

冷戦下のビリー・ワイルダーのアメリカ —『第17捕虜収容所』のヒーロー像をめぐって—

山川 欣也

I

1951年初夏、ほとんどの批評家筋に酷評され興行的にも失敗に終わることになる『地獄の英雄』(*Ace in the Hole; The Big Carnival*) が封切られた頃、ビリー・ワイルダー (Billy Wilder) はニューヨークを訪れていた。その滞在中彼はブロードウェイの48丁目の劇場で5月8日に幕が上がったばかりの舞台劇『第17捕虜収容所』(*Stalag 17*) を見ることになる。第二次大戦中ナチス・ドイツ軍の収容所に入れられていた捕虜たちを描いた劇で、実際捕虜となっていたドナルド・ビーヴァン (Donald Bevan) とエドマンド・トルチンスキー (Edmund Trzcinski) が脚本を書き、俳優のホセ・ファラー (José Ferrer) が舞台監督をつとめ、評判も高くかつ観客を多数集めていた。

全くのオリジナル脚本で、何にもまして興行的に失敗したことが大きな痛手となっていたワイルダーにとって、大きな損失を被った所属するパラマウント (Paramount) 会社との険悪な関係を修復し、また自分自身の映画制作に関する自信と地位を取り戻すには新作で名誉挽回するしかなかった。彼は即座にこの舞台劇の映画化権の獲得に乗り出し、5万ドルというブロードウェイの舞台劇としては格安な値段で手に入れることができた。1950年代にワイルダーは10本の映画を制作するが、このうちオリジナル脚本での成功と失敗を記録する1950年の『サンセット大通り』(*Sunset Boulevard*) と1951年の『地獄の英雄』以降、1953年の『第17捕虜収容所』からは原作の脚色作品ばかりとなり、オリジナル脚本作品を再び手がけるのは1960年の『アパートの鍵貸します』(*The Apartment*) を待たなければならなかった。一度失敗を経験した彼は保険をかけたのではないかと考えることができる。彼は「百万ドルの予算をドブに投げ捨てて平気な顔はしていられなかった」のである。この系列を形成する契機となる作品が『第17捕虜収容所』であるとも言えよう。⁽¹⁾

周知のようにこの時期のハリウッドのアメリカ映画、より正確には撮影所をめぐる環境は、「ハリウッド・テン」を生み出す1947年10月に行われたアメリカ議会下院非米活動委員会 (HUAC) による第一回聴聞会以降冷え込んでおり、それは映画産業界内部の人々を相互に疑心暗鬼に陥らせた。当時の混乱した映画監督組合 (Screen Directors Guild) の集会で忠誠を強要するジョン・マッケリイ (John McCarey) 委員長にジョン・ヒューストン

(John Huston) とともに反対し、「修正第一条委員会」(Committee for the First Amendment) の支援者に名を連ねたワイルダーも当然その内部に席を置いていた。第一回聴聞会が開かれただけで、何故かひとまず映画産業をターゲットにしたいわゆる「赤狩り」は終息状態を迎えたかに見えたが、マッカーシー旋風の中で1951年に入り再び聴聞会が再開され1953年まで数回にわたり開かれ、三百人を優に超えるブラックリストを作成しその映画人たちをハリウッドから追放し、聴聞会は最終的には1957年まで残存した。カラゼクはかかる時代に制作されたワイルダーの作品の中に「当時を象徴するものが残っていたり、その時代からの影響が見られはしないか」と問うが、彼の答えは少なくともワイルダーの本作品に関する発言に限ってみれば「それはまったくくないようである」としている。

しかし、「メディア・サーカス」を扱い、ポーリン・ケイル (Pauline Kael) が「大衆へのあからさまな侮蔑を露呈し」ている作品と評した『地獄の英雄』と、収容所という閉鎖され抑圧された空間を舞台にした人間の行動を観察した『第17捕虜収容所』は、その設定自体をとってみても「まったくくない」とは考えられないのではないか。⁽²⁾むしろその作品には彼の考え方が確然として表象されているのではないか。前回は、アメリカ社会と映画との関係性をひも解く冷戦文化研究の視角から、『地獄の英雄』を取り上げてワイルダーの描くアメリカ社会を考察したが、本稿では、今ひとつの作品を取り上げて検討してみたい。ここでも主人公のポジションとその周囲の状況がパズルを解く大いなる鍵となるだろう。

II

ワイルダーがこの舞台劇を映画化するに値すると考えたのは如何なる理由からかは明確にはし得ないが、この点について共同脚本家として名前を連ねることになるエドウィン・ブラム (Edwin Blum) が尋ねた際には「下着姿の男どもだよ」(“Guys in underwear.”) と彼は答えている。⁽³⁾ 実際、この舞台の登場人物は収容所で囚われの身になっている男性しかいないのであるが、これはワイルダー流の表現方法であり、前作で冷笑的で狡猾な人物テイタム (Tatum) を主人公に据えてすぐれて同時代性が色濃く反映した作品を制作して失敗したワイルダーにとって、このヒット舞台劇は脚色次第でその仇をとれると考えたように思われる。もちろんワイルダーはそんなことを決して認めているわけではない。しかしながら、ワイルダーの描いた主人公セフトン (Sefton) の設定が、その映画化の過程で、前作のテイタムに限りなく近づき、「クールで何事に対しても関心を示さず、自分の得になることしか考えていない」ように見える人物に変更されているのである。原作戯曲の作者の一人で本作で出演者の一人ともなったE・トルチンスキーと、その舞台劇でのセ

フトン像とのあまりの違いに揉めてしまったと彼は告白している。⁽⁴⁾ また、キャメロン・クロウ (Cameron Crowe) との会話の中では、「(あの映画化を手がけたのは) 劇を見ていていろいろな可能性が目にとまった」からで、「何度も何度もシナリオを推敲した」故に「映画は原作よりずっと」良くなったと言ひ、「セフトンという人物の性格にもっと磨きをかけた」とも述べている。⁽⁵⁾

『第17捕虜収容所』は1953年7月初旬に全米公開され、その後一年間に一千万ドルを超える総収入を上げる大ヒット作となり、ワイルダーはあらゆる点でその地位を取り戻すことに成功した。しかし、大ヒット作だからといって、大衆に受ける娯楽作品、収容所から脱出に成功する捕虜の物語であると単純に受け取ることはいできない。

さて、ここでこの作品のシノプシスを紹介しておくことにする。⁽⁶⁾

舞台はオーストリア、ドナウ川沿いのナチス・ドイツ軍第17捕虜収容所。とりわけ、その第4棟兵舎 (Barracks 4) に収容されている戦争捕虜たちの物語。ここには米空軍の軍曹レベルが収容されている。時は1944年クリスマスを間近に控えた冬。第4棟兵舎近くの洗面所の地下から収容所外へと掘られたトンネルから、二人の捕虜が脱出を計るシーンから始まる。しかし、彼らがトンネルを抜けて地上へ出た途端、待ちかまえていたドイツ兵によって射殺される。兵舎内では残された捕虜たちが彼らの脱出成功を祈っているが、一人だけ彼らの失敗を主張する人物セフトンがいた。彼らはセフトンに同調せず、失敗にタバコを賭けてもいいと言う彼の挑発にのってしまふ。その時、彼らは遠くで機関銃が乱射される発砲音を聞き、脱走は失敗に帰したと知ることになると同時に、脱走情報が漏洩していたであろうことも知ることになる。セフトンに嫌疑がかけられ始める。

翌朝の集合点呼の際、覆われたマントの下の二人の死体によって彼らは脱走の失敗をあらためて確認する。O・プレミンジャー (Otto Preminger) 演じる収容所長シェールバック大佐 (Scherbach) が「誰もここから出ることはできない、少なくとも生きては」と言ったことに反発した一人が、泥だらけの地面の水たまり目がけてオカリナを投げつけ、撥ねた泥水が所長にかかる。犯人に一步前にでるよう要求したことに対し、捕虜全員が一步前に出る。

この後、収容所内での捕虜たちのコミカルなエピソードが綴られると同時に、情報漏洩者は誰か、ドイツ軍と通じているスパイは誰かの犯人探しが進行していく。物資が過度に不足する収容所内であって、自分専用の洗面用品を所有し、上等なジャケットを着用し、朝食に目玉焼きを食ひ、兵舎内でネズミを競争馬に見立てたレースを主催する胴元となり、奇妙な機械で自家製蒸留酒を作って売りさばき、間に合わせの双眼鏡で隣の敷地内にある

ロシア女性捕虜兵舎をタバコ二本と交換で覗き見させ、ベッドの下の鍵が掛けられた大きなトランクに食品や日用雑貨の類を詰め込んでいるセフトンが、他の捕虜たちに比し、かなり異質な存在であることが明らかになる。

また同時に、BBC放送で戦況を聞こうと秘密裡に持ち込まれたラジオの存在が知られて没収され、収容所に連行されて来たダンバー中尉 (Lieutenant Dunbar) にサボタージュ行為の嫌疑がかけられてしまう。こうして、その状況から捕虜たちはセフトンをドイツ軍と手を結んだスパイであると断定し、セフトンは唯一の味方と思われたクッキー (Cookie) からも距離を置かれはじめ、彼の立場は兵舎内で決定的に孤立化する。コンビニエンス・ストアのような彼のトランクは他の捕虜たちによって自由に利用され、彼もそれを咎める気力もなくなっている。しかしながら、彼はそんな捕虜たちに対するよりも、自分がかかる状況に貶めてしかも正体が明らかになっていない内通者への憤慨はおさまらず、収容所長側と内通者との情報交換方法を偶然知り得た彼は自分の力で何とか真犯人を暴き出そうとする。ダンバー中尉のサボタージュの証拠を掴みかねて焦る両者はガードが甘くなり、ニセの空襲警報が鳴らされる中でその接触場面をセフトンに見られてしまう。以降、セフトンはそのタイミングを待つだけとなる。

内通者の情報によって、収容所長が軍用列車爆破事件の犯人がダンバー中尉であるとの証拠を掴み、彼を本部に護送することがわかる。捕虜たちは、彼の護送を阻止しようと、所長の部屋からダンバー中尉が連れ出された瞬間自家製の煙幕爆弾を破裂させ、白煙が立ちこめる中、彼の身柄を保護し収容所内のある場所に匿う。ごく一部の捕虜たちしか隠匿場所を知らず、収容所側も発見できない。

給水タンク内に匿われている中尉の安全を確実にするのは、収容所外へ連れ出すしか方策がなく、中尉と一緒に脱走する人間が必要となる。抽選となるが、その際兵舎の警備係役のプライス (Price) がヴォランティアを申し出る。ここで収容所側との内通者がセフトンによって暴露され、事前から考えていた彼の脱走プランが受け入れられる。空き缶を足首に紐で結わえられた内通者が兵舎から消灯後の収容所内に放り出されて、サーチライトが交錯し機関銃が乱射される騒然とした中で、セフトンとダンバーは鉄条網をペンチで切って収容所の外へ脱出することに成功する。今度は遠くの銃声が聞こえず、窓から漏れる明かりに照らされた捕虜たちの微笑が映され、クッキーが軽やかに吹く口笛だけが第4棟兵舎内に響く。

第二次世界大戦の兵士たちを描きながら、従来からハリウッドに見られたいわゆる「戦争映画」とはかなり異なる。それはもちろん通常の戦争映画にある戦闘シーンを欠いてい

ることもあるが、映画の冒頭に聞こえるナレーションが語る通り、戦争捕虜の映画であり普通の戦争映画ではない。戦争捕虜を扱った映画といえば、1937年のジャン・ルノワール (Jean Renoir) による『大いなる幻影』 (*Grand Illusion*) が知られている。しかしながら、その映画に見られたようなヒューマニズムや直截的な反戦的表現からの影響は感じられず、例えば、J・マイヤーズ (Jeffrey Meyers) が指摘するように、エゴイズムや裏切りが横溢する空間として収容所を描いている。また、捕虜たちが一致団結して抑圧者 (象徴的には収容所所長) に抵抗するような『戦場にかける橋』 (*The Bridge on the River Kwai*, 1957) や『大脱走』 (*The Great Escape*, 1963) といった後の映画とも異なる。むしろ、40年代から50年代にかけてハリウッド映画の中でその陰鬱で暗い影を落としていたが故に逆に決定的位置を占有し、ワイルダーもその共犯者であった一連の「フィルム・ノワール」 (Film Noir) の枠組みの中に措定した方が理解しやすいかもしれない。実際、サスペンスであり探偵物語であるとも言える。むしろコメディ映画として最もよく知られている。また「戦争映画」としては彼の二作目『熱砂の秘密』 (*Five Graves to Cairo*) に続く作品である。ただし、公開が1943年という時期でもあったその二作目ほどには表面的には反ナチの姿勢は見受けられない。⁽⁷⁾

既述のように、ワイルダーは原作戯曲を映画化にあたって、舞台劇の大まかなプロットと登場人物はもちろん残ってはいるが、それ以外は大胆に変更した。それは物語をより映画的な視覚表現によって豊かにするためだけでなく、「いろいろな可能性が目にとまった」からでもあった。視覚表現の点では、捕虜の中に入り込んだスパイと収容所長との仲介者シュルツ伍長 (Corporal Shultz) が情報交換を行う際の合図を、兵舎内のテーブルの上におぼら下がっている白熱電球のコードを捻ったり伸ばしたりすることで交わさせたり、その情報メッセージのやりとりをテーブル上に置かれたチェス盤のクイーンの駒を利用してしている。

組み立てラジオから聞こえるBBC放送は、舞台では連合軍側の都市爆撃成果やチャーチルの誇り高い演説であるが、その一方映画ではマルメディ (Malmédy) での連合軍側の壊滅的戦闘といった悪いニュースしか伝えない。こうすることで、収容所捕虜たちの焦燥感や孤立感を深めている。また収容所内のメディアの役割を果たしているジェリィ (Jerry) は、舞台では、ドイツ軍兵士の死亡者のリストを読み上げ、セフトンがこれに歓喜するのだが、映画では収容所内での退屈な知らせを伝えるのが主たる任務で、セフトンはもちろん反ナチ的な言動を全くとらない。

人物設定の点では、例えば、原作舞台には登場しない人物を創作している。舞台では声だけであったシェールバック収容所長を登場させ、自己の経歴の維持にしか関心がない硬

直した軍人的存在として圧倒的である。それは、電話でベルリン警備本部に連絡をするシーンに典型的に見られるように、彼のブーツに象徴的に表されている。映画の語り部であり、セフトンの側に常にいるクッキーも新たに設定された人物である。彼は前作『地獄の英雄』で主人公テイタム (Tatum) の片腕として働き、彼を偶像化していたハービー (Herbie) のような存在であるといえる。⁽⁸⁾

こうした大胆な原作からの変更において顕著であったのは、主人公となるセフトンの人物像であった。パラマウント社が監督はワイルダーでこの舞台劇の映画化制作を行うと発表した少なくとも1951年8月の段階では、ワイルダー自身もそのセフトン役にはチャールトン・ヘストン (Charlton Heston) を想定していた。つまり、映画台本に着手する以前の舞台劇のままの造型であれば、抑圧的な捕虜収容所でも一般通念的なアメリカ的英雄として逞しく行動できるヘストンが演じるのが最適だと考えられたセフトン像だったのである。しかしながら、ワイルダーがブラムと脚本を書き進めるうちに、『熱砂の秘密』から『深夜の告白』 (*Double Indemnity*) をへて、『地獄の英雄』へといたるこれまでの作品の主人公のように、そのセフトン像は当然のごとくワイルダー的に見事に換骨奪胎され、既述のような闇商売に明け暮れ、利己的で協調的ではないペテン師のようなセフトン像が作り上げられた。ヘストンが演じることなど想定できないような、冷笑的で皮肉屋で、敵であるドイツ軍兵士からさえタバコやチョコレートと交換でカメラやストッキングをせしめるセフトンに変わってしまった。こうして前作で主人公を演じたカーク・ダグラス (Kirk Douglas) に打診して断られた後、『サンセット大通り』の野心家ジョー・ギリス (Joe Gillis) を演じたウィリアム・ホールデン (William Holden) でようやく落ち着いた。⁽⁹⁾ こうして見てくると、舞台を見て「いろいろな可能性がある」と感じたワイルダーは、江戸の仇を長崎でではないが、やはり本作品で前作の意趣返しを狙ったのだろうと受け取れる。

映画『第17捕虜収容所』において、大胆に変えられたセフトン像を提示することによってワイルダーは我々に何を語りかけているのだろうか。次に、映画に立ちあらわれてくるそのセフトン像を見てみることにしよう。

III

セフトンは、我々が戦争映画で主人公に期待するような、単純にヒーローと呼べるような人物ではない。包容力があって寛容で、忍耐力があり逞しく、機敏で、何よりも勇敢であらねばならないヒーローとは言えないだろう。彼はいかなる人物として本作品では描かれているのだろうか。⁽¹⁰⁾

映画の冒頭、ジョンソン (Johnson) とマンフレディ (Manfredi) が脱走を決行するシー

クエンスにおいて、セフトンはそれを危険だからといって止めようとはせず、「また会おうぜ」と言い残して床下に消えていく二人を冷めた目で見送るだけだ。セフトンは「保険は掛けてあるのか」と問うが、誰も確実だとの答えなど出せず、「今夜は冬至だから」とか「スイスまで行けるのに賭けてもいい」とか祈りの言葉のような返事のみである。そして彼は「俺は森までも行けない方に賭ける」と主張し、それが成功するか失敗するかで兵舎の仲間たちとタバコで賭けをすることになるのは既述の通りである。

本作品において収容所の外は映し出されることはなく、その性格上かなり狭く切り取られた空間構成の映像によって、そこにいる捕虜たちの閉塞感や抑圧感を強めている。つまり、きわめて厳格に閉じ込められ、監禁された収容所であると見せることによって、ここからの脱出は容易ではないと映像は語っている。故に、セフトンは、あまりに脱走に楽観的な他の捕虜たちに、綿密に練られた脱走計画が必要なのだと主張するのが真意であって、彼はその妨害を目論んでいるわけでも賭けで儲けようと思っているわけでもない。まして脱走が失敗に終わればいいと望んでいるわけでもない。彼はそのPXのようなトランクの中に十分なタバコをすでに所有しているし、機銃掃射音の後、賭けに勝ったにもかかわらず、他の捕虜たちの背後で彼はくわえていた葉巻を悔しそうに床に投げ捨てる。

セフトンは金銭的利益があるわけではないが、闇取引を行う商売人で利己的で、他の捕虜たちから孤立しているように見える。孤立しているのは、集団結束が必要な際の協調的でないように見えてしまう彼のとる不遜な態度もあるのだろうが、欠損だらけの収容所でしゃれたブーツを履き、上等なジャケットを着込み、紙巻きタバコでなく葉巻をくわえ、目玉焼きができる卵まで何処からか仕入れてくる彼の抜け目のない商売上手さで、少なくとも誰よりも快適な監禁生活を送っているように見えるからである。脱走失敗の翌朝、通称アニマルが投げたオカリナによって泥水が跳ね上がって所長にかかり、彼を捕虜たち全員が庇った時にはセフトンも一歩前に進み出ている。また、脱走のために掘られたトンネルを捕虜たちが埋める作業をしている背後を二人の死体が入った棺が運ばれていく際にも、くわえていた葉巻を洗面所の壁で捻り消して脱帽し、やり場のない感情を表してはいるのである。⁽¹¹⁾しかし他の捕虜たちはそんなセフトンの思いなどに全く気づきはしない。

セフトンはすぐれて現実主義者である。収容所に閉じ込められ監禁生活を送っていることが現実であると明確に認識し、それが決して好ましい状況でないにしても、それを受け入れなければならないのだと。この第17捕虜収容所に連行されてきてすぐに、彼は日用品や支給された毛布までも奪われる経験をした。敵のドイツ軍ではなく、同じ米軍の捕虜仲間からそういう仕打ちを受けた。彼は自分の身は自分で守るしかないことを教えられ、クールでエゴイスティックな態度をとるようになったのである。彼には捕虜たちが脱走し

ようとする理由が理解不可能であり、安易な脱走は無駄な行動だと考える。彼は言う、「脱走にたとえ成功しアメリカへ戻れたとして、今度は太平洋戦線に送り込まれて、撃墜され、日本軍の捕虜収容所入りだ。運が良くてそれだ。俺は（脱走なんて）まっぴらだね。英雄になりたけりゃ、ご自由に」と。

他の捕虜たちはドイツ軍に囚われの身である状況にもかかわらず、少なくとも米軍の兵士たることを忘れてはいない。たとえ無駄であるとしても、低空飛行のドイツ軍機めがけて投石行為をしたりするのであるし、脱走を計ろうとするのである。彼らは収容所で管理されている立場に置かれているとしても、敵軍たるドイツとの戦闘意識を持続させている。泥水が所長に跳ね上がるシーンは、戦闘集団として収容所側の抑圧的・非人間的姿勢に対する断固たる抵抗継続の意志を示している。その一方で、セフトンは彼らの戦闘にあらゆる点で非協力的であると見られる。しかしながら、彼は戦っていないわけではない。戦っている相手が少しばかり異なっているだけなのである。セフトンにしても他の捕虜たちにしても、生き残って帰国することを考えている点ではおそらく同じだろう。彼らはドイツ軍との戦いに勝利して帰国しようと考えているが、セフトンはそうではなく自分自身と生き残るための戦いをしている。

こうしてドイツ軍側が知り得ないはずの脱走計画の失敗やラジオの没収といった一連の事件によって兵舎内に情報を漏洩しているスパイがいるとの疑いは徐々に確信となり、当然のごとくそのスパイの嫌疑は以前から気に入くない奴と思われていたセフトンにかけられる。彼へのスパイ嫌疑が確信となり、兵舎内で決定的な対立が生まれるのはダンバー中尉が連行されてきてからである。フランクフルト近郊でドイツ軍弾薬輸送列車爆破に成功したダンバー中尉こそがいわゆる「戦争映画」のヒーローとなり得る人物である。身分上上官であることに加えて、そうした行為をなした人物であるが故に捕虜たちに大いに歓迎される。しかしセフトンは、このダンバー中尉と空軍学校で一緒に訓練を受けているにもかかわらず、彼がボストンの由緒ある家柄という上流階級出身であり、空軍関係に親がコネを利用して高い身分につけているのだと知っている。故にセフトンは彼にあからさまな敵意を見せてしまう。その後、サボタージュ行為をダンバー中尉が行ったという情報はドイツ軍側に漏洩し、実証できないとはいえその情報を掴んだ収容所側は彼を所長室で尋問しようと兵舎から連行してしまう。誰も出入り不可能なはずのロシア女性兵捕虜地区から、検問をドイツ軍兵士のように通り抜けて帰ってきたセフトンに捕虜たちの怒りが爆発し、彼は兵舎内でリンチされてしまう。

彼を他の捕虜たちからかかる扱いを受けるに至らしめるのは、既述のような彼の利己的に見えるその態度が根底にあるからだが、彼らはセフトンを見誤っているといえる。彼は

抜け目ない闇取引や闇商売をしていると考えられているが、彼は相手が誰であろうと少なくとも対等に取引しているだけであり、強制や搾取といった不条理な商売をしているわけでもないし、その取引相手を犠牲にして利益をあげているわけでもない。自家製のたとえ不味い密造酒であっても、ネズミのレースであろうと、女性兵舎の覗き見を商売にしようと、少なくとも彼は捕虜たちの士気を高めたり、娯楽を提供したり、生きるための欲求を満たしていたのである。実は、収容所内の捕虜たちにとっての社会的機能の役割の一端を担っていたのはセフトンだったのではないかと考えられるのである。⁽¹²⁾

とはいえ、他の捕虜たちのそれまで抑えられていた感情の一時的な爆発で、セフトンは一層孤立化し兵舎内を冷静に客観視できる状態となることで、真のスパイ摘発に専念可能となる。兵舎内の捕虜たちの内、スパイが誰なのかを知っているのはセフトンとそのスパイ自身の二人だけである。しかし他の捕虜たちからセフトンがスパイだと思われているので、他の捕虜たちよりも一歩先に進んでいる彼だけが、誰が真のスパイであるかに迫ることができる。彼らは誤ったスパイを摘発した後、ある程度の安堵感で満たされたようにクリスマス・ムードの中、踊り、唄い、『ジョニーが凱旋するとき』(When Johnny Comes Marching Home) に合わせ、狭い兵舎内で、それこそ凱旋したかのようなパレードまでする。実はこの時観客にはスパイが誰であるかが明らかにされ、セフトンは情報交換方法のからくりを発見する。⁽¹³⁾ 最初は参加せずに、このパレードの最前列の位置に後から参加したのが真のスパイである、兵舎の警備担当のプライス (Price) であった。従って、我々はこのシーンに違和感を覚えざるを得ず、そして彼ではなくセフトンがそこに参加して然るべきではないかと思わざるを得ないのである。そしてこのシーンの存在によって、セフトンとダンバーが脱走する際の、対立していたセフトンと捕虜たちのスムーズな団結のシーンに繋がっていくのである。

セフトンは商売上手で計算高い。しかし、彼は自分の経歴に傷が付かないことだけに注意深いシェールバック所長ほどには利己的であるが故の自滅的人間ではない。真のスパイをつきとめた後、もちろん自分自身が置かれている状況の打破ということもあるが、自分自身にとって最良の方法を思考しながらも、他の捕虜たちの安全保障をも模索する。中尉がSS隊に連行される場面で、セフトンはプライスには連行阻止計画に参加させず自分の見張りにさせた。また彼は、プライスの正体を暴露するだけでは彼は他の収容所へ移されそこで同じようなことが起こるだろうし、プライスを殺してしまえばドイツ軍が自分たち捕虜にどんな報復に出るかはおよそ予想できると考える。そうして、感情的に行動した捕虜たちと異なり、セフトンは自分がかかる状況に貶めたプライスに対する感情を押しとどめ、冷静な判断で決定的なその瞬間までカードを切らないのである。

ドイツ軍の手から給水タンクに匿っていたダンバー中尉を救出するために、彼と一緒に脱走する人間を決める時に、セフトンが待っていた瞬間が到来する。ダンバー中尉の居所が掴めず焦るプライスはその役目を買って出る。それが危険なことだと唯一知っているセフトンはプライスがスパイであると初めて暴露し、考えていた脱走計画を披露する。既述のように、プライスを兵舎の外へ放り出して脱走者のように見せかけ、彼にドイツ軍兵士たちのサーチライトの光と機関銃が集中している間に、闇に紛れて鉄条網をペンチで切って脱走するというものだ。捕虜たちは、安易な脱走は無駄だと断言していたセフトンが脱走に手を貸すと言う限りは、彼の常日頃の行動から判断して、相当に抜かりなく計算されているに違いないと思わざるを得ない。彼はこれまで通りの計算高さで、ダンバーとの脱走が成功して帰国すれば彼の親から相当の報奨金を引き出せると考えている。この点に関しても、敵であるドイツ軍とさえ上手く取り引きしている彼にしてみればそう困難なことではなく、おまけに彼の親のコネを利用して太平洋戦線の免除も引き出すこともあり得るのである。⁽¹⁴⁾

セフトンはダンバーを救出しようという一心で、またプライスへの仕返しということだけで捕虜たちのダンバー救出脱走計画に乗ったのではない。映画の冒頭からワイルダーが存分に見せていたように、セフトンの性格とその行動は変わることなく一貫しており、冷徹で冷静であり、利己的で個人主義で、非協調的であり自己犠牲などしない。彼が変わったのではなく、彼の周囲の状況が変わったのである。映画冒頭の二人は「また会おうぜ」と言い残して闇に消えて行くが、セフトンは「アホ面のおまえたちと何処かでばったり会ってもお互い知らぬ顔でいような」と言い残して穴から出ていく。しかしその後また顔を出し、唯一といえる笑顔と敬礼で消えていく。そんな彼の資質にもかかわらず、映画の最後で彼はいわゆるヒーローとなり得る人物であったことを示して見せた。この点がきわめて重要で、見かけと本質は必ずしも一致しないのだとワイルダーは語っている。セフトンは捕虜たちが埋め込んでいたタイプの間人ではなかったわけである。二人が脱走に成功したと確信した後、兵舎内の捕虜たちの顔のクローズアップは「あいつはもしかしたら良い奴だったのかな」という思いを伝え、ナレーション役であったクッキーに特権的に与えられている軽やかな口笛は「俺はそんなことはじめから知ってたぜ」と言っているように聞こえてくる。

IV

ワイルダーは自分の映画は単なる娯楽映画でしかないと言う。

(ワイルダー映画の) 外見が語る以上のものが背後にあることなどあり

えない。私の映画もただの映画であり、ひどい苦勞をしてまで自分の日記やら告白やらを暗号化してスクリーンに映し出しているわけではない。私の作品は高尚なシネマではなく、安物の映画なのだ。⁽¹⁵⁾

「私のめざすところはただひとつ、観客をたのしませること」であり、自分は「芸術映画は作らない・・娛樂のために映画を作ってきた」、「いつだって私はできるだけ多くの観客に語りかけようと努めていた」だけで、「ワイルダーがアメリカを痛烈に批判しているとかアメリカを讃えているとか言われるなんて思いもしなかった」と繰り返し言っている。⁽¹⁶⁾ しかしながらこうした彼の言説は、彼の作品が一筋縄ではいかないのと同様程に、直截的に受け取れないのである。

確かに彼の作品は娛樂映画と言えるし、彼は観客を意識した作品を心がけるように努めてきたであろう。本稿で取り上げた『第17捕虜収容所』も、優秀な興行成績を上げること、そのことがある意味第一義的な娛樂作品であることは明らかであろう。しかしながら、強烈な同時代性が顕示的な「社会派」と呼ばれ得る作品は見受けられないにしても、またすべてが必ずしもそうでないにせよ、暗示的な作品群は前作『地獄の英雄』を含め確かに何作も存在すると言えるのである。ワイルダーは「意義ある仕事をして、物事の本質、実体、実相を暴き出しても」観客は認めてくれないと嘆き、失敗した『地獄の英雄』以降は特に作品の奥底に押し込もうとしたと考えられる。⁽¹⁷⁾ 前章まで見てきたように、セフトンのヒーロー像をめぐる物語として見る『第17捕虜収容所』は、ワイルダーの当時（1950年代初期）のアメリカ社会に対する観察レポートが見え隠れしている。

ワイルダー的主題なる視角からすると、本作品におけるそれは「仮面性」または「仮装性」であり、より具体化すればセフトンにおける「外見と本質の不一致」である。本作品におけるセフトン以外の「意味のない儀式に耽る」捕虜たちは、誰もセフトンのようには独力で物事を考える能力を持っていない人間として痛烈に描かれる。退屈さと倦怠に染められた彼らは、提供されたネズミレースに熱狂し、届けられる郵便物や食べ物に飛びつき、他にすることが無いときにはセフトンを攻撃する。まるで前作で登場した物見遊山に集まった群集のようである。その一方で、「彼らに新鮮味がないと思われていた人物が、愛国者でないにしても、ヒーローだと判明する」ことは実に本作品のアイロニーとなっている。⁽¹⁸⁾ セフトン以外の捕虜たちは既述のように、収容所内で脱走計画や何やで敵軍への抵抗を試みてはいるが、結局のところ成功などしない。何かをしているようで、結局ラジオで戦況を聞くぐらいしかできないのである。そして戦時下で何もしていないようなセフトンが結局彼らを助けヒーロー的存在となる。しかしながら、自分を犠牲にして、彼は国家のため、捕虜仲間のため、ダンバーのため、彼なりの計算ができていたとはいえ危険な脱走という

賭けをするのではない。ヒーロー的行動と受けとられるだろうが、収容所内でよりもさらに有益な取り引き相手を本国ボストンに見つただけなのかもしれないのである。アニマルが言うように、針金切りを盗みたかっただけかもしれないのである。

フランスの監督フランソワ・トリュフォー (François Truffaut) は、本作品のこの点について「彼 (セフトン) は自分がおかれていたナチス・ドイツの捕虜収容所から逃れるというより捕虜仲間たちから逃れるために脱走したのだ」と述べている。決定的な対立までは、実際、収容所内で彼は物質的にも精神的にも相応に快適な生活を送っていたといえる。そして、トリュフォーは「個人主義の弁明」についての初めての映画であると位置づけている。また、アメリカ社会と映画文化の関係性を歴史的視角から探求するラリー・メイ (Larry May) は、本作品に限らないが、ワイルダー作品におけるアメリカ社会の表象性に注目し、特に冷戦体制期アメリカ社会下でのワイルダー作品の位置づけを試みている。⁽¹⁹⁾

本作品は、朝鮮戦争の勃発により、さらに米ソ冷戦体制が国内外において緊張感を伴って確立されていく中で、また再びハリウッド映画産業への「赤狩り」が進行していた1951年に制作が開始され、1953年の5月に公開されている。見てきたように、かかる社会的な背景と本作品の物語は全くの無関係ではありえない。前作において、当時のアメリカ国家への忠誠と愛国的精神を強要するその極端な反動的体制に疑念を抱き、それをテーマに据えてあまりにもあからさまに、メディアと情報操作に安易に煽動される大衆の愚かさを描き、ほとんどの人々からは嫌悪感を持たれたワイルダーは、密かにほとんど同じテーマを今度は少しばかり視点をずらせて本作品に忍び込ませたのである。上述のような米ソ冷戦体制を軸にした「コンセンサス」形成時代にあって、愛国心や自己犠牲や全体の利益ではなく、きわめて個人的な理由で脱走する主人公を登場させた。セフトンの外見や表面的な行動しか見ることができず、冷静かつ注意深く彼の本当の姿は何なのかを見ることができず、彼に対してあまりにも感情的に走りがちで性急な判断を下してしまう捕虜たちの姿を描く本作品は、そのまま当時の「赤狩り」に熱中する盲目的で口ばかり達者な、にわか愛国主義者が蔓延るアメリカ社会の豊かなアレゴリーなのである。アームストロングが指摘するように、この作品は独善的な人々への警告、ヒーローを定型化しそのイメージを早合点する人々への警告、そしてマッカーシーイズムのような愚かな事件の再発生がないようにと警告する物語なのである。ワイルダーは決して「無口」で沈黙を貫いていたわけではなく、セフトンと同程度に現実主義的であったといえる。⁽²⁰⁾

『第17捕虜収容所』は大ヒット作となり、最後にダンバー中尉と一緒に敵軍の捕虜収容所から脱走に成功しヒーローとなるセフトンの愛国的な物語であるがこの映画をおそらく見た、当時の多くの観客たちはこのことに気がついていなかったのものであろう。というより

見過ごしていたのだった。映画は大ヒットとなり、ワイルダーはパラマウント映画で再びトップの地位に返り咲き、映画作品自体は「気に入っている」、「傑作だと思う」と彼が言うように、思い通りの仕上がりとなり、この意味において『地獄の英雄』での損失補填は充分行ったといえるのである。

注

- (1) 通常五万ドルとされているが、E・シコフによれば十萬ドルで映画化権をパラマウントが買い取ったとされている。Ed Sikov, *On Sunset Boulevard: The Life and Times of Billy Wilder* (Hyperion, 1998), p.335. 引用のワイルダーの言葉は以下。Cameron Crowe, *Conversation with Wilder* (Knopf, 1999), p.120(キャメロン・クロウ、宮本高晴訳、『ワイルダーならどうする？ピリー・ワイルダーとキャメロン・クロウの対話』、キネマ旬報社、2001年、134頁、引用邦訳は宮本氏による。以下の引用も同氏による)。また、ワイルダーについては、以下の注の書物の以外に、以下のものも参照のこと。Maurice Zolotow, *Billy Wilder in Hollywood* (Limelight Editions, 1997(1977))(モーリス・ゾロトウ、河原畑寧訳、『ピリー・ワイルダー・イン・ハリウッド』、日本テレビ、1992年)。Axel Madsen, *Billy Wilder* (Indiana University Press, 1969)。Gerald Mast, *The Comic Mind: Comedy and the Movies* (Chicago University Press, 2nd ed., 1979)。Nora Henry, *Ethics and Social Criticism in the Hollywood Films of Erich von Stroheim, Ernst Lubitsch, and Billy Wilder* (Praeger, 2001)。増淵健「ピリー・ワイルダーの世界」、『世界の映画作家33：ルビッチュとワイルダーとアメリカ喜劇』、キネマ旬報社、1976年、96-136頁。
- (2) Kevin Lally, *Wilder Times: The Life of Billy Wilder* (Henry Holt, 1996), p.221。Ed Sikov, *ibid.*, p.331-32。ヘルムート・カラゼク(瀬川裕司訳)、『ピリー・ワイルダー自作自伝』、文藝春秋社、1996年、412頁。拙稿、「冷戦下アメリカ社会の中のハリウッド映画『地獄の英雄』におけるワイルダーのアメリカ」、『論叢』55(長崎外国語短期大学)、2000年。
- (3) Ed Sikov, *op. cit.*, p.334。
- (4) Kevin Lally, *op. cit.*, p.219。カラゼク、前掲書、412-14頁。
- (5) Cameron Crowe, *op. cit.*, p.96(キャメロン・クロウ、前掲書、116頁)。
- (6) Billy Wilder directed, *Stalag 17* (Paramount Pictures, 1953)。Steve Seidman, *the film career of Billy Wilder* (Redgrave Publishing Company, 1977)。Billy Wilder and Edwin Blum, with an introduction by Jeffrey Meyers, *Stalag 17* (University of California Press, 1999)。
- (7) Billy Wilder and Edwin Blum, *ibid.*, p.x-xi。ちなみに、後のロバート・アルトマン(Robert Altman)の『M★A★S★H』やジョージ・ロイ・ヒル(George Roy Hill)の『キャッチ22』(Catch 22)の方に繋がっているだろう。セフトン役を演じたホールデンはセフトンがはっきりとナチ嫌いだとわかるような科白を言わせて欲しいとワイルダーに求めたが、ワイルダーは全く聞き入れず拒否した。Ed Sikov, *op. cit.*, p.336。
- (8) Bernard F. Dick, *Billy Wilder* (updated ed., Da Capo, 1996), p.69。Ed Sikov, *op. cit.*, p.335。
- (9) Kevin Lally, *op. cit.*, p.221。Ed Sikov, *op. cit.*, p.336。

- (10) Leland Poague, *The Hollywood Professionals Volume 7: Wilder & McCarey* (Barnes, 1970), pp.49-60. Richard Armstrong, *Billy Wilder: American Film Realist* (McFarland, 2000), pp.61-69.
- (11) このシーンはワイルダー的シニシズムと言えるだろう。捕虜たちが掘ったであろうトンネルを通過して脱走しようとした二人の棺が、その彼らがトンネルを埋める作業をしている背後を運ばれていくこのシーンはまるで、捕虜たちが死んだ二人の墓を掘っている(もしくは埋めている)かのように見える。ワイルダーは一体二人の死は誰の責任なのだと問うている。
- (12) Leland Poague, *op. cit.*, p.55.
- (13) ちなみにこのシーンはセフトンと他の捕虜たち、そしてプライスとの断絶と連結の関係を表現してすぐれているが、これはまた別の話である。Richard Armstrong, *op. cit.*, p.68.
- (14) プライスは、その音で注意を引きつけられるように、足首に「空き缶」を紐でいくつも結わえられて放り出される。これは、映画冒頭での、脱走に失敗した二人に呼応している。彼らは足首に紐で自分たちの脱走後に「着替える衣服」などを結わえていた。すなわち、脱走した二人が失敗して死亡したのは、ある意味情報漏洩者プライスの責任、彼が殺人者であると仄めかしていると見ることができる。よってプライスはその報いを受けたのである。
- (15) カラゼク、前掲書、334頁。
- (16) Cameron Crowe, *op. cit.*, pp.20, 119, 203, 306-307(キャメロン・クロウ、前掲書、50、133、213、303頁)。
- (17) Cameron Crowe, *op. cit.*, p.82-83(キャメロン・クロウ、前掲書、104頁)。
- (18) Richard Armstrong, *op. cit.*, p.65-66.
- (19) Francois Truffaut (trans. by Leonard Mayhew), *The Films in My Life* (Simon & Schuster, 1985), p.163. Lary May, *The Big Tomorrow: Hollywood and the Politics of the American Way* (Chicago University Press, 2000), pp.215-269。メイの論点については後日に別稿で。
- (20) 冷戦期については、前掲拙稿の注を参照のこと。Kevin Lally, *op. cit.*, p.220-221. Ed Sikov, *op. cit.*, p.340. Leland Poague, *op. cit.*, p.59-60. Richard Armstrong, *op. cit.*, p. 66.

e-mail : yamakin@tc.nagasaki-gaigo.ac.jp