

「怪物」への呼びかけ：
『ミツバチのささやき』と『キャット・ピープルの
呪い』の影響関係にみる抑圧されたものの復権

メタデータ	言語: jpn 出版者: 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/10.14945/00005756

「怪物」への呼びかけ

——『ミツバチのささやき』と『キャット・ピープルの呪い』の
影響関係にみる抑圧されたものの復権

花 方 寿 行

スペインの映画監督ビクトル・エリセが1973年に発表した長編第1作『ミツバチのささやき El espíritu de la colmena』(以下『ミツバチ』と略す)が、スペイン映画界のみならず、世界に与えた衝撃については、改めて強調するまでもないだろう。日本初公開は1985年と大幅に遅れたが、そのかわり1983年に発表されたエリセの第2長編『エル・スール』と連続する形で公開され、日本でのエリセ評価を一気に確立することとなった。その後1992年に長編第3作『マルメロの陽光』、2002年にオムニバス映画『10ミニッツ・オールダー』の一編として短編「ライフライン」を発表、十年に一作の寡作家ながら、毎回期待を裏切らない名匠という評価を揺るぎないものとしてきた経緯についても、周知の通りである。

一方『ミツバチ』自体の評価も、初公開以来高まるばかりである。1998年にはスペインのテレビ局カナル・プルス・エスパーニャで、公開25周年を記念してドキュメンタリー『精霊の足跡』が制作され¹、2003年には初公開時に本作にグランプリの栄冠を与えたサン・セバスティアン映画祭が、公開30周年を記念して再上映を行っている。また本国スペインはもとより、フランスをはじめとする各国で、『ミツバチ』を扱った論文は、枚挙に暇がないほど刊行されている。

もちろんそうした先行論文の中には、『ミツバチ』への文学・絵画・映画など様々なジャンルの先行作品の影響を論じたものも、多数含まれている。本論文は、そうした先行研究であまり論じられることのなかった、1944年に公開されたアメリカ映画『キャット・ピープルの呪い The Curse of the Cat People』(以下『呪い』と略す)と『ミツバチ』の影響関係の分析を通して、『ミツバチ』の構造やテーマに、新たな光を当てようとするものである。

¹ この番組は、現在紀伊國屋書店から発売されている『ミツバチ』DVDの特典ディスクに収録されており、日本でも見ることができる。

『ミツバチ』と『呪い』を結びつけるコメントはいち早く、日本での『ミツバチ』公開からさして年数を経っていない1987年に、滝本誠によって為されている²⁾。しかし残念ながら滝本は、現実と幻想の狭間に立つ少女の姿が類似していることを指摘するに留まり、それ以上詳細な分析は行っていない。『ミツバチ』とハリウッド製ホラー映画の関係といえば、論は主として作中直接引用され重要な役割を果たす、ジェームズ・ホエール監督、ボリス・カーロフ主演の1931年版『フランケンシュタイン』との関係に集中している。映画『フランケンシュタイン』は、冒頭村の公民館で上映され、主人公の少女アナの想像力に強く働きかけ、ドラマの展開において重要な役割を果たすのみならず、後にその一端について言及するように、『ミツバチ』全編において様々な解釈を許す象徴としても機能しており、その重要性は疑うまでもない。シネフィルとして知られ、実作に携わる以前から映画批評家として活動してきたエリセが、『フランケンシュタイン』の映画史における重要性を十二分に承知した上でこの作品を利用していることは、間違いない。事実『ミツバチ』が最初期の構想の時点から、原作及び映画版『フランケンシュタイン』と結びつけられていたこと、そして最終的な構想の出発点が、少女と怪物が出会う場面のスティール写真であったことは、エリセ自身の言葉も含め、様々なところで指摘されている³⁾。

しかし完成された『ミツバチ』における重要な役割を認めた上で、『フランケンシュタイン』を出発点とした映画を作るというアイデアが、エリセ自身のものではなかった可能性を示唆しているのが、映画批評家にして作家のビセンテ・モリーナ＝フォイシュである。モリーナ＝フォイシュはこの企画が、配給会社メルクリオ・フィルムスがプロデューサーのエリアス・ケレヘータに行った、フランケンシュタインを扱うホラー映画製作の依頼を受けた、単なる頼まれ仕事としてスタートしたとしている。映画批評家のハイメ・ペナは、70年代のスペインでは、ヘスス（ジェス）・フランコやアルマンド・デ・オソリオ、ハシント・モリーナといった監督の手になるホラー映画が人気を博していたこと、特に『ミツバチ』と同じ1973年に、B級プログラム・ピクチャーとして、フランコ監督の『フランケンシュタイン Frankenstein』と『フランケンシュタインの呪い La maldición de Frankenstein』が公開されていることから、この

²⁾ 滝本誠「飼育できないカラス！」3-4頁参照。

³⁾ Arocena, *Victor Erice*, pp. 77-78.参照。

説にもかなりの説得力があるとしている⁴⁾。先に述べた製作25周年記念ドキュメンタリー『精霊の足跡』で、『フランケンシュタイン』に対する愛情を強調するプロデューサー、ケレヘータに対して、エリセが配給に好都合だったという事情についても言及しているのは、この説をある程度裏づけるものともとれよう。

1960年代のスペインでは、時のフランコ政権の外貨獲得政策を受け、観光産業と並行して、映画撮影の誘致が盛んに行われるようになっていた。誘致されたのは、大量のエキストラを安く動員できることが決め手となる、『アラビアのロレンス』や『ローマ帝国の滅亡』、『パットン大戦車軍団』といった、ハリウッドのスペクタクル映画や戦争大作だけではない。同じヨーロッパ内部からも、少しでも製作費を安く抑えようとする映画人が、スペイン・ロケを活用していた。その代表が『荒野の用心棒』を皮切りとする一連のマカロニ・ウェスタンだが、クリストファー・リーやピーター・カッシングを有名にした、イギリスのハマー・プロが製作したホラー映画もまた、その多くがスペインで撮影されている。そんな映画市場の動向に目敏く反応したスペインの映画人が、柳の下に二匹目の泥鰌を狙って次々生み出したのが、先に述べたヘスス・フランコやオソリオによるB級ホラー映画群であった⁵⁾。

今のところ、『ミツバチ』に『フランケンシュタイン』を取り込むというのが誰のアイデアであったのか、決定づける証拠は出ていない。しかしいずれにせよ重要なのは、『ミツバチ』を時代的なコンテクストから切り離して、31年版『フランケンシュタイン』と結びつける危険性が、これによって明らかになる

⁴ Pena, Víctor *Erice El espíritu de la colmena*, p.31.参照。なお木野雅之が作成したフランコのフィルモグラフィによれば、『フランケンシュタインの呪い』が公開されたのは『ミツバチ』に先立つ72年、その前編に当たるのは71年に公開された『ドラキュラ対フランケンシュタイン *Dracula contra Frankenstein*』である。木野雅之『異形の監督ジェス・フランコ』107-112頁参照。

元々はマドリッド出身で、スペインで「ヘスス」名義で監督として活動を始めたフランコは、その後国外で活動を続け、様々な名義で作品を発表しているが、日本では「ジェス」名義でほぼ統一されて紹介されている。作品のタイトル及び発表年代について、ペナと木野のどちらを信用するかは難しい問題だが、70年代当時のフランコが国際的な資本で、(フランシスコ・)フランコ体制下では上映が難しかったポルノ的作品を量産しており、スペインへの輸入にもずれが生じていた可能性が高いこと、また木野が(ヘスス・)フランコ作品をかなり粗悪な作品まで網羅しながらフィルモグラフィを作成していることから判断すれば、スペインでの公開年はともかく製作年については、木野の記述の方が信頼できると言えよう。ただし本論文では、スペインでの事情が不明なことから、ペナの記述に従うことにした。いずれにせよこれらの作品が、『ミツバチ』と同年でなければそれ以前に製作されていたことは、間違いない。

⁵ 乾英一郎『スペイン映画史』156-161, 185-187頁参照。

ことである。シネフィルのエリセが、映画史の闇の中から、独自にこの作品を召喚してきたわけではない。50年代末から60年代にかけて、ハマー・プロ製作の（そしてその人気に便乗する）フランケンシュタイン映画が一世を風靡した後、70年代には重要なパロディ作品も出現してくる。アンディー・ウォーホル製作、ポール・モリセイ監督の『悪魔のはらわた』は、『ミツバチ』の翌年の74年製作、75年にはカルト・ミュージカルとして知られる『ロッキー・ホラー・ショー』と、シネフィルのメル・ブルックス監督が、エリセ同様30年代ホラーにオマージュを捧げた『ヤング・フランケンシュタイン』が製作されている⁶。

一連のパロディ作品と『ミツバチ』には、クロノジカルな一致だけではない、共通点がある。『悪魔のはらわた』と『ロッキー・ホラー・ショー』は、怪物に同性愛者や服装倒錯者を重ね合わせ、恐怖の対象であるだけでなく、社会的に周縁化された存在として、これを描いている。また『ヤング・フランケンシュタイン』は、ハマー・プロ作品のキッシュに近い原色の映像を意識した『はらわた』や『ロッキー・ホラー・ショー』と異なり、30年代ホラーを意識している点で、『ミツバチ』と一致する。このような共通点は、個々の作品の間に厳密な影響関係を想定せずとも、マージナリティに対する関心やポストモダン美学といった、70年代の大きな風潮の中に作品を置くことで、説明可能であろう。

しかしながら、もし『フランケンシュタイン』を取り込んだ作品を作るというアイデアが自身のものではなく、配給会社や製作者から押しつけられたものであり、しかもそれがしばらく前から同じような作品が多数作られているようなありきたりの企画であったとするならば、エリセがそれをそのまま鵜呑みにするのではなく、シネフィルらしいもう一捻りを加えていても、おかしくはない。そこで念頭に置かれたのが、31年版『フランケンシュタイン』をはじめとする、ハリウッドの大手映画会社ユニバーサルが製作したホラー映画に比べて、マイナーではあるがよりシネフィル好みの、RKO社においてヴァル・リュートンが製作に当たった一連のホラー映画の一つ、『呪い』だったのではないだろうか。

⁶ メル・ブルックスは後に、やはり30年代ホラーの代表作の一つであるトッド・ブラウニング監督の『フリークス』（1932）に連なる作品として、奇形者の疎外を扱った映画『エレファント・マン』を製作し、その監督にこれが長編2作目となるデヴィッド・リンチを起用する。完成した作品には、もはや30年代ホラー映画へのオマージュというテイストは感じられないが、この作品がちょうど1980年に公開されたのは、70年代とは異なるアプローチが始まったことを示唆して、興味深い。82年には、やはり『フランケンシュタイン』をモチーフにしながらも、新しい方向性を切り開くことになる、リドリー・スコット監督の『ブレードランナー』が登場する。

ここで「マイナー」というのは、あくまで一般観客の間での知名度や、製作費の規模のことであり、エリセを含むシネフィルにとっては、全く違う話である。例えばRKOは、経営の問題からやがて倒産してしまうとはいえ、ジョン・フォードの『男の敵』や騎兵隊3部作、そして1941年にはかのオーソン・ウェルズの『市民ケーン』を製作した映画会社であり、ヴァル・リュートン製作の低予算ホラー映画は、現在でもシネフィルの間では、カルト的な評価を受けている。ユニバーサル・ホラーとは異なり、特殊メイクや撮影に費用をかける余裕のなかったこれらの作品では、かわりによく練られた脚本、陰翳を活かした撮影、怪物を直接画面に出さずに暗示する演出によって、サスペンスが盛り上げられている⁷⁾。

中でも成功作となったのが、42年に製作されたジャック・ターナー監督、シモーヌ・シモン主演の『キャット・ピープル』である。この作品は、『タクシードライバー』の脚本家として知られるポール・シュレーダー監督、ナスターシャ・キンスキー主演でリメイク（1982）されている他、マヌエル・プイグの代表作『蜘蛛女のキス』（1976）で引用され、『ミツバチ』における『フランケンシュタイン』に似た重要な役割を果たしている。なお、『蜘蛛女のキス』でも、怪物的存在である『キャット・ピープル』のヒロイン、イレーナが、同性愛者である主人公モリーナと重ねられており、『悪魔のはらわた』や『ロッキー・ホラー・ショー』と同時代の作品であることが確認できる。

ヴァル・リュートン製作のホラー映画は、低予算であるためあまりいい役者が使われていないが、『キャット・ピープル』とその続編である『呪い』では、ジャン・ルノワール監督の『獣人』（1938）でジャン・ギャヴェンの相手役を務めたフランス人女優、シモーヌ・シモンがヒロインとして用いられている。もっともシモンはこの2作を除くとアメリカでは成功せず、フランスに戻っているので、例外とするには当たらないかもしれない。また監督についても、当時の有名監督を用いる余裕はなく、『嵐の三色旗』（ジャック・コンウェイ監督、ロナルド・コールマン主演の映画版『二都物語』）の第2班監督をリュートンと共に務めたという縁のあるターナーを除くと、実力のある若手を抜擢していた。

⁷⁾ 怪物を暗示で済ませるリュートンの手法が収めた成功は、ヴィンセント・ミネリ監督の『悪人と美女』（1952）などで、金のない製作者の常套手段として風刺されるほどであった。一方『精霊の足跡』では、フランケンシュタインを扱ったホラーを作るという企画でありながら、怪物がほとんど出ない構成になったことについて、エリセが製作資金の少なさを上げ、共同脚本家のアンヘル・フェルナンデス＝サントスは、夜の森で怪物が正面から写されたため、安いメイクで作られた偽物であることが明らかになって効果が失われたと、強い不満を漏らしている。

例えば『キャット・ピープル』で編集を務めたマーク・ロブソンは、リュートンの下で監督デビューした後、『トコリの橋』や『大地震』といった大作を監督するようになる。

『呪い』の共同監督を務めるロバート・ワイズも、これが監督としての初仕事であった。クレジットこそ「共同監督」だが、もう一人の監督グンター・フォン・フリッチは、撮影の早い段階でリュートンと衝突、解雇されており⁸⁾、演出タッチからみても、ワイズの単独監督作といってもよいものとなっている。ワイズは続いて同じくリュートンの下で『死体を盗む男』(1945)を監督し、これが名実共に初単独監督作となる。その後『ウエストサイド物語』(1961)と『サウンド・オブ・ミュージック』(1965)で2度にわたってアカデミー監督賞を受賞したため、ミュージカル映画の監督という印象が強いかもしれないワイズだが、実はファンタジー・SFに一貫して関心を寄せ続けている。近年リメイクされたSF映画の古典『地球が静止する日』(1951)、やはりリメイクされたホラー映画『たたり』(1963)(リメイク版の邦題は『ホーンティング』)、アンソニー・ホプキンス主演のオカルト・ファンタジー『オードリー・ローズ』(1977)、そして『スター・トレック』の劇場版第1作(1979)と、キャリアの最初期から最後期に至るまで、このジャンルの作品を発表し続けているのだ。

したがって『呪い』は、日本では前作共々長く日本未公開に留まり⁹⁾、ほとんど知られていない作品だが、エリセや滝本誠のような映画批評家にとっては、知識を持っていることがそれほど不思議な作品ではない。しかしもちろん『ミツバチ』と『呪い』の関係は、このような推測からだけ想定可能なものではない。両作品の構造的・テーマ的な類似こそが、両者の影響関係を想定させるのである。そしてこの類似の分析に入るためには、まず両作品について、主要登場人物の関係を押さえながら、粗筋を確認しておく必要がある。

2

『ミツバチ』の舞台は1940年代、カスティーリャ地方の小村。1936年から39年まで続いた内戦が終結し、フランコ將軍による支配が確立された時代の設定である。主人公である少女アナは、両親と少し年長の姉イサベル、女中一人と、広いが閑散とした屋敷に暮らしている。アナはイサベルと共に巡回上映で映画

⁸⁾ 『呪い』DVDの日野康一によるライナー・ノート参照。

⁹⁾ 『キャット・ピープル』は、日本では1987年になって劇場公開された。『呪い』は今に至るまで劇場未公開である。

『フランケンシュタイン』を見て、作中少女を殺し自分も殺される怪物に、強く惹かれる。イサベルが怪物は実は死んでおらず、村外れの廃屋にいると言ったことから、アナはこの廃屋を訪ねるようになり、そこで何らかの理由で官憲に追われる、負傷した逃亡者に出会う。アナは彼と親しくなり、父フェルナンドの服や時計を勝手に持ち出して与えるが、ある夜彼は治安警備隊に包囲され、銃撃戦の末射殺される。治安警備隊に呼び出されたフェルナンドは、アナが逃亡者に彼の衣服を与えていたことを知るが、アナは逃亡者が姿を消しているのを知ると、父の制止を振り切って家出をする。夜の森を彷徨うアナは、現実とも幻想ともつかぬ状態で、映画の一場面と同様に、フランケンシュタインの怪物と出会う。翌朝倒れているところを捜索隊に発見されたアナは、しばらく床に就いた後、回復へと向かう。そして月明かりの夜、ベッドを抜け出し、外に向かって、かつて姉に怪物を呼び出すためにはそうすればいいと言われたように、「私はアナ」と呼びかける。

『ミツバチ』は登場人物が少なく、台詞も切り詰められ、人間関係やその背景については、直接的な説明を避け、暗示に留めている。しかしスペイン現代史を多少なりとも知る観客には、ある程度の推測が可能である。父フェルナンドは初老に差し掛かりつつある年齢で、妻テレサは、不釣り合いなほどではないが、彼と比べると若い。一家の暮らす屋敷は広く、元々は裕福であったと考えられるが、現在フェルナンドは時たま（作中では一回だけ）町に出かける以外は、ミツバチの観察ばかりをする、引きこもった生活を送っている。若き日のフェルナンドが、19世紀末から20世紀初頭のスペインを代表する哲学者にして、ファシズムに抗議して軟禁され死んだミゲル・デ・ウナムーノと一緒に写っている写真があること、妻テレサが現在国外に亡命して消息不明になっているらしい元恋人¹⁰に宛てた手紙を送り続けていることから、二人は内戦で敗北した共和派のシンパであったと考えられる。テレサの手紙では、この男性がかつて屋敷に来たことがあることが述べられており、テレサだけではなくフェルナンドもこの男性を知っているであろうことが示唆されているのは、『呪い』との関係を探る上でも重要である。またアナが出会う逃亡者の素性は、『ミツバチ』の中では明示されていない。共同脚本家のフェルナンデス＝サントスは『精霊の足跡』で、逃亡者をマキ（反政府ゲリラ）としているが、作中の描写では断定

¹⁰ 『ミツバチ』にテレサがこの男性に対して特別な恋愛感情を伝える台詞はなく、この相手が友人なのか元恋人なのかをはっきりさせる情報は出てこない。しかし『呪い』との構造的類似を分かりやすくするために、本論文では彼を「元恋人」として扱う。

できないようになっているので、本論文中ではただ「逃亡者」として扱うこととする。

極めて多義的で様々な解釈を許すのが、作中引用されまた直接姿も現す、フランケンシュタインの怪物である。ここでは『呪い』との比較において重要な側面だけを取り上げておこう。作中『フランケンシュタイン』の上映が始まると、まずスクリーンに映った興行師が口上を述べるが、続いて画面に現れるのは映画本編ではなく、父フェルナンドである。初登場シーンで蜂から身を守るための防護服を着たフェルナンドは、まさに怪物的な姿をしている。「ミツバチの巣の精霊」という原題に相応しく、ミツバチと共に登場する人物は、作中フェルナンド以外存在しないが、イサベルがアナに映画に出てくる怪物は「精霊」と教え、アナがこれを信じることから、精霊と怪物はこの場合同じものと見なしうる。これに対して、画面外で流れる怪物創造をめぐる若きフランケンシュタイン博士と恩師の会話に耳を傾けるかのようなフェルナンドの姿は、若き日の理想が内戦の敗北という悲劇的な結果に終わったことを自省する、フェルナンドの現状を暗示している。この場面のフェルナンドは、怪物ではなくフランケンシュタイン博士に重ねられているが、怪物と博士のアイデンティティは、名前がしばしば混同されるように、混じり合いがちである。

一方アナが怪物（彼女はイサベルの言葉から、怪物が「精霊」であると思っている）に会おうとして、夜更けに初めて「私はアナ」と呼びかける時、それに応えるかのように映るのは、汽笛を鳴らしながら走る汽車と、そこから飛び降りる逃亡者である。逃亡者は精霊がいるとされている廃屋に潜んでアナと出会い、また官憲に追われて包囲された上殺されるマージナルな存在という意味で、怪物と良く似た存在である。

しかし逃亡者は別の人物に重ねられることで、怪物との重ね合わせを、さらに反射させてゆく。テレサは元恋人に手紙を送るため、自転車で駅に赴き、郵便車両にこれを投函する。この時彼女は、同じ列車の客車にいる疲れた様子の兵士にじっと目を注ぐ。これによって彼女が胸に留める元恋人の姿が、共和国軍の兵士としてのもの（おそらくは出兵のため列車に乗っているもの）であることが暗示される。この場面は列車の出発で終わるが、その後郊外の線路で通過列車をアナとイサベルが眺める場面が入る。ここでアナは列車に魅入られたようになるが、自分を魅了するが殺すかもしれない怪物的な存在という意味では、列車は怪物に重ねられる。そして三度目に列車が現れるのが、アナの呼びかけに応えるかのように逃亡者がやってくる、先に述べた場面である。したがっ

てこの一連のイメージの重ね合わせは、亡命を強いられた共和派であるテレサの元恋人を、怪物に結びつける役割を果たしているのだ¹¹⁾。

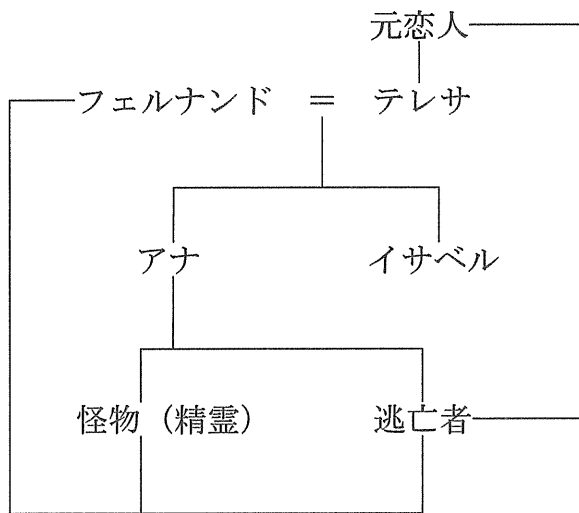
これに対してアナは、逃亡者にフェルナンドの衣服一式を渡す。逃亡者が殺された時身につけているのは、この衣服である。またアナが初めて廃屋を訪れた時、そこで大人の男性の靴の跡を見つけるが、これは逃亡者がやってくる以前のことであり、他にこの場所に現れる男性は、フェルナンドだけである。フェルナンドの出現は、様子のおかしいアナを追っていたと解釈することも可能だが、この連続は彼と怪物及び逃亡者を改めて結びつける。

フェルナンドと逃亡者、怪物の重ね合わせは、編集によるものだけではなく、ドラマと結びついた形でも行われる。映画『フランケンシュタイン』の中で、怪物は少女と一緒に花を湖に投げて遊ぶが、続いて少女を花のかわりに湖に投げ込み、殺してしまう。怪物には少女と花の、また善（遊び）と悪（殺人）の区別がつかないからだが、このシーンにショックを受けながらも、ラストでなぜ怪物が殺されるのか理解できないアナもまた、善悪の判断がつかないという意味で、怪物に重ねられる。その後フェルナンドに連れられた少女たちは、森に茸狩りに出かける。フェルナンドは祖父の思い出話などをしながら穏やかに娘たちに接しているが、毒茸を見つけると、その危険性を指摘した跡、右足で容赦なく踏み潰してしまう。フェルナンドの行為は、「悪」と見なされたものを容赦なく排除するという意味で、『フランケンシュタイン』における怪物の殺害や、フランコ政権による共和派の弾圧（逃亡者の射殺）にも重ねられ得るものだが、一方毒茸と毒のない茸を見分けられないアナの立場からすれば、穏やかな情景の中に突如現れた暴力として、怪物による少女殺害と同等の行為となる。そしてフェルナンドが、自分の衣服を身につけた分身としての逃亡者の死体と対面する時、死体は左足だけ靴を履いていて、右足は裸足である。善悪の基準が不分明となったファシズム政権下に生きる元共和派にとって、「悪」の排除は、つまるところ自分自身の排除を意味するのである。怪物を迫害する立場に身を置いてすら、フェルナンドは結果的に怪物としか結びつき得ない¹²⁾。

¹¹ エミール・ゾラ原作、ジャン・ルノワール監督の映画『獣人』でも、列車は魅力的だが危険な怪物的男性主人公と結びつけられており、彼は性格異常故に、愛している女を殺してしまうという、『フランケンシュタイン』の怪物に似た行動を取る。先に述べたように、この映画でヒロインを演じたシモーヌ・シモンが、『呪い』のヒロイン、イレーナを演じていることを、忘れてはならない。

¹² フェルナンドと逃亡者の右足に注目しながら、細川晋はこれを死の徴候として解釈している。細川晋「ビクトル・エリセの映画における目に見えない力」122-124頁参照。

以上の分析を踏まえて『ミツバチ』の人物相関図を描くと、次のようになる。



(図1)

一方『呪い』の時代設定は明示されていないが、製作年度と同時代と解釈するならば、『ミツバチ』と同じ1940年代のアメリカ東部。地域も明示されていないが、途中語られるスリーピー・ホロウの伝説が舞台の地域を示すものとするならば、ニューヨークの中規模な町である。主人公エイミーは、両親及び黒人の召使い一人と共に、中流家庭らしい一戸建てに暮らしている。父オリバー、母アリスは、前作『キャット・ピープル』の登場人物であり、オリバーがかつて結婚していた相手イレーナこそが、

タイトルにあるキャット・ピープルであった。ただし前作と『呪い』では、キャット・ピープルの意味づけが大きく異なっており、この点については後に詳しく論ずることとする。前作のラストでイレーナが悲劇的な最期を遂げ、後に残されたオリバーとアリスが結ばれることが暗示されていたが、この二人の結婚後に生まれたのがエイミーという設定である。エイミーは空想癖が強く、そのため他の子供の輪に入ることができず、孤独な生活を送っている。『呪い』でのオリバーはイレーナの死を、彼女が空想癖によって自分をキャット・ピープルだと信じ込んだために起きた悲劇だと考えており、エイミーの空想癖を厳しく批判する。そんな中、エイミーは近所の大きな屋敷に住む老女ジュリアと知り合い、彼女に贈られた願いが叶うという指輪に、友達が欲しいと願をかける。その呼びかけに応じてイレーナが現れるが、その姿は他の人には見えない。

ジュリアの屋敷にはもう一人、エイミーに対して冷たい態度をとる若い女性バーバラがいる。彼女はジュリアの実の娘なのだが、実は精神を病んでいるジュリアは自分の娘は5歳の時に死んだと思い込んでいて、それ故に同い年のエイミーに優しく接していたのである。一方母に存在を否定されたバーバラは、自分の居場所を奪ったエイミーに、敵意を抱くようになっている。

イレーナと出会ってから幸せな日々を送るエイミーだが、クリスマスにイレーナとジュリアにプレゼントを贈った後、父の持っていたイレーナの写真を見て、それが自分の友達だと言ったことから、父の逆鱗に触れ、子供部屋に閉じこめ

られてしまう。その上イレーナからももう別れなければならぬと言われたエイミーは、消えたイレーナを追って部屋を抜け出し、かつてジュリアが語ったスリーピー・ホロウの伝説を思い出して怯えたりしながら、雪の森を彷徨う。やっとジュリアの屋敷にたどり着くが、ジュリアは心臓発作を起こして死ぬ。死の瞬間においてすら母を自分から奪ったとして、殺意を抱いたバーバラが迫ってくるが、彼女にイレーナの面影を見出したエイミーは、逆に「私の友達」と呼びかけて彼女に抱きつく。バーバラはそんなエイミーを受け入れて抱きしめ、後を追ってきたオリバーも、そのままのエイミーを受け入れることを決める。

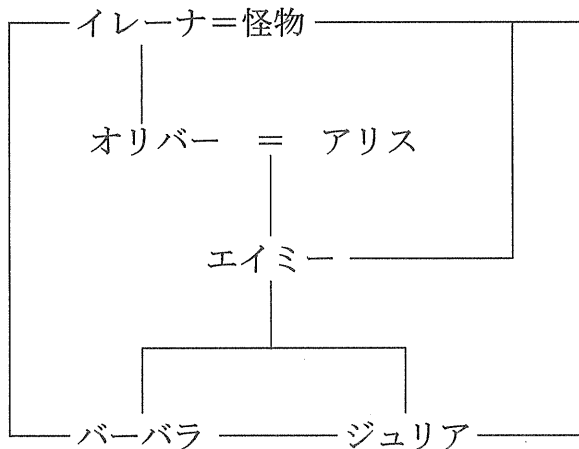
『呪い』は『ミツバチ』に比べて台詞が多く、比較的分かりやすく物語を展開している。しかし人物関係においては、やはり台詞による明示ではなく、イメージの重ね合わせが、重要な役割を果たしている。

ヒロインである少女エイミーは、『ミツバチ』のアナ同様、他の子供たち以上にファンタジーの世界に心惹かれ、現実と幻想をはっきり区別できない存在である。オリバーとアリスは、アナの両親とは異なり現実に対応する歴史を背負ってはいないが、前作『キャット・ピープル』という悲劇的な物語を共に体験してきている。『ミツバチ』では、この過去への拘りは、母テレサと元恋人の関係によって、最も顕著に示されていた。一方『呪い』では、過去の恋人の影を引きずるのは、父オリバーである。『ミツバチ』の元恋人は、逃亡者を通じて、怪物と重ねられていたが、『呪い』ではオリバーの前妻が、そのまま怪物的存在＝キャット・ピープルである。『ミツバチ』のアナは、怪物を呼び出すべく、「私はアナ」ど夜に呼びかけ、それに応えて逃亡者が現れる。逃亡者との交流は、父フェルナンドとの対立を生じさせ、アナの家出につながる。『呪い』のエイミーは、「お友達」を呼び出すべく指輪に願を掛けて呼びかけ、それに応えてイレーナが現れる。彼女との交流は、父オリバーとの対立を生じさせ、エイミーの家出につながる。『呪い』は父との対立や家出についてより明示的であり、『ミツバチ』は暗示的だが、この展開も人物の役割も、極めて良く似ている。

『ミツバチ』では、怪物はフェルナンド、逃亡者、そしてテレサの元恋人と重ねられている。『呪い』の怪物＝イレーナは、オリバーの前妻であり、かつバーバラと重ねられている。バーバラは当初、エイミーに根拠不明な敵意を表す怪物的な存在と思われるが、実際には精神を病んでいるのはジュリアの方である。ジュリアはスリーピー・ホロウの伝説を語ることによって、バーバラはその敵意によってエイミーを脅かす存在であるが、最終的にはエイミーを助ける友人でもある。こうした両義性は、少女と友達として遊びながら彼女を殺害してし

もう『フランケンシュタイン』の怪物と、ジュリア及びバーバラを結びつける。またエイミーが初めてジュリアの屋敷を訪れる時、ジュリアの姿は見え、指輪と声だけで存在が示されるが、これはアナが初めて廃屋を訪ねた時、足跡だけが怪物の存在の可能性を示唆していることに対応している。なおこの場面では、アナには何者も声をかけないが、かわりにアナが井戸に呼びかける。

以上を念頭に置いて『呪い』の人物相関図を描くと、次のようになる。



(図2)

『呪い』においては、エイミーが出会うイレーナ=怪物が、そのままオリバーの前妻であること、また「怪物」に重ね合わされる人間に父親が含まれず、別に二人存在することから生ずる差異を除くと、二つの図が極めて良く似ていることが分かる。

次節以降では、この構造的な類似を作品のモチーフと結びつけながら、さらに詳細な分析を試みることにする。

3

『ミツバチ』の物語を展開させる上で重要な役割を果たす先行作品は、31年版『フランケンシュタイン』である。この映画は作中アナたちが見るという設定になっており、三カ所で具体的に引用が行われる。最初は映画本編が始まる前に付けられた映像の引用で、興行師が閉じられた幕の前で、口上を述べる。続いて先に述べたように、フェルナンドが家で聞く、怪物創造をめぐる台詞がある。そして最後に引用されるのが、怪物が少女と遊ぶ場面、そして少し省略があつて、少女の死体を抱えた父親が歩いてくる場面である。興行師の口上は、現実とフィクションの違いを強調し、この二つが区別できないアナのこの後の行動を示唆する。一方台詞だけが流れる怪物創造をめぐるやりとりは、先に述べたように、フェルナンドの内的独白ともつかぬものとなっており、彼の過去を示唆する役割を担っているが、アナの行動には直接影響を及ぼさない。最も重要なのは、前節でも大きく扱った、怪物と少女のシーンであり、これはアナと物語に様々なレベルで影響を及ぼし、夜の森では怪物が直接画面に現れ、アナと共にこのシーンを再現している。

これに対して『呪い』においては、二つの「先行作品」が重要な役割を果たしている。一つは前作『キャット・ピープル』であり、もう一つはジュリアが語るスリーピー・ホロウの伝説である。このうちスリーピー・ホロウの伝説は、『呪い』の物語展開そのものには結びつかないが、元女優のジュリアが幕の前で語り、終盤夜の森を彷徨うエイミーが物音に怯え、首無し騎士を想像する場面において、彼女の現実と空想を混同する傾向を確認する。この場面は、彼女を脅かしたのが車の音だと明らかにされることで、合理的に処理されるが、彼女の前に実際に現れる（首無し騎士は現れない）イレーナは、最後まで彼女の空想なのか現実の存在なのか、明らかにされない。

一方『キャット・ピープル』の影響は、より重要だ。この作品は『呪い』中においては、もちろんフィクションや登場人物の空想ではなく、先行する現実の事件として扱われている。オリバーとアリスは前作のラストで結ばれる可能性が示唆されていたカップルであり、超自然的な存在として登場し死んだイレーナは、本作では超自然的な活動をする死者として登場する。『ミツバチ』における『フランケンシュタイン』の引用が持つ機能とまず重なるのは、前作の展開がサスペンスの源になっている点である。『フランケンシュタイン』の湖の場面で、怪物は少女を殺す。この先行作品の映画的記憶¹³が、夜の森でアナの前に怪物が出現した時、アナが殺されるのではないかというサスペンスを盛り上げる。一方『呪い』においては、前作におけるイレーナの悲劇的な死が、同じ事がエイミーにも起こるのではないかというオリバーの懸念によって増幅され、この作品もまた悲劇的な結末を迎えるのではないかというサスペンスを醸し出す。もっとも『キャット・ピープル』と『呪い』は、実はきちんと連続していないのだが、この点については後に詳細に検討する。

『呪い』においては、展開自体に影を落とす『キャット・ピープル』は、観客に対しては伏線となるものの、前作の事件を全く知らないエイミーには、何の影響も及ぼさない。これに対してエイミーが影響を受け、森の中で出会いそらになる怪物＝首無し騎士の物語であるスリーピー・ホロウの伝説は、物語全体においては副次的な役割しか担っていない。『ミツバチ』においては、この両者を統合するように、アナに強い影響を与え、かつ物語の展開にも影を落とす

¹³ 『ミツバチ』中では、先に述べたように、殺害そのものの場面は引用も言及もされない。アナが言及する殺害は、“¿Por qué lo mataron?”という台詞の直接目的格代名詞が男性形であることから分かるように、少女ではなく、村人による怪物殺害である。31年版『フランケンシュタイン』自体で殺害場面が省略されていることを出発点に、不在を重要な物語の動因として『ミツバチ』が作られていることについては、Pena, *op. cit.*, p. 75.参照。

先行作品として、『フランケンシュタイン』が利用されているのである。また姉イサベルの精霊についての言葉を信じるアナが、呼びかけることで怪物＝逃亡者を「出現させる」ように、ジュリアの魔法の指輪についての言葉を信じるエイミーは、呼びかけることでイレーナを出現させる。『フランケンシュタイン』の引用場面で少女と怪物が遊ぶのを受けて、アナに対して逃亡者が手品を見せるように、イレーナはエイミーの友達として共に遊び、アナと逃亡者の関係がフェルナンドに知られたことがアナの家出につながるように、エイミーとイレーナの関係がオリバーに知られたことがエイミーの家出につながることは、『ミツバチ』と『呪い』の際立った類似点である。

だが両作品において怪物は、少女の幻想への親和性を示すだけの存在ではない。彼らは少女以外の人物とも重ね合わせられ、関係を持つことで、より複雑な形で、作中の「現実」と「幻想」を橋渡しすることになる。

『ミツバチ』においては、既に登場人物の関係を整理しながら述べたように、怪物はアナと親和性を持つ一方で、フェルナンドや逃亡者、さらにはテレサの元恋人とも結びつけられる。彼らはみな、フランコ体制下のスペインにおいて抑圧され、孤立し、排除されたものであるという点で、共通している。内戦敗北後に共和派が受けた傷は、各人物の排除と精神的屈折の度合いによって示されているが、その度合いを測る鍵となるのが、アナとテレサの二重性である。

作中最も分かりやすい形で排除されるのは、怪物同様殺される逃亡者である。排除の度合いが次に高いのは、国外で亡命生活を送り、消息も確かではないテレサの元恋人だ。彼に向かってテレサは、作品終盤に至るまで、手紙を書き続けている。幻想を受け容れない「現実」から排除された存在である怪物に向かってアナが呼びかけるように、テレサはフランコ体制下のスペインという「現実」から排除された存在である亡命者へと呼びかけているのだ。

しかし物語終盤、アナの家出をきっかけに、テレサの行動は変化する。彼女は捜索が続く夜の中に、次に送るはずだった手紙を焼き捨てる。そしてアナが保護され、状態が落ち着いた後、医者はテレサに向かって、彼女こそ休養を必要としていると言う。アナの家出のきっかけになったのは、逃亡者の死をめぐるフェルナンドとの「衝突」であり、テレサの手紙は何の関係もない。ここで重要なのは、テレサが「現実」から排除された相手への呼びかけを断念することが、やはり排除された存在に心を寄せ、「現実」の外へと踏み出しかけたアナの帰還に結びつくこと、そして医師の台詞によって、アナとテレサの連続性が確認されることである。一夜を経て「現実」に戻ってきたのは、実はテレサな

のである。

かくして「現実」のみを認めることを受け容れたテレサは、夫フェルナンドに対して作中初めて優しさを示し、机に向かったまま眠り込んだ夫に毛布を掛ける。前半において、夜遅く夫がベッドに入ってきた時には、彼女は眠ったふりをして、接触を避けていた。このテレサの変化は、アヴァンチュールの記憶の放棄などというように、単純に解釈されるべきではない。フェルナンドと共に写真に写っていた哲学者ウナムーノは、最後こそ反乱軍に反抗して軟禁状態で死を迎えるが、第二共和制期には、政府を批判して、ファシズムを支持したことがあった。一方フェルナンドは、共和派支持者であったにせよ、内戦後もスペインに留まり、それなりに裕福な暮らしを維持できていること、逃亡者との関係を疑われてもおかしくない状態にあっても、治安警備隊に拘束されないことからして、戦後の追求を逃れることが可能な距離を共和派との間に保っていたか、もしくは変節をしたことが暗示されている¹⁴。テレサのフェルナンドに対する冷たさは、そんな夫の政治的態度に対する批判であり、最後の和解は、共和派の理想を完全に断念し、夫同様フランコ体制下の「現実」を受け容れるという、彼女の決断の結果である。

そのようなテレサの決断と対比されることによって、アナの決断の政治的なコノテーションが明らかになる。フランケンシュタインの怪物というフィクショ

¹⁴ 若松隆はこれらの条件から、フェルナンドがファシズム支持者であったと考えている。若松隆「スペイン内戦から見た『ミツバチのささやき』と『エル・スール』」91-92頁参照。ペナは加えて、ウナムーノが好んだ折り紙がフェルナンドの机の上に置かれていることを指摘した上で、同様の結論に達し、また治安警備隊長もまた陰鬱な姿を見せていることから、『ミツバチ』においては元共和派だけではなく、ファシズム寄りの人々も含め、フランコ体制下のスペイン人全体が「敗者」として描かれているとしている。Pena, *op. cit.*, pp. 60-64:参照。

しかしペナが指摘するように、ガルシア＝ロルカの曲をピアノで爪弾き、亡命した元恋人に手紙を書き続けるテレサがフェルナンドの妻であり、手紙でかつて3人が親しく付き合っていたことを示唆していることを考えると、フェルナンドが確信的なファシズム支持者だったとは考えにくい。もちろんフェルナンドが、内戦中はファシズムを支持したが、その後のフランコ体制に対して幻滅を抱いたと解釈することは、可能である。しかしオルテガ＝イ＝ガセットやダマソ・アロンソのような、共和派寄りであったが内戦後スペインに残り、精神的に鬱屈しながらも活動を続けた文学者の存在は、フェルナンドが元共和派であっても、作中暗示されるような社会的地位を維持できると考える根拠になるだろう。またウナムーノとフェルナンドの写真にはオルテガも写っており、理想を追求しようとして怪物を創ってしまったというフランケンシュタイン博士の台詞が、先に述べたようにフェルナンドの内的独白のようにその映像に重ねられていることを考えると、フェルナンドの政治的スタンスは、第二共和制の成立には寄与したが、内戦においては共和国軍・反乱軍双方から距離を置くものであったと考えるのが、妥当であろう。なお、『フランケンシュタイン』と連続する（政治的）アイデンティティの曖昧な存在と結びつけられた折り紙は、『ブレードランナー』にも登場している。

ンの存在、この「現実」の外に排除されたものに惹かれたことから始まったアナの行動は、フランコ体制下の「現実」の外に排除されたものへと向かってゆく。既に述べたように、怪物への最初の呼びかけに応じて現れる逃亡者は、フェルナンドとも、テレサの元恋人とも重ね合わせうる存在である。しかし逃亡者の殺害後、アナは断固として父を拒否することを選ぶ。フェルナンドが直接殺害に関与していないことは、問題ではない。父と逃亡者を結びつけたアナの行為（衣服の貸与）を、フェルナンドが打ち切り、体制との暗黙の連携によって行われた逃亡者の徹底的な排除（殺害）によって、この「現実」における己の地位を再確立したこと（時計の取り戻し）こそが、断罪されるのである。既に述べたように、かつて行われたフェルナンドの同じ行為に対する拒否こそが、テレサの夫からの離反と、元恋人への呼びかけを生じさせていた。しかしテレサが呼びかけを断念し「現実」を受け容れるのとは対照的に、アナはラストで呼びかけを続けることを決断する。その呼びかけは、もはや幻想的な存在である怪物にだけ向けられているのではない。それは政治的に抑圧され「現実」から排除されたものにもまた、断固としてその存在を認め呼びかけているのだ。

さて、『ミツバチ』とは異なり、『呪い』には政治的なコノテーションは見られない。しかし少女による「現実」と幻想の混同は、別の形ではあるが、やはり社会的に疎外された存在の受け容れに結びついている。

『呪い』のラストにおいて、幻想的な存在であるイレーナと結びつけられるのは、バーバラである。この作品では、やや屈折した形で、三重の「親子」関係が対比されている。「親子」を鉤括弧で括った理由は、後ほど明らかになるだろう。まず第一の親子関係は、オリバーとエイミーのものである。この二人は実際の親子だが、オリバーは、心配する理由はあるにせよ、空想好きというエイミーの個性を否定するという形で、彼女を拒否している。代わりに求められているのは、現実的で社交的な娘という、理想像である。2番目は、ジュリアとバーバラのファレン母娘である。母ジュリアは娘が5歳で死んだと信じ込むことで、大人になったバーバラを拒否し、5歳のままの理想の娘として、エイミーを求めている。3番目の「親子」関係は、ドラマ上は実際の親子ではない、イレーナとエイミーの間に成立している。両者は互いの存在と個性を認め合っているという意味で、理想の親子関係を形成している。しかしこの関係は、イレーナが死者であること、そしてエイミーはあくまでイレーナを友人と考えており、設定上も血縁関係にないことによって、「現実」においては成立していな

い。

だがエイミーのイレーナという超自然的な存在への呼びかけは、「現実」にも影響を及ぼしてゆく。オリバーは死んだイレーナの記憶を抑圧し、彼女に似ているとされるエイミーの個性を否定し、「現実」に適応することをエイミーに強いる。しかしイレーナの存在を信じるエイミーとの対立が頂点に達し、エイミーを文字通り子供部屋に閉じこめ抑圧しようという試みが失敗した後、オリバーはエイミーには見えるというイレーナを受け容れることを通して、そのままのエイミーを受け容れる。

この1組目の親子における和解に比べると、残りの2組は、より複雑な展開を辿る。ファレン母娘においては、母ジュリアは最後までバーバラを娘と認めず、疎外し続ける。代わりにジュリアは、自分と同様空想と現実の境界が曖昧な存在であるエイミーを受け容れ、彼女を守ろうとする。ジュリアはその妄想によって怪物的な存在となっているが、娘を疎外すると同時に、自分もまた近所から狂女として疎外されている。だが空想の中だけで成立するジュリア＝エイミーの「親子」関係は、行き詰まるばかりで、展望は開けていない。ジュリアは首無し騎士と捜索隊を混同したエイミーの恐怖をそのまま受け容れるがゆえに、彼女を捜索隊から匿おうとして、心臓発作を起こして死ぬのだ。そしてジュリアの死は、死の瞬間にすら母に娘として認知されなかったバーバラの怒りを招き、エイミーを本当の死の危険に曝すことになる。

エイミーの呼びかけが、「現実」に最も強く働きかけるのは、この場面においてである。エイミーはバーバラにイレーナを重ね合わせ、彼女に「お友達 My friend」と呼びかける。そこでは愛する者（元夫、母）に存在を否定され疎外されたものとしての、イレーナとバーバラの共通性が確認されている。そして同時に、やはり疎外され「お友達」を求めるエイミーの姿に、母とは違う理由で自分自身を見出すからこそ、バーバラはエイミーを受け容れることになる。親子関係という社会的な場において疎外された者同士が、まさにそれ故に互いを認め合い、受け容れ合ってゆく。超自然的なものへの呼びかけは、『ミツバチ』と同じく『呪い』においても、社会的に疎外されたものを認め受け容れようとする試みなのである。

さて、第三の「親子」関係であるエイミーとイレーナの場合は、どうであろうか。確かにイレーナはオリバーによっても存在を認められ、物語はハッピーエンドを迎える。しかしエイミーにとってはともかく、この認知はイレーナにとっては、いかなる意味を持つのだろうか。『呪い』の展開を追う限り、どうも

すっきりしない印象が残る。実はこの違和感の原因を明らかにすることが、エリセ作品にも新しい光を投げかけることにつながるのである。

4

既に述べたように、『呪い』は『キャット・ピープル』の続編として作られ、イレーナ（シモーヌ・シモン）、オリバー（ケント・スミス）、アリス（ジェーン・ランドルフ）の三人については、役も俳優も前作と共通している。にもかかわらずこの二作の間では、辻褃の合わない箇所が幾つか存在する。『呪い』のエイミーは、イレーナの死後、オリバーとアリスの間に生まれた娘である。のになぜオリバーは、イレーナとエイミーが似ていることをひどく気にし、一方のアリスはそうでもないのか。また実母であるはずのアリスが、エイミーの個性を受け容れ尊重し、十分愛情を注いでいるように描かれているのに、なぜ物語上はエイミーを抑圧しようとするオリバーと、愛した男と別の女の間で自分の死後に生まれた相手を助けるために現れるイレーナとの関係の方が、重要視されているのだろうか？

そしてこの二作の間で最も大きく食い違っているのが、タイトルにあるキャット・ピープルの設定である。前作におけるキャット・ピープルは、キスなどの性的刺激を受けて興奮すると、黒豹に変身し、相手の男性を喰い殺してしまうという存在である。ここでは女性の性的欲望とその抑圧が、象徴的に扱われている。前作終盤、嫉妬ゆえに黒豹と化したイレーナがアリスを襲おうとするのを、オリバーは自ら守っており、変身の瞬間は目撃していないにしても、キャット・ピープルの実在を信じるにかなり近づいていたはずである。確かに『キャット・ピープル』は、変身の瞬間を映像として一切見せないことによって、イレーナは本当にキャット・ピープルだったのか、それとも全てに合理的な説明が付くのかをはっきりさせず、ツヴェタン・トドロフが幻想文学の特長とした躊躇いを、観客が維持するように作られている。しかし作中人物であるオリバーとアリスは、むしろイレーナがキャット・ピープルであると信ずる立場だったのである。

これに対して『呪い』では、オリバーは前作の事件について、全てはイレーナが空想癖を募らせ、自分がキャット・ピープルだと信じ込んだことから生じた悲劇だと考えている。もちろんこれは、前作についての合理的・現実的な解釈であり、前作の後、オリバーがこの解釈を受け入れることで、自分の体験した奇怪な事件に対する躊躇いを捨てたと取ることも可能である。しかし何より

問題なのは、『呪い』のイレーナが、前作とは全く違った印象を与える人物として現れているということである。この作品での彼女には、前作で見られた性的抑圧や、不吉な過去の影に怯える神経質な部分は全くなく、黒豹に変身することもない。キャット・ピープルという設定は、ここでは全く無視されている。彼女の超自然性はただ一点、彼女が幽霊であることにのみ由来し、彼女が身に纏う妖精のようなドレスは、前作のあくまで現実的だったファッションとは異なり、むしろエイミーが親しむ妖精物語を想起させるようになっている。オリバーが拘るのは、結婚後もキス一つ許さないといった、前作で問題になっていたイレーナの奇行ではなく、彼女がエイミーと同じく空想癖が強く、そのために悲劇的な死を遂げたという、一点のみである¹⁵⁾。肝心のヒロインの設定がこれだけ変わっていながら、『呪い』は果たして本当に『キャット・ピープル』の続編といえるのだろうか？

いつ、どこの映画業界であっても、ヒット作が出た後には、それにあやかっただ続編を作る企画が通りがちである。その時には、前作の設定や人物を完全に踏襲し、それを発展させた続編が製作されることもあれば、興業上の関係から、別の企画をアレンジし直して続編という体裁を整え、短期間で製作を行うこともある。完璧主義者として知られる黒澤明でさえ、『用心棒』のヒットを受けて『椿三十郎』を撮った時には、山本周五郎の短編「日々平安」の映画化という元々は別の企画の脚本を、改変して利用しているくらいである。ましてや元々低予算で活動していたヴァル・リュートン麾下の製作陣が、『キャット・ピープル』のヒットを受けて、同様に別の企画を改変して『呪い』を製作したとしても、不思議はない。

もちろんこれは、推測の域を出ない。しかし『呪い』が元々は『キャット・ピープル』の続編ではなかったと考えると、前作とのリンクを切り離して、イレーナがエイミーの実の母であったとするならば、先に挙げた疑問は自ずと解消されるのである。それならばエイミーとイレーナの性格が似ていること、それがオリバーの不安をかき立てることは、自然な展開となる。アリスが優しく理解を示していても、エイミーとの間にどこか距離があることも、彼女が継母だとすれば、説明がつく。またイレーナの死の理由が、キャット・ピープルの設定とは何の関係もなく、ただ空想癖が高じたためであったならば、この作品のイ

¹⁵⁾ これに対してリメイク版や『蜘蛛女のキス』、あるいはリメイク版の影響下に書かれた篠原千絵『闇のパープル・アイ』では、ヒロインの変身能力は、オリジナル版同様、性的欲望と結びつけられている。

レーナが幽霊である以外の超自然性を示さなくても、不思議はない。だが前作のヒットを受けて続編としての体裁を整えた結果、イレーナは『呪い』では全く意味を持たないキャット・ピープルという設定を引きずり、またオリバーとの間に性的交渉が持てなかったという前作の展開故に、オリバーとの間の子供としてエイミーを設定できず、アリスがエイミーの実母ということになってしまったのだ。

そしてイレーナとエイミーが実の親子であったならば、前節で論じた『呪い』の三つの親子関係は、全て本当の親子関係として、落ち着くべきところに落ち着くことになる。オリバーによって存在を否定されていた母イレーナは、娘エイミーの前に「お友達」として現れる。イレーナとバーバラの重ね合わせは、前節で述べた意味に加えて、娘としての自分を否定され続けたバーバラに、母としての自分を否定され続けたイレーナが重ねられるという次元が加わり、さらに深みを増す。そしてラストでオリバーがイレーナの存在を認める時、ここではエイミーの「空想癖」が認められるだけではなく、オリバーとイレーナ、エイミーという抑圧されていた家族関係もまた、回復されることが意味されているのだ。

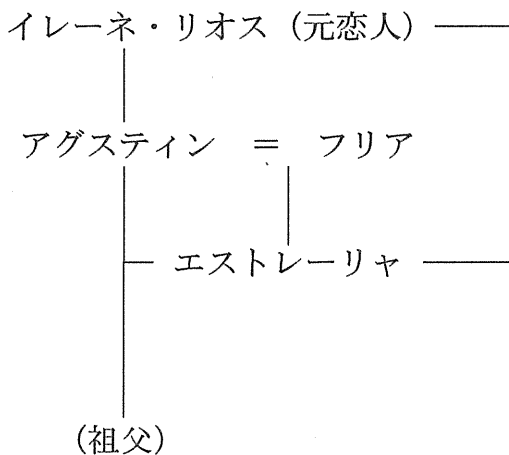
さて『ミツバチ』においては、前節で論じたように、「呼びかけ」を通じてテレサとアナの間に連続性が生じていた。にもかかわらずこの作品では、父フェルナンドとの茸狩りのような、親子の交流を窺わせる場面は、アナとテレサの間では見られない。テレサがアナの髪を梳かすシーンがあり、失踪後は医師がテレサの方を心配するほど熱心に看病をしていたはずなのに、二人の間にはどこか距離が感じられる。この距離感は、『ミツバチ』の設定からは説明がつかない。むしろ父と娘の絆と葛藤という、『呪い』と共通するモチーフがエリセの心を捉えたことにより、アリス＝エイミー関係の希薄さが、テレサ＝アナ関係にも受け継がれることになったためと、解釈することができるだろう。

「父と娘」というモチーフは、エリセの次作『エル・スール』でも引き続き描かれており、『呪い』と『ミツバチ』の影響関係を過剰に評価するべきではないと思われるかもしれない。しかし実は『エル・スール』にも、『呪い』の影響を窺わせる部分があるのである。

『エル・スール』では、一人っ子の少女エストレーリャが主人公であり、本編の大部分は、10年後の回想という形式を取りながら、5歳の彼女の体験を扱っている。出産前の子供の性別や水脈を当てるという魔術的な力を持ち、元共和派として内戦の傷を背負った父アグスティンと彼女の間複雑な関係が前面に

出され語られる一方、実母フリアとの関係は背景に留まっている。そして内戦とその後の反フランコ抵抗運動、その挫折を想起させる存在として、今回父親が手紙で呼びかける対象となるのは、その元恋人であるラウラだが、アグスティンがこっそり何度も書き記し、エストレーリャがポスターで知るのには、彼女の映画俳優としての芸名、イレーネ・リオスである。アナが最後までテレサの元恋人の存在を知らないのとは異なり、クリスマスの夜にオリバーが持っていた写真を見つけ、彼とイレーナの関係を知ろうとするエイミーのように、エストレーリャはイレーネの存在という過去の秘密を共有することによって、父親との絆を強めてゆく。しかしこの絆は、父親によるイレーナ＝イレーネの否定を受けて、破綻する。家出の後最終的な和解に至るエイミーとオリバーとは異なり、父の否定を受けてエストレーリャがカフェテリアを立ち去った後、アグスティンは自殺する。死んだイレーナを媒介にしながら、オリバーとの絆を確認するエイミーとは異なり、エストレーリャは死んだアグスティンを媒介にしながら、イレーネとの絆を確認するべく、父の過去が待つ ^{エル・スール} 南へと旅立つ。

このような展開を念頭に置いて、『エル・スール』の人物相関図を描くと、下記のようなになる。



(図3)

図3の上部が図1及び2の上部を整理した形になっているのは、一目瞭然であろう。また『エル・スール』では、前作『キャット・ピープル』の要素もまた、イレーネ・リオスが出演している劇中劇『日陰の花』で再現されている。この「映画」でイレーネは、超自然的な設定はされていないが、40年代ハリウッドらしいファム・ファタールを演じている。黒髪の彼女は、主人公である男性に

恋をしながら、別の男性に嫉妬のため拳銃で撃たれて殺される。主人公と結ばれるのは、ポスターにしか登場しない、金髪のヒロインである。『キャット・ピープル』では、ヒロインである黒髪のイレーナは、主人公であるオリバーを愛しながら、精神分析医に迫られキスをした結果変身し、相手を喰い殺すものの、彼に仕込み杖で刺されて殺される。オリバーが金髪のアリスと結ばれることが、最後に暗示される。『呪い』では全くその要素は見られないが、本編のイレーナ

は男を誘惑すると同時に危険に曝す、ファム・ファタールである。拳銃と仕込み杖が、共に男根のシンボルであることは、言うまでもない¹⁶⁾。

『ミツバチ』においては、作中上映される映画『フランケンシュタイン』が、アナを「現実」の向こうへと誘う。『呪い』では前作『キャット・ピープル』は直接引用されないが、観客の念頭に置かれている。一方『エル・スール』では、作中上映される（架空の）映画『日陰の花』が、アグスティンを「現実」の向こうへと誘い、その記憶がエストレーリャをも誘う。そしてエイミーがイレーナに呼びかけ、それを受けてアナが2回怪物に向けて呼びかけるように、アグスティンもまた2回（1度目はテレサのように手紙で、2度目は長距離電話で）イレーネ・リオスに呼びかける。

図3は、図1・2と異なり、下部に祖父が括弧に入った形で加えられている。これは作中直接は描かれないものの、内戦前後の時期、共和派であったアグスティンが、ファシズム支持者であった父親と衝突して仲違いしたという過去があり、それが「南」の祖母を訪れるエストレーリャの前に現れるだろうことが暗示されているからである。徹底した共和派とファシズムの（間接的な）支持者との、家族を分断する対立は、『ミツバチ』ではフェルナンドとテレサという夫婦の間に設定されていたが、『エル・スール』では、『呪い』のファレン母娘のように、同性の親子の間に設定されている。そしてエストレーリャの「南」への旅は、祖父と父の相互否認を乗り越え、イレーネと出会うことによって、父アグスティンとの絆を再確認するものとして想定されている。エリセの当初の構想及びアデライダ・ガルシア＝モラーレスの原作小説では、この後セビーリャでエストレーリャは、イレーネと実際に出会うことになる。『呪い』におけるオリバー＝イレーナ＝エイミーの「親子」関係は、『ミツバチ』においては母テレサ＝元恋人（逃亡者、怪物）＝アナという形で変奏されていたが、『エル・スール』ではより原点に近い、アグスティン＝イレーネ＝エストレーリャの「親子」関係として成立する予定だったのだ。しかしこれらの関係は、その中軸を成すべきものが排除された存在であるために、安定することはあり得ない。それはあくまで「現実」から離れた、ファンタジーの領域でしか成立しない「あ

¹⁶⁾ 『日陰の花』において、イレーネ・リオスが撃たれる時に割れる鏡は、オーソン・ウェルズ監督主演の『上海から来た女』(1947)で、ウェルズがヒロインのリタ・ヘイワースを鏡迷宮の中で撃つシーンを想起させる。エリセの撮影に至らなかった長編4作目の企画は、ファン・マルセーの小説の映画化『上海の魔力』で、やはり劇中劇的に40年代的なフィルム・ノワールが挿入され大きな役割を果たす物語である。また『上海から来た女』は、マヌエル・プイグの第1長編『リタ・ヘイワースの背信』の、タイトルの由来ともなっている。

り得たかもしれない現実」なのである。

なお映画『エル・スール』には、アデライダ・ガルシア＝モラーレス原作というクレジットがあるが、実際に同名の短編小説が刊行されたのは、1985年のことである。柳原孝敦は、それ故この「原作小説」は、映画製作当時は未完成の状態にあり、当時夫であったエリセがそれを発展させて映画化したと考えている¹⁷⁾。ただしアナグラマ社版の「エル・スール」末尾には、原作の執筆年として「1981年6－7月」という記述があり、これを信ずるならば、出版こそ遅れたが、1983年公開の映画版が製作されていた時期には、既に短編として完成していたことになる。いずれにせよ以上の問題は、本論文の主旨を裏書きするものでこそあれ、否定するものではない。ガルシア＝モラーレスの原作に登場するアグスティンの元恋人は、グロリア・バリェという名前であり、この人物に「イレーネ」という名を与えたのは、明らかに単独で映画版の脚本を担当している、エリセ自身だからである。

5

以上考察してきたように、ビクトル・エリセは『ミツバチ』製作に当たって、31年版『フランケンシュタイン』だけではなく、『呪い』を参照し、その構造や親子の葛藤、排除されたものへの呼びかけといったモチーフを取り込んでいる。エリセの『呪い』への拘りは、『ミツバチ』に留まらず、次作『エル・スール』にも窺うことができ、また『呪い』を介在させることによって、エリセの2長編の相違点もまた、確認できるようになるのである。

参考文献

- Arocena, Carmen. *Victor Erice*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1996.
Cerrato, Rafael. *Victor Erice: El poeta pictórico*. Madrid: Ediciones JC, 2006.
García Morales, Adelaida. *El Sur seguido de Bene*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1985.
蓮實重彦『光をめぐる』筑摩書房、1991年。
細川晋「ビクトル・エリセの映画における目に見えない力」『E/M ブックス⑧ ビクトル・エリセ』エスクァイア・マガジン・ジャパン、2000年、114-127頁。
乾英一郎『スペイン映画史』芳賀書店、1992年。

¹⁷⁾ 『エル・スール』DVDリーフレット、4頁参照。

木野雅之編著『異形の監督ジェス・フランコ』洋泉社、2005年。

Pena, Jaime. *Victor Erice El espíritu de la colmena*. Barcelona, Buenos Aires, México D. F.: Ediciones Paidós, 2004.

滝本誠「飼育できないカラス！」『カラスの飼育』（パンフレット）キネカセゾン、1987年、3-5頁。

トドロフ、ツヴェタン『幻想文学論序説』三好郁朗訳、東京創元社、1999年。

若松隆「スペイン内戦から見た『ミツバチのささやき』と『エル・スール』」『E/M ブックス⑧ ビクトル・エリセ』エスクァイア・マガジン・ジャパン、2000年、82-93頁。

『ビクトル・エリセ DVD-BOX』（『挑戦』『ミツバチのささやき』『エル・スール』収録）紀伊國屋書店

DVD『キャット・ピープルの呪い』アイ・ヴィー・シー