に邪魔をし、おめでたい日だからという理由でケンカをあきらめさせられてしまう(図2)。第三のシーンでは、マッギンティが改革派政治家になることを宣言し、これにボスが激怒することによってケンカが始まる(図3)。しかし二人は無理やり引き離され、それでもなおボスを追い求めるマッギンティの前にはキャサリンが立ちふさがり、無理やりマッギンティと抱き合う(図4)。

興味深いのは第三のシーン以降、ラストシーンまでの間に、取っ組み合いが起こりそうな状況がありながらも、実際にはそうはならないということである。決別した後に刑務所で再会したマッギンティとボスは、すぐさま言い合いになるが、二人の間に立ちはだかる鉄格子と看守によって抱擁



図1 (00:23:31)



図2 (00:33:12)



図3 (01:07:30)



図4 (01:08:02)



図5 (01:19:03)

は先延ばしにされる。脱獄した二人が再び車の後部座席に乗り込んだ時、第二のシーンで二人の間に陣取っていたキャサリンは排除され何の障害もないにも関わらず、ここでは言い合いも取っ組み合いも起こらない(図5)。マッギンティは「ありがとう」と言い、ボスは「いいさ」と返し、ケンカ別れしたカップルがよりを戻す感傷的な瞬間

が訪れる。こうしてマッギンティは間違った相手との恋愛、すなわち階級差を超えたキャサリンとの結婚を経て、最終的によりふさわしい伴侶である同じ下層出身のボスと結ばれたのである。二人は結末で再び取っ組み合いをはじめることで、互いの愛を確かめ合う。

II. 『サリヴァンの旅』における階級下降・転落の旅路

1. サリヴァンの階級下降

『サリヴァンの旅』は、主人公の映画監督ジョン・サリヴァンによる映画内映画のラストシーンから始まり、約3分後には「The End」の文字が浮かび上がる。スタジオ・システムを確立し、次々と映画を大量生産するハリウッド映画産業にとって、「終わり」は新たな始まりにすぎない。サリヴァンと映画会社の重役二人は作品の評判(人気がなく不入り)を確認するとすぐに次回作の構想を話し合う。ここでサリヴァンは、「大恐慌下で苦難に喘ぐ人々の現状を描きたい」、「映画のもつ社会的・芸術的メディアとしての価値を証明できるような映画を作りたい」、「例えばキャプタミたいに」と熱弁を振るう。彼のナイーブな理想主義の皮肉は、彼が恵まれた家庭で育った上流階級出身の人間であり、若くして喜劇映画で成功した高給取りの映画監督であるという点である。矢継ぎ早の台詞の応酬が繰り返されるこのシーンは、ハリウッドの映画産業や映画人たちへの風刺に満ちている。金儲けやお色気にばかり気を取られている重役たち、理想を追い求めるあまり観客の好みと乖離している映画監督等の風刺に満ちた描写が笑いを誘う。

スタージェス本人に通じる映画監督を主人公とし⁸⁾、最終的には彼に笑いの価値を再発見させ、喜劇映画を作り続けると宣言させる本作について加藤幹郎は、「ハリウッドそのものにたいする自己言及的な注釈においてスタージェスの特異性がよく示された」作品であり、「ハリウッドの底なしの自己肯定とともに、作家スタージェスの徹底したハリウッド中心主義的態度がみてとれる」(加藤 27)と指摘する。スタージェスは本作の

製作動機について、「楽しさ・面白さよりもメッセージ性の方を重視しているかのような、近頃の喜劇映画の監督たちに物申したかったから」と述べている。劇中で、社会派映画監督としてフランク・キャブラの名前があげられていることを考えれば、前述のスタージェスの発言がキャブラを念頭に置いていることは明らかであろう。『或る夜の出来事』の監督であるキャブラはスクリーンボール・コメディに縁の深い監督であるが、やがて強い政治的メッセージ性を備えた人民喜劇⁹⁾を生み出し、第二次大戦中はプロパガンダ映画製作に携わる等、次第に当ジャンルから遠ざかっていった。対照的にスタージェスは戦中も笑いを追求したスクリーンボール・コメディを作り続け、『モーガンズ・クリークの奇跡』と『凱旋の英雄万歳』では戦時総動員体制さえも笑いの対象にしてみせた。『サリヴァンの旅』にはこのようなスタージェスのハリウッド中心主義が強烈に示されているのである。

本作の前半部でサリヴァンは、社会の現状を知るために浮浪者を装って旅をする。その旅の過程は、映画撮影の過程になぞらえられる。監督・主演を務めるサリヴァンが旅に出発するにあたりまずすることは、衣装部で浮浪者の衣装を調達することである。彼の旅の開始は映画（ロケ）撮影の開始を意味し、巨大トレーラーに乗ったお供たちが撮影クルーの役を担って旅に同行する。彼らはサリヴァンの身の回りの世話や旅に必要な手配（貨物列車に無賃乗車できる場所の確認等）をし、旅の記録をとる。さらに、ヴェロニカ・レイク演じる端役女優が旅に加わることで、映画に不可欠なお色気の要素を加味することも忘れてはいない。旅の合間に、重力に引き付けられるようにハリウッドやビバリーヒルズ、トレーラーへと戻ってしまうサリヴァンの旅の軌跡は、撮影の合間をトレーラーで過ごし、仕事が終わるとビバリーヒルズの自宅に帰宅するという俳優の一般的生活パターンに通じる。これに関しサリヴァンは、まるで「汝の場所に留まれ、お前は現実の世界では生きられないのだ」とでも言わんばかりだと不満を漏らす。しかし、彼にとって下層の世界は映画内の虚構であり、上流階級の世界こそが本来所属す

る現実世界である。

サリヴァンは旅を通して上流階級から下層へと階級下降を試みていると言えるが、それはあくまで上辺だけのものである。本質的に上流の人間であるサリヴァンは浮浪者をうまく演じることができない。貨物列車に乗り込む際のぶざまさゆえにアマチュア扱いされるサリヴァンは駄目を押すように、「良い天気ですね」、「労働者の現況をどう思いますか？」などと場違いな台詞を吐いて白い目を向けられる。こうしたずれが本作の笑いの源泉でもある。このことは、階級間移動の不可能性と、彼の映画監督としての才能の限界をも示している。マッギンティ同様、サリヴァンもまた世間知らずで子供っぽい男として描かれるが、それは生まれつきの性質に加えて、上流階級での苦勞知らずの生い立ち故のものである。そのおかげで彼の作る映画は「明るく、快活で、希望を与えてくれる」ものとなる。そんな彼が社会派映画を作ろうとしてもうまくはいかない。

旅の最終部分を描く一連のモンタージュ・シークエンスは、サリヴァンが目指した社会派映画の完成形ともいえるものであり、恐慌下の社会状況が丁寧に描かれる。アレクサンドロ・ピロリーニは、トーキーにサイレント映画の要素を盛り込むスタージェス作品の特徴の一例としてこのシークエンスに言及する。そして、「ぴったりに作曲された“Hobo Symphony”という曲を除けば、会話も音もない」このシークエンスは、サイレント映画的物語手法を取り入れた、サイレント・メロドラマへの素晴らしいオマージュであると評価する（Pirolini 43-5）。列車の効果音と背景の音楽を除いて音を伴わないという点では、冒頭の映画内映画もまた、ピロリーニの言うサイレント映画的物語手法を取り入れたシーンといえる。サリヴァンにとって社会派映画は、音のない映画なのである。

むしろ、音がなくとも笑いを生み出すことは可能であり、一連の旅のシークエンスにはしぐさや表情による視覚的なギャグが挿入されている。スタージェスはそうすることによって、喜劇世界と悲惨な社会描写とをうまく共存させ、浮浪者の悲哀を感じさせつつも適度な笑いによって深刻さを軽減している。この手法は、音を排除すれば笑い

も排除できるというサリヴァンの認識の誤りを証明する働きをしている。下層出身のマッギンティが、腐敗政治家としては有能であっても改革派政治家にはなり得ないように、上流階級出身のサリヴァンは喜劇映画監督として成功しても社会派映画監督にはなり得ない。生まれ持った才能や所属する社会階層によって形成された資質は、彼ら自身の努力では変えようもないものであり、こうした認識が笑いとともに表示されているのである。

2. 悪夢と化すアメリカン・ドリーム

『サリヴァンの旅』の前半部は階級間移動の不可能性を描くが、後半部はサリヴァンの上層から下層への想定外の転落を描く。強盗に襲われて気絶し、貨車に乗せられたサリヴァンは、苦難の旅に強制的に出生させられる。この間、別人の死体がサリヴァンと誤認されて死亡扱いされる一方で、本人は意識朦朧のうちに暴力行為を働いたことで身元不明の男として刑務所へ送られる。サリヴァンはアイデンティティを奪われ、囚人として社会の最下層へと転落させられるのである。これはまさに、前半部でサリヴァンが体験したいと望んだ人間の苦難の道（「友・信用・金・名前もなく、ひとりぼっち」）そのものである。

大恐慌時代、下層の人々にとって階級上昇がますます困難になる一方で、上層の人々は一夜にして全財産を失う転落の恐怖に直面した。階級間移動は、マッギンティら下層の人々にとっては実現不可能な夢に、サリヴァンら上流階級の人々にとっては現実の恐怖へと転じたのである。後半部では、サリヴァンは上辺においても（囚人服はもはや衣装ではない）、本質においても（暴力行為の罪を認めた犯罪者である）下層の一員となる。彼は肉体的苦痛を受けながら、この悪夢のような現実を受け入れるように強いられる。前半部同様にサリヴァンは下層の世界にうまく適応できないが、それゆえに下層の世界の過酷さは増していく。例えば、囚人としてふさわしい振る舞いのできない彼は、反抗的な囚人として刑務所長から容赦のない罰を課せられてしまうのである¹⁰。

サリヴァンの映画監督としての名声のはかなさは、初めから示されていた。そもそもヴェロニ

カ・レイク演じる端役女優は、浮浪者を装った初対面の男を映画監督サリヴァンと認識しないばかりか、サリヴァンなどという監督は知らないと言いつつ、観客たちは好みの映画のタイトルや内容を覚えていても、誰が監督をしているかには関心がないかのようだ。まして監督の顔など知るはずもない。新聞の一面を飾るサリヴァンの死亡記事は、皮肉にも死によって高められた映画監督としての名声を示しているが、そこにも顔写真は掲載されていない。彼の顔がようやく映画監督サリヴァンとして認知されるのは、サリヴァン殺しを自白した無名の男として新聞の一面を写真付きで飾ったときである。その結果としての上流階級への復帰には、下層の人間マッギンティの裏街道での成り上がりに通じるものがある。サリヴァン殺しを自白した時、彼は一種の自分殺しを達成したと言える。この殺人を手段とした急激な階級上昇は、下層の人間に相応しい成り上がりぶりである。マッギンティとの相違は、映画監督サリヴァンが死からの復活を遂げ、下層の人間から上流の人間へと真の階級上昇が達成される点である。

サリヴァンはマッギンティと同様、罪を犯して刑務所へ収監されながらも、最終的には罰を免れて本来所属する社会階層へと復帰する。しかし本作の結末は、『偉大なるマッギンティ』の場合と比べると、はるかに欺瞞的に見える。苦難を共にした下層の人々を置き去りにして上流階級へと復帰したサリヴァンは、ラストシーンでは飛行機に乗って雲の上へと文字通り上昇しており、階級間の断絶は決定的である。喜劇映画を作り続けると宣言することによって、彼は映画監督としての名声とそれに伴う特権を決して手放さないと宣言したに等しい。そして、失業や貧困等の社会問題の根本的解決をあきらめた、あるいは自身が無力であることを白状したと言えよう。転落の脅威から身を守るための階級間移動の否定は、下層の人々の階級上昇を認めないことを意味する。これでは、当時のアメリカの格差社会の現実を正当化したも同然である。

サリヴァンの到達した結論は、実は彼が前半部で旅に出る以前に既に執事バローズによって示されている。バローズは、浮浪者を装って旅に出よ

うとするサリヴァンに以下のような忠告を与える。

貧しい者たちは貧困について知り尽くしており、病的なお金持ちだけがそのような題材を魅力的だと思うのです。彼らが喜ぶかどうかも疑わしい。私が思うに、むしろプライバシーの侵害を嫌がるに違いありません。…お金持ちや理論家たち（彼らも大抵は裕福です）は、貧困を富の欠如、あるいは健康の欠如した病気とでも呼びうるものとして否定的に考えますが、違います。貧困は…むしろ陽性の疫病で、それ自体に伝染性があり、コレラのように猛威を振るう。墮落・犯罪・絶望はその症状のほんの一部にすぎません。（00：08：30-00：09：30）

パローズの発言には、上流階級と下層階級双方に対する皮肉っぽい現実認識が感じられる。それは執事という職業柄、上流階級の世界に生きていながらも、自身は一段低い階級に所属するゆえかもしれない。彼は豊かな人々が貧困問題に抱く関心を皮肉り、下層の人々の立場を代弁する。それは『偉大なるマッギンティ』に見たような、上流階級の人々の改革熱に対する下層階級の嫌悪と同質である。しかし同時に彼は下層の人々の悲惨な状況とその救いようのなさや容赦のない言葉で言い表す。彼の目から見れば、マッギンティとボスが下層の世界で手に入れたハッピーエンドなど空想にすぎないのである。その上でパローズは「たとえ研究のためであっても離れているべきです」と述べて、サリヴァンの階級下降の試みを否定する。ラストシーンで、下層の現実から離脱して雲の上へと上昇したサリヴァンは、ようやくパローズの助言を理解し受け入れたと言えるのではないだろうか。

ラストシーンではアメリカ社会の現実を反映するかのよう、階級の序列に従って飛行機の中に登場人物たちが配置される。画面の中央にはサリヴァンが、その周りには映画会社の重役たちが、後方にはより下位に位置するスタッフたちが位置する（図6）。同様に映画前半部に登場するトレーラーもまた、アメリカ社会の縮図の様相を呈



図6 (01：27：53)

している。上位スタッフと専門職の医師は後部座席で食事を楽しみ、下位スタッフは運転席で仕事をこなし、最下位の黒人コックは彼らのために食事を用意する。階級間の別を守っている限りにおいてアメリカ社会は調和を維持し、皆が程度の差はあれ豊かさの恩恵に浴することができるのである。この階級制の頂点に立つサリヴァンは、旅の目的（階級下降の試み）のためにトレーラーをめちゃくちゃに破壊してしまうが、ラストシーンではトレーラーに乗っていた面々が飛行機の中に再集合し、秩序が回復される。

3. 喜劇映画の可能性

サリヴァンの「笑いも悪くない。それがすべての人もいる。ささやかではあるがこの過酷な人生には欠かせない」という台詞は、現実逃避的娯楽としての喜劇映画の価値を強調する。彼が喜劇の価値を再発見するきっかけとなるのは、黒人教会での映画上映シーンである。黒人コミュニティにおいて重要な役割を担う教会が映画上映会場となっていることと、そこに集った人々の上映前の高揚感、映画上映という行為にコミュニティの祝祭的な様相を与えている。黒人たちは出エジプトをテーマとした歌を歌いながら、鎖につながれた囚人たちをこの空間に迎え入れる。厳しい人種隔離政策のもとで虐げられた黒人たちと、鎖につながれた囚人たちは、社会の最下層に位置するものたちである。最も過酷な現実生きる者たちが映画を見ながら腹を抱えて笑うことによって、現実逃避の手段としての喜劇映画の価値は最大限に

發揮される。虐げられた民の解放者たる神のように、映画は彼らをつらい現実から一時的に解放するのである。

このシーンで上映されているのは、ディズニーの短編アニメーション「プルトの大暴れ」(“Playful Pluto”, 1934)である¹¹⁾。ミッキー・マウスをはじめとした、擬人化された動物たちによって構成されるディズニー映画の「人間世界」にあって、プルトはペットの犬=「動物」として登場する。言語能力は人間と動物とを区別する要素の一つといえるが、吠えるのみで話すことのできないプルトは、動物的な身体運動によって笑いをもたらす。そのため本作も含めてプルトを主役とした作品は、スラップスティック性が非常に強い。そんなプルトを見て笑い転げる黒人と囚人たちは、喜劇映画に夢中になるあまりに話すことを忘れてしまったかのようなのである。サリヴァンが「今、俺は笑っていたか」と問いかけても答えは返ってこない。社会の最下層に位置し、社会的な発言権を奪われたに等しいという点でも、囚人と黒人たちは言葉を奪われた存在である。彼らと物言えぬ動物との近縁性を示唆するこの場面は、笑うことが人間の動物的本性に従った自然な行動であり、喜劇映画がもたらす笑いが人間にとっていかに本質的であるかを示していると言えるかもしれない。

本能のままに笑い転げる黒人と囚人たちの中でサリヴァンは最初、一人だけ笑うことに抵抗する。このような彼の態度は、下層集団の中において自分だけが上流階級の人間であるという強情な階級意識と、映画の虚実を知り尽くした監督としての自負に起因しているのだろう。しかしやがて彼も皆と同じように声を上げて笑い出す。これによりサリヴァンと下層集団との階級間の境界が取り払われる。また、囚人たちが白人であることから、白人と黒人という人種間の境界も取り払われた形になる。神の前ではすべての人間が平等であるように、映画上映中はすべての人間が平等になるのである(図7)。映画には神に近い役割が付与され、それゆえにサリヴァンと彼を取り巻く映画業界人たちはラストシーンでより神に近い高みへと上昇することが許されると考えることができるか



図7 (01:22:58)

もしれない。しかし、喜劇映画に単なる現実逃避の手段に留まらず、アメリカの理想を実現する可能性をも託しながら、その作り手たちはあくまで階級社会の現実の中に生きている。前述したようにサリヴァンは最終的に上流階級に復帰し、格差社会の現状を肯定するのであるから、映画上映の間に黒人教会の内部に出現した理想的アメリカ社会は一時のはかない夢にすぎなかったとも見える。

本作がユートピア的世界像を黒人教会というアメリカ社会の周縁部に託しているのは、スタージェスがその胡散臭さを自覚しているがゆえのことかもしれない。それは『偉大なるマッギンティ』が、アメリカ外部のどこともはっきりとしない場所(バナナ共和国)にユートピアを託していると同様である。その胡散臭さは、結末での恋人たちの抱擁と対をなし、ハッピーエンドに両義性を与えている。「バナナ共和国」は、その名前が示す通り不安定で狂気じみた下層のユートピアであるが、風変わりなカップル(マッギンティとボス)はそこでいつまでも幸せに暮らすであろうことを観客に予感させる¹²⁾。これに対し、雲の上で結ばれたサリヴァンと端役女優は下界のユートピアから離脱している。しかし最後には、二人の姿は映画を見て笑う人々(黒人教会内のショットも含まれる)の姿とディゾルブで重なり合う(図8)。それによって階級間を隔てる境界線と、映画の作り手と観客の境界線は徐々に消えていき、天界と下界とに分離した世界は再び一つになる。喜劇映画を作り続ける二人が提供する笑いは、ユートピア的世界の持続可能性と共に、彼らも夢



図 8 (01:29:28)

の世界の一員として幸せに暮らし続けるであろうことを予感させるのである。

お わ り に

アンドリュー・バーグマンは、大恐慌時代にスクリーンボール・コメディがアメリカの人々を魅了した最大の要因を「和解不可能なものを和解させようとする努力」にあったと指摘する (Bergman 133)。『或る夜の出来事』は、富豪の娘エリーと新聞記者ピーターが結ばれるというハッピーエンドによって、階級間の和解を示した最も見事な例であろう。これに対し『偉大なるマッギンティ』と『サリヴァンの旅』では、主人公は格差社会の現実に阻まれて階級間移動の夢に破れる。スタージェスは他の作品でもたびたびアメリカの夢と現実の乖離を描き、ホレイショー・アルジャー神話に取りつかれたアメリカ社会を風刺する。例えば『7月のクリスマス』、『モーガンズ・クリークの奇跡』、『凱旋の英雄万歳』の主人公が英雄となるのは誤解といかさまによってである。他方、成功を夢見てまじめに働く『パームビーチ・ストーリー』、『ハロルド・ディドルボックの罪』(The Sin of Harold Diddlebock, 1947)の主人公は、映画が始まって早々に挫折している。しかし彼らは共感を込めて描かれ、最終的には喜劇世界のヒーローとしてハッピーエンドを手にする。いずれの場合でも、アメリカン・ドリームに対するスタージェス作品の姿勢は両義的である。

マッギンティとサリヴァンの子供っぽさと無知

はスクリーンボールの典型的特質である¹³⁾。サリヴァンが結末で「幸せすぎるし、…さほどの苦難も味わってはいない」と言い切るように、彼らは悲劇的現実と直面してもなお、持ち前の子供のような無邪気さゆえに、ハッピーエンドを信じて疑わない。彼らのスクリーンボールとしての資質は、同時代のアメリカ社会の過酷な現実を捉えたスタージェスの作品世界においてより真価を発揮し、笑いの持つ価値を示してくれる。マッギンティとサリヴァンは、まさにスクリーンボール・コメディの魅力を体現するヒーローといえるだろう。

《附記》

本稿は、日本映画学会第9回全国大会(2013年12月7日)での口頭発表に加筆・修正を加えたものである。発表時に有益な助言を寄せて下さった方々にこの場を借りてお礼申し上げる。

註

- 1) スタージェス作品の評価については、Byrge/Miller (1991), Dickos (1985), Gehring (1986), Pirolini (2010), Rapfogel (2006), Schatz (1981)を参照。
- 2) スタージェスはボス政治家が特に強い勢力を誇ったシカゴ、ニューヨーク市政を参考にしたとされる (Jacobs 203)。両市政の歴史については菅原 (2010)、平田 (2001)に詳しい。ボス政治家についての詳細は、岩野 (1982)、常松 (2006)、ホフスタッター (1988)を参照。
- 3) ボスを演じたエイキム・タミロフはロシアで生まれ、コンスタンチン・スタニスラフスキーのもとで演技を学んだ。ハリウッドに移って以降は、ロシア訛りのある英語を個性として活かし、活躍した俳優である。
- 4) 1900年から1910年代にかけての革新主義の時代には、市・州政の改革も含めた様々な改革運動が盛り上がりを見せた。この改革運動の中心となったのは中産階級層・知識人・専門家であり、官僚主義的で上層の市民による政治決定を強めようとする側面があったとされる。また、大規模な工業化と都市化の進行が社会の不安定要因とみなされ、大量の新移民をアメリカ化することが重要な問題と捉えられた。アメリカにおける改革運動の歴史と、20世紀初頭の社会問題については、清水 (1982)、常松 (2006)、ホフスタッター (1988)を参照。
- 5) マッギンティの市長としての政策には、公共事業によって雇用を創出し、失業者の救済を行ったニューディール政策を彷彿とさせるところがある。ニューディール期にボス政治家の勢力は

- 衰えていくが、その要因の一つとしてニューディール政策がそれまでのボス政治家の「社会福祉サービス」を別の形で実現したことが指摘されている。詳しくは常松（2006）を参照。
- 6) 「バナナ共和国 (banana republic)」は、バナナなどの果物の輸出や外資への依存度が高く、政治的に不安定な中南米の小国を指す。また、"bananas" には「気が変な」「熱狂した」という意味もある。映画冒頭のバナナ共和国の酒場の描写は、ローズヴェルト政権下で展開された善隣外交の影響を受けたラテン・アメリカブームを反映（特にラテン音楽や踊り子の描写の点で）する一方で、アメリカ人が抱く南の楽園としての中南米諸国のイメージに伴う胡散臭さも感じさせる。
- 7) スクリューボール・コメディの恋愛シーンに伴う暴力性は、プロダクション・コードによる性描写の規制の影響が大きい。プロダクション・コードが当ジャンルの展開に与えた影響については、ケイル（2003）、Belton（2009）、Schatz（1981）を参照。
- 8) スタージェスの養父ソロモン・スタージェスはシカゴの裕福な株式仲買人であり、金銭的に恵まれた子供時代を送ったことや、共に喜劇映画を得意とする映画監督である点はスタージェスとサリヴァンに共通する。一方で、スタージェスは16歳になる頃には母メアリー・デスティの始めた化粧品会社の運営に携わり、大学教育を受けていない点や、脚本家として映画界入りしたのが31歳、監督デビューはその10年後であった点は異なる。伝記的事実については、Curtis（2000）、Jacobs（1992）、Sturges（1990）を参照。
- 9) 加藤によれば、人民喜劇というサブジャンルが満たすべき要件は「①変人呼ばわりされる非順応主義的な個人が存在、②いわゆる人民主義（隣人愛と機会均等の原理）の遵守、そして③個人と共同体の映画的接点としての民衆の存在」である（加藤74）。キャブラ監督の三作品、『オペラ・ハット』（*Mr. Deeds Goes to Town*, 1936）、『スミス都へ行く』、『群衆』がその代表例である。これらの人民喜劇をスクリーンボール・コメディに含めるか（Schatz）、両者を明確に区別するか（Gehring）は研究者によって立場が分かれており、両者の関係性を再検討する必要があるだろう。Byrge/Miller（1991）、Gehring（1986, 1995, 2008）、Schatz（1981）などを参照のこと。
- 10) 後半部（特に刑務所の描写）は喜劇映画には異質な暗さを伴い、本作の評価が分かれる要因となっている。先に引用したようにラブフォーゲルは好意的な評価を下しているが、「コメディとメロドラマの間を徐々にではなくあまりにも急激に行き来するために、深刻さと笑いを両立させることに失敗している」（Dickos 95）といった否定的な批評もなされている。
- 11) スタージェスは当初、このシーンにチャールズ・チャップリンの喜劇映画を使用したいと考えていたが、チャップリンの許可が得られなかったためディズニーのアニメーション映画を使用することとなった（Jacobs 257）。
- 12) マッギンティとボスは『モーガンズ・クリークの奇跡』にも登場する。二人はアメリカに帰還し、腐敗政治家とその相棒として息の合った掛け合いを見せている。
- 13) ゲーリングは、スクリーンボール・コメディの男性主人公（喜劇的アンチヒーロー）の特質として子供のような純真さ、豊富な余暇時間、都会の生活、政治への無関心、主に女性との関係において抱えるフラストレーションをあげている。詳しくはGehring（1986, 2008）を参照。

引用文献

- 岩野一郎「都市政治と移民」、『世紀転換期のアメリカ——伝統と革新』阿部齊[ほか]編（東京大学出版会、1982年）、91-128。
- 加藤幹郎『映画 視線のポリティクス——古典的ハリウッド映画の戦い』（筑摩書房、1996年）
- ケイル、ポーリン『明かりが消えて映画がはじまる——ポーリン・ケイル映画評論集』畑中佳樹[ほか]訳（草思社、2003年）
- 清水和久「帝国主義形成期の階級と民族」、『世紀転換期のアメリカ——伝統と革新』阿部齊[ほか]編（東京大学出版会、1982年）、61-90。
- 菅原和行『アメリカ都市政治と官僚制——公務員制度改革の政治過程』（慶應義塾大学出版会、2010年）
- 常松洋『ヴィクトリアン・アメリカの社会と政治』（昭和堂、2006年）
- 平田美和子『アメリカ都市政治の展開——マシーンからリフォームへ』（勁草書房、2001年）
- ホフスタッター、リチャード『改革の時代——農民神話からニューディールへ』清水和久[ほか]訳（みすず書房、1988年）
- Belton, John. *American Cinema /American Culture 3rd Edition*. NY: McGraw Hill, 2009.
- Bergman, Andrew. *We're In the Money: Depression America and its Films*. Chicago: Ivan R. Dee, Publisher, 1992.
- Byrge, Duane /Miller, Robert Milton. *The Screwball Comedy Films: A History and Filmography, 1934-1942*. NC: McFarland & Company, Inc., Publishers, 1991.
- Curtis, James. *Between Flops: A Biography of Preston Sturges*. NE: iUniverse.com, Inc., 2000.
- Dickos, Andrew. *Intrepid Laughter: Preston Sturges and the Movies*. KY: University Press of Kentucky, 1985.
- Gehring, Wes D. *Populism and the Capra Legacy*. CT: Greenwood Press, 1995.
- . *Romantic vs. Screwball Comedy: Charting the Difference*. MD: The Scarecrow Press, Inc., 2008.
- . *Screwball Comedy: A Genre of Madcap Ro-*

- mance*. CT : Greenwood Press, 1986.
- Jacobs, Diane. *Christmas in July: The life and art of Preston Sturges*. Berkeley : University of California Press, 1992.
- Pirolini, Alessandro. *The Cinema of Preston Sturges: A Critical Study*. NC : McFarland & Company, Inc., 2010.
- Rapfogel, Jared. "The Screwball Social Studies of Preston Sturges." *Cineaste*. Summer 2006, Vol. 31 Issue 3, 6-12.
- Schatz, Thomas. *Hollywood Genres: Formulas, Film-making, and the Studio System*. McGraw-Hill, 1981.
- Sikov, Ed. *Screwball: Hollywood's Madcap Romantic Comedies*. NY : Crown, 1989.
- Sturges, Sandy (ed.). *Preston Sturges by Preston Sturges*. NY : A Touchstone Book, 1990.
- 『偉大なるマッギンティ』(*The Great McGinty*), プレ斯顿・スタージェス監督, 1940年 (DVD, ブロードウェイ, 2012年)
- 『サリヴァンの旅』(*Sullivan's Travels*), プレ斯顿・スタージェス監督, 1941年 (DVD, ジュネス企画, 2005年)

American Comedy and Tragedy in the Films of Preston Sturges —— *The Great McGinty* and *Sullivan's Travels* ——

Yukiko ARIMORI

Graduate School of Human and Environmental Studies,
Kyoto University, Kyoto 606-8501 Japan

Summary This essay considers two screwball comedy films, *The Great McGinty* (1940) and *Sullivan's Travels* (1941), written and directed by Preston Sturges. Both films are not only brilliant demonstrations of his genius for comedy, but also clear reflections of the social as well as historical conditions of America during the Great Depression era, showing the tragic consequences caused by the inevitable detachment of American dream from reality. Both protagonists are typical "screwballs" characterized by their childlike innocence. In spite of their failed attempt at social mobility, they reach an inevitable happy ending in screwball comedy: a romantic embrace. This essay examines how the tragedy of their failed pursuit of American dream competes with the rules of screwball comedy and contributes to the uniqueness of Sturges' screwball comedy.