

[学術論文]

キャプラのブラック・コメディ

——『毒薬と老嬢』の家族と理想的アメリカ社会——

Capra's Black Comedy: The Family Figure in *Arsenic and Old Lace*
and the Ideal American Society

田 中 敬 子

Takako TANAKA

Studies in Humanities and Cultures

No. 7

名古屋市立大学大学院人間文化研究科『人間文化研究』抜刷 7号
2007年6月

GRADUATE SCHOOL OF HUMANITIES AND SOCIAL SCIENCES

NAGOYA CITY UNIVERSITY

NAGOYA JAPAN

JUNE 2007

[学術論文]

キャプラのブラック・コメディ

——『毒薬と老嬢』の家族と理想的アメリカ社会——

田中敬子

要旨 フランク・キャプラは、アメリカ合衆国の善性を謳い上げる監督として知られるが、1941年制作の『毒薬と老嬢』は他愛ないブラック・コメディとして扱われることがほとんどである。しかしこの映画は、同年制作の『群衆』の直後に撮られ、アメリカ社会の理想の行き詰まりを示した『群衆』の後遺症というべきキャプラの幻滅を隠している。ポピュリズム政治と個人の自由、メディアと全体主義の危険な関係は、『群衆』に明らかである。ナチスと戦うべきアメリカ自体に、全体主義、帝国主義化の傾向がある。『我が家の楽園』に見られるようなキャプラの理想的な家族は、『毒薬と老嬢』ではパロディ化されて変質している。キャプラは『毒薬と老嬢』で不安を笑いで紛らわせ、既存体制の秩序をかるうじてつなぎ止め、第2次世界大戦後の『素晴らしき哉、人生！』で、再び理想的家父長を取り戻したように見える。彼はイタリア系移民のアメリカ人として、第2次世界大戦を挟んでアメリカ民主主義の理想を追求した。しかしキャプラは、強力な父権を警戒する一方、平等な市民たちの政治的団結を信じ切れず、ヘテロセクシュアルな家族制度の家族愛に頼らざるを得ない。『毒薬と老嬢』は、彼が抑圧した懷疑をグロテスクなコメディに変えているが、この論文は、キャプラのアメリカ社会ならびに家族観に入った亀裂を、ジェンダーと国民国家の視点から探るものである。

キーワード：フランク・キャプラ、ブラック・コメディ、アメリカ社会、家父長制、アイデンティティ

フランク・キャプラは、おもに1920年代末から50年代にかけてハリウッドで活躍した、古き良きアメリカを謳いあげる監督として知られる。彼は人間の善性を信頼し、公正を重んじ、大資本家の弊害を訴えてポピュリスト的な民主主義を追及する。彼の映画は、『或る夜の出来事』(*It Happened One Night*, 1934)のようなラブ・コメディから、『スミス氏、都へ行く』(*Mr. Smith Goes to Washington*, 1939)のように、大資本家や悪徳政治家の横暴に対してドン・キホーテ的な戦いを挑む理想主義的ヒーローを配した、より政治的主張が強いものまでであるが、その根底には

常に個人の自由、平等と市民道徳を尊ぶ精神がある。

キャプラは、1930年代というアメリカの大恐慌時代から第2次世界大戦という困難な時代にあつて、コメディを通じて市民に励ましのメッセージを伝え続けてきた。しかしバーバラ・デミングズ (Barbara Demmings) は、その著*Running Away from Myself: A Dream Portrait of America Drawn from the Films of the Forties*で、1940年代アメリカ映画はアメリカ人男性の、自己からの逃走、世界と向き合うことへの不安を表現しているものが多いと主張し、キャプラの『素晴らしき哉、人生!』(*It's a Wonderful Life*, 1946) をその一例にあげている。またカヤ・シルバーマン (Kaja Silverman) も、ホモセクシュアリティを論じた*Male Subjectivity at the Margins*で、やはりこの映画を取り上げている。シルバーマンは男の権威、父権が崩壊の危機に瀕したアメリカ社会の不安をこの映画が表している、と述べる。1960年代のデミングズの先見性、1990年代のシルバーマンの男性性についての問題意識は、キャプラの映画が、アメリカ社会と家族、ならびにジェンダーの問題を示唆する文化表象として、歴史的にまだ検証価値があることを示している。

『素晴らしき哉、人生!』でキャプラは、自らの野心を次々と打ち砕かれた主人公が、実は家族やコミュニティにとってかけがえのない、人々の暮らしを裏で支えてきた人間である、と証明することで、彼の家長としての権威を守ってみせる。それに対しシルバーマンは、映画の中で、主人公がいなかった場合の町を描いてみせる悪夢の場面が、まざまざと主人公の不安を表している、と主張する。彼女は『素晴らしき哉、人生!』を、ウィリアム・ワイラー (William Wyler) の『我等の生涯の最良の年』(*The Best Years of Our Lives*, 1946) とともに、第2次世界大戦の大量破壊や殺戮をくぐりぬけた男たちの虚脱状態、社会復帰の不安を如実に示す映画と考える。確かに『素晴らしき哉、人生!』は、第2次世界大戦終了直後の制作であり、男性性を常に保持しなければならないという圧力の中で、家族や社会における男の権威の崩壊への不安を表している、ということができよう。しかしアメリカの「健全な」家族に対するキャプラの信頼は、1944年に公開された『毒薬と老嬢』(*Arsenic and Old Lace*) ですでに揺らぎ始めているのではないだろうか。そしてそれは民主主義国アメリカに信を置いてきた一世移民キャプラが、合衆国に対して抱く懐疑を内包しているのではないか。

もともとキャプラには、アメリカの商業主義、扇動されやすい群衆への警戒感があつた。たとえば大恐慌さなかの1932年制作の*American Madness*の主人公は、『素晴らしき哉、人生!』と同様、貧しい人たちを助けて自ら苦況に陥る銀行家である。そのなかで民主主義や市民道徳についての主人公個人の信念や人々の団結が、敵対する勢力に打ち克つてきた。しかし大資本家や悪徳政治家に対する戦いは、『オペラ・ハット』(*Mr. Deeds Goes to Town*, 1936)、『スミス氏、都へ行く』、『群集』(*Meet John Doe*, 1941) と進むにつれ厳しさを増していく。そして『わが家の楽園』(*You Can't Take It with You*, 1938) に見られる、大資本に対抗して理想的アメリカ社会の基礎となるような家族は、『毒薬と老嬢』では中身が変質してしまっている。

確かに『毒薬と老嬢』はどたばた喜劇であり、政治的主張が希薄なのは当然かもしれない。キャブラはこの映画に対して、たとえば『オペラ・ハット』や『わが家の楽園』を撮ったときのような執着心を見せていない。彼の自伝によれば、『毒薬と老嬢』は1941年、彼が第2次世界大戦で志願して入隊する前に、銃後に残る自分の家族のために、手っ取り早く売れる映画をとって収入を確保しておこう、と考えて制作したものだという（Capra 309-10）。（この理由自体、男性の国家に対する義務と家族に対する責任とを強調していて、その模範的な家父長ぶりが注目される）。同じ年の5月に制作した『群集』では、キャブラは主人公を投身自殺直前まで追い込んで、全体主義との対決にどう決着をつけるか悩んだ。自伝には、『群集』の撮影で、結末の違うヴァージョンをいくつも撮って思案した話が詳細に記されている。それに比べると『毒薬と老嬢』は政治性のない、他愛ないコメディとしてあつかわれている。この映画は、主役を務めた2人の舞台女優の貸与期間の制限があった上、撮影さなかに真珠湾攻撃があり、キャブラに入隊命令がきて、急いで撮り終えねばならなかった。よってこれは力業であり、よくできたコメディではあるが、キャブラ特有の映画として論じられることはあまりない。しかし『毒薬と老嬢』は、家族に対する不安を笑いで紛らわせ、方法は全く異なるが『群衆』と同じく、アメリカ社会に対する懐疑と向き合うことをかろうじて回避する映画である。本論では、『群衆』が明らかにした資本主義体制の腐敗と全体主義の脅威によって、アメリカ社会の自浄力へのキャブラの信念に明らかな亀裂が入り、『毒薬と老嬢』ではそれが、アメリカの家族への不安という形で現れていることを見て取る。そして『毒薬と老嬢』での家族、男女の役割について、『わが家の楽園』などキャブラの他の家族映画との比較を交えながら検討する。それによって、キャブラが第2次世界大戦突入時のアメリカ社会に対して、移民1世としての忠誠心やアイデンティティを崩壊させかねないほどの不安を、密かに抱いていたことを明らかにしたい。

『毒薬と老嬢』と同じ1941年、より先に制作された『群衆』は、キャブラにとって気心の知れた脚本家ロバート・リスキン（Robert Riskin）と組んだ作品である。『群衆』は、企業買収によって解雇に追い込まれた新聞記者アン・ミッチェル（Ann Mitchell）が、怒りに任せて社会の告発者ジョン・ドー（JohnDoe）を創造したのが発端となる。そしてこの架空の人物の人気が出たために当人に仕立て上げられたロング・ジョン・ウィロビー（Long John Willoughby）の成長物語となっている。彼は後見人となった大資本家ノートン（D.B. Norton）が、実は全体主義的な政治を目指していることに気づき、対決しようとするが、反対に、メディアを牛耳っているノートンから詐欺師として非難され、ノートンに扇動された群衆からも見放される。最後は投身自殺を決行せざるを得ない状況に追い込まれるが、アンの改悛、愛の告白を聞いて自殺を思いとどまり、再出発を決意するところで終わる。この映画は、『オペラ・ハット』から始まるポピュリスティックなキャブラ3部作の最後となるが、この3部作は、無邪気な個人主義者で世間の常識を知らぬ主人公が、最初は大企業家や政治家に利用されるが、徐々にその悪徳に気づいて反旗を翻し、劣勢

のなか、民衆の支持を得て奇跡的勝利へ向かう、というパターンが基本である。大資本のメディア支配があり、その中で最初はメディアの手先として働くキャリア・ウーマンが主人公の純粋さに目覚めて改心し、恋に落ちる、というのもほぼ共通する。『群衆』の主人公は、『オペラ・ハット』と同じく、ゲイリー・クーパーが務めている。

しかし『群衆』では、大資本とメディア、政治の結託が強固で、民衆は扇動に弱いという実態も直視した結果、キャブラの目指す理想的な勝利を観客に納得できる形で提供することは難しかった。キャブラは自伝で、最終的に選択した結末にもまだ満足していない、と告白している。『スミス氏、都へ行く』でも明らかな通り、大資本家と悪徳政治家の独裁を阻止するのに、ポピュリストはカリスマ的な民衆のヒーローを担ぎ上げて対抗しようとする。メディアはポピュリストたちに有効な武器となるが、メディアに頼ることの弱点は、『群衆』で明白である。1941年、キャブラはナチスに対抗するアメリカ民主主義の結束をうたいだしたはずである。しかしむしろ反対に鳥合の衆や宣伝戦の危険性は、アメリカ内部にもあることを見せつけてしまう。映画は一般観衆にも批評家たちにもまずまずの評判で迎えられたが (Ross 149)、キャブラの期待には届かず、ジョン・ドーが訴える民衆の団結は単純すぎる、という批判も浴びた (Poague 198)。

キャブラは主人公が投身自殺するヴァージョンも撮影しているが、最終的には使わなかった。この自殺版で、死んだジョンを抱きかかえるのは、放浪時代の友人、通称「大佐 (コロンネル)」だった (McBride 434)。ジョンが民衆のための社会活動に巻き込まれるのを批判していた男がジョンの遺体を抱く最後は、付和雷同する民衆への不信感を強調することになり、キャブラ映画にふさわしくない。最終版でジョンは、あなたが死ぬなら私も死ぬ、といって気絶したアンを抱きかかえる。アンの身代わりの仮想死によって彼は自殺を思いとどまり、また彼への支持を表明したジョン・ドー・クラブのわずかな人々にも励まされる。ジョンは、アンのためにも生きなければならず、2人の予想される結婚によって、社会の最低単位としての家族への信頼は残された。再生の希望を暗示するクリスマスの鐘という結末は、2人のウェディング・ベルともなる。

3部作で、世間知らずな主人公は大資本家や政治家と闘争し、女性記者——商業メディアの抜け目なさは持ちながら、純粋さも完全には失っていない——を味方につけることで、1人前の男になる。そうやって結ばれる男女は、政治家とメディアとの理想的提携と見ることもできよう。しかし他方、家族という観点から見れば、主人公は絶大な権力を持つ父親的存在から独立し、またそのような父権に惹かれる女性を自分の魅力でひきつけて獲得しなければならない。金銭欲や名誉欲といった世間的価値に目を奪われている女性を改悛させ、浄化する能力が、男性のセクシュアリティの代わりになる。また孤軍奮闘する主人公に次第に同情するキャリア・ウーマンは、彼に母性的な愛情を感じてくる。3部作では、結婚というハッピーエンドを暗示するだけで映画は終わるので、主人公と恋人は同胞愛で結ばれた政治的同志のように見える。しかしキャブラの理想はやはり、女性のセクシュアリティが強調されず、キャリア・ウーマンが良妻賢母として回

帰する家庭であり、男性はそのような家族に対し責任と義務をもつことが成熟の証となる。凍えそうな雪の夜、投身自殺寸前に追い込まれながら、恋人、または家族の愛情と隣人愛に希望を見出してクリスマスを祝う、というパターンは、『群衆』と『素晴らしき哉、人生！』に共通する。両方の映画で主人公は、邪悪な父親的存在に打ち克ち、理想の父親像を継承する。（『群衆』ではアンが、大企業家ノートンの魅力に抗って実の父親の理想に帰ることと、彼女がジョンを好きになることが並行する。）ジョン・ドーはアンの筆力で生まれた。しかしロング・ジョン・ウィロビーが自分はジョン・ドーではない、と告白し、アンが、自分も死ぬと表明して気絶し、ジョンに抱きかかえられることで、彼女の言語操作能力、作者としての効力も失せる。彼は女性主導で作り上げられたイメージから解放され、女性を守る男性としての社会的アイデンティティを認められて再生の機会を見いだす。

『群衆』の結末についてジョゼフ・マックブライド (Joseph McBride) は、キャブラが『群衆』ではじめて資本的に独立して制作したことに注目し、キャブラが興行的な失敗を恐れて自殺という暗い結末をいやがったのではないかと考える。そして金銭的利益を優先させて自らの理想に忠実でなかった、という点で、キャブラ自身が主人公ロング・ジョンと同様、大衆が彼に期待するイメージを裏切ったと感じている、という、うがった解釈をしている。この解釈に沿えばキャブラは、主人公の投身自殺を執行して、ロング・ジョン・ウィロビーは本質的にイノセントであり彼の自殺が一種の「犠牲の山羊」的な儀礼としてアメリカ社会の浄化を促す、と自信に満ちて観客を説得することはできなかったであろう。また主人公が自殺直前にまで追い込まれる状況を、キャブラとコロンビア映画の首領ハリー・コーン (Harry Cohn) との1937年の確執を示すもの、として捉えることもできる。事実、『素晴らしき哉、人生！』で主人公が身投げを試みる場面は、キャブラがコーンとの訴訟に敗北したときの絶望感を再現したものだ、といわれる (井上 293)。コーンとの争いは、最終的にコーンがキャブラの復帰を懇請して和解し、キャブラはそれなりの勝利を収めた。しかしハリウッドの家父長的な大資本家との争いは、キャブラに円満な解決、保守的な世間的評価のありがたみも教えた。『群衆』でジョン・ウィロビーが自殺してもノートンが決定的痛手をこうむる事はない。腐敗する権力にあくまでも孤独な戦いを挑む意義はおぼつかない。

『群衆』でジョンは、大資本家ばかりでなく、「コロネル」のように家庭を否定し、常に移動を続けようとするノマド的男性の誘いも断る。Lindholm and Hallは、この映画の失敗の原因のひとつは、放浪者「コロネル」の気ままな生き方がアメリカ大衆に訴える魅力が強すぎることだ、と述べている。キャブラが説く個人の自由とポピュリスト的団結は、実はアメリカ人にとって、相容れない理想であることをこの映画は明らかにしてしまっている、というのだ (36)。「コロネル」との男同士のホモソーシャルな放浪をやめ、女性を抱いて退場するジョンは、健全なヘテロセクシュアルな社会で民衆のリーダーをめざす。それは、自由な風来坊の成長と捉えられる。し

かしハックルベリー・フィンの孤児の自由は手放し、同志たるべき人はか弱き女性となって彼の庇護に頼るなかで、ジョンと巨大な家父長的存在との最終的対決は先延ばしにされる。最後に、ことの成り行きを見守るノートンのそばを無言で通り抜けるジョンは、途方にくれているように見える。

『群衆』を、ともかくも従来の路線の延長線上に位置付けることに疲労困憊したキャブラは、息抜きが必要と感じたのであろう。彼が次に手がけた『毒薬と老嬢』はもともとジョゼフ・オットー・ケッセリング (Joseph Otto Kesselring, 1902-67) の戯曲で、1941年にブロードウェイで上演されて好評を博し、今でもアメリカのみならず、多くの国で上演される喜劇である。キャブラは、アメリカ陸軍入隊前に仕上げる作品を探していたが、ブロードウェイでヒット中のこの劇を推薦されて気に入り、すぐに映画化を決めた。キャブラはブロードウェイのヒットを映画化することがたびたびあり、『わが家の楽園』もピューリッツァ賞を受賞したジョージ・S・コーフマン (George S. Kaufman) とモス・ハート (Moss Hart) 作の芝居にほれ込んで映画化したものである。『わが家の楽園』は映画化権獲得のために20万ドルという莫大な金額を払っており、ハリー・コーンとの確執を経てもあくまで映画化を希望した思い入れの強い作品であった (Capra 234)。それに比べると『毒薬と老嬢』は、『群衆』で予想される収入の税金支払いをまず考慮して (McBride 444) 映画化したものである。しかしこの戯曲も、すでにワーナー・ブラザーズが映画化権をもっていたのに、キャブラは迅速にジャック・ワーナーと交渉して自分が監督をすることを承諾させている。

『毒薬と老嬢』についてキャブラの自伝は、低予算で楽しんで撮ったことを強調するのみである (Capra 309)。しかし *Bitter Tea of General Yen* (1933) のように、キャブラ自身が、これはアカデミー賞欲しさにシリアスなテーマを選んだ失敗作だ、と述べている映画も、現在から見ると、レイプと人種問題という微妙な問題をあつかっていて検討価値がある。『毒薬と老嬢』も、収益を重視した喜劇、という動機にかかわらず、というかそれゆえにむしろ、いつものキャブラのメッセージには現れない側面が浮かび上がっている。

この映画で、主人公のモーティマー・ブルースター (Mortimer Brewster) はニューヨークの劇批評家で独身主義者として知られているが、恋人のエレイン (Elaine) とついに結婚届を出す。しかしその直後、彼は叔母のアビー (Abby) とマーサ (Martha) が毒殺魔であることに気づく。おしとやかな彼女たちは、下宿の広告を見て訪れる身寄りのない老人たちを次々と毒殺して地下室に埋め、しかもそれを哀れな人たちをあの世に送る慈善行為と信じていた。ブルースター家には精神障害の遺伝があり、モーティマーのいとこテディ (Teddy) も、自分がセオドア・ルーズベルトと信じる変わり者であった。モーティマーは結婚届を出したことを後悔するが、とりあえず彼はテディを療養所送りにして、もし事件が発覚したときはテディのせいにすることに決め、そのために奔走する。さらにその夜、ブルースター家に、モーティマーの兄弟で行方知れずであ

ったジョナサンが相棒のアインシュタイン博士を伴って帰ってくる。ジョナサンは世界各地で殺人を重ねて、警察に追われていた。死体をめぐるとばた騒ぎの挙句、ジョナサンは警官たちに捕まり、地下室の老人たちの死体は暴露されずにすみ、テディの療養所行きに同情した叔母たちは、自分たちも一緒に療養所に住むことを決める。しかもモーティマーは、叔母たちから、自分がブルースター家の料理人の子どもでもあり、一家とは血縁関係がないことを知らされ、晴れて新婚旅行に出発するところでハッピーエンドとなる。

『毒薬と老嬢』は、1941年にブロードウェーで幕開けし、3年半続いた。人々は気の利いたブラック・コメディに、戦争の現実の憂さを忘れて笑い転げたのであろう。映画も同年制作だが、芝居のブロードウェー上演中は一般公開しないという契約であったため、第2次世界大戦のアメリカ軍駐屯地でまず兵士たちの娯楽映画として1943年ヨーロッパを巡回し (McBride 444)、アメリカでの一般公開は1944年であった。¹ 兵士、一般大衆ともに反応はよかった。脚本は『カサランカ』でオスカーを受賞することになるジュリアス・J・エップスタイン (Julius J. Epstein) とフィリップ・G・エップスタイン (Philip G. Epstein) 兄弟で、細部でもとの戯曲と異なる。

『毒薬と老嬢』のあらすじを一読すれば、この映画がキャブラの特色とされるいわゆるヒューマン・コメディではないことは明らかであろう。キャブラの初期の傑作『或る夜の出来事』(1934)の、それぞれ気の強い金持ち娘と新聞記者の掛け合いの楽しさや、金よりも恋という主張に理解ある父性愛、といったおおらかさとも違うし、『オペラ・ハット』(1936)、『スミス氏、都へ行く』(1939)のように大資本家や悪徳政治家対民衆、という構図の中で、ポピュリスティックな理想を追う主人公に焦点を当てた展開でもない。また『素晴らしき哉、人生!』(1946)のように、スモールタウン、U. S. A. の平凡な人生の幸せを強調するものでもない。また『1日だけの淑女』、『ポケットいっぱい幸福』(*Lady for a Day*, 1933, *Pocketful of Miracles*, 1961)のような、心温まる大人のおとぎ話でもない。キャブラが*An American Madness* (1932) 以来ポピュリスティックな社会性の強い映画を意識し、それがMr. Deeds—Smith—Doe 3部作 (Roffman and Purdy 48) に発展することを考えると、『群衆』と同じ年に制作された『毒薬と老嬢』は、キャブラにとって一種の気晴らしであっただろう。ドゥルーズはキャブラ映画の特徴を「演説」(『シネマ2』320) という一語で表しているが、『毒薬と老嬢』に演説はなく、ルーズベルト大統領気取りのテディがラッパを吹き鳴らすだけだ。この映画は肩の力を抜いたキャブラの、遊びが見えるブラック・コメディであることは確かである。

ロバート・スクラー (Robert Sklar) は*Movie-Made America*で、1930年代のハリウッド映画のコメディとして2つの型をあげている (185-88)。1つは30年代前半の、メイ・ウェスト (Mae West) やマルクス兄弟 (Marx Brothers) が主演する類のもので、身体性が強調され、主人公は金銭欲や色欲など本音で勝負する。玉の輿を狙うメイ・ウェストの豊富な肉体や、マルクス兄弟のとばた騒動は、猥雑なバイタリティと、社会を混乱に陥れる破壊力を持っている。一方、同時

代のスクリーンボール・コメディは、スクラーによれば体制派である。主人公は金持ちの娘や息子であることが多く、彼らは独自の個性や生き方ゆえに周囲と摩擦を起こし、波乱が起こる。しかし最後には、概して結婚という形で、主人公は社会とある種の了解に達してハッピーエンドとなる。ハワード・ホークス (Howard Hawks) の『特急20世紀』(Twentieth Century, 1934) やジョージ・キューカー (George Cukor) の『フィラデルフィア物語』(Philadelphia Story, 1940) などがその典型で、キャブラの『或る夜の出来事』もその範疇に入れることができる。ケーリー・グラントはその洒落な演技でスクリーンボール・コメディの常連だったが、『毒薬と老嬢』ではニューヨークの辛口の劇批評家という設定で、機関銃のように早口でまくし立て、いかにもヴィクトリア朝風の叔母たちのおっとりした話しぶりと好対照をなす。ブルックリンの静かな昔からの住宅街が舞台の『毒薬と老嬢』は、独身主義者だった男がついに新婚生活に入るハッピーエンドの、一種のスクリーンボール・コメディ、ということもできる。

しかし一方グラントは、死体の入ったベンチチェストをあけたり閉めたりし、ジョナサンによって椅子に縛られ、猿ぐつわをはめられてじたばたもがき、その大きな目をぐるぐる回す。自分をセオドア・ルーズベルトと思っているテディは、二階へ階段を駆け上がるときに必ず「突撃！」と叫び、大統領命令発布については突如つんざくようなラッパの音を吹き鳴らす。結婚相手のエレインも、自分の家と墓地をはさんだブルースター家の間を何度も往復させられる。この映画は、マルクス兄弟の映画ほどではないにしても、どたばた劇でもあるのだ。洗練されたコメディを得意とするグラントが、『毒薬と老嬢』の自分の演技を忌み嫌った、というのももつともである (McBride 445)。

キャブラはこの映画に、彼が嫌いな犯罪映画のパロディも取り入れている。モーティマーの兄ジョナサンは、多くの殺人を犯したお尋ね者で、1930年代前半に流行したギャング映画の主人公に似ている。しかしジョナサンは、叔母たちが自分と同じ12人もの人殺しをしながら全く疑われていないことに、驚きあきれる。またこの映画では、ギャング映画同様1930年代前半に流行した怪物映画も、パロディとして使われている。お尋ね者ジョナサンの顔はフランケンシュタインそっくりだが、それはアルコール依存症のアインシュタイン博士が震える手で整形手術をしたせいである。(キャブラは最初ジョナサンの役を、舞台と同じボリス・カーロフにやらせたかった)。毒殺魔のブルースター姉妹は、近所の少年にせがまれてホラー映画と一緒に見に行くととても怖かった、と言う。大恐慌真只中に、人々の不安な心理に適合した犯罪映画や怪物映画というジャンルに対し、キャブラは人間性への信頼という正攻法でアメリカの観客に訴える映画を作ってきた。これらのパロディは、自らの手法に対するキャブラの自信を示すものといえよう。

しかしキャブラはここにいたって、遊びとはいえ、なぜそのスタイルをなぞって見せるのだろうか。キャブラ自身、『群衆』で理想が行き詰まり、30年代に人々を覆っていた先行きの見えない不安感を追体験せざるをえなかった。30年代の犯罪映画や怪物映画のパロディは、その不安を

払いのけるのに有効な、半ば意識的な選択といえる。『毒薬と老嬢』はまた、1940—50年代にかけて盛んになったフィルム・ノワールのスタイルも先駆けて使っている。夜陰に陰影の濃い顔が大写しになったり、地下室に死体を運ぶ男の影がランプの光に浮かび上がるショットが、斜めの角度から撮られる。斜め下、または斜め上の角度から、闇の中に浮かぶ人影を切り取るショットも多い。Marc Vernetは、夜の場面のように暗闇を好むスタイルは、ハリウッドでは1910年代からあると指摘しているが、1930年前半の犯罪映画に多用された(10)。30年代前半のギャング映画は、悪漢をヒーロー視して社会的に悪影響を与えると非難され、1934年のヘイズ・コード成立を受けて早くに銀幕から消えたが、第2次世界大戦後、フィルム・ノワールとして再び流行する。世界大戦後の秩序の混乱や原爆による世界崩壊の恐怖が増す中、フィルム・ノワールの魅力は悪という反秩序の魅惑であり、それが審美主義の拘束を受けてスタイリッシュなショットを生んだ。キャブラはそのスタイルをパロディとして、いち早く1941年のブラック・コメディに取り入れていたことになる。どたばた喜劇に紛れ込む暗くシャープなショットは、観客に居心地の悪い違和感を与える。だが同様の効果は、配役にも見られる。アインシュタイン博士の役に起用されたピーター・ローレは、『マルタの鷹』(*The Maltese Falcon*)にも出演している。『毒薬と老嬢』でみせる彼のコミックな演技に混じる薄気味悪さは、場違いなフィルム・ノワールの異端者の雰囲気、家庭喜劇に混じっていることによる。

このように『毒薬と老嬢』は、1930年代喜劇映画の、体制派と反体制派という2つの矛盾した型を併せ持ち、ギャング映画や怪物映画をパロディ化する。しかし殺人と死体の隠蔽をめぐる映画の、矛盾した喜劇スタイルのぶつかり合いやパロディ、フィルム・ノワール風のショットは、笑いをとりつつ、体制の中で抑圧された不安を暗示する。この映画はブルスター家の室内場面が主で、ベンチチェストや地下室に隠された死体、猿ぐつわをされ椅子に縛り付けられるモーティマーなど、押し込めるイメージが多い。スクラーは、大恐慌時代の恐怖映画の恐怖は、異物——フランケンシュタインであれミイラであれ、キングコングであれ——であることだが、1940年代に入ると、恐怖はすぐ家のそばにある、と指摘する(255)。ヒッチコック映画はフィルム・ノワールの原型とされるが、スクラーは、ジャンルを超えるヒッチコックの秀逸性を、『疑惑の影』(*Shadow of a Doubt*, 1943)にみている(253)。すなわち穏やかな日常性に潜む恐怖である。『疑惑の影』で平凡な町に住む主人公は、自分の叔父が裕福な未亡人を次々と殺した殺人犯ではないか、という疑惑に駆られる。彼女に迫る危険に比べると、『毒薬と老嬢』のモーティマーは、叔母たちに毒殺される恐れはなさそうだが、もっとも安全なはずの身内に殺人犯を見出す点では同じである。大都会の犯罪者であるジョナサンと、穏やかな住宅街に潜む毒殺魔の両方を欲張った『毒薬と老嬢』は、喜劇ではあるが、1940年代フィルム・ノワールの方向性と一致している。事実Leland A. Poagueは、この映画はキャブラのヒッチコックへのオマージュだ、と指摘している(85)。

キャブラは自伝でヒッチコックについてほとんど言及していない。しかし『素晴らしき哉、人生！』での悪夢には、主人公と結婚せずに独身のまま図書館司書となったという想定、妻メアリー（Mary）が登場する。そして彼女は主人公に、僕を思い出してくれ、と迫られて恐怖の表情を浮かべる。この夜の場面で、カメラが金髪の女性に迫っていくところは、ヒッチコックの殺人犯が女性に迫る場面を髣髴とさせる。しかしこの場面でメアリーの恐怖の表情は、自分を夫だと認識してくれ、と懇願する主人公の顔を鏡像のように反映しているはずである。ある日突然、日常性が瓦解し、自分の社会的アイデンティティが破壊される恐怖をキャブラは、ヒッチコック流に描くことができる。『毒薬と老嬢』で、叔母たちが毒殺魔であることを発見するモーティマーも、売れっ子の劇批評家から突然、殺人狂という遺伝の血を受け継ぐ男に突き落とされる。

『毒薬と老嬢』の特異性は、キャブラ映画の典型と目される『わが家の楽園』と比較することでより明らかになる。『わが家の楽園』は、若い2人の恋愛の背後に、ヒロインのアリス・ヴァンダーホフ（Alice Vanderhoff）が属する質素だがのびのびしたヴァンダーホフ家と、アリスの恋人トニー・カービー（Tony Kirby）の父で大企業家のアンソニー・カービー（Anthony P. Kirby）が率いるカービー家の対立がある。カービー氏はヴァンダーホフ家の敷地を含む一帯を買い占めてライバル会社を叩き潰そうとする。しかし彼は結局、息子を失うことを恐れ、ヴァンダーホフ家の祖父マーティン（Martin）とハーモニカを吹いて童心に返り、計画を断念して自由で気ままなヴァンダーホフ家の生き方に賛同する。大資本家の改心という、ありそうもない楽観的な結末は、キャブラ一流のマジックとして観客に受け入れられる。それはファンタジーだが、家族愛の大切さが、アメリカ民主主義というメッセージとともに伝えられる。それぞれの個性が尊重され、マイノリティや老人の居候など、異なった出身の人々が仲良く暮らすヴァンダーホフ家は、家族の、さらにはアメリカ社会の理想である。しかし『毒薬と老嬢』では、それぞれの人々の自由が尊重されると困った結果をもたらす。ベンチチェストのなかの死体を追求するモーティマーに、叔母たちは、おせっかいはおやめ、という。近所迷惑も考えずラップを吹き鳴らすテディは、花火の発明で爆発騒ぎを起こす『わが家の楽園』の家族同様、変人である。しかしテディは、叔母たちにうまく言いくるめられて、老人たちの死体を埋葬する。ここではセオドア・ルーズベルトへの揶揄もあるが、それぞれが好きなことをするブルースター家は、ヴァンダーホフ家のようなイノセントな楽園ではない。

『わが家の楽園』ではヴァンダーホフ家は誇り高く、花火の爆発騒ぎで警察から共産党員と疑われても、買占め業者から立ち退きを迫られても負けない。彼らは警察や大企業といった体制、当局に対して独立を守る。しかし『毒薬と老嬢』では、奇人テディの落ち着き先としてハッピーデイル療養所があり、叔母たちもそろってそこへ移ることで一件落着となる。叔母たちが殺人事件の訴追を受けないようにするためとはいえ、モーティマーは家族を療養所送りにするため判事のお墨付きをもらうのにやっきとなる。社会秩序を乱す厄介者は、家族といえども片付けられぬ

ばならない。『毒薬と老嬢』の警官たちは無能だが、それでも殺人者ジョナサンは彼らによって逮捕される。また慈悲深いブルースター姉妹は、身寄りのない老人を毒殺してやるのが親切だと信じている。孤立したアウトサイダーは社会で無用の長物である。しかし同じ考え方をすれば、『わが家の楽園』でヴァンダーホフ家に居候している、または入り浸る、風変わりな人々も排除されるであろう。『毒薬と老嬢』では、孤独な老人たち、ジョナサン、テディ、ブルースター姉妹と、体制を脅かすクレイジーな人々は、次々排除される。体制の擁護者たちに頼らなければ、モーティマーの幸せな結婚はない。しかも彼はブルースター家と何の血縁もないと保障され、「健全」な恋人たちは墓地や地下室を後にする。「私生児」であることに狂喜するモーティマーは反体制的に見えるが、優生学的な不安から解放されて新婚生活に向かう彼は、ナチスの優生学思想と共鳴するのだろうか。

モーティマーという男性の、父権社会で権威を保たねばならない不安と、体制維持のための必死の努力は、戯曲とキャブラ映画の細部の違いによってより強調される。戯曲『毒薬と老嬢』ではモーティマーとエレインはまだ婚約中だが、映画では冒頭で結婚届が出されている。モーティマーは、自分が精神異常の殺人犯たちの血統だ、という事実直面して結婚を後悔するが、すでに後戻りできない。また戯曲では、テディの療養所行きを提案して所長を連れてくるのは実際的なエレインだが (*Arsenic 85*)、映画ではモーティマー1人で奮闘して所長を連れてくる。そして映画では、最後に地下室の死体を見つけたエレインが騒ぎ立てようとするとき、モーティマーは彼女に無理やりキスをして彼女の口をふさいでしまう。キスというセクシュアルな行為によってモーティマーは彼女が死体の真実を暴露するのを防ぎ、2人はめでたくブルースター家を後にする。エレインの口の言語伝達機能は封印され、セクシュアルな機能のみが有効となる。

『わが家の楽園』では、若い二人がデートする場所で、貧しい少年たちが踊りを楽しんでおり、二人の恋は階級を超えたポピュリスト的共感と半ば同一視される。『群衆』では、セクシュアリティは政治的権力で代弁される。それらに比べると、『毒薬と老嬢』では若い二人の性的欲望が、1本の大きな木を挟んでコメディタッチのなかにも明らかに描かれている。しかし彼らが戯れている場所は墓地であり、セックスと死は紙一重のところにある。また叔母のマーサの喉元は、常日頃はヴィクトリア朝風の高い襟で覆われているが、彼女の父によってつけられた傷跡がある。優雅な襟に隠された傷は、レイプに見まがう家父長の暴力を暗示する。『毒薬と老嬢』のブラック・ユーモアは、死体のみから生ずるのではない。

映画の『毒薬と老嬢』は、性的欲望に潜む暴力や、死の恐怖を克服しなければならない不安を極力抑圧している。戯曲では、一件落着で安心したモーティマーはエレインの家に出かけてしまい、ブルースター姉妹を迎えにきた一人身で年老いた療養所長が、彼女たちに例の毒入りワインを勧められて乾杯するところで幕となる。すなわち叔母たちにこれ以上殺人をさせまいというモーティマーの必死の努力が最後でひっくり返されそうな暗示で終わる。しかし映画にはその場面

はなく、体制の安泰が保障されている。ただし、キャブラが作らせたブルースター家の映画セットには、彼自身が述べるように表現主義的な技法が用いられ、ニューヨークの都会の夜景を背景に、ブルックリンのこぢんまりした家が妙に暗く浮き上がる。『群衆』の最後、主人公は降りしきる雪の中、気絶した恋人を抱きかかえ、重い足取りで去る。『毒薬と老嬢』のモーティマーは、ハロウィーンの夜、木々の落葉の中、エレインを肩に担いで意気揚々と初夜に向かって去ってゆく。新婚の二人を乗せるはずだったタクシーは忘れられて後に残され、観客の最後の笑いを誘うが、暗い家はひっそり静まりかえる。全体主義をめざす強力な父権と対決する、という『群衆』のロング・ジョン・ウィロビーの重い課題は全く忘れられたようにみえる。しかしヴィクトリア朝風の信心深い老婦人たちが毒殺し、大英帝国に替わって帝国主義的性格を表し始めたアメリカ合衆国大統領セオドア・ルーズベルト気取りの甥によって埋葬された死体は、地下室に埋まったままである。

マックブライドは、『毒薬と老嬢』はキャブラ自身の家族への苦い思い出、特にエキセントリックであった母への恐怖が滲み出ているのではないかと推測している (McBride 446-48)。しかしこの映画は、専横的な父権への反発と同時に、父権制社会の秩序を維持しようと奔走する男の不安を表している。この話全体が独身主義を撤回して結婚届を出したモーティマーの悪夢といってもよい。彼が抱いていた慈悲深い母性の幻想は壊れ、抑圧していた血統へのおそれとも向き合わねばならない。結婚という形での社会参加は、体制維持のためのあらゆる努力が要求される。圧政的、独裁者の父親像は、兄弟ジョナサンと対峙して現実となる。一方、秩序を維持できない弱い父親は、整形手術を担当してフランケンシュタインそっくりの顔のジョナサンを作り出し、彼に引きずられる相棒、アインシュタイン博士が表している。ジョナサンとともにさすらい博士は、『群衆』でロング・ジョン・ウィロビーが社会責任を放棄して旅を続けた場合の仲間、「コロネル」の延長線上にあるかもしれない。放浪者「コロネル」はやはり、理想の家父長像としては失格である。犯罪を重ねるジョナサンたち二人の男の結びつきは、ホモソーシャルなものとしても胡散臭くみられる。だが帝国主義的な強権を発動する父もやはり、受け入れられない。ナチスに対抗すべきアメリカ合衆国には、帝国主義の野望もある。セオドア・ルーズベルトは、パナマ運河工事で犠牲になった労働者を埋葬しているつもりでテディにパロディ化されている。

『毒薬と老嬢』では、人々の個性を尊重する独立精神と隣人愛が資本主義体制の横暴に勝つ、という『わが家の楽園』の信念は否定される。『群衆』で、アメリカ社会では個の尊重と民衆の政治的団結は相容れない、ということは証明されたのだ。マッカーシズムが吹き荒れていた1951年、キャブラは陸海軍人事安全保障理事会から反アメリカ的活動の疑いをかけられた (McBride 595-610)。第2次世界大戦で志願入隊した上に、アメリカ民主主義宣伝の映画制作に貢献したキャブラにとって、赤狩りの対象にされることはおよそ心外であっただろう。彼の自伝はそのときのショックを青天の霹靂のように語っている (Capra 428)。しかしキャブラ3部作や

『素晴らしき哉、人生！』の資本主義批判から、彼は当然、疑惑を受けることを予想すべきであった。この時キャブラは、自らの必死の弁明に加え、共産党シンパや関係者の名前を挙げることで、愛国者であることを証明した。自らを、独立を尊ぶ模範的アメリカ市民と考えていた者が突然、共産党に連なる非米活動家と疑われ、善良な体制派市民である自分を必死にアピールし、そのために行動しなければならなかった状況は、モーティマーの苦境に多少重なる。もちろん、『毒薬と老嬢』を撮影した1941年、キャブラは10年後そのような状況に自分がおかれるとは夢にも思っていなかったであろう。モーティマーは、理想的父親に恵まれず、家族の基盤も危ういなか、まともで幸せな結婚生活のために奮闘しただけだ。そして幸いなことに彼は「私生児」であり、ブルースター家から解放された。だがブルースター家はナチスの脅威が吹き荒れる旧大陸なのか、それともアメリカ合衆国だったのだろうか？6歳でアメリカ合衆国の土を踏み、合衆国を自分の国と定め、第2次世界大戦で枢軸国となった生国イタリアと戦うことを進んで選択したキャブラにとって、アメリカ社会への幻滅を認識させられてしまった直後の『毒薬と老嬢』は、アメリカ市民としての彼のアイデンティティ崩壊の不安を封じ込め、またある意味で、将来の自分の姿を予見したブラック・コメディとなった。キャブラは『毒薬と老嬢』で、理想の男性像を脅かすものや薄気味悪いものをもとくも押さえ込む、その格闘の姿を喜劇化しただけのつもりかもしれない。しかし抑圧されたものの回帰は、様々な形をとってこの喜劇に現れ、キャブラが計算した以上のグロテスクな効果を及ぼしたのである。

注

- 1 ブルースター姉妹役は舞台と同じ俳優ジーン・アデール (Jean Adair) とジョゼフィン・ハル (Josephine Hull) が務め、モーティマーはケーリー・グラント (Cary Grant)、ジョナサンはレイモンド・マッセー (Raymond Massey)、アルコール依存症の医者アインシュタイン博士は、『マルタの鷹』(1941) や『カサランカ』(Casablanca, 1942) にも出演した怪優ピーター・ローレ (Peter Lorre) であった。

引用文献

- Capra, Frank. *The Name above the Title*. First Published in New York, 1971. New Intro. Jeanine Basingner. Da Capo P, 1997.
- , dir. *Arsenic and Old Lace*. MGM(Warner), 1944.
- , dir. *It's a Wonderful Life*. RKO, 1946.
- , dir. *Meet John Doe*. Warner, 1941.
- , dir. *You Can't Take It with You*. Columbia, 1938.
- Demmings, Barbara. *Running Away from Myself: A Dream Portrait of America Drawn from the Films of the Forties*. New York: Grossman, 1969.
- Lindholm, Charles and John A. Hall. "Frank Capra Meets John Doe: Anti-politics in American National Identity." *Cinema and Nation*. Ed. Mette Hjort and Scott MacKenzie. London & New York: Routledge, 2000. 32-44.
- Kesselring, Joseph. *Arsenic and Old Lace*. New York: Dramatists Play Service, 1969.

- McBride, Joseph. *Frank Capra: The Catastrophe of Success*. New York: St. Martin's, 1992.
- Poague, Leland A. *The Cinema of Frank Capra: An Approach to Film Comedy*. South Brunswick and New York: A.S. Barnes, 1975.
- Roffman, Peter and Jim Purdy. *The Hollywood Social Problem Film: Madness, Despair, and Politics from the Depression to the Fifties*. Bloomington: Indiana UP, 1981.
- Ross, Steven J., ed. *Movies and American Society*. Oxford: Blackwell, 2002.
- Silverman, Kaja. *Male Subjectivity at the Margins*. New York: Routledge, 1992.
- Sklar, Robert. *Movie-Made America: A Cultural History of American Movies*. New York: Vintage, 1994.
- Vernet, Marc. "Film Noir on the Edge of Doom." *Shades of Noir*. Ed. Joan Copjec. London & New York: Verso, 1998. 1-31.
- 井上一馬『アメリカ映画の大教科書』(上) 新潮社、1998年。
- ドゥルーズ、ジル『シネマ2 * 時間イメージ』宇野邦一／石原陽一郎／江澤健一郎／大原理江／岡村民夫訳、法政大学出版局、2007年。