

## イタリア系アメリカ人の街で成長するということ— ロバート・デ・ニーロの『ブロンクス物語』を見る

藤 田 秀 樹

1

スパイク・リーの『ドゥ・ザ・ライト・シング』(*Do the Right Thing* 1989) はニューヨーク市ブルックリンのアフリカ系地区を舞台とした作品だが、アフリカ系住民が凝集するこの地区にあって一種の居留地のごとき様相を呈するのが、イタリア系が経営するピザ屋と韓国系が経営する食料品店である。ピザ屋の店内には店主のエスニック・アイデンティティを誇示するかのよう、十数名ほどのイタリア系の有名人の写真が掲げられている。これらの写真はのちにアフリカ系住民が引き起こす暴動とそれに伴うこの店の徹底した破壊の遠因となるのだが、店を訪れたアフリカ系の常連客がこの写真群を凝視するシーンが興味深い。カメラはその客の視線となり、特に三人の写真をクローズ・アップで映し出す。その三人とはアル・パチーノ、ロバート・デ・ニーロ、そしてフランク・シナトラである。つまり当時のアメリカ人にとって、この三人はイタリア系というエスニシティを最も濃厚に感じさせる、いわば民族の偶像のような存在なのであろう。

中でもデ・ニーロは、パチーノと同様に1970年代に自らのフィルム・キャリアを飛躍させた映画俳優である。エスニック・リバイバルという時代の空気に呼応するかのよう、1970年代はイタリア系の映画人が台頭する時代であり、フランシス・フォード・コッポラやマーティン・スコセッシといった監督たち、そしてパチーノとデ・ニーロに加えてシルベスター・スタローン、ジョン・トラボルタ、ジョン・カザール、タリア・シャイアといった俳優たちが濃密なイタリア系の物語を紡ぎ出す。デ・ニーロもスコセッシの『ミーン・ストリート』(*Mean Streets* 1973) のギャング、『レイジング・ブル』(*Raging Bull* 1980) の実在したイタリア系のボクサー、ジェイク・ラ・モッタ、そしてコッポラの『ゴッドファーザー Part II』(*The Godfather: Part II* 1974) のヴィト・コルレオーネの役などを通して、自らの民族的出自をなぞりかえすかのように様々な「イタリア系アメリカ人の肖像」を演じたのである。『レイジング・ブル』でアカデミー主演男優賞を獲得し、アメリカ映画界を代表する俳優のひとりとしての地歩を固めたのちも、『アンタッチャブル』(*The Untouchables* 1987)、『アナライズ・ミー』(*Analyze This* 1999)、『アナライズ・ユー』(*Analyze That* 2002) でトレード・マークともいうべき役柄であるマフィアのボスを、『ブロンクス物語』(*A Bronx Tale* 1993) ではイタリア系コミュニティで成長する少年の実直な父親を演じるなど、デ・ニーロのフィルム・キャリアにはイタリア系

というエスニシティが通奏低音のように揺曳している。

そこで本稿では、デ・ニーロの最初の監督作品でもある『ブロンクス物語』を取り上げる。1960年代のニューヨーク市ブロンクスのイタリア系コミュニティを舞台としたこの映画は、『ミーン・ストリート』などと同様に濃厚なイタリアン・アメリカン・フィルムである。イタリア系の俳優であり劇作家でもあるチャズ・パルミンテリの自伝的色彩を帯びた戯曲を原作として（そして映画の中ではパルミンテリ自身も主要な役を演じている）、ひとりの少年の成長の過程を辿るイタリア系のビルドゥングスロマンとでもいべき佇まいを備えた物語である。自身もマンハッタンのリトル・イタリーで育ったデ・ニーロがこのような物語を最初の監督作品の素材として選んだこと背景には、自らの民族的出自に対する強い思い入れがあるのではなかろうか。コッポラの『ゴッドファーザー』(The Godfather 1972) や『ゴッドファーザー Part II』のように、デ・ニーロは自らが帰属するエスニック集団が過去においてアメリカ社会をどのように生きたかをなぞることで、イタリア系としてのエスニック・アイデンティティを再確認しようと試みたのではあるまいか。

また、先述のようにデ・ニーロは主人公の少年の父親役を演じているが、パルミンテリもその少年にとっての擬似的父親とでもいべき存在として描かれている。そして主人公は、この二人の「父」のはざままで揺れ動きながら少年期から思春期に至る時間を歩んでいく。いわばこの作品は父と息子の物語でもある。そして子にとって父というものが、帰属する社会、共同体の文化的価値を代表しその伝達に努める存在だとすれば（松本57）、これら二人の「父」はそれぞれ別様の、イタリア系アメリカ人というステータスと深く結びついた価値、心性、志向性といったものを体現しているのではなかろうか。そして主人公はそれらの間で葛藤し苦悩しつつ成長していくのだが、そこにはイタリア系の人々がアメリカで生きていくことに内在する様々な問題が提示されているのではないか。以上のようなことを念頭に置きつつ、『ブロンクス物語』をイタリア系アメリカ人の物語として読み解くことを試みる。

## 2

『ブロンクス物語』はブロンクスのイタリア系地区に住む少年、カロジェロに焦点を当て、1960年と1968年という二つの時間を切り取り、それらの時間的断面に縮図的に示された彼の成長のプロセスを描き出した物語である。原作となる戯曲の作者パルミンテリの本名がカロジェロ・ロレンゾ・パルミンテリであり、また彼自身もブロンクスで生まれ育ち、さらには作品の主人公と同世代であること（パルミンテリは1951年生まれ<sup>(1)</sup>。一方カロジェロは1960年に9歳という設定）などを考えると、この映画はかなり自伝的な色合いの濃い作品といえよう。実際、物語は随所に織り込まれるカロジェロのボイスオーバー・ナレーション（明らかに物語よりもあとの時間を生きる彼の回顧的な語りである）とともに進行していく。ある

イタリア系アメリカ人の街で成長するということ—ロバート・デ・ニーロの『ブロンクス物語』を見る

意味ではこの作品は、イタリア系アメリカ人の回想劇である。1980年代と90年代のアメリカ映画においては、過去のアメリカ、特に1950年代及び60年代のそれへの回顧的、自己省察的遡行というモチーフがしばしば立ち顕れるが——いくつか例を挙げるなら、『スタンド・バイ・ミー』(Stand by Me 1984), 『バック・トゥ・ザ・フューチャー』(Back to the Future 1985), 『ペギー・スーの結婚』(Peggy Sue Got Married 1986), 『フォレスト・ガンプ』(Forrest Gump 1994), 『カラー・オブ・ハート』(Pleasantville 1998) ——『ブロンクス物語』もその系譜に連なる作品といえるかもしれない。

物語はカロジェロのナレーションとともに始まる。それは次のようなものである。

ここはブロンクスのフォーダム地区。私の街だ。他者に共有されることのない、独自の世界である (A world unto itself.)。ニューヨーク市の他の独立区 (borough) には15分もあれば行けるが、3000マイルも離れているように思える。あれはマウント・カーメル教会だ。この教会の鐘の音は街に響き渡った。この年は1960年であり、ドゥーワップが通りに流れるメロディだった。

このように物語の時空間が明らかにされる。特に舞台となる空間が興味深い。古いアパート群や商店、飲食店などが密集する中心市街地だが、ナレーションで述べられているように、ある集団がいわば専有し周囲から隔絶したような空間である。このように主人公が暮らすイタリア系地区は、20世紀初頭から1950年代頃までアメリカ社会の隠喩として受容され続けてきた「坩堝」という観念とはおよそ相容れない内閉的、自己完結の世界として提示される。ネイサン・グレーザーとダニエル・モイニハンが指摘するように、家族と並んでイタリア系のコミュニティは、アメリカのイタリア系を理解するうえで鍵となるものである (186)。コミュニティは、イタリア系の文化的、社会的生活の支柱となるものといえよう。実際、『ミーン・ストリート』や『サタデー・ナイト・フィーバー』(Saturday Night Fever 1977) をはじめとして、イタリア系アメリカ人の物語はしばしば大都市、特にニューヨークのイタリア系コミュニティをその舞台とする。そこは濃密なエスニシティの世界なのである。

一方、物語の起点となる時間は1960年である。激動の1960年代のとは口だが、街の通りを流れるドゥーワップのメロディは、むしろ1950年代の雰囲気濃厚に感じさせる。実際、映画の冒頭でカロジェロのナレーションやドゥーワップのナンバーと重ね合わせる形で街の日常的光景の断片がモンタージュ風に映し出されるが、そこで我々が目にする人々の、特に若者たちの髪型やファッションは1950年代のそれだ。街の雰囲気ものどかで平穏なものであり、やがてアメリカ社会を激しく揺さぶることになる1960年代の様々な社会的、文化的変革運動は未だ影も見えない。いわば1960年は、後年人々が1950年代を懐旧的に振

り返るときにしばしば想起するイメージ、つまり豊かさと安定の時代という雰囲気はまだ濃厚に残る年といえるかもしれない。そして前述のようなどこかで平穏な気配は、この街もこの年にはまだ境界内部で安定した自己充足的な秩序を享受しえたことを暗示しているのではなからうか。実際、物語後半の時間枠である1968年になると、街は「他者」の侵犯にさらされるようになるのであり、この1960年と1968年という二つの時間は、カロジェロの成長の二つの局面のみならず、彼の街のありようの変化を対比的に浮かび上がらせるものとして選り取られているように思える。

そして1968年においてもそうであるが、この年カロジェロは自らの成長において大きな意味を持つ出来事を経験する。映画の冒頭における街のモンタージュ的点描の掉尾を飾るのがこの出来事をもたらす人物、カロジェロにとっては「もうひとりの父」ともいうべき存在であるソニーを捉えたショットである。ナレーションはこのソニーを「街で最も重要な男 (the number-one man in the neighborhood)」と、さらには「神のような存在 (a god)」とも形容する。そしてナレーションは次のように続く。「私は昼も夜も、私のアパートの入口の階段にすわって彼を見つめたものだ。でも彼は、私のほうに目を向けることすらなかった。そう、あの日が来るまでは」。この「あの日」の出来事は、自らのエスニシティとどのように向き合うか、アメリカ社会においてイタリア系であることはどのような問題を孕むものなのか、といった問いをカロジェロに突きつけるものとなる。

物語を詳しく見ていく前に、ここでアメリカ社会においてイタリア系という集団はどのような存在であるのかということに触れてみることにする。この問題を考えるうえでひとつの重要なポイントとなるのは、イタリア系は俗に「ホワイト・エスニック (white ethnic)」と呼ばれるカテゴリーに属する集団とされてきたことであろう。ホワイト・エスニックとは、イタリア系やギリシャ系などの南欧系、ポーランド系やロシア系ユダヤなどの東欧系、そしてアイルランド系といった諸集団を指すのにしばしば用いられる語だが、この示唆的な呼称、つまりホワイト (白人) ではあるが同時にメインストリームとは異質な、それゆえ特異な相貌を帯びた存在 (エスニックという語にはこのようなニュアンスがある) という言い回しは、この諸集団がアメリカ社会における暗黙の人種的、民族的階層構造の中で微妙な位置に置かれてきたことを物語るものである。言い換えれば、彼らは白人というカテゴリーにおいてマージナルな存在、または白人と非白人のはざまにある境界的存在とされてきたのである。事実かつては、カトリックであるアイルランド系、そして19世紀末期から20世紀はじめにかけて大量に流入した「新移民」でありアイルランド系と同様に非プロテスタントで言語においても「旧移民」とは親和性が低い南欧系と東欧系は、北西ヨーロッパを出自とするプロテスタントが主流を成すホワイト・アメリカ (white America) には同化しがたい存在と、それゆえ限りなく非白人に近似する存在とみなされた。実際アイルランド系は時として「ホワイト・ニガー (white nigger)」と形

イタリア系アメリカ人の街で成長するということ—ロバート・デ・ニーロの『ブロンクス物語』を見る

容されたのであり (Benshoff and Griffin 58), また南欧系や東欧系を白人とみなすべきかどうかという問題が議論の対象になったりもした (Gabaccia 783)。ゆえにホワイト・エスニックはホワイトネス (whiteness), つまり真正な白人としての社会的認知を得るためには, ステイグマのごとき自らのエスニシティを振り捨て, WASP 的アメリカというメインストリームの秩序への同化を目指さなくてはならなかった。しかしかたに同化するための努力をしても, 重大な局面になると, 他者の目には自分たちは結局「エスニック」と映ることを再認識させられるのであった (Novak 347)。

ホワイト・エスニックのこのような微妙なステータスは, 彼らをめぐる文化表象にも様々な形で影を投じることになる。特に, 同化しホワイトネスを獲得することとエスニシティという二つのファクターは, しばしば彼らの物語を動かす二つの磁極となる。イタリア系をめぐる物語においても, 登場人物がこれらの磁極の間で葛藤し揺れ動くさまが繰り返し描き出される。例えば『ゴッドファーザー』のオープニング・シークエンスが興味深い。物語は, イタリア生まれの移民世代の葬儀屋であるボナセラの「私はアメリカがよい国だと信じている (I believe in America.)」で始まる長台詞から語り起こされる。最初は独白のようにも見えた癖のある発音の英語でのその語りは, やがて, アメリカ流に育てた自分の娘をひどい目に合わせたにもかかわらずそれにふさわしい司法の裁きを受けることがなかったイタリア系ではない男たちへの復讐を「ゴッドファーザー」のヴィト・コルレオーネに哀訴するものであることがわかる。アメリカを信頼しその良き市民になろうとしてきたボナセラは, アメリカの司法に裏切られたことを慨嘆し, 同化するために意識的に遠ざけてきたマフィアという濃厚なエスニシティの世界に救済を求めたのである。やがて物語は, ヴィトの三男であり中心的な登場人物であるマイケルが, ボナセラと同様に同化とエスニシティのはざままで揺れ動く過程を追っていくことになる。また『サタデー・ナイト・フィーバー』においても, 我々はやはり映画の冒頭で印象的な映像と直面する。まずカメラは上空から, ニューヨーク市のマンハッタンとブルックリンをつなぐブルックリン橋を俯瞰する。続いて橋の両側に広がる対照的な二つの風景, つまりきらびやかな摩天楼が林立するマンハッタン (しかもその風景はブルックリン側から橋越しに仰望するような角度で映し出される) と, 古ぼけてくすんだ建物が密集するブルックリンが交互に映し出される。やがて明らかになるのだが, 物語の舞台となるブルックリン (特にその中のベイ・リッジ地区) はイタリア系の主人公トニーが帰属する空間であり, 濃密なエスニシティの世界である。一方そこ対置されるマンハッタンはまばゆいホワイトネスの世界であり, 両者の間にはあたかも関門のごとく巨大な橋が屹立しているのである。そしてこのあと展開する物語において, トニーは次第に自らのエスニシティの世界に違和感を募らせていき, ついにはそこを脱してマンハッタンに向うことになる。このように冒頭の映像は, 中心と周縁という形で構造化されたアメリカ社会のありようをホワイト・エスニックの視点から視覚化すると同時に, イタリ

ア系をめぐる物語を駆動する二つの磁極を提示しているのである<sup>(2)</sup>。

一方、人種の境界線上にあるがゆえの非白人、特にアフリカ系との近接性という視座からもイタリア系の物語は紡ぎ出される。例えば『ロッキー』(Rocky 1976)、『ロッキー 2』(Rocky II 1979)、『レイジング・ブル』といったイタリア系のボクサーを描いた作品では、主人公たちがアフリカ系ボクサーと宿命のともいうべき死闘を繰り広げるのだが、これは単にこのスポーツにおいてアフリカ系が占める割合の高さだけに起因するものではないだろう。そこには、イタリア系にとってアフリカ系は、自分たちの側に侵食してくるかもしれないという不安を与える他者、真正な白人としてのステータスを獲得するためには打ち倒し優越性を示すことで差異化しなくてはならない他者に他ならない、という意識が投影されているのではなかろうか。『ドゥ・ザ・ライト・シング』においてアフリカ系地区の只中にイタリア系のピザ屋があることも、両者の近接性、近似性を暗示するものといえるかもしれない。

以上、少々迂遠なものになったかもしれないが、アメリカ社会の人種的、民族的階層構造においてイタリア系が置かれた状況とそれをめぐる表象の具体例を概観してみた。以下、物語を詳論していくが、ホワイト・エスニックとしてのイタリア系についてここまで述べてきたことは、この物語とも無縁ではない。

### 3

先述のように、カロジェロの成長に深く関わるのが彼の二人の「父」である。まず、この父たちをそれぞれ見ていくことにする。映画冒頭における街の点描が終わると、画面にはバスを運転するカロジェロの父親ロレンゾが映し出される。彼は勤勉で実直な市営バスの運転手であり、1960年に9歳の息子がいることを考えるなら、アメリカ生まれの二世世代であろう。事実彼はある箇所でカロジェロに、「おれの両親は裸一貫でここにやって来た(My parents came here with nothing.)」と語っている。これは移民としてやって来たことを暗示するものであろう。ジャズと野球を愛好しているが、彼とカロジェロの間で交わされる野球に関する会話の中で興味深い箇所がある。それは、野球界における民族の英雄ともいうべき存在であるジョー・ディマジオについてのものである。

ロレンゾ： ディマジオがどうして偉大だったか知っているか？

カロジェロ： イタリア系だったから？

ロレンゾ： うーん、それもあるがそれだけじゃない(Well, that's part of it.)。

カロジェロ： じゃあ、どうして？

ロレンゾ： 最も豊かな才能を持っていたからだ(Because he had the most talent.)。

イタリア系アメリカ人の街で成長すること—ロバート・デ・ニーロの『ブロンクス物語』を見る

つまりロレンゾは、ディマジオが優れているのはその民族的出自ゆえではなく個人の才能ゆえだ、といているのである。さらに二人の会話は次のように続く。

カロジェロ： 父さん、ぼくにも才能があるかな？

ロレンゾ： もちろんあるとも。

カロジェロ： ぼくは野球選手になれる？

ロレンゾ： になりたいと思うどんなものにもなれるさ。人生で最も悲しいことは、才能を無駄にすることだ (The saddest thing in life is wasted talent.)。

最後の「人生で最も悲しいことは、才能を無駄にすることだ」という言葉は、この父がカロジェロに繰り返し語る言葉でもある。つまりロレンゾは、人は人種、民族、階級といった自らの出自を抛り所としたり、またそれらに支配されたりするのではなく、個人の才能とそれを活かす努力によって自らの人生を切り開くような生き方をすべきだ、と息子に説いているのである。この考え方は、いわゆる「成功の夢」の理念などとも結びつきわめてアメリカ的なエトスなのではあるまいか。実はこれらの会話は、問題の出来事をカロジェロが経験した翌日に、ロレンゾが自分のバスに彼を乗せて路線の終点まで行ったところでなされたものなのである。具体的な内容については後述するが、その出来事はロレンゾにとっては自らのエスニシティを苦渋とともに再認識させられるものであり、それゆえ、それが息子に及ぼす影響を少しでも払拭したい思いがこのような語りへとつながったものと思われる。いわばロレンゾは、エスニシティから離れて同化を、アメリカ化を志向し、また息子にもそのような道を歩ませたいと考える人物といえよう。

このように考えると、彼の仕事も興味深い。彼はバスを運転することにより、自らが帰属するイタリア系地区に内閉することなく、アフリカ系地区など他の様々な圏域へと越境していく。いわば彼は日常的に境界を横断しているのだ。そして彼のバス自体も、イタリア系のみならず多様な人々が乗り合わせる、いわばつかの間ではあるが多人種、多民族が共存する空間なのである（のちにカロジェロが思いを寄せるアフリカ系女性と出会うのもここである）。仲間の少年たちに比してアフリカ系に対する敵意や偏見がカロジェロの中では希薄なことは、明らかにこの父の影響であろう。ロレンゾがジャズ（彼はバスを運転しながらそれを聴いている）と野球（それはカロジェロとの主要な話題でもある）を愛好するのも、彼の志向と無関係ではなさそうだ。アフリカ系の民族音楽と白人のヨーロッパ音楽の融合によって生まれたジャズと、「国民の娯楽 (national pastime)」である野球は、ロレンゾにとって国民統合の象徴のようなものなのではあるまいか。

しかし一方で、教会の前を通るときには必ず十字を切るなど、父祖の世代から受け継がれた

宗教的慣習を遵守するという一面もあり、またカロジェロに問題の出来事が起こったときには、いわばコミュニティの暗黙の掟に屈する形で息子が「悪いやつのためにいいことをする」のを黙認することになる。このように彼は、「アメリカ人」になるために躍起になって自らのエスニシティを否定しようとするのと同時に、父祖の地の文化や慣習の痕跡を未だ背負い続けるという（野村 149-51）、ホワイト・エスニックの二世世代の特徴的なありようを垣間見せる存在でもある。

それではもうひとりの「父」はどのような人物であろうか。物語冒頭のロレンゾがバスを運転するシークエンスの最後に、カロジェロがそのバスから降りる。いわば父の価値空間から一旦離れるのだが、そこでカロジェロの目に入るのは、街角に手下たちとたむろする地元のマフィアのボス、ソニーである。彼はロレンゾと同じような年恰好であり、おそらく同世代であろう。カロジェロの視線の先にあるものに気づいたロレンゾは、それから息子を遠ざけようとするかのように、早く家に入るよう促す。しかし父のバスが走り去ったあと、まるで何かの力に引き寄せられるように、カロジェロは家のある階に上っていかずに地下通路を下り始める。その地下通路は、カロジェロのアパートに隣接する「シェイ・ビッピー (Chez Bippy)」というバーに通じている。それはソニーの店で、彼とその仲間の根城のような場所である。カロジェロは店の裏のドアの隙間から店内を窺うが、昼でも薄暗く背徳と享楽の気配が濃厚に漂うそのバーは、ロレンゾのバスとは異質な価値が支配する空間である。シチリアの土俗的秘密結社を起源とし同胞以外には門戸を閉ざすマフィアという組織は、濃密なエスニシティの世界といえよう。そしてカロジェロにとっては、この店は近づくことを親たちから禁じられた場所である。実際このときにも母親によってアパートに連れ戻されるのだが、まるで少年が親の目を盗んで性に興味を抱くように、カロジェロはこの禁忌の空間に引き寄せられるのである。カロジェロたちが住むアパートとこの店が地下通路でつながっているということも興味深い。いわば普通の人々の日常的な生活世界が、人目につかないひそかな回路を通して地下的な世界と結びついているのである。そしてカロジェロが経験する出来事は、この地下的な世界が、そしてそれをめぐるコミュニティの黙契が、白昼の市井の風景へとせり上がってくるようなものとなる。

その出来事はカロジェロのアパートの前の通りで起こる。突然二台の車のドライバーがいさかいを起こし、一方がバットを振り回して相手に襲いかかる。そのとき銃声が響き渡り、そのドライバーは昏倒する。発砲したのはソニーで、さらに彼は犠牲者に近づき、とどめの銃弾を浴びせる。アパートの前にいたカロジェロは一部始終を目撃するのだが、一方ソニーもこの目撃者を一瞬見つめる。まさにこのとき初めて、彼はカロジェロに目を向けたのである。まもなく二人の刑事が事件現場に現れ、路上に整列させた被疑者たち（その中にはソニーもいる）の中から銃撃の実行者を特定することをカロジェロに求める。地区の住民たちの痛いような視線を浴びながら、カロジェロは父に付き添われて9歳の少年には過酷な試練といえるようなこの

イタリア系アメリカ人の街で成長すること—ロバート・デ・ニーロの『ブロンクス物語』を見る

首実験に臨む。住民たちのまなざしに囲まれ、身を寄せ合いながら地下的世界の男たちと向き合う父子の姿は、孤立無援の状態で共同体の審判にさらされているような印象すら与える。カロジェロは被疑者ひとりひとりについていわゆる面通しをさせられるがその都度否認し、最後にソニーの前に立つが否認を貫く。その結果、カロジェロも男たちも解放される。子供ながらもカロジェロは、「密告者 (rat) は私の街ではこれ以上ない最低の存在であること」を知っていたのである。まさに彼は「オメルタ (omerta)」を守ったのだ。

家に戻る途中でカロジェロがロレンゾに「ぼくはチクったりはしなかった。ぼくはいいことをしたんだよね？ (I didn't rat. I did a good thing, right?)」というと、ロレンゾは複雑な表情で「ああ、お前は悪いやつのためにいいことをした (Yeah, you did a good thing for a bad man.)」と語る。この言い方に、コミュニティの暗黙の掟が国家の法に優先したこと、そしてそのことに自分の息子が関わったこと、さらにはそれに関して自分が何もできなかったことに対するロレンゾの苦渋の思いが窺える。この言葉で、ロレンゾはアメリカ市民としての良心と自らの民族的帰属との間にかろうじて折り合いをつけようとしたのかもしれない。そして彼はカロジェロに、「明日は父さんといっしょにバスに乗るんだ」という。彼は自分の息子を、バスが具現する世界に少しでも引き戻そうとするのである。

しかしこの出来事をきっかけに、カロジェロはソニーと急速に接近する。ソニーに目をかけられ、彼の店でウェイターのようなことをして小遣い金を稼ぎ、さらには店の奥で行われるサイコロ賭博でサイコロの振り手まで務めるようになる。そしてある日カロジェロは、ソニーから「シー (C)」という新しい「名」をもらう。「カロジェロ」という名は彼の祖父の名でロレンゾがそれを与えたのだが、新たな名を与えることでソニーはカロジェロのもうひとりの「父」となる。同時にカロジェロにとっても、新しい名は新たなアイデンティティを彼にもたらしめるのである。こうして彼は、この二人の「父」の世界に同時に生きることになる。より正確にいうなら、彼の内的な振り子はソニーの側に大きく振れていく。

やがてカロジェロがソニーのところで得た、9歳の子供にはおよそ不釣り合いな額の金の存在がロレンゾの知るところとなり、これが二人の「父」の衝突へと発展する。ソニーに突き返すためにその金を掴むと、ロレンゾはカロジェロを連れてソニーの店に赴く。対峙する二人の「父」は、それぞれが与えた息子の名を口にしながら「父権」を主張する。ソニーが「シー、外に出ている」というと、ロレンゾは「おれが自分の息子に言うよ。カロジェロ、外で待っている」と応じる。そしてロレンゾがソニーに浴びせる「ミッキー・マントルはうちの家賃など払ってくれないと言って、息子はベースボール・カードを投げ捨てようとしたんだ」という言葉は興味深い。ロレンゾにとって息子のその行為は、野球のヒーローに体現される才能と努力によって人生を切り開くことをよしとする世界に背を向け、目先の金銭的利害によってのみ生きるような世界に、まさにソニーの世界に参入しようとしていることを示すものに他ならない。さら

に二人は次のような言葉を投げあう。

ソニー： おれがあの子をどんなふうに使っているのかわからないのか？自分の子のように使ってるんだ。

ロレンゾ： あの子はあなたの息子じゃない。私の息子だ。

ソニー： あの子が何だって？

ロレンゾ： 私の息子だ！

ソニー： おい、さっさとここから出て行け。

ロレンゾ： あんたなんか怖くないぞ。

ソニー： 怖がったほうがいいぞ。

ロレンゾ： あんたがどういう人間かはわかっている。どういう力をもっているかもわかっている。(中略)しかし今回は、あんたは間違っている。よその男の家族をもてあそんだりはしないことだ。あの子は私の息子で、あなたの息子じゃない。

ソニー： どうしようというんだ？おれとやるのか？

ロレンゾ： 私の息子に近づくな！

このように、二人の「父」は息子をめぐって相争う。それはまた、息子をめぐる父権に仮託されたもうひとつの戦い、つまりアメリカ社会におけるイタリア系の二つの生き方の戦いでもある。そのことはこの二人の言い争いよりもむしろ、店を出たあとのロレンゾとカロジェロのやりとりの中で鮮明になる。カロジェロは自分が稼いだ金を取り上げられたことへの不満を父にぶつけ、ついには平手打ちまで食らわされる。

カロジェロ： ソニーの言うとおりで。働く人間なんておめでたいやつだ (The working man is a sucker.)。

ロレンゾ： ソニーは間違っている。銃の引き金を引くのに強さなんていらぬ。毎朝ちゃんと起きて働いて生計を立てる。ソニーにそういうことをやらせてみればいい。どっちが本当に強いかわかるだろう。働く人間は強いんだ。お前の父親のほうが強い人間なんだぞ (Your father is the tough guy.)。

ソニーを代弁する形で、カロジェロは勤労の価値を否定する。彼には非道徳的、利那的、投機的でリスクな富や力の追求が悪いこととは思えない。しかも、それに対するロレンゾの反論がはからずも暗示しているように、そのような生き方を男らしさや強さと結び付けている。イタリア系の文化では、男性の自己顕示、肉体的強さ、性的能力を重視する傾向がある (Glazer

イタリア系アメリカ人の街で成長すること—ロバート・デ・ニーロの『ブロンクス物語』を見る

and Moynihan 189)。9歳のカロジェロにとっては、常に仕立ての良いスーツに身を包み、高級車を乗り回し、いざというときには猛々しい暴力も辞さないソニーは、これらのイタリア的男らしさの要件の二つを体現する存在なのであろう。これに対してロレンゾは、地道で道徳的な勤労こそ尊いものであり真の強さを表すものだというワーク・エシック (work ethic) を説く。彼にとってソニーの世界は、まっとうなアメリカ市民になるためには振り捨てなければならないものである。

このように1960年のセクションでは、主人公のイタリア系少年はある殺人事件の目撃者になったことをきっかけに、相反する二つの力がせめぎあう磁場へ投げ込まれる。そしてこの二つの力は、アメリカ社会においてイタリア系が絶えず向き合い、何らかの折り合いをつけねばならないものである。そして我々が次にこの少年と出会うのは1968年である。彼は17歳になっている。

#### 4

1968年のセクションは、カロジェロがソニーとともに競馬場にいるシーンから始まる。ロレンゾの諫めにもかかわらず、1960年のセクションの最後にナレーションが「ソニーに近づくなという父の言葉に私は耳を貸さなかった。パーはあまりに近く、その気になればいつでもこっそり行けたのだ」と語っているように、17歳のカロジェロにとっても、ソニーは大きな影響力を持つ存在であり続ける。ところでこの時期のソニーは、1960年とは幾分違った面影を備えているように思える。カロジェロの成長に合わせてということなのか、時折彼に処世訓のようなものを語って聞かせるようになる。それは近世イタリアの政治思想家マキャベリに言及しつつ語られる「即応性 (availability)」に関するものや、「愛されるよりは恐れられるほうがいい。恐れは愛より長持ちするからだ (I would rather be feared [than be loved]. Fear lasts longer than love)」とか「誰も他人のことなど構わない (Nobody cares.)」などという箴言めいたものだったりする。いずれもマフィアとしての経験則のようなものなのかもしれないが、熱心に語るソニーの姿は、息子に人生哲学を説く父親のそれである。一方で興味深いのは、彼にはカロジェロを自分の手下にしたり後継者にしたりする気が全くないことである。それどころか、「おれのような生き方をするな。これはおれの人生で、お前の人生じゃない」と語り、さらにはカロジェロが後述するコミュニティ内の仲間集団に加わっていることを快く思わず、「あいつらはきっとお前をめんどろに巻き込むことになる」といって、彼をこのグループから遠ざけようとする。どこかソニーは、自分のような生き方は自分の世代までと見定め、同胞の未来を次世代に託そうとしているようにも見える。

一方でこの時期には、カロジェロはある濃密なエスニシティの絆の中に身を置いている。それが上に述べたコミュニティの同年輩の若者たちによって形成されたピア・グループ (peer

group)である。イタリア系地区では「ボーイズ(boys)」、「フェローズ(fellows)」、「クラブ(club)」、「ギャング(gang)」などと呼ばれる独自の価値や掟や道徳体系を持つグループで、これに属する若者たちは街角にたむろし、馬鹿騒ぎをしたり話に興じたり若い娘に口笛を吹いたりするのである(Glazer and Moynihan 188-89)。カロジェロたちは自分たちのグループに「デューシズ・ワイルド(Deuces Wild)」という名をつける。全員が年齢不相応とも見えるこぎれいなスーツに身を包み、少年ギャング団という佇まいのグループである。

カロジェロはこの仲間集団と、ふとしたことから親密になるアフリカ系女性を通して、近接する他者としてのアフリカ系との関係性という、イタリア系をめぐる主要な問題のひとつと向き合うことになる。1960年にはまだ「閉じた」世界だったこのイタリア系の街に、この時期になるとアフリカ系が時折姿を見せるようになる。カロジェロを除くデューシズ・ワイルドのメンバーは、自分たちの街に入り込むアフリカ系を敵視し憎悪する。イタリア系とアフリカ系の人種的近接性については先に述べた通りだが、両者は社会階層的にも近接しており、そのため社会的な利害をめぐる摩擦を起こすことを宿命づけられていたといえる。第一次世界大戦の頃から、南部の農村から北部の都市へのアフリカ系の大規模な移住という現象が顕在化する。この時期に強化された移民制限により北部の産業構造の最底辺を占めてきた南欧系、東欧系の移民が激減したことに伴う現象だが、その結果、すでに都市に定住していたホワイト・エスニックと新来のアフリカ系が、就業の機会や居住地区や行政サービスなどをめぐって競合するようになる(Steinberg 202)。両者のこのような危うい関係は、1960年代におけるアフリカ系の公民権運動の高揚によりさらに悪化する。この運動の成果としてアフリカ系は政治的、経済的、社会的に多くのものを勝ち取るが、ホワイト・エスニックにとってそれは、自分たちの犠牲の上に成り立つものに他ならなかった(Glazer and Moynihan xii)。自分たちが長年享受してきたものや既得権がアフリカ系によって奪われつつある、とホワイト・エスニックは感じたに違いない。デューシズ・ワイルドの若者にとって自分たちの街をうろつくアフリカ系は、自分たちの世界を、自分たちの存在を侵食していくものの不穏な予兆なのであろう。事実ニューヨークでは、『サタデー・ナイト・フィーバー』でも描かれているように、イタリア系の若者のグループは街に入り込むアフリカ系とプエルトリコ系に暴力的な反応を示したのである(Glazer and Moynihan 190)。『サタデー・ナイト・フィーバー』で主人公の仲間集団がプエルトリコ系と暴力的な小競り合いを起こすのと同様に、アフリカ系に対するデューシズ・ワイルドの苛立ちもやがて激しい暴力に発展する。カロジェロは不幸な形でそれに巻き込まれ、仲間集団とひとりのアフリカ系女性との板ばさみに苦悩することになる。

それでは、そのアフリカ系女性ジェーンとカロジェロとの関わりを見ていくことにする。カロジェロが彼女と初めて出会った場所は、多様な人々の共生空間である父のバスの中である。ナレーションで彼女を形容するのに用いられる“classy”という語が暗示するように、カロジェ

イタリア系アメリカ人の街で成長すること—ロバート・デ・ニーロの『ブロンクス物語』を見る

口の目は、彼の仲間が関心を示す蓮っ葉な娘たちとは違う雰囲気を含んだこのアフリカ系女性に引きつけられる。しかし“classy”という語を発した直後に、ナレーションは「しかし彼女は黒人だった。そしてそれは、私の街ではご法度だった (But she was black. And that was a no-no in my neighborhood.)」と続ける。いかに魅力的でも、彼女は自分のコミュニティでは禁忌に他ならない存在だという思いがカロジェロの頭をかすめるのである。しかしまもなく、カロジェロは彼女が自分と同じハイスクールに通っていることを知る。その日彼は思い切って彼女に接近するのだが、その際、いつもいっしょにいるデューシズ・ワイルドの仲間がうそをつき、別行動を取る。いわば一時的ではあれコミュニティの絆から離れ、コミュニティが決して容認しない側へと近づいていくのである。話しかける前までは「モニーク (Monique)」とか「ダニエル (Danielle)」のような風変わりな名に違いないと思い込んでいたが、「ジェーン」というごく普通の名であることを知り、カロジェロは内心驚く。いわば彼女が異質な他者ではなく、自分と同じような普通の人間であることに気づくのである。二人は瞬く間に親密になり、翌日のデートの約束までする。一方でカロジェロは彼女を家まで送っていこうとするが、アフリカ系地区に彼女といっしょに入っていく勇気はなく、その手前で引き返さざるをえない。彼女と別れたあと、通りかかったアフリカ系の若者グループがカロジェロに罵声を浴びせ石を投げつける。イタリア系とアフリカ系の恋愛の成就が容易でないことを印象づける場面である。

ところで、カロジェロがアフリカ系女性と親密になることに対する二人の「父」の反応が興味深い。自分とは無関係な話であるように装いながらカロジェロが、この地区の男がアフリカ系女性とつきあうことをどう思うかロレンゾに尋ねると、意外な答えが返ってくる。「おれはバスの中の誰ともうまくやれるが、結婚ということになれば、自分たちの内部でするほうがいい (I get along with everybody on the bus, but when it comes to marriage, we should marry within our own.)」。「自分たちの内部で」とは「白人同士で」ということである。ロレンゾは決してアフリカ系に対して偏見や差別意識をむき出しにするようなタイプではないが、結婚のような私的な問題になると、このような慎重な姿勢を見せるのである。彼が志向する同化は、やはり「ホワイト・アメリカ」へのそれということなのかもしれない。一方ソニーは違った反応を示す。彼は「大事なはお前たちにとってためになることは何か、お互いについてどう感じているかだ (All that matters is what is good for you and how you feel about each other.)」と語り、さらに、彼によれば人は一生に三人の大事な女性と出会うのだが、「たぶんその娘はお前の最初の大切な女性だ」と言ってカロジェロを励ます。ところでソニーは自分の車にカロジェロを乗せて街を走りながらこれらのことを語っているのだが、気になるのは、この間ずっとバックで車を走らせていることだ。ソニーの語ることは、コミュニティの暗黙の了解に「逆行」ということなのだろうか。いずれにせよ、先述のカロジェロへの態度と合わせて、1968年のソニーが見せるもうひとつの意外な一面といえるかもしれない。

アフリカ系地区で石を投げつけられたカロジェロが自分の街に戻ると、まるでその投石に呼応するかのように、アフリカ系に対する暴力事件が起こる。デューシズ・ワイルドのメンバーが、自転車で街を走り抜けようとするアフリカ系を次々と袋叩きにする。その場に居合わせたカロジェロは、仲間の手前、暴行に加わるふりをしながらも、犠牲者の体に覆いかぶさり彼を守ろうとする。しかし翌日デートの約束の場所に厳しい表情で現れたジェーンは、「昨日兄がイタリア系地区でひどく殴られた」と言い、カロジェロは関与を否定するが、まもなくその兄も現れる。彼はカロジェロが身を挺して守ろうとした若者なのだが、カロジェロも暴力をふるった連中のひとりだと決め付ける。二人に問い詰められ、自分の言い分を聞いてもらえないことに思わず興奮したカロジェロは、「ファッキング・ニガー (fucking nigger)」という、決して口にしてはいけない言葉を叫んでしまう。ジェーンの表情は凍りつき、無言で兄とともに立ち去る。残されたカロジェロは激しい自己嫌悪に苛まれる。

このあたりから、大団円に向かって物語はめまぐるしく動き出す。傷心のままカロジェロはデートのためにソニーから借りた車で街に戻るが、それをロレンゾに見咎められ責められる。言い争いになり、心ならずも父の地道な生き方を否定するような言葉を吐いて家を飛び出すが、今度はソニーに厳しく問い詰められる。ソニーに返したばかりの車に爆発物が仕掛けられていたのであり、それへの関与を疑われたのである。カロジェロは泣きながら潔白を訴え、「あんたはぼくにとって父親のような存在だったのに」とつぶやく。愛し信じてきた人々から次々と責められ、暗然たる表情で街をさまようカロジェロに仲間たちが声をかける。寄る辺なさから逃れるように彼らの車に乗り込むが、何本もの火炎瓶が積まれていることを知り、乗ったことを激しく後悔する。彼らはアフリカ系地区を襲撃しに行く途中なのである。車を降りたいなど言えば仲間からつまはじきにされ、もうコミュニティにはいられなくなる。一方で彼の頭の中では、二人の「父」が「ばかなまねはよせ」と言い続ける。進退窮まり暗澹たる気分になり落ち込んだときに、彼のことが気になって追いかけてきたソニーに救われる。ソニーの車に乗り移ったあと、カロジェロは疑われたことへの不満を吐露する。そして二人は次のような言葉を交わす。

カロジェロ： あんたは誰も信用しないの？

ソニー： ああ。

カロジェロ： ひどい生き方だね (It's a horrible way to live.)。

ソニー： おれにはそういう生き方しかできない (For me, it's the only way.)。

カロジェロ： 僕は違う (Not for me)。

カロジェロは、ソニーとは違う生き方をすることをはっきりと口にする。彼はソニーの手を離

イタリア系アメリカ人の街で成長すること—ロバート・デ・ニーロの『ブロンクス物語』を見る

れつつある。

街に戻ると、そこにジェーンがいる。兄が思い違いに気づいたので、カロジェロと和解するためにやって来たのである。カロジェロはもうコミュニティの目を気にすることもなく、彼女と手をつないで街を堂々と歩く。彼はコミュニティの呪縛からも解放されようとしている。一方カロジェロの仲間たちは悲惨な最期を遂げる。彼らはアフリカ系地区のある店に火炎瓶を次々と投げ込むが、そのうちのひとつを車内に投げ返され、全員が瞬く間に炎に包まれる。現場に駆けつけたカロジェロは彼らの無残な亡骸を目の当たりにする。同時に、ソニーによってこのような事態に巻き込まれずに済んだことを痛感し、彼に改めて礼を言うために大急ぎで彼の店に戻る。ところが礼を述べる前に、彼の目の前でソニーは見知らぬ若い男に射殺される。その若者は1960年にソニーによってカロジェロのアパートの前で殺された男の息子であった。ソニーの車に仕掛けられた爆発物もこの男の仕業であろう。こうして、ソニーと仲間集団という、カロジェロをエスニシティの世界につなぎとめていた二つの紐帯が永遠に断ち切られるのである。

## 5

『ブロンクス物語』の最後のシークエンスは、ソニーの葬儀の場面である。彼の手下たちをはじめ様々な人々が訪れるが、カロジェロには、彼らがソニーの死を深く悼んでいるようには見えない。彼は「誰も他人のことなど構わない」というソニーの言葉を噛み締める。他の参列者が去りカロジェロだけが棺に前にすわっているとき、意外なことにロレンゾが現れる。ロレンゾは棺に向かって次のように語りかける。「私の子供の命を救ってくれたことへのお礼を言いたい。私はあんたを嫌ったことは一度もなかった。息子をあまり早く成長させてしまったあんたのことが腹立たしかっただけだ (I never hated you. I guess it's that I was mad at you because you made him grow up so fast)」。これを聞いたカロジェロは、「誰も他人のことなど構わない」というソニーの考えは正しくないかもしれないと思直す。そしてロレンゾはカロジェロを「シー」と呼ぶ。息子はもうひとりの「父」のもとで早く成長してしまい、もう自分の手を離れてしまった、という思いがここには込められているのではないか。しかしそのソニーも、もういない。ロレンゾが現れる直前にひとりの男がやってくるが、彼は1960年の事件のもう一方の当事者であった。彼はソニーに代わって街を取り仕切ることになるようであり、カロジェロに「何かあったらいつでもバーに会いに来い」と言う。するとカロジェロは、「バーに行くのはしばらくやめにするつもりだ (I think I'll give the bar a rest for a while.)」と言って男の申し出をやんわりと断る。彼はソニーの世界と決別しようとしているのである。

そして最後にナレーションは、カロジェロにとっての二人の「父」の存在の意味を次のように総括する。

ソニーと私の父はいつも私に言っていた。大きくなればわかると。そしてついに私はそうになった。私はこの二人の男たちから何かを学んだのだ (I learned something from these two men.)。愛を無条件で与え受け取ることを学んだ。人々をあるがままに受け入れなくてはならないのだ。そして私が学んだものの中で一番大事なことは、人生で最も悲しいことは才能を無駄にすることだ、というものだ。そして自分の人生は、自分がどういう道を選ぶかで決まるということだ。

このようにカロジェロは、「父」たちと向き合うことで、憎むのではなく愛することが大切なこと、人種や民族などの出自にとらわれることなく人を受け入れることを学んだ。一方でソニーの唐突な死からは、才能を無駄にすることの虚しさを学んだのであろう。そして彼は、この二人の手を離れ、彼らを乗り越えようとしている。ロレンゾともソニーとも違う生き方に踏み出そうとしている。

映画の最後に字幕で、「ロバート・デ・ニーロ・シニアの思い出に本作品を捧ぐ」という献辞が掲げられる。自らの父に対するデ・ニーロの献辞である。この映画の物語自体も、「父」への献辞ともいべき物語である。さらには、父から学び父と相克しつつ息子が成長し、新たな地平を切り開こうとするイタリア系の世代交代の物語でもあるのだ。

## 注

- (1) パルミンテリの生年については、Ephraim Katzの*The Film Encyclopedia*を参照した。なお、パルミンテリに関する電子資料の中には、1952年生まれとするものもある。
- (2) 『サタデー・ナイト・フィーバー』については、拙論「アメリカ映画『サタデー・ナイト・フィーバー』におけるイタリア系アメリカ人の物語」(*New Perspective* 186号、2008年、pp.43-52)を参照されたい。

## Filmography

*A Bronx Tale*. Dir. Robert De Niro. With Robert De Niro and Chazz Palminteri. Savoy Pictures, 1993.

## Works Cited

Benshoff, Harry M. and Sean Griffin. *America on Film: Representing Race, Class, and Sexuality*. Malden: Blackwell, 2004.

Gabaccia, Donna R. "Southern European." *Encyclopedia of American Social History*. Ed. Marry Kupiec Cayton, et al. 3 vols. New York: Scribners, 1993. 783-94.

Glazer, Nathan and Daniel Moynihan. *Beyond the Melting Pot: The Negroes, Puerto Ricans, Jews, Italians, and Irish of New York City*. 2<sup>nd</sup> ed. Cambridge: The MIT P, 1970.

Katz, Ephraim. *The Film Encyclopedia*. 3<sup>rd</sup> ed. New York: HarperPerennial, 1998.

イタリア系アメリカ人の街で成長すること—ロバート・デ・ニーロの『ブロンクス物語』を見る

Novak, Michael. *Unmeltable Ethnics: Politics & Culture in American Life*. 2<sup>nd</sup> ed. New Brunswick: Transaction, 1997.

Steinberg, Stephen. *The Ethnic Myth: Race, Ethnicity, and Class in America*. 3<sup>rd</sup> ed. Boston: Beacon, 2001.

野村 達朗. 『「民族」で読むアメリカ』. 講談社 1992.

松本 滋. 『父性的宗教 母性的宗教』. 東京大学出版会 1987.