

突き出した指はどこから来て、どこへ行くのか

スペイン内戦のポスターとソヴィエト、そしてメキシコ

柳原 孝敦

はじめに

以下はジョルディ・カルーリャ Jordi Carulla がアルナウ・カルーリャ Arnau Carulla とともに編んだ画集、『2000 枚のポスターに見る内戦——共和国—内戦—戦後』*La Guerra Civil en 2000 carteles: República – Guerra Civil-posguerra*, 2vols. (Barcelona: Posternil, 1996) に寄せた解説の一部 (pp.17-18) を訳したものである。

これに先立つ部分の要旨はこうだ。第一次世界大戦時には既に他のヨーロッパ諸国でプロパガンダ向けのポスターが多数作られたが、スペインではそれらの影響をさほど受けなかった。第一次世界大戦に続いて、ポスター芸術の進展にとって重要な出来事がロシア革命である。革命後、白系と共産党との内戦状態が続いたロシアでは、とりわけ共産党がポスターをプロパガンダに利用した。共産党の優位が決定して後は、ゆえに、ポスターは公式の芸術としての地位を確立した。1918 年から 25 年にかけて革命闘争大臣の地位にあったトロツキーがプロパガンダのポスターを促進した。おりしも、構成主義を頂点とするいわゆるロシア・アヴァンギャルドの流れがポスターの芸術性を高めることに貢献したのだが、これが共産党公式芸術のお墨付きを得、よりわかりやすいことを目指す社会主義リアリズムへと変化・収束していく。

ソヴィエト・ポスター芸術のスペイン内戦への影響

1917 年 2 月のロシア革命（白系）と 1917 年 10 月のソヴィエト革命のポスター、そしてとりわけロシア内戦（1918-1921）のポスターは、第一次世界大戦（1914-1918）後の紛争のものであるけれども、我々の内戦とより直接的に関係がある。テーマが革命や社会に関係するものだから近いのだ。とはいえ、ソヴィエトのイデオロギー的影響は議論の余地はないにしても、そのポスター画家たちのスペインの内戦への芸術的貢献は、それがあるとしても、私見では、1930 年以後ソ連邦で優勢を占めたポスター芸術に限られている。それはすなわちリアリズムのスタイルだ。

我々の内戦中の共和派のポスター芸術は純粋に民衆的な性格のものだったわけだが、それとは異なり、レーニンはこの大衆芸術を「上から」計画した。そんなわけで、それを「大衆芸術」と名づけると矛盾に陥ることになった。それでもなお、1918 年から 1921 年にかけての

時期のソヴィエト政治ポスター芸術は質量両面でスペイン内戦のそれとの比較を許容するものである。

両方の出来事の期間のポスターは数の上では同じようなものだ。1960 年のブートニク・シヴェルスキー¹による公式刊行物が、1918 年から 1921 年の間に生産されたポスターを年別、テーマ別に分類している。総数にして 3,126 種類のポスターが作られ、そのうち 57 パーセントがリトグラフ印刷、42 パーセントが手製である。前述した『ロスタ』²のポスター群が最良の例だ。

スペイン内戦の場合は、印刷されたポスターの数をソヴィエトと同じほど厳密に確定しようとしても不可能だろう。しかしながら本書Ⅳ章で私は 1936 年から 1939 年にかけての両陣営でのポスターの数を 3,500 種類と推定している。

ふたつの現象間の大きな違いはオリジナル・ポスターの数ではなく発行部数にある。ソヴィエトのポスターは我々の内戦のそれよりもはるかに部数が多い。ソヴィエトのポスターは公式にプログラムされたプロパガンダの道具であり、そのことは大部分のポスターの下隅に印刷された完璧な情報によって証明される。日付、作者、発行部数、印刷機の詳細、時には何のためのポスターかも小さな文字で記されているのだ。発行部数は 5,000 から 30,000 単位の間で、これだけ刷ったのでソヴィエト連邦には国中隅から隅まで革命についての情報をもたらすポスターが多数行き渡った。印刷したリトグラフ印刷所は 1936 年のスペインの印刷施設よりも大量の印刷ができる場所だった。

ふたつの芸術の爆発にはもうひとつ興味深い類似点があって、それは国内でも国際的にも驚きをもたらしたということだ。ロシアでもスペインでも政治的ポスターの歴史がほとんどなかったところに突如として、わずかに、それぞれ 5 年と 3 年の間に、両国にはポスターが溢れたのである。両国の非識字率の高さ（70 パーセントと 45 パーセント）も革命の武器としてポスターが使用された理由のひとつだ。

共和派地帯でのスペイン内戦のポスターがソヴィエトのそのの影響を受けたのではないかとの予見は成り立つ。いずれも、イデオロギー的かつ社会的、政治的意味合いを強く帯びるという意味でよく似たやり方でそれぞれの事例を伝えているからだ。加えて国際的な広がりもあるし、さらに、スペイン内戦の場合には——ソヴィエトではもう終わっていたけれども——戦闘そのものをよく伝えていた。詰まるところ、ロシアでは既に達成された、そしてスペインでは達成途上にある新たな社会状況を確認し、強化するものだ。

一方、ソヴィエトのポスター画家たちがスペインの画家たちに影響を与えたとすれば、それはソヴィエト連邦共和国内で主流を占めたある潮流と関係づけられるというのはありそうな話でもある。ある潮流というのは社会主義リアリズムのスタイルというやつだ。それはロシア・アヴァンギャルド（1922-1929）ほどの革新はもたらさなかったけれども、解釈の容易さのゆえに議論の余地なき効果を発揮した。それに何よりも、他の表現形式の政治的ポスターはソヴィエトの検閲によって禁じられていたのだ。

1936 年の時点で社会変革を期待し、理論上での話ではあっても革命に先取りして参加して

いたスペインのポスター画家たちにとってみれば、ソヴィエトのポスターは尽きることなきインスピレーションの源泉だったに違いない。

長い亡命から戻った時、ふたりの最重要カタルーニャ人ポスター画家、ロレンソ・ゴニ³とカルレス・フォンツェレ⁴は、ソヴィエトのポスターが共和国派のポスターに及ぼした芸術的影響は最小限であったと語っている。ゴニはI・フリアン⁵に宛てた1974年5月の手紙できっぱりと言っている。「ソヴィエトの影響？ まったくそんなものがあったとは思いません。当時ロシアのポスターは知られていませんでした。要するに彼らの着想が時代の典型だったということでしょう」。

一方、レナウ⁶はソヴィエトの影響をずっと最大限に見積もってきたし、おそらく他の共和国派ポスター画家の誰よりもよくスペインにおけるプロパガンダの原動力となったのを知悉していた。公的な立場にあったし、共産党員でもあったからだ。レナウはロシア革命勃発時、10歳だったので、1936年までのソヴィエトのポスターのたどった道筋、とりわけ構成主義などの最も輝かしい時代を直接は知らない。しかしながら彼の意見は明白で、前出の1937年のエッセイでこう書いている。「政治的ポスターと考えた時に、頭の中ではソヴィエトのイメージが前面に現れる。おかげで、同じようなポスターでもそれ以前のものでも、他のカテゴリーは霞んでしまう。ソヴィエトのポスターは芸術表現の価値の刷新にあっては何よりもすばらしく英雄的な出来事だ。ポスターはソヴィエト連邦共和国における主要な芸術表現であり、大衆向け公的芸術を目指す最も真摯な実現である。造型上のデマゴギーも何ひとつなく、そのフォルムは英雄的な慎ましさである。それが社会的に有効であることは、長く困難な闘争の経験から広く知られている」。

私の判断では、バルダサーノ⁷と並んで最も完璧な内戦のポスター作家であるレナウは、何しろ筋金入りの共産主義者だったし、常に批判的で論争的なその芸術に関する意見が重宝されたので、芸術のソヴィエト化と呼んでいいものに貢献したし、ロシアに影響を受けたテーマ——鳴り物入りで、これが有効だとして疑われることもなかったプロレタリアの言語を携えてやって来た——を模倣して受け入れた張本人である。

亡命から帰国したレナウは、内戦の間、ソヴィエト・アヴァンギャルド（1922-1929）から多大なインスピレーションを受けたと表明した。しかしながら、アヴァンギャルドは1936年のソ連邦では「公式な忘却」のプロセスに入ってほぼ10年が経過するところで、当時のスペインでは構成主義のムーヴメントから生まれた数多くの作品は、ほとんど公刊されていなかった。エリオス・ゴメス⁸などは、戦前、ソ連邦を訪問した際にポスターをじかに観察したに違いないのだが、その彼ですら、そしてまた、後々書いたものを読むにこのソ連のポスターに関して幅広い知識を有していたレナウですら、実際にはソヴィエト構成主義（1920-1929）を生きてはいない公算が大である。いずれにしろ、1936年のスペインのポスター画家の大多数は、あるいは上述の検閲のせいで、あるいは言語の難しさ、または地理的な遠さから、革命、前衛、社会主義リアリズムという3期のソヴィエト・ポスターのことを知らなかった。

ソヴィエトからの影響の多大なものは、芸術的インスピレーションによるものではなく、紛

争の当初から共産党が用意したふんだんな予算によるものだった。本コレクションの第13部はソヴィエトを喧伝するものだが、それらに添えられた文書を読めば、スペイン内戦のポスターに対して、ソヴィエトがソヴィエト連邦友好協会（AUS）を始めとする様々な組織を通じて影響を及ぼしたことの見通しがよりはっきりと得られるだろう⁹。

本書は多数の例を示しているので、既に述べたソヴィエト様式のポスターがどれであるか見分けるのは容易だろう。しかしながら、私見では、私たちが扱っているこの問題に対する芸術的に見て最大かつ最強の代表的寄与はグラフィズムと当時スペインで優勢であった、ひとつのイデオロギーに、ひとつの革命原理に、ひとつの戦争のムーヴメントもしくは上昇過程にあるひとつの社会階級の芸術のレベルの高さだった。



図1 AUSのポスター(レナウ、1936)



図2 AUSのポスターと印刷物(1936, 37)

突き出した指

上のテキストに読まれるように、ソヴィエトのポスターのスペイン内戦のそれへの影響は、簡単に言い切ることはできない。ポスター画家たちは影響などなかった、そもそもソヴィエトのポスターなど知らなかったと証言する者もいれば、その多大な影響力を肯定する者もいる。イメージの影響関係というのは、実証するのは難しそうだ。

あるひとつのモチーフを例に見てみよう。1917年、すなわち第一次世界大戦中に描かれたモンゴメリ・フラッグ Montgomery Flagg(1877-1960)のポスター「合衆国軍に來ないか」I want you for US Army(図3)はその後のプロパガンダ・ポスターに多大な影響を与えたとカルーリャは分析する。鑑賞者をまっすぐに見据えて指差すサムおじさんには、合衆国を象徴する人物としてのマンガのような愛くるしさはなく、極めて真剣な、大人の表情だ。これはフラッグの自画像だという。戦争への参加を呼びかける切迫感を表現するのにぴったりの表情だ。表情に加えて切迫感の表現に貢献しているこの構図、この指さす姿勢が、ディミトリ・モール Dimitri Moor(1883-1946)のポスター(図4)などに受け継がれ、成功を収めた。内戦のポスター中、最も印象的なもののひとつであるロレンソ・ゴニの「それで君は勝利のために何



図3 モンゴメリ・フラッグ
(1917)



図4 デミトリ・モール(1920)



図5 ロレンソ・ゴニ(1936)

をした?」I tu què has fet per la victòria? (図5)はこの構図、モチーフの延長上にある。負傷して這いずる兵士、投げ出された拳銃はよりいっそうの切迫感を表現しており、フラッグのモチーフの展開として興味深い達成を遂げている。

カルーリャはそうまとめるのだが、一方で、今回翻訳した場所にあるように、最後の例に挙げたポスターの作成者ゴニはソヴィエトの影響をほとんど否定している。少なくともゴニ自身が自覚しているところによれば、彼の「それで君は勝利のために何をした?」は、モールの影響下にはない。フラッグから直接インスピレーションを得たか、でなければ、違う仕方で発想が生まれたということなのだろう。

結局、カルーリャはソヴィエト連邦と共和国内の共産党支持者たちとの関係という外的な、いわば状況証拠とでも呼ぶべきものを挙げて、その結果として、おそらく多くの画家たちの自覚のないままに、ソヴィエトのポスターが伝播したのだろうと言いたげだ。

「状況証拠」1

「状況証拠」と呼ぶべきものならば、ジョージ・オーウェルの『カタロニア賛歌』を始め多くの書物を産んできたスペイン内戦であるので、それらの文物にも求めることができるだろう。ここでは、アレホ・カルペンティエールのみを想起しておこう。



図6 パリーリャ、1937

1937年にバレンシアで開かれた反ファシスト国際作家会議に参加したアレホ・カルペンティエールは、その時の経験を小説『春の祭典』(1978)に反映させた。そこでは、「ポスターが一枚。中心に三極の星を配した地球を背景に、鉄のヘルメットを被った三人の兵士の顔。世界中の全人民がスペイン人民のもと、国際旅団に参加している」(カルペンティエール、2001: 118 訳語を一部訂正した。ゴシックは原文)と、パリーリャによるポスター(図6)への言及が見られる。その同じ一連のシーンの中で、ソ連映画の上映会に触れているのも、共和派のポスター芸術とソ連の影との

近接を証言するものなのではないか。

静まり返った者もまだ静まらずにいる者も含め、悦びに回復した何百もの人々の緊張した顔が、壮大な絵巻物を見つめているが、それはつい最近『チャパーエフ』、『クロンシュタットの水平』、あるいはブドフキンの『アジアの嵐』といった映画を上映するのに使われたスクリーンの足下で、〈ポール・ロブソン殿〉が、いかにもスポーツマンらしい広い胸から湧き出る、重々しく野太い声で歌う光景だった」（カルペンティエール、2001:136 訳語を一部訂正し、文中の割注を省略した）。

回復期の共和派傷病兵たちの療養所で、語り手が聴衆として参加することになったポール・ロブソンのコンサート会場が、以前はソ連映画の上映会場にもなったという説明だ。映画があればポスターがある。小説内で言及されている『クロンシュタットの水平』のポスターはレナウが描いたもので（図7）、彼は意識的にポスターをソ連化した人物ではあるけれども、エイゼンシュテイン『戦艦ポチョムキン』（映画およびポスター〔図8〕）にも通じるモチーフと構図は、ソ連の芸術が産み出したイメージャリーが様々なジャンルの視覚芸術を通じて伝播していった（ポスター芸術はその一部である）様を証言するものではないだろうか。



図7 『クロンシュタットの水平』のポスター レナウ 1936



図8 『戦艦ポチョムキン』のポスター プジョル 1937

「状況証拠」2：ソ連—スペイン—メキシコ

同様の「状況証拠」を並べ立てて今後の研究の展開を期したいのが、ソヴィエト・ポスター芸術（もしくはプロパガンダ芸術全般）とメキシコ壁画運動の関係だ。

ロシア革命に先んじて、20世紀最初の革命（とメキシコ人たちは言う）が勃発した（1910 -）メキシコで、憲法が制定され戦闘的局面が一段落を見せた（1917）後の20年代、教育大臣ホセ・バスコンセロスが画家ディエゴ・リベラなどを動員して推進した壁画運動は、媒体の違いこそあれ、目的や機能をポスターと同じくするものだ。すなわち、多くの非識字者を含む

大衆に向けたプロパガンダ（この場合は、革命の大義の宣伝）だ。

メキシコの壁画運動によって描かれ、今もメキシコの都市を彩る壁画のひとつひとつについて語られるトピックの中に、しかし、ソヴィエトのプロパガンダ芸術の影響、もしくは展開という項目は、管見の限り多くは見られない。一方で、壁画運動に関わった画家たちとソヴィエトあるいは共産党との関係は周知の事実だ。エイゼンシュテインはメキシコを訪れて未完に終わる『メキシコ万歳』を撮影し、ディエゴ・リベラやダビッド・アルファロ・シケイロスといった壁画運動の巨匠たちと交わり、もうひとりの巨匠オロスコについての文章を書いた。トロツキーは逃亡の果てにメキシコに居を定め、この地に客死した。彼とディエゴ・リベラとの（そしてその妻フリーダ・カーロとの）仲はつとに有名だ。リベラはトロツキーがメキシコに来るのを助け、妻フリーダの家にトロツキーを住ませたのだった。中原（1994）などは、壁画家たちのこうした人間関係の見取り図として好個の読み物だ。

壁画運動の最盛期、1930、40年代にはスペイン内戦を逃れてメキシコに来た者たちが多数いたことも、私たちの文脈から見て興味深い。内戦のポスター芸術をソヴィエト化した画家ジョゼップ・レナウもメキシコに亡命していた。レナウは壁画も描いているようだが、残念ながら筆者は未見。しかしながら、こうした人物の存在は、ソ連のポスター芸術およびプロパガンダとメキシコの壁画とをスペイン内戦のポスター芸術を介して比較する動機を与えているようだ。



図9 ホセ・クレメンテ・オロスコ「戦うイダルゴ神父」部分。
1937 2008年12月、柳原撮影。

例えば、図9の壁画の人物（メキシコ独立の父イダルゴ神父）の松明を持って前に突き出す手に、フラッグの、モールの、ゴニの突き出した指の変種を見るのは、牽強付会に過ぎるだろうか？この壁画の作者オロスコは壁画運動の三巨頭とされながら、他のふたり、すなわちリベラやシケイロスほどは現実の政治や政党にコミットしなかった人物だ。彼はむしろ大衆の苦悩を描いた壁画画家と見られるべきだろう。この「戦うイダルゴ神父」の写真に収まり切れていない場所には、政治家や圧政に苦しむ人々の集団図が生々しく描かれている。そうした壁画の中央に、これだけ筆致と姿勢において扇情的な人物の絵を配するところが、ソ連—スペイン内戦のポスター芸術との通底性を想起させないではられない。

訳注

1. B. S. Butnik-Siversky, *Sovetsky plakat epokhi grazhdanskoy voiny. 1918-1921* (Moscow: 5-ya Gosudarstvennaya tipo-litografiya, 1960)
2. ROSTA: *Rossiyskoye telegrafnoye agentstvo* (ソヴィエト・ロシア・ニュース) の略語でその名を冠したニュース・メディア。本テキスト前々節ではこのメディアについての説明が展開されている。
3. Lorenzo Goñi (1991-1992)
4. Carles Fontserè (1916-2007)
5. I. Julian 未詳
6. Josep Renau Berenguer (1907-1982)
7. José Bardasano Baos (1910-1979)
8. Helios Gómez (1905-1956)
9. 図 (1,2) 参照

文献一覧

- Carulla, Jordi / Arnau Carulla, 1996: *La Guerra Civil en 2000 carteles: República – Guerra Civil-posguerra* 2vols. (Barcelona: Posternil)
- カルペンティエール、アレホ 2001: 『春の祭典』 柳原孝敦訳 (国書刊行会)
- 加藤薫 2003: 『メキシコ壁画運動——リベラ、オロスコ、シケイロス』 (現代図書)
- 中原佑介 1994: 『一九三〇年代のメキシコ』 (メタローク)