

Title	プロパガンダとは何か：『恐怖省』と第二次世界大戦下のイギリス映画
Sub Title	What is propaganda? : The Ministry of Fear and British cinema in the Second World War
Author	佐藤, 元状(Sato, Motonori)
Publisher	慶應義塾大学日吉紀要刊行委員会
Publication year	2015
Jtitle	慶應義塾大学日吉紀要. 英語英米文学 (The Hiyoshi review of English studies). No.67 (2015. 12) ,p.23- 46
JaLC DOI	
Abstract	The Ministry of Fear, Graham Greene's wartime spy thriller, has been recently discussed in terms of the collective experience of the Blitz. The purpose of my essay is to further explore the relationship between the text and the context in two specific cultural areas : Fritz Lang's war films and British wartime propaganda films. Lang's Ministry of Fear is a film adaptation of Greene's novel, and adaptation studies have so far turned around the faithfulness of this transformation. Here I would like to put Lang's another war film Man Hunt before the two versions of The Ministry of Fear and explore the two-way relationship between the writer and the film director. Another context in which to put Greene's novel is British propaganda films of the Second World War. Greene has been ambivalent about propaganda. On the one hand, as a film critic he has shown his interest in the film products of the Ministry of Information as well as produced a nationalistic narration for the documentary film The New Britain. On the other hand, as a writer he has preferred to write stories with an ambivalent message. I will explore the textual ambiguity of Greene's stories such as 'The Lieutenant Died' and The Ministry of Fear and conclude that what distinguishes Greene both from British propaganda and Lang's war films is an ambivalence inherent in the representation of the enemy which resists the forceful simplification of propaganda
Notes	
Genre	Departmental Bulletin Paper
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN10030060-20151231-0023

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

プロパガンダとは何か

——『恐怖省』と第二次世界大戦下のイギリス映画

佐藤元状

1. グレアム・グリーンと第二次世界大戦

『恐怖省』(*The Ministry of Fear*, 1943) は、グレアム・グリーンのスパイ・スリラーのなかでもとりわけ完成度が高い作品として知られているが、近年のモダニズム研究では、ロンドン大空襲(the Blitz)——1940年から1941年にかけてのドイツによるロンドンを中心とするイギリスの諸都市への集中的な爆撃——の経験を描き出したテキストの一つとして、重要な位置づけを与えられている。ロンドン大空襲がグリーンにとってトラウマ的な経験をもたらすものであったことは、それが『情事の終わり』(*The End of the Affair*, 1951)の中心的な事件として回帰していることから明らかだ。実際、ロンドン大空襲は『恐怖省』においても、物語の物理的な背景であるにとどまらず、主人公の人生を左右する重要な出来事として描かれている。

本稿では、ロンドン大空襲とグリーンの文学の接点を探ろうとする近年のモダニズム研究の成果を踏まえながらも、グリーンテキストを第二次世界大戦と映画をめぐる、二つのより広い文化史的な文脈へと位置づけていきたい。第一の文脈は、フリッツ・ラングの第二次世界大戦映画である。ラングが第二次世界大戦を正面から取り扱った作品には、『マン・ハント』

(*Man Hunt*, 1941), 『死刑執行人もまた死す!』(*Hangmen Also Die!* 1943), 『恐怖省』(*Ministry of Fear*, 1944), 『外套と短剣』(*Cloak and Dagger*, 1946) があるが、言うまでもなく、ラングの『恐怖省』はグリーンの小説の翻案となっている。これまでグリーンとラングの影響関係は、この翻案の忠実さを中心に議論されてきたと言っているが、ここでは二つの『恐怖省』の前に『マン・ハント』を置いてみることによって、両者の影響関係を双方向的な関係として提示してみたい。グリーンがラングから学び取ったものは、どのようなものだったのか。またラングがグリーンから学び取ったもの、そして学び落としたものは、何だったのか。両者の関係を分析していくことによって、グリーンスパイ・スリラーの特異性を浮き彫りにする。

もう一つの文脈は、第二次世界大戦下のイギリスのプロパガンダ映画である。ジェイムズ・チャップマンの研究が明らかにしたように、第二次世界大戦下のイギリス映画は、ドキュメンタリー映画、商業映画ともに、情報省のプロパガンダ政策を忠実に体现していくことになった。ここで興味深いのが、グリーンのねじれた立ち位置である。映画批評家として、グリーンは開戦当初から『翼の生えたライオン』(*The Lion Has Wings*, 1939)に興味を示し、『今日の標的』(*Target for Tonight*, 1941)に至っては、惜しみなく賞賛している。いずれも英国空軍を主題とするプロパガンダ映画である。グリーンは愛国心の高揚のしるしをここに見いだすことは不可能ではない。実際、グリーンは一時期情報省の作家部門に勤務し、プロパガンダの広報に努めるとともに、プロパガンダ短編小説「中尉は最後に死んだ」(*The Lieutenant Died Last*, 1940)を執筆している。後にアルベルト・カヴァルカンティがこの短編小説の翻案となる『今日はどううまくいったかい?』(*Went the Day Well?* 1942)を監督することになるが、この映画はドイツ軍のイギリス侵略の可能性を警告するプロパガンダ映画となっている。問題は、原作となる短編小説「中尉は最後に死んだ」である。ここには、プロパガンダには単純に回収されない曖昧さがある。そして、この短編小説の曖昧さは、『恐怖省』の曖昧さとどこかで通じている。作家としてのグリーンに

は、プロパガンダへの抵抗を可能にする曖昧さへの偏向がある。この曖昧の感情構造を明らかにすることは、グリーンのスパイ・スリラーの核心へ到達する近道となるに違いない。

2. フリッツ・ラングとグレアム・グリーン

グリーン映画の映画批評は全般的にラングに好意的であるが、とりわけグリーンが情熱を込めて論じることになった映画は、ラングの最初のアメリア映画『激怒』(Fury, 1936)であった。『スペクテイター』誌の映画批評において、グリーンは、この映画を以下のように紹介している。

『激怒』——南部の小さな町の暴徒が、誘拐の容疑で逮捕された無実の男をリンチする物語——は、驚くべき作品である。「偉大な」という形容語をつけたいと思う、私の知る限り唯一の映画である。(中略)大きなテーマ、精神の高潔さの感覚が、スクリーンの限界にもかかわらず、伝わってくる映画はこれまでにあった。しかし、価値を滑り落とすことなく、音と映像によって、他のいかなるメディアよりもうまく、物語の憐憫と恐怖をここまで完全に伝えた映画は他にない。
(*Film Reader*, 117)

グリーン映画のラングへの愛情が迸り出ているような文章である。その後、『真人間』(You and Me, 1938)には苦言を呈するものの、ラングに対するグリーンへの信頼は揺らぐことはなかったと言ってよいだろう。

数年後、運命のいたずらによって、『恐怖省』の翻案がラングへと委ねられたとき、グリーンはほくそ笑んだに違いない。しかし、皮肉なことに、事はグリーン思い通りには運ばなかった。『逃走の方法』のなかで、グリーンはラングへの不満を明らかにしている。

精神病院の場面は、私にとって小説の中で一番よくできた場面である。だからこそ、『M』と『スピオーネ』を監督したフリッツ・ラングが、それらの場면을小説の映画版からまったく省略し、全体の物語を意味のないものにしてしまったのは、私にとって驚きだった。(*Ways of Escape*, 100)

グリーンの不満はもっともなものである。『恐怖省』は、「第一部 不幸な人間」、「第二部 幸福な人間」、「第三部 破片・断片」、「第四部 完結した人間」と四部構成になっており、第一部の最後で主人公のアーサー・ロウが爆弾を浴び、記憶を失い、第二部でシェル・ショック病院に収容されたりチャード・リグビーとして再登場するところに物語の独自性があるからだ。ラングの『恐怖省』では、リグビーが病院で記憶を取り戻していく過程を描いた第二部が削除されており、たしかに原作の物語のダイナミクスは台無しにされている。グリーンの不満が二つの『恐怖省』を比較検証する研究者たちにも共有されるようになっていったのは、驚くに値しない。しかし、他方でラングの映画は、グリーンの原作の第一部で描かれた主人公ロウを襲う数々の出来事をその精神に忠実に再現していると言っていい。

第一部のアーサー・ロウを突き動かす原理とは、「運命」のそれに他ならない。第一部は、「第一章 自由諸国の母の会」、「第二章 私立探偵」、「第三章 正面攻撃」、「第四章 ミセス・ベレアズの家の一夜」、「第五章 夢と現と」、「第六章 孤立」、「第七章 書物の荷」と七章構成になっており、小説の紙面のおよそ半分を占めているが、第一部のアーサー・ロウは、第二部のリチャード・リグビーとは対照的に、つねに危険にさらされており、正体のわからない自分の力を超えた存在を相手に逃避行を重ねることを余儀なくされる。ここで気をつけておきたいのは、ロウに降りかかる危険な状況とは、必ずしも明確な輪郭をもった「敵」によってもたらされたものだけではないということだ。そもそもロウが一連の事件に巻き込まれるきっかけとなったのは、ノスタルジーにかられて慈善バザーに参加し、

国家機密のフィルムの入ったケーキを持ち帰る羽目になったことに由来するが、この偶然をグリーンが「運命」(fate)として提示していることは注目に値する。「慈善バザー (fête) は、彼を無邪気のように呼び込んだ」(Ministry, 11)。

第一部のロウの行動を支配する「運命」は、とりわけ二度の爆弾のかたちをとって現れる。「第一章 自由諸国の母の会」の最後で、ケーキを取り戻しに來た訪問者によって毒殺されかけたことに気づくや否や、ロウのアパートはロンドン大空襲の爆撃を受けて、崩壊し、ロウは警防団員によって地下室のキッチンから救出される羽目になる。また「第七章 書物の荷」の終わりで、ホテルの一室でいよいよ追い詰められた場面で、スーツケースを開けるとそれが爆弾となっており、ロウはふたたび吹き飛ばされることになる。クリスティーン・A・ミラーは、この二回の爆弾の物語上の機能に関して、以下のように述べている。

かつて、ロウはヒオスシンの味によってもたらされた殺人の記憶を抑圧したかったからこそ英雄の役についた。そして今ロウは自ら殺しのライセンスを発行し、殺人行為を勇気の証として正当化した。しかし、ロウが妻の安楽死を抑圧しようが、正当化しようが、小説はふたたび彼が諜報行為のファンタシーを通じて過去から逃れるのを妨害する。顔のない敵と戦うための武器を探して、スーツケースを開けると、爆弾が爆発し、彼はほとんど殺されるところだった。第一部の最初だけでなく、最後においてまたもや『恐怖省』は、慣習的なスパイ・ストーリーが始まる前に、それを破壊してしまう。(Miller 137)

ミラーの記述は、二回の爆弾がスパイ・スリラーのジャンル上の法則を脱構築する役割を果たしている点を明らかにしている点で興味深いが、また別の観点から眺めるならば、この二回の爆弾はロウに立ちはだかる「運命」の機械的な性質を鮮明にしていると言えるだろう。

3. ラングの「運命＝機械」

ここでトム・ガニングの「運命＝機械」の概念に言及してみたい。ガニングは名著『フリッツ・ラングの映画』の中で、ラングの作品世界を支配する運命的な出来事の連鎖を「運命＝機械」なる概念で表現しようとした。

運命＝機械とは、ラングの登場人物たちが悪戦苦闘する環境を決定づけるものであり、多くの場合障害物として機能する。これは多くの場合運命や宿命の主題に対応しているが、(中略)それはラング批評のクリシェになってしまったので、最近の評論家はそれを軽蔑して取り扱う傾向にある。しかし、私が考えるに、彼の映画の運命の概念を単に平凡だと片付けてしまえば、われわれはラングのドラマツルギーの原動力を見失うことにもなりかねない。大切なのは、ラングにとって運命とは、形而上学的な概念ではなく、(中略)物質的な概念であり、意味というよりは構造を表すものであるということなのだ。ラングの映画においては、運命は哲学としてではなく、機械として登場するが、その機械的な性質は、ほとんどの映画においてきわめて文字通りのものにとどまっている。これはラングの映画が機械に対するラッダイト式の闘争を扱っているということを主張するものではない。ラングにおける機械とは、それ自身を超えた何かを表している。しかし、人間性や形而上学の見解の隠喩というよりはむしろ、機械は換喩となっている。つまり、ラングが複雑な、決定的な運命として捉える、現代世界の全体的で、システムティックな性質の代わりとなる断片となっているのだ。(Gunning 10)

ここでガニングが繰り返し主張しているように、ラングの映画世界において、運命は、形而上学的な概念ではなく、物質的な概念として登場する。

運命＝機械という概念は、その物質性、機械性を強調するためのものと言っているだろう。ラングの登場人物たちは、必然的にこの運命＝機械との対峙を余儀なくされるのである。

ラングの『恐怖省』において、ガニングが主張するところの運命＝機械を体現するのは、主人公のスティーヴン・ニールが乗ったロンドン行きの列車を襲うドイツの爆撃機である。この列車の爆撃の場面は、原作のロンドン大空襲の場面の置き換えとなっているが、予定通りの列車の進行を文字通り妨害する爆撃機の表象は、ラングのドラマツルギーの原動力をなす運命＝機械の姿を鮮明に表している。ラングの『恐怖省』において、たしかに主人公の記憶喪失とその回復のエピソードは姿を潜めている。しかし、ラングの翻案は、グリーン原作、とりわけその第一部を濃密に支配する「運命」の感覚を作品全般にわたって維持することに成功している点で、一つの達成となっていると言っているだろう。ラングはたしかにグリーンに忠実であったのだ。

4. 『マン・ハント』から『恐怖省』へ

1941年8月14日のBBCスペイン語部局のトークのなかで、グリーンは『マン・ハント』の前評判を以下のように記している。「今、われわれはアメリカが彼の一番優れた映画だと考えているものを辛抱強く待っている。それは『マン・ハント』というタイトルで、偉大なハンターであるイギリス人がかつてライオンを狩ったときと同じ粘り強さと高揚感で総統を捕らえようとする」(Film Readers, 520)。この一節には、ラングの新作へのグリーンの期待が垣間見られるが、実際にグリーンが『マン・ハント』を見たかどうかは、彼の伝記的な事実からは明らかにされていない。その意味で、文学研究者のキース・ウィリアムズは、グリーンがラングの新作を見たことを前提にしているばかりか、それが『恐怖省』へ与えた影響について考察を進めている点で、大胆な仮説の提唱者となっている。

グリーンの小説の大衆的なアピールは、戦争中の長編映画において利用され、大きな成功を収めた。フリッツ・ラングは、グリーン『恐怖省』の出版とほぼ同時期にその作品を映画化した。反ナチス的なメッセージを持った形而上学的なスリラーであるグリーン『のテキストは、今度はこの映画監督の仕事に対する長期にわたる賞賛に多くを負っているように思われる。(中略) ジェフリー・ハウスホルドの大西洋両岸でのベストセラー『ローグ・メイル』(『マン・ハント』)のラングによる1941年の翻案は、特定の影響源であったように思われる。『マン・ハント』のファンタシーのアレゴリー的な方法に対するグリーン自身の高い期待がこの仮説を裏付けるものとなっている。(Williams 220-221)

ウィリアムズが「反ナチス的なメッセージを持った形而上学的なスリラー」であるグリーン『の作品に、ラングの『マン・ハント』の影響を見出そうとしているのは、注目に値する。

ウィリアムズは、これまでの翻案研究において軽視されてきたラングからグリーンへの影響に関して、以下のように考察を進める。

表現主義的な脅威とともに撮影され、ラングのトレードマークである「警告的な影」に満ちあふれた『マン・ハント』は、抵抗への意志を麻痺させ、(中略)「内なる敵」を構成する、心理学的に不可解な圧力や感情を探究した。敵のエージェントによるイギリス中の追跡の他にも、グリーン『の小説との雄弁な左右対称性がある。『マン・ハント』においては、ヒーローが抵抗への意志を発見するのは、彼が戦前ヒットラーを「スポーツ競技のようにこっそり追跡したこと」が実際にはヒットラーの犠牲者たちの仇を取ろうとする無意識の望みであったとついに認めるときである。ゲシュタポによる彼自身の迫害によって、ヒーローは彼の自己逃避や道徳的な臆病さに直面するのである。グリ

ーンの小説においては、ヒーローが彼の追跡者たちを滅ぼそうとするように転じるのは、末期的な病状の妻を安楽死させたことに関してもはや自己憐憫的に罪悪感にさいなまれなくなるときである。ナチのエージェントはもはや認可された復讐鬼ではなく、残忍な狂信者に見えるてくる。(Williams 221)

ウィリアムズのテキスト分析は、ラングの映画とグリーンの小説に共通する精神分析的なメカニズムに注目し、両者のヒーローの物語を「転向の物語」として提示している点で興味深い。

たしかに物語のレヴェルでは、ヒーローの精神分析的なメカニズム——「抵抗への意志を麻痺させ、(中略)「内なる敵」を構成する、心理学的に不可解な圧力や感情」——は、両者の物語の構造と深く結びついている。『マン・ハント』においては、ヒーローがゲシュタポによる容赦のない迫害を受ける過程で、自己充足的な自己のあり方を反省し、紳士的なハンターから冷酷な暗殺者へと変貌を遂げていくことになるだろう。また同様に『恐怖省』においては、ヒーローが近過去の記憶を喪失することによって、妻殺しの罪の意識からも心理的に解放され、「幸福な人間」となり、無邪気にスパイ活動を開始することになるだろう。しかしながら、ウィリアムズの精神分析的な読解は、両者の並行関係を立証するにはあまりにも大雑把な分析と言わざるを得ない。

そもそもウィリアムズはグリーンの小説を「反ナチス的なメッセージを持った形而上学的なスリラー」として捉えているが、『恐怖省』のなかに『マン・ハント』に見られるような鮮明な「反ナチス的なメッセージ」を読み込むことはさきわめて難しい。グリーンヒーローは、「彼の追跡者たちを滅ぼそう」などとは考えていない。アーサー・ロウの関心および行動は、究極的にはナチスに対する反諜報活動という意味合いを帯びているが、それは同時に自己と周囲の環境を正確に把握しようとする自己探求的な性格を強く帯びている。だからこそ、ヒーローの精神分析的なメカニズムに

においても、「抑圧」それ自体——妻殺しの記憶の抑圧——が問題になるのではなく、「抑圧されたものの回帰」——妻殺しの記憶の回復——が問題となるのである。グリーンの小説において、ヒーローの心理的な解放は一時的なものに過ぎない。ヒーローは、「抑圧されたものの回帰」に、「抵抗への意志を麻痺させ、(中略)「内なる敵」を構成する、心理学的に不可解な圧力や感情」に無防備にさらされ続けることによって、ヒーロー足り得るのである。ウィリアムズの読解は、グリーンの小説のダイナミクスを捉え損なっていると言っているだろう。

ウィリアムズの『マン・ハント』の読解の妥当性について検証していこう。たしかにラングの映画を「転向の物語」として析出した点は、ウィリアムズの慧眼と言っている。映画学者のルッツ・ケプニクは、『マン・ハント』が「転向の物語」として制作されるようになった歴史的な背景について、以下のように述べている。

アメリカの第二次世界大戦参加以前に撮影され、上映された『マン・ハント』は、転向の物語としてデザインされた。ハンターから暗殺者へ、スポーツマンから兵士へのソーンダイクの変容は、個人的な余暇や自由といった贅沢に対する政治的なコミットメントの優先を例示している。そうすることによって、この映画は、戦争はヨーロッパの出来事に過ぎないと宣言する孤立主義的なレトリックに対して明らかに警告を発している。(Koepnick 420)

ケプニクの指摘は、『マン・ハント』のヒーローの「転向」がラングの政治的なコミットメントに裏付けされている点を明らかにしている点で興味深いが、その「転向」の契機については、具体的な言及を避けている。アラン・ソーンダイクは、何がきっかけとなってハンターから暗殺者へと変貌を遂げたのだろうか。すでに確認したように、ウィリアムズは、ここに精神分析的なメカニズムを見出している——「『マン・ハント』においては、

ヒーローが抵抗への意志を発見するのは、彼が戦前ヒットラーを「スポーツ競技のようにこっそり追跡したこと」が実際にはヒットラーの犠牲者たちの仇を取ろうとする無意識の望みであったとついに認めるときである」。

『マン・ハント』のヒーローの「転向」に精神分析的なメカニズムを適用することそれ自体に問題があるわけではない。物語のレヴェルにおいて、ヒーローの無意識の欲望の認識は、物語の重要な転換点となりうる。しかし、そもそもラングの映画において、ヒーローの「転向」の契機はウィリアムズが主張するように明快に表象されているのだろうか。ケプニクは、この映画の冒頭部分に関して、作品全体の十全な理解を促す興味深い視点を提供している。

『マン・ハント』の冒頭部において、ヒットラーの命を救う（そして第二次世界大戦の開始を可能にする）ものとは、ソーンダイクの最初の曖昧さやためらいなのではない。それは、銃を撃つ準備の整ったソーンダイクの視界を気まぐれに覆い隠し、ナチの守衛が彼を打ち負かすのを可能にする一枚の葉に他ならない。ドイツの神話学、そしてラング自身のヴァイマル時代の映画作品は、当然ながら、気まぐれな葉のもたらす効果に深く親しんでいる。（中略）『マン・ハント』においては、葉の物質性がヴィジョンと行動のカップリングを妨害し、専制君主の命を救い、ついにはヨーロッパを戦争の深淵に突き落とす。『マン・ハント』の残りはすべて、気まぐれであると同時に致命的な葉の力に反対に行動することに向けられる。（Koepnick 423）

ケプニクの即物的なアプローチは、ウィリアムズの精神分析的なアプローチと好対照を成しているが、軍配は前者に挙げられることになるだろう。『マン・ハント』において、物語を駆動する論理は、ヒーローの決断や行動にあるのではない。それはヒーローの視界を気まぐれに覆い隠す一枚の葉にあるのだ。ケプニクがこの「気まぐれであると同時に致命的な葉の

力」に言及するとき、『マン・ハント』の物語はラング特有の「運命＝機械」の様相を呈してくるだろう。ソーンダイクもまた「運命＝機械」との対峙を余儀なくされた、ラングの映像世界の犠牲者の一人なのであり、そこでは抵抗的な意志は——それが意識的なものであろうとも、無意識的なものであろうとも——気まぐれな一枚の葉ほどの力を持たないのだ。

ウィリアムズの精神分析的な読解は、『恐怖省』と『マン・ハント』の左右対称性を立証するには、不十分であると言わざるを得ない。たしかに『恐怖省』が精神分析的な物語を援用していることは事実である。「不幸な人間」のロウが、「幸福な人間」のリグビーを経由して、「完結した人間」へと成長していく過程は、精神分析的な「抑圧」を経過して、「抑圧されたものの回帰」と直面していく過程と並行関係にある。しかし、ウィリアムズは、ロウの妻殺しの記憶の抑圧を前景化することによって、グリーンの小説のダイナミクスがその記憶との対峙にあることをすっかり見逃してしまっている。また『マン・ハント』の分析に関して言えば、ラングの映画に「転向の物語」を見出した点は注目しに値する。こうしてウィリアムズは、ソーンダイクが紳士的なハンターから冷酷な暗殺者へと変貌を遂げていく様子に注目し、その変貌の契機を精神分析的な観点から浮き彫りにしようとする。だが、ケプニクがいみじくも指摘したように、『マン・ハント』の映画世界は、「気まぐれであると同時に致命的な葉の力」によって支配された世界である。そこに精神分析的な無意識の概念を持ち出すことにどのような効果があるのだろうか。

『恐怖省』の先行テキストとして『マン・ハント』を設定しようとするウィリアムズの試みは、端的に破綻しているように思われる。しかし、その試みを批判的に検証することは、決して無駄な試みではない。なぜならば、その検証は両者の左右対称性と左右非対称性を明らかにする試みでもあるからだ。ウィリアムズが見過ごした両者の左右対称性とは、トム・ガニングがラングの映画世界に認めた「運命＝機械」の存在に他ならない。グリーン『恐怖省』においては、二回の爆弾というかたちで「運命＝機

械」がロウの人生に立ちはだかる。同様に、ラングの『マン・ハント』において、「運命＝機械」は、気まぐれな一枚の葉として、そっとソーンドイクに降りかかる。重みや大きさは重要ではない。重要なのは、その運命の機械性であり、物質性なのだ。グリーンが『恐怖省』の執筆前に『マン・ハント』を見たとは仮定してみるのには、それほど無理な設定ではない。だとしたら、グリーンはラングに何を学び、何を学び落としたのだろうか。グリーンがラングから学んだであろうものとは、主人公の人生に度重なる障害として立ちはだかる「運命」の機械性であり、その物質性であったに違いない。スパイ・スリラーのジャンルの法則を打ち破る爆弾の機械的な反復は、ロンドン大空襲という歴史的な出来事に起因するだけでなく、ラングの映画世界を支配する「運命＝機械」の無慈悲な運動に起因していると想定してもあながち間違いでもないだろう。

では、両者の左右非対称性は、どこにあるのだろうか。それはプロパガンダの有無にあると言っていいだろう。ウィリアムズの決定的な過ちは、グリーンの小説をラングの映画と同様に「反ナチス的なメッセージを持った形而上学的なスリラー」として解釈した点にある。すでに確認したとおり、アメリカの第二次世界大戦参加前夜に制作され、上映された『マン・ハント』には、必然的に「反ナチス的なメッセージ」が刻印されることになった。ケプニク言葉を借りるならば、「第二次世界大戦へのアメリカの参加のおよそ六ヶ月前に上映された『マン・ハント』とともに、ラングは自身を「アメリカの映画監督」として、アメリカの文化と戯れるだけでなく、大胆な敵と戦争を行う強力なメディアおよびテクノロジーとしての映画の使命を宣伝するアメリカの映画監督として位置づけることになった」(Koepnick 417)。ラングの映画は、こうしてプロパガンダの性格を帯びることになるが、ウィリアムズが想定したように、グリーンの小説にもこうしたプロパガンダの要素を見出すことができるのだろうか。結論を先取りするならば、グリーンの小説に「反ナチス的なメッセージ」を見出すことは、難しい。なぜならば、グリーンの小説には、プロパガンダには回

収されない曖昧さが残されているからだ。グリーンがラングから学び落としたものとは、『マン・ハント』の「反ナチス的なメッセージ」に他ならなかったのである。

5. 「敵」の表象——第二次世界大戦下のイギリスのプロパガンダ映画

イギリスのプロパガンダ政策に対するグリーンのコミットメントには、二律背反的なところがある。映画批評家としてのグリーンは、明らかにプロパガンダ映画に大きな関心を示していたし、また彼自身プロパガンダ映画のナレーション制作にも関与していた。情報省のために制作されたドキュメンタリー映画『新しい英国』(*The New Britain*, 1941)にグリーンが寄せたナレーションには、彼の愛国的な心情がこぼれ出ている。その最後のナレーションの箇所を引用しよう。

われわれは子供たちの未来を台無しにさせたりはしない。イングランドの精神は戦いを行う。長い海岸線の内側で、静かな牧草地のなかで育まれた精神、それは単純で、控えめで、壊すことのできないものである。(Film Readers, 506–507)

『新しい英国』のナレーションを聞いて明らかになるのは、グリーンがドキュメンタリー映画のフォーマットに精通していたばかりか、彼が同時代のプロパガンダの言説を自家薬籠中のものとしていたという事実である。

しかし、他方で、グリーンは作家としては、単純なプロパガンダに与しない曖昧な立場を取り続けることを好んだ。例えば、1940年にグリーンがプロパガンダとして執筆した短編小説「中尉は最後に死んだ」は、単純な英雄崇拜には回収されない後味の悪い作品となっている。「1940年の記録されなかった勝利」の副題を持つこの短編小説は、イギリスのある村をドイツ軍のパラシュート部隊が侵略するという筋立てのものであるが、こ

の村のアウトサイダーである密猟者のビル・パーヴィスが鉄道の破壊活動を行うドイツ兵たちを一人一人猟銃で始末していく様子が丁寧に描かれる。一方でこの侵略物語は、ドイツ軍の侵略を食い止めるイギリスのふつうの人々を描き出すことによって、イギリス国民の侵略に対する危機意識を覚醒させるプロパガンダの効果を持っている。しかし、他方でこの物語は最後に殺されるドイツ軍中尉を、家族を持つ一人の人間として描き出すことによって、単純なプロパガンダ作品に収まることを拒否している。パーヴィスは、爆弾で傷を負ったドイツ軍中尉を憐憫の情から安楽死させ、彼のポケットから裸の赤ん坊の写真を見つける。そして、この侵略物語は、プロパガンダには似つかわしくない感傷で幕を閉じる。

パーヴィスが誰にも見せなかった記念品があった。マットの上の赤ん坊の写真である。ときどき彼はそれを引き出しから取り出して、一人で眺めた。落ち着かなかった。彼には理解できない理由で、それは彼の気分を悪くさせた。(Lieutenant, 473)

『今日はいまよくいったかい?』は、1942年にアルベルト・カヴァルカンティがグリーンの短編小説「中尉は最後に死んだ」を自由に翻案したものであるが、情報省のプロパガンダ政策を忠実に体现した作品であった。映画研究者のアンソニー・オールドゲイトが主張するように、「この映画はなによりもイギリス国民の独りよがりに対する警告として働くように意図されており、映画の大部分は、侵略の可能性および侵略がとるかたちに関して国民がだまされて安心させられているという説に異論を唱えることに向けられていた」(Aldgate 130)。したがって、グリーン原作の曖昧さはこのプロパガンダ映画のなかで姿をひそめることになった。むしろ、この映画で際立つのは、「ぞっとするほど効果的で、同時代のイギリス映画において異例の暴力描写」(133)であった。オールドゲイトはカヴァルカンティの暴力の表象を羅列していく。

教会の鐘を鳴らそうとした教区司祭の射殺、ドイツ人の捕獲者に斧で斬りかかる女性の郵便局長（そして彼女は銃剣で突き殺される）、国土防衛軍の待ち伏せ攻撃、ノラによるオリヴァー・ウィルスフォードの殺害、包囲されたマナーハウスからドイツ人のパラシュート部隊を狙撃する際に村人たちが見せる肯定的な歓喜と味わい、例えば決戦の間の、爆発中の貨物自動車の炎で燃えている死体などを収めたいくつかのショット。（132-133）

ここにはイギリス人とドイツ人の間に曖昧な感情が生まれる余地はない。イギリス人にとってドイツ人は「敵」なのであり、ドイツ人にとってイギリス人は「敵」なのである。「敵」の表象をめぐる、カヴァルカンティの映画は、グリーンの短編小説から遠く隔たった場所へ来てしまったように思われる。

両作品の差異をグリーンとカヴァルカンティの気質の差異や、小説と映画のメディア的な差異に還元してしまうことは可能であるが、ここではその差異を第二次世界大戦下のプロパガンダ映画の表象の変遷の観点から相対的に捉えていくことにしよう。ジェイムズ・チャップマンは、名著『戦時中のイギリス人』のなかで、敵の表象の変遷について以下のように述べている。

敵の表象も最初に想定されるような明確なものではなかった。映画プロパガンダの特徴となったのは、戦争初期のナチスと「良い」ドイツ人の区別から戦争後期のドイツとナチズムの一般的な同一視への緩やかな移行であった。これは大体イギリス人の敵に対する態度に一致していた。その態度は爆撃の効果が感じられた後、著しく硬化した。イギリス世論協会の調査によれば、1939年9月の段階では、質問に答えた六パーセントの人々だけが、戦争はドイツ人のリーダーに対してではなく、ドイツ人全体に対して行われていると考えたのに対して、

ロンドン大空襲の頃までには、これは五十パーセントに増加した。情報省は、第一次世界大戦において効果的であったと判明した残虐さを強調する類のプロパガンダから距離を取ろうと気をつけたが、にもかかわらず敵への憎しみを引き起こす「怒りのキャンペーン」を開始した。戦争の中期には、ナチスと「良い」ドイツ人の区別は奨励されず、とりわけヴァンシタート主義——ロバート・ヴァンシタート卿の『ブラック・レコード』（1941年）のなかで表明された、ドイツ人は根本的に攻撃的で野蛮な民族であるし、つねにそうであったという意見——が受け入れられた。（Chapman 220）

チャップマンの考察は、第二次世界大戦下の映画プロパガンダが明確な輪郭を与えられた固定的なものではなく、戦争の進展とともにかたちを変えていく流動的なものであることを明示した点で、画期的な意味を持つ。映画プロパガンダ、すなわち「敵」の表象は、第二次世界大戦の進展とともに、ナチスと「良い」ドイツ人を区別する傾向からドイツとナチズムを一般的に同一視する傾向へと移り変わっていくが、チャップマンがその転換点としてロンドン大空襲に言及している点は注目に値する。

グリーンの短編小説「中尉は最後に死んだ」（1940年）とカヴァルカンティの映画『今日はどうだったかい?』（1942年）を分かちものとは、ロンドン大空襲の国民的な経験に他ならない。1940年から1941年にかけてのロンドン大空襲は、「敵」の表象のあり方に決定的な影響を及ぼす。「中尉は最後に死んだ」において、ドイツ軍中尉をナチスとしてだけでなく、一人の父親として捉える眼差しを可能にしたものとは、ナチスと「良い」ドイツ人を区別することの可能だった戦争開始直後のプロパガンダ体制であったと言えるだろう。また同様に『今日はどうだったかい?』において、ドイツのパラシュート部隊を冷酷なナチスとして一枚岩的に表象することを可能にしたものとは、ドイツとナチズムを一般的に同一視することを可能にした、ロンドン大空襲以降のプロパガンダ体制であったと言

っていい。グリーンの短編小説とその翻案は、第二次世界大戦下のプロパガンダ政策、および「敵」の表象の変遷をはっきりと刻印したテキストであると言える。

6. 『恐怖省』における「敵」の表象、あるいはだまし絵のヴィジョン

グリーン『恐怖省』は、ロンドン大空襲以降に書かれた小説であり、またロンドン大空襲を主題にした小説でもある。したがって、そこにロンドン大空襲以降のプロパガンダ体制の痕跡を見出すことは、不可能ではない。それは暴力の表象に典型的に表れている。ここでは「第三部 破片・断片」のなかの二つの暴力表象の例を見ていくことにしよう。最初の例は、追い詰められた敵のスパイが凄惨な自殺を遂げる、いわゆる「ローマ式の死」の場面である。

割れたガラスのつららの下にロウは、コストであり、トラヴァースであり、フォードである人物を見ることができた。背の高い三面鏡の向かいにある顧客のための肘掛け椅子に前屈みに座っていた。喉を刺し貫かれ、裁断用の大ばさみを膝の間にしっかりと直立に抱えて。それはローマ式の死であった。(Ministry, 171)

もう一つの例は、精神科医のフォレスターに安楽死させられた特別病棟患者のストーンの死体にロウが直面する場面である。

エリザベス朝演劇のスケールの大虐殺であった。ロウはそこで心の乱されていないただ一人の人間だった。ストーン姿を見るまでは。死体は発見された場所に横たわっていた。ストーンは拘束服に縛り付けられたままで、麻酔のスポンジが彼のそばの床に転がっていた。体は手を使おうと望みのない試みを行おうとしてねじ曲げられたままの状

態だった。(Ministry, 180)

これらの例から明らかなように、『恐怖省』の暴力表象には、ヴァンシタート主義、つまり「ドイツ人は根本的に攻撃的で野蛮な民族であるし、つねにそうであったという意見」の痕跡が色濃く残っている。ウィリアムズが『恐怖省』を「反ナチス的なメッセージを持った形而上学的なスリラー」として捉えることになった理由には、こうした残酷な暴力表象が背景にあったのかもしれない。しかし、物語上大切なのは、これらの残酷な暴力の行使者は、ナチスの協力者であって、ドイツ人ではないという点である。グリーンの人物描写から判断する限り、コストにしても、フォレスターにしても、おそらくはイギリス人である。そこにはナチスの暴力を内面化したイギリス人というねじれがあり、ロンドン大空襲以降のプロパガンダを、一捻りしたかたちで導入していると言える。

このようにグリーンの小説には、同時代のプロパガンダと戯れつつも、そこから適当な距離を取ろうとする曖昧な態度がうかがえる。「第四部 完結した人間」で初めてナチスのスパイと判明するヒルフェ兄妹にしても、ドイツ人ではなく、オーストリア出身の亡命者という位置付けになっている。ロウのヒルフェ兄妹に対する態度には、同時代のプロパガンダ体制のなかで再生産される「敵」の表象を攪乱するところがあり、グリーンの小説を単なるプロパガンダに回収させない、独特の強度を生み出すことに成功している。アーサー・ロウがヒルフェ兄妹のフラットを突き止め、ふたたび兄のヒルフェと対面する場面を引用してみることにしよう。

ヒルフェはジャケットを着ず、首のところでシャツを開いて、ベッドに仰向けに横たわっていた。彼は深く、完全に安らいでいて、無防備だったので、無垢に見えた。(中略) 彼はとても若く見えた。そこに横たわっていると、彼は鏡のそばで血を流しているコストや拘束服のストーンとは同じ世界には属していなかった。「それはプロパガンダだ、

ただのプロパガンダだ、彼にできるはずが」。その顔はロウにはとても美しく、妹の顔よりも美しく思われた。(Ministry, 203)

ここには、若きヒルフェの美貌に魅了されるロウのエロティックな眼差しが精妙に描き出されている。ロウはヒルフェの無垢な寝顔からナチスのスパイたちの暴力的な世界を想像することができず、その落差に戸惑っている。興味深いのは、グリーンがヒルフェをナチスと同一視する思考パターンを「プロパガンダ」と呼んでいることである。ここには、同時代のプロパガンダの機能をメタレベルから真摯に検証しようとする一人の作家の姿を垣間見ることができるだろう。

『恐怖省』のクライマックスの一つは、ロウとヒルフェの最後の対決の場面であるが、グリーンはこの場面を駅のプラットフォーム内の男子便所に設定している。ロウはヒルフェの拳銃を奪い取っており、勝負はついているのだが、ヒルフェの姿を見ているうちに勝負を放棄することに決める。

それは子供雑誌のだまし絵の一つのようだった。それを熱心に見つめるとある物が見えてくる。花瓶の花だ。そして焦点を突然変えようと、今度は人々の顔の輪郭だけが見えて来る。この二つの像が消えては現れる。突然、きわめて明瞭に、ロウは横たわって眠っていたヒルフェの姿を見た。男の優美な外観には、すべての暴力が静まりかえっている。彼はアナの兄なんだ。ロウは床を横切って洗面台のところまで行くと、ホンブルク帽の男に聞こえない低い声で言った。「わかった。あげるよ。もっていけ。」

彼は拳銃をヒルフェの手に急いで滑り込ませた。(Ministry, 218)

ここで描かれているのは、ヒルフェをナチスのスパイとしてだけでなく、家族のある一人の人間として見つめる、ロウのあまりにも人間的な眼差しである。グリーンはこの二重の眼差しをだまし絵の二重の像の隠喩で表現

しているが、まさしくこの二重の眼差しこそ、同時代のプロパガンダ政策の下で再生産され、流通していた「敵」の表象を相対化し、その画一的なヴィジョンに揺さぶりをかけるものなのである。このだまし絵的な二重のヴィジョンが、『恐怖省』のロウだけのものでないことは、すでに明らかだろう。「中尉は最後に死んだ」の密猟者ビル・パーヴィスもまた二重の眼差しの持ち主であった。

グリーンの『恐怖省』を第二次世界大戦下のプロパガンダ映画の文脈においたときに明らかになるのは、グリーンの主人公のあまりにも人間的な眼差しである。そのだまし絵的な二重のヴィジョンは、ドイツとナチズムを一般的に同一視することを可能にした、ロンドン大空襲以降のプロパガンダ体制に揺さぶりをかけることだろう。グリーンの小説は、一面的で、残酷な暴力表象において、同時代のプロパガンダ映画と接近するが、そのしなやかな「敵」の表象において、袂を分かť。グリーンは、プロパガンダにあまりにも精通していたので、もはや作家としてそれを単純に信奉することなどできなかったのだ。『恐怖省』におけるプロパガンダをメタレヴェルから捉える視点は、同時代のプロパガンダ映画と比較してみると、グリーンの人道主義の大きい達成として位置づけられるだろう。ここにきて、グリーンとラングの差異が浮き彫りになる。グリーンがラングから学び落としたものとは、「反ナチス的なメッセージ」、つまりプロパガンダに他ならなかったのである。そして、ラングがグリーンから学び落としたもの、それこそが同時代のプロパガンダの要請を迂回するだまし絵的な二重のヴィジョンに他ならなかった。ドイツから亡命を果たし、アメリカの映画監督として身を立てなければならなかったラングとは対照的に、イギリスの諜報機関に勤務しながら、アフリカでスパイ小説を執筆していたグリーンには、プロパガンダを子供の眼差しで眺めるだけの政治的、文化的な余裕があったのだ。

Works Cited

- Aldgate, Anthony, and Jeffrey Richards. *Britain Can Take It: British Cinema in the Second World War*. 1986. New Edition. London: I. B. Tauris, 2007.
- Chapman, James. *The British at War: Cinema, State and Propaganda, 1939–1945*. London: I. B. Tauris, 1998.
- Greene, Graham. *The Graham Greene Film Reader: Reviews, Essays, Interviews & Film Stories*. 1993. Ed. David Parkinson. New York: Applause, 1995.
- . ‘The Lieutenant Died Last.’ *Complete Short Stories*. London: Penguin, 2005. 464–473.
- . *The Ministry of Fear*. 1943. London: Vintage, 2001.
- . *Ways of Escape*. 1980. London: Vintage, 1999.
- Gunning, Tom. *The Films of Fritz Lang: Allegories of Vision and Modernity*. London: BFI, 2000.
- Koepnick, Lutz. ‘Not the End: Fritz Lang’s War.’ *A Companion to Fritz Lang*. Ed. Joe McElhaney. Chichester: Wiley Blackwell, 2015. 415–429.
- Miller, Kristine A. *British Literature of the Blitz: Fighting the People’s War*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2009.
- Williams, Keith. *British Writers and the Media, 1930–45*. London: Macmillan, 1996.

Synopsis

What Is Propaganda? : *The Ministry of Fear* and British Cinema in the Second World War

Motonori Sato

The Ministry of Fear, Graham Greene's wartime spy thriller, has been recently discussed in terms of the collective experience of the Blitz. The purpose of my essay is to further explore the relationship between the text and the context in two specific cultural areas: Fritz Lang's war films and British wartime propaganda films. Lang's *Ministry of Fear* is a film adaptation of Greene's novel, and adaptation studies have so far turned around the faithfulness of this transformation. Here I would like to put Lang's another war film *Man Hunt* before the two versions of *The Ministry of Fear* and explore the two-way relationship between the writer and the film director. Another context in which to put Greene's novel is British propaganda films of the Second World War. Greene has been ambivalent about propaganda. On the one hand, as a film critic he has shown his interest in the film products of the Ministry of Information as well as produced a nationalistic narration for the documentary film *The New Britain*. On the other hand, as a writer he has preferred to write stories with an ambivalent message. I will explore the textual ambiguity of Greene's stories such as 'The Lieutenant Died' and *The Ministry of Fear* and conclude that what distinguishes Greene both from British propaganda and Lang's war films

is an ambivalence inherent in the representation of the enemy which resists the forceful simplification of propaganda.