

ファム・ファタールの覚醒

——ホルヘ・ルイス・ボルヘス「エンマ・ツンツ」と
フィルム・ノワールをめぐって

山田 美雪

1. はじめに

アルゼンチンの作家、詩人ホルヘ・ルイス・ボルヘス (Jorge Luis Borges, 1899-1986) の短篇小説「エンマ・ツンツ」“Emma Zunz”は、著者の作品でも数少ない、女性を主人公とする犯罪譚である¹。1948年にアルゼンチンの文芸誌『スール』*Sur*で発表され、翌年短篇集『エル・アレフ』*El aleph*に収録された(ウッダル 2002: 251)。

舞台は1922年のブエノスアイレス。主人公エンマ・ツンツの元に、6年前に冤罪の容疑をかけられブラジルに逃れた父エマヌエルの死を知らせる手紙が届く。その死を失意ゆえの自殺と信じたエンマは、敵を討つべく、父に濡れ衣を着せたとしき人物で、現在はエンマが勤める工場の経営者となった男レーヴェンタールの殺害計画を立てる。ストライキの情報を餌にレーヴェンタールをおびき出したエンマは、外国人の船員と性的関係を持った後に工場に出向いて彼を殺害し、レーヴェンタールに暴行を加えられたため、やむなく殺したのだと主張する。“porque sustancialmente era cierta”(Borges 2007: 79)²「基本的な点において偽りがなかったのです」(ボルヘス 2013: 85)³ エンマの主張は認められるが、はたして復讐の動機が父の受けた不当な仕打ちにあったのか、それとも彼女自身が被った辱めにあったのか、エンマ自身にも判然としなくなる。

3日間という凝縮された時間の中で展開するプロットは一見いたってシンプルであり、そこで語られるのは、一つの犯罪の顛末とその動機の変遷のみである。物語を再構成する語り手を探偵役に見立てれば、本作は、アドルフォ・ビオイ＝カサーレスとの共作『ドン・イシドロ・パロディ：六つの難事件』*Seis problemas para don Isidro Parodi* (1942)、また『伝奇集』*Ficciones* (1944) 所収の短篇「死とコンパス」“La muerte y la brújula” (1942) 等、多くのボルヘス作品が連なる推理小説の系譜に位置づけられるだろう。

一方で、主人公エンマと周囲の人々の言動、また視覚的に描写されるブエノスアイレスの場末の情景が喚起するのは、多分に映像的／映画的なイメージだ。たとえばエンマは、父の死を知らせる手紙を抽斗の中に隠す際、それを俳優ミルトン・シルズの写真の下に置く。シルズは、ボルヘス自身が映画 *Prisioneros de la tierra* (『大地の囚人たち』) に寄せた

批評文の中で“cliente insaciable y fervoroso” (Cozarinsky 1974: 63)「飽くことなき熱烈なファン」であったと告白している無声映画のスターである。ヒメーナ・ブリセーニョは、1920年代という本作の時代背景を踏まえ、無声映画がエンマの行動に与える影響を指摘している。

Emma, joven amante del cine, ya sabe quién será: actuará según el guión que ella cree ver escrito en esa carta, la cual ocultará bajo la fotografía del actor de cine mudo Milton Sills, estrella estadounidense de las dos primeras décadas del siglo XX. En la oscuridad ella vislumbra, como en una sala de cinematógrafo, la película en la que será protagonista de una vindicación divina. (Briceño 2008: 143)

若き映画ファンであるエンマは、自分がこれからなるはずの姿をすでに知っている——彼女は[父の死を知らせる]手紙の内に見たと信じるシナリオに沿って行動するだろう。その手紙は、無声映画俳優ミルトン・シルズの写真の下に隠される。シルズは20世紀最初の20年間、アメリカのスターであった。暗がりの中で、まるで映画館の中でのように、エンマの目には、自身が神聖な復讐劇の主人公となった映画が仄見えたのだ。⁴

エンマは自らが憧れる映画の主人公に自身を重ねつつ、いわば彼らの行動をなぞるよう行動する。“Emma es una espectadora y una aprendiz del melodrama”「エンマはメロドラマの観客であり、その見習いでもある」(Briceño 2008: 138)のだ。ブリセーニョは、「エンマ・ツツ」における“la tendencia a las dicotomías morales, a la violencia y al pathos”「倫理的な二分法、暴力とペーソス」(Briceño 2008: 137)、また“la nostalgia de plenitud en una encrucijada entre el antiguo y el nuevo orden”「古い秩序と新しい秩序の間のディレンマに存在するノスタルジー」(Briceño 2008: 137)といった要素に着目し、本作は、無声映画と親近性を持つ劇「メロドラマ」の体裁をとりつつも、主人公の道徳的曖昧さにより、そのコードを崩していると分析している。そもそもメロドラマは、ピーター・ブルックスが「超越的な原則がもはや存在しえないところでは、メロドラマが最終的に、〈法〉そのものを、罰や報いの完全なる正義を、駆逐や認識の完全なる正義を、神聖化する」(ブルックス 2002: 274)と述べているとおり、近代化や資本主義化に伴い社会の価値観が大きく揺らいだ時代に、道徳的美徳、とりわけ女性の処女性を称揚し、近代社会の悪徳を贖う効果を持つことを期待されていた(Briceño 2008: 147-148)。物語では、善良な主人公が不当な誹りや不運を被るが、最後にはその美徳が証明されるというのが常であった。対してエンマは、目的のために自らの性を利用し、殺人と偽証を犯しながら社会的には被害者と認識されたまま罰を逃れる。さらに遡れば、レーヴェンタールが父を裏切ったと彼女が信じる根拠は生前の父の言葉のみであり、彼女の復讐の正当性は当初から危うさを露呈している。エンマは、メロドラマのヒロインを志向しながら、その理想とは対極の混沌と無秩序へと堕ちていく、歪さと矛盾を孕んだヒロインなのである⁵。

ここで想起されるのが、メロドラマとは異なるもう一つの映画ジャンル、およびその典型的な女性像だ。レーヴェンタール殺害決行当日の主人公エンマの様子は、語り手により以下のように再構成されている。

(...) nos consta que esa tarde fue al puerto. Acaso en el infame Paseo de Julio se vio multiplicada en espejos, publicada por luces y desnudada por los ojos hambrientos, pero más razonable es conjeturar que al principio erró, inadvertida, por la indiferente recova...(75-76)

その午後彼女が港へ行ったことは分かっている。ひょっとすると、悪評高いフリオ遊歩道で明るいライトに照らされ、飢えた男たちの目で裸にされ、鏡に何重にも映っている自分の姿を目にしたかもしれない。しかし、最初は誰にも気づかれず何事にも無関心なアーケードを抜けて、その中に迷い込んだと考えるほうが妥当だろう……。 (80)

ここでは男性たちの無数の視線が、ヒロインのシルエットを浮き彫りにする。性的対象として眼差しを向けられる女性、とりわけ鏡に反射され、無数に増殖する女性のイメージといった要素は、オーソン・ウェルズ監督『上海から来た女』*The Lady from Shanghai* (1947) のクライマックスシーンにおいて、リタ・ハイワース演じる事件の鍵を握るヒロインが、無限に増殖した自身の鏡像たちの狭間で高圧的な夫と殺し合いを演じるシークエンスを彷彿とさせる。こうした要素から連想されるのは、「エンマ・ツンツ」発表当時に全盛期を迎えていたもう一つの映画の潮流——後に「フィルム・ノワール」と呼ばれる映画群、そして、その定型的女性人物像「ファム・ファタール」である。父の復讐という純粋な動機を持ちながらも、自らの性を利用し男を操り死に導くエンマのありようは、彼女をメロドラマのヒロインから、ノワール特有の「宿命の女」へと近接させる。さらに、ボルヘス自身が脚本を手がけた本作の映画化作品 *Días de odio* (『憎しみの日々』、1954) は、多分にノワールの技術的・ナラティブ上の特質を備えている。

本稿では、「エンマ・ツンツ」をボルヘスによるフィルム・ノワールの変奏と仮定し、その異色のファム・ファタール像の分析を通して、ノワールという外貌の下に織り込まれたボルヘスならではの主題を浮上させたい。まずボルヘスと1920-30年代の北米の映画との関係を確認したうえで、1940年代に生まれた「殺人メロドラマ」(後のフィルム・ノワール)とボルヘスの作品が、その形式・内容において親和性を持っていたことを明らかにする。次に、短篇小説「エンマ・ツンツ」、また同作の映画化作品 *Días de odio* におけるヒロイン表象の分析を通して、ボルヘスがノワールのコードを取り入れつついかにそれらを奪胎し、独自の文学的主題に接続しているかを検証したい。

2. ボルヘスと「殺人メロドラマ」

「エンマ・ツンツ」の分析に入る前に、まずボルヘスと映画の関係について確認してお

こう。1930年代から40年代にかけて、ボルヘスは先述の文芸誌『スール』をはじめ、複数の媒体にたびたび映画評を寄稿しており⁶、中でも1920年代および30年代の北米のギャング映画、特に初期のジョセフ・フォン・スタンバーグ監督の作品を敬愛していたことが広く知られている。ボルヘス最初の短篇集『汚辱の世界史』は、ロバート・ルイス・スティーヴンソンやギルバート・キース・チェスタトンの小説、早逝したアルゼンチンの作家エバリスト・カリエゴの伝記と共に、スタンバーグの初期作品の技法に由来すると著者自身が述べている（ボルヘス 2012: 7）。

わたしは意識してある種の技法を多用した——でたために事項を列挙するとか、話の流れを突然変えるとか、人の生涯を二、三の場面に集約させるとか。[中略] 作品はどれも心理主義的なものではないし、またそうあることを意図していない。（ボルヘス 2012: 7）

C.A. バローネとの対話の中で述べているように、ボルヘスは常に“[lo]el cine] vi desde su costado narrativo”「ナラティブの側面から映画を見ていた」（Barone 1974: 133）。

ボルヘスはまた、ギャング映画や叙事詩の直截明快な人物造形を評価し、悪役はあくまで悪役であり、表層の下の人間性に複雑さがないことを理想とした（Cozarinsky 1974: 13）。これらの事実からは、決定的瞬間に命を懸けることも厭わないニューヨークやシカゴの悪漢たちの物語が、後にボルヘスが著すブエノスアイレスの場末のならず者の物語へと継承されていった痕跡が窺える。

だが、「エンマ・ツツ」が『スール』誌に発表された1940年代後半の北米の映画の動向に目を向けると、これらの映画から派生するように、また陰鬱な社会情勢を背景として、新たな潮流が生まれていたことがわかる。その一つが、現在フィルム・ノワールと呼ばれている映画群である。この用語は1946年、フランスの映画批評家ニーノ・フランクが、戦時中のアメリカ映画4本⁷について、フランスの犯罪小説叢書「セリ・ノワール」に準え使用したのが最初と言われる（遠山編 1999: 4）。そもそもフィルム・ノワールの定義、またこの語が対象とする作品の範疇については無数の議論が存在するが、フランスのレーモン・ボルドとエティエンヌ・ショームトンが定義したところによれば、それは「悪夢的で、異様で、エロティックで、アンビヴァレントで、残忍な性質」を持ち、「犯罪[中略]があり、登場人物の死で終わる」という要素を共有する、北米発の一連の映画であると言う（遠山編 1999: 5）。彼らはさらに、道徳的決定論の有無、登場人物の両義性、動機の曖昧さといった混乱によって、これらの作品は「夢幻状態」を創り出すと指摘している（遠山編 1999: 5-6）。

こうした悪夢的なムードやトーンは、独特の技法と定型的人物像、物語を通して創出された。後に「紋切り型」となった定義によれば、ノワールは「形式的には、フラッシュバック／ヴォイス・オーバーという説話技法、明暗の対照を強調する視覚様式、内容面では、ファミ・ファタル、都会の暗部や荒廃、そして喪失と孤独の感覚など」（中村

2003: 199) を特徴としていた。

とはいえ、フィルム・ノワールというカテゴリーが、フィルム・スタディーズにおいてある種のハリウッド映画を指す呼称として定着したのは、制作から約20年を経た1970年前後になってからのことであり、上記の共通要素も、一連の作品群から事後的に取り出されたものである。1940年代のアメリカでは、現在のフィルム・ノワールは「殺人メロドラマ」あるいは「犯罪メロドラマ」と呼称されていた⁸。スティーヴ・ニールによるジャンル研究によれば、1930年代から1950年代末までのハリウッド映画において、メロドラマという語には、『『ペース、ロマンス、家庭生活』を特徴とするような『女性映画』』という意味はなかった(中村2003: 29)。「メロドラマ映画」とは、元来、「アクション、緊張、サスペンスに加えて、犯罪、銃、暴力を呼び物とする映画」(マーサー・シングラー2013: 68)を指していた。すなわち、ボルヘスが理想とする冒険譚、ギャングもの、いわゆる「ならず者」の物語と、殺人メロドラマの原形とは、少なからず近似したカテゴリーとして解釈されていたのだ。

奇しくも、殺人メロドラマ誕生のきっかけを作ったのも、ボルヘスが愛好した1930年代初頭のギャング映画であった。これらの流行を契機として、北米では1930年にアメリカ映画製作者配給者協会による自主規制ガイドライン、いわゆる「ヘイズ・コード」が制定され、スリルとサスペンス、性的な事柄を間接的に描いた作品が求められた。こうしてハリウッドは、「きわどい内容を取り上げながらそれを率直にいわない術」を洗練させ(中村2003: 133、傍点原文)、比喩や象徴化などの説話技法、すなわち先述のノワールの技術的特徴に通じる表現が発達することとなる。

加えて、「エンマ・ツンツ」が書かれた1940年代後半には、殺人メロドラマと犯罪メロドラマの特徴を踏まえ、ボルヘスが愛したギャング映画が再び制作されるようになっていた。そもそも殺人メロドラマが大量に誕生した背景には、幻滅に満ちた社会状況や政治の腐敗への鬱屈、映画の原作となるミステリー小説の成熟、規定の緩い「B映画」(2本立てのメインでないほうの映画)を担当していた無名かつ気鋭の映画作家たちが、画期的な犯罪譚を撮ることでメインストリーム参入への足掛かりにしようとしたことなど、様々な要因が指摘されている。これらの社会的、文化的、また産業的背景は、周縁から中心への〈転覆性〉を有するという共通要素を持っていたと言えるだろう。第2次世界大戦終結から数年を経て、資本主義の現実や不当な赤狩りの波を前にした左派の米映画関係者たちは、このような転覆性の力を利用し、体制批判の間接的手段として、殺人メロドラマを編み、さらには裏社会を舞台にした映画を再制作し始めていたのである。

以上のような、1940年代の北米映画人たちの姿勢は、ファン・ドミンゴ・ペロン将軍が台頭するアルゼンチン社会の現状を憂慮しながらも、自身の文学にリアリズムを持ち込むことを頑なに拒んだ、ボルヘスその人に重ねられるのではないか。1940年代に急速に台頭したペロンは、民族主義と労働者の解放を巧みに結びつけ、また妻エバのカリスマ的人気に支えられ、大衆の熱狂的支持を得ていた。かねてからその思想にナチズムとの共通

性を見抜き警鐘を鳴らしていたボルヘスは、46年にペロンが大統領に就任するや市立図書館での職を追われ、不遇を味わう。短篇「エンマ・ツンツ」は、まさにその苦難の只中で書かれた物語である。当時の交際相手エステラ・カントによれば、「ボルヘスにとってのペロニスは [中略] 自分たちがそれから目覚めようとしている悪夢であり [中略] 自分が物語の中で煉獄の一種として想像したとしてもおかしくないもの」であった（ウッダール 2002：226）。

この悪夢の世界に対し、ボルヘスは文学作品から成る別世界を構築することで対抗する。『スール』誌の歴史を総括した著作において、ラテンアメリカ文学研究者のジョン・キングは、ペロンの支持基盤拡大期と重なる大戦中のボルヘスの創作について、次のように指摘している。

For Borges, the only valid narrative process is ‘el procedimiento indirecto’ captured by certain playwrights and his own favourite film director, von Sternberg. An indirect style, a rejection of realism and nationalist symbols, (...) the emphasis on the importance of the reader rather than the writer, (...) the acknowledgement of literary criticism as the purest form of detective work”

ボルヘスにとって、唯一の有効なナラティブのプロセスは、数名の劇作家、そして彼の最良の映画監督フォン・スタンバーグが用いる「間接的な処理」であった。すなわち間接的なスタイル、リアリズムと国家主義的シンボルの拒絶、[中略] 作家よりも読者を重視すること、[中略] 最も純粋な推理小説の形態としての文芸批評（King 1986: 116）

ボルヘスは、政治的主題を直接描かない自身の姿勢を貫くことで、現実には抵抗する。後にボルヘスの伝記を著す批評家、文学研究者のエミール・ロドリゲス＝モネガルも、ペロンの大統領就任後に、ボルヘスと共にブエノスアイレスを歩いた時のことを次のように回想している。

そのときはペロンは話題にのぼらず、会話はボルヘスが愛してやまないイギリス文学の迷宮に分け入っていった。スティーヴンソン、チェスタトン、ジェームズの作品が、ボルヘスのことばによって生気を吹きこまれ、寂しい通りに満ちあふれた。[中略] 引用しては、それに注釈を加え、貴重なヒントを展開しては、引喩の出典を追究する。こうすることによってボルヘスはどうか、ペロン主義者の手になる現実との境界に、一つの世界をまるごと創造できたのだ。そしてこの強い酒のような会話から、わたしたちは、なかば頭をぼうっとさせながら、不吉な現実へと帰ってゆくのだった。（ウッダール 2002: 257）

ボルヘスは、物語の再解釈、引用、注釈付けという間接的プロセスを通して、現実に対抗するオルタナティブな世界を創り出そうとした。このような形式、理念を鑑みるに、ギャ

ング映画に連なる殺人メロドラマの特質である、〈間接的転覆性〉という戦略に、ボルヘスが自身にとっての理想のエクリチュールとの親和性を見出していた可能性は、十分にあるものと思われる。また、ボルドとショームトンが指摘する、曖昧さがもたらすノワールの〈夢幻〉の感覚が、ボルヘスの文学的主題と不可分の要素であることも忘れてはなるまい。以上を踏まえ、本稿では、ボルヘスの多くの短篇作品が北米ギャング映画の変奏であるように、短篇「エンマ・ツツ」はフィルム・ノワールを換骨奪胎した作品であると仮定し、その変奏にボルヘス独自の主題がいかにか託されているかを明らかにしたい。

3. 「ファム・ファタール」の復讐

それでは、短篇小説「エンマ・ツツ」において、殺人メロドラマ／ノワールは具体的にどのように解釈され、翻案されているだろう。本章では、ノワールに通底する転覆性という特性が、主人公エンマの人物像にどのように投影されているかを中心に見ていこう。本作において、レーヴェンタール殺害当日のエンマの行動は、語り手が自ら想像し再構築した、一つのあり得たはずのヴァージョンとして提示されている。

Referir con alguna realidad los hechos de esa tarde sería difícil y quizá impropio. Un atributo de lo infernal es la irrealidad, un atributo que parece mitigar sus terrores y que los agrava tal vez. ¿Cómo hacer verosímil una acción en la que casi no creyó quien la ejecutaba, cómo recuperar ese breve caos que hoy la memoria de Emma Zunz repudia y confunde? (75)

あの午後の出来事を多少とも現実的に語るというのはむずかしいし、おそらく適切ではないだろう。地獄の属性は非現実的な点にある。その属性は一見地獄のもたらす恐怖をやわらげると見えて、その実いっそう恐怖をかきたてるのだ。本人が自分でも信じてことができずに行った行為を本当らしく語ることはできないし、今となってはエンマ・ツツの記憶が拒否し、混同しているつかの間の混沌をもう一度甦らせることはできない。(80)

引用からも明らかなように、本作に全篇に渡って充満し、エンマの行動を動機づけているものは、恐怖という感情である。それはとりわけ、性に対する極端な恐怖心に象徴される。エンマはまもなく19歳になるが、“los hombres le inspiraban, aún, un temor casi patológico” (74) 「いまだに男性のそばに行くとはほとんど病理学的といってもいい恐怖を覚え」(78)、復讐計画を実行する前にも、“la etapa final sería menos horrible que la primera” (75) 「最後のステップは最初のステップほど恐ろしいものにはならないだろう」(79) と考える。ここでの「最初のステップ」とは、レーヴェンタール殺害の動機となる性的暴行の証拠を捏造するために、無関係の船員と関係を持つことに他ならない。すなわち彼女は、人を殺害する行為以上に、男性との性的な接触に対して恐怖心を抱いていると

言える。さらに奇妙なことに、エンマはわざわざ、“para que la pureza del horror no fuera mitigada” (76)「恐怖が薄まらないよう」(80)、情が移る心配のない年配の船員を標的に選びさえするのだ。ここには自身の行為に対する自罰的な衝動も見てとれる。

エンマのこのような特徴は、一見すると、ノワールにおける典型的悪女のそれとは正反対であるように思われる。フィルム・ノワールの先駆的研究者アン・カプランによれば、ノワールと呼ばれる作品群には共通して次の特色が認められるという。

女性がつねに犯罪の中心的で不可欠な存在で、ここでは女性は、父権的な制度の下に慣れ親しんできた役割に安んじては位置づけられていない。フィルム・ノワールの世界では、女性は男たちにとって危険な欲望の対象であると定義されていて、男たちの目標達成にとっての障害物であると位置づけられている。[中略] 男は [中略] たいいていの場合、葛藤と相克、女との争闘のあと、性的な支配の策略にみちた女の本性を暴露し、それを打ち壊すことによって男性的世界の秩序を回復する。(カプラン 1988: 9)

フィルム・ノワールにおいては、セクシュアリティを武器に男性を翻弄する女性、いわゆる「ファミ・ファタール」(宿命の女)が現れ自らの目的を遂げるが、最後にはふさわしい罰を与えられるというパターンが頻出し、これに対して、貞淑で献身的な恋人というアンチテーゼ的な女性登場人物が対置されるのが常であった。だがカプランが指摘するように、そもそもこのような女性像が増幅する背景には、女性が父権社会の中でいかに生き延びるかという生存戦略があった。その意味において、ファミ・ファタールと貞淑な恋人は、同じコインの表と裏のような存在であったと言えるだろう。「エンマ・ツンツ」において、性的に潔癖でありながら、目的を果たすために他ならぬ自らのセクシュアリティを利用しようとするエンマは、ファミ・ファタールと淑女という二つの女性像の間を往還する、あるいは一人の女性の二面性を露わにしている人物だと言えるのではないか。それは奇しくも、同じブエノスアイレスを舞台にしたフィルム・ノワールの雄『ギルダ』*Gilda* (1949)のヒロインが、ファミ・ファタールの外貌をまとった淑女であるという設定を彷彿とさせる⁹。

エンマは、ファミ・ファタールを演じるべく、周到に計画を立てる。バルを回って娼婦たちの客引きの方法を学び、実際に最良の条件の船員を相手に選んだ彼女は、“fue una herramienta para Emma como ésta lo fue para él, pero ella sirvió para el goce y él para la justicia” (76)「男にとってエンマが道具であるように、エンマにとってもやはり男は道具でしかなかった。ただ、彼女が快樂の道具になっていたのに対して、男は彼女にとって裁きを行うための道具でしかなかった」(81)ことを悟る。船員の持っていた紙幣を破くという冒瀆的かつ象徴的な行為の後、もはや“El temor se perdió en la tristeza de su cuerpo, en el asco” (77)「恐怖は肉体の悲しみのなかに、嘔吐感のなかに姿を消し」(82)、“En el cuarto no quedaban colores vivos; el último crepúsculo se agravaba.” (77)「部屋の中に明るい

色は見当たらなかった。夕闇が深まっていた」(82)。そして彼女は、「陰気な通り」と“barrios decrecientes y opacos”(77)「あちこちに空地の見える、くすんだような地区」(82)を通して、レーヴェンタールの待つ工場へと向かう。エンマは文字どおり、ブエノスアイレスという街の光から闇へと溶け込んでゆく。それは彼女が真にノワールの世界の住人となるまでの道行に他なるまい。

エンマのファミ・ファタールへの移行は、さらに、象徴的「父殺し」という形で現れる。カプランが指摘しているように、ノワールの女性人物の造形は、父権的な価値観と切り離せない関係にあるが、本作でも冒頭より、父親と父権的な要素が強い存在感を放っている。そもそもエンマの犯罪は、父エマヌエルの死の知らせを発端として展開している。父がブラジルで客死すること、さらにエンマが“recordó la casita de Lanús que les remataron”(74)「競売にかけられたラヌース地区にあった小さな自分たちの家を思い出」(77)すという描写は、父の冤罪事件を機にエンマの家族が崩壊し、離散に追い込まれたことを暗示している。エンマのレーヴェンタールに対する復讐は、間接的に幸福な家庭を破壊されたことへの復讐でもあるのだ。

ところが、エンマが記憶する美しい家庭の情景には、当初から歪みが顔をのぞかせている。エンマは在りし日の家族を回想する際、努力して“recordó (trató de recordar) a su madre”(74)「母のことを思い出し(思い出そうとつとめ)」(77)たという。ここで括弧の中に付記された、あえて「思い出そうとつとめ」という表現は、エンマの家庭にとっての、また彼女自身にとっての、母の存在感の希薄さを物語っていると言えるだろう。さらに母親の不在は、翻って、父の存在が彼女にとっていかに大きな強迫観念となっていたかを暗示する。

また、エンマが船員と関係を持つ件に到っては、語り手は“Yo tengo para mí”(76)「これは私の考えだが」(81)と前置きしたうえで、“en aquel desorden perplejo de sensaciones inconexas y atroces”「脈絡を欠いたぞっとするほど恐ろしい感覚が無秩序に押し寄せてくる混沌の中で」、エンマが、亡くなった父親のことを“pensó una vez y que en ese momento peligró su desesperado propósito. Pensó (no pudo no pensar) que su padre le había hecho a su madre la cosa horrible que a ella ahora le hacían”(76)「一度考え、その瞬間に自分の絶望的な計画を投げ出しそうになった。今自分がされているようなおぞましい行為を父が母に対して行ったと考えた(そうせざるをえなかった)」(81)と仮定する。父親あるいは父権的なものが、男性性と同義のものとして捉えられた時、家庭が彼女から巧みに覆い隠してきた真実が暴かれる。ギジェルモ・テディオは、父親への愛情に囚われ象徴的な「母殺し」を行いつつ、母親のために父を憎むエンマには、エレクトラ・コンプレックスとエディプス・コンプレックスの双方が見られると指摘している(Tedio 2002)。ノワールの世界においては、しばしばファミ・ファタールの侵入によって男性主人公の家庭が崩壊するが、エンマは自らの思考を通して、父親と家庭にまつわる幻想を打ち壊すのだ。

こうしてレーヴェンタールと対面したエンマには、“más que la urgencia de vengar a su

padre, Emma sintió la de castigar el ultraje padecido por ello”(78)「なんとしても父の復讐をしたいという気持ちよりも、復讐するために自分が行った屈辱的な行為に対する償いをつけたいという気持ちのほうが強く働いた」(84)。この時点で、エンマの問題意識は、父の敵を討つという当初の目標から逸脱している。彼女がレーヴェンタールを殺害する時、船員、レーヴェンタール、父親という3人の別個の人物は、男性性という共通項により同一視される。こうして彼女の行為は、自身を快樂の道具とした船員に対する復讐、母を犯した父親に対する復讐、そして女性一般から男性一般に対する復讐へと、その意義を敷衍されるのだ。エンマは間接的に、男性という性そのものに対して復讐を遂げると言えるだろう。彼女はこうして、父権社会からの制裁に回収されることなく、自らの受動的なセクシュアリティを逆手にとって、復讐を成し遂げてしまうのである。

語り手が語るエンマ・ツンツの物語において、男性登場人物はあくまでも客体として描かれる。父はすでにこの世になく、船員は言葉すら通じぬ異邦人であり、レーヴェンタールは弁解の機会すら与えられないまま息絶える。従来のノワールでは主体として描かれることのなかった、女性の視点によってのみ語られる完全犯罪は、男性的ディスコースには描きえなかった、当時の殺人メロドラマ、そしてファミ・ファタールについての、一つの読みの形であると考えられるのではないか。父権社会の中で謎めいた存在、忌むべき存在とされるファミ・ファタールが、いかなる背景や逡巡ゆえにファミ・ファタールに変貌したのかという逆転的な解釈を、本作は提示しているように思われる。

なお、本作執筆時のボルヘスが、既存のジャンルや物語の語り直しという間接的営みを通して権威に抗わんとしていたことを鑑みれば、本作におけるファミ・ファタールの異化にも、著者の転覆的意図を読み取ることができるように思われる。ペロンが発揚する民族主義的価値観の中でも、ボルヘスが特に恐れていたのは、自身が父親から強制されてきた「マチスモ」——すなわちアルゼンチン／南米特有の男尊女卑的価値観、野蛮な男らしさが奨励される価値観であった。「究極のマッチョ、それは言うまでもなくペロンだった。彼はアルゼンチンに屈辱を与えた。もっと言えばソドミーを犯したのだ」(ウッダル 2002: 236)。エンマ・ツンツが完遂する象徴的「父殺し」、また男性性そのものへの制裁には、ボルヘス自身が日々直面していた悪夢への、密やかな抵抗が織り込まれていたのではないだろうか。性を怖れる異色のファミ・ファタールの復讐劇は、ボルヘス自身の恐怖の昇華の形でもあったのだ。

4. 映画 *Días de odio*

以上のように、ボルヘスは「エンマ・ツンツ」という歪なファミ・ファタールの物語を通して、フィルム・ノワール／殺人メロドラマ特有のジェンダーコードを異化してみせる。この変奏の意図は、小説が映像に転換されることで、さらなる側面を浮き彫りにする。「エンマ・ツンツ」は各国で複数回映像化されているが¹⁰、最初のアダプテーション

である 1954 年のアルゼンチン映画 *Días de odio* (『憎しみの日々』) 制作にあたっては、監督のレオポルド・トーレ・ニルソンと共同でボルヘス自身が脚本を手がけており、エンマに託されたより内省的な主題を追求するうえで注目に値する。

エドゥガルド・コサリンスキーによれば、トーレ・ニルソンは、本作を全 3 篇から成るオムニバス映画の一篇として構想していたが、最終的に本作のみが長篇映画として制作されることとなり、様々なシーンを加えて尺を引き延ばさざるを得なくなったという。結果として完成した作品は、原作者ボルヘス、監督トーレ・ニルソンいずれにとっても満足のいく出来とはならず、ボルヘスは本作への不満を口にして憚らなかった (Cozarinsky 1974: 111)。だが多少の冗長さを措いても、新たに付加されたエピソードや作品の技術的特徴は、翻って、原作の特色を一層際立たせているように思われる。

本作でまず目を引くのは、白黒の映像ならではの明暗のコントラスト、そしてエンマの不安定な心情を反映するように設定されたアンバランスな画面の構図だ。たとえば、エマヌエルが罠にはめられたことが判明する過去の回想シーンや、物思いに耽るエンマがブエノスアイレスの通りを彷徨う複数のシーンにおいて、被写体は極度に歪んだ角度から捉えられる。またエンマは、幸福な過去の回想シーンでは常に白い服を着ているが、父の死を知る場面では白と黒のチェック地の衣装に、さらに復讐を決意してからは、職場で白い制服に身を包む一方、全ての私服は黒に変わり、計画決行当日に至っては全身黒づくめである。白黒の映像を巧みに活かしつつ、映画はエンマの公的な顔とその本心、いわゆる「白」から「黒」への移行を視覚的に表現していると言えるだろう。こうした特色からは、本作が当時円熟期を迎えていたハリウッドの殺人メロドラマの手法を意識していること、また原作がまとうノワール的特質を、やはり確認できるように思われる¹¹。

一方、映画のプロットの大枠は原作に忠実であるが、冒頭で犯行を自供するエンマの電話を受けた警察が現場に急行する場面で始まり、過去に遡るといふ、いわゆる「フラッシュバック」の手法が採られている。物語の起点となる時点がいつであるかは明示されないが、エンマと同僚たちが、原作のミルトン・シルズに代わり、1930-40 年代に活躍したハリウッドスター、ジョーン・クロフォードや “la última de Tyrone Power”¹² 「タイロン・パワーの新作」について話題にしていることから、映画の公開年に近い時代に再設定されていると想像できる。時代背景が変わっても、エンマは変わらず映画の主人公に自らを重ね、メタ的に復讐劇を織り上げるのだ¹³。

エンマが抱える性と父権への強迫観念は、本作ではさらに強度を増して描かれる。原作では、同僚との会話で恋人の話題が出た際、“nadie esperó que Emma hablara”(74) 「エンマがそうした話題に加わるとは誰も思わなかった」(78) と記されているが、映画はさらに踏み込み、同僚は “Para Emma no hay más hombres que su padre” 「この子はお父さん以外の男性には興味が無いのよ」と言ってエンマをからかう。なお新たに加えられたシーンで、エンマは母の墓参りに行こうと考え墓地に向かうが、そこで他人の葬儀を目撃するや、参列が叶わなかった父の葬儀に見立てて祈り始め、ここでも父への執着は、母への想いを

易々と凌駕する。男性嫌悪と裏腹のエレクトラ・コンプレックスというテーマは、映画版において原作以上に明瞭に示されていると言えるだろう。さらに復讐の対象となる工場長には¹⁴、その地位を利用して他の女性従業員に性的ハラスメントを行っているという新たな属性が与えられ、男性性そのものへの復讐というエンマの行為の本質が、より鮮明にされていると言える。エンマが工場長の殺害を執行する部屋には、彼の肖像画が掛けられ、復讐を遂げるエンマを超然と見下ろしている。『ローラ殺人事件』*Laura* (1944)、また後述の『飾窓の女』*The Woman in the Window* (1944)をはじめ、フィルム・ノワールにおいては、しばしばファミ・ファタールの肖像画が、幻想と現実の橋渡しを担うミザンセーンとして用いられるが、本作では工場長がフレームに入ることにより、エンマが強迫観念を抱く男性性のほうが象徴化される。映像ならではの描写を通して、通常のジェンダーイメージの反転が起こっているのだ。

このように、映画 *Días de odio* は、多分にノワールの要素を取り入れつつ、そのモードを自由に翻案し、原作における男性性への報復というテーマを先鋭化している。だが、映画と原作の最も注視すべき相違は、原作の第三者による信頼できない語り代わりに、映画ではエンマ自身によるモノログとヴォイス・オーバーが全篇に渡って挿入されていることだろう。この変更により、原作が持つ曖昧さと恣意性、すなわち解釈の自由度は少なからず損なわれているが、同時に映画独自の彼女の独白からは、エンマの内面の揺らぎがより補完的に浮かび上がる。とりわけ計画実行に向かうエンマがその葛藤を吐露するヴォイス・オーバーは、作品に多分に内省的なトーンを与えている。この翻案には、トーレ・ニルソン監督による原作の読みが関わっている。映画化にあたり彼が重視したのは、登場人物が抱える孤独であったと言う (Cozarinsky 1974: 113)。トーレ・ニルソンは、とりわけ都市と人物の相関関係に焦点を当て、エンマのコミュニケーション不全が “una ciudad hostil, una fábrica humillante, un cuarto de pensión lóbrego” 「敵対的な都市、屈辱的な工場、陰気な下宿屋の一室」 (Cozarinsky 1974: 114) を背景に起こることを強調しているが、そもそも彼女の孤独は、誰とも分かちえない秘密と闇を抱えていることから生じている。誰にともなく発されるエンマのモノログは、彼女が自身と交わす終わりなき対話でもあるのだ。

映画のラストシーンでは、釈放されたエンマが警察署と思しき建物から姿を現し、併せて彼女の以下の独白が挿入される。“Pero apenas se había conseguido eludir la justicia de los hombres, nació el terror por otra justicia, la que seguramente me habría condenado.” 「私は人間の法の裁きを逃れたが、別の正義が私に恐怖を与え始めていた——既に私に有罪宣告を下したであろう正義が」。ここでは再び平衡性を欠く画面が無表情のエンマを捉える一方、音楽は長調に転調し、結末がハッピーエンドであるか悲劇であるかを曖昧にしている。

はたして「別の正義」とは何を指しているのだろうか。原作で登場人物のユダヤ教徒としての信仰や習慣に触れられていることを考慮すれば、この言葉は神による裁きを指していると考えるのが妥当かもしれない。だが映画版では一貫して宗教的要素が排除されている

こと、また主人公の内省と孤独が強調されていることを鑑みれば、ここでエンマが恐れているのは、彼女の行いや内面の真実を知る唯一の人物、すなわち自分自身であるとも考えられるのではないか。奇しくも釈放されたエンマは、無垢な犠牲者としての外貌で真の姿を覆い隠すように、白い外套の下に黒い服をまとっている。自由を得た彼女は、永遠に続く自問自答の内に放たれるのだ。

ここで併せて想起されるのは、原作に書かれた、自らの復讐の顛末に対するエンマの認識である。語り手は、それは“una acción en la que casi no creyó quien la ejecutaba”(75)「本人が自分でも信じることができずに行った行為」(80)であり、“ese breve caos que hoy la memoria de Emma Zunz repudia y confunde”(75)「今となってはエンマ・ツツツの記憶が拒否し、混同しているつかの間の混沌」(80)であったと述べている。小説と映画のエンマが互いを補完し合う存在であるとすれば、釈放後、自身が突き付ける真実に耐えられなくなったエンマは、やがて自らの記憶を拒絶することを選んだのだと考えられるかもしれない。はたしてエンマにそこまで強硬に記憶を拒ませ、恐慌に陥らせたものの正体は何なのだろうか。

5. 「覚醒の外傷」

ここであらためて立ち返りたいのは、フィルム・ノワールとは何かという問いである。先に確認したように、現在フィルム・ノワールに分類されている作品がそのように定義されるまでには、当該の作品群の公開から約20年のタイムラグがあった。ノワールの特徴とされる技法的・内容的特性は、それらの映画群の共通項として後から抽出されたものであり、映画を巡る言説によって事後的に出来上がった理念であったと言える。奇しくも、事態を後から振り返るといって自己反省的行為は、ノワールの語りの定型である、フラッシュバックにも共通している。中村秀之は、ノワールとは何よりもまず、『『異様な雰囲気と暴力性』によって『苦悩と不安の感情』を与えられた映画体験そのもの』であり、「〈暗黒映画〉とは、夢——あるいは悪夢というべきか——から醒めた意識がその夢（悪夢）を振り返って語る言説なのだ」（中村2003：116-117）と述べている。

この「覚醒の外傷」（中村2003：1）という体験は、「いささかも社会的な威信などそなえていない映画館といういかがわしい暗がりに身をひそめ、家族や他の社会的紐帯から切り離された匿名の観客として、文化的な卓越性とは無縁な対象を相手に時間を潰すという、かくも正当化せざる儂い体験、その映画が終わって再び社会に復帰することを求められる」（中村2003：205）、観客の〈目覚め〉にも重ねられる。中村は、フリッツ・ラング監督の映画『飾窓の女』について論じたスラヴォイ・ジジェクのフィルム・ノワール論を引用しつつ、自身が殺人を犯す悪夢を見ていた、真面目な大学教授の主人公が、ラストシーンで目覚める仕掛けを持つ同作の内容に関して、「教授が、ほんの一時、自分が人殺しになった夢をみたのではなく、反対に、人殺しが、その日常生活において、自分は真面

目な教授にすぎないという夢をみている」(ジジエク 1995: 43) という可能性に言及し、「社会的現実へと無事帰還したという意識」と「夢のなかで〈現実界〉の深淵を覗き込んでしまった自己と目覚めた後の自己はそれでもなお同一の自己であらざるをえないという意識」(中村 2003: 4) の相克を、観客もまた共有するのだと指摘している。夢を媒介にしたアイデンティティの連続／不連続をめぐるこの相克は、ボルヘスが『続審問』*Otras inquisiciones* (1952) 収録の一篇「新時間否認論」“Nueva refutación del tiempo” (1944) で言及している中国の故事「胡蝶の夢」——自身が胡蝶となり宙を舞っている夢を見た宋の思想家・荘子が、目覚めた後、はたして人間の自分が胡蝶になった夢を見たのか、それとも胡蝶である自分がいま人間になった夢を見ているのか判然としなくなったという逸話——を彷彿とさせる。あるいはそれは、『伝奇集』所収の短篇「円環の廃墟」“Las ruinas circulares” (1940) に表れる、夢見る者と夢見られる者の同一化にも通じるパラドックスであるだろう。

まさに「胡蝶の夢」の如き、〈悪夢〉と〈覚醒〉が織りなすメビウスの輪こそ、「エンマ・ツツ」の物語の本質なのではないだろうか。エンマの抱く恐怖は、性的なもの全般に対する恐怖であるが、その感情は、自分が決してなるはずはないと信じていた人物になり得ることを知るといふ、アイデンティティの揺らぎがもたらす不安と常に結びついている。作品の冒頭近く、エンマが計画を構想する場面において、語り手は“Ya había empezado a vislumbrarlos, tal vez; ya era la que sería”(73)「あのときすでに彼女はこれから何が起こるか感じ取っていた。つまり、あの時点でいずれなるだろう人間になっていたのだ」(77、傍点執筆者)と述べていた。エンマは一連の計画を思い描いた時点で、自身が迎える変化を予感し、宿命に従うように、その瞬間に向かって漸次的に進んでいく。それはすなわち、愛する父のために復讐を行う善良で貞淑な娘であったはずの自分が、目的のために男性に身体を売り得る女性、父が母に与えた辱めの結果として生まれた娘、また父を含めた男性全般に報復を果たすファミ・ファタールという、もう一人の自分に〈覚醒〉するまでの道のりである。エンマが世間に繰り返し語る“Ha ocurrido una cosa que es increíble...”(79)「信じられないような事が起こったんです」(85、傍点原文)という言葉は、この点において彼女にとっての真実に他ならない。表面的には、復讐を終えたエンマは性的喪失と殺人という悪夢から醒め、日常に戻ったように見える。だが彼女自身にとっての最大の悪夢は、復讐の顛末そのものではなく、それを通して自身のもう一つの顔を自覚し、二つの自我に引き裂かれたことにある。彼女が経験するのは、自身の中の亀裂を知るといふ、引き延ばされた〈悪夢〉なのだ。

思えば本作では、時間、そして時間の感覚の無効化がたびたび言及されている。父の死を知ったエンマは、“la muerte de su padre era lo único que había sucedido en el mundo, y seguiría sucediendo sin fin”(73)「父の死はこの世で一度きりの出来事だが、その事実は永遠に続く」(77、傍点執筆者)ことを自覚する。また、船員と関係を持つ際には、“Los hechos graves están fuera del tiempo, ya porque en ellos el pasado inmediato queda como

tronchado del porvenir, ya porque no parecen consecutivas las partes que los forman”(76)「重大な出来事というのは時間の外にある。というのも、その中で直前の過去は未来から切り離されており、それらの出来事を形成している部分と何のつながりもないように思われるからである」(81、傍点執筆者)と考える。小説「エンマ・ツンツ」は、エンマの正当防衛が認められ、完全犯罪が成立した時点で終了しており、彼女のその後の人生——すなわち、現在に到るまでの、〈覚醒〉後の物語——については触れられていない。私たちが知るのは、彼女がもはやその記憶を拒否し、混乱の内にあるということのみである。実際のエンマの前には、映画のエンマが察したように、自らの深淵を目撃してしまったその先の人生が口を開けているはずなのだ。この断絶は、人が人生の本質を垣間見る一瞬が、通常の直線的時間の外にあり、その真空の時空間こそが拾い上げるべき主題であるという、ボルヘスの一貫した姿勢を証しているようだ。それはちょうど、「エンマ・ツンツ」と同じく短篇集『エル・アレフ』に収録された「タデオ・イシドロ・クルスの生涯」“Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)” (1944)において、“Cualquier destino, por largo y complicado que sea, consta en realidad *de un solo momento*: el momento en que el hombre sabe para siempre quién es”(Borges 2007: 69)「どれほど長く入り組んだものであっても、あらゆる運命は実のところたった一瞬から成っている。つまり、人が自分が誰なのかを永遠に知る瞬間のことである」(ボルヘス 2013: 73)と明言される、全てが集約される決定的な瞬間に他なるまい。事後的に振り返られる悪夢というフィルム・ノワールの特質には、望まざる〈私〉との出会いという、主人公の終わらない悪夢が託されているのだ。

6. 終わりに代えて——遍在する悪夢

1940年代ハリウッドの殺人メロドラマ（後のフィルム・ノワール）と、ペロン政権下のボルヘスの創作は、1930年代のギャング映画との親近性において、また間接的な処理を用いた転覆性という特質において親和性を持っていた。本稿ではこれを踏まえ、1940年代末に執筆され、多分に映画への目配せが見られる短篇小説「エンマ・ツンツ」を、ノワールの変奏であると想定し、女性主人公エンマの表象に着目して検証した。本作では、女性のセクシュアリティを中心に据えた犯罪というノワールの定型的な物語が、ファム・ファタールの視点から異質化されている。男性性に対する女性の報復というテーマには、父権的マチスモを振りかざすペロニスモに対する著者の間接的抵抗も籠められていると考えられる。一方、同作をボルヘスが翻案した映画 *Días de odio* で強調される、主人公の孤独と内省的要素、さらにノワールが夢を事後的に語る主体の言説であることを鑑み、エンマの物語の本質は、自身の本質への〈覚醒〉という〈悪夢〉であることを確認した。「エンマ・ツンツ」はここにおいて、人間が自らの真のありようを知る永遠の瞬間を描くという、ボルヘスの一貫した主題に接続される。ノワールの持つ転覆性、曖昧さ、悪夢という

特性を引用しつつ、ボルヘスはそれらを独自の文学的テーマの場として解題する。あるいは本作で示されたファミ・ファタールやノワールの特質に対する独自の解釈は、ノワールという捉えがたい映画の様態についての、一つの特異な読みの形であるとも言えるのではないだろうか。

自らの深淵への〈覚醒〉という、外傷的な〈悪夢〉——フィルム・ノワールをノワールたらしめる異様さと不安の根源は、永遠の瞬間を志向するボルヘスの文学的モチーフと奇妙に交錯する。自らの運命を知ってしまった宿命の女エンマが見続けるであろう、終わりのなき悪夢は、どこでもない時空間のうちにとどまっている。その残滓は、物語を読み終え日常に戻る読者の外傷的瞬間と共に、夢と覚醒の境界を漂い続けているのかもしれない。

注

1. 本作の主人公像には他にも異色な要素が散見される。後述のように、ボルヘスは物語が心理主義的になることを努めて避けているが（ボルヘス 2012: 7）、「エンマ・ツツ」は、主人公の犯行動機を問題にする以上、多分に彼女の内面に関わっている。また形而上的なボルヘスの作風には珍しく、性交渉を正面から扱っている点でも異色である。これには本作執筆当時のボルヘスが、友人のセシリア・インヘニエロスの勧めで、性的抑圧を取り除くための精神分析を受けていたことも影響していると見られる（ウッダール 2002: 247-250）。
2. 以下、本作原文からの引用にはこの版を用い、括弧内にページ数のみを記す。
3. 以下、本作の邦訳はこの版から引用し、括弧内にページ数のみを記す。
4. 訳は拙訳。以下、特記がある場合を除き欧文献からの引用は拙訳である。
5. プリセーニョは、全てが未解決のまま終わる本作の結末を、発表当時のアルゼンチン社会の混沌に照射し、ボルヘスは間接的に、社会の変化と資本主義の台頭、労働者階級の危機と暴力の蔓延の現状を暴露しているのだと分析する（Briceño 2008: 151-152）。同様に、ホセフィナ・ルドゥメルは、本作におけるユダヤ人への差別的描写に着目し、著者は過去の事象を想起させることにより、本作発表当時に第一次ペロン政権下で進行していた反ユダヤ主義に、読者の目を開こうとしていると述べている（Ludmer 1998）。
6. ボルヘスの映画評の大部分は、エドゥガルド・コザリンスキーによる *Borges y el cine*（『ボルヘスと映画』、Cozarinsky 1974）に集成されている。ボルヘスが脚本を手掛けた作品、ボルヘス作品のアダプテーションの情報についても同書を参照されたい。
7. 当該の作品は、『マルタの鷹』*The Maltese Falcon*（ジョン・ヒューストン監督、1941）、『欲望の果て』*Murder, My Sweet*（エドワード・ドミトリク監督、1944）、『ローラ殺人事件』*Laura*（オットー・プレミンジャー監督、1944）、『飾窓の女』*The Woman in the Window*（フリッツ・ラング監督、1944）。
8. ジャンルとしての「殺人メロドラマ」、「犯罪メロドラマ」の歴史的経緯については中村（2003）第三章「ハリウッドの殺人メロドラマ」に詳しい。
9. 映画『ギルダ』のヒロインが、「プライベートな『場』」を持つ、偽装されたファム・ファタールであることは興味深い。ギルダを悪女と捉えているのは、妄執に囚われた男性主人公である。ギルダが観客の前で「男たちによって、天災までをふくめた、この世のあらゆる悪いことが、いつもどんなに女のせいにされてきたかという歌」である“Put the Blame on Mame, Boys”を唄うとき、それは自分を閉じ込めた夫への反抗ばかりではなく、男性的な制度そのものに女性が反旗を翻すのを鼓舞する歌となる」（カプラン 1988: 152）。それは、「フィルム・ノワールが繰り返し描いてきた典型的な女性像にたいする反論の表明」（カプラン 1988: 152）であり、北米の都市からブエノスアイレスへという舞台のずらしによってこそ可能となった、メタ的な視点であると言えるのではないか。
10. 主なものに、ヘスス・マルティネス・レオン監督による短篇映画（1966年、スペイン）、ブノワ・ジャコ監督によるテレビ映画（1993年、スペイン）などがある。
11. 連続講義「特集 アルゼンチン映画の秘宮」（2014年2月8日アップリンク・ファクトリーにて開催）において、赤坂大輔は、本作をフィルム・ノワールであると明言している。
12. 映画 *Días de odio*（Torre Nilsson 1954）より。以下、台詞訳は拙訳。
13. 特にクロフォードは、母に敵意を抱く娘をファム・ファタールに据えた映画『ミルドレッド・ピアース』*Mildred Pierce*（1945）によって、1940年代半ばに復活を遂げており、ここには本作が内包するエディプス・コンプレックスという主題とノワールへの目配せが示唆されていると思われる。
14. 工場長の名は、原作のレーヴェンタールからプレスネルに変更されている。本作では、他にも原作に見られるユダヤ的要素の多くが省略されている。

参考資料

(文献)

- 赤坂大輔「アルゼンチン映画の秘宮 vol.1 インTRODクシヨ」 <http://www.ncncine.com/arncncine.html> (参照 2021-08-31)。
- ウッダ、ジェイムズ『ボルヘス伝』平野幸彦訳、白水社、2002年。
- カブラン、E・アン編『フィルム・ノワールの女たち：性的支配をめぐる争闘』水田宗子訳、田畑書店、1988年。
- ジジェク、スラヴォイ『斜めから見る：大衆文化を通してラカン理論へ』鈴木晶訳、青土社、1995年。
- 遠山純生編『フィルム・ノワールの光と影』エスクァイアマガジンジャパン、1999年。
- 中村秀之『映像／言説の文化社会学：フィルム・ノワールとモダニティ』岩波書店、2003年。
- ブルックス、ピーター『メロドラマの想像力』四方田犬彦・木村慧子訳、産業図書、2002年。
- ボルヘス、ホルヘ・ルイス『伝奇集』鼓直訳、岩波書店、1993年。
- 『統審問』中村健二訳、岩波書店、2011年。
- 『汚辱の世界史』中村健二訳、岩波書店、2012年。
- 『エル・アレフ』木村榮一訳、平凡社、2013年。
- ボルヘス、ホルヘ・ルイス、アドルフォ・ピオイ＝カサーレス『ドン・イシドロ・パロディ六つの難事件』木村榮一訳、岩波書店、2009年。
- マーサー、ジョン、マーティン・シングラー『メロドラマ映画を学ぶ：ジャンル・スタイル・感性』中村秀之・河野真理江訳、フィルムアート社、2013年。
- 吉田広明『B級ノワール論：ハリウッド転換期の巨匠たち』作品社、2008年。
- Barone, C. A. "Conversación con Borges," *Sur*, (334-335), 1974, pp.133-135.
- Bergero, Adriana J. *Intersecting Tango: Cultural Geographies of Buenos Aires, 1900-1930*. Translated by Richard Young. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2008.
- Borges, Jorge Luis. *El Aleph*. 2ª ed. Buenos Aires: Emecé Editores, 2007.
- Brescia, Pablo A. J. "El cine como precursor: von Sternberg y Borges," *World Languages Faculty Publications*, 2, 1995. https://scholarcommons.usf.edu/wle_facpub/2 (参照 2021-8-31) .
- . "Citizen Borges," *La Colmena*, (24), octubre, 1999, pp.13-24.
- Briceño, Ximena. "El crimen para la venganza: "Emma Zunz" en el borde del melodrama", *Variaciones Borges*, 25, January, 2008, pp.137-153.
- Cozarinsky, Edgardo. *Borges y el cine*. Buenos Aires: Sur, 1974.
- King, John. *Sur: A Study of the Argentine Literary Journal and its Role in the Development of a Culture, 1931-1970*. New York: Cambridge University Press, 1986.
- Ludmer, Josefina. "Cuentos de verdad y Cuentos de judíos", *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, 4(4), 1998, pp. 45-59 <https://revista.abralic.org.br/index.php/revista/article/view/56/57> (参照 2021-08-31)
- Tedio, Guillermo. "Emma Zunz o el laberinto psicótico," *Especulo: Revista de estudios literarios*, 21, julio-octubre, 2002. http://www.ucm.es/info/especulo/numero21/e_zunz.html (参照 2021-08-29)

(映画)

- 『市民ケーン』 *Citizen Kane*. オーソン・ウェルズ監督、北米、1941年。
- 『Días de odio』. Dir. Leopoldo Torre Nilsson, Argentina, 1954.
- 『ギルダ』 *Gilda*. チャールズ・ヴィダー監督、北米、1946年。
- 『ローラ殺人事件』 *Laura*. オットー・プレミンジャー監督、北米、1944年。

『ミルドレッド・ピアース』 *Mildred Pierce*. マイケル・カーティス監督、北米、1945年。

『上海から来た女』 *The Lady from Shanghai*. オーソン・ウェルズ監督、北米、1947年。

『飾窓の女』 *The Woman in the Window*. フリッツ・ラング監督、北米、1944年。

The Awakening of “Femme Fatale”: Jorge Luis Borges’ “Emma Zunz” and Film Noir

Miyuki Yamada

This paper aims to interpret “Emma Zunz” (1948), a short story by the Argentine poet and writer Jorge Luis Borges (1899-1986), as an adaptation of film noir, or “murderous melodrama” as it was once called, especially focusing on its representations of the female protagonist.

The affinity between Borges and the new trend of American film industry in the 1940s—their relationships with classical gang movies in the 1930s, their subversive nature using the indirect narrative styles, and the strong inclination to use the imagery of dream or nightmare—suggests that Borges wrote “Emma Zunz” as a kind of variation on the works of film noir, as a means of indirect resistance against the threat of Juan Domingo Perón and his first regime during the 1940s.

This assumption provides an essential perspective on the representation of the protagonist Emma, in discussing how the story deconstructs the gender codes of film noir that are crystallized in the figure of “femme fatale” with its political allegory.

This idea gives further insights into the film adaptation of the story *Días de odio* (1954), co-written by the author and the director Leopoldo Torre Nilsson. In this film version, with the use of first-person narration by the protagonist, the introspective aspects of the story—that the protagonist is “awakened” to her another self—come to the surface. Reflecting on the film noir’s typical narrative structure in which the protagonist looks back on a nightmare after awakening from it, this paper analyzes how the story of “Emma Zunz” develops the themes of identity through the same structure, giving another consideration into the affinity between film-noir and Borges’ consistent literary themes.