

『嵐が丘』のファム・ファタール像

今 泉 容 子

くり返し映画化されてきた英文学の作品に、エミリ・ブロンテの『嵐が丘』がある。文学が銀幕の世界に取りこまれるのは、あたりまえのように起こるが、それでもひとつの文学作品が十回以上、あるいは十回にちかい数だけくり返し映画化される例は、それほどあるわけではない。ウィリアム・シェイクスピアの諸作品は別格で、『ロミオとジュリエット』や『ハムレット』や『マクベス』や『じゃじゃ馬ならし』をはじめ、どんどんリメイクがつけられる。しかし、シェイクスピア以外の作品となると、列挙できる例はぐっと少なくなる。上位にならぶ作品として、ダニエル・デフォーの『ロビンソン・クルーソー』、メアリ・シェリーの『フランケンシュタイン』、チャールズ・ディケンズの『クリスマス・キャロル』、ロバート・ルイス・ステイヴンソンの『宝島』、アーサー・コナン・ドイルの『バスカヴィル家の犬』などがある。

そこにエミリ・ブロンテの『嵐が丘』もはいる。十回の映画化。そのうち現在でもビデオで入手できるのは、つぎの六作品だ。

1939年	アメリカ	ウィリアム・ワイラー監督
1953年	メキシコ	ルイス・ブニュエル監督
1970年	イギリス	ロバート・フュースト監督
1986年	フランス	ジャック・リベット監督
1988年	日 本	吉田喜重監督
1992年	イギリス	ピーター・コズミンスキー監督

エミリの姉シャーロット・ブロンテの『ジェーン・エア』も、何度か映画化されてきたが、映画作品の数からいえば『嵐が丘』にはおよばない。『嵐が丘』はそれほど映画監督たちの気をひき、何度も映画化に駆りたてる作品なのだ。

大半の『嵐が丘』の映画がテーマに選ぶのは、キャシーとヒースクリフの大

悲恋。映画は小説に大胆な改変を加える。古典とみなされてきたワイラー映画やフェースト映画では、小説の後半が削ぎ落とされて、前半だけで完結されている。小説のほぼ真ん中で、重要な登場人物のキャシーが死んでしまうが、そのあとヒースクリフは、キャシーなしで生き長らえていく。時間にして二十年も。これが小説の後半を占める。そこでは、中年になったヒースクリフと成長した子世代の面々の葛藤が展開される。小説の前半で吹き荒れたキャシーとヒースクリフの情熱の嵐とはちがって、おだやかな思いやりが底流だ。前半からみると、あきらかな変調。映画はこの後半部分を抹消するか短縮する。だからキャシーの死後、映画の場面はいっきにヒースクリフの死に飛び、そこで「完」となる。

この映画の改変については、理由がすぐ思いうかぶ。キャシーとヒースクリフの情熱の悲恋物語に焦点をあてたいわけだから、小説後半の中年男ヒースクリフと子世代のやり取りは、蛇足にしかならない。むしろ肝心なテーマを弱めてしまう障害だ。子どもたちがどうなろうと、キャシーとヒースクリフの悲恋には関係ないからだ。

もっとも、コズミンスキーが監督した最新の映画では、成長した子どもたちも描かれていて、キャシーとヒースクリフが成就できなかった恋愛をこれらの子どもたちが引き継いでいる。子世代と親世代のキャシーをおなじ女優に演じさせて、ヒースクリフの甥ヘアトンとゴールインさせる。しかし、子が成功したからといって親が救われるわけでもない。

子世代を描くことによって、ほかの欧米の映画化と差をつけたコズミンスキー映画でも、キャシー像の造形については、以前の映画とおなじ道をとっている。キャシーがヒースクリフの死を誘発するファム・ファタールとして描かれているのである。ファム・ファタールとは、男にとっての「運命の女」。強烈なエロティシズムで男を誘惑し、その運命を狂わせて破滅や死に追いやる女のことだ。小説のキャシーはヒースクリフを残してはやばやと舞台を降りてしまうのに、映画のキャシーはヒースクリフを死に引きずりこむ設定になっている。このエッセイではファム・ファタールという女の表象に焦点をあてて、映画のキャシー像が小説のそれとどれくらい隔たっているのかをあきらかにしたい。おもに取りあげる『嵐が丘』の映画は、ワイラー作品（1939年）、フェースト作品（1970年）、コズミンスキー作品（1992年）の三つである。

女の幽霊を目撃する凡庸な男

小説の『嵐が丘』でおこる最初の重大事件は、キャシーの幽霊の出現。その幽霊に出会うのは、彼女とは一面識もない旅人ロックウッドである。ロックウッドはきわだった特徴もない凡庸な男だ。彼は自称「人間嫌い」で、人里離れた荒野で屋敷を借りる。「人間嫌い」というから、そこから何かおもしろいプロットが展開するのかもしれない、そうではない。ただ、人間に会いたくないからヨークシャーの荒野にまで旅をしてきた、というだけのことだ。

彼に屋敷を貸した大家が、いまや中年になったヒースクリフ。この大家のところへロックウッドがあいさつに出かけるところから、すべてがはじまる。訪れたヒースクリフ宅でロックウッドが経験するのが、不気味な幽霊事件なのだ。

原作では、幽霊出現の描写はかなり血なまぐさい。ヒースクリフ宅に出かけたロックウッドは、ひどい大雪のため身動きがとれなくなり、泊めてもらうことになる。ベッドに入ってウトウトした彼は、木の枝が窓にあたる音で目覚める。枝をどうにかしようとして手をのばしたとき、彼の手がつかんだのは「小さな氷のようにつめたい手」だった。つぎの瞬間、ガラス窓にうつった子どもの顔。その顔が「なかへ入れて」と哀願し、自分はキャシーだと名のる。恐怖で頭がおかしくなりそうなロックウッドは、自分の手をもぎ離そうとして、子どもの手を割れたガラスにこすりつける。流れる血。手が解放されたあと、ガラス窓の割れ目を本でふさぐと、その本の山がスッとまえへ動く。とうとうロックウッドは、金切り声をあげる。

本の山がスッと動く恐怖の場面は、残念なことに、どの映画にも出てこない。幽霊の手を割れたガラスにこすりつけて血を流させる場面も、出てこない。そこまでゴシック的で血なまぐさい恐怖は、恋愛を重視した映画の演出には必要ないと判断されたのだろうか。映画のキャシーの幽霊は、恐怖よりも恋愛と結びつくべきものなのだ。

幽霊事件を体験したロックウッドは、ナゾの幽霊をめぐって、借りた屋敷つきの賤い婦ネリーから話を聞くことになる。話はキャシーとヒースクリフの幼少時代。ここで映画は過去にフラッシュバックし、キャシーとヒースクリフの生い立ちがあきらかになる。語り手はロックウッドからネリーにうつるが、その後しばしばロックウッドがネリーを中断して口をはさむ。こうした語りの二重構造が、小説にはある。



図1

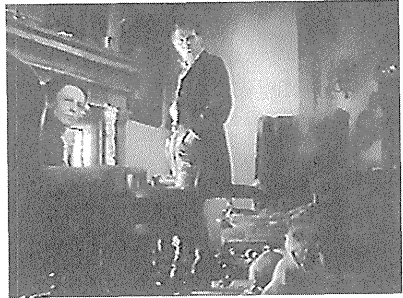


図2

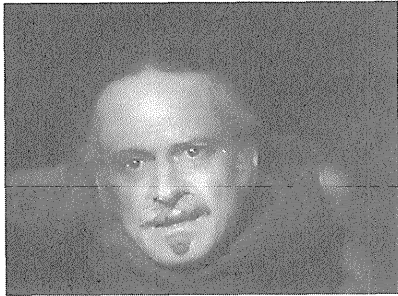


図3



図4

ロックウッドは語り手として、かろうじて存在理由を保っているにしても、あまり印象的な人物ではない。だからフェースト映画は、彼を完全に抹消している。この映画は幽霊事件ではじまらず、ヒースクリフやキャシーの幼少時代からはじまっている。

ロックウッドを生かしておこうとするワイラー映画でも、彼を卑小化する傾向がある。映画のオープニングを見てみよう。ロックウッドが大雪のなかを、ヒースクリフの屋敷へむかう姿が映される。彼が屋敷にたどり着くと、カメラは外から屋敷の内部を撮る（図1）。そして彼が家のなかへ入ると、カメラもいっしょに入っていく、内部のようすを観察する。ロックウッドの目はカメラの視線と重なる。そのロックウッド=カメラの目がとらえるのは、中央におおきくそびえ立つヒースクリフ（図2）。ずいぶん低い位置にロックウッドの目線が置かれていることがわかる。床にかぎりなく近い位置だ。彼は自分を名のったあと、吹雪きで道に迷ったことを訴える。しゃべるロックウッドにたいして、



図5



図6

ヒースクリフは口を閉ざしたままだ。彼らのあいだに成立する上下関係が、ショット／リバースショットで示される。おずおずしたロックウッドは画面のやや下方からヒースクリフを見上げ、ヒースクリフは画面のやや上方からロックウッドを見下している(図3-4)。ふたりの背たけはおなじくらいなのに、ヒースクリフのほうが空間的にほんの少し、高く置かれている。このわずかな差に、人物の重要度が表現されている。

コズミンスキー映画でもロックウッドは登場しているが、キャシーの幽霊の目撃者というチョイ役だけで、語り手の役割は奪われている。この映画で語り手の役割を担うのは、作者エミリ・ブロンテである。ブロンテ自身が登場して、『嵐が丘』という小説の構想を練りながら、あちこちを歩きまわる(図5)。舞台となる老朽した屋敷を見つけ(図6)、アイデアが沸きだすにまかせて、登場人物たちを動かしていく。これはおもしろい演出だ。すくなくとも、ロックウッドの語りよりおもしろい。

エロティックに脚色する映画

キャシーの幽霊の行動は、すべての映画でまちまちだ。小説では幽霊はロックウッドに目撃されるだけで終わる。ところが映画では、幽霊はみずから動きまわるのである。映画監督が自分の創作力を見せたいクライマックスのひとつだろう。ただし、キャシーの幽霊の行動について、三つの映画に共通していることがある。出現したキャシーの幽霊がヒースクリフを異界へ連れ去ることだ。キャシーがヒースクリフの死の引き金になる。ファム・ファタールである。

ファム・ファタールとその餌食になる男のあいだには、エロティックな要素



図7



図8

がなければいけない。エロティズムを断ちきれないために、男はずるずると女に引きずられ、運命をにぎられてしまう。女は男にとって「運命的」(ファタール)となる。

ヒースクリフとキャシーの関係を一番淡白に描いているワイラー映画でさえ、小説には存在しないエロティックな場面を創作している。荒野にそびえるベニストーン岩。思春期のヒースクリフとキャシーは、監視のきびしい家をちよくちよく抜けだして、その秘密の岩場で抱きあう(図7-8)。ヒースクリフはキャシーに「きみは今でも、ぼくの女王だ」と叫び、音楽はそれに合わせて高まっていく。

これにたいして、ブロンテの小説のなかでふたりの抱擁とキスが明確に記述されているのは、ただいちどだけ。キャシーが死ぬ直前だ。それも甘い抱擁ではない。死を意識したつらい苦しい最後のキスなのだ。

主人公ふたりのエロティックな関係を設定したワイラー映画は、キャシーの幽霊の出現直後、ヒースクリフをあっけなく殺してしまう。キャシーの幽霊を追いかけて、吹雪きのなかへ駆けだすヒースクリフ。彼はもう、生きてもどることはない。あとに残ったロックウッドと家政婦ネリーのところへ、医者ケネスが息をきらせながらやってくる。そして、「ヒースクリフが女といっしょに歩いていた」、と証言する。

言っておくけど、わたしはふたりを見たんだ。彼は腕を女にまわしていた。でもわたしが丘を登ってみると、彼しかいなかった。彼だけだったんだ。雪には彼の足跡しか残っていなかった。



図9

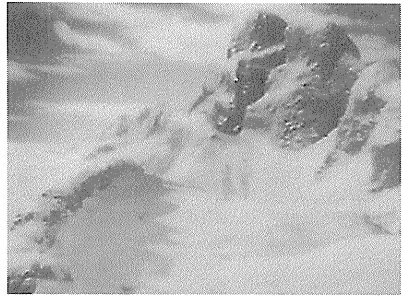


図10

ロックウッドが「彼は死んだのか」と聞いたのにたいして、ネリーは夢見るような表情で答える。「死んではないし、ひとりでもない。彼女といっしょなの。彼らはいま、生かはじめたところ」と。ネリーの顔のクローズアップが、主人公ふたりの姿が小さくうっすらと見える丘のロング・ショットへディゾルヴしていく(図9-10)。そのショットへ、またネリーの声がかぶさる。「さよなら、ヒースクリフ。さよなら、わたしの野性的なかわいいキャシー。」ふたりに別れをつけるネリーは、やはりヒースクリフは死んだと思っているようだ。ふたりの恋人がついにいっしょになった、というのが彼女の解釈。それを死と呼びたくないだけだ。幽霊として出現したキャシーがヒースクリフを連れ去る、というプロットのなかで、キャシーはあきらかにファム・ファタールの役をはたしている。

フェースト映画は、キャシーとヒースクリフの関係をもっと大胆に、エロティックな恋愛関係へと脚色した。三年の不在ののち帰還したヒースクリフは、人妻になったキャシーと逢いびきを重ねる。陽光にきらめく緑の牧草地で、体を絡ませあい、抱きあうふたり(図11)。あふれる光、ふたつの顔のクローズアップ、スローモーションのように重なりあっていく唇(図12)。どれも、恋人どうしのエロティシズムを高めるのに効果的だ。

ふたりがはなつエロスの匂いは、ファム・ファタールの筋書きを保证する。ファム・ファタールたるキャシーは、とりこにしたヒースクリフを死の世界にまで連れこんでいくからだ。彼女は死んだ直後に幽霊となって、ヒースクリフの目のまえへ出現する。それも、姿を見せては消え、また出ては消えて、男をじらす。ロックウッドという第三者は、幽霊の目撃者として介在しない。部外者を登場させることにメリットはなく、幽霊とヒースクリフを直接対峙させる



図11



図12



図13

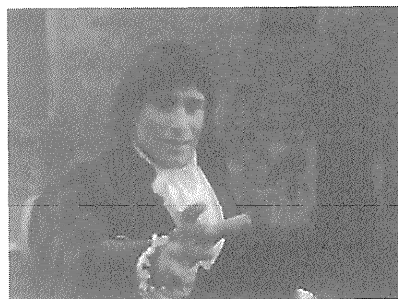


図14

という演出は迫力がある。

キャシーの幽霊は、荒野から屋敷へヒースクリフを誘導する。「キャシー」とつぶやきながら、あとを追うヒースクリフ（図13-14）。原作には存在しないこの部分は、フェースト映画のクライマックスだ。屋敷のドアのところまでキャシーを追ってきたヒースクリフは、彼女がやっとそこで立ちどまり、自分と向きあってくれたことに恍惚とする（図15-16）。たがいの目を見つめあうふたり。交わされるまなざし。クローズアップされた彼らの目が、ショット／リバーショットで撮られる（図17-18）。まなざしの交わりは、肉体の交わりに似た親密で強烈なエロティシズムを感じさせる。

するととつぜん、キャシーが銃口が変わる（図19）。ヒースクリフの額にむけられた銃口に。バーンと破裂音がするのと同時に、ヒースクリフの顔のショットがピンボケになりはじめる（図20-22）。まるで彼の意識がしだいに薄れていくかのよう。



図15

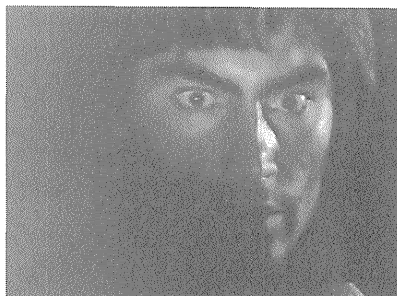


図16



図17



図18



図19



図20

画面が真っ白になったあと、場所はふたたび荒野に移る。おおきな岩のうえに、息もたえだえで横たわるヒースクリフ（図23）。そこへキャシーの幽霊がふたたび出現。キャシーをひと目見ようと死力をふりしぼるヒースクリフに、



図21

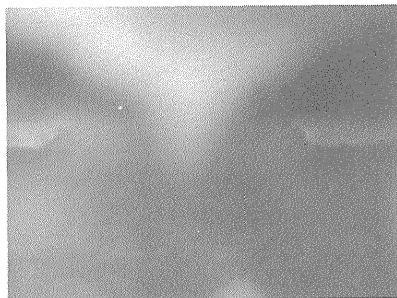


図22

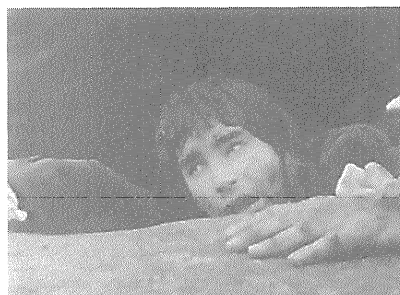


図23



図24

彼女はほほえみかける。そのほほえみは、彼が死ぬと、顔いっぱいの歓喜になる(図24)。彼の死が、彼女によって引き起こされ望まれたものであることが、こうして強調される。男を死へ導くファム・ファタールとしてのキャシーが、この映画には濃厚だ。

コズミンスキー映画でも、ふたりのエロティックな関係が強調されるが、人妻との不倫という現代風なアレンジだ。人妻になったキャシーを抱きたがり、キスしたがるヒースクリフ。いちどだけ、ながい陶酔的なキスをゆるしたあと(図25-26)、キャシーはいう。「もうしないで。したら、わたしは生きていけない」と。こうして映画は、ふたりに人目をしのぶエロティックな不倫関係を結ばせ、ファム・ファタールのプロット展開にそなえるのである。

やがてキャシーは死に、その幽霊がロックウッズの眼前に現れる。ロックウッズから話を聞いたヒースクリフは、覚悟をきめて幽霊出現の現場へむかう。そこに、全身から白っぽい光をはなつキャシーの幽霊(図27)。まなざしを交わし、



図25



図26



図27



図28



図29



図30

差し出された彼女の手をとるヒースクリフ(図28-30)。彼が窓の向こう側の世界へは行っていくと、そこはいつしか荒野で、マントをはおったキャシーがヒースクリフを待って立っている(図31)。濃密なキスを交わすふたり(図32-33)。



図31



図32



図33



図34

この直後、ヒースクリフが目を見開いたまま死んでいるのを、ネリーに発見される（図34）。ファム・フェータルとその餌食になった男の物語であった。

ヴィクトリア朝の稀有な女

小説のキャシーは、そんなに簡単にファム・ファータル像でかたづく人物ではない。映画はキャシーとヒースクリフの大悲恋物語の路線で見せようとするため、エドガーの存在がじゅうぶんに描かれない。しかし、小説のキャシーはヒースクリフにたいするのと同様、エドガーにもつよい執着をもっている。

エドガーと結婚したキャシーは、いよいよ死ぬほど病気が重くなるが、そのきっかけはエドガーだった。部屋に閉じこもりっきりの自分を、エドガーが心配して見にこないのが不満なキャシー。彼女は、ネリーに彼の様子をきく。するとネリーは、いつも利己的なキャシーを懲らしめるためにウソをついて、エ

ドガーがキャシーのことなんか気にもかけないで書齋で読書にふけっていると信じさせる。「書齋にですって！」と叫んで、キャシーはついに譫妄状態におちいって行く。それが死へ直結したのだ。(じっさいには、出産にともなう産褥熱で死んだのだだろうが、小説にはふしぎなほどキャシーの妊婦としての描写が欠如している。産み落とす直前だから、キャシーの腹は突きだしているはずなのに、そんな描写もまったくない。ヒースクリフはキャシーのやせ衰えた細い体のことを嘆くばかりだ。)

キャシーはエドガーがいつも自分を心配してくれて、自分の思いどおりに動いてくれる男だと思いこむ。「リントンの愛はとっても強いから、わたしが彼を殺したとしても、復讐しようとはしないでしょ」。そう言いきっているのだ。そんな彼にヒースクリフを受け入れさせることは、なんでもないはず。エドガーにむかって、こう要求する。「あなたが彼を嫌っていたことは知っている……でも、わたしのために、彼と友達にならなくちゃだめ」。しかしエドガーはこの要求を拒絶して、きっぱりこういう。「ヒースクリフをあきらめる気か、ぼくをあきらめる気か。ぼくと彼のふたりの友達でいようなんて不可能だ。どちらを選ぶか、なんとしてでも答えてもらおう」。意外な反抗に、キャシーは狂乱する。「ひとりにしておいてよ……命令よ。わたしが耐えられないでいるってことがわからないの。エドガー、出てってよ！」ベルをめちゃくちゃに鳴らして破壊し、ヒステリーをおこす。

キャシーに選択権があたえられたわけだから、ヴィクトリア朝の基準からすれば、おおいなる権利に喜ぶべきだが、キャシーには選ぶことができない。どちらの男も欲しいのだから。

この時点で、彼女はエドガーのもとを去って、ヒースクリフといっしょに人生をはじめたこともできた。しかしふたりを所有していたい彼女は、選択せよという要求そのものをしりぞけたのだ。エドガーにこれほど執着を示さない映画のキャシー像とは、だいぶ異なる。

キャシーがヴィクトリア朝という時代のなかで稀有な存在だったことを示すエピソードは、この男をめぐる選択権のほかにもある。財産の所有権についてだ。彼女はエドガーの所有財産を、自分のものであるかのように話す。ヒースクリフが嵐が丘の屋敷を手に入れ、つぎにエドガーとキャシーが住むスラッシュクロス・グレンジの屋敷をねらっていると思ったキャシーは、ヒースクリフにこう忠告する。「あなたは隣のひとのものを欲しがりすぎる。覚えておきなさい。このお隣りさんの財産は、わたしのものなんだから」。夫の財産を自

分のものとして話す妻は、十九世紀中葉にはまれた。当時の法律は、結婚した女に財産の所有権をみとめていなかった。結婚まえにもっていた財産でさえ、結婚後は夫のものになった時代だったから。

キャシーの言葉に答えたヒースクリフの言葉が、また驚きだ。「もしその財産がぼくのものであっても、きみのものであることに変わらないよ」。ヒースクリフは自分の財産を、ためらいもなくキャシーの支配下におこうとしている。この財産をめぐる会話は、キャシーがいかに当時の女たちの現実から乖離した存在であるかを証明する。こうしたキャシーの稀有な価値に、映画は注意をはらっていない。キャシーとヒースクリフの悲恋物語をつくるために、そんなキャシー像は必要ないのだろう。

「わたしはヒースクリフだ」をめぐる解釈

小説のエドガーもヒースクリフとともに、キャシーに精いっぱいつくしている。エドガーが「彼女を喜ばすことだったら、どんなことでも満足だ」というと、ヒースクリフも「ぼくもだ」と張りあう。

キャシーはどちらの男もほしがっている。欲がふかい。エドガーが保証するヴィクトリア朝的優雅な洗練された生活を手ばなしたくない。いっぽう、「わたしはヒースクリフだ」という思いこみがある。だから、ヒースクリフも手放せないのだ。

「わたしはヒースクリフだ」は、いろいろに解釈される。主語は「わたし」。「わたし」のことが大事であり、問題なのであって、ヒースクリフは「わたし」を説明する要素でしかない。「わたしはヒースクリフだ」といった直後、キャシーはこうつけ加える。「彼 [ヒースクリフ] はいつも……わたし自身としてわたしの心のなかにいるの」。キャシーの一部であり、いつもキャシーの性質を表現してくれる要素。それがヒースクリフである。

自分の一部だから、それが自分から奪いとられるはずはない。かつてにそう信じるキャシーは、エドガーと結婚するときも、自分の一部のヒースクリフを連れていこうと考える。エドガーと結婚することはヒースクリフと別れることだ、とネリーに指摘されたとき、びっくりしてキャシーはさげふ。「わたしたちが別れるですって！……だれがわたしたちを別れさせるっていうの？」

「わたしはヒースクリフだ」というキャシーの言葉を、映画はさまざまに解釈する。なかでもワイラー映画は、それを「わたし」（主体）と「彼」（客体）



図35



図36

の境界線をくずして、主客の（あるいは男女の）ロマン主義的な合体をうたったものとして提示する。キャシーとヒースクリフは、ふたつの肉体に宿った同一の魂。アンドロキユノス的な男女の幸福な合体である。このクライマックスのセリフがキャシーの口から出るとき、カメラは彼女に接近し、それと同時に稲妻がとどろき、まぶしい光線がキャシーを照らしだす（図35-36）。稲妻のとどろきと光りは、ここがクライマックスであることを強調する。

映画のキャシーは、このあと自分とヒースクリフの合体を強調するような発言をする。「彼が苦しみを感じたものに、わたしも苦しみを感ずるし、彼が喜びを感じたものに、わたしも喜びを感じる」と。彼があつて、わたしもそのようにある、といっている。小説では逆だ。映画のこの発言にあたる部分で、小説のキャシーはあくまで「わたしは、わたしは」と自分のことをしゃべっている。彼女はいう、「わたしの大きな不幸は、ヒースクリフの不幸でもあった」。「わたし」がいつも先にくるのだ。わたしの感じるように、彼も感じる。小説のキャシーには、主客の合体を実現することはむずかしいだろう。いつも主(女)が先に存在して、客(男)はそれにつき従うのだ。

そんな屈強なキャシーの自意識を、映画は恋愛のテーマにすりかえる。フェュースト映画のキャシーは、ワイラー映画のよりもさらに、「わたしはヒースクリフだ」を情熱的な愛の告白にしている。「わたしはヒースクリフを愛してるだけじゃない。わたしがヒースクリフなの」といい、「彼だけがわたしの生きていく理由なの」と結ぶ。髪を乱して泣きださんばかりにヒースクリフへの愛をうたえるキャシーの顔が、クローズアップされる（図37）。最高に高められたヒースクリフ。

キャシーの言葉を原文にわりと忠実に再現しているコズミンスキー映画で



図37



図38

も、「わたしはヒースクリフだ」の部分でキャシーに涙を流させて、センチメンタルな愛のつぶやきに脚色している（図38）。

小説では「わたし」の意識が強いキャシー。彼女が死ぬ直前に、ヒースクリフは「きみの地獄のような自己中心さ」と指摘しているが、そのとおりだ。ヒースクリフとエドガーの両方をほしがり、その利己的な貪欲さのために、結果的にヒースクリフを捨てたわけだから。そんなキャシーをヒースクリフは許している。「きみがぼくにしたことを許すよ」と。キャシーのほうは、あいかわらず自分の痛みばかりしゃべる。「もしわたしが悪いことをしたっていうんなら、そのために死にかけてるんだから、もうじゅうぶんじゃないの！」

キャシーが肥大したわがままな自己を露呈すればするほど、ヒースクリフの尋常ならざる愛の強さが悲しいほど読者に伝わってくる。キャシーの死後、ヒースクリフは小説の後半を生きぬくが、そこにはクライマックスは設定されていない。キャシーの死を頂点として、小説はしだいに息が細くなっていき、静かに終息するのだ。ヒースクリフが死んだあと、医者ケネスや村の少年がヒースクリフと女がいっしょに歩いているのを目撃したと告げるが、そんな言葉は取ってつけたように弱々しい。恋愛は成就されないまま、キャシーが死に、ヒースクリフも死んでしまったのだ。

この取りかえしのつかない喪失感は、映画では幸福な結合に置きかえられている。キャシーとヒースクリフがならんで歩いていくのが映像化され、視覚に焼きつけられる。コズミンスキー映画では、抱きあってキスまでしている。こうして映画は、ファミ・ファタール像を取りいれながら、キャシーとヒースクリフの悲恋の物語に、ハッピーエンディングのオマケをつけてしまう。小説の『嵐が丘』の深く刻印された喪失感は、加筆修正された。

ファム・ファタールのキャシーは、男を殺すことによって悪女とされるのではなく、むしろプラスの転換をもたらす天使として表象される。コズミンスキー映画のキャシーの幽霊は、じつに天使と見あやまりそうな神々しくまぶしい姿である（図27）。

メキシコと日本のキャシー像

さいごに、現存する六つの『嵐が丘』のビデオソフトのうち、ここで取りあげなかったルイス・ブニュエル監督の『嵐が丘』と吉田喜重監督の『嵐が丘』を、ファム・ファタール像の視点から見ておきたい。

ブニュエル映画は、フェースト映画とよく似たプロット展開になっている。ロックウッドという語り手を介在させない脚色、キャシー（カタリナ）の死体が埋葬された直後にヒースクリフ（アルハンドロ）が銃殺されるという展開、ともにおなじである。

埋葬されたキャシーをひと目見たいと願うヒースクリフは、墓を掘りおこす。いよいよ愛しいキャシーの顔が出てくるという瞬間、顔のかわりに銃が突きだされ、ヒンドリー（リカルド）に撃ち殺されるのである。ここでも、キャシーはヒースクリフにたいしてファム・ファタールとなっている。

異色なのは、日本の『嵐が丘』。生前のキャシー（絹）とヒースクリフ（鬼丸）の裸体の交わりを描いてエロスが強調されるのだが、彼女はファム・ファタールとならない。映画の終わりちかく、ヒースクリフとヘアトンが斬りあう場面がある。ヒースクリフは片腕を斬り落とされ、つぎに首を斬られんばかり。そのとき、彼の耳にキャシーの声が聞こえる。ヘアトンのほうは、ヒースクリフの首めがけて刀を振りあげたところだが、その彼にむかって、「待て、絹が呼んでおる、絹が呼んでおる」とヒースクリフは制する。そして、ひっしに大気に耳をかたむける。この姿をヘアトンはあわれに思い、ヒースクリフの命をたすけてやる。吉田喜重のヒースクリフはこうして、キャシーの幽霊のおかげで命をすくわれ、生きながらえていくのである。日本のキャシーはヒースクリフを死へ導くのではなく、反対に生をあたえるのである。

文学テキスト：

Emily Brontë, *Wuthering Heights*, ed. William M. Sale, Jr. (New York : W. W. Norton & Company, Inc., 1972).

映画ビデオソフト：

- 『嵐が丘』 1939年 アメリカ モノクロ 104分
 監督 ウィリアム・ワイラー
 製作 サミュエル・ゴールドウィン
 脚本 ベン・ヘクト／チャールズ・マッカーサー
 撮影 グレグ・トーランド
 美術 ジェームズ・バセビ
 音楽 アルフレッド・ニューマン
 出演 ローレンス・オリビエ (ヒースクリフ)
 マール・オベロン (キャシー)
- 『嵐が丘』 1953年 メキシコ モノクロ 86分
 監督 ルイス・ブニュエル
 製作 オスカル・ダンシヘルス／アペラルド・L・ロドリゲス
 脚本 ルイス・ブニュエル／フリオ・アルハンドロ／アンドウイノ・マリウリ
 撮影 アグスティン・ヒメネス
 音楽 ラルル・ラビスタ
 出演 イラセマ・ディリアン (カタリナ)
 ホルヘ・ミストラル (アルハンドロ)
- 『嵐が丘』 1970年 イギリス カラー 105分
 監督 ロバート・フュースト
 製作 ルイス・M・ハイワーズ／サミュエル・Z・アーコフ／ジェームズ・H・ニコルソン
 脚本 パトリック・ティリー
 撮影 ジョン・コーキロン
 音楽 ミシェル・ルグラン
 出演 アンナ・カルダー (キャシー)
 テイモシー・ダントン (ヒースクリフ)

- 『嵐が丘』 1986年 フランス カラー 130分
監督 ジャック・リベット
脚本 ジャック・リベット／パスカル・ボニツェール／シュザンヌ・シフマン
撮影 レナート・ベルタ
美術 マニュ・ド・ショビニ
出演 ファビエンヌ・バーブ（カトリーヌ）
リュカ・ベルポー（ロッシュ）
- 『嵐が丘』 1988年 日本 カラー 133分
監督 吉田喜重
製作総指揮 高岳季昭
製作 山口一信／フランス・フォン・ビューレン
脚本 吉田喜重
撮影 林淳一郎
美術 村木与四郎
音楽 武満徹
出演 松田優作（鬼丸）
田中裕子（絹）
- 『嵐が丘』 1992年 イギリス カラー 105分
監督 ピーター・コズミンスキー
製作 メアリ・セルウェイ
脚本 アン・デブリン
撮影 マイク・サウソン
音楽 坂本龍一
出演 ジュリエット・ピノシュ（キャシー）
ラルフ・ファインズ（ヒースクリフ）