

移民社会と演劇

— マクシム・ゴーリキ劇場の挑戦

Postmigranttheater:

How the Maxim Gorki Theatre in Berlin Presents
its Program Reflecting the Diversified Society

新野守広

NIINO Morihito



ドイツ演劇、多文化社会、ポストドラマ、移民
German theatre, multicultural society, postdrama, immigrant

Abstract

The Maxim Gorki Theater in Berlin has been enthusiastically making a lot of productions. These productions were created under the slogan of *Postmigranttheater* (the theater of and for the 2nd and 3rd generation of the immigrants), tailored especially towards the young generation of German and non-German citizens. The strategy of the theater's new director, Shermin Langhoff, and of her co-director, Jens Hillje, has been to concentrate on how to transform the reality of German society into the theater aesthetic. In this article I sum up some stages of Langhoff and Hillje from their days in the Ballhaus Naunynstrasse with the example of the *Verrücktes Blut* (*Crazy Blood*), up to the piece *The Situation*.

1. はじめに

2015年夏、地中海南岸の北アフリカ諸国や地中海東岸諸国を經由して、かつてない規模の難民・移民がヨーロッパに向かった。ギリシャからドイツまでの長いバルカン半島の陸路を大挙して歩く難民の姿が報道されると、世界中に大きな衝撃が走ったことは記憶に新しい。庇護を求めてヨーロッパに向かう人々の流れは今も途切れていない。

多くのヨーロッパ諸国が受け入れを躊躇する中、引き続き受け入れを行うと表明したドイツに難民・移民申請希望者が殺到した。ドイツに入った難民・移民申請希望者は2015年だけで約90万人にのぼる。ホロコーストの反省に立ち、憲法にあたる基本法第16条で難民・移民の保護をうたうとともに、移民受け入れに寛容な世論が形成されてきたドイツだが、これほど大量の難民、移民申請希望者を迎えて反移民の聲が高まる事態を迎えた。2017年9月に行われた連邦議会選挙では、難民・移民の受け入れを進めてきた連立与党が多くの議席を失った反面、難民・移民排斥を掲げた新党「ドイツのための選択肢（Alternative für Deutschland: 略称AfD）」が全709議席中94議席を獲得して第3党に躍り出たことから、難民・移民受け入れに一定の歯止めが設けられることは避けられない状況になった。今後、どのような連立政権が誕生するにせよ、従来のように上限なき難民・移民の受け入れを政策として維持することは困難だろう。

難民・移民の受け入れは受け入れ側の文化にどのような影響を与えるのだろうか。本論考では、この問いを考察するにふさわしい例を演劇の分野から挙げてみたい。

1970年代から80年代にかけて、おもにアングロサクソン系の国々やフランス、さらにはドイツにおいて多文化主義の導入が議論された際、移民の受け入れは受け入れ側に好影響を与え、他者に対して寛容な開かれた文化が生まれるという議論がなされた。しかし現在のドイツにおいては、80年代とはまったく風向きが変わり、移民の受け入れは受け入れ側に深刻なダメージを与えるという議論が展開され、AfDの連邦議会進出を後押しする結果となった。

ドイツ政府が自国を移民受け入れ国であると認め、そのための法制度の整備を行ったのは、比較的最近の2005年のことである。実際には50年代の経済復興期から当時の西ドイツ政府は政策的に主にトルコやイタリア、ギリシャなどの国々から移民を受け入れてきたが、1990年のドイツ再統一以後は東西ドイツ間の統合が最重要課題となったこともあり、移民問題は後景に退いていた。ベルリンなどの大都市の、とくに移民が多く住む街区を歩けば、行き交う人々の服装や聞こえてくる言葉から、そこにさまざまな背景を持つ人々が居住していることを実感できたが、このような多様性を多文化主義という名のもとに肯定的、かつ楽観的にとらえる風潮の影で、移民2世、3世が就職などの際に直面する困難な現実やアイデンティティの問題などは当事者やNGOに委ねる状況が続いてきた。

しかしドイツ再統一後20年を迎えた2010年、東西ドイツの統合問題よりも移民統合の問題と取り組むべきであるという幅広い理解が生まれた。きっかけは2010年10月3日に開催された再統一20周年記念式典で当時の連邦大統領クリスチャン・ヴルフが行った演説だった。彼は「イ

スラムもドイツである」と述べ、ドイツに暮らすイスラム圏出身の移民の現実に向き合うべきであると訴えたのである（Hildebrandt, 2015）。以後ドイツでは、受け入れ側として移民問題と積極的に向き合おうとする世論が着実に形成されていったが、2015年の難民・移民の大量流入はこうした市民意識の進展に待ったをかけ、移民排斥を声高に主張するにとどまらず、ナチスの過去すら賛美する構成員を多く抱える極右政党が第3党として連邦議会する進出という、戦後ドイツ史上かつてない事態を迎えることとなった。

このように社会全般に危機意識が高まったドイツであるが、今、とくに注目を集めている劇場として常に名前が挙がるのが、ベルリンのマクシム・ゴーリキ劇場である。2013年9月から始まった2013年／14年シリーズで同劇場は「ポストマイグラント演劇（Postmigrantisches Theater）」という標語を掲げて、移民社会へ移行した社会の実態と、一般に認識されている社会の姿との違いを鋭く表現する演劇活動を始めた。以下彼らの活動を取り上げ、演劇活動に携わる者が自分自身を語るナラティブの形式を駆使して社会の危機をとらえようとしている姿を明らかにしたい。

2. 移民社会とドイツ演劇

「1. はじめに」でも触れたように、ドイツにおける移民の受け入れは2015年だけに特化した事柄ではない。そもそもヨーロッパ大陸の中央部に位置し、19世紀後半まで領邦国家群に分かれていた歴史を振り返れば、先祖代々「ドイツ」という国民国家に生まれ育った家系と「ドイツ」に移住した家系を区別することの無意味さはおのずと想像がつく。フランスの宗教史家エルネスト・ルナンは1882年にソルボンヌで行った講演の中で、征服者と被征服者が融合して国民国家フランスが成立した点を強調して「……国民の本質とは、すべての個人が多くの事柄を共有し、また全員が多くのことを忘れていくことです。フランス市民は誰一人、自分がブルグント人、アラン人、タイファル人、ヴィシゴート人のいずれの後裔だか知りません」と語ったが（ルナン、1997、46-48）、このような楽観的な19世紀国民国家観の背後には、同質な集団として形成された国民国家を構成する一人ひとりとはさまざまな民族や地域の出自を持つという事実が前提とされていた。とくに領邦国家群に分かれ、ナショナル・アイデンティティの確立が遅れたドイツでは、ナショナルな同質集団の形成にあたって政治とともに文化の果たすべき政治的役割が強調されることになった。

一方、ひとたび国民国家が成立すると、国外の集団は自国民と違う他者として認識される。彼らが自国に入ってくれば、移住者として記憶される。こうした移住者の第二次世界大戦後の例としては、敗戦により失った旧ドイツ帝国領の東プロイセンやポンメルンなどから流入した「故郷を追われた人々（Heimatvertriebene）」、1961年にベルリンの壁が建設される以前に東ドイツから西ドイツに移住した人々、50年代の経済復興期から70年代後半にかけてトルコやイタリア、ギリシャなどから安い労働力として西ドイツに移住した「外国人労働者（Gastarbeiter）」、1990年のドイツ再統一以後旧ソ連や東欧諸国からドイツに流入したドイツ系住民や解体後紛争が続い

た旧ユーゴスラヴィアからの難民などが挙げられる。

このようにさまざまな集団を受け入れてきたドイツだが、2000年まで血統主義の国籍法を維持してきたこともあり、移民受け入れ国であることを政府が公式に認めるまでには時間がかかった。たとえば移住者の実態が正式な統計として明らかになったのは、2005年の抽出国勢調査からである。この時の調査から回答者本人、およびその両親のいずれかが1949年以後に現在のドイツ領に移住したかどうかを問う項目が設けられ、該当する人々は「移民の背景 (Migrationshintergrund)」を持つとされた (Statistisches Bundesamt, 2017)。集計の結果、移民の背景を出自に持つ人々の全人口に占める割合は18.6%であることが明らかになり、国民の5人に1人が移民であるとして報道され、ややセンセーションながらも大きな話題になった。

国勢調査で出自を問うようになったのは、1998年の総選挙で政権に返り咲いた社会民主党が同盟90/緑の党と連立を組んで国籍法と移民法を改正し、移民問題の実情に対応できるように法制度を整備したことが背景にある。同連立政権は2000年に伝統的な血統主義を改正して生地主義を導入した国籍法を施行し、2001年には移民委員会を設立、その提言を踏まえて2005年に新移民法を制定した。この新移民法の制定により、ようやくドイツ政府は自らを移民受け入れ国として認め、多文化主義に代わって移民の統合に重点を置く社会統合政策を打ち出したのだった。

この間、すなわち第二次世界大戦以後、移民の背景を持つ人々のなかから、文学や映画、美術などの表現活動に携わる数多くのアーティストが輩出した。ドイツ語文学ではシリア出身のラフィク・シャミ、ブルガリア出身のイリヤ・トロヤノフ、トルコ出身のエミネ・セヴギ・エツダマやフェリドゥン・ザイモグル、映画ではファティ・アキンなどが広く知られている [ドイツ語文学における「移民文学」の問題については、(浜崎、2017) が詳しい]。ほぼ50年間、移民受け入れ国であることを認めてこなかったドイツ政府の態度とは逆に、彼らは世代を超えて活発な表現活動を展開してきた。

一方、舞台芸術の分野に目を転じると、主要なポストの国際化が目立つ。例えばベルリンフィルの首席指揮者サー・サイモン・ラトルは英国人、次期首席指揮者に選ばれたキリル・ペトレンコはロシア出身、ベルリン国立歌劇場の音楽監督であるダニエル・バレンボイムはイスラエルとパレスチナ双方のパスポートを持つアルゼンチン生まれのユダヤ人、コーミッシュ・オーパーの芸術監督はオーストリア人のバリー・コスキーなど、枚挙に暇がないほどである。

ところが演劇の分野では、かならずしも国際化は進んでいない。ベルリンの公共劇場を例にとると、フォルクスビューネの芸術監督をフランク・カストルフから引き継いだクリス・デーコンとHAU劇場のアート・ディレクターを務めるアネミー・ファナッケルはいずれもベルギー人であり、夏期のダンスフェスティバル「八月のダンス (Tanz im August)」のアート・ディレクター、ヴィルヴェ・スティーネンはフィンランド人であるが、彼らはむしろ例外に属し、他の劇場でドイツ人以外の芸術監督が活躍している例はあまりない。HAU劇場や「八月のダンス」はフリー・シーンに重点をおいて活動しており、フォルクスビューネの場合もベルリン市が劇場の国際化を進めるために選んだ人事であることを考えると、一般の公共劇場の芸術監督にドイツ人以外

の演出家やプロデューサーが就任しているケースはそれほど多くないのが実情である。

文化制度史の観点から考えると、演劇の国際化が進んでいない理由は、近代化の過程において演劇が果たしたナショナル・アイデンティティ形成の役割に求められる。州や市などの地方自治体が多額の公的資金を投じて運営する現在の公共劇場は、この役割を引き継ぐ文化制度である。オペラなどの舞台芸術や音楽、現代美術の分野においては表現活動を担う人材が多国籍化しているのに比して、いまだドイツ語とドイツ文化のアイデンティティに対するこだわりが残る演劇は、旧態依然としているとも言える。

3. 演劇とナショナル・アイデンティティの形成

「2. 移民社会とドイツ演劇」ではオペラなどの舞台芸術や音楽、現代美術では表現活動を担う人材が多国籍化しているのに比して、演劇はいまだドイツ語とドイツ文化のアイデンティティにこだわる側面を有していることに触れたが、この点を詳しく述べるために、国民国家形成期に演劇が果たした役割を概観しよう。

ルイ王朝時代に中央集権的な体制を築き、1789年の革命後は民主政を推進したフランスに対し、18世紀から19世紀にかけてのドイツ語圏は多数の保守的な領邦国家に分かれ、政治的統一も民主政の進展も遅れていた。18世紀後半になっても、ドイツ語圏各地の領邦国家に存在した多くの宮廷劇場の主な演目はモリエールをはじめとするフランスの古典主義演劇であり、上演はフランス語が主流だった。レッシングの当時の日記を読むと、ハンブルク国民劇場のドラマトゥルクを務めた1767年から69年にかけて、このような状況に対して憤った彼が、ドイツ人の手で書かれ、ドイツ語で上演される演劇の確立にいかにも努めたかが良く分かる（レッシング、2003）。ドイツの後進性に悩んでいたレッシングは、ドイツ語圏にもようやく現れてきた市民階級の立場に立ち、市民を主人公とする悲劇を書くとともに、市民階級が設立した劇場に参加した。その劇場の名前が「国民劇場」であったことは、文化活動に携わることがナショナル・アイデンティティの確立という政治目標と不可分だったことを示している。こうした国民劇場は、ハンブルク、マンハイム、イェーナ、ベルリンなどの各地に設立された。

レッシングが目指したのは、「Sprechtheater」という演劇だった。Sprechtheaterとは、Sprech（= speech）とTheater（= theatre）の合成語であるため、大雑把には「言葉の演劇」という意味になるが、18世紀後半のレッシングの活動などからも明らかのように、その意味するところは単なる「言葉の演劇」ととどまらない。多数の領邦国家に分かれ、さまざまな方言が話されていたドイツ語圏において、ナショナル・アイデンティティの確立に寄与するために、舞台上で俳優たちが標準ドイツ語のお手本を示して観客を教導するという啓蒙主義のニュアンスが込められていた。すでに標準ドイツ語が確立した現在では、演劇は言葉の美しさを伝える芸術であるという言い方がよくされるが、この場合の美しさとは「ドイツ語の」響きや「ドイツ語」のイントネーションの美しさを意味している。レッシングが唱えた美的教育の名残りをナショナル・アイデン

ティティの側面から伝えていると言えるだろう。

舞台上で模範的なドイツ語を発音し俳優たちは、単一言語状況の実現に寄与した。ドイツ文学者で言語学者でもあったテオドール・ジーブスは、1922年に出版された『舞台におけるドイツ語——標準語（Deutsche Bühnensprache——Hochsprache）』のなかで、「すべてのドイツの劇場の舞台上で話される発音は、私たちの書き言葉の標準ドイツ語の形式を持つ点で一致する」と記し、劇場における俳優の発音は標準ドイツ語の形成に寄与すべく、模範とならなければならないと主張している（Siebs, 1922, 15）。現在、ドイツ各地には多数の公共劇場が存在しているが、それらは単一言語状況とともに確立した国民劇場の伝統の上に成り立っていることを忘れてはならないだろう。劇場は正しい標準ドイツ語が話される場として、観客にドイツ語という単一言語をナショナル・アイデンティティの基盤として示すという、政治的、かつ教育的機能を果たしてきたのだった。

4. マクシム・ゴーリキ劇場の試み

2013年9月に始まる2013年／14年シーズン以後のマクシム・ゴーリキ劇場の試みは、まさにこの機能のイデオロギーを批判するものだった。

このシーズンから同劇場の共同芸術監督に就任したシェルミン・ラングホフとイエンス・ヒリィエは、ドイツ人と並んで「移民の背景を持つ」ドイツ人やドイツ国籍以外の演出家、俳優、スタッフを集め、「ポストマイグラント演劇（Postmigrantisches Theater）」という標語を掲げて移民問題を積極的に取り上げる方針を発表すると、精力的に舞台制作に取り掛かり、すでに移民社会となったドイツの現実を改めて照らし出す舞台を次々に制作して大きな話題となった。

ラングホフ自身、トルコ出身の「移民の背景を持つ」ドイツ人である。彼女が共同芸術監督に就任して以後のマクシム・ゴーリキ劇場の活動は、演劇は文化に固有の言葉に基礎を置くという近代社会形成期の文化的アイデンティティを実践的に批判するものになった。言葉の面だけに着目しても、舞台に登場する俳優たちの多くは移民の背景を出自に持っており、なかには標準ドイツ語が苦手な者もいる。また、外国籍でほとんどドイツ語が話せず、英語で台詞を語る俳優もいる。実際の上演では、観客の理解のために、ほぼすべての上演にドイツ語と英語の字幕が出るが、このことはドイツ語がいわば少数言語の位置に置かれていることを意味している。

4.1. 前史

マクシム・ゴーリキ劇場はベルリンの中心、ウンター・デン・リンデン通りの新衛兵所（Neue Wache）のすぐ北側にあり、東ドイツ時代の1952年に設立された。現在の建物はドーリス式の柱が印象的だが、これはカール・フリードリヒ・シンケルが設計し、カール・テオドール・オットメールが修正した後、2年の歳月をかけて1827年に完成した新古典主義様式の建物で、1791年設立の音楽協会（Sing-Akademie）がコンサートホールとして使っていた。

建物は第二次大戦中の1943年に空襲に遭い、激しく損傷した。戦後、ソ連の占領軍に接収された後、1947年に隣接するソ連諸国民の文化の家の付属劇場として再建され、1952年に独立してマクシム・ゴーリキ劇場となった。

設立当時、ベルトルト・ブレヒトの叙事演劇は大衆から遊離した形式主義として批判されていた。そのためマクシム・ゴーリキ劇場の芸術監督には、スタニスラフスキーの下で演劇を学んだマクシム・ヴァレンティンが就任し、社会主義リアリズムにもとづく演劇を上演する劇場として開館した。

しかし、1953年のスターリンの死以後に始まり1961年のベルリンの壁建設まで続いた緊張緩和の時代には、ハイナー・ミュラーが同劇場のドラマトゥルクとなり、彼の戯曲が上演されるなど、体制批判的な作品も取り上げられるようになり、東ドイツの批判的知識人が集まる劇場として活動が定着するようになった。

このような体制批判的な流れは70年代から80年代にかけて継続した。特に1988年にトーマス・ラングホフが演出を手掛けて初演されたフォルカー・ブラウン作『過渡期の社会』は、東ドイツの終焉を先取りして表現した画期的な舞台として高く評価されている(新野、2005、53-56)。

ベルリンの壁崩壊後は、ベルント・ヴィルムスが1994年から2001年まで、フォルカー・ヘッセが2001年から2006年まで、それぞれ芸術監督を務めたが、座席数400強の、ベルリンの公共劇場としては小規模な劇場に属するマクシム・ゴーリキ劇場の活動は、他の公共劇場の影に隠れて目立たない傾向にあった。このため2006年から2013年まで芸術監督を務めた東ドイツ出身のアルミン・ペトラスは、自らも劇作家、かつ演出家として活動していたこともあり、東西ドイツの亀裂が生む社会問題と取り組む若い作家の作品を積極的に取り上げる方向に方針を転換した。この結果、若い世代の観客層が劇場に足を運ぶようになった。

この傾向はペトラスがマクシム・ゴーリキ劇場を去って、シュトゥットガルト市立劇場の芸術監督に就任した後、その後任として2013年/14年シーズンからシェルミン・ラングホフとイエンス・ヒリエが共同で芸術監督に就任し、「ポストマイグラント演劇」という標語を掲げて移民問題を取り上げる姿勢を示したことで一層進展した。

ラングホフとヒリエは2008年から、移民が多く住むベルリンのクロイツベルクでバルハウス・ナウニョンシュトラッセ(直訳すれば「ナウニョン通りのダンスホール」)を運営していた。バルハウス・ナウニョンシュトラッセは19世紀後半に建てられたダンスホールだったが、戦後の60年代には所有者が転々とし、最後は倉庫として使われた。これを西ベルリン市が文化財保護の目的で修復し、1983年に移民の居住者が多いクロイツベルクの文化施設として新たにオープンさせた。もともとのダンスホールだった建物が、演劇やダンスの公演も可能な小スペースとして復活したのである。

ラングホフとヒリエは同スペースの運営にあたって「ポストマイグラント世代の文化活動(postmigrantisches Kulturproduktionen)」を重視し、移民第2世代、第3世代のアーティストに活動の場を提供することを心掛けた。トルコ出身でニュルンベルク育ちのラングホフは、以前か

らベルリンのHAU劇場で舞台の企画・制作に携わり、2008年には「kulturSPRÜNGE」という団体を主宰者として再開させ、移民第2、第3世代のアーティストのための活動を行っていた。彼女は、さらに積極的な活動を続けるために自前の劇場を持つことの必要性を痛感していたという（Donath, 2011）。彼女には、移民の背景を持つ人々のドイツ語による表現活動は、多くの場合、ドイツ人の腹話術師によって語られるような歯がゆさがあると感じられていた。そのため彼女は、移民に対するステレオタイプな言辞から距離を取り、移民の出自を持つ人々が自ら語ることを活動の中心にすえるため、自分たちの劇場が必要だと考えたという。

ラングホフとヒリィエは、バルハウス・ナウニョンシュトラッセで行われるポストマイグランド演劇が教養市民層向けの演劇にならないように心がけた。クロイツベルクの住民構成を反映するこの劇場の観客は、一般の劇場の観客層に比べて、そもそも多様であり、また社会的意識が高い。にもかかわらずその表現が従来の観客層向けにとどまるなら、移民社会がもたらした社会的知覚の変化を演劇の表現として取り込んだことにはならないというのである（Donath, 2011）。彼らが目指す「ポストマイグランド演劇」は、従来の演劇の演じ手を移民に置き換えただけの演劇ではない。演劇の専門教育を受けることなかった移民第2、第3世代が演じ手になると同時に、これまで劇場に足を運んだことのない彼らと同世代の人々が観客になる、つまり、ラングホフによれば、劇場は「独学者のアカデミー」（Donath, 2011）になるという。

現状を変えようと思った私たちは、自ら「ポストマイグランド」という標語を掲げました。この標語における中心的なテーマは、（ドイツで育ったため）もはや移民とは言えないのに、個人的な知識と集団的な記憶としては移民の背景を持っている人々の歴史と物の見方です。さらにこの標語は、一人ひとりの移民的背景という出自を超えるものです。なぜならこの標語は、グローバル化した私たちの都市生活において、一人ひとりの多様性に共通の空間を与えるからです（Donath, 2011）。

もちろん、ポストマイグランドという標語が与えられたからと言って、ただちに新しい演劇が生み出されるわけではない。2011年に採録された上記のインタビューの中で、ラングホフは「これまでも『インターカルチュラルな社会』というテーマと取り組む演劇的な試みはしばしば行われてきましたが、内容的に本当に充分なものだったか、疑問に思うことも少なくありません。逆に言えば、そのためにこそ、まさに私たちが存在しているのです。もし私たちがドイツの若い劇場として広く認知されれば、その喜びはとても大きなものとなります。けれども移民問題に関心を持つ多くの人々は、周縁化された「他者」を社会から取り出して集めたものが私たちの劇場なのだと思われ、漠然とした不安を抱えています。よりにもよって、こんなに小さく、まだ生まれたばかりの私たちの劇場に不安を投影するなんて」（Donath, 2011）と述べ、ポストマイグランド演劇が直面する困難を作り手（移民第2、第3世代）と受け手（社会の多数）のすれ違いから語っている。

彼女が主張するポストマイグランド演劇は、移民の背景を出自に持つ作り手たちが自身の体験を語ることを通して社会的な葛藤を舞台上に再現し、それを特権的な教養市民層が社会の下層史として鑑賞するという、ドキュメンタリーものではない。作り手も受け手もこれまで演劇とは無縁だった「独学者」であり、舞台上の表現とそれを享受する観客が同じ高さの目線にあらうとする点に大きな特徴がある。演劇美学的な枠組みとしては、19世紀後半の近代啓蒙主義と似た構想ではあるが、近代啓蒙主義の場合は特権的な教養市民層が周縁化された人々の問題を社会問題のテーマとして鑑賞していたのに対して、ポストマイグランド演劇には作り手と受け手の間の特権的な差を解消しようとする特徴があり、この特徴を通して周縁化された人々のための演劇を生み出そうとする理念が表現されていると言えるだろう。

バルハウス・ナウニョンシュトラーセには移民・難民の背景を出自に持つ演出家や俳優たちが集まり、多文化化したドイツ社会の現実を共有する試みがスタートした。彼らの活動はドイツ全土の注目を集め、ラングホフとヒリィエが2013/14年のシーズンからマクシム・ゴーリキ劇場の共同芸術監督に就任する布石になった。

4.2. 代表的な舞台 — ① 『狂った血』

ラングホフとヒリィエがマクシム・ゴーリキ劇場の共同芸術監督に就任することになったきっかけは、『狂った血 (Verrücktes Blut)』の成功だった。一般に、周縁化された人々をターゲットとする演劇活動は社会的な文化活動として理解され、演劇表現それ自体としては低い評価を得る場合が多い。しかし彼らの場合はそうはならなかった。演劇表現として高い評価を得た舞台が作られたからである。

『狂った血』はルール・トリエンナーレとバルハウス・ナウニョンシュトラーセが共同製作して2010年9月2日にドゥイスブルクで初演された。演出はトルコ系のヌルカン・エルプラートである。2009年に公開されたフランス映画『スカートの日 (La Journée de la jupe)』を基に、ベルリンの現状に合うよう翻案されている。

舞台はほぼ正方形をしており、数脚の椅子と天井から宙に吊るされているグランドピアノ以外には何も置かれていない。開場するとすでに俳優たちは舞台上にいて、着替えを始める。そして開演すると、フェリト、ハッサン、ハキム、マリアム、ムーサ、ラティーファ、バステアンという役名を持つ7人の生徒たちが舞台上上がり、そこに女性教師ソニア・ケルヒが入って来る。生徒たちがジーンズやトレーナーといったラフな服を着ているのに対して、ソニアはスーツを着ている。これから彼女は、移民の背景を出自に持つ7人の生徒たちにドイツ演劇の授業を行うところだ (Höbel, 2010, 184)。

ところがこの生徒たち、まったく手が付けられない。授業中にもかかわらず歩き回り、大声で私語を交わし、ケイタイを掛け、つばを吐き、挙句の果てに掴み合いのケンカを始めたりする。いくら注意しても静かにならない生徒たちを前にして、途方に暮れつつもドイツ演劇の話をはじめたソニアは、生徒たちにシラーの『群盗』を朗読させ、『たくらみと恋』の男女の場面を演じさ

せようとする。朗読では生徒たちの模範になるべく、自ら正しいドイツ語の発音を行い、生徒たちの移民なまりのドイツ語を矯正するのである。

しかし、そもそもドイツ文学を代表するシラーの古典を自分たちの文化的遺産と感じていない生徒たちは、なぜ自分たちがシラーを朗読しなければならないのか理解できない。だから誰もソニアの指示にしたがわない。彼女はイスラム教徒の女子生徒を説得してスカーフを脱がせようとするが、男女平等よりも宗教的秩序を重視する女子生徒たちからかえって反発を浴びる。さらに男女の場面を演じさせようと二人の男女の生徒を指名すると、キスをするしないで教室内は手の付けられないほど騒がしくなる始末だ。

こうした混乱の最中、ある生徒のカバンの中から拳銃が転がり出る。しかも、これをたまたまソニアが手にするのだ。今や静まり返った生徒たちを前に、彼女は全身の震えをかるうじて抑えながら拳銃を生徒たちに向け、シラーの『群盗』を正確なドイツ語で発音させ、近代化する社会における登場人物たちの意義についてヒステリックに説明し、『たくらみと恋』の一場面を男女の生徒たちに演じさせる。教師に拳銃で脅されて初めて真剣にシラーを朗読し、その時代背景を理解すべく迫られる、移民の背景を出自にもつ生徒たち。この荒唐無稽な場面を誇張的に演じる俳優たちの演技に、やはり移民の背景を出自にもつ人々が多数を占める客席は大爆笑の渦に包まれるのだが、この笑いには移民のドイツ社会への文化的統合をめぐる困難な問題がたくみに表現されていることを感じない者はいない。

こうして喜劇的に誇張化された舞台では、体格の大きなボス役の生徒がケイタイを利用して行ったイジメの実態が暴露される。彼は椅子に座らされ、イスラム教徒の女子生徒が頭からはずしたスカーフで後ろ手に縛られる。この男子生徒の処遇を任された教師ソニアは、彼の処刑を提案し、生徒たちにその是非を投票させるが、もちろん全員処刑に反対である。これにヒステリックに反応したソニアは思わず母語であるトルコ語を口にしてしまう。実に彼女こそはドイツ社会に過剰なまでに同化した移民の教師だったというどんでん返しであり、舞台に登場した8人全員が移民の背景を出自に持つ者であることが明らかになるが、全体は茶番に墮することなく、むしろ移民の文化統合という困難な問題を観客に強く印象付けて終幕となる。

この舞台は、社会統合のための単なる教育的な演劇でもなく、多文化主義の掛け声の影に隠れて見えない現実を暴露するドキュメンタリー演劇でも、リアリズム演劇でもなかった。社会制度のひずみを指摘する批判精神がいかに発揮され、演劇として見ごたえのある作品だった。これを機に移民問題を演劇的に表現するラングホフとヒリィエらの活動は高く評価され、2013年／14年シーズンからマクシム・ゴーリキ劇場の共同芸術監督に就任することになった。

4.3. 代表的な舞台 ― ②『コモン・グラウンド』

ラングホフとヒリィエが共同芸術監督に就任した新しいマクシム・ゴーリキ劇場には、バルハウス・ナウニョンシュトラークから移籍した演出家ヌルカン・エルブラートや俳優たちとともに、セバスチャン・ニュープリングやヤエル・ロネンなどのさまざまな国籍を持つ演出家や俳優たち

が加わり、精力的な舞台作りを始めた。その彼らが2013年／14年シーズンに制作した舞台のなかでもっとも話題となったのは、2014年5月のベルリン演劇祭（Theatertreffen）の招聘10作品に選ばれた『コモン・グラウンド（Common Ground）』（2014年3月14日初演）である。イスラエル出身のヤエル・ロネンが演出したこの作品は、体験の直接性を体験者自身が再現する舞台作りをしており、現在のドイツ語圏の演劇では稀になった体験者自身のナラティブを重視する点で他の劇場の舞台とは一線を画していた（Wahl, 2014）。

開演するとドイツ生まれの男優、イスラエル生まれの女優、そして旧ユーゴスラヴィア出身の5人の俳優たちが登場する。ちょうど腰を掛けられる高さの箱がたくさん置かれた舞台に90年代に流行したニルヴァーナ、ブライアン・アダムスらの懐かしいヒット曲が流れる中、彼らは当時のさまざまな出来事を思い出すゲームを始める——湾岸戦争の際に多国籍軍が行った「砂漠の嵐」作戦、シュテフィ・グラーフのウィンブルドン選手権優勝、サッカーの欧州選手権でベオグラードの「赤い星」がドイツの強豪バイエルン・ミュンヘンを破ったこと、ベオグラードで行われた大規模な反ミロシェヴィッチ・デモ、スロベニアとクロアチアの独立宣言、ボスニア戦争の勃発、サラエボ占拠、バルセロナ五輪、スレブレニツァの虐殺……。

これらの出来事を順番に数え上げるゲームが俳優たちによって演ぜられる中、観客は冷戦終焉後の90年代が現在の世界をいかに方向付けたかに改めて思いを馳せるが、演出の意図は観客に90年代を思い出させるだけにとどまらない。というのも、いわば生きた証人として、旧ユーゴスラヴィア出身の俳優たちが観客の目の前にいるからである。彼らは90年代の体験を現在と切り離すことができない。たとえば「赤い星」がバイエルン・ミュンヘンを破ったとき、11歳だった男優アレクサンダー・ラデンコヴィッチは空に銃を撃って勝利を祝ったという。バルセロナで五輪が開かれたとき、サラエボに住んでいた当時24歳の女優ヴェルネーサ・ベルボは自宅がスナイパーの標的となったため、何週間もバスルームが使えなかった。

こうして旧ユーゴスラヴィア出身の俳優たちが自らの90年代を語り出したところで、舞台は次の場面に移る。俳優たちは寸劇を演じながら、数か月前に全員で出かけたボスニア旅行を再現するのである。再現された旅の道中、彼らはある学校を訪れるが、そこは紛争時にセルビアの収容所として使われており、たびたびセルビア人の手で拷問が行われていたという。このため学校訪問の再現は、セルビア人俳優のラデンコヴィッチの感情をかき乱す。

女優ヤスミナ・ムジッチと女優マテヤ・メドはベルリンに来てからの知り合いだが、偶然にもボスニアのブレドーという町の近くで育ったという。ベルリンで意気投合した二人だが、お互いの父親の過去を知るに及んで、驚愕する。一人の父親は収容所の職員であり、もう一人の父親は収容された囚人だったからだ。ヤスミナが父親に電話をかける場面では、父の過去を知った娘の驚きと当惑が強調される。

こうして彼らの旅の再現は終る。再現の過程で惹起される感情は、俳優たち自身の真正さを特徴としている。彼らは劇作家が虚構したフィクションとしての戯曲を再現しているのではない。場合によっては過剰とも思われるほどの感情が表現されるが、これは俳優たち自身の感情であり、

彼らが代理表象として演じる登場人物の役柄と彼ら自身の物語は、ときとしてその境を消失する。美学上の技巧を凝らし、代理表象の問題を多面的に追及する傾向が著しいドイツ語圏の演劇において、『コモン・グラウンド』はきわめて素朴であり、舞台美術も簡潔だ。周縁化された人々の声を実直に取り上げたに過ぎないと否定的に評価を下されたかもしれない『コモン・グラウンド』が、ベルリン演劇祭の招聘10作品に選ばれて現代の演劇として高く評価された背景には、難民・移民の側からあがった切実な声を真摯に受け止めようとする姿勢を演劇祭が示したことが挙げられるだろう。演劇のアクチュアリティと時代状況とが密接に関連した好例と言える。

演出を担当したヤエル・ロネンは、ニューヨークとテルアビブで演出を学んだ後、父が芸術監督を務めるテルアビブのハビマ劇場で演出助手になった。ドイツ語圏では、ハビマ劇場とベルリンのシャウビューネが2008年に共同制作した『第3世代』が評判になり、その存在を知られるようになった。『第3世代』は、ユダヤ人、パレスチナ系ユダヤ人、ドイツ人の俳優たちがお互いを理解するために参加したワークショップを経て作られている。イスラエル／パレスチナ／ドイツという政治的にきわめてデリケートな問題を抱えた3カ国に住む若い俳優たちが、それぞれの文化に関して流布されている決まりきった見方や偏見をぶつけ合い、話し合いを重ねながら、お互いを理解しようとする姿が舞台化されていた（新野、2010）。体験の直接性を体験者自身が再現する演出である。

4.4. 代表的な舞台 — ③『ザ・シチュエーション』

このように体験の直接性を体験者である俳優自身が再現する演出は、ロネンがマクシム・ゴークリキ劇場で演出した『ザ・シチュエーション (The Situation)』（2016年9月4日初演）でも踏襲された。

人間の身長ほどの高さの台形のオブジェが置かれただけの簡素な舞台に5人の俳優たちが登場する。彼らはベルリンの代表的な移民地区であるノイケルンのドイツ語学校に通う移民の背景を出自に持つ若者たち5人と語学教師1人という設定である。実際、語学学校に通う5人の役柄と5人の俳優たちの実際の出自は一致しており、ドイツ語よりも英語、アラビア語、ヘブライ語、ロシア語といった母語が堪能な俳優たちによる多言語の舞台となった。ドイツ語は少数派の言語になる。観客のために英語とドイツ語のサブタイトルが舞台上方の壁に投影されるとはいえ、この多言語状況をその細部まで理解することは不可能だろう（Kümmel, 2015）。

しかし、細部まで理解することが不可能な状況は、逆に俳優たちに躍動感を与えている。ちょうど私たちが決まりきったパターンしか使えない外国語でコミュニケーションを行う際、表面的な事柄しか話せないことがかえって会話に活気を与えるのと同様だ。聞き違いや言い間違いも意図的に演じられて客席は笑いに包まれる。

7つの場面から構成されているこの作品は、語学学校という設定を反映して、それぞれの場面に「導入—第1課：君は誰？ (Einführung—Lektion 1: Wer bist du?)」といった語学の教材を思わせる字幕が出る。たとえばこの第1課の場面ではイスラエル人の女性ノラとイスラエル在住

パレスチナ人の夫アミールが登場し、アラビア語で語り合いながら、今二人は離婚しようとしていることや、イスラエルでは子どもにアラビア語で話し掛けられなかったアミールも、パレスチナ人が多く住むベルリンのノイケルンでは気兼ねなく子どもとアラビア語で話しができることなど、プライベートな会話が交わされる。もちろん彼らの会話の背景には、移民を取り巻く厳しい現実が透けて見えることは言うまでもない。

「第2課：君の出身は？（Lektion 2: Wo kommst du her?）」では、語学学校に通うハムディという名のシリア難民が自転車に乗って現れる。彼は地中海東岸風のファストフードを路上で売っているのだが、実際には密輸で生計を立てているのだという。ISともコンタクトがあると嘆む彼から話を聞き出すのは、語学学校の教師シュテファン。彼は移民の生活援助に精を出す典型的なドイツ人として造形されているが、実際には彼も90年代にカザフスタンからドイツにきた移民家庭の子弟で、セルゲイと言う名前であることがわかる。後半のある場面で、セルゲイは長いモノローグを行い、ドイツ社会で成功に失敗した父親とロシア・マフィアの間接関係を語る。移民社会の暗さを抱えたシュテファンを演じるディミトリイ・シャードは、実際にカザフスタン出身である。

この舞台に登場する人々は、政治的タブーを恐れない。語学学校の教室でWenn節（＝if節）の例文を作って接続法の練習をする場面では、ライラという名のパレスチナ女性がドイツはイスラエルに謝り続けるなど主張する。彼女は、ドイツがイスラエルに謝るのは、イスラエルがパレスチナ人を殺し続けるためだと断言する。

こうして1時間40分あまりの公演中、俳優たちは自分自身について話し続ける。『コモン・グラウンド』と同様に、自分自身の個人史との境界を曖昧化した俳優たちの語りを通して、難民・移民が増加したドイツ社会の状況（シチュエーション）が移民の側から浮かび上がる。

5. まとめ

ここに取り上げた作品は、2013年／14年シーズン以後、「ポストマイグラント演劇」という標語を掲げたマクシム・ゴロキ劇場のレパトリーのごく一部に過ぎない。ドイツ語圏の演劇において、「ポストマイグラント演劇」という標語を掲げ、かならずしもドイツ語で表現することにこだわらない方針をとった2013年／14年シーズン以後の同劇場は異色の存在と言える。彼らの活動は、5人に1人が移民の背景を出自にもつようになった現在のドイツ社会で、人々の感覚がどのように変わってきたかを演劇的に表現する野心的なものである点を見逃すことはできないだろう。なかでもとくにロネンが演出した舞台では体験の直接性を体験者自身が再現する傾向が見取れるが、これは近年の難民・移民問題を扱ったパフォーマンス、インスタレーションなどのアート全般に共通するナラティブの特徴である。

References

- Donath, Katharina (2011) *Die Herkunft spielt keine Rolle- "Postmigrantisches" Theater im Ballhaus Naunynstraße.*
<http://www.bpb.de/gesellschaft/kultur/kulturelle-bildung/60135/interview-mit-shermin-langhoff?p=all> (accessed Mai 10, 2017)
- 浜崎桂子 (2017) 『ドイツの「移民文学」—他者を演じる文学テキスト』彩流社
- Hildebrandt, Tina (2015) Christian Wulff "Der Islam gehört zu Deutschland". *Die Zeit*, 12. März 2015.
- Höbel, Wolfgang (2010) Vernunft. Theaterkritik: Das Stück "Verrücktes Blut", aufgeführt in Berlin-Kreuzberg, ist der Hit der Saison. *Der Spiegel*, Nr. 38/2010, S. 184.
- Kümmel, Peter (2015) Hoffnung? Ja, jetzt erst recht! *Die Zeit*, Oct 15, 2015.
- レッシング、ゴットホルト・エフライム (2003) 『ハンブルク演劇論』南大路振一訳 鳥影社
- 新野守広 (2005) 『演劇都市ベルリン』れんが書房新社
- 新野守広 (2010) 『『第三世代』—ドイツ／イスラエル／パレスチナの壁を超えて』『悲劇喜劇』2010年3月号 70-73。
- ルナン、エルネスト (1997) 『国民とは何か』鶴飼哲訳 インスクリプト
- Siebs, Theodor (1922) *Bühnensprache-Hochsprache.* Verlag von Albert Ahn.
- Statistisches Bundesamt. *Der Mikrozensus stellt sich vor.*
<https://www.destatis.de/DE/ZahlenFakten/GesellschaftStaat/Bevoelkerung/Mikrozensus.html>
(accessed Oct 15, 2017)
- Wahl, Christine (2014) Bosnien, der Krieg und wir: "Common Ground" im Gorki. *Tagesspiegel*, Mai 17, 2014.