

移民映画Surcos(『溝』)と前期フランコ体制の変容

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 2018-04-02 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 大原, 志麻 メールアドレス: 所属:
URL	https://doi.org/10.14945/00024896

移民映画 *Surcos* (『溝』) と 前期フランコ体制の変容

大 原 志 麻

はじめに

映画の一般上映は、1895年にフランスのリュミエール兄弟がシネマトグラフを映写したのが始まりとされている。映画は次第にスペインでも娯楽の王様となっていき、1914年段階で映画館は900を越えた。映画製作の面では質的に外国映画、特にアメリカ映画にかなわなかったが、サルバドル・ダリとルイス・ブニュエルが、当時の最先端の芸術の潮流であったシュルレアリスム運動を、映画を媒体に表現しようと1929年に『アンダルシアの犬』(*Un chien andalou*)を製作し、その自動筆記のような映像によってサイレント時代を代表する伝説の映画になるなど、優れた作品もあった。

第二共和政期にスペインが内戦に向かって騒然となっていくとともに、映画監督は政治的・思想的立場に関係なく映画製作に動員され、ブニュエルは1933年に『糧なき大地』撮影する。同作品では1925年にアルフォンソ13世が行幸するまではスペイン国内でもその存在が知られることのなかったラス・ウルデス地方における近代文明の不在、貧窮、飢え、労働が逆に困窮をもたらすグロテスクな逆説、マラリアといった疫病、近親婚による精神障害と奇形、クレチン症など、異教的な祭事以外にほとんど固有のフォークロアや民謡がない状況などがドキュメンタリーとしてまとめられている。また、この作品は当時のレール政権の公式見解に反した内容となっており、カトリック教会の既得権益批判なども見られ、政府の検閲により上映禁止となった。

スペイン内戦が終了し、フランコ政権が確立した40年代の映画は、客観的視点を持たない、あくまで勝利者であるフランコ側に立った政治的偏向映画である「戦争・英雄もの」、続いてフランコ側を精神的に支えたカトリック界の思想を喧伝する「カトリックもの」やスペイン文化を喧伝する「カルメンもの」が主流となった。戦時体制が継続した40年代のスペイン映画では、家父長制、そ

してカトリックによる理想の家族像が喧伝された。しかし50年代に入ると40年代の映画に批判的な改革が始まる。本稿では、「戦時体制」色が残る40年代の公式のスペイン映画の特徴と、1951年の*Surcos*（『溝』）とを比較する。50年代の政治の変容と映画の画期の連動性についてみていくことで、ベルランガ監督の『死刑執行人』（*El Verdugo*、スペイン・イタリア、63年）など他により優れたネオレアリスマ映画がありながらも『溝』¹がなぜスペイン映画史上最も重要な作品の一つとなったかについて考察する。

1. 戦争・英雄もの—『種族』（*Raza*）—

フランコは新興メディアだった映画をイデオロギー統制の有力な手段として活用し、フランコが内戦に勝利した1939年からアウトアルキー政策を放棄した1959年までの前期フランコ体制（*el primer franquismo*）の40年代には、42年の『部隊が第一！』（*¡A mí la Legión!*）や米西戦争を扱った45年の『フィリピンの最後の男たち』（*Los últimos de Filipinas*）など、国民軍派が内戦を「救国の聖戦」と位置づけ、その思想を徹底させようとする趣旨の国策映画が多く作られた。その中で、稀に見るほど今日まで頻繁に言及される映画が41年の『民族』（*Raza*）であり、そこにはフランコ独裁体制のイデオロギーが色濃く反映されている。

監督のホセ・ルイス・サエンス・デ・エレディアはファランヘ党を設立したプリモ・デ・リベラの従兄弟で、またフランコ自身がハイメ・デ・アンドラーデのペンネームで脚本を書いている。『民族』は、映画審査委員会からは高く評価され、スペインとアルゼンチンでの興行収入はよかった。なおオリジナルが製作された1941年当時は、協調関係にあったナチス・ドイツの戦勝が続いていたため、親ドイツ性やファシズム礼賛が含まれていたが、1950年にはアメリカ合衆国への批判を抑え、ファランヘ党への言及やナチス式敬礼のシークエンス、反共ナレーションをカットし、タイトルを『民族』から『ある民族の精神』（*Espíritu de una raza*）へと変更した新しい版が上映されるとともに政府は41年版の全てのコピーを破壊する。しかし93年にスペインで、95年にベルリンの映画館でも41年版の完全版が見つかり、2002年に*Raza / Espíritu de una raza*完全版のDVDが販売されている。

¹ 筆者は「フランコ期の映画における政治文化：ベルランガと ¡Bienvenido, Mister Marshall! の歴史性」『翻訳の文化／文化の翻訳』6号、45-74頁の中で、乾英一郎『スペイン映画史』における訳を用いて*Surcos*を『根無し草』としたが、ここでは映画における*Surcos*の持つ表象（農村の畝、長男が亡くなる側溝）から『溝』と訳すこととする。

あらすじは以下の通りである。1897年ガリシア地方のビジャガルシア・デ・アロサを舞台に、母イサベルは夫ペドロ・チュルーカ大佐の帰国を4人の子供たち、すなわち欲深い長男ペドロ、正義感が強くて性格のよい次男ホセ、心優しく家庭的なイサベリータ、そして生まれたばかりの赤ん坊のハイメと共に待っていた。ペドロ・チュルーカは帰国すると子供たちに、トラファルガー海戦で倒れた先祖のスペイン人たちを例に引きながら、英雄的な行いや、民族・祖国の持つ意味を教える。そして、先祖のコスメ・チュルーカがキューバの独立反乱鎮圧に赴き、スペインを支配していたフリーメーソンがキューバを見捨てたことが原因で死亡したことなどを長々と語り、チュルーカの名字と軍人氣質を受け継ぐよう子供たちに諭す。成人したペドロは共和国の国会議員に、ホセは父の後を継いで軍人に、イサベリータはホセの級友ルイスと結婚し、ハイメは修道院に入る。1936年にスペイン内戦が勃発すると、国会議員のペドロと軍人のホセの対立が激しくなる。国民党軍のスパイとなったホセは逮捕され、軍法会議の結果、銃殺刑に処される。かねてからホセに思いを寄せていたイサベリータの友人マリソルがホセの遺体を引き取りに行くと、ホセの息がまだあることに気づく。ホセは傷が癒えると戦線に復帰し、一方ハイメは教会の焼き討ちで斬殺される。やがてペドロも共和国軍に夫を殺された未亡人の説得で共和国を見限り、その裏切り行為が発覚して処刑される。映画はマドリッドでの国民党軍の戦勝パレードにチュルーカ一家が出席することで幕を閉じる。

父親が体現するのは、神と歴史の前にもみ責任を負い、十字軍を行うフランコ側で、主観的にスペイン人の気高い精神を列挙することで、フランコ体制が主張した栄光のスペインを連想させる、フランコ政権の長期安定性の柱となる伝承と歴史的伝統である。長男と次男は、共和派と国民党軍、左派と右派に分かれる「二つのスペイン」である。長男ペドロは共和派の政治家で、左派を批判するためのアイコンである。政治家全般も表象し、祖国のためではなく個人的利害を模索する信用できない人々、民主主義への不信を表す。全ての人は良い党派（国民党・フランコ軍・勝利者）を選ぶ機会があり、また当初悪しき党（共和派）を選ぶことによって犯した過ちがあっても、過ちに気づき、英雄として死ぬこともできる。ペドロの改心と死は敵側にいたとしても心根がよければ党派を変えることができることを表している。そして人は弱く、道を誤るので教育を検閲し導かなければならないことを示す。

主人公の次男ホセは、フランコ派の理想像を表したもので、軍人で、スペインの栄光ある歴史・伝統全ての継承者で、スペイン内外の悪である共和派と外

国、共産主義者、ユダヤ人、フリーメイソン、無神論者などから祖国を守るために選ばれた人間である。それゆえ銃殺刑から生還する。末っ子のハイメはカトリック教会を表し、生贄の羊として殉教する教会を表す。カトリック教会は、スペイン内戦においてタラゴナとビトリアの司教を除く48名の司教がフランコの反乱軍を支持し、強力な精神的支援を与え、戦後はカトリック信仰を基盤とした平和主義を国是とするフランコ政権を支える大事な柱となっている。ホセとハイメは、教会と軍隊が祖国という家族における兄弟関係であることを示す。母イサベルを始めとする女性の役割は、祖国の大義のために誇りを持って夫や息子を軍に引き渡す妻であり母親か、男性の愛国心を賞賛し、その大義を実現するために補佐する恋人という、フランコ期において理想とされた女性像である。

戦時体制の延長としてフランコ体制が始まった時期のスペイン映画は、反スペイン（antiespañol）としての共和派排除の姿勢が明確で、フランコ体制こそ“Esto es la raza”「これこそが（スペイン）民族」で、他のスペインはないとして、支配の正統性の確立を目指す。スペイン社会における勝者（vencedores）と敗者（vencidos）分断の背景が反映されており、また男性優位主義、副次的な女性の図式が明確である。

2. カトリックもの—『汚れなき悪戯』(Marcelino pan y vino) —

カトリック信仰は、フランコ体制の最初期から中心的なイデオロギー的基盤であり、カトリック勢力の動向は体制の歴史全体を通じて政治的に重要性を持っていた。カトリック界の影響力は1940年代から一貫して強く、フランコ体制は国民統合のイデオロギーとして、カトリック信仰を前面に押し出した。特に1950年代に入り、前述の「戦時」の論理の有効性が薄れていくにつれ、カトリック界は自己の主張をより強く押し出すようになる。ファランへのイデオロギーにおいては、カトリシズム・キリスト教信仰がスペインの伝統、「スペイン的なるもの」の根幹をなす要素であり、かつ彼らの目指すコーポラティズム的国家的理論的基盤であり正統化の根拠の一つであると位置づける、親カトリック的気運が強まっていった²。

この時期のカトリック界の動きの前提として、1950年代初頭からみられた新

² 武藤祥『「戦時」から「成長」へ 1950年代におけるフランコ体制の政治的変容』立教大学出版会、2014年、124頁。

しい文化的潮流に言及する必要がある。それは、内戦によってスペイン社会に生まれた「勝者」と「敗者」との深い分断を克服し、後者を社会に統合することである。フランコ体制下では、カトリックの教義は社会の様々な領域で強調され、カトリック界の側からも、大衆を教化・組織化しようとする動きがみられた³。また国内だけではなく国外に対しても、1952年の第35回国際聖体大会で、フランコ政権とカトリック教会およびヴァチカンとの親密性が演出されるなど、スペインが国際社会の中で「枢軸国の生き残り」から「カトリック世界の一員」へと変容したことを世界に印象付けた⁴。

1950年代は国内外の脅威が大きく減じたフランコ政権安定期に入り、カトリックが支配的な時期⁵であることを背景に今度は「カトリックもの」が作られた。このジャンルは、新しい時代にスペイン人としてどう生きるべきかという道徳的指標を与えようとしたもので、「戦争もの」に取って代わっていった。「カトリックもの」は、観客そして独裁政権当局による検閲の支持そして資金援助を得、『ファティマの聖母』(*La Señora de Fátima*、51年)、『ユダ』(*El Judas*、52年)、『神の戦い』(*La Guerra de Dios*、53年)などは、この時期のスペイン映画のステレオタイプとなっていた。

こうした「カトリックもの」の中で大ヒットしたのが、ラディスラオ・バホダ監督の『汚れなき悪戯』(*Marcelino pan y vino*、54年)である。検閲官の教科書のような映画であり、マドリッドで1955年2月24日に初上映され、50年代で最高の興行収入を得る。内戦後の映画の中で最も知られた一本で、ベルリン映画祭で55年に銀熊賞を受賞し、主役のパブリート・カルボはカンヌ国際映画祭で特別子役として表彰されている。57年には日本で公開され、この年の『キネマ旬報』年間ベストテンに選ばれている⁶。挿入歌の「マルセリーノの歌」は日本の音楽の教科書にも載せられた。*Marcelino pan y vino*、直訳して「パンとワインのマルセリーノ」は、イタリアでルイジ・コメンチーニ監督により *Marcellino pane e vino* としてリメイクされ、2000年及び2001年でアニメ化、2001年にメキシコで *Rayito de luz* としてテレビドラマ化され、2010年にはナポレオン戦争直後ではなくメキシコ革命を背景にメキシコで *Marcelino, pan y vino* が製作されている。

³ 武藤祥、前掲書、75頁。

⁴ 武藤祥、前掲書、112頁。

⁵ 武藤祥、前掲書、10-11頁。

⁶ 立石博高編『概説近代スペイン文化史 18世紀から現代まで』ミネルヴァ書房、2015年、296頁。

監督のバホダはオーストリア＝ハンガリー二重帝国時代のブタペストに1906年に生まれ、第二次世界大戦の戦火を逃れてムッソリーニ政権下のイタリアに来たが、製作した映画が上映禁止の憂き目に遭い、スペインへ移住してきた。スペイン文化に精通しており、『スペインのロンダ』(*Ronda española*、52年)、サルスエラ映画の『ドニャ・フランシスキータ』(*Doña Francisquita*、52年)や『闘牛場の午後』(*Tarde de toros*)など祝祭ものを手掛けている⁷。

『汚れなき悪戯』は、ナポレオン戦争直後にスペインの田舎町の修道院の前に捨てられ、そこで育てられた少年マルセリーノが主人公である。マルセリーノの周囲は全て修道士で、同世代の友達がいなかったため、マヌエルという架空の友達を相手に遊んでいる。ある日物置でキリスト像を見つけ、毎日パンとワインを届けては話をする。原題はこうしてできた主人公のあだ名を指している。ラス・ウルデスのアルベルカ村で撮影され、冒頭にフラッシュバックで、ナポレオン戦争を経てフランス人を追い出したスペイン人の歴史的偉業が、村長の「今やスペインではスペイン人が命ずるのだ」という台詞によって紹介されている。

治安警備隊員は村人を助ける役割を担っており、マルセリーノに妻から言付かった服を持ってきて、養子にしてもいいとまで申し出る。また修道士たちが村から追い出される命令を受けた際「命令は命令です神父様、しかし信じて下さい。私はその命令を果したくはないのです。信じて下さい」と述べ、「民主主義的」な村長の命令は不公平であると思いつつも従わなければならないと述べる。

村長と彼をとりまく議員たちは公権力を表す。以前の村長は権威主義的で、議員たちは特に議論はせず従う。新しい村長は、鍛冶屋から村長に成り上がった人物で、階級流動性から共和派であると考えられる。共和派を表す村長を、子どもを叩いたり、妻を罵倒したり、自作自演の悪戯をマルセリーノのせいにする悪役に仕立てることで反共和派プロパガンダが付け加えられる。議員たちはこの新しい村長に対し、物事を民主主義的に押し付けてくるとして反抗する。「前の村長は「ここでは私が命じる者だ」とし、署名も許可もなしに良い仕事を成し遂げた。あなたは悪しき仕事のために我々に同意を求める」。

家族は、誠実で、キリスト教徒で、マルセリーノに対して好意的である。そ

⁷ Ramos, O.C., “El nacional-catolicismo en la década de los cincuenta: Marcelino pan y vino”, *Cuadernos del Ateneo*, 10, pp. 130-132.

の資格があるにもかかわらず、とても貧しいが故にマルセリーノの世話をするには至らない。

女性を見ずに育ったマルセリーノが初めて見た女性は「母親」で、「お母さんを見た」時から想像上の友達マヌエルができ人生が変わる。修道僧やキリストの磔刑像に母について尋ねると「(母とは)常に与えるものだ。」「何を与えるの?」「彼女自身、彼女の人生を子供たちに、子供たちの目に光まで与えるのだ」「僕のお母さんに会いたいただけ」と「母親」への想いを募らせる。

本当の父親ではないが、マルセリーノには12人の修道士がいて、慈愛に満ち、時には厳しくマルセリーノを庇護する。おしめの替え方をはじめ、赤ん坊が最初にすることも知らない典型的なこの時代の男性である。教会は、最初からマルセリーノを助ける。修道士たちは神の助けのみで団結し古い廃墟すなわち「祖国 (La Patria)」を復興させ、修道院にする。カトリック的な疑似家族を中心に、パンとワインを分け与えること、奇跡が起きることなどのフォーマットを踏襲し殉教するなど、フランコ期の「死の文化」(Arriba la muerte)が付け加えられている。

3. 50年代のフランコ体制と『溝』

50年代はフランコ体制が政治的な変容を遂げる時代である。50年代は47年末に限界が露呈していたアウトルキー政策が行き詰まり、最終的に57年から59年にかけてその放棄に至る⁸過程の「危機 (crisis)」の時期⁹である。映画『溝』が製作されたのはこの時期である。そこで「公式のスペイン」「公式の文化」と「現実のスペイン」「現実の文化」との間には大きな差があることが明るみになる。『溝』は上述の二作品のような神話的＝歴史的映画と正反対のもので、深刻な問題となっていた国内移民を扱った映画である。『溝』は50年代の社会問題を網羅的に扱っているネオレアルシモ映画である¹⁰。マルコスによれば50年代に向かうフランコ派の制度化され、保護され、統制され、国家先導でイデオロギー

⁸ 武藤祥、前掲書、7頁。

⁹ 武藤祥、前掲書、222頁。

¹⁰ Marcos, M.C., “Estética e ideología en *Surcos*”, *España Contemporánea*, pp. 205-221, p. 206. スペイン映画人のネオレアルシモ映画との接触はマドリッドで1949年と1951年に催されたイタリア映画祭だけではなく、すでにイタリアの映画人と共同で映画製作を行っていた。『溝』についてはネオレアルシモ映画よりも、同じく移民がテーマで、移動先で家族がばらばらになっていくアメリカ映画『怒りの葡萄』(*The Grapes of Wrath*, 1940年)の影響がより大きいとする説もある (Stone, R, *Spanish Cinema*, Longman, 2002)。

振興を目的とした月並みな映画は明らかな失敗に終わっている¹¹が、それは複雑で多様な実際のスペイン社会と対応していないからだということが認識され、それまでの党政策に忠実な映画から、革新への扉を開いた画期となる映画である。

『溝』の監督ニエバス・コンデは単一政党であるFET-JONS¹²のメンバーで、原案のエウヘニオ・モンテス、脚本に携わったゴンサロ・トレンテ・バジェステルとナティビダー・サロはいずれもファランヘである。『溝』については後述する通り大きな論争が起きるが、左派による映画ではなく、フランコも個人的には認可している¹³ようなファランヘのイデオロギーを体現した映画である。監督のホセ・アントニオ・ニエバス・コンデは、1915年生まれで、スペイン内戦終了後の1939年から日刊紙*Pueblo*（『祖国』）で映画評論を担当するようになり、また映画雑誌*Primer plano*（『クローズアップ』）の編集長を務めたが、検閲により批判性のない批評記事を書かされることに嫌気がさし、42年にはこれらの仕事を辞めてしまう。その前年の41年からラファエル・ヒル監督の助監督になって映画制作の現場で関わり、46年に一本立ちするまで同監督の下で修業を積み¹⁴、51年に『溝』を制作する。ニエバス・コンデは人気のある俳優を敢えて起用せず、衣装は全て中古品で揃え、普通の農村の素朴な人々が馬鹿正直に未来に期待し、家族が一致団結して農村から出てきて、敵対的な都会で生き抜こうとする姿を効果的に撮ろうとした。撮影も実際の最下層の労働者が住む地区であるアトーチャ、ラバピエス、エンバハドールス、ラティーナ地区で行っている¹⁵。『溝』には1950年代スペイン社会の諸問題、住居の不足、失業問題からの犯罪行為、ブラックマーケット、非合法的な移動商売、マチスモ、食糧配給の列、空腹、崩壊した建物、汚れきって、ろくに着るものもない、統制できない民衆の様に振る舞う子供たちなどが常に画面に現れる。

¹¹ Marcos, M.C., *op.cit.*, p. 206. *La Lola se va a los puertos* (1949), *Brindis a Manolete* (1948) など。

¹² 武藤祥、前掲書、13、23、48、49頁。1937年4月19日の政党統合令により内戦以前は泡沫的な弱小政党にすぎなかったファシズム政党ファランヘが、カルリスタ（Carlistaは、19世紀初めに発生したバスクやナバラなど北部を拠点に活動する、反近代主義、反自由主義、反中央集権、親カトリシズムの色彩が強い極端な反動主義勢力）などと共に単一政党FETにまとめ上げる。FET-JONS（Falange Española Tradicionalista y de las Juntas de Ofensiva Nacional Sindicalista）は、このように上から統合された保守勢力（ファランヘ、王党派、カトリック勢力）が統合して設立されたもので、ファランヘはFETの構成要素の一つである。本稿では、FETの中のファランヘ系の指導者・メンバー・イデオロギーを「ファランヘ」とする。

¹³ Marcos, M.C., *op.cit.*, p. 208.

¹⁴ 乾英一郎『スペイン映画史』芳賀書店、1992年、123頁。

¹⁵ Marcos, M.C., *op.cit.*, p. 208.

『溝』のあらすじは以下の通りである。農村での辛く苦しい生活に見切りをつけたペレス一家がマドリッドに出てくる。父親は許可も持たずに公園でタバコや菓子を売ろうとして捕まり、品物を没収されてしまう。その後、職業安定所で貰った仕事に行くが、鉄工所の仕事は慣れない上に余りにもきつく、途中で倒れ即刻解雇されてしまう。次男のマノロはある商店に雇われたが、配達の中で公園の人形劇に見とれていて商品を盗まれ、解雇される。長男のペペは、ドン・ロケの手下たちと盗みを働くが、金を得るため一人で窃盗しようとしてピストルで撃たれた拳銃、ドン・ロケの手下に殴り殺されてしまう。娘のトニアはドン・ロケの仕掛けた罠に落ち、妾にされる。一家は惨憺たるマドリッドの生活に傷つき疲れ果て、再び農村へ戻っていく。

家族のメンバーは各々の年齢や性別に従い伝統的かつ限られた役割を持ち、それぞれの状況に直面する。父親は職業紹介所で仕事を探しても何も見つからず、ヒマワリの種、飴、タバコの行商を始めるが、やる気がなく、果てには無許可だったため逮捕される。その後「男の仕事」である溶接工場での仕事を紹介してもらうが、解雇され、父の威厳を失う。長男ペペは当初抵抗したものの、以前マドリッドでの兵役で一緒だった友人に説得され、闇取引の仕事に手を染める。上役や仲間との問題により長男は密告され、ピストルで撃たれ、最終的に線路に投げ出され死ぬ。娘のトニアは、女中の仕事を見つけるが長続きせず、夢は歌手になることだったが失敗し、闇商人の愛人となる。次男マノロは、配達の仕事を見つけるが失敗して解雇され、スラム街をぶらぶらした後人形使いに拾われる。母親は、家事に従事し自分ではなく他の家族に仕事を探すよう迫る。父親は最後に母親を殴り娘の売春を知りつつ見逃したことについて母親を非難することで父親の威厳を取り戻す。父親は娘を探し、闇商人に囲われて暮らす娘を見つけ出す。長男の埋葬のあと“Hay que volver”「戻らなければならない」と言い、自分の判断に妻と娘を従わせる。娘はそれに対し村人たちはおそらく我々を揶揄するだろうと当てこすりを言うが逆らうことはできない。

『溝』を積極的に評価したのがガルシア・エスクデーロである。ガルシア・エスクデーロはカトリックで政治的に中道のファランヘ党員であるが、1950年のFET日刊機関紙『アリーバ (Arriba)』に「映画と現代的な生活」と題した映画政策の現況に批判的な次のような記事を寄稿している。「映画は素晴らしいものになりえたはずなのに、粗野で陳腐で、民衆を鈍くするために機械的に繰り返される構造となってしまうっており、週に2回3回と、数時間を忘れさせる不道徳な麻薬のように、映画館を覆い尽くし、人々からどうあるべきか知るために

必要な時間を奪い去ってしまう」¹⁶。この記事を執筆した一年後にガルシア・エスクデーロは映画・演劇総局長に任命され、着任するとすぐに独断で新たな映画政策を推進し、『溝』を「国家利益 (interés nacional)」¹⁷映画に指定した。この年は、本来、スペインの公式見解振興映画で国の威信をかけて大金を投じた、カトリック両王の支援によるコロンブスのアメリカ大陸発見というスペイン帝国の栄光をテーマとする『アメリカの夜明け』(Alba de América)¹⁸が指定されるはずであった。しかしガルシア・エスクデーロは、ネオレアリスモに基づく視点から『溝』は、当時のスペイン人たちが直面している幾つかの問題を提示しており、それは『アメリカの夜明け』よりも現実に即しているだけではなく、国内外におけるスペインの新たなイメージを構築しうる美学やイデオロギー的モデルになりうるものとして、スペイン映画を再生させ、独裁政権色を薄めた映画を作ろうとするファランヘ内の一グループの関心に応えようとした。しかし映画審査委員会は『溝』を「深刻な危険」作品であるとみなし、別途検閲をし、教会による検閲も併せて教義及び倫理的に全ての聴衆に対しての危険度が最高の4であると判断した。『溝』は「国家利益」の等級を失い、ガルシア・エスクデーロは1952年2月に更迭された¹⁹。これをSurcos-Alba de América事件という。

ニエバス・コンデによると映画は当初予定していた最後のシーンをカットすることで救われたが、カトリック教会側の検閲には「どんな人の嗜好にも耐えられないようなレベルの不道德さの連続」という報告書が出され、不道德で危険な映画であるとされた²⁰。しかし実際に公開するとバルセロナ、オビエド、サラマンカ、サン・セバスティアンの司教区は理解を示した²¹。ガルシア・エスクデーロは、フランコ体制による枠組みから逸脱することは全く意図していなかったが、国家の助成金に依存する映画作りを継続したい保守と革新の間の最

¹⁶ Arriba, 17 de marzo, 1950.

¹⁷ Marcos, M.C., *op.cit.*, p. 207. この評価は撮影費用の50%と映画館での興業的に最も良い時期の公開や再公開の際の優先権が与えられる少なからぬ経済的利益を伴うものであった。

¹⁸ Alba de Américaは、1951年のファン・デ・オールドゥーニャ監督作品。

¹⁹ Marcos, M.C., *op.cit.*, p. 208.

²⁰ Álvarez San Román, M., “This is the best argument you can put forward against women”: The film *Furrows* (1951) as a pedagogical tool for the study of gender violence”, *Revista de Comunicación de la SEECI* (2016), pp. 89-104, p. 91.

²¹ Silvestre Rodríguez, J., y Serrano Asenjo, E., “La representación en el cine de la integración de los inmigrantes Rurales en las ciudades: el pesimismo de Surcos (1951)”, *Revista de Estudios sobre Despoblación y Desarrollo Rural*, 12, pp. 91-116, p. 99.

初対立を生み、旧来の映画作りから引き離れた²²。

フランコ体制の「安全」が確固たるものとなった50年代は、同時に体制派諸勢力の間にさまざまな相違・対立が浮上する時期でもり、ファランへ、王党派、カトリック、カルリスタ間だけではなく、ファランへ内部にも多様な意見が生じた。1950年代は旧共和派・左派という共通の敵が消失し、国際社会での生存可能性も飛躍的に高まる一方、経済的困窮が争点化することにより、体制内の各政治勢力は自らの「青写真」の実現を目指すようになる。その「青写真」の内容が多種多様であったことが、1950年代における国内政治の動因の一つであった²³。エスクデーロは95年に自分とニエバス・コンデはフランコ体制に失望したファランへ党員だと述べており²⁴、フランコ政権とファランへが分離していることを示唆している。フランコ体制からファランへの一部が距離を置いたという政治的背景と、『溝』の制作は偶然ではない。社会の恥部を曝け出すような映画を評価したとしてガルシア・エスクデーロは更迭されたものの、検閲を通る「公式見解」では民衆は受け入れず、現状を批判する作品が受け入れられることが明らかになり、また食糧不足と価格高騰、失業の蔓延状況を受け、政府の経済政策に対する批判も高まるなか、フランコ体制への絶望が明るみになったのである。

3.1 移民問題

『溝』は移民が主題の映画で、移民をテーマにした映画はこれまで多く制作されている²⁵。アウトルキー政策の行き詰まりにより移動を強いられた農村から来たペレス一家に対して敵対的な都会は、冒頭から cateto（田舎者）と蔑視を向け、まずは親戚が到着したばかりの新参者に対して無暗に優越感を示し、外にいれば都市の人々は農村の人々を軽蔑し、愚弄し、皮肉り、残酷に利用し、子どもから警官まで悪い冗談を言う。適応しなければならぬ都会は人を寄せ付

²² Nieto Ferrando, J., *Cine en papel. Cultura y crítica cinematográfica en España (1939-1962)*, Valencia, 2009, p. 226.

²³ 武藤祥、前掲書、17頁。

²⁴ Silvestre Rodríguez, J., y Serrano Asenjo, E., *op.cit.*, p. 103.

²⁵ 最近では近年の移民問題を背景に、2015年にカンヌ映画祭でパルム・ドールを獲得した「ディープンの闘い」(Audiard, J., *Dheepan*, France) や、2017年のシリア難民を扱ったカウリスマキの「希望のかなた」(*Toivon tuolla puolen*, Finlan) が製作されている。移民が移動先の厄介者とされる悲劇が漏れなく扱われ、スリランカからパリへの移民がインドと混同しながら「カレー臭い」またシリアからフィンランドへの移民を「憐れな犠牲者」「ずうずうしい経済移民」「ラクダ使い」などという言葉で差別されている姿が描かれている。

けず、住む場所は最下層の労働者が住む地区で、満員のメトロ、隣人と共有するパティオでの生活、工場、エゴイスティックな個人、農村とは異なる「簡単に」得られるお金、資本主義、統制されていない群衆など、農村での生活とは全てが対照的である。父親が農村からマドリッドで鳥小屋を作ろうと都会の満員のメトロに鳥を連れて乗っていると、「都会では他の方法で金を稼ぐんだよ」とバカにされ、雌鶏が籠から取り上げられる。ペペがドン・ロケにトニアとの結婚を迫っても「田舎者丸出しにするんじゃない。田舎者はバカの集団でお前は筆頭だ。可愛い顔ゆえに金を払ったとも思っているのか？トニアことは好きだったが、もう気にしていない。起きたことは起きたことだが、終わったことだ（だから結婚する気はない）」として突き放される。そしてペペはガレージから追い出され、お金を作ろうとしてトラックから荷物を盗もうとするが、見張りにピストルで撃たれ、自殺にみせかけるかたちで線路に投げ捨てられる。

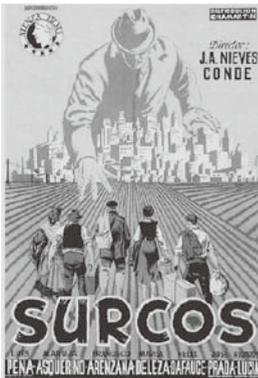


図1 フランシスコ・フェルナンデス・サラによる『溝』のポスター²⁶

3.2 経済問題

スペインでの農村から都市への移住は、1860年代に農村での産業が競争力を失ったことがプッシュ要因となり、都市での工業化が進んだことから始まる。1910年から国内移民が増加し、1920年には工業化が加速したことがプル要因となり都市への人口集中がさらに加速した²⁷。このためスペイン映画において移

²⁶ <https://www.filmaffinity.com/es/film323900.html>

²⁷ Silvestre Rodríguez, J., y Serrano Asenjo, E., *op.cit.*, p. 103-104.

民を扱った映画は多くあり、既に1930年にフロリアン・レイによって『呪われた村』²⁸が製作されている。マドリッドは1940年代に272,125人の移民を受け入れ、1950年代には425,642人の移民を受け入れているが、これはマドリッド住民の21.80%が移民だったということになる²⁹。

移動先のマドリッドの状況が良かったわけではない。都市の給与水準は、1790年から1799年を100とすると、内戦終結時の1939年は341.9だったが、1953年には149.1まで落ち込み、この状況は50年代末まで改善されない³⁰。しかし農村は都市よりも状況が悪く、耕地面積の減少により農産物が減少し、生活水準は停滞し、第二共和政以前の状態となった。この時期、農業従事者は日雇いで失業が深刻な問題だった。とりわけ状況が深刻だったのは農村部であった。例えば、1950年7月から8月にかけてスペイン全国で失業者の増加数は1万2620人であったが、そのうちの1万568人は農業労働者であり、失業は農村部・農業労働者に集中していた。この背景には、とりわけモノカルチャー的な生産構造の地域で、農産物（小麦・オリーブ）の収穫が終わると農業労働者が失業してしまうという状況があった³¹。年に100日から150日は不十分な日給しかもらえず、気候の悪い年には、移住するしかなかった³²。農業の82%はアンダルシアに集中し、エストゥレマドゥーラ、カスティーリャ・ラ・マンチャの住民はマドリッドへと移住していった³³。作中、長男のペペは「村の日当では生きていけない。村での生活はよくはならない。しかし首都では、望むだけで収入が得られる」と、そして母親は「ここでは皆生活できる」と言う。また列車が整備され農村からマドリッドに出ていくことが容易くなったことも移民増加の要因の一つで、ペレス一家もマドリッド北駅に到着していることから、そう遠くないところから来ていることが窺える³⁴。40年代から50年代初頭は、スペインを見限ってドイ

²⁸ フロリアン・レイ監督の *La aldea maldita* (España, 1930) では、飢饉によりセゴビアの小さな村の人口の大部分が、マドリッドへよりよい何かを探しに、どのようにして村を捨てたかが描かれている。

²⁹ Silvestre Rodríguez, J., y Serrano Asenjo, E., *op.cit.*, p. 104.

³⁰ 40年代には内戦後の所得の減少から、都市で生き延びることが難しくなり、より容易い食糧へのアクセスを求めて農村に移り住むことがあったが、数は多くなく、またこの状況は長くは続かなかった。

³¹ 武藤祥、前掲書、54頁。

³² Silvestre Rodríguez, J., y Serrano Asenjo, E., *op.cit.*, p. 106.

³³ 武藤祥、前掲書、283頁。人口学的変化を見ると、50年代から60年代にかけて、全労働人口に占める農業従事者の割合は48.9%から39.8%に減少、逆に工業従事者の割合は25.0%から28.6%に、またサービス業従事者の割合は24.5%から27.0%に増加している。また人口1万人以下の市に住む割合は減少し、人工1万人以上の市に住む人の割合が増加している。

³⁴ Silvestre Rodríguez, J., y Serrano Asenjo, E., *op.cit.*, p. 107.

ツ、フランス、スイス、ダブリン、もしくは言葉が同じスペイン語の中南米が国外の移民先として考えられたが、道のりの遠さから、特にマドリッドへの移民が増加した。

失業問題もこの映画のテーマの一つで、ラバピエスに到着するなり一家は職探しを始める。安易な賃金労働を求めて都会に来たものの移民は労働市場で四面楚歌である。1950年8月の時点で、マドリッド県には約3万9000人の失業者がおり³⁵、ペペは兵役時代の友人を頼って職を探すも、カモにされるばかりで職が見つからず闇取引に手を染めるようになる。フランコ政権が敷いていた販売許可制度は、許可をもらうための賄賂も横行するなど腐敗し、ブラックマーケットが広がっていたことは、1950年代初頭における最も深刻な問題の一つである。職安に行くが返事をもらえない父親が公園で飴とたばこを売るが、子供に取り囲まれ、警官に目をつけられ売っていたものを没収されるシーンはこの問題を表している。

またアウトアルキー政策を背景として、1940年代には食糧・必需物資の慢性的な不足にもかかわらず、工業化が優先された³⁶。父親は製造業と農業の違いに大いに戸惑い、また溶鉄は年老いた男性には辛く、白熱した鉄を撃ち続ける精鉄の終わらない音によりまいって倒れてしまい、「申し訳ないが、ここでは種まきや刈り取りをするわけではない。ここは工場で休耕地ではない」と言い放たれる。都市と農村の違いを強調すると共に、また同時にフランコ政策が不均衡であることを示している³⁷。

3.3 社会的・道徳的タブー

『溝』は当時の社会的、道徳的、宗教的タブーを初めて扱った映画でもあり、それを体現しているのはドン・ロケである。裕福な身なりをしたアッパーミドルの男性で、洗練されており、常に指示を出す事業主である。裏取引や犯罪に手を染め、エゴイスティックで、裏では法を破り、他の人間から搾取し、邪魔になれば殺害する。ハリウッド映画の影響も入り込んできているため、典型的なマフィアの親分像が反映されている。法と秩序を守るべき警察はドン・ロケに従順で、ドン・ロケの裏取引の荷物は見逃す。また第一の愛人に続いてトニ

³⁵ 武藤祥、前掲書、54頁。

³⁶ 武藤祥、前掲書、56頁。

³⁷ Torres Nebrera, G., "Imágenes filmicas de la España del franquismo", *Anuales Nueva Maqueta*, pp. 189-212, p. 203.

アを二人目の愛人にすることで「男らしさ」も表す。この道徳的タブーはファム・ファタールのステレオタイプである恋人ピリとペペとの一家の家での、その後はドン・ロケのガレージの上での同棲にも表れている。ペペは家族に非難されるが「ここで金を稼いでいるのは俺なのだから自分のやりたいようにやる」とし、最後まで定まらない関係を保つ。

また、「戦時下」の映画に見られる「男らしさ」「女性らしさ」の崩壊も『溝』では露わである。フランコ独裁体制期の男性による女性への支配と男性優位のヒエラルキー形成のプロセスは、1935年のファランへの創設者ホセ・アントニオ・プリモ・デ・リベラによるエストゥレマドゥーラでの演説「女性の美德は従属と奉仕で、それのみが許容された人生である」³⁸に始まる。そしてホセ・アントニオの妹のピラル・プリモ・デ・リベラは「女性部 (Sección Femenina)」を率い、1938年には「男性に忠実な使用人たる女性」教化を固定化した³⁹。第二共和政及びスペイン内戦から数年は、社会で女性は男性と比肩する役割を担っていたが、1938年の労働法により「工場から既婚女性へ」として社会から排除されるようになる。法整備により女性の居場所はプライベートな空間に留められるようになり、フランコ独裁政権とカトリック界は女性の人生における唯一の選択肢として結婚を擁護した。フランコは、1945年7月17日に成立したスペイン人民憲章 (Fuero de los Españoles) の22項で「国家は家族を社会の基盤とし、国家が認めて保護する。人定法で定められている権利や義務に優るものとして、夫婦は一つで分割できないものとする」⁴⁰と定めた。良き妻にして男性に対して劣った立場のものとしての女性は、当時の価値観として社会の隅々に広がって行った。

フランコ期の男女不平等は『溝』の中でも如実である⁴¹。抑圧者としての暴力を振るう男性像は、国家とカトリックが提示する伝統的な男性像とは異なるが、映画の中で一貫しているマチスモ (男性優位主義) は、ファランヘや体制、体制順応主義や保守主義から逸脱しているわけではない。マノロは職を得ると「自分は男の仕事を持っている。お前はエプロンをかけキッチンへ行け。そこがお前の場所だ」と妻に言い、最後に平手打ちをするシーンでミソジニーも露わ

³⁸ Álvarez San Román, M., *op.cit.*, p. 92.

³⁹ Ballebó, A., "Women under the dictatorship", *Leviatán: a journal of socialist thinking*, II (1982), pp. 96-97.

⁴⁰ Álvarez San Román, M., *op.cit.*, p. 92.

⁴¹ Álvarez San Román, M., *op.cit.*, p. 90.

にしている。都市は登場人物全ての純粹さや傳統的価値観を失わせ、家族のあるべき姿が崩壊する。都市での生活はマノロから家父長としての威厳を奪い去り、ファランヘが理想とする男らしさに反して、エプロンをつけさせ家事を命じさせて去勢し、妻と長男が主導権を握る。しかしマノロは最後には娘をドン・ロケの家から力ずくで引っ張り出し、妻に平手打ちをくらわせ家父長らしさを取り戻す。

母親は社会に出る手立てがないまま家事に従事し、家において文句ばかり言い、仕事が見つからない家族を罵倒するが、決して外に自分で働きに行こうとはしない。娘のステージデビューの手伝いをしていると「農村出身者」や「雌牛」などと馬鹿にされる。アントニアは歌手として舞台上に上がる際に「農婦のトニア」というステージ名がつけられ、ファーストステージでは男性の暴力的介入や野次によって夢を潰される。夢見がちなトニアは女中の仕事を辞め、ドン・ロケの愛人となり堅気の女性から転落する。ドン・ロケがアパートに住まわせている愛人は二人とも、ハリウッド映画でリタ・ヘイワースが演じたファム・ファタールをスペイン人女性に当てはめたような、ものぐさで、我儘で、煙草を吸い、農村の簡素な生活やフランコ期の女性の理想像に反する物質主義者⁴²で、妻にはなれずあくまで低品質なプレゼントと交換に性的関係を持つ愛人であり、ここでは伝統的な女性のあり方が崩れている。トニアはオリジナルの脚本では、父が農村に戻ると決めた後も、おそらく当座は売春以外手立てがないことを思わせながらたった一人都市に残ることになっていた⁴³。

次男はメリーゴーランドや人形劇を見ていて配達物を盗まれ解雇された挙句、賠償を求められる。母親にそれを詰られ家を出てスラム街をほっつき歩き、公共の水道でシャツを洗っていたがそれを盗まれ途方にくれ、空腹で倒れたところを人形遣いの親子に助けてもらう。仕事を失い、母に罵倒され同様に「男らしさ」の属性を失った次男は指人形芝居の持ち主の娘と出会うが、こちらは唯一フランコ期の理想的な女性の典型となっている。

カトリック側から受け入れえないシーンとして、トニアは農村に戻り恥じ入りながら暮らすよりは線路に飛び込んで自殺するシーンは行き過ぎであるとして検閲に引っかかっている⁴⁴。家族がロザリオで祈りを捧げているのを帰宅し

⁴² Marcos, M.C., *op.cit.*, p. 210. トニアの物質的欲望として、高価な衣服、毛皮のコート、長いパイプで吸う煙草、ガウン、羽毛のついたスリッパ、絹のストッキング、蓄音機、スター写真などが挙げられる。

⁴³ Torres Nebrera, G., *op.cit.*, p. 202.

⁴⁴ Marcos, M.C., *op.cit.*, p. 211.

たペペが見て、「もう言っただろう、これは村の中でよしとされていることだ」と言うシーンは、宗教的实践そのものの批判ではなく、ペペのネガティブな側面を表すのに用いているということで検閲を通っている。ラストシーンは元々農村での過酷な状況についての批判をして終わるはずだったが、検閲に引っかかり「農村回帰」を明示して許可を得た。

移民たちは親類、友人関係、同郷の者たちで協力網を作るが、機会の欠如と、経済政策の不全という1940年代と50年代の社会問題を前になす術がなく、経済的に失敗し何の望みもなく、都市では一步も前に進むことが出来ない。移民は不正とも戦わず、社会の変革も求めず、立ちはだかる問題を解決せず、問題に打ち勝とうともせず、農村に帰ることが唯一の解決策である。それは伝統的なカトリック、家父長制に根差した価値観の受け入れていることを意味し、家族の再建は何にも勝る大事なことで、法や社会においてなんら解決を見出すことのできないペレス一家にとって、ファランへの価値観は最後の保証された救済手段である。

おわりに

『溝』では『種族』に見られるような家父長制が崩壊している様が、また『汚れなき悪戯』が描く現実とかけ離れた理想的な穏やかな雰囲気とは異なる、社会の現状の救いのない悲惨さが批判されていることに驚かされる。マルセリーノとは異なり、子どもの残酷さ、衣食住が欠乏している様子からも公式の歴史との乖離をまざまざと感じさせる。ネオレアルスモの革新的な利用により、『溝』は、社会への告発のメッセージで左派の映画だと思われがちだが、実際は体制内の反動を示している⁴⁵。フランコ体制の映画政策の指針に沿って制作された『汚れなき悪戯』では、カトリックと独裁的な村長を理想とし、責任をもって保護しようとする警官、理想的な12人の父、聖母になぞらえられる何でも与えてくれる優しい母などが表象されているが、『溝』では、警察にせよ職業案内所にせよ政府の対応に期待できることはなにもなく、父親は威厳を失い、母親は聖母からはほど遠い。しかし最後はかなり修正されているものの家父長制は守られ、母親も母親として機能はしている。戦時下の映画やカトリックものから一転して現実の問題を扱っているが、フランコ体制の価値観自体を否定しているわけでも、脱神話化しているわけでも、カトリックが偽善だとしているわけでもな

⁴⁵ Marcos, M.C., *op.cit.*, p. 216.

い。しかし前期フランコ体制が崩れてきているのは明らかである。エスクデーロもニエバス・コンデ監督は、革新に関心はあってもベースはカトリック的価値観を持っており、また『溝』という作品も曖昧でどのようなイデオロギーをも擁護しているように見え、体制内の多様性が反映され伝統的な価値観に対する批判も込められている。その点で『溝』は、フランコ体制の映画政策の画期となった作品であることはいうまでもない。『溝』は、一見政治的に正しくない映画のように思えるが、堅牢で混じりけのないファランヘ映画であり⁴⁶、50年代のスペインにおいて社会の現実を描くネオレアリスマがスペインの公式のイデオロギーと共生可能であることの証左である。映画を単純に歴史の資料とすることは躊躇されるが、『溝』の制作背景、利害関係、とられた手法から『溝』は政治・社会・文化の交差点となっており、時代を理解する有益な手立てとなる。前期フランコ体制は、1939年から1959年だとされているが、『溝』を見るとフランコ体制とファランヘへの距離が開き、既に体制がかなり変容していることが窺われる。スペインでは政治的区分と映画史的区分が見事に一致しているといえ、また『溝』の問題提起から、51年の社会の一側面を理解することが出来るといえよう。

⁴⁶ Sojo Gil, K., “Éxodo rural y emigración al Madrid de los cincuenta. El caso de Surcos (1951), de José Antonio Nieves Conde”, *Quaderns*, 6, pp.103-113, p. 107.