

映画《グッバイ、レーニン！》における〈父〉のイメージ

——国民と祖国の再生——

古川裕朗

(受付 2018年5月31日)

はじめに

ヴォルフガング・ベッカー監督のドイツ映画《グッバイ、レーニン！》(2003年ドイツ映画賞金賞)¹⁾については、これまで様々な視点から作品の分析・考察がなされてきた。例えば、《グッバイ、レーニン！》に対して「オスタルギー (Ostalgie)」の視点から考察の加えられることがある。「オスタルギー」とは、旧東ドイツを懐かしむ郷愁、つまり旧東ドイツへのノスタルジーを意味する造語であるが、その場合は、映画《グッバイ、レーニン！》が「オスタルギー映画」の範疇に含まれるかどうか問われたりする²⁾。あるいは、東西ドイツ再統一における「転換 (Wende)」という視点から分析がなされることもある。その場合、「転換映画」が複数に分類され、映画《グッバイ、レーニン！》がどのような系統の「転換映画」に属すかなどが論じられる³⁾。一般には、「東西独独史や東西における知覚体験の差異という問題を映画の中で取り上げてほしいという欲求」⁴⁾が人々の中に存在していることが指摘され、「オスタルギー」や「転換」などの視点からなされる作品考察は、そうした「欲求」に対応した議論だと言える。

一方、映画に備わる独自の特性が議論の対象になることもある。映画《グッバイ、レーニン！》では、主人公アレックスが病気の母クリスティアーネのために架空の東ドイツを作り

- 1) 一次資料として用いたのは次のDVDである。Wolfgang Becker, *GOOD BYE LENIN!*, X Filme Creative Pool GmbH, 2003. 引用の際は、DVDのおおよその目安となる時間を記す。引用した台詞等は本稿筆者の翻訳によるが、その際は次のDVDの日本語訳も参照した。ヴォルフガング・ベッカー《グッバイ、レーニン！》、発売元：カルチュア・パブリッシャーズ、販売元：日本ソフトサービス、2004年。
- 2) 例えば、《グッバイ、レーニン！》は「反オスタルギー映画」と呼ばれることがある。Vgl. Gerhard Lüdeker, *Kollektive Erinnerung und Nationale Identität, Nationalsozialismus, DDR und Wiedervereinigung im Deutschen Spielfilm nach 1989*, München, 2012, S. 245.
- 3) 例えば、東西再統一に対して直接的に回答している映画と、再統一から10年ないし15年の距離を置いて作られた映画とに分類されることがあり、後者に分類される《グッバイ、レーニン！》は、転換のあるべき姿や東西の友好関係を描いている点が特徴的であるとされる。Vgl. Ingold Zeisberger, *Die deutsche <Wende> im Film seit 1989*, Martin Nies (Hrsg.), *Deutsche Selbstbilder in den Medien, Film – 1945 bis zur Gegenwart*, Marburg, 2012, S. 152 und 165.
- 4) Vgl. Katja Nicodemus, *Film der Neunziger Jahre, Neues Sein und altes Bewußtsein*, Wolfgang Jacobsen/Anton Kaes/Hans Helmut Prinzler (Hrsg.), *Geschichte des Deutschen Films, 2.*, aktualisierte und erweiterte Auflage, Stuttgart/Weimar, 2004, S. 325.

上げようと奔走する物語が映画の主軸を形成する。それゆえ、この映画に関しては、しばしば「仮象と現実 (Schein und Wirklichkeit)」⁵⁾の問題を巡って議論がなされることもあった。映画の中では、旧東ドイツ時代の生活環境が様々な方面において再現される。例えば、ラベルだけを張り替えることで、当時の瓶詰ピクルスが模造されたり、アクチュエレ・カメラというニュース番組が、当時の映像と新たに撮影された映像とをつなぎ合わせることで捏造されたりする。母の誕生日会についても、母に伝えられる出席者の現況や経歴は出鱈目であり、母のために子供たちが唄った祝福の歌も単にお金目当てのビジネス行為に過ぎない。他方、嘘を吐いているのはアレックスの側だけではなく、母クリスティアーネの方も夫ローベルトの件でこれまでずっと子供たちに嘘を吐き続けてきた。こうした数々の嘘は、それが嘘だと見抜かれない間は真実として通用する。私たちにとって、見かけだけの世界と現実の世界とを見分けることは、それほど単純な作業ではない。よって、映画《グッバイ、レーニン!》は、「仮象と現実」を巡る議論を人々の間に引き起こし、それゆえにアレックスとクリスティアーネとの母子関係を巡って作品の分析がなされるのが、これまでの主流であった⁶⁾。

だから、映画《グッバイ、レーニン!》について、母子関係を中心に解釈を行うのはもちろん正当である。しかしながら、メディア論的な視点からこの映画を眺めるなら、母子関係と同時に父子関係も重要なテーマとなっていることを見逃すことはできない。「メディア論的な視点」とは何か？ 映画が公開されるころの一般社会は、宗教的教養や政治的主張、あるいは道徳観や歴史観など、多種多様な主義主張であったり価値意識であったりが予め滞留する世論空間である。そうした既存の世論空間の中に映画作品が投げ込まれたとき、映画がメディアの一つとして提起する物語的な〈意味〉が、映画を取り巻く世論状況との連関においていかなる〈価値〉の規範となって人々を方向付け得るか、この点に着目するのがここで言うところの「メディア論的な視点」である。本稿では、そうした観点から映画《グッバイ、レーニン!》を分析・解釈し、映画が提示する〈父〉のイメージの意義を明らかにしたい。

1. ローベルト・ケルナー

父親の不在

《グッバイ、レーニン!》が提示する〈父〉のイメージは、まずもって「祖国」の代理表象である。このことは、映画の内容から明確に読み取ることができる。父ローベルトが西側へ

5) Vgl. Cristina Moles Kaupp, *Good Bye, Lenin!*, *Filmheft*, Bundeszentrale für politische Bildung, 2003, S. 10.

6) 例えば、山本佳樹の指摘では、映画《グッバイ、レーニン!》の観者は「母親を思いやるアレックスの視線を媒介として、東ドイツを眺めることになる」。これについては以下を参照。山本佳樹「記憶のなかの国——再統一後のドイツ映画が描く東ドイツ——」, 杉野健太郎 (編著)『映画のなかの社会/社会のなかの映画』(ミネルヴァ書房, 2011年), 296頁。

亡命した後、残された母クリスティアーネは父について一切語らなくなった。そして、その代わりに、母は生徒たちの社会主義教育と日常の社会主義活動に精を出すようになる。アレックスが語る映画序盤のナレーションでは、このことが次のように表現されている。「母はこのときから我々が社会主義の祖国と結婚した」[05:45]。母の社会主義への傾倒がここでは「結婚」に喩えられ、よって結婚相手としての「祖国」は〈父〉のイメージを担う。これは一種の言葉遊びでもあり、ドイツ語において「祖国 (Vaterland)」とは、すなわち「父 (Vater)」なる「国 (Land)」を意味する⁷⁾。

〈父=祖国〉のイメージは、個別には種々の登場人物において様々に具現化される。アレックスの父ローベルトの場合、最初は西側の悪しき資本主義根性に魂を売り渡して自分たちを見捨てた旧祖国東ドイツを代理表象し、映画の終盤では西ドイツと統合され統一ドイツとして生まれ変わることになる新しい祖国の代理表象へと変容する。以下、本節では父ローベルトのイメージがどのように変遷しゆくかを追ってゆきたい。

まず着目すべきは映画冒頭の回想シーンである。まだ幼いアレックスと姉のアリアーネが別荘で楽しくふざけ合っており、その様子を父親がビデオカメラで撮影している。映画の映像は即ちビデオカメラの映像であり、観者が眺める画面世界はそのまま父親の眺める画面世界に等しい。それゆえ、映像に登場する子供たちの愛らしい姿は同時に父親の子供たちに対する愛情表現を意味する。楽しそうな子供たちの様子からは、良好な父子関係が窺える。しかしながら、父子関係について決定的な空白がそこには存在する。撮影者が父親であるゆえ、父親自身の姿は映像の中に登場してこない。映像における父親の不在は、西側へと亡命することになる物語上での父親の不在を予告し⁸⁾、また〈父=祖国〉という図式においてアレックスがやがて精神的にも実質的にも祖国を失うことになる事態を予告する。

同時にそのような父親の不在は、アレックスが自らを語るというこの映画の基本的なスタイルにおいて、物語が展開しゆく上での「動因 (Motivation)」にもなっている⁹⁾。アレックスのナレーションを通じて進行する物語展開は、一方において、アレックスの自己省察に基づいて展開される心理物語である。まだ父と共にあったアレックスの幼き頃の幸福な日々は、彼にとっては遠く懐かしい思い出と共に存在する一種の「憧憬」であった。そうだとすれば、

7) ステファン・ブロックマンは、国家と父母のイメージについて、父が亡命した西ドイツを「父の国 (fatherland)」, 母の暮らす東ドイツを「母の国 (motherland)」とする (Cf. Stephen Brockmann, *A Critical History of German Film*, New York, 2010, p. 472)。しかし、母が〈祖国=父国〉と「結婚」したことを踏まえるなら、やはりこの映画において国家全般には「父」のイメージが付されていると考えた方がよい。なお後に確認するように、東ドイツの様々な側面をアレックスの実父ローベルトと精神上の父にあたる宇宙飛行士ジークムント・イエーンがそれぞれ代理表象し、母クリスティアーネは国民の母として「聖母マリア」の模像という位置づけがなされる。

8) 山本佳樹「記憶の中の国」(296頁)においても同様の指摘が見られる。

9) Vgl. Gerhard Lüdeker, *Kollektive Erinnerung und Nationale Identität*, S. 243.

父の喪失という心的な空白状況を埋めるべく、父と共にあったかつてのアレックスの心的原風景をアレックスの「成熟プロセス」の中で取り戻すということが、物語が展開する上で大きな原動力の一つとなる。また他方において、映画《グッバイ、レーニン!》のメイン・ストーリーは、アレックスが母クリスティアーネのために仮象の祖国東ドイツを作り上げてゆく中で、それが次第に「望ましき故郷 (Wunschheimat)」になってゆくというものである。したがって、〈父＝祖国〉という基本図式を踏まえるなら父親の不在とは祖国の不在を意味し、父親と共にあった心的原風景は理想の祖国を意味するのだから、心的原風景の回復と同じように、そうした失われた理想郷を精神的にも実質的にも取り戻すということが物語展開の主要な動機付けとなってくる。

家族を見捨てた父

よって、父親の不在から父親の取り戻しに向けて物語が展開しゆく過程においては、そうした父親のイメージの空白状況の中へ新たなイメージが入り込む余地が生まれる。まずは映画序盤のアレックスのナレーションでは、「資本主義の外国で労働者階級にとっての敵性女に脳みそをやられた」[03:55] という表現が父親に対して与えられる。このような父親のキャラクター設定は、映画の中でいつしか祖国東ドイツの代理表象、しかもこの場合は悪しき資本主義に走り自分たち国民を見捨てた祖国東ドイツの代理表象となる。

このことが明確にイメージ化されるのは、姉アリアーネが働いているバーガーショップに父親が客として現れるというエピソードが語られる場面である。このときアリアーネは、父親の姿を明確に目撃したわけではなく、主として父親とおぼしき声を聞いたに過ぎない。父親の見かけに関してアレックスに伝えられた情報は、金縁眼鏡をかけてボルボのワゴンに乗っているという断片的な情報だけである。それゆえ、アレックスの記憶の空白部分が満たされるには至らない。代わりにアレックスの中では「金縁眼鏡」と「ボルボ」のイメージがステレオタイプに増幅され、父親のイメージは醜悪な資本主義の権化となって記憶の空白部分に取って代わることとなる。

アレックスが父親の姿として具体的に思い浮かべたのは、「一日中チーズバーガーとポテトをむさぼり食う太った男」[1:13:25] である。この男はプール付きの豪邸に暮らし、プールには南国の樹木を模した陳腐なデザインの浮きが浮かぶ。同様に南国風のデザインを施した男の水着もセンスが悪く、身につけている金の装飾品も趣味が良くない。男はプールサイドのデッキチェアに脂肪で膨れ上がった体を横たえ、トロピカルな飲み物を脇に置き、ハンバーガーを意地汚くむさぼり続ける。この俗悪な父のイメージは、まさに東ドイツ政府がかつて人民に対して刷り込もうとしていた敵性資本主義国家の悪しきイメージに他ならない。

当然のことながら、アレックスの父に対する心情は複雑である。アレックスは述べる。「彼

は彼の世界で暮らしており、僕は僕の世界で暮らしている。彼は僕と無関係であり、僕も彼とは無関係である。」アレックスの中には、西側の俗悪な資本主義根性に魂を売り渡して自分たち家族を見捨てた俗物の父親に対して怒りと軽蔑の気持ちがあるはずである。しかし、一方で父親に対する愛情や愛着も残っているに違いない。だからこそ、そうしたアンビバレントな気持ちの煩わしさから逃れるべく、アレックスとしては、父をもはや自分にとって関わりのない存在であるとして突き放すのであり、父子関係に関して冷めた割り切った態度を取ろうとするのである。

国民を見捨てた祖国

映画《グッバイ、レーニン！》における〈父＝祖国〉という基本図式を踏まえるなら、こうした俗物の父親を通じて見えてくるのは、悪しき資本主義に走って自分たち国民を見捨てた祖国東ドイツの姿ということになる。このような解釈の妥当性は、前後の文脈を分析することによってより明瞭に確認することができる。「金縁眼鏡」や「太った男」というイメージとの結びつきは、実はアレックスの実体験に根ざすものでもあった。

40年間かけて蓄えた母のタンス預金の在り処がようやく判明し、アレックスはその東ドイツ・マルクを西ドイツ・マルクに交換してもらうため銀行に持ち込む。しかし、すでに期限が過ぎており、アレックスは無下に交換を断られてしまう。そのとき対応した人物が、まさに金縁眼鏡を掛けて顎の下に贅肉をたるませた太った中年男性であった。これまで東西の統一を概ね肯定的に受け入れてきたアレックスであるが、このとき初めてアレックスの中に潜んでいた東西間の対立が感情的に表面化する。太った銀行員は、アレックスに向かって言い放つ。「期限切れだ」。これに対してアレックスが言い返す。「お前の時代だって終わりだ」。アレックスと銀行員との会話には、言葉の綾から微妙に齟齬が生じている。銀行員は単に交換の「期限 (die Zeit)」が「終了した (um)」ことを告げただけだが、これをアレックスは東ドイツの「時代 (die Zeit)」が「終了した (um)」という意味に解した。それでアレックスは腹を立てて「お前の時代 (deine Zeit)」こそ、つまり西ドイツという資本主義国家の時代こそ「終わりだ (um)」と言い返したのである。「西側の間抜け野郎」と銀行員に悪態をつきながら「これは僕らの金だった」と抗議し、周りの客に対しては「これはお前らの金でもあったのだぞ」と訴える。こうしたアレックスの言葉には、西側に呑み込まれて自分たち国民を見捨てた旧東ドイツ国家への苛立ちと同時に、旧東ドイツ国民としての意地と矜持が垣間見える [1:05:50-1:06:40]。

新たなナショナル・アイデンティティの芽生え

このような気持ちは何に由来するのか？ その源泉の一端は、アレックスが母のために生

み出した仮象の東ドイツがいつの間にか現実のドイツ社会に対抗するものとしてアレックスの中で精神的価値を持ち始めたことにある。壁崩壊後、その余波で多くの失業者が出た。特に年配の大人たちは新しい潮流についてゆくことができない。東ドイツ時代を懐かしんだり、東ドイツは自分たちを「裏切った」「売り払った」と訴えたりする者もいる [1:05:15]。

その一方で、若者は素早く資本主義の流儀を身につける。子供たちが勝手にクリスティーアーネのために歌を唄って20マルクを要求することも、アレックスには忌々しい。安易に子供たちを家に入れた西側出身のライナーの無神経さにも腹が立つ。加えて、ライナーは、アレックスのことを東側の人間を揶揄する「オッシー」という俗称で呼び、アレックスも母クリスティーアーネも東ドイツ国民はみな文句ばかり言っていると批判する [1:09:20-1:10:30]。

その際、注目すべきは、クリスティーアーネが仮象の東ドイツ国家において今も続けている東ドイツ政府への陳情活動を、単なる文句ではなく「建設的批判によって社会環境を一步步変えてゆく試み」であるとしてアレックスが擁護した点である [1:10:35]。映画序盤では社会主義の可能性に見切りをつけていたはずのアレックスであるが、後に明確に自覚されるように、仮象と現実が交錯する中でアレックスの心の内では新たな社会主義の理想が芽生え始めていることが窺える。それを裏付けるように、その後の会話においても姉のアリアーネが仮象の社会主義空間の中で我が子を育てることに危惧を抱くのに対し、アレックスは社会主義国家の中で自分たちはまともに育ったと主張して、旧東ドイツを悪く言わない。加えて、仮象の東ドイツ国内で流れるフェイク・ニュースでは、西側資本主義国家の行き詰まりも伝えられている。アレックスが銀行員に向かって「お前の時代だって終わりだ」と叫んだのは、こうした仮象と現実の倒錯の中であって、新たな社会主義の可能性をアレックスが感じ始めていたからに違いない。仮象の東ドイツ国家を守ろうとする点において、アレックス自身が自分のことを「北洋艦隊のUボート司令官」に喩えているように [1:06:55]、アレックスの中では、旧東ドイツ国民としての意地と矜持が新たなナショナル・アイデンティティの形で生まれ始めたのである。

アリアーネの店に父がやってきたというエピソードが語られ、「一日中チーズバーガーとポテトをむさぼり食う太った男」というイメージが登場するのは、こうした一連の場面の後である。自分とは関係ないとして父親を突き放すアレックスの個人的な態度は、アレックスの中で新たに形成され始めたナショナルな態度と連動している。この態度の根底にある新たなナショナル・アイデンティティは、仮象の東ドイツが現実の旧東ドイツ社会に対抗する構図の中で生み出されたものである。それゆえに、アレックスの対抗意識が向かうところの父親の存在は、単なる私的な反発の対象に留まるものではない。父親のイメージはナショナルな意味を含んでおり、だからこそそれは悪しき資本主義へと走って国民を見捨てた旧東ドイツ国家の代理表象ということになる。

新しく生まれ変わった祖国

いつの間にかアレックスの心の中で形作られることになった父親像は、醜悪な太った中年男性であった。ところが、そうした父親のイメージは最終的には良い意味でアレックスを裏切ることになる。母クリスティーアネが再び発作を起こしたとき、アレックスは姉アリアネに促されて父親の住む旧西ベルリンの高級住宅地ヴァンゼーに向かう。約10年ぶりに再会した父は、アレックスが想像した通りプール付きの豪邸に暮らしていた。だが、父は醜悪な太った中年男性ではなかった。父の家ではパーティーが開かれていて、多くの友人たちが集う。生バンドのモダンな音楽が流れ、洒落た服を着こなす父は招待客と感じよく挨拶をかわす。明らかに社会的な成功を収めているように見えるが、父の振る舞いに横柄なところは無い。落ち着いていて気さくな人柄に、どことなく素朴な雰囲気も漂う。父には新しい妻がいて、子供も2人授かっていた。友人たちからも家族からも彼は愛され、父の暮らしは幸福この上ない。父が自分たち家族を見捨てたのではないということは、すでに母から聞いていたことであり、今回の訪問によって父の口から直接に父の誠実さを確認することもできた。本当の父は実にリッチで、スマートで、クールな男性であった。

父親の実像を巡るこういった物語設定には、非常に重層的な意味が込められている。西側に亡命した父はそこで新しい妻を迎えたが、妻については映画の中で特に具体的な情報を与えられているわけではない。ただ特段の説明が無いのであれば、物語の流れからして新しい妻は西側出身の女性であると考えるのが順当であろう。そうすると東側出身の父と西側出身の女性との結婚は、まさしく東西ドイツの再統一を表現していると考えられる。すなわち、父ローベルトは統一ドイツという新しい祖国（＝父国）の代理表象となる。そして、父ローベルトの2人の子供、つまりアレックスの新しい妹弟は、統一ドイツの国民であり、アレックスにとっては言わば新しい同胞ということになる¹⁰⁾。

メディア論的な視点から眺めるなら、ここからは明確なメッセージ性が読み取れる。西側へ渡った父が醜悪な敵性資本主義の権化ではなかったように、資本主義とはかつて東ドイツ政府が喧伝していたようなひたすら欲望に耽る俗悪なものではなかった。西側資本主義の真の姿は豊かで洗練されており、父の中ではそれが東側の素朴さと一体となっていた。つまり、父のイメージにおいて示されたのは、祖国東ドイツが西側と統合され、新たな祖国（＝父国）へと生まれ変わった姿を積極的に称揚する映画《グッバイ、レーニン！》の基本的スタンスに他ならない。

10) 姉夫婦も統一ドイツの象徴であり、生まれてくる子供は「全統一ベビー」と呼ばれる。

サンドマンとマーシャの結婚

映画の中に挿入されるサンドマン（砂男）のモチーフは、こうした理解の方向性を強化する。ヴァンゼーにある父の家でアレックスが自身の異母妹弟と初めて対面したとき、新しい妹と弟が見ていたテレビ番組は《僕らの小さなサンドマン（Unser Sandmännchen）》¹¹⁾であった。《サンドマン》は就寝前の幼児を対象とする番組で、1950年代以来、東西の両ドイツにおいてそれぞれの形態で放映され続けてきた。それゆえ、《サンドマン》は世代を越えて愛される国民的人形キャラクターであり、ナショナル・アイデンティティを形成するための一助となり得る。

とりわけ東ドイツ国民にとって《サンドマン》への思い入れは深い。《サンドマン》には物語設定上の様々なキャラクターがあるが、その一つに宇宙飛行士のキャラクターがある。1978年にジークムント・イエーンがソ連のロケット、ソユーズ31号に同乗し、東ドイツで最初の宇宙飛行士として宇宙へと旅立ったとき、そうしたテレビ番組の事情もあって、彼はこのサンドマンの人形を一緒に連れていった。その際、宇宙空間では、サンドマンとマーシャの結婚式が催される。マーシャはソ連のテレビ番組に登場する人形キャラクターで、こちらはソ連の乗組員が連れてきていた。映画序盤で少年アレックスが見ていたのが、まさにこの人形結婚式の場面である。東ドイツのサンドマンとソ連のマーシャとの結婚は、東側共産圏の中核となる両国家がこの宇宙飛行プロジェクトにおいて互いに政治的絆を強めたことの象徴的意義を持っていた。それゆえ、アレックスがヴァンゼーの父の家で腹違いの妹弟と出会ったとき、彼女らが《サンドマン》を見ていたことは、かの人形結婚式が今度は東西ドイツ間の絆と象徴的に重ねられていると考えてよい。「サンドマンは宇宙空間の諸条件に見事に順応した」[04:40]と語られていたように、父ローベルトも西側の環境に非常にうまく順応した。すなわち、サンドマンは東ドイツ出身の父ローベルトであり、マーシャは西ドイツ出身の妻であり、そして両者の結婚は東西ドイツの再統一を意味しているということになる。

サンドマンは東西ドイツ国民にとって共に馴染みのあるキャラクターであるゆえ、統一ドイツの国民が改めてナショナル・アイデンティティを構築する上での有効なアイテムとなり得る¹²⁾。父親の実像は新しく生まれ変わった祖国（＝父国）の代理表象であったが、このことを積極的に称揚する映画《グッバイ、レーニン！》の基本的立場をサンドマンのモチーフは後押しするものであると言える。

11) サンドマンについては連邦政治教育センター（bpb）のホームページ内の記事“Abendgruß” für Vorschulkinder を参照（<http://www.bpb.de/143017/abendgruss-fuer-vorschulkinder>）

12) ブロックマンの指摘によれば、映画《グッバイ、レーニン！》を見た者は、東ドイツ出身でない者にとっても東ドイツが故郷であるかのように感じられるという。Cf. Brockman *A Critical History of German Film*, p. 472.

2. ジークムント・イエーン

精神上の父

ソユーズ31号の宇宙飛行に関する一連の場面は、父親像や祖国との関係を巡ってさらなる意味を提供する。ジークムント・イエーンがドイツ人として初めて宇宙へと旅立ったことは、東ドイツにとって画期的な出来事であった。映画の中のニュースでは、このことが東ドイツ国民の大きな誇りと共に伝えられる。また子供のアレックスが、このニュースに大変な興奮を覚えている様子も描き出される。着目すべきは、このイエーンのニュースと父の西側への亡命とが映画の中では対照的に関係付けられている点である。

アレックスのナレーションは次のように語る。「1978年8月26日、僕らは世界基準に到達した。東ドイツ国民のジークムント・イエーンがドイツ人として初めて宇宙に飛び立った。けれども、僕らの家族はこの日まさに下り坂だった。」[02:55]。ここでは、国家の栄光と家族の不幸とが対比されて語られる。イエーンが宇宙へと旅立った日、家には西側に亡命した父の件でシュタージがやってきていた。まだ幼いアレックス少年がイエーンのテレビ中継を見ている横で、陰險なシュタージが母を尋問する。母がシュタージに向かって「失せろ」と叫びながら机を叩くと、その音にアレックス少年は驚き一瞬体をこわばらせる。そうした中、アレックスのナレーションは次のように続く。「ジークムント・イエーンが宇宙空間の奥深くで雄々しくも東ドイツの代表としての務めを果たしているとき、その一方で僕の父は資本主義の外国で労働者階級にとっての敵性女に脳みそをやられた。父は二度と戻らなかった。」[03:45]。ここではイエーンが輝かしい祖国東ドイツの代理表象であることが示され、雄々しいイエーンと祖国を裏切った情けない父ローベルトとが対置される。その後、ナレーションは母が「僕らの社会主義の祖国と結婚」したことを告げ、これによって祖国の代理表象であるイエーンは、不在の実父に代わってアレックスの〈精神上の父〉のような役割を担うことになる。

実父と離れた後、少年アレックスがロケットに夢中になったことも、宇宙飛行士イエーンがアレックスの精神上の父になったことを印象づける。父親が亡命したショックで母が入院したとき、アレックスの描くロケットには自分の名前と共に、父の名ローベルトとDDRという祖国の名が刻まれていた。ここから、アレックスが宇宙飛行士イエーンを通して祖国東ドイツと実父ローベルトを見ていたことが分かる。父親の亡命のショックから母が立ち直り自宅に戻ってきたときも、アレックスはロケットの仮装で母を迎えた。そして、いつしかアレックスは、第二のドイツ人宇宙飛行士として宇宙に飛び立ち、そして自身の誇らしい勇姿を母親に見てもらおうことを夢見るようになる。アレックス少年が志すのは、「人類の幸福のた

めに宇宙を研究する」ことであり [07:35]、そのためにイエーンよりもさらに宇宙の奥深くへと進み行くことを望む。以上のように宇宙飛行士を夢見るアレックスの姿が描かれることから、宇宙飛行士イエーンは、アレックスにとっての目標でありかつ乗り越えるべき存在として、アレックスの父親代わりであることが分かる。

消えゆく祖国

しかしながら、アレックス少年の夢は祖国東ドイツの将来と共にいつのまにか消え去ってゆく。過去から現在へと切り替わる場面において、少年アレックスの夢を乗せたロケットが向かった先は希望に満ちた青空だったが、そのままそれは空っぽで何だか気の抜けた青空として約10年後の世界へと接続する。下方に向けてカメラがパンすると、青空の下には気だるそうな様子でベンチに座りビールを飲む青年アレックスがいる。アレックスは宇宙飛行士ではなく、テレビの修理工になっていた。その日は、東ドイツ建国40周年の記念式典が催されることになっていて、アレックスの仕事は休みである。昼間からビールを飲んだアレックスは、自分の部屋で服を着たまま寝入ってしまう。外では盛大な軍事パレードが催され、その振動が安普請の住居を激しく小刻みに震わせる。

これら一連の情景は、まもなく消えゆく東ドイツを徹底的に軽んずるためのものとして機能している。アレックス少年の夢を乗せたロケットが飛び立ち、その後にはビールの炭酸で腹を膨らませた青年アレックスが登場するという画面構成の流れがその一つである。アレックスの気の抜けた姿は、宇宙飛行士という子供たちの夢と、いかにもそれを叶え得るかのように振る舞ってきた東ドイツ国家の権威とを虚仮にする。小刻みに振動するアレックスの住居や小物もまた、大仰な軍事パレードを催すにもかかわらず住居さえまともに造れない東ドイツ国家を揶揄している。

注目すべきは、アレックスの部屋に姉アリアーネが入ってきて自分の娘パウラの面倒をアレックスに依頼する場面である。このとき画面の中では、パウラと、パウラを抱くアレックスと、そして壁に張られたジークムント・イエーンの写真との3ショットが成立する。アリアーネはすでに離婚をしており、アリアーネの前夫つまりパウラの実父は仕事のため娘の面倒を見ることができない。一時的とはいえ、パウラは言わば実父から見放された形となり、アレックス自身も実父に見放されていることが改めて示唆される。アレックスの精神上の父であるイエーンの写真が背後の壁に張られていたことも、実父の不在を翻って暗示する。写真が壁に張られていることから、イエーンはかろうじて今でもアレックスの精神上の父であり続けていることが窺えるが、イエーンが代理表象する栄光の東ドイツ国家は風前の灯である。アレックスの部屋の人形がパレードの振動で倒れ、それをあどけない顔をしたパウラが眺め、泣き声を上げるというシーンは滑稽であると同時に人をやる瀬ない気持ちにさせる。

ここでもやはり東ドイツ国家の権威が改めて虚仮にされていると言ってよい。

よって、精神上の父としてのイエーンは栄光の東ドイツの代理表象であるが、彼はまた消えゆく祖国東ドイツの代理表象にもなる。それが最も顕著に表現されているのは、アレックスがヴァンゼーの実父のもとに向かうとき、アレックスが利用したタクシーの運転手がジークムント・イエーンであった場面である。アレックスのナレーションは語る。「そこに彼がいた。僕の少年時代の憧れ (Idol)。呪文によって僕の子供時代から呼び覚まされた亡霊のごとく。ジークムント・イエーンだった。彼がサインをしてあげることはなく、ピオニールの少年団に向かって宇宙の神秘や無重力状態での自由や宇宙空間の無限について語ることもなかった。彼が操縦するのは、小さくて臭いラーダ・タクシーだった。」[1:35:05]。「ラーダ」とは旧ソ連製の自動車で、ここでは社会主義全体の没落を印象づける。宇宙飛行士であったイエーンは、他の多くの東ドイツ国民と同じく、祖国が失われてゆくという悲運に直面して、本来の職を失っていた。こうしてジークムント・イエーンという存在は、消えゆく祖国をいくらかの哀愁を伴って明瞭に代理表象する。

理想主義的な祖国

ところが、イエーンの表象機能はアレックスがタクシーに乗って父親の暮らすヴァンゼーに向かう中で変化を見せる。アレックスはイエーンの運転するヴァンゼーまでの道のりを宇宙飛行に喩える。「そうして僕らは、夜を駆け抜けていった。宇宙空間の広がりを通り過ぎるように。太陽系から何光年も離れ、未知の生命体が住まう見知らぬ星団を通り過ぎ、僕らはヴァンゼーに着陸した。」[1:35:40]。父の暮らす高級住宅地ヴァンゼーは、アレックスにとってまさに未知の惑星であり、そこで暮らす人々は異星人に他ならなかった。実際にそこは、これまでにアレックスが経験した西ドイツとは大きく異なっている。ヴァンゼーには、グロテスクなポルノビデオ・ショップなどはない。奇怪なデザインの施された喧しいディスコ・クラブもない。横柄で嫌みっぽい太った銀行員もいない。ただそこには、リッチで、スマートで、クールな人々の世界があるばかりだった。

ここで宇宙飛行士イエーンの表象機能には、既知の世界と未知の世界とを橋渡しするという役割が加わる。さしあたってそれは、東ドイツと西ドイツとを繋ぐ働きをするということになる。しかし、そこに込められているのは、単に水平方向の接続機能というよりは、むしろ垂直方向の接続機能であると言わねばならない。それはちょうど父の邸宅で見たサンドマンのロケットのように上方へと向かい、私たちをある高みへ接続させようとする。帰りのタクシーでアレックスがイエーンに「上 (oben)」はどうだったかと尋ねたとき、イエーンはこう答えた。「上は素晴らしかった。ただ家からもすごく遠かった。」[1:41:25]。果たして、イエーンが述べる「上」や「遠さ」は何を意味するのか？

母が壁崩壊後の実際の東ドイツを目撃してしまったとき、アレックスは辻褄を合わせるべく、再びフェイク・ニュースを作った。その内容は、西側の人間が東ドイツに「難民」として押し寄せ、その難民を東ドイツ政府が受け入れるというものであった。その際、アレックスは次のように語っている。「そろそろ僕は告白しなければならない、僕の芝居がひとり歩きし始めたことを。母のために作り上げたドイツ民主共和国を、もしかしたら僕は望んでいたのかもしれない。」[1:22:45]。そして、アレックスが望んだドイツ民主共和国は、かつて「集団 (Kollektiv)」を指向する同僚から「あまりに理想主義的 (idealistisch)」[52:20] と批判された母クリスティアーネの志に対して十分に応え得るものでもあった。母はアレックスのフェイク・ニュースに共鳴し、西ドイツからの難民を自身の別荘に受け入れることを提案する。難民を受け入れることは、母の理想によく合致していた。母が二度目の発作を起こしたときも、母はうわ言で難民の受け入れを要求するほどであった。したがって、理想を追求する母が賛同の意を示したことを踏まえるなら、アレックスの望んだ東ドイツとは、理想を追求する東ドイツ、つまり「理想主義的」な祖国と呼んでよいだろう。アレックスの中では、仮象の祖国が理想の祖国へと近づきつつあったのである。

新しい社会主義

よって、以上のことを鑑みるなら、イェーンの述べる「上」とは「理想」の世界を指していると考えられ、「遠さ」とは現実の東ドイツと理想の東ドイツとの乖離を意味していると言ってよい。そして、このことは東ドイツ国歌¹³⁾と共に仮象の東ドイツに終わりを告げるジークムート・イェーンの演説を通じて、より明瞭化されることになる。

親愛なるドイツ民主共和国国民の皆さん！ 人がいったん自分たちの青い惑星を遠く宇宙から眺めるといふ奇跡を経験したなら、物事は違って見えます。広がる宇宙のはるか上方にあっては、人間の暮らしなんてちっぽけで無意味に思えます。人類は何を達成したのかという問いが浮かびます。人類はどんな目標を立て、どんなことを実現したのだろうか、と。私たちの国は、本日、誕生日を迎えました。宇宙から見ると大変に小さな国です。にもかかわらず、昨年は何千もの人々が私たちのもとにやってきました。以前は私たちが敵と見なした人々ですが、今日ではここで私たちといっしょに暮らすことを望んでいます。私たちは知っています。私たちの国が完璧ではないことを。けれども、私たちが信じるものは、繰り返し世界中の人々を感激させました。もしかしたら私たちは、ときに自分たちの目標を見失ってしまったこともあったかもしれません。しかし、

13) この場面に流れるBGMは東ドイツ国歌である。Cf. Stephen Brockmann, *A Critical History of German Film*, S. 474.

私たちは気づきました。社会主義とは、自身の周りに壁を巡らすことではありません。社会主義とは、他者に歩み寄り、他者と共に生きることです。より良い世界を夢見ることだけではなく、それを実行（**wahr machen**）することです。だから私は決心しました。ドイツ民主共和国の国境を開くことを [1:47:00]。

イエーンの演説を通じてアレックスが提起しているのは、新しい社会主義の在り方である。その理念は、「自身の周りに壁を巡らす」ことではなく、「他者に歩み寄り、他者と共に生きること」である。かりに〈理念 (Idee)〉なるものを人間が目指すべき価値概念と規定するならば、その理念に適合するような個別形象が与えられたとき、それは〈理想 (Ideal)〉と呼ぶことができるであろう。そして、その理想を単なる仮象のままに留めておくのではなく、確固たる「目標」としてそれを「実現」しようと努める精神が「理想主義 (Idealismus)」ということになる。すると、イエーンの演説において新しい社会主義の理想とは、他者との共生という理念を体現すべく「国境を開くこと」がその一形態に当たる。加えて、国境の解放を単なる「仮象」として「夢見る」だけではなく、それを言わば「本当の (wahr)」ことたらしめようとする態度、すなわち「実行」しようと努める「理想主義的」な態度が、ここでは望まれている。

よって、イエーンが代理表象するのは、理想の実現に努める理想主義的な祖国であったということが、改めて確認される。確かに東ドイツは、かつて「自分たちの目標を見失ってしまった」こともあった。母クリスティアーネの務めていた学校の校長が母のことを「集団」で活動する同志たちにとって「あまりに理想主義的」だったと述べたように、集団主義が社会主義の規範であったこともある。しかし、たとえそのような紆余曲折があったとしても、自分たちの「信じる」社会主義の理念が人々を「感激」させることもあった。社会主義それ自体が必ずしも間違っていたわけではない。問題は自分たちが不完全な存在だということである。理想主義的であるということは、むしろ自分たちが「完璧ではない」ということの自覚を前提とする。そうした自覚があるからこそ、しかるべき理想に向かって邁進する余地が生まれる。イエーンの演説は実質的に以上のようなことを主張していたと言ってよい。そして、このような主張をメディア論的な視点から捉えるのであれば、それはそのまま実際に祖国を失った旧東ドイツ国民、つまりこの映画を視聴する旧東ドイツ国民へのメッセージとなり得るだろう。

したがって、イエーンがどのような接続機能を有していたかが明らかとなる。すなわち、イエーンが代理表象する仮象の東ドイツが理想を追求する東ドイツである限りにおいて、この仮象の東ドイツは現実の消えゆく東ドイツを新しく生まれ変わった統一後の理想的国家へと接続させる。しかも、このことはメディア論的な見地から理解されなくてはならない。

イエーンが橋渡しをするのは現実の祖国と理想の祖国である。イエーンの役割は、現実を理想の高みへと近づけることにある。かつてのイエーンが宇宙飛行士として「上」に向かって飛び立ち、深遠なる宇宙を目指したように、あるいは現在のイエーンがタクシードライバーとなって、アレックスを東ドイツから西ドイツのヴァンゼーへと送り届けたように、イエーンは現実を理想へと近づける。もちろんヴァンゼーそれ自体が理想そのものというわけではないだろう。宇宙の深淵はまだまだはるか「上方」にあって、ものすごく「遠い」のである。しかし、そこに住まうアレックスの父ローベルトが代理表象する祖国、すなわち統一ドイツとして生まれ変わった祖国がかつての東ドイツに比べより理想に近い存在であることは間違いない。だから、映画《グッバイ、レーニン！》は、この映画を視聴する実際の旧東ドイツ国民に対して、その者たちが統一ドイツ国民として新たな社会主義の理念や希望と共に再出発することの動機付けを与える。映画の中で仮象の東ドイツの建国記念日が前倒しされ、最終的に仮象の東西統一が現実の東西統一へと合流したように、《グッバイ、レーニン！》は映画を視聴する旧東ドイツの国民に対して、母クリスティアーネの体験を反復するよう促す。これによって、旧東ドイツ国民は自らが経験した社会主義の祖国の消滅に対し、改めて肯定的な意義付けを与えることが可能になるのである。

3. レーニン像

キリストの肖像画

これまで見てきたように、宇宙飛行士イエーンのロケットを初めとして、映画《グッバイ、レーニン！》には映画全編を通じて上昇のイメージが色濃く染み付いていることが分かった。それらは、主として政治的意義付けを与えられていると考えてよい。しかしながら、上昇のイメージは同時に宗教的モチーフによっても彩られ、やはりそこには〈父〉のイメージと〈祖国〉を巡る意味解釈が存在する。《グッバイ、レーニン！》という映画タイトルの元にもなっているレーニン像撤去のシーンは、そうした宗教性が最も強く示唆されている場面である。レーニンはソ連建国の父であるが、それは果たしてどのような宗教性に関わるのか？ まずはヘリコプターに吊るされたレーニン像と母クリスティアーネが遭遇する一連の場面を確認しておきたい。

アレックスがいつも通り母クリスティアーネの付き添いをしていると、疲れが溜まっていたのか彼はつい眠り込んでしまう。退院以来、外出を禁じられていた母は、その隙にこっそりと部屋を抜け出す。母が建物の外に出たとき、エントランスの前にはたくさんの家財道具が並べられてあった。どうやら新しい住人が引っ越してきたらしい。どこからやって来たかを母が尋ねると、ヴッパータールという返事が返ってくる。西側からの訪問者に母は驚く。

注意すべきは、エントランスの前に並べられている棚の一つにキリストの肖像画が置かれていた点である。歩きがまだ覚束ない母は肖像画の置かれている棚に手をかけたり、また環境の変化を前にしてぼんやりと佇む母の背後にさりげなく肖像画が映り込んだりする。映画はこうして肖像画の存在をそれとなく映画の観者に知らせる。とはいえ、肖像画の存在がことさら映画の観者に強く印象づけられることはない。その後、母が通りに出ると、ヘリコプターに吊り下げられたレーニン像が母に対して手を差し伸べつつ母の前を通り過ぎる。そして、レーニン像はやがて黄昏の雲の彼方へと消え去ってゆく。

これら一連の場面の表向きの意味を解釈するだけなら、キリストの肖像画とレーニン像との間にさほど必然的な意味連関を見出すことはないだろう。キリストの肖像画は、社会主義政権下で抑制されていたキリスト教思想の復活を意味し、ソ連建国の父であるレーニンの像がヘリコプターに吊るされてゆくのは、東ドイツの崩壊に伴って社会主義のシンボルであったレーニン像が撤去されることを意味する。いずれにしても両者が示唆しているのは、社会主義体制の崩壊であり、ことさらそれ以上の連関があるようには見えない。そもそも場合によっては、キリストの肖像画を映画の観者が見過ごしてしまう可能性すらある。

しかしながら、レーニン像の撤去はフェデリコ・フェリーニ監督のイタリア映画《甘い生活 (*La dolce vita*)》を下敷きに行っていることが一般には指摘され、キリストの肖像画と密接な関係を持っていることが分かっている。映画《甘い生活》の冒頭には、ヘリコプターに吊るされたキリスト像の登場する場面がある。この場面は、キリストが飛べないキリストとして、もはや奇跡を起こす力を失ってしまったことを表現し、戦後のイタリアがこれまでその根底に有していた宗教性を喪失してしまったことを象徴している¹⁴⁾。飛翔するキリストというモチーフは、「キリストの昇天」という形で絵画の伝統的な主題の一つでもあるが、これはキリストが復活した後、弟子たちの前に出現して最終的に天へと返ってゆく場面のことを指している。またこれと似た絵画主題として「聖母の被昇天」というのがある。キリストと聖母マリアの違いは、聖母マリアには「被」という受け身を表す言葉が付されている点である。キリストが神の子として他者の力を借りず飛翔することができるのに対し、あくまでも人間である聖母マリアは自力で天に昇ることができず、天使などの力を借りなくてはいけない。

したがって、ヘリコプターに吊るされたレーニン像は、単に社会主義の政治的な没落を意味するだけに留まらない。吊るされたレーニン像は言わば飛べないレーニンとして、マルクス＝レーニン主義という個人崇拜に基づいた政治宗教の没落を意味している。レーニン像の撤去は一種の宗教的な偶像破壊である。そして、キリスト像の到来はそうしたマルクス＝レーニン主義という偶像の没落と入れ替わる形で生じた現象である。キリストの肖像画が持ち込

14) Cf. Stephen Brockmann, *A Critical History of German Film*, p. 473.

まれたこととレーニン像が撤去されたこととはセットなのであって、両者は必然的に連関し合った出来事であると理解されなければならない。

曖昧な真実

それでは、レーニン像の消失に代わってキリストの肖像画が出現したことは、映画全体の文脈の中で如何なる意味解釈がなされ得るであろうか？ レーニン像がヘリコプターに運ばれてゆくシーンにおいてとりわけ印象深いのは、クリスティアーネが見送る中、レーニン像が夕日がかかった雲の彼方へと消えゆく場面である。「夕日」は映画《グッバイ、レーニン！》において重要なモチーフの一つであり、これはレーニン像とキリスト像の肖像画との交代劇を解釈する上で、重大な手がかりとなる。それゆえ、まずは「夕日」のモチーフが映画の中で如何なる意味付けを与えられているかを確認してゆきたい。

母の誕生日が祝われているとき、クリスティアーネが向かいのビルに目をやるとコカ・コーラの垂れ幕が上から降りてくるというシーンがある。これはアレックスが作り出す仮象の世界にほころびが生じた場面である。アレックスはほころびを繕うべく、コカ・コーラの前で友人のデニスといっしょにフェイク・ニュースを作るための撮影を行う。そのとき、デニスが「夕日」のもとでの撮影を提案し、2人は夕日を待つことになった。その際、アレックスのナレーションは次のように語る。「僕が日の光のもとで雲を見つめていたとき、僕にははっきりと分かった。真実 (Wahrheit) というのは曖昧 (zweifelhaft) な事柄に過ぎず、これを僕がママの普段の知覚 (Wahrnehmung) に適合 (angleichen) させることも容易にできてしまうのであった、と。」[1:02:55]。

映画はここで伝統的な真理論を彷彿とさせる哲学的なテーマに足を踏み入れている。真実とは何か？ 例えば、認識する「知覚」と認識される「事柄」とが一致しているとき、私たちは「真実」に達していると思なすことができる。その際、知覚が事柄に「適合」すると考えるのか、事柄が知覚に「適合」すると考えるのかで事態は大きく異なる。前者であれば、知覚から自立した何かしらの絶対的な「真実」を想定することができるが、後者の場合「真実」とは知覚との関係において決定される相対的なものとなる。もちろんアレックスの語る「真実」は、精緻な哲学的議論を踏まえたものではないが、映画が主題化しているのは、真実のこうした両義性ということになるだろう。

映画《グッバイ、レーニン！》が描く世界は、嘘や偽物に満ちている。アレックスが母親のために作り上げた偽りの東ドイツ、この偽物を維持するために作り出された偽りのニュース、そしてフェイク・ニュースを積み上げて生み出された偽りの歴史。他方、母親の人生も嘘で彩られている。西側の女性にたぶらかされて父親が家族を捨てたという母の言葉は嘘であった。父親が全く手紙をよこさなかったというのも嘘であった。母親が東ドイツの国家社

会主義（Staatssozialismus）体制に心酔していたというのも嘘であった。そして、何よりも東ドイツという国家自体が偽りの国家であり、映画の中ではその虚構が随時、暴かれてゆく。華々しい軍隊パレードは、安普請の建物によってその虚構性が暴かれる。東ドイツ・マルクは、西ドイツ・マルクという「本物の金」[39:15]によってその虚構性が暴かれる。人格者と思われた学校の校長も、壁崩壊後の墮落した姿によってそれが偽りであったことが暴かれる。重要なのは、嘘と本当とが必ずしも明確に切り分けられない点である。嘘は嘘であることが暴かれない限り、それは見かけにおいて真実として通用する。逆にあらゆる真実は、それが単なる見せかけ、つまり「仮象」に過ぎず実は嘘であるという可能性を常に孕んでいる。アレックスの言う通り、真実は「夕日」のごとく「曖昧」で不確かなものに他ならない。

偶像の黄昏

とはいうものの、アレックスの主張が真理論のニヒリズムに留まっているわけではない。なぜなら映画では、数ある嘘の中で互いの愛情と共通の理想だけは、数少ない真実として最終的にアレックスと母との間に残されるからである。このことは映画の末尾において明らかとなってくる。

登場人物による嘘の応酬は、結果的に物語が収束する場面に至っても尽きることはなかった。アレックスとしては、母が最後まで真実を知らずに亡くなったと信じていたが、実は恋人のララがすでに壁が崩壊してしまったことを母クリスティアーネに告げていた。だから、母はアレックスが作り出した偽りの東ドイツを最後まで本物であると信じきっていたという新たな嘘を再びアレックスに対して吐いたことになる。とはいえ、これらの嘘は別の位相において登場人物たちを真実へと導く。すなわち、アレックスと母の嘘は互いの愛情と共通の理想の証左に他ならないのだった。

振り返ってみれば、母クリスティアーネが、父は西側の女性が原因で逃亡したと嘘をついたり、あるいは東ドイツの国家社会主義体制に深く傾倒しているように見せかけたりしたのは、子供たちとの暮らしを東ドイツ政府から守るためでもあった。また、確かに母が東ドイツの体制に心酔していたことは嘘であったが、社会主義に対して抱いていた母の理想は本物であり、それはアレックスのフェイク・ニュースにおいて示された理想とも合致していた。そして、もちろんアレックスが母に対して吐く嘘が母に対する愛情に由来していたことは、改めて述べるまでもない。このように映画の末尾においては、互いの愛情と共通の理想がアレックスと母との間に真実として残されたことになる。こうした事態は、単に嘘が暴かれることによって真実が露わになったというのとは異なるだろう。むしろ、嘘の積み重ねの上に遂に真実が真実として姿を現したのだと考えた方が事態に即している。嘘の段階は、真実が表れ出る上で乗り越えなければならない必然的な前段階として、ある種の運命論的な役割を

担う。こうした嘘と真実の逆説こそが、映画《グッバイ、レーニン！》における真理論の眼目であるに違いない。

以上のように考えたとき、「夕日」のモチーフの意味付けは、さらなる深まりを獲得する。夕日は一方において曖昧さの表現であり、それは嘘と真実の境界の曖昧さを指し示す。また他方において夕日は一日の終わりを告げる黄昏時として一つの時代の終わりと新しい時代の幕開けを予告し、つまりそれは、嘘の時代の終焉と真実の到来を指し示す。そして、このことを踏まえるなら、レーニン像とキリストの肖像画との交代劇も、より明確に理解されるようになる。レーニン像とは嘘の観念を集約した偶像に他ならず、またキリストの肖像画は真実の観念の集約である。そして、東ドイツ国民がキリスト教的価値観に基づいた真の理想的国家を建設するためには、その運命論的な前段階として欺瞞に満ちた社会主義の仮象性を見破り、これを一種の試練として乗り越えなければならなかった。クリスティアーネが夕日の彼方に目撃したのは、政治宗教の偶像が体現する嘘の時代がまさしく黄昏ゆく姿であり、それはまた同時に真実なるものが到来する予兆でもあったのである。

加えて、以上のことは、メディア論的な視点からも理解されなくてはならない。確かに、クリスティアーネが子供たちにこれまで吐き通してきた嘘は、子供たちとの暮らしを守るためでもあったが、元来はクリスティアーネ自身の弱さを隠すためのものであった。またアレックスが仮象の東ドイツを維持することにあれほどにも執着したのは、おそらくは宇宙飛行士になるという母の期待に応えられなかったことへの後ろめたさがあったからに違いない。いずれにしても旧東ドイツの国民は多かれ少なかれ、できることなら触れられたくない傷を心のどこかに隠し持っている。ところが、旧東ドイツ国民がかつて関わっていたいくつもの偽りが、実は次に真実が訪れる上で必要となる必然的な試練の段階であったと理解されたとき、自分たちの欺瞞に覆われた人生は肯定的に意義付け直されることになる。このことは、実際に映画を視聴する旧東ドイツ国民にとっても同種の事情が当てはまるだろう。映画《グッバイ、レーニン！》はそのような傷を持つ者たちの心を、救済の方向へと促すものであると言える。

4. イエス・キリスト

聖家族と三位一体

映画《グッバイ、レーニン！》においてそうした宗教的・運命論的な物語解釈を裏付ける根拠が、第一に〈飛べないレーニン像〉と〈飛べないキリスト像〉との類似性にあることは間違いない。しかし、これを敷衍して宗教的・運命論的な解釈を映画全体にも適応するなら、映画《グッバイ、レーニン！》の〈疑似キリスト教的物語構造〉とも呼ぶべき基本的な在り方が見えてくる。そして、映画の全体的な構造が明らかになれば、〈飛べないレーニン像〉の

宗教的・運命論的な意味もより包括的な視点から捉えることが可能になり、それによって前述のメディア論的な解釈をさらに補強するものとなるはずである。

宗教的・運命論的な構造は、すでに映画序盤から始まっている。父についての話題が家庭から消え、母クリスティーアネが社会主義の祖国と結婚したことをアレックスのナレーションが語るくだりがある。その際、着目すべきは、それに続く次のようなアレックスの言葉である。「この関係は性的な関係ではなかったので、多くの高揚感と活動力は僕ら子供たちと社会主義の日常生活のために残った」[06:00]。前後の文脈を鑑みたとき、ここでのそうした語りは明らかに物語の流れから浮いている。では、なぜこのような言葉が語られなければならなかったかと言えば、それは母クリスティーアネが聖母マリアと重ねられているからである。ナレーションがあえて「性的な関係」が無いことに言及するのは、それがマリアの純潔を示しているからに他ならない。

そうであれば、父ローベルトの不在は結婚後の「ヨセフの不在」を暗示し、母と祖国との結婚は「キリストの受肉」を示唆する。そして、祖国東ドイツを代理表象するジークムント・イエーンは父なる神を意味することになり、また彼がアレックスの精神上的の父親であることを考えるなら、その精神上的の息子アレックスは将来の〈宇宙飛行=昇天〉を夢見る者として神の子キリストの模像となる。聖母マリアが神の子キリストを守り育て、また私たち人類の母としてすべての人々に愛をそそぎ日々の信仰奉仕活動に勤しんだように、母クリスティーアネは子供たちの教育と社会主義奉仕活動に精を出しながら、我が子アレックスが宇宙飛行士になることに期待を寄せる。父ローベルトと母クリスティーアネとアレックスの家族は、聖母子とヨセフのごとく聖家族の模像であったことが分かる。

そして、さらにそれ以前の物語へと遡るなら、父ローベルトの後を追うことができなかったショックから母が立ち直り病院から家に帰ってきたことは、「マリアの帰宅」を表現すると言える。その際、アレックスのナレーションは、「彼女は以前とは変わってしまったようだった」[05:10]と語る。これは言わばすでにクリスティーアネが聖霊によって神の子を宿していたことの証左であり、映画の中での聖霊とは、父なる神としてのイエーンが地球へと送り返したサンドマンに他ならない。したがって、イエーンと少年アレックスとサンドマンとの関係は、父なる神と神の子キリストと聖霊の関係のごとく、三位一体の関係を形成していることが明らかとなる。母クリスティーアネが父ローベルトの件でシュタージから尋問されているときも、ショックで母が病院に入院してしまったときも、アレックスがイエーンとサンドマンのテレビ中継を見ていたことは、こうした疑似キリスト教的な物語構造を基礎付ける伏線となっていたことが分かる。

磔刑と原罪

映画《グッバイ、レーニン！》におけるアレックスの幼少期については、聖書物語で言えば、さしあたって少なくとも「マリアとヨセフの結婚」前後から「キリストの降誕」に相当するまでの部分に関しては確実に存在していたことが確認できた。では、その後の展開においてはどうかというと、同様の物語構造を指摘することができる。

例えば、青年アレックスが旧東ドイツ時代に民主化を求めてデモ行進に参加し、当局によって逮捕され、そして両手を頭の後ろで組んだまま立たせられるシーンがある。これは、聖書物語における「キリストの逮捕」から「磔刑」までの場面に相当すると考えてよい。また、アレックスが連行されてゆく姿を見て母が気を失い倒れる場面があるが、絵画表現においては、しばしば磔刑図の中でマリアが気を失いそうになって両脇から支えられている姿が描かれる。さらに、アレックスが当局の車に乗せられてもまだ抵抗しているとき、脇腹を殴られて先ほど食べていたリンゴを吐き出すシーンがある。磔刑の際、キリストは脇腹を槍で刺されるが、アレックスが脇腹を殴られる場面は、そうしたキリストのエピソードを彷彿とさせる。

アレックスが殴られたときにリンゴを吐き出すのも、キリストの死によって人類の原罪が贖われるという事態を連想させる。そもそもデモ行進の最中にアレックスがリンゴを喉に詰まらせ、それを吐き出すという演出は、それが看護学生ララと出会うためのきっかけという意味があったとしても、純粹な物語展開からすればその必然性は薄いと言わねばならない。映画におけるリンゴというモチーフの登場は、やはりリンゴに、原罪の要因となった「善悪の知識の木」の木の実が暗示されているということ踏まえることによってのみ、その必然性を理解することができる。

そうであれば、映画《グッバイ、レーニン！》は、実は最初から疑似キリスト教的な物語構造を有していたことに気づく。映画冒頭の父親が撮影するセピア色の世界は、まだ父と共にあったアレックスの幼き頃の幸福な日々を表現している。すでに確認したようにこの世界が一種の理想郷であることを鑑みるなら、それが旧約聖書・創世記の神の楽園に相当すると考えるのは難しいことではない。とりわけこのことを裏付けるのは、アレックスが何かを盗ろうと父親の皿に手を出して父親に手を叩かれる場面である。これは、創世記においてアダムが「善悪の知識の木」から木の実を盗って神に叱責されるエピソードと重なる。であれば、父の不在がその後の父の喪失および祖国の喪失の予告であったように、映画冒頭の父による撮影シーンは、アダムが楽園を追放されて故郷を喪失することの予告でもあったと考えてよい。すると少年アレックスは旧約聖書におけるアダムであり、かつ新約聖書におけるイエス・キリストであるということになる。旧約聖書は新約聖書の先取りであるとする予型論の立場からしても、アダムは一般的にキリストの予型であり、アレックスが双方の模造であること

は合点がゆく。また実父ローベルトが旧約世界の神であると同時にヨセフの模造でもあることは、ヨセフがダビデの末裔として旧約の系譜の末端に位置することを鑑みると、やはり納得のゆくことである。以上のように、映画《グッバイ、レーニン！》は旧約世界から新約世界にかけての大掛かりな物語構造を有しており、したがって、この映画の本筋が、失われた理想郷を取り戻す楽園回帰の物語であったことは、疑似キリスト教的な物語構造という観点から見ても最初から暗示されていたことが明らかとなる。

キリストの復活

それでは、母クリスティアーネが目覚めた後の展開についてはどうかというと、これについては聖書物語を単純に適応することは難しい。というのもキリストの磔刑以後、聖母マリアは聖書の中にあまり明確な形では登場してこないからである。それゆえ、映画《グッバイ、レーニン！》は、聖母マリアに関する聖書物語のそうした空白部分に着目して作られているのではないかという推測も成り立つ。であれば、映画《グッバイ、レーニン！》は、必ずしも聖書物語とパラレルな物語構造を有しているのではなく、母クリスティアーネが目覚めた後は聖書の内容を所々でモチーフとしながら疑似キリスト物語とも称すべきパロディとして、むしろ独自の物語を展開していると考えた方がよい。

その上でまず着目すべきなのは、キリストが磔刑に処された後、母マリアが弟子の聖ヨハネの家に引き取られたことを聖書が記している点である。その際、母マリアをヨハネに託すにあたって、キリストはヨハネをマリアの子供として、またマリアをヨハネの母として位置づけている〔ヨハネの福音書：19章26-27節〕。つまり、ここには形式上の母子関係が成立している。であれば、母クリスティアーネが目覚めた後、アレックスが母を病院から家に引き取ったことは、聖書のこの部分に相当すると考えてよい。

それでは母を引き取ったアレックスが聖ヨハネの模像であるかということ、必ずしもそういうわけではないだろう。大事なのは、アレックスが聖書の中のどの登場人物と厳密にパラレルな関係にあるかということではなく、アレックスが疑似キリスト的な役割を与えられながら、キリストのように奇跡を起こすことができず、四苦八苦するという物語展開である。母のために仮象の東ドイツを作り上げるにあたって、アレックスは「復活 (auferstehen)」〔50:50〕という言葉を使ってこれを表現した。「復活」とは第一に磔刑に処されたキリストが死後数日で生き返ったことを指し、またキリストの復活後は他の死者も生き返ったという〔マタイの福音書：27章52-53節〕。そして、キリストは復活後、「四十日にわたって」関係者たちの前に現れ、「神の国」について語ったとされる〔使徒言行録：1章3節〕。一方、疑似キリストとしてのアレックスは奇跡が使えない。かつてキリストは死後の復活を神殿の再建に喩えたことがあったが〔ヨハネの福音書：2章19-22節〕、神殿の再建のごとくアレックスが

母の寝室に旧東ドイツ時代の遺物を生き返らせようとするも¹⁵⁾ なかなか思い通りにはいかず、たとえいったんはうまくいったと思ってもすぐにほころびが出てしまう。こうしてアレックスは40日ならぬ約4ヶ月の間、神の国ではなく仮象のドイツ民主共和国を再建しようと奔走するのである。

キリストの昇天と聖霊降臨

では、「キリストの復活」の次にくる聖書物語の主要な主題は何かと言えば、それが「キリストの昇天」である。映画の中で「キリストの昇天」と関係しているのは、すでに確認したようにレーニン像の撤去シーンであった。ただし、聖書の記述とこのシーンを見比べたとき、両者の内容がそのまま一致するわけではない。例えば、聖書においてキリストが昇天する際、集まった弟子たちはキリストに対して次のような質問をする。「主よ、イスラエルのために国を建て直してくださるのは、この時期ですか」〔使徒言行録：1章6節〕。するとキリストはこう答える。「父が御自分の権威をもってお定めになった時や時期は、あなたがたの知るところではない。あなたがたの上に聖霊が降ると、あなたがたは力を受ける。」〔使徒言行録：1章7-8節〕。このように、聖書においては父なる神によるイスラエルの再建が示唆されるのに対し、映画においてはソ連建国の父であるレーニンは自ら飛ぶ力を無くして逆に国家の崩壊と共に去ってゆく。両者の内容は正反対である。

そこで、「キリストの昇天」に該当する他の場面を映画の中から探すとするれば、アレックスがジークムント・イエーンのタクシーに乗って西側のヴァンゼーに向かうシーンに思い至る。すでに確認したように、ヴァンゼーへと向かうイエーンのタクシーは飛翔するロケットでもあった。アレックスは神の子キリストの模像であり、であればこの上昇のイメージにキリストの昇天の意味を重ね合わせることも難しくはない。また、キリストの昇天にまつわる聖書の記述には、キリストが「天に上げられ、神の右の座に着かれた」と述べられている箇所がある〔マルコの福音書：16章19節〕。一方、映画においても、アレックスがイエーンのタクシーに乗り込む様子がことさら車の真正面から撮影され、やはり聖書と同じようにイエーンの右隣にアレックスが位置するように見えるカットが登場する〔1:35:30〕。アレックスは後部座席に座っており、本当はイエーンの隣に位置してはいないが、あえて両者が並列しているように見える演出がなされているのである。イエーンが父なる神の模像であったことを鑑みれば、このシーンは「キリストの昇天」に相当するものとして聖書の記述にうまく適合していると言える。

さらに、聖書における「キリストの昇天」は「聖霊降臨」の予告を内包してもいる。先ほ

15) ブロックマンも母の寝室のことを「聖域 (sanctuary)」と表現している。Cf. Stephen Brockmann, *A Critical History of German Film*, p. 474.

どの引用でも触れているように、聖書においては、キリストが昇天した後、キリストは父なる神と一体となって今度は「聖霊」として地上にくんだり、イスラエルの再建がなされることが予告される。そして、聖書においては、「あなたがたをみなしごにはしておかない」[ヨハネの福音書：14章18節]と呼ばれるように、聖霊は父なる神の代理として、それ自体に〈父〉のイメージを含んでいる。

では、映画《グッバイ、レーニン！》において「聖霊降臨」に相当するのはどの場面かと言えば、先に「三位一体」のところで触れたサンドマンの帰還がそうであり、そしてまたイエーンの演説から花火が打ち上げられるまでのシーンがそれに該当すると考えてよい。さしあたって、その根拠は、あたかも父なる神がイスラエルの再建について述べるかのように、イエーンが天の声のごとく理想の国家の実現について語る点にある。そして、より明らかなのは、イエーンの演説終了後に仮象の東西統一が現実の東西統一へと合流し、華やかな花火が盛大に打ち上げられるという演出である。そのとき、母クリスティアーネは目を覚まし、部屋の内外に溢れる火花の色彩に驚きと喜びの表情を浮かべる。聖書では、聖霊降臨の様子を、「激しい風が吹いてくるような音が天から聞こえ」、「炎のような舌」が現れたと描写しており[使徒言行録：2章2-3節]、よって映画の花火はまさにその様子を表現したものに他ならない。

加えて指摘しておくべきは、イエーンの演説の際にアレックスが母クリスティアーネに対して誇らしげな表情を浮かべる場面である。イエーンが新しい社会主義の理念について語ったとき、これを聞いた母は大変に感激した。この時点で母は、アレックスがフェイク・ニュースを作っていたことを知っていたので、イエーンの演説を生み出したアレックスに対して「すばらしい(Wahnsinn)」と賞讃の声をかけたのである。アレックスの誇らしげな表情は、これに対する応答であった。

この場面は、少年アレックスの夢が精神的に実現された瞬間であることを示している。かつて、アレックス少年は自身の夢について次のように語った。「人類の幸福のために僕が宇宙を研究し、僕らの惑星を見下ろして誇らしく母親に向かって手を振る様子を僕は思い浮かべた。」[07:35]。アレックスの夢はイエーンの後を継いで宇宙に飛び立つことであり、またその夢には母からの承認ということも含まれている。この言葉の後、場面は10年後の青年アレックスの姿へと移ってゆき、夢が叶わなかったことに対するアレックスの諦めや喪失感が表現される。それゆえ、宇宙に飛び立って母から認められるということはアレックスの悲願であったのであり、その願いが今イエーンの演説を通じて精神的レベルにおいて実現したことをアレックスの表情は物語っている。よって、イエーンの演説の場面においては、すでに宇宙へと飛び立って宇宙から手を振るアレックスのイメージが背後に潜んでおり、そして宇宙飛行は「昇天」を意味するのだから、イエーンの演説の場面には、神の子としてのアレックスが

やがて訪れる「聖霊降臨」を前にしてすでに父なる神のもとに上がっているという意味が含まれているのである。こうして、この演説の場が「キリストの昇天」から「聖霊降臨」までの出来事をモチーフとしていることが明らかとなる。

アンチ・キリストの追放

映画《グッバイ、レーニン！》は最終的に「聖母マリアの被昇天」で物語を終える。母クリスティアーネの遺灰を詰めたロケットが打ち上げられる場が、その主題に相当する。映画には終始このように上昇のイメージがつきまとっていることを鑑みるなら、映画タイトルの由来にもなっているレーニン像撤去の場が、果たして聖書物語のどの箇所に対応するかが、改めて問われる。

そこで、よりこの場面に妥当する聖書の記述を探すとすれば、次のような記述に思い当たる。「今こそ、この世が裁かれる時。今、この世の支配者が追放される。わたしは地上から上げられるとき、すべての人を自分のもとへ引き寄せよう。」[ヨハネの福音書：12章31-32節]。このように聖書は、キリストが昇天するに際して、同時に「この世の支配者が追放される」ことを告げている。「この世の支配者」は聖書の別の箇所の言葉で言い換えるなら、例えば、「悪魔である父」「偽り者」などが考えられ、これらは「真理」の対極に置かれる[ヨハネの福音書：8章44-47節]。そして、こういったキリストに敵対する者が、「ヨハネの手紙」の中に登場する言葉を使って一般に「アンチ・キリスト」と総称されることも少なくない。レーニン像が黄昏ゆく偶像として撤去される様は、そうしたアンチ・キリストの追放として理解することができるだろう。

さらにこうしたアンチ・キリスト、キリストの敵対者、「偽り者」は、聖書において、例えば次のごとき運命論的な定めの中に置かれている。「わたしが来て彼らに話さなかったなら、彼らに罪はなかったであろう。だが、今は、彼らは自分の罪について弁解の余地がない。わたしを憎む者は、わたしの父をも憎んでいる。だれも行っただけの業を、わたしが彼らの間で行わなかったなら、彼らに罪はなかったであろう。だが今は、その業を見ただけで、わたしとわたしの父を憎んでいる。しかし、それは、『人々は理由もなく、わたしを憎んだ』と、彼らの律法に書いてある言葉が実現するためである。」[ヨハネの福音書：15章22-25節]。

このようにアンチ・キリスト、キリストに敵対する者、「偽り者」は、キリストを憎むという罪を自らによって犯したのであるが、一方でそれは律法に書かれてあることが実現されるためでもあった。すなわち、「偽り者」は自由な意志と決定論的な定めとの交錯の中に存在する。そして、キリストを憎むという罪を「偽り者」が犯した後に続くテーマは、キリストの復活であり、アンチ・キリストの追放であり、またキリストの昇天であり、そしてキリストが「真理の霊」[ヨハネの福音書：15章26節]と呼ぶところの聖霊の降臨である。聖霊の降臨

は「真理」への道であり、「真理」の到来は「偽り」を前提とすることによって初めて実現される。こうして、キリストの敵対者、「偽り者」の存在は、運命論的な枠組みの中で積極的な意義を与えられたことになる。

よって以上を踏まえるなら、アンチ・キリストであるレーニン像の撤去も、より宗教的・運命論的な枠組みの中で理解することができるようになるだろう。レーニン像を巡る宗教的・運命論的な理解とはどのようなものであったか？ 偽りは真実が訪れる上で必要となる必然的な試練の段階であるというのが、それであった。そして、これがキリスト教の運命論的な枠組みと類似していることは言うまでもない。こうして映画《グッバイ、レーニン！》は、疑似キリスト教的な物語構造を利用することによって、レーニン像の撤去シーンから東西統一の花火のシーンにかけて描かれる一連の物語を、より運命論的な枠組みの中で解釈させることを可能にし、また映画を視聴する旧東ドイツ国民の人生を積極的に意義付け、救済する方向性を提供するのである。

お わ り に

ここまで本稿は、映画《グッバイ、レーニン！》において〈父〉のイメージがどのような意味を担っているかを分析し、それに関してメディア論的な視点から考察を加えてきた。そこで、これまでの内容の要点を改めて整理しつつ、最終的にこの映画のメディア論的な意義を検討したい。

まず、〈父＝祖国〉という観点からアレックスの実父ローベルトが担うのは、思い出と共にある失われた理想郷のイメージであり、西側の悪しき資本主義に走って自分たち国民を見捨てた旧祖国東ドイツというイメージであり、また西ドイツと統合され統一ドイツとして生まれ変わることになる新しい祖国のイメージであった。次に、アレックスの精神上的の父にあたるジークムント・イエーンが担うのは、かつての輝かしい旧祖国東ドイツのイメージであり、消えゆく祖国東ドイツのイメージであり、また理想の実現に努める理想主義的な祖国のイメージであった。

そして、〈父＝祖国〉という図式に対してさらに宗教的・運命論的な視点を加えると、ローベルトとイエーンはアレックスとの父子関係に関し、それぞれ旧約の世界と新約の世界の代理表象として機能する。旧約世界に関しては、実父ローベルトが旧約の神の模像であり、アレックスはアダムの模像である。また新約世界に関しては、精神上的の父イエーンが父なる神の模像であり、アレックスは神の子キリストの模像であった。

加えて、サンドマンは政治的には東ドイツやその代理表象であるローベルトと意味的連関を有するが、宗教的・運命論的には聖霊の模像である。よってイエーンとアレックスとサン

ドマンは三位一体を表現していた。また実父ローベルトは新約世界においては、旧約の系譜の末端に位置するヨセフの模像であり、母クリスティアーネは聖母マリアの模像であるのだから、ローベルトとクリスティアーネとアレックスは聖家族の模像を形成していた。

さらにロシア建国の父ウラジミール・レーニンのレーニン像が撤去されることは、映画のタイトルの源泉にもなっているが、これは国家社会主義体制の没落を意味する。そして、レーニン像は嘘の観念を集約した偶像であり、聖書物語の文脈においてはアンチ・キリストの模像であった。したがって、レーニン像の撤去はアンチ・キリストの追放を意味した。

以上のような登場人物の表象関係を踏まえ、映画全体の物語構造を理解するなら次のようになる。すなわち、映画《グッバイ、レーニン！》は、かつての幸せな理想郷や輝かしい祖国を取り戻すべく、様々な試練を乗り越えて新たな理想主義的国家へと生まれ変わることを模索する祖国再生の物語であり、このことは旧約の樂園追放から始まり、キリストの受肉やキリストの逮捕、磔刑、復活、そしてアンチ・キリストの追放、キリストの昇天、聖霊降臨を経て、新約的な樂園回帰を目指さず宗教的・運命論的な物語構造によって補強されてもいる。

さらにこの祖国再生の物語をメディア論的な視点から捉えるなら、それは国民再生の物語ともなる。この映画を視聴する旧東ドイツ国民にとって、かつての幸福な思い出の数々は、旧西ドイツ国民にとっても思い出の対象として共有し得るものであるように感じられるので、これによって旧東ドイツ国民は、その幸せを取り戻すことを通じて統一ドイツ国民として新たなナショナル・アイデンティティを構築するよう方向付けられる。

また、旧東ドイツ国民は、たとえ現在の境遇が自分たちにとって必ずしも好ましいものではなかったとしても、資本主義国家へと生まれ変わった自身の祖国を、資本主義の良き本質を理解しつつ改めて受け入れるよう促される。そして、この資本主義は社会主義の理念と対立するものではなく、社会主義の本質を他者との共生と読み替えることによって、両者は両立し得る思想であると理解するようにも促される。

こうして旧東ドイツの国民は、新たな社会主義の理念と共に希望を持って再出発することの動機付けを与えられ、同時に社会主義の祖国の消滅に対して改めて自ら肯定的な意義付けを与えることが可能になる。特に、欺瞞に満ちた祖国が、やがて訪れる理想的国家のための必然的な前段階であり試練であったと見なされたとき、胸に痛みを抱える旧東ドイツ国民は救済の方向へと導かれることとなる。

本研究は科研費17K02398の助成を受けたものである。

Abstract

The Representations of the Father in the German Film
Good Bye Lenin!: a Rebirth of the Nation and the Homeland

Hiroaki Furukawa

This paper examines Wolfgang Becker's German film *Good Bye Lenin!* and aims to reveal what the representations of the father figure mean in the film. Especially, the paper deals with four people: Robert Kerner, Sigmund Jähn, Vladimir Lenin, and Jesus Christ.

In this film, Robert Kerner is the father of the protagonist, Alex. He stands for the Fatherland, namely, the German Democratic Republic, which abandoned the people, but, through reunification, was born again as a new homeland. Sigmund Jähn is the first German cosmonaut and a spiritual father to Alex. In the beginning, he stands for the glory of the Fatherland, but after a while, he stands for the falling Fatherland. In the end, his representation comes to exemplify the idealistic homeland through the image of his flight. Vladimir Lenin is the father of Russian Socialism and the Soviet Union. The statue of Lenin in the film is the idol of a lie, and the scene in which it is flown away by a helicopter into twilight stands for the end of the era when falsehood rules people. A painted portrait of Jesus Christ appears in the film as a sign that the era has ended. The film *Good Bye Lenin!* has a story construction similar to that of the Bible. In the film, Sigmund Jähn, Alex, and "Sandmann," a puppet in a German bedtime television program for children, correspond respectively to God, the Father, the Son, Jesus Christ, and the Holy Spirit.

From the point of view of media studies and politics, the main point of the film is rebirth of the nation and homeland for the people who once belonged to East Germany.

JSPS KAKENHI Grant Number JP 17K02398