

# ポスト・フランコ期における「スペイン内戦」映画論

## A Study on the “Spanish Civil-War” Movies in the Post-Franco Period

小倉英敬

Hidetaka OGURA

### アブストラクト

スペインにおいては、1896年にスペイン人による映画製作が開始され、1920年代に本格化した。1936年7月に人民戦線政府に対してファシスト勢力（国民軍）が武装反乱を起こして内戦が勃発、内戦が国民軍側の勝利で終わってフランコ独裁体制が確立されると、思想統制が強化されて表現の自由が制限され、映画製作も大きく束縛されることとなった。第二次世界大戦後、スペインが国際社会に復帰する中で、観光誘致を意識した映画政策が採用されて映画振興がはかられ、「ヌエボ・シネ・エスパニョル」と呼ばれた新しい世代による映画製作が開始、現代スペイン映画の基盤が形成された。

フランコ独裁政権の最後の10年間には、この潮流の枠内で、ビクトル・エリセの『ミツバチのささやき』（1973年）やカルロス・サウラの『狩り』（1975年）などのフランコ体制を暗喩的に批判する作品が制作され始め、その後のポスト・フランコ期に向けた伏線を形成していった。1975年11月にフランコ総統が死亡して、立憲君主制の下で民主化が進められると、思想統制が緩和され、映画検閲も廃止される。その結果、政治的性格の強い作品群が制作されるようになり、内戦時代を扱った映画も制作されたが、大半の映画はフランコ体制を批判しはするものの、内戦期を直接の対象とするのではなく、内戦終焉直後の精神的圧迫感を感じさせるような希望が失われた閉塞的な雰囲気を描きだし、そのような環境の中で生き残るための意識形成という困難なプロセスを経たスペイン国民の苦難を表現しようとする作品が多く見られた。

内戦の後遺症が長く続いたスペインにおいては、内戦の結果としてもたらされることとなった精神活動の閉塞化を生じさせたフランコ独裁体制を清算し、過去への復帰が起これないことを希求するような精神的模索があったと考えられる。本稿では、フランコ総統の死後から1990年代初頭を対象として、内戦及びフランコ独裁体制を扱った映画の分析を行うことで、スペイン国民の内戦に関する精神史を検証する。

キーワード：スペイン映画；スペイン内戦1936～39；フランコ体制；ポスト・フランコ期；現代スペイン映画

KeyWords：The Spanish movies, Spanish Civil War 1936~39, Franco regime, Post-Franco period, Contemporary Spanish movies

<序>

映画は1895年にフランスでリュミエール兄弟によって発明されたが、映画をスペインにもたらしたのは、リュミエール兄弟の信頼の厚い技師 A.プロミオであった。同年5月にプロミオは、マドリッ市内のサン・ヘロニモ通りとベントゥーラ・デ・ラ・ベガ通りとの交差点の角にあったロシア・ホテルの一階を借りて映画の興行を行った。マドリッの守護神であるサン・イシドロの祝日である5月15日であったと伝えられる。13日には新聞記者を招き、15日には招待客を、16日から一般客を対象としたらしい。公開されたのは、『ビカルバロでの砲兵隊の演習』 *Maniobras de la artillería en Vicálvaro*、『王宮からの槍兵隊の退出風景』 *Salida de los Alabarderos de Palacio*、『サン・ルイス・フランス人学校からの女子学生の下校風景』などの作品であった。

このようにスペインでは早い時期に映画が取り入れられ、1896年からはスペイン人によって映画が制作されるようになる。その後、不幸にも1936年から39年まで内戦が発生し、権威主義的なフランコ独裁体制が確立されたため、スペインにおいては映画を通じた表現の自由は大きく阻害され、それに伴って映画製作も表現方法において大きく制限されることになる。

フランコ独裁政権期においても、間接的に体制批判的な映画が巧妙に作成されたが、1975年にフランコ総統が死亡して立憲君主型の民主制に移行すると、内戦期を対象とする映画やフランコ体制を清算しようとする映画が作成されるようになる。本稿では、ポスト・フランコ期に内戦期を対象とした映画や、フランコ独裁体制を清算することを意図した映画を取り上げて、スペイン国民における内戦に関する精神史を検証する。

## 1. スペイン映画略史

スペイン人が制作した映画の第一作は、エドゥアルド・ヒメーノ親子が1896年10月に撮影した『サラゴサのピラール大聖堂での大ミサ後の退出風景』 *Salida de misa mayor del Pilar de Zaragoza* という作品であったが、実質的な劇映画の始祖とされるのはフルクトゥオッソ・ヘラベルトであり、その第一作は1897年に制作された『カフェの喧嘩』 *Riña de Café* であった。ヘラベルトは1928年に引退するまでに102本の作品を制作したが、トーキー映画の登場と同時に映画界を去った。

映画製作企業が設立されたのは首都のマドリッよりもバルセロナが早く、1906年にイスパノ・フィルム社とフィルム・バルセロナ社が設立され、バルセロナがスペイン映画産業をリードしていった。他方、映画を監督した政府機関は内務省と大蔵省で、映画館の衛生、建築の安全性、火災予防などに関して基準が設けられた。1910年12月には入場料に5%の税金がかけられ、税収は青少年保護委員会と物乞い撲滅委員会の活動資金に充てられた。また、1912年に青少年保護のために検閲制度が導入され、映画館は上映前に市役所や町村役場に届出をしなければならなくなった。他方、1914年に約900を超える映画館が存在し、1907年には映画雑誌も出版されるようになった。

映画製作が本格化したのは、1920年代であり、小説や戯曲を原作とした作品や、ス

ペイン独特のオペレッタであるサルスエラの映画化した作品が主流となった。小説や戯曲を原作とした作品ではファン・デ・オールドゥーニャの『映画の冒険』Una aventura de cine (1927年)、フェルナンド・デルガードの『冒険児サラカイン』Zalacaín el aventurero (1928年)が制作された。また、サルスエラは1648年のマドリッ郊外のサルスエラ離宮で上演された『フェレリーナの庭』に遡るが、その後オペラに押されて衰退したが、19世紀半ばから再び復興し、ヘネロ・チコと呼ばれる一幕物が人気を得ていた。サルスエラが映画化された作品としては、ホセ・ブックスの『パロマの前夜祭』La verbena de la Paloma (1921年)、フロリアン・レイの『お転婆娘』La revoltosa (1924年)、『巨人と大頭』Gigantes y cabezudos (1926年)が制作された。また、闘牛ものとしては、アンリ・ヴォランの『ミリトナ、または闘牛士の悲劇』Militona, o la tragedia de un torero (1922年)、ホセ・ブックスの『闘牛士の勲章』La medalla del torero (1924年)、『ペペ・イーリョ』Pepe Hillo (1928年)、アレハンドロ・ペレス・ルヒンの『クリート・デ・ラ・クルス』Currito de la Crua (1928年)等が制作された。

1920年代最後のヒット作は、フロリアン・レイの『アグスティーナ・デ・アラゴン』Agustina de Aragón (1928年)、フェルナンド・デルガードの『クリスマスの宝籤一等賞』El gordo de Navidad (1929年)などであったが、その後映画界はトーキー時代に移って行った。

初めてトーキー映画が上映されたのは、1929年6月にマドリッで上映された米国映画の『ジャズ・シンガー』であった。他方、1929年中にスペインでもトーキー映画が制作されたが、最初の作品は1929年末に撮影されたフランシスコ・エリーアスの『プエルタ・デル・ソルの謎』El misterio de la Puerta del Sol であり、1930年に制作されたホセ・ブックス監督の『プリム』Primのようにスペインにてサイレントで撮影され、後にパリに送られてトーキー化されたものもあった。トーキー用の撮影スタジオができたのは、1932年にバルセロナに設立された「エストゥディオス・オルフェ」が最初であり、マドリッでは1933年に「エストゥディオス・シネマトグラフィア・エスパニョラ・アメリカーナ」が設立された。

トーキー時代に入ったスペイン映画界は、ハリウッドの世界中どこでも通用する映画作りという基本姿勢に触発された普遍性を志向する傾向と、保守的な道徳観を背景とした伝統派の傾向に大別される。前者の例としては、バルセロナのスター・フィルム社に雇われ、「エストゥディオス・オルフェ」で『愛を馬鹿にした男』El hombre que se reía del amor (1932年)、『スサーナには秘密がある』Susana tiene un secreto (1933年)等を撮影したベニト・ペロホ、ハリウッドで映画製作を学んで帰国して『嘘のニュース』Falsos noticieros (1933年)、『テノール歌手の私生活』Falsos noticieros (1935年)、『悪人カラベル』El malvado Carabel (同) を制作したエドガル・ネビーリエ、フランスでトーキーを学んで帰国し、ミュージカル仕立ての作品『メルセデス』Mercedes (1932年)、『人生万歳!』¡Viva la vida! (1934年)などを制作したホセ・マリア・カステルビ等

が活躍した。

他方、後者の例は、サイレント映画からトーキー映画に転じて『ママの恋人』El Novio de mamá（1934年）、『アラゴン人の気高さ』La nobleza baturra（1935年）などを制作したフロリン・レイである。

また、1930年代にはドキュメンタリー映画が盛んに制作されるようになり、象徴的な作品は共和国政府の出資でルイス・ブニュエルが制作した『ラス・ウルデス（糧なき土地）』Las Hurdes（1932年）である。この時期のドキュメンタリー映画の制作会社の中で特筆すべきはフィルモフォノ社とコンパニア・インドウストリアル・フィルム・エスパニョラ（C I F E S A）である。フィルモフォノ社はブニュエルと新聞、出版界、ラジオ放送に影響力を持っていたリカルド・ウルゴイティが提携し、ブニュエルが運営を任されていた。同社は共和派系で、その代表的な作品にはルイス・マルキーナの『打ちひしがれたドン・キンティン』Don Quintín el amargao（1935年）、ホセ・ルイス・サエンス・デ・エレディアの『誰が私を愛してくれる？』¿Quién quiere a mí?（同）等がある。他方、保守的な反共和派の立場で設立されたのがC I F E S Aであり、前出の『ママの恋人』、『アラゴン人の気高さ』等が制作された。

## 2. フランコ体制期のスペイン映画

1936年2月にスペインに共和派や社会主義者を中心とする人民戦線政権が成立するとまもなく、同年7月17日にフランコ将軍らを中心とするファシズム志向の保守派軍部による武力蜂起が全国各地で発生し、内戦に突入。1939年3月28日にマドリッが陥落し、同4月1日にフランコ将軍がブルゴスで内戦終結を宣言するまでの2年9カ月間、スペインは内戦状態となった。内戦中には30万人が前線や後方で死亡し、終結後には40万人以上の人々がフランスや、メキシコなどのラテンアメリカ諸国に亡命した。また、内戦終結後も反乱軍（国民軍）側からの共和派の人々に対する抑圧や虐待が継続され、国内の抵抗運動は1940年代後半まで継続され、この内戦によって生じた傷跡は多くのスペイン国民の心に残された。

内戦中には、映画製作所が存在するマドリッやバルセロナを支配した共和派に有利ではあったが、制作される商業映画の数は減少した。他方、国民軍側は当初、ポルトガルのリスボンで現像、編集を行った。1938年に国民軍の支配下にあるセビーリャにセビーリャ・フィルム社が設立された。また、1937年4月には、国民軍支配地域において政党統一令が布告されファランヘ党が唯一の政党と認められ、同党内に報道宣伝局が創設され、その下に国民映画部が設置された。1938年、ラモン・セラーノ・スニエル文化相はディオニシオ・リドルエホを報道宣伝部長に、マヌエル・ガルシア・ピニョラスを国民映画部長に任命した。このピニョラス国民映画部長の下で「ノティシアリオ・エスパニョル」とのニュース映画ルポルタージュ、ドキュメンタリー作品が制作されるようになる。

国民軍側はドイツ、イタリア、ポルトガルから兵器類の援助を受けたが、映画面においても多大な援助を得た。1938年にはドイツとの間でイスパノ・フィルム・プロダクシ

オン社が設立され、ベルリンのスタジオでベニト・ペロホの『セビーリヤの理髪師』 *El barbero de Sevilla*、『スペインのため息』 *Suspiros de España*、フロリアン・レイの『トリアナのカルメン』 *Carmen, la de la Triana*、『アイクサの歌』 *La canción de Aixa* 等の劇映画が制作された。反乱軍側のドキュメンタリーの秀作はアントニオ・カルバチェの『凱進行進』 *Marcha triunfal* (1937年)、『テルエルの勝利』 *La gran victoria de Terel*、ホアキン・レイグの『英雄的スペイン』 *España Heroica* の3本であった。

一方、共和国側では、映画産業の中心地を掌握していたことから、活発な映画製作がなされたが、共和国側の政治状況が影響した。バルセロナでは、アナーキスト系の全国労働者連盟 (CNT) が映画の制作、配給、興業を掌握した。現像所やスタジオも同様であった。CNTによって制作されたドキュメンタリーは100本を超え、『革命運動の記録』 *Reportaje del movimiento revolucionario* (1937年)、『アラゴン山中のFAI (イベリア・アナーキスト連盟)の若鷲たち』 *Los aguiluchos de la F.A. por tierras de Aragón* (同)、『シエタモ攻略』 *La toma de Siétamo* (同) が制作され、劇映画ではアントニオ・サウ監督の『希望のオーロラ』 *Aurora de esperanza* (1936年)、ペドロ・プーチェの『下町』 *Barrios bajos* (1937年) 等が制作された。他方、共産党系ははるかに組織的に映画製作を進め、フィルム・ポプラー社を中心に映画製作を行い、『今日のスペイン』 *España al día* という週刊ニュース番組を制作し、英語版やフランス語版も制作して全世界に配給した。また、共和国政府も宣伝局が映画の制作に乗り出し、アンドレ・マルローに監督を依頼して、マルローの小説を基にした『テルエル山脈』 *Sierra de Teruer* を制作している。

国民軍は内戦には勝利したものの、フランコ政権が1939年5月には国際連盟を脱退、第二次世界大戦が始まりやいなや9月4日に中立を宣言したものの、1940年6月12日に非交戦国を宣言して、1941年7月には独ソ戦線に約2万人のスペイン軍部隊を派遣した。しかし、1943年10月には再び中立路線に復帰した。

第二次世界大戦後はフランコ政権の国際的な孤立化が深まった。1946年2月には国連総会がスペインの加盟申請を拒否、同年3月には米国、イギリス、フランスの3カ国政府がフランコ政権を非難する共同声明を発表、同年12月には国連総会がスペイン排斥決議を採択した。排斥決議が解除されたのは1950年11月4日であり、1955年12月15日には国連加盟が認められた。このようにフランコ政権下のスペインは、ファシスト型の国家であったため、戦後の一時期に国際社会での孤立状態を余儀なくされていた。他方、国内的にはフランコ体制は、1975年11月にフランコ総統が死去するまで、戦後30年間継続した。フランコ政権が有した超保守的な傾向のため、「表現の自由」は大幅に制限され、映画制作においても多くの規制措置が取られた。

フランコ政権は、映画製作に関して、検閲と映画産業振興という2つの面を重視する政策をとった。フランコ時代の検閲の出発点となったのは、1937年1月の情報宣伝局の設置であった。その後、1938年11月には内務省の中に検閲委員会と検閲高等評議会が設置され、内戦終結後の1939年7月には自治省内に検閲課が設けられ、シナリオの

検閲が義務づけられた。

また、1940年4月の省令で、すべての制作会社に6月と12月の年2回、半年間の制作計画の提出が義務づけられた。さらに、1942年12月に政令でNO—DO社が設立され、ニュース番組、ドキュメンタリー映画を専門とする独占的な制作会社となった。NO—DO社制作のニュース映画の上映が全国の映画館に義務づけられ、1976年1月に同政令が廃止されるまで継続された。

他方、映画新興に関しては、1940年2月に映画課が設置され、その際に公布された省令に国立映画学校を設立するための構想が盛り込まれ、この構想は1947年に国立映画研究所が設立されて実現した。国立映画研究所の設立目的はスペイン映画の質的向上を意図したものであるが、同時にフランコ体制の思想を反映した映画制作を推進することを目指したものであった。同研究所の設立後、同研究所を母体として、フアン・アントニオ・バルデムやルイス・ガルシア・ベルランガなどに代表される、映画を映像芸術の表現手段とする映画人が輩出され、スペイン映画のその後の方向を決定するものとなる。

スペインの国連排斥決議が解除され、国連加盟への可能性が生まれて国際社会への復帰が想定され始めると、国際化に対応するために1951年に情報観光省が創設され、1952年2月に情報観光省の中に映画・演劇総局が設けられ、同時に映画指導部が設置された。初代の映画・演劇総局長にはホセ・マリア・ガルシア・エスクデロが任命された。同年3月には映画検閲が産業商業省から情報観光省に管轄が移管され、映画指導部内に映画審査検閲委員会が設置された。1951年に制作されたホセ・アントニオ・ニエベス・コンデ監督の『根なし草』*Surcos*が、失業、貧困、犯罪などマドリッの下層民の生活を描いたことから、教会や保守体制派からの批判を浴びて上映禁止処分を受け、この映画を擁護したガルシア・エスクデロも映画・演劇総局長は就任後わずか数カ月で職を離れることになった。

ガルシア・エスクデロは、1962年7月の内閣改造の時にマヌエル・フラガ・イリバルネが情報観光相になった際に再び映画・演劇総局長に任命された。1962年7月の内閣改造は、ファランヘ党の勢力挽回を阻止し、脱イデオロギー化を進めて1960年代に達成された経済成長の基盤を構築した経済テクノクラート勢力の台頭を背景に生じた。フラガ・イリバルネはその後1966年に出版制限を緩和する「出版法」を立案し、長期的には自由化を推進して脱フランコ体制への道筋を築いた。

フラガ・イリバルネによって映画・演劇総局長に再起用されたガルシア・エスクデロは、1955年に開催されたサラマンカ国民映画会議に出席し、その結論を積極的に支持する立場をとり、スペイン映画界の改革を主張していた。サラマンカ国民映画会議は、1953年に創刊された映画雑誌『オブヘティーボ』誌とサラマンカ大学生協のシネ・クラブが主催したもので、スペイン映画の実情を分析することが目的とされた。

1962年7月に映画・演劇総局長に再登場したガルシア・エスクデロの下で、同総局が廃止され、国内映画製作に関わる政府内の管轄が大衆文化・興行総局に移管された19

67年12月までの間に種々の改革が実施され、1960年代中旬のスペイン映画界に「ヌエボ・シネ・エスパニョル（新しいスペイン映画）」という新しい方向を与えただけでなく、その後のスペイン映画の基礎を構築した。ガルシア・エスクデロは、1962年7月に映画審査検閲委員会を改編し、映画検閲委員会及び映画審査委員会の構成員を変更して、新しい考え方もつ映画評論家や映画研究者を送りこんで影響力を強化した。また、同年12月には「特別映画価値観」という新しいランクを創設し、スペイン映画の質の向上に結び付く評価方法を確立した。

さらに、ガルシア・エスクデロが実施した改革の一つに、国立映画研究所が映画人養成を目的とした映画学校に改組されたことがある。1962年12月に新設された「特別映画価値」という評価は、「良質で、道徳的社会的、教育的、あるいは政治的に特に優れた意義のある」作品に対して与えられたが、同時に国立映画学校の卒業生たちが映画産業に携わることを容易にすることを目的としていた。ガルシア・エスクデロは映画産業の振興と同時に、新しいスペイン映画の制作を国立映画学校の軸として行おうとした。この国立映画研究所と後進の国立映画学校出身の監督たちが体現した現象は「ヌエボ・シネ・エスパニョル」と称されることになるが、明確な主義・主張をもった運動ではない。「ヌエボ・シネ・エスパニョル」は、イタリアのネオリアリスモやフランスのヌーヴェル・ヴァーグの影響を受けつつも、ネオリアリスモのような独自のスタイルをもつものではなく、ヌーヴェル・ヴァーグのように伝統的な映画の内容やその制作方法に反発したものでもなく、新しいスペイン映画を創造するという共通意識は存在したが、問題意識やスタイルが共有されたものではなかった。

この「ヌエボ・シネ・エスパニョル」に属する映画監督としては、国立映画研究所出身の前出のバルデム、ガルシア・ベルランガの他、カルロス・サウラ、ビクトル・エリセ、同世代のビセンテ・アランダ、国立映画学校出身のマリオ・カムス、マヌエル・スメルス、ホルヘ・グラウ等がいる。また、同時期にマドリッに対抗したバルセロナから「バルセロナ派」と呼ばれる映画監督が輩出したが、ホアキン・ホルダー、カルレス・ドゥラン等がいる。アランダはバルセロナ派としても言及される。

その後1967年11月に映画・演劇総局が廃止され、68年1月に行われた情報観光省内の組織改編によって新たに大衆文化・興行総局が創設され、1970年3月に映画局が設置された。この変更に伴って、「特別映画価値」映画に対する助成は廃止され、主要映画専門誌が廃刊され、国立映画学校も人員削減を口実としてマドリッ大学情報科学部に移管されてしまった。これにより、以後は正式に性が学校で映画製作を学ばない世代を生むことになる。

1972年8月には映画検閲評価委員会が廃止され、映画指導評価委員会が設立されたが、「検閲」という言葉は使われなくなっただけで、「検閲」制度が廃止されたわけではなかった。また、カルロス・ブランコ首相暗殺後の1973年12月にカルロス・アリアス・ナバロが首相に就任し、「開放政策」を発表して民主化路線を打ち出したが、その路線転換

の中で、1974年に映画総局が設置され、1975年3月には新たな映画評価基準が設定されたが、映画に関わる状況は実質的には大きく変化したわけではなかった。そして1975年11月20日にフランコ総統が死去、同22日にフアン・カルロス1世が即位してフランコ独裁体制は終焉した。

### 3. ポスト・フランコ期のスペイン映画

フランコ独裁体制の終焉に伴い、スペインは立憲君主制国家となり、アリアス・ナバロが初代の政府首班（首相）となった。1976年7月には国王が示した体制内改革路線に協力的でなかったアリアス・ナバロ政権は総辞職してスアレス政権が成立した。

1976年4月、映画の検閲は廃止された。同7年には情報・観光省が廃止されて新たに文化・厚生省が創設され、その後それぞれ独立した省になる。そして、文化省の中に映画総局が設置された。同年11月には映画に関する政令が公布され、作品の内容によって観客の年齢制限が付された。特に、性描写や暴力シーンの激しいものは特定の映画館でのみ上映されることになった。また、1978年4月にはNO-DO社が独占してきたニュース映画の制作が自由化された。

他方、体制移管後の2年間の間に、フランコ独裁体制下では上映禁止となっていた映画史上著名な作品だけでも180本以上が一挙に公開されるなど、このような外国映画の氾濫によって、スペイン人監督によって制作された力作が注目されないというような事態も発生する一方で、堰を切ったように解禁されたヌード描写の多い作品がやたらと制作される傾向が生じた。

他方で、フランコ独裁体制下においては検閲との闘いから制作を制限せざるをえなかったベテランや中堅の監督たちが意欲的に制作するようになる。例えば、ルイス・ガルシア・ベルランガ、フアン・アントニオ・バルデム、マヌエル・グティエレス・アラゴン、カルロス・サウラ、ビクトル・エリセ等である。そして、これらの監督たちは、フランコ独裁体制を批判する内容を有する映画を制作していった。内戦の概念や影響も含む、「政治的・歴史的見直し」とも呼ぶべきジャンルの映画が制作された。

ベルランガはブラック・ユーモアを基調とする監督であるが、その能力を発揮して、1977年にフランコ時代の政府高官の出世欲や偽善を暴く『国民銃』*La escopeta nacional*を制作し、『国有財産』*Patrimonio nacional*（1980年）、『ナショナル第三部』*Nacional III*（1982年）の「ナショナル三部作」を制作した。また、バルデムは、1976年にコメディ・タッチでフランコ体制を批判する『橋』*El puente*を制作、グティエレス・アラゴンは1977年に都市暴力を表現してフランコ体制を暗喩した『夢遊病者たち』*Sonámbulos*、1978年にはフランコ体制を戯画化した『黒い軍団』*Camada negra*を制作し、さらに『マラビーリャス』*El conde de Maravillas*（1978年）、『森の中心』*Corazón del bosque*（1979年）『庭の悪魔』*Demonios en el Jardín*（1982年）などを制作した。

1978年頃からスペイン映画は次の段階に入る。フランコ体制が終焉し、検閲もかく

かって表現の自由が保証され、これによってスペイン映画の全盛時代が到来するのかと期待された。しかし実際には、低予算で大量に流入した外国映画に観客を奪われ、国内的には検閲の緩和によって量産されたポルノ・タッチのコメディが歓迎されたこともあって、社会派の質の高い映画はこれまでになく困難な立場を強いられることになった。

このような状況の中で、映画製作の新しい形態が試みられるようになる。協同組合形式や、実行員会方式が採用され、質の硬い作品が制作されたが、結果的には興行成績が思ったほどには上がらず、これらの方式は長続きしなかった。

この時期には、スペイン映画の一つの傾向として、政治性の強い、実際にあった殺人事件や冤罪事件を扱った一連の作品が制作された。例えば、マドリッの労働問題専門の弁護士たちが極右の暴力集団に襲撃され殺害された事件を扱ったバルデムの『1月の7日間』*Siete días de enero* (1978年)、20世紀初頭に起きた治安当局による冤罪事件を扱ったピラール・ミローの『クエンカ事件』*El crimen de Cuenca* (1979年)、バスク分離主義運動を扱ったイマノル・ウリベの『ブルゴス裁判』*El proceso de Burgos* (1979年)、ポスト・フランコ期における社会分析を試みたゴンサーロ・エラルデの『ペドラルベスの虐殺』*El asesinato de Pedralbes* (1978年) やセシリア・バルトロメーの『……の度毎に』*Cada vez que …* (1981年) などが代表的な作品である。

1982年10月に実施された総選挙で、社会労働党が勝利してフェリペ・ゴンサレス政権が発足すると『クエンカ事件』を制作した女性映画監督でもあるピラール・ミローが文部省映画総局長に起用され、ミローは次々と改革案を実行に移していき、国内的には映画製作に対する助成金の増額を図り、また対外的には「スペイン映画祭」開催していく。日本でも1984年11月に第1回目の「スペイン映画祭」が開催された。

この時期から、スペイン国営テレビによる映画製作において、文学作品を映画化する文芸路線が軌道に乗り始めるといふ顕著な傾向が生じた。ビセンテ・アランダの『中央委員会殺人事件』*Asesinato en el Comité Central* (1982年、マヌエル・バスケス・モンタルバンの同名小説)、『沈黙の時』*Tiempo de silencio* (1985年、ルイス・マルティン・サントス原作)、ビクトル・エリセの『エル・スール』*El Sur* (1983年、アデレイダ・ガルシア・モラレスの同名短編小説)、ゴンサーロ・エラルデの『テレサとの最後の日々』*Ultimas tardes con Teresa* (1984年、フアン・マルセー原作)、ミゲル・ピカソの『壁の外に』*Extramuros* (1985年、ヘスス・フェルナンデス原作)、アントニオ・ドロベの『トンネル』*El túnel* (1987年、アルゼンチンの作家エルネスト・サバトの同名小説) 等が制作された。

こうした中で1980年には、これらの傾向とは全く共通性を持たない映画を制作して世界的にも注目されることになるペドロ・アルモドバルが登場し、スペイン映画に新風をもたらすことになる。アルモドバルは、フランコ死後に生じた民主化の中で発生した「モヴィダ」と呼ばれたパンク的で開放的な演劇・音楽・映像活動の流れの中から登場した。アルモドバルの第1作は『ペピ、ルシ、ホンとその他大勢の女の子たち』*Pepi, Luci, Bom y*

otras chicas del montón (1980年)であったが、1983年に制作した『バチ当たりな修道院の最期』Entre teniebras から注目され始めた。アルモドバルは、フランコ時代を政治的に取り上げることはせず、コメディとシリアス・ドラマを交錯させる作品群を制作していったが、ジェンダー、同性愛、麻薬、カトリック教会の腐敗等、フランコ時代には禁忌とされたテーマを扱うことで、暗喩的にフランコ独裁体制批判を展開した。

アルモドバルの作品群とともにスペイン映画は、1960年代中旬に国立映画研究所＝国立映画学校と継承されて形成された「ヌエバ・シネ・エスパニョル」の流れを基盤とする映画とは異なる映画が新たに制作され、国際的にもスペイン映画の新時代と評価される時代が始まる。

国際映画祭での受賞は、1982年にホセ・ルイス・ガルシの『黄昏の恋／ビギン・ザ・ビギン』Volver a amanecer がオスカー最優秀外国語映画賞を受賞したのを端緒に、1983年にはサウラの『カルメン』Carmen が国際的な評価を得、1992年にはフェルナンド・ロドリゲス・トルエバの『ベル・エポック』Belle Époque が二つの目のオスカー最優秀外国語映画賞を受賞した。また、ビセンテ・アランダの『愛人』Amantes (1990年)、ビガス・ルナの『ハモン、ハモン』Jamón Jamón (1993年)等が次々と国際映画祭で受賞するなど、スペイン映画の国際化が本格化した。

#### 4. ポスト・フランコ期における「内戦」映画

上記2. 及び3. に言及した映画監督の中で、内戦あるいはフランコ時代をテーマとして映画を制作した監督たちを取り上げて、彼らの表現方法の特徴を検証してみたい。

まず取り上げるべきは、内戦中には共和国派に立って宣伝映画の制作にも携わり、内戦終焉後はフランスに亡命、その後1946年から1960年までメキシコに亡命していたルイス・ブニュエルである。ブニュエルは、1932年にドキュメンタリー作品である『ラス・ウルデス (糧なき土地)』を制作して、最貧地域と言われたラス・ウルデス地方の大地とそこに生きる人々を強烈な社会批判的な視点から表現していた。ブニュエルは1960年に一時帰国し、その際に『ビリディアナ』Viridiana を制作してカンヌ映画祭にてパルムドール賞を受賞したものの、国内保守派から厳しい糾弾を受け、国内では上映禁止、新聞はブニュエル及び『ビリディアナ』に言及することさえ禁じられ、上映に関与した政府官僚も更迭されるなどのスキャンダルとなった。カトリック教会に見られた倫理・道徳に抵触する部分を捉えて保守系紙が批判した。

ブニュエルはこのスキャンダルの発生後、再びフランスに移り住み、1970年に『哀しみのトリスターナ』を制作して、女性とスペイン文化の家父長主義的伝統との概念的関係を問題視する視点を示した。このようなブニュエルのスペインの保守的伝統に対する暗喩的な批判姿勢は多くの映画人に影響を残すことになる。

ポスト・フランコ期には、内戦期をテーマとして制作された映画は多くはない。1975年に、内戦の勃発を歴史的に追走したハイメ・カミーノの『1936年の長い休暇』Las largas vacaciones del 1936 が制作された、その後1990年代に入って、ロドリゲス・ト

ルエバの『ベルエポック』 Belle Époque (1992年)、ホセ・ルイス・クエルダの『蝶の舌』 La lengua de las mariposas (1999年)、ウリベの『キャロルの初恋』 El Viaje de Karol (2002年)などが制作された。

『ベルエポック』は、共和制が続いていた「美しい時代」が終わりかけていた頃、ある田園地方に共和派系の脱走兵が辿りつき、素封家の当主である画家を父に持つ4人の美人姉妹と交渉を持つ。脱走兵をめぐる4姉妹の会話が軽妙に組み合わせられているが、知識人である父親を始め、画家一家が共和派であるのに対して、三女の婚約者の家系が国民軍側であるなど家族関係にも内戦につながる対立が生じるという環境の変化が描かれ、暗い時代に移っていく時代背景が巧みに表現された。

『蝶の舌』は、内戦直前のガリシア地方の片田舎を舞台として、喘息持ちのために1年遅れて入学したので周囲になじめずに、初日にお漏らしをしてしまったモンチョを、担任である老齢のグレゴリオ先生が優しく接した。モンチョが蝶に興味を持ったので、春になるとグレゴリオ先生はモンチョを蝶取りに行き、蝶の舌を見たいというモンチョにグレゴリオ先生は顕微鏡で見せることを約束した。しかし、その約束は果たされなかった。内戦が近づき、ファシスト勢力が優勢であったガリシアにおいては、共和派であるグレゴリオ先生に危険が迫る。モンチョの父親は共和派だが、母親は保守的なカトリック教徒、こうして村内にも、またモンチョの家庭にも亀裂が生じ始める。人々の心がどのように分裂して内戦に至るかが描かれる。蝶の舌は隠されて見えないが、蜜を吸うときに蝶は巻いてある舌を伸ばす。今はまだ訪れないが、やがて来る新しい時代への期待と希望が隠されていることを連想させる。

『キャロルの初恋』は、内戦末期の1938年に多分バスクと思われる地方に、米国に移住した母親に連れられて、12歳の少女キャロルが初めて母親の故郷を訪れて、祖父を知る。米国人の父親は国際旅団に義勇兵として参加し飛行士として活躍している。村では徐々にファシストであるファランヘ党が勢力を広め、共和派系の村人を夜間に拉致して殺害するなど、独裁制の到来を予期させるような陰鬱な空気が漲っていた。そしてその村で、初恋の相手となるトミーチェ少年と出会う。少年の父親は共和派系で、ファランヘ党と見られる集団に拉致されて殺害されていた。母親の死後、キャロルの家族も、共和派系の祖父とファランヘ党寄りの叔母夫妻に分裂していく。1939年4月末にマドリッが陥落して内戦は国民軍側の勝利で終わるが、そこに共和政府に義勇兵として参加していた父親が逃亡兵として現れ、義父の家に匿われるが。治安当局の強制捜査を受けて、父親は家を脱出するが、彼を救おうとした、キャロルの初恋の相手となったトミーチェ少年が射殺される。父親は身柄拘束されたものの、米国人であることから釈放されることが期待され、キャロルは父親との再会に北を込めて米国に帰っていき、キャロルの旅は終わる。

これらの3作品のうち、『ベルエポック』と『蝶の舌』は、内戦が始まる直前の時期を描き、『ベルエポック』は共和制が成立した時期を「美しい時代」として描写し、『蝶の舌』はファシスト側の攻勢によって共和制と民主主義が崩壊していく時期を描いた。他方、『キ

『ヤロルの初恋』は、内戦がファシスト側の勝利で終わる悲劇的な時期を描いている。このように3作品は、時期的に少しずつ時間的間隔を置いているが、いずれもが共和制と民主主義が崩壊し、人々の心が引き裂かれていく悲劇が間接的に表現された。フランコ体制下での重苦しい時代の始まりを批判的に捉える作品が多く制作された。即ち、内戦を直接に扱うのではなく、フランコ独裁時代における精神的圧迫感が強く、希望なき時代にスペイン人はどのように自己意識を形成していったかを重視した作品がより多く制作された。

他方エリセは、1973年にフランコ独裁時代最期の10年間における最も重要な映画の一つとされる体制批判的な『ミツバチのささやき』 *El espíritu de la colmena* を制作していたが、1983年にはフランコ時代の精神的圧迫感を表現した詩的な作品である『エル・スール』を制作した。

『エル・スール』は、1957年秋に始まる。内戦の結果、故郷の「南の地」を捨てて城壁に囲まれた川辺の「北の地」に移り住んだ父親の人生が、内戦や忘れぬ恋人への想いを絡め、娘であるエストレリヤの目を通して描かれる。父親を自殺で失った少女が父親との思い出を回想し、やがて「南の地」に向けて旅立つまでが描かれた。父親は、一度は「南の地」に向かおうと家出をするが、汽車に乗り遅れて帰宅する。

エストレリヤは共和派であったために内戦終焉後に教職を追われた母親から、共和国側であった父親と、国民軍側であった祖父との間にいがみ合いがあったことを聞かされ、この家庭にも内戦の原因となった共和派と国民軍側との対立が亀裂を生じさせたことが描かれる。祖母と父親の乳母ミラグロスがエストレリヤの初聖体拝受に同席するために来訪して、ミラグロスから父親と祖父との関係を知る。

父親は出奔して「北の地」で暮らしていたのだ。やがて父親に「南の地」に残してきた恋人がいたことが判明する。父親は過去の恋人に手紙を出し、その返事が届くが、そこには「もう手紙を書かないで。過去を見ないで未来を見ることにしました」と認められていた。父親はその後も孤独の中で生き続け、エストレリヤも成長する。しかし、エストレリヤが成長した数年間に何が起こったかについては語られない。

ある日、父親がエストレリヤを昼食に誘い、最後の会話が交わされる。父娘の会話はぎこちない。エストレリヤは、父親に彼の想いの女性は女優のイレネ・リオスであろうと尋ねるが、父親は否定する。その直後、父親は川辺で自殺する。エストレリヤは父親の遺品の中から、前の晩に見知らぬ所にかけてられた長距離電話の領収書を見つけ、こっそりしまっておく。体調を崩して寝込んだエストレリヤは、ミラグロスからの誘いを機に、初めて「南の地」に旅立とうと決心する。『エル・スール』においてエリセは、内戦時代に離れ離れになってしまった男女の愛と、その愛に引きずられた父親の生きざまを描いて、内戦が人々に残した心の傷をさりげない形で表現した。

サウラは「ヌエボ・シネ・エスパニョル」の時期の1965年に三人の会社経営者が野兎狩りをするが、撃ち殺される野兎が内戦中の共和国派の兵士を連想させる『狩り』 *La caza* を制作したが、その後も大衆的な文化的記憶が遮断されるありさまを描いた『悦楽の園』

Jardín de las delicias (1970) に続いて、政治的映画とも言える『アナと狼たち』 *Ana y los robos* (1972)、『従妹アンヘリカ』 *La prima Angélica* (1973) の3部作を制作し、間接的な表現ながらもフランコ体制下で進行する傾向を批判する映画を制作してきた。フランコ体制消滅後には、1975年に『カラスの飼育』 *Cría cuervos* を制作して一人の士官の通夜がフランコの死を象徴する映像としてドラマ化し、1978年には拷問をテーマにした『目隠し』 *Los ojos vendados* を制作し、1979年には『ママは100歳』 *Mamá cumple cien años* を制作して、新しい世代がフランコ体制の伝統を放棄していく過程を描きだした。

バスクの視点からフランコ体制を批判したのは、ETA (バスク祖国と自由) を扱って、バスクの人々の考え方の中で分離主義的な傾向が歴史的にどのように変化してきたかを辿った3部作である、『ブルゴス裁判』、『セゴビアからの逃走』 *La fuga de Sagovia* (1981年)、『ミケルの死』 *La muerte de Mikel* (1983年) を制作したウリベである。2002年に前出の『キャロルの初恋』を制作した。

同じくバスクの視点からフランコ体制批判の映画を制作したのはモンチョ・アルメンダリスである。アルメンダリスは1984年に『タシオ』 *Tasio* を制作して、バスク炭鉱労働者の歴史を民族誌的に描写したが、1998年には『壊された沈黙』 *El Silencio loto* を制作して、内戦終焉直後の反政府ゲリラ運動を扱って独裁体制が強化されていく陰鬱な時代感覚を表現した。

『壊された沈黙』は、ナバラ地方のある村の1946年から1948年までの3年間を扱っている。両親を亡くして叔母が住む生まれ故郷の村に帰ってきたルシアは、第2次戦争がフランコ体制の崩壊をもたらすと信じて丘陵地帯に根拠地を築いてゲリラ活動を展開する抵抗運動に属する幼馴染の青年マヌエルと再会して愛し合うようになる。だが、マヌエルは村にはいられなくなって、山に入ってゲリラ運動に合流する。2年後、ゲリラ部隊が攻勢に出て、駐屯部隊を全滅させて村を一時的に占拠するが、治安当局の応援部隊が来て反攻を開始、ゲリラ部隊は丘陵地帯に撤退する。村では裏切り者の密告で、多くの村民が身柄を拘束されて銃殺される。治安当局の捜索はルシアの周囲にも及び、叔母までが連行されて銃殺される。『壊された沈黙』も、親族や村人の間に、内戦によって生じた亀裂の大きさが表現されている。そして、未来への希望であった抵抗運動は、嫉妬に狂った裏切り者の密告によって壊滅される。アルメンダリスは、希望が失望へと変わって時代を描いた。

このような作品群の中で時代を象徴する作品となったのは、社会労働党政権の発足した1982年に文化省映画総局長に起用されたミローが1979年に制作した『クエンカ事件』であった。この作品は20世紀初頭にクエンカ県で羊飼いを殺害した容疑で二人の男が誤認逮捕されて拷問を受けて自白を強要された実際にあった事件を取り上げたものであった。治安警察がフィルムを没収し、名誉棄損罪で告発したが、結果的には告発が却下され、治安当局による政治的強制と検閲が民主主義を危機に陥れる危険性を克服する契機と

なった。映画が、ポスト・フランコ期の民政移管を実質化する上で大きな役割を果たしたという意味で、映画の社会的効用が注目されたが、外国映画と通俗的な国内産映画の氾濫を前に興行面では苦難して、スペイン国内においてはその重要性が十分に認識されたとは言いがたい状況にあった。以後、スペイン映画はアルモドバルに代表されるように、政治を意識しながらも、敢えて政治を無視する基調をもつ映画が大勢となっていく。それはあたかも、内戦と言う過去の傷に触れることを避けるような精神性を伴うものであると言える。

#### 5. 現代スペイン映画に見る「内戦」後遺症について

その意味で、スペインにおいてはフランコ体制終焉後においても、内戦終焉後に誕生した国民が大多数になったにも拘わらず、内戦はスペイン人の心理に消し難い深い傷跡を残していると言える。それは共和国派と国民軍側との間で国民が二分して殺し合ったという消し難い歴史を持った国民が直面しなければならない宿命であったと見るべきであろう。

内戦あるいは内戦的な状況がいかにか長く国民の間に、その後に生まれた世代をも巻き込んで傷跡を残していくことは、ペルー、グアテマラ、エル・サルバドル、ボスニア・ヘルツェゴビナ等、国民和解プロセスを経た国々にさえ見られた現象である。

スペインにおいては、前述の通り、ポスト・フランコ期においては内戦そのものを直接的に取り上げる映画作品は多くは制作されず、大半は内戦開始前後の時期における精神的環境を間接的に描く作品と、内戦終焉直後の精神的圧迫感が強まっていく状況を描いて、特に家族や村落共同体に亀裂が生じていく過程を描くことによってフランコ独裁体制を批判することで、フランコ独裁体制を清算し、ひいてはそのような政治体制の復活を拒否するという政治的意思を感じさせる作品が多く見られた。

このような傾向に、内戦を経験した国民であるからこそその表現であると思われるような、内戦が抑圧的な独裁体制の確立という姿で終焉してしまったという過去の歴史に対する反省を見ることができる。スペイン国民における内戦の後遺症は、フランコ体制が終焉した後においても、精神的に潜在意識の中に存続し続けていたと結論づけることができよう。

<参考文献>

乾英一郎著 1992 『スペイン映画史』 芳賀書店

杉浦勉編 1999 『ポストフランコのスペイン文化』 水声社

戸門一衛 1994 『スペインの挑戦 社会労働党政権の12年』 朝日新聞社

若松隆著 1992 『スペイン現代史』 岩波新書

Feenstra, Pietsie. 2008 ; *Miradas sobre Pasado y Presente en el Cine Español 1990~2005*: Rodopi Editions, Amsterdam

Herdero, Carlos F. 1991 ; *20 Nuevos Directores del Cine Español*: Alianza Editorial, Madrid

Kinder, Marsha. 1993 ; *Blood Cinema: The Reconstruction of National Identity in Spain*: Los Angeles, University of California Press,

Torres, Augusto, M. 1994 ; *Diccionario del Cine Español*: Madrid, Espasa Calpe