

コンスタンス・スチュアートの戦争 —— 女性と記録写真の剰余

タマル・ガープ
(ロンドン大学)

翻訳：内山尚子
(広島大学)

1944年8月27日、フランスのサントロペ。南アフリカの若い戦争通信員で写真家のコンスタンス・スチュアート(Constance Stuart)(後のララビー)は、連合軍によって街が解放されたまさにその瞬間に、軍隊のジープに乗って街へと入っていった。彼女が従軍するきっかけとなった雑誌『リベルタス』に発表された1枚の写真は、制服を着た小柄な女性が、特徴的なもじゃもじゃの髪を軍隊の帽子からはみ出させながら、たくさんの軍用車両の車を闊歩する様子を伝えている。スチュアート自身と彼女が目撃した様々な場面の写真を伴って、1944年の9月号の『リベルタス』は、特集タイトルの通り「彼女はそこにいた」と示すのだった¹。そこに掲載された写真には、スチュアートが熱心にフィルムに取めた、公衆の面前における辱めの場面が含まれる。(図1)それは、ドイツによるフランス占領下での敵との親交や交際を告発された女性たちに対する集団的懲罰を取り上げたもので、公の場で彼女たちの頭を剃るこ

とで、魅力やアピールに不可欠とみなされた「女性」の要素である頭髪をはぎ取る場面を扱ったものであった。それを見る人すべてに可視化されることで、彼女たちの不名誉はその身体にも刻印されるのだった。



図1. 『リベルタス』4巻10号(1944年9月), p. 40

1 'Constance Stuart - Libertas War Correspondent', *Libertas*, 4, no. 10 (September 1944), pp. 38-41.

コンスタンス・スチュアートにとってこれはショッキングだが報じるに値する光景であり、偶然行き当たったその場面を記録し公にするため、彼女は車のボンネットに登り、二眼レフカメラのローライフレックスを体の前に構えたのだ。戦時中の経験に関する後の私的な記録の中で、彼女はこの出来事について、「年老いた男性の頭部を持つグロテスクな生き物」と彼女が描写したものへと「作り変えられていった女性たちを写真に撮る」ことで、「スクープを嗅ぎ当てたやり手の記者のように感じた」と回想した²。

このとりわけ写真的な出来事には、少なくとも9つのイメージが現存している。そのうち『リベルタス』に掲載されたのは、1点のみである。ほとんどは未発表で知られることがないまま、今はなきコーコラン・ギャラリーのアーカイヴの中に長年埋もれていた³。しかし、この時撮影されたイメージの1つは、繰り返しリプリントされ展示されてきた⁴(図2)。そして、これは『リベルタス』に掲載するために選ばれたものとは別のイメージである。このイメージは、公の場における辱めのプロセスを被害者の反



図2. コンスタンス・スチュアート・ララビー、無題 (対独協力者, サントロベ, フランス), 1944年, ゼラチン・シルヴァー・プリント, 印画紙 25.4 cm × 20.3 cm (10 in × 8 in)

応を軸に浮き彫りにし、一見客観的と思われる「記録者」の眼差しとその被害者女性との類似性とともに提示する。画面の中央にいるのは若い女性で、剃られたばかりの頭部を背け、水玉模様のスカーフを握りしめる手がその顔を隠している。骨が浮き出た頭皮はまばらな髪の毛の間に露になっており、耳はむき出しで儂げで、強く握られた布で顔を覆う仕草は、体を守るかのように巻きつけられた手と腕の配置によって強調されている。曲げられた左の肘にそっと

2 'War Time' という戦時中の経験についての未刊行の回想は、ワシントン DC のスミソニアン・インスティテューション、ナショナル・ミュージアム・オブ・アフリカン・アートのエリソフォン・アーカイヴに所蔵されている。好ましくない箇所を削除した版は、'Jeep Trek' という記事として1946年に雑誌 *Spotlight* にて発表された。

3 スチュアートは1950年にアメリカのメリーランド州チェスタータウンに移住し、この間の文書資料をコーコラン・アート・ギャラリーに残した。残りはワシントン DC のスミソニアン・インスティテューション、ナショナル・ミュージアム・オブ・アフリカン・アート内のエリオット・エリソフォン・フォトグラフィック・アーカイヴに所蔵されている。

4 この写真は、例えば次の2つの展覧会カタログに見ることができる。Constance Stuart Larrabee: *WW II Photo Journal* (Washington, DC: National Museum of Woman in the Arts, 1989), and Constance Stuart Larrabee: *Time Exposure* (New Haven, CT: Yale Centre for British Art, 1995).

抱えられているのははっきりとしない暗い影で、それはよく見てみれば、ほんの少し前まではこの女性の頭部に生えていた髪の毛のかたまりのようである。画面の手前付近では、陽の光によってまだら模様になった一筋の髪の毛が腕を覆う柔らかな産毛に絡まっており、素肌の上に生きているものと死んでいるものとが不気味に交錯しているのである。

しかし、中心の人物は1人ではない。彼女は、画面に収まりきれない2人の人物に伴われている。彼女の左には唇を結んだフランスの軍人がおり、右には彼女と同じ運命をたどった縞模様の袖の服を着た仲間が見える。彼女たちの肩は触れ合い、影は一つに溶け合い、綿のワンピースの縞模様はリズムをなして繋がっているように見える。視野を広げてみると、彼女が置かれた状況が野蛮ではあっても孤立したものではないことが明らかになる。そして、対象を奥行きのない空間で正面からとらえる画面構成は彼女を我々の空間に連れ出し、写真家、鑑賞者、そして被写体は、報道記事の冷静なあり方を超えた親密な関係性を共有するように思われるのである。この写真は、心地よく見るには情報が多すぎるのではないだろうか。我々は、髪の毛の質感や綿布のほつれ、使い込まれた布地にあいた穴や裂け目、頭蓋骨の痩せこけた箇所、指にはめられた安物の指輪、押し隠

された涙や悲痛な表情を感じ取る。こうした細部を見過ごすことはできない。この写真は我々に、柔らかい腕や髪の毛を撫でること、乱暴に刈り込まれた頭に指を通すこと、あるいは剃られた頭部のちくちくとした短い毛の感覚を想像させる。辱めを受けたこの女性と我々の間の距離は存在しないのである。

おそらく、この密な関係性とほとんど残酷なまでの細部の明らかな故に、『リベルタス』はこのイメージを陽気な解放の場面の写真報道に含めなかったのだろう。あるいは、写真を用いて情報を伝え啓発するという『リベルタス』の運営方針が、場面をより包括的に伝える写真を選択させたのかもしれない。1940年の12月に(当時はまだ脆弱な)連合軍側のプロパガンダの手段として創刊されて以来、『リベルタス』には、南アフリカの戦争協力を宣伝する「写真雑誌」として中心的な役割を担っているという自負があり、「男性」と軍のプライドを鼓舞しつつ、彼らの「自由のための戦いにおける(中略)英雄的な任務」の様子を伝えていた⁵。この雑誌は「克明なリアリズム」を通して知識と情報を伝達する有望な可能性を「写真と映像の両方」に期待しており、若いスチュアートはレポーターかつ目撃者としてヨーロッパへと送り出されたのであった⁶。したがって、1944年の9月号のサントロペの出来事の報道において、頭髪を剃ら

5 『リベルタス』の目的の概要は次を参照。「南アフリカの戦争協力を公表すること、日々増強されている軍隊の軍事的プライドを刺激すること、戦線で戦っている男性たちについて、我々が彼らを誇りに思っており、彼らが『自由のための戦い』で取り組んでいる英雄的な任務に深い関心を抱いていることを示すこと」。In T.C. Robertson, 'We Defy the Agents of Hell!', *Libertas*, 1, no. 8 (July 1941), p. 47.

6 T.C. Robertson, 'Scoop Cameraman, J.P. Vorster, becomes *Libertas* Photographer', *Libertas*, 1, no. 3 (1941), p. 59.

れ、その髪の毛を肘の部分にひっそりと抱える同じ女性を捉えた写真が用いられているが、ここでこの女性は、現場から離れようと歩道を歩き去る群衆の1人として写されている。彼女は未だスカーフを顔に押し付けており、腕に抱えられた頭髪はほとんど判別できない影を胴体に映し出してはいるが、同じようにスカーフを顔に当てた同じ服装の同伴者を連れることで、互いが服装、足取り、身振りを模倣しあっているように見え、兵士やほかのトンデュー（髪の毛を剃られた女性はこう呼ばれた）たちの中で、不名誉な2人組を演じているのである。典型的な写真アルバムを模したダークグレーの背景の見開きページに白い縁取りと黒いフォト・コーナーを用いた「スナップ・ショット」として、『リベルタス』はそれほど強烈ではなくより広範囲を画角に収めた写真を印刷したが、その写真自体がより大きなネガから切り取られたものであった（図3）。ここでは、出来事のより広い文脈が、特定の人物や仕草に還元されることなく示されている。先のイメージでは部分的に切り取られてしまっていた右側の兵士はここでは全身が写されており（彼の顔や髪型、勲章を確認できる）、一方頭髪を剃られた女性はほかの3人の「姉妹たち」とともに表わされ、彼女たちの毛髪のない頭頂部は、周りを取り囲む軍隊の男性たちのベレー帽やヘルメット、整えられた髪型との対比でとりわけ露わに見える。そして、背景の柵や周囲を取り囲む群衆たち、そし

て出来事の著しく公的な性質によって、このことはさらに強調されるのである。

アルバム風のページでは、占領が終わったことを祝して鎧戸を大きく開くフランス女性を写したスチュアートによる別の有名な戦争写真が、トンデューのイメージの上に配置されている⁷（図1の右上）。注意深く演出されたこのマルセイエーズは、腕を広げ、微笑んで太陽の光を抱きしめることで、暗闇から明るい場所へと陰鬱な室内を脱し、公の空間を再獲得する過程を具現化している。見開き2ページ（とその裏面）に掲載された他のイメージも概して祝祭的である。すなわち、連合軍の旗が飾られ、軍隊は列をなし、「解放されたマルセイユ」を示す場面が好まれたのだった。兵士たちは微笑み、空軍の兵隊はジープに乗ってポーズを決める、一方で市民はバーで楽しそうにお酒を飲む、というように。その雰囲気为主に伝えるのは安堵と休息である。務めは果たされ、人々はそれに感謝していたのだった。この文脈において、懲罰（あるいは、スチュアートが「プリミティヴな報復」⁸と呼んだもの）の暴力性、不快感、そして頭髪を剃られた女性たちの写真は、多くの情報を伝える細部と出来事を包括的に伝える横長の画面によって、偉業や勝利の誇示というよりも、戦争の暗部とその人的損害を示唆する例外的なイメージを形作っているように見えるのである。

『リベルタス』に掲載された写真特集に、スチュアートはアルバムのようにイメージ

7 このイメージは *Constance Stuart Larrabee: WWII Photo Journal* の表紙に見ることができる。

8 これは彼女が 'War Time' の中で用いたフレーズである (p. 25)。

の下に挟み込むような形で（切り取られた縁の部分いっぱい、縁に沿って目立つ字体を用いて）極めて個人的なキャプションをつけており、それは専門家による退屈な散文ではなく「信頼に値する」個人の経験の証となっている。この特集の誌面は「スナップ・ショットを貼り付け」ただけでなく、ニュース性があり極めて個人的なスチュアートの語りを伴うことで、「彼女はそこにいた」ということを明確に示すのである。一人称がもたらす信憑性に、戦争特派員の女性性という新たな価値が加えられたことは間違いない。スチュアート自身、彼女の戦争写真は「『女性の視点』から」撮影されたものだと書き残しており、その視点を「とりわけ人間的なアングル」と定義している。キャプションに見る彼女の個人的な声は、場面を描写し、時にその印象を刻み付けることで、印刷された写真の意味を伝えるのである⁹。トンデューの写真の下に付けられたキャプションには、次のように記されている。

サントロペをジープで通り過ぎる際、私はフランスの国内部隊の建物の外に群衆が集まっているのを見た。彼らは、村に隠れていたレジスタンス組織マキに関する情報をドイツ人の車に乗せても

らう対価として漏洩させた裏切り者の女性たちの髪の毛を切っていたのだった。私はその場面に衝撃を受けた¹⁰。

ここに記された情報は驚くほど精密で、スチュアート個人が戦時中に残した回想録が伝える「ドイツ人に協力した」女性についての大まかな説明よりも詳しく細部を伝えている¹¹。スチュアートが示唆するように、実際の剃髪は彼女たちが見世物として歩かされたのと同じ空間で行われた。事実、刊行されたイメージの加工されていないヴァージョンには一連の出来事の全体像が捉えられており、そこには4人の立ち姿の女性だけでなく理髪師も含まれ、その人物の腕とカミソリが、座って頭髪を剃られている人物とともにフレームに入り込んでいる（図3）。今や我々も、イメージの中央にいる人物と親密そうに肩を触れ合せている縞のブラウスを着た人物を見ている。しかし、このシリーズの中にはもう1枚、座って頭を剃られる女性を前方から捉える、別アングルから撮影されたイメージがあり、そこでは彼女の切り取られた髪はまだワンピースに散らばっている（図4）。数分前まで彼女はサングラスをかけており、頭はしっかりと前を向いていた（図5）。その少し後に前方から撮影された集団肖像写

9 'Pretoria Woman War Reporter Returns. Eloquent Tribute to Springboks', unattributed cutting, 1946, in Stuart Larrabee's personal war album, Elisofon Archives を参照。

10 *Libertas*, 4, no. 10 (September 1944), p. 40. トンデューに関するヒストリオグラフィーと、彼女たちの評価の中でジェンダー化されたステレオタイプが果たした役割やスケープゴートの的な位置づけが徐々に認識されてきたことに関する重要な研究としては、次を参照。Claire Duchon, 'Crime and Punishment in Liberated France: The Case of *les femmes tondues*', in C. Duchon and I. Bandhauer-Schöffman, *When the War was Over: Women, War and Peace in Europe, 1940 - 1956* (London: Leicester University Press, 2000), pp. 233-250.

11 Stuart, 'War Time', p. 25.



図3. コンスタンス・スチュアート・ララビー, 無題 (対独協力者, サントロベ, フランス), 1944年, ゼラチン・シルヴァー・プリント, イメージ30.6 cm×30.1 cm (12 in×12 in), 印画紙50.8 cm×40.3 cm (20 in×16 in)



図6. コンスタンス・スチュアート・ララビー, 無題 (対独協力者, サントロベ, フランス), 1944年, ゼラチン・シルヴァー・プリント, 印画紙25.4 cm×20.3 cm (10 in×8 in)



図4. コンスタンス・スチュアート・ララビー, 無題 (対独協力者, サントロベ, フランス), 1944年, ゼラチン・シルヴァー・プリント, 枠なし 50.8 cm×40.6 cm (20 in×16 in)



図7. コンスタンス・スチュアート・ララビー, 無題 (対独協力者, サントロベ, フランス), 1944年, ゼラチン・シルヴァー・プリント, 印画紙50.8 cm×40.5 cm (20 in×16 in)



図5. コンスタンス・スチュアート・ララビー, 無題 (対独協力者, サントロベ, フランス), 1944年, ゼラチン・シルヴァー・プリント, 印画紙/イメージ29.2 cm×24.1 cm (11.5 in×9.5 in)



図8. コンスタンス・スチュアート・ララビー, 無題 (対独協力者, サントロベ, フランス), 1944年8月, ゼラチン・シルヴァー・プリント, イメージ30.5 cm×30.5 cm (12 in×12 in), 印画紙50.5 cm×40.6 cm (20 in×16 in)



図9. コンスタンス・スチュアート・ララビー, 無題 (対独協力者, サントロペ, フランス), 1944年, ゼラチン・シルヴァー・プリント, イメージ31.6 cm×30.6 cm (12.5 in×12 in), 印画紙50.5 cm×40.6 cm (20 in×16 in)

真において、今や似つかわしくなくなってしまったサングラスは、露わになった頭皮の脆弱さとは対照的に覆われた彼女の顔へと戻されている (図6)。しかし、髪を剃る場面を収めた写真においても、彼女は下を向き、右手にサングラスを掴んで顔を背けているが、我々が注目している髪の毛を抱えた人物は前方を向いて指を唇に当てており、髪の毛はまだ肘のところにあるのである。このシリーズの他の写真には、髪を剃る理容師や、傍観する男性たち、擦り傷のある裸足の子どもたちがそこに合流する様子、慰めを与える年長者たちが、そして顔を隠す (この日を象徴する振る舞い) 女性たちの姿が捉えられている (図7)。顔を隠すのは、恥じらいの記号とも読み取ることができる仕草だが、認識されることや晒さ

れることに対する彼女たちの抵抗と見ることもできるかもしれない。見ることも見られることも望まない一組の人物についての断片化されたイメージの中でスチュアートが捉えたのは、自らを外部から閉ざす、彼女たちの行為であった。そして、自らを隠す彼女たちの仕草は、傍らで誇示される軍隊的な要素とは好対照をなしているのだった (図8)。そしてついに苦しみの時は終わり、頭を剃られたものたちの行列が剃髪の現場を離れる場面をスチュアートは捉えた (図9)。(私がここで一時的に映画のように再構成したものの) 最後のイメージは後方から撮影されたもので、そこには7人のうちの5人が歩き去る様子がとらえられている¹²。我々が注目してきた2人組は依然として一緒にいる。彼女たちの前を、年上の保護者に支えられた女性がうつむいたまま歩いている。後ろには、縞のシャツを着た人物が、やはりうつむいて重い足取りで憂鬱そうに前方へと歩みを進めており、その横では、かつてサングラスをかけていた人物が、剃り落とされた頭髪が落ちたことでまだ痒い背中を掻いている。この惨めな行列の沿道では、歓声を上げる子どもや野次馬たちが、この敵討ちの場面を囃し立てている。どのような犯罪行為が行われたのか厳密には明らかでなく、ヴィシー政権のもとナチス・ドイツの占領に加担した男性の協力者たちが、彼女たちと同じように公に晒され性別を奪われたのかどうかもまた確

12 興味深いことに、1946年にニューヨークのアーガス・ギャラリーでの展覧会を訪れたある鑑賞者は、これらの写真が「ある種の静止画のドキュメンタリー映画を形作っている」という描写を残している。Unattributed cutting 'Documentary Work of Great Value' in Stuart's war album, Elisofon Archives.

かでないにもかかわらず¹³。これは1944年の出来事であった。ドイツは完敗し、誰かが代償を払わなければならなかったのである¹⁴。

先に見てきたように、『リベルタス』はトンデューのシリーズから（注意深く選り出され横長の画面にトリミングされた）写真1点のみを選び、フランス解放の「アルバム」に組み込んだ。続く1944年の10月号において、この雑誌はスチュアートによる「解放されたフランス」からの「フォト・レポート」を掲載した。そこでは、制服を着た写真家のイメージを再度取り込みつつ、ドイツ撤退後の荒廃、英雄的な勝者の肖像、打ち捨てられた武器の写真や日常生活の場面を、マキヤ地元住民の姿とともに報じた。写真家としてのスチュアートの立場に関し、疑問を差し挟む余地はない。彼女は戦車部隊とともにポーズを決め、「ドイツ人たちが撤退し」、「太陽とシャンパン」が勝利することを歓迎していた¹⁵。この号の中に、連合軍部隊を歓迎する若いフラ

ンス人女性の笑顔、生き生きとした様子、そして豊かな髪に要約される祝祭的なレトリックを揺るがすものはない。彼女の役割は、この瞬間を語り定義する8つのイメージをまとめあげることであり、（写真とテキストの両方によって示される）「目撃者」としてのスチュアートの存在は、この特集が個別具体的で信憑性に富むことを保証するのだった。

こうした視覚的なストラテジーを用いることについて、『リベルタス』は決してナイーブではなかった。1940年以来この雑誌はイメージを独創的に活用することで、枢軸国による侵略の現実を伝え、未だ多数存在した敵対者に連合軍の主張の重要性と美徳を説得しようと試みていた¹⁶。『リベルタス』のエディターたちはプロパガンダ戦争の重要性を認識し、懐疑的な人々を説得し敵を怖がらせるためには、映像であろうが静止画であろうがイメージが必要不可欠な道具であると主張していた。「アルバム」という形態と「目撃者」による証言は、コ

13 女性が公的な辱め象徴に用いられる不均衡な状況については次を参照。Alison M. Moore, 'History, Memory and Trauma in Photography of the Tondues: Visuality of the Vichy Past through the Silent Image of Women', *Gender and History*, 17, no.3 (November 2005), pp. 657-681. あわせて次も参照。Fabrice Virgili, *Shorn Women: Gender and Punishment in Liberation France*, tr. John Fowler (2000; Oxford: Berg, 2002).

14 同じ問題は、スチュアートによるものではないパリ解放の場面をとらえた写真にも存在する。その中には、「罪を咎められた協力者」が民間人の集団から辱めを受けた後にズボンを下ろされた姿を写したものがあつた。しかし、キャプションが伝えるところによれば、男性は国内軍の兵士によって保護されたという。*Libertas*, 4, no. 10 (September 1944), p. 13を参照。

15 'Libertas Visits Free France', *Libertas*, 4, no. 11 (October 1944), p. 13.

16 戦争に参加するという決定に対し、中立を唱えていた南アフリカの総理大臣バリー・ヘルツォーク (Barry Herzog) は異議を唱え退任し、後任のヤン・スマッツ (Jan Smuts) は連合軍に加わるよう働きかけた。こうした出来事の当時の文脈における議論については次を参照。Saul Dubow and Alan Jeeves, *South Africa's 1940s: Worlds of Possibilities* (Cape Town: Double Storey, 2005). 連合軍への参加に向けたキャンペーンに関するスマッツの視点からの議論は次を参照。B.K. Long, *In Smuts's Camp* (Oxford: Oxford University Press, 1945), pp. 40-56.

ダックの時代が可能にしたアマチュアの記録という考え方に基づくもので、『リベルタス』は以前からこうした手法を用いてきた¹⁷。私自身の伯父マリウスもパイロットとしてエジプトとヨーロッパに駐屯していたことがあり、スフィンクスやピラミッドの前の兵士たち、野営地での日々の生活、軍用車両の前で微笑む男性たちの姿を収めた写真によって、ミリタリー・ツーリズムの典型とも言える心を揺り動かすような記録を残した¹⁸。このような「普通の人々」の感覚こそ『リベルタス』が折に触れて模倣していたものであり、それは、専門家による明らかな権威主義（と既得権益）の埋め合わせをし、人々に語らせるためのものであった。エディターたちはこのような証言の持つ力を理解しており、戦争を人間の、そして個人のものとして見せるために、こうした手法を用いたのだった。記録写真の持つ効果は、本物らしさだけでなく、それが真実であるという主張を担保し語りの中に組み入れる一連の誌面構成にも依存する

のだった。

しかしこの雑誌は、より実験的な別の技術を取り入れることにより、状況をよりドラマティックなものにした。そうすることで『リベルタス』は、（自ら主張するように）南アフリカで刊行された最初の写真雑誌となっただけでなく、誌面で複雑な視覚的メッセージを形作るためにモンタージュといったモダニズムの実践や「トリック写真」を用いることでも、この地域における先駆者になったのである¹⁹。創設期から『リベルタス』は専属の「報道写真家」を雇用した。中でも J・P・フォルスター (J. P. Vorster) は、1941年の2月号において、見出しと記事の上に彼自身とボックスカメラのイメージを載せる視覚的な画面構成を伴い、「ユニオンで最も多芸に秀でた迅速なカメラマン」として読者に紹介された。それはあたかも、同誌が主張したように、文章に対するイメージの新たな優位性を強調するかのようであった²⁰。1941年の7月までに、『リベルタス』は戦争協力のためのみ

17 例えば次を参照。Sgt. T. McNally's contribution of 'Snapshots From His Madagascar Album', *Libertas*, 3, no. 3 (February 1943), np.

18 マリウス・ガーブ (Marius Garb) の戦時中のアルバムは、現在イスラエルのヤド・ヴァシェムに保管されている。その資料を共有してくれたガーブ家の私のいとこたち、ブライアン (Brian)、マキシ (Maxie)、デイヴィッド (David)、そしてベリンダ (Belinda) に感謝する。

19 1942年11月の『リベルタス』(vol. 2, no. 2)、56ページの「アフリカのスポットライト」と題された写真につけられた誰によるものかわからないキャプションには次のように記されている。「2年前、南アフリカで最初の写真雑誌の刊行が始まった。刊行に際しての信条は、戦争協力を通して南アフリカが望み実現していることを人々に伝えることである」。

20 「情報や知識を伝える上で、静止画であれ映像であれ、今後写真は、書かれた言葉よりもより重要な位置を占めるようになってゆく。そうなるのは、前の日の午後にヨーロッパで撮影された写真が、次の日には南アフリカの家庭の朝食のテーブルにのせられる時である。それは見出しの時代の終焉を意味するだろう。写真の持つ鮮やかなリアリズムと競い合うことはできないのだ。(中略) そしてもちろん、ドイツ人は近代のプロパガンダの中で写真が占める重要性にずいぶん前から気づいていたのである」。T.C. Robertson 'Libertas Photographer', *Libertas*, 1, no. 3 (February 1941), p. 59を参照。

らず先進的な政治団体としての自身の役割に注目を集めるための策略として、読者に視覚的な衝撃を与えるような工夫を施していた。例えば、第1巻8号の表紙には、信憑性と真実性を演出した架空の舞台設定の中で、アドルフ・ヒトラー (Adolf Hitler) が『リベルタス』を熱心に読んでいるかのような写真が掲載された(図10)。表紙とタイトルがよく見えるように雑誌を掲げ持ちながら、家庭の室内と思われる場所に座り、ヒトラーは夢中かつ熱心に『リベルタス』を読んでいるように見える。表紙裏でこの号のエディターはすぐに「これは本物の写真ではなく、我々のアトリエで捏造されたものである」と断りを入れてはいるが、ヒトラーのスパイが『リベルタス』の成功を脅かし噂や嘘によってその活動を抑圧したことを踏まえれば、この写真が伝える情景もあながち嘘ではないと主張した²¹。ロウレンソ・マルケス(現マプト)の書店で『リベルタス』を入手したナチスは、広告主たちに支援の打切りを迫り雑誌を弱体化させようとしている、と言われていた。したがって、『リベルタス』を読むヒトラーというフィクションは、暗室という装置が可能にするより深い真実を明らかにするのである。モンタージュは、対象の指標となるプロトコルを再生産するというよりも、実際にはリアリストの肖像写真を模倣するのである²²。そして、「ヒトラーが『リベルタス』



図10. 『リベルタス』表紙, 1巻8号(1941年7月)

を読む—なぜか?」という画面下のキャプションは、あからさまに問いかけることで読者の潜在的な疑念を明るみに出す。つまり、こうした人工的なリアリズムが作り出すのは、提示されたありそうもないシナリオについての訝しげな承認なのである²³。

人工的なリアリズムの効果を得るために、合成された構成やアトリエでの加工、モンタージュを恥じらいもなく用いたにもかかわらず、『リベルタス』は、模倣や社会に対する論評、批判のツールとしての真実を告げる役割といった、ありのままを捉えるものとしての写真の伝統的な概念には囚われたままであった。初期の連続する幾つかの号では、時に国外の写真家から送られてきたイメージを用いながら、トリポリ

21 Robertson 'We Defy the Agents of Hell!' を参照。

22 この写真は、1941年1月号(vol. 1, no. 2)の20ページに掲載された、「優美で高級な『リベルタス』の写真」のために「特別にポーズを決めた」モザンビーク総督の同じような肖像を模倣している。

23 ここでの模倣としてのリアリズムに関する解釈は、次の文献に負うものである。Devon Fore, *Realism after Modernism: The Rehumanization of Art and Literature* (Cambridge, MA: MIT Press, 2012).

からマダガスカルにかけての南アフリカ軍の偉業を描き出す写真付きの記事を特集した²⁴。しかし『リベルタス』は、戦争に勝利することとそれに続く平和構築の両方に関心を抱いていた。そのため、黒人居住区の貧困や²⁵、「現地人」の病²⁶、「貧困白人」の栄養失調²⁷から失業や法的援助の必要性に至るまで、南アフリカ内部の社会問題をめぐる様々なフォト・エッセイの中に戦争特集は位置づけられたのだ。従って、1950年代の雑誌『ドラム』を社会問題に取り組む南アフリカで最初の写真入り出版物とする広く行き渡った認識とは相反するが、家父長主義的でしばしば恩着せがましい論調を持ち、ヤン・スマッツと彼の白人ばかりの仲間のリベラルな（しかし、革命的ではない）アジェンダに結び付けられはしたものの、『リベルタス』こそ、社会問題に取り組むリアリストの図像が継続的に上げられる場を南アフリカ国内に初めて提供したのであった²⁸。

こうしたことから、（地元の人々と国外

にいる兵士たち両方への）戦争の影響と現実を伝えるためには、現地に写真家がいることが必要だと『リベルタス』が考えるようになったことにはほぼ疑問の余地がない。エディターたちは、戦闘や紛争の場面を特に求めたわけではなく、むしろ必要としたのは個別具体的な文脈における生きた経験に関する洞察であり、それは国外にいる南アフリカ軍を位置づけ、彼らが晒されているより広い世界についてのイメージを持つためのものであった。そして、（ヨーロッパだけでなく、自国内でも成長する枢軸国の同調者からも身を守るため）対ファシズム戦争に参戦しつつ平和な未来を計画するというアジェンダに即したのもであった。こうした状況から、1944年の7月に雑誌はフルタイムの専属写真家としてスチュアートを雇い、彼女に18ロールのフィルムを持たせて北へ、つまり当初はエジプトに向けて、しかしそこから（フランスを経由して）イタリアへと送り出したのだ。彼女はそこで南アフリカの第6部

24 'We Were There, Springboks see Tripoli', *Libertas*, 3, no. 5 (April 1943), pp. 24-25, and McNally, 'Snapshots From His Madagascar Album' を参照。

25 'Challenge to Democracy, Rand's Problem Township', *Libertas*, 2, no. 9 (August 1942), pp. 16-29.

26 Selma Cohen, 'Disease Stalks 6000,000 Natives', *Libertas*, 2, no. 1 (December 1941), pp. 56-63.

27 T.C. Robertson, 'Malnutrition: A Challenge', with photographs by J.P. Vorster, *Libertas*, 1, no. 9 (August 1941), pp.16-17, 19-20.

28 1940年代の「ネイティヴ・スタディーズ」とドキュメンタリーの関係性に関する議論は次を参照。Michael Godby, "Native Studies": Photographic Responses to the "Native Question" in South Africa around the middle of the Twentieth Century', in O. Enwezor and R. Bester (eds.), *Rise and Fall of Apartheid* (New York: International Center of Photography, 2013), pp. 46-65. 『ドラム』は、「アフリカ系、インド系、そして白人の写真家による作品が同じ文脈で扱われた最初の写真刊行物」（事実その通りであった）としてクレジットされただけでなく、実際にはそれに先行する「記録写真という意識の形成」にも重要な役割を果たした。Enwezor and Bester, *Rise and Fall of Apartheid*, p. 150 を参照。また、『ドラム』と、イーライ・ワインバーグ (Eli Weinberg) 及びレオン・レフソン (Leon Levson) の活動におけるその前史については次を参照。Darren Newbury, *Defiant Images, Photography and Apartheid South Africa* (Pretoria: Unisa Press, 2009).

隊と合流し、後に刊行される戦時下のフォト・エッセイの大半を制作することになった²⁹。スチュアートは、この旅に出発する前からすでに、魅力的な肖像写真を撮ることによく知られる存在であり、『リベルタス』は戦時中を通じて（1936年からプレトリアで運営していた）彼女の商業的なスタジオの広告を快く掲載し続けた。雑誌は肖像写真家としての彼女の技量を活用し、早いものでは1942年11月号の表紙のためにジェフリー・ロング（Geoffrey Long）のような戦争芸術家を称賛するイメージを注文した³⁰。このイメージで、ロングは工業的で軍事的な風景を描いた自身の絵画の抽象的な細部の前で、行動力のある様を示すようにポーズを取っている。『リベルタス』は戦争芸術家の価値について、フォトジャーナリストと同じように、「その場」に臨み、独自のリサーチと経験から素材を集め、常識や凡庸さに縛られずにものを見ることだと主張した。戦争の「人間的な」物語を手に入れるために、スチュアートはカメラとともに送り出されたのだった。

『リベルタス』にとって、視覚的なメッセージを活用する最良の方法は、編集され個人的に語られた物語の中にそれが示されることであった。そして、スチュアートに

よる解放後のフランスからのフォト・エッセイは、彼女の戦場からののはじめての包括的「ルポルタージュ」となったのである³¹。しかしこうした状況下において、すでに見てきたように、トンデューに関する力強く膨大な証拠写真のうち、『リベルタス』に掲載されたのはたった1枚の写真のほんの一部だけであった。アルバムのように記念特集に並べられた終戦の祝祭的な様子を収めた写真のコレクションに、トンデューの写真はどこか変則的で落ち着きの悪い要素をもたらしているようである。小柄な写真家が車のボンネットによじ登り、女性たちの受難を記録するためファインダーを覗こうとローライフレックスを上腹部に押し当てて撮影した、より広範囲にわたる心理的出来事を伝えるものとして、この一連の写真にスチュアートは『リベルタス』が選択したたったひとつの断片が伝える以上の思いを込めたのだった。『リベルタス』は、雑誌専属の戦争通信員としてのスチュアートに公の委任状を準備し、それによって彼女はサントロペという場にいることができたのだが、現地で彼女が経験し探求したことは、雑誌の政治的かつ編集上のアジェンダを凌駕するものであった。それは、記録を残そうとする要請とドキュメンタリーの欲

29 スチュアートはこの詳細を彼女の日記に描写している。'War Time', p. 1, Elisofon Archives.

30 『リベルタス』は、視覚芸術の作家たちの支援として前線からの絵画やドローイングを定期的に掲載し、彼らは「機関銃を構えたり装甲車を運転したりするのと同じように、ナチズムと戦っているのだ」と主張した。Libertas, 2, no. 12 (November 1942), p. 17.

31 彼女はたくさんの写真をカイロで撮影したが、戦線がすでにヨーロッパに移っていたことからそこはすでに彼女曰く「僻地」であり、彼女も間もなくイタリアへと向かった。ローマではアメリカの戦争通信員のジャッキー・マーティン（Jackie Martin）に出会い、スチュアートは彼女と共に連合軍が侵略したばかりのフランスへと向かったのだった。

望、双方の剰余なのであった³²。

撮影を通して公衆の面前における剃髪と辱めの儀式を目撃した時、スチュアートは何を見たのだろうか和我々は問うだろう。なぜ彼女はいつまでもその場にとどまり、女性が断髪され顔を隠す場面から、騒々しく囃し立てる群衆の中を彼女たちが去っていくまでを追い続けたのだろうか。彼女はなぜ、敵と不誠実で好色な交流を持った罪を咎められた無名の被写体たちにしっかりと継続的に向き合い、あたかも映画のように彼女たちを見守り続けたのだろうか。その光景は「衝撃的だった」とスチュアートは認めているが、目の前で繰り返される復讐の行為と明らかな苦しみに対し、彼女は、技術的、心理的、そして感情的にどのような状態で向き合っていたのだろうか。

写真家としてのスチュアートの生い立ちをよく知られたものである³³。彼女は写真家としての最初のフォーマルな訓練をロンドンのリージェント・ストリート・ポリテクニクと他のいくつかの個人スタジオで受け、肖像写真とモデルをリタッチしてより魅力的に見せる技術とを学んだ。時代は「ソフトフォーカス・プリントの全盛期」であり、ペンシルやブラシの助けを借りて

シワやシミを消し去ることで社交界の被写体たちの機嫌をとるために、こうした技術は未だ有効であった³⁴。しかし、結果として彼女がそこで学んだことは、トन्दューのイメージが示すような、自らを隠そうと身をかがめる姿や脆弱さをクローズアップで捉えることとは大きくかけ離れたものであった。戦争写真における誠実で正確な被写体との向き合い方は、スチュアートがミュンヘンのバイエルン州立写真学校での7ヶ月間の訓練で身につけたものであった。彼女はそこで、それまでとは全く異なる写真のコンセプト、とりわけ「ドキュメンタリーとありのままのスナップ・ショット」と彼女が呼んだものに触れることとなった。そこには、「修正」を加えたりネガにエアブラシを当てたりする余地はなかった。「見たものこそ、捉えられたもの」であり³⁵、「フィルムを無駄にする」ことはなかった³⁶。写真のフレーミングがとりわけ重要で、最低限の撮影で結果を得ることが求められた。彼女が「リアリズム」と呼ぶものこそ、スチュアートがドイツで学び、南アフリカに持ち帰ったものであった。彼女は南アフリカで、肖像写真という商業的な作品と、都市の主題や政治的アジェンダ

32 『リベルタス』は彼女がフランスにいることを知らなかったとスチュアートは回想している。彼女は「前線で活動する南アフリカの兵士たちを写真に撮るために派遣されたのであって、南フランスの解放を記録するためではなかった」。しかし、彼女はその機会に、「レポーター」ではなく「写真家としての視点」を活用したのであった。Interview with Scott Wilcox, in *Constance Stuart Larrabee: Time Exposure*, p. 17.

33 彼女の受けた教育と背景に関する広く知られた情報は、以下に収録されているスコット・ウイルクックス (Scott Wilcox) とのインタビューの中で語られたものである。 *Constance Stuart Larrabee: Time Exposure*, pp. 9-24.

34 *Ibid.*, p. 10.

35 *Ibid.*

36 *Ibid.*, p. 18.

を伴った社会の記録、そしてアフリカの生活の（大いに美化された）表現に対して膨らむ関心とを、実践において分離させたのだった³⁷。

スチュアートは1935年の9月から1936年の4月にかけてミュンヘンに滞在し、その間、敬愛するルドルフ・ミュラー＝シェーンハウゼン（Rudolf Müller-Schönhausen）のもとで写真を学んだ。ミュラー＝シェーンハウゼンは（特に風景と建築の写真を得意として）技術的な熟練を重視しており、（ナチスの支配下にあったドイツでは「ポリシェヴィキ」と「コスモポリタン」の墮落とみなされていた）モダニズムの試みには懐疑的であった³⁸。ミュンヘンから母親に送った手紙は、スチュアートが「広告用ポスター」と肖像写真の練習

で十分な力を発揮したいと思っていたことに加え、彼女が、厳しいレッスンをしてくれる大好きな先生を喜ばせたいと望む、熱心で実直な学生であったことを示している³⁹。彼女は他にもヌードや花、建築を主題とした写真を学んだが、「南アフリカに戻ったら」彼女自身の「スタイルを展開」するようにという（彼女が呼ぶところの）ミュラー先生の助言に従い、スチュアートは技術的なスキルの習得に何よりも重点を置いたのだった。母親に宛てて彼女は、「ごまかしのない」写真について、「髪の毛一本一本まで見てとることができるだろうけれども、それがどれだけ難しいことか到底分からないだろう」と自慢げに書き送っている⁴⁰。これは、彼女のロンドンでの学びが重視した詩的な曖昧さやソフトフォーカス

37 *Ibid.*, p. 12. 彼女によるアフリカ主題の写真とドキュメンタリーとの関係性については次を参照。Godby, "Native Studies". 以下も参照。Christraud Geary, *South Africa 1936-1949: Photographs by Constance Stuart Larrabee* (Washington, DC: National Museum of African Art, Smithsonian Institution, 1988); Brenda Danilowitz, 'Constance Stuart Larrabee's Photographs of the Ndzundza Ndebele: Performance and History Beyond the Modernist Frame', in Marion Arnold and Brenda Schmahmann (eds.), *Between Union and Liberation: Women Artists in South Africa 1910-1944* (Burlington, VT: Ashgate, 2005) pp. 71-93; Jane Livingstone, *Constance Stuart Larrabee: Tribal Photographs* (Washington, DC: Corcoran Gallery of Art, 1984).

38 スチュアートは自身の師を「ミュラー先生」と呼んでいるが（Wilcox interview, in *Constance Stuart Larrabee: Time Exposure*, p. 11）、ドイツの写真史家ロルフ・ザクセ（Rolf Sachsse）によれば、当時在職していたミュラー姓の人物はRudolf Müller-Schönhausen（1893-1968）のみで、彼はそこで1926年から1939年にかけて教鞭をとっている（2016年8月8日のザクセ教授からのEメール）。1935年10月30日付の手紙の中でスチュアートはミュラーに関し、「45歳くらいの大柄なブロンドの年配の男性」と書いており、これは当該の人物の年齢や特徴と一致する。Elisofon Archives, Constance Stuart Larrabee Collection (CSL) EEPA, 1998-006; CSL 1933-36, Folder 326, #43を参照。

39 「ミュラー（教師）が卒業生に（中略）私がクラスで最もよくできた学生で賢いと言ったというので興奮している。彼はとても知的でロンドンの先生たちよりもずっと進歩的なので、これは素晴らしい褒め言葉だ」。Letter from Stuart to her mother, Elizabeth Annie (Bennetts) Stuart, Elisofon Archives, Constance Stuart Larrabee Collection (CSL) 16 October 1935, p. 1, EEPA 1998.0006; CSL 1933-36, Folder 326, #40.

40 Letter written on 18 February 1936, Elisofon Archives, Constance Stuart Larrabee Collection (CSL) EEPA 1998.0006; CSL 1933-36, Folder 326, #16.

の小綺麗さとは遠くかけ離れたものであった⁴¹。

しかしミュンヘンでの滞在は、ローライフレックスやリアリズム以上のものをスチュアートに授けた。彼女は限らない憧れを持って現地の言葉と文化に接し、それを学んだ（彼女はドイツ語に堪能になった⁴²）。この滞在に関する後の記録の中でスチュアートは、ミュンヘンでの生活は「素晴らしい」ものだったと述べており、ユダヤ人女性から受けた語学レッスンに重点が置かれ、ミュラー先生は「反ヒトラー」であったとある⁴³。また、ビアホールやパレードの楽しさが描写される一方で、「外国人」は公的な場でヒトラーに敬礼する必要はなく、バイエルンの学校の朝礼で鉤十字の周りに整列して「ハイル・ヒトラー」と声を揃える必要もなかったことが強調されている⁴⁴。このような語りは、現地における彼女と拡大するナチズムとの結託や協調関係を

事実より矮小化してみせている。実際、学生であったスチュアートといよいよ軍事化され猜疑的になっていく彼女の周囲のナチス・ドイツ社会との間の批判的な隔たりは、事後的に挿入されたものであった。しかしながら、スチュアートによる未刊行の個人的な書簡は、これとは違った物語を伝えている。身構えることなく実家の母親に宛てた手紙の中には、ナイーブで意固地なまでに無知な22歳の南アフリカ人の姿が見える⁴⁵。制服を着た男性に夢中なことに対して恥じらいはなく、熱心に朝の敬礼に参加することへの躊躇いも明らかに存在せず、ヒトラーと彼の支持者を受け入れる彼女の思いは、よそ者の「礼儀正しさ」をはるかに越えたものであった⁴⁶。ヒトラーを目撃した、愛しく思う、崇拜している（ひいては、彼に感動させられた）といった話が手紙には散りばめられている⁴⁷。ナチスの親衛隊（SS）の舞踏会やカーニヴァル、パー

41 1937年以降、スチュアートは南アフリカのモダニストの建築家や画家と交友を結んだ。彼らにとって、「力強い絵画のデザイン」は必要不可欠なもので、彼女の作品はその後の10年にわたり、「ドキュメンタリー」としての細部への注力と構成への関心、美化、そして写真を「芸術」とする次第に強くなる主張とを融合させていた。Godby, "Native Studies", pp. 52-53を参照。

42 「(前略) ドイツを離れた時私はドイツ語で思考していたが、それは、私がその言葉だけを話していたからだ」。Wilcox interview, in *Constance Stuart Larrabee: Time Exposure*, p. 11.

43 彼は実際にはナチスの支持者であり、1939年に教職を離れ、1942年に破産するまで南アフリカ軍の部隊とのビジネスを展開した。彼は1949年に教職に戻った。この情報を提供してくれたロルフ・ザクセに感謝する（2016年8月8日の筆者へのEメール）。

44 Interview with Wilcox, in *Constance Stuart Larrabee: Time Exposure*, p. 11.

45 興味深いことに、スコット・ウィルコックスとのインタビューの中で、スチュアート・ララビーは当時18歳であったと回想している。しかし彼女は1914年生まれであり、22歳か23歳であったはずである。Wilcox, *Constance Stuart Larrabee: Time Exposure*, p. 11を参照。

46 「(前略) あらゆるところでおはようなどの代わりにハイル・ヒトラーと言ひ、それは我々を鼓舞するものだった。11月に彼がここに来ると言われており、彼の熱心な崇拜者として、私は是非会いに行きたいと思っている」。Letter to her mother, Elizabeth Annie (Bennetts) Stuart, 10 September 1935, Elisofon Archives, Constance Stuart Larrabee Collection (CSL) EEPA 1998.0006; CSL 1933-36 PC, Folder 326, #16.

47 「素晴らしいニュース。この前の日曜日にヒトラーを見、それはとても興奮する出来事だった」(1935

ティに参加したことは手紙で語られる出来事
の山場で、親衛隊の男性たちとのデート
は数知れず、とても楽しそうに描写されて
いる⁴⁸。彼女がよく出かけた場所には、ナチ
党が結成されたビアホールも含まれた。焚
書を取り上げたものを含むナチズムの「示
唆に富んだ」映画を見に行き、ヒトラーの
『我が闘争』を読もうとし、反ユダヤのス
ローガンが掲げられジャズが禁止されるの
を、反対したり疑いを抱いたりすることも
なく目にしていたのであった⁴⁹。その結果、
彼女を取り巻く社会の秩序や語りに対する
思慮を欠いた熱狂が生まれたのである。手
紙という親密な表現形態において、新しい
外套と物乞いの禁止や人種化された中傷と
はあたかも同等であるかのように扱われて
いたのであった。

ドイツ人と親密な関係を持った経験と

彼らの言語に精通していたことは（戦時中
を通じて繰り返し有益にはたらいたのでは
あったが）、スチュアートが戦場で任務を
遂行するにあたり困難をもたらしたに違
いない⁵⁰。凍ったドイツ人兵士の遺体の上
に立ち、「悲しく気が滅入る」⁵¹とその姿を写
真に収めた時、若く愚かで多感だった頃
に知り合い一緒に踊った制服姿の男性の
ことを思い出さずにいることが、彼女
には果たして可能だったのだろうか。後
のインタビューや回想に明らかのように、
スチュアートは学生時代の経験を、時を
経て抑制し作り直したのだった⁵²。しか
しながら1944年に、サントロペで若い
女性が公の場で髪を刈られる現場に居
合わせ、その受難に衝撃を受け動揺した
時、共感できる何かが解き放たれたので
あった。彼女は一瞬、目撃した女性たち
の自らを隠そうという仕草や悔恨の中

年11月5日)という記述がその典型である。Letter to her mother, Elizabeth Annie (Bennetts) Stuart, Elisofon Archives, Constance Stuart Larrabee Collection (CSL) EEPA 1998.0006; CSL 1933-36, Folder 326, #44.

48 「先週、ナチス親衛隊（ヒトラーの特別な軍事護衛隊）が開催するクリスマス・パーティーにも行った。それはとても楽しかった。なぜなら、私は彼の最も熱烈な支持者の1人で、誰かに紹介されるたびにハイルと言うことがとてもドイツ的に感じられるからだ」。Letter to her mother, Elizabeth Annie (Bennetts) Stuart, Elisofon Archives, Constance Stuart Larrabee Collection (CSL), 24 December 1935, EEPA 1998.0006; CSL 1933-36, Folder 326, #51.

49 Letter from Constance Stuart to her mother, Elizabeth Annie (Bennetts) Stuart, 26 November 1935, Elisofon Archives, Constance Stuart Larrabee Collection (CSL) EEPA 1998.0006; CSL 1933-36, Folder 326, #46. 次も参照。Letter of 18 February 1936, EEPA 1998.0006; CSL 1933-36, Folder 326, #16. ここでは次のように記されている。「街には、ユダヤ人に対抗する文学作品が陳列された棚があり、そうした棚にはユダヤ人は我々の最大の災難だ！！と印字されている」。

50 回想録の中でスチュアートは何度もドイツ語の流暢さに言及し、それが彼女のフランス語よりもいかに上手かについて書き記している。例えば次を参照。'War Time', p. 41.

51 *Constance Stuart Larrabee: WWII Photo Journal*, p. 34 を参照。

52 戦時中の回想録にも後年出版された追想録にも、彼女が以前ヒトラーやナチズムの人種化された布告の内容に強い憧れを抱いていたことを裏づける記録は含まれていない。'War Time' と *Constance Stuart Larrabee: WW II Photo Journal*, pp.11-27 を参照。ミュンヘン滞在をめぐる理想化された追想は以下に収録される1995年のスコット・ウィルコックスとのインタビューに収められている。*Constance Stuart Larrabee: Time Exposure*, p. 11.

に、自身の隠していた自己を垣間見たのではないだろうか。彼女は、個性とプライドの象徴である彼女自身の「赤褐色の」⁵³髪に言及し、「女性が頭髪を剃られること以上に見苦しい光景はない」と書き残している⁵⁴。以前の自分自身を示唆し得るものとして、スチュアート曰く「手放すことができないかのように」刈り取られた髪の毛を腕に抱えた「罰を受ける女性」を見るのは、どのような経験だったのだろうか⁵⁵。

もちろんスチュアートは、トンデューの姿を撮影した唯一の写真家ではなく、唯一の女性でもない。アメリカ人のリー・ミラー (Lee Miller) は、スチュアートがサントロペで撮影していたちょうど同じ日に、レンヌで剃髪された女性たちが群衆から叩かれたり唾を吐かれたりしながら歩く情景の雰囲気をつ捉えている⁵⁶。(ロバート・キャパ (Robert Capa) やアンリ・カルティエ・ブレッソン (Henri Cartier-Bresson) を含む) 数えきれない写真家たちが、頭皮が半ばむき出しになった女性たちの惨めな光景を撮影した。彼女たちの身体は、フランスが制圧することのできなかった敵の身代わりとなるのであった。今日その情景は痛々しいまでによく知られている。あたかも占領(と占領軍への協力)のもとらした精神的苦痛と屈辱が女性たちをしつこく追い回し辱める

ことによって贖われるかのように、男性の怒りと傷つけられたプライドは女性たちの頭皮と肉体に贖罪の場を求めたのだった⁵⁷。

マルグリット・デュラス (Marguerite Duras) の脚本に基づくアラン・レネ (Alain Resnais) の(現在ではカノンのな)映画『ヒロシマ・モナムール』〔邦題:『二十四時間の情事』〕(1959年)を引き合いに出すことなく、フランス全土の数えきれない集落で2万人近い女性が「罰せられた」報復の儀式の心理的な代償について考えることはできない。レネの映画は、ヒロシマという名の男性／街との出会いを通して彼女のトラウマになった記憶を解放することで、主人公であるその女性の経験を劇的に表現した。この映画では、1957年、1人のフランスの女優が平和に関する映画を作るため広島に来ている。彼女はそこで、原子力の惨劇の痕跡(そこには、放射能によって頭皮から抜け落ちた毛髪のかたまりが含まれていた)を目にし、そして日本人の建築家と情熱的(でカタルシスをもたらす)恋をすることによって、彼女自身がヌヴェールで髪を切られ辱められた女性の1人であったという戦時中のトラウマを癒すのだった。髪を切る場面は映画の中ではほんの数秒しかないが、先に見た写真のアーカイヴの中心的比喩表現がこの場面でも繰り返される。

53 彼女は「ジンジャー」や「赤毛」と呼ばれており、彼女自身その頭髪について何度も言及している。'War Time', p. 44 を参照。

54 *Ibid.*, p. 25.

55 *Ibid.*

56 Antony Penrose (ed.), *Lee Miller's War* (London: Thames and Hudson, 2005), p. 65 を参照。

57 デュシェンはアイコニックな写真が果たした役割に関し次の論考で議論している。'Crime and Punishment'.

つまりその情景は強烈で、髪を切る人と群衆は混ざり合い、太陽が照りつけ、女性たちは夏のワンピースを身に纏い、見物人たちは微笑み、タバコを吸い、笑っており、身体の距離感は容易に知覚できるのである。そしてこの筋書きは、懲罰の場面を公に晒すものであった。この記憶とヒロインがヌヴェールから亡命する前にジメジメとして薄寒い地下室に閉じ込められていたことは、出来事が発生した場所から遠く離れた地で明らかにされる。この女性が情熱と抑圧された苦しみを解放するには、広島の苦しみとその影響を受けた人物による物問いたげな強さに晒されることが必要だったのである。日本人の恋人に肉体的にそして正面から受け止められることで、彼女は、断片的で途切れ途切れに想起され、それゆえ時系列に沿うことなく絡まり合って不明瞭に混ざり合う自身の過去を統合し、それを受け入れられるようになるのである。

コンスタンス・スチュアートの回想録の中に、サントロペで目撃した情景が彼女にトラウマを与えたことを示唆するものはほとんどない。過去の意識や行動に関するいかなる記憶も解放されたようには思えない。しかし、彼女は間違いなく動揺したのだった。彼女は「衝撃を受けた」と言っており、それは精神的な苦しさを伴うものでさえあった。「スクープを掴んだやり手の新聞記者」のように感じつつ、彼女はそれを語るとともに写真に収めざるを得ないと感じた。だからこそ、「精神的なサポート」のためにサングラスをかけたままだった女性がいたことや、自分のものであると示すかのように腕に抱えた頭髪を「手放なせな

い」人物がいたことを、当時の回想録に書き残しているのである。スチュアートの印象的なイメージの中で剃られた頭部と隠された顔の対照的要素となっているのは、肘の曲げられた部分に抱えられた頭髪のかたまりである(図2)。我々は、その細やかなテクスチャーや連なりに気づき、それが切り落とされたばかりであることを感じ取る。絡まり合った毛髪の表面は、撮影された直前まで持っていたであろう生命力を示唆することで、未だに生き生きとして光輝いているように見えるのである。剃髪が名誉の回復のためには必要な儀式であると考える人々によって切り取られた髪の毛は赤ん坊のように腕の中に抱えられ、その出来事の起こる「前」、つまり、暴力や破壊の前の身体が紛れもなく完全であった時を想起させる。しかしそれは、大いにセクシャライズされた記号でもある。長い髪が女性らしさの広く普及した文化的指標であるというだけでなく、無作法で残酷に刈り取られながらも溢れ出しそうな三角形のかたまりになった頭髪は、体に抱えられ、女性のセクシュアリティをも示唆している。事実、この女性の姿勢は、毛髪のかたまりがその代わりとなっているように思われる露出した陰部ではなく顔を手が覆っているが故に、裏返された「恥じらいのヴィーナス」の姿そのものを喚起する。すなわち、「罪人」は頭髪を失うことで性の特徴を奪われたのだが、その一方で皮肉にも、咎められた逸脱行為の元凶であり、その姿勢によって隠されるのではなくむしろ露わにされた彼女の「性」が、注目を集めているのである。意図せず、スチュアートのイメージは、

出来事の表面的な状況を越えた真実を明るみに出し、女性に対する集合的な懲罰の根底に、女性のセクシュアリティに対する悪意（と、広く浸透したミソジニー）が存在することを明らかにしたのである。

もちろん、スチュアートにはこのようなことを表明したいという意図はなかっただろう。彼女は、時間もフィルムも無駄にすることなく、経済的かつ効果的に撮影を行うことに注力していた。この出来事のような報復の情景を観察する時に彼女が引き合いに出すのは、ギ・ド・モーパッサン (Guy de Maupassant) の「自然主義」の眼である⁵⁸。それでもなお、スチュアートの感情移入の結果としての記録写真は、彼女の主体としての立ち位置に訴えかけるのである。それは、歴史を細部に至るまで詳細に捉えようとするプロの戦争通信員としてだけでなく、間もなく戦争が起こることを繰り返し警告され、軍事的で野蛮なナチズムの性格が明らかになっていた1936年のミュンヘンに住み、恋をした女性としての主体性である⁵⁹。

8年後、彼女はヨーロッパに戻り、かつての友人であり話し相手でもあった「ドイツ人に加担した」女性たちを「記録して」いたのである。（すぐに再び押し殺されてしまう）記憶は、その時解放されたのだろうか。スチュアートが、体にカメラをしっかりと構えて、そう離れてはいないところで自らを隠そうとする主演の女性が大切な髪を抱えた様子をファインダーのフレームに収める時、訓練された写真家の眼以上の何ものかがおそらくそこにはあったはずである。その時スチュアートは、歴史の一場面だけでなく、それに対する彼女自身の非常に親密で個人的な関係性を、1枚の写真の中に凝縮させたのである。すぐに時は流れ、彼女はその出来事をピクチャレスクで映画のような全体像の中に捉えるようになっただろう。しかし、このイメージの中では、記録を残すという任務を超えた物語が語られ、1人の女性の情緒的なアイデンティフィケーションが浮き彫りにされるのである。

謝辞

この論考のための調査は主にアーカイヴ資料に基づくものであり、それを可能にしてくれた以下のアーキヴィストとキュレーターの方々に感謝する。残念なことに今ではなくなってしまったコーコラン・ギャラリー・オブ・アート（ワシントンD.C.）のリサ・ストロングとポール・ロス。スミソニアン・インスティテューション、ナショナル・ミュージアム・オブ・アフリカン・アート、エリソフォン・アーカイヴ（ワシントンD.C.）のエ

58 Stuart, 'War Time', p. 39を参照。

59 母親のエリザベス・アニー・(ベネッツ) スチュアート (Elizabeth Annie (Bennetts) Stuart) に宛てた1936年4月2日の手紙の中で、スチュアートは次のように記している。「戦争について興奮する必要はない。国外にいる人は皆ここを離れるようにと取り乱した手紙を書いてくるが、十分なお金がなく、ここでは誰も戦いたいとは思っていないから大丈夫だ」。Elisofon Archives, Constance Stuart Larrabee Collection (CSL) EEPA 1998.0006; CSL 1933-36, Folder 326, #26.

イミー・ステーブルズ。ワイトウォーターズランド大学、ウィリアム・カレン・ライブラリーのガブリエル・モハール。ドイツォング・ナショナル・ミュージアム・オブ・ミリタリー・ヒストリー（ヨハネスブルグ）のスタッフ。また、アンドリュー・ヘミングウェイには、フィードバックと細やかな編集作業に対して謝意を示したい。そして私が最も感謝を捧げるのはアレックス・ポッツである。彼が30年以上にわたり、（その他多くのことの中で特に）リアリズム、自然主義、そしてアーカイヴについて会話を重ねてきてくれたこと、そして、食事や人々、友情によって支えてくれるロンドン北部のコミュニティにおける我々の楽しい時間にも感謝したい。

訳者：内山 尚子（うちやま なおこ）

広島大学大学院人間社会科学研究所・助教。専門は近現代美術史で、20世紀のアメリカ合衆国におけるエスニック・マイノリティの芸術家による美術と「他者」表象について検討している。「イサム・ノグチによる彫刻のモダニズムと黒人表象：《死（リンチされた人体）》が喚起する人種差別批判へのまなざし」『美術史』68巻2号（2019）、「（研究ノート）カラ・ウォーカーによる《フォンス・アメリカヌス》（2019）：パンデミック下のイギリスにおけるBLM運動の視点から」『ジェンダー研究』24号（2021）など。

解題

天野知香

著者のタマル・ガーブ (Tamar Garb) は、南アフリカ出身で、現在ロンドン大学 UCL の美術史学の教授、UCL 高等研究所所長、イギリス学士院正会員である。19、20 世紀フランス美術を専門とし、現在におけるジェンダーの視点による美術史研究の代表的研究者の一人である。その関心はジェンダー、セクシュアリティ、女性芸術家、身体、人種表象の研究に及び、現代美術や南アフリカのポスト・アパルトヘイトの文化・芸術に関する著作やキュレーションも展開している。多くの著作があるが、その主著の一つである 19 世紀における女性芸術家の状況を詳細に検証して論じた *Sisters of the Brush* (New Haven, London, Yale University Press, 1994) は味岡京子訳『絵筆の姉妹たち——19 世紀末パリ、女性たちの芸術環境』(ブリュッケ、2006 年) として日本語訳が出版されている。

今回訳出したのは、2019 年 5 月 25 日にお茶の水女子大学において開催された、美術史学会主催の辻佐保子美術史学振興基金 第 7 回講演会 (翻訳/通訳は当時お茶の水女子大学大学院博士後期課程だった内山尚子、金田迪子による) の講師としてガーブ教授を招聘した際の講演内容の元となった Tamar Garb, 'Constance Stuart's War: Women and Documentary's Excess', in Malcolm Baker and Andrew Hemingway (eds.), *Art as Worldmaking: Critical Essays on Realism and Naturalism*, Manchester: Manchester University Press, 2018, pp. 213-231. の全訳である。

本論は、南アフリカ出身の女性カメラマン、コンスタンス・スチュアートによって撮影された、第二次世界大戦後のフランスで、対独協力者とされ髪を剃られた女性たちの写真の詳細な分析を通して、そこに記録としてのリアリズムや報道メディアの政治的イデオロギーに沿ったプロパガンダやドキュメンタリーとしての機能を超えて、コンスタンスの、写真を学ぶために過ごした戦前のドイツにおける、後に語り直された自身の経験や、女性としての経験に基づく私的な眼差しを、イメージにおける Excess、すなわち規範的な意味伝達機能からはみだした過剰あるいは剰余として指摘することで、視覚表象がはらむ重要な問題を提起している。問題となった解放直後のフランスにおける対独協力女性に対する懲罰は、フランス男性における、ドイツの占領によって損なわれた彼らの男らしさ (ヴィリリティ) の代償的行為として発露したミソジニー (女性嫌悪) としても捉えられる。一方で本論において詳細に分析される髪やポーズ、服装等々を通じた表象における女性性の指標や視点がコンスタンスの写真においてどのような役割を果たしているのかを考えることも重要である。被写体による目を覆い、見、かつ見られることを拒否するしぐさと、そ

れを見、記録に残すコンスタンスの眼指しや対象との距離は、それがはらみうる暴力性と共感の間で、どのように切り結ぶのだろうか？さらに、映画『24時間の情事（ヒロシマ・モナムール）』への言及を通して、議論は私達自身の歴史である日本の第二次世界大戦における枢軸国としての位置や戦争における原爆の被害と同時に加害の問題、そしてジェンダーと「人種」の表象の問題にも結びつく。

講演の際には、ガーブ先生の精緻にして鋭い表象分析を踏まえた講演後の質疑応答においても、先生は踏み込んだ質問にも誠実にお答えくださり、学術的な交流を通して理解や認識を深める充実した機会となった。今回の訳出をご許可いただき、図版使用の許可に関してもご尽力いただいたガーブ先生に心より御礼申し上げます。