

ドイツ映画賞作品史 (2)

——移民の背景を持つ者 (2010年代)——

古川裕朗

(受付 2019年10月31日)

第2章 消失 (2010年代)

監督	訳題 《原題》	邦題 日本語版 DVD の有無	受賞年 賞種
フェオ・アラダー (Feo Aladag)	よそ者の女 《Die Fremde》	よそ者の女 無	2010年 銅賞
ヤセミン・サムデレリ (Yasemin Şamdereli)	アルマンヤ：ドイツへようこそ 《Almanya: Willkommen in Deutschland》	おじいちゃんの里帰り 有	2011年 銀賞
ダーヴィト・ヴネント (David Wnendt)	女闘士 《Kriegerin》	女闘士 無	2012年 銅賞
ゼバスチャン・シッパー (Sebastian Schipper)	ヴィクトリア (Victoria)	ヴィクトリア 有	2015 金賞
ファティ・アキン (Fatih Akin)	無から (Aus dem Nichts)	女は二度決断する 有	2018 銀賞

2010年代のドイツ映画賞受賞作のうち、移民の背景を持つ者を主要な題材とする映画には5作品ある。それらの物語内容を〈ドイツ人のディアスポラ〉という戦後ドイツの伝統的なビッグ・モチーフに即して精査するなら、自身の地理的・精神的な故郷を失った登場人物が、自身の“ホーム”を見つけるべくさまようが、最終的に“ホーム”を消失してしまう物語展開となっている。このことは2000年代の受賞作が“ホーム”へと帰還する物語になっていることと極めて対照的である。

1. 《よそ者の女》(2010／銅賞) ～トルコの伝統と西洋近代の相克～

ファティ・アキン監督《壁に向かって》でシベル役を務めたシベル・ケキリが演じるのは、25歳になる主人公のトルコ系女性、ウマイである。ウマイは、ベルリン出身のトルコ系移民二世である。現在はトルコ人男性と結婚していて、トルコのイスタンブールで暮らす。ジェムという小さな息子が一人いる。物語はウマイが第二子を墮胎するところから始まる。ウマイの夫ケマルは暴力的な男性で、彼はたびたびウマイに暴力をふるった。その暴力は、息子のジェムにも及ぶことがあった。しかし、そのような暴力性は必ずしもケマル特有のもので

はない。息子は基本的に父親になつており、暴力によって躰をしたり主張の正当性を示したりすることは、むしろトルコ人男性としては一般的なことである。ケマルは、そうした伝統的なトルコ人男性の典型として描写されている。ウマイが子供を墮ろしたのは、そのような暴力的な夫とそれを当たり前とする伝統的なトルコ人家庭から逃れることを決意したためである。

夫の家を出たウマイは、息子ジェムを連れて自身の故郷ベルリンの実家に身を寄せることになった。そこには、両親、兄、弟、妹が暮らしている。しかし、そうしたウマイの行動は、ウマイの父カデルの理解を得ることはできない。父もやはり父権的なトルコ人コミュニティの中であって、伝統的な価値観を引き継ぐトルコ人男性の一人である。離婚して娘がシングル・マザーになることを、父はトルコ人社会で生きる一人の家長として、認めるわけにはいかない。彼は子供たちに心からの愛情を注ぐ一方で、子供たちの教育や説得に暴力を使うこともある。だから、夫が妻に多少の暴力をふるうことはカデルにとって大した問題ではなく、暴力が離婚の理由になるとは考えられない。その点においてウマイの夫と父は、同じ種類のトルコ人男性なのである。それゆえ、カデルは、ウマイをトルコの夫の元へ返そうとする。ところが、夫ケマルの方から離縁を言い渡されてしまう。夫は息子ジェムの養育権を要求し、カデルはせめて子供のジェムだけでもトルコの父親の元に返そうと試みる。また、そのような考え方をするのは父カデルだけではない。どちらかと言えば、兄メメットの方が父親よりも先鋭的にトルコの伝統的な価値観を体現している。ジェムを「私生児」にしてはならないと、メメットは強く訴える。一方、ウマイの意志も固い。トルコに戻ることができないよう自分のパスポートを焼き、絶対に息子を手放さないことを強く心に誓う。

男性家族がウマイの行いに対して厳しく当たる中、母のハリメが同じ女性としてウマイの行動に理解を示したかという点、決してそういうわけではない。ウマイがイスタンブールの家を出たことのもう一つの理由は、自身の人生における自己実現のためであった。ウマイはドイツで働きながら学校に通い、大学への進学も考えている。ところが、母から出た言葉は否定的なものばかりである。「お前は多くを望みすぎる」「夢を見るのはよしなさい」「私だってお前たちのために多くを諦めたのよ」。これに対してウマイは、「お母さんの望みは、私がお母さんのようになることなの？」と言って、母を傷つけてしまう。

そうした中で、兄メメットがジェムをこっそり連れ出して実父の元に返す計画を立てる。この計画を聞き知ったウマイは自ら警察に通報し、施設への保護を求めた。シェルターで暮らすようになったウマイは、調理場で働きながら学校に通い、夢の実現へ向けて歩み出す。新しい住まい、旧友との再会、信頼できる上司、素敵な同僚たち、そして新たな男性との出会い、新しい環境はウマイにとって素晴らしいものだった。ところが、居場所を兄に見つかったウマイはシェルターを出て、その旧友の元に身を寄せることになる。旧友は、シェ

ルターで一騒動を起こした兄のことを訴えるべきだと主張する。しかし、ウマイは家族との関係を絶ちたくはない。息子を奪われるリスクを考慮して自分の居場所を秘密にする一方で、ウマイは自ら家族に関わろうとする。妹の結婚式の際も、ウマイは招待されていないにもかかわらず無理に出席しようとした。ところが、ウマイは歓迎されざる客であり、家族によって式場を追い出されてしまう。そもそもウマイのせいで、妹の結婚が破談になりかけたこともあった。トルコ人社会において離縁されたシングル・マザーは、家族の名誉も傷つける存在である。もはやウマイは、家族やトルコ人コミュニティにとって、「よそ者の女」であると言わねばならない。そして、ウマイが或るドイツ人男性との新しい交際を始めたとき、父カデルは娘を殺すことを決意する。

一人のトルコ系女性を通して主題化されているのは、「伝統」と「近代」¹⁾の相克を、自己決定を通じて乗り越えようとする女性の逞しくも痛ましい姿である。ここでの「伝統」とは、「行動規則や考え方を年長者や権威者から、それらを吟味したり疑問視したりすることなく引き継ぐこと」を意味する。また「近代」とは、「急速に変化する産業社会においては年長世代の規範がもはや拠り所とはなり得ないような場合がしばしばであり、そうした産業社会において自身の意見や判断を正しく持つこと」を意味する。

映画《よそ者の女》において表現されているように、ウマイの家族やトルコ人コミュニティには様々な伝統が存在する。ウマイの家族は敬虔なイスラーム教徒であり、ことあるごとに礼拝に出かける。砂糖祭りなどのイスラームの行事では親戚一同がカデルの家に集まり、その日を皆で祝う。伝統的な価値観において、特に重視されるのは「名誉」である。だからこそ、シングル・マザーという存在をカデルは許すことができない。シングル・マザーの存在は家族の恥であり、家族の名誉を傷つける。そうした存在は、トルコ人コミュニティのメンバーから白い目で見られ、「娼婦」という呼び名によって陰口を叩かれる。もし家族にそのような者がいれば、妹のラナがそうであったように、結婚話も破談になりかねない。結婚していない男女が親密な関係になることはもってのほかであり、場合によっては家族の名誉を守るため、父カデルがウマイに対して試みたように、その者を殺すことさえある。それが、いわゆる「名誉殺人」である。トルコ人コミュニティにおいては、そのようにコミュニティの利益が個人の利益よりも優先される。

他方、《よそ者の女》の中で「近代」を体現しているのは、二人のトルコ系女性である。ウマイの旧友であるアティフェとウマイの上司にあたるギュルである。二人とも自分の仕事を持ち、経済的にも精神的にも自立している。二人の働く職場はとても明るい。初心者ウマイに対する指導は、丁寧に、ときどき冗談を交えつつ、おだてながら、とてもリラックスし

1) Vgl. Amin Farzanefer, *Filmheft, Die Fremde*, Bundeszentrale für politische Bildung, 2010, S. 7.

た雰囲気の中で行われる。トルコ人家庭での教育に見られるような粗暴な点は全くない。また、ウマイの父カデルが働く印刷所がどことなく陰気で、同僚の家族の陰口を言うのとは対照的である。これら旧友と上司の二人は、同じトルコ系女性が近代社会において目指すべき模範であるとも言える。そして、ウマイ自身もこの「近代」という環境の中で働きながら勉強をし、自分のキャリアを積み上げていくことに意欲を燃やす。

しかしながら、これら二人のトルコ系女性とウマイは、生き方において目指すところが完全に一致しているわけではない。ウマイは「近代」の世界で生きることを決意する一方で、「伝統」の世界との関わりも継続させようとする。息子のジェムにイスラームの祈りを唱えることもあり、ウマイ自身が伝統の伝承者でもある。だから、近代と伝統との溝を埋めることが、物語展開の中でウマイに負わせられた役割と言ってもよい。他方、旧友にしても上司にしてもこれら二人のトルコ系女性は、伝統の世界との関係を断ち切ったところで自身の人生を謳歌する。イスラーム的伝統世界との関係を続けていたら今の自分ではなかった。そのことを二人はよく自覚している。だからこそウマイが家族との関係を断ち切りたくないと言いつつ、旧友のアティフェは息子のジェムこそがウマイ自身の家族に他ならないと諭す。上司ギェルも同様である。両親がウマイとコミュニティとのどちらかを選択しなければならない場合、両親がウマイの味方になることはない、悩むウマイに対してギェルは忠告をする。旧友も上司も、伝統と近代との両立が不可能であることをよく知っているのである。では、最終的に物語が下した結論はどうかと言えば、映画《よそ者の女》はウマイの決断に対して肯定的ではない。映画の終局においてウマイは兄弟によって命を狙われるが、結果的に兄メメットは誤って幼いジェムを刺してしまう。トルコ系の旧友や上司が忠告していた通り、伝統と近代の溝を埋めようとしたウマイの挑戦と決断は間違いだったのであり、物語は最悪の結末を迎える。

このように主題化されたトルコ系移民二世ウマイの生き方は、〈ドイツ人のディアスポラ〉というビッグ・モチーフとの関係において、2000年代とは異なる2010年代特有の新たな展開を示す。夫の暮らすイスタンブールからベルリンの実家へ戻ったウマイは、さしあたって“ホーム”を失ったとも“ホーム”に戻ったとも言える。イスタンブールで迫害されたトルコ人のウマイ母子は、祖国トルコを追われた難民としてその土地を去ったという意味において、一種のディアスポラ状態にある。だから、その意味においてウマイはルーツとしての“ホーム”を失ったと見なせる。しかし、ウマイにとって実際の郷里はどこかと言えば、それはドイツ・ベルリンのトルコ人社会であった。それゆえに、ウマイはむしろ“ホーム”に戻ってきたのだとも言える。夫ケマルがウマイを罵る際に使った「ドイツ人娼婦」という言葉に表されているように、トルコのイスタンブールという土地はウマイにとって実は単なる居留地に過ぎなかったのかもしれない。すでにドイツ的な価値観に触れて育ったウマイは、イスタン

ブルにおいてむしろ外国人であり、「よそ者の女」であったのである。

ところが、ベルリンの実家においてもウマイは再び祖国を失うことになる。ベルリンのトルコ人コミュニティはウマイを追放し、言わばウマイはトルコ人コミュニティにおける「公民権喪失 (Ehrverlust)」²⁾ という事態に直面する。ウマイは生まれ故郷にありながら再度ディアスポラ状態に陥り、「よそ者の女」となる。本来、そうした状態は必ずしも悪いとは言えない。同じトルコ系女性であるウマイの旧友と上司は、“離散した者”としてベルリンのドイツ社会に溶け込んでいる。だが、ウマイはトルコの伝統と西洋近代との間の溝を無理に埋めようとしてしまった。結果としてそれが間違いであったのであり、最終的にウマイは息子ジェムを失い、小さくとも最も大切な自身固有の“ホーム”を喪失してしまうのである。思い起こせば、《よそ者の女》は映画《容赦なく》と同じようにオープニングがエンディングを先取りしているのだった。それゆえ、形式は回帰の体裁を取っているが内容は回帰ではないため、《よそ者の女》は楽園回帰物語へのアンチテーゼとして機能していると言える。

《よそ者の女》において幼いジェムが失われる結末は、“移民と関わる者の死”という2000年代においてはまだ潜在的であったモチーフを、「名誉殺人」という具体的な社会問題を扱うことでより顕在化させる。メディア論的に見るなら、物語のこうした結末において映画《よそ者の女》は、自身の民族的ルーツに固執することを不毛なものとして告発する。そして、移民一世と移民二世との間に存在する溝を明るみに出し、実は移民コミュニティ自体の中に「平行社会」が存在していることを浮き彫りにする。

2. 《アルマンヤ：ドイツへようこそ》(2011年／銀賞) ～血族共同体から歴史共同体へ～

物語の中心人物はフセイン・イルマズという。1964年にガストアルバイターとしてドイツにやってきたトルコ系移民の一世である。“ガストアルバイター”とは、国家間の労働協定に基づいてドイツに移住してきた外国人出稼ぎ労働者のことを指す。フセインはドイツにやってきたガストアルバイターの100万1人目にあたる。本当は100万人目であったのだが、フセインは一人の男性に順番を譲ってしまったため、100万人目になり損ねてしまった。映画《アルマンヤ》は、このようないささか間の悪いトルコ系移民労働者の人生を、悲喜劇の形をとって描き出した作品である。

物語の舞台は、フセインがドイツに来てから45年経った現代のドイツである。ガストアルバイターとしてドイツにやって来たフセインは、そのままトルコに帰ることなくドイツにとどまった。フセインと妻ファトマとの間には4人の子供がいて、子供たちはすでに独立して

2) Vgl. Amin Farzanefer, *Filmheft, Die Fremde*, S. 7.

いる。ドイツで暮らす間に、フセインは2人の孫にも恵まれた。映画の序盤は、そんなフセイン一家にいくつもの問題が沸き起こってくるところから始まる。

最初の問題は、フセインとファトマがドイツ国籍への帰化申請をしたことに関するものである。妻ファトマがドイツ国籍の取得を楽しみにしている一方で、フセインはドイツ人になることが今更ながら気が進まない。加えて、フセインは妻に内緒でトルコの郷里に家を買ってしまった。しかも、一家総出でその家を見に行くという。このことが妻の機嫌をさらに損ねることになる。また別の問題が、長女レイラの娘でフセインの孫にあたるチャナンに降りかかる。大学生のチャナンは交際中のイギリス人男性の子供を身ごもるのだが、貞操を要求される未婚のトルコ系女性であることを考えれば、よけいに妊娠のことは家族に言い出しにくい。また三男で末っ子のアリにはチェンクという息子がいて、このチェンクにも問題が沸き起こる。チェンクは小学校で父アリのルーツを尋ねられるが、掲示された地図がヨーロッパ中心であるため、イスタンブールまでは載っているが、トルコ東部のアナトリアは載っていない。この点にチェンクは欧州ドイツに対して疎外感を覚える。ところが、ドイツ人チームとトルコ人チームに分かれてサッカーをする段になったとき、トルコ語を話せないチェンクは「偽トルコ人」と言われ、トルコ人チームからもつまはじきにされてしまう。トルコ人の父アリとドイツ人の母ガビとの間に生まれたチェンクは、自分が何人であるのかというアイデンティティの問題に対して幼いチェンクなりに深刻に、しかしその姿はいかにも微笑ましく悩むことになる。

自身のルーツに興味を持ったチェンクは、いとこのチャナンからフセイン一家が45年前にドイツにやってきたときの顛末を聞くことになる。チャナンの語るこの昔話が映画《アルマンヤ》において、フセイン一家のトルコへの帰郷物語と並行して、もう一つの物語の軸を形成することになる。「アルマンヤ」とはトルコ語でドイツのことを指し、「ドイツへようこそ」というサブタイトルは、かつてフセイン一家をガストアルバイターとしてドイツへ迎え入れたときのことを意味している。

トルコへの家族旅行を突然切り出されて戸惑った一家であるが、結局フセインの強い要望に応じてトルコに行くことになった。当初は気乗りしなかった家族たちも、いざ来てしまえば皆で行く旅行はやはり楽しい。そんな中、フセインは首相官邸から招待状が届いていることを告げる。100万1人目のガストアルバイターとして、みなの前でドイツ語でスピーチをするのである。フセインは孫のチェンクに手伝ってもらいながら、スピーチの文言を考える。ところが、旅の途中で悲劇が起こる。フセインがバスの移動中に急死してしまうのである。ドイツ人とトルコ人の両側面を備えたフセインは、自らの中で“移民と関わる者の死”という潜在的モチーフを体現する。そうして家族は悲しみに暮れる。フセインの死に呼応するように、水面下にあった家族の問題が一気に表面化する。しかし、それもひとまずの解決へと

至り、葬式を終えたフセイン一家にはしばしの静穏が訪れる。やがて場面は亡くなったフセインに代わって孫のチェンクがスピーチを行う場面へと変わり、映画は終局へと向かう。

映画《アルマンヤ》が主題化するのは「歴史」である。それは、フセインという一人のトルコ系移民とその家族が歩んできた「歴史」であり、そしてフセインたちトルコ系ガストアルバイターがその一翼を担って築き上げてきたドイツという国の「歴史」である。そうした「歴史」というテーマは、映画の終局においてチャナンが語った言葉のうちに見出すことができる。「我々は誰なのか?」「我々は何者なのか?」という問いに対し、ある賢者の次のような回答をチャナンは紹介する。「我々とは我々よりも先に起こったことすべての総和であり、我々の目の前で為されたことのすべてであり、我々に対して与えられたことのすべてである。我々とは、その存在が我々に最も影響を与えるものとなったあらゆる人間や事物のことであり、あるいは我々によって最も影響を与えられたものとなったあらゆる人間や事物のことである。我々とは、我々がもはや存在しなくなった後に起こることのすべてであり、もし我々がやって来なかったとしたら起こることのないことのすべてである。」ここに語られているのは、過去から現在を経て未来に連なる「歴史」の連続性である。つまり、「我々」なるものは、「歴史」の中にのみ存在するものだという思想である。

そして、これを踏まえるなら、チャナンがイギリス人の恋人に語った言葉は、映画の主題の核心を突いた表現であったことが分かる。「僕も家族の一員だ」と言う恋人に対し、チャナンは恋人のことを「胎芽の父親」に過ぎず、家族には「歴史」が必要であると言う。すなわち、家族であるためには、それまでに積み上げてきた過去が必要なのである。

ここではまた、「歴史」と対比させられている「胎芽」という言葉にも着目しなければならない。この対比が意味しているのは、家族であることには「歴史」が必要であると同時に、家族を形成するものが単なる生物学的な「血筋」に還元されないことを示唆している。この点は家族のキャラクター設定の仕方にも表れている。三男で末っ子のアリは、トルコ人であるにもかかわらず辛いトルコ料理が苦手である。ドイツ人である妻ガビが平気で食べているにもかかわらず、アリは食べることができない。トルコへ旅行した際も、ドイツ人の妻は道端の露店での食事が平気であるが、アリは衛生状態が気になってなかなか食べる気にならない。恐る恐る食べてみると味はとても口に合うのだが、実際の体には合わず気持ちが悪くなって戻ってしまう。このようなキャラクター設定は、家族というもののつながりが、生物学的なつながりに還元されないこと、つまり単に同じ遺伝的特質を持っているということに収斂しないことを示唆している。長男ヴェリのキャラクター設定に関しても特徴的である。ヴェリは子供のころからやんちゃな子で、父親のフセインは手を焼いていた。二男のモハメドとも気性が合わずたびたび喧嘩をし、その関係は大人になった今も繰り返されている。そして、物語の終盤になって明らかになるのは、実はヴェリがフセインの実子ではないことであった。

こうした物語設定は、一方において人間の性格というものが、血筋という遺伝的要因によって決定される可能性を示唆している。しかし、他方において家族というものは、そうした遺伝的なものに還元されず、一緒に過ごした月日の積み重ねによって築かれるものなのであって、そのことを物語終盤における兄弟の和解が示している。家族は“血族共同体”ではなく“歴史共同体”として位置付けられているのである。

以上のような主題をメディア論的な視点から眺めるとき、映画《アルマンヤ》は、とりわけ21世紀以降にやってきた新参の移民たちをドイツ社会へと「統合」する上で重要なメッセージを放っている。「家族」になるためには「歴史」が必要という思想は、“ドイツ人”になるためには「歴史」が必要という思想へと読み替えることができる。つまり、映画における「家族」は“ドイツ人”のアナロジーと見なすことができる。ここでの“ドイツ人”とは必ずしもドイツ国籍を持っていることを前提としない。“ドイツ人”とは、ドイツという国の中でドイツ的な価値観を共有しながら他の“ドイツ人”と協力的に暮らしている者たちのことを指す。すなわち、ドイツに「統合」されている者のことを指す。当然のことながら、家族と同様にドイツ社会もまた“血族共同体”ではなく、“歴史共同体”なのである。

フセインのようなトルコ系ガストアルバイターは、ドイツにおける本格的な移民の先達である。フセインたち移民一世の歴史は、もはやドイツ史において欠くことのできないものになっている。今現在、長年の歴史の積み重ねの上にフセインはすでにドイツ的な価値観を身につけた。他の移民映画に比べて父権的な暴力性を備えていないのは、フセインの大きな特徴と言ってよい。その意味においてフセインはすでに“ドイツ人”であると言える。さしあたって帰化申請はその象徴に他ならない。そして、そのような歴史の連続性においてチャナンのような移民三世は生れながらにして“ドイツ人”である。

しかし、そうした古参のトルコ系移民に対して、新参の移民たちはどうか？ 現在のドイツには様々な国々から外国人労働者がやってくる。近年では東欧系やアフリカ系の移民が目立つ。これら新参の移民たちは、ドイツにおいて単に物理的な空間を共にしているだけではまだ“ドイツ人”とは言えない。“ドイツ人”になるためには、チャナンのイギリス人の恋人がそうであるように、これから共に歴史を積み重ねていく努力が必要である。その点において《アルマンヤ》は、トルコ系移民を「統合」の模範例と位置づけ、他の新参の移民たちに見習うことを促している。

加えて、《アルマンヤ》に特徴的であるのは、ドイツ人やドイツ文化に対する移民側からの偏見を笑いも交えつつコミカルに描き出している点である。ドイツ人がみな規則に細かいこと、書類に勢いよくスタンプを押すこと、射撃クラブに加入していること、豚肉を頻繁に食べること、日曜日に『タート・オルト』という刑事ドラマを見ること、休暇にはスペインのマヨルカ島に行くこと、これらはみなドイツ人に対するステレオタイプな偏見である。ドイ

ツに来る前のフセイン一家はドイツ人がみな不潔で、ドイツにはジャガイモしかないと思っていた。またドイツ人は人肉を食べ、その宗教は木を神として崇める宗教だと思っていた。《アルマンヤ》は、実は移民たちの方もドイツに対して強い偏見を抱いていたことを告発する。

さらに、自身の民族的ルーツに過度に固執して統合を拒むことの無意味さも、映画は指摘する。婚前交渉はトルコ系の女性にとってもっての外である。チャナンの妊娠を知ったとき、母親のレイラはその不道徳さを嘆く。ところが、レイラの母でありフセインの妻であるファトマも、実はフセインとは別の男性との婚前交渉においてすでに長男のヴェリを身ごもっていた。またそのことをフセインも知っていた。このようにトルコ的価値観の伝統は必ずしも実態を伴っていないことを、映画は指摘する。

《アルマンヤ》がメディア論的に見れば以上のように新たな「統合」の必要性を促しているとはいえ、「統合」されない者たちの「帰国」も映画は同時に示唆する。フセインのようにドイツ国籍を取ったにも拘らず自分のルーツへの思いを保持する者は、自身の郷里に帰っても構わない。ここに〈ドイツ人のディアスポラ〉というビッグ・モチーフとの連関が生じる。ドイツ国籍を取得したフセインがドイツを出てトルコへ戻ることは、《壁に向かって》や《もう一方で》と同様に一種のディアスポラである。しかし、これら2000年代の諸作品と《アルマンヤ》が異なるのは、故郷であるはずのトルコにおいて外国人扱いを受ける点である。すでにドイツ国籍を取得したフセインは、トルコ人用のイスラーム墓地に埋葬してもらえない。結果的に妻ファトマはかつての習慣に倣って、自分たちの私有地にフセインを埋葬する。ここにフセインの死の非宗教的位置付けが浮かび上がる。イスラーム墓地に埋葬されなかったフセインは、チェンクが父アリの説明を言葉通り物理現象として受け取ったように、死後フセインはいわば水蒸気となって世界に拡散した。ディアスポラのモチーフはこの点にも体现される。映画では、旅立ちの後に残された者が、水の蒸発と同じくらい早く戻れるようにという願いを込めて水をまくトルコの慣習が描写される。しかしながら、そうした慣習とは意味が異なり、水蒸気そのものとなって辺りに漂うフセインにもはや帰るべき“ホーム”はない。フセインが買ったトルコの家がほとんど家の体をなしていなかったことは、この“ホーム”の消滅を象徴する。

3. 《女闘士》(2012／銅賞) ～難民支援とネオナチの代償～

映画《女闘士》が取り扱う題材は多岐に渡る。ドイツ映画賞受賞作という観点からしても、〈移民を背景とする者〉〈ナチ第三帝国〉〈東西ドイツ〉〈テロリズム〉〈社会病理〉などの複数の重要な題材カテゴリーが、複合的に組み合わせられている。具体的にはネオナチ、アフガ

ニスタン難民、ドイツ東部、マルキシズム、非行や闇教育などの事象が登場し絡み合う。特に事実上の虐待を伴う闇教育は一般にナチズムへの通路と見なされることがあり、他のドイツ映画賞受賞作と並んで、《女闘士》においてもそうした理解を映画の中にはっきりと見出すことができる。以上を鑑みつつ、ここでは〈移民を背景とする者〉という本稿の課題において、主人公とアフガニスタン難民との関係を中心に考察を進めたい。

主人公のマリーサはドイツ東部の小都市に住む二十歳の女性で、実家が経営するスーパーで働く。彼女はネオナチ・グループの一員で、胸にはハーケン・クロイツの刺青を入れている。恋人のザンドロは同じネオナチ・グループのリーダー的存在で、マリーサとザンドロは特にベトナム人などのアジア系やアフリカ系に対する暴力行為を日頃から繰り返していた。

そんな中、マリーサの店にアフガニスタンからの難民であるラスルとその兄がやってくる。兄弟は商品を購入するために品物をレジ台に置き、難民に配付される商品購入用の証書を見せる。ところが、マリーサはいっこうにレジ操作をしようとしなない。外国人に対する憎悪感情を持っているマリーサは、わざと二人を無視しているのである。

また別の日、マリーサは河原でこの兄弟と再会する。マリーサたちネオナチのグループがバーベキューをしているところに、ラスルとその兄がやってきて川で楽しく泳ぎ始める。するとグループのうちの一人がラスルのタオルに小便をかけ、双方がもみ合いとなる。結局、ラスルたち兄弟はしぶしぶその場を引き上げていくが、帰り際にラスルが仕返しにマリーサの車のサイドミラーを壊し、バイクで去ってゆく。その後、サイドミラーが壊されていることに気づいたマリーサはさらに憎悪を募らせ、車で二人の後を追う。そして、彼らの二人乗りバイクを見つけたマリーサは車をバイクにぶつけ、バイクを転倒させる。マリーサは高ぶる気持ちを抑えつつその場を車で走り去る。

マリーサとラスルの当初の関係は、以上のようなものだった。ところが、マリーサはいつしかラスルに援助の手を差し伸べるようになる。保護施設を逃げ出してきたラスルに対して、食べ物をただで与えたり、自分の家の倉庫に住ませたりした。しかし、ネオナチ・グループの一員として、外国人に援助をしているなどということは仲間には知られてはならない。特に恋人のザンドロには内緒である。しかしながら、あるときラスルがマリーサの車の上に寝転んでいるところをザンドロに見つかってしまう。ラスルはひどい暴行を受ける。怪我をしたラスルの様子を見て、マリーサはついにグループを抜けることを決意する。グループのアジトに乗り込み、バットで恋人のザンドロを殴りつけてラスルの仇を取る。その後、ラスルを海岸まで連れて行きスウェーデン行きのボートに乗せてやる。家族が暮らしているというスウェーデンまでの密航を手助けしてあげたのである。しかし、すべてをやり遂げたマリーサのところに、ザンドロが報復にやってくる。マリーサはピストルで撃たれ、死んでしまう。“移民に関わる者の死”というモチーフがこの作品でも体現される。

映画《女闘士》が主題化しているのは、ネオナチ・グループに属する女性が一人の難民の少年と出会い、改心するまでの心理展開である。そうした中で、マリーサがラスルの世話を焼くようになった当初の動機は、必ずしも純粋な善意によるものではなかった。彼女がラスルを手助けするようになったのは、後ろめたさを感じていたからである。マリーサが車でラスルたちのバイクを転倒させたとき、マリーサには落ち着かない状態が続く。難民の二人は死んでしまったのか？ それとも生きているのか？ そうこうしているうちに、ラスルがマリーサの店にやってくる。彼は生きていた。しかし、兄の消息が分からない。死んでしまったのかもしれない。そう思うと、マリーサはラスルの要求を断れないのである。

また、マリーサの当初の動機と同時に着目しておくべきなのは、アフガニスタン難民の少年、ラスルのキャラクター設定である。ラスルは決して好感の持てる人物としては描かれていない。彼はたびたび利己的で、ときに陰湿で、粗暴でもある。バイクの転倒後、初めてマリーサの店に現れたとき、ラスルはマリーサの後ろめたさにつけこむ。マリーサがやり返さないのをいいことに、ラスルはレジ処理をしようとするマリーサに対して意地悪く繰り返し彼女の作業の邪魔をする。あるいは、購入できる金額以上の商品を持ち帰ろうとする。保護施設においても、ラスルの態度は聞き分けがよくない。青少年ホームへの入居を説明する施設の女性職員に対し、ラスルはそれを拒否して自分は家族のいるスウェーデンに行きたいと言い張る。あるいは、その職員が制止するのも聞かず、勝手に事務所の受話器を取ってスウェーデンへの国際電話をかけようとする。あげくにラスルは世話になった保護施設から逃亡してしまう。その後は、マリーサの店にやってきて彼女に金品を要求する。要求が受け入れられない場合は、店の棚に並んでいる缶詰や玉子を床に落としてマリーサを困らせる。あるいは、廃屋で寝泊まりするラスルが雨に濡れているのをマリーサが見兼ねて自宅の倉庫に連れて来てやっても、スウェーデンへの密航を一方向的に要求するばかりで一言の感謝の意も示さない。

以上のようなラスルの利己的な振る舞いにもかかわらず、マリーサが彼の支援を続けるのは、第一に彼の兄を殺してしまったかもしれないという後ろめたさがあったからである。しかしながら、ラスルとの交流の中でマリーサの心に少しずつ変化も生じる。廃屋でマリーサが古釘を踏んだとき、ラスルが怪我の手当をしてくれた。ラスルから飴玉をもらって一緒にお茶を飲んだりもした。アフガニスタンで飼っていた鶏の動画を見て、互いに笑みがこぼれる経験もした。マリーサの心の中にあるのは、自分の犯したことへの後ろめたさだけではない。ラスルに対するわずかながらの愛着も生まれ始め、それがラスルの世話を焼く動機にもなっている。

加えて、マリーサの心境の変化を語る上で欠かせないのは、祖父フランツの存在である。フランツは若い頃兵士であった。しかし、今では年老いて体を悪くし、病院での入院生活が

続いている。フランツは孫のマリーサのことを愛しており、マリーサも祖父のことが大好きである。幼い頃のマリーサの記憶として残っているのは、両親が仕事でいないときにいつもリビングで一緒に過ごしてくれた優しい祖父の姿である。だが、その優しい祖父がついに亡くなってしまった。マリーサは悲しみに暮れると同時に、家族を失うことの悲しみを実感する。マリーサがラスルの世話を焼き続けるのは、単なる後ろめたさに加え、家族を恋しく思うラスルの気持ちへの共感が芽生えたからである。だからこそ、映画の終局において実際はマリーサがラスルの兄を死なせてはいなかったことが判明しても、マリーサがラスルの密航の手助けを止めることはない。無事にラスルを密航船に乗せたマリーサは、やるべきことをやり遂げた気持ちから満足の笑みを浮かべるのである。

さらにマリーサの心境の変化として見逃せないのは、外国人に憎悪を燃やすネオナチ・グループの連中を嫌悪する気持ちがマリーサの心の中に生まれていたことである。グループのリーダー格である恋人のザンドロに対する愛情も、すっかり薄れてしまう。こうした変化は、ラスルとの交流やとりわけ愛する祖父の死を通じて、マリーサの中に正しい心が育ってきたからに他ならない。しかしながら、それ以上に大きな意味を持っているのは、祖父フランツが亡くなる前にマリーサに対して語った言葉だろう。フランツは、彼が人生においてたくさんのひどいことを為してきたと告白し、「人はすべての代償を支払い、責任を負わねばならず、その人が生み出した汚物を取り除かねばならない」とマリーサに語った。マリーサの取った一連の行動は、祖父のこの言葉と呼応しており、彼女はすべての代償を払うべく苦勞してラスルを助け、ネオナチとの関係を断ち切ろうしたのである。しかしながら、マリーサは最終的に死に至るように、彼女のなしてきたことは、違法な形で難民を支援したり、ネオナチのリーダーを殴ったりするだけで償いきれるものではなかった。このことは〈ドイツ人のディアスポラ〉というビッグ・モチーフと共に、ある振れを抱えた映画の結末へとつながっていく。

幼少の頃いつも「リビング」で一緒に過ごした祖父フランツの存在は、マリーサにとって文字通り“ホーム”であった。であれば、祖父の死はマリーサにとって“ホーム”の喪失に他ならず、彼女はいわば精神的なディアスポラの状態にあった。一方、マリーサの記憶に登場するもう一つの祖父の存在がある。それは、砂の入ったリュックを背負って海岸を歩く幼いマリーサ自身と訓練をやり遂げたマリーサを、映画のタイトルにあるように「女闘士」と呼んで彼女を褒め称える祖父の姿である。そして、マリーサがラスルをボートに乗せて送り出した後、彼女の記憶として蘇ってきたのは、ナチズムの過去を否定して反ユダヤ主義のイデオロギーを自身に植え付ける祖父の姿であった。すなわち、祖父の死によってネオナチ・グループを抜ける決心をしたマリーサであったが、そもそも彼女に憎しみの教育を施してナチズムへと導いたのは祖父だったのである。

マリーサがラスルを傷つけたザンドロに報復するため、彼のいるネオナチのアジトへ殴り込みをかける際、母ベアは実父の本当の姿を、すなわちマリーサの祖父フランツの本当の姿を明かしてマリーサを押し留めようとする。祖父フランツは、その昔、母ベアがマリーサを身ごもったとき、母ベアを階段から突き落として彼女のお腹を踏みつけた。母ベアは、愛する祖父の死によって己を見失っているマリーサを、祖父フランツの本性を明かすことによって、祖父の呪縛から解き放とうとしたのである。母ベアはかつて語った。祖父フランツの私物を二階の窓から放り捨てるベアを見咎めてマリーサが「それはあなたの物ではない」と抗議すると、「ここは私の家よ」とベアは反論した。そして、母ベアは今、語る。「お前が今この家を去るなら、お前はもうここには戻らない」と。しかし、「すべての代償を支払わなければならない」という祖父の呪いを母ベアは娘から取り除くことはできなかった。マリーサは母の制止を聞かず「家」を後にし、そして母の言葉通り二度と「家」には戻らなかった。マリーサがザンドロに撃たれて祖父フランツが真の“ホーム”ではなかったことに気づく前に、マリーサが母の「家」を出た時点で、文字通り彼女にとっての真の“ホーム”はすでに消失していたのである。

“ホーム”であると思われた祖父が結果としてマリーサから真の“ホーム”を奪うことになるという捻れた結末は、映画の構成それ事態とも呼応する。思い起こせば、《女闘士》も《よそ者の女》と同じく、映画のオープニングがすでにエンディングを先取りする構造になっていた。それゆえ、形式は回帰の体裁を取っているが内容は回帰ではないため、《女闘士》は2000年代の楽園回帰物語に対するアンチテーゼとして機能していると言える。

4. 《ヴィクトリア》(2015年／金賞) ～資本主義社会における外国人労働力～

映画《ヴィクトリア》は、全編をワンカットで撮影する実験的手法を用いた作品として知られる。映画のタイトルにもなっている主人公のヴィクトリアは、スペインのマドリッド出身の若い女性で、3ヶ月前に仕事を求めてベルリンにやってきた。物語は、とある地下のディスコ・クラブでヴィクトリアが機嫌よく踊るシーンから始まる。明け方も近付いた午前4時頃、ヴィクトリアがそろそろ家へ帰ろうと店を出たとき、先ほどクラブの入り口で言葉を交わした若者が声を掛けてきた。名前をゾンネという。他に3人の仲間がいて、喧嘩っ早いのがボクサー、お調子者がプリンカー、そして、その日が誕生日だという若者はフースという。ヴィクトリアはドイツ語が話せないの、お互いに英語でコミュニケーションを取る。4人の若者と意気投合したヴィクトリアは、フースの誕生日を一緒に祝うことになる。

行きつけの店でビールを何本か拝借し、それを持っていつもゾンネたちが溜まり場になっているビルの屋上へと向かう。そこで5人は、たわいのないおしゃべりをする。楽しい時間は

あつという間に過ぎ、ヴィクトリアは仕事先のカフェに向かわなければならない。ゾンネがヴィクトリアをカフェまで送る。しかし、二人はまだ別れがたく、ヴィクトリアはココアをご馳走するべくゾンネを店に誘う。店にはピアノが1台置いてあって、ヴィクトリアがリストの『メフィスト・ワルツ』を披露する。とても素晴らしい演奏だった。ゾンネは深く感動する。話を聞けば、ヴィクトリアはずっとプロのピアニストを目指してきたという。しかし、自分の能力の限界を指摘されたヴィクトリアは夢を諦め、このベルリンにやってきたのだった。二人は互いに心を通わせたことを実感する。そうこうするうちに、ボクサーからゾンネに電話がかかってくる。ゾンネは行かなくてはならない。二人は再会を誓って別れた。

ボクサーからの用件は非常に深刻なものだった。かつてボクサーは刑務所に服役したことがある。そのとき、刑務所の中で彼が世話になったという人物がギャングのボスで、ボクサーはその人物への借りを返さなくてはならない。その者は4人の協力者を要求しているという。もちろん、ゾンネたちもボクサーの手伝いをするつもりである。ところが、フースが酔いつぶれてしまって人数が足りない。そこで、ヴィクトリアがフースの代わりに加わることになる。

ゾンネたちが依頼された仕事の内容は、銀行強盗だった。彼らに断わる選択肢はない。すぐに本番である。ヴィクトリアが任された役割は運転手である。ゾンネたちが銀行に押し入り、5万ユーロを持って車に戻ってくる。車のエンジンがかからず、ヴィクトリアはパニックになる。それでも何とか車を発進させる。焦る気持ちを抑えながら、ようやく安全と思える所まで辿り着く。ヴィクトリアたちが我に帰ったとき、自分たちが大金を手に入れたことに気づいた。彼女たちは、その日出会った地下のディスコ・クラブに行ってお祝いすることになる。しかし、4人は喜びのあまり羽目を外しすぎて、クラブを追い出されてしまった。それでも機嫌よく車に戻ったところで、事態が急変する。車の周りには警官が集まり、傍らではパトカーの警報灯が回っている。犯行がばれて、もう足がついてしまった。酔いつぶれて車に残っていたフースは、すでに捕まっている。逃げるヴィクトリアたちを警察が追う。銃撃戦になり、プリンカーとボクサーが撃たれた。ゾンネとヴィクトリアの二人は、付近の集合住宅の一室に逃げ込む。そこで服を着替え、赤ん坊を誘拐して住民になりすまし、見事に警察の捜査網を脱出する。しかし、ホテルに辿り着いたところで、ゾンネの様子がおかしい。彼は撃たれていたのだった。ヴィクトリアは救急車を呼ぶが、到着の前にゾンネは息絶えてしまう。ここでも多くの移民映画に通底する“移民に関わる者の死”というモチーフが繰り返される。ヴィクトリアは悲しみに暮れる。しかしながら、手元には大金が残っており、外国人である自分の身元を知る者はほぼいない。ヴィクトリアがホテルを出て遠く立ち去ってゆくところで、映画はエンディングとなる。

映画《ヴィクトリア》をかりに何かしらの映画ジャンルに括るとすれば、“クライムサスペ

ンス映画”ということになろうか。「クライムサスペンス」は、犯罪を主要な題材としつつ、スリリングな物語展開を提供することを旨とする。「クライム」は犯罪のことであるが、「サスペンス」とは、事態が常に未決定な宙吊り状態に置かれている中での不安感や緊張感のことを指す。映画はこれによって観者をはらはらどきどきさせ、次の物語展開へと興味をつなぐ。クライムサスペンス映画として、映画《ヴィクトリア》が観者への心理的効果を主眼とする以上、必ずしも映画の物語展開において人間の精神や社会の問題が主題として深く掘り下げられているわけではない。しかし、〈ドイツ人のディアスポラ〉という視点から映画を捉えたとき、《ヴィクトリア》は単なるサスペンス以上の意義を持つ。

ゾンネたちは「本当のベルリン人」を自称する。よその地域から移住してきたわけではなく、彼らはベルリンに生まれ、ベルリンで育った。彼らは互いのことを「兄弟」「家族」と表現し、その点においてもベルリンは彼らにとって“ホーム”に他ならない。また、フースが「東ベルリン」と連呼していたように、ベルリンの中でも彼らが暮らすのは東側のようなのである。映画《ヴィクトリア》が作品賞を受賞する四半世紀ほど前、東ドイツは西側へと吸収され、“地上の楽園”としての社会主義国家は消滅した。“ホーム”としての故郷を失った東ドイツ人は、言わばディアスポラの民として新たな生活を始めることになる。彼らが迷い込んだその新しい世界は、弱肉強食の資本主義社会である。かつて楽園を追われ地上で暮らすことになった最初の人類アダムが労働の罰を与えられたように、資本主義社会では自分の糧は自身の労働力によって調達しなければならない。そこはまた何よりも金がモノを言う世界であり、人々は働いて金を稼がなければならなかった。だから、マドリッドからやって来たヴィクトリアも金のために働く。ディスコ・クラブでワン・ショット4ユーロのウォッカを飲むために、時給4ユーロのカフェで彼女は日々働くのである。

ところが、「本当のベルリン人」であるゾンネたち4人組は働かない。ヴィクトリアが「あなたは働かないの？」と質問しても、彼らは無回答である。もちろん、お金がなければディスコ・クラブに入ることはできない。物語の序盤にあったように、お金を持たないゾンネたち4人は、ディスコ・クラブを追い出されてしまう。店員に向かって「いつかこのクラブは俺たちのものだ」「お前のクラブを買ってやる」と言い放つも、彼らの言葉は虚しい。しかし、ゾンネによれば「本当のベルリンはストリートにあって」、「クラブにはない」。「ストリート」では、何でも好きなものが手に入る。ここに映画《ヴィクトリア》全体を貫く“盗み”というモチーフが存在する。

ゾンネたちが盗むものは様々である。彼らは、車を盗んでヴィクトリアをドライブに誘おうとした。パーティーのためのアルコール類も、店員が寝ているすきにこっそり盗み出した。彼らは、かつて自分たちが行った盗みについて語る。ゾンネは11歳の頃トラックを盗んで高速道路を飛ばし、ポーランドまで行った。プリンカーは、ピザ屋のバイクから腹を空かせた

友人たちのためにピザを盗んだ。楽園を追放される前のアダムが、楽園にある木の実を好きに取って食べていたように、ゾンネたちは「ストリート」にあるものは何でも盗んだ。ベルリンの「ストリート」は、ゾンネたちにとって資本主義社会の中で幸運にも出現したユートピアであり、現金を必要としないアナーキーな楽園に他ならない。「ここは俺たちの場所」と呼ばれるビルの屋上は、最も象徴的な天上の楽園であった。そして、資本主義社会によって自分の労働を盗まれていたヴィクトリも、その楽園を体験することになる。そこは、基本的に何にも支配されないアナーキーな所だが、唯一の「ルール」は静寂を乱さないことである。ところが、ヴィクトリアはエヴァのごとくその「ルール」を破りたい衝動に駆られる。そして、このルールを破るという小モチーフが次の展開へと接続する。

かつてアダムが楽園において唯一、善悪の知識の木からは木の実を取って食べてはならないと禁じられていたように、やはりゾンネたちにも盗んではならないものがあつた。すなわち、それは“金”そのものである。金は労働を通じて手に入れるものであって、盗むものではない。それが資本主義社会の「ルール」であり、金と労働は資本主義という神の本質に他ならない。ところが、蛇のごときギャングのボスに要求されるまま、ゾンネたちは銀行から金を盗む。それは、一旦は成功したかに見えた。ゾンネたちは、先ほど追い出されたクラブに大金を持って舞い戻り、金を払ってクラブで遊んだ。「お前のクラブを買ってやる」という彼らの言葉は、わずかながら実現した。しかし、それは資本主義の流儀に反していた。金は労働を商品化することで与えられなければならない。禁断の木の実によって知恵をつけたアダムが原罪を負ったように、禁断の金を盗んだゾンネたちも同様に罪を免れない。そうして、彼らは追われる者となる。警察に追われるゾンネたちにとって、ベルリンの「ストリート」はもはやアナーキーな楽園ではない。彼らの“ホーム”は消失してしまった。東ドイツ人の末裔である彼らは、再びディアスポラの民となってベルリンの「ストリート」を逃げ惑うことになる。そして、労働しない「本当のベルリン人」の4人は破滅し、最終的に大金を手に入れたのが、時給4ユーロで労働力を搾取されていたヴィクトリアであった。

〈ドイツ人のディアスポラ〉という観点から行われた以上のような分析を踏まえつつ、さらに《ヴィクトリア》をメディア論的な視点から眺めるなら、現代ドイツの移民社会に対してこの映画は極めてシニカルなメッセージを発していることが分かる。ゾンネたちのナショナル・アイデンティティは、ドイツではない。ゾンネは自分たちを「本当のベルリン」と称する。ゾンネは語る。「ここにはたくさんの方がやって来て、奴らは自分たちのことをベルリンと思っている。けれども、俺たちこそが本当のベルリンだ」。この言葉は、かつてトーマス・マンが『ヴァイマルのロッセ』の中で「私こそドイツである」とゲーテに語らせた言葉の事実上のもじりとなっている。ゾンネにしてもボクサーにしても、ナショナルリティとしてドイツ人であるかどうかは不明である。ボクサーの本名はどうやら「ボクセーロ」というらしく、

「ボクセーロ」が果たしてドイツ系の名前であるかどうかは疑わしい。ヴィクトリアもゾンネに対して「あなたは全くドイツ人に見えない」と言う。すなわち、二人とも移民の背景を持つ者である可能性を残す。彼らにとってナショナリティは大きな意味を持たず、重要なのはベルリンというローカル・アイデンティティである。ゾンネは「多文化 (Multicultutre)」を称揚するが、それとベルリン・ローカリズムは必ずしも矛盾しない。

しかし、彼らは「本当のベルリン人」として自分たちを他の「ベルリン人」から特権的に差別化する。彼らは「本当のベルリン人」として、ベルリンのストリートにおける非資本主義的なアナーキズムを謳歌する。ところが、映画の結末においては、ゾンネたち本当の「ベルリン人」は消滅し、新参の「ベルリン人」であるヴィクトリアが皮肉にも漁夫の利を得るのである。「本当のベルリン人」を語って働かない者を、もはやベルリンは必要としない。ベルリンが必要とするのは、時給4ユーロの低賃金で自分の労働力を切り売りする外国人移民労働者である。そして、そうした“新しいベルリン人”は、場合によっては大金を手にする幸運に恵まれるかもしれない。

5. 《無から》(2018/銀賞) ～ネオナチ化する犠牲者～

映画《無から》は、“民族社会主義地下組織 (NSU)”といういわゆるネオナチの一集団が2000年から2007年にかけて引き起こしたテロ事件にヒントを得て制作された。それゆえ、この作品を〈ナチ第三帝国〉という題材カテゴリーにおいて論じることも可能である。しかし、この映画がドイツの移民社会を題材として扱っていることから、本稿の〈移民を背景とする者〉という題材カテゴリーにおいても取り上げておきたい。

主人公のドイツ系女性、カティヤ・イエッセンは、服役中のトルコ＝クルド系男性、ヌーリ・シェケルジと刑務所の中で結婚式を挙げる。それから何年かが過ぎ、カティヤには息子のロッコが生まれ、今では6歳になる。夫のヌーリは妻にも子供にも優しく、カティヤの生活は申し分ない。ところが、ある日、夫と子供が爆弾テロに会い、亡くなってしまう。カティヤには、犯人として思い当たる人物がいる。テロの当日、ハンブルクのトルコ人街にある夫の店の前に自転車を止めたドイツ系の女性である。鍵をかけてなかったので、そのことを注意したことをよく覚えている。カティヤの推測では、彼女はネオナチの一味と思われた。

ところが、警察はそうは考えていない。ヌーリは薬物を巡ってマフィアとの抗争に巻き込まれたのだと、警察は考えている。夫のヌーリには薬物売買の前科があり、それで刑務所にも服役していた。収入に釣り合わない立派な家、薬物容疑のある者との頻繁な通話記録、ヌーリには怪しい点があった。間の悪いことに、警察の家宅捜査によって薬物が発見される。それは、事件後に友人で弁護士のダニエーロ・ファーヴァからカティヤがもらったものであった

が、明らかに警察の心証を悪くする。加えて、カティヤが夫ヌーリと知り合ったのは、学生時代にカティヤがヌーリからマリファナを購入したことがきっかけだった。ヌーリには未だに裏社会との関係が疑われる。犯人は東欧系、トルコ系、クルド系、アルバニア系などの非ドイツ系の人間が想定される。

カティヤは絶望の淵に立たされていた。警察は、夫を悪者に仕立て上げようとしている。見当違いの捜査では、真犯人は捕まりそうもない。義母からはロッコの死を責められた。実母は愛する夫の悪口を言う。妊娠中のビルギットに対しては、家族同然の友人であったはずなのに嫉妬の思いを抑えきれない。カティヤは孤独だった。もはやカティヤに家族はいないのか？ ついに彼女は、浴槽で両手首を切って自殺を図る。ところが、そのとき弁護士で友人のダニーロから電話がかかってくる。事件の犯人が捕まった。カティヤの予想通り容疑者はドイツ系のネオナチだった。カティヤに生きる気力が湧いてくる。

裁判の被告となったのは、エダ・メラーとアンドレ・メラーの夫妻である。女の方はカティヤが目撃したあの時のドイツ人だった。警察に通報したのは、アンドレの家の隣に住む実父である。ハンブルクのテロ事件が起こったとき、犯人は息子に違いないと思って警察に知らせたのだった。メラー夫妻のガレージからは、爆弾に使用されたと思われる種々の材料が発見される。物証は確かだと思われた。しかし、被告の弁護士も盲点をつけて反論をしてくる。やがて、宿泊業を営むニコラオス・マクリスというギリシャ人が証人として出廷する。事件の当日、メラー夫妻はマクリスのペンションに宿泊していたという。名前の書かれた予約台帳も残っている。けれども、それは明らかに後から無理やり欄を作ってメラーの名前を書き足したいいい加減なものだった。マクリスは「黄金の夜明け」というギリシャのネオナチ政党³⁾の一員で、マクリスの SNS にはメラー夫妻が「いいね！」を押した形跡もある。もともと三人は、ネオナチ関係の知り合いだった。しかしながら、このような被告側の強引な主張にもかかわらず、メラー夫妻は無罪となる。カティヤが薬物を使用していたせいで、また薬物鑑定を拒否したせいで、被告人エダ・メラーを目撃したという彼女の証言能力に疑問符が付されたためである。再び絶望の淵に沈むカティヤは、無念さと自責の念を募らせつつ、途中だったサムライの刺青を彫り進める。

その後、カティヤはマクリスのホテルがあるギリシャへと向かう。ギリシャには、メラー夫妻がマスコミの目を避けるため、ドイツから逃げてきていた。カティヤは、マクリスとメラー夫妻が接触しているところをその目で確認する。三人はやはり知り合いだった。決意を固めたカティヤは、夫と息子の命を奪った爆弾と同様の釘爆弾を作成する。彼女がそれを担いでメラー夫妻のキャンピング・カーに乗り込む。直後、車が爆発したところで映画は終局

3) 日本語版の DVD では「ネオナチ」がたびたび極右と訳されているので、注意が必要である。

を迎え、“移民と関わる者の死”というモチーフが強力に体现される。

映画《無から》が主題化するの、爆弾テロによって夫と息子を失った女性が、自らの命を賭けてその仇を取るまでの痛ましく壮絶な生き様とその心理展開である。映画は全体が3つの章から構成されていて、それぞれ「家族」「正義」「海」のサブタイトルが付されている。

第1章「家族」では、主にカティヤが自身固有の家族を獲得する場面からすべての家族を失うまでの過程が描かれる。映画の序盤において、カティヤは結婚し、初めて自分固有の家族を獲得する。姓もシェケルジと夫のトルコ系の姓に改めた。そして、息子のロッコが生まれる。2人の家族と一緒に暮らす生活は、幸福この上ない。もちろん、母やその恋人、夫の両親も大事な家族である。特にカティヤの親友で、現在は妊娠中のビルギットとは家族同然の付き合いをしており、カティヤにとってかけがえのない存在である。事件の直後も家族一同がカティヤの家に集まり、悲しみを共有した。

ところが、突然、家族関係の崩壊が始まる。夫の両親は、夫と息子の遺体をトルコに連れて帰りたいと言い出す。これに対し、「あなたたちは、二度も私から家族を取り上げるつもりか?」とカティヤが反発する。カティヤの実母にしても、家宅捜索で出てきた薬物が娘のものであるということに納得がいかない。「お前の亭主がお前をこんな風にしちまったのかい?」と母がカティヤと夫ヌーリの双方を侮辱する。カティヤは、母に向かって「出て行け!」と叫ぶ。カティヤを気遣ってお茶を入れてくれようとするビルギットに対しても、彼女が子供を身ごもっていることへの羨ましさから、カティヤは「妊婦用のお茶?」と皮肉で返す。「あなたを一人にできない」とビルギットが心配しても、「一人になりたい」とカティヤは親友の思いやりを受け入れない。こうしてカティヤは夫と息子を失っただけでなく、他の家族もみな自分から遠ざけてしまう。カティヤは、文字通り「無」になってしまった。彼女にはもはや何も残されてはおらず、夫と息子のいる場所へ行こうと手首を切って自殺を図る。

孤独と絶望の淵から、つまりタイトルにもあるように「無から」、カティヤを引き上げたのは、「シェケルジ一家」の仇を取りたいという思いだった。第1章から第2章へのつなぎの場面では、カティヤたち家族のホームビデオが挿入されていて、その中では夫ヌーリがファミリー・ネーム「シェケルジ」を連呼し、カティヤが息子ロッコの壊れたラジコンを修理する。すなわち、そこでは「シェケルジ一家」の再生が示唆される。要するに、彼女が願うのは、第2章のサブタイトルにもあるように、裁判と法によって犯人に「正義」の鉄槌を下して仇を取り、一家に着せられた一連の汚名を晴らすことである。

そのためには、自身の目撃証言が有力な証拠となるのは間違いない。とはいえ、相手も手強い。被告の弁護士は、夫ヌーリの前科に言及して話を薬物問題へと誘導する。かつてヌーリは50キロの大麻所持で逮捕され、禁錮4年の刑に服した。この事実はヌーリが今でも違法な薬物売買に関わっていて、何らかのトラブルに巻き込まれた可能性を疑わせる。しかし、

相手の狙いはむしろカティヤだった。家宅捜索によって発見された薬物に被告の弁護士が言及すると、カティヤの弁護士ダニーロがその薬物は夫ヌーリのものではなくカティヤのものであることを告げる。すると、この答えを待ち構えていた被告の弁護士は、カティヤの薬物鑑定を要求してくる。もちろん相手がカティヤの心証を悪くするために薬物鑑定を要求してくることは、想定内のことだった。ところが、相手の弁護士の狙いはカティヤの証言能力そのものを問題視することにあつた。カティヤは事件当日も薬物を使用していたのではないかと薬物の影響下にあった者の証言は信用に値するのか？ 薬物の入手経路と時期を明らかにできればよいのだが、カティヤの所持していた薬物は弁護士のダニーロからもらったものなので、それもできない。カティヤ側は当初の作戦通り鑑定を拒否した。しかし、この作戦が裏目に出る。カティヤ側が証言能力の鑑定を拒否したため、彼女の目撃証言の有効性が評価外に置かれてしまったのである。

結局、メラ夫妻を有罪にすることはできなかった。夫妻に「正義」の鉄槌を下すことは叶わなかった。カティヤの無念さはこの上ない。しかも、敗因の一つは自分が薬物を使用してしまったことにある。カティヤは再びすべてを失って「無」となってしまった。しかし、彼女は再度「無から」這い上がろうとする。それは、日本語版タイトルにあるように、「二度」目の「決断」である。自身の無念さや自責の念を、そして報復への誓いを改めて刺青の痛みと共にカティヤは自分の体へと刻み込む。

第3章「海」では、主題化される主人公の生き様と心理展開の中に、〈ドイツ人のディアスポラ〉というビッグ・モチーフが極めて技巧的に体现される。第2章から第3章への移行においては、やはりシェケルジ一家のホームビデオが挿入される。そこでは、ロックとヌーリがまず海に入り、カティヤも海に入るよう誘われ、その誘いに促されたカティヤが立ち上がるどころまでが描かれる。当然のことながら、この映像は、亡くなった夫と息子のもとにカティヤが行こうとしていること、つまりカティヤの死を示唆している。この小モチーフは映画の中で繰り返し提示される。ギリシャにやって来たカティヤが泊まるペンションは、部屋の前がすぐに海岸へと通じている。「気に入りましたか？」というペンションのスタッフの問いにカティヤが「イエス」と答えたのも、夫と息子がいると思われる海が目の前にあるからに他ならない。釘爆弾による報復テロを実行する前夜も、カティヤは家族と海へ行ったときの動画を見る。そして、夫と息子に誘われでもしたかのように部屋を出て夜明け前の海岸を歩く。薄暗がりの中に荒れ模様の海が見渡せる。荒涼たる風景は、寂しく荒れ果てたカティヤの心境にむしろ馴染みやすい。海の中からは、カティヤを呼ぶ亡くなった家族の声が聞こえるのだろうか？ こうして、カティヤは自爆報復テロへの決心を固めるのである。

特に着目すべきは、自爆テロ後のカメラの動きである。カメラは上方に燃え広がる炎や上昇する煙の動きに合わせて、上方へ向けてゆっくりとパンする。やがて画面一杯に青空が現れ、

BGMとして“I Know Places”が流れる。歌声は、「私たちが行く場所を私は知っている」「ここでは高みが消えることはない」と囁く。カメラワークは、明らかにカティヤの魂が天上の世界へと昇って行くところを想起させる。ところが、やがて画面の上部から海面が逆さに現れる。それによって、カメラは半回転したことが分かる。そして、画面いっぱい海面が映し出されたところでカメラは止まる。要するに、カティヤの向かった先は海の中であった。カティヤの魂は天上世界には向かわなかった。彼女が海に向かったのは、海で夫と息子が待っていると思われたからである。

当然のことながら、そこで疑問が湧く。果たして、夫ヌーリと息子ロッコは本当に海の中にいるのだろうか？ 自爆テロを行なったカティヤは、おそらく天上の楽園には行けない。しかし、ヌーリとロッコは天上には向かわなかったのか？ ここに〈ドイツ人のディアスポラ〉というモチーフが体现される。第1章において「家族」という“ホーム”を失ったカティヤは、精神的なディアスポラの状態にあったが、第3章において再び“ホーム”へと戻ろうとする。しかし、彼女が向かった先はもちろん天上の楽園としての“ホーム”ではなく、かといって「家族」のいる“ホーム”であるかどうかとも疑わしい。むしろ彼女の“ホーム”は消失してしまったのであって、再び彼女は離散した者となって、海の中をさまようのである。

メディア論的な観点から眺めたとき、映画《無から》が発するメッセージは極めて辛辣である。というのも、ネオナチに家族を奪われたカティヤであるが、今度はカティヤ自身がネオナチ化して、報復の連鎖という悪路へと道をつなげるからである。つまり、《無から》は、テロの報復連鎖を批判するにあたって、ネオナチ化する犠牲者という表象を用いている。この映画のもとになったのは、“民族社会主義地下組織 (NSU)”が2000年から2007年にかけて引き起こしたテロ事件である。映画の終局にも明記されているように、この事件ではもっぱらその人が「非ドイツ系の出自」⁴⁾であることのみを理由にしてテロの標的とされた。ここでは、問題をドイツ人対外国人の安易な対立図式にはめ込んでしまうことがないように、注意しなくてはならない。というのも、2000年代以降の移民映画が描き続けてきたのは、外国人移民の二世や三世の姿であり、言わば事実上のドイツ人としての移民たちだからである。

映画《無から》において特徴的なのは、犠牲者側がネオナチ化してゆく姿を描くことだが、それが主人公の脱ドイツ化ないし多文化化の傾向と重なっていることにも注意しなくてはならない。しかも、それが夫ヌーリとの対照において描き出されていることにも気をつける必要がある。移民の背景を持つ者たちを犯罪裏社会と結びつける表現は、移民映画においてよく見られる現象であり、《無から》も例外ではない。しかし、トルコ=クルド系のヌーリは、出所後に大学で経営学を学び、薬物との関係を断ち、見事に更生する。トルコ人男性を描く

4) 日本語版のDVDでは「非ドイツ系」という言葉が「外国人」と訳されているので、注意が必要である。

際に見られる父権的で暴力的なキャラクターも一切ない。ヌーリは脱トルコ化され、ドイツ化され、完全にドイツ社会に統合されてしまった人物であると言ってよい。それに対してカティヤの暮らしは、多文化性を帯びる。彼女はトルコ風呂に通ったり、夫の嫌がるサムライの刺青をしたりする。やめていたはずのドラッグも、ヌーリの旧友で、おそらく移民の背景を持つと思われるダニーロからもらい受ける。また頻繁に吸うタバコの銘柄は“アメリカン・スピリット”であった。そして、最も示唆的なのは、報復テロを決意するにあたって、カティヤがデス・メタル音楽をBGMにサムライの刺青を完成させる点である。そこには恐らく“仇討ち”“神風”といった異国趣味とテロリズムとが結びつけられている。デス・メタル音楽はときにナチ・ロックとも呼ばれ、刺青と共にネオナチ独特の表象を作り上げ、映画《女闘士》においても同様の表現が多用されていた。振り返ってみれば、報復のためにカティヤが最終的に向かった場所はギリシャであり、ネオナチのイデオロギーはドイツを越えてグローバルに展開しているのだった。このようにカティヤがネオナチ化する過程は、脱ドイツ化ないし多文化化の過程と重ねられていたことを理解しておく必要がある。

本研究は科研費17K02398の助成を受けたものである。

本研究は2018年度派遣研究（短期）の研究成果の一部である。

Summary

A History of Films that have Won the German Film Award (2): The Films of the 2010s Dealing with People with a Migration Background

Hiroaki Furukawa

This paper examines the German films of the 2010s dealing with people with a migration background that have won the German Film Award for Best Feature Film. There were five films that received the award in the 2010s that deal with immigrants as the subject matter. The methodology used to examine the films includes describing the storyline, explaining the theme, analyzing through the lens of media studies, and interpreting the motif of “the German Diaspora”. While the films of the 2000s tend to represent the story of people returning “home”, those of the 2010s tend to represent the story of people losing their “homes”.