

リディア・ターは女か、男か？ ——映画『TAR／ター』から見えるフェミニズムと有害な男性性

松田 智穂子

はじめに

2022年公開のアメリカ映画『TAR／ター (TÁR)』(以下、『TAR』)の主人公ターは、脚本の成立過程においてある変更が成されたことによって、「有害な男性性」と「成功した女性性」を併せもつキャラクターに仕上がっている。そのため、この作品の中心には、構想段階の設定のままであれば発生しなかったはずのジェンダーポリティクスの観点があり、さらには2010年代以降、多様なメディア・プラットフォーム上でわたしたちの耳目を集めるようになった男性性と女性性の問題が表れている。

本稿では、まず脚本の変更点とジェンダーポリティクスの観点到に注目し、それからターのキャラクターに圧縮されて書き込まれた「有害な男性性」と「成功した女性性」をそれぞれ説明する。次に、それらを踏まえながら、物語の結末と謎めいたラストシーンの意味を考えることで、この映画を通じて見えてくるポピュラー・メディアにまつわる問題点を指摘したい。

1. 脚本とキャスティングが生み出すジェンダーポリティクスの観点

まずは、映画の物語を記す。五十がらみの女性指揮者リディア・ターは、公私ともに順風満帆な人生を送っているように見える。母国アメリカの5大オーケストラでタクトを振るい、4大音楽賞を受賞したのち、ヨーロッパ最高峰と言われるクラシック楽団ベルリンフィルの首席指揮者に任命され、子供のころからの夢だった難曲・マーラーの交響曲第5番の指揮に取り組んでいるところだ。私生活では、同じ楽団に身を置くパートナーのシャロンとの間に養女を迎えている。しかしながら、かつて指導していた若い女性指揮者クリスタの自殺をきっかけに、ターによる様々なハラスメント疑惑がSNSで炎上し、最後には地位、名声、職、家庭の一切合切を失う。

脚本と監督を手掛けたトッド・フィールドによれば、このようなターは、「子供のころに何が何でも自分の夢をかなえると誓うが、夢がかなった途端、悪夢に転じるというキャラクター」¹

¹ 「Production Notes」、『TAR』映画パンフレット、GAGA、2023年5月12日。

であり、本作のテーマは、権力を行使する者とされる者の間にある共犯関係をつぶさに描くことによって、権力の本質を探ることだったという。主人公が「芸術に人生を捧げた結果」、「まるで自覚がないかのように、周囲に自分のルールを強要する」ようになってしまい、最後には「自分の弱みや嗜好をさらけ出すような体制を築き上げてしまったことに気づく」² という筋書きをもって、権力のあり方や構造を示そうとしている。

当初の構想では、権力を乱用する主人公は男性という設定だったが、オスカー俳優ケイト・ブランシェットという鬼才を得て、レズビアン女性マエストロへと変更されて、あて書きされた。³ クラシック界にはびこる性差別と長年戦っているフランスの指揮者クレール・ジボーが、『TAR／ター』の主人公が男性だったら、これほど衝撃的ではなかったはずだ⁴ と評するように、主人公の性別の変更は本作にジェンダーの視点を付け加えている。

破格の成功を収めている女性の活躍の場が、クラシック音楽界という男性主義的な特徴と家父長制的な出世システムを伝統的に有する業界であることも、本作とジェンダーのテーマとのつながりを一層強調する。ヨーロッパのクラシック音楽界は「ジェンダーの分野において旧態依然とした」⁵ 業界上位にあると、かつて桐朋学園大学学長を務めた音楽ジャーナリストの梅津時比古は説明する。わけでも、指揮者や作曲家のポストに関しては、クラシック音楽史の記述と並んで、伝統的に男性中心主義的なスタンスがとられてきた。⁶ 女性がメジャー・オーケストラでタクトを振る機会は少なく、「まだまだ圧倒的に指揮は男性社会」⁷ だという。『TAR』においても、女性であるターが、伝統あるベルリンフィルの首席指揮者に抜擢されたという設定は完全なフィクションだ。

この変更は、ジェンダーポリティクスの観点からはリアリティを欠くとの批判を招いた。例えば、映画ジャーナリストの立田敦子は、作中の「クラシック音楽界で“起こっていること”に対して、フィールド監督は徹底的にリアリズムを貫いている」と称賛する一方で、男性主義的

² 前掲 1 番。

³ 以下の 2 点を参照。Katie Chow. “Cate Blanchett reveals that her *TAR* role was originally imagined as a man.” *AV Club*, December 8, 2022 [October 23, 2023],

<https://www.avclub.com/cate-blanchett-says-tar-role-originally-meant-for-a-man-1849872103>

「『TAR ター』トッド・フィールド監督インタビュー ケイト・ブランシェットは「映画全体を理解する、フィルムメイカーのような視点を持っている」、『映画.com』、2023 年 5 月 13 日 [2023 年 10 月 18 日]、<https://eiga.com/news/20230513/3/>

⁴ 「『TAR／ター』の主人公が男性だったら、これほど衝撃的ではなかったはずだ」*Courier Japan*, 2023 年 5 月 20 日 [2023 年 10 月 19 日]、<https://courrier.jp/news/archives/325101/>

⁵ 梅津時比古「女性差別的クラシック界の実情あらわ 音楽ジャーナリストが驚いた『TAR／ター』の赤裸々さ」、『ひとシネマ』、2023 年 5 月 11 日 [2023 年 10 月 10 日]、<https://hitocinema.mainichi.jp/article/tar-umedu>

⁶ 前掲 5 番。

以下の 2 点も参照。吉原真理『「アジア人」はいかにしてクラシック音楽家になったのか？—人種・ジェンダー・文化資本』、アルテスパブリッシング、2013 年。「沈黙を破る：クラシック音楽におけるジェンダーバイアス」、『ココミュ』、2023 年 9 月 12 日 [2023 年 10 月 18 日]、<https://note.com/kokomu/n/nc99839bb69ee>

⁷ 前掲 5 番。

な業界の「ヒエラルキーの頂点に君臨するのが、男性ではなく女性であるという唯一の非現実性」を指摘している。⁸ また、フェミニスト批評を専門とする文学者・北村紗衣は、自身のブログで、同性愛者の女性という設定の主人公ターが政治的配慮を欠く数々の行動をとっているにもかかわらず、男性優位の伝統が色濃くクラシック音楽界で出世している様子を「球形の牛」に喩えて、リアリティがないと評する。

私が一番気になったのは、この作品の迫力というのはジェンダーポリティクスに全く注意を払わないことから来ていて、その点ではジェンダーポリティクスがほぼゼロのユートピアを舞台にしたファンタジー映画だ、ということだ。[中略] なぜかという、とくに終盤のリディアの振る舞い方が、自力であの地位にのぼり詰めた女性としてはありえないくらい政治（人間関係の操作という意味の政治工作）ができないからだ。そもそも女性でベルリンフィルクラスの有名楽団の指揮者になれる人なんかほとんどいないわけで、今のような世界でそのような地位につける人がいるとしたらたぶん音楽の才能だけでは無理で、政治ができないといけないと思う。良い意味でも悪い意味でも、あれだけの地位にある女性ならもっと狡猾に振る舞うだろうと思う。⁹

北村は、自覚なく権力を乱用するターのつたない政治力を表すエピソードとして、ジュリアード音楽院での男子学生に対するパワハラ場面、指揮者を目指す女性の自死に対する責任をめぐって疑惑をかけられたときの対応と釈明のまずさ、クライマックスの男性指揮者への暴行の場면을挙げている。

しかしながら、果たしてターは本当に最初から、つまり現在の地位に上り詰める前から無頓着な政治力しかもたないキャラクターだったのだろうか。映画開始以前のターの行動やその原理について、製作者や俳優たちの言葉から考える。すでに述べたような男性中心主義的なヨーロッパ音楽界で指揮者として出世することは、女性同性愛者であるターにとっては容易ではなかったことは想像に難くない。クラシック音楽界は、男性社会であるだけでなく、家父長制的でもあるからだ。指揮者や演奏家の出世ルートは明確で、実力に加えてコネクションも不可欠だという。適切な指導者に師事し、適切な公演経験を踏ませてもらい、国際コンクールなどで実力を発揮して名声を得るといった既定路線にうまく乗れば出世できる。映画の中では描かれていない設定について、ター役を演じたブランシェットは、「特に女性 [の指揮者] であれば、バーンスタインやマーラーとつながりのある師匠が必要ですが、彼女にはそれがありません」¹⁰

⁸ 立田敦子「REVIEW——世界はケイト・ブランシェットを中心に回っている」、『TAR』映画パンフレット、GAGA、2023年5月12日。

⁹ 北村紗衣「真空の中にいるまんまるの牛についての映画～『TAR/ター』（試写、ネタバレ注意）」、2023年2月27日 [2023年10月18日]、<https://saebou.hatenablog.com/entry/2023/02/27/095030>

¹⁰ 「Interview with Cate Blanchett & Nina Hoss」、『TAR』映画パンフレット、GAGA、2023年5月12日。

と述べる。それゆえ、ターは自分に嘘をつき、「ペルソナ」を築き上げることでキャリアを積むことに成功できた、と分析している。

とはいえ、クラシック音楽界における家父長制的な出世システムにおいても、楽器のパートによっては女性を中心となるポジションもあり、また事例としては少なくとも、女性が指揮者や作曲家などの「家父長」のポジションを極めることもある。師に恵まれなかったターは、自らの才能とそれを上回る努力に加えて、自らの政治力も用いて、(それでもおそらくは稀な例として) 映画の冒頭の時点では、老舗楽団の首席指揮者という「家父長」の地位にまで上り詰めた人物という設定なのだ。

ジボーは、女性の指揮者だという理由だけで、ターと自分を重ね合わせることはできないと言い、その理由を以下のように説明する。

この映画の主人公は自分の力を乱用し、ドラッグに溺れ、オーケストラの若い女性たちを口説こうとしますよね。もちろん、これが男性であれば、私たちはそんな振る舞いを見慣れていますが、これほど衝撃的な映画にはならなかったでしょう。¹¹

権力の乱用と墮落は、男性であれば珍しい話ではないが、本作におけるターは、女性であっても、脇が甘いまま権力を乱用する、政治的バランス感覚の乏しい人物として描かれていると指摘している。だが、確固たる地位を固めてゆるぎない権力を得る前と得た後では、行動そのものや行動原理が違っていても不思議ではない。むしろ、以前には用心深く立ち回っていた人物が、地位や権力を手にしたことで、それらが無自覚に振りかざすようになったと考えることもできる。これこそが、フィールド監督が中心に据えた、「腐敗から逃れられる権力者は誰もいない」¹² というテーマへとつながる。つまり、権力の掌握にともなって起こる行動やその原理の変化も権力の本質のひとつであり、そこに必ずしも性差を見出す必要はないのかもしれない。

しかしながら、ターのキャラクターが醸し出す奇妙さや矛盾は、権力を握った者は性差に関係なく墮落する、という考察だけでは説明しきれない。次節以降では、権力者としてのターの行動や行動原理には、「有害な男性性」と同時に、メディアを通じて発信される姿には「成功した女性性」を見出せることを明らかにする。このような矛盾こそが、彼女のキャラクターや物語に対して、リアリティがないなどの言葉で指摘されるような奇妙さや腑に落ちない印象を抱かせる原因ではないだろうか。

¹¹ 前掲 4 番。

¹² 「衝撃作『TAR/ター』で奇跡の復活を遂げた“幻の名匠”トッド・フィールド、16年間の空白を語る」、宇野維正によるインタビュー、*Movie Walker*、2023年5月13日 [2023年10月18日]、<https://moviewalker.jp/news/article/1134644/>

2. 家父長ターの「有害な男性性」

世界有数のオーケストラを束ねる「家父長」の立場に上り詰めているターは、その地位に付随する権力を乱用する。その行動は、いずれも「有害な男性性 (toxic masculinity)」¹³ という言葉で説明できる。

有害な男性性とは、ジェンダー平等へ向かう社会的文化的変化にともなって生じた、「男はこう振る舞うべき」とされる行動規範の中でも旧弊的で負の側面があるとされるものを指す。近年では、セクハラや性的暴行の被害体験を告白する #MeToo 運動、トランプ元大統領の女性蔑視的な問題発言、男性の自殺率の高さ、銃乱射事件の容疑者に圧倒的に男性が多いことなどへの注目が集まったことを背景に、広範に及ぶ「男性性のネガティブな側面」を指して使われている。具体的な例として、男性主義の意識（女性を見下すような意識）や、男はタフでないといけない、泣いたらダメだという意識、男は性的に活発であるべきという意識などが挙げられる。

作中でのターの行動とその原理には、他者に向けられる「有害な男性性」を見出すことができる。例えば、指揮者志望の女性フランチェスカに対して、ターは副指揮者のポストをちらつかせつつ、付き人のようにこき使う。また、ターは、かつて指導していた指揮者を目指す女性クリスタに対するネガティブキャンペーンを行っており、彼女を雇わないようにと記した Eメールをヨーロッパ有数の指揮者たちに送る。それらのメールの宛先には、ヤープ・ヴァン・ズヴェーデンやグスターボ・ドゥダメル、サイモン・ラトルなどの実在する男性指揮者たちが名を連ねている。このことは、彼女が、男性中心的な指揮者の世界にあって、大御所である彼らに対して親しげに、そして対等に連絡できるほどの地位に就いていることも示す。

首席指揮者として権力をふるう様子は、オーケストラの人事に関する行いにも見出せる。ターは、ベルリンフィル内の社会的優位性を基盤に、お気に入りの女性チェロ奏者オルガがソリストになれるよう画策して、現職の首席奏者ゴーシャの面子を完全につぶす。¹⁴ また、団員の代表格であるクヌートとの打ち合わせのとき、ターは副指揮者セバスチャンを解任すると言いだす。ベルリンフィルでは、団員の一人ひとりが投票権を持って指揮者を選ぶことが長く慣例になっており、この選挙制度の厳格さは、ローマ教皇選挙（コンクラーベ）になぞらえられるほどだという。¹⁵ そうだとすれば、団員投票を行わず、指揮者の独断で副指揮者を決めるとい

¹³ 本稿における定義は以下の論文にならう。Carol Harrington, “What is “Toxic Masculinity” and Why Does it Matter?” *Men and Masculinities*. Volume 24, Issue 2. Sage Publications, 2021.

¹⁴ このエピソードのモデルは、ターのモデルとなったとされる実在の名指揮者ヘルベルト・フォン・カラヤンが起こしたザビーネ・マイヤー事件だとされる。前島秀国「クラシック音楽の文脈から見た『TAR/ター』のリアルなスリル」、『TAR』映画パンフレット、GAGA、2023年5月12日。

¹⁵ 「「コンクラーベ」も顔負け 世界最高峰のオケの選挙で結果出ず」ベルリン・フィルの次期首席指揮者

う主張は、団員たちの権利を奪い、楽団の伝統的な自主性を傷つけて権力を恣にすることを意味する。

ターの行動に「有害な男性性」を見出せるのは、公人としての場合だけではない。家では、パートナーのシャロンに主婦として家事育児を仕事よりも優先するように求め、ふたりが育てる養女には自分を「パパ (Dad)」と呼ばせる。このように、家庭内でも職場でも、父親的・男性的な役割に甘んじている。さらには、彼女は、仕事部屋として別のマンションを借りており、そこに講演などで知り合った好みの女性を連れ込んで浮気をしている。

加えて、映画のクライマックスでは、首席指揮者を解任されたターは、怒りを抑えきれずに代役を務めるアマチュア指揮者エリオット・カプラン（ターの財団に多額の支援をする投資銀行家でもある）に暴力を振るう。1980年代後半に有害な男性性が提唱された当初、「男性が感情を抑え込むことで、ときに暴力的な激しい爆発にいたること」は顕著な一例に挙げられていた。

これらのエピソードはみな、ターが、2020年代の今も、男性を駆り立てるものとされる「有害な男性性」によってキャラクター付けされた女性登場人物であることを示している。

3. 自分で転んだ？男に襲われた？——「有害な男性性」への恐怖

こうして「有害な男性性」を無頓着にふりまく一方で、ター自身が「有害な男性性」を恐れ、敵視していることが読み取れるシーンもある。彼女は、お気に入りの女性オルガを車で送った後、忘れ物を渡すために誰もいない廃墟のようなアパートメントに足を踏み入れ、どこからか聞こえる女の歌声に誘われるように、地下への階段を下りていく。この場面では、昼なお暗い地下の廊下を歩くターの姿が、後ろから追いかけるような長回しのカメラワークで撮影されている。彼女はやがて怖くなって走り出し、外への階段をのぼり切ったところでひどく転んでケガをする。

このシーンは謎に満ちており、まるでホラーかスリラーだ。この建物が本当にオルガの住処なのか、またターが聴いた歌声が本物なのか、それとも幻聴なのかさえわからない。中でも、観客を一番混乱させるのは、ターが、シャロンやほかのオーケストラ団員たちに、「男に襲われてケガをした」と語ることである。映像を見る限り、彼女は自分で転んで傷を負ったのであり、彼女を地下で追いかけた男が本当にいたかどうかは不明だ。カメラが捉えている映像が、ターの主観ではなく、客観的な視点だとするならば、彼女が語るような襲撃者は存在せず、第三者

は誰に！？』、『日経新聞 The Nikkei News』、2015年5月29日 [2023年10月18日]、<https://www.sankei.com/article/20150529-LN7E7LFKMNI55F2BOP45V7OEO4/>

たちに勇ましく語る「わたしは男に襲われた。でも反撃してやった」という言葉も、本人の妄想か虚言だと解釈できる。¹⁶ このようにターの認知の中で、「自分で転んだこと」が「男に襲われたこと」にすり替わったと思われるエピソードは、意識的であれ無意識的であれ、あるいは妄想であれ、攻撃的な暴力という有害な男性性に対する恐怖をターが抱いていることの証左である。

さらには、この場面は、自らが立つはずだったマーラー5 番の初日の舞台に乱入して指揮者に執拗に暴力を加えるクライマックス・シーンと、皮肉な対を成している。有害な男性性への恐怖のせいで現実には起こらなかった暴力に因る被害を作り出した彼女が、最後には何百人もの目撃者がいる前で内なる有害な男性性と攻撃性を爆発させ、男性への暴力行為に至るからだ。

映画『TAR』において主人公が活躍する業界では、「有害な男性性」が権威を裏打ちする旧態依然とした男性主義と家父長制がまかり通っており、女性であるターは、このような環境でのキャリア形成と出世に成功した稀有な存在だ。しかしながら、成功した途端、権力におぼれて有害な男性性を発揮するようになる一方で、そのような有害な男性性への恐れも抱くキャラクターなのである。

4. 「成功した女性」としてのターとメディア

ターに付与された女性性も考え併せるとき、この人物像には、単に「有害な男性性」を持ちながら同時に嫌悪するという矛盾以上に複雑な側面を見出すことができる。つまり、女性という設定のターは、ポストフェミニズム的な主体として読み込むことができ、そのためこの登場人物は「有害な男性性」と「成功した女性性」が併存するキャラクターとして、作品の中に立ち現れているのである。メディアというキーワードを手がかりに、ターの中に圧縮された「男性性」と「女性性」について考えたい。

本作では、テレビとラジオという従来型のメディアは、女性主人公の成功を助け、発信するツールとして、またソーシャル・メディアは彼女を栄光の座から引きずり下ろすツールとして用いられる。2000 年代以降、メディアは、フェミニズムの議論の中心的な場となったと考えられてきた。イギリスのフェミニスト文化社会学者ロザリンド・ギルは、2005 年前後から「メディア制作物」を検討するためにポストフェミニズムの概念が繰り返し用いられたことで、『セックス・アンド・ザ・シティ』、『アリー・マイ・ラブ』、『ブリジット・ジョーンズ』シリーズなど

¹⁶ このシーンが何を意味するのか、また事実として起こったことは何か、ターの幻想かどうかといった映画の解釈をめぐる疑問に対して、フィールド監督は、作り手の意図や解釈を述べることをよしとしていない。「映画の解釈の権利はあくまでも観客にある」と考えているからだ。（前掲 12 番を参照。）

の作品がある種の「ポストフェミニズムの聖典」として扱われるようになったと論じた。¹⁷そして、このような聖典化の結果、ポストフェミニズムという用語が「もっとも特権的な女性のみ」に焦点を当てた少数のテキストにしかあてはまらないことが明らかになったのかもしれないと述べた。¹⁸ ジェンダー・フェミニズムの理論を研究とするシェリー・バジェオンは、ギルも参照しつつ、「白人の、西洋の、中流階級の、異性愛の若いシスジェンダーの主体」は、メディアを通じて「特定の——そして排他的に——」語られ、女性の「限定的な成功」に焦点を当てた言説としてしばしば一般化されてきたと分析している。¹⁹

2020年代に作られた映画『TAR』の主人公も、こうした「女性成功者」の複数の条件を満たしており、メディアを利用してそのような自己のイメージを強化・発信している。例えば、冒頭のテレビ番組出演のシーンでは、パーソナリティの口からターの輝かしい経歴が長々と紹介され、身ぎれいで自信と知性に満ちあふれた彼女がトークを繰り広げる。彼女は、才能と努力だけではなく、自己プロデュース能力によっても「自身を輝けるブランドとして作り上げることに成功」²⁰しており、この意味において「ポストフェミニズム的な主体」である。

ターが利用しているテレビや、ラジオといった「いわゆる“伝統的な”メディア」は、コンテンツの作り手が、受け手に向けて一方的に情報を供給する特徴を持つ。このような一方的なメディアは、長い間、「社会の中で優位な地位にある男性たちの男性中心的な価値観のもとで制作され、それゆえ「男性向けのコンテンツで埋め尽くされ、女性のニーズに応じるコンテンツ」²¹が乏しいと、ジェンダーとメディア文化を研究する田中東子は言う。ターの場合も、伝統的なメディアが求めるものを付度したうえで、社会的・経済的・文化的に成功した女性としての自己イメージや言動を作り出しながら発信しているという見方ができる。

なお、ターが発信する非の打ちどころのないセレブ女性像は虚像である。というのも、彼女は、本当はニューヨークのゴミ埋め立て地スタテン島の貧しい家庭出身で、「リンダ」という本名をひた隠しにしており、下町なまりを消すために NPR（アメリカの公共ラジオ局）を流しながら発音練習にいそんでいるからだ。

こうしてラジオを活用して入念に作り込まれ、テレビを通じて発信される女性ターの姿は、

¹⁷ Rosalind Gill. *Gender and the Media*. Cambridge: Policy Press, 2007.

¹⁸ ロザリンド・ギル「ポスト・ポストフェミニズム？——ポストフェミニズム時代におけるフェミニズムの新たな可能性」、河野真太郎訳・解説、『早稲田文学』2020年春号、169頁。

¹⁹ バジェオンは、このような傾向に疑問を投げかけ、インターセクショナルな議論を展開していくことが重要だと論じている。シェリー・バジェオン「成功した女性性の矛盾——第三波フェミニズム、ポストフェミニズム、そしてさまざまな「新しい」女性性」、芦部美和子訳、『現代思想』2020年3月臨時増刊号、174頁。

²⁰ 映画『TAR／ター』公式サイト、2023年4月18日[2023年8月1日] <https://gaga.ne.jp/TAR/about/>

²¹ 田中東子「メディアにおける女性の未来——ジェンダーの視点から再考するポピュラー・メディア」、東京大学、2023年4月24日[2023年10月18日]、https://www.u-tokyo.ac.jp/focus/ja/features/z0405_00009.html

2010年代にマスコミに取り上げられてきた「成功した女性性」と重なるポストフェミニズム的な主体と、そしてアメリカのジェンダー学者サラ・バネット＝ワイザーが論じるポピュラー・フェミニズム的な主体ともぴったりと合わさる。

ポストフェミニズムとは、「第二波までのさまざまなフェミニズムが前提とした、人権の問題としてのフェミニズム」を「用済み」として脇に押しやりつつ、「現在の市場万能主義的・個人主義的な新自由主義に合致する限りにおいてその存在が認められるフェミニズム」が称揚される状況を指す、とジェンダーを研究する英文学者・河野真太郎は説明する。²²そして、ポストフェミニズム的な主体となりえるのは、「男女平等が達成されつつある今日の社会的・文化的状況（決して、現実と合致しているわけではない）の中で、市場において成功を収めている女性」²³である。

このようなポストフェミニズムとほぼ重なり合うものの、よりせまい概念として名付けられたのが、ポピュラー・フェミニズムだ。今日のネオリベラルな資本主義とデジタル文化を背景に、ネットワーク化・メディア化された文化空間において女性たちにスポットライトが当たり、「可視化」されるような新しいフェミニズムである。²⁴彼女たちにとっては「創造的なアイデンティティの形成と自己の「ブランド化」にいそしめるような状況」²⁵ではあるが、「可視化」される主体のほとんどは「白人の、中流階級の、シスジェンダーの、異性愛者の」女性であり、そのため「他のフェミニズム [例えば非白人の、非中流階級の、非異性愛者のフェミニズム] をどちらかと言えば見えにくくしてしまう。」²⁶

支配的な権力と結びついたメディアであるテレビを通じて発信される素晴らしい経歴や姿、言動によって、ターは自分自身を「白人の、西洋の、中流階級の」社会的・経済的・文化的に成功した女性セレブリティとして発信している。このようにポピュラー・フェミニズム的な主体として立ち現れるターは、「資本主義の内部で、つまり企業による可視性のエコノミーの内部でもっとも簡単に商品化されブランド化されるフェミニズム」²⁷の主力商品へと、自らを置き換えているのである。

テレビ出演の際、欧米のクラシック音楽業界では、「完璧にではないものの、男女平等がかなり達成されている」と、ターが語ることも重要だ。パーソナリティが、音楽業界では「ジェン

²² 河野真太郎「現代を取り巻く「ポピュラー・ミソジニー」とは何か？ その考え方が教えてくれること」、『現代ビジネス』、2022年6月2日 [2023年10月27日]、<https://gendai.media/articles/-/95817>

²³ 前掲 22 番。

²⁴ サラ・バネット＝ワイザー「エンパワード——ポピュラー・フェミニズムとポピュラー・ミソジニー イントロダクション」、『早稲田文学』 2020年夏号、216頁。

²⁵ 田中東子による解説。『早稲田文学』2020年夏号、199頁。

²⁶ 前掲 24 番、224 頁。

²⁷ 前掲 24 番、223 頁。

ダーによる区別」、つまり女性への差別がいまだに幅を利かせていると水を向ける。すると、ターはそれを否定して、先駆的な女性指揮者たちの努力のおかげで、現在「ジェンダーバイアス（性差別）に関して、わたしは何の不満も持っていない」と話し始める。つづけて、かつては女性であるために客演指揮者^{ゲスト}にしか就けなかった時代があったが、「さいわいなことに、時代が変わった。パウロの回心は、完全ではないものの、いい感じに進んでいる」と語る。ここでの「パウロの回心」は、以前とは打って変わって、女性指揮者に対する性差別的な考えや扱いが減ったという喩えだ。しかしながら、すでに述べたように、ヨーロッパの指揮者の世界において、女性がキャリアを極めることはいまだに難しい。このように現実と異なる発言は、文化的・社会的に高い地位につき、絶大な権力を手にしているターが、女であることがもたらす不利益をもはや感じていないためだと考えることもできるが、別の意味を読み込むこともできる。バネット＝ワイザーが言う「感じのいい」、つまり「明らかに怒っていない」ことをアピールするポピュラー・フェミニズム的な発言ではないだろうか。ターからすれば、メディアが求めるものを付度して「成功した女性指揮者」のイメージや発言を発することで自らを「可視化」するという、「企業の表現をある程度利用可能にするための戦略」²⁸である。しかしながら、ポピュラー・フェミニズムの可視性は、家父長制的な「メディア会社、企業、テクノロジー産業など、常に支配的な権力の中心にある構造」²⁹を利用することで発揮される。そのため、ターが自分を引き立てるために取る戦略は、こうした支配的な権力や家父長制を強化することにもつながる。

5. ポストフェミニズム的な主体の孤立

ここで、ほかの女性たちの関係においても、ターの成功がポストフェミニズム的な特徴を備えていることを明らかにしたい。第三波フェミニズムが称揚した「エンパワメント」や「選択」といったキーワードは、もともとは女性間の連帯や共感によって支えられるという意味合いを持っていた。しかしながら、1990年代以降、メディアを通じて一部の女性にのみ限られた成功譚がまるで一般論かのように流通するようになった結果、それらのキーワードは効力を失い、女性の成功は個々人の努力によって成されるものという認識へとすり替わった。³⁰このような議論を踏まえて、バジェオンは、2010年代のポストフェミニズムの言説は、「女性の成功に焦点を当て、ライフスタイルや消費の多様な選択を例証されるような、個人化された自己定義と

²⁸ 前掲 24 番、225 頁。

²⁹ 前掲 24 番、234 頁。

³⁰ Angela McRobbie. "Post-Feminism and Popular Culture." *Feminist Media Studies* 4, 2004, pp. 255-64.

私事化された自己表現のプロジェクトに取り組むよう仕向けるのだ³¹と論じている。例えば、大きな成功を収めたセレブが、何千万もする腕時計やおしゃれなダイエット・ドリンクを SNS にアップすると、何万人ものフォロワーから「いいね！」がついてバズるといった現象が、成功した女性性の一例としてメディアを通じて発信される。しかしながら、こうした個人々の成功例は、ほかの女性にとって参考になるモデルでもなければ、女性間の連帯や助け合いを強化することもない。

文化的・社会的・経済的成功者の女性としてテレビに映るターも、このような「個人化された自己定義と私事化された自己表現」の一例だ。また、ターが収める成功が、周囲の人間との間に利害以外の関係を築けていない点においても極めて個人主義的だと言える。ターの成功と権力の維持は、本人の才能やそれを上回る努力だけではなく、ふたりの女性——フランチェスカとシャロン——の助けと支えによって成り立っている。それにもかかわらず、彼女たちとの間にそれぞれ見出せるのは、双方向的な打算と妥協にまみれた権力関係だ。

指揮者志望でありながらも、ターの雑務をさせられるフランチェスカの場合、ふたりの関係は、「時に親密な様子も見せるが、その師弟関係も極めて取引的³²」である。彼女が雑用係に甘んじているのは、ターが副指揮者のポストを与えるとほめかしているからだ。しかしながら、ターが裏切って彼女を抜擢しなかったとき、フランチェスカはそれまでの関係に終止符を打つ。つまり、クリスタの自死とターを結びつける証拠のメールと、ジュリアード音楽院での講義の一件を SNS にアップして、ターを失脚させる。

公私ともにパートナーであるシャロンとは、一見したところ、モラル・ハラスメントの加害者と被害者の関係にあるように見える。ターは、シャロンの演奏家としての道を邪魔して、主婦業を押し付けている。また、シャロンのぜんそくの薬をわざと隠しておき、発作を起こしたときに不必要に苦しませる。空港に向かう車の中で、フランチェスカが、マーラーが妻に逃げられたのは、彼女に音楽家の道を断念させて主婦になるよう命じたからだとあてこするが、ターはごく無頓着に笑って受け流す。

しかしながら、シャロンが、ベルリンフィルの現役のコンサートマスター（第一バイオリン奏者）であることから、ふたりの権力関係はもっと複雑だ。フィールド監督は、ベルリンフィルの指揮者が団員たちの投票によって決定するという民主的なシステムに言及して、実は演奏者たちを統括するコンサートマスター、つまりシャロンこそがオーケストラの実権を握っているのだと説明する。ターに権力を与えられる立場にあるという意味において、シャロンの立ち位置は必ずしもターより弱いとは言えない。なぜなら、奏者のうちでもっとも力を持つシャロ

³¹ 前掲 19 番、171 頁。

³² 前掲 1 番。

ンと私的なパートナーシップを結んだおかげで、ターはオーケストラを私物化するほどの権力と影響力を初めて手にすることができたからだ。一例として、ターが客演指揮者として初めてオーケストラにやってきたとき、シャロンに「どうすれば常任になれるか」と「相談」したというエピソードがある。後に、ターがほかの団員たちにも同様に「相談」していたことが発覚してケンカになったという。こうしたことがあったものの、シャロンは、パートナーが出張や「相談」にかこつけて女性たちとの火遊びを楽しむことや、若く美しいオルガにソロパートを与えようと画策したことについて、あえて目をつぶることを選んでいる。その理由について、シャロン役を演じたニーナ・ホスは、こう述べる。

私はシャロンに悪気がなかったとは思えない。[首席指揮者ターとコンサートマスターのシャロンという] 影響力のあるカップルという立場を [オーケストラ内で] 保持するためには、リディアがスターでないと困る。だから、彼女はリディアの行動も黙って見過ごす。³³

フランチェスカと同じく、シャロンも自らの利益を考えて打算的な取引と交渉を行いながら、ターの権力の行使と維持を助け、そしてターがスキャンダルにまみれると、目の上のたんこぶとばかりに切り捨てて家から追い出す。

これらのエピソードが示すように、ターの成功は独力だけで達成、維持されているのではない。ポストフェミニズム的な主体として立ち現れるターは、実際にはほかの女性たちとの共犯関係のおかげで、地位や権力、「成功した女性」としてのイメージを保っている。

女性登場人物であるターは、ポストフェミニズム的な、そしてポピュラー・フェミニズム的な主体だといえる一方で、彼女の行動原理を特徴づけるのは「有害な男性性」である。このような矛盾を抱えるキャラクターであるため、ターのジェンダーを限定するような日本語字幕は、観る者に違和感や誤解を与える。劇場公開版ではターの台詞の字幕はすべて女言葉だったが、Amazon Prime で配信されたバージョンでは男言葉である。例えば、語尾の「～なの」「～よ」などはすべて「～なんだ」「～だ」へと変わっている。原語である英語やドイツ語では起こりえないこの問題は、一方では彼女のキャラクターの女性性を、もう一方では男性性を極端に強調してしまう。そのため、ひとりの登場人物の中に男性性と女性性が圧縮して書き込まれているというキャラクターの本質的な特徴を見えにくくする。

ターの内面にはびこると同時に恐れの対象でもある「有害な男性性」は、ポピュラー・フェミニズムに対する反動として生じる「ポピュラー・ミソジニー」という概念と重ね合わせて考えることができる。

³³ 前掲 10 番。

ポピュラー・フェミニズムとは、市場における女性たちの活躍ばかりが「可視化」されてスポットライトを浴びるも、実際には、彼女たちはいまだに残存する性差別を含む社会・文化・経済構造から抑圧を受けている状況だと説明できる。³⁴そして、ポピュラー・フェミニズム的な主体は、目立って可視化されることによって、「処罰され、懲戒される」³⁵ ミソジニーの対象となる。ポピュラー・ミソジニーとは、フェミニズムのせいで、男性が能力を発揮することを阻害されているという考えだ。このような感性は、例えば女性専用車両を「男性に対する逆差別だ」とする批判や女性のみを狙った殺傷事件の犯人の心理にも見出せると、河野は述べている。³⁶

ターというキャラクターが抱えるジェンダーの奇妙な矛盾は、ひとつには、彼女の「成功した女性性」が、クラシック界にはびこる性差別によって実は傷つけられており、そのことから逃れるために「有害な男性性」を纏うことで自らを保とうとしている点に見いだせる。もうひとつは、そうした「有害な男性性」を周囲の人々に向けてると同時に、それを恐れて嫌悪しているということだ。

すでに挙げた廃墟のシーンのほかにも、主人公が有害な男性性に対する恐怖を抱いていると思わせる場面がある。ひと気のない広い公園をジョギングしていると、長く響く悲鳴がどこからか聞こえてくる。物語の序盤から、ターが薬物を常用するほど心のバランスを崩しており、幻聴に悩まされるエピソードが繰り返し挿入されているため、さらには本当に聞こえているならば取るだろう行動（警察への通報など）も取っていないため、この悲鳴も幻聴だと考えてよい。重要なのは、この悲鳴が、性的なものも想定される身体的な暴力を振るわれている女性のものに聞こえることだ。何者かによって加害される女性の悲鳴が、女性性と有害な男性性を併せ持つターの頭の中に響いているのである。このことは、ターが、ネットワーク化されたポピュラー・フェミニズムとポピュラー・ミソジニーの循環する構造の中で身動きが取れなくなっていることを指し示す。

ポピュラー・フェミニズムとポピュラー・ミソジニー——「可視性のエコノミー」の中で「時に互いを映し合い、時に流用し合い、時にバックラッシュとなり、時にあからさまな暴力となる」³⁷ ふたつのネットワークが、社会的・文化的構造として機能する状況の中で、女性性と有害な男性性に絡めとられているターは、心を病むほど苦しんでいる。もちろん、わたしが言いたいのは、彼女のように構造化された社会的・経済的・文化的な状況や差別によって傷つけられた被害者が、他の人たちに対して加害していいということではまったくない。そうではなく、

³⁴ 前掲 24 番、236-245 頁。

³⁵ 前掲 24 番、235 頁。

³⁶ 前掲 22 番。以下も参照。河野真太郎『新しい声を聞くぼくたち』、講談社、2022 年、22-30 頁。

³⁷ 前掲 24 番、248 頁。

彼女を病ませてる状況は、個人的な問題の域を超えて、社会や文化の中で保存され、機能しているものだという認識を持つ必要があるということだ。クラシック界には、より広く考えれば社会の様々なシーンには、いまだに差別を作り出して存続させる構造があるのだという大局を見なければいけないと考える。

6. SNS の時代に①——キャンセルカルチャー

次に、このような大局を見えづらくしているもののひとつとしてバネット＝ワイザーが指摘した現代的なメディアについて考えたい。

すでに論じたように、“伝統的な”メディアのひとつであるテレビやラジオは、ターが「成功した女性」のイメージを作り上げたり、発信したりするツールである。これに対して、彼女を失脚させるのは、テクノロジーの発達をよりどころとして、2010年代から目覚ましく普及したソーシャル・メディアだ。映画の中盤から終盤にかけて、クリスタの自殺の原因をターによるネガティブキャンペーンに求める告発と、ジュリアード音楽院の男子学生マックスに対するパワー・ハラスメントの動画が SNS 上に流出し、またたく間に拡散、炎上する。これにより、ターはベルリンフィルでの地位、マーラーの 5 番の舞台、家庭をすべて失う。わけでも、本編序盤のジュリアード音楽院でのシーンは 5 分にもおおよぶ長回しで撮影されており、マックスから「最低なくそ女 (a fucking bitch)」と呼ばれたことをきっかけに、ついには大声で言い返すさまがスクリーンに映し出される。このシーンを台本で読んだとき、俳優ブランシェットは、ターとマックスの考え方について、「誰も正しくはなく、誰が間違っているわけでもない、そして誰も真剣に議論していないのだと感じました」³⁸ と述べている。ターに問題があるとすれば、彼女の主張そのものではなく、教員の立場で学生に声を荒げたり不適切な表現を使ったりしたことにあり、これはハラスメントと判断されても仕方がない事案だ。そして SNS には、この一連のシーンの中から、文脈を無視して彼女の発言や動作の過激な部分だけが切り取られて誇張され、センセーショナルに見えるよう編集されて投稿される。

こうした SNS 上での告発とスキャンダルの拡散による炎上が原因で、言い換えればキャンセルカルチャーのせいで栄光と権力を失うという物語上の演出について、フィールド監督は、単に現代性を強調したかったにすぎず、本当に描きたかったのは「権力」の本質についてだと語った。³⁹ だが、このようなキャンセルカルチャーは、『ター』がポストフェミニズム時代を映し出す映画であることを一層強調する役割を果たす。

³⁸ 前掲 10 番。

³⁹ 前掲 12 番。

キャンセルカルチャーは、2010年代に入っところ、BLMやフェミニズムなど世界的な規模で盛り上がった反差別運動と同時期に出現した。例えば、芸能人や政治家などのセレブリティ、あるいは一般の個人に対して、過去の不適切な言動や不祥事、その記録を掘り起こして、SNSなどのメディアを介して広く拡散して炎上を誘発し、社会的地位や名声を失わせること、あるいはそれを容認する風潮のことであり、クリスタと学生マックスの件をきっかけとするターの失脚はいずれも典型的な例だ。

このようなキャンセルカルチャーの性質について、アメリカとフランスの文化研究を専門とするロール・ミュラは、「人種差別や性差別の文化が今もつづき、抑圧された人々を軽視していることを非難し、社会における具体的な変化を要求する一種の抗議」⁴⁰だと述べている。そして、「キャンセルカルチャーは権力に説明を求め、公人の矛盾と組織の共犯関係を問いたずす。これは、より大きな社会的・生物学的・経済的正義を実現することに熱心な、パフォーマンス的な動きであり、誰もが操作できる強力な手段たるソーシャルネットワークを通じて実行される。」⁴¹ こうした良性面に照らせば、権力を乱用して周囲の人々を抑圧したターは、SNS上の告発をきっかけにしかるべき罰を受けたのだと言えるだろう。

その反面、この風潮は、インターネット上でのコミュニケーションのあり方に関する大きな問題も含んでいる。2000年代以降のソーシャル・メディア時代の顕著な特徴として、「文脈のない開かれた空間で、相手の立ち位置や言葉の意味を理解することは難しく、人々の発言が無責任になっていく傾向」⁴²を、田中は挙げている。カトリック・フランシスコ会神父の小高毅も、サイバースペースにおける不寛容と無責任の文化、「正義」や「弱者救済」の名の下に行われる社会的地位を奪い去るほど厳しい断罪と裁きには、本来ともなうべき「ゆるし」を欠いていると論じる。⁴³つまり、現代社会における「正義」が、「裁き」という言葉が組み合わせられて、「一方的に裁く側に立って、他者を断罪し、時には悪意ある言葉、怒りを投げかけ」⁴⁴る事案が目立っていると述べている。メディアも、報道する側と情報の受け手である一般大衆も、「表面は弱者や被害者を救済するといったポーズを取りながら、断罪して自分を優位に置いている」⁴⁵という。強きをくじき、弱きをたすくためには社会や制度の是正が必要である。しかしながら、このこととは別として、現在のような「正義において、その先の「ゆるす」という言

⁴⁰ ロール・ミュラ「キャンセルカルチャー——誰が何をキャンセルするのか」、トマ・ピケティ、ロール・ミュラ、セシル・アルデュイ、リュディヴィーヌ・バンティニ著『差別と資本主義——レイシズム・キャンセルカルチャー・ジェンダー不平等』尾上修悟、伊東未来、眞下弘子、北垣徹訳、明石書店、2023年、65-66頁。

⁴¹ 前掲40番、66頁。

⁴² 前掲20番。

⁴³ 小高毅「正義を完成させるもの」、『カトリック生活』2023年8月号、ドン・ボスコ社、5-7頁。

⁴⁴ 前掲43番、5頁。

⁴⁵ 前掲43番、5頁。

葉が出てこなくなった社会」では、「根っここのところにある自分の欲望とか、劣等感と優越感、あるいは自己顕示欲」を覆い隠しながら、相手を社会的に抹殺するまで「裁く」ことが容認されていると、小高は憂いている。⁴⁶

7. SNS の時代に②——救い、ゆるし、償い

ある意味においてはターのふるまいや行いに対するキャンセルカルチャーによる断罪が妥当であるとして、前節の議論も踏まえながら、本作の不可思議なラストシーンをどう解釈できるか考えたい。

SNS 上での強烈なバッシングを受けたターは、心の均衡を完全に失い、公衆の面前で代役の指揮者に暴力を振るう。フランチェスカとシャロンをはじめとする周囲の人々に去られ、築き上げた地位も権力も名誉も失って、映画の終盤では、あるオーケストラの指揮を代行するという新しい仕事に就くため、東南アジアの一都市を訪れる。最後の場面では、彼女がタクトを振るのは、ゲーム音楽を演奏するモンスターハンター・オーケストラであることが明かされる。

このようなエンディングに関して、特に日本のネット上では、ヨーロッパで最高峰のクラシック楽団にいたターがアジアでゲーム音楽を指揮するという終盤のシーンを「都落ち」と捉える批評や感想が見受けられた。例えば、音楽業界におけるゲーム音楽に対する文化的な蔑視、ヨーロッパとアジアを対比させる地理文化的（言い換えればオリエンタリズム的）な蔑視、そしてターが体の疲れをいやすために安ホテルのフロントに良いマッサージ店を聞くと、女性たちが指名を待つ性風俗店まがいの店を紹介されるというエピソードからは女性蔑視が読み取れるとして、批判された。⁴⁷ 英語圏の黒人文学・文化を研究する筆者も、初見時にはこうした印象を受けたことは否定しない。だが本稿では、別の方向からこの謎に満ちた場面にアプローチする。

「モンスターハンター」（以下、「モンハン」）は、今日のサイバー・エンターテインメントの中でも代表的な作品だ。日本のゲーム会社 CAPCOM が 2004 年に第一作を発売し、「ネットワークを介して「ほかのプレイヤーと協力して強大なモンスターに挑む」というプレイジャンルを確立し、世界中から注目を集めるコンテンツに成長」した。⁴⁸ このゲームは、物理的な距離を隔てた、顔も本名も知らないプレイヤー同士が、SNS をプラットフォームにつながって、協力しながら攻略を目指すという点において画期的であり、以後のソーシャル・ゲームのひな形を提示した。ターが指揮台に復帰するのは、こうしたゲーム音楽だけで構成されたオーケスト

⁴⁶ 前掲 43 番、5 頁。

⁴⁷ 例えば、前掲 9 番と前掲 12 番を参照。

⁴⁸ CAPCON 社の公式ページより。<https://www.monsterhunter.com/ja/>

ラコンサート「狩猟音楽祭」を思わせるイベントだ。本家の方は、2009年の第一回開催以来、日本のみで開催されて世界各国のファンたちを動員しているが、ターが指揮するオーケストラは、非常に若い奏者のみで構成されている。だが、重要なのはイベントの規模や演奏者の習熟度ではない。フィールド監督は、ゲーム音楽は、「クラシックのように死んだ白人が作った音楽ではなく、現代を生きる人が作り、現代の人が熱狂的に聞くもの。最後のシーンの観客がコスプレをしているのも大事で、音楽を聴くためにあれほど熱心にドレスアップする観客はドイツにはいなかったということを示した」⁴⁹と説明する。クラシックがアナログの生演奏ゆえにその高尚感を買われるジャンルであるとすれば、ゲーム音楽は、生演奏に加えてオンライン配信も通じて地理的制限を超えてオーディエンスを動員する、デジタル・カルチャーの代表的なジャンルのひとつだといえる。

モンハンのゲームや音楽会に、今日のデジタル・メディアの基礎である双方向性や遍在性も読み込むならば、現代に生きるターが、世界のどこにしようとも、危険を含むサイバースペースから逃れることができない状況をまずは描いている。そのうえで、ゲームのコスプレをするアジアの若者たちの前で、ベルリンフィルでそうしていたのと同じように指揮をすることは、自らが利用し、そしてすべてを奪い去ったネット文化をもう一度受け入れ、生きるために再起しようとしていると捉えることができる。

このシーンについて、フィールド監督は、アジアでモンハン・オーケストラの指揮をすることは「転落した先の場所」ではなく、「エキサイティングで希望に満ちた場所」であり、「彼女にとっての救いの可能性」を示唆するシーンのつもりだったと語っている。

私にとってあのシーンは、主人公が 21 世紀の優れた指揮者であり、優れた作曲家であることの、とてもシンプルな帰結として描いたものです。ドイツで指揮することができなくなったとしたら、彼女はどこかほかの国で指揮することになるでしょうし、死んだ白人の古典音楽家のカノンを演奏することができなくなったとしたら、同時代のより活気のある音楽の分野に飛び込むことになっても不思議ではありません。あのシーンで重要なのは、彼女がいまなおタクトを振っているということです。⁵⁰

バロック音楽奏者でもある比較文学史家・竹下節子は、「正義」や「正しさ」とはつねに「関係性の中にある相対的なもの」だと論じる際に、キャンセルカルチャーも引き合いに出して、人が「道を踏み外したとき、すべてを否定する必要はない」⁵¹と述べる。

どんなに慎重に生きようとしても、いつも未知へと向かう人生は、「間違える可能性」と

⁴⁹ 前掲 3 番の「「TAR ター」 トッド・フィールド監督インタビュー」を参照。

⁵⁰ 前掲 12 番。

⁵¹ 竹下節子「カトリック・サブリ第 207 話「正す」ということ」『カトリック生活』2023 年 9 月号、13 頁。

隣り合わせだ。誤ったときにそれを認め、訂正する誠実さと謙虚さを忘れないようにしよう。⁵²

この言葉をターのケースと重ねるならば、自分の力で立ち上がって指揮台に立ちつづけることは、彼女自身による救いと捉えることができる。

とはいえ、このエンディングを救いに彩られたハッピー・エンドだと、手放しに考えるわけにはいかない。ふたつの問題を残したまま、映画が終わるからだ。

ひとつは、エンディングで描かれるターの救いは、あくまで自助的であり、他者からのゆるしや助けを見出せないことだ。指揮台に立つ彼女の背中を見つめるコスプレの人々は、愛好するゲームやその音楽にのみ関心を向けている。その視線には、ターに対する積極的なゆるしも好奇心もまったくない無関心が宿っているようだ。加えて、ターが指揮するオーケストラの演奏が始まると同時に流れるナレーションの台詞から、モンハンというゲームが提示する世界観が極めて個人主義的であることが明らかになる。超男性的な声（Hyper-Masculine Voice）で読みあげられるナレーションは、ゲームのプレイヤーたちに「第5期調査団の姉妹兄弟たちよ」と呼びかけ、これから行くゲーム世界の危険な旅路に警鐘を鳴らして、怖気づいた者には引き返すよう警告する。それから最後に、「let no one judge you」と述べたところで、エンドクレジットに切り替わる。文脈を踏まえて訳せば、たとえ調査団を辞したとしても、「おまえ自身を、ほかの誰にも判断させるな／裁かせるな」という意味だ。この言葉は同時に、モンハンを介して示されるこの映画のエンディングでは、(サイバースペースにおけるプレイヤー同士の協力や結びつきがあるとはいえ、) 他者とのつながりの意識が極めて稀薄であり、また重視されてもいないことを如実に表す。このラストシーンに、すべてを失ったターの未来への希望を見出そうとするならば、他者からのゆるしや助けではなく、自身に残された個人の実力、経験、努力によって成される復帰という自己救済しかない。

もうひとつは、ター自身の他者への償いが描かれていないことである。ターは、クリスタの自殺に対して責任の一端を実際に担っていたかもしれないし、また学生マックスへの態度は公人として見逃される範疇を超えていた。では、彼女にできる社会的な償いは何か？そもそも、なんらかの償いをできる状況にあったらどうか？ゴシップ的なものも含めて第三者からの関心を集めて断罪された後、そのまま責めを負わせつづけたり、反対に無関心のまま風化させたりするのではなく、社会の中でどのような個人的・組織的償いが可能か、あるいは必要かを考えて社会的・文化的構造から変えていく時が来ていることを、ターの物語は示唆する。

ブランシェットは、ジュリアード音楽院での講義の場面について、SNS上で幅を利かせるク

⁵² 前掲 51 番、13 頁。

リックベイト⁵³を嘆きながら、「私たちにとって本当に重要なことが起きているというのに、それについて議論する場がないのです」⁵⁴と述べている。彼女がつづけるとおり、「もちろん映画館はプロパガンダの場ではない」。⁵⁵だが、過ちや間違いの「正し方」の是非は、「正した先」に希望があり真理が見え、自由へとつながっているかどうかで決まる」⁵⁶と、竹下は言う。ターの物語の最後に見えるものは、物事が正されたのか判然としない状況の先にある、モンスターを狩りにいくハンターたちを待ち受けるネットの仮想空間の広がりばかりだ。

おわりに

女優ブランシェットが怪演するリディア・ターは、強烈で奇妙なインパクトを与える登場人物であり、そのキャラクターや作品そのものは賛否を呼んだ。もしもこの人物が男性のままであれば、男性権力者が有害な男性性をまき散らして失脚するというありふれた物語だっただろう。しかしながら、女性に変更されたことで、男性主義的なヨーロッパ音楽界で活躍するターの物語は、田中の次のような言葉に当てはめることが可能になった。

男性的な価値観は真白に漂白された背景としてわたしたちの社会・文化空間を取り囲んでいる。そうした背景の中で女性たちが存在を示し、声を発すれば、それは真白な背景にとりついた染み——つまりは有徴の者として示され、例外として浮かび上がるもの——とされ、静かに排除されてきた。⁵⁷

男性的な価値観が溶け込んだ世界で、ターは、メディア化された文化空間で、自らをポストフェミニズム的な主体、そしてポピュラー・フェミニズム的な主体として表現する。

しかしながら、彼女のそのほかの行動や行動原理は、有害な男性性によって特徴づけられている。つまり、ひとりの登場人物の中に「成功した女性性」と「有害な男性性」の両方が圧縮して書き込まれているのだ。本稿では、“toxic masculinity”という語に、「有害な男性性」という定訳を用いた。だが河野は、著作『新しい声を聞くぼくたち』において、「有毒な男性性」という訳をあてている。その理由を、このような男性性は、周囲の人々にとって害があるだけでなく、発揮する男性本人のことも、まるで毒ガスのようにじわじわとむしばんでいくからだとして説明している。⁵⁸ このことを考え併せれば、ターがキャンセルカルチャーをきっかけに失脚

⁵³ ユーザーの関心を集めるような内容のテキストやサムネイル画像を用いてリンクを踏ませ、欺瞞的な内容のコンテンツを見せたり読ませたりする誇大広告や虚偽の一種。

⁵⁴ 前掲 10 番。

⁵⁵ 前掲 10 番。

⁵⁶ 前掲 51 番、13 頁。

⁵⁷ 前掲 25 番、198 頁。

⁵⁸ 河野氏との私的な会話より。2023 年 10 月 31 日、生田の急な坂道にて。

する原因は、男性的な価値観が有毒なガスのように溶け込んで「真白な背景」となっている世界において可視化され過ぎた女性であるからだけではない。「有毒な男性性」を持ったことで、最後にはその毒が自身にくまなく回ったことによっても破滅を迎えたのである。

加えて、ターの成功・失脚・再起はいずれも、メディアと深くつながった社会や文化の現状を映し出している。特に、彼女を破滅させ、再起へと導くサイバースペースにまつわる問題の背後には、いずれも個人的なものではなく、ポピュラー・フェミニズムとポピュラー・ミソジニーの構造化されたネットワークにがんじがらめになって状況がある。日々、メディアを通じて様々な言葉や考えを送受信しているわたしたちは、これらの問題を見つめ直し、対処していかなければならないことを、この映画は教えてくれる。