

## “Nippon...Philippines...Peace”

Abé Mark Nornes

*The Dawn of Freedom* (*Ano hata o ute*, also *Fire on that Flag!*) receives surprisingly scant attention from film historians, despite being one of the most popular and fascinating big-budget spectacles of the entire 15-Year War. We can attribute this to the fact that, unlike the other war films that one reads about in the history books, *The Dawn of Freedom* has been screened only twice since its initial release.<sup>1</sup> There is a simple reason for this: the film's prints were destroyed at the end of the war. Fearful of retribution by the Occupation forces, cameraman Miyajima Yoshio torched the Japanese prints as the Americans arrived on Japanese shores. Back in the Philippines, guerrilla fighters vented their anger at the Japanese by attacking prints of the film. However, as with all the other aspects of *The Dawn of Freedom*, cloak and dagger stories and fascinating historical twists surround the fate of the film. For example, we can thank General MacArthur himself for saving the Philippines' Tagalog/English version. Upon hearing about a wildly successful Japanese propaganda film shot in the Philippines, he ordered the Filipino resistance to kidnap a print and smuggle it by ox cart and boat to Australia for his viewing pleasure.<sup>2</sup> Eventually this print ended up in the United States National Archives, where it is preserved and available for viewing. As for the Japanese version, Miyajima thankfully missed a print, enabling Toho to strike a new negative and re-release it on film and video for the 50th anniversary of the end of World War II. With *The Dawn of Freedom* finally circulating publicly, we may consider the history of Japanese war cinema from a new perspective.

### Making *The Dawn of Freedom*

As Japan collected new colonies around Asia and the Pacific, it renovated local film industries and created new ones where there were none before. These efforts on the Chinese mainland are well-known. However, despite a wealth of wartime books and magazine articles, researchers have yet to deal adequately with territories like Taiwan, South-East Asia, and the Philippines. The story of the Philippines is basically similar to the other Japanese colonies. The film industry ground to a halt with the invasion of Japanese forces. Most of the talent quit the capital intensive production of film and moved to live theater. The works they produced before the war have disappeared, save a few reels of film.



Advertisement on release of "The Dawn of Freedom"  
「あの旗を撃て」公開時の雑誌広告

*The Dawn of Freedom* represents the first major co-production of the war. Contemporary reviews and publicity for the film made much of the pan-Asian cooperation. An ad in *Eiga Junpo* proclaims, "Japan and the Philippines join hands to use film as a weapon!! Philippines independence... Together, the Philippines and Japan rage with patriotic fervor, and here join as one!! It's must see! The Japan/Philippines co-produced, magnificent, massive bullet!" Despite this rhetoric of happy cooperation, it is difficult not to notice that the photograph under the ad copy shows two Japanese soldiers holding a group of Filipinos at bay under gun point. Without seeing the film, one would not know the Filipinos were thieves caught by vigilant Japanese soldiers protecting the local population. Whether wittingly or not, the advertisement throws the terms of this "co-production" into question.

The nature of the Japanese-Filipino relationship in the making of this film is a difficult problem to approach. The advertisement above casts suspicion on the idea of "joining hands" in the midst of a military occupation. With the trustworthiness of wartime texts

## ニッポン…フィリピン…ピース

阿部マーク・ノーネス

『あの旗を撃て』は、十五年戦争中に製作された映画の中でも、最も多額の製作費が投じられ、有名で魅力的な一本であるにもかかわらず、驚くべきことに映画史研究家たちからはほとんど無視にちかい不当な扱いを受けてきた。それはこの映画が、歴史書をひもとけば解説やあらすじを読むことのできるような他の戦争映画と違い、最初の封切り以降わずか二度しか上映されていないことに起因している<sup>1</sup>。ほとんど上映される機会がなかったのには簡単明瞭な理由がある。この作品のプリントが終戦時に破壊されてしまったためである。日本では、占領軍によって罰せられることを怖れたカメラマンの宮島義勇が、アメリカ軍が上陸した際に残っていたプリントを焼いてしまい、フィリピンでは、ゲリラ兵たちが日本に対する怒りをこの作品のプリントを攻撃することで晴らそうとしたのだ。しかしながら、『あの旗を撃て』の他のあらゆる様相においてそうであるように、この映画がたどる運命のまわりには、スパイ小説さながらの逸話や、人を惹きつけないではおかない歴史の意外な展開がとりまいていた。

一つ例をあげるなら、マッカーサー将軍がフィリピンにあったタガログ語／英語版のプリントを救ったことに対して、我々は感謝すべきかもしれない。日本人によってフィリピンで撮影され、あらゆる面で成功をおさめたプロパガンダ映画が存在することを耳にした彼は、その映画をただ観たいがために、フィリピン人レジスタントたちに、プリントを牛車で盗みだして、オーストラリアまで密輸するよう命じた<sup>2</sup>。そしてそのプリントが後年偶然に米国国立公文書館に寄せられ、そこで保存されて現在我々はこの映画を見ることが出来る。日本語版については、ありがたいことに宮島が一本プリントを焼却し忘れていて、東宝が終戦五十周年を機に新しくネガを起し、フィルムとビデオという形でこの作品を再リリースすることになった。こうしてとうとう日の目をみることになった『あの旗を撃て』を通じて、我々は日本の戦争映画の歴史を新しいパースペクティブから考察する機会に恵まれることになった。

### 『あの旗を撃て』の製作過程

日本はアジアや太平洋地域に新しい植民地を求めると同時に、その地域の映画産業を刷新し、あるいは既存の映画産業がなかった地域では新しく興していった。中国本土におけるこのような試みはよく知られたところである。しかし、台湾や東南アジア、フィリピンに関しては、戦時下で出版された書籍や雑誌の記事は豊富にあるにも関わらず、研究者たちのアプローチは十分なものとはいえない。フィリピンの場合も、基本的には他の日本の植民地の場合と同様である。日本軍の侵略によって映画産業は活動停止を余儀なくされ、才能ある人材のほとんどは、マニラの映画製作会社を去って演劇界へと散った。そして、彼らが戦前に製作した作品は、わずか数巻のフィルムのみを残して散逸してしまった。

『あの旗を撃て』は第二次世界大戦下における初めての共同製作大作として、その特質を顕わにしている。この作品に対する当時の批評や宣伝は、汎アジア的な協力関係を高らかに謳いあげている。「映画旬報」に掲載された広告は、「映画を武器として日・比が、がっちり手を握ったのだ!! 比島獨立…と共にフィリピンを日本人を熱狂させる國民的感動が又もここに一つ加はった!! 必見! 日・比合作の豪華巨弾!」と宣言している。しかし、宣伝文が謳う幸福な協力関係とは裏腹に、その宣伝文の下に添えられたスチル写真に、二人の日本兵がフィリピン人グループに銃を向けて追い詰めている様が写っていることに気づかぬものはいないだろう。映画を見なければ、このフィリピン人たちが、地域の住民を守る日本のパトロール兵に捕まった泥棒であることはわからない。意識的にせよ無意識にせよ、この広告は“合作”という言葉の問題を私たちに考えさせずにはおかない。

この映画の製作におけるフィリピン人と日本人の関係の本質をとらえるのは、なかなか容易ではない。先に掲げた広告は、軍事占領状態の真っ只中における「手を取り合って」という観念に対して疑

問をなげかける。戦時下におけるテキストの信頼性に疑問を抱いたとき、歴史研究家は生存している関係者にあたってみるという方法をとる（ただし、第二次世界大戦中の映画に関してはこの方法はすぐに行き詰まってしまう！）。ここでは、現在生存している出演者の追跡調査を行なったフィリピンの映画批評家テディ・コーの助けを借りて、この共同製作の状況を再構築することが可能になった。これから述べていくように、『あの旗を撃て』は、映画史の一断面を様々な角度から理解していくうえでの絶好の機会を我々に与えてくれるのだ。

フィリピン占領後すぐに、日本人は沢村勉をはじめとする日本映画人の指揮のもと、プロパガンダを目的に映画産業の再興に乗り出した。彼らは劇場に向いて、フィリピン一流映画人たちを駆り集め、誰かれかまわずこの事業に引き入れ、場合によっては強制的に参入させた。こうして日本人プロデューサーは、『あの旗を撃て』をオールスターのキャストとクルーで固めた。ヘラルド・デ・レオンはその活動初期から常にメジャーな監督として活躍し、戦後もリノ・ブロッカ旋風が起こるまでは、フィリピンで最も重要な映画作家という地位に君臨し続けることになる。リカルド・パシオンは、他の子役たち同様に、有名な子役俳優だった。レオポルド・サルセド、ノーマ・ブランカフロ、フェルナンド・ポーらはいずれも、戦前・戦後を通じてオールスター級の俳優として活躍した人々である。特にフェルナンド・ポーは、プロパガンダということに関して日本にとって大きな価値のある俳優だった。彼は以前、アメリカ軍の大佐を務めていたのだ。この実人生の転向は、ゴメス大佐という役と強く共鳴しあっている。ポーの演じるゴメス大佐は、アメリカ人の残虐行為を通じて日本人の博愛精神を実感するようになり、前線を隔てた日本人の側につく。英語を喋る二人の「アメリカ人」指揮官は、実際は戦前フィリピンの映画界で働いていたフィリピン系アメリカ人によって演じられている。『あの旗を撃て』のなかで最も卑劣な悪人を演じているバート・リロイは悪役俳優として知られていた。髭のアメリカ人将校を演じるフランキー・ゴードンは、サウンド映画の初期に、歌を歌えない役者のかわりに吹き替えて歌を歌っていた。

現実における日本人との関係については、私たちは戦争を生きぬいた映画人たちの話から少しながら知ることができる。サルセドはアメリカ側のスパイとして捕まったとき、共犯の仲間が死刑に処されたにもかかわらず、かつて彼が『あの旗を撃て』に出演していたことが日本人に知れて、死刑を免れることができた。リロイの例は、さらに示唆的である。テディー・コーの研究によると、アダム大佐を演じたのはリロイではなく、“Neighborhood Hour”や“Republic Hour”のアナウンサーを務めて日本に協力していた、ジョニー・アーヴィルという名のラジオ・パーソナリティーだったというのだ。さらに詳しい調査によって、アーヴィルがこの映画に出演したという事実を確かなものにする占領後の調査機関による報告書も証拠として得ている。

アメリカ第457対敵諜報活動分隊とフィリピン司法省によって記録されたこの恐るべき尋問調書からは、当時メディアで働いていた人々が置かれていた立場の厳しさをうかがうことができる<sup>3</sup>。マニラが日本軍によって占領されると、アーヴィルは日本軍のために働くことを求められ、選択の余地のなかった彼は、これを受け入れた。それによって得た僅かばかりの収入は、戦時という困難な時期に彼の家族を養う助けになったことを彼は尋問官に述べている。日本軍の撤退後、アメリカとフィリピンの情報部員たちはアーヴィルにさらに詳しい尋問を行ない、彼の証言と彼の同僚たちの証言とを照らし合わせてみた。彼はその尋問のなかで日本人が使用していた放送設備を破壊しようとして投獄され、尋問や拷問を受けたと主張している。彼は自分は生き延びることができたが、他の同僚は処刑されたものと信じこんでいた。取調官はアーヴィルと他の情報提供者の話の矛盾を不気味に書き留めている。しかし、アーヴィルは幸運だった。フィリピンの取調官は最終的に、彼を「時の被害者」とであると断定したのだ。

バート・リロイの場合は、とても幸運とは言い難い。なぜ彼が『あの旗を撃て』の製作から外されたのか、あるいはなぜ名前だけがクレジットに残されたのかを知る者は誰もいない。映画界に言い伝えられている話では、彼は日本軍によってひどい殺されかたをしたことになっている。こういった物語は戦時下の生活の最も激烈な側面を知る手がかりになるが、忘れてはならないのは、阿部豊とヘラルド・デ・レオンをはじめとして、『あの旗を撃て』の多くのフィリピン人と日本人のクルーが、親密な友情関係を築きあげていたという事実である。阿部とレオンの二監督は、この関係を戦後になっても長い間維持し続けたというのだ。

thrown into doubt, the historian might turn to living survivors (a strategy that will soon be impossible for the cinema of World War II!). With the help of critic Teddie Co, who tracked down the surviving cast members, I have been able to reconstruct the conditions of this coproduction. As we will see, *The Dawn of Freedom* offers us an opportunity to understand this slice of film history from a variety of approaches.

Shortly after the occupation of the Philippines, the Japanese moved to revive the film industry for propaganda purposes under the leadership of Sawamura Tsutomu and other people from the Japanese film world. They went to the theaters and rounded up the nation's best professionals and, depending on who you ask, invited or coerced them into work. This was how the Japanese producers formed the all-star cast and crew for *The Dawn of Freedom*. Though early in his career, Gerardo de Leon was already a major director; after the war, he would go on to become the most important film artist before the emergence of Lino Brocka's generation. Ricardo Pasion was a well-known child actor, as were the other children. Leopoldo Salcedo, Norma Blancaflor, and Fernando Poe were all stars before and after the war. Poe held particularly strong propaganda value for the Japanese because he had been a captain in the American military. This real-life switch creates a powerful resonance with the role of Capt. Gomez, who comes to realize the benevolence of the Japanese through the cruelty of the Americans and crosses the front lines. The two English-speaking "Americans" leads were, in fact, Filipino-Americans that worked in the pre-war film industry. Burt Leroy, *The Dawn of Freedom's* most despicable bad guy, was known for playing heavies; Frankie Gordon, the mustachioed American officer, dubbed songs for actors who couldn't sing in the early sound era.

As for their real-life relationship with the Japanese, we know a little from stories told by film artists who lived through the era. Salcedo was apparently caught spying for the Americans, and while his co-conspirators were executed, Salcedo himself was spared when his Japanese captors discovered he was the star of *The Dawn of Freedom*. The example of Leroy is more instructive. According to Co's sources, the man playing Capt. Adams was not Leroy, but an actor identified as Johnny Arville, a radio personality that cooperated with the Japanese as an announcer for the "Neighborhood Hour" and the "Republic Hour." Further digging produced post-occupation intelligence reports confirming Arville's role in the film. These rather frightening interrogation summaries by the US 457th Counter Intelligence Corps Detachment and the Philippines Department of Justice illustrate the difficult position media workers found themselves in.<sup>3</sup> After Manila fell to the Japanese, Arville was asked to work for the Japanese and consented because he felt he had no choice. He admitted to his interrogators that the meager pay did help him support his family through difficult times. After the occupation, American and Filipino intelligence officers subjected Arville to more interrogation, comparing his answers to those of his colleagues. Apparently caught sabotaging Japanese radio equipment, he claimed he was imprisoned, interrogated and tortured by the Japanese. While he survived, his co-workers were believed to have been executed. The agents ominously note inconsistencies between Arville's stories and other informants, but Arville was fortunate. His Filipino inquisitor finally determined he was a "victim of circumstance." Bert Leroy was nowhere near as lucky. No one knows why he was taken off *The Dawn of Freedom* production, or why his name was left in the credits. According to film lore he died at the hands of the Japanese military in a most horrible fashion. While these stories point to the most intense aspects of life during the war, it must be pointed out that many Filipino and Japanese crew members on *The Dawn of Freedom* struck up close friendships, not least of whom were Abe Yutaka and Gerardo de Leon. The two directors maintained their relationship long after the war.

Another aspect of this "co-production" that the advertisement ignored was the on-screen appearance of hundreds of Allied prisoners of war. The capture of thousands of British and American soldiers created a convenient pool of extras. Abe staged extraordinary documentary-like scenes of POWs reenacting their own surrender at Bataan and Corregidor. It has been assumed that this was one reason Miyajima burned the film's prints, for the POWs appear to be risking life and limb for the

広告では無視されている、「合作」のもう一つの様相は、スクリーンに現われる何百人という連合国軍戦争捕虜のことである。捕らえられた何千人というイギリス、およびアメリカ兵はエキストラには格好の人材だった。阿部は彼らを使って、彼らのバタアンやコレヒドールでの降伏を再現するドキュメンタリー・タッチの壮大なシーンを作り上げた。宮島がプリントを焼き捨てた理由の一つは、このシーンにあったと思われる。この戦闘シーンで、捕虜たちは爆発する爆弾のすぐそばを危ない足どりで走り回らされ、手足や命さえ失う危険にさらされている。このようなシーンを見ると、捕虜の扱われ方に不安を覚えないではいられない。

アメリカの退役軍人のネットワークを通じて、私は『あの旗を撃て』の撮影に参加した何人かの元捕虜を探し出すことができた。例えば、E. S. (テッド) ロッカーは、オープニングのアメリカ軍がマニラから撤退するシーンに参加したアメリカ人エキストラの一人である。彼はこれまで戦争中の捕虜としての体験を誰にも話したことがなかったが、終戦五十周年を機に自分の体験を公にすることの重要性を確信するに至った。

「確かあれは1943年の始めの頃の事だったと思うが、ある日彼らはズボン、ベルト、シャツ、ヘルメット、銃（もちろん肝腎な部分は取り除いてあったが）などの備品を新しく与えてくれた。私たちは街に連れていかれ、大きなトラックに乗って大きな撮影用カメラの前を通りすぎた。そういえば、おもしろいことに、撮影が行なわれるという噂がフィリピン人たちのあいだで広まっていて、彼らは果物や食物を私たちの乗ったトラックに投げ入れてきた。私はそれをフィリピン人たちの自分たちに対する希望の証しだと思った。日本人はこれに腹を立てていた。

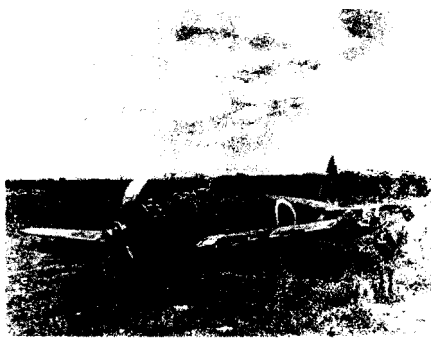
見張り兵は私たちに、与えられた新しい備品を全て返すように命じた。翌日私たちは、全てをまとめて返すことになった。しかし彼らを取り戻すことができたのは全ての銃、ヘルメット、そして山積みされたほろほろの汚れた服だった。数日間見張り兵たちは、制服を返そうとしない私たちに厳しくせまったが、それもある日突然やめてしまった」<sup>4</sup>

バタアンの降伏シーンに出演したウェルドン・ハミルトンは、次のように語った。

「我々には、彼らが一体何をしようとしているのかわからなかったが、彼らは我々を集めてひとまとめの食料と一緒に送り出した。私たちは山間部の開けた丘のような場所に連れて行かれた。まわりを屈強そうな一隊が取り囲んでいたが、その場所にいる分には、彼らは私たちに良くしてくれた。我々はあちこちで爆弾が爆発するなかで尾根を登るよう命じられた。あの爆弾はただの撮影用の偽装弾だったと思う。そして我々は一列になって丘を越え、武器を捨てて山積みにして、降伏しているような演技をしたんだ。あの日、私たちは本当に親切に扱われた。あれは本当の遠出…そう、ピクニックだったんだ！」<sup>5</sup>

バートン・C・ガルデは、捕虜になる前は水兵だった。彼もまたバタアンの降伏シーンに出演している。

「私はニップ（日本人の蔑んだ呼び方）の映画で端役を演じた…映画に出るアメリカ人は毎日いろんなシーンに駆りだされたので、その気になれば何でも盗むことができた。私は撮影で持つことになっていたライフルの吊り革を盗んでベルトの代わりにしたり、ヘルメットを盗んで洗面器替わりにした。私たちは丘の頂上に来たところで、降伏の演技をするよう命じられた。ライフルを頭上に掲げてカメラの側を行進し、武器を投げ捨てて積み上げた。ああ、そういえば与えられたライフルには遊底がなかった！日本人のスタッフは英語が達者で、ハリウッドでアメリカ人に教わったと言っていた（筆者注—おそらく阿部豊のことだろう）。彼らの私たちに対する態度はとても礼儀正しかった。意地悪をしたりしなかったし、食事も収容所で食べるものより、いくらかましだった。私たちのうちの何人かがこうして生き残って、皇帝の客人としてのかつての生活を語ることを、私は嬉しく思う」<sup>6</sup>



Japanese fighter on ground  
撃墜された日本軍戦闘機

filming during battle scenes in which they run uncomfortably close to explosions. Watching these scenes, one must wonder how the prisoners were treated.

By networking through American veterans' groups, I have been able to find a few former prisoners of war who participated in the filming of *The Dawn of Freedom*. For example, E.S. (Ted) Lockard was one of the American extras for the opening scenes of Americans fleeing Manila. He had never told anyone about his wartime experiences as a POW, but the string of WWII anniversaries convinced him it was important to share his story:

One day, I think it was in early 1943, they gave us new everything — trousers, belts, shirts, helmets, and guns (without, of course, the important stuff). They took us into the city, and we drove down the streets in these big trucks past big movie cameras. And you know the funny thing was, word about the filming had spread among the Filipinos, and they came out and just bombarded all our trucks with fruit and food. I think it was just a sign of the Filipinos' hope. It exasperated the Japanese.

The guards told us they wanted all the new stuff returned. The next day, we were supposed to put everything in a pile. Well, what they found was every gun, every helmet, and the biggest pile of ragged, dirty clothing. For a few days, the guards gave us a hard time for keeping the uniforms, but all of a sudden they just quit.<sup>4</sup>

Weldon Hamilton acted in the Bataan surrender scene:

We had no idea what they wanted, they gathered us and sent us out with a bunch of food. We drove into the mountains to this open, hilly area. There were awfully tough looking troops around the outside of the area, but inside they were nice. They had us go over a ridge with all these explosions going off; I think they were just duds, you know. Then we had to walk over this hill in a line, throw our weapons in a huge pile and act like we were surrendering. We were treated really nicely that day. It was a real outing...like a picnic!<sup>5</sup>

Burton C. Galde was a sailor before being captured. He also reenacted the surrender at Bataan:

I did a bit part in a Nip movie...The Americans in charge sent out a different detail every day, so we could steal whatever we could. I stole the sling from the rifle I was to carry and used it for a belt, and the helmet for a wash basin. We were made to do a surrender act as we came over a knoll. We had the rifles over our heads as we marched by the cameras we threw the weapons in a pile. Oh! There were no bolts in them. The Japs in charge spoke good English, and told us they had been trained in Hollywood by Americans [probably Abe Yutaka — AMN]. They treated us pretty good. They weren't mean and we did fare somewhat better than we had back at camp. I am glad that some of us survived so we could live to tell the tale of our life as guests of the emperor."<sup>6</sup>

### Watching *The Dawn of Freedom*

*The Dawn of Freedom* is unquestionably one of the finest and most effective Japanese films from the Pacific War, however, the historian is always hard-put to research how a film was received upon its release. The documents available as avenues to the past are difficult to trust, and there is always some

## 『あの旗を撃て』を検証する

『あの旗を撃て』が日本が太平洋戦争から得た、最も完成度が高く影響力のある映画の一本であることに疑問の余地はない。しかし、歴史家にとって映画がその公開当時どのように受け入れられたかを研究するのは容易な事ではない。過去をたどるための手段として入手可能な書類は信頼性に欠けるし、そこには常に分析に混じって推測がつきまとう。ここでは、『あの旗を撃て』の過去における観客にアプローチするにあたって、三つの全く異なった手段をとっていくことにする。映画批評、映画会社の記録、そして映画そのものという三つの手段である。

『あの旗を撃て』の公開当時に書かれた批評を読むことによって、我々は観客がこの映画にどのような反応を見せたか知るための、きっかけをつかむことができるかもしれない。津村秀夫は戦争中活躍していた批評家のなかでもよく名の知られていた一人で、映画雑誌にも頻繁に記事を発表していた。また彼は出版に対する規制が厳しくなっていく太平洋戦争中に、本を出版することのできた数少ない批評家のうちの一人でもあった。彼が1943年に「映画評論」に発表した『あの旗を撃て』に対する批評を読むと、彼がこの映画の暴力的なシーンに殊更惹かれていたことがわかる<sup>7</sup>。

彼は「(アメリカ軍の)謀略により山中で(レオナルド・サルセドが)惨殺される」場面の質の高さと「比島兵が米軍から掃射全滅する光景」を賞賛している。津村は次のように続ける。「私は『あの旗を撃て』の中に少なくとも美しく迫力のある描写が四つあるといったが、この最後のものを除いてはあとの三つが全部、惨虐の美に関連している。ただ惨虐の美そのものを追求するというものではないが、しかしとにかく惨虐の美を通してそれを基盤として新しく崇高の美を創造せんとするものである」(下線部は津村による強調)。

1990年代に『あの旗を撃て』を観た者は、果たして本当に津村は自分たちと同じ映画を見たのかと疑問を抱くだろう。彼はこの映画に対する解釈において、誇張された形容詞によって、アクションをより高次の次元に高めようとしているのだ。おそらく『スピード』や『ダイ・ハード』の時代を生きている私たちは、この当時のアクションの慣習表現に対して無感覚になっているのだろう。ただ、津村のような映画批評家には、特定の(あるいは「しかるべき」)戦争映画を明確に定義し奨励する責任があった、ということは考えられる。制度として映画批評は、普通の観客が映画を見るコンテキストを決定しうる重要な要素だったのだ。批評家は潜在的に強い力で、観客をある特定の解釈へと導くことができるのだ。

確かに観客は批評家によって特定の解釈へと導かれるのは事実だが、観客が自分自身で考える余地が十分に残されていないわけではない。映画会社の製作とは別の部署によって作成された一連の書類を綿密に調査してみると、『あの旗を撃て』をはじめとする戦争映画に対する反応が均一性に全く欠けたものだったことがわかる。東宝の内部書類によれば、『あの旗を撃て』は東宝が製作した映画のなかでも最もヒットした映画のうちの一本だったらしい。しかし同時に私たちは、このヒットをある限定つきで捉える必要がある。なぜならこの映画の観客層はある特定のグループ、つまり男性に集中していたからである。

映画の内容や製作の過程にばかり重きをおいて、観客層という視点を排除して研究を行なう映画史研究家たちによって、私たちは戦争期の映画を楽しんだ観客層に対して画一的で均質な層を印象してしまう。言葉を代えれば、映画そのものや出演者しか扱わない批評は、それらと同じくらい重要な物語、すなわち観客の物語を忘れていているということである。この隠された歴史を明らかにするのは大変困難なことで、ほとんどの批評家がこれに取り組もうとしないのもそのためである。観客史にアプローチするために僅かに残された方法のうちの一つが、映画会社の記録に目を通すことだが、映画会社の書類というのは、アクセスするのが最も難しい書類でもある。例えば、戦争中多くの映画会社は、自社の劇場に入場する観客に関する詳しい調査を行なっている。日本映画社の場合、戦時下のドキュメンタリー映画に入場する客のうちで女性の占める割合は20パーセント台に止まり続け、会社側は歯痒い思いを噛みしめている<sup>8</sup>。東宝の観客調査を見てもこれに対応するように、女性37.94パーセント、男性62.06パーセントという平均値が1943年にはじきだされる<sup>9</sup>。

事実、東宝の書類をさらに詳しく調べていくと、戦争期を代表する映画として映画史の本に頻繁に登場するような有名な作品に限って、女性たちが劇場から足を遠ざけていたことがわかる。『熱風』、

measure of speculation mixed with one's analysis. Our approach to *The Dawn of Freedom's* spectators in the past might take three very different paths: film criticism, studio records, and the film itself.

By reading film criticism written upon *The Dawn of Freedom's* release, we may find some indication for how viewers responded to the film. Tsumura Hideo was one of the major critics during the war period, and frequently contributed articles to film magazines; he was also one of the few critics able to publish books during the Pacific War when restrictions on publishing became severe. In his review of *The Dawn of Freedom*, which he published in *Eiga Hyoron* in 1943, Tsumura was particularly fascinated by the scenes of violence.<sup>7</sup> He compliments the film for the quality of Leonardo Salcedo "being slaughtered in the mountains by an [American] plot," and the "spectacle of Filipino soldiers being annihilated by sweeping machine gun fire." The critic continues, "I said there are at least four magnificently intense and convincing depictions in *The Dawn of Freedom*. Except for the latter one, three describe the beauty of cruelty. Not only do they pursue the *beauty of cruelty*, but they attempted to create a new *sub-line beauty* which can only be derived through the *beauty of cruelty* [Tsumura's emphasis]." Viewing *The Dawn of Freedom* in the 1990s, audiences might wonder if Tsumura saw the same film. His reading of the film seems to heighten the action through hyperbolic adjectives. Perhaps we are deadened to this era's conventions of action in the age of *Speed* and *Die Hard*. However, it is just as likely that film critics like Tsumura were responsible for defining and encouraging a particular (or "proper") response to the war film. As an institution, film criticism was a crucial component of the context in which regular viewers saw films. Critics could potentially guide viewers to certain interpretations in powerful ways.

While viewers may be led to particular readings by critics, they are fully capable of thinking for themselves as well. A close look at another set of documents from another quarter of the film industry suggests the response to war films like *The Dawn of Freedom* was far from uniform. Toho Studio's own internal records reveal that *The Dawn of Freedom* one of their most popular films. At the same time, we must qualify this success because its popularity was centered in a specific group: men.

Film historians that concentrate on film content and production history to the exclusion of film viewership give us the impression of a unified, monolithic spectator that enjoyed the films of the war period. In other words, criticism that deals only with films and stars misses an equally important story: that of the audiences. Uncovering this hidden history is extremely difficult, which is one of the reasons few film critics attempt it. One of the few approaches to this history of the audience is through film studio records, precisely the most difficult documents to find access to. For example, during the war, many of the studios conducted detailed surveys of the people entering their movie theaters. Much to their frustration, Nippon Eigasha found that the numbers of women spectators for their wartime documentaries consistently remained in the 20% range.<sup>8</sup> Toho's audience research corresponded to this, with an average of 37.94% for women and 62.06% for men in 1943.<sup>9</sup> In fact, a close look at Toho's documentation suggests that the famous films which invariably appear in film history books as representative of the war period are precisely the ones women avoided. *Hot Wind* (*Neppu*), *General Kato's Falcon Fighters* (*Kato hayabusa sentotai*), *Toward the Decisive Battle in the Sky* (*Kessen no ozora e*), and *Sugata Sanshiro*, rarely drew more than 25% women. Instead, female moviegoers chose to watch films that rarely appear in our history books of the 1940s: films like *The Way of Drama* (*Shibaimichi*), *Hanako-san*, and others.<sup>10</sup> Not surprisingly, the breakdown for *The Dawn of Freedom* came to 27.2% women and 72.8% men. From this we may conclude that *The Dawn of Freedom's* success was based primarily on the passion of a certain kind of spectator, men. We would do well to keep this in mind when reading contemporary critics like Tsumura and when watching the film today. We must be cognizant of the ways the film appealed specifically to its male audience.

In fact, examining the film itself — its story and its style — is the third way we will approach the history of *The Dawn of Freedom*. The narrative of *The Dawn of Freedom* is uncommonly complex for the Japanese war film, built as it is along lines of allegiance between Japan and America with the Phi-



『加藤隼戦闘隊』、『決戦の大空へ』、『姿三四郎』などの作品で、女性客が25パーセント以上を占めることはめったになかったようである。その代りに、女性客たちは、我々が40年代を扱った映画史の本を開いても目にする事のないような、『芝居道』、『花子さん』、『名伍次郎』などの作品に足をむけたようである<sup>10</sup>。当然のことながら、『あの旗を撃て』の観客内訳も、女性27.2パーセント、男性72.8パーセントとなっている。これらの点から、『あの旗を撃て』の興業的な成功は、ある特定の観客層、すなわち男性の情熱によって支えられていたものであったことがわかる。現在我々が、津村のような同時代の批評家の書いた批評を読み、この映画を見るときには、このようなことによく留意しておかなければならない。この映画が特に男性に受けたということを認識しておく必要があるのだ。

次に、『あの旗を撃て』の歴史にアプローチするための第三の方法として、映画そのもの——その物語と形式——を検証してみたいと思う。『あの旗を撃て』の物語は日本の戦争映画にしてはめずらしく複雑で、危険な前線の真っ只中におかれたフィリピン人のアメリカ、そして日本に対する忠誠心を軸に組み立てられている。この映画の物語は、日本の戦争映画に対する一般的な誤解、すなわち敵の不在という問題を考え直す良い機会を与えてくれる。加えて、『あの旗を撃て』でとられている形式は、日本の戦争映画の原型を形づくってもある。

『あの旗を撃て』には、自己と他者のイメージが他に類をみないぐらい豊富に盛り込まれている。ここでは日本人は道徳的で博愛精神に満ちた解放者として描かれ、アメリカ人たちは非道徳的で、血に飢えた人物として描かれている。このようなあからさまなステレオタイプは戦争中にはありがちなことだが、ここで注意を惹くのは、その中間に置かれたフィリピン人の描かれ方である。物語のプロットによって、友人や家族は前線を境に二つに引き裂かれている。二つに裂かれた忠誠心が、フィリピン人に敵と味方の本質を「発見」する機会を与えることになる。

幼いトニーとアメリカ軍に属する彼の兄との関係を追うプロットは、この主題が引き出す様々なレベルを表面化させている。映画の冒頭で、トニーは兄に敵（日本兵）のヘルメットを持ち帰ってくれと頼むが、物語が進むうちに二人とも彼らの本当の敵はアメリカ人であることを認識していく。アメリカ軍のトラックに轢かれて瀕死の重傷を負ったトニーが、日本兵から親切にされ、彼から輸血（！）さへ受けるというくだりなどは、大東亜共栄圏というプロパガンダにおける、文字どおりの民族誇示といえるだろう。トニーは、奇跡的に「死から蘇る」ようにして車椅子から立ち上がり、新たな同胞である日本兵たちのコレヒドールへの出発行進に加わって、最終的に回復を見せる。のちに、トニーの兄はアメリカ人将校に殺されてしまうが、彼は死ぬ前に、本当の敵はアメリカ人だ、という弟へのメッセージを自分の（アメリカ製の）ヘルメットに刻む。この味方と敵に関する複雑に入り組んだ物語は——現実の捕虜が演じているという事実も加えて考えると——日本版“Know Your Enemy”（汝の敵を知れ）といっても差し支えないだろう。

一般に映画史研究家たちは、日本の戦争映画にはめったに敵が登場しないとしているが、『あの旗を撃て』を例に考えると、この主張を再検討してみる必要があるようだ。実際には、ほとんど全ての日本の戦争映画に敵は登場しているのだ。このような誤解の原因は、サウンドトラックよりも視覚的イメージが重視される伝統にある。敵の姿は画面には映っていないが、ナレーターや画面に登場する役者は絶えず「敵」のことを話している。これこそが常に既成の事実として存在する敵の姿なのだ。聴覚上の敵とは、形を持たない憎らしい存在である。敵は確かに映画のなかに存在し、憎悪の対象にされているが、その国籍や人種は往々にして曖昧にされている。これらの映画は、敵が日本を憎み、日本の未来の繁栄を脅かしていることを的確に伝えているが、彼らの言うところの敵が一体誰なのかということに関しては、はっきりさせていないのだ。

おそらく、これは上野俊哉が論じているように、他のアジア人が味方なのか敵なのかを決定することが難しかったためだと思われる<sup>11</sup>。あるいはハリウッドやヨーロッパの映画や音楽に親しみながら育った映画作家たちの、西欧人からの総非難に対する反発だったということもできるかもしれない。このように、敵の曖昧さの理由については議論の余地があるが、「敵」が常に語られているということに関しては決定的で、異論を挿む余地はない。

さらに言えば、敵が（視覚的には）画面に現れないという主張も、何の裏付けもない単なる仮説にすぎない。『五人の斥候兵』、『將軍と参謀と兵』、『加藤隼戦闘隊』、『土と兵隊』などの劇場公開映画には、はるか遠くにはあるが敵である白人や中国人が短い時間ながら画面に現れる。『あの旗

lippines caught smack in the dangerous middle ground of the front line. The story provides us with an opportunity to address a common misperception about the Japanese war film: the absence of the enemy. In addition, the style of *The Dawn of Freedom* constitutes an archetypal example of the Japanese war film.

*The Dawn of Freedom* is particularly rich with images of self and other. The Japanese portray themselves as ethical, benevolent liberators, while the Americans are vicious and bloodthirsty. These bald stereotypes are to be expected in times of war, but what is really fascinating are the Filipinos caught in the middle. The plot separates friends and family across the front line. Divided loyalties provide an opportunity for Filipinos to “discover” the true nature of both friend and enemy. The plot thread involving little Tony and his brother in the American military reveals the various levels this theme plays out. At the beginning, Tony asks his brother to bring back an enemy (ie., Japanese) helmet, but in the course of the story both come to realize their enemy was actually the Americans. After an American truck nearly kills him, Tony receives kindness and even a blood transfusion (!) from a Japanese soldier, a literalization of race rhetoric deployed in propaganda of the Great Eastern Co-Prosperity Sphere. His ultimate recovery is a miraculous “raising from the dead,” as he suddenly jumps from his wheel chair and joins his new Japanese compatriots as they march off to Corregidor. Later, Tony’s brother is murdered by an American officer, and before he dies he scratches a message to Tony on his own (American) helmet, telling Tony the real enemies are the Americans. This complex discourse on friend and enemy — mixed with the appearance of real-life prisoners of war — amounts to a Japanese version of *Know Your Enemy*.



Manila postoffice was Japanese HQ during their occupation.

日本軍本堂の置かれていたマニラ郵便局

While it is widely assumed by film historians that the enemy rarely appears in Japanese war films, the example of *The Dawn of Freedom* suggests we ought to reevaluate this claim. Nearly every Japanese war film features enemies. One reason for this misperception comes from the traditional privileging of image over soundtrack. Even when images of an enemy never reach the screen, the narrators and on-screen actors constantly *talk* about the “teki” (enemy). This is an appearance of the enemy that is invariably taken for granted. The sonic enemy is hateful and amorphous. It is out there and it is hateful (*nikui*), but its nationality or race is often vague. These films are quick to point out that

the enemy hates Japan and threatens Japan’s future prosperity, but it is often unclear who exactly they’re talking about. Perhaps this is because it is difficult to determine whether other Asians are friends or enemies, as Ueno Toshiya has argued.<sup>11</sup> It could be that filmmakers resisted all-out condemnations of Westerners, having grown up on Hollywood and European films and music. The reason for the ambiguity of the enemy is debatable, but the constant talk about “the enemy” is not.

Furthermore, the argument that the enemy never (visually) appears is tentative at best. In feature films like *Five Scouts* (*Gonin no sekko-hei*), *Generals, Staff and Soldiers* (*Shogun to sanbo to hei*), *General Kato’s Falcon Fighters* and *Mud and Soldiers* (*Tsuchi to heitai*), Anglo or Chinese enemies make brief appearances, even if in the distance. *The Dawn of Freedom* and *The Tiger of Malaya* (*Marai no tora*) have full-blown caricaturizations of Asian and American enemies. Furthermore, critics who contrast American and Japanese approaches to portraying (or *not* portraying) the enemy often base their comments on a misperception of American films. The American feature film rarely provides more than glimpses of a cardboard Japanese enemy, and certainly never surpasses simple stereotypes. When these critics think of the in-depth analyses of the enemy in American film, they are usually thinking of the *Why We Fight* and *Know Your Enemy* documentaries. However, these films are certainly exceptional, and still offer little more than stereotypes and simplified versions of history... not unlike their Japanese

を撃て』や『マライの虎』には、精一杯カリカチュアライズされたアジア人やアメリカ人が敵として登場する。それに、アメリカ映画と日本映画の敵の描き方を比較している批評家たちは、多くの場合アメリカ映画に対する誤った認識をもとに批評を行なっている。アメリカの劇場映画における敵としての日本人は真実性に欠け、ほんのちらりとしか登場しないし、決して単なるステレオタイプを越えるものではない。これらの批評家たちが、アメリカ映画における敵の綿密な分析について考えるとき、彼らの念頭にあるのは、“Why We Fight”（我等は何故戦うか）や“Know Your Enemy”といったドキュメンタリー映画なのだ。しかしながら、実際にはこういった映画は例外にすぎず、これらの作品でさえたいいの場合、ステレオタイプや簡略化された歴史の域を越えるものではない…日本の同じような作品には、とうてい及ばないのだ。

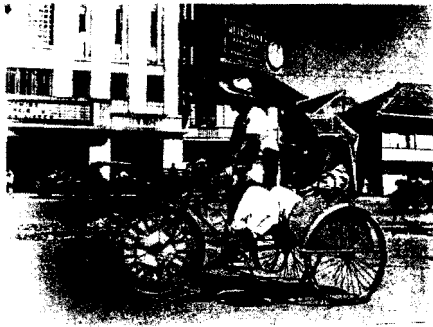
日本のドキュメンタリー映画においては、危険な外国人に対してもっと細やかな観察眼が向けられている。これらの作品では、しばしば西欧人の白い顔、髭、丸い目に焦点が合わせられている。『心の武装』、『東洋の凱歌』などがそうである。『東洋の凱歌』においては、『マレー戦記』や『破れたる將軍たち』と同様に、何百人、あるいは何千人という捕虜になった西欧人が、さらしものにされ、ひどい恥辱を味あわされている。『桃太郎の海鷲』、『桃太郎 海の神兵』、『ニッポンバンザイ』などのアニメーション映画にも、豊かなキャラクターが与えられた敵が登場する。このように、ほとんど全ての日本の戦争映画には、複雑多岐にわたる敵の（聴覚、視覚的）イメージが充溢しているのだ。ただ単に日本の戦争映画には稀にしか敵が登場しないと主張しているだけでは、いつどこでどのようにして敵の姿が画面に現われたかを検証し、他者のイメージの作用を発見するための貴重な機会を逃すことになる。

『あの旗を撃て』は、他者としての敵を様々な角度から描いているということに加えて、日本の戦争映画の技法的な慣例が随所に散りばめられた実例集のような作品でもある。シナリオは、冗長なスピーチや檄によって頻繁に停滞を余儀なくされている。役者は叫ぶような口調でセリフを喋る傾向にあり、演技には人間性が欠如しており、その動作はまるでロボットのようなものだ。演出に関しても、役者は銅像のように棒立ちで動かない。しいて言えば、役者たちはフレームのなかに配置された人間生け花といったところだろうか。彼らはローアングルから撮影され、英雄的なセリフを喋るときにはカメラから顔をそらし、同じショットのなかでは滅多に立ち位置を変えない。登場人物間の命令系統は、スペクタクル化されて、通常セットによって物理的にはっきりと見てわかるよう示されている。権力の水平的配置関係（マッピング）としては、上官が内側に、下士官が外側に置かれる場合が多く、垂直の関係では、集合し姿勢を正した兵士たちより高い位置から、一個人として彼らから差別化された上官が大声で演説をするという場面が多々見られる。上官は部下が自己犠牲の精神を抱いて戦闘に向かうときには、不自然な英雄的ポーズで送り出すのだ。前線での死は常に美学的に喜んで受け入れられ、『海ゆかば』のような美しい歌が添えられることになる。

これらの形式化された慣習とは別に、日本の戦争映画に、戦時下におけるある種の<ネオ・リアリズム>を見いだすこともできる。そのような傾向は、現地撮影、あるいは『あの旗を撃て』の場合で言えば、本物の戦争捕虜の出演といった要素によって強められている。日本が戦争によって勝ちとった植民地をスペクタクル化したこれらの映画は、確かに1930~40年代の日本の観客を強い力で惹きつけたことだろう。今村太平をはじめとする戦争中の批評家たちは、このようなドキュメンタリーの特質を見抜いていたが、それは左翼的なネオ・リアリズムの台頭とともに、あっという間に忘れさられて（あるいは抑圧されて）しまった。あらゆる批評は戦後の（ネオ）リアリズムに専心しているが、それらは決して戦争中のドキュメンタリーのリアリズムを越えるものではないということをここでは述べておく。

セクシュアリティという問題に関して、日本の戦争映画の多くでは、兵士と母親の関係に焦点が絞られている。それがこういった映画を観る男性と女性の割合の不均衡の大きな要因になったことは間違いない。「映画旬報」に掲載された『あの旗を撃て』の見開き二ページにわたる広告では、その聖像的イメージが次のように強調されている。「マニラの比島軍の母が前線の息子へマイクで呼びかける。「あ、お母さん」その比島兵は息絶へる瞬間、その魂に東洋の血を甦へらせたのだ！」<sup>12</sup>

このように母親のイメージが、しばしば美しい死と結びつけられたことは驚くにたらない。父親に関しては、（母親と息子の関係を断ち切ろうとする潜在能力をもった脅威としての）彼らは通常他の



Sidecar-Bicycle decorated with Japanese occupation money.

日本の軍票を飾って走るシクロ

*Nippon Banzai* also feature rich characterizations of the enemy. Nearly all Japanese war films are replete with (aural and visual) images of the enemy of varying complexity. To simply state that the enemy is rarely seen in Japanese films is to miss a valuable opportunity to examine where, when, and how the enemy appears, and attempt to discover the work of these images of the other.

In addition to its complex portrait of the enemy other, *The Dawn of Freedom* provides a virtual catalog of the stylistic conventions of the Japanese war film. The scenario often screeches to a halt for long speeches and pep talks. Actors tend to deliver lines at a shouting pitch, and appear de-humanized or robot-like. Mise-en-scene makes human bodies wooden, unmoving, statue-like. If anything, the actors look simply *arranged* in the frame, like human ikebana. They are shot from below, turned slightly away for a heroic line, and they rarely change position within the shot. Among characters, the chain of command is made spectacle, usually mapped out physically by the set. For example, horizontal mappings of power often arrange the officers inside and the enlisted men outside; vertical mappings feature individualized officers belting out speeches from positions above their carefully assembled soldiers. The officers strike stiff, heroic poses as their subordinates go off to battle, intent of self-sacrifice. Death at the front is always aesthetically pleasing, and accompanied by beautiful songs like "*Umi yukaba*" ("If We Go to the Sea").

Despite these formalized conventions, there is also a certain kind of wartime "neorealism" to be found in the Japanese war film. It is heightened by on-location shooting and, in the case of *The Dawn of Freedom*, the appearance of actual prisoners of war. These films make a spectacle of Japan's colonial trophies and certainly held a powerful attraction for Japanese audiences in the 1930s and 1940s. Wartime critics like Imamura Taihei were well-aware of this special documentary quality, however, it was quickly forgotten (or repressed) with the emergence of the left-wing style of neorealism. Despite all the critical attention paid to post-war (neo) realism, I would argue these films never surpassed the documentary realism of the war film.

In regard to sexuality, most Japanese war films focus on the relationship of soldier and mother. This is certainly a large factor in the large disparity in the numbers of male and female audience members. A two-page advertisement spread for *The Dawn of Freedom* in *Eiga Junpo* emphasized this iconic image in its ad copy: "The mother of the Filipino soldiers of Manila calls out to her sons at the front line by microphone. 'Aaah, Mother,' cry the Filipino soldiers in the moment of their last breath. Their souls are resurrected the blood of the Orient!"<sup>12</sup> Not surprisingly, the image of mother is often connected with the beautiful death. For their part, fathers (whose potential to upset the mother-son relationship is threatening) have usually died in other wars, from inexplicable natural deaths, or they are simply out of the picture. Soldiers have sisters, but they don't have lovers...a radically different narrative strategy than that taken by the American war film. Thus, the main focus is the love between soldiers, funneling sexual energy into the war effort. Films like *Five Scouts* and *Yonug Soldiers of the Sky* (*Sora no shonenhei*) emphasize the camaraderie of the group and the beauty of the male body, while at the same

counterparts.

Japanese documentaries give more detailed attention to dangerous foreigners. They often focus on Westerner's white faces, mustaches and round eyes, as in *Weapons of the Heart* (*Kokoro no buso*) and *Oriental Song of Victory* (*Toyo no gaika*). In the latter, as well as *Malayan War Front* (*Mare senki*) and *Yaburetaru shoguntachi* (*Officers Who've Lost — Life of POWs*), hundreds — even thousands — of captured Westerners are put on display and roundly denigrated. Animated films like *Momotaro's Sea Eagle* (*Momotaro no umiwashi*), *Momotaro — Divine Troops of the Ocean* (*Momotaro — umi no shinpei*) and

戦争で死んでいたり、不可解な自然死を遂げていたり、あるいはただ単に映画から排除されている場合が多い。また兵士には姉がいるが、その兵士には恋人はいない…こういった物語的手法は、アメリカの戦争映画のそれとはまったく異なっている。こうして、性的エネルギーは戦うことに注がれ、物語の主眼はもっぱら兵士間の愛に据えられることになる。『五人の斥候兵』や、『空の少年隊』においては、集団内での友愛や男性の肉体美が強調されてはいるが、同時にホモソーシャル的な含意は暴力やアクションによって打ち消されている。しかしながら、『あの旗を撃て』の場合は、そのような潜在的要素がかなり表層にまで現われてきている。ゴメスが友人である日本人に別れを告げるショットは、まるでハリウッドのロマンス映画さながらである。二人は愛しげに見つめ合いながら、全く驚くようなセリフを口にする。

日本兵（日本語で）：……とうとう両方ともお互いの言葉が分からずに、いまこれでお別れということになってしまった。今言う俺の言葉も分からないが、しかし、お互いに少しでも通いあった心と心は分かってくれたよな。それだけでいい。

ゴメス（英語で）：コレヒドールに行くんだろ、さよならを言っていることは俺にも分かるが、君の言っていることが理解できないのが残念だ。

日本兵：キャプテン・ゴメス、ただ一つ、これだけは分かってくれ。日本とフィリピン、敵同士じゃないぞ。

ゴメス：ニッポン……フィリピン

日本兵：日本……フィリピン……ピース

（二人は手を取り合って互いの目を夢見るように見つめ合うところが、逆光のなかクローズアップされる）

ゴメス：ニッポン……フィリピン……ピース

このラブ・シーンは、二人の兵士の関係の始まりとなる、次のような風変わりなシーンと呼応している。森の美しい滝で、たくさんの男性の裸体に囲まれて、たくましい体を洗うゴメス。彼の後では、日本兵が戦闘で破れた服を針と糸で繕っている。ゴメスが、その親切な日本兵に礼を言うと、側にいた上官が次のような意味のことを言ってこのシーンは終わる。「あいつは兵隊よりも主婦のほうが向いている」。

ここで、もういちど『あの旗を撃て』の観客調査を思い浮かべて、日本の戦争映画を理解するうえでそれがどのような意味をもつか考え直してみる必要があるだろう。こういった類のシーンは明らかに、観客の72.8パーセントを占めた男性客には受けたはずだ。批評家たちは、戦争映画の特質として、戦う男たちのみが共有しうる友情に注目して、衝突が避けられるのはある種のヒューマニズムの現れだと賛美する。しかし、『あの旗を撃て』において、そのような関係の究極の例をとりあげて考察してみると、そういった考えを改める必要があるようだ。この映画では、男性間の深い友情は戦意を高揚する基盤になっているのだ。明らかにこれは強力なプロパガンダとして機能している。このような視点から考えると、『あの旗を撃て』は、戦争の起きる過程とヒューマニズムとの共犯関係さえはのめかしていることがわかる。つまり、映画に軍国主義的な色合を色濃く出すためには、激戦シーンやステレオタイプな敵の分析など必要としないということになる。

最後に、この時期に撮られた他の如何なる映画よりも『あの旗を撃て』を興味深い作品にしているのは、そのスタイルそのものに刻まれた日比共同製作の痕跡であるということをおきたい。この映画を観た者は、作品としての出来の良さを、阿部豊監督の戦前のハリウッドにおける経験に帰そうとする。事実、1943年に水町青磁はエッセイのなかで、「阿部演出そのものが肉体的である。観念に閉じこもれない生身の「彼」が出ている。かつて米国に生活した彼の、頭脳で経験したものでないところが…はつきりと画面に出ている。著しい例はゴメスとその妻が、出発に際して別れる階段での演技のつけ方である…これが若し他の演出家によってなされたら、米画模倣を直ちに曝露しただろう」<sup>13</sup>と書いている。しかし、水町はこのシーン以外に適当な例を挙げるができなかった。なぜなら、阿部は、実際にはこのシーンを監督してはいないらしいのだ。トニーを演じたりカルド・パシオンによると、タガログ語のセリフのあるシーンは全てフィリピンの巨匠、ヘラルド・デ・レオンに

time disavowing homosocial connotations through violence and action. However, *The Dawn of Freedom* comes close to bringing the latent to light. The scene in which Gomez says goodbye to his Japanese friend is shot like a love scene in a Hollywood romance. The two stare lovingly at each other and spout absolutely amazing lines:

JAPANESE SOLDIER (IN JAPANESE): Now we must part company. You may not understand me now, but you must feel the mutual sympathies between us. That's all.

GOMEZ (IN ENGLISH): I know you are going to Corregidor and saying goodbye to me now, but I'm sorry I cannot understand what you are saying.

JAPANESE SOLDIER: Capt. Gomez, please understand just this. Nippon and Philippines are not enemies.

GOMEZ: Nippon...Philippines.

JAPANESE SOLDIER: Nippon...Philippines.

[They hold hands and stare dreamily into each other's eyes in a pretty, backlit closeup.]

GOMEZ: Nippon...Philippines...Peace.

This love scene is set up in an extraordinary scene at the beginning of the two soldiers' relationship. Bathing at a beautiful forest stream amidst a ocean of naked male flesh, Gomez washes his burly body. Behind him, the Japanese soldier mends his war-torn clothes with needle and thread. When Gomez thanks the Japanese soldier for his kindness, a nearby officer ends the scene with a telling observation: "He makes a better housewife than soldier."

Here we must recall the audience surveys conducted for *The Dawn of Freedom* and their implications for our understanding of the Japanese war film. These kinds of scenes are clearly appealing to the male members of the audience, which filled 72.8% of the seats. Critics pose the friendship of male comrades-in-arms as the defining characteristic of the war film, and praise its avoidance of conflict as a particular kind of humanism. However, considering the ultimate instance of this relationship as found in *The Dawn of Freedom*, we might reconsider this thought. Here the deep friendship between male comrades is shown to be the basis of the war effort. Clearly this makes for great propaganda. In this light, *The Dawn of Freedom* hints at the complicity of humanism with the making of war; a film does not require pitched battles and stereotyped analyses of the enemy to be deeply militaristic.

Finally, what makes *The Dawn of Freedom* more interesting than all the other films of this period is the trace of the Philippines-Japan coproduction in the style itself. Viewers will be tempted to attribute the film's high production values to director Abe's pre-war experience in the Hollywood industry. Indeed, in a 1943 essay Mizumachi Seiji writes, "Abe's direction itself is physical. The flesh and blood "him" [*kare*] that ideally cannot be contained appears. Having previously lived in the United States, the part which Abe did not experience consciously clearly comes out on screen...A remarkable example is the handling of the performances on the stairs when Gomez and his wife part...If this had been done by a different, younger director, it would immediately become nothing more than an imitation of an American film."<sup>13</sup> Mizumachi could not have picked a more appropriate example because it is probable that Abe did not, in fact, direct this scene. According to Ricardo Pasion, the actor that played Tony, all the scenes involving Tagalog dialog were directed by the great Filipino director Gerardo de Leon.



Traffic to Chinatown market, Manila.  
マニラ市、チャイナタウン市場の雑踏

The style of *The Dawn of Freedom* is schizophrenic; it clearly shifts between two apparent approaches from scene to scene. One

よって監督されたというのだ。

『あの旗を撃て』のスタイルは分裂症的である。シーンによって、明らかに異なる二つの手法的アプローチがみられるのだ。一つのスタイルは、デ・レオンを知らしめることになったメロドラマ的スタイルで、それはタガログ語の会話が挿まれるシーンに簡単に見いだすことができる。もう一つは英語と日本語の会話を含むシーンに見られ、常に軍国主義的な映画的手法の枠組みのなかで撮影されている。このようなシーンにおける映画作りは、阿部豊が監督した作品を含む他の代表的な日本の戦争映画と、手法的に一致している。しかし、フィリピン人同士が喋るシーンになると、この映画は質的に全く異なった映画に変貌する。

これらのシーンでは、カメラワークは演出に沿って流動的になってゆく。役者の演技も自然になる。特に子供の場合はそうだ。ぎこちない姿勢や、ヒーロイックなポーズはとられなくなる。家族のシーンは、デ・レオンの他の作品を思い起させる。デ・レオンの作品は、その過剰なメロドラマ的要素で名高く、特にセクシュアリティの扱いかたに関しては定評があった。先に述べたように、この時期の日本映画においては、日本人間の男女のロマンティックなセクシュアリティは否認されている。それにもかかわらず、『あの旗を撃て』には、ゴメスが恋人を思いこがれるシーンがあるのだ。映画の冒頭で彼らが別れるシーンは、深い影、メロドラマ調の音楽、情熱的な眼差し、密接な肌の触合いなどによって盛り上げられて、映画として可能なかぎりロマンティックに作り上げられている。

これこそが、デ・レオンが『あの旗を撃て』に残した痕跡である。この映画をめぐる他の様々な魅力的要因——風変わった製作のいきさつ、本物の戦争捕虜による敗北の再現、映画そのもののスペクタクル——に加えて、何よりもこの映画を貴重な作品にしているのは、アジアの偉大な映画作家二人が一つの作品で一緒に仕事をし、その共同製作の痕跡を現在私たちが発見できるような形で残しているということなのだ。

この論文は、テディ・コーの弛まざる努力がなければ完成しなかったということを書き添えておく。彼の『あの旗を撃て』に対する調査研究には、文献調査に加えて、レオポルド・サルセド、リカルド・パシオンらへのインタビューも含まれる。

1：1991年の第2回山形国際ドキュメンタリー映画祭において、フィリピン版が「日米映画戦」と名づけられたプログラムの中で上映された。この付属的なプログラムのカタログは後に、*The Japan/America Film War: WWII Propaganda and Its Cultural Contexts* (New York: Gordon and Breach 1994)として出版され、その抜粋日本語版である「日米映画戦」(青弓社、1991)も出版されている。原文版に関しては映画祭事務局から購入可能かもしれない。二度目の上映は、1995年、国際交流フォーラムにおける、ヘラルド・デ・レオンの特別回顧上映である。

2：Barrano, Vic. "They Smuggled the Dawn of Freedom", *Examiner Newsmagazine* [Manila], (April 1976): 6, 27  
フィリピンの英語/タガログ語版はいまだにフィリピン、あるいは日本のどちらにも返還されていない。このプリントは米国国立公文書館に予約をいれれば、自由に見ることが出来る。カタログ・ナンバーは、242 MID 2929。なお、このプリントは約一巻分が抜けており、かわりにデ・レオンの戦前の作品の断片が加えられている。

3：これらのメモは読む者の気を減入らせる。尋問者たちは明らかに被尋問者たちの運命を絶大な力で支配していたのだ。

太平洋地域米軍第457対敵諜報活動分隊電信司令部、スミスJr.大佐(軍郵便局75、ファイルNo.53-1091、1945年6月11日)、5ページ。

マニラ調査局フィリピン連邦司令部、情報部員No. 2 (ファイルNo.65、1945年12月10日)、2ページ。

4：『あの旗を撃て』のエキストラ、E. S. ロッカードによる証言(1992年5月17日、著者による電話インタビューより)

5：『あの旗を撃て』のエキストラ、ウェルドン・ハミルトンによる証言(1992年5月10日、著者による電話インタビューより)

6：『あの旗を撃て』のエキストラ、バートン C. ガルデの証言(1992年5月10日著者にあてられた書簡より)

7：津村秀夫、<崇高の美と敵心の高揚>、「映画評論」(1943年10月)、24ページ

8：今村太平、関野嘉雄、相原秀次、白井茂等、<映画の社会的影響に就いて(一)>、「第六回映画研究会」(日本

style features the melodrama de Leon was known for, and is easily found in the scenes containing dialogue in Tagalog. The other style features English and Japanese dialogue, and is consistently shot in the militaristic film style outlined above. The filmmaking in these scenes is consistent with typical Japanese films of the war, including those by Abe Yutaka. However, when Filipinos talk among themselves, the film transforms into something qualitatively different. The camerawork becomes fluid, along with the mise-en-scene. Actors appear natural, especially the children; there is none of the stiff postures and heroic posing. The scenes among family members are reminiscent of de Leon's other work. They are notable for their melodramatic excess, particularly in regard to sexuality. As we saw above, romantic sexuality between Japanese men and women is usually disavowed in Japanese films of this period. However, *The Dawn of Freedom's* Gomez longs for his girlfriend. Their going away scene at the beginning is as romantic as cinema gets, with deep shadows, melodramatic music, passionate looks, and a lot of touching.

This is a trace of de Leon's hand in the film. Above all the other fascinating aspects of Dawn of Freedom — the bizarre production history, the POWs' recreation of their own defeat, the spectacle of the film itself — what makes this film most precious is the manner in which it has captured the work of two of Asia's great directors, working together and leaving the trace of their collaboration for us to discover.

*This article would not have been possible without the concerted efforts of Teddie Co. His investigations into the film's history included interviews with Leopoldo Salcedo and Ricardo Pasion, in addition to library research.*

1 : The 1991 Yamagata International Documentary Film Festival screened the Philippines version in a program called "Media Wars." The catalog for this sidebar was eventually published as *The Japan/America Film Wars: WWII Propaganda and Its Cultural Contexts* (New York: Gordon and Breach, 1994). A shorter, Japanese-language version was published as *Nichibei Eigasen* (Seikyusha, 1991). The second screening was at the Japan Foundation's special retrospective on Gerardo de Leon in 1995.

2 : Barrano, Vic. "They Smuggled the Dawn of Freedom," *Examiner Newsmagazine* [Manila], (April 1976): 6, 27. The Philippines' English/Tagalog version has not been repatriated to either the Philippines or Japan. It may be viewed freely by setting up an appointment with the National Archives. The catalog number is: 242 MID 2929. The print is missing approximately one reel, and contains a fragment of one of de Leon's other prewar films.

3 : These memos make for unnerving reading, as the interrogators clearly held vast control over the fate of their subjects. Smith, Jr., Capt. T.D. Headquarters, 457th Counter Intelligence Corps Detachment (area), United States Armed Forces, Pacific (APO 75, File No. 53-1091, 11 June 1945), 5 pages. Agent No. 2, Commonwealth of the Philippines, Department of Justice, Division of Investigation Manila (File No. 65, 10 December 1945), 2 pages.

4 : Testimony of E.S. Lockard, extra in *The Dawn of Freedom*. Interviewed by Abé Mark Nornes by telephone, 17 May 1992.

5 : Testimony of Weldon Hamilton, extra in *The Dawn of Freedom*. Interviewed by Abé Mark Nornes by telephone, 10 May 1992.

6 : Testimony of Burton C. Galde, extra in *The Dawn of Freedom*. Letter to Abé Mark Nornes dated 10 May 1992.

7 : Tsumura Hideo, "Suko no bi to tekkishin no koyo" [Sublime Beauty and Promoting Hostility Toward the Enemy], *Eiga Hyoron* 10 (October 1943): 24.

8 : Imamura Taihei, Sekino Yoshio, Aihara Hideji, Shirai Shigeru, et al. "Eiga no shakaiteki eikyo ni tsuite (ichi)" [On the Social Influence of Cinema — Part 1], *Dai Rokkai Eiga Kenkyukai* [The Sixth Cinema Study Group], (Nippon Eigasha, 21 September 1943), 24-26. (Makino Mamoru Collection) 1 am



映画社、1943年9月21日）24～26ページ（牧野守コレクションより）

※牧野守コレクションは、大変役に立った。彼が蒐集した映画会社の記録は、彼が保蔵に努めてきた日本映画史の資料のごく一部にすぎない。

9：東室に関する全てのデータは、「作品反響調査の総合検討」、「封切作品調査書類」（共に東室の内部文書、極秘扱い印あり。1944年7月31日付）から引いたものである（ページ付記なし）。

10：これらの映画に入場した女性の割合は、40パーセント台後半から50パーセント台前半にまで伸びた。これらの作品の中で、ただ一作品だけ今日でもよく知られているのは、「一番美しく」だろう。しかしこの作品でさえ、もしも監督が黒澤明でなければ歴史書に記されることはなかっただろう。

11：上野俊哉<他者と機械>、「日米映画戦」（青弓社、1991年）92～129ページ

12：「映画旬報」11号（1943年11月）42ページ

13：水町青磁<肉体のある戦争映画を>、「映画評論」（1943年10月）28ページ