

「恐れ」の言説との戦い方

—挑発的な「引用」の功罪 ファルク・リヒター『FEAR』をめぐる

浜崎 桂子

1 「難民問題」に取り組むドイツ文化シーン

オルタナティブな視点を提供し、社会問題に関与するという命題は、1968年以降のドイツにおいて、芸術のあり方の一つのメインストリームであるといえる。「歓迎文化」が広くメディアで報道された2015年秋に先だって、地中海を越えてヨーロッパに向かう難民たちが増え、またボート遭難によって数千人規模の死者が出始めた2012年頃から、ドイツ各地で庇護申請者たちへの支援、また、難民政策や待遇の改善を求める運動が行われていたが、文化シーンにおいても、問題を批判的に取り上げ、あるいは社会運動にコミットする芸術活動も盛んに行われている。

例えば、2014年7月、Bewegung Nurr というアーティストグループは、ベルリンのテンペルホーフ空港跡地に、「28の扉の家 (Das Haus der 28 Türen)」⁽¹⁾ と名付けた建物を設置した。EU を象徴するこの家は、中心に、(本来の青ではなく)黒地に12の星が染め抜かれた EU 旗が立っている。現在の EU 加盟国数と同じ28の扉が円状に外壁となっているが、開いているドアを抜けて中に入ると透明の屋根を通して空が見える。中にある3つのモニターでは、難民としてドイツに生活する3名のライフ・ストーリーがビデオ・インスタレーションとして流され⁽²⁾、また、テンペルホーフ空港跡地での催し期間中は、難民問題に関連するパフォーマンスやビデオ上映、討論会などが行われた。期間終了後の2014年8月21日、この建物は、ベルリン=クロイツベルク地区のオラーニエン広場に移築された。

移築先となったオラーニエン広場は、2012年秋以来、難民支援、EU やドイツの難民政策改善を要求する運動の一つの中心となっていた場所である。2012年、ベルリンを始め多くのドイツの都市で、難民の待遇改善を求める活動が行われていた。これは主に、シェンゲン圏内の最初の上陸国で庇護申請を行うべきであるとするダブリン条約のために、(地中海を越えイタリアを経由している)難民たちの多くがドイツでの庇護申請ができず、公的支援も受けられない状況であること

(1) この「28の扉の家」および関連したイベントの詳細については、Bewegung Nurr のウェブページで閲覧可能。この家は、2014年7月24日から8月10日の期間はイベント空間として、テンペルホーフ空港跡地に設置されていた。<https://www.28doors.eu/deutsch/projekt/> (2017年8月27日閲覧)

(2) この3本のビデオは、Bewegung Nurr のウェブページで閲覧可能。
<https://www.28doors.eu/deutsch/dokumentation/video/> (2017年8月27日閲覧)

に対して、人道的な支援、ダブリン条約の改善などを求めたもので、9月から10月にかけて行われたヴェルツブルクからベルリンまでの「難民抗議行進 (Flüchtlingsprotestmarsch)」の目的地となったのがこのオラーニエン広場であった。支援者と難民たちは、この広場にテントをはり難民キャンプとし、またここから徒歩20分程度のところにある閉校していた学校の建物を占拠し、難民たちの宿泊所および支援と抵抗運動の拠点としていた。この広場および学校の占拠は2014年3月まで17か月続いたが、テントの撤去を求めていたクロイツベルク区当局との交渉によってキャンプは解散し、ここに宿泊していた難民たちには収容施設が提供され、庇護申請手続きが行われた⁽³⁾。解散後も、ひきつづき彼らの抵抗活動についての情報ブースが置かれていたが、2014年6月に放火され失われていたところに、Bewegung Nurrの「28の扉の家」が、いわば「警告の碑」として設置されたのである。ただし、この「28の扉の家」も、2015年3月30日深夜に放火され、社会の断絶が顕在化することとなった⁽⁴⁾。

作家ジェニー・エルペンベック (Jenny Erpenbeck, 1967*) は、小説『Gehen, ging, gegangen』(2015)⁽⁵⁾ で、このオラーニエン広場に住んでいた難民たちをテーマとし、広場でのキャンプ解散後の彼らの生活、そしてそこにかかわろうとするドイツ人支援者の様子を描いている。フンボルト大学を定年退職した古典文献学者を主人公としたこの小説では、偶然にこの難民たちのニュースに触れたことから、定年後の時間を持て余していた元教授が、難民たちが占拠した学校やオラーニエン広場、その後収容された施設を訪問し、彼らの経験について話を聞き、最終的には彼らを自宅に受け入れる経緯が語られている。本の最後のページに、難民支援の寄付先の口座番号が掲載されているなど、この小説は、社会的参加を読者にうながす、コミットメントの文学だということができらる⁽⁶⁾。

(3) 結果としては、3名が例外的に庇護申請を認定され、約10名が強制退去によって当人に身体的に生命にかかわる危険があるとして滞在を認容 (Duldung) されたほかは、576名の申請が却下された。Susanne Memarnia, „Oranienplatz-Flüchtlinge in Berlin. ‚Sie tragen scheinbar eine Tarnkappe““, taz.de, 12. Dezember 2015. <http://www.taz.de/!5256852/> (2017年8月27日閲覧)

(4) Angie Pohlens / Luise Jacobs, „Brandstiftung am Oranienplatz in Kreuzberg. ‚Das war ein gezielter Anschlag““, *Der Tagesspiegel*, 31. März 2015.

<http://www.tagesspiegel.de/berlin/polizei-justiz/brandstiftung-am-oranienplatz-in-kreuzberg-das-war-ein-gezielter-anschlag/11579360.html> (2017年8月27日閲覧)

(5) Jenny Erpenbeck, *Gehen, ging, gegangen*, Kanus: München, 2015.

(6) このエルペンベックの作品とは異なる視点で庇護申請者をテーマとした小説に、アッバス・キダー (Abbas Khider, 1973*) の『平手打ち (Ohrfeige)』(2016) がある。自身がイラクからドイツに庇護を求めてきた当事者であるキダーの作品だが、社会批判、告発の色合いは薄く、思春期に乳房が女性化したことを人に知られるのを恐れて故国から逃亡するという設定、収容施設での何もすることがなくただ待つ時間を、庇護申請者たちがそれ

メルケル首相によるハンガリーを經由した難民の入国を認めた決定によって、ドイツ社会の言説が二分化し始めた2015年10月、ベルリンのシャウビューネ劇場で初演されたファルク・リヒター作・演出の『FEAR』⁽⁷⁾は、難民問題を直接は扱っていないものの、そこに端を発した排外主義的な言説の高まりに正面から取り組んでいる作品である。この上演は、「ドイツのための選択肢 (AfD)」, 「ペギーダ (西洋のイスラム化に反対する愛国的欧州人)」, あるいは伝統的家族観を標榜する反フェミニストたちの言説など、右翼ポピュリズムの言説を、実在の人名、映像とともに引用して舞台にのせたこと、さらに、その上演後、AfD 副党首のベアトリクス・フォン・シュトルヒ、反フェミニストのヘトヴィヒ・フォン・ペーファーフェルデに、彼女たちの写真の使用やその演出を停止するよう裁判を起こされたことでも話題になった作品である。

1969年ハンブルク生まれの演出家、戯曲作家、翻訳家であるファルク・リヒターは、ハンブルク・シャウシュピールハウス、ベルリンのマキシム・ゴーリキー劇場、ウィーン・ブルク劇場、デュッセルドルフ・シャウシュピールハウスなど、ドイツ語圏を中心にさまざまな劇場で活躍している。2006年から2011年まで劇場専属監督をつとめたシャウビューネ劇場では、同劇場の新たな方向性「劇作家演劇 (Autorentheater)」の担い手として作品を書き、オランダ出身のコレオグラファー、アヌーク・ファン・ダイク (Anouk van Dijk, 1965*) との共同製作によって身体性を前面に出す演出を行った⁽⁸⁾。ダンスとのコラボレーション、音楽や映像を駆使した演出を行うという点で、リヒターは、いわゆる「ポストドラマ演劇」⁽⁹⁾の担い手の一人ともいえる。その作品は、リーマンショック、メディアとコミュニケーション、性的多様性とアイデンティティの問題など、社会のアクチュアルな問題に対峙しているが、その手法は、社会の言説をリサーチして引用するほか、製作過程において共同製作者や俳優たち自身の言葉を戯曲に取り入れ、また作家自身の日記からの引用などを作品中に多用している⁽¹⁰⁾。ここで取り上げる『FEAR』はその中でも、目立って直接的に時代の「政治問題」と取り組んで

それぞれのよう過ぎずかという詳細な描写も、不条理小説のような趣を持って語られ、ユーモアにもあふれた小説である。Abbas Khider, *Ohrfeige*, Hanser: München, 2016.

(7) Falk Richter, *FEAR*. Inszenierung der Schaubühne am Lehniner Platz, Uraufführung: 25. Oktober 2015. Regie: Falk Richter, Bühne: Katrin Hoffman, Musik: Malte Beckenbach, Video: Bjorn Melhus, Dramaturgie: Nils Haarmann.

(8) シャウビューネ劇場の歴史、「劇作家の演劇」の重視については次の本に示唆を得た。新野守広『演劇都市ベルリン—舞台表現の新しい姿』(れんが書房新社, 2005年), 特に、2000年以降のシャウビューネ劇場の新しい世代について論じた第7章 (202-237頁)。

(9) ハンス=ティース・レーマン (谷川道子/新野守広/本田雅也/三輪玲子/四ツ谷亮子/平田栄一朗訳)『ポストドラマ演劇』(同学社, 2002年)。

(10) Stefan Tigges, „Im Probenraum des Textes“, Friedemann Kreuder (Hrsg.), *Falk Richter. Theater. Texte von und über Falk Richter 2000–2012*, Marburg: Tectum, 2012, S. 652–668.

いる作品であるといえるだろう。ハンス＝ティース・レーマンは、ポストドラマ演劇の「政治性」について、テキストのみではなく、舞台上で展開される全てのパフォーマンス、すなわち、身体性、映像などのメディア性、言葉もまた音やリズムとして扱う音楽性によって、「日常の知覚」そのものに変化をもたらすことができるか⁽¹¹⁾が問題なのであって、直接的に政治的なテーマを扱うかどうかは一義的ではない、と述べている。その意味で、この『FEAR』という作品は、2015年半ばのドイツの状況に対して、「ポストドラマ演劇」の枠をこえて、直接的に政治の言説と取り組んだ作品であるといえる。「エスタブリッシュ」と「怒れる市民」との断絶が深まる中、劇場という場を通して社会に対して提示されたこのような議論、批判的意図をもった「引用」や「コラージュ」の手法は果たして有効なのか、作品をめぐる議論を参照しつつ考察を試みる。

2 『FEAR』——「不安」の言説

まず、この作品の概要を説明しよう。作品上演中、舞台上には、5人の俳優、3人のダンサーが⁽¹²⁾それぞれ本名のファーストネームで登場し、大都市ベルリンに住むリベラルでモードにも意識的な若者たちとして話し始める。彼らは、他のリヒターの作品における登場人物がそうであるように、上演中一貫した役柄を演じるのではなく、時に「本人」（もちろん、この「本人」もまた演じられるわけであるが）として、時に別の人物となって演じる。舞台下手には、やぐらが組まれた上にガラス張りのコンテナのようなものが作られ、DJブースのような、あるいはアパートの一室のようなしつらえになっており、中にはPCが数台置かれている。役者たちはたびたびその中に入り、あたかもベルリンの若者たちが友人同士集まって話をしているような雰囲気を作り出す。舞台中央から上手にかけては、事務机を並べたような形で、舞台上にさらに台が作られており、役者やダンサーたちは時にそこに上ったり、座ったりしながら舞台上を動き回る。

冒頭、「君にとってふるさと（Heimat）って何？」という問いかけから始まり⁽¹³⁾、役者たちは穏やかに議論を始めるが、そこに、ペギーダデモ参加者たちへ

(11) レーマン「エピソード」同『ポストドラマ演劇』、327-344頁。

ハンス＝ティース・レーマン（林立騎訳）「ポストドラマ演劇はいかに政治的か？」F/Tユニバーシティ／早稲田大学演劇博物館編／藤井慎太郎監修『ポストドラマ時代の創造力——新しい演劇のための12のレッスン』（白水社、2014年）、226-241頁。

(12) Bernardo Arias Porras, Denis Kuhnert, Lise Risom Olsen, Kay Bartholomäus Schulze, Alina Sieglerの5名の俳優たちと、Tilman Strauß, Frank Willens, Jakob Yawの3名のダンサーたちである。

(13) 以下、戯曲からの引用は以下のテキストを筆者が翻訳したものである。なお、テキストの最後に「ここに集められたテキストは、掲載されたとおり、あるいは配置やつながりを変えて上演される場合もある。」(S. 66)とあるように、シーンの順番などは上演によって異なる。本論で紹介するシーンの順番は、筆者が見た2016年1月8日の上演の記憶に基

のインタビューのオリジナル音声がかぶさり、舞台背景には「美しいドイツ」の風景、そして、ペギーダデモ参加者たちの映像が流される。一人の役者は、デモ参加者たちの言葉に対して、「こんなこととかかわるのはいやだ」、「彼らが言っていること、話し方、彼らが投稿したりコメント欄に書きこんでること」は、「自分の人生、自分の現実」とは関係ない⁽¹⁴⁾と距離を取り、「僕は、ぼうっと座ったり、横になったり、たむろしたり」していたいと話す。そして、台の上ですわって、アメリカのTV刑事ドラマ『トゥルー・ディテクティブ (True Detective)』の素晴らしさを語り始める⁽¹⁵⁾。彼が語るのは、ルイジアナ、すなわちグローバル化から見放されたいわゆるラストベルトを舞台に凶暴な事件がおこるドラマの内容と、事件の解決を試みるエキセントリックな二人の刑事についてだが、その間に、ほかのパフォーマーたちは、極右、反フェミニズム、ホモフォビアのポスターやチラシを、舞台上のあちこちや板で作られた等身大の人型に貼りつけ、さらに自分たちの体や顔にも貼り付けてゾンビになっていく。テレビドラマの中のアメリカの荒廃した地域の情景と、舞台上に展開するペギーダのデモ参加者たちの怒りの言葉とが混然となっていく中、俳優のモノログでは、ハリケーンによる「洪水」によって壊滅した傷跡を残すルイジアナの街の様子と、ドイツにおいて難民危機が、「洪水 (Flut, Flutwelle)」として語られる言説とが重なり合っていく。

サンプリングされたヘイト・スピーチが重低音のリズム音とともに流され、舞台背景には極右の発言者たちの映像が投影され、また、舞台下手、先に述べたガラス張りのブースの前に置かれているモニターにも、排外主義的の発言を行っている人物たちの写真のスライドショーが映される。ゾンビとなった役者たちは、排外主義者たちが彼らに乗り移ったかのようにマイクやメガフォンを使って扇動の言葉を叫び出し、その他のパフォーマーたちは、「もうとっくの昔に葬り去ったと思っていた」悪夢が、「突然再び墓から這い上がってきた」⁽¹⁶⁾と言いながら逃げまどう。ダンサーたちは、しばしば束縛されているかのように両腕を後ろに組んだまま、時にダンサー同士、あるいはゾンビ、あるいは逃げまどう人物たちと絡み合う動きを見せる。

この前半のクライマックスシーンで明らかになるように、この作品で扱われる

づいており、以下の戯曲の通りの順番ではないことをお断りしておく。Falk Richter, „FEAR“, *Theater der Zeit*, Dezember 2015, S. 52–66. なお本作品のトレイラー映像をYouTubeで見ることができる。この映像は、セリフとシーンの組み合わせは必ずしも上演通りではないが、以下、本論で言及するシーンのいくつかはこの映像で確認できる。たとえば、https://www.youtube.com/watch?v=f2hW4PBF_n8 (2017年8月25日閲覧)

(14) Falk Richter, „FEAR“, S. 52.

(15) 次のトレイラーの冒頭シーンである。<https://www.youtube.com/watch?v=YpUEPYfyk-A> (2017年8月25日閲覧)

(16) Falk Richter, „FEAR“, S. 52.

のは、ペギーダデモに参加する人々の「不安」と、そのような言説に対して人々が感じる「不安」の両方であり、ひきつづき、極右ポピュリズムの担い手たちについて、またその言説に同調する人々について、さまざまなパフォーマンスが展開する。その中心となるのは、ファルク・リヒターが、パフォーマーたち、またドラマトゥルク、映像担当者などの共同製作者とともにリサーチしたという言説の引用、またそのコラージュである。

3 「引用」された言葉とその「コラージュ」の手法

社会やメディアの生の言説を調査し、その言葉を引用して用いるという手法は、これまでのリヒターの作品でも共通して見られるものである。保守主義的、あるいは極右ポピュリズム的な言説については、移民の背景を持つLGBTの若者のカミングアウトをテーマとした2014年の作品、『スモール・タウン・ボーイ (Small Town Boy)』(マキシム・ゴリキー劇場)でもすでに扱われている。この作品では、ホモフォビア的な「怒りの言説」(Wutrede)を実に10分近く役者がモノローグで語っている。

この『FEAR』においてリヒターらが調査しているのは、主にペギーダデモ参加者たちの言葉であるが、これと並んで中心的に扱われるのは、伝統的家族の保護を唱え、それを破壊するものとしての性の多様性、フェミニズムを批判する活動をしている「みんなのためのデモ (Demo Für Alle)」という団体の中心的人物たちと、そのデモの参加者たちの言葉である。以下では、この作品の中で、ペギーダや「みんなのためのデモ」参加者たちのどのような言葉が、どのようなパフォーマンスで語られるかを確認するとともに、そのような言葉に作品がどう対峙しようとしているのかを検証したい。

1) 「ゾンビ」の言葉

ペギーダおよび「みんなのためのデモ」への参加者たちの言葉は、オリジナル音声のサンプリングとして流されるほか、パフォーマーたちによって語られもする。上演プログラムにもトランスクリプションの一部が掲載されているが⁽¹⁷⁾、デモ参加者たちに対して「何に対して不安を持っているか」、あるいは「なぜこのデモに参加するのか」と質問をし、彼らの言葉を集めている。

集められているのは、ペギーダやAfDの中心的人物たちの言葉をそのままなぞった、メディアですすでおなじみの主張が多い。いわく、「ドイツがドイツであり続けられるように注意しなくては」、「(このままでは)ドイツにドイツ人がいなくなってしまう」、「(デモに参加することで)ドイツという国を好きだということを示したいだけだ」と、ドイツが存続の危機にあると主張する発言や、「イス

(17) „Besorgte Bürger sprechen. Transkribierte Originalstimmen von Demonstrierenden“, Schaubühne Berlin am Lehniner Platz, Falk Richter, „FEAR“, 54. Spielzeit 2015/16, S. 53-63.

ラム化。これはきっとブリュッセルで条項か何かで決まっていることだ」、「イスラムが国教になるのには反対だ」、「クリスマスに、モスクに行かなくちゃいけないなんて、おかしいだろう」⁽¹⁸⁾ と、脅威としてのイスラムのイメージを誇張し、さらにそれがEUやドイツ政府の陰謀であると語り、それに対する不安を語る言説である。また、移民や難民たちは、「盗人」として、あるいは「病原菌」や「寄生虫」⁽¹⁹⁾ として語られ、このままではドイツ人がマイノリティになってしまい、「どこかの植民地の、そうオーストラリアの先住民みたい」に、自分の文化を失う危機にあるという的外れな比喻を用いもする。

これらの言葉は、「怒れる市民」、「憂慮する市民」の言葉として、多くはパフォーマーたちによって叫ぶように語られ、「嘘つきメディア (Lügenpresse)」、「出て行け (Raus!)」といったシュプレヒコールも繰り返され、怒り、不満、不安の発露としての言葉が舞台上に繰り返される。このような言葉が語られる間、先に述べたように、舞台上にはゾンビたちが徘徊し、重低音でリズムを刻む音楽が流され、暗くおとされた照明の中、舞台背景には暗いトーンに緑で着色された映像が流れている。用いられているのは主にテレビニュースやトークショーの映像、あるいはAfDのFacebookなどで公開されている映像で、つまりみな「どこかで目にしている」映像である。登場するのは、テオ・ザラツィン、フラウケ・ペトリ、ビヨルン・ヘッケ、ベアトリクス・フォン・シュトルヒ、ビルギット・ケレ、ルッツ・バッハマン、アキフ・ピリンチ、ホルスト・ゼーホーファー、マリー・ルペンといった論客や政治家たち、「国家社会主義地下組織 (NSU)」のメンバーとして外国人連続殺害や爆弾テロにかかわっていたとされる被告ベアータ・チューペ、ペギーダやネオナチ、「みんなのためのデモ」といった団体によるデモの映像である。途中、ホラー映画のようなゾンビの映像、逃げまどう人々の映像、増殖していく病原菌のようなものの顕微鏡映像が差しはさまれる。

一方、1シーンだけ、このようなゾンビとしてではなく、いわば生の声として、市民の不安と不満が語られるシーンがある。戯曲では「壊れた風景」とタイトルがついているこのシーンでは、カイ⁽²⁰⁾ という俳優が舞台中央の台に腰かけ、まずは静かなトーンで、若者がいなくなったさびれた街の郊外に、駐車場付設の格安スーパーばかりが並び、さえない顔色をした中年の男たちがぼんやりと徘徊している様子を語る。「嫌われているこどもみたいに、何かしてくれると約束してもらったのに何ももらえず、すっかり忘れられて、誰にも話題にされず、気が付けば内側から崩れてしまった彼らは通りに出て怒りに満ちて叫んでいる。この25

(18) Falk Richter, „FEAR“, S. 52-54.

(19) Ebenda, S. 57.

(20) この俳優 Kay Bartholomäus Schulze は、1966年旧東独のクヴェドリンブルク生まれ。本作の他のパフォーマーの中で最も年齢が上で、唯一の(統一前の)東独出身者でもある。

年で彼らには何が起きたのか？」⁽²¹⁾ というセリフでも明らかになるように、語られているのは旧東独地域、つまりペギーダやAfDが勢力を伸ばしている地域である。だらしなく太り動きも鈍い中年の男たちは、社会から必要とされず、「できれば囲い込んで追い出したい」と思われていることを感じているからこそ「不安」なのだ、とモノローグは続いていくが、途中、話題が、難民たちに向っていき、若く、エネルギーにあふれ、戦闘地域を通り抜けて「我々の国ドイツ」にやってきた難民たち、「なぜ彼らはオリンピックの勝者のように拍手で迎えられるのに、自分たちには誰も拍手をしてくれないのか。自分たちが国民(Volk)ではないか」、そう語る彼の声は徐々に怒りの言葉となっていく。「なぜ、あいつらはみんな最新の携帯を持ってるんだ？我々だって買えないのに？」⁽²²⁾。極端な演出なく淡々と語られていたこのモノローグは、このようにして熱を帯びていき、「歓迎される」難民たちへの非難へとようになっていくのである。

2) 「ヘイトする女性たち」の言葉

ペギーダデモの参加者たちの「声」と並んで大きく扱われるのが、「みんなのためのデモ」の言説である。「みんなのためのデモ」とは、伝統的な家族の形態の保護を謳うヘトヴィヒ・フォン・ベーファーフェルデが代表をつとめる団体で、家族の保護、反フェミニズム、性の多様性への反対などを主張する、保守主義、キリスト教原理主義団体など複数の市民団体がこれに加わっている。彼らは、特に性の多様性への理解を重視する教育政策に異議を唱え、ジェンダー概念が学校教育に導入されることで子どもたちが危機にさらされているとして各地でデモを行っている。このデモの参加者たちの声も、一部はオリジナルの音声流され、一部は役者たちによって語られる。リベラルな性教育に嫌悪感を持つ母親たちの声として、「小学校から性的話ばかりをする」、「トランスセクシュアルの教員が学校に入り込んでいる」と教育現場の取り組みを批判し、さらにそれをグロテスクに誇張して「数学や物理でなく(……)自慰行為について小学校から教える」と語り、「家族は父と母と子で成り立っているのが普通だって言っているだけなのに」、「言いたいことが言えなくなっている」⁽²³⁾と、自分たち「普通の市民」が表現の自由を奪われているマイノリティだという主張を展開するのである。

このような参加者たちの声と合わせて、作品の後半では「みんなのためのデモ」の中心的人物である女性たちに焦点があてられる。彼女たちに注目するリヒターの製作意図や製作過程については、作中に俳優が、「この作品を本当は『ヘイトする醜い女たち』と名付けようと考えていた」、「なぜ突然、こんなにたくさんヘイトする女たちが出てきて、右翼ナショナリズムの前線に出てきて闘ってい

(21) Falk Richter, „FEAR“, S. 55-56.

(22) https://www.youtube.com/watch?v=V_DbQLzKFTA (2017年8月25日閲覧)

(23) Falk Richter, „FEAR“, S. 54-55.

るのか、興味がわいたのだ」⁽²⁴⁾と解き明かしてもいる。このような女性の論客たちとして、AfD 党首フラウケ・ペトリ、「みんなのためのデモ」とも密接にかかわっている AfD の副代表、欧州議会議員フォン・シュトルヒ、女性は主婦としての伝統的役割を果たすべきだとするビルギット・ケレ、ドイツ人は「絶滅の危機にある」として、避妊、中絶に反対するカトリック原理主義のガブリエル・クビーといった人物たちについて、俳優が舞台上でネット検索をする演技をしながら観客たちに情報が紹介され、さらに、パフォーマンスとして、特にクビーとフォン・シュトルヒにスポットが当てられる。

作品中盤、舞台背景の大きな扉があき、舞台を見下ろすように作られたバルコニーの上から、ブロンドの長髪のウィッグをかぶり、きらきら輝く時代遅れのドレスを着た女優がガブリエル・クビーのスピーチを大仰に語り始める。「私たちの社会の問題は、出生率があまりにも低く絶滅しつつある社会だということ。(……) 政治が家族を守らなくては。(……) 家族の形は一つだけ！父親と母親と子どもたち！それ以外のものは(……) 家族の崩壊でしかない！」⁽²⁵⁾、「怒りを見せなくては」⁽²⁶⁾と、ヒステリックに伝統的家族観の崩壊と社会の危機が叫ばれる。さらに、同じように長髪のブロンドのウィッグをかぶり、ドレスを着て女装した男性俳優が登場し、フォン・シュトルヒが「キリスト教原理主義的なヘイト言説を行う女性たち」の中でも、「最もドラマチックな人物」⁽²⁷⁾として取り上げられる。彼女とその夫とは、「キリスト教原理主義、国家保守主義的な団体」である「市民の連合 (Zivile Koalition)」への寄付金を管理しており、「みんなのためのデモ」とも緊密な関係を持っていると説明され、「さらにここからが劇的だ」として、彼女の祖父、ヨハン・ルートヴィヒ・シュヴェリン・フォン・クロージク伯爵がナチ政権の財務大臣であり、ユダヤ人の強制移送にも深くかかわっていたことが語られる。寄付金を数えるフォン・シュトルヒにナチ高官の祖父の魂が憑依するシーンが悪霊を召喚する儀式として描かれ、「西欧を再キリスト教化しよう」とヘイト・スピーチをする女性たち(フォン・シュトルヒ、クビーのほか、上でも言及したビルギット・ケレおよびフォン・ベーファーフェルデ)の名前が繰り返され、彼女たちを異性装者のドラッグクイーンの姿で表現する。そしてその彼女たちは、難民、左翼、同性愛者、嘘つきメディア、性の多様性など、自分たちの主張に適さないものすべてに反対するヘイト・スピーチを繰り返す。「ゾンビ」のシーンと同じく、重低音の大音響と、暗い照明および緑を帯びたスポットライトとで舞台上に不穏な雰囲気が作りだされ、特にフォン・シュトルヒは、ナチの高官を祖

(24) Ebenda, S. 64.

(25) Ebenda, S. 61.

(26) Ebenda, S. 61.

(27) Ebenda, S. 64.

父に持つという経歴、また彼女自身の難民たちに向けられた排外主義的な発言から、文字通り「ナチの亡霊」として描かれるのである。

インタビューに答えてリヒターは、ちょうどこの作品を執筆していた2015年夏に、反フェミニズムで保守主義の女性たちの活躍が目立つようになったとし、彼女たちの発言が、同性愛者たちに対してだけでなく、ムスリムや難民への攻撃を行っていること、彼女たちが一見「感じよくきれいに」ヘイトの言葉を語ることで、新しい右派の運動に「無害な印象」を与えており、それがまさに右派の広告戦略なのだと分析している⁽²⁸⁾。そして、彼女たちの人種差別的発言、同性愛者や子どもを持たないものへの攻撃を行うヘイト・スピーチは、「票集め」のための「キャリア戦略」なのだと、大して有名ではなかったフォン・ペーファーフェルデが、「みんなのためのデモ」のヘイト・スピーチで一躍注目を浴びるようになったことを例としてあげて述べてもいる⁽²⁹⁾。フォン・シュトルヒについては、「演劇製作者にとっては最も興味深い素材」であるとし、この「ナチの名門」出身の彼女の発言や主張が、いかにナチのイデオロギーと親和性があり危険であるか、その発言を「彼女をテレビのトークショーに呼んでその発言を広めさせる前に」よく見るべきだ⁽³⁰⁾、として、彼女の発言を取り上げるメディアの批判をしてもおり、彼女の発言を「ナチの再来」として演出することが、この作品の最も重要なメッセージであったことが分かる。

一方、このような演出は、彼女たちの主張や発言が、21世紀のドイツあるいはヨーロッパの社会の通念から極端に逸脱したものであるという価値観を、観客も共有していることを前提にしているからこそ成立するものであるといえる。ナチの亡霊として、またドラァグクイーンのパフォーマンスとして⁽³¹⁾ グロテスクに

(28) Falk Richter / Katja Thorwarth, „AfD ist ähnlich homophob wie die Islamisten. Theatermacher Falk Richter über die Gefährlichkeit der AfD, über die Rolle von Frauen in der neurechten Bewegung und sein kommendes Frankfurter Stück ‚Safe Places‘“ Interview, *Frankfurter Rundschau Online*, 22. Juli 2016.

<http://www.fr.de/kultur/theater/falk-richter-afd-ist-aehnlich-homophob-wie-die-islamisten-a-325998> (2017年8月25日閲覧)

(29) Falk Richter, „Dritte Vorlesung der 5. Saarbrücker Poetikdozentur: Protagonisten der Angst“, 24. Juni 2016. <http://www.falkrichter.com/DE/article/201>, または, https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=12749:falk-richter&catid=53:portraet-a-profil&Itemid=83 (2017年8月25日閲覧)

(30) 3 SAT 局の番組「Kulturzeit」(2016年10月10日放送)でのインタビューでの発言。なお、このインタビューは、2016年10月にフランクフルトで初演された『安全な場所 (Safe Places)』の上演をきっかけに行われたものである。リヒターは、『FEAR』以降、2016年3月ストラスブルグでの『私はファスビンダー (Je suis Fassbinder)』、さらに、この『安全な場所』と引き続き、ドイツおよびヨーロッパの右傾化というテーマに取り組んでいる。

<https://www.youtube.com/watch?v=VC4PVe2Ky1U> (2017年8月25日閲覧)

(31) ガブリエレ・クビーは、反フェミニズム、反ジェンダーの主張の中で、性自認、性志

描かれる彼女たちは、理解不能であると同時に滑稽な人物像として表象されるのである。

そのことは、舞台上のパフォーマーたちがこのシーンを演じたあとに、いわば「本人」の姿に戻って語られるコメントで強調される。クビーを演じた女優は、自分が演じた役に疲れ果てて、「出て行け。(……) あんたたちは必要ない」と叫び、舞台上のあちこちに貼ってあったペギーダや「みんなのためのデモ」のポスターやチラシをはがし、さらに大きな送風機を持ちだして舞台上を掃除し、「悪夢」や「ゾンビ」、「亡霊」としての排外主義的、反動的な発言は舞台上から消し去られる。そして、「自分が、ガブリエレ・クビーになったという悪夢」について、「ヘイト・スピーチをし、ユダヤ人やレズビアンやムスリムやサヨクや同性愛者やシングルマザーたちへのヘイトを煽って、そして内側から死んでいく(……)、憎悪して憎悪して憎悪して、そして死んでいく」⁽³²⁾と、それに対する「不安」をあらわにするのである。

冒頭の「ゾンビ」たちに対する、パフォーマー「本人」たちによって差しはさまれるコメントも同じである。ゾンビたち、すなわちペギーダデモ参加者たち、またその言説を主張する首謀者たちの言葉は、「第二次世界大戦の終わりに滅亡したはずの言説」、「人種憎悪、同性愛憎悪、ヨーロッパ白人男性優位という墓場の言説」⁽³³⁾と糾弾されるが、それがよみがえり、ネットの言説やさらに「公共放送のテレビのスタジオを占拠している」⁽³⁴⁾状況に対しての彼らの無力感が語られる。「もう死んだはずの言説にどう答えればいいのか。理性的な思考ができない人々とどう話せばいいのか。死んだはずなのによみがえってきたものをどうやったら世界から追い出すことができるのか」⁽³⁵⁾と、彼らは「不安」を語る。このような演出を通して、ペギーダや「みんなのためのデモ」の主張は、コミュニケーション不可能な、議論することも不可能な、存在するべきではない「他者」の主張として描かれるのである。

3) 「引用」の功罪

ここで、この作品における「引用」の手法についていくつかの疑問が出てくる。極右の言葉を「不死身のゾンビ」や「復活したナチの亡霊」として描き、またそ

向ともにパフォーマティブなものであると著書『ジェンダー・トラブル』で論じているジュディス・パトラーを、いわば「主犯」として槍玉にあげ、パトラー個人がユダヤ人やレズビアンであることにも言及しながら攻撃を行っている。クビーらを異性装者として描いているのは、性的役割分担を本質化しようとして語る彼女たちの言説こそ、まさにパトラーが批判した「パフォーマティブ」なものであることを可視化したものであるといえる。

(32) Falk Richter, „FEAR“, S. 60.

(33) Ebenda, S. 60.

(34) Ebenda, S. 54.

(35) Ebenda, S. 54.

の言説に対してパフォーマーたちが、「もうこんなことやりたくない」、「死んだ言説に対してどう議論すればいいのか」と距離を取ることは、確かに「同じ側」にいる観客たちの共感を得てはいる。また、ヘイトする女たちを異性装者として描き大仰なパフォーマンスとして提示することは、そのグロテスクさが笑いを誘い、同時に彼女たちの思想の危険性を誇張する。とはいえ、このような描き方、彼らの言説を「議論できない言説」として描くことは、「言いたいことも言えない」とうそぶくペギーダや「みんなのためのデモ」の参加者たちの言説に対する、「エスタブリッシュ」で「リベラル」な立場からの一方的な断罪のようにも見える。東独出身のパフォーマー、カイが「なぜ自分たちは拍手されないのか」と語るモノログでは、旧東独地域の、グローバル化する社会に取り残された者が語る「不安」への共感が、一瞬可能なようには見える。しかし、このシーンが示唆している格差の状況について、それ以上作品の中では深められることはなく、彼の言葉もまた「怒りの言葉」になっていくのである。

この作品の初演後の劇評も、「無力さの告白」、「ショックを証明したもの。これが今、本当にドイツで起きているのだ、というやや遅きに失したナイーブな認識」⁽³⁶⁾と、必ずしも好意的ではない。しかし、このナイーブさ自体は、作品の中でも自覚的に——こちらについてもまた、戯画的に——繰り返し語られている。

たとえば、「やれやれ、ハイナー」と題されたシーンでは、「やれやれ、ハイナー。今の状況について何か言ってくれよ」と俳優⁽³⁷⁾がつぶやく。舞台上には、排外主義的なポスターに混ざって、東独の批判的知識人の代表ともいえる劇作家で演出家のハイナー・ミュラー (Heiner Müller, 1929-1995) の小さな写真が2枚ほど貼られている。「なんで、あの時の東ドイツの知識人たちは何も言わないんだ。(……) 既存の体制への抵抗は、いまや極右からしか出てこない」と、左派の批判的言説が空洞になり、そこに極右が登場してきたことをぼやくのだが、そこで新たな議論や批判の可能性が提示されるわけではない。「ハイナー、ここが居心地悪くなる前に、ウィスキーでも飲もう」⁽³⁸⁾と力なく語るのである。

また、「さて次はどうする」と題されたシーンでは、それぞれ「本人」に戻っている俳優たちが、その後のシーンについて相談し始める。「次、まだISISのシーンがある」と先を促された俳優は、「やだ、やる気ない」、「今日は家にいて

(36) André Mumot, „Fear‘ an der Berliner Schaubühne. Bekenntnis der Hilflosigkeit“, *Deutschlandfunk Kultur – Fazit*, 25. Oktober 2015. http://www.deutschlandfunkkultur.de/fear-an-der-berliner-schaubuehne-bekenntnis-der.1013.de.html?dram:article_id=335044 (2017年8月24日閲覧)

(37) このシーンも、先の「壊れた風景」のシーンと同じく、東独出身のカイのモノログである。

(38) Falk Richter, „FEAR“, S. 56.

コーヒーを飲んで、本でも読んでいたい」⁽³⁹⁾と続きを演じることを拒否し、ゾンビたちがいる現実から離れて彼の日常へと逃避しようとする。そして、作品終盤、パフォーマーたちは、舞台下手に植物のプランターを並べ、ニンジンをとってかじったり、植木鉢を抱えたりしてくつろぎだし、ギターを弾きながら歌いだす。中盤までのヘイト・スピーチの演出と比べて、拍子抜けするほど平和に描かれるこのシーンは、彼らが、居心地が良く、また自分たちの言説が有効な場に引きこもっていく、あまりに正直な諦念の表現であるようにみえる。

4 「不安」に対する「挑発」?

ペギーダや「みんなのためのデモ」のデモ参加者たちに「何に対して不安があるのか」とインタビューした言葉を集めて作られたこの作品が表現しているのは、社会のタブーを破った彼らの排外的、復古的な言説がはびこっていることに対する、ファルク・リヒターとパフォーマーたちを含めた共同製作者たち、そして同じ側に位置している観客たちの「不安」、あるいは嫌悪感の率直な、そしてまた戯画化された表現だということができるだろう。「本当はこんなことと関わりたくない」という舞台上のつぶやきは、この作品を見るために劇場に足を運ぶ、良心的な側に立っていると信じている観客——もちろん筆者も含んでいる——を代弁しており、ゾンビではない自分たちを安心させる効果さえあるように思われる。「社会の分断の一因は、左翼的—市民的な側の尊大さにもあるのではないか、といった、不愉快な疑問は提示されない」⁽⁴⁰⁾のである。

右派勢力の言説に真っ向から取り組みながらも、批判性の欠如を指摘されたこの作品は、「よりによってAfD幹部が、この出来がいいとはいえない作品にちょっとしたスキャンダルをプレゼントした」⁽⁴¹⁾ことによって、劇場の外で話題になることになる。初演の日の夜、AfDのフォン・シュトルヒの車が、そして数日後には、フォン・ベーフアーフェルデの夫の会社の業務用車両が放火されたことについて、フォン・ベーフアーフェルデがFacebookで、「極左による卑劣なこの攻撃が、 Schauビューネ劇場の『FEAR』初演後まもなく起きていることは

(39) Falk Richter, „FEAR“, S. 63-64.

(40) Mounia Meiborg, „Auf Abstand zum Stoff. Die Berliner Theater verhandeln gerade Rechtsextremismus, Identitätsfragen und Familienthemen - irgendwo zwischen wohliger Selbstbestätigung und Kapitulation vor ihren Texten“, *Süddeutsche.de*, 27. Oktober 2015.

<http://www.sueddeutsche.de/kultur/schauspiel-premierer-in-berlin-auf-abstand-zum-stoff-1.2710256> (2017年8月24日閲覧)

(41) Peter Laudenbach, „AfD-Populisten wollen keine Zombies sein. Die Alternative für Deutschland erregt sich über die Inszenierung ‚Fear‘ an der Berliner Schaubühne. Richtige Kritik an der politischen Rechten sieht aber anders aus“, *Süddeutsche.de*, 12. Nov. 2015.

<http://www.sueddeutsche.de/kultur/aufregung-um-theaterstueck-afd-populisten-wollen-keine-zombies-sein-1.2730315> (2017年8月24日閲覧)

興味深い」と発言、この作品が彼女たちに対する「暴力を扇動している」とする非難を行い、『フォークス』誌⁽⁴²⁾は彼女たちの見解を報道した⁽⁴³⁾。これに対して、シャウビューネ劇場およびファルク・リヒター本人は、2015年11月11日に公式コメントを発表し、「作品の中で、器物や個人への暴力を呼びかけたりなどしていない」、「作品は、現在ドイツにおける右翼国家主義的、宗教原理主義的潮流を風刺的に扱っているものだ⁽⁴⁴⁾」と述べている。その後、フォン・シュトルヒ、およびフォン・ペーファーフェルズが、個人の尊厳を侵害されたとして、上演での彼女たちの写真の使用を停止するよう求めて訴えを起すが、州裁判所は、「誰が見ても演劇であることが明らかな場」での写真の使用によって、公人である二人の尊厳は侵害されていないとして訴えを却下した⁽⁴⁵⁾。シャウビューネ劇場監督のトーマス・オースターマイヤーは、「この芸術の自由への攻撃をわれわれは許すことができない⁽⁴⁶⁾」と述べて、裁判所の判断を歓迎している。

この裁判騒ぎから明らかになるのは、この『FEAR』という作品が行った挑発がどこに向かったのか、という点である。『シュピーゲル』誌とのインタビューにおいて、「右派の標語を叫ぶ者たちの挑発に対して、あなたは挑発で答えた(……)。この人たちに対して、挑発するのは正しい手段なのか？」という質問を

(42) Ulrike Plewina: „Linksextremismus. Anschläge nach Schaubühnen-Hetzstück“, *Focus Magazin*, Nr. 46, 2015. オンライン版は以下で閲覧可能。

http://www.focus.de/magazin/archiv/linksextremismus-anschlaege-nach-schaubuehnen-hetzstueck_id_5066711.html (2017年8月24日閲覧)

(43) なお、放火事件と作品に関連する報道、また、上演停止を求めた州裁判所への提訴とその却下についてのメディアでの報道については、「みんなのためのデモ (Demo für Alle)」のウェブサイトにも充実したリンク集がある。

<https://demofueralle.wordpress.com/presse/presseschauen/> (2017年8月24日閲覧)

(44) Falk Richter, „Stellungnahme zu FEAR von Falk Richter - Stellungnahme der Schaubühne zu FEAR“, *schaubuehne.de Presse Schaubühne*, 11. Nov. 2015. 当初、シャウビューネ劇場のウェブサイトに掲載。現在は、ファルク・リヒターのウェブサイトでも閲覧可能。<http://www.falkrichter.com/DE/article/178/> (2017年8月24日閲覧) なお、この文章の冒頭には、劇場やファルク・リヒターへの脅迫状や脅迫電話があったほか、劇場の入り口に落書きがされた、と、劇場側も被害にあっていることが述べられている。

(45) Präsident des Kammergerichts, „Landgericht Berlin: Schaubühne darf das Theaterstück ‚Fear‘ ohne Einschränkungen weiter aufführen (PM 61/2015)“, *Pressemitteilung vom 15. 12. 2015*. [berlin.de](http://www.berlin.de), Gerichte in Berlin.

<http://www.berlin.de/gerichte/presse/pressemitteilungen-der-ordentlichen-gerichtsbarkeit/2015/pressemitteilung.426396.php> (2017年8月24日閲覧)

(46) Daniel Müller, „Im Namen des Volkes. Was darf die Kunst? In Berlin wollten rechte Politikerinnen erwirken, dass ihre Porträts im Stück ‚FEAR‘ nicht mehr gezeigt werden dürfen“, *Die Zeit*, Nr. 51, 17. Dezember 2015, Feuilleton, S. 52.

<http://www.zeit.de/2015/51/fear-afd-berliner-schaubuehne-portraits-klage/komplettansicht> (2017年8月24日閲覧)

受けたリヒターは、「わたしが観客に求めたのは、我々の社会の右翼国粹的な昨今の傾向に対して態度を示すこと」、「自由と民主主義を守るためには、この運動に対して社会が反応するべきだという意識を作らなくては」⁽⁴⁷⁾と、非常に明快に彼の作品の意図を説明している。

同時にリヒターは、この作品で「中道派市民のリベラルに啓蒙された観客たち」にむけても、批判的な自己像を提供している。彼らが私的な領域に引きこもっていること、彼らの無力さ、手に負えないという感覚——これは私も共有していることだが——を、同じように風刺的に誇張して描いているし、なぜ我々は、自分たちの国のますます大きくなる右翼の暴力に対して何もしないのか、という問い⁽⁴⁸⁾も提示したと述べている。劇場監督オースターマイヤーが、「この点がもはや注目されなくなってしまうことは皮肉だ」⁽⁴⁹⁾とコメントしているように、極右に対する挑発に比べ、この点についてはあまり受容されていないように思われる。確かに、上で確認したように、あまりに牧歌的な都会の中の緑に囲まれた空間に引きこもる若者たちの姿もまた誇張されて描かれており、そこにこそ皮肉と風刺が向けられていると見るべきなのであろう。ただし一方で、その姿は、「どのようにこの死んだはずの言説と対峙すればいいのか」という問いに対して答えを持たない困惑の中にいる観客たちに、ある種の慰めとしてはたらいていた印象もぬぐえない。南ドイツ新聞の文芸欄で、ラウデンバッハが裁判の件を報じながら述べているように、『FEAR』を見て観客が得ることができるのは「(……)——ペギーダのデモと似ているのだが——複雑化した世界の中で、少なくともこの観客席にいれば道徳的にも政治的にも自分たちが正しい側にいるのだという心休まるメッセージ」⁽⁵⁰⁾なのである。

この印象は、リヒターのいくつかのインタビューを見ることでさらに深まる。例えば、『FEAR』初演から約半年後の2016年3月、ストラスブール国立劇場での『私はファスビンダー (Je suis Fassbinder)』初演に際して出演した arte 局のイ

(47) 『シュピーゲル』誌とのインタビューの完全版として、ファルク・リヒター自身のウェブサイトに掲載されているテキストから引用。Falk Richter, „Falk Richter zu FEAR - Fragen / Antworten. Interview mit Anke Dürr. (ungekürzte Version)“, 11. November 2015. <http://www.falkrichter.com/DE/article/186> (2017年8月25日閲覧) 『シュピーゲル』誌には、このインタビューの短縮版が掲載されている。and (=Anke Dürr), „Rassistischer Jargon“, *Der Spiegel*, Nr. 47. 2015, S. 134.

<http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-139787764.html> (2017年8月25日閲覧)

(48) Anke Dürr, „Falk Richter zu FEAR - Fragen / Antworten.“

(49) Thomas Ostermeier im Gespräch mit Christine Watty, „Wie positioniert sich die Schaubühne gegen rechte Hetze?“, *Deutschlandfunk Kultur*, 10. November 2015. http://www.deutschlandfunkkultur.de/frage-des-tages-wie-positioniert-sich-die-schaubuehne-gegen-2156.de.html?dram:article_id=336429 (2017年8月24日閲覧)

(50) Peter Laudenbach, „AfD-Populisten wollen keine Zombies sein.“

インタビューでリヒターは、「忘れてはいけないことは、AfD やペギーダの人々はそれでも圧倒的なマイノリティだということだ。ドイツは開かれた国で、周囲には難民を助けようという人々が、友人や劇場も含めたくさんいるのだから」⁽⁵¹⁾と、「自分たちの側」が、社会のマジョリティであること、その価値観をこそ守るべきであることを楽観的に語っている。これは、裁判をめぐる議論によって、AfD や「みんなのためのデモ」から「嘘つき作家 (Lügenautor)」と名指しされて「敵」の称号を得ることになり、さらに殺人の脅迫まで受けたファルク・リヒターが、はからずも「芸術の自由」や自由や民主主義、「市民社会 (Zivilgesellschaft)」の代弁者となったこと、またその役割をリヒター自身が自覚的に引き受けたことにもよるだろう⁽⁵²⁾。

作品における「引用」の手法について、リヒターは、これが言語の分析であり、言語批判であると述べている。2004年に同じくシャウピューネ劇場で上演された連作『システム (Das System)』⁽⁵³⁾では、ドキュメンタリーフィルムから集めた企業コンサルタントの言葉が作品に反映され、いかに新たなエリートたちが支配の言語を作りだし用いているかが示されたが、『FEAR』においては、「新たな右翼の民族主義的な運動」の用いる言語が分析されている⁽⁵⁴⁾。ただし、この作品における「引用」は、単なる言語分析にとどまてはいない。メディアを「嘘つきメディア」、難民たちを「侵入者 (Invasoren)」、庇護申請者を「庇護詐欺師 (Asylbetrüger)」というように、自分たちが敵視するものを悪として名づけ、自分たちを「左派一縁に毒された思考の独裁 (linksgrün versiffte Gesinnungsdiktatur)」によって言論の自由を奪われた被害者として位置づけるAfD やペギーダの言説について、リヒターは、「嘘つきメディア」を批判する彼らこそが「体系的に嘘を広め」ており、彼らと「互いに建設的に対話をし、答えを見出す可能性がもはやない」と、明確な価値判断を下してもいる⁽⁵⁵⁾。

「アーティストとして、社会の政治的な変化に対してどう態度をとるべきか、普段とは違うことが要求される時代というのがある。そして、今は、その時なの

(51) 2016年3月5日放送の「Arte Journal」でのインタビュー。 https://www.youtube.com/watch?v=6rmM02aF_Vc (2017年8月25日閲覧)

(52) この裁判について、リヒターはしばしば「二人の貴族の女性たち」が、「作品を検閲しようとした」という語り方をし、極右の言説の暴力性と権力性を強調しながら、「芸術の自由」が攻撃されていると語っている。Falk Richter, „Dritte Vorlesung der 5. Saarbrücker Poetikdozentur“.

(53) この作品の制作過程の詳細については以下を参照。Falk Richter / Anja Dürrschmidt (Hrsg.), *Das System. Materialien, Gespräche, Textfassungen zu „Unter Eis“*, o. O.: Theater der Zeit, 2004.

(54) Falk Richter, „Dritte Vorlesung der 5. Saarbrücker Poetikdozentur“.

(55) Ebenda.

だ⁽⁵⁶⁾ という発言からも、拡大する右派の言説に対して明確な態度表明を行うべきであるというメッセージを提示することが、リヒターにとって緊急の懸案であったことが分かる。そして、彼が提示したのは、たぶんに価値判断を含んだ形で「引用」され、グロテスクなものとして「コラーージュ」された右派の言説と、それとは対照的にナイーブなものとして提示された、批判的な言説を語りながらも非政治的な、自分たちの自由な生活を満喫する「リベラル」な人々の無力さ、そのふたつの間の断絶である。

5 「私はヨーロッパ」 — 「ヨーロッパ」の問い直し

この分断の状況、あるいはさまざまな矛盾を抱えたヨーロッパの状況について、リヒターは「私はヨーロッパ」と題したモノローグのシーンで描いている。上演の終盤、彼らが都会の一角にしつらえた緑の空間にひきこもるラストシーンの直前⁽⁵⁷⁾、床にヨーロッパの地図が書かれた舞台の中心に座った女優リーゼが、英語で「私はヨーロッパ。ユートピアではない。現実なのだ。」⁽⁵⁸⁾と語りだす。「第一次世界大戦」、「第二次世界大戦」を始め全ての「戦争」であると同時に、「自由」でもあるヨーロッパは、「ヴァチカン」であると同時に「強制収容所」であり、その両親は「ナチス」であると同時に「ヒューマニスト」であり、「発見者」であると同時に「植民地主義者」、「大量虐殺者」でもあると語られる。

「自由」や「民主主義」といったヨーロッパで生まれた理念、その理念のもとに行われた支配と暴力の歴史と現在が語られ、そして徐々に、現在のヨーロッパのエゴが浮き彫りになる。「私は、かつての植民地に武器を売る」と言った直後に、「戦争が勃発して、国が崩壊するのを見て私は驚愕する」と「ヨーロッパ」を演じる女優は、さらに、「私は世界の平和を望んでいる。環境について話したい。クジラを救い、署名活動をし、親切でオープンで物事について議論できる人でいたい」、「メディアの中の現実がどう作られているか議論したい」と、世界の情勢に関心を持つ意識の高いリベラルなヨーロッパ人の言葉を語る。しかし、すぐに続けて「争いが多すぎる」、「悲惨な写真が撮影されている場所に行くのはいや。写真にうつっている人たちがここに来るのもいや」と本音をもらし、最後に、客席に向かって、つまり彼女が座っているヨーロッパの中心から、南側、つまり、現在、難民たちが命を懸けて境界を越えてくる地中海の南に向かって「私の領域に入らないで」と言い放つのである。

ここで語られる「ヨーロッパ」は、「人道主義」を唱えながら、内に、十字軍、

(56) Falk Richter / Katja Thorwarth, „AfD ist ähnlich homophob wie die Islamisten“.

(57) 上でも述べたように、このシーンの順番は、筆者が見た上演の際のもので、参照している戯曲の順番とは異なる。

(58) Falk Richter, „FEAR“, S. 57-58.

ナチス、そして ISIS に加わったテロリストも、また排外主義の極右もすべて含んだものとして提示される。劇中のパフォーマンスたちが、世界の平和に関心があるといいながら、自分たちの穏やかな生活が脅かされることへの「不安」から自分たちの庭に引きこもる様子は、武器を輸出し一方ではテロや内戦の原因に加担しながら、難民の受け入れを自分たちにとっての危機として語るヨーロッパの政治と表裏一体であることが、このシーンでは示される。「イスラム化」を恐れる「ヨーロッパ愛国者」たちの主張が勢力を増している社会の中、ヨーロッパで成立した「自由」や「民主主義」の——これまでその概念のもとに暴力も正当化されていることを含めて——価値、そして、むしろそもそも「ヨーロッパ」とは何か⁽⁵⁹⁾ が問われているのだと、このモノローグは伝えているようである。

(59) 「イスラムについてではなく、ヨーロッパについてむしろじっくり考えるべきだ」とインタビューでリヒターは述べている。このインタビューは、直接には、2016年3月にストラスブールで初演された『私はファスビンダー』についてのものだが、『FEAR』の続編ともいえるこの作品でも、テキストもほぼ同じ「私はヨーロッパ」のシーンがある。Falk Richter / Joseph Hanemann, „Eine Gesellschaft kann schnell abrutschen. Schützen, was Europa ausmacht: ein Gespräch mit dem Regisseur Falk Richter über Populismus und über sein Stück Je suis Fassbinder“, *Süddeutsche.de*, 21. März 2016. <http://www.sueddeutsche.de/kultur/strassburg-eine-gesellschaft-kann-schnell-abrutschen-1.2917352> (2017年8月25日閲覧)