SURE 静岡大学学術リポジトリ
Shizuoka University REpository

ルイス・ブニュエルの『哀しみのトリスターナ』：原作および『コレクター』『偽りの花園』との関係において

メタデータ	言語: Japanese 出版者: 静岡大学人文学部翻訳文化研究会 公開日: 2011-07-11 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 花方, 寿行 メールアドレス: 所属:
URL	https://doi.org/10.14945/00005755

ルイス・ブニュエルの『哀しみのトリスターナ』
——原作および『コレクター』『偽りの花園』との関係において

花　方　寿　行

スペイン出身の映画監督ルイス・ブニュエルのキャリアにおいて、1970年にフランス・イタリア・スペイン合作映画として製作された『哀しみのトリスターナ Tristana』は、重要な位置を占めている。1928年『アンダルシアの犬』によって一躍シュールレアリズム映画の代表者として認められたブニュエルだったが[1]、この作品と次作『黄金時代』はフランスで製作され、三作目の『糧なき土地』が初めて故国スペインで撮った映画だった。しかしまもなく勃発した内戦と、その後のフランコ政権成立によってスペインを追われたブニュエルは、以後メキシコを拠点に長く活動を展開することになり、再びスペインで映画を撮影するのは、1961年の『ビリディアナ』まで待たなければならなかった。そして1960年代半ばからはフランスに拠点を移したブニュエルが、三本目にして生涯最後にスペインで撮影した映画が、『トリスターナ』であった。この作品は既に『昼顔』で共に仕事をしていたフランスのスター、カトリーヌ・ドヌーヴを主演に迎え、当時マカロニ・ウェスタンで人気のあったイタリアの男優フランコ・ネロと、スペインの名優にして後期ブニュエル作品の顔となったフェルナンド・レイの共演という、国際的なキャストを揃え、ブニュエルが内戦以前の若き日に愛情を注いだスペインの古都トレドで撮影された。

映画版『トリスターナ』の粗筋は、以下の通りである。舞台は20世紀初頭、内戦前のスペイン、トレド。零落した初老の貴族ドン・ロペ（レイ）は、庇護するという名目で引き取った少女トリスターナ（ドヌーヴ）を愛人としている。当初はそうした境遇に疑問を抱いていなかったトリスターナは、散歩中に若い画家オラシオ（ネロ）と知り合い恋に落ちたことから、自由を渇望するようになり、ついには駆け落ちをする。しかしトリスターナが脚を病み手術の必要が

[1] 『アンダルシアの犬』にはサルバドール・ダリが共同監督としてクレジットされているが、実質的に監督として作業したのは、ブニュエル一人だった。ペレス・トレント＆デ・ラ・コリーナ『ルイス・ブニュエル　公開禁止令』36頁参照。

生じたことから、貧しいオラシオは彼女の望みに反してトレドに戻り、この間に遺産を相続し豊かになっていたドン・ロペに、手術を受けさせることを条件に彼女を引き渡す。手術の結果一命を取り留めたものの、片脚を切断され、恋人に裏切られたという思いを抱いて、ドン・ロペの家に閉じこめられて暮らすことになったトリスターナは、冷酷な存在に変貌する。彼女はめっきり老け込んだドン・ロペを精神的に支配し、正式に妻となり、ついには心臓発作を起こした夫を見殺しにして、復讐を果たす。

さて、『トリスターナ』は19世紀スペインを代表する作家ベニート・ペレス＝ガルドスの同名小説を原作としているが、トリスターナが片脚を切断することになる前後から、原作とは大きく異なった展開を見せる。この中盤以降の展開は、ブニュエルの独創と見なされることが多いが、実際にはこれまであまり影響関係が論じられてこなかった、ハリウッド黄金時代を代表する監督ウィリアム・ワイラーの二作品、『コレクター』と『偽りの花園』を意識したものとなっている。

本論は映画版『トリスターナ』を、ガルドスの原作およびワイラーの二作品との影響関係に注目し分析することによって、その独自性をより精緻に明らかにするものである。

1　序盤――原作との相違点とその意味するもの

先に述べたように、『トリスターナ』の原作はガルドスの長編小説で、ブニュエルはこれをフリオ・アレハンドロと共同で脚本化している。この原作については、日本におけるスペイン19世紀文学の研究・紹介の遅れに、ブニュエル自身の「ガルドスのとてもつまらない作品のひとつ[2]」というコメントが加わり、極端に軽視される傾向が強くなっている。例えば四方田犬彦は原作について、「ガルドスの作品のなかでは、どちらかといえば地味で凡庸なものだと評価されている」「かなり冗長なところのある長編小説[3]」とした上で、ブニュエルが映画化に際して導入した変更を高く評価している。

原作『トリスターナ』の評価は、確かにスペインの研究者の間でも高くはない[4]。ただ日本人研究者が気をつけなければならないのは、ガルドスがそもそもスペイン語圏においては19世紀文学のキャノン的存在と見なされる大家であり、

---

[2] 同上書　310 頁。
[3] 四方田犬彦「ブニュエルとトレド」87、89 頁。
[4] Ricardo Gullón, “Introducción” de *Pérez Galdós, Tristana.* pp. i-ii 参照。

したがって『トリスターナ』はあくまで誰もが知っている大作家の「失敗作」と見なされているということだ[5]。ブニュエルにしても、確かに自身映画化した『トリスターナ』も『ナサリン』も、「ガルドスの傑作のなかには入らない」としている。だが彼は続けて、これらの作品が『フォルトゥナータとハシンタ』や『トルケマーダ』連作のようなガルドスの代表作より遙かに落ちるとした上で、小説の映画化に際しては作者の代表作でない方が気が楽だと述べている[6]。彼がガルドスの代表作の一つである『ドーニャ・ペルフェクタ』の映画化を試みながら果たせなかったのは、その意味で興味深い[7]。ブニュエルはあくまでガルドスを作家として高く評価した上で、その「失敗作」を自分流に作り直しているのだ。また「つまらない」と言いつつも、ブニュエルは『トリスターナ』の映画化に、1952年以来こだわってきていた[8]。ブニュエル自身はあたかもヒロインの脚切断だけに興味を惹かれたような発言を残しているが、以下の比較分析によって分かるように、登場人物の設定や序盤の展開は、しばしば捻りが加えられているとはいえ、かなり細かく原作の要素を踏まえたものとなっている。

例えば映画版で重要な役割を果たす人物に、ドン・ロペの女中サトゥルナの聾唖の息子、サトゥルノがいる。彼は少年時代からトリスターナに性的な好奇心を示し、どんな仕事も長続きしない怠け者として、ドン・ロペの分身的存在となっている。一見したところ映画オリジナルに思われるこの人物は、実は原作にも一カ所だけ登場する[9]。第7章でサトゥルナが息子に会うため公園に行くのに、トリスターナがついてゆく場面で、映画版のオープニングに相当するところだ。原作のサトゥルノはここで母親と話すだけで、トリスターナとは全く関わりを持たず、聾唖者でもない。そのかわり母子が話している間に、トリス

---

[5] フリオ・コルタサルが『石蹴り遊び』で行ったガルドス批判や、ガルシア＝マルケスが『我が悲しき娼婦たちの思い出』の主人公にガルドスを読ませていることは、キャノンとしてのガルドスに対する反逆として解釈されなければならない。残念ながら、いわゆるラテンアメリカ文学の「ブーム」世代の作家が先に広く紹介された日本では、ガルドスのスペイン語圏文学における重要性が認識される前に、20世紀半ば以降の作家による批判が作品不在のままで伝わり、過小評価が根づいてしまったきらいがある。

[6] ペレス・トレント&デ・ラ・コリーナ　前掲書　209頁。

[7] 同上書　206－207頁。

[8] 同上書　310－311頁。

[9] 四方田はサトゥルノという名前も含め、この人物をブニュエルの完全なオリジナルと考えて、論を展開している。四方田　前掲論文　88頁参照。映画版『トリスターナ』におけるサトゥルノの扱いは確かにオリジナルであって、四方田の解釈は大筋として認められるのだが、本文で論ずるように、その造型の基となる要素は原作中に存在する。

ターナは聾唖者と盲人から成る集団と出会う[10]。ブニュエルはこのシーンを、サトゥルナが聾唖者である息子サトゥルノに、トリスターナと共に会いに行くという形に直した上で、以後サトゥルノにより重要な役割を与えてゆくのである。

また映画版において、トリスターナに恋人がいることに気づき嫉妬したドン・ロペが、彼女の名誉を守ろうとする庇護者の如き口振りで叱責するのに対し、トリスターナが彼こそが自分の名誉を奪い日陰の身にしたのではないかと言い返すシーンでは、原作のこれに相当する場面（12章）のやりとりが、いかにも19世紀的で古めかしく響く原作の台詞をそのまま用いて再現されている。しかし原作では、激高したトリスターナが泣き出すと、その場でドン・ロペが態度を軟化させるという形で話が続くのに対し、映画版では泣きながら部屋を飛び出したトリスターナが、台所でけろりとした顔でつまみ食いをし、そこで呼び鈴が鳴って部屋に戻ると、ドン・ロペが態度を軟化させているという形に変えられている。この挿入場面は、展開の大筋は同じでありながら、原作の今では古めかしいメロドラマ的な流れを異化し、台詞そのものもパロディ化する役割を果たしている。

序盤における最も大きな原作からの変更は、時代設定とドン・ロペの性格設定にみられる。先に述べたように、映画版の舞台は20世紀初頭のトレドで、時代に取り残されたような、静かで閉鎖的な環境である。没落貴族のドン・ロペは、俗物と労働を嫌う尊大な人物だが、そのくせ不仲の姉と出会うと、自分に財産を分配しないことを口汚く罵るような、金にうるさい側面も持っている。働かず地代収入もない彼は、映画序盤において既に美術品のコレクションを売り払いながら、何とか生計を立てている。女に手が早く決闘も辞さないドン・ファンを気取っているが、トリスターナを力ずくででも取り戻そうと乗り込みながら、オラシオに一発平手打ちを喰らっただけで引き下がるような、臆病者でもある。映画版のドン・ロペは、ブニュエルが貴族よりむしろブルジョワを批判するためにしばしば自作に登場させる人物に近い[11]。

一方原作の舞台は19世紀半ばのマドリッド、自由主義改革が行き詰まり、ブルジョワが台頭してくる時代である。原作のドン・ロペは金銭欲がなく、義侠心にも富み、友人一家を助けるために大金を投げ出すような人物でありながら、

---

[10] Pérez Galdós, *Tristana,* pp. 38-39.

[11] 『エル』『皆殺しの天使』『ブルジョワジーの秘かな愉しみ』に登場するブルジョワたちは、いずれも尊大さと臆病さ、気取りと暴力性を相備えた存在である。ドン・ロペの労働嫌悪は、ブルジョワの特性には見えないかもしれないが、『のんき大将』においては、実業家の主人公に寄生して働こうとしない家族が批判されている。

女性に手が早い、反結婚主義者である。つまりこちらのドン・ロペは、啓蒙主義の影響を受け、19世紀前半の改革を推し進めてきた、アンシャン・レジームの自由主義貴族の生き残りなのである。しかし理想主義者であっても、現実から（特に経済感覚において）遊離した存在であるこうした貴族たちは、資本主義化が進みブルジョワが台頭する世紀半ば、急速に財産と政治的影響力を失いつつあった。ドン・ロペは、こうした社会変化が進むマドリッドに取り残された、少数派なのだ。やや頑固で旧弊だが、根は善良であり、女性に対する偏見も持っているが、フェミニズム的な主張を前にそれを改めることもできるこうした老貴族は、『祖父』のドン・ロドリーゴのように、同時代のブルジョワ化する社会を批判するために、ガルドスがしばしば用いた人物である。

映画版も原作も、スペインのブルジョワ階級批判を含んでいることに、変わりはない。しかし映画版ではドン・ロペが批判の対象として特化されているのに対し、原作ではドン・ロペ個人ではなく、トリスターナも含めた登場人物たちの変質が、批判の対象となっている。これを理解するには、トリスターナの脚切断以降、映画版と原作では展開が全く異なっていることを知っておく必要がある。

トリスターナの内面を窺わせる描写がほとんどない映画版と異なり、原作では自分の置かれた境遇を自覚して自立を求めるトリスターナの内面が、オラシオへの書簡等によって細かく描かれる。財産のない女には結婚か、そうでなければ女優か、娼婦になるかの三つの道しかないというサトゥルナに対して、トリスターナは画家か作家、ジャーナリスト、さらには語学教師として経済的に自立する可能性を夢見る（第５章）。オラシオとの恋愛は、ドン・ロペの下から自分を連れ出してくれる相手への受け身の憧れではなく、トリスターナ自身の経済的自立をも含んだ夢の実現が託されたものなのだ。

原作における脚切断のタイミングは、それ故極めて重要な意味を持っている。映画版とは異なり、フェミニズム的欲求を強めるトリスターナは、ドン・ロペの家を出る前に発病し、脚を切断されることで、自立の可能性を断たれる。切断される部位からして、これを男性と対等であろうとする彼女に対する象徴的な去勢と見なすことは、自然であろう。オラシオはこの間、マドリッドを離れてのんびりと暮らしながら、ロマン主義的な理想を捨て保守化し、トリスターナにさらなる幻滅をもたらす。恋人に対して夫に経済的に依存し、自立など求めぬ「可愛い奥さん」になることしか求めず、トリスターナの欲求を理解しないオラシオに対して、逆に当初は猛反発していたドン・ロペの方が、やがて理

解を示し、彼女の自立も含めて援助しようとする。反結婚主義も含め、従来の男女関係の拘束を逃れようとする自由主義者の方が、フェミニズムに理解を示せる存在なのだ。そんなドン・ロペが経済的に決定的に零落するのは、トリスターナの手術と介護費用を捻出するためである。映画版と異なり、原作のドン・ロペは登場当初、トレド（！）の地所からのささやかな地代収入に頼ったつましい生活をしているとはいえ、それ以上金銭的に追いつめられている様子はない[12]。ここで初めて経済的困窮のため、友人に借金を申し込まなければならなくなったドン・ロペは、屈辱感に苛まれながらも、トリスターナのためを思って堪え忍ぶ[13]。もちろんそこに至るまでには、「コレクションの売却」を含むやりくりが行われたであろうが、原作は詳細を明らかにしない。映画版のコレクションへの言及については、次節で改めて論ずることにする。

四方田は原作での脚切断を、「神を前にした贖罪の行為として解釈されている[14]」とするが、これはこの後の展開にガルドスが込めた皮肉を見落としたものと言わざるを得ない。確かにトリスターナは、脚切断後信仰へとのめり込む。そして元来自由主義・反教権的だったドン・ロペをも信仰に引き込み、反結婚主義者の彼と教会で正式の結婚をするに至る。ドン・ロペが財産を切り売りして献身的にトリスターナを介護していた時には、その自由主義思想故に何の援助もしなかった親族が、彼がカトリック教会と和解したという一事をもって財産分与をし、二人は経済的に落ち着いた老後を送れるようになる。だが「二人は幸せだったろうか？…たぶん[15]」という結びの言葉は、この展開をハッピーエンドとして文字通り受け取ることを妨げる。原作『トリスターナ』は、自由主義的・ロマン主義的理想が、保守化するブルジョワ社会に呑み込まれ、挫折してゆく姿を描いているのだ。そこには悲劇のカタルシスすらない。主人公たちの敗北は、彼ら自身が変質した上で、一見「幸せ」に長生きしてしまうことによって、決定づけられる[16]。こうしたロマン主義的理想の挫折は、同時代を代表するもう一人の作家、クラリンが書いたスペイン自然主義文学の代表作、『裁判所長夫人』でも扱われている。

---

12) Pérez Galdós, *op. cit.*, pp. 8-9.

13) *Ibid.*, p. 152.

14) 四方田　前掲論文　90 頁。

15) Pérez Galdós, *op. cit.*, p. 182. 翻訳引用者。

16) 映画版ではトリスターナと別れた後の消息が全く語られないオラシオだが、原作ではトリスターナの情熱についていけなくなり、脚切断後は「友人」としてお義理の訪問をし、やがて別の女と結婚する。

しかしブニュエルは脚切断に関わる中盤以降、ガルドスの原作から離れてゆく。この時重要な影響を及ぼしているのが、ウィリアム・ワイラーの二作品なのである。

2　中盤――『コレクター』との関係において

原作から離れた映画『トリスターナ』中盤以降の展開に大きな影響を及ぼしているのは、『コレクター The Collector』('65) および『偽りの花園 The Little Foxes』('41) という、二本のウィリアム・ワイラー監督作品である。ワイラーは1940年代から50年代にかけ、『ミニヴァー夫人』『我らが生涯の最良の年』『ベン・ハー』でアカデミー監督賞を三度獲得した他、『大いなる西部』『ローマの休日』といった名作で知られる、ハリウッド黄金時代を代表する監督である。西部劇や史劇からロマンティック・コメディーやミュージカルまで手がけ、そこに人間ドラマや社会派のテーマを盛り込む安定した力量故に高く評価されていたが、皮肉にも近年はむしろそれ故に、ハリウッドの「名作」「大作」志向を批判しながら映画批評を発達させていった表象文化系の批評家から過小評価される傾向にあるのは、残念である。

さて、ワイラーとブニュエルがどれだけお互いを意識していたかを確認する資料は、ほとんどない。しかしブニュエルはワイラーについて、幾つか間接的な評を残している。講演「ポエジーの道具としての映画」では、ワイラーが監督した『探偵物語』に対して、「素晴らしい監督（中略）が、倫理的低俗さの目立つ、馬鹿げた物語のために用いられている[17]」と否定的な評価を下し、また39年のワイラー版『嵐が丘』については、53年に自らメキシコで監督したヴァージョンと比較して、「あの致命的な配役を除けば、私の映画の方が小説の精神という観点からすればずっと出来がよいと思う[18]」と評している。どちらも作品に対しては否定的な発言だが、ワイラーの演出そのものを批判してはいないことは、注目に値する。映画のストーリーに攻撃を集中している『探偵物語』評はもちろん、『嵐が丘』評においてすら、「小説の精神という観点からすれば」という、かなりの留保をつけている。これらをアベル・ガンスの映像スタイルそのものを批判する『ナポレオン』評と比較すれば、違いは明白である[19]。

一方のワイラーがブニュエルを意識していたかどうかは、直接的な発言によっ

---

[17] Buñuel, *Escritos de Luis Buñuel*, p. 66. 翻訳引用者。
[18] ペレス・トレント&デ・ラ・コリーナ　前掲書　169 頁。
[19] Buñuel, *op. cit.*, p. 179. 参照。

ては裏付けられない。しかし1972年にブニュエルがハリウッドのジョージ・キューカー邸に招かれた時の有名な写真には、ヒッチコックやビリー・ワイルダーと共に、ワイラーも顔を揃えている。しかし何よりも、『コレクター』という作品そのものに、ブニュエル的要素が多数認められる。1963年にテレンス・スタンプ、サマンサ・エッガー共演で作られたこの映画は、蝶の収集家である青年が、口をきいたこともない女性を拉致監禁し、自分を愛するよう強要するという、ジョン・ファウルズの同名小説を映画化したものである。映画版は原作以上に二人の関係にドラマを絞り込んでいるが、幾つかの変更点が、この映画をブニュエル作品に接近させている。

まず原作において主人公フレディがヒロイン、ミランダを監禁する地下室の由来は、特別重視されていない。家を借りる際の不動産屋との会話では、地下教会だった可能性が示唆されるが、これはその他の可能性も含めて為される冗談めかしたやりとりの一部に過ぎない[20]。また後に礼拝堂を見せて欲しいという男が現れるシーンは、男が地下室を見ようとこだわることから生ずるサスペンスに重点が置かれ、しかもごく短い[21]。これに対して映画版では、舞台となる地下室が紹介される冒頭で、まずそれが地下礼拝堂だったことが確認され、以後も部屋のセットがその雰囲気を強調し続ける。愛する女の閉じこめられた地下礼拝所に通うフレディ（スタンプ）の姿は、そのため抽象的な監禁場所へ通うという印象の原作より、納骨所に埋葬された恋人の元を訪れるブニュエル版『嵐が丘』の主人公に接近している。

原作では、フレディがミランダに性的関係を強要しないのは、彼が写真を見て自慰することはできても、生身の女性を前にすると性的不能に陥るからである。映画版では彼が不能であるようには描かれておらず、それ故自由を得るため性的に誘惑しようとするミランダ（エッガー）を激しく拒絶するフレディは、愛する女を偏執的に束縛しながら、好意を示されるとそれを信じられず、暴力的に反応する『エル』の主人公に近い印象を与える[22]。また原作における、フレディがミランダを薬で眠らせ、下着姿にした後写真を撮るシーンは、映画では眠らされたミランダにフレディが寄り添う形に変更されている。原作において

---

[20] ファウルズ『コレクター』24－25頁。

[21] 同上書　75－76頁。

[22] 同様のシーンは、男性同士の関係だが、『ロビンソン漂流記』にも見られる。

重要な役割を果たす写真[23]が介在しなくなった結果、このシーンはむしろ『ビリディアナ』の同様のシーンを思わせるものになっている。またこうした変更によって、原作では写真と共にオブジェにしか欲望を抱けない主人公の倒錯を象徴している蝶のコレクションも、主人公のネクロフィリアを表現するものに変化しているが、屍姦願望が『嵐が丘』や『ビリディアナ』のみならず、『昼顔』や『自由の幻想』、さらには『トリスターナ』にも登場するブニュエル好みのモティーフであることは、言うまでもない。そしてブニュエル版『嵐が丘』のクライマックスでは、恋人の兄に射殺される主人公は、納骨所の出口に立つ相手を蘇った恋人と錯覚した後、顔を血塗れにして納骨所内に倒れる。『コレクター』では、脱出を計るミランダが地下室の出口で上からシャベルで一撃し、フレディは顔を血塗れにして倒れ込む。このシーン自体は原作にも存在するが、原作でミランダが振るう鉈が、埋葬を連想させるシャベルに変わっているのは、重要だ。

さて、このようにワイラー版『コレクター』は、それ以前のブニュエル作品へのオマージュに満ちた仕上がりになっているのだが、『トリスターナ』中盤ではブニュエルの側が、『コレクター』の要素を取り込んでゆく。ここでもまた、ガルドスの原作に加えられた変更が、ワイラーの影響を確認するポイントとなっている。

本論文第１節で述べたように、ガルドスの原作からブニュエルの映画が離れるのは、トリスターナの脚切断前後からである。原作と異なり、映画ではまずトリスターナが駆け落ちを実行する。一方一人になったドン・ロペは、姉が死んで遺産を相続したため裕福になり、映画前半で生計を立てるべく切り売りしていたコレクションを買い戻す。そこにオラシオが戻ってきて、トリスターナに自分では経済的に賄えない、必要な治療を受けさせるよう頼む。オラシオがトリスターナと別れることを条件にこれを承諾したドン・ロペは、同情を示しつつも、「これで彼女は私のものだ」とつぶやく。

ここで重要なのは、ドン・ロペがまず遺産を得て豊かになっており、それによってトリスターナを、かつて失ったコレクション同様、「買い戻す」という点である。ガルドスの原作では、既に述べたように遺産を得るのはトリスターナ

---

[23] 原作において写真は、生きた存在と接することのできないフレディにとって、女性をオブジェ化して欲望を満たすことを可能にする、重要なメディアとなっている。終盤、ミランダの「背信」に腹を立てたフレディは、病気で衰弱している彼女を裸にして、レイプするかわりに写真を撮るが、この場面は映画版では削除されている。

との結婚後であり、彼女とコレクションを結びつける記述はない。むしろ映画版の展開は、サッカーくじで大金を当てたフレディが、その金のおかげで趣味の蝶のコレクション同様、ミランダを「収集」できるようになるという、『コレクター』の設定に近くなっている。

トリスターナの脚切断もまた、異なる意味を担うことになる。既にみたように、原作の脚切断はトリスターナのフェミニズム的願望に対する象徴的去勢であり、彼女の願いに理解を示すようになっていたドン・ロペは、これを悲運としか受け止めていない。一方映画版では、脚切断は一度は逃げ出したトリスターナを、ドン・ロペが再び部屋に閉じこめることを可能にする。買い戻されたコレクションと結びつけられたトリスターナは、義足共々オブジェと化し、ドン・ロペのフェティシズムの対象となる。ただし原作ではオブジェ化・無生物化という印象の強いフレディのフェティシズムは、先に述べたように映画版ではブニュエル好みのネクロフィリアに結びついているのだが、逆に映画版『トリスターナ』でのドン・ロペのトリスターナへの感情には、ネクロフィリアックなものはあまり感じられない。ただし義足への関心は、ブニュエル作品に一貫する(生きている)女性の脚へのフェティシズムとネクロフィリアの結節点となっている[24]。そしてついにはフレディによって実際に死に追いやられるミランダに対して、脚を切断されドン・ロペの「コレクション」となったトリスターナは、無表情で冷酷な「宿命の女」に変化する。脚切断以前、腐敗の兆候まで写したタベラ枢機卿の像に惹かれていたトリスターナは、ここでは逆に生ける死者＝吸血鬼と化すことによって、ドン・ロペを衰弱させ、死に追いやる力を得る。この作品ではネクロフィリアは、ドン・ロペではなく、トリスターナの欲望なのだ。また原作で脚切断が持っていたトリスターナに対する象徴的去勢という意味合いは、映画版ではドン・ロペの切断された首が鐘の舌となっているという悪夢に反転し、残される。こちらで最終的に去勢されるのは、家父長的支配者としてのドン・ロペなのだ。

一方『コレクター』の影響によって、原作にはありながら、映画版から抹消された要素も存在する。ガルドスの原作では、画家オラシオは単にトリスターナの恋の相手に留まる存在ではない。トリスターナは彼と出会い、自立を達成するために彼と同様画家になることを夢見、絵を描き始める。彼女はドン・ロ

---

[24] 女性を殺害する願望に取り憑かれた男を主人公とした『犯罪の試み』では、殺人に失敗した主人公が、殺すつもりだった女をモデルに作られたマネキンを代わりに焼却するが、窯まで引きずってゆく途中で、マネキンの脚が一本外れる。

ぺと同居し続けながら、オラシオに自分の夢を語る手紙を送り続けるが、これらは作中16章から23章まで、彼女の日記と共にその内面を表現する文章として、あちこちにちりばめられ重要な役割を果たす。そして脚切断後、彼女の夢に理解を示すようになったドン・ロペは、画材を差し入れて療養中のトリスターナを励まそうとする。しかし自立の夢破れ、久し振りに会ったオラシオがすっかり俗物となっていることに幻滅したトリスターナは、美術を捨てピアノに、後にはオルガンにのめり込む。

これに対して『コレクター』のヒロイン、ミランダは美術学生であり、フレディは監禁後も部屋に画材や美術書を買いそろえ、彼女の歓心を買おうとする。原作では肉体関係はないが、精神的にミランダに強い影響を与える年長の画家G. P. が登場し、監禁されたミランダは日記に彼のことを書き綴り、理想を託す。ガルドスとファウルズの間に影響関係を想定させるものはないのだが、G. P. の果たす役割は、原作『トリスターナ』におけるオラシオのものに等しい。ただし映画版ではこの人物は、冒頭パブでミランダと話している背中が写るだけで、ほとんど登場しない。

一方映画版『トリスターナ』では、フランコ・ネロという当時の人気スターを配しているにもかかわらず、オラシオは原作に比べて極めて小さな役割しか果たしていない。それだけではなく、原作ではあれほど重要な意味を担っているにもかかわらず、映画版のトリスターナは自ら絵を描くことに対して、全く興味を示さない。絵はオラシオとの出会いを、オラシオは失敗に終わる駆け落ちを導くための道具に過ぎないのだ。そして原作ではヒロインのロマン主義的情熱と理想を託されていた絵画も、幻滅の末の保守化を表していた教会でのオルガン演奏も削除され、映画には切断された脚とピアノへのフェティシズムを表す、義足のトリスターナによるピアノ演奏の場面だけが残される[25]。この変化はもちろん、トリスターナの内面を描くことを避けた映画版の、必然の要請でもある。しかしコレクションと共に女を閉じこめる男の倒錯を描く方に向かった映画版においては、ヒロインに絵筆を持たせると、『コレクター』との類似を必要以上に強調することになってしまうことも、絵画にまつわる要素が最低限を除いて取り払われた一因であろう。

さて、映画版『コレクター』では、ミランダは大雨の夜、フレディをシャベルで殴り倒して脱出を図るも失敗、ずぶ濡れのまま再び監禁され、肺炎に罹る。

---

[25] 『アンダルシアの犬』や『自由の幻想』において、ピアノは性的欲望と結びつけられて登場する。

フレディは一度は医者を呼びに行くものの、そこがミランダの実家であったことからそのまま帰宅、彼女には医者が来ると嘘をついて誤魔化すが、結局死なせてしまう。この展開も映画版『トリスターナ』終盤への影響を感じさせるが、この部分においては次節で論ずるように、もう一つのワイラー作品、『偽りの花園』の影響がそれ以上に大きく感じられるものとなっている。

3　終盤――『偽りの花園』との関係

『コレクター』がワイラー後期の代表作の一つであるとすれば、1941年公開の『偽りの花園』は、彼が翌年の『ミニヴァー夫人』でアカデミー監督賞を初めて受賞する前に作られた、初期の代表作の一つと言えよう。製作は『嵐が丘』のサミュエル・ゴールドウィンで、主演のベティ・デイヴィスとは『黒蘭の女』『月光の女』に続く三度目のコンビ作であった。スペインとの関係で重要なのは、この作品の原作戯曲の作者で、映画版脚本も担当した、リリアン・ヘルマンの存在だろう。彼女は内戦中共和派を支援してスペインに赴いた経験のある左派知識人であり、『マルタの鷹』で知られる作家の夫ダシール・ハメットは、後に赤狩りに巻き込まれパージを受けることになる。ワイラーとの信頼関係も篤く、『偽りの花園』は『この三人』『デッド・エンド』に続く、三度目のワイラーへの脚本提供作品である[26]。

『偽りの花園』には、『コレクター』とは異なり、視覚的にブニュエル作品を想起させる要素は少ない。また同年公開の『市民ケーン』で名高いグレッグ・トーランド撮影による、ディープ・フォーカスを駆使したこの作品の映像表現も、編集による効果を重視するブニュエル作品に影響を及ぼしたとは言い難い。しかしこの作品のストーリーと人物関係、そしてクライマックスの展開は、ブニュエル版『トリスターナ』終盤の展開に、大きな影響を及ぼしているのである。

『偽りの花園』の舞台は、1900年のアメリカ南部地方都市。映画製作時から40年前の設定だが、ブニュエルが『トリスターナ』製作に当たって、やはり製作時から40年前の1930年代初頭に時代設定を、また舞台を原作のマドリッドから地方都市トレドに移したことを想起させる。物語は新興成金であるレジーナ（デイヴィス）の一族が、さらに事業を拡張するべく、レジーナの夫である銀行家ホレース（ハーバート・マーシャル）の財産を狙って画策する陰謀を軸に

[26] ヘルマンは脚色に関わっていないが、ワイラーは後に『この三人』を『噂の二人』としてリメイクしてもいる。

展開する。金儲けのためには手段を選ばないレジーナに対して、旧南部上流階級の出身であるホレースは、断固として協力を拒否する。しかしある大雨の夜、口論の末ホレースが心臓発作を起こすと、レジーナは助けを求める夫を見殺しにする。

『偽りの花園』においては、旧来の上流階級と新興ブルジョワの対立が前面に出されているが、これは原作版『トリスターナ』の背景を成すものでもあった。また旧来の価値観の敗北が描かれるところも共通する。ただし『偽りの花園』全体の印象は、レジーナ＝ホレースの夫妻に、その娘であるアレクサンドラ（テレサ・ライト）が加わることで、大きく変わってくる。彼女は当初、母の押しつける価値観を疑うことなく、狭い世界に暮らしている。しかし父との交流、そして恋人となる若い新聞記者デヴィッド（リチャード・カールソン）の影響で母を批判するようになり、父の死を機に家を出て行く。恋人と共に新天地を目指す娘と、死者と共に一人屋敷に取り残される母の対照は、最終的な拝金主義の敗北と、リベラリズムの勝利を暗示する、オプティミスティックなものとなっている。

さて、『偽りの花園』の人物像は、社会的なヴィジョンの違いに合わせて少しずつ捻られた形で、映画版『トリスターナ』に取り込まれている。まず家長であるホレースは、旧上流階級を体現し、心臓発作に際して妻に見殺しにされるという点で、ドン・ルイスに相当する。ドン・ルイスとは異なり、彼は人間的には全く否定的な要素を備えていないが、病弱であることによって、この階級が歴史的に消滅する過程にあることが示されている。また過去の発作で療養中の身である彼は、車椅子に乗った姿で登場することで、脚切断後のトリスターナを予告する存在でもある。

一方レジーナは、一貫して冷酷で計算高い女性として行動する。そのほとんど表情を変えず背筋を伸ばした姿と、階級的に上であった相手と結婚し、さらには心臓発作を起こした夫を見殺しにするところは、後半部のトリスターナに通ずる。『トリスターナ』におけるドン・ロペの死が雪の晩に、『偽りの花園』におけるホレースの死が大雨の晩に起きるのも、類似点の一つだ。ドン・ロペに医者を呼ぶよう頼まれたトリスターナは、別室で電話をかけるふりだけして夫を騙し、さらに窓を開けて冷たい夜気を入れ、その死を早める。ホレースに医者を呼ぶよう頼まれたレジーナは、表情を凍らせたまま身動きもせず、夫が二階に置いてある薬を取りに行こうと、不自由な体で階段を這い上がるのを放置し、死に至らしめる。その一方でレジーナは、娘アレクサンドラを甥レオと

結婚させることで財産を一族の支配下にとどめようとするが、若い女性を（性的に）徹底してコントロールしようとするこの姿勢は、かつてトリスターナを自分の（性的）支配下に置いていたドン・ロペのものに近い。

映画版『トリスターナ』では、ドン・ロペがトリスターナを直接性的に支配する一方、彼の分身ともいえるコミック・リリーフとして、やはりトリスターナに性的関心を寄せる怠け者の聾唖者、サトゥルノが登場する。『偽りの花園』では、レジーナは結婚相手を自分で選び強制することによって、アレクサンドラを間接的に性的に支配しようとする。相手として選ばれるレオは、レジーナとは全く似ていないが、怠け者で愚かなコミック・リリーフである点で、サトゥルノに通ずる。トリスターナが自分から離れつつあることに憤ったドン・ロペは、ある夜オラシオを懲らしめようと出かけてゆき、逆に殴られてすごすご引き下がる。レオもまたある晩、アレクサンドラが自分の所有物であるかのようにデヴィッドに挑みかかり、逆に殴り倒される。これらの場面では、ドン・ロペ＝サトゥルノ＝レオの連続性が確認できる。

一方アレクサンドラは、当初母親の強い影響下にあり、その行動や価値観を疑うことなく受け容れているが、やがてこれを拒否し家を出て行く若い女性という点で、前半部におけるトリスターナに近い存在である。父親の影響もあるが、何より家の外にいる恋人が彼女の目を開かせるという点も、共通している。また自立を夢見ながら家を出ることなく脚を切断される原作のトリスターナに対して、一度はオラシオと駆け落ちしてドン・ロペの支配を逃れる映画版前半の彼女は、母の支配を脱して恋人と家を出るアレクサンドラに近づいている。

このように、映画版『トリスターナ』においては、レジーナとアレクサンドラが、後半と前半のトリスターナに分けて投影される一方、レジーナとホレースの関係もまた、それぞれの体現するものや特長を入れ替えながら、後半におけるトリスターナとドン・ロペの関係に投影されている。またレジーナとアレクサンドラの関係が前半のドン・ロペとトリスターナに、レオがドン・ロペとサトゥルノにといった具合に、細かい要素までもが緻密に組み替えられ用いられている。映画版『トリスターナ』終盤の展開が原作から完全に離れていることを考慮すると、『偽りの花園』からの影響は、特に脚切断後の「宿命の女」的トリスターナの起源を明らかにする上で、極めて意味のあるものとなっている。

原作におけるトリスターナは、脚切断後急速に保守的となり、かつて抱いていた自由主義的・フェミニズム的理想を自ら裏切るだけでなく、長年にわたりこの理想を維持してきたドン・ロペまでも変節させる。しかしこの変化は彼女

の幻滅に由来しており、肯定されてはいないにせよ、同情に値するものである。そこには映画版後半のトリスターナが示すような冷酷さは窺われないし、ドン・ロペへの影響力も、彼の愛情を利用するものではあるが、映画版におけるような支配的なものではない。『コレクター』のミランダは、原作映画双方において、無力な犠牲者であり、フレディを殴り倒した時ですら、結局脱出に失敗するだけでなく、彼に傷を負わせたことにショックを受け、後悔するほどだ。

これに対して映画版後半のトリスターナは、ドン・ロペを精神的に支配し、教会で正式な結婚をするが、彼女と神父の接近を示すシーンには、原作とは異なり、信心深さを窺わせるものはない。それはあくまで権力との連携なのだ。そして同様に、明らかにドン・ロペへの憎しみを感じさせる映画版のトリスターナが、それでも彼との結婚に拘るのは、原作におけるような保守的形式主義のためではなく、『偽りの花園』のレジーナ同様、財産を狙ったものであると思われる[27]。既に指摘した要素も合わせ、後半部のトリスターナは、明らかにレジーナに近い存在だ。そして何より重要なのは、トリスターナがそのような「宿命の女」として、魅力的な存在となっていることだ。映画版後半のトリスターナは、ドン・ロペのみならずサトゥルノをも、性的に魅了し、支配する。四方田が指摘するように、窓辺で裸をさらすトリスターナは、聖母マリアのイメージャリーをまとい、サトゥルノに崇拝を捧げられることになる[28]。

『偽りの花園』のレジーナは、徹頭徹尾悪女として振る舞う。そこにはトリスターナの脚切断のような、同情の余地は残されていない。にもかかわらず、この映画の配役順位（ビリング）一位は、レジーナを演じるベティ・ディヴィスなのだ。彼女がより感情移入を許す役から、レジーナのような完全な悪女まで、ある程度のヴァリエーションはあるにせよ、あくまでこうした癖の強い「宿命の女」を演じ続けたことによって、今に至るまでカルト的な人気を誇っていることを、忘れてはならない。物語上は悪役であっても、デイヴィスこそが『偽りの花園』のスターであり、ヒロインなのだ。

映画版後半のトリスターナは、冷酷だが美しいのではなく、冷酷だからこそ美しい。そして原作におけるようなフェミニズム的欲求も持たず、ひたすら無邪気で素直に恋する存在だった前半には備えていなかった支配力と美しさを、

---

27) 既に述べたように、原作ではトリスターナが正式な結婚を求めた時、ドン・ロペは破産状態にある。財産を得るのは結婚後であり、この展開を事前にトリスターナが予測できたとは思えない。

28) 四方田　前掲論文　91 − 92 頁。

彼女は「宿命の女」に転ずることで手に入れる[29]。映画版『トリスターナ』の最も重要なポイントは、脚切断を切り替え点として、美しい犠牲者としてのトリスターナ（原作のトリスターナ、『コレクター』のミランダ、『偽りの花園』のアレクサンドラ）を、「宿命の女」としての彼女（『偽りの花園』のレジーナ）に結びつけたところにある。この変貌は、ブニュエルが愛したサドの『美徳の不幸』のジュスティーヌと『悪徳の栄え』のジュリエットが、表裏一体の関係にあることを見事に明らかにしている。

実のところこの変貌にも、別のワイラー作品が影響を与えている。1949年に公開された、ヘンリー・ジェイムズの小説『ワシントン・スクェア』の映画化である、『女相続人 The Heiress』だ。この作品でオリヴィア・デ・ハヴィランド扮するヒロインは、父親（ラルフ・リチャードソン）の圧倒的な支配下におかれた、気の弱い不器用な箱入り娘として登場する。だが魅力的な青年（モンゴメリー・クリフト）に求愛された彼女は、財産狙いだとして彼を拒否する父に逆らい、駆け落ちまで決意する。しかし父親の見抜いたとおりの存在だった青年は、駆け落ちでは親の財産が得られないと考え、約束の時間に現れない。恋人に裏切られ、父が自分を魅力のない役立たずだと思っていたことに傷ついたヒロインは、ここで変貌する。彼女は以後父を拒絶し、死の床にあって話がしたいというその望みにも応えず、彼が息を引き取るまで公園で待ち続ける。そして美しい財産家となった彼女のもとに、青年が許しを求めて近づき、再び求愛すると、彼女はやって来るべき時間を指定した上で男を閉め出し、入れて欲しいとドアを叩き続けるのを無視して、寝室に引き上げてゆく。

重要な転換点としての駆け落ち（の失敗）と、それに関連して父親的男性と恋人の両方に裏切られたという思い、そしてその後美しく変化した女の復讐という展開は、まさに映画版『トリスターナ』に重なる。ただし『女相続人』では、前半のヒロインは不当な虐待にさらされているわけではないし、全編を通して彼女の心理がしっかり描かれているので、後半一見冷酷な行動をとっていても、「宿命の女」という印象は与えない。それをサド的な「美徳の不幸」と「悪徳の栄え」の逆転として展開したのは、ブニュエルの独創である。

またブニュエルはこの逆転によって、両者の表裏一体性を示しただけでなく、

---

[29] 映画前半のトリスターナは、ドン・ロペのスリッパをゴミ箱に捨てたり、涙ぐんだ直後につまみ食いをしたりするので、原作の彼女やミランダほど、一方的に虐げられている印象は与えない。しかしこうした行為はドン・ロペの支配を覆すほどではないし、後半で描かれるような冷酷さの表れというより、若きトリスターナの子供っぽさを表すものと取る方が自然だろう。

そこに『コレクター』の監禁・収集という要素を加えることで、トリスターナとドン・ロペの支配＝被支配関係の可逆性も明らかにしている。『コレクター』では依然一方的だったこの関係は、『トリスターナ』では絶対的に支配される者がそれ故に支配する者を絶対的に支配してゆくという、SM 的関係のメカニズムを明らかにする。ブニュエルのこの着想こそ、リリアーナ・カヴァーニが監督した『愛の嵐』を予告するものなのである。

以上本論文では、ブニュエルの映画版『トリスターナ』を、原作および『コレクター』『偽りの花園』と比較分析することによって、ブニュエルがこれら先行作品をいかに換骨奪胎しながら自作を作り上げてきたかを明らかにしてきた。特に従来全くの映画オリジナルとされがちであった後半部とワイラー作品の関係は、とかくシュルレアリスムをはじめとする前衛芸術との関係ばかりが取り上げられるブニュエル作品に、新たな光を当てるものとなろう。

参考文献

Buñuel, Luis. *Escritos de Luis Buñuel.* Edición de Manuel López Villegas. Madrid: Editorial Páginas de Espuma, 2000 (2a ed.)

――『ルイス・ブニュエル著作集成』杉浦勉訳、思潮社、2006年

ファウルズ、ジョン『コレクター』小笠原豊樹訳、白水社、1966年

Pérez Galdós, Benito. *Tristana.* Introducción de Ricardo Gullón. Madrid: Alianza Editorial, 1975.

ペレス・トレント、トマス&デ・ラ・コリーナ、ホセ『ルイス・ブニュエル公開禁止令』　岩崎清訳、フィルムアート社、1990年

『ユリイカ　特集　ブニュエル　生誕100年記念特集』第32巻第12号（2000年）

DVD『偽りの花園』ジュネス企画

DVD『女相続人』ジュネス企画

DVD『哀しみのトリスターナ』 東北新社

DVD『コレクター』ソニー・ピクチャーズ　エンターテイメント