

# *Summertime* and *The Time of the Cuckoo*: Venice with Insurmountable Differences

TORIGOE J.I. Teruaki

Keywords: Venice; *The Time of the Cuckoo*; *Summertime*; representation; cultural conflict

## ABSTRACT

I have compared *The Time of the Cuckoo: A Comedy* (1951), a Broadway play by Arthur Laurents, and its motion picture version, *Summertime* (1953) directed by David Lean, paying special attention to their relations with Venice, an Italian city in which their stories unfold.

*The Time of the Cuckoo* is a work which makes its American audience reflect on their values by presenting conflicting attitudes between Americans who lay stress on the importance of morality, money and tangible things and Venetians who lay stress on that of love, desire and humans.

*Summertime*, omitting this conflict from the original work, focuses on another problem: which is more important in life, morality or love and desire? This concentration transformed *The Time of the Cuckoo*, a problem play named a “comedy,” into a popular film about romance.

In considering these two works, we should keep in mind that Venice, where their stories unravel, has a long history in the English-speaking world of being represented as the capital of degeneration. The Venetians have been regarded in the tradition as the embodiment of vices. Looked in regard to this history of representation, *The Time of the Cuckoo* and *Summertime* show the following characteristics.

In the Laurents' play, a newly-married American painter who has an affair with the landlady of a Venetian pensione repents afterwards, and an American female protagonist, who is attracted by a Venetian man, suspects mercenary motives behind his advances. They are both characterized as inheritors of Puritanical values: the young painter exhibits moralism, while the middle-aged single woman exhibits both moralism and materialism. Venice for them is a radically different world, strange and sinful in the way of thinking and living. As the American woman says, "I didn't realize I came from such a different world," a line which is ideally effective in this city of sin.

Thrown into this city, whose corruption she abhors, the American heroine in *Summertime* not only faces the problem of entering and maintaining an illicit relationship with a married man, but also faces the danger of becoming a member of a detestable society.

We may also see that David Lean was in a more advantageous position than Arthur Laurents in shooting the film in Venice, for he could effectively emphasize the inversion of values at the beginning by showing the visual inversion of land and water in the image of buses running on the canals. The surprise of the heroine at the sight soon leads to her bewilderment on a deeper level.

## 『旅情』と『カッコーの季節』

### ——異文化交流の不可能な場としてのヴェネツィア

鳥越輝昭

はじめに

デビッド・リーン (David Lean, 1908-1991) 監督作『旅情 *Summertime*』(1955) は、恋愛映画の古典として、封切り以来愛されてきた映画である。日本製作DVDのジャケットのキャッチコピーを見ると、「美しい風景に彩られた水の都ベニスを舞台に描かれるせつない大人の恋」と書かれている。また、このDVD版に添えられている英語版ポスターの宣伝文句を見ると、「彼女はヴェネツィアを観光客として訪れ、大人の女になって国に戻った」と書かれている。本稿のわたくしの論点は、(一) 映画『旅情』についてのこういう認識は表面的であって、作品の根本にある問題を捉えていない、というものであり、また、(二) 映画『旅情』の根本問題と都市ヴェネツィアとのあいだには浅からぬ関係がある、というものである。

ところで、映画『旅情』には、タイトルバックからもわかるとおり、原作がある。原作は『カッコーの季節

——喜劇 *The Time of the Cuckoo: A Comedy*』(1951)とこうブロードウェイ演劇で、脚本はアーサー・ロレンツ (Arthur Laurents, 1918-) によって書かれている。原作と映画とを比べてみると、映画は原作のなかの重要な要素を切り捨てて大衆娯楽作品に変質させていることがわかる。『カッコーの季節』は、「喜劇」と副題がついているが、けっして軽い喜劇ではなく、むしろ典型的な米国の文化(と書き手が見なしているもの)と典型的なイタリア文化(と書き手が見なしているもの)との先鋭な対立を描き出して、両者の相互理解が不可能なことを表現する重い内容のものである。

一旦、原作『カッコーの季節』に立ち返ったのちに映画『旅情』を見直すと、(一) 知識人向けの演劇を大衆向けの映画に仕立てる場合の方略が認識できるが、それと同時に、(二) 映画にも原作の深刻な文化対立が潜在していることがわかりやすくなる。

こういう文化対立を深層で描き出す作品として見直すと、映画『旅情』は新しい意味を得て、一段と興味深いものになることだろう。

## 一 『旅情』——異文化衝撃の場としてのヴェネツィア

映画『旅情』はあまりにも有名なものだが、ひとまず粗筋をなぞっておこう。米国中西部の中年独身のOL(職業は秘書)が、何年も金を積み立ててヨーロッパ旅行をする。旅程最後の訪問地がヴェネツィアである。

女性は、単に観光を目的としているだけでなく、遅まきの恋愛をして結婚したいという淡い期待も持っている。

そしてこの女性はヴェネツィアで、似合いの年頃の魅力的な男性（商店主）に出会う。男性には妻子があるのだが、妻とは別居中である。男性はこの米国人女性に、たがいに惹かれ合っているのだから関係を結んでよいのだ、と積極的に恋を仕掛ける。女性は、その積極さに押されるかたちで、関係を取り結ぶ。しかし、女性は、恋愛の喜びを感じながらも、この関係は姦通にすぎないことを自覚し、ヴェネツィアを去ってゆく。

映画『旅情』は、全編が都市ヴェネツィアで撮影されたオールロケーションの作品である。まず注目すべきなのは、都市ヴェネツィアそのものの特徴の使われ方である。主人公の女性は、イタリア本土から鉄道で長い橋を渡り、島の町ヴェネツィアに入るのだが、ヴェネツィアに入ったとたんに衝撃的体験をする。この島の町ではバスが陸の道路を走るものではなく、運河を走る船だということである。この事実が、すぐのちに、交通信号も運河を走る船の運行を整理するためのものだということが示されたり、消防活動も船で営まれるものだということが示されて補足される。この映画の内的論理から見ると、これら一連の場面の重要性は、ヴェネツィアの生活が水運を中心に営まれていることをルポルタージュ的に紹介することではない。むしろ、作品におけるこのシークエンスの役割は、主人公の女性が米国でそれまでに蓄積してきた常識はこの町では通用しなくなることを象徴的に示すことである。いいかえれば、この女性は、鉄道橋を渡ることによって、異質な世界のなかに入り込んだことが示されているのである。

このように現象面において女性がそれまで知っていた生活とは水陸の関係が逆転している都市ヴェネツィアは、さらに深い精神的な層で、女性の常識を揺るがしてゆくことになる。すなわち、この女性にとっては、都市ヴェネツィアで生きる人たちの価値観も転倒したものとして姿を現すのである。

第一に、商品の値段の定め方についてである。この米国女性は、ヴェネツィアの商店のショーウィンドーで見かけて気に入った赤いゴブレットを購入しようとする。この場合で、店主は、女性が言い値で買おうとするのに驚き、初めに提示した値段を下げようとするのだが、そのとき、女性は「That's not fair」というたいへん興味深い発言をする。「それは公平なやり方でない」、「そんな商売の仕方は汚い」というのは、この女性の常識では、商品の値段は初めから適切に設定されているべきで、交渉によって変化するべきものではない、ということである。表面的には、これはヴェネツィアには——イタリアではといつてもよいのだろうが——米国とは異なる商慣習があり、女性にはその慣習が納得できないということである。しかし、「That's not fair」というこの女性の意見は、妻子あるこの店主が自分に恋を仕掛けてくるのは *fair*（正しい振る舞い）でないという考えにもつながるし、また宿泊先のペンシオーネ（民宿）の経営者である女性の価値観ならびに行動に対する判断にもつながる重要なポイントである。

映画『旅情』では、甲に主役の米国女性、乙にこの女性の恋の相手となるヴェネツィアの店主ならびにペンシオーネの女主人、という甲乙のあいだに先鋭な対立が、男女関係をめぐる価値観および行動様式についてみられる。対立点を整理しておこう。

米国女性の原則は、恋愛は結婚に直結すべきだ、すなわち「恋愛結婚」が最善だとする立場である。この考え方には、いくつか関連する付則が伴っている。

(一) 結婚に先だって恋愛関係が存在すべきである。逆にいえば、恋愛の結果でない結婚は不純だということ

とになる。

(二) したがってまた、結婚に先立って、複数の相手とのあいだで、永続的な愛情関係が成立するかどうかを試してみるのが正しいことになる。

(三) 結婚している夫婦は互いに、互いだけを愛し合っているべきである。

(四) したがってまた、相互に愛し合えないことが判明したら離婚すべきだということになる。

これらを別の観点から整理すれば、男女は結婚前は自由に恋愛することが許されるが、結婚中はお互いだけが愛の対象であって、それぞれが自由に恋愛することは許されない。しかし、仮に結婚が解消されたのちは、ふたたび自由な恋愛が許される。その結果として、ある男性または女性は、結婚と離婚とを複数回繰り返してゆく場合が少なくないことになる。

なお、映画のなかでは、商店主が、「アメリカは男女関係もすぐにはできあがるところだと聞いている (I hear everything happens quickly in America)」という興味深い発言をする。これは、アメリカ社会では適切な結婚相手を見つけたら男女がともに複数の関係を積極的に試してみる、つまり結婚するまでは自由恋愛がおこなわれる、ということを商店主は中途半端に聞き知っているという設定になっているわけである。

これに対して、ヴェネツィアの商店主ならびにペンシオーネの女主人の行動原則は、恋愛と結婚とは別のものだ、という考え方である。この原則にも、いくつか付則が伴っている。

(一) 結婚する場合に、恋愛を前提とする必要はない。すなわち、社会的にみて有利な条件の相手と結婚してかまわないことになる。

(二) (結婚は恋愛に基づいていないから) 結婚中も、男女それぞれが別の相手と恋愛をしておかまわぬ。  
 (三) (結婚は恋愛に基づいていないから) 結婚状態において、相互に愛し合っていないことは離婚する理由にならない。

なお、(一)は、この映画には直接描かれていないことがらだが、重要な前提である。これに関しては、親が自分の家に有利になるように子供の結婚相手を決める場合も、本人が自分自身に有利になるように結婚相手を決める場合もありうる。いうまでもなく、日本でおこなわれてきた見合い結婚もこの考え方に基づいている。

また、ヴェネツィアはローマ・カトリック教圏であり、この映画のヴェネツィア人たちも、(例外的な信仰を持って示す場面はないから)カトリック教徒として描かれているだろう。そうすると、右の(二)については、(カトリック教会はむろん認めていない墮落形態であるわけだが)現実にはかなり広く行われている慣習としてこの映画では描き出されている。すなわち、米国人女性側では結婚前に自由恋愛が許され、ヴェネツィア人側では結婚後に自由恋愛が許されるわけである。映画のなかのペンシオーネの女主人は、結婚中から別の男と愛人関係にあり、夫の死後も関係をつづけている(ただし、「ときめかない」関係になっている、といっているけれども)。なお、この女性は、宿に長期滞在中の米国人新婚カップルの男の方とも肉体関係をもっていて、主人公の米国人女性はとりわけこのふたつめの関係に大きな衝撃と嫌悪とを感じる。右の(三)も映画に重要な関係を持っている。カトリック教からいえば、結婚は神がその意志で男女を結び合わせるもので、一度しか許されない。その立場では、離婚は(神の意志に反するから)許されないことになる。非カトリック社会の「離婚」に相当するものとしては、教会から「結婚の無効 annulment」を認めても



らう方法がある。すなわち、そもそも結婚は成立していなかったと認めてもらうのである。しかし、これは例外的にしか認められない措置であるので、同居していられないほどに夫婦の気持ちが悪化してしまつた場合には、「別居 separation」をすることになる。なお、イタリアでは、一九七一年以後、（教会法では離婚を認めないけれども）民法上は離婚が認められることになった。しかし、映画『旅情』の作られた一九五五年には、民法上も離婚は認められていなかったことを思い出しておく必要がある。また、圧倒的なカトリック社会のなかで教会法に反したなら、カトリック共同体から排除された状態になつてしまうことも念頭に置いておく必要がある。

映画のなかのヴェネツィアの商店主は妻子のある男だが、家を出て、妻とは「別居」し、子供たちと一緒に暮らしているという設定である。妻との関係については、別居しなければならぬほどに気持ちが悪化したということだろう。いずれにしても、商店主とその妻とは、法律上（教会法でも民法でも）は離婚はできないものの、事実上の離婚状態にあるわけである。

これを商店主の側からみれば、結婚中にも恋愛をしてかまわないという社会慣習に加えて、妻との関係はなにに等しいから、自分の気に入る相手が見つければ、恋愛を仕掛けるのが当然だという態度になるわけである。他方、映画の女主人公の米国人女性——明示されていないがプロテスタントのいずれかの宗派に属しているという前提だろう——の側からみれば、この商店主との関係は出口のない関係である。相手が正式に離婚して、自分と結婚してくれる可能性はほぼ零だからだ。商店主がプロテスタントに改宗して、（そうするとイタリアというカトリック社会で商売を続けるのは難しいから）米国に移住してくれでもしないかぎり、正式に結婚す

ることはできないが、そんなことはまず起こりえないだろう。この米国人女性にとって、この商店主と関係を持つことは「姦通 adultery」にしかなりえないのである。いうまでもないことながら、この場合の「姦通」は宗教的な罪であるとともに、明示的・非明示的な社会的制裁をとまなう行為であって、現在の日本社会の「不倫」のように軽微な現象と見てはならないことがらである。

したがって、映画『旅情』の核心には、(一)ひとりの独身女性が、魅力を感じている妻子ある男とのあいだで「姦通」関係にあえて飛び込むかどうか、(二)「姦通」関係に入ったのちに、それを続けるべきかどうか、というふたつの深刻な問題が存在しているわけである。見方を変えれば、魅力を感じている男に妻子があつて離婚してくれる可能性がないという障害こそが、わかりやすい恋愛ドラマを生み出し、それがまた古典的恋愛映画を作り出したともいえる。

ただしこの映画の特徴は、独身女性が妻子ある(離婚してくれる可能性のない)男性と姦通関係に入るべきか否か、そして姦通関係を続けるべきか否か、というテーマをめぐるこのわかりやすい恋愛ドラマが、つぎの二点と密接に関連しながら展開されるところにある。

(一) この恋愛ドラマは、「ゴンドラのお友達たち Gondola Friends」(ゴンドラで逢い引きをする相手たち)とのあいだで「夜な夜な変なことがおこなわれる」場所、この米国女性にとっては、墮落した異質の世界であるヴェネツィアで起こる。

(二) 相手の男性の方には、妻子があつても、この女性と恋愛関係に入ることにはささかのためらいもない点、すなわち、心理的葛藤は女性の側のみに生じる。

これら二点について違った言い方をしてみよう。重要な前提条件として、この映画の主人公が、ヴェネツィア人商店主およびペンシオーネの女主人によって代表されるヴェネツィア人社会を、価値観の転倒した、汚らわしい墮落した社会だと認識していることを忘れてはならない。女主人公にとって、このヴェネツィア男と関係を持つべきか否か、とりわけ、その関係を維持すべきか否かという問題は、ただ単に、妻子ある（離婚してくれる可能性のない）男性との姦通関係に入るべきか否か、それを維持すべきか否か、という問題に留まらない。その男と関係を持ち、それを維持するならば、この女性は、自分が汚らわしく墮落していると思っていない社会の一員になってしまう。すなわち、この女性は、姦通者という一般的墮落に加えて、墮落した社会の一員になるという特殊的墮落も引き受けなければならないのである。女性が男から別れてヴェネツィアを去るという結末は、女性の所属する文化圏側で作られ、その文化圏に属する大衆をターゲットとする映画としては、論理的にはほぼそれしかありえない結末といつてよいものである。

## 二 『カッコーの季節』——物質主義批判の場としてのヴェネツィア

知識人観客を対象とする舞台演劇は、大衆をターゲットとする映画ほどわかりやすくする必要はないものである。映画『旅情』の原作である『カッコーの季節』の場合にも、取り扱われる問題は『旅情』ほど単純明快な問題ではなく、単純明快でない分だけ観客の思考を刺激する度合いも大きい。

『カッコーの季節』と『旅情』とのあいだには重要な相違があるのだが、その相違を取り扱う前に、『カッコー

「の季節」は本邦ではほとんど知られていない作品だから、あらずじをざっと見ておくべきだろう。

ヴェネツィアに女主人の営むペンシオーネがあり、そこに若い米国人画家とその妻が滞在している。女主人は画家と肉体関係を持つが、画家はこの関係にためらいと後悔を感じ、やがて妻と別の町フィレンツェへ去ることにする。ペンシオーネにはまた、三〇代後半の米国人女性がひとり滞りに来る。この米国人女性は、遅まきの恋愛と結婚とに淡い期待を持っている。女性は、町で骨董を商う中年の商店主に惹かれるが、男に妻子があることを知り、関係を持つのをためらう。女性は、まもなく男の積極的な口説きに圧倒されるかたちで関係を持つのだが、男に依頼した両替の結果が偽金だったことが原因で、女性は男を信用しなくなる。男は、この女との関係を面倒に感じ、女との関係を断つ。

すでに見たとおり、映画『旅情』では、米国人の女主人公が妻子あるヴェネツィアの男との姦通関係に飛び込むかどうか、飛び込んだのちにどう行動するか、という事柄の展開が主眼となっていた。しかし、この展開は、演劇『カッコーの季節』のなかでは、重要なものではあっても、ひとつの要素でしかない。

『カッコーの季節』と『旅情』との重要な相違をまとめておこう。

第一に、「姦通」の問題についてである。映画『旅情』では、これはもっぱら米国人女主人公だけにかかわる問題だった（米国人画家の妻が夫の姦通に気付いて悲しむ場面はあるが、重要な扱いはなされていない）。しかし、「姦通」問題は、演劇『カッコーの季節』では、もちろんこの米国人女主人公にもかかわるけれども、それはまた米国人画家にもかかわる問題として提示される。見方を変えるなら、『カッコーの季節』は、独身の米国人女性と妻子あるヴェネツィア人男性とのあいだの「姦通」だけでなく、それと並行的に、妻のある米

国人男性と独身のヴェネツィア人女性との「姦通」を取り扱い、これらの対称的に並行するふたつの事例で何が問題となるかを浮かび上がらせているのである。浮かび上がってくる問題はふたつある。

(一) ヴェネツィア人側は、男(商店主)の場合にも、女(ペンシオーネ女主人)の場合にも、「姦通」について、いささかの躊躇いもないものとして描き出されるが、それとは対照的に米国人側は、男(画家)の場合にも、女(女主人公)の場合にも、道徳的に大いに躊躇いを感じているものとして描き出される。米国人女性については、映画でも躊躇いが描かれていたから、ここではふれないことにして、米国人画家(エディー)とペンシオーネ女主人(フィオーラ)とについて、「姦通」に関する姿勢の対照を捉えてみることにしよう。つぎのふたつの対話が、米国人画家とヴェネツィア人女主人との姿勢の相違を凝縮している箇所である。なお、対話のなかに出てくる「ファウステイーノ」は、フィオーラと長らく愛人関係にある男である。まず、第一の対話。

エディー

あなたとファウステイーノは、旦那さんが生きていたころから「友達」だったよね。

フィオーラ

あら、ずいぶんと心優しいことをいうひとね。

エディー

そして、旦那さんもそれを知っていた。

フィオーラ

確かではないわ。でも、知っていたでしょうね。

エディー

旦那さんは気にしなかった。ファウステイーノも気にしなかった。いちばん気にしなかったのは、あなただったろうけれど。

フィオーラ

あなた方アメリカ人は、まるっきり実行不可能な道徳観を持っている。イタリアには離婚はないの。分別だけがあるのよ (You have such impractical morality. In Italy, there is not divorce, there is only discretion)。 (pp. 84-5)

もうひとつ、やはりこの一組の男女の対話に注目しよう。

エディー

ほんとうに誰かを愛しているなら、そのひとを裏切ることができただろうか。ほかの誰かを求めるべきではないんだ。結婚しているなら、ほかの誰かを相手にはいけないんだ。(If you really love, how can you be unfaithful? You shouldn't want anyone else. If you're married, you shouldn't have anyone else.)

フィオーラ

わたし、ロメオとジュリエットがもし死ななかつたら、どうなっていたらうと考えることが多いの。  
〔微笑して、続ける〕わたしはシニカルなことをいつているわけではない。あなたの考えにはほんとうに賛成なの。相手には忠実でなければいけない。理想というものがなければ、ひとは生きていけない。でも……

エディー

いつてごらんよ。

フィオーラ

たぶん、あなたたちのやり方は、目は閉じて、自分は理想に従って生きていると考えるやり方ではないかしら (I think perhaps your way is to shut your eyes and pretend you are living the ideal)。

エディー

あなたたちは、どうするんだい。

フィオーラ

今ここにあるものをしっかり見るの。そして、気に入るうが、気に入るまいが、それを受け入れる。それから、それをもう少し心地よいものに変えてゆく、わたしにとって好ましい状態に近づけてゆく。

(To make myself see what is here and now; then to accept it, pleasant or unpleasant; and then try to make it a little sweeter, a little closer to what I would like it to be)

エディー

そんなやり方がうまく行くのかい。

〔一瞬後〕

フィオーラ

〔エディーの顔を見る〕

今でも、たぶん、わたしの方があなたより幸せね。(p. 165)

なお、エディーとその妻はこの脚本冒頭のト書きのなかで、「典型的」なアメリカ人夫妻として紹介されている点に注目しておこう。すなわち、「ふたりはまた、作法と振る舞いについても典型的であるのだが、それというのも、ほかの多くのひとたちと同様に、このイェーガー夫妻も見かけどおりであろうとし、標準的理想に合わせようとしているからだ」というふうで紹介される(p. 16)。見方を変えれば、このト書きによって、この『カッコーの季節』という劇は、(書き手の考えるところの)典型的アメリカ人と典型的ヴェネツィア人とを対置して、アメリカ人観客に向かって、彼らアメリカ人の特徴を批判的に描き出し、問いかける劇だといふことが暗示されているのである。

さて、『カッコーの季節』と『旅情』とのあいだの第二の重要な相違は、『カッコーの季節』のなかでは、米国人の物質主義批判がなされる点である。これは、映画化される際には削除された論点である。『カッコーの季節』はこの論点を重要な要素としていることによって、本質的に恋愛劇ではなくて、副題にいう「喜劇」と



なり、それとは対照的に、映画『旅情』はこの論点を捨て去ることによって、喜劇を恋愛ものに変質させたのだといってよい。喜劇としての『カッコーの季節』と恋愛ものとしての『旅情』との相違は、これから引用するふたつの対話に凝縮されている。第一の対話は『カッコーの季節』と『旅情』の両方にあるが（『旅情』では削除される部分があるが本質は変わらない）、第二の対話は『カッコーの季節』だけにしかない。まず、第一の対話を見ることにしよう。関係を結ぶことを躊躇する米国女性（演劇では名はレオーナ・サミッシュ）をヴェネツィア男（デイ・ロッシ）が強引に口説く場面である。

デイ・ロッシ

ロマンティックなことを考えていたら、ぜったいにロマンスは見つかりませんよ。絶対にね。そう。私は正確に表現しているんです。英語でね。あなたが何を望んでいるかはよくわかっています。あなたはヴェネツィアにやってきて、ゴンドラに乗って、ためいきをつく。ああ。ヴェネツィアって、なんて美しいんでしょう、なんてロマンティックなんでしょう。ああ。それにイタリア人は、なんて叙情的で、ロマンティックなんでしょう。子供みたいだわ。そうしてあなたは夢を見る。私の彼は若く、ハンサムで、お金持ち。ウィットがあって、頭がいい。自家用のゴンドラを持っている。それに公爵。最低でも伯爵でなければ。もちろん、未婚。ところが、私は商店主で、ハンサムでない。金持ちでない。若くない。ウィットがない。頭が良くない。爵位がない。ゴンドラがない。それに、未婚でもない。しかし、私は男で、あなたが欲しい。でも、あなたの方では、「間違ってるわ、いけないわ、こうだわ、ああだ

わ」という。あなたは、腹を空かせた子供が、ラビオリを持ってこられたようなものです。「ううん、ラビオリはいらぬ、ビーフステーキがほしい。」あなたはお腹がすいているんです、サミッシュさん。ラビオリをお食べなさい (Eat the ravioli)。

レオーナ

わたし、そこまでお腹はすいていないわ。

デイ・ロッシ

わたしたちはみんなお腹がすいているんです。わたしたちは何のために生きていると思います。あなたは、いや、アメリカでは、まさかののために蓄えておく、といいますね。お金なら、それもできるでしょう。でも、心について、なぜそんなことをするんです。(For what do we live? You, for give me, you people have an expression: to save for a rainy day. Perhaps you can do that with money, but why with the emotion?)

…〈中略〉…

デイ・ロッシ

……時の流れのなかの一瞬に、ふたりのあいだで気持ちが通い合うことがあるんです。大きかったり、小さかったり、中くらいだったりするけれど、気持ちが通い合うことがね。そうになったら、思い切って

それに賭けてみなければいけない。しっかりと掴んで、最初の一瞬から始めて、もっとたくさんそういう瞬間をつくりださなければいけない。(Believe me, when there comes a moment out of time, something simpatico between two people—big, small, middle-sized but *something*—you must take a chance on it. You must hold on to it and try to make many, many more moments from the first.) (「呼吸置いて」あなたの頭のなかにはずいぶん大きな雑音がある。静まらせなさい。恋を始めさせなさい。わたしは始めさせたい。(pp. 96-7)

『カッコーの季節』でも『旅情』でも、この口説きはひとまず功を奏し、ふたりは関係を取り結ぶ。ところが、『カッコーの季節』では、こののちの展開が映画『旅情』とはまったく異なる。すなわち、この演劇では、デイ・ロッシがレオーナにガーネットの首飾りを贈るが、その未払い代金を宝石商から要求され、レオーナが未払い金を、デイ・ロッシに換金してもらったりラ札で支払おうとしたところ、紙幣が偽金であることが判明する。その結果、レオーナはデイ・ロッシを信用しなくなり、ふたりの関係も終わる。というぐあいに筋が展開してゆく。つぎの対話が、ふたりの関係が決裂する、第二の山場なのだが、この対話の真意をとらえるためには、大小ふたつの相関する背景を確認しておく必要がある。

小さな直接の背景は、レオーナは、自分ももう若くも魅力的でもないから、デイ・ロッシが自分に接近してきたほんとうの目的は、金が欲しいからではないかと疑っていることである。さらに大きな歴史的な背景として、『カッコーの季節』と『旅情』がつくられた一九五〇年代前半には、アメリカ合衆国は世界最大の経済大

国として繁栄していたのに対して、イタリアは第二次大戦の混乱に続く復興途上の貧しい国だったことを思い出す必要がある。『カッコーの季節』と『旅情』のなかでかなり重要な役割を果たす、マウロという名のイタリア人少年は第二次大戦後の貧しいイタリア社会を代表する存在である。おそらく戦争孤児のこの少年は、ゴンドラの船頭に逢い引き客を紹介して紹介料をもらったり、偽物の米国製万年筆や、偽物のスイス製腕時計を観光客に売りつけて生活をしている。また、『カッコーの季節』では、ドルをリラに換金するのは闇マーケットであり、イタリア経済はインフレーション状態にあるため、レオーナがデイ・ロッシに換金させたリラ紙幣はハンドバックに入りきらないほどの厚みになっていることにも注目しよう。『カッコーの季節』の脚本を読むと、レオーナは、娘時代に両親に死なれ、資産がなかったため、働きに出て、年下の三人の兄弟姉妹を育てなければならなかった女性である。職業も秘書であるから、けっして高給を得ているわけではない。それにもかかわらず、レオーナはデイ・ロッシとの食事の場所として高級レストランのハリーズバーを候補にあげるけれども、デイ・ロッシにはその支払い能力がないというやりとりに、この米国女性と現地のヴェネツィア男性との経済格差が象徴的に示されている (pp. 99-100)。したがって、この女性がデイ・ロッシは金目当てに自分に近づいたのだと疑うのは不自然ではないのである。

さて、ペンシオーネの庭で、レオーナがパーティーを主催しているところに、デイ・ロッシも訪れ、そこへデイ・ロッシの息子が、宝石商が首飾りの残金の支払いを求めているとあって父親を捜しに訪れ、さらに、レオーナがその金額を支払おうとして、リラ紙幣が偽金だと知ったあとの、やりとりである。

レオーナ

「ラビオリを食べる」とかいいうあの話をわたしはすっかり真に受けていた。今でも真に受けようとして  
いるわ。でも、あなたは、わたしなんか全然欲しくなかったのよ。

デイ・ロッシ

そんなことはありません。そんなことは。

レオーナ

わたしではなくて、お金だけが欲しかったのよ。(pp. 152-3)

もうひとつ、ペンシオーネの女主人がレオーナの行動に対しておこなう批判を読んでみよう。これは米国人  
観客への問題提起が見られる台詞である。

あなたがデイ・ロッシさんを捨てたのよ。あの人がお金だけを欲しがったですって。あなたがそう思  
うのは、あなた自身がお金のことはかり考えていて、自分のことを考えないからよ (He only wants  
money? You think so because you think so much of money and so little of yourself)。わたしはあなたよ  
りも年をとっている。あなたの半分もお金を持っていない。でも、わたしにはあなたの二倍の男がいるわ  
わたしの男たちはお金のことは考えない。それは、わたしがお金のことを考えないからよ (They [= My  
men] do not think of money because I do not think of money)。それに、何年か経って、彼らがお金の

ことを考えても、わたしは彼らを捨てたりしなご。(p.159)

この台詞には、米国人女主人公の物質主義に対する批判的視点が示されているのだが、さらにこの物質主義批判は、デイ・ロツシの台詞によって補強される。女主人公はデイ・ロツシから貰った首飾りを思い出の品として米国へ持って帰りがるが、デイ・ロツシはその願望の根底にある考え方を批判する。

デイ・ロツシ

あの首飾りには、いやな思い出が付きまとっているでしょう。売り主に返してしまえば……

レオーナ

いやですわ。

デイ・ロツシ

そのまま持っている……

レオーナ

残金はわたしが払います。

デイ・ロツシ

そんなことをさせるわけには。

レオーナ

あなたが欲しいのが、自分が払ったお金のなら、わたしがそれを……

デイ・ロッシ

ぜんぜん違います。

レオーナ

わたしは首飾りが欲しいの。

デイ・ロッシ

レオーナさん！

レオーナ

〔泣きそうになりながら〕

ヨーロッパから何かたしかなモノを持って帰りたいの (I've got to take *something* home from Europe。

〔背を向ける〕

デイ・ロッシ

それは、もちろん、手でさわれるものでなければいけないのですね (And, of course, it must be a *something you can touch*)。さわれるものであるのが大事なんだ。一度だけ、たった一度だけけど、あなたがわたしを疑わなかったときがあったのですよ。〔回り込んで、レオーナの顔を見る〕それは、わたしがあなたに首飾りをあげたときだ。わたしが、あなたに贈り物をしたとき、あなたが手でさわれるもの、お金の掛かっているものをあげたときだ。(p. 179)

このように、ペンシオーネの女主人とデイ・ロッシの台詞には米国人女主人公の物質主義に対する批判が明瞭に示されているのだが、それは、劇場でこの芝居を見る観客の心のなかにもありそうな物質主義への批判となっているだろう。

### 三 価値転倒の場としてのヴェネツィア

映画『旅情』は、恋愛映画（キャッチコピーにいう「せつない大人の恋」）としてみごとに仕上げられているために観客は恋愛のなりゆきだけに目を向けやすいが、じつは根底にあって恋愛映画を成立させているものが重要である。それは、結婚制度と恋愛とに関するヴェネツィア的（と作り手が見なしている）理念および行動様式と、アメリカ的（と作り手が見なしている）理念および行動様式と、アメリカ的（と作り手が見なしている）理念および行動様式とあいだの鋭い対立である。理念と行動様式とに関する対立があまりに先鋭であるからこそ、この映画の女主人公は、ヴェネツィア男への身体的・心理的な吸引によって対立を乗り越えることができない。仮に、理念と行動様式とを「文化」と呼び、身体的・心理的吸引を「恋愛」と呼ぶなら、この映画では、女主人公の体現する「文化」と、恋愛相手の男の体現する「文化」とが激しく衝突し、それら衝突するふたつの「文化」は「恋愛」によって結合不可能なほどに異質である。だからこそ、女主人公は男から去らねばならないのである。この映画は、表面的には、うぶな独身の女が妻子ある男との恋愛に揺れ動きながら変化したり成長したりする、ありふれたパターンの映画でありな



がら（米国版キャッチコピーにいう「おとなの女になって国に戻った」）、恋愛を成就させない原因が、つきつめればふたつの異なる文化の衝突である点が大いに注目される。この映画は、アメリカ文化を体現する女主人公を、かぎりなく異質なヴェネツィア文化のなかに投げ入れ、女主人公の（そして多くの女性観客の）最大の関心事である恋愛と結婚とをめぐって、身をもって文化衝突を体験させ、この文化障壁は乗り越え不可能であることを見せているのである。

戯曲『カッコーの季節』と映画『旅情』とを比較してみると、一見、原作とその映画化とはすでにいえないほどの相違を見せながら、根本のところでは共通の認識を示している。

『旅情』と『カッコーの季節』との大きな相違は、テーマを浮き上がらせるための対立点の相違である。『旅情』の場合の対立点は、すでに見たとおり、アメリカ文化とヴェネツィア文化というふたつの文化のあいだの恋愛・結婚に関する理念と行動様式の相違である。それに対して、戯曲『カッコーの季節』は、テーマを浮き上がらせるために映画『旅情』とはまったく異なる対立点を用意していた。『カッコーの季節』の対立点は、倫理ならびに金・モノを重視するか、それとも恋愛・欲望ならびに幸福・ヒト（愛人）を重視するか、という二項対立である。アメリカ人の若い画家は（一旦は欲望を選択するけれども）結局のところ倫理を重視する存在として描き出され、アメリカ人女主人公は倫理と金・モノを重視する存在として描き出される。これらふたりの米国人とは対照的に、ヴェネツィア人のデイ・ロッシとフィオーラは恋愛・欲望と幸福・ヒト（愛人）を重視する存在として描き出される。

『カッコーの季節』を、劇場でそれを見る米国人観客に自らの価値観に関する問い直しを迫る作品としてと

らせるなら（それは正しい把握であるはずだが）、作者を代弁しつつ、作品の中心に位置して観客に問を投げかけている登場人物は、じつはベンシオーネの女主人フィオーラである。この人物こそが、アメリカ人の理念・行動様式に根本的な問いかけをするのである。すでに引用した複数の台詞からその核心だけをもう一度抜き出して並べてみれば、この登場人物の台詞には、恋愛・欲望と幸福・ヒト（愛人）を重視せよというメッセージが込められているのが一目瞭然だろう。

「あなた方アメリカ人は、まるつきり実行不可能な道德観を持っている。」

「あなたたちのやり方は、目は閉じて、自分は理想に従って生きていると考えるやり方ではないかしら。」

「今でも、たぶん、わたしの方があなたより幸せね。」

「わたしの男たちはお金のことは考えない。それは、わたしがお金のことを考えないからよ。」

フィオーラのこのメッセージは、デイ・ロッシのつぎの連続するふたつの台詞によって補強されている。

「わたしたちは何のために生きていると思います。あなたは、いや、アメリカでは、まさかのときのため

に蓄えておく、といいますね。お金なら、それもできるでしょう。でも、心について、なぜそんなことをするんです。」

「時の流れのなかの一瞬に、ふたりのあいだで気持ちを通い合うことがあるんです。大きかったり、小さかったり、中くらいだったりするけれど、気持ちが通い合うことがね。そうになったら、思い切ってそれに賭けてみなければいけない。しっかりと掴んで、最初の一瞬から始めて、もっとたくさんそういう瞬間をつくりださなければいけない。」

ところで、映画『旅情』では、最終的に、女主人公が主体的にヴェネツィア男との恋愛関係を清算するのだが、それとは対照的に、演劇『カッコーの季節』では、女主人公は男の方から関係を清算されてしまう。男は関係を清算する理由をこのように説明する。

理由をいえば、わたしは要するに年をとりすぎていて、こんなことをしてられないのです。年をとりすぎているし、すっかり疲れている。あなたは、面倒すぎる。わたしたちの一生は長くないのです。こんなふうに議論したり、説明したり、納得させたり、というようなことをしていると、人生がますます短くなってしまう。ほかの人の場合にはわたしも慣れている。金がなかったり、行く場所もなかったり、ゴンドラにも乗れないことがある。でも、レオーナさん、あなたの場合には、あなた自身が面倒で、しかも面倒す

きゐるのです (with you the complication is with yourself and it is too much)。 (p. 177)

これは、アメリカ文化を体現する（と書き手が見ている）登場人物の態度への痛烈な批判である。しかし、少し考えてみるなら、（映画『旅情』で）女主人公の側が恋愛関係を清算するか、それとも（戯曲『カッコーの季節』で）男の側が恋愛関係を清算するかは、見かけほど重要な相違ではない。この映画にも、この戯曲にも、恋愛はふたつの文化のあいだの相違を乗り越えることができない、という根本的な共通点があるからである。

最後に、戯曲『カッコーの季節』と映画『旅情』において——きわめて適切に——都市ヴェネツィアが舞台として選ばれている点に少しふれておきたい。

『カッコーの季節』の主旨が、アメリカ文化（と書き手が見なしているもの）の特徴——倫理的理想ならびに金・モノの重視——に疑問を投げかけて観客に考えさせることであれば、アメリカ文化（＝ピューリタニズム的文化）とはできるだけ正反対の文化と対照させるのが効果的だろう。すなわち、女主人公のつぎのふたつの台詞を支えることのできる文化環境が背景として最高なのである。

「わたし、自分がこんなに違った世界から来た人間だと知らなかったの (I didn't realize I came from such a different world)」 (p. 98)

「国に帰りたい。ここは間違っているわ。あなた方はみんな間違っている。そして、わたしが正しいのよ  
 (I want to go home! It's wrong here, you're all wrong! And I'm right.)」(p. 160)

ところで、倫理の重視 (moralism) を英国から米国に継承された心性とみるなら、都市ヴェネツィアには四百年にわたる、〈墮落の都〉としての表象が伴っている。すでに十六世紀の英国人口ジャー・アスカム (Roger Ascham, c.1515-1568) が、短期のヴェネツィア滞在体験についてつぎのように書いていた。

わたくし自身も一度イタリアに滞在したことがあるが、それが九日だけだったことを神に感謝している。ところが、そのわずかな滞在期間のあいだにも、ひとつの都市で、われらの高尚な都市ロンドンで九年のあいだに語られるのを聞いたよりも多くの、罪を犯す自由を眼にした。その都市では、まったく罰せられることなく、自由に罪を犯せるばかりか、ロンドンで人が靴を履きたいかオーバーシューズを履きたいかを決めて咎められないのと同様に、誰もそれに注目しない。それも当然といえば当然である。彼らは、宗教的真実について我らと異なるように、生き方の誠実さについても我らとは異なっている。……ヴェネツィア滞在中に知ったことだが、一家に四、五人の兄弟がいる場合に、ひとりだけを結婚させ、残り全員は、豚が泥のなかで転げ回るように、おおっぴらに淫らな生き方をして、恥ずかしがりもしない。<sup>(3)</sup>

すでにこのときからヴェネツィアは「ゴンドラのお友達」に溢れた町と表象されていたのである。やや具体的

事実に基づくなら、この十六世初頭、ヴェネツィアの売春婦の数を、同時代の年代記作者マリノー・サヌート (Marino Sanuto, 1466-1536) は一一、六五四人と記録していた。人口の一割近い女性たち——女性人口だけでいえば五分の一近くということだろう——が売春婦、いわば「町全体が売春宿」というのがヴェネツィアについて語り継がれてきたことからのひとつである。<sup>(4)</sup>これが、期間の長さで有名なカーニヴァルとともに、以後十八世紀にかけてヨーロッパの他地域の男たちをヴェネツィアに吸引した重要な原因のひとつだった。『カッコーの季節』では、米国人女主人公と米国人画家が、ペンシオーネの女主人ならびに主人公ディ・ロッシの考え方と行動様式に倫理的〈墮落〉を捉えるのだが、それは〈墮落の都〉ヴェネツィアという伝統的な表象を背景にしているのである。映画『旅情』の場合についても同様である。

ところで、映画『旅情』の場合には、視覚の面から、冒頭で、女主人公にイタリア本土から鉄道橋を越えて島の町ヴェネツィアに入らせ、次いで乗り合いバスが運河を走る水上バスであることに驚ろくシークエンスを見せることで、この町が陸上の他の町とは視覚的・感覚的に転倒している場所であることを見せることができる。そして映画は、その視覚的・感覚的転倒を、女主人公がその後を経験してゆく価値観の転倒の象徴として有効に活用できる。実際には、この映画の見せるような、アメリカ文化と比べて文化の転倒している場所は、おそらくヴェネツィアにかぎらず、イタリア各地に見つかるはずである。しかし、感覚と価値の転倒をスクリーン上にこれほど効果的に見せることのできる町はヴェネツィアを置いて他になかっただろう。その意味で、映画『旅情』は、ペンシオーネの中庭だけを舞台として展開される演劇『カッコーの季節』よりも、はるかに有効に都市ヴェネツィアを活用したといえる。

## おわりに

この拙論では、戯曲『カッコーの季節』とその映画化である『旅情』というふたつの作品を、とりわけ都市ヴェネツィアとの関係において比較してみた。その結果明らかにしたこととをまとめておこう。

(一) 演劇『カッコーの季節』は、都市ヴェネツィアという場で、甲として道徳および金・モノを優先する米国人の男女、乙として恋愛・欲望および幸福・ヒトを優先するヴェネツィア人男女を登場させ、甲乙の葛藤を見せながら、米国人観客に自分たちの価値観を反省させる作品である。

(二) 映画『旅情』は、原作のテーマのなかから、A 金・モノ、B 幸福・ヒトという、A Bどちらを優先すべきかという側面に絞り込んである。この絞り込みによって、映画『旅情』は、知識人向けの(喜劇と名付けられている)問題劇『カッコーの季節』を大衆向けの恋愛映画へと鮮やかに変質させたのである。

ところで、原作『カッコーの季節』の場合にも映画『旅情』の場合にも、その舞台である都市ヴェネツィアが重要な役割を果たしていることを忘れてはならない。この都市は、英米文化のなかで長らく(墮落)の都として表象されてきた歴史を持っている。その住人たちもまた、(墮落)を体現する人たちとみられてきたのである。この表象史との関連で捉えると、『カッコーの季節』と『旅情』について、つぎのような特徴が浮かび上がってくる。

(一) 『カッコーの季節』のなかで、清教徒的な道徳優先主義・物質優先主義を受け継ぐものとしてやや図式的に描き出される米国人男女にとって、ヴェネツィアは考え方も慣習もまったく異質な墮落した社会である。「自分がこんなに違った世界から来た人間だと知らなかった」という女主人公の台詞は、場所がヴェネツィアであるから最大の効果を持つ。

(二) 『旅情』の女主人公も、この映画のなかでは、ただ単に妻子ある男と恋愛関係に入り、それを維持すべきかどうかという問題に直面するだけではない。それが墮落した都市ヴェネツィアで起こるために、その姦通関係を維持することは、自分が墮落した社会の一員になってしまうという選択を含むことになるのである。

(三) また、『旅情』の場合には、都市ヴェネツィアをロケーション場所として選ぶことによって、女主人公側から見た場合の価値観の転倒した社会を、水陸の関係が転倒している(バスが水上を運行する)視覚像によって強調することができたのである。

## 注

- (1) 東北新社 1998。
- (2) Arthur Laurents, *The Time of the Cuckoo: A Comedy*. New York: Random House, 1951.
- (3) Roger Ascham, *The Schoolmaster*. New York, &c: Cassell, 1909, pp. 88-9.
- (4) Paul Larivaille, *Le cortigiane nell'Italia del rinascimento*. Milano: Rizzoli, 1983, p. 40.