

ドイツ映画賞作品史 (5)

——東西ドイツ (2000年代)——

古 川 裕 朗

(受付 2021年 5月 26日)

監督	訳題 原題	邦題 日本語版 DVD の有無	受賞年 賞種
アンドレアス・ドレーゼン Andreas Dresen	階段の踊り場 Halbe Treppe	階段の踊り場 無	2002 銀賞
ヴォルフガング・ベッカー Wolfgang Becker	さよなら、レーニン！ Good Bye, Lenin!	グッバイ、レーニン！ 有	2003 金賞
ハンス＝クリスティアン・シュミット Hans-Christian Schmid	明かり Lichter	幻の光 無	2003 銀賞
ダニー・レヴィ Dani Levy	すべてをツッカーへ！ Alles auf Zucker!	何でもツッカー 無	2005 金賞
フロリアン・ヘンケル・フォン・ドナースマルク Florian Henckel von Donnersmarck	他人の生活 Das Leben der Anderen	善き人のためのソナタ 有	2006 金賞

本研究の目的は、21世紀以降にドイツ映画賞の最優秀物語映画賞、すなわち作品賞を受賞した一連の諸作品に関して、その作品史を作成することにある。その中で本稿は、「東西ドイツ」を題材とした作品群を取り扱う。分析考察の方針は、「移民の背景を持つ者」や「ナチ・ドイツ」を扱ったこれまでの論文に引き続き、次のように行われる。まず物語の概要を記述し、物語の主題やタイトルの意味を検討し、そしてメディア論的な視点から分析考察を行う。また〈ドイツ人のディアスポラ〉という戦後ドイツのビッグ・モチーフに着眼しての分析考察も行う。

第1章 祖国の再生 (2000年代)

21世紀、2000年代のドイツ映画賞作品賞を受賞した作品のうち、「東西ドイツ」を主要な題材とする映画には、5作品ある。それらをメディア論的な視点から精査するなら、「祖国の再生」という観点において捉えることができる。映画の登場人物は、東西冷戦崩壊後の長引く政治的・経済的混乱においてその憂き目にあう人ばかりである。程度の差こそあれ、登場人物たちの日々の暮らしは全く楽ではない。しかし、それでも映画の中では毎日をタフに生きる人々の姿が描き出され、その有り様は「祖国の再生」というキーワードによって特徴付けることができる。これら諸作品を〈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・モチーフにおいてさらに精査するなら、東ドイツ消滅後の混乱の中で、地理的にも精神的にも文字通り故郷喪失の状態にあった人々が、“ホーム”に気づく、“ホーム”を取り戻す物語となっている。こうした傾向は、「移民を背景とする人々」や「ナチ・ドイツ」を主要題材とした他の2000年代の諸作品と一致する。

1. 《階段の踊り場》(2002年／銀賞) ～青い鳥症候群～

ウヴェ／エレン夫妻とクリス／カトリン夫妻は、大変に仲の良い、お互いに気心の知れた友人同士である。4人は昨晚もウヴェ／エレン夫妻の家に集まり、昔のスライドを見ながら大笑いをして過ごした。皆ひどく酔っ払っていて、騒がしくも楽しいひと時だった。とはいえ、普段の生活がいつも楽しいものというわけにはいかない。ここはユーロが導入される前のドイツ北東部の街、フランクフルトである。「フランクフルト」と言っても、ドイツ中西部の大都市フランクフルト・アム・マインのことではない。ポーランドとの国境、オーダー川沿いにあるフランクフルト・アン・デア・オーダーである。ここでの生活にはそこはかとなく陰鬱な気分が漂い、バックには物悲しい音楽が流れる。

まだ夜が明ける前から人々の活動が始まる。クリスは「ラジオ24」というラジオ放送で、マジック・クリスという名前を使い、星占いなどの番組を担当していた。「こちらはクリス、パワータワーから持続パワーと共にお届けしています。」いつもの決め台詞を陽気な声で叫ぶものの、同じことの繰り返しで当のクリス自身にパワーがみなぎってこない。妻のカトリンにも元気がなかった。彼女は国境沿いの駐車場で働く。傍にあるラジオからは夫クリスの声が聞こえてくる。彼の言葉はときに秘密のメッセージにもなっていて、その内容がカトリンの気持ちを余計に沈ませる。クリスには前妻との間に生まれた年頃の娘がいるのだが、どうやら今晚、家に訪ねてくるらしい。

「ハルベ・トレッペ(階段の踊り場)」という名前のインビス(軽食店)を営む友人のウヴェにとっても、日々の暮らしはそれほど楽しいことばかりではない。朝早くからスーパーで大量のビールや食材を購入手、それを店まで運ぶのも一苦勞である。インビスの仕事は夜遅くまで続き、休憩の時間もあまり取れない。店の前では一日中バグパイプを吹いている男がいて、これもウヴェを苛立たせる原因の一つとなる。香水専門店働くウヴェの妻エレンにとっても、最初はいつも通りの慌ただしい朝だった。バタバタと二人の子供を学校へと送り出し、自分も出勤の準備を始める。すると聞きなれない携帯電話の音が鳴り、出てみるとクリスからであった。前の晩カトリンが携帯を置き忘れていって、そこにカトリンの夫クリスが電話をかけてきたのである。この電話がきっかけとなり、二人の関係は急接近していく。

エレンとクリスが不倫関係へと進んでいく際には、不運にもエレンの気持ちが夫ウヴェから離れていく出来事がいくつも重なった。その日、エレンは夫ウヴェとシステム・キッチン

を見に行くことを楽しみにしていた。しかし、インビスの仕事が忙しいヴヴェエとしては、昼休みの時間を潰してまでシステム・キッチンを見に行くことに意義を見出せない。エレンの方も、気乗りしない夫の様子を見れば、楽しい気分を壊されてしまう。二人の心のすれ違いはさらに続く。朝、エレンがいつものように身支度をしているとバスタブの中に大きな肉の塊がいくつも転がっていた。店で使う食材をウヴェエが一時的に保管しておいたのである。不快な光景にエレンは朝の爽やかな気分を台無しにされ、夫に不満を言いたくて仕方がない。ところが、エレンが部屋の窓を開けたままにしていたことで、飼っていたインコのハンス・ペーターが逃げてしまった。そのことでウヴェエはエレンに辛く当たる。エレンの心は完全に夫を離れ、親友カトリンの夫クリスへと向かった。

他方、クリスの方でも妻カトリンからエレンへと心が移っていく出来事が続く。カトリンに対して大きな不満があるわけではない。けれども、カトリンには大らかだが大雑把で不器用なところがあった。大事なグラスを割ったり、洗濯物の干し方が雑だったりする。間の悪いことに、乗っていたバイクが故障したりもする。このことはもちろんカトリンの責任ではない。しかし、通勤用にクリスの車を貸して欲しいとたびたびせがまれるのは、クリスにとって煩わしいことだった。

エレンにしてもクリスにしても、互いが自分のパートナーより素敵に見えた。エレンにとっては夫よりもラジオのパーソナリティーを務めるクリスの方がカッコよく見える。クリスにとっては粗雑な妻よりも香水店で働くエレンの方が魅力的に映った。いつしかエレンとクリスは何度も関係を持つようになる。この不倫関係は、それぞれの家庭を壊すことなくしばらくの間、密かに続けられた。しかし、二人がクリスの家のバスルームの中で一緒にいるところを帰宅したカトリンに見つかってしまう。両夫婦は話し合いの場を持つが、エレンとクリスはそれぞれのパートナーと別れ、家を出て二人で暮らす道を選択した。ところが、いざ新居を探すとなると、なかなか条件に見合う住居は見つからない。やがてクリスの気持ちはカトリンへと戻り、それぞれの夫婦が元の鞘に収まっていく流れの中で物語はエンディングへと向かう。

映画《階段の踊り場》が主題化するのは、中年夫婦の倦怠と幸福願望である。エレンにしてもクリスにしても、それぞれのパートナーとの日々の暮らしにおいて、必ずしも二人が深刻な問題を抱えていたわけではない。しかし、同じことが繰り返される日常に飽き飽きしていることも否定できない。マンネリ化した状況を脱したいという漠然とした願望を、常に二人は心のどこかに潜ませている。本当の幸福はもっと別のところにあるのではないか。そのような淡い期待を抱く中で、パートナーに対する小さな不満を少しずつ募らせていく。エレンとクリスが互いに惹かれあったのは、そのようなときに他ならない。エレンとクリスには、お互いが新たな幸福を日常にもたらしてくれる存在に感じられたのである。

このような文脈において、映画の中では「住居」というモチーフが幸不幸を具現するものとして大きな役割を担って浮上してくる。例えば、クリスの娘がボーイフレンドのイエンスを家に連れてくるようになって、クリスとカトリンとの幸せな居住空間は著しく侵害されるようになった。イエンスは、非常に不愛想で厚かましい青年として描かれる。クリスの家を初めて訪れた際も、彼はほとんど挨拶をしない。家の冷蔵庫を開けて、クリスやカトリンの食べ物を断りもなく勝手に取り出そうともする。その傍若無人な振る舞いに、クリスもカトリンもげんなりとする。これからしばしばイエンスが我が家を訪問するのだろうか？ そう思うと気が滅入ってくる。このように映画の中では「住居」という存在が幸福を体現し、居住空間を持続的に侵害されることが分かりやすい不幸の在り方として描き出されるのである。夫クリスの不倫が発覚したときも、カトリンの怒りの表現は住居に関わる仕方で行われた。クリスに向かってカトリンは言う。エレンと「一緒に住居に移れ」[1:15:24]、と。クリスが自分と同じ居住空間に存在するということが、カトリンには耐え難い。そうしてカトリンは、クリスの持ち物を自分の部屋の外に出すことによって自身の怒りを表現するのである。

同様に、エレン／ウヴェ夫妻の幸不幸の在り方も、住居と関わる形で表現される。さしあたり日常生活に関するエレンの不満は、エレンが夫ウヴェと一緒にシステム・キッチンを見に行くというエピソードにおいて表現される。住居というものはそれ自体が幸福願望を具現するものであるが、とりわけキッチンを重視するドイツの生活文化にあって、新しいシステム・キッチンを見学しに行くという行為は、本来、個人の生活における最も幸せな時間であってもよい¹⁾。ところが、夫婦には温度差があって、夫ウヴェは昼休みを削ってまでシステム・キッチンを見学することに喜びを見出せない。こうした気持ちのズレを通して表現されるのが、夫婦の倦怠である。エレンの日頃の不満はこうした気持ちのズレにあって、彼女が何に飽き飽きしているかと言えば、キッチンそのものに対してだけではなく、夫ウヴェとの関係性に対してであるということがこの場面において示唆される。

エレンとクリスの不倫が発覚して二組の夫婦4人が話し合いの場を持ったときも、エレンの夫ウヴェに対する日頃の不満は「住居」に関わる物言いの中で表現される。クリスとの言い合いで苛立ったウヴェは、ドアを開ける際に音を立ててその苛立ちを態度に表した。エレンがこのことに不満を示すと、「俺の家 (Wohnung) では俺がやりたいことをする」[1:03:28]、とウヴェはエレンの訴えを意に介さない。ウヴェの物言いに半笑いで反応するエレンの様子には、そうしたウヴェの尊大な振る舞いこそが常々エレンが不満に思っていたことの主要因であったことが示唆される。夫婦関係に対してエレンが飽き飽きしていることが、

1) 映画《アイヒマンを追え》においても、「新しい台所」が個人生活の幸福を表現するものとして社会正義に対置されていた。拙論「ドイツ映画賞作品史 (4)——ナチ・ドイツと闇教育 (2010年 代)——」『修道商学』第61巻第2号、2021年、136-140頁

ここでも住居と関係づけて表現される。

加えて、そうした倦怠の意識が、同じく「住居」を通じて表現されるエレンの幸福願望と密接に連動していることにも注意したい。というのも、住居に対するエレンの倦怠と願望はそれが一定程度、充足・解消されると、さらなる倦怠と願望を再生産するからである。それは倦怠の解消と願望の充足に伴う一種のねじれた反動と言ってよい。エレンは住居に対して常に倦怠の感情と何らかの幸福願望を抱いている。ところが、その願いが夫によってある程度かなえられると、夫は自分の本当の願いを分かってくれていないという新たな嫌気が生じ、別の新たな幸福を模索しようとする衝動へとつながるのである。このことが顕著に現れるのは、クリストの不倫現場をカトリンに見つかってしまった後の場面である。エレンが自宅に戻ったとき、夫のウヴェはエレンのためにキッチンを改良して待っていた。ウヴェは新しく取り付けした換気扇をエレンに対して誇らしげに作動させてみせる。ライトを点けたり消したりしてみせる様子も得意げである。換気扇を取り付けるためには、戸棚を取り外さなければならなかったとも語る。ところが、その瞬間にエレンの表情は曇る。戸棚を取り外すことは、どうやらエレンの希望とは違ったらしい。自分の本当の気持ちを理解してくれない夫に対して、エレンは再び倦怠の感情を募らせる。他に好きな人がいることを思い切って夫に打ち明けたのはその直後であり、まもなくしてエレンはクリストの新住居に新たな幸福を探し求めることになる。

似たようなことが映画終局の場面において繰り返されることにも着目したい。エレンとクリスは新しい住居を探し求めるが、新居が決まる前にエレンはクリスから別れを告げられてしまう。エレンがウヴェの住む元の家に戻ったとき、傷心のエレンを迎えたのは新品のシステム・キッチンであった。エレンは涙を流し夫ウヴェと抱擁を交わす。「新しいキッチン、新しい幸福」[1:38:30]、そうウヴェは語る。今度こそエレンは喜んでくれる、とウヴェは思ったに違いない。ところが、「新しいキッチン」はエレンにとって「新しい幸福」ではなかった。エレンは涙を流しながら訴える。「あなたは全く何も理解していなかった」、と。そして続ける。「私は出て行く」「私は引っ越す」、と。そう言ってエレンが最終的に取った行動は、夫婦二人と子供二人がゆったりと暮らすことのできる新居を探すことであった。このようにして、エレンの願望はそれが満たされると別の新たな願望が生じ、それが同時に自分を理解しない夫に対する倦怠の気分となって新たな幸福願望の再生産を後押しするのである。

以上のような「住居」と関係付けられた主題提示を理解する上で、エレン／ウヴェ夫妻が飼っているインコ、ハンス・ペーターの存在を忘れてはならない。というのも物語の序盤において逃げ出してしまったインコのハンス・ペーターは、映画の終盤において元の家に戻ってくるからである。クリストと別れたエレンが家に戻ってきたとき夫のウヴェはととても喜んだ。ところが、「あなたは全く何も理解していなかった」「私は出て行く」「私は引っ越す」という

言葉をエレンから投げかけられ、再びウヴェは深く落ち込んでしまう。ハンス・ペーターが戻ってきたのはそのようなときであり、これによって物語の結末が概ねハッピー・エンドであることが示唆される。要するに、映画《階段の踊り場》は、いわゆる典型的な「青い鳥症候群」の物語なのであって、倦怠期を迎えた中年夫婦が他所に幸福を求めたものの、真の幸福は意外にもと言うべきかやはりと言うべきか、実は身近にあったという主題を展開するのである。

この点において注意すべきは《階段の踊り場》という映画のタイトルとの関係である。映画は真の幸福が身近にあることを主張し、自身の幸福を安易に別のどこかに求めることを戒める。しかし、幸福を求めて現状を変えることそれ自体を否定しているわけではない。というのも、今以上の幸福を求める「青い鳥」願望はエレンが夫の元に戻った後も一家の引越しという形で相変わらず継続されるからである。それは人生において決して消えることのないものである。ただ、そうした願望は、与えられた現在の環境を一挙に投げ出して一足飛びに叶えられるものではない。人は人生において常に新たな願望を抱えているとしても、その願望の実現は与えられた状況の中で少しずつ達成へと向かうほかないのである。それゆえ、中年の倦怠期を迎えた二組の夫婦は、タイトルにあるように「階段の踊り場」にいるようなものである。人は一旦そこで小休止し、時が熟したならばその機会を逃すことなく再び前を向いて歩き出せばよい。映画のタイトルは概ねそのようなメッセージを伝えている。

こうしたメッセージをメディア論的な視点から眺めるなら、それがさらなる大きな意味をもたらすことにも気づく。映画の終局ではクリスが自身の星占い番組において、5月8日生まれの牡牛座の者に向けてメッセージを送る。5月8日生まれの牡牛座とはカトリンのことを指し、クリスはこの星占い番組を通じて復縁のメッセージをカトリンに向けて送ったのだった。ここで5月8日が第二次世界大戦におけるドイツの敗戦日であることを思い起こさなくてはならない。5月8日生まれの牡牛座とは、つまり戦後に生まれ変わったドイツ自身のことであり、ドイツ国民全体を指していると言える。したがって、クリスのラジオ・メッセージが最終的に映画全体の趣旨を締めくくる役割を与えられていることを鑑みれば、映画全体が提供するメッセージは、メディア論的な視点において戦後ドイツ全体に向けられたものとしても機能することになる。その際、映画の舞台がフランクフルト・アン・デア・オーダーに設定されているということも考慮に入れておく必要がある。オーダー川はナイセ川と共に戦後新たに確定されたポーランドとの国境線をなし、その位置は戦前に比べて大きく西へと後退した。そのためオーダー川およびその国境沿いの街フランクフルトは、戦後ドイツの悲哀を象徴するものの一つと言える。

以上のことを踏まえるなら、映画《階段の踊り場》の物語は戦後のドイツがたどった道行に重ね合わせることができる。すなわち、二組の夫婦を通じて映画が示唆するのは、祖国ド

イツの崩壊と再生の姿である。敗戦後まもなくしてドイツは東西に分裂し、1990年になって再統一を果たした。クリス／カトリン夫妻にしても、エレン／ウヴェ夫妻にしても、夫婦がいったん離れ離れになって再びよりを戻したことは、そうしたドイツの分裂と統一を象徴している。再統一を果たしたドイツは、2000年代になっても東西における経済的な格差を克服していない。旧東ドイツの国民の中には社会主義時代を懐かしむ者も出てくる。しかし、映画は語る。現状に満足できずどこか他所に幸福を求めたくなったら、今は「階段の踊り場」にいると思えばよい。そして、機が熟したらそれを逃すことなく再び歩み出せばよい。ラジオのクリスも語る。「旅に出なさい」「あなたの夢を実現させなさい」「過ぎ去ったことを嘆いてはならない」[1:42:19]、と。

こうした視点を取るとき、ウヴェの店の前で音楽を演奏する移民たちの存在の意味も明らかとなってくる。「階段の踊り場」を意味する映画の原タイトル「ハルベ・トレッペ」は、映画の中ではウヴェが経営するインピスの名称であり、ウヴェの店は文字通り階段の踊り場に設置されている。その店の前では、日々、移民たちが異国の音楽を奏でている。その人数は日毎に増えていき、その者たちをウヴェが自分の店に招き入れるところで映画はエンディングとなる。物語の流れが戦後ドイツの辿った道と重ねられているとするなら、ウヴェの取った行動はまもなく公式の移民国へと転換するその後のドイツの姿を予告していると言えるだろう。

〈ドイツ人のディアスポラ〉というビッグ・モチーフに照らして映画《階段の踊り場》を考察するなら、この映画は「移民の背景を持つ者」「ナチ・ドイツと闇教育」という題材を扱った他の2000年代のドイツ映画賞受賞作と同様に、“ホーム”に気づく、“ホーム”に帰る物語であったと言える。新たなる幸福を求めて「家」を出たクリスとエレンは、二人の新居を模索するもののなかなか良い物件が見つからない。それは文字通り“ホーム”を喪失した精神的なディアスポラの状態にあったと言える。やがて二人は自身の本当の“ホーム”が何であったかということに気づき、それぞれの家族、パートナーの元に戻るのである。また、こうした離反と復縁の物語が戦後ドイツの分裂と再統一と重ねられているということを鑑みれば、戦後のドイツ国民の精神的なディアスポラ状態およびその“ホーム”たる祖国の回復が映画においては示唆されていたと理解することができる。

2. 《グッバイ、レーニン!》(2003年／金賞) ～嘘から生まれた真実～

1978年8月26日、東ドイツは栄光に包まれる。東ドイツの宇宙飛行士ジークムント・イエーンがソユーズ31号に乗ってドイツ人初の宇宙飛行に旅立ったのである。一方、アレックス少年の家庭では転落が始まった。アレックスの父ロバートが、西側の女性と恋仲になり西ドイツに逃げてしまったのである。アレックスの家にはシュタージ(国家保安省秘密警察)がやっ

てきて、母クリスティアーネを問い質す。母はショックで口がきけなくなり入院した。8週間後に母が戻ってきたとき、彼女はすっかり変わっていた。クリスティアーネのエネルギーは社会主義教育や社会奉仕活動に注がれるようになり、東ドイツ政府から「祖国功労勲章」を授与されることにもなった。父の話題は家庭から消え、いつしかアレックスは東ドイツで二人目の宇宙飛行士になることを夢見るようになる。

それから10年経った。アレックスはテレビの修理工になっている。宇宙飛行士の夢は実現していない。1989年10月7日、その日、ドイツ民主共和国（DDR）の建国40周年を祝って記念パレードが行われる。しかし、その夜、大勢の市民が自由と民主主義を求めてデモを行うべく通りに集まった。そのデモにアレックスも参加していた。アレックスがリングをかじりながら歩いていると、彼はリングを喉に詰まらせてしまう。一人の女性が背中を叩いてくれたおかげで、アレックスはリングを吐き出すことができた。やがてデモ隊は解散を要求する警官隊と衝突し、街は混乱状態となる。人々は殴られ幾人もの逮捕者が出た。アレックスも逮捕された。その様子を記念式典へと向かう母のクリスティアーネが目撃し、ショックで気絶してしまう。

クリスティアーネは昏睡状態に陥る。その間にベルリンの壁が崩壊した。西側の文化が一気に東へと流れ込んでくる。姉のアリアーネは経済学の勉強をやめ、バーガーキングで働き始めた。デモのときリングを詰まらせたアレックスを助けてくれた女性とは、母が入院する病院で再会する。彼女はララといってソ連からの看護実習生だった。いつしかアレックスはララと交際するようになる。アレックス自身は衛星テレビのアンテナを売るセールスマンになっていた。

8ヶ月後、クリスティアーネが意識を取り戻す。医者からは強い刺激を母に与えないよう注意をされた。懸念されるのは、社会主義の祖国東ドイツが無くなってしまったことを母が知ってショックを受けることである。そこでアレックスは母にショックを与えないよう彼女を自宅に引き取り、すべての情報をシャット・アウトすることにした。そこからアレックスの奔走が始まる。部屋の内装を壁崩壊以前の状態に戻した。服装を東ドイツ時代のものにした。テレビやラジオを部屋から撤去した。食べ物は東ドイツ時代の容器に入れて差し出す。母の誕生日にやってきた友人や教え子たちにも、東ドイツがまだ存続しているふりをしてもらった。どうしてもテレビを見たいという母のために、東ドイツ時代の映像をつなぎ合わせてフェイクニュースを作った。母はそうしたアレックスの生み出した偽りの東ドイツを信じた。しかし、あるときクリスティアーネは、部屋を抜け出してついに東ドイツの真の姿を目撃してしまう。通りに出たクリスティアーネの前を撤去されたレーニン像がヘリコプターに吊るされて通り過ぎていく。それは「グッバイ、レーニン！」というタイトルに示されているように、社会主義の終わりを象徴する場面であった。このときもアレックスはフェイク

ニュースを作って母を納得させる。

アレックスが母に嘘をつき続けている一方で、母クリスティアーネの方も実は嘘をついていたことが明らかとなる。父ロバートは西側の女性と駆け落ちしたのではない。父は先に西側へと亡命し、母も子供たちを連れてその後を追う手はずになっていた。しかし、母にはその勇気がなかったのである。このことを告白したその晩、母の容体が急変する。母の命が危ないことを父に知らせるため、アレックスは父の住む西側へと向かう。父と離れ離れになって10年以上が経っていた。アレックスには新しい妹と弟のいることが分かった。その後、父は入院している母の元を訪れ、母も父との再会を果たす。

やがて東西ドイツが正式に統一される日が近づいてくる。アレックスには、母のために生み出した偽りの東ドイツをそろそろ終了させる潮時であるように感じられた。再度アレックスはフェイクニュースを作る。そのニュースの中ではかつての宇宙飛行士ジークムント・イエーンが国家評議会議長となり、東西ドイツの統一が宣言される。こうして偽りの東ドイツは現実世界の東ドイツと同様に世界から消滅した。母クリスティアーネがこれを見届けた後、映画はエンディングへと向かう。

映画《グッバイ、レーニン》の主題は、「真実の愛と理想」である。そうした主題を提示する上で有効に作用するのが、映画に登場するいくつもの嘘や偽りである。いかにも本物らしく見えるという点に着目するなら、それらを総じて「仮象」²⁾と呼んでもよいだろう。映画の中に登場する最も大きな仮象は、母クリスティアーネのために生み出された仮象の東ドイツである。そして、それを支えるのが個々の仮象の数々である。復元された壁崩壊以前の部屋の内装、東ドイツ時代の服装、東ドイツ製のラベルに貼り替えられたピクルスの瓶詰、「アクチュエーレ・カメラ」という当時のニュース番組の映像を切り張りして作ったフェイク・ニュース、そして偽の経歴を語る恋人や友人たち。これらはみな単なる見せかけの仮象であって、消滅したはずの東ドイツはそうした個々の仮象を通じ、母クリスティアーネに対してまことしやかに存在し続けることになる。

かりにこれらを“作られた仮象”と呼ぶなら、“暴かれた仮象”と呼ぶべきものも映画の中には登場する。建国40周年を祝う軍隊パレードによって示される東ドイツ国家の威信は、一種の仮象であったと言ってよい。それが仮象であることを暴くのは、外のパレードによって小刻みに振動する住居の存在である。国家の威信を象徴する軍隊パレードが安普請の住居と並べ置かれることによって、そうした国家の威信が見せかけであることが示されるのである。加えて、東ドイツ・マルクも実は仮象であったことが暴かれる。東西ドイツの通貨統合の際にアレックスは東ドイツ・マルクを西ドイツ・マルクに交換しようとするが、期限切れのた

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

め東ドイツ・マルクは紙切れになってしまった。そうして東ドイツ・マルクはその本質において仮象の通貨であったことが露呈する。さらに母クリスティアーネの人生も、実は仮象であった。父ロバートが西側に渡り母と子供たちだけが東ドイツに取り残されたのは、父が西側の女性と駆け落ちしたからではなく、母自身に亡命する勇気がなかったからである。母が東ドイツの国家社会主義体制（Staatssozialismus）に深く傾倒したのも、そういった事実を蓋をするためであった。

しかしながら、そうした「仮象」が映画の主題である「真実の愛」や「真の理想」と絶対的に対立するものとして登場してきているかという点とそうではない。映画が示すのは、そのような仮象と真実との一体性である。「グッバイ、レーニン！」というタイトルにも表れているように、映画ではマルクス・レーニン主義というイデオロギーが仮象であったことがレーニン像の撤去によって示される。その際、ヘリコプターに吊るされたレーニン像が夕焼け雲の彼方に消えていくという映像表現に注意しなければならない。夕焼け雲は別の場面においても重要なモチーフになっていて、アレックスは次のように語る。「真実は、僕が母の通常の知覚と容易に一体化させてしまうことができるような曖昧な事柄に過ぎなかった」[1:02:59]、と。真実は夕焼け雲のように曖昧であり、何が真実で何が仮象であるかを簡単に言い当てることはできない。映画《グッバイ、レーニン！》はそのように語る。

映画の主題内容をより詳細に分析するなら、むしろ真実は仮象と共にあるという点が映画の趣旨であると言ってよいだろう。アレックスが偽りの東ドイツを生み出したのは、大好きな母のためであった。母クリスティアーネが東ドイツの国家社会主義体制に傾倒する姿勢を見せたのも、東ドイツ社会の中で子供二人を抱えて安全に暮らしていくためであった。アレックスにしてもクリスティアーネにしても、嘘をついたのは相手に対する愛情からである。映画のエンディングにおいても、その方向性は変わらない。仮象の東ドイツを終わらせるにあたってアレックスが取った行動はさらに偽りを重ねることであり、やはりこの行動も母にショックを与えないための気遣いからであった。一方の母クリスティアーネも、亡くなる間際においてアレックスに対する愛情から新たに嘘を重ねる。母は実際の東ドイツが消滅していることを本当はすでにララから聞かされて知っていた。けれども、母はアレックスの嘘に気づいていない振りやを亡くなるまでし続ける。これもアレックスに対する愛情から生まれた偽りに他ならず、自分に対する息子アレックスの心遣いを無にしないようにというクリスティアーネの思いやりがそうさせたのであった。このように数々の嘘や偽りは互いに対する愛情から生まれたのであって、「真実の愛」という映画の主題はそのような「仮象」という存在を通じて提示されるのである。

加えて、そういった仮象からは「真の理想」というさらなる主題が生まれることも忘れてはならない。母クリスティアーネが寝室を抜け出して壁崩壊後の旧東ドイツの現状を目の当

たりにしたとき、アレックスは再びフェイク・ニュースを作って母を納得させようとした。そのニュースの内容は、西ドイツの住民が西側資本主義の競争社会に疲れ切って東ドイツに逃げてきたというものである。アレックスは言う。「僕が母のために作り上げた東ドイツを僕はもしかしたら自分で望んでいたのかもしれない」[1:22:50]、と。そして、アレックスの望む仮象の東ドイツに関し、「人々が私たちの国を求めている」[1:23:12] と言って母クリスティアーネは感激する。母が提案したのは、西ドイツからやってきたという仮象の難民を助けるために自身の別荘を提供しようというものだった。ここにクリスティアーネの「真の理想」が浮かび上がってくる。母が東ドイツの国家社会主義体制に傾倒していたというのは、確かに偽りであった。しかし、教育活動や社会奉仕活動に注がれた母の情熱がすべて嘘であったかというところではない。母は「集団 (Kollektiv)」を重んじる同僚たちからあまりに「理想主義的 (idealistisch)」であると評されたことがある [52:20]。そうした母が、アレックスの望む仮象の東ドイツの中に言わば母自身の「理想」を見いだしたのである。

母とアレックスの共通の理想は、物語の終盤において概念的な輪郭を与えられていく。自身の生み出した仮象の東ドイツを終わらせるにあたって、さらにアレックスはフェイク・ニュースを重ねた。仮象の東西ドイツは現実とは真逆に東ドイツが主導する形で統一がなされ、新しい指導者となるジークムント・イエーンがその記念演説を行う。そこで提示されたのは、社会主義の新たな理念であった。それは「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」[1:48:04] である。真の社会主義は「集団」主義的に他者を「敵 (Feinde)」[1:47:45] と見なして壁を巡らすことではなく、「他者と共に生きる」という理念を「実行に移す (wahr machen)」[1:48:15] こと、すなわち理念を「真実 (wahr)」へと「もたらす (machen)」ことである。アレックスはイエーンにそのように語らせた。母クリスティアーネはこうしたアレックスの理想に深く感激し、互いの理想が共通であることが確認される。このようにして、「真の理想」という映画の主題に関しても、「真実の愛」の場合と同様に「仮象」という存在を通して語られるのである。

「真実の愛と理想」という主題展開をメディア論的な視点から眺めたとき、映画の主張はとりわけ旧東ドイツ国民に対して具体性を帯びたものとなる。映画の公開された2000年代前半は統一から10年以上が経ったとはいえ、東西の格差はまだ決して埋まったとは言えない。そうした状況において、昔の方がましであったと社会主義時代を懐かしむ者も出てくる。そのような中で映画《グッバイ、レーニン！》は、改めて旧東ドイツ国民に対して統一ドイツ国民としての自覚を促す。とりわけ「他者と共に生きる」という新しい社会主義の理念は旧東ドイツ国民を強く勇気づける。西側の資本主義社会で暮らす父口パートの姿をアレックスが初めて目の当たりにしたとき、その暮らしぶりはアレックスが想像していたような俗悪なものではなかった。父の暮らしは豊かで洗練され、友好的な雰囲気満ちており、その姿は「他

者と共に生きる」という新しい社会主義の理想を一定程度、実現しているようにも見える。それゆえに、新しい社会主義は必ずしも資本主義と対立するものではない。両者は両立し得る、そう映画は主張する。

改めて着目すべきは、真実と仮象との関係である。かつての東ドイツは振り返ってみれば確かに「仮象」の国家であったかもしれない。しかし、映画の中では「真実の愛」から「仮象」が生まれ、その「仮象」から「真の理想」が生まれたように、「仮象」は「真の理想」に至る上での必然的な道りであった。「真の理想」に至るためには「仮象」の段階を乗り越えなければならず、その原点にあったのは他者を思う愛情に他ならない。であれば同様に、実際の東ドイツという国家もその出発点にあった情熱は真実であったのであり、たとえ東ドイツが結果的に「仮象」であったとしても、その国家の存在はさらなる理想の国家を目指す上でドイツ国民が乗り越えなければならない試練の一段階であった。映画《グッバイ、レーニン!》は旧東ドイツ国家の誕生と消滅をそのように意義付け、旧東ドイツ国民の喪失感を救済の方向へと促すのである。したがって、メディア論的な視点においては、《階段の踊り場》と同じように《グッバイ、レーニン!》においても「祖国の再生」が主張されていたと言える。

〈ドイツ人のディアスポラ〉という戦後ドイツのビッグ・モチーフに照らすなら、2000年代の他のドイツ映画賞受賞作と同様に、映画《グッバイ、レーニン!》は“ホーム”に帰る物語であったと言ってよい。東ドイツの崩壊を目の当たりにしたアレックスはまさしく故郷喪失の状態にあったわけだが、統一ドイツとして祖国が再生することにより“ホーム”を取り戻すことになる。また《グッバイ、レーニン!》の物語は本質的に父性の喪失と回復の物語でもある。アレックスには実際の父ロバートと精神上的の父ジークムント・イエーンの二人がいる。両者とも物語序盤において姿を消し、物語の終盤において再び姿を表す。双方とも映画の中では祖国東ドイツを代理表象する存在であり、両父親の退場と再登場は祖国の消滅と再生を意味する。

加えて映画が擬似キリスト教的な物語構造を持っているということにも注意しなくてはならない。キリスト教的モチーフとの関わりは、とりわけ母クリスティアーネが病室を抜け出した場面において、西側から持ち込まれたキリストの肖像画と撤去されるレーニン像との交代劇という形で暗示される。映画冒頭には父ロバートが撮影した幼いアレックスと姉アリアーネの遊び戯れる姿が挿入され、その微笑ましい様子は一種の楽園を象徴しているが、父ロバートの不在とその後の物語展開において、その冒頭の場面が楽園喪失を意味していることが意識される。映画の終盤では父ロバートの西側での生活が一種の楽園のごとき理想郷として描き出され、元宇宙飛行士イエーンが宇宙からのイメージにおいて語る新しい統一ドイツは神の国の実現を連想させる。両父性の回復は宗教的な神の父性と重ねられ、映画冒頭の楽園喪

失の物語は最終的に楽園回帰の物語として結実するのである。³⁾

3. 《幻の光》(2003年／銀賞) ～希望のポツダム広場～

オーダー川はドイツとポーランドの国境をなす川である。映画《幻の光》の物語は、このオーダー川を挟む2つの街を舞台として展開される。オーダー川のドイツ側の街はフランクフルト・アン・デア・オーダーという。ドイツ中西部の大都市、フランクフルト・アム・マインのことではない。ポーランド側の街はスウピツェという。時はまだシェンゲン協定によってドイツ・ポーランド間の通行が自由化される前の時代である。ソ連の崩壊後、旧東ドイツを含む東側旧共産圏の地域の経済状況は決して未だに良いとは言えない。日々の暮らしは楽ではなく、登場人物たちは今日明日を生き抜く術を求めて国境のあちら側とこちら側をそれぞれにさまよう。映画はそうした人々の国境を巡る5つのエピソードが合わさりながら、一つの物語全体へと織り成されていく。

フランクフルトで暮らすマイクたち一家にとってタバコの密輸は大きな収入源の一つであった。タバコを運ぶ役割を担うのは長男のマルコである。彼はポーランド側から電車に乗り、オーダー川を越え、ドイツ側のフランクフルト駅に着く前にタバコを窓から放り投げる。それを拾うのがカタリナの役目である。カタリナは教護院から脱走してきた少女であり、家の者には内緒でタバコを転売し小遣い稼ぎをするしたたかな娘でもあった。次男のアンドレアスも帳簿をつけるなどしてその仕事を手伝う。マルコとアンドレアスの兄弟仲はあまり良いとは言えない。カタリナはマルコの恋人であるが、弟のアンドレアスも彼女のことが好きだった。あるとき警察がやってきてカタリナは教護院へと連れ戻されてしまう。しかし、カタリナに思いを寄せるアンドレアスは彼女を教護院から連れ去る。それ以上の何かをアンドレアスが特に考えていたわけではない。だが、そんな彼をカタリナは誘惑し、家の金を奪って逃げようとそそのかす。アンドレアスが心を動かされかけたとき、兄マルコがやってくる。結局、アンドレアスはカタリナの裏切りに会い、父と兄から懲らしめを受けることになる。これを恨みに思ったアンドレアスは密輸の件を警察に通報し、それによってマルコは捕まってしまうのだった。

西側出身⁴⁾のインゴ・メルテンスはフランクフルトでマットレスの販売店を営んでいる。だが、店の経営は思わしくなく、彼は訪問販売という奇策に打って出た。インゴはこう考える。人間は人生の三分の一をベッドの上で過ごす。しかも失業率は20パーセントに及び、失

3) 《グッバイ、レーニン!》に関するより詳細な分析については次の拙論を参照されたい。「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——」『広島修大論集』第59巻第1号、2018年、61-87頁。

4) Vgl. Thomas Mank, *Lichter, Filmheft*, Bundeszentrale für politische Bildung/bpb, 2003, S. 9.

業者は一日中ベッドの上にいる。だから、人生におけるマットレスの重要性を人々が理解すれば商品は売れるに違いない。売れないのは、きっとマットレスの重要性を人々がまだ理解していないからだ。それゆえに、インゴは販売員たちにマットレスの重要性を訴えさせる。しかし、当然のことながらマットレスはなかなか売れない。彼の経営戦略は的外れだが、その経営実態もすでに行き詰まっていた。常勤の従業員を確保できないので、その都度ハローワークの待合室にいる人に適当に声をかけて販売員を集める。車の免許を失効しているところにさらに無免許運転で捕まってしまう。古いマットレスは不法投棄をした。電気の不法使用が見つかり店の電気を止められてしまう。給料を払えずに解雇した従業員にはマットレスの現物支給を行った。すべてが場当たり的であった。代金を払えないインゴはついに親会社からマットレスを没収される。インゴに同情を寄せた従業員のジモーネだけは最後まで彼に付き従う。しかし、とうとうインゴは破産へと追い込まれ、二人はただ途方に暮れるばかりであった。

インゴの店を解雇され給料を現物支給されたのは、ミレーナというポーランド人の女性である。インゴの店へはドイツーポーランドの国境を越え、車で通っていた。ミレーナは娘の聖体拝領のために衣装代を必要としていたが、その週の給料をインゴからもらうことができず困っていた。一方、夫のアントーニは娘にせがまれて高価な新品の衣装を買う約束をしてしまう。タクシー運転手の彼は徹夜で働いて衣装代を捻出しようとするものの、事故を起こし、結局その晩の稼ぎを失う。やがて彼はウクライナからポーランドへの密入国者ディミトリ／アンナ夫妻と出会い、ドイツへの密入国を画策して衣装代を稼ごうと目論む。本来、このウクライナ人夫婦はドイツのベルリンに到着しているはずであった。しかし、ベルリンはすぐそこであると業者に騙されて降りたその場所は、ドイツではなくポーランドのスウビツェであった。アントーニはディミトリ／アンナ夫妻を自宅にかくまい、密入国請負人と取引をする。だが、アントーニもまた騙されてしまう。アントーニとウクライナ人夫婦はオーダー川を歩いて渡ろうと試みた。しかし、それも成功せず、夫婦は自身の故郷へと帰ることとなる。ディミトリのお金をくすねていたアントーニは、何とか新品の衣装を手に入れることができた。だが、時はすでに遅く、彼が衣装を持って教会に駆けつけたとき、すでに娘は母親が手作りした衣装を着て聖体拝領の典礼式に参列している最中であった。

コーリャもディミトリ／アンナ夫妻といっしょにウクライナからやってきた密入国者である。彼も本当はベルリンに行くつもりだったが、騙されてポーランドのスウビツェに降ろされたのだった。コーリャは国境のオーダー川を歩いて渡りドイツへの入国を果たすが、ドイツの国境警備隊に捕まってしまう。国境通訳官であるソーニャはコーリャに同情を寄せ、難民保護の訴えをするようアドバイスをする。だが、コーリャがポーランドを経由していたことが明らかとなり、うまくいかない。そこでソーニャは恋人のクリストフの助けを借り、

改めて彼をドイツに密入国させようとする。ドイツを追放された当のコーリャはカミールの住むスウビツェの学生寮に身を寄せていた。カミールはコーリャたちが最初にスウビツェに到着したとき、親切にしてくれた飲食店の店員である。コーリャの居場所を突き止めたクリストフは、コーリャに金を渡して別の密入国業者を探すよう求める。恋人のソーニャに密入国の幫助をさせたくなかったからであった。しかし、このことがばれてソーニャとクリストフは喧嘩になる。ソーニャはクリストフの反対にもかかわらず、再びコーリャをドイツへと密入国させようとする。この試みは成功したものの、クリストフの高価なカメラをコーリャに盗まれてしまった。彼女の善意は踏みにじられ、ソーニャは後味の悪い思いをする。

フィリップはドイツ人建築家フェングラーのアシスタントを務める。念願叶って彼はある工場の正面部分の設計を任されることになった。その工場の建設予定地はポーランドのスウビツェにある。彼が現地の視察に訪れたとき、通訳として来ていたのは元恋人のポーランド人女性ベアータであった。2年ぶりの再会である。その日、ベアータの暮らすスウビツェの学生寮をフィリップが訪れる。そこはあのカミールが住んでいる学生寮でもある。フィリップはベアータとよりを戻すことを望むが、ベアータにはわだかまりが残っていた。とはいえ、言葉を交わすうちに彼女のわだかまりも消えていく。フィリップは自分の夢が少しずつ実現されていく喜びを語る。一方、ベアータは自分の現況について話したがる。その後、ポーランド人投資家の要求によって、フィリップの設計した正面部分の予算が削られることになる。自分の希望が叶わず落ち込んでいるところに、フィリップは驚きの事実を突きつけられる。ベアータは実は通訳だけではなく、接待のためのコール・ガールの役割も担っていた。依頼主ヴィルケの自宅でパーティーが開かれ、ベアータはその秘密をフィリップにも知られてしまう。フィリップはベアータに資金援助を申し出て、代わりにその場から立ち去るよう説得する。しかし、ベアータとしてはフィリップの世話になることを望まない。依頼主を怒らせたフィリップは上司からクビを言い渡される。恋人だけでなく建築家への夢も失ったフィリップは深い悲しみに襲われる。翌朝ベアータは車の中で眠るフィリップを発見するが、投げやりな気持ちのままタクシーに乗って去って行く。

以上のような物語展開において映画《幻の光》が主題化するの、困難な境遇の中を希望と失望の狭間で苦しみながら何とかそこを抜け出そうともがく人間の生き様である。5つのエピソードの背景として共通するのは、経済的な困窮状況である。金銭的な余裕があればマイクの一家がタバコの密輸に手を染める必要はなかった。インゴが違法行為を重ねることも、ウクライナ人たちが密入国を企てることも、アントーニがディミトリの金をくすねることも、ベアータがコール・ガールになる必要もなかった。しかし、困難な状況の中にある人々にとっては他に選択する余地のなかった道であり、うまくいけばこの苦しい現状を抜け出すことができるかもしれないという希望にもつながる道であった。けれども、物語の中でそうした希

望の道はことごとく潰え、希望は失望へと転じるのである。

そうした主題展開に関して、例えば、アンドレアスとカタリナのエピソードは理解しやすい。アンドレアスが教護院からカタリナを連れ去ったとき、カタリナにそそのかされた彼はタバコの密輸でもうけた一家の金を盗み、カタリナと共にそのまま逃走しようと考えた。アンドレアスには一瞬でもその考えが現状を脱する希望の道だと思われた。しかし、カタリナに裏切られ、アンドレアスの希望はすぐさま失望へと転じる。

マットレス店の経営者インゴの場合も、同様に希望が失望へと転換する。西側出身の彼は、失業率の高い旧東ドイツの経済状況を逆にビジネスチャンスだと捉えた。フランクフルト・アン・デア・オーダーは経営者としての成功を夢見る彼にとって希望の場所であり、愚かだったとはいえ彼の行動の数々は状況を何とか希望へとつなぎ止めておくためのものであった。しかし、経営破綻の事実を突きつけられたインゴは、自身の可能性に深く失望するのである。

オーダー川国境を渡るエピソードについても同種の事態が見出される。ウクライナからの密入国者ディミトリ／アンナ夫妻にとってはもちろん、娘の衣装代を捻出しなければならないタクシー運転手のアントーニにとっても、オーダー川を越えてウクライナ人夫婦がドイツへと渡るとは一筋の希望の光であった。しかし、川を越える試みは失敗に終わり、ウクライナ人夫婦はドイツへの密入国を諦める。その後、アントーニはディミトリからくすねた金で新品の衣装を買うものの、聖体拝領の典礼式には間に合わなかった。ウクライナ人夫婦においてもアントーニにおいても、彼らが協力して見出そうとした希望は消え去り、それぞれの計画は失望の中で幕を閉じるのである。

他方、同じくウクライナからの密入国者コーリャについては、ドイツへの密入国に成功する。コーリャは希望に満ちた表情で、ベルリンのポツダム広場の様子をカメラで写真に収める。しかしながら、そのカメラは密入国を手助けしてくれたソーニャの恋人クリストフのものである。困窮するウクライナ難民の希望を叶えることがソーニャ自身の希望でもあり、これまでコーリャを救う手立てをソーニャは必死に模索してきた。しかし、そのウクライナ人によってカメラを盗まれたことに気づいたとき、彼女は深い失望感に包まれるのである。

フィリップとベアータのエピソードについても、同様に希望が失望へと転じる物語が展開される。ベアータとしては当然のことながらコール・ガールの仕事をやりたいわけではない。とはいえ、学費と生活費をかせぐには他に方法はなく、それだけが今の窮状を脱する希望の道であると信じるしかなかった。ところが、そこにかつての恋人フィリップが現れる。ベアータとしては自分が娼婦であることを、フィリップには知られたくなかった。ベアータの秘密を知ったフィリップは、彼女に資金援助を申し出てその場を去るよう説得する。しかし、フィリップの稼ぎに頼ることをベアータのプライドが許さない。フィリップが申し出たことは、ある意味ベアータを金で買おうとする他の男たちと本質的には変わらないように思えた。自

分の意志を貫いて自分なりに希望への道を探ろうとしたベアータであるが、フィリップとの恋愛は成就せず、彼もクビを言い渡されてしまう。このことを思うとベアータは投げやりな気持ちになり、自身が置かれている境遇に対して改めて失望を感じるのである。

補足しておく、フィリップの夢も経済的な理由によって潰えてしまったことを忘れてはならない。フィリップの設計した工場の正面部分が建築計画から除外されたのは、予算上の理由であった。ポーランド人投資家は言う。その設計は「夢想的 (utopisch)」[1:03:45]、つまり非現実的である、と。彼の夢はまさしく夢物語に過ぎないとされ、輝かしい希望はあえなく失望へと転じてしまう。

「希望と失望」に翻弄される人々の生き様を原タイトルに照らすなら、「明かり (Lichter)」とは「希望」を象徴した希望の光であると言えるだろう。またその「希望の光」が物語の中ではことごとく失望へと転じてしまうことを鑑みるなら、邦語タイトルに示されているように希望の光は「幻の光」であったと見なすことができる。こうした主題とタイトルとの関係は、映画の冒頭において早々に示唆されてもいる。コーリヤをはじめとするウクライナからの密入国者たちがトラックから降ろされたとき、密入国業者はこう言う。「暗くなったらこの道を降って最初の明かり (Lichter) のところまで行け」[0:01:05]、と。その「明かり」はベルリンへと通ずる希望の光であったはずだが、その地はベルリンではなかった。密入国業者に騙されていたことに気付いたとき、希望の光は「幻の光」であったことが明らかとなり、他のエピソードに先んじて密入国者たちは失望の淵に沈むのである。

希望がことごとく失望へと転じるとはいえ、登場人物が完全な絶望に覆い包まれるかという必ずしもそうとは言えない。カタリナに裏切られ、父と兄から折檻を受けたアンドレアスは、反発心からタバコの密輸の件を警察に通報した。破産したインゴには彼に同情を寄せる女性ジモーネという存在が残った。ドイツへの密入国に失敗したディミトリ／アンナ夫妻には帰る故郷があり、アントーニには愛する妻と娘がいた。ウクライナ人のコーリヤをソーニャが自身の尽力によってドイツへと密入国させることができたという事実に変わりはなく、翌朝ベアータは帰ったと思っていたフィリップの姿を車の中に発見する。希望と失望に翻弄されながら、それでも人生は続くのであり、どのような形であれ登場人物たちには再び立ち上がる余地が残されている。

そうした物語の結末を考慮するなら、映画の主題展開はさらに別のトーンを持って響いてくることになる。というのも、登場人物たちに再び立ち上がる余地が残されているということは、それぞれが自身の置かれている状況を再認識してタフに生きることが映画がメッセージとして示唆することにもつながるからである。そして、以上のような主題展開をメディア論的な視点から眺めるなら、映画《幻の光》は《階段の踊り場》や《グッバイ、レーニン!》と同様に「祖国の再生」を主張していると見なすことができるだろう。ただし、このことを

理解するためには、映画が舞台としているオーダー川国境周辺の特異事情を今一度、確認しておく必要がある。

ポーランドのシェンゲン協定への加盟は2007年以降であり、したがって、《幻の光》が作品賞を受賞した2003年当時はまだドイツ・ポーランド間の移動は自由ではなかった。しかしながら、そもそも現在のようにいわゆるオーダー・ナイセ線がドイツ・ポーランドの国境となったのは二次大戦後のことで、かつての国境線は今よりもっと東寄りであった。現在の国境はまずポツダム宣言に基づいてオーダー・ナイセ川が境界として設定され、それを東ドイツが1950年に、西ドイツが1970年に承認し、さらに1990年のドイツ再統一に際して最終的に確定される⁵⁾。

オーダー川両サイドの行き来が自由でないことは、国境を巡る様々な社会問題を生み出す要因となる。その中でも最も大きな社会問題の一つが、映画の中でも中心的な題材として取り上げられている種々の「密輸犯罪 (Schleuserkriminalität)」⁶⁾であった。そうした犯罪にはマイクたち一家のように物品の密輸を目的とする場合だけでなく、コーリヤやデミトリ／アンナ夫妻のように、いわば人間の密輸を目的とするケースも含まれる。東欧からの密輸犯罪が増加したことの背景には、1991年のソ連崩壊後も依然として色濃く残っている西側自由主義圏と東側旧社会主義圏との経済格差という事情がある。マイクたち一家が行っていたのは、タバコを物価の低いポーランドで安く仕入れ、それをドイツ国内で高く売り、その利益を稼ぐというものである。またそうした経済格差があるゆえに、困窮する東欧から豊かなドイツへ密入国しようとする者たちが後を絶たなかった。その際、映画の中ではウクライナ人たちが騙されていたが、たいてい「シュレッパー (Schlepper)」と呼ばれる密入国を幫助する者の存在がある。密入国の際は重要なノウハウがあって、亡命者として保護を申請する場合は、第三国を経由せず直接ドイツに入国したと主張しなくてはならない。映画の中でコーリヤがドイツの国境警備隊に捕まったとき、オーダー川を渡ってポーランドからドイツに入国したのではなく、空路でウクライナから直接ドイツに入国したと主張したのはそのためであった⁷⁾。このノウハウを教えてくれたのはスウビツェの飲食店で働くポーランド人学生のカミールで、彼はコーリヤたちがブルガリア人のシュレッパーから新たに騙されるのを防いでくれた人物でもある。しかしながら、カミールが働いていた飲食店のレシートが見つかって、コーリヤがポーランドのスウビツェに滞在していたことが明らかとなり、彼の亡命申請は却下されてしまう。親切なカミールの飲食店の存在がコーリヤの亡命にとっては仇となり、映画はそうした皮肉な物語を演出しているのである。

5) Vgl. Thomas Mank, *Lichter, Filmheft*, S. 15.

6) Vgl. Thomas Mank, *Lichter, Filmheft*, S. 8.

7) Vgl. Thomas Mank, *Lichter, Filmheft*, S. 8.

その他、ポーランド人のミレーナがフランクフルトのインゴの店に働きに来ていたのも、あるいはポーランド人のベアータが裕福なドイツ人を相手にコール・ガールを務めていたのも、そうした経済格差が背景にあるからであった。ベアータには同僚の女性がいたように、そのような売春ビジネスが組織的であったことも注目に値する。一方、そうしたベアータの客となった建築依頼主のヴィルケがスウビツェに工場を立てようとしたのもポーランドの物価が安いからであり、そこでは何事も金で買い取ろうとする姿をドイツ人実業家の傲慢さとして映画は演出するのである。

しかしながら、見方を変えれば、そうした経済格差を利用した一つの共同の経済圏が国境周辺に形成されているということでもある。スウビツェに工場を立てるという建築計画は、スウビツェの市長やポーランド人投資家も関わるプロジェクトであった。あるいはベアータやカミールの住んでいる学生寮の存在も、フランクフルトとスウビツェのそのような共同関係を体現していると言ってもよい。その学生寮は「ヨーロッパ大学ヴィアドリナ」の学生寮であると推測され、この大学はフランクフルトとスウビツェの両方に大学の校舎が存在する。スウビツェに学生が多く住んでいることのメリットをソーニャの恋人クリストフが指摘していたが、背景にはそのような経済事情があった⁸⁾。

一方、ドイツと東欧地域との間に経済格差があるとはいえ、フランクフルト・アン・デア・オーダーがドイツの都市であるにもかかわらず、西側地域に比べれば失業率が高く経済的に困窮していたという点を忘れてはならない。それは、マイク一家やインゴのエピソードに示されている通りである。映画の中で本来的に描かれているのは、西側自由主義圏と旧東ドイツを含む東側旧社会主義圏との経済格差である。だからこそ、ウクライナからの密入国者たちが目指したのはフランクフルトではなく、ベルリンなのであった。

その点においてコーリャが目指した場所がベルリンのポツダム広場であったことは非常に意義深い。かつてポツダム広場は20世紀の代表的な大都市ベルリンを象徴する場所であった。しかし、二次大戦で広場は破壊され、やがてベルリンの壁によって広場は二分されてしまう。その後、広場は東西冷戦構造の緩衝地帯となり開発から取り残されることになる。それゆえ、東西ベルリンにまたがる不毛の国境地帯としてポツダム広場は東西冷戦を象徴する場所ともなった。冷戦終結後、東西ドイツの再統一に伴って不毛のポツダム広場はヨーロッパ最大の開発地域へと転じる。したがって、ポツダム広場はドイツ再統一の象徴でもあり、二次対戦以前をも視野に入れるなら、それはドイツ再生の象徴なのであった。

映画《幻の光》の序盤において、コーリャがポツダム広場を目指す理由は次のように語られる。かつてコーリャの兄はポツダム広場の建設現場で働いていた。しかし、当局に逮捕さ

8) Vgl. Thomas Mank, *Lichter*, *Filmheft*, S. 9.

れてウクライナのキエフに送り返されてしまう。だから、兄はポツダム広場に高層建築が並び立つ様子を見ていない。そこでコーリャはポツダム広場の写真を撮って兄に見せてあげたいと考えた。コーリャは言う。兄はポツダム広場の「高層建築を建てた」のであり、ポツダム広場は「ヨーロッパ最大の建設現場」であった、と [0:06:49]。すなわち、今の壮麗なポツダム広場はドイツ人の力だけではなく、東欧の人々の力によっても作られた。だから、コーリャの言葉は彼ら東欧出身者たちの自負の表れでもある。したがって、《幻の光》においてドイツ再生の象徴であるポツダム広場は、同時にヨーロッパの統合を示唆すると言ってもよい。

映画終盤においてコーリャがポツダム広場に到着したとき、ソーニャに助けってもらった恩義があるにもかかわらず、ソーニャの恋人クリストフのカメラを盗んだのは、そのような事情があったからである。コーリャがカメラを盗んだのは高価なカメラを金銭に換えるためではなく、兄が建設したポツダム広場の写真を兄に見せるためであった。

東西の経済格差、オーダー川国境周辺の歴史的・経済的な事情、ドイツの再生の象徴としてのポツダム広場、そしてヨーロッパの統合、これらをメディア論的な視点から俯瞰したとき、ベルリンのポツダム広場はオーダー川国境周辺の地域にとって目指すべき未来の姿として焦点を結ぶ。その際、オーダー側国境周辺の地域は、概ね旧東ドイツ地域を代表象するものと考えてよいだろう。東西の経済格差は依然として開いたままであり、旧東ドイツの人々の暮らしは確かに厳しい。しかし、映画の中では希望がことごとく失望へと転じたにもかかわらず、それでも登場人物たちには再び立ち上がる余地が残されていた。不毛な国境の地であったポツダム広場が見事に復興を遂げたように、旧東ドイツの地域も同様に成長する可能性を秘めている。そして、ポツダム広場の復興がドイツ再生の象徴であったように、旧東ドイツの地域の成長もそれに連なるものとして位置付けられる。

またポツダム広場の復興がドイツの再統一に伴い、ヨーロッパ諸国の人々の手によって実現されたのだとすれば、ドイツの再生はヨーロッパの統合を通じてこそなされると言える。であれば、旧東ドイツ地域に関しても、その成長はヨーロッパの統合という文脈の中でなされ、具体的には EU ないしシェンゲン協定の東方拡大を志向すると言ってよいだろう。無論、《幻の光》の登場人物たちが希望と失望に翻弄されたように、ポツダム広場への道は容易ではない。けれども、映画において唯一コーリャだけは最終的にポツダム広場に到着して見事に希望を叶えたように、ポツダム広場への道は幻の道ではなかった。だからこそ、映画はそれぞれが自身の置かれている状況を再認識してタフに生きること示唆しており、《幻の光》は旧東ドイツ国民に対してそのようにメッセージを送っている。

以上のように、映画《幻の光》のメディア論的な主張は《階段の踊り場》や《グッバイ、レーニン!》と共に「祖国の再生」という2000年代の傾向に沿うものであり、そこに「ヨーロッパの統合」という概念を組み入れていることが《幻の光》の特徴であると言える。

〈ドイツ人のディアスポラ〉という戦後ドイツのビッグ・モチーフに照らすなら、これも他の2000年代の諸作品と同傾向にあり、《幻の光》は“ホーム”に気付く物語であったと言えるだろう。映画の中では、登場人物たちの希望の光はときに「夢想的」と形容されたように、ことごとく幻の光であることが明らかとなった。その意味において人々は精神的なディアスポラの状態にあったと言ってよい。映画の序盤において、自分たちが業者に騙されたことを悟ったとき、「家」に帰りたいと言うアンナに対して、もう帰る「家」はないとディミトリが言ったことは暗示的である。しかし、映画においては立ち上がる余地が残され、人々は自分の置かれている状況を再認識してタフに生きるよう示唆される。自分たちの置かれている場所は厳しい所であることに違いはないが、かといって自分たちの居場所がそこにしかないと悟ったとき、結局はディミトリ／アンナ夫妻も家に帰ったように、そこに“ホーム”の再認が生じる。この点において、同じくフランクフルト・アン・デア・オーダーを題材としつつ「青い鳥症候群」の物語を展開した《階段の踊り場》との類似性は高いと言える。

4. 《何でもツッカー》(2005年／金賞) ～五分五分の決着～

主人公のジャッキー・ツッカーは、1947年のベルリンに生まれる。旧東ドイツ時代はスポーツ記者としてテレビにも登場する人物であった。本名をヤーコプ・ツッカーマンと言い、ユダヤ系の出自を持つ。とはいえ、ユダヤ教団との関係は疎遠になっており、東ドイツの社会主義体制の下でユダヤ系としてのアイデンティティを失って以来すでに久しい。

東西統一後のドイツにおいて、ジャッキーは賭けビリヤードに明け暮れる毎日を送っていた。家賃も払えない夫に妻マルレーネはついに愛想を尽かし、離婚を言い渡されたジャッキーは家から追い出されてしまう。加えて困ったことに、ジャッキーには銀行からの多額の借金があった。彼は看護師のリンダと共に“クラブ・ミッテ”というナイト・クラブを経営していて、その負債総額が44,500ユーロに膨らんでいた。ところが、返済の意志をきちんと示さなかったため、ジャッキーは債務不履行ということで逮捕の危機に陥る。銀行側の担当者は息子のトーマスが務めていた。ジャッキーは借金返済の目処があるからと息子トーマスに泣きつき、何とか返済期限を約1週間延ばしてもらおう。その際、ジャッキーは自身の「母の命」にかけてトーマスと返済の約束をした。とはいうものの、ジャッキーが当てにしていたのはビリヤード・トーナメントに出場して優勝賞金10万ユーロを獲得することである。この目論見自体が心もとない計画であるが、そもそも今の彼にとって参加費の5,000ユーロを支払うことすら容易ではない。そこでジャッキーは参加費を都合してもらうため、2年間交流の途絶えていた娘ヤーナのもとを訪れる。しかし、怒った娘にジャッキーは追い返されてしまう。

一方、妻マルレーネはジャッキー宛の電報を受け取っていた。その内容はジャッキーの母レベッカが亡くなったということで、その遺産相続に関するものである。奇しくもジャッキー

が「母の命」に賭けて誓ったことが現実のものとなってしまった。母レベッカの遺産を相続するためには、彼女が遺言として定めた条件を満たす必要がある。まず母の亡骸を故郷ベルリンの地に埋葬し、そして「シヴァ」と呼ばれる一連の喪の儀式をユダヤ教の戒律に則って行わなければならない。またさらなる条件として、この儀式を40年以上前に生き別れとなった兄⁹⁾ ザムエルと協力して行い、両者が離れ離れになっていがみ合うようになった過去のいきさつについて話し合い、そして両者が和解する必要があった。

妻マルレーネとしては、何とか義母レベッカの定めた条件を満たして遺産を受け取り、ジャッキーとの夫婦関係をやり直したい思いがある。とはいえ、ジャッキーとしてはそうは簡単にいかない事情もある。シヴァの儀式は7日間を要し、病気等の理由を除きその間に他の用事を行うことは許されない。ところが、店の借金を返済するにはその期間にトーナメントに出場する必要があった。またジャッキーには、兄ザムエルに対するわだかまりが残っていた。ジャッキーが14歳のとき、母レベッカは兄ザムエルの足の治療のため、兄だけを連れて西側のフランクフルト（アム・マイン）に行ってしまう。残されたジャッキーは寂しい思いを募らせつつ東ベルリンで育ち、東西統一後もそのまま母や兄と連絡を取ることはなかった。それゆえ、今さら仲直りしろと言われても、そう簡単にはいかないのである。

他方、兄ザムエルの方も彼なりの事情があった。ザムエルは正統派のユダヤ教徒である。それゆえ、母の意志に従ってユダヤ教の戒律に則り、一連の儀式を行ってあげたい気持ちがある。また彼にはぜひとも遺産を相続したいという思いもあった。というのも、2年前に投機で多額のお金を失ってしまったからである。それゆえ、ザムエルは嫌々ながらも弟ジャッキーと協力せざるをえないと考えていた。

こうして様々な難題を抱えながら、遺産相続に向けたジャッキーの1週間が始まる。物事が母の遺言通りに進められているかどうかを判断する役割は、ラビのギンスベルクが担う。彼が不在の場合は、ザムエルの息子ヨシユアがその代役を担った。表面上ジャッキーは、大人しく戒律に従って喪の儀式に参加する素ぶりを見せた。けれども、たびたび病気の振りをしながらあの手この手を使って儀式を欠席し、その間に内緒でビリヤードの試合に参加をする。娘のヤーナだけはこの事情を知っていた。シヴァの儀式は粛々と行われ、一方ジャッキーも順調に勝ち進んでいく。ところが、ついに妻マルレーネにばれてしまう。試合にも遅刻し、ジャッキーは失格となる。ジャッキーの嘘も他のみんなが知るところとなった。

ジャッキーの行動は明らかに戒律に違反している。しかし、心労がかさんだジャッキーは本当に心臓を悪くし、一同は彼の窮状を理解した。そして、何よりも一同はお金を必要としていた。ジャッキーは公式の試合では失格となったが、トーナメントの優勝者と再び優勝賞

9) 連邦政治教育センターが発行する『映画ノート』には、「弟ヤーコブ」という記述がある。Philipp Bühler, *Alles auf Zucker!, Filmheft*, Bundeszentrale für politische Bildung/bpb, 2004, S. 9.

金10万ユーロをかけて私的な勝負を行うことになる。一同はジャッキーを応援し、見事、彼は勝利したかに見えた。ところが、ジャッキーはついに本物の心臓発作を起こし昏睡状態に陥る。何とか意識を取り戻したとき、ザムエルも発作を起こしてしまう。ユダヤ教の戒律は、すでに随分とないがしろにされていた。しかし、それでも遺産を相続する上で最後にチャンスは残された。それは兄弟が和解することである。ジャッキーとザムエルは同じ病室でラビのギンスベルクが同席する中、無事に仲直りを果たし、映画は終局へと向かう。

映画《何でもツッカー》が主題化するの、家族間の様々な確執を巡る許容の精神である。映画の中には兄弟間、親子間、夫婦間等々の確執が登場し、それが和解へと導かれるには「許容の精神」が欠かせない。物語の基軸となるのは、ジャッキーと兄ザムエルの確執である。二人の間には、考え方や生き方に関して様々な相違があった。ザムエルは正統派のユダヤ教徒であり、一方的に壁を築いた旧東ドイツの社会主義体制に対して批判的である。一方、ジャッキーは自らを「無神論の共産主義者」[0:20:10]と称し、スポーツ記者として活躍していた旧東ドイツ時代への思いを忘れることはない。ザムエルはジャッキーを「スターリン」と形容し、ジャッキーはザムエルを宗教的な「狂信者」と呼んだ。

しかしながら、こうした宗教的・政治的立場の相違は必ずしも二人の確執の根本的な原因ではない。二人の関係が悪くなった最大の理由は、母レベッカが兄ザムエルを連れて西側のフランクフルトに行ってしまったことに帰因する。ジャッキーとしては、母にとっての最愛の息子はザムエルであり、自分は壁の中に一人ぼっちのまま見捨てられたのだという思いがあった。一方、ザムエルの方も不満がないわけではない。母からの手紙にどうしてジャッキーは答えなかったのか？ 少なくとも東西統一の転換以降なら可能だったはずではないか？ そもそも母が自分を連れてフランクフルトに行ったのは自分の足の手術のためであって、ジャッキーを見捨てたわけではない。むしろ東ドイツでスポーツの寄宿学校に居続けることをジャッキー本人が望んだのではなかったのか？ 母がどれだけジャッキーのことを恋しく思ったか想像したことがあるか？ 東ドイツに残ることはジャッキー自身が決めたことであり、要するに、彼にとっては母やザムエルよりも社会主義の方が大事だったのではないかと。

こうした確執が和解へと至る上で重要な役割を果たすのが、「許容の精神」である。ここでは広い心で他者の罪や欠点を責めたりはしない「寛容」の態度と区別する必要がある。ジャッキーがザムエルに対して指摘しているように、確執の根底には「自分の行いはすべて正しい」「自分の立場について何も説明する必要はない」[1:23:37]という思いが存在している。ジャッキーとザムエルとの会話においても、相手を毒づいて非難し自身の正当性をぶつけようとする態度が最後まで消滅することはない。しかし、それでも両者が最終的に和解に至ったのは、相手の非に対する自身の不満を一定の忍耐の中で飲み込んでしまう「許容」の姿勢を取ったからである。その際、名を捨てて実を取ろうとする合理性が働いていたことに

注意する必要がある。ここでの「実」とは、ジャッキーも強調しているように、お金の問題とはまた別の物である。ジャッキーは言う。「我々は本当の家族だった」[1:24:36] と。そして告白する。「自分だって何かしら少しぐらいはあなた達を必要とすることがあったかもしれない」[1:24:40] と。これらの台詞には、どのような不満があろうとも心の底では母や兄を求めざるを得ないジャッキーの本心が表現されている。

本当の気持ちを優先することに伴うこのような「許容」の姿勢は、ジャッキーと他の家族との関係においても見出すことができる。妻マルレーネが一旦はジャッキーとの離婚を決意したにもかかわらずそれを撤回したのは、彼女が告白しているように、単に遺産が欲しかったからではなく遺産相続の過程において「ジャッキーが変わる」[1:07:17] という可能性に賭けたからだった。マルレーネの中では、これまでの夫に対する不満を飲み込んででも夫婦関係をやり直したいという本心が勝ったのである。

ジャッキーの娘ヤーナの場合も同様である。かつてヤーナは父ジャッキーから「お前は自分にとって死んでも同然である」と言われ、彼女の中ではその言葉がずっとわだかまっていた。けれども、ヤーナは父ジャッキーをもはや拒絶することはしなかった。それは、父がその言葉を撤回したからではない。それ以前にヤーナは父に対する「許容」の姿勢を示していたのであり、そのことはヤーナが祖母レベッカの埋葬に参加するため、すでに前日も墓地を訪れていたという彼女の告白によって明らかにされている。それでは、なぜヤーナが父を拒絶しなかったかと言えば、それが彼女の願いであり本心だったからである。その根拠は、ヤーナがザムエルの息子ヨシュアを説得するに際して発した言葉の中に求めることができる。戒律どおりにシヴァの儀式が進まなかったことをヨシュアがラビのギンスベルクに報告しようとしたとき、「あなたの心 (Herz) は何と言っているの？」[1:11:30] とヤーナは問いかけた。そして、ヤーナは自分の「心」について語る。「父が私たちの愛を壊して以来、私たちは仲違いしたままだけれど、私は父の味方をする」[1:11:42]。ここに示されたのは本心に基づいた「許容」の姿勢である。父ジャッキーが自分たちの関係を壊したことに間違いはない。その点について父へのわだかまりが解消されたわけでもない。それにもかかわらず、ヤーナが父の味方をすると言い切ったのは、彼女の「心」が父を求めているからであった。

家族間の様々な確執を巡る「許容の精神」という主題展開において、個々の人間関係と並んでもう一つ重要な要素となるのが規則等に対する許容の問題である。映画の中では様々な規則、約束、慣習に対して厳格さの要求されるエピソードが登場し、そこではその都度、相手に対する許容の姿勢が求められる。中でも最も重要なのが、当然のことながらレベッカの遺言およびユダヤ教の戒律を巡る諸々のエピソードということになる。ユダヤ教の戒律では肉製品と乳製品を分けて保管するなど、いわゆる「清浄な (koscher)」暮らしが求められる。7日間におよぶシヴァの儀式についても細かな決まりごとがあり、レベッカの遺言では

家族全員の参加が望ましいとされた。けれども、そうした規則の適応に関しては結果的に許容の姿勢が示されることになる。

例えば、最初の家族会議をジャッキーの娘ヤーナは欠席するが、ラビのギンスベルクは「例外」という言葉を使い、特に問題視しなかった。このことは、その後の展開を象徴する振る舞いであると言えるだろう。ユダヤ教の「清浄な」暮らしに関しても、そのように生活してこなかったジャッキーたちにとって今さら戒律に沿った正しい暮らしをすることは容易ではない。しかしながら、ザムエルの妻ゴルダはジャッキーたちの生活を「豚カツのごとき清浄」と形容して呆れつつも、それを受け入れて許容の態度を示す。ジャッキーが喪の儀式を欠席するために仮病を使ったことが明らかになったときも、ザムエルの息子ヨシュアは戒律に違反していると主張したが、ザムエルはジャッキーの切迫した事情を理解し、「例外は容認(erlauben)される」べきだと主張した。そして、ラビのギンスベルクが下した最終的な判断も、半分を兄弟が半分を教団が相続するという柔軟なもので、ジャッキー兄弟がすべてを失うという厳しいものにはならなかった。そのような判断の根拠を問われたとき、ギンスベルクはこう答える。「寛大な処置 (Gnade vor Recht)」[1:26:17] である、と。またこう付け加えることも忘れない。「戒律を誠実に解釈するのであれば、あなた方ふたりは何も得られずに終わる」と。ギンスベルクは要するに「許容」の姿勢を示したのであり、兄弟に仲直りをさせるという亡きレベッカの意志を最大限に尊重してジャッキーの出鱈目な振る舞いを大目に見たのである。

その他、映画《何でもツッカー》の中では「許容の精神」が様々に描かれる。物語の序盤において、逮捕されそうになったジャッキーが返済期日を延長してもらおう息子のトーマスに泣きつくと、彼はやむなく期日の延長を了承して許容の姿勢を示した。娘ヤーナの恋人が女性であることが明らかになったときも、ジャッキーは許容の姿勢を示した。娘リリーが男性に対して奔放な態度を取っていたことを気にしていたザムエルも、娘がジャッキーの息子トーマスと付き合うことを許容した。あるいはまたビリヤードのトーナメントで優勝したウクライナ人選手も私的な勝負を受け入れた。勝負の結果についてもルールを杓子定規に当てはめれば両手を台に突いたジャッキーが負けになるところを、最終的な勝敗は引き分け、賞金も五分五分で分ける形になった。これに関しても、規則の適応における許容の姿勢が示されていると言ってよい。

他方で興味深いのは、ビリヤード大会を運営する支配人エディーの存在である。表面上エディーは非常に気さくな印象を与えるが、実際の振る舞いにおいては狭量で全く融通がきかない。ジャッキーが大会参加費の相談をしようとしても一切、取り合わず、申し込み期限の「時間厳守」[0:09:51]を強調するばかりである。遅刻したことが理由でジャッキーが失格になってしまった際も、「競技規則」を変えるわけにはいかない、「例外」を認めるわけにはい

かないとジャッキーの申し出を退ける。許容の精神を全く持ち合わせていないエディーのキャラクターは、他の人々のキャラクターとは対照的である。ジャッキーがときどき口にする「官僚主義的 (bürokratisch)」[0:22:01/1:03:14] という批判の言葉が、旧東ドイツの国家社会主義体制に対してではなくむしろ資本主義システムに沿ったビリヤード大会の運営方針にあてはまることは、極めてシニカルな印象を与える。

以上のような主題展開をメディア論的な視点から眺めるなら、他の2000年代の受賞作と同様に、《何でもツッカー》においても「祖国の再生」が主張されていると言うことができるだろう。ベルリンの壁が築かれた1961年に生き別れたとなったジャッキーとザムエルの兄弟は、それぞれが東西ドイツの両国民を代理表象する存在である。連邦政治教育センターの『映画ノート』によれば、《何でもツッカー》が提示する物語は、「世俗的ユダヤと宗教的ユダヤにとっての、ユダヤ人と非ユダヤ人にとっての、東側の人々と西側の人々にとっての普遍的に妥当する許容のモデル (Toleranzmodell)」¹⁰⁾ であるとされる。ベルリンの壁が崩壊した転回以降、統一ドイツにおいては宗教上・政治上・経済上の様々な対立が浮上してきた。とりわけ《何でもツッカー》において焦点化されたのは、社会主義体制の下で抑圧されてきた信仰の問題である。主人公のジャッキーも無心論者であることを自認しているように、東西統一後は同じ家族間においても世俗的生活を送ってきた者と宗教的生活を送ってきた者との間に大きなズレが生じた。加えて、そこに付随するのが政治経済上の問題である。映画の中でジャッキーは自分のことを「典型的な転換の敗北者」[1:07:53] と称する。旧東ドイツ時代、彼にはスポーツ記者として華やかに活躍する場があった。ところが、東西統一以後は記者としての仕事を失い、賭けビリヤードで生活を営むことを余儀なくされる。借金の返済や家賃の支払いに窮したジャッキーは、統一ドイツの資本主義体制に対する旧東ドイツ国民の不満を代弁する役割を担っていると言ってよい。

では東西間のそうしたズレや不満を解消するにあたり、映画《何でもツッカー》の中ではどのような立場から意見表面が行われているかと言えば、それが「許容の精神」ということになろう。改めて確認するなら、それは日本語における「寛容」とは異なる。他者の罪や欠点を責め立てないのではなく、相手の非を指摘して自身の正当性を主張しつつも、そうした不満を飲み込んで一定の辛抱と共に相手を受け入れ、場合によっては五分五分の結果で良しとすること、これが映画の提示する「許容の精神」である。そして、そこには本心を優先しようとする一定の合理性が働いていたことも合わせて思い出しておきたい。物語の結末においてジャッキーの暮らしが、ビリヤード、自分の家族、兄ザムエル、ユダヤ教に関してそれぞれ均等に時間を割くスタイルに変わったことは、そうした「許容の精神」を反映していると

10) Philipp Bühler, *Alles auf Zucker!, Filmheft*, S. 10.

言える。

したがって、《何でもツッカー》がメディア論的に提示するのは、統一後に様々な形で浮上してきた対立事象に関して、「許容の精神」と共に和解へと至る道筋である。そのメッセージは旧東西ドイツの両国民に対して、これまでの対立感情を一定の辛抱と共に飲み込み、名を捨てて実を取ることを目指し、そして祖国ドイツの再生につなげるよう人々を促すのである。とりわけジャッキーに代表されるように、祖国を失った旧東ドイツ国民に対しては、祖国の再生というメッセージがことさら意義深いものとして響くことになるに違いない。

こうしたメディア論的な主張において、重要なモチーフとなっているのが“Spiel”の概念である。この言葉は「遊び」という基本語義を持ち、映画の中ではジャッキーが否定的意味を込めて使う「官僚主義的」という言葉と好対照をなす。名詞の“Spiel”，動詞の“spielen”という言葉は、ドイツ語においてはとても多義的で、映画の中でも賭け事、勝負、試合、競技、演技、芝居等々の様々なニュアンスを含んで使われる。例えば、ジャッキーはビリヤードの「賭け勝負」を行い、ビリヤードの「試合」に「競技者」として出場し、シヴァの儀式を欠席するために「芝居」として病気の「演技」を続ける。妻マルレーネがジャッキーに対して見切りをつけたときの言葉が「試合 (Spiel) 終了」[0:05:15]であるのも、そのような文脈の上にあると言ってよい。そして、「遊び」という基本語義は狭量で杓子定規な姿勢の対極にあるものとして「許容の精神」を補強するものとなる。

映画の原タイトル「すべてをツッカーへ」は、すべてをツッカーに「賭ける」という意味であり、“Spiel”というモチーフを前提としたタイトルであることに注意したい。また「ツッカー (Zucker)」というジャッキーの苗字がドイツ語において「砂糖」という意味でもあり、原タイトルは人々がお金という甘い砂糖へと集まってくる事態を言い表しているとも考えることもできる。

映画の冒頭において、「新たな勝負 (Spiel), 新たな幸運 (Glück), それが私の哲学」[0:04:17]というジャッキーのセリフは、Spielという言葉が映画の中で重要なモチーフとしての役割を担っていることをはっきりと告げている。またこの文言は物語の終盤において亡き母レベッカの天の声としても繰り返され、それが発するメディア論的な意味は祖国を再生する上での心構えにもなる。様々な対立問題を抱える統一ドイツの行く末は必ずしも明瞭ではない。けれども、新たなチャレンジこそが新たな幸運をもたらし、新たなチャレンジは常に一つの「賭け (Spiel)」である他ない。そして、映画のタイトルが示唆するように、その「賭け」の向こうには「砂糖 (Zucker)」のように甘く好ましいものが待っているかもしれない。映画はそうように主張する。

《何でもツッカー》を戦後ドイツのビッグ・モチーフである〈ドイツ人のディアスポラ〉という視点から眺めるなら、やはり他の2000年代の受賞作と同様に“ホーム”に戻る、“ホー

ム”を取り戻す物語であると言える。東ドイツの消滅以降、ジャッキーは文字通り故郷喪失の状態にあった。東ドイツ時代はテレビでも活躍するスポーツ記者であったジャッキーであるが、現在では賭けビリヤードのギャンブラーとして過ごすしかなく、東ドイツ時代を懐かしく思うことも少くない。また1961年に築かれたベルリンの壁によって、ジャッキーは家族という故郷も失っていた。そうした物語設定においては、「家」という言葉がモチーフとなって重要な役割を果たす。

映画冒頭では、賭けビリヤードを行うジャッキーは酔った「演技」をすることで相手を油断させ、一旦は大金をせしめることに成功した。そこでジャッキーは言う。「私は家 (Haus) に帰って家賃を支払わなければならない」[0:03:22] と。ところが、「芝居」がばれたジャッキーはお金を巻き上げられ、家賃を支払うことができなくなってしまう。そして、ジャッキーはついに妻のマルレーネから愛想を尽かされ、「家」を追い出される。社会主義時代は格安の「家賃」であったため、高額の「家賃」は映画において資本主義システムの象徴でもある。こうして物語は、主人公ジャッキーが文字通り“ホーム”を失うところから始まる。では物語の終盤においてはどうかというと、自身の家族や離れ離れになっていた兄の家族と和解を果たし、また大金を得たことで家賃を支払うこともでき、やはり文字通り“ホーム”を取り戻すことができた。ジャッキーは言う。「我々は本当の家族であった」[1:24:36]、「我々はかつてここにいた、故郷 (zu Hause) にいた」[1:24:32] と。ここでの「故郷」については、原語としてはやはり「家」という言葉が使用されており、このセリフの後、ジャッキーは兄ザムエルと和解の抱擁を交わして、自分たちが“ホーム”を取り戻したことを確認し合うのである。

5. 《善き人のためのソナタ》(2006年／金賞) ～アクチュアルな芸術劇場～

物語の舞台は1984年の東ベルリン、主人公のゲルト・ヴィースラー大尉は上司アントン・グルビッツ中佐の誘いを受けて劇場へと向かう。その日は、ゲオルク・ドライマンが脚本を手がけた演劇の舞台初日であった。拍手と共にドライマンが舞台袖の客席に現れる。ヴィースラーには彼が高慢でいけ好かない人物に見えた。間もなくして幕が開く。主演を務めるのは、クリスタ・マリア・ジーラントである。舞台が始まるやいなや、クリスタの姿にヴィースラーの目が釘付けになった。彼女の演技に深い感銘を受けたのである。やがて舞台の幕が閉じる。舞台袖ではクリスタとドライマンがとても親密そうにしている。ヴィースラーはグルビッツにドライマンの監視を申し出た。ヴィースラーは東ドイツの国家保安省 (MfS) に所属する秘密警察、いわゆるシュタージ (Stasi) であった。

奇しくも同じ舞台を見に来ていたブルーノ・ヘムプフ大臣も、ドライマンの監視をグルビッツ中佐に命じることとなる。ヘムプフ大臣もかつて国家保安省にいた人間で、現在ではドイツ社会主義統一党 (SED) の中央委員会のメンバーとなっている。ヘムプフは以前に演劇界

の大粛清を行った人物であった。その際、党の路線に合わないとして事実上の職務禁止に処されたのが演出家のアルベルト・イエルスカである。そして、このたび目をつけられたのが、作家のドライマンであった。グルビッツやヴィースラーが所属する国家保安省のXX/7は、そうした芸術文化を取り締まる役目を担う部署である¹¹⁾。

ヘムプフ大臣の意向を汲んだグルビッツは、ヴィースラーに対して正式にドライマンの監視を命じる。ヴィースラーはドライマンの自宅に盗聴器を仕掛け、その屋根裏部屋に陣取った。こうしてヴィースラーによるドライマンの監視が始まる。「他人の生活」という原タイトルはこの点に由来する。

クリスタとドライマンは恋人同士で、一緒に暮らしていた。その日、ドライマンの誕生日会が開かれる。その誕生日会にはあのイエルスカも来ていた。イエルスカのくれたプレゼントは『善き人のためのソナタ』というピアノ曲の楽譜で、映画の邦題はこの曲名に由来する。誕生日会でのイエルスカは相変わらず元気がなかった。尊敬すべき演出家であり、かつての仕事仲間であるイエルスカが復帰できることをドライマンは日々願っている。

しかし、恋人のクリスタはドライマンがイエルスカに関わりすぎることを望まない。クリスタにはドライマンに内緒の秘密があった。一つは違法の薬物を常用していること、もう一つはヘムプフ大臣の愛人であること。実はドライマンの監視はドライマンを失脚させてクリスタとドライマンの仲を引き裂くことを目的としていた。クリスタが女優として手に入れた現在の地位は、大臣との関係において築かれたものである。演目や役者や演出家を決めるのは党の権力者であり、女優を続けるには彼らの意向に従うしかない。そうでなければイエルスカのように干されてしまう。クリスタは深く複雑に傷ついていた。そして、彼女の苦しみにそれとなく気づき始めた恋人のドライマンも苦悩の淵へと沈む。ドライマンにできることは、ただクリスタを抱きしめることだけであった。

ドライマンとクリスタのやりとりを屋根裏で聞いていたヴィースラーだが、これを境に彼の様子に変化する。家に帰るとコール・ガールを呼んだ。しかし、事が済んだ後は前よりも空しさが増すばかりであった。翌日、彼はドライマンの留守宅に忍び込み、一冊の本を持ち出す。それはブレヒトの詩集で誕生日会のときにイエルスカが読んでいたものである。自宅に帰ったヴィースラーはソファに横になり、ブレヒトの詩を読む。彼の心は静かに打ち震えた。それから間もなくして、イエルスカが首を吊って自殺したという知らせが届く。悲しみに沈んだドライマンは、追悼の意味を込めて『善き人のためのソナタ』¹²⁾をピアノで弾く。

11) Vgl. Marianne Falck, *Das Leben der Anderen, Filmheft*, Bundeszentrale für politische Bildung/bpb, 2006, S. 5.

12) この曲を作曲したのは、ガブリエル・ヤレド (Gabriel Yared) である。Vgl. Marianne Falck, *Das Leben der Anderen, Filmheft*, S. 10.

イエルスカがくれたあの楽譜の曲である。その演奏を屋根裏で聞いたヴィースラーの心は再び静かに打ち震えた。その旋律の息を呑むような美しさに、今度は前よりもずっと強く彼の心は震えた。ドライマンが止めるにもかかわらずクリスタがヘムプフ大臣に会いにいこうとしたときも、クリスタがヘムプフ大臣のもとに行かないようヴィースラーは一般人を装って彼女を勇気付けた。

ドライマンはイエルスカの死を世界に知らせようとする。東ドイツでは体制に絶望し自殺へと追いやられた人々が多数いるにもかかわらず、当局は自殺者の数を発表しなくなっていた。このことをドライマンは西ドイツのシュピーゲル誌に告発しようとしたのである。この危険な試みは成功した。ヴィースラーがドライマンをかばって、嘘の報告をしていたからである。しかし、追及の魔の手は確実にドライマンへと伸びる。彼らが利用したのは、恋人のクリスタであった。違法薬物の件で弱みを握られたクリスタは、ドライマンが使っていたタイプライターの隠し場所を白状してしまう。グルビッツがドライマン宅にやって来たとき、恋人を裏切ったことで罪の呵責に耐え切れなくなったクリスタは外の通りに飛び出し、走ってきたトラックに轢かれて死んでしまう。一方、タイプライターは見つからなかった。実は先回りしたヴィースラーがこっそり持ち去っていたのである。その行為が発覚したヴィースラーは、罰として退役までの20年間で地下室で郵便開封作業をするよう命じられた。

それから4年7ヶ月後、ベルリンの壁が崩壊した。ドライマンは自分が盗聴されていたこと、またそれにもかかわらず逮捕されなかったことの原因を知る。壁の崩壊以降、何も書けなくなっていたドライマンだが、再び創作への意欲を取り戻し、映画は終局へと向かう。

映画《善き人のためのソナタ》が主題化するのは、芸術の力と人生における実存の問題である。シュタージとしてのヴィースラーは彼なりの充実した日々を送っていた。彼の中心的な任務は国民の監視であり、「社会主義の敵」[0:05:21]と戦うことに彼は使命感を持って取り組んでいる。また彼はポツダム・アイヒェ・シュタージ大学で教鞭を取ってもいた。特に彼は尋問のエキスパートであり、そのノウハウを授業の中で未来の幹部候補生たちに対して教授する。社会主義に対するヴィースラーの姿勢は真面目そのものである。自分たちは「党の盾と剣である」という入党時の誓いを今でも実践し、食堂においても「社会主義はどこかで始まらないといけない」[0:34:28]、つまり社会主義はどこでも実践できると言って今でも初心を大事にし、幹部席には座ろうとしない。

一方、ヴィースラーの上司であるグルビッツはヴィースラーとは対照的な人生観を持つ。ヴィースラーもグルビッツも現在ヴィースラーが教鞭を取るシュタージ大学の同期であり、当時はグルビッツよりもヴィースラーの方が成績は良かった。ところが、現在はグルビッツがヴィースラーの上司でありグルビッツの方が出世は早い。グルビッツは言う。自分たちが盾や剣となって守るべき「党」とは「党员」のことであり、その党员が有力者ならなお都合

がよい、と。要するに、グルビッツがどこを見て仕事をしているかと言えば、党や社会主義のためではなく、ただ自分の利益を求めて有力者の意向に沿って動いているに過ぎないのである。ドライマンの監視に関しても、ついでにヘムプフ大臣とクリスタの秘密を探ることによってそれを自分の将来の出世に利用しようと彼は考えていた。グルビッツの方が出世が早いことは、グルビッツとヴィースラーの考え方の違いをよく示していると言ってよい。

では、グルビッツとは違って、社会主義に忠実であることに人生の生きがいを見出していたはずのヴィースラーがなぜ党を裏切るような行為をしたのだろうか？ 『映画ノート』も指摘しているように、ヴィースラーの心境を変えた要因は映画の中で明示されてはいないが、論点となるのは、クリスタとヘムプフ大臣の関係をドライマンに明かして彼を悩ませたのも最終的にドライマンのピンチを救ったのも同じヴィースラーであったという点である¹³⁾。

ドライマンに対するヴィースラーの第一印象は決して良くはない。ヴィースラーはドライマンのことを指して次のように言う。「まさに私が学生たちに注意喚起しているような傲慢(arrogant)なタイプである」[0:06:48]、と。そして、ヴィースラーが学生たちにどのように教えているかと言えば、「国家の敵は傲慢である、これを覚えておくように」[0:02:09]、と教えているのである。だからこそ、ヴィースラーはドライマンを監視すると自ら申し出たのであった。だとすると、クリスタがヘムプフ大臣の車から降りてくる場面をドライマンに目撃させるにあたって、ヴィースラーが「苦い真実の時だ」[0:41:20]と言った際の彼の心境としては、「傲慢」な「国家の敵」を懲らしめる気持ちが少なからずあったのではないかと。それは、社会主義の思想に忠実であろうとする一種の使命感であったと言ってよい。

ヴィースラーの心境に変化が生じたのはその後まもなくである。映画の中では、ヘムプフ大臣との関係に苦しむクリスタとその秘密を知って苦悩するドライマンの姿が描かれる。クリスタとしては、自分の苦しみをドライマンに対して打ち明けるわけにはいかない。ドライマンの方も、なぜ苦しんでいるかをクリスタに尋ねるわけにはいかない。両者としてはただ黙って抱きしめてあげること、抱きしめてもらうこと以外になすすべがないのである。ドライマンの心変わりとは、この二人の様子に心打たれたからに他ならない。ここに表れているのはまさに芸術ないし物語そのものの力である。聞こえてくる物音、二人の息遣いや言葉にヴィースラーの想像力は膨らむ。屋根裏部屋にいるヴィースラーは、自分がまるで劇場にいるかのような、何かの朗読劇を聞いているかのような感覚に陥ったのである。ヴィースラーの心境の変化とは、芸術的な体験が社会主義的な使命感に優ってそれを追い越して行く過程であったと考えてよい。

だから、映画《善き人のためのソナタ》の主題展開を理解する上でやはり注意しておくべ

13) Vgl. Marianne Falck, *Das Leben der Anderen, Filmheft*, S. 9.

きなのは、グルビッツやヘムプフ大臣のように自分たちの私利私欲を追求する振る舞いに、ヴィースラーが今さら幻滅したわけではないという点である。グルビッツとの付き合いは長く、彼の価値観をヴィースラーはすでに承知していたに違いない。ヴィースラーは他の黨員たちの価値観とは関係なく、自らの社会主義の理想を実践し、自分なりの充実した人生を送っていたはずである。ところが、それとは別に芸術的な世界があることをヴィースラーは知ってしまう。その世界には、美、愛、信頼、裏切り、苦悩といった人間ドラマそのものが描かれる。ヴィースラーが社会主義的な使命感を最後まで失うことはなかったのであり、ただそれを上回る芸術的世界の存在を知ってしまったのである。だからこそ彼は物語の中で強く葛藤するのもあった。

そうした理解を補強するものの一つとして重要なのが、ヴィースラーがコールガールを呼ぶ場面とブレヒトの詩を読む場面との対比である。ドライマンとクリスタが互いに心を寄せ合う様子に触れた後、人恋しくなったヴィースラーは家にコールガールを呼ぶ。束の間の快樂と共に人の温もりを味わったヴィースラーが相手の女性にもう少しそばにいてくれるよう頼むものの、その願いは聞き入れられない。次はもっと長い時間を予約するよう指示されただけで、先ほどの時間が単にビジネスであったことを思い知らされる。余計に虚しさを募らせたヴィースラーは、今度はドライマンの部屋から持ち出したブレヒトの詩集を自宅のソファに横になって黙読する。するとヴィースラーに対して立ち現れたのが、まさしく夕べのドライマンとクリスタの姿であった。ブレヒトの詩はこう語る。「9月のブルームーンの夜、スモモの木陰で、青ざめた恋人を抱きしめる」[049:05]。すなわち、ヴィースラーの中では夕べのドライマンとクリスタの姿がブレヒトの詩と重なったのである。ヴィースラーの心は静かに打ち震える。そして、単なる即物的な快樂では満たされなかった自分の心の隙間が埋められていくのを実感した。ここで際立たせられているのは、単なる欲望や快樂とは区別された芸術体験の豊かさである。

続けて、ヴィースラーはさらなる芸術的体験をする。演出家のイエルスカが亡くなったという知らせが届いたとき、ドライマンはイエルスカからプレゼントされた楽譜のピアノ曲を弾いた。するとそれを屋根裏で聞いていたヴィースラーの心は前と同じように静かに、しかし前よりもっと強く打ち震える。そのとき、ドライマンの言った言葉は映画の主題を理解する上で重要である。「私はこれを聞くことができない、もし聞いてしまえば私は革命を完遂することができない」[0:52:00]。この言葉はベートベンのピアノ曲『熱情』についてレーニンが語ったとされる言葉である。そして、続けてドライマンはこう自問する。「この音楽を真に (wirklich) 聞いた者がなおも悪人であることができるだろうか？」[0:52:08]、と。すなわち、映画がここで焦点化しているのは、社会主義的实践の使命感を上回る芸術体験の実存的な豊かさである。

特にドライマンが“wirklich”という言葉を使っていることに着目したい。この言葉はときとして“real”という言葉に対置させられる。realもwirklichも「現実的」と訳すことが可能だが、realが単に物質的・即物的な側面を重視した言葉であるのに対して、wirklichにおいては当の人物にとっての切実さが重視される。この二つの意味の違いを際立たせるために、リアルという言葉と区別してwirklichに対し英語のアクチュアルという言葉を用いてはめてもよい。ここで対比されているのは、リアルな体験に対するアクチュアルな体験の優越性である。社会主義の実践においてヴィースラーは彼なりの充実感を抱いていた。それは「国家の敵」を懲らしめる上で確実にリアルな喜びをもたらす。しかし、美しい芸術をアクチュアルに体験することの喜びを知ってしまったとき、それがやけに乾いた味気ないものに見えてしまうことも否定できない。リアルな使命感をアクチュアルな芸術体験が上回ってしまったことを、まさにヴィースラーは実感するのである。繰り返せば、アクチュアルとは現に直面している事態が当の本人にとって切実である様を言う。

加えて、そうした美や芸術のアクチュアルな体験が、善悪の問題と結び付けられていることにも注意が必要であろう。得てして芸術のアクチュアルな体験にあつては、自分という存在が自覚させられる。自分とは何者なのか？ 本当の自己とは何なのか？ 自分は真に自己であろうとしているか？ それは、突き詰めれば本当に善く生きるとは何なのかという問いと同義であり、アクチュアルな芸術体験はこうした問いを私たちに突きつけずにはおかない。このように自己の存在を自覚しつつ存在する様を、一般に「実存的 (existenziell)」¹⁴⁾と呼ぶ。では、実存在的な問いを突きつけられたヴィースラーはどうしたか？ ドライマンをかばって嘘の報告をし、クリスタを励まし、証拠のタイプライター持ち去った。これらの行動は、ヴィースラーが突きつけられた実存在的な問いに対する彼なりの答えである。すなわち、「本当に善く生きるとは何か？」という問いに対して出した答えが、自身の人生を賭けてドライマンとクリスタを守るという選択だったのである。

映画《善き人のためのソナタ》が主題化するのは、以上のような芸術の力と人生における実存の問題である。このような主題展開において、《善き人のためのソナタ》に特徴的なのは、見る者と見られる者との重層的な関係を物語の基本構造として含んでいる点である。ドライマンとクリスタが暮らす部屋とヴィースラーが盗聴を行っている屋根裏部屋は、一種の演劇空間であると言ってよい。ドライマンとクリスタの部屋は言わば演劇の舞台であり、ヴィースラーのいる屋根裏は一種の客席である。ヴィースラーがドライマンとクリスタの部屋の様子を実際に視覚的に眺めるわけではないとはいえ、両者の関係は役者と観客の関係に似ている。それゆえ、ヘムプフ大臣のもとに行こうとするクリスタを酒場で説得して止めよ

14) Vgl. Marianne Falck, *Das Leben der Anderen, Filmheft*, S. 9.

うとする際、あるいは逮捕されたクリスタを尋問する際、ヴィースラーが自分のことをクリスタの「観客 (Publikum)」 [1:01:30] [1:41:34] と言っていることは、二重の意味を持つ。それは実際の舞台に立つ女優クリスタを眺める者としての「観客」を意味すると同時に、クリスタの実生活を眺める者としての「観客」という意味でもある。重要なのは、ヴィースラーがクリスタの前に現れるということは、クリスタの人生ドラマに観客であったはずのヴィースラーが役者として登場してきていることを意味する点である。そして、尋問の際にはグルビッツという観客を前にしたヴィースラーが、クリスタの人生ドラマにおいてより重要な役者と化す。すなわち、ヴィースラーは映画の進行の中でクリスタの人生ドラマにおける観客の役割から演者の役割へと、しかもより重要な演者へと移行したのである。

この点を鑑みて映画の冒頭部分を振り返るなら、グルビッツがヴィースラーに対して「私は君をただ劇場に招待したかった」 [0:05:58] と言ったことは、重層的な意味を持って響くことになる。それは、第一には、ドライマンが脚本を手がけクリスタが主演を務める実際の舞台の劇場にヴィースラーを客として招待するという意味である。しかし、それは第二にドライマンとクリスタの人生劇場を監視する観客としてヴィースラーを招待するという意味であり、そして第三にはドライマンとクリスタの人生劇場に登場する役者の一人としてヴィースラーを招待するという意味にもなる。このようにヴィースラーの役割が物語の進行の中で単なる観客からより重要な役者へと移行し、そして最終的にドライマンが書いた小説のおそらくは主人公としてヴィースラーが登場してくるということを考えるなら、ヴィースラーは映画の中でドラマの観客からドラマに登場する脇役へ、そして自分自身の人生ドラマを生きる主人公として変貌を遂げたことになる。

こうした物語構造の中で「芸術の力と人生における実存」という主題展開が行われているのだとすれば、そのことはメディア論的な視点において極めて有意味なものとして響くことになる。というのも、映画における“見られる者 (役者)”と“見る者 (観客)”との関係は、《善き人のためのソナタ》の中の登場人物とこの映画を実際に視聴する者との関係にも拡張され得るのであり、そのことがこの映画の実際の視聴者にとっても自覚されるからである。主人公ヴィースラーがやがては自分の人生ドラマを生きる主人公へと移行していく物語展開は、映画を実際に視聴する者に対しても自分の人生ドラマを生きるよう強く促す。このことは特に映画を視聴する実際の旧東ドイツ国民に対して有意味に響くに違いない。

シュタージの存在は東西ドイツ統一後も旧東ドイツ国民の心に深い傷跡を残した。日本語版の DVD ではその冒頭部分に英語の文言が挿入されており、10万人のシュタージとそれに協力する20万人の情報提供者が存在したこと、またそれらの人々が国家の独裁体制を支えたことが記されている。映画《善き人のためのソナタ》に登場してくる人々は、そうした個々の旧東ドイツ国民のモデルケースである。

例えば、シュタージの幹部であったヴィースラーのような立場にあった人であれば、東ドイツ消滅後の社会状況の中で肩身の狭い立場に置かれることになったと同時に、社会主義国家消滅の喪失感に苛まれることにもなったであろう。あるいはクリスタのようにいわゆる「非公式の協力者 (Inoffizieller Mitarbeiter)」として家族・友人・恋人の情報を密告していた者であれば、良心の呵責に苦しんだかもしれない。またドライマンのようないわゆる「体制批判者 (Dissident)」となった人物も、映画の中でヘムプフ大臣が指摘していたように、信じるものや反発するものが無くなったゆえの虚無感に陥った可能性もある。そうしたドライマンに対してヘムプフ大臣は皮肉交じりに言い放つ。「このドイツ連邦共和国 (統一ドイツ) で人は何を書くべきか?」「我らのつましいドイツ民主共和国 (東ドイツ) の頃はよかったと多くの者が今ようやく理解している」[1:55:25]。このようなヘムプフ大臣の言葉は、旧東ドイツ国民に対して極めて挑戦的に響くに違いない。

では、こうしたヘムプフ大臣の挑戦に対して映画《善き人のためのソナタ》はさらにどのようなメディア論的なメッセージを放ち得るだろうか? 映画の結末を確認すると、一時は書けなくなったドライマンは再び意欲を取り戻してヴィースラーのことを小説にし、そしてこれによってヴィースラーの東ドイツ時代の身を賭した生き様は肯定的に蘇ることとなった。したがって、このことを鑑みるなら、映画の放つメッセージは旧東ドイツ国民が新しい統一ドイツで自らを肯定しながら生きていくための奮起を促すものとなるだろう。それゆえ、映画《善き人のためのソナタ》は他の2000年代の受賞作と同様に、祖国ドイツの再生を志向する作品の系列に数え入れることができる。

〈ドイツ人のディアスポラ〉というビッグ・モチーフに照らすなら、これも他の2000年代の受賞作と同様に“ホーム”を取り戻す物語であったとすることができる。この点に関して、映画の中ではドライマンとクリスタの住居がヴィースラーの住居と対照的に描き出されていたことは示唆に富む。常にドライマンの部屋には恋人との愛があり、友人たちとの信頼があった。雑然と書物が積まれ、音楽が響き、芸術に溢れていた。すなわち、ドライマンの住居には単なる生活以上のものがあつた。しかし、整理整頓されたヴィースラーの部屋には生活感すら感じられない。ライスかオートミールにチューブ入りのペーストをかけただけの夕飯は味気なく、それを一人で食す時間はさらに味気ない。人恋しくなればコール・ガールを呼ぶだけで、今しばらくの滞在を求めても断られてしまう。ヴィースラーの住居は非常に空虚な空間であり、それを“ホーム”とは呼べない。ではドライマンの自宅はどうであったかと言えば、そこには確かに充実した空間があつたが、盗聴されていたことを鑑みればそこも本質的に“ホーム”であったとは言えない。すなわち、ドライマンの住居もヴィースラーの住居も、祖国東ドイツが彼らにとっては真の意味で“ホーム”でなかったことが示唆される。そして、東ドイツの消滅後も、書けなくなったドライマンや理想を失ったヴィースラーは依然

として精神的なディアスポアラの状態にあったと言える。しかし、最終的にはドライマンが再び書く意欲を取り戻し、そしてヴィースラーの生き様も肯定されたため、映画《善き人のためのソナタ》は“ホーム”を取り戻す物語であったと言える。

DVD リスト

- ・ Halbe Treppe, Universal Pictures Germany und DELPHI Filmverleih, 2003
- ・ Good Bye Lenin, X Filme Creative Pool GmbH, 2003 [《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]
- ・ Lichter, Universal Studios und PROKINO, 2003
- ・ Alles auf Zucker, Westdeutscher Rundfunk Köln, 2004
- ・ Das Leben der Anderen, Buena Vista Home Entertainment, Inc [《善き人のためのソナタ》, 発売・販売元: アルバトロス (株)]

本研究は科研費17K02398の助成を受けたものである。