

繁栄の時代の寂しいアメリカ ー ロバート・フランクの撮ったアメリカ

森 邦 夫

はじめに：1950年代の社会的・文化的状況

ある本の1ページに1950年代アメリカを典型的に示していると思われる5枚の写真が載っている。年代順に説明するとネバダ州での原子爆弾の実験で、いわゆるキノコ雲があがっている写真、次はニューヨーク州ロングアイランドに出現した住宅団地で、その発案者の名前をとりレヴィット・タウンと呼ばれたところ、それにドワイト・アイゼンハワーが大統領候補になり、支持者に囲まれている様子、次は50年代後半までに広く普及したテレビを家族がみんなで見ている姿、最後は55年アナハイムに造られた人工的楽園、ディズニーランドである。⁽¹⁾ ここで無視されているのは、いわゆる「忘れられた戦争」すなわち1950年に北朝鮮の唐突な侵攻で始まり、53年に終結するまで3万5千人ものアメリカの若者を犠牲にしてどちらも勝利することなく終わった、むごたらしい朝鮮戦争である。⁽²⁾ 第2次大戦後の冷戦構造を背景にした50年代は、共産主義への恐怖が陰を落とし、いわゆる「赤狩り」の風潮を招く。物質的繁栄は、上記のいくつかの写真でよく説明されるが、「アメリカン・ドリーム」の神話はあたかも実現したかのごとく、多くの人々が感じていたと思われる。しかし共産主義を忌み嫌い、核戦争の可能性にいささか不安を持ち、同時に次第に豊かになっていく人々は、保守化し、民主主義がともすると招来する画一性に向かうことになる。そしてこの状況に批判的な人間は怪しまれ、嫌われる。比喩的に言えば、同じような住宅、同じテレビ番組（たとえば「ルーシー・ショー」を見るとか）、同じような食べ物に満足し（マクドナルドで食べるとか）、チャン

スがあればディズニーランドに家族で出かける、これがアメリカ人の生活でなくてはならなかった。

1954年、国旗掲揚に対し敬礼し誓う言葉の中に、「神の下のひとつの国家」という言葉が定着したのは意味深い。これは漠然とはしているが、聖書に基礎を置くキリスト教的精神を信奉する国家への忠誠心を要求している。この基準に従わない人間はアメリカ人ではないということを示す。⁽³⁾ つまり、非寛容で画一的な社会の体制の下での豊かさの実現こそ、50年代の適切な見取り図といえる。しかしながらいかなる時代も一元的に要約されえない要素を持つ。50年代後半には、体制への抵抗、反抗の動きが少しずつ露呈してくる。繁栄とはほとんど無縁な黒人たちの公民権運動の芽生え、そしてビートの詩人たちの活動などにそれは顕著である。

いささか年代を戻り、文化状況に言及すれば、アメリカはヨーロッパに対し明らかに文化後進国であった。世界をリードする大国になりつつあるアメリカは、政治・経済で世界の主導的役割を果たしつつあった。当然、文化的にもアメリカを優れたものとして提示しなければ満足できないだろう。1949年、著名なグラフィック誌『ライフ』は、ジャクソン・ポロックを特集した。「彼は現存するアメリカ画家のなかでもっとも偉大な画家であるのか」という表題が付き、ポロックは横長の巨大な壁画のような絵を背景にして、タバコをくわえ、腕を組み挑戦的にポーズをとっている。⁽⁴⁾ ヨーロッパに対し、別の独自のものの提示がアメリカには必要であった。ヨーロッパからの亡命者であふれていたアメリカ美術界にあって、彼はアイダホ生まれのアメリカ育ちで、売り出すには格好の画家であった。彼の独特のオーヴァーオール画面、ドリッピングの手法を駆使した抽象絵画を、人はいったいどれだけ理解し、受け入れたのであろうか。著名な美術批評家クレメント・グリーンバーグ(Clement Greenberg)の推奨により彼は美術界では評価されつつあったが、1951年、ファッション誌『ヴォーグ』は、ポロックの絵を背景にしてファッションモデルをポーズさせた写真を載せている。これは、絵画が単なる背景

の装飾として利用されたことを意味する。

大衆文化にあって、ポロックの評価とよい平行を示すのは、エルヴィス・プレスリーのロックンロール歌手としての登場である。この音楽の成り立ちは、主に黒人のリズム・アンド・ブルースと白人のカントリー・ミュージックの混合であることは、周知の事実であるが、白人、しかも南部の貧しい白人家庭で育った人間が、メンフィスで歌手としてマイナーレーベルからデビューし（1954年）、56年にはRCA ヴィクターに移籍し、ここから全米のスターへと上っていくプレスリーは、「アメリカン・ドリーム」の実現者として十分に条件を満たしている。一方、たとえばジャズの世界では、白人のビッグバンドに不満を抱き、より繊細な音楽性を持つモダンジャズへと向かうのは、相変わらず2級市民として差別されていた黒人であったことには注意が必要であろう。

1. アメリカ写真の系譜とロバート・フランク

ロバート・フランク (Robert Frank) は1924年スイスのチューリヒに生まれた。1930年代、ナチスの影響力からどうにか免れ生き延びたユダヤ系の家族の子供である。家族がスイスの市民権を得たのは1945年である。しかし、そのころすでに写真家としての修業は始まっていた。1947年ニューヨークを訪れ、しばらく滞在する。この年、MOMA(ニューヨーク近代美術館)の『カルティエ＝ブレッソン展』を見たことは重要な契機を彼に与えた。その後『ハーパーズ・バザール』、『ライフ』そして『アメリカ・カメラ年報』⁽⁵⁾に写真を投稿し始める。『ハーパーズ・バザール』の編集助手をしながら、フリーランスの写真家を目指して南米を旅する。キューバ、パナマ、ブラジル、メキシコシティ、そしてとりわけペルーで多くの写真を撮る。しかし、再びスイス、パリと旅しながら撮っている写真の性格は、構図に注意を払い、芸術的な、言い換えればカルティエ＝ブレッソン流の構図の重視に基礎を置く写真である。(ブレッソンの天賦の才能は、いかなる場面、たとえジャーナリスティックな事件報道写真になりそうな場であっても、決して構図の意識を忘れ

ないところにある。) フランクが人間に無関心であったとは全く言えないが、50年代初期の写真は、構図への意識が優先している。

彼はアメリカになかなかなじめず、1952年には家族とともにパリに移動している。一方で、彼の写真はエドワード・スタイケン (Edward Steichen) というアメリカ写真界の重要人物に評価されていく。グラフ誌『ルック』、『エスクワイア』そして『ヴォーグ』との契約で生活を支えながら、ロンドンの金融街(シティ)を行き交う人々の写真で、優れた評価を得ている。ウォーカー・エヴァンズ (Walker Evans) と知り合ったことはさらに重要な意味を持っている。エヴァンズはすでに名をなした写真家であり、すでに知己を得たスタイケンとともに、フランクのグゲンハイム奨学金 (Guggenheim Fellowship) 申請の際、推薦者になる。獲得した3,600ドルのグゲンハイム奨学金により、1955年5月から1年間、フランクのアメリカを撮る旅は始まる。この成果が『アメリカ人』となって結実することになる。

ジョナサン・グリーンはアメリカ写真史『アメリカの写真』(1984)で、ロバート・フランクの『アメリカ人』(*The Americans*)はウォーカー・エヴァンズの『アメリカン・フォトグラフス』(*American Photographs*, 1938)の直接的後継作だと説明する。⁽⁶⁾ 確かにアメリカ社会とその人間たちを広く取材しアメリカを総体としてとらえようとした点で、その野心と企画は類似する。30年代と50年代という大いに異なる時代の写真集であるにもかかわらず、類似する側面がある。しかし、その内実はかなり異なる。エヴァンズを知る人は、彼がかかわった大規模な30年代の企画FSAでの活動を思い起こすだろう。ロイ・ストライカー (Roy Stryker) のかけ声で、主要なアメリカの写真家が集められ、疲弊し、荒廃した農業地帯とそこに住む人々を写真に撮るのだが、エヴァンズの写真は、荒廃した農業地帯とそこに住む人々を撮りながら、貧しく疲労してはいるのだが、決して敗北してはいない、尊厳ある姿を示している。根底に感じられるのは写真家のヒューマニズムである。一方、フランクの映し出すアメリカは豊かな時代のアメリカであるはずなのに、むしろアメリカ

の陰の部分により強く意識している。ヨーロッパに育ち、ヨーロッパの写真をすでに知っている人間がアメリカにやってきて、アメリカ人になったとき、彼は大いに違和感を抱きつつアメリカに接している。フランクのアメリカを撮った写真は、そのとまどいと不安を示している。『アメリカ人』は最初フランスで刊行された。アメリカでの刊行は翌年である。そしてその評判は好ましいとは言えなかった。グリーンは批判的な意見を紹介し、特に写真集は個人的な偏見を反映しているとした意見を紹介している。⁽⁷⁾ エヴァンズとの個人的な知己を得たフランクがその手法を知っていたことは言うまでもないし、事実、エヴァンズの請け負った仕事を手伝ったこともあるのであるが、フランクは写真集を作るに当たり、自分の感性に従った。以下の写真はその違いを示す一例である。



了解をとって写したものと、無許可で写したものとの違いはあるが、前者のような写真はフランクが決して発表（撮ったとしても）しなかった写真である。楽しそうに友人と肩を組み合うレストランの店員と（左）、労働に疲れて休息し呆然としている人間（右）（デトロイトの自動車工場にて）を比べて見たらよい。

2. 旅と『アメリカ人』の刊行

1955年のフランクの旅は、1950年製フォード・ビジネス・クーペを購入して始まる。ニューヨーク、ハリスバーグ、ピッツバーグ、クリーブランド、そしてスコッツボロを経てデトロイトに向かう。ここで、フォード社の工場リヴァー・ルージュから撮影許可を得る。(ちなみにこの工場は、画家チャールズ・シーラーが、プレジジョンイズムの手法を代表する絵として描いた場所として著名である。) デトロイト周辺の撮影は数が多い。

ここでちょっとした事件があった。1955年11月7日、アーカンサス州警察は、車に単にニューヨークのナンバープレートを見て停止させる。携行していたグゲンハイム奨学金の推薦状の氏名の一人にブロドヴィッチ (Brodovitch) というユダヤ系とおぼしき人名を見つけ、君は共産主義者か、またなぜフォードの工場を写真撮影したのかと質問。スコッツボロを訪れた理由は何かとも質問 (スコッツボロは、1930年代にあった黒人のえん罪事件で有名な土地)。フランクをユダヤ人と認識し、一度ヨーロッパに帰国しているにもかかわらず、再度アメリカに来た本当の理由は何かと質問。こうしてフランクはほとんど一晩刑務所で過ごす羽目になる。このエピソードは、土地の性格にもかかわるが、当時行き渡っていた反共主義と民族差別の意識を明白に示している。⁽⁸⁾

11月はニューオーリンズ、アラバマ、テキサス、ニューメキシコと旅し、その後はアリゾナそしてラスベガス、クリスマスにはハリウッドに到着。ハリウッドでも多くの写真を写している。『黄金の腕を持った男』のプレミアに出くわすが、主役のフランク・シナトラを撮影した訳ではない。1956年3月にはロスアンジェルスへ。グゲンハイム奨学金の期限切れが近づくが、エヴァンズの口添えもあり、1年の延長が認められ再度4月から仕事を続行する。サンフランシスコ、ネバダ、ソルトレイクシティへ、そしてユタから北上する。アイオワからシカゴへ、そしてペンシルヴァニア経由でニューヨークへ戻る。

夏には、ニューヨークの新居で776巻のフィルムの現像に取りかか

る。写真集構成の作業は事実上始まるが、少なくとも数千枚はその候補としてベタ焼きされている。8月には民主党の党大会を取材、一方でエヴァンズと出版についての相談を始めている。写真集の序文の執筆者にウィリアム・フォークナーの名があがるが、実現はしなかった。1957年1月、フランクは今度は妻マリーを伴い、アイゼンハワー大統領就任式に出かけるが、大統領就任式の写真を撮ったものはなく、アイゼンハワーの写真を飾る洋服店の写真を撮っていて、これは写真集に入れられる。同年6月、写真集に納める写真を83枚に絞り込む。776巻のフィルム、27,000コマの写真からこれらが絞り込まれたことになる。最初、序文はエヴァンズが書いたが、フランクは気に入らず、9月に初めて出会ったジャック・ケルアック(Jack Kerouac)に依頼し実現する。(ケルアックは『路上にて』(On the Road, 1957)を出版し、『ニューヨーク・タイムズ』の書評でも新世代の表現者として好評であった。)12月『アメリカ写真年報』に36枚の写真が掲載される。1958年1月、ケルアックとフロリダに旅し、写真と記事の共作を『ライフ』に掲載する。1958年11月パリのデルピレ社から『アメリカ人』(Les Américains)が刊行される。デルピレの発案により、見開きの左側に著名な作家の抜粋を配し、右側に写真を置くという構成で、写真の解釈を文章が示唆するという構成となっていた。刊行に難色を示していたグローブ社は翌年アメリカ版を刊行する。見開きの左側は白紙、右側に1枚の写真という構成となる。これがフランクの望んだ構成である。カヴァーも異なる、フランス版はソール・スタインバーグ(Saul Steinberg)の軽妙なイラストが入り、中央にタイトルがフランス語で入っているのに対し、アメリカ版は55年に撮影したニューオーリンズのトロリーバスの写真の上に、タイトルの「アメリカ人」という表記がついている。

写真集の構成は旅の行程をなぞるものではない。1枚目(以下、その番号でその順序を表記とする)、は1955年、ニュージャージー州、ホーボーケンのパレード、No2はホーボーケンの有力者たち、No3は1956年、シカゴである政治家の演説姿を撮ったもの、No4は1955年、サウスカ

ロライナの黒人の葬儀の模様を撮ったもの、という具合に必ずしも脈絡が明確でない。これらの写真はアメリカの旅の記録写真ではない。意図的なシークエンスとしての写真の配列を感じさせないことで、1枚1枚の写真を見つめ、その含みをそれぞれが感じ取ることを期待する写真である。フランクは写真に解説を施さない。すべての写真に年号と場所、タイトルを書き入れるだけである。

ここでフランクの写真も採用された、1955年に行われた目立った写真展『人間家族』(The Family of Man)に言及してもいいだろう。この写真展は MOMA の写真部門の責任者、エドワード・スタイケンが長年かけて企画し、展示計画を決めたもので、世界中の68カ国、273人の写真家による503枚の写真展であった。この写真展の目的は明確で、スタイケンのアイデアでは、いわば世界中の人類の本質的同一性の鏡を示すことであった。⁽⁹⁾『人間家族』展は40カ国を巡回し、900万人が見たとされている。展示に際し、写真には短い解説がつき、一定の解釈方向が示される。この宣伝ポスターにはタイトルの上に朝を迎える入り江の写真があり、その下に「そして神は言った、光あれ、と」(And God said, let there be light)という創世記の言葉が記されている。この展示会の意味について、日高 優氏は適切なコメントをつけておられるのでそれを引用する。

あらかじめ練り上げられたヒューマニスティックなストーリーを、複数の写真のシークエンスによって語らせるというライフ流の方法論は、戦後の1950年半ばに、「ザ・ファミリー・オヴ・マン」展(1955)に結晶化する。大量生産・大量消費のデモクラシーの夢がリアルなものとして人々を魅了した物質的繁栄の時代の頂点に、この写真展は位置している。⁽¹⁰⁾

(もちろんこの議論の前段には、いわゆるグラフ誌が、人々の生活に浸透し、豊かなアメリカのイメージを増幅していたこと、たとえば『ライ

フ』誌は戦争の報道もしたのであるが、写真と記事の組み合わせで写真の解釈を一定方向に導き、一方で多数の広告で商品を宣伝し、豊かなアメリカを強く印象づけていたということが説明されている。）

フランクが避けたのは恩人でもあるスタイケンこの方法であった。

3. 外国人のまなざしー国旗、車、そして人々

スタイケンの方法を拒否し、エヴァンズの序文を断り、ケルアックの序文を写真集に採用したフランクの立場は、アメリカに住みながらアメリカ人とその生活になじんでいない外国人に近い。ユダヤ系のスイス人からアメリカ人になった彼は、アメリカへの違和感を払拭することはできなかった。アメリカ生まれながらフランス語を話す家庭で育ち、コロンビア大学をドロップアウトし、アメリカの中産階級の価値に疑問を抱いたケルアックと、この点で親近性を感じる理由がある。

これから検討するのは1959年アメリカ版『アメリカ人』のリプリント版およびステイドル社がワシントンのナショナル・ギャラリーと共同で刊行した『ロバート・フランクの『アメリカ人』を訪ねる』(2009)である。⁽¹¹⁾ 後者には写真は59年版と同じものをすべて収録した上に、多数のエッセイ、年譜そしてベタ焼き（以下コンタクトシートと表記する）が相当数収録されている。オリジナルの写真集、復刻版の写真集にはページも番号も付されていないが、全く同じ写真の復刻にナショナルギャラリー・ステイドル版がつけた番号で、写真を提示論評していく。

最初の写真を示そう。(No 1)「パレード、ホーボーケン、ニュージャージー州、1955」はパレードと表示されているが、パレードを撮っていない。それを見ている人々を撮っている。いや、左側の窓から見ている人物はブラインドのせいで顔が半分隠れ、上半身が見え、右側の人物はなびく国旗のせいで、顔が隠れ上半身が見えるだけである。祭日に国旗が掲揚されるのは普通のことであるが、左右の窓と下半分の国旗の作り出す構図は、主題は国旗と人間の関係であることを示している。



(No 1)

全写真 83 枚のうち、国旗が写っているのは 5 枚ある。(No 17)「7月4日、ニューヨーク、1954」は公園に人々が集まってくる場面であるが、独立記念日の旗は写真の画面全体を覆い尽くしている。(No 37)「バー、デトロイト、1955」は酒場の壁に、国旗が貼り付けられていて、その左右はワシントンとリンカーンの肖像画が配置されている。酒場に国旗と過去の大統領の肖像画があることは、見るものに奇妙な違和感を覚えさせないだろうか。でもこれはその場所のいつもの光景であることは間違いない。



(No 37)

(No 58)「政治的集会、シカゴ、1956」は中央のチューバの開口部の円と国旗の対比が映像としての面白さを示す。以上説明した写真は、国旗すなわち国家意識の強調に写真家がある種の違和感を示す作品となって

いる。最初の写真が典型的に示すように、アメリカ人は国旗に覆われ、隠され、支配されているということだ。再び、国旗掲揚の際に言う誓約の言葉が、1954年に決定されたことを思い起こしてほしい。また、特別な機会でもないのに、しきりに国旗が掲揚されるのがアメリカという国であるが、ヨーロッパから来た人間にはそれは異様な光景に見えたのではなかっただろうか。

アメリカで生活するには車は欠かせない。フランク自身がアメリカ各地を回る際、車があるからこそ可能だった訳である。車が画面にはいつている写真は16枚あり、中心的位置を占めるものは6枚ある。これも意識された主題であったことは間違いない。また車が写っていないくても、車に関わり大いに示唆に富んでいる写真がある。たとえば、(No 42)「サンタフェ、ニューメキシコ州、1955」は5台の給油スタンドがロボットのように立っている。宣伝の看板には「節約」(SAVE)と書かれているが、車も人も見あたらない。結果は、ユーモラスともアイロニカルとも受け取れる映像である。



(No 42)

また、(No 48)「聖フランシスコ、ガソリンスタンドと市庁舎、ロスアンジェルス、1956」では前面には聖フランシスコの像が十字架を掲げ、道を隔て見える無数の車に、何かを呼びかけているかのように見える。次の写真 (No 49) は「ハイウェイの事故の場所に立てられた十字架、アイダホ州、1958」である。車の普及はよいことばかりではないの

は当然のことである。

先に、フランクは一定の方向に意味を誘導するものとしての写真集は意図していないと述べた。しかし、それ前後の配置を考えていないということではない。時に前ページと強い対比をなし、意味を推定することができるようになってきている。(No 34)「覆われた車、ロングビーチ、カリフォルニア州、1956」は壁とパームツリーを背景に、駐車している車に保護シートの覆いがかけられているだけの写真であるが、次の写真との対比で、車に対するアイロニーが生まれる。(No 35)「車の事故、ウィンズローとフラグスタフの間で、アリゾナ州、1955」は、前の写真より小さな覆いの掛けられた何かの前で、4人の人間がたたずむ場面である。覆いは、事故死した人間を当座の間覆っているシートであることは容易に推測できる。コンタクトシートと照らし合わせて見ると、フランクは事故の様様を20枚程度撮影していることがわかる。ここには衝突した車の写真から、後片付けして死体を運搬している写真、そして事故をバスの窓から眺める人々を撮った写真までである。しかしフランクがここから選んだのは、前ページと対比をなす、真横の角度から撮った、前景に覆われた死体があり、それを見つめる人々の1枚だった。彼は事故の記録を写真にとどめようとしたのではない。中でも最も構成的に成功し、暗示に富むものを選択しているのである。



(No 34)



(No 35)

ロバート・ロウエルの50年代に書いた詩に「スカンクの時」という詩がある。⁽¹²⁾ この詩では、夜眠れぬ詩人が、よく恋人たちが車で集まる場所に行き、いわばのぞき見する結果になるのだが、フランクの写真には車でやってきた恋人たちが、真っ昼間から抱擁しあっているものがある。キャンプ場のような空き地で、幾組もの男女が水着姿で抱擁しあっている。1920年以降、車の普及は男女の性行動にも影響を与えたと言われているが、50年代ではここまできているということである。(No 80)「公園、アン・アーバー、ミシガン州、1955」(No 46)「ドライブ・イン・シアター、デトロイト、1955」は、その後日本にも現れた施設であるが、戸外に設置された大画面を乗車したまま見ているその光景は、便利なようだが、必ずしも楽しいとか、にぎやかという印象を与えはしない。

テレビの普及も50年代を語るのに欠かせぬ道具であるが、フランクの撮るテレビのある光景は楽しいものではない。(No 45)「レストラン、コロンビアを発って、サウスカロライナ州、1955」は、休憩中のレストランなのか、客が1人もいない場所で、テレビに映っている男性が一人しゃべっている。テレビはスイッチを入れれば何事かを映し出し、人がいようがいまいが、映像が写るか、勝手に語り出すかする。見る人間がいない場所ではそれが妙にわびしい。

車関連の主題に戻そう。そして今度は結局、人間に関わる。フランク

は許可を得てデトロイトのフォード社の工場の内部、周辺を撮ったことは先に述べた。アメリカ生活に不可欠な車を製造している会社の労働者は、アメリカ社会を底辺で支える人々であるが、撮影された写真は、むしろ彼らの生活の厳しさを伝えるものである。(No 50)「アセンブリーライン、デトロイト、1955」は、いささかぶれたピントをそのままにして、労働者のせわしない仕事ぶりを写している。おそらく彼らは、昼食なども慌ただしく食べるのであろう。(No 69)「軽食堂、デトロイト、1955」には、疲れてもいるのだろう、むっつりとして安い食事を済ます彼らの姿がある。



(No 50)



(No 69)

また、最初に提示したが、休憩時にぼんやりと外で休憩する姿もある (No 63)。

写真家のレンズはその精度に従い、与えられた状況を写す。但しレンズを向ける対象を決めるのは写真家であるし、特定の場面を写すのも彼である。つまり、写真は主観的なものである。同じ場所に関わって幾枚の写真が可能であるとき、特定の角度を選び、しかも特定の瞬間を選ぶのは写真家である。(No 44)「エレベーター、マイアミ・ビーチ、1955」は中央にエレベーターの扉があり、左側に出て行く女性の後ろ姿がぶれたまま写り、中央やや右手にエレベーターを操作している女性がいる。左手に何か時計か何かでもあるかのように見てはいるが、顔の表情は虚ろである。女性は制服姿であり、ホテル専属のエレベーターガールなのであろう。コンタクトシートを調べてみると、15枚のこれに関する写真がある。乗降客を撮ったもの、問題としている写真ではぼやけて眼鏡をかけた老人らしい男性が画面右にいるが、その老人がはっきり写っている写真もある。そしてエレベーターを操作するこの女性がほほえんでいる写真もある。推測としては、断りもなく撮った写真と、言葉をかけて撮った写真があったということである。つまり、他の写真ではカメラに向かいほほえんでいる女性は、ほぼ正対しイスに腰を下ろしほほえんでいるのである。これをフランクは写真集には入れなかった。不意の瞬間の正直な感情が表れていると判断した方を選んでいる。



(No 44)

(No 33) 「セントピーターズバーグ、フロリダ州、1955」には、退職し、老後を送る人々が、ベンチに背中合わせに座って黙りこくっている姿がある。5人の老人のうち、とりわけ中央右手のタバコをくわえた女性の姿は、老人の決定的なうら寂しさが見てとれる。左側手前の帽子を被った老人は無表情である。これに関わるコンタクトシートは20枚程度あるが、老夫婦とおぼしき人間が向かい合い、男性が花を抱えている穏やかな写真もある。一人カメラに向かい穏やかにこちらを見ている写真もある。しかし、ここでもフランクが選んだのは、最も厳しい場面である。老人たちはたまたま同じベンチに座っているが、彼らに何の関係もない、話もない、ただ居合わせただけだと思わせる瞬間を選んでいる。背中合わせの二つのベンチの向こうの道路を車が通過するが、ベンチの背もたれの縦の線と車の横の線が組み合わせられた構図は巧みである。車はぶれて映し出され、動と静の対比も示せる。この写真と強い対比をなす写真は、(No 53) 「カクテルパーティー、ニューヨーク、1955」である。ここには先の老人とは対照的に、富裕階級の老人がカクテル片手にパーティーでおしゃべりに興ずる姿がある。これもまた同時代のアメリカであることに違いない。



(No 33)



(No 53)

50年代、貧しい白人よりもっと劣悪な環境におかれていたのが黒人であり、そのような状況を示唆する写真もある。(No 18)「トローリーバス、ニューオーリンズ、1955」は真横に写されたバスに人々が乗っているのが示される。バスの前の方、つまり進行方向には白人の男性、そして次に女性ガスが座り、何をしているのかという目つきでカメラを見つめ、中央付近には子供がバスの窓のさんに手をかけ好奇心を示している。そして次に黒人が何かを訴えているかのようにこちらを見ているが、もう一人の黒人女性は次の座席でどこか外を眺めている。当時の南部の多くの州ではバスの座席の位置は、前方が白人、後方は黒人と決められていたということをこれは思い出させる。バスの窓はほとんどあいているのだが、その窓枠がなぜか縦の仕切りのように見え、これが白人の大人、次に子供たち（おそらく子供は差別の実態に無知であるのだが）、そして黒人という順序を示している。彼らは、あたかもそれぞれに仕切りの中に入れられ、区別されているかのように見える。そうするとこの仕切りは、まるで差別を示唆しているように見えてくる。



(No 18)

黒人を写した写真は意外に少ないのだが、この写真がアメリカ版のカヴァーに使われていたことに注意したい。人がこの本を手に取りるときその瞬間にまず見るのがこの写真である。(No 13)「チャールストン、サウスカロライナ州、1955」は、ベビーシッターの黒人と彼女が抱きかかえる白人赤ん坊が対象である。これから何年後に、赤ん坊が黒人と白人の関係について認識を持つことになるかわからないが、この写真は赤ん坊と中年の黒人という年齢差を超えて、両者がいかに異なる存在であるかを示している。

4. 結語－寂しいアメリカ

写真集を全体としてどう評価したらよいのだろうか。参考に、『アメリカ人』の意義を論評したマイルズ・オーヴェルの意見を訳出する。

スタイクンの展覧会が未来の世界の調和に加わった一つの楽観的なアメリカのヴィジョンを打ち立てたのに対し、スイス生まれの写真家ロバート・フランクはグゲンハイム奨学金でアメリカ中を旅し、アメリカは、民族的葛藤、孤独、倦怠、宗教的熱狂、そして芝居じみた政治で、分裂していることを示す場面をとらえた。その場所は10代の若者がジュークボックスの周りにたむろし、ドライブ・イン・シアターに駐車し、テレビが置かれたところがどこでも中心になる

ところだ。（中略）『路上にて』で評判の作家ジャック・ケルアックは完全な適合を示し、アメリカ版の序文を書いた。彼はビートの作家たちのアメリカの中産階級の価値からの疎外、企業と産業技術への疑念、一瞬の洞察への賛美—これらすべてをフランクの本に視覚的等価物として発見し、「彼はアメリカからじかに悲しい詩をすくい上げフィルムに写した、世界の悲劇的詩人の間に並んでいる」と書いた。⁽¹³⁾

上記の論評はいささか断定的すぎるかもしれない。写真集全体を要約すると以上のような意味づけになるのは理解できるが、写真はいつも明快なものでは必ずしもない。はっきりしているものもあれば、少しぼんやりしているものもある。その曖昧さをそのまま許容するのも写真の読み方である。本稿では上記の論評で言及されたすべての面を議論することはしなかったが、主に国旗、車、人々という観点から重要な側面を議論した。

アメリカの1950年代はそれまでの時代に対し、相対的に豊かな時代であったと言えることはできるだろう。それは多くの人々が、同質のものを手に入れ、同質のものを食することができた点にある。いわば庶民の中産階級化が進んだと言えることができる。同時にそこには画一性の傾向が伴う。また満足感に満たされると、獲得したものは失いたくないと言う保守性が生まれる。より多くの人々が「アメリカン・ドリーム」を手に入れたと感じていたかもしれない。あらゆる場所に国旗が登場し、アメリカに所属する意識が強められたであろう。しかし、遅れてやってきた外国人には、アメリカは違和感を覚えずにはいられぬ国であった。また繁栄に取り残された人々も確実にいた。写真集はアメリカに満足する人々はさほど気にもしない、かげりをとらえている。そこに漂うのは寂しさ、あるいは悲しさでもある。

また、この広大な国で豊かさが隅々まで行き渡るはずもない。どんな豊かな時代にも地域差は存在する。最後に提示するのは、地域の著しい

コントラストを示す2枚である。この2枚は続くページに配置されていて、意図的な配列を示している。(No 26)「ホテルからの眺め、バット、モンタナ州、1956」と(No 27)「メトロポリタン生命保険会社、ニューヨーク、1955」の2枚の写真は資源を送り出す側の貧困と、大量にあふれる物を消費する都会の賑やかさを示唆する映像の著しい対比である。

炭鉱町のくすんだ光景と多様な雑誌類を前景にする、マンハッタンの高層ビルの対比は著しい。



(No 26)



(No 27)

『アメリカ人』の最後の写真として、時にともに旅した妻と子供が車の中で、疲労と寒さに身を寄せているかのような場面をフランクは提示する (No 83)。アメリカを旅することが、結局はアメリカ人の寂しさと悲しみを実感する旅であったとすれば、彼らもこのような姿で提示されることになろう。こうして写真集全体は、見る者にアメリカは本当に豊かで自由な国なのかと問いかけている。

【注】

- (1) Philip Lisa, *The American Culture and Arts, II, 1950-2000* (Whitney Museum/Norton, 1999), p.30 掲載の写真。
- (2) 朝鮮戦争を終結させたアメリカ軍の将軍 Matthew Ridgway の戦争の回顧録のタイトルは *The Forgotten War* というものだった。適切な表現として言及している David Halberstam, *The Fifties* (1993) を参照されたし。
- (3) アイゼンハワーは 1954 年の “flag day speech” でアメリカ国旗に対し愛国心と忠誠を示すように呼びかけた。(Martin Halliwell, *American Culture in the 1950s*, p.205 より) またそれは「誓約の誓い」として定められることになった。以下にその言葉を記す。“I pledge allegiance to the flag of the United States of America, and to the Republic for which it stands, one nation under God, indivisible, with liberty and justice.” 下線の言葉に注意されたし。この点に関しては、アメリカ宗教の専門家、森 孝一氏が「見えざる宗教」という表現で、適切な説明をされている。「アメリカに国教は存在するか」(井門不二夫編『アメリカの宗教』、弘文堂、1992) 所収。
- (4) Lisa Philips, *The American Culture and Arts II*, p.32 より。見出しは “Is He the Greatest Living Painter in the United States?” となっていて、絵を背景にした Jackson Pollock の姿が提示されている。
- (5) *U.S. Camera Annual* を和訳した。
- (6) Jonathan Green, *American Photography: A Critical History 1945 to the Present* (Abrams, 1984), p.81.
- (7) *ibid.*, p.85.
- (8) この出来事は Jeff L. Rosenheim, “Robert Frank and Walker Evans,” より知った。この記事は Sara Greenough (ed.), *Looking in Robert Frank's The Americans* (National Gallery of Art / Steidl, 2009), p.154 にある。
- (9) Miles Ovell, *American Photography* (Oxford U.P, 2003), p.116 にはスタイケンのその発言の一部が引用されている。それは、“essential oneness of mankind

throughout the world”を信じるということ、言い換えれば人間の普遍性を信じるということである。

- (10) 日高 優 『現代アメリカ写真を読むーデモクラシーの眺望』(青弓社、2009) p.89.
- (11) Sarah Greenough (ed), *Looking in Robert Frank's The Americans*. この本は著者の議論を含む多角的な解説と、年譜そしてコンタクトシートが収められているきわめて大部の本。とりわけコンタクトシートは興味深い。写真の解釈が可能になったのはこの本のおかげである。
- (12) Robert Lowell, “Skunk Hour”は *Life Studies* (1959) にある。ちなみにこの詩集の他の詩、“Memories of West Street and Lepke”という詩に「沈静化された50年代」(tranquilized fifties) という、詩人なりの50年代の性格の形容があるのはよく知られている。
- (13) Miles Ovell, *American Photography*, p.120.

【参考文献】

1. 伊藤俊治 『アメリカンイメージ』(筑摩書房、1990)
2. 東京都写真美術館編 『メモリーズ・オブ・アメリカン・ドリーム』(新潮社、2008)
3. 日高 優 『現代アメリカ写真を読むーデモクラシーの眺望』(青弓社、2009)
4. Clark, Graham. *The Photograph* (Oxford U.P, 1997)
5. Frank, Robert. *The Americans* (Steidl, 2008 [1959])
6. Green, Jonathan. *American Photography—A Critical History 1945 to the Present* (Abrams, 1984)
7. Greenough, Sarah (ed). *Looking in Robert Frank's The Americans* (National Gallery of Art/ Steidl, 2009)
8. Halberstam, David. *The Fifties* (Fawcett, 1994)
9. Halliwell, Martin. *American Culture in the 1950s* (Edinburgh U.P, 2007)
10. Jeffrey, Ian. *How to Read a Photograph* (Abrams, 2008)
11. Newhall, Beaumont. *The History of Photography* (Museum of Modern Art/ Bulfinch, 2006)
12. Orvell, Miles. *American Photography* (Oxford U.P, 2003)
13. Philip, Lisa. *The American Culture and Arts II, 1950-2000* (Whitney Museum of Art/ Norton, 1999)