

＜文学×映画＞の文化的連鎖反応
－「怒れる若者たち」から
「ブリティッシュ・ニューウェイヴ」へ－

楠田 真

日本大学大学院総合社会情報研究科

The Cultural Chain Reaction between Literature and Film:
From “Angry Young Men” to “British New Wave”

KUSUDA Makoto

Nihon University, Graduate School of Social and Cultural Studies

The “British New Wave” is a term applied to a trend in filmmaking among young directors in Britain in the late 1950s and the early 1960s. It is the film version of the literary works of the “Angry Young Men,” a literary phenomenon of the 1950s. There is a considerable overlap between the “British New Wave” and the “Angry Young Men” in terms of attitude toward the socio-cultural status quo. The aim of this paper is to examine the cultural chain reaction that resulted in the spread of the youth culture by examining the interrelationship between literature and film.

1. はじめに

「ブリティッシュ・ニューウェイヴ」(British New Wave)は、1950年代末期から60年代初頭にかけてイギリスで隆盛した若手映画監督による映画製作の潮流である。トニー・リチャードソン(Tony Richardson, 1928-1991)、リンゼイ・アンダーソン(Lindsay Anderson, 1923-1994)、カレル・ライス(Karel Reisz, 1926-2002)、ジャック・クレイトン(Jack Clayton, 1921-1995)、ジョン・シュレシンジャー(John Schlesinger, 1926-2003)といった映画監督が中心的人物となる。端的に言うと、「ブリティッシュ・ニューウェイヴ」は、50年代イギリス文学界を席卷した社会文化現象「怒れる若者たち」(Angry Young Men)の主要な文学作品の映画化という動向である。

この「怒れる若者たち」という呼称は、56年5月8日にロンドンのロイヤル・コート劇場でリチャードソン演出で初演されて大反響を呼んだジョン・オズボーン(John Osborne, 1929-1994)の戯曲『怒りを込めて振り返れ』(*Look Back in Anger*, 1956)のタイトル

と内容に由来する。一般的に、「怒れる若者たち」は『怒りを込めて振り返れ』をはじめ、ジョン・ウェイン(John Wain, 1925-1994)の『急いで下りろ』(*Hurry on Down*, 1953)、キングスリー・エイミス(Kingsley Amis, 1922-1995)の『ラッキー・ジム』(*Lucky Jim*, 1954)、アイリス・マードック(Iris Murdoch, 1919-1999)の『網の中』(*Under the Net*, 1954)、コリン・ウィルソン(Colin Wilson, 1931-)の『アウトサイダー』(*Outsider*, 1956)、ジョン・ブレイン(John Braine, 1922-1986)の『年上の女』(*Room at the Top*, 1957)、アーノルド・ウェスカー(Arnold Wesker, 1932-)の『キッチン』(*The Kitchen*, 1957)、アラン・シリトー(Alan Sillitoe, 1928-2010)の『土曜の夜と日曜の朝』(*Saturday Night and Sunday Morning*, 1958)及び『長距離走者の孤独』(*The Loneliness of the Long Distance Runner*, 1959)、シーラ・ディレーニー(Shelagh Delaney, 1938-2011)の『蜜の味』(*A Taste of Honey*, 1958)、キース・ウォーターハウス(Keith Waterhouse, 1929-2009)の『うそつきビリー』(*Billy Liar*, 1959)、

スタン・バーストウ(Stan Barstow, 1928-2011)の『或る種の愛情』(*A Kind of Loving*, 1960)、デイヴィッド・ストーリー(David Storey, 1933-)の『孤独の報酬』(*This Sporting Life*, 1960)などが代表作に挙げられる。この作品群の特徴は、地方の労働者階級や下層中産階級出身の作家がイギリス文学史においてあまり取り上げられることのなかった帰属階級の生活をリアリティックに描写した点であり、戦後の社会的変化が彼らの社会文化的進出を可能にした一方で、残存する階級意識から蔓延し始めた閉塞感や停滞感に対して文学の領域で異議を表明した一種の社会文化的地殻変動であった。

本稿では、「怒れる若者たち」から「ブリティッシュ・ニューウェイヴ」へと波及した隣接する文化領域の連動性が提示する文化的連鎖反応を論証することを目的とする。まず、40-50年代にかけてのイギリス映画史と「ブリティッシュ・ニューウェイヴ」を概観するとともに、その前身となった映画運動「フリー・シネマ」(Free Cinema)を振り返り、その発展的解消の経緯を辿る。そして、劇作家オズボーンと演出家・映画監督リチャードソンの蜜月関係を事例に、当時の文化業界の交流状況を把握する。また、50年代イギリス文化に多大な影響を与えた40年代アメリカ演劇と50年代アメリカ映画を参照し、英米間の文化的相関性を確認していく。これらの考察を踏まえ、同時代の社会文化状況に対する異議を表明した若手作家と若手映画監督による＜文学×映画＞の文化的連鎖反応と言える「ブリティッシュ・ニューウェイヴ」が、40年代後半をピークに低迷期にあった映画産業を活性化させる起爆剤となり、60年代の文化革命「スウィングン・ロンドン」(Swinging London)の開花を加速させたと結論づけたい。

2. 40-50年代イギリス映画史

最初に、40-50年代にかけてのイギリス映画史を概観していく。62年にマーシャル・マクルーハン(Marshall McLuhan, 1911-1980)が『グーテンベルクの銀河系—活字人間の形成』(*The Gutenberg Galaxy: the Making of Typographic Man*, 1962)において、電子的マスメディアの発展に伴うメディア社会の到来を「グローバル・ヴィレッジ」(Global village)と表現

したように¹、映画、テレビ、ラジオ、レコードなどメディアの普及は人々のライフスタイルを変貌させた。特に、映画は20世紀初頭から普及し、ヴァルター・ベンヤミン(Walter Benjamin, 1892-1940)の『複製技術時代の芸術』(*Das Kunstwerk im Zeitalter Seiner Technischen Reproduzierbarkeit*, 1936)、テオドル・アドルノ(Theodor Adorno, 1903-1969)/マックス・ホルクハイマー(Max Horkheimer, 1895-1973)の「文化産業論」(“Kulturindustrie - Aufklärung als Massenbetrug”, 1947)などの研究からも周知のように、世界の映画産業は2つの大戦を乗り越え、急速に巨大化していた。

そのような情勢の中、イギリスにおいて46年は映画産業とテレビ産業にとって重要なターニングポイントになった。40年代はイギリス映画の黄金時代と呼ばれるように、46年には映画観客数が過去最高の16億3,500万人を記録した²。折しも同年には戦後のテレビ放送が開始され、53年の女王エリザベス2世(Elizabeth II, 1926-)の戴冠式の生中継を契機にテレビが爆発的に普及し、50年代はテレビ産業の上昇気流とは逆に映画産業の衰退が顕著になった。その状況は、51年と60年を比較すると明白である。映画観客数は13億6,500万人から5億1,500万人に、映画館数は4,851館から3,034館に激減している³。ただ、映画製作数だけは102本から157本に増加している⁴。この背景には、アメリカ映画産業の代名詞ハリウッドの過剰な文化侵食から自国文化保護を目的に採られたイギリス政府の映画産業振興政策がある。20年代アメリカでは、すでにハリウッドを象徴する「スタジオ・システム」(studio system)という寡占的生産体制が確立され、同一の会社組織が映画の製作・配給・興行の3つの主要部門を一括管理して独占支配する「垂直統合」(vertical integration)によってハリウッドは世界の映画市場に君臨してきた⁵。30年代には、ハリウッドを拠点とするパラマウント

¹ McLuhan, Marshall. *The Gutenberg Galaxy: the Making of Typographic Man*. Toronto: U of Toronto P, 1962. p. 43.

² Caughie, John and Rocket, Kevin. *The Companion to British and Irish Cinema*. London: BFI, 1996. pp. 194-199.

³ Ibid., pp. 194-199.

⁴ Ibid., pp. 194-199.

⁵ Turner, Graeme. *Film as Social Practice*. London: Routledge, 2006. pp. 14-17.

(Paramount)、20世紀フォックス(20th Century Fox)、ワーナー・ブラザーズ(Warner Bros.)、RKO(Radio Keith Orpheum)、MGM(Metro-Goldwyn-Mayer)から構成される「ビッグ5」(Big Five)とコロンビア(Columbia)、ユニバーサル(Universal)、ユナイテッド・アーティスツ(United Artists)から構成される「リトル3」(Little Three)が、世界の映画産業を牽引していた。アメリカ映画産業を拡大させてきたその経営戦略は、独占禁止法違反という48年のアメリカ最高裁判決、同年からの赤狩り、47年の戦後のテレビ放送開始などの影響によって徐々に崩壊していった。

イギリス国内に目を向けても、ランク・オーガナイゼーション(Rank Organization)と合同イギリス映画会社(Associated British Picture Corporation)という大手2社の「垂直統合」による独占状態にあったが、国際的にはハリウッドの従属的地位に甘んじていた。50年代には、イギリス映画館の上映時間の70%をアメリカ映画が占めており⁶、イギリス映画産業を取り巻く環境は依然として厳しかった。50年代中頃、20世紀イギリスを代表する文芸批評家J・B・プリーストリー(J.B.Priestley, 1894-1984)は、アメリカの文化帝国主義的側面を次のように懸念している。

We are already in another age, when America mostly pays the piper and calls for most of the tunes. There is no longer any point in leaving Leicester Square and Coventry Street in order to describe Broadway, which merely has more electric light, newer Hollywood films, larger cafeterias. English readers have not to be conducted across the Atlantic now to observe the American style of urban life: it can be discovered in the nearest town. It is now the great invader.⁷

このようなアメリカナイゼーションに対抗する防衛策として、イギリス政府は保護と規制を中心とする映画産業振興政策を展開する。48年の「英米映画協定」(Anglo-American Film Agreement)、49年の「イギ

リス映画協会法」(British Film Institute Act 1949)、同年の「映画製作(特別融資)法」(Cinematograph Film Production (Special Loans) Act 1949)に基づく「全国映画融資法人」(National Film Finance Corporation)の設立、50年から試験的に導入されて57年の「映画法」(Cinematograph Films Act 1957)で法制化された「イーディ税」(Eady Levy)⁸などがそれに当たる。しかしながら、国家的介入も焼け石に水で、映画の量的増加は必然的に質的低下を招き、興行面でも苦戦を強いられた。その結果、50年代イギリス映画は、映画批評家から“doldrums era”⁹、“stagnant complacency”¹⁰、“ticked over”¹¹といった散々な評価を下されている。50年代に量産された映画ジャンルと言えば、中産階級が主導した「戦争映画」(war film)である。戦争映画は、ジョン・グリアソン(John Grierson, 1898-1972)が指導者となった30年代のドキュメンタリー映画運動の手法を取り入れた長編フィクション映画である。ニール・ラティガン(Neil Rattigan)によれば、50年代の戦争映画は、大英帝国的ノスタルジーの渴望、労働者階級の社会進出に脅威を感じた中産階級の階級保身的なプロパガンダであり、その反動から60年代社会派リアリズム映画の機運が醸成されたという¹²。同様の観点から、ロバート・マーフィー(Robert Murphy)は、“War films, tremendously important in the 50s, are of decreasing interest after 1958.”と指摘している¹³。それに呼応するように、翌59年には「ブリテッシュ・ニューウェイヴ」が登場するのである。

⁸ 49年に大蔵省官僚ウィルフレッド・イーディ(Wilfred Eady, 1890-1962)が考案した興行収入の一定額に対して課税徴収・基金積立を行い、イギリス映画製作に助成する還元型システム。

⁹ Richards, Jeffrey. *Films and British National Identity: From Dickens to Dad's Army*. Manchester: Manchester UP, 1997. p. 147.

¹⁰ Murphy, Robert. *Sixties British Cinema*. London: BFI, 1992. p. 10.

¹¹ Park, James. *British Cinema: The Light that Failed*. London: B.T.Batsford, 1990. p. 88.

¹² Rattigan, Neil. “The Last Gasp of the Middle Class: British War Films of the 1950s,” in ed. Dixon, Wheeler Winston. *Re-Viewing British Cinema 1990-1992*. New York: New York State UP, 1994. p. 152.

¹³ Murphy, Robert. *Sixties British Cinema*. London: BFI, 1992. p. 36.

⁶ Wood, Michael. *America in the Movies*. New York: Columbia UP, 1989. p. 193.

⁷ Priestley, J.B. and Hawkes, Jacquetta. *Journey Down a Rainbow*. London: Readers Union, 1957. p. 7.

3. 「ブリティッシュ・ニューウェイヴ」

「ブリティッシュ・ニューウェイヴ」という呼称は、ジャン＝リュック・ゴダール(Jean-Luc Godard, 1930-) フランソワ・トリュフォー(François Truffaut, 1932-1984)らによる同時期のフランスの映画運動「ヌーヴェル・ヴァーグ」(Nouvelle Vague=新しい波)からの流用である。「ヌーヴェル・ヴァーグ」は、50年代後半から60年代中頃にかけてフランスで隆盛した映画製作の潮流で、映画製作会社の撮影所での助監督などの下積み経験無しにデビューした若手監督による低予算、少人数スタッフ、ロケ撮影中心、即興演出、同時録音などの手法的な共通点のある一連の作家作品群を指す。代表作には、ゴダールの『勝手にしやがれ』(*À bout de souffle*, 1959)やトリュフォーの『大人は判ってくれない』(*Les quatre cents coups*, 1959)などが挙げられる。彼らの登場は、当時主流であった映画作品をめぐる美学的規範を破壊し、世界の映画界に衝撃を与えた。その余波を受け、同時多発的に各国で若手映画監督が台頭したように、「ブリティッシュ・ニューウェイヴ」も精神面や手法面でその影響下にあることは度々指摘されている¹⁴。

「ブリティッシュ・ニューウェイヴ」の特徴は、中産階級の類型的人物が描かれる既成スター中心のスタジオ撮影映画のような前時代的な作品を否定するとともに、労働者階級を扱った「怒れる若者たち」の小説や戯曲といった直近の文学作品に鋭敏な反応を示して映画化するという即時性と近接性を持ち合わせていた点である。隣接する文化領域である<文学×映画>の連動によって誕生したその作品群を年代順に列挙すると次のようになる¹⁵。

¹⁴ Brown, Geoff. "Something for Everyone: British Film Culture in the 1990s," in ed. Murphy, Robert. *British Cinema of the 90s*. London: BFI, 2000. p. 31.

¹⁵ エイミスの小説『ラッキー・ジム』も57年にジョン・ボウルティング (John Boulting, 1913-1985) 監督、パトリック・キャンベル(Patrick Campbell, 1913-1980) 脚本、イアン・カーマイケル(Ian Carmichael, 1920-2010) 主演で映画化されているが、原作のコメディ要素をより強調した内容に終始している作品であることから、「ブリティッシュ・ニューウェイヴ」からは除外される場合が多い。

『年上の女』(1958) イギリス・115分
制作：ブリティッシュ・ライオン
監督：ジャック・クレイトン
製作：ジョン・ウルフ/ジェームズ・ウルフ
原作：ジョン・ブレイン
脚本：ニール・パターソン
主演：ローレンス・ハーヴェイ

『怒りを込めて振り返れ』(1959) イギリス・101分
制作：ウッドフォール
監督：トニー・リチャードソン
製作：ハリー・サルツマン/ゴードン・スコット
原作：ジョン・オズボーン
脚本：ナイジェル・ニール/ジョン・オズボーン
主演：リチャード・バートン

『寄席芸人』(1960) イギリス・96分
制作：ウッドフォール/ホリー
監督：トニー・リチャードソン
製作：ハリー・サルツマン
原作：ジョン・オズボーン
脚本：ジョン・オズボーン/ナイジェル・ニール
主演：ローレンス・オリヴィエ

『土曜の夜と日曜の朝』(1960) イギリス・89分
制作：ウッドフォール
監督：カレル・ライス
製作：トニー・リチャードソン
原作：アラン・シリトー
脚本：アラン・シリトー
主演：アルバート・フィニー

『キッチン』(1961) イギリス・76分
制作：A.C.T.
監督：ジェームズ・ヒル
製作：シドニー・コール
原作：アーノルド・ウェスカー
脚本：シドニー・コール
主演：カール・メナー

『蜜の味』(1961) イギリス・100分

制作：ブリティッシュ・ライオン/ウッドフォール
 監督：トニー・リチャードソン
 製作：トニー・リチャードソン
 原作：シーラ・ディレーニー
 脚本：シーラ・ディレーニー
 トニー・リチャードソン
 主演：リタ・トゥシンハム

『長距離ランナーの孤独』(1962) イギリス・104分

制作：ブリティッシュ・ライオン/ウッドフォール
 監督：トニー・リチャードソン
 製作：トニー・リチャードソン
 原作：アラン・シリトー
 脚本：アラン・シリトー
 主演：トム・コートニー

『或る種の愛情』(1962) イギリス・112分

制作：ヴィク/ウォーターホール
 監督：ジョン・シュレシンジャー
 製作：ジョゼフ・ジャンニ
 原作：スタン・バーストウ
 脚本：ウィリス・ホール/キース・ウォーターハウス
 主演：アラン・ベイツ

『孤独の報酬』(1963) イギリス・134分

制作：ロムルス
 監督：リンゼイ・アンダーソン
 製作：カレル・ライス
 原作：デイヴィッド・ストーリー
 脚本：デイヴィッド・ストーリー
 主演：リチャード・ハリス

『嘘つきピリー』(1963) イギリス・98分

制作：ヴィク/ウォーターホール
 監督：ジョン・シュレシンジャー
 製作：ジョゼフ・ジャンニ
 原作：キース・ウォーターハウス
 脚本：キース・ウォーターハウス/ウィリス・ホール
 主演：トム・コートニー

これらの映画作品はすべて「怒れる若者たち」の文学作品が原作であり、特筆すべきは原作者自らが脚本を担当している作品が多い点である。「ヌーヴェル・ヴァーグ」がトリュフォーの提唱した「作家主義」(La Politique des Auteurs)を掲げ、映画作家である監督を創造的主体とし、映画製作における共同作業的側面を軽視したのと比較すると、その差異は対照的である。この柔軟性こそが「ブリティッシュ・ニューウェイヴ」の武器であり、文化的コミットメントは作家と映画監督の社会変革的テーマの共有を示唆している。同時に、その積極性からは映画監督が「怒れる若者たち」の商業的価値を認識していたという打算的意図も見て取れる。それは、59年のリチャードソンの“*It is absolutely vital to get into British films the same sort of impact and life that what you can loosely call the Angry Young Man cult had in the theatre and literary worlds.*”¹⁶という発言が物語っている。つまり、「怒れる若者たち」の階級的問題意識に触発された若手映画監督たちがビジネスチャンスも視野に入れつつ、彼らと共同で長編フィクション映画を製作し、映画界のメインストリームに進出を果たしたのである。ジョン・ヒル(John Hill)が「ブリティッシュ・ニューウェイヴ」を労働者階級の「詩的リアリズム」(poetic realism)¹⁷と賞賛するように、その作品群はイギリス映画史において高く評価されている¹⁸。その一方で、オックスフォード大学やケンブリッジ大学出身の映画監督の中産階級的な視点によって労働者階級の個人主義的、物質主義的、反体制的な側面が偏向・強調されているというエリートイズム

¹⁶ Hill, John. *Sex, Class and Realism: British Cinema 1956-1963*. London: BFI, 1986. p. 40.

¹⁷ Hill, John. *Sex, Class and Realism: British Cinema 1956-1963*. London: BFI, 1986. p. 128.

¹⁸ 1999年にイギリス映画協会が、映画やテレビ関係者1,000人に対して、20世紀イギリス映画作品からベスト100を選出するアンケートを行った。その結果、14位に『土曜の夜と日曜の朝』、32位に『年上の女』、52位に『孤独の報酬』、56位に『蜜の味』、61位に『長距離ランナーの孤独』、76位に『うそつきピリー』がランクインしている。British Film Institute. 1999. *The BFI 100 – A Selection of the Favourite British Films of the 20th Century*.

31 May 2012 <<http://www.bfi.org.uk/features/bfi100/>>

に対する批判もある¹⁹。しかしながら、階級的フィルタリングが内在していたとはいえ、労働者階級が長編映画のテーマになること自体が異例であり、極めて重要な社会的変化を明示していると言える。

また、製作資金面でも注目すべき特徴がある。戦前のイギリス映画はイギリス映画協会(British Film Institute=BFI)²⁰の国家補助による製作が圧倒的に多かったが、それ以降はアメリカ民間企業の資金提供による製作が増加した。この傾向は、47年にクレメント・アトリー(Clement Attlee, 1883-1967)率いる労働党政権がポンドの自由交換に伴うドル流出による国際収支の悪化に対応する緊縮経済政策として、輸入映画に対して75%の関税賦課を実施したことが発端となった。アメリカは報復措置としてイギリスへの映画輸出を即刻停止した。アメリカとの外交関係悪化やハリウッドのボイコット長期化を回避したかったイギリス政府は、48年の「英米映画協定」でアメリカ映画へのドル支払いの上限を年間425万ポンド(約1,700万ドル)とし、それ以上の収益はイギリス映画産業に投資することを条件に、関税の撤廃を協定した。英米映画産業は税制や融資をめぐる対立と譲歩を繰り返してきたが、この案件以降、結果的にはアメリカ民間企業がイギリス映画製作に投資する土壌が形成されたのである。こうして映画製作のスポンサーが準国家機関のイギリス映画協会からアメリカ民間企業へと変化していった事実は、イギリスの衰退とアメリカの台頭という英米の政治経済的状况を色濃く反映している。ここには、アントニオ・ネグリ(Antonio Negri, 1933-) / マイケル・ハート(Michael Hardt, 1960-)が『帝国』(Empire, 2000)において主張するグローバリゼーションに伴う「帝国」の再編、すなわちイギリス国家を主体とする19世紀的帝国主義からアメリカ資本中心の多国籍企業の集成的ネットワークによって構成される20世紀的帝国への移行を確認でき、アメリカナイゼーシ

ンの1つの兆候を指摘できる²¹。

そして、当時の文化業界において若者の需要が最も期待できた商標的価値を有する文学作品であった「怒れる若者たち」の映画化というプロセスは、フレドリック・ジェイムソン(Fredric Jameson, 1934-)が『ポストモダニズムあるいは後期資本主義の文化論理』(Postmodernism: or, The Cultural Logic of Late Capitalism, 1991)において、“postmodernism is the consumption of sheer commodification as a process.”²²と指摘する「文化の商品化」と一致し、「怒れる若者たち」や「ブリティッシュ・ニューウェイヴ」は大量生産・大量消費を基本構造とするアメリカ型消費社会の市場の渦中に取り込まれた感もある。では、「ブリティッシュ・ニューウェイヴ」はアメリカナイゼーションに完全に染められてしまったのだろうか。イギリスの文化的アイデンティティの行方を確認するために、「ブリティッシュ・ニューウェイヴ」の前身となった映画運動「フリー・シネマ」を振り返ってみたい。

4. 「フリー・シネマ」

「フリー・シネマ」は、56年2月から59年3月にかけてロンドンのナショナル・フィルム・シアターで上映された全6回の短編ドキュメンタリー映画のプログラムの総称であり、後にそのドキュメンタリー運動の呼称になった。中心的人物はリチャードソン、アンダーソン、ライスにロレンツァ・マッツェッティ(Lorenza Mazzetti, 1928)を加えた4人である。その活動は、彼らの監督作品を発表する3回のプログラムと外国の映画作品を紹介する3回のプログラムで構成された。彼らはグリアソンのプロパガンダを本質とするドキュメンタリー映画を批判し、ハンフリー・ジェニングス(Humphrey Jennings, 1907-1950)の芸術性を追求する詩的なドキュメンタリー映画を再評価し、映画のあり方について次のように述べている。

¹⁹ Hutchings, Peter. “Beyond the New Wave: Realism in Britain,” in ed. Murphy, Robert. *The British Cinema Book*. London: BFI, 2001. pp. 146-152.

²⁰ イギリス映画協会は、1933年にイギリス映画の伝統と文化の保存、理解と教育の促進を目的に設立された。主として、政府の補助金と会員会費で運営されている。

²¹ Hardt, Michael and Neguri, Antonio. *Empire*. Cambridge: Harvard UP, 2000. を参照。

²² Jameson, Fredric. *Postmodernism: or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. London: Verso, 1991. p. 10.

The cinema is an industry. This is a statement which no one is likely to contest. It is also an art - and most people will allow that too. But it is something else as well; it is a means of communication, of making connections.²³

「フリー・シネマ」は、ジェニングスの志した自由な創造性と芸術的な表現によって「市井の人々」を描くことを理念に、商業的制約から距離を置き、労働者階級の生活文化やコミュニティを詩的なドキュメンタリー・タッチで描いたのである。

「フリー・シネマ」の始動前、47-52年にかけてアンダーソンとライスは映画批評誌『シークエンス』(Sequence)を発行し、映画批評を執筆していた。「フリー・シネマ」という呼称は、同誌で映画批評家アラン・クラーク(Alan Clarke, 1935-1990)が使った言葉をアンダーソンが借用したものである。やがて彼らはイギリス映画協会の助成金を受け、その活動を批評から実作へと移行させていく。初回の56年には、ケント州マーゲイトの海岸の遊園地で休日を過ごす労働者を淡々と描いたアンダーソンの『オー・ドリームランド』(O Dreamland, 1953)、若い労働者が気晴らしで集まるノース・ロンドンのジャズクラブで一夜を記録したライス/リチャードソンの『ママが許してくれない』(Momma Don't Allow, 1956)、ロンドンの爆撃地イーストエンドの2人の聾啞者についてのドキュメンタリー風フィクションという形式を取るマッツェッティの『一緒に』(Together, 1956)という3作品が上映された。これらの作品はすぐに映画愛好家の評判を呼び、後に3作品すべてが同年の第9回フランス・カンヌ国際映画祭で上映されることになった。

当時無名の若手映画監督の作品がこれほど注目を集めたのは、彼らが毎回作成したプログラム・ノートに明記された「フリー・シネマ」の「マニフェスト」がパブリシティとして機能し、話題を呼んだからである。アンダーソンとマゼッティが起草し、リチャードソンとライスの名も加わった4人連名の初

回のマニフェストには、次のように記されている。

These films were not made together; nor with the idea of showing them together. But when they came together, we felt they had an attitude in common. Implicit in this attitude is a belief in freedom, in the importance of people and the significance of the everyday.

As filmmakers we believe that

No film can be too personal.

The image speaks. Sound amplifies and comments.

Size is irrelevant. Perfection is not an aim.

An attitude means a style. A style means an attitude.

Lorenza Mazzetti

Lindsay Anderson

Karel Reisz

Tony Richardson.²⁴

ここでは、彼らの映画製作の確固たるスタンスが堂々と宣言されている。また、第1回上映会の数ヶ月後には、アンダーソンの映画批評「スタンドアップ! スタンドアップ!」(“Stand Up! Stand Up!”, 1956)がイギリス映画協会の機関誌『サイト・アンド・サウンド』(Sight & Sound)の56年秋季号に掲載された。アンダーソンは当時イギリスで支配的だった「非政治的」で「主観を交えない客観的」な映画批評の傾向を厳しく批判し、それが広く流布している映画に対する保守主義の典型となっていると考え、映画は芸術であると同時に啓発的な力なのであり、ゆえに美学的にも政治的にも真剣に受け止めなくてはならないものだと論じている²⁵。

これらの既成映画界に対する過激な意志表明から、メディアも「フリー・シネマ」を単なる上映会ではなく、変革的な映画運動として取り上げ、一躍脚光を浴びるようになった。「フリー・シネマ」が既成映画界に対して攻勢を強めた56年は、奇しくもスエズ

²³ Anderson, Lindsay. “Get Out and Push!,” in ed. Maschler, Tom. *Declaration*. London: MacGibbon & Kee, 1957. pp. 160-161.

²⁴ *Free Cinema*. DVD. London: BFI, 2006.

²⁵ Anderson, Lindsay. “Stand Up! Stand Up!,” *Sight and Sound*. Vol.26 No.2 Autumn 1956. pp. 63-69.

危機とハンガリー事件の勃発、リチャードソンが演出したオズボーンの『怒りを込めて振り返れ』の大激震による「怒れる若者たち」現象の発生という政治的にも文化的にも象徴的な時代の区切りとなった年である。「怒れる若者たち」と同様に、この前後から「フリー・シネマ」は西側の帝国主義と東側の共産主義からも距離を置く第三の政治空間の可能性を模索するスチュアート・ホール(Stuart Hall, 1932-)ら「ニューレフト」(New Left)と接近し、映画批評における政治的責任について主張するようになった。57年には、アンダーソンがオズボーン、ウェイン、ウィルソンといった「怒れる若者たち」と共同で政治色の強い評論集『若き世代の発言』(Declaration, 1957)を発表している。

「フリー・シネマ」の活動期である56年から59年は、「怒れる若者たち」の最盛期と重複する。これを単なる偶然の一致で看過することはできない。そこには、同時代の若手文化人が共有した社会文化状況に対する異議が存在しているのである。第3回のプログラム・ノートのマニフェストでは、アンダーソンによって「フリー・シネマ」の目的がより明確に語られている。

We ask you to view it not as critics, nor as a diversion, but in direct relation to a British cinema still obstinately class-bound; still rejecting the stimulus of contemporary life, as well as the responsibility to criticise; still reflecting a metropolitan, Southern English culture which excludes the rich diversity of tradition and personality which is the whole of Britain.²⁶

アンダーソンのイギリス映画界に対する異議は、「怒れる若者たち」の代表格であるシリトーのイギリス文学界に対する異議と見事に符合する。

The sort of working men portrayed in England by the cinema, or on radio and television, or in books, were either criminals, servants, or funny people. They were

presented in unrealistic terms that working people had perhaps come to accept and expect too readily about themselves, images handed out to them which if shown often enough would, it was hoped, keep them behaving in the same jokey but innocuous fashion. They lacked dignity in fiction because they lacked depth. But it seemed obvious to me that they had as much reason as anyone else to see themselves and their lives portrayed accurately in books.²⁷

アンダーソンとシリトーは、文化領域における中産階級の優位性と労働者階級の劣位性を問題視している。それは実世界の社会状況の投影と助長であり、この階級的問題意識こそが若手文化人の変革的活動のバイタリティになったのである。結果的に多くの注目を集めた「フリー・シネマ」は、社会的存在としての労働者階級の主体性の承認を訴えることに成功し、目的を達成したと言える

その後、59年の最終回のプログラム・ノートのマニフェストで、彼らはその運動に自ら終止符を打つ。

Free Cinema is dead. Long live Free Cinema!²⁸

リチャードソン、アンダーソン、ライスの3人は頭角を現し、そのまま「ブリティッシュ・ニューウェイヴ」へと転じた。マツエッティは祖国イタリアに活動拠点を移した。この別離は受動的な解散や自然消滅ではなく、むしろ能動的な発展的解消であると言えよう。「フリー・シネマ」の特徴である「詩的リアリズム」というスタイル、「労働者階級の表象」というテーマは、「ブリティッシュ・ニューウェイヴ」のそれと一致する。「フリー・シネマ」から「ブリティッシュ・ニューウェイヴ」への継続性は、当事者であるアンダーソンやライスによっても自己認識されていた。実際、「フリー・シネマ」の最終回のマニフェストには、「ブリティッシュ・ニューウェイヴ」の幕開けとなった『年上の女』への言及やリチャードソンの監督映画『怒りを込めて振り返れ』の予告

²⁷ Sillitoe, Alan. *Mountains and Caverns*. London: W.H.Allen, 1975 pp. 38-39.

²⁸ *Free Cinema*. DVD. London: BFI, 2006.

²⁶ *Free Cinema*. DVD. London: BFI, 2006.

まで含まれている。したがって、「ブリティッシュ・ニューウェイヴ」は「フリー・シネマ」のスタイルとテーマを長編フィクション映画の文脈で継続していたのであり、彼らはアメリカナイゼーションの荒波にも揺らぐことなくイギリス特有の階級的問題意識を見失わずに保持し続けていたのである。その意味で、「フリー・シネマ」は「ブリティッシュ・ニューウェイヴ」の布石であったと言える。

5. 文化業界内の蜜月関係

階級の問題については、「怒れる若者たち」の影響が非常に強いことは明白である。そこで、「怒れる若者たち」の文学界と「ブリティッシュ・ニューウェイヴ」の映画界という隣接する文化領域を包括する文化業界に所属した当事者たちの蜜月関係について、劇作家オズボーンと演出家・映画監督リチャードソンを事例に分析していく。

BBC のディレクターを経て演出家になったリチャードソンは、55年に演出家ジョージ・ディヴァイン(George Devein, 1910-1966)と劇団イングリッシュ・ステージ・カンパニーを旗揚げし、長期貸借契約で獲得したロイヤル・コート劇場を本拠地とした。彼らは新人劇作家の発掘に力を入れ、オズボーン、ウェスカー、ハロルド・ピンター(Harold Pinter, 1930-2008)、ジョン・アーデン(John Arden, 1930-2012)らを輩出した。旗揚げ公演の750本以上もの公募作品の中から、リチャードソンの心を突き動かしたのは、たった1本だけであった。それがオズボーンの『怒りを込めて振り返れ』であり、ここからリチャードソンとオズボーンの蜜月関係が形成されていく。

56年、イギリス演劇界ではリチャードソンが演出したオズボーンの『怒りを込めて振り返れ』が衝撃をもって迎えられた。その評判を受けて、57年にはアメリカ・ニューヨークから巡演オファーが届き、ブロードウェイ公演でも成功を収める。さらに同年には、オズボーンの戯曲『寄席芸人』(*The Entertainer*, 1957)がリチャードソン演出、イギリスの国民的俳優ローレンス・オリヴィエ(Laurence Olivier, 1907-1989)主演で舞台化された。なお、同年には前述したように、アンダーソンがオズボーンらと共同で『若き世代の発言』を発表しており、グループ単位にわたる

文化交流状況が確認できる。そして59年には、リチャードソンとオズボーンとカナダ人映画製作者ハリー・サルツマン(Harry Saltzman, 1915-1994)の3人がハリウッドのワーナー・ブラザーズから出資を得て、インディペンデント系映画製作会社ウッドフォール・フィルムズ(Woodfall Film Productions)を共同設立する。直後に、第1作としてオズボーンの『怒りを込めて振り返れ』がリチャードソン監督、オズボーン脚本、リチャード・バートン(Richard Burton, 1925-1984)主演で映画化され、好評を博した。60年には、オズボーンの『寄席芸人』がリチャードソン監督、オズボーン脚本、オリヴィエ主演という舞台と同様のキャストで映画化された。さらに61年には、オズボーンの戯曲『ルター』(*Luther*, 1961)がリチャードソン演出、アルバート・フィニー(Albert Finney, 1936-)主演で舞台化された。同時期には、「怒れる若者たち」の文学作品が矢継ぎ早に映画化され、軒並み大ヒットを記録した。

そして、リチャードソンとオズボーンの集大成が、63年にヘンリー・フィールディング(Henry Fielding, 1707-1754)の古典小説『トム・ジョーンズ』(*Tom Jones*, 1749)をリチャードソン監督、オズボーン脚本、トム・コートニー(Tom Courtenay, 1937-)主演で映画化した『トム・ジョーンズの華麗な冒険』(*Tom Jones*, 1963)であり、第36回アカデミー賞で作品賞、監督賞、脚本賞、作曲賞の4部門を受賞した。『トム・ジョーンズの華麗な冒険』は、同年にサルツマンが製作に携わったイアン・フレミング(Ian Fleming, 1908-1964)のスパイ小説『ロシアより愛を込めて』(*From Russia with Love*, 1957)を映画化した『007/ロシアより愛を込めて』(*From Russia with Love*, 1963)と並び、そのエンターテインメント性が受け入れられ、興行面でも国際的な成功を収めた。それは50年代の白黒の美学が終わり、60年代の色鮮やかな夢世界の始まりを告げるように、時代変化を象徴している。

また、『トム・ジョーンズの華麗な冒険』が階級問題をコメディ活劇に昇華させた点、『007/ロシアより愛を込めて』で主演のスコットランド労働者階級出身のショーン・コネリー(Sean Connery, 1930-)がジェームズ・ボンド(James Bond)役でイギリス紳士の典型像を打破した点から、階級的流動性や大英帝国

の解体といった社会的変化を浮き彫りにさせた。

さらに、この2作は60年代イギリス映画へのアメリカ資本の大量流入の呼び水となった。その反面で、皮肉にも多くの映画関係者がハリウッドに引き抜かれ、イギリス映画産業でアメリカナイゼーションがより進行したことも事実である。その両義性を示すように、64年にはアメリカ人のリチャード・レスター(Richard Lester, 1932-)監督がイギリスの若手ロックバンド・ビートルズ(The Beatles)をイギリスで密着取材した映画『ビートルズがやって来る／ヤァ!ヤァ!ヤァ!』(A Hard Day's Night, 1964)が、英米の若者たちを熱狂させ、新たな文化現象「ブリティッシュ・インヴェイジョン」(British Invasion)が勃興した。

このように、オズボーンとリチャードソンの蜜月関係を起点に、「ブリティッシュ・ニューウェイヴ」はそのサークルを拡大していった。ここには、前述した「文化の商品化」という消費社会的側面もあるが、それ以上に階級的問題意識から波及した連動性を重視し、「怒れる若者たち」現象から文化的連鎖反応が発生したことを強調しておきたい。演出家として出発したリチャードソン、映画批評家として出発したアンダーソンとライス、彼らは順調にステップアップして映画監督としてのキャリアを築いていった。「怒れる若者たち」も映画脚本を手掛けるなど仕事の幅を広げ、その才能と可能性を再提示した。主演の若手俳優たちも一躍スターダムに上り詰めた。この文化業界人の飛躍が例証するように、「ブリティッシュ・ニューウェイヴ」は、イギリス映画産業全体を活性化させる起爆剤となったのである。

6. 40年代アメリカ演劇

オズボーンの戯曲から始まった「怒れる若者たち」と「ブリティッシュ・ニューウェイヴ」の連動であるが、その起点となった50年代イギリス演劇を語る上で40年代アメリカ演劇の影響を無視することはできない。40年代アメリカでは、テネシー・ウィリアムズ(Tennessee Williams, 1911-1983)とアーサー・ミラー(Arthur Miller, 1915-2005)によってリアリズム演劇が確立された。戦後もニューヨーク・ブロードウェイの劇場では、メロドラマやミュージカルといった商業演劇が大半を占めていた。ウィリアムズは『欲

望という名の電車』(A Streetcar Named Desire, 1947)において、過去の栄光に束縛されて現実社会に適応できないアメリカ南部の没落農園の娘ブランチ・デュボア(Blanche DuBois)の精神的破滅を描いた。また、ミラーは『セールスマンの死』(Death of a Salesman, 1949)において、消費社会の中で成功神話に翻弄されるセールスマンのウィリー・ローマン(Willy Loman)の挫折を通してアメリカン・ドリームの崩壊を描いた。ウィリアムズは個人の問題に焦点を当て、日常生活を通して人間の内面に潜在する異常性を暴露した。一方、ミラーは社会的関心に主眼を置き、アメリカ社会の本質を集約的に提示した。

このような対照的な問題意識を保持しながら、戦後アメリカ演劇の双璧となった彼らのリアリズム演劇の流れは、戦後の荒廃からの復興を模索していたイギリスでも受容され、オズボーンやウェスカーらによる「キッチン・シンク・リアリズム」(Kitchen sink realism)の確立に大きな影響を与えた²⁹。「キッチン・シンク・リアリズム」とは、労働者階級の生活状況をリアリスティックに描いた演劇を指す。それまでのイギリス演劇界では、「社会」(society)を取り上げるといっても、それは「社交」や「社交界」といった中産階級的な生活文化の産物であり、作家も作品内容も観客も中産階級であり、いわゆる「ウェルメイド・プレイ」(well-made play)が中心的であった。そのような状況下で、50年代に入って初めてオズボーンとリチャードソンによって社会の底辺で搾取・抑圧されてきた労働者階級の生活文化を反映した「社会劇」(social drama)が上演されたと言える。それまで中産階級が独占していた演劇界に、労働者階級の思考と感情を導入した点で『怒りを込めて振り返れ』は、十分評価に値する歴史的な作品なのである。

その文化的意義を裏付けるようなエピソードもある。かねてからイギリス演劇伝統の「ウェルメイド・プレイ」の保守性を“hermetically sealed off from life”³⁰

²⁹ 『怒りを込めて振り返れ』が初演される約1ヶ月前の56年4月2日から、ロイヤル・コート劇場では、ミラーの戯曲『るつぼ』(The Crucible, 1953)がディヴァイン演出で公演されていた。

³⁰ Richardson, Tony. *The Long-Distance Runner: A Memoir*. London: Faber and Faber, 1993. p. 115.

と批判していたミラーは『怒りを込めて振り返れ』を観劇して絶賛した。同席したオリヴィエもその革新性に同調し、その場でオズボーンに脚本執筆を依頼した³¹。それが前述した57年のオズボーンの『寄席芸人』であり、イギリス・アメリカでの公演成功後、映画化されている。『寄席芸人』のミュージックホールの凋落と大英帝国の解体を重ね合わせた内容はもちろん、本人曰く、「それまでは中産階級の志向するシェイクスピア作品を中心に出演して名声を確立していた演劇界のエスタブリッシュメント」³²であったオリヴィエが労働者階級を扱ったオズボーンとチームを組んだことは、時代変化と階級的障壁の崩落を予兆していると言える。また、ウィリアムズ作品との関連では、59年に『地獄のオルフェウス』(Orpheus Descending, 1957)、64年に『牛乳列車はもう止まらない』(Milk Train Doesn't Stop Here Anymore, 1963)がロンドンでリチャードソン演出によって舞台化されている点にも言及しておきたい。

このように、50年代イギリス演劇は40年代アメリカ演劇から顕著な影響を受けており、そこには英米間のトランスナショナルな文化横断状況があったと言える。デイヴィッド・ダムロッシュ(David Damrosch)が「英語」という共通言語による文化グローバリゼーションの拡張性を指摘しているように³³、イギリス文化とアメリカ文化は大西洋を頻りに往来し、相互的に共振・増幅を繰り返す関係にあり、英米間の密接な文化的相関性を確認できる。

7. 50年代アメリカ映画

40年代アメリカ演劇に加えて、50年代アメリカ映画もイギリスの若者を強く感化した。アメリカでは

³¹ ミラーとオリヴィエは、当時ミラーの妻であった女優マリリン・モンロー(Marilyn Monroe, 1926-1962)を通じて親交があり、英米演劇について議論する間柄だった。オリヴィエとマリリンは、共演したオリヴィエ監督の映画『王子と踊子』(The Prince and the Showgirl, 1957)をイギリスで撮影していた。

Miller, Arthur. *Timebends: A Life*. London: Methuen, 1987. pp. 415-418.

³² Olivier, Laurence. *On Acting*. London: Weidenfeld and Nicolson, 1986. pp. 212-213.

³³ Damrosch, David. *What is World Literature?* Princeton: Princeton UP, 2003. pp. 212-213.

40年代演劇界の旋風を受け、51年にその記念碑的作品であるウィリアムズの『欲望という名の電車』がウィリアムズ脚本、エリア・カザン(Elia Kazan, 1909-2003)監督、マーロン・ブランド(Marlon Brando, 1924-2004)主演で映画化、ミラーの『セールスマンの死』がラズロ・ベネディック(László Benedek, 1905-1992)監督、スタンリー・クレイマー(Stanley Kramer, 1913-2001)脚本、フレドリック・マーチ(Fredric March, 1897-1975)主演で映画化された。

さらに、55年のジェームス・ディーン(James Dean, 1931-1955)主演の『理由なき反抗』(*Rebel Without a Cause*, 1955)や53年のマーロン・ブランド主演の『乱暴者』(*The Wild One*, 1953)といった50年代ハリウッド映画は、若者の自己表現の権利を高らかに宣言した。同時代のアメリカでは、若者の反抗が身振りのモードになり、ここにイギリスの「怒れる若者たち」との共振性を見出すこともできる。同時期の映画でも、特に55年のグレン・フォード(Glenn Ford, 1916-2006)主演の『暴力教室』(*Blackboard Jungle*, 1955)の影響は絶大であった。抑圧的で無理解な教育制度に反抗するアメリカ都市部の若者を描いた内容はもちろん、テーマソングを担当したビル・ヘイリー&ザ・コメッツ(Bill Haley & His Comets)の「ロック・アラウンド・ザ・クロック」(“Rock Around the Clock”, 1955)というロックンロールの楽曲は全英・全米チャート1位を獲得した。同時期には、エルヴィス・プレスリー(Elvis Presley, 1935-1977)というロックのスター歌手も登場し、57年のシングル「監獄ロック」(“Jailhouse Rock”, 1957)をテーマソングに自ら主演した同年公開の映画『監獄ロック』(*Jailhouse Rock*, 1957)は相乗効果で英米の若者の心を掴んだ。これらの楽曲によって「若者の反抗」と「ロックンロール」が結びついたと言える。その震動から、イギリスでは映画館での「暴力教室暴動」や感化院での暴動が頻発したほどであった。58年にロンドンでは、暴動と人種差別が結びつき、白人の不良少年「テディ・ボーイ」(teddy boy)らが暴徒化し、黒人移民を襲撃した「ノッティングヒル人種暴動」(Notting Hill Race Riots)が発生した。直後に、若者の暴動はイギリス全土に飛び火し、社会問題化した。この事件後、イギリス政府当局は社会的観点か

らロックンロールの影響力に警戒心を強め、その受容については賛否両論が入り乱れた。

文化的観点から分析すると、アメリカ産のロックンロールのイギリス流入は、イギリスで空前の「スキッフル」ブームを生み、後のビートルズやローリング・ストーンズ(The Rolling Stones)らによる「ブリティッシュ・インヴェイジョン」というイギリス・ポピュラー音楽隆盛の萌芽を内包していたと言える。そこには「文学から映画へ」という連動を経由し、「映画から音楽へ」というさらなる文化的波及性を指摘することもできる。イギリス映画観客数減少の理由は、単にテレビの普及だけではなく、映画のテーマソングとなって流行するポピュラー音楽が登場し、若者の文化的志向性が細分化されたからであり、それは新たな文化的波及性を例証しているのである。

また、スクリーンで自動車やバイクを所有し、「豊かな社会」の繁栄を享受するアメリカの若者像はイギリスの若者にとって羨望の的であった。こうして映画の中の宣伝効果によって戦後世代の「ティーンエイジャー」(teenager)の消費力が顕在化され、若者対象の市場が新規開拓されていった。15-20歳の人口は、57年の341万人、63年の428万人、67年の437万人と急増していった³⁴。58年に、彼らはイギリス年間個人所得総計の8.5%に当たる14億8,000万ポンドを稼ぎ、実質所得は38年に比べると50%増になっている³⁵。57年には、25歳以下の独身男女の購買力は消費全体の6%に過ぎなかったが、彼らの消費はレコード及びレコード・プレイヤーの44%、自動車やオートバイの37%、映画観客数の26%を占めていた³⁶。イギリス広告協会の発表によれば、年間広告費は38年には5,880万ポンド、48年には7,900万ポンド、54年には1億5,700万ポンドと右肩上がり膨張している³⁷。これらのデータからは、50年代アメリカ映画がイギリスの消費社会化に一層拍車をかけたと言っても過言ではないだろう。

³⁴ Abrams, Mark. *The Teenage Consumer*. London: London Press Exchange, 1959. p. 7.

³⁵ Ibid., pp. 7-9.

³⁶ Ibid., p. 10.

³⁷ Briggs, Asa. *A Social History of England*. Harmondsworth: Penguin, 1987. p. 335.

8. むすび

以上のように、「ブリティッシュ・ニューウェイヴ」について考察してきたが、結論を4点に要約したい。1点目は、「ブリティッシュ・ニューウェイヴ」が前身の「フリー・シネマ」から一貫して「労働者階級の表象」を「詩的リアリズム」で描写し、労働者階級の社会文化的権利を主張したことである。2点目は、「ブリティッシュ・ニューウェイヴ」の映画監督は同じ文化業界内で「怒れる若者たち」と蜜月関係を形成しており、「怒れる若者たち」と共鳴した異議を表明して「文学」から「映画」へと連動していった経緯から「怒れる若者たち」現象の文化的波及性を指摘できることである。3点目は、50年代イギリス文化が40-50年代アメリカ文化の影響下にあったことから、英米間にはトランスナショナルな文化横断状況が存在しており、両国の密接な文化的相関性を確認できることである。4点目は、「ブリティッシュ・ニューウェイヴ」の作品群がアメリカ民間企業の資本で製作されていた事実から、イギリス産の文化が生産・商品化・流通・消費されるアメリカ型消費社会が成立していたことである。

同時代にはアメリカ文化のグローバル化が急速に進行した。イギリス文化がアメリカナイゼーションに飲み込まれていったことは否定できないが、「ブリティッシュ・ニューウェイヴ」が「怒れる若者たち」の提示したイギリス特有の階級的問題意識に共鳴して共同製作を行った文化的コミットメントであったことから、イギリスの文化的アイデンティティは維持されたのである。それだけにとどまらず、アメリカから潤沢な資本的援助と若者文化の共振性という後押しを受けたイギリス文化は、さらに増幅・変容し、ロックンロールなどのポピュラー音楽の隆盛「ブリティッシュ・インヴェイジョン」といった新たな文化的発展の可能性を獲得したのではないだろうか。この文化的アイデンティティの維持と新たな文化的発展の可能性の獲得の2点から、「怒れる若者たち」という社会文化的地殻変動から波及した<文学×映画>の文化的連鎖反応と言える「ブリティッシュ・ニューウェイヴ」は、隣接する文化領域と複合的に連動して活況を呈することになる「スウィング・ロンドン」の一翼を担ったのである。

(Received:May 31,2012)

(Issued in internet Edition:July 1,2012)