

《研究ノート》

『ソーリー・トゥ・ボザー・ユー(Sorry to Bother You)』(2018)
にみる現代アメリカのディストピアとユートピア

鳥居 祐介

[要約]

ブーツ・ライリー(Boots Riley)が初の監督・脚本を務めた劇場公開映画『ソーリー・トゥ・ボザー・ユー(Sorry to Bother You)』(2018)について、作品本編、書籍版の脚本(2014)、公開時のメディア報道やレビュー、ライリーの過去のインタビューや音楽家・著述家としての作品群を資料とし、作品の意義と社会的影響を考察する。本作品は近年の黒人映画の隆盛という文脈の中で解釈され評価される傾向にあるが、通常の黒人映画のカテゴリーには収まらない極めて異色の世界観と政治的ビジョンを備えている。資本主義のディストピアとしての現代アメリカにおいて民衆の抵抗はいかに可能かという問いが作品の主題であり、人種問題はあくまでそのディストピアの構成要素の一つである。アフロセントリックな現代アート、企業広告への破壊活動、メディアを通じた告発キャンペーンなど様々な抵抗の形が物語を通じて模索されるが、最終的には労働現場におけるストライキという古典的な戦術が、人種アイデンティティによる分断のない労働者階級のユートピア的連帯をもたらすものとして提示される。こうしたある種時代錯誤的ともみえる政治的ビジョンが、風刺コメディ映画の形をとって広く現代の世に問われたことの意義は大きい。

1. はじめに

ヒップホップ・グループのザ・クー(The Coup)を率いるラッパーとして知られるブーツ・ライリー(Boots Riley)が初の監督・脚本を務めた『ソーリー・トゥ・ボザー・ユー(Sorry to Bother You)』(以降 *STBY* と表記する)は、2018年1月20日、サンダンス映画祭にてプレミア上映された。アンナプルナ・ピクチャーズが配給権を獲得し、2018年7月の一般劇場公開から12年半ばまでに北米で1千750万ドルという、製作費の少ないインディペンデント映画としては異例のチケットセールスを達成した¹。ライリーが監督としてサンダンスのヴァンガード賞を受賞したほか、作品はいくつかの主要な映画賞でのノミネートを受けた²。アカデミー賞各部門ではノミネートがなかったが、なぜノミネートがなかったかが話題となるには十分な注目を集めた作品となった³。

遡ること3年の2015年の初頭、ライターのエイプリル・レイン(April Reign)によるツイートから「#OscarsSoWhite (オスカーは白すぎる!)」のキャンペーンが広がり、アカデミー賞の選考過程およびハリウッド映画界全般における人種的多様性の欠如があらためて大きな社会的議論となった。2016年初頭には、大御所の黒人監督スパイク・リー(Spike Lee)が2月のアカデミー賞授賞式への不参加を表明した。2017年2月のアカデミー賞授賞式では、本命とみられたミュージカル大作の『ラ・ラ・ランド(La La Land)』(2016)をおさえ、黒人コミュニティに生きる同性愛者を主人公にしたバリー・ジェンキンス(Barry Jenkins)監督『ムーンライト(Moonlight)』(2016)が(授賞式でのいくらかの混乱を伴いつつ)作品賞を受賞した。これ以降、1990年代以来の「黒人映画」の隆盛ともいえる現象が起きている⁴。2017年にはコメディアンジョーダン・ピール(Jordan Peele)の脚本・監督による、人種間の嫌悪と羨望の倒錯をモチーフにしたホラー映画の『ゲット・アウト(Get Out)』が注目され、アカデミー賞でも脚本賞を受賞した。2018年にはライアン・クーグラー(Ryan Coogler)監督、マーベル・スタジオのSFアクション大作『ブラックパンサー(Black Panther)』が公開され大ヒットし、娯楽大作が黒人キャストで成立し得ることを示したばかりか、マーベル作品として初のアカデミー賞を3部門で受賞した。同年、「オスカーは白すぎる」運動でも渦中の人物となっていたスパイク・リーの『ブラック・クランズマン(BlacKkKlansman)』もヒットし、アカデミー賞では脚色賞を受賞した。こうした文脈の中、黒人であるブーツ・ライリーが監督・脚本を担い、主要キャストに『ゲット・アウト』でも主要キャストを務めたラキース・スタンフィールド(Lakeith Stanfield)、テッサ・トンプソン(Tessa Thompson)ら人気の黒人俳優陣を起用した *STBY* が黒人映画ブームという文脈の中で注目されたことは自然であった⁵。

本稿は2018年の米国において注目を集めた劇場映画 *STBY* について、作品本編⁶、2014年に出版された書籍版の脚本、劇場公開時のメディア報道や批評、監督・脚本を務めたブ

ーツ・ライリーの過去のインタビューや音楽家・著述家としての作品群を資料とし、その意義を考察するものである。公開からまだ間がなくアカデミックな先行研究は少ないが、歴史家のロビン・ケリー(Robin D. G. Kelley)をはじめ、アカデミズムに属する著者によるレビューがいくらか出ているほか、ヘイデン・ボザース(Hayden Bozarth)の修士論文がある。ボザースは *STBY* を主として人種関係を描いた作品として読み、ネオリベラリズムとカラー・ブラインドネスのイデオロギーが猛威を振るう時代の要請に応える批評性をもった作品として評価している⁷。以下ではこれら先行研究も踏まえつつ、*STBY* が直近の商業的に成功した映画作品の中では極めて異色の人種観と政治的ビジョンを反映した作品であり、必要以上に「黒人映画」の枠組みで理解されるべきでないことを論じたい。*STBY* において人種主義は重要なモチーフの一つではあるが、それはあくまで、より根源的な問題であるグローバル資本主義がもたらす災厄ないしは支配装置の一つと位置付けられている。資本主義ディストピアとしての現代アメリカにおいて、民衆の抵抗はいかに可能か、というのが物語を通底した問いである。作品内ではフェミニズムやアフロセントリズムといったラディカルな政治思想、そうしたラディカルな政治思想を表現するアート、ソーシャルメディアを通じたキャンペーン等が抵抗の手段として模索されるが、最終的には、労働現場における労働者の組織化とストライキという古典的な戦術が、その先にある警察権力との物理的な衝突も含めて、不可避かつ積極的に取るべき戦術として提案されている。こうした、左翼思想としてもある種「時代錯誤的」⁸ といつてよいビジョンが、高い娯楽性を備えた風刺コメディの形で広く世に問われたことが本作の最大の意義といえよう。

2. ブーツ・ライリー

ロビン・ケリーも指摘するように、監督・脚本のブーツ・ライリーを理解することなしに本作品を理解することはできない⁹。1971年生まれのライリーは映画監督としては本作がデビュー作となるが、音楽アーティストおよび政治活動家としての長いキャリアを持っている。政治活動については幼少期から父親の影響を強く受けた。父親のウォルター・ライリーはNAACPとCOREのノースカロライナ州ダーラム支部のリーダーとして公民権運動を担い、労働運動家、弁護士として活躍してきた。オークランドで育ったライリーは、十代半ばにして既にアメリカ共産党の流れを組む進歩的労働党(Progressive Labor Party)とその分派である反人種主義国際委員会(the International Committee Against Racism)での活動を開始し、カリフォルニア州の移民農場労働者の組合組織化などで活躍した。本作品のモチーフとなっている電話勧誘販売をはじめ、非熟練労働の現場を数多く経験している。2011年9月にウォール街から全米各都市に広がったオキュパイ運動時は、地元のオキュパイ・オークランド運動においていくつかの集会を率いている¹⁰。

アーティストとしてのライリーは、ヒップホップ・グループのザ・クーを率いるラッパーとして主に活動してきた。高校時代から政治的メッセージの拡散手段として演劇や詩作を手掛けたライリーは1989年にスパイク・リーの影響を受けてサンフランシスコ州立大学で映画製作を学び始めたが、ザ・クーの音楽活動が軌道に乗り始めたためにそちらは中断した¹¹。ザ・クーは1991年に自主製作のEPをリリースし、最初のアルバム *Kill My Landlord* (1993)以降、幾度かの活動休止期間を挟みつつ6枚のアルバムを発売し、国内外でツアーを行ってきた。政治的に「意識の高い」(“conscious”)ヒップホップファンの間では広く知られる。サウンド面は、1990年代のザ・クーは1970年代のファンク・ミュージックのサンプリングを多用したファンキーなトラックが多かったが、2000年代以降はロック色が強くなっている。ライリーは2006年に元レイジ・アゲインスト・ザ・マシーンのトム・モレロとのユニット、ストリート・スウィーパー・ソーシャル・クラブを結成し、ラップを前面に出したハードロックのスタイルで活動を行った。映画 *STBY* のサウンド・トラックとなることを想定していたというザ・クーのアルバム *Sorry to Bother You* (2012)でもドラム、ベース、ギターが起用され、パンクロック・バンドのサウンドにラップが乗る形になっている。「共産主義者」を自認し公言するライリーの創作活動にとって、階級闘争は一貫したテーマである。彼のラップでは、労働者階級の日々の労働、娯楽、恋、子育てが、また時には資本家階級の豪華なパーティーが、悲哀や絶望よりは、ユーモア、風刺、希望をこめて描かれる¹²。

3. 舞台設定とあらすじ

ライリーがプロモーション時のインタビューで好んで用いたフレーズを借用すれば、本作品のジャンルは「魔術的リアリズムとSFを取り入れた不条理風刺喜劇」(“an absurdist dark comedy with aspects of magical realism and science fiction”)である。不条理劇といっても、人間存在の不毛さ、不毛さに抗うことの虚しさといったものが描かれているわけではなく、資本主義のシステムが人々に強いる不条理と、登場人物らの抵抗が滑稽に描かれている。物語の舞台はライリーの長年の活動拠点であるカリフォルニア州オークランドである。多くのシーンが実際にオークランドで撮影されているが、劇中の世界が2010年代であることを特定する要素はなく、映し出される風景と事物はところどころ1970年代を思わせたり、逆に近未来的であったりする。現代のオークランドそのものではなく、パラレルワールドのオークランドであることが示唆される。バラックやテントが並ぶホームレス村は本物がそのまま撮影されており、景気指標が上向いても広がる貧困と失業、低所得者向け住宅の不足は現実そのものである。他方、作品中のオークランドはウォーリーフリー(Worry Free = 心配無用)社なる企業の求人広告であふれている。次第に明らかになるが、生涯契約を結

べば刑務所と良く似た快適な社員寮に入居し、生涯解雇されることなく業務が与えられ、衣食住の心配、失業の心配から解放されようという人材派遣業の広告である。

主人公キャッシュことカシアス・グリーン（ラキース・スタンフィールド）は、叔父のセルジオ（テリー・クルーズ）の家のガレージを間借りし、ガールフレンドのデトロイト（テッサ・トンプソン）と暮らしている。セルジオからは滞納している家賃の支払いを迫られているが、そのセルジオ自身もローンの支払いに迫られ、家を失い家族を路頭に迷わせる可能性に怯えている。キャッシュは失業と貧困はもちろん、自分の人生は世界にとって意味があるのかという実存的不安に悩まされている。そんな現状を打破しようと、キャッシュは親友のサルバドル（ジャーメイン・ファウラー）が働く電話勧誘販売会社リーガルビュー社に職を求める。セールスの経験、華々しい実績があるかのように職歴を偽って面接に臨んで採用担当者に簡単に見抜かれるが、採用される。

職場のスローガンは「台本通りにやれ」(“Stick to the script”)である。殺風景な間仕切りが並ぶオフィスで、名簿の順に電話をかけて百科事典を売る。指示通り台本に忠実に取り組むキャッシュだが、さっぱり商品は売れない。困り果てていると、老齢の同僚ラングストン（ダニー・グローバー）が助言をくれる。それは、「白人の声」(“white voice”)をせよ、という助言であった。半信半疑でこれを試みると、キャッシュには才能があった。内に秘めていた「白人の声」(デイヴィッド・クロスによる吹替)を完璧に操れるようになったキャッシュは次々に商談をまとめ、上司の評価と賃金を上げていく。ほどなく、彼には電話営業界の最高峰とされ、最上階で勤務する「パワーコーラー」(“Power Caller”)に昇任するチャンスがやってくる。

キャッシュに続いてデトロイトもリーガルビュー社で働き始め、サルバドル、もう一人の同僚スクイーズ（ステイブン・ユアン）、さらに長老格のラングストンも加え、彼らは勤務後にバーで気晴らしをする仲間となる。しかし、キャッシュの営業成績だけが急上昇する中、同僚たちとの間には溝ができていく。スクイーズは、低賃金労働の職場を渡り歩きながら行く先々で労働組合を組織するプロの活動家であり、彼の指揮によってリーガルビュー社でも待遇改善を求めるストライキがはじまる。仲間たちが皆ストライキに参加する中、キャッシュはピケットラインを超えて出勤する。最上階勤務のパワーコーラーとして高給を得るようになったキャッシュは、叔父セルジオの住宅ローンを完済してやり、車は高級車に乗り換え、一等地の高級アパートに引っ越す。こうして叔父一家の苦境を救い、豊かな消費生活を手に入れ、実存的不安からも解放されたキャッシュだったが、引き換えに仲間たちの信頼を失い、最愛のデトロイトも彼のもとを去っていく。スト破りだけが理由ではなかった。パワーコーラーが高額のサラリーを受けて多国籍企業や海外政府に売りさばくのは、リーガルビューの親会社であるウォーリーフリー社が生涯契約によって

確保している実質的な奴隷と、兵器なのである。

仲間たちに代わってキャッシュの忠誠を得ようとするのは、ウォーリーフリー社の CEO、スティーブ・リフト（アーミー・ハマー）である。彼はスタイリッシュでメディア映えのする経営者だが、常軌を逸した倫理観を持つコカイン中毒者であった¹³。リフトが催すパーティーに招待されたキャッシュはコカインを振る舞われ、彼の新しい事業計画を聞かされる。それは、労働者たちに馬の身体的特徴を与えるコカイン状の薬剤を吸引させ、筋力や持久力に優れた「馬人間」(“Equisapiens”)の労働者とする計画であった。既に馬人間となって鎖に繋がれ苦しむ者たちを見たキャッシュは恐れおののくが、リフトは追い打ちをかけるように、5 年の間自ら馬人間となって彼らの間に潜入して「馬人間のマーティン・ルーサー・キング・ジュニア」となり、労働争議が過激化しないようにコントロールする仕事を高額の謝礼でキャッシュに依頼する。

帰宅したキャッシュはついにウォーリーフリー社に反旗を翻すことを決意する。視聴者参加のゲームショーを通じてテレビに出演し、同社の馬人間計画を告発するが、世間の反応は鈍く、リフトの発想はやはり型破りだとして持て囃す者が増え、ウォーリーフリー社の株価は急上昇する。スクイーズやサルバドール、デトロイトらかつての仲間たちはキャッシュを許し、彼らはリーガルビュー社への大規模なストライキおよび抗議集会を開く。集会は警察との衝突に発展し、容易に鎮圧されるかと思われた時、キャッシュが前日にリフト邸に忍び込んで解放しておいた馬人間たちが現れる。彼らは人間離れた身体能力で警察部隊を蹴散らす。

数日後、キャッシュと仲間たちはささやかな勝利をかみしめている。キャッシュはリーガルビュー社の1階で働く平社員に戻ったが、労働組合の組織化に成功しており、いくらかの待遇改善を得られている。再びデトロイトとガレージで暮らすことになったが、家財道具はパワーコーラーの日に手に入れた高級品をいくらか持ち込んでいた。しばらくの間は平穏な日々が来ると思われた。しかし、キャッシュの身体に突然の異変が訪れる。彼は馬人間に変貌しはじめていた。エンドロールではさらにその数日後が描かれる。馬人間となったキャッシュはリフトの邸宅に乗り込んでドアを破壊し、猛獣のように吠える。

4. 「白人の声」と *STBY* の人種観

STBY が第一義的に階級闘争の物語であることは以上の設定とあらずじだけでも明らかであるが、本作はもちろん人種問題についての物語でもある。なかでも、主人公キャッシュをはじめとする黒人の登場人物たちがいわゆる「白人の声」で話す場面では全て別人の白人俳優によって吹き替えられた声が聞こえるというユーモラスな演出は、予告編をはじめとする宣材にも頻繁に使われている。2014 年出版の脚本においても「白人の俳優による

吹替 (“Overdubbed by a white actor”)という指示が細かく入れられている¹⁴。作品中「白人の声」によるセリフが最も多い主人公のキャッシュ、そして先輩の黒人パワーコーラーである匿名の男について、それぞれデイヴィッド・クロス(David Cross)、パットン・オズワルド(Patton Oswalt)という知名度のあるコメディアンが吹替を行ったことから、製作陣が「白人の声」の演出を重視したことがわかる。

本作における「白人の声」とは、単純に黒人社会に特有とされるアクセントや発声を避けた話し方のことではない。そのことは、キャッシュに電話勧誘のコツを教えるラングストンによって(曖昧さを求める観客にとってはいささか過剰であろうと思えるほどに)言葉を尽くして解説されている。「心配事など何もなく」「請求書は全部支払い済みで」「未来は幸福で」「この電話の後はフェラーリに乗って出かける予定で」「金に困っていないで」「<レイオフ>はされたことがあるけれど<クビ>になったことはない」かのような話し方が、「白人の声」である。白人なら誰もがそういう声で話しているわけではない、それは白人にとっても「自分の声がこうであったなら」と願い、演じているところのものだ、とラングストンというのである。これは、主として1990年代以降にアメリカの人文社会学系アカデミズムの中で認知され、盛んに分析対象とされるようになった「社会的構築物としての白人性」や「演じるものとしての白人性」についての日常的な文脈をつかった解説となっている¹⁵。人種アイデンティティは生物学的に決定されているのではなく、物質的、心理的な特権を求める者によって演じられ、周囲に承認されることによって成立する。バーでのシーンの一つでは、イタリア人が白人なのはここ60年だ、とスクイーズが発言する。

キャッシュから商品を購入した電話勧誘の顧客はキャッシュを白人だと信じているかも知れないが、外見が判別できない相手に向けて人種的アイデンティティを偽ることは、本作品においては白人性を演じるということの本質ではない。もともとW.E.B.ディボイスが再建期の南部史を念頭に指摘した「白人性の賃金」は、低賃金で搾取される白人労働者階級に白人至上主義が与える心理的な恩恵を指していた。その心理的な恩恵が白人労働者階級に資本家との連帯を促し、黒人労働者階級との連帯を阻害してきたというのが多くのマルクス主義史家が共有する解釈である。これに対してSTBYの世界における「白人性」は、主として下層階級への転落に怯えるホワイトカラー労働者が資本主義体制への完全な順応を演じるパフォーマンスとして描かれる。言い換えれば、窮乏への不安と実存的不安を埋め合わせるサラリーと自己効力感と引き換えに、資本主義体制の矛盾から目を背ける力、非人道的な企業活動に対する倫理的な疑問を停止する力が、STBYが描く「白人性」である。白人であっても誰もが持つ能力ではないし、黒人であっても才能と努力によっては獲得し、行使することが可能なものである。かつて黒人奴隷制をもたらし、(作品内でのウォーリーフリー社のようにそれをアメリカ合衆国内での実践ではないにせよ)現在も実質的な奴隷

労働を世界各地で許容するグローバル資本主義に順応することが「白人性」であるならば、その獲得と行使は当然のように人間性を蝕む。資本主義秩序の頂点に立ち、窮乏から最も解放されているはずのステーブ・リフトでさえ、大量のコカイン摂取を必要としている。リーガルビュー社の中間管理職の3人の白人は、いずれも冷笑的で神経症的、全く幸福には見えない人物である。特に、従業員にわざとらしくフレンドリーな訓示を行うチームリーダー、ダイアナ・ディボーシェリー（ケイト・バーラント）の、性的抑圧を示唆する内容の多い早口の言動は、白人のホワイトカラー労働者の抱える不安を象徴している。

もちろん、この「白人性」を獲得し行使する際の代償はカラブラインドなものとは描かれていない。作品中最もコミカル、かつ痛ましいシーンの一つが、ステーブ・リフトの邸宅でのパーティーに招かれたキャッシュがギャングスタ・ラップという「黒人性」のパフォーマンスを強制されるシーンである。リフトが催すパーティーにはウォーリーフリー社の幹部社員やゲスト、それにセックスワーカーらしき女性たちが集まっているが、そこには非白人はほとんど見当たらない。キャッシュ以外の黒人は、最後まで名を明かさなない名無しの先輩パワーコーラー（オマリ・ハードウィック）だけである。リフトは言葉使いこそフレンドリーだが高圧的に、キャッシュに余興を命じる。リクエストは「何かオーランドのギャングスタっぽいやつ」である。ギャングスタ話が無理ならラップくらいできるだろうとリフトに促されたキャッシュは、ラップなどしたことがないと断ろうとするが、リフトと聴衆に「ラップ！ラップ！ラップ！」とコールされて煽られ、追い込まれる。自暴自棄になったキャッシュは、“Nigga shit, nigga shit, nigga nigga nigga shit!”だけを連呼する。聴衆は大いに沸き、コール&レスポンスによる大合唱で盛り上がる。このシーンは、アメリカのエンタテイメントの歴史の中で形をかえつつ繰り返される minstrel show 構造の風刺として計算されたものである。白人が期待する黒人ステレオタイプをブラックフェイスの白人が演じたのが19世紀の minstrel show であったが、そのブラックフェイスの芸風を真似た20世紀の黒人芸人のパフォーマンスは、しばしば黒人の聴衆にはそれが白人社会に対する風刺と解釈できるような、二重の意味を持つ minstrel show であった。しかし現代、黒人のギャングスタ・ラッパーたちが白人聴衆の期待する黒人ステレオタイプを演じるとき、それはもはや二重の意味をなしてはおらず、単なるステレオタイプの甘受になっていることも多い¹⁶。キャッシュはギャングスタでもラッパーでもない自分にギャングスタラップを期待する白人たちへの絶望を込めて黒人の蔑称と大便の俗称を連呼しているのだが、大喜びで復唱する聴衆にとってそれが皮肉や抗議として理解されることはない。重要なことに、この場面の仕掛け人であるリフトは合唱に参加せず、笑顔もなく、真剣な眼差しでキャッシュをみている。キャッシュがどこまで自分を売り渡せるのかを見定めている。

ラップのパフォーマンスの後、ところかまわずセックスをしている来客たちを横目に、キャッシュは屈辱に苛まれてうなだれている。パーティーに集められたセックスワーカーたちのサービスと同様に、キャッシュの minstrel show は来客たちに消費されたのである。そこへやってきてキャッシュにリフトの執務室へ行くようにと声をかける名無しの黒人パワーコーラーは、物語中初めて本当の声で、かつ黒人らしいアクセントで話す。続くセリフは書籍版の脚本では「大きな話かも知れん。しくじるなよ」だけだが、作品中では「いいか若いの。どうにもならんことをくよくよ考えるもんじゃねえ。目の前のことをやるんだ。目の前の機会ってやつを掴むんだ」と言葉が補われ、また「カシアス」とファーストネームで呼びかけてもいる¹⁷。彼がキャッシュの葛藤に自分の過去を重ねていることが強調されている。もう一人の「白人の声」の優れた使い手はラングストーンであったが、彼の場合はパワーコーラーに憧れるキャッシュに対し、奴らの仕事は「ホロコースト」だと述べて引き留めようとした。与えたアドバイスは名無しの男とは対照的であったが、ラングストーンもまた、若き日に同じ葛藤を経て、結果として自制することを選んだのであろう。このように *STBY* における黒人アイデンティティは、白人が上層を牛耳る資本主義体制にどこまで順応するかという選択の問題として描かれるのである。

5. デトロイトと *STBY* の反体制芸術論

テッサ・トンプソン演じる主人公キャッシュのガールフレンド、デトロイトは、政治意識の高い現代アーティストである。自作のアクセサリーを身にまとい、サントワリング¹⁸で生計を立てながら個展の開催を目指している。彼女はまた秘密裏に「レフト・アイ(Left Eye)」と名乗る地下政治活動組織でも活動しているが、そのことは同棲しているキャッシュにも知らせていない。彼女にミシガン州デトロイトの名がつけられていることは劇中で本人から「親がアメリカらしい名前をつけたかったのよ」と説明されているが、1967年のデトロイト暴動、同時期のモータウン・ミュージックの隆盛にみられるような、階級対立と文化表現活動の中心としての歴史がアメリカらしいということであろう。デトロイトは、ライリーが両親とオークランドに移る前に1歳から8歳までを過ごした街でもある¹⁹。

デトロイトがつけるイヤリングは、たとえば“Murder, Murder, Murder/Kill, Kill, Kill”の文字をデザインしたもの、ピンクと紫のペニス型のペア、あるいは電気椅子に縛られた男の塑像、といったものである。イヤリングの他にも、“The Future is Female Ejaculation”（「女性の潮吹きこそ未来である」）のTシャツを着ていたりする。彼女は女性の性的自律を唱えるフェミニストである。この他に、デトロイトの耳にはポピュラー音楽の歌詞を引用したイヤリングがいくつか現れる。裕福な白人男性が黒人女性のバーテンを殴り殺して懲役わずか6カ月となった1963年の事件を歌ったボブ・ディランの「ハッティ・キャロルの孤

独な死」(1964)からの引用、プリンスの反戦歌「パーティーアップ」(1981)からの引用、そして、監督・脚本のライリー自身がザ・クワで歌う「マジッククラブ」より引用の“Tell Homeland Security We Are The Bomb”(「国土安全保障省に教えてやれ、俺たち自身が爆発物だ」と)である²⁰。このフレーズはライリーの詩とインタビューを集めたアンソロジーのタイトルでもある²¹。反体制のアーティストとして四半世紀のキャリアを持つライリーが、とりわけ自身を投影しているキャラクターがデトロイトなのである。

このようなデトロイトのアートは、ウォーリーフリー社が象徴する資本主義体制を変革する一助となり得るのだろうか。ライリーの脚本は控えめに言っても懐疑的にみえる。物語中、デトロイトのアーティスト活動のピークは、ギャラリーを借りきって開く個展である。彼女が展示を準備するギャラリーでは、アフリカを模ったいくつものカラフルなオブジェや、人間の彫像などが展示されている。様子を見に来たキャッシュにデトロイトは展示のテーマがアフリカであることについて熱を込めて語るが、政治に関心のないキャッシュは居眠りを我慢できない。プロット上は恋人である二人がすれ違っていくことを示す場面であるが、ここでデトロイトが自身のアートについて語る言葉が「私たちの日常生活は搾取によって成立している」「資本主義はアフリカ人の労働力を盗むことによって成立した」「美、愛、そして笑い声は、どんなに困難な状況でも花開く」といった、徹底的にありきたりなものであることは意図的であろう。政治意識の高いアメリカ黒人が体制批判を目的として安易にアフリカ大陸を神秘化する傾向を皮肉っている。

個展の当日、体制の中の反体制アートがもつ矛盾がより鮮烈な痛々しさを伴って描かれる。スト破りを続けるあなたとは一緒にいられないと言って別れを告げられたキャッシュだったが、想いを断ち切れずデトロイトの個展を訪れる。キャッシュがまずそこで目にするのは、普段の過激なメッセージの入ったアクセサリーを全て外し、小奇麗なスーツを身に纏い、イギリス風のアクセントで吹き替えられた「白人の声」で収集家あるいはディーラーらしき来客に向けて作品を解説するデトロイトの姿である。キャッシュの「白人の声」を嘲ったデトロイトも、アートの世界での金銭的報酬と自己実現を渴望し、「白人の声」を駆使している。

個展の目玉は、デトロイトが自ら身体を張る観客参加型のパフォーマンスである。デトロイトは、サングラスとブーツ、そして「ファック・ユー」を表す中指を立てた握りこぶし状のレザーでできたビキニをつけて観客の前に立つ。観客には、大量の壊れた携帯電話、銃弾の薬莢、羊の血が入った水風船が用意されており、デトロイトはそれらを自分に投げつけるように指示する。携帯電話はアフリカから搾取されるレアメタルなどの資源、薬莢はアフリカにもたらされた紛争の歴史を示す、というところまではデトロイトの言葉で説明がある。羊の血は旧約聖書の生贄の意で、半裸(出版された脚本では全裸)の黒人女性

であるデトロイトの身体がアフリカ大陸を象徴しているということであろう。観客は指示通りに資材をデトロイトに投げつけはじめると、デトロイトは詩の朗読を行う。詩といっても一般的な詩ではなく、映画『ラスト・ドラゴン(The Last Dragon)』(1985)からのセリフの引用である。『ラスト・ドラゴン』は、(都市名の) デトロイトを象徴する音楽レーベル、モータウン社の製作で、黒人キャストによるカンフー・アクションものである。いわゆるブラクспロイトーション(blaxploitation)映画ということで、「搾取」というテーマにかけているのであろう²²。全身羊の血に塗れ、ガラクタを投げつけられる痛みを耐えながら朗読を続けるデトロイトの痛々しい姿を見かねたキャッシュは、「なんだこれは！なんで自分をこんな目に合わせるんだ！」と割って入り、中断させようとする。デトロイトは、「これはこういうショーなの！あんたなら、あんただからこそ、わかるでしょ。『台本通りやれ』よ」と答え、ヘルメットをかぶってショーを再開する。デトロイトの現代アート活動の描写はここまでであり、この痛々しいパフォーマンスが社会変革のために少しは有益なのか、全く無益なのかどうかについては、はっきりした着地点は与えられていない。たしかなことは、ライリーは(おそらくは自身の音楽活動や、この映画も含めて)政治的アートがそれ自体で社会を変えるとは考えていないということである。

デトロイトは合法的、商業的な現代アート活動と並行して、ウォーリーフリー社の路上広告に落書きなどの破壊行為を加える地下組織に参加している。この地下組織はレフト・アイ(Left Eye)を名乗り、構成員は活動時に左目の下に太い黒線を入れている。R&BグループTLCの故リサ・「レフト・アイ」・ロペスへのオマージュと思われる。広告への破壊行為は一種の政治的ゲリラ・アートだが、この活動は風刺の対象にはなっておらず、ウォーリーフリー社の奴隷ビジネスに対して人々が失いつつある正常な違和感を、再び喚起する意義ある活動としてスタイリッシュに描かれている。また、物語の終盤においてウォーリーフリー社の馬人間計画を告発する活動に入ったデトロイトは、レフト・アイの仲間たちの協力を得て、スティーブ・リフトが馬と交尾している巨大な塑像、題名「ウォーリーフリー社は労働者を馬に変えている」を路上に展示する。道行く人はそれが文字通りのメッセージではなく何かの比喩だと誤解するというジョークも入るが、物語展開上、これがウォーリーフリー社への反撃の狼煙となっている。政治的アートは無意味ではないが、自己目的化してはならない、より直接的な行動に繋がらなければならない、というのが、作品中での反体制芸術論の結論であろう。

6. スクイーズと労働者階級のユートピア的連帯

物語の鍵を握る人物であるスクイーズ役にアジア系アメリカ人のスティーブン・ユアン(Steven Yeun)がキャスティングされたことは、作品が与える印象に少なからず影響を与え

ている。スクイズが黒人であったなら、悪役のスティーブ・リフトを除く主要登場人物が全て黒人になり、「黒人映画」の印象はより強まったであろう。スクイズが白人であっても、やはり黒人と白人の人種関係を描く映画という印象がより強まったであろう。ハリウッド映画において、恋愛、性愛の対象となる主要な役柄からアジア系男性が排除されがちであることは、長らく指摘されている問題である²³。労働運動のリーダーであり、ヒロインであるデトロイトの性愛を一時的ではあるが主人公から略奪する役柄にユアンを充てたことは、それ自体でハリウッドの人種的多様性へ向けたメッセージと解釈することもできる。いっぽうで、作品がスクイズを通じて白人、黒人の二項対立を超えた複雑な人種関係を描こうとしているかといえば、そのようにはみえない。スクイズがアジア系であることは外見で判断できるが、彼の人種的、民族的属性に関わる描写やセリフが一切ないのである。これは、どういうことであろうか。

そもそも、スクイズの人物像に関する情報は限定的である。彼は職業的な労働組合活動家であり、職場を変えながら行く先々で労働者を組織している。話し方はフレンドリーで話しているが知性を感じさせ、外国語訛りや地方訛りが無い。いわゆる「白人の声」で話すことはない。人望が厚く、リーガルビュー社の電話勧誘販売員を瞬く間に組織化し、熱のこもった演説でストライキや抗議集会を指揮してゆく。そのリーダーシップと誠実さを疑う者はいない。パワーコーラーとなってスト破りを続けるキャッシュにも、考えを改めてストライキ側に転向するよう根気強く説得を続け、改心したキャッシュが再び仲間となった時は快く受け入れて信頼する度量をみせる。活動家として完全無欠であるが、私生活や過去の経歴はほとんど描かれない。

スクイズがかろうじて自分の過去に触れ、人間的な欠点らしきものを見せるのは、デトロイトとのロマンスにおいてである。彼はデトロイトが一人でサントワーリングをしているところに偶然を装って通りがかり、看板を借りて高度なサントワーリング技術を見せつける。驚くデトロイトに、かつてロサンゼルスでサントワーリング屋の労働組合を組織したこともあるという。何をさせても万能であるかのような。デトロイトがラディカルな政治思想を持ち、どうやらレフト・アイの構成員であることも見抜いている。政治に関心のないキャッシュとはかみ合わないであろう政治談議、芸術談議を仕掛けてデトロイトの心を掴む。それからほどなくして彼女がキャッシュを見限ったときには、すぐさま近づき関係を持つ。彼女を政治的な同志と見込んで接近した結果の公私混同か、単なる一目惚れかは定かでない。友人であるキャッシュのガールフレンドと知りながらの一連の積極的なアプローチなので、女性関係にはだらし無いという人間的な一面を示唆しているようではある。しかし、スクイズの性的魅力や積極性が殊更に強調されているわけでもない。裸体やセックス描写を含むジョークは随所にちりばめられている本作だが、デト

ロイトとスクイズの性交渉は映像では一瞬のキスシーンのみに抑えられており、それもデトロイトとキャッシュの別れ話が成立した後の出来事なので、背德的でもない。物語の終盤、キャッシュとデトロイトが元の鞆に収まると、スクイズは潔く身を引き、少々残念そうな表情ではあるが二人を温かく見守る。結局のところスクイズとデトロイトの一時的なロマンスには、仲間を裏切って資本主義体制の側についた主人公キャッシュへの道徳的なペナルティという物語上の仕掛け以上の意味はなく、スクイズの人間性やアイデンティティを深掘りするものではない。アジア系の男性と黒人女性という、ハリウッド映画におけるロマンスとしては極めて稀な異人種間の組み合わせであるが、作品内の登場人物は当事者の二人を含めて誰一人としてそのことを気にとめていない。

スクイズというキャラクターは、ユアンが演じたためにアジア系アメリカ人と認識されているが、人種的にニュートラルなキャラクター、あるいは人種を超越したキャラクターと考えるのがよさそうである。実は2014年版の脚本をみても、スクイズがアジア系という記述はみあたらない。アジア系ではない俳優を充てることも、脚本上は可能であった。また逆に考えれば、スクイズ役にユアンをキャスティングした時点で、彼がアジア系であることに言及するセリフや描写を追加することも可能であったはずだが、そのような改編はない。

ブーツ・ライリーの世界観を反映したパラレルワールドである *STBY* の世界では、人種アイデンティティは現実世界と比べてより目に見えやすい形で、階級意識に基づいて構築されている。上述のように、作品世界内での白人アイデンティティとは、「白人の声」に象徴されるように、かつては黒人奴隷制を支え、現在も手段を変えつつ労働者の奴隷化を狙う資本主義体制の矛盾に目をつぶり、順応、迎合することである。黒人のアイデンティティは、その資本主義体制を受け入れて迎合するのか、拒絶して戦うのか、その選択の機会を与えられて葛藤する時に現れる。キャッシュ、名無しの男、デトロイトらは、それぞれ求める富と自己実現を資本主義体制の中に求める機会を与えられ、それ故に葛藤する。

しかし、労働者を組織して資本主義体制と戦うことに生活を捧げているスクイズには、そのような機会や葛藤はない。「白人性」をめぐる葛藤を持たないスクイズには、この作品世界において人種アイデンティティは「ない」のである。スクイズだけではない。リーガルビュー社でスクイズが組織化してゆく労働者たちの顔触れを思い出したい。白人、黒人、中南米系、アジア系、ありとあらゆる人種がいる。人種だけでなく、年齢も、性別も様々である。スクイズの指揮下で彼らがストライキや抗議集会を行うが、彼らは決して人種、年齢、性別によって分断されることはない。階級意識のみに基づいた労働者階級のユートピア的な連帯が描かれている。

ウォーリーフリー社が製造する馬人間という SF 的な仕掛けも、反乱する労働者階級の

ユートピア的連帯を訴える演出の一つである。資本主義は、人間である労働者をより効率的で御しやすい非人間的な何かとして扱うことを生来的に夢見ている。かつて奴隷にされたのはアフリカ人であったが、誰もが奴隷になり得る。ラスト近く、警官隊に弾圧される抗議集会にキャッシュが逃がした馬人間たちが駆けつけて救うのは、肌の色によって蔑まれ、社会の主流から遠ざけられる黒人たちが率先してアメリカの社会正義のために戦ってきた歴史を想起させる。警官隊を蹴散らして一息ついた場面で、デマリウスと名乗る馬人間にスクイーズがかける言葉が、多くの同情ストライキ現場で唱えられる伝統的な掛け声、“Same struggle, same fight”である。スクイーズは、主人公キャッシュが迷い間違いつつ最終的にたどり着く道を、最初から迷わず歩んでいる。彼がいささか深みのないキャラクターに見えてしまうのは、思想的、戦術的に終始一貫し、人間的な迷いを見せる場面がないからであろう。

7. むすびにかえて

STBY は、必要以上に「黒人映画」という枠組みで観ないほうが理解しやすい作品である。主要登場人物の多くは黒人だが、作品の主題は黒人の家族や地域コミュニティの人間関係ではないし、人種関係でもない。主題はグローバル資本主義下における階級闘争であり、作品世界は監督・脚本のブーツ・ライリーが解釈する現実世界を色濃く反映したパラレルワールドである。人種関係は、あくまでこの作品の主題である階級闘争の中に位置づけられている。作品が「白人の声」の仕掛けを使って解題してくれる「白人性」とは、過去に黒人奴隷制度をもたらし、今後も形をかえた奴隷制度を再生産するグローバル資本主義への順応性の、アメリカ的な表出である。黒人のアイデンティティも、本質的にはこの意味での「白人性」に対する葛藤の表出である。ストライキと抗議集会で戦う労働者階級はこの葛藤から解放されており、人種による分断のない連帯を達成している。人種に限らずあらゆる属性の違いを乗り越え、一丸となって警官隊と衝突する（馬人間を含む）民衆こそ、この資本主義ディストピアにおけるユートピア的希望である。近未来 SF 的であり、同時に 1960 年代以前の旧左翼(Old Left)的でもある世界観である。

この世界観は万人受けとは程遠い。保守的、新自由主義的な世界観と相容れないことは言うまでもないし、そもそも共産主義者の黒人ラッパーが監督・脚本という時点で観客は選ばれているだろう。興味深いのは、作品を肯定的に評価するリベラル派、進歩派の評者の多くにとっても、俄かには受け入れがたいであろう主張、描写が少なくないことである。人種問題を階級闘争に還元する分析はもちろんその一つであるし、アフロセントリズムを表現したデトロイトのアート・パフォーマンスが戯画化されているところも、アイデンティティ・ポリティクスの否定と受け取られかねない。行動するラディカルなフェミニスト

であるはずのデトロイトが自身のセクシュアリティを用いて主人公キャッシュを正しい道に導く褒美(a sex prize)の女性となるストーリー展開が気になる向きも多いだろう。異性愛規範的(heteronormative)、男根崇拜的(phallic)なジョークも目立つ。キャッシュに馬人間の指導者になることを依頼するリフトが「馬のコックが手に入るぞ」と微笑むジョークがあるが、我々が映像で目にする特殊メイクの馬人間たちは、実際にリアルで巨大なペニスを備えており、なぜか男性ばかりである²⁴。ジェンダー／セクシュアリティの観点からは特に肯定的に評価されそうな点はなく、指摘できる問題点の方が多い²⁵。このあたりは、悪い意味で旧左翼的と言えるかも知れない。

それでもなお *STBY* が多くの観客を魅了し、リベラル派、進歩派を自認しているであろう多くの評者が（細部はともかくとして）絶賛しているのは、資本主義そのものを真正面から問題とみなして分析と対処を提案し、かつ教条的にならず娯楽性の高い作品というものが、長らく渴望されていたからであろう²⁶。「オスカーは白すぎる」キャンペーン後の黒人映画の映画賞受賞ラッシュによる注目²⁷、ドナルド・トランプ政権の誕生によるリベラル派の危機感の高まり、若年層からの左派ポピュリズムの高まりなど、過去数年の動きが追い風になった面もあるだろうが、この作品でライリーが描く資本主義のディストピアとユートピアへの希望は、彼のアーティスト兼活動家としてのもっと長期的な体験的観察に基づいている。2014年の書籍版の脚本はオバマ政権時代に執筆されており、ドナルド・トランプが大統領選キャンペーンを始めるより数年前に完成しているが、その中での名無しの黒人パワーコーラーは、ウォーリーフリー社（の終身契約労働者斡旋サービス）は「アメリカを再び偉大にする(making America great again)」と「白人の声」で語っているのである²⁸。さすがにこれはトランプや支持者への直接的すぎる揶揄としか受け取ってもらえないだろうと、映像化の際に削られたという²⁹。ライリーが描くユートピアのほうも、いずれ現実のものとなるだろうか。人種、ジェンダー、セクシュアリティを越えて連帯する労働運動は広がるのだろうか。注視していきたい。

注

- ¹ “Sorry to Bother You (2018) - Financial Information,” *The Numbers*, accessed August 22, 2019, [https://www.the-numbers.com/movie/Sorry-to-Bother-You-\(2018\)](https://www.the-numbers.com/movie/Sorry-to-Bother-You-(2018)).
- ² “Boots Riley to Receive Sundance Vanguard Award as Next Fest Goes on Hiatus,” *Los Angeles Times*, May 16, 2018, <https://www.latimes.com/entertainment/movies/la-et-mn-boots-riley-vanguard-award-next-fest-hiatus-2018-0516-story.html>.
- ³ Zack Sharf, “Boots Riley Explains ‘Sorry to Bother You’ Oscars Shut Out, and Why He’s Not Mad at the Academy,” *IndieWire* (blog), January 22, 2019, <https://www.indiewire.com/2019/01/boots-riley-sorry-to-bother-you-oscars-snob-no-campaign-1202037369/>.
- ⁴ 「黒人映画」(African American cinema あるいは black cinema) という用語の定義は固定されているわけではないが、監督をはじめ製作に関する主要な意思決定のポストと主要キャストを黒人が担い、主要なモチーフとして黒人コミュニティを描くか、あるいは黒人の視点から人種主義の問題を描く作品群を指して使われることの多い用語である。Earl Sheridan, “Conservative Implications of the Irrelevance of Racism in Contemporary African American Cinema,” *Journal of Black Studies* 37, no. 2 (2006): 177–92; Steve Rose, “Black Films Matter – How African American Cinema Fought Back against Hollywood,” *The Guardian*, October 13, 2016, sec. Film, <https://www.theguardian.com/film/2016/oct/13/do-the-right-thing-how-black-cinema-rose-again>.
- ⁵ たとえば次のものを参照。“Dystopian ‘Sorry to Bother You’ Affirms Vitality of Black Cinema,” *France 24*, July 4, 2018, <https://www.france24.com/en/20180704-dystopian-sorry-bother-you-affirms-vitality-black-cinema>. なお日本では 2019 年 8 月現在未公開であり、日本語による報道や評価は少ないが、やはり様に「黒人映画」とみられている。たとえば次のものを参照。細木信宏, 「『ゲット・アウト』に続くか!? 話題の黒人監督、渾身のデビュー作を語る」『シネマトゥデイ』2018 年 6 月 28 日, <https://www.cinematoday.jp/news/N0101810>; 「超クレイジーなブラックコメディ! 『Sorry to Bother You』が全米で話題沸騰」『フロントロウ』2018 年 7 月 10 日, https://front-row.jp/_ct/17187883.
- ⁶ 作品本編については次の DVD 版を参照した。本稿での台詞の日本語訳は全て筆者による。*Sorry to Bother You*, DVD, directed by Boots Riley (20th Century Fox Home Entertainment, 2018).
- ⁷ Robin D. G. Kelley, “Sorry, Not Sorry,” *Boston Review*, September 11, 2018, <http://bostonreview.net/race-literature-culture-arts-society/robin-d-g-kelley-sorry-not-sorry>; Hayden Bozarth, “Racism and Resistance: Contextualizing Sorry to Bother You in the Neoliberal Moment,” M.A. Thesis, University of Oklahoma, May 11, 2019, <https://shareok.org/handle/11244/319695>. その他、優れたレビューおよびインタビュー記事として次のようなものがある。Conor G., “Communism in Hollywood: On the Satire ‘Sorry To Bother You,’” *The Newsletter from the Boston Political Education Editorial Committee*, July 27, 2018, <https://bostonpewg.org/2018/07/27/communism-in-hollywood/>; Jonah Weiner, “How Boots Riley Infiltrated Hollywood,” *The New York Times*, May 22, 2018, sec. Magazine, <https://www.nytimes.com/2018/05/22/magazine/how-boots-riley-infiltrated-hollywood.html>.
- ⁸ ビレッジ・ボイス誌のインタビューア、ララ・ゼイラム(Lara Zarum)が、本作品の映像と政治的ビジョンの両方に懐古的(nostalgic)、時代錯誤的(anachronistic)な要素がみられると指摘している。Lara Zarum, “Brainstorming the Revolution With ‘Sorry to Bother You’ Director Boots Riley,” *The Village Voice*, July 2, 2018, <https://www.villagevoice.com/2018/07/02/brainstorming-the-revolution-with-sorry-to-bother-you-director->

boots-riley/.

- ⁹ Kelley, “Sorry, Not Sorry.”
- ¹⁰ Mark Binelli, “Boots Riley and Occupy Oakland,” *Rolling Stone* (blog), January 30, 2012, <https://www.rollingstone.com/politics/politics-news/doing-whats-right-not-whats-legal-boots-riley-on-occupy-oakland-200250/>.
- ¹¹ Sam Lefebvre, “Career Coup: Boots Riley Subverts Cinema,” *East Bay Express*, accessed August 25, 2019, <https://www.eastbayexpress.com/oakland/career-coup-boots-riley-subverts-cinema/Content?oid=17710858>.
- ¹² *STBY* 以前のライリーのバイオグラフィーと作品群については Boots Riley, *Boots Riley: Tell Homeland Security-We Are the Bomb: Collected Lyrics and Writings* (Chicago, Illinois: Haymarket Books, 2015); 拙稿 Yusuke Torii, “Spitting Dialectical Analysis: Boots Riley’s Radical Critique of Contemporary Hip Hop and American Culture.”『撰大人文学』(25) 75 – 99; Mickey Hess, ed., *Hip Hop in America: A Regional Guide* (Santa Barbara, Calif: Greenwood Press, 2010), 274-277 等を参照。
- ¹³ 衣装デザイン担当のデアードラ・エリザベス・ゴヴァン(Deirdra Elizabeth Govan)によれば、スティーブ・リフトの衣装のモデルとしてイーロン・マスク、スティーブ・ジョブズ、またジュリアン・アサンジといった人物を意識したという。“‘Sorry To Bother You’ Wants To Radicalize Audiences With Style,” *BuzzFeed News*, accessed August 16, 2019, <https://www.buzzfeednews.com/article/alannabennett/sorry-to-bother-you-wants-politics-unions>.
- ¹⁴ Boots Riley, *Sorry to Bother You* (San Francisco: McSweeney’s, 2014).
- ¹⁵ アメリカ史研究における「白人性研究」の嚆矢は例えば次のものを参照。David R. Roediger, *The Wages of Whiteness: Race and the Making of the American Working Class*, New Edition edition (London ; New York: Verso, 2007); Ruth Frankenberg, *White Women, Race Matters: The Social Construction of Whiteness*(University of Minnesota Press, 1993).
- ¹⁶ ヒップホップの歴史的・社会学的研究のパイオニアであるトリシア・ローズは1990年代当初はギャングスタ・ラップの擁護者であったが、2000年代以降は「ギャングスタ、ピンブ、ホー」ステレオタイプへの演出に歯止めの効かなくなった音楽業界に警鐘を鳴らしている。Tricia Rose, *The Hip Hop Wars: What We Talk about When We Talk about Hip Hop--and Why It Matters* (New York: BasicCivitas, 2008).ラッパーとしてのライリーはギャングスタ・ラップそのものの批判者ではないがN-Wordの多用には批判的で、1993年のメジャー・デビューアルバムでも“I Ain’t The Nigga”と題した曲でそのことを表現している。
- ¹⁷ Riley, *Sorry to Bother You* (San Francisco: McSweeney’s, 2014), p.78.
- ¹⁸ “sign twirling”あるいは“sign spinning”とも呼ばれる。人が看板を抱えて路上に出て、道行く車からの目を引くために振り回したり、アクロバットをするパフォーマンスのこと。元来は商品の宣伝や商店への道案内を目的とするが、競技化、エンタテインメント化もしている。
- ¹⁹ Julie Hinds, “Why Tessa Thompson’s ‘Sorry To Bother You’ Character Is Named Detroit,” *Detroit Free Press*, accessed August 16, 2019, <https://www.freep.com/story/entertainment/2018/07/11/sorry-bother-you-detroit-tessa-thompson/770741002/>.
- ²⁰ “Let’s Talk About Detroit’s Iconic Earrings in ‘Sorry to Bother You,’” *Black Girl Nerds* (blog), July 31, 2018, <https://blackgirlnerds.com/lets-talk-about-detroits-iconic-earrings-in-sorry-to-bother-you/>; Condé Nast, “Tessa Thompson and Boots Riley Talk Activism, Message Tees, and the Radical Style in Sorry to Bother You,” *Vogue*, accessed August 29, 2019, <https://www.vogue.com/article/sorry-to-bother-you-film-wardrobe-costumes-tessa-thompson-boots-riley-statement-earrings>.

- ²¹ Riley, *Boots Riley: Tell Homeland Security-We Are the Bomb*.
- ²² Josephine Livingstone, “Sorry to Bother You Is a Brilliant Black Comedy About Race, Labor, and Magic,” *The New Republic*, June 29, 2018, <https://newrepublic.com/article/149460/sorry-bother-brilliant-black-comedy-race-labor-magic>.
- ²³ アジア系の表象の観点からスクイーズ役のキャスティングを高評価しているレビューとしてはたとえば次のものを参照。Chris Karnadi, “Asian Representation Needs Both ‘Crazy Rich Asians’ and ‘Sorry to Bother You,’” *Sojourners*, September 7, 2018, <https://sojo.net/articles/asian-representation-needs-both-crazy-rich-asians-and-sorry-bother-you>; Anne Cohen, “‘Sorry To Bother You’ Is As As Bold & In Your Face As Tessa Thompson’s ‘Murder’ Earrings,” *Refinery29*, July 4, 2018, <https://www.refinery29.com/en-us/2018/07/203517/sorry-to-bother-you-movie-review-tessa-thompson-lake-ith-stanfield>.
- ²⁴ ライリーはこの点について DVD 版のオーディオコメンタリーで「特殊メークのスーツが一つしかなかった」と述べている。
- ²⁵ Jourdain Searles, “The Frustrating Performative Resistance of ‘Sorry to Bother You’s’ Female Lead,” *Bitch Media*, August 7, 2018, <https://www.bitchmedia.org/article/Sorry-to-Bother-You/Detroit-symbolic-disrupter-anti-capitalism>; Jackson McHenry, “Boots Riley Defends Tessa Thompson’s Sorry to Bother You Character,” *Vulture*, August 9, 2018, <https://www.vulture.com/2018/08/boots-riley-sorry-to-bother-yous-detroit-is-not-a-prize.html>. Kevin O’Keeffe, “But How Gay Is ‘Sorry to Bother You’?,” July 6, 2018, <https://www.intomore.com/culture/but-how-gay-is-sorry-to-bother-you>.
- ²⁶ Brenden Gallagher, “‘Sorry to Bother You’ Is a Masterclass in Intersectionality,” *The Daily Dot*, July 10, 2018, <https://www.dailydot.com/upstream/sorry-to-bother-you-intersectionality/>; Bryant Sculos, “Sorry to Bother You with Twelve Theses on Boots Riley’s ‘Sorry to Bother You’: Lessons for the Left,” *Class, Race and Corporate Power* 7, no. 1 (April 3, 2019), <https://digitalcommons.fiu.edu/classracecorporatpower/vol7/iss1/4>.
- ²⁷ ただし、北米の外の国際市場では「黒人映画」というレッテルが「商業的には成功しない」という偏見を持たれやすいとライリーは述べている。Boots Riley, “Re: The International Distribution of #SorryToBotherYou: Even Tho We’r Outperforming a Gang of Other Movies, Distributors r Claiming ‘Black Movies’ Dont Do Well Internationally and r Treating It as Such. There’r Films That Bombed Here, That Theyr Distributing. Let Em Know Wsup,” Tweet, *@BootsRiley* (blog), August 3, 2018.
- ²⁸ Riley, *Sorry to Bother You* (San Francisco: McSweeney’s, 2014), p.46.
- ²⁹ Alissa Wilkinson, “Why Sorry to Bother You Director Boots Riley Thinks Artists Should Be Activists,” *Vox*, July 6, 2018, <https://www.vox.com/summer-movies/2018/7/6/17501500/boots-riley-interview-sorry-to-bother-you-coup-michel-gondry-activism>.