

『ブラック・サバス』における家庭内闘争

西村 安弘

映像学科

Domestic Conflicts in “Black Sabbath/I tre volti della paura”

NISHIMURA Yasuhiro

Department of Imaging Art

(Received November 12, 2003 ; Accepted January 18, 2004)

1. 始めに

4 刊本からなるジャン・ピエロ・ブルネッタの名著『イタリア映画史』によると、ピエトロ・フランチーシの『ヘラクレス』*Le fatiche di Ercole* (1957) に代表されるアクション史劇と入れ替わり、1960年代に新たに台頭したジャンル映画として、イタリア式西部劇と並んで幻想ホラー映画 (fantaorroro) が挙げられている。特にマリオ・バーヴァの『血められた墓標』*La maschera del demonio*、ジョルジョ・フェッローニの『生血を吸う女』*Il mulino delle donne di pietra*、ピエロ・レニョーリの『グラマーと吸血鬼』*L'ultima preda del vampiro*、アントン・ジュリオ・マヤーノの『怪談生娘吸血魔』*Seddok l'erede di Satana* の4作が公開された1960年は、イタリアにおけるホラー映画の本格的な始動を印象付ける年であった^(註1)。このことに加えて、『ヘラクレス』の共同製作会社だったガラテア社が、幾許の間もなくゴシック・ホラーの『血まみれの墓標』を手がけ、前者のカメラマンだったバーヴァが、後者で監督を務めている事実を知れば、1960年代における人気ジャンルの交替が、象徴的に示されていることも理解されるだろう。

バーヴァがイタリアでホラー映画というジャンルを確立させた中心人物であったことは、既によく知られていることだが^(註2)、『血められた墓標』と同じガラテア社が共同製作に名前を連ねる『ブラック・サバス／恐怖の三つの顔』*I tre volti della paura* (1963) は、『血まみれの墓標』で監督デビューを果たしたバーヴァが、アクション史劇『地底のヘラクレス』*Ercole al centro della terra* (1961) や犯罪ミステリー『知りすぎた少女』*La ragazza che sapeva troppo* (1962) などを手がけた後に、再びゴシック・ホラーの世界へと回帰した作品である。しかも、この後に続く『白い肌に狂う鞭』*La frusta e il corpo*

(1963) や『モデル連続殺人事件』*Sei donne per l'assassino* (1964) と共に、彼の「創造力の極み」を示す代表作と見なされている一本でもある^(註3)。

また、アメリカではAIP (アメリカン・インターナショナル・ピクチャー) 社の配給によって、「暗黒の安息日」*Black Sabbath* という英語題名で公開されている。これ以前にも、AIP社はニコライ・ゴゴリ原作の『血まみれの墓標』を「暗黒の日曜日」*Black Sunday* という英語題名で公開し、興行的成功をおさめた実績があったので、『ブラック・サバス』が恰も『血まみれの墓標』の続編であるかのような英語題名を付けたものと思われる。しかしながら、『ブラック・サバス』中の一エピソードが、ロシアを舞台にした吸血鬼ものだという内容上の類似点以外には、『血まみれの墓標』との直接的な関連はない。

本稿では、ティム・バートンの『スリーピー・ホロウ』*Sleepy Hollow* (1999) にも大きな靈感を与えたことでも有名な『ブラック・サバス』を取り上げ、バーヴァの構築する世界が、ユニヴァーサル映画社に代表される古典的なホラー映画の単なる焼き直しではなく、1960年代以降に現れたモダン・ホラーの要素を併せ持っていたことを検証してみたい。

2. 文芸ホラーと自己言及性

1950年代から60年代にかけて、イタリア映画界では、数多くのエピソード映画が製作される一方、アメリカでは、AIP社のロジャー・コーマンが、ドライブ・イン劇場向けのSFやホラー映画を低予算で矢継ぎ早に連作していた。特に、『アッシャー家の惨劇』*The Fall of the House of Usher* (1960) 以降、コーマンはE・A・ポー原作のホラー映画をカラー化することに腐心し、エピソード映画形式で『恐怖物語』*Tales of Terror* (1962) を発

表した^(註4)。こうした一連のポーものが、低俗なジャンル映画と見なされがちであったホラー映画に、些かの文芸趣味を添える役割を果たしたことは間違いないだろう。イタリアのホラー映画は、常に輸出を前提に製作されるのが普通であり、「恐怖の三つの顔」というイタリア語題名を持つ『ブラック・サバス』も、AIP社の文芸ホラー路線に合わせて製作された。具体的には、プロローグとエピローグに挟まれた三つの異なったエピソードで構成され、チャーホフ、トルストイ、モーパッサンという三人の作家の名前が、原作者としてクレジットされている。(なお、『ブラック・サバス』にはイタリア語版の他にも、フランス語版や英語版が存在し、各版ではエピソードの序列がまちまちだった。ここでは混乱を避けるために、取り敢えずイタリア語版に従って、第一話「電話」Il telefono、第二話「吸血鬼(ヴルダラク)の家族」I Wurdalak、第三話「水滴」La goccio d'acquaとして記述して行くことにする。)^(註5)

ところが、実際には「水滴」の原作とされるチャーホフの具体的な題名は判然としないし、唯一現代ものである「電話」の原作は、本当のところモーパッサンとは無関係で、「アルフレッド・ヒッチコック・マガジン」誌に寄稿されたハワード・スナイダーの短編に拠っていた^(註6)。クレジット通りの原作が確認出来るのは、アレクセイ・K・トルストイの「吸血鬼の家族」Le Famille du vourdalakであるが、姓しか表記されなかったために、遠戚に当たるレフ・トルストイと屢々混同される結果をもたらした^(註7)。チャーホフも、モーパッサンも数多くの短編小説を残しているのだから、観客がどの原作を取り上げたのか判らなくとも不思議ではないように仕組まれ、文芸ホラーであることを印象付けるために、これらの作家の名声を利用したと見て差し支えないだろう。

この三つのエピソードの中では、「吸血鬼の家族」が典型的なゴシック・ホラーである一方、「電話」と「水滴」はイタリアで黄表紙本(giallo)と呼ばれる犯罪ミステリーに属するものである。ゴシック・ホラーと犯罪ミステリーが、マリオ・バーヴァの作品歴のみならず、イタリアのホラー映画の系譜においても、二つの大きな源流をなすことは、改めて説明するまでもないだろう。『ブラック・サバス』の各エピソードに対する評価も、ゴシック・ホラーを好むのか、犯罪ミステリーを好むのかによって、概ね二通りに分かれている。「シネマティック・ヴァンパイア」の著者ジョン・F・フリッパが、「吸血鬼の家族」を最良のエピソードと見なしているのに対し^(註8)、「1960年代のイタリアのホラー映画」の著者ローレンス・マッカラムは、「水滴」をベストに推してい

る^(註9)。総じて否定的な評価を受けているのは、唯一の現代劇である「電話」であるが、これはAIP社がストーリーを改変したことに起因すると、「マリオ・バーヴァの怪奇世界」の著者トロイ・ハワースは主張している^(註10)。

A・K・トルストイの「吸血鬼の家族」は、デビュー作の「吸血鬼(ウブイリ)」(1814)とほぼ同時期にフランス語で執筆され、1884年にロシア語訳が出版されたゴシック小説である。フランス語原文が、1950年の“Revue des études slaves”に掲載されたので、『ブラック・サバス』の脚本は、恐らくこれを下敷きにしたものと推測される^(註11)。脚本を担当したのは、マルチェッロ・フォンダート、アルベルト・ベヴィラクア、バーヴァの三人で、これにウーゴ・グエッラがノー・クレジットで参加した。ストレーガ賞に輝いた「猫の眼」(1968)などでベスト・セラー作家となったベヴィラクアは、自作の同名小説を映画化した『奔放な女』La califfa (1970)で、映画監督にも進出した才人で、1969年から1985年にかけて、16人のカップルを殺害した<フィレンツェの怪物>事件の犯人として誣告され、この時の苦い体験をもとに「母への遺書」(1995)を執筆したことでも知られている^(註12)。

前述したように、<吸血鬼>のテーマを扱った「吸血鬼の家族」は、バーヴァにとって『血まみれの墓標』に次ぐ、ロシアものだった。しかも、カメラマン時代のバーヴァには、リッカルド・フレダの『怪傑白魔』Agi Murad il diavolo bianco (1958)で、レフ・トルストイ原作のコスチューム劇を手がけた体験があり^(註13)、こうした特異な題材を手がけるには打ってつけであった。更には、チネチッタでの製作コストを削減するために、『血まみれの墓標』の美術(修道院のセット)と音楽が、「吸血鬼の家族」で再び使用されている。このような低予算映画における使い回しは、ロジャー・コーマンが同一キャストとセットで『忍者と悪女』The Raven (1963)と『古城の亡霊』The Terror (1963)の二本を完成させたことを想起させることだろう。

主演には、ユニヴァーサル社で、ジェイムズ・ホエールの『フランケンシュタイン』Frankenstein (1931)や『魔の家』The Old Dark House (1932)、カール・フロイントの『ミイラ再生』The Mummy (1932)に出演し、怪奇スターとしての地位を確立したボリス・カーロフが招聘された。トッド・ブラウニングの『魔人ドラキュラ』Dracula (1931)に次いで、ユニヴァーサル社が『フランケンシュタイン』の映画化を企画した時、出演を固辞したベラ・ルゴシに代わって、ロンドン生まれのカーロフが起用され、ノー・クレジットのまま、怪物(モン

スター)役に扮したことは、よく知られている。その後、チャールズ・ブレビンの『成吉思汗の秘密』The Mask of Fu Manchu (1932) やウィリアム・ニーの『探偵ワン氏』Mr. Wong Detective (1938) などでは、東洋人に扮して役柄を広げる一方、引き続き出演した<フランケンシュタイン>や<ミイラ>シリーズでは、徒らに怪異なメイキャップを繰り返すばかりとなった。<フランケンシュタイン>シリーズに限ってみても、メアリー・シェリーの原作小説とは次第にかけ離れ、荒唐無稽なモンスター映画へと変貌を遂げたことは、間違いないだろう。

ジャック・ターナーの『キャット・ピープル』Cat People (1942) を筆頭に、1940年代にヴァル・リュートンがRKO社で連作したホラー映画は、心理的なサスペンス描写を重視することで、キワモノ化したユニヴァーサル社のモンスター映画に対するアンチ・テーゼの意味を持った。更に戦後になると、チャールズ・T・バートンの『凸凹フランケンシュタインの巻』Abbott and Costello Meet Frankenstein (1948) が、アボット=コストロのコメディアン・コンビに、ベラ・ルゴシのドラキュラやロン・チェイニー・ジュニアの狼男を共演させることで、ユニヴァーサル映画社が、自社のモンスター映画を物笑いの種に貶めた時、古典的なホラー映画は、死の危機に瀕したと言って良いだろう。

カーロフはフランケンシュタインの怪物役をグレン・ストレンジに譲っていたものの、同じくバートンの『凸凹殺人ホテル』Abbott and Costello Meet the Killer, Boris Karloff (1949) では、律儀にコメディ芝居にお付き合いし、怪奇スターのイメージは、陳腐なステレオタイプに墮してしまった。そして、TVシリーズ「スリラー」(1960~1962)でホスト役を務めた後、『忍者と悪女』及び『古城の亡霊』に出演したカーロフは、怪奇スターとしての再起を果たしたばかりだった。従って、この二作に引き続いて出演した『ブラック・サバス』において、本編中の挿話「吸血鬼の家族」に加えて、プロローグとエピローグの場面でも、カーロフが案内役となって登場しているのは、直接的にはTVシリーズの役割を継承したものと思えるだろう。結果として、『ブラック・サバス』のロシア人役は、カーロフにとっても最も高く評価される演技となった^(註14)。

しかしながら、「吸血鬼の家族」の登場人物の扮装のままカーロフが登場し、カメラが後退すると、撮影所の舞台裏までも写し込んでしまうエピローグは、モダン・ホラーの特徴である自己言及性の発露であり、このジャンルに耽溺し切っていない冷めたアイロニーが汲み取れることだろう。換言すると、ともすればホラー映画というジャンル自体が笑いに転化してしまう時代であって、

この冷めたアイロニーこそ、ホラー映画というジャンルに対して、バーヴァという映画作家の唯一取り得る道であったのである。

次節では、ゴシック・ホラーである「吸血鬼の家族」を取り上げ、原作小説と照会しながら、家庭内における秩序の対立について分析することにしよう。

3. 「吸血鬼の家族」における家庭内闘争

先ず、原作小説と映画の物語内容の比較から始めよう。

原作小説の梗概

1815年のウィーン郊外。ある貴婦人の城で、フランス人のデュルフェ老侯爵が、昔話を語り出す。1759年ド・グラモン公爵夫人に袖にされたデュルフェは、外交官としてモルダヴィアへ派遣された往路で、あるセルビア人の家で宿をとった。家内には、ゲオルギエとペタルの兄弟、ゲオルギエの妻と二人の息子、そしてド・グラモン公爵夫人に似た妹のズデンカがいた。ゲオルギエの語るところによると、家長のゴルシャは、トルコ人の吸血鬼アリ・ベグを退治するために不在であった。ゴルシャは10日の間に戻らなかった時には、自分を木の杭で刺し殺すように言い残していた。刻限が切れようとした丁度その時、アリ・ベグの生首を持ち帰る。侯爵が客間で寝ていると、ゴルシャに覗かれているように感じ、起き出してみると、ゴルシャが子供を連れ出そうとしているのを聞きつける。ゲオルギエは道端で倒れていた子供を発見する。翌朝、流水のため、川を渡れなくなった侯爵は、前夜と同じように、ゴルシャがやって来たのを聞きつける。家中の者を起こすと、子供が卒倒していて、明け方には息を引き取ってしまう。子供の葬式のあった三日後の夜、今度は下の子供がゴルシャの声を聞く。次の夜、侯爵はズデンカと愛を語ろうとするが、ゲオルギエによって遮られてしまう。翌日の夕方、ゲオルギエは帰宅したゴルシャを杭を持って追い払ってしまう。翌朝、流水が消えたので、侯爵は出立する。半年後、モルダヴィアからの帰路、侯爵は近くの修道院に立ち寄る。そこで、ゲオルギエの息子が墓から甦り、母親の生血を吸い、埋葬された彼女が下の子と夫、義理の弟の生血を吸い、ズデンカは乱心したと聞かされる。侯爵が屋敷に駆けつけると、ズデンカがいたが、彼女の変身に気付く。侯爵は隙をみて屋敷から抜け出し、追いつがる吸血鬼の一族から辛うじて逃れることが出来た。

映画の梗概

貴族のウラディーミル・ドゥルフェが旅の途中、川岸で首なし死体を発見する。一夜の宿を求めて、ある田舎

屋を訪れてみると、長男のジョルジョから、家長のゴルカがトルコ人の吸血鬼アリ・ベグを退治するために不在であることを知らされる。ゴルカは五日の間に戻らなかった時には、自分を家に入れてはいけないと言い残していた。家内には、ジョルジョの妻マルタとその息子イヴァン、弟のピエトロ、そして妹のズデンカがいた。刻限が切れようとした丁度その時、ゴルカがアリ・ベグの生首を持ち帰る。ウラディーミルが客間で寝ていると、ゴルカに覗かれているように感じ、起き出してみると、喉を噛み切られたピエトロの死体を発見する。イヴァンがゴルカによって連れ出されたので、ジョルジョが探しに行くと、既に息子は事切れていた。一度は埋葬されたイヴァンが墓から甦ったので、彼を迎え入れようとした母親は、制止する夫のジョルジョを刺し殺してしまう。ところが、玄関の扉を開けると、ゴルカが立っている。ズデンカの美しさに惹かれたウラディーミルは、彼女を連れて朽ち果てた修道院に逃げる。しかし、ウラディーミルがまどろんだ隙に、ズデンカはゴルカに連れ戻されてしまう。再び田舎屋へ舞い戻ったウラディーミルは、家族の一員とされてしまう。

主人公の旅人が古くて大きな屋敷を訪れ、そこで思いも寄らぬ恐ろしい体験をするという「吸血鬼の家族」の物語内容は、西欧譚＜化物屋敷もの＞とも呼べる典型的なゴシック・ホラーの形式を備えている。原作の回想部分のみを取り上げ、数ヶ月間に渡る事件を一日に集約しているとは言うものの、映画の物語内容自体は、かなり原作に忠実であると言えるだろう。一般に古典的なホラー映画は、二つの相反する秩序をめぐる闘いとして理解することが可能であり、ルーマニア人のドラキュラや古代エジプト人のイムホテップなど、主人公の帰属する共同体の外にいる他者＝外国人が、屢々異形の者（モンスター）として表象されて来た^(註15)。

この「吸血鬼の家族」の冒頭部分でも、先ず、ロシア人（原作ではセルビア人）とトルコ人、キリスト教とイスラム教、人間と吸血鬼（ヴルドラク）という対立が提起される。ロシア人のA・K・トルストイがフランス語で執筆し、ウィーン会議を時代背景にロシアに派遣されたフランス人を主人公に設定した原作小説では、オーストリアの東方拡大によるスラブ民族の支配、つまり西欧の脅威という帝国主義的権力関係も投影されていた。ところが、主人公の名前がウラディーミルとロシア風に改められた映画では、こうした国家権力的な対立は回避されると同時に、吸血鬼となったゴルカ（原作ではゴルシャ）が帰宅した瞬間から、直ちに家父長制をめぐる家庭内の闘争へと転化されて行く。実際のところ、「吸血鬼の家

族」の恐怖の源泉は、仲睦まじかったゴルカの一族が次々と殺され、吸血鬼化されて行く過程にあり、主人公ウラディーミルは、終盤までこの過程を目撃する傍観者の立場に留まっている。

先ず注目すべきなのは、ジョルジョとマルタの夫婦が、息子イヴァンの亡骸を巡って対立する場面である。父親として理性的に振舞おうとするジョルジョは、吸血鬼となるのを防ぐため、イヴァンの心臓に短剣を突き刺そうとするのだが、母親として感情の昂ぶったマルタは、それを決して許しはしない。二人が寝室で横たわっていると、戸外から「寒いよ！」と啜り泣くイヴァンの声が聞こえて来る。マルタは玄関に向おうとするが、ジョルジョがそれを止めようとしたために、彼を刺し殺してしまう。ところが、扉を開けた彼女が見たのは、舅のゴルカなのであった。

ここでは、子供の扱いを巡って対立する夫婦関係が描かれている。力づくで命令しようとする夫に、妻が決然として叛旗を翻し、家庭内で父権性が脅かされた時、家長である舅が登場し、再び秩序が取り戻されるのである。こうした家庭内の父権性にまつわる闘争に、部外者であるウラディーミルの参加する余地がないのは当然のことである。また、この場面で重要なことは、子供が吸血鬼となって、その両親を脅かしている点であろう。

ホラー映画における恐怖の源泉が、抑圧されたものであるという視点に立つならば、古典的なホラー映画では、モンスターが屢々他者＝外国人として表象されて来た。『ミイラ再生』で観客を恐怖に陥れるイムホテップは、イギリスがエジプトの植民地化を果たした結果、その民族的な遺産であるピラミッドから略奪し、大英博物館に持ち帰った戦利品だった。同じように、「吸血鬼の家族」の冒頭でも、トルコ人のアリ・ベグが吸血鬼として紹介され、善良なキリスト教徒にとって、イスラム教徒が邪悪なモンスターであることが強調されている。

その一方、ロマン・ポランスキーの『ローズマリーの赤ちゃん』Rosemary's Baby (1968) やウィリアム・フリードキン『エクソシスト』The Exorcist (1973)、リチャード・ドナーの『オーメン』The Omen (1976)、ブライアン・デ・パルマの『キャリー』Carrie (1976) など、1960年代以降に登場したアメリカのモダン・ホラーでは、中絶や家庭内暴力の犠牲者となる胎児や児童が、モンスターとして表象されるようになった^(註16)。墓地に埋めた子供が甦って、家族を震撼させるという「吸血鬼の家族」のプロットは、ステイーヴン・キングの同名小説を原作とするメアリー・ランバートの『ペット・セメタリー』Pet Sematary (1989) に先行するものである。バーヴァのフィルモグラフィを見ても、『呪いの館』

Operazione Paura (1966) や『血みどろの入り江』 Reazione a catena (1971)、『ザ・ショック』 Shock (1977) と、子供を恐怖の源泉とするホラー映画が続くが、このモチーフを打ち出した最初の作品が、『ブラック・サバス』なのである。

主人公ウラディーミルとゴルカー族との関わりは、一人娘ズデンカとの逃亡として現れる。表向きの口実は、吸血鬼一族の毒牙から逃れるために、乙女のズデンカを連れ出すのだが、実質的には、恋人同士の駆け落ちに他ならない。ところが、ズデンカが家長であるゴルカに連れ戻され、ウラディーミルは彼女の寝室へ取って返す。この寝室で二人が再会する場面は、数多くのホラー映画の中でも、最も美しいラヴ・シーンとなっている。吸血鬼となったズデンカに向かって、ウラディーミルは君なしでは生きて行けないと言い放つ。彼女はキスしてと答え、ウラディーミルはズデンカの唇を奪うが、彼女の唇は彼の首筋へと移って行く。原作では、主人公がズデンカを振り切って逃げ出すことに成功し、秩序は正常に保たれるのだが、映画では、ウラディーミルが吸血鬼となるのを、ゴルカを始めとする家族が窓から見守っているところで終わってしまう。つまり、家族から娘を引き離し、嫁に迎えようとして失敗した青年が、反対に婿入りの儀式を済ませ、晴れて家族の一員となるのであり、ここでも一度は脅かされた家父長制が回復されることで締め括られているのである。

4. 結びに代えて

『フランケンシュタイン』や『ミイラ再生』といった1930年代のユニヴァーサル映画社の作品で、古典的なホラー映画の象徴的アイコンとなったボリス・カーロフが出演する『ブラック・サバス』は、戦後には滑稽なジャンルと見なされ、死の危機に瀕したホラー映画に、文芸趣味を加味することで、些かの威厳を取り戻そうとする試みであった。「自らが西部劇に過ぎないことを恥じ（中略）、このジャンルの映画に固有のものではないが、それを豊かにするように思われる何らかの価値によって、自己を正当化しようと努力している西部劇」を「超西部劇」と命名したアンドレ・バザンに倣うならば、こうした特徴を持つ『ブラック・サバス』は、正しく「超ホラー映画」と呼ぶことが出来る^(註17)。しかも、恐怖の源泉である抑圧されたものが、外国人の代わりに家庭内の子供として表象される「吸血鬼の家族」のエピソードは、この映画が単なる古典的なゴシック・ホラーの定型を繰り返しているのではなく、モダン・ホラーの要素を兼ね備えていることも示している。そして、ボリス・カーロフを起用しつつ、父権の復活を取り上げた「吸血鬼の家族」

は、ゴシック・ホラーの再生が、このジャンルに対する鋭敏な批判精神なくしては、最早成立しないことを証明していたとも言えるだろう。

註

(註1) Cf. Gian Piero Brunetta, *Storia del cinema italiano vol. 4*, Editori Riuniti, Roma, 1993, p. 408.

(註2) 拙稿「イタリアにおける恐怖映画の成立／マリオ・バーヴァの『血ぬられた墓標』を中心に」(『映像学』、第55号、日本映像学会、1995年所収)を参照。

(註3) Cf. Tim Lucas, “Mario Bava”, in *The BFI Companion to Horror*, edited by Kim Newman, Cassell, London, 1996, pp 35–37.

(註4) AIPにおけるロジャー・コーマンのポーものには、『アッシャー家の惨劇』The Fall of the House of Usher (1960)、『恐怖の振り子』Pit and the Pendulum (1961) 『姦婦の生き埋葬』The Premature Burial (1962) 『恐怖物語 (黒猫の怨霊／怪異ミイラの恐怖／人妻を眠らす妖術)』Tales of Terror (1962) 『忍者と悪女』Raven (1963)、『赤死病の仮面』The Masque of the Red Death (1964) がある。なお、日本では大蔵映画が配給した『恐怖物語』Tales of Terror は、『怪異ミイラの恐怖』『黒猫の怨霊』『人妻を眠らす妖術』の三本の独立した作品として公開された。

(註5) トロイ・ハワースに拠ると、フランス語版の順序は「電話」「水滴」「吸血鬼の家族」であり、英語版は「水滴」「電話」「吸血鬼の家族」となっていた。Cf. Troy Howarth, *The Hounded World of Mario Bava*, FAB Press, 2002, p. 335.

(註6) Cf. Alberto Pezzotta, *Mario Bava, Il castro cinema*, Milano, 1995, p. 40.

(註7) R. Poppi e M. Pecorari, *Dizionario del cinema italiano/I film vol. 3 dal 1960 al 1969*, Gremese Editore, Roma, 1992. では、原作者名をレフ・トルストイとLawrence McCallum, *Italian Horror Films of the 1960s: Critical Catalog of 62 Chillers*, McFarland & Co, Jefferson, North Carolina, 1998. では、レオ・トルストイと誤記している。

(註8) Cf. John L. Flynn, *Cinematic Vampires*, McFarland & Co., Jefferson, North Carolina, 1992, p. 132. (ジョン・L・フリン「シネマティック・バンパイア／吸血鬼映画大全」濱口幸一、村尾静二、濱田尚孝訳、フィルムアート社、1995年、138～139頁。)

(註9) Ibid., *Italian Horror Films of the 1960s: Critical Catalog of 62 Chillers*, p. 23.

(註10) Ibid., *The Hounded World of Mario Bava*, p. 77.

(註11) 栗原成郎「異教基層の隆起—A・K・トルストイの初期幻想小説」(『世界幻想文学大系 第34巻／ロシア神秘小説集』、国書刊行会、1984年、354～366頁。)

(註12) イタリア版「切り裂きジャック」とも呼ばれる「フィレンツェの怪物」事件は、ロベルト・ベニーニの「怪物」Il mostro (1994) やダリオ・アルジェントの『スタンダール・シンドローム』La sindrome di Stendhal (1995) などの幾つかの映画、そしてトーマス・ハリスの小説「ハンニバル」にヒントを与えている。但し、ディーノ・デ・ランレンティースがリドリ・スコットの監督で映画化した『ハンニバル』Hannibal (2001) では、「フィレンツェの怪物」に関する挿話は、撮影されたにもかかわらず、公開版からは削除された。

(註13) バーヴァの関係した作品の他にも、イタリアでは、ロシア文学は繰り返し映画化されて来た。以下は、その代表的な例である。

○レフ・トルストイ

- 「ハジ・ムラート」→ヌンツィオ・マラソンマ『白魔』Il diavolo bianco (1947)
 「戦争と平和」→キング・ヴィダーの『戦争と平和』Guerra e pace (1955)
 「神の業と人の業」→タヴィアーニ兄弟の『聖ミケーレの雄鶏』San Michele aveva un gallo (1971)
 「セルギー神父」→タヴィアーニ兄弟の『太陽は夜も輝く』Il sole anche di notti (1989)
 「復活」→タヴィアーニ兄弟の『復活』Resurrezione (2001)
- ヒョードル・ドストエフスキー
 「白夜」→ルキーノ・ヴィスコンティの『白夜』Le notti bianche (1957)
- アレクサンドル・プーシキン
 「プガチョフの反乱物語」「大尉の娘」→アルベルト・ラットゥアーダの『テンペスト』La tempesta (1958)
- ニコライ・ゴーゴリ
 「外套」→アルベルト・ラットゥアーダの『外套』Il capotto (1952)
- アンドレイ・プラトノフ
 「三男」→フランチェスコ・ロージの『三人兄弟』Tre fratelli (1980)

- ボリス・パステルナーク
 「ドクトル・ジバゴ」→デイヴィッド・リーンの『ドクトル・ジバゴ』Il dottor Zivago (1965)
- (註14) Ibid., “Mario Bava”, in *The BFI Companion to Horror*, and *ibid.*, *The Hounded World of Mario Bava*.
- (註15) フランケンシュタインの怪物役で有名なボリス・カーロフが、『成吉思汗の秘密』のフー・マンチューなど、中国人役を持ち役としたことも、恐怖の源泉が他者＝外国人だという典型的な例であろう。また、南海漂流ものにゴシック・ホラーの要素を混合したアーネスト・B・シェードサック&アーヴィング・ピシエルの『猟奇島』The Most Dangerous Game (1932) では、ロシアの亡命貴族ザーロフ伯爵（レスリー・バックス）が、この南海の孤島を支配する絶対君主として登場している。
- (註16) ロビン・ウッド「アメリカのホラー映画序説」藤原敏史訳（『新映画理論集成Ⅰ』岩本憲児、武田潔、斎藤綾子編、フィルムアート社、44-76頁、所収）
- (註17) Andre Bazin, “Evolution du western”, in *Qu'est-ce que le cinéma?*, Les Editions du Cerf, 1985, pp. 229-239. (アンドレ・バザン「西部劇の進化」(『映画とは何かⅠ』小海永二訳、美術出版社、1974年、195-210頁、所収))