

デリエと日本

—— »Kirschblüten — hanami« まで——

平井 守

これまで、映画監督、小説家、絵本作家、オペラの演出家としてマルチな才能をくりひろげてきたドーリス・デリエ (*Doris Dörrie*) は、2008年、映画『さくら——花見 (*Kirschblüten — hanami*)』¹⁾を公開した。彼女の名前を一躍メジャーにした『男たち (*Männer*)』(1985年公開) から数えると、劇場公開作品としては第十二作目²⁾となったこの映画で、デリエは、映画監督として新たな境地を開いている。そればかりか、この作品は、内容の点でも、手法の点でも、これまでの複数のジャンルにわたるデリエの芸術活動の、現時点における集大成とも言うべきものとなっている。この作品を一つの到達点と考えるならば、デリエが、さまざまな意味において、いかに意識的な芸術家であるかということが理解できる。同時にまた、デリエにおいて、作品制作の過程と、人間的な成熟の過程とが互いに一致していることがよくわかるのである。

とはいえ、現在にいたるまで、デリエとその作品に対しては、十分な評価がなされてきたとは必ずしも言えない。これまでも、デリエの作品は、どのジャンルにおいても、一般の人々の好意的な受容を勝ち得てきた。ジャーナリスティックな領域では、「ドイツにおけるもっとも成功した女性監督の一人」³⁾、あるいは、「ドイツの現代文学の最高の物語り手の一人」⁴⁾といった評価を受けている。しかし、商業的な意味でのこうした一定の成功が、作品に対する適切な評価をかえって邪魔することになった。また、どのジャンルにおいてもデリエ作品の特質をなす一見浮ついたコメディー的調子のせい、あるいは、デリエの存在と作品が、ドイツのあらゆる権威的な文化的伝統から遠く離れているせい、まじめな考察をするには及ばないエンターテインメント的要素のまざった作品と見られがちであった。いずれにしても、現在までのところ、アカデミックな領域での研究は、映画に関しても、文学作品に関しても、ドイツ本国ではほとんど見出すことができない。デリエをめぐるアカデミックな研究は、英語圏においての

みわずかに見られるという状況である⁵⁾。

ところで、デリエは近年、日本を舞台とした映画をくりかえし制作している。『悟り、きっと (*Erleuchtung garantiert*)』⁶⁾(2000年公開)は、その後半部分が、東京と、石川県能登の門前町にある総持寺とで撮影され、パスポートとお金を失ってしまった中年ドイツ人兄弟が、その禅寺にたどり着くまでの過程と、そこでの修行の様子とが描かれている。また、『漁師とその妻 (*Der Fischer und seine Frau*)』⁷⁾(2005年公開)は、その冒頭部分で、鯉の養殖場のある新潟県の山古志村がロケ地となっている。そこで、主要な登場人物である若いドイツ人の男女たちがはじめて出会うことになる。そして、日本語「*hanami*」⁸⁾を含むタイトルがつけられた最新作『さくら——花見』では、後半部分で、またもや日本が舞台となっている。デリエは、初老のドイツ人夫婦の死と離別とを主題にするこの映画が、小津安二郎の『東京物語』(1953年)の影響下にあることを自ら告白している。『東京物語』の笠智衆にあたる妻を失った男は、妻のあこがれの地であった日本を訪れる。映画の中では、日本的表象として桜や富士が取り上げられる。また、『東京物語』の原節子が演じる「紀子」役に比べられる人物として、日本人の女性舞踏家を登場させている。

さらに、日本を直接の舞台にしたものではないけれども、映画『悟り、きっと』と同じ年に出版されたデリエの初めての長篇小説『さあ、これからどうする (*Was machen wir jetzt?*)』⁹⁾(2000年)が、南仏にあるチベット仏教の修業のためのキャンプ地をその主たる舞台としていること、2007年に公開された映画『*How to cook your life*』¹⁰⁾が、米国のサンフランシスコの禅センターの導師であるエドワード・E・ブラウン (*Edward E. Brown*)¹¹⁾をめぐるドキュメンタリーであることも、付け加えて指摘することができる。『*How to cook your life*』というタイトルは、曹洞宗の開祖の道元の著作『典座教訓』についてのコメンタリーである『人生料理』(内山興正著)の英訳本¹²⁾にちなんでいる。映画の中では、エドワード・E・ブラウンの師であり、サンフランシスコ禅センターおよびタサハラ禅マウンテンセンターを設立し、米国における禅の普及に寄与した鈴木俊隆老師の講話の一部の映像が挿入されている。

このように見ていくならば、日本ならびに仏教についての関心が、現在のデリエの創作の中心に位置していることは明らかである。デリエ作品と比較可能な日本を扱った先行作品としては、ドイツの映画監督ヴィム・

ヴェンダースによる小津安次郎へのオマージュを綴った『東京画 (Tokyo-ga)』(1985)、スイスの映画監督ダニエル・シュミットによる坂東玉三郎をめぐる『書かれた顔 (Das geschriebene Gesicht)』(1995)と、それに付随する大野一雄をめぐる『KAZUO OHNO』(1995)の二つのドキュメンタリー作品などを挙げることができる。また、より最近の例として、米国の映画監督ソフィア・ Coppolaの『Lost in Translation』(2003)がある。これらと比べても、デリエの日本に対する関心は、持続性と多産性の点で、他を抜き出ている。

デリエの作品世界は、ジャンルのいかに問わず、しばしば、*Beziehungskomödie* (パーソナルな人間関係を扱う喜劇) という概念によって特徴づけられてきた¹³⁾。デリエが一貫して扱うのは、現代の日常生活における家族、恋人、友人といった人間と人間との関係をめぐる物語であり、そこでは、紛糾した日常とそこから逸脱、他者との関係性の動揺、真の自己への回帰といったことが、コメディ的な調子を絶えず失うことなく展開していくのである。そうしたことを象徴的にあらわしているのが、デリエの作品の多くに見られる疑問文のかたちをとったタイトルである。第二短篇集の『何か御用でしょうか (Was wollen Sie von mir?)』、第四短篇集ならびに映画の『わたし、きれい (Bin ich schön?)』、第一長篇小説の『さあ、これからどうする (Was machen wir jetzt?)』、第三長篇小説の『わたしはこれからどうなるのか (Und was wird aus mir?)』、映画『漁師とその妻』に添えられた副題『なぜ女たちには充分ということが決まてないのか (Warum Frauen nie genug bekommen)』。こうしたタイトルが付けられた作品では、人生の岐路で踏み迷う様々な男女たちが、その主人公となっている。そして、『How to cook your life』。このタイトルは、デリエのすべての作品の内容を的確に要約するものと言えるかもしれない。

近年のデリエの創作を特徴づけているもう一つのことは、しばしばその作品が、題名もしくは内容によって、何らかの古典的作品を下敷きにしているという事実である。デリエ流の *Adaptation* の最初の事例とみなされる作品は、2002年に公開された映画『はだか (Nackt)』である。この映画は、2001年ベルリン国立劇場で上演されたモーツァルトのオペラ『コシ・ファン・トゥッテ』の演出をデリエが行ってからほとんど間をおかず撮影されたものである。両作品は、ともに複数の恋人たちの関係のもつれ、幾何学的な模様を扱っている。『はだか』は、『コシ・ファン・トゥッテ』

のいわば精神的続篇であり、モーツァルトのオペラから出てきた問題に、デリエなりのしかたで解答を与えたものである。モーツァルトのカップルたちが狼狽と混乱というもはや回復不能な状態に放り出されているのに比べ、映画のカップルたちは、いったん同じような状態に陥るものの、そこから歩み出る可能性が結末で指し示されている¹⁴⁾。

2005年公開の映画『漁師とその妻』は、日本で出会った鯉専門の獣医とデザイナーという若いドイツ人男女の物語であるが、妻の飽くなき願望とそれに翻弄される無欲な夫との上昇と下降の顛末を描いたグリム兄弟の同名の有名なメルヒェンを下敷きしている¹⁵⁾。デリエの映画のカップルは、ドイツにもどった後、錦鯉の斑紋に着想を得たドレスの成功によって、やはり経済的上昇と下降とを経験するが、グリムのメルヒェンとは異なっていて、キャンピングカーでの元通りの生活に逆戻りした後に、新たな幸福を見出すことになる。

先に触れたように、ドキュメンタリー映画『How to cook your life』では、禅寺において食事を司る「典座」の役職の意義を説いた道元の著作『典座教訓』が重要なモチーフとなっている。また、『さくら——花見』では、小津安次郎の『東京物語』が下敷きになっている。さらに付け加えて言えば、2009年出版のデリエの最新の子供向け絵本『マルティン (Martin)』¹⁶⁾は、これもまた有名な「聖マルティン伝説」をベースにしている。

何らかの過去の古典的作品を、自らの作品の下敷きにするというこのような近年の方法は、おそらく、デリエが、オペラを演出する際に、学んだものではないかと推測される。デリエが取り組んだオペラ作品は、現在まで六作品を数えるが、モーツァルトの『コシ・ファン・トゥッテ』、『偽りの女庭師』をはじめとして、彼女が演出を手がけた多くのプロダクションでは、舞台が現代に移し換えられている。『コシ・ファン・トゥッテ』は七十年代のヒッピームーブメントを背景にしており、『偽りの女庭師』は現代のガーデンセンターが舞台となっている。しかし、突飛に見えるこうした設定にもかかわらず、オペラというジャンルの制約上、物語の構図は基本的に変えられることはない¹⁷⁾。一方、映画の領域では、より自由な変更が行われる。ストーリーも、シチュエーションも大きく変化させられ、デリエの完全なオリジナルと言ってよい作品になっている。そして、デリエ流のこのような *Adaptation* で特徴的なのは、物語が、古典的作品を土台にしつつ、現代のドイツ社会に移し入れられるとき、その登場人物たちへ

向けられたデリエの視線が、風刺的で批判的であるにもかかわらず、たいいていの場合、共感とやさしさを保っており、それによってオリジナルの作品がもつある種の苛酷さが相対化されているという点である。

紛糾した日常とそこからの逸脱、他者との関係性の動揺、真の自己への回帰、デリエ作品に共通するこのような主題は、日本や仏教をめぐる表象とモチーフが作品の中に頻繁にあらわれるようになって、どのような影響を被り、どのように深化していったのだろうか。そしてまた、それによって、映画や小説の手法に、どのような変化がもたらされることになったのだろうか。外国人がいく典型的「日本愛 (*Japanophilia*)」と微妙に境を接しつつ、日本と日本文化に対する旺盛かつナイーブな受容によって、デリエの作品は、結果的に、いっそう陰影とメッセージ性に富んだものとなっていく。しかしながら、デリエにおける仏教思想の影響は、一見したところそうしたモチーフと無関係に見える作品にまで遡るのである。とすると、デリエと仏教思想のあいだには、もともとある種の親和性が存在していたと言ったほうが、より正しいのかもしれない。紛糾した日常とそこからの逸脱、他者との関係性の動揺、真の自己への回帰といった一連の主題は、本来、仏教的なものだったのではないだろうか。

1994年、ウォルト・ディズニー・ブエナビスタ・インターナショナル・ドイツの最初の作品として配給上演された映画『だれもわたしを愛してくれない (*Keiner liebt mich*)』¹⁸⁾は、白人の独身女ファニー・フィンクとアフリカ系でゲイの占い師オルフェオとの奇妙な友情のコメディである。ファニーは、三十歳を目の前にして恋愛に焦ると同時に、自己の殻に閉じこもっているというような人間である。いつも黒い帽子と黒い服を身にまとい、ゴシック風のどくろのアクセサリーを身につけている。そして、「死に方」を学ぶニューエイジ風の講座に通い、棺桶を自作し、自らの埋葬をシミュレーションする。その彼女が、オルフェオの存在に、次第にうちとけていくことによって、周囲の世界への回路を次第に回復していくのである。オルフェオの占いに導かれて、ファニーは、彼女のアパートにその住人たちを立ち退かせるためにやってきた男口タールを、運命的な男性と思ひ込み、その気を引こうとするが、みじめな結果に終わる。

お金目当ての詐欺師なのか予知能力を持った賢者なのか、オルフェオの正体は、最後まで曖昧なままである。昼間は、占い師で、夜はゲイの集まるバーで歌手を演じる。オルフェオは、一方では、自己の殻に閉じこもり、

孤独と死に固執するファニーに、種々の助言を与え、その殻を打ち破って人生の次の新たな一步を踏み出させる契機を与える。例えば、オルフェオは、飲みさしのワイングラスを手にしながらか、「これは半分いっぱいか、半分からか」と、ファニーに尋ねる。彼女が「からよ」と答えると、オルフェオは、「だから君はいけないんだ。いつも無いものねだりばかりしている」と忠告する。あるいは、最後の別れのメッセージとして、「君の過去は、君の後ろを歩く骸骨だ。そして、未来は、前に行く骸骨だ。両方とも去らない。時々話しかけてくる。たまには腰をおろしてのんびりしろ。望みのものをやる。……でも耳を貸すな。前へ進むんだ。時計も持つな。何時かと思ってみても、時はいつも同じだ。時はいつも今だ。さあ行け」と語って、過去に囚われ、未来に不安するよりも、いま現在に集中することをファニーに学ばせる。

その一方では、オルフェオは、自らの死が間近いことを打ち明け、最期の時には、「アルクトゥルス星」から兄弟たちが自分を連れ戻しにくるといった話をする¹⁹⁾。ファニーは、末期の病気に冒された友をやさしく見守る献身的な庇護者の役を演じ、オルフェオのために「アルマーニのスーツ」や「金のバー」を用意し、また「飛行機の爆音」を録音し、彼の旅立ちを準備する。この信頼と献身の行為によって、ファニー自身も、自己と他者との関係性を回復していくかのように見える。映画の結末においては、これまで疎遠だったアパートの住人たちをコーヒーパーティーに招いたり、既に出会っていた別の男性を異性として意識したりといったことが生じている。

アメリカの研究者マライケ・ハーマン (*Mareike Herrmann*) は、この映画の背景に仏教的メッセージを汲み取って、「ファニーの旅は浄化という仏教徒の歩む道に密接に関係づけられる。それは、究極のゴールとして、誕生、苦しみ、死の永遠回帰からの超越を有している」²⁰⁾と述べて、クラウス・フィリップス (*Klaus Phillips*) によって行われた1996年のインタビューにおけるデリエの発言を、注で指摘している。そのインタビューで、アジアにおけるこの映画の受容のされ方を聞かれたデリエは、次のように語っている。「アジアでは、反応はまったく異なっていました。私はちょうどヴェトナムに行ってきたところです。すぐに、日本でも封切りになります。私は日本での試写会にも出席しました。そこでは、観客たちは、直ちに、この映画の仏教のバックグラウンドに気づきました。私は、意識的

に仏教のテーマを用いました。もし仏教について何も知らなければ、それは重要ではありません。仏教の知識なしに映画は理解できます。しかし、アジアでは、それは、この映画にとって、中心的メタファーであるように見えるでしょう。私は仏教についてのテーマに関する興味深い話や議論を映画のなかに盛り込みました。それはアジアの人々には、親しみ深いものだったので、彼らの心の琴線に触れたのです。」²¹⁾

六年後の映画『悟り、きっと』では、『だれもわたしを愛してくれない』で背景にとどまっていた仏教が、中心のテーマとなっている。しかもそれが、ここでも、紛糾した日常生活とそこからの逸脱、他者との関係性の動揺、真の自己への回帰といったデリエにおなじみの主題と重ね合わせられている。

ここでの主人公は、ウーヴェとグスタフという二人の中年ドイツ人兄弟で、すでに触れたように彼らの日本への旅が描かれる。「旅」もまた、デリエ映画の主要な要素の一つである。とりわけ『悟り、きっと』から、『漁師とその妻』を経て、『さくら——花見』までの三作品では、すべて日本がその目的地となっている。ドイツでの日常の中では、見つけることのできない何かを求めて、その主人公たちは、日本へと旅立って行く。これらにおいて、空間的な移動と、人生における変化とが重なり合う。日本で撮影された三本の映画のいずれにおいても、ドイツから日本へはじめてやってきた人間たちの、日本国内における旅の様子が描き出されている。日本を訪れた理由と、彼らが日本で置かれた状況はそれぞれ異なっている。デリエは、2008年の「シュピーゲル」誌のインタビューで、「私はさまざまな理由で日本に引っぱられていく人間達を物語っています。彼らは、そこでドイツでは見つけられない何かを求めます」²²⁾と語っている。デリエ自身はここで明言しているわけではないが、ドイツでは見つけることができなかった何かとは、おそらく、自己自身だと言ってよいかもしれない。デリエの映画の登場人物達は、日本での体験の後、ドイツでの生活の中で見失っていた真の自己に、それぞれのやり方で、出会うことになるのである。

デリエにおける、旅と自己発見のこうした結びつきについては、もっとも初期の短篇小説集『愛、痛み、いまわしいこと：四つの物語 (Liebe, Schmerz und das ganze verdammte Zeug: Vier Geschichte)』(1987年)と、それに基づいてつくられた初期の映画『心臓の真ん中に (Mitten ins Hrez)』(1983年)、『男たち (Männer)』(1985年)、『パラダイス (Paradiese)』(1986

年)、『マネー (Geld)』(1989年)にまで遡ることを、アメリカの研究者ロバート・C・レイマー (Robert C. Reimer) が指摘している²³⁾。デリエの多くの映画は、ロードムービーでもある。その典型が、1998年に公開された『わたし、きれい (Bin ich schön?)』²⁴⁾である。現代の恋愛の諸相を描きだしたこのオムニバス形式の映画の全体をゆるやかに結びつけているのは、フランカ・ポテンテ演じるリンダのスペインからドイツへいたる旅である。文学作品の方でも、2000年の長篇小説『さあ、これからどうする』は、南仏にあるチベット仏教のキャンプ地にいるラマ僧の恋人のもとへ娘を連れていく父親の旅が描かれている。この小説は、その出版と同じ年に公開された映画『悟り、きっと』と対をなす物語となっている。

『悟り、きっと』のウーヴェは、システムキッチンセールスマンで、ある日突然、妻に愛想を尽かさされ、子供とともに家を出て行かれる。彼は、ふだんは疎遠な弟に泣きつく。グスタフは、風水のコンサルタントをしており、日本の禅寺への旅の準備をしているところであった。ウーヴェは、妻に対する悔いと恨みにとらわれており、一方、グスタフは、現在の生活について不安と自信のなさを何となく感じている。結局は、お互い嫌々ながら連れ立って、日本へと出発する。東京に到着した二人は、たちまち、お金とパスポートと荷物を失ってしまう。助けを求めてかけた国際電話の向こう側では、グスタフの妻が、別の男とまさに不倫の最中である。二人は、大使館に助けを求めることなく、何とかこの困難を乗り切ろうとする。デパートで黄色のテントを盗んだり、回転寿しで無銭飲食したりといったことも経験する。彼らは、それぞれの存在をこれまでかたちづくっていた所有と帰属の要素を、一つ一つ取り除いていくかのようなのである。それはまた、禅寺での修行のために必要な準備の過程であるかのようにも見える。偶然出会ったアニカという女性の助けもあり、ようやく、兄弟は、禅寺にたどり着く。

興味深いのは、ウーヴェとグスタフという兄弟の名前をはじめとして、出演する役者のファーストネームが、そのまま役柄の名前となっていることである。このことが意味するのは、二人は、虚構の役柄を演じる役者であると同時に、日本にはじめて訪れ、はじめて禅寺で修行する現実の旅行者でもあるということである。この映画において、虚構と現実は、微妙に重ね合わされている。映画の後半では、禅寺にたどりついたウーヴェとグスタフの修行の様子、彼らを取り巻く禅寺の人々、その中で二人の兄弟

の変化が、ドキュメンタリーのように描き出されていく。登場するのは、二人の兄弟を除けば、寺務長をはじめとする禅寺の修行僧たちで、彼らはみな現実の総持寺の实在の人々である。座禅、誦経、食事、清掃、寺務長の教え、托鉢……。何事にも要領のよい兄と、不器用な弟が対比的に描かれる。しかしその過程で、二人ともが次第に変化していく。二人は、風のそよぎ、流れる水、カラスの鳴き声といった周囲の自然にも耳を傾け始める。寺務長は、グスタフに対しては、「恨むならとことん恨みなさい。寝食を断って恨みに恨みなさい。すると恨みは自ずと消え、そして恨みからは何も生まれないとわかる」と語り、ウーヴェに対しては、「失敗も一つの現実であり、仕方の無いことだ。誰でも失敗する。後を振り返っている考えても、だんだん不安が大きくなるだけ」と語る。過去への後悔や、未来に対する不安に必要以上苦しむことはない、むしろ今現在の行いに集中すること。総持寺の寺務長と、オルフェオの忠告とは、図らずも重なり合ってくる。ここでの二人の変化もまた、『だれもわたしを愛してくれない』のファニーの変化と同様に、微妙なものである。二人が「悟り」を得たとは、もちろん言いがたいかもしれない。いくぶんか人生に対して肯定的になっただけというにすぎないかもしれない。しかし、東京に帰る電車の中で、グスタフは自分がゲイであることを、はじめて兄に打ち明ける。ウーヴェもまた、自然にそれを受け入れている。彼らがドイツに戻ったのか、東京で浮浪生活を続けるのかは分からない。映画は、都会の片隅のとあるテニスコートに張られたあの黄色のテントの中で、寺での日課通り、二人が声を合わせ、お経を唱えるというシーンで終わる。

映画『さくら——花見』のために、デリエは一つのエッセイを書き、この映画にいたるまでの自らの実際の日本体験を振り返っている。彼女のエッセイ『なぜ、なぜ、なぜ。さくら、舞踏、そして東と西のあいだで映画を撮ることについて (*Warum, Warum, Warum? Über Kirschblüten, Butoh und das Filmen zwischen Ost und West*)』によれば、デリエと日本との最初の出会いは、二十年以上前にさかのぼる。その時、デリエは、彼女の最初の劇場映画となった1983年の『心臓の真ん中に (*Mitten ins Herz*)』で、映画祭のため日本へ招待されたのだった。デリエは、この映画とともに「この国へ、あたかも夢の中へのようによろめきながら入っていった」²⁵⁾と書いている。さらに、デリエは、言葉の通じないこの未知の国で、「ブロンドで大柄の」、「派手な黄色のレインコートを着た」外国人の女性として、

東京から鎌倉へと一人彷徨いつつ、匿名性がもたらす自由と一種の庇護された感覚とを味わう。「それは私を、隠れずきん (*Tarnkappe*) をかぶっているかのような奇妙な明るい気分させた……、いやひよっとすれば、それはむしろ道化帽 (*Narrenkappe*) だったのかもしれない」²⁶⁾とデリエは続ける。彼女は、アイロニーをこめて「道化師の自由 (*Narrenfreiheit*)」²⁷⁾という単語も口にしてしている。ここで語られたある種の幸福な気分、特権的な自由の感覚は、その後現在にいたるまでのデリエの日本受容の基調をなすものである。

その一方で、デリエは、「絵のように美しく建っている寺や神社」と「アメリカ的的巨大ショッピングモールやパチンコホール」、「村々を通る玉石で舗装した小道」と「アウトバーンを跨ぐ巨大架道橋」、「かわいらしい盆栽」と「工業施設で荒廃した地帯」といった「古き」と「新しき」もの、「伝統」と「アメリカの影響」の「共存」を目にして、ドイツのことを想い起している。デリエは、「ドイツと日本、敗戦国で、奇跡の経済復興を遂げた国。憧れの国としてのアメリカ」²⁸⁾と書いている。そして、ヒッチハイクの際、ボブ・ディランやティナ・ターナーといったアメリカのポップソングの歌詞を口ずさむことで、一言も言葉を通じ合わせることでできない「ポルシェに乗った若い日本人のビジネスマン」や、「ちっちゃいトヨタに乗った小さな子供連れの母親」といった人々と触れ合えた体験を語っている²⁹⁾。これらの体験は、ドイツから日本へはじめてやってきた人間たちの、言葉の通じないこの国での旅が描かれている後の映画で、活かされることになった。

デリエの二度目の日本への訪問は1994年で、約二か月にわたり日本の大学で講演旅行を行った。その旅で、「道化師の自由」を享受したのは、いっしょに連れてきた、「ブロンドの巻き毛」をした五歳の娘カルラであった。デリエは、「私たちは今や旅する二人の道化だった。大きいのと小さいのと」³⁰⁾と述べている。その娘があらかじめ仕込んでいた折り紙のわざを見せるという「恥知らずのトリック」³¹⁾を弄し、学生たちの歓心を買ったといったことも語られる。

この旅について、デリエは、「私には、大学生活は、公共空間における多くのものと同じく、時代遅れの、完全に硬直したのに見えた。にもかかわらず、日常においては、最初の旅の時よりも、さらに大きな親密さと率直さとを私は経験した」³²⁾と述べ、娘とともに泊まった「民宿 (*Minshuku*)」

での体験を語っている。異文化に対するデリエのまなざしは、つねに日常的なもの、プライベートなものに注がれている。例えば、デリエは、共同浴場での女性たちの「はだかのつきあいが、たとえ肉体がすでに年取って、くずれていても、まったく当然である」ことに強い感銘を受けて、「年取った女と絵のようにかわいらしい若い女とが完全に緊張を解いて、熱い湯の中にすわり、互いに嫉妬することも気づかうこともない」と、述べている。そこから、デリエは次のような一つの認識に達する。「避けられないものとのつきあいには、大きな自由を孕んだ、言葉では言い表しがたい硬さがある。あるがままにある。瑕や欠陥をもつものは、それによってはじめて美しさをもつ。」³³⁾ このようなデリエの認識は、仏教との触れ合いを通して学んだものと言うことができるかもしれない。

同じような認識は、禅と料理をテーマにしたドキュメンタリー映画『*How to cook your life*』の中で、禅の導師にしてコックでもあるエドワード・E・ブラウンの口を通して言われていた。それは、この映画のもっとも重要なメッセージの一つであり、この映画におけるもっとも感動的な映像の一つである。彼は、長年の使用でぼこぼこになったやかんを手にしつつ、「美しさの別様のあり方」について語る。2007年の「南ドイツ新聞」のインタヴューで、デリエは、この箇所コメントして、次のように述べている。「このシーンは、わたしにとってとりわけ重要です。ぼこぼこになったやかんを手にして彼は、欠陥と弱点について語っています。私たちが現在試みているもろもろのことは、完全な表面という外見を維持することにすぎません。しかし、欠点をなくそうと努力すればするほど、それだけ欠点に対する不安も大きくなります。強さとは、しかし、次のように言うことです。私たちは、たしかに、ぼこぼこだ。しかし私たちは、それにもかかわらず、茶のために湯を沸かすことができます。」³⁴⁾ これは、デリエのすべての作品に通底するメッセージであると言うことができる。

エッセイでは、「民宿」でくりかえし観察された「ふとんを整える、ものを食べる、立ち居振舞う、何かを包む、名刺を差し出す」といった振る舞いの際の、「細心の注意深さ」に話題が及ぶ。デリエは、「つねに特別の注意深さ、事物や、ディテールに対する愛がある。それは、『もののあわれ (*Mono no aware*)』という名をもっている」³⁵⁾と書いている。この「もののあわれ」という語について、彼女は次のような解説を試みる。「これについては、多くのぼかげたことが、書かれてきた。それは多くの日本語

と同様に、西洋において、神話的なものに高められすぎてきた言葉である。これに対しては無数の翻訳が存在するが、私がおっとも気に入っている三つの翻訳は次のようなものだ。『うっとりさせられ、物悲しく心に触れてくること』、『事物によって心を動かされること』、『自我が世界の事物のなかへと埋没すること』。もしかしたら、それは、たんにうつろいやすさに対するはっきりとした意識にすぎないのかもしれない、そして生の単純な事物に対する集中した満足かもしれない。³⁶⁾ 日本文化の美的理念の一つとされる「もののあわれ」について、デリエの理解が、どこまで行き届いたものであるのか、あるいはそれもまた類型的なものに過ぎないのかについて、にわかに判断することは避けたいが、少なくとも、ここで得られた認識態度が、映画『さくら——花見』の中に反映されていると言うことはできるであろう。

その一方で、日本人が見せるもう一つの側面にも注意が払われる。風呂の後、皆が大広間に集められ食事を一緒にさせられる。中には横になりうたた寝をする者がいたり、その間をぬって、子供たちがあたりを走り回ったり、あるいは、その母親たちと父親たちとがほろ酔い気分でふざけあう。この光景を目にして、デリエは、「家族のパラダイス (*Familien-Paradies*)」にいるかのような気分になる。彼女は、ドイツに残してきた夫に電話をして、一緒に日本へ来なかったことを悔やむ。「家族がそろろう、それは何て美しい……」³⁷⁾とデリエは吐露している。この光景は、『さくら——花見』の中で、富士の麓にある民宿の場面として再現されることになる。

エッセイでは、これに続いて、ドイツに戻った後にテレビで見たという小津安二郎の映画のことが語られる。デリエの小津体験は、その時が初めてではない。しかし、ミュンヘンの映画大学に通っていた頃には、小津は、「退屈」で、彼女には、「そのリズムも、そのテーマもがまんできなかった。」けれども今回は、心の「真ん中を射ぬいた」のだった。「私は、あらゆる事物と、そのうつろいやすさに対する特殊な日本の愛である、まさにこの『もののあわれ』を再認識した。と同時に、小津作品の常に変わらぬテーマが、今や私自身の生涯のテーマになっていたことに突然気づいた。すなわち、家族である。……くりかえしくりかえし小津は家族の物語を語る。さながら北斎がくりかえし富士山を描いたように。同一のテーマへのくりかえしの接近。富嶽百景³⁸⁾と、デリエは述べている。そして、これまでの自分の作品を振り返り、自分もまた「離別の物語」を、人生でまだ

一度も実際の大きな別離を経験することなく、くりかえし小説に書き、映画にしてきたことに思いあたるのである。例えば、デリエの短篇小説の中でももっとも印象的なものの一つで、オムニバス映画『わたし、きれい』のエピソードの一つにもなった『花嫁 (*Die Braut*)』(1994)³⁹⁾においては、婚約者がうそのようにあっけなく海で溺れ亡くなったという女性が登場する。留守電に録音された不在を伝える男の声だけが、彼女に残された唯一の慰めとなっている。

デリエは、それが、「ブードゥー教の魔術のように、自分を守るため」の一種の無意識的な防衛反応であったことを、つくづく思い知る。というのも、『わたし、きれい』の撮影中の1996年に、彼女は、夫であったヘルゲ・ヴァインドラー (*Helge Weindler*) をがんで失っている。彼は、それまでの多くのデリエ映画を撮影したカメラマンでもあった。当時を振り返って、デリエは、「何も助けにはならなかった」と、書いている。彼の病気が生命の危険に及ぶものであることがわかった時、デリエは、「瞑想」をはじめめる。「最初それは、禅とも日本とも何の関係もなかった、ただじっとしていること、それ以外のことはもはや何も役にたたない。」しかしそれと同時に、「危機の時は、仏教の教えによれば、目覚めのための絶好の機会である」⁴⁰⁾とも、デリエは書く。

とは言いながら、デリエは、1996年の夫の死去の後、しばらくは、映画を撮ることができなくなる。夫の友人ヴェルナー・ペンツェル (*Werner Penzel*) の説得で、どうにか仕事にとりかかると、それは、「プランを立てず、ちいさなビデオカメラをもって出かけ、ただ、ひたすら眺める」⁴¹⁾というものだった。こうして撮影されたのが、ドキュメンタリーフィルム『瞬間 (*Augenblick*)』⁴²⁾である。この頃から、デリエの撮影方法には、大きな変化が見えはじめ、彼女の後の映画にも少なからぬ影響を及ぼすことになっていく。このフィルムでは、デリエ自身、そして娘カルラも登場する。そして、仏教者の集まり、『チベットの生と死の書』の著者で世界的に有名なチベット仏教の指導者ソギヤル・リンポチェ (*Sogyal Rinpoche*)⁴³⁾の説教の一部、料理を作りながらの娘との触れ合い、スペインへの旅といったシークエンスが、ほとんど脈絡もなく、明確な始まりも終わりもないまま、ゆるゆると連続していく。これは、映画を撮影することそれ自体を通しての自己治癒の映像である。ここでデリエは、主体としての自らの支配と優位を放棄し、対象と偶然性にと主導権をゆだねる。デリエは、「構造

は観察される物への近づきによって定まった。見られた物が話し始め、私を導きはじめて⁴⁴⁾と述べている。「大きなチーム」で、「固定したシナリオ」と、「厳密に計画されたショットリスト」を携えて撮影現場に赴き、「フィクションによって現実を作りだし、場面化する」というこれまでのやり方は、デリエにとってますます疎遠なものになっていく。それにかわって、「アマチュアビデオカメラ」が、現在のデリエにとって魅力をもちはじめる。「私は、旅行者となった。そして、イメージをしつこく追い回し、それらをそれらについての私の観念へ押し込むかわりに、ただ立ち止まって、眺めなければならなかった⁴⁵⁾と、デリエは語っている。主観に対して、客観の優位を認めること、支配の手綱をゆるめることにより、かえってむしろ一つの自由の空間が生じる。そして、このように撮影することは、「事物の根底を究め、生がどのように機能しているかを探り出すのに、よりふさわしいやり方に見えた」と、デリエは述べている。こうした撮影方法を、自己流の *cinéma vérité*⁴⁶⁾ と、彼女は呼んでいる。

これを契機に、この後撮られたデリエの映画には、それまでとは異なる明らかな手法の変化が生じることになった。その第一の適用が、すでに触れた『悟り、きっと』である。「わざと細かく決めていない台本を持って、私たちは、五人のチーム、二台のデジタルビデオカメラ、二人の役者で、『私』の日本を移動した。それまでの二つの旅で試したのと同じようなやり方」と、デリエは書いている。映画の中では、日本にやって来た兄弟に、旅のホームムービーを撮影するためビデオカメラの一台を与え、とりわけウーヴェによるビデオの撮影の様子が映し出される。最初、ウーヴェは、立ち去った妻に対する、未練とうらみをカメラに向かって語りかける。やがて、それは旅の記録、禅寺での修行の記録に移行していく。それと同時に、そのビデオカメラで撮影された映像が、映画の中に繰り返し挿入されていく。この映画においては、ビデオで撮られた映像と、本来の映像が競合しているのである。映画は、作中人物たちのその撮影の様子を映し出すとともに、彼らのビデオによって撮影された映像と音声、映画そのものの映像と音声とに、ところどころで入れ替わっていき、最終的には、映画の映像とビデオの映像とが完全に区別を失っていくかようになっていくのである。この映画におけるビデオカメラによる映像の挿入という方法については、公開当時のいくつかのレビューにおいて、デンマークで1995年に始まった映画運動である「ドグマ95」の作品との共通性が指摘されている⁴⁷⁾。

あるいは、近年の映画においてもその例が少なからず見られる「主観映像 (POV = *Point of view*)」と呼ばれる手法との類似を指摘することができるかもしれない。

アメリカの研究者ロバート・C・レイマーによれば、この異なる二つの映像は、「自己と世界のメタファー」を生みだしている。ビデオの映像は、世界から分離した自我のメタファーである。禅寺に向かう列車の中で、グスタフがドイツから携えてきた禅について書かれたある本の一節が、ウーヴェによって朗読されるという場面がある。「私たちは、イリュージョンによって、分離した自己が存在するを見させられている。私たちはその分離を取り除こうとする。私たちと対象とが一つになる瞬間まで、私たちは私たちの生をクリアに見ることはない。」⁴⁸⁾ 兄弟は、禅寺での体験を通して、自己と世界の間を分離を少しずつ学んでいくのである。そして、レイマーに従えば、その過程に合わせるかのように、「ホームムービーと正規のフィルムとが一つになっていく……。ウーヴェとグスタフが、世界から離れた自我は存在しないことを学びはじめるや、もはやビデオの挿入は必要なくなる。」⁴⁹⁾ このようなレイマーの見方が妥当であるとするならば、このデリエの『悟り、きっと』においては、映画の内容と映画の形式とが、そして作中人物の変化と撮影手法の変化とが、完全に一致させられているということになる。この映画における禅的なメッセージは、内容であると同時に、形式そのものとなっているのである。デリエ自身は、エッセイの中で、この映画の撮影の際、総持寺の寺務長から彼女が得た「あらゆる瞬間に、一生懸命に、今していることだけをする、つまらない行いにおいて全宇宙を、例えばぞうきんがけにおいて神的なものを発見するという促しは、映画の撮影に完全に転用しうる」⁵⁰⁾ のものであると語っている。続く二つの作品『はだかで』、『漁師とその妻』では、デリエにとっては不本意ながら、従来通りの方法で撮影されねばならなかった。『悟り、きっと』の方法論は、『さくら——花見』において、もう一度試みられることになる。この映画は、HDTVの装備と少人数のチームによって撮影されている。

これと関連したもう一つの日立った変化として、人間以外の種々の動植物をクローズアップにした映像が、ときおり、映画の中に織り込まれるようになったことを指摘できる。『悟り、きっと』では木や建築物に群がったカラス、『漁師とその妻』では錦鯉と金魚、『*How to cook your life*』では積み上げられた野菜の大写しの映像が、ストーリーを中断するかのよう

くりかえして出てくる。これらは、ストーリーと作中人物の心理の何らかの象徴となっている。『漁師とその妻』の錦鯉と金魚には、人間の声が与えられており、ギリシア悲劇のコロスの役割が担われているというような場合もある。しかし同時に、これらの場面は、あるがままの世界、人間中心ではない世界の複数性と多様性を示唆する映像にもなっているのではないか。

夫の死という実人生での体験以降、デリエの映画と小説において、身近な存在の喪失という問題は、彼女にとってこれまでもまして切実なテーマとなった。さまざまなインタビューの中では、作品を、そうした自伝的事実と安易に結びつける見方に対して、くりかえし慎重な発言をしている。けれども、小説執筆や、映画制作は、彼女自身にとって、新たに「喪の作業 (Trauerarbeit)」という意味をもちはじめてくる。彼女の二作目の長篇小説『青いドレス (Das blaue Kleid)』(2002年)⁵¹⁾は、それぞれパートナーを失った二人の男女(一人は同性愛者)を登場人物にし、哀しみからの回復の物語となっている。フロリアンは、がんにかかった恋人で、仕事上のパートナーでもあったモードデザイナーを、病気の進行を共に耐えた末、失う。回顧ファッションショーを開くために、彼がつくった青いドレスを探す。その青いドレスを買っていたのはバベッテという女性であり、彼女もまた観光地のバリで、交通事故によって、夫を亡くしたという経験を持つ。青いドレスが二人を結びつける。あるいは死者が二人を結びつけている。身近な存在の喪失によって日常生活に空いた穴、それゆえ余儀なくされる慎重さと臆病さ、人生の打撃の後の新たな生といったことを、この小説は扱っている。バベッテには、麻酔医でトーマスという名の新しい恋人もできていたが、過去にとらわれているため、その関係は進展しない。フロリアンとバベッテの二人は、パートナーが死ぬ以前のことを、お互いに話し始める。その後、一緒に、メキシコへ旅立ち、オアハカの死者のカーニヴァルを体験する。『だれもわたしを愛してくれない』のケルンのカーニヴァルや、『わたし、きれい』のスペインのセマナ・サンタのシーンでも見られた仮面、死者の扮装、パレード、燃え上がる炎といったカーニヴァルの諸要素が、この小説でも再び現れている。これらの映画や小説において、カーニヴァルは、主人公たちの再生のプロセスを開始させる契機となっている。フロリアンはメキシコ人の同性愛者と知り合う。一方、トーマスがバベッテをホテルで待っており、彼女は、彼と一緒に帰国する。フロリ

アンは、メキシコに残る。二人とも、別々の新たな生に向かって歩み始める。この小説は、まさに、死者を悼み、新たな生を祝福するものとなっている。

こうした身近な存在の喪失というテーマは、映画『さくら——花見』にも受継がれている。「喪の作業」は、そこでは、一つの積極的な行為として描かれることになる。南ドイツのアルプス地方のアルゴイに、初老の夫婦ルーディ (*Rudi*) とトルーディ (*Trudi*) が平和に暮らしている。二人の名前は、一方が他方に包含されるという状態を暗示しているかのようである。トルーディは、医者から夫の余命がいくばくもないことを、突然告げられる。医者らには、残りの人生を有意義にするため、旅行をすすめられる。トルーディは、夫には病気のことを告げないまま、夫との旅行を決意する。まず、ベルリンに住む息子のクラウスと娘のカロリンのところを訪ねる。しかし、子供たちには、それぞれの生活があり、二人には居場所がない。また大都市の環境にとまどうばかりである。むしろ同性愛の娘のパートナーであるフランシにやさしくされる。このフランシは、小津の『東京物語』の紀子を彷彿させる人物であり、その役割は、映画の後半で、別の人物によって受け継がれることになる。

トルーディは、フランシに伴われ、「舞踏 (*Butoh*)」の舞台を見物に行き、感動して思わず涙をこぼす。彼女はかねてから舞踏に興味をもち、自分でも実践していた。白塗りで、半裸の舞踏家のパフォーマンスが映し出される。ルーディは、劇場の外からわずかにのぞき見るだけで、彼の目には異様なものに映る舞踏に拒否反応をみせる。ここで登場しているのは、ドイツで活動する現実の日本人舞踏家である遠藤公義である。舞踏は、この映画において、もっとも重要なモチーフの一つになっている。

エッセイの中でも触れられているが、デリエ自身、舞踏に対してかねてから強い関心を持っていた。彼女が、最初に舞踏に触れたのは、ペーター・ゼムベル (*Peter Sempel*) の2004年のドキュメンタリーフィルム『*Kazuo Ohno—I dance into the light*』⁵²⁾を通してであった。デリエは、「舞踏は六十年代に、日本のヒッピー運動とドイツの表現主義ダンスとの混合として生まれた」と説明し、次のように述べている。「奇妙に聞こえるかもしれないが、実際そういうことなのだ。しかし日本におけるあらゆることと同じく、それは奇妙なままにとどまらないで、そこから形式 (*Form*) が生まれた。舞踏で表現されるのは、光と影、誕生と死、発生と消滅である。喜

びが痛みにかわり、再び喜びとなる。」デリエは、女装の年老いた男として、手に一輪の花を持ち、スローモーションで踊る大野の姿に魅惑される。「しかし、それは、パントマイムでも、一人の女性を表現しようという試みでもなかった。私が、これまで一度も見たことがなかったもの。死者たちの我々の内部における現存の視覚的表現。」⁵³⁾ デリエはさらに、ドイツ国内に在住する舞踏ダンサー遠藤公義の存在を見つけ出す。そして、彼のパフォーマンスに接し、そのワークショップに参加することで、彼との交流を次第に深めていく。デリエは、『『さくら——花見』は、*Tadashi* (公義) と彼の授業、われわれを結びつける彼の努力、あらゆるわれわれの動きの中に、われわれの先祖とわれわれの結びつきを認識する彼の努力とともに始まった」と語っている。そして、遠藤があるとき彼女に語った「死者がわれわれの夢を見ている」⁵⁴⁾という言葉を紹介している。この印象的な言葉は、遠藤が主催するゲッティンゲンにある「舞踏センターMAMU」が発行する写真集『*TADASHI ENDO'S DANCE 1981-2007*』にデリエが寄せたオマージュの中でも取り上げられている。「*Tadashi* から私が学んだことは、この広い世界の誰からも学ぶことはできない。私は学んだ。自分の影に問いかけることを。影は、私の前を行ったり後ろに回ったりする。はたして、影とはいったいどれなのか。私は学んだ。この瞬間にあるのは、動くことか静止することのみだと。私は学んだ。死者がわれわれの夢を見ているということ。もし、私がこれらを忘れることがあったとしても、*Tadashi* の舞踏を見れば、たちどころに、そのすべてを思い出すにちがいない。ありがとう、*Tadashi*。あなたと知り合えた私は幸せです。」⁵⁵⁾ 遠藤のパフォーマンスと言葉を通じて、「舞踏」もまた、「喪の作業」の一つに他ならないことを、デリエは発見したのである。デリエは、「死者が私たちの夢を見るとき、ひょっとしたらうつろいやすきのすべての徴表は、彼らが私たちに送ってよこした小さな郵便はがきかもしれない」⁵⁶⁾とも述べている。その「徴表」を一つ一つ丹念に集めることが、今や彼女にとり、映画を撮影することだった。

映画の前半におけるストーリーは、小津の『東京物語』にかなりの程度、オーバーラップさせられている。エッセイの中で、デリエは、「私の『さくら——花見』に決定的に影響を与えたのは、小津の『東京物語』である」と述べ、その小津の『東京物語』もまた、1937年のアメリカ映画であるレオ・マッケリー監督『明日は来らず (*Make way for tomorrow*)』の物語

を受け継いでいることを指摘している。「一つの物語が、西洋で生まれ、東洋に旅し、そして再び、東洋から西洋に戻ってきた。」⁵⁷⁾

『さくら——花見』の夫婦は、この後、二人だけの旅を続け、北海の海辺に至る。その地で、ルーディが突然の死を迎える。ある朝、ルーディが起きると二度と目覚めることのない妻を見いだす。その死が予想されていたルーディでなく、妻が先立ち、彼は一人取り残される側となる。デリエらしいと言えなくもない予想外の展開である。葬儀が執り行われ、ベルリンの二人の子供、東京で暮らす息子が集まる。ルーディは、一人アルゴイへ戻る。埋葬には、家族の中でフランチだけが立ち会う。

残された余生のわずかな期間は、彼にとって、「喪の作業」のための猶予期間という意味を持つ。しかしそればかりではなく、デリエは、この残された短い時間を、今までと異なった新たな生を生きるために、ルーディに与えたのである。2008年、「シュピーゲル」誌によって行われたインタビューの中で、「この場合、人を失った悲しみ (*Trauer*) は、きわめて生産的な感情です」と言うインタビューアーに対して、「あらゆる人間はさしあたって、痛みを避けようとします。魂の痛みについても。もし、痛みがもはや逃れられないとき、死者は、自分自身の生活を変えるきっかけになり得ます。人を失った悲しみほど、人間を強く結びつける感情はおそらくほとんど存在しません。愛する人間を失い、まさにそのとき、これ一人でではないと感じるのです。ええ、私は、死者が人をたいそう生き生きとさせることができると思います」⁵⁸⁾と、デリエは語っている。

ルーディは、これまであえて知ろうとしなかった妻の願望を知り、彼女に代わってそれを成就しようとする。それは、日本と舞踏についての秘められたあこがれであった。彼は、東京の会社に務めるもう一人の子供カールが住む日本へと旅立つ。しかし最初は、東京もまた、ベルリンと同じく、ルーディにとって疎遠な都市に過ぎず、仕事に忙しい息子も、父親の存在をもてあますばかりである。そうした中、さくらが満開の井の頭公園で、若い舞踏のダンサーと出会う。彼女は、白塗りの化粧をし、着物のような衣装をまとい、らせんのコードにつながったピンクの受話器を手にもって、舞踏のパフォーマンスを演じている。ここでも、デリエは、入月絢という実際の日本人舞踏家を出演させている。お互い片言の英語で会話を試みながら、次第に二人は、心をかよわせていく。彼女もまた、ちょうど一年前に母親をなくしたばかりであり、彼女にとって舞踏は、死者との対話とい

う意味をもっている。ひそかにあとを尾行し、彼女が浮浪者同然のテント生活をしていることも明らかになる。映画の中で、彼女の存在は、前半部分のランチに替わって、第二の紀子ともいべき役割を担っている。彼女との出会いを通じ、妻の死によってすでに自らのアイデンティティの深い動揺を感じていたルーディは、他者との触れ合いのみならず、真の自己との出会いを経験していくのである。相手の名前を尋ねるシーンで、彼女は、*Yu* と答える。それに対しルーディが、*No, not me, you* と聞き返すと、再び彼女は、*I am Yu* と答え、彼が、*You are me* ともう一度聞き返すやりとりは、そのことを象徴的に表している。

ルーディは、妻が北斎の絵を通じて長らく見ることを望んでいた富士の麓の地へと、ユウとともに向かう。富士が姿を見せないまま、民宿での滞在の日々が続く。ルーディの病気は、次第に悪化しはじめる。ようやく富士が姿を現わしたある早朝、一人目を覚ましたルーディは、顔を白く塗り、目を黒く縁取り、妻の形見の青いカーディガンとスカートを身にまとい、富士の見える湖畔へと赴く。そして、舞踏のダンスを自ら演じる。映画の映像の中では、同じようなメーキャップの妻が姿を現し、二人が手を取り踊っている。しばらくして、ユウが、岸辺に倒れているルーディを見つける。舞踏とは死者の夢であると言う言葉が、このようなかたちで映像化されているのである。それは喪の作業の成就であるとともに、新たな自己の発見でもある。ルーディは、猶予期間を終えて、死の時を迎える。彼の火葬は、ユウとカールとによって、日本式に執り行われる。

以上見てきたように、『さくら——花見』という映画は、デリエがそれまでの人生で学びとってきたことを、パズルのピースのように一つ残らず集めることでできあがった作品であり、ジャンルを越えたこれまでのすべての彼女の作品の集大成となっている。

注

- 1) DVD: *Kirschblüten — hanami* (Majestic) また、映画のスナップとシナリオ、デリエのエッセイを取めた本として、Dörrie, Doris: *Kirschblüten — hanami. Ein Filmbuch*. Zürich (Diogenes) 2008が出版されている。
- 2) デリエは、劇場公開作品の他に、テレビ映画を何本か制作している。2004年までのくわしいフィルモグラフィーとして、Birgel, Franz A. and Klaus

- Phillips (ed.): *Straight through the Heart — Doris Dörrie, German Filmmaker and Author*. Lanham, Maryland, Oxford (Scarecrow Press) 2004, p. 289–293がある。
- 3) Hildebrandt, Irma: *Frauen mit Elan — 30 Porträts von Rosa Luxemburg bis Doris Dörrie*. München (Diederichs) 2005, S. 431.
 - 4) Kilb, Andreas: *Vom großen und vom kleinen Tod*. (DIE ZEIT, 03/1995) (http://www.zeit.de/1995/03/Vom_grossen_und_vom_kleinen_Tod)
 - 5) 前掲 Birgel を参照。18本の英語論文をおさめたこの論文集が、現在のところデリエに関する世界で唯一の研究書である。単独の論文として、やはり英語圏のものが他にわずかに存在する。本国ドイツにおいては、ジャーナリスト的な批評を除けばデリエに関する研究文献は皆無である。
 - 6) DVD: 日本版『*Mon-Zen* [もんぜん]』(Pioneer)
 - 7) DVD: *Der Fischer und seine Frau* (Constantin Film)
 - 8) このタイトルについては、北野武監督作品『*HANA-BI*』(1998)との関連が指摘されている。Berg, Sibylle: *Herr Wepper ist gut*. (DIE ZEIT, 06.03.2008 Nr. 11) (<http://www.zeit.de/2008/11/Kirschblueten>)
 - 9) Dörrie, Doris: *Was machen wir jetzt?* Zürich (Diogenes) 2000.
 - 10) DVD: *How to Cook Your Life* (Ascot life)
 - 11) ブラウンの著作のドイツ語訳として、Brown, Edward Espe: *Das Lächeln der Radieschen, Zen in der Kunst des Kochens*. München (dtv) 2002.
 - 12) *How to Cook Your Life, From the Zen Kitchen to Enlightenment, Dogen's classic Instructions for the Zen Cook with commentary by Kosho Uchiyama Roshi*, Translated by Thomas Wright. Boston/London (Shambhala) 2005. なおオリジナル版は、New York で1983年、Weatherhill より出版されている。
 - 13) 前掲 Hildebrandt, S. 437あるいは、前掲 Birgel, S. x.
 - 14) デリエの映画『はだかだ』とモーツァルトのオペラ『コシ・ファン・トゥッチ』の間の関係については、拙論「モーツァルトとデリエ——*Così fan tutte* と *Nackt* ——」『愛知県立大学外国語学部紀要 (言語・文学編)』第41号、2009年、213–235頁を参照。また、映画における文学の Adaptation の問題については、Aragay, Mireia (ed.): *Books in Motion, Adaptation, Intertextuality, Authorship*. Amsterdam/New York (Rodopi) 2005 を参照。この中には、デリエに関する論文 McCarthy, Margaret: *Adaptation and Autobiographical Auteursism, A Look at Filmmaker/Writer Doris Dörrie* が所収されている。
 - 15) このメルヒェンは、ドイツにおいては、頻繁に、例えば『満たされない関係——メルヒェンによる癒し——幸福の回復』、『自分の妻の願望とどうやってより良くつき合うか』などといったタイトルの大衆的な心理学の解説本の素材にされている。
 - 16) Dörrie, Doris, Jacky Gleich: *Martin*. Frankfurt a. M (Hansisches Druck- und

- Verlagshaus) 2009.
- 17) 上記拙論を参照。
 - 18) DVD: 日本版『愛され作戦』(Imagica)
 - 19) デリエは、「シュピーゲル」誌による1995年のインタビュー„*Fliege aus Ägypten*“ *Doris Dörrie über Singles, Außerirdische, Hellseher und ihre neue Komödie* の中で、次のようなことを語っている。「人間が宇宙からきた地球外生命によって連れ去られるというサイエンス・フィクション的イメージがどうして大量に蔓延するようなことになったのでしょうか。突然、何百もの人々が、そのような体験をしたと語り始めたのです。……この20世紀の終わりに人々が自分の救済をそのようにイメージしているとすると、これを単純に片付けてしまうことはできません。人々が、自分のはちの巣の単房から抜け出る道を求めているのは、実際、明らかに、せっぱつまったことなのです。」(DER SPIEGEL, 2/1995) (<http://wissen.spiegel.de/wissen/dokument/dokument.html?id=9160091&top=SPIEGEL>)
 - 20) Herrmann, Mareike: *A carnival of humans, multicultural spaces and space Aliens in Doris Dörrie's Nobody Loves Me*. In: Birgel, p. 132.
 - 21) Phillips, Klaus: *Interview with Doris Dörrie, Filmmaker, Writer, Teacher*. In: *Triangulated Visions, Women in Recent German Cinema*, ed. by Ingeborg Majer O'Sickey and Ingeborg von Zadow. Albany (State University of New York Press) 1998, p. 179.
 - 22) „*Der Tod kann sehr lebendig machen*“ (SPIEGEL ONLINE, 11.02. 2008, 21:03Uhr) (<http://www.spiegel.de/kultur/kino/0,1518,534326,00.html>)
 - 23) Reimer, Robert C.: *Removing the Mask, Doris Dörrie's Enlightenment Guaranteed*. In: Birgel, p. 160.
 - 24) DVD: 日本版『アム・アイ・ビューティフル?』(新日本映画社)
 - 25) Dörrie, Doris: *Warum, Warum, Warum? Über Kirschblüten, Butoh und das Filmen zwischen Ost und West*. In: *Kirschblüten — Hanami*. S. 193.
 - 26) 前掲書、S. 195.
 - 27) 前掲書、S. 202.
 - 28) 前掲書、S. 195.
 - 29) 前掲書、S. 196.
 - 30) 前掲書、S. 197.
 - 31) 前掲書、S. 197.
 - 32) 前掲書、S. 197f.
 - 33) 前掲書、S. 198.
 - 34) *Interview mit Doris Dörrie, Essen als politischer Akt*. (sueddeutsche. de, SZ Extra vom 10.5.2007) (<http://www.sueddeutsche.de/muenchen/2/363822/text/>)

- 35) 前掲書、S. 199.
- 36) 前掲書、S. 199.
- 37) 前掲書、S. 199.
- 38) 前掲書、S. 199f. なお、西洋における小津映画の受容については、Desser, David (ed.): *Ozu's Tokyo Story* (Cambridge University Press) 1997、また、小津の映画に、デリエのように「禅」や「もののあわれ」といった「日本的なもの」を見いだす態度に対するアンチテーゼとして、蓮實重彦、山根貞男、吉田喜重編『国際シンポジウム小津安二郎 生誕100年記念「OZU 2003」の記録』(朝日選書) 2004年を参照。
- 39) Dörrie, Doris: *Die Braut*. In: *Bin ich schön?* (Diogenes) 1994.
- 40) 前掲書、S. 200.
- 41) 前掲書、S. 200.
- 42) DVD: *Augenblick* (Nirwana Vision)
- 43) ドイツ語訳として Sogyal Rinpoche: *Das Tibetische Buch vom Leben und vom Sterben. Ein Schlüssel zum tieferen Verständnis von Leben und Tod*. 7. Aufl. Frankfurt a. M. (Fischer) 2009. なお、デリエは『さあ、これからどうする』で、献辞を捧げた何人かの一人として、Sogyal Rinpoche の名前を挙げている。
- 44) 前掲書、S. 200f.
- 45) 前掲書、S. 201.
- 46) 前掲書、S. 203.
- 47) 例えば、2001年9月12日の *Stuttgarter Zeitung* の記事 *Erleuchtung garantiert, Kehrwochen im Kloster* など。(http://www.stuttgarter-zeitung.de/stz/page/358366_0_8220_-filmkritik-stuttgarter-zeitung-erleuchtung-garantiert.html)
- 48) 前掲 Reimer、p. 165.
- 49) 前掲 Reimer、p. 166.
- 50) 前掲書、S. 202.
- 51) Dörrie, Doris: *Das blaue Kleid* (Diogenes) 2002.
- 52) その一部の映像は、現在 You Tube で視聴できる。また、舞踏に関するドイツ語の文献として、Schwellingner, Lucia: *Die Entstehung des Butoh. Voraussetzungen und Techniken der Bewegungsgestaltung bei Hijikata Tatsumi und Ono Kazuo*. München (indicium verlag) 1998.
- 53) 前掲書、S. 205.
- 54) 前掲書、S. 206.
- 55) Endo, Gabriele (ed.): *TADASHI ENDO'S DANCE 1981–2007*. Diemarden (Butoh Centrum MAMU) 2008, p. 100. 遠藤とのコラボレーションは、『さくら——花見』の後も続けられている。デリエが、2009年5月ゲッティンゲンのドイツ劇場で、ヘンデルのオペラ『アドメート (*Admeto*)』を演出した際、遠藤は、

コレオグラファー並びにダンサーとして参加している。

56) 前掲書、S. 206.

57) 前掲書、S. 204. なお、小津とマッケリーの両作品の関係については、
Nolletti, Arthur Jr.: *Ozu's Tokyo Story and the Recasting of McCarey's Make way
for Tomorrow*. In: Desser, p. 25-52.

58) 前掲 SPIEGEL ONLINE 記事。