

イングマール・ベルイマン『渴望』における 女性同性愛者の表象

山 本 葉 波

はじめに

イングマール・ベルイマン (Ingmar Bergman、1918-2007 年) は、スウェーデンの映画監督・脚本家・舞台演出家である。2007 年に 89 歳で没するまでに 50 本以上の映画を監督し、『第七の封印』(1958 年) や『仮面／ペルソナ』(1966 年) といった作品の国際的な成功により、戦後ヨーロッパの芸術映画を代表する監督とみなされてきた。彼は晩年のあるインタビューにおいて「私が女性たちの問題に関心を持つようになったのは、映画において彼女たちがあまりにもばかばかしく描かれてきたからだ」¹⁾ と述べている。そしてその言葉の通り、半世紀以上にわたるキャリアを通じて、女性の生を現実に近い形で描くことに関心を寄せ続けた人物である。

しかし、ベルイマンの女性描写は賞賛の対象となった一方で、複数のフェミニスト映画批評家はその身体的・生物学的側面への着目を本質主義と批判し、女性の観点からみた 20 世紀のベルイマン評価は大きく二分してきた²⁾。さらに近年、# MeToo の時代を経て、女性への性暴力の観点からベルイマンを再検証する必要性が指摘されている。より詳しく言えば、男性映画監督であるベルイマンが複数の女性俳優と個人的な恋愛・婚姻関係を持ったことと、映画製作の現場における、暴力の可能性を孕んだ権力勾配との関連を精査する必要が唱えられているのである。2018 年には、ベルイマンの監督としての仕事だけでなく、(しばしば問題含みな) 私生活にも着目するドキュメンタリー、*Bergman: A Year in Life* が公開された。本作の監督ヤーネ・マグヌッソンは、『オブザーバー』紙のインタビューで「彼は本当にたくさ

んの女性と関わっていました。そして彼女たちの多くは、彼に依存していました」と語り、ポスト# MeToo の時代においては、「偉大な監督」とされてきたベルイマンの欠点をも認めなければならないと主張している³⁾。

一方、こうした批判に応答する形で、新たな方向性の研究や論考が発表されている。例えば文学・映画研究者のインマキュラダ・サンチェス＝ガルシアは、個人的な関係が破局した後も多くの女性がベルイマンとの仕事を続けたことを指摘し、ベルイマンと女性たちの関係が、男性監督による一方的な女性の客体化・モノ化という単純な構造にあてはめうるものではないことを説明する。そして「映画撮影所における権力濫用的な製作過程がますます意識される今、ベルイマンの女性俳優に対するこの近しさと個人的な側面こそ、再考されるべき点なのである」として、# MeToo の時代におけるベルイマン映画の製作について歴史的に研究することの重要性を主張している⁴⁾。また、ベルイマンの映画が性的なマイノリティとその社会的な困難を繰り返し描いてきたとする映画研究者ダニエル・ハンフリーは、そこに「家父長制的な結婚と生殖の理想への決定的な批判」を見出し、以下のように述べる。「(ベルイマンの作品は) 我々がセクシュアリティと性役割に対する理解をラディカルに解体するにあたっての、前向きな、そしてまだ広く知られてはいない役割を持ち続けるだろう。そしてそれは聖人伝を編むことなく、刷新された論考や議論に利益をもたらす」⁵⁾。

本論文はこれらの先行研究の問題意識を引き受けたうえで、ベルイマンの監督した1949年の映画『渴望』(Törst)を分析の対象とする。商業的なシステムの内部で製作された40年代の初期作品は、ベルイマンの紹介にあたって「難解な芸術映画」のイメージが先行した本邦においては、十分に論じられてきたとは言えない⁶⁾。以下では『渴望』の物語構造および女性表象を、特に原作小説との差異に着目して論じることで、ベルイマン作品のフェミニスト／クィア的な意義を明らかにしたい。

1-1. 映画『渴望』製作の背景

ベルイマンが映画人として出発したのは、脚本・演出を手がけた戯曲『カスベルの死』がスヴェンスク・フィルムインドゥストリ（以下SF社）の社長および脚本部長の目に留まり、同社の脚本部に雇用された1942年のことである。小松弘はベルイマンの全作品を時代ごとに整理し、1940年代の作品と1950年代の作品に明確な違いを見出している。その分類によれば、1949年までの作品はしばしば鬱屈した若い男性を主人公とし、「自己告白的な内容を持つ」のに対し、1950年代以降の作品は「女の映画」であり、女性たちを中心に据え、喜劇的な側面も持つ⁷⁾。この区分に従えば、1949年の『渴望』は40年代の自己告白的映画から「女の映画」へと移行する分水嶺に位置している。また女性作家・俳優であるビルギット・テングロートによる短編小説集の映画化企画でもあった。小説を原作とする映画の演出経験はあったものの、短編集の映画化はベルイマンにとって初めての試みであったが、結果からいって本作は、スウェーデンにおける「ベルイマンの最初のヒット作」⁸⁾となった。このように、本作はベルイマンのフィルモグラフィにおいて重要な位置を占める作品である。

当時のベルイマンはイエーテボリ市立劇場に主任演出家として就任して3年目であったが、最初の妻との離婚、二番目の妻エレンとの結婚と双子の誕生、エレンの家族の扶養などにより、経済的に困窮していた。「電話帳を映画にしと言われたらそうじただろう」「毛糸玉に絡まった猫のような気分だった」⁹⁾といったベルイマンの回想からは、当時の切迫した状況が窺える。スウェーデン映画界も同様に不安定な状態にあった。戦後になってハリウッドをはじめとする外国映画が再び市場に流入し、国産の映画が戦中のような興行収入を維持できなくなったのである。映画会社は経営難に陥り、小規模な会社のいくつかは倒産した。一方で、伝統的な映画製作の限界が明らかになったことで、映画関係者の中に実験的精神が生まれ、若手映画監督の積極的な雇用や文学作品の映画化が試みられていた¹⁰⁾。そうした実験精神の現

れの一つが、当時その性表現でスキャンダルの話題を呼んでいた短編集 *Törst* (『渴望』) の映画化だったと考えられる。

1-2. 概要とあらすじ

映画『渴望』は1949年10月17日、ストックホルムの大劇場スペーゲルン¹¹⁾で封切られた。ベルイマンは映画の題名を小説と同じものにした理由を、原作小説の話題性を利用するという商業的な目的のためと説明している。本作の成功は結果的に若手映画監督ベルイマンの名前をスウェーデン社会に広めることになったが、公開時の観客に訴求力を持ったのは、ベルイマンの名前よりもむしろ原作者の名前だったことが予想される¹²⁾。

短編集の作者であるビルギット・テングロート (Birgit Tengroth, 1915-83年) は上述のように映画女優でもあり、『渴望』にも主人公の一人として出演している。ストックホルムに生まれた彼女は、子役としていくつかの映画に出演したあと、王立オペラ座に附属するバレエ学校で5年間学び、1932年頃から本格的に舞台・映画女優としてのキャリアを開始する¹³⁾。40年代にはすでに多くの映画に出演し、国内で安定した人気を得た、いわばスター女優であった。

彼女が1948年に上梓した最初の短編集である *Törst* は2万部というヒットを記録した。SF社はテングロートからこの本の映画化権を購入し、経験ある脚本家ヘルベルト・グレーヴェニウスの執筆した脚本にもとづいてベルイマンが監督した¹⁴⁾。脚本にベルイマンの名前はないものの、グレーヴェニウスがスウェーデン国内の映画雑誌 *Filmnyheter* (『映画日報』) に語ったところによれば、ベルイマンはグレーヴェニウスが宿泊していたホテルを毎晩訪れ、その日に執筆した分を読んだうえで、納得いかない点を書き直させていた¹⁵⁾。文学研究者のロルフ・ルンデンは、本作のためグレーヴェニウスが用意した2つの脚本を比較し、そのうえで、当時映画監督として不安定な立場にあったベルイマンが「より受け入れられやすく、より旧来の映画ら

しい映画を作ることを選んだ」のではないかと指摘している¹⁶⁾。またベルイマン自身は、原作者テングロートを登場人物の一人として出演させることにこだわりがあったと語っており¹⁷⁾、この仕事に脚本やキャスティングの段階から熱量を持って携わっていたことが窺える。

この映画の語りは複数の視点とフラッシュバックによって構成される。映画内の時間経過を、視点人物の移動に沿って図にすると以下ようになる。

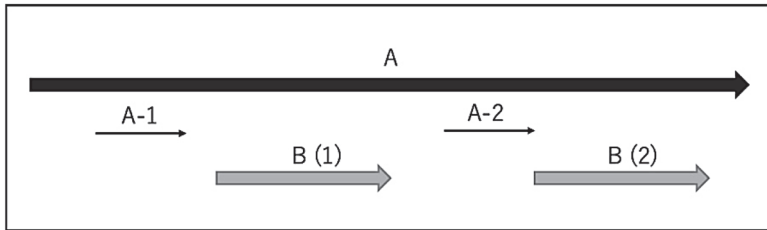


図 1：映画『渴望』の構造

1946 年の夏、スイスのホテルの一室にルート（エヴァ・ヘニング）とバツティル（ビルイェル・マルムステーン）の夫婦が泊まっている（この時間軸を図の A とする）。妻のルートは元バレエダンサー、夫は美術史家であり、イタリア旅行からの帰途にある。戦争で破壊されたドイツを列車で通り過ぎる中で、彼ら夫婦が深刻な不和の状態にあることが観客に示される。ここでルートのフラッシュバック（A-1）が挿入され、彼女の過去の記憶が明かされる。彼女はかつて軍人のラウル（ベンクト・エークルンド）と恋愛関係にあったが、彼は妻と子供がいることを彼女に隠していた。ルートはラウルとの間に子を妊娠しており、おそらく 4 ヶ月になると打ち明けるが、その後ラウルは彼女を「売女」と呼び、自分の子ではないと主張する。堕胎手術の結果、ルートは子供が産めない体になってしまった。

物語は時間軸 A に戻る。ルートら夫婦の乗る列車がある駅で停車すると、向かいの路線の列車に乗っていたラウルとその妻（彼らもまたイタリア旅

行の途上にあった)に偶然出会う。彼らは列車の窓から互いに挨拶をして、別の方向へと別れる。その後、夫バットイルにも過去にヴァイオラという恋人がいたことが伝えられる。ここで視点は現在のヴァイオラ(ビルギット・テングロート)に移る(図のBとする)。ヴァイオラは結婚後夫を亡くしており、墓参りの後に精神科医(ハッセ・エクマン)のもとに診察を受けに訪れる。精神科医は彼女を精神病院に入れると脅して彼女に関係を迫り、彼女は逃げ出す。

再びAに戻り、ルートの2つ目のフラッシュバック(A-2)が始まる。バレエ学校の生徒であったルートは、年嵩の女性バレエ教師(ナイマ・ウィフストランド)に厳しい指導を受けており、同じく生徒のヴァールボルイ(ミミ・ネルソン)に慰められる。その後一瞬Aの車中となりルートが「ヴァールボルイは今どうしているだろう」と呟いた後、すぐB軸へと移る。医師から逃げてきたヴァイオラは、バレエ学校時代の友人だったヴァールボルイと道端で偶然に再会する。ヴァールボルイの自宅に招かれたヴァイオラは酒を勧められて酩酊し、ヴァールボルイに同性愛関係を持ちかけられて逃げ出す。Aではバットイルがルートを殺したい衝動を露わにする。Bではヴァイオラが海に身を投げて自殺する。そしてカメラは再びAに戻り、孤独になるよりは今の地獄に留まったほうがましだというバットイルの言葉、夫婦の抱擁と接吻を映して終わる。

以上のように、『渴望』はAの夫婦が列車に乗っている時間を中心とする一方で、フラッシュバックや別の視点人物の挿入によって、時間的・空間的な往来が常に繰り返される。しかしAとBは「夏至の夜」という同じ時間で起こっていると考えられ、電車でのすれちがいやヴァールボルイの部屋の写真によって過去との連続性も強調される。エピソード相互が独立してはいるながら互いの接触点が与えられ、完全に孤立してはいないことが大きな特徴として挙げられよう。

1-3. 小説 *Törst*

本節では原作である短編5本のあらすじを確認する。まず、表題作である“Törst”（「渴望」）では、妊娠中絶の手術を受けたばかりの女性イングリッドが、病院のベッド上に横たわり、現在と過去を行き来しつつ、妻子ある男性ラウルとの関係と中絶に至るまでを回想する。次ぐ“Helbrägdagöaren”（「信仰療法」）は、精神科医に治療を受けているイングリッドが、その医師に愛人になるよう迫られ、拒絶して逃げ出すというものである。3番目の“Avant de Mourir”（「死を前にして」）では、名前は明かされない（が、イングリッドと考えられる）女性が、道端で過去の友人ヴァーニャに再会し、家に招かれる。そしてヴァーニャが自身の過去やセクシュアリティについて語るのを聞き、同性愛関係に誘惑されるが、拒絶する。4番目の“Rapsodi under våt handduk”（「濡れたタオルの下のラブソディ」）では、ある病気の女性がベッドの中で、恋人との身体関係や、裕福な女性に仕えたことなど、自身の過去の体験や感傷を追想する。そして最後の“Resa med Arethusa”（「アレトゥーサとの旅」）は、元バレエダンサーのルートと美術史家のバツティルの夫婦が列車で旅をする様子を描く。コンパートメントの中で、彼らの間には常に口論が絶えない。バツティルはルートを殺す夢を見る。最終的には和解に落ち着くものの、根本的な解決には至らない。

この短編集において女性主人公が置かれた状況はさまざまであるが、いずれも出来事を時系列に描写するのではなく、記憶の中の感情や身体感覚の表現が重要視されているという点で共通する。例えば、「渴望」の主人公は妊娠中絶手術を経て「胎児は取り出されたけれど、私の体はまだ妊娠に囚われている」¹⁸⁾と語る。この一文によって、妊娠と堕胎の経験が、身体的・精神的な記憶・傷として手術後の彼女を縛り続けていることが明かされる。このようにテングロートの文体は、一人称の語りによって人物の経験とそれに伴う内的な葛藤を直喩的に表現するとともに、突如挿入される回想や語りの主体となる人物の移動により、時間的、空間的な明確さを避け、読者に明快

な解決や結末を提供しない点に特徴がある。

小説に対する当時の批評は大きく二つに分かれた。一つは「嘔吐、乱闘、猥褻さ」の描写の多さや「半ポルノ的」で「不純」、また「恋愛関係の身体的側面を強調しすぎている」といった批判であり、もう一つは「女性の傷つきやすさと、それらを搾取する男性の姿を明らかにする」著者の大胆さと率直さへの称賛であった¹⁹⁾。

文学研究者ヤンソンはスウェーデンにおける40年代を「広範なモダニズムの躍進」の時期と呼び、当時の文学の特徴として、T・S・エリオットやジェームズ・ジョイス、ウィリアム・フォークナーなど英米のモダニズム文学の影響を受け、生きることの複雑さや恐ろしさを伝えるような分析的な側面があったと指摘する²⁰⁾。文学を本業としたわけではなかったテングロートだが、ポール・ヴァレリー作品のスウェーデン語訳などを手掛けた作家のスティグ・アルグレンと当時婚姻関係にあり、文壇の流行に触れられる環境にあった。当時の読者を驚かせたテングロートの著作は、身体を用いて女性の生に伴う痛みや恐怖を強調したという点で、当時の流行に沿ってもいたと考えられるだろう。一方で、映画に見られたようなエピソード内における他エピソードへの言及はほとんどなく、夏至の夜という時間設定も共通しない。外的な出来事やそれらのつながりではなく、内面の告白に重点がおかれていることがその特徴と言える。リンダ・ハッチオンは、内面を描写する小説に対して、映画は外部的なものを表現することに長けているとしたうえで、「活字文学と映画の間の折り合わない点、とりわけ人物の内面生活、心理の複雑さ、思考、感情などに新たな重要性を付与することによって」その対立を悪化させたのは、モダニズム小説であると指摘した²¹⁾。こうした対立は、映画『渴望』においてどのように乗り越えられたのか。次章ではその具体的な細部を追っていきたい。

2. 物語システムの再構築

小説の断片的で散漫とも言える記述とは異なり、映画の語りに統一性を与えている要素として、場面の補填、人物の削除と補填、性表現の潜在化の三つが挙げられる。

2-1. 場面の補填

「列車の物語が全体的な軸として使われた […] そしてそれを囲むようにして、他の短編が織り込まれた。フラッシュバックとしても、列車の旅が行われている夏至の夜にストックホルムで並行して起こる物語としても」²²⁾と脚本家グレーヴェニウスが述べた通り、「渴望」は映画における A-1 に、「信仰療法」は B (1) に、「死を前にして」は B (2) に、は A にそれぞれ相当する。しかし A-2 の部分に明確に相当する部分は原作に存在せず、映画脚本において付け加えられたものである。この部分はルートとヴァールボルイが同じバレエ学校で学んでいたという過去を明らかにする役割を持っており、バッティルがヴァイオラの存在に言及する場面と並んで、A の語りと B の語りに連続性を与えている。

また、この場面では舞台上のダンスシーンのために、ベルイマンの当時の妻であるエレン・ベルイマンが振付担当として加わっている点にも着目したい。振付師・舞踊家であったエレンは結婚以前からベルイマンの仕事仲間でもあり、ベルイマンはその才能を高く評価していた。当時のベルイマン夫妻が経済的な危機に瀕していた²³⁾ことを考慮しても、先述のように相当の熱量を持って取り組んでいた作品である『渴望』に、自身の妻であるという理由だけでダンスシーンを付け加えたとは考えづらい。1980 年代以降、ベルイマンは映画プロデューサーとして女性映画監督を後援したが、才能ある女性に活躍の機会を与える支援者としての萌芽がここにすでに現れているのではないだろうか。

2-2. 女性キャラクターの融合／分裂

映画では、小説における複数の女性が一人の女性としてまとめられている。すなわち「渴望」の主人公（イングリッド）と「アレットゥーサとの旅」の女性主人公ルートがAのルートに、「信仰療法」と「死を前にして」の主人公がBのヴァイオラになっている。登場人物の数が減ったことは、上に見たシーンの補填と同様、物語の一貫性を向上させている。

一方で映画において加えられている人物が存在する。ミス・ヘンリクションという初老の女性バレエ教師である。ハンフリーは、ヴァールボルイの腕や顔を撫でたり、ルートを転ばせたりと、必要以上に生徒たちの身体に触れ、立場を利用して強権的に振る舞うミス・ヘンリクションは、「嫌な年寄りのレズ女 (bitter old dyke)」として描かれていると指摘する²⁴⁾。彼女の行動は、身体接触、飲酒、喫煙などの点で後半部におけるヴァールボルイの行動と呼応しており、「死を前にして」におけるレズビアン的女性ヴァーニャの片割れ、あるいはその未来の姿として描かれている可能性が浮上する。その可能性を裏付けるのが、彼女がヴァールボルイと二人で一つの人格を形作っていることを示すショット（1:05:25～1:06:20、図2）である。このショットの前段でヴァールボルイはヘンリクションのバレエ学校との契約延長を拒否する。ヘンリクションはヴァールボルイに対し、諦め混じりに「お前の目の中にはお前を待ち受ける運命が見えるよ。眠っている小さな悪魔が」と語りかける。



図 2-1、2-3：ヘンリクシオンとヴァールボルイの会話。途中でルートも加わるが何も言わずに去り、2人がそれぞれの鏡の中に残される

この「小さな悪魔」という表現は、小説ではレズビアンへの誘惑を示す比喩として用いられる言葉である。その部分を下に引用する。

彼女はマッチに火をつけて、私のほうへ持ってきた。しかしその時彼女は手を引いて、激しい愛憎の炎を小さなたいまつのように燃やしなげら、ヴァーニャは私の目を奪った。奪った、という言葉がふさわしい。彼女は私の目を奪い、彼女の目の入り口へと導いた。そして私は、生き物、植物、沈没船、つまり海全体が入った二つの水槽を見た。瞳孔の中では邪悪で恐ろしい小さな悪魔が二重になって眠っており、彼女自身を大いなる深みへの案内人として差し出していた。彼女は、私が屈しないように必死になっているのに気づいたのだろう。目を細めて微笑むと、彼女は催眠術を切り、すっかり元気を取り戻して私の煙草に火をつけた（5頁）。（下線部は引用者）

当該ショットにおけるふたつの鏡は「小さな悪魔」が眠る両目に相当する。そしてヴァールボルイの空間から、異性愛者であるルートは何も言わずに退場し、ヘンリクシオンとヴァールボルイが鏡越しに見つめ合う。ヘンリクシオンはここで、自分と同じくレズビアンであるヴァールボルイに自らと同じ「悪魔」を見、孤独な運命を辿ることになるだろうと予言しているのであ

ろう。

2-3. 性への言及の潜在化

「ペルイマンはセンセーショナルな素材（中絶、レズビアニズム）に取り組んでいるが、そのやり方は抑制されている」²⁵⁾と指摘されたように、原作にあった性への言及はかなり減らされるか、曖昧にぼかされている。例えば 런던 は、小説にも撮影台本に存在したルートのバットイルに対する「あなたなんか、コインでマスターベーションしてればいい」という台詞が映画では抜け落ちていることを指摘している²⁶⁾。これと同じく重要な欠落として本稿が指摘したいのは、「死を前にして」における女性の自慰行為への言及である。

先述のように、ヴァイオラはバレエ学校の同輩だったヴァールボルイと道端で再会し、自宅に招かれる。ヴァイオラは夫が死んだことなど身の上話をするが、ヴァールボルイは自身の過去については説明せず、ヴァールボルイは「男なんて、私にとっては終わった章みたいなもの」(1: 11: 20、この言葉は原作からそのままに使用されている)とだけ言い放つ。そして「方法を見つけたの。女性が本当に自由で、自立していられる唯一の方法よ」と言って、ワインのグラスを掲げる。酔ったヴァイオラは笑いながら「教えてもらいたいわ」と答える。

この場面は一見、ヴァールボルイは酒に酔うことで「自由に」なることができると主張しているかのように見え、それゆえにヴァイオラとの会話が噛み合っていないような印象を与える。しかし小説では女性の過去がより詳細に語られ、彼女の言う「自由でいられる方法」とは「自分で自分を満足させる」こと、つまり自慰行為を指していることがわかる。曰く、首都で仕事をしていた女性（ヴァーニャ）は、地方に暮らす婚約者との関係に悩んでいた。彼女は自分の体は「自分のものではなく」愛する婚約者のものだと考えており、寂しさを抱えながらも、相手に不誠実でありたくないために葛藤してい

た。そのことを当の相手に打ち明けたところ、彼は自分で自分を愛することを教えてくれた、と言うのである。しかし彼女はその行為を覚えたことで、もはや相手の存在を必要としなくなってしまった（10、11 頁）。そして現在の彼女は自分の身体的な欲求を自分で満足させることで、精神的・経済的に男性に依存することを免れるのだと主張する。しかし映画でこれらの表現は上述のように仄めかされるに留まっている。

加えて、小説では主人公女性の側からも「彼女の黒いスカートが腰のあたりを滑り落ちていた。私は彼女の裸はどんなものだろうかと思像した」（11 頁）という語りがあり、彼女も一時はヴァーニャに性的に惹かれていたことが示されている。しかし映画において語りの主体となる女性（ヴァイオラ）の欲望はかき消され、ヴァールボルイからヴァイオラへの一方的な誘惑としてのみ描かれている。そしてヴァイオラはヴァールボルイを恐怖の対象として拒絶し、部屋から逃げ出す。カメラはその後、一人で横になるヴァールボルイと自殺するヴァイオラのそれぞれを映す。そしてバツティルは、孤独になることは今の地獄よりもっと悪い、それよりはこの地獄に留まった方がましだと言い、妻と抱き合う。この結末はあたかも、異性に依存することをそれぞれのやり方で拒んだ彼女たちとは異なり、異性愛と結婚の規範に従う限り、悲惨な孤独に追い込まれることはないと主張するかのようである。

以上のように、映画では場面が付け加えられることで人物相互の結びつきが強められ、また同じ女性の二面性を表すために一人の女性キャラクターが二人に解釈される、あるいはその逆の翻案が行われたこと、同時に性的な事柄への言及が大きく減らされたことを確認した。次章では映画検閲制度と検閲記録を手掛かりに、娯楽としての映画および『渴望』の社会的位置付けを紐解いてみたい。

3. 検閲制度との折衝と挑戦

1911 年に成立したスウェーデンの映画検閲法には「その上映がコモン・

ローや道徳に反するような、あるいは別の形の、残酷で、興奮をもたらすような、または法の概念を攪乱するような」映画を許可しないと定められていた。スウェーデン国内で上映する映画には国家映画局への提出が義務付けられ、それらは必要であればカットの措置を受けた上で、赤（全年齢に向けて公開）、黄（15歳以上にのみ公開）、白（上映禁止）の三段階に分類された。40年代には自国の安全保障と子供に対する教育の観点を重要視する検閲が行われており、外国の軍隊や戦争、暴力、不倫、酩酊などの描写がその対象となった²⁷⁾。

『渴望』の場合、二箇所のカットを受け、黄色映画（15歳以上に向けて公開）として公開された²⁸⁾。カットを受けたのはルートの脚が下腹部近くまで露出される場面と、レズビアン女性が相手の女性に身体的に接触しようとする場面である。検閲官は、後者のカットに「力づくでヴァイオラを強姦しようとする」、「同性愛の唆唆」とのコメントを付した²⁹⁾。検閲局は映画における同性愛者の表現にも厳格であり、映画で初めてレズビアン・キャラクターを明示的に描いたとされる『パンドラの箱』（G・W・パプスト監督、1929年）は、上映禁止の措置を受けている。同性愛関係は1944年に非犯罪化されていたものの、ベルイマンは「当時、これは刺激の強いものだった」と語り、「映画の検閲官たちは当然ながら、ビルギット・テングロートとミミ・ネルソン〔ヴァールボレイ役〕の間で起こるドラマティックなシーンのかなりの部分をカットしてしまい、このカットによってシークエンスの結末はよくわからないものになってしまった」³⁰⁾と述べる。

一方で、映画におけるヴァールボレイがヴァイオラの体に触れようとする場面は撮影台本には存在せず、監督が現場で付け加えた可能性が指摘されている³¹⁾。上記引用における「当然ながら」という言葉には、カットを覚悟でシーンを付け加えた、挑戦的な姿勢を読み取れるのではないだろうか。ベルイマンは当時、スウェーデンにおける「怒れる若者」の文化を代表し、権威や慣習に反抗する文化人とみなされていた³²⁾。西ドイツにおいて、『渴望』

はカットにとどまらず、映画業界の自主検閲により上映を拒否された。その際、ベルイマンは西ドイツの新聞上のインタビューで「私の映画がそういった関係を欲情の種に変えるようなのだと主張することは誰にもできないだろう […] 私の唯一の任務は、私の映画を観た人々を、無関心ではいられないようにさせることだ」³³⁾と答えている。初期作品において労働者階級の女性を繰り返し描いたベルイマンだが、本作ではレズビアンを社会的なマイノリティとして広く捉えることで、彼女に自身の「怒り」を投影したのである。

4. 翻案と「シスターフッド」

それでは、この映画におけるレズビアンはもっぱら孤独で惨めな社会的周縁者としてのみ描かれているのだろうか。原作小説においてその答えは是であると言える。例えば、ヴァールボルイの暮らす場所は以下のように描写されている。

彼女はエステルマルム³⁴⁾にある古い家の最上階に住んでいた。そこは25年前には素敵な場所だったが、今では立派さが殻のように残っているだけだ。手すりは剥がれ落ち、階段はすり減り、壁は茶色のまだら模様になっている。古い階段の吹き抜けには人の死が乗り移り、過ぎ去った生命の冷たさを吸い込んだかのようなのだ。ここでは、死を前にした人々が、経済的には貧しいが安全な環境で暮らしている（4）。

そして二人はヴァールボルイの部屋で煙草を吸い、ワインを飲みながら互いの過去について語り合う。その舞台がこのように不気味なものとして紹介されることが、その後の場面に退廃的な色合いを加えていることは確かだろう。また、この短編の題名である「死を前にして」は、ヴァールボルイがかかるレコードの曲名として最後に登場するフランス語だが、上記引用の最後

の文ですでに「回収」されている。世間から見捨てられ、死より他に行き場のない女性、というイメージは、この短編を通して響き続けていると言える。

一方で映画において、ヴァールボルイの暮らしの寒々しさや退廃のイメージは小説ほど明確に描かれてはいない。ヴァールボルイが一言「エレベーターはないの」と口にするだけで、階段は映されず、アパートメントの古さを思わせるようなショットはほとんどない。またヴァイオラは、家の前で一度、そして室内に入ってもう一度、「素敵なところね」と口にする。部屋の薄暗さや家具調度の古臭さなどはある程度原作に従っているものの、ヴァールボルイの暮らしぶりの貧しさや惨めさといった印象は薄れている。登場直後の彼女はむしろルートやヴァイオラら別の女性たちのように結婚やその記憶に煩わされることなく、一人で暮らすだけの経済的余裕を持った女性として描写される。

さらに、映画においてはレズビアン女性の表現が原作と比較してより共感的なものとなっている。小説のテキストは「幻想が解けてしまった後の彼女の顔が、歪んだ表情へと強ばっていくのを見た」という女性主人公の言葉で結ばれるが、映画では「幻想が解けてしまった」ヴァールボルイがヴァイオラの視点ショットとして写されたあと、切り返して逃げるヴァイオラを写す。そしてカメラはもう一度、その場に残されたヴァールボルイを写すのである。このショットは一度目のようにヴァイオラの視点ショットではあり得ないため、その不在における観客の視点を代替し、悲痛な面持ちでかすかに俯くヴァールボルイとともにその場に残されたかのような印象を与える。こうしたレズビアン女性への共感性は原作には見られないものであり、上述の経済的自立の側面と併せて考えると、同性愛者を社会的な異物としてではなく、叶わなかった思いに沈む一人の女性として、原作よりも人間的に描いているといえるだろう。



図3：取り残されるヴァールボルイ

また、女性の名前が「ヴァーニャ」ではなく「ヴァールボルイ」となっていることに着目したい。スウェーデン語の女性人名「ヴァールボルイ (Valborg)」は、8世紀の女子修道院長聖ワルブルガに由来する。聖ワルブルガは魔女から民衆を守護する聖女であり、中欧・北欧では彼女の列聖を記念する春の祭りが「ワルブルギスの夜」である³⁵⁾。その名を与えられたヴァールボルイは確かに、女性の元に守護者のようにして現れる。ルートをバレエ教師の嫌がらせから守り、ヴァイオラに対しては困っている状況に全く「偶然」に出会い、手を差し伸べる。ヴァールボルイの家に飾られているのは家族や恋人の写真ではなく、ルートやヴァイオラをふくむ、バレエ学校で出会った同輩の女性たちの写真である。映画批評家の三木宮彦はヴァールボルイを「親分肌」³⁶⁾と形容しているが、これらの事実から映画におけるヴァールボルイのキャラクターはむしろ、女性に避難所を提供する、女子修道院長のような存在として浮かび上がってくるのではないか。

この見方を裏付けるのは、ベルイマンが後年のインタビューにおいて、自身の撮影現場における女性たちの協力関係を「女子修道会のような」と表現している事実である。彼は90年代のインタビューで、同様の協力関係を「シスターフッド」と呼んでいる³⁷⁾。第二波フェミニズムの中で生まれた女性同士の連帯や親密な結びつきを指す「シスターフッド」という言葉を、晩

年のベルイマンが「女子修道院」とほとんど等価で用いていることは興味深い。本作ではそうした「女性同士の相互扶助」のイメージが、女子修道院長の名前をもち、男性や結婚制度の助けを借りず生きるヴァールボルイという人物に投影されているのだ。さらに本作においてベルイマンが原作者テングロートやダンサーのエレン・ベルイマンといったプロフェッショナルの女性たちと自発的に協働したという事実は、『渴望』が、ベルイマン自身が意図的に描き出した女性たちの互助と連帯の場であることを示しているのではないだろうか。

5. 終わりに

ここまで論じたことをまとめたい。当時のスウェーデンにおいてスキャンダルの、ポルノ的な話題性を持っていたスター女優テングロートの小説は、新進の若手映画監督ベルイマンによって映画化された。そこでは検閲や商業的配慮の折衝において、原作の持っていた痛みや性的快楽にまつわる身体性の強調は和らげられ、複数の男女の間で起こる社会的な抑圧と暴力の物語が、フラッシュバックを用いて表現された。場面の補填や登場人物の再解釈によって物語の一貫性が強められる一方で、フラッシュバックにおけるスペクタクル的な舞台のダンスシーンが加えられ、そこにはベルイマンが女性との協働の中で映画独自の表現を模索していたことが見て取れる。そして原作との違いとして、女性同性愛者に共感的な視線を向け、自立した1人の人間としてスクリーンに映し出した点があった。このことは、多くの国で同性愛がまだ犯罪とみなされていた1949年という時代において、先駆的と言えるだろう。因みに振付を担当した当時の妻エレンがバイセクシャルであったことは、ベルイマンの自伝から知ることができる。ベルイマンは本作の公開直後にエレンが女性と浮気をしていたことを知り、激しい嫉妬に駆られたと書いている³⁸⁾。

映画に描かれたように、両性間か同性間かにかかわらず、連帯や親密な協

力という概念は性的な抑圧や加害と紙一重である。バレエ教師ヘンリクソンや精神科医のようにではないにせよ、ヴァールボルイは女性を庇護するという大義のもと接近し、相手の意思をコントロールしようと試みているように見える。しかし、ルートが自分を気にかけて守ってくれたヴァールボルイを思い出し、案ずる場面からは、彼女が築いてきた関係が暴力的なもののばかりでないことが窺える。ルンデンが指摘する通り、映画における男性登場人物は小説よりも多分に家父長制のかつ抑圧的に描かれている³⁹⁾が、被抑圧者たる女性たちの繋がりや、異性愛主義とモノガミーに限定されない広がりを持っているのだ。また、原作小説はレズビアンを幾分否定的に描いていると述べたが、しかしその描写は、自由であろうとした女性が、惨めな境遇に陥らざるを得ない社会への批判としても解釈できる。ベルイマンは女性同士の関係を単純なユートピアと捉えるのではなく、その関係が身体的、精神的な加害に陥る可能性を直視した上で、より現実に近い形で女性同士の連帯の可能性／不可能性を探っていくことを試みたのではないか。

最後に、本作の製作からベルイマンが受けた影響について考察して本稿の結びとしたい。テングロートはテキストを提供しただけでなく、演出段階においても映画に大きく貢献したことをベルイマンは証言している。特に、女性が相手の煙草に火をつけるシーンについて、

ビルギット・テングロートは演出の上でも忘れられないような貢献してくれた。それは目新しく決定的な何かを私に教えてくれるものだった。[...] これはビルギット・テングロートの案だった。私はそんなことをしたことがなかったから、そのことについてはよく覚えている。些細で、ほとんど気がつかないような暗示を用いて筋書きを作ることは、それからの私の映画づくりを構成する特別な要素となった⁴⁰⁾。

と語り、継続的な影響を受けたことを語っている。事実、その後のベルイマ

ン作品において女性の喫煙はしばしば重要な意味を持つ。例えば、『不良少女モニカ』（1953年）の最終部でモニカ（ハリエット・アンデション）がカメラ目線でゆっくりと煙草をふかす場面はベルイマン映画の代名詞のように語られ、ヌーヴェル・ヴァーグの監督たちに多大な影響を与えた（このカメラ目線はハリエット・アンデションの即興演技であったと言われる。つまりこの場面は少なくとも二人の女性の創意的工夫と、それを映像化したベルイマンによって実現されている）。また、ベルイマン研究者のステーネは、マッチを擦って女性の目にかざす仕草が『狼の時刻』（1968年）でも用いられていることを指摘している⁴¹⁾が、その影響はむしろ『女たちの夢』（1955年）において顕著である。この映画では妻子ある男性への思いを捨てきれない女性カメラマンのスサーネ（エヴァ・ダールベック）と、裕福な年上の男性と知り合い、憧れの豊かな暮らしを夢見るモデルのドーリス（ハリエット・アンデション）がそれぞれの形で男性に失望し、互いの職業的な協力関係を続ける。妻子ある男性との恋愛というテーマが『渴望』と重なるが、『渴望』のような性をめぐる深刻な悲劇性は遠景化されており、レズビアンという設定の女性も登場しない。ここでは女性同士の前向きな協力関係に焦点が当たっており、その関係は、『渴望』以前のベルイマンには見られなかった、女性同士が煙草に火をつけあう動作で表象されている。

また『渴望』において省略された女性の自慰行為の表現は、『沈黙』（1962年）において映像化されている。スウェーデン映画では初めて女性の自慰行為を描いたと言われる『沈黙』だが、『渴望』の存在なしにその場面は生まれなかっただろう。しかしこの表現に対しては女性たちから反発が起こり、スウェーデンの女性たちの間に一種の「反ベルイマン感情」を用意した⁴²⁾。これはベルイマンが女性の性的側面を強調したためというよりも、女性の欲望にカメラを向けることは、『渴望』から10年以上を経てなおタブー視されていたためであるという見方が妥当ではないだろうか。そして二人の女性の自己同一性を問うという『仮面／ペルソナ』（1966年）の主題は、二人の女

性を一人に、一人の女性を二人に解釈するという本作の翻案のプロセスと一致する。仕草や暗示のみならず、主題選択にも至る、ベルイマンの映画における表現の源流が『渴望』には見出される。

この映画テキストを女性のエンパワメントや同性愛者の権利の擁護といった単純な構図に当てはめることは困難であり、また映画製作の現場におけるより複雑な権力構造の見落としにも繋がりうることには留意したい。しかし映画および原作小説が女性の被る社会的抑圧を多面的に描き出したこと、テングロートとベルイマンの一種共犯的な抵抗が、ベルイマンという人物を通して映画史に刻まれていることは事実と言えるだろう。

注

- 1) Bert Cardullo, *Soundings on Cinema: Speaking to Film and Film Artists*. 2008, p. 212.
- 2) マリリン・ジョンズ・ブラックウェルはベルイマンにおける女性表象を擁護し、二分する批評を以下のようにまとめている。ベルイマンは「女性の経験に深い関心に向け、それを鋭敏にも取り上げた […]」しかしながら、他のフェミニスト映画批評家たちはこうした見解に強く反発し、ベルイマンによる女性の客体化、生物学主義、本質主義を非難した。これらフェミニスト批評家にはコンスタンス・ベンリーやジョアン・メレンが挙げられる。 *Gender and Representation in the Films of Ingmar Bergman*, pp. 2, 3, 1997.
- 3) Richard Orange, "Hard-hitting film takes aim at Ingmar Bergman's flawed way with women," *The Observer*, Jan 6, 2018.
- 4) Inmaculada Sánchez-García, "Women in the Films of Ingmar Bergman." p. 1516.
- 5) Daniel Humphrey, *Queer Bergman, Sexuality, Gender, and the European Art Cinema*, 2013, p. 5.
- 6) 『カイエ・デュ・シネマ』誌の論者たちによる50年代の批評は、40年代作品を盛んに論じた。ベルイマンの作品数そのものが当時まだ多くなかったということも関係していようが、「作家主義」を掲げた彼らは、商業主義的なスタジオ・システムの中で生まれたベルイマン映画の中に彼の作家性を見出し、それを賞賛した。しかし60年代以降は他の作品に埋もれ、ベルイマン作品を時系列に論じたKalin (2003) は8作のベルイマン作品を取り上げるが、40年代作品は含まれていない。40年代の作品を含めた作品解説でも、三木 (1986年)、小松 (2000年)

などは、「ベルイマン的」とされる表現を後年の作品から遡って見出そうとする傾向にあり、『渴望』に関しても「ベルイマンが […] 早すぎる本音を吐いたもの」(三木、95 頁)のように評されている。

- 7) 小松弘『ベルイマン』56 頁。
- 8) 三木宮彦『ベルイマンを読む 人間の精神の冬を見つめる人』94 頁。
- 9) Brigitta Steene, “The Transpositions of a filmmaker—Ingmar Bergman at Home and Abroad,” p. 107.
- 10) Rolf Lundén, “Migrating Texts: The Case of Ingmar Bergman's *Thirst*” pp. 215, 6.
- 11) ストックホルムのエステルマルム地区に存在した劇場。SF 社作品の初公開は全てここで行われた。
- 12) Ingmar Bergman, *Images*, p. 154; Steene, p. 183.
- 13) Per Olov Qvist, “Birgit Tengloth”, 2004, Swedish Film Database <https://www.svenskfilmdatabas.se/en/item/?type=person&itemid=58899#biography> (Sep 30, 2024). テングロートの人気を示すエピソードとして、現在ではスウェーデン出身の女優としておそらく最も著名なイングリッド・バーグマンは、キャリアの初期に「将来有望な若手女優ビルギット・テングロートのいささか太りすぎたコピー」「ビルギットが一人いれば十分だ」などと酷評されたというものがある。イングリッド・バーグマン『マイ・ストーリー』49 頁。
- 14) ベルイマンが監督することになった事情に関しては二つの証言が存在する。一つ目は本作の脚本家である SF 社のヘルベルト・グレーヴェニウスによるもので、以前から友人であったテングロートに短編の脚本化を頼まれ、引き受けた上で、監督としてベルイマンを薦めたという。もう一つは映画プロデューサーのルネ・ワルドクランツによるものである。テングロートはベルイマンに映画を監督させるという条件でまずサンドレウ社と口約束を交わしたが、SF 社がベルイマンを手放さず、結果的に SF 社とテングロートが契約することになったという。グレーヴェニウスの助言を受けてテングロートがベルイマンを監督に決め、ベルイマンの当時の所属先であった SF 社と契約を結んだと考えるのが自然であろうか。いずれにしてもベルイマンの意図には表向き何ら関わりがない。Lunden, pp. 216, 7; Steene, p. 183.
- 15) Lundén, p. 217.
- 16) Lundén, pp. 218, 224.
- 17) Bergman, *Images*, p. 154. ベルイマンは同じく 1949 年に『牢獄』という映画監督を主人公とした自己言及的な作品を世に出している。作者の自己反省という構

造を製作行為において作り出すことに関心を寄せ続けたベルイマンが、その関心を自分以外にまで広げた特異な例と見ることもできるだろう。ベルイマンは本作の終盤の短い時間、列車の乗客の一人として映り込む。

- 18) Tengroth, Törst, p. 2.
- 19) Lundén, pp. 214, 5.
- 20) Mats Jansson, "II Swedish Modernism" 2007, p. 841.
- 21) リンダ・ハッチオン『アダプテーションの理論』2012年、70-73頁。
- 22) Steene, p. 182.
- 23) 双子が生まれたばかりの時期にエレンの父親が多額の借金を遺して自殺したこと、ベルイマンが前作の興行的失敗により SF 社から解雇されたこと、前妻エルセと娘の養育費を払う必要があったことなどが理由に挙げられている。『ベルイマン自伝』、169頁。
- 24) Humphrey, p. 53.
- 25) Macnab, *Ingmar Bergman: The Life and Films of the Last Great European Director*, p. 63.
- 26) Lundén, pp. 218.
- 27) Holmberg, "Censorship in Sweden" 2010, p. 35.
- 28) 参考として、1945年には国内で製作されたものと輸入されたものを合わせて391本の映画が検閲され、うち202本は15歳以上の成年向けとして、184本は全年齢向けとして上映が許可された。上映禁止となったものは5本であった。Lawrence, "Film Censorship in Sweden" 1953, p. 265.
- 29) Lundén, "Migrating Texts: The Case of Ingmar Bergman's *Thirst*," 2018, p. 218.
- 30) Bergman, *Images*, p. 154.
- 31) Lundén, p. 218.
- 32) Steene, p. 42.
- 33) *Ibid.*, p. 184.
- 34) スtockホルムの東部の地域。高級住宅街とされる。
- 35) 古谷能子、古谷大輔「スウェーデンの四季 祭りと生活から辿る」『スウェーデンを知るための64章』340頁。
- 36) 三木『ベルイマンを読む 人間の精神の冬を見つめる人』93頁。
- 37) 「同時にイングリッド・バーグマン」は、これまでの映画人生で一度も体験しなかったような現象を発見した。映画製作にたずさわる、職業的にも個人的にも経験豊かな自立した強い女性たちのあいだに、女子修道会にも似た強固な団結力があることに気づいたのである。1959年の『女はそれを待っている』の製作に

関しても、以下のように回想している：「彼女たちはプロ気質、創意工夫の才、揺らがない忠誠を証明してみせ、困難に直面しても笑う力があった。そこにはシスターフッドがあった。つまり、お互いへの配慮と思いやりが」。

38) 『ベルイマン自伝』175 頁。

39) Lundén, p. 221.

40) Bergman, *Images*, p. 154.

41) Steene, *Reference Guide*, p. 184.

42) 三木宮彦『ベルイマンを読む——人間の精神の冬を視つめる人』1986 年、38 頁、189 頁；Steene, p. 261.

参考文献

ベルイマン、I. 『ベルイマン自伝』 木原武一訳、新潮社、1989 年

Bergman, I. *Images: My Life in Film*. New York, 1994

Cardullo, B. *Soundings on Cinema: Speaking to Film and Film Artists*. Albany: State University of New York Press. 2008

Holmberg, J. "Censorship in Sweden." *Swedish Film: An Introduction and Reader*. Lund University Press, 2010, pp. 34-42

Humphrey, D. *Queer Bergman: Sexuality, Gender, and the European Art Cinema*. University of Texas Press, 2013

ハッチオン、R. 『アダプテーションの理論』 片渕悦久、鴨川啓信、武田雅史訳、晃洋書房、2012 年

Kalin, J. *The Films of Ingmar Bergman*. Cambridge UP, 2003

小松弘『ベルイマン』 清水書院、2000 年

Jansson, M. "Swedish Modernism," *Modernism*, vol.2, J. Benjamins, 2007, pp. 837-845

Johns Blackwell, M. *Gender and Representation in the Films of Ingmar Bergman*, Camden House, 1997

Lawrence, E. "Film Censorship in Sweden", *Hollywood Quarterly*, Vol. 5, No. 3 (Spring 1951), pp. 264-269

Lundén, R., "Migrating Texts: The Case of Ingmar Bergman's Thirst," *Adaptation*, Vol. 11, no 3, 2018, pp. 209-227

Macnab, G. *Ingmar Bergman: The Life and Films of the Last Great European Director*, London: I.B. Tautis & Co. Ltd, 2009

三木宮彦『ベルイマンを読む 人間の精神の冬を見つめる人』 フィルムアート社、1986 年

村井誠人『スウェーデンを知るための64章【第2版】』明石書店、2024年

Orange, R. "Hard-hitting film takes aim at Ingmar Bergman's flawed way with women," *The Observer*, Jan 6, 2018. < <https://www.theguardian.com/film/2019/jan/24/bergman-a-year-in-a-life-ingmar-bergman-jane-magnusson> > accessed 11-24-2024

Rohmer, E. "Voir ou ne pas voir.", *Cahiers du Cinema*, no. 94 (Avril 1959), pp. 48-51
Sánchez-García, I. N. "Women in the Films of Ingmar Bergman." *The International Encyclopedia of Gender, Media, and Communication*. 2020, pp. 1514-1519

Steene, B. *Ingmar Bergman A Reference Guide*. Amsterdam UP, 2005

Steene, B. "The Transposition of a Filmmaker: Ingmar Bergman at Home and Abroad," *Tijdschrift Voor Skandinavistiek*, 19 (1), 1998, pp. 103-127

Tengroth, B. Törst. Stockholm: Wahlström & Widstrand, 1948（電子書籍版）

参考WEBサイト

Ingmar Bergman Archive <https://www.ingmarbergman.se/en/universe/bergman-and-sweden> (Sep 30, 2024)

Swedish Film Database <https://www.svenskfilmdatabas.se/sv/> (Sep 30, 2024)

図版出典

Ingmar Bergman (dir.), *Ingmar Bergman's Cinema (Criterion Collection)*, Criterion, 2018 (Blu-ray)