

ロスト・イン・アダプテーション (翻案において失われたもの)

— カポーティの『ティファニーで朝食を』の場合 —

Lost in Adaptation: the Case of Capote's *Breakfast at Tiffany's*

楚 輪 松 人

Matsuto SOWA

はじめに

『ティファニーで朝食を』(*Breakfast at Tiffany's*, 1858)。アメリカの小説家トルーマン・カポーティ (Truman Capote, 1824-84) による中編小説でありながら、多くの方は1961年のパラマウント映画を思うに違いない。ヘンリー・マンシーニ (1924-94) 作曲の主題歌「ムーン・リバー」、ユベール・ド・ジバンシィ (1927-2018) のファッション、ニューヨーク五番街にある高級宝石商ティファニーの店内の情景、そして何よりも主演女優のオードリー・ヘプバーン (1929-93) の艶やかな容姿は、観る者に鮮烈なイメージを与えたからである。しかしながら、以下の小論では、映画化という翻案によって得られたものの検証ではなく、原作からの「翻案において失われたもの」を検証する。そのために原作のテキスト及びコンテキストに立ち返る。具体的には、カポーティの小説が表象したものの実体が何であったかを検証していきたい。

1. ヒロインは「カポーティの哲学」の体現者

1958年、32歳のカポーティは、ホリー・ゴライトリイという名の18歳をヒロインとする中編小説を書き上げた。ニューヨークに住む

美女と、彼女と同じアパートに住む青年小説家 (またこの小説の語り手でもある「わたし」) との関わり合いを作者独自のスタイルで描き上げたものである。カポーティの同時代人ノーマン・メイラー (1923-2007) は、小説の作者と作品を次のように絶賛した。

彼はわたしの世代の作家の中で最も完成された作家である。一つひとつの言葉といい、リズムといい、これ以上は望めない文章を書く。『ティファニーで朝食を』の中で、変えたいと思う言葉は二つはない。この作品はちょっとしたクラシックになるだろう。

“... he is the most perfect writer of my generation, he writes the best sentences, word for word, rhythm upon rhythm. I would not have changed two words in *Breakfast at Tiffany's*, which will become a small classic.” (Mailer 465)

作者カポーティ自身もそのヒロインが大のお気に入りであった。カポーティの伝記の決定版『カポーティ：ある伝記』(1988)の著者ジェラルド・クラークは次のように言う。「彼の小説に出てくるすべての登場人物のなかで、(中略)ホリーが一番気に入っていた

が、それもそのはずで、彼女はカポーティの哲学を実際に生きた人物だったからである」
 (“Of all his characters, . . . Holly was his favorite, and it is easy to see why. She lives the Capote philosophy. . .” Clarke 313)

それでは、「カポーティの哲学」とは一体何か？ それを説明して、クラークは次にように言う。先の引用に続く文章である。

彼女は『遠い声、遠い部屋』のランドルフや、『草の豎琴』のクール判事が語っていただけのカポーティの哲学を実際に生きた人物だった。彼女の全生涯が、自由の、そして他人のものは言うまでもなく、自分の常識はずれを容認する表現なのである。

“She lives the Capote philosophy that Randolph and Judge Cool only talked about in *Other Voices* and *The Grass Harp*; her whole life is an expression of freedom and an acceptance of human irregularities, her own as well as everybody’s else.” (Clarke 313)

引用の中の“irregularities”という表現は注目しに値する。一応、「常識はずれ」と訳したが、「型破り」とも「不品行」とも訳せる表現である。要は、「ハチャメチャな人間性」という意味である。

それでは「カポーティの哲学」が、ホリーが生き様にどのように表現されているか。以下、ホリーの人物造型の分析を通して、それを明らかにしていくが、その前に作家自身のホリー創造の意図を知っておくことも無駄ではない。1968年3月号の月刊誌『プレイボーイ』誌に掲載されたカポーティのインタビュー記事を引用しておこう。ホリーを書いた理由を次のように説明している。

「僕がホリーを書いた一番の理由は、この娘が本当に好きだったからというのを

別にすれば、彼女がニューヨークに出てきて、束の間、カゲロウみたいに太陽の下で飛び回り、やがて消えていくあの女の子たちをあまりによく集約した象徴のようなものだったからです。僕はそんな無名性の中から一人の女の子を救い出し、後代のために保存したかったんです。The main reason I wrote about Holly, outside of the fact that I liked her so much, was that she was such a symbol of all these girls who come to New York and spin in the sun for a moment like May flies and then disappear. I wanted to rescue one girl from that anonymity and preserve her for posterity.” (Inge 141)¹

確かに、因習に捕らわれず、自分の才知を武器として異性の関心を惹きとめ、パーティーや高級ナイトクラブに華やかに出入りし、毎日を祝祭日として、人生の享楽を追求するホリーの表象には、作者自身のこれだけは語っておかなければならないという気迫が感じられる。次に、カポーティのホリー人物造型を見ていこう。

2. 物語のヒロイン

この小説の形式上の特徴の一つに、語り手の「わたし」が一枚の奇妙な名刺を発見し、それをきっかけにホリーという謎めいた美女の実像を探っていくという一種の推理小説の

¹ 引用にある「5月に飛ぶ昆虫」(“May flies”)とは、5月になると現れるカゲロウのこと。カゲロウの成虫は体の柔らかい昆虫で極めて短命。カポーティがその思い出のマンハッタン・ガール(短命の日々を楽しむと、いきなり姿を消してしまう垢抜けした少女たち)に与えた隠喩はカゲロウであった。なお、日本の藤原道綱母の著した『蜻蛉日記』(974)の名称は、上巻巻末にある「あるかなきかの心地する、かげろふの日記といふべし」という表現に由来する。なお、このインタビューが掲載された『プレイボーイ』誌はインターネット・アーカイブ(Norden: <https://archive.org/details/PlayboyMarch1968US/page/n87>)で閲覧可能。

ようなスタイルをとっている点がある。実際、酒場の主人、映画業界の代理人など、彼女を知る人物の証言なども出てくる。しかし、推理小説とは異なり、さまざまな推測が重ねられても、必ずしも真実に近づくわけではない。ホリーの複雑なキャラクターは一段と謎の様相を深め、むしろ不可解なことも増えてくる。しかし、それは読者にさまざまな想像を喚起させるようとする作者の仕掛けで、この形式の巧妙さにより、読者はホリー・ゴライトリーとはかつて実在した人物であって、その生きた証拠を作者と一緒に拾い集めているかのような奇妙なりアリティーを共有する。事実、「ホリーのモデルはわたしよ」というような人たちが出てきて、「ホリー・ゴライトリー争奪戦」²が繰り広げられたと言う。読者は、ニューヨーク、そしてホリー・ゴライトリーに関して、言わばデータベースを構築するような趣きのある小説なのである。

語り手とホリーとの出会いのきっかけとなったのは一枚の名刺である。ホリーの場合、この名刺と作品中に引用される新聞のゴシップ記事が、彼女の個人情報の有力な情報源であるというのは特筆に値する。すなわち、テキストが実体に先行するのである。彼女の名刺には次のように書かれている。「ミス・ホリデー・ゴライトリー 旅行中」(“*Miss Holiday Golightly, Traveling.*” Capote 11; italics original)。実は、この四つの英単語にこそホリーの正体、そのアイデンティティーを解くためのヒントがある。ホリー (Holly) はク

リスマスの時期に生まれた女の子につける名前であり、また休日 (Holiday) を連想させる愛称であり、苗字のゴライトリーは「軽やかに前進する」(Go + lightly) の意味である。この名を見て訝る読者がいるかもしれない。果たしてこの人物は、その名のとおり彼女の人生を軽やかに生き抜いて行けるのか、と。プロットが展開するにつれて、実際に、彼女は、街から街へ、男から男へと、軽々と渡り歩いて、青春を謳歌している18歳の娘であることが判明する。小説中に引用される、写真とゴシップ欄が売り物の新聞記事は、ホリーが、芝居の初日、金持ちの男と連れだって現れたことを次のように伝えている。「ボストンのゴライトリー家出身のミス・ホリデー・ゴライトリー、24金（純金）のラスティー・トロラーのため毎日を休日にして遊んでいる」(“*Miss Holiday Golightly, of the Boston Golightlys, making everyday a holiday for the 24-karat Rusty Trawler.*” Capote 35; italics original)。事実、ホリーは、毎日を休日に変え、人生を祝祭日の連続のように、楽しく過ごしている。しかし、興味深いのは、ホリーが男から男へ渡り歩き、また万事に関して、きわどい言葉を口にしていてもかかわらず、彼女には自堕落な脂ぎった破廉恥女という印象はなく、むしろスリムなその体つきも手伝って、セックスレスな清潔感を漂わせていることである。

それでは、ホリーはどうやって生計を立てているのか。ホリー生業について、前述の伝記作者のクラークは次のように断言する。「ホリー・ゴライトリーはコールガールでこそないが、セックスによって生計を立てていた」(“*Holly Golightly was not exactly a call girl, but she did make her living from sex.*” Clarke 308) と。正確に言えば、彼女の生業は「エスコートガール (an escort girl)」という呼び

² “the Holly Golightly Sweepstake” とはカポータの伝記作者クラークの言葉 (Clarke 414) である。別の研究者は「この小説が出版されると、主人公のホリー・ゴライトリーをめぐって、自分がそのモデルであると自称する女性が続出し、作品の中の破廉恥な描写に対して、名誉毀損や賠償を訴える者が次々に現れる有様となったが、時が経つうちにそのような騒ぎはおさまっていった」(巨理 234) と指摘する。

名がふさわしい。実のところ、ホリーは、第二次世界大戦中の社交界に出入りした十代後半の女の子の一人である。作者カポーティは、前述の『プレイボーイ』誌とのインタビューで、ホリーのことを「アメリカの芸者」と呼んで、ホリーの生業について、次のように答えている。長くなるが、『プレイボーイ』誌とカポーティのやりとりを引用しよう。

プレイボーイ ホリー・ゴライトリー、『ティファニーで朝食を』のヒロインについてです。ホリーは、今日の解放された女性のプロトタイプ（原型）であり、あなた自身は「男性の厄介になってはいるものの、売春婦ではない娘たちの族（うから）の典型で、彼女たちはアメリカ版の芸者ガール」と評言されていますが、詳しく述べていただけますか。

PLAYBOY Holly Golightly, the heroine of *Breakfast at Tiffany's*. Would you elaborate on your comment that Holly was the prototype of today's liberated female and representative of "a whole breed of girls who live off men but are not prostitutes. They're our version of the geisha girl."?

カポーティ 正確に言えば、ホリー・ゴライトリーはコールガールではありません。彼女は無職ですが、経費で支払いを済ませる男に同伴して、最高級のレストランやナイトクラブに行くのです。彼女がエスコートすれば、相手の男性は彼女に何かの贈り物を、おそらく宝石か小切手ですが、与えねばならないことはわかっています。ホリーはいつも婦人用の化粧室に走って、デートのお相手に訊くのです。「化粧室用の小銭をいただけるかしら？」それで男は彼女に50ドルを与えます。通常、彼女がエスコートする男は、田舎から都会へ出て来た既婚男性で、

孤独な思いをしているので、彼女は彼を喜ばせ、また彼の同僚にも良い印象を与えます。しかし、彼女にも相手の男にも恋愛感情はありません。彼女が期待するのは贈り物だけ。彼が期待するのは感じのいい同伴者と、男としての自尊心の満足だけです——けれど、彼女がその気になれば、一晚、相手を自分の家に連れて行くことはあるかもしれません。ですからこの娘たちは正真正銘のアメリカの芸者（American geishas）であり、現在では、ホリーの時代の1943年あるいは1944年よりも、もっと一般的になっています。

CAPOTE Holly Golightly was not precisely a call girl. She had no job, but accompanied expense-account men to the best restaurants and night clubs, with the understanding that her escort was obligated to give her some sort of gift, perhaps jewelry or a check. Holly was always running to the girl's room and asking her date, "May I have a little power-room change?" And the man would give her \$50. Usually, her escort was a married man from out of town who was lonely, and she would flatter him and make a good impression on his associates, but there was no emotional involvement on either side; the girl expected nothing but a present and the man nothing but some good company and ego bolstering—although if she felt like it, she might take her escort home for the night. So these girls are the authentic American geishas, and they're much more prevalent now than in 1943 or 1944, which was Holly's era. (Inge 141)

1961年の映画の冒頭シーンは、この婦人用化粧室の小銭をめぐるエピソードを巧みに利用している。ホリーは、相手の年上の男よりは

はるかに上手（うわて）で、中年男の下心を見事にはぐらかす狡猾な人物に仕立てられているので、観客は見ていて痛快である。彼らは彼女の振る舞いを非難するよりも、むしろその小気味よさを楽しむのであるが、大事な点は、彼女がコールガール（通例、客のいるところへ電話で呼び出される売春婦）ではないということである。

この小説の特徴的な情調（ムード）は、軽やかなヒロインの物語であるにもかかわらず、物語全編に浸透している、憂愁と孤独を連想させる「秋の気配」だということである。作者カポーティが、ホリーを創造した理由は、夏の太陽の下、都会のまばゆいきらめきの中で、一瞬一瞬を自由に飛び回り、やがて秋になるとすっかり姿を消していった、カゲロウのような娘たちをその無名性の中から救い出したいと願いからであった。その哀愁を強調するかのよう、カポーティは、作品中、繰り返し秋の気配を描出する。物語の情景描写として、例えば、以下のような詩的描写である。「九月、秋の最初の冷たい風がさざ波のように吹き抜ける夕べ」（“September, an evening with the first ripple-chills of autumn running through it” Capote 16）、あるいは「四月はわたしにとって大切な意味をもったことはなかった。秋こそがものごとが始まる季節である春のように思われる」（“Aprils have never meant much to me, autumns seem that season of beginning, spring.” Capote 16）、あるいは「そのようにして日々が、最後の日々が、記憶の中で散り散りになっている。朦朧として、秋のように、まるで風に吹かれる木の葉のように」（“So the days, the last days, blow about in a memory, hazy, autumnal, all alike as leaves.” Capote 80）などである。この少し悲観的な秋の気配は小説全体を支配している。それはちょうど「霧と熟した果実の季節」（Season of

mists and mellow fruitfulness）という表現から始まるキーツの「秋に寄せて」（1820）が、死を予兆する初冬の暗示で終わるのと同じ意味で、健康的なホリーの人物描写で始まる『ティファニーで朝食を』も、一つの青春の死を予兆する「秋」の小説なのである。直裁に言えば、秋の気配は作者カポーティの心の色調である。もう二度と戻って来ない、永遠に失われた夏の記憶、同時にそれは永遠に失われた作者自身のユートピア、過ぎし青春の日々の記憶（ニューヨークの書店にこの小説が並んだのはカポーティが34歳の時）とも言える。それでは、この作品が発表された1958年とは一体どんな時代だったのか。

3. 作品の時代背景と閉塞の50年代

この物語の時代設定はいつか。語り手とホリーの出会いは、「その夏のヒット・ミュージカルで、至る所でその音楽が聞かれた『オクラホマ!』の中の曲が彼女は好きだった」（“... she liked the songs from *Oklahoma!*, which were new that summer and everywhere.” Capote 16）という一節から、オスカー・ハマースタイン2世（1895-1960）の『オクラホマ!』初演の1943年であることがわかる。

ホリーの正体を知ろうとする語り手に対して、彼女のハリウッド時代の映画業界の代理人O. J. パーマンは「ラスティーを知らなければ、あの子のことがちゃんとわかるわけがない」（“You don’t know Rusty Trawler, you can’t know much about the kid.” Capote 32）と言うが、確かにラスティーは、ホリーと彼女が生きた時代を理解するために、鍵となる人物である。ラスティーとは、先に引用した、ホリーがお相手として芝居の初日でエスコートした相手、「24金（純金）のラスティー・トローラー」である。読者は、語り手と共に、ラザフォード・トローラーについて、次のような

品定めをすることになる。ラストイーは5歳の時に両親を失い、おかげで幼くして百万長者、そして有名人になり、特に3度にわたる結婚と離婚で、日曜日版の新聞のゴシップ欄を賑わすことになった男である。また、第二次大戦が始まる前、ヒットラーの愛人に結婚の申し込みをしたらしいとか、ヨークヴィルで開かれたナチス大会に参加したということもあって、コラムニストのウォルター・ウィンチェル(1897-1972)から親ナチだと非難されていることも。このようにして、華やかな色彩感にあふれたこの作品に、突然、読者の意に反して、ヒットラーやナチスが登場することで、読者は作品の背景となった時代を否応なく意識させられるわけである。

換言すれば、この物語を理解するためのキーワードは、ナチズム(ドイツ国家社会主義)とパックス・アメリカーナ(アメリカの支配による平和)である。物語(テキスト)の時代設定は1943年であるが、作品が発表された1958年(コンテクスト)は、アイゼンハワー政権(1953-61)の末期に当たり、栄華をきわめた50年代の、アメリカが豊かな消費文化を謳歌していた時代であった。その一方で、時代は、米ソの緊張関係、朝鮮戦争(1950-53)、マッカーシー旋風(1950-54)、ローゼンバーク事件(the Rosenberg case, 1950-53)³の時代でもあった。1958年は、経済的な

安定と政治的・社会的な重苦しさが奇妙に共存していた閉塞状況の50年代の最後の時期に相当したのである。当時のアメリカの読者には物語の背景としての1943年と現実の1958年が精神的な意味合いで二重写しになり、それだけに生々しい生活の匂いに欠けるホリーの生き方は、彼らの興味と関心を大いに惹いたに違いない。つまり、社会から逸脱するアウトローとしてのホリーは、抑圧的な政治・社会状況下、生活のストレスが溜まっていた当時の読者には魅力的に思えたに違いない。それはホリーは自分たちとは違うというある種の嫌悪感であると同時に、真逆の憧れの感情が入り交じった感情であったに違いない。いわゆる「嫌悪の魅力」(attraction of repulsion)である。誰しも、ホリーのように、束縛されず、世間を顧みず、他人を顧みず、自由に振る舞い、遊び、恋をして、生きたいのである。

4. 小説における同性愛の主題

カポーティは、彼と同時代人の英国の小説家E. M. フォースター(1879-1970)を評して、「今世紀最高のイギリス作家」(“the finest English novelist of this century” Capote, *Music* 88)と絶賛している。果たして何か共鳴するものがあつたのか。実は、この二人の作家には共通するものがある。すなわち同性愛のテーマである。二人とも同性愛の作家であること想起すれば、当たり前のことかもしれない。次に、『ティファニーで朝食を』に見られる四つの同性愛のエピソードを見て行こう。

同性愛の主題(1)「ダイク」の物語

小説が発表された1958年も、21世紀の現代と同様、同性愛やLGBTの問題には困難さが

³ 冷戦下の1950年にアメリカで発覚したソビエト連邦によるスパイ事件。その首謀者と見なされたローゼンバーク夫妻は、1953年6月19日、シンシン刑務所(ニューヨーク州オシニングにあるハドソン川に面した刑務所)で電気椅子によって処刑された。この事件は、当時、共産主義を支持するメディアを中心に冤罪事件としてアメリカ政府に対する批判に使われていた。小説中、毎週木曜日、ホリーが訪問するサリー・トマト(国際的麻薬組織の中心人物)の収監されている刑務所がシンシン刑務所に設定されていることは故なしとしない。この作品の出版された1958年、未だに衰えぬ「赤狩り」(1847-60)の気運、閉塞感の漂う時代状況に反撥し、何ものにも臆することのないホリー生き方を賛美

するカポーティの気持ちを、羨ましくかつまぶしく感じたとに違いない同時代の読者の共感を現代の読者はすくい取る必要がある。

つきまどっていた。語り手が、ホリーに彼の書いた小説を聞かせてくれと言われ、前日に書きあげたばかりの作品を朗読する場面がある。緊張のあまり震える声で彼がホリーに読み聞かせる作品は次のような物語である。小学校の女性教師二人が同じ家に一緒に住んでいるが、そのうちの一人が婚約すると、もう一人が結婚の邪魔になるスキャンダルをばらまくという話である。語り手は、ホリーの様子を窺いながら朗読するが、彼女はタバコの吸い殻をバラバラにしたり、爪をぼんやり見つめたり、靴を買うのを思案しているような冷淡さを見せるので、心臓の縮む思いがする。朗読が終わると、今度はホリーが語り手の作品を批評する番となる。批評とは作者自身も気づいていないような「無意識の真実」（“unconscious truth”, Chesterton 60）を探り出すことというチェスタトンの言葉が真実であるならば、ホリーの洞察は紛れもなく問題の核心を突くものである。ホリーは直裁に指摘する。

「それで終わりなの？ あたし、ダイクって好きよ。ちっとも怖くなんかないわ。でも、ダイクについての話にはまったく閉口するわね。あの人たちの気持ちはわからないわ」わたしが返答に窮していると、「いまのがダイクの話じゃないとしたら、一体、何なの？」

“Is that the end? . . . Of course I like dykes themselves. They don’t scare me a bit. But stories about dykes bore the bejesus out of me. I just can’t put myself in their shoes. Well really, darling,” she said, because I was clearly puzzled, “if it’s not about a couple of old bull-dykes, what the hell is it about?” (Capote 21; italics original)

語り手の新作は「ダイク (dyke)」の物語であった。「ダイク」とは、俗語で女性の同性

愛者、特に男役のレズビアンのことである。ホリーは、単刀直入に、語り手の同性愛的傾向をズバリと指摘するのである。ホリーに急所を突かれた語り手は、読者に対して次のように弁明する。云く、自分の作品をホリーの前で朗読したのはとんだ恥さらしであった。何の話か解説を加えてさらに気まずい思いをしたりすれば恥の上塗りもいいところだ。人前で自作を読むような真似をしたのは虚栄心のなせるわざであった、云々。語り手は、我知らず、その戸惑いを露わにしているわけであるが、無論、この逸話は、第一にホリーの鋭い批評眼の証拠として、第二にホリー・ゴライトリーの物語を読者に語る語り手である「わたし」が「信頼できる語り手」であることの証拠として作者カポティが巧みに挿入したエピソードである。しかし、第三に、この逸話は語り手自身の性自認や性的指向に関する自己韜晦の傾向を露呈するエピソードともなっているわけである。

同性愛の主題（2）諷刺されるラストイー・トローラー

小説に登場する二人目の同性愛者はラストイー・トローラーである。ラストイーは、ホリーが主催するパーティーで、彼女が命じるままにホスト役を精力的に勤めている。彼のことを語り手に紹介して、ホリーは次のように言うのである。

「わからないの。あの人子どもっぽさに執着するのはスカート履くよりオムツにくるまっている方が安心だと思っているからよ。それこそ選択のしどころってものよ。ただ、そのことでは、彼、すごく神経質になっているの。あたしが早く大人になって、問題を直視して、素敵なトラックの運転手と一緒にになったら、と言った時、あの人、バターナイフでわ

たしのこと、突き刺そうとしたのよ。そのうち、わたしが面倒を見るようになってしまったの。それはいいの、あの人、害がないから。女は本当にお人形だと考えているんだから」

“Can’t you see it’s just that Rusty feels safer in diapers than he would in a skirt? Which is really the choice, only he’s awfully touchy about it. He tried to stab me with a butter knife because I told him to grow up and face the issue, settle down and play house with a nice fatherly truck driver. Meantime, I’ve got him on my hands; which is okay, he’s harmless, he thinks girls are dolls literally. (Capote 39-40; emphasis mine)

下線部を施した「スカート履くよりオムツにくるまっている方が安心」という箇所は、ラスティの同性愛の性的傾向を表現する。ホリーはそれを見抜いて、ラスティが、母親に甘える赤ん坊の真似をして、本当の愛を感じるはずのない女性との結婚ごっこなんかやめて本当の自分になりなさい。つまり、スカートを履いて、女になって、筋骨たくましい男性に抱かれて暮らさなさいと痛い所を突いたのである。それでラスティが怒ったわけであるが、その姿は、まさしく自らの性的指向をカミングアウト⁴できない、本当の自分になれない人間の表象である。時代の大立者であるラスティにも閉塞的な時代の影は落ちていたのである。このあたりが、性同一性の多様なあり方を認めないニューヨークの社交界にあっても、自分がホモであることを公言していたカポーティとは大きな違いである。⁵

⁴ カミングアウト (coming out of closet) : (クロゼット [=秘密の状態] から出てくるから) 同性愛者が隠していた性的指向を表明すること。

⁵ 「相手にショックを与えることにかけては、はばかりながら誰にも引けを取らないんだから」 (“I’m

同性愛の主題 (3) 小説のタイトル：表の意味と裏の意味

小説中、そのタイトル “Breakfast at Tiffany’s” の由来となったと思われる一節がある。ホリーが彼女自身のことを語り手に説明する場面である。ある意味で、ホリー本人による彼女の人生のマニフェスト (宣言) でもある。

「あたしが映画のスターになんか絶対なれっこないってことは、わかっているわ。それはとてもむずかしいことだし、もしこちらに少し頭でもあれば、とてもバカバカしい仕事なのよ。あたしの劣等感はそのを受け入れるほど成り下がってはいわ。映画スターになることと、大きな自我を持つこととは同時進行するみたいに思われてるけど、実際は、自我などすっかり捨ててしまうことが肝心なのよ。といっても、金持ちになりたくないとか、有名になりたくないとか言っているわけじゃないの。いつかはそうしてみせるつもりよ。回り道をしてでも、そうなるつもりよ。ただ、そうであっても、あたしの自我だけは捨てたくないの。ある晴れた朝、目を覚まし、ティファニーで朝食を食べる身分になっても、あたし自身というものは失いたくないのね」

“I knew damn well I’d never be a movie star. It’s too hard; and if you’re intelligent, it’s

always top banana in the shock department.” Capote 58) と自称するホリーだが、作者カポーティも負けてはいない。性的少数者に対して不寛容であったニューヨークの社交界においても、カポーティは自分の正体を次のように公言していた。「でもまだ聖者になっちゃいけないけどね。アルコール中毒だし、麻薬常習だし、同性愛だし、天才だし。いま言った四種類すべての人間であって、なおかつ聖者であるということも可能だろうさ。しかし、どう考えたって今は聖者でありっこないのさ」 (“But I’m not a saint yet. I’m an alcoholic. I’m a drug addict. I’m homosexual. I’m a genius. Of course, I could be all four of these dubious things and still be a saint. But I shonuf ain’t no saint yet, nawshuh.” *Music for Chameleons* 261)

too embarrassing. My complexes aren't inferior enough: being a movie star and having a big fat ego are supposed to go hand-in-hand; actually, it's essential not to have any ego at all. I don't mean I'd mind being rich and famous. That's very much on my schedule, and someday I'll try to get around to it; but if it happens, I'd like to have my ego tagging along. I want to still be me when I wake up one fine morning and have breakfast at Tiffany's." (Capote 36-7; emphasis mine)

矜持を持つ人間は尊敬に値する。さらに言えば、ホリーは本当に尊敬できる人間である。我々が真に尊敬できるのは、職業や地位とは関係なく、心の底で矜持を持って生きている人間である。ホリーは、金持ちにも、有名人にもなりたいが、かといってそのために自分自身を失うのは嫌だと明言する。気分が「嫌なレッド（“the mean reds” Capote 37）」に染まった時でもタクシーでティファニーに行けば、すぐによくなるわと言う時、彼女が表現しているのは寂しさや覚束なさへの不安である。しかし、それらに身を苛むことがあっても、自分の「自我」に従って生き通したいと宣言する。過剰に同調を強いる社会で、集団や組織から浮かないように行動する傾向があっても、ホリーのように、何が絶対に譲れないか、自分の矜持、心の奥底の強い芯を表出する人間はいるのである。対照的に、自我を捨て大勢に順応することを余儀なくされていた1958年当時の読者にとって、このホリーの言葉はきつと痛快で、好ましく響いたはずである。

実は、このタイトルには裏の意味が潜んでいる。クラークの伝記によれば、『ティファニーで朝食を』というタイトルは、カポーティが第二次大戦中に耳にした逸話——同性愛の

男が一夜を共にした相手に伝えようとした感謝に対する相手からの返事——がもとになっている。こんな逸話である。時は、第二次世界大戦中の土曜日の夜。場所は、ニューヨーク。ある一人の中年男が、一人の海兵隊員を慰安するつもりで、一夜限りの情事に誘った。彼は海兵隊員のたくましい抱擁に大満足で、その感謝のしるしに何か贈り物を買ってやりたいと思う。しかし、二人が目覚めた朝は日曜日、店はどこも開いていない。朝食を奢ってやればきっと最高の贈り物になると考え、彼はニューヨークで一番豪華な高い店を選ぶように海兵隊員に言った。そして二人の間で次のような会話が交わされたわけである。

「どこへ行きたいかね？」彼は訊いた。「この街で、最高級の、一番値段の張る店を言ってくれ」

地方の出身だった海兵隊員は、ニューヨークでは豪勢で高級店は一つしか知らなかった。「じゃ、ティファニーで朝食をを食いたいね」

“Where would like to go?” he asked. “Pick the fanciest, most expensive place in town.”

The Marine, who was not a native, had heard of only one fancy and expensive place in New York, and he said: “Let’s have breakfast at Tiffany’s.” (Clerk 314; emphasis mine)

映画では無論のこと、原作の小説でも明かされることなかった、生前の作者カポーティと親密な関係にあった伝記作者のみが語ることのできる秘密の逸話である。

同性愛の主題（４）異性愛か同性愛か、理想の相手とは？

語り手が同性愛者であることを見抜いて、ホリーは、理想の結婚相手として、恰好の相手を列挙する。

「インドのネール首相なら理想にもっと

近いわね。ウェンデル・ウィルキーも悪くないな。グレタ・ガルボだったら、あたしいつでも一緒になるわ。結婚ってどこまでも自由なものであるべきよ。相手が男だって女だって何だって——ねえ、もしあんたがあたしのところへやってきて、マンノウォーと結婚したい、といったら、あたしあんたを見直すわ」

“Nehru, he’s nearer the mark. Wendell Willkie. I’d settle for Garbo any day. Why not? A person ought to be able to marry men or women or—listen, if you came to me and said you wanted to hitch up with Man o’ War, I’d respect your feeling.” (Capote 78)

ネールはインドの初代首相のジャワハルラル・ネール (1889-1964)、ウェンデル・ウィルキー (1892-1944) はアメリカの政治家、グレタ・ガルボ (1905-90) はスウェーデン生まれのハリウッド映画女優、そしてマンノウォー (1917-47) はアメリカの競走馬・種牡馬、「20世紀米国の100名馬」の第1位の馬である。肝心なのは、同性愛とか異性愛の問題ではなく、愛していれば、たとえ相手は人間でなくても、良いとホリーは言うのである。ホリーの淡々とした語りは、語り手（そして読者の多く）が縛られている無意味なルールをあぶり出す。誰とどのように結婚するか、人によって違っていい、自由であるべきだという彼女のメッセージは多くの人を開放する。競馬馬だってあり得るというホリーによる福音は、まさしく多様性や差異を面白がるもの、違いを発見して喜ぶ感性の流露なのである。

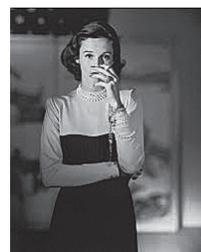
5. カポーティの「白鳥」たち

カポーティには、彼が「白鳥たち」たちと呼んだ社交界の美女たちがいた。「世界で最も有名な、そして自他共に認めるホモセク

シュアルの男」 (“the world’s most famous admitted homosexual” Clarke 447) カポーティは、その「白鳥たち」の中で、宮廷道化よろしく、お気に入りの寵児であった。その「白鳥たち」とは、グロリア・ギネス (Gloria Guinness, 1913-80)、ベイブ・パリー (Barbara “Babe” Paley, 1915-78)、C. Z. ゲスト (C. Z. Guest, 1920-2003)、スリム・ハイワード (のちスリム・キース) (Slim Keith, 1917-90)、パメラ・チャーチル (Pamela Churchill, 1913-80)、マレラ・アニェッリ (Marella Agnelli, 1927-2019) の6人。いずれも権力と影響力を兼ね備えた特権階級の社交界の名士（ソーシャライツ）をその夫としていたのである。



グロリア・ギネス



ベイブ・パリー



C. Z. ゲスト



スリム・ハイワード



パメラ・チャーチル



マレラ・アニェッリ

カポーティは彼女たちのどこに魅了されたのか。伝記作者のクラークは、「白鳥たち」

の蠱惑を次のように説明する。

彼がこれらの白鳥たちに惹きつけられたのは、彼女たちが美と富と気品とを持っていたからだけではない。この三つをとにも兼ね備えていても、彼に嫌われた女性も大勢いるのだ。カポーティの想像力を捉えた女性たち、彼の目にかくも輝かしく映った女性たちは、その本質において文学的と言ってよい、ある特質を共有していた。一言でいえば、彼女たちはみなそれぞれ、語るべき物語を持っていたのである。もともと金持ちに生まれついた女性、高貴な身分に生まれついた女性はほとんどいない。はじめから穏やかな、銀色の波の上をゆったり滑っていたわけではないのだ。彼女たちのいまがあるのは、努力と、野心と、苦闘の賜物だった。トルーマン自身と同じく、彼女たちもまた、自らを創り上げたのである。彼女たちはみな芸術家だ、と彼は言った。《その唯一の作品が、自分自身という死すべき存在である芸術家なのだ》と。（柴田 132-3）

“What drew him to these elegant swans was not just their beauty, riches and style—he disliked many women who had all three. What captured his imagination, what made his favorites shine so brightly in his eyes, was a quality that was essentially literary: they all had stories to tell. Few of them had been born to wealth or position; they had not always glided on serene and silvery waters; they had struggled, schemed and fought to be where they were. They had created themselves, as he himself had done. Each was an artist, he said, “whose sole creation was her perishable self.” Clarke 274; emphasis mine)

カポーティが魅惑されたのは「白鳥たち」の豊かな知性と教養、そして何よりもその「文学的な資質」(a quality that was essentially literary)であった。彼女たち一人ひとりが芸術家であったのである。カポーティがその「白鳥たち」のような女性の粋を集めて、ホリー・ゴライトリーという人物を創造したと仮定してもあながち誤りではないだろう。しかし、ホリーは白鳥ではない。映画『ティファニーで朝食を』の公開50周年記念として出版された *Fifth Avenue, 5 A.M.: Audrey Hepburn, Breakfast at Tiffany's, and the Dawn of the Modern Woman* のによれば、ホリーは「白鳥たち」とは決定的に異なる。その著者は言う。

彼女は言いたいことを言い、やりたいことをやり、白鳥たちと違って、結婚して落ち着くのを徹底的に拒否した。それは単に彼女が奔放だったからというのではなく（もちろんそうには間違いないが）、独立精神こそ彼女の人生で最も大切なものだったからに他ならない。そして、自分を売って、それを手に入れたのだった。 “She said what she wanted, did what she wanted to, and unlike the swans, outright refused to get married and settle down. It isn’t just that she was a wild thing, though she most definitely was, it was that independence was the full mettle of her life, and she earned it by selling herself.” Wasson 62; emphasis mine)

ホリーにとって最優先事項は、「結婚」ではなく「独立精神」。そしてこの「独立精神」のテーマこそ、この小説のテーマである「自由」のテーマと深く関係しているのである。

6. 「名無しのネコ」：ホリーの分身

小説の「自由」のテーマ、ホリーの「独立精神」を表象するのが「ホリーの名無しのネ

コ」 (“Holly’s no-name cat” Capote 73)⁶である。ホリーが抱いているネコには名前がない。ホリーもネコもお互いどちらにも属していないからである。ホリーもネコも誰にも所有されていない。換言すれば、「ホリーの名無しのネコ」は、誰にも捕らわれることなく、自由な身のままでいたいというホリーの気持ちを体現するものである。彼女は、自分の所有物にする気もないのに名前を付ける権利はない、自分もネコもお互いに独立独歩だから。そして自分と自分の所有物が共にしっかりと収まる場所が見つかるまでは、何ひとつ自分のものにしたくはない、と言うのである。その場所は、まだ見つかってはいないが、おそらく「ティファニー」みたいな場所じゃないかしらと言うのである。ホリーはネコとの関係を詳しく説明する。

「この子とは、ある日、川のほとりで出会ったの。あたしたちはお互いどちらのものでもない、独立独歩だから。あたしもこの子も。自分と他のものが共存できる場所を見つけたとわかるまで、あたしは何も自分のものにしたくないの。それがはっきりどこにあるか、今のところまだわからない。でもそれがどのようなものなのかはちゃんとわかっている。(中略) それはティファニーみたいなところなのよ。」

“We just sort of took up by the river one day, we don’t belong to each other: he’s an independent, and so am I. I don’t want to own anything until I know I’ve found the

⁶ サム・ワッソンによれば、原作の映画化にあたり、ネコが登場する12の場面のために、高級ホテルでネコ・オーディションが開催され、合計25匹のオレンジ色のネコが集められ、そのうち12匹のネコが採用されたという。「イヌと違ってネコは一度に一つの芸しかできないことが多いので、映画の撮影には12匹以上が必要だった」からである。(Wasson 116)

place where me and things belong together. I’m not quite sure where that is just yet. But I know what it’s like. . . . It’s like Tiffany’s.” (Capote 37)

ホリーが理想とする生き方は、愛情を寄せつつ、友だち同士でいるということ。それが相手を縛り合わない「自由」な関係というわけである。

7. ホリーはカケス

ホリーも「語るべき物語」を持っているという点では「白鳥たち」と同じあるが、小説中、彼女は同じ鳥でも「カケス」として表象されている。髪を乾かせながら、彼女はお気に入りに入りが一番好きな歌を歌う。悲しげな、大草原を感じさせるメロディの歌で、その歌詞は次のように紹介される。「眠りたくない。死にたくない。ただ旅していきただけ、大



「カケスは森の情報屋さん」
(宮崎学)



翼の一部である
雨覆羽根



160円普通切手の意匠
(発行：1998.2.23から2014.3.31まで)

空の牧場を通して」 (“*Don't wanna sleep, Don't wanna die, Just wanna go a-travellin' through the pastures of the sky.*” Capote 16; italics original)。彼女は水面を優雅に泳ぐ白鳥ではなく、大空を飛翔するカケス。彼女のこのイメージは、彼女の夫であった獣医ドクの次の言葉によって強められる。「それにまた活潑で。カケスのようによくしゃべりました。それに何を話しても、それがいちいち気がきいていて、ラジオより上手なくらいでしたよ」 (“*Lively, too. Talky as a jaybird. With something smart to say on every subject: better than the radio.*” Capote 65)。

カケスはハトぐらいの大きさの鳥。英語名の“jaybird”は、「ジェイ、ジェイ」と鳴くその鳴き声に由来するという。他の鳥の鳴きまねも上手で、物音などを巧みに真似る。羽の色が美しく特に基部は、黒、白、青がだんだら模様を作っている。ホリーの髪の毛もだんだら模様がその特徴である。また、小説中、繰り返し言及される彼女の大きな目は、近眼用の黒い眼鏡をはずすと、髪の毛と同じように、青、緑、茶色も点々と入っている、粉々に砕けたプリズムのようなまだらの瞳が現れる。この大空を飛翔するカケスに比せられるホリーが、蛇蝎のごとく、何よりも嫌うのが鳥カゴである。

8. 隠喩としての鳥カゴ：その二つの意味

作品中、ホリーの自由に対するロマンチックな憧れは随所に見られる。語り手は言う。動物園をはじめとして「彼女は檻の中に入られているものを目にするのは耐えられない」 (“... she couldn't bear to see anything in the cage.” Capote 51) と。事実、クリスマス・プレゼントとして、語り手に豪華な美しい鳥カゴを贈る時、ホリーは言う。「でも、約束してちょうだいね。何があってもこの中に絶

対生き物を入れないうって」 (“*Promise, me, though. Promise you'll never put a living thing in it.*” Capote 56)。言うまでもなく、鳥カゴのイメージは、大空を舞う野生の鳥ならば忌避するであろう監禁のイメージである。⁷

しかし、作品中、鳥カゴは、マイナスのイメージを付与しているだけではない。ホリーとは対照的に、語り手は、鳥カゴに対してある種の憧れを感じている。彼はその憧れを次のように表現するのである。

一軒の骨董屋があつて、わたしを感心させるものがウィンドーに飾られている。宮殿のような鳥カゴで、いくつもの尖塔のついたイスラム寺院の形をしており、竹作りの部屋は、たくさんのおしゃべりなオウムたちに早く住んでもらいたがっているみたいだった。

“... there was an antique store with an object in its window I admired: a palace of a bird cage, a mosque of minarets and bamboo rooms yearning to be filled with talkative parrots.” (Capote 15)

語り手は、生涯、このホリーからプレゼントされた鳥カゴを、アメリカ国内はもちろんのこと、ヨーロッパやモロッコ、西インド諸島にまで持ち歩くのである。「僕は今でもまだその鳥カゴを持っている。それをニューオーリンズ、ナンタケット、ヨーロッパ中、モロッコや西インド諸島にも無理してもって行った」 (“... the bird cage is still mine. I've lugged it to New Orleans, Nantucket, all over Europe, Morocco, the West. Indies.” Capote 57)。無論、

⁷ 鳥カゴは、シルヴィア・プラスの自伝的小説『ベル・ジャー』（1963）ではベル・ジャー（ガラスの鐘型ガラス）となる。また、『歌え、翔べない鳥たちよ』（1970）のマヤ・アンジェロウの詩集 *Shaker, Why Don't You Sing?* (1983) の一編 “Caged Bird” では、詩人は「しかし、カゴの鳥は自由を歌う」 (“... but the caged bird sings of freedom.”) となる。

それは語り手の気まぐれではない。それがホリーからのクリスマス・プレゼントであることに加えて、鳥カゴの中のオウムこそ、作家としての語り手を表現する隠喩だからである。ホリーは、友人のマグに、語り手のことを説明して言う。「かわいそうなくらい、内側にいて外を眺めていたいのよ。誰だって、ガラスに鼻を押しつけいたらバカみたいに見えるでしょ」(“He wants awfully to be on the inside staring out: anybody with their nose pressed against a glass is liable to look stupid.” Capote 46)。語り手は、ホリーによれば、何でも人の秘密を知りたがる鳥カゴの中のオウム、あるいは部屋の中から外を見ようとして窓ガラスに鼻を押しつける族(うから)なのだ、と言うのである。確かに、語り手にとって、鳥カゴの中のオウムは、誰かの部屋に入り込んで、思いの丈を語りたいという作家としての本能の隠喩である。ここにはオウムのように、限られた空間に閉じ込められて、物語を語り続けなければならない作家という職業、物語の語り手としての性(さが)に対する作者カポーティの嘆きの声さえも響いているかもしれない。いずれにせよ、鳥カゴの外側と内側で、それぞれホリーの願望(=自由と飛翔への希求)と、語り手の願望(=安全と語りへの希求)を象徴しているわけである。

9. 「若き日のコールガールとしての芸術家の肖像」

カポーティがチャンピオンとなった「白鳥たち」の生き方と同様に、ホリーの生き方は芸術家としての生き方である。小説の中で、ホリーを理解するための絶好のガイド(案内人)であり、また彼女のことをこよなく愛してやまないO. J. バーマンは、ホリーのことを「本物のインチキ」(“a real phony” Capote 29, 90; italics original), すなわちインチキで

はあるけれど本物には違いない、と繰り返す好感の持てる人物である。そのO. J. バーマンが、ホリーのことを正しく評価するためには是非とも「詩人の心」が必要だと言う。

「あれこれ言っても、わしはあの子が好きなんだ。そのわけは、わしが敏感な人間だからなんだ。そいつが理由だよ。あの子の良さがわかるには敏感でなくてはならん。詩人の心がないとダメなんだ”
“I like the kid. . . I do. I sincerely like the kid. I’m sensitive, that’s why. You’ve got to be sensitive to appreciate her: a streak of the poet.” (Capote 29; emphasis mine)

ホリー理解のために必要なのは「詩人の心」であり、芸術がわかる「詩人肌・素質」の人間でなければ彼女の良さは理解不能というのである。カポーティは、その生き様、その身振り(ジェスチャー)として、「芸術家とは、ただの物書きとは違って、生きていく姿そのものが芸術をなしているのだ、そして自分こそ、その芸術家なのだ」と嘯っていた(稲澤209)と言われる。事実、あるインタビューの中で芸術家の人生そのものが一つの芸術だとして、「素材が作家を選ぶ」ことを次のように断言している。

それが真の芸術家とただの物書きの違いです。ただの物書きは素材を手に入れ、その能力のおかげで職人の仕事をします。真の芸術家は、プルーストのように、波に捕らえられて海岸に打ち上げられた物体のようなものです。彼は素材に憑かれています。

“That’s the difference between the serious artist and the craftsman—the craftsman can take material and because of his abilities do a professional job of it. The serious artist, like Proust, is like an object caught by a wave and swept to shore. He’s obsessed by

his material.” (Inge 172)

「人生は芸術である」という命題が正しいとすれば、自分自身の身を売ってさえ「自我」、自分らしい生き方に徹しようとするホリーの生き方は、芸術は、社会性や倫理その他の何ものにも拘束されず、芸術それ自身のために存在するという「芸術至上主義的」な趣さえ呈する。ホリーの物語は、カポーティによる、言わば「若き日のコールガールとしての芸術家の肖像」(A Portrait of the Artist as a Young Call Girl)⁸と言っても良いだろう。畢竟、この小説は、ホリーという一人のアメリカ娘が、テキサスにいる夫を捨て、祝祭を求めてニューヨークに滞在し、さらに自由であり続けるためにニューヨークを去るまでの青春物語である。ジョイスのスティーヴン・ディーダラスの物語がそうであるように、ホリーについての語り手の断片的記憶とそれに伴う感情、そうして再構成された一編の物語を、わたしたち読者に伝達しようとする作者カポーティの文体は、極めて詩的である。

10. ホリーの夢

ホリーには夢がある。戦争が終わったら兄フレッドと一緒にティファニーのような場所で暮らすという夢である。ホリーは、部屋をシェアすることになったマグに言う。「そし

て戦争が終わったら、わたしはこんなところは、おさらばするつもり」(“And when it’s over, you’ve seen the last of me, boy.” Capote 45)。ホリーは安住の地をすでに見つけていたのである。それは彼女が愛するニューヨークではない。それは「自分と他のものが共存できる場所」(“the place where me and things belong together” Capote 37)であり、「あたしをティファニーにいる心地にさせてくれる本物の生活が送れる場所」(“a real-life place that made me feel like Tiffany’s” Capote 38)である。しかし、兄フレッド戦死の訃報を聞くと、ホリーは語り手にフレッドのことや水泡に帰した将来の夢を語る。「彼はあたしを眠らせてくれたただ一人の人だった。寒い夜に抱きつかせてくれた。メキシコに素敵な場所を見つけておいたのよ。馬がいた。海のそばだった」(“He’s the only one would ever let me. Let me hug him on cold nights. I saw a place in Mexico. With horse. By the sea.” Capote 74)。彼女自身の「ティファニー」を実現する場所、その放浪の人生に終止符を打つ場所として、ホリーが将来を展望して選んだ安住の地はメキシコだったのである。⁹しかし、兄の戦死の報せと共に、結局、ホリーの計画は潰えることになる。まさしくホリー・ゴライトリ版の「アメリカン・ドリーム」である。アメリカ文学における「アメリカン・ドリーム」の宿命¹⁰

⁸ 無論、カポーティの脳裏にあったのはジョイスの『若い芸術家の肖像』(A Portrait of the Artist as a Young Man, 1916)であろう。ちなみに“A Portrait of the Artist as a Young Call Girl”というタイトルは、アメリカの連続TVドラマ『新ビバリーヒルズ青春白書』(Beverly Hills, 90210. Season 5 Episode 18)のエピソード・タイトルである。邦題では「あるエスコートガールの肖像」(放送日:2013年4月15日)と訳されている。確かに、前述のカポーティの説明や、O.J.バーマンがホリーの生業を称して、「チップに頼って生きること。ぐうたらどもと付き合うこと」(“Living off tips. Running around with bums.” Capote 31)と表現したことを想起すれば、「コールガール」というよりも「エスコートガール」という表現の方が適切である。

⁹ アメリカ文学／映画には、主人公が行き詰ると彼らをメキシコに向かわせる作家たちがいる。小説家では『U.S.A.』(1938)のドス・パソス、『オーギー・マーチの冒険』(1953)のソール・ペロー、『路上』(1938)のジャック・ケルアックなど。映画監督では『ワイルド・バンチ』(1969)のサム・ペキンパー、『テルマ&ルイズ』(1991)のリドリー・スコットなどがその適例である。「南に行けば、何とかなる」——そんな幻想がアメリカ人の心根には根強くあるのだろうか。

¹⁰ 悪夢に終わる「アメリカン・ドリーム」の具体例としては、F. S. フィッツジェラルドの『華麗なるギャツビー』(1925)、セオドア・ドライサーの『アメリカの夢』(1925)、アーサー・ミラーの『セー

として、夢はすべて幻滅に終わるのであるのか。結局、ホリーは、彼女自身の「ティファニー」として、象徴的に心に思い描いていたすべてのものを失うことになる。兄のフレッド、彼と暮らすつもりだったメキシコ。ホリー逮捕のスカンダルを恐れてブラジルに帰国した婚約者のホセ。流産したホセの赤ん坊。訣別した名無しのネコ。ティファニーのあるニューヨーク、等々である。しかし、そのことは自分が所属すべき場所を求めるホリーは、誰にも属してはいけないこと、一箇所に止まっただけとはいけないことも含意しているのである。

11. スパニッシュ・ハーレムが表象するもの

ホリーは、その放浪の人生を続けるために、ニューヨークを去ることになる。小説の終わりの場面はスパニッシュ・ハーレムである。この地区は、ニューヨークの110丁目以北のパーク・アヴェニュー沿いのプエルトリコ、キューバ系の人たちの住む貧民街である。あたりを活写するカポーティの筆は、微に入り細を穿つ情景描写の好例である。あちこちにポスターがベタベタ貼られていることは、その限界が剣呑な限界であることを暗示する。さらに、カポーティはそれらのポスターに特別な意味を込める。ポスターが表象する図像は、結局、ホリーには縁のなかった女性像である。スパニッシュ・ハーレムは「粗野で、派手で、陰気な限界だ。そこらじゅうに映画スターの写真ポスターと聖母マリアの絵が貼られている」(A savage, a garish, a moody neighborhood garlanded with poster-portraits of movie stars and Madonnas. Capote 101)。映画女優と聖母マドンナ。これこそ当時の因習的

な女性が憧れた女性像であり、因習や世間の約束事に捕らわれないホリーが敢えて選択しなかった女性像でもある。ホリーの選択は、自分自身の「自我」を、ハリウッドや家庭が体现するものから守るための選択であった。語り手が、スパニッシュ・ハーレムは「粗野で、派手で、陰気な」と語る時、それは彼が心の中に思い描いた風景であって、実際の現実の風景ではないかもしれない。その風景は、結局、ホリーが敬遠した、当時の因習的な女性像を表象する世界の心象風景なのである。

12. ホリーの生き方の代償

ホリーの名刺にある言葉、“*Miss Holiday Golithly, Traveling*”が示唆するように、ホリーは進行形の形で放浪を続ける旅人である。作品中、語り手が「なぜ、旅行中なの?」と尋ねると、ホリーは答える。「結局、わたしは明日の噂(ねぐら)がわからないってことね。だから旅行中ってつけてもらったの」(“After all, how do I know where I’ll be living tomorrow? So I told them to put *Traveling*.” Capote 40; italics original)。この「旅行中」という言葉には、「住所不定」という意味の他に、別の意味も込められている。ホリーは言う。「どこにしる、ホームは自分がくつろげる所。あたしは未だに探しているのよ」(“Anyway, home is where you feel at home. I’m still looking.” Capote 96)。「旅行中」という言葉は、実は、安住の地(ホーム)を求めて旅を続ける彼女自身のことを巧みに表現したものであったわけである。自由奔放で、何の屈託もなさそうなホリーにも意外な一面がある。気楽さの中にもある種の覚悟が必要である。だからこそ、ホリーは自分の気持ちが安らぐ場所をひたすら求めながら、人生の一瞬一瞬を、精一杯、華やかにきらびやかに生きようとする。自由の代償として彼女が苛まれるの

ルスマンの死』(1949)、エドワード・オールビーの『アメリカの夢』(1961)、ノーマン・メイラーの『アメリカの夢』(1965)などを参照のこと。

は不安である。その終わりのない放浪のような生活が、「アングスト」（ドイツ語で「不安」“*Angst*” Capote 38; italics original）としか言いようのない「嫌なレッドの気分」に苛まれる日々であることも彼女自身が告白するところである。要するに、『ティファニーで朝食を』という小説は、主人公ホリーの自由（独立独歩）と不安（孤独）の物語なのであり、そこには作者カポーティ自身の孤独な姿の投映を認めることができるかもしれない。しかし、何にも捕らわれない自由を求めるホリーの奔放な生き方、その芸術的人生を賛美するカポーティの気持ちこそ読者はすくい取るべきであろう。

むすびに

出版から3年後、1961年にカポーティの小説は映画化された。映画版の物語の終わりはハッピー・エンディングである。孤独に生きてきたヒロインのホリーとハンサムな青年作家との結婚の予感である。それまで彼女に欠けていた「永続性と安定」の生活を期待させることで、映画は観客にある種の安堵感を与える。しかし、原作の終わりはオープン・エンディングである。ヒロインの行く末は未定、ホリーの行く末は読者の判断に委ねられている。他方、映画のエンディングでは、ホリーはホリーらしさを失うことになってしまう。ホリデー・ゴライトリー、“*Holiday! Go lightly.*”（「お休みよ！ 軽やかに行きましょーう」）という名のとおり、ホリーは軽やかに前進を続けなければならない。彼女自身の「ティファニー」を求めて旅を続けなければならないのである。因習や世間の約束事に縛り付けられている者からすれば、放浪者や無宿者、あるいは流れ者は、ある種のヒーロー、ヒロインである。だからこそ、原作の小説のほとんどの読者は、ホリーの生き方に「自由

人」の理想を見いだし、憧れを抱いたはずである。自由奔放、天真爛漫、生来のあどけなさ、その「女子力」を発揮して、多くの男たちを虜にして行くホリーこそが魅力的なのである。

しかし、カポーティは、彼女の生き方を全面的に肯定しているわけではない。作中人物の一人、ミルドレット・グロスマン¹¹さながらに、その冷徹なりアリズムは、ホリーの強さと脆さ、計算高さや純情さ、鈍感さと敏感さ、成熟と未成熟など、彼女がプラス面とマイナス面を併せ持つ生身の女性であることを描出する。このヒロイン像には、作者カポーティ自身の自由、気ままさ、生の輝きへの希求が込められていることは言うまでもない。しかし、同時にまた、この世界には安住の場所などないという作者のペシミスティックな考えも感じることもできるのである。

小説の最後で語り手は言う。ホリーに知らせたいことは山ほどある。しかし、何よりも知らせたいのは、彼がスパニッシュ・ハーレムに足繁く通い、ホリーの「名無しのネコ」の行方を捜し、散々苦勞した挙げ句、ついに見つけたことである、と。よく晴れた日曜日の午後、ネコは暖かそうな部屋の窓に坐って

¹¹ ミルドレット・グロスマンとは、語り手が学校時代に知っていたガリ勉の女の子の名前。濡った髪の毛、油じみたメガネ、汚れた指など、およそホリーとは天と地ほどの差があるが、語り手にはシャムの双子（*a Siamese twinstip*）のように似ていると思われる。普通、人間の性格は幾度も作り直されるが、ホリーとミルドレットは絶対に変化しないと語り手は言う。それが二人の共通点である。一人は頭でっかちのリアリスト（*a top-heavy realist*）で、一人はかたよったロマンティスト（*a lopsided romantic*）。この二人はいつまでたっても変わることはないと言って、語り手は次のように続ける。「彼女たちは、同じように迷いのない断固とした足取りで人生を歩み続け、そこから出て行くことであろう。左手にある断崖絶壁などにはほとんど目もくれずに」（“*They would walk through life and out of it with the same determined step that took small notice of those cliffs at the left.*” Capote 55）

いた。語り手はネコの名前は何だろうと考える。もう名前をもらっているはずだからである。きっとネコは本来の居場所を見つけたのであろう。そして語り手は、ホリーもアフリカの小屋であれ何であれ、本来の居場所をみつけていること祈るのである。それは読者も同じであろう。この小説を読み終えた時、読者の心に刻まれるのは、「ティファニーで朝食を」食べることに寓意された幸福を求めて、あてどなく放浪を続ける若きヒロインの姿である。

補遺 [1] 映画版の『ティファニーで朝食を』について

これまで原作からの翻案によって失われることになったものを考察してきたが、紙とインクからなる「書物」というメディアから、光と音からなる「映画」というメディアに代わることによって、以下、ホリーの物語に新しく加味されたものは何であったかを考察したい。それが理解できれば、『ティファニーで朝食を』という映画のアイデンティティー、その正体が確認できるはずである。

① おてんばホリー

小説（原作）のホリーは、あけすけなセックスの話をする、言わば「現代のバースの女房」(“a modern-day Wife of Bath”), チョーサー(1343?-1400)の『カンタベリー物語』(1387-1400)に登場する恋愛の達人ことアリスの再来である。しかし、映画は原作のセクシュアリティ(性現象)を著しくトーンダウンする。映画評論家ジュディス・クリスト(Judith Crist, 1922-2012)は、映画でほかされたホリーのセックスライフを洞察して次のように言う。

『ティファニーで朝食を』は、女性像の表現において随分と進歩的な映画でし

た。恐らく脚本家のアクセルロッドと監督のエドワーズは意図していなかったでしょうが。わたしの中の女性的部分はオードリー・ヘップバーンを絶賛しています。彼女はうまいこと自分のやりたいことをやっているし、自分のことはだいたい自分で決め、ものすごく可愛いくて、魅力的であることに加えて、リアリストだから。彼女の魅力——女性としての魅力——はおてんば娘という単純な魅力から来ていますよ。おてんばと言っても、行動面だけでなく、頭の冴えも含めて。マリリン・モンローにはそれがありませんでしたが、オードリーにはそれがありました。おてんばとして彼女には利発さがありました。そりゃ、確かにコールガールでしたよ。でも、それも認めましょう。いいじゃないですか。それすらも何かひどく惹かれてしまうものがあります。誰も認めないでしょうけど、本当の所、みんな心の中では彼女のそんなところに憧れているんじゃないでしょうか。それは、彼女が罰も受けずにあんなにことをやっているからでしょうか。それとも、すごく態度が大きくて、しかも、何というか、ちょっと不道德だからでしょうか。

“I would say that *Breakfast at Tiffany's* was a progressive step in the depiction of women in the movies, perhaps unintended by Axelrod and Edwards. The woman in me really likes Audrey Hepburn because she is successful at what she's doing, she's sort of in charge of herself, and is a realist beyond being so cute and attractive. That appeal—a woman's appeal—comes from the very basic idea of the gamine, and not just the gamine's physical being, but the idea of her cleverness. Marilyn [Monroe] didn't have

that, but Audrey did. As a gamine, shrewdness was available to her. So she's a call girl, but we let her have it. There's even something very appealing about it. We won't admit it, but don't we, really, all secretly admire her for it? Because she gets away with it? Because she's so imperious, and at the same time is slightly, shall we say, immoral?" (Wasson 167; emphasis mine)

② 好きなように生きているシングル・ガール

同じ女性の立場から、月刊誌『ミズ (Ms.)』（創刊：1972年1月）の創立編集者・社会活動家のレティ・コタン・ポグレビン (Letty Cottin Pogrebin, 1939-) は、ホリーの自立に注目して次のように証言する。

「彼女はみんながなりたかった女性そのものでした。もちろん、彼女はちゃんとした仕事をしておらず、わたしはキャリア志向でしたから、そこはちょっと問題でした。でも、女性の自立なんて考えられなかった時代に、彼女が自立していたという事実は、わたしには正当なものとして計り知れないほど大きな意味がありました。それでいいんだと励まされました。信じられないくらいにグラマラスで、奇抜で、少々、ぶっ飛んだ女の子が、別に男となんて暮らさなくていいんだ、と考えてるんですから。彼女は、好きなように生きているシングル・ガールで、道徳的に非難されそうな、奔放なセックスライフを送っていました。こんなの初めて、見たことはありませんでしたよ」

“She was a woman you wanted to be. Of course, she didn't have a profession and I was career oriented, so that was a little troublesome, but the fact that she was living on her own at a time when women simply

weren't, was very validating to me. It was very affirming. Here was this incredibly glamorous, quirky, slightly bizarre woman who wasn't convinced she had to live with a man. She was a single girl living a life of her own, and she could have an active sex life that wasn't morally questionable. I had never seen that before.” (Wasson 190; emphasis mine)

③ 「グリニッジ・ヴィレッジのおてんば娘

「おてんば」や「好きなように生きているシングル・ガール」という表現を聞いて想起されるのは、アメリカ文学史におけるもう一人のモダンな女性詩人である。マンハッタン南西部の芸術家の多く住む区域、「グリニッジ・ヴィレッジのおてんば娘 (“the Gamine of Greenwich Village”; Staff)」と言われた女流詩人エドナ・ミレイ (1892-1950) である。



Edna St. Vincent Millay (1892-1950)

エドナ・ミレイの有名なアンソロジー・ピース、「ソネット43番（だれの唇にキスをしたか）」は、まさにホリー・ゴライトリーの人生を歌ったかのような詩である。

What lips my lips have kissed, and where, and why,

だれの唇にキスをしたか、どこで、なぜ
I have forgotten, and what arms have lain
それは忘れてしまった、だれの腕が
Under my head till morning; but the rain

朝までわたしの頭の下に置かれていたかも
 Is full of ghosts tonight, that tap and sigh
 だが、今宵も雨がたくさんの亡霊を連れて
 Upon the glass and listen for reply,
 コツコツと窓ガラスを叩いてため息を洩らし
 答えを待つ
 And in my heart there stirs a quiet pain
 わたしの心のなかで静かな悔恨がうずく
 For unremembered lads that not again
 もはや夜半に声をあげてわたしに近づく
 Will turn to me at midnight with a cry.
 思い出せない若者たちのために
 Thus in the winter stands the lonely tree,
 こうして冬のさなかにわびしい木はたたずむ
 Nor knows what birds have vanished one by one,
 どんな鳥が一羽ずつ消えていったのかわから
 ない
 Yet knows its boughs more silent than before:
 だが枝は前よりも静かだ
 I cannot say what loves have come and gone,
 どんな愛が訪れては去っていったのかわたし
 には言えない
 I only know that summer sang in me
 まだ夏がしばらくわたしのなかで歌っていたが
 A little while, that in me sings no more.
 今はもう歌わないことを知っている。
 (November, 1920; Millay 602)

ホリーの先駆的存在とも言うべきエドナ・ミレイが生きた1920年代、「狂騒の20年代」(Roaring Twenties)と呼ばれた時代は、現代娘、すなわち「フラッパー」(flapper)¹²が脚光を

¹² それまでの女性らしいとされてきた装いや行動様式ではなく、濃いメイクアップをして、強い酒を飲み、性交渉、喫煙、ドライブを積極的に楽しむという、因襲的な女性に求められてきた社会的・性的規範を軽視した女性(‘immoral young girl’)たち。また「フラッパー」という語には、ひな鳥が羽を羽ばたかせて、飛び立つ訓練をしている様子を意味し、そこから転じて未成熟な若い女性の軽

浴びた時代であった。彼女が活躍したのは19世紀末期から20世紀半ばにかけてであり、グリニッジ・ヴィレッジ地区は芸術家の天国、あるいはボヘミアニズムの首都として知られていた。また、ビート・ジェネレーションやカウンターカルチャーの東海岸における中心地でもあった。さらに、同性愛者小説である『ティファニーで朝食を』のコンテクストとして想起してもいいことは、グリニッジ・ヴィレッジ地区がアメリカの同性愛者運動発祥の地と言われていることである。時代的に見れば、この界限は『ティファニーで朝食を』が書かれた20世紀半ばから高級化現象(ジェントリフィケーション)が始まり、芸術家たちはより安い場所を求めて、ソーホーやトライベッカへと流出していた。カポーティ自身も『ティファニーで朝食を』書いたのは作品の舞台となったマンハッタンではなく、ブルックリンにあるオリヴァー・スミスのガーデンアパートメント(共同住宅の1階の部屋が庭または裏庭につながっているもの)であった。¹³

補遺 [2] 小説と映画の決定的違い(その1): 主題歌が「空」の歌から「川」の歌へ

薄さや慎みの欠如を表現する俗語あるいは口語表現となったといわれている(OED: “flapper” sb. 2. 2. A young woman, esp. with an implication of flightiness or lack of decorum. *slang* or *colloq.* OED 2nd ed. V. 1008)。

¹³ LGBTのためのニューヨーク観光案内のホームページ(NYC LGBT Historic Sites Project)によれば、カポーティ関連の観光スポットはブルックリンである。カポーティがガーデンアパートメントを賃貸した大家は、ミュージカル『ウエスト・サイド物語』(1957)や『ハロー・ドーリー!』(1964)などのデザインを手掛けた伝説の舞台演出家、オリヴァー・スミス(1818-94)。スミスは1953年にBrooklyn Heights (70 Willow Street Brooklyn)を購入し、生涯そこに住んだ。カポーティは、1955年頃から1965年までのこの時期に代表作『ティファニーで朝食を』(1958)や『冷血』(1966)を書いたのである(NYC LGBT)。

映画はニューヨークの宝石商「ティファニー」の名を一躍世界に知らしめた作品でもあるが、それはまた同時にH・マンシーニの名曲「ムーン・リバー」も大ヒットさせた。「ムーン・リバー」は、メインテーマ（主題歌）として、映画の冒頭と最後に演奏され、劇中は、主演女優のオードリー・ヘプバーンが歌った劇中歌であり、H・マンシーニはアカデミー歌曲賞を受賞した。しかし、この「ムーン・リバー」は原作にはない。原作に登場する歌は、前述のように、大空をいつ果てるともなく飛翔する「カケス」のようなホリーにふさわしく、「眠りたくない。死にたくない。ただ旅していきただけ、大空の牧場を通過して」(Capote 16)という歌詞であった。しかし、空想を追い求めて、空という大平原を自由に飛翔するホリーのイメージが、映画では筏に乗って川を下る内容の歌に代わっている。なぜだろうか。確かに、水のある風景はわたしたちの気持ちを和ませてくれる。しかし、理由はそれだけではなさそうである。映画のためにジョニー・マーサー（1909-76）が作詞した歌詞を見てみよう。

Moon River, wider than a mile,
ムーン・リバー、1マイルより広い川
I'm crossin' you in style some day.
いつか、晴れて堂々と、あなたを渡ろう。
Old dream maker, you heart breaker,
古き夢の紡ぎ手よ、また心を砕く者よ、
Wherever your goin', I'm goin' your way.
あなたがどこに行こうと、わたしはついて行こう。
Two drifters, off to see the world,
二人の漂流者が、世界を見るために旅立つ。
There's such a lot of world to see.
見るべき世界はたくさんある。
We're after the same rainbow's end

わたしたちは角を曲がった処にある
Waitin' round the bend.
同じ虹の端を追い求めている。
My huckleberry friend,
わたしのハックルベリーのような友、
Moon River and me.
ムーン・リバーとわたし。

カポーティの原作がヒロイン・ホリーの「自由」な生き方を主題とすることを考えれば、「ムーン・リバー」の作詞者がミシシッピ川に注目したのはあまりに当然であった。ミシシッピ川と言え、ある人にとっては「ジャズ発祥の地」のニューオーリンズを河口にもつ川であり、別の人にはエルヴィス・プレスリー（1935-77）の魂の故郷であるメンフィスが面する川である。しかし、ミシシッピ川を航行する蒸気船の姿こそアメリカ発展史における象徴的存在であったことを想う時、ミシシッピ川と最も強烈な文学的連想を持つのは『ハックルベリー・フィンの冒険』(Adventures of Huckleberry Finn, 1885)、すなわち主人公ハックが逃亡奴隷ジムと二人で奴隷制を廃止した自由州へ下る川の物語である。アメリカを代表する国民的作家マーク・トウェイン（1835-1910）が著したこの物語は、自由、人種を超えた人間の絆、良心、貧乏などを主題として、アメリカ文学のみならず世界文学の最高峰の一つと言われている。後年、ヘミングウェイをして「アメリカの現代文学は『ハックルベリー・フィンの冒険』により始まる」と言わしめたほどの傑作である。その主人公、白人少年ハックルベリーは、ホリー・ゴライトリーと同様、束縛を嫌う宿無し（浮浪児）であり、逃亡奴隷のジムと共に自由を求めてミシシッピ川を下る。彼もまた、一見、自由で気楽なように見えながら、物語の途中では相当の覚悟をすることにな

る。ホリーの例に倣って「宿無し」や「自由」の主題は、ハックの、「連帯」と「孤独」の主題を反復するのである。

「ムーン・リバー」の歌詞では、ホリーはミッシピ川と共に「人生という名の川」を航行していく。歌詞にある「虹の端」(rainbow's end)という表現は、「虹の端には金の壺がある」という古い迷信に由来し、英語で“find the pot of gold at the end of the rainbow”(虹の根元にある金の壺を見つける)と言えば、「夢をつかむ、夢を実現する」の意味になる。カポーティの原作では、ホリーは、夢を実現するためにニューヨークを去った後、ブラジルに渡り、さらにはアフリカに至るまで放浪の旅を続けることになっていた。しかし、映画のホリーは、ニューヨークにとどまり、そこで「虹をつかみ(=夢をつかみ)」、彼女の「プリンス・チャーミング(理想の男性)」と巡りあって、めでたくハッピー・エンディングとなるのである。

補遺(2): 小説と映画の決定的違い(その2)

小説と映画、それぞれに長所があり、どちらが芸術的に優れているかなどと、その優劣を論じるのは愚の骨頂である。因みに、作者カポーティは、映画会社パラマウントがホリー・ゴライトリー役にオードリー・ヘップバーンを選んだことについて、次のような苦言を呈していることを紹介しておこう。

マリリンなら申し分なく素晴らしかったと思うよ。(中略)彼女もやりたがってたんだ。まるまる二つのシーンを一人で完全に覚えて、演じて見せてくれたほどだ。彼女は最高によかったのに、パラマウントはあらゆる手段を使ってぼくを騙し、オードリーを主演にした。オードリーは昔からの友だちだし、大好きだけど、どう見ても、あの役にはあわなかった。

“Marilyn would have been absolutely marvelous in it. . . . She wanted to play it too, to the extent that she worked up two whole scenes all by herself and did them for me. She was terrifically good, but Paramount double crossed me in every conceivable way and cast Audrey. Audrey is an old friend and one of my favorite people, but she was just wrong for that part.” (Clarke 269)

① 「自由」と「帰属」の主題

原作の主な関心事は、主人公ホリーの「自由」(自分らしさに忠実に生きること)に対する思いと、「ホーム」(帰属すべき安らぎの居場所)に対する思いとの葛藤・相克である。残念ながら、映画のホリーは、すべての登場人物の中で一番自分のことはわかっていない人物として設定されている。ドババタ喜劇に終わることになる彼女のアパートメントでのパーティーで、彼女の慢心したシティー・ガールぶりや、招待客の帽子に火をつけても一向に気がつかないお婆かさんぶりには開いた口がふさがらない。ニューヨークの社交界を渡り歩く彼女の人生がいかに薄っぺらなものであるか、本当の恋愛(自分のことを愛してくれる男の存在)にも気づいていない人物として造型されているのである。映画のテーマは、そんなホリーのイニシエーション(開眼物語)である。そして、ホリーの開眼のテーマを決定的に観客に印象づけるのが、映画の最終場面で彼女の「プリンス・チャーミング」であると判明する若い小説家(原作では無名氏)がホリーに吐く捨て台詞である。実は、この捨て台詞は、ホリーを覚醒させるためのショック療法であると同時に、若い小説家のホリー求愛のための殺し文句となる。同時にまた、それは「自由」と「帰属」についての映画の最終メッセージともなっているの

である。

「君のどこが間違ってるか教えてやるよ、ミス誰だか知らない誰かさん。君は臆病で、勇気がないんだ。君は冒険をして、“そう、人生ってそういうもの。人は恋に落ち、相手のものになる。そうしなきゃ本当の幸せなんて掴めないから”と認めるのを怖がっているんだ。君は自分のことを自由な精神だとか、“野生の生き物”だとか言って、鳥カゴに入れられるのを恐れている。だけど、わかってるかい、君はもう鳥カゴの中にいるんだよ。自分で作った鳥カゴの中にね。その鳥カゴは、西はテキサス州チューリップを境にするわけでも、東はアフリカのソマリランドを境にするわけでもない。君の行くところどこまでもついてくる。どこへ逃げても、結局は、自分の中へ逃げ込むだけなんだから」

“You know what’s wrong with you, Miss Whoever-you-are? You’re chicken, you’ve got no guts. You’re afraid to stick to your chin out and say, “Okay, life’s a fact, people do fall in love, people do belong to each other, because that’s the only chance anybody’s got for real happiness.” You call yourself a free spirit, a “wild thing,” and you’re terrified somebody’s gonna stick you in a cage. Well baby, you’re already in that cage. You built it yourself. And it’s not bounded in the west by Tulip, Texas, or in the east by Somaliland. It’s wherever you go. Because no matter where you run, you just end up running into yourself.” (Wasson 165-6)

いかにもハリウッド的な締め言葉であるが、この言葉を聞いて、ホリーは精神的な目覚めを体験する。映画のエンドロールが始ま

る時には、彼女はすっかり悔い改めて、いい子へと変身している。それまで自分のことを見失っていた女性版の「放蕩息子」（ルカ伝15:11-32）が現代版の「マグダラのマリア」（ルカ伝7:36-50）へと変貌したのである。

② 小説の「ふしだらな他者」から、映画の「いい子のプリンス」へ

このホリーの新生については、次のように言われている。

映画が公開されるまで、小説のホリーはふしだらな他者——まともな人間ではない、変態世界の住人、自分たちとは違う世界の人間という目で見られていた。1961年、いい子のプリンス、オードリー・ヘップバーンがすべてを変えてしまうことになる。映画の『ティファニーで朝食を』で彼女はホリーを家庭へと連れてきたのだ。

... but until then, the Holly of the novel would be viewed as a salacious other—not a normal person, but one of the world’s weirdos, one of *them*. In 1961, Audrey Hepburn, the good girl princess, would change all that. With the movie of *Breakfast at Tiffany’s*, she’d bring Holly home. (Wasson 69; italics original)

小説の翻案、すなわち原作のリメイクにあたり、脚本家のアクセルロッド（1922-2003）が注目したのは、田舎から大都会に出てきた一人の女の子がニューヨークで一人の男の子と知り合いになるという原作のプロット、つまり「ボーイ・ミーツ・ガール」¹⁴というブ

¹⁴ 「ボーイ・ミーツ・ガール (Boy Meets Girl)」とは、物語の類型の一つで、直訳すると「少年、少女に出会う」。少年が少女と出会い恋に落ちる話。転じて、主人公の一人の少年が一人のわけありの少女と出会い、少女の近辺で起こる騒動に巻き込まれながらも、少女と共に騒動を解決しようとする

ロットである。その核心はラブ・ストーリーであって、売れ筋のロマンチック・コメディになり得る可能性であった。善かれ悪しかれ、小説の映画化は原作のホリーのイメージを真逆のものとしてしまったわけである。原作のオープン・エンディングと映画のハッピー・エンディング、いずれが良かったのか。それは物語という文芸ジャンルそのものに対する受容者の好き嫌いの問題、個人の趣味の問題に還元されることになるのである。

Works Cited

- Capote, Truman. *Breakfast at Tiffany's*. 1958. Modern Library. Random House, 1994 (邦訳, カポータィ.『ティファニーで朝食を』瀧口直太郎訳, 東京:新潮社, 1968 /カポータィ.『ティファニーで朝食を』村上春樹訳, 東京:新潮社, 2008).
- . *Music for Chameleons*. 1980. New York: Vintage Books, 1994. (邦訳, トルーマン・カポータィ.『カメレオンのための音楽』野坂昭如訳, 東京:早川書房, 1983)
- Chesterton, G.K. "Old Curiosity Shop." *Appreciations and Criticisms of the Works of Charles Dickens*. 1911. New York: Kennikart Press, 1966.
- Clarke, Gerald. *Capote: A Biography*. New York: Simon & Schuster, 1988 (邦訳, ジェラルド・クラーク.『カポータィ』中野圭二訳, 東京:文藝春秋, 1999).
- Inge, M. Thomas, ed. *Truman Capote: Conversations*. Jackson & London: UP of Mississippi, 1987.
- Mailer, Norman. *Advertisements for Myself*. London: Harvard UP, 1992.
- Millay, Edna St. Vincent. *Collected Poems of Edna St. Vincent Millay*. Harper Collins, 1981.
- Norden, Eric. "Playboy Interview: Truman Capote." *Playboy*. 15. 3 (March 1968) pp. 51-53, 56, 58-62, 160-162, 164-170.
<https://archive.org/details/PlayboyMarch1968US/page/n87>
- NYC LGBT Historic Sites Project. "Oliver Smith / Truman Capote Residence."
<https://www.nyclgbtsites.org/site/oliver-smith-truman-capote-residence/>
- Staff, Harriet. "Reading 'the Gamine of Greenwich Village' in the Bronx."
<https://www.poetryfoundation.org/harriet/2017/02/reading-the-gamine-of-greenwich-village-in-the-bronx>
- Wasson, Sam. *Fifth Avenue, 5 A.M.: Audrey Hepburn, Breakfast at Tiffany's, and the Dawn of the Modern Woman*. Harper Perennial, 2010. (邦訳, 『オードリー・ヘプバーンとティファニーで朝食を: オードリーが創った, 自由に生きる女性像』清水晶子訳, 東京: マーブルブックス出版, 2011).
- 稲澤秀夫. 「カポータィ伝——思慕と憎しみのあいだで」『ユリイカ 特集: カポータィ』21(5) (1989年4月): 208-27.
- 柴田元幸訳. 「カポータィの愛した白鳥たち」『ユリイカ 特集: カポータィ』21(5) (1989年4月): 130-59. (Gerald Clarke, "Bye Society" *Vanity Fair* (April 1988), pp. 118-29からの翻訳)
- 宮崎学. 「カケスは森の情報屋さん」
<https://fireside-essay.jp/miyazaki/bird/562.html>
- 巨理淑子. 「カポータィ図書館」『ユリイカ 特集: カポータィ』21(5) (1989年4月): 228-41.

いった一連の話も指す。(参考: 「ボーイ・ミーツ・ガール」『ウィキペディア』)