

# カルメン・ミランダとFOX「バナナ・ムーヴィー」

笹川慶子

フランクリン・D・ルーズベルト（以後、ルーズベルト）の善隣外交政策はミュージカル映画における南米人の描き方にどういった影響を及ぼしたのであろうか。白人至上主義とよく言われる古典的ミュージカル映画の世界で活躍した南米人の数はそれほど多くない。三〇年代で言えばドロレス・デル・リオ<sup>1)</sup>、ルベ・ヴェレツ<sup>2)</sup>、シーザー・ロメロ<sup>3)</sup>あたりが代表的なところだろう。ところが北米と南米が集団安全保障体制を確立した一九四〇年以降、事態は突然変化し、南米を舞台に南米人が活躍するミュージカル映画が急増する。なかでも二十世紀FOX（以後、FOX）の南米向けミュージカル映画「バナナ・ムーヴィー」シリーズ（以後、BMシリーズ）では、豪華なテクニカラーと「ブラジルの爆弾娘」カルメン・ミランダが話題だった。いわゆる審美的価値から外れる、これらの映画群は当時の批評家に「一貫性のない頭空っぽの無意味な気晴らし映画」<sup>4)</sup>などと酷評されたが、それでも興行的には、かなり成功したようだ。本論では、カルメン・ミランダが北米の観客にどのように受け容されていたかについて考えることで、BMシリーズにおけるカルメン・ミランダの意義を考察してみたい。そこで以下では、この

BMシリーズがどのような目的で製作され、どういった特徴を持っているかを踏まえた上で、ミランダの身体イメージの変遷を辿りながら、なぜミランダがBMシリーズに必要だったのかについて考える。そして、そのミランダがBMシリーズのなかでどのような変化を遂げ、その変化をいかに読み解くことができるかについて考えていくことにする。



### 1. 政治的呼びかけとFOXのBMシリーズ

一九四〇年七月二十七日の「Motion Picture Herald」誌によれば、ハリウッド映画は南米市場の76%を占め、残りの15%がヨーロッパ映画、9%が南米映画であると報告されている<sup>(5)</sup>。したがって、南米におけるハリウッド映画の影響はかなり大きかったと考えられ、ゆえにルーズベルト政権がハリウッド映画を重視していたであろうことは容易に想像ができる。事実、一九四〇年八月にはネルソン・ロッキンフェラー<sup>(6)</sup>の要請を受けたルーズベルトは、善隣外交政策の一環としてOCIAA(The Office of Coordinator of Inter-American Affairs)を設立。そして、その下位部門MPD(Motion Picture Division)にて、ハリウッド映画における南米関連表現の指導および促進、南米人俳優の雇用状況の調査、南米向けドキュメンタリー映画の製作、ハリウッド俳優の親善使節団の南米派遣、南米におけるハリウッド映画の宣伝および市場調査等を行わせていた<sup>(7)</sup>。MPDが映画を政治的に利用しようとしていたことは、その責任者ジョン・H・ホイットニー(NY現代美術館館長)が、「映画は」この困難な状況下における両アメリカ共通の目的を主義として広めるにあたって基本的な仕事をなすことができる」と述べていることからも明らかであろう。しかも、一九四一年には、五〇万ドルの活動費、二二万ドルの南米調査費、四万五千ドルのデイズニー南米視察費を注ぎ込んでデイズニー・プロジェクトを内部に発足し、「民主主義に奉仕するための強力なプロパガンダ映画」として『ラテン・アメリカの旅』(Saludos Amigos(一九四四))や『三人の騎士』(The Three Caballeros(一九四五))、その他短編教化映画などをデイズニーに作らせてい

まず、シリーズ第一作目『Down Argentine Way』(一九四〇年一月二日公開)は、一見、典型的なFOXミュージカル<sup>(17)</sup>であるかに見える。物語は、ベティ・グレイブル演じる元気な北米娘がアルゼンチンに行って、ドン・アメチー<sup>(18)</sup>演じる南米男と恋に落ち、二人が協力してアメチーの父親と馬の問題を解決しハッピーエンドを迎えるという、いわゆる「ボーイ・ミーツ・ガール」の規範に則った映画である。がしかし、その「ボーイ」と「ガール」が南米人と北米人であるがゆえに、それが南米と北米の融和を象徴していると読み取れることも可能になる。つまり、そこには北米人と南米人が協力すれば、すべての問題は解決され、それによって両者は幸福になれるというメッセージが隠されているとも考えられるのだ。その上、アメチー演じる南米の資産家の息子は、褐色の膚とタークなちょび髭、そして、なまっただ英語が南米人を思わせるものの、それ以外は殆ど白人のステレオタイプと同じであり、いわゆる南米人のステレオタイプ——「汚い怠け者のメキシコ人」の脇役<sup>(19)</sup>——と比べれば飛躍的に向上している。

『ヴァラエティ』誌は、北米における『Down』の興行的成功をもとに、「この映画がラテン市場を開拓するだろう」と予想したが、しかしながら、肝心のアルゼンチンでは上映禁止処分<sup>(20)</sup>にされてしまった。その原因は衣装などの表現が不適切であったためだった。OCIAAはFOXに撮り直しを要求し、FOXは四万ドルかけて修正版を作り、同年ブエノスアイレスで修正版を公開するが、それもかなり不評だったようである<sup>(21)</sup>。この映画を見たアルゼンチン商務省次官は「アルゼンチンの上流階級はなまっただ英語を話さず綺麗なオックスフォード英語を話す。ニコラス・ブラザーズ<sup>(22)</sup>のスペイン

(17)。

一九四〇年からMPDがハリウッドに対し南米諸国を不快にさせるような文化的に間違った表現やステレオタイプの表現を改善するために指導を始めたのと同じ年、ヘイズ・オフィスもNBCのスペイン部門ディレクター、アディソン・ターランドを雇い入れ、同様の指導を開始している<sup>(12)</sup>。一九四〇年と言えば日独伊が三国協定を締結し、南米におけるナチズム進出が問題になった年でもある。したがって、こういった指導が、ルーズベルトの善隣外交政策を支援することを目的として行われていたであろうことはまず間違いないと考えて良いだろう。

南米関連表現に関する指導および促進がハリウッドに対して行われるようになる一九四〇年という年に、この政治的呼びかけに、いち早く応じたのがダリル・F・ザナック<sup>(13)</sup>であり、その結果がFOXのBMシリーズだった。ザナックがBMシリーズを始めた意図としては主に次の四つの理由が考えられる。まず、ルーズベルトの友人を自慢にしていたザナックが映画を使ってルーズベルトの善隣外交政策に協力しようとしたこと<sup>(14)</sup>。次に、ヨーロッパの戦争によって海外市场を喪失したFOXが、その収益減の穴埋めとして新たな市場を開拓する必要があったこと。そして、南米というトロピカルな設定がテクニカラー分野で主導権を狙うFOXにとって鮮やかな色を使う機会を提供してくれること<sup>(15)</sup>。最後は、当時アメリカで流行っていたサンバやコンガといった南米音楽を取り入れた新しいタイプのミュージカル映画を打ち出せること<sup>(16)</sup>、にあったと思われる。では実際にFOXのBMシリーズとはどのような映画群だったのだろうか。

語がひどい。アルゼンチン人は黒人やインド人とは違う。アルゼンチン人はただの競馬狂ではない<sup>(23)</sup>」などといった批判の書簡をアメリカ大使館に送っている。要するに、『Down』は北米では人気があったものの、南米では批判されていたのである。なお、この傾向はBMシリーズのすべての映画に当てはまる。

この経験からシリーズ第2作目『That Night in Rio』(一九四一年三月一日公開)は、OCIAAにスク립トが送られ、その承諾を得てから撮影された<sup>(24)</sup>。この映画は『ジュヴァリエの巴里っ子』<sup>(25)</sup> Poliss Beigne de Paris(一九三五)のリメイクであるが、舞台はパリからリオデジャネイロに移され、ナンバーはジャンソンに代わって南米音楽が使われている<sup>(26)</sup>。しかし、ミランダのナンバー(ハーミーズ・パン振付)が南米を思わせるくらいで、ハリウッドの豪華で人工的なセットはそこがブラジルであることを殆ど感じさせない。物語は、北米人の芸人(アメチー)がリオの投機家(アメチー二役)の危機を助けるために、一時的に、その投機家に成り代わり、それが投機家の控えめな妻(アリス・フェイ)と芸人の嫉妬深い恋人(ミランダ)を混乱させるが、最終的にすべて解決し二組のカップルが仲良くデュエットしてフィナーレを迎えるというもの。ここでも北米人と南米人の協力が主題のひとつになっている。ただし、この映画のオープニングは、舞台で歌い踊るミランダに車が近づき、その車上から北米人のアメチーがアメリカ国民を代表して南米への好意の気持ちを歌いあげるといった、善隣外交政策的メッセージの強い演出になっている。その上さらに、当時の批評家から「観客はドラマよりむしろ色に夢中<sup>(27)</sup>」と評価されたように、この映画はその鮮やかなテクニカラーを最大のセールス・ポイントとしているが、ミ

ランダの日焼けした膚に映える黒と白あるいは赤と白を基調とした衣装と、フェイのむっちりした黄金やブルーの衣装とが鮮明な対照をなし、色彩の面でも南北のバランスが注意深く設計されている。

「頭空っぽの、のんきな逃避映画」<sup>(28)</sup>と評されたシリーズ第3作目『Weekend in Havana』(一九四一年九月一〇日)は、舞台が中米に設定されているものの、その特徴は殆ど前の二作と同じである。物語は、ハバナに来たフェイが旅行会社から派遣されたジョン・ペインと恋に落ちるというメイン・プロットに、キューバ人の賭博師シーザー・ロメロとその嫉妬深い恋人ミランダのサブ・プロットが絡むという相変わらず単純なもの。ここでは北米人のフェイが南米人のロメロの借金問題を解決し、最終的に二組のハッピーなカップルが誕生する設定になっている。キューバ領事は、この映画を「キューバの美しさと魅力を最初に表現した映画」と絶賛したが、キューバの批評家にはカルメンの踊りがキューバ人らしくないと批判され、MPDにも「南米の映画の再現が彼らを誇りに思わせるくらいにハリウッドが南米について学ぶまではその国の映画を作るべきではない」と非難された。また、北米の批評家には「ハバナとはいエリオヤアルゼンチンと大差ない」、「話のテンポが遅く、セットと色がなければ耐えられないありきたりなパターン」<sup>(29)</sup>と酷評されている。このように当時の『Weekend-in』は視覚的な豪華さ以外は何と評価すべきところのない映画と評価されたが、それでも北米での人気は高かった<sup>(30)</sup>。

こういった批判を意識してか『The Gang's All Here』(一九四三年一月二六日公開)<sup>(31)</sup>では、南米を舞台にする代わりに、南米風のシヨールを売り物にするニューヨークのとあるクラブが舞台になってい語に殆ど中身はなくプロットも実に単純である。どの映画もロマンティックなメイン・プロットにコメディ・タッチのサブ・プロットを加え、さらにそこに南米人を絡ませて、南米人と北米人が一緒に問題を解決していく姿が描かれていく。その上、登場する俳優はアリス・フェイ、ベティ・グレイブル、カルメン・ミランダ、ドン・アメチー、シャーロット・グリーンウッド、エドワード・ホートンなどと大抵同じである。プロットの構成は、まずオープニングがミランダのナンバーで始まり、多くの場合、主人公の不明瞭なアイデンティティが原因で問題が引き起こされるが、互いに知り合うことで問題が解決し、友愛に結ばれたひとつの団体が誕生する。そして、ファイナル・ナンバーは南北の登場人物が仲良く合唱して両者の団結をアピールするのがパターンになっている<sup>(32)</sup>。つまり、このシリーズは、いわゆる古典的なハリウッド・ミュージカル映画の基本的なプロット構造をうまく利用して、南米と北米との友好的関係の成立過程をアレゴリカルに描いていると言えるのである。

さらに、B Mシリーズでは、南米人同士あるいは北米人同士だけでなく、北米人と南米人のカップルも誕生する点において南米人のステレオタイプの上を指摘することもできる。ただし、南米人の男性が北米人の女性とカップルになることはあっても、依然として南米人の女性が北米人の男性とカップルにならないことから、北米の南米に対する性的優位が保たれているといった指摘もある<sup>(34)</sup>。しかしながら、そういった指摘はB Mシリーズには当てはまらない。というのも、『Rio』の場合、ミランダの恋人は北米人の芸人(アメチー)だからである。しかも、このシリーズが話の内容より視覚的聴覚的要素を重視していることを考えれば、物語だけを考慮して白

る。この映画は、バックステージものを得意とするバスビー・パークレイ<sup>(33)</sup>がFOXで唯一監督した作品であるばかりでなく、彼にとって初めての三色テクニカラー映画であり、また、フェイの最後のミュージカル映画として、あるいは、ミランダが初めて英語で演技した映画としても記念碑的作品である。物語は、フェイとシーラー・ライアンの恋人が実は同一人物であることを知ったミランダが、それを取り繕おうとして失敗、結局、南米人ダンサー(トニー・デマルコ)がライアンをダンス・パートナーにすることで全てが丸く収まり、ハッピーエンドを迎えるというもの。これもまた南北の登場人物が入り乱れた映画であるが、これまでのシリーズとは異なり、グレイブル(『Down』)やアメチー(『Rio』、フェイ(『Weekend-in』)といった北米人あるいは北米人の演じた南米人ではなく、本物の南米人が問題を解決する人物として設定されている。つまり、『Gang』はB Mシリーズのルールに則りながら意識的にそれをずらして遊んだ映画なのであり、この映画についてはまた後で述べることにする。

このようにB Mシリーズとは、南米あるいは南米に関わる場所で、これまでの南米人のステレオタイプから離れ、白人のステレオタイプに接近した南米人が、メインあるいはサブ・プロットに配置され、南北協力のテーマを描いたミュージカル映画群であるとともに、鮮やかな色彩と豪華なセット、サンバやコンガを北米風にアレンジしたナンバー、そして、それを歌い踊るカルメン・ミランダを呼び物にした娯楽映画群であったと言える。

しかも、既に三作目からマンネリ化したと批判されたように、物人に対する南米人の劣位を指摘することはできないだろう。かつて『空中レヴュー時代』Flying Down To Rio(一九三三)<sup>(35)</sup>において、ドロレス・デル・リオ&ジョン・レイモンドのメイン・カップルを脇役のフレッド・アステア&ジンジャー・ロジャースが凌駕したことがあったが、それは逆に、このシリーズでは、後で見るように、サブ・プロットに配置されたカルメン・ミランダがメイン・プロットの北米人を凌駕している場合もあるのだ。確かにミュージカル映画の場合、エラ・ショハットも指摘するように、異人種カップルは「比較的まれ」であり、非白人は物語の周辺に押しやられるか、あるいは、「ただ歌と踊りといったフォークロアのレベルにおいてのみ、その存在が許された」とも言えよう<sup>(36)</sup>。しかしながら、既に述べたように、B Mシリーズの場合は、異人種カップルの誕生、改善された南米人のステレオタイプ、南北協調関係のアレゴリカルな描写などといった点だけでなく、時には南米人のカルメン・ミランダが白人を凌駕する場合もある点において、白人至上主義的なハリウッド・ミュージカル映画のなかでは、かなり稀有なミュージカル映画群と言えるのである。

## 2. 「歩く異化効果」カルメン・ミランダのスター・イメージとその形成プロセス

B Mシリーズが、南米表現への貢献を目的とし、かつ、南米の音楽と派手な色彩を売りにしたミュージカル映画群であるならば、「歩く異化効果」とも言われた「ブラジルの歌姫」カルメン・ミランダが、このシリーズにとって、とりわけ重要な存在と考えられていたであろうことは容易に想像できる。



シリーズ第一作目である『Down』はグレイブルが初めて主役を演じてFOXのドル箱スターになったことでも有名だが、それはあくまで病気で休んだアリス・フェイの代役として出演したにすぎず、撮影当時、彼女はまだ無名であった。一方、ミランダはブロードウェイの舞台『Street of Paris』(一九三九)に出演し、その奇抜な衣装と「意味のわからない言葉」(Life)誌で歌うサンバがセンセーションを巻き起こしていた。したがって、この映画の目玉はグレイブルではなく、むしろミランダだったと考えられるのだ。実際、『Down』のオープニング・ナンバーは、ハリウッドのスタッフがブロードウェイに行ってミランダを撮影したもので、彼女が舞台上で歌ってセンセーションを巻き起こしたのと同じ(The South American Way)が使われている。ちなみに、当時、ミランダの奇抜な帽子や靴が北米における南米ファッションの流行を作ったとも言われ、いかに彼女が当時の北米で商業価値が高かったかが窺われる。さらに『Motion Picture Herald』誌に掲載された『Down』の広告には、『Rio』のオープニング・ナンバーと同じ衣装のミランダが、最初の頁を独占している。つまり、シリーズ一作目の広告にシリーズ二作目の衣装を着たミランダを使っていることからわかるように、BMシリーズは最初からカルメン・ミランダをひとつの重要な要素としてシリーズ化していたと考えることができる。

このようにカルメン・ミランダは、ハリウッド映画に出演する以前から既に、ブロードウェイで、その奇抜なスタイルと理解不可能な歌によって、センセーションを巻き起こしていたのであるが、ではいったい、ブロードウェイの観客は、舞台上のミランダの身体を通じて何を見ていたのであるうか。そこでここからは、ミランダの

で育った一三六枚のレコードをリリースするブラジルの人気歌手という彼女のステータスがもたらすもので、ポジティブで文明的なイメージである。ところが、この同じ身体が北米の観客には異なるイメージを想起させたようである。例えば、一九三九年のブロードウェイ舞台『Street of Paris』に出演したミランダを『Time』誌は、「強烈で鮮やかな衣装」、「ガチャガチャ音を立てるビーズ」がまるで「インコのよう」だと述べ、『Motion Picture Herald』誌は「大胆で野蛮でプリミティブな異国の動物のよう」だと評している。また、「陽気にくるくる回る魅力的な目つき以外には意味のわからない歌があるだけで、それがショーの目玉になっていよう」(Life)誌)、『The South American Way』の4Cの言葉しか聞き取れない」(Collie)誌)と表現されたように、北米の観客は彼女の奇抜なスタイルと意味不明な言葉にプリミティブな魅力を感じていたと考えられる。つまり、北米の観客はミランダの身体を、プリミティブなもの、北米社会には取り込まれていないエキゾチックなものとして見ていたと言える。

このようにミランダの身体は、ブロードウェイの観客に、北米文化とは異なるエキゾチックでプリミティブなものというイメージを想起させたようであるが、しかし同時にその身体は、「善隣外交政策」のイメージをも想起させていたと考えられる。そもそもミランダがニューヨークに来たのは、一九三九年に開催されたワールドフェアにブラジル親善使節として参加するためであった。渡米前、ブラジルの雑誌『Diário de Notícias』のインタビューに答えてミランダは「ブラジルの音楽とバイアナを爆弾のように落としたい」と

身体をテキストとして考え、そこにさまざまなイメージがいつ、どこで、どのように織り込まれていったのか辿りながら、それによって、なぜミランダがBMシリーズにとって重要な要素であり得たのかについて考えて見たいと思う。

カルメン・ミランダは一九〇九年ポルトガル生まれである。一九一〇年代の始めに、両親とともにリオデジャネイロに移住し、帽子のデザイナーや女優を経て、一九二九年に歌手としてデビューする。翌年、RC Aビクターと契約を結び、一挙に人気歌手となる。その後、カーニヴァルPR映画『Carnival Songs in Rio』(一九三二)と『A Voz do Carnaval』(一九三三)に出演し、ブラジルのミュージカル映画『Alo Alo Brasil』(一九三五)で初めてカメラに向かって歌を披露する。ただし、この時はまだ真っ白な衣装を着ている。彼女のトレードマークとなる奇抜なスタイル——ウエストを見せた短い上着とロングスカートに、巨大な花や羽根で飾り立てたターバンを頭に巻いて、首にはビーズを「ちゃくちゃと巻きつけた——」でスクリーンに登場するのは『Alo Alo Carnaval』(一九三六)の次に出演した『Banana da Terra』(一九三八)からである。この奇抜なスタイルは、もともとバイア地方に住む黒人奴隷の女性たちの服装をもとにデザインされたもので、この映画以降、ミランダは彼女のコンサートでもこの衣装を着て出演するようになる。ゆえにカルメン・ミランダのスタイルはこの時点で確立されたと言える。

すると、ブラジル時代のミランダの身体には少なくとも次の二つのイメージが重なり合っていたと考えられることができる。ひとつは、彼女の衣装がもたらすもので、黒人の奴隷というネガティブでプリミティブなイメージ。もうひとつは、ポルトガル人の裕福な家庭

訪米にあたっての抱負を述べている。どうやらこれが彼女に「ブラジルの爆弾娘」という異名をもたらしただろう。ミランダについて北米のマスコミは「ブラジルの爆弾娘カルメン・ミランダがポストンの玄関先に善隣政策を放り込んだ」(ポストンの『Evening Transcript』誌)あるいは「ミランダはルーズベルトの善隣政策の広告として一〇人の外交使節団の半分に値する」(『New York Post』誌)などと表現している。このようにミランダの身体には、「善隣外交政策」のイメージも重ね合わされていたと言える。すると、ブロードウェイの観客は、舞台上のミランダの身体から、エキゾチックでプリミティブなものだけでなく、「善隣外交政策」のイメージをも思い浮かべていたと考えられるのだ。

そして、この複層的なイメージが刻み込まれたミランダの身体を映画に持ち込んだのがザナックだったのである。極彩色の派手な衣装を着たミランダが、サンバやコンガ風のナンバーを稚拙な英語交じりのポルトガル語で歌い、リオのカーニヴァルのように腰をひねって踊れば、それだけで南米の雰囲気が生まれる。その上さらに重要なことは、ミランダがスクリーンに登場するだけで、南北の友好的な関係をアピールすることができる。したがって、前述したようにBMシリーズがテクニカラーの強調、南米音楽の導入、善隣外交政策への協力を目的として製作されたとすれば、ミランダの身体はFOXにとって、まさに理想的な映画的素材だったと言えるのである。

### 3. BMシリーズにおけるカルメン・ミランダ

(こ)ここでは北米でのミランダに関する言説をもとに、ブラジルか

らブロードウェイにやってきた時点でカルメン・ミランダのスター・イメージがどのように変化し、それがB Mシリーズにとっていかに理想的素材であったかについて見てきた。そこで以下では、ミランダのこの複層的なスター・イメージがハリウッド映画のなかでどのように利用され変化していったのか、そしてその変化から、いかなる意味を読み取ることができているのかについて考えていくことにする。

まず、ミランダが人気歌手カルメン・ミランダその人として出演するシリーズ第一作目『Down』では、彼女の登場場面だけが、まるでその物語空間から隔離された異空間であるかのように描かれている。この映画でのミランダは三つのナンバーの部分に登場するのみであるが、その三つのナンバーだけが映画全体の演出と明らかに異なる。例えば、彼女が他の登場人物と会話を交わすこともなければ視線を交わすこともなく(ショット/リバーズ・ショットがない)、また、ミランダを捉えたフレームにはギターを弾く男が時々現れるくらいで、他の登場人物が同一フレーム内に捉えられることはない。しかも、彼女の場面だけブロードウェイで撮影されているため、その場面だけ照明のスタイルが異なる。さらに、最初のナンバーは、彼女がブロードウェイで歌って話題になった『The South American Way』を物語空間外で歌う設定になっている。つまり、ミランダはブロードウェイのカルメン・ミランダとしてこの映画に登場しているとも言えるのである。このようにミランダは演出面でも物語面でも分離され、『Down』の物語空間に唐突に投げ込まれた異物であるかのように見える。

ところが、第二作目の『Rio』になると、ミランダは情熱的でエキクレーンに吊り下げられた山積みの果物の荷の下に、果物皿の帽子をかぶったミランダを発見すると、音楽はそこで『You Discover You're in New York』のナンバーに変わる。つまりこの場面は、ミランダが、果物やコーヒーと一緒にブラジルから輸入されてきた消耗品であるかのように表現されていると言えよう。

さらに、このナンバーは『Rio』のオープニング・ナンバーを真似ているが、『Gang's』の場合、舞台上で歌うミランダのところにアメリカ紳士が車に乗って登場し、彼がコーヒーはあるかと尋ねて、ミランダがしたり顔をするという皮肉な演出に変わっている。もともとミランダはブラジル政府がコーヒー豆の市場拡大を目的としてニューヨークのワールドフェアに派遣した親善使節であったと言われているがゆえに、これは当時の北米で受容されていたミランダのスター・イメージを皮肉って表現したものと考えられる。

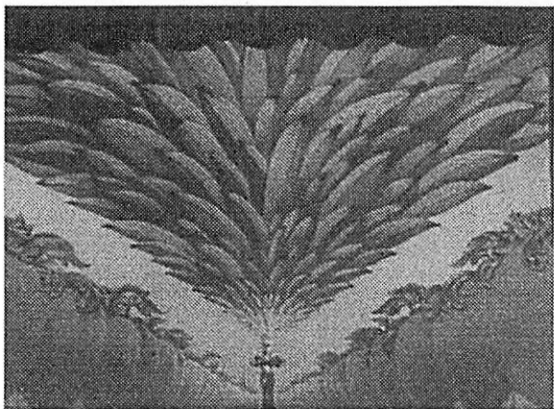
この映画では北米のマスコミが表現したプリミティブでエキゾチックな『Miss 善隣外交政策』としてのミランダのスター・イメージが随所で言及されているが、なかでもそれを最も象徴的に表わしているのが、ブラジルの検閲でカットされた、あの悪名高き『The Lady in the Tutti-Fruiti Hat』のナンバーである(図一)。ちなみに、パークレーのナンバーといえば、途方もなく非現実的な世界へと飛躍してしまうので有名だが、このナンバーも、バナナの木と横たわる娘たちが覆われた人工的な孤島、何十本という素足を捉えたフェティッシュなショット、巨大なバナナとイチゴを持った娘たちの幾何学的群舞、緩やかに空を舞うカメラが作り出す無重力空間というように、まさにパークレー的である。この非常にパークレー的なナンバーで注目したいのは、超遠近法の構図に配置されたイチゴの絵

ゾチックな嫉妬深い女性というハリウッド映画における南米娘のステレオタイプを演じるようになる。つまり、『FOXブロード』と言われるアリス・フェイやベティ・グレイブルらが、金髪に青い目の白人美人のステレオタイプの表象であるように、この映画のミランダも南米人女性のステレオタイプの表象になっているのである。さらに『Rio』では、『Down』と違って、彼女の登場場面の演出だけが異なることはない。この映画でのミランダは、他の登場人物と同じ物語空間に住み、かつ、ミランダ(ポルトガル語)が他の登場人物(英語)と会話するだけでなく、フレーズ毎に交代で歌ったりしており、ミランダの他者性をうまく利用して南北融合のイメージを作り出していると言える。

そして、B Mシリーズそのものに言及する『Gang's』に至っては、北米で受容された彼女のスター・イメージ、つまり、エキゾチックでプリミティブな『Miss 善隣外交政策』という北米の言説によって作り出された彼女の大衆イメージを誇張しながら演じている。つまりそれは、ハリウッド映画のステレオタイプではなく、彼女自身のスター・イメージの表象なのである。

具体的に見ていこう。この映画のオープニング・ナンバーは、一九三九年のワールドフェアに参加するためにニューヨークにやってきたミランダ自身が辿ったプロセスを挿入している。「♪ブラジル」の歌声とともに、髭面のテナリ歌手の顔が唐突に闇の中に小さく浮かび上がり、徐々にカメラに向かって近づくと、見る者に強迫感を与えるようなパークレーが好んで使う演出で始まる。このオープニングは、奔放に動き回るカメラが「C. C. ブラジル」と書かれた船から荷揚げされる砂糖やコーヒーを次々と捉え、やがて、の一番奥でミランダが点のように小さく存在し、その代わりに超巨大なバナナの帽子が彼女の存在を顕示するショットである。ここでミランダは、極彩色のスペクタクルの海に完全に呑み込まれ、彼女のアイデンティティはもはや、プリミティブでも善隣外交政策でもなく、その巨大なバナナの帽子というオブジェになってしまっている。それはまるでバナナの巨大な帽子こそ北米の観客が抱いた南米の歌姫、カルメン・ミランダ、というスター・イメージだったと言わんばかりの演出である。

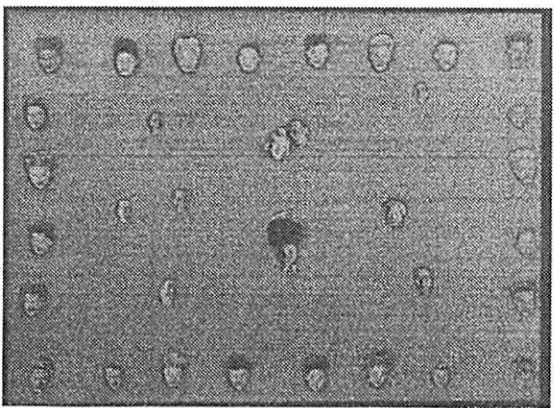
そして、ファイナル・ナンバー『The Polka Dot Polka』では、そういったミランダのスター・イメージが実はハリウッド映画の想像的生産物でしかないことを呈示していると言えよう。この醜悪で下品なナンバーは、まずボルカを踊る子供たちのカップルに大人の男女の声をヴォイス・オーバーした場面から、いきなり巨大な手首が暗闇を浮遊したかと思うと、八四人の娘たちが戦闘的な音楽に合わせて光る輪をまるで軍事教練のように振り回すという異様な演出で始まり、それが延々と続いたかと思うと突然、万華鏡のなかに何の根拠もなく青いタイトルの足が何十本と映し出される。するとその中心から、くすんだ色の円が一つずつ飛び出し(図二)、そこに登場人物の歌う首がハレーション効果つきで浮かび上がり、最後は、登場人物全員の首が青い色の画面に漂いながら合唱するという(図三)、もはや理解に苦しむほど俗悪で強迫観念にとりつかれたような人工的なナンバーである。そして、この青い平面における首の陳列こそ、ミランダも含む登場人物全員が実は単なる色付きの影でしかなかったことを露呈させていると言える。



(図一)



(図二)



(図三)

このようにBMシリーズのなかでミランダは、歌手カルメン・ミランダから、南米人のステレオタイプへ、そして、北米で受容された彼女自身のスター・イメージの表象へと変わっている。となると、『Down』のミランダの映像がブロードウェイで話題となった人気歌手カルメン・ミランダという指示対象を辛うじて持っているとしたら、『Rio』や『Gang's All』のミランダは指示対象を持たない記号、つまり、捏造されたシニフィエしかもたないシニフィアンであると言える。

すると、ハリウッド映画がT型フォードやマクドナルドと同じく、アメリカという国を象徴するものであり、カルメン・ミランダが、北米人にとって南米諸国をひとまとめにした南米の象徴であるとしたら、その変化を南米がアメリカに服従する過程と読むことも可能である。しかしながら、BMシリーズは、典型的なミュージカル映画の構造を使って南米人と北米人が協力して友愛に満ちたユーロピア世界を築く過程を表現した映画群であるがゆえに、その変化が北米の観客に南北融合の幻想を与えていたと考えることもできるのだ。とはいっても、FOXあるいはその製作スタッフが、南北融合の幻想を与えるためにミランダのスター・イメージを意図的に変えていったなどと言うつもりはない。周知のとおり、ハリウッド映画は、さまざまな要素を外部から取り込み、それを同化してしまう食欲な仕組みをもつ。したがって、ミランダのこの変化も単なるその一例にすぎない。がしかし、そのありきたりな一例が、一九四〇年から一九四三年という特殊な時代に、しかも、善隣外交政策迎合映画として製作されたと考えられるBMシリーズで起こっているがゆえに、ある特殊な効果を見る者に与えていたと考えられるのだ。当時のミランダが北米でセンセーションを起こしていたこと、ミランダの身体こそ、いかなる南米の果物や蝶や蘭の花より、ずっと強烈かつ効果的に北米の観客に南米を想起させていたであろうことを考えれば、北米の観客にとって南米を象徴するミランダのハリウッドへの同化が、彼らに南北融和の幻想を与えていた可能性を否定することはできないように思う。

善隣外交政策はハリウッド映画における南米人のステレオタイプ

る。したがって、すべてが捏造された作り物でしかないBMシリーズのような映画にあって、ミランダのこの変化は、究極的なハリウッドの虚構世界への同化の過程と読むことも可能であろう。そして、この同化の過程はまた、物語空間から分離されたプリミティブな異物としての異彩を放っていたミランダから、物語空間に融合され、やがてその空間において支配的な存在となるミランダへの変化とも重なり合っているのである。

を向上させたのは間違いないだろう。A. ウォールは「戦争が終わる頃までに南米人はミュージカル映画の常連となり基本的には白人のヤンキーと文化的に殆ど違わない人物として描かれるようになって」と主張する。確かに、「南米人と言えばレース付のタイトなパンツにモミアゲの男かマニティアを着てシヨールをかぶった女」を登場させるといった批判は、このBMシリーズには当てはまらない。しかしながら、カルメン・ミランダが「白人と文化的に殆ど違わない」とはとも言えないだろう。

ハリウッド・ミュージカル映画のなかでミランダは特殊な存在である。それゆえS. ロバーツは、ミランダのイメージにおけるエスニシティとフェミニシティの過剰さが、南米人と女性を周辺化してきたスタジオ・システムに対する挑戦になっていると主張する。なるほどミランダは、どの映画でどんな役を演じようとも、常に彼女は妙な英語交じりのポルトガル語で歌いブラジル・サンバを踊る、カルメン・ミランダであった。そして、北米の観客は、その身体を通じて想像上の南米を享受していたと考えられるのだ。

しかし、ミランダの身体をテキストと見なし、その変化の過程を辿ればわかるように、ミランダは、ハリウッド映画のスペクタクルの海に完全に呑みこまれていとも言えるのである。したがって、それをS. ロバーツが言うようにハリウッド映画への挑戦と考えることはできない。それは挑戦というよりむしろ融合と考えるべきである。なぜなら、その融合こそ、この一連の善隣外交政策迎合ミュージカル映画を製作したFOXが表現しようとしていたことだったからである。



- (1) 『空中レヴェー時代』Flying Down to Rio (一九三三)で、ルービカル映画に初出演。その他、アル・ジョルソンとディック・パウエルが思いを寄せるキャバレー歌手の役を演じたバスビー・バークレー監督の『Wander Bar』(一九三四)など二本のWBミュージカルがある。セクシーな芸人の役が多い。
- (2) 『マダム・パタフライ』をアメリカ男とキューバ女に書き換えた『The Cuban Love Song』(一九三〇)が最初のミュージカル映画。一九四一年と一九四三年にも二本のミュージカル映画に主演。間抜けなコメディアンな役が多い。
- (3) 『Metropolitan』(一九三五)でテナー歌手としてスクリーン・デビュー後、BMシリーズなどFOXミュージカルの常連として活躍。ルビッチの遺作となった『That Lady in Ermine』(一九四八)ではグレイブルの従順な夫役を演じている(2)の映画はルビッチの死後、オットー・プレミンジャーが監督を引き継ぐが、クレジットはルビッチになっている。
- (4) Martha Gil-Montero. (1989). *Brazilian Bombshell: The Biography of Carmen Miranda*. Donald I. Fine. p. 96.
- (5) *Motion Picture Herald* (1940, Jul 27), p. 33
- (6) ロックフェラーが南米市場を重視し、早くから南米市場の調査を行っていたことはよく知られている。なお、ルペ・ヴェレツが悲劇の最後を遂げる『The Cuban Love』と違って、ドロレス・デル・リオがハッピーエンドを迎える点で南米人のステレオタイプの向上に貢献しているとも言える『空中レヴェー時代』は、RKO、RCA、ロックフェラー、それと間接的にはあるがパンアメリカン航空が関与した映画である。
- (7) Allen L. Wall. (1983). *The Hollywood Musical Goes to War*. Nelson-Hall. p. 8; *Motion Picture Herald* (1941, Apr 12), p. 26. ちなみに、OCLIAは一九四四年の閉鎖までに善隣外交政策の宣伝に一四千万ドル費やしている(Gil-Montero, p. 113). Wall, p. 107. ジョン・H・ホイットニーの発言。
- (8) ディズニーが開発した南米キャラクターであるオウムのカリオカがリオのナイトクラブでドナルド・ダックにサンバを教える『Aquarela do Brasil』のナンバーが有名。
- (9) 『ラテン・アメリカの旅』同様、この映画も実写とアニメのミックスである。カルメン・ミランダの実妹であるオーロラ・ミランダがドナルドダックの恋人役で出演している。
- (10) Wall, p. 118. なお、戦時中のディズニーがいかに政府に協力してプロパガンダ映画を作っていたかについてはEric Smoodin. (ed.). *Disney Discourse: Producing the Magic Kingdom*. Routledge. 1994. を参照。
- (11) *Motion Picture Herald* (1941, Mar 23), p. 23.
- (12) FOXで活躍する前には、WBで『ジャズ・シンガー』The Jazz Singer (一九二七)、『サンキング・フール』Singing Fool (一九二八)、『The Show of Shows』(一九二九)、『四番街』42nd Street (一九三三)、『泥酔夢』Dames (一九三四)など、初期の代表的なミュージカル映画を製作している。
- (13) ザナックがいかにルーズベルトと親密な関係にあり、進んで協力しようとしていたことはザナックの伝記、レナード・モズレー『ザナック：ハリウッド最後のタイクーン』金丸美南子訳、早川書房、一九八四(一九八七)、あるいは、『Motion Picture Herald』誌のいくつかの記事から明らかである。
- (14) E.カンターのミニストレル・ショー『百万弗小僧』Kid Millions (一九三四)。その後、バラマウントの『一九三六年の大放送』The Big Broadcast of 1936 (一九三六)に出演。一九四〇年から一九四三年にかけてはFOXの『Down Argentine Way』(一九四〇)、『Tin Pan Alley』(一九四〇)、『銀嶺セレナーデ』Sun Valley Serenade (一九四一)、『Orchestra Wives』(一九四一)、『ストーミー・ウェザー』Stormy Weather (一九四三)で活躍する。特にバレエとモダン・ダンスとタップを混ぜ合わせた『ストーミー・ウェザー』の『Jumpin' Jive』や敏速かつアクロバティックでありながら機械のように正確な『Down』の『Down Argentine Way』のナンバーが素晴らしい。
- (15) BMシリーズを含むミュージカル映画がFOXのテクニカラー戦略の主戦力であったことは、製作予定のテクニカラー映画五本のうち四本がミュージカル映画であったことからもわかる(*Motion Picture Herald*, (1941, Jun 14), p. 9)。
- (16) 公開当時、FOXの上映館ではコンガ・レックスやダンス・コンテストが開催されており、いかにFOXが南米音楽をひとつの強力な宣伝戦略としていたかが察せられる。またアーサー・フリードは、ミュージカル映画における三〇年代のスウィングの流行も四〇年代には下火になり、代わってサンバなど南米音楽が流行したと述べている。
- (17) シャーリー・テンブル、ソニア・ヘニーといった少女路線、あるいは、アリス・フェイ、ベティ・グレイブルといった青い目のブロード美女路線など、スター女優が売りの通俗的なミュージカル映画が多い。
- (18) アメチーは南米人ではなくイタリア人とアイリッシュ系ドイツ人を先祖にもつウイスクンシン州出身の俳優。MG Mのスクリーン・テストに落ちてFOXに拾われる。『Sins of Men』(一九三〇)でデビュー(一人二役)。代表作は両方とも一九三八年にヘンリー・キング監督で製作された『シカゴ』In Old Chicago と『世紀の楽団』Alexander's Ragtime Band (シカゴ・タイロン・パワーとアリス・フェイとの共演)。
- (19) Wall, p. 105.
- (20) Gil-Montero, p. 96.
- (21) Gil-Montero, p. 117.
- (22) Fayard Nicholas と Harold L. Nicholas の黒人の兄弟。『踊る海賊』The Pirate (一九四八)の『Be a Crown』でジーン・ケリーと踊ったアクロバティックなダンスが有名。映画デビューは
- (23) Gil-Montero, pp. 96-98.
- (24) *Motion Picture Herald* (1941, Mar 29), p. 23.
- (25) WBで『四一番街』をプロモーションしたザナックがFOXでも同じように豪華な映画を作ろうとして製作した映画。タニー・ケイ主演の『夫(ハズ)は偽者』On the Riviera (一九五一)でもリメイクされている。
- (26) ブラジル時代からのミランダ専属バンド『Moon Gang』が演奏。
- (27) *Variety*. (1941, Mar 12).
- (28) Gil-Montero, p. 122.
- (29) *New York Times*. (1941, Nov 8); *Variety*. (1941, Sep 17).
- (30) 『Weekend-in』は、公開一週目に二万五千ドルを売上げ、当時公開二週目に入っていた『市民ケーン』Citizen Kane の九千ドルを一気に追い抜いていく(Shari Roberts. (1993, Spring). "The Lady in the Tutti-Futti Hat: Carmen Miranda, a





- (47) Gil-Montero, p. 91.
- (48) Roberts, p. 5.
- (49) このナンバーは、「ヘイズ・オフィスの面々が頬をはら色にしてしまいそうなフロイトのナンバー」と言われ当時話題になった (T.S. (1943, Dec 25), "The Gang's All Here," *New York Times*).
- (50) Martin Rubin, *Show Stoppers: Busy Berkeley and the Tradition of Spectacle*, Columbia University Press, pp. 159-170, など。特に「Broadway Melody of 1938」(一九三八年)では、舞台の幕が開くのとほぼ同時に、全く別の映画が始まったかのような演出になっている。
- (51) 『ペニース・フロム・ヘブン』(Pennies From Heaven (一九八二))の「Love is Good for Anything that Ails You」<sup>14</sup>のナンバーにオマーージュを捧げている。
- (52) ちなみに『泥酔夢』にも、円陣を組んだ女性たちを真上から捉え、その中央から一人ずつ女性がカメラに向かって飛び出してくると同じような演出がある。ただし、『泥酔夢』の場合は、コントラストのはっきりした白黒画面に笑顔の若い女性がカメラに向かって飛んでくるために『Gang's』のような異様な強迫感を抱くことはない。
- (53) なお、このショットの中心で最も目立っているのがカルメン・ミランダである。ちなみに、この映画の物語上の主役はアリス・フェイであるが、クラブ・ニューヨークを舞台とする大規模なナンバーの主役はミランダで、フェイはバック・コーラスの一人でしかない。このことから、この映画を視覚的に見れば、この映画の中心はフェイではなくミランダと考えることもできる。

- (54) ブラジルの雑誌『O Imparcial』に掲載された、ある監督の批判 (引用: Wall, p. 118)。
- (55) ミランダは南米よりむしろ北米で人気があった。例えば、『Down』はアルゼンチンで「ブラジルのスターがポルトガル語でティン・パン・アリーのルンバをパンパス草原の月の下で歌う」と皮肉られ、『Weekend-in』はキューバで「キューバ人のはずが、ちっともキューバ人らしく踊っていない。まるでリオの踊りだ」と嘲笑されている。確かに、リオの踊りを踊るキューバ人を見てキューバ人が喜ばなかったであろうことは容易に想像できる (引用: Roberts, pp. 8-9)。