The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

Title	なぜ難民が舞台に立つのか ： 「表象不可能性」をめぐる議論からの一考察
Author(s)	北岡, 志織
Citation	言語文化研究. 2022, 48, p. 59-76
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/87086
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

https://ir.library.osaka-u.ac.jp/

The University of Osaka

なぜ難民が舞台に立つのか
――「表象不可能性」をめぐる議論からの一考察[1)]――

北　岡　志　織

Warum stehen „echte Flüchtlinge“ auf der Bühne?: Eine Betrachtung der „Nicht-Darstellbarkeit“ der Katastrophen

KITAOKA Shiori

In vielen gegenwärtigen Theatern im deutschsprachigen Raum stehen oft „echte Flüchtlinge“ auf der Bühne. Sie erzählen die Geschichte ihrer eigenen Erfahrungen ohne jegliche Form der Theatralizität. Dies steht im Widerspruch zu dem bestehenden Konzept des Illusionstheaters. Diese Art von Theater wird als „authentisch“ angesehen und führt zu einer wachsenden Zahl ähnlicher Inszenierungen.

Der „Auftritt von echten Flüchtlingen“ im Theater ist ein neues Phänomen. Diese Methode der Inszenierung ist jedoch keineswegs neu. Dieser Aufsatz untersucht die Ähnlichkeiten zwischen Literatur und Theater über Auschwitz und 9/11 sowie Theater über zeitgenössische Flüchtlinge. Weiterhin beschäftigt er sich mit der Frage, wie die unter der Prämisse der „Nicht-Darstellbarkeit“ geschaffenen Repräsentationsformen für andere Katastrophen genutzt werden.
キーワード：カタストロフ，難民，表象不可能

はじめに

2015年の難民大量流入以降，ドイツでは公立・私立を問わず芸術機関が難民問題に積極的に関与するようになる。その口火を切った作品と言えるものが，ハンブルクの公共劇場であるタリア劇場による『庇護に委ねられた者たち』*Die Schutzbefohlenen*（原作：エルフリーデ・イェリネク，演出：ニコラス・シュテーマン）である。この作品では，実際にハンブルクの難民キャンプでのオーディションによって選ばれた「本物の難民」が舞台に上がり，彼らが難民となった経緯やドイツでの暮らしの困難について自ら「語った」ことが大変な話題を呼んだ。

1）本論文はJSPS科研費（若手研究：「現代ドイツ演劇と難民問題――大劇場における難民の「語り」とカタストロフの表象」）の助成を受けた研究成果である。

『庇護に委ねられた者たち』はその後ドイツ語圏全土の劇場でそれぞれ異なる演出で上演されることになるが，このハンブルク版の演出に関して特筆すべきは，これまでプロの俳優でも白人以外をほとんど遠ざけてきたドイツの公共劇場が，素人かつ，有色人種の難民をパフォーマーとして起用し，何かの役を演じさせるのではなく，あくまでも彼ら自身として舞台に登場させ，その経験を「語らせた」点であろう。またこの作品の上演後，同じように素人の難民に逃避の経験を「語らせる」演劇が劇場の公私や大小を問わず，一気に増加していく。さらには，インターネットや演劇誌の劇評において，難民本人が登場し「語る」ことに対し，「オーセンティックである」というような表現で評価されることが多数散見される。

これまでの研究では，このハンブルク版『庇護に委ねられた者たち』が，敢えて非大劇場的な出演者やパフォーマー自身の経験の「語り」という非模倣的な要素を持ち込むことで，難民問題を白人中心の役者がステレオタイプ的な他者表象を用いて演じるような既存のヨーロッパ演劇で表象することのジレンマを表しているということを作品分析から明らかにした[2)]。しかしこのような表象のジレンマはこの演出に特有のものではなく，この時期，多くの演劇制作者，特に演劇界におけるマジョリティ側である公共劇場の制作者たちが共有していたものであるということが多くのインタビュー記事からわかる。例えば，ブレーメン劇場（Theater Bremen）のドラマトゥルクであるレーグラ・シュレーターは，難民問題に取り組む中での葛藤について以下のように語っている。

> あまりにも悲惨で，アクチュアルであり感情を揺さぶるようなテーマを舞台に持ち込むことは，必然的に大きな精神的抵抗となる。同時に，被害者の苦悩は大きく，避けることができない。それは芸術的な仕事において，驚愕による硬直状態に陥ったり，誤った防衛メカニズムから社会的な行動様式の表面的な糾弾に陥ったりしないための挑戦である[3)]。

本稿では，この難民の「語り」がいかなる意味を持つのか――あるいは持たされているのか――という問題について，文学史・演劇史の観点から考察する。そこで注目するのがアウシュヴィッツとNY同時多発テロという二つのカタストロフである。アウシュヴィッツに関しては，生存者の「証言」や裁判記録をなるべくそのままの形で文学や演劇に取り入れることが広く行われた[4)]。NY同時多発テロでもアウシュヴィッツと同様の文学形式が用いられるが，出来事の

2）北岡志織 「演劇で難民を「代理」する――イェリネク *Die Schutzbefohlenen* のテクスト・上演比較による一考察――」阪神ドイツ文学会『ドイツ文学論攷』第60号 2019年 15-44頁参照。

3）Regula Schröter und Mirko Borscht: *„Bitte bemühen Sie sich ein wenig, zu erfahren, was Sie niemals wissen können, bitte!"-Die Schutzbefohlenen von Elfriede Jelinek am Theater Bremen. Gespräch mit Natascha Ueckmann und Romana Weierschausen.* In: Natascha Ueckmann, Romana Weierschausen（ed.）: *Transkulturalität sur scène. Zum Theater in Frankreich und Deutschland um die Jahrtausendwende.* der Zeitschrift Lendemains 40. Jg. Tübingen 2016 S. 80-95. Hier S. 82.

4）北岡志織 「ドイツ文学・演劇における「証言」――アウシュヴィッツと難民の表象についての一考察――」 言語社会共同プロジェクト2020 『ヨーロッパ超域研究』第2号 2021年 17-29頁参照。

性質の違いにより，芸術の新たな意味づけも行われている。これらの過去のカタストロフと文学・演劇のかかわりを参考に，現代ドイツ演劇においてなぜ難民が舞台に立つのかという問題について考えていく。

1.「表象不可能」なものについて

1.1. アウシュヴィッツとその表象をめぐる問題

「アウシュヴィッツ以降，詩を書くことは野蛮である[5)]」とはアドルノの有名な言葉であり，様々な解釈を生んだ。この言葉を起点として，芸術の在り方やショアーの表象については現在まで絶え間ない議論がなされている。ショアーは多くの個々の出来事の集合的な結果を表しているが，なかでもアウシュヴィッツ強制収容所で行われた非人道的な行為は当時のヨーロッパの人々の想像を絶するものであり，アウシュヴィッツのイメージがショアーのイメージを代表していると言えるだろう。

例えばジャン＝フランソワ・リオタールは，アウシュヴィッツをその規模を測るためのあらゆる測定器具を破壊する巨大地震に喩え，既存の価値観や常識，そしてあらゆる想像の限界を超越する出来事であるとし，全体像を把握することが不可能な出来事であるとみなす[6)]。また，アウシュヴィッツの生存者であるエリ・ヴィーゼルは，アウシュヴィッツ経験者以外がこの出来事を理解することは不可能であり，また既存のいかなる文学もアウシュヴィッツの本質を描くことは不可能であると説いた[7)]。

アウシュヴィッツはそもそも徹底的にあらゆる痕跡の隠ぺいが目指された出来事である。さらに多くの被害者はすでに亡くなり，また生存者の多くも沈黙した。そのため，出来事の全体像を把握し，さらにその恐怖を正確に伝達することは不可能であるとする多くの言説が生み出された。また，特に生存者の側から，当事者以外がアウシュヴィッツを描写することは，出来事の歪曲や生存者の記憶のフィクション化につながるという強い拒否感が示された。

アウシュヴィッツはその出来事の唯一性や特殊性が強調され，19世紀的な模倣の芸術では描かれ得ない出来事（＝「表象不可能」nicht darstellbar）とされた。しかしながら，「忘れることは共犯者になることだ。忘れないように，証言しなければならない[8)]」とヴィーゼルが言うように，ショアーないしはアウシュヴィッツの記憶をそれでも成文化したり，演劇化したりしようという試みがなされる。この試みの中で，既存の芸術を異化する新たな芸術手法が複数生み出されてきている。それらはまさにショアーないしはアウシュヴィッツを唯一の特殊な出来事と

5）テオドール・アドルノ著 渡辺祐邦・三原弟平訳 『プリズメン』 筑摩文芸文庫 1996年 36頁。

6）Jean-François Lyotard: *The Diefferend. Phrases in Dispute.* Minneapolis University of Minnesota Press Paris 1883 pp. 55-57.

7）Elie Wiesel: *For some measure of humility.* In: *Sh'ma a journal of Jewish responsibility.* 5/100 1975 S. 314.

8）Ebenda.

みなすことによって生み出された芸術だと言えるだろう。

1.2. 証言文学とドキュメンタリー演劇

アウシュヴィッツを「フィクションによってではなく，証言によってのみ伝達可能[9]」としたヴィーゼルは，自らの収容所での体験を発表する。これに続き，プリモ・レーヴィら他のアウシュヴィッツ生存者による体験記も出版された。このような体験記は「証言文学」（Zeugnisliteratur）と呼ばれ，次第に文学の一ジャンルとみなされるようになる。このような文学は，当時読者が到底知り得なかったような情報をもたらし，アウシュヴィッツの悲惨さを知らしめた。

ロバート・イーグルストンは，それまでの西洋文学で特に重視されてきた読者の登場人物への同一化が，このような「証言文学」においては，とりわけ阻止すべきものとされていると指摘する[10]。また，ヴィーゼルは，この「証言」は，結局のところ本当の悲惨さを伝えるのに十分ではないということ，つまり「表象不可能」であるということも「証言」しているとみなす[11]。このように，「証言文学」はこれまでのヨーロッパ文学の模倣の伝統から逸脱し，読者の感情移入を拒み，またその「表象の不可能性」を「証言」していると考えられ，それを前提に執筆されてきたと言える。そしてここで何よりも重視されているのは，生存者本人が「証言」することであり，後に生存者でない者が「証言文学」を真似て執筆したものは大きな批判を浴びることとなった[12]。

生存者以外によるアウシュヴィッツ文学で代表的なものはペーター・ヴァイスによる試みである。ヴァイスは1963年からフランクフルトで始まった元アウシュヴィッツ収容所員に対する裁判の公判記録に基づいて戯曲『追究――11歌からなるオラトリオ』*Die Ermittlung*を執筆した。この戯曲は，ヴァイスが自身の傍聴メモに加え，フランクフルター・アルゲマイネ紙の記事を大いに参考にしながら執筆したと明かしている[13]。『追究』では，実際に行われた残虐な行為についての陳述もほとんどそのままテクストに反映されている。

しかしながら，現実の裁判と異なる点も見受けられる。例えば，被告人の人物名は固有名ではなく単に番号で示されているだけである。また，実際には数百人いる証人の証言が，たった9人の登場人物の語りにまとめられている。これらの創作から，『追究』において，登場人物は互いに入れ替わりが可能であり，さらにその他多数の声を代理する存在として作品に登場していることがわかる。

9）Ebenda.

10）ロバート・イーグルストン著 田尻芳樹・太田晋訳 『ホロコーストとポストモダン 歴史・文学・哲学はどう応答したか』 みすず書房 2013年 38頁。

11）Wiesel（1975), a.a.O. S. 314.,

12）たとえば，ビンヤミン・ヴィルコミルスキーの『断片』（*Bruchstücke aus einer Kindheit 1939-1948*）のような「証言文学」を模したパロディ文学は激しく批判された。

13）Peter Weiß: *Notizbücher 1960-1971*. Frankfurt a.M. 1982 S. 390.

さらなる創作は，実際の裁判では当然判決が下されるが，この作品ではそれは宙づりにされるという点である。作品は自らの罪を認めようとしない被告人11の以下のような挑発的な発言で幕を閉じる。

> 我々は皆／これだけはもう一度強調したいのですが／われわれの義務を果たしたにすぎないのです／それはしばしば我々にも困難であり／絶望したくなることもあったが／今日／我が国民は再び／指導的位置を／占めるようになり／もうとっくの昔に「時効になった」とみなされるのも当然な／こうした告発よりも／他に取り組むべきことがあるのではないかと思います*（被告側から大きな賛同の声*[14]*）*

この言葉は登場人物の被害者や裁判官を超えて，読者にも投げかけられる。これらの演劇的な操作によって，この裁判が特定の人々を取り巻く個人的な裁判物語に収束することが阻害される。判決は読者に委ねられるのだ。

『追究』は，1965年10月19日にドイツ国内外の計15都市で一斉に初演されたが，その多くの劇場の演出が朗読という上演形式を選択している。これは，役者が役になりきって身振り手振りの演技を披露するのではなく，台本をもった俳優がテクストを音読するため，演劇性を可能な限り廃し，イリュージョンの世界に没入するのではなく，テクストの内容＝ほとんどが実際の裁判のやり取りに観客の集中を向けさせようとする手法である。

ヴァイスは，自身が作り出したこのような現実からの素材に演劇的な操作を加えた演劇を「ドキュメンタリー（記録）演劇」（dokumentarisches Theater）と名付け，エッセイ「ドキュメンタリー演劇についての覚書」（1968年）の第1箇条でその本質について以下のように述べている。

> ドキュメンタリー演劇とは，報告の演劇である。議事録，公文書，書簡，統計図表，株式情報，銀行金融業・産業社会の決済書，政府の声明，スピーチ，インタビュー，有名人の発言，新聞やラジオのルポルタージュ，写真，ジャーナル映画，そしてその他の現今の証言が上演の基盤を築く。ドキュメンタリー演劇は，いかなる虚構も拒み，オーセンティックな素材（authentisches Material）を借用し，内容は変えず，形式に手を加え，舞台から描写し，伝達する。日々様々な面から我々に襲いかかってくるような整理されていないニュースの素材とは異なり，舞台の上では，少なくとも社会的あるいは政治的など，ある特定の主題に集中して選ばれたものが示される。このような批評的な選択と，それに依拠して現実の断片が構成されるような原則とが，ドキュメンタリー演劇の質を生み出すのだ[15]。（下線は筆者による。）

14）Peter Weiß: *Die Ermittlung.* 5. Auflage. Frankfurt a.M. 2016 S. 9.

15）Vgl. Peter Weiß: *Notizen zum dokumentarischen Theater.* In: *Rapport 2.* Frankfurt a.M. 1971 S. 91-104.

アウシュヴィッツの当事者ではないヴァイスは，フランクフルト裁判で証言した当事者たちの「オーセンティックな素材」としての言葉を模倣し，再現するのではなく，ほとんどそのまま内容には手を加えず，報告することによって，ヴィーゼルやレーヴィの一人称によって語られる「証言文学」とはまた異なる方法で「表象不可能」とされるアウシュヴィッツを描き出そうとした。ここでは生存者のみならず，加害者の主張にもスポットライトが当てられ，それぞれがどのような立場から発言し，アウシュヴィッツの記憶を語っているのかが明らかにされる。

演劇的な操作（ヴァイスが言うところの「形式に手を加えること」）により，現実における個人個人の証言は凝縮され，登場人物はこの裁判には登場しないたくさんのアウシュヴィッツの当事者とも入れ替え可能となる。また，明確な結末が設定されないことにより，筋は収束しない。問題は作品内で解決されず，読者それぞれに投げかけられるのだ。

スーザン・ソンタグは，演劇を本来，「中立性を装う必要のない芸術形式」と見ている[16)]。しかし，アウシュヴィッツという理解不可能を前提とされるような出来事を主題として，それでも芸術作品を作るために，演劇は「中立的」に出来事が示される場としての「法廷」に作り替えられていったのである。

2．証拠としての写真

2.1．アウシュヴィッツと写真のイメージ

ペーター・ヴァイスはアウシュヴィッツの「表象不可能性」を前提としながら，それでも文学や演劇でアウシュヴィッツを扱うために「オーセンティックな素材」（ドキュメント）の使用を重視した。ヴァイスのエッセイにおいて，証言が写真と並べられているが，通常何かの出来事を証明する際には，証言よりも物的な証拠が正当とみなされることが多いのではないだろうか。アウシュヴィッツの表象において写真はどのような役割を果たしただろうか。

マグダレナ・マルスザレクは，主に1980年代以降の直接アウシュヴィッツを経験したわけでない第二世代の証言文学において，写真がモチーフとして頻繁に登場していることに注目しながら文学を読み解いている。彼女は，一般的な写真の性質について以下のような見解を最初に述べている。

> 過去の索引的かつ物質的な痕跡として，写真画像は特別な方法で証拠としての期待を満たす。それはまさに，対象物の非模倣的な，物理的，光学的，器具による記録を通してのものである[17)]。

16）スーザン・ソンタグ著 高橋康也・出淵博・由良君美・海老根宏・河村錠一郎・喜志哲雄訳 『反解釈』 ちくま学芸文庫 2019年 206頁。

17）Magdalena Marszałek: *Fotografie und Literarisches Zeugnis. Zur Thematisierung der Fotografie im testimonialen Erzählen (Ida Fink, Jarosław Marek Rymkiewicz)*. In; *Poetica*. Vol. 42 No. 1/2 2010 S. 169-190. Hier S. 178.

一方でマルスザレクが分析する作品に登場するのは，ぼやけた素人写真や，戦争中に撮られた古い写真であり，そのどれもがアウシュヴィッツの悲劇を直接的に写したものではない。これらの文学において写真は，後になってからしか補うことができない「眼の目撃」としての役割を担わされている[18)]。つまり後期の「証言文学」において登場する写真は，「証言者」の断片的な記憶や想像力を肯定する手段として登場するのである。

これらの後期のアウシュヴィッツ「証言文学」作品内に見られる，決して直接的に何かを表すわけではない写真のモチーフは，後にディディ＝ユベルマンとジェラール・ヴァイクマンの論争の原因となった，1944年にビルケナウでゾンダーコマンド[19)]が撮影したとされる4枚の写真を想起させる。この4枚の写真はゾンダーコマンドが死体を処理しようとしている光景やガス室に送られる女性たちを捉えたものと考えられるが，いずれも不鮮明であり，さらに編集が疑われるものもあった。また写真を撮影したとされるゾンダーコマンドは仲間のユダヤ人たちを処理した後自らも殺害される運命にあり，この写真の撮影について証言することが可能な生存者は存在しなかった。そのことに対し，ヴァイクマンらはこれらの写真が歴史的な証拠足りえないという烙印を押したのである。

あらゆるアウシュヴィッツの表象を認めないという立場をとるこうしたヴァイクマンらの批判に対し，ユベルマンは，以下のように反論する。

> ゾンダーコマンドのメンバーたちによってアウシュヴィッツの五号焼却棟からもぎ取られた四枚の写真は，想像不可能なもののほうへと送り出され，もっとも悲痛なやり方でそれを反駁する[20)]。

ユベルマンは，アウシュヴィッツを「表象不可能」とみなすこと自体が，想像を不可能にし，止めてしまうものであると批判する。後期アウシュヴィッツ文学に度々現れる不鮮明な写真のモチーフもまた，その写真それ自体が何かを証明するというよりも，このユベルマンの主張と同様に，その写真内に不在のものを「証言」し，読者の想像を喚起するものであると考えられる。

一方，ユベルマンの主張に対抗した側の代表的な人物として，映画『ショアー』の監督であるクロード・ランズマンが挙げられる。当時アメリカのテレビシリーズ『ホロコースト』がドイツでも放送され，人気を博していた。しかしこれに対して，ホロコーストを家族の感動的な

18）Ebenda, S. 189.

19）ゾンダーコマンドとは，第二次世界大戦中，ナチス・ドイツが収容所のユダヤ人を協力者として選抜し，同胞のユダヤ人の死体処理を任されていた特別部隊を指す。彼らは任務に従事する代わりに同胞よりも少しだけ長く生きることが許可されていた。

20）ジョルジュ・ディディ＝ユベルマン著 『イメージ，それでもなおアウシュヴィッツからもぎ取られた四枚の写真』 平凡社　2016年　29頁。

物語へと矮小化するものであるという批判も多かった。そのようなホロコーストの表象をめぐる議論が高まる中，ランズマンは，アウシュヴィッツで撮影された，「不確実」とされる写真や映像を一切使用せず，9時間半に及ぶ関係者のインタビューのみで構成された『ショアー』を発表する。

このように，関係者の証言を集積するという手法を用いたランズマンは，反映画とも言える映画を創作した。これは，レーヴィやヴァイスが用いたドキュメンタリー的手法を継承したと言えるだろう。『ショアー』がその後の映画におけるアウシュヴィッツ表象に大きな影響を与えたことは間違いない。アウシュヴィッツにおいてはいかなる写真や映像もその真を証明することは出来ないとされる。そのため，当事者による「証言」のみが正当性を認められたのである。この時期はしばしば「証言の時代[21)]」と呼ばれた。

2.2. 9.11文学に見られるアウシュヴィッツの影響あるいは「アウシュヴィッツ化」

さて，上述のように「表象不可能」という言葉はアウシュヴィッツと関連付けられ，それこそがアウシュヴィッツの特殊性であるとみなされてきたと言える。しかしながら，20世紀後半から21世紀にかけて世界では人々の想像を絶する出来事が頻繁に生じる。その中でも特にアウシュヴィッツと同様にリアリティとフィクションの問題について盛んに議論されたのが2001年9月11日にアメリカで発生したNY同時多発テロ事件（以下「9.11」と記述）である。

9.11は社会の中心で発生し，多くの人々から目撃された。9.11は直接攻撃を受けて亡くなったり，傷ついたりした人々によってだけでなく，その日貿易センタービル付近にいた多くの人々によってもその瞬間が経験され，撮影され，そしてそれが世界中に配信され，更なる目撃を生んだ出来事であった。その「瞬間」は繰り返し報道され，崩壊するタワーは多くの人の目に焼きついた。9.11に関する言説が常に視覚的なものに支配されているということは，従来多く指摘されてきたところである[22)]。この点で，いったい何が起こったのか，視覚的な証拠がほとんど残されていないアウシュヴィッツとは大きく異なっている。現在我々がアウシュヴィッツに関して連想する「ガス室」や「列車」というイメージも，あくまで生存者の「証言」からの産物であった。

9.11はこのように，出来事の決定的な瞬間がほぼライブで全世界に流された出来事である。発生直後こそ目撃者やビルから脱出した人々の証言に頼って報道されたが，その攻撃の手口も，テロリストの素性についても次第に詳細に報道されるようになった。しかしながら，「これまでの演劇では表現不可能」というアウシュヴィッツの「表象不可能性」と同様の言説が主にフラ

21）Vgl. Annette Wieviorka: *L'Ère du témoin*. In: *Pluriel*. Librairie Arthème Fayard 1998 réédition en Collection 2013 S. 12.

22）Vgl. Ingo Irsigler, Christoph Jürgensen: *There's more to the picture/ than meets the eye. Zum Reflex der Nine Eleven-Literatur auf die Dominanz der Bildmedien*. In: *Kultur Poetik*. 2012 S. 233-257.

ンスの思想家たちによってしばしば主張された[23)]。

クリスティアーナ・リクリによると，アメリカ文学において，9.11の描写は事件直後から見られたものの，攻撃そのものが直接的な主題となることはほとんどなく，あくまでも9.11の出来事は他の主題を中心とする物語の背景に追いやられることが多かったという。また，9.11のトラウマが描かれたとしても，出来事の経験者として登場するのはあくまでも子供であり，彼らは攻撃の直接的な被害者ではなく，9.11は彼らが成長する上で経験する様々な乗り越えるべき困難の一つに並べられる。大人の主人公が9.11を経験するという物語が直接的に描かれる作品群が現れるのは2005年ごろからだという[24)]。

一方，フランスやドイツの文学において，9.11は即座に文学に取り込まれ，直接的に描写された。2001–2002年には，エルゼ・ブッシュホイアー（Else Buschheuer）は，自身のオンラインブログで掲載していた日記をほとんどそのまま編集せずにまとめるかたちで『www.else-buschheuer.de -NY日記』*www.else-buschheuer.de - Das New York Tagebuch*として発表した。カトリン・レーグラ（Kathrin Röggla）は，『レアリー・グラウンド・ゼロ』*Really ground zero*において，テクストに公的な記録や写真をモンタージュ形式で取り込んでいる。そのほかウルリヒ・ペルツァー（Ulrich Peltzer），フレデリック・ベグベデ（Frédéric Beigbeder）などがドキュメンタリー的な作品を発表している。このように，目撃者による証言や公的な資料，写真を用いた文学という点においては，9.11の文学形式はアウシュヴィッツ文学の形式と重なる。

ユリアーネ・ブランクは，9.11に関するドイツ文学に共通する特徴として，ドキュメンタリー素材を用いてはいるものの，それらが総じて客観的な視点から描かれていることやその後フィクション化が急速に進んだこと，さらにアメリカの出来事がヨーロッパ的な視点から描かれていることを挙げている[25)]。9.11がアメリカだけでなく，西洋社会全体に対する攻撃であるとみなし，被害者に自らを同一化しようとする言説は当時ヨーロッパで多く見られた。しかしながら，アウシュヴィッツ文学がドイツで戦後随分と時間が経過してからようやく書かれ始めたこと，そして証言や裁判記録など，ドキュメントにできるだけ手を加えず，そのまま文章にすることが目指されたのに対して，この9.11への反応は，やはりヨーロッパ外で起こった出来事であり，そこに距離を感じさせずにはおれない。

しかしながら，興味深い分析がウルズラ・ヘニッヒフェルトによってなされている。彼女は9.11を描いたベグベデの『世界の窓』*Windows on the World*の中に，ユダヤ人絶滅を描いたド

23）Vgl. Jean Baudrillard: *Der Geist des Terrorismus.* Übersetzung v. Michaela Ott und Markus Sedlaczek. Wien 2011.

24）Vgl. Christiana Rickli: *Trauer-oder Traumageschichten? Amerikanische Romane nach 9/11.* In: Sandra Poppe, Thorsten Schüller, Sascha Seiler（Hg.）: *9/11 als kulturelle Zäsur. Repräsentationen des 11. September 2001 in kulturellen Diskursen, Literatur und visuell-en Medien.* Bielefeld 2009 S. 103-120. Hier S. 110. リクリによると，9.11のトラウマは自殺，事故死，テロによる親の殺害や死など，若い世代の人生における全ての出来事のレベルに位置付けられている。9.11がトラウマとして描かれたとしても，それは断片的にしか記憶していない子供の経験として描かれたことが指摘されている。

25）Vgl. Juliane Blank: *Katastrophe und Kontingenz in der Literatur. Zufall als Problem der Sinngebung im Diskurs über Lissabon, die Shoah und 9/11.* Berlin/ Boston 2021 S. 418-426.

キュメンタリー（ランズマン）や長編映画の名作（ベニーニ，スピルバーグ）の引用だけでなく，「言葉にならないものをどうにか表現したい，しなければならない」というパラドックスや，そして煙，灰，雪という収容所文学特有のライトモチーフやメタファーも用いられていることを見出している[26)]。

アルトゥール・ペルカは，初期段階の9.11に関連した上演やパフォーマンスが「証言し，オーセンティシティを主張し，そして舞台を記憶と集合的な嘆きの場所にした[27)]」と述べているが，この文学や舞台を集団的な嘆きの場にするという試みはまさにアウシュヴィッツ文学で試みられていたことである。また，ユリアーネ・ブランクは，アウシュヴィッツ文学におけるカタストロフの偶然性や偶発性を強調するトポスが，同じく9.11の文学にも多分に用いられていると指摘し，その強調は，いずれの事象においても出来事に至るまでの社会的・政治的プロセスを覆い隠してしまっていると論じている[28)]。

以上のように，視覚的証拠の流布や出来事との距離といった点においては，9.11はアウシュヴィッツと出来事の性質が全く異なる。しかしながら，ヨーロッパ文学，特にドイツ文学において，アウシュヴィッツ後「表象不可能性」を前提として生み出されたトポスが9.11にも当てはめられ使用された。つまり，9.11がアウシュヴィッツ同様「表象不可能」なカタストロフとして位置づけられようとしていたことがわかる。

2.3.「不完全さ」のオーセンティシティ

9.11は，衝突の瞬間を捉えた写真や映像がそのイメージ全体を支配している出来事であるということはすでに上述した。『他者の苦痛へのまなざし』の中で，スーザン・ソンタグは9.11の写真展を例に挙げ，「写真は主要な芸術のなかでただ一つ，専門的訓練や長年の経験をもつ者が，訓練も経験もない者にたいして絶対的な優位に立つことのない芸術である。これには多くの理由があるが，そのなかには写真を撮るさいに偶然（ないし幸運）が果たす役割と，自発的で荒削りで不完全なものがよしとされる傾向がある[29)]」と述べている。彼女はさらに以下のように指摘している。

> おぞましい事件の写真は，写真家がアマチュアであるか，あるいは（それと同じくらいよいのは）よく知られた反芸術のスタイルのどれかを用いているために，「普通やるように」照明が使われておらず，構成も工夫されていないという感じを与える時，より本物らしく

26）Ursula Hennigfeld: *9/11 als neuer Holocaust?- Frédéric Beigbeders Roman Window on the World.* In: Sandra Poppe, Thorsten Schüller, Sascha Seiler（Hg.): a.a.O., S. 189.

27）Artur Pełka: *Das Spektakel der Gewalt-die Gewalt des Spektakels. Angriff und Flucht in deutschsprachigen Theatertexten zwischen 9/11 und Flüchtlingsdrama.* Bielefeld 2016 S. 40.

28）Juliane Blank, a.a.O., S. 581-584.

29）スーザン・ソンタグ著 北條文緒訳 『他者の苦痛へのまなざし』 みすず書房 2016年 27頁。

見える（wirkt authentischer = よりオーセンティックに働く）[30]。

ここでは，おぞましい事件の写真（＝ドキュメント）が「不完全」であることがより強いオーセンティシティを生み出すという指摘がなされていることに着目したい。ペーター・ヴァイスも，アウシュヴィッツのために生み出した記録演劇で重要なことは，オーセンティシティを生むことであると述べているが，その全容を明らかにすることが不可能な出来事であるアウシュヴィッツにおいては，「不完全さ」のために写真が証拠としての価値を否定され，生存者の「証言」に価値が置かれた。9.11はメディアを通せば誰もが目撃でき，証人になることができた出来事であるため，そのドキュメントの「不完全さ」がかえって強い迫真性を生むというのだ。さて，ソンタグは写真のみが時にアマチュア的なものが優位に立つことができる特殊な芸術だと述べているが，果たしてそうであろうか。

90年代後半から，ドイツではプロの役者ではなく演劇的には素人の人々による「語り」の演劇が流行した。80年代の政治演劇の停滞を経て，90年代にはギーセン大学出身のリミニ・プロトコル（Rimini Protokoll）やシー・シー・ポップ（She She Pop）ら主にフリーシーンを活躍の場とする劇団の作品において，出来事の当事者がパフォーマー（Darsteller）として舞台に上がり，自らの経験（失業や家族的悲劇）を語るような作品が多数生み出された。このような作品では，基本的に素人のパフォーマーたちはプロの役者（Schauspieler）とは区別して捉えられ，彼らは後者とは異なり，「自分自身として登場している」とみなされた。イェンス・ローゼルトは，このような演劇の大事な要素として「不完全さ」（Nicht-Perfekten）を挙げ，それが生み出すオーセンティシティについて論じている[31]。

オーセンティシティとは，18世紀以降，芸術が「本物らしい」ことについて使われてきた言葉である。もともとは，いかに忠実に模倣できるかが芸術の「本物らしさ」の尺度であったが，20世紀になるとブレヒトの影響もあり，現実社会といかに関わっているかという新たな尺度が生まれる。そして現代では，さらに現実の素材をいかに使用しているかが「本物らしさ」に大きく作用する。エリカ＝フィッシャー・リヒテは，オーセンティシティの対義として，演劇性を配置している[32]。ボリス・ニキーティンはこのような素人が出演する演劇について，法律的に通用する本名を名乗り，登場することで，よりその現前の信憑性を上げていると指摘する[33]。このような演劇は，彼らの現前と話される内容とをドキュメントとみなすことで，ヴァイスの記

30）同上書26頁。独文引用箇所：Susan Sonntag: *Das Leiden anderer betrachten.* Übersetzung v. Reinhard Kaiser. Frankfurt a.M. 2005. S. 34.

31）Jens Roselt: *Die Arbeit am Nicht-Perfekten.* In: Erika Fischer-Lichte, Barbara Gronau, Sabine Schouten und Christel Weiler（Hg.）: *Wege der Wahrnehmung. Authenzität, Reflexivität und Aufmerksamkeit im zeitgenössischen Theater.* Berlin 2006 S. 28-38.

32）Erika Fischer-Lichte: *Theatralität und Inszenierung.* In: Erika Fischer-Lichte, Christian Horn, Isabel Pflug und Matthias Warstat（Hg.）: *Inszenierung von Authentizität.* 2.Auflage. Tübingen 2007 S. 9-28. Hier. S. 16.

33）Boris Nikitin: *Der unzulässige Zeuge.* In: Boris Nikitin, Carena Schlewitt und Tobias Brenk（Hg.）:*Dokument, Fälschung, Wirklichkeit. Materialband zum zeitgenössischen Dokumentarischen Theater.* Berlin 2014. S. 14.

録演劇同様に「ドキュメンタリー演劇」と呼ばれている。しかしながら，ヴァイスの記録演劇との関連性についてはほとんど論じられていない。

遊佐香子は，現代の美術館で人間や物質そのものが芸術作品として展示されている現象について，それらはもはや何かを「表象」しているのではなく，「露呈＝展示」＝「エクスポジション」していると述べる。遊佐は，芸術の在り方がそのように変化することになった最も大きなな契機としてアウシュヴィッツの存在を指摘し，「主体」としての人間の喪失が「表象不可能性」につながり，そのために物質そのもののエクスポジションがなされるようになったと論じている[34)]。

この遊佐の指摘は，アウシュヴィッツ以降の文学や演劇の傾向について考察する上でも手掛かりを与えてくれるだろう。このエクスポジションという概念は，アウシュヴィッツの証言文学やヴァイスによる記録演劇，『ショアー』，9.11のドキュメンタリー文学や素人による写真，そして90年代以降のドキュメンタリー演劇の流行における「不完全な」素人の登場を貫いている。そしてそれは一見，それらが素材そのもの以外を意味していない――つまり，ミメーシスを生まない――かのようにふるまい，そうみなされるのである。

2.4. 非模倣的なイメージ

しかしながら，このような「現実からの素材」が完全な反ミメーシスであるとみなすことに対しても多くの議論がなされている。例えば，ジャック・ランシエールは『ショアー』のカメラによる演出が加えられていることを指摘し[35)]，それによる現在を焦点とするフィクション的な道具立てによって，過去の消失そのものを表象していることを論じている[36)]。ユベルマンもまた，「時代的資料」の代わりにインタビューされた人々の「顔，言葉，撮影された場所の映像・音響イメージが――およそ10時間にわたって――織りなす，印象的な緯糸を形作っており，これらすべての構築はもろもろの形式的選択と，形象化可能性という問題の総動員によって成し遂げられているのだ[37)]」と批判している。ユベルマンとランシエールはいずれも『ショアー』の「ありのまま」とされるイメージが実はそうではないということを指摘するのである。

アウシュヴィッツの不鮮明な4枚の写真と比較すると，9.11を映した報道写真はどれもがありのままの出来事をそのまま映し出し，見る者の想像を寄せ付けないように思われる。しかし，ロラン・バルトは1944年時点でそのような考えに異論を呈している。彼は『映像の修辞学』のなかで，デッサン，絵画，映画，演劇などの模倣芸術と写真との違いについて論じているが，

34）遊佐香子 「現代共同体論の展開と芸術の変容～〝表象〟から〝エクスポジション〟へ」 博士学位論文（東京外国語大学） 2015年参照。

35）ジャック・ランシエール著 堀潤之訳 『イメージの運命』 平凡社 2010年 166頁。

36）柿木伸之 「形象の裂傷――ショアーの表象をめぐるフランスの議論が問いかけるもの――」 形象論研究会『形象』第3号 2018年 65-76頁。

37）ジョルジュ・ディディ＝ユベルマン著 前掲書38頁。

その中でまず，前者の模倣芸術全てが外示のメッセージと共示のメッセージの両方を併せ持っていることを指摘している[38]。さらにその共示のメッセージが「（図式，色彩，画風，身振り，要素の組み合わせといった）ステレオタイプのストックによって作られているようだ[39]」と述べている。他方，報道写真が，これらと区別され，真実をそのまま映す媒体として社会的に位置づけられていると指摘する。バルトは以下を仮説として設定する。

> ところで，写真のこの全く《外示的な》位置，その相似の完璧さと充分さ，要するにその《客観性》と言ったものは，すべて神話になる可能性がある（これは常識が写真に与える性格である）。というのも実際には，写真のメッセージ（少なくとも報道写真のメッセージの場合）もまた共示されていることが大いにあり得るからである[40]。

このようにバルトは，報道写真がそれ自体共示性を内包しているにも関わらず，その共示的メッセージすら外示的メッセージとして受容されてしまう可能性を指摘している。このバルトの指摘に関連するものとして例を挙げると，アンネカ・エッシュ＝ヴァン・カーンは，9.11がはじめは崩壊するタワーのイメージであるが，そこから比較的短期間のうちに政治的結果と戦争のイメージへと変換されてしまうと，一瞬の出来事の視覚的イメージがその後の一連の政治的出来事まで含めて表す記号へと変化することを指摘している[41]。

ジャック・ランシエールは，今日，美術館やギャラリーが展示するイメージを表象の直接性の度合いによって①剥き出しのイメージ，②直示的なイメージ，③変成的なイメージに分類している。そのうち剥き出しのイメージを「芸術を成すことのないイメージ」であり，「それが提示するものは，非類似性による威厳や注解のレトリックを排除している」ものであるとみなされるものであるとし，「証言のみに捧げられているイメージ」であるとする。その例として2001年のナチスの収容所に関する展覧会での写真を挙げ，この「剥き出し」のイメージがそのように捉えられるためには，このイメージが単独で存在するというわけではなく，②や③のイメージの存在が前提となって存在せねばならないことを指摘している[42]。

以上のように，先行研究から言えることは，「表象不可能」を前提として生み出される芸術は，現実の素材が，あたかもそのものが露呈されているように見え，それこそがアウシュヴィッツ以降の芸術の大きな特徴であるが，実は，他のより模倣的に見えるものとの関係の中で演出的にそのように見せているということである。ここからは，現代の難民を主題とした文学や演

38）ロラン・バルト著 蓮實重彦・杉本紀子訳 『映像の修辞学』 ちくま学芸文庫 2019年 54頁。

39）同上書55頁。

40）同上書56頁。

41）Anneka Esch-van Kann; *Der 11. September und das amerikanische Theater.* In; Ingo Irsigler, Christoph Jürgensen (Hg.): *Nine eleven. Ästhetische Verarbeitungen des 11. September 2001.* Heidelberg 2008 S. 127-142. Hier. S. 142.

42）ジャック・ランシエール著 前掲書40頁。

劇の中でいかにそのような非模倣的な手法が用いられているかを分析する。

3．難民流入というカタストロフ

3.1．ドキュメンタリー的テクストとイメージの支配

イェリネクの『庇護に委ねられた者たち』のテクストでは，オーストリアの内務省が発行する移民申請者向けのパンフレットからの引用や，当時多くのメディアで人々が日常的に目にしたようなドキュメンタリー的な難民や反難民，行政の「嘆きの声」がまるで織物のように編み合わされ構成されている。また，イェリネクが最初にこのテクストを投稿した個人ホームページ（elfriedejelinek.com）には，テクストとともに5枚のイメージが公開されている。そのうち4枚が写真であり，1枚が絵画である[43)]。これらのイメージは挿絵のように，読者がテクストを読む上でのイメージに大きく働きかけることを意図して掲載されていると言えるだろう。例えばそのうちの二枚は，ウィーンのヴォティーフ教会を難民と支援者が占拠した際に，記者会見とハンガーストライキの様子を写したものであり[44)]，この出来事はイェリネクの執筆動機となった。

その他の二枚の写真はそれぞれ子供を抱えて歩く家族と超過乗船のボートである。この二枚が今回の難民たちを撮影したものかどうかは明かされていない。この二枚はヨーロッパにおける難民の一般的なイメージそのものであると言える。これらは読者の難民たちへ憐みの気持ちを喚起するとともに，難民のステレオタイプのイメージを生産する。例えば，家族の写真は（それが一家族かどうか定かではないが）一人の先頭に立つ男性と複数人の頭を布で覆った女性たちというイスラームの厳格な家父長制や一夫多妻，子沢山というイメージと結びつく。また難民のボートの写真は，彼らが海の向こうからやってきたヨーロッパ外の存在であり，船があふれるほどあまりにも大勢であるイメージを際立たせるのである。

ハイドルム・フリーゼは，難民問題と報道，特に報道写真によるイメージの構築について論じている。そこでは，ボートにあふれんばかりに難民が乗船する写真や，トルコの浜辺に打ち上げられた子供の写真が特にヨーロッパにおける難民のイメージに大きく作用し，それが政治にも大きく影響を及ぼしたことを指摘し，現在流布している難民のイメージが大きく3つ，「犠牲者」「脅威」「英雄」に分けられると論じている[45)]。

「どこの国がここよりも快く，愛情深いだろうか，いやそのような場所を我々は知らない，

43）Elfriede Jelinek; *Die Schutzbefohlenen*. www.elfriedejelinek.com. Datiert mit 14.6.2013/8.11.2013/14.11.2014）Letzter Besuch; 14.9.2021.

44）Vgl. Silke Felber; *Verortung des Marginalisierten in Elfriede Jelineks Die Schutzbefohl-enen*. In; Pia Janke, Agnieszka Jezierska und Monika Szczepaniak（Hg.）; *Jelineks Räume*. Wien; Praesens（in Druck）2017 S. 64-71.

45）Vgl. Heidrum Friese：*Flüchtlinge, Opfer-Bedrohung-Helden. Zur politischen Imagination des Fremden*. Bielefeld 2017.

どこの国に我々は足を踏み入れてよいだろうか？そんな場所はない[46)]」

「今日あなた方は毛布を，水を，食べ物をほしがり，明日は何を要求するのだ？ 我々の女性たち，我々の子供たち，我々の仕事，我々の所帯，我々の住まい？ 今日あなた方はおそらくまだ何も，あるいはあまり多くは要求しない。しかし，明日それは多くなるだろう[47)]」

イェリネクの『庇護に委ねられた者たち』において，難民や反難民，行政や権力者などあらゆる立場の人のものであると解釈できる嘆きの声が次々と現れ，難民について語る。ここで語られるテクストとこれらの写真のイメージとが結びつくことにより，難民のイメージがフリーゼによって指摘されているような一見相反するような様々なイメージを同時に読者に提示することを可能にしているといえよう。この点において，『庇護に委ねられた者たち』は一人の目線に立つことなく，ヴァイスの『追究』のように，読者は「中立のテクスト」から全体を眺め，選択し，誰の嘆きの側に立つのか，判断を迫られるのである。

また，テクストの最初に現れる画像のみ他の写真とは異質である。“TWENTY-EIGHT FUGITIVES ESCAPING THE EASTESTERN SHORE OF MARYLAND”（メリーランドの東海岸から逃れる28人の逃亡者たち）とキャプチャが書かれたそれは，フィラデルフィアの地下道を通って逃れようとしている奴隷と奴隷解放支援者の姿を描いた記録的な絵画である。イェリネクのテクストやその他の挿入された画像は，現代のまさにリアルタイムで生じている難民問題を表象するものの，この過去のドキュメンタリー的な絵画をタイトルと本文の間に登場させることは，読者に対し，この画像とテクストを関連させて読むことを求めるものである。つまり，年代も政治的な文脈も全く異なる難民と現代の難民を同一化する（少なくとも類似点を見出す）ことを促していると言えるだろう。

3.2.「剥き出し」の難民のイメージ

タリア劇場のシュテーマン演出版『庇護に委ねられた者たち』では，イェリネクのテクストがそのまま演じられるというわけではない。この演出で最初に登場する白人男性３人のキャラクターは，まさにこの上演が行われている「タリア劇場の専属俳優」を名乗り，イェリネクのテクストを台本として手に持ち，『庇護に委ねられた者たち』を演じようとする。この上演では，「ヨーロッパの公共劇場とその専属俳優」が難民劇を作り上げようとする過程が演劇として示されるというメタな構造がとられている。

「俳優たち」は顔を黒塗りにし，イスラーム風の付け髭やスカーフを身に着け，アクセントを異国風にすることでよりリアルな難民を演じようとする。ここでは，このような「ごく一般的に実践されてきた」ヨーロッパ演劇的な「他者」模倣のプロセスが誇張され，観客の前で展開

46）Elfriede Jelinek: *Die Schutzbefohlenen.* In: Dies.: *Die Schutzbefohlenen, Wut, Unseres.* Reinbek bei Hamburg 2018 S. 9.
47）Ebenda, S. 17.

される。そこに「本物の難民」が登場し，一人ひとり異なる逃避の経験を語る。

当時，この「難民たち」として登場する人々がハンブルクの郊外の難民キャンプの住人であり，現地のオーディションで選ばれ，舞台に立っているということはメディアでさかんに報道されており，多くの観客はそれを知ったうえで観劇に訪れた。つまり，観客は「難民」という舞台上のキャラクターと，その役割を担う人々の現実におけるステータスを同一視する。すると，それまでメタ演劇を繰り広げていた「プロの俳優たち」というキャラクターも，タリア劇場の人気俳優の3人（Felix Knopp, Sebastian Rudolph, Daniel Lommatzch）によって演じられていることが強く意識されるようになる。このように，キャラクターとそれを「演じる」者が同一視されることにより，架空の世界を描いているということが前提とされるイリュージョン演劇が，途端に現実との繋がりを意識させるドキュメンタリー演劇へと転換されるのである。

当事者が「語る」演劇について，ニキーティンは，「この形式のドキュメンタリーでは，パフォーマーのキャラクターが（出来事の）目撃者の姿と重なる」[48]と指摘している。ここでは「難民たち」は小さく折りたたんだメモを片手に，慣れない様子で時折緊張で身を震わせながら，片言のドイツ語で，経験を「語る」。それに対し，イェリネクのそれ自体は本来ドキュメンタリー的な嘆きのテクストは，プロフェッショナルな立ち振る舞いや発声をする「俳優たち」の台本として用いられることにより，そのオーセンティシティが損なわれる。ここで「不完全」な「難民たち」とその「語り」はプロフェッショナルな「俳優たち」と比較されることにより，より「剥き出し」であると知覚される。ここでは一切加工のない生身の難民が露呈され，それは見えている以上のもの，語られている以上のことを意味しないかのように思われるのである。

しかしながら「難民たち」の背景にはイェリネクのテクストと同じく，多くの一般的に知られているような難民の画像がふんだんに映し出される。画像の中の難民たちは飢え，大勢の子供を抱え，あふれんばかりに船に乗り込み，海を渡る。また，水のイメージ映像も多く示される。さらに，天井から施しの品を入れた袋が次々に落下する。中身は寄付の象徴であるジャージであり，「難民たち」がそれをまとい，ジッパーを最後まで上げたとき，彼らの顔は完全に隠され，背景に映し出されている一般的によく知られた難民写真と相まって，一つの「難民」という顔の見えない群衆となる。彼らの声はまるで古代ギリシア悲劇のコロス（合唱隊）のように一つに響きに収束し，一人ひとりの個性は演劇的手段によって一瞬にして消されるのである。

スーザン・ソンタグは，「遠い異国的な土地であればあるほど，われわれは死者や死の間際にある人々をあますところなく真正面からとらえる傾向がある[49]」と指摘しているように，異国から来た「他者」である難民は，その悲惨な経験をあまりにも直接的にヨーロッパの観客に向けて「語る」。しかし語られる内容は，実はもうほとんどの観客がメディアを通じて既に知っているものと大差がないのではないだろうか。ここで行われる「証言」は，観客が既に知っている

48）Nikitin, a.a.O., S. 15.

49）スーザン・ソンタグ著　前掲書『他者の苦痛へのまなざし』 69頁。

難民のイメージ（あるいは背景で映し出される写真のイメージ）を補強するものに他ならない。

3.3. 多用される難民の「語り」

日本では2015年秋のシリアからの100万人を超える難民流入はよく知られているが，ヨーロッパでは2012年にすでに難民が多数流入し，問題化していた。例えば当時，オーストリアのウィーンでは主にアフガニスタンとパキスタンからの，ドイツでは主に西アフリカからの難民が多数庇護を求めていた。当時タリア劇場の専属演出家であったシュテーマンは，旧知の仲のノーベル賞作家イェリネクに難民問題に関する作品の執筆を依頼した。作品は2013年にイェリネクのHPで発表され，2014年5月のマンハイム世界演劇祭で世界初演が行われた。同年6月にはアムステルダムのオランダフェスティバルで上演，そして9月にはハンブルクで大々的な初演が行われる。翌年5月には，2014/15シーズンにおけるドイツ語圏の最も優れた演出ベスト10に選ばれ，ベルリン演劇祭のオープニング作品として上演される。毎回上演地で事前にオーディションを行い，「現地の」難民が舞台に立ったことも話題を呼んだ。

シュテーマン版には，「芸術的にはかなりグレーである。名前（ノーベル賞受賞者のドラマと，高名な演出家，有名な俳優）とテーマ（政治的であり，今日的である）だけでベルリン演劇祭にノミネートされ，ほかの多くの賞も受賞した演出ではあるが，突然，まるで差別に反対するストリートフェスティバルのために準備した20年前の学生演劇のようになるのである[50]」というように，その「不完全さ」に専門家から厳しい批評が下される一方で，難民にその声でもって語る機会を与えたことが多くのメディアで評価され，何度も繰り返し報道された。

『庇護に委ねられた者たち』はその後，ドイツ語圏のあらゆる劇場で異なった演出で上演にかけられた。しかしながら，その多くは，シュテーマン演出と同じように「本物の難民」を起用し，「語り」の手法をとった[51]。素人の難民を起用せず，プロの俳優のみが演じたウィーン・ブルク劇場のミヒャエル・タールハイマーによる演出（2015年3月初演）はプロの批評家からは絶賛されたものの，シュテーマン版ほどメディアで取り上げられることはなかった。演劇における「本物の難民」の登場は，観客が知り得ない情報を「証言」を通じてもたらし，問題意識を与えるとともに，生身の彼らを知る機会となり，さらに観客や劇場，そして演劇という芸術が難民を支援する機会として，多くの場合非常にポジティブに語られたのである。そしてこの場合，作品内のキャラクターと，難民は完全に同一視されている[52]。

50）Matthias Dell; *Unser Problem. Das deutsche Theater weiß mittlerweile zwar, wie man Blackfacing schreibt, schmiert sich aber immer noch schwarze Schminke ins Gesicht.* In; *Theater der Zeit.* Oktober 2014 Heft Nr. 10 S. 14-17.

51）代表的なものとして，オーバーハウゼン劇場での演出（ペーター・カーブ演出，2015年3月初演）や，ウィーン大学で上演されたDie Schweigende Mehrheit sagt JAによるプロジェクトの演出（Tina Leisch und Bernhard Dechant演出，2015年11月初演）が挙げられる。

52）「難民が演劇で自らを語る」というタイトルの記事は当時から現在に至るまで多分に見られる。Vgl. *Flüchtlinge erzählen ihre Geschichte im Theater Experi.* In; SRF. https://www.srf.ch/audio/regi-zh-sh/fluechtlinge-erzaehlen-ihre-geschichte-im-theater-experi-25-11-16?uuid=2ea9e1b0-81f2-42b9-8746-ac85be49ee79（Letzter Besuch; 14.9.2021）, *30 junge Flüchtlinge erzählen ihre Geschichte.* In; Westfa-

これらの演劇における「本物の難民の語り」の実践は，今回の難民流入がドイツにもたらしたトレンドである。しかしながらその細部を見ていくと，これは全く新たに作り出された手法というわけではないことがわかる。「証言」と同一視される「語り」や写真などのドキュメントの使用，演劇的なものとの対比はすべてアウシュヴィッツをめぐる文学や演劇にその萌芽を見ることができる。また，「不完全さ」によってオーセンティシティを生み出そうとする試みは9.11と共通していると言える。

おわりに

本稿では，アウシュヴィッツ文学が「表象不可能」であるという前提の上で生み出された独特な表現形式が，「証言」やその他現実からの素材＝ドキュメントをできるだけ手を加えず，「ありのままに」露呈・呈示しようとするものであることを確認した。また，そのトポスが，9.11や現代の難民を主題とした文学や演劇にも多分に用いられていることを明らかにした。それはつまり，そのような文学・演劇が9.11や難民問題を「表象不可能」なカタストロフへと位置付けようとしているということを意味すると考えられる。

しかしながら，現在のところ，難民問題に関する文学や演劇において重視されているのはあくまでも「当事者が語ること」であり，それはすでにメディアで広く流布されているイメージを補足する以上のものではない。さらに，アウシュヴィッツに関しては生存者が自分たち以外の語りを禁じたのに対し，難民については，当事者以外の語りを差し控えることに努めたのはドイツの劇場であり，それを支えたのがドイツのメディアであった。そのため難民問題において言われる「表象不可能性」とは，結局のところ，アウシュヴィッツの場合とは異なり，難民を他者が代理して模倣する（＝演じる）ことができないという「代理不可能性」（Nicht-Vertretbarkeit）を意味するのではないかと考えられる。

---

lenpost. https://www.wp.de/staedte/ennepetal-gevelsberg-schwelm/30-junge-fluechtlinge-erzaehlen-ihre-geschichte-id209943561.html（Letzter Besuch; 14.9.2021）.