

『フランティック』—ポランスキーによるパリの肖像

佐藤 渉

I. パリとポランスキー

1895年12月28日にシネマトグラフ（まずリュミエール兄弟が発明した映写機を、ついで映画を指す）が誕生して以来百年、パリを舞台に選んだフィルム（個々の映画作品）は、枚挙に遑が無い。しかし、パリの街に特別な執着を抱き、幾本ものフィルムを撮ったシネアスト（映画作家）は、意外に少ない。まして、外国人シネアストとなると、ほとんど見あたらない。そんな例外のひとりがロマン・ポランスキーである。

1933年8月18日パリで、宗儀を遵守しないユダヤ人の息子として、ポランスキーは生まれた。3歳の時、父親の工場があったポーランド南部のクラクフへ移る。ナチスドイツ占領下、1941年に母親が、1943年には父親が連行される。父親は、戦後になって生還するが、母親の方は、それっきり二度と戻らなかった。劣等生として反抗的な少年期を送った後、ポーランド中部のルージュの映画学校で学ぶ。『ふたりの男とひとつの家具』（1958年）、『水の中のナイフ』（1962年）などの作品によって次第に国際的評価を得ると、拠点を西側に移し、オランダ、イギリス、アメリカ合衆国、イタリア、フランス、チュニジアなど実に様々な国々で、長く一カ所に留まることなく、俳優・脚本家・映画監督として活動する⁽¹⁾。

ポランスキーは、自らのフィルムの舞台として、パリを三度選んでいる。まず、ホラー映画『テナント』（1976年）。つぎに、サスペンス映画『フランティック』（1987年）。さらに、フラッシュバックによる回想場面の全てがパリで展開する奇妙な恋愛映画『赤い航路』（1992年）である。三つの作品の共通点は、主人公がいずれも外国人であることだ。『テナント』は、ポーランド人トレルコフスキー、『フランティック』は、アメリカ人ウォーカー、『赤い航路』もアメリカ人のオスカーである。ポランスキーが提示してきたのは、紛れもなく、外国人の体験したパリに他ならない。ただ、最初のフィルムは、ロラン・トボル作『妄想を抱く下宿人』の、三本目は、パスカル・ブルックナー作『赤い航路』の翻案である。つまり、『フランティック』だけが—『ダイヤモンドの

川』(1963年)以降に作られた大部分のフィルムと同じくジェラルド・ブラックとポランスキーの共作なのである。そこには、いったい如何なるパリが演出されているのか？

II. 『フランティック』の概要

1. おもなキャスト、スタッフなど

1987年、ワーナー・ブラザーズ配給、約120分

スタッフ：衣装＝アンソニー・パウエル

プロダクション・デザイナー＝ピエール・ギュフロワ

撮影監督＝ヴィトルド・ソボチンスキー

編集＝サム・オースティン

音楽＝エンニオ・モリコーネ

原作・脚本＝ロマン・ポランスキーおよび

ジェラルド・ブラック

制作＝ソム・マウントおよびティム・ハンプトン

演出＝ロマン・ポランスキー

キャスト：リチャード・ウオーカー＝ハリソン・フォード

ミッシェル＝エマニュエル・セニエール

サンドラ＝ベティ・バックリー

2. 物語

サスペンス映画の特質を斟酌して、やや詳しく物語を紹介する。

一日目(最初の24時間)：アメリカ人医師リチャード・ウオーカーとその妻サンドラは、国際医学会に参加するため(しかし学会よりも一日早く密かに)パリへやって来る。ホテルの部屋でリチャードは、妻の、二つの白いスーツケースのひとつが他人のものであることに気がつく。空港で取り違えたのだ。それを航空会社に連絡して、朝食が届くのを待ちながら、リチャードがシャワーを浴びている間に、サンドラは、忽然と姿を消してしまう。ホテルの前のカフェで偶然出会った男が「赤いドレスの女が無理矢理車に押し込まれるのを見た」と言う場所で見つけたサンドラのプレスレット、「中東訛の男が奥様の肩を抱きかかえてホテルを出ました」というフロント係の証言から、リチャードは、妻が誘拐されたのだと確信する。そこでリチャードは、パリ警察やアメリカ大使館

に捜査を依頼するが、どちらも力になってくれない。やむなくリチャードは、自分自身で妻を見つけようと決心する。手掛かりは、取り違えた白いスーツケースだけだ。こじ開けたスーツケースの中から、デデの名と電話番号の書かれた「ブルーパロット」という店のマッチ、青い鸚鵡を象ったキーホルダーが出てくる。リチャードは、「ブルーパロット」へ向かう。店で出会った黒人に「ホワイトレディ」（純度の高いコカイン）を売りつけられるが、デデの住所も手に入れることに成功する。リチャードがデデのアパートマンを訪ねると、すでに彼は殺害されていた。リチャードは、立ち去ろうとする、そのとき女から電話がかかる（留守番電話のテープに女の声が録音されてゆく）。リチャードは、カセットテープを電話機から取り出し、ホテルへ戻る。部屋は、何者かが押し入った後で、徹底的に荒らされていたが、目当てと思しきスーツケースは、すでに航空会社が引き取っていった後だった。リチャードは、同行したフロント係に、テープにフランス語で残されたメッセージを翻訳させる。女は、ミッシェルといい、スーツケースの持ち主で、報酬を受け取るため今日未明に雇い主のデデを訪ねるつもりだ。デデの家でリチャードが待ち受けていると、ミッシェルが現れる。デデの死体を発見して怯えるミッシェルとともにリチャードは、彼女の家へ避難する。入り口の鍵は、スーツケースの中にあるので、ミッシェルは、屋根伝いに天窓からアパートマンへ入る。中でリチャードは、ミッシェルを問い詰めるが、彼女は、自分を雇った黒幕が何者なのか知らない。依然として手掛かりは、スーツケースだけだ。彼女の航空券を持って、二人は、再びスーツケースを引き取りにロワシー（シャルル・ド・ゴール空港）へと赴く。空港でミッシェルは、リチャードの目を盗み、スーツケースを持って一人で逃げようとする。駐車場の中でリチャードは、彼女の車を必死に追いかけて、どうにか駐車場の出口で追いつく。二人はホテルへ向かう。

二日目：ホテルの部屋でリチャードは、スーツケースを預かる代わりに、ミッシェルに小切手を渡す。そこへ刑事たちが入ってくる。刑事は、ミッシェルを引き留めるが、リチャードは、口実を設けて、彼女に再会を約し、逃がしてやる。一人になったリチャードは、再びスーツケースを開ける。土産物の、自由の女神像がリチャードの目にとまり、調べてみるが、何も発見できない。リチャードが、スーツケースを携えて、ミッシェルを訪ねてみると、入り口で、男たちがミッシェルを尋問しているのが聞こえる。リチャードは、天窓から密かに入ろうと試みる。その途中、足を滑らせた拍子に、スーツケースが開き、中身が屋根に散乱してしま

う。中へ入ったリチャードは、男たちがどうやら諜報員で、屋根の突端に引っかかった自由の女神像を探していると知る。リチャードは、一計を案じ、ミッシェルを救おうとするが、男たちの一人に蹴られて気絶してしまう。意識を取り戻すと、目の前に自由の女神像（実物）が見える。セーヌに浮かぶ、ミッシェルの友人の川船に運ばれて来ていたのだった。ミッシェルがホテルに電話して、サンドラから連絡があったと分かる。二人がホテルへ戻ったところへ誘拐犯から電話が入る。土産物の、自由の女神像を持ってポーブルの駐車場へ来いという要求だ。ミッシェルの家の屋根の上。彼女は、像を取ろうとするが、足を滑らせ、像は中庭へ落ちる。二つに割れた像の中から、ある電子部品が見つかる。二人は、ポーブルへ急ぐ。駐車場でリチャードは、像をミッシェルに託し、隠れているように言う。そこへ二台の車が到着する。前の車に赤いドレスのサンドラが乗っている。リチャードは、像と引き替えに妻を取り戻そうとするが、突然諜報員たちが現れ、車に向かって銃を撃つ。ミッシェルが像を投げ、像は碎ける。後ろの車の男が射殺され、停車する。その車にリチャードは乗り込む。ミッシェルも、部品を拾って、車に飛び乗り、二人は逃走する。とあるカフェからリチャードは、大使館に連絡を取る。ミッシェルが死んだ男の札入れを調べると、「ア・タッチ・オヴ・クラス」というナイトクラブのカードが数枚出て来る。ミッシェルは、デデと一緒に一度行ったことがあると言う。まもなく大使館員たちが駆けつけて来る。電子部品は、核兵器の起爆装置であった。部品の奪い合いが始まるが、ミッシェルは、催涙ガスを使ってリチャードと逃げる。その夜、赤いドレスのミッシェルとリチャードは、「ア・タッチ・オヴ・クラス」へ行く。リチャードは、誘拐犯を見つけ、今度は自分が連絡すると言い残して立ち去る。深夜、川船からリチャードは、誘拐犯に電話する。「朝、自由の女神像のところで…」夜明け、橋の上に立つリチャードにミッシェルが合流する。同時に犯人たちとサンドラの乗ったモーターボートが近づいて来る。ミッシェルが部品を持って犯人の方へ、サンドラがリチャードの方へ向かう。ミッシェルは、犯人に報酬を要求するが、捕まってしまう。部品は、地面に落ちる。その時、諜報員たちが橋の上に見え、銃撃戦が始まる。犯人の部下が、部品を拾って逃げようとするが、銃殺される。誘拐犯は、ミッシェルを人質に取って隠れる。背後からリチャードが飛びかかり、格闘となる。犯人は、銃弾を受けるが、なおも銃を取ってミッシェルを撃つ。彼女は、部品を拾い、リチャードに渡すが、すぐに絶命する。駆けつけた諜報員たちの目の前でリチャード

は、部品をセーヌに投げ捨てる。やがてリチャードとサンドラを乗せたタクシーは、パリを後にする。

Ⅲ. 物語の全体構造と重要場面への分節化

ポランスキーの他の多くのフィルム同様、『フランティック』は、古典的な演劇の規則にかなり忠実に従いながら、作られている。時間の法則・場所の法則・筋の法則からなる〈三一致の法則〉が、物語の基本的枠組みを支えているのだ。このようなポランスキーの映画作法には、少年時代から、舞台俳優として、古典的な演劇に親しんだことや、第二次世界大戦後にソヴィエト連邦が東欧への支配強化策の一環として奨励した社会主義劇団の巡業を、当時は貧しかったにも拘わらず、ポーランド国内の至る所へ追いかけて観劇した体験が、強い影響を与えているに違いない⁽²⁾。

まず『フランティック』は、主人公リチャード・ウオーカーとその妻がパリに到着して始まり、彼らがパリを出発して終了する。明らかに、パリの街を舞台に展開する物語である。僅かな例外は、ロワシー・シャルル・ドゴール空港の場面と、ホテルのフロント係ガイヤールが通うスポーツジム「ジムトニック」の場面だけで、双方ともパリ近郊であることを考えれば、はっきりと場所の規則に違反したと看なすことはできない。また物語における時間の経過を、何らかの指標—街の明かりや人物の言葉など—によって、常に示す配慮が見られる。しかも物語全体が二日余りに凝縮されている。筋の規則は、いっそう厳格に守られているようだ。サンドラの失踪が生じさせる最初の不均衡が、リチャードの〈妻探し〉が辿る極めて線的な展開を経て、最後の均衡—サンドラの解放—へと至るからだ。この点において『フランティック』は、ごくありふれたサスペンス映画だと言えるかも知れない。

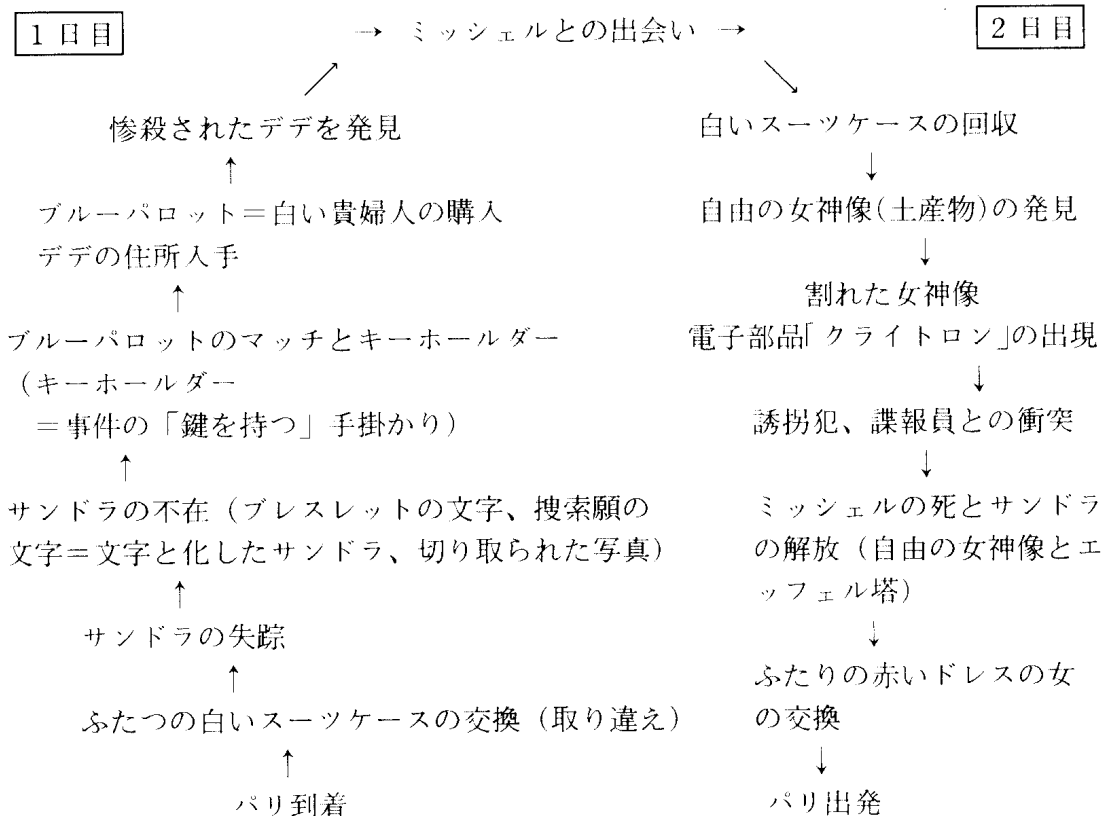
筋の一致の規則を尊重する結果、説話は、多かれ少なかれ線的なあるいは単調な構成を持たざるを得ない。従ってポランスキー作品の編集は、困難を伴うことが多い。『フランティック』の編集は、『チャイナタウン』(1974年)と同じく、サム・オースティンが行っているが、説話のリズムは、内容的まとまりを持つ各場面の前後に編集で挿入された合計20余りの省略(エリプス)のみによって僅かな変化を示すにすぎない。物語の時間も、全体が二日余りに凝縮されているのに加えて、終始事件の展開に従う現在時だけで構成されているため、極めて線的に進む。や

はり専ら、数分から数時間の空白に相当する省略が、物語の時間の単調なリズムを時折断つ役割を果たす。

ポランスキーの他の全作品がそうであるように、『フランティック』も、ほぼ常に一台のしかも焦点距離の短いカメラで撮影されている。つまりカメラは、主人公リチャード・ウオーカーの眼に同化するか、彼の側を離れることがない。「観客は、主人公が見る物を、彼の目を通して見る⁽³⁾」のである。いわば〈主観への焦点合わせ〉が行われているのだ。サウンドトラックに記録された音声についても、むろん主題音楽を除いて、その発生源は、必ずカメラのフレーム内にあるか、フレームに近い場所にある。物語外音声（オフ）は、ほとんど完全に排除されている。『フランティック』においては、音声も主観的であると言ってよい。

以上のような枠組みの中で、物語全体は、パリ到着からパリ出発へと至る円環構造を持ち、その円周上を踏み外すことなく続けられるリチャードの〈妻探し〉を演出している。彼の搜索は、サンドラの失踪から解放へと、極めて古典的な、単調な軌跡を描く。これを重要な場面に区切って図示すれば、次のようになる。

図1：リチャードによる〈妻探し〉の軌跡



この図は、『フランティック』における説話の装置が、さながらスイッチを押すように物語の最初と最後でふたつの交換を行うことによって、起動し、停止しているのを明示している。つまり、ふたつの白いサムソナイトが取り違えられたことが事件の発端となり、赤いドレスを纏ったふたりの女—落命するミッシェルと生還するサンドラー—の入れ替わりが事件解決をもたらす。物語の展開において分岐点となるのは、リチャードとミッシェルの出会いに違いない。一日目の終わりに彼女が現れ、二日目にリチャードと次第に親密さを増してゆくにつれて、説話の装置はリズムを速める。一日目、リチャードひとりでの捜索は、躊躇いがちに概ねゆったりとしたリズムで行われる。反対に、二日目のリチャードとミッシェルふたりによる捜索は、次から次へと急速な進展を示す。事実、劇的にむしろ希薄な一日目は、約1時間10分続くのに、劇的には濃密な二日目は、約50分に編集されている。ミッシェルの出現が、物語とその時間とを大きくふたつに分割しているのだ。

IV. 重要なシークエンスの分析

物語全体の展開を踏まえつつ、映像を文字に置き換えれば必然的に長くならざるを得ないが、フィルムをなるべく忠実に記録することによって、細部の分析を試みたい。

1. プロローグ（クレジットタイトル～シークエンス2：3分30秒）とエピローグ（最終シークエンス～クレジットタイトル：4分03秒）
R＝リチャード、S＝サンドラー

プロローグ クレジットタイトル

映 像	サウンドトラック
ショット1 （ワーナーブラザース・ロゴ～出演者） 〈溶明〉夜明け前、ロワシーからパリへ向かうタクシー前方の高速道路（A1＝高速1号線）、全体に青みがかった映像の中に自動車のテールランプやビルのネオンサインが灯る。まもなく街灯が全て消える 〈車両に取り付けられたカメラから撮影、短焦点距離、被写体深度あり、ロングショット〉	ロゴに重ねて前奏音楽

ショット2

(衣装～演出)

前方の高速道路にオーバーラップして
ウォーカー夫妻のシルエット

徐々に夫妻の顔が明確化して行く〈近
接撮影〉

〈オーバーラップ終了〉タクシー後方
の高速道路が完全に明確化してウォーカー
夫妻の背後に見える。SがRの肩に凭れ
て眠っている

〈クレジットタイトル終了〉

メロディアスな主題音楽に変わる

レゲー音楽が始まり、つぎのシークエ
ンスまで続く

シークエンス1

(早朝、ネオンや車のライトは既に消
えている)

音楽に合わせて陽気に歌う黒人の、タ
クシー運転手〈背後から近接撮影〉

〈リバースショット〉ウォーカー夫妻、
Sが眼を開ける

〈再フレーミング=車の前方〉タクシー
がトンネルを通過すると同時に、大きく
左右に揺れる

〈再フレーミング=運転手の背後〉

運転手車を止めて下車し、車の前を左
から右へ移動〈フレーム外へ〉

〈リバースショット〉ウォーカー夫妻、
R下車

〈左からフレーム外へ〉

〈動きによるつなぎショット〉路側帯
に止まったタクシーの傍らでRが運転手
に近寄る〈ミディアムショット〉

〈人物の動きに合わせてトラヴェリン
グ〉二人は車の後部に回る。運転手が後
部ドアを開け、車の下からパンクしたタ
イヤを引き出し、蹴りつける。

〈再フレーミング〉運転手が無線で話
す

R再び乗車、ウォーカー夫妻〈背後か
ら近接撮影〉

〈再フレーミング〉S、Rに凭れてま

S「何処か分かる？」

R「いや、随分変わった」

破裂音

運転手(以下もフランス語で)

「あっ！」

〈フレーム外→イン〉「クソ、このタ
イヤめ！これで二度、二度も、おれはツ
キがない」

傍らを通過する車の音

R「タイヤを取り替えろ。私も手伝う」

運転手「見に来い、見に来い。このタ
イヤを見てくれ。こりゃクソだ」

運転手「545、おれは二度パンクし
た。客を乗せてる」

S「ホテルは何処？」

R「パンクだ」

た眠り込む、運転手が後部ドアを閉める
 〈正面から近接撮影〉
 〈カット〉路上に立つ運転手、手前に
 非常停止板〈ミディアムショット、ロー
 アングル〉

通過する車の音

シーケンス2

(別のタクシー内、既に外は明るい)
 助手席に座った犬がウオーカー夫妻を
 まじまじと見ている〈正面から近接撮影〉
 〈リヴァースショット〉眼を見開いた
 ウオーカー夫妻
 〈再フレーミング〉ゴミ収集車と作業
 員、そのために渋滞が起きている〈セミ
 ロングショット〉

アコーディオンによる軽快な、フランス
 風の音楽

車のクラクション、ゴミ収集車が作動
 する音

〈再フレーミング〉助手席の犬〈正面
 から近接撮影〉

〈リバースショット〉ウオーカー夫妻
 〈リバースショット〉助手席の犬
 〈リバースショット〉ウオーカー夫妻
 〈再フレーミング〉ゴミ収集車が発進
 し、大きく視界を開けると、通りの彼方
 にエッフェル塔が見える〈ロングショッ
 ト、短焦点距離、被写体深度あり〉

S (微笑みながらRに) 「あなたが何
 処にいるかもう分かるわね? パリよ」

タクシーが左下から画面中央の通りへ
 (エッフェル塔の方へ) 進む

エピローグ

最終シーケンス

〈ロングショット〉ゴミ収集車、手前
 に何台も車が停まっている

〈再フレーミング、近接撮影〉タクシー
 内のウオーカー夫妻。Sが疲れきって悲
 しい顔のRを見る。RがSの方を向く。
 抱き合うRとS。

R 「愛してる」
 「愛してる」

クレジットタイトル

〈オーバーラップ、ミディアムショッ
 ト〉ゴミ収集車が発進して、前の通りが
 遠くまで見渡せる

〈クレーン上のカメラが徐々に上昇し
 て行く、俯瞰撮影〉パリのパノラマ、地
 平線に沈んで行く夕陽と朧なエッフェル

塔のシルエット

〈オーバーラップ〉タクシー後方の高速道路、夕暮れ、車のヘッドライト、ビルのネオン。やがてタクシーは、トンネルに入る

アオーデオンが旋律を奏で始める

〈溶暗〉

一般的に、プロローグは、物語の環境や雰囲気を設定し、その中に主人公を配置するというきわめて重要な役割を担う。『フランティック』のプロローグは、実に精緻に作られている。おそらく、舞台となる中庭に面した窓や壁をクレーンに据えたカメラでゆっくりとまるで嘗めるように撮影しながら、そこへクレジットタイトルを写してゆく、『テナント』の名高いプロローグと同じくらい精緻に。

まずカメラは、クレジットタイトルが出演者を紹介してゆくのと同時に、ロワシーからパリへと至る高速道路を映し出す。いかなる人物もまだ姿を見せてはいない。言い換えれば、カメラの、主人公リチャード・ウォーカーの〈主観への焦点合わせ〉は行われていない。このショットの支配的な色彩は、基本色の青、白（街灯やビルのネオンサイン）そして赤（前を走る車のテールランプやビルのネオンサイン）の三色である。つまりフランス国旗を構成する三つの色に他ならない。トリコロールがフランスの象徴であるなら、この冒頭部分は、『フランティック』がフランスに関する何か象徴的な言説をも提示しようとしているのだと仄めかしているのではあるまいか。実際、青・白・赤の三色は、物語構成において、断じて欠かすことのできぬ重大な要素となってゆく。「赤いバラ」、「赤いドレス」、「白いスーツケース」、「白い貴婦人」、「ブルーパロット」、「青いBMW」（誘拐犯の乗った車）……といったかたちで、物語のテキストを織り上げてゆくのだ。

続いて、クレジットタイトルの後半部、スタッフが紹介されるショット2では、見事な転換が謀られる。ショット1から映し出されているタクシー前方の高速道路に、リチャードとサンドラの仄かなシルエットがオーバーラップされ始め、徐々にふたりの姿が鮮明になってゆく。ここで、オーバーラップを用いて、クレジットタイトルの文字主体の空間から物語の映像空間への実に巧妙な転換が遂行される。オーバーラップの完了と同時にカメラは、主人公の〈主観への焦点合わせ〉を行う。こうして物語の時間（夜明け）と空間（パリ）とが設定され、そこに主

人公が配置されると、クレジットタイトルは、その役目を果たし、終了する。

最初のシーケンスは、現代のパリ市民の、いわばふたつの類型を紹介する。レゲエ音楽とともに登場する一台目のタクシー運転手は、おそらく西アフリカ出身の移民労働者である。リチャードが「ブルーパロット」で出会った男—「白い貴婦人」とデデの住所をリチャードに売りつける男—も、ミッシェルの友人の、川船の所有者もやはりアフリカ出身の黒人だし、サンドラを誘拐したのはアラブ人だ。一方、二台目のタクシー運転手は背後から僅かに顔が見えるだけだが、明らかに白人である。音楽の変奏（アコーディオンによるフランス風の音楽への変化）もそれを暗示している。助手席には大きな犬が我が物顔で座り、興味深げに後部座席のリチャードとサンドラを眺めている。パリでは珍しくない光景で、犬は、あらゆる私的公的乗り物の中、カフェ、レストラン……至る所へ主人のお供をする。カドールやミルーの例を挙げるまでもなく、犬は、フランス人の、特に白人系のフランス人の生活に不可欠の存在だと言ってよい。アジア系の人物は出演していないが、このようなキャスティングによって、多民族都市パリの姿が垣間見えるのではなからうか。

残念ながら日本語字幕からすっかり〈追放〉されてしまった、黒人運転手のフランス語は、パリの庶民の、俗語を駆使した言語活動にそのまま受け継がれてゆく。妻を捜し始めたリチャードが入ったカフェで、彼の話を通訳させようと英語の分からぬ主人は、「何を彼が望んでるのか言ってくれ。アメ公 (amerloque) がひとりいるんだ。」とギャルソンに頼み、何者かに荒らされたリチャードの部屋を見たフロント係ガイヤールは、「汚ねえ奴らめ (les salauds) !」と罵り、初めてリチャードと合う場面で、スーツケースを取り違えたことを知らされたミッシェルは、「売女、クソッ (putain, merde) !」と口走り、二日目の朝すっかり荒らし尽くされたリチャードの部屋を見た彼女は、「あらあら、なんて散らかってるの (le bordel=売春宿) !」と感想を漏らす。いずれも、日常生活でフランス人がごく普通に用いる表現なのだが、パリ市民による言語活動は、英語の言語活動と対比すれば、物語の言説と環境の重要な一部と看なし得る。

最初のタクシーのパンクは、物語の結末を予告しているのだと解釈できるかも知れない。「パンクする (crever)」は、「死ぬ」、「死にそらになる」の意味ももつからである。さらにシーケンス2の終わりには、物語の展開において重要な役割を演じるふたつのシニフィアン（意

味するもの)が登場する。まず〈ゴミ収集車〉がそうだ。パリで渋滞を引き起こすことで知られるこのトラックは、プロローグの最後に初めて現れたのち、二日目の朝にリチャードとミッシェルがホテルへ到着する場面と、最終シーケンスの冒頭にも出現する。物語の時間における三度の大きな節目に出現するというわけだ。つまり〈ゴミ収集車〉は、時間的に単調な線的展開を続ける物語を一旦区切り、構成し直す役目を果たす。説話の言説に〈句読点を打つシニフィアン〉なのである。もうひとつは、〈エッフェル塔〉だ。ゴミ収集車が発進して、それまで遮られていた視界が開け、遠くにエッフェル塔が見えるとサンドラは、「何処にいるか分かるわね。パリよ。」と夫に言う。エッフェル塔は、まさしく(特に外国人にとっては)〈パリの象徴〉である。エッフェル塔によって、物語の舞台がパリであることが明確に示される。しかし、最初から最後まで幾度となく姿を現すこの建築物は、とりわけクライマックスの場面において、〈パリの象徴〉以上の重大な役割を担うことになる。

プロローグに、ちょうど鏡像のごとく、対置されているのがエピローグである。最終シーケンスで、ゴミ収集車の発進によって、説話の言説に最後のピリオドが打たれると、カメラは、主人公リチャードの〈主観への焦点合わせ〉を止める。クレジットタイトルが始まる。すると、クレーン上に据え付けられたカメラは、次第に空中高く上昇してゆき、遂にはパリの俯瞰撮影を行う。日没間近の空は赤く染まっている。(おそらくこのショットに数時間前に流されたミッシェルの血の比喻を見ることが出来るだろう。)地平線には、臃なエッフェル塔の影が見える。すでに主人公の眼を離れたカメラは、この物語の、もうひとりの主人公パリー夜の帷が降りつつあるパリーの姿を捉えて見せる。

クレジットタイトルの後半は、プロローグと正反対に、タクシー後方の、夕暮れの高速道路の映像の上に記述され、溶暗によってフィルムは完結する。こうして、プロローグの溶明とともに開かれた円環は閉じられるのである。

2. シーケンス4 (8分30秒、ただし最初の数ショットを省略)

〈近接撮影、短焦点距離、被写体深度あり〉

Sが左へ歩く 後景でRが浴室からタオルを手に出てきて、Sの後ろへ近付く

〈視線によるつなぎショット、ロングショット、俯瞰撮影〉白いカーテンが開

R「いい部屋だ。果物も」

いてオペラ座が見える

〈つなぎのクローズアップ〉窓ガラス越しのウォーカー夫妻の顔 やがて顔が白いカーテンに隠れる

〈90度のつなぎショット、近接撮影〉Sが振り返り右へ移動〈フレーム外へ〉
〈動きによるつなぎショット、3/4背後→背後、近接撮影〉Sがアランベールの医師のメッセージの書かれた紙を手に取り、電話のところへ行く

RがSに近寄る

〈右ヘトラヴェリング〉メッセージを奪い合うウォーカー夫妻

〈クローズミディアムショット〉Rがメッセージの紙を口に入れる〈R=正面、S=3/4背後〉

〈やや左へ〉Rがシャワー室へ逃げ込む

Sがコップに水をくみ、Rに手渡す
Rが外へ出て、Sと抱き合う

〈後ろヘトラヴェリング〉Rが浴室を出る〈右からフレーム外へ〉

Sが電話をかけに行く

〈動きに合わせてつなぎショット〉Rがドアを開けに行く

Rがドアを開けるとベルボーイがスーツケースを運んできて、ドアの側に置く

〈人物に合わせてトラヴェリング〉Rがスーツケースをひとつベッドの上へ置く（後景でSが電話をかけている）。ベルボーイが白いスーツケースをふたつベッドに置く。Rは、上着のポケットを暫く探した後、やっと小銭を見つけて、ベル

S「お花の方がいいけど」

R「眺めもいい」

S「すばらしいわ、アランベール医師とお二人で見るエッフェル塔の眺めもきつとすてきよ」

「シャワーを浴びるわ」

S「その前にレストランを確認を」

R「なぜ」

S「あなたフランス語がダメでしょ」

S「あなたが一日早く着くと彼に。会いたいんでしょ。メモを」

R「わたしはいつ着くか知らせてない。彼は、たまたま今学会の議長なんだ」

S「リチャード、メモを。やめて、喉が詰まるわ」

R「そうかな」

S「水がある方が飲みやすいわ」

R「彼は僕などに何の興味もない。パークレイの学会で君に会ったろう。“ぜひすてきな奥様もパリに”」

S「足が長くて靴を脱いで話す人？」

R「忘れろ」

ドアのチャイムが鳴る

S「どう朝食は？」

R「もう食べたよ」

S「カフェオレとクロワッサンは？」

R「ああ」

S〈フレーム外→イン〉「クロワッサン…」（たどたどしいフランス語で）

R「こっちへ」

S「ありがとう、さようなら」（フラ

ボーイにチップを渡す。

〈クローズミディアムショット〉Rが電話に近付く（後景ではSが白いスーツケースをひとつ開ける）

〈つなぎショット〉Rがダイヤルを回す

（後景でSがふたつ目の白いスーツケースを開けようとしている。前景のRは、電話で話す）

RがSの方を振り返る

SがRに方へ近付いて来る

SがRにスーツケースの鍵を手渡し、電話器を取って話す

後景へ移動したRがスーツケースに近寄る

〈再フレーミング＝クローズミディアムショット〉Rがスーツケースを調べ始める

〈前ヘトラヴェリング＝クローズアップ〉白いスーツケースとそれを調べるRの手

〈再フレーミング、近接撮影〉Rが鍵をSに差し出す

Sが近寄る〈フレームイン、3/4背後〉

〈Rフレーム外へ〉Sは、ひとりスーツケースを眺める

〈再フレーミング〉Rは、自分のバッグを開け始める。Sが近寄る〈フレームイン、背後〉

Rが左へ移動〈フレーム外へ〉

〈動きに合わせてつなぎショット〉RがTWAに連絡するため、電話をかける

〈90度のつなぎショット〉Sは、服の

ンス語)

R「子供たちに電話を」

S「直通よ」

Sに続けてR「0、1、9、1」

電話から子供の声

R「元気か。そっちは1時だろ。なぜ起きてる？」

電話の声「パパに起こされた」

R「聞いてみただけだ」

電話の声「さっきパリからだれかがママに電話してきた」

R「パリから電話が」

S「パリに知り合いはいないわ」

R「ママがお話がある」

S「この鍵スーツケースが開かないわ」

（電話に）「寝てたの？電話ってだれ？」

電話の声「ケイシーが彼と話した」

S〈フレーム外〉「彼？ケイシーを出して。出掛けた？」

R「ケイシーが？」

〈フレーム外〉

電話の声「デートだよ」

S「何時に？」

電話の声「よく分からない」

S「独りで怖くない？」

R「鍵が合わないはずだ。君のバッグじゃない」

S〈フレーム外〉「どういう事？」

R「君のじゃない。君の名札が付いてない。鍵も合わない。君のじゃない」

S「あなたわざと…私に買い物をさせまいと」

R「TWAに連絡する。大丈夫だ」

（電話に）「TWAを」

ボタンをはずし始める

〈90度のつなぎショット〉Rが電話器
を手で覆ってSに話す

〈90度のつなぎショット〉S右へ〈フ
レーム外へ〉

〈90度のつなぎショット〉Rが電話で
話す

〈Sがフレームイン〉Rに航空券を渡
す

〈横ヘトラヴェリング〉Rは、スーツ
ケースの札を見に行く

〈再フレーミング、クローズアップ〉
シャワー室のガラス戸越しにSの顔

〈再フレーミング〉Rが電話をかけな
がら服を脱ぎ始める

〈再フレーミング〉バスローブを纏っ
たSが髪を拭きながらシャワー室を出て
くる

〈横ヘトラヴェリング〉Rが、部屋へ
入ってくるSと入れ替わりに、シャワー
室へ行く〈Rフレーム外へ〉

〈再フレーミング〉Rがシャワーを浴
びる〈シャワー室の奥からクローズアッ
プ〉

シャワー室のガラス戸を通して、後景
の部屋の中でSが電話を受け、Rに何か
言っているのが見える。

R左へ移動〈フレーム外へ〉

〈僅かに前ヘトラヴェリング〉後景の
部屋の中でSが赤いドレスを手にとって、
スーツケースを引きずりながら左へ移動
〈フレーム外へ〉

〈さらに前ヘトラヴェリング〉シャワー
が止まり、落ちる水滴が徐々に少なくなっ
てゆく

〈カット＝数分間の省略〉

〈クローズミディアムショット〉Rが

(Sに)「それに…」

(電話に)「手荷物の係を」

(Sに)「それにこれから24時間は、
何も着る物はいらぬ」

S「ほんとかしら」

R「今朝のサンフランシスコ発862便
で来たんだが。妻がバッグを間違えた」

電話の声「サムソナイト？」

R「届いてるか？」

電話の声「サムソナイトは似ているの
で。手荷物の番号は？」

シャワーの音

S(鼻歌を口ずさむ)「パリが好き。
なぜパリが好きなの?…」

R「グランドホテルだ」

S「どう?」

R「TWAがバッグを引き取りに来る。
それに書類を書いて出す。後は君のバッ
グの持ち主が返してくれるのを祈るだけ
だ」

S「ベッドの朝食はまだ?」

R「お待ちを」

S(鼻歌)「パリが好き…」

シャワーの音、Rの鼻歌

流れ落ちる水の音にかき消されたSの
声

R「聞こえないよ」

Rの鼻歌〈フレーム外〉

水音にかき消されたSの声

水音が止み、極く短い音楽

R「随分おとなしいな。独りでねむっ

浴室の鏡の前で髭を剃っている。

〈Rを追ってトラヴェリング〉Rは、
ドアを開けに行く

朝食が運ばれてくる

〈再フレーミング〉Rがドアから顔を出して廊下を見る。給仕係が廊下へ出て
ドアを閉める

〈カット＝数分間の省略〉

Rが朝食の盆をベッドに置き、その傍らに座る。添えてあった赤いバラを一輪隣の枕に置く。すぐにもう一輪の赤いバラも同じ枕に乗せる。新聞を広げる

〈カット、約2時間の省略〉

てるのか？」

ドアのチャイムが鳴る

R「髭剃りで忙しい」

ドアのチャイム

R「出てくれ」

ドアのチャイム

ドアのチャイム

R「パリが好き」を口笛でふく

このシーケンスは、ポーランド映画と特徴づける〈流れるようなカメラ〉の自在な移動によって撮影され、事件の発生—サンドラの失踪—を語るのに加えて、概ね緩慢なリズムで推移する一日目の説話を集約していると言ふことができる。まず、平均的な外国人観光客が抱く、表の、表面的なあるいは紋切り型のパリ像が示される。（プロローグのエッフェル塔に続いて）部屋の窓から真正面に見えるオペラ座、サンドラとリチャードが口ずさむ『パリが好き』の歌、明るい室内、白いカーテン……。しかし、被写体深度を具えた短焦点距離レンズを駆使して巧みに撮影されたふたつの場面が不吉な前兆を告げる。第一の場面。前景のリチャードがアメリカの子供たちに電話を掛けると、「さっき誰かがパリからママに電話してきた」と言う。この時、後景では、サンドラが二つ目の白いスーツケースを開けようと試みているが、どうしても開けることができないのが見える。同じフレームの中で同時に進行する劇行為が、すなわち誘拐犯からの電話と取り違えた白いスーツケースが、カメラによって、実に巧妙に関連づけられているのだ。これと同じ手法が、第二の場面—サンドラ失踪の場面—でも再び使われている。リチャードが、シャワーを浴びながら、やや左へ移動してフレームの外へ出るまでのショット。シャワー室のガラス戸越しに、後景の部屋で電話を受けたサンドラがさかんに何かを夫に伝えようとするが、シャワーノズルから吹き出す

水の音とガラス戸—いわば透明は遮蔽板（映像は通すが音は断つ障壁）—とに遮られて声は届かない。やがてサンドラは諦めて、赤いドレスを手に、左へ歩いてフレーム外へと消える。この直後にサンドラは誘拐されるわけだが、カメラと音声とは、すでにリチャードの〈主観への焦点合わせ〉を済ませており、シャワー室の奥に、つまりリチャードの側に位置するカメラと集音マイクによっては、いったい何が起こったのか理解できない。（サンドラがシャワーを浴びるショットは、シャワー室の外側から撮影されていることに注意しよう。）こうして、主人公リチャードの眼と耳に同化したカメラと音声に導かれながら、観客もまた、彼とともに、サンドラ探しの物語に参加してゆくことになる。これらふたつの場面には、「〈見せること〉〔〈話すこと〉〕に对立」の、全階級（推理、幻想、冒険）チャンピオン⁽⁴⁾」ポランスキーの面目躍如たるものがある。

このシークエンスでは、後に執拗に反復されるふたつのシニフィアンが初めて登場する。まず「アランベール医師」の名である。一日目、ウォーカー夫妻がホテルに到着すると、すでに彼からのメッセージがフロントに届いている。リチャードがサンドラを探し始めると間もなく、彼の秘書からホテルに電話で連絡が入る。二日目の朝、リチャードがミッシェルとともにホテルへ戻ると、彼からの二度目のメッセージがフロントに届いている。ところが、アランベール医師は、一度も登場しない。「アランベール医師」は、サウンドトラックにしか出現しないのだ。しかし、二度にわたって繰り返される彼の名に全く意味がないと考えることは難しい。とすると「アランベール」の名は、いったい何を指すのか？ すぐに想起できるのは、ジャン・ル・ロン・ダランベール（Jean Le Rond d'Alembert）ではないか。18世紀の科学者にして哲学者であり、『百科全書』序文の作者である。もちろん百科全書派の思想が1789年にフランス革命を勃発させたわけではない。だが、『フランティック』が革命200年祭の2年前に作られたこと、その頃すでに幾つかの記念建築物（いわゆるグランプロジェ）が着々と準備されていたことなどを考え合わせると、フランス革命に関する何らかの言説を物語が含んでいると考えることは、強ち不自然ではあるまい。

二つ目のシニフィアンは〈鏡〉である。物語の中でリチャードは、四度鏡に向かう。シャワーを終えてから髭を剃る場面、「ブルーパロット」のトイレで無理に吸引させられたコカインを洗い流す場面、ミッシェルのアパルトマンの浴室で顔を洗う場面、そして大使館に誘拐犯に関する

情報を電話で連絡した直後にカフェのトイレで顔を洗う場面である。いずれの場合にも鏡は、伝統的な〈真理〉のアレゴリーとして使われている。つまり、妻探しが進んでゆくにつれて、次第に疲労の色を濃くしてゆくりチャードの表情を忠実に映し出す。しかも鏡が登場するのは常に、物語の展開の上で、重要な出来事の前後である。最初は、サンドラ失踪の直後。二度目は、デデの住所をまもなく手に入れようとする時。三度目は、ミッシェルと初めて出会って間もなく。最後は、誘拐犯と初めて接触した後である。換言すれば、〈鏡〉は、物語の展開を区切るシニフィアンとしても機能している。

シークエンスの最後に何気なく添えられた重要な隠喩を見落としてはなるまい。朝食とともに届けられ、姿を消したサンドラの枕の上にリチャードが置く二輪の赤いバラである。言うまでもなく、これらのバラは、クライマックスの場面で初めて出会うふたりの赤いドレスの女—サンドラとミッシェル—の隠喩に他ならない。さらに物語の悲劇的な結末をも予告しているはずだ。

以上のようにシークエンス4は、これからの物語の展開に必要な不可欠な数々の要素を内含しているのである。

3. クライマックスに先立つ一場面（1分10秒）

〈ロングショット〉夜のセース川 夥しい照明を点けたバトームーシュ、後景にはライトアップされたエッフェル塔

〈再フレーミング、望遠〉バトームーシュがエッフェル塔の前、つぎに自由の女神像の前を通過して行く

〈視線によるつなぎショット、クローズアップ、短焦点距離〉Rが川船の窓から外を見ている。やがて振り返る

〈約90度の視線によるつなぎショット〉椅子で眠る、赤いドレスを来たミッシェルの上をバトームーシュの反映が通り過ぎて行く

〈再フレーミング、さらに長い焦点距離〉バトームーシュ〈カメラが次第に上の方へ向けられる〉自由の女神像

〈再フレーミング、クローズアップ〉テーブル上の、クライトロンを隠したコーヒーの缶。その下に2枚のドル紙幣。Rの手が缶の回りにこぼれたコーヒーの粉

汽笛の音

をかき混ぜている

〈カメラがゆっくりと移動〉電話機、
Rの手と背中
〈再フレーミング〉椅子で眠るミッシェル

R「用意はいいか」
「早朝5時」
〈フレーム外〉「自由の女神像のわきの橋の上で」
電話の声「分かった」

〈カット、数時間の省略〉

この短いシークエンスは、いわばクライマックスへの導入部である。僅か1分10秒だが、ここに登場する、セーヌ川をゆくバトームーシュのようにゆっくりとしたリズムで進み、例外的に望遠レンズが撮影に使われているという二点で、二日目の物語の中では極めて特異な位置を占めるシークエンスと看なすことができる。

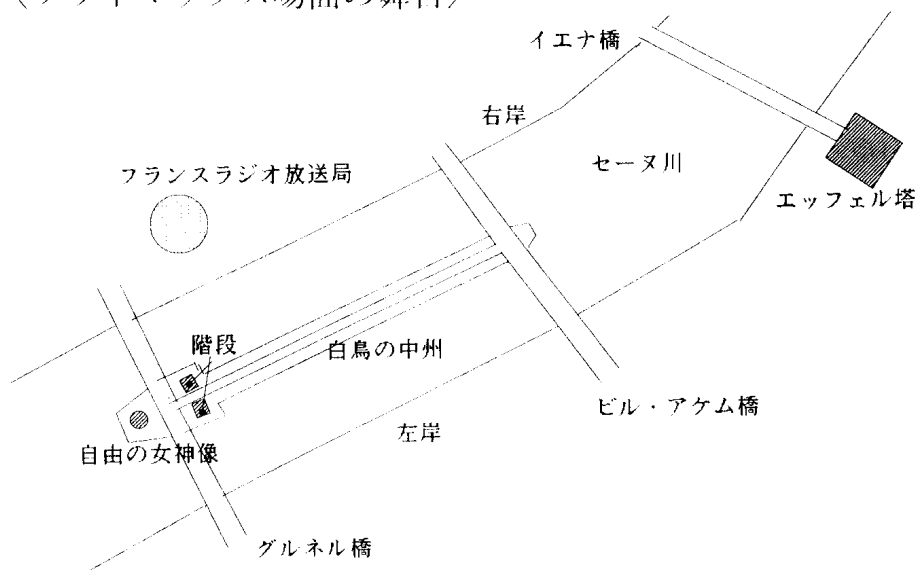
舞台は、ミッシェルの友人の黒人女性が所有する、セーヌに浮かぶ川船（ペニーシュ）である。フランスにおいては、古くから多くの運河が建設され、河川の交通が重視されてきた。川船は、伝統的なフランス文化には欠かせぬ道具または生活の場であった。このような川船の所有者が、アフリカ出身の女性にキャストされているのも、現代のパリの雰囲気窺わせてくれるだろう。しかし、このシークエンスで別けても注目したいのは、ふたつのつなぎショットである。側を通過するバトームーシュの眩い照明を受けた自由の女神像を望遠レンズが捉えると、視線によるつなぎを用いてリチャードの顔がクローズアップされる。リチャードが後ろを振り向くと、再び視線によるつなぎで、椅子で眠る赤いドレスのミッシェルの姿が映し出される。リチャードの眼に同化したカメラは、自由の女神とミッシェルとを、直喩によって結びつけているのである。やがてカメラは、すなわちリチャードの眼は、再度ミッシェルを捉え、同時にフレーム外のリチャードの声は、誘拐犯と自由の女神像の側で合う約束を交わす。因みに、ミッシェルのライトモチーフとも言うべき『あの顔は前に見たことがある』（グレース・ジョーンズの歌）は、別名 *Libertango* だが、この中にも「自由」の語 (*liberté*) は含まれている。もちろん、ニューヨーク土産の、ミニチュアの自由の女神像を持ち帰ったのがミッシェルであるということも忘れてはなるまい。ミッシェルは、自由と同一視されているのである。

次のクライマックスの場面は、前のシークエンスとは逆に、『フランティック』の中でポランスキーが対立を表すためにのみ用いるリヴェースショットが頻繁に使われた、非常に速いリズムで展開するシークエン

スである。物語は、誘拐犯たちと諜報員の銃撃戦やリチャードと誘拐犯の格闘シーンなどの激しい動きを見せながら、終結へ、事件解決へと向かう。誘拐事件は、ミッシェルの死と引き替えに獲得されるサンドラの解放—赤いドレスを纏ったふたりの女の交換—によって終わりを告げるが、物語の方は、まずリチャードからミッシェルへ、次にミッシェルから誘拐犯の部下へ、再びミッシェルからリチャードへと渡った電子部品を、最後にリチャードがセーヌ川へ投げ込むことによって、初めて結末を迎える。人物たちの動きが「純粋なシニフィアンが占めに來る場所によって限定され⁽⁵⁾」、「シニフィアンは、死の〔心的装置内の〕力学的組織を物質化する⁽⁶⁾」とすれば、獲得すべき対象として、異なる人物の手から手へと循環しながら物語全体を構成し、動かし続けた核兵器起爆装置「クライトロン」こそが、紛れもなく『フランティック』の中心的なシニフィアンなのだ。

この場面の舞台装置は、冒頭から最後まで幾度となく映し出される自由の女神像とエッフェル塔である。これらふたつの建築物が、外国人にとって（前者はアメリカ人にとって⁽⁷⁾）パリの象徴であるなら、クライマックスの舞台は、物語空間全体（パリ）を一部に凝縮する提喩と看なすことができる。この舞台には、主な人物たちが全員そろって登場することも付け加えておこう。また自由の女神像は、「白鳥の中州」と呼ばれる人工島にあるのだが、〈白鳥〉とは、〈死〉の隠喩でもある（例えば「白鳥の歌」の表現において）。つまりこの舞台は、物語全体を象徴的に示す〈紋章的空間〉に他ならない。

図2：〈クライマックス場面の舞台〉



V. 物語空間の解釈

1. 社会的、歴史的文脈から

『フランティック』は、パリという都市に関するフィルムである。都市は、いわば歴史的な奥行きをも含む。説話の言説は、おそらくパリの、2百年の歴史—フランス革命（1789年）、その百年祭（1889年）、さらにその二百年祭（1989年）—を語ろうとしている。三度反復される「アランベール」の名、1794年に国民公会政府が決定したフランス国旗の青・白・赤の三色、1889年に、（パリ万国博覧会を記念して）建設されたエッフェル塔、同年にアメリカ合衆国から送られた自由の女神像、1987年には完成間近だったルーヴル中庭のピラミッド、バスティーユの新オペラ座やデファンス地区の新凱旋門アルシェなどからなるグランプロジェ…これらの様々な物語内および物語外の指標がそれを暗示している。

自由の女神像は、正確に言えば『世界を照らす自由』は、バトルディーの作品だが、実は、1792年に「マリアンヌ」の名が、共和国または革命期のフランスを示すために、歴史に初めて登場してから現在に至るまで、ほとんど無数に作られてきた、女を表現した彫刻や絵画などのひとつにすぎない⁽⁸⁾。「自由」は、フランス語では女性名詞であるが、文法的性（ジャンル）は、アレゴリーの性（セックス）をごく自然なかたちで導く。こうして、〈自由〉の寓意的表現がマリアンヌという女の姿をとることになった。しばしばマリアンヌは、古代フリギアで奴隷解放を象徴した赤い帽子を被った姿で表現されてきた⁽⁹⁾。〈自由〉を象徴するこの赤い帽子は、1989年にも記念品として大量に販売された。

この帽子の色が、『フランティック』の中では、「赤いバラ」と、サンドラとミッシェルの「赤いドレス」とに使われている。しかも、クライマックスに先立つ場面では、ミッシェルと「自由」がつなぎショットで関係づけられ、同一視されている。従って、サンドラが囚われ、ミッシェルが最後に（自由の女神像のもとで）絶命する物語の展開は、いわば〈自由の危機〉を象徴的に示しているのではないか。

このような言説は、常にフィルムが「現在について、その制作の文脈の〈今ここで〉について何かを告げる⁽¹⁰⁾」ならば、おそらく『フランティック』制作の準備が行われた1986年のフランスの政治的社会的文脈とも無縁ではあるまい。チェルノブイリ原発の事故の深刻な影響による核への恐怖（たぶん「クライトロン」に反映されている）、総選挙での、経済

政策の失敗による社会党の大敗（それに続く保革共存）と外国人排斥や人種差別を堂々と唱える極右政党国民戦線が目覚ましい躍進、そして頻発するテロリズム……外国人ポランスキーが、フランスにおける〈自由の危機〉を痛感したとしても何の不思議もない。また、「ブルーパロット」の場面が示すように、麻薬がフランス社会に蔓延しつつあった。因みに1988年には、日本の20倍以上に当たる約4万8千人が薬物犯罪で検挙されている⁽¹¹⁾。『フランティック』でポランスキーが描いたのは、このような、自由が脅かされ麻薬が蝕む世紀末の〈パリの肖像〉ではなからうか。

2. もうひとつの舞台—精神分析から

パリは、ポランスキーの生まれ故郷、いわば母なる都市である。つまりパリは、ポランスキーのうちで、七歳で失った母に繋がっているのだ。これがポランスキーがパリに執着して三本のフィルムを撮った密かな理由のひとつではあるまいか。母の喪失と結び付いていることにおいて、ポランスキーのパリは、おそらく「もうひとつの舞台⁽¹²⁾」—無意識が演出する舞台—なのである。この舞台上では、物語の主人公リチャード（つまり〈言表の主体〉）ではなく、シニフィアンが、さらにシニフィアンの移動によって、欲望に係わる〈言表行為の主体〉—無意識の主体—が、もうひとつの言説を語り始める⁽¹³⁾。クライマックスの舞台装置には、自由の女神像とエッフェル塔が選ばれている。たしかに「自由」も「塔」(une tour)も、文法上は女性名詞である。しかし、文法的性（ジャンル）によって隠蔽されたシニフィアンとしての性（セックス）が「主として男根のシニフィアン⁽¹⁴⁾」として出現するなら、パリに〈屹立する金属〉の、ふたつの巨大なモニュメント「自由」と「エッフェル塔」は、まさに「男根のシニフィアン」として「もうひとつの舞台」の上では演技するはずだ。また、物語の中を循環する中心的シニフィアン「クライトロン」は、明らかに欲望の対象、無意識的幻想の対象あるいは「男根のシニフィアン」に他ならない。「クライトロン」は、最後にセーヌへ投げ込まれる。セーヌは、移動を続けてきたシニフィアンのいわば〈最終目的地〉である。「セーヌ川」(la Seine)も女性名詞だが、〈水平に流れる水〉であるという点において、「自由」や「エッフェル塔」と完全に対立するシニフィアン（性としてのシニフィアン）と看なし得る。「もうひとつの舞台」の上で、母なる都市パリの直中を流れるセーヌは、「母胎」（あるいは「母体」）に相当すると考えられる。と

ころが、ポランスキーの母はすでに失われ、母が位置すべき場所にはぽっかりと大きな穴が穿たれている。おそらくこの虚ろな欠落を埋めるためにこそ、「男根のシニフィアン」たちは、「もうひとつの舞台」で、セーヌに投げ込まれたり、その側に配置されたりしているのだ。とすれば、『フランティック』は、ポランスキーによる母の〈弔いの儀式〉だということになる。

以上のように、『フランティック』の説話は、三つの言説—サスペンス映画の、いわば表面的な言説、歴史的社会的言説、無意識の言説—を観客に提示しているのである。

註

- (1) Cf. Dominique Avron, *Roman Polanski*, <Rivages/cinéma>, Paris, 1987, pp.9-16
- (2) Cf. *ibid.*, p.22
- (3) *Ibid.*, p.78
- (4) *Ibid.*, p.97
- (5) Jacques Lacan, *Ecrits*, <Le Champ freudien>, Paris, Seuil, 1966, p.16
- (6) *Ibid.*, p.24
- (7) オムニバス映画『パリ・ストーリー』（題名にも拘わらず、パリを舞台にした作品は、一編もないフィルム）に所収の、デヴィッド・リンチ演出「カウボーイとフレンチマン」の中で、フランスの象徴として示されている。
- (8) Cf. Maurice Agulhon et Pierre Bonte, *Marianne les visages de la République*, <Découvertes Gallimard Histoire>, Gallimard, paris, 1992
- (9) *Ibid.*, pp.15-16
- (10) Francis Vanoye et Anne Goliot-Lôté, *Précis d'analyse filmique*, Nathan, Paris, 1992, pp.44
- (11) 法務省総合研究所編『犯罪白書(平成7年版)』、大蔵省印刷局、東京、平成7年、pp.270 & 387参照。ただし日本では、統計上別扱いの、覚醒剤犯罪の検挙者が約2万人にのぼる。
- (12) Sigmund Freud, *L'Interprétation des rêves*, traduit en français par I. Meyerson, P.U.F., Paris, 1967, p.455
- (13) Cf. Lacan, *op. cit.*, p.664
- (14) Octave Mannoni, *Clefs pour l'imaginaire ou l'autre scène*, Seuil, paris, 1969, p.62

Frantic—un portrait de Paris par Polanski

Wataru Sato

Roman Polanski est un des rares cinéastes étrangers qui aient choisi Paris comme scène de plus d'un de leurs films et qui éprouvent donc de l'affection pour la ville. *Frantic*, deuxième film de Polanski sur Paris, semble nous présenter trois discours sur la capitale de l'Hexagone.

Primo: en tant que film à suspense, *Frantic* met en scène une enquête menée à Paris par Richard Walker afin de retrouver sa femme Sondra. Enquête la plupart du temps filmée avec une seule caméra à courte focale, autrement dit, avec une focalisation subjective sur Richard. Enquête, par ailleurs, qui semble tracer un trait circulaire ouvert par la disparition de Sondra et clos par sa réapparition. Trait, sans doute, fort classique qu'on peut retrouver dans nombre de films policiers.

Secundo: l'espace (extra-)diégétique du film nous présente cependant un autre Paris, le présent de Paris avec son contexte socio-historique. Plusieurs indices —le nom d'Alembert, les trois couleurs du drapeau national, la Tour Eiffel, la statue de la Liberté, etc. —, répétés avec insistance tout au long du film, laissent entrevoir la capitale angoissée de la fin du siècle. Paris rongé par les drogues. Paris où la liberté, symbolisée par le personnage de Michelle, se trouve menacée... Tel est le portrait de la capitale peint par le cinéaste.

Tertio: Paris est surtout la ville natale de Polanski, à savoir son espace maternal. En effet, Paris reste inséparablement lié à la perte de sa mère, ce qui rapproche la ville de "l'autre scène". Scène qui met en jeu certains signifiants. La Liberté ainsi que la Tour Eiffel, monuments en *métal érigés verticalement*, fonctionnent par là comme signifiants phalliques. Il en va de même pour Krytron, signifiant crucial, qui circule d'un personnage

à l'autre du début jusqu'à la fin. Richard jette la pièce électronique dans la Seine, signifiant maternel dans la mesure où il s'agit d'une *eau coulant horizontalement*. Le signifiant, situé à la place de la mère morte, nous renvoie à un trou ouvert par la perte. Placés dans et autour de la Seine, tous les signifiants phalliques suggèrent que *Frantic* met en scène le deuil de la mère de Polanski.