The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

Title	ブレヒトとフリッツ・ラングの『死刑執行人もまた死す』
Author(s)	市川, 明
Citation	大阪大学大学院文学研究科紀要. 2012, 52, p. 91-132
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/23263
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

https://ir.library.osaka-u.ac.jp/

The University of Osaka

ブレヒトとフリッツ・ラングの『死刑執行人もまた死す』

市川　明

はじめに

アメリカ亡命中のブレヒト（Bertolt Brecht）が、一九四二／四三年にフリッツ・ラング（Fritz Lang）と作った『死刑執行人もまた死す』*Hangmen Also Die* は反ファシズム映画の傑作と言われている。だが脚本は途中から作業に加わったウェクスリー（John Wexley）になっており、ブレヒトがどの程度までこの映画製作に関与したのかは長い間、明らかにされなかった。二〇〇〇年に完結したブレヒト三〇巻本全集にも、ブレヒトの作品と認知する十分な根拠が得られず、収録されていない。しかし近年、シナリオのもととなる二つの稿が南カリフォルニア大学の図書館で発見され、いくつか新しい資料もアメリカで出てきたため、ブレヒトの映画研究史に新たな光が当てられることになった。本稿では二つの稿を詳細に検討し、未公開書簡、新資料、インタビューなどから『死刑執行人もまた死す』がブレヒトの作品であることを明らかにし、戯曲との関連性を探りたい。

1　ブレヒトと映画

ブレヒトが書いた四八の戯曲と五〇の戯曲断片はシェイクスピアの三七を上回り、三つの長編小説と二百あまりの短編、二千三百の詩

と歌は、カフカの散文やリルケの詩を量的に凌ぐ。後年、演出家としても活躍したブレヒトは、文学分野での最後のマルチタレントと言っていいのかもしれない。だがブレヒトのシナリオ、映画の分野での仕事は少なく、本来戯曲として書かれたものの映画化を除けば、残された映画作品は三つに過ぎない。

ブレヒトは若いころ、無類の映画好きだった。アウクスブルク、ミュンヘン、ベルリンといつの時代も映画を見歩き、驚くほどの映画の知識を持っていた。映画化はされなかったものの、一九二〇年代の初めにブレヒトはシナリオをいくつか書いている。台本のテーマは彼が当時読んでいた探偵ものや海賊ものなどから取られたものだ。若きブレヒトが映画の仕事でまず望んだのはお金儲けであり、[1] 広告映画も手がけようとした。彼は当時、オペラ歌手マリアンネ・ツォフを熱愛していた。彼女が妊娠したことや、彼女にパトロンがいたことから、三角関係にけりをつけるためブレヒトにはお金が必要だった。シナリオ『塔の三人』*Drei im Turm* はこうした愛のしがらみを表したものである。[2]

小屋掛け芝居や大道芸などのサブカルチャーと交じり合い、醸成された映画へのパトスは、一九二三年にカール・ファレンティン（Karl Valentin）との共作映画『床屋のミステリー』*Mysterien eines Frisiersalons*として結実している。この三〇分あまりの短編映画はミュンヘンの民家の納屋で撮影されたもので、即興部分も多く、完成された作品なのか、未完の断片なのか推し量りにくい。ファレンティン扮する床屋が、客の首を抜き取り、落ちた首が床を歩き回る。首はまた床屋によって客にはめられ、客は何事もなかったかのようにあいさつをして帰っていく。グロテスクな笑いは、当時流行の表現主義の無声映画と多くの類似点を持つ。ウィーンで客演中にこの映画を見たファレンティンは自分の理念が歪曲されていると感じ、上映を禁じた。以後、この映画は二人の存命中に上映されることはなかった。[3]

ブレヒトの第二の映画の仕事は一九三二年五月三〇日に公開された『クーレ・ヴァンペ、あるいは世界は誰のもの?』*Kuhle Wampe oder Wem gehört die Welt?* である。クーレ・ヴァンペはベルリン・ケペニックのミュッゲル湖畔にある生活困窮者のためのテント村で、失業者が六百万人にも及ぶ経済不況の中、三百人ほどの人たちがここで暮らしていた。映画でも失業青年がアパートから飛び降り自殺した後、残された一家はこの居住区に移住する。さまざまな検閲を潜り抜けてようやく短縮版の形で日の目を見た『クーレ・ヴァンペ』は、ワイマール共和国時代のブレヒトの――ジャンルを越えて――最後の公開作品となった。『クーレ・ヴァンペ』は集団創作に

よって作られたもので、監督はスラタン・ドゥドフ、音楽はハンス・アイスラーが担当し、シナリオは共同討議の意見を取り入れながらブレヒトとエルンスト・オトヴァルトが書き上げた。映画のクライマックスは、主人公を演じるエルンスト・ブッシュと三千人の労働者スポーツマンがスタジアムで歌う『連帯の歌』*Solidaritätslied*で、プロレタリア芸術の頂点をなすものと言っていい。

一九二〇年代後半にピスカートアやメイエルホリドなどから影響を受けたブレヒトは、カットバックやモンタージュなどの映画の手法を、自己の叙事詩的演劇に転用し、メディア演劇の先駆けとなった。『母』*Die Mutter*の第五場、メーデーの場面や『セチュアンの善人』*Der gute Mensch von Sezuan*の第八場、『八頭目の象の歌』*Lied vom achten Elefanten*の場面などには、明らかに映画の影響が見て取れる。『母』では、デモ行進の参加者たちが当日の様子を回想し、事件を再現していく。朗読からパントマイムへの移行が行われ、スローモーションを交えた身振りが無声映画のような雰囲気をかもし出す。『セチュアン』では元パイロットのヤン・スンの母親が舞台前面に出て、タバコ工場で息子に起こった出来事を説明する。観客は語り手の話を聞きながら、後ろでモンタージュ風に再現される事件の様子を観察する。語り手は自由に劇的空間に越境して入り込み、カットバックやクイックモーションなどの映画のテクニックを駆使して、場面を進行させる。この場面では、映画の手法が叙事詩的演劇にいかに有効かが顕著である。(4)

ブレヒトの三つ目の映画の仕事は、ハリウッドでフリッツ・ラングと作った『死刑執行人もまた死す』である。この映画については後の章で詳しく論じる。

2　ハリウッドのブレヒト

一九四一年三月、フィンランドに異常事態法が発令され、ナチス軍の侵攻が迫っていた。アメリカ行きのビザを申請していたブレヒト一家だったが、五月二日に一家全員のビザが、五月一二日にブレヒトの共同作業者であり、愛人でもあったマルガレーテ・シュテフィンのビザが下りた。一行は一九四一年五月一三日に出発し、シベリア横断鉄道でモスクワを経由してウラジオストックに向かった。ただ肺結核を患い倒れたシュテフィンだけはモスクワに置いていかねばならなかった。六月四日、シベリア横断特急の車中でブレヒトは彼女の死を知らされる。「シュテフィンの死ほど、ブレヒトの心をかき乱した出来事はなかった」。(5) 詩『喪失者のリスト』*Die Verlustliste*では最

初に――ベンヤミンよりも先に――「労働者出身の小柄な女教師」シュテフィンの死を悼んでいる。[6] 失意のブレヒトは一家を連れ、ウラジオストックからスウェーデンの貨物船「アニー・ジョンソン」号でアメリカに出航した。

フィリピンを経由し、一ヶ月あまりの長い船旅の後、一家四人はロサンゼルスの外港サン・ペドロに七月二一日到着した。埠頭には作家、リオン・フォイヒトヴァンガーの妻マルタと俳優のアレクサンダー・グラーナハが迎えに来ていた。ブレヒトはフォイヒトヴァンガーの勧めでハリウッドに住むことになった。「ニューヨークに比べて生活費も安いし、金儲けの可能性がある」[7]という理由からだった。ハリウッドのアーガイル・アヴェニュー五四番地にある小さなアパートに旅装を解いたブレヒト一家は、やがてサンタ・モニカ二五番街八一七番地の木造の家に移り住む。四季のない南カリフォルニアの生暖かい気候は、引き締まるような冬の寒さに慣れたブレヒトにはけだるく感じられた。ライ麦の入らない白パンも彼の口には合わなかった。本物のパンと呼べるものがアメリカにはないと、ブレヒトは嘆く。「灌漑をとめればたちまち砂漠と化してしまう土地に花や緑を植え込んだ人工的な美しさは、アウクスブルク生まれでバイエルンの深い緑を見て育った彼にはただ異様にしか映らない」。[8] ここでは自然が異化されているのだ。[9]

ハリウッドは太平洋岸のワイマールといわれ、ドイツからの亡命者、特に文学、音楽、演劇界の傑出した芸術家たちの新しい中心地となっていた。ハインリヒ・マン、トーマス・マン兄弟、フォイヒトヴァンガー、デーブリーン、ヴェルフェル、ツックマイアーなどの作家、シェーンベルクやブルーノ・ヴァルターなどの音楽家、演出家ではマックス・ラインハルトやベルトルト・フィアテル、俳優ではコルトナー、ロレ、ホモルカなどがいた。ハリウッドは「麻薬」の販売所である。映画産業を支配する、芸術とは無縁の商業主義や大衆迎合路線に冷笑的な視線を向けながらも、そこで撒き散らされる多大なお金を求めて多くの芸術家たちが集まってくる。絶え間ない欲求不満と、誰もが蹴落とすべきライバルだという競争意識が、緊張に満ちた風土を生み出す。この亡命者コロニーでは、少数の成功者の裕福な生活と大多数の落伍者の屈辱的な生活が対照的だ。だがこうした対比は彼らがドイツやオーストリアで得ていた評価に相応しない。ハリウッドが描き出す人間模様は、人を時として孤独にさせ、人間関係をいびつにさせる。

一年以上もブレヒト一家はヨーロッパ映画基金から受ける月百二十ドルの映画奨学金でやっていくしかなかった。ルビッチュやディーテルレなどの映画監督やハリウッド在住の裕福なドイツ人によって設立された、亡命ドイツ人のための救援組織の世話になりながら、ブレヒトは俳優のペーター・ロレやニューヨークにいるクルト・ヴァイルからもつねに何がしかの金銭的援助を受けていた。このイージー

ゴーイングの国にブレヒトは最初からなじめなかった。「金鉱探し」のような生活が始まったが、シュテフィンはいない。「ちょうど砂漠に入っていこうというときに、道案内を取り上げられてしまったような気分だった」[10]とブレヒトは述懐する。彼はひたすら映画のもとになるストーリーを書き続けるが、どれ一つとして採用されなかった。映画界にうまく入り込めなかったブレヒトは一九四二年四月に、「ここ十年ではじめてまともな仕事を何一つしていない」[11]と記している。商品を提供せよという掟の前に立たされ続けたブレヒトは、『ハリウッド』*Hollywood*という詩を書いた。

毎朝、日々の糧を稼ぐため
私は嘘が買い上げられる市場に行く
希望に満ちて
私は売り手たちの列に加わる[12]

ふと気がつくと、ブレヒトは無意識のうちに、どの丘陵線にも、どのシトロンの木にも、小さな値札がついていないか探していた。人間に会っても、値札がついていないかと探してしまう。ブレヒトは言う。「この国では肩をすくめることから、アイデアにいたるまで、〈売ろう〉とすること、つまり絶えず買い手を獲得しようと努力することが要求されるのだ」[13]。『三文オペラ』*Die Dreigroschenoper*で大当たりを取った劇作家もハリウッドでは無名の存在だった。ブレヒトは詩『亡命地のソネット』*Sonett in der Emigration*で、次のように書いている。

どこへ行っても聞かされる。スペル・ユア・ネーム！
ああ、この名前がビッグネームであれば！[14]

詩集『ハリウッド悲歌』*Hollywoodelegien*に書かれているように、ブレヒトにとってハリウッドは悲歌がどこよりも似合う町だった

のだ。[15] ブレヒトのハリウッドでの映画の仕事は全体として失敗に終わったが、映画にはならなかったもののストーリーでお金を稼いだり、詩や歌を売ったりもした。店屋で彼が詩を朗読して、服屋さんからお礼にスーツをもらったこともある。逆にエリーザベト・ベルクナー、パウル・ツィナー夫妻と一週間かけて作った映画のストーリーを盗まれて、映画会社に持ち込んだときには、盗人に三万五千ドルが払われたあとだったりした。[16] だがこうした出来事はブレヒトの芸術的評価とは何の関係もなかった。芸術家としてのブレヒトのプライドはずっと傷つけられたままだった。

『庭の水まきについて』*Vom Sprengen des Gartens*という詩で、ブレヒトは言う。「喉の乾いた木々に水を！　与えすぎなんてことはない。／忘れるな、そこの藪も、そのぐったりとして／がつがつしたやつも。見落とすな／花の間の雑草も、これも／喉が渇いているのだ［…］」[17] この詩では明らかに花や木々にかけて、人間社会の階級関係やハリウッドの人間模様が描かれている。詩人が弱者の立場に立って、書いていることは明らかだ。[18] ブレヒトの眼は次第に「在留敵国人」の最下層の人たち、チャイナタウンで暮らす中国人や、リトルトーキョーで暮らす日本人に注がれるようになる。ビヴァリーヒルズの庭師はほとんどが日本人だったというから、彼らの水まきを見ながら、先の詩を書いたのかもしれない。

「約十万人の日本人が、（アメリカの市民権取得者も含めて）軍事上の理由で、ここカリフォルニア沿岸から強制疎開させられる」。[19]「私たちはドイツ人だから在留敵国人だ。ヒトラーの敵でも例外はないと言うのなら、私たちもこの沿岸から出て行かねばならないかもしれない。当地の日本人漁師や庭師は、収容所に送り込まれる。彼らはここの農場主たちからいつも嫌われ者だった。そして今では、彼らが忠誠心を持たないことが恐れられている。まさに例外と原則だ」。[20] 在留敵国人がアメリカ（人）に対して憎しみや敵意を抱くことが「原則」であり、忠誠心や愛を示すこと（「例外」）はありえないとここでは思われている。ブレヒトは教育劇『例外と原則』*Die Ausnahme und die Regel*で、「原則は眼には眼をで、例外を期待するのは愚か者」[21] と裁判官に言わせている。もちろん作者は「異化」という薬を振りかけて、「原則」（野蛮や敵意）と「例外」（愛や善意）を反転させ、裁判官の言う世界とはまったく逆の世界を、観客の心の中に描かせようとしたのだが。それはここでも見果てぬ夢だった。

ブレヒトは不当に差別を受け、抑圧されたロサンゼルス在住の日本人・日系アメリカ人にシンパシーを寄せていた。自らも「在留敵国人」として登録に行った役所で、ブレヒトは目のよく見えない日本人の老婆を見かける。書類を書くのに時間がかかるので、連れの若い

女性に頼んで、他の待っている人たちに謝ってもらっていたが、他の人はみな微笑んでいた。役所の係りのアメリカ人も親切だった、と彼はスケッチし、「極度の精神不安やあらゆる非難攻撃をものともせず、人間性が貫かれるのはすばらしいことだ」[22]と例外的な状況を賛美している。ブレヒトは当時、「在留敵国人」としての自らの運命を日本人や「ニセイ」（ブレヒトはこの日本語を知っていた）のそれと重ね合わせていたのかもしれない。山崎豊子の『二つの祖国』や井上ひさしが『マンザナ、わが町』で描いた世界が、ブレヒトにも重くのしかかってきていることを、ブレヒトは次第に知るようになる。ＦＢＩの盗聴は常時行われ、ブレヒトに関する多くの個人データが集積され、やがてアメリカを追放されることになるのだから。

ブレヒトはチャイナタウンにも足を伸ばす。四一年一一月一六日の『作業日誌』*Journal*には次のように記されている。「チャイナタウンで四〇セント出して、小さな中国の福の神を買う。『福の神の旅』*Die Reisen des Glücksgotts*という作品の構想を練る」[23]。のちにオペラへ発展していくこの作品を、ブレヒトは次のようなストーリーでまとめようと考えていた。「幸福を願う人々の神様が大陸を旅する。彼の行く先々で暴行や殺害が起きる。数々の事件の扇動者である彼は、密告され、逮捕され、死刑の判決を受ける。だが彼は不死身だった。電気椅子でも死なない。死刑執行人はうろたえ、ついには退却する。群衆は歓喜し、処刑場から去っていく」[24]。ブレヒトは一二月四日に次のようなエピグラムを添えて、この福の神の人形をフリッツ・ラングにプレゼントしている。

私は福の神、周りに異端者を集め、
苦難に満ちたこの世で、幸福を追い求める
私はアジテーター、醜聞を暴く人、扇動者
だから――扉を閉めろ――非合法なんだ。[25]

フリッツ・ラングとのコンタクトは、ブレヒトのハリウッド映画業界への参入をたやすくしたろうし、ブレヒトにそのような計算があったことも事実だろう。プレゼントを渡した際に、彼は『福の神の旅』の構想をラングに語ったはずだ。「死刑執行人と反乱者」、「処刑の不履行と民衆の勝利」などのモチーフは、『死刑執行人もまた死す』でも現れるので、この映画のプレヒストリーのような感じさえ

する。ブレヒトとラングの共同作業は、無意識のうちにすでにこの時点で始まっていたのかもしれない。

3　映画『死刑執行人もまた死す』

一九九七年、九八年にソルボンヌ大学の学生、ボノーが「アメリカのブレヒト」というテーマで博士論文を書くため、南カリフォルニア大学の図書館に資料収集に訪れた。彼女はそこで『死刑執行人もまた死す』の貴重な資料を発見することになる。映画はふつう第一段階であるアウトライン（シノプシス）と、第二段階であるトリートメント（シナリオ構想）を作成した後、それをもとにシナリオを書く。半世紀以上、紛失したとされていた『死刑執行人もまた死す』のアウトラインとトリートメントが出てきたのだ。アウトラインは『４３７‼人質映画』*437!! Ein Geiselfilm*というタイトルのドイツ語版テクストで、トリートメントは『降伏することなかれ』*Never Surrender*という英語版翻訳テクストである。（オリジナルのドイツ語版テクストはなくなったままだ。）この二つのテクストは国際ブレヒト学会が発行する『ブレヒト年報』二八号（二〇〇三年）、三〇号（二〇〇五年）に掲載された。これを利用しながら共同作業の工程を追ってみたい。

3・1　成立史

ドイツナチズム政権によるチェコ併合の時代。「プラハの死刑執行人」と言われたドイツ人総督ラインハルト・ハイドリヒは一九四二年五月二七日にチェコで地下活動をするレジスタンスの闘士によって暗殺された。[26] この事件を知った映画監督のフリッツ・ラングは、ハイドリヒ殺害をテーマにした映画を作ろうと考え、ブレヒトに共同作業に加わることを求めた。ラングの狙いは、反ナチ映画に必要な政治的知識をブレヒトから得、それを映画に盛り込むことだったと思われる。暗殺翌日の五月二八日、ブレヒトの『作業日誌』には、「浜辺でラングと一緒に人質を扱った映画の構想を練った。（プラハでのハイドリヒ暗殺がきっかけだ）」[27] と書かれている。立ち上げの早さは驚くべきだが、「商品」を賞味期限内に早期出荷するというハリウッドの鉄則からすれば当然のことかもしれない。

ワイマール共和国の時代、『怪人マブゼ博士』*Dr. Mabuse*『メトロポリス』*Metropolis*『M』*M*などの映画監督として名声を博したフリッ

ツ・ラングは一九三三年にドイツを去っている。ゲッベルスからドイツの映画産業の中心的な役割を担うよう要請されたラングはこれを拒絶し、パリ経由で一九三四年にハリウッドにやってきた。ラングは亡命以前からブレヒトを知っており、彼の芸術創造を高く評価していた。ブレヒトもラングの映画を見ており、妻のヘレーネ・ヴァイゲルは『メトロポリス』で小さな役で出演している。ブレヒトの友人であるペーター・ロレが『M』の主役を務めていることなどからブレヒトにとってもラングは遠い存在ではなかった。こうして二人の共同作業が始まった。

ラングは一九四二年六月の共同作業を思い出し、「四時間ないしは五時間の作業を数日重ねて、一緒にアウトラインを作った」[28]と語っている。映画のストーリーの核となる部分はおそらく数日で出来上がったものと思われる。アウトラインは一ヶ月で完成したが、作業が終了した一九四二年六月二九日の『作業日誌』でブレヒトは、次のように様子を記している。

> いつもたいてい、ラングと一緒に朝九時から夜七時まで、『人質』のストーリー作りの仕事をしている。注目に値するのは、事件の経過・進行の論理を論議する段になるとラングがいつも持ち出すターム（業界用語）である。「これは観客に受け入れられる」。ゲシュタポが家宅捜査に来たとき、窓のカーテンの後ろに身を隠す地下運動の指導者、「これは観客に受け入れられる」。洋服ダンスから転がり出てくる警部の死体も。ナチスのテロの時代に行われる民衆の「秘密」集会も。この種のものをラングは「買う」。サスペンスよりも、驚きの展開のほうにラングが興味を持っていることもおもしろい。[29]

アメリカの市民権を取り、ハリウッド化されていくラングに対して、異邦人であり続けたブレヒトはハリウッドの商業主義に染まることを拒み、観客を教化するという理念を映画でも貫こうとした。ブレヒトにとってハリウッドに山とあるタブーはわずらわしい以外の何物でもなく、俗受けを狙った、観客にこびるラングの製作法は気に入らなかった。もっともラングのエンターテインメント性とブレヒトの民衆性がうまく織り成した形で作業は進行したと思われ、初期のころの共同作業に大きな問題はなかった。ハリウッドのアウトラインは通常、一〇ページから一五ページ程度の筋の要約で、シナリオの第一段階と考えられていた。だがブレヒトとラングによる『４３７‼人質映画』というタイトルのアウトラインは、通常よりはるかに長い三九ページ立てのものになっていた。[30]

総督暗殺に怒ったナチスは、「暗殺者の自首」を呼びかけ、これに応えない場合は人質に取ったチェコ人を報復のために処刑すると脅しをかけた。タイトルの４３７は、実際に処刑された人の数である。ドイツ語で作業を始めたラングとブレヒトは、英語の翻訳版（翻訳者は不明）を作り、『４３７』という簡略なタイトルをつけている。アウトラインと英語翻訳は一九四二年六月三〇日に、サム・ジェフ芸能プロダクションからハリウッドにあるシナリオ作家協会に二人の名前で提出された。原版のドイツ語版（英語翻訳版は失われた）は読むことができるが、後に完成するシナリオの重要な部分を含んでいる。二人による手書きの訂正の書き込みや抹消の線が加えられていることから、論議しながら執筆が進行したことがわかる。しかしどの部分がブレヒトで、どの部分がラングの手になるものかを判別することはほぼ不可能に近い。

総督の殺害にかかわったのはチェコ共産党の地下組織の闘士たちだったが、ナチスから見れば暗殺犯であり、チェコ人から見れば国民的英雄だった。殺害の実行者を追うナチスと、固い団結で実行者を守ろうとするチェコ人の息詰まるような攻防は、ワイマール時代の最初のトーキー映画『M』や、アメリカ時代の反ファシズム映画『マンハント』*Manhunt*などでラングが真価を発揮したジャンルであり、この映画もラングならではの緊迫感にあふれたものになっている。確かに『マンハント』は反ファシズム闘争をベースにしているが、主人公と彼を愛する街娼の逃走劇の引き立て役として使われているに過ぎない。『マンハント』にはない、ゲシュタポに対する民衆の側の闘いや、次第に形成されていく連帯の輪は、間違いなくブレヒトのものである。

アウトラインが完結し、トリートメントを作る作業に入った。ブレヒトは部分的には一人で作業を進めたと思われる。七月五日の作業日誌には、ストーリーを秘書に口述筆記させたことが記されている。三九ページのアウトラインが、さらに膨らんだ散文のトリートメントに発展する。シナリオの前段階だが、ここでふつうなら五〇ページから七五ページに収まるものが一〇〇ページになり、タイトルも『降伏することなかれ』となった。[31] ブレヒトとワイマール時代に仕事をしたこともある演出家ベルトルト・フィアテルと、彼の妻でハリウッドで成功を収めたシナリオ作家のザルカ・フィアテルの息子ハンスは当時学生であったが、ブレヒトとラングの要請に応じて、このトリートメントを英語に翻訳したと言う。渡されたドイツ語のトリートメントは一〇〇ページほどのものであったらしい。ラングの記憶からも翻訳を頼んだことは消え失せ、オリジナルのドイツ語原稿も紛失してしまった。ただ一九九八年に発見された英語の翻訳は九五ページあり、英語のセンテンスがドイツ語よりも若干短いことを考慮すると証言には信憑性がある。[32] 英語版のトリートメントはシナリオ

作家協会に、一九四二年七月一六日の日付で、サム・ジェフ芸能プロダクションより登録されている。

映画のストーリーを書いた二つの草稿『４３７‼人質映画』（ドイツ語原版）と『降伏することなかれ』（英語翻訳版）を読むと、筋を構成する主要な要素、主要な登場人物はすべて含まれており、完成した映画のせりふの半分ぐらいをこの草稿で読むことができる。もちろん登場人物の名前は、初期の段階ではノヴォトニー教授がマエクであったり、娘のマーシャがマリアであったりはするが。ブレヒトが当時書いているいくつかの散文、例えば民衆の抵抗、サボタージュを描いた『のろまのアンナ』*Die langsame Anna*[33]や、抵抗運動を高らかに歌い上げた詩『兄弟よ、時はきたれり』*Bruder, es ist die Zeit*[34]などもブレヒトのこの作業への深いかかわりを示している。いずれにせよ映画の完成シナリオの基礎的な作業の大半が七月一六日までに終えられたと言っていいだろう。

完成したトリートメントをもとに七月中旬よりシナリオを作る作業に入った。シナリオは英語で書かなければならない。ハリウッドのシナリオ作家としてブレヒトがまったく未経験であり、英語もできないことから、ラングはアメリカ人の著名な劇作家・シナリオ作家でドイツ語にも堪能なジョン・ウェクスリーを雇い、映画にふさわしい英語台本を作ることを彼に求めた。[35]一九三九年にできた反ファシズム映画『ナチスパイの告白』*Confessions of a Nazi Spy*のシナリオを手がけた作家である。ウェクスリーは一九四二年八月五日に作業チームに加わり、一〇月中旬まで約一〇週間にわたりブレヒトと二人で、ときにはラングと二人で、ときにはまったく一人で、作業を進めた。

この作業開始日はのちに起こるシナリオの真の作家は誰かをめぐる裁判で重要になる。「作業を始めたとき、ブレヒトとラングはほとんど筋書きを作っておらず、いくつかのメモ書きが記された一ページの梗概を渡されただけだ」とウェクスリーは主張する。[36]ただそのときにはフィアテルによる英語翻訳は終わっており、ラングはこのトリートメントを間違いなく渡しているはずである。ブレヒトとラングによるアウトラインとトリートメントは、先に述べたように基本的には映画のシナリオと大きな違いはないのである。

ウェクスリーは最初から自身をこの映画のただ一人のシナリオ作家と見なしており、ブレヒトとラングによって作られた映画のストーリーをもとに、一人で英語版とドイツ語版のシナリオを書いたと主張している。彼は「ブレヒトが映画のテクニックについてはずぶの素人」であり、作家である自分の横について、ナチスのメンタリティーやドイツ語表現の専門家としてさまざまな助言をする、いわば助手の役割しか果たしていないと言う。その違いは給料の違いに歴然としているとウェクスリーは指摘する。彼は毎週一五〇〇ドルの給料を

得ていたが、ブレヒトはすべての仕事に対して五〇〇〇ドルと出来高制によるボーナスを得ただけだったと。[37]

ブレヒトがウェクスリーより低い給与の査定を受けていたことは事実であり、ブレヒトは何度も事務所と交渉をしている。ウェクスリーの供述を裏付けるように、ブレヒトは四二年七月二〇日の『作業日誌』に次のように記している。「一日中食うための仕事、ラングと〈人質〉のストーリーにかかっている。これで五〇〇〇ドルもらえるそうだ。さらにこの続きの仕事で三〇〇〇ドルだという」。[38] けっきょくブレヒトはこの仕事で一万ドルを得て、一九四二年八月一二日にサンタ・モニカ二六番街一〇六三番地に引越し、後にこの家を持ち家として購入している。[39] 当時の労働者の平均月収が二〇〇ドルであったことを思えば、ブレヒトが得たお金はかなりの額である。ブレヒトとラングの共同作業（七月二〇日の時点ではそうだった）は、八月五日より主にウェクスリーとブレヒトの共同作業に変わった。初日の八月五日の仕事の様子はブレヒトの『作業日誌』からうかがえる。

> 今、ハリウッドのラスパラマス通りにあるユナイテッド・アーティスツの事務所で仕事をしている。秘書嬢たちのいる暑い事務室。アメリカの作家ジョン・ウェクスリーはここで週給一五〇〇ドルもらっている。ここで彼はすごい左翼で立派な男と思われている。まず彼とシークエンスを検討する。彼はこのシークエンスを英語で秘書に口述し、4部コピーをとらせる。私も1部ほしいといったら、彼はとてつもなく幼稚な言い逃れをした。ヘッドに「ジョン・ウェクスリー」という名前と日付がある。そして〈サジェスチョンズ（提案）〉というところの名前は書いていない。あるシーンで彼はドイツ語の翻訳を必要としたので、彼はその部分をコピーに手書きで書き加え、それを私に渡した。私はその紙片を持って帰った。そのあと彼は電話をかけまくり、「ブレヒトのやつが必要なページを持っていってしまった、あれがないと仕事が進まない」と言ったそうだ。どうやらこういうトリック（策略）も相当な金になるのだろう。[40]

ブレヒトは当時このトリックが何の目的か知る由もなかった。ウェクスリーは経験からシナリオ作家協会の著作権裁判では、自分の署名入りの原稿を多く示したほうがシナリオの原作者として認められることを知っていた。だから彼は最初からつねに、毎日の作業で出来上がった原稿の各ページのヘッドに署名をし、自分のものとして持ち帰っていたのだ。[41] ブレヒトは七月一四日と八月一一日にラングと契

共同作業する三人。ラング（右）、ブレヒト（中央）、ウェクスリー（左）

映画冒頭のタイトル。脚本はウェクスリーとなっている。

約を結び、すべての権利をラングに譲渡し、書いたシナリオのすべてを彼に渡すことに同意していた。ブレヒトの手元にはシナリオはまったく残されていず、ブレヒトとウェクスリーの共同作業で生まれたシナリオはラングが保持し、コピーをウェクスリーが手元に残していた。裁判がブレヒトに不利に働き、ウェクスリーを作者と認定する伏線はすでにここで敷かれていたと言っていい。

だが『作業日誌』の記述から推測する限り、確執はむしろラングとの製作方法の違いにあり、左翼作家のウェクスリーとは極めて良好な関係を維持していた。もちろん英語を母語とし、ドイツ語にも堪能なウェクスリーが、散文で書かれたトリートメントを、英文会話体のシナリオに直す作業をリードしたことは容易に想像できる。ブレヒトはさまざまな提案を行い、ウェクスリーが出してきた原案を細かにチェックしたものと思われる。作業の様子からすると、ウェクスリーの言うようにブレヒトは助手的な役割しか果たしていなかったのかもしれない。だがブレヒトは小さな加工で済む、優れた「原石」をウェクスリーに託していたのだ。二人の作業が始まって四〇日後の九月一四日に、ブレヒトは次のように記している。

> ラングの代わりにウェクスリーと、アウトラインをシナリオに書き換える打ち合わせをして以来、映画の仕事（『人民を信ぜよ』*Trust the People*という題名に私はしたい）は快調に進んでいる。（そして彼が作ったシナリオに私がさらに手を加えることになっている）。特に私はウェクスリーを説得し、夜、私の自宅で一緒にまったく新しい理想台本を作り、それをラングに渡すことにした。もちろん私は民衆場面に重点を置くつもりだ。[42]

一九四二年九月二五日のラングのメモによれば、この日にシナリオ最終稿が出来上がったとしている。一方ブレヒトとウェクスリーは、台本は仕上がっていないと考え、「理想台本」の完成に向けて努力していた。だが財政的な理由から、映画のクランクインを予定より早める必要に迫られたため、その時点で出来上がったものを最終稿としてラングに提出してしまった。ブレヒトは一〇月五日の『作業日誌』で、「ウェクスリーをもう〈理想台本〉の仕事に駆り立てることができない」と嘆き、まだ七〇ページしかいっていない台本作業の中止を惜しんでいる。[43] 一〇月六日にウェクスリーは短い手紙を添えて台本を渡している。「ここにシナリオの最初の完成した六〇ページ分を同封します。いくつかの場面に対して提案があった訂正部分については書き直しています。ベルト・ブレヒトと私は、この台本が

非常に役に立つと確信しています。私たちはすべての場面、登場人物に対して入念な検討を加えましたから」。[44] ページ数に若干の違いはあるもののこの時点で、二人の作業が一区切りついたことを示している。

ラングは一九六七年の未公開書簡の中で、次のように回想している。「元の原稿は三〇〇ページ近くあり、二人の作家の了承を得て、私が必要な短縮を（そうでないと映画は三時間を越え、一九四二年、四三年当時は不可能だった）、自身で行うことになった」。[45] 当時この種のシナリオは一二〇から一五〇ページ程度のものがふつうだったが、ブレヒトとウェクスリーが書き上げたものは二八〇ページあった。ラングはこの台本を大幅に削り一九二ページのものに改訂している。彼はシナリオを短くするために、ブレヒトとウェクスリーには知らせず、グンツベルク（Milton L. Gunzberg）を雇い入れた。一時期、ラングとグンツベルクの短縮班と、ブレヒト、ウェクスリーの「理想台本」作成班が平行して存在していたことになる。やがてラングはグンツベルクの代わりにウェクスリーを作業に加わらせ、最終的にはさらに七〇ページ、五〇カット分の短縮を行った。このころからブレヒトは映画の仕事から距離を置くようになった。ラングのほうがもう仕事は済んだとして、ブレヒトを遠ざけたと言うのが真相かもしれない。ブレヒトは四二年一〇月一六日の『作業日誌』で次のように記している。

> ウェクスリーと私は、『人民を信ぜよ』（われわれがつけたタイトル）のシナリオの仕事に〈誠心誠意〉かかっている。今クランクインを前にして、ラングは哀れなウェクスリーを自分の事務所に引きずり込み、締め切ったドアの向こうで、『俺はハリウッド映画を作る。民衆のシーンなんかくそ食らえだ』とウェクスリー相手に怒鳴りつけている［…］彼は独裁者然としたベテラン映画人みたいな態度で、ボス机に座り［…］〈驚きの展開〉やちょっとしたサスペンス、いかがわしい感傷やありそうもないことをかき集め、大当たり映画の〈ライセンス〉を手に入れる。[46]

こうして四ヶ月足らずでシナリオができ、一九四二年一〇月から一二月まで撮影が行われた。一九四二年一二月、映画製作の最後の段階で、ハンス・アイスラーが『死刑執行人もまた死す』の音楽の作曲に入った。この映画のいわばテーマソングは『ノー・サレンダー』*No Surrender*で、人質によって闘争歌として歌われ、エンディングでも流れる。もとになったテクストはブレヒトの詩『兄弟よ、時は

来たれり』で、別名を『リディーツェの歌』*Das Lidicelied*という。一九四二年一二月に映画『人民を信ぜよ』（ブレヒトはこの映画をこう名づけようとしていた）のために書かれた。リディーツェはプラハ郊外の村で、ハイドリヒ暗殺後、ナチスの報復により村の男性全員が処刑され、女性は強制収容所送りになった。詩は8行、2連からなるが、最初の連は次のようである。

兄弟よ、ときは来たれり、
兄弟よ、戦いに備えよ
目に見えない旗を手渡していけ！
生きていたときと同じように、死んでも
同志よ、やつらに屈するな。
きょう敗れて、奴隷にならんとも
戦争は最後の戦闘までは終わらない
戦争は最後の戦闘の前には終わらない。[47]

アメリカで誕生したこのプロテスト抒情詩は、文体やリズムがワイマール共和国時代や亡命初期の革命的、プロレタリア的抒情詩と結びついている。ハリウッド映画にこのような歌が採用されたことは驚きだが、アイスラーが作曲にあたってコミンテルンの歌（K.I.）のメロディをひそかに忍び込ませているのも注目に値する。[48] ラングはこの歌の翻訳のために「ヒットパレード作詞家」のサム・コスローを連れてきた。だがブレヒトは彼の英語訳に納得せず、「五〇〇ドルで信じられないほどくだらないもの」[49]を作り上げたと酷評している。この歌は次のような四行詩に短縮され、最後に「ノー・サレンダー」が2回繰り返される。〝Brother Patriot / The time has come. / Brother Patriot, there is work to be done. / Raise the invisible torch and pass it along.〟ブレヒトは「同志」（Genosse）という語が削られたことと、「目に見えない旗」（die unsichtbare Fahne）が「目に見えないたいまつ」（the invisible torch）に変えられたことに腹を立てている。[50]

確かに「ブレヒトの詩の意味は弱められた」[51]かもしれない。だがアーサー・グトマン指揮のハンス・アイスラーの音楽は力強く、歌「ノー・サレンダー」は観客を熱狂させた。弦楽器とホルンによって奏でられる、指導者デディッチの死を悲しむ葬送曲も、旋律面ではっきりと頌歌の出だしを連想させ、心に染み入る。映画『クーレ・ヴァンペ』で、三千人の労働者がスタジアムで大合唱する『連帯の歌』とはまた違い、哀愁と力強い決意がない交ぜになったアイスラーらしいメロディで、ブレヒトとの共作でしか成り立ち得ないものだ。アイスラーの音楽は大きな効果を収め、――残念ながら賞には届かなかったが――一九四三年度の最優秀音楽としてオスカーにもノミネートされた。[52]

一九四三年初めに音楽の収録も含め、この映画はすべて完成した。『静かな町』*Silent City*『４３７‼人質映画』、『降伏することなかれ』、『征服されざるもの』*Unconquered*『プラハの人質』*The Hostage of Prague*『人民を信ぜよ』、さまざまなタイトルでこの映画は呼ばれ、イメージされてきた。だが最終的なタイトルはまだ決まっていなかった。封切り前に新しいタイトルをつけるため、プロデューサーのプレスバーガーとラングは映画スタジオでタイトルのコンクールをした。一等で百ドルを得たのは一人の女性秘書で、『死刑執行人もまた死す』*Hangmen Also Die*が選ばれた。[53]三月二六日、映画はロサンゼルスの映画館「キャピトル」で封切られた。暗殺からちょうど一〇ヶ月の、超スピード完成だった。

３・２　映画の展開

完成された完全版『死刑執行人もまた死す』は二時間一五分のモノクロ画面で、日本でも販売されている。この画面をもとにストーリーを追ってみよう。

第二次世界大戦中、ドイツ占領下のプラハ。ナチスの将校は、弾薬工場の生産が労働者のサボタージュによって低下していると報告し、チェコの役人を叱責する。このあとに死刑執行人の異名を取るナチスの司令官で、ボヘミア、モラビア総督のハイドリヒが登場する。彼はサボタージュがなくならないのなら処刑のペースを上げると脅すが、その直後にチェコの地下組織のグループによって暗殺される。暗殺の実行犯は医師スヴォボダ（ブライアン・ドンレヴィ）で、逃走を図ろうとするが待たせておいたタクシーが見当たらない。

タクシー運転手を装った同志がナチスに連行され、逃げ場を失うが、たまたま野菜を買いに来ていたマーシャ・ノヴォトニー（アンナ・リー）の機転で助けられる。

逃走するスヴォボダはマーシャの家にカール・ヴァネクという偽名で訪れ、かくまってくれるように頼む。彼女の父のノヴォトニー教授（ウォルター・ブレナン）は一五年前まで政治活動をしていたかつての闘士で、一目でスヴォボダが実行犯だとわかるが、家族に勇気を出して沈黙を貫けと諭す。ゲシュタポは目撃者の証言を求め、民衆を人質に取って、暗殺犯が捕まらないうちは毎日処刑を続けると宣言する。ノヴォトニー教授も人質として連行される。スヴォボダは人質を救うため自首することを考えるが、地下運動の指導者であるデディッチに止められ、祖国への愛と抵抗運動の必要性を喚起される。

マーシャは父親と他の人質を救うためにスヴォボダに自首するように頼む。彼がこれを拒否したので、マーシャは彼を訴えるため、ゲシュタポの本部に向かう。しかし途中で民衆に取り囲まれ、ナチスの協力者として罵倒された彼女は、思い直して父親の救助だけをゲシュタポに嘆願する。対応した拷問担当のリター警部（ラインホルト・シュンツェル）から彼女は疑惑を受け、逮捕される。獄房で八百屋のおかみが自分を守るために沈黙を貫き、死んでいくさまを見て、マーシャは次第に反ナチの運動家としての立場を確立していく。

釈放後も彼女は常時ゲシュタポの監視下に置かれることになる。主要な敵はゲシュタポのグルーバー警部（アレクサンダー・グラーナハ）で、公然と姿を現したスヴォボダ医師を犯人と推定し、執拗な尾行をする。マーシャには二週間後に結婚するヤン・ホーレクという婚約者がいるが、彼には真実を明かさず、スヴォボダと愛の場面を演じて彼の一味を守る。収容所では毎日、処刑が続けられ、マーシャも父親が処刑されると聞き、収容所を訪れる。人質の中にはナチスに協力し、ラジオ放送で暗殺犯に自首を求める演説をする者も出てくる。しかしほとんどが抵抗グループと連帯し、「ノー・サレンダー」のスローガンの下、団結する。

エミール・チャカ（ジーン・ロックハート）は裕福なビール醸造業者であるが、ゲシュタポの命を受けて、スパイとして地下運動にもぐりこんでいる。チャカに疑いを抱くレジスタンスの闘士は、レストランでドイツ語のジョークを言い、ドイツ語がわからないはずのチャカが笑い出したのを見て、正体を見破る。だがあらかじめゲシュタポに身の安全を確保するように頼んでいたチャカは逃げおおせ、踏み込んだゲシュタポの銃撃を受けたリーダーのデディッチは深い傷を負う。スヴォボダの家に逃げ込んだデディッチだが、すぐにグルーバー警部に踏み込まれる。警部は半裸のマーシャをスヴォボダの寝室に見つける。再び愛の場面をマーシャは演じぬき、決死の思い

でグルーバーを騙そうと試みる。グルーバーはマーシャの婚約者のヤンを呼び出し、マーシャと対面させて真実を探ろうとするが失敗する。臨終の床でデディッチはマーシャにスヴォボダと協力し、父親を始めとするすべての人質を救うために大芝居を打つように呼びかける。チャカを暗殺犯に仕立て上げ、それにより人質の解放を勝ち取ろうというのだ。

レストランでマーシャはチャカが暗殺の実行犯であると訴える。さまざまな偽造された証拠と、次々に加わる民衆各階層からの証言によって、マーシャの告発は次第に真実味を帯びてくる。ヤンを飲み屋に誘い、酔いつぶれたグルーバーはヤンの偶然の発言により、マーシャとスヴォボダの愛の場面が作り物だとわかる。ヤンをベッドに縛りつけ、グルーバーはスヴォボダの病院に向かう。マーシャの弟ベーダがヤンを発見し、救い出す。グルーバーを追ってヤンも病院に向かい、スヴォボダがグルーバーに逮捕される寸前に到着する。彼らはグルーバーにシーツの山をかぶせ、窒息死させる。

チャカの別荘でゲシュタポはグルーバーの遺体を発見する。そこに置かれたハイドリヒを射殺したピストル、印刷機やビラ（これらはすべて抵抗グループが持ち込んだもの）、チャカがグルーバーを買収しようとして発行したグルーバーへの小切手などからチャカは逮捕され、連行される。途中で釈放を告げられ、ゲシュタポの車から降ろされるが、「逃走」中に射殺される。人質の処刑はそれにもかかわらず続けられる。その中にはノヴォトニー教授も含まれていた。獄中で歌われた闘争歌が静かに、だが力強く歌われる中、射殺された人質の集団葬儀が行われる。最後にベルリンのゲシュタポの長官より、チャカを犯人と認定し、人質の射殺をやめ、事件に幕を下ろすように指示が下る。民衆の連帯と抵抗が勝利したことを見せて、映画は終わる。

映画のシナリオはすでに述べたように、アウトライン、トリートメントに極めて忠実に作られている。大きな違いがあるとすれば最終場面であろう。アウトラインでは、「ゲシュタポのテロ行為は終わりを告げ、人質は釈放され」、「収容所から家に戻ってくるノヴォトニー教授を家族と多くの人たちが路上で迎える」[54]というハッピーエンドになっている。トリートメントでも、「自由の歌が高らかに響き渡る中、プラハの通りを自由の戦士である人質たちが、静かに、勝ち誇って、凱旋帰宅する」[55]ところで終わっている。チャカの射殺後も人質の処刑は行われ、ノヴォトニー教授の銃殺に続き、多くの人質が銃弾に倒れる映画（のシナリオ）とはだいぶ違う。並んだ死体を見せ、最後、墓地での集団葬儀で終わらせる筋の運びは、おそらくラング監督の指示であろう。チャカはアウトラインでは、逃亡を企て、

教会に逃げ込んだところを見つけられ射殺されるが、トリートメントでは、まず釈放し、その後「逃走」を理由に射殺するという映画のシナリオと同じ処理になっている。

ゲシュタポ自体はチャカがハイドリヒの暗殺犯だとは思っていなかったが、同時にプラハ市民の固い沈黙を破れるとも思っていなかった。四三七人の人質を殺したあとでゲシュタポの無力さを告白すべきなのか？　体面を保つためと、敗戦よりも決着のつかない戦いのほうがましだという考えから、事件に幕が引かれた。こうした収拾の仕方はシナリオの最終段階で出てきたものであろう。何年もたってからパリでこの映画をもう一度見たラングは、「プラハへのファシストの侵入に対してチェコ国民が一丸となった闘いを示し、タイトル『まだ終わってはいない』（Das ist nicht das Ende）で終わるこの映画は、予言的な性格を持っていたことがはっきりした」[56]と語っている。世界から侵略と戦争は消えていなかったからである。

3・3　ブレヒト的なもの

映画がクランクインし、仕事が撮影現場に移っていくと、ブレヒトは次第に集団創作の輪から外れていくのを実感していた。多くの優秀な映画監督同様、ラングも「シナリオを聖なる書とは考えず、指針としてしか見ていない」[57]ことにブレヒトは幻滅した。逆にプロデューサーのプレスバーガーや監督のラングの立場からすると、ブレヒトは映画の現場を知らない、完璧主義の作家さんで、次第に疎ましい存在になっていった。事件は映画がほぼ完成した一九四三年一月に起こった。一月二一日の『作業日誌』に、ブレヒトは次のように記している。

> プレスバーガーもラングも、私が書いたシナリオのクレジットをくれないので――ウェクスリーが反対したからだが――シナリオ作家協会に電話せざるをえなかった。ウェクスリーは今、何十キロもある原稿の山を前にして座り、私とは話をしたこともないという。このクレジットがあれば、いざというときに映画の仕事にありつけるかもしれないのに。[58]

ブレヒトはここで「クレジット」を英語的な意味、つまり「著作権」の意味で使っているのだが、ウェクスリーが自分の名前だけを脚

本家としてクレジットに出そうとしたため大きな争いとなった。著作権をめぐる二人の「作家」の争いは裁判に発展し、ウェクスリーが勝訴した。この裁判の様子はラングの二通の私信から知ることができる。一九六六年、マイセンの映画クラブの代表、アルビン・ペッチュが『死刑執行人もまた死す』の上映許可をラングに求め、その際にこの映画の成立史についてさまざまな質問を発し、それに答える形でラングが回想しているからだ。一通目は八月二二日のペッチュへの返信で一九六六年一一月五日付のものである。そこでは「ブレヒトがシナリオ作成にだけかかわり、演出には一切タッチしていない」とし、「今でもブレヒトとのシナリオ作業やシナリオの前作業にあたるストーリー作りは私の映画活動の中でもっとも喜ばしい思い出です」[59]と語っている。重要なのは一九六七年三月二一日付のペッチュ宛のラングの手紙である。「映画のアイデアはすべて自分から出たものであり、ラングのほうからブレヒトに話を持ちかけた」という出発点から、「英語がまったくだめなブレヒトのためにウェクスリーを雇った」ことなどが最初に書かれている。それに続いて裁判に関する記述が始まる。

> ブレヒトとウェクスリーは、最初は極めて良好な関係にありました。けれどもシナリオが完成した後、シナリオの著作者を誰にするかという問題が持ち上がり、二人の間で大きな争いとなったのです。ハリウッドではこうしたケースの場合いつもそうなのですが、係争の調停のためアメリカシナリオ作家協会の裁判に両サイドから証人が召喚されました。ハンス・アイスラー（共産主義者）と私が百パーセント、ブレヒトの側に立って証言したにもかかわらず、ウェクスリーがシナリオのただ一人の作者として認められたのです。判決がいかに不当で、まったくばかげたものであることは、ブレヒトの文体を知る者なら、シナリオの数シーンを読んだだけで明らかでしょう。[…] この奇妙な裁判の判決理由は、ブレヒトは戦争が終われば[60]いずれドイツに帰る人だから、ブレヒトよりウェクスリーのほうが単独著作権を必要とするはずだ、というものでした。

一九四三年一月に行われたシナリオ作家協会の調停裁判でブレヒトが主張したのは、この映画成立に対するブレヒトの多大な寄与だった。だがウェクスリーは嘘の供述により、唯一の作者として認定されることになった。判決の決め手となったのは、ウェクスリーが提示したトリートメントだった。トリートメントはすでにラングとブレヒトによって七月一六日に完成していたが、受け取ったウェクスリー

が自分の名前を入れて、自分の作品として提出した可能性が高い。協会の判決理由を記した決定通知には次のような一文がある。（ウェクスリーの？）「トリートメントにはシナリオの構造の約九〇パーセントが含まれており、ふつう原案として考えられる範囲を大幅に超えている」[61]。これはまさしくブレヒトとラングに向けて言われねばならなかったはずだ。トリートメントと最終的なシナリオを比較したライアンは、トリートメントがブレヒトとラングによって作られた事実を踏まえ、同じ根拠で判決を逆転させている。「ウェクスリーが『死刑執行人もまた死す』のストーリーラインの決定にほとんど何の参与もしていないことは明らかだ。控えめに見積もっても、少なくともシナリオの筋の九〇パーセントの要素は『降伏することなかれ』に含まれている」[62]からだ。

ブレヒトとの作業で、英語のトリートメントをシナリオの形に直すことがウェクスリーの主な仕事だった。フォーマットに従ったシナリオは彼によって作られた。カメラの指示やカット割り、カットのナンバリングや必要に応じて並べ替えたりすることも、ラングの指示を仰ぎながら彼がしたと思われる。あるいはブレヒトの場面をいくつか削除したり、アメリカの観客に受けそうな言葉やアイデアを導入したりする仕事も彼はしただろう。しかしこれらはあくまで技術上の処理であって、シナリオの内容的、言語的なものは、先に述べたように、すでにブレヒトとラングの二つの稿で出来上がっていたと考えていい。判断は簡単に下せたはずなのだが、ブレヒトは裁判に勝つことはできなかった。

判決に従い、ブレヒトはラングとともに冒頭のタイトルでは翻案とオリジナル・ストーリーとしてクレジットされるに留まった。オリジナル・ストーリーは原作者というより原案提供者くらいの意味合いだろう。ウェクスリーが一九四二年七月二三日にプロモーターと交わした同意書にははっきりと「シナリオ（screenplay）をウェクスリーが担当し、ラングとブレヒトが提供したオリジナル・ストーリーをもとに、こうした文学的素材を書き換え、構図し、翻案、脚色する」[63]ことが契約内容として書かれている。一九四二年一一月二七日の最終稿（Final shooting script）『征服されざるもの』ではすでに、脚本、ジョン・ウェクスリー、原案、フリッツ・ラング、ベルトルト・ブレヒトとなっている[64]。まだ救われるのは、ラングの申し出により両者の名前の順番が入れ替わり、映画ではブレヒトがファーストネームになっていることである。

裁判に戻ろう。ラングがこのシナリオはブレヒトのものだと主張する根拠は次のようなものだ。先にあげたペッチュ宛、三月二一日付けの手紙に詳しいが、ほぼ同じ内容がラングの最初のロングインタビューであるボグダノヴィッチの本に出ているので、そちらを紹介し

たい。

一つ例を挙げると、ウォルター・ブレナン（教授の役ですばらしい演技を見せた）が娘と話し、こう注意するシーンだ。――Aには気をつけるんだ、AからB、BからC、CからD、DからE、Fと話が伝播し、Gに行く。Gはゲシュタポのだ。――こんなせりふはブレヒトにしか書けなかったはずだ。

ゲシュタポによって監禁された教授が、息子への別れの手紙を娘に口述し、彼女がそれを必死で暗記すると言うシーンもブレヒトでなければ書けなかっただろう。ラストの詩も同様だ。それに人質たちの収容所のシーンだってすべてそうだ。あとになってウェクスリー氏は――私個人としては大好きな人物なんだが――自分が書いたものだと主張した。ばかばかしい話だ。[65]

判決でブレヒトが大きな打撃を受けたことは間違いない。『死刑執行人もまた死す』はブレヒト研究史の中で論じられることはほとんどなかったし、日本人でこの映画をブレヒトとの関連で正面から論じた人はいない。ブレヒトのシナリオへの関与が過小評価され、ラングらしいアメリカ映画としてしか見られてこなかったからだ。『ブレヒトと映画』*Film bei Brecht*の著者であるゲルシュは、『死刑執行人もまた死す』を「ハリウッド映画産業の典型的な産物」[66]と評価し、軽い映画としてしか見ていない。シューマッハーも、「戦争中にハリウッドで制作された山のような数の映画の中の一つという以上には、触れる価値のない、芸術的価値については話にならない映画になった」と記している。[67]ラングとブレヒトのよさが微妙なバランスで保たれているこの映画の長所を探る試みは、「ブレヒトの映画ではない」という先入見によって阻害されてしまった。

「嘘を賛美する映画が認められるか。この映画のあの売国奴はレジスタンスの嘘の証言のせいでナチに引き渡されるんだぞ」。映倫のジョー・ブリーンがこう叫び、「非道徳的な作品」の公開を拒否、ラングが一晩かけて説得するというハプニングもあったが、[68]映画は公開にこぎつけた。一九四三年のアメリカの新聞映画評は――「無名」のブレヒトの名前があがることはなかったものの――押しなべて好意的だった。「この種の映画の傑作」「すべての反戦プロパガンダ映画の中でもっともハードでショッキングな映画」などである。特にあらゆる階層のチェコ民衆が団結して、売国奴のチャカを暗殺犯に仕立て上げる最終場面は、「今までのほかのどの映画よりも迫力、ヴァ

映画館「キャピトル」のポスター　BBA 83/212　ⓒ Bertolt-Brecht-Archiv

アメリカの新聞の映画評　BBA 2183/214, 215　ⓒ Bertolt-Brecht-Archiv

イタリティにあふれている」と映画評論家のマニー・ファーバーは記している。[69] こうした場面はブレヒトの真骨頂であり、ブレヒトなくしては描けない場面であるように思われる。だが「すばらしいプロパガンダ映画で、身の毛もよだつメロドラマ」[70]というスターデヴァントの映画評に特徴的なように、称えられるのは監督のラングと、撮影を担当したジェイムス・ウォン・ホウのカメラワークであり、教授のブレネンやスヴォボダ医師のドンレヴィの演技であった。ピホドナのように、本来は脇役であるグルーバー警部を演じたグラーナハの演技を絶賛する批評家もいた。[71] いずれにせよブレヒトは第二バイオリンどころか、まったく隅に追いやられてしまったのだ。

ほぼ半年にわたる作業の中でブレヒトが果たした役割、貢献はどのようなものであったろう。『４３７‼人質映画』を読むと、ふつうのアウトラインよりははるかに多くのダイアローグがあり、そのために長さもありえないほど長くなっている。また対話を想定した言い換えや、間接法で書かれた対話なども多くあり、自然に台本に直せるようになっている。劇作家ならではのブレヒトの特性が、すでにストーリー段階で現れており、この傾向はトリートメントになるといっそう顕著になるのである。一続きにさまざまな場面を短い語りの物語で並べるやり方は、『ジャマイカ・バーのミステリー』*Das Mysterium der Jamaika-Bar*『宝石食い』*Der Brillantenfresser*『塔の三人』など一九二一年にスケッチアウトした映画のストーリーのフォーマットに似ている。[72]

ドイツ語で書かれたアウトライン中に挿入された英語、ブロークンな英語がラングのものか、ブレヒトのものかはわからない。ラングは英語に精通していたが、急速に英語を学習したブレヒトがむしろそのような言葉に敏感で、取り入れた可能性もある。たとえば「はめる」（frame）という俗語だが、そのままドイツ語の文法に当てはめて、framedの代わりにgeframtという語を作っている。„Er weiß natürlich, dass er geframt wird.“「彼（チャカ）ははめられたことをもちろん知っている」といった具合だ。『作業日誌』でブレヒトは、同じようにname「名前を挙げる」を、ドイツ語の他動詞を表す前綴りbeとともに過去分詞にして使っている。„die ‚suggestions‘ sind nicht benamt.“「〈提案〉のところには名前は挙げられていない」。[73] まったく同じ使い方なので、アウトライン中のこの文もブレヒトが作ったものかもしれない。

アウトラインには珍しく、概略だけでなく、小噺が差し挟まれている。„niemand ist NIEMAND“「誰も信じてはいけない」（「誰にもしない、と言ったら誰にも」）ということを娘に教えるために、父親はウィットに富んだ話をして聞かせる。

父親が小さな塀の上に立っている息子に言う。息子よ、飛び降りろ、私が受け止めてあげる。息子はためらう。おまえの父である私が、受け止めると言っているのだから、飛び降りろ。息子はやっとのことで勇気を奮い起こし、前に一歩出て、飛び降りた。父親は一歩下がり、息子は音を立てて地面に落ちた。父親は息子を悲しげに見ながら言う。誰も信頼してはいけないと、私はおまえに言わなかったかい？[74]

この話は間違いなくブレヒトが作ったものだ。『コイナさん談義』*Geschichten vom Herrn Keuner*の『コイナさんと寄るべなき少年』*Herr Keuner und der hilflose Knabe*[75]で語られる教訓と似ている。そこでは非情な世の中を生き延びる知恵、たくましさのようなものが描かれているのである。

トリートメントで書かれた九〇パーセントがシナリオに残されていることは、先に述べた。プロットの基本線や人物像、多くのダイアローグはブレヒトが中心となって作ったストーリーのヴァージョンに含まれている。映画の撮影では、ブレヒト的なものをそぎ落とすのではなく、それに視覚的なものを補っていく形で作業は進行したように思われる。だが何かがブレヒトを不機嫌にさせていた。自分の作品が商品化＝ハリウッド化されていくことに対する不安や疎外感のようなものなのか？　一九四二年一一月二日に本格的な撮影が始まった。同日の『作業日誌』にブレヒトは、ラングからは二週間以上連絡がなく、秘書から電話で招待を告げられてスタジオに行ったこと、ラングが小声で「ハロー、ブレヒト、明日、台本をお渡しするよ」と語ったことが記されている。[76]二人の間に隙間風が吹いていたことは容易に察せられる。

映画になる段階で最終的に加えられた多くの変更は、ブレヒトとラングが作ったもとのテクストを弱めるものではなかった。しかしこの変更が自分の知らないところで行われたことに対してブレヒトの怒りは募った。『作業日誌』に記されたラングに対する多くの不満を読むと、ブレヒトがシナリオからも撮影からも完全に離れたような印象を受けるかもしれない。だが実情はまったく違って、彼はスタジオにもちょくちょく顔を出し、グルーバー警部とマーシャの婚約者ヤンの格闘シーンに「ほとんど芸術的と言っていいもの」を見出している。[77]一〇月一八日の『作業日誌』には、ブレヒトの演劇論にかかわる重要な指摘がある。

この映画は叙事的に構成され、交互に現れる三つのストーリーから成っている。暗殺者の話、父親を人質に取られ、何かを知っている娘の話、そして町全体が協力してしとめた売国奴（チャカのこと――市川）の話だ。これなんかは悪くない。地下運動が誤りを犯し、それを広範な民衆が訂正する、などというのも悪くない。[78]

ブレヒトはこの映画シナリオの叙事的な構造を優れた特徴として確認する。暗殺者、政治に無関心な若い娘、ナチのスパイである「売国奴」の三人をめぐる話がパラレルに進行していき、最後に合流する。ウェクスリーがハリウッドのほかのシナリオ作家同様、情緒的に観客の感情に訴え、カタルシスを起こそうと考えていたのに対し、ブレヒトは映画の台本においても、観察者の人間的な理性に訴えて、作品から教訓を引き出そうとしていた。自らが唱えた叙事詩的演劇につながる作品構造を利用して、ブレヒトが映画に教育劇的な機能を付与しようとしたことは、先の引用の地下運動と民衆の関係を見れば明らかだ。非米活動委員会はすでにこの映画と教育劇『処置』*Die Maßnahme*の類似性を感じ取っていた。[79]

ブレヒトは彼が考えていた「理想台本」で、民衆の場面、特に人質が送られた収容所のシーンをもっと増やし、処刑の五分前でも反ユダヤ主義に対する熱心な論議がなされるようにしようとした。ヒトラー政権の終焉後、ドイツでも一つの歴史の証言・記録として上映されることをブレヒトは望んだのだ。ラングはこうした民衆シーンを毛嫌いし、一方ブレヒトはラングのポピュリズムに「病気になりそう」と、辟易とした心情を吐露している。ただ出来上がったシナリオにはブレヒトは満足しており、友人で亡命哲学者であるカール・コルシュにあてた手紙で、「最終的に映画になったとき、どのようなものになるかはわからないが、少なくともシナリオは悪くはない」[80]と書いている。民衆が集団として現れる場面は収容所の人質の会話にとどまらない。暗殺者が逃げ込む映画館での反ナチで一体となった観客や、ゲシュタポの本部に向かうマーシャを取り囲み、罵倒する路上の民衆から、最後の集団葬儀にいたるまで、この映画では民衆場面が重要な役割を果たしている。民衆の団結と、そこから生まれる精神的高揚は作品全体を貫いている。その意味でもっともブレヒト的なものは残されたと言っていい。

物語の主人公はレジスタンスの闘士でも、売国奴のチャカでもない。むしろこうした活動とは無縁の若い娘マーシャが主人公なのだ。確かに父親はかつて政治活動をしていたインテリで、教授として大学の講義を禁じられた後、学生に家で反戦教育をしている。だが娘も

彼女の婚約者もこうした影響をまったく受けていない。この映画では、政治と無関係だった娘が一歩ずつ成長していき、最後には行動し、闘う人間に変貌していくさまが示される。当時ブレヒトが取り組んでいた『シモーヌ・マシャールの幻覚』*Die Gesichte der Simone Machard*のシモーヌや、『コーカサスの白墨の輪』*Der kaukasische Kreidekreis*のグルシェなどと系譜を同じくする。『母』や『シュヴェイク』*Schweyk*とも民衆像という点で共通点がある。AからBへ…Gへという教授の言い回しはまさしくシュヴェイク的、民衆的語りで、ラングの言うようにこのユーモラスな語り口はブレヒトならではのものだろう。興味深いのは、映画の仕事を通してブレヒトが再びハシェクの小説に魅せられたことであり、『死刑執行人もまた死す』がブレヒトを戯曲『シュヴェイク』へと導いたことである。(81)

ブレヒトは八百屋のおかみに妻のヘレーネ・ヴァイゲルを当てるよう、ラングと交渉し内諾を得たのに、約束が反古にされたことを怒っている。(82) マーシャがいたことを無言のまま首を振って否定し、彼女を守る八百屋のおかみ。その姿は、息子の死体を前に、「知り合いか?」と聞かれ、首を振る『肝っ玉おっ母とその子どもたち』*Mutter Courage und ihre Kinder*の主人公、肝っ玉を思わせる。肝っ玉は後にベルリンでヴァイゲルの当たり役になっただけに、二つの役を比較してみたい気にも駆られる。父親が処刑されるという連絡を受けて、獄房の父を訪ねるマーシャ。これはブレヒトの『母』で母が、逮捕された活動家の息子を監獄に訪ねる場面と類似している。息子への手紙が検閲を受けて届かないので、娘に暗記するようにいう父の姿は、監獄で息子から同志の住所を聞かされ暗記する『母』の主人公に重なる。また『第三帝国の恐怖と悲惨』*Furcht und Elend des Dritten Reiches*の最終場面「国民投票」で、処刑前の父親から息子に当てた手紙を女が読む場面が想起される。詩『あとから生まれてくるものたちへ』*An die Nachgeborenen*の内容ともつながる。

「耳の人」ブレヒトに対して、ラングは「目の人」だった。映画監督らしい眼力でカットを作っていく。レストランのカードに刷られた抵抗の呼びかけ、盗聴をかいくぐり、ゲシュタポを欺くためのメモや手紙、個人情報が載せられた書類、E. C. とイニシャルが刻まれたエミール・チャカのライター、チャカがグルーバーに贈った小切手とサイン、事件を収束させるゲシュタポ本部の指令…これらはみなカメラで大写しされ、そこから事件が展開していく。舞台上演では「耳」で聞かせることでしか処理できないが、ここでは「目」で見せる。映画ならではの処理で、ラングお得意の手法だ。殺害され、机の上からだらりと垂れたグルーバー警部の足、床にころがる帽子、机の背後から机の脚の部分を映し出し、グルーバーの死を見せている。チャカ宅の石炭の山から出ている靴を履いたままの足の先、グルーバーの死体が発見される。カーテンの後ろに隠れた重傷のデディッチ、たれた血が新聞にぽとぽとと落ち始める。これらの映像は

強烈なインパクトで観客に迫る。チェコ国民のナチスに対する抵抗の劇、チェコ民族の人間愛を歌った映画と言うより、殺しの芝居、サスペンス映画のように見えてしまうくらいだ。

ラングはリアリズムから意識的に逸れ、ドイツ占領下のプラハの様子を描こうとはせず、迫害者（追跡者）と迫害されるもの（追跡されるもの）の図式化された物語を作り出そうとしていたのかもしれない。だが「目の人」の弱点＝社会的・政治的隙間を「耳の人」がしっかり埋めている。スコダのチェコ人労働者のサボタージュ、ナチスによる抵抗運動の弾圧と労働者の処刑、それに反発するレジスタンスによる総督暗殺、暗殺者をかばうチェコ人の連帯 … ほぼリアルタイムで書かれ、時事劇の様相を呈するこの映画には、ブレヒトのおかげで歴史的、社会的背景がしっかりと描かれている。先に見てきたように、『死刑執行人もまた死す』にはブレヒト的なものがストーリーの核としてしっかり埋め込まれているのだ。その意味でこの映画はブレヒトとラングのよさが相互に補完されて完成した映画と言っていい。『死刑執行人もまた死す』はラングのアメリカ時代の映画の中で、唯一、本人がストーリー起稿から監督・製作まで一貫して行った作品だ。これにより自分がドイツ時代から現在に至るまでいかに反ナチだったかをアメリカのメディアにアピールしようという意図が、ラングにあったのかもしれない。この作品は正統的な反ナチ映画として認知され、ラングの評価も高まった。だがどのような成功をもってしても、ブレヒトとの溝を埋めることはできなかった。

二〇一一年五月、筆者はオーシャン・アヴェニューに南カリフォルニア大学のシュナウバー教授を訪ねた。ご自身もドイツからの亡命者である教授には、ハリウッドの亡命知識人に関する多くの著書がある。教授へのインタビューと彼の著書から、ブレヒトとラングの「ボタンの掛け違い」がどのように起こったのか、具体的にまとめてみたい。

1）ラングはヴァイゲルにもホモルカにも役を与えなかった。チェコ人にはドイツ語なまりのある英語をしゃべる俳優ではなく、英語を母語とする俳優を使った。ナチス役のみドイツ語アクセントのあるドイツ人亡命者の俳優を起用した。

2）三〇〇ページ近いシナリオを一九二ページに短縮した（それでも二時間以上の上映時間）。プロデューサーが公開を三週間早めたため、撮影もそれにあわせて早める必要に迫られた。

3）ラングはブレヒトとウェクスリーがカットしたシーンを復活させた。冒頭、マーシャが叔母とウェディングドレスのことで言い争う

シーンで、政治的な場面と日常の場面のコントラストを見せるためだという。

4）ラングはブレヒトが特に重視した場面をカットした。いくつかの民衆シーンと人質が処刑される前の数シーンだ。ブレヒトは、処刑の前に囚人の間で交わされる反ユダヤ主義をめぐる口論を描き、囚人の間で際立ってくる階級対立や世界観の違いを示そうとした。一方ラングは、このような差異化はアメリカの観客には知的すぎて、作品のリアルさが損なわれると考えた。イデオロギー的な論争が映画に持ち込まれるのは効果的ではなく、人物の性格的な弱さや情緒性のほうが重要と主張した。ただトリートメントの段階ではなかった革命歌（アイスラー作曲）をラングは受け入れた。

5）ラングはブレヒトが「いかがわしい感傷」や「不自然さ」と呼んだ映画の技法を用いた。これらは純粋映画的な観点から考え抜かれた効果的なものだった。ゲシュタポの家宅捜査の際、負傷した地下運動の指導者デディッチの血のしずくがカーテンの陰から落ち、それに気づいた医師スヴォボダが、赤ワインのグラスをわざとつまずいて投げ出し、血を隠す場面などである。(83)

シナリオ作家協会の裁判では、ラングはブレヒトの側に立って証言し、一方ウェクスリーはブレヒトの仕事への参与を否定した。それにもかかわらずブレヒトは一九四八年にチューリヒでウェクスリーと再会したとき、彼を友だちとして認めた。ウェクスリーはアメリカ共産党の党員であり、ブレヒトには政治的に共鳴できるものがあったのだろう。ラングに対する敵意のほうが経済的な争いよりも根が深く、芸術的、政治・イデオロギー的な要素が対立の決め手になった。(84) ブレヒト文書館に埋もれていたブレヒトの未公開書簡を発見した。綿々と綴られたラング宛の長い手紙に、ブレヒトの怨念のようなものを見た。

親愛なるラング

あなたは私との共同作業に幻滅したと聞いています。[…]

私が商業ベースをまったく無視して、純粋に政治的な映画を作ろうとしているのではないか、というあなたの疑念を感じるにつけ、私の仕事は実に難しくなっていきました。[…] 民衆場面や地下運動を真剣に取り扱うことは、私の考えでは映画を損なうどころか、むしろ活気づけるものなのです。商業的に見てもそうだと思います。

［…］

私が自分の提案に固執し過ぎだなんて言わないでください。私はあなたに決定を委ねましたが、それはある種の責任を伴います。私のことを完全に排除するなんてことはありえないことです。あなたがスタジオ入りした後でも、私には決定稿を見せてもらえないというところまで事態は進みました。何ヶ月にも及ぶ集中的な製作からまったく突然追い出されることがいかに辛いことなのか、あなたは自分の経験からわかっているはずなのに、私は本当にあなたに腹が立ちました。(85)

4　アメリカとの決別

一九四七年一〇月にワシントンで行われた非米活動委員会（ＨＵＡＣ）での尋問は、ブレヒトのハリウッドにおける立場を極めてアイロニカルに伝えている。最後までアメリカで異邦人であり続けたブレヒトは皮肉にもハリウッドテンに続く十一人目の〈アメリカ〉人として一〇月三〇日に召喚され、ハリウッド映画界に及ぼした共産主義的影響について陳述を求められた。あらかじめ用意した文書の朗読を拒否されたブレヒトは、ブロークンな英語で政治コメディを展開することになる。

ついでに言っておきますが私はシナリオ書きではありません。映画産業に及ぼしたかもしれない影響力については、私にはわかりません。政治的にも芸術的にも。(86)

私はハリウッドの映画会社に『死刑執行人もまた死す』のストーリーを売りました。しかし私自身がそのシナリオを書いたのではありません。私はプロのシナリオ作家ではありません。私はハリウッドの映画会社のために他のものも書きましたが、そのストーリーは売れませんでした。(87)

『死刑執行人もまた死す』とのかかわりをことさら小さく見せようとするブレヒトの意図は明らかである。「嘘」をつかなければ過酷な

「宗教裁判」を潜り抜けることができない状況にブレヒトは追い込まれていた。そしてこの「嘘」がブレヒトの名前をハリウッド映画界から消してしまった。アメリカでの亡命生活は六年で終わりを告げた。尋問の翌日、ブレヒトはアメリカを去った。ロマンチックで野生的なアメリカ、青年時代のクールなシカゴは、すでにその輝きを失っていた。

文献

DVD: *Hangmen Also Die*『死刑執行人もまた死す』（完全版）モノクロ一三五分。

BBA = Bertolt-Brecht-Archiv, Nachlaßbibliothek.

GBA = Brecht, Bertolt: *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe.* Hg. v. Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, Klaus-Detlef Müller. 30 Bde. u. ein Registerbd. Frankfurt am Main 1988-2000.

HB 2 = *Brecht Handbuch. Band 2, Gedichte.* Hg. von Jan Knopf. Stuttgart 2001.

HB 3 = *Brecht Handbuch. Band 3, Prosa, Filme, Drehbücher.* Hg. von Jan Knopf. Stuttgart 2002.

JB 28 = *Das Brecht-Jahrbuch 28.* Hg. von Stephen Brockmann. Wisconsin 2003.

JB 30 = *Das Brecht-Jahrbuch 30.* Hg. von Stephen Brockmann. Wisconsin 2005.

Betz, Albrecht: *Hanns Eisler. Musik einer Zeit, die sich eben bildet.* München 1976.

ベッツ，アルブレヒト：『ハンス・アイスラー 人と音楽』浅野利昭・野村美紀子訳、晶文社　一九八五年。

Bogdanovich, Peter: *Fritz Lang in America.* London 1967.

ボグダノヴィッチ，ピーター：『映画監督に著作権はない』井上正昭訳、筑摩書房　一九九五年。

Bohnert, Christine: Rhetorische Gedichte im Spannungsfeld der Geschichte. In: Knopf, Jan（Hg.）: *Brecht-Journal 2*. Frankfurt am Main 1986.

Eisler/Bunge = Eisler, Hanns: *Gespräche mit Hans Bunge. Fragen Sie mehr über Brecht*. Übertragen und erläutert von Hans Bunge, Leipzig 1975.

Fuegi, John: *Brecht & Co. Biografie*. Hamburg 1997.

Gersch, Wolfgang: *Film bei Brecht*. Berlin 1975.

Glanz, Christian: *Hanns Eisler. Werk und Leben*. Wien 2008.

Hecht, Werner: *Brecht Chronik 1898-1956*. Frankfurt am Main 1997.

Knopf, Jan: *Bertolt Brecht*. Frankfurt am Main 2006.

Lang, Joachim: *Episches Theater als Film. Bühnenstücke Bertolt Brechts in den audiovisuellen Medien*. Würzburg 2006.

Lucchesi/Shull = Lucchesi, Joachim / Shull, Ronald K.: *Musik bei Brecht*. Berlin 1988.

Lyon, James K.: *Bertolt Brecht in Amerika*. Frankfurt am Main 1984.

Maibohm, Ludwig: *Fritz Lang und seine Filme*. München 1981.

Mews, Siegfried: *Hitler in Hollywood: Hangmen Also Die* Revisited. In: JB 28, S. 32-46.

Mittenzwei, Werner: *Das Leben des Bertolt Brecht oder Der Umgang mit den Welträtseln. Band 2*. Frankfurt am Main 1987.

Schebera, Jürgen: *Hanns Eisler. Eine Biographie in Texten, Bildern und Dokumenten*. Mainz 1998.

Schnauber, Cornelius: *Deutschsprachige Künstler in Hollywood. Emigration zwischen 1910 und 1945*. Bonn 1996.

Schulte, Michael: *Karl Valentin*. Reinbek bei Hamburg 1968.

Schumacher, Ernst: *Leben Brechts in Wort und Bild*. Berlin 1979.

シューマッハー、エルンスト：『ブレヒト　生涯と作品』岩淵達治訳　テアトロ社　一九八二年。

Stern, Carola: *Männer lieben anders. Helene Weigel und Bertolt Brecht*. Reinbek bei Hamburg 2002.

Toeplitz, Jerzy: *Geschichte des Films. Band 4, 1939-1945*. Berlin 1992.
Töteberg, Michael: *Fritz Lang*. Reinbek bei Hamburg 1985.
Valentin, Karl: *Sämtliche Werke. Bd. 8. Filme und Filmprojekte*. Hg. von Helmut Bachmaier und Klaus Gronenborn. München 1995.
Völker, Klaus: *Bertolt Brecht. Eine Biographie*. München 1976.
明石政紀：『フリッツ・ラング　または伯林（ベルリン）＝聖林（ハリウッド）』アルファベータ　二〇〇二年。
川尻勝則：『ハリウッド物語――去年の雪、いま何処』作品社　二〇〇七年。
陸井三郎：『ハリウッドとマッカーシズム』社会思想社　一九九六年。

注

（1）HB 3, S. 417. 一九二〇年九月一一日と一九二一年三月一六日の日記に、次のような記述がある。「クラブントに会う。彼は収入が少ない。[…] 今にして思えば映画かな」（GBA 26, S. 162）「『（ジャマイカ・バーの）ミステリー』は完成しつつある。五千手に入れば、山を越せる」（GBA 26, S. 190）

（2）HB 3, S. 422. ツォフの恋人であり、パトロンだったOskar Camilius Rechtは企業家、商人であり、出版者でもあった。ブレヒトはツォフが自分の子どもを妊娠したこともあり、お金が必要だった。

（3）Schulte, S. 126f. Vgl. Valentin, S. 572f. この映画を見た後、ファレンティンはたまたま映画館でアメリカのグロテスク映画を見て、おそらくブレヒトがこれを盗用したのではないかと疑い、剽窃問題を避けるため、上映を禁じた。

（4）Lang, S. 31-33. ヨアヒム・ラングはヤン夫人の身振り・行動を一一に分け、語りの平面と劇的平面がどのように分離されるか、どのように越境するのかを分析している。

（5）Völker, S. 314.

（6）GBA 15, S. 43.「労働者出身の小柄な女教師／マルガレーテ・シュテフィン。学期のさなかに／亡命に疲れ、／病み衰えて、この賢明な女性は死んだ。」

ピレネー山中で服毒自殺した思想家ヴァルター・ベンヤミンについても、ブレヒトはこの詩で書いている。

（7）GBA 27, S. 10.　ニューヨークにはクルト・ヴァイル、ピスカートア、アウフリヒト、エリーザベト・ハウプトマンらがいてブレヒトも迷うが、フォイヒトヴァンガーのこの忠告で、ロサンゼルスに住むことになった。

（8）陸井, S. 133.

（9）GBA 27, S. 12. ここは大都市の形をしたタヒチ島のようなもので、自然はあるが人工的なので、ことさら自然が強く感じられ、異化されるとブレヒトは言う。

（10）GBA 27, S. 10. ブレヒトには一九二五年以降、つねに共同作業する秘書的な女性がいた。だがシュテフィンが死去し、エリーザベト・ハウプトマンはニューヨークにいた。同時期にアメリカに来たルート・ベルラウは母語がデンマーク語のため、ドイツ語には難点があった。ブレヒトは初めて一人で作業をせねばならない状況に追い込まれた。

（11）GBA 27, S. 85.　シュテフィンの死、新しい環境、生暖かい気候、映画のストーリーの売り買い、金欠病など、気の滅入るようなことばかりだと、ブレヒトは書いている。

（12）GBA 12, S. 122f.

（13）GBA 27, S. 50.

（14）GBA 15, S. 48. ブレヒトのアメリカ亡命者としての最初の体験が綴られた詩である。

（15）「ここは悲歌を書かずにはいられない場所だ」。ハリウッドで再会してまもなく、アイスラーはブレヒトにこう言っている。（ベーツ, S. 167）

（16）GBA 27, S. 82.　Knopf, S. 56.　この事件に関連して、ブレヒトは『私のものが盗まれたとき』（*Als ich bestohlen wurde*）という詩を書いている。（GAB 15, S. 75）

（17）GBA 15, S. 89.「私が好んでするのは水まきだ。[…] 雑草であろうとなかろうと、緑のものにはすべて水が必要だ」（GBA 27, S. 130）とブレヒトは書いている。だがヘレーネ・ヴァイゲルによれば、ブレヒト自身はサンタ・モニカの家の庭で水まきをしたことはない、という。

（18）ボーネルトは「人間の差別がない未来の共産主義的社会をいかに作るべきかというモデルをこの詩は提示している」とする。（Bohnert, S. 131）多くの研究者が、政治的なものが内包された詩と解釈している。Vgl. HB 2, S. 366-369.

(19) GBA 27, S. 73. 当時アメリカで生まれた子どもも含めて一二万五千人の日本人、日系人がおり、その大半が西海岸に住んでいた。

(20) GBA 27, S. 62.

(21) GBA 3, S. 258. クーリーが階級敵である商人に善意を施す（水筒の水をやる）ことが想定されうるかが問われる教育劇

(22) GBA 27, S. 73.

(23) GBA 27, S. 23.

(24) ebd. Vgl. GBA 10, S. 1256. 作品は断片で、全集第一〇巻に掲載（GBA 10, S. 922-937）

(25) GBA 27, S. 30.

(26) 当初、実態は明らかにされなかったが、英国で教育され、送られた前チェコ軍下士官ヤン・クビスとヨーゼフ・ガビチクによって暗殺が謀られたことが判明した。（Mittenzwei, S. 40）

(27) GBA 27, S. 99.

(28) Vgl. HB 3, S. 457. Töteberg, S. 99.

(29) GBA 27, S. 109.

(30) Vgl. HB 3, S. 457f. JB 28, S. 1f. テクストはJB 28, S. 9-30.

(31) Vgl. HB 3, S. 458. JB 28, S. 2. テクストはJB 30, S. 7-60.

(32) ebd. ブレヒトはザルカ・フィアテルが自宅で開く文学サロンに参加していたし、彼女の息子ハンスはブレヒトの息子シュテファンの友だちで、仕事を頼みやすい環境にあった。

(33) GBA 20, S. 95f. プラハの鉄道車両工場や、スコダ工場で「のろまのアンナ」と呼ばれている抵抗運動の闘士の行動を描いている。彼女はサボタージュを呼びかけ、生産量を低下させた。映画冒頭ではスコダ工場の労働者の様子がナチスによって語られている。

(34) GBA 15, S. 74.

(35) Brief von Fritz Lang an Albin Poetsch am 21. Maerz 1967. Vgl. HB 3, S. 459.

(36) Lyon, S. 93f.

(37) Vgl. HB 3, S. 459.

(38) GBA 27, S. 115.

(39) カリフォルニア風の木造の、白い漆喰塗りの家に移り、ブレヒトは七メートルもある長い仕事部屋を持つことになった。家賃は月六〇ドルで、二五番街のときより一二ドル五〇高くなった。（Vgl. GBA 27, S. 119）

(40) GBA 27, S. 118f.

(41) Vgl. HB 3, S. 457.

(42) GBA 27, S. 124.

(43) GBA 27, S. 125.

(44) Bibliothek der University of Southern California, Los Angels. ウェクスリーがブレヒトのファーストネームをBertoltではなく、Bertで呼んでいるのは注目に値する。ブレヒトはラングに対して、敬称のSieで呼んでいるので対照的だ。

(45) BBA 2216/45

(46) GBA 27, S. 126.

(47) GBA 15, S. 74.『作業日誌』にも「これを書き留めておかないとどこにも載らない」という理由でこの詩を掲載している。（GBA 27, S. 145）

(48) GBA 27, S. 146. Vgl. HB 3, S. 461. K.I.はコミンテルンの意味。翻訳『ブレヒト作業日誌』では「キーの歌」となっており、「キーはブレヒトの『転換の書』に出てくるようなアナグラム」と説明されているが、間違いである。

(49) GBA 27, S. 146. Lyon, S. 100.

(50) Mittenzwei, S. 58. Lyon, S. 100.

(51) Lucchesi / Shull, S. 800f.

(52) Glanz, S. 122. Schebera, S. 185. オスカーはアルフレッド・ニューマンが受賞した。

(53) Mittenzwei, S. 47. Völker, S. 325.

(54) JB 28, S. 30.

(55) JB 30, S. 60.

(56) Maibohm, S. 207. 最後にThe Endが出た後、NotがThe Endにかぶさるように出てきて、Not the Endになる。

(57) Lyon, S. 101.

(58) GBA 27, S. 148. 翻訳版『ブレヒト作業日誌』では、「クレジット」を「保証」と訳している。「プレスバーガーもラングも、僕がシナリオの仕事をするための保証をしてくれないので」…「彼らの保証こそ…」。これでは裁判にもなる著作権の問題が、読者には見えてこない。

(59) BBA 2216/43.

(60) BBA 2216/45. Vgl. Eisler/Bunge, S. 46.

(61) Brief vom 23. 1. 1943; Bibliothek der University of Southern California, Los Angels.

(62) JB 30, S. 3.

(63) BBA 2183/192. 一九四二年七月二三日に結ばれている。

(64) BBA 2182/02. 映画のタイトルでは、翻案、原案（オリジナル・ストーリー）となっており、ブレヒト、ラングの順に名前が並んでいる。

(65) ボグダノヴィッチ S. 80.

(66) Gersch, S. 216. Vgl. HB 3, S. 463.

(67) シューマッハー S. 191.

(68) Lyon, S. 108. Toeplitz, S. 172. ボグダノヴィッチ S. 82.

(69) Vgl. HB 3, S. 463.

(70) BBA 2183/214, 215. いつものイメージとは違うキャスティングをラングはしたと言う。ブレナンにチェコの教授役、悪役のイメージが強かったドンレヴィにレジスタンスの医師、いつもは温厚な紳士役のロックハートに売国奴チャカをやらせた。

(71) BBA 2187/227, 228. グラーナハはピスカートアの『ベルリンの商人』で主役を演じた名優で、ブレヒトのよき友人だった。一九三一年の映画『三文オペラ』のタイガー・ブラウン役、シュンツェルも拷問担当官リター警部で出演し、コミカルな味を出している。

(72) JB 30, S. 3.

（73）GBA 27, S.119.

（74）JB 28, S. 15f.

（75）GBA 18, S. 19.　二つ持っていた十円玉の一つを奪われ、泣いていた少年のところに通りすがりの男が来て、大きな声で叫ぶことができないのを見て、もう一つを奪っていった話。ナチスへの抵抗運動のあり方を示唆している。

（76）GBA 27, S. 133.

（77）GBA 27, S. 134.「横になっている男の胸をブーツで踏み、それから肋骨の辺りをさらに踏みつけるやり方の正確さと美しさ」にブレヒトは感嘆している。

（78）GBA 27, S. 129.

（79）Hecht, S. 795. 革命運動が持つ暴力性や、革命家に自己犠牲を強いるところなどに、『処置』と『死刑執行人』はルーツを同じくすると委員会は考えていた。Vgl. GBA 27, S. 247.

（80）GBA 29, S. 253f.

（81）Gersch, S. 212. ブレヒトはこのころ、『作業日誌』にシュヴェイクのことを多く書いている。ラングの映画のおかげで、私には三つの作品（『シモーヌ・マシャールの幻覚』『モルフィ公爵夫人』『シュヴェイク』）にとりかかる余裕ができた」と記している。（GBA 27, S. 152）

（82）GBA 27, S. 139.「われわれのストーリーの中の八百屋のおかみをヴァイゲルにやらせるという固い取り決めを破ったラングのまったく失礼なやりかた」とブレヒトは非難する。ただ草稿には「Dvorak—Mrs. Brecht」という書き込みもあり、ラングは当初、ヴァイゲルに八百屋のおかみの役を振り当てようとしていた可能性もある。（BBA 2211）

（83）Schnauber, S. 119ff.　配役について言えば、ヴァイゲル以外に、ホモルカをチャカの役に当てようとブレヒトは尽力していた。（GBA 27, S. 128）

（84）ebd.

（85）BBA 2892

（86）GBA 23, S. 61.

(87) Vgl. Mews, S. 33. ブレヒトはシナリオを書いたのはウェクスリーではなく自分だと主張し、四三年に著作権をめぐる裁判を起こしているが、ここでは自分がシナリオを書いたことを否定している。

本稿は日本学術振興会・科学研究費補助金・基盤研究（B）課題番号２２３２００３６「ブレヒト、ヴァイゲルとベルリーナー・アンサンブル　１９４９―１９７１」（研究代表者、市川明、研究分担者、秋葉裕一）の研究成果の一部である。二〇一一年五月にアメリカ（ロサンゼルス）、八月にドイツ（ベルリン）に出張し、研究者、芸術家と研究交流し、資料の提供を受けた。南カリフォルニア大学図書館・研究所やヴィラ・オーロラ、ブレヒト文書館で新しい資料や未公開書簡の収集・発掘を行った。コピーが許可されなかった資料、私信は筆写して日本に持ち帰った。この場を借りて、関係各位にお礼申し上げたい。

なお本稿の一部分は、二〇一一年一二月一一日に甲南大学で開催された阪神ドイツ文学会シンポジウム「ドイツ文学と映画」で口頭発表された。

Hangmen Also Die von Bertolt Brecht und Fritz Lang

Akira ICHIKAWA

Brecht ging in seiner Jugend oft ins Kino, in Augsburg, in München und dann in Berlin. Der eifrige Kinobesucher besaß erstaunlich viele Kenntnisse über den Film und diese führten ihn zum experimentellen Theater in der Weimarer Zeit. Brecht hatte zwar viele Pläne für Filme, aber immer Schwierigkeiten mit der Filmarbeit. Trotz vieler Filmentwürfe und Projekte hat er insgesamt nur an drei Flimen wirklich mitgearbeitet, nämlich *Mysterien eines Frisiersalons* (sic), *Kuhle Wampe oder Wem gehört die Welt?* und *Hangmen Also Die*.

Brecht traf mit seiner Familie am 21. Juli 1941 in Amerika ein. Brechts Hoffnungen, seine Stücke da aufführen zu lassen, erfüllten sich nicht und er musste für Hollywood schreiben, um sein Brot zu verdienen. Wie er in seinem Gedicht *Hollywood* schrieb; „Jeden Morgen geht er auf den Markt, wo Lügen gekauft werden", aber seine Ideen und Stories wurden gar nicht verkauft.

Kurz nach dem Attentat auf Reinhard Heydrich, den „Henker von Prag" am 27. Mai 1942, kam dem Filmregisseur Fritz Lang die Idee zu einem Attentatsfilm und er bat Brecht um Mitarbeit an dem Drehbuch. Sie arbeiteten zuerst eifrig für eine kurze „Outline", die Zusammenfassung der Handlung. Brecht trug ins *Journal* ein: „Ich arbeite mit Lang für gewöhnlich von früh neun bis abends sieben Uhr an der Geiselstory." Die „Outline" mit dem Titel *437!! Ein Geiselfilm* war am 29. 6. 1942 fertig. Die nächste Arbeitsstufe, die Arbeit für ein „Treatment", begann sofort danach und der zweite Text *Never Surrender* wurde am 16. 7. vollendet.

Auf der letzten Arbeitsstufe, der Drehbucharbeit, suchte Lang einen amerikanischen Mitarbeiter für Brecht, da dieser sehr schlecht Englisch sprach, und John Wexley trat am 5. 8. die Arbeit an, die harmonisch voranging. Aber nach Beendigung des Manuskripts kam ein Streit zwischen beiden auf: Wer als Verfasser des Manuskripts genannt werden sollte? Beim Schiedsgericht der Screen Writer Guild wurde Wexley die alleinige Autorenschaft an dem Drehbuch zugesprochen. Nicht nur mit Wexley, sondern auch mit Lang gab es einen Streit, vor allem über die Volksszenen und der Textschreiber kritisierte heftig

den Filmregisseur für seinen Opportunismus und seine Schmeichelei gegenüber dem Publikum. Brecht war auch böse, dass Lang ohne Erlaubnis Brechts Text gekürzt hatte. Brecht verließ 1947 mit gebrochenem Herzen das Land.

Hangmen Also Die ist einer der erfolgreichsten Antinazi-Filme in Hollywood. Aber lange wusste man nicht, welchen Anteil Brecht am endgültigen Drehbuch hatte. Es gab keinen Beweis dafür, dass Brecht vollberechtigter Autor war und deshalb wurde das Werk in die *Große Berliner und Frankfurter Ausgabe* nicht aufgenommen. Aber zwei wichtigen Fassungen wurden 1997 und 1998 von einer französischen Doktorantin in der Bibliothek der University of Southern California entdeckt; Die „Outline“ *437!! Ein Geiselfilm* und das „Treatment“ *Never Surrender* in englischer Übersetzung. Die beiden haben die ungewöhnliche Länge von 39 und 100 Seiten, obwohl in Hollywood etwa 10-15 und 50-75 Seiten üblich sind.

Vor dem Eintritt Wexleys waren die beiden Fassungen fertig und das „Treatment“ enthält etwa 90 Prozent von der Struktur des Drehbuchs und überschreitet bei weitem die Grenzen einer gewöhnlich konzipierten „original story“. Einige Szenen von *Hangmen* erinnern uns an die Szenen von Brecht, wie z. B. *Die Mutter, Schweyk* und *Furcht und Elend des Dritten Reiches*. Wie Lang im Prozess als Zeuge aussagte, sei es jedem klar, der Brechts Schreibweise kennt, dass Brecht eine „Hauptrolle“ im Schaffen Langs Films spielte. Von dieser Erkenntnis aus kann man einen neuen Einblick in Brechts Filme gewinnen.