

死者の靴をはいた音楽家

*Playing for Time*三つのテキスト

河野哲子

1

絶滅収容所 Birkenau (AuschwitzII) には囚人で編成された音楽隊があった。その生存者 Fania Fénelon (1922-83) は、戦後30年を経て1冊の回想録を記した。*Sursis pour l'orchestre* (1976) である。これは翌年英訳され、イギリスでは *The Musicians of Auschwitz*、アメリカでは同じ内容ながら *Playing for Time* として出版された。アメリカ版のタイトルは “play for time” 「時間かせぎをする」というイディオムに由来すると考えられるが、演奏活動 (playing) によってガス殺を免れた彼女たちの状況を的確に表している。英国版の表題をそのまま用いるか、原題を直訳して *Moratorium for the Orchestra* とするよりも、生き延びるために奮闘努力した彼女たちの姿勢を強くアピールするタイトルになっている。かつて Lawrence Langer は Primo Levi の *If This Is a Man* が *Survival in Auschwitz* として世に出た時、アメリカの出版サイドの「樂観的な見識」を感じたが (Langer xi-xii)，それと同様のことがファニアのホロコースト記にも起きている。彼女の音楽家としての特殊な収容所体験が、自らの才能と努力で苦難を乗り越えた物語に組みかえられる素地はすでに整っている。

英訳出版後間もなく、CBS が *60 Minutes* で “The Music of Auschwitz” と題した特集を組み、ファニアがアウシュヴィッツを再訪する模様を放映する。1978年4月16日のことである (Shandler 289)。同夜、NBC ではミニシリーズ *Holocaust* 第1話が放送されている。フィクションと史実が混在するこのドラマは、ナチスによるユダヤ人大量虐殺の概要を初めて広くアメリカ人の意識に浸

透させた。第4話で完結するまでに彼らが知り得た情報は、先行する30年分よりも多いとすら言われている（Novic 209）。一方CBSはこの時期にファニアの回想録をArthur Miller脚色、Vanessa Redgrave主演でテレビ映画化することを予告し、完成した作品は80年に放映されている。『ホロコースト』の対抗馬とも言えるこのドラマは、一人を除いてすべて実在の人物で構成され、視聴率と批評家の評価は極めて高かった。但し当時の議論はパレスティナ支持のレッドグレーヴがファニアを演じたことをめぐるものが中心であった（Abbotson 270; Shandler 215-19）。レッドグレーヴのキャスティングで物議をかもしていなければ、放映時期はさらに早まったと考えられる。ミラーはこの5年後、若干の修正を加えて舞台用脚本も上梓している。¹

NBCの『ホロコースト』放映を機に、アメリカ人のホロコーストに対する意識と理解が爆発的な高まりを見せる中、ファニアの回想録は書籍、テレビ、舞台という三つの媒体によってアメリカに根付いていく。本稿ではまず、ファニアの原著、ミラーの二つの脚本を読み比べながら、ミラーの脚色を経てインパクトを失うファニアの回想録の本質的な部分にふれる。次に、ミラーが原著をアメリカ人のホロコースト観に適合させる、すなわちアメリカ化する過程で、具体的にどのような脚色をほどこしたかを検証する。そして*Playing for Time*の著者と脚本家が、等しく逃れることのできなかったある表現への衝動が、結果として何をもたらしたかを明らかにする。なお、本稿の主たる関心は、ファニアの記述と歴史的事実との齟齬ではなく、彼女の手記がミラーの脚色によりどう変容したかにある。

2

1978年1月、ファニアは*New York Times*掲載のインタビューで “I've seen Nazism make a strong come back. So I had to write this book finally.” (Abbotson 10) と述べている。原著においても、自分たちの演奏にあわせて歩く囚人の姿を記憶におさめ、後に証言しようと考えていたことや、その決心が収容所での自分を支えていたことを記している (Fénelon 48)。証言の責務を果たしてナ

チズムの復興をけん制することは彼女が自ら認める執筆動機であるが、それがすべてではない。²

ファニアの真意を探るため、Marcel Routierが巻頭に寄せたPrefaceを読んでみたい。ここでは彼女が回想録出版を前に30年ぶりにかつてのオーケストラ仲間二人とブリュッセルのホテルで再会した時の様子が綴られている。まず注目すべきは、全体を支配する陰鬱な霧氷気だ。外は雨で、ホテルの窓に流れるように降り注いでいる。彼女たちのテーブルは “the cloistered darkness” の中にあり、再会を祝う席とは言い難い。ルティエはそこに集う3人を “They come to this gathering enthusiastic at heart but with some trepidation.” と描写する (Routier vii)。彼女たちは再会によって記憶がありありとよみがえるのを恐れている。これまでも忘却に助けられてなんとか生き延びてきたのだ。ファニアは彼女たちに向かって、戦後、自らの人生がいかに変わってしまったかを語る。“I've never left the camp; I'm still there, I've spent every night of my life there, for thirty years.” (Routier ix) ホロコースト生存者の多くがこれと似た発言をしている。ランガーも指摘しているが、彼らはクロノロジカルな時の流れを奪われてしまうのだ。彼らが帰還する先はかつての日常とは異質なもので、収容所での時間が否応なしに現在の意識に入り込んでしまう (Langer 1-15)。回想録を書くために過去の記憶を呼び覚ます必要はない。常に収容所体験を繰り返し生きているからだ。これは、より正確な記述を保証する心的状況であるが、生きている限り苦しみから解放されることがない。ファニアも長年にわたる忘却の試みにやぶれ、体験を描写して客体化することで自己治癒をはかったのである。ルティエはPrefaceの最後を “What I had to do was exorcise the orchestra.” (Routier x) という彼女の言葉で結んでいる。

ファニアの執筆意図を明かすさらなる手がかりとして、献辞について考えてみたい。彼女は回想録をビルケナウの生存者に捧げている。同じオーケストラの生存者、チェリストのAnita Lasker-Wallfisch³と元男性オーケストラ団員Szymon Laksは、各々の回想録をかつての楽団仲間や家族に捧げている。⁴ ファニアには語りかけるべき個人的に親しい人がいなかったという解釈がますます可能だ。彼女には自分以外でナチスに連行された家族はなく、苦難を語り継ぐべき

子どももいない。⁵ オーケストラの中ではソロ歌手であり編曲者でもあったので、かつてのメンバーを真に自分と対等な仲間であると思っていなかったということもあり得る。リーダーをつとめていた高名な音楽家 Alma Rosé に対しですら、敬意より批判的な目をむけることが多い日々であった。⁶ アルマをバイオリンの名手としては認めて、それ以外の点は酷評している (Fénélon 57, 111)。しかしこれだけでは彼女がビルケナウの囚人に自著を捧げる理由とはならない。

ファニアにとって、あるいはオーケストラのメンバーにとって、ビルケナウの囚人はあくまで “others” 「他者」 (Fénélon 90) であって同胞ではない。同じ収容所に暮らしながらも圧倒的に待遇が異なっていたからだ。オーケストラに対する最大の優遇措置は重労働の免除である。その結果衰弱の可能性は激減し、ガス殺を免れる。それ以外の利点について、ファニアは他のメンバーらの会話を通して明らかにする。毎日ぬるま湯（通常は不定期で冷水）のシャワーを浴びられる、ある程度整った衣服を支給される、部屋に暖房がある、毛布とシーツがある、通常の設備を持つトイレを隨時使用できる等である。重労働の免除の次に重要な食事の配給量については、平等であるばかりか「自分たちは不利だった」という仲間の発言を引用している。労働のため収容所外に出ることがないので、物々交換の機会がなく、畑に落ちている作物を拾うこともできないというのだ (Fénélon 168-69)。一方、彼女たちの主要な仕事は、朝夕演奏台に立ち、過酷な労働に向かう囚人を送り、また迎えることだ。「仕事」に疲れたナチスの心を慰めるためにコンサートも行う。⁷ オーケストラ団員はナチスのペットであり、芸術家とパトロンの関係をゆがんだかたちで演じていたのである。特殊技能のゆえにナチスに利用されて生き延びるというケースの中で、通常の囚人との距離が極めて近いだけに、羨望、嫉妬、憎しみといった感情を容易に招いたと考えられる。ファニアは自分たちに注がれる囚人たちの視線を常に意識していた。そしてやせ衰えて点呼で立たされる彼らを思い出し “No wonder they hated us.” と語っている (Fénélon 91)。

収容所の中で彼女たちに明確な憎しみの視線を送るのは、ナチスではなく同胞であるはずのビルケナウの囚人だったのだ。ファニアは次のように自問す

る。

Would the gulf that existed between us and them be spanned, or would it widen?
Would there be enough survivors from the orchestra for the truth to emerge, or
would all that would be known come from some few survivors of the camp who
had cast a shocked glance in our direction and retained, in all good faith, only
a subjective vision reflecting their feeling of the moment: envy, jealousy, anger,
bitterness or black humour? (Fénelon 169)

これは問い合わせるよりおそれである。別な箇所でも “I wondered how they would describe us later; in their eyes we possessed everything they longed for.” (Fénelon 219–20) と述べている。彼女が危惧したのは、ビルケナウの囚人との断絶が埋まらぬまま解放を迎える、「一部の」生存者の主観的な見地からオーケストラの存在が語られることだ。ファニアがビルケナウの生存者たちに自著を捧げているのは、自分たちを間近で、しかも外側から見ていた人々にこそ、最初に真相を知ってもらいたいからである。そして彼らの理解と許し、連帯を求めているのだ。ファニアの執筆動機の根源には、申し開きへの強い欲求がある。さらに上記の一節には、オーケストラに関するネガティブな情報が戦後流布しているとするなら、それはすべて限られた人々の感情的な見解であるとして排除する意図もあらわれている。「眞実」を語り得るのは自身を含めてオーケストラ内部にいた者だけなのだ。彼女は自著をオーセンティックな証言として意図しており、第一に想定した読者はビルケナウの生存者であった。

3

Alvin Rosenfeldはホロコーストのアメリカ化について以下のようにまとめている。

But the cult of victimhood is only one typological strand in the Americanization

of the Holocaust. Another, no less sentimental, derives from a seemingly opposite trait: the American tendency to downplay or deny the dark and brutal sides of life and to place a preponderant emphasis on the saving power of individual moral conduct and collective deeds of redemption. (Rosenfeld 37)

ローゼンフェルドは、こうした傾向は50年代に制作された*The Diary of a Young Girl*の舞台や映画においてすでに見られると指摘する。ホロコーストはユダヤ人のみに起きた特殊な災厄ではなく、迫害者とその犠牲者すべてにあてはまる普遍的な現象で、最終的にそれを克服した生還者の物語には、我々を慰め、励ます力があるということなのだ（36-7）。

アメリカで広く支持されたホロコースト映画を想起すると、上記の傾向は現在に至るまで本質的には変化していないように思われる。David DenbyはRoman Polanski監督の*The Pianist*の主人公Wladyslaw Szpilmanについて“[...] as he gets knocked from pillar to post, he interests us less and less. That he's a non-hero is fine. But an unconscious man cannot be a great movie character [...].” (Denby 49) と述べている。このコメントは、アメリカでホロコースト映画の主人公にどのような資質が求められているかを逆に明らかにするものだ。迫害に対し受動的な姿勢でただ手を拱いているのは望ましくない。ホロコーストのアメリカ化とは、ナチスによるユダヤ人大量虐殺に関する真実よりも、アメリカ人の価値観とエートス⁸を具現するような設定や人物像をホロコースト表象に見出そうとする営為でもあるのだ。

ファニアの回想録はCBSがいち早く取り上げるにふさわしく、アメリカ化に適した要素を内包している。まず、ファニアにはユダヤ人として確固たるアイデンティティがあるわけではない。彼女の父はユダヤ人であったが、母はアーリア系フランス人でカトリックである (Fénelon 81)。ビルケナウに移送されたのも、最初はレジスタンス活動に加わって逮捕されたことがきっかけで、ユダヤ人一斉検挙によるものではない。さらに、彼女は生き延びて証言したいというはっきりした目的意識を持って収容所の暮らしに耐えた (Fénelon 48)。そして生存の手段として自らの音楽的才能を駆使したことを堂々と語っている

(Abbotson 10)。

こうした格好の素材を得たミラーが、ファニアの著書を脚色するにあたり行つたことは、次の3点に集約できると考えられる。それは、ファニアの人物造詣をより望ましいホロコースト者のそれに近づける。語りをクロノロジカルなものに変えて物語をわかりやすくすると同時にある効果をねらう。そして原著に見られる過剰さを抑制する、というものだ。

まず、ミラーの脚色を経てファニアの人物像がアメリカのホロコーストドラマによりふさわしいものになった箇所を三つ指摘したい。一つはファニアのアイデンティティに関する部分だ。彼女は逮捕後、留置場で拷問を受け、共産主義者の嫌疑をかけられて銃殺の危機を感じる。そこで「死ぬのなら父の姓で」と考え、初めて父の姓であるGoldsteinを名乗る。すると「ユダヤ人」という判定がついたことで即処遇が決まり、中継収容所のDrancyにまわされ、最終的にビルケナウに到着する (Fénélon 14)。その場の銃殺をなんとか回避する苦肉の策として彼女がユダヤ姓を明かした節がある。後にビルケナウでは、ガス殺の可能性を少しでも低くするために、父はユダヤ人でも母がカトリックのアーリア系フランス人であることをナチに申告する。結局 “half-Jewish” と認定されて胸のダビデの星を半分切るようにという指示をもらうにとどまる。彼女が半分になったダビデの星をつけて音楽ブロックに戻ると、ユダヤ、非ユダヤいずれのメンバーからも反感や侮蔑を持って迎えられる。ファニアはすぐに切り取った部分を元に戻す。その理由について “I didn't know; but something drove me to that gesture, the same something, in all probability, which also led me to tell the police my real identity, preferring to die under my father's name rather than under an assumed one.” (Fénélon 86) と述べている。ユダヤ人であるというアイデンティティを、自信を持って選んだのであれば、もっと明快な語り口で星を修復した理由を示すことができるはずである。実際は「ユダヤ人ハーフ」という新しい立場が、期待に反して待遇改善につながらなかったばかりか、メンバーの反感を買ってしまったので、急いで星を復元した可能性が高い。つまり、ファニアは出自についてかなり日和見主義的な姿勢を持っていたのだ。

ミラーは上記のエピソードをテレビ、舞台いずれの脚本でも取り上げている

が、それをファニアの変節ぶりを示す場面でなく、人種やイデオロギーによる差別に対する批判を表明する場に変えている。ファニアが半分にしたダビデの星をつけて音楽ブロックに戻ると、彼女の行動をきっかけにメンバーたちの間で口論が起きる。ここまででは原著と一致するが、仲間の一人から “The blood of innocent Jews cries out against your treason!” となじられると、ミラーの脚本ではファニアが激昂し、次のように言い返す。

Oh, Esther, why don't you just shut up? I am sick of the Zionists-and-the-Marxists, the Jews-and- the-Gentiles, the Easterners-and-the-Westerners, the Germans-and-the-non-Germans, the-French-and-the-non-French. I am sick of it, sick of it! I am a woman, not a tribe! And I am humiliated! This is all I know! (TV 78; Stage 53)

非ユダヤ人の処遇を求めて自分がハーフであると申告した直後にこの発言をする矛盾より、彼女が吐露する差別への強い嫌悪が、画面や舞台を支配する。彼女はここで脚本家の代弁者として差別を弾劾し、ホロコーストを抑圧者と被抑圧者の普遍的な問題に還元している。

次にファニアのオーケストラ入団時期に関する問題に注目したい。Edward Isserはファニアを “an existential heroine who maintains her dignity and free will in dire circumstances” (Isser 70) に仕立てるためにミラーが重大な事実の改変を行ったと指摘している。⁹ 原著によると、ファニアはビルケナウ入所後、一度も強制労働を課されることなくオーケストラに入団している。しかしミラーのテレビ用脚本では、彼女が他の囚人と共に冬から春にかけて重労働に従事して衰弱したかのように描かれている。イーザーはこうしたミラーの改変の理由を “First, in order to make Fenelon a representative figure instead of an extraordinary one. Second, to purify her character and to make her a more sympathetic figure. Third, to demonstrate her inner strength and resolve as a reason for her continued survival” と分析する (Isser 70)。実際ファニアのビルケナウでの収容所生活は44年1月から約10ヶ月間なので (Newman 375), ミラーの設定によればファニアはビルケナウで過ごした日々の半分近くを通常の囚人として過ごしたこと

になり、彼女の根底にあった一般の囚人に対する疎外感や罪悪感は、その根拠を半ば失う。なお、舞台用脚本では原作に忠実で、ビルケナウ収監直後にオーケストラに入団している。

さらにもう一つ、ファニアの人格が美化されている箇所を指摘したい。それは一足の靴をめぐるエピソードだ。収容所生活において靴の果たす役割は大きい。足を外傷から守り、そこから感染症になるのを防ぐ。合わない靴をはいていれば死のリスクも高まるのだ。そして脱ぎ捨てられた靴の山は、後にガス殺された大勢の犠牲者のシンボルとなる。ファニアは収監時に支給されたものすぐに雪とぬかるみに取られて失い (Fénelon 26)，他のメンバーに借りた大きすぎる靴をはいていた。すると、ファニアの美声に魅せられた女性収容所長は箱一杯の靴を音楽棟に持ち込み、自らひざまずいてファニアの足にぴったりの靴をはかせる。ファニアは姿勢を正して “Dankeschön, Frau Lagerführerin!” と感謝の意を表す。所長が囚人の前にひざまずく様子は周囲を驚愕させるが、ファニアは “I savoured the spectacle.” (Fénelon 36-7) とコメントしている。ここには本来の靴の持ち主に対する配慮がない。入所直後の彼女が箱一杯の靴の意味を把握していた可能性は低いが、回想録執筆の時点でも無修正でこのエピソードを残している。そもそも彼女は1978年のインタビューで “Somehow I thought I'd survive because the Germans love music.” と「微笑んで」語っており (Abbotson 10)，ナチスの音楽愛好癖を利用したことを悔いる様子が見られない。¹⁰ さらに彼女には、支配者たる収容所長を自らの美声で屈服させたという強い満足感があり、そこはどうしても記録しておきたかったと考えられる。彼女にとって音楽家としてのアイデンティティは極めて重要なものであるからだ。そして後述する「音楽好きのナチス」の典型を、収容所長を例にここで描くことができる。ファニアは別の箇所で犠牲者に思いを馳せたことを述懐しているので、彼女に犠牲者に対する配慮が完全に欠如していたと断定することはできないが、このエピソードがファニアの音楽的才能を証明するものでなければ、あるいは彼女の自己検閲がしかるべきはたらいて、全く別の語りが展開した可能性がある。¹¹

ミラーもこの靴のエピソードを採用する。「音楽好きのナチス」を描く好素

材であるからだ。但し、脚色の際は細心の注意を払い、ト書きは以下のようになっている。

Fania is now torn; she dares not turn back these incredible attentions, at the same time she fears what accepting them may imply for her future, she looks down at the fur boot in Mandel's hand ... /Cut to/A close shot of the boot. The camera either vivifies this boot, gives it the life of its deceased owner — or actually fills it with a leg, and we see the pair of boots on living legs ... perhaps walking on a city street. (TV 31)

ミラーはファニアが犠牲者に対して無神経な生存者であってはならないと考えており、原著に見られる有害な無邪気さの消去を試みている。彼女が靴の本来の持ち主をその場で想起し、ナチスから報酬を受け取ることで、今後自らの演奏活動にどんな意味が生じるかをすでに自覚しているかのように脚色している。舞台の脚本では、テレビドラマの場合ほど細かい指示はないが、ファニアが「葛藤しながら」靴の礼を述べるということになっている(Stage 24)。ミラーは史実と視聴者の知識に配慮して、原著に見られる不謹慎とも受け取れる部分をそぎ落とし、彼女を美化してより賢明な人物を作り上げている。

次に、ミラーの脚本における語りが、いずれもクロノロジカルなものになっていることについて考えてみたい。テレビ版ではファニアがパリのクラブで客であるナチの将校を前に歌う場面で始まり、後に彼女が収容所で従事する演奏活動の予兆となっている。一方、舞台用の脚本では移送中の貨車の中で幕が開く。ファニアはその他大勢のユダヤ人の一人としてアウシュヴィッツに向かい、その後オーケストラに入団するところからテレビ映画と全く同じシークエンスをたどる。原著の場合は巻頭のPrefaceで再会の模様が語られ、本文はファニアの死の危険が最も高まった解放直前のベルゲン＝ベルゼンの惨状と連合軍による解放で始まる。その後突然、入所間もない頃の“Madame Butterfly!”という看守の呼びかけに驚愕する場面となる。そこからパリでの逮捕、中継刑務所ドランシーでの生活、アウシュヴィッツへの移送と続き、それ以降は大きな

出来事の順序の入れ替えはない。こうした前半部分の時間の錯綜はトラウマの記憶を呼び覚ました彼女の意識の乱れを反映するだけでなく、衝撃的なエピソードの連続で読者の関心をひきつける。それに対しミラーのとった完全にクロノロジカルな展開は、まず第一に物語をわかりやすくする。さらに、時間が直線的に流れることで、ホロコーストが一過性の、完結する歴史的事件であることを強調する。

ミラーにとって、視聴者や観客に、すべては終わったという感覚を与えることが重要だったと考えられる。ここで彼が用意したラストシーンに注目してみたい。テレビドラマも舞台も、最後はブリュッセルの再会場面であるが、原著の雰囲気とは大きく異なっている。まず彼女たちが集うのは全く趣の違う “*a fashionable restaurant*” (TV 147) で、外の通りにもぎやかな暁どきである。彼女たちの話題は自分たちの戦後にに関するものであるが、そこでMarrian (原著ではClaraとよばれているユダヤ系フランス人。ファニアと共にパリの刑務所から移送されるが、収容中売春行為をはたらき、解放間近にはカポに任命されて暴力的になる。) の戦後間もないガン死が報告される。メンバーの後日譚は原著の末尾にも付されているが、他のメンバーについても等しく行数がさかれていている (Fénelon 287-88)。ミラーの2種のシナリオでは「悪役」マリアンの死のみに焦点が絞られているという印象が否めない。その一方、Prefaceの再会場面でファニアが吐露したホロコースト生存者特有の、トラウマとなる記憶を際限なく反芻する苦しみについては、ミラーのシナリオのラストシーンでは全く言及がない。そしてテレビドラマにおけるファニアの最後の台詞は “We haven’t seen each other in thirty-three years, so … you must ask the chef to give us something extraordinary; something … absolutely marvelous!” (TV 49) というウェイターへの注文である。無事の再会を喜ぶ気持ちが前面に押し出され、原著のPrefaceに見られる再会への葛藤が消し去られている。最終的にカメラは外のにぎやかな通りを写し、視聴者にすべては悪夢のように完全に過ぎ去ったという安堵感をもたらす。ここは舞台の脚本になると原著の陰影を多少残す形に変えられている。ファニアの最後の台詞はほとんど同じであるが、“There is a feeling among them beneath and beyond words. No one moves.” (Stage 89) とい

うト書きが最後に添えられている。いずれにせよ、未曾有の災厄の後も平和な日常が回復するという安心感があり、こうしたミラーの脚色は、ホロコーストが歴史を越えて迫るものではないことを視聴者や観客にアピールするのに有効だ。彼はホロコーストを無害なテーマに近づけようとしている。

次に過剰さの抑制に関して簡単にふれる。ファニアの原著にはもともとグラフィックな描写が少ない。それでも一部映像化が困難な部分があり、ミラーはそれを省略している。原著で悲惨を極めているのはベルゲン・ベルゼンに撤収した後のことだ。当時ファニアの意識はチフスの高熱で朦朧としていた。食料と水はどうに底をつきイギリス軍が到着した時に周囲は死屍累々、存命中の囚人も餓死寸前という状態であった (Fénélon 3)。ファニアほど衰弱していなかったチェリストのラスカー・ウォルフィッシュは当時を回想して “I have a vivid memory of seeing somebody kneeling (as a punishment) with a human ear in his mouth. It was the beginning of cannibalism.” (Lasker-Walfisch 92) と記している。このレベルの凄惨さをテレビ映画や舞台で表現するのは困難だ。一部挿入される実録フィルムにも悲惨な場面はない。なおドラマの随所で燃え盛る炎の映像が挿入され、それが遺体焼却炉の炎を想起させるが、シンボリックな表現にとどまっている。ビルケナウ到着直後の剃髪と、脱走犯二人が絞首刑にされる場面がドラマで最も生々しい暴力シーンである。舞台では、この処刑の模様はファニアの語りによって観客に伝えられるのみである (Stage 76)。

4

こうしてファニアの回想録はミラーによって巧妙に解毒されたかたちでテレビや舞台にのぼったが、その一方で原著者と脚本家双方が等しくとらわれたある表現への衝動があり、それはミラーの脚本を経て作品に思わぬ刻印を残す。

Playing for Time の特異性は絶滅収容所のオーケストラの内実が語られているという点にある。NBCの『ホロコースト』第一夜にあわせてCBSがファニアの体験を *60Minutes* で取り上げたのも、それが視聴者をひきつける力をじゅうぶん予想したことと考えられる。その牽引力の原点にはファニアの個性だけで

なく、オーケストラの存在そのもの、さらにオーケストラを支配する「音楽を愛するナチス」の存在がある。

主要なホロコースト映画に初めて囚人のオーケストラが登場するのは、Alain Resnai監督の *Night and Fog* (1955) においてであろう。アウシュヴィッツの男性オーケストラのモノクロ写真が映し出されるのである。前後には陰惨な映像が続くので、そのコントラストがもたらす衝撃は大きく、見るものの側にまず強い好奇心をかきたてる。これはそもそも事実なのか、いったいなぜ、という疑問がわく。Art Spiegelman の *Maus II* に、こうした素朴な好奇心が描かれている箇所がある。スピーゲルマンはアウシュヴィッツの生存者である父親から体験を聞き取り、それをもとに劇画を描いている。父が収容所生活の話を始めると、彼はオーケストラの有無を父に確かめる。すると父は行進したことは憶えていてもオーケストラの存在は記憶にないと言う。「門から衛兵が囚人を連れ出すのになぜオーケストラがいるのか」と逆に問い合わせる父に「わからない。でもそれらしく書いてあるんだ」とスピーゲルマンは答える（スピーゲルマン 54）。結局父にオーケストラの存在を否定されたにもかかわらず、スピーゲルマンは父とのこうした会話を残しただけでなく、演奏風景を作品に描きこんでいる。収容所のオーケストラには、たとえ体験者に存在を否定されても、表現への欲求をかきたてる要素がある。それは、オーケストラの支配者たる「音楽を愛するナチス」、「芸術を重んじるナチス」が、作者と読者双方の想像力と好奇心を刺激するからだ。

「音楽を愛するナチス」は Holocaust kitsch としても利用できるステレオタイプだ。Geoffrey Hartman は *Schindler's List* に格好の例を見出している。“The SS officer playing the piano during the liquidation of the ghetto, and the ‘Is it Bach? No Mozart’ comment of the soldiers who hear him, is an unnecessary touch;” (Hartman 62) ハートマンはこの場面が Holocaust kitsch に結びついていると述べる。「音楽を愛するナチス」が Holocaust kitsch になり得るのは、そこに強烈なコントラストの放つ魅力があるからだ。¹² Ilan Avisar は興味深い例を提示している。

The most revealing image of the satanic combination of civilized society and base evil is Goethe's oak tree at Buchenwald. The tree was not destroyed during construction of this camp designed to destroy people because they respected the oak tree. (Avisar 9)

洗練と残虐性をあたかも矛盾なく内包するかに見えるナチの姿は、安易な解釈を拒む一種の奇跡で、我々はそこに魅了される。そして彼らがゲーテのオークを守ったという逸話を語り継がずにはいられないのだ。スピルバーグが『シンドラーのリスト』に余分な台詞を滑り込ませたのも、ナチスのあり得ない二面性をどうしても描きたかったからである。

ここで*Playing for Time*の異なるバージョンにおいて「音楽を愛するナチス」がどのように描かれているか、Josef Mengeleをめぐるエピソードを取り上げて比較してみたい。メンゲレの犯した膨大な犯罪をあえて二つに分けると、一つが移送者の選別、もう一つが人体実験である。ファニアの著書では主に前者の犯罪について言及があり、それ以外は音楽の理解者、オーケストラの擁護者としての側面が強調されている。ファニアがメンゲレを初めて見かけるのは、彼が音楽ブロックのコンサートを聞きにやってきた時のことだ。

After a perfectly calculated pause the head surgeon made his entry. He was handsome. Goodness, he was handsome. So handsome that the girls instinctively rediscovered the forgotten motions of another world, running dampened fingers through their lashes to make them shine, biting their lips, swelling their mouths, pulling at their skirts and tops. Under the gaze of this man one felt oneself become a woman again. Dr. Mengele wore his uniform with incomparable ease and style, like sort of Charles Boyer. (Fénelon 174)

メンゲレの登場場面は芝居がかかるており、ファニアは手ばなしで彼の容姿をほめ、他の女囚も彼の魅力に影響されているように語っている。この音楽会直前に、メンゲレが400人の病人をガス室送りにしたニュースはオーケストラのメンバーにも伝わっているので (Fénelon 171)、アイロニーの効果を出す目的で

ファニアはこのような表現を選んだのであろうか。もし「死の天使」メンゲレの前で、選別を避けるため、少しでも元気に見せるべく身づくりする人々をさして「彼の視線のもとで、自分たちが女性に戻ったように感じた」と述べるとするなら、そこには彼女のメンゲレに対するゆがんだ憧れがあらわれていると考えることもできる。いずれにせよ、ファニアの主たる関心はメンゲレの残虐行為でなく端正な容姿にある。

一方、ミラーの二つの脚本では、ファニアがビルケナウに到着する場面からメンゲレが登場する。テレビドラマでは、収容所のコンサートでファニアが歌うシーンで何度もメンゲレの顔がクローズアップされ、涙こそ流さないが彼女の演奏に深く心を動かされている様子が窺われる。と同時に、彼が移送された人々を左右に選別する姿が二重写しにされ、先に述べた信じ難い二面性を内包するナチスの一人として描かれている。舞台用脚本においてもメンゲレがファニアの歌唱を高く評価する様子がト書きにあり、ミラーはそこでメンゲレをして“DOCTOR MENGELE, the music lover”(Stage 28)と記している。ただ、舞台という性質上、テレビでのようにメンゲレの二面性を視覚的に強調することはできない。

次に、オーケストラのリーダー、アルマ・ロゼの死に際してメンゲレのとった行動がどのように描かれているかを確認してみたい。メンゲレはアルマの葬儀の数日後、あらためて音楽ブロックに弔間に訪れる。ファニアはこの時の模様を以下のように語っている。

Elegant, distinguished, he took a few steps, then stopped by the wall where he had hung up Alma's arm band and baton. Respectfully, heels together, he stood quietly for a moment, then, turning towards Sonia, said to her in a penetrating tone, appropriately funeral: “*In memoriam.*” (...) In Birkenau, an *In memoriam* pronounced by Dr. Mengele made a certain impression. (Fénélon 232)

ミラーは二つの脚本のいずれにおいても、この箇所を忠実に再現している。さらにテレビドラマには、メンゲレが葬儀の際アルマのバイオリンにキスをして

から棺にそっと入れるという場面がある。ファニアの原著だけでなく、ミラーの脚本にもその所作は記されていないので、おそらく監督が過剰な演出を試みたと考えられる。¹³ 人命をかえりみないメンゲレが一人の音楽家の死を心から悼んでいる様は、作品全体の中でも大きなインパクトを持つ。

実像より誇張された「音楽を愛するナチス」はこうして作品の牽引力に貢献するが、それは「音楽を濫用するナチス」へと容易に変貌する可能性を秘めている。すなわち、ナチスが音楽を虐待と侮蔑の手段として利用していたと見なのだ。収容所のオーケストラ表象に関わる場合、その傾向を批評家の文言にも見ることができる。たとえばミラーの研究家Christopher Bigsbyはファニアの略歴を語るにあたり “She and her fellow musicians played as prisoners marched off to work or filed towards the gas chambers.” (Bigsby 312) と述べる。演奏の際に、囚人の行き先が労働の場であるかガス室であるかで、状況は大きく異なる。音楽を聞かされる囚人にとっては同様に侮蔑的であっても、後述するよう演奏者にとっては全く別次元の問題なのだ。しかしひグスピーはきわめて無造作にこの二つの状況を並置している。¹⁴ 一方Ilan Avisarはアラン・レネの『夜と霧』を論じながら “early in the morning the satanic minds provide music for the victims … a conductor is leading a small orchestra as Nazi guards supervise prisoners marched outside the camp.” (Avisar 9) と述べるが、「悪魔的な頭脳が犠牲者に音楽を供する」という調子で、マーチが囚人に及ぼす侮辱的な効果のみに注目している。ナチスが音楽隊をおいた当初の意図は、囚人が朝夕ゲートを出入りする際に隊列と歩調を整え、人数を数えやすくするという実用的なものであったが (Gilbert 194)、音楽を侮辱の道具にするナチスというステレオタイプの方が強調されるのである。

ここで絶滅収容所での音楽の濫用が極端なかたちであらわれている例に言及したい。Tim Blake Nelson監督の *The Grey Zone* (2001) には、アウシュヴィッツに移送されたばかりの人々が囚人オーケストラの奏でるヨハン・シュトラウスの「南国のはら」にあわせて静かにガス室に入していく場面がある。オーケストラが演奏する場所の真下に通路があり、その先にガス室がある。背景の青々とした芝生ではスプリンクラーで水遣りが行われている。音楽の明るさと、ユ

ダヤ人たちの不安げで曖昧な表情は、強烈なコントラストを生じる。映画の原作である Miklos Nyiszli の *Auschwitz: A Doctor's Eyewitness Account*において、収容所敷地内のスプリンクラーのある芝生には言及があるが、ガス室に続く入り口の真上でオーケストラが演奏したという記述は見られない。「南国のばら」という選曲も含めて、原作以外から得た情報をもとに演出がほどこされている。

この種の演出に最も敏感になるのは元オーケストラ団員であろう。ビルケナウの男性オーケストラにいたシモン・ラクスは以下のように断言する。

It was said after the war that in the German concentration camps the hanging of runaway prisoners took place to the sounds of music. As far as Birkenau is concerned, I must categorically deny this. The orchestra took no part in such performances. To be sure, it did sometimes happen that we were playing on our podium when a column of doomed prisoners was marching on the other side of the barbed wire toward the gas chambers. But this was purely accidental, merely a coincidence. (Laks 58)

戦後の世間の噂も音楽が虐待に利用されたという方向に傾いている。¹⁵ ラクスはガス室に向かう囚人が自分たちの演奏を聞いてしまったことを認めてはいるが、それはあくまで鉄条網で仕切られた向こう側での、偶然の出来事だとことわっている。このように「いつ、どこで演奏させられたのか」「演奏中に何が起きたか」という問題について、第三者と当事者で顕著な差異があることがわかる。前者はナチスが音楽を虐待の道具として利用したという設定を、事実の如何に関わらず最も極端なものとして、しかも抵抗なく受容する。後者は、その問題がナチスの犯罪行為に対する自身の関与の深さに関わるだけに、非常に慎重な、あるいは曖昧な言説を選んでいる。

*Playing for Time*は当事者のファニアが書いたものを第三者のミラーが脚色している。両者のテキストの中に上記のような差異が果たしてみられるだろうか。ファニアは自著の中でガス室に囚人を送る伴奏をしたとは言っていない。ただ、アルマの口から “The railways in front of our door is a horrible thing. They

should never have done that, they should respect our block, respect music." (Fénelon 127) と語らせる。移送者が降り立つところは音楽室から 50 ヤード先だ。さらに選別が行われる時間帯は外出禁止令が出るが、音楽室のドアだけはなぜかあいたままで、ファニアは以下のように考える。

I wondered whether the strains of our orchestra reached the deportees in the convoys. It seemed possible; they sometimes turned their heads in our direction. They must have thought that they were in a place with some semblance of humanity since there was music. (Fénelon 214)

犠牲者のもとに出向いて演奏してはいないが、物理的に近かったので、音楽が結果として移送者たちに聞こえてしまった。その際収容所を人間味ある場所だとカモフラージュするのに加担した、という言い分である。音楽棟と線路が近いことさえ、自分の口から語ることはできない。彼女は明言をたくみに避けている。この曖昧さこそ、彼女がオーケストラの一員として、ただ生き延びるためにナチスに言われるがまま演奏を続けた苦しみの証なのである。

この問題はミラーによる 2 種の脚本の中でどのように扱われているだろうか。手がかりはビルケナウ撤収直前に開かれた最後のコンサートの場面にある。テレビドラマでは観客に大勢の病人があり、演奏の間に数人ずつ SS に部屋から連れ出される。行く先は映らないが、ガス室だという予想はじゅうぶんつく。コンサート前の打ち合わせで "But they're all going to the gas, you can't play that (Laughing Song)!" (TV 134) というメンバーの台詞があるからだ。結局リーダーの決定で "Laughing Song" が演奏され、不謹慎で無秩序な雰囲気の中、病人が連れ出される (TV 135)。原著によるとこの曲は "Laughing Polka" とよばれており、客や演奏者が「ハハハ」という合いの手を入れることになっている。ファニアらはレパートリーに困り、やむを得ず恒例の日曜コンサートでこれを一度演奏し、聴衆である移送者たちの強い反感を買う。但しその場でガス室に連れ出される囚人がいたとは書かれていがない (Fénelon 238)。一方舞台の脚本では、このコンサートの模様はファニアの語りの中で明かされるのみ

だが、設定は若干エスカレートしている。音楽が精神病患者に及ぼす影響を調べる実験をメンゲレが行うにあたり「青きドナウ」を演奏させるというものだ。

Some clung to each other like monkeys in their amazement. A few, I think, must have died right there of the incongruity. Because as we played, they were one by one being carefully wheeled out to the gas chamber, some of them still waving their arms to the music. (Stage 82)

ここでも観客の一部がガス室に連れ出されたことになっている。実はミラーは「メンゲレの実験」という着想をファニアの原著から得ている。オーケストラは、日曜コンサートで精神病患者が収容された棟で実際に演奏をした。ファニアはこれについて “I don't know whether our concert was experimental, whether their reactions were to be studied by the doctors of Birkenau and Auschwitz, but a large number of them attended.” とコメントしている (Fénelon 136)。医師の出席が実験目的であることをファニアは明言しないが、ミラーは既成事実として劇中でファニアに報告させている (Stage 82)。一方「青きドナウ」をファニアたちが演奏したのは収容所内の “infirmary” においてである。これは療養所とは名ばかりの不潔でお粗末なバラックであるが、演奏直後の模様をファニアは以下のように回想する。

We put our things away and left the infirmary like workers going off duty. After our departure a hundred, or two hundred of these women would go to the crematoria. Had we already become brutes? How could one explain one's indifference? I thought of two recent facts independent of each other, but which had succeeded one another chronologically: the return of Marta and Zocha's behaviour with the milk. (Fénelon 140)

団員たちは聴衆に待つ運命を承知しているが「仕事がひけた労働者のように」その場を去る。注目すべきは、唐突な話題の転換であろう。ファニアはいきなり二つのエピソードを語り始める。まず彼女は病み上がりのMartaの衣類の洗

濯を買って出るが、それを他のメンバーから非難される (Fénelon 141)。またポーランド人Zochaは、飢えた他のメンバーたちの目の前で、自分だけに差し入れられたミルクを捨てる (143)。いずれも他者の苦境に対する「冷淡さ」を示す例であるが、上記の“indifference”とは次元が違う。演奏者たちにとって、それは生き延びるために必須の“indifference”であった。眼前の聴衆の痛ましい姿と、間もなく訪れるその死を思えば、自分たちの音楽が犠牲者に対する冒涜に他ならないことは明らかで、オーケストラとナチスの共謀性は疑うべくもない。しかし、そこで生じる罪悪感を自身に引き受けることだけは、何としても回避しなければならない。ファニアは瑣末なエピソードを持ち出して読者の関心をそらすと同時に、自らの記憶が危険なレベルにまで深化するのを避けている。次元の異なる事象を並置することで、極めて深刻な問題を矮小化しようと試みている。ファニアの語りは、オーケストラの真実の暴露とその隠蔽という相反するペクトルの間で、かろうじてバランスを保っているのだ。それに対し、ミラーは複数のコンサートの描写から「笑いの歌」「精神病患者の聴衆」「メンゲレの実験」「青きドナウ」という要素を掬い上げて最後のコンサートの場面を組み立て、演奏中に囚人がガス室に運ばれていくディテイルを盛り込んだのである。

さらに、舞台の脚本には原著と全く異なる情報を付け加えている箇所がある。架空の登場人物である配線工Shmuelに “That commander's new idea... to play them into the gas. (FANIA turns away in horror.) No, you have to look.” (Stage 39) と言わせるのだ。本来ナチスの命令やその趣旨を前もって知る立場がないファニアに、音楽で囚人をガス室に送るという「司令官の新しいアイデア」があるとはっきり知らせているのである。ここでもミラーは音楽の濫用を原著より極端な形で表現しようと試みており、ハートマンの言う “unnecessary touch” に手を染めているのである。

ファニアの著書には、ビルケナウの通常の囚人に対する負い目、申し開きへの強い執着、自分こそが収容所のオーケストラの正統な語り部であるという主張などが書き込まれている。こうした要素はミラーの脚色により後景に退く。¹⁶ 脚本家は原著の中からアメリカのテレビや舞台にふさわしい要素をたくみに抽

出して配列しなおしている。さらにファニアのナイーヴさ、配慮のなさを消し去ることで、彼女を高潔なホロコーストドラマの主人公に仕立て上げる。その結果、苦難に際し自らの才能を駆使して生き延びた音楽家の物語が完成し、視聴者や観客は安心して結末を見守ることができる。ミラーの脚色はファニアの回想録をアメリカ人のホロコースト観に無理なく合致させた。

一方、著者と脚本家が等しくとらわれたのは「音楽を愛するナチス」について語りたいという衝動である。オーケストラの擁護者を丹念に描きだすことで、両者は作品の牽引力を増幅した。彼ら自身が洗練と残忍性をあわせもつナチの二面性に魅入られ、創作意欲をかきたてられていた可能性がある。

最後の問題は「音楽を愛するナチス」を安易に進化させて「音楽を濫用するナチス」像を作り上げてしまう傾向に関するものだ。収容所のオーケストラがどのような状況でナチスに演奏を強要されたかを描くことは、最も取り扱いの難しい部分であるはずだ。当事者の証言や歴史資料の裏づけが必要であるのは言うまでもないが、「ナチスは音楽を虐待の手段として利用した」と明言すれば、演奏に従事して生き延びた元オーケストラ団員を共犯者として告発することになりかねない。当事者であるファニアは、この件に関して記憶の深化を拒み、曖昧な言説を選んでいる。不自然な話題の転換も看過できない。一方ミラーは、テレビ映画、舞台のいずれにおいても、原著から逸脱した内容を盛り込んでいる。「音楽を濫用するナチス」像は*Playing for Time*のアメリカ化とは一見矛盾しない形で出来上がり、結果としてオーケストラの演奏は虐待の一端を担うものとして提示される。ミラーもまた、オーケストラの当事者には簡単に越えられない一線を越えた。「音楽を濫用するナチス」はごく自然に作品に入り込み、存在感を増していく。

*Playing for Time*は音楽家の手記であるがゆえに、才能を駆使して苦難を乗り越える物語として容易にアメリカ化する。しかし「音楽を愛しながらも濫用するナチス」が、劇作家の想像力を刺激し、作品の牽引力としても有効であるために、自ら入念に練り上げた栄光の物語にミラーは一点の瑕を残すことになる。ただ、その瑕がはっきり見えるのは、当事者である音楽家のみである。

注

1 イギリスで出版されたものは *The Musicians of Auschwitz* (London: M. Joseph, 1977)。本稿で使用した原著のテキストはアメリカでテレビ映画放映にあわせて出版された廉価版の *Playing for Time* (New York: Berkley books, 1979)。テレビ映画の脚本は *Playing for Time* (New York: Bantam Books, 1981) で、引用の際はTVと記す。舞台の脚本は *Arthur Miller's Playing for Time* (Illinois: The Dramatic Publishing Company, 1985) で、表記は Stage とする。

2 フランスでは1971年のドキュメンタリー *The Sorrow and the Pity* の上映を機に、国民的なレベルでホロコーストの記憶の問い合わせが始まっており、さまざまなメディアがそれに関与した (渡辺 26-32; Wiedmer 4)。ファニアの回想録執筆も背景にそうした大きなうねりがあつて着手された面があると考えられる。

3 ファニアの原著では実名でなく Marta として登場している。ファニアの著書については批判的で、自身の回想録で “For reasons best known to herself, she (= Fania) indulged in the most preposterous distortions of the truth about practically everyone who took part in this ‘drama.’” と述べている。オーケストラのメンバーの間には、原著で描かれているよりも確かな友愛と相互扶助の関係があったというのが彼女の主張である (Lasker-Walfisch 84)。

4 ラスカー・ウォルフィッシュの *Inherit the Truth* の献辞は “A memorial to my mother and father and the millions who were silenced and whose stories will never be told; and a tribute to my sister Renate and my faithful companions of the camp orchestra who shared these traumatic years with me”, ラクスの *Music of Another World* の献辞は “To my friends, comrades in misery/Tadeusz Jawor/Jan Stojyakowski/Ludwik Zuk-Skarszewski/I dedicate this selection of memories” である。

5 ファニアの生涯については Holly M. Burmeister, “Fania Fénelon.” *Holocaust Literature: An Encyclopedia of Writers and Their Work*. Ed. Lillian. S. Kremer. 2 vols. New York Routledge, 2002. を参照。

6 ラスカー・ウォルフィッシュはファニアのこうした評価に不満を持っており、Christopher Wood の記事によると “She (= Fania) was a lady with a lot of imagination. She made herself the heroine at the cost of Alma Rose. We never talked to her again.” と述べている。アルマ・ロゼの生涯については Richard Newman, *Alma Rosé: Vienna to Auschwitz* (Portland: Amadeus Press, 2000) が詳しい。

7 歴史家 Shirli Gilbert はナチスの収容所(アウシュヴィッツ以外の場所も含める)のオーケストラ全般の役割について、ファニアが言及する以外に、移送直後の囚人を落ち着かせる、処刑や拷問の際に演奏して囚人をさらに辱める、といったものがあることを指摘している (Gilbert 194)。ギルバートはアウシュヴィッツの元囚人による「処刑の際演奏があった」という証言も記録しているが (176), 出典はロンドンの Wiener Library やイスラエルの Yad Vashem におさめられた証言集であり、こうした核心にふれる情報が一般書籍などで簡単に入手できるわけではない。

8 Michael Berenbaum はホロコーストのアメリカ化の一例として、公立高校のカリキュラムにホロコーストが組み込まれたことに着目し “[...] instruction in the Holocaust had become an instrument for teaching the professed values of American society: democracy, pluralism, respect for differences, individual responsibility, freedom from prejudice, and abhorrence of racism.” (Berenbaum 11) という状況に言及している。

9 Isser は *Playing for Time* のシナリオと原著を早くから比較した数少ない批評家の一人であるが、バーマイスターは、2002年の時点で、ファニア本人ではなく、その作品についての分析が少ないことを指摘している (Burmeister 335)。

10 通常の survivor guilt をはるかに越える苦しみにさいなまれ続けたケースもある。2003年11月、NHK制作のドキュメンタリー『死の国の旋律～アウシュヴィツの音楽家たち～』において、元団員の一人が、収容所で演奏を強制された場所のひとつひとつに立って当時の状況を語った。そこには、ガス殺を待つだけの病人が裸で詰め込まれていたブラックや、ランプ（移送者が選別された線路脇の場所）も含まれている。身を削るようにして語るその姿と声は、命が永らえたこと以外何の救いもなかったことを訴える。自らも虐待に加担してしまったという明確な罪悪感があり、今になってすべてを語るのは、大病の末、余命いくばくもない悟った後で、元メンバーの多くが鬼籍に入ったからに他ならない。ファニアの回想録執筆から、さらに四半世紀後のことである。

11 ファニアは収容所内の貯蔵所「カナダ」に出向いた際、貴重品の石鹼を目にして元の持ち主がガス室に向かう際に感じたであろう恐怖をありありと想像する。しかし彼女は “To let oneself slide towards such thoughts meant becoming vulnerable to everything, to others and oneself; it meant squandering the strength you need to enable you to hang on [...]” と考えて、思いを即座に断ち切る (Fénelon 71-2)。こうした自己防衛に由来する検閲が彼女の内でいつからはらくようになったか特定は困難である。なお、極度な物資の欠乏に一定期間さらされた場合、モノに対する感受性が変化することは想像に難くない。たとえば前述の「カナダ」は囚人がつけた呼

称で、カナダが豊かな国であるからという発想による（Niewyk 23）。そこに並ぶ物品のすべてが犠牲者からの略奪品であっても、モノが豊富にあれば憧れの場所ということになる。これを単なる囚人のブラックユーモアのあらわれと見なすことは妥当ではない。入手の理由が何であれ、元の持ち主が誰であれ、モノを手に入れた瞬間の喜びは他者への配慮を凌駕するほど強烈だったのではないか。靴に関しては、後世さまざまなメディアが犠牲者のシンボルとして利用するが、囚人にとっては、まず自らの生存を守るための、大切なアイテムの一つであることを忘れてはならない。

12 *Shoah*冒頭のSimon Srebnikのエピソードにもこれに通ずるものがある。スレブニクはヘウムノ絶滅収容所の生還者であるが、美声の持ち主であったので、ナチスが彼に小舟をこがせつつポーランド民謡を歌わせていた。Claude Lanzmann監督はスレブニクにインタビューするだけでなく、ヘウムノを再訪して当時と同じ状況で民謡を歌ってもらう。かつて彼らが舟で往来したナレフ川に、犠牲者の骨を碎いて流していたことも明らかにされる。ヘウムノの村人は「ドイツ兵がユダヤ人を殺しているのに、彼は歌わざるをえなかったなんて、これこそドイツ流の皮肉じゃないか、そう、わしは思ってたんだよ。」と語る（ランズマン29-38）。周囲の、緑あふれる牧歌的な風景に調和するスレブニクの歌声と、そこで行われていた殺戮行為とのコントラストは強烈なインパクトを持つ。そして「これこそドイツ流の皮肉」という村人のコメントは不謹慎というよりは適切で、ランズマンは観客の同意を予想してこのシーンを冒頭に挿入したのではないかと考えられる。

13 オーケストラの元メンバーの一人は“[...] the death scene in the film *Playing for Time* blasphemed the realities of Birkenau.”と述べてメンゲレの弔問場面の過剰な演出を批判している（Newman 303）。

14 Gene A. PlunkaもMillerの*Playing for Time*を論ずる際に“the music, played to accompany work details and while prisoners are being lead to the gas, is nothing more than a Nazi tactic to belittle, mock, and deride the prisoners.”（Plunka 59）と述べ、音楽が囚人を侮辱するナチスの手段であることを、ごく当たり前のこととして取り上げている。ビグスビーの文献は2005年、プランカの文献は2009年発行なので、すでに関係者の証言等で真相を知っての発言であろうか。しかし、真相を知った場合、朝夕の送迎の演奏とガス室に送る際の演奏とを簡単に併記することが難しくなるのではないかと思われる。

15 アルマ・ロゼの伝記作家ニューマンによると、アルマの死因をめぐる終戦直後の報道の中に、自殺の可能性を示唆するものが複数あり、その直接原因は収容所

長がアルマに囚人を処刑する際に演奏を命じたことだとされていた（Newman 315-16）。ファニアとラスカー・ウォルフィッシュの回想録を読む限り、アルマがその種の命令を受けたという言及はない。

16 CBSの*Playing for Time*放映にあわせて出版されたペーパーバックの表紙には“A TRIUMPH OF HUMAN COURAGE!/THE TRUE STORY OF THE “ORCHESTRA GIRLS” WHO SURVIVED THE HOLOCAUST”と書かれている。そしてナチスの将校に片腕をつかまれながらもひるまないファニア、その背景に他のメンバーが小さく、一人一人の判別がつかない、モノクロに近い色彩で書きこまれている。このペーパーバックは、後に*Bach in Auschwitz*（1999年にフランスのLes Films d'Iciが制作した*La Chaconne d'Auschwitz*の米国版タイトル）というドキュメンタリーの中で、元オーケストラ団員の家の本棚に、あまりに無造作に放り込まれているところが映し出される。この作品の米国版ビデオジャケットには“The inspiration for Arthur Miller’s screenplay *Playing for Time* starring Vanessa Redgrave. A life-affirming story in the tradition of *Triumph of the Spirit*”と銘打ってあるが、元メンバーらはインタビューでファニアに言及しない。オーケストラの指揮者アルマ・ロゼについては複数の賞賛が聞かれるのとは対照的である。放映後20年を経てなおCBSの*Playing for Time*がアメリカにおいてアウシュヴィッツの女性オーケストラを想起させるアイコンとして機能する一方で、原著が意図された時のオーセンティックな証言、あるいはドキュメントとしての存在意義は確実に失われつつある。

引用文献

- Abbotson, Susan C. W. *Critical Companion to Arthur Miller: A Literary Reference to His Life and Work*. New York: Facts On File, 2007.
- Anderson, Susan Heller. “Memories of a Nazi Camp, Where a Musical Gift Meant Survival.” *New York Times* 7 Jan. 1978: Family/Style 10.
- Avisar, Ilan. *Screening the Holocaust: Cinema’s Images of the Unimaginable*. Bloomington: Indiana UP, 1988.
- Berenbaum, Michael. *After Tragedy and Triumph: Essays in Modern Jewish Thought and the American Experience*. Cambridge: Cambridge UP, 1990.
- Bigsby, Christopher. *Arthur Miller: Critical Study*. Cambridge: Cambridge UP, 2005.
- Burmeister, Holly M. “Fania Fénelon.” *Holocaust Literature: An Encyclopedia of Writers and*

- Their Work.* Ed. Lillian S. Kremer. Vol.1. New York: Routledge, 2002. 2 vols. 335–37.
- Daeron, Michael, dir. *Bach in Auschwitz*. Les Films d'Ici, 1999. VHS. WinStar TV and Video, 2000.
- Denby, David. "Nocturnes." *New Yorker* 13 Jan. 2003: 49–50.
- Fénelon, Fania. *Playing for Time*. Trans. Judith Landry. New York: Berkley Books, 1979.
- . *Sursis pour l'Orchestre*. Paris: Stock, 1976.
- Gilbert, Shirli. *Music in the Holocaust: Confronting Life in the Nazi Ghettos and Camps*. Oxford: Oxford UP, 2005.
- Hartman, Geoffrey. "The Cinema Animal." *Spielberg's Holocaust: Critical Perspectives on Schindler's List*. Ed. Yosefa Loshitzky. Bloomington: Indiana UP, 1997. 61–76.
- Isser, Edward R. *Stages of Annihilation: Theatrical Representation of the Holocaust*. London: Associated Univ. Presses, 1997.
- Laks, Symon. *Music of Another World*. Trans. Chester A. Kisiel. Illinois: Northwestern UP, 1989.
- Langer, Lawrence. *Using and Abusing the Holocaust*. Bloomington: Indiana UP, 2006.
- Lanzmann, Claude, dir. *Shoah*. 1985. DVD. Videofilmexpress, 2005.
- ランズマン、クロード。『SHOAH』、高橋武智訳。東京：作品社、1995。
- Lasker-Wallfisch, Anita. *Inherit the Truth: A Memoir of Survival and the Holocaust*. New York: St. Martin's Press, 2000.
- Mann, Daniel, dir. *Playing for Time*. Screenplay by Arthur Miller. Perf. Vanessa Redgrave and Jane Alexander. 1980. VHS. Virgin Video, 1988.
- Miller, Arthur. *Arthur Miller's Playing for Time*. Illinois: The Dramatic Publishing Company, 1985.
- . *Playing for Time*. New York: Bantam Books, 1981.
- Nelson, Tim Blake, dir. *The Grey Zone*. 2001. DVD. ハピネットピクチャーズ、2003.
- Newman, Richard. *Alma Rose: Vienna to Auschwitz*. Portland: Amadeus Press, 2000.
- Niewyk, Donald and Francis Nicosia. *The Columbia Guide to the Holocaust*. New York: Columbia UP, 2000.
- Nyiszli, Miklos. *Auschwitz: A Doctor's Eyewitness Account*. New York: Arcade Publishing, 1993.
- Punka, Gene A. *Holocaust Drama: The Theater of Atrocity*. Cambridge: Cambridge UP, 2009.
- Resnais, Alain, dir. *Nuit et Brouillard*. 1955. DVD. IVC, 2009.
- Rosenfeld, Alvin H. "The Americanization of the Holocaust." *Commentary* 99.6 (1995): 35–

40.

- Shandler, Jeffrey. *While America Watches: Televising the Holocaust*. New York: Oxford UP, 1999.
『死の国の旋律～アウシュヴィッツの音楽家たち～』。ハイビジョンスペシャル。
NHK. 5 Nov. 2003.
スピーゲルマン, アート。『マウスⅡ：アウシュヴィッツを生きのびた父親の物語』。
小野耕世訳。東京：晶文社, 1991.
渡辺和行。『ホロコーストのフランス：歴史と記憶』。京都：人文書院, 1998.
Wiedner, Caroline. *The Claims of Memory: Representations of the Holocaust in Contemporary Germany and France*. Ithaca: Cornell UP, 1999.
Wood, Christopher. "As long as they wanted an orchestra, they weren't going to put us in the gas chambers." *Independent* 28 May 2000: Culture 1.

Synopsis

A Musician in Victim's Shoes: A Comparison of Variations of *Playing for Time* Tetsuko Kono

In 1976, Fania Fénelon, a Jewish Frenchwoman, wrote a memoir of her own life as a musician in a women's orchestra in Auschwitz-Birkenau. The English translation was published both in Britain and in America, though with different titles, in 1977. The memoir was accepted in America just when the public became dramatically interested in the historical facts and meaning of the Holocaust for the first time after WW2. The American playwright Arthur Miller adapted it both into a documentary drama, which was broadcast on CBS in 1980, and into a play for the theatre. They both represent the American idea of what the Holocaust is like. This paper intends to find the original voice of Fania Fénelon, which lies hidden in Miller's two versions, by comparing variations of *Playing for Time*. It also hopes to demonstrate a certain urge which trapped both the memoirist and the playwright when they were working on their representations of the orchestra in the extermination camp.

While Fania said that she wrote her memoir because she discerned some signs of the revival of Nazism, her covert intention is explicit in the dedication, Preface and some passages in her memoir. According to Marcelle Routier in the Preface, Fania suffered from the memory of the Holocaust and wanted to "exorcise the orchestra". By writing the memoir, she was hoping to be liberated from her traumatic memories.

Fania dedicated her book to the survivors of the Birkenau extermination camp, many of whom had cast hostile looks at members of the orchestra. Musicians were definitely part of a privileged class in the camp and had greater possibility of survival than other prisoners. Fania expected and was afraid of severe denunciation from her former inmates, who had not played in the orchestra, after liberation. She sought their forgiveness and

reconciliation with them by describing the conditions she faced and her experience as a musician in Birkenau, and by dedicating her book to them.

When Arthur Miller adapted Fania's memoir for CBS, he tried to make Fania more appropriate as a Holocaust survivor by covering up her insensitivity towards the other victims. He also changed the date of her entry in the orchestra, arranged the sequence of the episodes in a completely chronological order, and invented an upbeat and clear ending. Finally, he suppressed the horrifying tones of the original memoir by omitting the most hideous scenes.

The grip of *Playing for Time* can be attributed to the representation of the orchestra in the extermination camp, which is included in various media from *Night and Fog* to the graphic novel *Maus*. Inevitably, it entails the representation of the Nazis as music lovers. The image embodies the impossible compatibility of savagery and sophistication. Its striking contrast stimulates the imagination and curiosity of creators and readers or audience. In the case of both Fania Fénelon and Arthur Miller, the urge to describe the Nazis as music lovers is sometimes so strong that they fail to adhere to facts.

The image of the Nazis as music lovers can be easily exaggerated into that of the Nazis as music abusers, who must have used music as a tool to humiliate the victims. Exactly when and where the camp orchestras were forced to play music or what actually happened during the concerts should be definitely the most sensitive topic to deal with for the former orchestra members, while the outsiders are more liable to believe that the camp musicians were forced to perform in the most humiliating situations for the victims. Fania remains ambiguous or elusive about this topic, which is the proof of her agony over her role as a participant or collaborator in the atrocities of the Nazis. Miller is hardly truthful to the original memoir in his two adaptations on this point. He instead refers explicitly to the abuse of music by the Nazis. The insertion of the episodes of using music as a humiliating tool has left an undetectable but irretrievable blot on Miller's

elaborate Americanization of *Playing for Time*.