

## 『殺人の追憶』における「不気味な、置き換えられた三角形」

池内 靖子 (立命館大学産業社会学部教授)

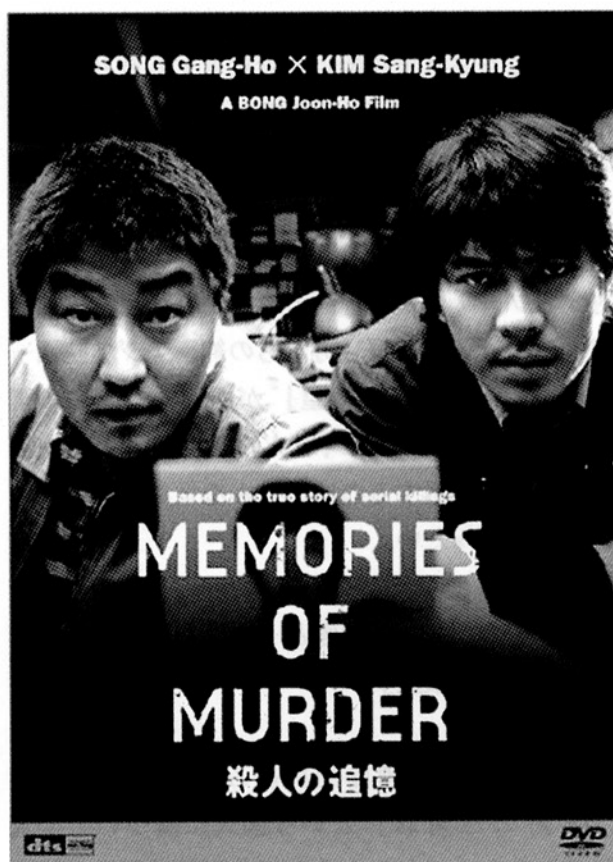
### <要旨>

日本における「韓流」ブームの一端として、韓国映画の流入はめざましい勢いがある。『シュリ』のヒットに続く、『JSA』、『カル』、『猟奇的な彼女』など、観客動員数にばらつきはあるが、とぎれることがない。「韓流スター」たちに関するインターネットサイトは一万件を超えたといわれているほどのブームである。この小論では、しかし、そのブームについてではなく、『殺人の追憶』(2003)という韓国映画にしばって、この映画テキストの多元的な意味の生成について考察する。1980年代後半に韓国で実際に起きた連続強姦殺人事件を映画化したこの映画は、ジャンルとしては、刑事ものであるが、さまざまな角度から論ずることができる興味深い作品である。この小論のアプローチとしては、これまでに蓄積されてきたフェミニズム批評から、分析の枠組みやコンセプトを活用する。とりわけ、セジウィックが、ジラルールの「<sup>エロティック・トライアングル</sup>性愛の三角形」という概念から新たに公式化した「男たちの絆—ホモソーシャルな欲望」という概念を活用したい。

### <「おまえが殺ったことを憶えているか？」>

『殺人の追憶』の日本語版チラシに印されたこの惹句「おまえが殺ったことを憶えているか？」は、タイトルよりは少し控え目な大きさの文字であるが、私たちをギョッとさせる。この映画の主人公であるその二人の刑事たちは、正面をぐいと睨みつけ、私たちにいまにも掴みかからんばかりの激しい勢いで迫ってくる。チラシの枠を超えた彼らの迫力ある追及の視線に、私たち自身が、まるで容疑者や犯人であるかのように捕縛される。「おまえが殺ったことを憶えているか？」という問いかけは、もちろん、この二人の刑事から「殺った」犯人へ向けられた尋問であるが、それだけにとどまらない無気味な効果を放っている。

もう一つ、無気味なのは、二人が私たちに突きつけている顔写真だ。二人の刑事と違って、写真の中の顔はぼんやりとかすんでいる。謎めいて不鮮明であればあるほど、私たちはもっとその顔をよく見てみたい誘惑に駆られる。ピントの合わない虚焦点であるが、それは、奇妙なことに、二人



DVDジャケットから

の刑事の顔と結びあい、逆三角形を形成する。一種の鏡像のようにも見え、その鏡に反射しているのは、ひょっとしたら、私たち自身の顔かもしれない、と思わせる。うまくできたチラシだ。人目を惹き、潜在的観客としての私たちを捕えて離さない力をもっている。映画を見るということは、おそらくこの辺から始まっているのだろう。

この日本語版チラシは、韓国語版とほぼ同じものであるという。限られたチラシの空間にビジュアルなイメージ情報と文字情報がうまく配合されている。映画は、1980年代後半から91年にかけて韓国ソウル近郊の農村で実際に起きた連続強姦殺人事件を題材にしたもので、事件そのものは、犯人が逮捕されていない未解決の事件である。映画自体は、2003年の韓国の大ヒット作で、観客動員が『シュリ』や『JSA』をはるかに上回り560万人を超えたこと、そんななかで、「事件の再捜査を求める市民運動が起きるなど、映画の枠を越え社会現象にまでなった」ことにも触れている。

宣伝の映画評は、「実話サスペンス」、「リアルな刑事ドラマ」、「リアル・サスペンス」、「実話をもとにした衝撃的事件の映画化」、「実話の緊迫度を増幅させた衝撃的サスペンス」、「リアルな恐怖」、といった、実話であること、実際に起こった事件を映像化したことを、この映画の迫力と魅力の源泉として強く打ち出している。実際の出来事の映画化にかんしていえば、私自身は、実際の出来事が忠実に再現されているかどうかではなく、実際の出来事を素材にしつつ映画がどのように新たな現実を構築していくのか、という問いとして、映画テキストの多元的な意味の生成という観点から考察したい。

二つ目に、「追憶」というタイトルとかかわって、なぜ、追憶なのか、何をどのように、追憶するのか、また、追憶の主体の位置はどこに想定されているのか、ということを考えてみたい。先のチラシでは、「事件の概要を知ろうと画面に引き込まれるうち、終盤、自らの全てを賭けて犯人逮捕に挑む刑事たちの執念、そして後に残されたやり場のない無念さが胸の奥底を揺さぶり、観た者

もまた事件を永遠に『追憶』してしまう」、と書かれており、観客が追憶の主体となる可能性について示唆している。また、チラシの惹句、「おまえが殺ったことを憶えているか？」も問いかけているように、殺人犯人自身の追憶も想定されている。犯人を追う刑事の追憶は、当然のことながら、この映画の主題として前景化されている。ただし、犠牲者の女性たちが追憶の主体となる可能性は欠落しているようにみえる。追憶の起点にありながら、同時に「構造的他者」として、すなわち、表象の枠組み内部に、表象不可能なものとして構築される問題、その追憶と表象の政治学にふみ込んでみたい。

そのこととも関連して、三つ目に、多元的な意味の生成の場である映画テキストへの私のアプローチとしては、主として、これまでに蓄積されてきたフェミニズム批評から、分析の枠組みやコンセプトを活用したい。今では古典的ともいえる、ローラ・マルヴィの「視覚的快楽と物語映画」<sup>1</sup>論をはじめとするフェミニスト映画理論家たちの提起したさまざまな論点、近代家父長制社会の無意識が規定する物語映画の語りと表現の構造、映画テキストの内部に交差するカメラの視線や、登場人物、観客の視線、観客の欲望と同一化作用といった論点である。とりわけ、最近の、映画論に対するフェミニズム理論の刺激的な活用に、四方田犬彦・斉藤綾子編『男たちの絆、アジア映画——ホモソーシャルな欲望』<sup>2</sup>があり、それらの理論的枠組みを用いて、『殺人の追憶』という映画テキストが開示するのは、どんな世界と表現なのか考察してみたい。

#### <刑事もののジャンル映画と「男同士の絆—ホモソーシャルな欲望」<sup>3</sup>>

セジュウィックの理論的枠組みは、ジラルの「性愛の三角形」<sup>4</sup>という図式に基づいて公式化されたものである。その三角形的欲望は、ヨーロッパの伝統における、一人の女をめぐる二人の男の競争関係に根差すもので、男とその愛の対象

である女との結びつきよりは、ライバル同士の男たちの結束のほうが強固であるというものだった。セジウィックは、このジラルルの図式を借用し、西洋近代社会における「男同士の絆」を、顕在化するホモセクシュアルの欲望とは切断されつつも連続する「ホモソーシャルな欲望」として捉え直した。その場合、ジラルルが依存したフロイトの（とりわけアメリカの保守的な精神分析に回収される）理論とは異なり（Sedgwick 1985=2001: 23=35）、セジウィックの「性愛の三角形」は、西洋近代の個人の主体構築過程に作用する権力関係とその歴史性を押さえたものとなっている。

性愛の三角形は、非歴史的かつプラトンのな図形ではなく、むしろ、ジェンダー・言語・階級・権力の非対称性という歴史的な偶然を反映する図式である。それを使用することによって私たちは、権力と意味の関係や、欲望と同一化の作用を——個人が権力を獲得する上でどう社会と関わるのかを——、視覚的にわかりやすく、精妙に提示できるのである。（Ibid: 27=40. 傍点、引用者）

『男たちの絆、アジア映画——ホモソーシャルな欲望』には、「大衆や共同体の欲望の表出と抑圧が刻まれている映画テキスト」（284）にセジウィックの批判的概念を有効に活用した、興味深い論稿がそろっている。なかでも、金素栄（キム・ソヨン Kim Soyoung）は、『カル』と『JSA』を分析した「韓国映画 猟奇殺人と戦友愛」（247-277）という論考のなかで、「ホモソーシャル」という概念用語を使って、「韓国語の大衆映画テキストを分析することにする慎重さとためらい」（251）をみせつつも、国家主導の強圧的な「近代化を効果的に推進するために用いられた抑圧的な国家装置とイデオロギー的国家装置のなかで、軍隊と警察、そして家族から発見されるホモソーシャルな連帯と、それを支え再生産する、目に見えず言い表されることのない欲望と権力の問題」（252）をみごとに解明している。とりわけ、『カ

ル』において、「女の交換」が「男の交換」に置き換えられる点に金は注目し、「たえず置き換えられる三角形、またその置き換えのためにトポロジカルに機能するこの構図」（263）を主人公の刑事たちが誤読する、と分析している。『殺人の追憶』において、ジェンダーの非対称性を相対化する三角形の関係のバリエーションをみてとることは可能であり、「たえず置き換えられる三角形」のトポロジーという金の分析視角は、『殺人の追憶』についても活用できるように思われる。

この「三角形的欲望」は、『殺人の追憶』では、1人の女をめぐる2人の男たちの関係ではなく、まず、1人の犯人をめぐる2人の刑事の関係（刑事／犯人／刑事）に構造化されている。2人の対照的なヒーロー、ライバルである刑事たちが、どちらの捜査方法で真犯人を早く逮捕できるかという殺人捜査の競争をくりひろげ、それがサスペンスのプロットを構成する。それはまた、容疑者をめぐる2人の刑事という三角形の関係（刑事／容疑者／刑事）を作り出す。映画では、3人の容疑者にしぼっているが、容疑者の位置に捕縛される容疑者は無限に置き換え可能である。つまり、国家の権力装置の一端である警察による冤罪を無限に生み出す源となる。

最も無気味で不可視の三角形は、やはり、女をめぐる男たちの関係である。この場合、二つの三角関係が想定できる。両方とも、三角形の一角を占める対象が、殺された女性（死体）である。一つは、その対象（死体）の上に（死体を踏み越えて）<sup>5</sup>競うライバル2人の刑事からなるという三角関係（刑事／女性〔死体〕／刑事）と、二つ目に、女性の死体の上に（死体を踏み越えて）競うライバル関係が、刑事（たち）と殺人犯からなる三角形（刑事たち／女性〔死体〕／犯人）である。女性の死体は、起点となる三角形的関係の一角を占め、その位置からこの映画のアクションがスタートするにもかかわらず、殺された女性がおぞましい強姦殺人犯罪の物的証拠として提示される以外は、この三角形の関係の中で焦点化されることはない。



強姦殺人事件を阻止しようとする刑事であれ、それを嘲笑うかのように強姦殺人を続行する犯人であれ、映画では、男たちばかりのアクションが表出されることになる。この三角形的関係は、映画の場合、視覚的な構図においても構造化されている。累々と積み重なる犠牲者の死体をめぐって、その事件現場や聞き込み、張り込みの場所、そして容疑者の取調室、警察署全体が、男性刑事たちが中心的、主導的に動き回る空間となり、ショットも男たちの表情と行動が強く焦点化されている。

連続強姦殺人事件の起きたソウル近郊の農村というトポロジーは、80年代の危機を示す徴候的空間ともいえる。遮るもののない田畑、それを貫通する農道、点在するバス停、それらは、都会の路地や通勤道路の密集した空間と違って、一見、牧歌的なのどかな空間に見える。しかし、その空間が突然危険な場所に変わる。軍事独裁政権による国家主導の強力な近代化のもとで、都会のように建て込んではいないが、工場が黒々と兵舎のように建ち、異形の相貌を侵入者のように晒す空間となっている。灯火管制は、都会と違って、真に漆黒の闇を作り出す。人気のない、真の暗闇は、都会だけがホラー映画やアクション映画の背景ではないことを示す。80年代半ばのソウル近郊農村は、遺体だらけになり、村落共同体に恐怖を生み出した。

ところで、この映画は、「顔のロードムービー」<sup>6</sup>であると監督が言うように、クローズ・アップを多用している。最初の導入部の少年の顔のアップから、主人公のパク刑事の顔のクローズ・アップは、もちろんのこと、ライバルのソ刑事の顔、取り調べを受ける容疑者たちの顔、すべてクローズ・アップになるのは、男たちの顔である。真犯人を見つけるという目標のもとに結束する男たちの強い情熱と欲望が、前景化され、可視化される。男たちの間に交される視線は、敵意であれ、侮蔑であれ、羨望であれ、ライバル意識も露わな競争と共闘を構築する。クローズ・アップによって、観客は、画面の登場人物へ集中し、強い感情移入

に誘われる。

それに対して、女たちの表象は周縁化されたもので、ショットのフレームとしては、せいぜい、バスト・ショットで映し出されるぐらいであり、画面の中心を占めることもない。どの画面でも、彼女たちは、圧倒的にロング・ショット、あるいはミディアム・ロング・ショットで配置されている。同僚の女性刑事や、強姦被害のサバイバーであり、証言者となる女性や、パク刑事の恋人、それに連続強姦殺人事件の最後の犠牲者となる女子中学生も、クローズ・アップで主人公や観客の視線を集めることはない。例外的にクローズ・アップされるのは、強姦被害のサバイバーの顔で、いまでも恐怖に怯えたえず泣いている女性の、逆光の中に沈む暗い顔であり、強姦殺害された女性たちの死体である。

ローラ・マルヴィが論じた「視覚的快楽」としての女性の性的スペクタクル（見世物）化はここでは回避されており、ナラティヴに亀裂を入れ、ストーリーの流れを凍結したり、破綻させることはない。性的に強度をもった女性イメージの表象は、ハリウッドの古典的物語映画においては、男性主人公の視線を媒介とした観客（男性）の視線のなかでフェティッシュ化され、最終的には物語に回収されるとしても、一瞬の亀裂、隙間、矛盾を作り出す、と分析されていた。しかし、この映画では、犯人の捜査と追及の物語の流れに亀裂を入れ、中断させるような、イメージやエピソードは、注意深く省かれている。<sup>7</sup>

パク刑事と違って、ソ刑事の私生活や女性関係は、完全に省かれている。ソウルから派遣され、科学的な調査を主張する、理性的で知的な刑事として、ソ刑事は、地元の泥臭い、勘を当てにした大ざっぱなパク刑事とは対照的なキャラクターとして配置されている。知と情の図式的な二項対立の役割を担う2人の衝突と競争が、この映画の主要な見せ場を構成しており、映画が終局に向けて用意するクライマックスにおいて、その沈着冷静なソ刑事が暴走し破綻するという逆転を強めるためにも、余計なエピソードは省かれなくてはなら

ない。

ただし、最後の犠牲者、14歳の女子中学生とソ刑事のエピソードは、クライマックスを用意するために、周到に構築されている。幼い無垢なその少女、しかも、親しく話をしたことがある少女を犯人から守ってやれなかったために、ソ刑事は、一層、有力容疑者に対する激しい憎悪と怒りに爆発するというふうに、その暴力が正当化される。学校での防衛訓練中に、背中の腰のあたりに小さなすり傷を負った少女は、たまたま二人以外はだれもない学校の医務室でバンソウコを貼ってやろうとするソ刑事の前でちょっぴり恥ずかしそうにする場面がある。ソ刑事は、恥ずかしがる年頃か、と少女を「ガキ扱い」するが、にもかかわらず、少女は、ラスト近くで、襲われて強姦殺人の犠牲になる。このようにほほえましい関係をもっていた少女を殺されたという怒りから、ソ刑事は、有力な容疑者にほとんどリンチのような暴力を爆発させる。

ソ刑事のこの変貌ぶりは、肉体派や暴力刑事の性格をもっているパク刑事やチョ刑事と違って、科学的調査をモットーにする知的で冷静なタイプの刑事であったために、いっそうアイロニカルな逆転関係を示す。潜在的な犠牲者をめぐる、見えない犯人との狂おしい競争（ライバル関係）は、不気味な三角形の関係を形づくっている。その中で、奇妙なことに、犯罪者を追う刑事たちは、犯罪者に似てくるといふアイロニーが生まれている。<sup>8</sup> このたえず置き換えられる、不気味な三角形の構図は、最終的には、三角形の一角に軍事独裁政権に抵抗するデモの民衆を挿入することによって、民衆を鎮圧する国家の抑圧装置としての警察、そして観客の位置をもう一つの不可視の位置として、スクリーンの枠を超えて結びあう大きな三角形的関係を想定することができる。カメラの視線の媒介によって、時間的、空間的ずれ、距離はあるが、規模を拡大してみると、そのような構図が成り立つように思われる。

映画のなかで、視線が切り替えられるのは、最後の強姦殺人の場面である。それまでは、2人の

刑事やその他の登場人物の視線が中心となっていた。しかし、この場面では、暗い夜道をすれ違う女性2人（パク刑事の恋人とソ刑事の知りあいの中学生）をカメラ自体が直接そのむき出しの視線で捕らえる。そのカメラの視線は強姦殺人犯の視線そのものとなる。2人のうち、どちらの女性を狙うか、カメラの視線は一瞬迷い、そしてすばやく1人をシュート（狙い撃ち）する。女性は見られ、捕まえられ、犯され、殺される犠牲者として、その視線の中に捕縛される。見えない犯人の視線は、不可視の位置から、対象を狙う。カメラのサディスティックな欲望の視線であり、カメラの視線の権力性を強く感じさせる場面だ。自らは見られることなく、その不可視の位置から、表象関係を秩序づけるカメラの視線。それは、フーコーの分析した「権力の座」<sup>9</sup>というべき位置を占めている。その位置に、軍事訓練の灯火管制を呼びかけるオフ・スクリーンの拡声器の音が重なり、「米屋、灯りを消せ」という見回りの声が響き、画面全体が真暗闇に沈むとき、女性たちは襲われる。女性たちを襲うのは、強姦殺人犯だけではない。「国民」に灯火管制で目隠しをし、デモの民衆を鎮圧する軍事独裁政権の体制そのものが暗闇を作り出している。

#### ＜容疑者の表象—ミソジニー、ホモフォビア、異質なものへの眼差し＞

容疑者をめぐる2人の刑事という三角形の関係（刑事／容疑者／刑事）のなかで、容疑者を犯人として追及する尋問の眼差しには、容疑者を「女性化」し、異常化し、他者化する眼差しがある。異質な者への眼差しの権力性であるが、それは警察組織の権力性だけでなく、私たち観客の眼差しの中に、犯罪の嫌疑、容疑をかけられた容疑者に対する差別化が潜んでいる。刑事ものでは、ヒーローの主人公の刑事たちに同一化しながら、刑事たちが追及する容疑者への権力的な眼差しを観客も取り込んでいく。それだけでなく、容疑者が登場する前に、猟奇的な犯罪の犯人像を、すでに私

たち観客は思い描いているのだ。刑事たちの尋問の眼差しは、観客のその期待に応える形で、容疑者の「異常性」や「変態性」を構築していく。

3人の容疑者のうち、一番初めに逮捕される容疑者は、パク刑事と相棒のチョ刑事に捕まって拷問を受ける、知的障害者である。彼は、最終的には有力な目撃者として浮上するが、暴力刑事の拷問を受けたために、その刑事が市民に襲いかかる暴力に対抗暴力を振るい、幼いとき父から受けた暴力を思い出し、パニックに陥り、列車に轢かれて死んでしまう。

パク刑事が捕まえた2人目の容疑者は、工場に勤める中年の男で、敬虔なクリスチャンでもあり、病気の妻を看病し、良き夫であるという評判を得ている。しかし、その男は猟奇的連続殺人事件にスリルを感じ、夜の暗闇のなか、犯行現場に行き、女性の下着（赤いパンティ）を身に着け、マスターベーションをするところを逮捕される。つまり、猟奇的殺人犯（容疑者）の「変態ぶり」は、十分に可視的なものとして表象されている。

ソ刑事は、3人目の最も有力な容疑者を捉えることに成功する。犯人は犯行の前にFMラジオで同じ曲をリクエストする、といった女性刑事の推理をもとにして、たどり着いた容疑者である。「凶悪犯のイメージと、彼の青白い美少年的なムードのギャップが観客にある種別の緊張感を与える」<sup>10</sup> ことを期待して、ボン監督は、パク・ヘイルを起用したという。悪辣な犯人としての一般のイメージを覆すキャストで、繊細な美少年タイプ、女性的、あるいは、中性的、アンドロジニー的なタイプとして表象される。さらに、あからさまな描写ではないが、ソ刑事が踏み込んだ彼の室内にある男同士の（軍隊時代か、学生時代か、工場仲間かは不鮮明な）写真からみると、容疑者のホモセクシュアリティをほのめかしているようにみえる。

3番目の容疑者が実際にホモセクシュアルかどうか、ということが問題なのではない。ヘテロセクシュアル（異性愛）の性規範を基準とする社会のなかで、猟奇的強姦殺人事件の容疑者像を映像

化するコンテキストにおいて、容疑者を「異常性」の領域に表象する力が作用しているのである。ホモソーシャルな共同体内部の男たちにとって、アイデンティティとは「男」であるということ、そして「男」であることと「ヘテロセクシュアル」であるということとはほとんど同義であるという、韓燕麗の指摘は重要である。「行為遂行的にジェンダー化されたセクシュアリティが規範となって、制作者、観客、そして映画の登場人物との間に、共犯的なホモソーシャルな関係が作り上げられている」（227-8）。その共犯的なホモソーシャルな共同体では、男たちはホモセクシュアルであると間違われまいように、ホモセクシュアルを差異化するホモフォビアにとりつかれる。差異化するには、ホモセクシュアルを「異常性」をもつものとして表象するだけでなく、女性的な傾向をもつものとして表象するのである。こうして、ホモフォビア（同性愛嫌悪）は、ミソジニー（女性嫌悪）と結びつく。

#### <「メドゥーサの頭」<sup>11</sup>—彼女の死体を踏み越えて>

加藤幹郎は、『愛と偶然の修辞学』（1990）のなかで、探偵小説の起点となる死体について、次のように言っている。

そこに死体があるとき、探偵小説が問う問いは「誰が、いつ、どこで、どうやって、そしてなぜ殺したのか？」という問いである。（「誰」を殺したかという問いが強調されることはめったにない。そこに死体があるかぎり、それが「誰」であれ、とにかく「市民」であるはずだからである。死体のアイデンティティはそれで充分だろう）。（加藤、1990：110. 傍点引用者）

「探偵小説」を『殺人の追憶』という映画テクストと入れ換えれば、これはそのまま当てはまる。死体のアイデンティティは、「市民」と確認されれば、「誰」を殺したかという問いは、それ以上、



問われることはない。死体が女であるという確認も、「市民」を分類する際の形式的差異の統計的記述以上の意味はもっていない。「なぜ殺したのか？」という犯行動機も、個別には問われないまま、この映画においては、「なぜ犯人を逮捕できなかったのか？」という問いにずらされて問われることになる。

コブチェックは、近代市民社会のなかで、統計的な記述、形式的差異のシステムが、人々を作り出すことに触れ、「調査し、侵入し、そしてなによりそれが接する人々そのものを作り出す」「探偵機能」(コブチェック、1998:205)について語っている。つまり、「分類カテゴリーに組み込まれて初めて、実在の人物が存在するようになるのである。」(Ibid:209)『殺人の追憶』という映画で生起していることは、こういう現象であり、死体がその周囲に「容疑者の集合」(Ibid:209)を生産する。「古典的探偵小説」(ここでの議論では映画)において、「犯罪の物語は捜査の物語によって生産されるのだ」(Ibid:212)。死体は、しかし、「語られざるものの痕跡」(Ibid:212)とでもいふべきものとなる。それは、コブチェックが指摘するように、「この痕跡がなければ、語られる世界と容疑者たちの集団は存在をやめてしま」<sup>12</sup> い、容疑者だけでなく、犯罪者を追う刑事たちもまた、存在をやめてしまうことになる、そういう起点であり、語られる物語世界がその周囲に構築される中心でもある。しかし、この起点、中心点そのものは、空虚な穴と似てくる。

映画の中で、トンネルの穴がくりかえし表象されるのは偶然ではない。フロイトの精神分析を借りるまでもなく、小説や映画に表象されるトンネルが、女性的、母性的なもの、そしてずばり、女性性器を象徴する<sup>13</sup> ということはよく指摘されている。『殺人の追憶』においては、最初に全裸死体が転がっている農業用水路というトンネル、そしてクライマックスで容疑者を追いつめるトンネル、そしてラストの空っぽの農業用水路の小さなトンネル、といったみごとな反復の表象で、構造的に排除されていた「女性的なもの」、象徴的な

欠如の場所を指し示す。

クライマックスのシーンで、ソ刑事は、容疑者をトンネルの穴に追いつめる。トンネルの暗い穴と、そこで爆発するソ刑事の暴力は、フロイトの定義した「不気味なもの」<sup>14</sup> の効果を強めている。フロイトの定義では、それは、人間だれしも最初はいたことのある場所、「人の子の故郷への入り口」、女の性器、母胎となる。つまり、不気味なもの(unheimlich [英語ではuncanny])というのは、「かつて親しかったもの、昔なじみのもの」であり、「この言葉(unheimlich)の前綴unは抑圧の刻印である」というのである。映画のなかで、トンネルの穴や用水路の穴の反復される表象は、女性の死体が転がっていた場所でもあり、原初的な暴力の記憶の抑圧を指し示すように思われる。

『殺人の追憶』における女性の死体は、もう一つ、精神分析の視角を借りれば、ギリシャ神話の「メドゥーサの頭」と結びつけて考察することができる。それは、メドゥーサ(女神)の顔を見ると、人は恐ろしさのあまり、凍りつき石化するという、そのメドゥーサを討ち取るために、英雄ペルセウスは、メドゥーサの視線を鏡で反射させ、首尾よく首を切り取ったという神話である。フロイトは、西洋古典美術にくりかえし表象されるメドゥーサの毛(蛇)の逆立つ頭<sup>15</sup> は、去勢された女性性器の象徴であると論じ、次のように分析している。

斬首、去勢。メドゥーサを前にした恐ろしさとは、それが視覚と結びついている点で、去勢の恐ろしさである。(中略)メドゥーサの顔を見ると恐ろしさで身が硬くなり、見る者は石に変わる。去勢コンプレックスと同じ起源、同じ情動の変化である！というのも、硬くなることは勃起を意味し、したがって、起源的な状況における見る者の慰籍を意味しているからだ。彼にはまだペニスがある、そのことを確かめて安心するために、彼は全身で硬くなるのである。(Freud 1940 [1922]:273-4. 傍点引用者)

フロイトは、こうして、去勢(強姦)された死体(メドゥーサの頭=女性の性器=ペニスの欠如)を見ることから引き起こされる恐怖(去勢<sup>コンプレックス</sup>不安)を克服するものとして、主体の危機の回復を、象徴的に、男性性の構築と結びつけた。フロイトによるメドゥーサの斬首=去勢の分析から、私たちは、女性のラディカルな他者性と死の恐怖を結びつけ、「他者の死の観客/サバイバー」(Bronfen 1992: xi)として自分自身を立て直そうとする主体(男性)の欲望を読みとることができる。

ここでの議論で、『殺人の追憶』における死体の表象とかかわって、これら精神分析の枠組みから確認できる点は、去勢(強姦)された死体を見ることで引き起こされる主体の危機からの回復が、刑事もののジャンルの主人公である男性刑事たちにとって、まず何よりも男性性の構築として表象されるという点である。実際に起こった連続強姦殺人の死体は、無惨なことに、首をバグの紐やストッキングで絞められ、手足を縛られ、頭部はパンティーやガードルをすっぽり被せられて覆われている。メドゥーサの斬首のイメージを喚起させる被害者の死体は、敵からは「邪視」<sup>16</sup>とも言われ恐れられたメドゥーサの強力な見返す視線がすでに封殺されている。口には猿轡をかまされ、口も封じられている。見ざる、聞かざる、言わざるモノと化した女性の死体。男性刑事たちは(そして私たち観客もまた)、「語る主体」になるために、象徴的にいえば、このおぞましきもの/母性的(女性的)なものからの分離、棄却行為<sup>17</sup>を行い、それを通して「浄化」されるのである。

#### <結びに代えて— 80年代はどんな時代だったのか>

連続強姦殺人事件について、「なぜ強姦殺人を犯したのか?」という犯行動機<sup>18</sup>はこの映画では個別には問われない、と先に私は指摘した。この問いは、80年代はどんな時代だったのか、という問いへシフトしている。あるいは、80年代を振り返って省察することで、なぜそのような事件が発生し、未解決に終わったのか、と考えることにつ

ながるはずだ、というのが、少なくともこの映画の監督のスタンスであるように私には思える。もう一度、そう判断する私の読みを整理しておこう。

性暴力の潜在的な犠牲者(複数の女性)をめぐる犯罪者と刑事の不気味な三角関係が成立しているなかで、見えないサディスティックな犯罪者とそれを追及する刑事たちがだんだん似てくるといふ点は、この映画でも表象されている。ポイントは、刑事が見えない犯人(ライバル)と自分たち自身の間の一種の共犯性に気づくかどうか、あるいは、その共犯性が観客に提示されているか、その共犯性に対する批判的な視点が映画の語りの構造や表現にどう組み込まれているか、ということである。直面するには、このあまりにも恐ろしい「共犯性・共通性」を浮き彫りにするために、映画は、コミカルな要素を取り入れている。戯画化、パロディ、脱ロマン化、それは、メインには、地元の刑事と暴力的な刑事が担って笑いを呼び込む、という表象の戦略と評価できないことはない。笑いは観客が対象に距離をおくことから生み出され、同化を強力に求める(観客が無抵抗に巻き込まれる)スタイルとは、異なる戦略であるからだ。

『殺人の追憶』を多声的なテキスト<sup>19</sup>として読むという形で論じたいことは、まさに男たちの間で交されるその「女の交換」、いわば、規範的異性愛の三角形的欲望の構造がどのような批判的映画表現として成立しているかということにある。刑事もののジャンルという形式によって、そのジェンダーの非対称的關係がより徹底して映像化されるということ、しかし、これまで詳しく分析したように、その非対称性を相対化して眺める一種の批判的視角もこの映像テキストには組み込まれており、通常の刑事もののジャンルのリアリズム様式(家父長制の無意識の物語構造)に亀裂を生み出すという両価性をもっているということである。<sup>20</sup>

この映画は、なぜ殺したのかを個別の異常なケースとして取り扱うのではなく、国家の抑圧装置である警察が犯人を捕まえることができなかった、その敗北に焦点を合わせている。つまり、観客は、なぜ警察が敗北したのかということについ



て、連続強姦殺人事件が発生した時代背景と関連させて省察できるように、80年代を振り返ることを求められる。追憶のノスタルジックな眼差しをもって振り返るか、それとも、さまざまな力のせめぎあっていた時代、現在においても、継続する問題として見つめるか、という問いを、映画はその語りや表現として提起している。

空間と時間を重層的に、矛盾しあう視覚的、聴覚的映像として構築していくことは、この映画ではみごとに追求されている。映画の中のテレビニュースの場面の構成は、映画が多声的な映像テキストとして構築されることの一端を提示する。80年代当時使われた素材の使用は、当時性のリアリティを生み出す効果をもっているが、それだけにはとどまらない。画面の中の画面という入れ子状の二重映像は、一つは、画面上のなめらかな閉鎖世界（幻想体制）に亀裂、穴、隙間を刻み、外のもう一つの世界へ視線を誘導する。映画とテレビのどちらの画面も編集されたものだが、同時にどこか他のところで生起する、異なる出来事への眼差しを生み出す。ポピュラーな刑事もののテレビドラマを見る刑事たちを、当時のそのテレビドラマを知っている観客が見れば、当然懐かしさの感情が呼び起こされる。それは、時代性を喚起するためのレファレンスとしての役割を果し、ノスタルジーを共有する観客を作り出す。

しかし、当時のイメージとその引用の仕方によっては、ノスタルジーを解体し、抑圧されたものの回帰として、現実の矛盾を問い直し、不安定化させるものともなりうる。とりわけ、どの位置から、誰が何をどのように追憶するのか、という追憶の政治学とも関わって、観客の共同体意識を揺さぶり、一元的な意味産出に抵抗するサイト（場）を開く。

市民運動の女性たちに襲いかかり、弾圧の道具として性暴力や性拷問を使ってきた警察、国家の抑圧装置の暴力を報道する当時のテレビニュースの場面は、この事件のニュースの報道を食堂で見る市民、学生の憤激を呼び起こし、その食堂にいた女子学生の中から、性拷問で告訴された刑事へ

の怒りのコメント「去勢したらいいのよ！」に苛立ったチョ刑事が引き起こす暴力（女子学生の髪を引きずり、殴打する）と並置される。同時に、皮肉なことに、連続強姦殺人事件の捜査官自身であることを知っている私たち観客は、チョ刑事の暴力を、不気味なことに、一般市民の不特定多数の女性たちをターゲットとする連続強姦殺人事件の暴力と重ねて見る視点も、さまざまなかたちの暴力が遠景と近景のパースペクティブのなかに交差するなかで獲得することができる。

また、エンディングにおける過去と現在の時間の交差も、80年代をどのように振り返るか、ということとかわかって、衝撃的な構成となっている。ラスト・シーンでは、刑事をやめて卸売りのビジネスをやっている主人公が映画の導入部と同じ広々と広がる田んぼの用水路に戻ってくる。17年前に若い女性の全裸死体が転がっていた小さなトンネルの穴は、いまは空っぽである。その用水路の穴を覗いた主人公は幼い少女に声をかけられる。「このまえも同じことをしていたおじさんがいる、以前、自分がやったことを思い出して、また来てみたと言っていた」、という少女の何気ない言葉を聞いたときの、パクの衝撃の表情のクローズ・アップ。このエンディングに、私たち観客も大きな衝撃を受ける。しかし、「どんなおじさんだったか」というパクの問いに、「普通の人」という少女の答えは、さらにいっそう衝撃的である。

容疑者像や犯人像を、異常化、他者化、女性化する眼差しには権力性がある、とはすでに指摘しておいた。問題なのは、普通と特殊、正常と異常、合法と非合法、我々と彼ら、といった、二分化し境界線を引くことで、暴力の「普通の」日常的な形態を見過ごしてしまうことだ。とりわけ、性犯罪と私たちの性の「普通の」日常的なあり方、その違いを分ける境界はどのように引かれているか、といった問いを浮上させる。この映画のテキストは、当時の民主化運動の鎮圧、刑事の振るう性暴力をテレビニュース報道の映像として挿入すると同時に、このオープン・エンディングの形式

のラスト・シーンで、その問いを提起しているといふことができる。全編、男性刑事たちのアクションとクロース・アップで埋め尽くされながらも、その主人公刑事たちの敗北と女性の不在を表出した映画が、ラスト・シーンで幼い少女の言葉、そのおじさん（犯罪者）の様子は、私たちと変わらない「普通の」人だったという言葉を書いたことの意味は大きい。性暴力の犯罪は、公領域における国家の抑圧装置である警察のいわば合法的な暴力から、私的領域と位置づけられた家庭内の暴力まで、さまざまな形で発生する。暴力は戦場だけではなく、私たちの日常生活に深く根ざしている。そう考えるなら、私たちの「普通」の日常生活における性の政治学をみる必要があるだろう。衝撃のラスト・シーンは、そういうことを思い起こさせ、ノスタルジックなまなざしを解体する力に満ちている。

『殺人の追憶』における80年代の「空間」の政治学を形作るのは、国家的危機を煽る独裁政権が、灯火管制によって「国民」に目隠しをし、何が実際に起きているのかを覆い隠し、視線を遮断する暗闇を作り出す、不安と危機に満ちた空間だった。それは異端者、非「国民」を撲殺する、刑務所のような空間。女性の異端者であれば、性暴力や性拷問を弾圧の道具とする、暴力的な国家の支配統制の空間、ターゲットになる者にとっては、強姦され、生命を抹殺され闇のなかに葬られる恐怖の空間であった。映画は、テレビニュース、最後の犠牲者へ襲いかかる犯人の視線（カメラの視線との同一化）、オフ・スクリーンの声、など様々な映画の装置、手法、コードを用いて、みごとな映画世界を構築している。

86年に起こった警察による性拷問事件は、韓国人には、よく知られた出来事であろうが、私自身が知ったのは、1996年ごろのことで、一冊の本からだった。それは、日本で出版された尹貞玉他著『朝鮮人女性がみた「慰安婦問題」』<sup>21</sup>で、その本の内容は、尹貞玉さんによる「挺身隊取材記」と在日の女性活動家や研究者の執筆よりなる「慰安婦問題」を考える論考からなっている。その中

で、歴史研究者の金富子は、「韓国女性運動からみた朝鮮人慰安婦問題——今なぜ朝鮮人慰安婦問題か」（金 1992：168-206）を書き、韓国の女性たちが主体的に闘い切り拓いてきた運動の歴史について語り、その中の画期的な闘いの例として、警察所内での刑事による性拷問を受けた被害当事者が自ら告訴に立ち上がったことにふれている。それは、ちょうど、この連続強姦殺人事件が起こった同じ年の1986年の事件だった。映画の中で、告訴された刑事の姿が当時のテレビニュースで一瞬ではあるが、映し出されたとき、本からの知識として知っていた私には、その出来事が生々しいリアリティをもって迫ってきた。この事件の当事者たちにとっては、このニュースの挿入は、もっと衝撃的な映像だったのではないだろうか。

80年代の韓国を振り返る一つの方法として、もう1人、在日朝鮮人の徐勝の証言も引用しておこう。徐は、1968年に日本の大学を卒業した後、韓国に留学し、1969年にはソウル大学大学院社会科学科に入学、71年、弟の徐俊植とともに逮捕され、陸軍司令部によって「在日僑胞学生学園浸透諜報団事件」として発表され、以後90年に釈放されるまで、19年間非転向政治犯として獄中にあった。その記録『獄中19年——韓国政治犯のたたかい——』<sup>22</sup>の中で、徐勝は、80年代の軍事独裁政権の抑圧、国家装置、警察の暴力について次のように書いている。

全斗煥政権は、拷問で統治して、拷問で滅びた拷問政権といわれている。「光州虐殺」の血を浴びて政権を掌握し、空輸特戦隊（空挺隊）式の暴力統治をした。国家保安法の被疑者はいうにおよばず、いったん警察の門をくぐれば、デモをした女子学生にまで殴る蹴るの暴行はもちろんのこと、何のはばかりなく性虐待までおこなった。八五年九月には治安本部（警察）の対共分室での、金槿泰氏<sup>キムグンテ</sup>にたいする拷問事件があった。八六年に、富川署の文貴童刑事<sup>ムンクイドン</sup>が調査に名を借り権仁淑氏を強姦し、さらにそれをおおい隠そうとしたばかりでなく、官憲の暴行を

告発する権氏を「性を革命の手段として利用している」と誹謗するにいたった。だから、「性拷問」事件は、民衆の憤激を呼び起こした。八七年には警察がソウル大学生、朴鐘哲<sup>パクジョンイル</sup>氏を水拷問で殺したことが暴露されると、ついに民衆は軍事独裁打倒を叫んで立ち上がった。「六月民主化大抗争」は全斗煥の再執権の野望を打ち砕いた。このような民衆の熾烈な闘いがなかったなら、私も俊植も釈放されなかっただろう。(徐、2001: 239-240.)

韓国の80年代はどんな時代だったのか、という問いには、いろんな応え方があるだろう。ここでつけ加えた金富子と徐勝からの引用は、韓国の80年代後半から90年代初めにかけての時代を振り返る一つの歴史省察と証言である。連続強姦殺人事件が起きた80年代後半から90年代初めにかけての時期は、軍事独裁政権に反対する民主化運動が全国的な広がりを見せ、その中に、女性たちの自己の尊厳を求める闘いがあったことを、金富子の論考、徐勝の獄中体験の証言から知ることができる。『殺人の追憶』のなかの、女の死体を踏み越えて作られるライバルの男同士の絆（敵意であれ、欲望であれ）、不気味な三角形的関係は、この映画テキストの多声的な側面を拡大しつつ劇場外の多元的な世界へ向けて開かれるなら、生き延びて闘う女たちやラディカルに他者化されたものたちとの多様な関係へと置き換えることができるように思われる。そしてそれはまた別の映画を要求することになるだろう。

## 注

1. Laura Mulvey, "Visual Pleasure and Narrative Cinema." *Screen*, no.3 (Autumn 1975: 6-18), reprinted in Mulvey, *Visual and Other Pleasures* (London: The Macmillan Press LTD., 1989: 14-26). ローラ・マルヴィ「視覚的快楽と物語映画」(斎藤綾子訳: 126-139; 斎藤「解題」139-141) 岩本憲児・武田潔・斎藤綾子編『新映画理論集成 1 歴史／人種／ジェンダー』(フィ

ルムアート社、1998)

2. 四方田犬彦・斎藤綾子編『男たちの絆、アジア映画——ホモソーシャルな欲望』(平凡社、2004)。以下、これよりの引用は頁を本文中、括弧内に示す。
3. Eve Kosofsky Sedgwick, *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*, (New York: Columbia University Press, 1985). イヴ・K・セジウィック『男同士の絆—イギリス文学とホモソーシャルな欲望』上原早苗・亀澤美由紀訳(名古屋大学出版会、2001)。セジウィックの分析概念「ホモソーシャルな欲望」より借用。
4. ルネ・ジラルール『欲望の現象学』古田幸男訳(法政大学、1971-1985) ジラルール自身は、「一見、直線的に見える欲望の上には、主体と対象に同時に光を放射している媒体が存在するのである。こうした三重の関係を表現するにふさわしい立体的な譬喩といえば、あきらかに三角形である。事柄に応じて対象は変わるけれども、こうした三角形は依然として変わることがない」、と主張している。(ルネ・ジラルール『欲望の現象学』p.2. 傍点、筆者) また、「たえず置き換えられる三角形」については、セジウィックも、「三角形の角に置かれる実体がヒーローであれ、ヒロインであれ、神であれ、書物であれ、何であれ、このパターンは変わらない、というのが彼〔ジラルール〕の見解なのだ」、と確認している。Sedgwick, *Between Men*, p.23.
5. Bronfen, Elizabeth. *Over Her Dead Body: Death, femininity and the aesthetic*. (Manchester: Manchester University Press, 1992) タイトルは『彼女の死体を踏み越えて：死、女性性、美学』であり、そこから借用。女性性と死の結びつきの文化的な構築について考察した好著。「死と女性性は、解決されるべきでありながら逆に別の意味では解説を拒む特権的なエニグマ謎としての役割を果たす。つまりそれらは決して解決されてはならないし、未解決のままではなければならない、不定で、不確定のままではなければならない、システム自らが設定した限界を刻印する。」(p.255.)



6. 「ボン・ジュノ監督インタビュー 作品の真の主題は“顔”なのです」『キネマ旬報』2004.No.1402. 4月上旬号 (pp.54-55). 取材=構成 暉峻創三 「・・・実は『殺人の追憶』の真の主題は“顔”です。映画は子供の顔のアップで始まり、ソン・ガンホの顔のアップで終わります。その間に幾人もの容疑者たちの顔があり、犯人を顔の見かけで当てられるかというエピソードがあり、『目さえ見れば犯人はわかる』と豪語していたソン・ガンホ演ずる刑事は、結局まったく自信を喪失してしまいます。『顔のロードムービー』と言っても構わないほど顔のテーマを反復しながら、この映画は構築されていくのです」と語っている。
7. 香港ノワールを分析した韓の、「男性社会の秩序を攪乱する女性を眺めるカメラの視線はごく禁欲的なものにとどまっている」(232) という指摘は、ここでも当てはまるように思われる。
8. ジョアン・コブチェク『わたしの欲望を読みなさい』(青土社、1998:220)。「探偵は敵であるはずの犯人とどんどん同一化していくので、ノワールでは終いにほんとうに犯罪者になってしまう。」ライバル同士の同一化作用がみられるという指摘。
9. ミシェル・フーコー『言葉と物』渡辺一民他訳、(新潮社、1974:39)。
10. インタビュー「『殺人の追憶』監督ボン・ジュノが推理する、犯人は「宇宙人」」、インタビューア、柳下毅一郎 (p.75.) /ギンティ小林 (pp.70-75.)『別冊映画秘宝 実録殺人映画ロードマップ』(洋泉社MOOK、2004年4月15日発行)
11. Sigmund Freud, “Medusa’s Head,” 1940 [1922], *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, trans. James Strachey. Volume XVIII, pp. 273-4. パーバラ・クリードは、フロイトの「メドゥーサの頭」の解釈が、去勢されているよりは、去勢するものとして怖がられる女性性器を無視していると分析する。「フロイトと比べてラカンが女の去勢により重要性をおいている。ラカン理論では女の『欠如』がペニスを人間の完全さの印として、ファル

スを象徴的な現前として産みだす。女は去勢されているために、象徴的な秩序との関連で『欠如』を表わすようにみえる。男がこの象徴秩序を表象する力を継承するのに対して、ラカンにとっては、『女性的なものの否定性は象徴的精神的必要性』(Brennan, 1989, 6) だからだ。女の性器が去勢されているようにみえるために女が脅威を与えるとこの信念は、フロイトの去勢コンプレックスにとっては決定的に重要。女の性器が去勢を引き起こすかもしれないがゆえに女は脅威であるという議論はフロイトやラカンが象徴秩序と男性性を結びつける考え方に対して挑戦するものだ、と述べ、クリードは、フロイトやラカンの精神分析がメドゥーサの力を過小評価していることを指摘している。Creed, Barbara. *The Monstrous-Feminine: Film, feminism, psychoanalysis* (London and New York: Routledge, 1993: 110-111)

12. コブチェク、p. 212. コブチェクはハイゼンバツテルから「語られざるものの痕跡」という言葉を借用している。「容疑者どうしの関係がわれわれの論じている通り差異的でしかないとしても、彼らと死体との関係はどうなのか。この差異的關係を説明するにあたって、探偵小説が歴史主義者よりはるかに洗練されているのはこの点だろう。集合の真ん中に死体を置く探偵小説は、集合を支える差異的關係が容疑者たちの数列の内的な限界によって成立していることを、よくわかっているのである。死体はこの限界を表現して、ヘルムート・ハイゼンバツテルの言う『語られざるものの痕跡』となる。この痕跡がなければ、語られる世界と容疑者たちの集団は存在をやめてしまうのだ、というコブチェクの考察を参照。

13. 内田樹『映画の構造分析』(晶文社、2003:88)。トンネルは夢においては、「女性性器」の象徴であると論じている。加藤幹郎も『映画とは何か』(みすず書房、2001:164)で、列車を「導入のトポス」や「結尾のトポス」としての列車について論じながら、「映画史上初期から多くのカップルに親密な愛の交歓を許してきた」(p.164) トンネルの闇に触れている。

14. フロイトの「無気味なもの」。高橋義孝訳、『フロイト著作集3』（人文書院、1969:350）。「無気味なもの（Unheimlich）」とは、「実際にはなんら新しいものでもなく、また、見知らぬものでもなく、心的生活にとって昔から親しい（Heimlich）何ものかであって、ただ抑圧の過程によって疎遠にされたもの」と定義している。
15. カラヴァッジョ [Caravaggio (1573-1609)]、イタリアバロックの代表的画家で、彼の描いた「メドゥーサの首」が有名。
16. 岡田温司「鏡のなかのカラヴァッジョ」岡田温司編『カラヴァッジョ鑑』（人文書院、2001:247）。
17. ジュリア・クリステヴァ『恐怖の権力』枝川昌雄訳（法政大学出版局、1984:6, 316）を参照。
18. チョン・ソンイルの映画ワールド「1980年代を傍観する私たちの醜悪な共犯意識」[『月刊マル』（2003年6月号）「殺人の追憶」]は、「そのなかでも、『殺人の追憶』をもっとも可笑しくさせているのは、犯人が誰であるかは（あるいは、犯人ではないか）は分かるのに、どうしてもその犯人の犯行動機が見つからないことである」と指摘している。イム・インエ「不時着した時代の変奏曲—映画〈殺人の追憶〉」[『当代批評』22号、2003]は、80年代の国家の野蛮な弾圧で苦しんだ人々の立場から、『殺人の追憶』を批判、80年代の状況も今も、変わらないと指摘している。学生、労働者への弾圧、冤罪、拷問など実際に体験した人たちにとって、刑事たちの描かれ方は、不十分であり、これを笑って見る共犯性に対して、魔女狩りに似た苦しさを感じていると批判している。同感であるが、映画テキストの読みについては、意見が分かれる部分がある。
19. キム・ウンシル「民族言説と女性—文化、権力、主体に関する批判的読み方のため—」中野宣子（訳）『思想』2000.8.No.914:63-87。キムは、バフチーンを援用しながら、読者とテキストと著者の三角関係を強調し、テキストが本質的に多声的であること、その指示する意味は多重的（multireferential）であること、それゆえ、つねに新

しい読みに開かれていることを確認している。「西便制」を民族言説による支配的、一元的な読みに還元することに抗して、多声的なテキストとして読むキムの試みに触発された。

20. Constance Penley, “‘A Certain Refusal of Difference’: Feminism and Film Theory,” in edited and with an introduction by Brian Wallis, Forward by Marcia Tucker, *Art After Modernism: Rethinking Representation* (New York: The New Museum of Contemporary Art, New York, in association with David R. Godine, Publisher, Inc., Boston, 1984:375-389.) マルヴィの論点「物語映画における見ることの構造は、その前提に一つの矛盾を含んでいる。去勢脅威としての女性イメージは、絶えずディエジェーシスの統一を破壊しようとし、でしゃばりの、静的な、一次元的なフェティッシュとして、幻想の世界を突き抜けてしまう」（マルヴィ、斉藤訳、p.139）にある、その裂け目、矛盾をフェミニストたちが、ややポジティブに措呈しようとしたの対し、男性のテキスト批評理論家たちは、この裂け目、分割、差異をも含み込んで、古典的フィルムの幻想的体制（the classical film's illusionistic economy）の必要要素であると論じた。突破も隙間も裂け目もすべて補完的なものと男性批評家たちは見ているが、エディプス的な物語構造の完結はテキスト内でそうやすやすとは成し遂げられていない、とペンリーは指摘している。これは、重要な論点である。「サディズムは物語を要求する」というマルヴィの分析にあるように、古典フィルムの幻想的体制（物語を要求するサディズムとしてのリアリズム）を完璧なものとみるか、そこに亀裂や隙間、裂け目を読み込むことが可能かどうか、それが映画や他の芸術作品を評価するときのクリティカルなポイントになると私は考える。
21. 尹貞玉他著『朝鮮人女性がみた「慰安婦問題」』（三一書房、1992年）
22. 徐勝『獄中19年—韓国政治犯のたたかい—』（岩波新書、1994年7月第1刷、2001年6月第6刷）

注18の二つの映画評は、メディア研究者梁仁實さんに翻訳してもらった。『殺人の追憶』の基になった演劇『私に会いに来て』のテキストも、翻訳してもらった。記して感謝したい。

また、この論文は、より詳細な論考が同じタイトルで、次の本（韓国版）に掲載されている。

*Memories of Murder* (New Wave of Korea Cinema series, 2006)

- Sponsor: Institute of Media&Art in Yonsei University

- Publisher: SaeMulKyul