

マッカーシズム渦中のハリウッドとミラーとウィリアムズ

田中敬子

2001年9月11日のアメリカでおこった同時多発テロの後、ブッシュ大統領は世界に向かって「我々の側につくか、さもなければテロリストの側につくか」と演説した。二項対立で物事を割り切り、あれかこれかの選択を迫るやり方は、アメリカ合衆国の冷戦時代に似ている。第二次世界大戦後の冷戦期のアメリカは、我々の側につくか、さもなければ共産主義者につくか、という思考法で国内外を問わず自らの主張を通した。現在アメリカで、国家の安全が最優先され、アラブ系の人間やイスラム教徒が何の根拠もなくテロリストの疑いをかけられて当局に拘束される事態、アメリカのアフガニスタン空爆反対を唱えただけで裏切り者、非国民扱いを受ける風潮、さらに同時多発テロ以降すぐさま映画やテレビ、音楽界に広がった自主検閲の動き、民主主義を奉じるアメリカ賛歌の大合唱なども、冷戦時代の共産党がイスラム系テロリストに代わっただけのような錯覚すら覚える。

冷戦時代、特にマッカーシズムが猛威を振るった1940年代後半から1950年代にかけて、アメリカ合衆国は国家の安全を最優先にし、そのためにはアメリカの理想であるはずの民主主義や人権を無視して、敵である共産主義者告発に躍起となった。この時期アメリカでは、ソ連という具体的な共産主義の脅威に加え、赤狩りでいつ確たる証拠もないまま告発されるかもしれないという恐怖に人々がおびえ、大勢に従って独自の意見を発表することを慎み、文化が自主検閲を行う社会が出現した。同時多発テロの起こった現代は確かに多文化主義の時代といわれ、アメリカ国内でもマイノリティが、これまでの自らの被差別体験に基づいて露骨なイスラム教徒差別に反対して団結しようとしている。しかしマッカーシズムの時代もリベラル派は少なくとも最初は、マッカーシーらの強引なやり方に反対していた。だが共産主義の恐怖は国内の共産党スパイの摘発、ソ連の原爆保有や中国の共産主義化、朝鮮戦争などによりいっそう具体化し、国家の安全の前にリベラル派の声は立ち消えとなった。1957年に至っても、ニューヨークの浄水場管理者が、毒薬による汚染を恐れて二人の共産主義者にその浄水場で魚釣りをする許可を与えなかったというエピソードは、ソ連崩壊後は笑い話のようだが、この共産主義者をアラブ系イスラム教徒に変えれば、いまでは真剣に受け止められるであろう。

もちろん、ウォーラースティンが指摘するようにアメリカとソ連が相似形をなして冷戦時代を形成してきたのに対して、アメリカが現在敵視しているテロリストは冷戦時代のソ連ほどの目に見えるシステムを構築していないかもしれない。しかし現在のアメリカの状態がマッカーシズムの頃に似てきているのではないか、という声が時々聞かれるなか、その時代は実際どういう状況にあったのか、ということを検討しておくことが必要であろう。マッカーシズムは狭義に解釈すれば、ウィスコンシン州選出の上院議員ジョゼフ・マッカーシーが赤狩りの中心人物として

脚光を浴びた1950年から1954年、彼がとった強引な告発方法やスキャンダル演出を指すであろう。だがマッカーシーは政府活動調査委員会に属し、それと同様に悪名高い下院非米活動委員会には属していなかった。またマッカーシーの極端なデマゴグとしての性格が彼を特異な人物にしているとしても、共和党の知性派といわれる有力議員ロバート・タフトもマッカーシーを有効な武器として支援していた (Schrecker 244)。マッカーシズムは決してマッカーシー一人に帰せられるものではない。ここではエレン・シュレッカーの定義に従って、マッカーシズムとは1946年から1956年にかけてアメリカ合衆国で、政治的に不人気なマイノリティを抑圧するために使用された権力 (Schrecker xx)、と考える。

以上のように定義したマッカーシズムの影響は当時のアメリカ社会のすべてに及ぶが、ここではマッカーシズムが文化に与えた影響を、マッカーシズムが芝居性、メディア性にたいそう敏感であったことを考慮して、映画と演劇分野に絞って考えたい。冷戦時代の小説や詩なども当然時代の影響を被っているはずだが、政治による文化検閲は表面上、映画を主な対象としていた。ヘミングウェイやスタインベックについてFBIに残された膨大な記録は、作家たちもFBIの監視から逃れられなかったことを示す。しかし彼らは少なくとも非米活動委員会に呼ばれてはいない (陸井22-24)。本稿の目的は、映画、演劇分野でのマッカーシズムの影響を概観し、そのなかでアーサー・ミラーとテネシー・ウィリアムズを対比して、文化が政治による検閲を受け、または自主検閲を行った時代の芸術家のあり方を探る研究の端緒とすることである。

マッカーシーがウェスト・ヴァージニア州で、205人の共産党員が国務省に勤めているという爆弾宣言を行ったのは1950年2月9日であるが、第二次世界大戦後の赤狩りで衆目を集めた最初の事件はやはり、下院非米活動委員会といわれるハリウッド・テンの対決であろう。ハリウッドでは最も左よりといわれるスクリーン・ライターズ・ギルドは1936年共産主義者やそのシンパを中心に組織されていたが、一方ハリウッドの保守派たちも1944年には「アメリカの理想を守るための映画同盟」を組織して反共主義を強化していた。非米活動委員会にとって映画は大衆に影響を及ぼす重大文化産業と認識されており、ハリウッドの共産主義者を一掃することは重要であった。しかし単純な主義主張の宣伝は映画としての魅力がなく、共産党系の脚本家たちが実際の映画で大衆に共産党のプロパガンダを直接ぶつけることはなかった。映画の成否はそれが大衆に受けるかどうかにかかっており、その判断は映画化決定権を持つプロデューサーたちに委ねられていたのである。ハリウッドの共産主義系の映画人たちの党に対する重要な貢献は、むしろ寄付金など資金集めにあった。

非米活動委員会は1947年5月ロサンジェルスでの地方聴聞会で、ハリウッドに共産党が浸透しているという疑惑を確信し、10月にワシントンにハリウッドから43名の召喚を決める。ここには最初に友好的証人として登場したジャック・L・ワーナーやルイス・B・メイヤー、ウォルト・ディズニーらプロデューサー、俳優のアドルフ・マンジュー、ロバート・テイラー、ロナルド・レーガン、ゲイリー・クーパーも含まれる。また脚本家、のちに作家ともなったアイン・ランドもハリウッドでの共産党の脅威を蕩々と述べた (Whitfield 129)。一方、非友好的証人と目された

19人のうち、後にハリウッド・テンと呼ばれる人々——ジョン・ハワード・ローソン、ダルトン・トランボ、リング・ラードナー・ジュニア、アルヴァ・ベッシー、ハーバート・ビバーマン、レスター・コール、エドワード・ドミトリク、アルバート・マルツ、サミュエル・オーニッツ、エイドリアン・スコット——は、非米活動委員会の席上、合衆国憲法第一修正条項の言論の自由を挙げて委員会の質問に答えない作戦にでて、広くアメリカのリベラル派に訴えることにした。11人目の証人ベルトルト・ブレヒトは外国人であることから、第一修正条項を盾にする作戦は採らないことにしていた。(ブレヒトの尋問の後、19名の残りについては実際の召喚は行われず、この時点でハリウッドに対する非米活動委員会の攻撃は一旦止む。) 召喚状を受け取った彼らは映画人の支援を要請し、それにこたえてジョン・ヒューストンが提唱する第一修正条項委員会がウィリアム・ワイラーを会長として結成された。そのメンバーは千人にも膨れ上がり、ジョゼフ・ローギーは証人たちがワシントンに出発する前夜、彼らの大支援集会を実現させた(陸井64)。そしてハリウッド・テンの召喚にあわせてハンフリー・ボガートやローレン・バコールら、そうそうたるハリウッドのスターやアイラ・ガーシュインといった総勢28人がワシントンに乗り込んできた(Fried44)。しかしローレン・バコールによれば彼らは共産主義者を支援するのではなく、合衆国の伝統である言論の自由を守るために来たのであった。非米活動委員会にとって彼らのデモンストレーションはむしろマスコミの注目を集める格好の話題提供となり、またこれらのスターの集団は、第一修正条項擁護の請願書を提出すると、ワシントンで直接ハリウッド・テンと接触することなく早々に引き上げてしまう。

第一修正条項委員会結成にみられるように、ハリウッドが当初映画界の独立を主張し、ハリウッド・テンを支持する様子をみせた背景には、政府の干渉を受けずに映画産業の利益を守りたいという実利や職人気質がまず挙げられる。1945年非米活動委員会の委員長であったミシシッピ州選出の議員ジョン・ランキンが反ユダヤ主義者であり、ユダヤ系が多いハリウッドの映画人を目の敵にしていたこともあるだろう。¹ 確かに映画界の上層部は商工会議所会頭であったエリック・ジョンストンをアメリカ映画協会会長に据え、これ以上非米活動委員会につけ込まれないために共産色を押さえる方針をとった(商工会議所は共産党を脅威とみなして毎年警告のパンフレットを発行していた【Murphy 12】)。しかしそのジョンストンでさえ非米活動委員会の召喚に関わらず雇用を守ると最初は言明していた。友好的証人であったルイス・M・メイヤー(陸井59)やジャック・L・ワーナーといったプロデューサーも、ワシントンの干渉を受けるつもりはなかった。またハリウッドには第二次世界大戦前にヨーロッパから亡命した多くの監督や脚本家らが醸し出すリベラルな雰囲気があった。ウィリアム・ワイラーやフレッド・ジンネマン、ウィリアム・ディターレ、ダグラス・サーク、オットー・プレミンジャー、ビリー・ワイルダー、さらにブレヒトが加わり、ナチを逃れてきた亡命者たちによって「さながら小さなワイマール共和国」(蓮見28)の様相を呈していた。さらにこの頃のハリウッドは演劇界と人材交流が盛んであったが、1930年代のニューディール政策の一環として行われた連邦演劇プロジェクトから左翼系の監督や脚本家たちが育ってハリウッドで活躍していた。1938年12月、連邦演劇プロジェクト責任

者ハリー・フラナガンは早くも非米活動委員会（当時はまだ常設委員会ではなかった）に召喚されて共産党との関わりを詰問されている。連邦演劇プロジェクトはその結果として廃止されたが、この時もハリウッドは演劇界と連携してプロジェクトを支援している（Murphy 13-15）。

しかしハリウッドが映画仲間の共産黨員やそのシンパを守る姿勢は、ハリウッド・テンの召還後一気に崩れてしまう。その一つの理由は、非友好的証人となった彼らの態度が、不人気な非米活動委員会の委員と同じように好戦的にみえたため、とも言われる。プロデューサーのドーリ・シャリーはハリウッド・テンを擁護したことで知られるが、彼らがリベラル派の同情を十分に集められなかった理由についてそのような見解を述べている（Schrecker 325-26）。² 彼らが実際大半は共産黨員でありながらその事実を認めることもなく質問に答えなかったことも一般のリベラル派の心証を害した。第二次世界大戦後、スターリンが支配するソ連の現状が明らかになってきており、召喚された共産党関係者の人権や合衆国憲法上の権利に対して、ハリウッドに限らずアメリカのリベラル派は概して冷淡であった。そして映画界上層部はこれ以上ハリウッド・テンやその他身内の共産党関係者をかばうことは得策でないと判断する。プロデューサーたちは1947年11月26日、紆余曲折の末ウォルドーフ声明を発表し、共産黨員や共産党に関わったものを解雇する旨、宣言した。左翼系の強かったスクリーン・ライターズ・ギルドも共産主義色を一掃した（Murphy 28）。ハリウッド・テンは職を失い、議会侮辱罪に問われ、1949年11月最高裁もその決定を支持するに至って6ヶ月から1年の刑に服することになる（Schrecker 327）。刑務所行きまで行かなくとも、失職による経済的制裁と社会的地位や名誉の失墜は、ハリウッドの住人に限らず、非米活動委員会に呼ばれた多くの非友好的証人がたどった道である。

1947年のハリウッド・テンの召喚後、映画産業が再び非米活動委員会の攻撃対象になったのは、1951年である。ハリウッド・テン以降、第一修正条項では議会侮辱罪を避けられないことを悟った非友好的証人は、非米活動委員会においてもっばら第五修正条項——自分が訴追を受ける恐れのある事柄に関しては証言を拒否する権利——を行使するようになっている。しかしこの条項を盾にすることは、いかにも何か証言できない罪を犯しているかの印象を与える。この時召喚されたハリウッド映画人は、過去の共産党との関わりを精算していることを証明し、映画界で生き残るためには、懺悔と共産党非難ばかりでなく、自分の知っている共産党関係者や、過去に参加した共産主義系集会の参加者の名前を挙げなければならなかった。それは非米活動委での転向の儀式として定着した。ハリウッド・テンの一人であったエドワード・ドミトリクが転向し、エリア・カザンが自ら進んで11人の名前を挙げた（1952年の1月から4月の間）のも1951～54年の間である。非友好的証人はもちろん、委員会で共産黨員だと名指しされた者は失職したが、ハリウッドには彼らの名前をのせたブラックリストの他、米国在郷軍人会によって供給されたグレイリストという、政治的に疑わしい映画人の名簿もあった。その人々は自分の身の潔白を訴える手紙を所属するスタジオに提出しなければならなかった（Schrecker 330）。

失業した脚本家たちはそれでも偽名で、またはゴーストライターとして仕事を続ける可能性があった。ドルトン・トランボが、アカデミー脚本賞を取った『ローマの休日』（1953）や『黒い牡

牛』(1957)の脚本を密かに担当したり、『真昼の決闘』のカール・フォアマンや『地の塩』のマイケル・ウィルソンが『戦場にかける橋』(1957)の脚本を担当していたのはその例である。しかし俳優や監督はそういうわけにはいかなかった。ハリウッド・テンの一人、リング・ラードナー・ジュニアが、転向したドミトリク監督に対してある種の同情を表明しているのもそのゆえである。

ハリウッドの赤狩りで影響を受けた俳優としては、カザンと違い、委員会で情報提供のため昔の知人の名前を挙げる恥辱に悶々としてキャリアを断たれたラリー・パークス (Fried 119) や、非米活動委で転向の儀式をした後1952年に心臓発作で急死した(自殺とも噂される)ジョン・ガーフィールドがよく知られている。やはり非米活動委で15人の名前を挙げて転向した脚本家バッド・シュルバーグは転向したガーフィールドにカザン監督の映画『波止場』の主役を打診していたが、ガーフィールドが死亡したので、その役はマーロン・ブランドが務めた (Whitfield 110)。しかしストックホルム平和宣言に署名したことでグレイリストに載り、共産党寄りの嫌疑を晴らすために釈明の手紙を何度も書かされたブランドは、カザンと仕事をすることを渋ったといわれる。カザンは『欲望という名の電車』の映画撮影中はまだ非米活動委に呼ばれていなかった。³ またチャプリンは、非米活動委から召喚状を受け取りつつも出頭は免れたが、共産党員であるという噂や映画内容の偏向を非難され、『殺人狂時代』(1947)や『ライムライト』(1952)上映で在郷軍人会の組織的な妨害にあっている。1952年ヨーロッパ渡航中に再入国を認められなくなった彼は、1972年まで再びアメリカの土を踏むことはなかった。女優のキム・ハンターやリー・グラント (川本207)、ハリウッド・テンの一人ビバーマン監督の妻ゲイル・ソンダーガード (川本201) も、映画俳優として復帰するまでに長いブランクを強いられた。

このような情勢にあってハリウッド映画界は、その本業の映画でマッカーシズムにどのような態度を示したのだろうか。もちろんマッカーシー旋風が荒れ狂う中で直接それを批判するような、または共産主義色を鮮明にした映画は作られなかった。唯一の例外は、『地の塩』(1954)である。制作は『ロシアの歌』を共同執筆し、共産主義を鮮明にしていたポール・ジャリコ (Schrecker 330)、監督はハリウッド・テンの一人ハーバート・ビバーマンで、『陽の当たる場所』(1951)でアカデミー脚色賞を受賞しながら1951年非米活動委で非友好的証人となったマイケル・ウィルソンが脚本を書いた。メキシコ系アメリカ人鉱山労働者の1951-52年の実際のストライキに取材し、彼らの劣悪な労働条件とアングロ・サクソン系経営者の横暴を描いたこの映画は、共産主義のレッテルを貼られた映画人の開き直りと反骨精神によって完成したといっても良く、制作中からあらゆる妨害を受け、完成後も映画館への配給や上映をほとんど拒否された。さらに批評家たちは、映画の内容は自由と平等の国アメリカではあり得ない話で、悪意ある共産党の宣伝だと酷評した (Whitfield 144-45)。一方、演劇界ではハワード・ファストが1948年に『30枚の銀貨』を書いたが、ブロードウェイで上演することは不可能だ、と制作者から拒否される。この劇は1951年、オーストラリアのメルボルンで初演され、その後東欧、ローマ、カナダで上演されて

1954年にアメリカで出版された (Murphy 86-89)。ユダの裏切りに由来する題名が暗示するように、共産党員の名前を売った者たちへの非難が込められたこの劇は共産党を善、右翼を悪と単純に図式化する点で、次に述べる反共映画とあまり変わらない。

あからさまに非米活動委に迎合する反共映画は、制作されたものの、ヒットするとは期待されなかったし、映画の質も低かった。アメリカ国内の共産主義の脅威を描いた映画は、『赤の脅威』(1949)、『わたしはFBIのスパイだった』(1951)、『わが息子ジョン』(1952) や、根っからの保守派ジョン・ウェイン制作・主演の『ジム・マックレイン』(1952) 等がある。これらの反共映画で共産主義者は頭の悪い、もしくはずるがしこい、体格が貧弱で性格のねじ曲がった悪党、というステレオタイプに描かれるのが普通であった。また共産党員の女性は、全く中性的で冷淡なでくの坊か、反対にブロンドで極度にセクシーな妖婦に決まっている。これらの陳腐で単純な造形は批評家たちによって揶揄され、興行成績も悪かった。

あきらかな反共映画よりもむしろ効果的だったのは、よく指摘されるように、平和で豊かな生活に突如侵入する異星人といった恐怖映画であった。ピーター・ビスキンドはさらに、潜入する異物に対する戦いのより洗練された変種として、エリア・カザン監督の『暗黒の恐怖』(1950) を挙げている。伝染病の感染を抑止するために、48時間以内に菌に感染した恐れのある殺人者を捜し出さねばならない医者の奮闘物語は、表面上スリルに満ちた娯楽作品だが、共産主義という恐ろしい感染を根絶やしにするFBIという専門家を讃えるアレゴリーとなる。FBIのフーバー長官は共産主義の伝染を常に警告し、FBI捜査官を共産党摘発の専門家として強調していた。さらに伝染病の発生源が東南ヨーロッパからの移民の港湾労働者であることも、アングロ・サクソン系の人種差別主義とアメリカの保守派の強い結びつきを示す。

1950年代の体制順応主義、秩序への服従を良しとする精神は、軍隊という封建的な権力秩序維持機構の描き方にもみられる。ステューブ・J・ホイットフィールドは、その典型的な例を映画『ケイン号の反乱』(1954) にみている。これはもともとピューリッツァー賞を取ったハーマン・ウークの1952年の同名小説の映画化だが、海軍内の反乱を扱うデリケートなテーマにハリウッドは極度に神経質になった。しかし最終的に海軍の了承を得たこの作品の結末は、個人の判断より軍紀を守ることを優先する体制重視のメッセージである (Whitfield 61)。ウークの作品の1年前に出版されたジェイムズ・ジョーンズの小説『地上より永遠に』(1951) は、軍組織の中での個人の尊厳、独自性を主張し、陸軍内の腐敗、暴力、反ユダヤ主義を批判している。しかしそれがフレッド・ジンネマンによって1953年に映画化されたときは陸軍が要請する多数の変更を受け入れ、軍隊内での腐敗や暴力描写は抑制されたものとなった。この映画は確かに『ケイン号の反乱』よりは個人の権利を尊重している。ハワイを舞台に軍に対して孤独な戦いを続ける兵士ブルーイットが、結末で日本の真珠湾攻撃に際して祖国愛に燃え、隊に戻ろうと焦って警備兵の制止を聴かず射殺されるというストーリーは、若い頃共産主義の理想に燃えたリベラリストが自分の過ちを認めて民主主義陣営に復帰したにもかかわらず、頑迷で硬直した非米活動委に攻撃されて犠牲になった、というアレゴリーとして読めなくはない。しかし観客は、アメリカ合衆国が<卑怯な>

外敵の脅威にさらされるとき、体制内批判派も皆と一致団結してアメリカのために戦う、という愛国主義的結末に満足して映画館を去るであろう。この作品は1953年度アカデミー賞の最優秀作品賞と監督賞を受賞している。

同じジンネマン監督の前年の『真昼の決闘』は、主演のゲーリー・クーバーが1952年度アカデミー主演男優賞を取ったが、この脚本を書いたカール・フォアマンはこの映画製作中の1951年、非米活動委に呼ばれて非友好的証人となった（Whitfield 147）。西部劇としては異色のこの作品は、町に舞い戻った悪党と関わり合いになるのを恐れて民衆が傍観するなか、孤立無援で悪党たちと戦わねばならない保安官の心情に、非米活動委に糾弾された仲間を見殺しにするハリウッドへの怒りが込められている。当初非米活動委に友好的証人として出頭したクーバーが、ジョン・ウェインの反対にも関わらず主演したのも興味深いが、この映画は、世界の保安官を自認して朝鮮戦争に参戦した米国の、参戦に消極的であった国連へのいらだちを表すものだ、という解釈もあった（Murphy 256, 297）。

アカデミー賞はもともとMGMのルイス・B・メイヤーが1927-28年に組合対策を目的に作ったといわれ、彼の意向が反映されることが多かったが、1936年俳優や監督たちの反発が頂点に達してから改革のために会員数を大幅に増やし、徐々にメジャー系映画会社の影響を脱した。さらにメジャー系5社は1949年には経営不況を理由にアカデミー賞授賞式の経済的支援をしなくなったが（川本101）、アカデミー賞には興行成績と大衆の人気に加えてさまざまな思惑が働くのが常である。とはいえ『地上より永遠に』にせよ、内通者の孤独と社会正義を実現するためという正当性を主張して1954年アカデミー賞最優秀映画、監督、主演男優賞をとったカザン監督の『波止場』にせよ、1950年代前半の受賞作品は、多少反骨でリベラルなポーズを示してもみせたいが、政治的に苦況に陥るのはなんとしても避けるハリウッドの老獪さを示している。1951年最優秀女優賞は『欲望という名の電車』のヴィヴィアン・リーだが、エリア・カザン監督は、自分が共産党に関わっている、という疑惑がなければもっと多くの分野で受賞しただろうと考えている（カザン 下45-49）。

マッカーシズムに対する批判は、映画界ほどは非米活動委の攻撃をひどく受けなかった演劇界中心に行われた。その最も有名な例はアーサー・ミラーの『るつぽ』(1953)であろう。『るつぽ』は17世紀末のセイラムでおこった魔女裁判を題材にしてマッカーシズムを批判する。このように歴史的題材を使って現代の異端審問を問うには、ほかにジャンヌ・ダルク、ガリレオ・ガリレイが適切であった。ハリウッド・テンと共に召喚されたブレヒトはアメリカ滞在中、1938年エリザベス・ハウプトマンと共に書いた『ガリレオの生涯』を、英語版に書き直している。彼はこの作業を、主役を演じることになるチャールズ・ロートンと共にを行い、1947年7月31日、ロサンジェルスで劇の初日を迎えた。ブレヒトが非米活動委に召喚される3ヶ月前のことである。この劇の上演を実現したペリカン・プロダクションと呼ばれる組織の理事にはジョゼフ・L・マンキーウィッツやニコラス・レイ、ジョゼフ・ロージャーがいて、ハリウッドが演劇界と密接に交流していたことを示している（Murphy 188）。ブレヒトは10月30日の非米活動委での証言で委員

たちを煙に巻いた翌日、計画通りアメリカを去るが、『ガリレオの生涯』は同年12月7日にニューヨークで6回上演されてロートンが再び主役を務めた。

ただしブレヒトの主張や演劇手法は、アメリカの映画界でも演劇界でもなかなか受け入れられず、ニューヨークでは、同じガリレオを扱った劇でも、『ガリレオの生涯』よりもバリー・ステイヴィスの『真夜中のランプ』(1947)の方が評価された(Murphy 196)。両者とも非米活動委との闘争の相似性が認められたが、科学者として真実を追究する姿勢と敬虔なキリスト信者としての信仰の相克に悩む、という普遍的なテーマが強調された『真夜中のランプ』は受け入れやすかったのであろう。また『ガリレオの生涯』は、最初執筆された1938年の時と違い、第二次世界大戦末期の広島、長崎の原爆に衝撃を受けたブレヒトが科学者の責任を追及する姿勢を取り入れたことで、より複雑になっている。さらにガリレオが異端審問で恭順の姿勢をとって迫害を免れ、科学的真実探求の実を取る、という『ガリレオの生涯』のシニカルで実利的な立場は、ブレヒト自身の非米活動委での証人としての戦略に重なる、とのちに皮肉なコメントを受けることにもなる(Lyon 319)。

異端審問での受難としては、ガリレオのほかにジャンヌ・ダルクも利用できた。もっともジャンヌ・ダルクの人気は彼女が1920年に聖人に連なったこと、1931年に死後500年を迎えたこと、バーナード・ショウの劇『聖女ジャンヌ』(1923)がヒットしたこと等、複数の要素があり、すでに1920年代から多くのヴァージョンが舞台化されていた(Murphy 167)。ショウの劇の再演やリリアン・ヘルマン翻訳による1953年のジャン・アヌイの『雲雀』上演は、時代に応じた新たな解釈を試みたものである。ガリレオの場合もそうだが、ジャンヌ・ダルクの話は相矛盾する解釈を可能にし、そのため論争の焦点がぼやけることにもなった。⁴

非米活動委は大衆に最も影響を与える映画産業を攻撃の対象にし、ハリウッドもその利益を守るために決して表立って政府の意向に逆らわなかった。リベラル派の反抗精神がある場合も、映画の内容が共産主義の非難を免れむしろ愛国的な解釈がなされるよう、周到に両義的な仕上がりになっている。それは赤狩りで追放された脚本家が、制作者があずかり知らないうちに密かに脚本を書く場合や、撮影中にあらかじめFBIや軍、カトリック団体といった保守派の検閲、内容変更要求を受け入れるという方法、映画完成後に保守派プロデューサーが監督の意向を無視して編集し直す等、さまざまな段階があるが、そのようにして配給された映画が必ずしも脚本家や監督、制作者の思惑通りの反応や反響を呼ぶわけではない。ハリウッドは利益追求を第一に掲げ、しかも保守派とリベラル、左翼系の主張がぶつかる思想性も捨てきれないという両義性でマッカーシズムの時代を生き抜いたともいえる。

それに対して演劇界は、観客動員数が映画に比べて全く見劣りするので、その分、非米活動委の攻撃対象になる度合いが低かった。よって映画界よりはまだ自由にマッカーシズムを批判することが可能で、公然たるブラックリストもなく経済的に抹殺される恐れが少なかったといわれる。エリア・カザンが、映画界に残るために友好的証人となるのはやむを得なかったと述べ

るのに対し、カザンはハリウッドを追われてもすでに名声を博していた演劇界で十分生き残れたはずだ、という批判があるのはそのためである。⁵ しかし演劇はハリウッドと密接な交流があったものの、映画よりも、いわゆる芸術性にこだわる面もある。ブロードウェーで上演されたブレヒトの『ガリレオの生涯』に対し、作家の有名性や話題性では遥かに劣るがオフ・ブロードウェーで上演されたシリアスな『真夜中のランプ』が好評であったことは、＜正統的＞な芸術性を好む批評家たちの存在を示す。50年代のハリウッドは、マッカーシズムに敏感な政治意識を持つ一方、メロドラマや恋愛コメディ、ミュージカルで娯楽性を追求したが、演劇にも、政治とは関わらず＜純粹に＞人間の普遍的心理を描写することを重視する、というベクトルが存在した。

ブレヒトの異化の技法は置くとしても、少なくとも文学上のモダニズムは第二次世界大戦後アメリカで市民権を得、権威ある文学としての立場を公認された。ウィリアム・フォークナーが第二次大戦後、急速に文学的評価が高まって1950年にノーベル文学賞を受賞したのは、単にその真価が認められたということではなく、冷戦期に入ってアメリカが自国の民主主義的な文化を宣伝するのに彼に白羽の矢を立てたから、という事情もある。左翼系文学批評家が活躍した1930年代に、訳の分からないモダニスト的作品を書く、ということではしばしば非難されてきたフォークナーは、戦後リベラリズムに転向したニューヨーク系の批評家たちや南部系のニュークリティシズム批評によって、独自の芸術的姿勢を貫いた点を評価されるようになる。⁶ 政治と芸術を切り離すニュークリティシズムの戦略は、ポストモダニズムの時代に痛烈に批判されるが、公式的見解が苦手なフォークナーは皮肉にも戦後、しばしば政治の場に引きずり出されることになる。フォークナーと同じ南部出身で彼より一世代後のテネシー・ウィリアムズは、第二次世界大戦後劇作家として脚光を浴びるが、アーサー・ミラーにいわせれば「ガーゼの時代」といわれる演劇の代表とみなされた (Murphy 2)。すなわちマッカーシズムの喧騒を逃れて個人的な深層心理や象徴表現に焦点を当てた劇に専念するのであり、カーソン・マッカーズやウィリアム・インジラとともに、ウィリアムズは政治の世界を避けて個人の孤独な心理を描く。

なるほど硬骨漢のミラーからすれば、引きこもりの少女の孤独な世界を描いた『ガラスの動物園』(1945)や、精神的に病んで性にとらわれているヒロインを描く『欲望という名の電車』(1947)は音楽や色彩も総動員した象徴重視の心理劇である。両者とも紗幕を利用しており、『ガラスの動物園』のプロダクション・ノートはこれが“memory play”(229)であることを強調する。ミラーが社会派として、資本家のどん欲、資本主義がかき立てる欲望に翻弄される中流階級、新移民が受ける差別的扱いなど、アメリカの恥部を暴き出して社会の改革を迫るのに対し、ウィリアムズの劇は社会改革の必要性を強調するものではない。ミラーの『セールスマンの死』(1949)がアメリカの生活を誹謗して共産主義を利する、として右翼の非難を受けたのに対し、ウィリアムズの『欲望という名の電車』は少なくとも芝居では政治的に組織だった抗議は受けなかった(映画化の際は、カトリック団体の意向を受けて、カザン監督の承諾なしにいくつかのカットが行われている【カザン 下18-24】)。ウィリアムズはミラーと違い、非米活動委に呼ばれることもなかった。(もっとも彼もハリウッド・テンへの処置に反対する公開抗議文に加わっている。【陸井

25】）。ウィリアムズが書いた『回想録』（1976）は、同時代を生き抜いたアーサー・ミラーやエリア・カザンが書いた自伝と違い、マッカーシーの時代の恐怖や緊張にはさっぱり触れず、みずからの戯曲についての他は、総じて彼の同性愛の遍歴が悲壮感なしに書かれている。

しかしミラーとウィリアムズ両者と親しく、彼らの作品を監督したカザンは、彼らは全く異なった資質を持っているが、お互いを認め影響しあっていた、と述べている。カザンはウィリアムズが『みんなわが息子』を賛美し、ミラーが『欲望という名の電車』に使われる小道具の象徴性に感動した、と証言している（カザン上498）。ウィリアムズの劇は記憶を再現するために紗幕を利用しているが、ミラーの『セールスマンの死』も暗闇の中で照明を巧みに利用して、主人公ウィリー・ローマンが抑圧していた過去の回想を浮かび上がらせている。

ミラーの『セールスマンの死』にしても『るつぼ』にしても、彼の劇にはウィリアムズに劣らず、個人の心理描写が欠かせない。『るつぼ』ではもちろん、赤狩りがもたらす集団ヒステリーの恐怖、理不尽な告発、権力の横暴がセイラムの魔女裁判を借りて描かれる。レベッカ・ノースという女性が魔女であるはずがない、と無罪を願う嘆願書に署名しただけでその署名者まで魔女の嫌疑を受けて逮捕される、という場面（*The Crucible* 89）はマッカーシズムの時代そのものである。しかし主人公プロクターが魔法使いであるという告発をついに受け入れてしまうのは、姦淫という、ピューリタンのではあるがきわめて個人的な彼の罪意識があったからだ。またプロクターは自分の名前にこだわり、自分は魔法使いだったという偽の告白の署名を拒んで死刑を甘受する。この結末は、カザンのような内通者に対する間接的な告発であると同時に、死を賭しても個人の名誉にこだわる、という生き方の問題でもある。

ミラーは1956年6月21日非米活動委に呼び出されたとき、それまでの非友好的証人たちと違って第五修正条項を申し立てなかった。彼は「他の人の名を利用することを私の良心が許しません」“My conscience will not permit me to use the name of another person”（Whitfield 121）と述べて、自分以外の人間に関わる証言を拒否している。それは同じ劇作家のリリアン・ヘルマンが第五修正条項を盾に証言せず、その後自分が委員たちに対して一步も引かなかったことで非常な称賛を受けたかのように宣伝するやり方とは全く違っていた。もちろんヘルマンが共産主義者であったのに対し、ミラーは共産黨員になった経歴もなかったことは彼の強みである。しかし彼も『レッド・チャンネル』（1950）という、共産党との関わりを疑われる有名人をあげつらった本に載せられていた（Fried 122）。非米活動委での証言拒否によって議会侮辱罪に問われても（最終的に刑の執行は猶予されたが）、個人の良心を貫く姿勢を通したミラーは、政治以前の人間の尊厳の問題としてマッカーシズムと対決している。

ミラーに比べれば、ウィリアムズはいかに政治と無関係な放蕩者にみえる。しかしこの時代、ウィリアムズのように同性愛者であることは共産主義者であることと同じくらい忌むべきことと思われていた（Whitfield 43）。『欲望という名の電車』で、ヒロインのブランチが徐々に精神のバランスを崩していったのは、同性愛に悩んでいた恋人の自殺がきっかけであることが明らかにされる。ウィリアムズは『去年の夏突然に』（1958）ではさらにホモセクシュアリティを前面に出し

ているが、1947年にすでにホモセクシュアリティに言及し、またヒロインの性欲やレイプが示唆される芝居を書くのは、勇気のいることである。アメリカ社会に衝撃を与えたキンゼイ・リポートが出版されるのは、男性の性についてが1948年、女性についてが1953年である。『欲望という名の電車』でホモセクシュアリティが言及されるのは、一見、保守的で上流社会の残滓のようなブランチ自身が持つアウトサイダー性を示すためである。ウィリアムズは政治の世界とは関わらなかったし、『欲望という名の電車』はマッカーシズムが猛威を振るう前に書かれたが、彼は道徳的で世間体を重んじる社会から落ちこぼれ、迫害される者の悲劇を常に描く。

ミラーは『るつぼ』でダンフォース判事に「いまははっきりとした、正確なご時世なのだ。もはや悪が善と入り交じって世界を惑わすぼんやりとした午後ではない」“This is a sharp time, now, a precise time—we live no longer in the dusky afternoon when evil mixed itself with good and befuddled the world”(90)といわせている。マッカーシズムの時代は黒か白か、共産党かそうでないか、二項対立によってすべてを割り切らねばすまない時代だった。『るつぼ』はそれも批判している。しかし『るつぼ』でのミラーの女性観は善悪がはっきりしすぎているきらいがある。魔女告発の先頭に立つアビゲイルに自らの性欲を告白させ、教会の連中の偽善ぶりを直視させる点で、作者は彼女の人間性を描きはするが、プロクターの妻を陥れる彼女の陰険さ、最終的に人々の不信を買って一人夜逃げする救いの無さをみると、アビゲイルはあくまで悪役である。プロクターの絶望に比べて彼女の絶望は説明もされずに切り捨てられる。そもそもプロクターにとって女性は、官能性に満ちて彼を誘惑する悪女アビゲイルか、彼の姦通をなかなか許さない冷たい妻エリザベスかであり、いずれにせよ彼を悩ませる。そして少々意地の悪い見方をすれば、最終的に彼にとって重要なのは自らの名誉と尊厳であり、妻の気持ちを斟酌している余裕は彼にはない。エリザベスはたとえどんなに夫に生きていて欲しくても、プロクターの自己決定に口を挟むことは許されないのである。

『るつぼ』は社会批判であるとともに、プロクター個人が自らの尊厳を取り戻す物語となっているが、ミラー自身がとらわれている二項対立を打ち壊すところまではいっていない。それはこの劇がマッカーシズム告発の意図を持ち、悪の構図を性急に明らかにしようとするために陥る畏なのかもしれない。一方ウィリアムズの『欲望という名の電車』にも、アビゲイル同様、悪意ある一種の内通者がいる。スタンリーは暴力やレイプという悪が強調されるが、義姉ブランチの過去を暴いて友人のミッチに密告する男でもある。ただしスタンリーの密告する内容は事実で、彼が妻ステラに向かって、親友が売春婦まがいの女に引っかかるのを防ぐ正当な行為をしたまでだ、と勝ち誇るのをあながち非難もできない。『欲望という名の電車』は社会告発の劇ではない。しかしスタンリーの残酷な密告の重みを考えることは、『るつぼ』の虚偽の告発と比べ、もしくは『橋からの眺め』(1955)の密告と比べ、より重苦しい、善悪が容易に判断できない現実を気づかせる。カザンは『欲望という名の電車』の舞台、映画の監督をともに引き受けた。それはまだ彼が転向して内通者の非難を浴びる前だが、内通者の意味はすでにこのときから彼の心を捉えていたのだろうか。

ウィリアムズの『ガラスの動物園』は繊細で孤独な少女の心理劇として注目を浴びた。しかし語り手で登場人物のトムはこの劇の背景が第二次大戦直前の恐慌時代であることを述べ、スペイン内戦のゲルニカの名前に言及する。ウィングフィールド一家のもとを訪れる「紳士」ジムはテレビ新時代を見越して出世の野望に燃えている。婦人雑誌購読の予約を取る内職をしている母アマンダの電話によるセールスは、マス・メディアの浸透を伺わせる。人見知りがひどくタイピストの技能すら身につけられず、一人残されるローラは戦争にも戦後の競争社会にも適応していけない。しかし落ちこぼれの少女と喧噪の世とを対比させ、迫りくる戦争暴力を暗示するこの劇には、個人を押しつぶす可能性のある社会が確かに存在する。ミラーの劇が、直接マッカーシズムを批判する力となりながらその二項対立の悪循環にはまる恨みがあるとすれば、ウィリアムズの劇は、心理劇として看過されがちだが、少数派、個々の弱者に対する社会の傲慢さを間接に批判する。ミラーとウィリアムズの二人がマッカーシズムが吹き荒れた50年代のアメリカの代表的劇作家であることの意味はさらに追求されなければならない。

注

- ¹ 1950年10月、the Screen Directors Guildの総会でセシル・B・デミルは監督全員がアメリカ合衆国への忠誠を誓うよう画策し、それに反対するジョゼフ・L・マンキーウィッツ会長をリコールしようとしたが、演説でウィリアム・ワイラーらの名前を故意にイディッシュ語読みで発音して読み上げ、右派のジョン・フォードの反発すら買って失敗している（カザン 上537）。
- ² もっとも陸井はそのような見方には反論している（58）。
- ³ ガーフィールドはカザンと同じグループ・シアターの出身で、『欲望という名の電車』も『波止場』も彼の出演が検討されたが結局ブランドの主演となった。
- ⁴ 1948年のイングリット・バーグマン主演の映画『ジャンヌ・ダルク』は不評でその後の彼女の不倫の恋の方がセンセーションとなった。それは夫や子供を捨てるという、結婚した女にあるまじき振る舞いという当時の女性観に加え、彼女の相手が、アメリカ映画の検閲に力をふるってきたヘイズ・コードに抵触した映画『奇蹟』の監督ロベルト・ロッセリーニであったことにもよるだろう。
- ⁵ 1999年、カザンが映画界での長年にわたる功績を認められ、少々物議を醸し出しながらもアカデミー特別賞を授けられると、演劇界がアーサー・ミラーにトニー特別賞を授けたことは示唆的である。
- ⁶ Schwartz参照。

引用文献

- Biskind, Peter. *Seeing Is Believing*. New York: Henry Holt, 2000.
- Fried, Albert. Ed. *McCarthyism: The Great American Red Scare*. New York: Oxford UP, 1997.
- Lyon, James K. *Bertolt Brecht in America*. Princeton: Princeton UP, 1980.
- Miller, Arthur. *The Crucible*. New York: Viking Press, 1996.
- . *Timebends: A Life*. New York: Grove, 1987.

- Murphy, Brenda. *Congressional Theatre: Dramatizing McCarthyism on Stage, Film, and Television*. Cambridge: Cambridge UP, 1999.
- Schrecker, Ellen. *Many Are the Crimes: McCarthyism in America*. Princeton: Princeton UP, 1998.
- Schwartz, Lawrence H. *Creating Faulkner's Reputation: The Politics of Modern Literary Criticism*. Knoxville: U of Tennessee P, 1988.
- Whitfield, Stephen J. *The Culture of the Cold War*. Baltimore: The Johns Hopkins UP, 1996.
- Williams, Tennessee. *Sweet Bird of Youth, A Streetcar Named Desire, The Glass Menagerie*. Harmondsworth: Penguin, 1972.
- ウィリアムズ、テネシー『回想録』 鳴海四郎、訳、白水社、1999。
- カザン、エリア『エリア・カザン自伝』 上下、佐々田英則、村川英、訳、朝日新聞社、1999。
- 川本三郎『アカデミー賞』 中央公論、1994。
- 陸井三郎『ハリウッドとマッカーシズム』 社会思想社、1996。
- 蓮見重彦『ハリウッド映画史講義——翳りの歴史のために』 筑摩書房、1993。