

ロマン・ポランスキー『テス』

亀澤美由紀

トマス・ハーディ『ダーバヴィル家のテス』梗概

家族の困窮を救うためにダーバヴィル家に奉公に出るテス。やがて彼女はアレック・ダーバヴィルのこどもを身ごもる。両親のもとに戻るものこどもは生まれてすぐに死亡。あらたな人生を求めて働き始めた酪農場で牧師の息子エンジェル・クレアに出会い、二人は互いに愛するようになり結婚する。だがアレックとの過去を告白したため、エンジェルはテスをおいてブラジルに旅立ってしまう。残されたテスは厳しい農作業に雇われて日々を暮らす。偶然アレックの目に触れることとなり、再びアレックにつきまとわれる。母の死後、信仰心を起こして布教活動を行っていたアレックだが、テスの姿に昔の情熱が蘇ったのである。執拗なアレックを懸命に退けるテスであるが、父親が死んで母と幼い弟妹たちが家を追い出されるに至り、いよいよ追いつめられる。そうこうするうちに、自分のあやまちに気づいたエンジェルがやっと帰国。テスを探し出して二人は再会するものの、そのときはすでにテスはアレックの情婦になっていた。物語は、テスのアレック殺害、二人の逃避行、テスの逮捕・処刑、刑場に拳がる黒い旗を見守るエンジェルとライザ・ルー（テスの妹）を描いて終わる。

二〇〇〇年、パリ

「『テス』は監督ご自身の過去のふるまいに対する謝罪の意味があるという批評家もいますが……」との質問に、ロマン・ポランスキーは「またか」とウンザリした表情を浮かべて「そんなことを聞きたいのならその批評家たちのところに聞きに行けばいいじゃないか」と不快の念を露わにしながらも、礼儀正しく次のように答える。「彼らは私のすることなら何でも、私の作品と結び付けようとする。私の生活は関係ない。これは……うーん、……ヴィクトリア朝の女性のおかれた立場についての物語だ。運命についての話であり、哲学的な視点でみたほうがずっと興味深い話なのに。（中略）日常での経験はすべて、自分の内面を作り上げていく。自分のなかにいるその人『現実で出会った人』も、何かをつくりだす。だが何かを経験したからといって、それにすぐ反応して映画ができるなんて考えるのは単純すぎる。もちろん、精神状態^{キョウ}というものは人生のなかの大きな出来事によって影響される。けれど君たちが言うようには、そのまんなま作品に出すなんて、そんなナイーブなことはしないよ。」

「過去のふるまい」とはもちろん、一九七七年、一三歳の少女に対して性的行為を行った容疑で逮捕され、有罪判決を受けたことを指す。監督は最終判決が下る直前の執行猶予期間中、アメリカを出国、フランスに逃れる。それ以来、一度もアメリカの土を踏んでいない。したがって、映画『テス』（一九七九、図一）



図1 ロマン・ポランスキー（左）とナスターシャ・キンスキー（右）

はアメリカとの犯罪人引渡し条約を結んでいるイギリスを避け、フランスで撮影されている。付け加えて言うと、二〇〇九年にスイスを訪れた際、スイス当局によって身柄を拘束され、アメリカへの身柄引き渡しを検討された。結局アメリカ司法当局の要求は却下され、現在も自由の身としてフランスに住む。冒頭のインタヴューも、二〇〇〇年、パリで行われたものである。

「ヴィクトリア朝の女性のおかれた立場」云々は、この手の質問がくるたびに監督が口にする回答であり、多くの批評家が監督の言葉をそのまま引用しながら映画『テス』批評を行ってきた。たしかに小説『ダーバヴィル家のテス——純粋な女』（一八九一）は一九世紀の性のダブル・スタンダードを批判した書であるから、監督の言葉自体は間違いではない。「正義がなされないまま映画が終わると、フラストレーションを感じませんか。そうすると、人は社会の不正に対して何かしなければならぬと思うはずだ」という「チャイナタウン」に関する彼の発言はそのまま『テス』にもあてはまるだろう。だから監督の発言をすべて疑ってかかるつもりはない。だが、どうも私にはこれが監督の本意であるようには思えないのである。もちろん、社会の不公平を糾弾するというのもこの映画を作った目的のひとつではあるだろう。しかしそれこそが映画『テス』の目的であると言われると、何かはぐらかされた気がするのだ。そうかと言って、「謝罪」というのはさらに的外れの感がある。そもそも、道徳とか善悪といった概念はポランスキーの世界とは相容れない気がする。では一体何なのか。道徳やフェミニズムではない。実は、これは〈力〉(force)を描いた作品だと私は思うのだ。

『テス』はトマス・ハーデイ(英国・一八四〇〜一九二八)の小説『ダーバヴィル家のテス』を映画化したものである。その後、一九九八年、二〇〇八年にもイアン・シャープ、デイヴィッド・ブレアがそれぞれテレビ・ドラマシリーズとして『テス』を発表している。ポランスキーの『テス』は興行的には成功をおさめたが、批評家たちからは賛否両論が挙がった。以降、これが映像作品『テス』の基準となつて、それ以降の『テス』はポランスキーに修正を加えるかたちで作られてきたと言つてよい。それは、社会問題を描ききれなかった「長つたらしくて、のろのろとした、生気のない」映画から社会の不平等を糾弾する強い『テス』へ、「子どもを弄ぶ者たちに供されたテス」「鎮静剤を打たれたテス」の物語から、強い女性テスの物語への変容であった。ポランスキーの『テス』に対する特にフェミニストたちからの否定的な意見は、監督が受けた有罪判決も大いに影響していた。

だがフェミニズムの処置を施されて、真つ向から正論を振りかざしてくる最近の『テス』を見ると、ポランスキーの『テス』は何だったのだろうとあらためて問い直したくなる。その答えを探すためにハーデイの原作に今一度、立ち返つてみるのもよいではないか。そうすることによって、単なる「文学作品の翻案」ではない、ポランスキーの『テス』が見えてくるはずである。(以下、小説『テス』からの引用は〈 〉で、それ以外の引用は「」で示すこととする。)

平凡な娘の偉大な悲劇

ポランスキーの世界では時がゆっくりと流れる。最初の四分半の間、カメラは一度たりとも切り替わることなくウエセックスの大地を背景に、白い衣装に身を包んだ娘たち、よろめきながら歩くテスの父親、そしてエンジェルら三人の若者を途切れることなく映し出す(図2)。交差する田舎道は、そのままこれらの人物たちが出会い分かれる人生の道となる。娘たちの一行が目の前を通り過ぎていくのだが、どの娘も白いドレスをまとい、皆それなりに可

愛くて生き生きしていて、どの娘がテスなのかまったくわからない。立ち止まることがなく通り過ぎていく娘たちの、一人一人の顔をはっきりと確認することはできないが、ハーディの言葉を借りるならば、「ある者は美しい目をして、ある者は鼻が美しく、ある者は美しい口元と姿をしていた。しかし、これらのすべてを持っている者は、ほとんど、いやまったく、いない」ような気がする。これから繰り返られる激しい物語の主人公であるテスですら、特別にカメラを向けられるわけではない。映画が始まったばかりのこの時点において《ほとんどの者にとって彼女はきれいで気をそえられる感じの田舎娘であって、それ以上の特別な存在ではない》(一章八)のだ。

映画が始まること約十分、やっと我々はテス(ナスターシャ・キンスキー)の顔を間近に見る(図3)。ポランスキー曰く、「ナスターシャに会った時、彼女は一五才だったが、すでに女だった。女と子ども、その両方だった」。たしかに《彼女の頬には一二歳の彼女が、彼女の瞳からは九歳の彼女が煌めき、口元の曲線からは五歳の彼女すら、ちらちらと見え隠れする》(一章八)。この物語は、そんな娘、少女とも女とも判別しがたい、ごく普通の娘に降りかかる悲劇なわけだ。原作ではテスがただ一人、真っ赤なリボン髪をつけていてそれが物語の伏線にもなっているのだが、ここにはそれはない。^{*10}《一行全員が白い衣装を着けていたが、その白のどれ一つとて他とまったく同じ白はない》(一章六)ように細部にこだわった監督が、この大事なシンボルを見落としたはずがない。ひとりひとりの娘を「個」としてみるハーディの眼差しを汲み取ろうとする監督にとって、この赤いリボンはさぞかし難問だったろう。「まだ書かずに置く」ということのできない、映画というメディアがもつ不可避の障壁に阻まれて、平凡な娘の偉大なる悲劇を描くために取って省いたのか。視覚的にはその分、結末の豪華な深紅のドレスが強烈な印象を与えることとなる。

切り捨てられたリアリズム

映画「テス」を原作と比べると、重要な要素やエピソードがかなり省かれていることに驚くだろう。映画を心待ちにしていたハーディ研究者にそれは看過できない瑕疵とみなされ、この映画に向けられた否定的見解の多くはその点に向けられたし、今もそうした不満はくすぶっている。たとえばピーター・ウィドゥソンは、映画「テス」は厳密なリアリズムによって背景を構成しているにもかかわらず、それがテスの人生と有機的につながっていないと評する。^{*11}ウィドゥソンが言うに、テスを映し出す背景、たとえば農場での過酷な労働環境や農村とロンドンを結ぶ鉄道などはリアリストティックに描き出されている。ところが、テスがダーバヴィル家に奉公に出なければならなかった理由が具体的に描かれていないために、農村労働者の困窮した経済状況が見えてこないと言うのである。(原作ではテスの過失で馬を死なせてしまい、その罪悪感に苛まれたテスが、収入を絶たれた家族のために奉公に出ることを了承するのである。)たしかに、原作への忠実さといういわゆるリアリズムにポランスキーは重きをおかない。^{*12}父と二人の兄が聖職者であるというエンジェルスの家庭環境と、それに反抗するかたちでエンジェルが反キリスト教的思想を獲得していった経緯も、この映画では触れられない。もっと過激なのは、アレックの改心にもつわる一連の出来事を一切省いたことである。原作では、母の死後、にわか信者となって布教活動をしているアレックの前をテスを通りかかり、彼女の姿に昔の感情を呼び覚まされたアレックが宣教師の服をかなぐり捨てて、再び彼女を追い始めるのだ。一方のポランスキーは、「テスの母親から手紙を受け取ってはじめてテスの苦境を知り、やってきた」というセリフをアレックに語らせることによって、突然のアレック出現の辻褄をあわせる。

二〇〇八年にBBCが制作したブレア監督による「テス」は、これらの項目を丹念に、忠実に描き込むことによって、ポランスキーの「テス」に修正を加える。それでこそはじめて、視聴者はエンジェルスの馬鹿げた潔癖主義を理解することができると、後に述べるように、アレックが再びテスにつきまとうようになるあたりの人間臭さを感じることができるのである。また、原作にある女同士を絆を丁寧に描き込んだ点は特筆に値する。乳搾りの娘たちの間の友情を描

くことによって、女性共同体のなかのテスという側面に光が当てられ、作品世界がより立体的になっていくのだ。

だが、原作において個々の要素やエピソードが占める比重を度外視したからこそ、この作品はポランスキーの「テス」たりえている。「テス」収録中のインタヴューでポランスキーは次のように述べる——「常に残るもの、全作品を貫く何らかの線、それを見ただけで『それはあの監督が作った映画だよ』と人に言わせるようなもの、そんなものがあるといいなと思います^{*18}」。それをこれから探してみようと思うのだが、まずひとつ、映像を挙げてみよう。他の「テス」にはない、ポランスキーならではの「テス」の一場面である。

場面はテスが訪ねて間もないクリック親方の農場である。遅くまで明るい夏の夜、オレンジ色の光のなか窓辺にしがみつこうようにして、乳搾りの娘三人がエンジンジェルの後ろ姿をじっと見つめる。叶わぬ恋と知りながら、じっと見つめる。そのあと、カメラは寝静まった娘たちの部屋をゆっくりと三六〇度パンして映し出す。何の変哲もない日常の品々——茶色い煉瓦と漆喰の壁、チェストや蠟燭、



図2 ウェセックス [ロマン・ポランスキー「テス」]



図3 ナスターシャ・キンスキー [ロマン・ポランスキー「テス」]

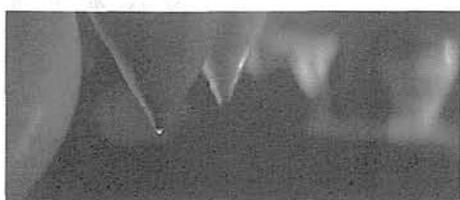


図4 農場の一夜 [ロマン・ポランスキー「テス」]

小さな鏡台、籠など——の上を、そして身動きひとつしない娘たちの上を、カメラはなでていく。平凡な娘たちの心のなかにそっと忍び込んだかのような映像である。すべてが寝静まったこの部屋に、彼女らの心臓の鼓動を想像するのは難しくない。ゆったりとした静かな時の流れと、激しく苦悶する人間存在の、見事なコントラストである。言葉が不在の、人間すら静物と化した光景のなかに激しい感情をみなぎらせるのである。この場面を原作にあたってみよう。

寝室の空気は娘たちの望みのない情熱で打ち震えているようだった。娘たちは残酷な自然という法則がつきつけてくる感情——彼女ら自身は予想も望みもなかった感情——の重苦しさの下で熱っぽく身悶えした。彼女らを、一人一人の「個」にしていたはずの違いは、この情熱によって消し去られ、みんな性と呼ばれる一つの有機体の一部に過ぎなくなってしまった。

〔中略〕

彼女らはそれぞれの小さな寝床で寝返りをうっては身を動かし、階下ではチーズの絞り汁が単調にポタツポタツと滴を落とした。(二三章一一五)

物語の進展には何の新たな意味も加えないのに、映画ではこの場面が意外と長い。パンするのに約一分。原作では一行にも満たないチーズ作業場のシーンに至っては、ズラツと並んだ何やら艶かしいチーズ袋からしたたるポタツ、ポタツという音だけが三〇秒も流れる(図4)。一滴、一滴ごとに、時が流れ、人生の一刻一刻が過ぎていく。日が変わり、時を刈る鎌はまた一步、娘らに近づく。だが、そんなことは念頭におかず、朝食とともに労働者たちはまた新たな一日をむかえるのである。

変貌するアレック

ポランスキーの「テス」が視聴者や批評家を戸惑わせる大きな要因のひとつ

は、アレックの人物造形にある。アレックが悪い男に見えないというのである。「アレックは同情心に溢れていて、非常にいい男である」*14「アレックは映画の最後まで憎悪を感じさせない」*15「アレックの一途な愛は、どっちつかずのエンジェルに比べるとはるかに残酷さが軽い」といった指摘が数多く見られる。だがそれは、アレックの風貌の変化をよく見ていないし、そもそも外的な視点であろう。なぜなら、アレックが悪い男か否かという道徳的判断はもはや、この映画にとってさほどの問題ではないのだ。たしかにアレックは終始一貫して、紳士的である。しかし実のところ、アレックは前半から後半へと大きな変貌を遂げている。前半のアレックは、白い服に身を包み、髪は柔らかに波打った栗色。プレイボーイではあるのだが、その表情には人間らしさがある(図5)。たとえば帽子の包みを開けるテスを、背後からアレックが見やる場面がある。暗い御旗林での劇的事件の直後であるからおさら、柔らかな光あふれる美しい画面とのコントラストに目を奪われて、視聴者には恐らく、贈り物の帽子の箱包みとそれを開けるテスしか目には見えないだろう。だがその背後には、半ば自信なさげにテスの反応を見守るアレックの顔があるのだ。その様子は、微笑んでくれないテスを相手に、彼女に気に入られようと図らずも懸命なのである。



図5 ホワイト・アレック 【ロマン・ポランスキー「テス」】



図6 ブラック・アレック 【ロマン・ポランスキー「テス」】



図7 涙を流すアレック 【デイヴィッド・ブレア「テス」】

前半のアレックをホワイト・アレックとするならば、厳しい冬の農場で働くテスの前に忽然と姿を現わすアレックはブラック・アレックである。髪油でピツタリと整えられて、以前より黒さの際立つ髪。黒々としたもみ上げに囲まれた角ばった顔の輪郭。ダーク・スーツに身を包み、乗馬用鞭を握

りしめる。夜の作業のために持ち込まれた蠟燭の黄色い光に照らされたその顔に、ギョロリとした異様な目玉が浮かび上がる(図6)。《その紳士の顔と、ギョロリとした大きな目には、並外れた類の力があつた》(五章二八)という言葉を見現すると、まさにこの顔になる。原作は炎に浮かび上がるアレックの姿を「グロテスク」「イヴに忍び寄るサタン」といったイメージで形容する(五〇章二七五)。このブラック・アレックの登場は時間にすると十分もない。ダービーフィールド一家が家を追い出されて村を出る場面も含むから、彼の姿が画面上に映し出されている時間はさらに短い。だが、それで目的は十分に達成される。このブラック・アレックがその後のエンジェル帰国の挿話のうえに暗雲を広げ、物語全体を支配するのだから。

ただし、殺害される直前のアレックは再びホワイト・アレックに戻っている。洗練された調度品に囲まれて朝食のテーブルにつき、「悪い夢でも見たのかい」とテスにこどもに話しかけるかのように語りかけるアレックには、残酷さのかけらもない。原作では彼らが住んでいた部屋の様子や、殺害される前のアレックがどのような格好をしていたのかは書かれない。鍵穴を覗く下宿屋の女主人を通してしか部屋の様子はわからず、テスがむせび泣きながら語る声と、アレックの《どうしたんだ》(五六章三〇〇)という声が一二度聞かれるのみである。ポランスキーはここでわざわざ視聴者を部屋の中に招き入れ、アレックを再び登場させるのである。ホワイト・アレックの再登場により、視聴者の脳裏からはあのブラック・アレックの姿が見事にかき消される。あとに残るのは、アレックはそんな悪い男に見え

ないではないかという印象ばかりである。ポランスキーのマジックである。

比較として、ブレア監督のアレックに言及しておこう。ブレアは宣教師姿のアレックをしっかりと描く。テスに再会して信仰を揺さぶられ、狼狽えるアレックの表情は、そのときの心の動揺そのものは本物であることをうかがわせる(図7)。ただし全体として、ブレア版アレックはあまりに人間臭くなってしまう、結果として悲劇性が損なわれてしまった。死んだ

我が子の存在を知って涙し、テスに結婚を申し込み、「君は僕が知り得たなかで一番純粋な女性だ」とまで言う。原作を知る者は、《アレックの改心には理性はまったく関与していなかった》(四六章二五四)し、《義務と欲望が手に手をとって走り出した》(四六章二四八)だけであるとわかってから、頑なにアレックを拒むテスの心中を理解する。だが原作は脇へおいてブレアの映像だけから判断すると、アレックを極悪非道とは呼び難く、のちにテスがアレックを殺害することの正当性が弱まってしまふ。ところがその一方で、彼が悪態をつき、テスの母親を罵り、テスと大声で口論するに至って、野卑なアレックに対する視聴者の嫌悪感は一気に高まる。結果として、アレック像の一貫性が損なわれるのである。しかも裸のまま床にころがる無防備な死骸を見ると、テスはこんな下らないみずばらしい人間を殺した罪で処刑されるのかという虚しさだけが残るのだ(図8)。テスはずっと壮大な力を相手に戦ったと思いたい。

ブレアのアレックをポランスキーのアレックと比べてときに、ポランスキーの特徴が明らかになる。ポランスキーのアレックは、後半に入って実に《力

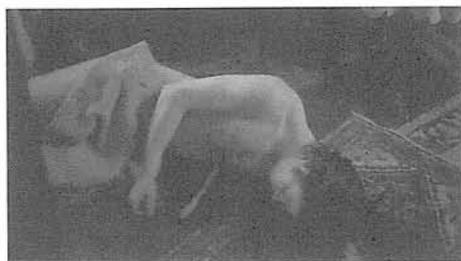


図8 殺害 [デイヴィッド・ブレア「テス」]



図9 テス [ロマン・ポランスキー「テス」]



図10 鏡を見ないテス [ロマン・ポランスキー「テス」]

の具現となるのだ。普通の人間の感情とはおよそ桁外れの、強力な支配への意思、征服欲が人間のかたちをして現われたと言ってもよい。「道徳とか善悪といった概念はポランスキーの世界とは相容れない気がする」と冒頭で述べた。善悪を超えて、人間の心に巣食う《力》をおよそ現実的な感覚では理解できないくらいレベルに増幅させたのが、ブラック・アレックである。^{*17}

鏡を見ないテス

《力》の具現であるアレックに対峙するのが、アマゾネスではなく、力の弱いテスであるというのは何とも奇妙である。テスは決定的な瞬間ですら感情を表に出さず、「自分」という意識をもたないかに見える。アレックを殺害する直前のテスは一体何を考えているのか、わからない(図9)。そもそも彼女が彼を殺すことすら、そのときの彼女の表情から推測するのは難しい。特に現代の若い視聴者には、彼女がなぜアレックを殺したのか理解できないかもしれない。だが、それは少なくともシャープやブレアの現代版テスが言うような「自分の人生をメチャメチャにされたから」ではない。なぜならば、ポランスキーにとつて、テスは「自分」という意識をもたない存在だから。

テスの自己認識の違いが、些細な身体的動作となって監督三者三様に表れるのが、結婚式の夜の首飾りの場面である。例の「告白」に至る前の束の間の幸福なひとときである。送られてきた首飾りを身につけたテスは、エンジェルに手を引かれて鏡の前に立つ。ところが、彼女は鏡の中の自分を正視しないので

ある(図10)。彼女の視線は鏡の手前をふらふらとさまよったあと、傍らに立つエンジェル腕に埋もれてしまう。ポランスキーはわざわざ隣室まで二人を歩かせ、鏡の前へ立たせておきながら、彼女が鏡のなかに「自分を見る」ことを許さない。ポランスキーは原作にはなかった鏡を道具として使うことにより、ハーディの窃視症的な視線を、テスの身体的動きに美しく変換するのである。

さらに興味をそえられるのは、原作にはない鏡を、ポランスキーのあとシャープもブレアも利用していることである。しかもその鏡の使い方がまったく違う。シャープとブレアのテスは二人とも、鏡に映った自分をしっかりと、見るのである。シャープのテス(ジャスティン・ワデル、図11)は促されるのを待たずに、自分



図11 ジャスティン・ワデル(テス) 【イアン・シャープ「テス」】



図12 ジェマ・アータトン(テス) 【デイヴィッド・ブレア「テス」】

から鏡の前に座る。宝石をつけるときの女性の仕種——耳飾りをつけながら、視線は鏡のなかの自分を見つめる——をしっかりと(おそらく演技ではなくごく自然に)行っている。ブレアのテス(ジェマ・アータトン、図12)は、さらに大胆さを増す。宝石が素肌に映えるように、ドレスの高い襟を折り込んで夜会服風に仕立てるといふ描写は原作にもあるのだが、ブレアはそれを最大限に利用する——ただし一つの変更を加えて。すなわち彼女の上衣の前釦をひとつひとつゆつくりと外し、胸元に指を滑らせながら襟を深く折り込んでいくのは、テスではなくエンジェルなのだ。ひとつ釦が外されるごとに大きくなるテスの息遣いと、胸元のクロースアップは、現代のテレビ視聴者のための過保護なまでのサービスである。

キンスキー演ずるテスは決して自分を見ず、彼女の美しさは「見る」者のためにのみ存在する。「見る」者の視線があつてはじめて存在するといった類の存在の危うさが、このテスにはある。それに対して、ワデル演ずるテスとアータトン演ずるテスは、存在するのに他者の視線を必要としない。それは、映画全

編に流れる「強いテス」というテーマとも完全に一致する。

テスに「自分」という意識を持たせまいとしたポランスキーの方針は、セリフの細かい選別・言葉使いにまで浸透する。監督三人ともできる限り原作の文章をセリフとして採用するのだが、限られた時間内でどのセリフを採用するか、どのように表現を変えるかによって、当然ながら三者の大きな違いが発生する。贈られた宝石を前にしてポランスキーのテスが発するのは「これを私に? (Are they for me?)」である。実は原作では「私のものですか? (Are they mine?)」となっている。「自分」という意識

を抹消するためには所有代名詞(mine)があつてはならない。ポランスキーならではの書き換えである。もしハーディがこのことを知ったなら、くやしがつてすぐに *Are they for me?* と書き換えたことだろう。ちなみに、ブレアは原作そのままの表現を採用する。シャープにはこのセリフは見当たらぬ。セリフの選別は、「告白」の場面にも顕著である。エンジェルのかの有名なセリフ《僕が愛していた女性は君ではない》に対する三人のテスの反応の違いは顕著である。原作は次のとおりである。

エンジェル 《繰り返して言おう、僕が愛していた女性は君ではない。》
(I repeat, the woman I have been loving is not you.)

テス 《でもそうしたら誰ですの?》 (But who?)

エンジェル 《君の姿をした別な女性だ。》 (Another woman in your shape.)
(三五章一七九)

問題の箇所はテスの言葉である。それを三人の監督は次のように修正する。

ポランスキーのテス「そうしたら私は誰なの」(Who am I then?)

シャープのテス「あなたは私を愛してくださっている、この私を、この私そのものを、愛して下さっている、私があなたを愛しているように、私はそう思っていました。」(I thought you loved me, Angel, me, my very self, as I love you.)

ブレアのテス「私はテスよ、あなたがその腕に抱いて愛してくださいました女よ。」(I am Tess, the woman you held and loved in your arms.)

ポランスキーの修正は実に細かい。原作の *But who?* をさらに書き下すと「そうしたらあなたは誰を愛していたの」となる。それをポランスキーは「そうしたら私は誰なの」と修正する。たしかにこのほうが二人の会話の焦点がはつきりすると同時に、テスの自己喪失の感覚も伝わる。ポランスキーのテスは目立った抵抗をすることもなく、自己を剥奪され、アイデンティティを失っていくのだ。シャープは原作にある別なセリフをここにもつてくるのだが、「私」が強調されている点でポランスキーと大きく異なる。ブレアに至っては、自己のアイデンティティを相手に認めさせようと迫ってくる。自己を失ったポランスキーのテスとは大違いである。

言葉少なに語るテスのためにポランスキーが選んだ他のセリフも同様に、「私」の存在が希薄なものばかりである——「私はあなたを許したわ I forgive you」(「許す」という弱い動詞の主語ではない)、「私にそんなふうにお話なさるなんて How can you speak to me like that」(目的語ではない)、「私はあの人を愛した女ではなくて、同じ姿をした別の女だって、あの人はい言う



図13 「どうやってやったのかわからないわ」【roman・ポランスキー「テス」】



図14 「あの人を殺したってことをあなたに言いに来たの」【roman・ポランスキー「テス」】

の He says I'm not the woman he loved but another woman in her shape」(否定文の主語ではない)。しかも自分の言葉ではなく、エンジェルの言葉の繰り返し。さらに、彼に語るのではなく、自分自身に向かって語るのである)。

「自分」という意識の希薄なテスは、そのまま魂と肉体が分裂したテスのイメージへと通じる。牧場での朝食の場面、テスは次のように語る。ポランスキーの「テス」も原作もほぼ同じなので、原作から引こう——《生きていても魂を肉体の外に解き放つことはできずと思えますの》(中略)「魂が肉体から抜け出るように感じる一番簡単な方法は、夜、草の上に横になって大きな明るい星を見上げることです。そしてその星にじっと心を集中させれば、すぐにでも、自分の肉体から——ちっとも欲しくないこんな肉体から——何百マイルも何百マイルもずっと離れてしまえるんですわ」(二八章九四)。美しい肉体をもつてしまったがために餌食にされ、堕ちた女の烙印を押された彼女にとって、肉体は不要のもの。肉体を拒否する感情が、魂と肉体の遊離という考えにつながっていくのである。そして、アレック殺害の直前のテスの顔は、まさに肉体から

魂が抜け出した表情ではないか。原作では、この時のテスを後にエンジェルが振り返ってこう言う——《ずっと後になるまで彼ははつきりとわからなかったのだが、ぼんやりとある一つのことが彼の意識のなかにあった。すなわち、彼が知っていたものもとのテスは、彼の目の前にある自分の肉体を自分のものとして認識するのを精神的にやめてしまっていたのだ。流れに漂う死体のように、自分の肉体が、生きていて意思とは関係のない方向に漂うに任せていたのだった》(五五章二九九)(図13)。

この小説がポランスキーの関心を引いたのは、一つには、魂が遊離したかのような状

態で殺人を犯すというテスの精神状態であろう。「自分」という意識をまるででもないテスが、唯一、激しい行動、自己を主張するような明確な行動に出たのが、アレック殺害だったのである。^{*18}

もっとも痛ましいのはエンジェルに殺害を報告するときのテスの表情である(図14)。「あの人を殺したってことをあなたに言いに来たの。I came to tell you that I killed him」と語るテスの表情は、困難なことを達成してそれを嬉しそうに親に報告することものものである。エンジェルを絶対と信じる彼女にとって、「その男が生きているというのに、どうやって僕らが一緒に暮らせるだろうか」というエンジェルの言葉は神の言葉にも等しい。であれば、アレックを殺害することが彼女にとっては救いとなる——《あの人を殺したんですから、あなたに対して私が犯した罪をもう、許してくださいませわね》(五七章三〇三)。こうした異常な展開を逃げるには、テスは活発に語ってはならない。こどものように、鈍重に頑固にひたすら我慢強く、自己への意識を消し去った存在であらねばならないのである。

テスに誘惑されるハーディ

ポランスキーの「テス」は、征服欲に憑りつかれたアレックとテスの、支配と服従、征服と転覆の物語である。その中にあって、エンジェルは触媒にすぎない。しかしながら、その触媒にすぎないエンジェルが、テスにとってもつもない逆行動をとらせるのだが。

ひとつ奇妙なのは、「自分」という意識の希薄なテスが、アレックの征服欲をかきたてることである。自分自身は何もせずとも、相手のなかに強烈な感情(力)を

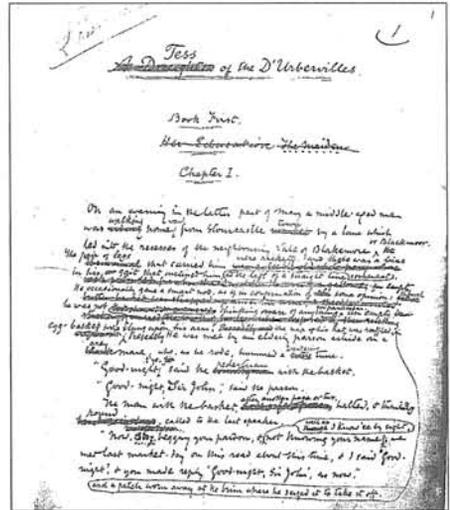


図15 草稿[ダーバヴィル家のテス]

生み出す。これこそテスの特徴であり、ハーディをも悩ませた(力)である。「ダーバヴィル家のテス」に関してハーディは、実に数多くの書き換えを行っている。

ヴィクトリア朝小説の常として、「テス」もまずは雑誌に連載され、その最終回発売の直前に初刊本が出版された。初刊本発行ののちも、廉価版や全集版が出たりアメリカ向けの版が出たりと、「テス」には実に様々な版が存在する。そして版が出されるたびにハーディは細かな改変を行ったのである。草稿段階(図15)はもちろんのこと、雑誌連載版(一八九一年、不特定多数の目に触れるため、性的表現を極力避けている)、初刊本(一八九一年、雑誌に出せなかつた表現を復活させる)、それ以降の数々の版(一八九二年以降、文壇からの批評や自分の考えを入れてさらに修正を加える)という具合である。^{*19}

ヴィクトリア朝社会とあって、改変の際にもつとも焦点となつたのが、性まつわる表現や描写である。作品が日の目を見るために、あるいは作品が酷評されることのないように、ハーディはあらゆる性的表現を極力抑えようと努力している。草稿の初期段階では、テスほもつと性的に奔放な少女だったのである。情婦となり、そのこどもまでもうけ、それを隠して結婚して夫の人生を台無しにし、果てはかつての情夫を殺した女。そんな女の物語に「純粋な女」という副題をつけるとなると、社会からの非難は必至である。テスを擁護するためにハーディは彼女を道徳的に瑕疵のない女性に、社会の犠牲者に仕立てていったのである。それに呼応するかたちで、アレックを完全な悪者に、エンジェルをありえないくらいに潔癖主義者に改変していく必要が生じた。たとえば、先に挙げたアレックの「グロテスク」「イブに忍び寄るサタン」といったイメー

ジも、そうしたなかで挿入されたものである。また、テスの魂と肉体の分裂というイメージも、草稿・雑誌連載版および初刊本にはなく、一八九二年になって漸く挿入されたものである。魂と肉体を分裂させることによって、アレック殺害の罪深さを軽くしようとしたのである。彼女の理性はそこになかったのだ、と主張することによって。また御狺林ですすり泣く女性の声が聞こえたという村人の話が挿入されたのも一八九二年のことである。御狺林での事件が誘惑ではなくレイプであったことを明確に打ち出した格好である。

ところがそうすると、そこは不思議な筆の力。純粹で、無力なテスの魅力に誘惑されたかのように、ハーデイの筆はテスの魅惑的な力を意図せずして綴り始めるのだ。次に挙げるのは、テスが宣教師姿のアレックと再会する場面である。テスが結婚していることを知り、夫の所在を尋ねるアレックに、テスはせがむように言う——《私の言いたくないことは聞かないで》と。言うときの彼女の仕種が実に豊かに変化していく。

草稿 《私の言いたくないことは聞かないで》と彼女は懇願し、帽子の縁の下から彼を見上げた》*“Do not ask what I do not wish to tell,” she begged, and looked up beneath the edge of her hood at him.*

一八九一年『グラフィック誌』連載《私の言いたくないことは聞かないで》と彼女は懇願し、帽子の下から顔をあげて彼を見た。》*“Do not ask what I do not wish to tell,” she begged, and looked with upturned face from her hood at him.*

一九一二年版 《私の言いたくないことは聞かないで》と彼女は懇願し、顔をあげた睫毛の



図16 小舟のテス [ロマン・ポランスキー「テス」]

陰が落ちるその瞳から、彼にむかって訴えるような眼差しがキラリと光った》*“Do not ask what I do not wish to tell,” she begged, and flashed her appeal to him from her upturned face and lash-shadowed eyes.*^{*28}

版を重ねてテスが純粋な女性になればなるほど、ハーデイの筆はその魅力に反応して彼女の性的魅力を書き綴ってしまう。無力なテスの純粹さは、彼女自身は何もしないことによってハーデイを誘惑し、彼の意図に反してテスを「純粋な女性」から、「魅惑する女性」にしてしまうのである。

ポランスキーのアレックに拵外れの〈力〉を供給したのは、こうした「何もしない」「自分」という意識の希薄なテスである。そんなテスの〈力〉を凝縮させた映像を一枚出しておう。原作にはない小舟の上のテスである(図16)。自分の美しさなどまったく意に介さず、人に媚びることも人を虜にすることも知らず、半ばふてくされたこどものような表情は、挑戦的ですからある。テスに筆の自由を奪われ、筆を乗っ取られたハーデイを考えると、ポランスキーの「テス」はまさにハーデイの心のうちをドラマ化していると思えるのだ。ポランスキーの「テス」が描くのは、「何もしない」存在。「自分」を主張しない存在と、支配する意思、憑りつかれたような執念との間の〈力〉の相剋であり、ちっぽけな人間存在が、永遠の大地と時を背景に繰り広げる壮大な悲劇である。そんな偉大な〈力〉を相手にした戦いであっては、「道徳」というせいぜい人間が勝手に決めた社会的ルールを基準にした「善悪」など、もの数ではない。もっと激しい壮絶な、〈力〉のせめぎあいがあるのだ。

(註)

- (1) Roman Polanski: Scene by Scene Documentary, BBC, 2000. Interviewed by Mark Cousins in Paris.
- (2) "Clive James interviews Roman Polanski," LWT, 1984. Interviewed by Clive James, in Paris.
- (3) フォルモトラフイ参照。ウィンターボトムの「マリソナ」も「テス」の映画版と銘打って発表されているが、むしろ改作に等しく「テス」とは別個の作品として考えたほうが、まだそれなりに正当に評価であるだろう。
- (4) 映画「テス」の受容・批評に関してはニーメイヤールの次の論考が簡潔でかつかなり詳しい。
Paul J. Niemeyer, "Hardy and the Cinema: A Plethoric Growth in Knowledge," *Abigail Research Comparison to Thomas Hardy*, ed. Rosemarie Morgan (Farnham: Ashgate, 2010).
- (5) Richard Roud, "Taking Sex out of Wessex," *The Guardian*, 17 November, 1979.
- (6) Jane Marcus, "A Tess for Child Molesters," *Jump Cut*, 26 December, 1981.
- (7) Gladys V. Vedemants, "Tess of the D'Urbervilles: What the Film Left Out," *The English Journal* (Urbana, IL), 1988 Nov. 77 (7): 53-57.
- (8) Thomas Hardy, *Tess of the D'Urbervilles*, ed. Scott Ellledge (Oxford: Clarendon Press, 1983), Ch. 1, p.7. 本書からの引用は本文中に()で章番号と頁数を示す。
- (9) Harlan Kennedy, "Tess: Polanski in Hardy Country," *American Film: magazine of the film and television arts*, Vol.5, No.3 (1979).
- (10) シヤーン・テスは真つ赤なりホンあり。ノレバのテスはつげつごなご。
- (11) Peter Widdowson, "Tragedies of modern life? 'Thomas Hardy' on radio, TV, and film," *Hardy in History: A Study in Literary Sociology* (London: Routledge, 1989). Richard Roud, "Taking Sex out of Wessex"; Charles L. Fitz, "Polanski Misses: A Critical Essay Concerning Polanski's Reading of Hardy's Tess," *Literature / Film Quarterly* (1999).
- (12) ニーメイヤールは、ボランスキーが複数のエピソードを映画から省いたことによつて、映画のなかに彼独自のリアリズムを作り出していることを主張する。ハーディの映像作品を原作から離れてそれ自体で分析しようとした最初の試みである。また、ジョン・ポール・リケルムは、ボランスキーはハーディがリアリズムに対して仕掛けた反覆を試みを映像で行つてゐると主張し、たとえば「テス」に「トローを待たながら」と共通する要素を見出す。 Paul J. Niemeyer, *Seeing Hardy: Film and Television Adaptations of the Fiction of Thomas Hardy* (North Carolina: McFarland, 2003); John Paul Riquelme, "Dissonance, simulacra, and the grain of the voice in Roman Polanski's Tess," in *Thomas Hardy on Screen*, ed. T. R. Wright (New York: Cambridge University Press, 2005). ノブ・ン・シヤーン「テス」のリアリズムに関しては次の研究がある。
① "Romanizing the text: genre, indeterminacy and televising Tess of the D'Urbervilles," *Thomas Hardy on Screen*, ed. T. R. Wright (Cambridge: Cambridge UP, 2005).
- (13) Widdowson, *Hardy in History*, p.118.
- (14) Roud, "Taking Sex out of Wessex."
- (15) Melanie Wallace, "Tess," *Cineaste: art and politics of the cinema* (1981).
- (16) William V. Coranzo, "Polanski in Wessex... Filming Tess of the D'Urbervilles," *Literature / Film Quarterly* (1981).
- (17) コルザンゾ「ナインスゲート」(一九九九)を思い浮かべるのは果たして私だけだろ

うか。「ナインスゲート」は悪魔・オカルトの力を扱いつつも、善悪にまつわる道徳的観念は希薄である。善悪の問題よりも、〈力〉そのものが作品の柱である。

- (18) 「反撥」(1965)のキャロルはテスの従妹である。男性を惹きつけてしまう自らの肉體に、それにもかかわらず男という性に惹かれて反応してしまう自らの肉體、そうした矛盾を抱えた状態で男性二人を殺害する(あるいは殺害したと想像する)キャロル。テスの背後にはキャロルの姿がちらつくのである。

- (19) Thomas Hardy, *Tess of the D'Urbervilles*, ed. Juliet Grindle and Simon Gattell (Oxford: Clarendon Press, 1983); J. T. Laird, *The Shaping of Tess of the D'Urbervilles* (Oxford: Clarendon Press, 1975).
- (20) Tess, ed. Juliet Grindle and Simon Gattell, p.434.

「テス」トランスクリプト

Tess (1979), feature film

Directed by Roman Polanski. Produced by Claude Berri. Written by Gerard Brach, John Brownjohn, Roman Polanski. Music by Philippe Sarda.

Starring: Nastassia Kinski (Tess), Peter Firth (Angel), Leigh Lawson (Alec).

Cinematography: Ghislain Cloquet, Geoffrey Unsworth.

172min.

Tess of the D'Urbervilles (1998), TV Film, London Weekend Television

Directed by Ian Sharp. Produced by Sarah Wilson. Written by Ted Whitehead.

Starring: Justine Waddell (Tess), Jason Flemyng (Alec), Oliver Milburn (Angel).

176min.

Tess of the D'Urbervilles (2009), TV Series, BBC

Directed by David Blair. Produced by David Snodin. Adapted by David Nicholls.

Starring: Gemma Arterton (Tess), Hans Matheson (Alec), Eddie Redmayne (Angel), Anna Massey (Mrs D'Urberville).

212min.

Trishna (2011), feature film

Directed by Michael Winterbottom. Produced by Sunil Bohra, Melissa Parmenter, Michael Winterbottom;

Written by Michael Winterbottom. Music by Annie Trivedi, Shigeru Uneyashiki. Edited by Mags Arnold.

Starring: Freida Pinto, Riz Ahmed.

Cinematography: Marcel Zyskind.

108min.