

『ティファニーで朝食を』の映画化にみる 冷戦期アメリカの文化イデオロギー ——日系アメリカ人I・Y・ユニオシの改変を中心に——

村山 瑞穂

『ティファニーで朝食を』(*Breakfast at Tiffany's*)と聞いてまず思い浮かべるのは、オードリー・ヘップバーン(Audrey Hepburn)主演、ブレイク・エドワーズ(Blake Edwards)監督の1961年公開のハリウッド映画だろう。しかし、これがアメリカ文学史でも特異な位置を占めるトルーマン・カポーティ(Truman Capote)の同タイトルの小説に基づくことを知る人はそれほど多くはなく、しかも、原作を読んだ誰もが、小説と映画との違いに少なからぬ当惑を感じるに違いない。例えば映画のオープニング・シーン。ヘンリー・マンシーニーの名曲「ムーン・リバー」のメロディーに乗せて、人気のない早朝のニューヨーク五番街が映し出されると、そこに一台のイエロー・キャブが走り来て、ティファニー宝石店の前に止まる。降り立った女性は、髪を高く結び上げ、黒のロングドレスに身を固めたヘップバーン演じるヒロインのホリー。彼女は、ティファニーのショー・ウィンドウを覗き込みながら、おもむろに紙袋から取り出したデーニッシュをかじり、テイクアウトの紙コップ入りコーヒーをすする。タイトルを文字通り映像化してみせた印象的なこのシーンは、実は原作には全く描かれていない。文学作品の忠実な映画化など期待すべきものではなく、映画は原作の一解釈であり、独立した作品として扱うべきだが、両者の違いに何らかの意味づけをしてみたくなるのもごく自然な衝動だろう。

カポーティは、第二次世界大戦後、早熟な天才作家として彗星のごとく登場し、アメリカ南部を舞台に孤独な少年の自己探求の葛藤を幻想的に描く『遠い声、遠い部屋』(*Other Voices, Other Rooms*, 1948)をはじめとする小説や短篇によって、キャサリン・アン・ポーター(Katherine Anne Porter)やカーソン・マッカラーズ(Carson McCullers)に並ぶ南部ゴシック作家の一人に数えられる。しかし後年は、夢想的な作風をがらりと変え、

カンザスの片田舎で起きた一家惨殺事件を綿密に取材したルポタージュ風のノンフィクション・ノヴェル、『冷血』(In Cold Blood, 1965)によってセンセーションを巻き起こした。ニューヨークの風俗をリアルに描きつつ、そこにファンタジーの要素を織り交ぜた『ティファニーで朝食を』(1958)は、カポーティ文学の二つの異なる作風の間位置するともいえる。終戦後、自らの体験に基づく戦争小説によって戦争の不条理や軍隊機構の抑圧性を告発して脚光を浴びたノーマン・メイラー(Norman Mailer)ら社会派作家とは対照的に、カポーティは一貫して社会性より芸術性を重視する審美主義作家と自らを定義してきた。しかし、時間が停止したような退廃的な南部の暗闇の世界からニューヨークの明るい昼の世界へと舞台を移した軽快なコメディ、『ティファニーで朝食を』は、実社会の断面を描き、思いのほか政治的な作品になっていると指摘される。なかでも、出版当時、賛否両論だった作品の政治性をいち早く見抜き、評価したのはイーハブ・H・ハッサン(Ihab H. Hassan)である。ハッサンは、冷戦下の体制順応の時代にあって、「飼いならされることがないゆえに安住の地を見出せない自由への愛(“wild and homeless love of freedom”)」を具現する新しいヒロインとして小説の主人公ホリー・ゴライトリーの登場を歓迎している。

小説『ティファニーで朝食を』についてハッサンが評価するカポーティの冷戦期アメリカへの批評は、しかしながらその映画化においては全くといっていいほど切れ味が削がれてしまっている。「ハリウッドは戦後期の政治と国民的アイデンティティの将来を決定づける決戦場であった」(May, 358)といわれるように、当時のハリウッドを発信地とする大衆映画はアメリカの文化的価値を全世界へと送り出したが、それらが発するメッセージは当然のことながらきわめて体制擁護的なものであった¹⁾。本論では、『ティファニーで朝食を』の映画化において原作がいかにかんがえられたかを、ジェンダー、階級、民族、セクシュアリティを切り口に分析することにより、当時の冷戦期アメリカを支配していた文化イデオロギーを浮き上がらせると同時に、それに対抗するカポーティの批評精神を明らかにする。また、きわめて巧妙に仕上げられた原作改変の隙間に走る亀裂を指摘することで、最終的にはその改変を支えるアメリカの文化イデオロギーが映画を完璧には支配しきれていないことを示唆したい。

I. ジェンダー——飼いなされるヒロイン

小説と映画を比べてみると、もっとも明らかな違いはエンディングにある。小説では、主人公の若い白人女性ホリー・ゴードライトリーが、ブラジル人外交官との婚約を反故にされたものの、新しい人生を求めてニューヨークを去ってブラジルへ向かい、さらにはその後、遠くアフリカにまで旅したらしい、ということになっている。かたや映画では、彼女がブラジルへの高飛びを決意して空港へ向かう途中、アパートの隣人である男性作家との「真実の愛」に気づき、ニューヨークにとどまることになる。ホリーは旅、すなわち自由の探索を続けてゆくであろうと思わせる小説のオープン・エンディングに対し、映画はロマンスの成就で終わるハリウッド映画に典型的なハッピー・エンドになっているのである。

原作同様、映画においても、ホリーは映画女優の卵であり、高級娼婦として男たちから金を巻き上げつつ、玉の輿を狙う女性である。彼女が結婚に求めているのは何よりも相手の財産なのである。しかも、原作では恋愛の帰結は結婚であるという方程式は成り立たず、結婚こそが女の幸せであるとする、結婚制度を情緒的に支えるロマンス神話は介在しない。計算尽に思われる彼女の結婚相手を獲得するための策略は、皮肉にも社会規範を逸脱した彼女自身の自由奔放さに裏切られて成就することがない。例えば、出身地の南部、テキサスで中年の田舎獣医の幼な妻となったのも、両親を失い、預けられた親戚の家を抜け出したホリーが、生き延びるための場所を確保するための一時的な手段であったと考えられる。だがその後は、より自由な生活を求めて彼女は再び家出するのである。そしてクライマックスとなるブラジル人外交官ホセとの関係は、ホリーがそれと知らずイタリア系マフィアの麻薬事件に絡んでいたことが公になった時点で、体面を慮るホセによって破棄される。このように原作のホリーは結婚制度に囲い込まれることなく放浪を続ける社会的アウトローであり続けるのだが、映画では最後の一転して放浪生活に終止符を打ち、愛に生きる決心をする。

名前をつけずに飼っていた猫を路地に放ち、軽やかに旅立つ原作のホリーとは対照的に、放した猫を再び探し出して胸に抱きしめ、恋人に抱擁される雨のラストシーンで終わる映画は、社会の性規範を逸脱したアウトローであり続ける女性ホリーを、社会的に承認された正しい性規範、つまり結婚制度の枠内へ回収する物語を提示しているのである。第二次世界大戦

中のアメリカでは、銃後の女性が男性に代わって様々な職業分野で活躍する場が与えられたが、戦後は戦場から帰還した男性が職場を再独占し、女性は家庭に戻り、もっぱら戦争で傷ついた男性を癒すための家庭づくりに専念することが求められた。女性は妻、母という伝統的な性役割に回帰し、冷戦期アメリカが掲げた家族礼賛、家族中心の価値観を支えたのである。映画におけるロマンスの成就によるハッピー・エンドは、まさにこの50年代的価値観を肯定するものになっている。

主題の百八十度の転換に合わせて、映画では巧妙な原作改変が行われている。なかでも重要なのは、原作では名前を明かされることのない一人称の語り手として登場するホリーの隣人であり、彼女のよき理解者でもある青年作家にポール・ヴァージャックという名が与えられ、彼がホリーと恋愛関係に陥るという設定に変えられていることである。しかも、駆け出しの作家ポールには金持ちのインテリア・デザイナーでもある既婚の中年女性パトロンがついており、彼は彼女の若い燕ということになっている。原作の日本語訳の定番、新潮文庫版の解説において、翻訳者、瀧口直太郎は、映画では「小説の語り手『私』が、派手な女性デザイナーの男妾みたいになっているので驚いた」と憤り、「無名作家では金を出してくれる女でもないかぎり食っていけない、というのがアメリカ的発想なのだろうか」(254)と嘆いている。確かに、伝統的に実学志向が強いアメリカでは、ヨーロッパに比べて芸術が軽視されてきた傾向を否定できない。しかし、アメリカ社会の芸術家への無理解が露呈されているというより、むしろここでは、奔放なホリーの結婚相手としてバランスのいい相手を配置した、と考えることができる。すなわち、既婚の中年女性から生活の援助を受けるポールは、ホリーと同様に結婚制度を逸脱した性関係に頼っていきる男性であり、映画は社会の性規範を逸脱して生きる二人を軌道修正させ、めでたく結婚制度に囲い込むことに成功しているのである。

また、これに合わせて物語の細部についても、いくつかの改変が行われている。例えば原作と同様に、映画でも私とホリーがプレゼントを交換するのだが、その品物が全く違ったものにすり替わっている。まず、原作では、ホリーは「中には生き物を絶対に入れないで」と釘をさして「私」に美しい鳥籠を贈り、「私」は放浪者ホリーにふさわしく、旅行者の保護聖人である聖クリストファーのメダルを旅のお守りとして贈る。ところが、映画では、ホリーは鳥籠ではなく、タイプライターのリボンをポールに贈

り、ポールは、スナック菓子、クラッカー・ジャックのおまけについてきたおもちゃの指輪に、ティファニー宝石店で二人のイニシャルを刻んでもらうというしゃれた付加価値をつけてプレゼントするのである。このように原作では自由を求めて生きるホリーにふさわしい贈り物が交換されているのに対し、映画では結婚を暗示する指輪と、作家としての仕事の成功を願う実用的なタイプライターのリボン（伝統的な結婚観において男が生活費を稼ぎ出すことが当然とされる）と、どちらも結婚へ繋がる恋愛の成就を予感させる品物へと変えられている。

確かに、エンディングとそれに伴う細部の改変が自由探求という原作の中心テーマを骨抜きにしているとはいうものの、原作のホリーが体現している女性像は映画において全く失われてしまっているのだろうか。ここでホリーに関して、彼女を演じる女優としてオードリー・ヘップバーンが適役だったかどうか、という点について考えてみよう。原作では、ホリーは「私」との出会いの場面で以下のように描写されている。

少年のように刈り込んだ髪の中の、ポロ袋みたいな色、黄褐色の毛筋、白子のブロンドに黄味を帯びた房毛が、廊下の電灯にてらしだされていた。もう夏に近く、暑い晩だったが、彼女は軽い涼しそうな黒のドレスに黒のサンダルといういでたちで、首には短い真珠の首飾を付けていた。いかにもシックな感じがするほどすっきり痩せていたが、ほとんど朝食に出る穀物みたいに健康的な雰囲気と、石鹸とレモンの清潔さと、頬のあたりに一段と深まったピンクの色彩とを持っていた。口は大きく、鼻は上向きだった。黒ずんだ光線よけ眼鏡が彼女の目を抹殺していた。それは少女時代を乗り越えた顔だったが、まだ一人前の女になりきっていないみたいだった。十六歳から三十歳までの間なら、いくつにでもとれる年かっこうだった。あとでわかったのだが、彼女は十九の誕生に一ヶ月足りない年齢だった。(21-22)

原作での短く刈り込まれたホリーの髪は、映画ではロングになり、色もブロンドではない。しかしそれ以外の点、年齢不詳の感じとか、すっきりとしたシックな痩せ方や、清潔感、大きな口に上向きの鼻といったところは、オードリー・ヘップバーンにぴったりの当たり役とってよいかもしれない。しかし、原作者のカポーティは、実はこの役をマリリン・モンローに

演じてほしいと考えていたらしく、ヘップバーンの起用に失望したと伝えられている。

原作のホリーは南部テキサス出身のアメリカ娘である。カポーティ自身南部の出身であり、ホリーと同じく家庭環境に恵まれない不遇な幼少期を過ごしたことからも、ホリーには彼自身がかかなり投影されているといえる。また、ロサンゼルス出身とはいうものの、同様に幸せ薄い家庭境遇からアメリカン・ドリームを達成したスーパースター、マリリン・モンローにカポーティは個人的に憧れていたふしもある。ヘップバーンはその点、もともとオランダの貴族の娘とアングロ・アイリッシュの男性との間に生まれ、ヨーロッパで育った女性であり、ヨーロッパ的な洗練を感じさせてしまう点は否めない。それまでのアメリカ文学が伝統的に描いてきた自由で無垢なアメリカ娘の系譜にも繋がると考えられるホリーを演じるのは、やはり生粋のアメリカ娘、マリリン・モンロー以外にないとカポーティは考えたのかもしれない。しかし、性的な魅力で男に癒しを与える肉感的な女性という50年代アメリカが理想とする女性像を代表していたマリリン・モンローと、原作でも「平べったいちっちゃなお尻」で「足早にまっすぐ歩いてゆく痩せた姿」と描写される少年のような身体性をもつ中性的な魅力の女性ホリーとは結びつきにくい。「清潔感漂う娼婦」という現実を超越した聖なるキャラクターを演じるには、モンローとヘップバーンを足して二で割ったようなイメージの女優が必要だったかもしれない。

ちなみに、映画が公開された翌年の1962年、マリリン・モンローは36歳で自らの命を絶っている。モンローの死には、三度目の結婚の破綻とケネディ兄弟との不倫関係が影を落としている。結婚の罫を土壇場ですり抜けて飛翔を続ける原作のホリーとは対照的に、モンローは結婚の罫に落ち、傷つき、自滅した。しかし、常に男を媒介として、男との関係によってのみ自己実現を目指すホリーの生き方にも時代の限界が刻印されている。その意味で、彼女の生き方はファンタジーでしかありえず、生身の女性のロール・モデルとはなり得ないのである。オードリー・ヘップバーンにしても、晩年、ロブ・ウォルダースとの結婚の枠にこだわらないパートナーシップによって安定した関係を見出すまで、結婚生活と女優業の間で長く苦しむことになる。

原作の出版が1958年、映画の公開が1961年であるが、実は、60年代初頭から冷戦期アメリカが掲げた家族礼賛にほころびが生じ始めている。

1962年にはベティ・フリーダン (Betty Friedan) が『女らしさの神話』 (*Feminine Mystique*) を発表し、幸せな恋愛、幸せな結婚の帰結として、郊外に建てたガレージと芝生付の一軒家で、電化製品に囲まれ、頼れる夫と可愛い子どもたちとともに豊かな家庭生活を謳歌している世界一幸せなはずの主婦たちが、心の奥底に深い孤独と欲求不満を抱えていたことを暴露した。本著が白人中産階級の女性たちの共感を呼び、大ベストセラーとなるのである。続く70年代、この動きがフェミニズム運動の大きなうねりを生み出していったことは言うまでもない。

II. 階級——「いやな赤」の脱色

さて、原作と同様に映画においても、ティファニー宝石店はホリーにとって「いやな赤 (the mean reds)」と彼女が呼ぶところの精神不安が解消される唯一の場所として言及される。翻訳者の瀧口は、「いやな赤」とは1930年代のアメリカ社会において「プロレタリア革命の気運が高まった社会不安」に対するホリー流の抵抗の表現であり、ティファニーは彼女にとって「個人の自由を尊重する資本主義イデオロギーのシンボル」なのだ、と解釈している (263)。この解釈は、東西の冷戦を個人の自由を抑圧する共産主義に対抗する資本主義の戦いと規定するアメリカ側が主張するイデオロギーの対立構図と重なり合う。しかし、図式はそれほど単純なものだろうか。

原作において、この不安感ホリーをしばしば襲うものであり、語り手自身がそれはフロイトの精神分析でいう心理的不安、「アングスト」だと指摘しているように、彼女に取り付いて離れない存在の不安ともいえるべきものである。1929年の大恐慌以来30年代のアメリカが苦しんでいたどん底の不況下で、とくにホリーの出身地とされる南部の農村地帯が陥っていた貧困と飢餓の状況と、そこでの過酷な体験がその不安の原点にあると考えることができる。原作では、ホリーは両親を結核で失い、貧しい親戚の家に引き取られるが、ひどい扱いに耐えかねて弟とともに家出し、ミルクとダチョウの卵を盗もうとしたところを獣医のゴライトリーに見つかって彼の庇護のもとに入ることになった。彼女にとって豊かさの象徴であるティファニーは、そうした極限状況の対極の世界である。「赤」には共産主義者と同時に赤字の意味もあり、「いやな赤」とはアメリカが陥っていた

出口の見えない不況の30年代、飢餓と貧困という原体験から生じたホリーにとっての存在の不安とも考えることができる。ホリーをはじめとして30年代のアメリカ人の多くが経験していた貧困と飢餓による不安は、原作の背景となっている第二次大戦中にも、まだ生生しく人々の心に巣くっていた感覚であったと思われる。しかも、大不況の30年代、富裕階級はほとんどその影響を受けることなく、一部にはさらなる金儲けをした人々が出現し、経済格差が広がった、という歴史的事実を考えると(有賀[上]、142-44)、資本主義国家アメリカが主張する個人を尊重する自由が皮肉な色合いを帯びてくる。なぜティファニーがホリーにとって不安を癒す場と感じられ、彼女は物質的な豊かさに固執するのか、そしてなぜそれが最後には彼女の手をいつもすり抜けていってしまうのか。原作は、自由で豊かな資本主義国家とされるアメリカに存在する階級問題を暗示するとも読めるのである。

原作が示唆するこの問題を隠蔽するために有効に機能しているのは、時代設定の変更というもう一つの重要な改変である。映画は、第二次大戦中という原作の時代背景を当時におけるリアルタイム、1960年に移している。映画の中では、ホリーが獣医のゴライトリーと出会ったのは彼の妻が病死した1955年ごろである、と彼自身が説明しており、不況の30年代の影は払拭されている。「私」の作品が売れたことを二人で祝うシーンの原作の描写では、行きつけのバーでシャンパンをおごってもらった後、セントラル・パークをうろつき、食料品店では物資が窮乏しているところを頼み込んで戦場の弟ブレットに送るピーナッツバターを調達し、安物デパートのウールワースでハロウィーンの仮面を盗む、といった戦時下のつつましい散策で終わっている。しかし、映画のこの場面では、二人はホリーの部屋で派手にシャンパンを抜いた後、軽快なリズムの音楽に乗って、ティファニー宝石店、市立図書館、瀟洒なデパート売り場を次々と訪れる。おしゃれな街ニューヨークの観光案内にも見えそうなシークエンスは、二人が愛を深めるデート・シーンとしてラブ・コメディに欠かせない部分となっている。

戦後の経済発展に裏打ちされた明るいニューヨークの街並みと摩天楼、シンプルながら大きな白い冷蔵庫が輝きを放つモダンなホリーの部屋、彼女がとっかえひっかえするしゃれたジバンシーのドレス、そして貧しい者をも粗末に扱うことをしない寛大さにあふれたティファニーの対応に象徴

されるアメリカ資本主義の道徳的優位。まさに消費大国アメリカの豊かさを宣伝する冷戦期アメリカの反共文化戦略にかなう演出である。「いやな赤」が含まれるホリーのせりふは、たった一度映画の出だしのあたりでつぶやかれる。しかし、アメリカの30年代と結びつく原作の歴史観を引き剥がされた言葉は、訴える力を欠き、見るものの意識から簡単にすべり落ちてしまう。

III. 民族——日系アメリカ人の紳士から不可解な日本人へ

映画『ティファニー』について、とくに日本人観客にとって気になるのがI・Y・ユニオシと呼ばれる登場人物の改変である。本論で最も強調したいのも、この点である。小説においては物語の始まりの部分でのみ言及される人物であるが、語り手と同様、ホリーと同じアパートの住人であり、国外へ脱出し、ついにはアフリカに渡ったホリーの消息を伝えるカメラマンとして重要な役割を担っている。ユニオシがアフリカへ旅行したとき、その地でホリーにそっくりの木彫りの女性像を見つけ、それを写真に取って持ち帰ったのだった。しかし、映画ではホリーはニューヨークにとどまることになるため、彼女についての後日談にあたるこの部分は当然ながらカットされている。映画のユニオシはホリーの引き起こす騒ぎに批判的な日本人カメラマン、それも非常にデフォルメされた日本人のステレオタイプを刻印されたコミック・リリーフとしての役割を与えられ、映画の中に何度か顔を出す。

ユニオシが映画において最初に登場するのは、鍵をなくした朝帰りのホリーが階上のユニオシに玄関口を開けてもらおうと、彼の部屋のブザーを鳴らし、寝ている彼を叩き起こす場面である。これは原作でも描かれているシーンであるが、そこではユニオシの身体性に関する視覚的な描写がほとんどない。しかし、映画で視覚化されたユニオシは、極端に背が低く、小さな釣り目にメガネをかけ、頭は薄く、出っ歯で蟹股と、戦時中の反日プロパガンダで使われたイメージに酷似した醜い日本人男性のステレオタイプとして造形されている。しかも、彼の部屋には、大きな提灯が天井からぶら下がり、部屋全体が俗悪な日本趣味を露呈している。寸足らずの着物に白い足袋をはいたスクリーンのユニオシの姿は、こっけいさを通り越して異様でさえある。さらに問題なのは、この役が子役あがりの白人俳優、

ミッキー・ルーニーによって演じられている点だろう。ここでの醜く、こっけいなユニオシの姿は、アメリカ人が想像する日本人像に合わせてきわめて人工的に作られたいわゆるイエロー・フェイスの産物なのである。アメリカ的な美を体現するホリーの引き立て役として、醜い東洋人が必要とされたというわけだ(村上、85-88)²⁾。エドワーズ監督は、この人種差別的なユニオシの表象について後に謝罪したといわれている(門間、139)。

原作に戻ってみると、ユニオシはニューヨークの生活に違和感なく溶け込んでいる人物として描かれている。それもそのはずで、よく読めば、彼は日本人というより日系アメリカ人ではないかと考えられる人物なのである。原作の冒頭で、「私」と同様にホリーに共感をよせるバーの主人ジョー・ベルが、アフリカでホリーと思われる女性の木彫りの像を撮影して持ち帰ったユニオシについて「私」に語るシーンでは次のような会話が交わされている。

「あんたは I・Y・ユニオシという男をおぼえているだろうね？日本から来た人だが」

「カリフォルニアからですよ」私はユニオシさんをよくおぼえていたので、そう訂正した。彼はある絵入り雑誌のカメラマンをしているが、わたしたちが知りあったころ、あの褐色砂岩の家の最上階にあるスタジオを借りていたのだ。(13)

ここでの会話が明らかにしているように、ユニオシは日本ではなく、カリフォルニア出身の日本人、つまり日系アメリカ人であると考えることができる。「私」やジョー・ベルとコミュニケーションを取って違和感のないユニオシという人物は、民族的には日本人であっても国籍はアメリカ人である可能性が高いのである。しかも、彼の名前には日本人の名前には普通ないミドル・ネームのイニシャルさえ加えられている。この部分の前半を原文で引用すると次のようになる。

“You recall a certain Mr. I.Y. Yunioshi? A gentleman from Japan?”

“From California,” I said, recalling Mr. Yunioshi perfectly. (5)

翻訳でははっきりと表現されていないが、ジョー・ベルはここでユニオシ

を「紳士」(“gentleman”)と丁重に呼んでいる。しかし、話が進むにしたがって、ベルの言葉にはユニオシに対する偏見が表れてくる。彼はアフリカでホリーにそっくりの木彫りを見つけたユニオシについて次のように言っている。

「あのちっぽけな日本人にも、彼女を見た瞬間、あの娘であることがわかったんだそうだよ。」(14)

“The little Jap knew it was her the minute he saw her.” (7)

「あのちっぽけな日本人」という訳文の「ちっぽけな」という表現に、ベルの日本人への偏見を感じ取れなくもない。しかし、ここでただ「日本人」と訳されている言葉が、原作では日本人に対する敵意と軽蔑を露わにする「ジャップ (“Jap”）」という差別語であることに注目しなくてはならない。しかも、ベルはその後も二回ほどユニオシのことを「ジャップ」と呼んでいる。前にも述べたように、原作の物語の背景は第二次大戦中に設定されており、旅立ったホリーの消息が語られる冒頭の導入部は、それから十数年後ということになっている。ベルが連発する差別語は、戦後十年以上たってもアメリカ人の間に根強く残る日本人への偏見を示している。しかも、語り手の「私」が訂正したように、ユニオシが日本人ではなく日系アメリカ人であると考えれば、ベルの偏見は、アメリカ国内に住み、アメリカ市民権をもつ日本人に対する人種差別を露呈するものとなる。しかし、興味深いことに、ここでベルとは対照的に、「私」は一度もユニオシをこの差別語で呼ぶことはないのである。

ではカポーティはなぜ原作においてユニオシという日系人カメラマンを登場させる必要があったのだろうか。ここで第二次世界大戦中、アメリカの日本人移民および日系人が経験した過酷な歴史的事実を想起しなくてはならない。日本の真珠湾奇襲攻撃の後、これまで傍観してきてきた第二次大戦に参加し、日本との戦争を開始したアメリカは、同時にアメリカ西海岸に集中して居住していた日本人・日系人のすべて、およそ11万人あまりを「敵性外国人」として内陸部の砂漠地帯など十箇所に作ったバラック建ての収容所に強制転居させたのである。他方、日系人コミュニティを形成することもなく、少数の日本人一世、二世が住む東海岸では、人々は強制収容を免れた。カメラマンとして働く日系人がニューヨークで戦時中も

仕事を続けていたという設定は、実際にありえないことではない。

しかし、ユニオシという日本人にはありえそうな奇妙な名前については、カポーティの日本人の名前に対する知識の欠如、ひいては日本人に対する偏見を表すものであるとの批判もある。澤野雅樹は、「ユニオシは日本人なのである。いったい漢字ではどう綴るのだろうか？ 由仁押、油二唾、……あまりみかけない名前である。絶対にないと断定できないのがつらいところだが、少なくとも僕知らない。おそらくは、カポーティがその場の雰囲気にかかせ、適当に作りだした名前であろう」(301-2)と述べている。しかしながら、この名前は私に、当時ニューヨークに在住した一人の日本人画家を思い出させる。彼の名前は国吉康雄、Yasuo Kuniyoshiである。このKuniyoshiというアルファベットの綴りは、Yunioshiという綴りに似ていないだろうか。最初の大文字Kを取って中央のyを前に持ってくるるとまさにYunioshiとなる。国吉康雄は1906年、17歳で単身日本からカナダ経由でシアトルへ渡った。一年後にはロサンゼルスに移り、様々な底辺の仕事を経験した後、さらにニューヨークへ移り、画家への道を志して苦学を重ねる。1920年代には画家として認められるようになり、1940年代にはアメリカを代表する画家としての地位を確立、1948年にはニューヨークのホイットニー美術館で大回顧展が開かれている。当時、すでに南部からニューヨークに出てきていたカポーティはこの展覧会を見ている可能性もある。しかも、国吉はカメラマンとして生活費を稼いでいた時期があり、少数ながらヌードを含む写真作品も残している。その当時に髭鬚とさせる写真を撮る印象的な自画像も描いているのである。

国吉はアメリカ生まれの日系二世ではない。しかし、若くしてアメリカに渡り、カリフォルニアからニューヨークへ移り住み、ニューヨークを根城に画家としての道をきわめた国吉は、日本人というよりアメリカ人として生きた人間である。戦時中にはアメリカ民主主義を擁護し、短波放送で日本への反戦メッセージを送るなど、同時代の画家ベン・シャーンらとともにアメリカ政府による反ファシズムの宣伝活動に協力した。しかし、戦後の冷戦期には、このリベラルな政治姿勢が一転して非米的と攻撃され、赤狩りの対象とさえなったのである。戦後、国吉が感じていたアメリカ民主主義に対する苦い思いは、カポーティが本小説で示している時代批判と共振するものであったことを付け加えておきたい。当時は人種差別的な法律によって、ヨーロッパ系白人移民人には認められていたアメリカ市民権

の取得がアジア人には認められなかった。戦後1953年の移民法改正を機に、いち早く市民権を申請した国吉であったが、その許可を待たずして63歳で世を去っている。

カポーティ自身は国吉について一言も触れておらず、国吉とユニオシの名前に関連があると考えるのは私個人の推測の域を出ないのだが、重要なことは、カポーティが戦時中のアメリカにおいて「敵性外国人」として不当に扱われていた日系人の一人を、おそらく意識的にここに登場させているのではないか、ということである。女性として、南部の下層階級出身者として自由を束縛されているゆえに、自由に憧れ、自由を追求してやまないホリーに呼応する人々のなかに、ユニオシという日系人を登場させることで、原作は戦時中から冷戦期まで影を落としているアメリカにおける人種差別問題を間接的に批判しているとも考えられるのである³⁾。

しかしこの批判精神も、時代をずらし、戦争の影を排除した映画では全く消されてしまっている。ユニオシは、ただ単におかしの日本人として、ラブ・コメディに笑いを添える道化役を与えられているにすぎない。また、原作では、ホリーは様々な人種や民族の男性と性的関係を持つ。ブラジル人のホセ、さらには彼女の木彫りの像を作ったとされるアフリカ人男性とも関係があったらしい。異人種間結婚や恋愛がタブー視されていた時代に、そうしたタブーを軽やかに超えてしまう性道徳に縛られない自由な恋愛観をホリーは体現しているのである。ホセとの間に子どもを妊娠したことも原作では示唆されている。しかし、映画ではホセとの恋愛は描かれていても、妊娠については直接触れられることはない（彼との婚約の後、彼女が赤い毛糸で編み物をしている場面はその暗示と解釈できないこともないが）。戦争についていえば、強い絆で結ばれた彼女の半身ともいべき弟フレッドの戦死の知らせによって彼女が錯乱状態に突き落とされる場面に明らかのように、原作にはカポーティの戦争批判が強く示されていると指摘される（稲澤 128、亀井 [2000] 152）。しかし、映画では除隊直後のフレッドは交通事故で死んだことになっており、戦争への批判は巧妙に回避されている。

IV. セクシュアリティ——消滅したホームレスな人々の輪

最後に、もう一度、語り手「私」について、ここではセクシュアリティ

の問題と結びつけて考えてみたい。はじめに述べたように、映画では原作の「私」にあたる青年作家がホリーと結ばれるという変更が行われている。しかし、原作では、「私」はホリーに魅了されているものの、これが友情であるのか、恋愛感情であるのか、実に曖昧にされている。語り手の「私」はカポーティ自身をかなりの部分投影した人物である。そして、現在では公然の事実として語られることながら、カポーティは同性愛者であった。彼は生前、自らの私生活における同性愛関係を意識的に隠すことはなかったが、当時のアメリカにおいては、こうしたことは公の場では決して口にされることではなかった。実際、カポーティは同性愛を暗示する作品を書いてはいるが、同性愛を中心テーマとして明確に提示した作品はほとんどない(Christensen)。本原作においても、「私」の性的指向(男女のどちらに性的に引かれるかという点)は曖昧のままである。しかし、映画では「私」の同性愛者としての可能性をはっきりと否定し、この役をポールという異性愛者に設定し直している。

カポーティは原作のなかで同性愛の問題を正面から扱っているわけではないが、あちらこちらにそれについての仄めかしが散りばめられている。例えば、作家である語り手がホリーにうながされて自分の書いた小説について語る場面がある。それは「同じ家に住む二人の女教師の話であるが、その一人は、もう一人が婚約すると、その結婚を妨げるような悪い噂を、無名の手紙に託してあちこちとまき散らすことになる」(33-34)という展開である。これを聞いたホリーは、「もちろんわたしだってダイク(訳注 男性化された女性)そのものは好きよ。ちっともこわくなんかないわ。だけど、ダイクについての話には閉口するわね。自分をあの人たちの立場に置いてみることもなんかできないもん」と反応し、この話を「二人の年寄った男オンナ」の話と決めつけている(34)。

ここで語られる物語は、劇作家リリアン・ヘルマン(Lillian Hellman)のデビュー作、1937年に発表された『子どもの時間』(*The Children's Hour*)——初演では隠蔽されていたレズビアンの問題をより前景化する脚本に改定され、1952年に再演されている——のパロディだと思われる。ヘルマンの劇では、寄宿学校を運営する二人の女教師について悪い噂、つまり二人がレズビアンであるという噂を流すのは、一方の女教師ではなく、寄宿舎に住む女子生徒である。噂が広がるなか、劇の最後では、一人は婚約者を失い、もう一方の女性教師は自殺してしまう。劇の主題は根柢のな

い噂にまどわされる人々の愚かさ、噂の暴力性であって、二人がレズビアンであったかどうかという点は問題ではない、とされてきた。むしろ二人はレズビアンではなく、自分はレズビアンであったかもしれないと考えて最終的に自殺した女教師は、噂に翻弄され、真実を見失った弱い人間であると解釈されてきたのである。しかし、フェミニズム運動を経た今日では、二人がレズビアンであったかもしれないという可能性を否定せず、むしろこうした噂によって恋愛感情も含めて女性同士の絆を分断してしまう社会的圧力そのものを問題視する解釈が主流になっている。なぜなら、二人はレズビアンではなかったと見做す解釈の根底には、レズビアンはよくないものであるとする無意識の前提、レズビアンに対する偏見が潜んでいると考えられるからである。

ヘルマンの作品の二人の女教師がレズビアンである可能性を見抜いてあからさまにパロディ化したのは、同性愛者であるカポーティならではのことだろう。ただ、「私」の作品はレズビアンの関係をあまり肯定的に書いている物語ではないようではある。それでも、レズビアンには共感できないというホリーに、次の瞬間にはレズビアンほど一緒に暮らすのにいい相手はいない、などと言わせ、男女の組み合わせからなる異性愛関係だけが正常かつ幸福な組み合わせであるとする社会規範を攪乱している。人種や民族の境界を越えて結び合うことを躊躇しないホリーの性関係の自由さについてはすでに述べたが、ここではジェンダーの境界を問わないホリーの革新性もまた示唆されている。

さらに、原作において「私」やホリーが出入りするバーの店主、ホリーのブラジル行きを影で支えたジョー・ベルについても同性愛者である可能性が考えられる。ベルは、中年を過ぎた自分にも女性に対する性的欲望はあるが、ホリーに対する思いはそれとは違う、と自分が異性愛者であることを主張してもいる。しかし一方、彼は実際に独身者であり、ラジオの続き物メロドラマが大好きで、いつも「おかみさんよろしくの入念さで、生花を生けて」(11) いる。少なくとも、彼が多分に女性的な面をもつ男性であることは確かだ。ある研究者は、バーの作りやジョー・ベルの趣味などについての描写を細かく分析し、これは当時の隠れゲイ・バーであり、ジョー・ベルは同性愛者である可能性が高いと指摘している (Pugh)。

映画では、当然ながら、こうしたレズビアンに関する会話だとか、ジョー・ベルの存在などは跡形もなく消え去っている。冷戦期アメリカでは、

共産主義者を弾圧する「赤狩り」いわゆるマッカーシー旋風が吹き荒れたことは、よく知られている。そして、そのとき、ほかならぬ非米活動委員会がアメリカ人らしからぬ者として名前を告発したリストには、共産主義者ばかりでなく、アメリカの理想の家族像を支える異性愛制度から逸脱する同性愛者も含まれていた。本小説が出版される一年後の1959年には、ニューヨークのゲイ・バー、ストーンウォールに警察の手入れがあり、それに応戦した人々の抵抗が、ゲイ・レズビアン運動を始動させるきっかけとなった。原作の『ティファニーで朝食を』という小説は、ホリーを中心として、当時のアメリカにおいて本当の意味で自由な安住の地を見出せずにいる人々の輪を描いているともいえる。事実、本小説は、当時の赤狩りの資料として作成されたFBIファイルに問題含みの文学作品の一つとして上げられていたのである(陸井、24)。冒頭のバー・シーンでつどう「私」とジョー・ベル、そしてホリーについての重要な知らせをもたらしたユニオシも、彼女を愛し、その自由探求の旅の行方に関心を抱かずにはいられない。なぜならば、彼ら自身もホリー同様、アメリカにあって正当なアメリカ人とはみなされない「ホームレス」であるからだ。

V. 結びにかえて

映画では、原作におけるホームレスな人々の輪は完全に無視され、ホリーは健全なアメリカを再生産するための健全な結婚に囲い込まれる。しかし、映画が展開させるホリーを飼いならす物語において、そこに何度も介入し、その物語にノイズを入れる存在がある。それがユニオシである。原作では冒頭の「私」とジョー・ベルの噂話に続いて、ホリーに叩きおこされる場面のみにはしか登場しないユニオシが、映画では初めから終わりまで、全部で六回も登場している。ラブ・ロマンスに茶々を入れる不可解な日本人の奇怪さは、物語が正当なラブ・ロマンスになることを阻むリミナルな力を秘めているようにも見えてしまうのである。小柄でメガネをかけたミッキー・ルーニー扮する頭でっかちのユニオシの姿は、物語のメロドラマ化に抵抗するカポージェティ自身とどこか重なるようにも思えてくるのは、目の錯覚にすぎないのだろうか。

注

- 1) カポーティ自身、「小説はむしろ苦い味を持っていた。映画はニューヨークシティとホリーへの甘ったるいヴァレンタインの贈物になってしまい、その結果本来豊かで醜くあるべきものが薄っぺらでこぎれいになってしまった」(バリー、366)と映画を批判している。
- 2) 村上はまだ、ミッキー・ルーニー起用の背後に、欧米では日本人の特性を「先天的幼児性」にあると分析していたこと、とくに戦前、戦後アメリカの日本に対する父親的温情主義 (paternalism) とのつながりを指摘している (85-86)。
- 3) 巽孝之は、ジャック・ケルアック (Jack Kerouac) の『路上』 (*On the Road*, 1957) において、主人公が「くたびれた白人的主体」から抜け出すためにアメリカの周縁で生きるメキシコ人や日本人との安易な同化を夢想する姿勢に人種差別を読み取り、同様の流れで同時代に書かれた本小説に「日本人への偏見」を指摘する (169)。しかし、ディーン・モリアティとのホモ・エロティックな関係性は暗示されているものの、女の子を軟派する旅に明け暮れる主人公に明らかな異性愛的白人男性の主体性から逸脱した本小説の「私」は、「ユニオシ」との関係において、『路上』にみられるほど明白な他者の主体性の侵害に陥ってはいないのではないか。

引用および参考文献

- Clarke, Gerald. *Capote: A Biography*. New York: Simon and Schuster, 1998.
- Capote, Truman. *Breakfast at Tiffany's*. New York: Vintage Books, 1993(1958).
- Christensen, Peter G. "Capote As Gay American Writer". *The Critical Response to Truman Capote*. Ed. Joseph J. Waldmeir and John C. Waldmeir. Westport: Greenwood Press, 1999. 61-67.
- Friedan, Betty. *The Feminine Mystique*. New York: Penguin Books, 1963.
- Hassan, Ihab H. "Birth of a Heroine" *The Critical Response to Truman Capote*. 109-114.
- May, Lary. "The Politics of Consumption: The Screen Actor's Guild, Ronald Reagan, and the Hollywood Red Scare" ed. S. Guilbaut. *Reconstructing Modernism: Art in New York, Paris and Montreal, 1945-1964*. Cambridge, MA: MIT Press, 1990.
- Pugh, Tiston. "Capote's *Breakfast at Tiffany's*." *Explicator*, 61(1): 2002 Fall. 51-53.
- Spencer, Jenny S. "Sex, Lies, and Revisions: Historicizing Hellman's *The Children's Hour*". *Modern Drama*, 47: 1 (Spring 2004) 43-65.
- 有賀夏樹 『アメリカの20世紀』上・下、中公新書、2002年。

- 稲沢岳夫 『トルーマン・カポーティ研究』南雲堂、1976年。
- 井上篤夫 『追憶マリリン・モンロー』集英社文庫、2001年。
- 小澤善雄 『評伝・国吉康雄——幻夢と彩感』福武文庫、1991年。
- 亀井俊介 『アメリカ文学史・講義3』南雲堂、2000年。
- 『アメリカでいちばん美しい人——〈マリリン・モンローの文化史〉』
岩波書店、2004年。
- カポーティ、トルーマン 『ティファニーで朝食を』新潮文庫(龍口直太郎訳)
68刷、2002年。
- 澤野雅樹 「謎のユニオンを求めて」『ユリイカ』vol. 27-5, 301-317. 1995年。
- 巽孝之 『アメリカ文学史——駆動する物語の時空間』慶應義塾大学出版、
2003年。
- パリス、バリー 『オードリー・ヘップバーン物語』上・下、集英社文庫、
2001年。
- プリンプトン、ジョージ 『トルーマン・カポーティ』(野中邦子訳)新潮社、
1999年。
- 村上由見子 『イエロー・フェイス——ハリウッド映画にみるアジア人の肖像』
朝日新聞社、1993年。
- 門間貴志 『欧米映画にみる日本——アメリカ・ヨーロッパ編』社会評論社、
1995年。
- 山口泰二 『アメリカ美術と国吉康雄』NHK ブックス、2004年。
- 陸井三郎 『ハリウッドとマッカーシズム』現代教養文庫、1996年。
- 『ニューヨークの憂愁——国吉康雄展』カタログ、京都国立近代美術館、1989年。
- 『国吉康雄展——アメリカと日本、二つの世界のあいだで』カタログ、東京国
立近代美術館、2004年。