

『イングルリアス・バスターズ』論
逐字相的分析

On Inglourious Basterds:
A Literal Phase Perspective

高橋 哲徳*

Tetsunori TAKAHASHI*

概要

Quentin Tarantino, after having released postmodernist works which strongly foreground their fictionality, from *Reservoir Dogs* (1992) to *Death Proof* (2007), introduced historical facts and their audacious modifications in his sixth film, *Inglourious Basterds* (2009). This attempt, which continues to his ninth film, *Once Upon a Time in... Hollywood* (2019), sees a change in what Northrop Frye in *Anatomy of Criticism* calls the “descriptive phase” of the work, and stimulates debates on the content of Tarantino’s films, and his bold modifications of historical facts, with their political implications. We accept here Frye’s observations on literature and historical facts: “One of the most familiar and important features of literature is the absence of a controlling aim of descriptive accuracy.” Needless to say, this is not a question of “true” or “false.” As Frye states, this means that the poet “depends, not on descriptive truth, but on conformity to his hypothetical postulates.” On the other hand, regarding the “literal phase,” the opposite to the “descriptive phase,” Frye claims that “the literal basis of meaning in poetry can only be its letters, its inner structure of interlocking motifs.” This understanding can be applied to films as well as other forms of art. In this essay, based on Frye’s assumption, we examine the “literal phase” of *Inglourious Basterds*, such as repetitive composition, the “disguise” and “head” themes, recurrence of actions, words and other details, and allusive relationships to preceding films and genres, and consider Tarantino’s persistent formalistic attitude, going beyond the opposition between fact and fiction.

1.

ポストモダニズムと後期資本主義の発生を1940年代から60年代に想定するFredric Jamesonに倣えば、1957年に出版されたNorthrop Fryeの*Anatomy of Criticism*は、ポストモダン文学批評の最初期の一例とみなすことができる。実際、フライは第一エッセイで、「歴史の終焉」の場に立ち全文学史を総括するかのような手つきで、文学作品を「神話」から「アイロニー」に至る五つの様式に振り分け、最後の様式であるアイロニー——フライが挙げているその特質の一つを引けば“a dispassionate construction of a literary form” (40) ——において、文学様式は神話へと回帰するという循環的俯瞰図を提示した。

それはポストモダニズムの特質の一つとして抽出された“pastiche”に関するジェイムソンの説明——“in a world in which stylistic innovation is no longer possible, all that is left is to imitate dead styles, to speak through the masks and wit the voices of the styles in the imaginary museum” (7) ——と共鳴するものだと言えるだろう。

他方、第二エッセイにおいては、「象徴」と呼ばれる分析単位が設定され、その差異に基づいて文学は逐字相、記述相、形式相、神話相、神秘相という五つの相に分類される。これらの中で、逐字相と記述相は文学全体の両極に位置する。逐字相が言語という作品「内部」への「求心的」関心によって特徴づけられるのに対して、記述相は作品

「外部」の世界との反映関係を築く「遠心的」傾向をその特質としている。言い換えれば、逐字相が、象徴主義やモダニズムに見出されるような、文学の「形式的」特質を指示するのに対して、記述相は、作品の「内容」に関わるリアリズム的、自然主義的な側面を指す。記述相にあつては物語内容の円滑な伝達が主目的であり、伝達の媒体すなわち言語が透明化されていることが理想的であるのに対し、逐字相においては媒体である言語自体へと読者の関心が誘導される。

10 作品の長編映画を完成させた時点での監督業からの引退を公言している Quentin Tarantino は、これまで9 作品を発表している。それらの作品群を振り返ると、タランティーノが自身のキャリアの折り返し地点を明示しているかのよう、第6 作である『イングルリアス・バスターズ』(*Inglourious Basterds*, 2009、以下『バスターズ』)以降の作品群は、前期5 作品とは異なる傾向を有していることが指摘されている。『レザボア・ドッグス』(*Reservoir Dogs*, 1992) から『デス・プルーフ』(*Death Proof*, 2007) までの5 作品が、ポストモダニスト的な形式的操作——先行する作品やジャンルの引用や引喩的演出、あるいは細部の反復や断片化など——の優れた達成であり、内向性とフィクション性を強く前景化する作品群であるのに対し、『バスターズ』以降の作品では、歴史的事実とその改変という「内容」、言い換えれば、作品の外部と関連する要素が新たに導入されている。ただし、歴史的事実の明確な改変が行われているのは『バスターズ』と第9 作『ワンス・アポン・ア・タイム・イン・ハリウッド』(*Once Upon a Time in... Hollywood*, 2019) であり、第7 作『ジャンゴ 繋がれざる者』(*Django Unchained*, 2012) と第8 作『ヘイトフル・エイト』(*The Hateful Eight*, 2015) は、作品の時代背景を考慮すれば物語の展開や細部の蓋然性が相対的に低い作品であるため、4 作品の歴史に対する態度は一様ではない。だが、少なくとも、主要な登場人物たちの取り扱い方が映画史の慣習とは異なっているという点において、『デス・プルーフ』と『バスターズ』の間にある種の切断を想定することはできるかもしれない。上で確認したフライの用語を用いれば、前期5 作品は逐字的傾向が強くと、後期4 作品では記述的要素が前景化されていると、とりあえずは言えるだろう。¹

それに伴い、これらの4 作品の考察においては作品の「内容」に関わる議論が活性化されることになる。たとえば、本稿で考察する『バスターズ』の終結部における歴史的事実の大胆な改変については、それが含意する政治的効果も含めて、賛否両論の批評が成り立つ。だが、ここではその詳細

には立ち入らず、われわれは文学と歴史的事実をめぐるフライの次の主張を受け入れよう。

One of the most familiar and important features of literature is the absence of a controlling aim of descriptive accuracy. We should, perhaps, like to feel that the writer of a historical drama knew what the historical facts of his theme were, and that he would not alter them without good reason. But that such good reasons may exist in literature is not denied by anyone. They seem to exist only there... (75)

言い換えれば、文学には“[t]he apparently unique privilege of ignoring facts” (75) が与えられているとフライは述べている。こうした事態が「ポストトゥルース」と「フェイク・ニュース」の時代におけるフィクションの位置をより曖昧で問題含みなものにするわけだが、言うまでもなく、これは真か偽かの問題ではない。フライはこう続けている、“[the poet] does not lie any more than he tells the truth. The poet, like the pure mathematician, depends, not on descriptive truth, but on conformity to his hypothetical postulates.” (76) そして、「事実を無視する特権」と「仮設的前提への服従」は全てのフィクションが共有するものであり、もちろん映画も例外ではない。タランティーノは『バスターズ』制作の過程についてこう語っている、

I let the characters lead and I follow. But, when you're heading down some scenario highway, there are certain roadblocks you come up against when you follow your characters, and, in this instance, one of the big roadblocks was history itself. At first[,] I was prepared to honour that roadblock, then I said, 'Why? It's just not what I do.'²

自身の不正確な在り方の意義を誇示するかのよう、そのタイトルの綴りの誤りを隠すこともしない『バスターズ』に対して「記述的正確さ」を要求することは適切な態度とは言い難い。むしろ、不正確に綴られたタイトルが逆説的に誘うその逐字的達成へとわれわれの目を向けるべきだろう。フライは“the literal basis of meaning in poetry can only be its letters, its inner structure of interlocking motifs” (77) と述べている。この「逐

字的基準」に従って、われわれは『バスターズ』における逐字的細部の検討から考察を始めよう。

2.

長方形の白い布が山中の牧草地を吹き渡る風にはためいている。それは酪農家ペリエ・ラパディット(ドゥニ・メノーシェ)の娘の一人が洗濯紐にかけたシートである。微かなエンジン音に気づいた彼女がその端をめくり上げると、遠方の丘を越えその彼方へと延びる一本道を2台のオートバイに先導された車両が近づいてくるのが見える。それはナチスの占領下におかれたフランス国内でのユダヤ人捜索を任務とし、“the Jew Hunter”というあだ名を与えられているSSのハンス・ランダ大佐(クリストフ・ヴァルツ)と彼の部下たちだ。『続・夕陽のガンマン』(*The Good, the Bad and the Ugly*, 1966)の名高い一場を主な参照先とし、『バスターズ』を評価する多くの言説によって称賛されている第1章“ONCE UPON A TIME ... IN NAZI-OCCUPIED FRANCE”³はこのようにして幕をあげるのだが、ここで逐字相的観点に立つわれわれの関心を最も引くものは、映画館のスクリーンを思わせる白い布によって「ユダヤ人を追う者」と「ユダヤ人を匿う者」という対立する二者が分割されている水平の構図であり、同様の構図が、第5章におけるプロパガンダ映画『国家の誇り』(*Stolz der Nation / Nation's Pride*)の上映中に、文字通りの映画館のスクリーンをはさんで、「ナチス高官たちとその関係者」と「彼らの殺害を実行しようとする者」という対立する二者の姿として反復されているという事態である。

こうした逐字的理解はさらなる構図の反復へとわれわれの関心を導く。ラパディットに対するランダの圧迫的尋問の只中に挿入される床下に潜むユダヤ人のドレフュス一家と、自白へと追い込まれたラパディットによって彼らが潜む床下の場所が示された後、マシンガンで彼らに銃弾を浴びせるナチス兵士の姿が形成する垂直的構図は、終結部において映画館のバルコニー席から客席に向けてマシンガンを撃つ“the Bear Jew”ドニー・ドノウイツ(イーライ・ロス)とオマー・ウルマー(オマー・ドゥーム)の姿と、バルコニー席内部でヒトラー(マルティン・ヴトケ)に銃弾を浴びせるドノウイツをとらえる仰角のショットとして繰り返されるだろう。

構図、発言、動作、状況などを反復的に提示することはタランティーノの詩学における第一の要諦である。『パルプ・フィクション』(*Pulp Fiction*, 1994)や『キル・ビル』(*Kill Bill: Vol. 1 & Vol. 2*,

2003, 2004)における冒頭部の反復、『ジャッキー・ブラウン』(*Jackie Brown*, 1997)におけるショッピング・モール内の洋品店で二度行われる金の受け渡し、さらには『デス・ブルーフ』におけるRobert Frostの詩“Stopping by Woods on a Snowy Evening”の反復など多くの細部が想起されるが、タイトル自体が『地獄のバスターズ』(*The Inglorious Bastards*, 1978)の英語タイトルに基づく『バスターズ』の内部に限っても、垂直の構図のさらなる反復は容易に確認できる。たとえば、アルド・レイン中尉(ブラッド・ピット)率いるバスターズによるドイツ兵捕虜の尋問と殺害を描く一場は、彼らが高所からドイツ兵たちを見下ろす構図の垂直性を印象づけながら演出されている。⁴また、対照的な状況、つまりドイツ兵が敵兵を殺害する様を描く『国家の誇り』は、塔の最上部で孤立する主人公フレデリック・ツォラー(ダニエル・ブリュール)が眼下のアメリカ兵⁵を次々と射殺するものであり、その状況の垂直性は明らかだろう。他方、冒頭で描かれたドレフュス家殺害の唯一の生存者としてナチスへの復讐を企てるジョシヤナ(メラニー・ロラン)は、バスターズと協働することなく結果的に彼らの「映画館作戦」(Operation Kino)の成功に貢献するのだが、映画館内の階段や映写室での彼女の姿や、『国家の誇り』上映中に割って入る彼女の顔のクローズアップ映像(および劇中で描かれるその撮影の場)も、垂直の構図によって提示されている。

こうした諸要素の連関を追うことが逐字相の考察の目的である。たとえば、『バスターズ』における「過剰さ」(excessiveness)や「冗長さ」(redundancy)を指摘するChris Fujiwaraは、“[I]n *Inglourious Basterds*, excessive information is not merely an ordinary hazard of storytelling but a thematic preoccupation, even a principle of the narration.”と述べている(38)。すでに知っている情報を確認するためのラパディットに対するランダの尋問の様子、ラパディットがパイプを吸う一連の動作、映画館での大殺戮の前に身づくろいをするジョシヤナ、これらをとらえるカメラの動きがフジワラの指摘する「過剰さ」や「冗長さ」の例であり、それは心理的圧迫感やサスペンスの持続などの機能を果たしつつ作中各所で繰り返されているのだが、注目すべきは「過剰さ」や「冗長さ」自体ではなく、たとえばクローズアップが過剰な情報を与えるという事態が『バスターズ』において反復的に提示されていることであり、それをフジワラが「主題論的関心事」あるいは「語りの原理」としてとらえていることである。

これは、たとえば、Vladimir Nabokovが彼の

自伝 *Speak, Memory* において自身の人生を振り返る際の態度を想起させる。6 第一章でナボコフは、父の書斎でのクロパトキン将軍との思い出を語る。それは、当時 5 歳の彼を楽しませようと、将軍がマッチ棒を使って凧や嵐の海を寝椅子の上に作ってみせてくれたのだが、ロシア極東軍総司令官に任命された旨を伝え聞いた将軍が立ち上がると、その反動でマッチ棒がバラバラになってしまったという挿話である。だが、この出来事がナボコフにとって意味深いものとして書くに値する理由は、15 年後の出来事との連関にある。ボルシェヴィキに占領されたペテルブルグからの脱出の途中、ナボコフの父はある男から火を貸してくれと頼まれる。それはみすぼらしい農民に扮した将軍であった。

I hope old Kuropatkin, in his rustic disguise, managed to evade Soviet imprisonment, but that is not the point. What pleases me is the evolution of the match theme: those magic ones he had shown me had been trifled with and mislaid, and his armies had also vanished, and everything had fallen through, like my toy trains that, in the winter of 1904-05, in Wiesbaden, I tried to run over the frozen puddles in the grounds of the Hotel Oranien. The following of such thematic designs through one's life should be, I think, the true purpose of autobiography. (16)

ナボコフの言う「主題論的意匠」を追うことは「自伝の真の目的」であるばかりではない。それは逐字的映画作家の作品を見ることの「真の目的」でもある。構図の反復に続けてわれわれは、『バスターズ』における他の逐字的細部、すなわち主題の反復を追うことにしよう。

3.

上で述べた通り、ランダによるラパディット農場の訪問の挿話から『バスターズ』は始まるのだが、ここでの逐字的重要な事は、ランダがラパディットによるユダヤ人一家隠匿に気づいていない振りをしており、またラパディットも床下にドレフュス一家がいない振りをしながら彼を迎え入れること、すなわち「偽装」の主題である。それは、ドイツ兵に偽装して敵を不意打ちするバスターズたちを導入する第 2 章を挟み、第 3 章におけるパ

リの映画館主エマニュエルの登場、つまり、ショシャナの偽装へと続く。第 4 章では、『国家の誇り』のプレミア上映会の開催とナチス高官らの出席という情報を得たイギリス軍が、ドイツ語に堪能な映画評論家であるアーチャー・ヒコックス中尉（マイケル・ファスベンダー）に対して、フランス潜入とバスターズとの合流、さらにドイツ軍将校に偽装し地方の村の居酒屋でドイツ側の協力者と接触することを命じる。そこに現れるのはさらなる偽装者、イギリス側のスパイであるブリジット・フォン・ハマーシュマルク（ダイアン・クルーガー）である。ドイツ人女優として活動しながらイギリスへ情報を提供している彼女との密会には、ヒコックスたちの正体が居合わせたゲシュタポ将校に見破られたことにより、ブリジットを除く全員の死亡という結末に至るのだが、それがさらなる偽装を導く。プレミア上映会へのヒトラーの出席をブリジットから伝えられたレインは、部下のドノウイツとウルマーと共に、イタリア人映画関係者を装って彼女をエスコートし、エマニュエルの映画館を訪れる。後述するランダの企みのためにレインが他の場所へと連行された後、他の 2 名は接待係を装ってヒトラーのいるバルコニー席を強襲することになるだろう。

同時に、ショシャナが愛人マルセル（ジャッキー・イド）と共に改変した『国家の誇り』、つまり『国家の誇り』の偽装版の映像が彼女の顔のクローズアップに切り替わった後、計画通りマルセルはスクリーンの裏に積み上げられた大量の可燃性フィルムに火を放つ。炎に包まれたことにより劇場内に充満した煙は、焼け落ちたスクリーンを偽装するかのように、ナチスの消滅を嘲笑う彼女の顔を映し続ける。マシンガンの銃声と劇場が焼け落ちる轟音、そしてショシャナの笑い声が響き渡る中、ドノウイツとウルマーが事前に仕掛けた爆弾によって映画館は爆破される。

『レザボア・ドッグス』の潜入捜査官ミスター・オレンジ（ティム・ロス）から『デス・プルーフ』の主要登場人物であるスタント・ダブル（つまり主要キャストを装って演技を行う者）まで、タランティーノの作品で反復されてきた偽装の主題は、『バスターズ』においても逐字的に機能している。この作品は他の誰かの振りをする二重化された人物たちの群像劇なのである。

そこでは、逐字的技法である偽装の終了は記述的には死を招来する。ランダに追い詰められたラパディットがドレフュス一家を匿っていると白状することは、ショシャナを除く一家全員の絶命に帰結する。居酒屋での密会において偽装が見破られたヒコックスとバスターズたちは、その場に居合わせたドイツ兵や従業員全員と共に命を落とす

ことになる。唯一生き残ったブリジットも、現場に残された靴と彼女のサインの入ったナプキンによって、スパイであることをランダに悟られ彼によって絞殺される。ユダヤ人としてのアイデンティティを告白するシーンが挿入された偽装版『国家の誇り』の上映と映画館の放火という復讐計画の設定を終えたショシヤナは、その完遂のためにエマニュエルとしての偽装を止めフレデリックを撃つが、息絶える直前の彼によって射殺される。正体を偽ってプレミア上映会に出席したバスターズたちも、ユダヤ系アメリカ人兵士として行動を開始し作戦を遂行している最中に映画館の爆発に巻き込まれてこの世を去る。

唯一人、イタリア人映画関係者に偽装し正体を見抜かれながらも、レインは、すでに捕らえられていたスミッソン・ウティヴィッチ (B・J・ノヴァク) と共に死を免れるが、⁷この例外的事態は一つの想定外の事態によって引き起こされる。彼らを連行し事前に現場を離れていたランダによるドイツへの裏切りがそれである。直前にブリジットを裏切り者のスパイとして絞殺したランダは、レインを仲介者として彼の上官と交渉を行い、「映画館作戦」の実行を黙認する代わりにSS将校としての戦争犯罪の免責とアメリカ国籍や恩給を要求する。つまり、彼もまた偽装する者の一人だったのだ。ラパディットとの会話において、ドイツ人でありながらユダヤ人のように考えることができるがゆえに優れた「ユダヤ・ハンター」であると自身の二重性を仄めかしていたランダは、そのあだ名への嫌悪を露わにして正体をさらす。この時、レインと共にランダの偽装も終了したかに見える。

ここに両者が死を回避する逐字的必然性が潜んでいる。つまり両者の偽装は終了していないのだ。上官の命令通り、レインはランダと同行した通信兵と共にドイツ支配地域を出た地点で彼らの投降を受け入れるのだが、彼は裏切り者を受け入れる振りをしていたのであり、躊躇なくその場で通信兵を射殺し、ランダの額に鉤十字を刻みつける。最後まで主体的に偽装を続けたレインはこうして生き残る。それは『キル・ビル』の終結部において、秘伝の技法を伝授されていた事実を隠すことによって、つまり自身の二重性に固執することによって、ビル (デビッド・キャラダイン) への復讐を果たすキドー (ユマ・サーマン) の姿と重なる。他方、ランダはナチスとしての過去を消してアメリカ人として生きること、すなわち偽装の放棄を額の傷によって禁じられる。亡命後もSS将校としてのアイデンティティの保持を強いられる彼は、ナンタケットで二重化された人生を生き続けることになるだろう。

4.

額の鉤十字とアイデンティティの連動は『バスターズ』における「頭部」の主題を喚起する。第2章冒頭、『特攻大作戦』(*The Dirty Dozen*, 1967) を参照しつつ、整列した兵士たちと彼らの正面に立つ指揮官を俯瞰でとらえるショットで始まるバスターズたちへの訓示においてレインは、“Now, I’m the direct descendant of the mountain man Jim Bridger. That means I got a little Injun in me. And our battle plan will be that of an Apache resistance.”と語り、さらに“When you join my command, you take on debit. A debit you owe me, personally. Each and every man under my command owes me one hundred Nazi scalps. And I want my scalps.”と言いつつ。「映画館作戦」の顛末と同様、ここでも歴史的事実とフィクションは混ぜ合わされ、この作品自体のアイデンティティは二重化されることになるのだが、同時にわれわれはレインのアイデンティティと頭部の連動に注目すべきである。実際、この命令を受けたバスターズたちが殺害したドイツ兵たちの頭の皮を剥ぐ様の描写から始まる第2章の一場では、さらに頭部の主題が反復される。バスターズたちによる攻撃の後、生き残った指揮官に対してレインは進行方向にある果樹園に潜むドイツ兵たちの場所と戦力を教えるよう強いる。味方を危険にさらす情報は与えられないと彼は拒否するが、その結果、指揮官はドノウイツによって野球バットで頭部を激しく殴打され殺害されることになる。その後、この場での出来事は、恐怖におびえレインに情報を提供し唯一人放免された若いドイツ兵によってヒトラーに伝えられるのだが、彼の額に鉤十字の傷が確認されるのは言うまでもないだろう。

頭部の主題の継続に貢献するのはバスターズばかりではない。上で触れた居酒屋での密会の一場において、入店したヒコックスたちが目にするのはブリジットが居合わせたドイツ兵たちとゲームに興じる姿である。それは、カードに任意の人物名を記してそれを右側の人物に渡し、各自は受け取ったカードにある名前を見ずに額に張り付け、ルールに従って質問を発しながら書かれた名前を当てるというものだ。このゲームの一連の描写は、タランティーノの処女作の冒頭における“Like a Virgin”論以来の特質の一つである、作中の記述的コンテクストから遊離した「無駄話」と同様のものともみなしうるが、逐字的観点から見れば頭部の主題の連鎖の中に確かに位置づけられる細部で

ある。特にそれが「私は誰か?」という問いに私が答えを出すゲームだという意味で、偽装の主題と同様、自己二重化あるいは自己言及性の問題と密接に繋がるものであることも見逃されるべきではない。さらに、ヒコックスたちの正体を見破ったゲシュタポ将校が、彼らの不興を買いつつ無理に同席しこのゲームを繰り返す様は、答えが“King Kong”だという韻律的細部の逐字性と共に、諸要素の反復が「語りの原理」として機能する『バスターズ』におけるこのゲームの逐字的意義をさらに強めるだろう。

他方、『国家の誇り』の中で自身の役を演じるフレデリックが敵兵へ向けて発する“Who wants to send a message to Germany?”という問いに対して、繋ぎ変えられたフィルムにおいて“I have a message to Germany.”と答えるショシャナのクローズアップが頭部の主題に連なるものであることは言うまでもない。スクリーン焼失後も、劇場内に充満した煙に彼女の顔が映し続けられるという秀逸な細部は、すでに射殺したヒトラーの顔に向けてさらにマシンガンを撃ち続けるドノウィッツの仰角のクローズアップとともに、この阿鼻叫喚の一場を逐字的に意義深いものにしていく。“REVENGE OF THE GIANT FACE”という第5章の極めてタランティーノ的なタイトルは、ショシャナの復讐の成就を意味すると同時に、本作中の頭部の主題へとわれわれを導く役割も果たすものなのだ。⁸

続く場面は一転して静寂に包まれた森の中で描かれる。前章で取り上げたレインによるランダへの制裁の一場である。第2章ではヒトラーが確認する兵士の傷としてのみ提示された額の鉤十字は、この終結部において、ランダの額にレインがナイフを用いる様の具体的な描写として反復され、二つの主題の共鳴がわれわれに強く印象づけられる。加えて、『レザボア・ドッグス』における、自動車のトランクの中から人物をとらえるショット以来タランティーノの逐字的特徴の一つとなっている仰角ショットも第2章と同様に挿入されるのだが、これは鉤十字を刻まれる人物の視点ショットなのだから、この行為を受けるランダにとってはこれもまた「巨大な顔の復讐」に他ならず、『バスターズ』の逐字的リズムはここで明確な終結性を示す。レインが語る最後の台詞、“You know somethin’, Utivich? I think this just might be my masterpiece.”は、この作品へのタランティーノの自負に満ちた自己言及と取れもするのだが、これ自体が、『国家の誇り』の上映中、フレデリックによって狙撃され敵兵士が次々と倒れる様に歓喜しつつヒトラーがゲッベルス（シルヴェスター・グロート）を称賛する台詞、“Fabelhaft, mein Lieber.

Fabelhaft. Ist ihre bester Film bisher.”⁹と逐字的関係を結ぶものであることも、直前のヒトラーのクローズアップと共に、忘れるべきではないだろう。

5.

『バスターズ』に切断を見出す者は歴史的事実の導入とその改変を一つの契機とみなすのだが、それはもう一つの変化と連動する。タランティーノの作品をメタフィクションあるいはメタシネマとして読む批評の増加がそれである。たとえば、David Roche は“it was only after the release of *Inglourious Basterds* that critic and scholars started to discuss the metafictional dimension of Tarantino’s films ...” (6-7) と述べている。アメリカ小説に限ってみても、主要なポストモダニズムの作家たちが歴史小説的メタフィクションを発表しており、John Barth、Thomas Pynchon、Steve Erickson などを容易に挙げることができる。タランティーノの作品に歴史小説的要素が導入されたタイミングで、その「メタフィクション的次元」に注目が集まっても不思議ではないだろう。同時に、それは『バスターズ』以降の作品を「アレゴリー」として読み、そこに歴史的、政治的な論点を見出すことを可能にする。¹⁰

だが、もちろん、ポストモダニストたちの特質が歴史的事実の自由な操作という記述的特権の謳歌のみに見出されるわけではない。Patricia Waugh の定義を引けば、メタフィクションとは“fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality” (2) であるが、フィクションが「人工物としての自らの地位に自意識的に、そして組織的に注意を向けている」様は、作品の逐字相において最もよく確認されるだろう。引用、引喩、反復的細部、自己言及性などの逐字的要素こそフィクションの独自性を明確に示すものであり、前期5作品同様、『バスターズ』の逐字的細部もその伝統を受け継いでいる。

The Movie Critic というあからさまに自己言及的なタイトルのもと、「70年代のアメリカに実在した」映画評論家をモデルにして現在制作が進行していると報じられるタランティーノの「最後の」監督作品においても、この反復は反復され続けるだろうか。¹¹

注

1. 前期 5 作品の逐字相の分析については高橋「忠誠と反復：クエンティン・タランティーノの逐字相的分析」を参照。なお、本論における『バスターズ』の分析は、タランティーノの第 5 作までを扱ったこの論文の考察を引き継ぐものである。
2. Sean O'Hagan によるインタビューにおけるタランティーノの発言。
3. ロシュは、タランティーノ作品においては章のタイトルも引喩的機能を帯びていることを指摘している (143)。もちろん、この章のタイトルはセルジオ・レオーネの『ウエスタン』(*C'era una volta il West / Once Upon a Time in the West*, 1968) と『ワンス・アポン・ア・タイム・イン・アメリカ』(*Once Upon a Time in America*, 1984) を参照しており、これらが第9作のタイトルの参照元であることも明白である。
4. 地下の居酒屋でのブリジットとバスターズ達の密会も垂直の構図の系列の内にある。
5. 「参考文献」にあげた本作の脚本では、塔はロシアの村にあり、フレデリックが狙撃するのはロシア兵である (148)。
6. ナボコフの自伝に関する主題論的分析としては、高橋「記憶は主題論的に語る：ウラジーミル・ナボコフの *Speak, Memory* について」を参照。
7. 脚本には、ウティヴィッチは運転手に偽装して作戦に参加すると記されているが (123-124)、劇場公開された本編にその細部は含まれていない。それは彼が生き残ることを、全く偶然に、正当化することになる。他方、脚本には、彼が運転手の振りをするために「間に合わせの運転手の制服」(“a makeshift chauffeur's uniform”) を着ていると記されている (139)。「間に合わせの」制服による不十分な偽装であったことが彼の命を救ったのだとも言えるかもしれない。
8. Sharon Willis は『国家の誇り』上映中の、フレデリック、ヒトラー、ゲッベルスのクローズアップの連鎖に注意を促している (180-181)。
9. 脚本には“Extraordinary, Joseph, simply extraordinary. This is your finest film yet.”と記されており、また英語版字幕では“Extraordinary[,] my dear, simply extraordinary. This is your finest film yet.”と訳されている。
10. ロシュの *Quentin Tarantino*、特に第一章を参照。ロシュはそこで『バスターズ』から『へ

イトフル・エイト』までの 3 作品をアレゴリーとして読み、歴史、政治、人種、ジェンダーに関わる諸問題を指摘している。

11. タランティーノの次回作についての報道としては、“Breaking Baz @ Cannes: Quentin Tarantino Exclusive Part 1 – Surprise Directors’ Fortnight Classic Revealed & Plenty More Detail On The Filmmaker’s Next Project ‘The Movie Critic’”. <https://deadline.com/2023/05/quentin-tarantino-new-movie-cannes-breaking-baz-rolling-thunder-1235379542/> (accessed September 19, 2023)などを参照。

参 考 文 献

- Bernard, Jami. *Quentin Tarantino: The Man and His Movies*. New York: HarperPerennial, 1995.
- Frye, Northrop. *Anatomy of Criticism: Four Essays*. 1957. Princeton: Princeton U. P., 1973. 『批評の解剖』 海老根宏他訳 東京：法政大学出版局 1980.
- Fujiwara, Chris. “‘A slight duplication of efforts’: redundancy and excessive camera in *Inglourious Basterds*.” *Quentin Tarantino’s Inglourious Basterds: A Manipulation of Metacinema*. Ed. Robert von Dassanowsky. 37-55.
- Jameson, Fredrick. “Postmodernism and Consumer Society,” 1988. *The Cultural Turn: Selected Writings on the Postmodern, 1983-1998*. London: Verso, 2009.
- Nabokov, Vladimir. *Speak, Memory: An Autobiography Revisited*. New York: Everyman’s Library, 1999.
- Nathan, Ian. *Quentin Tarantino: The iconic filmmaker and his work*. London: White Lion Publishing, 2019.
- O’Hagan, Sean. “Missing in action.” *The Guardian*, Sunday, August 9, 2009. <https://www.theguardian.com/film/2009/aug/09/quentin-tarantino-interview> (accessed September 19, 2023).
- Roche, David. *Quentin Tarantino: Poetics and Politics of Cinematic Metafiction*. Jackson: UP of Mississippi, 2018.
- Tarantino, Quentin. *Inglourious Basterds: A Screenplay*. New York: Little, Brown and Company, 2009.

Von Dassanowsky, Robert. ed. *Quentin Tarantino's Inglourious Basterds: A Manipulation of Metacinema*. New York: Continuum, 2012.

Waugh, Patricia. *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London: Methuen, 1984. 『メタフィクション 自意識のフィクションの理論と実践』 東京: 泰流社 1986.

Willis, Sharon. "Fire! in a crowded theater: liquidating history in *Inglourious Basterds*." *Quentin Tarantino's Inglourious Basterds: A Manipulation of Metacinema*. Ed. Robert von Dassanowsky. 163-192.

高橋哲徳「忠誠と反復: クエンティン・タランティーノの逐字相的分析」、『八戸工業大学紀要』第25巻、pp.83-88、2006.

高橋哲徳「記憶は主題論的に語る: ウラジーミル・ナボコフの *Speak, Memory* について」、『東北アメリカ文学研究』第32巻、pp. 75-90、2009.

*引用に際しては、参考文献にあげたものを使用あるいは参考にさせていただいた。文脈を勘案した場合など、一部変更した部分もあることをお断りしておく。