

映画はボリビアの「水戦争」をいかに語るのか

—『雨さえも』への異なる評価を中心に—

兒 島 峰

はじめに

本稿では、2000年にボリビア、コチャバンバで起こった「水戦争」と呼ばれる市民運動にインスパイアされて製作されたイシアル・ボジャイン（Iciar Bollain）監督の『雨さえも（原題：También la lluvia）』（2010年）という映画が「水戦争」という歴史をどのようにとらえているのかを検証する¹⁾。

水道の民営化と水道料金の大幅値上げへの反対をきっかけとして拡がったために「水戦争」と呼ばれる市民の闘争は、ボリビア近現代史におけるもっとも重要な出来事のひとつである。なぜなら、2000年の「水戦争」に端を発した一連の闘争は、2003年の「ガス戦争」で最高潮に達し、サンチェス・デ・ロサダ政権の崩壊と現モラレス政権の誕生へとつながっていったからであり、1952年の「ボリビア革命」に次ぐ「第二のボリビア革命」の発端となった出来事と位置づけられているからである。

ヨーロッパを中心に、宗教的な祝祭と権力構造、民衆の社会秩序につ

1) この作品の最後のクレジットには、同作品が2000年にコチャバンバで起きた「水戦争」にインスパイアされたものであると明記されている。

いて研究している歴史家のナタリー・ゼーモン・デーヴィスは、著書『歴史叙述としての映画：描かれた奴隷たち』のなかで、彼女が大学院に入学するにあたって、歴史学を映画の仕事に活かそうと考えていたことを明らかにしており、「映画は、過去がどのように経験され実際にどのような行為が展開されたか、また、大きな歴史の流れや重大な出来事が、その場に居合わせた人々にとって、どのように経験されたかを、実に詳細に見せる、いや正確には憶測を交えて提示することができるのである」[デーヴィス 2007 (2000) : 9-10] と、もうひとつの歴史観や社会認識を提示するための有効な手段としての映画の魅力を語っている。

映画が、観る者に対してある種の共感を呼び起こし、後々まで続く深い感動や影響を与えることがあるという点については、異論はないであろう。

映画は、撮影手法や効果的な音楽を駆使して観る者の五感に訴え、日常の歴史、人々の経験としての歴史を描き出す。人々の日常に密着した映画作品は、ローカルな歴史を提示することによって、複数形で語られる歴史 (histories) を描く芸術表現となり得るし、わたしたち観客は、映画を通じて、自分たちがもっていた歴史観と社会認識を省察する機会を得ることができる。映画は、娯楽作品、または、芸術作品であると同時に、既存の出来事に対して問題を提起し、反省やディスカッションを喚起する。

『雨さえも』は、製作国スペインでは2011年1月、作品の舞台であるボリビアでは2011年3月に一般公開され、日本では、2011年9月、第8回ラテンビート映画祭で上映された。2011年、優れた映画に捧げられるスペインのゴヤ賞13部門にノミネートされ、カラ・エレハルデが助演男優賞を受賞、また、同じ2011年のベルリン国際映画祭でパノラマ部門観客賞を受賞している。

ボリビアをテーマにしていることや、作品に登場するボリビア人俳優がスペインの映画祭で脚光を浴びたことなどで、ボリビアでの関心は高かったが、同作品をめぐるのは、スペインとボリビアでの評価が真っ向から対立していた。スペインではおおむね好意的に受け止められたのに対し、ボリビアでは、同作品に対する批判的意見が多く、さらには、ボリビア映画の盗作であるという非難が起こっていたのである。

この作品に対する製作国と舞台国での評価の違いは、なぜ生じたのであろうか。

本稿は、『雨さえも』が水戦争をどのように描いているのかを分析し、水戦争という経験＝歴史を扱った同映画作品への異なる評価の背景を、歴史的に構築された両社会の構造的ヒエラルキーに関連づけて検証することによって、わたしたち観客が映画作品と映画評から得ることのできる複数の歴史観を明らかにすることを目的としている。

まず、『雨さえも』のあらすじを紹介し、第2節で、スペインとボリビアにおける同作品に対する反応の相違について記述する。第3節では、『雨さえも』が盗作したとされるボリビア映画『鳥の歌』との比較を行なう。第4節では、作品の題材である「水戦争」の経緯と社会的意義について明らかにする。第5節では、水戦争が『雨さえも』でどのように描かれているのかを検証し、同作品の歴史観と社会認識を考察して、最後に、まとめとする。

1. 『雨さえも』

スペインの映画製作スタッフが撮影のためにボリビアに入る。彼らの目的は、スペインの植民地となった16世紀のキューバ島でインディオを擁護した宣教師たちに焦点をあてた歴史映画を、ボリビアのコチャバ

ンバで製作することである。カリブ海の島を舞台とする映画をボリビアで撮影するのは、資金不足という問題を抱えているスペインの映画スタッフが、製作費を抑えるため、物価の安いボリビアをロケ地に選んだからであった。

映画は、脚本家であるセバスティアン（メキシコ人俳優ガエル・ガルシア・ベルナルが演じる）、プロデューサーのコスタ（スペイン人俳優ルイス・トサル演じる）、女性スタッフのマリアとスペイン人俳優で構成される映画スタッフがバンに乗ってコチャバンバに入るところから始まる。

映画スタッフは、キャスティングのために住民がつくる長蛇の列に驚いている。すでに十分なエキストラが集まったため、途中で受け付けを打ち切ろうとすると、ボリビアの人々は不満を訴える。そのなかに、「俺たちは長い時間、待っていたんだ。受け付けをしてもらうまで、ここを動かないぞ」と猛抗議するダニエルがいた。

物事を合理的に割り切って反対意見も気にしないコスタとは対照的に、優柔不断なセバスティアンは、住民の意見に押し切られ、並んでいる人全員にキャスティングをすると約束する。このセバスティアンの目に留まったのが、娘を映画に出演させたいがために集まったダニエルであった。セバスティアンは、ダニエルを、先住民リーダーのアトゥエイ役に抜擢する。

次に、作品の中で撮影される映画とスペイン人俳優たちが紹介される。

コロンブス役の俳優アントン（カラ・エレハルデが演じる）は常にアルコールを手放せず、協調性もないが、役者として素晴らしい才能もっている。宣教師役として登場する二人の俳優については、マリアがカメラを向け、自分の役について語らせることによって紹介される。

二人は、自分の役が歴史認識においていかに重要であるかを得意げに

語る。アントニオ・デ・モンテシーノ²⁾ 役を務めるフアン（ラウル・アレバロ）は、モンテシーノはラス・カサス³⁾ よりも先にインディオを擁護した人物であるが、従来の歴史では過小評価されていること、実際にはラス・カサスよりも重要な人物であることを力説し、ラス・カサス役のベト（カルロス・サントス）への対抗意識をのぞかせる。脚本家のセバスティアンも、モンテシーノを、「大陸において初めて目覚めた意識の声」と評価している。ほかのスタッフも、ラス・カサスとモンテシーノという二人の神父が主張した意見は非常に画期的で、英雄的であると感慨深げに語る。

マリアはボリビア人エキストラにもカメラを向け、住民とともに井戸を掘っているダニエルに、自分の役をどう思うか、どのような意味があると感じるのかをカメラに向かって語るように言う。ダニエルが戸惑う様子をみせると、マリアは、「例えば、先住民の抵抗を表現したかったとか、植民地化を別の視点から表現したかったとか」と誘導する。ダニエルの表情が曇る。井戸を掘る男女は、映画に出演するのは金銭のために決まっていると嘲笑い、「彼、裸になるの?」「男女のからみのシーンはあるの?」などと茶化す。そして、この女を信用すると警告する。カメラは、水道会社の社員らしき数人のグループを追い払う住民たちの様子も撮影している。

ホテルでワインと食事を楽しむ映画スタッフは、ウエイトレスから、

-
- 2) ドミニコ会士アントニオ・デ・モンテシーノ（Antonio de Montesino）（1475-1540年）は、エスパニョーラ島における最初のドミニコ会士の一人で、スペイン人による先住民に対する残虐な行為を非難する説教を行ない、物議を醸し出した。
- 3) ドミニコ会士であるラス・カサス（Bartolomé de Las Casas）（1484-1566年）は、モンテシーノの説教を引き継ぐ形で、先住民の擁護を訴えた人物である。日本では、著書『インディアス破壊を弾劾する簡略なる陳述』（1552年）などで侵略の際のスペイン人の暴挙を公にし、スペイン国王によって許可されたエンコミエンダ（労働力徴発制度）の撤廃を訴えたことで、インディオの擁護者として知られるが、スペインでは、自国の否定的側面を国際的に知らしめたという理由で嫌悪される傾向がある。

ボリビア先住民の言語であるケチュア語のフレーズや単語を教えてもらう。ここで、水はヤクということを知る。他の客の迷惑を顧みずに大声で盛り上がる映画スタッフは、インディオを擁護した神父の功罪を議論する。皮肉屋のアントンは、ラス・カサスは偉大な人物だと言うベトに対して、侵略に加担し、植民地化を進めるスペイン王室そのものを肯定してきたラス・カサスは単なる保守派だと断罪する。

翌日、「ボリビア水道会社」と書かれた建物の前で演説するダニエルを見て、マリアはコスタに、これを撮影してドキュメンタリーにしたいと訴えるが、コスタは応じない。

場面は変わり、ダニエルが娘と撮影に使用される大道具の船を見に来る。コスタは、ダニエルに、撮影が終わるまで運動から離れるよう忠告する。そこでコスタに電話がはいり、コスタは大声で興奮して電話の相手に英語で話す。通話が終わると、コスタはダニエルに笑顔を振りまくが、ダニエルはアメリカ合衆国で働いた経験があり、英語での会話内容を理解していた。コスタは、電話の相手に対して、「たった2ドルの日当に大喜びして映画に出演するんだぜ、たった2ドルで！」と話していたのである。

ダニエルの娘ベレンと映画スタッフが、撮影された映像を見ている。ダニエルとは異なり、ベレンは映画スタッフに可愛がられている様子である。娘を守るようにして家路に向かうダニエルを見て、コスタは、夜、ダニエルの家を訪ね、謝りに来たと言う。

撮影シーン。仲間を助けるためにスペイン人野営地を襲う先住民。それを追うスペイン人侵略者は、犬をけしかける。子供を抱えた大勢の母親が逃げ場を失い、川に入る。しかし、母親たちは、子供を川で溺死させるといシーンの撮影を頑なに拒む。セバスティアンは、必死に、「これはとても重要なことなんだ、歴史を伝えることは大事なんだ」と

訴えるが、ダニエルは、「君の映画よりももっと大事なことがある」と言って去ってしまう。

広場は警察や軍であふれかえっている。そこで演説するダニエルを発見する映画スタッフは県庁舎に招き入れられ、県知事に迎えらる。知事は、「ラス・カサスの映画を製作しようというのは素晴らしい、私見では、ラス・カサスはもっと評価されてよいはずである」と賛意を示す。そして、政府が決定した水道事業サービスはハーバード大学教授とIMFの助言に従っており、対応に問題はないと言う。セバスティアンは、遠慮がちに、「しかし、一日2ドルしか稼ぐことができない人が、どうやって300パーセントもの水道料金の値上げに耐えることができるのでしょうか」と言うと、知事は、「ほう、おかしいですね、一日2ドルというのは、あなた方がこちらのエキストラに支払っている日当ではないですかね」と反論する。これに対して、セバスティアンが、「予算が限られているので…」と言い訳をすると、知事は、「そうでしょう、どこでも予算は限られているのですよ」とうなずく。そして、「インディオにほんのわずかでも譲歩したら、あいつらの思うつぽですよ」と言って立ち去る。

コスタが心配していたように、ダニエルは顔に怪我を負った。怒るコスタとは対照的に、ダニエルは沈黙したままである。その態度に、コスタは、「今度は黙って喋らないインディオのイメージそのものだ!」と激怒し、5000ドルと引き換えに、撮影終了までの三週間、運動から離れるように言った。一言も発しないダニエルを相手にコスタの怒りは募り、交渉額を勝手に吊り上げ、「1万ドルやる。半分は今、残りは撮影が終わってからだ。お前が一生かかっても到底目にすることができない金額だ。これを受け取るのが、お前が住んでいるこの惨めったらしい場所から抜け出す唯一の方法だ」と口を滑らせてしまう。

テレビは、コチャバンバ市における住民と警官の衝突の様子を報道している。そこに、血を流しながら警官に連行されるダニエルが映る。

コスタは特別予算を工面し、2000ドルの賄賂を地元警察に渡してダニエルを釈放するよう交渉する。全員が立っていなければならないほどの過密状態の牢屋からでるダニエルに、コスタは、「約束を破ったな」と静かに言う。ダニエルも静かに、「水がなければ生きることができない」⁴⁾と言う。

撮影は無事に終わった。

場面はテレビ報道へと移る。広場周辺にはバリケードが張られている。家族を殺された青年、屍となった若者…。道路封鎖の情報が流れ、スタッフは全員、道路封鎖が始まる前に、安全な場所に移動することにする。が、出発しようとする映画スタッフのもとへ、ダニエルの妻テレサが来る。そして、娘が市内におり、怪我をしているらしいので助けてほしい、自分ひとりではどうすることもできない、コスタの助けが必要なのだと泣きつく。最初は躊躇するコスタであったが、「あの子に何かあったら、自分を許すことができない」と、他のスタッフに先に行くように指示して、自分はテレサと一緒に車に乗り込む。

スタッフたちが乗ったバンも、警察に止められてしまった。目の前には、荷台に住民を詰め込んだ警察のトラックがある。荷台の住民をライフルで殴る警察にベトは驚き、アントンは倒れた住民に水を差しだす。スタッフは警察の指示通りに空港へ向かうが、セバスティアンとアント

4) オリジナルの台詞は、「sin agua, no hay vida, ¿vos no entendés?」という。「水なしでは“vida”もない、君には分からないの?」という意味で、スペイン語で vida とは、「生活」、「生命」、「人生」と訳すことができる。このため、この部分は、「水がなければ生活もない」と解釈することも可能であると同時に、「水がなければ生命すらない」という意味にもとることができる。水のための闘いを金銭で解決できと思っているコスタにとって、“vida”とは日々の暮らしである「生活」であろうが、水戦争のリーダーであるダニエルは、同じ言葉を、「生命」=「命」の意味で使用しているものと解釈することができる。

ンはその場にとどまる。

足に怪我をしていたベレンを病院に連れて行くと、コスタはダニエルを探しに市内へ戻る。水道会社へ行くが、誰もいない。コスタが水道会社内にあるセット道具を眺めていると、後ろからダニエルが現れる。ダニエルは、「高い代償だけど、ほかに方法はない」と言う。コスタに、これからどうするのか聞くと、これまで通り、セバスティアンを助けるという。ダニエルに同じ質問をすると、「今まで通り、なんとか生きながらえるさ」とうつろな目をして答える。コスタはベレンのための援助を約束する。ダニエルはまた戻ってくるかと聞くが、「いや、たぶん戻らない」と答える。ダニエルは涙ぐみながらプレゼントを渡し、娘を助けてくれたことは忘れないと言う。そして、固い抱擁を交わし、別れる。

落ち着きを取り戻した市内を、タクシーの後部座席から眺めるコスタ。ダニエルからのプレゼントの包みを開けると、小瓶に入った水だった。それを見て、コスタは、「ヤク…」と笑顔でつぶやく。

2. 異なる評価

『雨さえも』は、ハワード・ジンに捧げられている。これについて、同作品の脚本を務めたイギリス人のポール・ラバトリーは、ジンの著作である『民衆のアメリカ史——1492年から現代まで』⁵⁾で、コロンブスが、「新大陸を発見した偉大な航海者」という従来のイメージではなく「奴隷と香辛料、そして、なによりも金儲けに憑りつかれた人物」として描かれていることや⁶⁾、コロンブス像は神話化され、ロマン化されて

5) Zinn, Howard, 1995 (1980), *A People's History of the United States*, Harper & Row. 日本語版は、1982年にTBSブリタニカから『民衆のアメリカ史（上・中・下）』（富田虎男・平野孝・油井大三郎訳）として出版され、2005年には明石書店から『民衆のアメリカ史—1492年から現代まで（上・下）』（富田虎男・平野孝・油井大三郎訳）として刊行されている。

いるが、バルトロメ・デ・ラス・カサスと先住民の抵抗についてはあまり語られていないこと⁷⁾に触発されてこの映画の構想が生まれたこと、それゆえに、『雨さえも』は反植民地的意図をもってしていると説明する⁸⁾。そして、ボリビアで起きた「水戦争」とは、かつての黄金をめぐる闘いの今日版であり、同様の階級対立が繰り返されていること、さらに、人民が権利を要求すると、必ず、武力行使をしても人民を隷属状態においておこうする勢力がでてくるという、今日の中東情勢にも通じる普遍的な問題を扱っていると話し、人民の抵抗と闘争という普遍的な問題を反映した作品であることを強調する⁹⁾。

ボジャイン監督も、ボリビアの新聞『パヒナ・シエテ』紙が電話で行なったインタビューで、『雨さえも』の作品中で撮影される侵略の歴史と、作品がおかれた2000年時点の状況には接点があると述べており、同作品が、繰り返される歴史の一環として水戦争をとらえたものであることをうかがわせる[*Página Siete* 紙文化欄 2011年2月28日付]¹⁰⁾。

このような発言から、この作品が、1492年に始まったラテンアメリカにおける侵略の歴史を、今日の世界情勢と関連づけてとらえようとしていることが分かる。

スペインの『エル・pais』紙は、かつては黄金、現在は水という資源の収奪が繰り返されることだけではなく、人間の心情にも触れており、頑固なプロデューサー、コスタが個人的な約束事を通して人間的に成長

6) 『パヒナ・シエテ』紙2011年3月14日付けのインタビュー [http://www.paginasiete.bo/2011-03-15/Cultura/Destacados/28Cul01150311.aspx] より。

7) スペインの若者に対象を絞ったオンライン新聞『エル・レフェレンテ (El Referente)』紙2010年12月15日付けに掲載されたRamos, Javierの記事より。

8) 『パヒナ・シエテ』紙2011年3月14日付けのインタビュー [http://www.paginasiete.bo/2011-03-15/Cultura/Destacados/28Cul01150311.aspx] より。

9) 『パヒナ・シエテ』紙2011年3月14日付けのインタビュー [http://www.paginasiete.bo/2011-03-15/Cultura/Destacados/28Cul01150311.aspx] より。

10) このインタビューは以下のリンクで閲覧できる。http://www.paginasiete.bo/2011-03-01/Cultura/Destacados/27Cul01010311.aspx

する様子も描かれていると称賛したロシオ・ガルシアの評論を掲載し [García 2010 年 2 月 28 日付]¹¹⁾、スペイン人の記者マリア・バカス・センティスは、「映画のなかに挿入された映画という作品の手法が、たとえ登場人物、時代、状況が変化しても変わらないこと、すなわち、搾取者と被搾取者の闘争、服従、不正、最後の血の一滴、石油の一滴、水の一滴まで搾り取る搾取、価格決定権を行使する者たちに対する人々の攻防が繰り返されていることを提示し、また、このような抑圧に対抗することがほとんど不可能に思われるにもかかわらず、大勢の人々がいかに団結するかをみせてくれる」 [Vacas Sentís 2011 年 3 月 13 日付]¹²⁾と評している。

同作品は、スペインでは、監督と脚本家の意図したとおりに受け容れられたようであるが、舞台となったボリビアでは、この作品は盗作ではないかと議論され、批判されていた。

事の発端は、スペイン人の映画評論家カルロス・テナが自身のブログで公開した、「《雨さえも》：盗作か偶然か」¹³⁾ というタイトルの批評で

-
- 11) “Las aventuras de Iciar en la selva” (ジャングルでのイシアルの冒険) と題された、*El País* 紙 2010 年 2 月 28 日付けに掲載された García, Rocio による記事 [http://elpais.com/diario/2010/02/28/eps/1267342015_850215.html]。
- 12) Creative Commons という非営利団体がインターネット上で 2011 年 3 月 13 日に公開した Vacas Sentís, María による “Reseña de También la lluvia de Iciar Bollain” より。この記事は、Creative Commons の承諾を得て、インターネット新聞『Rebelión』紙にも掲載されている [http://www.rebelion.org/noticias/2011/1/120269.pdf]。
- 13) Tena, Carlos, “También la Lluvia: ¿Plagio o Coincidencia?” と題されたブログは、http://old.kaosenlared.net/noticia/tambien-lluvia-plagio-coincidencia で閲覧が可能である。しかし、ボリビア、コチャバンバ出身の文芸記者アンドレス・ラグーナは、テナのブログは、ラグーナが 2011 年 1 月 8 日にコチャバンバのインターネット新聞『オビニオン』紙文芸欄『Ramona』に掲載した記事の「盗作」であり、「〈盗作〉を告発した記事を〈盗作〉する皮肉」と自身のブログ http://tiemporecuperado.blogspot.com/2011/01/tambien-la-lluvia-sobreviviendo.html で反論している。テナのブログが自分の記事の盗作であることをラグーナが指摘したブログは、2011 年 1 月 13 日付けとなっているが、『雨さえも』が『鳥の歌』の盗作ではないかと指摘したテナのブログは同年 1 月 21 日付けであり、日付の混同がみられる。本稿では、ラグーナの主張に配慮しつつも、ボリビアにおいて、『雨さえも』が『鳥の歌』の「盗作」であることを初めて告発したのがテナであると了承されていることと、現在、2011 年 1 月 8 日付けの『Ramona』が閲覧できないことなどから、テナのブログを採用した。

ある。このなかで、テナは、『雨さえも』とホルヘ・サンヒネス監督の『鳥の歌』との類似性は、偶然の一致とするには無理があり、盗作であると言わざるを得ないと強く非難している [Tena 2011 年 1 月 21 日付]¹⁴⁾。

ホルヘ・サンヒネスとは、1962 年に『革命』、1965 年に『落盤』、そして、1966 年に初の長編『ウカマウ』を製作することで映画監督としてのスタートをきったボリビア人で、『鳥の歌』は 1995 年に製作された¹⁵⁾。

テナは、手法、主張、人物設定などが『鳥の歌』と酷似していると指摘し、『雨さえも』が『鳥の歌』と同じ映画手法を用いていること、登場人物の設定が『鳥の歌』と類似していること、中心となるディスコースが『鳥の歌』とほぼ同じであることの 3 点に、盗作であることの理由が大別できると述べている [Tena 2011 年 1 月 21 日付] [Página Siete 紙 2011 年 3 月 13 日付]。そして、『雨さえも』が同じボリビアを舞台にしていることに言及し、テナは、ボジャイン監督、そして、ボジャインの夫である英国の脚本家ラバトリーは、サンヒネスを知らないともいうのか、もし、知らないというのであれば、映画製作に携わる者としての認識が疑われてしかるべきであると告発する [Tena 2011 年 1 月 21 日付]。

セント・ルイス大学準教授で、現在はボリビア、ラ・パスに住み、母

14) テナのブログにおけるこの批評は、映画ファンや映画評論家によって引用され、2011 年 3 月 13 日付けのインターネット新聞『パヒナ・シエテ』紙 [http://www.paginasiete.bo/2011-03-14/Cultura/Destacados/29-30Cul00321LUN14.aspx] でも取り上げられた。

15) 日本においても、サンヒネス作品は、1980 年から自主上映という形で紹介され始め、2012 年の今日まで、全作品が上映されており、『鳥の歌』を含む長編作品のいくつかは、シネマテーク・インディアスによってビデオ化されている。『鳥の歌』は、日本では、1999 年 11 月にラテンアメリカスタディーズと題された映画祭で初上映、2000 年 9 月からは都内で本上映された。『鳥の歌』の原題は「鳥の歌を授かるために (Para recibir el canto de los pájaros)」という意味である。なお、筆者は『鳥の歌』の日本語字幕を担当した。

校でもあるサン・アンドレス大学で教鞭をとっているボリビア生まれの文学研究者マウリシオ・ソウザ・クレスポは、『雨さえも』は、手法、主張、人物設定などすべての面においてパターン化された類型を示しているだけであると言及するにとどめているが、「盗作」問題については、ボジャイン監督の『雨さえも』がサンヒネス監督の『鳥の歌』の盗作であるか否かというそれ自体よりも、このような意識こそが問題なのであると指摘し、もし、サンヒネスが「第一世界」の監督であったなら、ボジャインもラバトリーも、来たるべく著作権侵害等の裁判に備えて、サンヒネス監督とその作品について知ろうと努力していたはずであると述べている [Souza Crespo 2011 年 3 月 26 日付]¹⁶⁾。

敢えて断っておくが、(ボジャインとラバトリーが知らないという) サンヒネスは、「第三世界の無名な」映画監督ではなく、優れた作品の数々によって国際的に知られている監督である¹⁷⁾。

ソウザ・クレスポが批判しているのは、ボジャインとラバトリーがサ

16) ソウザ・クレスポは、2011 年 3 月 26 日付けのインターネット新聞『パヒナ・シエテ』紙に、フェリーニの映画のタイトルをもじって“8 ½ ‘También la lluvia’: Avatar en Cochabamba” (8 ½ 『雨さえも』: コチャバンバのアバター)と題した記事を寄せ、『雨さえも』でダニエルが言う「君の映画よりも大事なことがある」を揶揄して、「この映画(『雨さえも』)よりもっと重要な映画がある」と論考を締めくくっている。著作権侵害の裁判が行なわれる可能性については、『ラ・ラソン』紙のラファエル・アルチョンドのコラム [Archondo 2011 年 3 月 6 日付] でも指摘されている。

17) 『鳥の歌』はボリビア映画祭で銀撫子賞を受賞している。『鳥の歌』には、ジェラルディン・チャップリンも出演しており、サンヒネスの映画に出演するのは長年の夢であったと語っている [チャップリン 2000 (1992)]。その他のサンヒネス作品に関しては、処女作『革命』(1962 年)がライプツヒ映画祭でヨリス・イヴェンス賞、『ウカマウ』(1966 年)はカンヌ映画祭で青年監督賞、『コンドルの血』(1969 年)はフランスのジョルジュ・サドゥール賞、ヴェネツィア映画祭金舵賞、および、スペインで開催されるバヤドリッド映画祭で金穂賞を受賞し、さらに、ユネスコによって、20 世紀のもっとも有名な映画作品第 59 位に選出されている。『第一の敵』(1974 年)は、スペインのコスタ・デル・ソル映画祭にて最優秀映画賞に輝いた。サンヒネスについては、太田昌国編『アンデスで先住民の映画を撮る』[2000]、ホルヘ・サンヒネス & 『ウカマウ集団』『革命映画の創造: ラテンアメリカ人民と共に』[1981]、『第一の敵』上映委員会編『第一の敵: ボリビア・ウカマウ集団シナリオ集』[1981]、『第一の敵』上映委員会編訳『ただひとつの拳のごとく: ボリビア・ウカマウ集団シナリオ集』[1985]などを参照することができる。また、ウェブ <http://www.jca.apc.org/gendai/ukamau/index.html> でも情報収集が可能である。

ンヒネスを知らないと言うことができるのは、旧宗主国スペイン、そして、北半球のユーロ経済圏に属するスペインと、まさにスペインによる植民地支配によって「貧しい」「南」の「第三世界」に位置づけられたボリビアとの支配と被支配の構造があるからにはかならないということである。つまり、この指摘は、ボリビアの水戦争にインスパイアされて「繰り返される搾取と被搾取との対立構造を描いた」というボジャインとラバトリー自身の植民地主義的な態度、構造的上位にある自身の立場に安住して無関心を装うことができるという特権を告発するものなのである。

ソウザ・クレスポは、アメリカ合衆国の政治的な映画では「白人男性の苦悩」¹⁸⁾ というテーマが頻繁に扱われるが、ボジャインというスペインの女性監督によって製作されたこの作品は、特権的地位に甘んじている「白人男性」を「植民地主義者」に置き換えたに過ぎないと切り捨てる [Souza Crespo 2011 年 3 月 26 日付]。そのうえで、『雨さえも』は、『私は植民地主義者だった。そして、わたしの自覚はそこから生まれた』¹⁹⁾、もしくは、『コチャバンバの人たちと踊る』²⁰⁾ というタイトルにしたほうが良さそうだと厳しく批判する [Souza Crespo 2011 年 3 月 26 日付]。

18) 「白人」であることと「男性」であること、すなわち、人種的にもジェンダー的にも上位にある「白人男性」が、自身の特権的立場は先天的に恵まれたものであるがゆえに自分には罪はないにもかかわらず、人種的、ジェンダー的に劣位におかれた構造的弱者の対局に位置づけられ、抑圧されているのだという倒錯した主張のこと。

19) 1992 年にノーベル平和賞を受賞した、グアテマラ、キチエ族の女性人権活動家、リゴベルタ・メンチュウの証言録『私の名はリゴベルタ・メンチュウ—マヤ＝キチエ族インディオ女性の記録—』(新潮社、1987 年。原著は 1983 年)の原題である「私の名はリゴベルタ・メンチュウ。そして、わたしの自覚はそこから生まれた“Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia”」をもじったもの。

20) ソウザ・クレスポは、白人男性のご都合主義的な視点に基づいた作品として、ケビン・コスナー監督の『ダンス・ウィズ・ウルブズ (原題 Dances with Wolves)』(1990 年)を挙げている。この映画の題目は、日本語に訳出すれば、「狼たちと踊る」になり、それをもじったものである。

また、ラ・パスのサン・アンドレス大学大学院政治哲学科長を経て、現在はボリビア代表国連大使を務めるラファエル・アルチョンドは、『雨さえも』では、水戦争が、井戸の接収と水道料金の値上げへの反発であるかのように矮小化されており、この作品だけを観ても、水戦争の意味は決して理解できないであろうと批判している [Archondo 2011 年 3 月 14 日付]。そのうえで、同作品に良い点があるとすれば、県庁舎に招き入れられた映画スタッフとコチャバンバ県知事との会話のなかで、映画スタッフとボリビア政府の双方が、従属階級に同じ程度の賃金しか支払おうとしないことが分かるシーンであり、この会話によって、当時のボリビア政府と同様、映画スタッフも、自分の正義や大義名分を正当化することができないことが明らかになっていると述べる [Archondo 2011 年 3 月 14 日付]。

アルチョンドのこの指摘は、繰り返される搾取と被搾取の構造を描きたかったと述べるラバトリ、および、ボジャイン自身が人民を搾取る側にあるという告発であると同時に、当時のボリビア政府と同じように、人民の闘いである水戦争を理解していないということであり、同作品に対する痛烈な批判である。さらに、アルチョンドは、コチャバンバの水戦争にインスパイアされたと主張している同作品において、実際には水戦争は描かれておらず、植民地主義者の罪の意識をテーマにしているので、タイトルを、『雨さえも』ではなく『罪さえも』にしたほうがふさわしいと述べる [Archondo 2011 年 3 月 14 日付]。

スペインにおいて、同作品は、繰り返される搾取構造と抑圧に対する人々の抵抗、そして、それを目の当たりにした一人の人間の心の変化を描いたと評されているのに対し、ボリビアでは、作品が主題としている水戦争そのものへの無理解が告発され、作品自体も植民地主義的であると批判されており、スペインにおける賞賛と真っ向から対立する。

スペインとボリビアにおける同作品への評価の違いは、盗作問題に関しても見受けられる。スペイン人であるテナは、『雨さえも』と『鳥の歌』が、手法と人物設定だけではなく、主張においてもほぼ共通しているととらえているが、ボリビアでは、ソウザ・クレスポもアルチョンドも、手法における共通性についてはテナと意見を同じくするが、主張については、両作品ではまったく異なると評している。

『雨さえも』をめぐる両国の異なる評価は、何に依拠しているのだろうか。また、スペインとボリビア両国における解釈が、『鳥の歌』の盗作であるという意見を共有しても、なお、異なっているのはなぜだろうか。

冒頭に述べたように、本稿では、水戦争という経験＝歴史を扱った映画作品への異なる評価を通じて顕在化した複数の歴史観を論じることには焦点をあてており、盗作か否かを論じることは主目的ではない。しかし、『雨さえも』が「繰り返される搾取の歴史を描いた」という以上、ボリビアにおいて加熱した「盗作」疑惑と、同作品自体が植民地主義的であるという非難がスペインではほとんど無視されている理由に注目することは、スペインとボリビアの社会認識と歴史観の相違点を明らかにし、搾取と被搾取の構造を切実な現実問題としてとらえるためにも必要な作業である。

次節では、『鳥の歌』との比較も交えながら、『雨さえも』の解釈を掘り下げる。

3. 『鳥の歌』と『雨さえも』の相違点

『雨さえも』の導入部分では、映画撮影のために映画スタッフが異境の地へ向かっていること、作品中の映画スタッフが撮影するテーマが侵

略であること、現地のエキストラを雇用すること、という3つの設定が明らかにされるが、これらの点は、いずれも、『鳥の歌』の冒頭部分でも明らかにされている。

『鳥の歌』は、16世紀のアンデスを舞台にしてスペインによる侵略を告発する映画を製作するため、映画スタッフが先住民村に入るところから始まっており、銃をもった天使の一行がアンデスの山並みを背景に登場し、作品中の映画監督が、「神の名を語っていたが、血と銃によって行なわれた」侵略行為を告発する映画の構想を説明している。この冒頭シーンで、スペインによる侵略を正当化する公式の歴史に異を唱え、侵略の不当性を告発するための映画を撮影しようとしていることが明らかにされている。

『鳥の歌』における監督の映画構想が、既存の、または公式の歴史観に異議を申し立てるものであるのに対し、『雨さえも』における映画製作の目的は「インディオの擁護」を訴えた「革新的」な二人のスペイン人神父の功績を称えることであり、侵略行為そのものへの批判ではなく、既存の歴史観を受容している。

すなわち、『鳥の歌』と『雨さえも』では、前提となる歴史認識が根本的に異なっていることが分かる。

『雨さえも』が侵略者の歴史観に基づいていることは、作品のいたるところで見ることができる。

「歴史に忠実」であろうと細部にまでこだわっている脚本家のセバスティアンは、興行成績が上がるであろう英語ではなく、スペイン語で撮影することに意義を見出しているが、その一方で、キューバ島での虐殺をボリビアで撮影することになったことに関しては頓着しない。作品で撮影される映画に登場する先住民がタイノ語ではなくケチュア語を話していることは、作品を通じて、批判や内省の対象となることはない。

『雨さえも』において重視されるべきは、それまで過小評価されてきた「人道的な神父」をいかに称揚するかであり、作品中、何度も、二人の神父を称える台詞や議論が繰り返されている。一方、アトゥエイがケチュア語を話すという「史実とは異なる」点に関しては、冒頭部分で一度触れられただけである。

侵略はスペイン人によって行なわれたのでスペイン語で撮影すべきであるが、被侵略者の民族と言語の違いは重要ではないというのが、『雨さえも』におけるスペインから来た映画集団の姿勢である。

ちなみに、ラテンアメリカの先住民をスペイン語でインド人を意味するインディオと呼ぶようになったのは、コロンブスが、到着した土地をインドと信じたからである。現在、インディオという呼称は、侵略当初から続いている差別的な意味を込めて使用される場合と、インディオと呼ばれてきた人たち自身が、自分たちの民族的差異が無視され、構造的劣位におかれてきたことを告発するために使用するという、相反する二つの意味をもつ。

セバ스티アンとコスタにとって、タイノ族もケチュア族も差異はない。そして、アトゥエイという、キューバでスペイン人によって生きながら焼き殺されたタイノ人が、アンデス先住民の言語であるケチュア語を話しているという「史実とは異なる点」が、「忠実な歴史の再現」と矛盾しないという映画スタッフの態度は、航海の末に到着した地元の人々の民族的差異を無視して、「インディオ」というカテゴリーに閉じ込め、社会構造の下位においた「16世紀の侵略者」とまったく同じである。

もし、『雨さえも』が、時代を経ても変わらない搾取と被搾取の構造を告発し、自身の尊大さと無理解を反省するものであるならば、16世紀における「人道的な侵略者」への評価を通じて侵略の正当性を積極的

に訴えようとする植民地主義的な姿勢と、インディオに対する無理解に何らかの変化がみられると期待できるであろう。しかし、前述したストーリー展開から分かるように、二人の神父を称賛する姿勢は最後まで変わらず、アトゥエイ役をはじめとするタイノ族はケチュア語で話し続ける。

ソウザ・クレスポ [Souza Crespo 2011 年 3 月 26 日付] が、『雨さえも』で描かれている先住民は第一世界の人々が描く先住民特有のご都合主義的な存在にすぎず、先住民と第三世界に関して知ろうともしない無邪気な態度と強く批判しているように、『雨さえも』のボリビア人はスペイン人の撮影スタッフに従順であり、さらに、「人道的な侵略者」を賞賛する内容の映画撮影にも快く応じている。『鳥の歌』と同様に『雨さえも』でも現地のエキストラが雇用されるが、両作品における撮影スタッフと現地エキストラとの関係は大いに異なっており、『雨さえも』のエキストラは、雇い主に忠実で、反論すらしめない。

『鳥の歌』では、映画スタッフがエキストラを集めるのに苦勞し、帽子を編んでいるインディオに対して、「映画にでないか、金になるぞ」と勧誘するも、インディオは、帽子を編んでいることを理由に応じない。『鳥の歌』では、都会のスタッフが自負している「先住民のための」映画づくりに当の先住民が無関心であることが強調され、このことが、インディオは怠け者だと断定する映画スタッフの無理解、偏見、傲慢さを描き、同様に、「インディオのための」「既存の歴史観とは異なる」「革命的映画」を製作するために意気揚々とやってきた映画スタッフの出鼻がくじかれる様子を描いている。

しかし、『雨さえも』の冒頭シーンでは、エキストラとして映画に出演するために、ボリビアの人が長蛇の列をつくっている。これは、「植民地のインディオ」が「宗主国スペイン」の映画に「大喜びで」出演し

ようとしていることを視覚的にアピールする。同作品では、インディオが侵略者を称揚する映画製作に最初から快く協力しており、「植民地」のインディオとスペインからの映画スタッフは、侵略の歴史を肯定するという同じ目的をもっているように描かれている。

現地のエキストラは、スペイン人宣教師の偉大さを称賛する映画の撮影を傍観し、意見も不満も不平も口にせず、裏方仕事にも黙々と協力する。娘を映画に出演させたいがために攻撃的な態度で登場するダニエルも同様で、アトゥエイに抜擢されるやいなや、現地エキストラとスペイン人との通訳をしたり、仲介役を務めたりすることへ情熱を注ぐ。コチャバンバの住民は、500年前のインディオが侵略者にとって黄金を得るための使い捨ての道具に過ぎなかったのと同様に、侵略者の良心を称賛するための道具としか描かれていない。先住民のこのような描かれ方は、ソウザ・クレスポが批判する「ご都合主義的な存在」としてのインディオ、すなわち、北半球の人に対する不平不満がなく、従順で協力的なインディオの姿といえよう。

『雨さえも』に登場する現地の人は、従順で協力的であるばかりか、無知ですらあるかのように描かれている。ダニエルが娘と撮影道具を見学するシーンで、ダニエルは、ペンダントトップ程度の小さな飾りのような入れ物をかざし、「本当にこの中を金でいっぱいになければならなかったの？」とコスタに尋ねるのである。

コチャバンバのインディオは、かつて自らの祖先に起こった歴史すら知らず、侵略者に従順、しかも、1日たった2ドルの賃金にも不満を言わない。つまり、安価な労働力であり、無知で、受け身で、支配しやすい存在として描かれているのである。

『雨さえも』と『鳥の歌』との類似点であると同時に差異でもあるのが、映画スタッフと現地の人との賃金格差をめぐる点である。

『雨さえも』において、北半球から来た映画スタッフと現地エキストラとの賃金格差は、当初から意図されたものとして描かれている。それは、冒頭で示されているように、『雨さえも』のスタッフがボリビアをロケ地を選んだ理由が、物価が安く、インディオが豊富にいるという条件を兼ね備えていたことによる。侵略行為を正当とみなす『雨さえも』の映画スタッフにとって、安価な労働力を求めることは、はじめから織り込み済みであった。

一方、『鳥の歌』では、映画集団と村人たちの賃金格差は、思いもよらない贈与としての意味を内包している。

『鳥の歌』では、村人たちに、映画に出演する半日分のギャラが12ペソと提示されており、都会とは異なる環境で長引くロケに嫌気がさしたスタッフが、作品中の監督に、以前の2倍の1500ペソの週給を要求していることで、ボリビア社会には少なくとも107対24以上の賃金格差があることが示されている。『鳥の歌』における都会と村とのこのような違いについて、丸山哲史は、白人社会が先住民社会に当然のこのように強いてきた数世紀にわたる「盗み」が描かれており、全世界化した資本主義体制において、先住民族が日常的に労働＝贈与の供出を求められ続けていることを示していると述べる〔丸山哲史 2000〕。また、同作品に挿入されている、崖から落ちたプロデューサーのペドロが村人によって引き上げられる場面は、ある意味では生命そのものが贈与されたことを意味していると指摘した〔丸山哲史 2000〕。都会と村、白人と先住民という構造に、さらに、収奪と贈与という関係を重ねることができるのである。

丸山が指摘した、『鳥の歌』の随所に挿入される構造の非対称性は、同作品の最後の場面、すなわち、村人たちから都会の映画集団に贈られるプレゼントにも関わってくる。

『雨さえも』でも、『鳥の歌』と同様に、北半球から来た外国人の俳優と先住民エキストラとの賃金格差、および、賃金をめぐる両者の構造的ヒエラルキーと格差が描かれており、同様に、先住民側が歴史的収奪者に贈り物を渡すというラスト・シーンで締めくくられている。

両作品は、ラスト・シーンまでも共通しているが、ラストに至るまでの両者の関係は著しく異なる。ラスト・シーンについて両作品を比較し、資源の収奪と繰り返される搾取の構造、繰り返される歴史をどのようにとらえようとしているのか、観客に向けてどのようなメッセージを伝えようとしているのかを解釈する前に、『雨さえも』におけるもうひとつのシーンについて、『鳥の歌』における類似の場面と比較して検証する必要がある。そのシーンとは、『雨さえも』で終始一貫して従順で協力的なインディオとして描かれているダニエルが、唯一、不可解な態度を示している場面である。

前述したように、『雨さえも』では、コチャバンバのインディオは、一貫して、安価で友好的な存在として描かれている。ダニエルが関わっている住民運動は、撮影に支障をきたすものではなく、住民運動でみせるような闘争的な態度を、スペイン人の撮影スタッフに対して取ることはない。スペイン人に対するダニエルの態度は、穏やかで協力的である。

このように従順で無知で安価な労働力として描かれているインディオが、一度だけ、小さな反抗をする。それが、川で子供を溺死させようとするシーンを撮影しようとするときである。

このとき、ダニエルは、映画スタッフの要請に応じて母親たちに水に入るよう促し、母親たちを説得しようとしていた。セバスティアンが懇願しても演技をしようとしないう母親たちを説き伏せようとしているのもダニエルである。しかし、母親たちの拒絶の意志が固いとみるやいなや、「頼むよ、これは史実に基づいている、事実を伝えることはとても重要

なことだ」と懇願するセバスティアンに、情報を伝えたり説明したりすることを一切放棄して、「君の映画よりも大事なことがあるのだ」と言い捨てて去ってしまう。

川で子供を溺死させるシーンの撮影を母親が拒む場面は、「川の水」と「水戦争」との関連を暗示させようとしているのかもしれない。しかし、これより前の撮影では、先住民の男性や子供が躊躇なく川に入り、砂金を採っているの、なぜ、母親だけが川に入るのを拒むのかが分からない。この不可解な状況に追い打ちをかけるように、撮影スタッフに友好的なダニエルが、突然、母親への説得を投げ出して去っていく。このダニエルの行為は、あまりに唐突であり、理解できない。

ここでダニエルが言う、「君の映画よりも大事なこと」というのが、水のための闘いであろうことは、撮影シーンの合間に挿入される、井戸をめぐる住民と警察の衝突、メガホンをとって水道会社の前で演説するダニエルといった場面から推測することができる。しかし、それでも、なぜ、この時、撮影を放棄しなければならなかったのか、そして、なぜ、母親たちへの説得を中断したのかといった疑問は解消されない。ダニエルは、それまでも、しばしば、水のための闘いのリーダーとしてメガホンをとり、集会に参加し、井戸を掘り、警官と衝突してきた。しかし、顔にペイントをして腰蓑をつけた状態でこのような闘いに参加したことは、一度もない。しかも、市の中心地から離れた郊外のジャングルで、突然、撮影を放棄して、いったいどこへ去ろうというのであろうか。

『雨さえも』でたった一度だけ試みられる、「無知で従順なインディオの小さな反抗」は、明らかに不自然である。

筆者には、この不自然な場面が、『鳥の歌』を模倣したために起こった歪みであるように感じられる。

『雨さえも』でダニエルは、「君の映画よりも大事なことがあるのだ」

と言う。そして、『鳥の歌』では、やはり、先住民が、簡単な仕事で給料も良いので映画に出ないかという勧誘に対して、「帽子を編んでいて忙しい」と断る。「帽子って…？ その馬鹿げたもののことか？」というペドロのスペイン語に対して、それまで村の言語であるアイマラ語で答えていた先住民が、「何ですって？ これは馬鹿げたものではありません。売り物なのですよ」とスペイン語で反論する。ペドロは、有名監督による先住民のための映画に協力するよりも帽子を編むことの方が大事であるという村人の考えを理解することができない。

『鳥の歌』では、後に、村人の多くが都会からの映画スタッフを受け容れることに反対しており、日常の生活を邪魔されたくないと思っていたことが、映画スタッフにも、それを見ている観客にも理解できるようになっており、都会と先住民村における価値観の違いと両者の不理解が象徴されるシーンとして挿入されたことが分かる。

もし、「君の映画よりも大事なことがある」と言って撮影を放棄するダニエルのこのシーンがサンヒネス作品の模倣でないとするならば、理由も明確にせず、突然、態度を翻す「無責任で勝手気ままで不可解なインディオ」のイメージを不自然な形で挿入したと言わざるを得ない。

『鳥の歌』の先住民が、半日 12 ペソの仕事よりも、ペドロが言うところの「馬鹿げた帽子」を編むことのほうが重要であると考えた理由が観客に理解されるのは、都会とは異なる村人たちの価値基準が作品において示されているからである。一方、『雨さえも』でダニエルが言う「君の映画よりも大事なこと」が何であるのか、推測する以外に判断することができないのは、この作品では、安価で従順な労働力としかダニエルが描かれておらず、ダニエルの日常生活や信条、そして、なによりも、ダニエルが携わっている水のための闘いの重要性が語られていないからである。

『雨さえも』では、長蛇の列をつくって撮影に協力しようとする人々の姿や、マリアがダニエルに映画に出演する意味をたずねた際、「金銭のために決まっているさ」と井戸を掘っているコチャバンバの住民に言わせることなどで、「一日2ドル」という賃金設定が現地の人々にも受け容れられていることが示唆されている。スペイン人にとっては雀の涙ほどの日当でも、コチャバンバの住民にとっては好条件であると示されており、しかも、川のシーンを撮影する直前まで、ダニエルの運動と撮影は両立できるものであった。

水のための運動と撮影との重要性は、『雨さえも』では比較されていない。それどころか、撮影の片手間にできる作業であるかのように描かれている。このため、川に入るシーンの撮影中に、セバスティアンの映画より重要なことがあるというダニエルの言動の意図が理解できない。ダニエルのこの心境の変化をさらに理解できないものにしているのは、ダニエルが、「一日2ドル」という「好条件」で喜んで旧宗主国の映画撮影に協力する、受け身で従順なインディオとしてしか描かれていないからである。

2ドルという日当が好条件であるかのように描かれている一方、コスタがダニエルに、「一日たった2ドルで大喜びをする」と英語の電話で話したことを謝りに行くシーンが挿入されている。これは、「君の映画よりも大事なことがある」というダニエルの発言と同様に不可解である。そして、コスタがダニエルに謝りに行くことと類似した場面は、やはり、『鳥の歌』にもみることができた。都会から来た映画集団が村長に謝りに行くのである。

『鳥の歌』では、撮影に協力すると村長が言っていたにも関わらず、村人の協力が得られないため、監督が村長に、村人を命令に従わせるよう要請する。しかし、村では、都会のようなトップ・ダウン式の指令系

統はなく、村人全員に関わる事項に関しては、村人全員の了解が必要であった。しかも、撮影に賛成したのは村長だけで、村人たちは協力を拒む決定をしていたのである。

『鳥の歌』の中の監督が謝りに行くのは、自分たちが誤解をしていたことに気づいたからであり、村長のもとへ出向き、「謝りに来ました。わたしたちが間違っていたとは気づきませんでした。そして、もし、できることなら、村人全員に、わたしたちが留まってもよいのか、それとも、村を去るべきか決めてほしいのです」と謝罪する。このシーンは、「インディオのため」の映画を撮影するのだと自負していた監督が、自身の傲慢さと無理解を反省し、村人自身に自分たちの映画と自分たち映画スタッフの運命を委ねようとする謙虚な態度に改めたことを示すために用いられている。

しかし、コスタの態度からは、ダニエルに対して謝る理由が見いだせない。そして、実際、コスタは「謝りに来た」と言うが、何を謝りに来たのかは映画の中で明らかにされていない。

コスタがダニエルに何を謝りに来たのかが明らかにされていないのは、コスタがダニエルに謝るということ自体、作品の設定上、無理があるからである。

『雨さえも』では、ストーリーが展開していく際、すべてを金銭で解決していく。逮捕されたダニエルを解放するための賄賂も然りであるが、図らずも水のための闘いにおいて顔に怪我をしてしまったダニエルに怒ったコスタが、撮影終了までの3週間だけ運動から離れることを条件にダニエルを買収しようとするにも、金銭による解決方法が妥当であるとコスタが考えていることが示されている。

ダニエルの買収金額がどれほど妥当なものであるかを計るためには、ダニエルへの日当と彼への買収金額、そして、北半球の役者に支払って

いる金額を知る必要がある。

ダニエルは日当2ドルでエキストラ役をやっているのですが、土日など週末も働いたとしても、3週間では42ドルにしかならない。それを、コスタは、1万ドルで、値段に不服であろうと推測したのか勝手に値段を吊り上げる前でも、5000ドルという価格でダニエルを買収しようとした。

作品では、アントンへのギャラの金額も明示されている。アントンとベレンの会話で、アントンから、「君には才能があるね。十分なギャラをもらっているのかい？」と聞かれると、ベレンは、「ほかのエキストラの人より多く払ってくれているのよ」と話す。すると、アントンはベレンに、自分のギャラの額を、「200万ボリビアーノ」だと告白する。200万ボリビアーノとは、およそ30万ドルにあたる。

侵略者コロプス役俳優には30万ドルが支払われ、伝説となったインディオの反乱リーダー、アトゥエイ役に対して、コスタが「破格のオファー」であるかのように提示する取引額は、1万ドルにすぎない。アントンのギャラには到底及ばないのである。

この「破格の」オファーが、コスタによって、恩着せがましく、かつ、尊大に施されていることにも注目したい。水のための闘いとは、北半球の役者の30分の1の金額を、「お前が住んでいるこの惨めったらしい環境」という侮辱とともに施すことと等価であると認識されている。「一日たったの2ドルで大喜びをする」という発言の謝罪が、北半球の住民には理解できない暴動のために少しばかりギャラを吊り上げることであるのならば、何のための謝罪だったのであろうか。

『雨さえも』では、インディオはあくまでもスペイン人の道具としてしか描かれておらず、北半球から来た撮影スタッフは自らの行ないと作品に対して批判も反省もしていないため、コスタが「謝りに行く」理由

が分からない。「謝りに行く」理由が分からないのと同様に、作品のラストに近いシーン、市内へ迷い込んでしまったベレンを助けるためにテレサに同行するコスタの行動は理解できない。コスタ、そして、この作品は、一貫して、地元の人々に関心を抱いていない。彼らが地元の人々に関心を寄せるのは、「たかだか2ドルで大喜び」でエキストラを引き受ける、すなわち、安価な労働力としてであり、地元民がなぜ水のために闘うのかを理解しようなどとは思っていない。コチャバンバの人たちがおかれた状況は、北半球の映画スタッフにとって理解できないものであるし、ダニエルたちの運動は意味をもたない。重要なのは、あくまでも、侵略行為に加担した「偉大な宣教師」を扱った歴史映画を完成させることである。

コスタは、「あの子に何かあったら、自分を許すことができない」と言うが、それほど親密な交流があったようには描かれていない。コスタにとって、ベレンも、ダニエルも、あくまで、スペイン帝国史を再考する映画製作のための安価な労働力であり、自分とは異なる惨めな環境に住むことを余儀なくされている人たちである。ベレンには他のエキストラより多めにギャラを支払っているようであるが、コロンブス役の俳優への対価が30万ドルであるのに対して、1万ドルを、「劣悪な環境にいるインディオ」の人生を変えるにふさわしい金額として提示するコスタが、そのインディオの娘を救うために、身を挺してまで危険なことをするであろうか。

『雨さえも』は、コスタがダニエルからの贈り物をタクシーの中で開け、「ヤク…」と満足げに笑顔でつぶやくところで終わる。一方、『鳥の歌』で最後に先住民から贈り物を渡される撮影スタッフの表情は浮かない。

『鳥の歌』では、監督が自分たちの過ちに気づき、村長に謝罪をした

ことで、村人たちは、映画集団が村にとどまり、鳥の歌を授かるための儀礼祭を撮影することを許可する。しかし、映画スタッフには鳥の声が聞こえず、音声が録音されずに終わった。意気消沈して村を後にしようとする映画集団は、村人たちが挨拶したいというので呼び止められる。自分たちの村での行動に、村人たちから文句を言われるのではないかと心配する撮影スタッフであったが、村長は、都会の映画集団に対して、「許可を得ずに勝手なことをする人が多いのに、あなた方は祭りを見たいと許可を求めた。今までに一度もなかったことです」とアイマラ語で挨拶する。アイマラ語の挨拶の意味は、当然、都会から来た映画集団には理解できない。困惑する映画集団に、村人たちは、羊や鶏、鶏卵などを渡し、村の女性教員ロサは、恋心を抱いていた撮影スタッフの若者フェルナンドに、鳥の歌を授かるためのお守り、「イリヤ」を渡す。

『鳥の歌』では、鳥の歌を授かるための儀礼祭への撮影許可を村人から「授かった」にもかかわらず、都会の映画スタッフには鳥の歌が聞こえず、録音もできない。祭りの撮影許可といい、村人からの贈り物といい、都会のスタッフには明らかに「余剰」な贈与がもたらされている。文芸記者であるアンドレス・ラグーナが、「わたしたちは、鳥の歌を聴く能力をもっていない撮影スタッフに親密感と一体感をおぼえる」[Espinosa & Laguna 2011 : 61] と述べているように、『鳥の歌』では、「インディオ＝先住民」社会からいかに余剰な贈与が、都市に住む「撮影スタッフ＝観客・読者であるわたしたち」にもたらされているのか、そして、わたしたちがいかにその「余剰な贈与」に値しないかを、わたしたち観客に知らしめる。贈り物をもらった映画集団が自らの傲慢さと無理解、そして無能さを恥じて複雑な表情をしているように、『鳥の歌』を観た後、観客であるわたしたちは、晴れやかな表情をすることはできない。

『鳥の歌』とは対照的に、『雨さえも』のラストでは、先住民から贈り物をもらったコスタが満足そうに笑顔を浮かべる。

わたしたち観客は、この映画を見終わったとき、コスタと同様、満足そうに笑みを浮かべることができるのであろうか。

次節では、『鳥の歌』との比較によって顕在化された『雨さえも』のメッセージを、水戦争の歴史的・社会的意味に沿って解釈するために、水戦争について記述する。

4. 水戦争とは何だったのか

本稿の冒頭で述べたように、ボリビア近現代史において、水戦争は、「第二のボリビア革命」へのきっかけとなった重要な出来事と認識されている。水戦争への理解を深めるためには、(第一の)ボリビア革命について知る必要があるであろう。

1952年に樹立した「ボリビア革命」は、インディオを国民として統合することを第一義としており、ボリビアで使用される「Revolución Nacional」、スペイン語文献で使用する「Revolución Nacional Boliviana」は、それぞれ、「国民革命」、「ボリビア国民革命」と訳出することができる²¹⁾。日本語文献では、1952年革命を「国民革命」と記

21) スペイン語の *nación* や *nacional* は、国民、国家、または民族とも訳することができるが、本文でも述べるように、1952年革命が先住民を「国民」として統合することを目指したものであったことから、「国民」と訳した。さらに、吉田栄人の訳によるリベラ・クシカンキの著作『トゥパック・カタリ運動』[1998]で著者自身が記した日本語版への序文では、1952年のボリビア革命が先住民問題を理解できなかったこと、その原因が、「エリートたちは先住民的なものを、奇妙でしかなく、また儀式化された様式で具現化しようとしていた。彼らの発言では、〈民族〉(*pueblo*)や〈国〉(*nación*)といった用語が頻繁に用いられた。〈民族〉は悠久の過去に遡り、また実質上変化していない厳然たる実態をもったものとして想定され、またその意味において〈本来の〉という形容がなされた」と説明されているように、52年の「*nacional*」革命とは「民族」問題を無視した革命であった。52年革命は「国民」統合の革命ではあったが、民族革命ではなかったのであり、革命の意義を考慮すると、「民族」革命ではなく「国民」革命と訳するのが適当であると思われる。なお、英語文献では、

述する先行研究が少なく、「ボリビア革命」、「52年革命」と表記されることが多いが、(第一の)ボリビア革命が「nacional=国民」統合のための革命であったことを、ここで強調しておきたい²²⁾。それは、後述する第二のボリビア革命における nacional の意味の変化とも関連している。

1952年の革命は、それまで国民としての権利が与えられていなかった人々、すなわち、インディオを「スペイン語を話すボリビア国民」として統合し、一部の特権階級に独占されていた国有資源をすべてのボリビア国民に平等に還元するという理念をもっていた。ボリビア革命への機運が高まる1940年代以降、すでに、ボリビアでは、「先住民=インディオ」に代わる用語として、「農民」という呼称が浸透していたが、これは、「先住民=インディオ」という呼称が、「人種」という人間の本質的な特徴によって、スペイン人の末裔であるクリオージョとは相容れない集団であるというイメージとしてとらえられてきたからである。「農民」という呼称が代替とされたのは、「先住民=インディオ」を国民として統合されることが可能な存在として再イメージさせようとしたことであり、1952年のボリビア革命以降は、「インディオ」という言葉が公式な場において使用されなくなった。

革命後は、直ちに教育改革や普通選挙制が施行され、鉱産業の国有化と農地改革が実行に移された。そして、富の公平分配を基本においた経済政策が実現され、社会主義国家への道を進むことになっていたが、政府は、次第に、革命理念から逸脱して国内産業の保護と育成を放棄し、

「Bolivian National Revolution of 1952 (1952年のボリビア国民革命)」、「Bolivian Revolution of 1952 (1952年のボリビア革命)」といった表記がみられる。

22) ちなみに、「Revolución Nacional」は国民革命ではなくボリビア革命と訳されることが多いにもかかわらず、実質的に革命を指導した政党であるMNR (Movimiento Nacionalista Revolucionario) に関しては、日本語の先行研究でも「国民革命運動」と表記されるのが一般的であり、「国民」という訳が用いられている。

外国企業の誘致を促進するようになる。

先住民蜂起と社会運動の研究家であり、現政権下で教育大臣を務めた経験をもつフェリックス・パッツィは、2000年から2003年までのボリビアにおける社会運動の背景を、政府が自らの責任放棄を肯定する新自由主義経済システムの受容を決定した1985年の転換にあると指摘する [Patzi 2003]。

1985年、ボリビアの基幹産業であった錫の国際価格が大暴落し、1970年代からの累積債務によって誘引されたハイパー・インフレーションに見舞われていたボリビア経済に決定的な打撃を与えると、ボリビア政府は、ハーバード大学の経済学者ジェフリー・サックスのアドバイスとIMFの指導に従い、「新経済政策」という新自由主義経済政策への転換に着手することを決定した。パッツィによれば、1985年の「新経済政策」の導入は、市場経済と議会制民主主義が唯一無二のモデルであるという国際的な言説の受容であり、ボリビアにとって唯一の選択肢は外来の模倣であり、追従でしかないのだというメッセージとして受け止められ、それまで辛うじて残っていた52年のボリビア革命の実現の可能性が完全に否定されたことを意味していた [Patzi 2003]。

2000年のコチャバンバ住民による水戦争とは、民主主義とは西洋的な国家モデルの枠内でしか存在し得ず、西洋的な国民国家以外の近代化はありえないという既存のディスコースに対抗し、新自由主義経済からの離脱を表明する運動であったと位置づけられている²³⁾。

23) 水戦争が新自由主義経済政策と西洋的な民主主義に対抗する運動であったことを早くに指摘していたのは、ここで引用しているパッツィであるが、2003年のガス戦争、それに続く政権交代と2005年12月の大統領選挙における先住民系候補者の歴史的圧勝以降、廣瀬 [2006]、Dangl [2007]、Kohl & Farthing [2006]、Zapata [2006] などボリビア国内外の研究者によって、パッツィの分析が裏づけられている。また、水問題を世界規模でとらえた『「水」戦争の世紀』[パーロウ & クラーク 2009 (2002)] は、水戦争が資源をめぐる戦争ではないという重要な指摘をしていると同時に、水が資源とみなされる背景を新自由主義経済との関係において明らかにしている。

水事業の民営化を許可する法案は世界銀行の勧告に従ったもので、1999年に国会を通過し、コチャバンバの市営上下水道局が多国籍企業のベクテル（Bechtel）社に売却された。ベクテル社はボリビアにトゥナリ社（Aguas del Tunari）を設立し、同社は水道料金を200パーセント以上も値上げしたため、最低賃金の4分の1にまではねあがった。水事業の民営化に対して、コチャバンバで「水と生活を守る市民連合」が組織され、コチャバンバの住民は、ボリビア全土から集まった多くの人々とともに、水道事業民営化の即時白紙撤回を求めて、ボリビア政府に蜂起した。コチャバンバ市民の運動に賛同したのは、主として、アンデス地域の農民、労働者、学生たちである²⁴⁾。

パッツィは、コチャバンバ市に続いて2000年4月にアチャカチという農村で起こった水のための闘いを、（先住民蜂起のリーダーである）「トゥパック・カタリとサラテ・ウィルカの再来を告げる今世紀最初の叫び」²⁵⁾と形容している [Patzi 2003]。

パッツィ [Patzi 2003]、そして、2000年以降のボリビアにおける社会運動を、市民権、階級、エスニシティという3つのキータムを中心に分析したアルパロ・サパタ [Zapata 2006] も、コチャバンバ市民による水戦争に端を発して全国に展開した水利権をめぐる闘いにおける「民族」意識の重要性を指摘している。水戦争を最初に展開したコチャ

24) ボリビアでは、もともと、先住民が多い寒冷地のアンデス高地と、温暖な気候から白人の入植者が多い東部低地地域との違いが、あらゆる機会に浮上するという特徴がある。コチャバンバ市民の闘争に賛意を示した人の多くが、アンデス地域の異なる職業に従事する人たちであったのは、大企業の誘致が進む東部低地地域では大規模な農業経営が成立しており、輸出用農産業が盛んであるのに対して、アンデス高地における耕作条件は劣性にあり、高地の農作物は低価格に抑えられていたため、農民が高騰する原油価格等に困窮していたこと、そして、農民が困窮しているのが、政府が東部低地の企業家に有利な税制措置を施しているからで、いわば、農民が企業家の借金を払っているためであることを、人々が知っていたからである。

25) トゥパック・カタリは植民地支配下の1781年、サラテ・ウィルカはボリビア共和国下の1899年に反乱を起こしたリーダーである。

バンバ市の「水と生活を守る市民連合」リーダー、オスカル・オリベラが、「わたしたちは、なぜ、一私企業、ないしは一民間投資家が水を所有することができたのか、それが理解できなかったのです」²⁶⁾と発言しているように、水をめぐる闘いは、水が地域共同体の共有財であるというアイマラ民族の宇宙観を完全に否定するものだったからこそ、始まったのである〔廣瀬 2006〕〔Zapata 2006〕。

アンデスの宇宙観においてもっとも重要な神格は、「父なる太陽」という意味の「タタ・インティ (Tata Inti)」と「母なる大地」を指す「パチャ・ママ (Pacha Mama)」という男女の対であり、男神のタタ・インティは受精能力を、女神のパチャ・ママは受胎能力と生産、再生産といった要素をつかさどる。この宇宙観において、雨水は、男神から大地の女神に捧げられる再生産のための貴重な恵みである。

コチャバンバ市においてトゥナリ社は、住民が作った共有井戸を接続し、雨水を取水することすら禁止したが、これは、アンデスの宇宙観における神の恵みを受け取ることを、一私企業が禁止したことを意味している。

コチャバンバ市における水戦争の理念の根底にあったのは、このようなアンデスの宇宙観であり、コチャバンバ市の水のための闘いを支援するためにボリビア各地から人が集まったのも、この闘いが、水道料金の値上げの背景にある「民族」文化の否定と抑圧に対抗するためのものだったからである。

ボリビア政府は、水戦争が起こった当時、コチャバンバ市民の真の意図を理解しなかったが、そのために、さらなる運動がボリビア各地で展開されるようになった。

アンデスの宇宙観の否定に対する反発は、都市化した社会よりも農村

26) 映画『ブルー・ゴールド―狙われた水の真実』におけるオリベラの発言より。

において顕著にあらわれる。パッツィ [Patzi 2006] がアチャカチにおける水戦争を、「トゥパック・カタリとサラテ・ウィルカの再来を告げる今世紀最初の叫び」と呼ぶのは、アチャカチの農民が水利権を守る運動を開始した際、メキシコ、チアパスの先住民運動と比較し、「我々は農民ではない。自文化を守ろう」「農民としての階級意識を回復せよ、インディオのアイデンティティーを維持せよ」と決起したからであり [Zapata 2006: 124]、さらに、農民運動の指導者であり、国会議員でもあったフェリペ・キスぺ (Felipe Quispe) が、「水はパチャ・ママの血だ。母の血は売り物ではない」と言って水法案への反対運動を開始したからである [Zapata 2006: 132]。

「農民としての階級意識を回復せよ、インディオのアイデンティティーを維持せよ」というスローガンは、水のための闘いが、1952年革命以降推進されてきた民族文化の抑圧と政治・経済の西洋化に対抗するものであることを宣言する。水戦争がボリビア近現代史において重要な位置を占めているのは、水戦争において、「民族」意識が高らかに称揚されたからである。

水戦争における住民の勝利は一時的に終わる。しかし、2003年に再び「戦争」が勃発した。それが、天然ガスの輸出問題に端を発したことから「ガス戦争」と呼ばれるものである。

2003年、政府は、多国籍企業連合をたちあげてガス・パイプラインを建設し、天然ガスをチリの港からアメリカ合衆国へ向けて輸出するという計画を立てる。この計画は、ボリビアにではなくチリに有利な条件であること、ボリビアの資源を意のままにし、軍事政権を支援してきたアメリカ合衆国の利益に沿うように立案されていることに加え、多国籍企業連合を設立することによるボリビアのロイヤルティはわずか18パーセントという劣悪な条件であった。これに対して、当時、下院議員で

あったエボ・モラレス (Evo Morales Ayma) が、外国企業がボリビア国益の決定権を握ることに対する抗議を表明、モラレス議員の抗議に多くの国民が賛同し、「ガス戦争」と呼ばれる政府への反対運動へとつながっていく。

ガスの輸出に関する問題意識の高まりと前後して、2003年2月12日、ラ・パス市とラ・パス市に隣接するエル・アルトで、「暗黒の水曜日」と呼ばれる大事件が発生した。当初、マス・メディアは、IMFの勧告に従って政府が決定した所得税の大幅増税に対して、ラ・パス市とその衛星都市エル・アルトで反政府運動が起こったと報道したが、パッツィが指摘しているように、2003年2月12日水曜日と翌日の複合運動は、増税への反対ではなく、新自由主義モデルと議会制民主主義に対する反対表明であり、市民は、労働省と大蔵省、左翼革命党政権下²⁷⁾のエル・アルト市庁舎に放火し、新自由主義を標榜してきた各政党本部、資本主義大企業、たとえば、トゥナリ社のラ・パス＝エル・アルト版といえるイリマニ水道局 (Aguas del Illimani)²⁸⁾、税関、コカ・コーラ社など、対象を緻密に計算して攻撃していた [Patzi 2003]。この複合運動が「暗黒の水曜日」と呼ばれるようになったのは、これを鎮圧するためにサンチェス・デ・ロサダ (Gonzalo Sánchez de Lozada) 大統領が軍を動員したことから、ラ・パス市のメイン・ストリートから大統領官邸へと続くソコバヤ通りを銃砲が行き交い、2日間で30人以上の死者と200人以上の負傷者を出したことによる。

国有資源を外国の手に委ね、ボリビア国民を殺戮する大統領に対する辞任要求が高まる最中においても強気姿勢を崩さなかったサンチェス・デ・ロサダ大統領であったが、ついに、2003年10月17日、エル・ア

27) 2003年当時の経済開発相が左翼革命党のハイメ・トーレスであった。

28) ラ・パスとエル・アルトには、フランスの多国籍企業がイリマニ水道局という現地子会社を設立し、水道公社の民営化が進められていた。

ルトにある空軍空港からヘリコプターで東部のサンタ・クルスへ飛び、そこからアメリカ合衆国に亡命した。

大統領の亡命によって、副大統領であったメサ（Carlos Mesa Gisbert）が大統領に昇格するも、国政は混乱を極め、2005年3月6日、天然ガスの国有化を求める民衆運動に疲弊したメサ大統領が議会に辞表を提出するが、議会はメサ大統領の辞表を否認、3ヵ月後の6月6日、改めてテレビ放送を通じて辞意を表明し、スクレで開催された臨時国会で、6月9日、最高裁長官ロドリゲス（Eduardo Rodríguez Veltzé）が暫定大統領に就任した。

2005年の大統領選挙は、まさに、天然資源の国有化を求める大きなうねりと、旧来の政治体制を維持しようとする勢力との一騎打ちであった。保守派は、ボリビアが社会主義への道を選択すれば、アメリカ合衆国資本や多国籍企業がボリビアから撤退し、これらの資本をもとにしている数々の大規模な工場が閉鎖されて大量の労働者が解雇され、経済危機と社会不安が増大すると、対抗馬であるモラレス候補を強烈に意識したキャンペーンを大々的行なった。しかし、2005年12月18日に行なわれた大統領選挙の結果、社会主義運動党（Movimiento al Socialismo; 略称 MAS）から出馬したモラレス候補が54パーセントもの票を獲得し、ボリビア史上初めて、国民の直接投票で過半数を獲得した大統領が誕生したのである。これは、社会主義革命を目指した1952年のボリビア革命が不発に終わり、資本主義と新自由主義政策によって国益のさらなる流出が続いてきたことによる国民の不満が期を熟した結果であった。

モラレス大統領は、政権発足当初から、1952年のボリビア革命が成し遂げることができなかった社会主義革命路線を打ち出しており、みずからを「第二のボリビア革命」と位置づけ、就任後、公約どおり、石油

とガスの国有化を宣言した。

このような経緯から明らかなように、第一のボリビア革命 (Revolución Nacional) が「国民」革命であったのに対し、スペイン語でいう第二の「Revolución Nacional」とは、「民族」革命である。水戦争とは、先住民的な民主主義国家の実現の可能性を模索した最初の具体的な運動だったのである。

5. 『雨さえも』が語る水戦争／『雨さえも』では語られなかった水戦争

水戦争とは、第一のボリビア革命によって否定された「民族」の称揚であり、第二のボリビア革命への最初の行動であった。しかし、『雨さえも』からは、ボリビア社会における水戦争の意義が伝わってこない。

アルチョンド [Archondo 2011 年 3 月 14 日付] は、『雨さえも』が、あたかもコチャバンパの住民が共同井戸の接収と水道料金の値上げに反対して水道会社を追い出したことが水戦争であるかのように描いており、このような描き方は、今日のボリビア情勢へと続く一連の変革のきっかけとなった水戦争を、単なる利益擁護のための過激な暴動とみなして矮小化するものであると非難しているが、もし、水戦争が水道料金の値上げに反対するものであったなら、なぜ、コチャバンパ市民の運動がボリビア全国に拡がっていったのか、理解することはできない。

『雨さえも』では、ダニエルの買収、刑務所からダニエルを解放するための賄賂、最後の場面でコスタが使う、大量出血のために青い顔をしたベレンを病院に運ぶための賄賂など、さまざまな困難が金銭で解決される。しかし、このような解決方法を、搾取と被搾取の構造における最弱者が採ることは不可能である。最弱者が採り得るただひとつの選択肢とは、提示された金額をいかに吊り上げるかということではない。

実際の水戦争においても、ダニエルをコスタが買収しようとしたように、金銭による解決案が提示されていた。

サパタは、水戦争の当事者である組合員へのインタビューから、水戦争を解決しようとして政党から賄賂が提供されようとしたこと、そして、水戦争の参加者たちは、政党からの賄賂を、運動そのものを弱体化させるものとして恐れていたことを明らかにしている [Zapata 2006]。インタビュアーは、「政党は金銭で解決しようとする。それが運動を弱体化させる」 [Zapata 2006: 141] と述べており、水戦争は複合的な要因を背景としており、ある特定の政党に忠誠を誓う人々の運動ではないので、政党への忠誠と引き換えに資金を提供するか否かという申し出は、運動の分裂を促進すると話している [Zapata 2006]。

そして、2005年12月に行なわれたボリビア大統領選挙で圧倒的過半数の票を得て当選したモラレスは、水戦争とガス戦争において買収されなかったからこそ、農民運動のリーダーであったキスぺに勝ったのだと言われている [Zapata 2006]。

ドルでダニエルの運動を解体させようというコスタの態度は、水戦争で人々が対峙した政党の態度とまったく同じであったのである。

スペインのパカス・センティスがこの作品にみた、「価格決定権を行使する者たちに対する人々の攻防」とは、いったい何だったのであろうか。「価格決定権を行使する者たち」とは誰を指しているのであろうか。それに対して人々が団結した結果、困難な状況は果して解決されたのであろうか。

42ドルの対価に対して1万ドルを渡したコスタは、コチャバンバ県知事とは異なり、人民の権利要求を抑圧する勢力ではないというのであろうか。コチャバンバ県知事と同じ立場にあるのは、予算が限られていると言い訳をするセバ스티アンであり、コスタは、彼らとは異なるの

であろうか。だからこそ、最後にダニエルはコスタにプレゼントを渡したのであろうか。1万ドルとは、30万ドルの30分の1でしかないにも関わらず。

価格決定権を行使する者たちに対して人々が団結した結果、運動リーダーが、北半球における価格の30分の1を受け取ったことが、解決を意味するのであろうか。それが、不可能に思われたにもかかわらず、獲得することができた成果なのであろうか。

スペインの『エル・パイス』紙に記事を掲載したガルシア〔García 2010年2月28日付〕は、『雨さえも』では「コスタの人間的成長」が描かれていると評しているが、2ドルの日当で雇用した現地のインディオに北半球における対価の30分の1を渡し、突然の気まぐれからその娘を助ける行為を「人間的成長」と呼ぶことができるのは、現代における宗主国ならではの社会観に依拠しているからに他ならない。

侵略者の歴史においてラス・カサスが英雄となり得るのは、500年も前にインディオにも人権があると「先駆的で画期的な」主張をしたからではなく、スペイン帝国による搾取と強奪、そして、何よりも侵略そのものを否定しなかったからである。侵略と搾取、地元住民の意識の抑圧を肯定する行為が、「先駆的で画期的な」、「大陸において初めて目覚めた意識の声」であるならば、映画を完成させるという目的のために搾取そのものを肯定し、コチャバンバ住民が主体的に行なっている革命的な運動を映画製作のための障害とみなして金銭によって解体しようとするコスタの態度は、「人間的成長」であるのかもしれない。

『雨さえも』は、ラバトリーによると、アメリカ大陸への侵略によってスペイン帝国の領土拡大と資源の獲得に貢献したコロンブスを英雄視する歴史観への疑問から生まれ、インディオの人権を擁護したラス・カサスと人民の抵抗を描いている²⁹⁾。この作品の舞台にボリビアの水戦

争が選ばれたのは、水戦争が、かつては黄金、今日では水という繰り返される資源の搾取と、権利を要求する人民とそれを抑圧しようとする勢力との攻防という繰り返される歴史を物語る出来事だと感じたからである³⁰⁾。

しかし、ラバトリーが考える「繰り返される歴史」が資源の収奪であるのに対して、水戦争の真の意味を知った上でこの作品を観てみると、「繰り返される歴史」が、民族の抑圧と民族への無理解でもあることが分かる。

ボリビアの水戦争とは、「民族」の宇宙観を根底から否定されたことから勃発した。

ボリビアの水戦争は、「民族」への理解がなければ、描くことができないのである。

タイノ族とケチュア族の差異に無頓着なのは、『雨さえも』の作品に登場する映画スタッフだけではなく、ボジャインとラバトリーも同じである。水戦争において要求された「権利」が「民族自決の権利」であり、旧宗主国による植民地支配に端を発する「西洋的な国家モデルと経済政策」に対する「民族文化に基づく政治と経済の権利」であった以上、現地の人々＝「民族」に無関心なままでは、「権利を要求する人民」を描くことはできないし、権利を要求する人民とそれを抑圧する勢力という対立構造は不明瞭となる。

もし、『鳥の歌』と類似した設定と手法を用いている『雨さえも』という作品が、脚本家が自負するように、資源をめぐる搾取の構造が今日まで繰り返されているという循環する歴史を告発しているのであれば、資源をめぐる闘いが、不当で不正な搾取に対する闘いであることを示さ

29) 2011年2月28日付『パヒナ・シエテ』紙に掲載されたインタビューより。

30) 2011年2月28日付『パヒナ・シエテ』紙に掲載されたインタビューより。

なければならない。そして、そのためには、少なくとも、抑圧者とは異なる現地の人々＝民族の歴史観と社会認識が映画のなかで描かれていなければならない。

しかし、侵略者の歴史観に沿ってストーリーが展開されている『雨さえも』で、被侵略者の歴史観が描かれているのかというと、これまでみてきたことからわかるように、答えは、否である。

水戦争を扱ったこの作品において、被抑圧者は受動的であり、抑圧者の歴史観と社会認識に同調する。勝者から見た歴史観において、搾取や強奪は輝かしい勝利の証として正当化される。『雨さえも』が、資源をめぐる搾取の構造が繰り返されていることを告発することはない。スペインの歴史において侵略と植民地化が偉業とみなされている以上、権利を要求する人民は、潜在的な敵であり、悪者である。歴史的に構築された支配と被支配、搾取と被搾取、富める「北」と貧しい「南」のインディオという二極構造は、勝者の歴史観に基づいて描かれるこの作品において、肯定される。『雨さえも』で、旧宗主国のスタッフとコチャバンバ県知事によって主張される、ラス・カサスとモンテシーノが過小評価されているという歴史認識は³¹⁾、この作品が、現在における搾取と被搾取の構造の根本原因を肯定していることを露呈する。

同作品は、人々がなぜ闘っているのかを理解しなかった当時のボリビア政府と同じ視点で描かれているため、「君の映画よりも大事なこと」が観客に理解されない。水のための闘いは、旧宗主国の植民地支配を称揚する映画に2ドルの日当で参加する片手間にできるものではないし、金銭で解決可能な問題でもない。コチャバンバにおける水のための闘いの意味を理解していれば、ダニエルが涙ぐみながら侵略者＝収奪者に贈

31) この歴史認識は、脚本家自身の歴史認識でもあることが、インタビュー [Ramos 2010年12月15日付] によって明らかにされている。

り物を渡すというラスト・シーンがいかに的外れで陳腐なものか分かるであろう。

インディオが「人道的な」侵略者に感謝するというダニエルとコスタの別れのシーンは、水戦争の当事者と当時のボリビア政府との和解が可能であるかのような印象を与える。そして、おそらく、当時のボリビア政府も、増税法案を撤回するか、運動の当事者に賄賂を渡せば、問題が解決すると期待していたのであろう。

この作品は、「侵略者＝搾取者」が気まぐれに与えた「善意」が過小評価されていると言いたいのである。

権利を抑圧する加害者としての植民地主義者の罪は、気まぐれに「人道的な」施しを行ない、ただ同然の賃金から自分たちの賃金の30分の1程度に引き上げることで解消されるのだと、この作品は訴える。ラス・カサスやコスタへの賛美を通じて、「侵略者＝搾取者」による気まぐれな施しと引き換えに繰り返される搾取が肯定されることを訴えるこの作品のメッセージとは、植民地支配の肯定であり、旧植民地が現在においても旧宗主国から搾取されることは正しいのだというものである。

だからこそ、ラストに、ダニエルがコスタに、また戻ってくるかどうか、期待をこめて訊ねる場面が挿入されている。だからこそ、ダニエルは、涙ぐみながらコスタにプレゼントを渡し、コスタが娘を助けたという侵略者の気まぐれな善意に謝意を伝えるのである。

『雨さえも』は、確かに、500年前の侵略の歴史と2000年の水戦争を重ね合わせている。

500年前における武力による侵略と植民地支配、民族の抑圧という暴挙が、人道的な神父がインディオの人権を訴えたことによって許されるのと同様に、2000年の水戦争も、また、わずかばかりの金銭の贈与とインディオの少女を助けるという気まぐれによって許される。

『雨さえも』で描かれている水戦争とは、ボリビア人民に、従属し続けることを要求している。かつて黄金をスペイン人に差し出したのと同様に、水を侵略者に差し出すよう要求している。それが、ラスト・シーンに込められたメッセージである。

このような歴史観と社会認識が、水戦争の舞台となったボリビアで否定されたのは、当然であろう。『雨さえも』は、500年前の侵略を正当化したうえで2000年の水戦争に顕在化した搾取を正当化し、水戦争に主体的に参加したコチャバンバの人たちの運動を、北半球の人にとっては理解できないインディオの暴動へと貶めている。実際の水戦争が搾取者の気まぐれな施しを拒否して解決したのに対して、その事実を無視し、被搾取者には従属し続ける以外の解決策がないかのように描いている。

アルチョンド [Archondo 2011年3月14日付] が、同作品のタイトルを『罪さえも』にした方が良いと提言しているのは、同作品の根底にあるのが、繰り返される搾取と、過去に起因する侵略者の「罪さえも」、わずかな金銭と気まぐれによって許されるというメッセージであることを見抜いたからである³²⁾。

水戦争を、特権的地位にある植民地主義者に都合の良い歴史に書き換えた『雨さえも』を観た後、わたしたち北半球の観客は、自らの地位に満足して笑顔で映画館を出て行く。植民地主義者の「罪さえも」許されるのだという『雨さえも』のメッセージは心地よい。『雨さえも』では、相手民族への無理解、搾取と被搾取の構造、強奪と贈与の関係といった、

32) アルチョンドが同作品のタイトルに苦言を呈しているのは、本文で述べた理由のほかに、もうひとつ、『雨さえも』の当の監督と脚本家自身が「雨さえも」の意味を理解していないからである。同作品において、ダニエルは、「雨さえも」掬うことが禁止されたと言っているが、これは、「水と生活を守る市民連合」リーダー、オリベラの実際の発言でもあった。そして、すでに前節で明らかにしたように、この発言は、神の恵みですら私企業によって独占されたことを告発しているものであり、水問題を金銭で解決可能な問題としかとらえられない同作品が、いかにこの発言と水戦争を描いていないのかを露呈している。

今日も繰り返される歴史に疑問がはさまれることはない。搾取と被搾取の構造は、映画館を出た後も変わることなく続いていく。

おわりに

本稿では、ボリビアの水戦争にインスパイアされたスペイン映画『雨さえも』が、他者の歴史的経験をどのように伝えようとしているのかを通じて、歴史認識のあり方について考察した。

水戦争の10年後に製作された『雨さえも』が、スペインでは好意的に、ボリビアでは否定的にとらえられたのは、旧宗主国スペインと、スペインによる植民地支配を受けたボリビアにおける歴史観の違いに関係していた。

ボリビアで同作品が批判にさらされたのは、この作品が、500年前の侵略者と同様、地元住民の民族アイデンティティーを無視し、民族固有の宇宙観と歴史認識を理解しようとせず、侵略者の一方的な歴史観と社会認識に基づいて水戦争を描いているからである。ボリビアにおいて、水戦争が、民族アイデンティティーの回復を掲げて沸き起こった運動であり、従来型の西洋的な政治・経済政策からの離脱を表明し、民族文化に基づいた政治を推進する第二のボリビア革命への第一歩と位置づけられているにも関わらず、『雨さえも』という作品は、侵略と民族の抑圧、繰り返される搾取の正当性を訴えるため、敢えて、ボリビアの水戦争を舞台に選んだ。旧植民地の人々にさらなる従属を求めるメッセージが、水戦争を通して語られることに、悪意を感じるのは、ボリビア人だけではないであろう。

参考文献

兒島峰

2000a 「日常着としての衣服／身体と同化する衣服」『ラテンアメリカ・カリブ研究』第7号 60-72 頁

兒島峰

2000b 「〈着がえる〉身体」太田昌国編『アンデスで先住民の映画を撮る』現代企画室 201-215 頁

サンヒネス、ホルヘ

1995 『鳥の歌』（映画）

（原題 *Para recibir el canto de los pájaros*）

サンヒネス、ホルヘ & 〈ウカマウ集団〉

1981 『革命映画の創造：ラテンアメリカ人民と共に』太田昌国訳 三一書房

（原著 Sanjinés, Jorge & Grupo Ukamau, 1979, *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*, SigloXXI, México）

スティグリッツ、ジョセフ E.

2002 『世界を不幸にしたグローバリズムの正体』鈴木主税訳 徳間書店

（原著 Stiglitz, Joseph E., 2002, *Globalization and Its Discontents*, W. W. Norton & Company）

『第一の敵』上映委員会

1981（1980）「〈ウカマウ〉—その映像の歴史とラテンアメリカの反帝闘争」『第一の敵』

上映委員会編 『第一の敵：ボリビア・ウカマウ集団シナリオ集』4—8 頁

『第一の敵』上映委員会編訳

1985 『ただひとつの拳のごとく：ボリビア・ウカマウ集団シナリオ集』

チャップリン、ジェラルディン

2000（1992）「サンヒネスの映画に出演するのは長年の夢」太田昌国訳 太田昌国編『アンデスで先住民の映画を撮る』現代企画室 145—146 頁

デーヴィス、ナタリー、Z.

2007（2000）『歴史叙述としての映画：描かれた奴隷たち』岩波書店

（原著 Davis, Natalie Z., 2000, *Slaves on Screen: Film and Historical Vision*, Vintage, Canada）

バーロウ、モード & トニー・クラーク

2003 (2002) 『「水」戦争の世紀』 鈴木主税訳 集英社新書

(原著 Barlow, Maude & Tony Clarke, 2002, *Blue Gold*, Stoddart Publishing, Toronto)

バリ奥斯・デ・チュンガラ、ドミティーラ & モエマ・ヴィーゼル

1987 (1976) 『私にも話させて：アンデスの鉱山に生きる人々の物語』 唐澤秀子訳 現代企画室

(原著 Viazzer, Moema & Domitila Barrios de Chungara, 1976, *Si me permiten hablar...*, Siglo XXI, México)

廣瀬純

2006 『闘争の最小回路—南米の政治空間に学ぶ変革のレッスン』 人文書院

ボジャイン、イシアル (Bollaín, Iciar)

2010 『雨さえも』 (映画)

(原題 *También la lluvia*)

ボZZ、サム (Bozzo, Sam)

2008 『ブルー・ゴールド—狙われた水の真実』 (ドキュメンタリー映画)

(原題 *Blue Gold: World Water War*)

丸川哲史

2000 「与えること、与えられること—《鳥の歌》の余白に」 シネマテーク・インディアス
『鳥の歌』パンフレット 16-17 頁

リベラ・クシカンキ、シルビア

1998 (1986) 『トゥパック・カタリ運動 - ボリビア先住民族の闘いの記憶と実践 (1900 年
~1980 年)』 吉田栄人訳 御茶ノ水書房

(原著 Rivera Cusicanqui, Silvia, 1986, *Oprimidos pero no vencidos*, UNRISD)

Archondo, Rafael

2011a “Sanjinés y Bollaín”, *La Razón* 紙 2011 年 3 月 6 日付

Archondo, Rafael

2011b “También la culpa”, *La Razón* 紙 2011 年 3 月 26 日付

Dangil, Benjamin

2007 *The Price of Fire: Resource Wars and Social Movements in Bolivia*, AK press

Espinoza A., Santiago & Andrés Laguna T.

2011 *Una cuestión de fe : Historia (y) crítica del cine boliviano de los últimos 30 años*

(1980-2010), Nuevo Milenio, Cochabamba-Bolivia

García, Rocio

2010 “Las aventuras de Iciar en la selva”, *El País* 紙 2010 年 2 月 28 日付

http://elpais.com/diario/2010/02/28/eps/1267342015_850215.html

Kohl, Benjamin & Linda Farthing

2006 *Impasse in Bolivia: Neoliberal Hegemony and Popular Resistance*, Zed Books

Malloy, James M.& Eduardo Gamarra

1988 *Revolution and Reaction: Bolivia, 1964-1985*, New Brunswick, N. J.

Laguna T., Andrés

2011 ブログ

<http://tiemporecuperado.blogspot.com/2011/01/tambien-la-lluvia-sobreviviendo.html>

Patzi, Felix

2003 “Rebelión indígena contra la colonialidad y la transnacionalización de la economía : Triunfos y vicisitudes del movimiento indígena desde 2000 a 2003”, in Forrest Hylton, Felix Patzi, Sergio Serulnikov, Sinclair Thomson (eds.), *Ya es otro tiempo el presente : Cuatro momentos de insurgencia indígena*, pp. 199-279, Muela del Diablo, Bolivia

Ramos, Javier

2010 “Iciar Bollain: ‘También la lluvia’, sin adoctrinar, conmueve y hace reflexionar”, en *El Referente* 紙 2010 年 12 月 15 日付

<http://www.elreferente.es/cine/iciar-bollain-tambien-la-lluvia-sin-adoctrinar-conmueve-y-hace-reflexionar-11318>

Souza Crespo, Mauricio

2011 “8 ½ ‘También la lluvia’ : Avatar en Cochabamba”, en *Página Siete* 紙 2011 年 3 月 26 日付

<http://www.paginasiete.bo/Generales/Imprimir.aspx?id=254396>

Steve J. Stern (ed.)

1987 *Resistance, Rebellion, and Consciousness in the Andean Peasant World— 18th to 20th Centuries—*, The University of Wisconsin Press

Tena, Carlos,

2011 “También la Lluvia: ¿Plagio o Coincidencia?”, 2011 年 1 月 21 日付 ブログ <http://old.kaosenlared.net/noticia/tambien-lluvia-plagio-coincidencia>

Vacas Sentís, María

2011 “Reseña de También la lluvia de Iciar Bollain”, en *Creative Commons* 2011 年 3 月 13
日付

Zapata, Álvaro

2006 *Ciudadanía, clase y etnicidad : Un estudio sociológico sobre la acción colectiva en
Bolivia a comienzos del sigli XXI*, Yachay wasi, Bolivia