

哄笑をこめて振り返れ

——ジョン・クリーズ（モンティ・パイソン）の『フォルティ・タワーズ』——

吉 岡 ち は る

1. 「失われた世代」の子供たちのためのファース（笑劇）

イギリス人は、ランキングが好きである。テレビ番組や文学作品や映画のジャンル別のランキングなどというものが、あちこちのメディアで、毎年のように行われている。それも、週間人気ランキングというようなものよりは、20世紀最大とか、小説や映画であれば今までに出たものすべてを対象にするといった、大規模なものが多い。日本でランキングといえば通常、視聴率・興行収入・人気などのものであり、それらはつまり、短期的スパンで金を取るための順位表である。それに対し、イギリスのランキングは、業界人の投票によって、文化的な質の高さを位置づけるものが多いように思える。例えば2000年つまり世紀の変わり目には、イギリス映画協会（BFI）によって、歴代テレビ番組ランキング100、つまり20世紀最大のテレビ番組は何かを、プロの業界人が投票するという、壮大な企画が行なわれた。そしてそのうち20位中7番組を、コメディが占めた。受け手側からいっても作り手側からいっても、コメディがイギリス（大衆）文化の核心部分を担っていることが、この結果からも窺われる。

さて、テレビ放送開始以来のすべてのTV番組の中の、総合第1位という気の遠くなるような偉業を達成したのは、『フォルティ・タワーズ』（1975・79）だった。これはジョン・クリーズが『モンティ・パイソンの空飛ぶサーカス』（1969—74、同ランキング5位）の第4シリーズを単独で抜けて、当時の妻コニー・ブースと共同脚本で製作した、シチュエーション・コメディである。ちなみにクリーズは2005年、チャンネル4がコメディ関係者らを対象にして行った喜劇人のランキングにおいて、ピーター・クック（1937—1995）に次いで2位を獲得し、現役最高のコメディアンを恣にした。世界60カ国で繰り返し再放送されているという『フォルティ・タワーズ』は、2004年、イギリス人以外の視聴者によるシチュエーション・コメディ人気投票の第1位にも

選ばれている (McCann 7)。イギリスのお家芸であるコメディにおいて、クリーズは国内で最高の評価を得ているばかりか、国際的にも評価され、人気があるということだ。それは彼がとりわけ『フォルティ・タワーズ』において、イギリスの国民性を芸術作品に表象しつつ、人間存在そのものに普遍的な、卓抜した文化価値を創造したからであるだろう。では彼のコメディのそのような卓越した本質とは、いかなるものなのだろうか。

『フォルティ・タワーズ』は、バジル・フォルティ (クリーズ) の経営する同名のホテルを舞台に、妻のシビル (プルネラ・スケールズ)、英語もままならないスペイン人の従業員マヌエル (アンドリュー・ザックス)、本職は絵描きの従業員ポリー (ブース) の4人を中心に、シェフ、ホテルに住む老婦人の2人組と頭のネジがちょっと緩んでいる大佐、各回に現れる様々なゲストをめぐって展開される、ファース (farce 笑劇) である。フォルティ・タワーズの起源は、モンティ・パイソン・チームがロケのために、イギリス南西部の海辺の観光地トーキーで滞在したホテルにある。ホテルの名はグレンイーグルスといい、経営者はドナルド・シンクレアといった。シンクレアは、アメリカ人のテリー・ギリアムが、フォークを右手に持ち替えて食べようとしたとき、「ここではそういう食べ方はしないんだ」と彼のテーブルマナーを諷めたり、エリック・アイドルの荷物を、爆弾かと思ったと言って、放り出してしまったりした (*A Visit*)。当然のように怒った彼らは宿を変えたが、その想像を絶した無礼さに何かを直観したクリーズは、妻のコニーと共にホテルに留まって彼を観察した。クリーズは、コニーと一緒に新しい番組を構想中、このホテルをモデルにしたコメディを書くことを思いついた。

シンクレアは、「客さえいなけりゃ、わしは立派な仕事ができる。客がわしの仕事を台無しにするんだ」と嘯いていたと言う (*A Visit*)。彼にとって様々な客は、彼の思い描く理想の秩序を、次々と破壊する脅威であったらしい。そして彼は脅威に対して臆せず、いや臆している故にか、横柄な応対で果敢に立ち向かった、というわけである。自らを「シンクレア海軍中佐 (Commander Sinclair)」と呼んでいた彼は (*A Visit*)、日常生活においても、まだ戦争の続きをしていたのかも知れない。おそらく彼にとっては、戦争でお国のために戦っているといった大義名分が、重要だったのだろう。戦争の大義名分がなくなってしまった戦後の、いわゆる没落したイギリス帝国で、彼がその空隙を埋めるために思いついたのは、実はまったく彼の資質に合わない、ホテル経営だった。ホテルで品格ある人間に囲まれることが、失われた理想の環境の構築であるという幻想を、彼は抱いていたらしい。幻想と現実との間には、もちろん大きな隔りがある。

哄笑をこめて振り返れ——ジョン・クリーズ（モンティ・パイソン）の『フォルティ・タワーズ』——

フォルティ・タワーズを定宿にしている老婦人の1人は、ギャツビー夫人という。それはおそらく偶然だろうが、シンクレア＝バジルはそういう意味で、スコット・フィッツジェラルドの『グレート・ギャツビー』（1925）のギャツビーを思い起こさせる。パイソンがホテルに泊まった1971年に60代であったというから、世紀末から1900年代に生まれていた筈である（1981年没）シンクレアは、クリーズたちの父親ならびにスコット・フィッツジェラルド（1896—1940）と、同じ世代である。言うまでもなくフィッツジェラルドは、第1次大戦における世界の混乱の中で、親の世代のヴィクトリア朝のモラルに懐疑的になった「失われた世代」に属している。ギャツビーは、イギリスのような歴史的裏付けはないがアメリカの「上流」である富裕階層の人々が、道徳的には腐敗していて品格がないという現実の「犠牲」になって死に、死ぬことによって彼の幻想を全うする。それに対してシンクレア＝バジルは、「上品な」上流の人間など来ず、煩瑣な雑務に追われ、様々な客たちの我儘を日夜聞き続けなければならない現実の「不条理」に対して、無礼を盾にして戦いながら、自分の幻想を保護している。だから、ギャツビーが失われた世代の「グレート」な悲劇の主人公として美しく死ぬのに対し、バジルはイギリス帝国没落後のドン＝キホーテとして、幻想の破壊された現実における、喜劇の主人公になるのである。

2. 「階級」コンプレックスの補償、の綻び

クリーズは、トーキーを舞台に選んだのは、彼がやはり海辺の街であるウェストン・スーパー・マアの出身であり、「ちょっと眠気を催すようで、かなり懇懇で、いささか上品ぶった海辺街の雰囲気」（McCann 48）をよく知っていたからだ、と言っている。ウェストンは、「退屈で、単調で、肌寒い街」、典型的なイギリス地方の小さい街であった。「僕はウェストンを頭の中で持ち運んでいるように思える、良いところも悪いところもね」、とクリーズは言っている。良いところは、「本質的に人がいいこと。賞賛に値するような、絶対的に見事なりベラリズム——人は可能な限り決断をするのに自由であるべきであり、そう感じるなら賛成する必要はないということ」。悪いところは、人前で何かと恥ずかしいと思ってしまうこと、世間体を気にすること、知的であると見えるかも知れないものには何でも深い疑惑を抱くこと、だという（Margolis, *Cleese* 12）。20世紀にあっても、このような地方都市的道德観の内には、ヴィクトリア朝文化の痕跡が認められる。バジルが戯画化している上流への憧れは、イギリス帝国の最盛期であるヴィクトリア朝時代、その新興階級である中流階級が、遍く持っていたものである。吉田健一は、次のように書い

ている。

我々は彼ら(中流階級)がとった態度にも、新興階級の自負を見る他ない。彼らは自分たちが貴族その他、それまでの支配階級に少しも劣ることはないと考えていた。しかし彼らには明らかにないものが幾つかあって、たとえば門地とか教養とか、そういうことの結果である育ちとかを彼らは貴族に対して誇ることは出来なかった。……しかしそれでも自分達は誰にも引けを取るものではないという自負の根拠を、彼らはその堅固な道徳観に求めた。いくら着飾っても、肩書があっても、或いは学問があっても、道徳的に欠けている所があれば駄目ではないかという見方であって、すべてこの見方が通用する時と同様に、そうした英国の中流階級の道徳観もその為に誇張されることになった。ヴィクトリア風ということに付きまとう、何かひどく融通の利かない感じの一番直接な原因はそこにあると思われる。(59)

ヴィクトリア朝の中流階級の人々は、バジルのように上流幻想を持つかわりに、自分たちの「道徳観」を発達させて対抗した。しかし上流コンプレックスに根差すそのような道徳観の厳格さは、「体裁」への執着となって現れた。ヴィクトリア朝時代にそれまでになかった重要な意味を持つことになったのが「体裁がいい」(respectable)という言葉で、ヴィクトリア朝の道徳として、そういう体裁に構わずにいることは許されなかった(73)。例えば、頭と顔、及び手足くらいを除けば、人間の体のことを口に出すのは一切禁じられていた。勿論それは言葉の上でだけのことでなくて、ヴィクトリア女王の孫娘が女王に、人に自分の足を出して見せることになるから自転車に乗ってはいけないとたしなめられて、でもお祖母様、私に足があることは誰でも知っているんですけど、と答え、女王は黙る他なかったという逸話を、吉田は引いている(68)。ヴィクトリア朝末に生を享けた孫娘が予兆した「道徳」=「体裁」の内的矛盾は、20世紀の海辺の地方都市においても引き摺られており、下層中流階級のバジルは、その滑稽さを全開させる。『フォルティ・タワーズ』のファースのエネルギーは、この内的矛盾の劇的な炸裂から生まれるものだ。

『フォルティ・タワーズ』の第1シリーズが、「上流への憧れ」というエピソードの、バジルが大枚を叩いて上流階級の読む雑誌に広告を載せ、上流階級の客を呼んでホテルの品格を上げようと腐心するところから始まるのは、そのためである。しかし彼がその日最初に迎えた客は、全く貴族とは反対のカジュアルな服装をし、コックニー(ロンドン子)訛りで「今日は運が良いような気がするから、(シングルじゃなくて)ダブル・ルームにするよ」(7)と軽口を飛ばす、ダニー

哄笑をこめて振り返れ——ジョン・クリーズ（モンティ・パイソン）の『フォルティ・タワーズ』——

だった。彼が気に入らないバジルは、満室だと言って追い返そうとするが、シビルがやってきて事なきを得る。ところが次にメルベリー卿と名乗る客がやってくると、電話中だったバジルは急に電話を切って態度を変え、追従的になり、上流社会の幻想に浸りはじめる。メルベリー卿が貴重品として預けたスーツケースがずいぶんみずぼらしい、とシビルが言うと、バジルは、上流階級の方しかそういうものはお使いにならないんだ、と返答する（16）。実は「メルベリー卿」は詐欺師であり、ダニーは彼を張りに来た私服刑事なのだった。最後にシビルが、メルベリー卿が貴重品を入れていたはずのスーツケースを開けて、レンガが入っているのを確かめるに至って、バジルは自分が騙されていたことを、ようやく認める。

ホテルで捕り物のドタバタが行われている最中、件の広告を見た本物の貴族夫妻がやってくる。しかし幻想を破られて息巻いているバジルは、「メルベリー卿」にあらん限りの罵声を浴びせるのに夢中で、彼らに 대응することができない。貴族夫妻は、「こんな所には生まれてこの方来たことがないぞ」、と怒って帰ってしまう。バジルは怒りを抑えきれないまま、飲み物が来なくて怒鳴っている普通の客の対応に戻る（23—24）。メルベリー卿は、ギャツビーの周りでそれこそドタバタを演じる「上流」の人間たちを、喜劇的に象徴した存在といってもよいかも知れない。

第2シリーズの「ニシンと死体」は、ホテルの日常に「死体」というタブーが投げ込まれることによって、繕おうとする体裁が端から解れる喜劇を扱っている。バジルが部屋へ上がっていく客のリーマン氏に「おやすみなさい」と声をかけると、気分の優れない彼は答えずに行こうとする。

バジル ……「おやすみなさい」って言ったんですよ。

リーマン氏 ああ、おやすみなさい。

バジル 言ったって問題ないだろ。

シビル バジル！

バジル 礼儀よくしたって、金取られるってわけじゃないんだから。

シビル お加減が悪いのよ。

バジル 「おやすみなさい」って言うだけだよ。ゲティスバーグの演説しろって、言ってるんじゃないんだから。

シビル バジル、気分の悪いときはね。

バジル 簡単な言葉だろ。挨拶は世界に小さな幸福をもたらすんだよ。（249）

傍から見れば無礼な男の代名詞であるバジルが、自分は礼儀正しく周りの人間はなっていない、と怒るのがまず笑止なのだが、この場面は何よりバジルが、リーマン氏の体調が悪いという目前の状況を見ることができず、「挨拶はするものだ、しないのは無礼だ」という外形に囚われていることを、皮肉っている。翌朝もバジルは、頼まれた通りに朝食を持って彼の部屋に上がり、一人合点に饒舌を続けた挙句、最後に「ありがとう」の一言もない、と言って憤慨する。客が返事をしないのは、彼が死んでいたからである。しかし、普通は食堂に降りてくるものなのに、客の我儘のために自分が5時半起きで余分な労働をさせられている、という考えで一杯なバジルは、客観的な現実を見ることができない。忘れたミルクを持って上がったポリーが彼の死に気づくと、バジルは今度は、実は賞味期限切れだった朝食のニシンに当たったのでは、とパニックに陥り、人の死に対して感情を持つどころではない。完全に冷たくなっているから亡くなってずいぶん経つはず、とポリーに指摘され、触って確認すると、ニシンのせいではないのが分って、バジルは飛び上がって喜ぶ。それから急に自分のしていることに気付いて、「悲しいことだ」と付け加える(253—56)。

客のひとりにたまたま医者が出て、死体を診ていた彼は、朝食の時間を過ぎて食堂に入る。マヌエルは、「朝食の時間は終わりました。さよなら」と頑張るが、それは彼が規則だからその通りにしなければボスに怒られる、という考えで一杯だからである。それに対して医者が、「いいかい、私は医者だ。私は医者で、ソーセージを要求する」、と言うのも可笑しい(267—68)。このやり取りは、医者という社会的地位の高い専門職の人間は、だから自分の言い分は通るべきだと潜在的に思っているかも知れず、またそうでない人間も、彼らにはそういう権利があるということが無意識にインプットされているかも知れないことを、コミカルに表出している。実際、エピソードの最初で、医者がハム・サンドウィッチを作ってくれと頼んだのをシビルがバジルに伝えると、バジルは忙しいと言う。しかしシビルが「お医者様よ」と付け加えると、彼はあからさまに前言を翻して、「はいただいま」、とサンドウィッチを作りにかかる(247—48)。そのようなコードが分からない外国人であるマヌエルは、あくまでも規則を守らせようとして、また喜劇的な状況を引き起こす。観客は、医者が朝食に遅れた理由と、暗黙のコードについて了解しているので、当人は大真面目なマヌエルの間抜けが、可笑しいのである。

その後、ホテルに死体があって処理しなければならない、という現実と、死体があるということとを他の客に見られては大変である、という体裁との間の葛藤から、死体の置き場所に困ってあちこちに移動しては他の客を巻き込むスラップスティックが、次から次へと誘発される。「すぐ

哄笑をこめて振り返れ——ジョン・クリーズ（モンティ・パイソン）の『フォルティ・タワーズ』——

いよな、うちの客は。死んでも問題を起こすんだから」(265)、というのは、バジルの名言だ。客たちは説明を求めて、バジルの元へ押し寄せるが、カオスがカオスを呼ぶ状況に耐えきれなくなった彼は、洗濯物のバスケットに入ってしまう。程なく収集トラックがやってきて、バスケットの中のバジルは、洗濯物として運ばれて行く(274—75)。

この、死体に対する感情より表面が先に立つ、という同様の状況は、パイソンの「アガサ・クリスティー（列車時刻表）」スケッチにも、描かれている。ある邸宅で主人が朝食後に亡くなり、死体がカウチの前に横たわっている。しかし次々と入って来る家族たちは、彼の死を悼むどころか、汽車オタクな会話を延々と繰り返すばかりだ。いわく、「彼が自らを撃ったとしたら、その前に10時15分の汽車の予約をキャンセルしていない筈はない」とか、「スワンボローを抜けたところで、勾配の看板を見ることができるように4号車を予約しておいたのに、何てことでしょう」とか、すると「その線は閉鎖になったから、もう見ることはできないですよ」とか、「これで義理の息子は今日の10時15分の汽車には乗れなくなった。明日の9時45分の列車はラムズ・グリーンで乗り換えがあるけれど、今は待ち合わせ時間が7分だから、問題ないわね」、とか(2:5)。イギリスの汽車の時刻や接続は複雑であるので、その詳細の描写がきわめて面白いのだが、上流階級の彼らが、主人の死よりそれによって生じる汽車の予約の変更をめぐる会話を延々と続けるというのは、汽車オタクの多いイギリス的な滑稽である。夫や父の死体という「生もの」を前にしても、「優雅に」汽車の時刻表の詳細にかかずらってしまうのは、英国貴族的なメンタリティの戯画である。そして体面を維持することで、階級コンプレックスを補償しようとしている下層中流階級のバジルは、そのため毎回汲々として駆けずり回る（が、ことごとく失敗する）。死体という生の内容を前にしても、アッパー・クラスは趣味と優雅さを失わず、ミドル・クラスのバジルは、体裁が先に立つのである。

3. 「性」に対する強迫観念、の炸裂

「外観」に関心の中心をおくことは、生な「内容」に直截に切り込んでいくことを恐怖している、ということでもある。ヴィクトリア朝のモラルに、身体のことには言及してはいけない、というのがあったのは、現在でもセックスに関する話題に当惑するイギリス人の性格として、存続している。セックスに関してバジルは、並々ならぬコンプレックスを持っている。セックスについての彼の恐怖と、それを表面化させてはならないと躍起になる彼の神経症が、もっとも如実に現

れているのは、第2シリーズの「精神科医」においてである。

最初の客は、ぴったりした茶色の革パンツを履き、黄色いシャツをはだけた胸からもじゃもじゃ胸毛が見え、大ぶりのペンダントを2つ下げている、若いジョンソン氏である。シビルは彼に、いちゃいちゃと喋りかける。不機嫌なバジルは彼を猿扱いして、「バナナはあったかね」と言うが、シビルは「気安くて楽しくて魅力的だわ」とか、「猿は楽しみ方を知っているのよねえ。だからセクシーなんだわ」と応戦する。ジョンソン氏の下げているペンダントの1つはエジプトの繁殖のシンボルで、文明の曙にさかのぼるものなのよ、とシビルが言うと、バジルはジョンソン氏もそうだと、と言う(190—91)。

バジルがジョンソン氏を嫌っているのは、男性的魅力に対する劣等感からであることは、言うまでもない。しかしその根は深く、つまりバジルに限らず一般に自意識の強い伝統的イギリス人は、シビルの言う「地中海タイプ」(190)の人間の気安さ、つまり自意識のなさに、軽蔑と脅威の両方を覚える、ということである。猿は進化論的に人間以前の生物であるから、当然人間にあるような自意識はないわけで、そのお気楽さは嘲笑の対象でありつつも、一抹の羨望的でもある。だからシビルとの会話の後、バジルは猿の真似をしたり、ターザンのように胸をドンドンと叩いて、「ああ、すっきりした」と言うのである(191)。

バジルが猿の真似をしているところへ、ちょうど次の客アボット夫妻がやってくる。最初は気にも留めないバジルは、彼らが医者だと分ってまた急に、「いや、お医者様とは知りませんで、すみません」と平身低頭に態度を変える(191)。バジルはこれ見よがしにシビルに、「ああいう人が泊まってくださるというのは、いいよなあ。専門家階級。教育があって、洗練されていて……(そしてジョンソン氏を見て)今週は、進化論スケールの、両端の人が来てるようだが」(194)、と言ったりする。

食事時にバジルは、アボット夫妻にホテル持ちで酒を出し、自分も外科医になりたかったんですよね、などと追従的に話しかけるが、夫人が小児科医(paediatrician)であると言うとその言葉を知らず、「足ですか？」などと頓馬な返答をして、医学の教養ゼロであることを暴露する。しかし夫の方が「私は精神科医で」と言うと思わず彼に出したコニャックを飲み干し、慌てふためいてキッチンに戻る。そして「奴らは人の私的な……詳細に、首をつっこんで金を稼ぐんだ。何でもセックスに結びつけるんだ」と大騒ぎをする。もちろんここでセックスに対する強迫観念が止まらないのは、バジルの方である。アボット氏に「どのくらい……できるもんですか」と聞かれ、それが休暇のことであることを聞き逃したバジルはセックスのことだと思ってパニックを

哄笑をこめて振り返れ——ジョン・クリーズ（モンティ・パイソン）の『フォルティ・タワーズ』——
起こし、「年に1、2回？」と聞かれて、「週に2、3回です。普通でしょ。トーキーの人間だっ
て結構普通なんですからね」と向きになる（196—99）。ちなみにクリーズはインタビューで、
バジルがシビルと最後にセックスしたのは第2次ポエニ戦争のときかな（*Interview with John*
Cleese）、とジョークを飛ばしている。

精神医学というのは、まさに「体裁」の自己矛盾を解消すべく構想された学問であるから、伝
統的なイギリスの地方市民に、これに対する偏見があることは事実である。老婦人たちはバジル
に、「ここに精神科医がいるんですってね」とひそひそと言い、「大佐を診にきたのかしら？」、
「バーミンガム（それなりの都会である）にもいるんでしょうね」などと噂をする場面があるし
（205）、大佐もバジルに、「客を装って精神科医が潜んでいるらしいぞ」（206）、などと言う。ま
たシビルが、ジョンソン氏の母親がイギリスのほぼ最北の都市ニューカッスルから夜行列車に乗っ
て来ると聞いて、生命力（life force）があっていいわねえ、私の母なんか死力（death force、
タナトスといったところだろう）があるって感じで、色々なものをとっても怖がるんですよ、
トラックとか、ねずみとか、ドアの取っ手とか、鳥とか、高い所とか……男たちにつけられてる
とか言ったり、と言う場面がある（193）。これは、イギリスにも老人にも限らず存在する、因襲
的人格につきものの強迫観念だろう。セックスというタブー中のタブーを扱うという俗信に付き
まといわれた精神科医など、問題外の外なのだ。

この後物語は主としてジョンソン氏と、その日の3番目の客でオーストラリア人の巨乳の魅力
的な女性、レイリンを囲む、セクシャルなオーラの中で展開する。ドア越しに聞こえた喋り声か
らバジルは、ジョンソン氏がガールフレンドをこっそり部屋に連れ込んでいることを察する。シャ
ンパンを持ってきてくれ、僕一人で飲むからグラスは1つ、あなたが一緒に飲むなら別だけど、
とジョンソン氏が言うと、バジルは仕事を「やっている」ときは飲みませんから、と答える。僕
は「やっている」ときが一番旨いけどね、とジョンソン氏がさりげなく言うのは（204）、‘on the
job’に「工作中」と「セックス中」の両方の意味があることにかけたジョークである。

バジルはジョンソン氏の彼女を押さえようと、必死で様々な策略をしかけてことごとく失敗し、
ドタバタは増幅される。両隣の部屋に入り込んで盗み聞きをしようとして、その部屋の客に見つ
かり、壁やドアを修繕している振りをしたり、外に梯子をかけて窓から覗きこむつもりで、うっ
かりアボット夫妻の部屋を覗きこんでしまったり、果ては梯子から落ちてしまう。しかも英語の
できないマヌエルの説明で、シビルはバジルがレイリンの部屋を覗き見しようとしたと勘違いす
る。その前にバジルがレイリンの浴室の電気を直すため、浴室から手だけを部屋に伸ばしてスイッ

チを探ると、そこにストレッチをしていたレイリンの左胸があり、忘れ物を届けに来たシビルはそれを見てしまった。怒ったシビルはバジルを平手打ちにし、その夜彼を寝室から閉め出す。その他も数限りなく入り組んだ巧妙精緻なスラップスティックは、周囲の道化的な人物や状況によって雪玉効果を生じるのだが、滑稽さの根本にはつねに、バジルのセックスに対する強迫観念がある。ジョンソン氏が彼女を部屋に入れたのは事実だが、バジルがあらゆる手段を講じて場面を取り押さえようとする執念は、まさに強迫観念に裏付けられたものである。どうしても現場を押さえられない彼は、他人の目からは一人暴走しているように映るだけだ。最後に正面からシビルの誤解を晴らそうと、バジルはジョンソン氏の部屋の扉を開けて中の女性を出せと言うが、そこにはかねてから来るはずだった彼の母親が来ていて、彼女とバジルは挨拶して握手をする。誤解(ではないのだが)と知った恥ずかしさのあまり、バジルは頭を抱えてしゃがみこみ、胎児のような格好に逆行して、ぴんぴんとその場を飛び跳ねる。帰館して、呆然とそれを見るアボット夫妻。精神科医のアボット氏は、「私は休暇中なんだ」、と言う(216)。

4. 1960年代の遺産を成熟させた社会批評の鏡

以上のように、ヴィクトリア朝のメンタリティの伝統を引く、バジルの地方紳士の俗物性——彼はどこから見ても紳士としては失敗であり、パロディとも言えないくらいだが、従って俗物性はたっぷりと持っている——と、それが守るべき体裁のひび割れから生じるスラップスティックが、『フォルティ・タワーズ』の「笑い」の原動力である。それはよくある日常の戯画化であり、イギリス社会、人間社会一般に潜む「虚栄の市」を暴き立てて大いに笑わせるが、それが体現している批判は、内部から発しているだけに、きわめて痛烈なものであると言わなければならない。

ここで『フォルティ・タワーズ』がファースであることを改めて確認しておくことは重要である。ファースはエンターテインメントであり、通説では真剣な芸術とは見做されない。しかし以上に分析してきたように、『フォルティ・タワーズ』の「笑い」は、上質な娯楽であると同時に、鋭い問題意識と批評を孕んでいる。ジョージ・スタイナーが『悲劇の死』(1961)で、悲劇という形式が近代にいかにも衰退していったかを論じているのを受けて、喜志哲雄は、近代とは純粹の悲劇と純粹の喜劇の両方を失った時代である、と書いている(217)。イギリス帝国没落後、20世紀後半のそうした状況の中で何よりもその「活力」を引き継いだのが、クリーズのファースであるとは言えまいか。ファースの先達には、フランス・ベルエポック時代のジョルジョ・フェードー

哄笑をこめて振り返れ——ジョン・クリーズ（モンティ・パイソン）の『フォルティ・タワーズ』——

や、戦間期を中心に活躍したマルクス兄弟らがいる。不条理の演劇の先駆者と言われているフェードーの、ドタバタの緻密伶俐なプロット構成は、クリーズが大いに学んだところだと思われるが、内容は不倫をいかに結婚相手に隠すかという、いかにもフランス的なものが多い。いわゆる寝室笑劇（Bedroom Farce）である。マルクス兄弟には、『我輩はカモである』（1933）といった諷刺的な作風を持つ作品もあるが、彼らのパワーは、ハイ・スピードなノンセンス・ギャグで凡庸な日常性を叩きのめす、といったところにある。グルーチョの機関銃のような豊穡な機知は、ジョン・クリーズの演じるキャラクターに、くっきりと受け継がれている。そのようなファースの伝統に則りつつ、ひび割れたヴィクトリア朝的道德を完膚なきまでに内部批判したのは、まさにクリーズの20世紀後半における、卓抜した文化創造なのである。小説も死んだと言われるこの時代、TVメディアの興隆に則り、モンティ・パイソンと『フォルティ・タワーズ』は、現代芸術に活力を吹き込んだ。そこには、ハイパーな1960年代の遺産を円熟させた70年代の現実を映すのに、おそらく最も適した鏡の一形態があったのだ。

5. 内向的な抑圧の爆発としての笑い

ファースが内包するエネルギーが、いかにクリーズの表現にとって重要なものであるかという点について、クリーズがパイソン以前に作った2つの番組が、興味深い資料を提供している。『アット・ラスト・ザ1948ショウ』（1967）というシリーズものと、『人をイライラさせる方法』（1968）という単発番組である。『ザ1948ショウ』は、ティム・ブローク＝タイラーが、デイヴィッド・フロストからの依頼に応じ、同じケンブリッジ大学の名高いコメディ／ドラマクラブ、フットライツの仲間だったクリーズとグレアム・チャップマン、それにフットライツと関係のないマーティ・フェルドマンに声をかけて、始まった番組である。

おそらく『ザ1948ショウ』の中で最も有名なのは、「4人のヨークシャー・マン」のスケッチである。「4人のヨークシャー・マン」は、モンティ・パイソンのTVシリーズの中には出てこないが、ライブ・ショウにおいて台詞に改変を加えて再演された。そのためパイソン・スケッチと思われるが、その起源は『ザ1948ショウ』にある。このスケッチでは、レストランで同じ蝶ネクタイ姿で高級ワインを飲んでいる4人が、40年前ならこんな酒とは無縁だった、紅茶1杯で夢気分だったが、紅茶は冷めていてミルクも砂糖もなくカップは欠けていた、と感慨を述べるところから始まり、昔の貧乏自慢をするものである。クライマックスは4人の貧乏自慢の生活の

描写が、前の人間に負けじと、次々にエスカレートしていくところである。まずフェルドマンが「毎朝6時に起きて汚物を払い干からびたパンをかじる。そして工場での14時間勤務だ。週給6ペンスさ。戻ると親父にベルトで叩かれ、気絶して眠った」と始める。多少のレトリックはあっても、これは十分にリアルな状況の描写として通用するであろう。次はチャップマンが、「僕は床下を追われ湖に住んでいた。3時起きで……親父は壊れたビンでなぐる」と続ける。ブローク＝タイラーは、「うちは靴箱に住んでいて真夜中に起き……親父にナイフで真っ二つに切られた」。すると最後にクリーズが、意を決して話し出す。「朝の起床は前日の夜の10時半。就寝時間よりも30分早い。朝食は毒の塊、29時間労働で一生で8ペンスの給料。そして親父は每晚僕を絞め殺してた」。昔は貧しかったが心は豊かだったぞ、僕の親父は金は万能じゃないと言っていた、と始まる彼らのアブサードな貧乏自慢は、「これを現代っ子に話すわけだ。信じるかな？ いや……」と言って終わる。

このスケッチが現在の文脈で重要なのは、それが当時そして彼らの世代の歴史的背景を、コミカルに切り取って見せているからである。1939年生まれの子は、いわゆる「60年代世代」に属しているが、彼らは子供の時には戦後の窮乏時代を経験したこともある、まさに急激な社会経済の変化を目の当たりにした世代である。彼らが北部のヨークシャー・マンを演じているのは、北部の方が南部より一般的に貧しい地域であって、結果として乱暴な親父というのも比較的多くみられるからである。さらに、ここで彼らが「40年前は」、と言っていることも注意を引く。クリーズはこのとき28歳に過ぎないので、40年前に働き盛りだったのは、彼らの父親の世代だということである。彼らの祖父たちはヴィクトリア朝最後の父親として、このスケッチにあるように、家父長的であることに自信を持つことのできた、最後の世代なのかも知れない。クリーズが精神科医のロビン・スキナーと対談した心理学書『家族といかに上手くやっていくか』(1983)においてスキナーは、彼らの世代の父親はなぜかみな自己主張ができない、と述べている。彼らはヴィクトリア朝最後の父親への反動ないし過渡期の世代として、抑圧的な人格をもつ傾向にあったのかも知れない。スキナーは、「父親性を放棄した父親。誰にも理由は分らないが、厳格な立法者である法の強制者としての伝統的な役割を、彼らは放棄してしまったのである。女性的性質を持たず純粋な男性性に基づいた、ナチ政権への反動だろうか」、と書いている(Margolis, Cleese 17)。

ここには先ほどから論じている、イギリス帝国没落の悲喜劇が、垣間見られる。「ヴィクトリア朝の父」を演じて齟齬がなく、「プロテスタンティズムの倫理と資本主義の精神」に則って、

哄笑をこめて振り返れ——ジョン・クリーズ（モンティ・パイソン）の『フォルティ・タワーズ』——

息子をひからびたパンで14時間労働させて平然としていた父を持つクリーズたちの父の世代は、そういったヴィクトリア朝の道徳と労働観念の明らかなひび割れを、意識せずにはいられなかった。その一つの芸術的結実が、ロスト・ジェネレーションの文学である。しかし、家父長的に振る舞えないとして、他にどうすればいいのだろうか。先にも述べたように、バジル・フォルティのモデルのシンクレアは、クリーズの父の世代に属するが、シンクレアのちぐはぐな無礼さも、そのような価値基準の崩壊の悲喜劇的な現れであろう。またパイソンのマイケル・ペイリン (b. 1943) の父には吃音があり、物理的に自己主張できず、結果としていつも苛々している人物だったらしい。吃音そのものがそのような心理的原因に起因しているというのも、ありそうなことである。あたかも吃音と大恐慌とによって、ペイリンの父は創造的な天職につくことを阻まれたかのようなのである、とペイリンの伝記作者は記している (Margolis, *Michael* 13)。クリーズの父親は、例えばフットボールの試合でも、クリーズを連れていくことはあっても自分だけでは絶対に行かず、一人っ子のジョンを批判したこともなかったという。ちなみに母親は過保護で、ジョンの成人後にも、「寒いからセーター着なさいよ」、と口やかましく言うような人物であるらしい (こういった母親像は、クリーズのパイソン以前の作品や、パイソンのスケッチにも、しばしば登場する)。しかし、この家庭はそれで優しく調和的だったのかと言うと、そういうわけではないようで、父親は自己主張したくてもできないというイギリス紳士的な体面の取り繕いからくる抑圧感を、皮肉な (sarcastic) ウィットに燻らせている人物だった。ラジオのショウでクリスマスの思い出と好きな歌を聞かれたクリーズは真顔 (声) で、

父はクリスマスになると決まってボートで僕を沖に出し、僕はそこから泳いで帰らなければならなかった。それは大したことなかったけど、大変だったのは袋から出なくちゃいけないことだった。何年も経ってから僕は何故僕にそういうことをしたのかと訊いたけれど、父は何も説明してくれなかった。たぶん祖父が父にそうしていたからなんだろうと思う。僕は「お父さん、僕を袋の中に入れてないで」という歌を書いたんだ。聞きたい歌はそれだよ。
(Margolis, *Cleese* 17)

と話した。このクリーズ一流のブラック・ジョークは、まるでショウ化されていない「4人のヨークシャー・マン」である。幼少時から、彼の父親が意識的には顕在化できなかった怒りを感じ取っていなければ、クリーズのこのようなブラック・ジョークは生まれなかっただろう。それはクリー

ズに受け継がれ、彼のコメディの基調低音として、偉大なるブリティッシュ・コメディに昇華されるのである。貧乏自慢のアブサードな誇張が滑稽なこのスケッチには、そのような時代・社会背景が潜んでいる。

『ザ1948ショウ』を書きまた演じる過程で、自分の笑いのエッセンスにおそらくより意識的になったと思われるクリーズは、1968年にペイリン、チャップマンと共に、『人をイライラさせる方法』を書いた。ここではクリーズ自ら司会役を務め、人をイライラさせる技術について彼が説明し、スケッチはその例を示す、という形式を取っている。番組の冒頭からクリーズは、「人をイライラさせる最大の人物は両親だ」と言い、テレビでSFの最終回を見ようとしている息子夫妻を、あの手この手を用いてねちねちと邪魔する両親を描いている。息子夫婦(ペイリンとコニー・ブース)をついに居間から追いやると、父親(クリーズ)はしめしめとばかりに自分の見たいクイズ番組を見始め、スケッチは終わる。このスケッチの「笑い」は、両親が息子夫婦を邪魔する一つ一つの策略の妙にある。実際、クリーズの父そしてクリーズ自身、そして一般にイギリス人が、直接「僕はクイズ番組を見たいんだけど……」と言えずに我慢してしまう人種であることは論をまたない。クリーズは、

(自分が出身であるような地方都市の人々は、彼らに共通の礼儀の感覚に拘束されているために)「ごめん。これは馬鹿げてる。あんまり良くないよ」とか、「この靴を買ったんだけど取り換えてもらえますか」と言えない。こういう簡単な自己主張の行為ができないので、彼らは表面に不安定な礼儀正しさを発達させ、その下で腸を煮えくりかえらせているんだ。

(McCann 48)

と述べている。

このスケッチは、その状況を反転させる。息子夫婦の側から見れば、イライラを募らせていくわけだが、父親の側から見れば、「クイズが見たい」と直接言えないことを逆手に取って、周りくどい邪魔をちくちくと累積させ、最終的に自分の要望を通してしまうからである。それは直接に欲望を言語化することに躊躇いを感じて、抑圧を募らせていくイギリス紳士が、同じ心理メカニズムで遊びながら、結果を逆転させているということだ。実際、彼の両親は、そうやって息子に対して要求を通したこともあったかも知れない。クリーズは、まわりくどくははっきりと自己主張できない自分の父親に対して、自分もその性格を内側に溜めつつ、苛々しながら育ったのであ

哄笑をこめて振り返れ——ジョン・クリーズ（モンティ・パイソン）の『フォルティ・タワーズ』——
ろう。『人をイライラさせる方法』を両親のスケッチで始めること、あるいはそもそもそれをコンセプトに番組を作ったことは、息子ジョンの父への手紙だったのではなからうか。

勿論ここでより重要なことは、個人的な親子関係ではなくて、父の世代の鬱積を感じながら育ったクリーズの世代が、それを芸術に昇華させたということである。ここで再び『ザ1948ショウ』に戻ると、「英語を話しましょう」スケッチというのがあって、イタリアのテレビの英会話のレッスンが行われる。テーマは、英国的なお上品文化の最たるものである「お茶会」だ。トップハットに背広姿の4人の男が、「4人のヨークシャー・マン」同様テーブルの周りに整然と座り、一人ずつ「私は公認会計士です」、「私も公認会計士です」、「私もまた公認会計士です」と、外国人にわかるようにゆっくりと丁寧に発音する。すると4人目のクリーズは「私はゴリラです」と言う。当惑しつつ先を続ける最初の3人が、「これは砂糖です」と言うとクリーズは腕時計を差し、「これはカップ1杯の紅茶です」と言うと彼は帽子を差す。3人が「これはテーブルです」と言うとクリーズは、「ワゴンがテーブルの上にあります。それから窓の外へと出ていきます」と言い、ワゴンがテーブルの上に乱暴に載せたかと思うと、窓から放り投げてしまう。さらにクリーズは、「ゴリラはギャラが低いので怒っています」、と続け、紅茶を他の3人の頭の上からかけて、「ゴリラは理性的な男でしたが我慢も限界」、と言い放つ。焦ったプロデューサーがクリーズに札束を渡しに来ると、クリーズは「喜んだゴリラは公認会計士になります」と言う。フェルドマンが「私は公認会計士ですが、ゴリラもいいかも」、と言ってスケッチは終わる。

「公認会計士」というのはパイソンも好んで用いる、退屈な職業的な役割を日々単調にこなすことで日常を維持している人種の象徴である。「英会話のレッスン」とは、退屈でも続けていかなければいけない日常のことだ。ギャラが安くて不満でも文句を言うことに躊躇し、ぺらぺらと言いたいことを喋ることもできず、英語学習者のための紋切型の文章を根気強く繰り返し言わなければならないイギリス紳士の抑圧を、クリーズのゴリラは暴力的に顕在化して、要求を通してしまう。

先に『フォルティ・タワーズ』の「精神科医」で、バジルがジョンソン氏を猿扱いしてバカにしつつ、自分もターザンの真似をして、「ああ、すっきりした」、と言っている場面に言及した。実はバジルこそ、ゴリラなのである。つまり、バジル本人は毎回神経症的悲劇に苛まれているとしても、芸術表現として、バジルはこの英会話スケッチのゴリラのように、歴史的に累積した体裁と抑圧の壁を、ドタバタで突き破ってみせたのだ。ファースが1960年代の遺産としての70年代の現実を映す鏡として適切だったのも、クリーズがスラップスティックという形式を利用するこ

とによって、ゴリラが存分に暴れることのできる舞台を、正当化したからである。

クリーズはインタビューにおいて、

コニーと僕は抑圧された怒りというものにずっと拘っていた。きちんと怒りを表現できない人たちに。僕たちは両方ともそうだからね。人が本当にイライラしてきているのに爆発できないのを見るのが、本当におかしいと思うんだ。バジルは大抵爆発するけど、それはショウの終わりで、……もうこれ以上感情を制御できないときに起る。そこには僕や僕の父親やコニーの性格が反映されている。(The Pythons)

と言っている。現実生活において、父親譲りのイギリス的自意識から自由ではないクリーズは、スラップスティックによって、感情的抑圧を芸術表現としてアクティング・アウトすることに成功した。クリーズの60年代世代は、内向性の父親の世代が鬱積していたものを、外側へ吐き出す役回りであったのである。それはまた、普遍的な文明社会の人間の問題でもあった。『フォルティ・タワーズ』は、そのカタルシスとなることによって、国際的な人気を誇り、歴史に名を残す国民的シットコム、ザ・ブリットコム (the Britcom) になったのである。

Works Cited

- A Visit to Torquay Home of Fawlty Towers*. In *Fawlty Towers*, Disk 1.
Brooke = Taylor, Tim, et al. *At Last the 1948 Show* (1967). In *Monty Python Rarities*.
Brooke = Taylor, Tim, et al. *Monty Python Rarities*. DVD. Archbuild, 1967. Tango Entertainment, 2005. 日本語版、デックスエンタテインメント。
Chapman, Graham, et al. *Monty Python's Anthology*. DVD. Python (Monty) Pictures, 2001. 日本語版、ユニバーサル。
Chapman, Graham, et al. *The Complete Monty Python's Flying Circus: All the Words Vol 2*. Roger Wilmut, ed. New York: Pantheon, 1989.
Chapman, Graham, et al. *The Pythons* (1979). In *Monty Python's Anthology*, Disk 1.
Cleese, John, et al. *John Cleese on How to Irritate People*. David Paradine, 1968. In *The John Cleese Comedy Collection*.
Cleese, John, et al. *The John Cleese Comedy Collection*. DVD. Whitestar.
Cleese, John and Connie Booth. *Fawlty Towers* (1975/79). DVD. BBC World Wide, 2008. 日本語版、ポニー・キャニオン。
Cleese, John and Connie Booth. *The Complete Fawlty Towers*. Cambridge: DaCapo Press, 2001.

哄笑をこめて振り返れ——ジョン・クリーズ（モンティ・パイソン）の『フォルティ・タワーズ』——

Interview with John Cleese. In Fawlty Towers, Disk 1.

喜志哲雄『喜劇の手法 笑いのしくみを探る』。東京：集英社、2006年。

Margolis, Jonathan. *Cleese Encounters* (1992). Rev. Ed. London: Orion, 2003.

Margolis, Jonathan. *Michael Palin: A Biography* (1997). London: Orion, 1998.

McCann, Graham. *Fawlty Towers: The Story of the Sitcom* (2007). London: Hodder, 2008.

吉田健一『英国に就て』（1974）。東京：筑摩書房、1994年。