

第二次世界大戦下ハリウッド女性映画に見る表象

—前線・ホームフロント・ジェンダー・プロパガンダー—

松崎洋子

はじめに

1910年代半ば以降、アメリカの映画産業は隆盛の一途をたどり、大恐慌後も、毎週延べ6,000万人～7,500万人の人が映画館に足を運んだといわれる。映画産業の中心はニューヨークからハリウッドに移り、ビッグ・ファイブ⁽¹⁾と呼ばれる、共和党支持の保守主義者たちが経営を担う映画会社がハリウッドの黄金時代を築いた。彼らはスターの発掘、育成をはじめ、映画の製作、配給、上映といった映画に関連するあらゆる工程およびそこで働く人材を管理、コントロールする、いわゆるスタジオ・システムという寡占的なビジネス・モデルを作り上げて、映画産業を国の一大産業に押し上げた。

第二次世界大戦時代のハリウッド映画産業は、一部の映画については戦争遂行のためのプロパガンダ媒体の役割を担った。比率にすれば、前線での戦闘そのものを取り上げた映画〈combat film〉もホームフロントを扱った映画も含めた、いわゆる「戦争映画」は、もっとも多かった1943年でさえ3割以下である。それでも、ヨーロッパで戦争がすでに始まっていた1940年の比率がわずか2.5パーセントであったことを考えると、アメリカの参戦が映画産業に大きな影響を与えていたことは明らかである⁽²⁾。

本稿で取り上げる二つの「戦争映画」、一つは前線での看護師の活動を描いた*So Proudly We Hail* (1943年公開、日本未公開で意味としては「我ら誇らしく歓呼で迎えよう」、もう一つはホームフロントでの家族の戦争協力(英語では〈war efforts〉という言葉が用いられる)が主題の*Since You Went Away* (1944年公開、日本での公開は1952年、邦題は『君去りし後』)である。この時代の戦争を扱った映画で、女性が主役(両作品とも主演は同じ俳優)⁽³⁾というのは極めて珍しいケースなのだが、これには総力戦となったアメリカの社会事情が関係している。

1941年12月の参戦を契機にアメリカ政府は重工業分野の軍需産業への転換、および戦時増産体制の確立をはかった。徴兵や志願により、1,100万人のアメリカ人男性が戦場に赴いた時代にあって、女性は労働市場に欠かせない存在となった。戦時産業分野への女性動員が政府の急務で、「戦時的資源委員会」(the War Manpower Commission)、「戦時情報局」(the Office of War Information)など政府の諸機関による、主としてプロパガン

ダを通じた動員政策の結果、1940年から1944年の間に働く女性は1,150万人から1,820万人に増加し、1944年、45年には成人女性の約半数が働いていた。

この時代のアメリカにおける映画の観客数は毎週延べ8,500万人に達しており⁽⁴⁾、映画は以前にもまして、国民の間で人気の娯楽となっていた。また、観客の大半は女性であった。多くの男性が戦場に出たので、女性同士で映画を見るケースが増えたことも大きな理由だが、先にふれた戦時労働動員によって、女性の懐が戦前に比べて豊かになったことにも起因する。戦時労働の方が、レストランのウエイトレス、商店の店員、ホテルの従業員など、それまで女性が多く就いていた職業に比べて高い賃金が得られたからである。また、映画館側も、働く既婚女性のために、幼い子供を預かる保育室(crying room)を用意したり、24時間のワークシフトで働く女性たちのために、終日営業にしたりして女性の集客に努めた。既婚女性に戦時就労を求めるキャンペーンを展開しながらも、「子育ては母親の仕事」というアメリカの伝統的価値観にこだわり、結果として保育所の充実が遅れていた当時のアメリカを考えると、映画館の方が一歩進んでいたといえる。映画会社もまたこのような女性客をターゲットにした作品の製作に取り組んだ。

アメリカが掲げた「民主主義を守る正義の戦争」という戦争の大義に基づく政府のプロパガンダ政策実行のために、担当部署が映画製作にどのように介入していったのだろうか。それを製作者側がどうとらえ、どう対応したのか。結果として、どのような映画が出来上がったのだろうか。上記二つの作品の表象分析を通して、これらを考えながら、主人公および主要登場人物の女性たちが、戦時という特殊な状況の中で、どのような役割を果たしているのか、あるいはプロパガンダという観点から、戦争協力においてどのような役割を果たすべき存在として描かれていたのかを探してみたい。

1. プロパガンダ：映画産業とローズヴェルト政権

戦争中の映画に言及する場合、合衆国政府の情報政策担当側と映画産業側がどのような力関係にあったのか、「検閲」はどのようになされたのかについて触れる必要がある。

第二次世界大戦開戦以来の映画産業の隆盛は戦争それ自体とも関連する。映画産業は、圧倒的多数が男性の業界であったので、まず人的資源の不足を懸念し、他にも、政府統制が強まることによって商業ベースの映画を作ることができなくなるのではないかと、映画の輸出が禁止されるのではないかと、検閲によって映画製作の自由が奪われるのではないかと心配したが、実際には戦争によって潤った点の方が多かったといえる。

ハリウッド映画業界側からの戦争協力としては、ジョン・フォード(John Ford)やフランク・キャプラ(Frank Capra)、ジョン・ヒューストン(John Huston)、ウィリアム・ワイラー(William Wyler)といった著名監督が進んで教育的プロパガンダ映画を含めた戦争

関連映画の製作に関わったこと、ジェームズ・スチュアート (James Stewart) をはじめ、ヘンリー・フォンダ (Henry Fonda)、クラーク・ゲイブル (Clark Gable) などの男性スターがこぞって兵役を志願したこと、兵士のための娯楽映画プリントを無償で提供したこと、戦時情報局が作成した小品のプロパガンダ映画、ニュース映画などを系列の劇場で上映させたこと、俳優たちが「勝利のためのハリウッド委員会」(Hollywood Victory Committee) を設立し、戦争債の販売促進、兵士へのエンターテイメント提供、戦地や病院慰問に努めたこと、などが挙げられる。

一方、業界側の利点としては、直接的にはアメリカ軍の活躍を描く作品では、政府機関である戦時情報局が全面的に協力し、結果として、情報の提供に加えて軍のタンクや船、飛行機なども提供してもらい、さらに、軍から多くの技術サポートを得られたことである。間接的には、上に述べた男性スターたちの入隊や女性スターのスクリーンの外での活動は国民から熱狂的な支持を受け、戦時協力においてハリウッドの存在感を広く示すことができた。同時に、「総力戦」となる第二次大戦には、映画作りに欠かせないドラマの素材が無尽蔵に存在した。

1939年9月にヨーロッパで戦争が始まった時、アメリカは主要国の中でプロパガンダをつかさどる国家機関を有していなかった唯一の国であった。それは第二次世界大戦後の戦後処理に失望したアメリカの孤立主義と無縁ではない。ローズヴェルト (Franklin Delano Roosevelt) 大統領自身は、あまりにも露骨なプロパガンダはかえって国民の反発を買い、国の政策を進める障害になりかねないし、議会のヨーロッパ戦線への介入賛成派 (interventionist)、非介入派の双方から非難されるのではないかと考えていた。民主主義を守るためにアメリカはヨーロッパで行動を起こすべきであるし、日本の中国での振る舞いも許しておくわけにはいかないというのがローズヴェルトの主張であったが、1937年の有名な「隔離」スピーチ⁽⁵⁾で、「大統領はアメリカを戦争に導こうとしているのか」という厳しい批判を受けたことから、1940年に再選を果たすまでは、介入に反対の政治勢力にも配慮した姿勢をとらなければならなかった。ローズヴェルト大統領は1941以前に大統領令で、「政府報告局 (定訳なし)」(the Office of Government Reports) という曖昧な名称にして、プロパガンダ関連の機関を作ったが、正確かつ中立的な情報を広めること以上のことはせず、敵意に満ちたニュースなどについてはその提供を控えていた。

1941年12月の日本軍による真珠湾攻撃で事態は一変する。緊急にプロパガンダ政策の確立がせまられた。そして、プロパガンダが最大の効果を発揮するのは娯楽の形においてであるという認識のもと、映画の積極的利用が喫緊の課題となったのである。

1941年12月19日には「検閲局」(the Office of Censorship) が作られ、1942年6月に

は国内のすべての情報およびプロパガンダの統括と提供を目的とした戦時情報局 (the Office of War Information、以下OWIと省略) が生れた。この戦時情報局の下部機関として同時期に「映画局 (定訳なし) (the Bureau of Motion Pictures) という名称の部門ができ、収益を最優先とするハリウッド映画業界と協力関係を結びつつ、映画という媒体に、戦争遂行のために「望ましい」プロパガンダを浸透させるという作業を担当することになる。大統領は政府報告局のトップにいた、ジャーナリスト出身のローウェル・メレット (Lowell Mellett) を新たにこの部門のトップに任命した。ローズヴェルト政権ではニューディール政策を信奉する「ニューディーラー」たちが重用されており、彼らは一般にリベラル派と見なされていた。メレットも、彼が選んだハリウッド・オフィスのトップ、ネルソン・ポインター (Nelson Poynter) も、やはりジャーナリスト出身の「ニューディーラー」の一人であった。しかも二人は映画というメディアに精通している人材ではなかった。自由経済を何よりも重視し、政府の統制を嫌い、ニューディール政策を敵視する保守的な映画産業の経営者たちにとって、彼ら二人は実に好ましくない人選であったといえよう。

業界の懸念はさておき、the Bureau of Motion Pictures (以下BMPと省略) の業務は、政府各部署の映像製作活動のコーディネーター、戦争関連情報を扱ったドキュメンタリー映画やプロパガンダ映画の製作、商業映画産業と政府のリエゾンとなること、主としてこの三つであった。BMPのプロパガンダ活動の基本姿勢は、ローズヴェルト政権が国民に訴えた、「これは民主主義を守るための正義の戦争である」という考え方に基づいている。BMPとしては、この戦争は国民一人一人が民主主義を守るために立ち上がる「みんなの戦争 (定訳なし) (people's war) なのだから、「最高の広報」である映画を通じて、国民の士気の高揚をはかり、人種や階級の壁を超えて団結するアメリカ、抑圧され、住む場所も失った人々にとって「安息の地」となるアメリカを提示することを望んだ。つまり、彼らは映画の中で「理想のアメリカ」が描かれることを求めたのである。

BMPはハリウッド映画の主題を、「戦争の大義・目的」、「敵」、「同盟国」、「ホームフロント」、「生産フロント」、「合衆国軍」の6つに分類し、彼らが定めた、商業映画に求める7つのガイドラインに沿っているかどうかをそれぞれチェックすることから始めた。7つのガイドラインは①それは戦争の勝利に役立つ映画だろうか、②戦争情報が明確かどうか、それをどう解釈してドラマ化しているのか、③それが (主に戦争に無関係のコメディやミュージカル映画を指す) 「逃避映画」 (escape picture) の場合、アメリカや同盟国についての誤ったイメージで、人々の士気を損なっていないだろうか、④戦争を、収益を上げるための題材として利用しているだけではないのか、⑤その映画は観る者に新しい認識をもたらしてくれるだろうか、⑥その時代の状況をありのままに映し、人々が必要としている情報を与えているだろうか、⑦プロパガンダによって誤った方向に導かれてしまう恐れ

はないだろうかというもの。そこにはリベラルなニューディーラーたちの「民主主義の砦、アメリカにふさわしいプロパガンダの在り方」が投影されている⁽⁶⁾。

ハリウッド側にしてみれば、これは極めて理念的、抽象的で分かりにくいガイドラインであった。というのも、業界にはすでに1934年から自主規制的な検閲制度（Production Code Administration）が発効していて、映画に表現することを禁じた特定の言葉、シーンなどはっきり定めたこの規定は、その性格と内容は異なるにしても、BMPのガイドラインに比べてはるかに具体的であったからだ⁽⁷⁾。

BMPは、戦争の大義、つまり、アメリカとアメリカ人が戦うのは「より良い明日の世界」のためであることを映画の中で徹底させるために、〈people's war〉であることを強調するシーンやせりふがあるかどうかをチェックし助言する。そして、敵国および異なる人種への憎しみを露骨に描くことには反対した。事実、BMPの態勢が整い、最初にチェックした作品、20世紀フォックス社の1942年7月公開の Little Tokyo, U. S. A に彼らは失望した。この作品は日本および日本人への憎悪に満ち、登場するすべてのアメリカ在住の日系人（白人によって演じられた）はスパイであり、権謀術数にたけた悪人であった。アメリカの市民権を持つ日系人に対するこのような扱いは、BMPが望む〈people's war〉の表象には程遠いものであった⁽⁸⁾。

しかしながら、「国家の安全に支障がない限り、アメリカ映画は検閲から自由でなければならない」という大統領の姿勢のもとで、BMPはフィルムのカットや変更、上映禁止などを製作者側に強制する権限を持っていなかった。（国家の安全という観点から、輸出する映画については検閲局が担当した。）BMPは完成したシナリオを読んで、ガイドラインに沿った「助言」をするが、その助言が実行されるかどうかは別問題であった。その上、彼らがクレームをつけても、軍や他の機関からはなんの支障もなく承認されるケースの方が多かったのである。この状態では自分たちの目的が果たせないと考えたBMPは、「たがいの仕事の効率をはかるため」、製作者側に、早い段階から定期的にシナリオを提出することを求めた。

次章で取り上げる *So Proudly We Hail* は、BMPが初期の段階からかかわり、製作者側もある程度協力した作品である。これは人種をめぐる戦争ではないというBMPの主張で、例えば、日本人を指すのに使われた「猿」(ape, monkey) やイエロー (yellow) という言葉は消え、すべてジャップ (Jap) に置き換えられた。その他、主人公のロマンスは別にして、看護師が過剰に若い兵士に興味を示すような場面は男女間の同士の交流の場面に変えられた。最後に主人公の夫によって読まれる手紙（行動ではなく、手紙という形式を借りて言葉で表現せざるをえなかった点がBMPの理念の抽象性を象徴するものなのだが）にも、国民全体が〈people's war〉という意識を持ち、行動を起こすことが戦争を勝利に導くというメッセージが表れている。

「…この戦争にはなにかいいものがある。この戦争は、一般市民も殺されることがあるから〈people's war〉なのではない。人々がこの戦争に関わり、優勢になり、勝利し、目的、つまり尊厳を備えた人間として自由に生きるという目的を持って終結する。だから〈people's war〉なのだ…。これは今や我々の戦争なのだ。そしてそれが今度は我々の平和となるのだ…。」

こうしてBMPの意図がかなり表現された最初の作品だという点で注目される。しかし、BMPのメレットはそれ以上の影響を望み、登場人物のせりふを彼自身が書いた「新聞の論説記事」のような堅苦しいスピーチに置き換えるように求めたのだ。BMPの助言に耳を傾けてきた製作者も、さすがにメレットのこの行為を許しがたい言論の自由への介入だと考えた。もっともこの映画を製作したパラマウント社の南部出身の経営者は自社の映画には黒人を登場させないほどの保守主義者・人種差別主義者であり、極端なニューディール嫌いであったので、経営者の意向が反映されていたことは想像に難くない。これをきっかけに、BMPとハリウッド間の軋轢は次第に大きくなっていき、業界側は保守寄りの議員が多数であった下院の議員たちにBMPに圧力をかけるよう働きかけた。トーマス・シャッツの著書によると、議会は1943年、各局の予算の見直しに際し、OWI、特にBMPのイデオロギー中心の姿勢を「危険なほどリベラル」だとして、国内活動の予算を大幅にカットしたということである。メレットとポインターは辞職を余儀なくされた⁽⁹⁾。

代わりに登場したのが、BMP海外オフィスのトップであったやはりジャーナリスト出身のウルリック・ベル(Ulric Bell)で、彼は輸出用の映画を認可する権限を担う検閲局に働きかけて、OWIのプロパガンダ政策が正当なものであると訴え、検閲局の全面的支持を取り付けた。そしてベルはメレットの路線を引き継ぎ、ハリウッド業界との交渉相手となり、今度は良好な協力関係を結んだ。実質的にベルの意向イコール検閲局の意向であったから、ハリウッドとしても協力せざるを得なくなったこともあるが、ベルがメレットより交渉術に長けていたことも関係したようだ。両者の協力の集大成ともいえる映画が、本稿で取り上げるもう一つの作品、*Since You Went Away* である。

2. *So Proudly We Hail*

・製作背景とプロット

脚本アラン・スコット(Allan Scott) 製作・監督マーク・サンドリッチ(Mark Sandrich)による、パラマウント・ピクチャー社製作のこの作品は、1941年12月から42年にかけて、まだ日本軍がフィリピンで優勢に展開していた時期、バターン半島およびコレヒドール(コレギドールとも)(Corregidor) 島でのアメリカ陸軍所属の看護師の活躍をマッカーサーの撤退とからめて描いたもので、その事実が広く知られていたこともあり、公開時、大き

な反響を呼んだ。史実の概略は以下の通りである。

真珠湾攻撃以前から、100人以上の陸軍看護師がマニラおよびその近郊で勤務についていた。41年12月27日の段階ですべての看護師はマニラに避難（2名が捕虜に）、その後彼女たちをいったんコレヒドール島に移動させる。マッカーサーはバターン半島とコレヒドールを死守するつもりで、45人の看護師をバターンに呼びもどし、前線で負傷した米兵とフィリピン兵のために2か所に救急病院を開設（General Hospital 1 and 2）。42年3月29日にHospital 1が空爆され、多数の負傷者が出る。マラリア、赤痢などの患者も多数で、収容能力1000人のところに5000人の患者がいたという。マッカーサー撤退の前日、陸軍はバターの看護師をコレヒドールのマレンタ・トンネル病院に避難させる。バターン明け渡しの後、日本軍のコレヒドールへの空爆がはげしくなる。コレヒドールも明け渡さざるを得ない状況になり、できるだけ多くの看護師をオーストラリアに戻す命令がくだされる。

4月29日2機の海軍飛行機に20人の看護師が登場したが、オーストラリアに着陸できたのは1機のみであった。（もう1機はミンダナオ湖で強制着陸）また、5月3日には米潜水艦が海上で陸軍看護師10名と海軍看護師1名、陸軍士官の妻1名を見つけて、オーストラリアに送り届けた。米軍がコレヒドールを明け渡した時点で、まだ55名がトンネル病院で任務についており、彼女たちは日本軍の捕虜となり、強制着陸させられた飛行機に乗っていた10名の看護師、すでに捕虜になっていた2名と共に、計67名の看護師が、1945年2月に米軍によって解放されるまで、マニラのサント・トマス収容所で暮らした。

この映画は、戦争の行末がまだ定まらない時期、現実に関し、まだ解決していない出来事をほとんどリアルタイムに近い形で、観客に提供していることに加え、前線の戦闘を扱った作品の中で、女性が主役としてヒロイックに描かれた数少ない映画であった。看護師の活躍を通じ、遠い南方の島での戦いが突然身近なものとして理解されたのだ。特に1943年当時は女性労働者のみならず、看護師の不足も切実に叫ばれていた時期で、看護師募集や看護師養成学校への入学キャンペーンに利用されたことはいまでもない。

So Proudly We Hail は結果として、男女間の性的なニュアンスをなくし、ホームフロントの人々の想像を超えた環境の中で任務に励む多数の若い独身看護師の姿を表現することに成功した。彼女たちは祖国から遠く離れたフィリピンの島で、熱帯のジャングルを切り開き、日本軍の相次ぐ攻撃にさらされながら、傷病兵や現地の人々の手当てに全力をつくす。過酷な任務にもかかわらず、彼女たちの日常生活は明るく、ユーモアに満ちている。そのヒロイックな活動は、事実をベースにしているだけに、観客が受けるインパクトは大きい。特撮を駆使したリアルな爆撃シーンもこの映画がヒットした理由の一つである。

主要登場人物としては、クローデット・コルベール (Claudette Colbert) が演じる陸軍看護部隊のチーム・リーダーであるディビッドソン少尉 (通称ディヴィー) の他、船で知り合い、主人公の恋人となる大学薬学部の助教授のジョン・サマーズ (ジョージ・リーブズ/George Reeves)、陽気な看護師のジョアン (ポーレット・ゴダード/Paulette Goddard)、ジョアンの良き友でカンサスと呼ばれる兵士 (ソニー・タフツ/Sonny Tufts)、婚約者を真珠湾攻撃で失い、日本人への憎しみに満ちている看護師オリヴィア (ベロニカ・レイク/Veronica Lake) など。

マッカーサーのフィリピン撤退に伴い、1942年5月にコレヒドールおよびその他の地からオーストラリアに逃れて来た看護師の中に体も心も傷つき、生きる意欲を失ったディヴィーがいる。すべてを思い出すことが彼女の治療に繋がるかもしれないという医師の助言で彼女たちの回想が始まる。

ディヴィーたち看護師の団はサンフランシスコから船でフィリピンに向かい、バターン半島の先のマリベレスで活動を展開したこと。日本軍の攻撃にさらされる直前、オリヴィアが敵を引き寄せ、隠し持っていた手投げ弾で自爆し、他のメンバーの避難を助けたこと。山腹のジャングルを切り開き、野戦病院を建設。看護師は何もかもが不足する中、仕事に没頭したこと。さらなる日本軍の攻撃で医者や看護師にも犠牲が出たこと。ディヴィーも仲間を救おうとして両手に大やけど、恋人のジョンも負傷。看護師たちはコレヒドール島にわたり、マリンタ・トンネル病院と呼ばれる施設に移る。怪我の癒えたジョンがキニーネを見つけにミンダナオ島に出発するまでの9時間の自由時間に二人が結婚したこと。島を脱出してオーストラリアに向かうよう看護師たちに命令が下され、ディヴィーは部下の看護師たちを送り出した後、自分は命令に逆らって残ると言い出したこと。そこへ爆撃が始まり、倒れたディヴィーをそのまま船に運び入れたが、この時以降、ディヴィーは寝たきりとなり、口を閉ざしたままであることなどが回想される。話しを聞いた船医がおもむろにジョンからの手紙を取り出し、読み始めるとディヴィーの目が輝きを取り戻す。以上が作品のストーリーである。

映画では戦況が日に日に悪化し、勝利への展望も見えていなかった時期を扱っているだけに、BMPとしては、先に述べた、〈people's war〉という理念を観客に伝え、国民全体の士気を上げたいという意図があったことはあきらかであるが、実際には看護師という「女性の仕事」を通じて、前線での彼女たちの活動を称え、女性の戦争協力がいかに偉大であるかを世間に伝える効果の方がはるかに大きかったと思われる。

・ジェンダー表象

この作品に登場する女性は、キャプテンと呼ばれる、看護師全体を束ねる年配の女性を除いてほとんどすべてが陸軍所属の若い独身看護師であり、他は現地のフィリピン人の子

供数人とその母親が短いシーンで出てくる程度である。アメリカ人兵士と上官たち、医師が登場するが、あくまで看護活動の背景として存在する。数人の日本兵の登場も、一人の看護師の犠牲的行為を表現するための道具に過ぎない。

本作には主人公を含め、注目される役を演じる女性が三人いる。主人公ディヴィーは、派遣された看護師たちのリーダーとして、責任ある立場を自覚し、部下の看護師の和を保つ努力を怠らず、職務に忠実で医師や他の看護師の信頼も厚い。身の危険もいとわず部下の命を守ろうとする勇気ある存在で、看護師の模範のように描かれている。もう一人はジョアンで、彼女は魅力的ではあるが、男性兵士とも友だち感覚で話し、「友情の対象となってもロマンスの対象にはならない」役どころとして、ユーモアのセンスと達者な口とで、厳しい状況の中でも明るい雰囲気を作り出すことに長けている。看護師の中でももっとも「女らしくない」存在として描かれているのがジョアンだ。三人目は仲間を日本兵から守るために、自分から進んで「自爆」するオリヴィエという看護師で、登場シーンは多くないが、犠牲的精神の象徴的存在として描かれる。ところが、映画の中での彼女たちの言動に注意していくと、その裏に伝統的な「女らしさ」への賛美、言い換えれば、女性はどうのように見えても「実はこういう存在なのだ」あるいは「こうであってほしい」というものが現われている。それは観客が見たいと思う女性像とも考えられるし、映画会社側の女性のイメージと考えることもできる。

主人公ディヴィーの場合、ロマンスが職務に優先する。責任ある立場にいながら彼女は恋をすると職務を忘れ、隊に自分の居場所さえ知らせず、その間に突然日本軍の攻撃が始まる。上官の注意は受けるがそれ以上の咎めはなく、規律違反を犯したその直後、彼女はリーダーシップを発揮して献身的かつ勇敢な働きを見せる。看護師が乗ったトラックの運転をするはずの兵士が撃たれて死亡したので、銃撃戦の真ただ中、トラックの外に這い出てキーを見つけることまでするのだ。職務に忠実な理想的リーダーと規律を忘れて恋人に甘えるディヴィーが映画上はなんの違和感もなく存在している。どんなに優秀で勇敢な人であっても、女性の場合、愛する男性を自分の中心においてこそ一人前と言わんばかりの扱いである。

映画の終盤近くになると、日本軍の攻撃がさらに迫り、看護師全員は島を離れてオーストラリアに向う船に乗れという命令が下される。ジョンが再び戦闘に出るからという理由でルール違反（看護師と兵士は任務期間中結婚してはならない）を承知で彼と結婚していたディヴィーは、病人を救うためにキニーネを探しに出かけて不在のジョンをここで待つと約束したからと命令にも従わない。男性は崇高な任務に向かって出発し、女性は仕事を成し遂げて帰還する男性を待つというパターンだ。

映画では「突然」上官がジョンは現在行方不明だから戻ってこないと言得するが、それ

もディヴィーは信じない。「ここで待つ」というジョンとの約束を守れなかったことがトラウマとなって寝たきりになるという設定はさすがに不自然だと製作者が考えたのか、画面の上では、ディヴィーは命令に逆らっている時に受けた爆撃の「衝撃」で、寝たきり状態になったことにされている。しかし、彼女はオーストラリアに向う船上、ジョンからの手紙で彼の無事を知り、突然生氣を取り戻すのである。ただ、ジョンがこの戦争の意義について語っている時は、ディヴィーの目はかすかに輝き始めるものの、それほどの感情は表れず、彼が「小さな農場を買ってあるから、そこで君が僕を待つか、僕が君を待つかだよ」と二人の個人的生活に関わる発言をしたときに初めて、完全に目覚め、喜びの表情に変わる。この映画の主人公の本質は、責任あるリーダー、臆することなく兵士の最後を看とり、自らの危険も顧みず他の看護師を助けようとする勇敢な女性にあるのではなく、愛する人にもみ生きる力を見出す女性の中にあるようだ。

陽気で「男勝り」なジョアンの場合はどうか。一見、「男だから」とか「女だから」という意識を持たず、現地の子供とでも、誰とでも友だち感覚で付き合うことができる存在。持ち前の明るさとユーモアに加え、ざっくばらんな物言いで、兵士にも看護師仲間にも好かれている。彼女は看護師の中で、いわばもっとも「男っぽい」女性として描かれている。ところが、前線で働く看護師たちは男性兵士と同じ軍服と下着を支給されて、寝るときもその下着姿でいるしかない状況であるにもかかわらず、彼女一人だけが、肌もあらわな絹のナイトガウンにこだわり続けるのだ。

日本軍の攻撃が迫り、一刻を争って看護師全員がトラックに乗って逃げなければならないという場面（ディヴィーが遅れてキャンプに戻ってきたときの出来事）で、皆は気が気でないのに、ジョアンは大事なものを忘れたと、危険も顧みず宿舎に駆け戻る。彼女が、自分のみならず仲間を命の危険にさらしてまで、取りに戻った物はそのガウンであった。ジョアンが「女らしさを忘れていないだけでなく、それを大切にしている」ので、結果として、彼女の勇ましい言動は好感を持って受け止められるのだろうか。

三人目の注目すべき女性はオリヴィアという看護師で、婚約者を真珠湾攻撃で失い、日本人への憎しみに満ちた存在として描かれている。映画の前半の部分で、彼女は「看護師にはあるまじきことだけれど、自分は日本人を皆殺しにしたい」とディヴィーに打ち明ける。以下はオリヴィアのせりふからの抜粋である。

「私が（自分のやるべきこと）ことを分かっていないとでも言うのですか。分かっていますよ。なぜ自分がここにいるのかちゃんと分かっています。何をすべきなのかも。私は〈ジャップ〉を殺してやるんです。」

「…看護師からこんな言葉が出るなんてよくないでしょう。…私たちは傷ついた人々に寄り添い、病人の世話をする存在なのですから。博愛という名のもとに、私たちは人に尽

くす親切でやさしい存在のはずでしょう。なにが博愛ですか。死んでも博愛なのですか。」

「…彼と私は結婚する予定でした。…彼らが殺したんです…60発もの弾丸で。彼のもとに駆け寄った時、彼はすでに死んでいました。顔が吹き飛んでいたのです。辺りは血だらけで…。」

「…彼らは罰を受けなければなりません。私が罰をくだしてやります。…彼は私のすべてでした。本当に愛していたのです。」⁽¹⁰⁾

これが後の展開の伏線となる。先に述べた危機的状況の中で、ディヴィーの活躍にもかかわらず、トラックでの避難が間に合いそうにもない。すると、オリヴィアは手投げ弾を体に隠し、自分が日本兵の前に出て行くと言う。看護師たちが止めるのも聞かず、結局彼女は両手を上げて日本兵が銃を構えているところまで進み、手投げ弾を爆発させ、敵兵と一緒に自爆する。オリヴィアの究極の自己犠牲によって多くの仲間の命が救われる。

しかし、オリヴィアのこのような行動の動機は、婚約者を殺された個人的な憎しみに発するもので、〈戦争の大義〉とは無縁である。その上、彼女はそれまでかぶっていたヘルメットを取り、後にまとめていた金髪をはらりと肩にたらしめてから日本兵の前に出るのだ。この表象は、日本兵を油断させるためのセックス・アピールであると同時に、自分の最後をもっとも「女らしい」姿で見せることを意図したもので、他の二人の女性のジェンダー表象と共通するものがある。特に、映画の中でもっとも緊迫した一連の状況の中に、三人の女性の〈女らしさ〉的表象が集中して表れていることは興味深い。

ちなみに、映画の中で命を失う看護師はオリヴィアを含めて二人で、もう一人は手術中に爆撃を受けて医師とともに殺される。この医師は「手術中に患者を置いて避難することはできない」とそのまま仕事を続け、補佐する看護師は思慕のまなざしで「先生が爆撃を恐れないのならば、私も恐れませんが」と言う。この場合でも、職務に忠実だからというより、自分の思慕の対象に忠実であるかのように描かれている。



ディヴィーとジョンの前線でのデート。



看護師たちがキャンプの中でくつろぐシーン。



上官の注意も気にしない、ガウン姿のジョアン。



胸に手投げ弾を隠して、日本兵の前に出るオリヴィア。それまで後でまとめていた長い髪を見せて。



オーストラリアに帰還する船上で、無事だったジョンからの手紙を船医が読んでいるが、デヴィーの反応はない。



上官がジョンのイメージに変わり、二人だけの約束を伝えるシーンでデヴィーが生き返ったような表情になる。

・敵の表象

これまで述べてきたように、政権側は〈民主主義を守る正義の戦争〉というイデオロギーを中心に映画に表現することを求め、保守的傾向の強かった映画産業はニューディール政策信奉者のリベラル派が前面に出した抽象的なイデオロギーを嫌い、観客に分かりやすい正義、言い換えれば、味方の正しさは自明、敵は悪、人種が違えば人間以下の存在、という単純な形で戦争を表現することを望んだ。

BMPが〈people's war〉という戦争の大義を織り込むよう求め、製作者側もある程度それに協力したが、*So Proudly We Hail* の主題はあくまで戦場の看護師たちの活動と主人公のロマンスであり、背景に欠かせないものが卑劣な日本軍の存在である。直接的な差別表現はBMPの意向で避けられたが、ジャングルの野戦病院で看護師たちペットとして

飼っている子ザルにメガネをかけて「トージョー」と呼ぶ場面があるのも事実だ。親しい米兵がくれたチョコレートが日本兵を殺して奪った（という設定）ものと知って、ジョアンが吐き出す場面もある。兵士だけでなく現地住民も治療を受けている病院を日本軍は爆撃する。アメリカ軍兵士と共に退却し、ジャングルに野戦病院を建設し、「(卑劣な)日本軍には赤十字の取り決めなどなんの効き目もないだろう」と言いながら、空からでも認識できるように、地面に広げた布に大きく赤十字のマークを描く。看護師たちの予測通り、日本軍は容赦なくその場所をも爆撃し続けるのである。アメリカ軍にとって不利な戦況であった時期を背景にしているので、映画では日本軍による爆撃のみで、アメリカ兵の活躍も反撃も描かれない。日本軍の攻撃が激しければ激しいほど、卑劣であればあるほど看護師たちの活動がヒロイックなものとして観客にアピールする。



「トージョー」と名付けられた看護師たちのペットの小ザル。



日本軍の空爆を避けるねらいで、広場に赤十字マークの布を広げるシーン。

3. *Since You Went Away*

・製作背景とプロット

本映画の原作はマーガレット・ワイルダー (Margaret Buell Wilder) という女性が夫の出征中、留守家庭での日常の姿を書いたエッセイで、アメリカの人気婦人雑誌『レイディーズ・ホームジャーナル』 (*Ladies' Home Journal*) に掲載されたもの。空前の大ヒットとなった1939年の『風と共に去りぬ』や1940年の『レベッカ』を手掛け、ハリウッドでもっとも有名なプロデューサーの一人となったデイヴィッド・O・セルズニック (David O Selznick) がホームフロントを主題に、(people's war) の理念を具体化して、これまでとは異なる「戦争映画」を作りたいと考えた結果生れた172分の超大作ドラマである。セルズニックが製作と脚本を担当、監督はジョン・クロムウェル (John Cromwell)、

配給はユナイテッド・アーティスト社が担当した。

セルズニックは保守よりの映画人であったが、彼が映画に思い描く戦争協力はBMPが求めるものに近く、*So Proudly We Hail* とは対照的に、良好な関係のもとで、後に「上質なプロパガンダ映画」と評される本作を製作した。セルズニックは、主役の主婦のアンを演ずるクローデット・コルベール以外にも、長女ジェーン役には前年にオスカーを獲得したジェニファー・ジョーンズ (Jennifer Jones)、その恋人ビルにロバート・ウォーカー (Robert Walker)、二女ブリグ役は子役としてすでに世界的に有名だったシャーリー・テンプル (Shirley Temple)、夫の親友トニーにはジョセフ・コットン (Joseph Cotton)、黒人メイド役には『風と共に去りぬ』で助演女優賞を獲得したハティ・マクダニエル (Hattie McDaniel) など豪華キャストを揃えた。

作品に描かれるのは一家の主の出征後、残された家族がどうホームフロントを過ごすかというもの。しかし単なる一家族の物語ではなく、この家族を通じて、すべてのアメリカ人が戦時をどう生きるべきなのか、ホームフロントでの戦争協力 (war effort) はどうあるべきなのかを広く国民にアピールする、プロパガンダ性の高い作品になっている。

1943年のアメリカ、夫のティム・ヒルトン (写真のみの登場) が志願兵として出征し、娘二人と留守を預かる主人公アン・ヒルトン。夫に頼り切っていたアンは心細さでいっぱいだが、娘たちに対しては気丈な母親としてふるまっている。上の娘ジェーンは高校を卒業したら、国家の役に立ちたいと看護学校への入学を望んでいるが、大学に行くべきだとアンは取り合わない。妹のブリグは十代初めなので、当時奨励されていた家庭菜園、ヴィクトリー・ガーデン (victory garden) で鍬をふるうとか、紙や金属製品を集める手伝いをする程度でしか戦争協力ができないことをもどかしく思っている。

娘の提案で、戦争協力の一環として (当時、労働者や軍人たちの移動が激しく、住宅が不足していた) また、夫の留守中、家計を助ける手段の一つとして、下宿人を置くことにアンもしぶしぶ同意する。スモレット大佐といういかめしい退役軍人が来て、後に、この大佐には、軍人一家に生まれながら、陸軍士官学校を中退していて、自分に自信を持っていない、気の弱い孫ビルがいることがわかる。

主のいない家を守る母と二人の娘の精神的支柱となっているのが、一時休暇で帰郷した夫の親友、中尉のトニーで、ヒルトン家を頻りに訪れ、三人を温かく見守っている。トニー自身はアンの子とは異なり、この戦争をどこか冷めた目で見ていて、アーティストの彼は愛国心からではなく「退屈しのぎ」に志願したのだ。

ある日一家は、少しの時間だけだが会いたいという夫からの手紙を受け取り、会いに行くが、列車が遅れて間に合わず、失望して帰宅する。しかし、三人は往復の列車の中で戦争に直接関わる人々を見聞きし、これをきっかけにアンは娘の看護学校入学を許す。三人

が帰宅して間もなく、夫が行方不明という連絡が入る。

看護助手となったジェーンは戦場から帰国した傷病兵の看護に就く一方で、スモレット大佐の孫ビルと互いに愛し合うようになる。ビルはジェーンの励ましで次第に自信を取り戻し、祖父も認めてくれる勇気ある人間として戦場に赴くが、イタリア戦線で戦死する。

休暇を終え、戦場に戻るようになったトニーはヒルトン家の女性たちを見ていて、自分のような皮肉屋でも、「守るべきものは家族」だと実感したことを打ち明ける。アンは一大決心をして工場で溶接の仕事に励むことになった。クリスマスの夜、家族はティムの無事を知らせる電報を受け取る。以上がストーリーの概略である。

*Since You Went Away*にはホームフロントで求められる戦争協力のあらゆる要素が見られ、アメリカ国民がそれをどのように「明るく」受けとめ、対処しているかを描き、「ホームフロントでの戦いは戦場での戦いと同じ」というメッセージを伝えている。ニューヨークやワシントンなどの大都会ではなく、アメリカ中部の町を背景にしたヒルトン家はアメリカのホームフロントのあるべき姿を描いた象徴的存在なのだ。

映画では物質面での不自由さが随所に登場する。「ステーキのないステーキ・レストランか」、「もう一つ卵はないのか?」、「もっと食べ応えのあるものが欲しいな」など。それでも当時の日本では考えられない豊かさなのだが、アメリカ人にとって、バターに代えてマーガリンを食べなければならぬのは不自由ということになる。したがって、「バターとマーガリンの区別などつかないわ」と明るく受け止め、この不自由を乗り切ることが求められる。他にも「ガソリンの配給制で車が少ないから道路がすっきりして気持ちがいいね」、「アイスクリーム抜きのソーダもいいね」など「前向き」のせりふが頻発する。軍の物資用の貨物列車優先で、自分たちの汽車が長時間動かず、「お父さんに会えなくなってしまおう」と二女が文句を言うと、車掌は、「お嬢さん、貨物列車を先に通すことがお父さんの早い帰還につながるのですよ」とやさしく諭す。赤十字の包帯巻き、紙や金属の収集、戦争債の購入、兵士のためのダンス・パーティ、看護活動、工場労働の映像など、戦争協力のオンパレードとなっている。

*Since You Went Away*は「階級」にも注意を向ける。ヒルトン家には「家族同様」の黒人のメイドがいるが、ティムの出征により、雇い続ける余裕がないからとアンはメイドを解雇する。メイドは別の家で働くものの、ヒルトン家に留まり、余った時間を無償でヒルトン家の人々のためにあてる。当時、メイドたちがこぞって給料の良い軍事産業での労働へと移っていた現実から思えば、この黒人メイドは理想化された存在といえよう。

メイドを持つようなヒルトン家の階級からすれば、アンの友人エミリーが非難するように、下宿人を置いたり、育ちの良い若い女性が看護助手になったりするのは、考えられないことであった。事実、アンも初めは娘の願いに聞く耳を持たなかったが、彼女たちは階

級の壁を乗り越え、逆に階級にこだわり、形だけの戦時協力で済ませているその友人に対し、面と向かって非難できる強い人間になっている。セルズニックは、エミリーのような人々がいる現実を映画の中で誇張して、許しがたい存在として際立たせている。社会階級のみならず、兵士の階級にも言及がおよび、若いジェーンが「恋愛の相手は士官じゃないといや」と言うと、トニーが即座に「実際に戦うのは士官ではなく、ただの若い兵士なんだよ」と諭す。そしてジェーンはランクの低い伍長ビルと恋に落ちる。どの角度から見ても、ヒルトン家はホームフロントの「理想」の姿として表象される。



供出する紙類を集める手伝いをする二女のブリッグ。



自分のやっていることは戦争協力のうちに入らないと不満をつのらせる二女に、あなたは立派にやっているとなぐさめるアン。

・ジェンダー表象

アンに関する表象からは、彼女の中には「か弱い妻」と「強い母」が共存していることがわかる。アンは夫の出征を見送った後、映画の冒頭で「なぜ夫が若くもないのに志願するのかわからない」し、自分は夫とは違い「戦争へのヴィジョンもない」人間で、頼れる夫がいない今、不安でたまらない思いでいると独白している。しかし、二人の娘が出迎えた途端にそれまでの不安の表情を消し（画面からは自然に消えたのではなく、自分の意思で消したことがわかる）、「強い母」の表情に変わる。夫の不在の間は、つまり、ホームフロントでは、男性に頼る女性らしい女性、「か弱い妻」は表に出ず、自分一人で娘たちを守らなければならない以上、「強い母」が全面に出てくる。ところが、この映画のアンは「強い母」だけの女性ではない。夫の親友で「家族の友人」でもあるトニーとの交流の中で、観客には明らかにアンに恋心を抱いているとわかるトニーに甘えて「弱い女」の部分を垣間見せる。彼女がトニーに甘えたり、軽く触れたりして、デートを楽しむ一人の女性としても描かれる。



出征を見送った後、心細さと恋しさから夫の部屋着を胸に抱くシーン。



夫の親友トニーとのデートを楽しむアン。

それでも、アンの変容は目覚ましく、映画の終わりの部分では、工場の溶接の仕事学ぶまでになり、同じ職場の難民女性をサポートして、その女性に「あなたこそが私が思っていたアメリカなのです」(“You are what I thought America was.”)とまで言われるようになる。その直接のきっかけは、映画の終盤、階級にこだわり、娘の仕事を批判するエミリーの姿勢に反論した娘の味方をして「あなたのような人を友だちだと思ったのが間違いだった」と言い返した時であった。恋人の戦死という悲劇をも体験した娘と違い、自分はこれまで何かを犠牲にしてきたのだろうか？その点ではこの表面的な〈war efforts〉しかしていないこの友人と同類ではないかと思ったのである。夫が行方不明いう不安を抱えての暮らしの中で、娘たちを守り、励まし、娘の成長を助けてきた。しかし、母としての務めの他に、当時多くの女性が行っていた赤十字の活動程度で満足していた自分に気づき、溶接工という仕事を学び始めたのであった。

長女ジェーンも精神的変容を遂げる。高校卒業を目前に控えたジェーンは、愛国心に燃える若者ならではの気持ちで看護学校に入りたいと思う一方、若い士官にも魅力を感じるし、甘えられる存在として父の親友のやさしい「トニーおじ様」の格好良さにも憧れる、ごく普通の若い女性として登場する。彼女の成長の直接的なきっかけは父親に会いにかけた時に利用した往復の列車で見聞きしたことである。

「ナチが侵入して、食べ物がなくなってしまった」という難民の少女もいれば、「こんなに列車が遅れたのでは自分の取引が無に帰してしまう」というビジネスマンに「自分にはこれから有り余る時間がある」と話しかける若い水兵もいる。片腕がないその姿がアップされる。父親に会えず失意の帰途、列車は疲れ切った若い兵士であふれかえり、負傷した兵士も数多くいる。妹が見知らぬ老女の膝で眠ってしまったことから会話が始めると、そ

の老女の孫娘が看護師で今はどこにいるかわからないと答える。その前はどこで仕事をと母親のアンが尋ねると、老女は一言「コレヒドール」と答える。その一言でアンは表情を曇らせる。つまり、誰もがコレヒドールの看護師たちの命運を気にかけているという示唆である。この時ジェニーは確固とした表情を浮かべる。その表情には誰が反対しようとも自分は看護師への道を歩むという決意が表れている。中途半端な気持ちで言っているのではないことが親のアンにも伝わるからこそ、この場面で彼女も娘の意思を尊重する。そして彼女は看護助手となって献身的に負傷兵士の世話をすることになる。



「結婚するなら将校」と夢んでいたジェーン。



気弱なビルと恋に落ちて。



戦争の現実を見て看護助手に。

映画の後半の焦点はむしろジェーンに置かれている。ジェーンは看護助手を務めるかわらスモレット大佐の孫ビルと愛し合うようになる。彼女は恋愛の対象に頼りがいのある「大人」の男性を選ばず、祖父にも認めてもらえない、気弱な若者を好きになり、彼を理解し、励まし、ビルが自分の弱さと向き合い、彼の中に本来あった勇氣（軍人の家系であることが伏線）を引きだす存在になる。それでも、ジェーンは時々ビルに堂々とした態度、男性主導の姿勢を求めてしまうことがある。ビルが遠慮しながら「タバコを吸ってもいいかい」と尋ねると、ジェーンはいらいらして「どうしてタバコを吸っていいなんて許可を求めるの。そんなことやめて」と言い返す。女性もまた、男性に「男らしさ」を求めてしまうのだ。

ジェーンはビルの戦死という悲劇を乗り越えてさらに強い女性に成長する。ジェーンの悲しみは、一瞬の泣き崩れを除けば、むしろ看護の仕事を軽蔑されたことへの怒りの表象の中に見ることができる。ジェーンの仕事を訪ねてきたアンの友人の「良家の若い娘が、どこの馬の骨ともわからない兵士に「触れる」なんて、けがらわしいこと」という発言に対して、ジェーンは怒りもあらわに「どこの馬の骨どころか、彼らは五体も満足にない若者ばかりなのです。私は喜んで彼らに「触れ」ます。「育ち」が入る余地などありません。あなたのように、兵士のダンス・パーティをサポートするだけで戦争協力していると

思っているのならそうしていればいいじゃないですか。」と反発する。すでに彼女は恋人の死を超え、逆説的な表現で看護師という仕事の尊さを主張している。

・敵の表象

BMPと製作者が互いに協力し合った *Since You Went Away* にはドイツであろうと日本であろうと「敵」に対する直接的な憎しみへの言及は皆無である⁽¹¹⁾。前線に出るために駅で家族や恋人に別れを告げる兵士たち、病院にいる負傷兵たち、ダンス・パーティで楽しく踊る兵士たち、戦士した兵士の親や恋人、戦場からの手紙、戦時物資を輸送する列車など、ホームフロントの人たちが日常的に目にする光景を通じて、敵への感情的な憎しみを全面に出さずに、戦場が身近なところにあると気付かせる手法をとっている。これはアメリカとアメリカ人の「人道的姿勢」を強調するBMPの姿勢の表れであろう。

まとめ（プロパガンダとジェンダー）

So Proudly We Hail と *Since You Went Away* はそれぞれ前線とホームフロントを背景にした、同時代の、その時まさに起きていることを描いた「戦争映画」である。*So Proudly We Hail* は、前線という限られた状況の中で、ホームフロントから切り離された存在として描かれている。それが結果として、観客に強烈なインパクトと共感を引き起こし、看護師を目指す女性の人材獲得という国家のニーズに多大な貢献をすることとなった。前線での看護師の存在自体が女性の〈war efforts〉を促すのに効果的なプロパガンダの役割を果たしたのである。

これとは対照的に、*Since You Went Away* のメッセージは、ホームフロントと前線は表裏一体で、ホームフロントの全面的協力がなければ、前線の戦いも成功しない、その意味ではどちらも「戦場」で、どちらで活動する者も「戦士」なのだということなので、すべてが「そうであってほしい」アメリカとアメリカ人のホームフロントを描くことに終始することになった。前述の日常的な〈war effort〉の積み重ねから、ジェーンの看護助手の仕事、アンの溶接工としての仕事に象徴されるように、中産階級では考えることもできなかった、ある種の自己犠牲を伴う厳しい戦争協力までが順を追って描かれる。

アンと娘たちは国内の人種の壁も、階級の壁も、そして、溶接工になろうとしているアンはヨーロッパの難民を助けることで、民族の壁をも乗り越える。ジェーンはビルの精神的支柱となり、彼が兵士として立派に戦う意欲を引き出す役割を果たしている。アンもまた夫の親友でシニカルなトニーに「僕は今まで〈ホーム・スイート・ホーム〉などという甘ったるい言葉には嫌悪感しかもっていなかったが、君を見ていると、それこそが守るべ

き価値のあるものだと思うようになったよ」と告白させるまでになる。*Since You Went Away* は、綿密で網羅的な戦争協力の表象によって、理想のホームフロントを描くことはできたが、あまりにも作画的で、ドラマとしてのインパクトは散漫になってしまった。

「良質なプロパガンダ映画」と評される原因はそこにある。



ジェーンが「私はあなたと違い、手足をもがれた〈壊れもの(wreckage)〉たちと〈触れ(contact)〉続けますから、ご心配なく」と激しい口調で反発するシーン。



娘の姿に、刺激され、「もっとできることがある」と溶接工を目指すアン。

最後に、女性のジェンダー表象について、両作品を比較してあらためて言えることは、*So Proudly We Hail* が、前線で必死に任務をこなす「その時を生き抜く」強い女性像を描いているのに対し、*Since You Went Away* はホームフロントで「成長する」女性を描く。前者が彼女たちの勇敢でたくましい活動を描きながらも、実はその中心にある「女らしさ」を強調しているのに対し、後者は「女らしい」主婦や娘が逆に勇気あるたくましい女性に変わっていく過程が描かれる。作品上のタイムスパンがほとんど変わらない(*So Proudly We Hail* の時間設定は12月から翌年の5月の約半年、*Since You Went Away* も長女の高校卒業前あたりからその年のクリスマスまでの約半年) ことを考えると、そこには「前線」と「ホームフロント」という単なる背景の違い以上に、プロパガンダ政策を担当した戦時情報局ならびにBMPの介入の度合いの差が感じられる。両映画の女性表象に関して、BMPはどのような姿勢であったのだろうか。

ローズヴェルト大統領とその支持者たちは、雇用促進や失業者対策、年金や福祉など、政府主導型のセイフティ・ネット構築だけではなく、人種・性別による差別の撤廃も視野に入れていて、当時共和党支持の自由経済主義の政治家や資本家に比べると、全体としてリベラルな思想を持っていた。大統領自身もアメリカの政治史上初めて政府の労働長官に女性を登用するなど、有能な女性を重用することにためらいはなかった。加えて、女性の

地位向上に強い関心を持って、幅広い活動を展開していたローズヴェルト大統領夫人の影響もあり、政権内で活躍する女性が増加したことが推測される。働き盛りの男性が少ないことも一因ではあるが、BMPには審査官のトップであった、世論調査のスペシャリスト、ドロシー・ジョーンズ (Dorothy Jones) をはじめ、多くの女性が審査官 (reviewer) として作品のチェックに関わっていたとされるのもうなずける⁽¹²⁾。

So Proudly We Hail で「サル」や「イエロー」などの差別的な表現を控えさせたのも、看護師が男性兵士と互いに「いちゃつく」場面を変えさせたのも女性審査官たちであった⁽¹³⁾。ネルソン・ポインターは、プロパガンダという視点から、看護師という「日の当たらない女性の仕事」に光を当てることができるとプロットも含めてこの作品を支持したのだが、女性審査官たちは、戦争とロマンスがブレンドされていることに、そして主人公のロマンス優先の行動にも疑問を抱いていた。彼女たちは戦争協力における女性の存在意義を作品に反映させたいと考えたのだが、戦争を単に映画の素材と考える製作者側は、ロマンスという娯楽の要素がなければ観客に受け入れられないとして、耳を貸すことはなかった。

先に述べた様々な経緯を経て、審査する側と受ける側、双方のスムーズな協力作業の結果、*Since You Went Away* では、主要登場人物は同じところに留まらず、ポジティブな姿勢で、戦争に立ち向かうという姿が表象されている。女性はホームフロントを経験することによって精神的成長を遂げ、よりたくましい人間になり、男性はその女性の影響を受けて、彼らもまた精神的に成長し、新たな意識で戦場に出て行くことができるようになる。

男性が戦場で勇敢に戦うことができるのは、ホームフロントに守るべき女性がいるからだが、その女性は、かつては「か弱い妻 (主婦)」であったが、成長して強い女性になっている。「ホーム・スイート・ホームこそ守るべきもの」というトニーに対する「それだけでは十分じゃないわ」というアンの返事は女性審査官たちの意図と合致する。戦争協力における女性の存在意義は「家庭という砦を守るだけでは不十分、もっと自己犠牲を伴う、それ以上の働きをしてホームフロントの〈戦士〉にふさわしい人間になること」であった。

戦時労働への女性の動員は政府の最重要事項の一つで、戦時人的資源委員会と戦時情報局が一体となって、プロパガンダ作戦を展開していたので、この映画もBMP側から見ればその一環である。両映画とも、あまりにも「戦時」固有の現象を描き出すことに力を入れているので、時代を超えた共感を現在の私たちにもたらす作品にはなっていない。それでも、特に *Since You Went Away* には、「戦時」という時代故にプロパガンダという手段に頼ってでも、既婚女性の社会進出を象徴的に描くことで、仕事を通じて女性が新たに自己表現を見出す時が来るという、作品の〈review〉に関わった女性たちの思いが込められてはいないだろうか。

註

- (1) ビッグ・ファイブとは、20th Century Fox（1935年にTwentieth Century pictures とthe Fox Film Corporationが合併したもの）、MGM(Metro-Goldwyn-Mayer)、Paramount、Warner Brothers、RKO Radio。
- (2) 1940年の全映画477本に対し、戦争映画は12本、1943年は392本中115本。
Russell Earl Shain, *An Analysis of Motion Pictures About War Released by American Film Industry, 1930-1970*.
- (3) Claudette Colbert (1903-1996) は1930年代から活躍し、クラーク・ゲイブルと共演したコメディ『ある夜の出来事』でアカデミー賞主演女優賞を獲得している。「セクシー」ではなく、上品でりりしい印象が両映画の主演としてふさわしいと考えられたのだろう。
- (4) *Film Daily Year Book*によれば、映画館への週平均入場者数は1941年から1945年まで8,500万人であった。
- (5) 「(ドイツや日本)が行っている侵略行為を非難し、侵略者を病人にたとえて〈隔離(quarantine)〉しなければならない」という趣旨の1937年に行われた演説。
- (6) Twaito, Bill. “Bootlickers and Bureaucrats” よりの要約。原文は以下の通り。1. Will this picture help win the war? 2. What war information problem does it seek to clarify, dramatize or interpret? 3. If it is an ‘escape’ picture, will it harm the war effort by creating a false picture of America, her allies, or the world we live? 4. Does it merely use the war as the basis for a profitable picture, contributing nothing of real significance to the war effort and possibly lessening the effect of other pictures of more importance? 5. Does it contribute something new to our understanding of the world conflict and the various forces involved or has the subject already been adequately covered? 6. When the picture reaches its maximum circulation on the screen, will it reflect conditions as they are and fill a need current at that time, or will it be out-dated? 7. Does the picture tell the truth, or will the young people of today have reason to say they were misled by propaganda? <http://www.highbeam.com/doc/1G1-126387424.html>.
- (7) Walsh, Andrea S. *Women’s Film and Female Experience 1940-1950*. New York: Praeger Publishers, 1984. 206-217. 1920年代の終わりあたりから、多くの映画に暴力的、煽情的、非道徳的なシーンがあふれ、観客に悪影響を与えるという、主として宗教界からの批判の結果、業界が協力して1930年に” Production Code” が生れ、1934年に発効した。「暴力」、「性」、「犯罪」、「衣装」など12のジャンルごとに、表現してはいけないシーンが具体的に説明されている。
- (8) Koppes, Clayton R. and Black, Gregory D. *Hollywood Goes to War*. Berkeley: Univ. of California Press, 1987. 72-77.
- (9) Schatz, Thomas. *Boom and Bust, History of the American Cinema Volume 6 1940-1949*. Berkeley: Univ. of California Press, 1999. 142.
- (10) 当該シーンのオリヴィアのせりふの要約。 http://www.imdb.com/character/ch0334602/?ref=tt_cl_t3
- (11) 唯一敵への差別と見える場面は、アンとトニーがドライブ中に出会ったパトロールの警官が、眼鏡をかけた自分の目を両手で吊り上げ、歯をむき出してみせる（「典型的」日本人の表象）ところである。ドイツ人、イタリア人に対してはまったくなし。
- (12) <http://encyclopedia.jrank.org/artcles/pages/2934/The-OWI-in-the-Early-War-Years.html#ixzz1UsV2bsa3> (Myers, James M. *The Bureau of Motion Pictures and Its*

Influence on Film Content during World War II: The Reasons for Its Failure. Edwin Mellen Pr. 1998.からの引用)。前述の*Hollywood Goes to War*にも、「女性の審査官が多数を占めた」と同様の記述 (p.100) があるが、実際の女性審査官の人数や比率は不明。

- (13) Koppes, Clayton R., Black, Gregory D. *Hollywood Goes to War*. Berkeley: Univ. of California Press, 1987. 100-104.

資料

So Proudly We Hail: VHS. Universal Studios, 2001. 126minutes.

Since You Went Away: VHS. Starz/Anchor Bay, 2000. 172minutes.

参考文献

Basinger, Jeanine. *A Woman's View: How Hollywood Spoke to Women 1930-1960*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 1993.

Dixon, Wheeler Winston ed. *American Cinema of the 1940s: Themes and Variations*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2006.

Hartman, Susan M. *The home Front and Beyond: American Women in the 1940s*. Boston: Twayne, 1982.

Koppes, Clayton R. and Black, Gregory D. *Hollywood Goes to War*. Berkeley: Univ. of California Press, 1987.

Lingeman, Richard. *Don't You Know There's a War On? The American Home Front 1941-45*. New York: Thunder's Mouth Press, 2003.

Norman, Elizabeth M. *We Band of Angels*. New York: POCKET BOOKS, 2000.

Power, Stephen, Rothman, David J. and Rothman, Stanley. *Hollywood's America: Social and Political Themes in Motion Pictures*. Boulder: Westview Press, 1996.

Schatz, Thomas. *Boom and Bust, History of the American Cinema Volume 6 1940-1949*. Berkeley: Univ. of California Press, 1999.

Walsh, Andrea S. *Women's Film and Female Experience 1940-1950*. New York: Praeger Publishers, 1984.

Yellin, Emily. *Our Mothers' War*. New York: Free Press, 2004.

ウェブサイト

<http://www.highbeam.com/doc/1G1-126387424.html>

Twaito, Bill. "Bootlickers and Bureaucrats"

<http://encyclopedia.jrank.org/articles/pages/2934/The-OWI-in-the-Early-War-Years.html#ixzz1UsV2bsa3>

"Bureau of Motion Pictures and Its Influence on Film Content during World War II: The Reasons for Its Failure"

<http://encyclopedia.jrank.org/articles/pages/2921/The-Motion-Picture-Industry-During-World-War-II- html#ixzz1URRuSFh0>

"The Motion Picture Industry During World War II Hollywood and Washington,

Entertaining the Troops, Foreign Markets, The Antitrust Campaign, Labor”
www.filmsite.org/
<http://www.filmsite.org/40sintro.html>
<http://www.imdb.com/>
http://www.imdb.com/title/tt0036367/?ref_=sr_1
http://www.imdb.com/title/tt0037280/?ref_=sr_2